

Миглена
Николчина

**Прашања за
бесмртноста во
фрагмент од Сафо***

Трагата што ја оставам зад себе во истиот миг ја означува мојата смрт, која доаѓа или е веќе дојдена, како и надежта дека ќе ме надживее. Тоа не е стремеж за бесмртност; суштинско е. Оставам овде лист хартија, оставам, умирам; невозможно е да се напушти оваа структура; таа е непроменливата форма на животот. Секојпат кога ќе завршам нешто, ја живеам својата смрт низ пишувањето. Екстреман процес; се обидуваме без да знаеме кому поточно му го доверуваме она што го оставаме зад себе. Кој ќе го наследи и како? Ова е прашање што човек треба да си го постави себеси денес повеќе од кога било.

Жак Дерида, Последното интервју

За Фрагмент 55 од Сафо дознаваме од три извори: Плутарх двапати цитира делови од него при што првиот пат тврди дека фрагментот ѝ се обраќа на необразованата жена, додека вториот пат тврди дека ѝ се обраќа на богатата жена; Стобај исто така смета дека песната ѝ се обраќа на жената без образование.

* Би сакала да ѝ се заблагодарам на Невена Панова за нашите инспиративни дискусии на грчките текстови.

Miglana
Nicolchina

**Questions of
Immortality in a
Fragment by Sappho***

The trace I leave to me means at once my death, to come or already come, and the hope that it will survive me. It is not an ambition of immortality; it is fundamental. I leave here a bit of paper, I leave, I die; it is impossible to exit this structure; it is the unchanging form of my life. Every time I let something go, I live my death in writing. An extreme process; we exert ourselves without knowing whom exactly the thing we leave behind is confided to. Who is going to inherit, and how? It is a question that one can pose oneself today more than ever.

Jacques Derrida, The Last Interview

Sappho's Fragment 55 has reached us through three sources: Plutarch quotes parts of it twice claiming, in one of the cases, that it was addressed to an uneducated woman, and, in the second case, that the addressee was a rich woman; according to Stobeus, once again, the poem was addressed to a woman of no education. In

* I would like to thank Nevena Panova for our inspiring discussions of the Greek texts.

Сафо, која во другите песни за себе вели дека има мек карактер лишен од злоба, во овој фрагмент е прилично сурова. Ен Карсон (Anne Carson) соодветно забележува дека „Песната на Сафо ѝ се заканува на жената со заборава за потоа и вистински да се поигрува со тоа така што не ја именува.“¹ Фрагментот всушност на еден весел начин претскажува дека другата жена е мртва:

καθάνοισα δὲ κείσῃ οὐδέ ποτα μναμοσύνα σέθεν
ἔσσει' οὐδὲ ~ποκ'~ὔστερον· οὐ γὰρ πεδέχῃς βρόδων
τῶν ἐκ Πιερίας ἀλλ' ἀφάνης κὰν Ἐΐδα δόμοι
φοιτάσῃς πεδ' ἀμαύρων νεκύων ἐκπεποταμένα.

„Ќе лежиш засекогаш мртва и нема да остане спомен на тебе ниту сега ниту подоцна зошто немаш удел во розите, оние од Пиерија, та дури и во кралството на Хад ќе скиташ незабележана, лебдејќи меѓу сенишните мртовци.“²

За разлика од другите помали или поголеми фрагменти од делото на Сафо, овој е малку потежок за преведување. Розите од Пиерија веројатно се песни - Пиерија е место во подножјето на Олимп каде божицата на помнењето Мнемосина ги раѓа музите. Доста отворено, Сафо ја замислува својата соговорничка мртва и заборавена бидејќи не е заинтересирана за музите.

Удел во розите

Сепак, ваквата отвореност е двосмислена бидејќи го крие мистериозното друго лице на она што е кажано. Ако смртта и заборава се последица на немањето удел во розите од Пиерија, тогаш што ќе ги снајде оние коишто имаат удел? Дали фрагментот ја подразбира смртта и заборава на

this fragment Sappho, who elsewhere describes herself as having a sweet nature without malice, is rather harsh. As Anne Carson pertinently puts it, “Sappho’s poem threatens the woman with an obliteration which it then enacts by not naming her”.¹ The fragment, in fact, rather gleefully envisions the other woman dead:

καθάνοισα δὲ κείσῃ οὐδέ ποτα μναμοσύνα σέθεν
ἔσσει' οὐδὲ ~ποκ'~ὔστερον· οὐ γὰρ πεδέχῃς βρόδων
τῶν ἐκ Πιερίας ἀλλ' ἀφάνης κὰν Ἐΐδα δόμοι
φοιτάσῃς πεδ' ἀμαύρων νεκύων ἐκπεποταμένα.

“You will lie completely dead forever and there will be no memory of you, neither then nor later because you have no share in the roses, the ones from Pieria, but even in Hades’ kingdom you will wander unnoticed, flitting among the shadowy dead.”²

Unlike other bits, large and small, of Sappho’s writing, this one seems to present few problems for translation. The roses from Pieria must be poems – Pieria is a place at the foot of Olympus where the goddess of memory, Mnemosyne, gave birth to the Muses. Somewhat bluntly, Sappho is envisioning her interlocutor dead and forgotten because she has nothing to do with the muses.

A Share in the Roses

And yet, this transparency is misleading because it conceals the mysterious obverse of what is being said. If death and oblivion result from having no share in the roses of Pieria, whatever does the having of such a share incur? Does the fragment project the death and oblivion of the rival against the prospect of their

противникот наспроти можноста за нивна надмоќ? Ако „ти“ умираш зашто немаш удел во розите, дали тоа подразбира дека „јас“ нема да умрам затоа што имам удел? Ако јас безгрижно те потсетам на твојата неизбежна смрт, дали тоа значи дека јас на некој начин ја избегнувам состојбата на смрт? Или тоа можеби значи дека ќе се сеќаваат на мене, но не и на тебе? Понатаму се вели „и во палатата на Хад“ жената која нема удел во розите ќе биде незабележана. Таа е незабележана овде и сега, незабележана е во мигот на нејзината смрт и подоцна, па дури и во пеколот ќе остане незабележана. Ако претпоставиме дека сè што ќе му се случи на „ти“ во песната го разликува „ти“ од „мене“ зашто јас имам удел во розите, тогаш песната наведува на следново:

„Јас никогаш нема да лежам мртва и ќе се сеќаваат на мене сега и засекогаш зашто јас имам удел во розите, оние од Пиерија, та дури и во кралството на Хад нема да скитам незабележана.“

Еднина или множина

Овде сеприсутна е гордоста, гордост од која се стравува, но и честопати се воспева во грчката култура. Сафо е убедена дека таа нема да го допре небото (F 52), што од друга страна посочува дека самата помисла да се допре небото ја прикажува како жена на која Афродита ѝ приоѓа на помош, ѝ се обраќа по име и ја слуша во нејзините соништа. Ако некогаш постоела поетеса која била убедена дека дарбата на боговите нема да ја уништи како молњата што ја запалила Семела (види ја песната на Хелдерлин „На поетите“) - тогаш тоа била Сафо. Ти си далеку, но моите стихови те враќаат овде; се разделуваме, но радоста што ја искусивме кога бевме

transcendence? If “you” will lie dead because you have no share in the roses, does it mean that “I”, granted I have a share, won’t? If I somewhat blithely remind you of your inexorable death, does it mean that I will somehow eschew the condition of ever lying dead? Or does it simply mean that there will be memory of me but not of you? It is said, further, that “also in the palace of Hades” the woman with no share in the roses will be unnoticed. She is unnoticed here and now, she is unnoticed at the moment of her death and later, but there, in hell, she will also be unnoticed. If we assume that all these things that will happen to the “you” in the poem, distinguish the “you” from the “me,” because I have a share in the roses, the poem implies the following claims:

“I will not lie dead ever and there will be memory of me now and always because I have a share in the roses, the ones from Pieria, and even in Hades’ kingdom I will not wander unnoticed.”

Singular or Plural

There is an aura of hubris here, the hubris so very much dreaded and so frequently perpetrated in Greek culture. Sappho’s assurance that she will not try to touch the sky (F 52) indicates that the thought of touching the sky, nevertheless, presented itself to the woman who had Aphrodite rush to her help, address her by name, and listen to her in her dreams. If there ever was a poet confident that the gift of the gods would not strike her down as the lightning that burnt Semele (see Hoelderlin’s poem “To the Poets”) – here she was. You are away but my verses bring you back here; we part but the joys we had together are forever; I am in pain but here is my voice creating moments of incorruptible bliss – how can it be

заедно е вечна; јас патам, но мојот глас создава мигови на неуништлива среќа - како е можно јас, која со боговите разговарам, да сум подложна на старост, смрт и заборава?

Во секој случај, имплицитните тврдења во F 55, невообичаени по својата гордост, можат да се сфатат и во еднина и во множина. Заради фрагментираноста на грчката поезија што опстојала до денес, честопати е тешко да се каже со сигурност кој зборува - или кој пее. Дали самиот поет/поетеса, или тој/таа е олицетворение на некој? Да бидат работите покомплицирани, песните може да ги пее хор кој пее „јас“ означувајќи ги сите други или солист кој пее „ние“ и притоа ги подразбира сите лица со нејзиниот исказ. Бидејќи располагаме со фрагменти, секогаш постои доза на нејасност во однос на начинот на кој се толкуваат „јас“ или „ние“. И покрај ваквата нејасност, со сигурност можеме да кажеме дека постои наизменично користење на еднина и множина во интимниот круг на пријатели што честопати се нагласува во поезијата на Сафо. Наместо да тажаме заради фрагментираноста, можеме да се предадеме на фасцинантната пластичност, хипнотичката флуидност на „јас“ и „ние“. Ваквата флуидност - флуидноста на спојувањето и одвојувањето на пејачките гласови - предизвикува кривка и кршлива самотија во моменти на криза („во тишината мојот јазик се прекршува“, F 31) или непослушност („некои велат ... но јас велам“, F 16). Се чини дека задоволството е проследено со подмет во множина, болката и размислувањето наметнуваат еднинска форма, еднина која потоа е подложна на конфликт и двојба („Не знам што да правам, на два ума сум“, F 51). Во F 147, кој може да се толкува како еден од најексплицитните искази на имплицитните тврдења во F 55 - надежта

that I, who converse with the gods, should be subject to old age, death, and oblivion?

The implicit claims of F 55, remarkable for their hubris, might, however, be understood to be either in the singular, or in the plural. Due to the fragmentariness of the Greek poetry that has survived it is frequently difficult to know with certainty who is speaking – or singing. Is it the poet him/herself, or is s/he impersonating somebody? To complicate things further, Sappho's poems might be sung by a chorus, which uses “I” as part of everybody else, or by a soloist who says “we” in order to subsume other persons in her statement. Since we are dealing with fragments, there is always a dose of uncertainty as to the way one should read the “I” or the “we”. Beyond the uncertainties, there is for sure a rotation of the singular and the plural in the intimate circle of friends that Sappho's poetry so frequently implies. Instead of lamenting the fragmentariness, we might surrender ourselves to the fascinating plasticity, the hypnotic fluidity of “I” and “we.” This fluidity – the fluidity of the merging and separation of singing voices – gives way to a crisp and brittle aloneness in moments of crisis (“in silence my tongue is broken”, F 31) or defiance (“some say ... but I say”, F 16). Pleasure seems to pluralize the subject, pain and thinking impose the singular on it, a singular, which is then subjected to conflict and division (“I do not know what to do, I have two minds”, F 51). In F 147, which could be read as one of the explicit statements of the implicit claims in F 55 – the hope of being remembered in the future – the “I say” is juxtaposed to the “us” who will be remembered:

да се биде запаметен во иднината - „јас“ е споредено со „нас“ кои ќе бидат запаметени:

μνάσασθαί τινά φαμι ~καὶ ἕτερον~(καὶ ὕστερον) ἀμμέων

Јас велам отсега па натаму луѓето ќе нè запомнат нас...

Во F 55 зборот што го преведов како „да се има удел“ означува заедничка присвојност или употреба на нешто. Според тоа, розите од Пиерија претпоставуваат заедништво во нивната присвојност и употреба: тие не само што се поседуваат туку и се споделуваат. Оттаму импликацијата за бесмртност во F 55 ги опфаќа „јас/мене“ и „ние/нас“:

Јас велам отсега па натаму луѓето ќе нè запомнат нас
Кои имаме удел во розите...

Жените и бесмртноста

Множината, која се однесува на кругот на студенти и пријатели на Сафо, наведува на размислување за инаков вид гордост. Сафо, чиј живот и дело го опфаќаат преминот на седмиот и шестиот век п.н.е., е една од најраните грчки поетеси за кои знаеме. Таа се јавува околу еден век пред Пиндар со неговите убедувања за поетовата величественост. Таа исто така им претходи на философските идеи за бесмртност кои, како што прецизно се посочува, не би можеле да произлезат од хомеровските идеи за душата и нејзиниот ужасен задгробен живот.³ Понекогаш орфејските трендови водат дури до седмиот век п.н.е, но ваквото одредување на временската рамка и нивната релевантност во однос на Сафо претставува само претпоставка. Без оглед на ваквите нејасни тенденции, идеите на Сафо за смртта и бесмртноста треба

μνάσασθαί τινά φαμι ~καὶ ἕτερον~(καὶ ὕστερον) ἀμμέων

I say even hereafter people will remember us ...

In F 55, the word I have rendered as “having a share” entails a joint possession or use of something. The roses of Pieria thus presuppose a togetherness of their possession or usage: one does not simply own them; one has a share in them. Hence the implication of immortality in F 55 involves not just “me” but “us”:

I say even hereafter people will remember us
Who have a share in the roses...

Women and Immortality

The plural, which refers to Sappho’s circle of students and friends, induces the consideration of a different type of hubris. Sappho whose life and work encompass the threshold between the 7th and the 6th century BC is one of the earliest Greek poets to have reached us. She comes about a century earlier than Pindar with his assertions of the poet’s grandeur. She precedes, too, the philosophers’ ideas of immortality, which, as has been rightfully pointed out, could not have evolved from Homeric notions of the soul and its dire afterlife.³ Orphic trends are sometimes traced back to the 7th century BC but this timing and their relevance with regards to Sappho can only be a matter of speculation. Whatever the case with these uncertain tendencies may be, Sappho’s thoughts on death and immortality have to be measured against the predominant heroic values of the epic world.

да се вреднуваат според доминантните херојски вредности на епскиот свет.

Овие вредности по правило ја исклучуваат жената од средствата со кои мажите ја надополнуваат својата смртност. Жените се зачудувачки лишени од „удел“ во овие средства не само во епскиот свет, туку и во последователните системи на вредности на градовите-полиси, па така Катерина Колозова во својата студија за грчките ставови во однос на смртта со право прашува дали жените воопшто (заедно со робовите и странците) имале некаква утеха соочени со целосна анихилација.⁴ Разработката на епските приоритети во лириката на Сафо вклучува концептуални промени кои го предизвикуваат ваквото исклучување. Сафо како смртно суштество и како жена бара пат по смртта и заборавот. Со други зборови, таа ја поима бесмртноста на начин со кој таа им станува достапна на жените. Иронијата се состои во тоа што иако правците коишто таа прва ги разработува превладеале, нивната релевантност за жените и улогата на Сафо во нивната разработка била речиси изгубена.

Дали човек може да биде забележан во пеколот?

Сите ќе бидат мртви еден ден: грчката култура особено го нагласува ова претскажување за луѓето. Сенката на безлична жена - незабележана, непризнаена и веројатно без никаква појава - која лебди меѓу бледите сенки на мртвите е призор од пеколот со кој се среќаваме кај Хомер и кој се задржал уште долго во античкиот свет и покрај орфејските трендови, од една страна, и развојните правци во философијата, од друга страна. Според нашите сознанија, сенките по правило не можат да се препознаат меѓу себе во

These values as a rule exclude women from the devices that compensate men for their mortality. Women are so strikingly deprived of a “share” in those devices both in the epic world and in the subsequent system of values of the *polis* that in her study of Greek attitudes towards death Katerina Kolozova rightfully asks whether women (along with slaves and foreigners) had any consolation at all in the face of annihilation.⁴ The reworking of the epic priorities in Sappho’s lyric involves conceptual shifts that challenge this exclusion. It is both as a mortal being *and* as a woman that Sappho looks for a route beyond death and oblivion. To put it differently, she conceptualizes immortality in a manner that would make it accessible to women. The irony is that, while the trends she was the first to articulate prevailed, their relevance for women and Sappho’s role in their elaboration were practically lost.

Can One be Noticed in Hell?

Everybody will lie dead one day: Greek culture was especially emphatic about this predicament of humans. The shade of the faceless woman – unnoticed, unrecognized and, perhaps, lacking any appearance at all – flitting among the pale shades of the dead belongs to a vision of hell which we find in Homer and which persists until late into antiquity in spite of orphic trends, on the one hand, and developments in philosophy, on the other. For all that we know, it is likely that in hell the shades cannot recognize anybody at all as a matter of

пеколот. Рајнер Марија Рилке (Rainer Maria Rilke) ја поддржува оваа идеја во својата песна „Орфеј, Евридика, Хермес“: кога Хермес натажено ѝ вели на Евридика „Се сврте“ (свртувајќи се назад за да се увери дека душата на Евридика го следи, Орфеј ја губи дадената шанса да ја врати во светот на живите), Евридика само му одговара „Кој?“

Сепак Хомер не е толку категоричен. Нагласувањето на Лета и забравеноста - наспроти оние кои знаат, според орфејските извори - не функционира кога Одисеј го посетува Ереб. Мртвите души кои ги среќава Одисеј се сеќаваат на сопствените приказни и можат да ги разберат новостите што тој им ги прекажува. Се разбира, тие мора да пијат крв од црн овен и црна овца за да бидат доволно витални и да разговараат со Одисеј. Ако Одисеј сака да комуницира со сенката на својата мртва мајка, тој треба да ѝ овозможи пристап до крвта, му вели пророкот Тејресија. Сепак, Тејресија го препознава Одисеј уште пред да ја вкуси крвта. Слично и Ајак кој гневно одбива да ја пие крвта зашто сè уште е лут заради нештата што му ги сторил Одисеј додека бил жив. Ја гледаме душата на Ахилеј како весело шетка по полињата со лилии откако ќе ги чуе добрите вести за неговиот син: очигледно е дека тој сè уште може да се сети на она што му било кажано. Се чини дека одбивањето на сенките да разговараат со ретките посетители од надворешниот свет не е последица на вистинска амнезија, туку само вешта измама со која мртвите ги тераат посетителите да ги нахранат.

Тие самите не можат да се нахранат; речиси се невидливи (бледи, нејасни, недоволни); и лишени се од допир. Одисеј тажи поради неможноста да ја прегрне својата мајка која му ја објаснува состојбата во која се наоѓа душата на мртвиот „лебдее како да

principle. Rainer Maria Rilke seems to espouse this view in his poem ‘Orpheus, Eurydice, Hermes’: when Hermes says sadly to Eurydice “He turned back” (by turning back to make sure Eurydice’s dead soul is following him, Orpheus lost the chance of returning her to the world of the living), Eurydice simply answers “Who?”

Homer, however, is not so definitive. The emphasis on Lethe and forgetfulness – which could, according to Orphic sources, be countered by the ones who knew – is not fully operative in the episode with Odysseus’ visit to Erebus. The dead souls Odysseus meets remember their own stories and are able to appreciate the news he can give them. True, they need to drink the blood of a black ram and a black ewe in order to acquire the measure of vitality that will allow them to talk to Odysseus. If Odysseus wants to communicate with the shade of his dead mother, he should allow her access to the blood, the prophet Teiresias tells him. And yet, Teiresias recognizes Odysseus even before being allowed to partake of the blood. So does Ajax who sullenly refuses to taste the blood because he is still angry with things which Odysseus did to him in his lifetime. We see Achilles’ soul stroll away happily through the fields of asphodel after he hears good news about his son: clearly, he can keep the memory of what he has been told. It is as if the shades’ refusing to speak to the rare visitors from outside is not the result of real amnesia but just a ruse to make them feed them.

They cannot feed themselves; they are next to invisible (pale, indistinct, insubstantial); and they are deprived of touch. Odysseus is grieved by the impossibility of embracing his mother who gives him a briefing on the condition of the dead person’s soul “flitting away as if it

е сон“. Ваквиот невкусен, безбоен и беден начин на постоење е доволно мизерен. Нема сомнеж дека „хеленскиот свет на мртвите не е место на коешто се одвива некаков ‘задгробен живот’.“⁵ Освен по неговата петица, Ахилеј е уште познат и по она што му го кажал на Одисеј: дека е подобро да си слуга во куќата на сиромавиот, но жив, отколку крал во кралството на мртвите. Сафо подбивно забележува дека ако смртта не беше зло, тогаш боговите би избрале да се мртви. (F 201)

Сепак, постојат одредени разлики во подземниот свет. Одисеј тоа набрзо го забележува. Едни се казнети, други се привилегирани. Херакле воопшто и не е таму! Во пеколот, постои само налик на наговата сенка, тој е всушност горе заедно со олимписките богови. Исто така, таму се и славните жени - оние кои се сакани од боговите и кои ги родиле своите славни синови. Одисеј е особено љубопитен да ги чуе нивните приказни. Елисеј, едно сосем различно задгробно место на среќа и изобилие, се споменува насекаде низ песната како место каде одат среќниците. Исто така, сè уште постои и спорното прашање за почетоците на трендот на мистерији во кои на упатените им се ветува среќен живот по смртта и можност за реинкарнација. Научниците сметаат дека истите може да се најдат дури до седмиот и шестиот век п.н.е., во времето на Сафо. Се смета дека западниот брег на Мала Азија, најблискиот сосед на Лезбос, бил центар од каде биле зачнати ваквите идеи. Во одредени случаи, врската помеѓу поезијата на Сафо и орфизмот (се вели дека главата на Орфеј била пренесена преку море на Лезбос) се зема здраво за готово.⁶ Копнежот на Сафо за ладните води покриени со лотосови цветови на пеколната река Ахерон (F 95) јасно е поврзан со разочарувањето од животот којшто ги прикажува пределите на подземниот свет како земја на желби.

were a dream”. This tasteless, colourless, flimsy manner of being is dismal enough. There is no doubt that “[...] the Hellenic world of the dead is not a site at which any sort of an ‘after-life’ is taking place.”⁵ Apart from his heel, Achilles is probably best remembered for telling Odysseus that it is better to be a servant in a poor man’s house but alive, rather than a king in the kingdom of the dead. Sappho’s wry comment is that if death were not an evil, the gods would choose to die. (F 201)

And yet, some manner of distinction does remain in the netherworld. Odysseus is quick to notice it. Some are punished, others are privileged. Heracles is, in fact, not there at all! In hell, there is just the semblance of his shade; he is actually up there, with the Olympian gods. And there are also the famous women – those whom the gods loved and who gave birth to famous sons. Odysseus is especially curious to hear their stories. Elysium, a very different afterlife realm of bliss and plenty, is mentioned elsewhere in the poem as the place for the lucky ones. There is, too, the still disputed issue of the precise beginnings of mystery trends that would promise to their adepts a happy life after death and the prospect of reincarnation. Some researchers believe they can be pushed back to the 7th/6th century, to Sappho’s times. It is believed, moreover, that the Western coasts of Asia Minor, Lesbos’s closest neighbour, were the centre from which such ideas emanated. In certain cases the link between Sappho’s poetry and Orphism (Orpheus’s head is said to have been carried by the sea to Lesbos) is taken for granted.⁶ Sappho’s longing for the cool waters of the lotus-covered hell river Acheron (F 95) is explicitly connected to her chagrin with life that opens the landscapes of the netherworld as a country of desire. Her hope that having a share in the roses might make one eminent in hell should be read literally.

Нејзината надеж дека уделот во розите можеби ќе ѝ обезбеди истакнато место во пеколот треба да се сфати буквално.

Запомнати засекогаш

Хомеровиот човек имал една можност да триумфира над својата смртност: да биде запаметен по својата брилијантност или, уште подобро, да загина во битка. Но, за да бидеш запомнат, потребно е дополнително средство, односно, самиот инструмент на помнење: поетот. Така, херојот е двојно засилен: тој не постои без поетот, тој е херој-со-поет. Вакво двојно засилување е прикажано во *Одисеја*, каде слепиот поет Демодок се појавува на гозбата да пее за Одисеј, кој пак е присутен на гозбата и слуша како се воспеваат неговите дела. Тогаш Одисеј вели дека Демодок е „над сите смртници“ заради неговата интимност со музите. Така воздигнат, на Демодок му е потребна таа потврда од неговиот херој, исто како што му е важно херојот да отсеке од своето парче месо и да му го понуди. Херојот-со поетот е симбиотска фигура: тие јадат од иста чинија и ги споделуваат истите дела, но кај Хомер, херојот е тој кој снабдува храна и ги изведува делата.

Сафо поинаку го замислува овој мажествен пат до бесмртноста и тоа го прави со еден удар: го ослободува поетот од херојот. Ова се чини полесно одошто навистина е. Дилемите во F 16 ја илустрираат оваа тешкотија: во овој фрагмент Сафо тврди дека дружина коњаници, пешадија или бродови (нешта поврзани со војна согласно со хомеровскиот пристап) се најубавите нешта според некои луѓе, додека таа смета дека најубавото нешто е она што човек го посакува. Неколку детали ги мачеа толкувачите на овие стихови: зошто Сафо би ги споменувала непријател-

Remembered Hereafter

Homer's man had one chance to triumph over his mortality: being remembered for his excellence and, preferably, death in battle. Being remembered, however, requires yet another figure, the instrument of memory *per se*: the poet. The hero is hence necessarily redoubled: he cannot be without the poet; he is a hero-cum-poet. This redoubling is staged in *The Odyssey* where the blind poet Demodok appears at the banquet to sing of Odysseus who is actually present there and listens to the glorification of his own deeds. Odysseus then says he places Demodok "above all mortals" because of his intimacy with the muses. Exalted as he is, Demodok needs this confirmation from his hero as well as the meat that the hero cuts from his own portion to feed him. The hero-cum-poet is a symbiotic figure; they eat from the same plate and share the same deeds, but, with Homer, it is the hero who provides the food and the deeds.

Sappho re-conceptualizes this virile road to immortality by what seems to be a single stroke: she emancipates the poet from the hero. This may seem easier than it actually is. The confusions around F 16 illustrate the difficulty: in this fragment Sappho claims that some say a host of horsemen, or infantry, or ships (all items of war in the Homeric vein) are the most beautiful thing but she says it is the thing one desires. Commentators struggled with a number of details in this statement: why would Sappho mention enemy Lydian chariots as something someone would like to see as much as she

ските лидијски кочии како нешто што некој би посакувал да го види исто колку што таа посакува да ја види убавата Анакторија? Можно ли е Сафо да го воспевала пребегнувањето на Елена со Парис без цензура? Несомнено е можно штом најубавото е она што човек го посакува, а најубавото е истовремено и најдобро: овде треба да напоменеме дека појавата на авторитативниот за тоа време грчки концепт *καλοκάγαθία*, односно поистоветувањето на убавото со доброто, исто така ѝ се припишува на Сафо. (F 50)

Ако најубавото нешто е она што човек го посакува, тогаш едни можеби посакуваат војна, а други посакуваат љубов. Создавањето вредност од љубовта е суштинска новост во грчкиот свет.⁷ Ефектот од овој пристап е прикажан во песната каде Елена дава сесема инакво видување на Тројанската војна: таа, која се смета за најубавото нешто на светот, не е повеќе пион на освојувачките војски; таа остава сè за она што *ѝаа го ѝосакува*. Елена е таа која дефинира што е најубаво преку своите сопствени желби, таа станува предмет на желба. Додавајќи ја љубовта кон војната како „најубаво“ нешто, Сафо отвора простор за женската субјективност и ја испишува приказната за хероите и битките од *Илијада* преку својата бурна приказна за одрекување од сè во име на љубовта.

Иако овој потег е вистинска новост, Сафо продолжува понатаму. Во својата мошне интересна анализа на оваа песна Пејџ Дибуа (Page duBois) посочува дека Сафо бара одговор на прашањето што е убаво самото по себе? Одговорот е еден вид дефиниција - најубавото е она што човек го посакува. „Сафо се стреми кон аналитички јазик, кон поимот за дефиниција [...] Ваквата нејзина способност временски се совпаѓа со изумот на кованите монети во источното Средоземје, во блиското кралство Лидија, чекор на

herself would like to see the beautiful Anactoria? Could it be that Sappho spoke of Helen’s elopement with Paris without censure? Well, clearly she could if whatever one desires is the most beautiful and the most beautiful is also the best: we should note here in passing that the invention of the magisterial Greek concept of *καλοκάγαθία*, the coincidence of the beautiful and the good, is also attributed to Sappho. (F 50)

If the most beautiful thing is whatever one desires, then some may desire war, and some may desire love. Creating a value out of love marks a fundamental novelty in the Greek world.⁷ Its immediate effect is demonstrated in the poem where Helen provides a totally new perspective on the Trojan war: she, who is considered to be the most beautiful thing on earth, is no longer the pawn of contending armies but the one who forsakes everything for what *she desires*. Helen becomes the one who defines the most beautiful thing through her own desire; she becomes the subject of desire. By adding love to war as a possible “most beautiful” thing, Sappho clears space for female subjectivity and overwrites the *Iliad* story of heroes and battles with her own tempestuous story of renouncing everything for love.

Groundbreaking as this move is, Sappho’s does not stop here. In a compelling analysis of this poem Page duBois points out that Sappho wants to answer the question what is the most beautiful *per se*? The answer is a type of definition – the most beautiful is whatever one desires. “Sappho is progressing toward analytical language, toward the notion of definition [...] Her ability to do so coincides in time with the invention in the eastern Mediterranean, in nearby Lydia, of coined money, a step which Aristotle sees as enabling abstract thought...”⁸ To

кој Аристотел гледа како на остварување на една апстрактна идеја...“⁸ Со други зборови, Сафо не ја заменува војната со љубовта ниту пак ја додава љубовта кон војната како уште едно убаво нешто. Како поетеса таа не го заменува херојот со љубениот во духот на симбиотскиот пристап опишан погоре. Тоа ќе се случи во подоцнежните периоди - секако не на наивен туку на сентиментален начин, помалку или повеќе безволно/од зла волја/од немукает.

Сафо е заинтересирана и прави друг чекор. Она што човек го посакува е тоа што човек го помни - во нејзиниот случај тоа е Анакторија која Сафо повеќе посакува да ја види отколку „твоите/вашите“ лидијски кочии. Она што човек го помни е тоа што човек го пее. „Ова“ е всушност празно самото по себе. Може да го претставува херојот или љубениот - самото по себе тоа е отворено. Тоа што го чини да биде е љубењето - посакувањето. Менувајќи го нагласокот на *она* што човек го посакува, Сафо го пренесува на поетот кој посакува, се сеќава и пее.

Честопати се тврди дека она за коешто Сафо пее не е љубовта, туку физиологијата и сетилното задоволство.⁹ Сепак се чини дека одговорот што Сафо го бара не е апсолутната љубов. Неколку векови подоцна, свештеничката Диотима во Платоновата *Гозба* ќе каже дека *она* што го посакуваме *повеќе* од едно или друго убаво нешто е, всушност, бесмртноста.

Сега можеме да се навратиме на розите од Пиерија. Бидејќи Сеќавањето, мајката на музите, е поетовиот удел. Да се има удел во кои било рози не е гаранција за да се биде запомнет. Поточно, не се подразбира да се има удел во розите на Афродита, оние во кои се воспеваат болката и задоволствата од љубовта, иако поезијата на Сафо постојано ги споменува *овие рози*.

put it differently, Sappho does not simply replace war with love or add love to war as yet another most beautiful thing. As a poet she does not, consequently, replace the hero with the beloved in the symbiotic vein described above. Later ages will do it – of course, not naively but sentimentally, in a more or less *mauvais fois*.

Sappho is interested in a further move. Whatever one desires is whatever one remembers – in this case, it is Anactoria whom Sappho would see rather than “your” Lydian chariots. Whatever one remembers is whatever one sings. This “whatever” is empty in itself. It can be filled by the hero or by the beloved – in itself, it is open. It is the loving – the desiring – that makes it. By shifting the emphasis onto *whatever* one desires, Sappho displaces it onto the poet who desires, remembers, and sings.

It has often been claimed that it is not yet love, the thing that Sappho sings, that it is just physiology and sensuous pleasure.⁹ The answer is that, perhaps, it is not ultimately love that Sappho is after. Centuries later, a priestess, Diotima, will appear in Plato’s *Symposium* to assert that *whatever* we desire *beyond* this or that beautiful thing is immortality.

Now we can go back to the roses of Pieria. For memory, mother of the muses, is the poet’s share. It is not the having a share in just any roses that guarantees being remembered. More specifically, it is not the having a share in the roses of Aphrodite, of the pains and pleasures of love, although Sappho’s poetry refers constantly to *these* roses. It is the having a share in *those* roses,

Треба да се има удел во *оние* рози, од Пиерија, со што им се овозможува на луѓето да бидат запаметени *засекогаш*. Сафо ја користи својата позиција на женски субјект на желба за да го ослободи поетот.

Јас нема да лежам мртва

Ова откритие е важно, но не и за жените. Дали „жена-та“ е можеби симболична ризница од каде што потекнуваат движечките усилби за сепроменливите хоризонти на човечката слобода? Сафо, во секој случај, оди уште еден чекор понатаму, чекор кој од едно друго гледиште е дури и подраматичен. Ослободувајќи го поетот од неговата симбиоза со херојот, таа, исто така, се обидува и да ја отфрли трагичната страна на решението за човечката смртност, видена низ примерот на Ахилеј кому му е помило да умре млад и славен, отколку стар и непознат. Тој *мора* да умре млад ако сака да ја заслужи својата слава, единствениот вид на бесмртност дозволена на луѓето - херојот е секогаш мртов херој; херојската убавина е олицетворена во убавиот труп.

Самото заменување на војната со љубов не може да ја прочисти оваа трагична двосмисленост: љубовта е сепак барем малку „горчливо-слатка“, збунувачка, монструозна и крајно трагична, исто како и влогот на херојот.

Поставувајќи ја бесмртноста под знакот на музите наместо љубовта, Сафо се обидува да ја избегне двосмисленоста. Тагата не постои таму каде што пребиваат музите. (F 150) Ако музите те милуваат - и ако ти сакаш да ти се благонаклонети - тогаш треба да ги избегнуваш страдањата.

the ones from Pieria, that will make people remember you *hereafter*. Sappho utilizes her position as a female subject of desire in order to emancipate the poet.

I will not Lie Dead

This discovery will stand, although not for women. Could “woman” be the symbolic reservoir propelling the struggles for the always shifting horizons of human freedom? Sappho, in any case, goes yet another step further, a step which is, from a certain point of view, even more dramatic. While emancipating the poet from his symbiosis with the hero, she tries, also, to reject the tragic aspect of the solution to human mortality, exemplified by Achilles’ choice to die young and famous rather than old but unknown. He *has to* die young if he wants to earn glory, the only type of immortality allowed to humans – the hero is a dead hero; heroic beauty is epitomized by the beautiful corpse.

The mere replacement of war with love cannot purge this tragic ambiguity: love, after all, is at least as “bitter-sweet”, ambiguous, monstrous, and ultimately tragic, as the wager of the hero.

By placing immortality under the sign of the muses rather than love, Sappho tries to do away with ambiguity. Sorrow is out of place where the muses dwell. (F 150) If the muses favour you – and if you want to be favoured by them – you should stay clear of misery.

Ова е тешко и невозможно правило - па дури и за Сафо. Се чини дека Пиндар го почитувал со сета величественост; Хелдерлин (Hölderlin) полуде од неговата блескавост, удрен од молња. „Жалосно ако моето срце крвави саморането.“ Без херојот, неговата двосмислена судба останува со оние кои ја живеат својата смрт низ пишувањето.

Превод од англиски јазик: Анастасија Киркова

Белешки:

1. Anne Carson, *If Not, Winter: Fragments of Sappho*, (New York: Alfred A. Knopf, 2002), 368. Доколку безимената жена всушност не е индиферентна кон музите, можно е да се постават сосема други прашања од оние кои ги посочувам овде. Види ја мојата *Matricide in Language: Writing Theory in Kristeva and Woolf*, (New York: Other Press, 2004).
2. Референците на текстовите на Сафо се базирани на Edgar Lobel et Deys Page, *Poetarium Lesbiorum Fragmenta*, (Oxford: Clarendon Press, 1955); и David A. Campbell, *Greek Lyric. Vol. 1 Sappho, Alcaeus*. The Loeb Classical Library. (Cambridge, Massachusetts: Harvard University Press, 1982).
3. Cf. Катерина Колозова, *Хелениите и смртта*, (Скопје: Култура, 2000), 80.
4. Ibid., 71.
5. Ibid., 13.
6. Cf. Т.Г. Мякин, *Сафо. Аспекти историји семантических трансформаций*, (Новосибирск, 1999), 67-68.

Now, this is a difficult, an impossible precept – difficult for Sappho, to begin with. Pindar seems to have majestically followed it; Hoelderlin went mad under its light, thunderstruck. “Alas, if my heart bleeds wounded by itself.” With the hero gone, his ambiguous lot stayed with those who live their death in writing.

Notes:

1. Anne Carson, *If Not, Winter: Fragments of Sappho*, (New York: Alfred A. Knopf, 2002), 368. If the nameless woman was in actuality *not* indifferent to the muses, we might infer a totally different set of questions from the ones I set forth here. See my *Matricide in Language: Writing Theory in Kristeva and Woolf*, (New York: Other Press, 2004).
2. References to Sappho’s texts are based on Edgar Lobel & Denys Page, *Poetarum Lesbiorum fragmenta*, (Oxford: Clarendon press, 1955); and David A. Campbell, *Greek Lyric. vol. 1. Sappho, Alcaeus*. The Loeb classical library. (Cambridge, Massachusetts: Harvard University Press, 1982).
3. Cf. Катерина Колозова, *Хелените и смртта*, (Скопје: Култура, 2000), 80.
4. Ibid., 71.
5. Ibid., 13.
6. Cf. Т.Г. Мякин, *Сафо. Аспекти историји семантических трансформаций*, (Новосибирск, 1999), 67-68.

7. Cf. Недялка Видева, *Гръцкото морално съзнание до епохата на елинизма*, (София: Софийски университет, 1987), 116.
8. Page duBois, 'Sappho and Helen', in Ellen Greene (ed.), *Reading Sappho: Contemporary Approaches*, (Berkeley: University of California Press, 1996), 79-88.
9. Кажано со типичната терминологија на рускиот научник А. Ф. Лосев во јазикот на Сафо постојат елементи со „физиолошка, суштинско еротска содржина“ (цит. во Т.Г. Мјакин, op.cit., 64).

Библиографија:

- Campbell, David A. 1982. *Greek Lyric. Vol.1 Sappho, Alcaeus. The Loeb Classical Library*. Cambridge, Massachusetts: Harvard University Press.
- Carson, Anne. 2002. *If Not, Winter: Fragments of Sappho*. New York: Alfred A. Knopf.
- Колозова, Катерина. 2000. *Хеленише и смртниша*. Скопје: Култура.
- Lobel, Edgar et Page Deys. 1955. *Poetarium Lesborium Fragmenta*. Oxford: Clarendon Press.
- Мјакин, Т.Г., *Сафо*. 1999. *Аспекти историји семантических трансформаций*, Новосибирск.
- Nikolcina, Miglena. 2004. *Matricide in Language: Writing Theory in Kristeva and Woolf*. New York: Other Press.
- Видева, Недялка. 1987. *Гръцкото морално съзнание до епохата на елинизма*. София: Софийски университет.

References:

- Campbell, David A. 1982. *Greek Lyric. Vol.1 Sappho, Alcaeus. The Loeb Classical Library*. Cambridge, Massachusetts: Harvard University Press.
- Carson, Anne. 2002. *If Not, Winter: Fragments of Sappho*. New York: Alfred A. Knopf.
- Колозова, Катерина. 2000. *Хеленише и смртниша*. Скопје: Култура.
- Lobel, Edgar et Page Deys. 1955. *Poetarium Lesborium Fragmenta*. Oxford: Clarendon Press.
- Мјакин, Т.Г. 1999. *Сафо*. *Аспекти историји семантических трансформаций*, Новосибирск.
- Nikolcina, Miglena 2004. *Matricide in Language: Writing Theory in Kristeva and Woolf*. New York: Other Press.
- Видева, Недялка. 1987. *Гръцкото морално съзнание до епохата на елинизма*. София: Софийски университет.