

ТЕКСТОТ И ЈАЗИКОТ ВО ОБРЕДИТЕ СО МАСКИ

Катерина Петровска - Кузманова

Институт за македонски фолклор „Марко Цепенков“, Македонија

This text is about the verbal components of rituals with masks. Ceremonies with masks are not pure forms of speech; they contain a combination of games and acts. In this way, the speech and acts have a monologue or dialogue form; in addition, they may be prose or poetry. In ceremonies with masks the words are followed by gestures or presented in a form of action by the group showing the effects of the divided roles, with or without a mask, but with undoubted effects. They can follow the development of national language and speech of syncretic forms from symbolic magical formulas to the final phase of everyday speech. Such development of speech in the ceremonies with masks has its roots in the development of texts in the popular drama, because there is a large number of relations that connect the folklore drama with this folk performance. The texts in the ceremonies with masks can be both improvised and fixed. It is usually fixed when it is in verses, and when in prose it is often subject to change and improvisation by the artists. The creation of the texts is influenced by the space where the ritual is performed, which is most often open space - the center of a city or village, courtyard of a household, and its proximity with the audience. The dialogue here is closer to everyday conversation than the conventions of drama texts, because the performers are neither professional actors nor writers of plays.

Во обредите со маски што се дел од сезонските празнувања не постојат само попатни драмски елементи, синкретички изведби со маски, костими и други театарски реквизити, туку и вистински текстови, кои заради својата дијалогска форма најчесто се примаат како драмски. Во организираната сценска рамка на обредот со нив се бележи драматуршко-сценската суштина на дијалогот, кој не е препуштен на случајноста, туку е насочен кон сценскиот заплет и разрешување. Текстот во обредите со маски се следи преку специфично организираните и функционалните зборови на учесниците во дејството, усни или усно-музички дијалози, реплики и извици итн. Како што забележува Н. Бонфачиќ-Ројин, развојот на говорот во обредите со маски е паралелен со развојот на народната

драма. Тој, уште забележува дека обредниот изведувач со маска ретко ќе го слушнеме како зборува. Делумно затоа постојат сосема објективни причини, во изгледот и функционалноста на самата маска, која го покрива лицето и на некој начин го оневозможува изведувачот да говори. Но, исто така, треба да забележиме дека и обредните поворки кои носат изоморфни маски, во театарска смисла, не претставуваат индивидуализирани ликови туку подвижен хор. Поточно, целата група претставува еден единствен актант, отелотворување на силата која се служи со невербални средства, препуштајќи им ја вербалната комуникација со публиката на пратечките ликови како што се (бабата, старецот, попот и др.). Оттука впечатокот дека учесниците во обредните поворки се главно молчаливи ликови кои се претствуваат со движење, танц и правењето бучава. Овие молчаливи ликови го претствуваат првиот степен на изразноста на маскираните поворки или поточно најстариот слој на нивната изведба. Следната фаза според Рожин се маскираните ликови кои зборуваат со изменети гласови или испуштаат одредени крици, тие го претставуваат преминот кон зборот и дијалогот, напуштајќи ја немата изведба. Овој начин на изразување го прифаќае како составен дел од маскирањето. Но, исто така, текстот во обредите со маски може да биде базиран на обичен говор, кој воопшто не се разликува од секојдневниот, или може да се јави и во форма на декламација. Секако дека во овие обреди говорот е присутен и преку песните што влегуваат во текстовниот дел на обредноста, од што произлегува дека вербалниот дел на обредите со маски се јавува најчесто во различните форми на живиот збор, но во некои случаи и како напишан текст. Тоа се текстовите кои се среќаваат испишани на колите, кои се дел од моторизираниите карневалски дружини, а имаат за цел да помогнат во разбирањето на маската. Нивната голема подвижност и постојаната промена на публиката бара лапидарност на вербалниот и претставувачкиот израз. Секако поворката како претставувачка рамка подразбира повеќекратно повторување и варирање на истиот текст пред публиката која секогаш е составена од нови лица. Може да се сложиме со Лозица кога вели дека на тој начин карневалот ја чува традицијата на средновековниот театар. (Lozica, 1997: 214).

Но, исто така може да се каже дека меѓу текстовите на обредите со маски може да се најдат и постојани кои се повторуваат подолг временски период од година во година без разлика дали се запишани или не, се пренесуваат по устен пат. Постојаните текстови т.е. оние кои значајно не се менуваат најчесто се обредни формули или стихови. Другите текстови се повеќе подложни на промени и актуелизации. На

промени се подложни обично текстовите на игрите каде се зададени ликовите и рамката на дејството, додека самите реплики се препуштени на импровизација и инвенција на изведувачите. Во фолклорното претствување има голем број такви случаи, во кои изведувачите заедно со публиката можат да влијаат на претставата, во смисла на нејзино скратување, односно продолжување. Во обредите постојат фиксирани моменти од традицијата кои бараат од секоја изведба нов текст. Тоа се т.н. покладни хроники кои вообичаено се однапред напишани, а понекогаш им се знае и авторот (овој вид изведби во Македонија ретко се среќаваат). Тие се еднократни изведби кои понекогаш можат да бидат и цели импровизирани драмски слики (или цели драми) вметнати во целината на обичајот и овозможени од таа целина.

Во рамките на разгледувањето на зборот во обредите со маски треба да се осврнеме и на комуникацијата која се остварува меѓу изведувачите и гледачите. Од аспект на теориите на изведбата може да се каже дека од начинот на кој се воспоставува комуникацијата се одредува и интензитетот на претствата, а најчесто искусните изведувачи својата изведба ја прилагодуваат кон составот, барањата и очекувањата на гледачите. Ова особено доаѓа до израз во обредите со маски, во кои, покрај маскираните лица во изведбата домаќинот има значајна улогата. Дијалогот што го води маскираната група со домаќините или гледачите најчесто е составен од двосмислени и шеговити реплики, преку што до израз доаѓа смислата за импровизација на учесниците во изведбата. „Тоа е комуникација во која постои повратна информација во најцелосна смисла на зборот“ (Lozica, 1976: 142). При таа комуникација меѓу изведувачите и гледачите се создава еден особен меѓусебен однос со можност да дејствуваат едни врз други. Во оваа смисла може да се каже дека која било единка во „публиката“ може да направи повеќе од арбитрарно учество во изведбата. Мигот за хорското учество е добро дефиниран, но тоа не значи дека до тој миг учеството не постои. „Спонтаниот учесник од публиката не си дозволува да си даде одушка со едноставни импулси или еуфорија, што може да го одвои како асоцијално битие во рамките на хорската маса“ (Šojnika, 1990: 37). Според ова, може да заклучиме дека комуникацијата во изведбите од овој вид се реализира преку релацијата соопштувач примач односно емотивен агенс и конотативен знак. Тоа е комуникација во која постои повратна информација во најцелосна смисла на зборот. Таа комуникација е еден од најзначајните фактори на народниот театар, во која публиката и изведувачите се во еден особен меѓусебен однос со можност да дејствуваат едни врз

други. Во обредите со маски кои се изведуваат во периодот од Божик до Водици, постојат повеќе можни варијанти на дијалог. Разликите што се среќаваат во дијалогот најопшто се означуваат како регионални и локални. Но, бидејќи во некои случаи изведбите се темелат врз импровизацијата текстот може да се менува во зависност од самата ситуација. Сепак, општата рамка во која доминираат магиските формули насочени кон благословувањето на домаќинот се задржани во сите варијанти.

Во кумановскиот крај (Агино Село) групата предводена од Јудијата заедно со музиката доаѓа во куќата, водачот на групата бара од домаќинот одобрение за влегување, а откако ќе го одиграат џамаларското оро домаќинот ја дарува дружината со жито, масло, леб, грав и др. Тогаш старецот им се обраќа на синците: „Слушајте, синци, домаќин татко даје једну канту пшеницу“ и благословува:

„Колку зрнца- толку к’ смет да биде!

Колку добитци у поље – толку јунци у шталу!

Колку жељки у поље- толку ќерки у куќу!

Колку клинчиња – толку синчиња!

Колку шајчиња – толку бајчиња!“

Во време на благословувањето синците викаат „амин“ и тропаат со клопотарците.

Воспоставувањето на комуникацијата меѓу домаќините и маскираната дружина во други региони се врши со зборовите:

„ Отвори бре, домаќине

да видиш лика и прилика

да видиш наша невеста“ (Цветановска, 1999: 22)

или

„Еј, домаќине, сакаш ли гости, свадбари ти идат, да даруваш нешто“ (Спировска, 1975: 365)

Појавувањето на домаќинот во некои варијанти е проследено со зборовите:

„Одалеку идиме

Наделеку одиме

На кораб се возиме

Со стапој се крепиме

Коработ се скина

На домаќинот газот му зина“.(Цветановска, 1999: 23)

На овие зборови домаќинот соодветно одговара на дојдената група и играта почнува. Кулминацијата на играта е умирањето на еден од ликовите, што ја сочинуваат маскираната поворка. Тогаш започнува нов дијалог меѓу еден член од дружината и домаќинот исполнет со

магиски формули и шеги кои алудираат на магијата на плодноста, а во овој дел од сценариото неговата должина како и развојот на дејството зависат од подготвеноста на домаќинот да ги прифат шегите на своја сметка и сосодветно да и одговари на дружината. Суштината на дијалогот се состои во тоа што домаќинот е обвинет за смртта на членот од дружината и таа бара од него да се искупи за „сторениот грев“ или поточно за сите сторени гревови во текот на годината која изминала. „Таксуј што ќе таксуеш човеков да стане!“ (Спировска, 1975: 365). Текстот понатаму се темели врз импровизација во која се можни различни варијанти на бараните дарови, од страна на маскираната дружина, а од нивното таксување зависи „оживувањето на мртовецот“. Во некои региони дијалогот меѓу дружината и домаќинот го има следниот тек, кој носи низа асоцијации на магиското ритуалното парчење на телото на божеството и неговото повторно оживување: „Ова не се мустаци, ова е сунгер за бришење на газот, (...) ова не се очи, ова се ламби да си одат жените на мочање во темница, ова не е глава ова е шутка, во неа да се мочаат и серит домаќинот и домаќинката...“ (Цветановска, 2001: 23) По завршувањето на овој дијалог невестата (маскиран маж во невесинска облека) го опчекорува умрениот и тој станува, потоа маскираните лица го играат своето оро, ги земаат даровите и го продолжуваат патот. Во регионите каде сценариото на умирањето и оживувањето е редуцирано маскираната дружина преку игра и благослови комуницира со домаќинот. При што главна улога има бабата или попот. Така во кумановско дијалогот меѓу бабата и домаќинот се одвива на следниот начин: во определен момент таа му се обраќа на домаќинот покажувајќи на невестата што ја водат „овуј сакам да гу мужам, па ако имаш една лиру дај да ву закачу на гушу.“ Додека домаќинот ја подава парата на невестата, синците се лутат и го обвинуваат за неморал, па му бараат пари за нанесениот срам, по што тој и нив ги дарува со по некоја пара. Во оваа игра должноста на попот е да влезе во куќата на домаќинот да изведе импроизирана проповед, со обратни зборови од оние кои вообичаено ги кажуваат поповите.

Во други региони текстовите се по редуцирани или се сведуваат на клишеизирана песна која маскираните ја кажуваат во секоја куќа, како кај коледувањето. Така во Вевчани при обиколката на куќите зетот носи стап со кој удира по вратите, со песната:

„По мене бабо, по мене
како струпска еретица,
како прилепска ножница
ура, сурова година.“ (Каланоски, 2001: 68).

Со песната се повикува старата година да замине заедно со сето во неа што било старо, грдо, неуспешно од една страна и од друга се повикува новата година да донесе богатство, успех, младост. Истовремено на симболичен начин се изразува и култот на плодноста, преку фаличките симболи. „А тоа е „прилепска ножница“, и е едно исто што би рекле Демирхисарските бабари (василичари) во нивната песна што ја пеат спроти Василица „како прилепска мандулка.“ Или што би рекле, понатаму во објаснувањето како голема „мандалушка,“ „Сето ова во третиот стих, гледано секако и од изворите и од литературата го објаснуваат како симбол на фалусот...“ (Каланоски, 2001: 68) и со последниот стих се пожелува нов живот полн со успех и богатство. Другите елементи, кои му припаѓаат на комплексот магиски ритуали во голем степен се рудиментирани, како на пример: „смртта“ и „оживувањето“ на еден од актерите, различните гатања и дијалози со домаќинот, а поместен е и терминот на нивната изведба од 13 вечерта кога поминуваат зетот и невестата по куќите на 14 кога се слави св. Василиј, односно кога оние што се викаат Васил го слават именденот. „Тоа на четиринаесети одат кај овие Васил што се викаат, одат исто така маскирани и тогај одат попој, оци, доктори се делат дипломи за пијаници. Прават шеги со домаќинот, на рачун на домаќинот, само кај што има Василевци.“ (АИФ, м.л. 3698) Во дијалогот меѓу домаќинот и дружината се забележуваат елементи на рудиментирана обредност, трансформација и осовременување, со замена на улогите на хтонските суштества со нови какви што се на пр. попот и докторот. Самиот дијалог е импровизиран и зависи од имагинацијата на говорителот и тој според кажувањата би изгледал вака: „Среќна нова година господ да ви помогит, ајде дај за ова, дај за она на попот да му платиш за гревовите, на невестата да и платиш. Докторот ги прегледува домашните.“ (АИФ, м.л. 3689) Во овие изведби до израз доаѓаат актерските способности на касираните ликови, но исто така и нивната моќ за импровизација.

Како што може да се види од посочените примери текстот изразен во стихови има фиксирана форма и магиско симболична содржина додека текстовите во проза својата конечна форма ја добиваат во зависност од ситуацијата, составот на публиката, комуникацијата меѓу изведувачите и публиката, па, и индивидуалната способност за импровизација на самиот актер изведувач, исто како што е можно надоградување на текстот во одредени случаи текстот се редуцира и се сведува на неколку основни реплики кои ги означуваат основните обредни фази. Односно во овие случаи како што забележува Бонфачиќ–Рожин станува збор за „ослободената народна драма, која

станала општествена игра, редовно е во проза.“ (Бонфачиќ-Рожин, 1958: 169). Ваквата положба на изведбата во обредите со маски укажува дека во него активно е вклучен и контекстот, структурата на стварноста во која се одвива изведбата. Несомнено е дека во обредноста секојдневниот говор продира во претствувањето и обратно, публика активно учествува во изведбата. Во однос на изведбата треба да се каже дека фолклорното претставување обично не тежнее кон илузијата, па текстот не мора да се глуми туку е доволно да се изговори на соодветен начин т.е. како декламација со повишен глас, што на некој што е навикнат на актерската игра во современиот театар може да му изгледа како дилентатизам и лоша глума.

Овде исто така треба да кажеме дека т.н. театарски елементи присутни во фолклорот во голема мера се зборовни. Тоа му е јасно на секој фолклорист што имал работа со живиот фолклор или вредно го запишувал. Непосредниот живот на многуте фолклорни жанрови е поврзан со уметничкото олицетворување на текстот. Ако го споредиме зборот во обредите и зборот на театарската сцена, ќе забележиме некои разлики. Дијалозите во обредите со маски се поблиски до секојдневните разговори и не се подложни на конвенциите што се присутни во драмските текстови. Врз овој однос кон зборот и кон јазикот делумно влијае просторот во кој се одигрува дејството односно близината со публиката, за разлика од издвоената театарска сцена, а делумно и начинот на кој се создаваат дијалозите. Секако дека изведувачите во обредите со маски не се ниту професионални актери ниту пак драмски писатели, но сепак ги почитуваат конвенциите на изведбата.

Текстовите на културните перформанси, за какви ги сметаме и обредите со маски, па и оние кои ги подведуваме под класификацијата магиски, може да кажеме тека тука станува збор за традиционално сценарио, кое може да биде скратено или проширено во зависност од желбата, талентот и моќта за импровизација на изведувачите и домаќинот. Во оваа смисла може да се каже дека кај мистичните и религиозните настани орално се пренесува определено знаење, кое може на определен начин да го поврземе со поврзаноста на театарскиот текст, а за тие орално постоечки „предлошки и упатства“ (Poniž, 1980: 58) важи правилото за строгата веродостојност на нивното пренесување. Токму заради тоа може да ги споредиме со театарските претстави иако нивните манифестантни корени се разликуваат. Претворањето на животот во текст не е објаснување, туку внесување на настаните во колективното паметење. Освојувањето на светот по пат на негово претворање во текст дозволува два пристапа:

Светот е текст и Светот не е текст. Исто како што според историјата на културата се можни два типа на создавање на текстови: едни кои се наоѓаат во корелација со само еден систем на правила, тоа се пред се средновековни и фолклорни текстови и други кои се темелат на два или повеќе системи на норми. Според кажаното овде станува збор за специфични текстовни форми кои се темелат врз дејството како исказ на драмата, а во нив драматургијата го претствува дискурсот на дејството. Ова е веројатно најзбиената дефиниција на драмата, а произлегува од практичната и теоретската работа на Барба, која се однесува на претствата сфатена како дејства во дејство + „драматургија“, во вака сфатената констелација на драмата-драматургијата може да се претстави како збир на искази на драмата: дискурс на дејството. (Зупа, 2001: 60). Од овие размислувања започнуваат сите современи семиотички истражувања на театарот. Кои се обликуваат во оваа референтна рамка, при што драматургијата сосема исчезнува, со цел да се деконструира предметот на драматургијата. Доколку во својата потполност како „текст-претстава“ допушта „да се чита“, дотолку драматургијата не треба да биде мислена. Секое објаснување на драматургијата било како теоретска рефлексија, било како научна дисциплина, оди предалеку: станува фигуративно наместо позитивно, додека самиот театар на сосема поинаков начин, научно е сепак близу. На пр. него „го чита“ семиологијата затоа што театарот е „јазик кој говори за јазикот.“ Тој сосем и со се ја задоволува нејзината темелна поставка: „да се говори за нешто секогаш е да се говори за јазикот.“ (Зупа, 2001: 35).

Обредите со маски не се чисто говорни форми, во нив имаме комбинација на играта и на глумата и тоа на начин што говорните творби имаат монолошка или дијалогска форма, а освен прозни можат да бидат и стихувани, зборовите овде се следени од гестукулацијата или приказот на некако дејство кое е групно прикажување на некаков настан со поделени улоги, со маска или без неа, но со несомнен сценски ефект. Во нив говорот и јазикот поминува повеќе фази кои јасно можат да се согледаат преку состојбата на теренот, разликите што се воочуваат како регионални односно локални истовремено укажуваат на светленост на зачуваноста/трансформацијата на обредот под маски и неговото осовременување.

Литература

Bonfačić. Rožin. Nikola. 1958. Narodna drama u Hrvatskoj. Treći kongres folklorista Jugoslavije držan 1- 9 IX 1956 u Crnoj Gori. M.S. Lalević, ur. Cetinje SUFJ, 163-172.

- Bonfačić. Rožin. Nikola. 1963. Narode drame, poslovice i zagonetke, (Pet stoleća hrvatske književnosti). Matica hrvatska-Zora: Zagreb.
- Здравев. Ѓорѓи. 1975. Играта „Џамала“ во Агино село (Кумановско). Македонски фолклор, 15-16, ИФ „Марко Цепенков“: Скопје, 369-374.
- Зупа. Вјеран. 2001. Вовед во драмалогича, Ен-соф: Скопје.
- Калановски. Илија. 2001. Вевчански карневал, Институт за национална историја: Скопје- Вевчани.
- Lozica. Ivan. 1976. “O određenju folklornog kazališta”, Narodna umjetnost 13, Institut za etnologiju u folkloristiku: Zagreb, 141-153.
- Lozica. Ivan. 1983. Problemi klasifikacija folklornih kazališnih oblika. Croatica XIV, 19, 59-74
- Lozica. Ivan. 1990. Izvan teatra. Hrvatsko društvo kazališnih kritičara i teatrologa: Zagreb
- Lozica. Ivan. 1997. Hrvatski karnevali, Golden marketing: Zagreb
- Poniž. Denis. 1980. Semiologija kazalista. Prolog, 44-45, Zagreb, 57-62
- Сопироска. Лепосава. 1975, Некои драмски елементи во обичајот Василица во селото Лисиче (Титоввешко). Македонски фолклор, 15-16, ИФ „Марко Цепенков“: Скопје, 363-369.
- Цветановска. Јелена. 2001. Игри со смртта, Матица Македонска: Скопје .
- Šojnika. Vole. 1999. Drama i africki pogled na svijet. Gest 1, Podgorica, 33-36.