

Федор Б. Марјановић<sup>1</sup>  
Универзитет у Новом Саду  
Филозофски факултет

## БАРОКНИ МОТИВ ОГЛЕДАЛА У РОМАНУ СЕОБЕ МИЛОША ЦРЊАНСКОГ

**Апстракт:** *Рад се бави значењем које огледало добија у структури романа Сеобе Милоша Црњанског. У начину употребе мотива препознајемо типичне барокне карактеристике. У књижевноумјетничком систему Милоша Црњанског барок добија значење слободе стила и снажних осјећања, а основне ознаке су „меланхолија” и „сјенка”. На основу примјера пјесништва Цива Бунућа и Ђованија Каналеа и сликарства Лукаса Фуртенагела и Жоржа де ла Тура увиђа се да се у бароку огледало употребљава као ознака пролазности с основном поруком *temento mori*. У Сеобама мотив огледала користи се приликом карактеризације Вука Исаковича и Дафине. У сужејној линији госпоже Дафине огледало добија значење смрти, јављајући се у функцији њене антиципације или реализације. Са друге стране, огледало означава подвојеност Вуковог лика на нивоима српско–аустроугарско, унутрашње–спољашње, духовно–тјелесно, пасивно–активно и младост–старост. Уз анализу текста дати су и аналогни примјери употребе мотива огледала у барокном сликарству (Каравачо и Бернардо Строци).*

Кључне ријечи: *Милош Црњански, Сеобе, огледало, барок.*

### 1. Увод

У тексту *Сеоба* Милоша Црњанског два пута се експлицитно указује на присуство барока: „Брзо је рашчистио двориште, обрасло бршљаном, под великим прозорима мрке, барокне зграде” (1978: 34); „Помислив на ту драгоцену ствар, онда му се јави јасно у сећању, са минијатурним портретом, који су држали један барокни Херкул, са буцом у руци, и један Марс, у руци са штитом, на коме је урлала глава Медузе, док је на њима лебдела крилата Победа,

<sup>1</sup> Докторанд Филозофског факултета Универзитета у Новом Саду. Имејл-адреса: marjanovicfedor@gmail.com.

са ванредним ружичастим грудима, дувајући у фанфару” (1978: 113). Тиме се обиљежава културно-историјски контекст романескне фабуле. Иако је сматрао да роман није историјски, Црњански је велику пажњу посветио историјској вјеродостојности: „Кад се говори о једном човеку, или жени, у осамнаестом веку, писац мора да буде историјски. Мора знати какву дугмад имају на капуту и какву свећу или лампу носе у сутону, па чак и како се изражавају. Само све то ипак не значи да је то историја, да је то историјски роман” (1999б: 520). Пишчева брига о историјски вјеродостојним детаљима примијећена је и у књижевно-теоријским радовима. „На пример, сат Вука Исаковича је ’округао као јаје’ – сат старинског, за данашње часовнике неуобичајеног облика. Чак и у такозваним ’ситницама’ писац строго води рачуна о томе да код читаоца изазове утисак одређене ’историјске’ атмосфере” (Милошевић 1988: 102).

Из перспективе историје умјетности, период описан у *Сеобама* представља крај умјетности барока. „Baroku prethodi renesansa, a za njim sledi novi klasicizam koji počinje da se pomalja od sredine 18. veka. Sve u svemu, barok traje oko dve stotine godina” (Veljin 2000: 11). Сличну периодизацију можемо наћи у Јансоновој *Историји уметности*, гдје се трајање овог периода грубо омеђује између 1600. и 1750. године (1970: 405). Међутим, према другим класификацијама, барок доминира у XVII вијеку, а у XVIII је такође доминантан стил, али у облику који се назива високи барок или рококо, на који је утицала философија просветитељства и култ разума XVIII вијека. „Barok postaje sve manje naglašen i sve rascjepkaniji, pa umjetnost gubi utjecaj i uvjerljivost i od nje se sve više očekuje ispunjenje puke estetske uloge tumačenja i prenošenja misli putem ljepote. [...] U relativno kratkom razdoblju barok se razvio u visoki barok, također poznat pod nazivom rokoko, koji se osobito primjenjuje u vezi s arhitekturom i dekorativnim umjetnostima” (OPU 2006: 294). Јасно је да постоји велика диспропорција између основног тона рококоа и *Сеоба*. Она произилази из разлике између романа и *Мемоара* Симеона Пишчевића, основног прототекста и производа описаног периода:

Пишчевићеви *Мемоари* су, наиме, претежно прича о награђеној војничкој врлини, а не о благу искуства и небесима чежње. [...] Укратко, за њега историјско искуство није мочвара и блато него марш ка вишим чиновима у отменом аустријском и руском официјерском кору, те ни Русија није за њега „надземаљско царство”, ни симбол „сладоности православља”, него каријера (Кољевић 2007: 118–119).

Иако се на формалном плану аутор придржавао историјских чињеница и датума, на плану садржаја унио је промјене које су одговарале његовом пјесничком сензибилитету и погледу на свијет. Барок који примјећујемо у роману јесте барок према којем је Милош Црњански имао више афинитета и који је могао сматрати себи блиским. У питању је барокно осјећање пролазности свијета, што га је писац препознао у дјелу Микеланђела, а које је преовладало у XVI вијеку (в. Velfin 2000). Један од основних знакова таквог погледа на свијет јесте и огледало, које је својим посматрачима преносило поруку о краткоћи живота и близини смрти. Исту функцију мотива огледала препознајемо и у *Сеобама*. Осим што на специфичан начин означава епоху на залазу, огледало у роману постаје носилац универзалних порука, као и један од основних елемената карактеризације главних јунака.

Циљ овог рада јесте да проучи функцију мотива огледала у структури романа и утврди његове барокне коријене. Рад ће бити подијељен на три дијела, од којих ће се први бавити значењем које барок добија у структури дјела Милоша Црњанског. Други дио рада биће посвећен испитивању значења које огледало добија у умјетности барока. Кроз неколико примјера, у овом дијелу ће бити илустрован тип структура барокних умјетничких дјела које укључују мотив огледала. Трећи дио ће бити посвећен конкретној функцији огледала у роману и испитивања барокности његовог садржаја, уз навођење примјера из умјетности барока који формално-садржински одговарају анализираним сценама.

## 2. Црњански и барок

Барок, односно барокно позориште, Црњански помиње већ у свом есеју „Бивше кулисе” (Црњански 1999а: 395–397), на основу чега је Мирјана Миочиновић препознала присуство барока у његовој драми *Маска*: „Сценски простор *Маске*, њена визуелна страна, декорум, јесте помало ванвременски простор раскоши за који зна само барокна сцена” (2005: 228).

Иако ово потврђује присуство барокног умјетничког искуства већ у најранијим дјелима Црњанског, о пишчевом односу према бароку више сазнајемо из *Књиге о Микеланђелу*.<sup>2</sup> Да бисмо утврдили пишчев став, навешћемо неколико исказа о барокној природи *Давида* и *Пијете*: 1) „Кад се, међутим, боље

<sup>2</sup> Иако је недовршену *Књигу о Микеланђелу* Црњански писао пред крај живота, дакле много након *Сеоба*, по сопственом свједочењу, Микеланђелов рад је почео проучавати и прије писања романа. „Па ја *живим* педесет година са Микеланђелом. Био сам 1912. у Италији и, одонда, увек” (Црњански 1999б: 572). Са друге стране, без обзира на хронологију, овдје нас занима значење барока које улази у умјетников језички систем. Без обзира на то да ли је то значење

загледа, то није скулптура античке хармоније, него барокног идеала. Необична” (Црњански 2008: 14). 2) „А осим тога што је та скулптура необична у ренесансу – необична, дакле барокна. Пре свега зато, што је Микеланђело од малог Давида начинио Давида, који је виши, стасом, од Голијата. Та је идеја, мени се чини, барокна” (Црњански 2008: 15). 3) „Има у том Давиду, кажем, нека ДВОСТРУКОСТ бића, које у античком идеалу, и античкој скулптури нема, па је називам барокном” (Црњански 2008: 17). 4) „Антички кип је миран, мирна хармонија, ведрина, у таквом кипу у лепом телу и душа је лепа. Микеланђелов Давид је набрекао, романтично, не антички, од мишића и беса” (Црњански 2008: 17). 5) „У дивљој коси и дивљим ноздрвама тог Давида има питорескног, театралног, дакле барокног, а највише у очима тог барока” (Црњански 2008: 17). 6) „Скулптура Микеланђелова је увек усамљена. Тужна. А кад о смрти говори не каже да је сан, него СЕНКА, која на свет пада, и на наша лица” (Црњански 2008: 18). 7) „А што се тиче Микеланђелове меланхолије, мени се чини много већа, него та његова, извикана *terribilita*” (Црњански 2008: 18). 8) „А зачудо ту тугу имају у себи и све очи Микеланђела, и на његовим најгорим портретима” (Црњански 2008: 19). 9) „Та Мадона, тако млада, мирна, лепа – са раширеним снажним коленима, са тим сенкама на лицу, мешавина готике и античких богиња са надгробним драперијама – није више ренесанса. То је нешто ново: Микеланђело” (Црњански 2008: 66). 10) „Има у њој сувише мисли и осећања, драме, интелекта, а нарочито СЕНКИ, да би се могла звати античка и класична и ренесансна. То је МЕЛАНХОЛИЈА” (Црњански 2008: 67). 11) „Тај антички барок је питање формално, спољно, александријско, театрално. Код Микеланђела мислим на *унутрашње интенције* стила, на ЛИЧНО. Искрено, Бурно. Патетично. Уношење СВОГА. Зрно његовог барока је лице његовог човека, жене – јаука, као што га има, иако не у мрамору – у поезији, код Таса” (Црњански 2008: 67).

На основу садржаја наведени искази могу се сврстати у двије семантичке категорије: а) оне који се односе на стил барока (искази 1, 2, 4, 9) и б) исказе који се односе на садржину барока (3, 5–8, 10). Исказ 11 припада објема групама, пошто се у њему говори о корелацији стила и садржаја у бароку. Такође, Црњански барок одређује као опозицију антици у исказима 1, 4 и 11.

Из стилистичке перспективе, видимо да Црњански под бароком подразумемијева све што је „необично” и „ново”. Под тим подразумемијева диспропорционалност, хипердимензионираност, „набреклост од мишића и бијеса”, питореск-

---

настало прије или послје стварања *Сеоба*, оно заједно са њим постаје дио система и његово се присуство, као такво, може тражити у роману.

ност и театралност, односно живописност и монументалност (в. Velflin 2000). Барокни стил у односу на антички успоставља дихотомију која функционише на релацијама хармонија–диспропорција<sup>3</sup> и спољашње–унутрашње, односно формално–садржајно, при чему хармонични стил антике задржава на нивоу форме, док диспропорционални стил барока одређује садржину дјела и његову емоционалну димензију.

Карактеристике барокног стила које издваја Црњански лако је препознати у стилу *Сеоба*. Иако је структура и језичка организација, са честим понављањима на почетку и крају романа, изузетно строга, она одудара од класичне романескне схеме, прије свега што се у *Сеобе* транспонује језик поезије, на шта је указао Новица Петковић у цитату који слиједи:

Јер, довољно је само мало помније размотрити и проверити односе у саставу његове типичне реченице, и одмах се разабера да ту, уз обавезна синтаксичка правила нашег језика, саучествују и нека из стиха пренета ритмичка начела. Не, додуше, из стиха уопште, него ритмичка начела из онога посебног стиха који је Црњански 20-их година израдио, и који је свој најчистији облик добио у поеми *Стражилово* (Интернет: 116).

Такав језик нарушава форму класичног романескног израза, док са друге стране омогућава наратору да лирским изразом изнесе мисли, осјећања и запажања својих јунака:

Пренети овакве опажаје – који су по својој природи лични и неповљиви – у уједначен говор вазда истог а безличног аутора није могуће, или бар није на књижевно уверљив начин могуће, ако језичка изражајна средства нису посебно преудешена. И не само то. Ти се садржаји, наиме, у облику у коме их налазимо, тек у ауторовоме говору образују – он их образује. Овде се, на појачан начин, дешава оно што се у књижевној уметности увек дешавало, само што се не може сваки пут довољно јасно пратити: да се изражени предмет конституише заједно са средствима која га изражавају, да једнога без другог нема (Петковић, интернет: 138).

<sup>3</sup> Да став Црњанског, када је у питању Давидова диспропорционалност наспрам античке хармоничности, није пишчева креација, потврђено је у историји уметности на основу поређења Микеланђеловог и Бернинијевог Давида са скулптуром Лаокона. „Ако упоредимо Бернинијевог *Davida* с *Michelangelovim* и upitamo se koji je bliskiji pergamskom frizu ili *Laokonovoj grupi*, мораћемо dati svoj glas Berniniju. Njegovom liku i helenističkim delima zajednički je onaj sklad duha i tela, pokreta i emocije, koje je Michelangelo tako upadljivo izbegavao” (Janson 1970: 410).

Овако организованом језичком структуром заправо се остварује „унутрашња интенција стила”, чиме се потврђује барокност романа, у оном значењу које бароку даје писац. Са друге стране, у интервјуима Црњански је инсистирао на томе да његови романи нису лирски у толикој мјери колико је истицано, а да је оно што се у критици назива лирским заправо оригинално (Црњански 1999б: 519), или „лично”, „своје”, барокно (исказ 11).

Основу садржаја барока Црњански је видео у тузи и меланхолији, осјећањима која прожимају велики дио опуса Црњанског, а посебно *Сеобе*. За наше истраживање веома је занимљиво да писац подвлачи значењску еквивалентност појмова смрти и сјенке, која је чест мотив у његовом дјелу. Такав став Црњански је врло лако могао преузети од једног од најважнијих теоретичара барока Хајнриха Велфлина, који је почетке овог стила видео управо у Микеланђеловом дјелу. Проучавајући Микеланђелове скулптуре у капели Медичи, његово расположење одредио је слично као и Црњански. „Ti likovi ноћи i дана, већери i јутра, онако како ту леже, пригушено уздишући i отимајући се сну, удова грчевито стегнутих или беживотно опуштених, прожети су дубоким неспокојством, расположењем које се код Mikelandela понавља свуда, како у његовим песмама тако i у његовим фигурама” (Velflin 2000: 90).

У контексту рада још је занимљивије како Велфлин описује „постренесансну озбиљност”: „dolazi do religiozne samospoznaje; svetovno se ponovo nalazi u suprotnosti sa duhovnim i svetim; neobuzdano uživanje u životu prestaje; Taso za svoj hrišćanski ep odabire junaka umornog od sveta” (2000: 90). Овим се објасњава нова структурална повезаност Тасовог епа *Ослобођени Јерусалим* и *Сеоба* Црњанског, пошто се у оба дјела у центар ратних дешавања поставља „јунак уморан од свијета”. Према тумачењу Црњанског Тасо је био сродник Микеланђелов, тако да је Давид „човек Таса, Бруна, Кампанеле” (2008: 18), док се ријеч ’сјенка’ „у Италији, два пута, понавља. Код двојице који су покривени сенком целог живота, иако у Италији, за сваког другог, има Сунца. То су Микеланђело и Тасо. Кажу: сенка. Ombra” (Црњански 2008: 6).

Садржински елементи барока, осјећање меланхолије и туге, сјенка као знак пролазности живота и смрти, присутни су у *Сеобама*, али и у другим дјелима Црњанског. Двострукоост коју Црњански види у Давидовом лику (исказ 3) имаће многи његови јунаци (укључујући и Вука Исаковича). Зато нам његов однос према бароку помаже да проникнемо дубље у природу његовог стваралаштва. У том погледу закључку Горане Раичевић у цитату који слиједи, о важности разумијевања значења барока у дјелу Црњанског, мало шта се може додати:

У кључу његовог схватања барока као индивидуализма, стварања као надахнућа, ефекта дела као доживљаја, и као меланхоличног али и побуњеничког става уметника према свету, може се објашњавати његова склоност према романтичарској и експресионистичкој естетици, које опет искључује свако схватање барокног као маниристичког, кончетистичког формализма, као рационалистичке поетике чије је занатство Црњански толико презирао (Раичевић 2005: 342).

### 3. Огледало и барок

Као симбол, огледало има широк спектар значења, које се најчешће повезује с одразом истине. Међутим, у конкретном систему његово значење остварује се тек у саодносу с осталим елементима структуре. Огледало као семантички знак производи двије врсте значења: 1) значење огледала које се остварује у његовом односу са сусједним знаковима и 2) значење сусједних знакова које се разобличава у огледалу. У језику барокне умјетности оно је одређено погледом на свијет који се окретао религиозној мистици и који је, за разлику од ренесансе и њене крилатице *сагре diem*, својим конзументима поручивао: „*Memento mori.*”

Изузетно илустративан примјер употребе мотива огледала у књижевности барока јесте пјесма „Прелијепа Јелена стара пред огледалом” Цива Бунића, у којој остарјела лирска јунакиња посматра свој одраз и пита се да ли би Троја пала да ју је Парис видио такву каква је у тренутку док сједи пред огледалом. Основно значење које огледало у пјесми добија и рефлектује јесте значење пролазности. Због тога је у бароку оно првенствено повезано са феноменом времена, што је експлицитно исказано у пјесми Ђованија Каналеа „Време са огледалом у руци”:

U ovom staklu koje držim odraz je taštog sveta  
U svim mu menama, od stupa do prestupa;  
Sad spremam nove oblike i likove (Todorović 2012: 16).

„Ogledalo je ovde upotrebljeno u kontekstu *memento mori* i treba da pruži odraz taštine ovoga sveta (*u ovom staklu koje držim odraz je taštoga sveta*) kao izraz ukora i opomene” (Todorović 2012: 17).

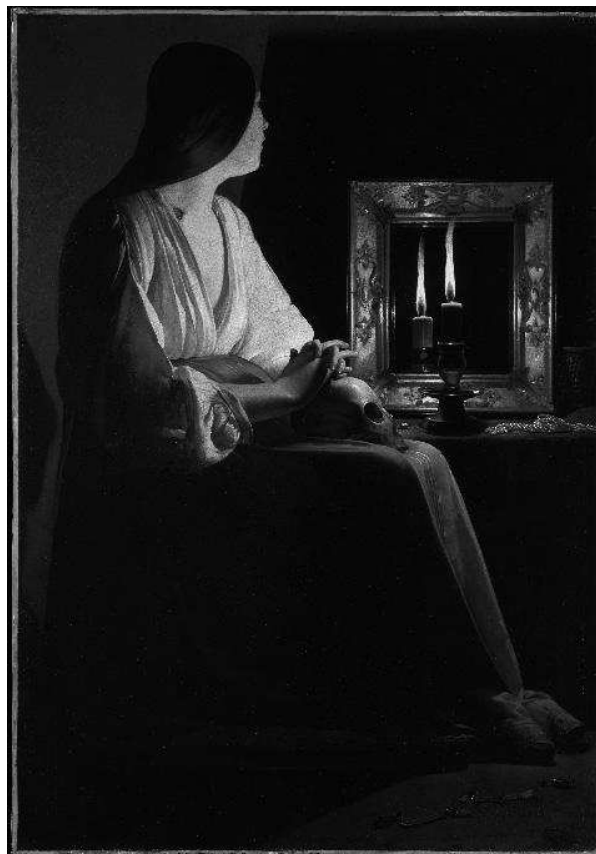
Овакав однос означавајућег и означеног још је експлицитнији у ликовној умјетности барока. Као примјер наводимо портрет Хасна Буркхајма и његове супруге, који је насликао Лукас Фуртенагел. „*Već sama drška nosi ironičnu*



poruku – *spes mundi* (*nada sveta*) – a odraz opisuje tu nadu veoma upečatljivo. Kao da izviru sa dna tamnog jezera, dve svetlucave lobanje uzvraćaju pogled bračnom paru. Smireno držanje supružnika, njihovi spokojni pokreti, govore o tome da oni znaju da vreme prolazi i da je smrt neizbežna” (Todorović 2012: 20). Посматрач слике види одређен систем знакова што га представљају умјетник и његова жена, а који се прекодира у огледалу. Иако дјелује утварно, садржај огледала је истина, јер упућује на оно што неминовно долази, а људи на портрету, њихова одјећа, ознака високог положаја у друштву заправо су илузије подложне промјени и пропадању.

Огледало се често појављује у *vanitas* композицијама. „Та тема opsednutosti lepotom, starenjem i smrću često je obrađivana u slikarstvu u okviru 'vanitasa': prikaza devojaka koje zaljubljeno posmatraju svoj odraz, nehaljno nalakćene na lobanju” (LMRS 2011: 384). Овакву структуру препознајемо у Де ла Туровом циклусу слика посвећеном теми Магдалене покајнице. У циклусу од четири слике посебно су занимљиве двије у којима се појављује огледало. Значење ових слика формира се на њиховој међусобној опозицији. Заједнички елементи структуре слика јесу дјевојка, огледало, лобања и свијећа. На првој слици





дјевојка сједи у усправном положају са лобањом на крилу, а на другој слици дјевојка сједи налакћена на сто, главе ослоњене на једну руку, док другом додирује лобању, постављену високо на књизи која се налази на столу. Обје дјевојке посматрају огледало, али на првој слици се на површини огледала види одраз пламена свијеће, а на другој лобања. Поред тога на првој слици, пламен свијеће као извор свјетла потпуно је изложен посматрачевом погледу, док је на другој заклоњен лобањом. У историји умјетности потврђено је да се структура прве слике заснива на контрастном значењу свијеће и лобање. „Glavne efekte stvara snažan kontrast između svjetla i sjene, a cijelo se djelo i zasniva na dijalogu suprotnosti, i to ne samo u slikarskom smislu. Zabliještena sjajnim svjetlom koje razbija tamu njene sobe, Magdalena čvrsto drži lubanju, simbol ispraznosti ovozemaljskog bogatstva, zagledana u izvor svjetlosti” (OPU 2006: 272). На основу њеног положаја, као на композиционој распоређености свијеће и лобање, и одраза у огледалу, закључујемо да је у првој слици приказана Магдалена која је дошла до покајања, док на другој слици Магдалена тек почиње да контемплира о својој судбини. У оба случаја огледало представља централни елемент умјетничке структуре, а основно значење произилази из објекта који се одражава на његовој површини (свијећа или лобања). Међутим, у оба случаја оно упозорава гледаоца на пролазност живота и протицање времена. „U zrcalu se ne odražava ništa osim svijeće koja dogorijeva, ukazujući na protjecanje vremena” (OPU 2006: 272).

Наведени примјери служе као илустрација оне врсте релације означавајућег и означеног која производи значење пролазности, меланхолије и блискости смрти, релације чије ћемо присуство покушати да потврдимо у *Сеобама*. „S obzirom na to da je prizor kratkoće i trenutačnosti ljudskog veka istovremeno i jedna od manifestacija čudesnog, ogledalo se zaista može, zahvaljujući raznolikosti svojih javnih vidova, koristiti kao znamen baroknog poimanja vremena kao prolaznosti” (Todorović 2012: 43).

#### 4. Дафинино огледало

Описани код који огледало има у бароку пренесен је у *Сеобе*. Препознајемо га у опису Дафининог огледања у ријечи. „Дан и ноћ протицала је ту широка, устајала река. И, у њој, њена сен” (Црњански 1978: 58). У овом примјеру функцију огледала преузима ријека. Иако се сцена огледања своди на једну реченицу, она је један од кључних фактора изградње Дафининог лика. Важност ове реченице потврђује се и у чињеници да је писац употребљава као наслов

трећег поглавља романа, чија се важност у конструкцији Дафининог лика састоји у томе што у њему нарација по први пут почиње да тече из њене перспективе. У том се сегменту поглавља први пут помиње Дафинино име, чиме почиње њено развијање као самосвојне јунакиње, независне од погледа Вука и Аранђела, из чије се перспективе именује као „жена” или „снаха”.

Са друге стране, када се синтаксичка структура субјекатске синтагме „широка, устајала река. И, у њој, њена сен”<sup>4</sup> упореди са структуром наслова првог поглавља „Бескрајни, плави круг. У њему, звезда”, препознаје се паралелизам који функционише на формалној еквивалентности, али и на значењској опозиционираности. У оба случаја наилазимо на двије синтагме у саставној вези, раздвојене тачком (с тим да се у другом примјеру налази и везник „и”). У првим синтагмама са лијеве стране централног члана налазе се по два атрибута раздвојена зарезом, од којих први означава обим, односно квантитет централног члана (бескрајни–широка), а други квалитет (плави–устајала), док се у другим синтагмама централни чланови првих супституишу замјеницама које у приједлошко-падешкој вези са приједлогом „у” врше функцију атрибута са мјесним значењем. Док се синтаксичке структуре пресликавају из једне конструкције у другу, на значењском плану стварају се опозиције. Централни чланови, као основни значењски елементи (круг–ријека, звијезда–сјена), формирају се као знакови опозитног значења. Осим што се ова бинарна опозиција потврђује значењима њихових атрибута (бескрајни, плави – широка, устајала), контексти у којима су дати стварају још мноштво опозиција на конотационом нивоу, као што су горе–доље, небо–земља, бесконачно–коначно, вјечно–пролазно. Из макроконтекста се открива још опозиција Вук–Дафина, која се односи на јунаке који виде описане знакове, и опозиција сан–јава, која се односи на стања у којима су их јунаци видјели. Из овога се може извући још шира опозиција мушко–женско, која одговара традиционалном приписивању значења небеског и духовног мушком принципу, а земаљског и материјалног женском. Из овога се закључује да се госпожа Дафина као лик ствара као антипод своме мужу Вуку Исаковичу. Дакле, за разлику од Вука Исаковича, који своје идеале проналази у небеским сферама, Дафина је остварена као личност која остварење својих снова тражи првенствено у материјалном. Небеско у њеним идеалима постоји, али оно је у уској вези с Вуком Исаковичем, с њиховим првим годинама брака.

На плану садржаја поставља се питање шта заправо Дафина види у ријечи. У слици њене сјене Новица Петковић уочава „визуелно успостављену метони-

<sup>4</sup> У овом случају тачка не означава границу двију реченица, већ њену парцелизацију, пошто синтаксички „и у њој њена сен” не може да буде самостална реченица.

мичну везу” која се касније кроз паралелизме преноси и на друге етапе њеног живота. „Касније ће данима и недељама тело госпоже Дафине умирати поред прозора изнад воде, и из њега ће нестајати, отицати живот (из њега је ’отицала крв и никакве јој бабице не помогоше’) паралелно с отицањем широке и жуте реке” (Петковић: 111).

Међутим, контекст онемогућава тумачење Дафинине сјене у ријеци као реалног физичког објекта, с обзиром на то да је експлицитно наглашено да она заједно са ријеком тече „дању и ноћу”. Свакако да би се ноћу, уз свјетло пећи, могла видјети Дафинина сјена у ријеци, међутим, дању при сунчевој свјетлости, Дафинина сјена могла би да се створи само у њеној соби, док би се у ријеци могла видјети само сјена куће, али не и Дафинина. Ова нелогичност постаје упадљивија узме ли се у обзир да се у *Сеобама* уз појаву сјенке као физичког објекта скоро увијек указује на извор свјетлости, по принципу сликарске технике кјаро-скуро. „Запалила је жижа, који осветли и њу, сву, и његову огромну сенку на зиду” (Црњански 1978: 11) „Ватре су још шарале по мраку велике сенке и причине” (Црњански 1978: 13). „После када се појави Мјесец, постала је читава једна страна земље светла и, под мрачним брегом читава непрегледна поља видна [...] Сасвим близу, иза плотова последњих сокака, учини им се да шећу безбројне, шарене сенке” (Црњански 1978: 25). „Пламен жишка са пећи, осветљавао је велику избу, као са брега. Сенке ствари биле су зато огромне” (Црњански 1978: 68). Поред секундарних значења која добија у датим контекстима, сјенка у наведеним примјерима чува своје денотативно значење, потврђено присуством извора свјетлости (свијећа, логорска ватра, Мјесец). Његово непостојање у примјеру Дафиноног огледања у ријеци указује на то да сјенка нема рјечничко значење, већ да је оно секундарно моделовано. Ово се значење у истом поглављу декодира. „Схватила је зачас да ће поружнети, збабати се, да ће се кроз који дан вући као сенка” (Црњански 1978: 85). У овом контексту ’сјенка’ не означава реалну физичку појаву, већ се као њени значењски еквиваленти јављају појмови *поружнети*, *збабати се*, као што се поредбеним путем поистовјећује са самом Дафином. Дакле, у роману *Сеобе* сјенка остварује најмање двије врсте значења: 1) примарно, физичке појаве и 2) секундарно, значење пролазности, као супротност звијезди из бескрајног плавог круга, која означава вјечност, на основу чега се може закључити да је у ријеци Дафина заправо видјела саму себе, односно свој одраз метафорички поистовијећен са сјенком.

У другом поглављу рада истакнуто је да у систему Црњанског ’сјенка’ представља једну од ознака барока. Она је такође једна од најфреквентнијих лек-



сема у његовом дјелу, чиме се остварује широк спектар значења, „та геџ својим симболичним значењем suggerira misao o dvojstvu sveta, nekad presečenog na bazi paradoksalne antitetičnosti (materijalnog i duhovnog)” (Vučković 1972: 104). Супротна значењска структура наслова првог и трећег поглавља указује нам да је Дафина, за разлику од Вука, биће везано за материјалну страну свијета. Зато сјена коју види умјесто свога одраза наговјештава њену смрт.

Већ на портрету Ханса Буркхајма и његове супруге видјели смо примјер изобличавања одраза у огледалу. Осим тога, овдје долази до замјене огледала са функционално еквивалентном рефлектујућом површином. Познат примјер из умјетности барока јесте Каравађов *Нарцис*, чија структура одговара сцени Дафиновог сусрета са сјеном умјесто одраза. Иако вјерно пресликава његов изглед, Нарцисов одраз је затамњен, док је сам младић јасно освијетљен. Каравађов *chiaroscuro* поступак ствара дистинкцију свијетло–тамно, која се, из контекста мита о Нарцису, преноси на релацију живот–смрт, упућујући

тиме на пролазност љепоте и земног живота. Специфичност коју Црњански уводи у односу на Каравађову слику огледа се у томе што је његова рефлектујућа подлога динамична. Супституент огледала је ријека која „тече”. Промјена типа површине, из пасивног у динамички, указује протицање времена, чиме се подвлачи барокност односа означавајућег (ријеке, огледала) и означеног (пролазности, времена).

Анализирана сцена представља својеврсно предсказање Дафинине смрти, потврђено њеним другим сусретом с огледалом у осмом поглављу, у којем и умире. Ако бисмо се послужили поетским изразом, могли бисмо рећи да је она у огледалу умјесто одраза видјела своју смрт. „Видевши своје упале очи, страховито чело и сасушен врат, наслути и сву ругобу покривених својих удова и опет поче да плаче” (Црњански 1978: 181). У овој слици долази до проширења поља означавајућег, пошто на основу одраза свога лица Дафина наслућује стање остатка свога тијела.

Међутим, присуство смрти у овој сцени не експлицира се само садржином огледала већ и његовом функцијом. „Са ужасом у укоченом погледу, заиска да јој се принесе огледало, оно исто огледало, оковано у оквир од гвозденог цвјећа, које су јој бабе, малопре, гурале под нос, да виде да ли још дише” (Црњански 1978: 181). Значење смрти које носи огледало појачава се чињеницом да је кориштено за утврђивање да ли је Дафина жива или мртва.

У оба случаја огледало је носилац поруке *memento mori*, било као антиципација или дословна блискост смрти. Дафинина сижејна линија грађена је поступком суптилних назнака њене будућности и равномјерно тече ка њиховој реализацији. Као створење окренуто првенствено материјалном благостању, она се у роману појављује крај Аранђела, док су тренуци њене среће у којима доживљава надземаљско стапање са природом и звијездама везани за прошлост, Вука Исаковича и њихова ноћна јахања. Као таква, она се у мужевим очима деградира из лика идеалне љепотице у лик досадне супруге, док пред дјеверовим и сопственим очима њена љепота пропада. „Bez sumnje, jedan više intelektualni nego spontani stankovićevski manir omogućuje Crnjanskom da u elegiji i drami života žene odjedanput naglasi proždrljivost, lažljivost i žed za posedovanjem materijalnog, kao i senzualnu glad prevrtljive ženke” (Vučković 1972: 118).

## 5. Вуково огледало

Двије сцене у којима срећемо Вука Исаковича пред огледалом имају типичну структуру барокних *vanitas* мотива, с тим што се у другој сцени његова

структура вишеструко усложњава, тако да сами јунаци преузимају функцију огледала.

Vanitas мотив има велику улогу у конструисању Вуковог лика, посебно када је ријеч о његовој физичкој појави. Кроз опис Вукове незграпности у аустријском одијелу остварују се двије значењске опозиције, које се рефлектују и у првој Вуковој сцени с огледалом. Као прво, упућује се на несклад између два система, аустроугарског и српског, који кроз цјелокупну Вукову сижејну линију долазе у међусобну колизију. Док кроз призму српског пука предјели које посјећују дјелују ново и зачуђујуће, а њихова улога у рату немотивисана, дотле се они као Други описују из перспективе неколико аустроугарских ликова, Комесара, Карла Лотариншког и барона Беренклауа, који, иако различито посматрају пук, у њима виде средство ратовања. Ово имаголошко питање другости, преноси се и на огледало као један од специфичних знакова аустроугарског система. „Мада је хтео, и требао, да пожуре, чинио је бесциљне покрете и прекидао облачење дугим посматрањем себе, у огледалу, какво код куће никад видео није” (Црњански 1978: 31). Апозицијска реченица „како код куће никад видео није” проширује семантичко поље огледала. Оно више нема функцију објекта који рефлектује, већ је постављено као супротност огледалима која је Вук виђао код куће, чиме се реализује опозиција аустроугарско–српско. С тим у вези, отуђеност коју Вук осјећа према свом одразу није само производ његових унутрашњих превирања него и његове позиције странца у односу на околину у којој се налази. Тренутак када се Вук посматра у огледалу, које представља знак аустроугарског система, заправо је тренутак када он самог себе види кроз призму тог система и када почиње судар између његове унутрашње самоспознаје и спознаје кроз призму Другог.

На плану садржаја огледала остварује се опозиција између онога што би Вук желио да буде, тј. онога шта је био, и шта јесте и тренутку приповиједања. Опозиције прошлост–садашњост, младост–старост преносе се на психолошки поступак обликовања Вуковог лика, на супротност унутрашње–спољашње, при чему унутрашње представља начин на који Вук види самог себе, своје идеално Ја, док спољашње представља његово реално стање, његов изглед и могућности. Сусрет с одразом у огледалу представља Вуков сусрет са својом спољашњошћу и иницијатора колизије унутрашњег и спољашњег у Вуку. Овим се прелази са спољашњег контекста огледала на оно шта Вук види у њему.

У овом случају огледало означава Вукову подвојеност. „Навлачећи своје црвене чохе, њему се потпуно учини да се то облачи неко други, а не он, и да ће то неко други сад изићи, накинђурен, из те собе, а не он” (Црњански 1978:

31). Подвојеност која се у овом случају остварује у односу Вука и његовог одраза интернализује се у каснијим дијеловима романа:

Све то прошло је тако бесмислено да се Вуку Исаковичу чинило као да постоје два Вука Исаковича: један који јаше, урла, маше сабљом, газиреке, трчи по гунгули и пуца из пиштоља, идући према Мајнцу, или зидинама Лујевих утврђења, који су се јасно оцртавали над водом, док убијени падају и остају на земљи; и други, који мирно, као сенка, корача крај њега и гледа и ћути (Црњански 1978: 142).

У оба описа разликују се два Вука Исаковича: 1) активни, који одлази из собе и води ратне походе и 2) пасивни, који се своди на улогу посматрача свога одраза и сопствених дјела у рату, који је, попут госпоже Дафине, постао сјенка. Исаковичев лик се располажује на нивоу спољашње–унутрашње, активно–пасивно, упућујући тиме на то да постоји велики раскорак између његових дјела и његовог разумијевања тих дјела. Ово стање располажености произилази из Вуковог осјећања да његов живот (дјела, његова улога у рату) не припадају њему самом, нису дошли из његове самосталне одлуке, већ „другоме, што је требао само да духне, па да он потрчи без обзира, преко брда и река, на све стране, не питајући ни колико бола тиме себи наноси, ни какав ужас за собом оставља, ни у какво лудило пред собом залази” (Црњански 1978: 100).

Други, који Вука шаље у рат којем не зна циља ни повода, у роману се остварује кроз неколико лица. Он преузима апстрактни лик Марије Терезије, која се физички не појављује у роману, али чије се присуство осјећа на војним вјежбама, официјелним аудијенцијама и походима, или ликове конкретних војсковођа као што је Карло Лотариншки. У тим случајевима ради се о сукобу система српско–аустроугарско у самом Вуку, односно сукобу између његовог националног идентитета и војничке службе и дужности према народу којем не припада. У другом случају, који обухвата опозиције унутрашње–спољашње, *cogito–agito*, Вук је Други, тј. његов лик у огледалу, његова сопствена појавност и дјелатност, он сам ван себе.

Вукова огољеност док стоји испред огледала служи као интензификатор стања његове расцијепљености. Тиме се читаоцу упућује да његова отуђеност од себе самог није условљена аустријском униформом која нескладно стоји на његовом тијелу, већ да она обиљежава однос његовог ума и тијела, које се у његовој перспективи појављује парцелизовано и отуђено од њега самог. „Велики комади његових груди и ногу, а нарочито трбух, дођоше му у огледалу смешни и туђи” (Црњански 1978: 31).



Вукова расцијепљеност на спољашње и унутрашње, тј. на тјелесно и духовно, има и своју временску конкретизацију. Ту се као важна ознака јавља његов „широк ожиљак ране, на десном рамену” (Црњански 1978: 31). Иако у опису диспропорционалности Вуковог изгледа Црњански највише користи пренаглашавање његовог стомака, сликовито га поредећи са мијехом и буретом, ожиљак, скривен испод слоја Вукове барокно накинђурене одјеће, постаје један од главних знакова Вукове унутрашње подвојености. Из перспективе госпоже Дафине овај ожиљак је обиљежје рата. „Одлазио је у рат, у нешто потпуно несхватљиво и ужасно за мозак госпоже Дафине, коју је, при самој помисли на онај његов страшни ожиљак од сабље припадала мука” (Црњански 1978: 77). Гађење које Дафина осјећа према Вуковом ожиљку представља одступање од уобичајених Дафининих осјећања према супругу. Оно се свакако може довести у еквиваленцију са гађењем које је Дафина осјетила према самој себи, када је угледала свој умирући лик у огледалу. Исти однос означавајућег и означеног понавља се из Вукове перспективе. „Са оном страшном раном што му се протезала од гркљана до десног рамена, зар није узалуд, месецима, лежао непомичан, над утоком Дунава, лебдећи између живота и смрти, у оку са жутом светлошћу разливене воде, песка и врхова јабланова” (Црњански 1978: 101). У оба случаја ожиљак је знак рата и смрти. Његово наглашавање у сцени с огледалом стога се може схватити као упућивање поруке *memoriam*. Међутим, хронолошки, Вук је ожиљак задобио у току свог трећег ратног похода, након којег му умире отац и у њему се јавља осјећање апсурда и досаде. Тако ожиљак не представља само знак смрти већ својеврсну границу између двије етапе Вуковог живота, која ће представљати основ његове подвојености.

Граница између два доба развија се као опозиција младост–старост. Ова супротност долази до своје конкретизације у шестом поглављу, у којем се Вук пред огледалом сусреће са супругом Карла Александра Виртембершког. Значење овог поглавља већ је дато у његовом наслову: „Прошлост је грозан, мутан бездан; што у тај сумрак оде, не постоји више и није никад ни постојало” (Црњански 1978: 114). На овај начин, као једна од основних тема поглавља поставља се вријеме. У тој функцији јавља се и огледало, као једна од ознака пролазности времена, коју је имала и у бароку.

Заправо, конструкција читавог поглавља постављена је по принципу огледала. Тематски се могу разликовати два дијела – један који описује прошлост, а други садашњост – при чему се садашњост може сматрати изокренутом сликом прошлости. Ова изобличеност не остварује се само кроз трансформацију главних јунака поглавља, Вука Исаковича и принцезе, већ се огледа и на многим

мањим значењским јединицама, које се постављају у систем опозиција, од којих је једна представљена кроз године Вука Исаковича. У дијелу у којем се описује прошлост он је „најмлађи у пуку” (Црњански 1978: 116), док је у дијелу у којем се описује садашњост он најстарији у Дунавском полку (Црњански 1978: 123). Из ове релације опозиција прошлост–садашњост значењски се проширује на младост–старост. Вукова расцијепљеност, која почиње сценом у огледалу, у овом се поглављу остварује на нивоу расцијепљености између младог Вука и старог Вука. Као онај који припада садашњости, старац је онај који припада активној сфери Вуковог бића, као и спољашњој, пошто га принцеза види као старца. Млади Вук је онај који се претворио у сјену и који остаје у духовној сфери Вуковог бића као идеална слика самога себе. Ова супротност преноси се на лик принцезе, која је у садашњости доживјела промјену аналогну Вуковој. Овим се истиче значење пролазности времена, тим више што је опозиција између принцезиног изгледа у прошлости и садашњости оштрије описана него када је у питању Вук.

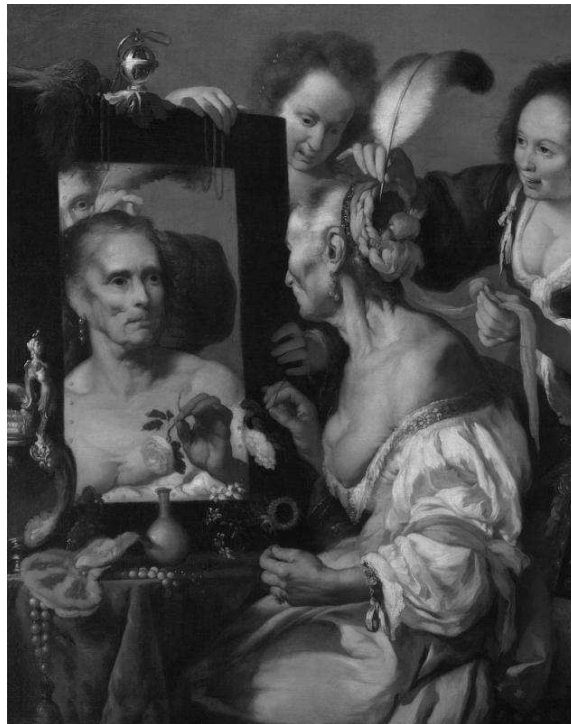
Огледало се у поглављу појављује у дијелу у којем се описује садашњост. Док је у првој сцени с огледалом истакнута његова страност у односу на национално-културни миље из којег долази Вук Исакович, у овом случају пренаглашавају се димензије огледала, тако да оно постаје знак промјене која се десила у прелазу из прошлости у садашњост. У садашњости, Вук принцезу угледа први пут у огледалу. Али његове димензије су толике да у њему Вук види и себе и све што га окружује:

Смешећи се збуњено, као да се осећаше нешто крив, Вук Исакович је био тим неспретнији што је у огледалу, пред којим је стајала, видео самога себе, и што је, за њим, непомично, слушала њене речи читава група Срба, официра, који су дисали тако дубоко да се то чуло, и да је њин дах осећао на власима, у потиљку.

Видевши у огледалу, великом као капија, зидове, као млеком опране, позлаћене; таваницу пуну белих анђела и пастира, са задигнутим и приденутим сукњама, тако да им је за тренутак видео ружичаста колена; бакарне светњаке, са искованим лишћем и малим анђелчићима, пуне безбројних свећа, Исакович, уплашен, видео је и њу, у огледалу, леђима окренут, пре него што јој погледа у лице (Црњански 1978: 121).

Огледало у овом случају гута цијели свијет. Оно указује на то да је направљена дисторзија у односу на сентименталну љубавну причу из Вукове младости и да је преласком из једне сцене у другу дошло до преокрета. Зато се читава

околина око Вука, приликом сусрета са принцезом, прво описује изокренута у огледалу. Притом посљедња која се описује у тој слици јесте принцеза. Његов пук и барокни декор заправо су оно што је испунило вријеме и простор између њиховог претходног сусрета. Поред тога, раскош декора, супротан од изгледа двоје оронулих љубавника, носи функцију типичног барокног *vanitas* мотива.



Суштински, овај мотив је потпуно остварен у опису остарјеле принцезе. Његова барокност може се илустровати поређењем са сликом Бернарда Строција *Стара кокета* или *Vanitas*. Вук заправо измијењену принцезу види два пута. Први пут се сусреће са њеним одразом у огледалу, а потом лицем у лице:

Била се обукла као млада девојка, имала је на глави читав пласт косе, који је био повезан белом траком и висио позади као уврнут коњски реп. Обнажена рамена сијаху јој се, као сасушене кости на сунцу, са удубљењима наборане коже, пуним белог прашка. Леђа јој беху уочена и утегнута у оклоп од свиле, а струк тврд и округлао, као стабло неке старе крушке, које је још само зато ту да би се на њега могле натаћи свилене сукње, широке и разапете као празан шатор, сав извезен цвећем и границама, под којим нема ничег (Црњански 1978: 122).

Слика принцезе у огледалу потврђује се у стварности описом њеног изгледа у свијету реалности (насупротив њеном одразу). Јасно је да је читав контекст, почевши од принцезине околине па до њене тоалете, структурисан аналогно Строцијевој слици. Свакако, не желимо дати претпоставку да је Црњански

ову сцену градио према барокној слици, са којом можда није био ни упознат. Поређењем Строцијеве слике са сценом из *Сеоба* потврђује се да је Црњански вјерно преузео код барокног језика и уградио га у језик сопственог дјела, које припада авангардној традицији српске књижевности. Али инвентивност ове сцене не своди се на чисто прекодирање одређене знаковне структуре из једног система (барока) у други (авангарду), већ и његово функционално проширење.

Наравно, у оба случаја огледало је кључни симбол који рефлектује значења свих осталих чланова система. Али док у Строцијевој слици оно означава неподударност стварности (старичиног одраза) и њене визије саме себе (њене тоалете и накита, пауновог пера, типичног симбола таштине), у *Сеобама* функција огледала се умножава. Вукова оронулоост није означена само његовим одразом него и принцезином оронулошћу, и обрнуто. Поред тога, и сами јунаци функционишу као својеврсна огледала. Прицезин опис са којим се читалац сусреће заправо је њен одраз у Вуковим очима (чију перспективу наратија прати), исто као што се и његов изглед огледа у принцезиним реакцијама.

„Гледајући га са подсмехом и она беше зачуђена његовим кривим ставом, отромбољеним устима и брцима и погледом уморним, а нарочито јој сметаше што се непрестано премештао с ноге на ногу. И њој се, као и другима, учини као неко одевено буре, шупље и празно” (Црњански 1978: 123).

Никола Милошевић је већ уочио да у опису Вука и принцезе у тренутку садашњости приповиједања доминира техника опредмећивања: „Посредно, овај метод служи за сугерисање трагичне поруке о неумољивој пролазности и мени свега постојећег. И лик аустријске принцезе и лик српског официра Исаковича једнако меланхолично сведоче ту стару и суморну истину” (1988: 124). Поред овога, не смије се прећи преко технике упоређивања, која има исту функцију: „Та техника упоређивања – контрастирања комично, потом натуралистички оштро, саркастично, упозорава на тријумф пролазности, посебно младости и еротске снаге, и на смешне амбиције једне страсти која на неки начин жуди за илузијама младости” (Леовац 1981: 68).

Док се техника опредмећивања остварује на микроелементима поглавља (појединачним описима), техника упоређивања проширује се на конструкцију цијелог поглавља, тако да опис Вукове и принцезине младости стоји као анти-теза њихове садашњости. Вуковом старачком изгледу супротан је његов опис из младих дана, приказан из принцезине перспективе. „Вук Исакович био је у том тренутку леп, својим грозничавим очима, боје старог злата, и својим по-

модрелим уснама, под гаравим, змијски опуштеним брцима, који су за њу били нешто тако необично” (Црњански 1978: 118). Исто тако, принцезин изглед у младости контраст је њеном изгледу у старости. „Чим би он ујутру дошао на службу, она би, као случајно, прошла без перике, са својом уковрченом, кратком косом, црном као у ђаволице, разголићених груди, погледавши га, кроз лорњон, једним оком, тако да би он стао укопан, да одмах затим побледи и разрогачи очи, загледан нетремице у њу” (Црњански 1978: 115). Тиме се ствара још једна паралела са Строцијевом сликом, која је настала као барокна пародија Тицијанове слике *Венера пред огледалом*. Структурни однос двију слика остварен је у шестом поглављу *Сеоба* у опису Вукове прошлости и садашњости, односно његове љубави са принцезом и сусрета тридесет година касније. Релација ренесансе и барока овдје се остварује као однос препорођења и пропадања, што је један од основних конструктивних принципа шестог поглавља романа *Сеобе*. Јунаци у младости, аналогни лику Тицијанове Венере, тридесет година касније преображавају се у личности аналогне Строцијевој старој кокети. Уз поменуте *vanitas* мотиве, који окружују Вука и принцезу, огледало у овој сцени има све одлике означавајућег које је имало у језику барока.



На плану психолошке слике Вука Исаковича, у овој сцени његова је по-  
дијељеност конкретизована у ликовима младог (који остаје у духовној ди-

мензији јунака) и старог Вука (који се испољава кроз његову тјелесну слику). Иако овај однос одише „барокним” осјећањем меланхолије, на крају романа, у Вуковом сну, долази до хармоничног стапања Вукове личности у цјелину, наглашавањем да је јунак „у телу” сачувао „последње зрно некадање младости”, које се поистовјећује са звијездом у бескрајном плавом кругу: „Зрно што је и у његовој старости у себи сачувало моћ да проклија и наднесе нова бића над времена и небеса, која ће се огледати у водама што се сливају и састају, ту, испод Турске и Немачке, огледати и надносити као мостови” (Црњански 1978: 250).

У цитираној реченици којом се завршава роман, поново се појављује мотив огледала, али овог пута не у облику предмета, већ као апстрактна радња („огледање”), која надилази границе Вуковог тијела. Крај романа заправо представља оправдање Вукових патњи и апсурда с којим је био суочен. Као што зрно младости надилази тјелесне границе његовог тијела, оно надилази и временске границе његовог живота и преноси се на његове потомке. (Овакав крај можемо тумачити као антиципацију *Друге књиге Сеоба*.) У таквом контексту огледало, односно „огледање”, више није означитељ распоућености, већ повезивања.

## 6. Закључак

У нашем истраживању увидјели смо да је значење које Црњански даје бароку садржински супротно схватању историјског периода високог барока или рококоа и философије просвјетитељства, који је описан у *Сеобама*. За Црњанског истински барок представљају умјетничке тенденције које открива у дјелу Микеланђела. Стога огледало као семантички знак преноси исто значење које је преносило у наведеним књижевним и сликарским примјерима барокне умјетности XVI вијека. И у бароку и у *Сеобама* огледало је означитељ пролазности.

Јунаци који се срећу с огледалом јесу госпожа Дафина и Вук Исакович. Аналог слици Дафине која свој одраз у ријеци види као сјену јесте Каравањов *Нарцис*, у којем је одраз осликан тамнијим бојама у односу на лик Нарциса. Поистовјећивање Дафениног одраза са сјеном антиципира њено скоро претварање у сјену, односно пропадање и смрт, док ријека која, за разлику од језера у Каравањовој слици, тече симболизује протицање времена, што је још једна значењска димензија огледала у језику умјетности барока. У другој сцени с огледалом порука *memento mori* дијелом се остварује функцијом коју огледало има у утврђивању живота или смрти. Такође долази до проширења

подручја означеног, па се значење Дафининог одраза, као означитеља њеног пропадања, преноси на друге дијелове тијела, који нису одражени у огледалу.

Када је у питању Вук Исакович, огледало има двоструку функцију. Осим што означава пролазност, оно служи и као означитељ распоућености његове личности. Подвојеност Вука Исаковича обухвата много нивоа, који иду од ширег националног контекста, српско–аустроугарско, до приватног контекста Вукове расцијепљености на оно што осјећа и оно што јесте, духовно–тјелесно, унутрашње–спољашње, пасивно–активно и младост–старост. Посљедња супротност конкретизује се у шестом поглављу, када се након описа његове младалачке љубави са супругом Карла Александра Виртембершког описује њихов сусрет тридесет година касније. Чињеница да Вук себе и принцезу прво види у огледалу, упућује читаоца на дисторзију његове садашњости у односу на прошлост. Сам декор, принцезина тоалета и Вуково одијело имају функцију типичних *vanitas* мотива, који су у контрастној позицији у односу на њихов изглед. У овој сцени заправо долази до једног од најдиректнијих сукоба између високог барока (спољашњег декора) и барока Црњанског (унутрашњег).

### Извори:

1. Црњански, Милош (1978), *Сеобе*, Београд: Нолит.
2. Црњански, Милош (1999), *Есеји и чланци I*, Београд: Задужбина Милоша Црњанског, Laussane: L'Age d'Homme.
3. Црњански, Милош (1999), *Есеји и чланци II*, Београд: Задужбина Милоша Црњанског, Laussane: L'Age d'Homme.
4. Црњански, Милош (2008), *Књига о Микеланђелу*, Београд: Штампар Макарије, Подгорица: Октоих.

### Литература:

1. Velflin, Hajnrih (2000), *Renesansa i barok*, Sremski Karlovci – Novi Sad: Izdavačka knjižarnica Zorana Stojanovića.
2. Vučković, Radovan (1972), *Književne analize*, Sarajevo: Zavod za izdavanje udžbenika.
3. Janson, H. W. (1970), *Istorija umetnosti*, Beograd: Izdavački zavod „Jugoslavija”.
4. Кољевић, Светозар (2007), *Вавилонски изазови*, Матица Српска: Нови Сад.
5. Larousse – *Mali rečnik simbola* (2011), Beograd: Laguna.
6. Леовац, Славко (1981), *Милош Црњански романсијер*, Сарајево: Свјетлост.
7. Милошевић, Никола (1988), *Роман Милоша Црњанског: проблем универзалног исказа*, Београд: Нолит.

8. Миочиновић, Мирјана (2005), „Маска Милоша Црњанског”, *Књига о Црњанском* (ур. Мило Ломпар), Београд: Српска књижевна задруга, 225–254.
9. *Орџа povijest umjetnosti* (2006), Zagreb: Mladinska knjiga.
10. Петковић, Новица, *Два српска романа*, интернет, доступно на [www.antologijasrpskeknjizevnosti.rs](http://www.antologijasrpskeknjizevnosti.rs) (приступљено 15. августа 2009).
11. Раичевић, Горана (2005), *Есеји Милоша Црњанског*, Сремски Карловци – Нови Сад: Издавачка књижарница Зорана Стојановића.
12. Todorović, Jelena (2012), *O ogledalima, ružama i ništavilu*, Beograd: Clio.

## THE BAROQUE MIRROR MOTIVE IN THE NOVEL MIGRATIONS BY MILOŠ CRNJANSKI

### Summary

The topic of this paper is the mirror motive in the novel *Migrations* by Miloš Crnjanski. In the specific use of this motive, baroque influences can be recognised. The first part of this paper focuses on the meaning of baroque in the work of Miloš Crnjanski. The second part brings to light the symbolic values that the mirror reflects in baroque art through the examples of Dživo Bunić' and Giovanni Canalle's poetry and paintings by Lucas Furtenagel and De la Tours. In Crnjanski's novel, the mirror is used as a symbol of transience of life and death. In the construction of Dafina's character the mirror symbolises the anticipation and realisation of her decay. Also, the mirror represents the duality of Vuk Isakovic's character. Works of baroque painters such as Caravaggio and Bernardo Strozzi are used as examples within the analysis.