

ЈОРДАН ПЛЕВНЕШ

БЕСОВСКИОТ ДИОНИС

СОДРЖИНА

- НАМЕСТО ПРЕДГОВОР
- УВОД ВО ТЕМАТА
- МАКЕДОНСКАТА НАРОДНА ДРАМА ВО СВЕТЛИНАТА НА ФОЛКЛОРНИТЕ И ТЕАТРОЛОШКИТЕ ИСТРАЖУВАЊА
- ЕЛЕМЕНТИ НА МАКЕДОНСКАТА НАРОДНА ДРАМА И ФОЛКЛОРНИОТ ТЕАТАР ВО ОБРЕДИТЕ И ОБРЕДНИТЕ ИГРИ
- МАКЕДОНСКАТА НАРОДНА ДРАМА И ФОЛКЛОРЕН ТЕАТАР ВО СОСТАВОТ НА НАРОДНИТЕ ОБИЧАИ И ПРАЗНИЦИ
- НАРОДНИТЕ ИГРИ — РУСАЛИИ И БАБАРИ КАКО ВРВЕН ИЗРАЗ НА МАКЕДОНСКАТА НАРОДНА ДРАМА И ФОЛКЛОРЕН ТЕАТАР
- РАЗНОРОДНИТЕ ОБЛИЦИ НА ДРАМСКИОТ РОД ВО КОНСТИТУИРАЊЕТО НА МАКЕДОНСКИОТ ФОЛКЛОРЕН ТЕАТАР
- ЗАКЛУЧОК
- ФУСНОТИ
- БИБЛИОГРАФИЈА

ПРИСТАП КОН ПРАШАЊЕТО ЗА МАКЕДОНСКАТА НАРОДНА ДРАМА И ФОЛКЛОРЕН ТЕАТАР

НАМЕСТО ПРЕДГОВОР

На крајот на Дваесеттиот век, во „општата научна лудница на истражувањето“, забележително е зголемен интересот на светската фолклористика и театрологија сврзан за прашањето на народната драма и фолклорниот театар. Продорот во тој заборавен „музеј на човечката имагинација“ се одвива во знакот обележен со прекрасниот стих на големиот романски поет Никита Станеску кој не опоменува дека „сегашноста е тука, иднината е непозната, најнепредвидливо е минатото“.

„Непредвидливоста на минатото“ и во остатоците на македонската народна драма и фолклорен театар функционира со сета своја митска, просторна и духовна неизвесност. Обидот да се воспостави врска меѓу античкиот Дионис и „бесовските игри“ кои низ култовите, обредите, обичаите и ритуалите живеат во нашиве простори од продорот на Словените на Балканот до нашиве денови нагласено е присутен во духовната историја од писмата на првите христијански мисионери до голем број на современи научни погледи кои го истражуваат првиот човечки јазик на комуникација преместувајќи го тежиштето на релацијата, според која „во почетокот не беше Зборот, туку Гестот!“

Ако „без театарот на старата Елада не може да се замисли историјата на театарот и ако своевремено Балканот бил центар на тој свет и на светот воопшто“ тогаш, преку ископините од македонско тло кои датираат од шестиот век пред новата ера од Тетовската менада до Хидријата од Демир Капија, Охридскиот Дионис и Играчката со змија можеме сосема слободно да воспоставиме, се разбира условно, „поле на континуитет“ на Играта како еретичка форма на негација на постојната религиозна или идеолошка догма која се огледува во спецификата на македонските обреди чијашто богата ризница на примери може да биде разгледувана како фолклорен театар.

Значајни истражувања, во еден скроман обем за оваа тема, се вршени во Етнолошкиот музеј на Македонија и во Институтот за фолклор во Скопје како и во студиите и собирачките записи од теренот на одреден број македонски и југословенски фолклористи и театролози. Нивното исцрпно ползување како и увидот во Националната библиотека, Музејот на народните уметности и традиции и Музејот на човекот во Париз, низ една синтетизирана форма се обидуваат теориски да фундаираат еден можан пристап кон прашањето на македонската народна драма и фолклорен театар.

Посебна благодарност за изработката на овој труд и за драгоцената помош во откривањето на изворите и примерите во македонската фолклорна граѓа му изразувам на проф. д-р Кирил Пенушлиски.

Скопје, 1989.

А в т о р о т

УВОД ВО ТЕМАТА

Детството на цивилизациите веќе со векови е прва и основна тема во научните истражувања на фолклорот кои ја надминуваат можноста за едно севкупно, „светско“ следење на значајните достигнувања во овој поглед, со оглед на обемот на материјата која се претвори во неизбришлива традиција не само на народите на земјината површина, туку и во светот на современиот човек.

Во сите полемички расправи напишани на светската полиглосија која се труди да го реконструира почетокот на драмата и театарот присутно е уверувањето дека нивните извори се наоѓаат далеку во мугрите на човечкиот почетен поход кон сопствениот бескрај.

„Без сомнение, живото потекло на драмата и театарот треба да се бараат во анимизмот и магијата. Анимизмот е пасивниот елемент а магијата активниот елемент на религијата на нивното раѓање. Тоа раѓање го карактеризираат активностите на примитивните човечки групи чии што први реални форми на општење се создаваат и развиваат во исто време со култовите, обредите и ритуалите.“¹

Описите на првите хорди собрани околу огнот и сенките на првата мистерија на човечката авантура кон сопственото самозапознавање и откривањето на телото на игранот низ првиот допир со маската на неговото лице за да „комуницира со групата е веќе создавање на првиот човечки јазик“. Тоа прво гледиште на човечката потреба од општење со

сопствениот свет и со неговата надворешна рефлексивност е веќе театар а човекот кој го создава тој свет е неговиот прв актер.

„Култот на предците ќе се претвори во култ на природата. Ќе се создаде мноштво богови: На сонцето, на ветерот и дождот и на сите други природни појави, човечкиот живот постепено ќе се транспонира од земјата кон небото одбележувајќи ја појавата на антропоморфизмот.“²

Појавата на новите лица сврзани за религиозните претстави низ земјоделските обреди, чувањето од лошите духови, каде што е присутен чинот на првата прослава од реколтата наспроти животната неизвесност што следи ќе биде откривање на првите сценски игри кои ќе се менуваат низ времето што гледајќи во идните преобразувања на неговите потреби ќе ги добива новите облици на изразување. Затоа тврдењето дека „ако човек ги погледа некои наши народни обичаи кои до вчера беа жива пракса на нашиот народ, ќе се зачуди од изобилието драмски елементи кои понекогаш претставуваат вистински спектакли“³ не изгледа претерано.

Како што ќе се менуваат претставите за светот така ќе се менува и самата материјализација на митот во обредите и култовите кои низ различните жртви кон боговите и кон материјално новите услови на животот всушност ќе го поларизираат процесот на раѓањето на двете линии на нивното дејство: безболната и светата. На тој начин ќе се роди драмскиот дијалог кој е секогаш „поврзан со примитивната вера на човекот-низ обредната игра-со магијата составена од епизоди кои се надоврзуваат една на друга а сепак секоја за себе претставува самостоен чин со посебна содржина и свои учесници. Обредните игри поминале низ повеќе фази се додека од нив не се издвоила народната драма.“⁴

Научниот критериум за одредување на првата позиција во расветлувањето на прашањата сврзани за народната драма ќе го постават првото двојство во поглед на одредувањето на нејзиното вистинско име кое, се, разбира нема да има пресудно методолошко значење за развојот на односите кон знаците на нејзината појава но, уште во самиот почеток ќе ја акцентира индивидуалната насока на нејзиниот свет. „Независно од тоа дали драмата е создадена од народот или за народот, таа, во секој случај, егзистира како првична форма на народниот театар низ сите фолклорни облици што ја сочинуваат.“⁵

Различните спротивставени гледишта околу именувањето на родот на народната драма и театар се должат пред сè на различниот третман на фолклорното наследство во различните етнички традиции. Додека некои научници сметаат дека драмата и театарот тргнуваат од иста фолклорна точка поврзана со обредите и обичаите, некои го истакнуваат „книшкиот третман“ кога во фолклорното творештво се воведуваат двата нови и „интелектуални термини“ драма и театар. Проблемите, се разбира не би требало да бидат сведени само на овие елементарни транспозиции но, тие

сами по себе не значат и негација на изворите кои, во случајов нас, единствено не интересираат.

„Своевидната појава во фолклорот на словенските народи се народниот театар и драма. Тие суштествуваат низ најразлични форми, од кои едните се многу древни а другите сосема нови“.⁶ Овој поглед кон движечките сили на развојот на поимите драма и театар во фолклорот отвора објективна можност за следење на научната тема низ нејзините контрапунктови што ќе бидат на некој начин и дорасветлување на спорното како и афирмација на новооткриеното.

„Реликтите на магиските функции и обредните церемонии, се забележуваат уште во некои драмски игри, особено во нивните фрази и симболи. Селскиот човек ги учи тие содржини на памет, уште во детството кога ги гледа игрите и учествува во нив. Некој запамтува повеќе, некој помалку па општо правило е на самата изведба слободно да се импровизира“.⁷

Тргувајќи од овие изградени стојалишта на аргументираниот приод, низ мноштвото согледувања може да биде реконституирана сликата на развојот дека“ во народното творештво мораше да се појави самоникнатата драмска уметност, која во старите, незнабожечки народни обичаи ги пронајде првите клици на драмскиот живот“.⁸

Начините на доаѓањето до разните претпоставки се претопуваат во различни теоретски понирања во кои народната драма и театар се сврзуваат со сиот митолошки и антрополошки контекст на светската модерна мисла за фолклорниот гениј на човештвото и оттаму можеби токму ритуалот е земен како прва форма и содржина на „човечкиот крик“ пред бескрајот на неговото обновено траење низ смртта како „божествен модел, како архетип, како пример кој е доволно познат за да го задржиме во нашето сеќавање, низ содржините во кои се остварува, можеби затоа еден од најстарите запишани споменици — кој може да биде антиципација на првата драма на колективната свест — ќе ги понуди пред идното време своите совршени експликации на човечкиот порив да води дијалог со самиот себе си: „Ние ќе го правиме она што боговите го правеа на почетокот“.⁹

Ако „народните обичаи многу векови во минатото ја имале истата форма во којашто современите научни иследувања ја сврзуваат со театарот“,¹⁰ тогаш со право можеме да тврдиме дека оваа потреба на човекот да ја пронајде својата изгубена слобода траела колку што трае самиот тој, токму како потрага која го довикува неговото најдалечно време кои од обредот, обичајот, ритуалот и сите нивни богато разгранети содејствија ја сочинувала единствената класифицирана форма која под именителот народна драма и театар ги подразбира сите нивни взаемни дополнувања и исклучувања.

МАКЕДОНСКАТА НАРОДНА ДРАМА ВО СВЕТЛИНАТА НА ФОЛКЛОРНИТЕ И ТЕАТРОЛОШКИТЕ ИСТРАЖУВАЊА

Иако просторите што ги населува денешна Македонија се само дел од некогашната географска површина на античка Македонија бројните амфитеатри во пронајдените и непронајдените градови, во богатите археолошки локалитети претставуваат неприкосновен доказ за театарската култура на „военољубивите Македонци“.

Во Пела, главниот град на древна Македонија биле живо присутни дионисовските баханалии кои за времето на Филип II Македонски (382—386) се одржувало во најубавите простори на царскиот дворец. Како организатор на дионисовските баханалии се споменува Филиповата сопруга Олимпија која според Плутарх „во своето баханалско друштво таа земала големи питоми змии¹¹ Исто така „според некои постари историски извори што се ослободени од митолошкиот пристап кон историските збиднувања кралот Филип II Македонски, загинал од рацете на атентаторот Паусание точно во времето кога влегувал во театарот за да присуствува на претстава“¹² Всушност, историските промени кои потоа ќе настанат ќе бидат и реалната рамка во која ќе се одвива идниот живот во овие простори за кои е запишано: „Секому му е јасно дека после кобната 168 г. пр. н. е., односно после двата неуспешни обиди да се отфрли римската власт во 149 и 142 г. пр. н. е. Македонија нема повеќе своја историја. Во неа не се одигруваат такви политички и војни настани во кои видливо, на самата површина, се манифестира животот на една држава. Само така и во таа смисла може да се прими како точна духовитата и помалку зајадлива забелешка на Момзен: дека за Македонците по 142 година одвај има што да се каже, освен што продолжија и натаму да ги бројат своите прозни денови, и години, претворајќи ја конечно своземји на Балканскиот полуостров.“¹³

Почнувајќи од второто столетие на новата ера Јужните Словени навлегуваат во внатрешноста на Византиското царство за да се заокружи процесот на нивното доселување на Балканскиот полуостров до осмиот век од новата ера. Тие се населуваат во оној период во кого веќе имаат развиена духовна и материјална култура. „Тие ги донесле тука и своите обичаи, песни, легенди, поговорки, гатанки и приказни, своите музички инструменти и своите „бесовски игри“, игра на нечистите духови според старословенското значење на зборот Бес. Тие имале и своја специфична драмска и театарска) уметност што почнале да ја збогатуваат и

доизградуваат во новата татковина, во новите, сосема поинакви историски услови, во непосредна близина на другите несловенски култури“¹⁴

Македонските Словени што му припаѓале на речиси најголемото словенско племе во Македонија — Березитите (Брсјаците) продолжиле да ги одгледуваат и оддржуваат старите обичаи од татковината. Организираше редовни прослави во чест на врховниот бог Перун и Дажбог (Дајбог) кои заземаат најзначајни места во нивната заокружна митологија. Тогаш ги изведувале своите бесовски игри со бесовски песни и музичка придружба во средишните делови на своите населби. Така било и во Скопје каде што до ден денеш се зачувани остатоци од некогаш наполно таинствениот и морничав култ кон змијата. Жителите на градот доаѓале да ги гледаат бесовските игри што претставуваат во суштина почеток на словенскиот театар во Македонија и во некои други словенски земји на Балканскиот полуостров. “¹⁵

Иако ни една историска реконструкција не може да го даде саканиот егзактен резултат во врска со структурата на народната драма како одделен род на фолклорното творештво сепак компаративните соодноси со другите национални средини можат да бидат едно отворено взаемно надополнување во откривањето на нејзиниот феномен.

„Македонската народна драма — истакнува Кирил Пенушлиски, во нејзината вистинска смисла во која одделни луѓе од народот се јавуваат како актери а другите како обични учесници или гледачи — веќе исчезнала, останале само бледи траги за неа. Оттука, на прв поглед, во нашево време изгледа дека е тешко да се зборува на оваа тема. Меѓутоа, ако е тешко да се вршат реконструкции за тоа како точно изгледала нашата народна драма и какви теми таа обработувала, нема причини да не се верува, по пат на аналогија, дека и нашето драмско народно творештво било поставено на исти или слични основи како кај другите јужнословенски народи“.¹⁶

Ако се тргне според хронолошките знаци кои се однесуваат на прапочетокот на македонската на родна драма преку принципот споредба со релевантните наоди на „другите јужнословенски народи“ се чини дека би можело да биде употребено како јасен доказ писмото на Папата Григорије Велики (590—604) што им го испраќа на мисионерите што во балканските краишта го вршат покрстувањето на мисионерите: „Не треба да се разрушат храмовите на идолите на тој народ, треба да се отфрлат само идолите и да се свети вода, зошто ако храмовите се добро направени, тие можат да преминат од Култот на демоните кон служба на вистинскиот бог ... Тој народ има обичај да убива многу бикови за жртва на своите демони и тука треба да се примени некако карактерот на церемонијата. Во денот на осветувањето или на годишнината на светите маченици ... та ќе го празнуваат низ општа трпеза религиозниот празник. Но нема веќе на ѓаволот да се принесат тие жртви — животни, а ќе ги колат за јадење во

чест на Бога и народот ќе му благодари на Господа кој им дал сè и ги наситил“.¹⁷

Погледнато од овој аспект наведувањето на еден опис од обредно дејствие во селата на Источна Тракија би можел да биде значајна илустрација на судирот на две култури, два погледа на етничкиот израз што обредот од селата Пиргопуло, Резово, Блаца и Маџура најсликовито ги содржи: „скокањето низ оган е најкарактеристичниот момент во нивниот култ во кој централна фигура претставува свети Константин. Кој ќе го навлече гневот на „Светецот“ го следат разни чудовишта кои како злиот ноќен дух, таласамот, ја пијат крвта на народот и го прогонуваат“.¹⁸

Констатацијата дека „драмскиот род на фолклорот содржи разновидни форми на народно творештво и дека во него како основен елемент се јавува — дејството, секако, најсуштествениот белег на секоја драма“¹⁹ го проширува полето на научните истражувања кои вклучувајќи ги различните појавни облици всушност, секогаш ја откриваат акционата природа на реализацијата на драмскиот чин во кого се истакнува „политеизмот со молитви и жртви кон боговите но дека сепак, основното и првичното е магиската практика која е тесно поврзана со нивна образовна и емоционална мисла како што тоа се гледа и во денешниот фолклор, во творештвото, обичаите и верувањата на народот“.²⁰

Драмата е во светот, далеку пред времето во кое доаѓа на сцената. Во тој домен се одвиваат истражувањата на Театарот и постоењето со определувањето дека „суштината на драмата низ вековите се состои во два збора: акција и место кај што се случува таа. Исто така, етимологијата прави од акцијата таа да биде нејзин постојан, вековен корен кој секогаш ќе претпостави настан, случување или претстава“.²¹

Следејќи ги компаративните согледувања и доследно спроведувајќи го тој принцип токму во расветлувањето на сите чинители коишто треба да значат реконструкција на поимот Македонска народна драма ќе се обидеме да наведеме некои облици на истражувања од етнолошките ориентации во откривањето на историјата на материјалната култура токму низ Историјата на облеклото. Со изнесувањето на фактите дека „најстарите податоци за Словените ги даваат Плиниј и Тацит во I век од новата ера а Птоломеј веќе знае и за самото име што произлегува од слава, слово или склави — може да се следат и религиозните верувања кај старите Словени кои се заснивале на почитувањето на природните сили, особено водата и водните божества, сонцето и громотевицата, плодородието, мајката-земја, и духовитевардачи на домашното огниште“. За облеката на Словените од почетокот се знае дека се служеле со меко преработени кожи без козина, волнени и ленени ткаенини, но најинтересно за нашиот непосреден интерес е во тоа што племето „Селони“ односно неговите припадници си ги бојадисувале косите и телата со темно-сива боја.“²² Овој индикативен елемент на трансформација, еден од

првите предуслови за постоењето на народната драма го наведуваме токму во полза на методот на експозиција на разните факти кои ќе се обидат да реконструираат единствен резултат.

Во некои посовремени истражувања на раниот словенски период кои претендираат на строга научна точност и потврденост се споменува познатиот обичај на гарање на мртвците кој подоцна под влијание на соседните народи е заменет со закопувањето. Францускиот истражувач на словенските народи и нации Роже Портал смета дека „нивното реално принесување на жртви не е само кон природните појави, туку тоа е сврзано со нивниот жив култ кон предците преку кого веруваат во идниот живот“.²³ Професорот на Харвардскиот универзитет С. Х. Крос во своето дело „Цивилизацијата на Словените низ вековите“ се задржува на значењето на старословенските богови Перун, Дажбог, Сварог и Велес за кого тврди дека и покрај нагаѓањата дека треба да се смета за збор кој означува „леш“, „фантом“ или „ѓавол“ сепак треба да се утврди дека поради неговата фреквентна инвокација тој со право треба да биде наречен „Бог на смртта“.²⁴ Утврдувајќи ги овие научни гледишта во полза на драмското дејствие на култовите, ни изгледаа сосема релевантни за показ на праоблиците на народната драма се разбира и преку близината на топонимиската одредба на еден од пресудните култови во ранословенскиот период, на што укажуваат и култните гробови во овчеполската котлина.²⁵

Арапскиот писател од X век Ибн Даста ги опишува битот и наравите на Словените: „Имаат различни видови гудала и цафари и кавали долги до два лакти. И љутните им се осмоструни. Спиртно питие подготвуваат од мед. При изгорувањето на покојниците се оддаваат на шумна веселба, затоа што преку веселбата ја изразуваат милоста што Бог му ја укажува на Покојникот“.²⁶

Овој значаен момент, во секој случај, пружа реални докази за „театралноста и драматичноста“ на култовите иако тврдењето според кое „историјата на словенската филологија и специјално словенската етнографија не му го дале потребното значење на ова прашање“²⁷ ни изгледа сосема веројатна и точна, што се однесува до седумдесеттите години од Дваесеттиот век. По појавата на Зборникот „Обреди и обреден фолклор“ Ленинград, 1974 година како и на многу значајните истражувања на В. Е. Гусев особено на неговата книга „Извори на рускиот народен театар“, Ленинград, 1977 година како и на повеќе други комплексни проекти што ќе бидат предмет на нашата разработка, ситуацијата речиси радикално се менува.

Како што веќе наведовме прв предуслов за постоењето на народното драмско творештво е дејствието кое проследено низ таканаречената „материјализација на митот“ се остварува како народна драмска игра.

Многу интересен материјал за обработка пружа сведочењето на еден автентичен собирач кој кон крајот на минатиот век пројавил конкретен интерес кон народното глумирање²⁸ за кое што самиот вели; дека драмската граѓа почнал да ја собира кон крајот на минатиот век од „неписмениот народ, таа недочитана жива книга со чувство дека таа граѓа со ширењето на просветата и образованието се ближи кон својот крај ... во долгите ноќи сум присуствувал на селските седенки и забележал дека селаните ги избираат највештите меѓу себе кои умеат и знаат да им прикажуваат на гледачите за што поубаво да го изведат нивниот приказ и да им се допадне на гледачите што е најважно за самоникнатата народна уметност ... ги бележев зборовите па макар и да ги преминуваа по малку границите на учтивоста само кога се употребуваа во тој заеднички народен живот, но секогаш го забележував она што го гледав и го слушав и колку што ќе запамтев и тоа со народни говори и изрази“. Во описот на црногорската народна драма „Вратило“ „еден играч се облекува во чудни алишта, место капа на главата клава овнешка кожа, закачува на појасот дрвен нож и торба наполнета со пепел а место пушка зема долг стап и божем изненада, наведен влегува преку прагот, кривејќи, одвај држејќи се на нозе од жалост. Овој народен глумец го претставува човекот кој го бара убиецот на својот брат. Крвникот го претставува кукла која ја прават со помош на вратило ставајќи му капа на врвот и обвиткувајќи го со чалма и цамадан, го опашуваат со појас и му ставаат стапови место раце и две мали стапчиња место пушки. Оваа кукла-вратило што го претставува крвникот ја носи еден играч пред себе си. Со неа влегува во просторијата и во неа се одвива дејствието на пресметката меѓу куклата и живиот глумец кој го убива крвникот и го распродава неговото облекло и оружјето“.

Во 1905 година во Гласникот на Земаљскиот музеј на Босна и Херцеговина,²⁹ Тома А. Братик и Ст. Делиќ го објавуваат текстот Народните игри од седенки и собири во Горна Херцеговина. Тие даваат и класификација на игрите:

1. Сатирично-комични игри
2. Шеговити и забавни игри
3. Гимнастички игри

Од посебен интерес за прилозите кон истражувањето на Македонската народна драма претставува вклучувањето на играта „Змија“ од „Македонското Кичево“ што ја имаат класифицирано во втората група на народните игри заедно со описот на нејзината содржина во која актерот-змија во орото ја каса девојката и нејзината мајка коишто предејќи го напуштаат орото. Потоа настанува пресвртот и другите учесници се нафрлаат на Змијата и ја казнуваат.

Независно од фактот што во овие назнаки не можеме да го бараме заокружениот облик на драмскиот фолклорен чин тие се наметнуваат како релевантни остатоци кои можат да ги усмерат нашите понатамошни интересирања во конституирањето на театарскиот хоризонт сврзан за оваа тема.

Никола Бонифачиќ Рожин истакнува дека „ако се исклучат пасионските игри во Словенија и приказанијата за маките Исусови во Хрватска и „Морешка“ во Корчула како и „Робинка“ во Паг може да се каже дека на јужнословенскиот простор многу ретко се среќаваат драмски обработени трагичните мотиви. Тој заклучува: „Народната драма се развила кај нас во три карактеристични облици така што имаме меѓу народот — театар со човек — глумец, театар на кукли и театар на сенки. Некогаш публиката само ја гледа пантомимата или сликовитата поворка на играчите, а некогаш ги гледа и слуша монолозите и дијалозите на вештите глумци. Иако некои мотиви кај народната драма говорат за културното влијание од Медитеранот, европскиот запад и дуалистичкиот исток а некои стилски карактеристики упатуваат на витешко-феудалните црковните и граѓанските амбиенти, сепак повеќето од познатата драмска граѓа му припаѓа на светот на „простиот“ народ, до неодамна неписмен кој стотина години од уста до уста ги пренесуваше драмските содржини за да импровизира во секој нов настап. Народот кој е предмет, претстава и главен интерпрет со тоа најсуштествено го дава својот печат на нашата фолклорна драмска уметност“.³⁰

Следејќи ги на овој начин научните согледби во повеќе јужнословенски средини, особено внимание привлекува студијата „Стариот театар кај Србите“ од д-р Мираш Киќовиќ. Во оваа студија авторот го следи процесот на развојот на театарот од народните игри до првата претстава со која започнува современиот театар. „Кога Русите говорат за својот театар, тие неговиот корен го наоѓаат во оние народни игри што во далечното минато ги изведувале нивните ловци, овчари и земјоделци а кои настанувале од врската на работниот процес со паганските верувања, обредите, обичаите, свеченостите и во игрите на народните забавувачи, скоромахите. Слично би можеле да речат и Србите за своите дамнешни народни игри и за својот средновековен забавувач— глумецот. Тука е на прво место и богатата театарска и музичка терминологија којашто уште од тоа време е забележана: позор — позориште, игра, играти, играч, игриште, глума—глумити, глумење, глумиште, шпилман—шпилманити, скомрах, лицепотходник, подражател, плесац, плесица, плесаније, гудац, свирац, свиралник. Следуваат термините за дејствието: комическаја и скомрашка за комично, сатирскаја и игрчиваја за сатирично, козлаја и козлогласнаја за трагично — значи, сета наша театарска терминологија може со право да го постави прашањето за карактерот на уметноста за која постоеше. Ние оваа

терминологија ја имаме запиша но во нашите пишувани средновековни споменици меѓу кои Крмчија и Синтагмат“.³¹

Уште поконкретен е ангажманот на Твртко Чубелиќ во неговата книга „Усмена народна реторика и театрологија“ токму на планот на детерминирањето на новата фолклорна категорија — Народен театар. Тој нагласува дека“ сè до нашиве денови многу слабо е забележана усмената народна театрологија и нејзиното драмско творештво како и со неа поврзаниот и особен народен театар. Народниот театар останал на страна од големите економски и културни центри. Живеел и постоел во селскиот амбиент и траел заедно со народната песна и приказната од најстарите времиња. Благодарение на карактеристичните погледи на културата и народното усмено творештво, усмената народна театрологија не е откриена истовремено со песната и приказната. Иако за неа постојат податоци од раните столетија потполно научно внимание и интерес и се посветени дури во нашиве денови.

До нашиве денови изворниот народен театар стигна само како торзо на значајното и по нешто сосема бизарно сценско творештво. Потполно е оправдано барањето во тековите на театрологијата да се зацрта и до сега непознатиот тек на народниот театар, заснован на феноменот на изворното народно драмско творештво. Во народниот живот и во народната култура имало многу прилики, разни работи, обичаи и обреди, многу игри во кои учествувал помал или поголем број на личности. Секоја избрана личност вршела одреден дел од дејствието и говорела одреден дел од текстот. Бројот на личностите бил секогаш различен, според задачата, но, секогаш однапред одреден и обликуван со содржината којашто се изведува и начинот на кој сценски се прикажува. Тоа ни потврдува дека народот знаел и драмски да се изразува. Знаел да глуми, да го прати својот говор со гест да изведува и да носи специфична маска, дијалошки и сценски да го прикажува некој настан или некое дејствие.

За разлика од песната и приказната кои воглавно се слушаат, ваквите остварувања се гледаат и слушаат бидејќи имаат печат на драмско-сценска фактура“.³²

Навлегувајќи во народното фолклорно творештво од вакви теориски позиции што овозможуваат едно отворено расчленување на сите елементи на драмата во сите нејзини појавни облици кои ги исполнуваат сите барани услови за нејзиното постоење Чубелиќ предлага разгледување на таквите фолклорни целини како на заокружена тематска и сценска целина со сите особини на сценско дело. Тој посебно ги повлекува и ги класифицира мислата и концепцијата каде што се одвива драмското дејствие на народната драма:

1) Се антиципира сценскиот простор каде ќе се одвива сценско-драмското дејствие пред амфитеатрално распоредената публика

2) Се замислува сценскиот распоред на просторот според кој се појавуваат глумците и се одвива дејствието

3) Се утврдува сценскиот редослед на појавата на глумците, текот на дејствието, искористувањето на просторот и исполнението на одредените улоги

4) Однапред е разработен системот на сценографијата и костимографијата кој по се одговара на основниот драмско-театарски карактер на сценското дејствие“.

И овде ја среќаваме веќе познатата класификација: Театар на сенки, Куклен театар, Театар со маски како и последната група на Драмските игри поделена на два подвидови: Драмски и Сценско-музички игри. Во студијата „Светските театарски текови и структуралните законитости на усмената народна театрологија“³³ се нуди и друг тип систематизирање на драмските игри. „Можно е да се гледа драматуршкотеатролошката компонента во драмските игри според мотивско-тематската обработка т.е. според основниот настан и карактерот на драмската фактура. Би можело да им се пристапи на усните драмски игри и од аспект на едно тесно тематско подрачје. На тој начин прегледно и информативно би можело да се говори за подрачјето на свадбената тематика, за подрачјето на различните животни процеси, историските теми итн. Исто така се прават обиди во овој контекст да се конституираат одредени аналогии со подоцнежниот развој на драмата пред сè во идентификацијата на сцената во народната игра со „подвижната шекспировска позорница“ или со богатите „гротескни елементи“ кои значат претходница на тековите во современиот драмски израз на човештвото во целина, без исклучок на традицијата и разликите во духовните култури.

Во студијата „Варијанти со свадбени мотиви во фолклорниот комплекс обред, песна и драма“³⁴ академикот Васил Иљовски истакнува некои важни прашања околу „посебниот вид комплексност која произлегува од можноста еден ист животен елемент да биде истовремено момент во вршење обред и мотив за поетско, играчко и драмско обликување, поставува пред проблем како за комплексот — синкретичната целина, така и за секоја од неговите составки, во нивната специфичност на посебни категории: обред, песна, игра, драма“. Истакнувајќи го терминот на Лаза Костиќ „фолклорен театар“ и записот на собирачот на фолклорното богатство Вук Врчевиќ кој уште во 1868 година собраните народни игри ги гледал како изразити драмски творби по нивната функција доведувајќи ги во врска со театарските претстави, Иљовски го наведува и податокот според кого уште во 1689 година Ј. Валватор свадбената игра „Барање птица“ која и денес се изведува на Истра ја опишал и окарактеризирал како вистински театар.³⁵

Согледувањето за присуството на народната драма и во македонската фолклористика се движеше по објективните патишта на научните љубопитства така што извесниот полемички простор беше на некој начин неопходен за да се стигне до сознанието присутно во студијата на Иљоски: „Несомнено, беа пребрзи и погрешни констатациите дека драма во народното творештво — наспроти богатството и по обем и по вредности во народната епика и лирика, единствено нема, неа ја има, но сразмерно малку, така да се каже во чист вид: обично таа се наоѓа во неразделна врска со обичаи, песни и игри, некогаш со рамноправна а почесто со подредена функција. Поради тоа и нејзе и се пристапувало, главно од етнографски аспект, со дескриптивен метод, без примена на естетски критериуми како за еден вид литературно творештво“.

Драмскиот род во фолклорот со своето обединување на повеќе форми, сврзани пред се со дејствието сеуште предизвикува различни научни гледишта во кои доминира тенденцијата за неговото вистинско одредување за прецизноста во класификацијата на формите: Што всушност може да биде сметано за драма во фолклорното наследство а што не?

Дилемите што се појавуваат кај рускиот фолклорист В. Чичеров, кај Маја Бошковиќ-Стули³⁶ и кај Васил Иљоски во врска со одредниците на драмскиот род во фолклорот на некој начин го антиципираат и денешното полемичко расправање околу односно прашање. „Би било одење во друга едностраност и крајност таму каде што ќе се видат драмски спецификуми: дејство, конфликтни ситуации, дијалог, да се зборува за драма, и кога тие се вклучени во реално вршење на еден обичај а не во самостоен особен склоп и сооднос како составки на една органски целосна драмска структура; и кога основната нивна функција е да илустрираат реално, директно одредени практични желби, намери, цели, на пример, желби за плодородност, богатство а не да искажуваат и да побудуваат естетски доживувања. Укажувајќи на потребната претпазливост да не би се мешале критериумите по функција и по форма, Маја Бошковиќ-Стули го наведува примерот на рускиот фолклорист В. Чичеров кој народната драма ја разликува дури и од народниот театар во поширока смисла, во кој влегуваат куклениот и панаѓурскиот театар, вертепот итн., а од друга страна народните обичаи, свадбени, покладни и слични, ги гледа надвор од рамките на народната драма“.³⁷

Кога во 1977 година се појави книгата на В.Е. Гусев, „Изворите на рускиот народен театар, повеќе, на некој начин утврдени принципи во разгледот на народната драма беа повторно доведени во прашање со оглед на радикалноста на овој автор кон ред недоразбирања во современата руска и светска фолклористика.³⁸ Тој ги одреди трите основни обележја според кои може да се говори за народната драма. „Првото обележје кое што обусловува можност да се говори за народно драмско творештво е

дејствието како форма на одраз на стварноста и како средство за изразот на човекот кон неа. Сепак, дејството само по себе сеуште не е драмско творештво. Како второ обележје е преобразбата или овоплотувањето на човекот во некој постоечки објективен лик кој е реален со помош на маски или со помош на движење, мимика и збор. Со други зборови во народното драмско творештво, неговиот учесник не си е сличен на себе си. Но, овие два услови сеуште не се доволни за да се говори за издвојување на драмското творештво од широката област на творечката дејност на човекот која е заснована на дејствието. Во овој однос карактеристична е грешката направена од В. Н. Всеволодски Гернгрос во неговите трудови од 1920 година. Така, во Историјата на рускиот народен театар (која беше составена од неговите предавања на ЛГУ и ГИТИС) авторот го апсолутизира дејствието како основно универзално обележје на драмското творештво и врз оваа основа дошол до заклучок дека „нема неколку сериозни принципиелни податоци“ за припадноста на „обредните игри и театарските видови на дејствието кон „различните меѓусебно независни области“. Всушност, ако се издвои само белегот на дејствието (како организиран комплекс на дејството на човекот) тогаш, формално според структурниот и назначениот знак не може да се установи разликата меѓу обредот, играта, театарот, црковната служба и меѓу другите видови на дејности на човекот кои допуштаат било каков вид преобразба.

А. В. Луначарски во предговорот кон наведената книга на Всеволодски-Гернгрос, прв ја забележа недоволната аргументираност на концепцијата и нејзиниот автор, и покрај тоа што дал многу висока оценка на неговиот труд; полемизирајќи со авторот во однос на дејството како основна црта на народната театарска уметност, А. В. Луначарски пишува дека побрзо би било можно да се зборува за уметноста на „дејствието“ ако зборот „дејствие“ секогаш го поврзуваме со процес кој се јавува заедно со претпоставеното театарско дејствие“.³⁹

Во овој простор на научното прашање В. Е. Гусев го поставува својот поглед кон основните предуслови без кои не може да се зборува за народна драма истакнувајќи го последниот и најпресуден елемент на нејзиното издвојување како посебен род. „Неопходно за да се воспостави еден таков услов при кој дејствието ќе стане драмско творештво е третото обележје. Тоа трето обележје кое има принципиелно значење и кое допушта да се говори за посебно драмско творештво е појавата на естетската функција на дејствието и преобразбата на човекот која се разликува од практичната, ритуално магичната или култовата функција што се пројавува во елементите на уметничката (често несвесно уметничка) сликовитост на драмското творештво. Логично определувајќи ги границите на народната драма или степенот на развој на творечката дејност на човекот врз која тој се пројавува, треба да се имаат во предвид не само обредите во целост како сложен етнографски комплекс туку

обредното дејствие кое ја извршува естетската функција. Не можат да бидат земани сите народни игри (на пример конгломератот натпревари и забави) туку само одделните драмски игри кои ги исполнуваат овие предуслови.

На тој начин кон драмското народно творештво ние не можеме да ја приклучиме секоја народна игра, секое оро, кои се засновани на било какво дејствие, туку само таквите елементи и делови, епизоди од обредот или такви видови игри и ора каде што основно обележје што ги интегрира сите други составки и заедно со нив ги обединува различните видови драмско творештво е естетски насоченото дејствие“.⁴⁰

Тргувајќи од овие определби кои можат да бидат применети и врз народното драмско творештво според принципите кои се претворени во научна реализираност во повеќе средини во светот и врз искуствата во проучувањето на прашањата врзани околу македонската народна драма, токму во нејзиното конституирање како фолклорна целина составена од сите елементи кои подразбираат и фолклорно богатство и структурални предуслови за да може да се изврши најобјективната реконструкција во полза на изворите на народната драма и театарот во Македонија.

ЕЛЕМЕНТИ НА МАКЕДОНСКАТА НАРОДНА ДРАМА И ФОЛКЛОРНИОТ ТЕАТАР ВО ОБРЕДИТЕ И ОБРЕДНИТЕ ИГРИ

Несомнено е дека корените на македонската народна драма се наоѓаат во обредите и обредните игри. „Македонските обредни песни се наши најстари песни. Потеклото на нашите обредни песни како и на поезија на сите Јужни Словени, има врска со прасловенското паганство, со светогледот на старите Словени уште од времето на нивното заедничко живеење во старата татковина. Криејќи во себе траги на една своевидна човечка вера, вистинската обредна песна што се пеела во определени денови била поврзана со одредени обичаи и обреди, во чија основа најчесто лежеле секидневните животни интереси и религиозните и магиските претстави на нашиот далечен предок, за животот и природата, се јавувала како дополнување и составен дел на тие обичаи и обреди, како песна што ги осмислувала и со својата естетика, во извесна смисла ја нивелирала нивната практична страна. Натаму ако теоретски не постои пречка: појавата, првите фази и создавањето на обредната поезија, да се поврзат со општата синкретска состојба на поезијата, ќе биде јасно дека во почетокот естетската страна и изразноста на обредните песни и дека со време и постепено таа се зголемувала за сметка на самиот обред“.⁴¹

Навлегувањето во бескрајната редица прашања која подразбира реконструкција на ред етнолошки, етнографски и религиозни обележја природно нè доведува до сознанието присутно во некои веќе осведочени истражувања во кои се заклучува: „За нас би биле интересни и редица проблеми сврзани со религијата на славјаните зошто во разните култови може да ги видиме севозможните обреди и обичаи во кои се кријат дејствителните елементи на народниот театар и драма. Обредите и обичаите заземаат голем дел од секојдневието на словенските племиња потчинети на Византиската империја, кои се својствени на високиот стадиум на варварството“.⁴²

Всушност „населувајќи ја својата денешна татковина нашите далечни предедовци биле принудени да живеат во непосреден контакт со покултурните романизирани и елинизирани староседелци. Од нив тие ја примиле не само новата христијанска религија туку и многу нивни обичаи и обреди или само елементи од нив. Воопштено речено тогаш започнал процесот на мешањето на старите словенски обичаи и верувањата и обичаите на староседелците, особено оние што и новата религија ги поддржувала. Ова е процес на тнр. двоверие што е присутно и до денес во нашите обредни песни, па и во самите обичаи и обреди со кои се поврзани. Всушност, со времето во обредната поезија продреле најмногу елементи од новата религија особено од Библијата од апокрифната и хагиографската книжнина“.⁴³

Како што се гледа од истражувањата на познатиот бугарски научник Михаил Арнаудов „обредната страна која ни ги претставува демонските, религиозните обреди на старите Тракијци е во тесна врска со појавата на нестинарите и култот кон Дионис, обредната игра пеперуда и додолки како и за развојот на трансформациите на горските и полските култови“.⁴⁴ Од таму произлегува заклучокот според кој „кога бараме пројави од животот на нашиот народ во кои се забележуваат елементи на театарност и драматичност нив ги наоѓаме во свадбените обичаи и погребните обреди и во редица други обреди сврзани за паганските и христијанските празници“.⁴⁵

Според П. Пенев „за прв пат за нашите кукери дава сведоштво Георги С. Раковски во 1857 година во делото „Горски патник“ во кое се вели дека „тие одговараат на народната мисла за раѓањето и плодородието на новиот живот и будуњето на пролетта. Се разбира во тие обреди, пантомими и игри има многу карактеристики кои се сврзани со паганскиот светоглед на народните маси и магичните моменти кои исто така одговараат на степенот на спознанието за светот што ги опкружува и природата“.⁴⁶

Всушност именувањето на овој период како двоверие во потполност ја одразува таквата состојба бидејќи „кукерските игри покажуваат неспорно сродство со старите тракиски празници посветени на Дионис, предадени на Грците, преку кои се преземаат од словенските маски на

Балканскиот полуостров. Така на пример како особена форма на претпролетни дионисовски празници се јавува обичајот Цар на лозата, на 1 февруар, на Св. Трифун или на Св. Трифун Зарезан“.⁴⁷

Со самиот факт што „обреданата поезија го прати обредот, таа претставува дел на обредот. Обредот може да биде поврзан со спомените на минатото (на пример погребниот обред, поврзан со спомените на покојникот, на неговиот живот) со мислита за иднината (на пример различните пролетни обреди проткаени со грижата за идното плодородие, но основното во обредот е тоа што тој се случува сега во присуство на многу луѓе, по повод настаните кои се случиле во минатото, како на пример смрт, но со своите последици влегол во сегашниот миг. Со оваа доминација на сегашното време во обредот поврзана е и неговата импровизација. Ако се анализира карактерот на сегашното време во обредот ќе се види дека тој не се базира на уставени текстови како кај останатите жанри на фолклорот. Уставен е текстот само во односот кон оние настани кои во поголема мера се лишени од индивидуалните варијации. Свадбата дава помалку повод за импровизација отколку смртта. Смртта е „различна“, таа бара секогаш нов текст“.⁴⁸

Во рамките на ваквиот третман на обредите тесно поврзани со дејствието како основен мотив на нивното траење се чини дека може да се воспостави драмскиот графикон на обредноста и врз одделни примери од македонските обредни песни кои имаат елементи на митолошки призивок. Така на пример македонската обредна песна Женидба со мртовец⁴⁹ пружа вонредни можности за остварување на доказната постапка на дијалогот, дејствието, заплетот и расплетот се разбира доколку од нејзината структура се опстрахираат сите назначени карактеристики: Во оваа песна која по својата уметничка сила се доближува до врвниот антологиски круг на песни со неочекувани пресврти својствени за драмскиот род во фолклорот младоженецот е каснат од змија на денот на неговото поаѓање во градот на невестата. Неговите девет сестри мртов го качуваат во кочијата која по долгото патување стигнува до целта каде им се придружува и невестата — Бела Неда. Тие се враќаат во неговиот дом кога таа забележува дека е мртов:

„Таман било през гората
поддунал е тиок ветер
подигнал е тенка крпа
открил си е гален Димчо;
видела го Бела Неда
бело лице пребледело
на мртовец прилегнало
црни очи премрежени
на мртовец прилегнали“

Развиената драмска структура на експозицијата сугерира веќе според научниот третман на Твртко Чубелиќ во народното творештво по веќе познатиот дијалог и примена на ремарката како облик на покажување на дејствието и врзувачки елемент на неговиот континуитет:

„—Еј вика Димчовите
Димчовите девет сестри
мои мили девет золви
бре м’чете не плачете
така ми е господ шарил
за мртовец да се венчам!
Проговори бела Неда:
— Кои ќе са копачјето?
Широк гроба ископајте
и мене ме закопете!“

По третата вечер во која младенците се заедно закопани во гробот се појавува лутата змија (1) која води дијалог со невестата (2)

— Потргни се бела Недо
да си прида кон Димчоте
да му пија црни очи
да му јада бело лице
да му коса руса коса!

— Насад,насад Лута змијо,
од тебе сам живо в земја!
— Подај Недо, десна рака,
да ти плукна на раката
да му туриш вов устата
ќе си стане гален Димчо!

Откога Димчо станува и „засфирува с меден кавал“, крајот е обележан со појавата на Димчовата сестра која во разрешницата на драмските елементи кои ја сочинуваат оваа песна го слуша Орфејскиот звук кој ги движи кон раскопувањето на гробот на младенците и нивното враќање во животот.

Ако врз овој конкретен пример во кого што драмското е „пасивана категорија“ која може да има или да нема своја реализација, можат да бидат утврдени основните предуслови за можноста во неа да бидат вклучени повеќе лица, тогаш обредноста поврзана со физичките дејствија многу повеќе се доближува до „усмената народна театрологија“, со оглед

на тоа што е подложна не само на импровизацијата туку и на репродукцијата на настаните.

Значи ако обредноста според Михаил Бахтин ја прифатиме како „систем“ кој подеднакво се развива „виа позитива и виа негатива“ тогаш во оние песни каде физичкото дејство се реализира имаме вистински зачетоци на народната драма и театар.

„Еден дел од обредните песни се сврзани за најважните годишни празници (Коледе и Божиќ, Лазаров ден, Великден, Ѓурѓовден, Спасовден, Петровден и други празници тнр. календарски песни. Посебна група песни би биле оние за одделни примитивни верувања во маѓијата (додолските и песните за дожд) и третата група песни поврзана со најважните настани животот на секој човек и секое семејство: раѓање, крштевање, свадба и смрт“.⁵⁰

Паганскиот обичај за раѓањето на сонцето славен кај старите Словени, слеан со христијанскиот празник на Христовото раѓање „опфаќа и некои грчко-римски и пагански елементи од празникот на новата година“.

Принципот повторливост присутен во коледните обреди, нивното реализирање од страна на коледарските дружини составени од деца и младичи како и изразитата церемонијалност во која се вкрстуваат религиозната основа со чистите импровизации на „пофалбите и пожелбите“ на домаќинството — за општа благосостојба и среќа како и на одделните членови за здравје, љубов, женидба и пород не водат до сознанието дека првобитниот театар не може да биде разгледуван вон од целината во која неговите одделни елементи го заземаат местото кое подоцна ќе биде прашање на посебност во фолклорниот род. Нивната подготовка, очекувањето во одредениот ден на годината, учењето на определените зборови или песни, настапот пред одредената публика во секој случај го носат народно-драмското обележје како непобитен знак на првичните форми на драмскиот род во фолклорот.

Во еден автентичен собран материјал од понов датум во врска со коледарските песни се забележува: „Иако потекнуваат од паганството за нив постојат легенди што очевидно црквата ги адаптирала, ги поврзала со раѓањето на Христа и колењето на новороденчињата — според месните легенди. Децата од поголемата возраст и денеска го поврзуваат колењето со Коледе, офкањето со извикот о—о—о—о—о! Тие се збираат во групи и одат по куќи, изразувајќи ја тагата, но со време Коледе се претвора во најголема детска манифестација на радост. Коледањето е поделено на две манифестации, ноќна и денска. Ноќта помеѓу 5 и 6 јануари според Бадник, започнува ноќната. Тогаш децата од поголема возраст од 10 години и нагоре, младинците, дури и повозрасни мажи се собираат и шетаат по куќи, собираат дрва за палење оган. Тоа го прават колективно. Одат со песни со свирки на гајди, од куќа в куќа. Во секоја куќа го скориваат

домаќинот со песни за да стане да им даде дрва за коледарскиот оган. Во колку не сака да стане, тогаш сами, што ќе најдат во дворот, тоа ќе земат (кошеви за слама, кошеви за жито, коли, рала и слични дрвени предмети). Коледарите, кога влегуваат во дворот ги пејат песните „Гаврак грачи на куќа“, „Ој невесто ситна лесо“, „Ѓуро петел јаваше“. Се верува дека коледарските песни имаат посебна цел. Покрај тоа што треба да го скорнат домаќинот, за да им даде дрва, тие и еротски го поттикнуваат. Собраните коледарски дрва се носат на некоја селска ширина и таму се пали оган. Коледарите покрај огнот ја минуваат коледарската ноќ со веселење, пеење и играње до зори“.⁵¹ Тука се пејат песни кои по својата суштина „по својот видлив и конкретно-сетилен карактер и по присуството на силниот елемент на играта тие се блиски на уметничко-сликовните форми особено на театарскопретставувачките“,⁵² Но, според Михаил Бахтин, тоа обредно јадро се наоѓа на границата меѓу уметноста и самиот живот. Во суштината, тоа е самиот живот, но вообличен на посебен начин во игровната слика. Во него се живее, во него живеат сите, бидејќи тој по својата природа и идеја е општонароден. За време на одржувањето на обредот се живее според неговите закони, според законите на обредната слобода. Во таа смисла коледните песни околу огнот кои ги задоволуваат основните теоретски предуслови на елементите на народната драма (се учат, се изведуваат во посебен простор, следени се од публиката, подразбираат посебна костимографија, сценографија и реквизити) ги надминуваат границите на „контролираната употреба“ на зборот и преминуваат во потполно ослободеното сваќање на неговото дејство:

Во шесте примери на коледните песни кои го определуваат обредот видлива е ослободената имагинација која според М. Бахтин го задоволува театарско — претставувачкиот момент на нивното значење.

1.

Ур, дур, стар, кур
стара пичка
јаребичка
Коледе, коледе, о-о-о!

2.

Печи пиче сирење
на врбови корење
дојде куре да гледа
Зеде пиче лопатче,
удри куре по главче
Летна куре да бега
по дрварски патишта.
Го сретнале дрвари:

— Каде, куре надрвено?
— Барам пиче црвено.
Коледе, коледе, о-о-о-о!

3.
Ори пичко јасено
кај си била досено.
— Бев горе планина,
— Шчо кур бараше планина?
— Барав кора сланина.
Коледе, коледе, о-о-о-о!

4.
Ангеле Веле
отелил теле
водиго в крапа
купи му капа
на капата игла
куро му се дига
Коледе, коледе, о-о-о-о!

5.
Јаре, јаре, јатка
од магаре затка
Врти коло дрвено
дај ми пиче црвено
Коледе, коледе, о-о-о-о!

6.
Утре вечер Бадник вечер
баци коња, пак на пазар
купи винце пак напиј се
дувни плевна запали се
касни каша попари се
види пиче исплаши се,
Коледе, коледе, о-о-о-о!

Во овие песни од Порече, западна Македонија објавени од фолклористот Милан Ристески добиваме вонреден адекват на тврдењето на Михаил Бахтин што се однесува до доведувањето во прашање на „религиозната основа на обредот“. Во овој случај сигурно дека не се работи за „религиозни обреди како оние во христијанската литургија со која се поврзани по далечното генетско сродство. Начелото на смеата која

ги организира овие обреди ги ослободува од секаков религиозно—црквен догматизам, мистика и стравопочит, тие се потполно лишени и од магискиот и молитвениот карактер (тие ништо не изнудуваат и ништо не молат). И повеќе од тоа, некои форми се непосредна пародија на црквениот култ. Тие и припаѓаат на сосема друга сфера на постоење“.⁵³

Сознанијата што се наметнуваат во поглед на подготовката за изведбата на чинот збогатени се и од придружните реквизити: „Обредни лебови, некои предмети, дрвца, храна, парче свеќа, тркалесто колаче, итн., кои се присутни во овој обред и претставуваат ритуални плодносни зачетоци со кои се остваруваат некои други обичаи кои се вршат во текот на годината“.⁵⁴ Во врска со обредните лебови, тие се појавуваат во рамките на „традициите на аграрната—матријархална култура и родовската заедница, односно патријархалниот род и нивното обликување подразбира низа на суштински исти особини кои во текот на времето се соединувале едни со други формирајќи ги на тој начин денешните обилици од кои повеќето делуваат архаично како врска со некое одамна изминато време. При обликувањето на обредните лебови изразена е човечката потреба за пластично изразување, кое е дел од оној ист начин на мислење на одреден степен на развитокот, кој се манифестира низ обичаите, верувањата, митовите, легендите и сл. а кој е најтесно поврзан со анимизмот, хтонскиот култ и главно со преносната и имитативната магија. Во некои примери на обредни лебови од типот „конгломерат“ каде што се четири полиња се претставени полските, сточарските работи и домашниот живот наидуваме на фигурални композиции поврзани со некое дејство околу софрата, работени во сите битни обележја на архаичната пластика — синтетизирано, шематски. Приметно е дека таа пластика со своите едноставни, шематски конципирани форми, како обележја за одделни појави се врзува во старите примери на вотивна пластика, идоли од тера—кота, непечена земја, камен или друг материјал кои ги наоѓаме во предисторијата а тоа зборува и за староста на овие обреди“.⁵⁵

Од овие примери може слободно да се заклучи дека изведувачкиот механизам на обредот потполно може да биде подведен под елементарните законитости на драмската игра со оглед на сите компоненти што го сочинуваат. Изразити елементи на драмскиот род наоѓаме и во водичарските песни кои претставуваат „македонска посебност“ меѓу јужнословенските народи. Тие се пееле на Водици и Богојавление обично изведувани од девојчиња наречени водичарки или водаруши кои оделе по куќите и пееле за љубовта, женидбата за род и приплод. Според К. Пенушлиски од пролетните обредни песни со кои симболично се воспева буђењето на природата по зимата најраширени се лазарските, великденските и гурѓовденските песни. Во сите овие три видови песни поврзани со нивната обредна конотација постојат одделните форми на народниот театар и драма кои во различни, непредвидени и

мираклички ситуации се служат со оружјето на импровизацијата претворајќи го обредот во една „драматизирана целина“ која независно кого го воспева почнувајќи од најмалото дете во лазарските песни па до лулките на ѓурѓовденските ведрини подразбира единство на простор, време и место во кое човекот се соочува со самиот себе си.

Акционата база на дијалогот која според Жан Дивињо е основната за да може да се појави „драматизираната целина“⁵⁶ ја среќаваме во голем број обредни песни во македонската фолклорна ризница од која наведуваме само еден антологиски пример кој се пее во дијалог во водичарските обреди:

Богородка, божја мале,
сношти ни се дете роди
машко дете, бела бога
бела бога, света Петка
и се роди и продума:
— Леле мале, стара мале
ајде иди коњ да тражеш,
коњ да тражеш, да ме крстиш!..⁵⁷

Симболиката што ја воведуваат лазарките што играат и пејат однапред научени текстови и билјарките кои ѝ се обраќаат на природата дефинирани се низ призмата на тесната врска со Митот со оглед на тоа што „митот е засниван врз обредот, како идеализација на човечкиот живот во неговата еволуција“ а обредот пак од своја страна претставува драматизација на митот која се реализира со помош на игри, танци, гестови, мимички движења и дијалози.

„Обредите за дожд спаѓаат меѓу најстарите пагански обреди што подоцна ги прифатила и христијанската црква, давајќи им покровителство; тоа убаво се чувствува во обичајот Скрсти. Миладиновци овој обичај во Струшко вака го опишуваат: „Ако је времето сушливо, мало големо земаат икони от дома си и от црков и поповите напред, излеговат еден час далеку на Марков камен и сите едногласно по п’тот пејет:

Скрсти одам, бога молам:
Господи помилуј,
да заросит ситна роса!

Во својот почетен период, игрите во кои паганското и христијанското се одвивале во една „нежна синтеза“ наидувале на различни остри осуди како што е онаа на папата Инокентие Трети⁵⁸ во која тие се изедначуваат со опасна ерес додека поглаварот му се обраќа на својот мисионер—

покрстувач: „Ти испраќааме знаме со кое ќе одиш против оние кои со обете усни го љубат распетието а нивното срце е далеку од нив“.

Разгледувана од еден општобалкански аспект, на родната драма која се појавува низ обредите во текстот „Елементи од општобалканско потекло во денешната романска фолклорна драма“ ја потврдува и на некој начин надградува денешната тенденција да се реконструираат елементите на драмското во народното творештво: „Народната драма како интегрален дел на народното творештво (традиционалниот фолклор) — како и другите компоненти на старата духовна култура — претставува сведоштво за продолжителните врски меѓу областите јужно и северно од Дунав. Сите овие елементи се собрани, не само за да се докаже нивното постоење, туку и нивниот континуитет и нивното богатство. Така се смета дека некои многу стари составки биле прифатени и асимилирани од Романците при ритуалните прослави (дури и во ритуалните песни испеани за Божиќ, што се наречуваат Колинда—коледарски), а од тој вид е и ритуалот во врска со дождот: Калчанул како и фолклорниот обичај Василица. Потоа се откриени и повеќе други елементи при разгледувањето на репертоарот на драмските игри со зооморфни маски како и антропоморфни претстави кои—исто така имаат карактеристика слични на колинда. Исто така се зборува за војнициплатеници од разно потекло (албанско, српско, грчко, бугарско и македонско) во служба на црквените институции и големите феудалци, војници кои, по повод зимските празници покрај населението и во неговата свест претставуваат игри и песни што им беа својствени и од таму споменот што е сочуван на нив особено во Молдавија. Некои иконографски документи за етнографите можат да претставуваат интересна појдовна точка за точното утврдување, според елементите на носиите на нивното место и потекло“.⁵⁹

Исклучителното значење на обредноста како можност за конституирање на драмскиот модел во народното творештво особено е подвлечена во истражувањето на „Остатоците од индоевропејските и старобалканските ритуали во словено-балканската обредностмедиации за силите на природата“ од советскиот теоретичар Наталија Н. Валецкаја.⁶⁰ Овде се разработуваат трите конкретни остатоци: додоле, пеперуда и герман и се подвлекува тврдењето според кое: „распоредот на паганскиот обреден циклус е сврзан со фазите на Сонцето и Месецот определени од постојаниот кружен тек на природата; смената на годините, на календарските периоди, на деновите во неделата, итн. Структурата на ритуалите има космичка ориентација сврзана со астралните култови. Во основата на структурата на паганскиот календарски циклус лежи ритуалот на преведувањето на пратениците во обоготворениот космос чиј корен е во праисторијата, со чии остатоци е наситен календарскиот циклус на словенобалканските и другите европски народи“.

Во полза на повторливоста на дејствието како во итра во која може да стане збор за театрализација говори и прилогот на Војин Матиќ во неговата Психоанализа на митското минато: „Митските обреди според Мирчеа Елијаде почиваат на едно посебно доживување и верување дека преку обредниот чин светот се враќа назад, во времето во кое сеуште немало време, во мигот на создавањето на светот. Луѓето се одлучуваат на опасно враќање со цел, тој силен миг на создавањето да го исползуваат во некој одреден потфат: независно што да посакаат подобар расплод на стоката, родот на семињата, зидањето на куќата, оздравување на болниот или склопување на брак, тие со митскиот обред секогаш се враќаат на почетокот на неговиот плоден миг. Со текот на времето обредите се диференцираат во поедини митови и обичаи. Многу обреди на тој начин со времето постануваат профани обичаи. Заедницата често пати тврдокорно ги одржува и бидејќи не донесуваат никаква рационална полза, тие чисто се претвораат во обична игра. Ритуалите со неутрализацијата полека го губат својството на силниот миг и нивната содржина постојано се сублимира и постепено се претвора во кажување одвоено од играта и драмата“.⁶¹

Во илустрацијата кон овие гледишта на изделувањето од обредот можат да се наведат и некои примери од македонското народно творештво во кои се препознава амбиенталниот простор на нивната реализација: „Додолските обреди (Западна, Македонија, охридско) биле поврзани со долгите суши. Сушата била гледана како божја казна. Во изведувањето на обредите учествувале сите девојчиња во селото. Најнапред го избирале лилјачето. Тоа секогаш било сираче или некои сиромашко девојче на кое со изврзани бозје и други треви му го покривале целото тело. Целото време додека трае овој обред, девојчето го штркале со вода од котлињата што ги носеле со себе. Така, застанувале во дворот на секоја куќа, каде што домаќинката истурала еден котел вода врз лилјачето што симболично означувало обилни летни дождови. Потоа го дарувале лилјачето со пари, маст, волна и др. Откога ќе поминеле низ целото село оделе на река или на извор и сите долго се прскале со водата. Тоа како и потурањето со водата врз принципот на хомеопатичката маѓија требало да предизвика дожд. Во некои села сите дарови му ги отстапувале на лилјачето, додека во други се собирале во една куќа каде што правеле заедничка обилна гозба, а волната и другите подароци што не биле за јадење му ги давале на лилјачето. Според кажувањето на некои, некогаш активни изведувачи на овој обред, дождот редовно паѓал по неколку дена — најдоцна во неделата“.⁶² Назначената цел, единството на времето, како и сите други придружни компоненти на подготовката, се разбира во функција на материјализација на митската природа на поводот не наведуваат на природното откривање на драмското во изведувачкиот механизам на обредот.

Слична ситуација наоѓаме и во обредната игра Бркање облак кои „почнуваат уште од Простени поклади, на прагот од пролетта, со намувањето на јужниот ветер и свети Илија да дојдат на вечера и да донесат пролет, а во летото да ги растеруваат облаците. Овде свети Илија е поставен во улогата на паганскиот Перун. Тој владее со демните на облаците, затоа за да го придобијат луѓето го канат на обредна покладна вечера во рамките на најинтимниот круг на патријархалното семејство. Од средствата со кои се брка облак најчесто се применува секира која се остава со тилјето на земја а со сечилото се свртува кон градоносниот облак. Во селото Арбиново, четири пати со секира силно се удира на земја, за да се уплаши, божем да се расече облакот. Во селото Врбјани како што ме информира 96 годишната Илинка Мирческа, се верува, ако првородено дете касне од првите зрна град и ако во тој момент закачи нож во земјата, облакот ќе престанел. Облак може да се расечува и да се протерува и со други остри предмети: со нож, со срп, со коса и со скепар. Во селото Мешеишта се верува ако гола жена го извади спроти облакот величетвртчето јајце, градоносниот облак ќе зафател преку планините. Во повеќе населби во Охридско се верува дека во облаците со град се вселиле демоните на умрени луѓе, на самоубијци, та затоа тие се нарекуваат јуди:

1.

Сивче облаче, назад, назад!
Кај што луѓе немаат
кај што стока немаат
по планини по рудини!
Те каневме на Поклади
да дојдиш не дојде
ти не дојде на вечера
така сега не дојди
на поле на луѓе
зијан да не сториш
назад, назад сивче облаче!

2.

Свети Илија, рилија
поелај си војската
однесија во планина
во планина во рудина
кај што петли не пејат
кај што кокошки не кракет
кај што луѓе не врвет
кај што оган не врви

кај што ништо живо немаат!
Назад, назад, јудо Деспино!⁶³

Можноста на овој начин да бидат третирали овие игри сврзани за Бркањето на облак го покажува и научниот третман на некои моменти од Историјата на словенската пролетна обредност што ги среќаваме во истражувањето на Наталија Велецка: „Појавата на функциите на знаците во драмското оформување на народните театарски дејства и трансформацијата на симболиката е отежнато од недоволната разработка на прашањето за остатоците од паганското во традиционалната народна култура. Низ примери од народното поетско творештво на разни словенски народи авторот ја истакнува историската основа на формите на драматизација во современата поетска традиција. Тоа што некогаш било ритуал (сврзан со обичајот за убивањето на старци) останало зачувано во драмските игри во вид на реликтна симболика и со нови осмислувања. Наведени се примери од западна Бугарија, Пиринска Македонија, североисточна Србија и Романија.⁶⁴

Значи ако обредниот комплекс се разгледува како вистински премин кон репродуцирањето на ред собитија погледнато од аспектот на народниот театар „во истражувањето се наметнува календарската обредност во тесна врска со аграрната и семејната обредност. Несомнено е дека нивната архаична состојба е карактеристичен своевиден синкретизам, специфична хармонија на аграрната и семејната магија, нивната заемна менливост и заемното проникнување. Овој архаичен комплекс се покажа историски доволно постојан иако претставите што лежеле во неговата основа се трансформирале и еволуирале.⁶⁵

Несомнено еден радикален поглед во овие прашања понудува Виктор Гусев кој во својата студија Од обредот кон народниот театар ја истражува таа комплексна целина со средства во кои доминира јасниот инструментариум на доказната постапка. Најпрвин се истакнува дека генетската врска на театарот со обредните дејства која најпрво е забележана од Аристотел во неговата „Поетика“, доби цврсто образложение во специјализираните трудови како на странските така и на руските и советските етнографи, фолклористи и театролози. Придржувајќи се на теоријата за полигентските врски на народниот театар со обредните комплекси на бесконфликтното општество, Гусев се определува за една еволуциона алка која е добро испитана врз материјалите на фолклорот кај словенските народи. Во етнографската литература широко е распространета хипотезата за потеклото на театарот од мистериите дејства во чест на мртвото и воскреснатото божество на плодородието, што се одвивале за време на празниците за секојдневното обновување на природата. Вакво толкување се дава и на сиот циклус на обредните игри кај Словените. Но притоа остануваат неодгатливи Игри кај покојникот

(Умрун, Умран) кои го привлекоа вниманието на советските фолклористи. В.И. Чичеров ги сврзува нив со претхристијанските претстави на Словените за природата што умира со обредот Погребување на зимата, додека В. Ј. Проп⁶⁶ со сиот пролетен циклус на архаичните обреди на мртвите антропоморфни суштества кои претставувале олицетворение на производните сили на природата. В. Ј. Проп ја искажа претпоставката дека ваква форма на фиктивни погребни може да биде прифатена од подоцнежната, од пролетта до новата година. Книгата на овој автор го објаснува потеклото и смислата на пролетните аграрни празници а исто така и ретките случаи кога на празничните денови се појавувало сламено страшило или дрвен трупец но не дава одговор зошто во мртвечките игри не фигурира кукла, не страшило и не олицетворение на симболизираното суштество туку самиот човек, токму самиот тој!⁶⁷

Доколку се тргне во извлекување на компаративни паралели меѓу Игрите кај покојникот што ги наведува В. Е. Гусев и Мртвечките обреди запишани од Кузман Шапкарев и Марко Цепенков, по пат на една споредбена театролошка идентификација на обредните дејствија ќе стигнеме до истото теоретско рамниште што го наведуваат веќе осведочените истражувања на релација Обред — Народен театар.

Кај Кузман Шапкарев⁶⁸ во оваа насока се наведуваат мртвечките обреди од Струга, Охрид, Кукуш и Скопје. „По капењето и облекувањето го спржуваат мртвецот на постелата спроти сонце му ставаат во устата помеѓу усните хоризонтално восочна свеќа, и црвена свила за да не го грубат забите ако би му се гледале. А некои пак во устата на мртвецот, под јазикот му ставаат маслинка или чиста сребрена пара, за да не станел гробник. Го опашуваат со Божигропски-појас ако имал таков, или со црвен конец и го покриваат со едно бело платно, долго колку телото „покрив“ наречено Или плаштаница или антерија. Но додека е уште дома, додека го тажат и додека го опеат во црква и погребваат, спрострени се над него најубавите негови алишта, или инаку, божем е облечен и променет во нив. Ова негово божемно облечување се наречува со едно општо има „Лазор“. После околу него наседнуваат сите домашни блиски роднини жени, та го тажат, плачат и редат. Во плачењето и тажењето околу седнатите жени со жални гласови го изнесуваат детално животот на умрениот т.е. што правел, што зборувал, каде одел; го воспеваат и фалат неговото добро однесување, а особено често го повторуваат она што го правел и зборувал за време на последната болест и на последните минути. На крајот на секој изречен тажен стих го кажуваат зборот „добро“?!, како напев, исто како во лазарските песни што се повторува зборот: „Лазаре“!

Надворешните жени — тажачки кога доаѓаат донесуваат цвеќиња ако починатиот е млад или свеќи. Тие жени, кога ќе се соединат со роднините на умрениот во тажењето, тажат и ги споменуваат своите скоро умрени при што му порачуваат на престојниот да ги посети да ги извести за

нивните живи роднини и пред да ги изнесат тие порачки за негово знаење ќе му го изнесат животот на своите претходно умрени така што секоја од тажачките жени, покрај тажениот тогаш мртовец редат и за своите покојници“.

Видливите остатоци од култот кон предците сврзани за обредното пеење, повторувањето на истите зборови во тажењето, прераскажувањето на животот на мртовецот, пораките кои треба да бидат пренесени на претходните мртвовци како и бакнувањето на мртовецот и неговото „ружање“ јасно говорат за можноста на овие воспоставени паралели да се зборува за преодот на обредот во драмската игра и нејзината повторливост.

Уште еден пример кој е индикативен во однос на реквизитите кои се повторуваат земен од кај Шапкарев не доближува до компаративните знаци што ги наведува В.Е. Гусев во руските Игри кај покојникот.

Се работи всушност за следниве архаични остатоци кои со својата симболика ја доникуваат во нашата свест најдалечната асоцијација на ритуалните форми на човековото збогување со животот како и стравот на оние што остануваат за неговата задгробна иднина и за нивната овоземна битисувачка.

„Откога се дигне мртовецот останатите дома жени, ја авиткуваат постелата на која лежел за време на тажењето, но не ја дигаат од местото, ниту ја помрднуваат, додека не се изврши погребувањето и не се вратат дома. Над завитканата постела ставаат и еден леб. По селата, на местата каде лежел мртовецот, откако ќе го дигнат ставаат едно рало железни чешли, една чаша со вода и една чаша полна со брашно. Кога го носат в црква додека да дојдат на определено место неколку пати ќе го остават да постои по неколку минути. Тие места за одмор биле божем толку неба преку кои душата на носениот минувала“.

Примерот од Кукушките села е уште посиковит за паганските обележја на живите остатоци во мртвовечките обреди во Македонија: „По селата откако ќе го измијат мртовецот или не, пред да го лзоросаат му забодуваат во десната петица еден клинец или игла за да не можел да стане вампир или гробник, во што веруваат дека се случува. Пред да го погребат мртовецот му забодуваат долг вжештен клинец во мевот а пак некаде му натрупуваат врз мевот куп трње, та така го погребуваат и закопуваат и тоа пак поради истата причина. Чудно е што слични варварски обичаи се држат и до денешен ден“, заклучува Шапкарев⁶⁹.

Во рамките на овој коментар на собирачот, со уште подрастична категоризација како „многу лош обичај“ го наведува примерот на мртвовечкиот обред во Скопје: „Кога некој умре, прво го преоблекуваат во чиста облека, му ги врзуваат вилиците и во устата му ставаат црвена свила а под мишките симид, кој стои таму додека го однесат мртовецот до гробот, а потоа го земаат, го враќаат во домот на умрениот и го

распodelуваат меѓу сите домашни во куќата кои и го изведуваат за к'сметот да останал во куќата“.

Влегувањето на реквизитот во функција на судбоносното облежеје е уште една потврда дека на мртвечките обреди може да се гледа како на прапочеток на она што денес се нарекува темен вилает на „прадрамскиот елемент“, во фолклорот кој станува простор на првите знаци еден „чисто откровенски“јазик кој ги сврзува животот и смртта преку обредноста.

Примерите што ги изнесува Марко Цепенков⁷⁰ пак допираат до уште постаро време“ кога жената ќе си расплетуела косите и ќе и преврелела одспреди откако ќе го закопаа умренио, ќе му ја сплетеа косата и со плетена коса ќе си идеа дома со одзади плетенка. Преку едната шамија ќе преврзеше една како што врзуваат Евреите битолцки преку фесот. Кога ќе го кренат мртвотоцот на местото кај што лежи ќе клаат еден камен и еден леб; лебот ќе го имаат за к'сметот, а камено да е под камен умирачката. Во Битола клаваат и чаша вино тогај а пак за три вечери ќе клаат три чаши: една со вино, друга со вода, треќа кандило ќе гори, и секое утро ќе гледаат: од која чаша пил умрениот од тоа бил жеден. На мнозина луѓе коа умираат му се кажуал ангелот и смртта. Смртта била само коски и носела една торба турли—турли алати за да го сечи и дроби чоекот дури да умри. Ако му се јави пред него ќе се потреси сиромано коа ќе ја види; ако му се јави наместо смртта ангелот, со весело лице ќе го гледал и не се страшел“.

Иако во Цепенковите собрани материјали доминира дескрипцијата на погребниот чин сепак и во нив преку повеќе елементи присутна е бараната форма на остатоците од култната игра кои во секој случај се доволни за да може да го надополниме компаративното поле со обредите кај другите словенски народи.

Бидејќи во сите овие примери во кои Смртта е централна точка на обредните игри постои нешто конкретно во вид на уметност сама по себе која го надживува самиот живот многу креативно толкување на овие прашања наоѓаме кај Мишел Гиомар во неговата позната книга Принципите на една естетика на смртта во која тој прави поделба на категориите кои ја Одредуваат ритуалната основа на односот кон смртта: Природни категории и Надживотни категории.⁷¹ Самите погребни обреди пишува Гиомар се „целосна уметност чиј корен е во реалната смрт на еден човек, грижата околу покојникот, зборовите што се упатуваат во правецот на исчезнувањето на неговата душа се потврда за тоа. Тоа не е сигурно ригорозна естетичка категорија, но, тоа е сигурно една ритуална категорија. Погребниот обред не е само уметност на гробовите туку и своевиден портрет на некогашниот ритуал на збогувањето“.

Независно од фактот што во „списокот на обредите“, влегуваат и оние многубројни обредни игри сврзани за најдалечното раѓање на „театралното искуство“ сепак, третманот на „обредниот континуитет“ кај

В. Всеволодски—Гернгрос може да биде применет и во реконструкцијата на изворите на македонската народна драма и театар.⁷²

Почнувајќи од „театарот на семејно-племенската општина“ преку ороводната песна „Посејале девки лен“, првобитната идеологија е составена од Сточарските обреди, Ловечките обреди, Ткајачките обреди и Обредите за раѓањето на детето, вклучувајќи ги понатаму Свадбените обреди, Погребните обреди, Обредите за помен преку русалиите и бабарите според Всеволодски—Гернгрос се стигнува веќе во световниот, феудален односно црковен театар.

Михаил Арнаудов, пишувајќи за Годишните обредни песни и обредите сврзани за нив наведува некои теми од научниот-интерес на Димитар Матов во еден негов есеј од 1889 година во кого „разработува некои претстави од кругот на богомилските верувања и од народната демонологија“.⁷³

Зборувајќи за „екстазата и мистиката“ на митските обреди и митските верувања тој го наведува познатиот спор меѓу христијаните и безбожниците токму низ призмата на обредите: „На укорот дека христијаните започнале да го празнуваат денот на сонцето како безбожникот св. Августин одговорил: Ние го празнуваме не како неверниците — само заради сонцето, туку поради оној кој го дал и создал сонцето“.

Поаѓајќи од овие релации во кои се гледа многу тесната поврзаност на народните обреди со народниот театар, П. Н. Беркова како приредувач на зборникот „Руската народна драма“⁷⁴ заклучува дека „од сите многустрано распространети значења на рускиот фолклор народната драма го привлекува вниманието на собирачите и проследувачите кон средината на минатиот век со оглед на тоа што токму овој род на фолклорот го изразува миросгледот и светогледот на народните маси“.

Во таа смисла истражувањето на молдавскиот новогодишен фолклор што доаѓа многу подоцна само ги потврдува тие тврдења што сеуште се живи и актуелни во светската наука околу расчистувањето на поимот на народната драма. „Новогодишниот празник кај источнороманските народи и дел кај молдавјани не е случаен конгломерат на народните аграрни творби или земјоделски обреди. Тој претставува закономерна појава која илјади години формираше своевидна селекција на најдобрите народни творби не само на аграрниот туку и на другите циклуси што му припаѓаат на обредниот фолклор. Новогодишниот празник кај молдавјаните претставува победа на новото над старото, наследување на најдобрите традиции, нивно збогатување и натамошен развој. Во себе тој го вклучува не само обредниот фолклор туку и народната театарска уметност. Всушност, народната драма надвор од новогодишниот празник не би можела да постои. Молдавската народна драма која постои во над сто игри

со голем број на варијанти, претставува составен дел (можеби, без сомнение и најважен) на новогодишниот обреден фолклор“.⁷⁵

Што се однесува пак кон прашањето за „усмените компоненти на обредот“ за нив се истакнува дека ним им се својствени „истите функции како на секое говорно известување“.⁷⁶ Се разбира со ова не се исцрпуваат функциите на вербалните компоненти на обредот, но објаснетиот круг на функциите природно е да се разгледува издвоено од другите и таквото изучување претставува самостоен интерес така што може да се претпостави дека овие функции не се реализираат како во „битовиот говор“. Ако се обидеме да ги објасниме спецификите на овие функции во обредите и другите жанри кои влегуваат во ритуалот ќе дојдеме до заклучокот на Роман Јакобсон кој укажуваше дека во говорниот акт учествуваат шест компоненти:

контекст
соопштување

соопштувач _____ примач

контакт
код

кои одговараат на шесте функции на соопштението;

референтна
поетска

емотивна _____ конотативна

фактичка
метајазичка

Се разбира, Г. А. Левинтон навлегувајќи во сложената природа на усмените компоненти на обредот и пременувајќи ги во светлината на сознанијата на Роман Јакобсон само ги потврди веќе непорекливите истражувања според кои присуството на народната драма во обредот е многустрано евидентно, дека нејзините перспективи на изделувањето започнале токму тука, во широките пространства на обредноста која со своето богатство на Обраќањето кон Човекот, Природата и Светот го допуштила нејзиниот развој.

Во случајот со македонската народна драма и нејзините елементи во широкото компаративно поле на сознанија за реконструкцијата на

нејзиниот род,⁷⁷ кој произлегува од обредите и обредните игри, може да се рече дека токму нејзините драмски компоненти „доаѓаат од чудното време на нивниот свезден календар и нивната ингениозна оригиналност. Тие се претвораат, за свесните и несвесните актери во нив во еден материјален јазик на заедницата која повторува и креира вдахновени гестови како автономни знаци кои знаат да се организираат во вистинска порака, смисла, откритие. Тие комуницираат со емоциите на својата публика, обраќајќи се со разбирливост која е блиска за сите оние што ја сочинуваат фолклорната заедница.

МАКЕДОНСКАТА НАРОДНА ДРАМА И ФОЛКЛОРЕН ТЕАТАР ВО СОСТАВОТ НА НАРОДНИТЕ ОБИЧАИ И ПРАЗНИЦИ

Според резултатите од досегашните истражувања за присуството на елементите на народната драма во обичаите се чини, дека обврска на научниот поглед во тој домен е да тргне од Култот кон Огнот како прво откритие на Човекот вон трите основни елементи на природата со кои е окружен и непосредно зависен Водата, Земјата и Воздухот.

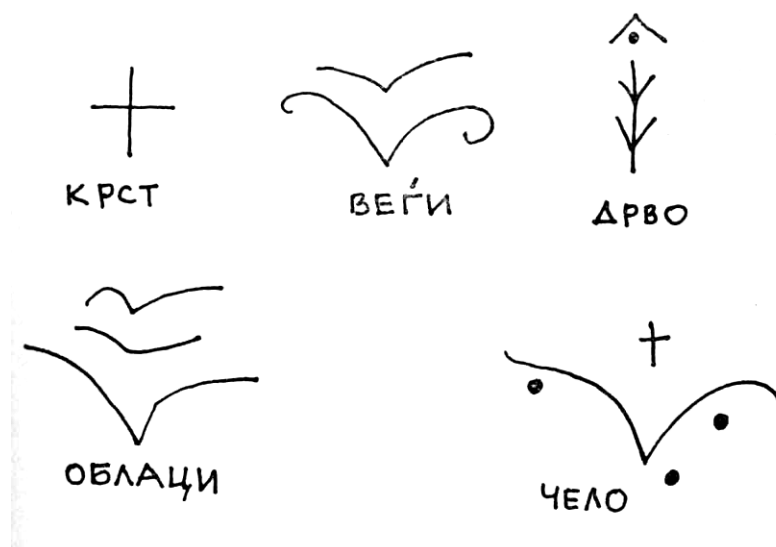
Иако согледбите изнесени во студијата Огнот во демонологијата и катариката⁷⁸ го третираат ова прашање во светлината на универзалните сознанија и даваат вонредна прегледност на следењето на третманот на научната тема, сепак ние ќе се задржиме само на елементарните аспекти на присуството на огнот во македонските народни обичаи тргнувајќи од најстарите познати корени во народното творештво па се до нивните остатоци во денешното народно живеење.

Разгледувајќи ги карактеристиките на Празничниот оган Михаил Арнаудов го изнесува податокот според кого „селаните си објаснуваат дека огнот паѓа невидливо од небото откаде што го испраќа Бог, оттука и името „божји оган“.

Палењето на огновите сврзани со првите обичаи на сатрите Словени познатиот руски фолклорист А. Потербња го објаснува на следниов начин: „Палењето огнови и скокањето низ нив има за цел ослободување од вражбената сила на болеста и смртта и со несврзаните митски суштества.“⁷⁹ Додека А. Афанасјев заклучува: „Освен влијанието на плодородието, на огнот му се припишуваат и исцелителни својства — како непријател на мракот и на студот тој ги прогонува демоните на секакви беди и болести во кои првобитните народи гледаат орудија на темната и нечиста сила.“⁸⁰

Спред Сима Тројановиќ освен приказната како Прометеј го украде огнот од Зевс има и друга верзија според која тој не го украде огнот туку го запалил својот нартекс, висока билка што прифаќа оган, на вулканот Мосхилос на островот Лемнос каде Хефест е фрлен од Олимп. Овој автор⁸¹ го разгледува огништето и неговата култна смисла. „Огништето е средиште за закрепнување на човековата физичка и духовна сила. Зборно место за сето семејство, осветен центар за многубројните обичаи кои се изведуваат свечено со полна преданост и верска смерност. Значи покрај профаноста од која произлегува огништето е и сакрално место. Она со што огништето и сега во монотеистичката вера се истакнува како најугледно место, останало од незнабожечкото време кога тоа било жртвеник и домашно место за верската светост. Огништето е во полна мера фетиш кому плашливо му се пристапува со усрдна традиционална вера и надеж дека помош ќе му се укаже токму од тука. На него точно и прописно се вршат обичаите од главните настани на животот: приновата, свадбата, Бадник, печењето на „чесницата“ (Василица) кога се внесува живиот оган итн. Од неколку примери ќе се види дека печката, прагот и доворотниците го сочинуваат светото четворство“.

Примерот од Македонија што го наведува Стефана Георгиева-Стојкова⁸² се однесува на гевгелиските села каде огнот се ползувал и како извор на светлина и се гореле смрекови и јасенови дрва кои даваат многу поголем и посветол пламен. Од таму произлегува и откритието на трагите нацртани на плочата на огнот во кого се претставени повеќе елементи на култовиот обред:



Присутноста на овие елементи јасно укажува на изведувачката карактеристика на обичајната игра што во овој случај посебно не интересира. Исто така обичајот забележан во почетокот на овој век а кој исто така се однесува на гевгелиските села а содржан во ракописната

заоставнина во Музејот на Човекот во Париз,⁸³ поврзан е со „пеење на млади луѓе околу огнот, песни со слободна содржина“. Обичајот е наречен Лила или Олалија и означува крик на страв. Тој обичај се остварува околу огнот со цел да се надитрат; и спречат злите духови. Тоа е летен обичај, во кого учесниците по ритуалот се мијат со пепелта од огнот. Собирачот го објаснува овој обичај со сабеизмот, односно култот кон ѕвездите и огнот.

Полскиот научник Влодимјеж Шафрањски пишува: „Кај нас постоел прастар обичај на палење на свет оган во пролет и исто така на прастар начин со помош на дупење со сврдел во ѕидот на куќата. Се верувало дека огнот добиен на тој начин е жив, свет оган: Слични претстави постоеле и во други земји на Европа дури и порано. Црквата веројатно го толерирала и прифатила тој прастар обичај. Земниот оган го симболизира небескиот оган на животворното сонце. Оттаму карактерот на соларните длабнатини поврзани со добивањето на оган кои во исто време личат на длабнатините во камен кои во почетокот потсетуваа на женските полни органи и на самата плодност на регенерацијата воопшто. Позната е врската на женската плодност отелотворена во вид на женско божество со подземниот хтонски свет, со кралството на мртвите. Поради тоа треба да се земе во предвид и тој хтонски аспект во разгледувањето на богатата и сложена симболика на вдлабнатини во црквите.“⁸⁴

Компаративните искуства на Шафрањски му послужуваат да дојде до некои исклучително важни сознанија за процесите кои во вид на драмски игри или годишни обичаи се одвиваат на повеќе меридијани. „Процесијата со „лајконикот“ или дрвеното коњче е позната ширум светот: во Германија, Франција, Англија, Италија, Македонија, Бугарија, Молдавија па дури и во Азија: Турција, Туркестан, Памир, Тибет, Кина, Јапонија и Јава. Се верувало дека со игрите токму со дрвеното коњче ќе можат да го донесат долго чеканиот дожд. Овие древни обичаи овој автор ги поврзува и со симболичкото претставување на човековото тежнение праисторијата на тој мисловен напор да ја претвори во победа на беспаката на човечката мисла која илјади години се стреми низ сите свои бездни да стигне до својата цел, да се пронајде себе си.

Откривањето на драмските елементи во народните обичаи кај сите Јужнословенски народи функционира на многу блиски принципи од кои наводите на Анте Назор⁸⁵ и неговото сведоштво како и структурирањето на овие компоненти како составен дел на народната драма, делуваат сосема објективизирано предадени: „Кога како ученик присуствував на Сињската алка, оваа витешка игра ја доживеав како, голема „народна претстава“. Тоа чувство го имав секогаш кога присуствував на нејзиното изведување. Секогаш доживував нешто ново. За народот од пошироката сињска околина што ја сочинува воглавно публиката тоа не беше само витешки натпревар. За нив тоа се составни делови на оваа „народна приредба“, низ приказните на јуначкото минато, ората и песните. Затоа тие велат меѓу

себе: „Ајде да одиме на алка“. Според тоа елементите на народната драма во овој обичај се:

1. Лица
2. Текст
3. Елементи на глума (публиката доста живо го коментара тоа како ги играат „улогите“)
4. Точно време на почетокот и местото на одржување
5. Пропишана облека и реквизити
6. Публика.

Продолжувајќи со споредбната експозиција на примерите кај јужнословенските народи нашето внимание го привлече исто така народниот обичај од Словенија наречен „Борово гостување“ кој се изведува како пародија на свадба кога селото ќе дознае дека нема да се оствари некоја предвидена свадба. „Не е воопшто случајно што централниот предмет околу кого се одвива оваа народна драма е борот, смреката или некое друго зимзелено дрво, иако во краиштата кај што нема зимзелени дрва се користат и листопадните. Борот-дрво од машки род добива во овој обичај улога на жена — носител на плодноста и продолжувач на филијацијата. Тоа не е ни најмалку чудно бидејќи борот е претставник на непрекинато зелените растенија чија витална сила по народното сваќање треба симболично да се пренесе на целата населба, на нивите, ливадите, шумата, стоката.“⁸⁶

Елементите на драмскиот род во фолклорот најтесно се поврзани со земјоделските работи. То етнолошките истражувања на земјоделието и обичаите сврзани за него во Македонија се истакнува таа взаемна поврзаност во која се огледува ритуалноста на нивната реализација. „Обработувањето на земјата во минатото било поврзано и проследено со разни обичаи, верувања, обреди, магиски и слични постапки преку кои се сакало да се обезбеди повеќе плодност на земјата и изобилност на берикетот, од друга страна тој истовремено да се заштити од разни временски непогоди да се отстранат или попречат разните незгоди, несреќи и болести и други непредвидени неприлики а освен тоа да се обезбеди добро здравје и сила за луѓето и стоката за да можат да истраат во напорната земјоделска работа“.⁸⁷

Обичајот при засејувањето на семето на пример, со своето богатство антиципира многу содејствија во кои има потребна драмска структура во неговата подготовка со сите можни „реквизити“ за остварувањето на сеидбата сè до заедничкиот ручек и благословот на посеаното. „Орачот пред да излезе од дома во семето става прстен златен или сребрен, китка босилок, китки од разни цвеќиња (шарени), две зрна грозје, едното бело другото црно, јајце неварено, чешел, за коноп и сосема мало бело лепче од

чисто пченично брашно. Орачот внимава да не го видат кога излегува и да не го сретнат на пат само првиот ден, кога изнесува семе и затоа Станува уште во темнината. Кога пристигнува на нива орачот се обрнува кон изгревот на сонцето. Го вади прстенот и со врвовите од прстите од левата рака го придржува а со десната зема еден грст од семето и го пропушта низ прстенот така што во другата го дочекува со зборовите: Ај, да се роди чисто жито како злато (сребро). Потоа го става прстенот на десната рака со која го претурува житото од левата рака и го фрла по нивата. Потоа ги вади сите донесени работи: Чешелот за густина, белото грозје за чистината на житото, црното го исфрла надвор од нивата за да нема какол. Босилокот, китката од разни цвеќиња, јајцето како и белото лепче се ставаат среде првата бразда. При тоа на секое од нив им се вели: Да мирише како босиљок (да е здраво, весело, зелено и напредно житото) да е убаво како китка; да е бело како јајце и да брани и чува од град, да се роди чист леп, пченица. Постои верување според кое сејачот не сее само за себе, односно за луѓето туку и за сите живи суштества (птици и животни) за кои се верува ако не им се даде можат да бидат предизвикани и да ја уништат сеидбата. Потоа се викаат луѓето од соседните ниви, минувачите и поканетите на заедничкиот ручек. Првото залче што ќе го скрши од погачата орачот го дава на двата вола (зошто тие се мачат најмногу) па потоа јаде самиот тој заедно со гостите.⁸⁸ Укажувањето на овие елементи во земјоделските обичаи во овој дел на Македонија значи само една елементарна посока на едно дејствие кое повторливо трае низ драматиката на неизвесноста и доведување на различните елементи во врска не само со житото туку и со афионот, тутунот, пиперот, ливадите, шумите, пченката, лозјата каде се одвиваат вистински „народни претстави“ со паганските остатоци на цркалање по земјата плодница со која се составува човечкото тело и низ која се остварува изразот на неговата преземена традиција која може со право да биде наречена праоснова на народниот театар кај нас.

Во едно свое истражување на Селско-стопанските елементи во летните обичаи на народите на Југославија од страна на советскиот фолклорист М. С. Кашуба се истакнува: „Споредбената анализа на календарските обреди на југословенските народи покажува дека и покрај различните историски судбини и различните вероисповеди за нивните календарски обреди се карактеристични многу заеднички црти што потекнуваат од длабока старина и од претхристијански времиња. Според народните верувања како елементи на магијата на плодородието биле обичаите сврзани со претхристијанските култови на растенијата, водата, огнот со соларниот култ, со култот на умерените, а исто така и со принесувањето жртви, со ритуални обиколувања на селото со забрана или обратно, со препорачување одделни работи или храна. Смеслата на овие обичаи кои во редица области на земјата битувале сè до неодамна, како

остатоци од минатото, одамна е забравена и тие се претворени предимно во обични разоноди и забави“.⁸⁹

Но, се разбира контекстот на оваа идентификација не би можел да се разгледува надвор од сознанието на одредената дистинкција меѓу различните народи и нивните традиции. Истата констатација може да биде примената и на македонските обичаи за дожд за кои може да се заклучи дека се главно од „словенска провиниенција“ не може да не се нагласи дека и староседелските народи на Балканот си имале свои обичаи за измолување на дожд од разните богови и дека подоцна, во текот на развитокот на лимитрофитетот на една средина, се дошло до разновидни контаминации и адаптации што толку се испомешале па денеска станува вонредно тешко да се протолкуваат патиштата на тој развиток.

Сепак, и покрај сите заемности и сличности, треба да се нагласи дека се констатираат и извесни специфики кај одделните етнички региони што се диктирани од конкретната етнокултурна средина како и од културно-историските, социо-економските и етно-психолошките заложби.⁹⁰

Доколку се земе како појдовна точка конституирањето на една возможна драмска целина во овие наведени обичаи сигурно дека пронаоѓањето на нејзината функција во рамките на изведувањето на обичајот ќе се движи во оние препознатливи насоки со кои како што утврдивме се служи „народната театрологија“. Меѓутоа големиот меѓупростор што останува во некои обичаи во Македонија кои сеуште не се вклучени во нивниот најадекватен жанровски регистер за разлика од другите словенски средини нè упатува на самата можност да ги разгледуваме токму како извадоци на македонската народна драма која се изведувала во рамките на обичајот.

Примерот кој ќе го наведеме од магиските обичаи и песни во Охридско, Македонија, анализиран од аспектот на драмските услови кои ги подразбира народната театарска уметност во светот и пред сè кај словенските народи, доволно речито зборува за основните јадра кои ги остварува целината на еден мртвечки обичај од овој крај кој се подготвува, се учи, се изведува исклучиво во дијалог и има свој крај и на спознаен и на визуелен и на самочувствен план.

„Откако ќе се погребат мртвечот и откако ќе си одат сите присутни во охридското село Мешеишта, крај гробот остануваат две постари жени. Тие трипати вртат околу гробот и фрлаат неотребена варена пченица. Се верува, ако покојникот стане вампир дека неотребеното жито ќе го протера во планина, не ќе може да појде дома. Потоа едната жена застанува на таа страна од гробот каде што е мртвечот погребан со главата а другата жена на спротивната страна. Жената што е откај главата имитира дека е кукавица, и ќе извикне:

— Куку!

- Што кукаш? — ќе праша другата жена!
- Е брка дивината!
- Кај е бркаме?
- Планина!
- Кого бркаме?
- Волкот в поле, умрениот планина!

Вака во дијалошка форма и сега, скоро на секој покојник се гата за да не стане вампир. Во селото Велестово една од жените го прекорува покојникот:

- Да си седиш овде (во гробот)
- да не шеташ
- ако шеташ
- да одиш по море
- по планина
- преку езеро
- дома да не идеш!

Во некои села духот на покојникот го залажуваат да се стори јагне, за да го изеде волкот, а штом го изеде волкот не може повеќе да биде вампир. Така, едната од стариците вели:

- Што се стори?
- Јагне се стори! — вели другата жена!
- Кај отиде?
- В планина!
- Што стори?
- Го изеде волкот!

Тука има елементи за трансформација на човековото во душата на животното⁹¹.

Во оваа мртвечка магиска игра се забележуваат сите оние ситуации кои се вклучуваат во дејствителното поле на народната драма токму со средствата на дијалошкиот исказ кој ја има силата на збор што може да го надживее стравот од враќањето на мртвецот и со својата симболичка конотација да ја истакне народната идеологија во која општата трансформација на душата на човекот се остварува во сите видови природни елементи.

Доколку се разгледува циклусот зимски празници во кого спаѓаат Божик, Бадник, Нова година (Василица) како и Водици (Богојавление) и нивниот богат дијапазон на обичаи кои претставуваат вистински бисери во македонската фолклорна ризница тогаш секако дека треба да се тргне од т.н. Некрстени денови. Имено во Некрстените денови, од Христовото

раѓање (Божик) до неговото крштевање, значи дванаесет дена се „верува дека мртвите се во движење, влегуваат во нашите домови, учествуваат во гозбите итн. Овде треба да се каже дека се работи за прастари пагански обичаи поврзани со плодородието, подоцна христијанизирани од страна на црквата и искористени за нејзини цели. Целата зимска сезона кога беснеат невремињата и кога ноќите се долги, според религиските сфаќања на нашите предци е тешка и критична. Тогаш мртвите се во движење. Војската на Хеката, божицата на сеништата и духовите, „дивата војска на Один, бог на победата кај старогерманските племиња, „караконцули, вештерки, авети и секакви друга нечисти сили“ ги прославуваат тогаш своите оргии. Таа сезона особено јасно е обележана во германската и во словенската религија. Во прво време кога сеуште не се имало точна идеја за сончевата го дина, оваа сезона се протега отприлика од втората половина на октомври низ цел ноември и декември. Подоцна, тој критичен период е ограничен само на дванаесетте дена од Божик до Св. Јован Крстител. Тоа се кај нас познатите „некрстени денови“ или кај Германците **Zwölfnächte**, фатален период полн со религиозен страв и секакви магиски заштити. Во тоа време кога луѓето излегуваат од дома, „ставаат во појасот парче леб или сол, чешне лук или нешто друго како заштита од секоја нечиста сила“. Во такво време кога мртвите се многу моќни и кога се наоѓаат близу до нас, навистина најпогодно е да им се даваат задушни гозби. Мирчеа Елијаде забележал дека овие верувања се универзално раширени и според него мртвите се враќаат во близината на своите семејства (често како „живи мртвовци“) околу Новата година (во текот на дванаесетте денови што го делат Божик од Епифанијата) изразувајќи ја надежта дека укинувањето на времето е можно кога светот се укинува и повторно се создава.⁹²

Во зимскиот циклус изобилието на драмските елементи се огледува во отворената церемонијалност со која се подготвуваат и изведуваат обичаите и која достигнува вистински степен на народен театар во кого учествува целото село со сета своја возбудлива енергија на нови импровизации кои колку што ја продолжуваат „клишираната“ традиција толку ја збогатуваат со нови значења и со нови содржини.

Сведоштва кои со својата многузачност ќе го потврдат нашето тежнение кон конституирањето на македонската народна драма како составен дел од народните обичаи во Македонија наоѓаме во фолклорниот материјал собран од разни региони на Македонија кој претставува јасен показ за драмскиот род на фолклорот и неговата возможна анализа од народно-театролошка светлина.

Во својата студија „Божикни обичаи во скопска котлина“ Вера Кличкова проучувајќи ги зимските празници подвлекува дека се работи всушност за „еден церемонијал што трае подолго време — околу два

месеци, накалемен на старите претхристијански празници што се одржувале во зимскиот период.⁹³

Елементите на „претхристијанските свечености што се одржувале за време на зимските солистици, посветени на култот на врховниот бог т.е. посветени на раѓањето на сонцето, „Солистици“ или подоцна на римските празници „Сатурналии“ како што се утврдува во оваа студија ги наоѓаме во една нагласена трансформација присутни во Божиќните обичаи кај нас и тоа со култот кон раѓањето на сонцето, култот на покојниците, обичаите на Бадник, раздавањето „напорти“ и на гробишта итн.

Описот што го среќаваме во „Божикните обичаи во скопска котлина“ се одликува со сите компоненти на драмската игра и по начинот на изведувањето и по големиот број предмети—реквизити кои ја исполнуваат својата „света“ или „пророчка“ функција. Според тврдењето на Михаил Арнаудов „голем дел од обичаите особено коледарењето и подароците укажуваат на класичните римски **Kalendare Januariae**.⁹⁴

„Рано на Бадник—Коледе, штом ќе зазори, секое дете—коледарче, мајката го подготвува за на Коледе, го променува во нова облека, му го наместува торбичето на рамо, ставајќи му по малку од секој емиш за „квас“; костени, јаболки, крувчиња, колаче и некоја стара пара. Секоја домаќинка од селото и другите луѓе од куќата очекуваат со радост да им дојдат коледарчињата приготвувајќи сè што е потребно за нивниот дочек. Домаќинката тогаш зема малку сламичка—чуканица, кросно и ги остава до вратата под прагот, за да пречекоруваат преку нив кога ќе дојдат коледарчињата. Тоа се прави за среќа и напредок во куќата. Потоа насреде куќа наместува ортома — јаже во колачоина — колце. Внатре во колцето става секира и фрла жито. Штом домаќинката ќе забележи дека доаѓаат коледарчињата, зема од огништето една лопата жар и го фрла во средината на колцето. Потоа излегува пред врата со сито в раце, полно со разни дарови: овошје, колачиња, жито и ситни пари, да ги пречека коледарчињата. Тие се ставаат во сито за да биде сит берикетот, народот, добитокот и сè во куќата, зошто од Божиќ се отпочнуваат сите земјоделски работи. Од чуканицата, пак, утредента на Божиќ, домаќинот или некој од мажите во куќата на секое родно дрво и на лозјето става „јажици“ — и по едно крвче од бадникот, за да заврзе овошното дрво многу род. Кросното се става за да се навива среќата в куќи, ортомата за да се збира во куќата, луѓето да се на куп исто така и добитокот; секирата за да бидат здрави луѓето, како што сече секирата, жарот за да се здрави и весели децата, како што е жарот весел, житото пак, се фрла за берикет на кокошките и со него се зарануваат сите три дена на Божиќ за да носат многу јајца.

Коледарчињата пак, стасувајќи пред куќи отпочнуваат силно да чукаат со коледашките (коледарски стапови). Водачот на коледарите постојани ги тера помладите другарчиња посилно да удираат и да викаат коледе, коледе... како и да пејат разни коледарски песни пожелувајќи во

песните целата година да биде доброберикетна. Откако ќе ги испејат коладарските песнички внатре во куќата влегува едно коледарче — „силач“, да сили и благословува. Обично „силач“ е водачот на тајфата. Се поздравува со домаќините со: — Добро утро а тие му одговараат: — Добро дојдовте! Потоа силачот почнува да благословува: „Да ти се сили куќата со здравје, полето со берикет и други благослови бидејќи децата се мали не знаат многу да благословат. Другите коледарчиња почнуваат да тупкаат со коледашките по жарот, поттикнати од домаќинката посилено да тупкаат. Тие тогаш цивкаат: Пиу, пиу! Во тој момент домаќинката преку нив фрла до трипати со овошјето житото и ситните пари благословувајќи: — Да рипаат дечиња, јагниња, јариња, телиња и сè што е живо в куќи да е здраво и да се плоди. Децата се грабаат кое повеќе ќе земе од даровите. Откако ќе го направи тој „адет“, домаќинката секое дете—коледарче го дарува одделно со приготвените дарови: колачиња, плодови, пари и друго. Децата ги научуваат песничките многу порано пред празникот. Тие ги учат од своите постари другарчиња или од своите блиски: дедо, баба, мајка и други роднини, познати како добри песнопојци. Најчесто ги учат некаде по празните места, таканаречени „гробишта“. Таму тие се наредени околу силно навалени огнови и така греејќи се ги учат песничките, подучувани од водачот — најстарото дете од маалската тајфа.“⁹⁵

Подвлечените места на овој опис јасно ни покажуваат дека се работи за воспоставената сценографија на народната драма која се пренесува во куќата, во градините и бавчите преку јажиците, сета ритуална атмосфера со разните реквизити кои се однесуваат на здравјето и плодородието. Исто така самото коледање кое подразбира учење на песните во тн. места „гробишта“ околу запалените огнови и делењето на улогите на водачот односно силачот и останатите како и цивкањето на децата и тупкањето во жарот како дејствија кои имаат особени, според Михаил Бахтин театарско претставувачки форми на комуникација со публиката која во овој случај е претставена од домаќините на секоја засебна куќа.

Чисти народнодрамски ситуации среќаваме и во подготовката на Бадната вечер кога „домаќинот оди в шума и пресекува гранка чиј што врв има шумчиња. Таа гранка, бадниковицата или бадникот ја носи на рамо низ цело село и кога ќе стигне дома ја става под стреата—пред вратата. Пред самата вечер домаќинката оди „да ги засече кокошките“. Засечувањето се врши на следниот начин: домаќинката заедно со некоја друга жена од куќата зема секира и оди до кокошарникот, намавнува до три пати со секирата изговарајќи ги следниве магични зборови:

— Што да сечам, дали кокошките или што?

Другата и одговара:

— Не ги сечи кокошките, ќе носат јајца, ќе квачат, ќе ни се ведат пилци!

— Бочва да сечеме, дали вино?

— Вино сечи, бочва не сечи, ќе ја п'лниме со вино!

— Амбар да сечам али жито?

— Жито ќе сечеме, амбар не сечеме, ќе го п'лниме со жито!

Кога се засечува на родните дрвца се изговара следното:

— Ал ќе родиш, ал ќе те сеча?

— Немој не ме сечи, ќе родам и уште повише!

Во овие дијалози на „засечувањето“ се остварува (втората етапа на експозицијата на народната драма која своето расчленување и својата разврска ја доживува со ритуално подготвената Бадна вечера каде „покрај огништето — како што опишува Вера Кличкова — се фрлаат неколку грсти од житото а потоа се постила сламата. На софрата или наземи се принесуваат разните обредни лебови, јадења, пијалок и плодови за да не се поместуваат луѓето од своите места, особено жените. Овде јасно се согледува значењето на овие обичаи кои се во врска со имитативната маѓија. Пред да се благослови вечерата и да се почне со јадењето, сите членови од куќата ги разлабавуваат опинците а домаќинката им вели: Ајде деца, истресете ги опинците! Сите како под команда ги истресуваат, викајќи во глас кој цив, цив, цив — пиу, пиу за да им се вадат преку годината што повеќе пилиња и разна живина. Другите пак блејат — бе, бе — ее за да им се раѓаат јагниња. Третите мукаат — му, му—уу, за да им се телат телиња и друг добиток.“

Разгледувајќи го овој простор на Бадната вечера каде покрај имитативната маѓија се напластуваат и многу други слободни дејствија на чистата импровизација ние се соочуваме всушност со типични фрагменти од македонската народна драма која останувајќи во рамките на обичаите претставувала интегрална целина во која со поделените улоги меѓу луѓето од домаќинството се реализирала нејзината целина.

Бидејќи во ова време на Некрстените денови кои се многу „опасни“ за луѓето шетаат и разни лоши дијанија наведени во Зимските обичаи во скопската котлина како „таласами, караконцолот, тарамбабата, гребогазецот, вештериците, вампирите, чумата, колерата и други“, спроти Нова година, „Василица“ низ селата одат разни тајфи: „василичари, суровари и џамалари за да го дочекаат „Новото лето“.

Најцелосната идентификација со народната драма од сите облици на народното творештво се постигнува со овие игри кои со својата раскош на изразните форми дејствуваат со својата неверојатна автентична сила и

сугестивност, и со својата скапоценост да ги одржуваат најархаичните форми на играта и јазичките пракорени.

Зимскиот празник Водици или Војордање односно Богојавление се однесува на крстењето на водата бидејќи со овој ден „завршува опасниот период на некрстените денови а воедно и циклусот на божиќните празнувања“. Во обичаите сврзани за овој празник во кого се верува дека се отвора небото и Бог се јавува во светот, има исто така отворени назнаки на драмски структури кои започнуваат токму од тој час од тоа „глуво доба“ во кое се лее вода за да ги заштити луѓето од сите болести. Иако се верува дека свеченостите на Водици се остатоци од некои незнабожечки празници богатите церемонијали што до ден денес се задржани во некои краишта на Македонија го докажуваат нивното самородно разбивање на нашава почва. Тој голем церемонијал „проследен со процеси и литии околу осветувањето на водата“ бил проследен со фрлање на крстот во вирови на реките а во „Скопје со фрлање на крстот во реката Вардар“. „До 1910 година во Скопје според материјалите од Шапкарев, бил познат обичајот „бањање на младоженците“ во реката Вардар кои биле венчани во текот на таа година.⁹⁶ Во врска со овој празник интересни се во прилог на нашиот интерес и примерите од Охридско што ги изнесува Марко Китевски. „Поворката со крстите (литиите) оди до местото Ѓуров мост. Тука на мостот има ставено една масичка врз која стојат книгите од кои попот чита молитва. Исто така на масата има еден голем котел полн со вода и едно мало котле и тоа полно со вода и во него стои крстот. Откако ќе испее молитви, попот го фрла крстот во водата. Претходно се пријавуваат неколку момчиња што ќе скокаат по крстот. Нивниот број секогаш треба да е непарен (лио). Кога попот ќе го фрли крстот во водата, тие скокаат во водата и се натпреваруваат кој ќе го извади. Оној на кого тоа ќе му успее го бакнува крстот им го дава да го бакнат и другите кои скокале по него а потоа му го даваат на попот. Кога се фрла крстот во водата се пука од пушки. Жените носат чинии во кои имаат ставено брашно и босилек и ги оставаат до изворот. Потоа (кога се разотидуваат по куќите н.з.) од босилекот што бил врзан на крстот се прават китки, секое врзано со дел од црвениот конец со кој босилекот бил врзан за крстот. Додека трае оваа церемонија на одврзување на крстот и правење на мали кивчиња се пее песната:

„Откако се крстот врза
еве три дни и три ноќи
ниту сонце го огреја
ниту ветер го навеја
ниту роса го нароси
Сега крстот се одврза
сега сонце го огреја

сега ветер го навеја
сега роса го нароси“⁹⁷

Во овој обичај изложена е дејствителната линија која не само што подразбира една организирана процесија туку и во самите посоки на нејзината реализација се одвива една самородна иницијативност која го нагласува усмениот „театролошки“ облик на присуството на драмскиот род во Водичарките обичаи во Македонија.

И во овие песни се огледува фиксираноста на напевот и дијалозите во нивната наративна и драмска конотација, чија што тенденција најдоследно ќе се реализира во свадбените обичаи, за кои се тврди дека „изобилноста на драмските елементи во свадбениот обичај потенцијално дава мотиви и можности за драмско обликување. Склопувањето брак бил чин полн со конфликтни ситуации, со различни форми и перипетии, зависно од различните начини на живеење и верување. По смислата и рационалната функција во обичајот можат во една група да се издвојат дејства чија цел е по пат на имитативна магија да се обезбеди плодност и среќа. Другата група дејства, апотропејски имаат за цел да ги заштитат младенците од урокливи очи, од зли духови, од негодување на претците (земање прошка, одобрување од нив на гробиштата во галичката свадба)“.⁹⁸

Во студијата „Драмски елементи во македонското народно творештво“ Кирил Пенушлиски во врска со свадбените обичаи пишува: „Драмската постановка на свадбата произлегува и од синкретската состојба на свадбениот обред во целост. Со други зборови и поконкртно речено во нашата селска свадба постои точна поделба на улогите речиси за сите учесници во свадбениот ритуал и во него е очевидна и епизодичноста, редоследот на дејството, односно обичаите во кои се сретнуваме со игри и песни со дијалози и реплики. Ако го проследиме на пример само денот на свадбата, ако ги поставиме на една сцена сите свадбени церемонии од денот на свадбата (венчавањето), драмата би се одвивала по еден утврден и логичен ред и би претставувала вистински спектакл: подготвувањето на свадбениот бајрак, бричењето на младоженецот, тргнувањето по невестата, пристигнувањето во нејзиниот дом, облекувањето и изведувањето на невестата, нејзиното проштавање од родителскиот дом, (качувањет на коњ, тргнувањето итн.). Сето ова во целост се придружува од игри, музика и песни, со тага и плачење. И затоа имал право Пол Лафарг кога констатирал дека „свадбените обреди — тоа се различни сцени од една пиеса во која се нижат песни, игри, веселби и жалби...“⁹⁹

Според современите фолклористички истражувања свадбените обичаи на сите народи можат да се поделат воглавно во три групи:

1. Воведување на невестата во новиот култ
2. Осигурување на плодноста на младоженецот

3. Алотропејски дејствија против злите духови

Нашите свадбени обичаи покажуваат извонредно богатство. Богатството и зачуваниот материјал се патоказ кој укажува на тоа дека овие обичаи се практикувале многу долго така што завлегле во најдлабоките агли на народната психа. Еминентниот познавач на словенските старини Лубор Нидерле тврди дека претхристијанскиот свадбен церемонијал кај Словените зафатил така длабоки корени што народот долго време ги сметал црквените церемонијали за туѓи и неприфатливи.¹⁰⁰

Кога би се проследиле сите обичаи околу свадбата по нивниот редослед на реализација во неа ќе се открије определбата на Пол Лафарг во врска со свадбата како вистинска драма токму поради структурата во која се остварува нејзината целина. Таа спонтана и меморирана режија како што се нарекува во народната театрологија започнува уште со Испраќањето на стројникот и Размената на нишаните при што се пее општопознатата песна:

Летало ми јунаково срце
Колку пиле од ветка на ветка
Каку видро на десно колено
Каку билбил на десно рамено
Како саат налева пазуви
Како вино во стребрена срча

Оваа песна е позната по својата вообичаеност во овој церемонијал кој што продолжува со фалби и груби прекари на девојкината рода.¹⁰¹ Драмската тензија на предсвадбените церемонијали во некои краишта на Македонија продолжува и со обичајот Одењето колачарки кога група од 10—15 жени одат кај момчето со погача, каде што се пее песната:

Издојдоје лични колачарки
Ја видоје личната девојка
Лична беше со белото лико
Лична беше со црните очи
Лична беше со рамната снага
Лична беше со далгите коси
Е фрливме големата руба

Продолжувањето на свадбениот обичај кој и преку реквизитната подготовка ги збогатува причините да биде третиран како драмска игра, се остварува преку Замесувањето на сваќата и Речењето на бајракот по врзано со песната:

Стани моме, здраво не станало
По ридови сонце огреало
По чардаци крстатни бајраци... !

Потоа следува Одењето на девојката на вода чија што драматика ја достигнува својата вистинска кулминација во „мијачките свадби, каде, откако ќе биде замесена сваќата, во куката, на невестата доаѓа младоженецот со своите другари, роднини и сватови и со свирачи за да појдат заедно со невестата и нејзините на последното одење на вода од нејзиниот родителски дом. Снаата и братот ја земаат девојката од кледот па ја изведуваат на чардак. Тогаш таа им бакнува рака на татка си, на мајка си и на сета роднина.¹⁰² Описите на ова Одење на вода претставуваат вистински пример за присуството на драмските елементи токму поради фактот што „спроводот тргнува со запалени лучеви и со заглушена свирба на зурли и тапани. (Во Галичник оваа слика е сосема необична бидејќи на оние стрмни патеки во мракот змијолико се оцртува движењето на запалените борини, додека скоро грозно одекнува ударањето в тапани и пиштењето на зурли). Напред оди младоженецот со роднините што носат пламени лучеви. Без сомнение овие лучеви некогаш имале магискообредна функција да ги отераат демоните и да ја заштитат невестата што одела одзади во мракот со две празни стомни. Пред неа е сестрата на младоженецот или девојче кое молчи за сето време, за да и донесе на невестата „млчејачка вода“. По нив оди сета роднина на невестата. Кога ќе стигнат на извор-кладенец, старата побратимка ќе земе вода во раце и со неа ќе ја попрска невестата што се брани. Ги составуваат стомните на девојката и ибрикот на младоженецот за да тече водата истовремено во двата сада, што симболично го одбележува почетокот на нивната брачна врска. Девојката се омива а нејзините браќа со стапови ја чуваат од младоженецот кој се труди на севозможни начини да ја дофати. Се создаваат два „табора“ меѓу кои доаѓа и до караница и тепачка за да се спречи младоженецот да ѝ се приближи на невестата. Поради тоа невестата на чешмата нејзините другарки многу ја осветлуваат додека другите на младоженецот гледаат да ја изгаснат светлоста за да му создадат на зетот прилика да ја попрска макар и со вода неговата свршеница. За ова време девојчето што оди пред невестата ќе си ја наполни устата со вода и ќе кути до дома за да ѝ остави на младата млчејачка вода. (Во Галичник водата ја зафаќаат од три извори) На враќање се оди по обрнат ред: Сега невестата е напред. И оваа поединост зборува за залажувањето на злите духови што би можеле да ѝ напакоштат на невестата и од кои таа, на овој начин се крие и штити.“¹⁰³

Во својата студија „За некои особености на македонските свадбени песни“, д-р Кирил Пенушлиски заклучува: „Ако ги елиминираме

елементите од свадбените песни што во нив се влезени како реалистички компоненти и ако ги разгледаме најважните нивни жанрови особености, што е наша задача, тогаш тие можат да се сведат:

1) На особености на природата на свадбената поезија (нејзината поврзаност со свадбените обреди и нејзината драмска поставка)

2) Тематските и естетско-поетските особености. “Индикативен е, погледнат од овој аспект, и обичајот Откупување на невеста за кој во споменатата студија се дадени следните две песни во кои се гледаат дијалогските особености во рамките на свадбениот обичај чија што естетска компонента го збогатува драмскиот колорит:

А сега се скапи моми
црнооки-три илјади
чакрѓози-две илјади
модрооки-за илјада!

Откупот некогаш бил речиси правило закон. Подоцна се задржал во симболична форма. Во една песна што се пее во Прекудрим, грабнувањето се споменува како нешто нередовно:

Облак дојде а свезда не дојде
застанало зелени ливаѓе
да соберит трева детелина
да наранит кумоата коња
да наранит од старосват коњот
да наранит од два побратима
— Венчај попе, немој се понашај
не е моме крадено, грабено
тук је моме со закон земено
фрлај куме ситен дробен јачмен!

Доколку во овие два примери се огледува наративната драмска прогресија како битен фактор за развојот на драмското дејствие тогаш со право може да се тврди дека реализацијата на македонската народна драма се остварува низ повеќе различни делови кои суверенено се движат од експозицијата кон расплетот обединувајќи многу карактеристики од народниот живот и бит.

Во Македонија исто така е познат вонредно стариот обичај според кого „младоженецот изутрина рано, придружен од свирачи што свират тажни мелодии, и жени што одат по нив оди на гробиштата за прошка со своите умрени претци“. Драмата која се остварува низ свадбените обичаи

како што видовме во Одењето на вода, Откупувањето и Прошката со умрените претци може да биде реконструирана низ уште многу антологиски примери за нејзиното присуство во свадбените обичаи во Македонската фолклорна ризница. Тоа пред сè се однесува на Пречекувањето на невестата, Бричењето на зетот, Венчавањето на младоженците, Затворањето на младоженците, Кршење шутка и Прославување на чесноста која подразбира и Будење на младоженците. Во материјалите собрани за свадбените обичаи на Македонците муслимани во Река се вели дека свирачите изутрината со песна го будат зетот која има типично драмска функција на обраќање, во рамките на дејствието кое тече според својот драмски континуитет:¹⁰⁴

Первенте, море первенте
Первенте стана кошула
первенте море первенте
первенте стана јелекот
Кога се утро раздени
Невеста цорвен трендафил!

Значи, заклучокот дека поделбата на улогите во свадбата во која се простираат елементите на македонската народна драма произлегува и од сознанието дека точната определеност на главните ликови, споредните и епизодните како и целосното меморирање на одредени дејствија поврзани со песни, дијалози и реквизити, се наметнува како единствено исправен и точен. Затоа сите сватови како дел на таа церемонија што се одвива пред публиката „се до скоро време во рамките на традицијата го пренесуваа обичајот кој се менуваше според средината и условите, како импровизирана инсценација, со свои обредни чинови и сценски дејствија. Како такви, сватовите сами по себе дејствувале и обичајно со својот установен поредок и ненапишан пропис на редоследот и декоративно со својот свечен изглед, облечени во празнична руба и искитени со цвеќе и пантлики, шамии, крпи и други реквизити и на крајот театарски со својот параден војнички ред на коњскиот тупот, со бајракот на челото, под оружје и — со своите разни забавувачки импровизации, со комични сцени, со вистински сценски игри што имаат свадбена намена но алудивен карактер.“¹⁰⁵

Изобилие на драмски содржини наоѓаме и во Велигденските обичаи во Македонија како и во игрите кои се одвивале според утврден ред во нивните рамки.

„Кај нас во Македонија, велигденските празници не значат ништо друго освен празници кои се приредуваат во чест на пролетта, а имаат за цел да се обезбеди плодноста преку годината, како кај луѓето така и кај стоката и посевиите како што тоа биле и земјоделските селски Дионисии.

Главна церемонија на овој празник била поворката на фалос каде се жртвуваа колачи и каша за плодноста на полето и градините. На земјоделските Дионисии учествувале и маскирани играчи како тие што ги имаме во велигденските празници во Порече, на пример во друштвената игра „Камила“ и во уште некои велигденски игри. Покрај другите пролетни празници во Македонија кои се празнуваат со отпочнувањето на пролетта: Летник (14 март), Четириесет Маченици (22 март), спаѓаат и велигденските празници, кои, по датум се менуваат. Можат да бидат во месец март или април па дури и во почетокот на месец мај, заедно со празникот Ѓурѓовден (6 мај) приближно кога се празнуваат и големите Дионисии во стара Грција во месецот елафоболеон (март-април).¹⁰⁶

Сите подготовки што започнуваат по повод велигденските празници уште во „Вели вторник“ со прибирањето на велигденските јајца за бојадисување продолжуваат со обредната вообичаеност на нивното шарење во следните денови како и месењето на велигденските погачи. Ноќта спроти Велигден огнот не се гасни цела ноќ затоа што се чека Велигден да дојде. „На првиот ден Велигден се истерува стоката со зеленци и притоа девојките пејат пригодни песни за истерување на стоката. Милан Мајзнер го смета „Велигден за воскресение од мртвите, тоа е обнова на целокупниот живот на земјата“ затоа жените со приготвени јадења раздаваат на гробишта за мртвите. Општо земено кај нас во Македонија, Култот на мртвите е доста развиен. Жените плачејќи на гробовите, им соопштуваат на мртвите сè што станало таа година. Затоа велат Се здравуваме со мртвите, бацувајќи ја плочата и крстот на гробовите. Најпосле со водата од бардачето кое исто така е донесено со нив се прелива до три пати околу крстот, што означува миенење на мртвите.“¹⁰⁷

По овие утрински велигденски обичаи се одвива подготовката за она што претставува непосреден предмет на нашиот интерес односно зазбирувањето на велигденскиот сабор кој претставува богата слика на народниот театарски живот. Велигденските песни што се пејат за зазбирувањето на саборот се изведуваат на „високо“, велигденечки со „икање“. Игра која во себе ги содржи сите потребни народно театролошки елементи а која се изведува за време на Велигденскиот сабор е Гачката или Камила. Во оваа игра на шеговиот начин се прикажува свадбата. Според описите на оваа игра изнесени во студијата на Вера Кличкова „Велигденските обичаи во Порече“ во Камила учествуваат шест маскирани мажи или ергени преоблечени во искинати алишта и исцрнети по лицето. На рамењата и напред обично имаат обесени клопотарцисвонци. Групата од шесте маскирани мажи е распоредена на следниот начин: двајца одат напред, по нив невестата, маж преоблечен во женски, и најодзади оди попот. Пред сите нив оди камилата која е направена од говедска кожа а главата е од дрво со подвижни вилици. Во

устата камилата има заби. За долната вилица е врзано врвче и кога камилата оди со свадбарите по куките ѝ се трга врвчето и вилиците ѝ клапкаат. Камилата ја носат двајца мажи кои се вмокнути под кожата имитирајќи ја како клапка со устата. Кога играат во некоја куќа во дворот ги застануваат младрженецот и невестата, а попот привидно го обавува обредот на венчавањето. За време на венчавањето меѓу нив се водат дијалози кои со внимание се следат од публиката и предизвикуваат смеа која се повторува во различните куќи каде се изведува Гачката.

Меѓу овие народни велигденски игри и обичаи исто така значајно место од аспектот на присуството на македонската народна драма имаат и игрите Кален број, мален број која симболично ја прикажува вечната обнова на животот, која се остварува во редица од 50 парови жени кои се провираат едни под други удирајќи се при провлекувањето и пеејќи посебни песни во кои се споменува името на тие што поминуваат. Потоа кај Кличкова се наведува и играта Лази ми лази, бубале во која се зема дете сираче кое врви од рака на рака во редицата и на кое му се пее песната која е специјално подготвена за оваа прилика.

Велигденска игра која може да се нарече вистинска македонска народна драма е Зет и невеста во чија структура се присутни сите потребни составки за заокруженоста на чинот на народниот театар. Пред сè, во оваа игра прикажан е начинот на посредувањето меѓу момче и девојка. Третото лице, што посредува е стројникот. Интересно е дека Зет и невеста се игра исклучиво од жени и девојки кои се преоблекуваат за оваа прилика во машки алишта. Една спроти друга се наредуваат две редици во кои што од едната страна е момчето а од другата невестата. Во средината се сејмените кои се испраќаат од кај зетот и тие девојки преоблечени во машки алишта. Во оваа игра се остварува беспрекорен дијалог со напеви кои се толку богати во својата семантичка окосница што со право можат да бидат вредени во антологиските простори на народната драма кај словенските народи:

Отпративме, допративме
Наш војвода наш кадија
И нашиот јазација
Еве каврак ви носиме
Да и дајте малој моме
И руменца медоина — број

Сејмените пеат.

Сраќа врана карала
Зашто не си орала
Орала сум орала

Али не се родило
Отворај порти девојче
Отворено јуначе

Следува одговорот:

Ви го дадовме, ви го дадовме
Најлошото моме
Това незнает, това незнает
Леб да замесит
Това незнает, това незнает
Гла'а да се измиет
Това незнает, това незнает
Дете да капет
Това си капе, това си капе
Неразвиено.

Доколку во Зет и невеста која се одвива во еден „строј“ уметнички редослед на остварување на драмското дејствие во кое има траги на „демократското“ создавање и надополнување на тематските особености и зборовните елементи во зададениот текст во играта што исто така спаѓа во циклусот на велигденските под наслов Туро, Маро, Вележано присутна е една друга, многу драгоцен особина која ќе ги антиципира подоцнежните обележја на драмската уметност ангажираноста и поврзаноста со секојдневните искушенија на животот. Таа е трагична. Во која учествуваат само девојки и помлади жени. Во неа се прикажува момент од тешкиот живот на печалбарот кој трагично загинува на враќање од печалба.

Во споменатата студија на Вера Кличкова вака е опишана оваа игра: „Девојките кои учествуваат во оваа игра се фаќаат во коло држејќи се за раце. На сред колото играат две девојки кои ги претставуваат сестрата и невестата на печалбарот. Тие се забулени, со наведнати глави и нажалени укаат (плачат). На редените девојки во колцето ги претставуваат селаните од селото кои го дочекале печалбарот и виделе како загинал при враќањето од печалба. Пеејќи ја соопштуваат тажната вест на неговата сестра и невестата, трагичната смрт на печалбарот:

Ете иде Ѓуро, Маро,
Ѓуро, Маро, Вележано,
На мост дојде под мост падна
Под мост падна, на нож удри

Сестрите и невестата на печалбарот кога ќе ја чујат оваа жална вест, отпочнуваат посилно да плачат — да укаат у..у..у.. и со рацете да плескаат.

Така продолжува играта со сменување на играчите со нови играчи — сестрата, невестата и печалбарот“.

Посебно внимание заслужуваат и игрите Бајрачето во која „алегорично се претставува борбата за превземање на државата, олицетворена во бајрачето како и Змија која „алегорично ја исмева мрзливата жена предилка и во која има елементи на остатоци од култот кон змијата, “ која завршува со стеснување на кругот во кого се пее, каде се обидуваат да влезат двата главни ликови во играта, Мајката и Керката и кои на крајот влегуваат и ја „утепуваат“ змијата. Колцето ја претставува нивата со коноп а мајката и керката го бранат конопот од дивината. Во среде на колцето се наоѓа змијата т.е. жената која ја игра улогата на змијата. Мајката и керката ја започнуваат играта со извиците:

Уја... а... а ... коноп брана, коноп преда
Кошула ми над колено.

Потоа започнува дијалогот меѓу нив:

Леле мајко љута змија
љута змија ме укаса
танко и високо

Следува одговорот:

Буцни керко извади ја
танко ем високо.

Во играта се употребуваат реквизитите, коноп, фурка, вретено, кои во својата комуникација ја поткрепуваат идентификацијата на ликовите и нивната уверливост пред публиката. “

Внимание привлекуваат исто така и игрите Јунци во која се прикажува „шеговито орањето на младиот орач кој повеќе мисли на јадењето отколку на орањето. Внатре во колцето, како во „Куќа на огниште“, домаќинката приготвува јадење за орачот. Околу колцето три жени го прикажуваат орањето изведувајќи движења како да ораат.

Играта „Маски“ се смета за една од најубавите велигденски пари. „Во неа покрај девојки, невести и постари жени учествуваат мажи и ергени. Оваа игра според описот на Вера Кличкова,¹⁰⁸ го прикажува некогашниот номадски живот и патувањето со каравани кога маските биле единствено средство со таа цел. Затоа маските биле на висока цена. Играта Маски има неколку развојни фази. Во улогата на маски настапуваат само девојки и млади жени, додека постарите жени се чувари на маските. Војата на маските е една од постарите жени. Од страна ерѓелето го чуваат неколку

стражари. Тие ги чуваат со неколку долги дренови стапови. Воѓата го води ергелето со маските на пасење преку некоја населба. Во таа населба од односната власт т.е. од кметовите треба да се добие дозвола „пусула“ за пребивање во тој крај. Власта ја претставуваат неколку постари мажи, населнати на еден крај од соборот, додека на другиот крај се населнати ковачите, две постари жени кои до себе имаат стар ковачки прибор од камен и дрвен чекан со кој треба да ги потковаат маските. Кметовите кои во овој случај ја претставуваат власта бараат писмена дозвола за да поминат низ тоа место. Меѓу нив се води разговорот:

— Видите овде што пишува ели има пат да поминеме?

Кметовите одговараат:

— Имате, имате, како да не. Имате ли маски за продавање?

Воѓата:

— Имаме како да не.

Кметовите:

Какви се тиа, млади?

Воѓата:

Млади како да не. Убави.

Кметовите:

Млади... Дали се за вјавање или за тоарење?

Воѓата:

Како да не, се за вјавање и за тоарење.

Кметовите:

Дај да ги пробаме... !?

(Тогаш се задаваат стражарите со дреновите притки, бранејќи ги маските, маваат каде кој ќе втаса. Продолжува договарањето меѓу кметовите и воѓата на маските).

Воѓата:

— Имаме и самарени и за вјавање а имаме пуштени и ерѓеле, уште несамарени млади.

Кметовите:

— Зошто ги водиш на планина...?

Воѓата:

— Па таму има чист воздух, убава трева, ладна вода прибидејќи ми се слаби нешто маските, па да ми се поправат. Па другиот пазар, со Господа напред, кога ќе им светне, влакното на маските, сака да извада некоа, да продада.

Кметовите:

— Да не имаш сега некоја за продавање, да купа, мене ми треба едно?

...

Воѓата:

Сега не ми се за продавање. Ми се слаби!

Кметовите бендисуваат едно мавче на кому божем му светело влакното и било поправено. Ако неможат да се спогодат кметовите со воѓата, тие сакаат на секој начин да земат од маските кои ги бендисале. Меѓу нив доаѓа до расправа. Воѓата се налутува што мажите и ергените се обидуваат да грабнат силум некоја од маските. Стражарите на маските со дренови стапови удираат по нив. Грабачите се разбегуваат па сите страни. — „Еден со еден да не се види“. Потоа воѓата на маските ги води околу црквата божем на пасење. Ги враќа од пасење па ги води на ковач за да ги поткова маските. Еден од ковачите ја држи ногата на маската а другиот ја кова. Маската го имитира ржењето на тоа животно, како да ја боли. Тогаш го клоцнува еден од ковачите и тој паѓа. Играта завршува со општ грабеж, „кај ќе им се вдает“.

Во играта Маски толку релјефно се присутни сите елементи на народниот театар што таа може да биде третирана како вистински пример во македонскиот фолклор на кој начин од обичајот и народната игра може да се конституира и драмскиот род со познатото именување во светската фолклорна наука: Народна драма.

Во сите овие обичаи поврзани со одредени празници се огледува присуството на народната драма која во овие големи народни спектакли како што претставува Велигденскиот собор имаат свој почеток, одвивање и завршница која по многу свои карактеристики ја потврдува драмската форма во фолклорот не како меѓуформа туку како род кој обединува повеќе компоненти, кои постоејќи независно стануваат дел од една неделива целина. Така е и со завршната игра на Велигденскиот собор Вили самовили во која што сите учесници се распоредуваат на сите четири страни, како на четирите страни од светот за да ги заштитат своите животи, стоката и берикетот. Таа објективна состојба на некаков крај ја среќаваме и во описите на обичаите кои изобилуваат со драмски елементи како на пример на Мртвен, (Задушница пред поклади), Мала ора-копа (Поврзана со обредните огнови), Света Евдокија (За од змии), Света Варвара (Со Човекот полезник кој прв ќе влезе во куќата) или на тешкиот празник Вартоломеј (Кога сонцето се завртува на зимо).¹⁰⁹

Всушност на овој начин доаѓаме до сè поприсутната тенденција во современите истражувања на фолклорот, самиот фолклор да се објаснува преку самиот себеси и до категоричкото спротивставување како што истакнува познатиот француски фолклорист Клод Гењбе „на сите психолошки, идеолошки и филозофски теории кои прават од маската двојник на сличното од битието што ги претставува“.¹¹⁰

На тој начин и македонската народна драма погледната од овој аспект во сето богатство на духовниот простор на обичаите и нивната реализација во животот го задржува правото да биде посебен фолклорен легитимитет.

НАРОДНИТЕ ИГРИ — РУСАЛИИ И БАБАРИ КАКО ВРВЕН ИЗРАЗ НА МАКЕДОНСКАТА НАРОДНА ДРАМА И ФОЛКЛОРЕН ТЕАТАР

Самиот факт што Македонија се наоѓа многу блиску до изворот на најстарите народни обичаи, Дионизиските игри и тракискиот град Виза, трагите кои се забележани во овие простори значат и можност за реконструкција која допира до далечните временски недогледи на човековата желба да се надживее себе си низ физичка реализација на митот. Во својот труд „Кукери и русалии“ објавен во Зборникот Народни умотворенија и Народопис Михаил Арнаудов¹¹¹ ги разгледува врските на паганските игри со античките празници. „Овие наши празници претрпеле многу промени, но сепак е јасно дека има доста сличности со десетте игри на Дионисос. Првите четири вида симболизираат брак и полно

возбудување што според Џемс Џорџ Фрезер не значат ништо друго до празници на пролетното будење на природата. Во шестата игра има голема сродност со војничките игри, во седмата и осмата со маскирањето, во деветтата со симболичното орање. Десеттиот обичај е Ликритес од старото „ликрон“, кој не е познат во современиот грчки јазик, а постои исклучиво како термин за овој обред. Неговата смисла е симболичното раѓање на детето кое нема татко а е родено на седум месеци. Зарем тоа не се спомени на Дионисиевото раѓање?

Патот по кој голем број празници и обичаи, мотивирани пред сè, најпрвин од обредни, симболички или магиски причини прераснувале во особен дел на народната уметност може да се следи преку реконструкцијата на нивното траење низ времето. Миметските игри¹¹² како што ги нарекува Христо Вакарелски се сврзани со плодородието и благодеејствието на семејството. Тие игри се изведуваат од подготвени и маскирани мажи. Во разни места тие се нарекуваат: кукери, бабугери, ешкинари, старци, дервиши, дедици, џамалари и разни други. Маскарадната форма на игрите со текот на времето ги довела до атракционото осмислување како народен театар. Во врска со тие театарски претстави, народот создал големо разнообразие од човечки и животински маски во кои се пројавува како голем уметник. Со малку средства тој им го придава на маските и костумите најкарактерното во изразот и во движењето на имитираните или исмеваните луѓе од животната и општествената средина.

Заедничката особина на Бабарите и Русалиите е во тоа што се играат во периодот на Некрстените денови и со тоа ја збогатуваат нивната бурна и неизвесна стварност.

Со оглед на постоењето на повеќето имиња во врска со бабарските игри ќе се задржиме на именувањето на оваа игра како Џамала, обредна магијска игра што се изведува за време на некрстените денови со цел да се изгонат разните лоши духови. Самиот збор џамала, нè упатува на нејзиното древно потекло дојдено до зборот „џама“ што според индиската митологија означува човек или бог на мртвите во подземниот свет.¹¹³

Второто значење одговара на симболиката на овие игри бидејќи во ова време спаѓа и празникот на душите — Некрстените денови, кога тие слободно шетаат по светот и се веселат. Оваа игра е позната низ цела Македонија само што насекаде се наречува различно: во Тиквешијата Џаламари во Прилепско и Битолско - Бабари, во Охридско Василичари додека во Егејска Македонија се наречуваат Ешкари. Според истражувањата на Михаил Арнаудов и Тихомир Ѓорѓевиќ како и во студиите на Христо Вакарелски и Вера Кличкова се употребуваат истите овие имиња.

Присуството на народната драма во играта Џамала или во Бабарските игри, најзаокружено функционира од самиот почеток на нејзината

подготовка: „Се собира во едно село тајфа-дружина од 30—50 души кои знаат поубаво да се шегуваат т.е. кои имаат дарба за таа работа. Тие се собираат во една куќа одвечер, најчесто спроти Нова година. Од тајфата се избираат четворица најдобри „маскири“, т.е. луѓе кои имаат смисла за хумор. Меѓу нив се избираат „двајца старци“ и „две жени“ — невеста и орвана, односно двајца помлади мажи кои ќе ги изведуваат овие улоги. Другите играчи претставуваат деца или војска. Откако ќе се определат улогите на четворицата главни играчи, се облекуваат во специјална џамалциска премена: старците во постарска машка облека искитени со разни свонци и клопотарци, невестата и орваната во женска премена — невестинска и постарска женска носија. Џамалциите — старците за да изгледаат што пострашни и смешни се маскираат во грбави и грозни луѓе. По лицето се исцртуваат со „горовина“. Си ставаат мустаќи и брада т.е. перика од коноп. Се облекуваат во гуњи и тумани и тоа поискинати. Околу појасот опашуваат ремен или врвка прикачувајќи клопотарци и свонци и ставајќи слама под гуњата за да изгледаат грбави. На појасот ставаат уште и некое дрво што им служи наместо шупелка или пиштол. Во рацете држат кросно или патерици за чукање по куќите при џамаларењето. Некои села имаат и своја одделна џамалциска промена која се чува во текот на целата година. Меѓу нив се одбираат двајца кои ќе свират за време на џамаларењето. Најчесто се свири на гајда и шупелка и наместо на тапан удираат на тенеке. Доаѓањето на џамалциите се слуша оддалеку бидејќи тие прават голема врева. Оддалеку се слушаат џамалициските песни:

Отвори домаќине
да видиш млади
и моја силна војска
како се белеје
како се лелеје
како прат над вода
како лист над гора.

Потоа се одвива вистинска театарска процесција која во својата функција на извежбаност на дијалозите, репликите и физичките дејствија ја остварува својата драмска окосница: „Потоа невестата му бакнува рака на домаќинот кој од своја страна побарува од домашните трпеза и сукало и сучи баница, односно прави гестови како да сучи баница за својата дружина — војска. Орваната ги мери ракавите на другите актери а тие пак три пати го завртуваат огништето со ситното оро. Тука во мешаницата се водат дијалозите:

— Не си ја научил невестата на ред!
— И ти не си ја научил!

Потоа настанува кавга и убиство. Паѓа „убиен“, едниот од двајцата старци. Му ја соопштуваат веста на домаќинот:

- Домаќине го пое ..., го отепав другарот!
- Ти го отепа, ти тражи му чаре!
- Ајде да одиме

Војската се спротивставува:

- Ние без татко не одиме!

Потоа настанува голема „драмска расправа“ над „убиениот старец“ со подробни шеговити описи на сите делови на неговото тело. Старецот:

— Има уште нешто домаќине! Во селово има сува река, кога ќе врне ќе надојде реката (покажувајќи на полниот орган на „убиениот старец“) ќе си го туриш место мост, свите ќе пројдат по суво, ти до појас во вода, згодно како кај Водно!

Потоа старецот му вели на домаќинот:

- Да го дигнеме мостов?

(Го шибнува со кросното „умрениот“ човек, тој скокнува и оживува.)

Низ овие примери во кои се задржавме само на некои особености на играта Џамала или бабарските игри кај нас дадени според описите на Вера Кличкова сосема јасно се гледа нивниот голем симболички устрем да говорат со јазикот на секојдневието во една повисока алегориска функција во која не само што е застапен оној „баран естетски адекват“ за една фолклорна ситуација да биде наречена народна драма туку, тој по многу свои елементи е неповторливо оригинален во споредба со другите словенски народи исто така во различни облици ја познаваат оваа игра.

Дека човекот е во средиштето на овие игри ослободен од сиот идеолошки страв на религијата докажува и варијантата од скопските села Вучидол и Орман во која сите благослови развиваат „негативна“ логика:

- Еј домаќине да ти даде господ две коли тикви, и тие да ти скапат!
- Амин и тоа ќе му биде!

Од деловите на колената на „умрениот“ се препорачува да се направат балвани за бочви, градите — самар за магаре, рацете — кривулици за брана, устата-ќупче за нужда, туге, очите — виделца, носот — масолник, цревата — тетива, полниот орган бастумче за кметот, како најпочесен член во селото“.

Интересно е дека две бабарски групи не смееле да се сретнат бидејќи настапувала голема тепачка во која не се заминувало без жртва. И овој момент доаѓа како поткрепа на нивната далечна древност која со векови се одржувала и која дури кон крајов на нашиов век исчезнуваат пред напливот на цивилизацијата, денес. Бабарскиот обичај иако по севкупноста на содржината бил многу интересен, останал незапишан дури и од Миладиновци и од Цепенков. Тој и по начинот на изведувањето и по бројот на учесниците и по нивните подготовки открај докрај во Македонија се разликува или има сличност.¹¹⁴

Присуството на македонската народна драма во Русалиите е многустрано евидентно.

За потеклото на русалиите постојат разни претпоставки.¹¹⁵

„По едно мислење кое го застапува П. Ј. Шафарик зборовите Русалии или Русалки се од словенско потекло. Врз основа на списи и документи за словенската митологија од понов датум Шафарик мисли дека изразите Русалии и Русалки означуваат обожувани женски суштества кои се сметаат како богињи на реките и потоците. Тие биле еден вид нимфи кои се сродни на германските елфи и валкири. Врз основа на етимологијата на некои географски називи Шафарик докажува дека Словените ги викале реките руса и дека ги обожувале како живи суштества како Русалки. Во прилог на оваа Шафарикова хипотеза оди и празноверицата на нашиот народ од околината на Неготино, неколку дена пред Дуовден луѓето да не се капат во реките за да не влезат Русалиите во нив. Според едно друго мислење кое го застапува Ф. Миклошиќ зборот русалии доаѓа од латинскиот збор **rosa**. Миклошиќ поаѓа од фактот според кој цветот ружа во Рим бил нарекуван и поврзуван со празникот на Духовите и оттука настанале изразите **pa scha rosata** и **rosalia**.

Независно од фактот кое од овие тврдења ќе биде земено како точно што се однесува до етимологијата на името за нас е важен моментот кој го докажува присуството на Русалиите кај сите балкански народи.

Русалиските дружини се формирале од најдобрите луѓе во селото или во крајот. Дружината требало да биде составена од 32 души (според една легенда од Гевгелиско во која се дават двајца љубовници, момче и девојка во Вирот кој се полнел од 32 извори¹¹⁶ од кои 12 биле играчи а другите придружници — „нивна војска“. Меѓу нив се избирал кесебашија, двајца питачи кои требало да ги собираат даровите, танчар и еден балтација. При изведувањето на игрите танчарот ја имал раководната улога во групата,

додека балтаџијата ги управувал играчите и ги бранел од секакви напади, како што вели народот „видими и невидими“. Тој всушност бил и нивни старешина кој ги водел низ него, за разлика од другите играчи кои во играњето носеле сабји — „кол'чки“ се одликувал со тоа што во десната рака држел балта — секира со која ја вршел таа задача, односно го управувал и го бранел орото од невидливи сили. За изведувањето на овие игри русалиите се променуваа во специјална облека — бела русалиска промена, свечена народна носија богато украсена со разни украси и со крпи вкрстени на градите и на плеките. Вака променети тие ги имитирале самовилите ветрушките, замислените суштества, кои според народното верување биле облечени во бела промена и се шетале тоа време, скитале, односно биле слободни и можеле да одат каде што сакаат. Русалиите за време на овие деништа требало да се борат за да ги изгонат нив или да ги омилостиват душите за да не им пречат на луѓето преку годината.

И Кузман Шапкарев во својот фолклорен прилог за овој „древен обичај од јужна Македонија“¹¹⁷ изнесува драгоцен податоци за Русалиите. „Пред да се соберат за тргнување секој од играчите се простува од дома како да тргнува на дејствителна војна од која не се знае дали ќе се врати назад жив и здрав. Многу пати се случувало мнозина русалии да не се вратат ниту живи ниту умрени затоа што ги погребувале на местото на смртта во пресметката со друга русалиска дружина“.

Присуството на народната драма во Русалиите се огледува и во нивната општествена функција. Имено „нивната кооперативна, социјална и хумана основа“. Познато е дека русалиите се изведуваат поради „вакуф“, што значи за општо добро. Тенденцијата со здружени сили да се направи нешто корисно можеби и по цена на жртви доаѓа до полн израз и реализација. Од парите кои ги собира русалискиот благајник, ќе се подигне школо, ќе се купи камбана, ќе се ископа бунар или ќе се помогнат сиромашните. Затоа тие играат околу куќите за берикет, околу болните што ги оздравуваат, околу несреќни што ги љубат нивните сабји или според Шапкарев влегуваат во кругот на играчите низ нивното оро да го бараат својот спас.

Според описите од Гевгелиско прво се игра Кошијата — обредно оптрчување на местото каде што играат, вртењето околу себе со прави вкрстени стапки и замавнувањето со сабји, со клекушки или коленички и други русалиски елементи. Тие се вистински борбени витешки игри со одредена маѓиска улога. Македонската народна драма како присуство во овие игри ја среќаваме во „Русалика“, „Злата“, „Кажми моме вистината“, „Тодоро бира капидан“, „Капидан аваси“, „Бојмија аваси“, „Кара Јусуф“ и повеќе други кои биле изведувани на средсело и „секој што имал нужда, болест или некоја желба оставил нишан на земи кого го пречекорувале русалиите за „здравје и селамет“ на оној што бара помош од нив. Тогаш на

танчарот му се давало дете што е болно и со него да го одигра првото оро до три пати.

Доколку се бараат споредби со другите игри со мечување според истражувањата вршени на македонски терен се наведуваат и „некои други наши игри“ кои имаат повеќе реалистички отколку магиски карактер. Тоа се пред се игрите Кумпанија и Морешка. Во магиска смисла Русалиите имаат слични црти и со некои игри во кои се оживува убиениот како што се Гостиварската касапската игра и играта со неверојатна драматика во која умрениот повторно се враќа во животот со многустрано значаен наслов Македонски колеж.

Земајќи ги сите овие околности како стојалиште на кое ја засниваме врската меѓу народната драма и Русалиите, ние всушност го потврдуваме сознанието дека „русалиските игри се најсоцијалните игри. Секој актер во русалиските игри го покренува желбата да биде соработник во заедничкиот потфат“. Тој потфат се одликува со застапеност на сите потребни компоненти кои го конституираат драмскиот род во фолклорот со својата длабока поврзаност со најархаичните пагански остатоци на магиско обредните елементи.

Овој народен театар кој го среќаваме како чиста определба во современата наука за фолклорот можеби токму во Русалиските игри во Македонија го достигнува степенот на својот врвен израз не само како доказ кој поаѓа од неговата изведувачка страна туку по длабочината во која народната уметност преку една структурална мултитеза го пресоздава обликот кој е предмет на нашиот интерес.

Ваков тип на игри е присутен и „кај другите европски народи, Азија, Африка, Америка и Австралија“ но нивната поврзаност со „духот на вегетацијата“ повеќе ги приближува кон материјализација на митот отколку кон драмската фактура на реализацијата. Можеби играта Караманџола или Играта на револуцијата¹¹⁸ која е позната во повеќе простори на Западна Европа се доближува во компаративното поле на нашите Русалии кои остануваат голем предизвик за истражувањето на народната драма и народниот театар во Македонија токму низ нивните богаги вротоци што ќе бидат вистински бисери на нашата духовна традиција.

РАЗНОРОДНИТЕ ОБЛИЦИ НА ДРАМСКИОТ РОД ВО КОНСТИТУИРАЊЕТО НА МАКЕДОНСКИОТ ФОЛКЛОРЕН ТЕАТАР

Ако се тргне од определбата дека „без театарот на старата Елада не може да се замисли ни самата историја на театарот, тогаш сигурно дека ќе се сложиме со тврдењата во светската театрологија дека Балканот одиграл една од најважните и пресудни улоги во развојот на театарот воопшто.¹¹⁹ Балканот своевременно бил оној дел на светот кој со оглед на театарот кој се одвивал на овие простори бил негов вистински центар. Самиот народ знатно пред професионалните уметници се обидел да ја исполни таа празнина, па оттука во балканските земји, покај прекрасните песни, музика и игри наидуваме и на многу богати театарски изведби. Тие беа и останаа онакви каков што беше и самиот народ на балканските простори потсетувајќи на онаа византиска изрека „Каков театар, таков народ“.

Доколку фолклорниот театар го делиме според начинот на изведбата на сценско-драмските игри наспроти раширениот циклус на природата и смената на годишните времиња ќе забележиме дека во селските балкански средини просто вријат занимливи драмски сижеи и сценско-драмски игри со развиена театролошка основа. Во секоја од варијантите на тие теми како што пишува Драгослав Антонијевиќ¹²⁰ се одвиваат вонредни расположенија и емоции, постојани и условени обрасци на однесување кои се парадигматични и кои се повторуваат. Тие се сосема блиски на облиците на однесување што Јунг ги нарекува архетипови. Во тој круг на репрезентативните сценско-драмски игри со развиена театролошка основа на балканските простори се наведуваат:

„Невестата и косавиот“ во Турција,
„Калогерос“ во Грција,
„Џамалари“ во Македонија,
„Кукери“ во Бугарија
„Оале“ и „Коледари“ во Србија,
„Избирање па крал“ во Хрватска,
„Брезаја“ и „Шербуљ“ во Романија
и други.

На Балканот исто така среќаваме и Театар на сенки со марионети или без нив, со дводимензионални и тродимензионални кукли во разни варијанти во распон од симболични до чисто антропоморфни ликови. Костимите, маските и многубројните прирачни реквизити му даваат посебно обележје на фолклорниот театар. Маската како синоним на театарот воопшто, го фиксира и типизира и го прави препознатлив секој лик, ја одржува неговата состојба и неговата улога во дејствието. Оттука како посебна категорија можат да се издвојат игрите под маска.

Објективните потешкотии кои го карактеризираат просторот на научните контроверзи околу конституирањето на поимот фолклорен театар произлегуваат од променливоста на народното творештво. Неговата

натуралистичка репродукција најчесто ги исклучува постојаните форми кои се првиот предуслов за постоењето на драмата како основа во фолклорниот театар, но едно релевантно богатство кое може да се регистрира во македонското народно творештво е најдобриот показ дека нашата — фолклористика се исправа пред еден сериозен проект кој допрва ќе ја чека својата научна верификација.

Независно од фактот што и најсовремените истражувања околу потеклото на фолклорниот театар обилуваат со дијаметрално спротивни сваќања, во нив се доведува во прашање таканаречениот „мит создаден кон крајот на XIX век“ како општо прифатена теорија за вистинските извори на фолклорниот театар. Станува збор всушност за различните погледи околу теоријата на Џемс Фрезер изнесена во „Златна гранка“ во врска со „архетипските настани кои се карактеризираат со широко распространетата прарелигија на човештвото: светиот брак, божјиот крал — убиен и воскреснат за да произведе плодност.“¹²¹

Во оваа смисла посредно ги наведуваме примерите на Бенџамин Ханингер кој во својата книга Потеклото на театарот ја опишува генезата на театарот како плод на вегетациската магија.¹²² Исто така Рут Бенедикт се спротивставува на „исусовската слика на убиениот и воскреснатиот дух на плодноста“ залагајќи се за рационално разгледување на вистинските факти кои би биле лишени од предрасуди.¹²³ Во оваа смисла најдалеку оди теоријата на Нортон Фрај и Сузана Лангер која се спротивставува на сите ритуални модели за кои се тврди дека содржат драмска акција, конфликт и разврска наспроти литературната содржина на фолклорната драма, како што ја нарекуваат тие, во која е структуриран ритамот на смената на годишните времиња, ритамот на човековиот живот и однесување. Литературните усмени либрета според нив не се инспирирани од никаков ритуал, туку, тоа се засебни композиции условени од моделите на стварниот живот.¹²⁴

Во фондот на „моделите од стварниот живот“ во пределите на македонскиот фолклор кои можат парадигматично да бидат доведени во врска со ваквата определба, во која ритуалноста се преплетува со животниот реалитет и подразбира предуслови кои ја подведуваат под именителот на фолклорниот театар, има таков тип на примери што во сосема чист вид ги опфаќаат двете релации. Така на пример „Машкарјето“ обичај што е познат покрај во Малешевијата и во други краишта на Македонија покрај ритуалното маскирање со соодветни обреди, игри и песни претставува остаток од карневалските празници кај нас.¹²⁵ Фрлањето на стрела и размената на љубов меѓу младите низ еден непроменлив тип на општење колку што ја има во својата содржина очигледната магиска цел, очистителна или управена кон плодноста на годината толку е цврсто врзана со животните потреби кои низ театрализацијата го добиваат својот животворен облик на дејствие.

Елементи што го антиципираат фолклорниот театар по својата форма на одржување наоѓаме и во таканареченото „Будење на змиите“ познато во повеќе краишта на Македонија. Култот кон змиите е во тесна врска до пролетните народни обичаи и „извонредно е занимливо тоа што православната црква го прифатила култов и го вклучила кон своите верски обреди и празнувања на денот на Четириесетте маченици.“¹²⁶

Во описот на овој култ се наведува вообичаената театрализирана постапка на излегувањето кај Ридот Змијарник од страна на „актерите“ и „публиката“ односно оние кои непосредно учествуваат во култот и оние кои го следат. Оставањето на различните нишани пред дупката од која се очекува да излезат поврзано е со процесија која има чисти знаци на фолклорен театар бидејќи се остварува потполна идентификација на субјектот со дејствието. „Пред дупките на карпите, од каде што се очекува да се појават змии, тие оставаат разни предмети — „нишани“, жените и мажите обично кошули, девојките разни шамии, skutалиња и разни делови од својата облека. За оние што се болни и што не можеле сами да дојдат, нивните „нишани“ ги донесол обично некој нивни близок роднина. Стоејќи наредени, молчаливи, за да не ги исплашат евентуално змиите, тие сепак покажуваат извесна нестрпливост: дали ќе се појават змии и дали некоја змија ќе премине преку нивниот нишан. Само тогаш ќе се исполни желбата на оној преку чиј поставен предмет ќе премине змија. Бездетните жени веруваат дека ќе родат, болните дека ќе оздравеат, девојките дека ќе се омажат. Интересно е да се одбележи дека и сега како и порано, девојките пред змиските легала им се обраќаат на змиите и ги повикуваат да излезат со изговарање на сопственото име. На пр.: „Излези Стојне, излези Јаглике, Недо итн. Всушност тоа се чини поради верувањето дека змиите потоа ќе бегаат од овие девојки толку далеку колку нивниот глас што се слуша при повикувањето на змиите. Меѓутоа сега веќе не се пејат песни како што било порано:

„Искочи, змијо, да видиш:
како сум ја облечена,
облечена, наредена
наредена, накитена“.¹²⁷

Инаку, штом ќе се појават змиите, мнозина од присутните мажи, обично момчиња, не се плашат да ги фаќаат со голи раце, или со крпче, но обично ги фаќаат оние змии, што којзнае зошто не сакаат да преминат преку поставените нишани. Навистина, змиите преминуваат преку некои „нишани“, а другите само ќе ги обиколат, подигајќи ја својата глава и тргнуваат лево или десно кон слободната земја. Фатените змии мажите ги симнуваат потем долу, во подножјето на ридот. Тука ги пуштаат да преминуваат пак преку разни нишани. Но, сепак, најчудно е овде орото

што и сега видов дека се игра околу некоја фатена змија што се става во средината на орото“.¹²⁸

Вака поставена фолклорно театарската процесија со хронолошки развој на сопствената „внатрешна драматургија“ го достигнува оној облик на посматрање и учество на публиката кој на крајот завршува со една ритуална синтеза на доживувањето и на субјектите кои учествуваат и на оние кои посредно го доживуваат тој чин, што во случајов е единствениот предуслов за ваквиот елементарен облик на фолклорен театар кој се повторува секоја година на Четириесет маченици обележувајќи ги во исто време и паганските остатоци и религиозната приврзаност кон црквата која го допушта култот, што, во крајна линија, не ги исклучува нејзините основни интереси.

Во овие релации драгоцен се сознанијата дека „треба многу подобро да се познаваат условите во кои се одвива доаѓањето на Словените на Балканот за да можеме да ги изделеме оние обичаи и верувања кои ги донесле од своите постојбини, од оние што владееле кај простиот народ меѓу староседелците и она што го донесе византиската верзија на христијанството од тоа време. Затоа можат да се наведат само некои појави на фолклорен театар за кои има доволно аргументи дека можат да се наредат меѓу претежно словенските“.¹²⁹

Таквото соединување на двете традиции подразбира широк дијапазон на примери кои можат да се споредат со „селските и градските дионизии на античките времиња.“ Во таа смисла и присуството на црковните игри — вертепите кои ги изведувале деца што носеле дрвен сандук со приказ на Христовото раѓање може да биде третиран како блик на народен театар во кого подеднакво влегува слободната и религиозната подлога на трансформација слевајќи се во единствен театарски чин.¹³⁰

Заокружувајќи ги сознанијата низ големиот број примери што можат да бидат приопштени под именителот на фолклорниот театар во македонското народно творештво ние доаѓаме всушност до онаа конститутивна мисловна категорија на диференцијацијата меѓу фолклорниот и современиот театар што Валтер Пухнер ја нарекува преодно поле во Преддворјето на Талија.¹³¹

Според Пухнер во почетокот, обредот и театарот се комплементарни. Тие можат да се разделат само под услов на разрешувањето на еден диференцијален критериум. Затоа Пухнер утврдува четири взаемно поврзани оски на критериумот со спротивни точки:

1. симбол и стварност,
2. игра и игра,
3. празник и прослава,
4. ирационалност и рационалност

што и графички го претставува на овој цртеж:



Во студијата на Д. Антонијевиќ се истакнува дека би било нужно да се појасни самиот поим и израз дроменон, кој се јавува во овој цртеж и кого Пухнер по се изгледа го позајмил од Катерина Какури и Џејн Харисон за да ја објасни оваа теорија. Зборот е етимолошки сроден со зборот драма. Двата збора потекнуваат од драмеин што значи да се дејствува, да се изведува, да се работи. На мимата (миметската игра) наидуваме и кај драменонот и во драмеинот. Според класичната дефиниција што ја дала Џејн Харисон дроменонот е она што е направено повторно како што е направено претходно, она што е одиграно или прикажано. Кога е направено повторно, тогаш е комеморативно, кога е направено пак, претходно тогаш е антиципативно. Според тоа може да се заклучи дека дроменонот е првобитното семе на театарскиот род и вид, неразвиениот зачеток кој возбудено трепери во материцата на магиско-религиската активност.¹³²

Не пледирајќи на конечност во истражувачката постапка но, секако, залагајќи се за една отворена визија во поглед на научните перспективи во комплементарноста на науката за театарот и фолклористичките и антрополошки понирања во феноменот на неговите извори, генезата на фолклорниот театар ќе ги добие своите научни адекватности низ конкретните анализи во секое фолклорно милје кое истражувајќи ја непредвидливоста на своето цивилизациско детство ќе гледа во својата модерна духовна и креативна иднина.

ЗАКЛУЧОК

Изворите на генезата на фолклорниот театар и народната драма воспоставени се во првиот човечки јазик кој од анимизмот и магијата влегува во пределите на антропоморфизмот и од таму во првите игри, култови, обреди и обичаи кои го одредуваат почетокот на повторливоста на дејствието наспроти променливоста на народното творештво.

На тлото на Македонија низ кого минувале поголем број цивилизации се одвивал богат театарски живот кој е во непосредна врска со првите продори па Словените на Балканот кои на истите оние простори во кои се прикажувале античките трагедии и римските баканалии започнал или продолжил животот на една нова култура која низ првите бесовски игри, низ игрите за Перун и Дажбог и низ промената на религиозната политеистичка свест ги остварува своите први допири со дејствието и зборот кои влегуваат во народната меморија и се во најтесна врска со животната стварност.

Ако се сложиме со тврдењето дека македонската народна драма исчезнала и дека денешните фолклористички и театролошки истражувања нè упатуваат само на нејзините остатоци, тогаш целината на обликот фолклорен театар нè упатува на многу подостапните примери кои можат да бидат конституирани по овој попирок и помалку лимитиран жанр кој се остварува низ акционата природа на дејствието.

Театралноста, трансформациите на човечкиот лик и драматичноста на култовите и обредите влегуваат низ призмата на научниот интерес како вистинска материјализација на митот која подразбира поделби и класификации кои ги воспоставува усмената народна реторика и театрологија. Драмско сценската фактура во комплексот: Обред, Песна и Драма во кого се вклучува и естетскиот критериум на откривањето на убавината низ искушенијата на животната актива, подразбира постоење на дијалог, повторливост подготовка и променливост кои низ преобразба и овоплотување, продолжуваат да ја создаваат традицијата на паралелните теченија на паганските и христијанските димензии и тежненија за надживување на земското од една страна и целосната предаденост на неповторливоста на животот од друга страна низ сите негови манифестации.

Драмскиот графикон кој во фолклорниот театар ги опфаќа и ремарката и покажувањето на дејствието и разрешницата и целокупната церемонијалност низ различните облици и времиња се покажува како сосема оригинален во едно несогледливо богатство на македонските

фолклорни примери во балканскиот комплекс кои остваруваат своја автохтоност, свој светоглед и своја природа во изведувачкиот механизам.

Од екстазата и мистиката, од акционата база на дијалогот кон обредот и од него кон народниот театар се движат патиштата на народната театарска уметност секогаш лоцирани и реализирани, односно остварени на релацијата: соопштувач и примач односно и како емотивен агенс и како конотативен знак.

Материјалниот јазик на заедницата низ формите на народниот театар и драма на тој начин го збогатува видното поле на своето траење и на својата меморија и собирајќи ги плодовите на колективната свест ја одржува драмската целина составена од култовите обреди и фетишите, од слободните дејствија на чистата импровизација која завлегува длабоко во животниот парадокс обидувајќи се да го растајни и да го надживее. На тој начин драмската прогресија се остварува низ целокупниот комплекс на народното творештво и затоа може да биде слободно наречена структурална мултитеза на неговата духовна суштина.

Влегувајќи во универзалниот простор на потрагата на корените на фолклорниот театар и народната драма во македонското народно творештво низ компаративните балкански, европски и пошироки согледувања се соочуваме со фактот на постоењето на тој комплекс, како засебна целина која сигурно е нашиот дроменион, нашето театарско семе во духовната и творечката одисеја на нашата целокупна култура.

Фусноти

¹ Leon Moussinac: *Le théâtre des origines a nos jours*, Amiot Dumont, Paris 1957, p. 47.

² *Op. cit.* p. 67.

³ Д-р Слободан Зечевић: Трагови култа „Велике мајке“ у српској народној драми, Рад X-ог Конгреса Савеза фолклориста Југославије, Цетиње 1964, стр. 307—315.

⁴ Б. Е. Гусев, *Естетика фолклора*, Ленинград стр. 162.

⁵ Ryszard Gorski: *Dramat Ludowy*, Państwowy instytut wydawniczy, Warszawa 1969, str. 6—10.

⁶ Н. И. Кравцов: *Славянски фолклор*, Изд. Москва 1976, стр. 242.

⁷ Nikola Bonifačić Rožin: *Narodne drame, poslovice i zagonetke*, Zagreb, 1963, str. 7.

⁸ D-r L. Kostić, *Narodno glumovanje*, Glasnik Zemaljskog muzeja u Bosni i Hercegovini V, 1893, Sarajevo.

⁹ Mircea Eliade: *Le mythe de l'éternel retour*, Paris, 1969, p. 33.

¹⁰ Проф. Б. В. Варнекс: *Исторја рускаго театра*, Одеса, 1913, стр. 18.

¹¹ Стефан Каракостов: *Българският театар. Средновековие ренесанс*. Просвештение 1972, София стр.19.

¹² Ристе Стефановски: *Театарот во Македонија*, Скопје, 1976, стр. 15.

¹³ Фанула Папазоглу: *Македонски градови у римско доба*, Скопје 1957, стр. 4.

¹⁴ Стефан Каракостов, *op. cit.* стр. 21.

¹⁵ Ристе Стефановски: *op. cit.* стр. 21.

¹⁶ Д-р Кирил Пенушлиски: *Драмските елементи во Македонското народно творештво*, Петти Рационави средби, Титов Велес, 1968, стр. 39.

¹⁷ L. M. Hartman: *Monumenta Germaniae historica* II, 330 и J. Toutain: *Revue de l'Histoire des Religions* t.LXXXIII, 1921, 111 p. цитирано според М. Арнаудов: *Студии върху Българските обреди и легенди*, София. 1924.

¹⁸ Христо Силянов: *Спомени от Странджа*, Македоно-Одрински Преглед I, 1906, стр. 365—366.

¹⁹ К. Пенушлиски: *op. cit.* стр. 40.

²⁰ М. Арнаудов: *Български народни празници*, Хемуса, 1943, Софија, стр. 7.

- ²¹ Henri Gounier: *Le théâtre et l'existence*, Librairie philosophique, Paris, 1973, p. 26.
- ²² Венера Тасева—Наследникова: *Историја на облеклото*, Софија, 1950, стр. 9.
- ²³ Roger Portal: *Les Slaves peuples et nations*, Armand Colin, 1965, Paris, p. 57.
- ²⁴ S. H. Cross: *Le civilisation slaves a travers les siecles*, Paris, 1955, p. 57.
- ²⁵ *Zbornik za narodni život i običaje južnih Slavena*, JAZU, Zagreb, 1962.
- ²⁶ Н. С. Державин: „Славјаните в древноста“, БАН, Софија, 1948, стр. 33.
- ²⁷ Пенчо Пенев: *Лекции по история на Българският драматически театар*, Софија, 1952, стр. 57.
- ²⁸ J. F. Ivanišević, *Narodno glumevanje u Cuckom Trešnjevju*, Glasnik Zemaljskog muzeja, Sarajevo, 1895.
- ²⁹ Toma A. Bratić i St. Delić: *Narodne igre sasijela i zbora u Gornjoj Hercegovini*, Glasnik Zemaljskog muzeja u Bosni i Hercegovini, XVII, Sarajevo, 1905.
- ³⁰ Nikola Bonifačić Rožin: *Dramski elementi i oblici u našem narodnom stvaralaštvu*, Рад X-ог Конгреса Савеза фолклориста Југославије, Цетиње, 1964, 284—295 стр.
- ³¹ Д-р Миrash Кићовић: *Старо позориште код Срба*, Зборник радова, Српска академија наука, кн. 1, 1951, стр. 9—32.
- ³² Tvrтко Čubelić: *Usmena narodna retorika i teatrologija*, Zagreb, 1970, str. XLVII—XLVIII.
- ³³ Tvrтко Čubelić: *Na stazama usmenog narodnog stvaralaštva*, Osijek, 1982, str. 175.
- ³⁴ Васил Иљоски *Варијанти со свадбени мотиви во фолклорниот комплекс обред, песна и драма*, Прилози на МАНУ, бр. 1, год. I, 1970, Скопје.
- ³⁵ J.W. Valvasor: *Die Ehre des Hergthumus Rudolfsfwert 1977—1879*.
- ³⁶ Маја Вошковић Stuli: *Narodna umjetnost 1964*, Zagreb, knj. 3.
- ³⁷ Васил Иљоски, *op. cit.* стр. 319.
- ³⁸ В. Е. Гусев: *Истоки русског народног театра*, Ленинград, 1977, стр. 5.
- ³⁹ В. Е. Гусев: *op. cit.* стр. 7.
- ⁴⁰ В. Е. Гусев, *op. cit.* стр. 8.
- ⁴¹ Кирил Пенушлиски: *Македонскиот фолклор Скопје*, 1981, стр. 202.
- ⁴² Проф. Пенчо Пенев: *Лекции по история на Български драматически театар — „Наука и изкуство“*, 1052, Софија.
- ⁴³ К. Пенушлиски: *Македонскиот фолклор Скопје*, 1982, стр. 202.
- ⁴⁴ М. Арнаудов: *Студии в рху Българските обреди и легенди*. Софија 1924, p. 123.
- ⁴⁵ Пенчо Пенев, *op. cit.* стр. 21.
- ⁴⁶ Георги С. Раковски: *Горски пътник*, 1857, Софија, стр. 67.
- ⁴⁷ М. Арнаудов: *op. cit.* стр. 122.
- ⁴⁸ Д. С. Лихачов: *Поетика старе руске књижевности*, Београд, 1972, стр. 284.
- ⁴⁹ Кирил Пенушлиски: *Обреди и митолошки песни*, Скопје, 1968, стр. 107.
- ⁵⁰ К. Пенушлиски: *op. cit.* стр. 9.
- ⁵¹ Милан Ристески: *Коледарски обичаи и песни од Порече*, *Zbornik I Kongresa jugoslovenskih etnologov in folkloristov*, Rogaška Slatina, 1983, str. 318—320.
- ⁵² M. Bahtin: *Stvaralaštvo Fransoa Rablea i narodna kultura srednjega veka i renesanse*, Beograd, 1978, str. 13.
- ⁵³ M. Bahtin: *Postavljanje problema*, Beograd, 1978, str.13.
- ⁵⁴ М-р Анета Светиева-Анастасова: *Архаични елементи во пластичното обликување на некои обредни лебови во Македонија*. *Zbornik I Kongresa jugoslovenskih etnologov in folkloristov*, Rogaška Slatina, 1983, str. 361.
- ⁵⁵ М-р Анета Светиева-Анастасова, *op. cit.* стр. 363—364.
- ⁵⁶ Pierre Canavaggio: *Dictionnaire des superstitions des croyances populaires*, pregace de Jeane Duvignand Paris, 1977, p. 5.
- ⁵⁷ Михаиллов Панчо, *Български народни песни од Македонија*, Софија, 1924.
- ⁵⁸ D. Theiner: *Monumenta Slavorum Meridionalium*, 1204.
- ⁵⁹ Vasile Adascalitsei: *Des faits balcaniques dans le theatre populaire roumain*, Македонски фолклор, година XII, бр. 23, Скопје, 1979.
- ⁶⁰ Наталија Н. Велецкая: *Рудименти индоевропеиских и древно балканских ритуалов в славяно-балканской обрядности и медиации сил природы*, Макед. фолклор, г. XII, бр. 23, Скопје, 1979.
- ⁶¹ Vojin Matić: *Psihoanaliza mitske prošlosti*, Beograd, 1976, str. 75.
- ⁶² Марко Китевски: *Летни обичаи од Дебарца (охридско)*, Македонски фолклор, год. X, бр. 19—20, Скопје, 1977, стр. 164.
- ⁶³ Наум Целакоски: *Маѓии и песни за бркање облак во Охридско*, Македонски фолклор, год. X, бр. 19—20, Скопје, 1977, стр. 159.
- ⁶⁴ Наталија Велецкая: *Из истории славянской весенней обрядности Македонски фолклор*, год. VI, бр. 11, Скопје 1973 стр. 47—51.
- ⁶⁵ К. В. Чистов: *Актуальные в проблемы изучения традиционных обрядов русского севера*, Обряды и обрядовый фолклор, Ленинград, 1974, стр. 15.

- ⁶⁶ Пропп В. Русские аграрные праздники, Опыт историкотногографического исследования. Изд. во Ленинград, 1963, С. 94.
- ⁶⁷ В. Е. Гусев: От обряда к народному театру, Ленинград, 1974, стр. 49, Обряд и обрядовый фольклор.
- ⁶⁸ Кузман Шапкарев: Избрани дела, Скопје, 1976, Том 4, стр. 86—105.
- ⁶⁹ Кузман Шапкарев: *op. cit.* стр. 104.
- ⁷⁰ Марко Цепенков: Македонски народни умотворби (I—X), Скопје, 1972, Том 9, стр. 154.
- ⁷¹ Michel Guimar: *Principes d'une esthetique de la mort*, Jose Gorti, 1967, Paris, p. 11.
- ⁷² В. Всеволодский Гернгросс: История русского театра, 1929, Ленинград-Москва.
- ⁷³ Михаил Арнаудов: Очерци по български фольклор, София 1968.
- ⁷⁴ П. Н. Беркова: Русская народная драма Обр д и обрдов фольклор, Ленинград, 1974, стр. 86.
- ⁷⁵ Г. И. Спатару: Молдавский новогодний обрядовый, Фольклор, Обрядный и обрядовый и фольклор, Ленинград, 1974, стр. 111.
- ⁷⁶ Г. А. Левинтон: К вопросу о функциях словесных компонентов обряда, Обред и обредов фольклор, Ленинград, 1974, стр. 162.
- ⁷⁷ Yves-Marie Berce: *Fête et Révolte*, Hachette, 1976, Paris, p. 189.
- ⁷⁸ М. Арнаудов: Студии Върху Българските обреди и легенда, Софија; 1923, стр. 123.
- ⁷⁹ А. Потебня? О купальских огнях, Москва, 1867, стр. 3.
- ⁸⁰ Афанасиев А, Поетический возрениа Словян на природу, III, Москва, 1869.
- ⁸¹ Сима Трајановиќ: Ватра у обичајима и животу српског народа. Београд, 1930.
- ⁸² Стефана Георгиева-Стоикова: Огнштето в български бит, БАН, Софија, 1956,
- ⁸³ Lila, Olalija et autres coutumes similaires — P. Ž. 1927, Petrović, La Bibliotheque du muse de l'Homme Paris, — Ракопис.
- ⁸⁴ Vlodimjež Safranjski: Religiozni običaji obredi i simboli u staroj Evropi, Beograd, 1980, str. 303—305.
- ⁸⁵ Ante Nazor: Dramski elementi u nekim narodnim običajima na području Splita i Sinja Cetinje, 1964, str. 383.
- ⁸⁶ Breda Vlahović: Dramski elementi u narodnom običaju Borovo Gostovanje — Rad X Kongresa Saveza folklorista Jugoslavije, Cetinje, 1964, str. 387—393.
- ⁸⁷ Велимир Николов: Земјоделството и обичаите, сврзани за земјоделски работи во Кумоново. Гласник на Етнолошкиот музеј, Год. I.1, 1960, Скопје, стр. 283.
- ⁸⁸ Велимир Николов: *op. cit.* стр. 285.
- ⁸⁹ М. С. Кашуба: Сельскохозяйственные элементы в обычаях летнего календарного цикла народов Югославии, Македонски фольклор, год. X; 4,19—20, Скопје, 1977, стр. 25—36.
- ⁹⁰ Блаже Ристовски: Македонските додолски и други обичаи и песни за дожд, Македонски фольклор, год. X; бр. 19—20, Скопје, стр. 37.
- ⁹¹ Наум Целакоски: Мртвечки магии и песни од Охридско, Македонски фольклор, год. XV, бр. 29—30, Скопје, 1982 стр. 111.
- ⁹² Марко Китевски: Водичарски обичаи верувања и песни од Дебарца, Скопје, 1982, Македонски фольклор, прилог.
- ⁹³ Вера Кличкова: Божиќни обичаи во Скопска котлина, Гласник на Етнолошкиот музеј, бр. 1, год. I, 1960, Скопје, стр. 193—259.
- ⁹⁴ М. Арнаудов: Български народни празници, София, 1943 стр. 41.
- ⁹⁵ Вера Кличкова: *op. cit.* стр. 193.
- ⁹⁶ Вера Кличкова, *op. cit.* стр. 249.
- ⁹⁷ Марко Китевски: *op. cit.* стр. 17,
- ⁹⁸ Васил Иљоски: Варијанти со свадбени мотиви во фолк. комплекс обред, песна и драми, Прилози на МАНУ, 1970, бр. 1, год. I, Скопје.
- ⁹⁹ Кирил Пенушлиски: Драмски елементи во македонското народно творештво (избор. Матица Македонска) стр.
- ¹⁰⁰ Slobodan Zečević: Uvodjenje neveste u novi domači kult, Zbornik Saveza folklorista Jugoslavije, Celje, 1965, str. 163.
- ¹⁰¹ Аритон Поповски: Свадбените обичаи и песни на Македонците муслимани во Река, Македонски фольклор, год. V, бр. 9—10, 1972, Скопје, стр. 95—109.
- ¹⁰² Кирил Пенушлиски: Македонскиот фольклор, Скопје, 1982, стр. 235.
- ¹⁰³ Љубица и Даница С. Јанковић: Народне игре, IV књига, Београд 1948, стр. 40—41.
- ¹⁰⁴ Аритон Поповски: *op. cit.* стр. 101.
- ¹⁰⁵ Milivoje V. Knežević: Svadbeni običaj kao obred i inscenacija, Zbornik XII Kongresa jugoslovenskih folkloristov Celje, 1965, str. 191.
- ¹⁰⁶ Вера Кличкова: Велигденски обичаи во Порече, Скопје 1957, Гласник на МУЗ. КОНЗ. Друштво на НРМ, кн. 11. стр. 154.
- ¹⁰⁷ *Op. cit.* стр. 165,
- ¹⁰⁸ *Op. cit.* стр. 194.

- ¹⁰⁹ Зорка Делиниколова: Обичаи сврзани со поедини празници и неделни дни во Радовиш. Гласник на Етнолошкиот музеј, Скопје, бр. 1, год. I, 135—175.
- ¹¹⁰ Claude Gaignebet: *Le carnaval*. Paris, 1974, p. 139.
- ¹¹¹ Михаил Арнаудов: Кукери и русалии, Зборник на народни умотворениа и Народопис, XXXIV, стр. 96—105.
- ¹¹² Христо Вакарелски: Българско народно изкуство, Софија, 1969, стр. 26.
- ¹¹³ Вера Кличкова: Божиќните обичаи во Скопска котлина, Гласник на Етнолошкиот музеј Скопје, бр. 1, год. I, стр. 233.
- ¹¹⁴ Радован П. Цветковски: Бабарскиот обичај во селото Буф и други села северозападно од Лерин, Фолклорот и етнологијата во Битола и Битолско, Битола, 1981, стр. 597, За бабарскиот обичај во Демирхисарско, Развитие, XIII, 4—5.
- ¹¹⁵ Љубица и Даница Јанковић: Народне игре, IV книга, Београд, 1948, стр. 186.
- ¹¹⁶ Вера Кличкова: Русалиски обичаи во Гевгелиско, Македонски фолклор, год. II, 3—4, 1969, стр. 380.
- ¹¹⁷ Кузман Шапкарев: Избор приредил Т. Тодоровски, Скопје, 1984, стр. 197.
- ¹¹⁸ Сестри Јанковић, *op. cit.* 193.
- ¹¹⁹ Фолклорни театар у Балканским и подунавским земљама, САНУ, Београд, 1984.
- ¹²⁰ Драгослав Антонијевић: Опште теоријске препоставке о фолклорном театру, Зборник САНУ, Београд, 1984, стр. 4.
- ¹²¹ *Op. cit.* str. 6.
- ¹²² V. Hunnigher: *The origin of the Theater*, New York, 1961, 18.
- ¹²³ R. Benedikt: *Obrasci kulture*, Beograd, 1976.
- ¹²⁴ Д. Антонијевић: *op. cit.* стр. 8.
- ¹²⁵ Кирил Пенушлиски: Малешевски фолклор, МАНУ, 1980, Скопје, стр. 23.
- ¹²⁶ Лепа Спиrowsка: Култот кон змиите во селото Орман (Скопско), Македонски фолклор, бр. 7—8, 1971, стр. 141—145.
- ¹²⁷ М. Филиповић: Култ змија у околини Скопља, Библиотека Централног хигијенског завода (Мисцеланеа), Београд, 1837, 147.
- ¹²⁸ Лепа Спиrowsка, *op. cit.* стр. 142.
- ¹²⁹ Војин Матић: Психогенеза фолклорног позоришта, фолклорни театар у балканским и подунавским земљама, стр. 35.
- ¹³⁰ М. Павић: Историја српске књижевности барокног доба, Нолит—Просвета, Београд, 1970.
- ¹³¹ W. Puchner: *Brauchtunser cheinungen im griechichen Jahreslau und ihre Beziehungen zum Volkstheater*. Wien 1977, 345, цитирано според Д. Антонијевић: Фолклорни театар у Балканским и подунавским земљама.
- ¹³² K. J. Kakouri - Dionisiaka, Athens 1965, 109.

БИБЛИОГРАФИЈА

1. Антиќ Вера, Од средновековната книжевност, Скопје 1976.
2. Антиќ Вера, Средновековните текстови и фолклорот, Скопје 1972.
3. Bandić Dušan, *Tabu u tradicionalnoj kulturi Srba*, Beograd 1980.
4. Betelhajm Bruno, *Značenje bajki*, Jugoslavija Beograd, 1979.
5. Bogdanović Bogdan, *URBS logos (simboli grada)*, Gradina Niš 1976.
6. Bugarštice, *Izbor i pogovor V. Nedić, Rad*, Beograd 1969.
7. Бакареиски Христо, Етнография на България, София 1977.
8. Велиќ Михајло, Српске народне умотворине, обичаји и веровања из Дебра и околине, Братство IX и X, стр. 278—499, Београд 1902.

9. Vlahović Petar, *Narodi i etničke zajednice sveta*, Vuk Karadžić 1984.
10. Вражиновски Танас, Социјално класните односи во македонските народни приказни, ИФ, Посебни изданија 9, Скопје 1972.
11. Вражиновски Танас, Илинденски прозен револуционерен фолклор, ИФ Скопје 1981. Посебни изд. 8.
12. Вроцлавски Кшиштоф, За песната „Јана и сонцето" Разглед 5, 1983.
13. Гласник 1, на Етнолошкиот музеј — Скопје 1960.
14. Гласник 2, на Етнолошкиот музеј — Скопје 1960.
15. Grevs Robert, *Grčki mitovi 1—2*, Beograd 1974.
16. *Goropadni eros (Ogledi o erotizmu)*, priredio M. Komnenić, Prosveta, Beograd 1982.
17. Davidson Basil, *Genij Afrike (Uvod u kulturnu povijest)*, Pogovor Petar Guberina, Zagreb.
18. Драгиќ Милорад, Дубока, село у коме жене у масама падају у хистероепилептичан занос, Политика, 30. VI. 1935 г. О истом предмету низ чланака у Политици од 8, 15 јуна и 12 јула 1936 г.
19. Д.С.Ј., Свадебни игре у вези са свадбеним обичајима у нашем народу. Прилози проучавању народне поезије, новембар 1937, IV св. 2, Београд, Отисак 1937 Београд.
20. Д.С.Ј., Хумор у нашим народним играма, Политика, 6 маја 1935, бр. 9683, Београд.
21. Д.С.Ј., Драмски елементи у нашим народним орским играма и народна орска игра као драмски елемент обичаја. Гласник Етнографског музеја у Београду, књ. XV, 1940, Београд Отисак 1940, Београд, стр. 75—94.
22. Ѓорѓевиќ Владимир Р., Српске народне мелодије (Јужна Србија) Издање Скопског научног друштва, Скопје 1928.
23. Ѓорѓевиќ Тихомир Р., Наш народни живот, књ. II. Сватовско гробље, Београд 1930, књ. III. Неколико свадбени обичаји, Београд, 1931, књ. IV. Положај жене, Београд 1931.
24. Иваниќ Иван, Македонија и Македонци. Путописне белешке са географском, етнографском, естетичком и привреднотрговинском графом, I књ. Београд 1906, II књ. Нови Сад 1908.
25. Астребов И.С., Обчаи и песни турецких Сербов, 2 изд. С. Петербург 1889, стр 427, 431.
26. Јаќоски м-р Воислав, Баладите и баладните мотиви во македонската и во албанската народна песна, ИФ Скопје 1980, Библиотека на сп. „Макед. фол." 10.
27. Јаќоски м-р Воислав, Фолклорот во македонската драма, Скопје 1983, ИФ, Посебни изданија, кн. 10.
28. Казимировиќ Радован, Прастари култ падања у занос, Време 15 октобар 1939.
29. Кајоа Rože, *Igre i ljudi*, Beograd 1979.
30. Ка поетици усменог песништва (Приредио Недељко Богдановиќ) Градина Ниш 1980.
31. Karadžić St. Vuk, *Crven ban* (priredio Blagoje Jastrebić), Prosveta, Beograd 1979.
32. Каровски Лазо, Печалбарството во македонската литература, Мисла, Скопје, 1974.
33. Revendis Ricard, *Istorija Magije*, Beograd 1977.
34. Kolević Svetozar, *Ka poetici narodnog stvaralaštva (Strane kritika o našoj narodnoj poeziji)*, Beograd 1982.

35. Краљевиќ Светозар, Наш јуначки еп, Нолит, Београд 1974.
36. XII Kongres SUFJ, Celje, 1965, Ljubljana 1968.
37. XXIV Kongres SUFJ, Piran 1977.
38. XXIV Kongres SUFJ, Banja Vrućica—Teslić 1980, Sarajevo 1982.
39. XXX Kongres SUFJ 1—2, Rogaška Slatina, Ljubljana 1983.
40. Константинов Хр. Душко, Неколку обичаи на битолските евреи, Развитие 2, 1967 г. 208—217.
41. Костиќ Станко, Малешевски народни песни, Инс. за мак. јазик, Скопје 1959.
42. Kumranski rukopisi iz pećina kraj Mrtvog Mora (Drugo izdanje), tekstove izabrao i preveo Eugen Werber, Beograd 1983.
43. Латковиќ Видо, Народна књижевност I, Научна књига Београд 1975.
44. Македонската драма, Петти Рацинови средби Титов Велес 1968.
45. Македонската књижевност во књижевната критика, Том први: Народно творештво, Мисла, Скопје 1973.
46. Македонската народна и уметничка литература, Шести Рацинови средби, Титов Велес, 1969.
47. Малиновски Бронислав, Магија наука и религија и други студије, Просвета, Београд, 1971.
48. Манојловиќ Коста; Свадбени обичаји у Галичнику, Гласник Етнографског музеја у Београду, књ. I, Београд 1926.
49. Maretić Tomo, Naša narodna epika (paromene i predgovor V. Nedić), Beograd 1966.
50. Маринов Д., Народна вера и Религиозни народни обичаи, Зборник за народни умотворенија и народопис XXVIII (1914).
51. Марковиќ М. Петар, Дали су русалије наше народне игре, Вардар 7 февруара 1935, Скопље.
52. Мариќ Александар, Свадбени обичаји и сватовске песме у Дебарском Пољу. Зборник српских народних обичаја и умотворина. Додатак „Српској школи“, Скопје, 1910.
53. Matić Vojin, Zaboravljena božanstva, Beograd 1972.
54. Матицки Миодраг, Двор Самотвори (Тужбалице), Рад, Београд 1979.
55. Миладиновци, Зборник 1861—1961 „Кочо Рацин“ Скопје 1962.
56. Miklosich Franc, Die russalien, ein beitrag zur slavischen mythologie, Wien 1864.
57. Младеновски Симо, Македонските народни песни за НОБ и Револуцијата, Наша книга, Скопје 1983.
58. Moszunki Kazimierz, Kultura ludova Slovia II, Warszawa 1967.
59. Mrsne priče (prikupio, izdao i komentarisao Fridrih Kraus), Prosveta, Beograd 1984.
60. Наневски Душко, Раѓање на метафората (Толкување на тајниот говор на поезијата), Мисла, Скопје 1982.
61. Narodna bajka u modernoj književnosti (Priredila Mirjana Drndarski), Nolit, Beograd 1978.

62. Народне игре IV книга. Скупиле и описале Љубица С. Јанковиќ и Даница С. Јанковиќ, Просвета, Издавачко предузеће Србија, Београд 1948.
63. Народне приче, Рад, Београд 1980, изабрао и приредио Драган Лакичевиќ.
64. На тенка срма нижани (Нарони умотворби од Пиринска Македонија), приредил проф. д-р Томе Саздов, НИО Студентски збор", 1982.
65. Niederle Lubor, Život strjch slovanu II, Praha 1924.
66. Недељковиќ Душан, Македонска народна песма, Југославија 1952, Македонија, стр. 61—65.
67. Недиќ Владан, Народна књижевност, Нолит, Београд 1972, Српска књижевност у књижевној критици.
68. Недиќ Владан, О усменом песништву (Приредио, Мирослав Пантиќ), СКЗ, Београд 1976.
69. Николиќ д-р Илија, Преглед на македонските народни песни во ЕЗ на Архивот на САНУ (1860—1960), Скопје, 1976, ИФ, Посебни изданија, кн. 2.
70. Nodilo Natko, Stara vjera Srba i Hrvata, Logos, Split 1981.
71. Обреди и митолошки песни, Избор и редакција д-р К. Пенушлиски, Македонска книга, Скопје 1968.
72. Павловиќ Јеремија: Малешево и Малешевци, Београд 1929, стр. 330 Маски.
73. Пенушлиски Кирил, Македонски народни балади, Македонска книга, Скопје 1984.
74. Пенушлиски Кирил, Дијалог за Марко Крале, Биб. „Современост“, Скопје 1979, кн. 51.
75. Пенушлиски Кирил, Македонски еротски приказни, Мисла, Скопје 1981.
76. Пенушлиски Кирил, Малешевскиот фолклор, Скопје 1980, Малеш и Пијанец III, МАНУ.
77. Pesma o kralu Nalu, Preveo s originala i protumačio T. Maretić, Rad, Beograd 1976.
78. Петровиќ Ат., Народни обичаји и живот у Скопској Црној Гори, Српски етн. зборник, С.к.а. Књ. VII, Београд 1907, стр. 449.
79. Petešić Ćiril. Astrologija od Nostradamusa do horoskopa, Astrologija-magija, August Cesarec, Zagreb 1975.
80. Pešić Radmila, Milošević-Džordžević Nada, Narodna književnost, Vuk Karadžić, Beograd 1984.
81. Поленаковиќ д р Харалампие, Студии од македонскиот фолклор, Мисла, Скопје 1973.
82. Попвасилева А., Лазарувањето во село Куманичево, Костурско, Иселенички календар 1972, 67.
83. Померанцева Е., Руски фолклор о русалках, Acta Ethnographica academiae scientiarum Hungaricae, Tomusig, Budapest 1970.
84. Prop Vladimir, Morfologija bajke, Prosveta, Beograd 1982.
85. Работа на XIII Конгрес на Сојузот на фолклористите на Југославија, Дојран 1966.
86. Рад VII-ог Конгреса Савеза фолклориста Југославије, Охрид, 1960.
87. Рад IX Конгреса СУФЈ, Мостар и Требиње 1962, (Пролекни обичаји).
88. Рад X-от Конгреса Савеза фолклориста Југославије, Цетиње 25—29. VII. 1963.

89. Рад XX Конгреса СУФЈ, Нови Сад 1973.
90. Раичевиќ Свет., Култ Свете Русе у Катланову, Јужни преглед, 1939 бр. 11 новембар, Скопље, стр. 373—379.
91. Džegri Bertoni Rasel, Mit o djavolu, Jugoslavija, Beograd 1982.
92. Religiozni obredi običaji i simboli, Beograd 1980.
93. Ризниќ Мих. Ст., Лазарице, Братство IV, 1890, Београд.
94. N. S. Robinson, K. Wilson, Mitovi i legende svih naroda, Beograd 1976.
95. Саздов Томе, Македонската народна поезија (краток преглед), Култура, Скопје 1966.
96. Саздов Томе, Преглед на македонската народна проза, Култура, Скопје 1970.
97. Саздов Томе, Студии за македонската народна книжевност, НИО „Студентски збор“, Скопје, 1980 (II издание).
98. Саздов Томе, Фолклорни мотиви во делата на современите македонски писатели, Литературен збор, 2, 1978.
99. Свадбени обичаји у Пеќи, Гласник Етн. музеја у Београду, књ VIII, Београд 1933.
100. Цепенков Марко, Симпозиум посветен на животот и делото на Марко Цепенков, Скопје 1981, МАНУ, Скопје-ДНУ, Прилеп.
101. Српске народне бајке, Рад, Београд, 1982, изабрао и приредио Драган Лакичевиќ.
102. Српске народне игре, Српски етнографски зборник С.к.а. књ. IX, Београд 1907.
103. Стоичовски Благоја, Свадбени обреди и песни во Пијанец, Иселенички календар 1982.
104. Stuli—Bošković Maja, Usmena književnost kao umetnost riječi, Mladost, 1975.
105. Talmud, Izbor i prijevod tekstova i beleške napisao Eugen Werber, „Otokar Keršovani“, Rijeka.
106. Тановиќ Стефан: Русалије, витешка стара игра у околини Гевгелије, Вардар 6 априла 1934, Скопље.
107. Тановиќ Стефан, Дали су Русалије наше народне игре, Вардар 4 марта 1935 године, Скопље.
108. С. А. Токарев, Религиозние веровани восточнославнских народов XIX и начала XX века, Москва 1957.
109. Тројановиќ С, Ватра у животу у обичајима српскога народа. Срп. етн. зб. С.к.а. Књ. XIV, Београд, 1930, стр. 77 и 232.
110. Усмена књижевност у југословенских народа, предговор и приреѓивање Ненад Љубинковиќ, Београд 1978.
111. Фолклорот и етнологијата на Битола и Битолско, Битола 1981, МАНУ, Скопје—ДНУ, Битола—УНК „Ил.Д.“
112. Frejzer Džordž Džems, Zlatna grana 1—2, (Proučavanja magije i religije), Beograd 1977.
113. Чајкановиќ Веселин, Мит и религија у Срба (изабране студије), приредио Војислав Ѓуриќ, СКЗ, Београд, 1973.

114. Ćubelić Tvrtko, Na stazama usmenog narodnog stvaralaštva (Studije, rasprave, kritike), Osijek 1982.
115. Шапкарев К. А., Гусалии, Пловдив, Трговска печатница 1884.
116. Шијаковић Б. Миодраг, Митските правизии и современата литература, Литературен збор 6, 1982.
- 117 Шкилевић Б., Један леп прастари обичај на нашем Југу од Божиќа до Богојавлења у Струмици и околини играју се „русалије“. Време, 21 јануара 1935.

(1989)