

Кристина ДИМОВСКА

Институт за фолклор „Марко Цепенков“
Универзитет „Св. Кирил и Методиј“, Скопје
amato.maya@gmail.com

КОСМОЛОШКО-ЕСХАТОЛОШКО ТОЛКУВАЊЕ НА ПЕСНАТА „ДЕНОНОКИЈА“ ОД БОГОМИЛ ЃУЗЕЛ

Кога ќе се смрачи, предметите и јас ќе излеземе
надвор од својата неопределеност.

Жан-Пол Сартр, *Тежобноси*

Вистински опасно беше уверението дека светот
може да се преобрази така што ќе се урниса.

Митко Маџунков, *Кон оружјата земја*

Тема на трудов е космолошко-есхатолошкото толкување на три фрагменти од песната „Денонокија“ на македонскиот поет Богомил Ѓузел (*Медовина*, 1971). Толкувањето ќе се изврши со помош на теоретските премиси на академик Катица Кулавакова од неколку нејзини студии (2006, 2009, 2012, 2014, 2018). Хипотезата претполага дека космолошко-есхатолошкото толкување како интерпретативна стратегија, која се темели на толкувачки дуализам (аналитичкиот метод како општ и архетипско-психоаналитичкиот метод како посебен метод), може да послужи во разоткривање на космолошките и есхатолошките процеси препознаени во избраните три фрагменти од песната, а разоткривањето, следствено, отвора пат да се увиди обидот песната да претстави заокружена целост преку распадот и раѓањето на еден нов свет. Фокусот е насочен на интуитивното (или прекогнитивно) разбирање на песната на Ѓузел како книжевна творба која претставува уметничка визија за создавањето и рушењето на еден космос.

Во своите трудови/ есеи „Едно трансцедентно толкување на песната ‘Сеќавање, најпоследно...’ од Вислава Шимборска“ (2012) и „Теорија на интерпретативниот синкретизам“ (2018), академик Катица Кулавакова нуди една релативно нова, во македонската херменевтика, иновативна и

продуктивна толкувачка стратегија, којашто претставува синкреза, комбинација и амалгам на неколку толкувачки практики: херменевтички круг, експликација на текстот, стилистичка херменевтика, аналитичка психологија и трансцендентна/ ритуално-катарзична стратегија. Во два есеи, фокусот е на т. н. трансцендентална функција во толкувањето на книжевните дела. Овој труд нема да примени толкувачки синкретизам како во случаите со есеите на академик Кулавакова туку толкувачки дуализам, со цел да испита дали аналитичкиот метод, проследен од архетипско-психоаналитичкиот метод, може да биде плодотворен во космолошко-есхатолошкото толкување како интерпретативна стратегија во читањето на песната „Деноноќија“. Предвид ќе се земе и трансценденталното толкување и ќе се одговори на прашањето дали во трите фрагменти од песната може да се препознае трансценденталната функција, за која академик Кулавакова подробно пишува во последните години од својата академска и интелектуална кариера.

Во трудов, стилистичката стратегија е пренебрегната во полза на испитувањето на „валидноста“ на архетипската/ психоаналитичка теорија/ метод кој ги третира термините како: индивидуација, јаство/ себство, лично и колективно потсвесно/ несвесно и свесно, чиј главен поборник е Густав Јунг, а еден од многуте наследници – Џозеф Кембел. Филолошкиот метод е, исто така, свесно занемарен и заобиколен, затоа што тој по прво се концентрира на значењето на еден книжевен текст, кое произлегува од неговиот „изворен и поетички контекст“, а не од дополнителниот контекст на толкувачот и на толкувањето (Кулавакова 2012). Иако при толкувањето толкувачот не секогаш може да има пристап до автентичниот лингвистички и поетички контекст (освен ако авторот како творец на текстот не создал и не оставил свој органон врз чии правила и принципи го градел своето дело), сепак толкувањето на книжевните дела не може да се изведе „независно од семиозисот на колективната меморија и колективното несвесно“ (Кулавакова 2012: 103). Меѓутоа, во конкретниот случај, вниманието ќе биде насочено на „Деноноќија“ читана како поетска визија за генезата/ зачетокот и распаѓањето/ рушењето на еден космос или на личната, поетска визија за космогониските и есхатолошките процеси при создавањето и распаѓањето на светот.

Секој текст е обележан од својот изворен контекст, но тој е и „податлив за нови обележувања во рамките на новите социо-културни констелации“ (Кулавакова 2012: 193). Ова значи дека „Деноноќија“, како книжевно-уметнички текст, остава простор за најразлични видови на интерпретација. Но сепак, како и поетот кој твори во даден хронотоп којшто влијае врз неговите креативни процеси, така и толкувачот е дел од едно општествено-културно милје кое, понекогаш несвесно за него самиот, ги обликува или, во најмала рака, влијае врз неговите сознанија

и, следствено, врз интерпретацијата што ја нуди како една од многуте варијанти на можните, прифатливи и легитимни толкувања.

Следниве три фрагменти се предмет на интерес:

I

Сум се расфрлал со предците како со коцки
на никое небо

Коцкарница од луѓе и животни
сонцето највисокиот череп.

II

Од мојата сенка мртов град изникнува
на кулите мртовците
сонуваат земски снисшта.
Јас им готвам златни бродови за преселување
преселување.

Ветрот носи огнени снегови
сенката боли
о мртов граде.

Го бакнувам пламењето
но не претерувам
ќе врескаат црвените шуми.

Се колнат семињата
во воздухот осојни гнезда
општа селидба на просторите
јас немам име
паничен бродоломник сум на светлината.

Помрачение на сонцето.

Мојата сенка воскреснува.

VII

Југовината носи неизбежно смрт
се отвораат челустите
тажачките

сонцето изргило
на сончевата топка – горчливи ластари
сокот во чии усти

– змиини

нека нè избичуваат
ќе се сториме и ние змии.

Отсечени глави
една ќе биде пак сонце
другите камења.

Жега

на кожава моја е постанокот на светот.

Ветриштата ги затвориле
па сега само внатре во сонцето
луњаат.

Првиот стих од првата строфа го евоцира космичкиот прапочеток со тоа што упатува на предците. Евокацијата, или реминисценцијата на предците, не мора нужно да се однесува на крвните предци на поетскиот субјект, туку попрво на прародителите, на првите татковци, на зачетниците на светот, што значи дека можно е да се препознаат цртите на космогонискиот¹ аспект на создавањето на светот. Првите стихови како да го имплицираат присуството на поетскиот субјект во тие дамнеш-

¹ Уште на почетокот се јавува дилема дали постои и дали треба да се прави разлика меѓу термините „космолошко“ и „космогониско“. И двата термина упатуваат на наука/ научна дисциплина која се занимава со истражување на почетокот на светот каков што го знаеме. Лафазановски, на пример, наизменично ги користи обата термина. Да се види: Лафазановски (2000: 35).

Имајќи ја предвид долгогодишната, вековна традиција на употребата на терминот „космогониски“ (а не „космолошки“) во книжевните интерпретации (кога станува збор за проблематика каква што се испитува тука), во трудов, со исклучок на насловот, се употребува првиот термин.

ни дни, без разлика дали неговата улога како спектатор на настаните е директна или индиректна, од близина или од дистанца. „Расфрлањето“ потсетува на искусувањето на расколот меѓу прародителите претставен низ божјите кавги од најстарите епови: на триумфот на Еа над Апсу, на победата на Мардук над Тијамат, на надвладувањето на Јахве над Рахаб и Левијатан. Разликата е што во песнава, поетскиот субјект е оној кој го започнува „расколот“ – тој „игра“ со предците како со коцки и во ова се препознава лудистичката димензија која е својствена за космогониските процеси опишани и опеани во архаичните митови и епови. Поетскиот субјект е издигнат на повисоко рамниште, што му дава контрола да владее, да распоредува, да управува, а ова го става во функција на демиург наспрема останатите. Издигнатоста над нив имплицира своевиден деифициран статус, но и власт и моќ прапочетниот свет да се уреди според лична замисла и визија.² „Коцкарницата“ од луѓе и животни упатува на есхатолошкиот хаос, на безизлезноста од премолченото сознание за потребниот Потоп кој би го хармонизирал хаосот. Очигледна е потребата, од една страна, за дистанцирање од прочистување на светот, меѓутоа, од друга страна, субјектот како да не се самопрепознава во светот; незадоволството или потребата од ревитализација на старото, на „изживеаното“, на почетокот како сега веќе несовершен, го разоткрива деструктивниот аспект како потреба да се создаде нешто ново и подобро, меѓутоа суптилно заговара и создавање-во-полза-на-создавањето. Впрочем, ако се земе предвид доминацијата на митските слики во целата *Медовина*, а не само во конкретна песна, тогаш репликацијата на поетскиот субјект во рувото на јунакот (или, поправо, на херојот) станува јасна, зашто тој е предодреден да го промени светот. „Јунакот е ... маж или жена, кој е способен да се избори над личните и локалните историски ограничувања до општо важечките, нормални човечки форми“ (Campbell 1968: 19–20). Иако песната тоа јасно не го сугерира, таа сепак упатува на можноста поетскиот субјект да се посматра како отпадник, како некој кој резигнирано го отфрла наметнатиот поредок и кој се потпира на својата интуиција и моќ, со која очигледно располага, за да го промени она што е веќе застарено, надминато и нефункционално. Тој е, во извесна смисла, дислоциран од светот во распаѓање, но истовремено е дел и иницијатор на ваквите космички промени.

„Сонцето“ како „највисокиот череп“ може да упатува не само на космогониската борба меѓу светлината и темнината, меѓу молкот како небитие и словото како битие, туку и на свесноста на поетскиот субјект за постоењето на смртта како нешто што е постојано присутно, но чие настапување е далечно, непредвидливо, непоимливо. „... светот, онака како што го знаеме, онака како што сме го виделе, завршува со еден

² Песнава или, поправо, толкуваните три фрагменти, не дозволуваат поетскиот субјект да се сфати како проекција на идентитетот на поетот, што значи дека не постои совпаѓање меѓу биографскиот и лирскиот идентитет.

крај: смрт, распаѓање, распарчување и распнување на нашето срце со смртта на формите што сме ги сакале“ (Campbell 1968: 25–26). Може да се чита и како предвестување на конечниот распад од кој ќе никне нов живот, што е навестено во стиховите што следат во вториот дел од песната.

„Мртвиот град“ е завршеното поглавје на стариот свет кој веќе не постои, но мртвиот град и сенката, укажуваат на тоа дека поетскиот субјект имал удел во крајот, во небитието, во финалноста на еден животен циклус. Овој стих не би можел да се толкува од аспект на Јунговото сфаќање за Сенката како неискористениот потенцијал на индивидуата (кој не секогаш е нужно негативен), затоа што поетскиот субјект како двигател на поетското дејство се оградува од себеси, а оваа карактеристика е својствена за натчовекот (за богот, херојот, демиургот). Стихот „сенката боли“ го открива внатрешниот конфликт дали да се прифати или да се отфрли нејзиниот потенцијал, па затоа потребна е вистинска, „машка“ сила, за индивидуата да го спознае овој потенцијал и да одлучи дали ќе го прифати или не; резултатот на одбивањето или на прифаќањето ќе поттикне цел еден нов процес на самоосознавање, на трансформација и на индивидуација. Субјектот станува епифанија на самото битие и не само што го претставува бог(от), туку тој е бог; „тој е манифестација на богот, а не негова претстава“ (Campbell 1960: 311). Всушност, ако се согласиме дека „насловот на книгата (во случајов песнава – К. Д.) би требало да има моќ да го претстави макрокосмосот на поетскиот простор во својот мал и симболичен значенски микрокосмос“ (Кулавакова 2006: 38), тогаш и насловот на „Деноноќија“, суптилно упатува на митското создавање на светот, на светотворството и на колапсот кој следи; од друга страна, насловот истовремено упатува и на процес, на времетраење, на кружна смена на почетокот и крајот, на раѓањето и на смртта. Но, ова не го прави поетскиот субјект ништо помалку од суверен: тој е во позиција да сведочи за распадат, истовремено искусувајќи ја глетката на „мртвците“ кои „сонуваат земски сништа“. Овие стихови ја навестуваат свесноста за гревот: мртвците, иако неживи, сонуваат за удопствата што ги нуди земскиот живот како можна метафора за сладострастието, за привлечноста на злото и гревот, за тешкотијата да се биде умерен во земските искушенија. Меѓутоа, овие слабости не го тангираат поетскиот субјект: тој е над нив и како воопшто никогаш и да не бил засегнат од нивната заводлива природа. „Јас им готвам златни бродови за преселување“ јасно упатува на неговата демиуршка улога, на неговата инкарнација како бог, како папок на светот, како симбол на цикличното создавање и распаѓање. Иако дистанциран, изолиран, тој сепак игра добротворна, беневољентна, дарежлива, ако не и заштитна улога. Се јавува со месијански ореол и нуди едноставно, апсолутно и спасоносно решение од претстојниот пад на човештвото. Егоизмот е заменет со алтруизам: неименуваниот не е како старозавет-

ниот Бог – одмаздољубив, противречен, гневен. „Златните бродови“ се метафора за коработ на Утнапиштим, за арката на Ное. А сепак, тој постои на истото тло со мртвците, што значи дека не е недопирлив: „живите и мртвите се двете хемисфери, светлата и темната, на заедничката сфера која е самото битие“ (Campbell 1960: 128). Избавувањето на мртвците им нуди катарза од овоземниот живот преку милозливоста на творецот: златните бродови, огнените снегови, црвените шуми се симболични упатувања на колоритноста на крајот на светот (есхатолошкиот принцип), а бакнувањето на пламењето, семињата и воскреснувањето, се друга слика за прометејската надеж за почеток на новиот живот (космолошкиот принцип). Слично на Јахве, така и тој е: недопирлив, невидлив, скриен, како Немо („јас немам име“), неименуван, како да не постои. Се препознава суптилно и премолчано согласување со Кикеровата „*Nomina sunt odiosa*“, „Имињата се одвратни“ (Кикерон; цит. сп. Костеска-Петреска 2010: 100) зашто имињата обликуваат, разоткриваат, ѝ даваат форма на аморфноста и го изнесуваат субјектот на видело, на светлина, отаде закрилата и плаштот на безименоста. Во индиската тантричка традиција, каде што санскритот се смета за примарен јазик на универзумот, изговарањето на името на некој бог предизвикувало тој да се појави, зашто „името е аудитивната форма на самиот бог“ (Campbell 1960: 85–86). Слично како старозаветниот Бог кој постои единствено преку гласот, така и катализаторот на поетското дејство е во сржта на цикличните, животни промени, но тој е само „паничен бродоломник (на светлината)“. Како таков – дистанциран, а сепак несамодоволен, тој не учествува директно и активно во пресоздавањето на мртвиот свет, иако непосредно е дел од создавањето сфатено како процес; вообличен е како Фанес, како изолирана едност опкружена од наизменично динамични, животворни процеси и незапирливи промени.

Создавањето во „Деноноќија“ не е физичко, материјално, туку поправо е духовно, метафизичко и надлично. Ова дава основа да се постави прашањето што и академик Кулавкова го поставува (или поправо го одговара) во својот есеј посветен на песната на Шимборска, иако на целосно различен начин: во или до која мера визијата за создавањето на светот што ги тангирало најстарите племиња и народи и ги поттикнало да создадат космогониски и есхатолошки митови, може да се толкува, како што психоанализата го толкува, како сон? Дали „Деноноќија“ – со своите секавични, само навидум неповрзани, хипнотички слики или праизблици на свеста – соодветствува на логиката на сонот или повеќе претставува херметична, поетска визија за создавањето на светот *ab ovo*, од почеток, од правот на заспаните мртвци? Дали сонуваат мртвците или сонува поетскиот субјект? Ако фрагментите од песната се толкуваат како мит за создавањето и за рушењето на светот, дали тогаш може да се смета дека преку стиховите, несвесното се проицира во свесното? Или пак станува збор за своевидна „зачудувачка поетска ревелација на

психичката онтогенеза“? (Лафазановски 2006: 13). Ако случајот е таков, тогаш тука може да се препознае трансценденталната функција, ако таа се сфати како поетичка техника при која се врши „трансфер на несвесните содржини во сферата на свесното и на јаството, како и во трансформацијата на примарните (слепи) пориви, односно разликувањето на Јас од не-Јас, субјект од објект...“ (Кулавкова 2018: 18). Меѓутоа, дали и како толкувачот може да биде сигурен дека намерата на поетот била баш ваква? Дали толкувањето претставува „ловење“ на поетската интенција или е проекција на толкувачот при неговото разбирање на книжевниот текст? Ако не постојат јасни, кохерентни и недвосмислени инструкции од поетот песната да се чита на ваков или на онаков начин, тогаш толкувањето е валидно сè додека целосно не застрани од содржината што е веќе понудена во книжевниот текст и сè додека не накалеми неосновани толкувања што песната не ги содржи како неиспитан, нетестиран, но присутен потенцијал. Ако случајот е поинаков, тогаш постои ризик толкувањето да се претвори во редуktivен интерпретативен процес на штета на потенцијалните толкувања што се однапред содржани во песната, но треба соодветно да се препознаат. Во конкретниов случај, побитно е акцентот да се стави на трансцендентното, а не толку на трансценденталната функција, зашто трансцендентното, што очигледно е присутно, го подразбира надличното, натприродното, наттелесното и надискуствено доживување на поетскиот субјект кое само е навестено, а не и подробно претставено. Препознавањето и примената на оваа функција е личен избор на толкувачот. Песната не е должна да појаснува и да објаснува туку само да навестува, па затоа „Деноноќија“ не остава простор да се толкува како сон, освен од аспект на присутност на т. н. „пред-поимен ум“ (Кулавкова 2014: 7).

„Духот“, есенцијата/ суштината на субјектот во стихот „Мојата сенка воскреснува“, остава простор за шпекулација дека финалето претставува постигната индивидуација. Но сепак, дали навистина се постигнува индивидуација? Зошто бродоломникот е во *йанична* состојба? Желбата доминира над остварувањето на фактичко дејство: тој посакува да е комплетен, заокружен, целосен, како светот што го гледа за време на раѓање и на распаѓање, но за волја на вистината, индивидуацијата не е фиксна точка или статична позиција, туку цикличен процес на создавање и на пресоздавање, на излевање и на впивање од и во себството, на сличен начин како што временската бесконечност нема ни почеток, ни крај.

„Помрачението“ на сонцето претставува симбол за неочекуваното, необјаснивото, мистичното, кое во минатото се толкувало и како лош предзнак. Во древна Русија биле популарни учењата на Јован Дамаскин и на Дионисиј Аеропагит. Првиот верувал дека во светот постои светлина, но отсуствува темнина и ако темнината веќе постои, тогаш таа е само лишеност од светлина. Вториот, пак, сметал дека светлина-

та и темнината се два различни ентитета и дека темнината се создава кога изворот на светлината е скриен, но може да се создаде и од самата себе, како еден вид суштинско начало (Лихачов; цит. сп. Димовска 2014: 84). „Мракот е постар, но времето тече од часот кога тој ќе се осветли“ (Маџунков 2008: 340).

Фрагментите од песната започнуваат со сонцето („сонцето како нај-високиот череп“) и завршуваат со него („помрачение на сонцето“), што не имплицира апсолутно отсуство на темнината туку, напротив, таа е сеприсутна: черепот како симбол на темнината и на смртта и помрачувањето како симбол на претстојниот, речиси неодминлив хаос.

Хаосот се конкретизира како мрак или ноќ, како празнина или понор, како вода или заемно дејствување меѓу водата и оганот [sic], како аморфна состојба на материјата во јајцето (...). Претворањето на хаосот во космос се појавува како премин од мрак кон светлост, од вода кон копно, од празнина кон материја, од безобличност кон обличје, од рушење кон создавање (Лафазановски 2000: 93).

На кој начин да се толкува „општа(та) селидба на просторите“? Може ли да се сфати енигматично, како „преселба“ на несвесното во свесното, што би резултирало со присвојување или впивање на квалитетите на неостварениот психолошки потенцијал? Или, пак, селидбата повторно упатува на слевањето од еден во друг хронотоп, на премин на битието од еден свет во друг? Јазикот тука само како да го навестува она што го надминува човековото природно искуство и затоа остава простор за шпекулации.

Космолошко-есхатолошкиот штимунг продолжува и во седмата строфа, суптилно сликајќи го испреплетувањето меѓу почетокот и крајот, животот и смртта, настанувањето и замирањето, битието и небитието. Сонцето е повторно во фокусот – тоа „рти“, што илустрира процес на раст и развиток, на циклус, на отпор спрема смртта и смртноста навестени преку симболиката на змијата и нејзината амбивалентност, макар што се воспеваат „отсечени глави“ од кои „едната ќе биде пак сонце“, а другите „камења“. Таа една глава (една зенитна точка, едно централно јадро, еден наизменичен почеток и крај), е повластена над сите останати глави.

Мотивот на змијата е битен затоа што упатува на квалитетот на обновувањето (светот се распаѓа, за повторно да се роди):

Во архетипските слики, змијата се појавува како божество што го создава и го одржува животот, понекогаш таа е во улога на спасител, но, исто така, донесува смрт и пропаст. Змијата ги означува непријателите, власта и долгиот живот. Тоа е така, затоа што ја преследува својата кожа и се подмладува. ... Мотивот на змијата е двосмислен и вечен, полн со некаква мистичност... (Мојсиева-Гушева 2014: 154–155).

Треба да се земе предвид дека поетскиот субјект не ја воспева змијата колку што истакнува некаква латентна желба да се претвори, односно тие заедно да се претворат и да се трансформираат во змии; со ова изразува тежнеење да ги поседува нејзините квалитети. Овие змии не се како Беовулфовите „водомонструми“, ни како индиските наги, туку поправо се – ако предвид се земе целокупната атмосфера изразена во трите фрагменти – реминисценција на циновската змија на примордијалната бездна „... животворната сила која ги населува светите води и која им ја дава таа нивна карактеристика, често пати ѝ се припишува на некоја змија, на огромен змеј или на морско чудовиште, кое живее под површината. Лесно е да се разбере... мистериозната сила на реката која слободно се движи ‘без никакви нозе’, и оттука симболот на реката се поврзува со оној на змијата“ (Елиот 1919; цит. сп. Димовска 2013). Споменувањето или навестувањето на „туѓото присуство“, на безимените, на неименуваните, а сепак постојни ентитети, сведочи дека поетскиот субјект никогаш не бил сам, дека веројатно и не е единствениот спектатор на настаните.

Симболот на змијата која игра демиуршка улога во создавањето на светот не е случајно избран. Нејзината позиција го носи позитивниот предзнак наспрема негативниот предзнак на челустите, кои симболизираат закана и опасност, на тажачките, кои навестуваат тешкотија и жал, на горчливите ластари, кои сликаат затвореност, ограниченост, вкалапеност, и на ветриштата, кои се знак за временска непогода која често се врзува со космичкиот хаос. Со тоа, на космолошкиот и на есхатолошкиот принцип им се придружуваат антрополошкиот и особено зооморфниот принцип, преку тенденцијата на поетскиот субјект/ човекот/ луѓето да се поистоветат/ да се трансформираат во змии.

Преку „отсечените глави“ се препознава космичкиот потенцијал на пресоздавањето – ако нивното отсекување асоцира на смрт, тогаш тоа истовремено асоцира и на живот, затоа што едната отсечена глава се престорува во сонце, а појавата на сонцето го навестува почетокот на новиот свет, но и на новото „овде-битие“. Ова „овде-битие“, ова примордијално суштество кое изгледа како на магичен начин да го преживува крајот на светот за да го доживее создавањето на новиот свет, е повторно во демиуршка, партеногенетска позиција: „на кожава моја е постанокот на светот“, што потсетува на кувадата во прастарите митови во кои машкото божество (Севс, Вишну, Јахве...), го пресоздава светот и/ или другите битија од своето тело.

Нижењето и прелевањето на космолошките со есхатолошките слики и претстави ја прави „Деноноќија“ да биде поетски сублимат на примордијалните, митски слики за постанокот и финалето на еден космос. Ова значи дека песната, намерно или не, проектира митски слики од колективното несвесно, а ова покажува дека „песната не почнува од ништо, таа секогаш е исчекор од нешто кое веќе постои, било да е ре-

флексија и актуализација на традицијата или отпор спрема стварноста и чин на *иновација*“ (Кулавкова 2020: 26; курзив К. Д.). Поетскиот субјект е иноватор, но истовремено е двигател, жив сведок, катализатор и медијатор меѓу светот на живите и на мртвите, на луѓето и на змиите, на сонцето како зенитна точка и на мракот како негов комплементарен дел. Живописните слики и претстави, колоритноста, премостот од почетокот до крајот, цикличната смена на зачетокот и деструкцијата, ги јукстапозиционира космосот и хаосот, а ова, следствено, ги поврзува и ги надоврзува процесите на создавањето и на уништувањето.

Академик Кулавкова (2012) издвојува три суштествени карактеристики на поетските творби: 1) песната како ритуал на енигматична исповед, херметична мимеса на светот (катарзично препознавање во светот и дистанцирање/ прочистување од светот); 2) песната како ритуал на творење нов уметнички свет (поетички аспект) и 3) песната како ритуал на повторно востановување на поетското Битие (онтички аспект). Сите овие карактеристики се присутни во „Деноноќија“. Катарзата е имплицирана преку рушењето на светот што значи дека поетскиот субјект е ослободен, барем привремено, од земските стеги. Поетичкиот аспект е застапен преку стилско-уметничко канализирање на поетската визија низ стихови што градат и рушат еден незаменлив и неповторлив свет кој е изричито личен и субјективен. Онтичкиот аспект се препознава во симболичкото исчезнување на поетскиот субјект и неговото одново појавување/ одново раѓање кое се збиднува паралелно со раѓањето на новиот свет од неговото тело. Да не се заборава дека личното доживување на уметноста, на поезијата, но и нивното толкување, се незаменливи и секогаш лични. Тоа претставува едно искуство кое нуди „естетско задоволство“ и „духовно облагородување“ (Кулавкова 2020: 30).

Библиографија

- Димовска, К. 2014. „Форми на хронотопот во средновековниот јуначки еп“. *Македонски фолклор* год. XXXVI, бр. 69. Скопје: Институт за фолклор „Марко Цепенков“, 79–92.
- Гузел, Б. 1971. *Медовина*, Скопје: Македонска книга.
- Костеска-Петреска, В. 2010. *Лајтински цитати: florilegium, adagiorum, sententarium, proverbiorum, gnomarium*. Скопје: Гурѓа.
- Лафазановски, Е. 2000. *Македонските космогониски легенди*. Скопје: Култура, Институт за фолклор „Марко Цепенков“.
- Лафазановски, Е. 2006. *Митови за создавањето на светот*. Скопје: Институт за фолклор „Марко Цепенков“.
- Маџунков, М. 2008. *Кон другата земја*. Битола: Микена.
- Мојсијева-Гушева, Ј. 2014. „Амбивалентноста на мотивот на змијата“. *Филолошки списани*, 12 (1), 144–156.

- Сартр, Ж. П. 1966. *Теѓобносѝ*. Прев. од француски на Мирјана Чепинчиќ-Јовановска. Скопје: Култура.
- Ќулавкова, К. 2006. *Херменевѝка на иденѝиѝеѝи*. Куманово: Македонска ризница.
- Ќулавкова, К. 2009. *Задоволсѝво во ѝолкувањето*. Скопје: Макавеј.
- Ќулавкова, К. 2012. *Македонски искушенија и друѓи оѓледи*. Скопје: МАНУ.
- Ќулавкова, К. 2014. *Соноѝ е живоѝ – Илјада и една фикција*. Скопје: Поетики.
- Ќулавкова, К. 2018. „Теорија на интерпретативниот синкретизам“. Во: Ќулавкова, Катица (ур.). *Криѝички мейѝоди и ѝолкувања*, том I, Скопје: МАНУ, 17–41.
- Ќулавкова, К. 2020. „Пофално слово за Блаже Конески“. Во: *Сиѝе лица на речѝа: бесеги*, Скопје: МАНУ, 24–31.
- Ќулавкова, К. 2020. „Пофално слово за Димитар Митрев“. Во: *Сиѝе лица на речѝа: бесеги*, Скопје: МАНУ, 8–15.
- Campbell, J. 1960. *The Masks of God: Primitive Mythology*, vol. 1. London: Secker & Warburg.
- Campbell, J. 1968. *The Hero With a Thousand Faces*. Bollingen Series XVII. New Jersey: Princeton University Press.
- Dimovska, K. 2013. „‘The Call of Cthulhu’ as read through the concept of estrangement“. In: *Blesok*, no. 91, July-August. <http://blesok.mk/en/literature/the-call-of-cthulhu-as-read-through-the-concept-of-estrangement-91/>
- Elliot, G. S. 1919. *The evolution of the dragon*. Manchester: University Press.

Kristina DIMOVSKA

COSMOLOGICAL AND ESCHATOLOGICAL INTERPRETATION OF THE
POEM “DENONOKIJA” BY BOGOMIL GJUZEЛ

The paper is based on a potential cosmological and eschatological reading as an interpretational strategy of three fragments of the poem “Denonokija” by the Macedonian poet Bogomil Gjuzel. The paper uses the theoretical premises of academician Katica Kulavkova (2006, 2009, 2012, 2014, 2018) as main tools for the interpretational duality which is a combination of two methods: the general analytical and the specific archetypal/psychoanalytical method (Karl Gustav Jung, Joseph Campbell). The purpose is to reveal the different stadiums of creation and destruction of the cosmos “described” by the poetical subject. This, additionally, should illustrate the position of the “protagonist” as a divine, driving force in these subliminal, cosmic changes.

Keywords: cosmological and eschatological interpretation, interpretational strategy, interpretational dualism, academician Katica Kulavkova, Bogomil Gjuzel, “Denonokija”, archetypal/psychoanalytical method.

