

MACEDONIAN ACADEMY OF SCIENCES AND ARTS – SKOPJE
MARKO CEPENKOV INSTITUTE OF FOLKLORE – SKOPJE

MARKO K. CEPENKOV, THE MACEDONIAN FOLK CULTURE AND THE FOLCLORISTICS

PROCEEDINGS OF THE SCIENTIFIC CONFERENCE
ON THE OCCASION OF THE 190TH ANNIVERSARY
OF MARKO CEPENKOV'S BIRTH (1829)
AND THE 100TH ANNIVERSARY OF HIS DEATH (1920)

Edited by Katica Kulavkova



МАКЕДОНСКА АКАДЕМИЈА НА НАУКИТЕ И УМЕТНОСТИТЕ
ИНСТИТУТ ЗА ФОЛКЛОР „МАРКО ЦЕПЕНКОВ“ – СКОПЈЕ

МАРКО ЦЕПЕНКОВ, МАКЕДОНСКАТА НАРОДНА КУЛТУРА И ФОЛКЛОРИСТИКАТА

ЗБОРНИК НА ТРУДОВИ ОД НАУЧНИОТ СОБИР
ПО ПОВОД 190 ГОДИНИ ОД РАЃАЊЕТО
И 100 ГОДИНИ ОД СМРТТА НА МАРКО ЦЕПЕНКОВ
(1829–1920–2020)

Приредувач: Катица Кулавкова



СКОПЈЕ 2021

За Издавачо̄т:
акад. Љупчо Коцарев

Уредник:
дописен член на МАНУ Марјан Марковиќ

Приредувач:
Катица Кулавкова

Редакција:
Катица Кулавкова
Витомир Митевски
Ермис Лафазановски
Кристина Димовска, секретар на Редакцијата

Дизајн на корица̄та:
проф. д-р Тони Васиќ
(акад. Димитар Кондовски: портрет на Марко Цепенков, масло
на платно)

Превод и лект̄ура на џекс̄овиџе на англиски јазик:
Јасмина Илиевска-Марјановиќ

Лект̄ура, корект̄ура и комјутерска обработка:
Здравко Корвезирски

Печай:
„Мар-Саж“ – Скопје

Тираж:
300 примероци

СОДРЖИНА

Катица Кулавакова: <i>Марко К. Цейенков, македонската народна култура и фолклористиката</i> (Предговор).....	7
Љупчо Коцарев, претседател на Македонската академија на науките и уметностите: <i>Уводно обраќање</i>	11
Научни прилози:	
Катица Кулавакова: <i>Марко Цейенков и балканскиот културен хегемонизам</i>	17
Влада Урошевиќ: <i>Книжевниите сродници на Цейенков</i>	39
Ермис Лафазановски: <i>Марко Цейенков и Кирил Пенушлиски</i>	57
Катерина Петровска-Кузманова: <i>Материјалите на Марко Цейенков во фолклористичките изјавувања</i>	69
Лилјана Макаријоска: <i>Делото на Марко Цейенков од етнолингвистички аспект</i>	83
Симона Груевска-Маџоска: <i>Лексичките особености на творештвото на Марко Цейенков</i>	101
Искра Тасевска Хаџи-Бошкова: <i>Дијалогската природа на другојазичниот говорен и културен модел во творештвото на Марко Цейенков</i>	113
Лидија Капушевска-Дракулевска: <i>Марко Цейенков и генезата на македонскиот фантастичен расказ</i>	133
Трајче Стамески: <i>Марко Цейенков и генезата на македонската уметничка проза</i>	149

Славица Србиновска: <i>Тажачкиите ѝесни во оѝусоѝ на народни умоѝворби забележани од Марко Цеѝенков</i>	163
Витомир Митевски: <i>Филозофијата на секојдневниот живоѝ во ѝоѝговоркиите кај Цеѝенков</i>	185
Кристина Димовска: <i>Наравоучението како ѝословично финале во волшебниите ѝриказни на Марко Цеѝенков</i>	191
Нина Атанасова-Шкриѝарик: <i>Зборникоѝ на Марко Цеѝенков како извор за реконсѝрукција на сѝарословенската мѝѝологија</i>	207
Зоранчо Малинов: <i>Значењето на Марко Цеѝенков во исѝразувањето на народната релиѝија на Македонциите</i> ...221	
Весна Петреска: <i>Соничката во собирачката дејност на Марко Цеѝенков</i> “	239
Ана Витанова-Рингачева: <i>Осѝавината на Марко Цеѝенков низ ѝризма на шаманисѝичкиот модел врз ѝпримери на сказни, леѝенди и ѝесни</i>	253
Иванчо Талевски: <i>Црѝежните на Марко Цеѝенков</i>	269
Велика Стојкова: <i>Од Цеѝенков до УНЕСКО – ѝридонесоѝ на Марко Цеѝенков во зачувувањето на македонскиот нематеријално кулѝурно наследсѝво</i>	303

УДК 39:929Цепенков, М.
УДК 821.163.3:398(=163.3)(049.3)

Трајче СТАМЕСКИ
(Филолошки факултет „Блаже Конески“ – Скопје)

*МАРКО ЦЕПЕНКОВ И ГЕНЕЗАТА
НА МАКЕДОНСКАТА УМЕТНИЧКА ПРОЗА*

За разлика од преродбата кај останатите јужнословенски народи, која е целосно во духот на народното будење, формирање на национална свест и создавање на национална култура, епохата на преродбата во Македонија покажува атипичен развој. Ова се должи, пред сè, на исклучително тешките историски, економски и културни околности во кои се наоѓал македонскиот народ во XIX век, а кои се рефлектирале и во сферата на недоволниот развој на уметничкиот јазик и литература. Но, од друга страна, силната спрега меѓу општествено-историските и културните процеси ги поттикнала македонските интелектуалци да ги продолжат започнатите просветителски тенденции и дејности. Па, така на актуелната црковна борба се надоврзува мошне значајната појава на учебници на македонски јазик (Партенија Зографски, Кузман Шапкарев, Ѓорѓи Пулевски), како неопходна потреба за подигање на националните чувства и свест кај македонскиот народ. Паралелно со просветителската актива на македонската територија, се развива и богата собирачко-запишувачка дејност од страна на македонските преродбеници (Димитрија Миладинов, Константин Миладинов, Кузман Шапкарев, Марко Цепенков и др.), поттикната од желбата за актуализирање и зачувување на македонското усно книжевно наследство како темелен белег на македонскиот

идентитет. Иако, во овој период сè уште не постои формиран модерен уметнички жанровски систем, сепак веќе во втората половина на XIX век можеме да говориме за генеза и за суштинскиот развој на македонската уметничка литература (Константин Миладинов, Григор Прличев, Рајко Жинзифов, Јордан Хаџи Константинов-Џинот, Марко Цепенков и др.) и создавање книжевен јазик врз основа на народните говори (дијалектна основа).

Токму во контекст на последнава констатација сакаме да укажеме на суштинската важност на наративите на Марко Цепенков (1829–1920), кој во македонската фолклористика има репутација на нетипичен запишувач на народните приказни, поради својата интенција за нивно креативно развивање и стилско дотерување, за генезата на македонската уметничка прозна продукција. Според тоа, во овој текст ќе интерпретираме неколку парадигматични сказни запишани од самиот Цепенков, кои покажуваат видливи отстапки од стандардите на традиционалните фолклорни приказни, поради што со право можеме да говориме за нив како за примери на еволуција на жанрот и доближување до критериумите на уметничката проза.

Посебноста на запишувачката активност на Цепенков, како уникатна појава во македонската народна проза, меѓу првите научници ја забележува Блаже Конески во книгата *Сказни и сѝоренија* (1954) каде што ги детектира суштинските творечки постапки на Цепенков при запишувањето на народните умотворби (народните приказни). Според Конески, Цепенков е „нешто повеќе од обичен *реџисѝираѝор* на народните умотворби“, затоа што при фиксирањето на приказните тој често пати интервенирал и го видоизменувал слушнатото според сопствени поетички и естетски критериуми. Токму аспектот на *ѝресоздавањеѝо* на чуеното, според Конески, е суштинската одлика во творештвото на Цепенков, којашто го изделува по дух од многу други собирачи на народното творештво. Најправилно ќе го одредиме односот спрема него, ако зборуваме – за прозата на Цепенкова, разбирајќи под тоа нешто што се разликува од обичната запишувачка работа“ (Конески 1954).

Кирил Пенушлиски зборува за три фактори во запишувачката постапка на Цепенков: „Постапката не допуштала стриктно бележење според јазикот на раскажувачот. Имено, Цепенков не ја

запишувал веднаш слушнатата приказна, по диктат или на друг начин, туку тогаш кога ќе имал време... неговиот личен творечки придонес во обликувањето на слушнатите приказни (стилизирање)... Неговиот однос кон животните проблеми што се третираат во приказните (ги внесувал своите лични сфаќања и разбирања за разни општествени и животни прашања)" (Пенушлиски 1988).

Во своите структуралистички интерпретации на приказните, Атанас Вангелов посебно внимание им посветува на интервенциите на Цепенков и тој смета дека „тие за него имале значење на нешто природно кое, како конечен резултат, требало да им даде определени уметнички ефекти и стилски облици на фолклорните умотворби“ (Вангелов 1982). Меѓутоа, кога станува збор за „Силјан Штркот“, како една од најуспешните приказни на Цепенков, Вангелов посебно го потенцира принципот на конструкцијата на приказната „која, по една линија отстапува од принципите што ги налага самиот жанр, а по друга ги еластицира тие принципи до таа степен што и самите стануваат конституенти на нови раскажувачки форми“ (Вангелов 1982).

Ако од една страна фолклористиката ја изделува сказната како стабилна конфигурација на жанровски елементи, интересно е тоа што од историска перспектива, токму сказните се покажуваат како најпогоден жанр за перманентно напластување на нови содржини и теми при различни процеси на контекстуализација (дијахрониска или синхрониска трансмисија меѓу различни или исти култури). Веќе во вториов случај може да говориме за „обогатувања“ и „развијања“ на народните приказни преку постапки на: преконфигурација на стандардни мотиви, ресемантизација на фигури на меморијата, стилизација на теми и др. како едни од неопходните предуслови во процесот на трансформација на традиционалната сказна во уметничка авторска сказна. Александар Прокопиев смета дека главни „виновници за сижетното богатство на сказната се токму анонимните пренесувачи и нивната креативна дарба и усет за уметничко доградување/дотерување, но и на социјалната, религиозната, па и етичката состојба на која тој ѝ припаѓал“ (Прокопиев 1996).

Токму од овој аспект *креативниите интервенции* на Цепенков претставуваат оригинален израз на неговиот природен раскажу-

вачки талент на самоук собирач, кој во творечкиот манир „роден да прикажува, но и во прикажувањето да создава“ креирал прозни наративи со специфична уметничка конструкција и стил. Повеќето негови запишани волшебни приказни покажуваат јасна дистинкција од поетичките норми на традиционалните фолклорни приказни, поради што едновремено можат да се толкуваат и како еклатантни примери за еволуција на жанрот и приближување до вредносните критериуми на уметничката проза.

Наративните постапки на Цепенков во „Дуња Ѓузели и царскиот син“ и „Силјан Штркот“

Холандската теоретичарка Мике Бал смета дека фабулите се конструираат во согласност со законите на човековата логика на дејства, која може да се дефинира како следа од настани кои читателот ги доживува во природната согласност со процесите во светот. Во приказните ваквата закономерност обично започнува од иницијалната формула на која се надоврзуваат останатите функции во текстот според принципите на каузалност и логичка консеквентност. Цералд Принс ја воочува важноста на почетната состојба, затоа што од нејзиното трансформирање во настан во голема мера зависи понатамошното логичко и просторно претставување на временските соодноси и на извлекувањето на една универзална матрица. Претпоставката за постоењето на одредена универзална матрица (модел) во иманентната структура на раскажувачките текстови е во фокусот на наратолошките анализи на Владимир Проп, според кого функциите во сказната можат да се групираат по системот на парови. Така, *забраната* создава семантички пар во функцијата *прекришок* (на забраната), а на сличен начин се организираат и останатите семантички двојки во приказните (*оддалечување – враќање, борба – победа, недосиѓ – компензација на недосиѓот* и др.).

Приказната „Дуња Ѓузели и царскиот син“ претставува парадигматичен пример на раскажувачката способност на Цепенков за создавање на развиена композиција на сказна и приближување „кон методите на современата уметничка проза“ за кои говори и Блаже Конески. За да ја појасниме последнава констатација, ќе

ја разгледаме нејзината фабула. Во оваа приказна се раскажува за царскиот син кој по низа неуспеси и перипетии на крајот ќе се ожени за најубавата девојка од другото царство. Царот во тајната соба го чува портретот од убавата девојка (Дуња Ѓузели), која поседува фатална убавина („Едно ќе ји погледала со очи и како некое силно сонце ји изгоруала, како со некоја најсилна вре-ла вода“). Поради тоа иницира забрана за влез во таинствената соба: *(Царот ѝ поставува забрана која ѝ додоцна царскиот син ја ѝ прекршува)*. Ова е стандарден мотив во приказните кога некој од членовите во семејството (таткото или мајката) поставуваат забрана, а прекршокот го прават нивните деца. Откако царскиот син ја здогледува сликата на девојката, силно се вљубува во неа, поради што таткото го испраќа во потрага по неа. Меѓутоа, на првата средба, фаталистичката моќ на девојката не е деструктивна за царскиот син и девојката се вљубува во него (се антиципира среќниот крај на приказната). Меѓутоа, приказната не завршува во овој дел; напротив, нараторот го динамизира дејството и внесува пресврт, па така меѓу ликовите кои се наоѓаат на piedestalот на нивната среќа, однадеж се појавува антагонистот (Змејот) кој ја грабнува Дуња Ѓузели. Всушност, со нанесувањето штета, нараторот започнува нов раскажувачки циклус во кој главната улога му е доделена на помошникот на царскиот син Патенталија. Тој со помош на своите исклучителни способности и по низа перипетии успева да ја ослободи девојката од ропството на змејот и повторно да ја врати кај царскиот син (репетиција на среќниот епилог на приказната). Меѓутоа, кога изгледа дека се елиминираат сите опасности (царскиот син и Дуња Ѓузели и Патенталија се враќаат во царството), нараторот започнува нов раскажувачки циклус, така што на царот, од почетокот на приказната, му ја доделува улогата на нов антагонист. Имено, откако царот дознава дека неговиот син се враќа дома заедно со девојката чиј портрет го чувал во забранетата соба, се обидува да го убие сопствениот син. Но, намерата на царот е навремено спречена од помошникот Патенталија. На крајот, поразениот цар се самоубива, а царскиот син се жени со Дуња Ѓузели и го зазема царскиот престол.

Како што може да се забележи, од композициски аспект оваа приказна покажува интенција за континуирано надоврзување на епизоди со кои се усложнува наративот, се одолговлекува крајот и се

засилува неизвесноста кај читателот за судбината на главниот лик. Ваквата постапка на усложнување на приказната претставува исклучителен пример за *еволуција* на приказни, односно за сраснување на повеќе заокружени нарации во една композиција што води кон новелистички тип на нарација. Цепенков применува слична раскажувачка стратегија на групирање на епизоди и во некои од останатите приказни („Силјан Штркот“, „Бабината мома Злата Позлатена“ и др.), токму затоа во неговите приказни коезистираат различни ликови, застапени се пресврти, ротации на улоги, репетиции и др. раскажувачки техники. Токму во ваквото креативно обликување на конструкциите на приказните препознаваме важен теориски аргумент за тезата дека приказните на Цепенков претставуваат важен исчекор во поглед на еволуцијата на традиционалната приказна кон жанровски поразвиената авторска сказна.

Слично како и композициските, и семантичките аспекти на приказната отвораат нови интерпретативни можности. Познато е дека сказните, покрај проајретичкиот код, во длабинската структура познаваат архетипска мрежа од митеми со која се структурираат ликовите (на пр. добар татко/суров татко). Па така, честопати познавајќи ги митските претстави за ликовите, можеме да објасниме и одредени однесувања на ликовите во приказните (сведување на симболички еквивалент).

Според ваквата аналогија во фигурата на царот се препознава длабинската митема за *љубоморниот татко*: *Коа чу царо, оџи син му ја зел Дуња Ѓузели, ифрий беше се сџорил...* Оваа реакција ја прикажува немоќта на царот да се помири со сознанието дека некој друг ја поседува девојката од забранетата соба. Според тоа и забраната за влез во собата може да се толкува и како негово ексклузивно право да се поседува девојката, макар и на слика. Така девојката станува привилегирано право на царот како доминантен авторитет, а забранетата соба како територија на неговата моќ, што ја имплицира митемата за *власџа*, на којашто не ѝ е туѓо жртвувањето на другите. Така, на таткото (царот) или оној кој е упатен во тајната и ја чува, му опонира неговиот син, кому му е својствено нејзиното откривање. Ова сугерира две позиции: едната позиција на моќ и власт, гарантирана од општествениот статус, и втората на обид да се стекне моќ преку акција. Затоа,

враќањето на синот заедно со девојката, од перспектива на царот, може да се сфати како чувство на загрошена доминација или ослабување на авторитетот. Ваквата трансформација на оските на моќта се навестува уште со влегувањето на синот во тајната соба. Поништувањето на ексклузивитетот на царот иницира индивидуализација на синот и ја сугерира идејата за ротација татко-син околу местото на Патријархот кој ќе го поседува посакуваното Добро. Ова е типична ротација, кога Таткото ќе сневозможи поради годините, синот го зазема неговото место, очекувано, на пример, но тоа не е само биолошка ротација, туку местото на Патријархот е и онака празно, симболично и некој мора секогаш да го заземе. Но, стравот од губењето на позицијата на моќ, како и чувството на загрошена доминација го структурира таткото како субјект кој врши симболичка *каспирација* на синот. Тука, Синоубиството (слично како и Таткоубиството) само се надоврзува на битката за заземање на симболичното место на Патријархот. Но, тоа е и последица на одбивањето на синот да му го предаде заслуженото „Добро“ на својот татко. Во прилог на ова говори и фактот што во приказната Таткото ја поседува девојката само како портрет, тој го има фантазмот, додека за Синот таа е реалност, затоа што нему таа му припаѓа „по даденост“, поради биолошката неминовност. „Доброто“ отелотворено во убавата девојка е нешто што мора да го добие тој, неговиот претходник веќе го потрошил своето место во Поредокот. Така, вредносниот систем на приказната ја преферира вистинската, двонасочна и изјавена љубов меѓу царскиот син и Дуња Ѓузели пред сликата на љубовта што ја поседува таткото. Ова ја сугерира победата на антропологијата пред идеологијата. Тоа дека синот има верен помошник е очекувано, тој не може да биде победен од таткото, затоа што Историјата, па и семејната, биолошката, не се движи наназад. Царот се самоказнува – со тој чин го прифаќа своето место во Поредокот, кој го легитимира не само стареењето, туку фактот дека местото на Патријархот веќе не му припаѓа, па мора да му го предаде на наследникот.

Во наратологијата поимот раскажувачка инстанција (раскажувач, наратор, наративен глас) како позиција од која се раскажува се поврзува и со системот на раскажувачките рамништа. Па, така, промените меѓу примарното и секундарните нивоа на раскажу-

ваѓе се во тесна врска со промената и на раскажувачот во текстот што доведува до усложнување на нарацијата по системот *приказна во приказна*. Индикативно за најдолгата и најпознатата приказна на Марко Цепенков („Силјан Штркот“) е тоа што од самиот почеток сезнаечкиот раскажувач му го препушта гласот на ликот, што ја генерира првата вметната приказна во којашто улогата на наратор ја има таткото на Силјан. Ако примарното наративно ниво во „Силјан Штркот“ ја пренесува приказната за разгалениот Силјан, кој препуштен на еден хедонистички начин на живеење (сака да троши, без да работи селски работи) свесно одбива да се приспособи на егзистенцијалниот кодекс на средината, поради што таа го перципира како изопштен од неа. Тогаш, проблемот што настанува како последица на нарушената дијалогичност меѓу субјектот и колективот (ЈАС наспрема НИЕ), нараторот се обидува да го надмине со инклузија на таткото во приказната. Во моментот кога Силјан се отуѓува, таткото се активира со тоа што му ја раскажува приказната за двете птици Сиве и Чуле. Тоа е една тенденциозна приказна со поучен карактер, знак за ликот, кој идентификувајќи се со несреќната и тажна судбина на двете птици би требало да го коригира своето атипично однесување. Иако, вметнатата приказна не ја постигнува својата педагошка цел, затоа што Силјан не го прифаќа предупредувањето на татко му и го напушта семејството, сакаме да укажеме на нејзината важност за конструкцијата на приказната. Сепак, за разлика од традиционалните приказни кај кои најчесто раскажувањето го води еден наратор (сезнаечки или наратор-сведок), во „Силјан Штркот“ е индикативна способноста на Цепенков за мултиплицирање на раскажувачите и за создавање комплексни функционални наративни структури (приказна во приказна).

Втор важен аспект на оваа вметната приказна е нејзината интенција за внесување на Вториот глас (гласот на таткото), како обид за реконструирање на дијалогичноста меѓу субјектите. Во принцип, Цепенков го артикулира познатиот културолошки феномен за Гласот на Повозрасниот кој во една традиционална, патријархална смисла се идентификува со идејата за гласот кој треба да се почитува. Исто така, со инсистирањето на Вториот глас на таткото, како важен концепт во оваа приказна се постигнува интерференција на противставени гласови во социјална, идеолошка и

културолошка смисла. И во креирањето на семантичките аспекти на ликот на Силјан, како некој што е издвоен/отуѓен од средината Цепенков поставува солидна основа за модерна сказна во духот на тековните европски и јужнословенски демократски процеси на ослободување од патријархатот и модернизација на темите во периодот на романтизмот.

И втората приказна во приказна раскажана од човекот-штрк Аци-Кљак, дополнително ја збогатува аргументацијата за специфичната раскажувачка постапка на Цепенков. Во неа се раскажува за тажната судбина на жителите на пустиот остров, за фаталистичката моќ на клетвата од предците, која е главната причина за нивната фантастична преобразба од луѓе во штркови. Слично како и претходната, и оваа вметната приказна-легенда ја условува композицијата на интегралниот текст и придонесува за хибридизација на жанрови (сказната и легендата). Но, тоа што е поинтересно е што во оваа приказна на Цепенков се прави обид фантастичната трансформација на луѓето-штркови да се објасни со легенда која по природа е жанр близок до фантастиката, што претставува редок пример на метафантастика.

Според тоа, воопшто не е спорен фактот што сите посочени аспекти на раскажувачката постапка на Цепенков претставуваат значаен придонес кон генеза и еволуција на жанрот сказна во македонското усно-книжевно искуство. Во наративите на Цепенков, дејствувањето на поголемиот број на ликови е во корелација со длабинскиот митолошки двигател, поради што велíme дека се поблиски до ликовите од традиционалните сказни. Карактеристично за овие ликови е доминација на една главна особина и отсуство на елементарна психологизација, и обично до крајот на нарацијата не доживуваат експлицитна индивидуализација или лична трансформација. Меѓутоа, во конципирањето на ликот на Силјан, индикативни се разликите од традиционалниот модел на сказноликиот јунак. Од почетниот дел на приказната, јасна е намерата за индивидуализација на ликот на Силјан преку карактеристичната социјална диференцијација и отпор кон традиционалниот модел на егзистенција. Иако приказната е идејно и естетски конципирана во насока на враќање на Силјан на „вистинскиот пат“ на почитување и прифаќање на традиционалните вредности

и норми, сепак забележлива е мисловната и емотивна трансформација на ликот. Силјан станува свесен за сопствените заблуди и доброволно ги прифаќа семејните вредности. Токму во ваквата експлицитна психолошка трансформација на Силјан може да го препознаеме творечкиот влог на Цепенков во креирањето лик кој е поблизок до авторската отколку до традиционалната сказна.

Демонолошките раскази на Цепенков

Според Влада Урошевиќ, демонолошките приказни или „вамписките раскази“ на Цепенков се „во многу поголема мера индивидуализирани. Нивниот тон не ја следи линијата на народниот раскажувач; во поглед на изнесувањето на дејството забележлив е мошне често личниот став на авторот“ (Урошевиќ 1988). Кај некои истражувачи постои дилемата дали Цепенков ги запишувал овие наративи стихийно или користел одредена раскажувачка стратегија. Затоа, се обидовме да примениме тематско-мотивска анализа на неговите демонолошки приказни која ни откри одредена шематичност во конструкцијата на овие наративи, која отприлика изгледа на овој начин:

1. На почеток на приказната нараторот ја посочува личноста од која ја слушнал приказната (сведокот на настанот – понекогаш со цело име и презиме) и местото каде се случило дејството. Овие два реалистички детали треба да ја обезбедат примарната референцијалност и веродостојност на раскажаното, што честопати е практика при оралната трансмисија на приказните. Од наратолошки аспект, мошне интересен е односот меѓу овие раскажувачи-сведоци (овде се изедначуваат со фокализаторот на настанот и ја пренесуваат приказната по устен пат) и запишувачот Марко Цепенков, кој не е сведок на настаните. Токму разликата меѓу овие две раскажувачки инстанции дозволува да говориме за можноста од субјективни и креативни интервенции од страна на запишувачот во моментот на фиксирањето на наративите кое кореспондира со општите научни констатации за Цепенковото „дотерување“ т.е. стилизирање на слушнатите приказни, што води кон поетички и естетски индикации на уметничката проза;

2. Во приказната се појавува демонолошкото суштество: на пр. сениште, вампир и др. кое најчесто се поврзува со конкретен митско-демонолошки простор: напуштена куќа, воденица, пат, шума, гробишта и сл.;
3. Се поставуваат разни предупредувања или забрани за главниот протагонист. На тој начин се засилува стравот од забранетиот простор, кој јунакот го доживува како проколнато место или место на опасност;
4. Во делот кога јунакот (свесно или несвесно) ја прекршува забраната, се случува средбата со демонолошкото суштество, која е речиси без исклучок антагонистичка. Демонот е непријателски настроен и го напаѓа ликот. Во оваа фаза, тој ги менува облиците: бивол, овца, коза, куче, а во некои приказни и самата сенка го „натежнува“ ликот;
5. Епилогот е поврзан со спасувањето на ликот, кој по долга и мачна борба, конечно успева да се ослободи од демонолошкото суштество. Во овој дел се присутни елементи од христијанскиот контекст (ликот се крсти, или ја изговара молитвата „Оче наш“) и на тој начин го елиминира демонот.

Појавата на демонолошкото суштество во овие приказни влијае врз онеобичувањето на стварноста, поради што наративот почнува да функционира по правилата на фантастиката, примарно артикулирана преку стравот на ликовите од средбата со непознатото суштество. Иако, во расказите на Цепенков демонолошките суштества се производ на колективното несвесно и исконскиот страв на човекот од непознатото, несфатливото, заумното и мистичното, тие се и израз на разни манифестации на суеверија и верувања во постоењето на „повисоки“ сили, поради што се блиски до фолклорната фантастика. Сепак, во овие приказни се најеклатантни творечките способности на Марко Цепенков за креирање на заокружени наративни структури со примена на соодветни композициски правила. Во дел од нив е нагласена психолошката тензија кај ликовите од стравот од потенцијалното соочување со натприродното суштество и кај раскажувачот кој и самиот верува во веродостојноста на слушнатото. Во примарното реалистичко раскажување присутни се и други елементи на фан-

тастиката (сон, метаморфози, сенки). Сите овие наведени одлики се почетни индикации за генезата на првите посериозни текстови на фантастиката во новата македонска книжевност.

Заклучок

Историскиот развој на македонските (волшебни) приказни сосема јасно покажува дека Цепенковата специфична раскажувачка постапка извршила најрано влијание во процесот на модернизирањето на овој жанр. Некои од запишаните приказни на Цепенков самоуверено отстапуваат од концептите на традиционалната приказна и се приближуваат до поетиката на авторската сказна. Во прилог на ова, може да констатираме: на композициски план тој на маестрален начин успеал да креира комплексни наративни структури (приказни во приказни, синцир од приказни) својствени за новелистичките и авантуристичките жанрови; во некои од неговите приказни постои обид за индивидуализација, трансформација и психологизација на ликовите, поради што може да се прават одредени паралели со ликовите од авторските сказни; благодарение на неговиот вонсериски раскажувачки талент и усет за нивно преобликување и на лингвистичко и стилско рамниште, неговите волшебни приказни се доживуваат како уникатно јазично и естетско искуство. Во демонолошките раскази, Цепенков останува доследен на индивидуалната креативна постапка на запишување, па така, покрај одредената шематичност во конструкцијата, во овие приказни се присутни необични интерференции меѓу реалистичните и фантастичните кодови, поради што тие претставуваат зародиш на фантастичниот расказ во современата македонска книжевност. На идеен план, пак, Цепенков останал доследен на патријархалните уверувања и вредности на своето време и на актуелната култура, поради што во дел од неговите приказни преовладуваат дидактичноста и педагошките компоненти. Токму поради ова, приказните на Цепенков придонесуваат во *генерирањето* и *еволуцијата на жанровите*. Тие нудат еден иновативен раскажувачки пристап кој означува појдовна точка во доближувањето на македонската проза кон современите европски и јужнословенски уметнички текови.

Библиографија

Кирилични изданија

Вангелов, А. 1982. „Силјан Штркот на Цепенков (позицијата на нараторот)“. Во: К. Пенушлиски (пр.), *Цепенков (свештои на приказниите)*. Скопје: Мисла.

Конески, Б. 1954. *Сказни и сторенија*. Скопје: Кочо Рацин.

Пенушлиски, К. 1981. „Кон прашањето за изворите на приказните на Марко К. Цепенков“. Во: *Симпозиум посветен на животои и делото на Марко Цепенков*. Скопје: МАНУ.

Пенушлиски, К. 1988. *Обрани фолклористички трудови*. Скопје: Македонска книга.

Стамески, Т. 2012. *Наратолошки аспекти на волшебниите приказни кај Марко Цепенков*. Скопје: Вермилион.

Ќулавкова, К. (пр.) 2007. *Поимник на книжевната теорија*. Скопје: МАНУ.

Урошевиќ, В. 1981. „Вампирските раскази на Цепенков“. Во: *Симпозиум посветен на животои и делото на Марко Цепенков*. Скопје: МАНУ.

Латинични изданија

Bal, M. 2000. *Naratologija – teorija priče i pripovedanja*. Beograd: Narodna knjiga – Alfa.

Ženet, Ž. 1985. *Figure II*. Beograd.

Levi-Strauss, C. 1989. *Strukturalna antropologija*. Zagreb: Stvarnost.

Prop, V. 1982. *Morfologija bajke*. Beograd: Prosveta.

Todorov, C. 1987. *Uvod u fantastičnu književnost*. Beograd: Pečat.

Trajče Stameski

Ss. Cyril and Methodius University – Skopje,

Blaže Koneski Faculty of Philology

tstameski@gmail.com

*Marko Cepenkov and the Genesis
of Macedonian Artistic Fictional Prose*

This paper is a synthesis of the author's narratological analysis of Marko Cepenkov's fairy tales (in particular, *Dunja Guzeli and the king's son* and *Siljan the Stork*) and demonic (vampire) stories. The research shows that these paradigmatic tales have visible deflection

from the traditional folk tale in several respects, which reveals how the genre evolved by approaching the standards of artistic prose.

In the narrative composition of his fairy tales, by multiplying the narrators and mixing genres he created masterfully complex narrative structures (stories within stories, chains of stories) that are typical of the novelistic and adventure prose genres. In the content of these fairy tales, he made attempts to individualize the main characters by adding modern Romanticist themes, psychological character traits, and internal character transformation.

Likewise, he had an exceptional mastery of language, style, and narration to create a unique linguistic and aesthetic experience equal to an author's fairy tale. In his demonic (vampire) stories, despite the schematic narrative composition, he used unusual interferences between the realistic and the fantastic codes that show the inception and evolution of the Macedonian fantastic story. For instance, the division of the focalizer (the witness of the surreal event) and the narrator (the one who only writes down the story of the witness) into separate characters allowed the author to switch between immersing into the fantastic code with full belief, while still retaining the possibility for a didactic and pedagogic commentary from the narrator.

In Macedonian folkloristics, Cepenkov is considered an 'atypical' folklore collector due to his artistic habit of creative development and stylistic embellishment of the folk tales he collected (usually by hearing them from someone and later writing them down himself with deliberate stylization and comments). However, the research proves that, due to the same reasons, Cepenkov's narratives have crucial significance for the genesis of Macedonian artistic prose production and its evolution alongside the contemporaneous South Slavic and European literary currents.

Keywords: Marko Cepenkov, fairy tale, fantastic story, narratology, genre.

CIP – Каталогизација во публикација
Национална и универзитетска библиотека „Св. Климент Охридски“, Скопје

39:929Цепенков, М.
39(=163.3)(062)

МАРКО Цепенков, македонската народна култура и фолклористиката : зборник на трудови од научниот собир по повод 190 години од раѓањето и 100 години од смртта на Марко Цепенков (1829-1920-2020) / приредувач Катица Кулавкова ; [превод на англиски јазик Јасмина Илиевска-Марјановиќ]. - Скопје : Македонска академија на науките и уметностите, Институт за фолклор „Марко Цепенков“ = Skopje : Macedonian academy of sciences and arts, Marko Cepenkov institute of folklore, 2021. - 316 стр. : илустр. ; 25 см

Текст на мак. и англ. јазик. - На напор. насл. стр.: Marko K. Cepenkov, the macedonian popular culture and the folcloristics : proceedings of the scientific conference on the occasion of the 190th anniversary of Marko Cepenkov's birth (1829) and the 100th anniversary of his death (1920) / edited by Katica Kulavkova. - Фусноти кон текстот. - Библиографија кон трудовите

ISBN 978-608-203-329-7

1. Ств. насл. на напор. насл. стр.

а) Цепенков, Марко, 1829–1920 – Фолклористичка дејност -- Собири б)
Македонци -- Народна култура -- Собири

COBISS.MK-ID 53897477