

МИРЈАНА БЕЧЕЈСКИ

НАРАТИВ О САВИ ШУМАНОВИЋУ У РОМАНУ *ЛАГУМ* СВЕТЛАНЕ ВЕЛМАР-ЈАНКОВИЋ*

САЖЕТАК: Рад се бави анализом наратива о Сави Шумановићу у роману *Лагум* Светлане Велмар-Јанковић, који представља један од три главна наративно-есејистичка тока кроз које јунакиња трага за изгубљеним временом. Уз приче о језику који настаје и језику који нестаје, као и о улицама, архитектури и прошлости Београда, наратив о Сави Шумановићу обликује се као трећа уметничко-егзистенцијална линија, која не само да је повезана са естетиком грађанског света већ је и артикулише и сведочи о њој – између осталог, и кроз мотив стила „Чипендејл” – као парадигма једног несталог времена, несталог друштва и његовог префињеног уметничког укуса. Полазећи од документарне основе романа и њеног прожимања са фиктивним, испитује се начин на који се фигура сликара обликује као посредујућа тачка између уметничког, историјског и психолошког искуства. Посебна пажња посвећена је односу између поетике Шумановићевог сликарства и интимног доживљаја јунакиње Милице Павловић, као и улози светлости и уметничке визије у процесу њене самоспознаје. Поетика светлости и колорита заједнички је именитељ сликарског и књижевног израза, што се најбоље читује кроз мотив платна *На кућању*, које у роману добија статус унутрашњег „блеска” и трајног психичког трага. У завршном делу рада показује се да уметничко дело у роману не опстаје као материјални предмет, него као индивидуално искуство и облик духовног памћења, што се може сагледати и у оквиру теорије културе сећања: слика траје у мери у којој је постала део субјекта. На

* Рад је написан у оквиру научноистраживачког рада НИО по Уговору склопљеном са Министарством науке, технолошког развоја и иновација РС број: 451-03-33/2026-03 од 29. 1. 2026. године.

тај начин лик Саве Шумановића постаје симбол страдања и духовног трајања, а сам наратив део шире „велике приче” о нестанку једног културног света и опстанку његових вредности.

КЉУЧНЕ РЕЧИ: Светлана Велмар-Јанковић, „велика прича”, *Лајум*, Сава Шумановић, поетика светлости

Имајући у виду да се поетика Светлане Велмар-Јанковић обликује на пресеку унутрашњег доживљаја, културе сећања и историјског искуства, роман *Лајум* може се читати као сложена наративна структура у којој се преплиће више временских и смисаоних равни. Та структура организована је кроз један главни приповедни и три бочна наративно-есејистичка тока, који представљају различите облике јунакињиног трагања за изгубљеним временом и провлаче се кроз сва дела жанровски разноликог опуса списатељице: о језику као историјском и идеолошком пољу борбе – језик који настаје и језик који нестаје, као показатељ дубоких друштвених и идеолошких преображаја, односно смене грађанског језичког кода новим, идеолошки обликованим и контролисаним језиком, уз интертекстуалне везе са Орвеловим романом *1984*,¹ потом наратив о Сави Шумановићу, уз „каталожке приче”² о историјским личностима, у којем се индивидуалне судбине преламају кроз шири културноисторијски контекст; и најзад, наративно-есејистички ток посвећен простору града, његовим улицама и слојевима прошлости који се у њима таложе. У оваквој наративној организацији приповедни ток посвећен Сави Шумановићу издваја се као место укрштања личног, уметничког и културног памћења, где се његов лик постепено удаљава од биографског оквира и укључује у културноисторијски хоризонт романа, призивајући судбину читавог грађанског света уочи његовог историјског слома. Кроз тај лик роман показује како уметност делује као облик трајања и унутрашњег ослонаца, као простор преображаја појединачног искуства у део ширег културног наслеђа.

У оквиру концепције „велике приче”, која у књижевном делу Светлане Велмар-Јанковић функционише истовремено као поетички

¹ Мирјана М. Бечејски – Марија С. Јефтимјевић Михајловић, „Приче о речима у роману *Лајум* Светлане Велмар-Јанковић”, у: *Единство и разделение в езицији, лијтературији и културији*, Међународна научна конференција, Универзитетско издателство „Св. Климент Охридски”, Софија 2025, 293–299; Мирјана М. Бечејски, „У трагању... Роман *Лајум* Светлане Велмар-Јанковић”, у: *Поеишка проза Светлане Велмар-Јанковић*, ур. Снежана Милосављевић Милић и Јелена Милић, Универзитет у Нишу – Центар за наратолошке студије, Ниш 2024, 127–142.

² Jurij Mihajlovič Lotman, *Struktura umetničkog teksta*, prevod i predgovor Novica Petković, Nolit, Beograd 1976, 308.

принцип, интерпретативни оквир и антрополошко-психолошки модел,³ роман *Лајум* развија једну од својих кључних наративних линија кроз фигуру Саве Шумановића, обликујући је као парадигму једног несталог времена, несталог друштва и његовог префињеног уметничког укуса. Та линија не почива искључиво на фикционалном обликовању, већ и на чврстој документарној подлози: ауторка очигледно познаје ликовни израз и биографију сликара, прати рецепцију његовог дела, ослања се на новинске изворе и културно-историјску грађу, а истовремено продире у поетику његовог сликарства и његов лични доживљај света. Шумановић се у роману појављује као посредујућа фигура кроз коју се уметничко искуство преводи у егзистенцијално и психолошко, укључујући се у оквир шире „велике приче”.⁴ Његов лик превазилази биографски и исто-

³ Види: Мирјана М. Бечејски, „’Велика прича’: мемоарско приповедање Светлане Велмар-Јанковић”, у: *Српски језик, књижевност, уметност: Староси*, ур. Драган Бошковић и Часлав Николић, ФИЛУМ, Крагујевац 2024, 267–277.

⁴ Сава Шумановић (1896–1942), један од најзначајнијих српских сликара модерне, страдао је у великом усташком покољу Срба током Другог светског рата. Школован у Загребу и Паризу, развијао је своје сликарство у неколико фаза: раној (тзв. загребачкој), под утицајем постимпресионизма и кубизма; париској, обележеној модернистичким експериментима (*Пијана лађа*, *Доручак на њиви*); и позној (тзв. шидској) фази тзв. поетског реализма, у којој настају препознатљиви шидски пејзажи (*Шидски сокаци*, *Пролеће у долини Св. Пејке*, *Пролеће у шидским баштама*), жанр-сцене и композиције са актима у ентеријеру и пејзажу, често организоване у циклусе (*Црнке из Париза 1932–1934*, *Шидијанке 1935–1938*, и, на крају, *Берачице* 1942). Његова дела чувају се у Галерији „Сава Шумановић” у Шиду, Спомен-збирци Павла Бељанског у Новом Саду, Народном музеју Србије и Музеју савремене уметности у Београду, а заступљена су и у париским галеријама. Уврштен је међу сто најзнаменитијих Срба.

Види: Галерија слика „Сава Шумановић”, Шид, <https://www.savasumanovic.rs/sava-sumanovic/>, 4. 1. 2026; Сава Шумановић, „Место предговора”, Каталог изложбе Саве Шумановића на Новом универзитету, Београд, септембара 1939, у: Весна Буројевић, Каталог изложбе *После 70 година* [3. 9. 2009 – 23. 9. 2009, ауторке текста и поставке Весна Буројевић и Љубица Јукић, прев. Гордана Ерић и Анђелка Радосављевић], Галерија слика „Сава Шумановић”, Шид, 2009, 8–13; Сава Шумановић, *Википедија*: https://sr.wikipedia.org/sr-ec/Сава_Шумановић, 12. 1. 2026; Миодраг Б. Протић, *Српско сликарство XX века*, Нолит, Београд 1970, књ. 1, 191–200; Лазар Трифуновић, *Српско сликарство 1900–1950*, Нолит, Београд 1973; Miodrag B. Protić, „Sava Šumanović – slikar ‘napretka’ i ‘povratka’”, у: *Sava Šumanović 1896–1942: retrospektivna izložba*, Музеј савремене уметности, Београд 1984, 5–49; Zoran Maković, *Sava Šumanović*, Spomen-zbirka Pavla Beljanskog, Novi Sad 1996; Dimitrije Bašičević, *Sava Šumanović: život i umetnost*, Prometej, Novi Sad 1997; Љубица Миљковић, *Сава Шумановић: преузимање иасију*, Галерија слика „Сава Шумановић”, Шид–Београд, 2007; Весна Буројевић, Каталог изложбе *После 70 година*, Галерија слика „Сава Шумановић”, Шид 2009; Лидија Мереник, *Сава Шумановић, Шидијанке – велика синџеза и ошкровање нове стварности*, Галерија слика „Сава Шумановић”, Шид 2016; Симона Чупић, *Теме и идеје модерног: српско сликарство 1900–1941*, Галерија Матице српске, Нови Сад 2017; Ognjen Tutić, „Beračice u delu Save Šumanovića”, у: *Zbornik Seminara za studije moderne umetnosti Filozofskog fakulteta Univerziteta u Beogradu*, br. 18, Filozofski fakultet, Београд 2022, 65–80.

ријски оквир и прелази у сферу симболичког значења, добијајући посебан вид уметничког омажа.

Јединство документарног и субјективног поступка одређује специфичан статус овог наратива. Реч је о њиховом прожимању које, упркос привидној противречности, представља једно од темељних обележја поезике Светлане Велмар-Јанковић. Исти принцип уочљив је и у другим њеним романима, што указује на доследност поетичког концепта у ком се историјско знање и лични доживљај, односно индивидуално памћење, не супротстављају, већ се узајамно осветљавају унутар јединственог наративног тока.

Поетика Шумановићевог сликарства, нарочито његова усмереност ка светлости, колориту и унутрашњој хармонији форме, у роману се приближава ауторској поезици, али и психичкој структури јунакиње Милице Павловић. Значај ове поезике за психолошко сагледавање јунакиње показује се као пресудан, будући да се сродност са сликарем заснива на заједничком сензибилитету – аполитичности, господствености, изразитој осетљивости, али и усмерености ка духовном и есхатолошком хоризонту, у којем се светлост и лепота афирмишу упркос искуству зла и историјског распада вредности. Појам светлости у том смислу добија посебну вредност: он превазилази оквир сликарске категорије и прераста у начин спознаје и облик постојања.⁵ Критика је већ указала на повлашћено место овог појма у делу Светлане Велмар-Јанковић, где се светлост тумачи као медиј кроз који се откривају дубљи слојеви стварности.⁶ Светлосна поезика повезује сликарство Саве Шумановића и прозу Светлане Велмар-Јанковић на нивоу доживљајног искуства, а не само у тематском или референцијалном смислу, што се у самом роману потврђује и описом у ком Шумановић на раскрсници двеју улица види „коло светлосних трептаја, упле-тено од нити светлости што, Доситејевом, долазе од велике реке и удаљених простора равница и неба”.⁷

На тој основи успоставља се сродност између књижевних јунака Милице Павловић и Саве Шумановића, припадника категорије такозваних „лепих бића” у смислу који том појму даје Дра-

⁵ „Као што је некада у Париз понео са собом сремско светло, тако је сада у Срем донео париско искуство”, истиче Миодраг Протић, велики познавалац српског сликарства 20. века. М. Протић, нав. дело, 198.

⁶ Ален Капон, *Свејла Свејлане Велмар-Јанковић*, Стубови културе, Београд 2008; Михајло Пантић, „Прозраци Светлане Велмар-Јанковић или слагање времена”, у: *Бездане свејлоси: о књижевном делу Свејлане Велмар-Јанковић*, ур. Михајло Пантић, Библиотека града Београда, Београд 2012, 163–165; Јелена Милић, „Хронотоп Београда у уметничкој прози Светлане Велмар-Јанковић”, докторска дисертација, Филозофски факултет, Ниш 2023, 342.

⁷ Svetlana Velmar-Janković, *Lagum*, Dereta, Beograd 2013, 208.

ган Стојановић.⁸ Реч је о бићима чија лепота није (само) спољашња већ и духовна и етичка, и која захваљујући тој унутрашњој хармонији и духовној осетљивости поседују способност да зло осете пре него што се оно јасно испољи. Књижевноуметнички свет Светлане Велмар-Јанковић насељен је и у значајној мери обликован присуством оваквих „светлосних” бића, па би њихова анализа могла бити предмет засебног истраживања. Милица Павловић и Сава Шумановић у том погледу делују као интуитивни сведоци надлазеће катастрофе. Они јој не припадају по свом вредносном систему, али је осећају као немир или страх који нарушава унутрашњу равнотежу њиховог света. Кључни тренутак тог препознавања остварује се у сцени из 1928. године, повезаној са настанком слике *На кућању*,⁹ а преломљеној кроз сећање из 1939. године, када се јунакиња поново суочава са овим платном:

Како се млада жена загледала у обресе што су израњали из сликаревих потеза и угледала међу њима, у изненадном треперењу густих зелених тонова, осветљеност непостојања, као смисао. Као истину. Као чудо. Како је младу жену та невелика слика, са тим чудом што се дизало из угла, зграбила, још незавршена, заувек заробила и држи је, ево, већ пуних једанаест година.¹⁰

Опис доживљаја слике, у ком јунакиња у „густих зеленим тоновима” препознаје истину и смисао духовног постојања, открива процес самоспознаје који превазилази чисто естетски утисак. Уметничко дело не репрезентује стварност већ је преображава, откривајући њену дубљу структуру у којој су лепота и нестајање, светлост и ништавило нераскидиво повезани. Такав доживљај постаје трајно интимно искуство, што се може тумачити и у психоаналитичком кључу као сусрет са сликом која делује на дубљим слојевима психе и оставља неизбрисив психички траг (*Erinnerungsspur*), у контексту Фројдовог разумевања психичких трагова сећања који оживљавају под дејством новог доживљаја.¹¹ Слика

⁸ Драган Стојановић, *Леја бића Иве Андрића*, ЦИД – Платонеум, Подгорица – Нови Сад 2003, 6–7.

⁹ Не може се са сигурношћу, као екфрастички цитат, идентификовати конкретно дело Саве Шумановића под тим насловом у роману. Наративна формулација је интерпретативна/меморијска и односи се на тип композиција (купачице, акт у пејзажу) који је настао током париског периода, али се развијао и по повратку у Шид, као и на платно *Кућачице*, настало 1925, које се чува у Галерији Матице Српске у Новом Саду. Види: В. Буројевић, нав. дело, 2009.

¹⁰ S. Velmar-Janković, нав. дело, 207.

¹¹ Sigmund Freud, *Tumačenje snova I. Odabrana dela Sigmunda Frojda*, knj. 6, prev. Albin Vilhar, Matica srpska, Novi Sad 1970, 15.

На кућању у роману функционише као такав траг: њен „блесак” се интериоризује и утемељује у психичкој структури јунакиње,¹² омогућавајући повезивање временски удаљених искустава у јединствену субјективну временску раван. Овај лични доживљај додатно се усложњава у новој временској и просторној перспективи, у којој се различите тачке искуства стапају у јединствено *saga*:

Тако су два *saga*, прво из почетка септембра 1939. године, а друго, ако се добро сећам, с краја априла 1979, дакле два *saga* која су се догодила у размаку од готово пуних четрдесет година, стала непосредно једно уз друго, огледала се једно у другом, истичући само своје сличности. А оне су, те две сличности, спајале те две групе начичканих глава, искошених, групу оних већ нестварних, са Шумановићеве изложбе, и групу ових, остварених заувек, на Пикасовом цртежу, спајале и та два жива додира руке, оба уплашена, Шумановићев и мога сина, и тако потпуно поништавале одсек времена од четири деценије прострт између та два *saga*, откривале смешно ништавило поделе на прошло и на садашње, гониле ме да и чулима појмим да има само *saga* које је заустављено у простору трајања јер је постало вечно и *sag* које протиче ка заустављању, које је *sag* заустављено.¹³

Значајно је указати и на мотив такозованих „црнки”, који припада ширем пољу Шумановићевог интересовања за женски акт, и који у роману делује као имплицитни, културолошки и ликовни слој препознавања. Иако се овај мотив у самом тексту романа не развија експлицитно, он припада корпусу уметникових париских искустава и сведочи о његовом укључивању у савремене европске токове, где фигуре „црнке” често означавају одређени тип женске лепоте и телесности, у којем се спајају сензуалност, мир и унутрашња слобода.¹⁴ Могућност да један од модела за Шумановићеве актове (*Акџи у црвеној фојетели* и *Кућачице*) буде и егзистенцијална личност Мими Вуловић, прототип јунакиње Милице Павловић – како то уметничка историја и интерпретација наслуђују – не треба разумети као фактографску тврдњу, већ као интерпретативну алузију која илуструје на који начин књижевност надограђује историјску грађу тамо где она остаје недоречена.¹⁵ Ову могућност додатно потврђује чињеница да је Шумановић стварао своје типске

¹² S. Velmar-Janković, нав. дело, 210.

¹³ Исто, 67–68.

¹⁴ Дијана Метлић, *Сава Шумановић и Црнке из Париза*, Галерија слика „Сава Шумановић”, Шид 2020, 27–47.

¹⁵ Исто, 27.

фигуре и актове спајајући моделе и личности које је познавао.¹⁶ Реч је и о борхесовској алузији – фактоцитату: уметничка слика *Порџреј Мими Вуловић* (уље на платну, приписано Вељку Станојевићу) с почетка тридесетих година 20. века заиста је постојала. Платно је изгорело током немачког бомбардовања Београда 6. априла 1941. године, а њена репродукција нашла се на корицама романа *Ожиљак*.¹⁷ Слика приказује сензуалну женску фигуру благо нагнуте главе, издуженог врата и кратке косе, према тадашњој европској моди обликоване у „бубикопф” фризуру, у хаљини наглашеног деколта, чија лепота не почива само у телесности већ и у унутрашњој смирености и затворености погледа, што је приближава типу женских ликова какве налазимо и код Шумановића, посебно на платну *Куљачице*. Управо у том простору између историјске чињенице и уметничке инвенције поетика Светлане Велмар-Јанковић открива свој дар да од појединачних, наизглед маргиналних мотива изгради дубоке значењске везе, које припадају „великој причи” њеног опуса.

Посматрано у ширем културноисторијском оквиру, документарна основа нарочито долази до изражаја у епизоди о изложби Саве Шумановића у Београду 1939. године, која је и у роману представљена као прворазредни уметнички догађај, али и као место сусрета читаве културне елите тадашњег Београда.¹⁸ Кроз седам дворана Новог универзитета (касније Филолошког факултета у Београду), на ком се одржавала изложба, дефилују значајна имена уметности, књижевности и културе – од Тодора Манојловића, Александра Дерока и Милана Дединца, до ауторитативне али племените и храбре Кристе Ђорђевић (рођаке Саве Шумановића, која ће остати упамћена као „једина комунистичка Госпођа”). Ту је и лик Павла Зеца, чији је егзистенцијални прототип политичар-сликар Ђорђе Андрејевић Кун, изразити представник ангажоване уметности соцреализма, који све, па и свој таленат, подређује Идеји,¹⁹ те тако роман успоставља чврст ослонац у културноисторијској стварности.²⁰ За разумевање начина на који списатељица обликује

¹⁶ S. Velmar-Janković, нав. дело, 58; J. Милић, нав. дело, 339.

¹⁷ Светлана Велмар-Јанковић, *Ожиљак*, друго, прерађено издање, Стубови културе, Београд 2002.

¹⁸ Изложба Саве Шумановића у Београду 1939. године, на којој је било изложено око 410 слика, старијих и нових, представљала је један од највећих уметничких догађаја у тадашњем Београду; подаци у роману заснивају се на документарним изворима, пре свега на написима у дневној штампи. Види: *Политика*, 31. 8. 1939, 11.

¹⁹ Види: Миодраг Б. Протић, *Српско сликарство XX века*, књ. 2, Нолит, Београд 1970, 370–376.

²⁰ Фотографије са изложбе Саве Шумановића од 3. септембра 1939. године репродуковане су на корицама и на страницама изложбеног каталога *После*

културу сећања индикативан је и кратак омаж готово заборављеном писцу и ликовном критичару Тодору Манојловићу, који у роману, као и у стварности, отвара две изложбе Саве Шумановића, и који се у овом наративу појављује као фигура културног сведочења о једном времену и систему вредности што већ тада почињу да се круне.²¹

Ауторка са изузетном прецизношћу бележи и конкретне податке који упућују на новинске изворе: улазнице за изложбу продавале су се по цени од два динара на дан отварања, а потом по један динар, док су карте за аутомобилске и мотоциклистичке трке достизале цене од 10, 20, 50, 100 па и 200 динара.²² Овај наглашени фактографски контраст носи јасно симболичко значење: док је уметност доступна, готово скромна у својој цени и тиха у свом деловању, спектакл је скуп, масован и привлачан; међутим, спектакл је по својој природи пролазан – појављује се нагло, привлачи пажњу и ишчежава, а уметност траје, јер је укореењена у дубоким слојевима духовног искуства. Данас је готово заборављено да су се трке у част краљевог рођендана уопште одржале, док је име Саве Шумановића остало урезано у каталог српске, југословенске и европске уметничке баштине. Тај вид личног и културног памћења може се сагледати и у оквиру теорије културе сећања, у којој уметност има улогу медија који чува и преноси значења изван непосредног историјског трајања.²³

У позадини поменутих догађаја одвија се историјска драма – почетак Другог светског рата, немачки напад на Пољску и поли-

70 година (Види: В. Буројевић, нав. дело, 2009, корице, 1, 13, 38, 61), у оквиру ког је објављен каталог Саве Шумановића са уводним текстом са изложбе одржане 1939, прикази изложбе у дневној штампи и писма уметнику из пера А. Дерока, Т. Манојловића, П. Крижанића, Р. Драинца и других, а који су Светлани Велмар-Јанковић послужили као документарни извори за писање овог поглавља романа *Лајум* (Види: В. Буројевић, нав. дело, 2009). Дакле, осим дневне штампе, списатељица користи и музејске публикације и изложбене каталоге из различитих периода сликарева живота, као и са његових ретроспективних изложби.

²¹ „(У томе *saga* сви хоћемо да верујемо да су пред Шумановићем године оздрављења и стварања; у томе *saga* Тодор Манојловић сигурно и не слуги деценије које ће, после рата, проводити у родном Зрењанину, некадашњем Бечкерку, понижен сиромаштвом, готово изгнан из памћења људи од пера, скоро парија све до смрти 1968. године)”, S. Velmar-Janković, нав. дело, 64.

²² S. Velmar-Janković, нав. дело, 60; уп. *Полишика*, 31. 8. 1939, 7, 11.

²³ Јан Асман под културним памћењем подразумева систем симболичких облика (текстови, слике, ритуали) посредством којих се колективно искуство стабилизује, чува и преноси кроз време, превазилазећи оквире непосредног, индивидуалног сећања. Културно памћење, као институционализовани облик памћења, омогућава обликовање и одржавање колективног идентитета, будући да повезује прошлост, садашњост и вредносне обрасце једне заједнице, Jan Asman, *Kultura pamćenja: pismo, sećanje i politički identitet u ranim visokim kulturama*, Prosveta, Beograd 2011, 16–18, 37.

тички потреси који ће убрзо захватити читаву Европу – што у роман уноси додатни слој напетости.²⁴ Фигура Саве Шумановића у том пресеку историјског и интимног добија своје пуно значење: он је представник једног културно рафинираног света и „лепо биће”, које захваљујући својој унутрашњој осетљивости наслућује зло што том свету прети. Парадокс да најосетљивији најдубље осећају ломове историје представља једну од чворних тачака „велике приче” обликовану романом *Лаџум*.

Као што је већ наглашено, у оквиру наративне структуре *Лаџума* поглавље „Изложба” представља једно од најзначајнијих места укрштања документарног, психолошког и симболичког слоја, у ком лик Саве Шумановића носи читав спектар симболичких значења. Сама сцена изложбе, у густом преплитању фикције и историјске стварности већ успостављена као документарно и културно значајан простор – место концентрације грађанске елите предратног Београда – у наставку добија додатну наративну напетост: док се у првом плану одвија друштвени и уметнички живот, у позадини се већ назире историјске силе које ће тај свет већ сутра разорити. Друштвени круг који се овде окупља око уметности, упркос свом високом образовању, остаје заједница глува и слепа за сопствену историјску ситуацију.²⁵

Простор изложбе представља и друштвену позорницу на којој се обликује сложен однос између уметности, идеологије и историјског тренутка, што се најјасније испољава у сукобу између Саве Шумановића и Павла Зеца. Овај сукоб се може тумачити и као симптом културних и вредносних сукоба које се преламају у наративу, јер разговор између двојице уметника и људи различитог карактера има далекосежнији значај од личног неслагања. Павле Зец, као представник идеолошког радикализма, наступа са позиције историјске нужности, доводећи у питање саму легитимност Шумановићевог сликарства у часу када европски простор бива захваћен насиљем и разарањем.²⁶ Његов напад није усмерен на естетску вредност слика, него на њихову наводну неадекватност у односу на историјски тренутак, чиме се уметност и уметник експлицитно оптужују за бекство од стварности и одсуство историјске одговорности:

²⁴ S. Velmar-Janković, нав. дело, *passim*; уп. *Политика*, 31. 8. 1939, 1–4.

²⁵ Види: J. Милић, нав. дело, 330; Gojko Božović, „Pisac građanskog sveta pred licem istorije”, у: *Поетика прозе Свејлане Велмар-Јанковић: иновом геце није од смрти Свејлане Велмар-Јанковић (1933–2014)*, зборник радова, ур. Снежана Милосављевић Милић и Јелена Милић, Универзитет у Нишу – Центар за наратолошке студије, Ниш 2024, 33–39.

²⁶ Види: J. Милић, нав. дело, 349.

– Заиста, нека Вас не повреди моја искреност, али шта Вам то значи: дрвеће и воћњаци у цвету, шидске улице и кровови под снегом, гама светлих тонова. Баш идилично. И то после „Пијане лађе” и „Доручка у трави”, слика које Ваше савремене париске колеге остављају далеко иза Вас. Али, у праву сте: свет у којем смо, заиста је идиличан и сад је право време за повратак, јелте, Вашем поетском реализму: фашистичка чизма гази Европу, стотине хиљада Јевреја затварају у концентрационе логоре, у овој држави полиција гања и хапси све што је слободоумније, а Ви, који бисте могли да будете Гоја нашег времена, Ви сведочите шарену лажу. Вечност расцветаних воћњака.²⁷

У овој реплици концентрише се идеолошка позиција која уметност своди на функцију историјског тренутка, захтевајући од ње непосредну реакцију на политичку стварност. Тиме се уметничко дело лишава сопствене аутономије и приказује као средство идеолошке интервенције, а сложеност естетског искуства подређује се једнодимензионалном читању стварности. С друге стране, реакција Саве Шумановића открива суштински другачију позицију, засновану на интимном доживљају света. Његова збуњеност и повлачење у себе, изражени у једноставној реченици: „Био сам болестан”,²⁸ сведоче о осетљивости која га чини неспособним да учествује у агресивном дискурсу идеологије. Он не одговара аргументом већ стањем, не улази у расправу већ се из ње повлачи. Шумановић се тако показује као „лепо биће” које зло не уме да именује, али га дубоко осећа и пред њим узмиче.

Илуструјући напетост између агресивног идеолошког исказа и немогућности да се зло именује, ова сцена може се тумачити и у психолошком кључу, као сукоб две различите структуре личности – једне, која тежи доминацији и рационализацији, и друге, која делује на нивоу интуиције и унутрашњег доживљаја.²⁹ Из такве перспективе Зецов говор поприма карактер продора у психички простор другог, док Шумановићева реакција има обележја повлачења и одбране.

Међутим, важно је уочити да роман не апсолутизује ниједну од поменутих супротстављених позиција: Павле Зец, иако представљен као носилац зла, није у потпуности у криву када указује на драматичност историјског тренутка. Његова критика открива истину о времену које захтева свест о стварности, али та истина,

²⁷ S. Velmar-Janković, нав. дело, 70–71.

²⁸ Исто, 71.

²⁹ Види: Karl Gustav Jung, *Психолошки типови. Одabrана дела K. G. Junga*, knj. 5, prev. Tomislav Bekić, Matica srpska, Novi Sad 1977.

изнета у облику агресије, постаје деструктивна, разоткривајући једну од кључних дилема романа – како препознати стварност, а не изгубити човечност у начину на који се она тумачи. Сукоб на изложби стога није само појединачан догађај него и симболички модел ширег историјског процеса у којем грађански свет, са својим вредностима и културом, бива доведен у питање и постепено разаран.³⁰ Сава Шумановић, као његов представник, постаје фигура жртве, и то не само у биографском него и у симболичком смислу: он је жртва времена које не уме да препозна вредност интимног искуства. Међутим, ту вредност препознају ретки појединци, попут главне јунакиње, која настоји да заштити Шумановића супротстављајући се Зецовом ставу. Њена реакција открива вредносну позицију која одбацује редукцију уметности на идеологију и инсистира на унутрашњем смислу уметничког дела. Милица и Сава, дакле, стоје на истој страни, као сродна бића која свет доживљавају изван оквира политичких догми, али зато остају рањиви пред силама које тим догмама управљају.³¹

У таквој ситуацији у први план избија сама уметност Саве Шумановића, која у роману добија и тематску и интерпретативну димензију. Његово сликарство, нарочито у позној фази, одликује синтеза класичне форме и модерног сензибилитета, остварена кроз префињен однос светлости и боје, као и кроз специфичан третман фигуре и простора. Композиције са актовима и купачицама, као и пејзажи шидског поднебља, не представљају бег од стварности; напротив: они су њено преображавање у сликовни поредак у којем светлост постаје носилац смисла. Тај елемент – светлост као суштинска категорија – наглашен је и у роману као чвориште значења, средишњи уметнички мотив и носилац субјективног искуства јунакиње, а иконички илустрован платном *На кућању*. У њеном сећању слика се не јавља као целина, већ као издвојен визуелни доживљај: „густи зелени тонови” и „три ружичаста женска акта” у одблеску светлости постају ознаке целовитости њеног бића.³² Однос зелене масе и светлосног акцента унутар композиције одговара познатим ликовним решењима Шумановићевог сликарства, где боја не гради само форму, него и доживљајно стање слике, односно њену атмосферу.³³ Фигуре купачица могу се у том контексту

³⁰ G. Božović, нав. дело, 33–34.

³¹ Види: J. Милић, нав. дело, 335.

³² S. Velmar-Janković, нав. дело, 207.

³³ Види: M. B. Protić, нав. дело, 5–49; Весна Буројевић, „Још једна Купачица, из Ла Рошела”, *Полијтика*, Културни додатак, 21. 9. 2013; Никола Ивановић, *Идентитет(и): његове жене у српском сликарству (1918–1941)* / Nikola Ivanović, *Identity(ies): Representations of women in Serbian painting: (1918–1941)* [двојезично издање], Галерија Матице српске, Нови Сад 2021.

разумети као визуелни еквиваленти „лепих бића” – носиоци духовне светлости и хармоније.

Иако се не може са сигурношћу идентификовати конкретно дело, опис слике из визуре главне јунакиње упућује на париски период Шумановићевог стваралаштва, када настају композиције са женским актима у пејзажу, обележене наглашеном колористичком структуром и унутрашњом динамиком форме.³⁴ Овај мотив такође се може довести у везу са раним варијантама купачица насталим у Француској двадесетих година, од којих је једна откупљена на Салону 1926. године и данас се чува у Ла Рошелу. Већ на тим делима уочавају се елементи који ће касније бити развијени у циклусу *Шидијанки*: јасна контура фигуре, геометријска конструкција тела под утицајем Андреа Лота, као и однос фигуре и пејзажа као јединствене целине.³⁵ Женске фигуре у тим композицијама нису пасивни објекти посматрања него носиоци сликовног простора и значења, што указује на специфичан однос према традицији акта у европској уметности. Како показује и тумачење Николе Ивановића, композиција *Кућачица* може се читати као алегоријска слика уметникове унутрашње дилеме између источног и западног културног обрасца, при чему се мотив *мосџа* (што повезује три купачице као симболе Оријента, док насупрот њих стоје три даме одевене по тадашњој европској моди, које их радознало и зазорно посматрају) јавља као симболичко место њиховог превазилажења.³⁶ У том кључу платно *На кућању* у роману добија најважнију смисаону димензију: оно је место у којем се доживљајно искуство – тренутак самоспознаје – преображава у слику, а слика у трајни део субјективног идентитета јунакиње.³⁷

Према се у *Лајуму* о њему посебно не говори, у симболичком контексту индикативан је и циклус *Берачице*, који се у неким новијим тумачењима одређује као триптих са изразитим религиозним значењем. На овим сликама, упркос наизглед једноставној теми, појављују се елементи који превазилазе реалистички оквир: босе ноге типизованих фигура, истовремено присуство грожђа и жита, тј. необичан однос времена жетве и бербе, скрећу пажњу на симбо-

³⁴ М. Протић, нав. дело, књ. 1, 1970, 192–197.

³⁵ Види: В. Буројевић, нав. дело, 2013.

³⁶ Н. Ивановић, нав. дело, 2021; Jelena Koprivica, „Šta nam poručuju 'Kupacice' Save Šumanovića”, *Nova.rs*, 2021, <https://nova.rs/kultura/kupacice-sava-sumanovic/>.

³⁷ Види: Јана Алексић, „Суманута историја, граматика и симболика идентитета (Промена друштвеног система и културног обрасца у роману *Лајум* Светлане Велмар-Јанковић)”, у: *Бездане свейлоси: о књижевном делу Свейлане Велмар-Јанковић*, ур. Михајло Пантић, Библиотека града Београда, Београд 2012, 141–142.

лички слој представе. Надреални спој елемената отвара простор за разумевање овог циклуса у кључу хришћанске симболике – као слике страдања, али и наде у спасење, при чему светлост која прожима композицију добија карактер метафизичког знака. Шумановић се тако може сагледати и као сликар светлости у есхатолошком смислу, односно као сликар чије дело, и онда када није експлицитно религиозно, носи у себи хришћанску идеју преображења.³⁸

Снажну потпору овом тумачењу даје и чињеница да је триптих *Берачице* остао да се суши на сликаревом штафелају у тренутку када је одведен на стратиште 1942. године, што отвара могућност читања у контексту синхронизитета – значењске подударности између уметничког дела и животне судбине аутора, као и његовог интуитивног осећања надлазећег зла.³⁹ Иако овај податак не улази у непосредни наратив романа, он се у свести образованог читаоца имплицитно призива и продубљује значење лика-личности Саве Шумановића као уметника чије дело остаје да сведочи и онда када је сâм насилно уклоњен из историје. У том простору између историјске чињенице и књижевне алузије успоставља се један од најсуптилнијих слојева романа, у коме уметност постаје облик отпора пролазности.⁴⁰

Берачице се тако, као и *Кућачице*, могу довести у везу са оним што је у роману препознато као „лепа бића” – фигуре које, попут Милице Павловић и самог Саве Шумановића, интуитивно осећају надлазеће зло, али му се не супротстављају агесијом, већ сопственом светлошћу и духовном осетљивошћу. Њихова босоногост, крхкост и издвојеност из реалног временског поретка указују на припадност другом, вишем плану постојања, где се страдање преображава у смисао. Посматрано из тог угла, ове фигуре могу се тумачити и као наговештај архетипског обрасца жртве, у којем појединац, бивајући изложен страдању, учествује у дубљем, колективном искуству.⁴¹ У складу са Јунговим разумевањем архетип-

³⁸ Циклус *Берачице* представља једно од кључних остварења позног стваралаштва Саве Шумановића и монументални триптих сложене симболичке структуре. Дело се често тумачи као његова „лабудова песма” (Ј. Миљковић, нав. дело, 82–91), али и као могући почетак новог циклуса – имајући у виду чињеницу да Шумановић није био нарочито религиозан (О. Тутућ, нав. дело, 65–80; Д. Вашићевић, нав. дело, 63; Весна Буројевић, „Триптих 'Берачице'”, у: *Књижа о Шумановићу*, ур. Драган Јакићевић и Мило Ломпар, СКЗ, Београд 2019, 202–218. У ликовном смислу „Берачице” се одређују као синтеза Шумановићевих трагања за јединством стила, мотива женског акта и пејзажа, и као једно од најсложенијих дела српске модерне уметности, са елементима античке, ренесансне и модерне традиције. Види: Милана Квас, *Сава Шумановић, сликар мајичкој реализма*, Спомен-збирка Павла Бељанског, Нови Сад 2011, 154.

³⁹ М. В. Протић, нав. дело, 44; О. Тутућ, нав. дело, 68–71.

⁴⁰ Види: Ј. Милић, нав. дело, 356.

⁴¹ Исто, 335–336.

ских слика, жртва се не исцрпљује у биографској чињеници страдања, него означава психички процес трансформације, где се губитак преображава у духовну вредност.⁴² Тако се уметничка визија Саве Шумановића, као и наративна визија Светлане Велмар-Јанковић, сусрећу у тачки где лепота више није само естетска него и етичка и онтолошка категорија, а страдање постаје облик трајања.

Наредна поглавља романа – „Салон” и „Сточих” – још једном наглашавају уметничку димензију грађанског света, показујући да чак три од пет целина носе јасну везу са уметношћу и културом. Назив поглавља „Салон” призива такав предметни и културни видокруг у коме ствари престају да буду пуки делови ентеријера и постају носиоци значења. Намештај раног и позног 18. века, нарочито онај рађен према енглеском мајстору Чипендејлу, у роману представља обележје изграђеног културног обрасца, где се једноставност линија и строгост облика укрштају са ублаженим утицајима француског рококоа и дискретном игром украса.⁴³ Овакав избор намештаја није последица помодности, већ израз образованог и префињеног укуса, у чијем се оквиру естетско искуство повезује са свешћу о традицији и културном континуитету. Том грађанском свету припада и Сава Шумановић као велики сликар, и као репрезентант културе ослоњене на унутрашњу меру, осетљивост, учтивост и префињен укус, културе која ће већ у наредној деценији бити разорена историјском катастрофом. Захваљујући духовној осетљивости главне јунакиње, предмети у *Лајуму* немају улогу мртвих ствари, као што ни слика *На кућању* није тек вредан уметнички предмет: они постају носиоци памћења, материјални ослонци идентитета и знаци једног несталог света. Сточих који је преживео конфискацију добија посебан статус покретача сећања и ритмова прошлог живота у телу и чулима јунакиње, израстајући у предмет-симбол и медијум културног памћења, у смислу у ком такав предметни свет разматра Асман. Кроз предмете, као и кроз Шумановићеву слику, прошлост не бива само евоцирана него и поново створена, односно проживљена, хуманизована, па се и он укључује у „велику причу” романа – причу о грађанском друштву које нестаје, али чији се духовни трагови одржавају у памћењу и уметности.⁴⁴

Завршни слој наратива о Сави Шумановићу показује како уметничко искуство прелази из равни непосредног доживљаја и историјског оквира у сферу сећања, привиђења и интимног дијалога,

⁴² Karl Gustav Jung, „Arhetipovi kolektivno nesvesnog”, у: *Psihologija nesvesnog. Odabrana dela K. G. Junga*, knj. 2, prev. Tomislav Bekić, Matica srpska, Novi Sad 1977, 96–120.

⁴³ S. Velmar-Janković, нав. дело, 80–81.

⁴⁴ Види: G. Božović, нав. дело, 33–39.

где његово присуство надраста спољашње догађаје и везује се за унутрашњи живот јунакиње. Појава на граници између сећања и визије, у облику привиђења које задржава исте визуелне карактеристике,⁴⁵ доказ је да се лик уметника у свести јунакиње стабилизује као слика, односно као унутрашњи образац. Прелаз од живог присуства ка унутрашњој слици одговара психолошком процесу интериоризације, у коме се спољашње искуство претвара у трајну структуру психе.⁴⁶

На исти начин, значај платна *На кућану* добија своју коначну потврду у каснијим временским равнима романа. Оно што је у тренутку настанка било доживљај, у временској дистанци постаје трајни унутрашњи траг, њено психичко упориште (јунакиња јасно каже да је та слика „суштински део мене“⁴⁷). Прелазак са спољашњег на унутрашњи план значи да Сава Шумановић више није само историјска личност једног времена већ трајни део психичке стварности Милице Павловић, њеног субјективног идентитета. Дакле, уметност не траје сама по себи; она опстојава у ономе ко је у стању да је прими и у себи сачува, што овај наратив повезује са идејом дубоке сродности између уметника и „лепих бића“, која способношћу унутрашњег усвајања њене емоције превазилазе историјску пролазност.

Каснији временски план романа доноси рефлексију из 1984. године, када јунакиња, под утицајем новинског текста о ретроспективној изложби (која се и у егзистенцијалној стварности тада догодила), поново призива слику и њено значење. Иако не успева да пронађе конкретан текст, сâм чин трагања показује да уметничко дело наставља да делује као унутрашњи позив, захтевајући повратак и поновно читање.⁴⁸ Слика надраста своју предметност, делујући као медиј што повезује различите временске слојеве: прошлост, у којој је настала; садашњост, у којој се памти; и будућност, у којој наставља да делује. Она тиме улази у хоризонт „велике приче“, која у делу Светлане Велмар-Јанковић обухвата процесе историјских прелома и духовног опстанка.

Лик Саве Шумановића на самом крају романа добија значење које превазилази индивидуалну судбину. Његово страдање, у роману именовано са извесном језом: „заклати“, као искуство свирепости коју цивилизовани човек тешко може да појми и прихвати,

⁴⁵ „Црни прслук преко раздрљене беле кошуље, и лептир-машне нигде, отргнута. Смештао би се тако да му се назирао само горњи део тела“, S. Velmar-Janković, нав. дело, 210–211.

⁴⁶ Види: K. G. Jung, нав. дело, књ. 2, 1977, 96–120.

⁴⁷ S. Velmar-Janković, нав. дело, 210.

⁴⁸ Исто, 258.

постаје симбол уништења једног културног света, али и потврда да уметност, као облик духовног постојања, не може бити уништена. Управо у том парадоксу – да уметник нестаје, а његово дело остаје – открива се коначни смисао наратива: уметност не само да преживљава историју већ је и један од ретких облика кроз које се смисао уопште може сачувати.

MIRJANA BEČEJSKI

THE NARRATIVE OF SAVA ŠUMANOVIĆ IN *LAGUM*
BY SVETLANA VELMAR-JANKOVIĆ

SUMMARY: The paper examines the narrative of Sava Šumanović in by Svetlana Velmar-Janković's novel *Lagum*, presenting it as one of the three principal narrative-essayistic currents through which the protagonist's searches for lost time. Alongside the essayistic narratives concerning the emergence and disappearance of language, as well as those dedicated to the streets, architecture, and the past of Belgrade, this third narrative strand is linked to art, aesthetics, and the cultural ethos of pre-war civil society, whose cultural horizon is, among other things, reflected in refined sensibilities, including a cultivated appreciation for objects such as furniture in the Chippendale style.

Departing from the novel's documentary foundation and its interweaving with subjective experience, the paper shows that the narrative of the painter Sava Šumanović is grounded in the unity of historical knowledge and individual memory. The figure of Sava Šumanović, who was killed in the Ustaše genocide of Serbs in 1942 in the former NDH (the Independent State of Croatia – *Nezavisna Država Hrvatska*), is constructed as a mediating point between the artistic, psychological, and historical, within which his painting becomes a medium of inner recognition and self-understanding for the protagonist Milica Pavlović.

Particular attention is devoted to the poetics of light and colour as a shared denominator of both painterly and literary expression, as well as to the motif of the painting *At the Bathing Place (Na kupanju)*, which in the novel acquires the status of an internalised "flash" and a permanent psychic imprint, continuing to operate across multiple temporal layers of the protagonist's experience.

The analysis further addresses the exhibition scene of 1939 (from the chapter "Exhibition") as a site of intersection between art, society, and ideology, within which the conflict between Sava Šumanović and Pavle Zec emerges as symptomatic of a broader historical collapse of the value system.

The motifs analysed separately include *Bathers* (*Kupačice*) and *Harvesters* (*Beračice*). The latter, belonging to the painting cycle of Sava Šumanović, is, unlike *Bathers*, more implicitly present as an echo in the mind of the educated reader than in the narrative of the novel, pointing to its symbolic and religious potential, as well as to the possibility of interpretation in terms of sacrifice, light, and transformation.

Finally, the concluding section shows that art in the novel does not persist as a material object, but rather as an internalised experience and a form of spiritual memory: the image endures insofar as it has become an integral part of the subject. In this sense, the figure of Sava Šumanović assumes the role of a paradigm of suffering and spiritual continuance, while the narrative itself becomes embedded within a broader “grand narrative” concerning the disappearance of a cultural world and the survival of its values.

KEYWORDS: Svetlana Velmar-Janković, “grand narrative”, Lagum, Sava Šumanović, poetics of light

Др Мирјана М. Бечејски
Виши научни сарадник
Институт за српску културу Приштина–Лепосавић,
becejskim@gmail.com
ORCID: 0000-0002-2557-7936