

Јелена Н. Пилиповић
Универзитет у Београду
Филолошки факултет
Катедра за општу књижевност и теорију књижевности

ПЕЈЗАЖИ ЛЉУБАВИ: ЕРОТИЗАЦИЈА ПРИРОДЕ У САПФИНОМ ФРАГМЕНТУ 96 И ЊЕГОШЕВОЈ ОДИ *НОЋ СКУПЉА ВИЈЕКА*

Апстракт: *Текст је посвећен упоредном читању две изузетно утицајне љубавне песме, чије самосвојне еротолошке визије, упркос удаљености у времену и простору, као и различитости култура, језика и тео-онтолошких оквира у којима настају, ипак показују дубоке унутарње сродности. У сликама природе, особито у уранским метафорама, којима два дела обилују, ове сродности се најснажније испољавају. Претапање еротских феномена, попут чежње, жудње или идеализације љубљеног бића, са природним појавама достиже врхунац у поетској слици месеца, коме се додељују сложене и истанчане симболичке улоге. И у Сапфиним и у Његошевим стиховима лунарна светлост постаје особени инструмент у оспољавању емотивне динамике и у обликовању естетског идеала, који је у оба дела неразлучиво спојен са самим искуством љубавне жеље. Разгранати и многозначни описи Селене, у фр. 96, и луне, у Ноћи скупљој вијека, уколико су ужи предмет ове анализе: текст настоји да истражи њихову функцију, семантику и, нарочито, еротолошку вредност, продубљујући аргументацију изабраним сегментима Платонових дијалога и анонимног античког трактата Дервени папирус.*

Кључне речи: *еротологија, симбол, метафора, слика природе, идеални пејзаж, уранско, феминино.*

Разуђеним спектром својих значења Сапфин фрагмент 96 призива песму *Ноћ скупља вијека* Петра II Петровића Његоша, једну од најбогатијих ерото-лошких ризница српске књижевности. Кроз просторе неочекиваних, но дубоких, сличности два поетска дела стиже се до тачке рачвања еротских визија које су у њих усађене, а управо захваљујући тим семантички пребогатим рачвањима може се начинити нов корак ка продору у еротоестетику, како еолске поетесе, тако и српског ствараоца. Читање оба дела на овом је месту потчињено основном циљу рада: раскопрењивању, испитивању и развијању сличности које их спајају, те ће многе значењске дубине и Сапфиног упечатљивог фрагмента и Његошеве *прелесне* песме¹ остати недотакнуте, а њихове смисаоне многу-путице остављене по страни.

Поклоници великог српског песника који се надају установљавању мреже утицаја или макар издвојених нити којима се Сапфин фрагмент 96 уткао у ову његову оду, биће, нажалост, веома разочарани. У личној библиотеци господара Црне Горе, и то у томовима обележеним његовим *ex libris*-ом,² налазе се многи Сапфини стихови, као и апокрифи из *Палатинске антологије* сачувани под њеним именом, па чак и неки од епиграма из ове збирке који су јој посвећени. Покушај распознавања конкретних утицаја лезбјанске песникиње на Његошеву поезију, особито еротографију, стога уопште не би био беспредметан труд,³ али у случају овога фрагмента о томе не може бити говора јер он за владициног живота уопште није био познат. Откривен је на једном од папируса из шестог или седмог века наше ере, који припадају берлинској колекцији (Papyrus Berolinensis 9722 fol. 5, *Berliner Klassikertexte* 5. 2), а публикован тек 1902. године.⁴

¹ Утолико упућујем читаоца на радове Мила Ломпара, особито Ломпар 2010: 153–212.

² Потпуним и прецизним списком задужио нас је Мирон Флашар (1997: 47–48).

³ По мојим оскудним сазнањима, мимо Мирона Флашара такав труд ипак нико није уложио. На стидљив и заобилазан начин везу између Сапфиних фрагмената и *Ноћи скупља вијека* успоставља Радомир Ивановић: „... коначно руши све митолошке и метафоричке представе и снагом конкретности свједочи о реалном доживљају, тако да би се за пјесму 'Ноћ скупља вијека' могло рећи да представља нововјековну *епиталамију* (пјесму која се на Лезбосу, у вријеме пјесникиње Сапфе, пјевала пред ложницом младенаца)” (Ивановић 2002: 128). Известан проблем у овом запажању представља природа епиталамија: у питању су обредне песме, чије име одиста значи *пред ложницом*, али нису посвећене ономе што се у ложници дешава, већ ритуалу свадбе. Стога не садрже описе телесног сједињења, већ макаризме, конвенционализоване похвале невесте и младожење, као и инвективе, ритуалне увреде чија је сврха апотропејска.

⁴ Прва верзија текста: W. Schubart, „Neue Bruchstücke der Sappho und des Alkaios”, SPAW 1902, 195–206; W. Schubart – U. von Wilamowitz-Moellendorff, BKT V. 2, S. 10–18, Nr. XIII 2; коначна (засад) верзија текста: G. Zuntz, „De Sapphus Carminibus ε3, ε4, ε”5, *Mnemosyne*, Serie 3, 7, 1939, 81–110.

I

И ода *Ноћ скупља вијека* и фрагмент 96 поетска су дела која жуде за *синусијом*. Ова хеленска лексема означава и коегзистенцију и коитус, и сапостојање феномена по бићу и сапостојање тела у издвојеном часу, а чини ми се да се њоме, на доста добар начин, може означити емотивно језгро обе песме, које лежи колико у сфери односа између издвојених људских бића, толико и у сфери односа између домена бивствовања. Први вид синусије, онтичка коегзистенција, огледа се у сапостојању небесног и земаљског, а други вид, еротска коегзистенција, јавља се као жудња⁵ за идеализованом женом: и у Сапфиним и у Његошевим стиховима ова два вида се уистину *једине*, неразлучиво спајају, управо кроз лик појаву жуђенице, која је, разним поетским средствима, предочена као *caelestis apita*, *небесно биће*, како вели Вергилије,⁶ или као *небожителка*, како би можда рекао сам владика црногорски.⁷ Идеализација жуђеног бића одиграва се као *уранизација*, *самеравање небесницима*, а у жудњи за таквом *небеском жителском* сједињују се жеља за онтичким и жеђ за еротским сапостојањем. *Простор сличности* између Сапфине и Његошеве поеме није тек херменеутичка метафора, већ и истински, *дивни* крајолик, у који се смештају емотивна догађања и у коме се, на различите начине, развија динамика жудње за том двовидом синусијом.

Судбина жудње је, наиме, у два дела сасвим различита. У *Ноћи скупља вијека* дато јој је да напусти чауру сопства, да изађе у међуљудско и, још важније, у међутелесно, чиме постаје дејствена, улива се у љубавни чин, пролазећи притом кроз еволуцију која је враћа сопству и која врхуни својеврсном имплозијом, унутарњим распрскавањем у завршним стиховима оде. У фрагменту 96, напротив, жудњи је суђено да остане зачахурена у домену не-делања, односно замишљања и сећања, и у домену посредовања, односно поређења и уосећавања. Искуство жудње остаје и пасивно и опосредовано и неће се прелити у чин љубави, већ у чин лепоте.

Из такве основне, тек овлаш оцртане, амбигвитетне аналогije у динамици жудње Сапфиног фрагмента и Његошеве оде проиходи низ изведених но подједнако амбигвитетних сличности. Анализу сустицања и рачвања ова два

⁵ Фр. 96. 16: ἰμέρω.

⁶ Да се послужим дивним стихом *Енеиде* 1. 11.

⁷ Био би то женски род кованице *небожител*, употребљене двапут у недовршеном Његошевом преводу првог певања *Илијаде* (ст. 126–127: „нек нам кажу су чим је раздражен / небожител Аполон високи”, „страшни Јексад, Кенеј и Полифем / равни бјеху небожителџима”), који се ослања на руско посредништво (вид. Стевановић/Бошковић 1967: 123), о чему вид. Попов 2010: 231–234.

велика љубописа настојаћу да усредоточим на теме мера времена и трансоничких слика, из којих ће постепено израђати разни аспекти најподстицајнијег, можда, момента оба дела – небесности жуђене жене. Управо тај творачки *момент* дозива у разговор великог песника и древне песникиње нове, испрва непозване, саговорнике: анонимног писца *Дервени папируса* и Платона, чији ће гласови можда онеобичити оба поетска дела којима је овај оглед посвећен.

II

Фрагментом 96 лезбјанске песникиње влада величанствено поређење, наизглед слично хомерском,⁸ у коме се развија цео један фантазматски свет чији је темељ ноћ, а кључну улогу игра небо, осликано као комплексно мноштво у коме се метафорички одражава измаштана заједница жена,⁹ поетском гласу недоступна:

Сард...

... често овамо усмеравајући своје мисли...

.../одавала ти је пошту/ јер изгледала си налик богињи и највећма је уживала у твојој песми. Сада она међу лидијским женама блиста као што после заласка сунца ружопрста Селена надсјајава све звезде: светлост управља ка сланоме мору, као и ка многоцветним ораницама, те се разастире лепа

⁸ У Хомеровим еповима наводи се само један упоредив сегмент, у коме, међутим, нема кључног елемента сапфијске слике, напетости између месечевог и звезданог сјаја.

ὥς δ' ὅτ' ἐν οὐρανῷ ἄστρα φαεινὴν ἀμφὶ σελήνην

φαίνετ' ἀριπρεπέα, ὅτε τ' ἐπλετο νήνεμος αἰθήρ:

ἔκ τ' ἔφανε πᾶσαι σκοπιαὶ καὶ πρόωνες ἄκροι

καὶ νᾶπαι: οὐρανὸθεν δ' ἄρ' ὑπερράγῃ ἄσπετος αἰθήρ,

πάντα δὲ εἶδετ' αἶσθ' ἀστρά, γέγηθε δὲ τε φρένα πομπήν (*Илијада*, 8. 555–559).

О хомерским поређењима в. Buxton 2004: 139–155, а особито студију Е. Бакера (Bakker 2005: *passim*), из које наводим само базични став: „Any function we assign to the Homeric simile has to take into account the fact that similes evoke a reality that is different from that of narrative proper” (Bakker 2005: 178).

⁹ У овај фрагмент може се учитати перформативно-култна ситуација – по Г. Нађу, средишње поређење би одсликавало хорски перформанс, везан за неки од цикличких ритуала: „In Song 96 of Sappho, such performance within the common choral ground of Lesbos is being nostalgically contrasted with the choral performance of a missing prima donna who is imagined as performing somewhere else at that same moment: she is now in an alien choral ground, as the prima donna of 'Lydian women' who are singing and dancing in the moonlight (lines 4–9). The wording here refers to a seasonally recurring choral event known as the 'Dance of the Lydian Maidens', performed by the local women of the Ionian city of Ephesus at a grand festival held in their own sacred place of singing and dancing (PH 10§31)” – Nagy 2007: 25.

Пејзажи љубави: еротизација природе у Сапфином фрагменту 96
и Његошевој оди Ноћ скупља вијека

роса, процветавају руже и нежни красуљци и цветолика ждраљика. Често
се она лутајући сећа благе Атиде и њене су танане *φρени* обузете жудњом...
ићи... мисли... много... пева... усред
нама није лако да се по љупкости лика са богињама поредимо...
... Адониса... Афродита је сипала нектар из златног... њене руке... Пеито...
Герестион... драге...¹⁰

... ἀπὸ Σαρδίων . . .
... πόλλακι τυῖδε νῶν ἔχοισα
ὥς ποτ' ἐζώομεν. . .
σε θέα σ' ἰκέλαν, Ἀρι-
γνώται σᾶ δὲ μάλιστ' ἔχαιρε μόλπα.

νῦν δὲ Λύδαισιν ἐμπρέπεται γυναι-
κεσσιν ὥς ποτ' ἀελίῳ
δύντος ἀ βροδοδάκτυλος σελάννα;

πάντα παρρέχοισ' ἄστρα φάος δ' ἐπί-
σχει θάλασσαν ἐπ' ἀλμύραν
ἴσως καὶ πολυανθέμοις ἀρούραις.

ἀ δ' ἐέρσα κάλα κέχυνται, τεθά-
λαισι δὲ βρόδα κᾶπαλ' ἄν-
θρυσκα καὶ μελίλωτος ἀνθεμώδης.

πόλλα δὲ ζαφοίταισ' ἀγάνας ἐπι-
μνάσθεις Ἄθτιδος ἱμέρω
λέπταν ποι φρένα κῆρ δ' ἄσα βόρηται.

κῆθι δ' ἔλθην ἄμμε [. . .] ἰσα τὸ δ' οὐ
νῶντ' ἄ[π]υστον ὑμ[.] πόλυσ
γαρὺε[ι . . .] αλον π[. . .] δ]ν τὸ μέσσον.
[ε]ὔμ[α]ρ[ε]ς μ[.] ἐν ου[.] σ' αἰμιθέαισι μόρ-
φαν ἐπῆ[ρατο]ν ἐξίσω-
σθ' αἰ συ[.] ρος ἐχρησθα[. . .] νιδηον
.....]το[. . .] ρα τι-
μαλ[.] δι' α]ιθερος
καὶ δ[.] μ[.] ος Ἀφροδίτα
καμ[.] νέκταρ ἔχευ' ἀπὸ

¹⁰ Фрагмент се класификује као Lobel-Page 96 / Voigt 96 / Diehl 98. Мој превод.

χρυσίας [.] ναν
 [...] απουρ[.] χέρσι Πείθω
] θ[. . .] ησεν η
 πὸλλ[ακίς
] εδαν μαι-
] ες τὸ Γεραίσιον
] ν φίλαι

Емотивну фабулу, драгоцени део Сапфиног лирског завештања, одликује аристократска сведеност, која се читује у ниподаштавању многих околности, укључујући спољашње односе међу поетским ликовима и конкретне ситуације у којима се налазе. Читаоци су тиме доведени у искушење да домишљају текст, те да своје *раишчитавање* покаткад претворе у *учитавање*: истанчана мрежа осећања у фрагменту 96 плете се на потки конкретних животних ситуација, о којима се, међутим, може само нагађати. *Ја*, *Ти* и *Она*, тројство које се среће и другде у Сапфином опусу,¹¹ овог пута сачињавају само жене, при чему крунско место у емотивној фабули заузимају *Она-лик*, љубљеница, *далека драга*, која се налази чак у Сарду, и *Ти-лик*, љубавница, којој се *Ја-лик* унеколико придружује, премда поглавито за себе задржава улогу посматрача и гласноговорника. *Ти* и *Ја* ће се ипак сјединити у *Ми*, које постепено израња из поетског ткива (ст. 17–20).

Премда делује да би истанчана мрежа осећања која се испреда између ових *ликова* била нешто ухватљивија када би се дало докучити је ли *далека драга* можда удата у страниј земљи, можда пак изгнана, у каквој врсти везе се налазе два напуштена лика *Ја* и *Ти*, постоји ли нека посебна заједница жена, можда култна, којој *Она* сада, у туђини, припада, сапфијска емотивна фабула се заправо одвија, са својим заплетима и расплетима, са својим *патосима*, у посебној менталној стварности која јесте идиосинкрастична, али је и општеразумљива и отворена у показивању осећања и емпатијском саживљавању. Многе непознанице и многе празнине, које су *плод* фрагментарног стања текста, стога не угрожавају рецепцију, која се одвија на нивоу емотивних универзалија. Наиме, иако представљају строг избор из мноштва антрополошки могућих осета и осећања, те могу деловати као просте „белешке из живота”, неколике Сапфине песме темељни су знакови свељудских унутрашњих мука. Можда, у својој древности, представљају особени *документ* о субјективности која се тек обликује и о индивидуалитету који се рађа,¹² трагајући за својим местом

¹¹ Особито у фр. 31, чије богатство ни приближно није исцрпено многобројним тумачењима; за библиографију погл. Пилиповић 2014.

¹² О томе погл. Gans 1981: 33–43.

унутар колективног идентитета, али пре свега проносе надвремене апорије пред које је стављено свако људско биће које би да живи душом.¹³

У стиховима солске поетесе као и у *Ноћи скупља вијека* мере времена су примордијалне – то су кретње небеских тела, односно смена небеских светила. Штавише, и над Сапфиним и над Његошевим фантазматским светом разастире се ноћ, недвојбено предочена као период у коме сунчеву светлост смењује месечева (фр. 96. 7–8: „као што после заласка сунца ружопрста Селена”, ст. 1–2: „Плава луна ведрим зраком у прелести дивно тече / испод поља звјезданије...”). Темпоралне схеме ипак се и знатно разликују.

Његошева песма излаже релативно целовит наратив који је врло јасно омеђен тренутком изласка и заласка *луне*,¹⁴ а љубавни догађај је приказан као след дејствовања која се нижу на временској нити. Консеквентни паралелизам између једносмерне путање месеца и једносмерне путање фикционалног времена наводи читаоце да успоставе и паралелизам између *луне*, која се појављује на небу да би са њега *побегла* (ст. 63), и *дивотнице*, која се појављује у љубавном пејзажу да би се из њега *изгубила* (ст. 64). Напротив, Сапфина песма, очувана тек у фрагментарном стању, по своме унутарњем устројству додатно се фрагментише, а одељак који читаоци доживљавају као поетску целину заправо је тек једно поређење. Временски се план да назрети у својој разуђености – средишњи приказ ноћног неба који несумњиво поседује неко трајање, али ипак тежи издвојеној тачки у времену („Сада...”), уоквирен је сећањем, које враћа поетски исказ у неодредљиву прошлост („јер налик богињи си била и највећма је уживала у твојој песми”, ст. 4–5), и замишљањем, које се разлива кроз неодређену садашњост („Често се она лутајући сећа благе Атиде и њене су танане *френи* обузете жудњом...”, ст. 15–17).

III

*Свеза*¹⁵ небесног и земаљског у обе се песме остварује садејствовањем месечеве светлости и цветодавног тла. Лепота природе, у слици ливаде која пупи

¹³ Како каже Хелен Фоули: „Sappho's fragmentary poems like 94 or 96 gently lead her interlocutors to a new perspective on the pain of erotic loss that aims both to re-envision and to assuage it” (Foley 1998: 54). Уп. такође: „За Сапфу дух има способност да се одвоји од места на коме се налази и стога је заједништво мисли и осећања у потпуности изводљиво” (Снел 2014: 90).

¹⁴ Ст. 1: „Плава луна ведрим зраком у прелести дивно тече.”

Ст. 63–64: „Луна бјежи с хоризонта и уступа Фебу владу, / тад из вида ја изгубим дивотницу моју младу!”

¹⁵ Овом речју желим да призовем уводне стихове *Свободијаде* (1–5):
О висока неба кћери,

(ст. 20–24), за Његоша је надасве инструмент којим се предочава особеност трансонтичког догађаја. Догађајем љубави, наиме, премешћују се онтички домени, спајају се ниже и више постојање, а сам тај *мост* почива, као на стубовима, на три равноправна судеоника у љубавном часу – природи, љубавнику и љубавници. Питање разумевања *Ноћи скупље вијека* умногоме је и питање у којој је мери овај трансонтички *мост* зависан од *стубова* на којима стоји, од тварних ентитета, природе и двоје љубавника, а у којој мери је часовити дар једног другачијег, надтварног феномена, ероса.

За Сапфу, лепота природе, такође дата сликом расцветалог тла (ст. 11–14), претапа се са рађањем и животом: моћ повезивања различитих домена бивства показује се у свом фемининном праобличју – као моћ стварања живота. Садејство оног небеског и оног земаљског у стиховима еолске песникиње остварује се као непосредан спој две естетске и искуствене целине, обе обликоване конкретним, посебним *погледом* песмоторног ока и конкретним, посебним *језиком* песмоторног гласа. Прва целина, небо, постаје естетски призор, док друга, тло, постаје естетско *догађање*: док небо остаје готово статично, те се његова лепота даје као пулсирајућа, али ипак не и покретна слика, лепота тла се рађа, расте и шири фикционалним светом. На нешто дубљем нивоу, њихов се спој одвија путем укидања разлике између рађања лепоте и рађања живота. Блиставо ноћно небо је родно место удаљене, *стерилне*, рекло би се, и самодовољне лепоте. Међутим, то небо, у својој лепоти или управо *својом лепотом*, даје живот – Селенина светлост води расцветавању света, но немогуће је одредити је ли лепота те светлости томе тек пратиља или узрочница – унутарња логика Сапфине поезије је конјунктивна, а не дисјунктивна:

... ружопрста Селена надсјајава све звезде: светлост управља ка сланоме мору,
као и ка многоцветним ораницама и разастире се лепа роса, расцветавају
се руже, и нежни красуљци и цветолика ждраљика.

Трансонтичка вредност, како непосредног љубавног догађаја код Његоша, тако и много флуиднијег искуства жудње код Сапфе, припада домену фантазма и почива на небесности жељене жене. Наиме, сама љубав у песникињиним је стиховима прећутана, замењује је сродан но ипак различит феномен *жудње* (ст. 16), а емотивно сусретање не припада фикционалној стварности, као

којом вјечност види човјек,
која увјек сvezу храниш
међу малим чојка умом
и високим неба духом...

код Његоша, него доменима сећања и замишљања. У оба текста, међутим, идеализација којом је жељена жена обујмљена истодобно је и деликатан облик дивинизације.

IV

Поистовећење *жуђене* и месеца на различите начине господари обема песмама. Отворивши своју оду синтагмом *плава луна*, Његош је оприсутнио једно од античких божанстава, којима ће текст обилovati, али је и даровао месецу женственост, коју му српски језик иначе ускраћује.¹⁶ Баш као и Сапфина *Селена*, и његошевска *луна* јесте, с једне стране, небеско тело које еманира симболичку женственост, а са друге стране истанчана двојница *дивотнице*.

Селена мору и пољима *пружи* светлост (ст. 9–11), чија се сродност са течностима тек посредно исказује тиме што се, као последица те еманације, „слива у лепоти роса” (ст. 12). Зрачење његошевске *луне* у поетском је изразу, напротив, поистовећено са течностима, те „дивно тече” (ст. 1) и „сипље капље магическе” (ст. 3). Тај је месечевски *ток*, међутим, највећма, иако не и сасвим,¹⁷ метафорички (ст. 4: „те смртника *жедни* поглед у дражести слаткој блуди”, ст. 15–16: „претчувствијем неким слатким ход Дијанин величави / душу ми је *напојио*”). Штавише, стихови 19 („Слух и душа у *надежди* *пливајући* танко пазе”) и 39 („и *цјелови* божествени душу с душом драгом *слију*”) сведоче да у *Ноћи скупља вијека* метафоре флуида чине део језичког органона којим се предочавају и оживотворују апстрактни појмови. Иако је преображај *Селениног* обасјања у животодавну росу остао неизречен, препуштен ћутању Сапфине песме, управо развијена његошевска метафорика открива колико је тај преображај у фрагменту 96 тваран, везан за физичку бивственост тла и природних циклуса.

Иако доследно следи све етапе Његошевог опојно лепог еротског наратива,¹⁸ није могуће утврдити да ли се *луна* само затиче при љубавном догађају,

¹⁶ Велики песник се свакако поводи за руским поетским језиком (уп. Стевановић/Бошковић 1967: 102), али то нимало не умањује значења која тиме генерише.

¹⁷ Као што показује ст. 6: „под њом капље ројевима зажижу се ројне воде”.

¹⁸ Ст. 33–34: „Устав, луно, б’јела кола, продужи ми часе миле, кад су сунце над Инопом уставити могле виле.”

Ст. 37–39: „При зракама красне луне, при свјећици запаљеној пламена се споји душа ка душици раскалаеној и цјеливи божествени душу с душом драгом *слију*.”

Ст. 63–64: „Луна бјежи с хоризонта и уступа Фебу владу, тад из вида ја изгубим *дивотницу* моју младу!”

обасјавајући га својом тајновитом светлошћу, или га, на *магически* и скривен начин, потпомаже, узрокује или чак омогућава. Док слична неодређивост у фр. 96 происходи из Сапфине конјунктивне логике, у *Ноћи скупљој вијека* пре је у питању сложеност и извесна енигматичност песничке визије. Његошев текст допушта тумачу да у *луни* види силу која, налик сапфијској *Селени*, својим зрацима побуђује раст. У питању је, међутим, другачији, иматеријални раст чији плод не лежи у домену природе, већ у домену емотивних стања – најпре су то *чувства нека тајна*, а потом *дражест слатка*. *Вила*, за разлику од *далеке драге* из фрагмента 96, није експлицитно упоређена са месецом, већ са Атенон¹⁹ и Аурором.²⁰ Имплицитно, међутим, и његошевска *дивотница* је налик *луни*, што показује белина која их одликује,²¹ али на шта упућује и тихи рад језика који породилом речи *дивно*, *дивота*, *дивотница* обележава и једну и другу, као и емотивне доживљаје који се њиховим присуством рађају.²²

У свој својој сродности са идеалном женом, месец је за српског песника ипак нешто друго но за Сапфу: његов опис одаје, наиме, космо-онтолошку тачку гледања. Путања *луне* је граница два космичка и онтичка домена, чиме велики песник још једном потврђује своју везаност за платонистичку традицију, у чијем окриљу и настају термини *сублунарни* и *супралунарни*, у хеленском оригиналу *ὑπερσεληνος*, *надмесечни*, и *ὑποσεληνος*, *подмесечни*. Свет испод путање месеца у онтичком смислу јесте домен настајања и пропадања, док онај изнад месеца представља, напротив, домен вечног бивствовања – оваква космолошка *мана* термилошки се кодификује већ у епохи *старих академичара*, будући да појам подмесечни потиче од Ксенократа из Халкедона,²³ а на снази је до последњих

¹⁹ Ст. 31: „зрак је виле младолике тако красан ка Атине”.

²⁰ Ст. 29–30: „Ход је вилин много дични но Аврорин када шеће, од сребрног свога прага над прољећем кад се креће.”

Да није у питању некаква случајна игра митолошким ликовима, сведочи и развијено поређење идеализованог тела са планинским свитањем:

„Б’јела прса гордија су под црнијем валовима
но планина гордељива под вјечнијем сњеговима
на излазак кад је сунца са равнине цв’јетне гледим,
кроз мрежицу танке магле величину кад јој сл’једим” (ст. 51–54).

²¹ „... Устав, луно, б’јела кола...” (ст. 33), „... Б’јела прса гордија су...” (ст. 51), „... владалице виле б’јеле...” (ст. 60).

²² Луна: ст. 1 *дивно*, ст. 10 *дивота*.

Вила: ст. 27 *дивне виле*, ст. 50 *О дивото!* ст. 64 *дивотницу*.

²³ Један од Платонових наследника на челу Академије. Његов се животни век смешта у период 396/5–314/3. г. п. н. е. Није сачуван мислиочев аутентични текст, већ само извештај о његовој концепцији из пера Јоана Стобеја, позноантичког антологичара (Joannes Stobaeus Anthologus, *Anthologium*, 1. 1. 29b).

одблесака Платонове школе, у лику Дамаскија,²⁴ који опозитни пар *надмесечни* – *подмесечни* призива у свој трактат *Недоумице и одговори о почелима*.²⁵

Таква тачка гледања није искуствена, већ контемплативна, није усађена ни у чулном опажају нити у конкретном простору, већ у теоријској мисли и у хипотетичким космолошким мапама. Сапфин опис, томе насупрот, одаје овоземаљску, искуствену тачку гледања, која је чврсто усађена у тлу, у земљитвари која нас носи на себи и у себи. Месец и звезде, које у песникињином фрагменту надсјајавају једни друге, предочени су као дводимензионална слика, сачињена од светлих тачака које се преливају у сјају, каква се даје људском оку, упереном са земље ка небу. Путем метафоричког поређења та се слика *испуњава душом као животном силом*,²⁶ постаје *одушена*, ἐμψυχός,²⁷ или теоморфизована: светле тачке постају жива бића, а преливање у сјају упоредиво је са обредним надметањима жена у лепоти или љупкости, под именом *калистије*, што би се, уз извесну слободу, дало превести *ка оној најлепшој*, које позни полихистор Атенеј смешта на острво Тенед и уз жртвеник Деметре Елеусинске (*Гозба софиста*, 13. 610а и 13. 609f), док један од схолијаста *Илијаде*²⁸ бележи да су одржаване и на Лезбосу, у светилишту богиње Хере.²⁹ Неколико стихова једног од делимично сачуваних Алкејевих фрагмената (фр. 130б. 17–20) описује можда управо такав обред. Слика, међутим, није продубљена ни у просторном ни у сазнајно-теоријском погледу, као што то бива код Његоша: не постаје тродимензионална, не замишљају се сфере иза или изнад месеца, нити се уопште наговештава топо-онтологија свемира, мада би таква тачка

²⁴ Дамаскијус, *Онај из Дамаска*, заправо је надимак, полеонимик, овог грчког мислиоца сиријског порекла чије право име није сачувано. Рођен је око 458. г. н. е, а сваки траг му се губи после 538, услед затварања Академије у Атини и прогона њених последњих предавача и филозофа, по наредби Јустинијана Првог. Више о овом мислиоцу у платонистичком контексту Dillon 1990: XIV 130–146, XXIII 209–210, XIV 102–104, а у хришћанском контексту Бајервалтес 2009: 99, 137.

²⁵ Ἀπορία καὶ λύσεις περὶ τῶν πρώτων ἀρχῶν, 88 и 110.

²⁶ То је хомерско, а умногоме и архајско схватање категорије ψυχή – уп. Роде 1991: *passim*.

²⁷ Овај лепи атрибут узимам од Платона, *Федар* 276а.

²⁸ Схолијаст А, уз стих 129 деветог певања *Илијаде*.

²⁹ Многи коментатори Сапфиних стихова не пропуштају ово да помену, понекад изводећи далекометне закључке: уп. Bowra 1935: 178: „... *kallisteia* or contests in beauty [...] Sappho accepted this cult of beauty with the seriousness and the passion of genius.” Грегори Нађ примећује да главни извор, Алкејев фрагмент 130б. 17–20, указује не само на сакрални већ и на перформативни карактер овог обреда – реч је о хорским изведбама: „This event is more than a beauty contest, however: it is also a choral event, as we see from the reference to ἱρα[ς] δὲ λολύγας ‘sacred ululation’ (Alcaeus fr. 130b. 20)” (Nagy 1993: 222). У прилог својој тези Нађ подсећа на епиграм 9. 189 *Палатинске антологије*, у коме се исти *фестивал* описује као хорско певање и играње, под руководством саме Сапфе.

гледања могла бити блиска песникињиној визији. Нада све интригантан текст, чије је усмерење великим делом космолошко, сведочи о тој могућој блискости: у питању је *Дервени папирус*,³⁰ веома оскудно сачуван херменеутички коментар једног релативно раног облика орфичке култне поезије.

V

Анонимни трактат, који носи име по месту у коме је рукопис откривен,³¹ необично је занимљив са становишта теорије херменеутике, а у ширем смислу и теорије књижевности, будући да у основи представља тумачење изгубљених *Орфичких рапсодија*.³² Херменеут непознатог имена, пошавши од постулата да „Орфеј” пева скривајући истинско значење својих стихова, настоји да разоткрије њихову латентну семантику, а притом изображава текст према низу прецизних космолошких, физичких и онтолошких ставова, које на тај начин и открива савременим читаоцима. Тумач³³ у орфичке стихове усађује тако сложене значења и значењске целине да тумачења сама по себи постају упечатљиве, а можда и задивљујуће мисаоне грађевине. Однос херменеутичке творевине са изворним поетским остварењем никад се не прекида, али добија изузетно занимљиве видове: може се говорити о смелом надзиђивању тумаченог текста, чији је знатан део посвећен космологији, а стубац XXV бави се феноменом ноћног неба, односно питањем видљивости и невидљивости небеских тела,

³⁰ За опште информације погл. Funghi 1997.

³¹ У питању је мало насеље северозападно од Солуна у коме је 1962. откопана некропола са шест гробова, а драгоцен рукопис је нађен изван самих гробова, покрај остатка ломаче, на којој је вероватно требало да буде спаљен, те је остао карбонизован. Будући да је у једном од гробова ове некрополе нађен златни новац Филипа II Македонског, почетак владавине овог краља вероватни је *terminus post quem* за настанак преписа (а како је Филип новца у великој мери био брзо потиснут огромним количинама Александровог новца, крај његове владавине можда би могао бити и вероватни *terminus ante quem*), док сигурни *terminus post quem* за настанак самог дела представља помен Хераклита у четвртој ступцу. Како текст алудира на Анаксагора, Леукипа, Демокрита и нешто мање познатог Диогена из Аполоније, но ниједном на Платона, то би почетак деловања највећег мислиоца антике могао, али не и морао, бити *terminus ante quem*. Уп. Jourdan 2003: XI–XIII.

³² Уп: „The author’s persona highlights the strange (col. VII. 4 ξ[ένη τις ἢ] πόησις), enigmatic (col. VII. 5 ἀνθρώποις ἀνι[γμ]ατώδης), mystical (col. VII. 7 ἱερολογεῖται), and allegorical (col. IX. 10 ἡνιζέτο) nature of the Orphic poem. /.../ This deliberate obscurity calls for the superhuman intervention of an interpreter who is able to ‘translate’ the divine discourse of Orpheus and, more importantly, to reveal the (hypothetical) intentionality behind his theogony” (Sistakou 2014). Погл. и Obbink 1997.

³³ Идентитет овог писца и мислиоца остаје непознаница. Најозбиљнији кандидат би био Дијагора са Мелоса, али ова хипотеза не може бити потврђена. Уп. Janko 2001.

што овај сегмент готово да претвара у космолошку верзију Сапфине метафоричке визије. Како је анонимни херменеут присталица неке од атомистичких теорија, смењивање и сустицање сунца, месеца и звезда разматра се у светлу међусобних односа њихових честица:

... а честице пак од којих је сачињен месец блиставо су беле и раздвојене по истом начелу, али нису топле. Постоје и други ентитети³⁴ који су разасути у ваздуху, далеко једни од других, но док су током дана невидљиви, јер их сунце надвлађава, за ноћи се могу видети. А надвлађани су стога што су мајушни. Расути остају по нужности, како се не би једни с другима сјединили. Када, наиме, не би било тако, могли би се сабрати и обликовати јединствену силу, будући да су истоветни ономе од чега је сунце сачињено (25. 1–9).

... τὰ δ' ἐξ ὧν ἡ σελήνη [λ.]ευκότατα μὲν
τῶν ἄλλων κατὰ τὸν αὐτὸν λόγον μεμερισμένα,
θερμὰ δ' οὐκ ἔστι. ἔστι δὲ καὶ ἄλλα νῦν ἐν τῷ ἀέρι ἐκὰς
ἀλλήλων α[ι]ωρούμεν', ἀλλὰ τῆς μὲν ἡμέρης ἄδηλ' ἔστιν
ὑ[π]ὸ τοῦ ἡλίου ἐπικρατούμενα, τῆς δὲ νυκτὸς ἐόντα
δηλὰ ἔστιν, ἐπικρατεῖται δὲ διὰ σμικ[ρ]ότητα.
αἰωρεῖται δ' αὐτῶν ἕκαστα ἐν ἀνάγκῃ, ὥς ἂν μὴ συνίη
πρὸς ἀλλήλα· εἰ γὰρ μὴ, συνέλθοι [ἂν] ἅλεα ὅσα τὴν αὐτὴν
δύναμιν ἔχει, ἐξ ὧν ὁ ἥλιος συνεστάθη.³⁵

Благодарећи сачитању Сапфиног фрагмента и много позније Његошеве оде, путем истанчаних интертекстуалних нити које их повезују са *Дервени папирусом*, и, најзад, путем увржене, транскултуралне, соларне и лунарне симболике, тумачење се ближи једној новој корелацији: преплет интертекстуалног и симболичког читања омогућава да се између динамике небеских тела и динамике родних улога успостави наизглед лебдив, али уистину довољно чврст однос, унеколико сличан готово невидљивом но снажном пауковом ткању. Иако је, пре свега, призван да би посведочио о неактуализованим значењским гранама сапфијске слике неба, овај текст наводи читаоце да и у актуелним стиховима фрагмента 96 угледају један могући сукоб између ноћних светлости, узетих скупа, и великог дневног светла. Док је сунце присутно, мале небеске светлости су

³⁴ Дослован смисао би био: „оно заиста и управо постојеће”.

³⁵ Текст је дат по издању *Le Papyrus de Derveni*, traduit et présenté par Fabienne Jourdan, Les Belles Lettres, Paris, 2003; pp. 25, 101–104. У готово идентичној форми (редактори К. Tsantsanoglou и G. M. Parássoglou) доступан је и на: <http://dp.chs.harvard.edu/index.php?col=25&ced=KPT> – приступљено 11. 11. 2015.

невидљиве, иако су од истих честица начињене: стубац XXV *Дервени папируса* можда води ка једној од одлика Сапфиног фикционалитета, која настаје као последица андроцентричне културе из које се издиже. Излажући опасности да се мали небески ентитети, будући да су исте онтичке структуре као сунце, уједине и створе друго сунце, атомистички дискурс анонимног трактата неочекивано добија одлике симболичке фабуле. Када би се расуте мајушне *блиставо светле* честице сјединиле, сачиниле би *друго сунце*, чиме би постојећи моносолярни поредак био урушен, а првостојно сунце угрожено.³⁶

Иако анонимни херменеут *Орфичких рапсодија* не препознаје у сунцу с једне, а у месецу (у пратњи звезда) с друге стране, представнике два пола или рода – заправо, полне и родне особине за овог необичног писца по правилу су алегоријски или симболички знаци, иза којих треба трагати за смислом – у Сапфином тексту, у коме су месец и звезде тако одлучно саображене скупини жена, спектар родних сазнања не може бити пренебрегнут, посебно што је, како је већ напоменуто, сунце, *Хелије*, у старогрчком језику, као и у миту, мушког рода. Мотив разједињености скупине жена господари фрагментом 96: нису само звезде разасуте по ваздуху – три жене које творе емотивну заједницу расуте су по *црној земљи*, тако да се узалуд дозивају и могу само једна другу замишљати. Ноћно небо, у коме једна другу препознају, симболички их спаја, будући да га свака од њих може видети и макар тако, јединством визуелног предмета, остварити неки флуидни вид заједништва. То небо, међутим, прећутно описује и њихову усамљеност.

Уврежена симболика, која надилази поједине културе, али свакако припада истом патријархално-андроцентричном корену,³⁷ придева соларном маскулиност, а лунарном фемининост. На овом месту такво *придевање* може се на неочекивано плодоносан начин актуализовати. „Постоје и други ентитети (оно заиста и управо постојеће) који су разасути у ваздуху, далеко једни од других, но док су током дана невидљиви, јер их сунце надвладава, за ноћи се могу

³⁶ Ово је једно од места на којима аутор трактата узима себи највише мисаоне слободе, како запажају коментатори: „Occasionally, the author exceeds his role as a go-between between the Orphic text and the community, and grows into a prophet himself, not only by assessing Orpheus' theology (col. XXII 1–3), but also by judging divine providence (col. XXV 9–10), 'if the god did not wish the present *έόντα* to exist, he would not have made the sun'” (Sistakou 2014).

³⁷ И свакако може да се препозна као нешто архетипско. Штавише, соларно и лунарно су у самој сржи архетипа оца и архетипа (Велике) мајке, али свесно избегавам такав приступ јер би се њиме отворило питање до које мере је Јунгов/јунговски систем архетипова не само плод патријархата већ и средство којим се оно патријархално изједначава са оним универзално антропошким, претендујући на филогенетске корене и биолошку условљеност: рекла бих – врло много.

видети.” Они *други*, разасути, удаљени једни од других и невидљиви стога што их сунце надвлађава уистину призивају ликове у *емотивној фабули* фрагмента 96, али призивају и жене уопште у андроцентричном свету у коме све док је мушкарац-сунце присутан, оне остају невидљиве. Док је мушки еротизам, усредсређен на оно коитално, присутан, женски еротизам, који је *расут*, налик честицама имагинарног *другог сунца*, можда мора остати невидљив. По страни од идиосинкразије која га засигурно одлучно обележава, Сапфин хомоеротизам можда има и једну *скривену* представљачку димензију: мимеза хомоеротског искуства, из кога мушкарац изостаје, можда је једини начин да оно женско, оно *расуто*, у љубави постане видљиво.

Али када би се сви ти расути *мајушни ентитети*, све лунарне честице, симболички женска бића, састала у једно, да ли би било створено *друго* сунце? *Друго* симболичко сунце и *друго* еротичко сунце које би угрозило постојећи поредак? У дубинама фрагмента 96 зачаурена је, рекла бих, могућност *другог сунца*, које нема космичке и апсолутне мере, које не би настало састајањем свих расутих *мајушних ентитета*, свих симболички женских бића, већ сабирањем само малог њиховог дела: не би било створено истинско *ново сунце*, већ нова светлосна заједница, у којој *Ја*, *Ти*, *Она* нису више одељене већ стопљене. Уистину, у овој Сапфиној песми та се светлосна заједница заиста и ствара чистим радом језика – и управо у језику и носи траг претње по андроцентрични, односно *моносоларни* поредак.

Друго сунце се на скривен начин јавља и у *Ноћи скупљој вијека*. Оно је лик првог и правог сунца на површини воде: љубавни сусрет у Његошевој визији заправо је огледалски додир са самим собом, без обзира на то да ли љубљена жена одиста постоји или не. Друго сунце равно је *другоме Ја*. За српског песника, врхунац величанственог и многоликог љубавног догађаја лежи у спајању лика са одсликом. Појам сједињења и појам одраза се поистовећују:

свезала се два погледа магическом слатком силом,
као сунце са својим ликом када лети над пучином (ст. 61–62).

Ноћ скупља вијека исткива се око јасно одређених родних и еротских улога: мушкарац, који читаоцима посредује своје промишљање, *претчувствовање*, *чувствовање* и делање, те се стога може препознати као *лирско Ја*, *наративно Ја*, *аутодијегетички наратор*, *примарни фокализатор*, *доживљајни субјект*, ниједног часа не напушта себе самог, не излази из свога сопства, нити престаје да своје поетске речи тка искључиво од сложеног и необично драгоценог предива

које је, међутим, све испредено у његовој интраменталној и екстраменталној стварности. Отуда се са блиставом јасноћом зна ко љуби, а ко је љубљен, ко жуди, а ко је жуђен, ко види, а ко је виђен, ко ужива, а у коме се ужива. Његошевско *Ја* више је од андроцентричног знака или симбола: уистину се може сматрати за оваплоћење андроцентризма.³⁸

Фокална тачка Сапфиног фрагмента 96, напротив, спектрално је разуђена до те мере да у читаоцима буди благу нелагоду и лак осећај да се налазе на једном прилично непостојаном тлу од речи. Уз фрагмент 31, ова Сапфина творевина у највећој мери *рашива* поетску тканину, тако да она престаје да буде очекивани облик који би читаоци лако могли *оденути*: на питање ко жуди, а ко је *жуђен*, ко види, а ко је *виђен*, ко ужива, а у коме *се ужива*, може се дати само вишесмислен одговор. Песмом не бродје два лика, као у Његошевој оди, већ три, међу којима се не могу установити ни родне ни еротске улоге. *Она* ужива у *Ти*-лику, *Ја* такође види најпре *Ти*-лик, а тај поглед почива у прошлости и опосредован је сећањем. *Она*, како симболички *гласно* каже поетски глас, жуди за *Ти*-ликом, који се једини и именује у овој песми – за *Атидом*. *Ја*-лик идеализујућим поређењем симболички *тихо* исказује своју емотивну преданост *Она*-лику. (Да ли би ту емотивну преданост требало препознати такође као жудњу, као чежњу или као љубав-жељу, остаје неразазнатљиво, *претихо* изговорено.) Поетско посредовање такође је разливено између ликова: песму у којој читаоци могу уживати пева *Ја*-лик, који се отуда поистовећује са стваралачким гласом или поетским сопством, али у фикционалном свету *Она* ужива у певању *Ти*-лика (ст. 5), а наговештава се и низ других, мање импресивних појева. Задивљени поглед на *Ти*-лик с почетка песме (ст. 4–5: *налик богињи си била*) претвара се, при њеном крају (ст. 21–22), у поглед дивљења упућен инклузивном *ми*, у коме се сабирају *Ја*, *Ти*, *Она*, подједнако се приближавајући богињама по *љупком облику*. Љубопис лезбјанске песникиње преноси искуство чежње чији би врхунац био када би саму себе укинула: поништена чежња значила би остварено заједништво. Нема места потпуном поистовећивању, укидању разлика, као код Његоша, већ сабирању: фрагмент 96 указује на особеност Сапфиног љубописа у коме се *ерос* или пак *химерос* често расејава, тако да уместо да буде векторски

³⁸ Биљана Дојчиновић Нешић ће рећи: „...the man of Njegoš' poem, the universal subject, the microcosm, is male. How could a woman – the missing, unknown, dark half in the story – enter the seemingly closed system of idealistic, sublime, absolutist, turned-into-mind, bodiless manhood masculinity?” (2006: 109).

упућен из једне ка другој тачки, постаје дисеминована енергија која се шири кроз мање или више одређену скупину жена.³⁹

Космолошки *имагинатум* о *другом сунцу* аутора *Дервени папируса* баца занимљиву и, рекла бих, *плодотворну* светлост на ову спектралну разуђеност фрагмента 96. Вишесмерно дивљење, жудња и уживање заправо воде ка наджељи, која није јасно уобличена у песникињиним речима, али се мозаички склапа из њих: будући да су дивљење, жудња и уживање сасвим расејани међу ликовима, тако да ниједан није из њих изопштен, можда би *претиха* али ипак чујна жеља била њихово потпуно заједништво – не дијада већ тријада, која не мора остати затворена. На мање упечатљив начин, успутно, у свет жеље фрагмента 96 улази и непребројено мноштво лидијских жена, као и сасвим неодређено мноштво певачица-песникиња, међу којима се издиже пој *Ти*-лика: саприсуство и једне и друге скупине прошарано је емотивним удубинама, попут латентне љубоморе, ривалства, надметања, које се дају наслутити тек толико да поетској слици дају рељефност. Предмет особене наджеље, која наткриљује све посебне жудње осликане у фрагменту 96, заправо је отворена заједница спојена вишесмерним путањама дивљења, као и вишеликим уживањима. Тако се нешто може метафорички назвати *другим сунцем*, које излаже опасности моносолярни поредак, са којим се андроцентризам симболички поистовећује, захтевајући монадност у чуствовању, делању, посматрању, промишљању и говорењу-певању.

VI

У оди *Ноћ скупља вијека* и у фрагменту 96, жељене жене су предочене као небесна бића на надасве упечатљиве али различите начине: виђене су посредством небеских феномена, управо, преко разних видова ноћног неба, које је, међутим, извор различитог естетског и еротског искуства код српског песника и еолске поетесе, чиме постаје и путоказ ка различитости у њиховим еротологијама. За Његоша, *прелесница* је путем низа поредбених метафора уподобљена *небожителјима*, али је и на непосредан (иако недоречен) начин доведена у везу са трансцендентним.⁴⁰ Такво не-само-метафорички небесно биће само себе даје у еротском догађају, постајући део, ако не и стожер, сложене и

³⁹ Уп. анализу Маргарет Вилијамсон: „Conversely, the addressee, the desired and desiring other, is not limited to the ostensible addressee of each poem, but ultimately includes the entire circle of women. If song itself both arouses and expresses desire, then to sing at all is to enter into an open-ended, unbounded erotic dialogue with the entire group: the erotics of Sappho's poetry implicate, therefore, a community of singing, desiring women” (Williamson 1996: 259).

⁴⁰ Ст. 40–42, 49, 56, 60.

драматичне дијалектике светлости и таме, која се тиче само индивидуе, у њеном усамљеничком општењу не са заједницом ни са светом људи, већ са космосом и са оностраним бивством. За Сапфу, *жуђеница* је разгранатим поређењем поистовећена са небеским телом-бићем, али притом остаје недосежна, ускраћена и поетском гласу и другим гласовима који је жуде. Ипак, ускраћеност није потпуна: као што удаљено месечево зрачење води самообнављању тла и рађању лепоте, тако удаљена еманација жуђене жене води самоизрицању љубавне речи – оснаживању поетског гласа и рађању лепоте у песми.

Различитим стазама, и песникиња *Селене* и песник *луне* ближе се Платоновј визији бића. Његошевска је у многоме конвенционална, постериорна, но унеколико и састваралачка, а сведочи о каузалним везама између великана хеленске филозофије и великана српске поезије. Сапфијска је *стаза* енигматична, антериорна, наговештајна или чак пророчка, и указује на типолошке везе, а у којој се мери може говорити о еманацији песникињине еротологије на Платонову остаје отворено питање. За творца *Ноћи скупље вијека* кључна платоновска категорија свакако је мимесис, онтолошки појмљено подражавање или опонашање, из кога происходи још једна важна категорија – симулакрум. Превредновање симулакрума свакако је идејно најзанимљивији део ове оде.

Песничко ткање фрагмента 96 унеколико наговештава онтолошки појам *мимесис*, но још и већма други фундаменталан платоновски појам, који ће бити изложен у дијалозима *Парменид* и *Софист*⁴¹ – у питању је метексис, *μετέξις*,⁴² онтолошки појмљено саучествовање или партиципација у *ειδοςима*. Уместо да ове појмове предочи у строгим логичким границама, какве у њеном мисаоном свету уистину и не постоје, Сапфо их тек навешћује и описује како се *преливају*. Полазећи од појма *мимесис*, може се рећи да, на први поглед, нижи свет тла *опонаша* виши свет неба („... она блиста... као... ружопрста Селена...”, ст. 6–9). При помнијем читању, међутим, открива се да метафоричким поређењем скупина жена, коју чине *Она*-лик, као и њене пратиље, другарице, сабеседнице, *лидијске жене*, добија одлике небеских тела, али и да небеска тела, како метафоричком сликом, тако и рађањем коме воде, добијају одлике жена. Неутврдиво је шта је лик, а шта одслик. Једно се *прелива* у друго и указује на то да је Сапфиним стиховима можда примереније прићи путем појма *метексис* и утврдити да *виши* свет *саучествује* у нижем („... Селена... светлост управља ка сланоме мору, као и ка многоцветним ораницама и разастире се

⁴¹ *Парменид* 132д. 3, 151е. 8 (имплицитно 141д. 9, 152а. 2), *Софист* 256б. 1 (имплицитно 259а. 7).

⁴² Погл. одредницу у Brisson-Pradeau 1998.

лепа роса, расцветавају се руже, и нежни красуљци, и цветелика ждраљика”, ст. 8–14). Такво *саучествовање* уранског у хтонском нешто је веома различито од Платоновог појма *метексис*, који подразумева да нижи онтолошки стратуми у мањој или већој мери партиципирају у највишем стратуму, у домену *Идеја*. Док се за атинског мислиоца све што постоји одређује према томе колико *eidосног* чува у себи, за еолску поетесу мере неба и мере тла су измешане, једне се у друге претапају: небеса су место идеалне лепоте којој се женска лепота самерава, но и море, оранице, поља, места су *стварне* лепоте чијем рађању небеса служе. Визија *узимања удела* у другом онтолошком простору свакако је заједничка песникињи с Лезбоса и филозофу из Академовог гаја, али је смисао такве партиципације различит.

За Његоша, однос оностраног и оностраног много је уређенији, озбиљнији и готово савршено хијерархизован: овај свет је одслик онога света. *Магическа слатка сила*, дивно име ероса у *Ноћи скупљој вијека*, открива се управо као сила одсликавања:

... свезала се два погледа магическом слатком силом,
као сунце са својим ликом када лети над пучином.

Вредност љубавног догађаја потиче из тога што оснажује *одсликавање* оностраног у оностраности, небеског на земљи. Открива се да рађалачка моћ не лежи, као за еолску поетесу, у стварању опипљиве лепоте, цвећа и биља, већ у *огледању* које дозвољава трансцендентним појавама да се верно одразе у иманентној реалности. Отуда сâм љубавни догађај задржава присенке привида и симулакрума: они потичу из онтолошке категорије ејдолона, који карактерише одраз вишег света, као и сваки други одраз.

VII

И Његошева и Сапфина песма воде читаоце ка особеном, истанчаном и на-
дасве неуобичајеном виду сазнања. Небесне одлике *дивотнице у Ноћи скупљој вијека* воде ка томе да се љубавни чин спозна као приближавање вишим он-
толошким сферама, као *опонашање* истинског бивствовања, као готово непо-
средовано подражавање оног *eidосног*. Небеске одлике *Она*-лика у фрагменту 96, напротив, воде томе да се успостави свест о лепоти око нас, да се обрати пажња на *цветање света*.

Љубавно *чувство*, у свом најразуђенијем и најистанчанијем спектру, којим броде ове песме, од имплозивног телесног споја у *Ноћи скупљој вијека* до деликатног искуства жудње у фр. 96, показује се као однос са небеским. Иако је небесност жељене жене у Сапфиним стиховима смештена у домен поређења, у домен *као што*, разлика у односу на Његошеву оду, у којој је небесност љубљенице и наглашенија и експлицитнија, уистину није велика. Његошевски љубавни *чин*, упркос свој својој конкретности и путености,⁴³ такође припада свету фантазма, јер је конкретни и путени сусрет тек мајушни део тог *догађаја* у коме *ерос* проналази своју давно установљену, но задуго изгубљену космолошку бит.⁴⁴

У Сапфином невеликом фрагменту, *Она*, рекла бих, постаје небесница на делотворнији начин... Зашто? Благодарјећи једноставно-чулној слици небеса, уздицање међу уранске сфере има једноставно-чулан облик. Перцепција је, међутим, у потпуности опосредована маштом: *Она* је у физичком простору неопозиво недоступна чулима, али је поетски глас *има* пред оком свога фантазма. Чулном виду даје се, напротив, блистави месец: небеса су доступнија, ближа, дохватљивија од *Ње* – у складу са логиком жеље, коју читаоци/слушаоци *чувствују* и усвајају, а да тога често и нису свесни, то значи да су небеса не само стварнија него мање вредна од *Ње*. Небеса су у *суседству*, *Она* је у даљини.

У Његошевој песми, у свој њеној величанственој снази и у њеним онтолошким мерама, љубљеница је доступнија од небеских тела – тело љубљене жене јесте одслик оностраниности, одсјај супралунарних простора вечног бивствовања, те и додиривати такву жену наизглед значи *додиривати* вечно бивствовање. Његошевски љубавни чин представља сусрет двају бивстава или *вагање два свијета*, како се гномски експлицира, но и како се у свакој појединости осведочава. Ипак, да ли се додиру одиста даје *бивство које самим бићем бивствује*, како би рекао Платон (ἡ γὰρ ... οὐσία ὄντως οὐσα, *Федар* 247e), или тек његов симулакрум?

Љубав је у *Ноћи скупљој вијека* истодобно порив ка наднебесном свету *eidosa* и метаболичко утапање у друго биће-тело – поетско сопство такву визију не

⁴³ Реч је о „разблудној песми”, каже Исидора Секулић (2009: 131).

⁴⁴ Разна божанства љубави имају важну космолошку, чак и космогонијску функцију у више пресократских филозофских текстова: на њиховом челу је Хесиодов протофилозофски спев *Теогонија*, у коме је космогонијска моћ Еросу имплицитно придата (ст. 116–133), будући да након његовог настанка и Хаос и Геја почињу најпре да рађају сами из себе, а потом и да се новонастала божанства хијерогамијски спајају. Парменид ствара тео-онтолошки конструкт, Богињу/Божанство, која *управља свиме* и која је принцип свеопштег рађања и спајања, а њен први плод је Ерос (*Поема*, фр. 12–13). Вероватно најупечатљивију онто-космолошку улогу има божанство љубави у Емпедокловом спеву *О природи* (о томе вид. Kingsley 2010: 317–323). Свакако да се низ *еротософа* ту не зауставља: поменућу тек разгранату орфичку традицију и Тита Лукреција Кара.

објашњава, јер би то било немогуће, већ је језички и фантазматски искуствује. Будући да се не разјашњава и не преводи на универзални језик појма, та визија мора остати идиосинкретична, непоновљива, у свему супротна ономе што би било *увек и свуда* – хронотоп Његошеве оде јесте *само сада* и *само овде*. Преплет два вида љубави, *ероса* као порива ка наднебесју⁴⁵ и *ероса* као утапања у биће-тело,⁴⁶ можда је вреднији но сваки од њих понаособ – ипак, сваки од ових еротских модалитета може бити промишљан, развијан, фиксиран, јер је, на овај или на онај начин, унутар себе доследан. Његошевска двојна визија, међутим, не може то бити, јер је, упркос величанственој усаглашености свих поетских токова, заправо унутар себе разрачвана. У свету логоса, путени сусрет тела може бити много шта, али не и надилажење чулног и смртног бивства – *Ноћ скупља вијека*, дакле, напушта свет *логоса*: њене путање су надумне, и то не на некакав површан начин, већ са задивљујућом доследношћу, у споју знања и доживљавања. Управо тиме, међутим, што онострано постојање истински се претаче у љубопис, па Његошева ода, када се домисли, постаје алогосна. Прелази на ону страну смисла.

Упркос својим космо-онтолошким распонима, *Ноћ скупља вијека* ипак увире у исти симболички простор у коме живи Сапфина поезија: простор самосвојног и непоновљиво личног, чија се истина не може описати речју *јесте*, већ исказом *чини ми се*.

Литература

1. Бајервалтес, Вернер (2009), *Платонизам у хришћанству*, прев. Ч. Копривица, Нови Сад: Академска књига.
2. Ивановић, Радомир (2002), *Његошева поетика и естетика*, Нови Сад: Змај.
3. Ломпар, Мило (2010), *Његошево песништво*, Београд: СКЗ.
4. Пилиповић, Јелена (2014), *Locus amoris. Дијалошко читање Сапфине поезије*, Београд: Научна КМД – Филолошки факултет.
5. Попов, Јован (2010), „Искусва и принципи првих преводилаца Хомера код Француза и код Срба”, *Зборник Матице српске за класичне студије* 12, 219–239.
6. Роде, Ервин (1991), *Рзуше. Култ душе и вера у бесмртност код Грка*, прев. Д. Гојковић, В. Кострешевећ, Сремски Карловци – Нови Сад: Издавачка књижарница Зорана Стојановића.
7. Секулић, Исидора (2009), *Његошу књига дубоке оданости*, Београд: Ethos.

⁴⁵ Прототекст је свакако *Федар* 247а–е.

⁴⁶ Прототекст би се опет нашао код Платона, у четвртој, *Аристофановој*, беседи дијалога *Гозба*, али и код низа ранијих и познијих песника, међу којима се по експлицитности и упечатљивости издваја Лукреције (*О природи ствари*, 4. 1101–1111).

Јелена Н. Пилиповић

8. Снел, Бруно (2014), *Откривање духа у грчкој филозофији и књижевности. Грчки извори европске мисли*, прев. С. Васиљевић, Лозница: Карпос.
9. Стевановић, Михаило; Бошковић, Радосав (1967), *Речник уз Целокупна дела Петра Петровића Његоша*, Београд: Просвета.
10. Флашар, Мирон (1997), *Његош и антика*, Подгорица: ЦАНУ.

*

11. Bakker, Egbert (2005), *Pointing at the Past: From Formula to Performance in Homeric Poetics*, Cambridge MA: Harvard University Press.
12. Bowra, Cecile Maurice (1935), *Greek Lyric Poetry. From Alcman to Simonides*, Oxford: Clarendon Press.
13. Brisson, Luc; Pradeau, Jean-François (1998), *Le vocabulaire de Platon*, Paris: Ellipses.
14. Buxton, Richard (2004), „Similes and other likenesses”, Robert Fowler (ed.), *The Cambridge Companion to Homer*, Cambridge: Cambridge University Press, 139–155.
15. Dillon, John (1990), *The Golden Chain. Studies in the Development of Platonism and Christianity*, Aldershot: Variorum.
16. Dojčinović-Nešić, Biljana (2006), *GendeRingS. Gendered Readings in Serbian Women's Writings*, Beograd: Ažin–Indok.
17. Foley, Helene (1998), „The Mother of the Argument’: Eros and the Body in Sappho and Plato’s *Phaedrus*”, Maria Wyke (ed.), *Parchments of Gender. Deciphering the Bodies of Antiquity*, Oxford: Clarendon Press, 39–70.
18. Funghi, Maria Serena (1997), „*The Derveni Papyrus*”, André Laks; Glenn W. Most (eds.), *Studies on the Derveni Papyrus*, Oxford: Clarendon Press, 25–38.
19. Gans, Eric (1981), „The Birth of the Lyric Self: From Feminine to Masculine”, *Helios* 8, 33–43.
20. Janko, Richard (2001), „*The Derveni Papyrus*, (Diagoras of Melos Apopyrgizontes logoi?): a new translation”, *Classical Philology* 96, 1–30.
21. Jourdan, Fabienne (2003), *Le Papyrus de Derveni*, Paris: Les Belles Lettres.
22. Kingsley, Peter (2010), *Empédocle et la tradition pythagoricienne*, Paris: Les Belles Lettres.
23. Nagy, Gregory (1993), „Alcaeus in Sacred Space”, *Tradizione e innovazione nella cultura greca da Omero all’ età ellenistica: Scritti in onore di Bruno Gentili* (ed. R. Pretagostini), vol. 1, 221–225, internet, dostupno na: <http://chs.harvard.edu/CHS/article/display/6172>, pristupljeno 2. februara 2016).
24. Nagy, Gregory (2007), „Lyric and Greek Myth”, R. D. Woodard (ed.), *The Cambridge Companion to Greek Mythology*, Cambridge: Cambridge University Press, 19–51.
25. Obbink, Dirk (1997), „Cosmology as Initiation vs. the Critique of Orphic Mysteries”, André Laks; Glenn W. Most (eds.), *Studies on the Derveni Papyrus*, Oxford: Clarendon Press, 39–54.
26. Sistakou, Evina (2014), „Reading the Authorial Strategies in the Derveni Papyrus”, Ioanna Papadopoulou; Leonard Muellner (eds.), *Poetry as Initiation: The Center for*

Пејзажи љубави: еротизација природе у Сапфином фрагменту 96
и Његошевој оди Ноћ скупља вијека

Hellenic Studies Symposium on the Derveni Papyrus, Washington DC: Center for Hellenic Studies.

27. Williamson, Margaret (1996), "Sappho and the Other Woman", Ellen Greene (ed.), *Reading Sappho: contemporary approaches*, Berkeley – Los Angeles – London: University of California Press, 248–263.

LANDSCAPES OF LOVE: THE EROTICISM OF NATURE IN SAPPHO 96 V AND IN THE POEM "NOĆ SKUPLJA VIJEKA" BY PETAR II PETROVIĆ NJEGOŠ

Summary

The paper aims at establishing a comparative reading of two extremely influential love poems, one by the most prominent Greek poetess, Sappho, the other by a famous Serbian poet, Petar II Petrović Njegoš. Situated in a highly divergent social, cultural, linguistic and theological context, separated in time and space, the two poems share some profound insights and display two original, but convergent erotological visions. The most fertile point of their intersection is found in the complex relationship between the *eros* and the nature. The erotic phenomenon and the natural phenomena mirror each other: the idealised landscape becomes a delicate and efficient instrument in expressing emotions and transmitting the psychic dynamics related to the experience of love and desire. The peak of such a mirror relationship between *eros* and nature is reached in celestial metaphors, mostly in the impressive poetic image of the moon. In Sappho the moon is imagined as the goddess Selene, in Njegoš as the symbolical celestial sphere, *luna*. In both poems it is doted by a delicate femininity and given a number of meanings and functions. Thus the proper analytical task of my paper is to reveal some of those meanings and functions, to develop a consistent parallelism between the two moon images in question and to trace their erotological consequences.

abariidovastrela@gmail.com