

## ОД ЦЕПЕНКОВ ДО АНДРЕЕВСКИ: НИЗ ПРИЗМАТА НА ТАЖАЧКИТЕ ПЕСНИ

Сузана В. Спасовска

Универзитет Американ колеџ – Скопје

Датум на прием: 22.7.2024

**Апстракт:** Во текстот ќе стане збор за природата и за карактерот на тажачките песни/тажаленките и тоа видени низ усната народна традиција, така како што се собрани и запишани од страна на Марко Цепенков, а потоа и за уметничката преработка во модерни тажаленки, какви што се сретнуваат во поезијата на Петре М. Андреевски. Целта на трудот е да се видат разликите и сличностите меѓу двата вида дискурси (орален/колективен и книжевен/уметнички) и да се утврди отстапката што е направена во однос на канонот на тажачките песни, а заради зголемување на стилскиот, фигуративниот и експресивниот израз на уметничкиот текст.

**Клучни зборови:** народни тажачки песни, Марко Цепенков, модерни тажаленки, Петре М. Андреевски, индивидуализација, канон на пеење

Со востановувањето на фолклористиката како наука, сите собрани материјали од периодот на националната преродба што ги зафати словенските и европските народи станаа предмет на научна и на теориска класификација и обработка, не само во однос на хронолошкото датирање, туку и во однос на мотивско-тематската содржина и нивната прагматична употреба. Благодарейќи на националното освестување што започна во романтичарскиот период, и нашите собирачи на народни материјали се впуштија во тој револуционерен подвиг – односно станаа запишувачи на народните усни творби, со што, всушност, беше извршен трансфер од еден медиум во друг (говорниот код премина во текстовен код), така што може да се каже дека се случил еден културолошки пресврт, односно премин од усна во писмена култура. Тој премин мошне добро го објаснува Волтер Онг во својата книга *Оралноста и писменоста*, каде што вели:

Оралните култури навистина произведуваат моќни и убави вербални изведби на висока уметничка и човечка вредност, кои не се дури ни можни откако пишувањето ја обзеде психата. Меѓутоа, без пишување, човечката свест не може да ги оствари своите целосни потенцијали, не може да произведе други убави и моќни креации. Во таа смисла, оралноста треба да произведе и е предодредена да произведува пишување. Писменоста, како што ќе се види, е апсолутно неопходна за развојот не само на науката, туку исто така и на: историјата,

филозофијата, експликативното разбирање на книжевноста и на која било уметност, како и за објаснувањето на самиот јазик (вклучувајќи го и усниот говор). Едвај да постои усна култура или пак претежно усна култура заостаната во светот денес, што не е некако свесна за огромниот комплекс на моќи засекогаш недостапни без писменост

(Ong 2002: 14).

Тоа е периодот во кој писмената култура на овие простори го фаќа чекорот со Гутемберговата галаксија затоа што не би можело да се каже дека писмената култура воопшто не постоела на овие простори, туку дека таа била стриктно ограничена на црковната сфера, односно на религиозниот канон, при што дури и првите печатени книги што се појавуваат на македонски народен говор (секако помешан со црковнословенски лексички наслојки) се книгите на Пејчиновиќ и Крчовски, кои првенствено се црковни службени лица. Сепак, со право може да се смета дека со објавувањето на фолклорното богатство на говорот на запишувачот (струшкиот дијалект за браќата Миладиновци, прилепскиот за Цепенков итн.) се случува вистинскиот процут на народната литература, а во таа смисла и на народната писменост и дека националните литератури во тој чекор на бележење на сопствената народна писменост ги зацврстуваат своите темели.

Во народните умотворби се одразува напластеното колективно знаење, како израз на народната мудрост. Затоа не е чудно што тоа народно богатство претставува неисцрпен извор на идеи, слики и претстави не само за животот на народниот човек, туку и за народниот гениј, кој успевал да ги надмине разните општествено-политички и социјални премрежиња, секогаш наоѓајќи начин да ги зачува и да ги заштити народниот бит и споменот за него преку: приказните, песните, пословиците, поговорките, соништата, баењата и обредите, преданијата и легендите. Во тоа огледало на народната сушност, век и половина подоцна и нашите современи автори сиркаат во тие извори не само за да го видат својот заборавен лик, туку и да ја разбуричкаат нафатената скрама за да исплива богатиот живот што ги исполнува длабоките и скриени светови на народната имагинација. Иако народните умотворби го носат белегот на анонимноста, сепак, мора да се каже дека народниот гениј, кој се култивирал низ генерациите, избивал низ одредени индивидуални пројави и тоа се огледува не само низ стилските интервенции на оние што ги соопштувале (информаторите) тие народни бисери, туку и на нивните запишувачи, меѓу кои едно клучно место зазема и нашиот македонски преродбеник Марко Цепенков.

## **Народното и колективното авторство наспроти индивидуалното и уметничкото**

Големото народно знаење собрано во народните умотворби не е само клучно за огледувањето на народниот дух на нашите предци, со векови наназад, туку и за неговото влијание врз неговите потомци, како клучна врска со историјата и со традицијата на еден народ. Се чини дека голем дел од авторската, индивидуалната поетика, особено од македонскиот преродбенски период, е проникната и инспирирана од овие народни творби. Во таа смисла, можеби може да се зборува дека и во ликот на Марко Цепенков ние можеме да видиме зачеток на таа творечка индивидуалност во доменот на прозата. Секако таа индивидуалност може, во мал или во голем степен, да се забележи и кај другите народни собирачи, како што е на пример Константин Миладинов со неговите уметнички песни, во доменот на поезијата. Тоа влијание на народните умотворби врз подоцнежните автори продолжува и во времето по преродбата, па така неизоставно треба да се споменат и Кочо Рацин и Коле Неделковски, во периодот меѓу двете светски војни. Во современата македонска литература еден убав дел од фолклорните предлошки се појавува и во делата на современите писатели. Во доменот на поезијата го имаме епскиот циклус песни за Марко Крале, како евидентна текстовна предлошка, која доминантно се среќава во поезијата на Блаже Конески, како и кај други македонски автори, додека обредните песни ги среќаваме во малку подзатскриена форма. За еден таков вид транспонирање на обредната народна литература во уметничка ќе стане збор во овој текст.

Иако досега е аргументирана креативната прозна реч на Петре М. Андреевски, која црпи од изворите на народната мудрост (што многу добро беше докажано и покажано во книгата *Травестиџа на уснаџа историџа* [1999] на Наташа Аврамовска, во која авторката зборува за усноисториските романи на Андреевски), сепак, ние, во овој текст, ќе се задржиме на поетските текстови на Андреевски, и тоа особено на поетската книга *Вечна кука* (1987), која во својот поднаслов ја носи жанровската одредница „тажаленки“. Токму тоа нè поттикна да направиме едно истражување во однос на правење паралела меѓу народните тажачки песни и индивидуалните уметнички современи тажаленки, за да видиме колку уметничкиот творец отстапил, односно на кој начин ја направил изневерата, што подразбира модернизирање на поетскиот исказ.

### **Компонентите и контекстот на народните тажаленки**

За да можеме посолидно да ја направиме таа споредба, решивме да ги сопоставиме тажаленките на Андреевски со тажачките народни песни запишани од Марко Цепенков. Но најпрво да ги видиме

Цепенковите народни тажаленки. Една многу исцрпна и аналитична студија, конкретно за народните тажачки песни, најдовме во зборникот посветен на творештвото на Марко Цепенков, а произлезен од Научниот собир по повод 190 години од раѓањето и 100 години од смртта на Марко Цепенков *Марко Цепенков, македонската народна култура и фолклористиката*, во издание на МАНУ и Институтот за фолклор „Марко Цепенков“ – Скопје. Студијата носи наслов „Тажачките песни во опусот на народни умотворби забележани од Марко Цепенков“, која ја потпишува Славица Србиновска, а во која таа, на многу подробен начин, ги анализира: композицијата, структурата и семантиката на тажачките песни, така што треба да се каже дека од достапните научни материјали за творештвото на Цепенков ова е еден од ретките текстови посветени на тажачките песни.

Пред да преминеме на главните поенти од студијата на Србиновска, треба да се каже дека сепак тажачките, напоредно со свадбарските песни, им припаѓаат на обредните народни песни, така што не би нè зачуило во некои од нив да сретнеме остатоци од стари погребни практики, што би нè пренело во некои дамнешни времиња кога култот кон мртвите бил особено важен. Сите собрани народни песни, запишани од Марко Цепенков, се објавени во првата книга од томот од 10 книги под наслов *Македонски народни умотворби*, во редакција на Кирил Пенушлиски, од 1980 година. Важно е да се каже дека Цепенков забележал вкупно 33 народни тажаленки. Она што е клучно и за овој народен жанр – како што тоа општо важи и за лирските песни, особено оние што ги собирал Стефан Верковиќ, како и други народни собирачи – е дека биле изведувани од жени. Но бидејќи се претпоставува дека овие обредни тажачки песни биле запишувани во соодветен контекст (односно при бдение или при погребување на мртовецот) тие во голема мера се разликуваат од другите лирски песни, кои сепак имале една утврдена структура, чии верзии претрпувале одредени измени при нивните изведби. Во случајот на тажачките песни треба да се каже дека постоел одреден канон, според кој се воделе тажачките, односно жените што тажеле требало да поседуваат способност да предизвикаат жал и кај присутните, кои ја следеле процесјата на оплакување.

Србиновска во својата студија посочува дека пејачката тажачка не е сама во тој чин, односно околу мртовецот, кој е поставен на земја, се наоѓаат женски лица, најверојатно неговите најблиски.

Позициите на седнатите жени околу телото на починатиот се определени со оглед на улогата која ја добива секоја жена, меѓутоа клучна е позицијата и знаењето на пејачката на тажната песна. Исказите и ритмот со кој се пее песната-тажаленка е обликуван од

делови во кои присутните се навраќаат на сеќавања на фазите од животот на починатиот со информации за тоа како починал и какви последици предизвикува неговата смрт за сите негови роднини, за семејството, особено за децата. Формата на обраќање е монолог со нарација на пејачката, меѓутоа тажаленката има и дијалоска верзија – имено, често се поставуваат прашања, се разговара со починатиот/починатата

(Србиновска 2021: 167).

Оттука може да се каже дека ритуалот на оплакување е всушност колективен полифонски чин во кој се слушаат еден примарен и споредни гласови, како што укажува и самата Србиновска: „пеењето го започнува онаа која е во најблизок род со починатиот/починатата, а се надоврзуваат роднините на таа жена“. Тажаленката редовно се отвора, но и се затвора со извици на тага („оф леле“, „ах-ах“).

За колективниот карактер на оплакувањето ни потврдува и авторката кога вели дека оплакувачката или тажачката (жената што тажи) всушност ги поттикнува другите присутни и слушатели активно да се вклучат во оплакувањето, најчесто роднините на мртвото лице, „во смисла на прифаќање и продолжување на пеењето со истиот ритам на редење и извици како ономапопејски изрази на емоциите на болка поради смртта на саканото лице“ (Србиновска 2021: 168). Во исто време процесот на колективно тажење го содржи во себе и катарзичниот момент на ослободување од насобраните емоции на тага и душевна болка.

Важно е да се забележи дека како и кај другите народни песни, и тажаленките имаат композициска шема, некој вид познати формули, кои претставуваат одредени рамки во кои би требало да се движи интерпретаторката на тажаленката и тоа се гледа по самите одредници, кои не содржат индивидуални, значи субјективни елементи, туку оплакувањето се сведува на општата идеја на загуба на блиското лице: „Индивидуалната загуба и емоции се транспонираат во колективната шема на изразот на песна за тажење и во неа се активирани познати фрази за искажување на тагата во кои се моли починатиот да стане, се тагува поради неговата или нејзината младост, болест, отсуство, нарушено семејство и нарушени егзистенцијални услови“ (Србиновска 2021: 169).

Овој начин на опевање на умрениот во нашата традиција уште се нарекува и редење, така што е нормално одредени фрази да се повторуваат заради постигнување посилен емоционален ефект. Во таа смисла, во погребната народна практика постоеле и жени помагачи во оплакувањето, за кои зборува и самиот Цепенков, посочувајќи дека и неговата мајка учествувала во чинот на оплакување. Секако дека овој устен дел од ритуалниот однос со мртвиот попрвин е еден вид збогување не само со мртвото тело на починатиот, туку и со неговата

душа, односно тоа е, на некој начин, последен разговор со него, во кој како да се укажува дека душата на починатиот веќе го напуштила телото и е на пат на заминување кон вонземните предели. Она што е важно за таа заемна релација меѓу оплакувачката и мртвецот е дека, во случај таа да е во брачна или во роднинска врска, не се јавува само жалење за оној што умрел, туку и извесно самосожалување за оној што останува во живот („сирота јас“, „кутра јас“). Секако меѓу тоа жалење и самосожалување редовно се низат реминисценции со секвенции од животот на умрениот.

Убаво додава Србиновска дека „во текот на тажачката како перформативен чин, слушателите реагираат и доживуваат емпатија со чувствата на онаа која тагува“ (Србиновска 2021: 173), односно се случува целосно идентификување со нејзината болка, но и разочараност од околината во однос на помошта што ѝ била потребна кога била во нужда: „Перформирањето на песните тажаленки го актуализира и чинот на освестување и созревање на колективот за животни ситуации какви што се раскажуваат за време на пеење на песната со која се оплакува починатиот“ (Србиновска 2021: 173).

Она што е клучно за обредните песни е дека тие се случуваат во еден реален и конкретен момент од времето и токму затоа запишувањето на нивната форма не може да подлежи ниту на имагинативни дополнувања на запишувачот, ниту на стилски интервенции, бидејќи процесот на оплакување е еден и неповторлив, односно автентичен во неговата суштина затоа што запишувачот станува не само негов пасивен слушател, туку и активен учесник во смисла на тоа дека е целосно внесен во текот на обредот на оплакувањето и дека мора да ја запише комплетно целата форма на тажачката песна ако сака да го пренесе оригиналното искуство на чинот на тажење.

Актуелниот миг на соочувањето со мртвото тело на починатиот и колективната катарзична функција на тажењето се придружени и со уште една категорија – а тоа е категоријата на споменот, каде што при тажењето се укажува и на доблесните страни на починатиот, за да се запамети по добро. Оттука, јасно забележува Србиновска дека „тажачките песни, како и целокупната усна книжевност, е институционална меморија, колективна и општествена меморија“ (Србиновска 2021: 177). Секако, не секогаш во оплакувањето се величаат добрите страни на починатиот, туку, понекогаш, се укажува и на неговата заблуда, која го довела до фатален крај, како што е, на пример, случајот со оние што умираат од алкохолизам. Тој прекор што го изразува тажачката може да се сфати како извесен морален суд на кој се подложува душата на починатиот и со кого се разговара како да е жив и како да ги слуша поуките што ги изразува онаа што го оплакува.

Треба да се каже и тоа дека во минатото оваа улога на жени тажачки била доделувана на оние што поседувале одредена дарба за изведба на тажаленки, односно биле речити, гласовити и секако имале развиено неопходна доза на емпатија за да можат да предизвикаат колективен катарзичен транс и кај другите учесници во тажачкиот обред. Учесниците, како и тажачката, се соочуваат со смртта на телото на починатиот и всушност со тоа, како што забележува Србиновска: „неговиот живот е завршен, тој е дезинтегриран од колективот“.

Интересно е и тоа што ако некој од насобраните учесници сакал да изрази свое тажење за починатиот, можел да го продолжи обредот на оплакување преку започнување на нова тажаленка. За одбележување е и тоа дека овој момент на оплакување на мртовецот истовремено е некаква врска за поврзување со други починати, односно иако оплакувачката знае дека нејзината комуникација е еднонасочна, сепак на другата страна од комуникативниот канал не е само душата на починатиот, туку и светот на мртвите во целост, па така може да се случи во текот на оплакувањето да се повикуваат и други блиски мртви, со што оплакувачката се јавува во улога на медиум што општи не само со душата на починатиот, туку и со душите на оние што се починати претходно за да може да се воспостави контакт не само на скоро починатиот со претходно починатите, туку и да се стави до знаење на претходно починатите за ситуацијата во која се наоѓаат оние што останале живи, а што се во некакво сродство или блискост со починатите.

Како и да е, во народните тажачки песни се огледува и односот на македонскиот народ не само спрема чинот на погребување на умрениот, туку и спрема светот на мртвите, што пак го одразувало и сфаќањето на нашите предци за смртта и за задробниот живот. За тоа нешто повеќе ќе дознаеме од студијата на Љупчо С. Ристески, кој, во своето истражување, ни посочува какви биле религиозните погледи на Македонците во минатото.

### **Тажаленката како остаток од погребните ритуали**

Во студијата на Ристески, „Митските претстави за светот на мртвите во традиционалната култура на Македонците“, авторот укажува на постоење на две автономни, различни и спротивставени реалности – овој и оној свет, при што за првиот вели дека е означен како човечки, а вториот – како демонски. Важно е да се забележи дека еден сегмент од таа друга реалност („оној свет“) е светот на мртвите, односно заедницата на мртвите предци. Токму овој момент на поврзување на штотуку умрениот со претходно починатите роднини и блиски е истакнат и во тажачките песни. Клучно во текстот на Ристески е што во народните претстави за смртта таа е претставена како сон. И додека во сонот душата го напушта телото за да се врати

пред бужење, во смртта душата го напушта телото засекогаш или како што убаво објаснува Ристески: „смртта го означува моментот кога душата конечно ќе го напушти телото или кога заради ред причини нема да успее повторно да се врати во него“ (Ристески 1998: 244). Затоа и во јазикот се останати изрази како што се: „си премина“ (значи на другата страна), „си замина“ (од телото), при што тоа преминување и заминување се сфатени како „почеток на еден подолготраен процес на ‘патување’ на душата на умрениот член на заедницата кон останатите мртви членови во нивната заедница“ (Ристески 1998: 244). Авторот вели дека процесот на преминување на мртвиот член на заедницата обично завршува во текот на една година, но дека сепак е најзначајна онаа фаза до четириесеттиот ден „кога душата конечно го напушта светот и заедницата на живите и се упатува кон заедницата на мртвите, минувајќи низ долготрајни лутања, проверки низ Страшниот Суд за дури на крајот од таа една година да биде конечно интегрирана или не во заедницата на мртвите предци – заштитници на живите“ (Ристески 1998: 244). Умрениот веднаш се испраќа во светот на мртвите затоа што со самиот чин на настапување на смртта тој ја напушта заедницата на живите и, како што е веќе познато, во тоа испраќање клучна улога има и тажачката песна. За таа цел за исполнување на тажаленката и на редењето се повикувала онаа тажачка, која „веќе е најмајстор за тажење“, како што би рекол Марко Цепенков во својот кус осврт за собраните тажачки песни, или „мајсторски тажачки“, за да може испраќањето на мртовецот да се спроведе правилно. Авторот Ристески укажува дека при неисполнување на обредните активности или при грешки на обредните актери можело да се случи неспроведување на мртовецот во светот на мртвите (при што таквите умрени „стануваат нечисти мртовци, останувајќи на маргините, меѓу светот на живите и светот на мртвите, ‘на оној свет’, нарушувајќи ги често вообичаените односи меѓу живите“ [Ристески 1998: 245]). Затоа е важно обредната активност да се преземе во вистинско време и со вистински обредни реквизити и вистински обредни актери.

Карактеристично во студијата на Ристески е изложувањето на народниот светоглед на Македонците за структурата на митскиот свет, кој е триделен: Горна, Долна и Средна Земја. Светот на мртвите најчесто е лоциран во Долната Земја, но исто така и царството на душите се наоѓа во Горната Земја, односно при Бога, додека Средната Земја е Земјата на луѓето. Просторната неодреденост и недостапност на светот на мртвите за живите најдобро се огледуваат во обраќањето на тажачките кога му се обраќаат на мртовецот со знаци за тој свет како „таму“, „тој свет“, „отаде“ и слично. Се сметало дека во светот на умрените владее вечен мрак, па оттаму се палеле свеќи околу покојникот за да ѝ се осветли патот на душата. Меѓу светот на живите



и светот на мртвите било можно да се воспостави контакт, но тоа можело да се случи само преку обучени учесници или, како што ги нарекува Ристески, обредни актери, кои биле ставани во посебна состојба, односно на граница меѓу живите и мртвите, без да се премине таа меѓугранична зона. Како најзначајни обредни актери, авторот ги споменува: месаријата – жената што ги меси обредните лебови, како и водарката – онаа што го полева гробот со вода наутро и навечер во период од 40 дена. Авторот овде се посветува на оние обредни активности што се поврзани со организирањето на обредните трпези, раздавањето на храната и дарувањето. Но за нас, за потребите на нашата студија, е од особена важност аспектот на тажењето, за кое авторот вели дека претставува најсуштествената форма во која сите учесници во обредот се во една посебна ситуација, особено жените тажачки, односно состојба на исклученост од надворешниот свет за да можат да воспостават контакт со покојникот: „Особено значајно притоа е да им се даде доволно време на тажачките, при крајот на своето тажење, повторно да ги означат границите меѓу себе и мртвиот, да ги разделат световите, истакнувајќи ја симболичката оддалеченост и неиздиференцираност на просторот на мртвите, на нивниот свет со зборовите: ‘леле татче, леле од никаде’, ‘леле Стојане, леле од никаде’, ‘мила сестро, мила од никаде’“ (Ристески 1998: 252). Затоа од суштинска важност е тажењето да биде оградено со познатите изрази на тажење: „леле, леле“. Друг начин на контакт на живите со умрените е преку состојбата на сонување – кога покојникот соопштува важни работи за себе или бара нешто, при што втората ситуација народниот човек ја сметал за лош знак. Трет начин на комуникација со душите на мртвите претставувал и моментот кога на Духовден, по враќањето од црква, со молчење се одело до некој бунар за таму да се сретнат живите со мртвите. Сите овие контакти морало да се одвиваат во обредно време, односно кај скоро починатиот на: третиот, седмиот, деветтиот, дваесет и првиот, четириесеттиот ден, на половина година и на година, додека за другите покојници во заедницата можностите за контактирање со нив биле за време на големите празници посветени на мртвите, од кои најзначајни се дуовденските.

И за крај, треба да се каже дека постоела и обредност поврзана со домашните култови, лоцирана околу огништето и кукниот праг, при што кукната змија или кукниот смок биле заштитник и чувар, кој живее во огништето или под кукниот праг.

Треба, исто така, да се каже дека покрај тажењето, кое се случува многу набргу по настапувањето на смртта на блискиот, најголемиот дел од обредноста се извршувал во просторот на гробиштата, односно на гробот, кој станува вечен дом на покојникот. Еден од изразите за гроб е и синтагмата „вечна куќа“, која и самиот автор Петре М. Андреевски, чии песни овде ги анализираме, ја употребил во насловот

на својата книга *Вечна куќа*, со што директно се упатува на локацијата каде што се изведуваат поголемиот дел од тажаленките, како фрагменти од ритуалната народна посмртна практика. Или како што прецизно се искажува и авторот Ристески: „гробот е место што претставува единствен простор каде што може да се посети мртовецот, да се разговара со него, да се биде во подолготраен контакт низ тажењата“ (Ристески 1998: 254). Токму тие аспекти од комуникацијата на живите со мртвите на сликовит и уметнички начин се предадени во песните на Петре М. Андревски, како уште едно сведоштво за богатата ритуална обредна традиција на македонскиот човек.

### **Премин од народната тажаленка во уметничка тажаленка**

Откако направивме увид во тажачките народни песни запишани од Цепенков, да преминеме сега на книжевната и уметничка преработка на тажачките песни во поезијата на Петре М. Андреевски, од кои би требало да ги избереме оние во кои е видлива стилската постапка на модернизирање на овој народен жанр. За пример, ја земаме книгата *Вечна куќа* (1987), која, како што веќе кажавме, во својот поднаслов ја носи одредницата *џајаленки*, иако тажачки песни можат да се сретнат и во една од претходните книги на Андреевски *Дални наковални* (1971), како што се песните: „Селска тажаленка“ и „Смртта на бабарот“, која, пак, е подолга песна или поема, а и во последниот циклус на книгата насловен „Наместо тажаленка...“ ја наоѓаме песната „Наместо тажаленка на гробот од поетот Наум Манивилов-Преспански“. Сепак, ние, за потребите на оваа студија, ќе се осврнеме само на книгата *Вечна куќа*. Од македонската книжевна научно-критичка литература може да се види дека за поезијата на Андреевски позитивно се изјасниле голем дел од македонските автори, како што се: Слободан Мицковиќ, Ефтим Клетников и Јордан Плевнеш и сите се согласуваат дека поезијата на Андреевски е особено свртена кон општото место на смртта, при што е разбирлив неговиот интерес и за тажачките погребни песни. Дури би можело да се каже дека под еден поширок поим на тажаленките можат да се вклучат и сите оние песни што се одредени како поплаки, како што е да речеме песната „Проштавањето со душата на Исидор Мегленоски (Поплака на себеси)“.

Да видиме сега во што се состојат сличностите и разликите меѓу народните и уметничките тажаленки. Како прво, иако запишувачот на народните тажаленки е од машки пол (впрочем, како и голем број народни собирачи, иако нам не ни е познат податокот дека има умотворби собирани од жени), изведбата на тажаленките во материјалите на Цепенков е исклучиво од жени, при што може да се смета дека обредната оплакувачка практика припаѓа во доменот на жената, додека погребната практика е оставена на машките

припадници на заедницата. Во поезијата на Петре М. Андреевски иако има само неколку песни во кои лирското јас или тажачот/тажачката е машко, во сите други песни авторот го позајмува својот глас на жените тажачки по примерот на народните песни. Дека образецот е сличен, ќе видиме од песната „Из очи в очи“, каде што лирското јас е млада жена што го опева својот сакан – неговата непрежалена младост кога со коњот летал по земјата, неговиот поглед што не го одвојувал од неа, неговата насмевка со која ја радувал, па дури и поврзаноста меѓу нив – „мојата слобода беше проширена од твојата“. Она што е отстапка во однос на народните песни е дека овде се појавува еден интимизиран, дури и љубовен однос, нешто што не се сретнува во народните тажаленки, како што се на пример стиховите: „кога велеше дека моето тело / е твоја бавча и твоја општина“ или пак алузија на интимниот чин: „кога шеќерот и солта преоѓаа / од твојата пот во мојата“. Тажењето се засилува кога жената бара и таа да отиде на местото (гробната соба) кај што е нејзиниот сакан, па дури и се понудува да си ги замени местата. По податокот дека му донела полско цвеќе, за лирското јас се заклучува дека го опева мртвиот не на денот на неговата смрт, туку на местото на неговиот гроб, поконкретно на денот на мртвите или на христијанскиот празник Задушница: „И раздавам блага пченица / чист леб, црешни и ракија, и црквата се полни со мириси, со темјан и земна светлина“. За крај, лирското јас се прашува дали вечноста прави разлика од високото и длабокото, мислејќи на вишиот лет на душата кон небесата и на падот на телесните останки во длабоката и црна земја. Песната завршува со прашање кое овде се поставува како завршен лелек: „Дали ќе можам да умрам без тебе?“

И во следната песна „Оттука потаму“ го наоѓаме лирското женско јас како тажи – чувствувајќи за саканиот: „тука си, а нигде никаде“. Солзите капат, лирското јас сè уште го мисли и го посакува саканиот, дури и мртов: „не заспивам, да не ми избегаш“. Како што обично бидува и во народните тажаленки, лирското јас изнесува мал прекор што мртвиот заминал: „ги остави тие што те сакаа / и отиде кај што никој немаш“. Иако заминал покојникот, лирското јас го доживува како да е секаде присутен, додека е облеано во солзи во еден зимски пејзаж, оставено само без нигде никого.

Во песната „Одаде и отаде“ лирското јас (најверојатно) оди на гробот за да му раскаже на умрениот два сонa: „сега сонувам, сè ти што сонуваше / и сонувам како ме сонуваш“. Сонот е причината за разговор со умрениот: „дојдов да те прашам да не ти треба нешто, / да не нешто те носам на душа, / па грешките и гревот да ми ги оправдаш / и отаде животот и отаде смртта / оти грешен е оној што не дава проштење, / а не оној што проштење бара“. Овде во игра влегува и христијанската доктрина дека душата мора да се олесни и да се исповеда пред смртта за да не застане грешна спрема оние што остануваат, при што тоа

помирување и простување се случуваат и посмртно. Лирското јас е избежумено, не знае што прави: „плачот ми е сломен од некое минато плачење / и зборовите ми се одсив / на некои други зборови“. Лирското јас е нерационално, изгубено во болката по саканиот: „те барав секаде кај што мислев дека ќе поминеш / од кај што изгрева до кај што заоѓа сонцето, но ни едно светло до тебе да ме допрати“. Ужалената жали не само за загубата на својот сакан, туку е во потрага по неговата сенка (што во посмртната симболика ја означува душата) за да може да се утеша и да ја смири својата душа. И како што веќе рековме, во еден дел од тажаленките неизбежно се изразува и прекор кон умрениот за чинот што ги напуштил најблиските: „Не можеше да ме почекаш заедно да остариме, не се разбра со животот“ и наместо земниот живот, го одбрал подземниот: „и пушти над главата трева да ти расте, / плот и темен темел да ѝ бидеш нејзе“. Причината за смртта лирското јас ја бара во теснотијата на народот и на земјата на кои им припаѓал умрениот, на зборовите и песната во кои го опевал лирското јас на живо. Овде се открива идентитетот на лирското јас како пејачка, но и како тажачка, бидејќи: „пак те тажам и плачам“, при што овој пат радосната и жива песна се претвора во песна тажаленка, која полека станува радост и единствена свеченост за лирското јас.

Во следната песна „Земјата е црна и студена“ имаме еден суров експресионистички и егзистенцијалистички пресек на распаѓањето на телото, при што може да се каже дека оваа песна е сосема друг тип тажаленка, па дури би можело да се каже дека се граничи со морбидна поетска слика затоа што низ еден ритмизиран говор ја опишува постапката преку која земјата (небаре е ентитет) ровари по телото на умрениот. Во таа смисла, експликативни се стиховите: „ти ги превртува очите“, „ти ја кине кожата, ти длаби во месата“, „ти ги одвртува клиновите, прешлените“, „ти ги крши клучните коски“, „ти ги корне ноктите, ти ги вади забите“, „ти ги дупи непцата, ти ги затнува ушите“, за на крајот лирското јас да изрази дури и одредена завист кон црната земја: „Те бакнува кај што и јас те бакнував“, но и одредена подозривост: „но нејзиниот бакнеж ти ги разјадува образите / и пат им отвора на мравите и семињата“. Оваа живописна слика на мртвото тело и неговиот процес на разложување е неминовна пред неумоливата сила на земјата, која е безмилосна кон мртвите тела, но и кон оние што останале живи, а кои исто така еден ден ќе ја доживеат истата судбина: „никого не остава, никој не ја оставил“. Затоа и во народот останала изреката што редовно се кажува кога некој ќе почине: „Лесна му земја“.

Во тажаленката „Тешко мене“, веќе во самиот наслов се открива еден класичен пример на самосожалување или себеоплакување поради смртта на саканата личност. Дури и самото лирско јас си посакува смрт: „Мене да ме нема, тебе што те немам, тешко тебе, тешко мене“.

Лирското јас е во солзи: „веќе ми се расипа лицето од плачење, земјата не може солзите да ми ги собере“. За лирското јас нема веќе ден, нему само ноќта му е доделена, оти во светлината не може да скрие ништо од никого. Затоа и сонцето не влегува во собата кај неа: „оти знае дека и ти не си во собата“. Во куќата е глуво, никој не се одсива. Жената претчувствува дека ќе замине кај саканиот (оти не ја гледа староста) затоа што умрениот ја чека. Лирското јас жали и за тие што имаат и за тие што немаат, но исто така знае и дека отсуството е голема тежина поради болката: „тешко мене дури ти ми тежиш, / тешко кога и убавото е страшно“. На крајот лирското јас вели дека жалта за најблискиот не треба и не смее да биде обврска или некаква формалност ако не ја доживува тежината на загубата. Во секој случај, оплакувањето е двонасочно – се оплакува и умрениот, и самата оплакувачка.

Во песната „Секое нешто“, пак, се изразува прекор и осуда за постапките на умрениот – да не се спротивставувал и да не кривал чад кај што нема оган, сега ќе бил жив. Неговата невнимателност и потрагата по правда: „да не сакаше да ја лачиш, да ја чистиш / чистата вода од матната“, го довеле до оваа состојба. Да знаел со кого да зборува и пред кого да молчи најверојатно немало да дојде до тој исход, но неговата пргавост во сè да се истакнува предизвикала гнев во околината, која на најсвиреп начин му пресудила на умрениот. Во песната не се кажува на кој начин тој го завршува животот, но очигледно е дека умрениот не умира од болест, туку од зла судбина. Неговата љубопитност и дружељубивост го одвеле во смрт: „Да можеше да мислиш и за дома / и да седиш настрана ко едикоиџи“ – со тоа умрениот ќе обезбедел спас од крвниците. Во исто време, песната служи и како морална поука за тоа како човек треба да се однесува ако сака да ги избегне стапиците на смртта.

Во песната „Ти направи едно што се прави еднаш“ повторно лирското јас е во улога на тажачка чиј „лелек нема лек и заздравување“. Тажачката го повикува умрениот да потстане, да ѝ го даде лицето на тажачката за да го поноси (овде во игра влегува погребниот ритуал на погребните маски), односно тажачката бара идентификација со починатиот небаре да го види задгробниот свет и живот: „со твоите очи да видам, да се видам / и со твојата уста да позборувам, / да ми каже сè што има и што имаш: / дали смртта е многу потешка од животот, дали таа има и од она тој што нема, / дали и во смртта сонуваш и се будиш / или сон ти беше само овој живот ваму?“

Овде на показ ни доаѓа верувањето во задгробниот живот, при што тажачката, која стои на работ меѓу животот и смртта, бара од умрениот одговори за животот отаде. Тука, исто така, авторот Андреевски прави алузија на сфаќањето дека овој земен живот е сон, од кој се будиме кога ќе умреме. И овде би било умесно да си

спомнеме за верувањата на нашите предци дека постои живот и по смртта, при што тажачката истовремено е и онаа што го подготвува умрениот за следниот живот, па му пали свеќа најголема: „за да не се сопкаш по длабоки темници“, а исто така интервенира и во облекувањето на умрениот: „И ти ја отпетлав сета облека / – кошулата и елекот, палтото и палиската – / за да не ти биде запетлана душата“. Таа грижа за задгробниот престој на умрениот се огледува и во следниве стихови: „И ти ги одврзав ременот и чевлите, / часовникот, реденикот, ножот и ножницата / за да не ти биде подврзан патот / само за земјата, за вечната куќа“, односно тажачката го подготвува патот за душата на умрениот кон небесните сфери. Во следните стихови тажачката е повторно во дијалог со умрениот, сакајќи да ѝ каже дали таму Господ е поблиску или подалеку: „дали таму гледаш ние што не гледаме, дали ти нè слушаш, а ние тебе не можеме“, како и клучното прашање за тоа дали реалниот свет овде се огледува исто и таму – односно со прашањето: „дали и таму е поделена нашата татковина?“ Авторот како да сака да ни укаже на имагинарноста на задгробниот свет и на отсуството на поделби и ограничувања. Секако одговорот не е даден во песната. Тажачката уште прашува дали умрениот се сретнал и со други луѓе или тоа едноставно е само непотврдено верување, како и суштинското прашање за одделувањето на душата од телото: „дали душата веќе ти се гнаси од телото / што беше нејзино и лице и облека“. Последниот дел од песната ги искажува последните прашања на тажачката упатени до умрениот, а тоа е – да ги каже местото и начинот каде да се сретнат по нејзината смрт. Сепак, ништо од ова не може да го изрече тажачката затоа што зборот ја издава, ни една мисла не може да овозможи во збор оти е обземена од голема болка и жал, па крајот на песната завршува со стиховите: „О, колку е мачно сè да думаш, да паметиш, / а веќе на ништо да не можеш да се сетиш“.

Класичен тип тажаленка сретнуваме и во песната „Не беше за вака“, при што насловот на песната се јавува и како почетен и завршен стих („Не беше ти за ова, не беше за вака“) за да се потенцира целта на тажаленката – прераната смрт на умрениот. Оти во смртта умрениот не може да види никого, ниту, пак, да има некој покрај себе. Во тажачката од него останала само болката од која тажачката не може да се ослободи и да се откаже. Соживувањето со умрениот тажачката го искажува во стихот: „И којзнае дали сега јас те плачам / дека ти не можеш да плачеш, / да ми се поплачеш / и дали ќе го сакавме животот без смртта?“ За авторот ова е клучната дихотомија: живот – смрт, оти ако смртта е со негативен предзнак, тогаш животот е со позитивен предзнак, но доколку би ја немало смртта, животот би бил неодреден, оти би бил со почеток, но без крај.

Во тажаленката, пак, „Зар да мене“ имаме уште еден тип класична тажаленка во која учествуваат две оплакувачки. Песната е

предадена во напоредни речења на мајката и сестрата, кои му се обраќаат на својот син и брат. Песната има и поднаслов – *Бескрајна џајаленка*. Тие го прекоруваат умрениот – како не успеал да ја заобиколи смртта. Во ниту една од уметничките тајаленки не се изразува причината за смртта на умрениот, туку само се насетува. Овде таа е предадена во алузија: „Како застава на погрешно / да ја чекаш Македонија?“ Авторот Андреевски, во голем дел од своите творби, ја споменува судбината на својата татковина, која е уништена и распарчена, така што секој оној што застанал во одбрана на идејата за нејзино обединување бидува пречекан на нож. Такви се и стиховите: „Ти остана сам со неа“ и потоа „никој од никаде да ти помогне / болката да си ја запаметиш“.

Мајката во едно од своите речења го споменува и крвникот, кој ја фатил пушката за да го усмрти нејзиниот син, така што мајката во исто време и се прашува: „како не му се фати раката / како не му застава мислата, / како не се премисли?“ Класично речење за мајка што го губи својот наследник, кој самиот не оставил наследници и потомци, имаме во стиховите: „Ти седна на столот од татко ти, / но по тебе нема кој да седне, / тој барем сираци остави, / тебе и тоа не те оставија...“ и потоа мајката бара некаков изговор од синот дали можел да ја избегне смртта: „Како не му се кажа роднина, / како не му рече да не те убива?“ Сестрата е заинтересирана за преминот од светло во темно, од живиот свет во мртвиот, додека мајката продолжува со речење клетви за убиецот („како не му остана сенката без корен“). Сестрата не го следи кобењето на мајката, туку почнува да го воспева братот со магични својства: „Кој да ни ги повика и состави / оддалечените места на пролетта“, но веќе во следното речење и таа се приклучува на клетвите за убиецот („дрвја и камења да го бркаат, / проштени поклади да не дочека“). Мајката го засилува своето искажување за самоубиствената намера на убиецот („како не му пукна пушката / во рамото, во самото?“). Со смртта на братот, животот на сестрата е завршен, таа нема да може никогаш повеќе во него да се закодне, ниту во бело да излезе. Мајката продолжува со колнењето на крвникот, а сестрата повторно го употребува магичниот говор: и небото и жеравите ќе ја видат нивната празнина „без тебе в црква и на пазар, / без тебе на нива и на трпежа“.

Покрај на убиецот, во следното речење мајката се обраќа и на синот – како не му дошло жал за нив, како си ја засакал смртта, за да ѝ се предаде. На ова место од песната сестрата ѝ се обраќа на мајката (што е несвојствено за традицијата на тајаленката) кога вели да не го оплакува толку, туку да му остави суво место за да може да се премести од солзите со кои бил оплакуван. Да може да се премести, да потстане од сенката своја, да се сврти и оган да запали. Мајката го обвинува синот зошто морал да умре од крвничка рака наместо како

последница од природна стихија – како борба на огнот и водата. На крајот од песната, во заграда, е даден коментар на авторот дека земјата ништо не слуша, ниту пак небото им се одсвива на молитвите, додека од нивните лица се леат солзи како снег да им се топи.

Во циклусот „Никој ништо“ од анализираната книга песни се поместени 5 тажаленки, од кои првата (насловена „Леле јас“) се карактеризира со изразит ритмизиран говор преку фреквентната употреба на глаголки придавки, кои се однесуваат на починатиот. Оплакувачката е веројатно на гробот на саканиот и песната се отвора со поздрав до земјата („Добро утро, нема земјо“). Во следните стихови се дава описот на умрениот и тоа обично се придавки со негативен префикс за да се укаже на неизживеаноста и на младоста на умрениот: *ненаоден, недодружен, недослужен, ненагледан, ненавиден, ненаружан, неоружан, ненадишен, ненапишан, недослушан, недоразбран, неискажан, ненарачан, ненапостен, ненапростен, недосегнат, недостигнат, ненаигран, ненагреан, ненаносен, ненамислен, недорамен, недорамнет, непокажан, недокажан*. Мора да се каже дека зад секое вакво ритмизирано речење песната е поделена на четири целини и на крајот од секоја има понекоја поента: „а трнот во твојто срце / на лицето ти го видов“, што е придружено со рефренот: „леле јас, леле ти“. Потоа во втората целина е претставена поентата: „а најбрза вест на светот / е болката што те боли“, и тука исто така се повторува рефренот со „леле“, а во третата целина се констатира дека умрениот нема никој жив, „ниту глас, ниту сонце / да те најдат, да те видат“. Се разбира и тука се повторува уште еднаш рефренот, за во последната целина да се изнесе мислата за исплакувањето не само на болката од загубата, туку и на врзаноста на умрениот за овој свет и за тажачката: „уште колку да те плачам, / со плач да те ослободам“. Финалето на песната е ударно бидејќи тажачката изразува решеност да се предаде на немата земја за да биде заедно со умрениот: „Сега мене, нема земјо, / ќе те чекам да ме земеш“.

За тажаленката „Нешто не ти кажав“ треба да се каже дека нејзиниот фигуративен говор е доведен до максимум и со тоа многу помалку наликува на класичните народни тажаленки. Лирското јас зборува за покојникот со возвишен тон – и покрај високиот оган што разгорел однатре, сепак неговото тело го издржало огнот. Неговото тело било замавната сабја и секира, но и сонце што можело отсекаде „да угрее“ и дури и зимата да ја одложи. Покојникот бил „луња што спиеше во мојата постела“. Лирското јас му се обраќа на покојникот кажувајќи му дека му го криеле огледалото кога боледувал, за да не се види во него, истовремено сметајќи го огледалото за магичен предмет, средство со кое може да се комуницира со светот отаде затоа што во огледалото може да се сретне душата. Огледалото му го зело лицето на покојникот и не му го вратило назад, при што лирското јас се прашува



дали лицето било негово или од оној што дошол по него. Како во ниту една друга тажаленка овде првпат се спомнува придружникот или спроведувачот на душите во долното царство.

Во следните стихови е опишана постапката на слегување во подземниот свет, при што блиските на покојникот го држат за рака, го слегуваат долу, на нозе го исправаат. Сите околу покојникот се неми, го напиваат „нема вода“ (не би знаеле да го кажеме значењето на овој израз) или можеби мртва вода. Блиските морале да молчат затоа што го криеле плачот, за да не се исплаши душата, па да се преполови: „да не ти остане ни горе, ни долу“. Лирското јас споменува змија, која постојано се буди и се поткрева, небаре си ја преслекува кожата: „и така си ја повторува младоста“. Лирското јас е во директен контакт со змијата, која го полазува: „и студот со твоето минато го дополнува“, најверојатно како симбол за змијата што е чувар заштитник.

Кога умираше покојникот, домашните го изнесувале огнот и го криеле, сè се изместувало од своето место, зимата не си одела, разбоите не работеле, ниту млеко имале, оти им се губело во планината, но кога узреле јаболката, дуњите и зарзаватот, сè почнало полека да го заборава покојникот. Последната целина од тажаленката е молба со која оплакувачката бара покојникот да ја прифати нејзината осаменост како своја, да ја утеши некако дека е сенката негова што остана, а која не знае ни каде оди, ни од кај иде, налик на секавицата што не знае кај ѝ е коренот, кај ѝ е врвот.

И како финале на тажаленката, оплакувачката му се обраќа на Бога, велејќи дека од толку многу што изнакажала, нешто не му кажала на покојникот, ама ни самата не знае што, најверојатно поради преголемата болка што ја чувствува од загубата.

Во тажаленката, пак, „Никој ништо“ имаме едно малку чудно отворање на песната во која тажачката ги повикува другите жени да тажат („Помагајте, жени, да плачеме, / дотрчајте кај што мене ме боли“), да оплакуваат небаре душата да му ја вратат на умрениот. Тажачката зборува сè најдобро за покојникот дека никому збор не расипал, ниту сенка некому згазил, дури ни дека капка роса в поле растурил: „ни на светот му задоцнил светлина“. Тажачката се прашува какво пиле му ја разбило душата на покојникот и каде му отишла. Истовремено и самата се сожалува: „Ме остави сама за да грешам, / и за него и за мене да плачам“. Дека е тој нејзиниот стопан во куќата, дознаваме од стиховите: „а пак сега и отсега / нема за кој да го чувам / челото од трпезата...“ Во тажењето дознаваме дека сопругот починал од болест, која му се гледала на лицето. Тажачката се обидува да го излечи болниот преку баење со вода: „а ја молев и целивав водата / да му исцели целината, средината“, но ништо не помогнало. Сега таа е избезумена од болка и жал, не знае каде да оди оти очите ѝ се полни со солзи, па уште еднаш упатува повик до жените да ѝ помогнат во

тажењето: „поземете малку од тешкото“, иако знае дека никој и ништо не може да ѝ помогне за да ја надомести преголемата загуба.

Во класичен тажаленски тон е и следната тажаленка „Леле море“, што е навестено уште и во насловот. И овде тажачката се сожалува себеси дека малку ѝ се солзите: „не ми втасува плачењето, / од што не знам таму како ти е“. Тажачката соопштува дека задгробниот свет е простор без реални димензии – ниту горе, ниту долу, ниту блиску, ниту далеку затоа што сè му е на умрениот едно и еднакво, без да знае во вечноста како минува времето на земјата без него. Тажачката го жали умрениот затоа што ќе го ласат змии и гуштери и затоа што е сам и без никого. Тажачката е зацрнета, но не само со бојата на нејзината облека, туку и со губењето на видот, од преголемо плачење. Самооплакувањето се должи на фактот што тажачката нема ништо друго освен солзите, дури и дрвото ги има небото и земјата, а и птиците кога ќе слетаат на него. Лирското јас го прашува умрениот дали му останала некаква жал за нешто во земниот свет, за да му ја исполни желбата, при што повторно го жали дека во неговиот нов свет нема ни напред ни назад, ни налево, ни надесно, ниту утре, ниту задутре (од просторност и од временост е лишено тоа ново живеалиште на умрениот), ниту пак збор може да изусти или како што се вели во стихот: „сè да сакаш, ништо да не можеш“. Тажачката го прекорува умрениот за мрзливата среќа и глумата слава, додека се губи во солзите: „не ми втасува плачењето“.

Како последна песна од овој циклус ја наоѓаме песната „Овдека вака“ во која уште во првите стихови нè пречекува атмосферата на Задушница – кога се раздаваат храна и пијачки на гробиштата на блиските. И тука на гробот тажачката ја почнува својата тажаленка: „Има долго време поминато / како со нас не си вечерал“. Од песната можат да се откријат и некои од погребните ритуали, како што е оној за миење на гробот со вино, како и тоа дека храната се раздава за да не го раздава покојникот своето срце. Лирското јас не сака умрениот да мисли дека никој не помислил на него, како што е случајот со други покојници. Тажачката му дели и совети на покојникот, како своевидни упатства за задгробниот живот: „штом ќе тргнеш да не се повраќаш, / да не ти се падне да западнеш: / да останеш без сенка, ко водата, / билка да пиеш, а да не помага, / за тебе да не се фаќа“. Карактеристично за песната е тоа што секоја од целините завршува со фраза во која умрениот се споредува со некој друг на гробиштата кого неговите најблиски го занемариле. Во третата целина тажачката го предупредува покојникот да знае кај му е главата и да прочита што му напишале под косата, под кожата, под коската, што директно алудира дека во царството на мртвите постојат администратори на смртта, кои ги доведуваат во ред покојниците. Така лирското јас продолжува со препораките – да се сети кого сретна прв. Исто така, и да не се одзива

во мрачното и да си го чува името ноќе, да не знае никој кој е, а да има име за да има каде да му се раздени и кој ноќта да му ја разгази. Четвртата целина продолжува со препораките – да не се остава сам и дека никој ништо не му може, оти таму секој може без секого, потоа да не пие вода пред причесна, во вторник да не фаќа работа, за да можат пченицата и просото добро да узреат, да трча по својот здив и да падне на права ледина, но бидејќи е бестелесен, земјата нема да го закрепи. И во последната препорака се вели умрениот да не мисли за овој свет бидејќи тие два света (светот на живите и светот на мртвите) се огледални: „ако нема ништо таму, / ништо нема ни овдека вака“. Последниот стих е искушение за покојникот да дојде и да провери дали е или не е така: „Дојди, види, ако не веруваш“. Во оваа песна на најдобар можен начин е претставено верувањето во задгробниот живот, онака како што е тоа претставено и во другите стари култури и цивилизации, како што е на пример египетската и нејзината книга на упатства и совети на мртвите за задгробниот свет – *Книга на мртвите*.

Анализата на книгата на Андреевски ја завршуваме со песната „Големата нунка“, посветена на смртта на мајката на авторот, во која немаме типично обраќање кон умреното лице како што е во класичните тажаленки, туку имаме едно обраќање на авторот кон природата и кон пределите во кои престојувала мајката, инаку *видарка*, која исцелувала со билки и најверојатно поради тоа била поканувана да биде кума на новородените деца – за да може да блее над нив и да ги чува од злото со своите лековити тревки и благослови. Лирското јас бара од воденицата, од водата, од каменот и од ластовицата да запрат за да не се вознемири сенката на мајката, Менка. Сето тоа се бара за да се направи место да помине нејзината душа. Потоа лирското јас ги реди имињата на сите билки, не само едно име, туку и други имиња за истата билка, кои ги знаела и самата мајка. Од тревките се бара, преку параномазиски изрази, да не се изгубат затоа што големата нунка и видарка веќе нема да може да ги изусти, ниту да ги набере, ниту да ги употреби како лек. Но затоа, на виделина лирското јас го вади процесот на преобразба, при што мајката „од денеска е преведена во вашата воздишка, / додадена во вашето дишење“. Таа ќе зборува преку мирисот на билките, преку нивното растење и цутење. Со тоа завршила болката кај мајката, која ја преболела, така што останало само уште болката да се раскаже – а тоа нема да го стори никој друг, туку билките – оние со кои впрочем и ја олеснувала болката. На тој начин, таа ќе продолжи да живее со животот на билките. Ова е една од ретките уметнички творби во македонската литература, каде што на прекрасен начин е предаден принципот на метаморфозата, нешто што како постапка се среќава и во македонските народни умотворби.

Оттука треба да се каже дека и покрај индивидуалниот творечки напор песните да звучат автентично, сепак, Петре М. Андреевски, во

голем дел од своето творештво, останува во дослух не само со јазикот на македонскиот фолклор, туку особено и со верувањата и сфаќањата на нашиот човек за животот, за смртта, за природата и растенијата, а секако и за светот на мртвите како еднакво важен за оние што го населуваат магичниот живописен предел на живиот свет.

## ЛИТЕРАТУРА

### Кирилични изданија

Андреевски, П. М. 2020. *Вечна куќа*. Скопје: Арс ламина.

Андреевски, П. М. 2020. *Дални наковални*. Скопје: Арс ламина.

Србиновска, С. 2021. „Тажачките песни во опусот на народни умотворби забележани од Марко Цепенков“. Кулавова, К. (прир.). *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 (1982 – 1920 – 2020). Скопје: МАНУ и Институт за фолклор „Марко Цепенков“ – Скопје.

Цепенков, М. 1980. *Народни песни*. Скопје: Институт за фолклор и Македонска книга.

### Латинични изданија

Ong, J. W. 2002. *Orality and literacy. The technologizing of the word*. London and New York: Routledge.

### Сајтографија

Ристески, Љ. С. 1998. „Митските претстави на светот на мртвите во традиционалната култура на Македонците“. *Studia Mythologica Slavica* I, 243–257, [http://sms.zrc-sazu.si/pdf/01/SMS\\_01\\_Risteski.pdf](http://sms.zrc-sazu.si/pdf/01/SMS_01_Risteski.pdf) [Пристапено на 30.6.2024].

## FROM CEPENKOV TO ANDREEVSKI: THROUGH THE PRISM OF LAMENTS

Suzana V. Spasovska  
University American College Skopje

### Summary

This text is about the characteristics of folk and artistic laments, seen through the perspective of a Macedonian folk collector (Marko Cepenkov) and a contemporary Macedonian writer (Petre M. Andreevski). And the first type of poems is tied to a special context, which distinguishes their pragmatic function, which means that it is referential, because it is directed towards reality, the second type of poems are distinctly artistic and with the aesthetic or poetic use of language they distance themselves from reality and raise the degree of figurativeness of the poetic text to a higher level. It can rightly be said that artistic laments in a cultured and modernized way upgrade the oral form of folk laments.