792.8(497.7)
изворен научен труд

МАКЕДОНСКИ ТАНЦОВИ ИДЕНТИФИКАЦИСКИ КОДОВИ

д-р Соња Здравкова – Џепароска

Универзитет „Св.Кирил и Методиј“, Скопје
Факултет за музичка уметност,

клучни зборови: танц, традиција, идентитет, транзиција, театрализација, знакови, кодови,
key words: dance, tradition, identity, transition, theatralization, sings, codes

Танцот како изразен систем

Танцот како специфичен израз кој во својот изразен арсенал користи универзални изведувачки обрасци креира сопствен знаковен, значенски и кодовен систем. За разлика од лингвистиката каде значењата и нивното толкување (доколку го познаваме кодот на конкретниот јазик) се извршува со максимална прецизност, во случајот на танцот истите се длабински, подзатскриени и даваат можност за широк спектар на асоцијативни, неарбитрарни пораки.

Многумина теоретичари кои го анализираат и иследуваат движењето го поставиле прашањето за начинот на толкување на танцот. Антропологот Ања Питерсон Ројс истражувајќи го конкретниот топос и користејќи ја семиологијата која првично се поврзува со лингвистиката, се обиде да ги аплицира конкретните знаковни нивоа карактеристични за оваа дисциплина (фонема, морфема, лексема) врз материјалот на танцот. Сознанијата до кои дојде се дека овој модел не е применлив во делот на танцот и дека тој треба да се истражува преку друг вид на постапки и инструменти користејќи некои постоечки сознанија. Таа истакнува „Бидејќи танцот е редундантен, постои повеќе од една можност да се протолкува еден даден сегмент. Секогаш кога сегментот ќе се повтори тоа е можност за добивање на различна информација или пак некоја дадена информација да биде протолкувана поинаку“ (Royce, 2002:204). Оттука може да се констатираат разлики во начинот на функционирање на знаците. Додека доминантен начин на толкување на говорот е синтагматскиот – линеарното исчитување на знаци, кај танцот тоа е парадигматскиот. Што тоа значи? „Синтагматската релација е *забележлива* .... *Парадигматски* е односот кој се насетува меѓу знаците ... *Парадигмата е виртуелна, неактуелизирана* целина на знаци каде говорникот мора да прави избор за секој момент од говорниот синџир“ (Ертел, 1998:272). Во овој топос хоризонталното движење и декодирање дава одредени сознанија кои се мошне скудни. Интенцијата на истражувачите на движењето е пенетрација во длабинските структури

на танцот односно движење по вертикала поради неговото мултиканално функционирање и откривање и бележење на „виртуелните, неактуализирани" содржини. Од друга страна доколку се потсетиме на забелешката на Дерида за идентификацијата како - сопствена разлика, разлика од и во себе тогаш треба да се позанимаваме со разликите внатре самиот материјал. Во овој случај тоа ќе биде следење на разлики кои се рефлектираат во општествените процеси и кои се речиси невоочливи, но суштински ги рекодираат танцовите кодови. Ќе се обидеме паралелно да проследиме и да поставиме некои традиционални вредности наспроти процесите кои ги следат ансамблите за народни ора и КУД-овите.

Со цел попрецизно и што подетално продирање на овој сложен значенски композит, кон неговото толкување приоѓаме сепаратно. Тоа подразбира расчленување на комплексот составен од системи на кодови во кој одредуваме неколку групи - **проксемички** (просторни)**, кинестетички** (движечки) **и аудиелни** (звучни)**.** Со назнака дека авторот на текстот е истражувач на кинестетиката и особено на артифициелните типови на танц, но не и етнокореолог, поради што преземените и обработените примери на народни танци - ора се позајмени од релевантни проучувачи кои се бавеле со нотирање, бележење и анализа конкретно на македонскиот танцов сегмент. Од една страна ги користиме и се повикуваме на записите на сестрите Јанковиќ[1] кои први ја истражувале народната игра во Македонија, како и записите на македонскиот етнокореолог Ганчо Пајтонџиев[2]. Наспроти ова е литературата која ги обработува и ги бележи изведбите конкретно во ансамблот „Танец" доминантно повикувајќи се на анализите на нашиот етнокореолог Михаило Димоски и професорката од Калифорнискиот универзитет во Лос Анџелес - UCLA познавач, изучувач и нотатор[3] на македонските ора, Елзи Иванчиќ-Дунин, која заедно со Станимир Вишински[4] ја подготвија монографијата по повод 45-годишнината на овој ансамбл.

Проксемички кодови

Проксемиката е дел од семиологијата кој се занимава со проучување на просторните релации, односи, поставки и шеми. Просторните константи присутни во традиционалните танци во голема мерка се определени од контекстот и од социјалните услови. Македонските традиционални игри во својата организација ги вградиле морално-етичките модели карактеристични за ова подрачје.

---

[1] Љубица и Даница Јанковиќ се две ентузијастки кои го проучувале и бележеле југословенскиот фолклор од Србија, Македонија, Босна, Хрватска, Косово, Војводина, Црна Гора и делови од Словенија. Во периодот 1934-1964 издадоа серија на книги во кои детално се опишуваат игрите, начинот на изведба , музичка организација од истражените краеви. Во оваа студија ние се фокусираме единствено на примерите од Македонија

[2] Ганчо Пајтонџиев е еден од првите Македонци кои дадоа дескрипција на македонските и ората на националностите изведувани на територија на Р. Македонија.

[3] Елзи Иванчиќ-Дунин во монографијата по повод 45-годишниот јубилеј на ансамблот „Танец" користејќи го распространетиот начин на бележење на ората- лабанотација нотира над 40 македонски ора

[4] Станимир Вишински е истакнат и дологогдишен член на ансамблот „Танец" кој е вклучен во изведбата, едукацијата и пренесувањето на македонската игра и надвор од границите на Македонија

Започнувајќи со дефинирање на формата на македонските ора, консултирајќи ја постоечката литература пронаоѓаме речиси идентичен став во однос на користењето на традиционалните проксемички модели. Димоски во книгата „Македонски народни ора“ по повод формата на ората пишува „Најзастапената форма на ората на ансамблот 'Танец', како и воопшто во македонската орска традиција, е отворениот круг“ (Димоски, 1977: 11). Елзи Иванчиќ-Дунин забележува дека во изведбата на ората во ансамблот „Танец“ се забележува промена во однос на стандардната просторна организација „Друга околност на овие кореографии е брзата промена на просторните формации што доведе до непридржување кон изворното правило за движење на орото во полукруг“ (Иванчиќ-Дунин, Вишински, 1995:39).

Врз основа на проследените материјали, од кои во текстот издвоивме само два извадока можеме да заклучиме дека **кругот** е еден од најфреквентните играчки константи во македонската играчка практика, дополнително би потенцирале дека се работи за **отворен круг**. „Округлата форма спонтано и секаде во светот се употребува за да се прикаже нешто што нема облик, нема одреден облик или пак ги има сите облици“ (Arnhajm, 1985:229). Кругот сам по себе евоцира хармонија, совршенство, компактност, неделивост, тој има и одредени конкретни проекции и се изедначува со сонцето, полната месечина и др. Кружната форма на игра според повеќе истражувачи (Мирча Елијаде, Курт Сакс, Џејмс Фрејзер) е еден од најстарите начини на танцување, кој во современи услови ги изгубил своите првобитни одлики. Таа не само што едноставно ги поврзувала играчите туку служела за да ја мултиплицира енергијата на изведувачите и да ги засили/зголеми магиско-ритуалните ефекти кои биле заложени во генезата на изведбата. Не е чудно што речиси сите народи на светот го користат како спацијален играчки образец. Заклучокот кој се наметнува ги поставува сознанијата инверзно - сѐ што е дополнително придодадено кон просторното решение на актуелните ансамбли и КУД-ови како потреба за „театрализација“ и „атрактивизација“ е просторен цртеж кој отстапува од константата, и е всушност пресоздавање или одново создавање на проксемички решенија кои не се користени досега и не се дело од традиционалниот танцов идентификациски корпус.

Сепак, во општата мапа на користење на кругот како просторно решение има долонителни компоненти кои вршат конкретизација. Општопознато е дека ората во Македонија (говориме за територијата која ја опфаќа оваа национална група, а не за конкретна географска покриеност конектирана со државна граница) се играат **во/кон десно**. Од 106 ора, регистрирани од Ганчо Пајтонџиев, сите се играат кон десно и доминантно се почнува со десна нога, тој тоа го истакнува „Принцип е сите ора да почнуваа надесно“ (Пајтонџиев, 1973:50). „Во овие ора играорците се свртени кон центарот на кругот и се движат претежно во десно, спротивно од движењето на показалките на часовникот ... Орото најчесто започнува со десна нога, а поретко со левата“ (Димоски, 1977:11). Играта во/кон десно е спротивна на танците кои се изведуваат во северозападна Србија, Хрватска, Босна (кога станува збор за нашето поблиско опкружување). Западните истражувачи ја нагласуваат насоката на игра во/кон лево, таа доминантно е поврзана со правецот на движење на сонцето „Во старите ора тие секогаш се движеа најпрвин во лево, или во правец на движење на стрелките на часовникот, по патот на сонцето од исток кон запад“ (Quirey, 1993:41). Потребно е да се истакне дека играта во/кон десно ја среќа-

ваме во југоисточниот дел од Србија, Бугарија, Албанија, Турција. Првиот позначаен идентификациски код во македонските ора во однос на изведбата е општоприфатената, генерална кружна поставеност, доминантно форматирана како отворен круг, но со прецизна насоченост на изведбата. Што означува оваа насока? Анализирајќи го односот десно: лево добиваме некои конкретни одговори. Тоа може да го поврземе со значењето на десната страна во нашата традиција. Таа се толкува како позитивна, божја, машка, активна, за разлика од опозитните значења на левата. Курт Сакс, истражувајќи ги танците од праисторијата до XX век, дава толкување за значењето на десната страна „Десната страна е фаворизирана во доминантно машките - патријархални култури, небесни религии, кај ловците и владетелите" (Sachs, 1937:170). Доминантната страна присутна во игрите се проектира и во црковните доктрини кои се пресликуваат во одредени религиозни практики[5], така што таа во македонската православна црква е поврзана со десната страна. Познат е цел комплекс на ритуални практики поврзани исто така со десната страна (пр. Зачекорувањето на невестата во новиот дом со десната нога, значи дека во „животот ќе ја водел Господ...влегувањето со лева нога означувало дека ѓаволот ќе ги водел во животот и работата ќе им одела налево, односно на растурање" (Петреска, 2002:350)). Во однос на танцувањето **во/кон лево** тоа постоело и во Македонија, но најчесто овој правец се поврзува со т.н. „мртовечки ора". Тоа е веќе изумрена традиција која опстојувала некаде до 60-тите година на минатиот век и се однесува на оро изведувано на погребните церемонии. Најчесто поврзано со смртта на член на заедницата кој не бил во брачна заедница и бил на помлада возраст. Играта во/кон лево гради сосем јасна семантичка ознака која се поврзува со сферата на смртта, упокојувањето.

Оттука произлегува дека и покрај традиционално отворената кружна поставка, правецот на игра во Македонија, односно кај Македонците, е значаен фактор за толкување на самата игрова структура. За разлика од традиционалната поставеност во сценските изведби сè повеќе се забележува промена на константната насока на движење. Таа беше мошне стабилна, во примерите од ансамблот „Танец" кој ги анализираа Димоски, Иванчиќ-Дунин и Вишински насоката кон десно е константна. За разлика од овој период, во некои од рецентните изведби, во сегменти од играта, се среќава промена на правецот на движење. Тоа од една страна ја поништува семантиката на традиционалната игра во/кон десно и наметнува доминација на естетската страна на изведбата.

Кинестетички кодови

Кинестетичката сфера го проучува движењето, начините на движење во една потесна смисла, додека толкувајќи го овој термин пошироко, оваа релативно нова научна гранка се бави со формите, структурите, начините, функциите на човековото движење.

Доминантни начини на танцување независно од подрачјето и од регионот, во македонската традиционална култура е орото - односно ланчано повр-

[5] Чинот на прекрстување - во македонската православна црква го испишува хоризонталниот крак на крстот со десна раката, која најпрвин оди кон десната страна. За разлика од нас во католичката црква имагинарно испишаната хоризонтала се започнуваат од левата страна.

заните изведувачи. „Орото е најчест и најраспространет облик во нашата земја (авторките пишуваат за територијата на Југославија - авт. заб)“ (Јанковиќ, 1949:6). Сам по себе овој начин на изведба антиципира одредена зацртана функција на телото, каде тоа не е самостојна партикула, туку дел од целината (и покрај тоа што ороводецот има значајна улога во самата изведба). Пишувајќи за развојот на социјалните танци во Западна Европа, авторката Вуд како еден од наједноставните го посочува *каролот,* кој во тек на развојот на европскиот танц, се изгубил. Таа ја нагласува ограниченоста, но во исто време и можноста за варирање: „Втората форма (првата е *фарандолата* - авт. заб) на Каролот е кружен танц или Бранл. Танчерите во затворениот круг не можат да ги повторуваат движењата слободно како во Фарандолата, но можат да се движат десно и лево и да го варираат ритамот на чекорите“ (Wood, 1982:12). Кружните танци наметнуваат поврзаност на играчите односно статична поставка на рацете што резултира со условеност на движењето особено во горната регија на телото и групно движење во одредена насока и отсуство на виртуозни елементи, одлика на соло изведбите. Варијабилноста на танцовиот текст почива врз променливоста на ритмичката поставеност на чекорите, нивното комбинирање, начините на поврзување, итн. Играта во двојки се среќава многу ретко и тоа е како дел во изведбата, односно како фигура. За разлика од Македонија, но и од балканските земји, Западна Европа мошне рано започна да ја практикува изведбата во двојки[6]. Во некои од современите изведби (пр. во делото *Македониум* по повод прославата на 20-годишнината на независноста на Република Македонија, во кореографија на хрватскиот кореограф Сташа Зуровац, каде беа вклучени балетските играчи и изведувачите од ансамблот „Танец“) во одредени кореографски сегменти, играорците на „Танец“ не само што беа поставени да играат во двојки туку ја користеа и tet a tet позицијата што претставува сигнификантно отклонување од традиционалните норми.

Ората може да се анализираат и класифицираат според неколку параметри - според родова поделба, според начин на изведба, според намена (ритуални и изведби кои во себе немаат магиски елементи, туку спаѓаат во т.н. социјални/друштвени игри) и конечно, според подрачја, односно региони со слични танцови карактеристики, итн. Доколку се осврнеме накратко на **родовата танцова карактеристика**, во неа може да се констатираат разлики не само во изведбата туку и во составот на изведуваните елементи. За разликите на машкото и од женското танцување ја пронаоѓаме следната дескрипција: „Машкиот стил се одликува со цврсти и еластични движења на нозете и чести потскоци, клекнување и вртежи на телото, а женскиот со изразена елеганција и грациозност својствена за патријархално воспитаната македонска жена“ (Димоски, 1977:16). Иванчиќ-Дунин и Вишински давајќи појдовни информации за *Лесното* од Лазарополе забележуваат „Иако играат во иста линија и го повторуваат истиот троделен чекор, мажите и жените имаат различен стил.

[6] Васиљева-Рождественскаја констатира постоење танц во двојки во средновековните народни форми (мноштво варијанти на *бранл*). Во однос на дворските (танците што ги практикувале во повисоките општествени нивоа) таа танцот во двојки го регистрира во ренесансниот период (*павана, галијарда*). Авторот Вуд во својата книга за периодот XII-XIV век посочува идентични примери на танц во двојки кај народните танци (*бранл*). Дворските танци во двојки ги пронаоѓа во XV век - танцот *зиневра*, додека за XVI век се карактеристични *паваната, галијардата, алман.*

Мажите ги подигнуваат нивните колена високо пред себе, додека жените ги држат стапалата ниско над земјата. Мажите изведуваат чучнувања додека жените продолжуваат да го изведуваат основниот чекор“ (Иванчиќ-Дунин, Вишински, 1995:188). За сложеноста на игровиот текст кај машката популација, говорат и елементите кои ѝ се својствени на оваа изведба - потклекнување со завршница на колена (*Беранче, Калајциско, Грбач*), игра на колена (*Старотиквешко, Кавадарка*), виртуозна елевациона изведба на земја или со качување на тапан[7] (*Тешкото*) итн. Интересно е да се истакне дека виртуозните елементи кои сега се унифицирани во кореографијата, порано биле привилегија на ороводецот. Тој ја имал слободата да внесува индивидуални орнаменти во играта. Конкретно, во описот на *Тешкото*, сестрите Јанковиќ пишуваат „Ороводецот од време на време се пушта и се врти...Исто така ороводецот изведува и понеколку клекнувања наизменично“ (Јанковић, 1934: 136). Во изведбата на женските ора, овој вид на сложени изведби не се среќаваат што прави видлива дистинкција во однос на родово-социјалните релации. Како што забележуваат истражувачите играта е одраз на социјалните релации и проекција на микро и макро ралигиско-моралните кодекси присутни во дадената заедница. Патријархатот се одразил не само во начинот и во составот на изведбата туку во одреден период нејзината социјална (во овој случај танцова) активност била условена од волјата на машките претставници во семејството. „Во различни случаи, во постаро време, поради семејни причини, жената не смеела да игра на оро, ако тоа претходно не ѝ го дозволел нејзиниот маж. Жената можела да игра само со блиски роднини, или членови на исто семејство, а со подалечни роднини и познати таа можела да се фати на оро, само преку шамивче ’шерветка‘ “ (Пајтонџиев, 1973:55). Освен монородовите ора - чисто машки и женски, се среќаваат и мешовити ора. Некои од нив повторно ја демонстрираат силно нагласената патријархална поставеност - машки играчи кои го водат орото и кон нив приклучен ланец на жени-изведувачи, родово сепарирани. „До 1948 година мажите и жените не се мешале во заедничко оро. На десната страна биле мажите, а на левата веднаш до нив, жените кои биле поврзани само со шамивче“ (Димоски, 1977:14). По Втората светска војна, драстично се менува позицијата на жената која се изедначува во општеството според своите права и обврски. Овој тренд пред сѐ се реперкуирал во сценските настапи - бележиме родово мешани ора каде најизменично се поставени играорки и играорци (*Драчевка, Потрчано, Црногорка* и др.) Би направила мала дигресија кон високостилизираните форми на сценска игра - конкретно балетот за да го нотираме процесот на промени и влијанија кое традиционалното македонско општество го отвора кон некои европски стандарди и влијанија. Кореографирајќи го делот именуван *Тешкото* во балетот „Македонска повест“ на комп. Глигор Смокварски од 1993 год., кореографот Олга Милосавлева направи мошне смела родова конверзија каде традиционално машките мијачки играчи ги замени со женски балетски изведувачи. Но притоа, со цел задржување на некои општи карактеристики го задржа карактеристичниот бавен, елевирачки чекор. Преку аспектот на родовата поставеност се воочува промената во социо-моралниот склоп и видливата промена во релациите помеѓу половите.

[7] Одредени истражувачи сметаат дека качувањето на тапан е дополнително додадено во изведбите на „Танец“, во традиционалната изведба овој елемент не е присутен.

Начинот на изведба на **играчкиот чекор** исто така како резултат на општествените промени, дејноста на ансамблите и КУД-овите внесува измени кои постепено се прифаќаат како традиционалнити варијанти. Независно од родовата поставеност во македонското оро е идентичен - тој може да биде на цело или полустапало. Димоски забележува дека играта на цело стапало е карактеристика на „ората во побавно темпо ... а на полустапало т.е. предниот дел од стапалото се играат брзите и полетни ора“ (ibid, 17). Етонокореологот Иванчиќ- Дунин забележува промени во изведбата каде играта на цело стапало се супституира со изведба која ја потенцира виртуозноста и играчкиот еквилибриум. Таа тоа го забележува во изведбата на неколку ора од репертоарот на ансамблот „Танец“, но оваа тенденција е присутна и во другите КУД-ови. Иванчиќ-Дунин овој вид на стилска интервенција ја забележува во *Беровка* и *Баба Ѓурѓа* каде во однос на првото оро истакнува „Во изминатите години чекорите главно се изведуваа на цело стапало, моментално се забележува изведба на полустапало од страна на КУД-овите“ (Иванчиќ-Дунин, Вишински, 1995:92). Овој процес на трансформации мошне незабележливо се вовлекува и се рефлектира на самиот стил на интерпретација.

Аудиелни кодови

За аудиелните, како и за кинестетичките подрачја, можат да се напишат томови со истражувања, дескрипции и анализи, мошне е сложено да се направи сублимација на најзначајните компоненти. Во овој дел ќе биде направен сосем кус преглед на музичките карактеристики и одлики на македонската игрова народна музика. Ќе бидат разгледани инструментите кои ја придружуваат играта, ритмичката организација и одредени промени кои ги следат.

„О тешкото! Зурли штом диво ќе писнат,
штом тапан ќе грмне со подземен екот... “

(*mk.wikibooks.org/wiki/Тешкото_–_Блаже_Конески*)

Еден од најзначајните македонски писатели, Блаже Конески, инспириран од најекспонираното и медиумски најексплоатираното македонска оро, во првите редови ги фиксираше инструментите кои се некако суштински поврзани со македонските ора - **тапанот и зурлата**. „обично свират две зурли и еден тапан. Тие се употребуваат исклучиво во ората со специфична музичка содржина што е достапна само на тој инструмент, од друга страна пак се тесно поврзани со карактерот на играње“ (Димоски, 1977:15). Освен тапанот и зурлата, во изведбата на ората се среќаваат и други традиционални инструменти: **гајда, шупелка, дудук** и др. Градските танци често биле пратени и со чалгиски оркестар. Пајтонџиев, кој ја фиксирал играта во југоисточна[8] Македонија, забележал дека повеќето ора се изведени со гајда. Тој бележи 33 ора со гајда, 3 со зурли и тапан, 4 со шупелка итн. Етномузикологот Боривоје Џимревски во својата студија посветена на гајдата, во која тој детектира специфики поврзани со овој инструмент карактеристични само за Македонија,

[8] Ганчо Пајтонџиев во својата книга *Македонски народни ора* обработува ора од Малешевско, Делчевско, Кочанско, Светониколско, Штипско, Радовишко, Струмичко и Валандовско.

нотира дури 90 ора. Оттука произлегува дека застапеноста на одредени инструменти/придружби зависи од регионот односно лоцираноста на изведбата. Овој аудиелен компакт е карактеристика на македонскиот традиционален играчки композит, иако постојат и отстапки, како на пр. изведбата на ора исклучиво вокално поддржани или пак изведба на т.н. „неми ора“ т.е. без вокално-инструментална придружба. Игрите кои се во составн на ритуалниот комплекс најчесто имаат вокална придружба. Во примерите од Јанковиќ забележуваме доминација на вокално-инструментални орски изведби, за разлика од нив, триесетина години подоцна, Пајтонџиев во својата студија забележал 65 ора кои се инструмантални и 6 кои се вокално-инструментални.

Во современи услови повторно веројанто поаѓајќи од потребите на сцената, но и како одговор на одредени трендови во ансамблите и КУД-овите се врши интервенција во музичката придружба. Веќе во почетокот на 50-тите години носителот и промотор на македонската традиција ансамблот „Танец“ почнува да воведува промени при користењето на инструментите. Овој феномен го забележуваат Иванчиќ-Дунин и Вишински „Музичката придружба се измени од изворни инструменти или чалгија во еден вид народен оркестар“ (Иванчиќ-Дунин, Вишински, 1995:38). Пајтонџиев во својата книга го нотира истиот тренд „Во поново време (книгата е издадена 1973-авт.заб.) се среќаваме со усна армоника, армоника, грнета и други инструменти од кои се формираат разновидни оркестри за забава на младината. Младината е малку заинтересирана за старите народни инструменти и песни“ (Пајтонџиев,1973:56). Овие трансформации, додатно со вклучување на неконвенционални/индустриски во однос на традиционалната музика, инструменти - усна армоника, виолина, кларинет, гитара, доведоа до губење на препознатливиот звук. Замената на инструментите со оркестри внесува промени и во самото мелодиско структурирање. Димоски прави студија каде забележува дека во оркестарското свирење мелодијата е украсена со мелизми, се забележува нејзино разгранување и разработка .

Дополнителен мошне впечатлив елемент во традиционалната играчка сфера е **ритмичката организација** на македонските ора. Метарот кој во ората е најзастапен е 2/4 такт, но се употребува и 7/8, 9/8, 7/16, 9/16, 11/16 и др. Доколку се анализираат записите на Димоски, Иванчиќ-Дунин и Вишински ќе се потврди констатацијата за доминација на 2/4 размер, но доколку се направи споредба помеѓу симетричните (2/4, 3/4) и несиметричните (7/8, 7/16, 9/8, 11/16 итн) ќе забележиме доминација на вторите. Во нотациите пак на Џимревски доминираат симетричните ритмички структури (4/4, 2/4). Тоа нè наведува на заклучокот дека во Македонија се забележува застапеност на речиси сите метро-ритмички типови. Овој феномен го толкуваме со варијантноста која постои. Свирачите (ги изоставуваме формираните оркестри во КУД-овите и едуцираните музичари на народни иструменти) биле посветени, талентирани луѓе кои не свириле следејќи одреден, фиксиран нотен текст, туку повторувале одредена мелодија во која внесувале и сопствени измени. Покрај множеството на инварианти на одредено оро, проблемот на релевантна и точна музичка фиксација од страна на истражувачите е другата страна на медалот.

Интересно е што сестрите Јанковиќ[9] односно г-от Ѓорџевиќ кој ги вршел нотните записи и транскрипции направил супституција на ритмо-метричката структура, заменувајќи ги реалните 7/8, 9/8 со 3/4 и 5/4 (забелешка на проф. Иванчиќ-Дунин и Вишински). Конкретно, за мијачкото „Тешкото“ пронаоѓаме различен метрички запис 4/4 такт (Јанковиќ), променлива структура - Рубато, 7/8, 4/4, 2/4 (Иванчиќ-Дунин, Вишински изготвени од Ѓорѓи Димчевски) и Рубато (дел од кинетограмата на „Тешкото“ подготвен од Опетческа-Татарчавска). Варијантноста на материјалот и сопствените метро-ритмички разлики со современата петрификација на материјалот постепено се губат бидејќи се следи строго нотниот запис.

Заклучни согледувања

Од гореизложеното произлегува дека мошне е сложено да се извлечат генерални танцови кодови кои се временски конзистентни. Сепак, тоа не значи дека нема национални кодови кои се доминантно поврзани со македонскиот фолклор. Македонската традиционална танцова култура и од овој општ преглед демонстрира одредени специфики, но едновремено фасцинира со своето богатство и разновидност.

Овој текст е обид да се постават најопштите идентификациони коти, односно да се даде нивен мошне генерален нацрт, притоа зафаќајќи еден процес на промени и преод од жива традиција кон сценска изведба. Оттука се поставува клучното прашање за причините на појавата на драстично различни танцови кодови. Ако се има предвид дека во статутот на ансамблот „Танец“ од 1959 год. под пунктот 3 се истакнува дека задача на ансамлот е „3. да ги обработува уметнички и сценски народните општествени игри“[10] (Opetcheska Tatarcevska, 2011:83), тоа веќе однапред отвора и условува можност за интервенции и промени. Ансамблот „Танец“ и другите културно-уметнички друштва во основа на своето функционирање ја имаат презентацијата. Овој вид на дејност повеќе не го покрива делот на одржување/потпомагање на виталните функции на животот (каква што улога имал танцот во своите најелементарни ритуални облици), ниту пак ја имаат функцијата на социјален регулатор на односи (што е дел од одредени традиционални изведби каде што причина за учество е потенцирање на припадноста т.е. одредено продолжување на традицијата без некоја особена регулаторна функција), туку спаѓа во сферата на културни активности. Тоа само по себе поставува нови изведувачки параметри - пред сè почитување на законите на сцената, потоа своевидна танцова „театрализација“ (засилување на техничката страна на изведбата, нејзина синхронизација и унификација, воведување на одредени игрово-драмски елементи во танцовиот сегмент итн.). Новите општествени услови најнапред со формирањето на СР Македонија во состав на СФР Југославија, а по 1991 и формирањето на самостојна Република Македонија, дополнително придонесоа за впивање на новите односи, норми и правила што најнапред

[9] Љубица и Даница Јанковиќ теренски ги истражувале и извршиле дескрипција на повеќе ора во областите кои гравитираат кон Скопје, Куманово, Тетово, Гостивар, Лазарополе, Галичник, Струга, Охрид, Гевгелија.

[10] Точките од статутот на „Танец“ се преземени од Архивот на Македонија, а се презентирани во трудот на Ивона Опетческа-Татарчевска.

се проектираа во новите кореографии на ансамблите, а со задоцнување и не одеднаш, и во изведбата на традиционалните форми (пр. учесници на Вевчанскиот карневал биле експлицитно мажи, додека денес следиме појава и на жени учеснички).

„Поединецот е микрокосмос што го одразува надворешниот свет во кој живее. Токму затоа тој е како огледало“ (Хоџа, 2002:175). Метафората на огледалото е одлична за илустрација на состојбите. Мошне е сложено дури и невозможно да се стопираат процесите на промена, дури и во сфера која е поврзана со традиционалната култура, особено доколку се работи за промена на функцијата. Од друга страна, исклучително е значајно да се спроведе правилна *културна трансмисија* помеѓу претставниците на претходните генерации и оние кои доаѓаат. Тоа подразбира вчитување на промените кои го следат актуелниот социјален момент, но од друга страна претставува силна врска со културата на претходните генерации.

Поливаленцијата, плуралноста на македонската традиционална игрова мапа ја прави оваа култура привлечна за проучување, проследување, практикување и прикажување. Со нагласка дека културата се карактеризира со постојан динамички процес. Традицијата и колку таа да е силна е подложна на промени од кои некои фиксиравме, мошне е значајно перманентно да се бележат сите промени и да се постават во контекст на општите социо-културни процеси кои го следат македонското општество.

Литература:

Arnhajm Rudolf (1985) *Vizuelno mišljenje*, Beograd: Univerzitet umetnosti

Васиљевна-Рождественская М (1963) *Историко-бытовой танец*, Москва: Искусство

Димоски Михаило (1977) *Македонски народни ора*, Скопје: Наша Книга

Ертел Елвин (1998) „Елементи на театарската семиологија“ во *Теорија на драмата и театарот*, прир. Ј. Лужина, Скопје: Детска радост, стр.243-296

Здравкова-Џепароска Соња (2011) *Аспекти на перформативна кинестетика*, Скопје: Југореклам

Иванчиќ-Дунин Елзи, Станимир Вишински (1995) *Ансмбл Танец ората во Македонија*, Скопје : Танец ансамбл

Јанковић Љубица и Даница (1934)*Народне игре,* I, Београд

_____ (1948) *Народне игре,* IV књига, Београд: Просвета

_____ (1949) *Народне игре,* Vкњига, Београд: Просвета

Maletić Ana *Knjiga o plesu*, Zagreb: Kulturno-prosvetni sabor Hrvatske

Опетческа -Татарчевска Ивона (2001) „Модел за кинетографска обработка на ората от типот ’Рубато’“ во списанието Музика, бр. 8, Скопје: Сојуз на композитори на Македонија, стр. 87-100

Opetcheska Tatarcevska Ivona (2011) "The idea behind our folk dances" public narratives about folk dances in Macedonia in *Second symposium of the international council for traditional music study group on music and dance in Southeastern Europe,* ed. Elsie Ivancich Dunin and Mehmet Ocal Ozbilgin, pp.78-86

Пајтонџиев Ганчо (1973) *Македонските народни ора*, Скопје: Македонска книга

Peterson Royce Anya (2002) *The anthropology of dance*, Hampshire: Dance books Ltd

Петреска Весна (2002) *Свадбата како обред на премин кај Македонците од брсјачката етнографска целина*, Скопје: Матица Македонска

Sachs Curt (1937) *World History of the dance*, New York:W.W. Norton&Company, INC

Стојковиќ Бранимир (2002) „Идентитетот како детерминанта на културните права“ во *Културниот идентитет, разлика во себе*, зборник текстови, Скопје: Темплум, стр. 9-125

Quirey Belinda (1993) *May I have pleasure?* London: Dance books Ltd

Wood Melusine (1982) *Historical Dances 12th to 19th Century*, London: Dance Books Ltd

Хоџа Мируше (2002) „Разликата во себе во релација со другиот.Некои аспекти на суфиската психологија и учењето на Ѓурџиев“ во *Културниот идентитет, разлика во себе*, зборник текстови, Скопје: Темплум, стр155-180

Џимревски Боривоје (1996) *Гајдата во Македонија*, Скопје: Институт за фолклор „Марко Цепенков“

Веб извори:

http://mk.wikibooks.org/wiki/Тешкото_–_Блаже_Конески *)

MACEDONIAN DANCE IDENTIFICATION CODES

Sonja Zdravkova - Dzeparoska

Summary

Macedonian dances identification codes can be defined on the basis of materials pertaining to the still living tradition i.e. performances from field surveys and forms to be found in ansambles, initially at "Tanec". Comparison of these materials talk about different structuring of materials (differences in spatial drawing, a change in the composition of the chain dances and style of performance, replacing the traditional with industrial instruments etc.). Identified differences are the product of changes in society, cultural policy, function and position of the dance. For the recording of changes in dance codes that are of particular importance in the formation of identity parameters is their dance recording, tracking and classification