

Јелена Цветановска (Македонија)

ЖЕНАТА ВО АНТРОПОЛОШКИОТ ФИЛМ

Ајсџракиј. Визуелната антропологија никогаш не била целосно инкорпорирана во главните текови на антропологијата. Долго време антрополошките филмови се сметале само како објективен запис за реалноста, кој служи за натамошна анализа, за потоа да бидат складирани во архивите, или како аудиовизуелна помош во процесот на образованието. Искуството што го стекнав на терен говори во прилог на сè подоминантната теза дека визуелната антропологија, исто како и пишуваниот текст, е наративно средство за пренесување на антрополошкото знаење. Во мојот случај станува збор за антропологија на жената – тема што сè до седумдесеттите години на XX век била „невидлива“, како во општествените науки така и во филмот.

Клучни зборови: визуелна антропологија, филм, жени, традициска култура, Македонија.

Визуелна антропологија

Визуелната антропологија произлегува од верувањето дека културата се манифестира низ визуелни симболи, кои се наоѓаат во гестовите, церемониите, ритуалите и артефактите ситуирани во конструирани и природни опкружувања. Културата се замислува како манифестирање на себеси во скрипти со заплети што вклучуваат актери и актерки со дијалози, костими, реквизити и сценографија. Самата култура е збир на сценарија во кои се учествува. Ако културата може да се види, тогаш истражувачите би требало да бидат способни да употребат аудиовизуелни технологии за да ја снимат како податоци пристапни за анализа и презентација (Ruby 1996: 1345).

Од позитивистичка гледна точка, реалноста може да биде фатена на филм без ограничувања на човечката свест. Сликите обезбедуваат непристрасен сведок и извор на високо доверливи податоци. Иако корените на визуелната антропологија историски се наоѓаат во позитивистичките претпоставки дека објективната реалност може да се набљудува, најголемиот број современи теоретичари на културата ставаат акцент врз социјално конструираната природа на културната реалност и провизорната природа на нашето разбирање на која и да е култура. Во постпозитивистичкиот и постмодерниот свет, камерата е ограничена со културата на оној што е зад апаратот. Се сугерира антрополозите да ја користат технологијата на рефлексивен начин, одвраќајќи ги гледачите од какви и да се лажни претпоставки за веродостојноста на сликите што ги гледаат, како и визуелните етнографи да бараат начини да го споделат својот авторитет со луѓето што ги истражуваат (1996: 1345).

Според Џеј Руби (Ruby 1989: 13–16), постојат три културно нормирани става за филмот и за неговата релевантност за образованието на културните антрополози.

1. Постои неизбежен конфликт меѓу уметноста на филмот и науката на антропологијата

Се смета дека филмот е уметност што е конструирана според естетски принципи за да им се обраќа на емоциите. Да се негира уметноста на филмот значи да се изневери неговата суштина. Поради нејзините креативни, импресионистички, емоционални атрибути, се смета дека уметноста е во директен конфликт со објективната наука. Последиците на овој став се далекосежни. Создавањето на слики станува дополнителна активност, која антрополозите повремено ја практикуваат на ист начин како што се пишуваат раскази, драми или поеми. Тоа е споредно занимање, кое, покрај значајната научна работа, треба да ги задоволи креативните потреби на почувствителните антрополози.

Идејата дека филмот е уметност, а науката објективен хроничар на реалноста, поради што тие се во опозиција, доминира кај јавното мислење и се базира на застарени позитивистички сфаќања. Според новото, алтернативно гледиште, ако филмот е медиум за комуникација, тогаш тој е потенцијално способен да има многу гласови и намери – научни, уметнички и други.

Кога се зборува за неизбежна контрадикција меѓу уметноста и науката, соодветна е аналогијата со пишуваната етнографија како литература. Не се бара етнографијата да биде напишана со висок литературен стил. Па сепак, ако лошото пишување ја доведува во прашање етнографската цел, со право се протестира. Слично, иако не се бара етнографскиот филм да исполни највисоки кинематографски стандарди, се бара минимум кинематографска компетенција да биде задоволена за да може филмот воопшто да комуницира (Heider 1976: 4–5).

2. Филмот е објективен запис за реалноста

Претпоставката дека филмот е огледало на светот е еден аспект на широко прифатеното мислење дека камерата не лаже. Еден мотив за пронаоѓањето на подвижни слики била потребата од средство што ќе ја фати информацијата достапна за голо око. Во рамките на позитивистичката наука, на камерата се гледа како на средство за научно снимање на податоци за човечкото однесување, кое е пообјективно од другите типови на информации токму поради механичката природа на средството.

Се смета дека ваквите немонтирани снимки од истражувањето се научни податоци што антрополозите можат да ги проучуваат токму поради нивната чистота. Манипулацијата со снимките, што претставува монтажа, ја уништува нивната научна вредност. Така науката на филмот се наоѓа во суровиот материјал, додека уметноста на филмот е лоцирана во неговото конструирање во филм. На снимките за истражувачки потреби ретко се гледа како на филм, а снимките што се снимаат за да се монтираат не се ентузијастички пречекани од научниците. Ваквото поимање на работите е голема пречка за развојот на визуелната антропологија. Студентите треба да го разберат филмот не како беспоговорен сведок, туку како друго наративно средство што може да пренесе антрополошко знаење на научно прифатлив начин.

3. Филмот е форма на масовни комуникации

Третата широко прифатена идеја е дека филмот е форма на масовни комуникации. Ако е, тој мора да биде разбирлив за широк аудиторинум што ќе ги оправда средствата потрошени за неговото производство. Оваа претпоставка за филмот како

мас-медиум го негира постоењето на специјализирана намена. Таа го игнорира домашното видео, воените снимки, филмовите за хируршки процедури, целиот авангарден филм. Според статистичките податоци, најголемиот број филмови никогаш не биле наменети за широка публика.

Влијанието на ова поимање врз обучувањето на антрополози режисери е значајно. Ако треба да се прават филмови разбирливи за масите, студентите треба да научат како се прави добар документарен филм, што значи дека тие треба беспоговорно да ги користат естетските конвенции на документарниот реализам. А, добри документарни филмови произведуваат документаристи, додека улогата на културните антрополози се лимитира на содржината (точност на етнографските детали, преводи на дијалозите, водичи за истражување) поради што тешко може да се поддржи идејата дека визуелната антропологија е значајна работа.

Да се создаде антрополошки филм значи да се обучат студентите да се занимаваат со сликовни медиуми на антрополошки начин. Мора да се надвлеее културната predisпозиција да се гледа на филмот единствено како на уметност и форма на мас-комуникациите, а снимките да се третираат како научно привилегирани податоци. Врз филмот треба да се примени знаењето за културата како средство за комуникација. Кога тоа еднаш ќе се постигне, можат да се учат студентите да гледаат на филмот како на наративно средство што има потенцијал да пренесува антрополошки приказни за културата (Ruby 1989: 17).

Филмот „Женски приказни“

Литературата за антрополошкиот филм е соочена со недостиг на концептуална структура. Како резултат на тоа, авторите се концентрираат на забрани и програмски совети и раскажување на „воени приказни“ за правењето на филмот. „Женски приказни“ е мојата „воена приказна“ за тоа како филмот е направен и како тој може да пренесе антрополошко знаење.

Во филмот, појдовната позиција е традиционалната слика за жената, онаква каква што ја донесуваат народните приказни. Во нив жените се инаетчики и кавгацки, лукави, завидливи, знаат повеќе ѓаволштини и од самиот ѓавол, неверни се, зборлести и не се способни да зачуваат тајна. Нив ги чека казна. Од друга страна, добра и кротка жена, која невина е наклеветена од свекрвата или од мажот кого го одбила, на крајот, по сите страдања, е наградена. Од суровата казна на мажот, неа ја спасува чудото. Тој станува свесен за својата грешка, и тие продолжуваат среќно да живеат.

Оваа слика претставува идеален модел на традициската култура на Македонците и другите балкански народи, кој се манифестира на ниво на прокламирани норми на народното право и систем на морални вредности. Во „Женски приказни“ сакав, пред сè, да ја прикажам сликата на реалниот модел на традициската култура, која ја исцртува животот и која содржи многу повеќе колорит отколку што тоа нејзиниот автор го предвидел. Не претендирајќи да дадам дефинитивни одговори, избрав шест жени од различни села во Македонија да презентирам нивни лични истории, жанр и метод што сè повеќе се користи во фолклористиката и во антропологијата.

Со сите жени претходно имав воспоставено добра комуникација и разговарано на разни теми. Уште повеќе, со нив имав изградено пријателски однос на довер-

ба и заемно почитување. Саати и саати поминав во муабет со нив, најчесто извршувајќи заеднички со нив некоја од нивните активности, како што е нижење тутун или месење леб, на пример. Искуството на терен ми покажа дека тоа е еден од најдобрите начини за воспоставување добра соработка со информаторите. Во разговорот не се двоумев да раскажам некоја приказна и од сопствениот живот. За возврат, секогаш бев наградена со раскажување приказна од животот на информаторите. Често, судбината на други жени претставуваше иницијална каписла за отворање на светот на моите информаторки. Со други зборови, пред да почне снимањето на филмот, јас имав близок однос со моите соговорнички и значителен квантум на увид во нивните животи, иако имаше мигови кога, во текот на снимањето, бев изненадена од детали што ми беа непознати и што за прв пат ги раскажуваа пред објективот на камерата. Оваа моја изненаденост е видлива и во филмот и нарочно не е исечена во процесот на монтажа, бидејќи придонесува за доловување на спонтаноста на разговорот.

Пренесувањето на спонтаноста на разговорот меѓу жената антрополог и нејзините соговорнички беше една од моите цели. Заради тоа, во консултација со режисерот, беше решено разговорот да се снима со две камери. Едната камера да ја снима информаторката, а втората антропологот. Значи камерата да ги набљудува и двајцата. Иако антропологот поставува прашања и со тоа го води разговорот, камерата ги бележи неговите спонтани реакции на одговорите на информаторите, како што ги бележи реакциите на информаторите на поставените прашања. По својот опсервациски карактер, „Женски приказни“ се блиску до директниот филм. Едновременно, тие се блиску и до синема верите (*cinéma-vérité*) според улогата на антропологот што постојано провоцира, поставувајќи прашања, и се појавува во филмот, настојувајќи да воспостави интимен и емпатичен однос со информаторот. Камерата, да се послужи со зборовите на Валтер Бенцамин, има улога на хируршки нож, кој отвора оптички несвесно, како кај информаторот така и кај антропологот. Камерата пенкало ја ослободува психичката несвесност – душата, и режисерот има многу повеќе контрола врз тоа отколку што хирургот ја има врз телото. Ваквите моменти не треба да се одбегнуваат. Тие овозможуваат недостижни мигови на интима, емоционален интензитет и самосвест. Како и да е, секогаш треба да се бараат психолошки реперкусии со камерата, која е инструмент на траумата колку и на терапијата (Barbash, Taylor 1999: 56, 57).

Во „Женски приказни“, актерките пред нас ги распстилаат своите животни приказни, цел комплекс на нивните фрустрации, желби, јадови и моќи. Тие се во животна возраст кога се подготвени да се исповедаат, и тоа не го кријат. Една од информаторките и во самиот филм вели: „*Можеби ова не би требало да ѝ кажам, но сè ќе кажам!*“ Во друг случај, една моја несудена информаторка со богата животна судбина, на која нејзините најблиски роднини не ѝ дозволиле да се исповеда, длабоко е несреќна поради тоа. За сите мои информаторки, и оние снимени, и оние на кои тоа не им го дозволиле, камерата има терапевтско дејство. Поради оваа своја карактеристика, „Женски приказни“ се блиску до синема верите.

Не помалку е важно да се истакне дека со поставувањето на две камери, една што го опсервира информаторот и друга што го регистрира антропологот, се влијаеше и врз постигнувањето што е можно порамноправна позиција на двајцата учесници во филмот, што е блиску до поимот „антропологија што се споделува“ (*shared anthropology*), кој го промовираше Жан Руш.

Резултатот беше условен како од културата на тие што се снимаат така и од културата на тие што снимаат. Прашањата што ги поставував беа одраз на моите ставови за темата со која се занимавав, како што и одговорите на моите информатори ги рефлектираа нивните ставови. Уште повеќе, информаторите не ме доживуваа како некој што им поставува прашања, туку како нивен соговорник, што и беше мојата намера. Поради тоа тие во текот на снимањето беа фокусирани на мене, а не на камерата, на која, како што течеше разговорот, сè повеќе забораваа. Тоа не значи дека тие не знаеја дека ќе бидат снимени. На сите нив им беше предочено дека филмот се снима за телевизија, и сите се согласија. За жал, една од моите информаторки, по прикажувањето на филмот, имаше проблем со своето семејство, кое ѝ замери за изнесувањето интимни детали од животот со нејзиниот сопруг. Самата жена немаше прилика да го гледа филмот. Кога ја викнав заедно да го гледаме, од збор до збор го повтори сè она што го кажа и при снимањето на филмот. Дури и се зачу до зошто ѝ префрлале кога и некои други жени од филмот не ги криеја своите лоши искуства од брачниот живот.

На ова место треба да се истакне и дека, по бројни прикажувања на филмот на повеќе телевизиски станици во разни градови на Македонија, ми приоѓаа жени што во одделни сегменти на филмот препознаваа инсерти од сопствените животи. Ова значи дека филмот успеа да допре до нивните емоции, што е една од најзначајните карактеристики на филмот како уметност. На овој начин беше разрешена дилемата дали постои неизбежен конфликт меѓу филмот како уметност и антропологијата како наука. Во исто време се покажа дека филмот може едновременно да пренесе антрополошко знаење и да биде форма на масовни комуникации, која придонесува за широка популаризација на етнолошкото културно наследство.

Кога станува збор за самото снимање на филмот, треба да се укаже дека одлуката да го водам интервјуто и да се појавувам во филмот влијаеше на фактот дека нема да можам да стојам зад камерата. Таа улога ѝ ја препуштив на стручната екипа од режисер, сниматели и тонец. За себе оставив улога во склопувањето на деловите од разговорите во една целина, што значи процесот на монтирањето на филмот. Често се дискутира на таа тема дали антропологот треба самиот да го снима филмот или да ја ангажира стручната екипа за таа цел. Како аргумент во прилог на првиот став, се истакнува дека антропологот најдобро знае што треба да се забележи, бидејќи тој е запознат со текот на случувањето, неговиот редослед, односно сценариото по кое тоа се одвива, со сите детали поврзани со случувањето и со личностите, без оглед дали тие се носители на самото случување или обични учесници во него. Ваквите информации се од пресудно значење при воведувањето на приоритетите за тоа што треба да се забележи, од една страна, и, од друга страна, тие овозможуваат да се забележат сите битни моменти во случувањето без кои снимката би била нецелосна (Боцев 2005: 167). Во мојот случај, овие аргументи, иако цврсто засновани во други случаи, се ирелевантни, бидејќи и двете камери, слично како и во опсервациски филм, беа еден вид мува на сидот, покривајќи го целиот тек на секој од разговорите, од нивното вклучување до нивното исклучување. Секој изговорен збор беше еднакво важен. Приоритетите и значењето на зборовите доаѓаа до израз при склопувањето на разговорите во една целина.

Во оваа фаза, материјалот од шест одделни разговори беше така монтиран што гледачите на филмот имаа впечаток дека станува збор за еден разговор во кој

жените живо и искрено ги разменуваат своите искуства. Уште повеќе, ваквиот „ситен вез“ (да се послужиам со зборовите на еден од моите белградски колеги) овозможува гледачите да не бидат само сведоци на шест одделни лични стории, туку да се запознаат со статусот на жената во традициската култура воопшто.

Сето тоа беше можно да се реализира бидејќи жените одговараа на приближно исти прашања низ кои сите заедно влегувавме во светот на нивното детство, љубов, брак, мајчинство, пријателство, соништа и ритуали. Од разговорите се стекнувавме увид во најинтимните делови на нивниот живот – од смртта на мајката во детството, преку првата љубов и првата брачна ноќ, до комплексната сфера на брачниот живот, вклучувајќи психичко и физичко малтретирање. Бидејќи имаа различни карактери, ставовите и реакциите на информаторките се разликуваа. Некои од нив се помируваа со судбината, додека другите се бореа за својата лична слобода, занемарувајќи ги традиционалните норми на однесување на жената. Восхитувачки е како овие хероини, наспроти сите маки што ги имале, успеале да не го загубат својот дух и да ги зачуваат нивните души отворени за другите. Тие ги раскажуваат нивните животни истории на мирен и дури хумористичен начин, не дозволувајќи ни да ги третираме како јадни жртви како што тоа би можело да се очекува.

И тука доаѓаме до најзначајните прашања на кои филмот „Женски приказни“ се обидува да одговори. Какво антрополошко знаење ни пренесува филмот? Дали жените во традициската култура навистина беа јадни жртви? Што се очекувало од нив, а што се случувало во реалниот живот?

Традициската култура на Македонците, како и на сите други балкански народи, обично се означува како патријархална. Нејзините основни обележја се патрилокалност (по склучувањето на брак, мажот и жената живеат во семејната куќа на мажот), патрилинеарност (сродството се изведува по машка линија), повисоко вреднување на машките деца што се наследници на семејната лоза, имот и култ и апсолутен авторитет на таткото. Врз основа на овие појдовни начела е изграден и системот на машко-женските односи. Се смета дека нивната главна карактеристика е доминацијата на мажот и потчинетоста на жената. Пишуваните извори и теренските материјали даваат редица примери што го поткрепуваат изнесеното мислење: жената во бракот го губи сопственото име, и сите ја викаат според името на мажот (Симејца, Трајаница и сл.); раѓањето на женското дете се пречекува со жалост („Кога ќе се роди женско дете и стреите на куќата плачат“ – народна поговорка), женското дете се смета за „туѓа кост“, „туѓа стреа“; само жената мора да влезе во брак како девица („да биде чесна“) – ако не е, следуваат казни на посрамотување; жената се зема за да роди машки деца (ако за тоа не е „способна“, мажот може да ја протера од куќата, како и жената неротка) и за да работи во куќата и на полето (нејзе никогаш не ѝ се верува дека е уморна, зашто има „девет души“, како мачка); жената нема право да јаде на иста трпеза со мажот, особено кога тој има друштво – таа треба да стои и да служи, а потоа да ја напушти просторијата; жената нема право на свои желби и свое мислење – таа треба да се покорува на волјата и потребите на мажот, по можност да ги „чита“ пред тој да ги изговори; жената треба да молчи додека мажот зборува и не смее во ништо да му се спротивставува; на жената ѝ е забрането да излезе од куќата додека не добие дозвола од мажот – од друга страна, таа нема право да се интересира за движењето на својот маж во надворешниот свет; мажот има право да биде неверен, а жената на тоа не смее ни да помисли – народното пра-

во не предвидува казни за прељуба на мажот, додека казните за прељуба на жената се бројни и строги; жената нема право да располага со семејниот имот и пари – таа може да располага само со својот мираз и имот наследен од мајка („мајкинија“); од женските деца се очекува да се откажат од наследството во корист на своите браќа; жената е среќна ако добие маж што не ја тепа без причина; мажот има право да ја казни жената онака како што тој смета дека е потребно, и никој нема право да се меша во неговата одлука; женската крв не вреди колку машката поради што жената не влегува во крвна одмазда; жената е „нечиста“ и опасна (особено бремена жена, леунка и онаа што има менструација) и треба во низа ситуации да одбегнува контакти со мажот; жената не може да биде домаќин на куќата и старешина на селото; жените немаат право да учествуваат на селските собранија што носат најзначајни одлуки за животот на заедницата (Ђорђевиќ 1984: 12–32; Хаџи-Василев Вардарски 2000: 119–243).

Но, оваа по малку тажна слика од балканското, не така далечно минато, е сепак само еден збир на правила што животот некогаш ги потврдува, а мошне често ги изневерува. Во филмот „Женски приказни“, тоа е јасно видливо во неколку точки поврзани со однесувањето и улогата на жената во традициската култура.

1. Женската чест

Женската физиологија е клучот за разбирањето на моралниот кодекс што традициското општество го воспоставува во однос на жената. Поимањето на честа на жената се сведува на нејзината биологија. Нема подобар аргумент за ова тврдење од фактот дека доказот на невиноста на жената најчесто се именува како чест. Атрибутот чесна го носи онаа жена што останала девица до стапувањето во брак, за по тоа нејзината сексуалност да биде ставена во функција на создавање машко потомство што ќе ја продолжи семејната лоза на мажот. Не е претерано да се каже дека женската чест, во физиолошка смисла на зборот, се сметала за една од најголемите, ако не и најголема доблест на жената (Цветановска 2012: 133).

Надзорот над моминската чест е во надлежност на нејзините родители и особено на мајката, која, при распределбата на општествените улоги, е задолжена да произведе добро социјализирани припадници на заедницата, кои ќе ги почитуваат воспоставените вредности. Најдобра варијанта е ако процесот на учењето на женската улога резултира со усвојувањето на ставот дека моминската чест е најголема вредност, поголема и од самиот живот, што го сретнуваме во народната поезија, но и во изјави од типот: „Тоа ако се деси да брукам цела фамилија, да не сум жива, ѝорарно дома ќе се оштрујам!“ Но, бидејќи резултатот е неизвесен, најчесто се преземаат превентивни мерки. На девојката ѝ се дозволува да оди сама единствено по работа (на вода, по млеко и сл.), а на сите оние места каде што таа би можела да дојде во искушение (на пр. на селските собори), нејзе ѝ се доделува придружник. Посебно се ограничувало движењето на веќе свршена девојка, чиј статус во некои краишта на Македонија се изедначувал со статусот на леунка, бидејќи таа воопшто и не излегувала од дома. Дури ни во случај на девојка бегалка, честа не смеела да биде доведена во прашање. За тоа се грижела идната свекрва, која внимавала момчето и девојката да спијат одделно сè додека не дојде до свадба (Цветановска 2012: 133–134).

Овие правила им биле предочени и на сите мои соговорнички во филмот. Некои од нив до нив стриктно се придржувале, обвинувајќи ги другите девојки дека

биле „по тие занаети“. Тие, според нивните искази, не се дружиле со момчињата. Кога ќе ги виделе да одат по еден пат, тие избирале друг („како волови со рогови“). Не ги поздравувале, ниту пак ги прашувале за здравје, како да не ги познаваат.

Зајдисонце било краен рок за враќање на девојката дома. На една моја соговорничка татко ѝ се заканувал дека ќе ја брка со прачка ако не го почитува дозволеният термин. Интересно е дека токму оваа моја информаторка избегала од дома да се омажи. На ниедна моја соговорничка не ѝ било дозволено да застане со момчето ни на паде, ни на оро. Ако тоа се случело, истата вечер следувал котек. Но затоа, девојките за оваа цел користеле селски собири и свадби. Тие успевале и во други прилики да се видат со момчињата во кои биле вљубени. Се договарале тајно, преку писменца или блиски роднини и пријатели. Се сретнувале во нивни куќи, каде имале можност насамо да се видат и да поразговараат. Овие роднини и пријатели се појавувале и како посредници во пренесувањето на ситни подароци (јаболко, ореви, огледалце). Сè на сè, не било „како во турско“, според зборовите на една моја соговорничка, туку се изнаоѓале начини да се заобиколат строгите правила.

2. Брачниот живот

Во традициската култура на Македонците, општествениот простор на жената се ограничува на куќата. Но, ни таму таа не е апсолутна владетелка. Напротив, мажот е тој што одлучува и во светот на жената. За сите клучни прашања во семејството, тој има последен збор. Во рамките на куќата, главната задача на жената е да се грижи за домашните работи и за воспитувањето на децата. Значи, нејзината општествена улога се сведува на жена домаќинка и жена мајка и воспитувач на децата, пред сè на оние од женски пол. Во процесот на социјализација на женските деца, од неа се бара да ги научи да го применуваат нејзиниот модел на потчинетата жена во односите со својот иден маж и неговото семејство. Таа треба да произведе идеална жена – чесна (жена девица пред стапувањето во брак), родилка и работна, која знае да трпи и да молчи секогаш кога тоа од неа се очекува и која не се меша во машките работи.

На ниво на реална народна култура често се сретнуваат примери на жени старешини на семејната задруга, иако прокламирана форма на организирање на семејниот живот е задруга на чие чело е таткото или најстариот брат. Оваа мајчинска задруга се создава кога домаќинот умира или заминува на печалба, поради што управувањето со семејните работи преминува во рацете на неговата жена. Во татковска или пак братовска семејна задруга, и на ниво на идеална народна култура, жената на домаќинот или друга жена што управувала со женските работи имала значителен квантум на права: таа имала право на свој концепт, право да врши распределба на женската работа; право да даде мислење; доколку прв почине мажот, таа можела да располага со делот од имотот што тој го оставил за себе и за неа на име „погребнина“, како и со семејната куќа. На ниво на реална култура забележуваме дека домаќинката имала увид и често ја водела семејната каса, како и дека домаќинот на куќата речиси за сите прашања од интерес за семејството се консултирал со својата жена (Светиева 2000).

Најдобар пример за оваа констатација е една моја соговорничка од филмот за која може да се каже дека во сè е рамноправна, ако не и доминантна во својот брачен живот. Таа не само што го истакнува своето мислење за сите прашања реле-

вантни за брачниот живот туку и влегува во кавги со својот сопруг, од кои најчесто излегува како победник. На овој нејзин статус влијае и фактот што таа располага со значителна економска независност, бидејќи, додека нејзиниот сопруг цела работна недела е надвор од селото, таа сама одгледува овци и произведува сирење од чија продажба придонесува за семејниот буџет. Од филмот дознаваме дека имало и жени што се однесувале како мажи (пцуеле како нив), само за да не дозволат да бидат во подредена позиција.

За разлика од нив, во филмот се портретирани и две жени што во својот брачен живот имале улога на потчинета сопруга, почитувајќи ги правилата што ги наметнува идеалниот модел на традициската култура. Тие во ништо не му противречеле на својот сопруг, избирајќи го молчењето како најдобра одбрана од грубо, па дури и насилничко однесување. Една од нив, која добила котек само затоа што поставувала прашања, одлучила оттогаш „да седи мадро“ за да го зачува својот физички интегритет. Се помирила со својата судбина и ги одбила браќата што дошле да ја вратат дома.

Друга моја соговорничка не смеела да излезе од дома ако за тоа не го прашала својот маж. Единствено можела да помине низ селото за да појде до продавница да му купи ракија. Тоа било сето нејзино излегување. Во случај на секоја друга дестинација, таа ќе завршела на „трупалка“. А да застане и проговори со друг маж, не смеела ни да помисли, зашто ќе била „заклана на лице место“. Но, затоа нејзиниот сопруг не гледал никаков проблем во тоа, пред нејзините очи, да ја однесе жената на попот во друго село. Таа ни во својата куќа не можела да биде мирна. Кога нејзиниот маж имал гости, мојата соговорничка не можела со нив да седне на маса, туку само ќе ги послужела и ќе одела во соседната одаја. И покрај сите маки што ги имала, оваа жена зачувала достоинство и пред својот маж никогаш не заплакала, зашто на тој начин само би го „ситела“. Другите жени пак „се релаксирале“ од тешкиот брачен живот токму плачејќи или во разговор со свои блиски пријателки.

3. Бегалка

Во традициската култура на Македонците, бракот се смета за основна должност и потреба на секој човек. Тој претставува логичен след на детството и младешките денови и практично единствен „нормален“ начин за живот на зрели луѓе. Безбрачната состојба се смета за голема несреќа и се доживува како една од најтешките судбини. Имајќи го тоа предвид, не е тешко да се замисли какви напори биле вложувани во изнаоѓањето на брачен партнер. Главните актери во овој процес биле родителите, кои имале неприкосновено право на избор според важечките критериуми во традициската заедница. Непишано правило било мажите да носат одлуки. Во реалноста, одлуката се градела често пати заеднички, но „се знаело“ дека мажот треба да го каже последниот збор и да ја презентира одлуката во јавноста (Цветановска 2012: 150–151).

Во минатото, не биле ретки случаите младите за прв пат да се видат на денот на свадбата, или родителите да ги свршиле уште како деца. Изборот можел да го направи и близок роднина или пријател што таткото ќе го испрати да најде мома, или тие на своја иницијатива ќе го сторат тоа. Сепак се случува и самите момче и девојче да се бендисаат и да се земат ако за тоа добијат благослов од родителите. А до благослов доаѓало ако се исполнети основните критериуми за избор – млади-

те да се од добра фамилија и да имаат имот. Поимањето на добар маж и добра жена се разликувало. Од добра жена се очекувало да е чесна, да роди деца и да знае да го работи сето она што е потребно за одржување на куќата. Обврската на мажот била да се грижи за семејството, но неговиот простор на дејствување била јавната сфера. Добар домаќин требало да биде чесен, паметен и работен. Домаќинлакот бил поважен од јунаштвото, кое носи краток век – „силен јунак, малце дни“ (Цветановска 2012: 151–153).

Поединецот не мора да остане во калапот на своето воспитување и култура како што тоа покажуваат примери на бегалки до кои дојдов на теренот и оние што се застапени во етнолошката литература. Во обидот за изнаоѓање заеднички именител за најголем број варијанти, може да се дојде до заклучок дека станува збор за освојување на правото на слободен избор. Од бегалка се очекува акција. Таа самата, или со помошник, го напушта родителскиот дом иако знае дека нејзината постапка ќе биде осудена зашто не го почитува правото на родителите да изберат брачен партнер. За тоа е потребна храброст чиј битен двигател е љубовта (Цветановска 2012: 153).

Една од моите соговорнички избегала за да се омажи за оној што го сакала и покрај противењето на татко ѝ. Причината за противењето била сиромаштијата на момчето, која храбрата бегалка ја прокоментирала на следниот нечин: „*Сиромав, сиромав, ѝа шїџо? Госїџоџ е боїаїї!*“ Уште повеќе, таа го потсетила татко ѝ дека на времето ја грабнал нејзината мајка кога отишла на чешма да налее вода. Таа ги оставила стомните, и тој ја однел дома. Сета оваа аргументација не била доволна за таткото, кој бил толку лут што ќе ја натепал ќерка му ако ја сретнел. Како што тоа обично се случувало, лутината престанала по една година.

Контрапункт на храбрата бегалка е една моја друга соговорничка, која не можела да му се спротивстави на татко ѝ, бидејќи навикнала на апсолутната послушност што сето нејзино опкружување ѝ ја сугерирало. И покрај понудата да избега за саканото момче, таа извршила автоцензура и, поради пропуштената можност, цел живот страдала.

4. Женската обредност

Вистински и најважен извор на моќ на жената во традициското општество е онаа област на нејзиното дејствување што ја означуваме како женска обредност. Повеќе автори имаат констатирано дека жената има доминантна улога во обредот и особено во доменот на магиската пракса. Оваа улога е од исклучително значење, бидејќи во традициската култура, за речиси секоја човечка активност, од најобичните до најkomplицираните, била пропишана цела низа строго утврдени обредни правила од чие почитување зависела успешноста на преземениот зафат. Доколку некое од обредно-магиските дејствија се занемари, целиот напор се доведува во прашање – нивата нема да роди, дожд нема да заврне, младоженците нема да имаат пород.

Значењето на обредните дејствија особено доаѓа до израз кога тие се преземаат за да се неутрализира или отстрани негативното влијание на злите духови, со чие дејствување се објаснува постоењето на различни манифестации на зло во овој свет (несреќа, растурање на куќата, болест, смрт). Женската обредност, преку цела низа на обредни специјалисти (бајачки, гледачки, вражачки), е задолжена за препознавање, протерување и уништување на злото предизвикано од разни видови демонски суштества или субверзивни активности на човекот (т.н. црна магија). Од нив се

очекува да ги растераат градобитните облаци, да го испратат вампирот преку вода и така да го ослободат селото од неговите злодела, да ја запрат епидемијата, да ја исцелат болеста, да откријат крадец со употреба на магиски постапки, да растураат магија што атакува на добро здравје, долг живот, изобилие или плодност на жената. Овој вид на женската обредност што ги штити егзистенцијалните вредности на селото е позитивно вреднувана и на нејзините носители им носи повисок статус во општеството.

Таков статус има една моја соговорничка чија исцелителска пракса е поместена во филмот. Таа е високо вреднувана и ужива углед не само во градот во кој живее туку и во целиот крај. Во знак на благодарност за помошта што од неа ја добиле, луѓето ѝ прават поситни и поголеми услуги. За волја на вистината, може да се претпостави дека нивната услужност се должи и на стравот поради верувањето дека оние што растураат магии мора да знаат и да ги прават. А нејзиното знаење за растурање на магии е експлицитно во филмот, што е голема реткост кога се знае дека бајачките љубоморно ја чуваат за себе својата тајна ука. За разлика од нив, мојата соговорничка ги споделува со гледачите најзначајните елементи од нејзината исцелителска пракса – како почнала да бае од сонот, зборови што ги изговара при баењето, што сè се става во амајлиите, кои обредни дејствија ги прави и кои зборови ги изговара кога растура магии. Овие информации се покажале делотворни во зголемувањето на бројот на „пациентите“. Имено, по прикажувањето на филмот на повеќе телевизиски станици во Битола, популарноста на мојата соговорничка нагло пораснала.

*
* *

„Женски приказни“ е речиси училиштен пример на филм што, како и пишуваниот текст, пренесува антрополошко знаење. Тој, навистина, за разлика од науката, не се служи со апстрактни идеи и теории, но затоа успева да пренесе повеќесетилно искуство на жената во традициската култура, согледувајќи го низ објективот на камерата.

Во ова филмувано истражување, акцентот е ставен врз положбата на жената, разгледувана низ призмата на идеалниот модел што го пропишуваат нормите на народното право и системот на воспоставените морални вредности, но и од аспект на реалниот модел што го создава самиот живот. Се покажа дека тие некогаш се совпаѓаат, но и дека мошне често се разликуваат, што ја доведува во прашање констатацијата за обезвреднет и потчинет статус на жената. Жената во традициската култура не била така немоќно и јадно суштество како што тоа обично се заклучува. Таа располагала или изградила цела серија на механизми со кои се обидуваала, па и успевала да се избори за простор и влијание во семејството и во социјалната заедница. Најважен извор на нејзината моќ била женската обредност.

Користена литература:

- Боцев, Владимир. 2005. Употребата на камерата во етнолошките теренски истражувања, во зборникот: *Етнологија* 3, Музеј на Македонија, Скопје, 165–172.
- Борђевиќ, Тихомир. 1984. *Наш народни живои*, кн. 2, Београд, 12–32.
- Светиева Анета. 2000. Статусот на жената во традициската селска заедница и семејството, во: *ЕтноАнтропоЗум* бр. 1, Оддел за етнологија при Природно-математичкиот факултет на Универзитетот „Св. Кирил и Методиј“, Скопје, 26–41.
- Хаџи-Василев, Вардарски М. 2000. Брачното и семејното обичајно право на македонскиот народ, во: *Прилози за обичајното право на македонскиот народ*, том 1, МАНУ, Скопје, 119–243.
- Цветановска, Јелена. 2012. *Гревои и казнаи*, Матица македонска, Скопје.
- Barbash, I., Taylor, L. 1997. *Cross Cultural Filmmaking*, Barkley, Los Angeles, London.
- Heider, K. G. 1976. *Ethnographic Film*, University of Texas Press, Austin@London.
- Ruby, Jay. 1989. The Teaching of Visual Anthropology (1), во: *The Teaching of Visual Anthropology*, Paulo Chiozzi, уредил: Editrice Il Sedicensimo, Firenze, 9–18.
- Ruby, Jay. 1996. Visual Anthropology, во: *Encyclopedia of Cultural Anthropology*, David Levinson and Melvin Ember, уредиле: Henry Holt and Company, New York, vol. 4, 1345–1351.