



МАТИЦА СРПСКА
ОДЕЉЕЊЕ ЗА КЊИЖЕВНОСТ И ЈЕЗИК

ЗБОРНИК

МАТИЦЕ СРПСКЕ ЗА КЛАСИЧНЕ СТУДИЈЕ
JOURNAL OF CLASSICAL STUDIES MATICA SRPSKA

23 (2021)

Уреднички њво

Сима Аврамовић (Београд), Растко Васић (Београд), Бхарат Гупт (Делхи),
Милан С. Димитријевић (Београд), Виктор Каstellани (Денвер),
Ксенија Марицки Гађански (Београд), Марк Ниволт (Отава),
Мирко Обрадовић (Београд), Курт Рафлауб (Провиденс), Ливио Росети (Перуђа),
Данијела Стефановић (Београд), Мирјана Д. Стефановић (Нови Сад),
Снежана Ферјанчић (Београд), секретар, Бојана Шијачки Маневић (Београд)

Editorial Board

Sima Avramović (Belgrade), Victor Castellani (Denver),
Milan S. Dimitrijević (Belgrade), Snežana Ferjančić (Belgrade) – secretary,
Bharat Gupt (Delhi), Ksenija Maricki Gadjanski (Belgrade), Mark J. Nyvlt (Ottawa),
Mirko Obradović (Belgrade), Kurt Raaflaub (Brown University),
Livio Rosetti (Perugia), Danijela Stefanović (Belgrade),
Mirjana D. Stefanović (Novi Sad), Vojana Šijački Manević (Belgrade),
Rastko Vasić (Belgrade)

Главни и одговорни уредник
Ксенија Марицки Гађански

Editor-in-Chief
Ksenija Maricki Gadjanski

СЛИКА НА КОРИЦАМА – COVER PICTURE

Сребрна шарнирска фибула на корицама потиче из околине Сомбора. Датује се у другу половину 4. века пре нове ере. Нађена је у гробу или остави заједно са три друге сребрне фибуле истог типа и четири нарукнице од сребрног лима. Данас се налази у Природњачком музеју у Бечу. Фибула припада последњој фази развоја шарнирских фибула, тзв. варијанти Чуруг, које су под грчким утицајем израђиване на територији данашње Војводине.

The silver fibula of the “Scharnier” type on the cover was found in the surrounding of Sombor. It is dated to the second half of the 4th century B.C. It was found in a grave or a hoard together with three silver fibulae of the same type and four bracelets of silver sheet. It is now in the Natural History Museum in Vienna. The fibula belongs to the last development phase of “Scharnier” fibulae – the variant Čurug – which was produced under Greek influence in the territory of present day Vojvodina (North Serbia).

Лого – Logo: Dr. Rastko Vasić

ISSN 1450-6998 | UDC 930.85(3)(082)

ЗБОРНИК
МАТИЦЕ СРПСКЕ
ЗА КЛАСИЧНЕ СТУДИЈЕ
JOURNAL OF CLASSICAL STUDIES
MATICA SRPSKA

23

НОВИ САД
NOVI SAD
2021

РЕЦЕПЦИЈА И НАСЛЕЂЕ
HERITAGE



Јована Раденковић

Гордан Маричић

Филозофски факултет
Универзитет у Београду

ТРАГОВИ АНТИЧКИХ ИНТЕРПРЕТАЦИЈА МИТА О АРИЈАДНИ НА *МЕЛАНХОЛИЈА* МИЛЕНЕ ПАВЛОВИЋ БАРИЛИ

АПСТРАКТ: Рад покушава да дијахронијски и интермедијално преиспита елементе једног од многобројних ликовних остварења српске сликарке Милене Павловић Барили. Реч је о слици названој *Меланхолија* по узору на серију Де Кирикових слика са којима је ово остварење у специфичном уметничком дијалогу. Полазиште и окосница испитивања биће античке књижевне интерпретације мита о Аријадни, изрођене на сусрету старе и нове ере и потврђене многобројним потоњим литерарним опонашањима. Циљ истраживања је да се укаже на значај античког наслеђа у тумачењу преплета сликарских и књижевних исказа у делу Милене Павловић Барили, те да се истакне захтев за свеобухватним и интердисциплинарним приступом при сваком покушају интерпретације њене уметничке заоставштине.

КЉУЧНЕ РЕЧИ: Милена Павловић Барили (1909–1945), *Меланхолија*, мит о Аријадни, Катул, Овидије.

Сликарски опус Милене Павловић Барили је богат с обзиром на кратак животни век ове по много чему необичне и изузетне уметнице. Да додамо да је уз то још и богат мотивима античке уметности, то такође не би била грешка. Но, у контексту анализе трагова и утицаја античке књижевности на опус ове уметнице издвојићемо платно за које верујемо да је створено у њеном преломном животном тренутку и исказује архетип страдалног женског идентитета остварен

кроз садржинску и симболичку везу с античким митом о Аријадни¹. Упориште за ову тврдњу потражићемо директно у редовима античких поетских текстова, а тек посредно и парцијално у њиховим импликацијама у потоњим делима ликовности која су могла утицати на Миленину стваралачку инспирацију. Такође, нећемо пропустити да приметимо и преузимање наслеђа ове врсте које се одвија на релацији поменути сликарке и њених савременика и уметничких узора. На крају, за последње место потраге одредили смо саму сликарку, њено људско и уметничко биће.²

Дубоко самосвесна античка књижевност изродила је праксу да се од препознатљивих митских прича и фигура у сваком новом делу појединачних аутора изграђује нова, слојевита композиција која црпе своју живост из тензије да се задржи суштина мита, али и да му се придода лични печат аутора. Такви новонастали митски карактери у себи настављају да носе сопствену препознатљиву индивидуалност, али истовремено постају и композитне фигуре које се огрћу слојевима сопствене појаве и својих песничких представљања изнедрених у делима различитих аутора. Баш на тој релацији, уочавамо амплитуду кретања Катуловог и Овидијевог интерпретирања мита о Аријадни, који су, како нам се чини, најдалекосежније утицали на потоњу књижевност и уметност, па тако и на Миленину *Меланхолију* (сл. 1).³ Осврнимо се најпре на Катулову *Песму 64*.

¹ Аријадна је кћи критског краља Миноја и Пасифаје. Она спасава Атињанина Тесеја из лавиринта после убиства Минотаура. Тесеј потом креће са Крита назад у Атину, повешши са собом и Аријадну. Но, он је изненада напушта и наставља сам даље путовање ка Атини. Напустивши крадомце острво Наксос у ноћи, оставља уснулу Аријадну на милост и немилост природи и зверима, далеко од очинске куће у коју се, све и да физички може, из етичких разлога не сме вратити. У песничким обрадама Катула и Овидија, као и на многобројним римским фрескама, сачувана нам је трагична слика Аријадне која пред зору упире плачни поглед ка хоризонту не би ли угледала Тесејеву лађу. Узрок Тесејевог одласка и разјашњења Аријаднине судбине од антике до данас прошли су кроз различите уметничке и неуметничке интерпретације које нам данас служе као извори за ову стару причу. Најпознатији епilog приче је ипак онај по којем бог Дионис долази на Наксос, узима Аријадну за жену, а Аријаднин свадбени дар – златна дијадема – бива пренет на небо као сазвежђе – *Corona Borealis*. Вид. Срејовић, Цермановић Кузмановић 1987, 50.

² Идејом наведеног истраживачког приступа покушаћемо да се макар мало више приближимо јединственом, премда утопистичком, Ничеовом моделу проматрања уметничког дела: „У естетици се прихвата као правило да спајање две или више уметности не може појачати естетско уживање, да је то варварско застрашење укуса. Но, то правило у најбољем случају указује на лошу модерну навик у којој нам смета да уживамо као потпуни људи, да смо такоређи растргнути у комаде од апсолутних уметности и да, као такви, уживамо као комади, час као људи ока, час као људи уха итд.” (Ниће 1998, 40).

³ Ауторима ових редова није познато да је до сада било покушаја да се минуциозније истражи, прикаже и растумачи веза садржине Миленине слике *Меланхолија* са античким митом о Аријадни. Најближа томе била је Зоја Бојић (Бојић 2013а) приликом тумачења односа текста Филострата Старијег и Де Кирикове серије слика Аријадне: „Аријадна је приказана (сл. 2) онако каквом ју је описао Филострат Старији, архитектура иза ње означава Тесејев брод који испловљава из луке, а дим воза приказан у даљини

Главна тема ове песме је свадба Пелеја и Тетиде, а прича о Тесеју и Аријадни је, у форми епилија, уметнута. Начин на који Катул приказује причу је и сам по себи занимљив, а још више у контексту поређења са делом из ликовне уметности – прича је екфраса која описује извезене орнаменте на пурпурном прекривачу брачног кревета.⁴ То значи да је напуштена Аријадна чијом појавом почиње екфраса и у самој Катуловој песми заправо само визуелна представа:

одговара опису Филострата Старијег, односно његовом позивању на Хомерове стихове о диму који се издиже изнад домовине, диму који је Де Кирико као емигре уметник свакако добро познавао” (Бојић 2013а, 162). Но, ова изврсна студија, премда доводи у везу елементе Милениног опуса са архетипом Аријадниног лика, ипак не помиње експлицитно Миленино платно *Меланхолија*, и усредсређује се на друге Миленине слике, каква је *Венера са лампом* (сл. 3). У поређењу околности настанка Де Кирикове серије слика Аријадне и Миленине *Меланхолије* треба приметити следеће: прву *Аријадну* Де Кирико је насликао у Паризу, пошто се његова породица иселила из родног Волоса у Грчкој, баш као што касније и Милена своју *Меланхолију* слика у Паризу, пошто је трајно напустила родни Пожаревац. Вођена својом судбинском нити, Милена није увек морала да борави у туђем свету, и ма како да јој се небо из њеног пожаревачког дворишта чинило најлепшим, у Пожаревац је 1936. године дошла последњи пут (Димитријевић, Стојановић 1971, 62). Та црта вечитог изгнанника је можда једна од оних у корпусу општих карактеристике највећег броја уметника и верује се да без ње целокупна заоставштина доброг дела великих имена у свету уметности никако не би била иста. И никако није случајно што Милена од те 1936. неизоставно на платнима пали светиљку. Од усамљености до осећаја изгона, Милена „осећа да је изгубила свет, да су свуда око ње само привид и утваре и да више нема ништа чврсто” (Petrović 2009, 95). Од 1936. до 1939. Милена преживљава по Европи, изражавајући се кроз „за кратак историјски тренутак призвану антику” (Petrović 2009, 71), и то кроз „специфичан медитерански романтизам, близак декириковској метафизици” (Димитријевић, Стојановић 1971, 62). Не искључује се могућност да је и Милена, као и Де Кирико, имала прилике да у Италији види скулптуру Аријадне из Ватиканског музеја (сл. 4), те да је у њој пронашла надањујући импулс за сопствено стварање. Сличан подстицај у случају платна *Меланхолија* могао је да потекне и из многих других остварења – античког вазног сликарства, помпејских фресака, ренесансних дела какве су Тицијанове слике рађене према античким узорима, или можда неких каснијих слика, каква је, на пример Лебренова из 17. века *Тесеј оставља Аријадну на Наксосу* (сл. 5), или пак Росетијева *Блажена Ђосиа* (сл. 6) из 19. века. Све у свему, несумњива је чињеница да је по узору на Де Кирикове слике из серије *Пјаца г' Итталија* са иконографском Аријадне као сталним извором надањућа, и само Миленино платно уснуле девојке на обали именовано као *Меланхолија*. С друге стране, постоје и они који су сасвим пренебрегли да претпоставе Миленине дијалоге са књижевношћу и ликовношћу њених претходника који се и те како негде наслућују, а негде и јасно ишчитавају у њеном стваралаштву, па и на слици *Меланхолија*. Тако се једна ауторка, описујући уснулу жену са овог платна и бродове који се удаљавају на хоризонту, пита да ли у њима плови неко ко је одговоран за приказану девојку са слике која, како се чини, није само заспала, већ је нема, иако њено тело хоће да се она представи уснулом.

⁴ У овој изванредној песми Катул је митски свет визуелизовао на крајње аутентичан начин, фокусирајући се на приказ Аријадне, те на тај начин прославио моћ репрезентације која је у случају ове песме била мултиплицирана. Мултипликација изражајног медија који реципијенту преноси пишчеву импресију и имагинацију одређеног призора, омогућена је путем екфраса која је технички оквир уметног епилија. Значајно је напоменути да екфраса и њена функција унутар уметничког текста неретко потпадају у домен тзв. интермедјалности – појма који идентификује феномене који прелазе границе једног медија, а њихово значење ишчитава се између два семиотска система који су у кодовима укрштених медија. Вид. Dinter 2011, 9.

*Pulvinar vero divae geniale locatur
 sedibus in mediis, Indo quod dente politum
 tincta tegit roseo conchyli purpura fuco.
 Haec vestis priscis hominum variata figuris
 heroum mira virtutes indicat arte.
 Namque fluentisono prospectans litore Diae,
 Thesea cedentem celeri cum classe tuetur
 indomitos in corde gerens Ariadna furores,
 necdum etiam sese quae visit visere credit,
 utpote fallaci quae tum primum excita somno
 desertam in sola miseram se cernat harena.
 Immemor at iuvenis fugiens pellit vada remis,
 irrita ventosae linquens promissa procellae.
 Quem procul ex alga maestis Minois ocellis,
 saxea ut effigies bacchantis, prospicit, eheu,
 prospicit et magnis curarum fluctuat undis,
 non flavo retinens subtilem vertice mitram,
 non contacta levi velatum pectus amictu,
 non tereti strophio lactentis vincta papillas,
 omnia quae toto delapsa e corpore passim
 ipsius ante pedes fluctus salis alludebant.
 sed neque tum mitrae neque tum fluitantis amictus
 illa vicem curans toto ex te pectore, Theseu,
 toto animo, tota pendebat perdita mente.⁵*

Оно што у наведеним стиховима препознајемо као доминантну квалификацију опеване митске хероине јесте изразита статичност која кулминира у стиху стилски уобличеном поређењем:⁶ *saxea ut*

⁵ Catull. 64. 47–70: Брачна ложница богиње смештена је / усред двора, индијском украшена слоновачом, / пурпурна је покрива простирка у боји гримизне шкољке. / А на простирци уткана су дела древних људи / и хероја из давнина, уткана чудесном вештином. / Аријадна, издалека, са шумне обале Дије, / Тесеја хитру лађу гледа како јој бежи. / У срцу јед расте и неукротива жест, / јер не верује још у оно што очима види. / Варљив сан је, помисли, још буновну, можда вара. / Ал', убрзо јадна схвати – сама је она, а жал је пуст. / Младић не мисли на њу, веслима валове сече, / обећања празна олујном дао је ветру. / Аријадна стоји сред алги, Тесеја очима прати жалним. / Очи, авај, исте то су какве су у кипа Бакхе. / Гледале су очи тако, понеше је вали грозе. / Плаву косу више трака не сапиње нежна, / плашт склизну меки и, скрите, забеле се груди. / Сва одећа са тела паде, под ноге се просу / и с њом у мору талас слани стаде да плеше. / За траку не мари она ни за плашт што морем плута, / због тебе, Тесеју, немир јој у срцу целом и души целој / а памет јој махната сва. Вид. Гај Валерије Катул, *Мрзим и волим*, Изабране песме, Изабрали, с латинског превели, предговор и коментар написали Гордан Маричић и Јована Раденковић, Српска књижевна задруга, Београд 2018, 76–78. Латински стихови су наведени према двојезичном, латинско-хрватском (другом) издању књиге: Katul, *Pjesme*, Prifredio i preveo Dubravko Škiljan, Latina et Graeca, Zagreb 1987.

⁶ Стих поређења са статуом баханткиње дозвољава да у анализу укључимо још једног римског песника – Проперција. Постоји занимљива коинциденција у једној ана-

*effigies Bacchantis, prospicit, eheu / prospicit et magnis curarum fluctuat undis.*⁷ Овидије пак, за разлику од Катула, Аријаднину причу у *Хероугама* неће испричати кроз екфрасу – већ кроз речи саме Аријадне – што ће условити другачији ток њених емоционалних стања и реакција, па отуда и различиту квалитативну вредност саме фигуре из текста. Но, ипак, и Овидије ће искористити исте уметничке топосе као и Катул, само у свом аутентичном маниру:

*Haec ego, quod voci deerat, plangore replebam;
verbera cum verbis mixta fuere meis.
si non audires, ut saltem cernere posses:
iactatae late signa dedere manus.
candidaque imposui longae velamina virgae
scilicet oblitos admonitura mei.
iamque oculis ereptus eras. tum denique flevi;
torpuerant molles ante dolore genae.
quid potius facerent, quam me mea lumina flerent,
postquam desieram vela videre tua?
aut ego diffusis erravi sola capillis,
qualis ab Ogygio concita Baccha deo;
aut mare prospiciens in saxo frigida sedi,
quamque lapis sedes, tam lapis ipsa fui.*⁸

лизи његове елегије 1.3 – која започиње управо трима поређењима уснуле драге са Аријадном, Андромедом и баханткињом – и једној од студија посвећеној делу Милене Барили. Наиме, Лидија Мереник, према делу Хенрија Џејмса (1880/1881), насловља своју студију о Милени Павловић Барили насловом *The Portrait of a Lady* (Merenik 2009, 7), а исти наслов проналазимо и у студији Брајана Брида, у којој се бави елегијом 1.3. Секста Проперција (Breed 2003, 34). Почетак испитиване Проперцијевог песме чине стихови: „Qualis Thesea iacuit cedente carina / languida desertis Cnosia litoribus; / qualis et accubuit primo Cepheia somno / libera iam duris cotibus Andromede; / nec minus / assiduis Edonis fessa choreis / qualis in herboso concidit Apidano: / talis uisa mihi mollem spirare quietem / Cynthia non certis nixa caput manibus” (Prop. 1. 3. 1–8). А у српском преводу: „К’о Кношанка уснула на обали пустој, / док од ње се даљи Тесејева лађа, / или к’о Андромеда спасена са хриди, / што први је потом обузео санак, / к’о менада каква изнурена плесом, / на обалу травну Апидана пала: / тако ми се чини – мирно у сну дише / Цинтија, са главом на рукама крхким.” Превели Гордан Маричић и Милица Кисић Божић. (Вид. Секст Проперције, *Прекрџка је љубав, ма кол’ко да њраје*, Изабране елегије, Избор, предговор и коментар Гордан Маричић; С латинског превели: Гордан Маричић, Милица Кисић Божић, Јелена Тодоровић, СКЗ, Београд 2014, 7. Латински текст преузет је из издања: *The Elegies of Propertius*, Edited with an Introduction and Commentary by Harold Edgeworth Butler and Eric Arthur Barber, Georg Olms Verlag, Hildesheim – Zürich – New York 1996. (First edition: Oxford Clarendon Press, 1933.) Премда наведена Проперцијева песма по много чему заслужује да буде део наше анализе, сумњамо да бисмо успели у оквиру предвиђеног обима ове студије да прикажемо све њене значењске потенцијале у контексту дијалога са већ поменутих текстова и са Милениним платном *Меланхолија* које је срж испитивања. С тим у вези, ограничићемо наше истраживање на текстове песника Катула и Овидија који су мит о Аријадни у својим делима интерпретирали у целости.

⁷ Catull. 64. 61–62.

⁸ Ов. *Her.* 10. 37–50: „Куда јецај ми стигао није, стигли су ударци / на груди што их спустих, здружене с криком. / Ако не успеш да чујеш, бар би могао да видиш / пружене

Кључна одлика Овидијеве песме заснована је на плану структуре – наиме, текст је у форми фиктивног писма које напуштена Аријадна са острва Наксоса пише Тесеју (*quae legis, ex illo, Theseu, tibi litore mitto*).⁹ Док је код Катула Аријаднин солилоквиј део екфрасе, код Овидија је део Аријадниног писма, што условљава даље разлике у тексту. Дакле, Овидијева Аријадна лично, до детаља описује ток дешавања – своје буђење и трагање за одбеглим Тесејем¹⁰ – и тиме врло живо и врло драмски обликује сцену, као и развој читаве даље радње која ће уследити пошто увиди свој незавидни положај на острву – проклиње, види свој положај као казну коју је заслужила сопственом кривицом, сећа се изневерених обећања, предвиђа смрт.¹¹ Дакле, иако је у обе поетске обраде митској фигури дата привилегија да се самоизрази, код Катула она то чини једноставним говором, док код Овидија одабир писане форме раслојава функцију лика, а тиме и жанровску дефинисаност текста. Ова карактеристика

руке моје што машући на мене ти пажњу скрећу. / На дугу грану провидно платно бело / ставих да заборавне подсети на мене. / Из погледа ти већ нестало си мога. Напослетку, потеклоше сузе, / образи ми се нежни згрчише од бола. / Шта друго могу са очима да чиним – осим да оплакујем себе – / кад твоја престала сам да разабирем једра? / Час сама тумарах распуштених коса, као бакханткиња коју је раздражио бог, / па хладна седох на камен далеко гледајући море. / На камену сам седела, камен и сама постала.” Ако није другачије назначено, све одломке из Катула и Овидија превели су Гордан Маричић и Јована Раденковић. Стихови су преузети из двојезичног латинско-француског издања: Ovide, *Héroïdes*, Texte établi par Henri Bornecque et traduit par Marcel Prévost, Les Belles Lettres, Paris 1928.

⁹ Ов. *Her.* 10. 3: „То што читаш, Тесеју, са оне ти обале шаљем...”

¹⁰ Овидије, сходно традицији у римској и уопште античкој књижевности, утемељује значење свог текста о Аријадни на тексту свог претходника кроз богату интертекстуалну нит. Ипак, према захтеву за „надигравањем” традиције, онај део митске приче који у Катуловој песми није разрађен и који Катул у своје дело уводи као „оно што неки кажу” (*nam perhibent olim*, v. 76), те отуда само у кратким цртама наводи, Овидије амплифицира уношењем елемента сценске драматике, тако да се готово испоставља да би сам Овидије могао бити један од тих „неких” које Катул помиње. На тај начин, Овидије застире транспарентност чињенице да је његова интерпретација у односу на Катулову рецентнија.

¹¹ Аристотел је, на пример, разматрајући поступке песника у композиционирању трагедије истакао значај песникове снаге сопственог уживљавања у оно што приказује (*Poet.* 1455a), те је Овидије, поставивши саму Аријадну за аутора текста тј. писма, дотакао апсолут у животворењу сцене чији је једини актер поетски лик напуштене Аријадне. Код Катула се све време осећа статичност слике утемељена у чињеници да су фигуре приче изворно украси једног материјалног предмета, те да је њихов живот у песми недовојиво спрегнут ликовном формом у коју је постављена њихова онтолошка раван. Код Овидија пак борбеност несрећне хероине и њено делање узбуркавају ритам наративног тока и доприносе сценској динамици. Пратећи Аријаднин опис себе саме, читалац/слушалац губи из свести јасну диференцијацију два гласа, тј. две Аријадне – оне која у датом тренутку пише о себи, и оне о којој се пише – те почиње да види и чује само ону Аријадну која је на сцени, а чију поставку чине пуста обала, тужна природа и један женски лик. Катул, како смо истакли, пре Аријадниног солилоквија уводи опис сцене глаголом *perhibent*, односно, само кратко набраја оно што су други пре њега ставили у портрет напуштене Аријадне на острву, док Овидије то сам прича – било из жеље да изокрене anteriорност Катуловог текста у односу на свој, или из жеље да коначно Аријадна сама каже све оно што су раније о њој (мушки) аутори испричали.

је прва формална разлика која уоквирује портрет хероине код два песника и отвара широк простор нових уметничких преиначења прототекста.¹² Такође, и у самом начину портретисања, Овидије, будући да је његова поетска обрада лика каснија, одступа од Катуллове праксе. Најбољи пример овог запажања изражен је управо на месту поређења Аријадне са статуом баханткиње чији се елементи срећу код оба песника, само што искрсавају у различитим моментима поетског приповедања. То место је кључно и за спону ова два античка текста са Милениним ликовним остварењем.

Дакле, у обе наведене књижевне интерпретације мита о Аријадни проналазимо иста мотивска места: Аријаднино безнадежно и манично кретање, дозивање Тесеја, реторско питање „шта даље”, кајање због претходних одлука и поступања, препуштеност самоћи, и већ поменута компарација са баханткињом. Катуллова Аријадна је од почетка целим телом препуштена меланхоличном стању у којем запаљена унутрашњост од бола, беса и туге суспреже телесну моћ и мишићну активност. С друге стране, сва активност Овидијеве Аријадне се од почетка до краја писма састоји у маничним покушајима да се том меланхоличном стању одупре: *Tempus erat, vitrea quo primum terra pruina / spargitur et tectae fronde queruntur aves; / incertum vigilans ac somno languida movi / Thesea prensuras semisupina manus: / nullus erat.*¹³ Међутим, одмах после спознаје свог безизлазног стања, додаје: *Excussere metus somnum; conterrita surgo / membraque sunt viduo praecipitata toro. / protinus adductis sonuerunt pectora palmis / utque erat e somno turbida, rupta coma est. [...] nunc huc, nunc illuc et utroque sine ordine, curro.*¹⁴ Убрзо, тело хероине поново немоћа

¹² Овидије, уступивши својој Аријадни активнију улогу у тексту, успео је да оствари већу динамику текста, да га приближи сценском говору, а тиме и драмском жанру који се умногоме ослања на визуелну компоненту, па се отуда и приближава начину комуникације који ликовност остварује са реципијентима. Будући да су монолози идеални песнички инструменти за приказ емотивних пасажа, у оба песника је стање психе хероине сликарски уверљиво дочарано читаоцу, али уз извесне разлике у степену уверљивости – Овидијева Аријадна има у себи више људскости од Катуллове, те је стога и склонија претеривању у патетици и мелодрами (Bolton 1989, 206). Да би ојачао носећу улогу Аријаднине сценске појаве, Овидије развија површну дескрипцију инертне природе острва коју срећемо код Катула, и од ње ствара питорескну илустрацију унутрашњег стања напуштене хероине. Природа престаје да буде пасивни чинилац и оживљава као стварни Аријаднин непријатељ, па тако ветрови и персонификација Сна постају завереници потпуно једнаки Тесеју, па чак и гори од њега. Овидијева Аријадна, за разлику од Катуллове, свеснија је својих заслуга за Тесејев успешан излазак из лавиринта, па је тако свеснија и да је прекршила оданост очинском дому помажући Тесеју да побегне са Крита.

¹³ Ов. *Her.* 10. 7–12: „Било је то време кад се прво стакласто иње по земљи / проспе и, огрнуте лишћем, жаморе птице. / У дремежу јоште и сањиве снаге, / придигох се мало, руке пружих да загрлим Тесеја: / ту не беше никог.”

¹⁴ Ов. *Her.* 10. 37–50. 13–17; 19: „Страх ми разби сан, усправих се, / из постеље пуне скочих. / Од удара песница моје зајечаше груди, / стадох да чупам косе што се у сну рашчупаше. [...] Сад тамо, сад вамо, посвуд трчим без реда.”

и пада – *frigidior glacie semianimisque fui*.¹⁵ Но, ни тада се Овидијева хероина не да покрити самоћом и тишином – *nec languere diu patitur dolor*.¹⁶

У наставку Овидијевог текста, премда се на трагу имитације Катулове *Песме 64* очекује потпуно умирење, сусрећемо још једно убрзање ритма – мучена Аријадна и даље, све до самог краја приче, одбија да прихвати да ју је Тесеј свесно оставио и да се неће вратити све чак и ако је из лађе видео или чуо како га очајно дозива.¹⁷ Кулминација све узалудности делања Овидијеве Аријадне, чији портрет аутор нијансира час мелодрамом, час патетиком, претаче се коначно у смирену ноту поређења са палом баханткињом и самим каменом – *aut ego diffusis erravi sola capillis / qualis ab Ogygio concita Baccha deo; / aut mare prospiciens in saxo frigida sedi, / quamque lapis sedes, tam lapis ipsa fui*.¹⁸

Ако чин поетског стварања посматрамо као својеврстан ауторов одговор на књижевну традицију, са којом аутор комуницира и на тај се начин и он сам потврђује, а што је сасвим у сагласју са античком књижевном праксом, онда смемо, премда поједностављено, рећи да се Овидије „поиграо” прототекстом и поетском фигуром Аријадне, и да је од једне сцене коју нуди Катулова екфраса начинио низ варијација које парирају (пра)узору, односно, креирају интертекстуални одговор на ову ранију, и добро познату литерарну обраду одабране теме. У Катуловом тексту је расцеп Аријадниног бића изникао у окамењену баханткињу – жену дивље, неспутане енергије, која изнутра гори у немоћном телу:

¹⁵ *Ov. Her.* 10. 32: „Хладнија од леда, полумртва сам била.”

¹⁶ *Ov. Her.* 10. 33: „Али бол ми не допусти да малаксалост дуже траје.”

¹⁷ И док се Катул фокусира на Тесеја као издајицу, неверника и апсолутног кривца, а са Аријаднином несрећом саосећа, дотле Овидије од своје Аријадне ствара самосвесну фигуру која се не сећа само својих поступака у миту, већ и свих својих претходних приказивања у оквиру књижевне традиције. Узимамо слободу да кажемо да је Овидијева Аријадна поучена примером Катулове, те тако и не покушава да упуте Тесеју речи проклињања јер је дакако свесна да је он никако не може чути (Fulkerson 2005, 139). Смит (Smith 1994, 251) одлази толико далеко да свешћу о тој чињеници разрешава одабир епитоларне форме – ако је већ више не може чути, онда ће бар остати писано сведочанство које ће његову репутацију оцрнити. Ребека Армстронг (Armstrong 2006, 46), говорећи о корелацији Катулове Аријадне и Аполонијеве Медеје, отворила је питање проблема сећања. Да ли се у тексту сећа наратор или сам лик? Фулкерсонова пак (Fulkerson 2005, 141), с обзиром на Овидијево сужавање наративног оквира, усредсређеност на лик Аријадне и уплитање њеног сећања и свесности, закључује да сукцесивно са сваким потоњим литерарним интерпретирањем Аријаднине приче, расте и њена лична фрустрираност што је осуђена да бесконачно много пута пролази кроз, ма како имагинаран, али поетски реалан процес напуштања. И док је код Катула фокус на Тесејевој проневери обећања, па тако и читав мит служи као парадигма љубавног издајства, код Овидија је сва рационализација мотива и узрока делања потиснута у корист детаљног истраживања унутрашњих граница и могућности Аријадниног лика, и у корист истицања јединствености, а не универзалности њене ситуације.

¹⁸ *Ov. Her.* 10. 47–50.

„Слика својом сажетошћу снажно дочарава спољашњу смиреност и унутрашњу помаму хероине, али нам такође и врло јасно указује на чињеницу да је ова Аријадна само фигура уткана унутар једног артистичког предмета. Попут статуе баханткиње која преноси покрет, иако се не креће, слика Аријадне одише емоцијом иако није стварна”¹⁹ (Armstrong 2006, 193).

И Овидије у свом маниру, ма како френетични били Аријаднини трзаји да се одупре реалности, ипак уљуљукује ову хероину у тугаливу, готово посмртну тишину и горку укоченост. На крају, Катул у својој уметничкој интерпретацији, готово у логичном следу окамењује Аријаднин лик у један непомицни уметнички објекат, док Овидије „развија” Катулово поређење – *saxea effigies bacchantis* – задржава сву живост баханткиње у телу жене, премда је и сама део опипљивог артефакта – текста – и складно својој поетици метаморфоза, што у погледу тематике, што у погледу жанровске одређености, претпоставља евентуални вид људске трансформације – *in saxo frigida sedi, / quatque lapis sedes, tam lapis ipsa fui*. С тим у вези, кроз херменеутичку призму интермедијалног и дијахронијског тумачења уметничких остварења, морамо приметити да ни Милена Барили у свом портрету уснуле девојке (била она добро позната митска Аријадна, или ма која Аријадна) не одступа од литерарног портрета Аријадниног лика забележеног у двојице наведених песника. И Милена своју Аријадну утапа у исто стање у којем проналазимо митску Аријадну у тренутку поређења са каменом баханткињом, а које Васко Попа, именујући Миленине слике остављене без наслова, сугестивно назива *Меланхолија*²⁰.

Важна компонента истраживачког приступа за који смо се определили, а који смо више пута до сада назвали свеобухватним, јесте пажња која се може посветити унутрашњем стваралачком бићу саме ауторке. Премда је овај аспект истраживања најчешће подложен неутемељеним претпоставкама, у Миленином случају његов кредибилитет утемељује успоредаба два Миленина медија уметничког изражаја – ликовност и књижевност, будући да је ова ауторка за собом

¹⁹ Са енглеског превела Ј. Р.

²⁰ „Жена на Милениној слици *Melanholiја* је у *melanholičnom stanju* или како каже Medicinski лексикон (Београд–Загреб, Медицинска књига, 1970): *Melanholiја је душевно обољење које се одликује поремећајем афеката у виду теške туге или straha, а при крају одреднице да usled теskog поремећаја одлучивања dolazi do odsustva манифестација volje (melanholična инхибиција) те bolesnik лежи nepomično и čuti... [...] Vremenom је utvrđeno да као болест душе и obogačuje ličnost. Тим аспектом bolesti bavio се и Frojd у својим истраживањима superega, ističući да stanje melanholiје izaziva емоције suprotne sreći, zadovoljstvu, smirenosti, odnosno zavist, mržnju, prezir, srdžbu, sumnju, usamljenost и sl. [...] Takve ličnosti не prihvataју gubitak, narcistički се poistovećuju с gubitком nečega или nekoga. Usredsređuju се на себе и svoju patnju. Postaju sadisti prema samima sebi. Njihova životna energija се povlači у njihovu unutrašnjost. Та појава је nadvremenska и nadprostorna” (Rajčić 2013).*

оставила поред слика и песме. Милисав Миленковић, говорећи о Милениној поезији, није избегао мрежу исконских нити које везују два карактера ове свестране уметнице, те је закључио да њене ренесансне слике „зраче једну поетичку енергију туге и самоће, жешће и страсније од других”, а за саму *Меланхолију* каже: „Можда је то и лирски роман једне, за тренутак, клонуле жене” (Миленковић 2012, 105). Ако посегнемо за описаном сликом „окамењене баханткиње” из текстова Катула и Овидија, у намери да тај термин уврстимо као један од могућих и основаних за опис Миленине *Меланхолије*, аргумент овакве одлуке ваљало би препустити самој Милени и ономе што је написала у једној од својих шпанских песама:

Волела сам да волим више него што је уобичајено,
зато моји снови нису имали куда да оду,
па сам се до земље савила.
Сада су моја кола поломљена
а моје артерије пукле.
Упаљене изнутра
а угашене споља оне су пукле. (ШП, VI)²¹

Међусобни дијалог сплетен између слике *Меланхолија* и наведене песме нагони на питање – да ли је и Аријадна само волела да воли више него што је уобичајено, и можемо ли ову Миленину песму сврстати у још један изданак однегован под протекторатом Катуловог старог и добро познатог *vivamus atque amemus*²²? Моћна слика пуцања људских артерија „упаљених изнутра а угашених споља” препоручује се као модерни супституент Катуловог на први поглед енигматског портрета Аријадне као окамењене баханткиње (*saxea ut effigies bacchantis*), у који су се, као у најлепшу песничку слику, слили сва снага и пуни сензибилитет Катуловог главног песничког исказа – *odi et amo*²³. Захваљујући двострукости²⁴ Миленине уметности, анализу Милениних слика потпомажу њене песме. Тако је у часопису *Quadrivio*, Милена једном француском песмом објављеном 23. II 1936. профетски наслутила платно *Меланхолије*:

²¹ Све Миленине песме у раду наведене су према издању Милена Павловић Барили, *Неверни анђели*, приредио Милисав Миленковић, Београд: Просвета, 2012.

²² Catull. 5. 1.

²³ Catull. 85. 1.

²⁴ „Поетика Милениног стваралаштва је јединствена и она је синтеза њеног сликарства и њене поезије. [...] несумњиво најаутентичнији доказ њеног песничког дара јесте њено сликарство, као што је опет њена поезија најпоузданије рудно жариште њених успламетелих слика и ликова, подједнако телесних и вантелесних. Сам занос којим су слике исликане и саме слике јесу речити докази да је кичицу држала вешта рука, а слутило око видовитог песника” (Миленковић 2012, 99).

Расплела сам дуге косе
са хиљадама витица.
То је био тежак посао
Који нисам могла привести крају
Јер су се косе сплитале
Са грањем дрвећа
Док сам пролазила трчећи.

Чинило ми се да их опет видим,
Своје лађе,
Али оне су биле отишле,
Док сам спавала оне су дигле сидро
И отишле су све
(а ипак
Сан је тако дивљи,
Треба га гонити данима
И данима,
Бити стрпљив, не дрхтећи, не дишући,
Не мислећи)
Али док сам ја спавала
они су отишли у рат...
И сада –
Коме да пишем?

А могла сам да будем
Мала плава девојчица,
У цвећу резеде,
Међу белим крилима голубице,

Девојчица која се игра са Одјеком
На обали језера једног огледала
Авај!
Сачувала сам своје детињство
Опаљено од морских прича
Само у својим рукама.

Да бих можда поново њих стигла
Могла бих да трчим, трчим
Брже од свог срца:
Могла бих да појашем коња
Да што мање времена изгубим.

Али ствар није у томе.
Ако боље посмотрим,
Мислим да је њих олуја
Однела
Јер облаци имају чудноват облик
Иако зора није гранула.

А ја нисам унајмила посаду
Јер су људи били пијани
И клецали су
И тукли се због једне речи,
Због ситнице, ћутећи.
Видела сам њихове хитре покрете
На белој фасади
Цркве.

Милена нас наизменично потапа у дубок океан бола и безнадежности, а затим силовито поново гура на површину, ређајући песничке слике – растројена жена, расплетене косе у трку; евокација сна и уснулости; непријатељско гоњење дивље природе сна; сећање на безбрижне детиње игре; опет трк; предаја, рационализација, пасивно посматрање; сећање на хитре покрете; бела фасада цркве. Кроз ритам ове песме латентно се алудира на Овидијев текст у којем песник настоји да се Аријадна отргне меланхоличном стању и општој окамењености тела и духа коју је Катул изнедрио у својој поредби Аријадне са баханткињом у камену. Чак и то да је сан дивљи и да га треба гонити, како Милена у својој песми исказује, такође су већ назначила двојица античких песника у својим обрадама Аријаднине приче, с тим да је и у овом случају Овидије био експресивнији:

„Слика уснуле Аријадне добро је позната, и потпуно природно долази то што Аријадна почиње да види Сан као саучесника у Тесејевој завери. Но, издаја Сна, и Тесејева злоупотреба те издаје, већ су били познати из Катулове *Песме 64* (*fallaci...somno; aut ut eam deuinctam lumina somno liquerit immemori discedens pectore coniunx*²⁵), с тим да ту, као стварне чиниоце издаје, Аријадна види једино ветрове који су однели Тесеја са острва. Овидијева Аријадна је свеснија удела који Сан има у њеном напуштању, оптуживши га и пре него што је уопште размотрила удео ветрова у завери против ње”²⁶ (Armstrong 2006, 225).

²⁵ Catull. 63. 56; 122–3: „iz sna varljivog; kako je san joj pao na oči, / pa ju je muž bez srca napustio, bježeći morem.” Превоо Дубравко Шкиљан.

²⁶ Са енглеског превела Ј. Р.

Како се препознаје и у наведеној француској песми и у *Меланхолији*, код Милене се сусрећемо са уметношћу која у талозима и траговима користи богате значењске потенцијале античког наслеђа, истовремено га минималистички сводећи на појединачне симболе али му притом неретко дајући и нови, метафизички и семантички дисперзиван изражај. Оснивач метафизичког сликарства и Миленин узор, Де Кирико, као и Милена, али и песници симболисти чији литерарни правац представља окосницу културе у којој Милена ствара²⁷, заступају идеологију одстојања према модерном искуству – зато митско на њиховим ликовним и литерарним остварењима искрсава у новообликованој пуноћи. Милена кроз препознатљиву митску слику реализује своје душевно, и крајње унутрашње расположење, и притом потврђује *dictum* песника Симонида да је слика поезија која ћути, а да је поезија у ствари слика која говори. Протић (1990, 86), говорећи о Милениној *Меланхолији*, закључује:

„*Меланхолија* као да поетским набојем и енциклопедизмом симбола ту изузетну годину и целу поетику 'ренесансног' повратка резимира. Дијагонално покренута девојка самртно светог лица и узнемирене усталасане косе, око које облећу лептирови, у тамном травнатом, цветном пределу на чијем се видiku, као уклетом сну, или Милениној песми, и високом небу са ретким звездама оцртавају бродови са јарболима да доврше веома наглашен, а залеђен готски покрет предсмртне тајанствене игре, претње и ишчекивања.”

Два симбола која успостављају основни тон поетике овог Милениног платна, те их стога ваља подробније растумачити у контексту интерпретирања митске приче која је у основи слике, јесу свакако распуштена женска коса и лептири. Категоризација косе као места на људском телу са магијским својством и споном са оностраним, није мимоишла ни античку ни традиционалну балканску културу. Док је покривена женска коса одлика врле жене у уређеном социјалном поретку, дотле је распуштање косе ишчашење таквог поретка и наговештава или смрт, или клетву, или ропско преклињање и апсолутно покоравање (Pešikan Ljuštanović 2009, 233). Исти мотив, у својим

²⁷ „Песници симболизма поштовали су и користили креације из класичних митова. Грчки митови су код ових песника играли значајнију улогу од ма ког другог материјала и утолико су снажнији јер, иако нису детињастии, ипак су рационално необјашњиви. Најпре, сви песници користе фигуре из грчких митова како би симболизовале одређена душевна стања и како би их учинили трајно схватљивим, живим и стварним, утолико стварнијим будући да су одвојени од обичног, насилног, случајног и транзитивног *овде и сада*. Маларме је био убеђен, а можда су и остали делимично у то веровали, да је идеал једино што вреди, а да идеал заправо представља живот прочишћен од својих неесенцијалних атрибута уметношћу или смрћу... Стога, узети комплексне личне емоције и отелотворити их у симболичкој фигури из мита, значи, у ствари, обесмртити их, и створити од њих уметност” (Highet 1976, 507). Са енглеског превела Ј. Р.

специфичним видовима, бележи се неретко и у античких песника на чијим смо сталним траговима у овој студији.²⁸ За нашу анализу вредно је истаћи два описа Аријадне из текстова Катула и Овидија који задржавају тај мотив:

*non flavo retinens subtilem vertice mitram,
non contacta levi velatum pectus amictu,
non tereti strophio lactentis vincta papillas,
omnia quae toto delapsa e corpore passim
ipsius ante pedes fluctus salis alludebant.²⁹
aut ego diffusis eravi sola capillis,[...]]
Adspice demissos lugentis more capillos
Et tunica lacrimis sicut imbre graves!³⁰*

Милена раскошно развијорену косу не изоставља ни на *Меланхолији* ни на својим многобројним аутопортретима, па се чини да њома можда жели да истакне и потврди женску премоћ. Томе у прилог могли би говорити и чести наги мушкарци на њеним платнима, као и осакаћени инвалиди. Уз то, како Миленковић (2012, 105) спекулише, можда се у опсесији косом може потражити визуелност сродна „ботичелијевско-медитеранском темпераменту и сензибилитету какав је Милена очигледно носила у свом бићу”, и који је преточила у надреалну визију. Што се тиче симбола лептира, *Меланхолија* у том питању свакако не стоји усамљено у Миленином опусу.³¹ Међутим, број лептира на *Меланхолији* значајно се умножава у односу на остале слике. На телу уснуле девојке распоређено је седам розељубичастих лептира чија крила имају нијансе плаве. Јевремовићева (2012) о томе каже следеће:

²⁸ На пример у опису Овидијеве Лаодамије која тужи за изгубљеним мужем види се и потенцијални опис жене која изводи магијски чин. Римски песник Проперције, старији Овидијев колега, на једном месту евоцира Калипсу и њено горко осећање пред чињеницом да ју је Одисеј напустио. Том приликом нуди следећи опис: *multos illa dies incoptis maesta capillis / sederat, iniusto multa locuta salo, / et quamvis numquam post haec visura, dolebat / illa tamen, longae conscia laetitiae* (Prop. 1. 15. 11–14). У српском преводу: „Неутешна она, неуредне косе, / седећи је дуго проклињала море. / Свесна да више га никад видет неће, / кидео ју је спомен њене дуге среће.” Превели Гордан Маричић и Милица Кисић Божић.

²⁹ Catull. 64. 63–67: „nema više na plavoj joj kosi poveza nježna, / nema ni lakog ogrtača što zakriva prsa, / nema ni grudnjaka finog što obvija mliječne joj dojke; / sve što je popadalo u neredu s njezina tijela / postade do nogu njenih igračkom valova morskih.” Превео Дубравко Шкиљан.

³⁰ Ovid. *Her.* 10. 47; 137–138: „Час сама тумарах распуштених коса; Види моју, у жалости, распуштену косу / и тунику моју од суза тешку, као да је натопила киша.”

³¹ Милена Павловић Барили је 1937. године насликала *Фантасиичну композицију са лејтирима*, а пре ње и *Стирицу са лејтиром* 1936. године.

„Leptirski pervaz od sedam leptira koji prekopriava ovo devojačko telo, potpuno ženski je neparan, i metafizički bremenit značenjem. Ako se zagledamo u njihovu postavku ugledaćemo zvezdu, zvezdu sa pet kraka. Samo kosmički nastrojeni gledaoci mogu da prenesu ovu svemirsku lepoticu u zonu tamo negde, konačnog bivanja, odmora.”

У намери да избегнемо значењска читавања, семиолошка призма нашег приступа ипак ће у овом домену бити усмерена на другачије закључке, притом не негирајући оне претходне до којих су с напором и прегнућем вредним поштовања дошли сви они пре нас. Наиме, на Тицијановој слици *Прослављање Венере* (сл. 7), Зоја Бојић (2013б, 137) нам је предочила директан утицај Филострата Старијег и његове слике 1.6 из дела *Imagines*: „Ероти не носе венчиће на главама пошто им је њихова коса довољан украс. Њихова крила, тамноплава и љубичаста, а у понеком случају златна, чине да ваздух трепери и тиме стварају хармоничну музику”. Боја и распоређеност Милениних лептира на *Меланхолији*, случајно или не, сугерише сличност са крилима ерота из првог плана Тицијанове слике. Овакво подударење свакако не потврђује директно извођење мотива из једног у друго уметничко дело, али неоспорно наслућује дубинске везе две сликарске поетике, и то можда исте оне због којих су се митске фигуре Аријадне и Венере у Миленином сликарству утопиле у један лик, на шта је у својој студији Бојићева указала. Поменути број лептира нас, с друге стране, враћа на митску причу о Аријадни и директније сугерише њену суштинску садржајност на платну *Меланхолије*. У *Метаморфозама* Овидије сходно својој основној теми трансформације, причу о Тесеју и Аријадни поентира на следећи начин:

[...] *desertae et multa querenti
amplexus et opem Liber tulit, utque perenni
sidere clara foret, sumptam de fronte coronam
inmisit caelo: tenues volat illa per auras
dumque volat, gemmae nitidos vertuntur in ignes
consistuntque loco specie remanente coronae,
qui medius Nixique genu est Anguemque tenentis.*³²

Дакле, неочекивани срећан завршетак Аријаднине приче крунише се сазвежђем Короне Бореалис, које садржи управо седам

³² Ovid. *Met.* 8. 176–182: „[...] Ostavljena kad stade tužiti mnogo, / Dođe joj s polakšanjem i s grljenjem Liber, i dov’jek / Da bi zvijezdom sjala, sa čela skine joj krunu / I pusti k nebu, a kruna poleti uzduhom tankim, / Leti, a kameni dragi u sjajne se pretvore iskre, / Ostane oblik im krune, i srednje zauzmu mjesto / Među onim, što kleči, i onim, zmiju što drži.” Предео Томо Маретић. Вид. Публија Овидија Насона, *Метаморфозе*, превео Т. Маретић, Матика хрватска, Загреб 1907. (Фототипско издање Графички атеље „Дерета”, Београд 1991.)

звезда³³. У светлу тумачења Миленине *Меланхолије* према тешком животном тренутку у којем је слика створена, а кроз дијалог са двама интерпретацијама античког мита о Аријадни, можемо радосно претпоставити да је уочена симболичка подударност са Аријадним срећним завршетком, заправо искрица Миленине наде у спасење. Но, с друге стране, може бити и да је то само наш покушај да у ту наду верујемо. Упркос ма каквој анализи, била она минуциозна или не, незакључива је дилема да ли су лептири из *Меланхолије* они мали и угљенисани у које је сагорео запаљени Месец из њене песме³⁴, или су они ипак витална реминисценција античке фантастике на којој, као по пучини хаоса садашњице, заштићено плута тело ове уметнице. Све и да разрешење наведеног питања ниједним аргументом нисмо сасвим и докраја расветлили, то нам, бар како се надамо, неће оспорити покушај.

Меланхолија је тихи крик још једне Аријадне, која је од антике до данас осуђена да увек изнова преживљава напуштање³⁵ и да својим постојањем сведочи о беди света с којим се не може говорити. *Меланхолија* уједно предвиђа носталгију која ће врло брзо обузети Милену током боравка у Њујорку: „Milena želi da se vrati iz Amerike i kako navodi njujorški list Njuzvik (1943) u tekstu Milena's nerves (Milenini nervi) Milena je patila od užasne nostalgije i prolazila naizменично кроз periode neurotičnog i veselog raspoloženja. Nostalgija je još jedna ključna reč u današnjoj kritici i predstavljanju Mileninog dela” (Bakić 2009, 315).³⁶

Овидијева Аријадна, ма како да кроз цело писмо устаје и пада пред тужном својом судбином, баш као и Милена према тексту њујоршког листа, не свршава писмо клетвом упућеном Тесеју, већ једним осећањем препуштености и свесним прихватањем те препуштености:

„Овидијева Аријадна успева да прекори, можда чак и да увреди Тесеја, али ипак завршава писмо болним и плачним преклињањем. На махове, тежина чисте емоције у овом дневнику личног и унутра-

³³ Постоји извесно неслагање у тексту Овидијевих *Фаста*, по којем се сазвежђе састоји из девет звезда (Ovid. *Fast.* 3. 516).

³⁴ Тако сам задовољна кад замишљам / како палим онај Месец / како га палим да плане и изгори / и видим како црни и одлеће / као мали угљенисани лептири.

³⁵ Занимљиво је да Овидије у три дела приказује три различите секвенце у причи о Аријадни: у *Хероидама* фокус је на Тесејевом напуштању Аријадне; у *Меџаморфозама* разрађен је део приче „шта је уследило потом”, тј. Бакхов долазак на Накос и узимање Аријадне за жену, а у *Фастима* видимо још једном напуштену Аријадну, али овог пута оставио ју је Бакхо. Део обрађен у *Фастима* натерао је Ребеку Армстронг да тужно констатује да је Аријадну судбина предодредила да буде остављана (Armstrong 2006, 255).

³⁶ Носталгија у терминима феминистичке критике која по свему судећи преовлађује када је Миленино дело у питању, добија нека нова значења: „Predstavlja čežnju za ženskim prostorom, ne za kućom u tradicionalnom smislu. To je pre svega nostalgija subjekta žene, koja traži sopstvenu istoriju i sebe, to jest, sliku sebe u toj istoriji” (Bakić 2009, 315).

шњег емотивног преиспитивања чини саму хероину смешном, али она некако успева да избалансира хистерију са патосом који јој обезбеђује да *не њређе љраницу*. Туга што је мајка неће моћи оплакати јесте одиста стварна и даје природан осећај трагичности који прати причу умирања детета пред родитељем. Њена жеља да Тесеј не заборави да помене и њу када буде причао о својим доживљајима са Крита – *me quoque narrato sola tellure relictam! / non ego sum titulis subripienda tuis*³⁷ – магично лебди између наивне наде и свесног сарказма³⁸ (Armstrong 2006, 240).

Тај захтев, било да у њему постоји или не постоји амбивалентна поента, несумњиво одсликава исту женску потрагу у којој обитава и Милена у тренутку настанка *Меланхолије*. Већ је много пре Милене и Катулова Аријадна закукала над заувек изгубљеним девичанством и отетом безбрижношћу коју може да сачува само породични дом – *ut linquens genitoris filia uultum, / ut consanguineae complexum, ut denique matris*.³⁹ Чини се да је Милена у *Меланхолији* спојила три временски далеке, али дубином свог исказа и интензитетом, блиске туге. Кроз такво уметнички реализовано јединство начинила је још један покушај самоидентификације, изразивши јединствену персоналност и став према свету који, иако лично њен, у себи оцртава давне цивилизацијске просторе и лица кроз које је Миленина инспирација пролазила.

Без обзира на технику и медиј уметничког приказивања, самог аутора (био то Катул, Овидије или Милена Барили), као и на идентитет приказане женске фигуре, несвесно и нагонски пропустивши актуелни осећај и инспирацију кроз канонско сито античког мита о Аријадни, новонастали резултат тог процеса нам поручује: „Што се тиче саме Аријадне, заробљена у бескрајном кругу жалости и издаја, она се, парадоксално, не везује за једно време већ се, увек изнова, поново остварује”⁴⁰ (Armstrong 2006, 260). Аријадна је постала архетип страдалнице будући да је према миту кривац, ма како да су Катул и Овидије покушали да путем прекора Тесеју и кроз сажаљење према Аријадни, умање тежину њеног поступка: помогавши Тесеју који је непријатељ њеног дома, она постаје негативац и у шаблону скоро есхиловске правде, мора да страда за свој *hybris*. И ако тишина пуне обале и јесте одмазда за начињену грешку, мења ли то ишта у есенцији Аријадниног лика? Ретроспективно гледано у временске

³⁷ Ovid. *Her.* 10. 129–130: „И о мени причај, што у пустој сам остављена земљи, / треба и ја да будем међ’ именима славним.”

³⁸ Са енглеског превела Ј. Р.

³⁹ Catull. 64. 117–118: „dugačkom pričom kako je kći napustila oca, / zagrljaj vlastite sestre, narokon zagrljaj majke...” Превео Дубравко Шкиљан.

⁴⁰ Са енглеског превела Ј. Р.

талоге уметничких обрада њеног приказивања, на шта смо кроз претходне редове покушали да укажемо, закон космичке правде губи тежину, а Аријаднина фигура вантелесно гравитира као антички торзои са Милениних слика. Једна жена, сама, у онтолошком егзилу, *емпире* сопственог идентитета и заробљеник личне двострукости, превазила сопствену епоху и надилази вредност постојеће цивилизације – тако је са Аријадном, тако и са Миленом.



Сл. 1. Милена Павловић Барили, *Меланхолија (Бродолом)*, 1936.



Сл. 2. Ђорђо де Кирико, *Аријадна*, 1913.



Сл. 3. Милена Павловић Барили, *Венера са ламјом*, 1938.



Сл. 4. Уснула Аријадна, римска копија хеленистичке скулптуре, 2. век



Сл. 5. Шарл Лебрен, *Тесеј осивања Аријадну на Наксу*, 1664.



Сл. 6. Данте Габријел Росети, *Блажена Ђосџа*, 1875–1878.



Сл. 7. Тицијан, *Прослављање Венере*, око 1518.

ИЗВОРИ

- Катул, Гај Валерије, 2018, *Мрзим и волим*, Изабране песме, Изабрали, с латинског превели, предговор и коментар написали Гордан Маричић и Јована Раденковић, Београд: Српска књижевна задруга.
- Проперције, Секст, 2014, *Прекрајка је љубав, ма кол'ко да њраје*, Изабране елигије, Избор, предговор и коментар Гордан Маричић; С латинског превели: Гордан Маричић, Милица Кисић Божић, Јелена Тодоровић, Београд: Српска књижевна задруга.
- Katul, 1987, *Pjesme*, Priredio i preveo Dubravko Škiljan, Zagreb: Latina et Graeca.
- Ovide, 1928, *Héroïdes*, Texte établi par Henri Bornecque et traduit par Marcel Prévost, Paris: Les Belles Lettres.
- Ovide, 1965, *Les Métamorphoses*, Tome II (VI–X), Texte établi et traduit par Georges Lafaye, Paris: Les Belles Lettres.

ЛИТЕРАТУРА

- Armstrong, R., 2006, *Cretan Women: Pasiphae, Ariadne and Phaedra in Latin Poetry*, New York: Oxford University Press.
- Bakić, J., 2009, „Promjenljivi identiteti”, *Milena Pavlović Barili: vero verius: kritike, članci, biografija* (3. knjiga), Beograd: Hesperiaedu.
- Bolton, M. C., 1989, *The Characterization of Medea, Dido, Ariadne and Deianira in Ovid's Heroides and Metamorphoses* (PhD), Hamilton, Ontario: McMaster University.
- Breed, B. W., 2003, „Portrait of a Lady: Propertius' 1.3 and Ecphrasis”, *The Classical Journal*, 99/1, 35–56.
- Dinter M., 2011, „Inscriptional intermediality in Latin Elegy”, *Latin Elegy and Hellenistic Epigram: A Tale of Two Genres at Rome* (ed. A. Keith), Cambridge Scholars Publishing, 7–18.
- Fulkerson, L., 2002, „(Un)Sympathetic Magic: A Study of Heroides 13”, *The American Journal of Philology*, 123/1, 61–87.
- Fulkerson, L., 2005, *The Ovidian Heroine as Author: Reading, Writing and Community in the Heroides*, New York: Cambridge University Press.
- Highet, G., 1976, *The Classical tradition. Greek and Roman influences on Western Literature*, New York, Oxford: Oxford University Press.
- Janković, O., 2009, „Metamorfoze Milene Pavlović Barili”, *Milena Pavlović Barili: vero verius: kritike, članci, biografija* (3. knjiga), Beograd: Hesperiaedu.
- Jevremović, Z., 2012, „Kao zaspala među leptirima”, *Mediantrop*, бр. 1. (decembar), <https://www.mediantrop.rankomunitic.org/prvi-broj/13-ka0-zaspala-medu-leptirima> (1. 3. 2021).
- Merenik, L., 2009, „The portrait of a lady”, *Milena Pavlović Barili: ex post: kritike, članci, biografija* (3. knjiga), Beograd: Hesperiaedu.
- Niče, F., 1998, *Spisi o grčkoj književnosti i filozofiji*, Sremski Karlovci – Novi Sad: Izdavačka knjižarnica Zorana Stojanovića, 1998.
- Ovidije, P., 1998, *Metamorfoze*, Zagreb: Matica hrvatska.
- Pešikan Ljuštanović, Lj., 2009, „Pod svetlošću spaljenog meseca”, *Milena Pavlović Barili: vero verius: kritike, članci, biografija* (3. knjiga), Beograd: Hesperiaedu.
- Petrović, A., 2009, „Milena, mesec i Argonauti”, *Milena Pavlović Barili: ex post: kritike, članci, biografija* (3. knjiga), Beograd: Hesperiaedu.
- Rajčić, B., 2013, „Melanholija”, *Mediantrop*, broj 2. (mart), <http://www.mediantrop.rankomunitic.org/mart-2013/30-melanholija> (1. 3. 2021).
- Smith, R. A., 1994, „Fantasy, Myth and Love Letters: Text and Tale in Ovid's Heroides”, *Arethusa*, 27/2, 247–273.
- Бојић, З., 2013а, „Ликовне визуализације ЕИКОНЕС (IMAGINES) Филострата Старијег”, *Зборник радова са научној скупи Аниџика и савремени свеј: научници, исџраживачи, џумачи*, ур. К. Марицки Гађански, 105–126.
- Бојић, З., 2013б, *О сликарсџву*, Београд: Завод за уџбенике.

- Димитријевић, К., Стојановић С., 1971, *Кључеви снова сликарства*, Крушевац: Багдала.
- Миленковић, М., 2012, „Сан уверљивији од живота”, *Неверни анђели*, Београд: Просвета.
- Протић, М. Б., 1990, *Милена Павловић Барили*, Пожаревац: Центар за културу, Народни музеј.
- Срејовић, Д., Цермановић Кузмановић, А., 1987, *Речник њрчке и римске миџолоије*, Београд: Српска књижевна задруга.

Jovana Radenković
Gordan Maričić
Faculty of Philosophy
University of Belgrade

TRACES OF ANCIENT INTERPRETATIONS OF THE MYTH OF
ARIADNA ON MILENA PAVLOVIĆ BARILLI'S *MELANCHOLY*

Summary

The paper examines the elements of intermediality within one of Milena Barillis' art pieces – *Melancholy* – named after De Chirico's series of paintings showing Italian squares with a statue of a slumbering Ariadne. The starting point of this study as well as its research framework refers to ancient literary interpretations of the myth of Ariadne written at the end of the old and the beginning of the new era and confirmed by many later artistic imitations. The intention is to point out the importance of ancient heritage for interpreting Barilli's work based on a mutual dialogue of her literary and artistic expressions. Lastly, the paper reminds us once again of the demand for comprehensive and interdisciplinary approach in every attempt we make to interpret Barilli's artistic legacy.

Зборник Матице српске за класичне студије излази једном годишње
Редакција *Зборника Матице српске за класичне студије* закључила је
број 23 за 2021. годину 8. јуна 2021.

Штампање завршено октобра 2021.

За издавача
Проф. др Драган Станић,
председник Матице српске

Службени сарадник Одељења
Мср Милена Кулић

Лектура и коректура
Татјана Пивнички Дринић

Технички уредник
Вукица Туцаков

Компјутерски слој
Владимир Ватић, ГРАФИТ, Петроварадин

Штампа
САЈНОС, Нови Сад

Министарство просвете, науке и технолошког развоја Републике Србије
учествовало је у финансирању штампања овог *Зборника*

Уредништво и администрација:
21000 Нови Сад, Улица Матице српске 1, телефон: 021/420–199

Editorial and publishing office:
21000 Novi Sad, Matice srpske 1, Serbia

e-mail: mkulic@maticasrpska.org.rs
gadjans@eunet.rs
site: maticasrpska.org.rs

CIP – Каталогизација у публикацији
Библиотека Матице српске, Нови Сад
930.85(3)(082)

ЗБОРНИК Матице српске за класичне студије =
Journal of classical studies Matica srpska / главни и одговорни
уредник Ксенија Марицки Гађански. – 1998, 1– . – Нови
Сад : Матица српска, Одељење за књижевност и језик,
1998– . – 24 cm

Годишње.

ISSN 1450–6998

COBISS.SR-ID 135172871