



UNIVERZITET U NOVOM SADU  
FILOZOFSKI FAKULTET  
STUDIJSKI PROGRAM: JEZIK I KNJIŽEVNOST

# **Modernizam Josipa Kulundžića: esejističko i prozno stvaralaštvo**

DOKTORSKA DISERTACIJA

Mentor: prof. dr Ivana Živančević Sekeruš  
Komentor: naučni savetnik dr Bojan Jović

Kandidat: msr Iva Tešić

Novi Sad, septembar 2020. godine

**obrazac 5a****UNIVERZITET U NOVOM SADU  
NAZIV FAKULTETA: FILOZOFSKI FAKULTET****KLJUČNA DOKUMENTACIJSKA INFORMACIJA**

Redni broj: RBR	
Identifikacioni broj: IBR	
Tip dokumentacije: TD	Monografska dokumentacija
Tip zapisa: TZ	Tekstualni štampani materijal
Vrsta rada (dipl., mag., dokt.): VR	Doktorska disertacija
Ime i prezime autora: AU	Iva Tešić
Mentor (titula, ime, prezime, zvanje): MN	Prof. dr Ivana Živančević Sekeruš, redovni profesor, mentor Dr Bojan Jović, naučni savetnik, komentor
Naslov rada: NR	Modernizam Josipa Kulundžića: esejističko i prozno stvaralaštvo
Jezik publikacije: JP	srpski
Jezik izvoda: JI	srpski / engleski
Zemlja publikovanja: ZP	Srbija
Uže geografsko područje: UGP	Vojvodina, Novi Sad
Godina: GO	2020.
Izdavač: IZ	autorski reprint
Mesto i adresa: MA	Novi Sad, dr Zorana Đinđića 2
Fizički opis rada: FO	11 Poglavlja / 265 stranica / 20 slika/ 0 grafikona / 56 referenci / 4 priloga
Naučna oblast: NO	Srpska književnost 20. veka

Naučna disciplina: ND	Komparativna književnost sa teorijom književnosti, Srpska i hrvatska proza 20-ih i 30-ih godina 20. veka
Predmetna odrednica, ključne reči: PO	Srpska i hrvatska proza 20-ih i 30-ih godina 20. veka, modernizam, ekspresionizam, eseji i proza Josipa Kulundžića
UDK	821.163.41-3 Kulundžić J. (043.3)
Čuva se: ČU	FILOZOFSKI FAKULTET, Centralna Biblioteka
Važna napomena: VN	
Izvod: IZ	Doktorska disertacija <i>Modernizam Josipa Kulundžića: esejističko i prozno stvaralaštvo</i> istražuje, opisuje i analizira poetičke osobnosti onog segmenta Kulundžićevog dela koji je ostao marginalizovan i sa književnoistorijske, književnokritičke i književnoteorijske perspektive. S obzirom na činjenicu da ne postoji uspostavljeno vrednosno, čak ni interpretativno polazište (osim o romanu <i>Lunar</i> ) koje nam je moglo biti na raspolaganju i koje smo mogli problematizovati, u radu nije bilo povoda za polemički ili dijaloški diskurs. Imajući u vidu da su Kulundžićevi eseji i pripovetke nepoznanica u našoj književnoj istoriji i da se ne pominju autorovi radovi koji izlaze iz okvira dramske, teatarske i pedagoške delatnosti, namera disertacije je da pruži sveobuhvatniji pregled Kulundžićevog neistraženog stvaralačkog korpusa. Cilj disertacije je da Josip Kulundžić konačno bude predstavljen kao literarna vrednost koja zaslužuje potpunu valorizaciju, ali i adekvatno mesto kako u srpskoj, tako i u hrvatskoj književnoj istoriografiji.
Datum prihvatanja teme od strane NN veća: DP	
Datum odbrane: DO	

<p>Članovi komisije: (ime i prezime / titula / zvanje / naziv organizacije / status) KO</p>	<p>Predsednik komisije: prof. dr Bojana Stojanović Pantovič, redovni profesor, Filozofski fakultet Univerziteta u Novom Sadu</p> <p>Član 1: prof. dr Željko Milanović, vanredni profesor, Filozofski fakultet Univerziteta u Novom Sadu</p> <p>Član 2: dr Bojan Čolak, viši naučni saradnik, Institut za književnost i umetnost u Beogradu</p>
---	--

University of Novi Sad  
Key word documentation

Accession number: ANO	
Identification number: INO	
Document type: DT	Monograph documentation
Type of record: TR	Textual printed material
Contents code: CC	Doctoral dissertation
Author: AU	Iva Tešić
Mentor: MN	Ivana Živančević-Sekeruš, PhD, Full Professor Bojan Jović, PhD, Principal Research Fellow
Title: TI	Modernism of Josip Kulundžić: his essayistic and prose works
Language of text: LT	Serbian
Language of abstract: LA	Serbian / English
Country of publication: CP	Serbia
Locality of publication: LP	Vojvodina, Novi Sad
Publication year: PY	2020
Publisher: PU	Author's reprint
Publication place: PP	Novi Sad, dr Zorana Đinđića 2

Physical description: PD	11 Chapters / 265 pages / 20 pictures / 0 charts / 56 references / 4 attachments
Scientific field SF	Philological Sciences, Comparative Literature with Theory of Literature, Serbian and Croatian prose of the 1920's and 1930's
Scientific discipline SD	Comparative Literature with Theory of Literature, Serbian and Croatian prose of the 1920's and 1930's

Subject, Key words SKW	Modernism, Expressionism, Josip Kulundžić' essays and prose
UC	821.163.41-3 Kulundžić J. (043.3)
Holding data: HD	University of Novi Sad, Faculty of Philosophy, Central Library
Note: N	
Abstract: AB	<p>Doctoral dissertation <i>Modernism of Josip Kulundžić: his essayistic and prose works</i>, explores, describes and analyzes the poetic features of that segment of Kulundžić's opus which has remained marginalized from literary-historical, literary-critical and literary-theoretical perspectives. Given the fact that there is no established valuable, even interpretive starting point (except for the novel <i>Lunar</i>) that was at our disposal and that we could problematize, there was no reason for polemical or dialogical discourses in the paper. Bearing in mind that Kulundžić's essays and short stories are unknown in our literary history and that the author's works that go beyond the framework of drama, theater and teaching are not mentioned, the intention of the dissertation is to provide a more comprehensive overview of Kulundžić's unexplored creative corpus. The aim of the dissertation is for Josip Kulundžić to finally be established as a literary value that deserves a complete valorization, but also an adequate place in both Serbian and Croatian literary historiography.</p>
Accepted on Scientific Board on: AS	
Defended: DE	
Thesis Defend Board: DB	<p>president: Bojana Stojanović Pantović, PhD, Full Professor, Faculty of Philosophy, University of Novi Sad</p> <p>member: Željko Milanović, PhD, Associate Professor, Faculty of Philosophy, University of Novi Sad</p> <p>member: Bojan Čolak, PhD, Senior Research Associate, Institute for Literature and Arts, Belgrade</p>

## SADRŽAJ

MODERNIZAM JOSIPA KULUNDŽIĆA: ESEJISTIČKO I PROZNO STVARALAŠTVO.....	1
Uvodna razmatranja. ....	1
<i>LUNAR</i> – ROMANSIJERSKO OSTVARENJE JOSIPA KULUNDŽIĆA .....	7
Recepcija romana <i>Lunar</i> .....	7
Obrisi sumatraizma u <i>Lunaru</i> .....	17
Žanrovska polifonija romana <i>Lunar</i> .....	24
<i>Lunar</i> kao realizacija Kulundžićevih programskih načela.....	33
ODJECI MISTICIZMA U KULUNDŽIĆEVOJ PROZI S POČETKA DVADESETIH GODINA .....	40
„Ima samo jedna duša, koja prožima sve vidljive i nevidljive stvari“.....	40
„Znate li vi štogod o tome, da misao struji preko etera od stvorenja do stvorenja?“.....	48
JOSIP KULUNDŽIĆ I SOCIJALNO ANGAŽOVANA KNJIŽEVNOST .....	56
Polemika Kulundžić – Crnjanski .....	58
JOSIP KULUNDŽIĆ KAO SOCIJALNO ANGAŽOVANI PISAC.....	64
„Ne daj se, svete, u čas, kad hoće da ti nature i opet Boga...“.....	64
„Lepota je sveta – umetnik joj daje večnosti: druge ikone za čoveka nema. Amin.“.....	70
O beskućnicima.....	76
O lažnim dobročiniteljima.....	89
O pridošlicama u „mistično carstvo privilegovanih“.....	91
Emocije i malograđansko društvo.....	99
„Uzdizanje u individualno“.....	103
TEMA SMRTI U KULUNDŽIĆEVOJ PROZI .....	109
Otkud smrt? – jedno marsovsko tumačenje prvog greha .....	111
O „bacilu smrti“ .....	114
Smrt kao utopija .....	119
Smrt uokvirena ratom .....	126

## SEGMENTI NEREALIZOVANOG ROMANA *KNJIGA O TUZI* –

TUGA KAO TEMA KULUNDŽIĆEVE PROZE ..... 133

ESEJISTIČKO-KRITIČKI DISKURS JOSIPA KULUNDŽIĆA..... 141

O novoj umetnosti ili o sintetizmu i sinesteziji - „O umjetnosti“ ..... 144

Kubizam..... 151

Ekspressionističko slikarstvo..... 152

„Mistika i nova umjetnost“ ..... 155

Eseji i manifesti o dramskom stvaralaštvu..... 157

„Most“ ili o dramati ..... 159

O umiranju naturalizma..... 162

Nova drama..... 164

„Čista dramatika“ ..... 166

O književnim temama Josipa Kulundžića..... 168

„Proza“ ..... 168

O simbolima..... 170

Književni kritičar Josip Kulundžić..... 173

Josip Kulundžić i pokret socijalne literature..... 176

ZAKLJUČAK..... 179

GRAĐA ZA BIBLIOGRAFIJU JOSIPA KULUNDŽIĆA..... 183

[I] Stvaralaštvo Josipa Kulundžića (1912-2018) ..... 183

I. Posebna izdanja ..... 183

II. Rukopisi ..... 184

III. Prilozi objavljeni u listovima i časopisima ..... 186

III.1. Poezija ..... 186

III.2. Proza ..... 186

III.3. Dramski tekstovi ..... 188

IV. Eseji ..... 190

IV.1. Programski eseji ..... 190

IV.2. Eseji o modernoj umetnosti: likovna umetnost, muzika..... 191

IV.3. Kritike i polemike..... 191



V. Eseji i kritike o pozorištu, muzici, filmu i likovnoj umetnosti .....	192
V.1. Pozorište.....	192
V.2. Muzička kritika.....	196
V.3. Film.....	197
V.4. Likovna umetnost.....	197
VI. Tekstovi u zbornicima, tematima, hrestomatijama i antologijama.....	198
[II] Literatura o Josipu Kulundžiću 1921–2014. ....	200
 PRILOZI .....	 208
Dokument 1. ....	208
Autobiografija 1926. ....	208
Dokument 2. ....	211
[Bio-bibliografski prilozi] .....	211
Dokument 3. ....	218
[O stvaranju društva jugoslovenskih književnika] .....	218
Dokumenti o stvaranju književničke organizacije .....	223
Dokument 4. ....	225
Polumesečnik <i>Plamen</i> .....	225
 PRIMARNA LITERATURA .....	 227
SEKUNDARNA LITERATURA .....	231
 PRIMERI AUTOGRAFA IZ KULUNDŽIĆEVOG ROMANA LUNAR .....	 245
Napomene uz stranice iz autografa romana <i>Lunar</i> .....	245

# MODERNIZAM JOSIPA KULUNDŽIĆA: ESEJISTIČKO I PROZNO STVARALAŠTVO

## Uvodna razmatranja

U raspravi o esejističkom i proznom stvaralaštvu Josipa Kulundžića, na samom početku suočavamo se sa brojnim nepoznanicama – kako u biografiji, tako i u svojevrsnoj isključivosti koju nameću mnogi proučavaoci. O ovom autoru beleži se da je: „Hrvatski i srpski dramatičar, kritičar i teoretičar“ (*Hrvatska enciklopedija*, 2004: 343); „književnik, redatelj i teatrolog“ (Senker, 1993: 513), „dramatičar i kritičar“ (Šicel, 2007: 173); „dramski pisac, dramski i operni redatelj, kritičar, teoretičar i kazališni pedagog“ (Petlevski, 2010: 455); „dramatičar, redatelj i teoretičar drame“ (Kragić, 2013: 1207) i „hrvatski i srpski književnik i kazališni redatelj“ (*Proleksis enciklopedija*).

Dakle, Kulundžić je prepoznat prevashodno kao dramski pisac, teatrolog, pozorišni pedagog, redatelj, pozorišni kritičar, pozorišni direktor – tačnije, kao stvaralac koji je dominantno vezan za pozorišnu umetnost.

Jednodimenzionalna usredsređenost na dramsko stvaralaštvo učinila je da esejistički diskurs, priče, pa i roman, ostanu na margini istraživanja. Međutim, Josip Kulundžić nije samo jedan od ključnih dramatičara, već i jedan od važnijih modernističkih pripovedača, romansijera i esejista: četrdesetak priča otvara nam sasvim novu perspektivu o Kulundžiću kao značajnom i hrvatskom i srpskom pripovedaču, dok esejistički rukopis još ubedljivije svedoči o raznolikoj esejističkoj formi, koja predstavlja visoke domete ovog tipa, bartovski rečeno – tekstualne proizvodnje.

Brojni i raznovrsni esejistički radovi ovog autora ukazuju nam ne samo na veliku stvaralačku umešnost, već i na činjenicu da je svojim interesovanjima zalazio u prostor skoro svih umetnosti (književnosti, likovne umetnosti, muzike, plesa, i, naravno, pre i iznad svega – u svet pozorišne umetnosti).

Kulundžić je, kako sam kaže, kao pučkoškolac ušao u svet književnosti neveštim „lirskim pjesmama“, da bi u gimnaziji počeo pisati priče, a na „univerzi“ drame (Kulundžić, 1928b: 117). Ta rana stvaralačka faza traje od 1912. do 1918, i odlikuje je početnička naivnost.

Zanemarujući rane radove u Kulundžićevom stvaralačkom opusu, jasno se uočavaju tri faze: simbolistička<sup>1</sup> – odnosno ekspresionistička od 1919. do 1928, potom sledi razdoblje levog intelektualnog angažmana u pokretu socijalne literature (od 1928. do 1936. godine) i treća, u kojoj je od 1936. do smrti 1970. aktivan (isključivo i vrlo predano) kao reditelj, dramski pisac, pozorišni kritičar, teatrolog i pozorišni pedagog – reč je o fazi koja je presudno odredila autorovu poziciju u književnosti.

Sva dosadašnja istraživanja o Kulundžiću usmerena su na njegovo dramsko stvaralaštvo kao ono najznačajnije. Međutim, ako govorimo o pripovedačkom i esejističkom radu prve dve faze su najplodonosnije i najvažnije. U pripovetkama Josipa Kulundžića iz prve faze uočava se raznolikost, naročito u onima u kojima je eksperimentalno u prvom planu, što nam otvara i pitanje da li je reč samo o ekspresionizmu ili se u poetici modernizma ovoga zaboravljenog pripovedača može govoriti i o svojevrsnim poigravanjima s novinama koje su dominantne u dvadesetim godinama i u srpskoj i u hrvatskoj književnosti (npr. futurizam, konstruktivizam, aktivizam, dinamizam, antinaturalizam). Moglo bi se reći da je posredi sinteza različitih iskustava s kojima je Kulundžić došao u dodir boraveći na studijama režije i dramaturgije u Berlinu, Drezdenu (najdirektnije, i najpresudnije, na njega je uticao nemački ekspresionizam), Parizu i Pragu (gde se upoznao sa socijalno angažovanom literaturom).

Imajući u vidu složenost pitanja ekspresionizma, kao važnog činioca Kulundžićevog modernizma, podsetićemo na reči Viktora Žmegača:

Tko se uputio u složenost umjetničkih zbivanja epohe, tome se nameće zaključak da je ekspresionizam naziv za različite, dijelom vrlo raznorodne tendencije, pa da stoga paušalan sud ili čak definicija nisu mogući ni s tematskog i ideološkog ni sa stilističkog gledišta. Raspon tog pojma obuhvaća da spomenemo samo dvije ekstremne pozicije – kako patetično pjesništvo „svečovječanskih zanosa“ i modernu dramatiku misterija tako i estetski konstruktivizam nesklon idealističkom patosu. S tim je povezana i okolnost da se odnos prema tradiciji nipošto ne može jednoznačno odrediti – recimo u smislu radikalnog prekida s tradicijom. ‘Literarna revolucija’ drugog decenija 20. stoleća nije izbila kao iznenadno i

---

<sup>1</sup> Kulundžić je svoju stvaralačku koncepciju odredio kao simbolističko-ekspresionističku i po tome je jedinstven i u hrvatskoj i srpskoj književnosti. Ovaj autor je insistirao na toj odrednici, kao i na pripadnosti tom konceptu stvaranja, što je naročito vidljivo u njegovim esejima programskog i kritičkog tipa. Međutim, s tim u vezi, podsetićemo na jedan zanimljiv detalj: Bogdan Popović, kao žestoki negator modernizma dvadesetih godina (odnosno poetike različitih *izama*) objavljuje tekst “Stevan Malarme, simbolizam i drugi ‘izmi’”, u kojem, između ostalog, piše: “Odavde, odakle je za poslednjih trideset godina i dosad polazio, treba da pođe otpor protiv svega što je izvitopereno, nesumnjivo nezdravo, nadraženo na jalovo, lako, neskromno; protiv ‘nadjudi’, ‘nadgenija’, in’ i ‘naddžinova’, to jest u stvari – ‘podljudi’. U interesu je naše zajedničke domovine da Malarme ne postane idol u nas” (Popović, 1921: 400). Dakle, Bogdan Popović u jeku modernističkog prevrata u srpskoj književnosti diže glas protiv poetike novog simbolizma, koju prepoznaje u kosmizmu i slobodnom stihu stvaralaca ranih poratnih godina).

neočekivano kao što se čini kritičaru koji polazi isključivo od publicističkih odjeka neke aktuelne, kadšto samo pomodne pojave: a nije bila ni tako rušilačka kao što nam žele sugerirati razni neobuzdani manifesti onih godina. Riječ o 'estetskoj revoluciji' može imati uvjetno značenje (Žmegač, 1986: 75).

U nekoj vrsti traganja za opšteprihvaćenom, sveobuhvatnom oznakom ekspresionističkog pokreta, Žmegač zaključuje: „Bez sumnje moramo se čuvati toga da umjetničke oblike ekspresionizma neposredno izvodimo iz društvene situacije; no ne smiju se zanemariti ni znakovi vremena: znakovi nelagode, straha ali i poletnog utopizma“ (Žmegač, 1986: 75–76).

Žmegačev stav da u istoriji hrvatske književnosti postoje „uvjerljivi primjeri“ koji dokazuju kako je neophodno korigovati „jednosmerne šeme“, jer, kako tvrdi ovaj autor, „Pogled na kronologiju uči nas da ima pojava koje se s pravom mogu nazvati *avant la lettre*, i koje jasno predočuju momenat relativne istodobnosti srodnih ali uzajamnih no neovisno umjetničkih težnja“ (Žmegač, 1986: 77–78), zapravo, može poslužiti i za opisivanje Josipa Kulundžića, odnosno neku vrstu okvirnog svrstavanja u ondašnje literarne tokove.

U Kulundžićevim esejističkim i proznim tekstovima prepoznajemo različite nijanse modernizma kao znakove različitih *izama*. Tako se anarhizam, prevrat, bunt i raskid s prošlim, tradicionalnim, kanonskim u narativnoj umetnosti manifestuju već od 1919. godine u pričama „Ahasver i oganj“ i „Basna o papagajima“. Najvidljiviji simbolističko-ekspresionistički, odnosno modernistički eksperiment, ostvaren je u „Simbolima“, priči koju prate i teorijska pojašnjenja programskog karaktera (nekoliko decenija kasnije, istovetno će učiniti i Miloš Crnjanski u knjizi *Itaka i komentari*, 1959). Što se simbola tiče, nesporno je da su oni imali važnu funkciju u pripovednim tekstovima – uostalom, Kulundžić je najavio knjige s indikativnim naslovima: *Smrt u svojim simbolima* (je objavljeno nekoliko priča) i „mistični“ roman *Simboli večnosti* (iz kog je štampana samo priča „Tao“).

Kada je o simbolizmu i modernizmu reč, možemo reći da su to dve struje koje se na neki način sudaraju, ali i podudaraju u narativnom tkivu Josipa Kulundžića. Na tu vrstu preplitanja ukazuje i Bojana Stojanović Pantović, koja zaključuje:

Isključivo ili pretežno svodenje modernizma na simbolizam je dvostruko sporno. Najpre zbog toga što se na taj način previđa stilsko-poetički pluralizam ostalih struja, tokova i pokreta unutar sve obuhvatnije istorijsko-tipološke formacije. Time se favorizuje samo jedan tok modernizma, doduše veoma značajan, ali u mnogim literaturama on se javlja isprepleten sa

elementima drugačijih tendencija. Dalje, isticanjem radikalne opreke između simbolizma i avangarde unekoliko se implicira i određeni vrednosni stav. On s jedne strane može biti negativan, što znači da avangarda predstavlja radikalno novu i do tada nepoznatu inovaciju književne strukture, a s druge strane, pak, pozitivan, pri čemu se upravo simbolizmu pripisuje onaj presudan značaj u modernizaciji teorije i literarne prakse 20. veka, čak i u slučajevima kada je ovaj pravac samo inicirao izvesne procese književnoistorijskog razvoja“ (Stojanović Pantović, 1998: 16–17).

Ono što je u Kulundžićevom stvaralaštvu moguće označiti kao odjek ekspresionističke poetike<sup>2</sup>, neki srpski i hrvatski tumači zapazili su u romanu *Lunar* i u njegovim ranim dramama<sup>3</sup>. Do danas jedini publikovan Kulundžićev roman opisivan je na sledeće načine: „Zanimljiv i nedovoljno uvažavan proizvod hrvatskog ekspresionizma na planu romana jest *Lunar* (1921) Josipa Kulundžića“ (Nemec, 1998: 96); „fantazmagorična priča, svojevrsna bajka o ekspresionističkom pjesniku, mjesečaru, tajanstvenom čudaku, ide u red najuspjelijih proznih radova našeg ekspresionizma“ (Jelčić, 2004: 376); „Josip Kulundžić je jednim od svojih literarnih prvijenaca, romanom, ili, kako ga on zove 'mističnom novelom' pod nazivom *Lunar* – znatno pridonio, ne baš previše bogatom ekspresionističkom proznom stvaralaštvu“ (Šicel, 2007: 95); „Djelo ima obilježja ekspresionističke poetike“ (Luček, 2008: 420).

Najveću pažnju Kulundžiću u srpskoj književnoj nauci posvetio je Radovan Vučković, koji, između ostalog, o *Lunaru* piše: „Dramski koncipovan roman J. Kulundžića po uzoru na nemački pasionsko-mističnu ekspresionističku dramu. [...] Kulundžić, dobar poznavalac nemačkog ekspresionizma, koji je sažeto izložio svoja gledišta o avangardnoj prozi [...] a delom svoje ekspresionističke koncepcije plasirao u tekstu romana, mogao je da dosledno uobliči model mistično-fantastičnog romansijerskog dela po uzoru na nemačku ekspresionističku dramu i da u njegovo tkivo ugradi elemente koji je karakterišu“ (Vučković, 2011: 25–26).

Prelom, raskid s tradicijom, avangardni radikalizam (u Kulundžićevom slučaju proza je na granici simbolističko-ekspresionističkog, sa nijansama ostalih *izama* koje možemo registrovati), koji se dogodio u godinama nakon Prvog svetskog rata, Kulundžića svrstava

---

<sup>2</sup> O specifičnosti ekspresionizma Bojana Stojanović Pantović govori: “Pozicija ekspresionističkog pokreta je jedinstvena, jer pokazuje pripadnost i modernizmu i avangardi. Ako je naglašavanje subjektivnosti, individualizma i relativizma kao i povezanost sa tokovima dekadencije, simbolizma i naturalizma ono što ga nedvosmisleno genetički vezuje za modernizam, pa preko njega i za egzistencijalizam, programska istupanja ekspresionista, radikalni obračun sa tradicijom i uspostavljanje nove estetske prakse, kao i kritika društvenih institucija i civilizacijske krize, nedvosmisleno ga opredeljuje kao avangardni pokret” (Stojanović Pantović, 1998: 17).

<sup>3</sup> Najiscrpniju studiju o ekspresionističkim dramama Josipa Kulundžića napisao je Boško Milin (2008): *Lavirinti ekspresionizma. Rane drame Josipa Kulundžića*. Novi Sad: Sterijino pozorje.

među značajne pripovedače i hrvatskog i srpskog ekspresionizma / modernizma (Kreleža, Cesarec, Stanko Tomašić, Kalman Mesarić, Ahmed Muradbegović, dok su s druge strane Crnjanski, Rastko Petrović, Vinaver, Krakov, Dragiša Vasić, Sibe Miličić, Dragan Aleksić...).

U esejističko-kritičkom opusu ranih dvadesetih godina XX veka (prevashodno onom s programskim obeležjima), Kulundžić vrlo precizno i dosledno govori o svojoj najnovijoj fazi kao fazi simbolizma, koji svoj poetički ideal ostvaruje u ekspresionizmu (v. tekstove: „O umjetnosti“, „Kubizam“, „Rusi i ekspresionizam“, „Nova dramatika“).

Ipak, u Kulundžićevim esejima kao najfrekventnija oznaka za stvaralačke manifestacije vremena pojavljuje se kvalifikativ *novo*: novo vreme, nova epoha, nova drama, novi teatar, nova umetnost – što je, u suštini, ključna odrednica za svaku vrstu promene koju definiše. U jeku brojnih *izama* u srpskoj književnosti, Kulundžić insistira na simbolizmu<sup>4</sup> kao nadređenom pojmu za sve *izme*, i u taj formativni okvir stavlja svoju stvaralačku realizaciju, ali uz napomenu da je ekspresionizam, po njemu, ostvarenje simbolističkog ideala.

Reči Rolf–Ditera Klugea (za koga pretpostavljamo da nije imao uvid u Kulundžićeve teze o simbolizmu kao avangardnom projektu izjednačenom s ekspresionizmom) možemo iskoristiti kao neku vrstu odbrane usamljeničke pozicije ovog hrvatsko-srpskog stvaraoca i njegovog modernizma („kulundžićevskog“ modernizma) oličenog u „simbolističkom ekspresionizmu“:

Teza o kvalitativno drugorazrednom karakteru avangarde u odnosu na tobože tradicionalni esteticistički simbolizam više se ne može zastupati; avangarda preuzima i radikalizuje simbolističke umetničke postupke, pokušava da ih prevedu u društvenu i političku praksu, a pritom mora da napusti estetički karakter tih postupaka; on se razbija o recepciju, ne doprevši do masovnog čitaoca, sa kojim je avangarda računala. Položaj avangarde prema simbolizmu nije obeležen prekidom sa tradicijom, kako to avangarda tvrdi, nego kontinuitetom koji ne znači i stagnaciju (Kluge, 1985: 90–91).

---

<sup>4</sup> Rolf–Diter Kluge je u svom referatu “Simbolizam i avangarda u književnopovesnom procesu“ uočio važnu sponu između ova dva *izma*, uz konstataciju da “Odnos između simbolizma i avangarde još nije kritički proveren a osobito bi trebalo proveriti tezu o radikalnom prelomu i potpunoj obnovi sistema umetnosti avangardom“ (Kluge, 1985: 81). Kluge dalje tvrdi: “Simbolistička praksa utanačuje i usavršava tradicionalna umetnička sredstva, ali ne sa ciljem da stvara neku skladnost, nego s namerom da oneobičava, da iznenađuje, da zbunjuje; simbolistička književna tehnika izoluje tradicionalne slike, metafore i topose da bi izazvala neko raspoloženje i neke predstave bez ikakvih odnosa prema stvarnosti, izrađene od fragmenata razrušene realnosti“ (Kluge, 1985: 82). Ovaj autor ističe kao važnu činjenicu da “destrukcija i konstrukcija kao umetnički postupci predstavljaju otkriće simbolista“ (Kluge, 1985: 84).

Naravno, i sam Kulundžić smatra da je raskid s tradicijom neprihvatljiv, jer u njoj prepoznaje klice modernog, koje će naći svoje mesto u potonjim modernističkim poetikama. Ipak, „kulundžićevski modernizam“ jeste jedna novina – simbolizam oličen u ekspresionizmu – koja, čini se, predstavlja ključnu oznaku Kulundžićevog eksperimenta i to ne samo u dramskom stvaralaštvu već i nepoznatom narativnom i esejističkom diskursu.

# LUNAR – ROMANSIJERSKO OSTVARENJE JOSIPA KULUNDŽIĆA

## Recepcija romana *Lunar*

*Carstva su prošla. Misli su ostale.*

Josip Kulundžić

Kulundžićev prvi i jedini roman objavljen je 1921. godine u čuvenoj biblioteci „Albatros”<sup>5</sup>, zajedno sa *Gromobranom svemira* Stanislava Vinavera, *Burleskom gospodina Peruna boga groma* Rastka Petrovića i *Dnevnikom o Čarnojeviću* Miloša Crnjanskog. Povodom štampanja fototipa prvog izdanja *Lunara*, Marta Frajnd podseća na zanemarenost Kulundžićevog proznog opusa, verujući kako je „ponovna pojava ’mistične novele’ *Lunar* [...] samo deo velikog duga koji naša istorija književnosti i kritika imaju prema ovom autoru, čije delo nije do danas ni objavljeno u celosti, ni adekvatno analizirano i popularisano” (Frajnd, 1985: 158). Jedno od mogućih opravdanja za skrajnutost leži u činjenici da je Kulundžićevo interesovanje za prozu, ali i potonje zanimanje kritike za ovaj segment njegovog stvaralaštva, bilo najizraženije na početku književnog rada – kasnije se okrenuo drami, po kojoj je i ostao poznat.

O nezasluženom zaboravu Josipa Kulundžića govorio je i Boško Milin, tvrdeći da se u slučaju ovako svestranog autora (dramskog pisca, teoretičara drame, pozorišnog i operskog reditelja, pripovedača, esejiste i pozorišnog pedagoga) na prvom mestu „suočavamo sa činjenicom da o njegovom delu nije pisano mnogo, pogotovu ako se ima na umu bogatstvo i raznolikost njegovog književnog opusa” (Milin, 2000: 54). Takođe, Milin skreće pažnju i na neadekvatno validiranje Kulundžićevog dela, smatrajući da mu kritika nije sudila s obzirom na autopoetička načela, što je dovodilo do pogrešnog tumačenja – „i u ne tako čestim slučajevima kada je njegovom delu bila posvećivana pažnja, može se postaviti pitanje koliko su njegova htenja bila pravilno shvaćena, kao i da li su rezultati njegovog rada bili

---

<sup>5</sup> U fusnoti prikaza posvećenog Kulundžićevom romansijerskom prvencu, Batušić beleži: „Svaka čast beogradskoj biblioteci ‘Albatros’ koja je uzela za cilj i ideal gajenje duševne kulture izdavanjem najnovijih djela naše i strane literature. Dosada su, pod uredništvom S. Vinavera i T. Manojlovića, izašla djela Crnjanskoga, Vinavera, R. Petrovića i Kulundžića, a predviđeno je još mnogo toga, tako da će jednom moći da dođu do riječi naši moderni autori, kojima, čini se, današnji merkantilizam nakladnika i era jevtinog prevađanja ne idu na ruku“ (Batušić, 1921: 241).



procenjivani u skladu sa onim merilima na koja je upućivao svojim dramskim delima i teorijskim člancima” (Milin, 2000: 54).

Iako se roman *Lunar* pojavljuje istovremeno kad i drama *Ponoć* (koju je Gustav Krklec označio kao revolucionarno delo: „premijera g. Kulundžićeve groteske biti će u kalendarima našega kazališta zabilježena crvenim slovima; ona je prva ekspresionistička drama kod nas“ (Krklec, 1921: 236)), roman *Lunar* brzo je pao u zaborav. Premda ova dva dela nastaju iste godine (1921), njihova sudbina je posve drugačija. Dok je pojava *Lunara* prošla skoro neopaženo, *Ponoć* je nagrađena prestižnom Demeterovom nagradom, i ne samo to – za razliku od drugih posleratnih komada, zadržala se čak čitavih osam godina na repertoaru zagrebačkog pozorišta, doživевši dvadeset izvođenja, „a taj je broj izvedaba u međuraću uspio nanizati malo koji dramski tekst izvan kruga komedija, melodrama i obnovljenoga pučkog teatra” (Senker, 2000: 262).

Recepcija drame bila je uglavnom afirmativna, ali za roman se to nije moglo reći – u nekolicini kritičkih osvrtā, pisanih odmah po objavljivanju, nije bilo previše pohvalnog tona. Štaviše, roman je ocenjen kao skica, nacrt, odnosno – pretenciozno zamišljen i nedovoljno obrađen materijal: „Ovaj modernistički roman poznatog nam pisca, koji je sa svojim dramskim prvijencem *Ponoć* lanjske sezone postigao neobičan uspjeh, zapravo je nacrt romana, skica njegova” (O. 1922b: 238).

Uistinu, zamerka nije neosnovana. Na kompozicionom i stilskom planu moguće je zapaziti neusklađenosti, pri čemu je kompoziciona neujednačenost najevidentnija – *Lunar* je triptih sačinjen od delova nejednake dužine („Dvorac” je najopširniji i zauzima skoro polovinu romana, dok su druge dve celine, „Grad” i „Čistina”, znatno kraće). Isto tako, ni stilski izveštačenost nije manje upadljiva. Upravo zbog toga je Dubravko Jelčić *Lunar* okvalifikovao kao knjigu „osjetljivo afektirane proze [...] tipične kao primjer ukrštavanja poezije i groteske u (pomalo) izvještačenoj maniri naše varijante ekspresionizma” (Jelčić, 1965: 75).

Ta „osjetljiva afektiranost” primetna je već na prvim stranama romana i ogleda se u visokopranosti izraza. Prema mišljenju Antuna Branka Šimića, to su nagomilane reči „koje neće ništa da vele, nego su napisane samo radi t.zv. kićenosti stila, radi ’ekspresionizma’” (Šimić, 1921: 134). Već sam početak romana ilustruje o čemu je, zapravo, reč. Glavni lik Lunar opisan je sinegdotski, kao „puna glava usijanih misli”, koja neprestano beži od kuće (tačnije – od ujakovog nadzora) i luta u potrazi za odgovorima na pitanja koja se tiču prošlosti njegove porodice:

U plitkom sedlu, priljubivši svoje telo i levi obraz uz moćni hrbat Dorine vratine, Lunar sanjari pod sugestijom večernjega treptanja krvavoga zraka. Cesta se u punom pravu svoga dostojanstva vije bez pravilnosti, penje bez daha uz južnu strminu brda Jelovca, rutavu od mlade šume. Nad oštro belesanje nabijene kamenite linije, što ju lagano briše veće i popađala kiša lisnatogainja iz visina, vuče mlada kobila punu glavu usijanih misli. Cesta ide sve sporije, sporije, daje lakom naporu kobilice sve pobožniju liniju, sve sgrčeniju, dok se posve ne raširi u teškoj skromnosti pred skutima dvorca Zvezdomira. Tu sivkasti dvorac primi poklonstvo svojim šesetgodišnjim smeškom, i sretno seoce Dance pruži ruku svoga gotskoga tornja na pozdrav gospopdaru u visinu, na južnom rubu brda Jelovca (Kulundžić, 1985: 15).

Nije neosnovano isticanje kako je roman upravo zbog jezičko-stilske artificijelnosti teško čitljiv. Naime, u dve kritike skoro istovetnog sadržaja, koje su se pojavile u dva različita časopisa (*Hrvatski list*, 142/1922, str. 5–6 i *Dom i svijet* 12/1922, str. 238–239), potpisane inicijalom „O”, neimenovani autor (iza čijeg inicijala bi se moglo naslutiti ime Milana Ogrizovića) kaže: „Riječi, što ih ta lica govore i kojima ih sam autor opisuje, neobične su i čudno poredane, da poluče neki nenadani i loše nepojavljeni efekat, odatle dolazi da je čitanje *Lunara* vrlo teško” (O. 1922b: 238). I Albert Haler skreće pažnju na Kulundžićevu „huku riječi, bizarno uzvitlanih i misterioznih (po ekspresionističkom receptu)“, koje su „kao neka neodređena sanjalački bolećiva lirika, utopljena u blagu i fantastičnu bjelinu mjesečeva svijetla“ (Haler, 1922: 139). Doduše, Haler je Kulundžićevu jezičko-stilsku pretencioznost tumačio uzimajući u obzir širi književni kontekst, odnosno situaciju u kojoj su „najmlađi, odgojeni u esteticizmu, a u isto doba osjećajući potrebu nečega novoga i svježega, uzeli [su] riječ onako голу, bez sadržine, i bacili su je da 'sama govori', (Haler, 1922: 140).

Haler u ovakvoj tendenciji prepoznaje slabost i nedostatak mlađe generacije, koja je pogrešno shvatila svoj zadatak, verujući da tako „nakaradnim“ korišćenjem izražajnih sredstava iskazuje svoj bunt, dok rezultat ostaje nepostignut – književni buntovnici „rabeći izražajna sredstva na ovaj način, ne jurišaju na umjetnička shvatanja, nego na nešto, što se ne da oboriti: na naš psihički ustroj i na njegove unutrašnje, nepovredive zakone“ (Haler, 1922: 140).

Pored jezičkih i stilskih manjkavosti, jedna od elementarnih zamerki romanu odnosi se na neusklađenosti beletrističkog teksta i potrebe za teoretiziranjem. Kako je Marta Frajnd primetila, „*Lunar* nosi tragove širokog Kulundžićevog poznavanja književnosti i estetike” (Frajnd, 1985: 162). I, zaista, sporadično umetanje rasprava na temu umetnosti i socijalnih pitanja kvvari čitalačko uživanje, te se stiče utisak da autor po svaku cenu želi da ih inkorporira

u roman. Pojavljivanje ovakve raspave u umetničkom tekstu stvaraju disharmoničnost. Kao što je zapaženo, „pravo i potpuno umjetničko djelo, kakvo je *Lunar* samo u nekim poglavljima, ne smije da miješa ekspresionističku poeziju sa kritičkom prozom: nastaje neujednačenost i nesklad” (O. 1922a: 6). Antun Branko Šimić je takvo „teoretiziranje” opisao na sledeći način: „upravo kao da se u noveli o seljacima umešaju stručne rasprave o ratarstvu ili kako se kuje alat, s kojim se obrađuje polje” (Šimić, 1921: 134).

U romanu postoji nekoliko takvih mesta, od kojih ćemo navesti dva, izdvajajući ih kao reprezentе autorove potrebe za elaboracijom, ali i zbog njihove tematske važnosti za potonje stvaralaštvo. Tako će se, na primer, usred dijaloga između Lunara i njegovog učitelja Martina, bez ikakvog podsticaja i najave, dakle, van svih fabularnih tokova, naći prosede na temu umetnosti (U kritičkom tekstu potpisanom inicijalom O. kao zanimljiva ističe se ova „rasprava“ o umetnosti (O. 1922b: 239)):

Umetnost je igra. Igra velike dece sa apstraktnim igračkama: Reč – Boja – Ton. Da razume umetnost, estetika usvaja metod psihološki: estetika proučava psihologiju igre.

Umetnik je čitavog svoga života jedno dete, koje okreće cev kaleidoskopa [...] Umetnik, kao i dete, veruje u snove i čudi se zbilji. Umetnik, kao i dete, nema veze s ‘ozbiljnim’ životom; on, kao i dete, veruje, da mu je sve dopušteno i da za njega nema prepreka ni greha. Ukratko: umetnost je kao i detinjstvo, neozbiljna, naivna i dobra.

Igra deteta je ritam i dinamika telesnoga kretanja.

Estetika je psihologija apstraktne igre.

Igra umetnika je ritam i dinamika duševnoga kretanja.

[...] Sve to očituje današnja naša umetnost [...] umetnost se sve više teoretski objašnjava. Za umetnost danas nema drugih vrednosti do Reči, Boje, Tona. I to je posve razumljivo, što se i umetnost objašnjava. Mi živimo vek općeg objašnjavanja: Zemlja, posle besvesti ratobornog prenemaganja, traži sigurnost u čistim računima. Danas se objašnjava društvo i čovek (Kulundžić, 1985: 56–57).

Nesumnjivo je da ovaj teoretski iskaz ima važnost za razumevanje Kulundžićeve poetike, ali je, isto tako, nedvosmisleno da njegovo umetanje narušava narativ.

Na još jednom mestu u romanu nailazimo na ovakav pasaż koji nalikuje na predavanje, u potpunosti neusklađeno sa glavnim tokom radnje. Reč je o takozvanom Veću Plemenitih Osvetnika (koje okuplja sve viđene i imućne ljude, a kojem Lunar prvi put prisustvuje za svoj sedamnaesti rođendan), na kom se govori o važnosti materijalne obezbeđenosti:

Gospodo, život je zamena prava za dužnost između Prirode i Čoveka. Od prirode imamo pravo, da budemo ljudi, prema prirodi nosimo dužnost da se održimo. Održavamo se zadovoljavajući životnim potrebama. Životne potrebštine namećemo radom. Prema tome, gospodo, svi treba da radimo samo toliko i samo zato da namaknemo životne potrebštine, potrebštine duše i tela... Novac, gospodo, predočuje važnost potrebština. Imati izvesnu svotu novca znači imati izvesnu količinu potrebština (namirnica). Ako u jednoj zemlji imade toliko novaca, koliko namirnica, onda bi svi ljudi te zemlje morali imati: ili jednaku svotu novca, da namire jednaki deo od svih namirnica te zemlje, — ili, u boljem slučaju, svaki bi građanin morao imati toliko novca, koliko odgovara njegovoj potrebi za namirnicama, dok bi svaki suvišak mogao ostati u ruci neke ugovorene udruge, kao: država, zajednica, koja bi se brinula za napredak (napredak znači umanjivanje rada, potrebnoga za nabavku namirnica) (Kulundžić, 1985: 30–31).

Pomenuti odnos prema socijalnom ustrojstvu i sagledavanje društvene pravde i jednakosti nema presudnu važnost za roman, ali je značajan za Kulundžićevo potonje delo, u kojem korpus socijalne tematike biva dominantan sve do kraja autorove pripovedne delatnosti, preciznije – sve do konačnog okretanja dramskom stvaralaštvu. Nesklad koji stvara ubacivanje ovakvih fragmenata svedoči o društvenim, političkim i ideološkim pitanjima kao stvaralačkoj preokupaciji prisutnoj od početka književnog rada, stoga ovakve delove možemo razumeti i kao svojevrsne nacрте, koji će Kulundžić potom razrađivati u svojim pripovetkama. Ipak, onovremena kritika nije pokazivala razumevanje za pomenuta „isklizavanja” u tekstu, kvalifikujući ih kao „apstraktne i prazne reči, dobro poznate iz nemačkih revija” (Šimić, 1921: 134).

Želja za pojašnjavanjem / obrazlaganjem karakteristika je Kulundžićevih tekstova, pri čemu „dvojnost životnog i eruditskog, inspiracije i znanja, sa naglaskom na eruditskom, Kulundžić neće nikad moći da ukloni iz svog dela, čak i onda kada uspe da ih složi i ujedini. Ovo svojstvo bilo je uostalom sastavni deo stalne Kulundžićeve potrebe da sve što radi objasni, otkrije i utisne u svest čitaoca ili gledaoca” (Frajnd, 1985: 160). Implicitno je ta tendencija iskazana tvrdnjom da se živi u „veku općeg objašnjavanja” (Kulundžić, 1985: 57), a eksplicitnu verziju istovetne misli naći ćemo u eseju „Proza”: „Umetnost se danas objašnjava. Postaje ritmičko-dinamički način objavljivanja dojmova (doživljaja). Sredstva toga načina zovu se operativne jedinice: reč, zvuk, boja” (Kulundžić, 1921f: 57).

Zbog ovakvih stilskih osobnosti, Kulundžićevo pripovedanje je opisano kao „gurmanska poslastica” teško svarljiva prosečnom čitaocu: „Ako bi čovek htio, da mu sve ono prođe dušom, što je pisac izradio ili namislio, da izradi, morao bi svaki dan pročitati jedno poglavlje i u nj se zamišljati” (O. 1922b: 239). Iako pisac nije nerazumljiv i mutan, „običan čitalac mučno će je prokuhati (čemu dosta doprinose i mnogobrojne štamparske pogreške i besmislice), a smetat će ga i piščevo raspravljanje o umjetnosti i socijalnim idejama” (O. 1922b: 239).

Čak i Marta Frajnd u svom prikazu Kulundžićeve „mistične novele” ukazuje na nedovoljnu jezičku rafinisanost, disharmoničnost i „povišeni ton”: „Takav način pisanja traži, međutim, daleko izbrušeniji jezik nego što je bio Kulundžićev i daleko pažljiviju upotrebu jezika nego što je Kulundžić mogao da je postigne u svom mladalačkom delu. I zato je, nažalost, opšti utisak koji *Lunar* ostavlja povremeno umanjen nezgrapnim jezičkim izrazom” (Frajnd, 1985: 165). Istovetnu misao izrazio je još kritičnije Šimić, definišući kao rezultat Kulundžićevih stvaralačkih nastojanja „prazni lirizam, izmešan s teoretskim monolozima” (Šimić, 1921: 134).

Sasvim drugačiji odnos prema Kulundžićevom romanu pokazaće Slavko Batušić. Ono što je kritičar lista *Dom i svijet* okvalifikovao kao „gurmansku poslasticu“, Batušić će opisati kao konglomerat „mozgovnih vizija“ sa „najsuptilnijim liričkim melodijama, bujnim poput pjesama Velikoga Rabindranata i slavni dvorskih pjevača kitajskih careva“ (Batušić, 1921: 241).

I dok je kritičar potpisan inicijalom O. preporučivao „dozirano“ čitanje romana, Batušić je izneo u potpunosti oponentan sud:

Ovu rijetko divnu knjigu trebalo bi čitati u tišini sumračja, kada se mjesec spušta na zeleno nebo kao muzika svemirskih planeta, koju su poslednji puta čuli Heleni sa mramornim doksatima svojih belih palača. Onda bi ona zasjala kao objavljenje svima ljudima, ali ovako, u bučnom metežu današnjega života, ona je tek rijetki užitek pojedinaca, koji je mogu ne samo osjetiti već i proživjeti (O. 1922b: 239).

Međutim, i ovaj će kritičar na krajnje diskretan način potvrditi zamerku na račun Kulundžićevog neiznivelisanog stila, zaključujući: „Ali kako je divno kada [...] pjesnik Kulundžić nadvlada mislioca Kulundžića“ (Batušić, 1921: 241).

Ipak, zarad odbrane od optužbi na račun stila, posegli bismo za Kulundžićevim rečima iz eseja „Nova drama”, u kome autor u (ne braneći se od napada, već iskazujući svoje

autopoetičke stavove) naglašava kako „nije važno da li će se govoriti verno ili kičeno, nego je važno da se govori bitno, samo ono što opredeljuje jedan simbol” (Kulundžić, 1924g: 49) (podv. I. T.).

Očigledno je da kroz *Lunar* provejava autorova namera da iskaže svoja znanja i upućenost u nove umetničke trendove, ali i da izrazi sopstveni stav – otklon od materijalizma – a sve u cilju potcrtavanja opredeljenosti za duhovno kao jedini vredni životni princip. U svakom od osvrta na društvenu ili umetničku problematiku, jasne su analogije sa trenutkom i prilikama u kojima je delo nastalo. Između ostalog, u tome prepoznamo i tipično ekspresionistički manir – nameru da se deluje na čitaoca, jer „ekspresionisti žele probuditi svijest svojih suvremenika o svijetu koji je već zahvaćen procesom truljenja, nagnati ih da se probude usred ‘kaosa svakodnevice’ i zatim se okrenu prema izvoru duhovnosti u sebi samima” (Petlevski, 2000: 191–192).

Dakle, nesumnjivo je da se piščev glas uključuje, ne uspevajući (ili, možda čak, ne trudeći se) da prikrije svoju intervenciju, pa tekst na ovakvim mestima postaje neusklađen sa pripovednim tokom.

Pored visokoparnog izražavanja i neumešnog usklađivanja beletrističkog s kritičkim i eruditskim, osporavan je i izbor teme. Okultizam, ezoterija, misticizam, hipnoza i sugestija, principi koji počivaju na verovanju u postojanje veze između vidljivog i nevidljivog sveta, kao i korespondencije između materijalnog i nematerijalnog, ukazuju na Kulundžićevu zainteresovanost za metafizičke prostore, ali i verovanje da nismo omeđeni isključivo opipljivim. S tim je u vezi – ispostavlja se tek na kraju – i moto romana „Misao ide”.

Prema mišljenju Alberta Halera, u devizi koja natkriljuje roman možemo, ponovo, prepoznati Kulundžićevu pretencioznost. Prema njegovom uverenju, moto nije dobio onu važnost koju je pisac želeo da mu dodeli, zato „cijela stvar djeluje više kao literarni motiv, s kojim mladi pisac koketuje, negoli kao uvjerenje, koje je njime snažno potreslo” (Haler, 1922: 139).

Značenje devize „Misao ide” Zdenko Vernić je protumačio kao oblik težnje ka preporodu: „Sva težnja ka mističnim, koja na sve strane izbija, nije nego mutan oblik ljudske čežnje za vrednijim višim svestitijim životom” (Vernić 1985: 8). Otuda i tumačenje glavnog junaka mesečara kao „najplemenitije personifikacije višeg čovjeka današnjih dana koji se vraća u sebe, a kod toga gleda širokim očima punim zgražanja u ovaj beskorisni kovitlac lude nervoze što se zove: život” (Batušić, 1922: 240).

Ovakvo stanovište, između ostalog, direktna je posledica ratnog iskustva i potrebe za ograđivanjem od sveopšteg besmisla. S tim je u vezi i slutnja katarze koju je u svojoj „pesmi

o misli” (sintagma kojom Vernić opisuje *Lunar*) Kulundžić simbolički nazreo. Po Vernićevim rečima, ta „poezija” je vera da će „doći novo proljeće ljudstva, novo proljeće kulture, nova era svijesti” (Vernić, 1985: 5), ili, Batušićevim rečima kazano, „čista apstrakcija gole duše, koja lomi posljednje niti što je vežu uz tijelo i stremlje k savršenom oslobođenju od materije“ (Batušić, 1922: 240).

Najoštrij kritičar *Lunara* – Antun Branko Šimić – osuđuje i obezvređuje autorovu opredeljenost za mističnu tematiku, tvrdeći da ga takav izbor diskvalifikuje, jer „pisci koji opisuju takve pojave u romanima, novelama, retko su kada dobri pisci. Oni izazivlju nepoverenje već radi toga što trebaju takve osobite sujete, naročita čuda u životu, dok je pravom umetniku dovoljno čudo sve u svetu” (Šimić, 1921: 133). Šimić smatra iluzornom ideju o „novom proleću čovečanstva”, kojem će doprineti okretanje okultizmu:

O okultizmu znadem još toliko da mi se čini da ispraznom nada onih koji misle da će s bližim upoznavanjem okultnih pojava doći 'novo proleće čovečanstva'. Jer štogod se ljudi budu više bavili s tim pojavama, one će bivati sve manje okultne; hoću da velim: ukoliko se potvrdi njihova istinitost, one će preći među naučne istine. A ja sumnjam da bi naučne istine, pogotovu te vrsti, mogle da stvore novo proleće čovečanstva (Šimić, 1921: 133).

Osim toga, ovaj kritičar spočitava autoru nedovoljno razumevanje termina „mistika”, smatrajući potpuno pogrešnim ne samo moto romana već i njegov podnaslov, u kojem je *Lunar* žanrovski označen kao „mistična novela”.

Zapravo, osim naslova i motoa, i likovi su „mistične pojave”, a u takvom duhu se odvija i radnja romana: „Kulundžićeva lica poput nekih silhouetta prolaze životom i starinskim objektima, u dahu prošlosti duševnog i materijalnog bivstvovanja“ (O. 1922b: 238), ona su „poput vizije premda nedostatno ocrtane, nastale iz doživljenih pesnikovih duševnih stanja“ (Haler, 1922: 139).

Kulundžićevo neadekvatno upotrebljavanje, tačnije mešanje pojmova „misteriozno” i „mistično”, Šimić vidi kao dokaz elementarnog nerazumevanja: „Ja odmah velim, da ne vidim šta te pojave imaju s mistikom i zašto je ova novela nazvana mističnom. [...] Najobičniji rečnik stranih i filozofskih reči mogao bi podučiti ovoga mistika kako on zapravo nije nikakav mistik” (Šimić, 1921: 133).

A. B. Šimić priznaje da se odlučio da piše o Kulundžićevopoj knjizi jer je „pisana ‘ekspresionistički’, ako hoćete, ekspresionistički” (Šimić, 1921: 134), naglašavajući kako „ona nije izuzetni slučaj nego ima sve odlike literature koja u nas nastaje u ovo doba” (Šimić,

1921: 134). Šimić kao da je prenebregnuo posleratni kontekst, sudeći svom savremeniku s visine, uz optužbe da je imitator najlošijih nemačkih ekspresionista, čije afektacije i fraziranja predstavljaju „uzaludno formiranje ničega” (Šimić, 1921: 135).

Na kraju, Šimić će izvesti sledeći zaključak: „Piscima kakav je pisac *Lunara* mogli bismo reći ono što jedno lice ove novele veli jednom drugom: 'Od automobila mislite da je zver, a od plakata da su ptice.' Samo što treba pripomenuti da oni zapravo vide u automobilu automobil, i u plakatu plakat – dve stvari čiji im je smisao, čini se, vrlo dobro poznat i ako možda radi naših prilika i svoje mladosti ne pomišljaju na onaj put od plakata do automobila. Oni se pričinjaju tako naivnima i 'mističnima' tek kad pišu” (Šimić, 1921: 134–135).

Recepcija jedinog Kulundžićevog romana, može se zaključiti, niti je bila povoljna niti je štampanje *Lunara* skrenulo naročitu pažnju književne javnosti. Kao što smo pomenuli, četiri autora su objavila zasebne kritike o ovom romanu (Slavko Batušić, Albert Haler, Antun Branko Šimić i jedan potpisan inicijalom O., iza koga se, pretpostavljamo, krije Milan Ogrizović), dok je u dva kratka prikaza samo pomenuto njegovo pojavljivanje u ediciji „Albatros“, bez iznošenja ikakvih vrednosnih kvalifikacija – reč je o tekstovima Milostislava Bartulice: „Dvije nove knjige. ... i *Lunar* Josipa Kulundžića“ (V. *Novo doba*, Split, V/36, 1922, str. 2) i Ivana Nevistića: „Dvije knjige. ... i *Lunar* Josipa Kulundžića“ (V. *Pokret*, II/37, 1922, str. 4).

Jedan od retko pozitivnih tekstova je onaj Batušića koji u *Lunaru* prepoznaje vizionarsku pesmu satkanu od „raskošnih boja čiste fantazije“ (Batušić, 1921: 240), u čijoj kitnjastosti vidi „rafiniranu liriku“ (Batušić, 1921: 241): „U maglenoj kaotičnosti današnjih dana, koju presijecaju oštri vriskovi krvavih očaja, a kao refren tutnje podzemni žamori prigušenih revolta, rodila se je ova tiha priča kao divan srebrni cvijet, koji je rastvorio svoje bolesne latice tihoj muzici mjesečine, da zajedno s njom – u prvo svitanje dana – umre“ (Batušić, 1921: 240).

Uz navedeno, treba napomenuti i da je predgovor prvom izdanju iz 1921. godine potpisao Zdenko Vernić, koji je knjigu pozdravio rečima: „Misao ide! Pred proljeće veli nam to Vaša pjesma. Da ste nam zdravo, mladi glasniče u borbi duha za jasnu ljudsku svijest i njezinu pobjedu!“ (Vernić, 1985: 9).

Više od šest decenija od prvobitnog publikovanja, roman je 1985. doživeo fototipsko izdanje, ispraćeno pogovorom Marte Frajnd. Međutim, pogovor se ne odnosi isključivo na roman, već predstavlja kratak pregled Kulundžićeve pripovedačke delatnosti. Naglasićemo da i Frajnd smatra kako *Lunar* nije ostvarenje koje je proslavilo Josipa Kulundžića, zato će reći da je roman ”zanimljiv ne samo zato što je primer izuzetne i ne uvek uspele proze. On je deo



daleko složenijeg organizma Kulundžićevog dela koje se bez *Lunara* ne može dobro upoznati i shvatiti” (Frajnd, 1985: 169).

I zaista, ovaj idejno inventivan ekspresionistički projekat značajan je kao razvojni stupanj u Kulundžićevom stvaralaštvu i stoga mu je neophodno posvetiti više pažnje nego što je to do sada činjeno. Bez ikakve sumnje možemo reći da i drama *Ponoć* i roman *Lunar* predstavljaju literarne prvence koji najavljuju jednog novog, darovitog književnika. To će potvrditi Gustav Krklec, koji je nakon pozorišne realizacije drame *Ponoć* zaključio da je posredi veliki talenat: „njegove su vrline i sposobnosti u tome, što se udaljio od starih, izbljedelih ideala jučerašnjeg čovječanstva i što traži *novoga čovjeka*; što je okrenuo leđa prošlosti, a otvorio prozore svoje duše novome vremenu, iz koga dopire krik pregaženog, bijednog i nemoćnog čovjeka“ (Krklec, 1921: 237).

Talenat Kulundžiću priznaće i Albet Haler, koji je naglasio kako piščev „lični momenat“ ne dolazi do izražaja usled „neasimilovanosti rekvizita savremene romantike“ (među kojima su „Crni mačak na pustom oltaru razrušene crkve, čarobnjaci, Indija, mjesečari, djevičanska bludnica itd.“), ovaj kritičar, koji je pružio najpotpuniju sintezu *Lunara*<sup>6</sup>, izražava ubeđenje da će Kulundžić kao talentovani pisac „bez ičijih savjeta doći do toga, da ono, što je u njemu, izrazi *svojim glasom i na svoj način*, bez obzira na mode i na škole. To je se dogodilo svim dobrim piscima, pa će tako biti i kod njega“ (Haler, 1922: 140).

Na sličan način o Kulundžićevom talentu izjasniće se i kritičar potpisan inicijalom O. Iako je pokazao priličnu razočaranost Kulundžićevim ostvarenjem, istakao je kako *Lunar* „pobuđuje radost nad ovako elastičnim i akceptivnim talentom” (O. 1922b: 238).

I zaista, svoj književni dar osvedočio je ovaj „elastični talenat” decenijama kasnije i u proznom, ali pre svega u dramskom, stvaralaštvu, premda je njegov prvi i jedini roman ostao skrajnut i nepročitan do danas.

---

<sup>6</sup> Albert Haler ispisao je najcelovitiju analizu *Lunara*, koju je započeo praveći distinkciju između onih elemenata u romanu koji odgovaraju savremenim zahtevima, to jest književnim modama, i onih univerzalnih, opštevažećih, koje se ne tiču škola već individualnih osobenosti.

Haler pristupa Kulundžićevom romanu najpre konstatujući autorov nesumnjiv talenat, ali zapažajući i skrećući pažnju na ono što je tipičan odraz trenutka i što, zapravo, odgovara merilima stvaralačke produkcije, na osnovu čega se čini osnovanim zaključak kako bi “knjiga ovog mladog i talentovanog književnika” morala “izgledati vrlo važnom prinovom u našoj literaturi” (Haler, 1922: 138). Ipak, objašnjava Haler, Kulundžić je u svoju mističnu novelu uneo sva ona svojstva koja dominiraju stranom literaturom (sklonost ka dalekom i mističnom, interesovanje za okultno, zatim uvođenje u roman likova koji su kao sene, bez ikakvih karakteristika, kao i haotično pripovedanje u skladu sa “ekspresionističkim kalupom”), stoga njegova knjiga i nije toliko inventivna koliko prati literarne trendove – “Jer je u njoj sve ‘moderno’” (Haler, 1922: 138).

Međutim, iako ističe kako *Lunar* nije završeno niti toliko inventivno delo, Haler iskazuje duboku veru da će ovako zapažen literarni dar, ipak, u jednom momentu otkriti samosvojni izraz i osloboditi se uzusa koje nameću škole i aktuelni književni pravci. Zato što, zaključuje ovaj kritičar, “spas nije u školama, već jedino u stvaralačkim genijima” (Haler, 1922:140).

## Obrisi sumatraizma u *Lunaru*

*Hod umetnosti – to je hod ljudi koji žele da shvate ono što nazivamo stvarnošću.*

Viktor Šklovski

Jedan od najznačajnijih ekspresionističkih duhova hrvatske književnosti, A. B. Šimić izneo je oštre zamerke na račun Kulundžićevog odabira „mistične” teme za svoj roman. Nipodaštavajući tematsku opredeljenost, svom savremeniku je uputio i optužbu da se pokazao kao loš imitator najlošijih nemačkih ekspresionističkih uzora, zaključujući da je izborom takve tematike samog sebe diskvalifikovao i „ukinuo”, jer, prema njegovom mišljenju, „pravom [je] umetniku dovoljno čudo sve u svetu” (Šimić, 1921: 133), zato ne traga za takvim trivijama i besmislicama.

Međutim, ukoliko ovaj roman kontekstualizujemo i sagledamo u okvirima Kulundžićevog ranog stvaralaštva, uočićemo da su misticizam i zapitanost nad fenomenima koji nadilaze egzaktno i „dokazivo” bile neka vrsta inspiracije i motivske dominante, a ne samo, kako tvrdi Šimić, neuspelo oponašanje loših uzora. Izvesna pojašnjenja pružiće nam uvid u nekolicinu Kulundžićevih tekstova nastalih početkom 20-ih godina. U tom smislu, *Lunar* možemo razumeti i kao neku vrstu Kulundžićevog sumatraizma. Naravno, ne u doslovnom smislu, premda je njegovo teorijsko poimanje, zapravo, neka vrsta koncepcije koja se podudara sa implicitnim i eksplicitno iznetim poetičkim načelima Miloša Crnjanskog. To su te „tajne jedinstva čoveka s kosmosom”, kojima je Kulundžić bio opsednut, ili, kako je Crnjanski govorio, „veze dosad neposmatrane” (Crnjanski, 1975: 66).

Stvaranje Novog Čoveka, duhovno obnovljenog i pročišćenog nakon preživljenog ratnog bezumlja, jeste tipična idealistička okupacija prisutna u delima posleratnih stvaralaca, što je isticao i Radovan Vučković: „Cilj borbe za idealnog čoveka i za duhovno carstvo na zemlji bio je vrlo blizak nemačkom aktivističkom ekspresionizmu, a isto tako i utopističkim ciljevima jugoslovenske omladine” (Vučković, 1979: 144). Takav spoj vitalizma, kosmizma i idealističke utopije kod Miloša Crnjanskog dobija programski karakter, a kod Josipa Kulundžića postaje lajtmotiv, na koji ćemo nailaziti i u kasnijoj prozi. Naime, taj koncept nije netipičan, odraz je ondašnjih umetničkih stilova koji jesu „jedan od načina formulacije ekspresionistike pesničke filozofije, čest u tom vremenskom trenutku” (Vučković, 1979: 190).

Kulundžićev programski tekst „Mistika i nova umjetnost”, objavljen maja 1921. u zagrebačkoj *Kritici*, osim što nagoveštava piščevo razumevanje nove umetnosti, otkriva kako autor razume pojam „mistika”. Naime, Kulundžić podseća na njegovo dvojako značenje – na zapadu nije tumačen istovetno kao i na istoku: na zapadu se mistika vezuje za „prekoračenje razuma”, na istoku označava „negaciju spoznanja uopšte”: „mistika je granica između Istoka i Zapada; ovamo filozofija, onamo religija” (Kulundžić, 1921e: 188). U svom začetku, u svom istočnjačkom okrilju, mistika je, tvrdi Kulundžić, bila „čista”, ali, prelazeći na zapad, „dobiva ‘praktične’ korekture: od mistike ideje postaje mistika stvari” (Kulundžić, 1921e: 188).

Najnovija umetnost ponovo obnavlja interesovanje za mistiku, a baš u tom postepenom okretanju zapadne filozofije mistici istoka možemo i pronaći korene ekspresionizma. Preusmeravanjem filozofije ka istoku traži se „tajna jedinstva čoveka s kosmosom” (Kulundžić, 1921e: 189), a „tu treba tražiti početke ekspresionizma: primitivna mistika orienta govorila je jasnom formulom: odvratiti pogled od objektivnoga ukazivanja stvari sa stanovišta ličnoga; izjednačiti se s čitavim kozmosom; osetiti u sebi ritam svemirskoga zbivanja” (Kulundžić, 1921e: 189).

Čini se da u tom apelu na odvratanje pogleda od takozvane objektivne stvarnosti možemo pronaći uporište za razumevanje Kulundžićeve „mistične novele”. Pokušaj izjednačavanja sa celokupnim univerzumom, odnosno buđenje unutarnjeg osećaja za povezanosti koje inače ne primećujemo, a koje su, prema uverenju autora, nasušne, omogućavaju jedan potpuniji život. Pomenute analogije – krucijalne, mada ne i vidljive u prvi mah – sugerisao je i Miloš Crnjanski. Sećajući se svojih putovanja, zatim priča o zarobljeništvu koje je njegov drug proveo na Uralu, žena sa kojima se u životu susretao, Crnjanski odjednom zapaža promenu u sebi i počinje da oseća kako su sve ta „ostrva, ljubavi, zaljubljene, blede prilike” povezani, i da sve što je ikada iskusio ima vezu sa nekim opštim tokom stvari. O tome je u svom „Objašnjenju ‘Sumatre’ zabeležio: „Izgubio sam strah od smrti. Veze za okolinu. Kao u nekoj ludoj halucinaciji”, osećajući kako „sva ta zamršenost postade jedan mir i bezgranična uteha” (Crnjanski, 1975: 66).

„Otvorenost za nove forme”, „nove osetljivosti”, vera u „dublji, kosmički zakon i smisao” Miloša Crnjanskog realizovani su u njegovom posleratnom romanu, koji se, kao i Kulundžićev *Lunar*, pojavio u biblioteci „Albatros”. Ovploćenje takvog koncepta jeste junak *Dnevnika o Čarnojeviću*, koji uporno insistira na odrođenosti od materijalnog:

Na palubi, u noći zvezdane, na sinjem moru, kad ne bi video nigde ničeg do neba i vodu, on bi bio gospodar sveta. O svemu je vodio brige [...] i kroz etar razasijlao zagledan u nebo svoj osmeh. I sve bi se ispunjavalo po želji njegovog srca (Crnjanski, 2004: 87–88).

Kulundžićev odnos prema mistici blizak je osećaju sveprožetosti koji postoji kod Crnjanskog. U eseju „Mistika i nova umjetnost” Kulundžić objašnjava da su principi mistike svuda prisutni u umetnosti ekspresionizma, da se ogledaju u težnji za jedinstvom sa svemirom, a realizuju se kao „potpuno predanje u jedinstvo kosmosa osećajima; ispovedanje jedinstva svemira (Tao), jedinstvo života (Duša) i jedinstvo čovečanstva (Nirvana). Tao – Duša – Nirvana, principi orientalne mistike, koju ispoveda nova umetnost” (Kulundžić, 1921e: 189).

U toj „gladi za novim oblicima vrednosti” (Vučković, 1979: 7) možemo prepoznati neke opšte crte posleratne umetnosti. Posredi je novo pokoljenje koje, kako je Crnjanski govorio, „peva dušu”, i u toj sintezi kosmizma i univerzalizma pronalazi neku vrstu uporišta, „neki mogući model *rešenja bez rešenja* svoje dramatične situacije” (Vučković 1979: 194).

Ujedno, kreiranjem takozvanih povlašćenih prostora, gradi se „specifična pesnička projekcija vrednog, istinitog, dobrog, lepog”, a time biva „opredmećena žudnja za lepim i čistim, slobodnim i apsolutnim” (Džadžić, 1996: 54). Ili, rečima Zorana Gluščevića, stvara se svojevrсна utopija – „jedna zvezdano-eterična vertikalna koja sve osmišljuje i u čijem odsustvu ili nepostojanju sve trenutno i trajno gubi smisao” (Gluščević, 1996: 24).

Takva „zvezdano-eterična vertikalna” prisutna je kao neka vrsta programske dominante u romanu Miloša Crnjanskog, mada i Kulundžić sledi naznačenu „vertikalnu”, te u deklarativnoj opredeljenosti za duhovno načelo apsolutno nipodaštava<sup>7</sup> i negira svaku drugu vrstu uverenja i stremljenja. Crnjanski je odabrao nebeski svod, a Kulundžić mesec kao svoju metafizičku vertikalnu. Ipak, kod oba autora primetna je podudarnost u odabiru simbolike koja pripada „nebesko-eteričnom” i kojoj je cilj da ukaže na duhovno kao jedino suštinski vredno. U *Dnevniku o Čarnojeviću* je nebo, a u *Lunaru* je mesec iskorišćen kao „posrednik” koji

---

<sup>7</sup> Sumnju u svaku vrstu egzaktnosti izraziće i junak pripovetke „Hipermikronihil”, koji će postaviti pitanje: „U čem leži trijumf znanosti? U hipotezi. A hipoteza je slutnja. Godine i godine posmatramo malene ćelije, analiziramo sve dalje i dalje, i konačno nađemo: željezna vrata. Ali mi mahnemo rukom: reknemo hipotezu i vratimo se u trijumfu: znanost je pobedila. Nas je dovelo na slutnju boga seckanje i analiza: ali kad se nađemo pred vratima tajne, mi se okrenemo na drugu stranu” (Kulundžić, 1921c: 214).

Premda naučnik, ovaj junak je duboko skeptičan prema rezultatima znanosti i oseća neke više a nevidljive zakone kao daleko relevantnije. Upozoravajući na neophodnost posmatranja stvari na jedan sveobuhvatniji način, kao doktor medicinskih nauka izjaviće: “Moramo imati oči za jedno drugo gledanje. [...] Mi ovde gledamo formalnu stranu stvari: to je naše tlo pod nogama. [...] Uvek, kada je kriza, znanost, pa i čitava kultura zapada baci pogled na istok, da nađe izlaz” (Kulundžić, 1921c: 214).

omogućava duhovno opredeljenim junacima da u sebi osećaju „ritam svemirskog zbivanja” i pruža im osećaj izjednačavanja sa čitavim univerzumom.

S tim u vezi, interesantan je Kulundžićev prikaz *Dnevnika o Čarnojeviću*. U romanu Miloša Crnjanskog Kulundžić prepoznaje ovaploćenje žudnje za apsolutnim jedinstvom svega postojećeg. Usled izražene težnje ka uspostavljanju ravnoteže sa celokupnim univerzumom, suštinu knjige definiše na sledeći način: „Čitav roman: čežnja Raića za Čarnojevićevim nebom, za dušom stvari” (Kulundžić 1921g: 230). Petra Rajića izdvaja kao autobiografski lik, čija je „svetiljka” Čarnojević: Petar je vezan za ovozemaljsko, za predmetnost, dok je Čarnojević taj koji „živi u duši stvari” (Kulundžić, 1921g: 230) i zastupa ideju o sveprožetosti, o saglasju svih zbivanja – kosmičkih i zemaljskih. Čarnojević nije pristajao na svojatanja i etiketiranja, odbijajao je da iskaže bilo kakvu pripadnost, dosledno insistirajući na tome da je *sumatraista*. Njegov egzistencijalni fokus nije bio na „spoljašnjim manifestacijama”, tragao je za nečim dubljim, suštinskijim – Crnjanskov je junak „živeo na nebu, živeo u vodi, na zemlji nije bio, nje se nije sećao. [...] Nije više verovao ni u šta, do u neke plave obale na Sumatri. Tamo je bila njegova sudbina. Osećao je da je njegov život samo rumene jedne biljke na Sumatri” (Crnjanski, 2004 : 90).

I zaista, taj Čarnojević je, provodeći dane zagledan u nebo i pomno posmatrajući promene boja i oblika na nebeskom prostranstvu, duboko verovao da svaka ljudska pomisao i delanje imaju nemerljiv uticaj: „Primetio je da po jedno drvo u daljini zavisi od njegovog zdravlja, pobeđe i pesme negde daleko preko mora od osmeha njegovog” (Crnjanski 2004: 88); „Činilo se da sve na svetu zavisi od osmeha njegovog, kao što je i on bio vezan, a da je pre znao za rumene biljke prekomorske, koje ga preneraziše milinom svojom kad ih je iznenada opazio” (Crnjanski, 2004: 87–88).

Na sličan način, i Kulundžićev junak veruje u dalekosežnost misli kao nevidljivih spona među ljudima prisutnim na različitim mestima, u različitim vremenskim periodima. Ishodište misli, verovao je, jeste duša. Njihovo kretanje nije omeđeno javom, one se „pletu u snovima”, a ključna im je odlika prostorna i vremenska neograničenost: „Misao ide oko nas, od jednoga do drugoga, i veže nas za sve veke, kroz prostore sve i sva vremena... Misao [...] ide iz ponora naših duša i plete se u našim snovima u čudne prikaze. Slušajte korake prikaza iz sanja...” (Kulundžić, 1985: 154).

Govoreći *Dnevniku o Čarnojeviću*, Kulundžić izdvaja sve one elemente koji su, zapravo, i njemu i Crnjanskom zajedničke. Na simbolički način, već sam naslov prikaza – „Rukavice i nebo. Miloš Crnjanski *Dnevnik o Čarnojeviću*” – upućuje na jasnu distinkciju između materijalnog i duhovnog, s nedvosmislenim težištem upravo na spiritualnom. Junak

Miloša Crnjanskog je „osećao da je njegov život samo rumene jedne biljke na Sumatri” (Crnjanski, 2004: 90). Bivajući razočaran i odrođen od okoline, „sve je više počeo da ljubi vodu, boju i drveće, a sve manje ljude i živa bića. I sve češće je smešio se blago na rumeno nebo” (Crnjanski, 2004: 92); na samrtni je „jednako buncao o jablanovima, o rumenim biljkama koje mesto njega žive” (Crnjanski, 2004: 94).

Za razliku od Čarnojevića, koji je bio nepokolebljiv u svojoj isključivoj orijentisanosti na duhovno, Lunar, uprkos svom unutarnjem impulsu, ipak pokušava da se prilagodi diktatima sredine. Otkrivši da postoje nepomirljive razlike između njegovog poimanja životnih vrednosti i onoga što se u njegovom okruženju vrednuje kao poželjno, postaje pokoleban i tek tada poželi da neutrališe svoju „mesečarsku” prirodu.

Kulundžić je *Dnevnik o Čarnojeviću* video i kao odraz opštih umetničkih tendencija nakon rata. Kulundžićeva konstatacija – „Nova umetnost prelazi ekspanzivno granice: ona je u svom današnjem prelaznom stadijumu inkarnat Čeznje za Jedinstvom svega, što živi i oseća” (Kulundžić, 1921g: 229) – primenljiva je na *Lunar* u jednakoj meri kao i na *Dnevnik o Čarnojeviću*. Isto tako, zajednička crta na koju Kulundžić upućuje tiče se ideje o preslikavanju autorove „nutrine” na pisani tekst: Kulundžić roman sagledava kao iskrenu i neposrednu knjigu, to jest ispovedanje „Crnjanskove nutrine”, iskazane dvojako – kroz autobiografski lik Petra Rajića i kroz utopijsku projekciju, odnosno Čarnojevića, „koji se, obilazeći zemlju i nebo, smeška bojama, i volije drveće nego ljude” (Kulundžić, 1921g: 229).

Nalik Čarnojeviću, Kulundžićev Lunar je zanesenjak, neko ko je u stanju da satima sedi zamišljen i zagledan u prirodu, oslušujući „muziku vodoskokovih kapljica” (Kulundžić, 1985: 23). I Lunarov život se odvija u snoviđenju, „međ javom i med snom”, nije ograničen isključivo iskustvenim – kako je jedan od Lunarovih sagovornika objasnio: „Kad sanjate, vi držite, da je to zbilja, i živite preko dana tako, kao da se vaš san odista zbio i da je život dana samo nastavak vaših snova. Vi gledate u sve stvari drugim očima: od automobila mislite da je zver, a od plakata da su ptice. Ovakovi su ljudi obično dobri mediji” (Kulundžić, 1985: 118).

Lunar, uz to, poseduje i neobično svojstvo – moć da pogledom dopire do ljudskih dubina, ne zadržavajući se samo na spolja vidljivom (o tome svedoči reakcija junakinje Lotos, koja se zaljubljuje u Lunara: „A ti, ti gledaš u daljinu i ne vidiš nikoga. I kad gledaš u mene, kao da vidiš daleko kroz mene. I kroz ovaj zid. U nebo. I još dalje... Dalje... Ti nisi čovek”, Kulundžić, 1985: 99). Njegove oči su specifični „prijemnici”, „mostovi između dva sveta” – njegovog mozga i mozga osobe s kojom komunicira – što mu omogućava jaku sugestivnost: „Vi možete da sugerirate stvari, kojih si momentalno niste svesni, ali ih inače znate. Stvari, koje jedamput vidimo ili čujemo, leže, slikovito, u jednom podsvesnom rezervoaru misli, i

„vidoviti” ljudi mogu da prime naše misli iz toga rezervoara, a da mi zato i ne znamo” (Kulundžić, 1985: 130).

Kulundžićev odnos prema bezgraničnoj, vremenski i prostorno neomeđenoj misli, blizak je tezi Crnjanskog o sveprožetostima<sup>8</sup>, vezama između bića, prirode i udaljenih događaja. O tome svedoči i moto romana – „Misao ide”:

To su danas dokazali veliki ljudi. A znanost ne priznaje, da misao ide kroz prostore (a možda i kroz vremena). [...] Misao, koja struji putem živaca kao neki poticaj nije nam ni malo jasnija negoli naša elektriciteta. Pa kad se već hipotetički došlo na ideju, da je misao „struja” (da, čak su tu struju, koja menja jakost prema vrsti duševnog afekta, već počeli i da mere), zašto da nam telepatija ne bude objašnjena kao telegrafija bez žica? (Kulundžić, 1985: 127–128).

Ovakav odnos prema misli može se dovesti u vezu s relativizacijom spoznajnog, kao i svega što slovi za opštevažeću istinu. Time se jednovremeno implicira sumnja u „proverljivo”, ali, takođe, i vera u nevidljivo i neopipljivo. Kako Marta Frajnd napominje, ta Kulundžićeva misao „putuje kao tema, kao zamisao, kao siže ili lik, a ponekad samo kao ime ili reč, kao tanka nit piščevog duha, kroz sve što Kulundžić piše, a nalazi svoj izraz i u nekim njegovim rediteljskim rešenjima i u njegovim teorijskim napisima o drami” (Frajnd, 1985: 161). Jednovremeno, ona je i „čista apstrakcija gole duše, koja lomi posljednje niti što je vežu uz tijelo i stremi k savršenom oslobođenju od materije“ (Batušić, 1922: 240). Filozofsko pitanje o bezgraničnoj misli i njenom odnosu prema predmetnoj okolini Kulundžić je postavio i u pripoveci „Tao” na sledeći način:

Možemo li se sporazumeti sa stvarima? Koja je razlika među nama i stvarima? Stvari ne žive? Što je život? Fizika i kemija, kažu učeni ljudi. [...] Svest je relativan pojam: mi ne znamo za svest drugoga čoveka ili stvari! A i naša svest nije znanstveno „dokazana”! Je li svest isto, što i duša? Ne, jer je duša uvjet života. [...] ja mislim, kako [...] Stvari imaju dušu. Kad misao ide, mi osećamo dušu bližnjega. [...] Mi smo sa stvarima jedno... (Kulundžić, 1921a: 245) .

---

<sup>8</sup> Ovom prilikom bismo podsetili na Floberov *Novembar* kao inspiraciju i neku vrstu uzora za sumatraistu Miloša Crnjanskog. I Floberov junak, takođe, pokazuje osećaj za povezanost s okolinom: “I ja sam se tako zabavljao tutnjem oluje i nejasnim zujanjem ljudi, koje je dopiralo do mene; ja sam živio na gnijezdu u visini, gdje se moje srce nadimalo od čistog zraka, gdje sam kliktao slavodobitnim povcima da bih rastjerao dosadu svoje samoće [...] Vrlo me je brzo obuzelo neko nesavladivo gnušanje od stvari ovoga svijeta. Jednoga sam se dana osjetio star i pun iskustva u tisuću neokušanih stvari” (Flober, 1961: 18).

U navedenim fragmentima prepoznajemo neku vrstu metafizičkog idealizma (možemo ga nazvati i mističnim iracionalizmom) koji nije isključivo svojstvo Kulundžićeve rane proze (ni romana Miloša Crnjanskog), već ga možemo smatrati za opšte mesto u posleratnoj umetnosti. Duhovna stremljenja ovog tipa prisutna u literaturi nakon Prvog svetskog rata odraz su stanja koje odlikuju „želja za aktivnom promenom postojećeg, suprotstavljenost onom što se osporava i agonička žrtva u ime budućnosti” (Vučković, 2004: 8).

Impulsi za okretanje od realnosti i usmeravanje na mistično, neopipljivo, spiritualno, direktna su posledica društveno-političkih previranja, stoga je i umetnost ovog razdoblja neodvojiva od prelomnih istorijskih događaja. Podsetićemo da je Andrić ratni period nazvao „ulomkom istorije”, „koi će svojom strahotom i svojom veličinom zanositi najdalje naraštaje i davati im materijal za neprolazna dela” (Andrić, 1976: 169): „Naše doba leži svom težinom na nama. Mi smo još uvek bolesnici i daleko smo od toga da postavljamo teze i razmatranja o svojoj bolesti” (Andrić, 1976: 172). S tim u vezi, Andrić ističe dužnost koja leži na književnicima: „Glavni zadatak današnje književnosti jest: Održati kontinuitet negdašnjeg duševnog života, spasiti ideale svoje mladosti” (Andrić, 1976: 175).

Dakle, posleratni kontekst rađa „glad za *novim mitovima* i novim oblicima vrednosti” (Vučković, 1979: 7), a imajući to u vidu, mogli bismo reći da su sumatraizam i Kulundžićev misticizam (koi ima dodirnih tačaka sa sumatraističkim konceptom) oblici modernog senzibiliteta, odnosno svojevrsna ideologija koja treba da potpomogne pročišćenju od proživljenog i preživljenog ratnog užasa, ali i svojevrsna potreba za novim poetičko-filozofskim konceptima.



## Žanrovska polifonija romana *Lunar*

Opšta karakteristika avangardne književnosti jeste žanrovski polimorfizam. Mešanje žanrova svojstveno je i Kulundžićevom stvaralačkom opusu, a posebno je zanimljivo na primeru *Lunara*. Kulundžićeva mistična novela sadrži elemente bajke (o njima se može govoriti kako u vezi s tematsko-motivskim planom, tako i povodom opisa likova i odabira scenografije, u kojoj se mesec pojavljuje kao stalno prisutni „reflektor”), zatim delove esejističkog diskursa u kojem se daju teorijsko-filozofska promišljanja umetnosti, društvene realnosti, čak i etičkih kategorija. Isto tako, uočavaju se podudarnosti s bildungsromanom (pratimo odrastanje i duhovno stasavanje glavnog junaka), ali i određeni poetički elementi tipični za ekspresionističku dramu. Kulundžićev žanrovski sinkretizam A. B. Šimić opisao je sledećim rečima: „šta se u ovoj knjizi govori, to se može samo razabrati onako kako se iz packarije na platnu može razabrati da je to trebao da bude portre, pejzaž ili što slično” (Šimić, 1921: 134).

Iako uobličen kao roman, čini se kao da je u osnovi *Lunara* zapravo dramski predložak i da je fabula građena imajući u vidu teatarsku poetiku, što je najočitije na primeru glavnog junaka, kroz čiju vizuru se prelama sve što doznajemo, i koji je neprestano pod osvetljenjem reflektora – u ovom slučaju meseca. Dakle, prati se razvojni put mladića koji se bori s nametnutim, srstogo utilitarističkim principima, da bi, na samom kraju, ipak, prevagnule duhovne vrednosti kojima se opirao, a koje predstavljaju krucijalni element njegovog bića.

S početka je glavni junak nesnađeno dete koje usamljeno luta, pokušavajući da odgonetne tajne koje sluti, a o kojima niko ne želi da govori s njim, da bismo ga kasnije videli u sasvim drugom svetlu – od dečaka koji je pod budnim okom svog ujaka sve do osamostaljenog, suverenog čoveka, spremnog da brani svoje principe. Ujakov pokušaj da očeliči *Lunara*, da ga osvesti i otrgne od mesečarskog usuda, ostaje neuspeli poduhvat.

Roman prati stasavanje glavnog junaka, „mesečevog dečaka”, plemića koji je izdanak jedne posve neobične loze. Ma gde bio, njega prati melodija o mesecu, ili ga obasjava mesečeva svetlost<sup>9</sup> – mesec u romanu predstavlja neku vrstu vizuelno-melodijskog dekora.

---

<sup>9</sup> „Na njegovo lice padne mesečeva ruka. Ona mu je hladnim prstima sklapala oči. On skoči preplašen i stade bluditi po sobi. Mrzio je mesec“ (Kulundžić, 1985: 68); „Lunar vidi, da ga progone i ovamo priče iz daljina. Zasloni prozor i obriše suze s očiju. Daleko na kraju hodnika klavir je svirao poznatu tužnu melodiju o mesecu. Lunar iziđe na hodnik i počne vikati: 'Prestanite.'“ (Kulundžić, 1985: 97); (podv. I. T.)  
Lunarov odlazak u Grad predstavlja pokušaj sklanjanja od meseca, što je, ispostavlja se, nemoguće. Prve večeri tokom boravka u velikoj urbanoj sredini, Lunar zapaža konstatuje da mesec ne prestaje da ga prati, kako „pod trulim mesecom tapkaju sumnjive senke“ (Kulundžić, 1985: 94), a do njega dopiru zvuci „uprljanog teksta o mesečini“ (Kulundžić, 1985: 94). „Njegovi osećaji propinju se u plimu. On oseća, kako se diže more njegove široke ljubavi. Podigne oči: na bledom nebu njene beloocnice bludi tamnosmeđi mesec njene zenice i diže plimu

Lunarova sudbina predodređena je davno bačenim prokletstvom, koje podrazumeva da članovi porodice budu „mesečeve igračke”<sup>10</sup>, odnosno umetnici. Porodična kletva<sup>11</sup> odnosila se na ženske članove i glasila je:

Mesec neka se igra s tobom kao igračkom i sela neka prokunu u tebi utvaru... I zato, što si proklela umetnost, neka te obljubi umetnik i neka rodi s tobom mesečarku, i s njom neka se ponovi to isto u drugo koleno, i sve tako neka bude doklegod ja živim [...] Dokle god ja živim, budite, vi, žene ovoga roda, mesečarke i utvare ovoga roda, mesečarke i utvare ovoga doma... I zadnji neka bude mesečar praunuk tvoj, koji će usamljen ići svetom i patiće se, kako ću se ja od danas patiti... Zoveš se Vidovila (Kulundžić, 1985: 82).

Sve žene zvale su se Vidovila, uključujući i Lunarovu majku, koja je opisana kao večito bleđa i zamišljena osoba: „imala je u očima bljesak neke sugerirane tuđe volje [...] Ona je samo deo duše jednoga čoveka s čudnim očima, deo duše, koja je dobila telo; ona je kletva, koja je dobila telo i preti se noći” (Isto: 90). „Schuman, Chopin i Grieg bili su njeni dobri prijatelji. Beethovena se bojala. Kad ga je svirala, uložila je toliko ljubavi i shvaćanja u interpretaciju, da se je razbolela. [...] *Sonata o mesečini* kao da je bila njen život i ona se, možda kao aristokratkinja stidela, da nekome priča svoj život” (Kulundžić, 1985: 63). Majka je za Lunara bila velika zagonetka: „Moja mama je tako dobra i. i. i. Ona je, tako blaga, mila..., ali ona skriva preda mnom tajnu” (Kulundžić, 1985: 22).

Lunarov rodoslov liči na biblijska nabrajanja iz *Starog zaveta*, u kojima se navodi ko je koga rodio: slikar, muzičar pa pesnik obljubljuju mesečarke (Vidoviline naslednice)

---

u njegovim grudima...” (Kulundžić, 1985: 113); „Velik i krvav izašao je nad selo mesec. Lunar i Lotos gledaju velikim očima mesec; Lunar se smeši i Lotos se smeši. [...] Lunar šane: ‘Meseče, oče mojih snova. Tvoje mi se lice smeši kao u prvom detinjstvu” (Kulundžić, 1985: 155). (podv. I. T.)

<sup>10</sup> Učitelj Martin priča Lunaruru kako su njegovi preci postali mesečari i zašto je nastalo selo Noćce. I ovakvo obrazlaganje „mesečarske prirode“ krajnje je bajkovito: u vreme pred udaju Irene, sestre Hannibala I, gospodara Zvezdomira, navratio je u dvorac starac Vasmir (Vasmir nikoga nije smeo da pogleda u oči; ako bi se to dogodilo, osoba bi “padala u njegovu vlast”) sa svojom slepom vidovitom ćerkom Belom. Vasmir se predstavio kao neko ko “hoće da proodre u tajne sveta izvan nas; a to nije ništa; ili: filozof” (Kulundžić, 1985: 72). “Svako veče otkrivao je Vasmir gostima tajne prošlosti i budućnosti na sanjive usne svoje kćeri” (Kulundžić, 1985: 78). Ćerka Bela bila je mesečarka i njeno noćno tumananje po dvorcu plašilo je stanovnike, zbog čega je Hannibal I rešio da dvorac preseli u novo selo, kojem je dao naziv Dance: “A Jelikovac ostane pust i kad ga naseliše izrodi ljudskoga društva prozvaše ga Noćce” (Kulundžić, 1985: 82). Irena se zaljubljuje u Vasmira, ali je on odbija, uveravajući je da je njegova sudbina da voli samo jednom, a to se već zbilo. Tada se budi Irenina želja za osvetom, tada proklinje sve umetnike. Bela je bila mesečarka i nju je Irena, iz osvete, prekinula u mesečarenju i tako je ubila. Vasmirova osveta je “probadanje zenica pogledom koji unosi mesec u dušu” (Kulundžić, 1985: 81), to jest kletva da postane “mesečeva igračka” i da poslednji mesečar u porodici bude Irenin praunuk Lunar.

<sup>11</sup> Kletva kao “čin” prožeta je uverenjem o magijskoj funkciji / učinku jezika, i počiva na ideji da se specifičnim načinom mišljenja ili nekim konkretnim postupkom može delovati na stvarnost. Motiv kletve (koja u romanu treba da pruži “objašnjenje” porodičnog usuda) svojstven je bajci, a psiholozi smatraju da je ovakav način mišljenja specifičnost primitivaca, dece i neurotičara. (V. Frejzer *Zlatna grana: proučavanje magije i religije* i Frojd *O seksualnoj teoriji; Totem i tabu*).

produžavajući time potomstvo na dvorcu Zvezdomir, pri čemu je Lunar poslednji izdanak uklete loze. Najpre neupućen u porodičnu istoriju, Lunar tokom potrage za porodičnim tajnama i svojom sudbinom susreće na putu junake pomagače (Lotos, Martin, Manore, Vasmir), s kojima ga spaja „višnja promisao“, odnosno svemoćna misao.

Marta Frajnd kao tipično ekspresionističku izdvaja putanju kojim se glavni junak kreće: „Izuzimajući srećan i poetičan završetak, skica puta kojom se kreće junak Kulundžićeve mistične novele sadrži skoro sve bitne stanice – scene koje nalazimo u tipično ekspresionističkim dramama“ (Frajnd, 1985: 163).

Frajnd je skrenula pažnju i na veliki uticaj teatarskih postupaka koje je Kulundžić iskoristio u romanu, napominjući kako bismo *Lunar* mogli da čitamo i kao roman-operu, s obzirom na spoj raznorodnih elemenata svojstvenih ovoj sinkretičkoj umetnosti – „spoj realnog i neverovatnog, prirodnog i peteranog, uzvišenog i izveštačenog koji postoji samo u suštini opere kao umetničke forme“ (Frajnd, 1985: 167).

Izuzev elemenata tipičnih za bajku, bildungsroman, odnosno ekspresionističku dramu i operu, skrenućemo pažnju i na one segmente koji nisu beletrističkog karaktera i koji su bili predmet kritičarskih osporavanja. Reč je o teorijsko-filozofskim pasažima koje Kulundžić umeće u tekst, a koji predstavljaju odraz autorove potrebe da „interveniše“, iskaže svoj lični stav o socijalnim, umetničkim, etičkim ili ideološkim pitanjima.

Osim već pominjanog i citiranog segmenta koji ima autopoetičku vrednost i odnosi se na poimanje umetnosti kao igre u kojoj su ključni „materijali“ / „igračke“ Reč – Ton – Boja, a kao elementarne odrednice umetnosti izdvojeni naivnost, dobrotu, infantilnost, ukazaćemo na još dva fragmenta – jedan je iz ujakovog monologa, drugi iz Lunarovog.

Deo ujakovog govora na Veću Plemenitih Osvetnika posebno je važan jer opisuje umetnika kao izdanka „otmenog roda“ koji poseduje „veštinu srca“ i predstavlja „najviši oblik čovečanske rase“:

Gospodo. Otmeni se ljudi rode, spretni postaju. Otmenost stoji iznad uma i srca. Veština srca je umetnost, veština uma je znanost. Oni, radi kojih je umetnost i znanost – to su otmeni ljudi. Biti otmen: to leži u krvi. Otmeni ljudi imaju plavu krv. Zovu ih aristokrati. Inače: oni su najviši oblik čovečanske rase (Kulundžić, 1985: 35).

Pored toga što u njemu nailazimo na elitističko shvatanje umetničke delatnosti, zapazićemo i neobičnu metaforu socijalnog ustrojstva, u kojoj je na platonovski način podvučena paralela između ljudskog organizma i društvene organizacije:

Svaki organizam ima svoj centar. Što je kompliciraniji organizam, što više ima specifičnih organa, tim više treba jedan centar. Organizam čoveka ima centar u ljudima, koji čovečanstvo vode, u otmenim ljudima. Bez organizacije ne može da živi čovekovo telo, bez nje ne može da postoji čovekovo društvo. Sve društvene forme – to su manifestacije društvenih mozgova (Kulundžić, 1985: 35–36).

U ovom monologu demistifikovan je i odnos prema ideologijama – ukazano je na neosnovano verovanje o ideologijama kao plemenitim koncepcijama, a licemerstvo je označeno kao njihova elementarna odlika:

I taj vaš kapitalizam sve više – iz potrebe razvitka – predaje niti svoga kretanja u pojedine ruke, ruke centralnog uma. I taj vaš komunizam ideja je jednoga mozga i ta ideja, prema kojoj se ravna ostvarenje i razvitak društva socijalističkoga, mora da ima sedište u *jednom* umu, koji vrši nadzor i daje upute. Nema diktatura mase, ima samo diktatura pojedinca. Ti vaši individuumi, koje vi nabrzo nazivate genijima, rode se po vama slučajno ili iz 'nepoznatih' razloga. Oni nemaju ništa fiziološkoga, premda ste im merili mozak i proučavali im formaciju lubanje. I sva je njihova genijalnost u tome, što su umeli prevariti masu i prikazati joj svaki svoj gest potrebnim za uzdržanje društva; sve preko vaših novina i tribina (Kulundžić, 1985: 36).

I Lunarov govor o instinktima tematski se nadovezuje na priču o lažnom dobročinstvu ideologija. U momentu kada dobija ponudu da preuzme rukovođenje dvorcem i da svoje sponosnosti stavi na raspolaganje društvu, Lunar kaže:

Svaka društvena ideja, premda je nastala u jednom mozgu, dobije miris vođa, koji se njome služi iz egoističnih razloga. Kod propovednika društvenih ideja nema ni logike ni fanatizma: mesto logike oportunističko–demagoška igra reči, mesto fanatizma (koje je zaslepljivanje mističnom sposobnosti ideje) jedno veliko korigiranje ideja u tzv. metodične svrhe. Logičar kod socioloških teorija ne može da 'osvoji' masu, fanatici su nepraktični sanjari i mogu da budu samo uspešno oruđe vođa. Ima dakle samo zajednica vođa jedne ideje. Svi ostali članovi društva moraju da se toj zajednici žrtvuju (Kulundžić, 1985: 121).

Dakle, svaka ideologija označena je kao duboko solipsistička tvorevina, podređena egoističnim prohtevima vođe koji joj stoji na čelu i koji instrumentalizuje pripadnike

društvene zajednice – „Vođe su članovi društva koji traže žrtve a sami se nikada ne žrtvuju“ (Kulundžić, 1985: 121).

Odbijajući da postane predvodnik i žrtvuje se za tuđe ideje, Lunar potcrtava značaj duševnog života: „Vidite, ja ne radim za vašu ideju, jer me moji instinkti od nje odvrćaju. Zna li vi, što su za mene instinkti? Instinkti su rezultati moga podsvesnoga duševnoga rada. Da opravdam zašto živim po instinktima, ja moram da istražim svoj duševni rad, koji se ne vrši pod kontrolom moje svesti“ (Kulundžić, 1985: 120).

Razobličavanjem ideoloških postulata, koji se zasnivaju na tobožnjoj brizi za čovečanstvo, ukazano je na manipulativnost društva i beskrupuloznost njenih predvodnika, ali je (što je posebno vidljivo u Lunarovim rečima) ujedno obezvređeno svako utrkivanje za pozicijom i moći. Čak je i u ovim delovima romana, koji se direktno odnose na socijalna pitanja, podvučeno kako je jedini smisao u „duševnom“ i instinktivnom delu čovekovog bića.

Osim što Kulundžićev žanrovski konglomerat ostvaren u *Lunaru* možemo posmatrati kao jedan tipično modernistički eksperiment, ovaj roman prvenac možemo razumeti i kao priču o umetniku, ili čak kao odbranu umetnosti. Glavni junak, rođenjem predodređen da bude umetnik, pokušava da izbegne svoj usud, da bi na koncu svega shvatio kako je život umetnika, zapravo, posebna – i jedina smisljena – egzistencijalna dimenzija. S obzirom na to da vladar Zvezdomira i njegove pristalice predstavljaju karikature koje oličavaju tipičnog „svevremenog“ čoveka, u romanu je, kao apsolutno oponentan oslikan i odnos prema umetnosti.

Neenergično, zamišljeno, meditativno stvorenje kakvo je Lunar, reprezent je onih svojstava koja su u društvu necenjena i neshvaćena, i predstavljaju „bluđenje“ i nesvrshodan posao. Sazrevanje glavnog junaka i njegovo suočavanje sa svetom, bežanje od osećaja nepripadnosti i neshvaćenosti, uz jaku želju za prilagođavanjem, najzad dovodi do pronalaska utočišta i uviđanja smisla. Zahvaljujući učitelju Martinu, koji je neka vrsta medijatora između ujakovih zahteva i prirode svog učenika, Lunar ipak uspeva da pronađe svoje pravo okrilje.

Lunar je s početka romana prikazan kao sanjar koji se opire ujakovom autoritetu i sklanja se od njegovog nadzora ne bi li dokučio porodične istine, pri čemu izlazak iz ličnog mikrokosmosa i suočavanje sa ljudima različitih životnih usmerenja dovodi do zgađenosti nad sobom i sumnje u sopstvenu ispravnost. Naslućivanje umetničke sudbine u njemu izaziva unutarnji konflikt i želju za poništavanjem svoje prirode, za bežanjem.

Nakon što je prisustvovao Veću Plemenitih Osvetnika, koje predstavlja simbolički ulazak u život odraslih, „osetio je, da je njegovo lice na zemlji suvišno“ (Kulundžić 1985: 30) i zaključio da je bolestan: „Ja znam da sam bolestan. Toj bolesti treba da marljivo potražimo

uzroka u prošlosti naše porodice. Aristokrate očito degenerišu. Ja sam, dragi Martine, još zadnja utvara ovoga dvora, što se koči u svojoj lažnoj pozi” (Kulundžić, 1985: 52).

Sve dok nije doveden u situaciju da se uporedi sa drugima, Lunar nije uviđao svoju različitost:

Dok nisam znao za normalne živote, nisam smatrao sebe bolesnim. Moram otići odavde. Vi ćete sa mnom, Martin. Otići ćemo u jedno selo... U Dance... Ja ću ležati na suncu, a vi ćete meni čitati pesme. Ne, pesme su abnormalnost. Pesnici su bolesni. Ja sam pesnik, Martin, ja vidim to (Kulundžić, 1985: 54).

Pokušaj sklanjanja od usuda završava se neuspešno, stoga odlazak u Grad i želja za neutralisanjem „mesečarskog” predstavljaju neku vrstu identitetskog lutanja, koje će se, nakon svih peripetija, okončati u miru. Iako Lunar isprava želi da udovolji ujaku, ne bi li uključivanjem u „svet Grada, iskustva, sukobljavanja, takmičenja, neljudske otuđenosti” (Frajnd, 1985: 162–163) negirao svoju različitost, ipak će sa prezirom odbaciti sve materijalne pogodnosti i prihvatiti svoju mesečarsku, umetničku sudbinu.

Kraj romana ujedno je i odbrana umetnosti kao posebne i posve različite egzistencijalne dimenzije, ali i umetničkog poziva, koji je glavni junak s početka želeo da izbegne. Pokušaj prenebrežavanja umetničkog usuda predstavlja važnu uporišnu tačku romana, oko koje se i razvija priča o glavnom junaku Lunar. O tom „umetničkom prokletstvu” prvi je progovorio Lunarov učitelj Martin: „A ja ću ti, vidim, morati reći neke moje misli o umetnosti. Danas ili sutra, one će za tebe biti sudbonosne. Ne mislim tvrditi, da ćeš ti biti pesnik. Nego pesnik je ušao u tvoj život sudbinom vekova. Ti nosiš u sebi pesnika, Lunare...” (Kulundžić, 1985: 55–56). Martin otkriva dugo čuvanu tajnu, koju je Lunar slutio:

Slušaj, Lunare, danas je došlo tako, da ti kažem sve. Otkad si živ, ja se spremam na ovo. Do danas ja sam bujicom reči, koja je zvučala melodijom priča i interesom za znanost i umetnost, znao u tvojoj nuhrini da umorim čežnju za ulaženjem u harmoniju prirode i u bit stvari, ali sada je došlo, da se sve objasni. Ovo o umetnosti, o pesništvu, morao sam da ti kažem, Lunare, jer ti treba da imaš osećaja za pesnike. Prije, ja sam se za tebe bojao: ujak me mogao uveriti, da je za tebe najbolje da se odgojiš tvrd za sve sentimentalnosti i u borbenoj muževnosti. Ali, jao, život ide putokazima sudbine, i svaki čovek ide neminovnom stazom svojih nagona. Lunare moj, treba da si načisto, što je tebi suđeno (Kulundžić, 1985: 58).

Pređođavajuđi mu porođiđnu istoriju, Martin pokuša va da mu ukaŹe na neizbeŹnost „meseđarske sudbine”, od koje je nemoguđe pobeđi. Kao dokaz te činjenice, na svim portretima Lunarovih predaka postoji „trag meseca”, „jedna svetla točka desno od glave baca jedva vidljive trakove na ođi” (KulundŹić 1985: 59), koju uđitelj objašnjava na sledeđi nađin: „To je mesec. Mesec je sudbina njihovoga Źivota. I tvoga Źivota” (KulundŹić, 1985: 59).

Prvobitna reakcija na otkrivenu tajnu, odnosno spoznavanje meseđarske sudbine budi bes u Lunaru:

Ja neđu ovu atmosferu, razumete li, ja to neđu. Sklonite mesec s neba, Martine, sklonite ga do vraga, ja neđu da u mojoj nazođnosti bude meseca, neđu, razumete li me! Neđu... I ove babe s mesecom na leđima sve treba da spalite. Ko se je usudio nacrtati mesec za leđa mojim prababama? Ko? Da ga ja vidim? Ko je to, Źto priđa o nama neke smuŹene priđe? (KulundŹić, 1985: 60).

SpoznavŹi svoju pravu sudbinu, Lunar će najpre prezreti sebe, pokuŹavajuđi da se podredi ujakovim ođekivanjima, da bi ga sticaj okolnosti ponovo vratio suŹtini. Tako će se identitetska borba odvijati od otkriđa da je meseđar, odnosno pesnik, sve do mirenja sa fatumom, a oseđajni repertoar kretaće se od gneva i tuge do blagosti i sređe. Konstatacija „Ja sam pesnik, Martin, ja vidim to...” (KulundŹić, 1985: 54) prađena je suzama („Ta je izjava delovala na Lunara kao stvarni bol: počeo je tiho da plače plačem, koji bi trebalo da opere svu neizvesnu fiktivnu grozu jednoga bledoga neenergiđnoga deđaka”), da bi bila okončana radoŹću i obrađanjem mesecu „Meseđe, ođe mojih snova. Tvoje mi se lice opet blago smeŹi ko u prvom detinjstvu” (KulundŹić, 1985: 155).

Izborom takvog epiloga brani se i umetnost kao svojevrсно pravo i privilegija da se Źivi dugađije, da se ostane dete, bez obzira na neuklopivost u uobiđajne Źivotne tokove. Zato Źto je umetnost igra, a

Umetnik je Źitavoga svoga Źivota jedno dete, koje okređe cev kaleidoskopa, i zuređi u nju nalazi u novim pozicijama Źarenih komadiđa materije nove podloge za izgrađivanje jednoga zdanja maŹte. Umetnik, kao i dete, veruje u snove i Źudi se zbilji. Umetnik, kao i dete, nema veze s ‘ozbiljnim’ Źivotom; on, kao i dete, ima svoje liđno merilo za vaŹnost stvari; on, kao i dete, veruje, da mu je sve dopuŹteno i da za njega nema prestupka ni greha. Ukratko: umetnost je, kao i detinjstvo, neozbiljna, naivna i dobra (KulundŹić, 1985: 56).

Zapravo, možemo reći da je Kulundžić u romanu ponudio istočnjački misticizam kao mogućnost pročišćenja, a umetnost kao svojevrsno utočište. U takvom postupku prepoznajemo i odjek posleratne težnje za dobrotom, ali i odraz autorovih pogleda na svet. Ovakva perspektiva jednovremeno otkriva i ljudski i umetnički aspekt Kulundžićevog dela, jer težnja ka dobroti i lepoti postaje i „centar Kulundžićevog pogleda na svet, polazišna tačka njegovog umetničkog programa” (Frajnd, 1985: 168), o čemu svedoči i naslov jedne od njegovih poslednjih drama – *Čovek je dobar*.

Da dobro pobeđuje, pokazuje i završetak romana, koji je i koncipiran kao neka vrsta „nevidljive borbe” koja traje do samog kraja. Taj jasan polaritet, naglašena podela na dva nepomirljiva sveta, dva po svemu različita životna stanovišta, predstavljena je sučeljavanjem junaka. Na čelu duhovno orijentisanih nalaze se Lunar, „mesečev dečak”, njegova majka Vidovila, učitelj Martin i junaci pomagači koje na svom razvojnem putu sreće, dok su sa druge strane ujak i njegova svita (Društvo plemenitih osvetnika, bankar Tal, sekretar Karlo).

Izrazita distinkcija između materijalnog i duhovnog najočitija je prilikom opisa Veća Plemenitih Osvetnika, koje čine dva tabora – deset „debelih nasmejano-lukavih” i isto toliko „mršavih ironično-dostojanstvenih” muškaraca pokornih ujakovom autoritetu. Bahatost i uverenost u predodređenost aristokrata da budu „prirodni predvodnici” čovečanstva najsažetije je predočena u ujakovom govoru, kome on sam sebe predstavlja kao odabranog predstavnika elite: „I evo, ja, otmen čovek, pravi bog vaš, srušiću sve lažne bogove [...] Ja, koji sam od prirode osuđen na to, da budem vođa, centar, um nižim zabludama” (Kulundžić, 1985: 37).

Ipak, kraj romana Kulundžić realizuje sledeći postulate bajke, tako da svi završavaju tamo gde inače pripadaju. Bajkovito intonirani epilog nosi simbolički, hotimično odabran, naslov „Čistina”. Negativci umiru, a „mesečeve duše” pronalaze svoje utočište na Brežuljku Breza, gde su okupljene pod nadzorom meseca zaštitnika. Ambijent opisuje idilična slika: „Nad njima bdije mesec i vodi stado vaših sanja da pase, pase pod zvezdama” (Kulundžić, 1985: 156).

Srećan završetak deluje kao ostvarenje višnje promisli. „Takav finale nije karakterističan za ekspresionističku dramu, ali podseća na operu, drugu veliku i trajnu Kulundžićevu preokupaciju” (Frajnd, 1985: 164), ističe Marta Frajnd. Ipak, kraj je funkcionalan – potcrtava značaj dobra, dok, s druge strane, ukazuje na važnost misli, kategorije koja je do te mere snažna da spaja, a potom i ujedinjuje, sve one koji su okrenuti suštini i traganju za humanijm svetom.



Spoznavanjem sebe i prihvatanjem svog identiteta, svoje „mesečarske sudbine” i noći kao svog okrilja, još jednom je podvučena razlika između sveta orijentisanog na trku za sticanjem kapitala i onog koji suštinu prepoznaje u nematerijalnim vrednostima.

## ***Lunar* kao realizacija Kulundžićevih programskih načela**

Kulundžićevi programski tekstovi objavljeni 20-ih godina XX veka doprinose potpunijem razumevanju romana *Lunar*. Iako se teorijski napisi programskog karaktera odnose prevahodno na dramsko stvaralaštvo, nemerljiv je njihov značaj za razumevanje Kulundžićevih umetničkih stremljenja početkom druge decenije XX veka.

U nekoliko eseja iz ovog perioda Kulundžić implicira na distinkcije između stare / klasične i nove / ekspresionističke drame, težeći da što preciznije podvuče razlike u odnosu na pređašnje tendencije u dramskom stvaralaštvu. U eseju „Most” (1920) autor upućuje i ne neke opšteumetničke odlike, ujedno ukazujući i na specifične probleme sa kojima se suočavaju posleratni stvaraooci. Tako traganje za drugačijim izrazom koji će biti u saglasju s novim teorijskim pretpostavkama posleratne umetnosti postaje jedna od temeljnih preokupacija. S tim u vezi pomenućemo Kulundžićevo poređenje moderne umetnosti s nesigurnim sazrevanjem deteta. Pišući o dramskom komadu Franka Vedekinda *Proljeće se budi (Buđenje proleća)*<sup>12</sup>, u čijem su fokusu problemi mladih prilikom stupanja u svet odraslih, Kulundžić pravi paralelu s tadašnjom umetnošću, za koju kazuje: „Kad čujem: tragedija djece – pomišljam na našu umjetnost. Ne treba da tajimo: naša je umjetnost u djetinjem stadiju i ona – razapeta na dvije ruke: na nepotpunu tradiciju i težnju za novim – doživljuje tragediju vječnih raskršća” (Kulundžić, 1923/1924: 3).

Medijalna pozicija, obeležena neiskvarenošću i neposrednošću, ipak, bez obzira na sve prateće nelagodnosti, krije „iskonsku snagu prirodnog čovjeka” kao poseban kvalitet, ali i potencijal. „Još je uvijek naša umjetnost kao i dijete: nepoznata ili neshvaćena” (Kulundžić, 1923/1924: 3). Iz tog razloga, Kulundžić oseća potrebu za građenjem mosta, stvaranjem prelaza koji će olakšati stupanje u novo, odnosno „na drugu stranu”. Ova zamisao praćena je emotivnim obraćanjem čitaocima:

I zato, dopustite da budem intiman, zato sam izašao iz sebe iznad sebe i naložio sebi: kuda ćeš u tu mutnu bujicu, da dogaziš drugu obalu? Ne vidiš li koliki se okreću u vrtlogu nasrijed rijeke? Sagrađi most, prebaci ga i pređi suhih nogu... (I ako na drugoj obali nije objavljeno i uskrs, imat ćeš kada vratiti se...) (Kulundžić, 1920c: 2).

Metaforička slika bujice koju treba prevazići ima dvojako značenje. Osim što ukazuje na poteškoće u nalaženju novog, samosvojnog umetničkog izraza, sugerise i prisutnost

---

<sup>12</sup> Tekst je pisan povodom premijere Vedekindove drame na zagrebačkoj pozornici.

zamućenosti, ali ne samo one stvaralačke, već i stvarnosne. Težnja ekspresionističkih autora usmerena je na „pročišćavanje” mulja, odnosno egzistencijalnog haosa na koji je osuđeno čovečanstvo, a sve u cilju preusmeravanja na suštinske vrednosti koje se kriju unutar čovekove duše.

Stanovište da je duhovna realnost jedina istinska i merodavna, ključno je polazište za razumevanje umetnosti ovog perioda. Carstvo duha, na kojem insistiraju posleratni stvaraoci, najlakše je bilo približiti publici kroz dramski izraz. Usled toga, pozorište postaje najpodesniji način realizovnja ekspresionističkih ideja. S obzirom na pomenutu činjenicu, ali imajući u vidu i zapaženje Marte Frajnd da je *Lunar* komponovan kao dramski tekst (sa evidentnim elementima dramske tehnike, čak i opere), pristup romanu bismo upotpunili Kulundžićevim teorijskim postulatima koji se odnose na modernu dramu. Drugim rečima, prozu *Lunara* sagledali bismo pre svega polazeći od autorovih teorijskih promišljanja dramske umetnosti prisutnih u tekstovima nastalim 20-ih godina.

Temeljno obeležje ekspresionističke drame – za koju je Kulundžić u eseju „Most” (1920) iskazao da se ne može davati kod nas „ne samo zato što se ne zna što je to ekspresionistička drama, nego i opet što treba – most” (Kulundžić, 1920c: 2) – predstavlja potraga za duhovnim vrednostima, pri čemu se dramska napetost (u slučaju romana možemo govoriti o zapeletu) ostvaruje upravo kroz unutrašnju dramu čoveka koji teži otkrivanju izvorne, „prave” egzistencije. Polazeći upravo od tenzije koja neminovno nastaje u potrazi za spiritualnim ishodištem, izrasta nova definicija drame, utemeljena na opreci psihološki / realistični čovek. Dramski lik predočava duhovnog čoveka, a kao posledica toga javlja se oslobađanje drame od ranije važećih zakona verovatnoće i nužnosti. Cilj drame prestaje da bude imitiranje realnosti, a, takođe, ni dramski lik nije više otelovljenje realističkog karaktera, postajući reprezent jedne nove i potpunije – duhovne stvarnosti.

Istovetan stav ponovio je Kulundžić u tekstu „Nova drama”, tvrdeći da u ekspresionističkoj drami sve počiva na emociji. Upravo je umetnikovo osećanje nukleus stvaralačkog, a ne utisak koji prima iz spoljašnje sredine: „*ideje – doživljaji* ili kakogod hoćete da nazovete unutarnje stanje autorovo, koje stoji u centru njegova stvaranja umetničkog dela” (Kulundžić, 1924g: 46).

Takvo polazište u potpunosti menja i definiciju i funkciju strukturnih elemenata drame. „Novi dramatičar, prema ovome, *stvara* akciju, on je više ne prenosi ‘iz života’”(Kulundžić, 1924g: 47). Isto tako, „mladi dramatičar uvodi u dramu *simbole*. [...] odustajući potpuno od principa mesnokrvne vernosti lica u životu” (Kulundžić, 1924g: 48).

Junaci Kulundžićeve mistične novele oblikovani su upravo prema takvim principima. U romanu izostaje karakterizacija, a likovi su podeljeni u dve grupe, pri čemu pripadnost taboru služi za specifikaciju osobnosti. Ili, drugim rečima kazano, svaki od tabora predstavlja zaseban simbol. S jedne strane su zagovornici materijalističkog, a s druge su predstavnici spiritualnog, dok je radnja fokusirana oko sukoba unutar glavnog junaka, koji treba da reši kojem će se životnom principu prikloniti. Posredi je pokušaj prilagođavanja svetu koji je sučeljen s njegovim unutarnjim. Na samom kraju, kada Lunar postaje pomiren sa svojom mesečarskom sudbinom, odbija ponudu da preuzme vlast u Zvezdomiru uz komentar: „Sve te vaše želje, da usrećite čovečanstvo, lična je ambicija ili strast... Ja živim drugim životom” (Kulundžić, 1985: 139).

U eseju „Čista dramatika” (1925), Kulundžić je eksplicirao da i gledaoci (možemo shvatiti i šire, kao: „prijemnici ekspresionističkog dela”) moraju biti „duhovni ljudi”, s punom svešću. Dakle, uveo je zahtev da publika mora posedovati etičke komponente, jer „radnja ekspresionističke drame odigrava se u onome koji tu dramu može da proživi: u gledaocu bore se simboli. Pozornica ekspresionističke drame je ogledalo one duše ili slika duše, i to samo onda ako je u posmatračkoj areni duša” (Kulundžić, 1925c: 29). Iz pomenutog citata zaključujemo da duhovnu osvešćenost treba postići apelom ili krikom upozorenja, što se nameće kao elementarni imperativ ekspresionističkom umetniku.

Kulundžić, nimalo slučajno, u istoimenom eseju, referiše na Kandinskog. Naime, Kandinski je u svom tekstu *O duhovnom u umetnosti* obrazložio ne samo sopstvena stvaralačka načela, već i opšte pretpostavke moderne umetnosti. Osnovna postavka Vasilija Kandinskog počiva na tezi da je duhovni element onaj činilac umetničkog dela koji ostvaruje uticaj na posmatrača. Svoju teoriju izlažio je koristeći se muzičkom terminologijom, dakle – pojmovima umetnosti koja na najnepostrdniji način utiče na čovekovu dušu i osećanja. Na sličan način, i književno delo definisao je kao melodijsku strukturu u kojoj je zvučanje reči presudno.

Istovetni stav o promenjenom, čak presudnom, značaju reči u delima ekspresionističkih autora podvlači i Josip Kulundžić. Premda se njegova teza o novoj vrednosti koja se pridaje rečima odnosi na njihovu ulogu u okvirima dramskog teksta i scenskog izvođenja, ona se može primeniti i na novoustanovljeni odnos prema funkciji reči u književnim delima, bez ograničavanja na dramsku / scensku umetnost. Podudarnost je očigledna, što potvrđuje citat iz Kulundžićevog teksta „Čista dramatika” (1925):

Ako je *jedna* riječ dovoljna da označi stanje borbe u duši, ona u modernoj drami stoji, iako se u životu to stanje označuje bujicom fraza i opisivanja. Za svako stanje traži se u novoj drami najbliža, najneposrednija riječ. Riječ u svoj svojoj svečanosti s analognim naglaskom i modulacijom. Riječi postaju neposredna oznaka za duševna stanja. Riječi postaju teze: svaka od njih ima svoju boju i svoju muziku (Kulundžić, 1925c: 32).

Dakle, posredi nije isključivo izmenjen odnos prema dramskom govoru, nego i prema izrazu, koji ne sme više da bude „puka bujica fraza”, već postaje oznaka za duhovna stanja. Za razliku od predašnjih umetnika, koji su primali utiske iz spoljašnje sredine, u umetnosti ekspresionizma ideje iz svesti umetnikove „odlaze u život”, reprezentujući svojevrsan krik duše. Umetnost ekspresionizma teži eksteriorizaciji osećanja, ispoljavanju čovekove nutrine, koja za cilj ima buđenje duhovnog, skretanje pažnje na temeljne i zapostavljene vrednosti ljudskog bića.

O tom iznošenju osećaja iz duše (ponovo referišući na dramsko stvaralaštvo) Kulundžić piše u eseju „Simboli” (1922) sledeće:

Jedno lice u drami zastupa jedan princip, dakle jedan skup specifičnih misli, pod vidom jedne ideje. Takvih principa u realnom svijetu u licima nema uvijek: oni prevladavaju čovjekom baš u nekom momentu (kad su baš objektom za umjetnika) ili ih umjetnik kao najvažnije na izvjesnim licima odvađa i tim licima kao *jedine* principe pripisuje. Po tome ta lica prestaju da budu pravi ljudi, nego postaju sredstva za izražavanje izvjesnog principa, postaju simboli za neku ideju (Kulundžić, 1922c: 195).

Vođen tim načelima, Kulundžić je ostvario i svog proznog junaka Lunara, koji je otelovljenje duhovnih stremljenja i čije se odrastanje svodi na borbu između nametnutog materijalizma i „mesečarske” predodređenosti, koja je u apsolutnom raskoraku sa spoljašnjim uzusima. Mesečevo dete predstavlja simbol spiritualnosti, opredeljenosti za večne, neprolazne principe, ali koji, ipak, biva pokoleban mogućnošću da živi „normalnim” životom.

Kao svaki ekspresionistički dramatičar, koji „namjerno narušava realni životni ritam ljudskih odnosa i djelovanja da bi stiliziranjem, nerealnim ritmom radnje podcrtao ‘simboliku akcije’” (Petlevski, 2000: 181), tako i Kulundžić, polazeći od ovog dramatičarskog principa, roman „oslobađa” od realija, postavljajući scenografiju, radnju i junake u jedan kontekst koji poprilično odudara od stvarnog. Dok su u drami *Ponoć* prisutne analogije sa stvarnim svetom, radnja i likovi romana su u potpunom raskoraku sa životnim okvirima, pri čemu možemo

zapaziti da su jedino teoretski intonirani pasaži (u kojima se elaborira o umetničkim, socijalnim, ideološkim ili etičkim pitanjima) veza romana s realnošću.

Polazeći od imena junaka (glavnog, nazvanog Lunar, preko Lotos, devojke koja nosi ime cveta, zatim majke Lunarove, imenovane kao Vidovila, starca Vasmira...), ali i naziva dvorca Zvezdomir, sela Dance i Noće, zatim od jasne podele na pozitivne i negativne junake, koristeći se principima bajke i kroz uvođenje junaka pomoćnika u priču, pisac je napravio jasan otklon od stvarnosti.

Oslobađanje od stvarnosti poetički je postulat ekspresionističke umetnosti, koja se oštro suprotstavlja svakom preslikavanju života. Otklon od mimetičkog otvara prostor za „krik duše”, postavljajući čoveka u centar, dok umetnik suštinu svog stvaranja vidi u preuređenju sveta duhom – „(pre)urediti svijet [...] sudjelovati u promjeni čovječanstva koja je zasnovana na prethodnoj promjeni čovjeka – djelovanjem na jedinku i putem jedinke” (Petlevski, 2000: 183).

U tom otklonu od realnosti suština se sa mimetičkog preusmerava na duhovno, što rađa i nova očekivanja od čitalačke publike / gledalaca. Posebni zahtevi upućeni recepijentu umetničkog dela vezani su za etičko – neophodan je „duhovni čovek”, koji će moći da razume simbole / ideje nove stvarnosti, kao svojevrsne nosioce jedne posve drugačije filozofije (kao što je Kulundžić naglasio u eseju „Most”, „ekspresionistički simbol nosi apsolutnu životnu filozofiju”). Autori teže da umesto junaka „sličnih nama” ponude „krik duše”, zato književni junaci prestaju da budu imitacija realnih osoba. Oslobađanje od mimetizma vezano je i za radnju, čija neusklađenost s realnim životom potcrtava simboliku, preusmeravajući fokus na „filozofsku dubinu dela”. Pojašnjenje pronalazimo u „Čistoj dramatici”:

Za realistu znači velika greška, ako ideja *iskoči* iz realne scene. To je sa njegovog stanovišta sasvim ispravno. Prenoseći scene 'verno' iz života ili radeći scene 'po životu', realista ne može s neprimetnim prelazom da pokažena filozofsku dubinu svoga dela, osim ako smelo ne zgrabi simbolikom u svoj realizam, ne mareći na prelaze, koji očuvavaju vernost scene (kako sam ja na pr. učinio u svojoj *Ponoći*). Kod realista je ideja uvek otvoreno pitanje: Što je autor hteo... itd.? Ako dakle novi dramatik sam hoće jasno da kaže svoju ideju (a da to ne bude ni filozofsko rezonovanje, ni veštački zahvat u vernu scenu) mora da žrtvuje svojoj ideji realističnu vernost scene i da je nadomesti jednom *irealnom*, duševnom (Kulundžić, 1925c: 31).

Taj raskorak, odstupanje od podražavanja stvarnosti, evidentan je i u drami i u romanu. Već Kulundžićev izbor podnaslova romana – „mistična novela” – sugerira opredeljenost za metafizičko, nejasno, nedokučivo. Mistika kao „duhovni *princip sjedinjavanja duše s Bogom, ili već s onim što se uzima za središnju stvarnost univerzuma*” (Riz 2004: 549) može podrazumevati odvratanje od spoljašnjeg sveta i usmeravanje na unutarnje sadržaje bića, što je definisano kao introvertna mistika, za razliku od takozvane ekstrovertne, u kojoj subjekat oseća jedinstvo sa svim postojećim.

Sjedinjavanje s univerzumom / kosmičkom dušom odigrava se na kraju romana, a na kraju drame postoji njegov nagoveštaj. Posredi je preporod čoveka, vera u neko bolje sutra koje će biti obeleženo duhovnim vrednostima. Kulundžićeva drama i roman ne teže psihologiziranju, već „najneposredniji izraz duševnih zbivanja traže u onome što je tipično i simbolički, u radnji svedenoj krajnjom koncentracijom na ono što je suštinski u liku koji se u velikoj meri lišava svoje individualnosti da bi se otkrilo ono što je duboko ljudski” (Konstantinović, 2002: 364).

*Lunar* predstavlja potpuni otklon od stvarnosti, u njemu je usmerenje isključivo na sfere koje isključuju realni život – stremljenje ka mističnom, nedokučivom. Nasuprot tome, drama *Ponoć* orijentisana je na puki materijalizam, u njoj je čak prisutna očaranost finansijski rasterećenim, komfornim životom. Odabirom takve tematike, Kulundžić kroz dramu razobličava sve ono što, kako je tvrdio Kandinski<sup>13</sup>, sputava ljudski duh, čime ponovo podvlači važnost duhovnog.

Zato završnica drame donosi obrt kroz najavu „kraljevstva duše”, o kome govori lik označen kao *deus ex machina*. On okončava dramu sledećim rečima: „u predvečerje našeg uskrsnuća, ja hoću da najavim Otmjenog čoveka. Ja hoću da najavim Kraljevstvo duše” (Kulundžić, 1965: 133).

I kao što je „svako umetničko delo dete [je] svoga vremena”, odnosno odraz duhovne klime jednog doba (Kandinski, 1996: 31), ono ujedno predstavlja i ogledalo umetnikovih programskih načela. Zato je za razumevanje romana *Lunar*, kao i Kulundžićevog dramskog prvenca *Ponoć*, potrebno imati uvid u autorov odnos prema suštini i svrsi umetničkih nastojanja. Kulundžićeva ekspliciranja prirode ekspresionističkog postupka u esejima „Most”, „Simboli”, „Nova drama” i „Čista dramatika” ostvaruju potpuniji uvid u autorovu stvaralačku tendenciju.

---

<sup>13</sup> “Materijalistički nazori su stvorili prepreku, koja onemogućava čoveka da lako dođe do svoje duše” (Kandinski, 1996: 50).

I roman i drama realizuju Kulundžićeve teorijske postulate, od kojih temeljno glasi: „umjetnik ima nešto da kaže!” („Čista dramatika”), a za njim sledi i onaj koji se odnosi na suštinu umetnosti, iskazan u eseju „Simboli”:

Umjetnost treba da postavi nad naša djela *vječni ritam* kao neku *muziku sudbine* koja u svako naše djelo unosi ljepote, a po tome i dobrote, jer su na dnu duše ljepota i dobrota jedno. (Kulundžić, 1922c: 195).

Ovaj drevni antički ideal jedinstva lepote i dobrote – „kalagathia” – odražava težnju ka harmoniji, a ujedno predstavlja i dokaz vere u mogućnost realizovanja željenog „kraljevstva duše”.



# ODJECI MISTICIZMA U KULUNDŽIĆEVOJ PROZI S POČETKA 20-IH GODINA

**„Ima samo jedna duša, koja prožima sve vidljive i nevidljive stvari“**

Upitanost nad različitim vrstama granica velika je tema ne samo Kulundžićevog dramskog opusa nego i njegovog proznog stvaralaštva. Nije tu isključivo reč o granicama između realnosti i umetnosti; dilema se ticala i pitanja šta se nalazi izvan domašaja naših čula. Ova enigma posebno je vidljiva na početku stvaralaštva, gde joj se pristupa na dvojak način: kroz teorijsko promišljanje, dakle, eksplicitno, i na implicitan način – preispitivanjem pomenutog fenomena u beletrističkom tekstu. U tom smislu, posebno su važni eseji „Mistika i nova umjetnost”(1921), „Proza” (1921) i „Mi o sebi. Doktor Elektor” (1922) jer pružaju koordinate za razumevanje Kulundžićeve proze koja uokviruje i tematsko-motivski se nadovezuje na roman *Lunar*.

Objašnjenje za reaktualizaciju mistike na zapadu u posleratnoj umetnosti Kulundžić nalazi u ratnim dešavanjima, koja su ponovo skrenula fokus na suštinu stvari, na duhovno:

Trebalo je zaista, da književnost propadne sa zapadnom filozofijom i naukom u ponor Velikog rata, dok je uvidila, da je bolje učiniti istočnu mistiku svojom svojinom, negoli služiti zapadnoj filozofiji i znanosti (Kulundžić, 1921e: 188).

U tom postepenom okretanju zapadne filozofije mistici istoka Kulundžić vidi korene ekspresionizma. Preusmeravanjem filozofije zapada ka istoku traži se „tajna jedinstva čoveka s kosmosom” (Kulundžić, 1921e: 189), a upravo

Tu treba tražiti početke ekspresionizma: primitivna mistika orienta govorila je jasnom formulom: odvratiti pogled od objektivnoga ukazivanja stvari sa stanovišta ličnoga; izjednačiti se s čitavim kozmosom; osetiti u sebi ritam svemirskoga zbivanja (Kulundžić, 1921e: 189).

Čini se da u tom apelu na odvratanje pogleda od takozvane objektivne stvarnosti možemo pronaći uporište za razumevanje Kulundžićeve „mistične novele”, a istovetna tema prisutna je u pričama „Hipermikronihil” (1921) i „Tao” (1921). Pokušaj izjednačavanja sa celokupnim univerzumom, odnosno buđenje unutarnjeg osećaja za povezanosti koje inače ne

primećujemo (niti ih ikada osvešćujemo), prema uverenju autora, nasušno je jer omogućava jedan potpuniji život. Raskol između duhovnih i egzaktnih sfera tematizovan je u priči „Hipermikronihil”, u kojoj je reč o Turčinu Faziratu, koji je bio

Najspremniji student, ljubimac profesora, pravi učenjak zapadni (školovao se u Nemačkoj); a onda bi najedanput nestao s akademskoga tla, na mesece, išao po selima i čitao religiozne knjige, prezirao znanost i stajao u gotskim crkvama čitave sate, nosio fes i nije pio alkohol (Kulundžić, 1921c: 214).

Fazirat je još kao dete bio zainteresovan za misticizam (želeo je da dobije knjigu Budinih priča *Džataka*<sup>14</sup>), a kada je postao student medicine, počeo je da dovodi u sumnju svaku vrstu egzaktnosti:

U čem leži trijumf znanosti? U hipotezi. A hipoteza je slutnja. Godine i godine posmatramo malene ćelije, analiziramo sve dalje i dalje, i konačno nađemo: željezna vrata. Ali mi mahnemo rukom: reknemo hipotezu i vratimo se u trijumfu: znanost je pobedila. Nas je dovelo na slutnju boga seckanje i analiza: ali kad se nađemo pred vratima tajne, mi se okrenemo na drugu stranu (Kulundžić, 1921c: 214).

Fazirat upozorava na neophodnost posmatranja stvari na jedan sveobuhvatniji način: „Moramo imati oči za jedno drugo gledanje. [...] Mi ovde gledamo formalnu stranu stvari: to je naše tlo pod nogama. [...] Uvek, kada je kriza, znanost, pa i čitava kultura zapada baci pogled na istok, da nađe izlaz” (Kulundžić, 1921c: 214) (podv. I.T.). Ovaj naučnik uveren je da će se pojaviti „mikroskop koji će stvari toliko povećavati da će se razrediti u ništa” (Kulundžić, 1921c: 214), a čiji će pronalazak samo potvrditi relativitet nauke i otkriti ponovo „jedan fenomen ćutila”.

---

<sup>14</sup> U periodu kada misticizam označava Kulundžićevu tematsko-motivsku dominantu, nastaje i priča „Blagoslov grobova“ (1923), u kojoj se Buda pojavljuje kao junak. U fusnoti priče zabeleženo je pojašnjenje, iz kog možemo nazreti podsticaj za pisanje: „U Kini i danas još postoji običaj da bolesnu, ili žensku decu – ako ih ima mnogo – bacaju u reku ili jezero, ili ih zakopaju u zemlju. Protivu tih divljačkih običaja tamo su osnovana evropljanska hrišćanska društva, koja tu jednu dečicu spasavaju, kad saznadu za nameru roditelja im“ (Kulundžić, 1923b: 5).

U „Blagoslovu grobova“ dete od smrti ne spasava nikakvo evropsko udruženje, već „dobri monah“ Buda, koji je uslišio molitve siromašnih roditelja (otac i majka su svake večeri kopali grob, a ujedno pronalazili neko „znamenje“ zbog kog je trebalo kopati dalje i odgađati sahranjivanje) i nagradio njihovu veru tako što je svaki iskopani grob položio po jedan zlatnik, iz kog je „preko noći izniklo deset zelenih grana, a na svakoj po deset žutih plodova, velikih kao dečja glava“ (Kulundžić, 1923b: 6).

Doktor medicine sumnja u istinitosti i neoborive dokaze nauke kojom se bavi, sluteći da dolazi „novo vreme” osećanja i duha. Takva skeptičnost dovodi u pitanje razliku između egzaktnog (činjenicama potkrepljenog) i takozvanog neegzaktnog, ili materijalno neutemeljenog mišljenja. Inače, u kratkom eseju „Mi o sebi, Doktor Elektor” Kulundžić je istakao da su umetnost i nauka međusobno uslovljeni i povezani – „Znanost i umetnost se nadopunjuju” (Kulundžić, 1922h: 230) – dok je u eseju „Proza” izneo zanimljivu tezu o tome kako, zapravo, nema razlike između umetnika i naučnika, jer su i jedan i drugi okrenuti pronalazaženju suštinskih, krucijalnih stvari za čovečanstvo. Takoreći, i naučnik je umetnik, a jedina razlika tiče se forme u kojoj ispoljavaju svoja razmišljanja<sup>15</sup>:

Dakle: kao što pesnik gleda *svojim* očima harmoniju stvari, tako učenjak vidi smisao stvari za *svoj* zor; hipoteze znanosti isto tako zadovoljavaju težnju čovekovu za poniranjem u harmoniju prirode i u bit stvari kao i dela književnika, bez obzira na praktičnu vrednost ovih vrsti stvaranja (Kulundžić, 1921f: 59).

Ukoliko imamo takvo polazište u vidu, mogli bismo reći da Fazirat, junak priče „Hipermikronihil”, u stvari, i nije – shodno Kulundžićevim stavovima – tako atipična pojava, iako isprva izgleda da je njegov emotivni, duhovni i mentalni nivo ličnosti poprilično neobičan. Kao naučnik koga zanimaju filozofija misticizma (pričajući o Budi i nirvani, podrugljivo komentariše: „Ehehe, hajde da se malo nasmejemo tom sanjaru, mi s našim aparatima” (Kulundžić, 1921c: 215), zatim pitanja o intuiciji, elektricitetu, energiji, Fazirat je bio opsednut i tajnama duše. Ta večito prisutna ambivalencija koja postoji u njemu dovedena je do apsurdna – ovaj miljenik profesora, koji se opredelio za studije medicine, dizao je ruke od nauke i sporadično nestajao bez traga. Provođenje vremena u crkvama i poštovanje religijskih dogmi predstavljalo je svojevrsan vid nipodaštavanja svega naučenog i naučno afirmisanog.

Svest o granicama ljudskog saznanja dovodi Fazirata do sumnje u „trijumf znanosti”, koja, ne dopuštajući priznavanje poraza, veliča hipoteze. Stalno prisutni raskol između duhovnih težnji i potrebe za preciznim definisanjem stvari posebno je ovaj junak osećao tokom izvršavanja obdukcije – u tim momentima je fokus Faziratovog razmišljanja bio na

---

<sup>15</sup> Ovo zapažanje poseduje i poetičku važnost. Naime, Kulundžić je kao distinktivnu vrednost koja deli umetnost od nauke izdvojio formu, pojašnjavajući: “Prema tome, nije tendencija praktičnosti i koristi ona, koja deli književnost od prave (stvaralačke) znanosti; a s druge strane, svaka je književnost barem toliko tendenciozna koliko i stvaralačka znanost. Umetnost se odeljuje od znanosti svojom formom, svojim načinom” (Kulundžić, 1921f: 59).

tome kako li se osećala, odnosno šta je želela da kaže duša koja napušta ovaj svet. Zato je svaki put pri susretu sa lešom iskršavalo isto pitanje:

Duša, što govori večno na izrazu lica, što li je ona imala da kaže, kad je odlazila iz ovoga tela, putem ove simbolike: dlan, oči, usta, putem ovih slova: linija kože, pogled zenica i smešak usana? (Kulundžić, 1921c: 212).

Demistifikujući sve postulate nauke, Fazirat je slutio da će „hipermikroskop” dovesti u pitanje znanost i ponovo aktualizovati osećanja. Indikativan je naziv budućeg izuma – *hipermikronihil* je složenica koja u sebi sadrži tri reči: hiper (prefiksoid koji označava nešto prekomerno, povećano), mikro (takođe prefiksoid, ali sa potpuno suprotnim značenjem, koje ukazuje na nešto malo, sitno, golim okom nevidljivo), nihil (odnosno – ništa). Predviđanje tako čudesnog otkrića, koje će sve razrediti u jedno veliko ništa, i time uništiti formu za koju se čovečanstvo grčevito drži, još jedan je apel za razmišljanje o onome što prekoračuje vidljive forme, dakle – što nije materijalne prirode, a u čemu se krije suština.

Istom temom će se Kulundžić pozabaviti u kratkom eseju „Mi o sebi. Doktor Elektor”, koji predstavlja i svojevrsno pojašnjenje Kulundžićeve „scenske vizije”<sup>16</sup> pod naslovom „Kako će sa Zemlje nestati zlato”.

Obrazlažući „Scensku viziju za 1999. godinu” (u kojoj glavni junak, takođe naučnik, ne samo da sluti nestajanje, već pred svedocima demonstrira razgrađivanje, to jest „pretvaranje materije u ništa”) Kulundžić na jedan drugačiji način propituje granice – u ovom slučaju između književnosti i nauke. Problematizujući odnos fikcije prema nauci, Kulundžić pruža i svoje određenje pojma književne utopije – šta jeste i šta bi trebalo da bude.

„Prvobitno značenje Utopije dobilo je svoju korekturu: ono, što zapravo znači: najbolje stanje društvenoga života, danas znači: neizvedive sanje” (Kulundžić, 1922h: 229). Piščev je stav da se utopistička literatura kretala između egzaktnog i kreativnog, s tim da je osnovni kriterijum za uspehu utopiju vezan upravo za uspostavljanje balansa među ovim dvema kategorijama: „Ono što mora dobra utopija (govorim: utopija kao literarna vrsta) da ima, to je: ravnoteža između njene znanstvene (evolucionističke) polovine i literarne (imagine)” (Kulundžić, 1922h: 229). Prema Kulundžićevom uverenju, utopija mora da

---

<sup>16</sup> Boško Milin skreće pažnju na činjenicu da je Kulundžićeva “scenska vizija” objavljena u četiri nastavka u časopisu *Riječ*, “na prostoru koji je inače zauzimala kratka priča, humoreska ili feljton” (Milin, 2000: 57). Milin zaključuje kako taj detalj potvrđuje da je Kulundžićeva namera, ipak, bila da svoje delo “predoči pre čitaocima negoli gledaocima” (Milin, 2000: 57).

bude „životno”, ali i „znanstveno verovatna”, „kao pravi život ne gledan nigde, ali viđen u duhu” (Kulundžić, 1922h: 229).

Pominjanje znanstvene verovatnosti potvrđuje bliskost Kulundžićevog određenja sa savremenim utopijama, koje su, za razliku od tradicionalnih, oslonjene na tehničke inovacije. Naučna dostignuća omogućila su raznovrsne vidove manipulacija i ovladavanja društvom, unoseći element korisnosti i praktičnosti (rešenja se više ne traže kod vračeva, ili od boga, već u racionalno zasnovanim pristupima). Osim što se tehnika „pokazala efikasnim sredstvom u ostvarenju 'volje za moć' (Simonović, 1975: 1573), razvoj nauke koji je omogućio ostvarivanje tehničkog napretka, doprineo je i stvaranju negativnih utopija, koja je „pored ostalih, ukazala kako najavljena vladavina nad stvarima biva zamenjena vladavinom nad ljudima“ (Simonović, 1975: 1575). Svest o tome imao je i Josip Kulundžić, što potvrđuje sledeći stav: „Verujte mi, gospodo, progres nas znanosti vodi do potpunog nestajanja nas samih; ono, što je Buddha nazvao najviše stanje sveta, Nirvana, to će znanosti budućnosti zvati Silom ili Elektronskom Energijom” (Kulundžić, 1922h: 229). Kulundžić veruje da će u budućnosti sve biti u „formi elektrine” (Kulundžić, 1922h: 230), a zahvaljujući teoriji jona i radioaktivnosti, došao je do zaključaka da će XXI vek biti vek jona, pri čemu se glavna njegova nedoumica tiče mogućnosti pretvaranja atoma u električnu energiju. Zato izjavljuje:

U svojoj utopističkoj drami *Dr. Elektor* ja sam odgovorio jasno na sva ta pitanja. Dr. Elektor je čovek, koji obraća materiju u silu: zemlju u ništa. [...] Razvoj elektrinske ideje u Elektrinskom veku dovodi do rasplinavanja i nestajanja materije. Za Elektrinskim Vekom dolazi Vek Etera, Vek Svetla, Vek Izjednačenja svih ljudi i stvari. Dr. Elektor je zadnji individuum. Posle nas će biti samo svetla. Ono, o čem je sanjao Buddha: Svet je postao iz Praznoga / Praznina i Mrak se sastao. / Sve je bila ponajpre nered i nemir. / Onda je došao svetleni Um i doneo / Forum. Mi idemo natrag u prvotno svetlo. Pa opet u mrak i prazninu. Tako će proći jedan svet. A Buddha je govorio o milijunima svetova. Najviši je Nirvana (Kulundžić, 1922h: 230).

Pitanje nastanka i nestanka sveta predstavljalo je veliku inspiraciju za Josipa Kulundžića. Njegova anticipacija budućnosti, kako je sam naglasio, potvrđuje Budin koncept smenjivanja vekova, od kojih je svaki obeležen nekim posebnim kvalitetom. U ovakvom poimanju, između ostalog, vidimo odjek mitotvornog mišljenja, koje nastanak i nestanak vidi kroz smenu koja se neprekidno odvija, tačnije, kao svojevrsni *circlus vitiosus*.

Kulundžić je verovao u nužni nestanak, koji će biti uzrokovan velikim tehnološkim progresom. (I Servije je upozoravao kako „loša upotreba tehničkog progresa“ može proizvesti kontraefekat, odnosno „užasavanje pred potencijalom nauke, koja u trenutku ludila može da oslobodi svet kolektivnim samoubistvom.“ (Servije, 2005: 278)). Međutim, u Kulundžićevoj projekciji futura, neminovna i bitna etapa donosi izjednačenje materijalnog i nematerijalnog, ljudi i stvari, koje ponovo vodi u mrak.

Za autora *Lunara* promišljanja koja se tiču nastanka i nestanka, kao i povezanosti vidljivog i nevidljivog, duše i kosmosa, bila su važna stvaralačka preokupacija, o čemu svedoči i najavljen, a nikad objavljen, *mistični roman*, koji je trebalo da nosi naslov *Simboli večnosti*. Priča „Tao“ (u podnaslovu stoji: Iz mističnoga romana *Simboli večnosti*), predstavlja jedini štampani segment ovog neobjavljenog romana (publikovana je u *Domu i svijetu* 1921. godine). Već sam naslov implicira sadržaj: Kulundžić je u eseju „Proza“ istakao da je Tao – uz Dušu i Nirvanu – jedan od tri postulata na kojima počiva „nova umetnost“. Tao predstavlja „ispovedanje jedinstva svemira“, a misao o jedinstvu svega kosmičkog istaknuta je i u prikazu *Dnevnika o Čarnojeviću*, u kome Kulundžić beleži: „Mi smo jedno sa svemirom, mi se zbivamo, događamo sa svim stvarima u svemiru. Jedna nas duša prožima sve“ (Kulundžić, 1921g: 229) (podv. I.T.).

U navedenom prikazu Kulundžić pominje i „prokletstvo kauzaliteta banalnosti“ – tačnije sputanost naše percepcije potrebom da za sve nađemo neko razložno objašnjenje – a upravo taj usud kauzaliteta jeste tema priče „Tao“. Odnos spiritualnog i racionalnog prezentovan je diskusijom između „čoveka iz šume“, po imenu Jisos, i profesora geologije, zastupnika logike. Naime, sticaj okolnosti dovodi do sučeljavanja oponentnih stavova: vrućina je, voz staje usred prirode, putnici izlaze i čekaju novu lookomotivu, deca traže vodu, koje nema.

Jedan od prisutnih putnika primećuje čoveka kako ide preko polja sa rašljama i rešava da zatraži od njega pomoć (inače, rašlje predstavljaju simbol dvojnosti, blizak simbolu raskršća – njihovo račvanje ukazuje na tendenciju razdvajanja, dok istovremeno sugerise i na nerazdvojnost elemenata koji proishoide iz istovetnog ishodišta). I, zaista, čovek pomoću grane pronalazi vodu, što postaje povod za postavljanje filozofskog pitanja:

Možemo li se sporazumeti sa stvarima? Koja je razlika među nama i stvarima? Stvari ne žive? Što je život? Fizika i kemija, kažu učeni ljudi. [...] Svest je relativan pojam: mi ne znamo za svest drugoga čoveka ili stvari! A i naša svest nije znanstveno „dokazana“! Je li svest isto, što i duša? Ne, jer je duša uvjet života. [...] ja mislim, kako [...] Stvari imaju dušu. Kad misao ide,

mi osećamo dušu bližnjega. A kada zadršće čoveku iz šume grančica u ruci, on oseća dušu vode. Mi smo sa stvarima jedno... (Kulundžić, 1921a: 245) (podv. I. T.).

Čovek objašnjava kako je došlo do otkrivanja vode: „Voda je rekla grančici pozdrav; duše stvari srele se i nasmejale” (Kulundžić, 1921a: 245). Profesor geologije, koji je bio sumnjičav prema tom poduhvatu, osvrće se na izneseno razmišljanje sa sledećim komentarom: „Ali, to je poezija. Poete su ignoranti. Namesto da propagiraju pravu znanost...” (Kulundžić, 1921a: 245). Jisosov odgovor glasi:

Ti se Evropejac, i vidiš granice dušama, i zato se čudiš, kad moja duša znade, što tvoja duša hoće... Ali ja ti kažem [...] ima samo jedna duša, koja prožima sve vidljive i nevidljive stvari, i zove se Tao... Što vi Evropejci činite, kad hoćete da budete mudri? Tražite čvrstu granicu među vama i stvarima. Svaki od vas misli, da je središte svemira i da svet samo zato postoji, što ga on ćutilima oseća. [...] Onaj, koji je prošao granice stvari, oseća se Jedno, oseća Tao. Vaša znanost samo nastoji, da učvrsti stvari zakonima. Onaj, koji vidi skriveno značenje u odnošajima stvari međusobno, oseća Tao. Sve su stvari samo slike večnosti. Ćutila su granice uma: znanost je ograničena. Onaj, koji je prešao granice uma, oseća neograničeni Tao. Samo u umetnosti očituje se večnost (Kulundžić, 1921a: 246).

Teza da je sve postojeće (bilo da je materijalno ili spiritualno) prožeto istom dušom predstavlja ne samo filozofsko, već i poetičko načelo Josipa Kulundžića. Zapravo, fascinacija mistikom i stav da je misticizam imanentan književnosti, Kulundžić pojašnjava u eseju „Mistika i nova umjetnost”: „Mistika je odvajkada imala veze s lepom knjigom: vezala ih je pesnička simbolika i intuicija, protivno od zapadne filozofije sa svojom stvarnosti i razumom” (Kulundžić, 1921e: 188). Zato se u umetnosti ekspresionizma svuda oseća prisustvo te bezgranične duše, koja označava „izjednačenje sa Prabivstvom”. Kulundžić sugerše kako su začeci nove umetnosti u istočnjačkoj misli:

Filozofija, koja se rodila na istoku, vraća se istoku da nađe tajnu jedinstva čoveka s kosmosom. Tu treba tražiti početke ekspresionizma: primitivna mistika orienta govorila je jasnom formulom: odvratiti pogled od objektivnoga ukazivanja stvari sa stanovišta ličnoga; izjednačiti se sa čitavim kosmosom; osetiti u sebi ritam svemirskoga zbivanja (Kulundžić, 1921e: 189).

Takođe, Kulundžić napominje neophodnost skretanja pažnje na značaj istočnjačke filozofije: „Da se ne zađe u formalne nastranosti, treba znati, kakovu je ulogu igrala orientalna mistika kod rođenja nove umetnosti” (Kulundžić, 1921e: 189). Zato i njegova definicija nove umetnosti potcrtava važnost mistike:

Ne znači ovo: da baš svuda mora da bude u ekspresionističkoj umetnosti mistika očita; ali njeni principi očiti su svuda: potpuno predanje u jedinstvo kosmosa osećajima; ispovedanje *jedinstva svemira* (Tao), *jedinstvo života* (Duša), *jedinstvo čovečanstva* (Nirvana). Tao–Duša–Nirvana, principi orientalne mistike, koju ispoveda nova umetnost (Kulundžić, 1921e: 189).



## **„Znate li vi što god o tome, da misao struji preko etera od stvorenja do stvorenja?“**

Iz Kulundžićeve rane stvaralačke faze priča „Is Donaten“ (1918) izdvaja se ne samo svojom idejnom, fabularnom i narativnom kompleksnošću (razbijen fabularni tok i relativizacija hronotopa kao prostorno-vremenskih koordinata), nego i time što se u njoj može prepoznati inicijalna ideja (svojevrsni predložak) za mistični roman *Lunar*. Uz to, u njoj se naziru i tematsko-motivske preokupacije koje će biti prisutne i u kasnijem stvaralaštvu.

Pored toga što se dotiče pitanja umetnosti kao poziva, umetničke inspiracije, svojevrsnog raskoraka između „postojanja u umetnosti“<sup>17</sup> i realnosti, osnovno polazište i lajtmotiv romana – koje je ujedno i njegova deviza istaknuta u podnaslovu – jeste *Misao ide*.

Ideju o sveprožetostima, o onome što je, u okviru svog sumatraističkog koncepta, zastupao, kao što smo već istakli, Miloš Crnjanski – nazivajući ih „neslućenim vezama“ – Kulundžić je prvi put izneo u pripoveci „Is Donaten“.

Zapravo, celokupna priča iz 1918. godine u službi je pomenute ideje o vezama među događajima i ljudima, uz verovanje u moć misli, koje putuju kroz etar i – upravo zbog svoje vremenske neograničenosti – poseduju sudbonosni značaj. Priča se dotiče i problema ženske figure kao umetničke inspiracije: Is Donaten uokviruje i natkriljuje sve priče – ona je inspirator događaja, njihov narator, ali i skrivena promisao koja usmerava i instruiše pripovedne tokove.

Glavni junak / slušalac priča jeste tenor Milenko Jelenić, čovek koji se posvetio svom zanimanju, živeći skromno i proživljavajući „sve duševne fenomene“. Okrenutost ka umetnosti potpuno je zaustavila njegov razvoj, pa su i roditelji, ne videći drugo rešenje, bili prinuđeni da prihvate sinovljevu strast:

Misao, da se Milenko, njihov sin, već rodio s nekom težnjom u „oblačne strane“, da je u toj težnji, i od nje, vazda i živeo, pa neka naposljetku, kad već nije drukčije, i ostane u tom životu, jer sin im je, mio im je (Kulundžić, 1918: 563).

Potpuna okrenutost umetnosti sputala je Milenku životni, prevashodno emotivni, razvoj i on je

---

<sup>17</sup> O “postojanju u umetnosti” kao zasebnom vidu egzistencije govorio je Tin Ujević i implicitno i eksplicitno – u svojim esejima, ali i u poetskom i proznom diskursu. S tim u vezi, podsetićemo na jedan znamenit citat, koji glasi: “Umjetnik živi u svojem djelu, a nikako u svom životu” (Ujević, 1966: 129).

Pošao (je) stazama potrage, otvorenih očiju, kao dete<sup>18</sup>. [...] Večeri u kutu koncertne dvorane bile su [...] u omamljivoj magli uzavrelih čežnja ljudskih [...] Večeri su ove [...] zaustavile Milenkov razvoj u praktičnosti i proračunatosti i on je ostao dete zauvek (Kulundžić, 1918: 562) (podv. I. T.).

Jelenićev „susret sa životom” vezan je za spoznavanje žene, o kojoj je znao samo iz knjiga. Pripovedač pominje da se Milenko dva puta „susreo sa životom”, to jest ženom (za razliku od Lunara, čiji je „susret sa životom” vezan za pokušaj prilagođavanja socijalnom kontekstu), a upravo je traganje za ženom ključni pokretač, koji motiviše postojanje međusobno izukrštanih priča. Uz to, neophodno je naglasiti da je njihova isprepletanost svrhovita – svi ti „slučajni spojevi” potvrđuju činjenicu o međusobnim prožetostima i neobičnoj snazi misli.

Priča se razgranava u niz manjih, inspirisanih i objedinjenih traganjem za Is Donaten (žene po kojoj je priča dobila naslov). Is Donaten je „kontura vodilja” pomalo nalik na Andrićevu Jelenu, „ženu koje nema”, čija senka iskršava povremeno, mada pisac ne priznaje da je posredi priviđenje („A to što se ne pojavljuje, što ne postoji, to sam prežalio i preboleo kao bolest koja se boluje samo jednom u životu” (Andrić, 1965: 262).

Prateći konturu, Jelenić dolazi do kuće u kojoj ga dočekuje Is, gospođa sa „očima dalekim i modrim, dalekim i dubokim”<sup>19</sup>. Is postaje Jelenićeva najveća inspiracija i čežnja,

---

<sup>18</sup> Tri godine kasnije, u romanu *Lunar* (1921), Kulundžić će se na implicitan način odrediti prema umetniku i umetnosti, definišući umetnika kao večito dete. Podsetimo: “Umetnost je igra. Igra velike dece sa apstraktnim igračkama: Reč – Boja – Ton. Da razume umetnost, estetika usvaja metod psihološki: estetika proučava psihologiju igre. Umetnik je čitavog svoga života jedno dete, koje okreće cev kaleidoskopa [...] Umetnik, kao i dete, veruje u snove i čudi se zbilji. Umetnik, kao i dete, nema veze s ‘ozbiljnim’ životom; on, kao i dete, veruje, da mu je sve dopušteno i da za njega nema prepreka ni greha. Ukratko: umetnost je kao i detinjstvo, neozbiljna, naivna i dobra” (Kulundžić, 1985: 56–57).

<sup>19</sup> Ovde je začeta ideja o pogubom pogledu (motiv “svemoćnog pogleda” vrlo je važan u romanu *Lunar* – tako junak Vasmir, prorok i filozof koji je prokleo Lunareve pretke, nije nikad gledao ljude u oči jer, ako bi se to dogodilo, osoba bi “padala u njegovu vlast”, a isto tako, opisano je da njegov “pogled škodi miru duša, onih duša, koje mogu da ljube. I kad je tražio ženu, nije je mogao naći. Jer one koje su ga ljubile, bojale su se njegova pogleda i zapadale su u bolest, koja je bila čudna i bezimena, i koja je bujna tela u prvim porivima obraćala u senke plahe s dugim rukama, ispruženima prema groblju. A on je tražio ljubavi...” (Kulundžić, 1985: 106); *Lunar*, takođe, ima moć da pogledom “pokorava” sagovornike, zbog čega mu devojčica Lotos, koja se zaljubljuje u njega, otkriva: “Meni su dolazili mnogi [...] Svi su imali u očima krv... Nijednome se nisam htela predati... A ti, ti gledaš u daljinu i ne vidiš nikoga. I kad gledaš u mene, kao da vidiš daleko kroz mene. I kroz ovaj zid. U nebo. I još dalje... Dalje... Ti nisi čovek” (Kulundžić, 1985: 99); *Lunar* borbom pogleda odmerava snage s jednim sagovornikom (“Četiri oka ukrstiše mačeve pogleda” (Kulundžić, 1985: 117), koji zaključuje da je, upravo zbog svoje specifične moći, predisponiran da bude dobar “medij”).

U “Is Donaten” reč je o “zelenom pogledu svetlih očiju” koji unesrećuje ljubavnike. Is priča bajku o kraljevini koju je “mnogoglava aždaja” ugrožavala tako što je otimala i obljubljivala mlade devojke, čiji su se verenici nakon toga ubijali. Da bi zaštitio svoje kraljevstvo, kralj odlazi da se obračuna sa aždajom, a za to vreme, kraljica sama šeta vrtom. Lakej Lino joj izjavljuje ljubav, ona ga drsko odbija i tada postaje žrtva pogleda (“upi

zavodljivi pripovedač kojem se bezuslovno predaje, ostajući očaran njenim „tako ludim, tako istinitim, tako ozbiljnim pričama” (Kulundžić, 1918: 570). Pri tome, svaka ispričana priča potcrtava značaj Misli i uverenje o njenoj bezgraničnoj moći, dokazujući ideju kako – „Misao ide, prelazi i dolazi – kroz silne daljine od čoveka čoveku!” (Kulundžić, 1918: 566).

„Is Donaten” sadrži pet numerisanih odeljaka, koji, na prvi pogled, deluju kao međusobno nezavisne celine. Redosled događaja je bez ikakvog poretka i uzročno-posledičnih veza, a kao jedina „koherentna sila” koja drži sve segmente na okupu pojavljuje se misao. Ideja o isprepletanosti prošlosti i sadašnjosti, o nekoj vrsti opšte uzajamnosti, izražena je u svakom od odeljaka, ali na različite načine. Baš kao Lunara i Lotos, tako i Is i Milenka spaja neka „višnja režija”. Zapravo, Is Donaten je opisana kao mitsko biće:

Što se o njoj ono pre, u njihovom gradu, u dalekoj domovini govorkalo: Da se ona zove Is. Samo Is. Negde ju je rodila jedna vanevropska stepa. Da je došla na sever Evrope i pošla na Jug da traži čoveka. Da inače živi u Alpima kao zverka, ovde, kamo je i njega odvušla njena tajna... (Kulundžić, 1918: 566).

Misao spaja Is sa Jelenićem u idiličnom krajoliku („Njihovom putu smešile se veverice [...] I zato, što je nebo bilo blizu, mirisalo je sve po skrivenim tajnama. I Sunce je ovde dobro: dok u dolini, tamo daleko dole, šiba zlobu grada, u ovim je visinama njegova ruka umilna i meka... Sunce je ovde mati...” (Kulundžić, 1918: 566)), odakle ga Is odvodi za ruku „kao zbunjeno dete”: „Tvoja me vodi ruka, Is, i misao tvoja kazuje mojoj puteve” (Kulundžić, 1918: 566).<sup>20</sup>

Ideja o vezama koje se protežu od prošlosti ka budućnosti, ali i verovanje da energija nekog mesta postaje prenosnik informacija o tome šta se na tom mestu zbilo, potvrđena je opisom osamljene kuće u koju Is odvodi Milenka. Na ovom mestu aktivirani su motivski

---

joj zenica dve zelene vatre, što prođoše putem svih živaca”). Desilo se da je aždaja pred smrt svoj pogled usmerila na dolinu kojom je šetala kraljica (“pre nego što neman izdahnu [...] propne se i širom otvori mokre, krvave oči, da zeleno pogleda onamo, onamo u dolinu, u perivoj među zumbule i ljiljane” (Kulundžić, 1918: 565). Kada se kralj vratio, čuo je da njegova supruga žali za lakejom, izjavljujući da ga ljubi, i on tada shvata sve: “Ovamo su dakle zeleni pogledi pali zadnji puta!” (Kulundžić, 1918: 565).

Kraljica je jednog dana lakeja ubila, posle čega je dugo lutala, sve dok nije došla do mesta gde se kralj ubio, to jest dok nije naišla na jedan kamen, na kome je pisalo: “U ovaj se ponor bacio čovek, koji je svojom tragedijom ubio zelenu pogibiju...” (Kulundžić, 1918: 565). Kod kamena sreće seljaka, koji joj govori da se kralj ubio istoga dana kada je i ona ubila Lina. “Kraljica razumede sve. I aždaju i kralja i Linovu smrt. I odonda kraljica ide selima i gradovima, pa na raskršćima i vašarima, na zborovima i litijama propoveda krvavo uverenje: Misao ide, prelazi i dolazi kroz — silne daljine od čoveka čoveku!...” (Kulundžić, 1918: 566) (podv. I. T.).

<sup>20</sup> I Lunara je Misao vodila do Lotos.

kompleksi svojstveni folkloru i fantastici: osećajući energiju kuće, Milenko priviđa<sup>21</sup> ono što se u prošlosti dešavalo u njoj. Umetnuta priča o vajararu koji je u toj istoj kući boravio potcrtava postojanje neslućenih relacija koje egzistiraju u svim vremenima, a koje samo posebno „istančane duše” mogu da osete. Koliko je to osećanje blisko Crnjanskom pokazuje i opis Jelenićevog rapoloženja, koje je vrlo nalik sumatraističkom. Naime, pomenuti su čežnja i magleno raspoloženje koje u njemu bude brda: „Oblada njime čežnja za dalekim mirom i vrelom vatrom sremskoga krajobraza. Za njega behu ova brda nema i mnogo doprinošahu maglenom raspoloženju” (Kulundžić, 1918: 568).

U pripovedni tok je uključena i priča o pesniku, takođe zaljubljenom u Is, koji čezne za njom i želi da je opeva u pesmama:

Ti nemaš tela, Is, i radi toga ti se klanjam... Ti imaš tajnu [...] Ja nisam video Tvoje lice, Is, ono je daleko i u magli je. I sve Tvoje čovečanske banalnosti ja sam umeo da zaboravim i to je moj poklon Tebi, Is Donaten (Kulundžić, 1918: 570).

Ispostavlja se da je pesnik ljubavnik Is Donaten, koji otkriva da se morao klanjati Milenka jer je Is tako želela: „U Alpama sam se morao skrivati od Vas: tako je ona htela [...] Vi, Jeleniću, ljubite mrak gospoje Is Donaten. Znete, to je najveća tragika pesnika, što ne vidi ljudsku fizionomiju” (Kulundžić, 1918: 569).

Pesnik je bio opsednut:

I ja sam trčao gradom bez daha. Is Donaten, Is Donaten. Obišao sam sve salone i zapleo stotinu odnošaja: dami sam se izjavio i u najkritičnijem času kliknuo: Is Donaten; ali dame

---

<sup>21</sup> Ulazak u kuću dovodi do Milenkovog priviđenja: vrti mu se u glavi i tada mu pred očima oživljava mramorna skulptura, koja je ležala na podu kuće; pred njegovim očima iskrsavaju događaji koji su se zbili na tom mestu; dolazi sebi tek kada ga Is izvodi na sunce. Priviđenje daje povoda da se ispriča priča o vajararu Janu, umetniku koji je izvajao mramornu skulpturu, i njegovoj devojci; Is objašnjava da je na to isto mesto, na kome se nalaze ona i Milenko, došao vajar Jan sa devojkom; vajao je ljudske skulpture, ali je naprasno rešio da se okrene bogu; ipak, nije bio slepo dogmatski orijentisan, verovao je da je Hrist čovek, a ne bog; na njegovom raspetom telu prepoznao je čoveka: “Iz očiju njegovih sija neizmerna čežnja za životom i ona odaje njegovo čovečanstvo” (Kulundžić, 1918: 567). Jan je često s devojkom dolazio na to mesto i jednog dana je devojka uočila sliku raspela, u koju je stalno gledala; izjavila je da se zaljubila u tu sliku (“Jane, ja ljubim onoga Hrista, onoga dole. Hoću da ga poljubim u usta, oblivena krvlju, hoću da pijem vrelu krv i da ga grlim” – Kulundžić, 1918: 567). Posle nekoliko dana, Jan pronalazi mrtvu devojku pored Isusovog raspeća; Jan je poludeo, i stvorio je “po slici svoje modrooke devojke ženu od mramora i postavi vaju u smeđu kućicu” (Kulundžić, 1918: 567). Kada je nameštena mramorna skulptura devojke u smeđu kućicu, neki stari Tirolac je prespavao, a usred noći je njegov krik probudio selo; kada se starac probudio, video je kako skulptura ustaje i odlazi do raspeća, ljubi Hrista i vadi mu eksere iz rana: “Oko pol noći starac se probudio. Uto se baš i vaja počela dizati. Ustala je, ustala na noge, protresla belu kosu i pošla ko trak mesečev na kupu magle” (Kulundžić, 1918: 567) (podv. I.T.); starac je poveo župnika i meštane sela do raspeća, župnik mu je objasnio da je sve sanjao; kada se pojavio Jan, prisutni muškarci su želeli da ga kamenuju, ali su ga žene opkolile i odbranile, uzvikujući: “Ne dirajte, muževi, ovoga čoveka, jer ćemo mi umreti od ljubavi prema Njemu” (Kulundžić, 1918: 568).

nisu razumele. Ništa, ništa... Vratio sam se na selo. U mojoj sobi sjedila je gospođa i zapitala me: ‘Znate li vi štogod o tome, da misao struji preko etera od stvorenja do stvorenja?’ A ja nisam toj nepoznatoj dami ni govorio o svojoj ljubavi, niti u kritičnom času kliknuo ime Is Donaten“ (Kulundžić, 1918: 570) (podv. I.T.).

Završni segment priče opisuje ponovni susret Milenka i Is, koji je instruisan njenom voljom: „Is Donaten vodila je Milenkove misli na jezero“ (Kulundžić, 1918: 570). Jelenić moli Is da mu pripoveda, a poslednja u nizu priča važna je zbog motivskih podudarnosti sa Lunarom. Naime, reč je o dečaku koji se kretao kao „mesečev trag“<sup>22</sup> i koji je gajio znatiželju, opirući se očevim i učiteljevim zabranama. Njegov nagon „savlađuje senke večnosti“, zbog čega se svake noći iskradao i uzimao, „iz ciklusa večnih aktova“, po jednu sliku Lede.

Is ostrašćeno pripoveda o Ledi i labudu, i na kraju „zaveže na dugo, dugo časova svoja usta s njegovim. I daveći se u uzburkanom krvotočju, stiskaše njegovu snagu u zagrljaj svoje razdraženosti: — Milenko, labude, uzmi svoju Ledu!“ (Kulundžić, 1918: 571). Milenko se trgne iz njenog zagrljaja i odlazi.

Ovaj poslednji susret Is i Milenka ponovo sugerise svojevrсна preslikavanja, poistovećivanja, brisanje granica između aktera priče i onih koji pričaju, između onoga što je fabula i onoga što se dešava u zbilji. Kao da je posredi ogledalo, u kom se prelamaju okolnosti, misli, osećanja svih likova pomenutih u priči – bilo da su junaci priče, bilo da su predmet pripovedanja. Takva impresija potkrepljena je poslednjom slikom, u kojoj Jelenića zatičemo u pesnikovoj „sobi Umetnosti“. Milenko tada otkriva zbirku priča koju je pesnik

---

<sup>22</sup> “Bilo je jedno momče crne puti, plave kose i očiju modrih. Sputano u svilene lance neupućenosti ono je naslućivalo svoje tajne želje u dubini mozgovih jazova i tražilo oduška. I što se više rastvarahu pupoljci u proleću njegova osećanja, njegova dela postajahu mračnija i kretanje njegove nesređenije. Ono što godinama smirivahu večno zabrinuta opominjanja očeva i večno službena poučavanja učitelja, otkri jedne večeri ašikovanje njihovoga sluga s malom, crnom sobaricom u vrtu pod dvorom, kada ga vrela noć i vrelo njegovo srce izgnalo na verandu bršljanovu, da pronikne zenicama u dubinu, a uho da prisloni crnim šaptajima noći. I zapevavši u mislima harmoničnu ariju ljubavnom uzdisaju i zvonjavi celova pod verandom potrči u svoj zatvor i probdije noć držeći u svojim rukama kao milu sagračku svoje prve nagone“ (Kulundžić, 1918: 571). Kršenje zabrane, znatiželja, iskušenje, želja da iskorači u nepoznato: “Lagano se počeo krasti hodnicima dvora i kraj nemih stražara od crnih kovina prolažao kao mesečev trag. Pred vratima, okovanim čistim bakrom popostane i otvori ih. Nasred dvorane čučala je ogromna sova i čuvala mir vekova i veličinu ljudskoga duha. Iza visokih ormara s neizmernom vojskom svezaka oplemenjena papira strujao je Hlad učenjakov, Nemir filozofov, Plač pesnikov i Smeh Anakreonta, Zvuci Melosa i Boje slikarske, — i kad se sve nađe na sredini sobe pogleda se u čudu i prije negoli se sve srazi i uskomeša, oči sovine, sjajne, velike i večne, otvarajući puteve u mrak ljudskoga vrludanja, slome uzburjane senke u poklon i ništa pred uzvišenim svojim veličanstvom... Ali dečko s plavom kosom ne mogaše da se zbuni: njegov je nagon svladao senke večnosti! Prišao je brzo malenom jednom stoliću od španjolske trske i izabrao iz ciklusa večnih aktova tri Lede i jednu nagu Madonu. I stisnuvši svoje oslobođenje na mladenačke grudi, u kojima se budilo sunce, vrati se u svoju čeliju...” (Kulundžić, 1918: 571)(podv. I.T.). Svake noći dečak je uzimao po jednu sliku Lede i sanjao; u snu je bio labud; u trećem snu se, dok je bio sa Ledom, prišunjala žena, u kojoj je prepoznao lice Madone.

kazivao Is Donaten i shvata da su to iste one priče koje je Is govorila njemu. Na poslednjoj stranici nailazi na sledeće reči:

Naučite se od malena, da ne gledate tajne ni svetinje u ženi, da ne tražite od nje ostvarenje svojih najlepših sanjanja, jer bi se moglo zbiti, da napišete sopstvenom krvlju, kako je već kasno, da se teško prevareni vratite, na staze ravne i čiste, na staze jedinog ideala, svete Umetnosti... (Kulundžić, 1918: 573).

Bez obzira na demistifikaciju žene kao umetničke inspiracije, i pesnikovo upozorenje da se treba vratiti stazama „svete Umetnosti”, Jelenić na samom kraju odlazi da se pokloni svojoj muzi, zaključujući:

Dosta je, da čovek bude umetnik pa da živi za tajne, kojih nema, i da umre radi istina, koje su paradoksi... Jer on verovao, da je u umetnosti našla žena svoju crkvu... [...] tako se Milenko Jelenić, umetnik, vratio gospođi Is Donaten, da joj se pokloni... (Kulundžić, 1918: 573).

Priču „Is Donaten” možemo svrstati u implicitno-poetičke tekstove Josipa Kulundžića. U njoj Kulundžić sprovodi neku vrstu eksperimenta (i žanrovskog i poetičkog), koji će svoju potpuniju realizaciju dobiti u *Lunaru*. U narativnim celinama koje Is kazuje Jeleniću pojavljuju se motivi koji će kasnije u romanu imati velikog značaja, a među njima su ključni: motiv o pogledu koji ima neobičnu moć (što je Lunarova *differentia specifica*), o znatiželjnom dečaku koji je se kretao „kao mesečev trag” (Kulundžić, 1918: 571), o mramornoj ženskoj figuri koja je „pošla ko trak mesečev na kupu magle” (a u čemu možemo prepoznati podudarnost s Lunarovom majkom Vidovilom i Vasmirovom ćerkom Irenom) (Kulundžić, 1918: 567).

S druge strane – spajanje bajkovitih elemenata i onih svojstvenih antičkoj mitologiji, referisanje na biblijsku tematiku i postavljanje pitanja o Hristovoj ljudskoj strani (tačnije: njegovoj nesumnjivoj čežnji za ženom koju vajar želi da ovekoveči), kao i ženskoj figuri kao simbolu i večitom izvoru umetničke inspiracije, takođe, potvrđuju autorovu sklonost ka mešanju i zbiranju raznorodnih elemenata, što je, uostalom, jedno od karakteristika modernističke književnosti.

Isto tako, združivanje umetnika različite orijentacije (pesnik, muzičar, vajar) otkriva Kulundžićevu potrebu za sinkretizmom, koja je – podvlačio je autor u svojim teorijskim tekstovima – elementarna težnja one umetnosti koju naziva „novom”. U toj tendenciji za

spojem raznih vidova umetničkog stvaranja ogleda se potreba da svaka umetnost „progovori” u tekstu, odnosno nađe svoj izraz. S tim u vezi, podsetićemo na Kulundžićev stav kako „nova umetnost” treba da ostvari različite sinestetičke mogućnosti – u eseju „Rusi i ekspresionizam” Kulundžić (u odeljku posvećenom Kandisnkom) podseća kako je sinestezija „božanska mogućnost da se oćuti raznih ćula asociraju” (Kulundžić, 1923f: 37).

Na kraju, zaključujemo da u prići „Is Donaten” preteže nešto što možemo nazvati Kulundžićev misticizam (svojtven ranoj prozi uopšte), zasnovan na ideji da sve što postoji predstavlja samo odraz jedne duše, koja sve prožima i ujedinjuje, a što je zapravo odjek sumatraizma Miloša Crnjanskog<sup>23</sup>.

---

<sup>23</sup> Podsetićemo na nekoliko sentenci koje istiću tu svemoćnu i bezgranićnu misao, koja je dokaz sveprožetosti: Misao ide, prelazi i dolazi kroz – silne daljine od ćoveka ćoveku! (Kulundžić, 1918: 566); Tvoja me vodi ruka, Is, i misao tvoja kazuje mojoj puteve (Kulundžić, 1918: 566); Znete li štogod o tome, da misao struju preko etera od stvorenja do stvorenja? (Kulundžić, 1918: 570); Is Donaten vodila je Milenkove misli (Kulundžić, 1918: 570).

## JOSIP KULUNDŽIĆ I SOCIJALNO ANGAŽOVANA KNJIŽEVNOST

Ideja o socijalizaciji umetnosti, insistiranje na njenom neelitističkom karakteru, želja za stvaranjem književnosti proleterijata, kao i zahtev da umetnost bude usmerena na stvarnost, ali i život običnog čoveka – uz podrazumevanu političku osvešćenost umetnika – postala je norma 20-ih godina XX veka. Vodeći pisac socijalnog usmerenja i rodonačelnik angažovane književnosti u ovom periodu– Jovan Popović – izjavljuje:

Pri današnjem stanju stvari i socijalnom poretku, čovečanska je dužnost svakog da bude čvrsto ubeđen u potrebu socijalne promene. [...] Trebamo se otresti toga preveć debelog sloja literature, da bismo mogli osetiti život u njegovoj bitnosti, prostoti i ogromnosti (Popović, 1928: 48).

Novonastala deviza glasila je: „Umetnost za narod!“. Težilo se usmeravanju umetnosti na stvarnost, na tekuće probleme i život naroda, dok uzvišenost i estetsko-elitistički karakter postaju prezrene kategorije rezervisane za imućnu elitu. Ovakvo stanovište dovelo je do novog oblika borbe takozvanih starih i novih, pri čemu je veći broj intelektualaca i kulturnih pregalaca, ipak, u manjoj ili većoj meri, podržavao izmenjenu funkciju umetnosti.

Iako se insistiralo na tome da umetnički rad bude socijalan, nije bilo precizno definisano šta taj imperativ podrazumeva. Jedini jasan zahtev ticao se apsolutne isključenosti svakog oblika ličnog stava – pažnja je morala biti usmerena na opšti interes. Stvaralaštvo počinje isključivo da se temelji na onome što se tiče trenutnog stanja, uz jasnu tendenciju za menjanjem postojećeg zarad kolektivnog progressa. Dakle, stvara se neraskidiva sprega između ideološkog, političkog, društvenog i umetničkog.

Zahtevi da umetnost ima socijalni karakter posebno dolaze do izražaja u likovnoj umetnosti. Tako 1929. na jugoslovenskom prostoru nastaje grupa „Zemlja“, skupina levo orijentisanih umetnika okupljenih oko Krste Hegedušića, koja promovise naivnu umetnost, nadovezujući se na tekovine angažovanog realizma. Ta činjenica je važna zbog toga što su svi levo usmereni časopisi, uz književne, objavljivali i likovne priloge saglasne sa sadržajem tekstova (reč je o časopisima „Stožer“, „Književnik“, „Kritika“, „Socijalna misao“, „Nova literatura“...).

Prva međunarodna konferencija proleterskih i revolucionarnih pisaca održana je u Moskvi 1928. godine, na desetogodišnjicu Oktobarske revolucije, a najvažnijom za



ustanovljavanje novog kursa smatra se Harkovska konferencija, na kojoj su uspostavljeni jasni zahtevi da književnost služi revoluciji i komunističkim idejama. „Harkovska linija” je strogo definisala nove teme i zadatke književne delatnosti. Umetnost je trebalo da postane „svečovečanska”, socijalno angažovana i objektivna, a život je definisan kao „praznik svake umetnosti”. Na našim prostorima, najrigorozniji u tom stavu bio je Stevan Galogaža, insistirajući na tome da je literatura društveno i politički determinisana, zbog čega je svakome ko nije bio orijentisan na probleme savremenog čoveka oduzimao pravo da sebe smatra književnikom.

Socijalna komponenta i saučesništvo u patnji potlačenih i obespravljenih preuzima dominaciju, što dovodi do marginalizacije estetskih kriterijuma. Blagi prezir prema udobnosti malog broja finansijski neugroženih (preduslov koji omogućava privilegiju divljenja lepoti i uživanja u njoj) Oto Bihalji izražava na sledeći način:

Ne možemo da sagibamo kolena pred lepotom. Mi pitamo: kome ona služi? Onome koji, posle uspešnih berzovnih transakcija, šećka ‘svoju dušu’ po njenim baštama, ili onim drugima koji, u svom bednom životu, koračaju stazom stradanja? L’art pour l’artisme jeste stvar sitih [...] (Bihalji, 1929: 57).

Poklonički odnos prema lepoti zamenjen je pozivima na pobunu i otpor. Osim toga, angažovani pisci smatrali su da je socijalna komponenta imanentna književnosti, da je književnost neminovno upućena na društvo, stoga je obaveza književnika ne samo da oslikava socijalne prilike, već i da podstiče njihovo menjanje. Dakle, književnost nije shvaćena isključivo kao odraz stanja u društvu – „književnost nije ogledalo, nego je čekić; ona ne odražuje život, nego mijenja”.

Prvi organizovani nastup jugoslovenskih književnika predstavlja *Knjiga drugova*, almanah mlađih jugoslovenskih liričara. S obzirom na to da je ovaj pesnički poduhvat shvaćen kao pretnja aktuelnoj vlasti usled širenja komunističke propagande, režim je sproveo torturu u vidu suđenja i hapšenja učesnika.

U isto to vreme, jugoslovenski članovi PEN centra (Miloš Crnjanski, Milan Kašanin, Desanka Maksimović, Gustav Krklec, Todor Manojlović, Milan Grol, Niko Bartulović, Milan Bogdanović i drugi), među kojima se našao i Josip Kulundžić, organizovali su proputovanje širom zemlje, koje je za cilj imalo „silazak među narod” ( *Srpski književni glasnik*, 1. juli 1930, str. 321-339).

## Polemika Kulundžić – Crnjanski

Tokom diktature u Jugoslaviji, svaki oblik angažmana književnika levog usmerenja bio je u početku konspirativne prirode. U takvom kontekstu, Josip Kulundžić nije nastupao kao marginalizovani pisac, već je vrlo aktivno učestvovao u kulturnim dešavanjima. Osim što je bio deo delegacije PEN centra, Kulundžić je imao važnu ulogu kao urednik izdavačkog preduzeća Nolit. Ta činjenica uvukla ga je u čuvenu polemiku koju je Miloš Crnjanski zapodenuo 1932. godine, napadajući izdavača Nolita Pavla Bihaljija i njegove urednike – Milana Bogdanovića, Josipa Kulundžića, Gustava Krkleca.

Osim što osvetljava pozicije učesnika u jednom izmenjenom kontekstu, polemika je značajno svedočanstvo i o novim trendovima koji se uspostavljaju na polju književnosti. Naime, Crnjanski je početkom 1932. godine u *Vremenu* objavio tekst pod naslovom „Mi postajemo kolonija strane knjige. Problem naše kulture” (Crnjanski, 1983: 455–519)<sup>24</sup>, u kome je žestoko ustao protiv promovisanja strane literature na domaćem tržištu, optužujući izdavače za sabotiranje domaće književne produkcije:

Prodaja i organizovano naturanje strane knjige i prevoda, međutim, i kad ostavimo po strani one političke defetističke, postaje sve više rak rana naših književnih i prosvetnih prilika i glavna opasnost za svaki razvitak naše naučne, popularne i t. zv. lepe književnosti (Crnjanski, 1983: 459).

Za taj „zastoj naše savesti za našu književnost” Crnjanski najpre optužuje izdavače, a zatim i književne krugove, književne časopise koji reklamiraju strane knjige, „zastarele književne ustanove” i, na kraju, štampu, koja ne pokazuje dovoljno strogosti prema „uvezenim” publikacijama. I zaista, štampa je pažnju posvećivala novim izdanjima, objavljujući njihove prikaze (*Srpski književni glasnik, Nova literatura, Pravda, Misao*). Prema rečima Slobodana Ž. Markovića, „Literarni časopisi su bili uticajni, i zbog svoje specifičnosti, bile su to najslobodnije tribine u kojima su se na književnom i kulturnom terenu mogla raščišćavati idejno–teoretska i neka društvena pitanja” (Marković, 1965: 46). U vreme progona neistomišljenika, u državi u kojoj se „legalizovao teror usmeren ka uništenju demokratskih i naprednih snaga”, izlaženje časopisa zaista je oličavalo svojevrstu

---

<sup>24</sup> Uvid u polemička razračunavanja između Crnjanskog i Nolita štampana su u *Zlim volšebnicima*, Knjiga druga, str. 455–519.

konspirativnost. Govoreći o tome, Marković napominje i važnost Bihaljijevih veza sa inostranstvom, koje su podupirale njegovu izdavačku aktivnost, i omogućile da Nolit i časopis *Nova literatura* opstanu i budu

Jedna od svetlih tačaka u koju su upirane oči naprednih ljudi i pozitivno delovali u diktaturom umrtvljenoj sredini, sa nesumnjivim uticajem na mlade ljude. Otuda se oko izdavačkog preduzeća i časopisa okupljaju saradnici koji su bili u partiji ili bliski marksizmu, iako sam časopis nije bio usmeravan od partijskog rukovodstva (Marković, 1965: 45).

Činjenica o postojanju podrške iz inostranstva daće Crnjanskom povoda da iznese izdavačima optužbu za „agenturu stranog kapitala” i „trgovačku zaveru”, spočitavajući propagatorima prevodne književnosti da su strani plaćenici.

Priča o marginalizovanju domaće knjige na račun strane dovešće do žestokih napada na Crnjanskog. U osporavanju ovog inicijatora polemike biće posegnuto i za argumentima koji dovode u pitanje zainteresovanost čitalačke publike za njegovo stvaralaštvo. Borislav Kovačević utvrdiće da je stanje „naše knjige” takvo da je čitaoci ne kupuju, zbog čega će posumnjati da je Crnjanski reagovao jer se našao lično pogođen novonastalim okolnostima:

Da je dublje razmišljao on bi našao [...] da mu je konkurent Moris Dekobra, itd. Jer, ko čita Sinklera, ne čita ni Debokru ni Crnjanskoga. Ako je g. Crnjanski doživeo neuspeh na književnom tržištu, nije smeo dati svome grozničavome buntu opšti smisao. Imao je pravo da na to reagira lično, tj. da prestane da piše ili da trpi i ćut (Kovačević, 1983: 505).

Ova polemika je ubrzo angažovala celokupnu kulturnu javnost i nekoliko dana po objavljivanju prvog teksta Miloša Crnjanskog, u *Politici* je štampan apel u kome je njegov napad na aktuelnu književnu produkciju opisan kao „nedostojan književnog poziva”. Apel objavljen pod naslovom „U odbranu književnog posla”, označavao je protest i osudu „bezobzirnog tona uvreda” kojim je Crnjanski nasrnuo na uredništvo Nolita, a ujedno je bio i poziv svim javnim radnicima da podrže targetirane članove redakcija *Srpskog književnog glasnika* (čiji je urednik u tom momentu bio Milan Bogdanović, koga je Crnjanski najviše napadao, te se polemika sa Bogdanovićem u nekim momentima pretvarala u lično razračunavanje) i izdavačkog preduzeća Nolit. Evo i kako je glasio poziv kulturnim delatnicima da se uključe i podrže nepravedno optužene:

Upućujući javnosti ovaj protest, koji treba da brani dostojanstvo književnog posla, mi u isto vreme činimo apel i na ostale javne radnike koji se sa njime budu složili, da nam se pridruže i da nam pošalju svoje potpise.<sup>25</sup>(v. Tešić, 1983: 486–487).

Dva dana nakon prvog apela, takođe u *Politici*, štampana su imena potpisnika, pri čemu je značajno istaći da nije nimalo zanemarljiv broj onih koji su pružili podršku i osudili „način vređanja, insinuiranja i sumnjičenja kojim g. Miloš Crnjanski vodi svoju kampanju protiv strane knjige” – čak 150 ličnosti iz Beograda, Zagreba i Sarajeva, među kojima nisu bili samo književnici, već i arhitekte, slikari i muzičari.

Na objavljeni apel Crnjanski je reagovao tekstom „U odbranu naše književnosti. Odgovor potpisnicima javnog apela u *Politici*”, koji sumira i poentira razloge za gnev i zabrinutost:

Nisam poveo kampanju protiv *vrednosti* stranih literatura, nego protiv načina njenog nametanja i reklame na našu štetu. U isti mah krenuo sam i protiv komunističke literature, ili njenih predznaka, jer znače smrt našoj jugoslovenskoj književnosti (Crnjanski, 1983: 482).

Dodatnu eksplikaciju razloga za bunt pronaći ćemo i u tekstu „Panika oko naše knjige”, u kome je upozoreno na opasnost od popularisanja ideja socijalne literature:

*Knjiga i književnost* pojave su koje ne podležu potrebi brzog širenja i uspeha i zato ih socijalni teror, n. pr. i u sovjetskoj književnosti pretvara u nešto što više nije književnost, nego jedna vrsta propagandne žurnalistike i didaktike [...] Njenom bi pobedom, međutim, propao svaki smisao prošlosti naše književnosti [...] (Crnjanski 1983: 484).

Ovaj žestoki protivnik angažovane literature naglašava kako bi njeno širenje ugrozilo i potrlu suštinu književne umetnosti jer „Uspeh t. zv. ‘socijalne’ književnosti [...] nije književni nego je uspeh političkog momenta” (Crnjanski, 1983: 485).

Crnjanski je nastupio suvereno, bez imalo sumnje u ispravnost sopstvenog postupka, prepoznajući u svom istupu ne samo književnu već i nacionalnu dužnost i odgovornost –

---

<sup>25</sup> „U odbranu književnog posla. Jedan apel svim javnim radnicima“ objavljen je u politici 21. III 1932. godine i ima dvadesetak potpisnika. (V. *Zli volšebnici*. Polemike i pamfleti u srpskoj književnosti 1917–1943. Knjiga druga, str. 486–487)

Dići glas međutim protiv „marksista” u literaturi ja smatram najposle za prvu potrebu i najvažniju našeg sadanjeg književnog momenta [...] Borba protiv marksističke literature, naprotiv, treba da postane naša, nacionalistička volja i u njoj ne sme biti obzira (Crnjanski 1983: 484).

Ne samo da je razračunavanje sa politizovanom književnošću bio njegov lični stav, smatrao ga je i nužnom nacionalnom strategijom. Uprkos činjenici da je bio usamljen u svojim stavovima, Crnjanski obećava da neće klonuti u borbi i da će, bez obzira na sve, nastaviti sam – „Meni ne trebaju ni od koga potpisi, ja stojim sam za sebe, u odbrani naše književnosti. Javnost neka bira” (Crnjanski, 1983: 483).

Vasilije Kalezić podseća da pozadina sukoba Miloša Crnjanskog sa pobornicima nove literature nije bila isključivo ideološke prirode, već da u njoj ima i odraza lične ugroženosti. Kalezić upućuje na to da je „poplava” literature namenjene širokoj čitalačkoj publici itekako ugrožavala status ovog priznatog građanskog pisca.

Sve ono za šta su se zalagali socijalna književnost i „Nolit” bilo je, ideološki i estetski, tuđe Milošu Crnjanskom. Socijalna književnost započela je svoje nastupanje kritikom diktature i redakcije, a Miloš Crnjanski istupao je kao branilac postojećeg režima i kao njegov zaštitnik (Kalezić, 1999: 164).

Za razliku od socijalno angažovanih pisaca, koji su težili da pridobiju mahom neprosvećene i neobrazovane čitaoce, „Crnjanskom je više odgovarao elitni, izabrani i privilegovani sloj publike” (Kalezić, 1999: 164). Isto tako, suprotno pristalicama socijalne literature, često progonjenih od strane režima, i poreklom uglavnom iz siromašnih krajeva, Miloš Crnjanski bio je afirmisana, kanonizovana figura u jugoslovenskoj sredini. Iz tog razloga, njegov napad na „uvezenu”, prevodnu književnost dočekan je sa velikim gnevom. Zato će Bogdan Prica podsetiti i javnost i samog „branitelja naše pisane riječi” na nepobitne fakte:

Javnost ima u rukama dokumente da je taj književnik mesecima i godinama proboravio u inostranstvu. Nadivio se lepotama Italije, upoznao se na vrelu sa produktima nemačkog i francuskog duha, sve za novac dobijen od države, a nama hoće policijski da zabrani kupovanje i samih inostranih knjiga, i to za naš sopstveni novac. Zašto mi, koji od države ne dobijamo sredstva da se na licu mesta upoznamo sa stranim kulturama, zašto mi ne smemo

uživati u onim delimičnim odblescima stranih kultura, koje predstavljaju strana književna dela? (Prica, 1983: 495).

U momentu modifikacije stvaralačkih uzusa, Crnjanski je bio na gubitku. Njegovo oružje okrenulo se protiv njega samog, te su se obistinile i tvrdnje Milana Bogdanovića da će ovaj književni „mezimac” biti „jače i večnije” osuđen od strane javnosti. Ironičnim komentarima na račun piščevog „srljanja u ponor” i zazivanjem vazduha koji treba da „pročisti” zagušenost starim i dotrajalim vrednostima („Otvorite prozore širom!... Otvorite!... Vazduha!...”), jasno je signalizirano na budući obračun sa prethodnicima i nekadašnjim književnim autokratama. Radovan Zogović je nastupajuću „smenu” pisaca opisao kao nužnu, uz podsećanje da nije posredi isključivo promena literarnih usmerenja, nego i svojevrsna klasna izmena: „Jedan neizbježni tok dijeli ljude s dana na dan u dvije klase. I, s dana u dan, jedna biva sve manja, druga sve veća” (v. Kalezić, 1999: 165).

Nakon pokušaja Miloša Crnjanskog da negira socijalnu književnost, okončanog neslavno po njega, dolazi do pregrupisavanja i pravljenja jasne distinkcije između pristalica i oponentata nastupajućih trendova u literaturi. „Kad se jednom osetio kao sila, pokret socijalne literature počeo je više da se preispituje i da nove zadatke sebi određuje” (v. Kalezić, 1999: 165). Ta činjenica uticaće na strože definisanje stvaralačkih kriterijuma, što dovodi do razgraničavanja među pripadnicima pokreta, čak do izdvajanja i osporavanja takozvanih „lažno socijalnih” autora, koje će prvi pomenuti Galogaža u tekstu „Šta se ne može primiti kao socijalna književnost”. Galogaža iznosi tvrdnju da su pojedinci „zloupotrebili književnost“ deklarirajući se kao stvaraoci socijalne literature. Prema njegovom tumačenju, posredi je pokušaj zavaravanja književne publike zarad ostvarivanja sopstvenih književnih ambicija: „Ostao mi je jak utisak da su oni momentalno ispovedali to svoje navodno ‘uvjerenje’ samo zato da bi plasirali svoje ‘literarno’ ime među šire mase“ (Galogaža, 1983: 440).

Nakon sukoba sa Crnjanskim, socijalno angažovana književnost dobila je novi zamah: „Savladavši prepreku koju je za njih označio Miloš Crnjanski, pisci socijalne literature su se osetili zbijeniji u svojim redovima” (v. Kalezić, 1999: 165). Osim što osvetljava „odnos snaga” književnih pregalaca u jednom izmenjenom društvenom i ideološkom ambijentu, iz polemike Miloša Crnjanskog sa predstavnicima nove literarne struje možemo iščitati i jasna programska načela nove književnosti.

Kada je u pitanju „pregrupisavanje” književnika na samom početku 30-ih godina, zanimljivo je podsetiti da su Miloš Crnjanski i Josip Kulundžić svega nekoliko godina ranije

stajali na istim pozicijama. Naime, i jedan i drugi su iste godine (1921) u znamenitoj Vinaverovoj biblioteci „Albatros” objavili svoje romane prvence – *Dnevnik o Čarnojeviću* i *Lunar*, da bi se nepunu deceniju kasnije našli na suprotnim stvaralačkim i ideološkim stanovištima.

Pozicija Josipa Kulundžića u čuvenoj polemici Miloša Crnjanskog nije zanemarljiva, niti je njegovo ime zaobiđeno u razračunavanju sa „stranom knjigom”. Pored toga što je napad na Nolitovu redakciju uključivao, zapravo podrazumevao, i Kulundžićevo ime, Crnjanski ga je i ponaosobno prozvao, na šta mu Kulundžić nije ostao dužan. Kulundžić će se povodom Crnjanskog napada oglasiti dvojako – najpre potpisavši se, zajedno sa Krklecom, Bogdanovićem i Bihaljijem, kao član uređivačkog odbora, a zatim otpisavši mu i u dva zasebna teksta.

Činjenica o zajedničkom pokušaju odbrane pred javnošću, dokaz su i potvrda da je Kulundžić stajao iza tvrdnji da su „klevetničke insinucije” Miloša Crnjanskog neosnovane i da Nolit objavljivanjem stranih prevoda „čini i književnu i kulturnu uslugu našoj javnosti”. Iako se Crnjanski najviše ostrvio na Milana Bogdanovića – upućujući mu ne samo uvrede na račun uređivačkog angažmana (koji je, prema njegovom mišljenju, zadobio kao „partijsku sinekuru, te da mu je sad došlo vreme da ga krajnjim levičarstvom i ‘socilanom’ literaturom učini večnim političkim zaslugama”), već ga obezvređujući i kao autora, uz tvrdnju da se „g. Milan Bogdanović [...] nikad nije isticao esejima, književnim radom” (Crnjanski, 1983: 468), te mu mesto nije u književnom životu nego „za gurmanskim, kafanskim stolom” – ni ostali članovi redakcije nisu bili pošteđeni.

Krklec, Bihalji i Kulundžić nisu pretrpeli salvu omalovažavanja kao Bogdanović, mada su optuženi da svoju ideološku obavezanost Bihaljiju naplaćuju visokim honorarima. Crnjanski podrugljivo komentariše Krklecove prikaze Nolitovih knjiga u štampi, čudeći se što Kulundžić na sličan način ne plasira svoje „književno oduševljenje” u Narodnom pozorištu. Isprovociran takvim klevetama, Josip Kulundžić u *Politici* objavljuje odgovor, u kome tvrdi kako ne postoji nikakvo „književno oduševljenje” za Pavla Bihaljija, jer je posredi prijateljstvo, a svoj pristanak da uđe u Nolitov uređivački odbor i bude lektor za modrenu nemačku literaturu objašnjava kao „prijatno pravo” koje mu omogućava da dobija kvalitetnu literaturu na čitanje.

Kulundžić će se detaljnije osvrnuti na jed Miloša Crnjanskog povodom prevodne književnosti u tekstu „Moj prvi odgovor g. Crnjanskom”, gde će prilično podrugljivo okarakterisati „beskrvnu lamentaciju koja [...] zaudara na srednji vek”. Takođe, tako žučnu

reakciju na upliv strane literature oceniće kao „bedničku” i neargumentovanu, ironično podsećajući da su ti prevodi pobudili veliku zainteresovanost čitalaca:

I vidite, baš te knjige koje su [...] još i izveštaji zbiljskog života zato što rešavaju probleme svakidašnjice, baš ove knjige stekle su — na vašu preveliku žalost, gospodine Crnjanski — jedan vrlo velik krug čitalaca. Te se knjige čitaju, one se kupuju pa čak, ne možemo da se potužimo, o njima se govori u našoj štampi (Kulundžić, 1983: 507).

S tim u vezi, Kulundžić će dovesti u pitanje i svrhu pisanja svog oponenta, sumnjajući da posredi nije bes Miloša Crnjanskog zbog upliva tuđe književnosti, nego upravo lično nezadovoljstvo: „Hteo bih rado, prelazeći preko vaše lične taštine, da istaknem činjenicu da se vaša dela uprkos svemu ipak štampaju. Da li se ona i kupuju — jer to je svrha vašeg pisanja — na to ja ne mogu da dam odgovora” (Kulundžić, 1983: 506).

Svoj uređivački angažman Kulundžić je doživljavao kao svojevrsnu privilegiju, ali i kao neku vrstu prosvetiteljske misije koja za cilj ima širenje literarnih horizonata i stvaranje osnova za „međunarodnu duhovnu saradnju”. Međutim, kao dobitak takve delatnosti nije isticao samo kulturno i književno uzdizanje, obrazlažući da se takvim sadržajima, između ostalog, širi i „napredna” istina. Dakle, Kulundžićev odnos prema socijalno angažovanoj umetnosti bio je, na eksplicitnoj ravni, u potpunom saglasju sa dominantnim diskursom.



## JOSIP KULUNDŽIĆ KAO SOCIJALNO ANGAŽOVANI PISAC

**„Ne daj se, svete, u čas, kad hoće da ti nature i opet Boga...“**

Interesovanje Josipa Kulundžića za socijalnu tematiku primetno je još u inicijalnoj fazi književnog rada. Zapravo, socijalna tematika uokviruje njegovo prozno stvaralaštvo – njome i započinje i okončava svoj narativni opus. Već 1912. godine objavljuje u *Pobratimu* crticu pod naslovom „U neugodnoj situaciji. Slika iz života krijumčara”, u kojoj ismeva predstavnike vlasti i sistem koji omogućava nesmetan razvoj krijumčarske delatnosti. U razmaku od godinu dana, Kulundžić, takođe u *Pobratimu*, publikuje priču „Nesretni sat”, u podnaslovu žanrovski označenu kao crticu. Pomenuta proza bi, takođe, mogla nositi naslov „U neugodnoj situaciji”, s tim što se, u ovom slučaju, neugodnost ne tiče društvenih anomalija, nego opisuje nezgodu đaka koji je pogrešno navio sat i zakasio u školu, zbog čega je zaradio prekor učitelja.

U periodu nakon rata preteže autorova zamišljenost nad aktuelnim društveno-političkim događajima. Odabirom takve tematike Kulundžić ne iskoračuje iz dominantnih tematskih okvira razdoblja. Zapitanost nad nadnacionalnim fenomenom – kakav je bila Kraljevina SHS (Jugoslavija) – i njenom novoproklamovanom ideologijom nije bila retkost. Podsetimo, još od ilirskog pokreta, intelektualci različitih nacionalnih provincija bili su usaglašeni u zamisli o stvaranju zajedničke države svih Južnih Slovena. Socijalno orijentisana proza stvarana posle 1918. bavila se propitivanjem ideoloških premisa novostvorene države. Kulundžić polemiše sa idealima novog doba, posmatrajući ih kao novu religiju.

Neposredno po završetku rata (1919), u *Jugoslovenskoj njivi* se oglašava sarkastičnom, društveno angažovanom i političko-ideološki opredeljenom „Basnom o papagajima”. Ova alegorijska priča o revoluciji odnosi se na posleratnu situaciju u Jugoslaviji i, mada se dotiče aktuelnih pitanja, isprva ne provocira svojim mimikričnim naslovom. „Basna o papagajima” u naslovu ima žanrovsku odrednicu, kojom je sugerisan način iščitavanja i razumevanja teksta. Pri tome, autor ne sledi avangardni postupak negiranja i poigravanja s načelima žanra, što će reći, ne izneverava horizont čitalačkog očekivanja, već poštuje postulate književne vrste – nudi prikaz „slučaja iz života”, koji je reprezentativan i može se smatrati ilustracijom opšteg stanja – razočaranosti nakon apokalipse Prvog svetskog rata.

Sarkastičnost je pojačana odabirom životinja kao glavnih aktera priče. Na banketu organizovanom u čast belih orlova (orao simboliše slobodu i nesputanost; grafički prikaz orla

stajao je prvobitno na grbu Kraljevine Srbije, odakle je preuzet i delimično modifikovan za potrebe grba Kraljevine Jugoslavije), prisutni su sokolovi (simbol nepobedivosti, nadmoći) i papagaji, koji „opetuju zanose, kazane na isti način u istim zgodama vrlo često” (Kulundžić, 1919b: 192). Priča je koncizna, bez detaljnih opisa, ambijent i atmosfera su kratkim potezima ocrtani: „Na podu leže šajkače, na njima cveće”, sokolovi ćute dok papagaji kliču u slavu Jugoslavije, a jedan od njih prekida žamor klevetajući Rusiju. Do tada ućutani sokolovi počinju, tiho i plačući, da pevaju pesmu Volgi. Zbunjeni papagaji organizuju javni napad na Lenjina: „Papagaji urlaju: Deset hiljada milijuna kilograma Oslobođenaca Naroda i još toliko milijuna kilograma Velikoga Sprevskega Tirana jeste jednako pola atoma Boga Oca Boljševika Lenjina” (Kulundžić, 1919b: 192). Međutim, podrugljivo karakterišu i vojnike sopstvene države: „od carskih fernika postadoše Njihove Preuzvišenosti Gospoda vojnici (a to im je pisalo i na čelu: Seine Hoheit Soldat)”, uz propratni komentar „sramota je biti militarista, ergo: heroj” (Kulundžić, 1919b: 192).

Ovom prilikom, Kulundžić se osvrće i na temu herojstva i militarizma, preinačujući akronim Kraljevine u **Seine Hoheit Soldat**, što u prevodu znači „njegov suvereni vojnici”.

Osim diskretnog sugerisanja na nezadovoljstvo posleratnim stanjem – nesuglasice između „sokolova” i „papagaja” – ukazano je i na izvesnu opčinjenost „materom” Rusijom, kao i njenom Crvenom revolucijom, koja je zemlji obezbedila nacionalni identitet. Pored toga, upućeno je i na sporove oko tumačenja militarizma i herojstva.<sup>26</sup> Govoreći o utopijama, Žan Servije pominje fascinaciju revolucijom koja se desila u Rusiji i ostavila „dubok utisak na Zapad, jer je Majka Rusija na evropskoj šahovskoj tabli bila pravo konzervativno carstvo pod vlašću Cara autokrate i Oca naroda” (Servije, 2005: 259). Naime, ideja o svrgavanju bogatih (markiranih kao „društveno zlo”), ukidanju hegemonije plemstva, zatim velikih zemljišnih poseda i kmetstva, uspostavila je proleterijat kao novo „kraljevstvo siromašnih”. Takođe, ovaj autor ukazuje i na simbolički značaj Oktobarske revolucije – u tom svrgavanju eksploatatora realizovana je i „pobeda nad silama zla”, što je blisko hrišćanskom trijumfu svetlosti (v. Servije, 2005: 262).

Deleći postojeću fascinaciju smenom poretka u Rusiji, Kulundžić svoju basnu zaključuje provokacijom – iako bi se, imajući u vidu svojstva basne, očekivalo naravoučenje, autor ga ne nudi. Zapravo, svojevrsna „pouka” (ili tema za razmišljanje) sadržana je u pitanju koje na kraju priče postavljaju sokolovi. Osvrtanjem na nacionalni identitet Rusa nakon

---

<sup>26</sup> Istovetnim povodom vođena je 30-ih godina polemika između Krleže i Crnjanskog.

Oktobarske revolucije povlači se paralela sa stanjem „panslavenske nacije”, tačnije – osvetljava se nedoumica oko takozvanog jugoslovenskog identiteta:

Rusija, mati, ona je dobra. Ona je bolja od nas, ona je boljševik. [...] Rusija je bila do juče u podrumu svoje duše, i sad je izašla. Pa kako to, da njen izlazak nas, koji nismo nikada bili u podrumu, nagoni, da činimo isto? Mi nismo Rusija. Boljševik je nacionalni Rus... A jesmo li, pre nego smo izašli na trg, pitali podrume svoje, kako se zove nacionalni Jugosloven, da se ne zbude, da na suncu, gledajući sebe, vidimo samo sebe, t. j. papagaja... (Kulundžić, 1919b: 192) (podv. I.T.).

Boris Grojs u knjizi *Umetnost utopije* (2011) ukazuje na tekovine Oktobarske revolucije kao svojevrzne utopije, čak umetničkog dela: „Sovjetska stvarnost staljinske epohe može se opisati kao jedinstvena multimedijalna inscenacija – kao totalno umetničko delo koje je u stanju da potpuno apsorbuje, integriše u sebe svog gledaoca” (Grojs, 2011: 5). Prema tumačenju ovog autora, „Sovjetski čovek tih godina nije živeo unutar realnosti već unutar umetnosti” (Grojs, 2011: 6). S druge strane, kao jedno od preimućstava socijalizma poniklog u SSSR, Grojs ističe realizaciju avangardnog sna „da se celokupno društvo organizuje u jedinstvenim umetničkim formama” (Grojs, 2011: 23).

Nakon rata, Kulundžić promišlja novonastalu situaciju, pokušavajući da društvena previranja i promenjenu ideološku paradigmu sagleda uključivanjem različitih perspektiva. Osim što će alegorijski prikazati socijalne prilike, proširiće sagledavanje stanja na jedan „sveobuhvatniji”, „viši” nivo, pa će kao junaka uključiti i boga, to jest „Gospodina iz oltara”.

Tako priča „Ahasver i oganj” (1919) donosi poigravanje s biblijskom mitologijom – u njoj će biti ravnopravni glasovi Boga, ideologa N. Komuna i Gomile. Kulundžić problematizuje posleratna ubeđenja uključivanjem polifonije, nudeći raznorodna razmišljanja o tekućim dešavanjima. U kompozicionom i strukturnom smislu, priča je nalik dramskom tekstu – organizovana je u slike (grafički odvojene zvezdicom) u kojima se vode dijalozi prisutnih likova. Simboličnost scenografije je upečatljiva: radnja je smeštena na groblje, na koje dolazi N. Komun da ukopanima u grobove ponudi baklju kao spas. N. Komun prezrivo i sažaljivo posmatra gomilu pred sobom: „Ukopani u žive grobove pomaljavu se, ruse glave, da budu u stalnoj vezi s nebom, odakle pada kroz mrak i maglu uteha na kapljicama snežnim, koje istresaju nestašne čete anđela iz sive duše oblačina neizmernih, udruženih, kobnih” (Kulundžić, 1919: 285).

Kulundžić problematizuje novu „religiju” koja treba da smeni sve staro i dotrajalo. Njegov N. Komun (simboličnost imena – komun kao predstavnik i propagator novog društva) nosi u ruci baklju – obećanje i garant ravnopravnosti – koja će:

Združiti razdeljeno čovječanstvo, kad planu domovi i ljudi beskućnici se nađu okom u oko, goli i prvotni ljudi. Onda će jednaki i ravnopravni u neimaštini i dobroj volji osjetiti, da su braća i napredujući za ruke u krajeve hleba i radosti ni jedan ne će ostati na cesti, da samotnim krikom prokle braću (Kulundžić, 1919a: 285).

Kroz dijaloge se preispituje ideja jednakosti i obećane pravde, a celovitu sliku o pomenutoj temi omogućavaju glasovi neimenovanih ukopanih, koji dovode u sumnju Komunova obećanja:

Zašto da podmećem oganj? Pred paležnom vatrom goreti će obraz ljudi, pa ipak će napredak njihov biti podstrekivan, jer čuju šapat: nije zadugo, proći će i vatra i ognjenost. I postat će braća svi. Sazidat će tvornice, i ja ću morati opet na svoje mesto u podrum pod makine, i go, suvoga grla, bez reči, bez kletve, od zore do mraka ložiti i ložiti ognjenu furunu misleći setan na braću u hladu [...] Ako zapalim domove stare i smradne, morat ću graditi nove. [...] Za mene će i opet biti stan dole, pod površinom, kamo će se i noću dokrasti štakori i zmiije zidne, i voda će plaziti u stene i u kosti... I opet će iz plamena niknuti tamnica [...] Svi će imati domove jednake, kako su im i oči jednake i duše, i domove bele, zdrave i tople. Uzmi baklju i pođi iz tamnice... (Kulundžić, 1919a: 285).

Da bi se obesmisllila teza o idealnom uređenju u kome će svima biti potaman, uveden je lik boga. Podsećanje na rušenje Vavilonske kule govori u prilog tome da ni Bog nije podržavao jednakost svih, a potertavanju ironičnog stava doprinosi perspektiva „Gospodina iz oltara”, koji tvrdi da nije srušio kulu da bi sprečio ljude da mu se približe, već da on ne bi silazio sa svog trona: „Ne htjedoh dići kule, jer ona ne bi vodila čoveka k Bogu, nego bi bila put Bogu da siđe po njoj sa svoga prestola” (Kulundžić, 1919a: 286).

Interesantan je odabir likova kojima Kulundžić dodeljuje da raspravljaju o socijalnoj pravdi. Pored N. Komuna, javljaju se glasovi neimenovanih ukopanih, koji su označeni brojevima, a među njima su jedini izdvojeni likovi „Peti ili Fanatik” i „Šesti ili Buntovnik”. Ovakvim imenovanjem Josip Kulundžić implicira univerzalnost svakog društvenog poretka (u okviru koga je pojedinac samo prost broj), kao i svakog prevrata, u kome mora postojati po

jedan uzbunjivač, jedan realizator, jedan propagator, ali i bespogovorna masa, iz koje se katkad svojom sumnjom izdvaja tek retki pojedinac.

U ovoj priči Fanatik (koji je isprva negirao ideju jednakosti) podstrekivan rečima N. Komuna i Buntovnika, preuzima baklju i pali crkvu. Počinjeni prevrat dovodi do potrebe za isticanjem važnosti ponaosobnih uloga u izvršenoj misiji. Ovim povodom Kulundžić ismeva različite profile / karaktere koji učestvuju u previranjima – od onih koji imaju svest o sopstvenoj ništavnosti, do drugih koji žele da učare i naplate svoje doprinose. Nakon paljenja, Buntovnik prvi istupa sa pitanjem gde će se nalaziti oltar na kome će se čuvati plamen. Odgovor N. Komuna da je plamen iskorišćen i da treba održavati kult pepela Buntovnik doživljava kao oduzimanje sopstvene važnosti:

Šta? Zar baklju ja da odbacim kad postadoh čovekom ja, pseto? O, evo hvale meni, koji sam prihvatio žrtvu! Dobro: evo ti, uzmi mi baklju. Baci je u more, ali znaj, da će u mom srcu goreti plamen večno. I ma šta pokažu oni, koji hoće prevrat, ja ću zapaliti iskrom moga srca. Jer ja sam velik, kad palim, a neznan, kad radim... (Kulundžić, 1919a: 287).

Nakon uništavanja simbola starog vremena, rapodeljene su uloge: za novo božanstvo proglašen je N. Komun, a Fanatik postaje sveštenik. Premda je Fanatkov glas u prvom mahu ulivao sumnju u reči N. Komuna, čak je podsećao na činjenicu da je bog radi onemogućavanja ravnopravnosti srušio Vavilonsku kulu, („Vavilonska je kula simbol njegove volje da ostanemo odeljeni” (Kulundžić, 1919a: 286)), prvi počinje da propoveda o novom bogu: „Braćo, on je otac vaš dobri i novi Bog vaš. Njegove reči sagradit će vam čitave šume vavilonskih tornjeva” (Kulundžić, 1919a: 289). Dok Gomila zadovoljno kliče svom novom bogu („Komune, ti oče naš i uzdanico” (Kulundžić, 1919a: 90)), Buntovnik svojim upadicama „kvari sveto raposloženje” i upozorava na podvalu: „Ne daj se, svete, u čas, kad hoće da ti nature i opet Boga...” (Kulundžić, 1919a: 289). Ovo su reči kojima bismo mogli najkonciznije opisati Kulundžićev odnos prema ideologiji kao „naturanju” boga.

Kulundžić se izruguje ljudskoj gluposti, potrebi za vođom, idolom kojeg će slediti. Istovremeno, uvodeći u priču lik boga i ahasvera, poigrava se i sa ideologijom (koju vidi kao novu religiju) i sa biblijskom mitologijom. Zapravo, nije neobično dovodenje u vezu ideologije i religije – svaka ideologija je u svojoj biti mesijanski nastrojena, upućena na budućnost koja treba da donese ostvarenje pravde, dok apokaliptička eshatologija obećava obnovu sveta. Potreba za mesijom kao izbaviteljem, izaslanikom višnje sile na zemlji, bliska je religijskom poimanju: tako Kraljevstvo Mesije treba da bude ovaploćenje poretka pravde,

pri čemu nepravda u zemaljskom životu iziskuje izvesnu naknadu u nekom budućem – prema religijskim tumačenjima – smislenijem životu.

Oslanjanje na novozavetne motive očigledno je već u samom naslovu. Ahasver je Jevrejin koji nije verovao u Isusa, zbog čega je proklet i kažnjen večnim lutanjem. U priči nije eksplicirano ko je ahasver, ali je, imajući u vidu usud večnog lutanja, jasno da to jedino može biti Buntovnik, koji sam za sebe govori: „Ja sam pljuvačka ikoni i pest sentimentalnim simbolima. Moja cesta vodi u jednom pravcu stalno. ‘Napred’ piše na kamenju, koje označava moj put” (Kulundžić, 1919a: 289). Na to ukazuje i Fanatikov opis Buntovnika kao nekog ko neprestano unosi nemir i sumnju:

Njegove su pandže duboko u našim mozgovima i svaki uspeh radnika ovenča on svojim hladnim preziranim smehom. [...] On se krade u naše domove kao otac i priča nam slike budućnosti, lepe kao zora. Nebo nam otvara i [...] kada se vaša šaka diže da bije i osvešćuje, on opet počne da priča i mi, kao jaganjci u podnevnom odmoru slušamo, da posle planemo kao suvarci... (Kulundžić, 1919a: 289).

Ahasver je večno prisutan, on nikada ne nestaje. Na kraju priče, u momentu kada ga besna Gomila isprebija jer joj narušava slavljenje novog božanstva, on se izruguje: „O, sitni prevrtljivci, zar niste u mojim očima videli večnosti? O nemoćne kukavice...”, da bi Gomila konstatovala: „On, on je večan...” (Kulundžić, 1919: 290).

Oganj koji je dodeljen ahasveru ima dvojaku simboliku. Blagodatni oganj, prema verovanju hrišćana, predstavlja ovaploćenje Svetog Duha i potvrdu Hristovog vaskrsenja. Uvođenjem motiva ognja Kulundžić istovremeno komunicira i s biblijskom tradicijom i sa savremenim trenutkom. Podsetimo na simboliku Krležinog plamena, koji treba da pročisti i oslobodi od robovanja pređašnjem dobu i njegovim simbolima. S jedne strane, možemo ga razumeti u religijskom duhu – kao dokaz postojanja božanstva, dok, s druge strane, taj plamen može predstavljati pročišćujući oganj koji treba da oslobodi od davno ustanovljenih uverenja.

Ova priča važna je za razumevanje Kulundžićevog korpusa sa socijalnom tematikom jer u njoj možemo iščitavati autorov implicitan stav o revolucijama i istorijskim smenama (autor ih shvata kao svojevrsne *circulus vitiosus*–e koji su nalik neuništivom i lako zapaljivom ognju), zatim sumnju u svaki oblik ideološkog, kao i stav o zatupljenoj masi kojom se bez teškoća može manipulirati, a koju je potrebno namamiti obećanjima.

**„Lepota je sveta – umetnik joj daje večnosti: druge ikone za čoveka nema.**

**Amin.“**

U priči „Prorok” diskusiju o ideološkim i socijalnim temama Kulundžić proširuje, prepuštajući je junacima višeg društvenog statusa. Za razliku od priče „Ahasver i oganj”, ovde su akteri imućni, iz obrazovanog miljea, mladi intelektualci koji u svojoj finansijskoj neopterećenosti polemišu o socijalnim pitanjima, pravdi, jednakosti, rešavanju egzistencijalnih problema i empatiji prema stradalnicima, posmatrajući ih u jednom obuhvatnijem okviru.

Opis ambijenta ukazuje na lagodnost i dokoličarenje: prisutni puše i ćaskaju, pokazujući potrebu za „mističnim” temama. Uglješa Lat (inače junak prisutan i u priči „Ogledalo” (Kulundžić, 1921b: 1) pominje prisutnima da se „traži prorok”:

Ulice se sastale, ovih zadnjih noći, kuće se razmahnule i sednica je, pod presedanjem hotela „Ledina”, glomaznoga buntovnika, zaključila: bez pompozna mističizma u nastupu i vladanju jedne vanredne ličnosti očajna će grimasa ostati obilježjem današnjega dana, koji čeka obnovu? (Kulundžić, 1920a: 171)

Priča je prilično nakinđurenim stilom napisana, o čemu svedoče deskriptivni pasaži:

Jesen, leš kralja Leta, s glavom u krošnjama nordijskih breza, s nogama na rubu prašnjavoga gejjzira pustinje, troši sunčevu snagu ko nedopuštena žena; po koži već joj se hvata plesan gvožđa plemenki i mirisavki, i zelenožuti čirevi krupnoga bostana probijaju njeno telo; iz nadutih ustiju teče curkom nedovreo sok skrivena opoja; po njenim očima šetaju krupni lotosi; struk joj utegli trnovi venci ruža (Kulundžić, 1920a: 170).

Napravljen je paralelizam između „kiše bogova”, koja se dešava napolju, i mira na mestu okupljanja, u sobi izvesnog Srđe Dodonića. Upitanost nad gorućim dešavanjima i pojmom pravde pokreće teme koje prevazilaze okvire socijalne politike i zadiru u polje umetnosti i mističizma.

U plavu se kosu nad smeškom u očima Srđe Dodonića pleli trazi modroga sumraka, padali su na njegove ruke, klonule od traženja po tipkama najduševnijega govora, vukli se kroz pendžer i kroz noćne časove (Kulundžić, 1920a: 171).

Dodonić, domaćin okupljanja, zapodeva razgovor o Budi i misticizmu. Zamišlja Buda kako se obraća Brahmi, vrhovnom bogu Indusa, čekajući odgovore na nedoumice o socijalnij pravdi: „Ja hoću da skinem zmiju šarenu Nevolju s usana moje Zemlje. [...] Ko stoji u narodu mome na putu ljubavi opšte? Šta je to: kasta? Nebom je šutnja, bogova nema – a ja stojim i pitam: zašto kaste?” (Kulundžić, 1920a: 172). Dodonić govori o tome kako je Buda posle prosvetljenja počeo da propoveda, a glavna vodilja bila mu je da koristi ljudima i širi ljubav. Nakon toga pominje i Zaratustru: „Znate li vi Zaratustru. Gospodin Zaroaster, prorok. Kad mislim na njega imam osjećaj, da slušam muziku. A on je kao i Budha hteo da daje ljudima korisno” (Kulundžić, 1920a: 174).

Primetićemo da nije nimalo slučajano pominjanje Bude i Zaratustre. U istoriji religija poznato je da budizam, za razliku od drugih veroispovesti, ne poznaje progone, ratove, inkviziciju niti kažnjavanje ili ubijanje jeretika. Buda je, recimo, verovao u mogućnost čovekovog isključivanja iz realnosti, u čemu je, nakon ratnog iskustva, viđen jedini spas i način preživljavanja. Analiza ljudske patnje bila je polazište na kom je utemeljio svoje učenje. Dok je Buda propovedao ovladavanje umom i njegovo oslobađanje, Zaratustra je preporučivao gajenje dobrih misli, dobrih reči i dobrih dela kao svojevrsnu „mentalnu higijenu”. Inače, Zaratustrini stavovi podstaknuti su zamišljenošću nad velikim ratovima kojima je bio svedok. Dakle, obojici proroka zajednički je pokušaj razumevanja nedaća, sukoba, nepravdi, kao i osmišljavanje načina za izdizanje nad spoljašnjim okolnostima.

Pominjanje misticizma<sup>27</sup> aktivira preispitivanje suštine umetničkog poziva. I ponovo, nimalo slučajno, junak koji podseća na velike proroke, po zanimanju je umetnik, ovog puta pijanista. Sećajući se velikih umova kojima je cilj bio da budu na korist čovečanstvu, zaključuje da je umetnost, kao svojevrsni beg, ili, kako bi Frojd tumačio – kompenzacija stvarnosti – zapravo, besmislena:

---

<sup>27</sup> Naime, suština misticizma jeste u usmerenosti na duhovno, što podrazumeva eliminisanje, zanemarivanje i nadilaženje okruženja, ali i svega materijalnog, uključujući i sopstveno telo. Učestalo referisanje na misticizam u posleratnoj književnosti predstavlja pokušaj prevladavanja ratne traume, pa, samim tim, označava i neku vrstu opšteg mesta, a u slučaju Josipa Kulundžića, misticizam ima i poetički značaj, s obzirom na to da autor upravo u misticizmu prepoznaje ishodište nove umetnosti.



Ja ne znam, zašto mislim na proroka: proroci donose ljudima korisno Dobro, a ja, eto volim muziku. Vi znate, muzika nije vredna ništa: ne koristi (Kulundžić, 1920: 173). Svira Griga i odjednom se trgne: nešto je bolelo Dodonića. [...] — Muzika. Laž. Čujete li, kako jesen umire? U malenim kućicama deca plaču za hranom, i matere kričeći psuju mutnu noć. O, sve je ovo laž... (Kulundžić, 1920b: 174).

Između ostalog, postavljanje pitanja o utilitarizmu i opštoj dobrobiti, na izvestan način dovodi do obesmišljavanja umetnosti, u ovom slučaju muzike. Zapitanost nad smislom, nad vrednostima ličnih ideala, stremljenja i elitističkih užitaka, dovodi do osećaja poraženosti u suočavanju s realnošću.

Priča se završava opisom grada koji pada:

I besni udarci popadaju u smirene, bezbrižne kuće dobrih, dobrih, lepih ljudi i bogatih. Dodonić, bled i raskostrešen, ispruži ruke, blede, uzbibane, vlažne ruke s nabrekliplavim žilicama, kroz prozor uhvati dlanom jednu ledenu otsečenu ručicu grada i prinese je toplom celovu: — Deco — šaptao je — deco... Muzika je laž (Kulundžić, 1920b: 175).

Od idilične „kiše bogova”, koja naslućuje smenu leta i jeseni, preko intelektualnih razgovora, priča završava opomenom na realno stanje – simbolično praćenom gradom koji pada – podsećajući na nemaštinu, nepravdu i gladnu decu.

Zaključak Srđe Dodonića da je muzika beskorisna, besmislena delatnost koja ne rešava glad, niti bilo koju vrstu životne nepravde, oponentan je elementarnoj misli priče „Sveta Njanja i večnost” (1920), u kojoj umetnik, u ovom slučaju slikar, podvlači misao: „Lepota je sveta – umetnik joj daje večnosti: druge ikone za njega nema. Amin” (Kulundžić, 1920b: 479).

„Sveta Njanja i večnost” ne tematizuje socijalnu, već religijsku ideologiju, a između ostalog, svedoči i o neobičnosti Kulundžićevog načina konstruisanja narativnog tkiva. Priča je ironično intonirana – ismeva podvižništvo svetovnog čoveka, tobožnju pobožnost crkvenjaka, poguban uticaj religijskih knjiga, a dotiče se i pitanja umetnosti (načina na koji umetnici dolaze do inspiracije, ujedno problematizujući njihovu okrenutost isključivo stvaranju, to jest nedovoljno saosećanje i prisutnost u realnom životu). Pri tome, Sveta Njanja iz naslova ne odnosi se na Njanju protagonistu priče.

Naime, Njanja je šesnaestogodišnja devojka, koja je nakon dve godine provedene u „Institutu srca Isusova”, „silom odvedena” kući. Otkako se vratila u roditeljski dom, dan i noć provodi bdijući nad crkvenim knjigama i čekajući čudo:

Razbarušena mašta vukla je skromnu joj dušu u katakombe i na stratišta, u kaveze lavova i ponoćne odaje rimskih snobova; i sva tetovirana grotesknim slikama vraćala se njena duša da obnovi telesni bol i čežnju za nadnaravnim nepoznanicama (Kulundžić, 1920a: 457).

Molila se bogu bez prestanka, tražeći da joj pošalje neki znak, ne bi li videla koliko mu je u milosti. Tako joj se jedne noći, u toku molitve, u sobu ušunjao mladić. Iako se ispostavlja da je reč o majčinom ljubavniku, Njanja je bila uverena da je u pitanju božje znamenje koje je iščekivala. Nakon scene s razotkrivanjem majčinog neverstva, sveznajući pripovedač preuzima ulogu medijatora, pojašnjavajući detalje:

Oprostite: ovo je jedna posve banalna scena. Glavno: Njanja je upoznala lice crnog mladića. Zvao se Set. Bio je sin mnogih imanja i naročite lepote. Slikao je posve naročite slike. U sedamnaestoj godini počela mu je probijati brada, u dvadesetj zaljubio se u Njanjinu mamu. Oprostite... (Kulundžić, 1920a: 457).

Uključivanje posredničkog glasa potcrtava apsurdnost situacije. Ipak, narator ne zadržava interesovanje na porodičnom zapletu, već rešava da fokus usredsredi na Njanju, koju samo prostorno izmešta – iz doma na seosko imanje. Uprkos svemu, junakinjina perspektiva ostaje nepromenjena, ona misli jedino o tome kako će da ode u Jerusolim ili Rim, i moli se neprestano, duboko verujući u svoju izvrsnost:

Ona će živeti, da ugodi Bogu, ona zna kako treba živeti da bude odabrana. Oho, i čitav svet će doznati za to Čudo: ko za lurdsku devicu. Onda, onda će ona da umre i svi će ljudi nahrupiti da metnu jedan cvet na njen odar... i tisuće će glava oko nje klečati i hromi će i slepi dirati njen skut i ozdravljaće. I crkvu će sazidati na tom mestu, u polju, među crvenim makovima, tamo, gdje je ona pala i izdahnula... i biskup će posvetiti crkvu i ona će... Ah, ona zaklopi oči. Tiho, kao da čuje otvoreno nebo, izusti: Sveta Njanja (Kulundžić, 1920a: 457).

Njanjina izvitoperena percepcija je konstanta – gde god se nalazi, otkriva božanska znamenja. Na selu upoznaje pastiricu, uverena da je to „mala lurdska devica”. Devojčica se, takođe, zvala Njanja, pa je i ta koincidencija shvaćena kao sudbonosna, zato je Njanja rešila

da devojčicu nazove Zlatna, a sebe Crna Njanja. Uspela je da je uveri da se pastiricama često ukazuje Bogorodica i nagovorila je da se mole i zajedno je dočekaju. Mesec dana su klečale danonoćno pod drvetom i jedne večeri se desilo da je Zlatna videla istog onog slikara, koji se šunjao kroz Njanjinu kuću, bežeći od njenog oca.

Njanja nagovara Zlatnu da razglasi da je doživela čudo:

Ti si sretna, bit ćeš sveticom. Samo treba da odeš u selo, pa da kažeš, da si videla čudo. Hoću da vidim, kako će te ljudi obožavati... I kako će doći biskup po tebe... Ah, a posle ću videti Bogorodicu ja, znaš, pa ću sve to doživeti i ja... O ja se tako silno radujem, što se tebi ukazalo! Kratak će biti tvoj trijumf! (Kulundžić, 1920a: 458).

Pastirica je poslušala, ali je nakon toga otac izbacio iz kuće. Slikar Sem je našao dok je plakala i njemu se izjadala:

Paroh me čuo i pozvao k sebi u sobu, posadio me na krilo i slušao, slušao... Govorila sam mu o molitvama, svećama na brdu i o tebi. Kad je silazilo veče, paroh mi je ljubio usne i stiskao dojke. Govorio mi je: „Ostani kod mene, sveta čoveka, Bog te zato odredio!” A ja sam vriskala, otela mu se i utekla. Ne, ne, on nema tako blage oči kao ti, moj mali Bogo, on ima staklene i krvave oči i iznakaženo lice. Potrčala sam selom i govorila o lepom bogu i ogavnom parohu. Paroh je crven i besan pošao za mnom i vikao, da me treba vezati, jer da je u mene ušao vrag. I tukli su me. Otac je dotrčao i pitao kivca. A kad sam i njemu rekla, da sam videla boga, oterao me je od sebe u besu. Gadio me se, jer je držao, da sam opsednuta (Kulundžić, 1920a: 459).

Set vodi sa sobom pastiricu i ona mu postaje inspiracija za sliku „Sveta Njanja i večnost”, što postaje uzrok rastrojstva Crne Njanje: „Crni mladiću, došla sam. Hoću tvoje telo, jer te ljubim. Hoću da budem ljubljena, o zašto okreću od mene glave lepi mladići? Uzmi me, uzmi me” (Kulundžić, 1920: 479). Krajnje ironično, jedan, do tada nepokolebljivi ideal podvižništva i posvećenosti, završava kao razvratnica. Njanja se nudi slikaru, a on joj objašnjava da treba zajedno da se mole za ljubav, jedino što je večno. Pokazuje joj svoju sliku, uz komentar: „Ovo je Večnost svete Lepote... Lepota je sveta – umetnik joj daje večnosti: druge ikone za čoveka nema. Amin” (Kulundžić, 1920: 479) (podv. I. T.).

Kulundžić se poigrava na tematsko-motivskom planu i gradi priču koja i počinje i okončava se „Svetom Njanjom”. Motiv umetnosti uokviruje ovu proznu celinu, da bi se na samom kraju poentiralo kako je lepota čovekova jedina svetinja i jedina ikona, a nju

ovekovečuje umetnost, to jest umetnik. Slika umetnika konstruisana je oslanjanjem na tradiciju tumačenja umetnika kao razbludnih protuva i skitnica.

Na dijegetičkoj ravni, slikar Set označava neku vrstu spone koja objedinjuje motive: o verski ostrašćenoj i zaslepljenoj devojčici (kojoj se roditelji razilaze upravo zbog majčine paralelne ljubavne veze sa slikarom) i o starom razbludnom parohu. Isto tako, neobično je da se Sem pojavljuje kao „znak”, njegovo prisustvo doživljeno je kao „božje providenje”, dugo čekani dokaz božje milosti, za koji se Njanja danonoćno molila. Slikar posreduje između priče o verskoj zaslepljenosti i rasturanju jedne porodice i one koja se tiče umetnosti.

Dakle, možemo je čitati i kao neku vrstu implicitno-poetičkog teksta, s obzirom na autorov, nimalo slučajan, izbor da se upravo naziv umetničkog dela – „Sveta Njanja i večnost” – nađe u naslovu. Ako imamo u vidu poetiku naslova, ovaj detalj neće biti zanemarljiv: naziv slike je podrugljiv, spaja epitet „sveti” sa imenom koje, štaviše, nije nimalo uzvišeno, već, upravo suprotno – podseća na dečja bnavljenja. Takođe, indikativno je da se taj isti naziv pojavljuje samo još na jednom mestu, i to ponovo na strukturno važnom mestu – na samom završetku priče. U molitvenom tonu, sa „Amin” na koncu izrečenog, Sem daje tumačenje umetnosti, stavljajući naglasak na svetost umetničkog poziva, na pozvanost umetnika da ovekovečuje lepotu kao jedinu pravu svetinju (pritom, pojam lepote je ispisan velikim početnim slovom). Taj signal otvara mogućnost da iz navedenog izvučemo zaključak da je jedina prava religija – bavljenje umetnošću, pri čemu je umetnost shvaćena kao svojevrsna religija, prostor slobode koji beleži trag o „Večnosti svete Lepote”.

## O beskućnicima

Kulundžićeva proza pisana u drugoj polovini 20-ih i početkom 30-ih godina XX veka predstavlja deo stvaralačke faze koja je tipična za pomenuto razdoblje. U vremenu kada se uveliko govorilo o boljem sutra, kada se pozivalo na rušenje dotrajalog sistema zarad doseganja pravde i jednakosti, Josip Kulundžić ne nastupa kao propagator – više je nalik posmatraču zamišljenom ne samo nad aktuelnim okolnostima nego i nad pitanjem čoveka (ljudskim slabostima, zatim sposobnostima snalaženja u konkretnom kontekstu, kao i načinima nošenja s egzistencijalnim datostima). U svim pričama iz ovog korpusa evidentna je empatija prema potlačenima, ali i izrazita podrugljivost naspram malograđanštine bogataške klase.

Podržavajući ideju da književnost treba da bude u dodiru sa svojom publikom, i Josip Kulundžić je pišući opominjao na nedopustiv tretman potlačenih u društvu. Tri priče – „Savremena priča” (1928), „Žena na obali Sene” (1928) i „Tifozni vagon” (1929) – najbolje ilustruju motiv beskućništva i neosetljivost sistema za pojedinca.

„Savremena priča” ne osvetljava samo život u bedi, nego ujedno upućuje i na anomalije društvenog sistema i njegovih predstavnika – korumpiranost države, važnost partijskih organizacija koje štite svoje članove, uz podsećanje da nepripadnost klanovima donosi neizvesnost i nužnu propast. Glavni junak Vatroslav Krčelić, zaslužni građanin koji se istakao u ratu, osamnaest puta odlazi „kao oprezan prosjak” pred ministrova vrata i svaki put ga stražar kategorički odbija. Za silno vreme provedeno u čekaonici, slušajući govorkanja prisutnih, saznaje ko se i na koje sve načine dokopao položaja. Tako doznaje da je neki čovek, radeći u klanici pre rata, po okončanom ratu postao predstavnik države:

Ko bi mu reko, da je pred rat prao crijeva u klanici, a sad je narodni poslanik. Što je prao crijeva, još, još. Ali što je on bio zakopao za vreme rata akcije na nalog upravnog odbora, pa ih onda jedne noći, za vrijeme okupacije otkopao i prebacio u Austriju, a odande u Švajcarsku — to ti je, brate moj. Danas on ima trideset miliona. A sad priča da je Solunac! (Kulundžić, 1928d: 199).

Da Krčelić nije tek obični, već istaknuti član društva, svedoči izvesni čovek iz čekaonice, koji se obraća Krčeliću, ističući kako je njegovo ime poznato hrvatskoj javnosti („Zašto ste tako skromni, pa vas poznaje cijela Hrvatska i... Uostalom, ja sam pratio vaš

prosvjetni rad u narodu i poznajem vaše zasluge, gospodine Krčeliću”) i kako je njegova najveća kob nepripadnost partiji – „Vi se nikada niste partijski opredijelili i to je vaša pogreška” (Kulundžić, 1928d: 198–199).

Poraženog svim saznanjima, Vatroslava Krčelića, čiji život određuje „romantično-mladenačka prošlost”, uguravaju u ministrov kabinet i tada mu postaje „totalno svejedno šta će se sada dogoditi i kojim će pravcem poći njegova sudbina”. Imajući potrebu da ministar opovrgne sve što je pred njegovim vratima čuo, izgovara sledeće:

I zato molim, da mi se u ovoj maloj državi, koju sam toliko sanjao i želio, u ovoj državi, u kojoj je četrdeset hiljada doskitanih ruskih emigranata dobilo državno namještenje, da se meni, skromnom javnom radniku, podijeli jedno malo mjestance, na kome ću moći raditi, raditi, raditi... (Kulundžić, 1928d: 204).

Ministar ga ispraća uz savet da napiše dopis i sačeka na zvanični odgovor. Dve godine je Krčelić gladovao, „vjerujući, da u ovoj državi ima reda, i čekajući, da se njegova pravilno taksirana molba riješi u zakonom predviđenom roku” (Kulundžić, 1928d: 205). Za to vreme, državnu službu dobilo je nebrojeno mnogo korumpiranih i nekvalifikovanih, ali Krčelić je strpljivo čekao na svoj odgovor od ministra, sve dok jednog dana nije, našavši se u „nekoj sumnjivoj rupčagi bez prozora i vrata, odvojen od prezira ljudi koji su u njemu mogli gledati samo ukazom „neresabilitovanog” čovjeka, i kad ga je počela mučiti neka sumnjiva vrtoglavica, koja [...] dolazi [...] od gladi” (Kulundžić, 1928d: 205–206), onda je ponovo rešio da se uputi ministru: „Stigavši u ministarstvo, transformirao je svoje posljednje sile u brutalnost, pa je tako brzo uspio da dođe do svog ministra”. Videvši ga, ministar mu tvrdi da je njegov slučaj „u rešavanju”, nakon čega Krčelić vadi pištolj i puca sebi u glavu. U džepu mu pronalaze pismo sledeće sadržine: „Da se može i dalje nesmetano održati red u ovoj zemlji, ja se uklanjam. Vatroslav Krčelić” (Kulundžić, 1928d: 206), a novine prenose da je Krčelić prvo pokušao atentat na ministra, posle čega je izvršio samoubistvo.

Kulundžić razotkriva korumpiranost, beskrupuloznost i apsolutnu nebrigu za dramu pojedinca, spočitavajući ujedno i izvitoperenost uređenja, u kome ratne zasluge, vaspitanje, poštenje i želja za radom nisu dovoljna preporuka. Ponizne molbe i strpljenje junaka koji sve do poslednjeg trenutka veruje u pomoć države, na samom kraju se preobraćaju u potpuni slom svih iluzija, koji jedino smrt može neutralisati.

Na sličan način će Kulundžić u priči „Žena na obali Sene” tematizovati neosetljivost sistema, uz posebno naglašavanje indiferentnosti mase prema nezaštićenima i siromašnima.

Radnja se dešava na nekoj od pariskih ulica, gde su kao svedoci jedne tragedije prisutni prolaznici, među kojima je i grupa mladih intelektualaca različitih nacionalnosti (Rus Sjerov, Amerikanac Brovn, Hrvat Kralj, Nemač Šlag i Englez Neuman). Ženu s detetom u naručju spasavaju dvojica Francuza da se baci pod autobus. Paradoksalno i potpuno poražavajuće je da se prisutni više zanimaju „živom strogošću bontonskog razračunavanja dva Francuza radi titule 'prvog spasioca', negoli ženinom glađu iznakaženom šutnjom” (Kulundžić, 1928b: 267). I dok su posmatrači bili fokusirani na prepirku, žena je uspela da im umakne.

Hrvat Kralj, jedini koji je pokušao (i nije uspeo) da sustigne ženu, zaprepašćen prizorom, postavlja svojim prijateljima pitanje:

Pa zar vi zaista idete tim Parizom, a da baš ništa ne vidite?! Svakoga sata, svakoga časa, gđjegod bio i šta god činio, u mene se upiljuje pogled bijede [...] Svaka slika relativne sreće izobličava se u oprečnu sliku očajnog siromaštva i bespomoćne neimaštine. [...] Raskošni parkovi mirišu na vlažnu plesan radničkih stanova [...] Nizovi koralja na blještavim ženskim grudima kao da su crvene rane otvorene tuberkuloze, a zagušeno šuštanje svilene toaleta šuška kao papir oko smrznutih stopala beskućnika [...] Dokažite mi, da danas, na Badnjak, kada će topli zvuci zvonova navijestiti rođenje Kralja Siromaha, da danas iza fortifikacija nema na hiljade hiljada dječice, koja će priljubljena uz mršave majke sa zebnjom čekati, da li će im otac donijeti dvadeset franaka sedmične zarade za kruh (Kulundžić, 1928b: 268–269).

U ovoj priči Kulundžić problematizuje bezočnost ljudi, ali iznosi i stavove defetističkog prizvuka, koji se tiču ideologije, utopije i nacionalizma. Naime, neuspeli pokušaj samoubistva pretvara se u debatu koju vode mladići, nudeći predloge za rešavanje socijalne krize. Ipak, među njima postoji polaritet: s jedne strane je Kralj (koga kolege optužuju da „oživljuje u svim mrtvim stvarima znamenja ljudskoga jada”), nasuprot koga su utopisti ubeđeni da će baš njihovi izumi spasti čovečanstvo. Mladi naučnici – hemičar, arhitekta, fizičar i lekar – elaboriraju o viziji savršenstva, naglašavajući svoju nepripadnost političkim organizacijama i veru isključivo u moć nauke: „Vjerujemo u znanost bez čije pomoći nema ni u kojoj političkoj formi zemlje blagostanja, mi vjerujemo, da će *izvjesni rezultati znanosti donijeti i najveće promjene političke forme* na njenom putu u Savršenstvo” (Kulundžić, 1928b: 269–270) (podv. I.T.). U takvom stavu prepoznajemo odjek utopijskog mišljenja – mladi naučnici iznose svoje vizije spasonosnih rešenja za čovečanstvo,

među kojima su ostrva za siromašne, život koji će se odvijati pod zemljom, sa „novim suncem i nebom“, sintetičkim vazduhom oslobođenim bacila itd.<sup>28</sup>

Hemičar se bavi istraživanjem atomske energije, čije će postojanje doprineti ukidanju rada: „Taj izum značit će najveću revoluciju, koju je zemlja ikada mogla imati. Jer kakove su promjene donijele revolucije usijanih socijalističkih doktrinaraca?“ (Kulundžić, 1928b: 270). On veruje da će otkriće atomske energije dovesti do pravog blagostanja, koje ne može obezbediti nikakva ideologija. Arhitekta je zamislio izgradnju ostrva na kojima će siromašni ljudi naći utočište: „Bogatstvo će tih otoka biti ogromno. Proleter i svega svijeta naći će na tim otocima Obećanu Zemlju. Impuls za nestajanje nacija i za bratstvo naroda poći će zacijelo s tih mojih otoka, gdje neće biti sirotinje“ (Kulundžić, 1928b: 270). Opis tih ostrva u moru je futuristički, podrazumeva „naročiti sistem razbijanja valova“ i „skretanje morskih struja“, koji su zasnovani na eksploataciji pritiska vode u dubinama, kao i pretvaranju morske soli u „čvrstu netopivu masu koja raste prema morskom dnu“ (Kulundžić, 1928b: 270). Fizičar smatra da razlozi bede leže u nacionalizmu: „Pa što je taj prokleti nacionalizam negoli pravo posjeda jednog komada zemaljske kore, ma gdje se ona nalazila. [...] Rat nastaje radi tih granica i radi ratova nastaje bijeda“ (Kulundžić, 1928b: 270). Zato je njegov plan da sagradi „zračne kule“ i pronade nove kontinente, takozvane „aerostate“, koji će biti sazidani u atmosferi. Svoj plan ne smatra utopijom: „Žil Vern sanjao je vrlo smione utopije, ali činjenice su ih danas pretekle“ (Kulundžić, 1928b: 272). Lekar iznosi tvrdnju da su bacili najveća pretnja čoveku, jer u njima leže uzročnici mnogih bolesti. Vazduh je glavno stanište njihovo, zato ljude treba izolovati od vazduha:

Moderni život u budućnosti razvijat će se *pod zemljom*. Mi ćemo sami sebi pod zemljom stvoriti nad sobom nebo i sunce. Mi ćemo sebi stvarati sami zimu i ljeto, dan i noć, onako, kako to našem životu najbolje odgovara. Mi poznavamo tajnu organizacije svemira, znamo, u čemu je sunčeva snaga, kadri smo sintetički stvarati najidealniji zrak potpuno pročišćen od naših opasnih neprijatelja, bacila; mi smo sposobni da dižemo i spuštamo temperaturu jedne nove atmosfere pod zemljom. I doći će dan, kada će značiti nevjerojatnu vratolomnost izaći na koru zemaljsku, veću opasnost no što danas znači oblijetanje aeroplanom oko zemaljske kugle ili prodiranje u arktičke krajeve zemaljskih polova. Ljudi će u tom novom svijetu pod

---

<sup>28</sup> Kulundžićeve projekcije budućnosti polaze od ondašnjih naučnih otkrića. Njegova predviđanja vezana za korišćenje atomske energije nisu proizvoljna, zasnovana su na upućenosti u aktualne naučne pronalaskе na polju fizike. Period 30–ih godina XX veka obeležen je nizom noviteta u oblasti radioaktivnih zračenja i atomske strukture, u to vreme otkriveni su “x zraci”. Na osnovu tadašnjih dostignuća moglo se pretpostaviti da će nuklearna energija dovesti do revolucionarnih promena.



zemljom živjeti dugim sretnim životom, jer će bolest, glad i nevolja biti potpuno nepoznati pojmovi... (Kulundžić, 1928b: 273–274).

U kafanskoj vrevi mladići su razvijali sopstvene ideje o spasavanju čovečanstva socijalnom revolucijom, atomskom energijom, novim zemljama na vodi, kontinentima u vazduhu i srećnim carstvom pod zemljom, a

Za sve to vrijeme, na obali Sene, stajala je siromašna žena, stišćući na svoje grudi dijete u krpama, sva iznakažena od gladi i užasa pred životom. Žena je pogledala u svoju dušu, ali tamo više nije bilo *revolucionarnog protesta*: rezignacija je ubila zadnje porive volje: žena je pogledala u sjajno rasvijetljene prozore jedne palače uz obalu i videla: sva *električna energija* prosipa se samo na sjajne blagovaonice bogataša; žena je pogledala na crnu površinu rijeke: po njoj je plovio, kao *otok dalekih sanja, peniche* jednog milijardera; žena je pogledala u mrko nebo: u zraku blistao je *veliki zrakoplov* automobilskoga kralja, koji je sa svojom porodicom i sa dvadeset lakeja čekao pod samim nebom rođenje Hrista; žena je pogledala pod zemlju: u *suterenu ogromne zgrade* pod suncem raskošnih lustera, plesalo je u baru dvadeset golih žena nekim američkim trgovcima... Žena je uzdahnula: sve su sanje za *druge ljude* već napunjene; gdje će ona jadnica, da ukotvi *svoju* utopiju? Presotaje samo *dno rijeke*... Tamo, jedino tamo, ona može da spusti svoju utopiju o sreći. I zagrlivši čvrsto svoj omot u krpama ona se strmoglavi s pustog mosta u Senu (Kulundžić, 1928b: 274).

Na sličan način kao i u priči „Prorok” (nastalaj osam godina ranije, 1920), junaci – takođe mladi intelektualci – u svojoj dokolici i materijalnoj obezbeđenosti vode visokoparnu diskusiju o „mističnim” temama, o nepravednoj klasnoj podeli, o Budi i Zaratustri, da bi na kraju svoja razglabanja završili opomenom na stvarnost koja je izvan njihovog bogataškog komfora. I kao što Kralj u priči „Žena na obali Sene” jedini saoseća s nepravdom i poniznošću običnog čoveka, tako i Srđa Dodonić, junak priče „Prorok” (svirajući klaviri objašnjava kako misao na proroke u njemu stvara osećaj da sluša muziku) biva poražen bespredmetnošću svojih refleksija, izvodeći zaključak da je sve, u stvari, jedna laž: ”Ja ne znam, zašto mislim na proroka: proroci donose ljudima korisno Dobro, a ja, eto volim muziku. Vi znate, muzika nije vredna ništa: ne koristi [...] — Muzika. Laž. Čujete li, kako jesen umire? U malenim kućicama deca plaču za hranom, i matere kričeći psuju mutnu noć. O, sve je ovo laž...” (Kulundžić, 1920a: 175) (podv. I. T.).

Socijalna nepravda, siromaštvo i statusne razlike među ljudima bile su teme kojima se Josip Kulundžić bavio i pre nego što su one postale dominantna tridesetih godina XX veka. Međutim, on se u svom narativnom diskursu ne pojavljuje kao navijač niti zastupnik nekog

stanovišta – iako je poznato da je pripadao levo orijentisanim stvaraocima – već postavlja pitanja, ukazuje na moguća rešenja. U priči „Žena na obali Sene” pronalazimo jedan neobičan detalj koji nam daje za pravo da postavimo pitanje da li je, i koliko, autor verovao u ideološke postavke.

S tim u vezi, podsetićemo da su u Kulundžićevoj „Basni o papagajima” (1919) „mati Rusija” i boljševici pomenuti kao svetli primeri tek okončane Oktobarske revolucije, da bi se deceniju kasnije demistifikovao i izmenio taj odnos. U vreme kada je socijalistička Rusija za jugoslovenske levičare predstavljala ideal, Kulundžić piše priču u koju kao junaka uvodi Rusa, oslikavajući ga na neočekivan način. Njegov junak Sjerov – čovek koji je bio svedok revolucije i iskusio „osvajanje slobode” – pravi ironičan osvrt na događaj iz skorije istorije njegove zemlje, naglašavajući da je socijalizam prevaziđen i da se treba okrenuti još naprednijem sistemu, u kome će osnovna težnja postati ukidanje manualnog rada. Sjerov, koga su „socijalni doktrinarci” poslali na školovanje na zapad, ističe sopstvenu fascinaciju kapitalizmom i postavlja pitanje:

Jer kakove su promjene donijele revolucije usijanih socijalističkih doktrinaraca? Ja sam proživio rusku revoluciju. A danas sam na trošak svoje zemlje došao da studiram atomistiku u Parizu i da doprinesem – amerikanizaciji moje zasada siromašne domovine SSSR (Kulundžić, 1928b: 271).

Isto tako, u pomenutoj priči skreće pažnju i oštra osuda nacionalizma. Prema viđenju mladih naučnika, siromaštva ne bi bilo da nema ratova, kao što ni ratova ne bi bilo bez nacionalističkih naboja. Ova deterministička perspektiva objašnjava zbog čega su oni „odrođeni”, odnosno iznosi uverenje da je „nacionalizam glavni uzročnik svega zla na zemlji” (Kulundžić, 1928b: 271).

Na ovakvim mestima možemo otkriti Kulundžićevu bliskost s Krležom – i jedan i drugi autor imaju donekle podrazumevanu dozu skepticizma. Zbog te stalno prisutne sumnjičavosti, Bogomir Herman, jedan od učesnika sukoba na književnoj ljevici, priznaće Krležinu važnost za razvoj socijalne literature, ali će mu spočitati nedostatak smisla za svetlu perspektivu.

Iako je Krleža isprva nadahnjivao pristalice socijalne literature, koje su se pozivale na njega kao svog preteču, Hermanova anticipacija (Kalezić, 1999: 142) Krležinog položaja u književnosti glasila je ovako:

Kad se kod nas bude stvarala socijalna literatura koja neće biti kritička, nego i konstruktivna, Krleža će se moći kritikovati zbog nedostatka vere u progresivne snage naše sredine, ali se ni tada neće moći izbaciti iz socijalne književnosti, bar ne preteran deo onoga što je on do sad stvorio (v. Kalezić, 1999: 142) (podv. I.T.).

Hermanova tvrdnja da je Krleža u osnovi skeptik važi i u slučaju Josipa Kulundžića, kome je, takođe, svojstveno ironiziranje ljudske ograničenosti, kao i nemanje vere u ljudsku sposobnost za postizanje napretka.

Junaci Kulundžićeve priče „Žena na obali Sene” su, isto tako, skeptici koji ideologiju vide kao smešnu i beskorisnu utopiju, zbog čega umesto isprazne ideološke priče nude naučna dostignuća kao spasonosna rešenja za čovečanstvo. Svi oni imaju projekte koji im donose polet i veru u sigurniju budućnost, dok, nasuprot njima, žena (koja je bila povod intelektualnog nadmetanja na temu boljeg sutra) bez doma, hrane, novca i bilo kakve nade u budućnost rešava da skoči u Senu i „utopi svoju utopiju” u reci.

Iako bi se, sudeći po naslovu, moglo očekivati da će radnja biti usmerena na neimenovanu ženu sa obale Sene, Kulundžić potcrtava poraznost situacije da njena sudbina ostaje apsolutno marginalizovana: pojavljuje se jedino na početku priče, gde se njen pokušaj bacanja pod autobus shvata kao potez „lude žene” – „budući da se bez vidna razloga maločas htjela baciti pod autobus” (Kulundžić, 1928b: 270) – i na kraju, gde je prikazana kako se strmoglavljuje u Senu, „zagrlivši čvrsto svoj omot u krpama” (Kulundžić, 1928b: 274).

Na diskretan način autor poentira besmisao, sugerišući nebrigu i istinsku nezainteresovanost za tragediju pojedinca. Niko od svedoka nesreće ne reaguje, tačnije – odnos prema viđenom svodi se na čistu retoriku: najpre se dva Francuza prepiru ko je prvi pritekao u pomoć (dok žena „postavši odjednom neki sporedni povod incidentu”, nestaje u noći „neopažena i zaboravljena” (Kulundžić, 1928b: 270)), da bi taj događaj prerastao u jedan običan kuriozitet grupi mladića, koja je isključivo usmerena na svoje preokupacije, ne opazajući ništa van ličnog interesa („cijelo to šareno društvo inteligentnih fizionomija tražilo je: temu” (Kulundžić, 1928b: 268)). Ulična drama tako prerasta u zabavu, ćaskanje, odnosno povod za takmičenje u inventivnosti na temu tobožnjeg spašavanja društva od siromaštva.

Pri tome, svako od prisutnih je duboko uveren u sopstvenu pozvanost da doprinese nestanku bede na planeti, tvrdeći da je takav naučni angažman duboko human. Izjave poput „Mi imamo svoja zvanja”, ili „Mi radimo na sreću siromaha” ostaju tek fraze, odraz potrebe za intelektualnom pozom, ali ne i za reakcijom. I tokom bezbrižne dokolice u kojoj oni kuju planove o eliminisanju bede („i njihove su rasprave bile fantastične i učene u isti mah; i oni se

zanosili svojim dalekosežnim anticipacijama rasplinuvši se pomalo u čiste ideje, koje su se uzdizale nad grad, čija periferija krije bijedu, čiji autobusi gaze očajne” (Kulundžić, 1928b: 266)), žena spoznaje da jedino skokom u reku može ostvariti svoju utopiju o sreći.

Scena sa obale reke je samo reprezent globalnog stanja: siutuirani uživaju u privilegiji da produbljuju svoje refleksije, dok, u istom trenutku i na istom mestu, glad siromašnima i nezaštićenima ubija svaku ideju o smislu, poništava sve druge porive. Tako se kao izlaz iz besmisla nameće samoubistvo. Na istovetan način razrešava se i Krčelićeva sudbina u „Savremenoj priči” – junak pucnjem eliminiše sebe kao prepreku ne bi li nakaradni sistem nastavio nesmetano da funkcioniše.

Za razliku od njih, beskućnik iz priče „Tifozni vagon” vodi borbu da preživi, uprkos tome što je „deložiran”, ponižen i društveno poništen – „Kao da je zaražen prelaznom bolesti, njega su, reduciranu treću kategoriju, svi uklanjali iz života” (Kulundžić, 1929c: 161).

Ovde je u prvom planu nagon za ostankom u životu, bez obzira na sve nedaće – glad, hladnoću i oskudicu. Priča je o Spaiću, nekadašnjem ložaču kotlova prekookeanskih brodova, koji je nakon rata bio „reduciran”, ostavljen bez doma i primoran da se potuca po zimi u potrazi za utočištem. I kao što je Krčeliću, junaku „Savremene priče”, objašnjeno da za njega nema ko da se založi jer je „ničiji”, tako i ovde junak dobija otkaz uz objašnjenje da je „treća klasa”, to jest da pripada onima koji nemaju nikakvu zaleđinu: „Vi ste reducirani, jer treća kategorija nema veza [...] prva kategorija ima ministre, druga kategorija ima poslanike – a vi, koga vi imate?” (Kulundžić, 1929c: 161).

Dobivši otkaz, Spaić nestaje u mećavi, kroz koju se probija bez kaputa, obnevideo od bola i bez osećaja za svoje telo. Fizičko i mentalno stanje ovog junaka opisano je do tančina:

Da sada nije pogledao na svoje noge, ne bi ni znao, da ide: nešto strano plete se ispod njega i nosi ga protiv vjetra, sa vjetrom, iznad vjetra, kovitla se u smiješnom bezvoljnom plesu. [...] Jabučice u očima tako su mu hladne, da ih i same zalutale snježne pahuljice griju kao tople letnje kapi kiše. [...] Sva svijest sjurila mu se u zamagljene zjenice, koje ukočeno pokušavaju da paze na put između tračnica. Svijest mu i ne treba ni za što više. On je nošen vjetrom, zimom, vijavicom, on je nošen, nošen... [...] u zglobovima pucaju kosti: njegove ruke su slomljene?... (Kulundžić, 1929c: 162).

Da bi osetio delove svog tela, Spaić „lamata rukama i nogama kao ranjen orao, kao pomahnitao faun” (Kulundžić, 1929c: 162), neprekidno bodreći sebe da izdrži do tifuznog vagona, koji je policija zapečatila i kome je zbranjen pristup.

I jedini melem [...] to su misli: — Treba izdržati. Još pet kilometara: stanica Sladojevo. Treći vagon. Iz njega su jučer deložirali familiju željezničara i prenijeli je u bolnicu. Tifus. Oca, mater i osmero djece iz jednog vagona, koji stoji pored trtačnica pod velikim božjim nebom. Treći vagon [...] iz daleka će ga prepoznati. Preleven je sav krečom od komisije. Na njemu je zacijelo crvena cedulja: zabranje ulaz – tifus! Oh, to je dobro: zabranjen ulaz! Onda se može bez opasnosti ući!... Paradoksalno, ali u takvoj situaciji junak se raduje što i dalje postoji: Oh, kakova je sreća biti živ! Njegovo tijelo gori. Rane se otvaraju? O, to je dobro... [...] Lice mu je preliveno lugom?... O, to znači da ima vrućicu... Ne, on se neće smrznuti, on će ostati u životu (Kulundžić, 1929c: 161).

Nagon za preživljavanjem ovog čoveka i njegova želja da radom sa sebe zбриše „sramotni žig treće klase” ne bi bili toliko upečatljivi da ta borba sa sopstvenim telom i mislima nije suprotstavljena komforu jednog industrijalca koji u luksuznom vagonu putuje sa svojom ćerkom jedinicom. Tifozni vagon tako postaje mesto ukrštaja dve egzistencije, dva sveta koja se ne dodiruju, samo ih sticaj okolnosti spaja. Sa spoljašnje strane tifoznog vagona nalazi se jedan predsavnik imućne klase, dok njegova unutrašnjost krije čoveka na ivici života.

Apsolutnu razdvojenost i nedodirivanje ova dva „oblika postojanja” najpre sugeriše paraleizam između osetljivih bogataša, nesviklih na neudobnost, i sirotinje koja, usled prirođene „otpornosti” i naviknutosti na loše uslove, može da podnese sve. S tim u vezi se i izvodi zaključak kako je nošenje bunde daleko zahtevnije od hodanja bez odeće, jer toplo krzno čoveka primorava na istovremeno usklađivanje hladnoće i ugrejanosti:

U toplom je krznu mnogo gore: trup se doduše ugrije (kao da je utroba naložena toplim vinom [...]), ali se zato uši i nos naglo pretvaraju u najtanje staklo [...] Da, u toplom je krznu gore: nema tih strašnih opreka. A ovako, bez deblje zaštite, čak i bez košulje, cijelo je tijelo podjednako izloženo [...] zima gotovo da više i ne boli u čovjeku; jer u njemu više i nema šta da boli (Kulundžić, 1929c: 161).

Osim što tematizuje čovekov pokušaj nadilaženja samog sebe u borbi za život, „Tifozni vagon” naglašava izrazitu nadmenost i nezainteresovanost za obespravljene. Bez ikakve upućenosti u sudbine pojedinaca koje kriju zapečaćeni vagoni, generalni direktor saveza industrijalaca, čiji se vagon zaustavio baš ispred tifoznog, besno napada nemarnost i bezobrazluk sirotinje. Količinu prezira jednog visokog državnog činovnika prema tim ljudima

bez „higijenske svesti”, nazvanim bagrom koja širi zarazu i ugrožava napredak države, sažima njegovu elaboracija zatečenog problema:

Ovi stanovi u vagonima postaju odgajalište za najopasnije bacile! Leglo zaraze! [...] Uvjeren sam, da njih tifus ni najmanje ne smijeta, da i dalje stanuju po takovim vagonima. [...] Jer ti željezničari dolaze u kontakt sa publikom i serviraju nam milijarde bacila svaki put, kad nam buše karte... Ne, ne, ja znam šta je socijalna skrb, ali dopustiti, da se u tim vagonima još dalje stanuje, a narodna industrija stradava od neimaštine vagona, a zaraze se šire, ne, ne, o tom mora biti razgovora u parlamentu (Kulundžić, 1929c: 165).

Taj isti tifozni vagon oko koga se prepiru otac i ćerka simbolizovao je za njegovog stanovnika privremeno utočište (svaki povratak u zapečaćeni vagon vraćao je junaku oduzeto ljudsko dostojanstvo i osećaj „da i on postaje čovjek s pravom na život, čovjek, koji ima svoj krov i svoju toplinu i svoj život” (Kulundžić, 1929c: 165), dok je jednom bahatom veleposedniku predstavljao prepreku društvenom progresu, za koji je odgovorna sirotinja.

Osim što oštirim konfrontiranjem sa statusno superiornim slojem naglašava marginalizovanost i obespravljenost siromašnih, Kulundžić sučeljava i odnos imućnih roditelja sa decom. Roditeljska ogrezlost u trku za položajem, s jedne strane i, nasuprot tome, deca zadojena novim socijalnim idejama, takođe su teme kojima se ovaj autor bavio. Tako je ćerkino suprotstavljanje očevoj tvrdnji da u vagonu ima nekog shvaćeno kao naivnost, stav formiran pod uticajem novih socijalističkih idola koji „kvare omladinu”:

Ti govoriš o ovim ljudima poznavajući samo ljude oko sebe, ljude s nekom higijenskom svešću. Kad bi ti imala pojma, koliko su ti ljudi nekulturni, i kako oni tom svojom nekulturom, nama, civilizovanim Evropejcima, onemogućavaju svaki napredni rad, onda bi ti drugačije govorila... (Kulundžić, 1929c: 166).

Ne samo neosetljivost, nego i potpuna nezainteresovanost za ljudsku patnju ilustrovana je i načinom na koji se u stavovima nadmeću otac i ćerka. I ovde suočavanje s realnošću obespravljenih postaje povod debate koja nalikuje opkladi:

Dakle, dobro. Evo prilike, da te razuvjerim jedanput zauvijek. I da ti dokažem, da taj tvoj Maksim Gorki i taj tvoj Henry Barbussse nemaju pravo. [...] Ti mi moraš obećati, da ćeš smatratii, da sam u tom slučaju ja u pravu, a ne taj tvoj Gorki, ili taj tvoj Jack London; ako sada ovdje nađemo stanovnike, ti moraš kapitulirati... (Kulundžić, 1929c: 166).

Očeva želja da dokaže kako je u pravu ne završava se njegovim trijumfom već ćerkinim prezirom i gađenjem nakon što iz vagona ispada Spaićev leš.

## O lažnim dobročiniteljima

Pored toga što je ukazivao na ignoranciju društva prema obespravljenima i apelovao na humanost, Kulundžić je ismevao isprazne živote bogataških dama i to onih koje žele da budu društveno korisne. U tom smislu, tematski su podudarne priče „Budžetska mesta Kate Pajac” i „Grupa broj 199”. Na meti Kulundžićeve kritike našle su se gospođe iz bogatih krugova, čija dokonost i potreba za paradiranjem predstavljaju ključne karakterne osobine. Za ovakve junakinje možemo reći da označavaju poseban socijalni tip, s obzirom na to da među njima nema suštinskih individualnih razlika. Njihova je „struka”, odnosno „specijalnost”, kazano Kulundžićevim rečima – „primenjeno milosrđe” – definisano kao dobrovoljno pružanje „nezaslužene pomoći”, koje se, iako je motivisano lažnom brigom za sirotinju, zapravo, svodi na zadovoljavanje ličnih potreba i osvajanje „uglednih” položaja.

Priča „Budžetska mesta Kate Pajac” prikazuje „karitativnost” jedne dame iz visokih krugova, čelnice mnogobrojnih milosrdnih društava, koju je sin optuživao da svojim „perversnim pasijama” zadovoljava sujetu, smatrajući da ta milosrdna udruženja treba razjuri jer „troše sirotinjski novac za svoje glupe i neuspele ideje”.

Za nju se milosrđe nije osnivalo na jednom neuračunljivom gestu sažaljenja, nego na jednom velikom administrativnom aparatu pomoću kojeg se vrši organizacija sistematskog oporezivanja ljudi za statutski formulisane ciljeve. Kao pravi „stručnjak za milosrđe”, zauzimala je položaje u silnim dobrotvornim društvima: 1) ona je u društvu za „borbu protiv alkohola” zato što predsednik toga društva, njen odbornički drug, već treću godinu posreduje velike liferacije, sa kojima je njen muž zaslužio ogroman kapital; 2) ona je u društvu za „moralno vaspitanje hrišćanskih mladića” zato što će sekretar tog društva da uvuče njenog starijeg sina Žana u jedno preduzeće, ma da taj njen sin nema moralnih kvalifikacija ni za kakav položaj; 3) ona je u društvu „za pomaganje otpuštenih zločinaca” zato što će biti bolje da se tim društvom koriste oni pokvarenjaci koje je uspela da strpa „iza brave” zbog obećane neizvršene ženidbe sa njenom ćerkom Lolom, nego da se ti tipovi, po izlasku iz „moralnog karantena”, osvećuju njenoj ćerki i njoj; 4) ona je u društvu „za podizanje palih devojaka” zato što je baš on, njen sin Pjer, u najviše slučajeva, gurnuo te devojke da „padnu”... (Kulundžić, 1930a: 242).

Najveći napor ove samarićanke sastojao se u brizi za usklađivanje šminke sa emocijom koju treba odglumiti pred ljudima koji su svakodnevno dolazili u njenu „ordinaciju” da traže pomoć. Bizarnost humanitarnih organizacija razotkriva slučaj Kate



Pajac, devojke koju je čelnica karitativne organizacije slala po svojim dobrotvornim zavodima, ali ne shodno njenim potrebama već s obzirom na ispražnjena budžetska mesta.

Na optužbe da je uništila život jednoj šticenici

Vašom krivnjom jedna je devojka „pala” i propala, a kad je tražila od vas zaštitu, vi ste je poslali preporukom „društva za zaštitu palih devojaka”, u azil za narkomane. Tamo je naučila da pije, pa kad se propila, vi ste je preporukom „društva za otpuštene zločince”, dali stalnu pomoć. Kad ste joj i tu pomoć uzeli, morala je na preporuku „društva za hrišćanski odgoj devojaka” da ode u „hrišćanski azil” (Kulundžić, 1930a: 246),

milosrdna dama odgovara bez potrebe za pravdanjem, štaviše, uveravajući u svoje najbolje namere.

Slučaj Kate Pajac pruža dokaz da se „karitativnost ne osniva na milosrđu nego na budžetskim mestima”, dok priča „Grupa broj 199” (1933), opisuje još bezočnije i brutalnije ponašanje bogatih gospođa, koje čak i ne razmišljaju o dobročinstvu – njihovo utrkiavanje svodi se na kreativnost u organizovanju „tematskih” balova posvećenih sirotinji. Ilustrovanjem slučaja jedne ženske organizacije (čiji je osnovni cilj da bude različita od svih drugih udruženja dobrotvornog tipa) koja predlaže dotad neviđen bal – „bal sirotinje”, postaje centralna tema priče. Inventivnost u upriličavanju bala ogleda se u obavezivanju zvanica na nošenje „originalne maske sirotinje”. Oksimoronski naziv „bal sirotinje” ne zaprepašćuje toliko koliko i uputstva za dolazak. Kao svojevrsno odricanje ističe se ignorisanje šablonskih, već viđenih maski: „Odreknimo se, u korist zajednice, svih onih stereotipnih maski: rokoko-princeza, španskih igračica, svilenih džokeja ili krinolina. [...] Obucimo se u dronjke!”

Naravno, takav poduhvat prezentuje se pod devizom „za dobrobit zajednice”, a žrtva i tobožnja usklađenost sa opštim socijalnim stanjem posebno su naglašene:

Pokažimo, prvi put, u ovim teškim danima kada milijuni gladuju, da nam nije do vanjskog sjaja ni do egzotičnih individualnih uspeha. [...] Nemojte misliti da za dronjke ne treba nikakve fantazije! Naprotiv. Teže je sastaviti originalnu masku ‘siromaha’ nego kopirati kakav skupocen kostim iz modnog žurnala [...] Nemojte misliti da tražimo od vas da odete u telalnice i pokupujete kojekakve stare dronjke. Ne. To nije higijenski, a niko od vas ne traži da navučete kakvu infekciju. Može se ‘kostim sirotinje’ sašiti i od krep–satena, ako baš želite... (Kulundžić, 1933a: 83).

Priča demistifikuje licemerje dobrotvora i njihove napore u radu za najugroženije, koji, ispostavlja se, predstavljaju isključivo utrivanje s konkurentskim dobrotvornim organizacijama i to zarad zabave, ne radi altruizma. Zbog velikih troškova, svaki bal se završi sa deficitom, te uvek bude istovetan ishod: „Sirotinja nije dobila ništa mada je otmen svet dao masu para” (Kulundžić, 1933a: 82).

Osim što ukazuje na lažno dobročinstvo, pripovedač skicira i članove porodice dame koja je organizator humanitarnog bala, prikazujući u kratkim potezima porodično okruženje novonastalih kapitalista. Naime, malograđanština i neobrazovanost neusklađena sa novim statusom koji junaci zauzimaju dodatno potcrtavaju skardnost dušebrižničkih nastojanja.

Gospođa Daskalović, predsednica dobrotvornog društva, prikazana je kao ambiciozna žena koja se stalno žalila što nije ministarka jer „njen organizacioni talenat, njena taktika u borbi protiv raznorodnih elemenata, njena umešnost da bira saradnike, da kategoriše ljude s obzirom na radnu sposobnost, da vodi komplikovane ekonomske aparate” (Kulundžić, 1933a: 85) nisu bili u potpunosti iskorišćeni u društvu.

Njen sin jedinac – „na kome su se još u gimnaziji često manifestovale sklonosti ka šamaranju” (Kulundžić, 1933a: 85), a koji je na fakultetu stekao neobičnu smelost duha, preobraćenu u „imagine šamare” (Kulundžić, 1933a: 85) usmerene na roditeljsko licemerstvo – postaje glavna prepreka u trijumfu majčinog dušebrižništva. Potpuni poraz čelnica dobrotvornog udruženja doživeće kada joj sin na njen dugo pripremani „Bal sirotinje” dovede grupu pravih, nemaskiranih prosjaka, koji zbog autentičnog izgleda osvajaju prvu nagradu.

Ponosno prikazivanje najbolje maske sirotinje (grupa prijavljena pod brojem 199), praćeno svečanom muzikom, završava se neslavno:

Ispod maske nisu stajali ljudi [...] To uopšte nisu bili ljudi. Preko pet lubanja bilo je presvučeno nešto što je bilo sadeljeno od očaja i užasa, nešto što je trebalo da bude ljudska koža, ali je zabrazdilo u smrznuti sivo-smeđi vosak. I ono što je pod maskom bilo gospodin iz grupe sto devedeset devet zaniše se na pozornici, muklo se sruši u sebe i položi na parket kao prazne krpe. Iz tih praznih krpa ču se u ukočenu tišinu slab glas: ‘Gladan sam...’ (Kulundžić, 1933a: 88).

Usled otkrića da je reč o pravoj sirotinji, humanitarna radnica pada u nesvest, očajna što je njena dugo pripremana svečanost propala – suočavanje sa beskućnicima ne budi

samilost niti želju da se istinski nešto učini za njih, već rađa gnev zbog neuspele parade: „Naš lepi bal je propao!” (Kulundžić, 1933a: 88), izgovoriće na kraju dobrotvorka.

## O pridošlicama u „mistično carstvo privilegovanih“

Kulundžićevi junaci pripadnici „više” klase nisu intelektualci, nego ljudi koji su se obogatili sumnjivim poslovima, što uzrokuje specifičnu neusklađenost porekla s novim položajima, na koje ih je doveo (uglavnom ilegalno stečeni) kapital. Ta činjenica postaje povod svesnih napora da se amputira svest o sopstvenoj prošlosti i kamuflira suštinska nepripadnost „visokim krugovima”. Ove pridošlice u „otmeno društvo” vodile su borbe sa sobom ne bi li ugušile svaki trag o onom što, zapravo, suštinski jesu.

Tako je suprug dobrotvorke u priči „Grupa broj 199” opisan kao „jedna tipična naša žanr-slika” (Kulundžić, 1933a: 85), čija se koncizno oslikana „evolucija” može smatrati reprezentativnom za sve slične tipove:

Bijen mnogo kao šegrt (sa crveno-modrim rukama od zime i od raznih kamenih soda, esencija, risola i. td.), brutalan mnogo kao bakalni koji je išamarao čitave generacije budućih trgovaca, kada ga je akumulacija i ekspanzija kapitala prisilila na otmeniji rod trgovanja (liferacija i korupcija) koji je moguć samo u lepom ramu jedne privatne palate sa deset soba, jedne limuzine i jedne žene iz bolje kuće, morao je i svoju patrijarhalnu sirovost da uokviri u higijenski okvir otmenog čoveka: u cinizam (Kulundžić, 1933a: 85).

Drastičniji primer predstavlja junak u priči „Dvije gladi” (1929), koji je svoju sirovost krotio razgovorima sa sopstvenim odrazom u ogledalu. Svoje „novo Ja” kultivisao je dijalogima sa sobom – „Samuel Brdarić smatrao je razgovor sa samim sobom nekim trainiranjem u samopouzdanju, u apsolutnoj sigurnosti nastupanja” (Kulundžić, 1929a: 81).

Suprotno junacima koji se prezentuju kao veliki dobrotvori, junaku priče „Dvije gladi” život je fokusiran isključivo na sopstveno biće, bez traga osećaja za druge ljude. Ovaj narcisoidni bogataš sa vrlo specifičnim životnim navikama imao je čudne rituale koji su bili posebno izraženi tokom ručavanja – „Njegovu kreativnu fantaziju naročito su intenzivno podjarivala jela” – tada je istovremeno zadajao svoj ego i svoje telo, a „ti razgovori bili su centar njegova duhovna života” (Kulundžić, 1929a: 81).

U skladu sa svim nužnim modifikacijama, sebi se obraćao drugim, zvučnijim imenom: umesto Brdarić, sebe je oslovljavao prezimenom Berger. Njegov najveći saveznik i podrška u životu nisu ni supruga ni ćerka jedinica, nego ogledalo pred kojim je trenirao izraze lica, uvežbavajući sigurnost u nastupanju.

Za razumevanje ove specifične zastranjenosti potrebno je imati u vidu i način Brdarićevog „uspinjanja” u socijalnoj hijerarhiji. Dakle, uvid u prošlost ovog predstavnika „otmenog” društva karikiran je ukazivanjem na ambiciozno napredovanje ka višim pozicijama, praćeno ozbiljnim psihološkim tegobama:

Njegova prošlost sastojala se od niza epizoda, u kojima je on igrao ulogu najinferiornije lakejske dušice, spremne da se za dinar zarade ponizi do cipela svakom poslodavcu ili mušteriji. Ali njegovo penjanje na sve veće položaje nije išlo u razmjeru s oslobađanjem od te slinave devotnosti. U svakom novom i superiornijem činovničkom položaju borio se ponovo pred jačim ličnostima [...] do fizičke boli, da bi se održao na visini čovjeka na vlasti. U strahu, da njegovo lice ne oda tu borbu, skočio bi odmah [...] izašao pred vrata, pred veliko ogledalo i s panikom promatrao crte svoga lica; i tako mu je ogledalo postalo najboljim saveznikom i saradnikom: nikome, osim njemu, nije vjerovao (Kulundžić, 1929a: 82).

Ovo je prva priča u kojoj Kulundžić pažnju posvećuje psihološkom portretisanju svojih junaka. Prikazivanjem karikaturalnog predstavnika bogatog društva, koji je od običnog sluga („lakejske dušice”) postao direktor banke, pisac ismeva razvojnu putanju karakterističnu za većinu srodnih slučajeva, koji, domogavši se novca, počinju da gaje prezir prema svemu što ih je iznedrilo. Ova „a la buldog fizionomija” uspjela je poltronstvom da se probije do više klase, što ga je primoralo na ulaganje napora zarad opstajanja u tom svetu kome ne pripada. Kontrolisanje sopstvenog izraza lica u ogledalu postaje imperativ, odnosno jedini način održavanja u novoj ulozi. Otuda ideja „da se za vrijeme svakog ‘opasnog’ razgovora namjesti tako, da svoje lice može kontrolirati u ogledalu“ (Kulundžić, 1929a: 82).

Ti razgovori sa ogledalom nisu samo oslonac jedne izvitoperene individue, već i izvor pasije:

Rijetko je komu dano, da ma i u najbujnijoj fantaziji zamisli ogromno bogatstvo nijansa, koje je njegova podređenost iznalazila: od slatkog pjevuckanja fino cizeliranih komplimenata do tihog tremoliranja zabrinute bojažljivosti. Osjećao je gotovo erotsku strast, kada bi se konačno, poslije bogate simfonije svojega dobrovoljnoga ponižavanja duboko poklonio svojem pretpostavljenom objektu, kakvom generalnom direktoru: iz Beča... (Kulundžić, 1929a: 83).

U izgradnji psihološkog profila ovog junaka, nije manje važno kako je opisana njegova supruga:

Žena koja ga je poznavala iz sanja, u kojima je besvjestan urlao od straha, da će mu banka propasti, ta ga je žena [...] prezirala kao što se prezire loš glumac, dok je ćerka, predstavljala pravi odraz svog oca. Odgojena kao pravi snob u atmosferi aristokratskih rekvizita kao što su engleski jezik, tenis, jahanje, dancing u vlastitom stanu [...]. Svaki ekscentrični njen podvig nagradio joj je otac potajno, da majka ne zna [...] Divio se potajno svojoj kćeri, uvjeren, da se u njoj, u samoj osnovici njena karaktera, izgrađuju sasvim pozitivni elementi jednog čovjeka, koji je pozvan da vlada drugima (Kulundžić, 1929a: 82–83).

Metonimijski naslov priče upućuje na dva oblika gladi. Radi poentiranja i naglašavanja ironije, u priču je uveden i ćerkin ljubavnik Mrkošić. Ovaj niži činovnik usled svog porekla nikako nije mogao biti prihvaćen kao ćerkin izabranik, zbog čega mu Brdarić daje otkaz i proteruje ga u rodni grad, a kada se udruženje činovnika pobunilo, šalje ga u zatvor zbog uzurpiranja i podstrekivanja nereda među činovništvom. Svakog jutra kada bi u novinama pročitao vest da Mrkošić štrajkuje glađu, osećao bi snažan bol, a Brdarićeva griža savesti odražavala se na drastično opadanje apetita. Posle mnogobrojnih savetovanja, on prihvata predlog jednog lekara da se izleči gladovanjem. Prestao je da jede i posle tri nedelje smestili su ga u bolnicu i to baš u sobu u kojoj je ležao Mrkošić. U neko doba noći, Brdarić se probudio i počeo da moli za hranu, a njegov bolnički cimer uspeo je poslednjim naporima „da se dovuče na krevet, i da pogleda u lice mizernom skeletu, koji je tražio koranicu kruha” (Kulundžić, 1929a: 85). Prepoznao je svog bivšeg direktora i klonuo na njegovo telo, a ujutru su ih našli kako leže jedan na drugom.

Simbolična glad koja je neutralisana hranjenjem sopstvenog ega za vreme obedovanja i, s druge strane, istinska glad kao posledica štrajka glađu junaka koji se zamario svom narcisoidnom gazdi, okončavaju na istom mestu. Brdarić, koji se svim silama trudio da svoje lice zameni novim, brižljivo građenim Ja, u svojoj identitetskoj borbi uspeo je da utrenira spoljašnje manifestacije, ostavši nemoćan u kroćenju lične savesti. Neko ko je svoje egoistične porive zadovoljavao u izobilju hrane umire moleći za parče hleba, a slučaj je hteo da baš na istom mestu i od istog uzroka skončaju obe „gladi”. Iako ostaje nedorečeno da li su umrli rveći se jedan s drugim, ili jednostavno zanemoćavši od gladi, ishod ironično opominje na jednakost pred smrću. „Memento mori”, stara latinska krilatica, iskršava kao vid naravoučenija, podsećajući na neizbežnost smrti. Bez obzira na položaj i finansijsku obezbeđenost, niko nije pošteđen umiranja, to je momenat kada se brišu sve razlike i svaki oblik dominacije uslovljen položajem postaje irelevantan.

Prezir prema nameštenosti „otmenog” društva posebno je naglašen u „Priči o princezi” (1932), koja, osim što razobličava „mistično carstvo privilegovanih”, istovremeno pokreće i pitanja o funkciji umetnosti, ali i o važnosti emotivnog segmenta čovekove ličnosti. Priča prikazuje uspon i pad muzičara Petra Božića, čoveka koji je godine proveo „kao prišipetlja pijanim razmaženjacima iz bogataških kuća”, neprekidno sanjajući da jednog dana postane legitiman član tog „čarobnog sveta” imućnih (Kulundžić 1932a: 81).

Zarad ostvarenja svoje ambicije, ovaj muzičar bio je spreman da trpi poniženja od tih istih razmaženih bogataša, „primajući sa blesavim smeškom ćuške i otvarajući, po zapovesti, usta da se u njih saspe po litra vina” (Kulundžić 1932a: 81). Težeći da po svaku cenu postane jedan od njih, Petar je usvajao poželjne manire, oponašao držanje, stekavši sve preduslove za pretendenciju na elitno društvo.

Pripovedanje započinje u prelomnom trenutku, kada junak prvi put u svom životu dobija poziv na prijem od jedne ugledne porodice, što je praćeno intenzivnim fizičkim senzacijama:

Zadrhtao je od zime s ledena znoja koji mu je šiknuo na čelo [...] u kolenima mu popustiše tetive mišica koje se agonički trzale kao poubijani zečevi, oči je naglo morao da odbrani spuštanjem veđa, da se ne bi slova, koja su pomahnitalo skakala s pozivnice, kroz očne duplje mogla dohvatiti mozga [...] Klono je na fotelju i čekao trenucima: onda ga preplavi toplo smirenje jednim talasom, pa drugim; zaklokotala je igra zanosa; zašumila plima radosti [...] i kao sunce koje izlazi na horizontu njegove mašte rodio se svetao krik: „ja sam pobedio!” (Kulundžić, 1932a: 81).

Ideja da jedna pozivnica luksuzne štampe, otkucana na francuskom, može izbrisati sav dotadašnji život rađa prkos i gordost:

I onda stade nasred prostora, diže pozivnicu prema onima koje je sad video u slikama mašte: prema svom ocu, sitnom tuberkuloznom skeletu koji makinalno zabijja klince u mnoge donove, od zore do ponoći, po taktu svog suhog kašlja; prema svom bratu, nemirnom i navek užurbanom diplomiranom inženjeru koji, nateran hajkom bede, kao plaha zver traži sklonište jednog malog uposlenja; prema svojoj mrkoj sestri, obnevidelom skoro asistentu pomoćnih istorijskih nauka koja deli svoju činovničku platicu na mnoga gladna usta porodice; prema svima njima diže osvetnički i trijumfalno fino omirisano kvadrat kartona sa štampanom noblesom poziva na francuskom jeziku (Kulundžić, 1932a: 82).

Osvetnički i ponosno, Petar je počeo da se izdiže nad ocem, majkom, bratom i sestrom, koji su u njemu videli propalicu, kockara, pijanicu, besposličara i „nedoučenka”. Dobijanjem pozivnice, „on, Petar Božić, primio je danas imaginarni udar viteškog mača višeg društva i stekao večno pravo da nosi blaziranu masku otmenosti” (Kulundžić, 1932a: 82). Kao „virtuoz na mandolini”, najzad se izborio za „mistično carstvo privilegovanih”, za njega su se otvorila vrata dugo željenog sveta, „u kome je porok imao mistično lice one tajanstvene moći, koja čoveka čini džinovski osiguranim u današnjem društvu, dajući mu neverovatnu i nedokučivu snagu” (Kulundžić 1932a: 82).

Jedna pozivnica dovela je do nepovratne promene, simbolizujući pobedu „u blatu koje ne kalja nego snaži i osiljava” (Kulundžić 1932a: 83), a ta činjenica, kako je verovao, ukinula je pravo na postavljanje pitanja o njegovom poreklu. Zanatlijsko dete iz siromašne porodice dobilo je mogućnost da izbriše svoju porodičnu prošlost:

Od danas niko više neće voditi anketu o njegovom poreklu, što je jedan od glavnih procesa kod ulaženja u bolje društvo i što čini glavni materijal za beskrajna ogovaranja kod beskrajnih soareja i ‘partija’ svih tih naših tako savršeno ispolitiranih fizionomija za koje, u bljesku furnira od kavkaskog oraha, niko ne bi smeo reći da su im pradedovi od reda bili simpatični prostaci koji su snažno zaudarali zdravljem i belim lukom (Kulundžić, 1932a: 83).

Naspram okruženja koje ga je iznedrilo, postojao je do tada nepoznat svet, u kome su carevali poza i prezir prema svima koji su „nižeg ranga”. Taj salonski prostor, „zasićen parom parfema i [...] kolotovima duvanskog dima” (Kulundžić 1932a: 84), pun ispraznih figura, opisan je do detalja:

Glave od stakla iznad zamagljenih fotelja, plovile su u sitoju gustini prostora. [...] Govorilo se malo, a iza beskrajne tromosti kojom se odvajali kliše fraza od obamrljih glava, osetio je Petar požrtvovanu i, za njega, tako plemenitu muku sviju kako bi dali što jaču impresiju da se dosađuju [...] Petar je osetio, da se ovde vrši jedan mistični kult [...] u gotovo verskom transu najsavršenijeg dosađivanja (Kulundžić, 1932a: 84).

Promena pozicije u društvu nametnula je brojne modifikacije ponašanja i načina života, uključujući i promenu imena. Kao i Brdarić iz priče „Dvije gladi”, koji je svoje prezime preinačio u Berger, i Petar svoje nedovoljno zvučno ime zamenjuje novim, mondenskim – Pjer („kao što ga imaju filmski starovi i fudbaleri” (Kulundžić 1932a: 84)). Za



potrebe otmenog društva, čiji je postao član, prilagodio je držanje i prihvatio glumljenje dosade i indiferentnosti prema svemu oko sebe. Ipak, kao već pomenuti Brdarić, i on je bio prinuđen na uvežbavanje svoje nove pojavne forme, pa je „sa tremom kontrolisao u velikom ogledalu čvrstoću svoje sadrene maske, njenu hladnu neprodornost” (Kulundžić 1932a: 84). I njegova slaba tačka bile su emocije, koje je, zarad održavanja u novom društvenom ambijentu, morao eliminisati. Što je više trenirao svoju „blaziranu masku”, to je postajao ponosniji na svoje novo Ja i svoj „položaj u krugu ovih savršenih nipodaštavatelja svih osećajnih slabotinja [...] jer, najzad, sad i on ima pravo da pokaže stepen civilizovanog ignorisanja” (Kulundžić, 1932a: 84).

Njegova mandolina u početku je bila „udešena za potenciranje erotskog štimunga” (Kulundžić 1932a: 87) po bogataškim salonima, da bi kasnije, kako je Pjer napredovao, postala „izazivač jednog štimunga u kom se rađala jedna pjana i sentimentalna sklonost ka poroku, u onim hitnim potpisivanjima zvaničnih akata [...] i užurbanim doturivanjima punih koverata u mračnim automobilima” (Kulundžić, 1932a: 87). Petar Božić postao je vrlo plaćen da prisustvuje posredovanju između trgovačkih preduzeća i vlasti, da bi na kraju potpuno prestao da se bavi muzikom.

Mandolina, zahvaljujući kojoj se probio do visokog društva, u početku ga je primoravala na uvežbavanje nameštenosti, jer je postojala opasnost od emotivnih upliva, koji su dovodili do neuravnoteženosti i mogli ugroziti njegov opstanak u tom svetu maski, gde „sramota je davati maha svojim sentimentima” (Kulundžić 1932a: 86). Dodir sa mandolinom nije mogao da eliminiše osećanja, ona su nadirala svaki put kada bi počeo da svira. Iako je želeo da trijumfuje u svojoj ravnodušnosti, „čim je dirnuo strune, srušila se u njemu sva kompozicija blaziranosti i uskovitlaše stotine čistih osećanja” (Kulundžić 1932a: 85). Međutim, ubrzo je Petrova muzika postala instrumentalizovana, dobivši „asentimentalnu funkciju” (Kulundžić 1932a: 86), čime je „vrednost njegova virtuoziteta samo skočila” (Kulundžić 1932a: 86), da bi kasnije „stekao pravo” da prestane da se bavi sviranjem.

Pjer se društveno uzdigao, ali je na putu ka osvajanju položaja izgubio jedan deo sebe. Ne bi li se prilagodio svim načelima bogatih društvenih krugova, morao je ukloniti svoju emotivnu komponentu kao opasnu pretnju za opstanak u svetu kojeg se domogao uz velike napore. S tom činjenicom suočila ga jedna „domaća Američanka”, naslednica „poljana ptičijih izmetina” (Kulundžić 1932a: 83), koju je jednom prilikom, dok se još borio za svoju ulaznicu u salonske krugove, Pjer prezrivo prekoreo jer je emotivno odreagovala na njegovo sviranje. Kada je posle nekog vremena ta ista Amerikanka, oko koje se otimalo otmeno društvo, došla u grad, demonstrativno je odbila da se pojavi na prijemu kod Pjera. Njen nedolazak na zabavu

osetio je Petar kao pretnju za sopstveni status, zbog čega je na sve načine pokušavao da se iskupi i privoli je da se odazove. Svirao je, preklinjao je, ali je ona ostala nepokolebljiva, dok mu najzad nije nekoliko puta ponovila: „Plaćite”. Tada je prvi put osetio da je došao momenat da vrati svoju masku kojom ga je odlikovalo otmeno društvo: „Odjednom, kroz sve pore zidova, navali jedna zaglušna himna komponovana od glasnog ironičnog smeha [...] pod poplavom tog paklenog trijumfa rastopi se njegova maska, a iza nje ostade lik, zgrčen u gorkom plaču” (Kulundžić, 1932a: 90).

Neobično je da delo naslovljeno „Priča o princezi”, a ne „Priča o Petru Božiću”. S obzirom na naslov, ne bi se očekivalo da je u centru pažnje uspon i emotivni krah muzikanta, što, zapravo, jeste tema priče. Pojava princeze, „domaće Američanke”, samo je povod zapitanosti nad osećanjima kao specifičnim fenomenom prezrenom u otmenom svetu, zbog čega joj je i dodeljena presudna uloga.

Amerikankino prvo prisustvovanje jednoj domaćoj svečanosti poklapa se sa Petrovim debitovanjem u visokom društvu. U tom periodu, „celo mondeno društvo bilo je danima u groznici očekivanja, da li će se i kome odazvati vlasnica gnojnih poljana” (Kulundžić 1932a: 83), jer je „uspevala da se ne odazove, nalazeći bezbroj bizarnih isprika” (Kulundžić 1932a: 83). Ipak, „ona se udostojila da dođe u intimniji kontakt sa društvom našega grada” (Kulundžić 1932a: 81) baš zato što je čula da je najavljen nastup Petra Božića. To je bio trenutak posebne napetosti za virtuoza na mandolini, koji se iz sve snage

Prikrivenim očajem trudio da skrene indiferentnost okoline na svoju pomnjivo komponovanu blaziranost, on, na koga niko do ovog časa nije obraćao pažnju, ne zadržavajući oči na njemu ni trenutka ili gledajući kroz njega kao kroz praznu čašu, on je sedeo u središtu jedne male arene okružene divnim maskama, od kojih je na jednu i on sad imao pravo. Željan da svima pokaže kako zaslužen nosi visoko odličje, on je laganim okretom paradirao svoju masku, u polukrugu je pokazujući svima kao što akrobat pokazuje predmet svojih veština pre izvođenja tačke (Kulundžić, 1932a: 85).

Međutim, ispostavilo se da je paradiranje tek stavljene maske poremećeno emotivnim izlivom počastvovane gošće, koja je, ganuta zvucima mandoline, zaplakala naočigled svih. Taj presedan shvaćen je kao „emotivna blamaža”, koju je mandolinista doživeo kao ličnu uvredu, što je javno demonstrirao: „Da definitivno dokaže kako je zaslužio visoko odlikovanje ulaska u bolje društvo, ustane, baci mandolinu na jednu fotelju i sa hladnim

pogledom na plavušu iz Novog Sveta progunda, indiferentnim tonom, jedva rastvarajući usne” (Kulundžić, 1932a: 85).

Posle nekoliko godina, kada je kapital Amerikankinog oca udvostručen, „društveno je rehabilitovana u punoj meri” (Kulundžić 1932a: 85) i oproštena joj je blamaža sa suzama. Bivanje u njenom društvu predstavljalo je stvar prestiža. Ponovni susret Petra s princezom i njena neumoljivost dovode do dezintegracije blazirane maske, prouzrokujući buđenje emocije – onoga što je Petar naučio da prezire. Princezino zahtevanje emocije konačno ruši nameštenost:

Preko Pjerovog lica, posle nekoliko godina, pređe trzaj. Kao da je preko polovine, od krova do temelja, pukla jedna palata, na Pjerovom licu pojavi se grč. [...] Opet tajac. A u njemu se rodi jedno saznanje: došao je čas da vrati svoju masku kojom ga je odlikovalo više društvo sa pravom na bolji standard (Kulundžić, 1932a: 90).

Osim što oslikava napredovanje jednog ambicioznog kafanskog svirača, koji se toliko obogatio da je prestao da se bavi muzikom, priča problematizuje odnos prema emocijama, koje su u „otmenom” svetu prezrena kategorija. Takođe, „Priča o princezi” postavlja i pitanje da li umetnost treba da bude deo dekora u salonskom svetu – u kome caruje nameštenost, a emocije su nedopustive – ili je ona po sebi neodvojiva od osećanja. Odgovor na ovu nedoumicu razrešava kraj priče, prikazujući junaka, koji se odrekao osećanja zarad uspeha u svetu blaziranih maski, kako, suočivši se sa zatrpanim emocijama, doživljava pročišćenje. Maska počinje da se dezintegriše i junak proživljava katarzu i pravo oslobođenje nakon plakanja.

## Emocije i malograđansko društvo

U mnogim pričama Kulundžić se bavio pitanjem emocija problematizujući ga prikazivanjem junaka koji se ukalupljaju u malograđanske zahteve, odsecajući osećanja kao sramotu i odraz slabosti. Ipak, svi njegovi junaci doživljavaju poraz prilikom suočavanja s emocijama koje su negirali, ignorisali ili amputirali, jer uviđaju nemogućnost njihovog trajnog potiskivanja.

Važnost emocija tematizovana je i u priči „Istina je ono najgroznije” (1931), s tim što je ovde malograđanska uverenost o prevaziđenosti osećanja demantovana na primeru jedne mlade naučnice. Priča osvetljava način na koji Marija, u kojoj se pojavljuje poriv za produžetkom vrste, shvata ljubav, a kasnije odabira partnera.

Već inicijalna rečenica negira ljubav kao kategoriju savremenog društva: „Ljubav za Mariju i njena tri druga nije bila malograđanska predrasuda. Znali su oni vrlo dobro da ljubavi u današnjem građanskom društvu uopšte više nema i taj su fakat primali kao utvrđeni aksiom” (Kulundžić, 1931: 28). Ideju o braku kao „kooperaciji muža sa ženom” (Kulundžić, 1931: 28) doživljavali su kao „sekundarne pojave nagonu umnožavanja” (Kulundžić, 1931: 28). I sama Marija slutila je da će doći trenutak kad će osetiti takav nagon, koji neće biti težnja da se „zanese za neku određenu mušku dušu, nego će se svi zanjijani osećaji smiriti u saznanju: da su ta fiziološka nadimanja svesti prirodan proces, koji označava zrelost za oplodivanje” (Kulundžić, 1931: 28). A kada se to dogodi, „Marija će se po neminovnim zakonima života, odazvati” (Kulundžić, 1931: 28). Znala je da će je „oploditi” jedan od trojice drugova s kojima godinama deli stan, ali i strast za bavljenje naukom (fizikom).

Marija je odrasla u siromaštvu, u hladnoj porodičnoj atmosferi, bez topline, nenaviknuta na emocije. Čak ni očeva smrt nije bila nešto što je „na nju proizveo ni malo snažniji utisak” (Kulundžić, 1931: 28). Iz tog razloga nije ni verovala u ljubav. Za nju je produžetak vrste bio čista kalkulacija, koju je jednog dana morala sprovesti, samo nije znala kako da odabere oca budućem detetu.

Jedne večeri, Marija je osetila „onaj glas” u sebi, koji je tražio da mu se odazove. Nije znala kako da se odluči za nekog od njih trojice, ali je bila rešena da usliši sopstveni nagon. Ionako joj je bilo svejedno, rešila je da sve prepusti slučaju:

Dakle: slučaj! Sve se prepušta slučaju! Dete treba da da se rodi, novi čovek da ugleda svet, i sve to treba da se prepusti slučaju. Pa naravno! Čemu sentimentalnosti. Od slučaja je i ovaj

svet nastao! [...] Kako je to smešno. Zašto baš on? I kad se u njoj rodilo baš ovo ime? Kako? I šta to znači, da baš on? Ljubav? Pha! To uopšte ne postoji! [...] Šta tu treba sentimentalnosti i ljubavi? Kako je kod životinja? (Kulundžić, 1931: 28).

Odlučila je da upadne u laboratoriju i da izrazi želju za detetom, a ukoliko je taj odbije, „ona će mu kazati nešto tako strašno, nešto tako užasno što će za navek da sruši sve što je među njima sazdan, kroz godine drugarskog života, nešto tako grozno!... ono najgroznije: Ja te volim!“ (Kulundžić 1931: 28) (podv. I.T.).

Ideja da se stvari u životu dešavaju po nekom automatizmu, kao i uverenje da su emocije prevaziđena kategorija, obesmišljena je i u priči „Suze“ (1928). Glavni junak Mirko Svačić, „rob igre riječi“ (Kulundžić, 1931: 28), koji je gradove i univerzitete „menjao kao čarape“ – ostavši na kraju bez diplome, ali zadržavši titulu „slavni don Žuan riječi“ (Kulundžić, 1931: 28) – većinu života proveo je zabavljajući ljude svojim neobičnim parabolama. Bio je takav retorički virtuoz da je taj talenat u potpunosti zasenjivao njegov karakter i fizički izgled:

Toliko mršav i drtav miran, cijelo njegovo tijelo bilo je staklena konstrukcija, koja je nosila čudesnu napravu putenih usana, sistem čvrstih bijelih zuba i vatreni plamečak njegova jezika. Bilo je u gradiću ljudi, koji ne bi znali, kakove je boje kosa, oči, put Mirka Svračića, kakav mu je stas, kretanje, držanje; od samog početka svakog odnosa s njim ljudi se unosili u njegova usta i nemirnim uzbuđenjem čekali da čuju draškave poente njegovih arabesknih parabola. Njegove se riječi poigravale u paradoksima po tako određenim i neumoljivim zakonima, da je Mirko Svačić postao žrtva glasovnih motiva koji su izvana dopirali do njegova sluha, da se njemu obrade u literarnu muziku. Ma da niko nije mogao da makne zavesu čipkasto ispletenih riječi, koja je sakrivala njegovu pravu personalnost, ipak su jači psiholozi u njemu, robu igre riječi, naslućivali u suštini dobra malograđanina, kome su fraza i čin dva protivna svijeta (Kulundžić, 1928e: 932).

Mirko Svačić predstavljao je za svoje starije sugrađane jednu neshvatljivu ali zabavnu figuru, a mladima je bio samo usputna senzacija, koja bi brzo ostala zaboravljena, prevaziđena:

Godine su prolazile u tom njegovom igranju rečima [...] on je ustrajanošću jednog hladnog fanatika opijao uvijek nove generacije onih, koji su se na pragu stvarnosti odlučivali da pođu

najplodnijim putem kroz svijet svoje mladosti; da poslije otrežnjenja ostave toga Don Žuana riječi, sama i daleka (Kulundžić, 1928e: 935).

Kad je rat izbio, Svačić se prvo oženio, a potom otišao na front. Po prvom povratku, nakon dve godine, zatekao je ženu s detetom; nakon drugog povratka, zatiče dva sina, pri čemu nijednom od njih nije smeo da pogleda u oči. Kad se rat završio, Mirko Svačić je sasvim ućutao, rat je potpuno prekinuo njegovu potrebu da govori:

Život, što ga je živio po frontovima, godio je njegovoj odluci, da šutnjom protestuje protiv novoga života, u kome grozne priče ne treba ničija genijalnost da smišlja: te su priče pljuštale oko ljudi s tanetima i doživljači tih priča završavali su ih neestetskim krikom smrti (Kulundžić, 1928e: 936).

Ovaj junak, koji je umeo da živi samo u svojim zavodljivim kazivanjima, u ratu nije ni živio – užasi koje je gledao oko sebe bili su priča koja je sama sebe pripovedala, bez ikakve potrebe za stilizacijama. Ni po povratku s fronta, Svačić nije nastavio sa životom. Odrodivši se od svojih priča – za njega jedinog poznatog oblika življenja – počeo je da se gubi i iz života svojih najbližih: „i djeca se od njega otuđivala, žena je njegova postala sve tiša, u strahu, da joj ton obične fraze ne oda veliki bol” (Kulundžić, 1928e: 936). Do pojave rata, ljude oko sebe je doživljavao kao „prijemnike”, i tada je bio suveren – u svojoj ulozi i pred publikom dobro se snalazio – ali u promenjenom, posleratnom svetu nije nalazio mesto, rat je uništio receptore i više nije imao kome da priča. Tek tada se suočio sa sopstvenim nepoznavanjem života i ljudi: „Gledajući za cijelog svog života gotovo u svim ljudima napete antene za primanje njegovih doživljaja, on je osjetio, da čovjeka poznaje samo iz knjiga i iz svojih upaljenih vizija” (Kulundžić, 1928e: 936).

Pre rata mislio je da se sve u životu dešava po nekom automatizmu, da je svaka odluka nalik proračunatom potezu na šahovskoj tabli. Tako se i oženio:

Bez objašnjavanja i bez uzbuđenja, smatrajući ženidbu samo točkom iza njegove zadnje estetske parabole [...] Ljubav prema njegovoj ženi bila je zato samo logična skretnica, kada mu je konkretan slom, u životu društva oko njega, definitivno zatvorio zlatousto vrelo mašte. I zato mu je bilo sasvim logično, što je odmah poslije ženidbe morao da ode u rat (Kulundžić, 1928e: 936).

Po završetku rata, da bi prevazišao situaciju koja ga je ostavila nemog, počeo je, umesto pričanja, da obavlja manualne poslove do krajnjih granica, „radovao se detinjski svakoj kapi znoja koja mu se skrunila na šaku, radovao se svakom pucketu mišice, svakom žulju, svakom zaklecaju kolena” (Kulundžić, 1928e: 937). Prestao je da gleda u svoju decu usled straha – „Nije imao smjelosti da potraži u očima svoje djece ono, što nikada ni od koga nije tražio, da mu se dade: ljubav – i samo bi noću odlazio do njih i krišom ih ljubio i zagledao, tražeći svoje crte lica na njihovim (Kulundžić, 1928e: 937).

Tako je jedne noći, čuvši plač svoje novorođene ćerke, ostao nem. I njega, nekadašnjeg verbalnog virtuoza, kao i mandolinistu iz „Priče o princezi“, osećanja vraćaju životu. Tek kada se oslobodio poze, kada je prestao da priča o onome što je pročitao u knjigama, i kada je prestao u ljudima oko sebe da vidi isključivo publiku, ponovo je oživeo. Zapravo, osećanja su ga ostavila bez reči:

Mirko Svačić obujmi rukama tjelašca svoje djece ali ne umjede da progovori ni riječi: A šta bi imao, jadan, da govori? Njegove suze tekle su, tekle, i to je najlepša priča, što je istekla iz njega, slavnoga Don Žuana Riječi... A tu su priču razumjela i njegova djeca... (Kulundžić, 1928e: 938).

## „Uzdizanje u individualno“

Problematizovanje identitetskih modifikacija prisutno je i u izrazito sarkastičnoj priči „Petar Ćora uzdiže se u individualno“ (1930), u kojoj je socijalna tematika pojačana psihološkim profilisanjem, što doprinosi potcrtavanju društvenih i ideoloških manipulacija. Priča prati transformaciju čoveka koji je čitavog života sebe doživljavao isključivo kao deo gomile, jedinku koja se ni po čemu ne razlikuje od većine, da bi u njemu nastalo jedno potpuno drugačije osećanje individualnosti u momentu kada mu je povereno da radi posao promovisan kao „epohalno važan za čovečanstvo“ (Kulundžić, 1930b: 575). Posredi je radno mesto koje je doslovno ubijalo radnike, a svako kome je dodeljena uloga dežurnog čuvara nuklearnog postrojenja uspevaio je da preživi najviše mesec dana, nakon čega je umirao od pojačanog zračenja.

Glavni junak Petar Ćora doživljava preobražaj nakon što je određeno da rukovodi Atomskom Turbinom, „jednom veličanstvenom grozom“ (Kulundžić, 1930b: 575)<sup>29</sup>, koja je „večno u pretnji, večno u nadiranju“ (Kulundžić, 1930b: 575). Kulundžić kratkim potezima oslikava i ključne činioce koji su uticali na identitetsko stasavanje glavnog lika. Smirenje koje je osetio nakon što mu je dodeljen rad na turbini mogao je uporediti jedino s osećanjima koje je doživljavao u bogomolji. Prilikom saopštavanja da će upravo on biti zadužen za rad turbine, Petar Ćora konstatuje kako

Četrdeset radnika, u patničkim stavovima, bulji već mnogo trenutaka u njega, bez reči. Ne, ne, ne, to nije zavist zbog neobjašnjivog direktorovog gesta da se baš njemu, besposlenom nadničaru koji je tek juče primljen sa ulice, iz onog dugačkog repa pred berzom rada, poveri vođenje najvećeg stroja na svetu za proizvodjenje atomskih zrakova. [...] Ne, ne, ne, to nije drugarsko zadovoljstvo što je on, neznani serijski čovek, bez značenja u životu tiha jedinica jedne radničke organizacije, odjednom usrećen jednom funkcijom više vrednosti: da bdije nad

---

<sup>29</sup> Nasuprot Petru Ćoru, fasciniranom tehnološkim naprecima “na dobrobit čovečanstva”, junak priče “Tri saznanja Paje Stakića” (1935) je čovek “starog kova”, koji se uporno opire svim novotarijama pristiglim u ruralnu sredinu: “Došla ovamo neka nedoučena varoška deriščad da skrnave ovu divnu božju zemlju, koja je, natopljena seljačkim znojem, hranila ceo narod. Navrle neke bezobrazne njuške da se narugaju ovim žuljevima koji su, za plugom, stvarali blagostanje ove zemlje” (Kulundžić, 1935b: 91). Paja oseća veliki gnev, doživljava ih kao uzurpatore jedne zaostale sredine, u kojoj su se oduvek znala pravila. Pridošlice su snabdevene modernom mehanizacijom, došli su da unaprede život seljaka i da ih oslobode teškog fizičkog rada. Iako mu je jasno da se pomoću mehanizacije mnogo brže i bolje radi, on odbija da prihvati da se menja vreme: “gleda na svoje crvene i nabrekle noge, motri rupčage u donovima svojih opanaka, zadiže čvorugavim rukama svoje crne gaće, i seća se pesmarica, seća se glasa narodnih tribuna, seća se slavopojki seljačkom narodu koji znojem i žuljevima hrani ovu zemlju; u celom telu obuzme ga neka slabina i on se skljojka, bedan i jadan” (Kulundžić, 1935b: 92).



sudbinom jednog stvorenja nadčovečanski mističnog života kao nekog božjeg sina od srebrne mase (Kulundžić, 1930b: 576).

Kada je proglašen za „krotitelja metalne zverke” (Kulundžić, 1930b: 577), prisutni radnici su se razbežali, a on je ostao sam sa svojim mislima o uzvišenosti novog poziva i posebnosti pozicije na kojoj se nalazi. Shvatio je da su ga žalili zbog dvadesetosatnog vremena koje je morao da provodi uz stroj i to sasvim sam u velikom hangaru. U takvom okruženju, u njemu je rasla ushićenost:

Jedan do danas nepoznat osećaj Sebe kao izdvojenog fenomena, kao nečeg „iznimnog i izuzetnog od svih ostalih” počeo ga opsedati, i što se više fizički uritmavao u beskonačne fuge i kontrapunkte beskrajno jednoličnih caka-caka-cakanja, on je sve više i više rogačio oči posmatrajući svoje ruke i čudeći se, da baš one pripadaju „onom njemu” što prvi puta danas zna za osećanje ponosne radosti koja ga izdvaja nad sve ostale (Kulundžić, 1930b: 577).

U njegovom životu postoje samo dve slike koje pamti, a obe su identitetski važne – prva evocira detinjstvo i vezana je za spavanje (sa njegovo desetoro braće) na podu. Druga slika ne postavlja ga u porodični kontekst, već među ljude s kojima je delio bedu prosjačkog života. Za razliku od svih situacija u životu, kada je bio samo jedan u gomili, sada je osetio preimućstvo i posebnost sopstvene pozicije:

Niko sem mene, odvojenog od svih, istrgnutog od svih i izbačenog na više mesto, niko nije bio sposoban da upravlja ovim kolosom, za kojega su nam govorili da svojim atomskim znacima donosi sreću čovečanstva; niko, sem njega, neće biti onaj o kome će se govoriti da je spasilac i usrećitelj čovečanstva (Kulundžić, 1930b: 579).

Ta spoznaja rađa u njemu drugog čoveka, njegovo Ja tek tada postaje „uokvireno – usamljeno – određeno”:

Ja sam, izdvojen, podignut na više mesto, ja, ja jedini, mogao sam da ukrotim neman koju vi, ruljo, bezoblična masa neodredivo ispretopljenih, niste mogli, niko, sem mene, ja... ja... [...] Oni su tupo bezimeno Ja, a ja sam jedino Ja! (Kulundžić, 1930b: 581).

U momentu kad pomišlja da će da umre, iskrsava ideja da će njegovom smrću umreti „nešto zasebno, nešto vredno, nešto značajno” (Kulundžić, 1930b: 578). Takvo viđenje svog

novog Ja ne remeti ni komentar jednog od prisutnih radnika, koji mu objašnjava kako je svima nuđeno da dežuraju pored turbine, ali su odbili da se žrtvuju: „Jer, znaj, budalo, svakog koji prosedi pred turbinom dvadeset sati, rastroje zraci tako, da mu više nema spasa: za mesec dana je crko! Za sreću čovečanstva!<sup>30</sup>” (Kulundžić, 1930b: 582). Ipak, Petar Ćora nije prestajao da gaji sliku o svojoj posebnosti:

Petar Ćora je sam; uzdignut nad ostale, uzvišen, on, drugi nego svi ostali, sam... I tako će ostati... mesec dana. A onda? I opet u rulju iz koje se uzdigao? Ne! Ali u rulju onih koji su skapali od Turbine... Na sreću čovečanstva!<sup>31</sup>... (Kulundžić, 1930b: 582).

I Starek, glavni junak priče „Bolji čovek” (1934) smatrao je sebe izdvojenim, drugačijim od svetine, ali njegov razvoj ide obrnutim smerom – za razliku od Petra Ćora, Starek je od „boljeg čoveka” postao samo jedan u nizu običnih ljudi. Pre rata imao je reputaciju „privilegovanog beskućnika”, koji je u varoši drugovao sa viđenijim ljudima, „bio je u njihovoj pakosti i njihovoj milosti” , i jedino njima, koji „znaju njegovu bolju prošlost” (Kulundžić, 1934: 10), dopuštao je da se šale na njegov račun. Bio je „sav u ponosu što je bolji čovek, što je drugar sa svima najboljima u varoši” (Kulundžić, 1934: 10).

Po okončanju rata umnožio se broj prosjaka, koji su počeli da mu otimaju poslove. Nemaština je doprinela tome da ih bude sve više, što je Stareku počelo da ugrožava identitet:

Ofucan i prljav kao i oni, gladan i bedan kao i oni, bez ijedne 'pikule' u džepu, izbačen iz koloseka života, Starek se ni u čem nije razlikovao spolja od tih radnika bez rada, od tih seljaka bez privrede, što su krstarili gradom prosjačeći [...] Ali iznutra, negde na đubrištu

---

<sup>30</sup> Na ovom mestu zapažamo ono što je Nortrop Fraj nazivao utopističkom satirom – dakle, karikira se hipokrizija trenutka u kom se društvo nalazi i koji je predstavljen kao „obećavajući“ jer garantuje bolju budućnost. Posredi, dakle, naslućujemo „mit o čoveku koji postaje rob sopstvene tehnologije i svoje perverzne želje da iz čistog zadovoljstva sagradi ingenioznu klopku u koju će na kraju sam uskočiti“ (Fraj, 1975: 1581).

<sup>31</sup> Na pogubnosti takozvanih usrećitelja čovečanstva upozoravali su svi proučavaoci utopije. Među prvima je i sam rodonadželnik utopijske (zapravo distopijske) književnosti Oldos Haksli ukazivao da „dobre namere često idu ruku pod ruku sa nekom zlom društvenom naukom ili još gore psihologijom. Na sreću po čovečanstvo, plemenite tiranije utopista postoje samo na papiru. Kakva bi nam bila sudbina ako bi filozofi idealnog, kao što se nadao Platon, postali vladari realnog sveta? I na samu pomisao se zadrhti“ (Haksli, 1975: 1615) (podv. I.T.). Zanimljivo je i Servijeovo zapažanje o tome koliko utopija kao projekat može imati zabrinjavajuće razmere: „Sve utopije su htele da budu religija Čoveka, štedeći ga od nespokojsva razmišljanja o smislu njegove zemaljske avanture i pružajući mu utopiju kao krajnji i jedini cilj njegovog postojanja u toj meri da smo u iskušenju da ih poredimo sa najgorim totalitarnim režimima“ (Servije, 2005: 18). Na tu činjenicu ukazuje i Mamford, pominjući diktatorske tendencije većine klasičnih utopija. Ovaj autor utopističke tendencije poredi sa Prokrustovom ukalupljanju u identičan obrazac (v. Mamford, 2009: 13).

njegova duhovna sveta, sjalo se jedno plemenito osećanje koga memla nije mogla da uhvati: njegova *građanska svest* (Kulundžić, 1934: 11).

Dok je rulja oko njega naterana glađu i bedom na prosjačenje, on je sam birao da njegov život bude tako neformalan. Isprva je bio miljenik najuglednijih ljudi, njegovih nekadašnjih školskih drugova, da bi se pretvorio u jednog u nizu beskućnika.

Ipak, njegova životna putanja je posve specifična. Bio je neobičan i još od ranog detinjstva zapažana je njegova izdvojenost. Za razliku od svih, on je bežao od stvarnosti. Svake večeri, kada bi ukućani polegali, zurio je kroz prozor:

Na beloju svetlosti noći mališan je [...] doživljavao buđenje mrtvih stvari, kojima je njegova pažnja davala život. [...] On je [...] punio svoj život jednim svetom po svojoj želji, po svojim raspoloženjima. I taj svet je voleo, jedino njega voleo (Kulundžić, 1934: 12).

Predveče se pravio da uči, ali je nadahnuto i zaneseno „crtao, po sećanju, vizije svoga sveta”. Zanimario je školu, ali su ga nastavnici puštali da prelazi u više razrede, jer su nazrevali

Jedan talenat sa nepoznatim duhovnim intenzitetima koji će se, možda, razviti u sposobnost, vredniju za čovečanstvo. [...] Osećalo se to u njegovim crtežima [...] Osećalo se to i po njegovoj plahoj odsutnosti iz stvarnosti (Kulundžić, 1934: 12).

Kad ga otac isteruje iz kuće, rešava da konačno uđe u stvarnost od koje je godinama bežao: „Radio je predano, zatajivši se sav u sebi, sve mehaničke molerske radove; a svoje fantastične crteže izvodio samo u maštanju, noću, sam...”. Međutim, jednoga dana mu je poveren zadatak da oslika reklamu, ali ne da na svoju ruku, već kako mu je kazano. Gazda ga je ostavio samog, a kad se vratio, našao ga pijanog, a crtež je bio njegova „vizija”, koju niko sem njega nije razumeo. Od tada je počeo da menja gazde i da se opija svake večeri. Radio je sitne poslove da bi zauzvrat dobio prenoćište. Onda je prestao da radi.

Voleli su ga građani i pomagali, kao što se voli jedna istorija, zato što je interesantna i dosta retka. Bio je jedna originalna tragedija za građane koji su, vrlo zadovoljni što se na njih sve to zapravo nikad ne može odnositi, bili uvek skloni, da propalici „iz svog kruga” priznaju, da ga je upropastio samo njegov „čudni genije”. I za to blagonaklono priznanje tražili, za zauzvrat, pravo, da se na njegov račun u dokolici šegače... (Kulundžić, 1934: 14).

Kada su se namnožili odrpanci, Starekova zanimljivost i neobičnost su prestali, čak su i ljudi prestali da mu pomažu i počeli da se sklanjaju.

Počeo je nestajati u bezbroju odrpanaca koji su preplavili grad, počeo se gubiti u sijasetu svojih kopija. [...] Starek je gubio sve više svoje značenje, svoju aparatnu interesantnost. [...] Prestali su građani [...] da teraju šegu s njim, prestali su da ga vole i da mu pomažu. Strpali i njega u istu kategoriju sa onim stotinama odrpanaca koji svojom spoljašnjošću nisu više pričali nedohitnu priču dalekog mita, nego stvarnu priču zle slutnje (Kulundžić, 1934: 15).

On nije više pripadao „boljima”, a „onim drugima” koji su izgledali i živeli kao on, nije mogao, bio je u sredini, zbunjen, bespomoćan i nesvrstan. Onda je doživeo potpuno poniženje, kada ga je stari poznanik javno ponizio pred drugim siromasima. Kada su ga jednom prilikom na stočnom vašaru opkolili drugi prosjaci, obratio se starom poznaniku, moleći za pomoć: „Oni me mrze, jer sam nešto bolji od njih, kaži im, da me ne diraju, družite!” (Kulundžić, 1934: 17). Uplašen besom siromaha koji su napravili obruč oko njih, čovek je, da bi sebe spasio batina, bacio Stareka i počeo da ga vređa i šutira:

On, koji je bio celog svoga života ‘čisti umetnik’, ‘nepriznati genije’, koji je prezirao ‘stvaran život’ i stradao zbog svojih ‘viših snova’, on koji je živeo jedino još od ‘ponosa što je bolji čovek’, on da doživi da ga jedan prežderani mesar, kome je on bio celog svog života samo smešan pajac, da ga taj mesar, obara u prašinu i bije nogom u slabine, pfuj! (Kulundžić, 1934: 17).

Potpuno suprotno Petru Ćoru i Stareku, koji su sebe smatrali superiornijima u odnosu na svoju okolinu, junak priče „Blagoslov“ (1935) sebe opisuje na sledeći način:

Ja sam potpuno beznačajan čovek. To znači: bili su svi izgledi da proživim svoj vek tiho, neopažen, neprimećen, kao prototip onoga što se naziva časnim građaninom [...] Velike događaje posmatrao sam iz perspektive čoveka koji se za vreme burnih zimskih noći prekrije jorganom preko glave. [...] Istaknuti se u ma kojem podvigu značilo je za mene nepromišljenu opasnost, a upuštanje u velike događaje života predstavljalo je za mene nešto nevasпитano i neučtivo (Kulundžić, 1935a: 3).

Bio je čestit građanin, izvršavao je sve dužnosti na način na koji se to očekuje. Kao procenitelj štete, tvrdio je:

Verovao sam u Boga jer sam to smatrao za dužnost člana jedne verske zajednice, i ta mera religioznog osećanja nalagala mi je, da pazim, kako ne bih oštetio ni osiguravajuće društvo koje zastupam ni oštećenika koji je osiguran (Kulundžić, 1935a: 3).

Nikada se nije udubljavao u slučajeve kojima je prisustvovao, smatrao je da se sve štete mogu sračunati prema „zakonu verovatnosti” (Kulundžić, 1935a: 3). Ipak, jedan izlazak na mesto gde se dogodila nesreća iz korena mu je promenio način razmišljanja. Trebalo je da vrši svoju dužnost, ali je prvi put izašao iz okvira svojih tabela i preciznih proračuna kada odlazi da utvrdi štetu kod starca čije je imanje izgorelo, a u požaru su mu stradali sin, snaja i unuk.

Prisustvujući situaciji u kojoj zatiče starca kako po pepelu prebira ne bi li našao bilo kakav ostatak svojih bližnjih, do tada bezosećajni i beznačajan činovnik, za koga je „zgarište predstavljalo hemijsku laboratoriju u kojoj se tražio uzrok požara” (Kulundžić, 1935a: 4), postaje spasilac, čija inventivnost uspeva donekle da ublaži nesreću. Činovnik, koji nikada do tada nije podvalio sistemu, smišlja „prevaru“ i starcu ispunjava želju da sahrani svoje ukućane („Samo jednu jedinu kost da nađe, da ih povede selom do groba i da odredi mesto gde će da mu kapaju sitne suze” (Kulundžić, 1935a: 3)). „Beznačajni činovnik“ podmeće u sanduk volujske kosti i uspeva da obezbedi dolazak popa: „Mladi pop nije glasno govorio svoj blagoslov. Ali je sam osetio da je blagoslovio novi život kojim se nastavlja Ignjatijev soj“ (Kulundžić, 1935a: 3).

## TEMA SMRTI U KULUNDŽIĆEVOJ PROZI

*Smrt je najmilija svojina svakoga čoveka.*

Josip Kulundžić

Još od drevnih istočnjačkih filozofija, preko antike, sve do savremenih filozofija i religija, smrt je – bila i ostala – najteža i nedokučiva zagonetka (v. Tadić, 2003: 9). Francuski antropolog Luj Vinsan Toma izneo je tezu da bi antropologija mogla postati *antropotanatologija*, odnosno da bi nauka o čoveku mogla biti nauka o njegovoj smrti. Tim modifikovanim i „integralnijim” pristupom dobili bismo jednu „sintezu umiranja i življenja”, koja bi potvrdila jedinstvo svih ljudskih bića na planeti, bez obzira na nesumnjive razlike. „Možemo se nadati da će takav objedinjujući postupak dovesti do jedne antropozofije”, izjavio je L. V. Toma (Toma, 1980: 30).

S druge strane, u okvirima humanistike – gde se smrti ne pristupa isključivo kao „fizičkoj činjenici“, to jest ne razmatra se kao prost fakt nestajanja – ona prerasta u *mysterium mortis*<sup>32</sup>. Neobjašnjivost smrti pre svega kao prirodnog fenomena, potom i kao empirijske i metafizičke činjenice, predstavlja značajan stvaralački impuls i neprolazni izvor promišljanja. Šopenhauer je čak tvrdio kako je smrt „muzaget filozofije“ – „Da nije smrti, teško da bi bilo čak i filozofiranja“ (v. Tadić, 2003: 10).

Mišel Montenj je u svojim *Ogledima* istakao da filozofirati znači „poučavati se umiranju“, što će reći – misao o smrti označava neku vrstu pripreme za predstojeći kraj. Montenj predlaže stalno podsećanje na smrt, čak i u najbanalnijim svakodnevnim situacijama, verujući da taj *memento mori* ima i oslobađajuću funkciju:

Unapred misliti o smrti znači unapred misliti o slobodi. Onaj ko je naučio da misli o smrti taj se odučio od robovanja. To što znamo da ćemo umreti oslobađa nas svake prinude i potčinjenosti. Ništa u životu ne predstavlja zlo za onoga ko je shvatio da biti lišen života ne predstavlja zlo (Montenj, 1990: 21).

Prema Montenjovom mišljenju, suočavanje sa krajem i navikavanje na njegovu izvesnost predstavlja svojevrsnu strategiju:

---

<sup>32</sup> Paskal je pred kraj života zabeležio: “Sve što znam to je da uskoro moram umreti, ali najmanje poznajem baš tu smrt koju nisam u stanju da izbegnem... i znam samo da izlazeći iz ovog sveta padam znanavek ili u ništavilo, ili u ruke jednog razgnevljenog boga, a ne znam kome od ta dva stanja imam da dopadnem za večna vremena“ (Paskal, 1965: 93).

Da bismo tom dušmaninu oduzeli najveću prednost nad nama, postupimo obratno od onog što većina čini. Oduzmimo mu neobičnost, opštimo sa njim, navikavajmo se na njega, i najčešće od svega mislimo na smrt. U svakom trenutku prikazujmo je našoj mašti, i to u svim njenim vidovima (Montenj, 1990: 21).

Navedene Montenjske reči mogle bi da posluže kao okvir za sagledavanje Kulundžićevih priča o smrti. Kulundžić se poigrava, oduzima važnost, ili, rečima Mišela de Montinja – „oduzima neobičnost“ – ovom „survavanju u ne-Biće“ (Jankelevič, 2017: 21). Promišljanja na temu smrti u Kulundžićevom stvaralaštvu čine jedan zaseban narativni krug, u kom pisac preispituje fenomen smrti, ali i pitanja koja se tiču sreće, zdravlja i obećane večnosti. Ovaj korpus priča trebalo je (kako je autor nagovestio u njihovim podnaslovima) da bude deo knjige *Smrt u svojim simbolima*, mada ona, kao i nekolike druge najavljene, nikada nije realizovana.

Uz navedene, u ovaj tematski krug uvrstićemo još tri priče: „Prvi grijeh. Biblijska priča s Marsa“ (1924), „Pacijenti mladog Kirilova“ (1924) i „Traži se smrt“ (1925). I mada njihov podnaslov ne implicira pripadnost *Simbolima večnosti*, one takođe propituju odnos prema smrti.

## Otkud smrt? – jedno marsovsko tumačenje prvog greha

Priča „Prvi grijeh. Biblijska priča s Marsa“ otvara Kulundžićevo poglavlje o smrti, pružajući jedan duhovit odgovor na pitanje zašto je ljudski rod kažnjen smrću. Prema biblijskom tumačenju, znatiželja i ogлуšenje o božju zapovest prouzrokuju smrtnost, te smrt predstavlja direktnu posledicu čovekove neposlušnosti. „Knjiga postanja” opisuje kako je Gospod čoveku dao sledeće upute: „Sa svakog jestivog drveta u vrtu jedi. Ali s drveta spoznanja dobra i zla ne jedi, jer onoga dana kada budeš jeo s njega, sigurno ćeš umrijeti” (1. Mojsejeva, 2: 16–17).

Dakle, razlozi za izgnanstvo iz raja, s tim u vezi i za postojanje smrti, leže u nelojalnosti bogu, to jest u zloupotrebi božjeg poverenja, odnosno u čovekovoј neposlušnosti. Međutim, s obzirom na to da je Kulundžićeva biblijska priča marsovska, a ne starozavetna, postoje izvesna odstupanja u odnosu na onu hrišćansku.<sup>33</sup>

Marsovci žive istovetno kao i ljudi na zemlji, nema nikakvih bitnih razlika – stanovnici ove planete žale se na politiku, demagozi i kapitalisti uživaju u svojoj moći, korupcionisti se dodvoravaju vlastima, a crkva vodi svoj jednolični život. Jedino se priča o stvaranju sveta razlikuje, mada su marsovci tvrdili da su je zemljani ukrali od njih i da ona u svom originalu glasi potpuno drugačije.

---

<sup>33</sup> Na sličan način, Kulundžić se sa ustanovljenim i nesumnjivim biblijskim “istinama” poigravao i u priči “Simboli”, reinterpretirajući krst kao simbol Hrista. Naime, ova priča poseduje i poetičku vrednost. Iste godine (1922) Kulundžić je pod naslovom “Simboli” objavio i esej u *Jugoslovenskoј njivi*, u kom iznosi, za njegovo stvaralaštvo, krucijalnu tvrdnju da je u biti svake umetnosti *simbol*, a da se umetnosti među sobom razlikuju prema tome na koji način “iznose simbol”. Priča “Simboli” dotiče se upravo pitanja kako ljudi formiraju, odnosno pripisuju / dodeljuju simbole, a razgovor na tu temu vode Hrist i Adam budućnosti.

I ovde je primetna Kulundžićeva zamišljenost nad pitanjem postanka i nestajanja, ostvarena kroz preplitanje biblijskog i naučno-fantastičnog. Adam Sutra (Kulundžićev Adam nije biblijski već futuristički) je glavni junak priče, koji je smešten u XXV vek. Priča opisuje njegov strah pred ljudima budućnosti (“Ali kada je došao pred hiljadu građana XXV veka, pred mamutske transmisije ogromnih motora, pred raskriljene džinove, koji su ustavljali vodopade i pili mu snagu, pred ogromna gvozdena zjala, koja su pohlepno uzimala sunčeve zrake, on koji je značio najbolju klasu vrste Čovek, propovednik nove, centralne ideje o najispravnijoj svrsi života, on zanemi” (Kulundžić, 1922c: 397) i njegov beg natrag u pustinju, gde mu se, nakon sedam dana posta i plakanja, pridružuju tri dobre vizije, kojima se ispovedao.

Prva dobra vizija bio je Buda, druga Mojsije, a treća Hrist. Svim dobrim vizijama objašnjava da je tužan jer ne uspeva da nađe simbol kojim bi svoju ideju doveo u narod budućnosti – “Treba da nađem stvar, u koju bih usadio ideju kao dušu te stvari. I onda, kada im pokažem tu stvar, oni će moći da osete njenu dušu, a moju ideju” (Kulundžić, 1922c: 397). Tek ga je Hrist utešio, objasnivši mu da je narod ne razume suštinu i usvaja pogrešne simbole. Tako je i u Hristovom slučaju bilo – umesto srca koje je žrtvovao, narod je odredio da njegov simbol bude krst. Adam Sutra rešava da krene među ljude i pokuša da propoveda ljubav. Međutim, kada je izbila buna radnika protiv kapitalista, on im nudi svoje srce da ga pošalju kapitalistima kao znak mira. Radnici su ga svečano sahranili, a kapitalisti su mu podigli crkvu. Postao je novi svetac, Sv. Adam bez Srca, ali, ironija je htela da njegovu žrtva ostane bez dodeljenog simbola: “Bio je to prvi prorok – bez simbola” (Kulundžić, 1922c: 398).



Čak su i crkve živjele svoj jednolični život, postojao je i Bog i Spasitelj, pa čak i Biblija. Molim, sasvim obična Biblija je postojala, u njoj priče. Priča o stvaranju svijeta, posve slična onoj na Zemlji. Samo ona o Adamu i Evi, ta je bila posve drugačija. Bila je doduše tako svježa i jasna, da su marsovci tvrdili, kako su zemljaci ukrali tu priču od njih, još onda, kad se nismo otcijepili jedno od drugoga i poletili svojom putanjom u sfere; pa da su je zemljaci iskrivili na svoju. Jer ona, u svom originalu, tvrde marsovci, glasi ovako (Kulundžić, 1924c: 698).

Naime, „neiskrivljena“, marsovska verzija priče o prvom grehu potpuno drugačije glasi: čovek je nadmudrio i đavola i boga, i nije izbačen iz raja po kazni, već zato što je želeo da izađe iz udobnosti koja je počela da mu dosađuje. Dakle, žena ne snosi odgovornost za progonstvo, ona je ta koja žali za izgubljenim i njena krivica za proterivanje iz raja, zapravo, ne postoji. Adam je bio kivan i hteo da istupi iz komfora, za razliku od Eve, koja je u njemu uživala – „Raj je tako lijep, lijep... Sreća je tako lijepa! Omama svega, poplava svega, obilje svega. Tako je lijepo, lijepo...” (Kulundžić, 1924c: 699). Adam je ismevao Boga:

Uostalom, ako si ti, da prostiš, Bog, onda si trebao, da si stвориš drugi oblik. Onako nešto silno, strašno, veliko i crno. Pa da imam i protiv koga da se borim. Ovako: ti si starac, gomila nemoći... (Kulundžić, 1924c: 699).

Raspodela uloga u ovoj marsovske interpretaciji čovekovog pada je posve drugačija od religijske: đavo pokušava da stvori konflikt između Eve i Adama, ubeđujući Evu da joj je Adam neveran i predlažući da ga kazne izbacivanjem iz raja, što, zapravo, jeste Adamova želja. Na uveravanja boga kako je stvorio čoveka da bi uživao, Adam govori: „Gospode [...] udobnost mrzim! Ja hoću borbe u pjenušavoj krvi, u jauku, boli, mucu! U stvaranju!” (Kulundžić, 1924c: 700).

Adamov dolazak Evi okrvavljenih ruku i poziv Bogu da dođe u njegovo kraljevstvo, najavljuje novu eru: „Dolazi Novo, dolazi Promjena! Krv ključa na žednoj brazdi [...] Mi smo pošli. Evo: krvave moje ruke se puše i one nas vode!” (Kulundžić, 1924c: 701).

I Gospod i đavo su izigrani, a đavo na kraju Adamovog trijumfa priznaje svoj poraz i šapuće mu:

Znam, da me čuješ u snu. Znaj: ti si mi suparnik, ali mi ćemo se ipak složiti. Pljucnuo si na moje sposobnosti, otkako si prevario gospoda. Sada je on uvrijeđen, vrijeđa ga tvoja prva

radost... Jer prva radost tvoja – to je Radost Stvaranja i nju si uzeo Gospodinu... i od žalosti za tom radosti – Gospodin će umrijeti... (Kulundžić, 1924c: 702).

Iako „Prvi grijeh. Biblijska priča s Marsa“ nije uvršćena u *Smrt u svojim simbolima*, ova priča ipak predstavlja neku vrstu uvertire u tematski ciklus o smrti, nudeći jedno posve neobično i duhovito tumačenje njenog porekla. Na sličan način, priče „Pacijenti mladog Kirilova“ i njen nastavak „Traži se smrt“ nadovezuju se tematski na ciklus o smrti, premda nisu najvljene, to jest u podnaslovu označene kao deo celine koja je trebalo da nosi naziv *Smrt u svojim simbolima*.

## O „bacilu smrti“

Preispitujući pojam smrti, Kulundžić istovremeno relativizuje kategorije zdravlja, sreće i izvora čovekovog zadovoljstva. Odnos zdravlja, bolesti i smrti u ovim pričama sagledan je na jedan vrlo specifičan način, tako da se sve što je van domena telesnog i racionalnog tretira kao „socijalna bolest“ koja je u svojoj biti bakterijskog karaktera. Posredi je „bacil druge sfere ili bacil duševnih bolesti” (Kulundžić, 1924b: 99), a polazište se zasniva na uverenju da sva oboljenja vode poreklo upravo iz te „druge sfere”.

U priči „Pacijenti mladog Kirilova”<sup>34</sup> osvetljena su i tradicionalna i moderna medicina, čiji su zastupnici otac i sin – stari i mladi Kirilov. Mladi Kirilov je doktor medicinskih nauka, koji je

Izumio u sedamnaestoj bacil druge sfere ili bacil duševnih bolesti, ustao u osamnaestoj godini protiv svih principa i metoda dosadanje medicinske prakse, pao u devetnaestoj godini u tamnicu na tužbu svojih ‘kolega’, da je ubijao neodlučne samoubice, došao u dvadesetoj godini, oslobođen od mnogih svojih obožavalaca i pristaša na ‘visokom položajima’, gdje malovjernost buja kao drač, u svoj rodni polugrad, da posjeti oca (Kulundžić, 1924b: 99).

Njegovo naučno polazište je potpuno izvitopereno za jednog lekara. Kirilov tvrdi da je suština lekarske profesije da brine o smrti, jer „smrt je najmilija svojina svakog čovjeka” (Kulundžić, 1924b: 100). Pacijenti mladog Kirilova „izgledaju kao san i literatura” , a zahvaljujući kontaktu s njima, on shvata kako pravi smisao njegovog poziva nisu briga za zdravlje niti lečenje bolesti, zbog čega postaje jedini doktor kod kog ljudi dolaze svojom voljom, a ne pisiljeni bolešću.

Zahvaljujući razgovorima sa pacijentima, Kirilov demistifikuje svoju ulogu i otkriva da je, bez obzira na etičku ispravnost, zarad „višeg cilja” nekada opravdano ljudima omogućiti da budu bolesni. Suština je u jednom nesvakidašnjem pristupu koji „apelira na čovjeka u liječniku” (Kulundžić, 1924b: 100). Dakle, središte problema postaje lekarska empatija, a ne briga o ozdravljenju, o čemu svedoče ispunjeni zahtevi ljudi koji odlaze u ordinaciju da se obrate za pomoć.

---

<sup>34</sup> “Pacijenti mladog Kirilova“ je priča koja ne skreće pažnju isključivo svojom neobičnom tematikom, već je specifična i po načinu realizovanja stoga možemo reći da predstavlja jedan žanrovski eksperiment. Ukrštanje dramskog i narativnog, koje je sproveo u priči, Kulundžić je opisao kao *pripovijest u dijaloškoj formi*.

Žena koja traži od Kirilova veneričnu bolest (jer želi da uživa u životu bez bojazni da će zatrudneti) konstatuje: „Za mene je moja plodnost bolest” (Kulundžić, 1924b: 100). Primeri svih kojima je potrebna Kirilovljeva usluga otkrivaju jednu potpuno drugačiju percepciju sreće i funkcionalnosti bolesti. Zahvaljujući uvidu u raznovrsne ljudske želje kada je bolest u pitanju, mladi lekar uviđa kako se kategorije sreće i dobrog zdravlja mogu isključivati, što je tradicionalna medicina prenebregnula. Na tu činjenicu podseća i gospođa koja zahteva da bude jalova:

Vi se liječnici ne brinete za čovjeka, nego za bolest. Bolest je za vas nešto, što ne pripada čovjeku, nego vašim knjigama; nešto, što u čovjeka uđe kao komad sira; treba je istjerati iz čovjeka i onda je sve u redu. Kad ja dođem k vama i tražim jednu bolest, i govorim da bi to bilo za moju sreću u životu, vi me tjerate na ulicu. Ali kada treba da iz mene izagnate kakovu bolest, vi se ne žacate da me zarazite drugom bolesti (Kulundžić, 1924b: 100).

Na sličan način, zarad očuvanja zadovoljstva, tek oženjeni mladić traži od Kirilova da mu dodeli neku bolest koja će sprečiti njegov odlazak u vojsku: „Ako me uzmu u vojsku, uzeli su mi život. Valjda ja imam prije prava, da sam sebi uzmem zdravlje, nego oni da mi uzimaju život. Svaki je čovjek sam sebi najbliži. Ja smijem svojim da raspolažem. Od dva zla treba odabrati manje” (Kulundžić, 1924b: 101).

Ipak, najneobičniji je slučaj čoveka koji je bolestan i moli da ga doktor zadrži u toj bolesti. On nikako ne želi ozdravljenje:

Ali ja uopće ne želim da ozdravim, gospodine doktore. [...] jer mi bolest naročito godi i mogu da radim samo kad imam temperaturu; drugo: jer me moja žena ljubi samo kad sam bolestan. To jest, ako me uopće ljubi. Kod nje je ljubav isto što i samlkost. [...] Da pronađemo moju bolest. Vidite: ja sam bio često bolestan. Još kao dijete. Najviše sam ležao u postelji i sigrao se. Uvijek mi je bolest bila naročito ugodna: bio sam, u prvom redu, dobar, nježan prema majci, ženi, djeci, dolazio rano kući. Ali sada. Sada sam konačno našao svoju pravu bolest. To je kruna svih bolesti. Najpovoljnija od svih dosada. Kad sam zdrav, onda sam zao. [...] ja priznajem, možda baš i jesam lud. Eh, onda bih vas molio, da me u toj nijansi zadržite na neki način, ako je to moguće. Ja, vidite, vjerujem u medicinu. Ja vjerujem da su liječnici u stanju, da nekom čovjeku štrecnu onako malo bolesti. Ej, a to mnogo znači! (Kulundžić, 1924b: 101–102).

Svedočeći raznim ljudskim patnjama i potrebama za bolešću, mladi Kirilov pokušava da uveri svog oca da je neophodno sagledati širi kontekst (ne samo čovekovo zdravstveno stanje), te da sreća nije uvek u zdravlju. S tim u vezi, potcrtava svoju sumnju u promovisanje zdravlja kao preduslova za srećan život, ali i bojazan prema svemu što se preporučuje „na sreću čovječanstva“ (Kulundžić, 1924b: 101). Iz takvog ubeđenja proishodi nedvosmislen stav da „čovjek mora da je uvijek oprezan kod tih usrećitelja“ (Kulundžić, 1924b: 101).

Uverenje da zdravlje nije garancija niti pretpostavka srećnog života inspiriše mladog Kirilova na otkrivanje „bacila smrti ili bacila treće sfere“ (Kulundžić, 1925d: 143). Kako priznaje ocu, „ja držim, da sam pronašao bacil smrti, bacil treće sfere. Život bi vječni prema tome za čovjeka bio prilično osiguran već na zemlji. Glavno mi je sada samo jedno: da nađem čovjeka, koji bi htio žrtvovati svoju smrt“ (Kulundžić, 1925d: 143). Takav izum čini da i sam postane jedan od promotera srećnog čovečanstva, s tim što se njegov posao svodi na nuđenje večnog života.

„Traži se smrt...“ predstavlja nastavak priče „Pacijenti mladog Kirilova“ – i u njoj mladi Kirilov, pronalazač injekcije večnog života, traži da mu se ustupi smrt. Bonvivan Zlatarić postaje prvi kandidat i posrednik koji, iz zabave, ubeđuje Kirilovljeve pacijente (koji se pojavljuju u prethodnoj priči „Pacijenti mladog Kirilova“) da se podvrgnu eksperimentu. Ipak, ispostavlja se da su svi oni čijim je željama doktor Kirilov ranije udovoljavao nezadovoljni i traže da ih ponovo vrati u pređašnje stanje – uslišene želje postale su problem.

Žena koja je zahtevala polnu bolest želi da joj se vrati plodnost. Zaljubljuje se u i ne želi više da uživa, nego da bude majka:

Kad ste mi ono oteli majčinstvo, osjećala sam se slobodnom, veselom, vedrom. [...] i ja sam se temperamentno bacila u vrtlog života. [...] i onda je došao on. Zaklinjao me da prestanem da budem na radost svima i da postanem samo njegovom. [...] Čujete li: uzeli smo se. Ja sam ljubljena i ja sam žena. Ja sam ljubljena i ja treba da budem mati: drugog izlaska nema. [...] Vratite mi moje majčinstvo! Moju plodnost mi vratite! Ili mi dajte da umrem! (Kulundžić, 1925d: 143).

Čovek koji je molio za bolest da bi izbegao vojsku završava tragično (umire jer je naizust ispio napitak koji mu je doktor prepisao), a slučaj čoveka koji je vapijao da ostane u svojoj bolesti, takođe se neslavno okončava. On se nakon „lečenja“ transformiše u „fenomen dobrote“, zbog čega postaje dosadan ženi, koja ga izbacuje iz kuće:

Postao sam dobar, otkad ste mi dali onu bolest. Ne idem nikud. Ne pijem, ne skitam se, ne trošim. Ona mi veli: idiot, šta se tu vržeš vječno po kući, kao kakova stara baba. I ti si mi neki muškarac! [...] Ja sam u penziji. Penzionirali me radi bolesti. Pa sam uvijek kod kuće, dakako. Pomažem joj oko kuhanja i pranja rublja. U posljednje vrijeme sam sve sam radio. To me je silno veselilo. Nemate pojma, gospodine doktore, kako sam volio svoj dom. Kad me izbacila, čekao sam. Pisala mi je: idiot, zašto se nisi vratio, izmlatio me i ostao! (Kulundžić, 1925d: 144).

Svedočeci ispovestima Kirilovljevih pacijenata, Zlatarić jedini biva spreman da „žrtvuje svoju smrt“ („Za bocu cognaca dajem svoju smrt“ (Kulundžić, 1925d: 144) i prihvata da primi „injekciju večnosti“, uz komentar: „Ima u životu čudnih ljudi. Dat ću ti svoju smrt, Kirilov“ (Kulundžić, 1925d: 144).

Ipak, osnov za sumnju u suvislost projekta zvanog „injekcija za večni život“ unosi upravo činjenica da odluku o „ustupanju“ sopstvene smrti doktoru donosi jedan bonvivan čija je životna filozofija hedonizam, traženje užitka i udobnosti, bez ikakvog dugoročnog razmišljanja:

Život, smrt, ideali, božanstvo, filozofija... to ti mene ne interesuje ama baš ni malo. Eto. Kažu da ljudi piju jer su nesretni. Ja pijem od sreće, u zanosu. Najveća je sreća biti opojen, ne osećati sebe, nego samo sve stvari ujedno, i ne misliti ništa, nego samo vibrirati, u jednom finom ritmu, biti muzika, rasplinjavati se u širinu, širinu. Valjda je to sreća. A možda i nije. Možda to i nema imena. I ja o tom možda i ne mogu da razgovaram, dragi moj brate (Kulundžić, 1925d: 142).

U razmišljanjima na temu večnosti i kroz različita poimanja smrti, Kulundžić, između ostalog, iskazuje i svest o potencijalnim (skoro izvesnim) zloupotrebama naučnog progressa, koji bi mogao naškoditi čovečanstvu. U različitim pričama pisac iskazuje istovetni apel, zapravo upozorenje na opasnost od „usrećitelja čovečanstva“ i novoproklamovanih utopija, koje mogu imati dalekosežne posledice.

Pitanje besmrtnosti i naučnog progressa koji bi mogao eliminisati, ukinuti smrt, nije samo usko povezano s ideološkim premisama (pre svega sa socijalnom i religijskom ideologijom), već zadire i u područja etike, sociologije, antropologije, filozofije i istorije. Da stav prema smrti ima šire razmere, istakao je i Filip Arijes, tvrdeći kako

Velika kretanja koja menjaju mentalitete, stavove prema životu i smrti, zavise od dubljih, skrivenijih pokretača, na granici između biološkog i kulturološkog, blizu kolektivno nesvesnog; ono oživljava elementarne psihološke snage kao što su svest o sebi ili, naprotiv, osećanje kolektivne sudbine, društvenosti itd. (Arijes, 1989: 234).

Kulundžićeva utopija o besmrtnosti obeležena je kritičkim tonom, u njoj izostaje oduševljenje za mogućnosti koje će obezbediti napredak nauke. Kulundžić, zapravo, dovodi u pitanje takav koncept. Jer, ukoliko imamo u vidu da je maštanje o večnom životu odraz utopističkog razmišljanja, a da je, s druge strane, utopija definisana kao srećno uređeno društvo po meri čoveka, možemo izvesti nedvosmislen zaključak kako Kulundžić spočitava negativne strane takvog oblika ljudske misli (čežnje za nemogućim), a što je očito na primeru junaka priča „Pacijenti maldog Kirilova“ i „Traži se smrt“. Autor skreće pažnju na opasnost od uslišavanja hirova, udovoljavanja željama za dobijanjem ili eliminisanjem izvesnih bolesti – raznih mogućnosti koje bi čoveku mogle biti na raspolaganju – čime aktivira i pitanje o etičkom karakteru takvih poduhvata (da li medicina sme da izlazi u susret željama pacijenata, i da njihovo zdravstveno stanje podređuje kratkotrajnim htenjima, a pre svega da li je težnja ka ukidanju prirodnog toka stvari opravdana).

## Smrt kao utopija

*Svaki čovek ima svoje lice i svoju smrt.*

Josip Kulundžić

*Ovom svetu su potrebne utopije, kao što su mu potrebne i bajke.*

Luis Mamford

„Smrt je s jedne strane misterija metaempirijskih, nemerljivih dimenzija, a s druge strane običan događaj koji se događa u iskustvu, ponekad i pred našim očima” (Jankelevič, 2017: 21). Ova metafizička i empirijska činjenica odražava univerzalni zakon postojanja, koji, bez obzira na svest da je ishod svakog života u nestajanju, ipak označava situaciju *extra ordinem*. Paskal je krajem života zapisao:

Sve što znam je da uskoro moram umreti, ali najmanje poznajem baš tu smrt koju nisam u stanju da izbegnem... I znam samo da izlazeći iz ovog sveta padam zavek u ništavilo, ili u ruke jednog razgnevljenog boga, a ne znam kome od ta dva stanja imam da dopadnem za večna vremena (Paskal, 1965: 93).

Činjenica je da „Ne postoji *ništa što bi se moglo znati* o smrti” (Jankelevič, 2017: 93) (podv. I.T.), sva promišljanja o smrti nerazlučivo su vezana za promišljanja života. Svaka čovekova ovozemaljska aktivnost praćena je strahom od smrti, odnosno težnjom za ostvarivanjem večnog života i prevazilaženjem konačnosti, zato „Nije slučajno što život konstatujemo – tj. postajemo svesni da živimo, u punom smislu ove reči – onda kad izbegnemo smrt i kad god sagledavamo život iz perspektive smrti” (Mandić, 2012: 13). Glavna pitanja ontologije tiču se istine bića i njegove smrti.

Mitologije, religije i misterije (koje počivaju na verovanju o povezanosti smrti i plodnosti) pružaju nadu da umiranje nije potpuni kraj, odnosno da fizičko nestajanje predstavlja samo izmenjeni oblik postojanja, jer duša nastavlja svoj život. I Sokrat je u smrti prepoznao početak pravog života, smatrajući da je filozofima najlakše da se suoče sa tom neminovnošću, jer je filozofiranje vid pripreme za kraj. Prema rečima Ljubomira Tadića, Sokratova „ravnodušnost prema smrti pretvara se u *volju za smrt*” (Tadić, 2003: 10) (podv. I.T.). Ovakvi stavovi naći će odjeka i u hrišćanskoj misli, koja će kao svoju svrhu preuzeti brigu o „nadilaženju smrti” kroz nuđenje nekog boljeg sveta koji sledi nakon ovozemaljske



egzistencije<sup>35</sup>. Hrišćanska utopija obećava raj „ispravnim“ dušama, namenjujući pakao neposlušnima i nevernima.

Potreba za utopijama je psihološke prirode, „svim svojim snagama društvo želi da izbegne probleme koje, udaljavajući ga od mitskog savršenstva, prete da još jače istaknu njegovu neravnotežu nastalu iz prekida velike zabrane, koju nazivamo praroditeljski greh“ (Servije, 2005: 23), odnosno, „utopija je reakcija jedne društvene klase, vizija isplanirane budućnosti koja smiruje, izražavajući [...] svoju duboku želju da ponovo pronađe [...] mirnoću majčinog krila – gde se čovek [...] sa olakšanjem zatvara u mrežu kosmičkih saglasnosti i zabrana“ (Servije, 2005: 31).

Za književnu utopiju važne su mitsko-folklorne predstave i religijsko poimanje sveta, „pre svega u predstavama ostrva blaženih / mrtvih, raja, obećane zemlje, a u modernim vremenima dopunjena aktuelnim, filozofsko–naučno–tehnološkim razmatranjima“ (Jović, 2006: 28).

Tako je Kulundžić u priči „Blaga smrt“ ponudio utopiju i to utopiju smrti, polazeći od dva polazišta: jedno je u tezi da svaki čovek ima svoje lice i svoju smrt, a drugo pretpostavlja mogućnost izbora, to jest nudi „blagu smrt“ kao alternativu običnoj. Osim utopističkih, „Blaga smrt“ sadrži elemente naučno-fantastičnog žanra<sup>36</sup>, što uviđamo na samom početku priče, koji opisuje plovidbu junaka zračnom lađom koja krstari svetom:

Javlja se moj radio. Čujem. Uspenjem se na zračnoj lađi. Posmatranje zemljine kore u dubini. Letimo, slušajući usput čas operu u Milanu, čas govor engleskog kralja, čas rad na burzi u New Yorku. Smetamo oblacima neprestano. U osam sati smo u Hagu (Kulundžić, 1923a: 393).

Cilj putovanja<sup>37</sup> je prisustvovanje na velikoj svečanosti, na kojoj se čitaju pravila „Udruženja za blagu smrt“ (najpre se prenose po celoj zemlji, a potom i savezničkim planetama). Kao član „društva za uščuvanje duša“ (Kulundžić, 1923a: 393), pripovedač uverava publikum u to da „svaki čovek ima svoje lice i svoju smrt“ (Kulundžić, 1923a: 393). i da se povodom smrti ništa ne može učiniti. Nasuprot njemu je izvesni Džon Jits, koji tvrdi da

---

<sup>35</sup> “U hrišćanstvu nostalgija za ‘zemaljskim’ rajem projektuje svoje nade u budućnost, usled teleološke koncepcije vremena kao mehaničkog, aritmetičkog približavanja čovečanstva cilju ili Spasenju“ (Kalajić, 1975: 1517).

<sup>36</sup> Bojan Jović napominje kako “utopija predstavlja jedan od prirodnih elemenata naučne fantastike“ (Jović, 2006: 18).

<sup>37</sup> Govoreći o tipičnostima utopističkog žanra, Nortrop Fraj ukazuje na činjenicu da se u ovakvim pričama koristi “metod po kome se jedno lice, najčešće pripovedač, uvodi u utopiju, i to uz pomoć neke vrste turističkog vodiča“ (Fraj, 1975: 1578).

ljude treba uveriti da pristanu na „blagu smrt”. Da bi se utvrdilo ko ima pravo, dolazi do opklade.

”Društvo za blagu smrt” ima nekoliko svojih hramova, koji su pravi *locus amoenus*. Prostor je potpuno idiličan, u pitanju je mesto blaženstva i večitog proleća. Jedan od mnogobrojnih hramova se nalazi na brdu „večno procvalih ruža” (Kulundžić, 1923a: 394), usred kojeg stoji statua boginje Morfomorte, kraljice blage smrti, čiji pokreti proizvode „beskonačne sinfonije adagia” (Kulundžić, 1923a: 394); po jezeru plutaju „ogromni lopoči od sedefovine, u svakom svira ili peva po jedna melodija” (Kulundžić, 1923a: 394). Put u smrt počinje na obali jezera: „ulazi se u visoko brdo večno procvalih ruža. U nutrini je miris, opojan i silovit, proćošćen rosom” (Kulundžić, 1923a: 394).

Granični prostor između života i smrti ispunjen je melodijom:

Otvore se srebrne dveri crkve i put vodi u nutrinu. Sedamdeset nagih telesa poklone se putniku i vrata se u život za njim zatvore. Kao da je od muzike sagrađena cela glavna lađa, neprestano se zidovi čuju. [...] slonokosna počivaljka nosi svilu i paperje, i duboko pada u nju putnikovo telo. Čitava granica prostora oživi slikama. Svuda, u kupoli, u prostranim zidovima, u podu, nižu se: gradovi vatreni i živi, sela u sumračju, šume u zoru, mora u noći. Pruža se putniku zlatotoko vino i zanjisu se telesa devojčica po svetovnoj muzici visokih orgulja. Oko putnika žive i gasnu talijanski gradovi, španska sela, nordijske obale, ruske stepe, američka jezera, kineske crkve, indijski trgovi, perzijske sobe, japanski dvorovi, engleske igre, francuska umetnost, turske silhouette, afričke vizije, život, veliki lep život uzmiče i zapne na ogledalima male katedrale blage smrti, nestaje kao penoviti san, prestaje kao kratka misao i nedohitna želja [...] Zlatotoko vino curi preko stepenica, koje vode u smrt. I onda počne igra, u samom oltaru otvore se dveri i simbolični govor pođe ususret onome, koji od nas odlazi (Kulundžić, 1923a: 394).

Nalik ispraćaju, odnosno dobrodošćici onima koji prekoračuju granicu između života i smrti, čuju se glasovi: „Vrhunac životne radosti zazvoni još jedared u rečima igrača, iz komedije nad komedijama. Jedva se čuju poslednje reči Kraljice večnosti u igri. Jer smrt već govori u bivšem putniku svoj tekst” (Kulundžić, 1923a: 394).

Jits i njegov pratilac predlažu da se izabere kandidat za blagu smrt, „koji pati posvema pri svesti” (Kulundžić, 1923a: 393), i koga će odvesti u najveći hram blage smrti na jezeru Pata, „udešenog po fantazijama jednog finskoga pesnika u agoniji” i čija je „smrt bila muzika”. Pripovedač odvodi Jitsa do Samuela Rota, čoveka koji godinama „krči put do svoje smrti”. Rot je bio neobična pojava:

Samuel Rot nije čovek, jer on *nema svoga lica*. Pre rata ga je imao. Onda je došao rat i izbrisao njegovo lice kao spužva ploču. Postoji nešto na nečemu, što je slično glavi. Drugo ništa ne postoji [...] Njegove oči izlazile su na dva otvora, čas ovde jedna reč, čas tamo druga, kao da dva čoveka govore posvema za sebe, negde na drugom kraju jedne velike sobe (Kulundžić, 1923a: 395).

Jits se uplašio Rotove neobične fizionomije, to jest njegovog bezličja, a pripovedač se pita da li on uopšte može da ima svoju smrt, kad već nema život:

Setim se moje primedbe, da se sa smrti ništa ne može blaže postupati, jer svaki čovek ima *svoju* smrt, kako ima *svoje* lice; ima li Samuel svoju smrt, kad nema svoga lica?; mislim, da on nema svoje smrti, jer nema ni svoga života, baš zato što je bezličan (Kulundžić, 1923a: 395).

Jits je u Rotovom bezličju video potencijal, prepoznao je u njemu umetničko delo, a i sam Rot je potvrdio koliko je njegova pojava bila inspirativna:

Pričao je, da bi lečnici, koji bi ga videli, došli na ideju da prave ‘obična lica’ po narudžbi; a žene da bi se podvrgle operaciji, samo da budu slične Samuelu Rotu. Pričao je, da bi Samuel Rot mogao da postane slavan diplomat čak i u Kini, gde su sve spoljašnjosti tajanstvene i ravne kao tanjur<sup>38</sup> (Kulundžić, 1923a: 396).

Rotovo bezličje motivisano je nezgodom sa ogledalom (rekvizitom koji poseduje magijsku moć): kao mali razbio je veliko ogledalo u jednoj dvorani i od tada je počeo naglo da stari, zato je doneo odluku da se kloni ogledala (samim tim i žena, koje su volele ogledala), i živeo je povučeno sve dok nije izbio rat; onda ga je pogodila granata, i posle toga se potpuno izmenio:

Osećao sam kasnije, kada sam posle dugog vremena došao u svoju svest, da se nešto na mojem izgledu posvema izmenulo, glava mi je bila neka nametnuta tupa težina, neodredivo podmukla i trajna. Nisam mogao nikako da se orijentišem, gde je šta na mojoj glavi, bojao

---

<sup>38</sup> Prepoznavanje “marketinškog potencijala“ smrti i njene pogrebne estetike nalikuje na Krlržinu pripovest “Veliki meštar sviju hulja“, u kojoj luksuz i dekorativnost posmrtno ceremonije postaju glavni izvor zarade Velikom meštru. Čovek je samo plen u tom visokoprofitnom “biznisu“: “Svi smo mi njegove životinje u njegovim kavezima [...] i njegova roba kojom trguje [...] i ubire mrtvarinu, i sve će nas on preko Ha–Pe–Zea liferovati velikoj internacionalnoj firmi SKELET & COMP.“ (Krlleža, 2011: 292). Na sličan način, i Semjuel Rot postaje “atrakcija“ oskrnavljena ratom, koja bi mogla biti unovčena.

sam se, da je pipnem, ležao sam tako dane i dane u strahu pred samim sobom, bojao sam se da gledam u ljude, da ne pročitam na njihovim licima odgovor (Kulundžić, 1923a: 396).

Nakon toga, Rot je rešio da krene u smrt: „Uzmem dakle pred svima ogledalo, ustanem i gledajući u ogledalo pođem ravno za svojom iznakaženom sablasnom slikom, noć je bila, mislim, ili tako nešto, i ja odem tako ravno za svojom slikom u svoju smrt” (Kulundžić, 1923a: 396).

Kada su ga pitali da li je već mrtav, odgovorio je da nije još, mada je na putu da uskoro bude. Yeats je predložio da mu skрати put u smrt, ponudivši mu „blagu smrt”. Tada Rot sklanja zastor sa zida i ulazi u otvor, a prisutni vide zapanjujuću sliku:

Usred raskošnoga svetla ležao je na tamnom divanu Samuel Rot, prekriven do vrata zagasicocrvenom dolamom, *svuda oko njega, na stranama, na podu, na stropu u stotine ogledala ogledavala se njegova razmuljana glava, on je lagano posmatrao svaku sliku posebno, svaku sliku posebno*, i kao da se smeškao (Kulundžić, 1923a: 396).

Rot ih poziva da uđu i objašnjava da je to njegova blaga smrt, što zbunjuje:

Kako vam se sviđa moj hram za blagu smrt? To mi je uredio jedan Amerikanac pacifista, koji me je hteo demonstrirati na svojim predavanjima; posle se valjda predomislio; bilo da mu se ne sviđa moj hram, bilo da je postao akcioner kakvoga arsenala (Kulundžić, 1923a: 396).

Rot im postavlja pitanje: „Vidite, vi hoćete da usrećite ljude; ali, recite mi, braćo, ko od nas zna, *šta ljudi hoće?*” (Kulundžić, 1923a: 396). Poraženi i zbunjeni, bez pridobijenog kandidata za blagu smrt, odlaze odatle u svoju „zračnu lađu”, gde Jits nastavlja da sluša vesti o njujorškoj berzi.

Kulundžićev izbor da smrt ponudi kao utopiju nije nimalo slučajan i prilično je indikativan. U predgovoru Mamfordovih *Priča o utopijama* Hendrik Vilijam van Lun govorio je o neophodnosti utopija, koje su čoveku jednako potrebne kao i bajke:

Nije toliko važno gde idemo, sve dok svesno težimo nekom konačnom cilju. A utopija je, ma koliko bila čudna ili bajkovita, jedini mogući mamac koji nas preko neistraženih mora može dovesti do udaljenih obala budućnosti (Vilijam, 2009: 9).

Utopije su ne samo „socijalne koncepcije“, prema Fraju<sup>39</sup> (Fraj, 1975: 1577), već su i „politički oblik fantazije“, kako je tvrdio Rolan Bart (Bart, 1975: 1569).<sup>40</sup> S druge strane, ni pitanje smrti nije isključivo metafizički problem – „Smrt je ne samo biološka činjenica i problem, već i socijalno-politička institucija“ (Tadić, 2003: 91). Shodno navedenim teorijskim pretpostavkama, a imajući u vidu Kulundžićev tematski krug posvećen smrti, možemo kazati da kod Josipa Kulundžića utopija o smrti, neodvojiva od političko-ideoloških institucija.

Ne verujući u mogućnost osmišljavanja aktuelne stvarnosti kroz raznovrsne ideološke projekte, Josip Kulundžić od smrti stvara jednu neobičnu utopiju, koja se, isprva se čini, podudara s mitološko-religijskim predstavama raja, ali, zapravo, njegovo „idilično mesto“ predstavlja tvorevinu „Udruženja za uščuvanje duša“.

Pitanja večnog života i smrti u Kulundžićevoj prozi neodvojive su od društveno-političkih premisa. Kulundžić dovodi u sumnju svaku pretenziju o usrećivanju čovečanstva: u priči „Pacijenti mlagog Kirilova“ iznet je stav kako „čovjek mora da je uvijek oprezan kod tih usrećitelja“ (Kulundžić, 1924b: 102) , a na slično upozorenje nailazimo i u „Blagoj smrti“, gde „čovjek bez lica“ propagatorima blage smrti postavlja pitanje: „Vidite, vi hoćete da usrećite ljude; ali, recite mi, braćo, ko od nas zna, *šta ljudi hoće?*“ (Kulundžić, 1923a: 397) (podv. I.T.).

Kulundžić je sumnjao u svaki oblik ideoloških trendova promovisanih „na sreću čovečanstva“, njegova utopija nije san o društvenom savršenstvu. Mnogi teoretičari upozoravali su na opasnost od utopističkih kreacija. Tako je Žan Servije ukazivao na zabrinjavajuće razmere koje mogu imati utopije:

Na istovetnu činjenicu upućuje i Mamford, pominjući „diktatorske tendencije većine klasičnih utopija“ (Mamford, 2009: 13), koje su nalik Prokrustovim tendencijama ukalupljavanja u identičan obrazac.

Istovetan stav delio je i Josip Kulundžić – imajući svest o vrlo izvesnim zloupotrebama napretka, koji će čovečanstvu staviti na raspolaganje širok dijapazon mogućnosti, pisac skreće pažnju na opasnost od svih onih koji se prezentuju kao „usrećitelji čovečanstva“. Njegovo oduševljenje za pogodnosti i prednosti koje može doneti neko „bolje i srećnije“ ustrojeno društvo izostaje, što nam daje osnova da izvučemo zaključak da ovaj pisac

---

<sup>39</sup> Utopija je za Fraja jedna od dve socijalne koncepcije. Pored društvenog ugovora, kojim se reguliše socijalno uređenje, a koji je usmeren na prošlost, utopija se javlja kao „društvena vizija“ usmerena na budućnost. I dok se prva socijalna koncepcija smatra delom društvene teorije, utopije se svrstavaju u fikciju. (Fraj, 1975: 1577–1592).

<sup>40</sup> Bart, takođe, ukazuje na čovekovu potrebu za utopijom, smatrajući kako poseduje „hrabrost uživanja“: „Nasuprot politici, koja je polje potrebe, Utopija je polje želje. [...] Utopija je čudesna kao i fantazija: u stvari, Utopija je politički oblik fantazije“ (Bart, 1975: 1569–1570).

nije verovao u ideologije, niti bilo kakve „usrećiteljske“ koncepcije. Kulundžićeva utopija postaje – smrt; smrt je njegova „obećana zemlja“.

## Smrt uokvirena ratom

Tri Kulundžićeve priče „Smrt kao muzika” (1924), „Smrt kao limena kutija” (1924) i „Kako je Rački spoznao smrt” (1928) vezane su za ratno vreme. Zapravo, rat je neka vrsta konteksta, okvira u kome se realizuju različiti aspekti odnosa prema egzistencijalnom kraju.

Priča „Kako je Rački spoznao smrt” (1928) smeštena je na front i prikazuje modifikaciju odnosa prema smrti, koja je posledica svakodnevnih masovnih umiranja<sup>41</sup>. Ovo delo, zapravo, ostvaruje i osvetljava sve one dimenzije ratne stvarnosti i poimanja smrti o kojima je Frojd<sup>42</sup> pisao u svojim esejima *Mi i smrt*.<sup>43</sup> *Naš stav prema smrti: dosad neobjavljeni rukopisi i predavanja* (Frojd, 2001) i *Antropološki ogledi. Kultura, religija, umetnost* (Frojd, 2011).

Podsetićemo na Frojdovo stanovište da u regularnim, mirnodopskim okolnostima svaka ljudska jedinka u nesvesnom gaji ideju o sopstvenoj besmrtnosti i permanentno tokom života ignoriše činjenicu o konačnosti i ograničenosti svog trajanja. Takoreći – „smrt je nešto što se događa samo drugima” (Jankelevič, 2017: 25), a svako ko promišlja o smrti sebe izopštava iz tog poretka.

Međutim, ratne okolnosti menjaju percepciju smrti – čovek biva onemogućen da eliminiše misao o njenoj neminovnosti. Rat tako postaje „pozornica smrti“, na kojoj je nužno suočavanje sa činjenicom da smrt prestaje da bude samo smrt drugog i postaje sveopšta izvesnost. Neobično je Frojdovo zapažanje kako je ljude „lako oduševiti za rat” jer „u njima deluje [...] neki nagon za mržnjom i uništavanjem” (Frojd, 2011: 114). Ova misao nadovezuje se na tvrdnju iskazanu u eseju *Mi i smrt*, koja glasi: „U nama nema nikakve nagonске odbojnosti prema prolivanju krvi. Potomci smo beskrajnog niza ubica” (Frojd, 2001: 50).

---

<sup>41</sup> O dalekosežnim posledicama Velikog rata govorio je i Miloš Crnjanski, tvrdeći kako “Deset miliona mrtvih i dvadeset miliona skrhanih telesa i preobraženih duša dele predratnu prošlost [...] jednom zauvek, od sadašnjosti i budućnosti” (v. Tešić, 2009: 27).

<sup>42</sup> Prema Žanu Bodrijaru, “pojavom Frojda, sa filozofskog pojma smrti kao drame svesti prelazi s na poimanje smrti kao nagonskog procesa upisanog u poretku nesvesnog – sa metafizike straha na metafiziku nagona. Baš kao da je smrt [...] konačno otkrila svoj status objektivne svrhovitosti: nagonску energoiju smrti ili princip psihološkog delovennja” (Bodrijar, 1991: 166).

<sup>43</sup> U pismu “Zašto rat?” (objavljenom u *Antropološkim ogledima*) Frojd ukazuje na nerazlučivost i uzajamnost nagona koje je označio kao eros i tanatos (“Pretpostavljam da postoje dve vrste ljudskih nagona: prvi koji teže održanju i ujedinjenju – nazivamo ih ‘erotski’, sasvim u skladu značenja Erosa u Platonovoj *Gozbi*, ili ‘seksualni’, sa svesnim proširenjem pojma seksualnosti – i drugikoji teže razaranju i ubijanju: njih zajednički sažimamo pod imenom nagona za agresijom, ili razornog nagona” – Frojd, 2011: 114–115), tvrdeći da je erosu neophodan tanatos ne bi li ostvario sopstvene porive: “Tako je nagon samoodržanja očito erotske prirode, ali upravo on mora da raspolaže agresivnošću kako bi ostvario svoju nameru” (Frojd, 2011: 115).

U Kulundžićevoj priči „Kako je Rački spoznao smrt”, na primeru grupe mladića koji dobrovoljno rade u Crvenom krstu, pokazano je do koje mere ljudsko biće može biti izobličeno u neprekidnoj „izloženosti smrti” i ratnim okolnostima. Pripovedač je prikazan kao mladić prestravljen dužnostima koje su mu dodelili pri dolasku u Crveni krst: trebalo je da grupiše ranjenike, takoreći da im presudi – ili da ih uputiti u operacionu salu, ili da ih, ukoliko su na ivici smrti, svrsta među mrtve. U njegovim rukama bila je sudbina svih ranjenika, morao je da napravi razliku između „manje i više mrtvih“, što je bio zahtevan zadatak – „Bože, kako je teško znati da li je čovek mrtav!” (Kulundžić, 1928c: 10).

Među drugarima u Crvenom krstu izdvajao se Rački, koji je od početka pokazivao neku vrstu otupelosti na ljudski bol. Dok su bolesnici zapomagali, on se „samo superiorno smješkao tom prosjačkom leleku i naređivao vojnicima da unose samo one, koji nepomično leže i šute, smatrajući ih najtežim ranjenicima” (Kulundžić, 1928c: 9). Nasuprot njemu, pripovedač je na početku izuzetno plašljiv, ali želi da pokaže izdržljivost – „Budući da sam tako naglo upao u centar ratne kolotečine, nastojao sam da svoj položaj shvatim što važnije. Ako mi sad pozlije, onda je za mene rat propao!” (Kulundžić, 1928c: 9).

Pravi susret sa smrću događa se tek u momentu kada ovom junaku prvi pacijent umire na stolu, tek tada počinje da percipira bolnički ambijent:

Dvorana je bila nabijena jaucima, koje dosad nisam ni čuo. Dvorana je bila zasićena smradovima, koje dosad nikad nisam ni osjećao. Dvorana je bila puna fragmenata ljudskih forma, krvavih krpa, mlaka, tjelesa, blatnih i zelenkasto sivih, a sve to dosad nisam ni primijetio<sup>44</sup>. I svuda, kamogod sam bacio pogled, u svakom kutu, ležao je po jedan nepomičan svežanj tijela, bez drhtaja, bez disanja, bez života. Smrt. Smrt (Kulundžić, 1928c: 9).

„Nisam znao, da je rat posve službena stvar, koja ne poznaje sentimentalnosti” (Kulundžić, 1928c: 10), zaključio je ovaj mladić. Ipak, prilikom prvog suočavanja sa smrću, nije pokazao dovoljno hrabrosti, što je izazvalo ljutnju svih onih koji su već navikli na umiranje, postali indiferentni prema tuđoj smrti.

Moj prvi susret sa smrću u t. zv. svjetskom ratu svršio je dakle mojom blamažom. Moj pretjerani respekt pred smrću bio je svakako deplasiran. Moje poimanje rata bilo je još uvijek suviše dekorativno simbolički, nešto u stilu 'jahača apokalipse' (Kulundžić, 1928c: 10).

---

<sup>44</sup> Ovakav opis podseća na Krležine naturalističke i groteskne prikaze ratnog ambijenta u *Hrvatskom bogu Marsu*.



Pripovedač je u početku zgrožen do koje mere ljudi postaju ravnodušni prema tuđoj nesreći i prema umiranju, čak i kada su najbliži u pitanju. Ispostavlja se da se svi brzo navikavaju, otkrivajući čak i zabavne strane rata – svedočanstvo o tome predstavlja opis bombardovanja, koje prerasta u potragu za šrapnelima. To je momenat tokom kog briga za ranjene i bolesne u potpunosti prestaje. Kada pripovedač pozove Račkog da odnesu u bolnicu svog ranjenog druga, ostaje zatečen njegovom izjavom da će nosila iskoristiti za neeksploziviranu granatu koju je pronašao, a ne za svog drugara:

Netko će naći granatu na obali i odnijeti je. I to sve zbog tebe. A ne! S tobom više ne idem po ranjenike! Kad vidiš mrtva čovjeka, samo što ne padneš u nesvijest. Koliko li ima dnevno mrtvacu po frontovima? A ti si pomahnitao nad Lacikom. Glupane! Ti si za Crveni krst? Ti? (Kulundžić, 1928c: 13).

Paradoks je do koje mere rat i smrt mogu deformisati čoveka. Pripovedač je s početka prikazan kao osjetljiv mladić uznemiren okolnostima u kojima se našao, čak je istaknuto kako je odgojen da „poštuje smrt“:

O pokojnicima se u našoj kući govorilo tiho, kao o svecima. [...] O njima bi se pričali samo neobični događaji. A najviše o tome, kako se vladaju poslije smrti: kako dolaze u snu [...] ili kako se po danu smješčaju sa svojih velikih fotografija na zidovima (Kulundžić, 1928c: 8).

Do koje mere ratni kontekst budi animalno u čoveku, otupljujući mu osećaje i čineći ga neosetljivim na smrt, potvrđuje primer ovog junaka – odrastao je u kući gde su pokojnici tretirani kao svetinja, da bi posle izvesnog staža u ratnoj bolnici postao zver: „Da, šta znači smrt? To sam konačno i ja uvidio. Čija smrt? [...] Ne! Respekt pred Smrću zaista više nemam! Toga me je odučio rat!“ (Kulundžić, 1928c: 15–16).

Njegova iznakaženost ratom je toliko upečatljiva da Rački, opisan kao jedini otporan na ljudsku patnju i smrt, sa gađenjem prepoznaje koliko ih je rat osakatio i do koje mere su postali životinje. To saznanje ga i suočava sa smrću, on je tek tada „spoznaje“:

Kako nas je rat izbezumio! Još smo gotovo djeca, a kakove su nam duše... Kad sam vidio tebe [...] vidio sam u tvojim očima podivljalost i zvjerstvo. I kao da sam u tvojim gadnim očima u taj čas vidio svoje... Meni se život zgadio... (Kulundžić, 1928c: 16).

Kod Kulundžića nema melanholičnih meditacija, tuge, ogorčenosti, gneva, sete – pisac na različite načine i sa različitim aspektima pristupa pojmu smrti. Njegove konceptualizacije predstavljaju i neki vid relativizacije umiranja.

„Smrt kao muzika“ događa se u momentu objave rata, na samom početku mobilizacije, kada su svi bili u „iščekivanju smrti“:

Svi to čekali u gradu. Sedeli pritajeni u mraku, šćućureni po zakucima, obezglasili disanje, da im se ne bi izmakao nijedan štopot, razjapili oči u crno, ispregačili ruke, uskladili otkucaje srдца u skladu bezimena straha (Kulundžić, 1924f: 57).

Verovanje da je smrt moguće umilostiviti „osvedočena“ je u mitu o čuvenom tračkom sviraču Orfeju – uz pomoć muzike uspeo je da pridobije čuvare podzemlja, koji su mu dozvolili da iz sveta umrlih izvede svoju ljubav Euridiku. Istovetan pokušaj sprovodi i junakinja priče „Smrt kao muzika“, čija sestra gubi svest i pada u postelju nakon što im vojnici mobilišu oca, pri čemu ona ne prestaje da doziva sestru, s nadom da će pevušenje sestrinog imena nakratko zavarati smrt, zaustaviti je i sprečiti u naumu da sestru zauvek odvede<sup>45</sup>:

U čudnoj radosti živih očiju neumorno šapće ime: Zorana, Zorana, i dršće sretnom verom, da je opet dozvala sestru u život, kada je ona već bila na crnoj ćupriji sa one strane, gde su svi snovi lepe igračke uvek oko večne dece. Šapćući ime svoje polumrtve sestre jedna jedina reč dobivala je na jeziku Rajkinom blagozvučne odore i beskrajni se niz reči izvijavao kao melodija u kojoj se izmenjivala radost–tuga–nada–strah–bol–ljubav–smrt–slutnja–sreća. Soba

---

<sup>45</sup> Ideja da smrt može da se odgodi dozivanjem bolesnika prisutna je i u “Ariji iz Korzike” (1928). Isto tako, i u ovoj priči muzika ima posebnu ulogu, mada joj je pripisano sasvim drugačije značenje. Iako ne sadrži leksemu *smrt* u naslovu (u podnaslovu, takođe, nije naznačeno da pripada knjizi *Smrt u svojim simbolima*), niti je fokus priče na umiranju, nego pre svega na porodičnim relacijama, jedan segment priče rasvetljava odnos prema smrti – tačnije, nailazimo na istovetno uverenje koje je prisutno i u priči “Smrt kao muzika” – da se dozivanjem može oterati smrt. “Arija iz Korzike” kazuje o čoveku koji je ležao dugo na samrtničkoj postelji, dok su mu žena i ćerke noći provodile u kafani Korzika. Samo jedna ćerka je bila vezana za oca, dok su majka i druga ćerka iščekivale njegovu smrt. Jedne noći, kada su se njih tri vratile kući, žena je čula “krkljanje” svog muža i pomislila: “Došao je, ona je to znala, veliki momenat.” (Kulundžić, 1928a: 378). Međutim, ćerka je posumnjala da je otac loše i odmah počela da ga doziva: “Otac!... Vрати se, vrати se, ne smiješ da umreš, ne smiješ da umreš!...” (Kulundžić, 1928a: 379). Majka pokušava da je spreči, objašnjavajući joj kako se ne sme volja boga kršiti: “Što se dereš? Jesi li poludjela? Zar ne vidiš, da je čovjek mrtav? To je grijehota od Boga - buditi čovjeka koji hoće da umre! Božiju smrt tjerati iz čovjeka! I biti mudriji od samoga Gospoda!... Tako je lijepo počeo umirati. A ti se dereš... Dereš se na Boga! Misliš li da time ocu pomažeš? [...] Pusti ga! Umro je! Zar ne čuješ, kako iskašljava dušu? [...] A od danas prepuštaš njegovu smrt meni. Više ne dam, da griješiš duše... on je već htio da izdahne, a ti, ti si kriva, što se jадnik morao vratiti... To je još teže nego da koga ubiješ!... Znaš li to, što si počinila?” (podv. I. T.) (Kulundžić, 1928a: 379–380). Konačan “dolazak smrti” ispraćen je “arijom iz Korzike”, zvucima muzike iz kafane u koju je žena rado odlazila. Zapravo, misao da je prestalo čekanje smrti, “dobila je ritam arije”.

je bila puna i mirisala tom glazbom što doziva jedno biće, da se vrati sa crnih staza prema veloj večnosti, natrag u bolnu radost sivih gomila dana i noći života (Kulundžić, 1924f: 57).

Čim je začutala, sestra je umrla, a nju su u besvesnom stanju odveli u bolnicu, gde je „Čitave dane i noći u vrućici je pevala tihano melodije na jednu reč: Zorano...” (Kulundžić, 1924f: 58). Njena tuga razgaljivala je vojnike, kojima je bivanje na frontu ugušilo svaku emociju:

Pred večer su ranjeni vojnici sjedili pod njenim prozorom i njihova mrka tamna zgrčena lica prigla se zemlji i drhtala, kad bi se na ratničke šije prelila Rajkina melodija kao proletna kiša trešnjevih latica, i oni, koji su još jučer krčili put kroz lešine za svoje olaštene ordene, tu su sedeli pogrušeni i mislili na svoju decu i žene i na svoje majke i gutali zaboravljene suze (Kulundžić, 1924f: 59).

Dovodili su joj bolesnike na umoru, koje je melodija njenog dozivanja vraćala u život – „i oni bi se dizali i pružali ruke da dohvate liljanaste zvukove i njihova bi bolest jenjavala polagano” (Kulundžić, 1924f: 59). Iako nije mogla da sačuva od smrti sestru (jedino možemo bdeti pored čoveka koji umire, „ali ga ne možemo poštediti neizbežnosti da se sam i lično suoči sa poslednjim trenom” (Jankelevič, 2017: 49), ova junakinja ipak uspeva da vrati nadu onima koji su već bili na rubu života.

Nasuprot tome, priča „Smrt kao limena kutija” polazi od pretpostavke da „svaki čovjek vrlo voli svoju smrt” (Kulundžić, 1924d: 236), tačnije: svaki čovek tokom života ima vremena da zavoli svoju smrt, jer se ona javlja u različitim materijalnim oblicima:

Smrt prima najrazličitije oblik; i kad je mi taku nađemo, onda je odmah zavolimo. Ne znate to? O, da. Smrt prima oblik čovjeka, životinje ili predmeta<sup>46</sup>. Jedanput jedne mačke, drugiput jedne kape. Pričaću Vam o tom, kako je smrt jedamput imala oblik limene kutije (Kulundžić, 1924d: 236).

Priča je o starcu Mihajlu kome su ukrali smrt: radnja je smeštena u posleratno vreme, tokom kog je vladala sveopšta glad i ljudi masovno umirali usled nedostatka hrane.

---

<sup>46</sup> U fokusu priče “Smrt naše majke“ nalazi se dečak koji je odmalena slušao o bakinoj smrti, a dogodilo se da mu prvo umre majka (koja o smrti nikada nije govorila). Inače, baka je imala neobičnu opsesiju da priča o svojoj smrti, nije želela da njena smrt bude omalovažena i stalno je insistirala na tome kako su rane na nogama njena smrt: “moja je baka ostavljala rane, besvijesnom namjerom, otvorene; kao djecu njegovala je svoje rane; u tom je bila njena veličina; i njena jakost. [...] Uopće: samo je baka znala za svoju smrt i govorila o njoj svakome“ (Kulundžić, 1923d: 236).

Iščekivanje smrti odigrava se u jednoj višečlanoj siromašnoj porodici, u kojoj se štedelo i vrlo oskudno jelo, a za to vreme je unuka od dede primala posebne darove hrane:

U prozoru, u jednoj limenoj kutiji sakrivao bi se za nju po koji zalogaj. Nije bilo ništa naročito, tek nešto malo od jela, što bi oni uvijek jeli: možda komad kruha s komadićem slanine ili komadić tvrdoga sira; ali to je sve dobivalo u djedinoj limenoj kutiji takav miris, da je mala znala, da nije griješila, kad je u školi pričala, da je jela prve smokve ili punjenu čokoladu (Kulundžić, 1924d: 237).

Limena kutija postaje sveti predmet, ni za dedu ni za unuku to nije bila tek obična kutija. Deda je sa posebnom posvećenošću pristupao „svojoj smrti“:

Pred njim na stolu ležao je cijeli njegov ručak i večera, i on ih je rasporedavao; omjerio bi svaki komadić, pomirisao, nasimješio se i šaputao tetošene riječi; bilo je nekoliko hrpa jela pravilno porazmješteno po stolu; lagano dohvati limenu kutiju, primakne je usnama i cjelune; i počne da slaže suhim zglobovitim rukama jelo u kutiju [...] uzme kutiju na krilo i nasmiješi se; njegove su riječi bile tihe, čiste i jasne: 'ne; svoju smrt ne dam nikome; ona pripada samo meni' [...] Kao da drži u ruci malo dijete ili milu životinju, starac je tepao svojoj smrti (Kulundžić, 1924d: 238).

Starac se odricao svojih obroka s namerom da sebe žrtvuje smrti ne bi li olakšao život porodici, ali tu njegovu rešenost da svoj život ustupi smrti ne bi li sačuvao unuku nisu odobravali ukućani:

I šta misliš ti, ovdje, na tvom vječnom mjestu, da mi trebamo tvoju žrtvu za našu malu? Baš tvoju smrt da trebamo? A umrećeš ionako poslije mene, jer ja ne mogu već osam dana ništa da jedem; pa iako ne bacam jelo na smetlište, ipak ću umrijeti. (Kulundžić, 1924d: 239)

„Prokleta je, da mi ni smrt moju ne daju“ (Kulundžić, 1924d: 239), bunio se i strogo čuvao svoju kutiju. Međutim, desilo se da je upravo unuka dedi ukrala smrt i pobegla. Tokom jedne rasprave, kada je dedi ispala limena kutija, unuka je zgrabila i izletela napolje. Tek kad se situacija primirila, shvatili su da je nema:

Nisu je našli. Žene se same vratile kući i našle starca Mihajla, kako plače. Plakao je za svojom smrti, koja je otišla s malom devojčicom. Odonda sjede u krugu, u troje i čekaju. Na nečiju smrt čekaju. Svaki na svoju. Starcu se Mihajlu smrt još nije vratila; čini se da mu je mala

sasvim otela smrt, jer ju je suviše volio. Nekada se smrt ne smije tako silno voljeti...  
(Kulundžić, 1924d: 239).

## SEGMENTI NEREALIZOVANOG ROMANA *KNJIGA O TUZI* – TUGA KAO TEMA KULUNDŽIĆEVE PROZE

Baš kao i *Simboli vječnosti*, *Knjiga o tuzi*, iako najavljena, nikada nije realizovana. Naime, 1922. godine, u časopisu *Dom i svijet*, pojavile su se tri priče koje se tematski oslanjaju jedna na drugu, pri čemu je svaka sadržala napomenu da je reč o segmentima veće prozne celine – u zagradi koja sledi za naslovom stajalo je: „Iz *Knjige o tuzi*”. Reč je prozama sukcesivno štampanim u *Domu i svijetu*: „Tuga i suho lišće (Mami na grob.)” (*Dom i svijet*, XXXV/1922, br. 21, str. 402), „Tuga i prvi cvjetovi” (*Dom i svijet*, XXXV/1922, br. 22, str. 426–427) i „Tuga i srebrni novci” (*Dom i svijet*, XXXV/1922, br. 24, str. 470).

Sve tri priče su izrazito simbolične, a zajedničko im je nekoliko motiva: motiv dečaka kog pripovedač uvek sreće na istom mestu, motiv majke, motiv procvale jabukove grane i motiv frule.

Premda štampane u različitim brojevima, među pričama je uspostavljena tematska linija. Prva priča događa se veče pred zadušnice, opisujući izgled groblja i panično ponašanje prisutnih ljudi koji, usled gomila opalog lišća, ne uspevaju da pronađu grobove; druga se nadovezuje na prvu (pripovedač i dečak evociraju sećanje na podušje), s tim što je u njoj uvedena priča o dečakovoj majci; treća priča razotkriva ko je dečak.

Inicijalna priča neostvarenog većeg dela „Tuga i suho lišće (Mami na grob.)” počinje opisom ulice koja ima svojstvo „sabirnog” mesta: ujutru tu prodaju vence belog luka, u podne ruča jedan slepac, okružen psima, a uveče na tom mestu čeka jedna devojka „blijeda, uvijek s nemirnim slutnjama”. Ipak, nije reč o bilo kakvoj ulici – to je ulica koja vodi ka groblju, a nasred nje stoji simboličko znamenje – krst. Reč je o prostoru koji poseduje epifanijsku moć, na kojem nije neočekivano pojavljivanje duhova/prikaza. Pripovedač precizira: „Ja onuda idem predvečerjem, samo kada vjetar nosi s kestenova samrtni dah žute jeseni” (Kulundžić, 1922f: 402).

Osim što je u pitanju period za koji se vezuje utihnutosť – smiraj dana (to jest predvečerje), odnosno jesen (godišnje doba koje asocira na gašenje, umiranje) – na tom putu dolazi do susreta sa izvesnim „pepeljastim dječarcem”. Iz tog razloga, pripovedač svaki put iz daljine prvo pažljivo osmatra, i tek kada se uveri da dečaka nema, požuri ka groblju:

I ne idem onuda posve slobodno. Stanem podalje i virim. Kažem: ‘Ne, danas ga nema’. I kad se uvjerim, da ga nema, požurim se. Kod krsta on ipak dođe, dirne me vrškom srednjeg prsta

desne ruke, kaže moje ime (dobro, ispravno i nasmiješen), i zaobiđe me nastavljajući svoj laki bijeg drugim pravcem (Kulundžić, 1922f: 402).

„Dječarac s pepeljastom kosom” (Kulundžić, 1922f: 402) ga uvek nađe, priđe mu, pozdravi ga, oslovi imenom (momenat posebno naglašen u sve tri priče), porazgovara s njim i produži dalje. Njihov neobičan susret se događa na granici dva sveta / života. Ovakva liminalna područja u mnogim tradicijama imaju vrednost „svete” teritorije, na kojoj se, upravo zbog verovanja u njenu posebnost, podižu žrtvenici, spomenici, kapele, krstovi. To su okultni, zavetni ili žrtveni lokaliteti, za koje se vezuje snaga pročišćenja.

Izuzev simboličnosti prostora, simboličan je i trenutak u koji je smeštena radnja. Susret opisan u prvoj priči odigrava se uoči zadušnica. Prema verovanju starih Slovena, duše pokojnika dolaze iz zagrobnog sveta u proleće i u jesen, a prilikom jesenjeg dolaska, zatvaraju se grobovi. Dečak prati pripovedača ka groblju i priča mu da su ljudi pomahnitali jer od gomile lišća ne mogu da nađu grobove svojih bližnjih: „Sad je opet toliko puno lišća tamo, da se jedva rapoznaje mjesto” (Kulundžić, 1922f: 402).

Dolazak na počivalište preminulih otkriva potpuno apsurdnu situaciju: unezvereni ljudi bezuspešno razgrću lišće ne bi li pronašli traženi grob („Ni jedan grob se nije mogao raspoznati od lišća i ljudi su stajali na moru suhocrvenoga zlata, zbunjeni i očajni. Gurali su se i svađali” (Kulundžić, 1922f: 402)), dok grobar pokušava da im objasni kako njihov trud nema smisla: „Heej. Šezdeset dana već pada s granja i zagrće. A nikoga nema, da jutrom razgrne, što su noć i jesen sakrili pod sebe. Sada je kasno. Grobovi su potonuli, a pokojnici vratili svojim kućama. Šta sada ovdje tražite?” (Kulundžić, 1922f: 402). Prisutni nasrću na grobara i ubijaju ga: „Na grobara je padalo lišće. Samo je jedan prosjak stajao pored njegova tijela i pozorno ga razgrtao, čim bi koji pregršt lišća pao. Kad se umorio, dignuo je štap i vikao: ‘Za kim hoćete da palite voštanice? Sve je ovdje zemlja. Svi su ovdje jedno, pod ovom jeseni’” (Kulundžić, 1922f: 402).

Nesvakidašnja je dečakova uloga: on je stari poznanik, koji ima ulogu mudrog, zrelog vodiča – pripovedača prvo dovodi do groba svog brata (koji nije zatrpan gomilama lišća, a pored koga se nalazi dečakova majka, žena „modra od zime” koja u poderanoj odeći stoji nad grobom: „imala je hladnu ljepotu tuge i rekla je mom dječarcu: ‘Sine’.”), a potom i do mesta na kom je sahranjena pripovedačeva majka. Dečakova pribranost i zrelost iznenađuju, on nije ni ljut ni zabrinut zbog napadalog lišća, njega zbunjuje panika koju pripovedač pokazuje u momentu kada shvata da neće uspeti da očisti grob svoje majke:

‘Moja majka’ — rekao sam. I pao sam rukama na lišće, počeo ga razgrtati sve brže brže i sve bezuspešnije. [...] Spočetka sam samo šaptao, poslije sam glasno zvao njeno meko ime i poslije vikao kao čitav kraj. Ruke su mi gorjele. Moje su se žile kvrcile napuhnete. I usred svijesti nešto mi se pjene mutilo. To je sve bivalo jače, poslije se upalim, zapjenim sav i padnem. Nešto se izravnalo u meni i umirilo (Kulundžić, 1922f: 402).

Njegovo manično razgrtanje dečak posmatra u čudu („Dječak se čudio mome licu”), uveravajući ga da njegova majka nije tu:

Vidite, vi, kad na večer legnete, pa je mrak u sobi, i vi još ne možete da zaspete, vidite, onda dođe vaša mama u vašu sobu, sjedne na rub kreveta i umorna od putovanja čeka da uđe u vaše sanjarije. Pripovedač je zatečen: Ućutim, kao da ću da odgovorim, ali umuknem prigušen prvim slogom: dječarac je sjedio na zemlji i oko njegova tijela razdijelilo se more lišća samo od sebe, i čisti grob majke moje izniknuo je u prvu mjesecinu (Kulundžić 1922f: 402).

Dakle, dečakovo prisustvo ima i specifičnu, skoro magijsku moć – pred njim nestaje lišće i iskrsava grob. Takođe, njemu je jasno da relacije između živih i umrlih opstaju, zato mu napadalo lišće ne predstavlja nikakvu prepreku, zna da ta činjenica ne sprečava mogućnost komunikacije s bližnjima koji su na „onom svetu”. Na ovom mestu možemo prepoznati Kulundžićevu ideju o prožetostima svih stvari – vidljivih i nevidljivih, materijalnih i duhovnih – o kojima je već bilo reči u poglavlju o romanu *Lunar*.

Pored toga, potpuno je neverovatna dečakova percepcija viđenog, to jest način na koji razume potrebu za dolaskom na groblje. Prema starim verovanjima, grobovi su boravišta pokojnika koja „zadržavaju” dušu umrlog, sprečavajući je da luta i uznemirava žive. U dečakovom tumačenju, zadušni dan je trenutak koji nije posvećen mrtvima, već upravo suprotno – doživljava ga kao sebičnjački „ritual”, dolazak koji je živima potreban kao dokaz da je tuga „na sigurnom”, daleko od njihovih domova i njihove svakodnevice: „Oni su ovdje zakopali svoju tugu, i na Dušni Dan dolaze da se uvjere, da li je ona uistinu dobro zakopana; da se ne bi jedne noći vratila tuga u njihove domove” (Kulundžić, 1922f: 402).

Dečak oplemenjuje svojim netipičnim razmišljanjem – neuobičajenost njegove perspektive, kao i njegovo iskrsavanje i nestajanje, nalik su priviđenju: „Okrenuo sam se, moj je dječarac s pepeljastom kosom već bio otišao, valjda svojoj majci, čiji je grob čist. I ja moram svojoj majci. Ona će doći da sjedne na rub moga kreveta i da čeka” (Kulundžić, 1922f: 402).



Posebnost „pepljastog dječarca” potvrđena je u narednoj priči, koja se nadovezuje na prvu, i u kojoj se nastavlja pripovedanje o tome kako su stari grobovi izgledali na zadušnice. U ovu priču uvedeni su bajkoviti rekviziti koji, baš kao i sam dečak, imaju magijsku moć: procvala jabukova grana i frula. Iako se i u prvoj priči pominje jabukova grana i to kao simbol jeseni, ovde njeno značenje biva konkretizovano – vezuje se za dečakovu majku i brata.

Naime, izbor jabukove grane je hotimičan i podrazumeva višestruku simboliku: od biblijske i stare grčke mitologije (jabuka saznanja i jabuka razdora), pa sve do tradicionalne semantike, u kojoj se jabuci pripisuju i pozitivna i negativna značenja. U mnogim tekstovima, grana koja ima magična svojstva jeste upravo jabukova, i iz nje izvire tajanstvena melodija. Možemo dodati i da se, na primer, u irskom jeziku istovetna reč koristi u značenju jabukove grane i čarobnog štapića.

Procvala jabukova grana se u priči „Tuga i prvi cvjetovi” vezuje za strast i najavu smrti. Dečak odvodi pripovedača do svoje kuće, gde mu poklanja procvalu granu i upoznaje ga s majkom. Tom prilikom saznaje se priča o životu dečakove majke (odrasla je u samostanu; za njen šesnaesti rođendan pojavila se izvesna dama, ispostavlja se kasnije da je to njena sestra, koja je izvela van samostana – „odonda je ušla u njene samostanske snove čežnja, da se to sve opet ponovi” (Kulundžić, 1922d: 426); sve se to ponavljalo do trenutka kad je časna sestra otkrila da je spavala s procvalom jabukovom granom, dozivajući neko ime u snovima zbog čega je bila teško kažnjena postom i molitvama; časne sestre su rešile da je kazne pričajući joj o njenom životu – ona je jedino od troje dece koje je preživelo, dok su drugo dvoje i majka preminuli na porođaju; zbog prezira koji je osećao prema njoj, otac je dao u samostan gde je zgrešila i rodila „pepljastog dječarca” i njegovog brata Bidija; čim se porodila, isterali su je iz samostana, a sveštenik ju je ispratio iz samostana rečima da „ne pravi komediju” s procvalom granom; na rastanku mu ona poklanja frulu i odlazi s decom kod Cigana; brat Bidi se razboljeva i pred smrt, u svojim buncanjima, pominje: „Kad jabuke procvjetaju, bit ću visoko” (Kulundžić, 1922d: 426).

Osim jabukove grane, za majčin život vezana je i frula. Naime, dečakova majka je poklanja pripovedaču, koji zbunjeno postavlja pitanje čime je baš on zaslužio takav dar, na šta dobija odgovor: „Niste li vi došli da uzmete moju dušu, kako je onaj uzeo moje tijelo?” Popčeo sam da mucam ispriku, bilo je sve nejasno rečeno, prestao sam i pošao. Frulica mi je ostala u ruci. Netko je za mnom rekao moje ime: Josip Kulundžić” (Kulundžić, 1922d: 427).

U poslednjoj priči iz ciklusa o tuzi, „Tuga i srebrni novci”, dečak dolazi kod pripovedača da ga nauči da svira frulu i priča mu o tri srebrna novčića, za koja tvrdi da nisu novci, već ljudi, osobe kojima njegova majka služi („To nije novac. To su ljudi. Naši znanci,

mama im i odlazi” (Kulundžić, 1922e: 470)). S obzirom na to da je reč o izuzetno kompleksnim i simboličnim motivima (frula, novčić), pritom međusobno isprepletenim, za analizu je neophodno uvesti kontekst u kojem se javljaju, zbog čega će se ukratko dati i kratak sadržaj priče.

Prvi novčić je dobijen od ministra, koji je često putovao i rešavao važna spoljnopolitička pitanja. Jednom je majka otišla kod ministra i odnela mu na poklon frulu („onu, kojih je oduvijek, otkad je svijeta, bilo samo tri” (Kulundžić, 1922e: 470)), s namerom da mu poželi sreću u rešavanju državnčkih poslova. Ministar se naljutio i izbacio je. Tek kasnije, u proleće, pozvao je i rekao da je njena frulica rešila sporni problem. Naime, jedne večeri, dok su trajali pregovori, žena neprijateljskog ministra pitala ga je kakve se pesme pevaju u našem kraju. On se setio da je frulica slučajno zapala u njegov prtljag, izvukao je i počeo da svira. Tad se setio svoje pokojne majke i „prsti su mu samo išli i pjesma se otvarala” (Kulundžić, 1922e: 470). Kada se vratio, ponovo je pozvao dečakovu mamu i zamolio je da radi za njega, a tom prilikom je dečaku podario srebrnjak. Majka se zahvalila i rekla da će mu doneti jabukovu granu punu pupoljaka čim dođe jesen.

Priča o drugom srebrnom novčiću vezana je za generala, u čijoj kući je dečakova majka, takođe, služila. Kada je general odlazio na front, za sreću mu je pod sedlo konja spakovala frulu. Kada je video šta je učinila, razbesneo se i udario je korbačem. Na frontu se desilo jedne večeri da je ostao sam s konjem. Bila je zima, sedeo je sam u nekoj sobi, izdvojen od ostatka vojske. Setio se pokojne majke, izvadio je frulu i osetio odjednom da nije više usamljen i da mu nije tako teskobno i teško kao do tog trenutka. Tad mu je u sobu upao neprijatelj, koji je, čuvši pesmu, rešio da mu poštedi život. Osedlao je konja, odjurio odatle i stigao svoju četvu. Vratio se kući u jesen, pozvao njegovu majku, poklonio joj srebrni novčić za sina, a ona mu je zauzvrat donela procvalu jabukovu granu.

Treći srebrnjak je poklon od jednog veleposednika, s čijim se sinom dečak potajno družio. Majka je služila u njegovoj kući, a dečak je tajno, krijući se od guvernante, učio bogataševog sina da svira. Jednog dana, kada je bio rođendan bogataševom ocu, njegov sin reši da ga obraduje i odsvira mu pesmu na frulici. Otac se razbesni, istuče sina, a frulicu sakrije. Kada je došao u krizu, doneo je odluku da se ubije. Otvorio je ladicu i na istom mestu našao frulu i revolver. Frulu je naučio da svira kao dete, jer je nakon majčine smrti provodio dosta vremena sa pastirima. Umesto revolvera, posegao je za frulom. Muzika ga je spasla. Majci dečakovoj je poklonio novčić, a ona je i njemu odnela procvalu granu jabuke.

U svakoj od priča frula ima magijsko svojstvo i u sva tri slučaja je spasonosno posezanje za njom: ona je amajlija koja štiti i oplemenjuje, a u odsudnom momentu se

sviranjem frule prevazilazi osećaj besmisla. Kao što je dečak napomenuo, u pitanju nije bilo kakva frula, već jedna od onih „kojih je uvijek, otkad je svijeta, bilo samo tri” (Kulundžić, 1922e: 470). Dečakova majka biva nagrađena srebrnjakom za darivanje frule, a svoju zahvalnost za dobijeni novac pokazuje poklanjanjem procvale grane jabuke, čiji se plod, takođe, smatra čudotvornim.

Ne samo u priči o srebrnim novcima, već i u ciklusu priča o tuzi, prisutna je simbolika broja tri: tri su priče koje tematizuju tugu, tri su novčića, tri priče o sudbinama onih koji su dobili frulu na dar, majka je jedno od troje dece, kao što su samo tri frule o kojima priča dečak. Premda se u prvi mah čini da je ciklus nedovršen – na šta je autor sugerisao najavivši knjigu o tuzi – ipak bismo mogli zaključiti da priče predstavljaju zaokruženu celinu.

U uvodnoj priči „Tuga i suho lišće (Mami na grob.)” pripovedač je usamljen i podozriv, teži da izbegne dečaka. Taj prvi susret opisan je kao hladan, pripovedač se snebiva kako da započne razgovor: „Kako smo išli, ja sam se brzo ogledavao, da nađem početak nekom ravnom razgovoru. Napolju nisam ništa našao. Okrenem se u sebe, tamo nađem šutnju. Rekнем: ‘Svako veče ja tako gledam u jednu zvijezdu i ne znam, zašto svako veče gledam u istu’” (Kulundžić, 1922e: 470).

Dečak pomno sluša i prati pripovedača, ukidajući prisutnu nelagodu. On je posve neobična pojava i, prema svedočenju pripovedača, nije nalik nijednom drugom dečaku, neuporediv je:

Jedanput me pitala majka moja, — ona je sad već mrtva — kud sam se žurio pored pijace, kad me je htio zaustaviti onaj tamo mali dječarac s pepeljastom kosom. Onda sam prvi put mogao da se zamislim točnije. Ali mi ipak nije pomagalo, što sam sve pepeljaste dječake uspoređivao s njim, da doznam, koji je, što me kod bijeloga krsta dira vrškom svojega prsta, izgovara moje ime i odlazi lako protivnim pravcem, svakoga dana, isto (Kulundžić, 1922e: 470).

Isto tako, upečatljivo je isticanje činjenice da dečak svaki put dodirne „vrškom prsta” pripovedača, izgovarajući njegovo ime i prezime. Taj detalj se u sve tri priče naglašava i nalik je epiforskom ponavljanju, kao da je posredi stih kojim se zaključuje naracija.

Dečak je sagovornik, utešitelj, onaj koji podseća na jedinstvo i povezanost ovozemaljskih i onozemaljskih stvari, ali koji, takođe, ima i ulogu medijatora, njegovo prisustvo omogućava komunikaciju s onostranim. Isprva je nejasno ko je on zapravo: da li je neka projekcija, odraz potrebe za utehom, svojevrsno utočište. „Dječarac” je jedino pripovedaču poznat, niko izuzev njega nema uvid u njegovo postojanje.

Susrete s „dječarcem” pripovedač ne doživljava na istovetan način. Kako je opisano u prvoj priči, pripovedač je u početku strepeo od susreta i plašio se dečaka („Sve je počelo one večeri, kad je stao preda me i ja sam se morao uhvatiti ograde” (Kulundžić, 1922f: 402)), da bi u drugoj priči priznao da želi da ga vidi („Kod bijelog krsta više ne virim, idem slobodno, jer hoću da se nađem s njim. Kad ga ni petog dana nije bilo, odlučim, da ga tražim” (Kulundžić, 1922d: 426)), i, najzad, u poslednjoj priči, ispostavlja se da je dečakovo prisustvo najvažniji činilac dana, stoga susrete s njim opisuje kao neku vrstu zasebnog postojanja:

Jedva čekam, da dođem u sobu. Sve što se ima inače da desi tokom dana, tako je sasvim sporedno postalo prema ovim časovima. Toliko sporedno da navečer i ne znam da li sam preko dana bio negdje vojnik, koga su pljuskali i po kome su pljuckali, ili da sam bio siromašni gladni proleter iz vanjskog gradskog kruga. Sve to postaje sasvim sporedno, kad počinju naši časovi iz muzike. [...] Jer na mene u tom času i ne djeluje stambeno pitanje, pad dinara ili antimilitarizam (Kulundžić, 1922e: 470).

Ovaj „dječarac” poseduje onu osobitost svojstvenu mnogim junacima Kulundžićeve proze, koju je, tumačeći *Dnevnik o Čarnojeviću*, definisao kao „čežnju za dušom stvari”, za sveobuhvatnijom perspektivom.

Na izvestan način, ove priče možemo razumeti i kao autopoetičke. Na taj zaključak navodi i način na koji se priče okončavaju. ”Tuga i suho lišće” završava se pominjanjem dečaka, koji bi svojim prisustvom i oslovljavanjem njegovog imena ukinuo osećaj usamljenosti: „Ovdje nemam nikoga. Samo bi mogao doći moj dječarac da me dirne vrškom prsta i da kaže moje ime” (Kulundžić, 1922f: 402). Druga po redu priča „Tuga i prvi cvjetovi” na kraju otkriva zatečenost pripovedača, nakon dobijanja frule od dečakove majke: „Počeo sam da mucam ispriku, bilo je sve nejasno rečeno, prestao sam in pošao. Netko je za mnom rekao moje ime: Josip Kulundžić” (Kulundžić, 1922d: 427). Poslednji redovi treće priče „Tuga i srebrni novci” donose delimičan, zamagljen odgovor na pitanje ko je dečak i ko je taj koji je u odsudnom času „naučio pesmi” one koji su sa sobom imali frulu. Zapravo, način formulacije pitanja je zbunjujući. Nakon pripovedanja o sudbinama ljudi kojima je dečakova majka poklonila frulu, pripovedač očekuje odgovor: „Čekao sam. Za mene priča još nije bila svršena” (Kulundžić, 1922d: 427), zato postavlja dečaku pitanje: „Frulica je spasla generala, ljude, koji nikad u životu nisu sreli na putu i ljepotu u sebi. To sam razumeo. Ali kako da nazovem onoga, koji im je u nekom času prišao, da ih nauči pjesmu?” (Kulundžić, 1922e: 470). Odgovor izostaje, a

Dečarčeve oči postanu mutne, i ja sam prvi put vidio, da je on vrlo star, kao brda star i kao oblaci, i kao kiša, i on rekne tiho i brzo: 'Tuga.' Tako tiho izreče ime onoga, koji šalje pjesme ljudima, da sam se morao nagnuti nad njegovu pepeljastu kosu: 'Tko?' A on pođe. Na prolazu me dirne vrškom prsta i prije negoli ode brdima, oblacima, kiši, izrekne moje ime: Josip Kulundžić (Kulundžić, 1922e: 470).

## ESEJISTIČKO-KRITIČKI DISKURS JOSIPA KULUNDŽIĆA

Esej je delom priznanje, kao dnevnik, delom razmišljanje, kao članak, delom pripovedanje, kao priča. To je žanr koji se i drži jedino na svom principijelnom ostajanju van žanrova. Tek što mu se da puno poverenje, iskrenost intimnih izliva – on se pretvara u ispovest ili dnevnik. Tek što se zaneseš logikom rasuđivanja, dijalekričkim prelazima, procesom nastanka misli – pred nama je članak ili traktat. Tek što se upadne u narativni manir, prikazivanje događaja koji se razvijaju po zakonima sižea – i nehotice nastaje novela, priča, pripovest.

Esej ostaje esej jedino onda kada neprestano preseca granice drugih žanrova, gonjen duhom lutanja, težnjom da sve isproba i da se ničemu ne posveti

(Epštejn, 1997: 75).

Ova odrednica eseja kao neuhvatljive žanrovske forme pisanja čini nam se najprikladnijom kada je reč o esejističkom diskursu Josipa Kulundžića. Prizovemo li i Solarovo određenje eseja kao specifičnog žanra između umetnosti i filozofije, dobijamo najpreciznije određenje esejističkog stvaralaštva ovog autora:

Književnoznanstvena vrsta u kojoj s načelno znanstveno izlaganje nekog životnog i spoznajnog pitanja obrađuje književnoumjetničkim stilom i postupcima. Esej se od strogo znanstvenih vrsta poput rasprave, studije ili traktata ili cjelovitog pregleda nekog znanstvenog područja, razlikuje slobodnijim odabirom teme, relativnom kratkoćom i sklonošću da se izrazom postižu i umjetnički dojmovi. Od umjetničkih književnih vrsta, opet, razlikuje se dominacijom izlaganja i obrazlaganjem koje načelno teži i nekim zaključcima (Solar, 2012: 337).

Imajući u vidu navedene definicije eseja kao specifičnog žanra koji se razgranava i uplivava, preseca, ili pak zaseca u različite žanrove i tako stvara raznolike oblike esejističkog diskursa (ogled, traktat, program-manifest, roman-esej, priča-esej) i interpretativnom, bolje reći deskriptivnom opisu, Kulundžićevog poližanrovskog esejističkog diskursa, uočavamo sve naznačene odlike – svojevrsnu razgranatost, raznolikost (čak se susrećemo i sa raspravama, studijama, istorijskim pregledima epoha, umetničkih „projekata“ – što ukazuje na esejistički

rukopis kao svojevrsni palimpsest odlikovan slojevitošću kazivanja, opisivanja, umnožavanja različitih tekstualnih elemenata).

U esejističko-kritičkom opusu Josipa Kulundžića izdvajaju se dve faze: prva je ekspresionistička (vezana za dvadesete godine XX veka, i za nju je karakteristična žanrovska polivalentnost – esejistički rukopis je prepoznatljiv u raznolikim formama: esej u klasičnom smislu, zatim kritički zapisi o nekim knjigama) i druga faza, koju obeležava stvaranje programskih testova u kojima dominira Kulundžićeva tipološka odrednica *novi*<sup>47</sup>: nova drama<sup>48</sup>, novi teatar, nova proza, novi ples, novi scenski lik, nova režija, nova scena, nova umjetnost, nova poezija<sup>49</sup>.

Jedan detalj je karakterističan za Kulundžićeve esejističke tekstove dvadesetih godina – kada piše o novom duhu u umetnosti, govori o novinama i u likovnoj (vizuelnoj) umetnosti, i u muzici, i u književnosti, konstatujući kako su to tri umetnosti koje se međusobno prožimaju, prepliću, dopunjuju (o tome je najpodrobnije pisao u studiji „O umjetnosti“, koja se može tumačiti i kao sveobuhvatni autopoetički tekst, utemeljen na teorijskoj i istorijskoj dijahroniji – što jednovremeno omogućava podvlačenje razlika između tradicije i modernog).

Dvadesete su godine (i u srpskoj i u hrvatskoj književnosti) velikih eksperimenata, odnosno brojnih *izama*. Kulundžić nije tvorac nijednog izma, ali je po svom aktivizmu stvaralac ekspresionističke orijentacije na koga je presudan uticaj imao nemački ekspresionizam, s kojim je bio u neposrednom dodiru studirajući režiju u Nemačkoj (Berlin, Drezden). Ipak, tumačeći njegove esejističke i programske, pa i kritičke i polemičke tekstove iz 20-ih godina – uključujući i dramski opus, sa posebnim osvrtom na potpuno skrajnute

---

<sup>47</sup> O novom vremenu i novoj literaturi već početkom treće decenije piše i Milan Bogdanović u eseju „Novo vreme, nova literatura“ (iz 1921), u kojem, između ostalog, kaže: „Kad nastupi brzi i zavilani tempo životnoga toka, kad ima usplahirenosti u naravima i previranja u odnosima, onda se i životna dinamika neminovno podiže i potencira. Tu onda deluju romantične težnje da se umetnost u pobudi kao i u ekspresiji uzdigne, uzvisi, da joj se da jedan viši stvaralački smisao, i jedno bogotvorno značenje. [...] I danas, više no ikada, umetnost se prebacuje preko granica i ide pred vremenom, kao izraz jednog novoga stanja u psihologiji savremena čoveka, koga ni on sam još nije dovoljno svestan. Svet nosi u sebi stare navike, a živi novim životom.“ (Bogdanović, 1961: 354–355).

<sup>48</sup> O tome piše Radovan Vučković: „Najpodrobnije se poetikom nove ili drame na novim putevima bavio Josip Kulundžić. Njegova koncepcija drame tog tipa, razrađivana u vremenu od 1920. do 1925. godine tipično je ekspresionistička. Može se reći da nekoliko njegovih tekstova napisanih tada predstavljaju retke primere tumačenja i programiranja ekspresionističke drame kod nas (i u slovenačkoj književnosti njih je najviše, a u srpskoj paralelan pokušaj predstavlja nekoliko tekstova R. Mladenovića (Vučković, 1979: 161).

<sup>49</sup> O fenomenu novog u umetnosti iščitavamo kod Adrijana Marina u eseju „Pohvala novome i njegova geneza (po teoriji avangarde)“, u kojem između ostalog tvrdi: „U dugoj povijesti ideje o književnoj novini avangarde snažno upisuju veoma važno poglavlje. Ideja novine potvrđena je u najčistijim i najznačajnijim oblicima. Da je avangarda usko povezana s novinom i hvali novo, proizlazi iz svih njezinih manifesta, iz svih njezinih programatskih deklaracija. Formule su euforične, uzbuđene i uzbuđljive. To je veliki ideal, velika ljubav, velika religija modernog vremena. [...] Pohvala novoga prelazi u kult novoga, koji opet postaje postulat: postulat apsolutne novine, radikalne, cjelovite, bez prethodnika i bez potomstva“ (Marino, 1977: 285).

pripovetke i roman *Lunar* – možemo izvesti zaključak kako u njegovom eksrpresionizmu prepoznamo i elemente drugih *izama*: sumatraizam pre svega, konstruktivizam, donekle i futurizam u pričama na granici naučne fantastike i futurologije („Hipermikronihil“, „Ideja doktora Elektra“, „Marionete hiperkulture, „Kako će sa zemlje nestati zlato. Scenske vizije za g. 1999“).

U drugoj fazi, tridesetih godina, u vreme različitih sporova u pokretu socijalne literature, odnosno na književnoj levici (kojoj pripada i Josip Kulundžić), njegov esejistički diskurs ustupa mesto kritičkom rukopisu – Kulundžić piše i objavljuje pozorišnu i muzičku kritiku, aktivan je u rediteljskim poslovima, potom u polemičkim odbranama sopstvenog dramskog opusa, dok u esejistički repertoar uvodi i teme o klasičnim vrednostima dramske umetnosti („Veliki datum romantizma“, 1930), o stranom umetničkom stilu („Možemo li podražavati stranom umetničkom stilu“, 1931), o filmu („Sudbina ton-filma“, 1930; „Negativni uticaj filma na pozorište“, 1935), o smehu („Zašto se smejete?“, 1933), o operi i operskoj režiji („Nacrt jedne teorije operske režije“; „Problem operske režije“, „Operski libreto“ itd.).

Možemo zaključiti da je Kulundžić u tridesetim godinama koncentrisan na sopstveni stvaralački angažman u pozorištu i operi, ali i na brigu o režijama i izvođenju njegovih drama na jugoslovenskim scenama.

Treće razdoblje Kulundžićevog teorijskog, esejističko-kritičkog i pedagoškog rada traje od 1945. pa sve do smrti (1970) i obeležava ga isključivo bavljenje dramskim radom i teatrom u svim njegovim oblicima (teorijski, kritički, rediteljski, edukativno, to jest didaktički).

Predmet naših istraživanja vezan je za opisivanje i interpretaciju pripovedačke delatnosti Josipa Kulundžića (i onog segmenta koji pripada ekspresionističkom modelu, ali i onog koji svrstavamo u pokret socijalne literature / literature progressa / neorealizma), kao i za esejistički korpus tekstova iz dvadesetih godina prošlog veka, koji se uklapaju u raspravu o „kulundžićevskom“ modernizmu.



## O novoj umetnosti ili o sintetizmu i sinestezijski – „O umjetnosti“

Kada je reč o esejističkoj formi, najsloženija, ali i najznačajnija, jeste studija „O umjetnosti“ (sačinjavaju je brojne esejističke celine, koje govore o skoro svim umetnostima – književnoj, likovnoj, pozorišnoj, muzičkoj, plesnoj). Zapravo, ovaj korpus tekstova možemo interpretirati imajući u vidu Solarovo određenje pojma *znanstvenost*.

Studija-esej „O umjetnosti“ (1923) predstavlja reprezentativni tekst Josipa Kulundžića, koji označava osnov njegovog teorijskog i književnoistorijskog (ali i umetničkoistorijskog) promišljanja umetnosti. Ovaj esej označava svojevrsnu sintezu o umetnosti, preciznije rečeno: o umetnostima. Njegova posebnost nije samo u eruditivnosti, već se ogleda i u Kulundžićevom interpretativnom umeću tumačenja umetnosti kao specifične sinteze svih umetničkih manifestacija i oblika u međusobnom prožimanju.

Istovremeno, u ovom tekstu možemo uočiti i autopoetičku dimenziju. Zapravo, možda bismo mogli govoriti o autopoetičkom karakteru svakog eseja, bez obzira na tematsku raznovrsnost (to jest, nevezano od toga na koju vrstu umetnosti se odnosi). Jer, Kulundžić pokazuje neku vrstu fascinacije umetničkim fenomenima, stoga govor o nekoj posebnoj umetnosti, u suštini (shodno polazištu o povezanosti svih umetnosti, o njihovom sintetičkom i sinestetičkom karakteru, tačnije: o umetnosti kao integralnom projektu), može biti primenjen na svaku umetnost ponaosob.

Već prvom rečenicom eseja „O umetnosti“ – u kome iznosi uverenje da „estetika kao 'nauka o Lepom' ne može da bude nauka o merilima za vrednost umetničkog dela već odonda otkad je u evropsku kulturu ušao umetnički naturalizam kao škola“, jer „Estetika bi i nadalje zadržala svoju naučnu kompetenciju za umetnost kada bi naturalizam pokazivao nastojanje jedne kompromisne dogme: da je za umetnost ono vredno što je u prirodi i na prirodnom objektu lepo; međutim, naturalizam je naglasio potrebu da se pojam Lepoga smeni s pojmom Istinitoga (Kulundžić, 1923e: 230) – otvara raspravu o sukobu naturalizma (kao „poetike prošlosti“) sa novinama dvadesetih godina, koje su, pre svega, negacija naturalističke poetike.

Naspram naturalizma, Kulundžić predlaže *poetiku antinaturalizma*, koristeći ovaj termin kao specifičnu oznaku za sve novine dvadesetih godina. Prema njegovom mišljenju, „naturalizam je škola bez ideje“ a naspram te bezidejnosti pojavljuje se „simbolizam ili umetnost umetničke ideje, koja dolazi i neovisno i protiv naturalizma, podređuje ideal Lepoga takođe pod svoju svrhu – svrhu da objavi suštinu i značenje Čoveka i Života, preko granica prirodnoga i iznad njih“ (Kulundžić, 1923e: 231).

Kulundžić osporava klasičnu tezu o estetici kao „nauci o lepom“, jer ona „postoji i izvan umetnosti“ (u filozofiji koja podrazumeva i ono što je u estetici „subjektivno i objektivno, psihološko i fiziološko“ (Kulundžić, 1923e: 231), i po tim svojim osobinama, bila je merodavna samo za „idealističnu umetnost“ (Kulundžić, 1923e: 231). Prema njegovom mišljenju, naturalizam podrazumeva materijalizam, a uz njega ne pristaje „idealistična estetika“, dok je simbolizam bliži metafizici. Stoga Kulundžić za „estetička merila“ koja su van ovog konteksta (naturalizam – simbolizam) uvodi novu nauku – artiku.

Estetika, dakle, ne samo da ne može da bude kompetentna nauka za umetnost posle idealizma, nego ona te smerove čak i obara: naturalizam zato što je „neharmonijski“, a simbolizam jer je 'tendenciozan i tetičan'. Estetika, prema tome, može da bude samo deo jedne nauke o merilima za vrednost umetničkoga dela uopće; ta bi se nauka imala da zove *artika* (Kulundžić, 1923e: 231).

Artika je, dakle, „nauka o merilima za vrednost umetničkoga dela“, a ne estetika. Prema Kulundžićevim tumačenjima, tri su tipa „nauke o merilima za vrednost umetničkog dela“:

1. *Artika pravilne racionalne harmonije*, koja sadrži pod imenom „estetike“ merila za idealističnu umetnost;
2. *Artika nepravilne racionalne harmonije* sa merilima za naturalističnu umetnost;
3. *Artika iracionalne harmonije*, koja ima da odredi merila za simboličnu umetnost (Kulundžić, 1923e: 231).

Međutim, najbitniji za svaku umetnost jesu „ritam i dinamika“ – i to ritam i dinamika boja u likovnoj umetnosti, zvukova u muzici i reči u književnosti. Kulundžić pominje i „sintezu svih smerova“ u istorijskom nizu (uticaje i prožimanja), bez obzira što se ideja o novini temelji na antagonizmu jedne nove forme prema onome što joj je prethodilo. Zapravo, on govori o sintezi uprkos otklonu od starog / prošlog / tradicionalnog. A ta relacija staro – novo, prema Kulundžiću, kreće se od „idealistične umjetnosti“, pri čemu pisac uvodi zahtev da „idealistično umjetničko djelo mora da se pokorava zakonima 'nauke o Lepom',, ono „mora da bude učinjeno veštinom čoveka, koji poznaje pravilnosti harmonije“ jer „idealistična se umjetnost osniva na racionalnoj pravilnosti ritma i dinamike: na paralelizmu, koncentričnosti, na divergentnosti i konvergentnosti, te na simetriji koja iz ovih formi proizlazi. (Kulundžić, 1923e: 231)

Najidealniji oblik „idealistične“ umetnosti je, smatra Kulundžić, „apsolutna muzika“, koja poštuje sva pravila harmonije. Što se književnosti tiče, Kulundžić zaključuje:

Za idealističnu se književnost kaže da ima 'ideje'. Mi smo napomenuli da je ovoj književnosti ideal Lepoga glavno, što ima. Koliko se to odnosi na sadržajnu stranu te književnosti, može se naslutiti već i iz onoga što je rečeno o osećajnim kompleksima apsolutne muzike. Lica iz idealistične književnosti, kao nosioci neke izvesne umetničke ideje, jesu tipizirani: oni nisu niti potpuni ljudi iz prirode niti nosioci specifičnih osećanja (Kulundžić, 1923e: 233).

Na dijahronoj ravni posmatrano, ovo su odlike umetnosti antike i klasicizma, donekle renesanse, baroka i rokoka.

Drugi tip artike je „artika nepravilne racionalne harmonije“, što je, prema Kulundžiću, vrednosno određenje za naturalističku umetnost. Što se ritmo-dinamike tiče, ona se u naturalizmu reprodukuje u prirodnom obliku / objektivno, i ona je nepravilna. Naturalizam je protiv izneveravanja prirodnog, čak i kada je posredi groteskno – mora se preneti u tom obliku. Kulundžić tvrdi:

Naturalistična književnost formom je pretežno proza: to je karakteristično jer proza prema vezanoj formi govora ima nepravilniju racionalnu harmoniju. Ta književnost hoće da bude adekvatni izraz nepravilnosti zbivanja i ukazivanja u prirodi: ona hoće da reproducira život. Ona iziskuje prema tome jednu veštinu opažanja i reprodukovanja (Kulundžić 1923h: 294).

Slikarskim jezikom rečeno, u pitanju je „prenošenje“ u književnu formu upravo onako kako je vizuelno opaženo. Iz tog razloga, pravilna harmonija se isključuje, traga se samo za „nepravilnim ritmom“. Kada govori o književnosti naturalizma, Kulundžić insistira i na izvesnim podudarnostima, odnosno komparativnim srodnostima književnosti i slikarstva naturalizma, uz konstataciju da se „vrednost njenih principa najviše očituje u slikarstvu“(Kulundžić 1923h: 294).

Kulundžić u naturalističke kulture ubraja naturalizam kao pravac (školu) i impresionizam, jer on „znači zapravo samo jače naglašavanje formaliteta naturalizma prema umetnosti jednoga *sadržaja*“ (Kulundžić, 1923e: 297).

Na kraju dolazimo do –“*artike iracionalne harmonije*“ – to jest do simbolizma kao onog poetičkog stanovišta / konteksta u kome se može čitati i Kulundžićeva poetika modernističkog opredeljenja, ono što nazivamo kulundžićevskim modernizmom (piščeva

modernistička praksa ostvaruje se kroz antagonizam u odnosu na staro / prošlo). S tim u vezi, ključno je sledeće polazište:

Umetnost je ritmodinamička objektivacija zbilje. Simbolizam počinje u znaku revizije toga aksioma, u prvom redu pojma 'zbilje'. Kako se 'zbilja' u umetnosti odnosi prema realitetu utisaka ćutilnih, prema općim idejama? Ima li umetnost neposredno da reobjektiviše ćutilne utiske objektivnoga sveta? Ili da te utiske objektivniše pretočivši ih u kalup najpravilnije harmonije? Ili umetnost ima da objektivniše opće ideje objekata, kao delove jedne celine koja čini umetničko delo? (Kulundžić, 1923e: 294).

Ovim nizom pitanja Kulundžić otvara i ono najvažnije, koje se tiče odnosa prema starom, iz kog se rađa novo u različitim formama i značenjima. Baratanje apstraktnim idejama koje nisu puka „objektivacija“ prirode (odnosno njeno preslikavanje), nego prevođenje ideja u nova značenja – a što je bitna oznaka novoga duha, novih vrednosti – jeste krucijalno svojstvo simbolističke književnosti, jer je „simbolična svaka književnost koja opisuje osećanja apstraktnim idejama“ (Kulundžić, 1923e: 294).

Sušтина je, dakle, u činjenici da objekti iz prirode uz sebe vezuju „apstraktne ideje“ i „osećanja“, čime se, zapravo, značenje metaforizuje, menja, poprima nove oznake kao svoje svojevrsne simbole – a „onda se mora teoretski opravdati i nova umetnost, koja ima utvrditi objektivne oznake za izvesna subjektivna raspoloženja i za izvesne apstraktne ideje“ (Kulundžić, 1923e: 295).

Prema stanovištu Josipa Kulundžića, *artika iracionalne harmonije* donosi merila za simbolističku umetnost. Kulundžićev simbolizam jeste, ispostavlja se, modernizam, a na to nas upućuje i sledeći iskaz: „Čisto simbolička umetnička kultura jeste 'simbolizam' u svim svojim oblicima i primenama (kubizam, ekspresionizam, futurizam itd.)“ (Kulundžić, 1923e: 297).<sup>50</sup>

Raspravom „O umjetnosti“ Kulundžić i u teorijsku i u književnoistorijsku praksu unosi novinu, stvarajući izvestan terminološki nesklad koji remeti ustaljenu

---

<sup>50</sup> Bojana Stojanović Pantović je pokrenula pitanje o odnosu simbolizma i ekspresionizma u tekstu „Nasleđe simbolizma u ekspresionističkom pokretu“: „Odnos simbolizma i ekspresionizma, kao i veza između dekadencije i ekspresionizma predstavlja veoma značajno pitanje, koje do sada u nauci o književnosti još nije dovoljno istraženo (Stojanović Pantović, 2012: 393).“ A kad već imamo stavove Josipa Kulundžića u vidu onda je ova teza i te kako zasnovana.

književnoistorijsku sliku o simbolizmu i kao pravcu i kao stilskoj formaciji<sup>51</sup> – za šta nudi sledeće objašnjenje:

*Simbolična* je književnost uvela iracionalni ritam; na principu sinestezije, simbolična književnost predočuje jednu ideju muzički i prenosi ritam te muzike u književnost; taj ritam dakle nije u neposrednoj vezi s rečima (akcentima) nego sa muzičkim ritmom kao izrazom za značenje te reči; time je simbolična umetnost odvojila akcenat od metrike i raskinula njihovu ovisnost; specijalan je slučaj gde simbolik uzima *reči* po njihovim muzičkim *valerima* i stvara opet sinestetični ritam (Maeterlinck). U književnosti ne postoje naročite oznake (osim antikle metrike) za ritam; njega određuje akcenat, koji je kod svake reči određen (Kulundžić, 1923e: 336).

Odnosno:

Književnost je u suštini simbolična i zato je novi pokret u umetnosti pretežno književnoteoretske naravi: književnost se po principu sinestezije pomaže slikarstvom i muzikom, da naglasi svoju dinamiku i svoj ritam; a sinestezija je karakteristična za novu umetnost (Kulundžić 1923e: 336–337).

Ono što je za sve umetnosti objedinjujuće, a prevashodno važno za književnost, jeste i Kulundžićeva ideja o umetničkom sintetizmu koji odlikuje sve nove umetničke projekte (novu muziku, novo slikarstvo, novu književnost). U skladu sa naznačenim novinama, Kulundžić u ovom kontekstu govori o novom ritmu, novoj dinamici, novoj harmoniji, potcrtavajući: „najkompetentnija definicija umetnosti je: *umetnost je ritmodinamička objektivacija zbilje*“ (Kulundžić, 1923e: 404).

Kulundžić je simbolista (ekspresionista), koji pojam modernizam ne upotrebljava u svojim tekstovima (ni u kritičkim, ni u književnoistorijskim), prepoznajući u simbolizmu sve bitne odlike novog, prevratničkog, prelomnog, što je negacija tradicije u svakom obliku:

Simbolik (ekspresionista, kubist, neoklasik, vizionar prostora, sinestetičar, futurist, neoromantik, neoverist, apsolutist harmonije, protoformist itd.) „deformira“ prirodu, da poveća njenu supstativnost, njenu sposobnost da „označuje“ osećanja. Tehnički to donosi

---

<sup>51</sup> Takav „prestup“ odnosi se na imenovanje *izma* u kome je sam Kulundžić delovao – reč je o njegovom stanovištu da je modernizam dvadesetih godina zapravo simbolizam, kome je sam autor „produžio trajanje“ mimo ustaljenog stava da je simbolizam stilska formacija koja je po Veleku trajala od 1886. do 1914. godine, a taj stav dele i srpski i hrvatski istoričari književnosti (A. Flaker, M. Šicel, P. Palavestra, R. Vučković).

sobom sama sinestezija. Deformacija prema tome znači za simbolika transformaciju (Kulundžić, 1923e: 490).

Za raspravu o simbolizmu kao kulundžićevskom modernizmu čine nam se ključni segmenti o sinesteziji:

Sinestezija je metoda simbolika, kojom on u jednoj umetničkoj oblasti objektivise zbilju *nenadležnim* metodima i sredstvima. Nenadležno je sredstvo slikarstva: zvuk i reč; muzike: boja i reč; literature: zvuk i boja (Kulundžić, 1923e: 490).

Umetnik je dakle pronašao boju i muziku reči, boju i rečitost zvuka, muziku i osećanje boje, i tim novim, sinestetičnim sredstvima nastojao dati objektivacije, koje prema prirodi kao izlazište takođe postadoše: nove objektivacije nove prirode. U sinesteziji video je umetnik onu metodu pomoću koje će osećanja toliko vezati za objekt da će ovi ta osećanja „značiti“; oni će biti *simboli*. *Simbol* je dakle formacija objektivacionih elemenata jedne oblasti metodom objektivacije drugih oblasti, uz koju je formaciju osećanje toliko usko vezano da ona to osećanje ‘označuje’ (Kulundžić, 1923e: 490–491).

Da je u književnosti oduvek postojao znak sinestetske veze, kazuje već naše ranije opažanje da književnost stoji kao umetnička oblast između slikarstva (po dinamici) i muzike (po ritmu) (Kulundžić, 1923e: 492).

Treba i kao književnik misliti tako kako „misli“ slikar i muzičar. Tako se došlo do sinestezije. Književniku je sada trebalo govoriti „de la musique avant tout chose...“ (Verlaine). Ili treba misliti kao slikar (Baudelaire, Nietzsche). Treba „videti zvuk“, „čuti boje“ (Huysmans: „A. Rebour“). Jer na dnu duše vladaju takovi snošaji osećanja kojima je *muzika* grafička predodžba (Maeterlinck), pa zato treba „misliti“ muzički i onda kada se ti snošaji osećanja donose rečima (Kulundžić, 1923e: 493–494).

Svaka umetnička oblast, u znaku svoje velike tradicije, hoće da sačuva svoju autonomiju. Ipak se počelo pomišljati na potporu *načina objektivacije* drugih oblasti; književnik je pokušao da stvara kao muzičar, ostajući, dakako, u svojoj oblasti. To mu je uspelo tako što je osećanja registrovao u svesti ponajpre onako kako ih registruje muzičar; tek je zatim formirao tu „primarnu muziku“ Rečima, upotrebljavajući Reči kao *adekvatume zvukova* te „*primarne muzike*“, ne možda kao naučne adekvatume osećanja. Mi to kraće, iako ne baš potpuno tačno, kažemo da je književnik „mislio“ muzički, a formirao književnički. – Na korespondentni način može književnik da „misli“ slikarski. On svoja osećanja, od kojih kod stvaranja polazi, registruje u svesti tako kako ih registruje slikar: u bojama i formacijama tih boja, u slikama; tek te slike „primarnoga slikarstva“ formira zatim Rečima. Te su Reči i opet: bilo adekvatumi

boja, bilo adekvatumi formâ „primarnoga slikarstva“. Po sebi se razume da formacije Reči neće pokazivati nikakvu racionalnu logiku, budući da svaka Reč ne znači egzaktnu oznaku jedne apstrakcije ili konkrekcije, nego adekvatum jednoga zvuka ili jedne obojene forme. Takova Reč, kao adekvatum, zove se *simbol* (Kulundžić, 1923e: 496–497).

Stranice o sinesteziji, kao i sveukupna promišljanja umetnosti u studiji „O umjetnosti“, svrstavaju Josipa Kulundžića među originalne i samosvojne mislioce o modernom i modernizmu u umetnostima (njegovim rečima: o simbolizmu) i u hrvatskoj i u srpskoj književnosti. Njegov zaključak je glasi:

Simbolizam, umetnost najvećega *izraza* osećanja (ekspresionizam), jeste ujedno i umetnost *centralne umetničke ideje*. Centralnu „umetničku ideju“ (= naziranje) čini onaj skup osećanja od kojega simbolik *polazi* kod objektivacije zbilje (Kulundžić, 1923e: 497).

Rasprava o Kulundžićevom modernizmu dobija svoje puno „opravdanje“ baš u tezama o sinesteziji. Istovremeno, to su stranice koje otvaraju i mnoga druga pitanja o umetničkim projektima srpske i hrvatske književnosti u doba avangarde dvadesetih godina.

## Kubizam

I esej „Kubizam“ (1923), označen kao „Predavanje u linijama“, jeste beseda o avangardnim projektima umetnosti, s težištem na ekspresionizmu – kako, uostalom, kaže i sam pisac: „Govoriću o ekspresionizmu ostavljajući na stranu druge izme; čak i kubizam“ (Kulundžić, 1923h: 23). Priča o novome u umetnosti je za Kulundžića priča o prošlosti kao izvoru, podsticaju, inspiraciji za novinu. „Putokazi“ za otkivanje ishodišta su: „Gotika – Renesansa – Barok ili drugim jezikom: Romantika – Realizam – Naturalizam“. Gotika je, tvrdi Kulundžić, „božanska“, „Renesnsa je čovečanska“ a „Barok je reakcija na Renesansu“ (Kulundžić, 1923h: 23)..

Neobična, atipična beseda o umetnosti XIX veka i antagonizmima u njenom kontekstu je, zapravo, neka vrsta istorije moderne likovne umetnosti. Esej je i rasprava o tradiciji koja se preleva i u ono što Kulundžić označava kao „novu umetnost“, odnosno „današnja umetnost novih i čudnih oblika“.

Nova umetnost seća na naivne tvorevine prehistorijske i prve historijske umetničke radnje. Tako na primer neke vaje novog ruskog vajara Arhipenka sećaju na prehistorijske idole iz Mentone, zatim na primer crteži mladoga nemačkog slikara Ftanza Marca sećaju na slike na stenama Altamire i konačno na primer prašume novoga francuskog slikara Henria Rousseaua sećaju na pozadine zidnih slikara na tebskom grobu, koje prikazuju Egipcana u lovu. Kako su mladi današnji umetnici otišli unazad, može da nam objasni rekapitulacija razvitka umetnosti do danas:

Ponajpre gotika, Iza gotike renesansa, a posle ove barok. Klasicizam seća na renesansu, a impresionist Hodler na gotiku. Linija je dakle pošla unazad i danas se zaustavila kod prehistorije starih piramida.

A to je već priča o tradiciji, o novoj umetnosti koja se naslanja, ili pak koristi elemente primitivne umetnosti, odnosno u njoj nalazi inspiraciju – što je, naravno karakteristično za avangardnu umetnost, odnosno za Kulundžićev ekspresionizam koji po njemu „... nema definicije, koja bi bila manja od jedne knjige, u kojoj je prikazana historijska nužnost njene pojave danas. Ekspresionizam nema definicije od jedne rečenice, osim one, u kojoj svaka reč kao objekat objašnjavanja otvara za sobom beskrajne mogućnosti novih objašnjavanja (Kulundžić, 1923h: 23).



## Ekspressionističko slikarstvo

Esej „Rusi i ekspresionizam“ posvećen je nemačkom ekspresionizmu – podseća na činjenicu da su ruski avangardni slikari koji su se našli u egzilu između dva rata (Arhipenko, Kandinski i Šagal), zapravo, tvorci nemačkog ekspresionizma, odnosno stvaraoci koji su bitno uticali na nove pojave u nemačkoj likovnoj umetnosti: „Tri su imena, vezana za početak ekspresionizma u nemačkoj likovnoj umetnosti: Arhipenko, Kandinsky i Chagall. Trojica: svest ritma, svest dinamike i svest iracionalne ritmodinamike potresu temeljima vekovnog umetničkoga naziranja“ (Kulundžić, 1923f: 37).

Inicijalna rečenica ovog eseja definiše ekspresionizam: „Ekspresionizam je nemačka kultura“ (Kulundžić, 1923f: 36). Iznescena teza je opravdana i tačna – ekspresionizam je u Nemačkoj bio najrašireniji i najradikalniji, a potom se prelio i na južnoslovenske prostore (Hrvatsku pre svih, Sloveniju i Srbiju). Kulundžić ukazuje na slikare koji su u nemačkoj likovnoj umetnosti prepoznati (pre svih na Sezana, koji je za njega „sveti Ivan Krstitelj nove umetnosti“ (Kulundžić, 1923f: 36), potom na Van Goga i Gogena), ali pominje i važne elemente koji su pristigli sa istoka:

Rusi, u naturalizmu psihologisti, protiv materije mistici, u fanatizmu buntovni, protiv formâ vizioneri, puni isprepletenih zvukova, boja i reči, jer im je molitva kao zvonjava, ikonostas kao psalm, a muzika stepskog vetra priča, Rusi, čisti kao barbari, duboki kao bogovnjaci, šalju u ukočenu napetost pre velike umetničke revolucije spasiteljsku reč, reč, koja razvezuje. Oni daju Nemcima stazu za njihovu veliku epohu. (Kulundžić, 1923f: 37)

Stranice ovog eseja koje su, između ostalog, i programski intonirane, a posvećene su Arhipenku, Kandinskom i Šagalu, predstavljaju apoteozu ekspresionizmu, koji je u ranoj stvaralačkoj fazi bio i poetička „podloga“ Josipu Kulundžiću. Ruska avangardna trojka važna je jer je preporodila likovnu umetnost, a njen uticaj je najvidljiviji u nemačkom ekspresionizmu:

O Arhipenku Kulundžić kaže kako:

U doticaju s Francuzima, gospodarima forme, razbija formu u ime iracionalnoga *ritma* osećanja. Trebalo je, da oslobodi umetnost prirodne formalnosti. Ritam je nešto što pripada formi. Prirodna forma diktira svoj ritam. Umetnik, međutim, ima da pobedi, savlada prirodnu

formu, ako želi da iznese svoj ritam, da diktira svoj ritam formi, da proklamira zakon ritmike svoje duše. Hodler je ostao u svojoj ritmijskoj nameri tek stilizator naturalističnoga. Picasso i Gleizes tek ritmijski teoretičari klasicizma, prvi preko crnačke plastike, drugi preko Derainea. U početku barbarskom podsvesnosti Arhipenko iznosi neposredno ritam zbivanja ideja, kasnije, višom namerom, ujedinjuje u znaku ritmike slikarstvo i vajarstvo stvarajući skulptoslike iz različitoga materijala (metala, kamena, stakla, drva, gipsa, boje u isti mah) i postaje tako preteča jedne velike grupe nemačkih neovišnjaka (Kurt Schwitters, Johannes Molzalm, itd.), da konačno, 1916, dođe do čiste ritmike transformiranih telesa, do iracionalne ritmike muzike duše. Na gotovo sve mlađe nemačke vajarke ima Arhipenko jak upliv: bilo iz svoje barbarske epohe (Ernst Barlach) ili iz svoje skulptoslikarske, bilo iz čisto transformirano ritmičke (Edwin Scharff, Cristoff Voll). Njegovo naglašavanje ritmike odvede Nemci u poslednje vreme u teoretske apsurd: od akta transformacijom dolazi do geometrijsko-inženjerske slike (Schlemmer) (Kulundžić, 1923f: 37).

Kulundžić je Kandinskog opisao na sledeći način:

Kandinsky: ono je lepo, što proizlazi iz unutarnje potrebe duše. U umentosti, drugim rečima, treba da se nešto kaže, što je izraz duše. Izraz je glavno, dinamika. Izraz međutim, ne daje boja, vezana uz formu, kao kod Van Gogha, nego čista boja, oslobođena boja. Boja sama može da izražava, ona je baš, koja u svojim odnosima čini izraz; boja ima osećaj. *Slobodna*, kao i zvuk, boja ulazi u harmoniju slike kao i zvuk u harmoniju muzike. Sklad boja odgovara skladu tonova, postoji „muzika boja“. Gledajući sliku treba da čujemo muziku, koja je uza nju vezana. „Sinestezija“ je božanska mogućnost, da se oćuti raznih ćula asociiraju. Sinestezijom se muzika ideja izražava simfonijom boja. Psihološko znaćenje boje kao jedinice te simfonije doživljaja određuje umetnik po svom temperamentu. Kandinsky je sâm izveo svoju teoriju (Ueber das Geistige in der Kunst. München, 1912). On je njom delovao na gotovo sve nemačke ekspresioniste, koji su izražavali bojom. Na nemačke „novoromantike“ u prvom redu na najboljega od njih: Franza Marca, zatim na Paula Kleea. Za ovima utiće na „Raum-Visionäre“ na G. Muche-a, A. Tropp-a i (pored Arhipenka) na boje J. Mohlzhama i K. Schwittersa. Konačno ima jak uticaj na ranog Kokoschku i Noldea. (Kulundžić, 1923f: 37).

Uticaj Šagala, Kulundžić je posebno isticao:

Najveći i najneposredniji je svakako uticaj *Chagalla*. Za njega je umetnik pozvan, da stvara novu realnost, iracionalnim zakonima svoje fantazije. Svemoćnost fantazije. Dok je ritam ritmičara Arhipenka još uvek iracionalan u okviru lepoga, a dinamika dinamičara Kandinskoga suviše apstraktna u svojoj antiformalnosti, dotle su za Chagalla i forme i boje, kakove su u prirodi,

samo elementarna znamenja za neograničenu slobodu kombinovanja vizija. Forme iz prirode, daleke po svom značenju i svojoj „logičnoj“ vezi, fragmentarne prema uobičajenoj celovitosti, u kojoj nam se ćutilno ukazuju, asocira umetnik po receptu fantastičnoga sna i spaja jednom naročitom harmonijom bojâ u celu kompoziciju duboke i značajne jedne vizije. Chagall znači sintezu Arhipenka i Kandinskoga, i preko njih formuliranje prvoga i ostvarenje suviše apstraktne teorije drugoga. On postaje najveći simbolik nove umetnosti uspevši da dade sliku jedne vizionarne ideje. Zato ima neobično mnogo naslednika i oponašača u Nemačkoj. Njegov ga zemljak L. Segall shvaća kongenijalno. Nemci ne mogu da ga prate u dubinu: H. Campendonk ostaje na površini prirodnih asocijacija težeći za Chagallom; G. Grosz, pun Matissea, tumači svoga Chagalla kao primitivca; W. Baumeister, romantik, asocira po teoriji Chagalla, ali ne po svojim vizijama, te ostaje nem; za Chagallom, ne s njim Maria Uhde; itd. (Kulundžić, 1923f: 38).

## „Mistika i nova umjetnost“

Ovaj Kulundžićev esej je i neka vrsta manifesta, jer u sebi sadrži sve one elemente koji se provlače kroz ostale tekstove kao prepoznatljiva nit: misticizam, simbol, ekspresionizam kao antinaturalizam, ideju o umetničkim prožimanjima, ukrštanjima istočnih sa zapadnim kulturama – „Mistika se rodila kao dete braka Istoka i Zapada za nas: brak hrišćanske filozofije Zapada i emanacionoga sistema Istoka“ (Kulundžić, 1921e: 188). Ipak, različita su određenja ovog pojma, na zapadu nemaju istovetno značenja kao na istoku, svom ishodištu:

Za Zapadu znači mistika prekoračenje razuma (neoplatonisti), za Istok ona znači negaciju spoznanja uopće (Lao–Tse). Na Zapadu još se ostavlja osjećaj (neoplatonski entuzijazam) kraj razuma, na Istoku se intuicijom (Buddha) teži za uništenjem individualne svesnosti. Zapadna filozofija uopće je dejstvovanje, aktivitet (Kant), istočna religija i nauk suzdržavanja od dejstvovanja, pasivitet (Buddha, Lao–Tse). Zapadno razmišljanje je analitično (prirodna filozofija), istočno osećanje je sintetično (Tao). Na Zapadu mistika traži Beskrajno, ali u Ograničenom: na Istoku odvrća se pogled od stvari i oseća jedinstvo sa Svime, izjednačavanje s Prabivstvom (Kulundžić, 1921e: 188).

Kulundžić ukazuje na dve pozicije mistike na Zapadu i na Istoku – jedanput je mistika granica između dva sveta („ovamo filozofija, onamo religija“, odnosno „ovamo nauka, onamo nauk“) ili, u drugom slučaju, mistika je veza između ta dva sveta: na Zapadu je „mistična filozofija (Schelling)“ a na Istoku „mistična znanost (alkemija)“ (Kulundžić, 1921e: 188).

Kulundžić u ovom eseju predočava i istorijski razvoj mistike i misticizma (od staroga veka, pa preko srednjeg do novog veka u kome je:

Najnovija umetnost prisvojila si je mistiku. Paralelno sa materijalističkim nacionalizmom u filozofiji razvijao se u književnosti naturalizam do krajnje groteske. Kad je trebalo izaći iz užasa groteske okrenula se nova književnost racionalizmu i materijalizmu leđa, i licem u lice našla se sa Istokom mistike. Videlo se: mistika je odvajkada imala veze s lepom knjigom: vezala ih je pesnička simbolika i intuicija, protivno od zapadne filozofije sa svojom stvarnosti i razumom. Našli se licem u lice: simbolika protivu stvarnosti, intuicija i mašta protivu razuma i logike, Istok protivu Zapada. Trebalo je zaista, da književnost propadne sa zapadnom

filozofijom i naukom u ponor Velikoga rata, dok je uvidila, da je bolje učiniti istočnu mistiku svojom svojinom, negoli služiti zapadnoj filozofiji i znanosti (Kulundžić, 1921e: 189).

Takođe, Kulundžić napominje da su i Rusija i Nemačka – „gledajući u prvotne orijentalne mistike“ – stvorili „novu kulturu, novu umetnost“, a ta nova umetnost je ekspresionizam, koji se manifestuje kao „reakcija na ćutilnu stvarnost, na naturalizam, na objektivizam“ (Kulundžić, 1921e: 189). Povratak Istoku neophodan je kako bi stvaralac pronašao „tajnu jedinstva čoveka s kosmosom“ (Kulundžić, 1921e: 189), a upravo je to tačka u kojoj

Treba tražiti početke ekspresionizma: primitivna mistika orijenta govorila je jasnom formulom: odvratiti pogled od objektivnog ukazivanja stvari sa stanovišta ličnog; izjednačiti se s čitavim kozmosom; osetiti u sebi ritam svemirskoga zbivanja (Kulundžić 1921e: 189).

Istočnjačka mistika je u stvaralaštvu Josipa Kulundžića prisutna pre svega u ranim pripovetkama i u „mističkoj noveli“ *Lunar*.

\*

Kao što eseji „O umjetnosti“, „Kubizam“ i „Rusi i ekspresionizam“ označavaju neku vrstu poetičkih tekstova o Kulundžićevom sintetizmu u stvaranju, ali i tumačenju umetnosti, tako su važno poetičko svedočanstvo i oni eseji koji se bave pojedinačnim temama, a tu pre svega mislimo na one vezane za narativnu umetnost, a zatim i na dramu kao najdominantniji žanr u Kulundžićevoj stvaralačkoj praksi.

## Eseji i manifesti o dramskom stvaralaštvu

Josip Kolundžić je svoj kritički stav o novinama manifestovanim u godinama posle Prvog svetskog rata (u periodu modernizma – epohi koju je označio na sledeći način: „simbolizam ili: ekspresionizam ili: nova umjetnost najspecifičnijih supstrata“ (Kulundžić 1924g: 45) izricao najviše u raspravama o novoj drami i novoj likovnoj umetnosti (ili o umetnosti uopšte). Najfrekventnija oznaka za novine unutar dramkog označene su kao: „nova drama“, „novi scenski lik“, „nova scena“, pri čemu sve te novine Kulundžić vidi kao simbolističke, shodno sopstvenom polazištu, prema kojem vrhunac simbolizma predstavljaju dvadesete godine XX veka.

Esej „Psihologija nove scene. (Jedan nacrt)“ počinje neobičnim detaljem: Kulundžić gleda Delonejov „Ajfelov toranj“ i konstatuje: „Ja sam u toj slici vidio jedan put. Put umjetničkog doživljaja od tijela predmeta do duše stvari. Put od impresionizma do ekspresionizma“ (Kulundžić 1921h: 54). „Tijelo predmeta“, to jest Ajfelov toranj, jeste „kulminacija umjetnosti bez duše“ (Kulundžić 1921h: 54), oličena u impresionizmu, a ono *nešto drugo*, „deformisano“, „transformisano a poseduje dušu“ jeste ekspresionizam. Antagonizam između „umetnosti bez duše“ i „umetnosti s dušom“ Kulundžić slikovito opisuje:

Sav bijes i prezir mlađih uperen je protivu predmeta, protivu njegova tijela. Ekspresionizam su, u prvom bijesu, zakrenuli snažnom rukom normalnom objektivacijom predmeta, deformirali normalu i linijsku ritmiku, adekvatnu umjetnikovoj nutrini. Umjetnost, koja izvlači stare dojmove, našla se protivu umjetnosti, koja daje nove dojmove: reminiscence protivu doživljaja. Predmet koji je deformiran, izgubio mogućnost podražavanja, dražkanja, realizovao je u umjetnosti samo svoj pojam: od predmeta što ga gledamo, donešena je u umjetnosti stvar. Predmet nas veže za milieu. Stvar kao jedinica ili elemenat kosmosa oslobađa nas konkretnog kauzaliteta (Kulundžić, 1921h: 54).

da bi zaključio: „Zato je današnji ekspresionizam jedan put. Možda najbolji put iz 'bezdušnosti' naturalističko-impresionističkog slikarstva“ (Kulundžić, 1921h: 54).

I u ovom eseju Kulundžić ukazuje na „sinesteziju“ kao ključnu odliku moderne, simbolističke-ekspresionističke drame, to jest pozorišta – pozorišne scene kao prostora demonstracije ekspresionističke / antinaturalističke drame, koju definiše kao „nova drama“.

Tako „nova scena“ (kao neka vrsta okvira za realizaciju teksta u novoj režijskoj praksi u kojoj je režiser ključni autor) potvrđuje tu magiju sinestezijske:

Na principima nove umjetnosti, koja naglašava suverenost svojih elemenata, scena, kao slika, hoće da djeluje bojom. Ako svaka nijansa koje boje može da korespondira s jednim osjećanjem, onda se barem teoretski, može razumjeti i najradikalnija ekspresionistička slika: lepeza nijansa daje kompleks osjećaja, dušu. A to je svrha ekspresionizma (Kulundžić, 1921h: 55).

U ekspresionističkoj režijskoj realizaciji, u prožimanju i sadejstvu, nalaze se i reč (tekst), i boja (slika) i, zvuk (muzika) – sve ono čemu je Kulundžić i kao dramski stvaralac i kao pisac i kao dramaturg i kao reditelj težio.

U eseju „Literatura i teatar“ Kulundžić, takođe, govori o novom teatru koji nastaje iz „kreativne fantazije redatelja“ (Kulundžić, 1924/1925: 14), koja je, zapravo, „lična stilska interpretacija jednog dramskog djela po stvaraču u teatru, novom redatelju“. Istovremeno, ovde dovodi u pitanje dramski tekst kao literarno delo, svodeći ga na „tekst za teatar“, koji će u umetničko delo pretvoriti tek „novi reditelj“, bivajući u funkciji „nove režijske umjetnosti“ (Kulundžić, 1924/1925: 14). Jer, „režiser proglašuje teatar jednom zasebnom umjetnosti, jednom određenom slatinom izvjesnih razmjera literarne glume i likovne umjetnosti, (pa čak glazbe i plesa)“ (Kulundžić, 1924/1925: 14).

Nova drama za novo vreme predočava jasan koncept, dok je pitanje realizacije velikih dela dramskih klasika (Šekspir, Strindberg itd.) Kulundžić rešio imajući u vidu da svako novo vreme dela klasika postavlja na scenu u duhu svoje epohe, jer „Shakespeare ili kasnije Strindberg nisu pisali za moderni teatar: to su autori vječnosti, stvarajući svečovječanskih vrednota: svaka teatarska epoha interpretirat će ih na svoj način u duhu svoga vremena“ (Kulundžić, 1924/1925: 15).

Nova drama podrazumeva i novu režijsku umetnost i novu scenu i novi scenski lik – i sinestezijsku. Za raspravu o modernizmu iz korpusa Kulundžićevih tekstova o dramskom stvaralaštvu nove simbolističke / ekspresionističke epohe (20-ih godina XX veka) izdvajamo tekstove: „Most“ (1921), „Nova drama“ (1924) i „Čista dramatika“ (1925). Posredi su tekstovi koji imaju jasnu programsku obojenost i teorijsku utemeljenost.<sup>52</sup>

---

<sup>52</sup> Radovan Vučković je ovaj tip Kulundžićevih tekstova opisao na sledeći način: „On je u teorijskim tekstovima o novoj drami i pozorištu, negde od 1920. do 1930. godine, prešao put od ekspresionizma, preko pirandelovske groteske, do teorije socijalno-političke dramaturgije“ (Vučković 1982: 333). A na drugom mestu tvrdi: „Njemu je pisanje o problemima dramaturgije i profesionalno bavljenje pozorištem pomoglo da upozna zakone

## „Most“ ili o drami

Ovom krugu eseja o pojedinačnim temama pripada i tekst „Most“ (čak možemo ukazati na to da postoji i drugi naslov, koji je, zapravo, ključ za razumevanje: „Drama“), s ilustrativnim motom:

S onu stranu šuma učenih kapaciteta, na jednoj posvema praznoj tratini čistoga gledanja, lišen samoga sebe, podavši duši ruke, uzimam u fiktivnu desnicu reč: **D r a m a**, da joj raščlanim svako slovo. Sa sedam puta više ljubaznoga obzira da koga zadovoljim, negoli znanstvene dobronamernosti da koga uverim – oko svakoga slova ove važne reči oviju mnoge moje misli nekolikostruki red ritmičkih plesova nasmejane kozerije (Kulundžić, 1920c: 2).

Moto je ovde u funkciji objašnjena postupka koji će autor primeniti (neobaveznost, stvaralačka sloboda kao odlika esejističkog kazivanja – dakle nerazmišljanje o odjeku kod *drugog* – slušaoca ili čitaoca; a, sa druge strane, zapažamo određenje da je kazivanje zapravo kozerija, pisac ukazuje na zobožnju *neozbiljnost*. Tekst „Most“<sup>53</sup> (ili slobodnije: „tekst“ „D R A M A“) ima programsku vrednost, predstavljajući uvod u stvaralački prostor koji je Kulundžiću najbitniji – dramski diskur, odnosno pozorišni prostor.

Kulundžićevo raščlanjavanje svakog slova lekseme drama ima i simboličko značenje. Svaka reč u prvoj rečenici počinje „slovom“ koje autor raščlanjuje: **D** – Dobro je da razvojna povest ulazi u „nauku o lepom“; **R** – Reći ću odmah: klasična drama ima karaktere...; **A** – Ali moderna drama ima karaktere; **M** – Međutim, ekspresionistička drama nema karaktere; i **A** – Ali ja sam potpuno fragmentaran i sušt“ (Kulundžić, 1920c: 2–3).

U prvom fragmentu, pod slovom **D** Kulundžić ukazuje na „ritmički pravac“ dramskog stvaralaštva:

Ja osećam dakle svoju dušu, kad povlačim ovm pravcem razvojnu liniju drame: Klasična – Moderna – Ekspresionistička. Te određene formacije, koje samo u naročitim izuzecima ulaze jedna u drugu i onda već traže oprezno oko, uglavnom i sveopće mogu se prepoznati po

---

dramskog dela. U esejističkim tekstovima koje je objavljivao početkom dvadesetih godina on se zainteresovao pitanjem avangardne drame“ (Vučković, 1982: 349–350).

<sup>53</sup> „U programskom članku *Most* pokušava da izvrši diferencijaciju između klasične, moderne i ekspresionističke drame, on, uzimajući pritom kriterij da prva daje *karakter*, druga *individuum* i treća *simbol duše*, prihvata klasifikaciju poznatog nemačkog dramskog pisca P. Kornfelda iz eseja i *Umetnost, teatar i drugo* (1918). [...] Kulundžićeve misli iz članka *Most* sadrže neka *opšta mesla* ekspresionističke filozofije, primenjene na specifična morfološka pitanja drame, odnosno probleme dramskog stvaranja u ekspresionističkoj književnosti“ (Vučković, 1979: 161–162).



najjačem elementu drame: karakteru u prvom redu, onda po načinu po kojem je duša uzela učešća u dejstvovanju za koje se reklo da je radnja drame (Kulundžić, 1920c: 2).

Autor u prvom segmentu ukazuje samo na formu, ali ne i na sadržinu drame, što je prisutno u preostala četiri segmenta.

U tom „razvojnem luku“, na prvome mestu je „klasična drama“, kao tema pod okriljem slova **R**:

Klasična drama ima *tip*. Tip je *dosledan* karakter. Karakter klasične drame ima dušu, koja od početka do kraja svoga života manifestirana na daskama, ima jedan moralni zor koji je svesilno porazio druge osećaje. Drugi jedan tip ima drugi jedan moralni zor. Dejstvovanje tih eminentnih zorova jedan na drugi – to je radnja drame. Radnja je prema tome jedno pitanje forme. Ti moralni zorovi (ili čak i filozofski zorovi) mogu da budu složeni od više psiholoških jedinica u jedan splet, koji se uvek objavljuje kao celina i to je glavno (Kulundžić, 1920c: 2–3).

U Kulundžićevoj tipološkoj šemi, u trećem segmentu (pod prvo **A** u reči drama) nalazi se **moderna drama**:

Karakter moderne drame ima dušu, koja u početku svoga života, manifestiranoga na daskama, ima jedan eminentni osećaj ili zor (zor je izraz osećaja, formiranih po događajima koji na nas deluju) (Kulundžić, 1920c: 3).

da bi zaključio:

Na kraju, sasvim je, razume se, sporedno za ovaj poredak stvari, da li je moderna drama pisana romantično, neoromantično, realistički ili naturalistički (Kulundžić, 1920c: 3).

Ovom konstatacijom Kulundžić ukazuje da i u različitim epohama može biti prepoznatljiv moderni duh.

U petom segmentu, pod slovom **M**, skriven je autopoetički fragment, njegov dramski credo ključan za ranu, ekspresionističku fazu dramskog stvaralaštva:

Kažem: ekspresionistička drama ima mesto karaktera **simbole**. Simbol je ime ili slika svih prirodnih fenomena (materijalnih forma i prirodnih sila), u koje je postavljen jedan određeni čovekov osećaj. Ovo je jedna vrlo važna definicija. Osećaj dakle iznet je iz duše i postavljen izvan čoveka. Gdje se, dakle, izvan čoveka na daskama, odigrava ekspresionistička drama. Radnja ekspr.[esionističke] drame nije radnja ili dejstvovanje zorova i osećaja usađenih u tela,

koja su više nego sredstva; ta radnja je u namernom skladu iznešen niz osećaja u namernom odnošaju prema onim fenomenima u koje je zôr ili osećaj uklopljen, i koji (fenomen) nije nego obično izražajno sredstvo za psihološke jedinice čovekove. Radnja ekspr.[esionističke] drame odigrava se u onome, koji tu dramu može da proživi: u gledaocu bore se simboli. Pozornica ekspr.[resionističke] drame je ogledalo one duše, koja je u areni: prema tome je pozornica samo pozornica duše ili slika duše i to samo onda, ako je u posmatralačkoj areni duša. Kod preekspresionističke drame duša je sredstvo tela; kod ekspr.[resionističke] drame telo je samo sredstvo duše, da štaviše, nije samo telo čovekovo sredstvo da se kaže njegova duša, nego svi prirodni fenomeni.

Ekspresionistička drama nastala je razvojno sve jačim naglašavanjem vrednosti i jakosti duševnih manifestacija i sve manjim značajem materijalnoga tela čovekova. Ona je nastala pod devizom: apsolutni osećaj (Kulundžić, 1920c: 3).

Tekst „Most“ je neobičan eksperiment, ostvaren kroz igru sa slovima reči *drama*, koja su ujedno i naslovi za svaki segment eseja „Most“. Isto tako, i struktura eseja skreće pažnju, jer je esej sazdan od malih fragment-eseja. Poslednji takav fragment daje nam šifru, ključ za razumevanje modernosti kao palimpsesta kojem se nalaze naslage / slojevi modernog, na koje smo nailazili u prošlosti.

A nas vraća na početak teksta, razrešavajući nedoumicu koju nam naslov u prvi mah nameće: naslov je „Most“, a o mostovima se ne govori (po vertikali je dat pravi naslov: D R A M A. Konačno, da bi se došlo do modernosti / modernizma, mora postojati most između tradicije (u kojoj se prepoznaje modernost) i onoga što su savremeni tokovi.

Ovaj poslednji fragment-esej citiramo u celini, jer predstavlja osnov za razumevanje istorijskog konteksta, a, pored toga, i poetički i auto-poetički je indikativan:

Ali ja sam potpuno fragmentaran i sušt, i žurim se jer već vidim da znate kako imam posve određenu nameru, kad baš ovoliko i ovako pišem o drami.

I jeste: hteo sam da to napišem samo zato, da mogu pitati: „Što je baš s jugoslavenskom dramom i njezinom formom od danas na sutra?“ Most između klasične drame i moderne drame udaren je, i kod nas se mogu davati moderne drame već i bez znatnijega rizika u pravcu nerazumevanja. Ekspresionistička se drama ne može kod nas davati. Ne samo zato, što se i ne zna šta je to ekspresionistička drama, nego i opet zato što treba – most. I zato, dopustite da budem intiman, zato sam izašao iz sebe iznad sebe i naložio sebi: kuda ćeš u mutnu bujicu, da dogaziš drugu obalu? Ne vidiš li koliki se okreću u vrtlogu nasred reke? Sagrađi most, prebaci ga i pređi suvih nogu... (I ako na drugoj obali *nije* objavljenje i vaskrs, imaćeš kada vratiti se...) (Kulundžić, 1920c: 3).

## O umiranju naturalizma

Ovaj programski esej u *linijama*, to jest u fragmentima, najavljuje Kulundžićevu studiju „O umjetnosti“ (1923), istovremeno najavljujući smrt naturalizma (odnosno realizma i njegovog objektivizma, koji se u naturalizmu manifestuje najdoslednije). Kulundžić započinje od slikarstva, u kojem markira tri manifestativna oblika prisutna u umetnosti od klasicizma pa sve do ekspresionizma:

Ponajprije, pitalo se: „Šta treba slikati?“ i reklo se: „Stvari, kakove:jesu!“ (klasicizam).

Onda se pitalo: „Kako treba slikati?“ i ispravan je odgovor bio: „Stvari kakove ih vidimo!“ (impresionizam).

Najmlađi stavljaju pitanje: „Čemu slikati?“ i hoće da ispravno odgovore: „Stvari, kakove su u svom duhu, treba objasniti!“ (ekspresionizam):

Dugim načinom:

Ponajpre se slikao: **Izvesni Čovek** (Leonardo: Mona Lisa).

Onda se slikao: **Moj Čovek** (Cezanne: Autoportrait).

Danas hoće da se slika: **Čovek** (Picasso: Pesnik) (Kulundžić, 1921d: 2).

Što se književnosti tiče, Kulundžić je tipologiju primenio na dramskom korpusu: *klasicizam* (šta je „zajedničko – ljudsko“), preko *moderne* („osebujno – čovječje“) da bi došao do *najmlađih* („općečovečansko“) do ekspresionista u književnosti konstatujući:

Romantika je imala simbole: utelovljeni ideal estetički i etički. Kada je na romantiku došao realizam kao reakcija, linija se vratila u „zakonitost nužde“, i vraćala se sve više: do naturalizma. Dalje natrag se ne može: priroda se ima ostvariti u svojim najbanalnijim formama zazbiljnosti. Umetnost je došla na mrtvu točku. Tražilo se napolje, u visinu. Vratiti liniju unapred (Kulundžić, 1921d: 2).

Do koje mere je Kulundžić negirao naturalizam, dokazuju nam sledeće reči:

Samo mrak ponora, u koji je doveo razvojnu liniju književnosti, može da objasni jednoga Strindberga (u slikarstvu mu odgovara crni impresionistički rezignator Munch) i jednoga Vedekinda (u slikarstvu: drastični neoimpresionistički dekadent Toulouse-Lautrec) (Kulundžić, 1921d: 2).

Najveći negator naturalizma, prema Kulundžićevom tumačenju, jeste groteska (i tu je Vedekind najdrastičniji), koja će se „konačno obračunati s naturalizmom“ (Kulundžić, 1921d: 2). Zato je definicija ondašnjih stremljenja u umetnosti viđena kao probijanje kroz mrak: „Današnja najmlađa književnost je traženje izlaza iz ponora naturalizma“ (Kulundžić, 1921d: 2).

## Nova drama

Rađanje simblističke / ekspresionističke drame (Kulundžić nije pravio pojmovnu diferencijaciju: „simbolizam ili: ekspresionizam ili: nova umjetnost najspecifičnijeg supstrata“ (Kulundžić, 1924g: 45),<sup>54</sup> za razliku od klasične, nije bilo bez teškoća. Novu dramu, pre svega, određuju suprotstavljanje naturalizmu i raskid sa kanonskim normama dramske umjetnosti. Kulundžić je jedan od najradikalnijih osporavatelja naturalističke drame (uz napomenu da je i sam baštiniio iskustva onog projekta koji je oštro kritikovao – a taj fenomen u teatrologiji je registrovan kao Kulundžićev „antipirandelizam“).

Pošavši od opštepoznatog stava da „svaka drama mora imati „(1) akciju, (2) lica koja agiraju (glume na sceni) i (3) govor (reči) lica koja igraju“, Kulundžić utvrđuje razlike, konstatujući: „Stara drama poznavala je jednu tzv. *apriornu strukturu akcije*, jednu strukturu koju je opredeljivala izvesna 'fabula'“ (Kulundžić, 1924g: 45), dok

Nova drama poznaje  *kreativnu evoluciju akcije*. Uvidevši mladi autor da se je inscenacija fabule vršila zapravo podstrekom po jednome doživljaju, što ga je autor (kao psihička jedinica) imao pred jednim zbitijem u životu, on uviđa da je taj doživljaj centar umetničkog htenja i da je fabula tek onda na sceni umetnička, kad nosi žig njegova ličnoga stava prema njoj (Kulundžić, 1924g: 45–46).

To novo na sceni proizvodi se autorskom snagom za transformaciju, potom u sferi doživljaja jer „Novi dramatičar, prema ovome, *stvara* akciju, on je više ne prenosi 'iz života'. Novi dramatičar ne polazi, kreirajući dramu, više od unapred određene fabule, nego polazi od jednog doživljaja, koji se donosi u akciji jedne kreirane 'fabule'“ (Kulundžić, 1924g: 46).

Dakle, nova režijska intervencija anulira objektivizam, preslikavanje ili kopiranje stvarnosti, jer se nova drama temelji na stvaralačkoj akciji, imaginaciji na irealno-subjektivnom.

Što se druge specifičnosti tiče, to jest „lica koja agiraju“ (odnosno glume na pozornici), Kulundžić beleži:

---

<sup>54</sup> „Retko da je ko kod nas u prvoj polovini dvadesetih godina tako dosledno i uporno kao Kulundžić insistirao na razdvajanju stare klasično–naturalističke drame i nove simbolističko–ekspresionističke. U eseju 'Nova drama', koji je štampao u Šimićevom *Književniku* (1924), on povlači liniju između tehnike jednog i drugog dramskog tipa. I to razlikom u shvatanju akcije, lica i govora. Pritom Kulundžić nije neutralni analitičar, već angažovani avangardist koji veruje da staru dramu treba predati zaboravu, a da jedino nova ima pravo na postojanje u budućem vremenu“ (Vučković, 1979: 163).

Stara klasična i naturalistička drama poznavala je karaktere. I to dve vrste: tip i individuum. Tip je karakter, koji svoje duševne dispozicije za vreme jedne akcije ne menja tj. on ostaje nosiocem izvesnih osobina za vreme čitave drame, dok individuum te svoje osobine, koje nosi tokom akcije, menja. [...] Mladi dramatičar uvodi u dramu *simbole* (Kulundžić, 1924g: 47).

Lica-simboli su nosioci akcije, na sceni se odigravaju „borbe iz duše“, „borbe osećanja“: „Prenoseći iz života akciju fabule i lica kao karaktere, naši stari prenosili su iz života i govor lica u akciji [...] uvek jednako verno i uverljivo“, odnosno „da se *govori* ovako, kako čovek govori u prirodi“ (Kulundžić, 1924g: 49). Međutim,

Mladi dramatičar znade da Reč opredeljuje simbol i da simbol opredeljuje akciju“ i da je sve u reči jer je ona „... ime osećanja, simbol je nosilac osećanja, akcija je borba osećanja. Prema tome, dakako, nije važno da li će se govoriti verno ili kičeno, nego je i važno da se govori *bitno*, samo ono što opredeljuje jedan simbol. Odmah postaje jasno da je govor simbola vrlo udaljen od govora u prirodi (Kulundžić, 1924g: 49).

Što se nove, simbolističke / antinaturalističke drame tiče, Kulundžić suštinsku posebnost vidi baš u govoru simbola jer

Govor simbola je neposredni izraz posve izvesnih duševni stanja u okviru mogućnosti jednoga lica, koje ulazi kao izvesni princip u borbu osećanja. Ta duševna stanja nisu slučajna, nisu stanja u koje je lice ušlo sticajem prilika ili pod pritiskom situacije, kao što je kod starih drama, nego svesno koncentriranje čoveka na izvesni svet, izvesna naziranja, jedna unapred viđena namera biti nosiocem izvesnih ideja (Kulundžić, 1924g: 50).

Ovo je i Kulundžićevo najpreciznije određenje nove drame, po kojoj je, kako je istakao Ivica Matičević, jedinstven u kontekstu hrvatske teatrologije.<sup>55</sup>

---

<sup>55</sup> Kako tvrdi Ivica Matičević, „Kulundžić je mirni dosljedni analitičar, koji u svojim temeljnim programskim radovima pokušava pokazati zbog čega je nova drama (simbolično-ekspresionistička) različita od tzv. stare (klasične, naturalističke, impresionističke). Određujući novu dramu kao poligon za govor o čistoj ideji oslobođenoj scenskih efemernosti i kao mjesto gdje će čista, slobodna riječ konačno moći dostojno predstavljati unutarnju bit čovjeka, pravo njegovu ideju, to je jasno da je Kulundžićeva 'čista dramatika' kristalizirana borba ideja preko izmjene dubinskih, ključnih, pročišćenih riječi. Ispuštanje gomile fraza i prestanak robovanja vjernosti scene dovodi na pozornicu simboličke riječi koje su dovoljne da „označe čitave komplekse duševnoga zbivanja. Iz ovakvog određenja esencije nove drame idu i njezine daljne razlike spram preživjelih scenskih struktura“ (Matičević, 2013: 128–29).

## „Čista dramatika“

Esej „Čista dramatika“ nastavlja raspravu o programskim načelima Josipa Kulundžića. Podsetićemo ovom prilikom na tekst „Autobiografija“, u kome čitamo:

Umjetnost ovjekovječuje velike senzacije. Obično se mislilo, da su velike senzacije: ljubav i bol. Za mene postoje dvije velike senzacije: *strast* i *smrt*. Zbog toga bih htio, da mi uzor bude Shakespeare i zbog toga bih htio da budem dramatičar (Kulundžić, 1926b: 118).

Govoreći o novoj drami, novoj dramaturgiji, koja uključuje i dijalog sa tradicijom. Kulundžić pominje antagonizam na relaciji impresionizam – ekspresionizam:

Upravo je dosta konstatovanja, da se u drami (kao uopšte u umetnosti) vodi borba u vidu antagonizma: ekspresionizam – impresionizam. Tako se danas još pravo ne zna, što ti pojmovi znače (ili: svaki „teoretičar“ umetnosti hoće nešto drugo da im podmetne kao značenje) ipak je, držim, već poslednji čas, da se i borba i osnovni pojmovi oko nove umetnosti svedu na jedan primitivan metod tumačenja, na veću korist i „teoretika“ i nove umetnosti. Najprimitivniji metod bio bi svakako onaj *primenjene* estetike, metod, kojim se pod svaku teoretsku apstrakciju podmeće realni primer kao primena teoretskoga principa. Drugim rečima: ukazuje se na put, kojim se iz pojedinih stvarnih slučajeva došlo do opšte apstraktne dogme.

Nova drama oslobađa *ideju* i *reč* od njenoga „ropstva pod scenom radi principa najveće verovatnosti“. *Ideja* se daje neposredno i slobodno i *rečima*, koje se odnose na tu ideju. U tom je sva „komplicirana“ tajna impresionističke i ekspresionističke drame: tamo je trebalo dati vanjsko zbivanje što bliže realnom ukazivanju zbivanja u životu – ovde treba dati unutarnje zbivanje s više ili manje analogije sa zakonitosti izvanjega zbivanja, dok se ne dođe posvema do zakonitosti unutarnjega zbivanja na sceni, do radnje duša (Kulundžić, 1925c: 29–30).

\*

Impresionizam: ideja dolazi iz života u moju svest.

Ekspresionizam: iz moje svesti ide ideja u život.

Ekspresionizam ne znači ništa protivno impresionizmu: onaj je samo naravni nastavak ovoga. Jer ideje, koje imamo, dolaze nam „impresionistički“ iz života. One se u duši novoga umetnika kristalizuju i centralizuju. Dobivaju najopćenitije vrednosti. Onda ovako centralne izlaze u život umetničkog dela. (I samo se po tom psihološkom procesu može razumeti nova estetika,

koja uopće deli *čitavu* umetnost na impresionističku s jedne, a ekspresionističku s druge strane; i da je u *svim* epohama ljudskoga htenja u umetnosti stajao „in“ i „ex“ jedan pored drugoga) (Kulundžić, 1925c: 30).

„Čista dramatika“<sup>56</sup> je esej koji se dotiče svih važnih odrednica dramskog teksta (siže, scena, prostor, odnos prema realističnosti – izneveravanje ili preoblikovanje realističkog, likovi / karakteri / individualnosti), koje u novom, modernističkom kontekstu dobijaju i posve nova značenja – novu vrednost, novu simboliku, novu dinamiku, novi ritam, novu akciju.

---

<sup>56</sup> Po mišljenju Radovana Vučkovića, u samom naslovu je „prepoznatljiva težnja ekspresionističke književne teorije da se ukaže na *autonomnost umetničkog stvaranja* i podvuče *čistotu jednog dela* kao tvorevine samosvojne reči, ako je govor o poeziji, ili načina *čistog predstavljanja*, ako se radi o drami“ (Vučković, 1979: 162–163).



## O književnim temama Josipa Kulundžića

### „Proza“

Esej „Proza“ se (iako se, sudeći prema naslovu, to ne može zaključiti) ne bavi isključivo narativnom umetnošću. Kulundžić upozorava na jedan opšteumetnički trend svog vremena, koji glasi: „danas se umetnost objašnjava“ (Kulundžić, 1921f: 57). I u ovom eseju prisutan je govor sintetizma – razmatraju se specifičnosti slikarstva (u kome je boja „operativna jedinica“), muzike (zvuk) i poezije (autor ističe „zlatni simbol reči“).

Za autora je sporna „tendencija sižea“, jer

Svaki je siže tendencija ako je, pre svega, jasno da je siže svaka životna manifestacija u prirodi za kojom leži neka opća etička vrednost. Pesništvo da se oslobodi tendencije, približilo se muzici i slikarstvu, jer su ove dve umetničke grane odbacile siže – i tako je nastala muzika poređaja reči i slikovitost simbola u pesmama (Kulundžić, 1921f: 57).

Muzičko i slikovito u pesništvu, prema Kulundžićevom mišljenju, otvaraju dilemu o tome koliko je ovaj fenomen sporan u govoru o „drugim delovima književnosti“ – noveli, romanu, priči, drami, eseju, feljtonu, „koji ne mogu da se zamisle (ako nisu pesme u prozi) bez sižea i bez one tendencije koju svaki siže sa sobom uvlači u delo“ (Kulundžić, 1921f: 58). Ovom temom Kulundžić se detaljnije bavio u esejima „Književnici skreću lijevo“, „Situacija literature“ i „Literatura i progres“.)

Zanimljivo je da Kulundžić u ovom eseju otvara i pitanje tendencioznosti u prostoru „znanosti“, konstatujući: „svaka je književnost barem toliko tendenciozna koliko i stvaralačka znanost“ (Kulundžić, 1921f: 58), da bi na kraju zaključio ponavljajući iskaz s početka teksta:

Umetnost se danas objašnjava. Ali objekti njenoga dojmova (motivi, modeli, sižeji) ostaju: priroda i život ostaju. Menja se samo odnos umetnosti prema objektima dojmova, menjaju se načini objavljivanja dojmova.

U tom objašnjavanju umetnosti proza neće biti larpurlartistička. Ona će zdržati siže; ali u svojem načinu ostvarenja dojmova proza će usvojiti vrednost reči. Ovoj prozi neće biti zabranjeno ulaziti u područje slikarsko i muzičko, ukoliko može rečima da ostvari neki dojam s modea ili s motiva; baš tako kako se danas muzika ponekad ne ustručava da zvucima dočara

siže (Richard Straus, Zaratuštra, Don Juan), i slikarstvo da bojama dočara jedan motiv (Ljubo Babić, Kreutzerova sonata). Tako će proza, koja bez sižea ne može da bude. A čista poezija? I ona ima siže. Jer same reči ne čine pesmu, ka što paleta, zamazana bojama, nije slika (Kulundžić, 1921f: 59).

## O simbolima

U autopoetičkom i književnoteorijskom smislu, esej „Simboli“ veoma je važan za razumevanje Kulundžićevog stanovišta o književnoj umetnosti. Pored toga, „Simboli“ su neka vrsta objašnjenja za priču „Simboli“, objavljenu iste, 1922. godine. I ovde se, čini se, Kulundžić ugledao na postupak Miloša Crnjanskog, koji je svojim „Objašnjenjem ‘Sumatre’“ dao neku vrstu uputstva za čitanje i tumačenje pesme „Sumatra“.

„Objašnjenje ‘Sumatre’“ je, kao jedan od najznačajnijih manifesta srpske književnosti 20-ih godina, nesumnjivo uticao i na samog Kulundžića. Tako i pomenut Kulundžićev esej predstavlja svojevrstni uvod, odnosno smernicu za čitanje istoimene proze „Simboli“. Istovremeno, ovaj esej je važan i za razumevanje Kulundžićeve poetike u proznom stvaralaštvu, prevashodno onom iz 20-ih godina.

Prvi tekst „Simboli“ otkriva šta Kulundžić smatra najbitnijim za narativni tekst. I ovde pisac potcrtava nedopustivost ponavljanja realističkog, odnosno naturalističkog, postupka u oblikovanju – „u borbi protiv realizma istaklo se jedno jako oružje: simboli“ (Kulundžić, 1922c: 193). Simboli u novoj umetnosti – kulundžićevskim rečnikom kazano – imaju nova značenja, zato se „mlađi (se) vraćaju simbolizmu“. Osnovna teza je da pisci treba da se okrenu simbolima („obrate simbolima u književnosti“) i otkriju udeo drugih umetnosti u književnosti: „mi ćemo dakle da promatramo, koliko i kako je na literarno izražajno sredstvo delovalo ono muzike i slikarstva“ (Kulundžić, 1922c: 194).

Kulundžić već u ovom eseju ukazuje na važnost sintetizma u umetnostima, tačnije, na to da nova simbolika u književnosti ne može bez muzičkog i likovnog izraza (koji književnoj umetnosti pružaju posebnu ritmiku i dinamiku). Prema Kulundžićevom uverenju, tri su strukturna elementa ključna za simbolističku (novu, odnosno ekspresionističku) umetnost: prvi je „najobičniji i najočitiji *simbolizam reči*“, drugi „*simbolika akcije*“ i treći „*simbolika lica i akcije*“.

Što se *simbolizma reči* tiče, Kulundžić tvrdi da su

Elementi slikarski doveli do upoređenja (paraboliranja) i do ukrašivanja i upotpunjivanja (epitetona) pojmova. Za razliku od obične upotrebe epitetona simbolika reči leži u tome, što kod upoređenja jedna reč za drugu vredi potpuno, a kod ukrašivanja i upotpunjivanja jedna reč s izvesnim epitetonom dobiva posve novu vrednost, a često i posve novo značenje (Kulundžić, 1922c: 194).

da bi zaključio kako se:

Simbolika reči upotrebljava svuda, gde bi apstraktni pojam, donesen u slici, neposrednije izvršio svoju misiju kod svakog čoveka. Nova je umetnost dublja i misaonija, ona operira s mnogo apstraktnih pojmova, i umetniku se taj način predočenja pojma u slikama sam po sebi nametnuo, da ne bi izgledao filozofski sušt, operirajući samim tim čistim pojmovima. Smešno je dakle misliti, da se simbolizovanjem pojmovi čine nejasnijima, kada se zna, da slike neposrednije deluju nego apstrakcije (Kulundžić, 1922c: 195).

Zapravo, suštinska odlika nove *simbolističke* umetnosti jeste u pridavanju novih značenja i novih vrednosti simbolima.

Simbolika akcije (u drami je to simbolika scene) ima svoja značenja u realnom životu i u književnosti, jer „svaka akcija, koja u realnom životu znači uobičajenu manifestaciju svesnoga ili podsvesnoga raspoloženja, u književnosti može da bude posve drugog, značajnijeg značenja, veće vrednosti i dubine“ i ona „namerno menja predviđeni realni pravac zbog nekoga unutarnjega ritma; i to se vidi, da kod *simbolike akcije* deluje muzički momenat na književni (kao što kod simbolike reči deluju na slikarski momenat)“ (Kulundžić, 1922c: 195).

*Simbolika lica i stvari* svodi se na osnovni strukturni elemenat koji Kulundžić određuje kao „proces simbolizovanja“: „Neka lica i neke stvari u realnom svetu imaju značenje jedne ideje (dakle drugo značenje) u tom momentu, kad se prenesu u književnost, jer se lica i stvari prenose baš radi svoga simboličnoga značenja u umetnost“ (Kulundžić, 1922c: 195).

U novoj umetnosti događa se apsolutni raskid sa realizmom (i s njegovom krajnjom konsekvencom naturalizmom): „Kada se dakle danas govori o potpunome simbolizmu, onda se u tome umetničkome delu moraju naći provedeni svi slučajevi simbolike: i reči, i akcije, i lica i stvari. I ta provedba mora da bude potpuna“. Kao krucijalni imperativ, u kome se ogleda umeće i veličina umetnika: „Umeti postaviti simbol“ (Kulundžić, 1922c: 196).

U priči „Simboli“, strukturiranoj prema istoimenom manifestu, ključni simboli preuzeti su iz religijskog diskursa: glavni junak je iz realnog sveta – utopista, „centralni čovek“, „prorok XXV veka“ Adam Sutra (odnosno Adam Budućnost) koji traga za Simbolom kojim bi trebalo, kako on kaže, „da dovede svoju ideju u narod“ (Kulundžić, 1922i: 397), da mu je približi. U susretu / dijalogu sa trima vizijama / simbolima različitih religija (sva tri se dešavaju u pustinji), Adam Sutra pokušava da nađe rešenje. Prva vizija – Buda – Adamu

govori o svojim ključnim idejama (o nirvani, o odricanju od svoga ja) koje su „našle put do ljudske duše, bez slika, bez simbola“. Buda napominje kako je znao da se „treba Simbola bojati: oni uvek potisnu centralnu ideju, oni su kao stvari bez duše, iza njih ostaje telo stvari – idol“, a prema njegovom mišljenju, to je najveća tragedija.

Susret sa drugom vizijom – simbolom „naroda izrailjskog“ Mojsijem – takođe, ne nudi savet kako sa „centralnom idejom“ doći do duše naroda. Mojsije obrazlaže razloge za svoju tugu: njegov je pokušaj bio bezuspešan, narod nije prihvatio Reči: „Možeš li zamisliti, kako je to vređalo moju ideju: da je samo jedan bog i da čovek mora da živi pod njegovim zapovedima. Teši se, moja je tuga bila najveća. Zvao sam se Mojsije“ (Kulundžić 1922i: 397).

Od susreta sa trećom vizijom – Isusom iz Nazareta – prorok Adam Sutra najviše očekuje, verujući da će dobiti savet kako da donese svoj simbol među ljude. Na njegovu ushićenu konstataciju „Tvoji su Simboli pobedili“, Hrist mu postavlja pitanje: „Reci mi, Adam Sutra, koji je moj Simbol pobedio?“ (Kulundžić 1922i: 398). Hrist tvrdi kako njegov simbol, zapravo, nije krst, iako su mu ga pripisali:

Ja sam ih učio ljubavi, Adam Sutra. Oni su tražili od mene žrtvu. Ljubav mora da žrtvuje – rekli su. I gle, ja sam dao žrtvu *radi ljubavi*... Moj je Simbol dakle bio: Srce. A oni su mi našli drugi simbol krst, na koji su me raspeli... Reci mi dakle, Adam Sutra, da li ti veruješ, da je moj simbol pobedio? (Kulundžić, 1922i: 398).

Adam Sutra je poverovao u priču treće „dobre vizije“, pomislivši da je konačno našao pravi odgovor koji će mu pomoći u propovedanju svoje „centralne ideje“. Zato se vratio u „tvornički grad“ da svoj ideju i ostvari. Izbijanje „velike radničke pobune XXV veka u „tvorničkom gradu“ bio je povod da Adam Sutra započne „govor o ljubavi, o srcu“: „Ja hoću da dadem svoje srce za vas ljudi. Ako nas ljubav združi, poći ćemo ravnom stazom u nestajanje“ (Kulundžić 1922i: 398).

Propovednikovu ideju masa je „uspaljena prvom slobodom“ prihvatila da bi njegovo srce bilo poslato kapitalistima „kao znak mira“, na šta su oni uzvratili podizanjem crkve, a „Nova crkva ga je proglasila svecem: Sv. Adam bez Srca... Bio je to prvi prorok – bez simbola“ (Kulundžić, 1922i: 398).

## Književni kritičar Josip Kulundžić

Samo su tri Kulundžićeva teksta književnokritička: „Dve ’zadocenele‘ knjige“, „Rukavica i nebo. Miloš Crnjanski: *Dnevnik o Čarnojeviću*“ i „Milan Begović: *Dunja u kovčegu*“, od kojih su dva vrlo važna za razumevanje poetike Josipa Kulundžića.

Prvi tekst posvećen je dvema pesničkim knjigama, koje u kontekstu modernističkog prevrata nemaju značajnu vrednost – reč je o *Kosovskim božurima* Dragoljuba J. Filipovića i *Pred obnovom* Momčila Miloševića.

Veoma su indikativne kritičke opservacije o Filipovićevim *Kosovskim božurima*, kao poeziji patriotske, uzvišene patetike i retorike, izrazite rodoljubive tendencioznosti, u kojoj se gubi prava vrednost lirskog teksta. S izvesnom dozom cinizma, Kulundžić nam upućuje i na kontekst u kome su se pojavili *Kosovski božuri*:

Mala jedna knjižica, čedna kao zaborav, iznosi realizaciju onoga problema, nad čijim se *raison d’etre*-om polomiše koplja boraca, koji imaju sve prednosti „slavnih“ heroja službene historije, pa i tu: da ne znaju zašto se bore. S jedne strane nacionaliste, koji na svojim barjacima nose samo jedan simbol, hodočaste samo jednom oltaru, čudotvornom vraču Narodne Poezije, koja jedino spasava, zaboravljajući da pre prepevavanja, ima i prećih potreba. S druge strane kozmopolita i gospodin Čovek, koji, boreći se protiv nacionaliste, ukida u projektu sva prava pojedinaca da individuum *sve* žrtvuje zajednici, a zaboravljajući, da životna borba kao pojam znači: što manje žrtvovati društvu, dalje: zaboravljajući, da injekcija zanosa podržava veze udruženja (Kulundžić, 1919c: 155).

Neobičnost ovom tekstu daje i izvesna pritajena polemička intonacija sa „profesorskom kritikom“, koja se ne snalazi u novom vremenu:

Učeni profesori i fanatički mladići na prvoj strani, koja je baš u vezi s namerom ovih redaka, složili se iza beskrajno zapletenih teorija i vrtoglavo kićenih bombasta, da je narodna poezija sirovina, koja će produkciji i smeru sledeće književnosti dati blagostanje i pravac, sve je bilo u redu: spremili su se i oboružali literarni historici i kavanske larmadžije, ali, šteta, jedno je manjkalo: literatura. Svi oni, koji su radili po receptu kompetetntnih teorija, grešili su u jednom: nijedan od njih nije ni na koji način proživio koji od fenomena one primitivne, prvotne tragedije, koja potresa dušu narodnih heroja (Kulundžić, 1919c: 155).

Filipovićeve *Kosovski božuri* pojavili su se iste godine kada i *Lirika Itake* Miloša Crnjanskog. Ove dve antipodne knjige su paradigme starog i novog – prva pripada zastarelom lirskom diskursu, tradiciji koja nije imala budućnosti, a druga je pesnička knjiga od koje u srpskom pesništvu počinje sasvim nova epoha. Kulundžićev sud o sudaru tradicionalnog s modernim inicira moguću raspravu o izrazitom tradicionalizmu u kontekstu modernizma:

Jedan, glasnim afektima opaljeni čovek, dao je malu knjižicu profesorima, koji su zaboravili svoje teorije pred pretnjom jedne nove „orijentacije“ i herojima, koji su prezreli heroizam u korist savremenoga bolećivo-impotentnoga njuškanja za novim senzacijama (Kulundžić, 1919c: 156).

Ta blaga ironija o knjizi koja je „čedna kao zaborav“, gubi se u kritičkoj apoteozu *Dnevniku o Čarnojeviću* Miloša Crnjanskog, knjizi u kojoj Josip Kulundžić prepoznaje i svoju poetiku. Čak bi se moglo tvrditi da je ovaj kratki kritički tekst i neka vrsta poetske proze, ali i jedan esejistički nacrt ekstatičkog karaktera, u kojem je vrlo primetan emotivni ton:

Ima granica: to su granice jedne zemlje i granice jednoga čoveka. Naša umetnost živela je u tim granicama. Nova umetnost prelazi ekspanzivno granice: ona je u svom današnjem prelaznom stadiju inkarnat Čežnje za Jedinstvom svega, što živi i oseća. Sve živi. Jedni prelaze granice uz buku i dreku. Drugi kidaju žile stoletne predrasude, krvare i vuku se krvavi preko granice. A kad dođu u novu širinu, oni klonu. Iz njihova leša međutim nikne cvet: on treperi visoko kao barjak. Takav je Miloš Crnjanski (Kulundžić, 1921g: 229).

Ovaj fragment je neka vrsta objašnjenja sumatraizma kao poetičkog fenomena:

Čarnojevićev dnevnik je srce ispovedanja nutrine Crnjanskog: u sredini romana slika čovjeka, koji se, obilazeći zemlju i nebo smeška bojama, i volije više drveće negoli ljude. Čarnojević je svetiljka u životu autobiografskoga lica Petra Raića, s onu stranu ličnosti čovekove. Zvezda (Kulundžić, 1921g: 229).

(O toj Zvezdi je Crnjanski, nekoliko godina kasnije, pisao u *Seobama*.) Govoreći o ravnodušnosti Miloša Crnjanskog prema predmetnom svetu, Kulundžić pronalazi podudarnost sa svojim ključnim poetičkim načelom – stvaranjem simbola:

Potpuno indiferentan formalnom ukazivanju *predmeta*, Crnjanski hoće da prati unutarnji ritam simbolike *stvari*. Ali predmeti ga vežu za realnost, prokletstvo kauzaliteta banalnosti! Neposredno s onu stranu estetsko–kompozicijskoga razvijanja događaja. Crnjanski daje nizove dojmova: to su venci misli o cveću, o oblacima, o ženi, o nebu. Ovi venci nemaju simetričku os, ali uspešno uokružuju dva određena lica. (Kulundžić, 1921g: 229)

Kulundžić prepoznaje dva junaka u *Dnevniku o Čarnojeviću* – i oba su glavna (inače, o toj temi i dalje postoje sporovi):

Dva čoveka u toj knjizi:

Jedan čovek, taj je telo ideje: ‘da mi nismo gospodari svojih misli i svojih dela’. Ili, drugačije: Mi smo jedno sa svemirom, mi se zbivamo, događamo sa svim stvarima u svemiru. Jedna nas duša prožima sve:

‘Gospodo, smešite se, možda će to neko na Sumatri osetiti...’

Taj čovek je Čarnojević.

Drugi čovek, Raić (Crnjanski?) samo je odnošaj (čežnja) ‘čoveka u granicama’ prema neograničenoj ideji, kojoj Čarnojevoć daje telo.

Dva čoveka:

Raić, koji živi u *granicama predmeta*. To je značajno. Raić ljubi rukavice, i te rukavice, kao simbol predmeta, vaskrsavaju u knjizi kao krič.

Čarnojević živi u *duši stvari*. To je značajno: Čarnojević ljubi nebo, i to nebo, sa simbolikom svojih boja, trepti nad čitavom knjigom kao jedna visina iznad redaka.

Čitav roman: čežnja Raića za Čarnojevićevim nebom, za dušom stvari. To je čežnja bolna, jer ostaje čežnjom večno (Kulundžić, 1921g: 229–230).

Sudar objektivizma (*stvari*) sa simbolizmom (*duša*), sudar realističkog (naturalističkog) sa simbolističkim (ekspresionističkim) – elementarno je u svim Kulundžićevim esejima i raspravama. U ovom poetskom eseju, koji nije klasična kritika, već svojevrsna apoteoza delu u kojem kritičar Kulundžić prepoznaje, ili, možda, prisvaja sumatraističku poetiku. Moglo bi se reći da „Rukavice i nebo“ označavaju neku vrstu manifesta Kulundžićevog sumatraizma.



## Josip Kulundžić i pokret socijalne literature

Kulundžić je svoje „skretanje ulevo“ najavio u zagrebačkom *Književniku* (1928) esejom „Situacija literature“ – nekom vrstom kritičkog pogleda na književnost uoči i nakon Prvog svetskog rata. Pisac je uočio „literaturu bez tendencije [...] koja ostaje u okviru nijansiranja estetskih formalističkih principa“ (Kulundžić, 1928h: 11), aludirajući na pisce koje nisu bili zainteresovani za stav i očekivanja čitalačke publike. Stvaraoci su pre rata negovali „čiste apsolutne umetničke manifestacije“:

Glavno eksploativno područje te moderne estetske apsolutne umjetnosti jeste čovjekova individualna psihologija; odvajanje osebnih čovjekovih podsvjesnih osjećanja, podvlačenje njihovih odvojenosti u sklopu kolektivnog, uzimanje odvojenog osjećanja kao varijacioni motiv u jednoj harmonički konstruisanoj kompoziciji – sve to čini, da se elementi čovjekovog osjećanja u toj umjetnosti slažu i nadopunjuju u jedan splet života, koji drugačiji, usporedo teče sa našim svakidašnjim (Kulundžić, 1928h: 11).

O umetnosti radi umetnosti, tendencioznosti u književnosti – odnosno „praktičnoj primjeni umjetnosti u niže (ili: tendenciozne) svrhe“, Kulundžić govori polemički:

I mada je estetska književnost poslije rata pokušala nastaviti svoj odvojeni put, tumačeći opravdanost svoje neprikosновенosti u potrebi, da se ratom ubijena čovjekova individualnost digne, ipak naglim naviranjem velikih problema društvenog čovjeka počeo da se sve više odvajaju književnost u dvije grupe: u književnost čovjeka kao individualno biće i u književnost čovjeka kao člana zajednice. Ali dok je ranije taj antagonizam, u formi larpurlartizma s jedne strane i tendenciozne literature s druge strane, postojao ipak više–manje samo u okviru pitanja formalističke i idejne metodike književnog rada, dotle on danas zahvaća duboko u ideološku sferu književnog stvaranja u tolikoj mjeri, da je pitanje oprjedeljenja za jednu ili drugu grupu postalo na jednoj strani pitanje prave umjetnosti uopće, a na drugoj pitanje etičko (Kulundžić, 1928h: 1).

Kulundžićevi antagonistički parovi su na relaciji larpurlartizam – tendenciozno, pravo – etičko, odnosno pre rata (nekad) – posle rata (danas): Vajld – Vels / Česterton – Šo, Peladan – Frans / Prust – Barbis, Rilke – Hauptman / ekspresionisti – Toler, Vojnović – Ante Kovačić / Nazor – Krleža.

Svetski rat je doneo promene i raspad starih vrednosti na svim planovima (egzistencijalnom, socijalnom, političkom i duhovnom), a posleratna kriza otvorila je u književnosti prostor za nove teme – tako običan čovek postaje „građa“ za neku novu literaturu:

Svuda se kod apsolutnih umjetnika osjećala potreba orijentacije prema onom smjeru literature, u kojoj je čovjek kao društveno biće centralni elemenat. Ali svuda kod tih estetsko-formalističkih umjetnika ostao je interes vezan samo za stil umjetničkog djela: neka vrst estetskog realizma bila je prelazna faza te literature (Kulundžić, 1928h: 12).

Ipak, „viša klasa ne odustaje od apsolutnog estetizma literature“, tražeći u njoj „ting–tanglska dražkanja i slabo skrivenu erotiku“ (Kulundžić, 1928h: 12), dok

S druge strane, organizirani odgoj seljačke i radničke klase počeo je sve više tražiti svoj akord u muzici literarnih kompozicija. Pokreti koji su tim organiziranim odgojem trebali da u „nižim“ staležima probude svijest njihovih zahtijeva, tražili su, i sve više traže, i pomoć umjetnosti; umjetnosti, koju će seljaci i radnici živeti u punom jeku materijalističke borbe, moći razumjeti: umjetnost koja vodi računa o njihovim dušama i njihovim stremljenjima. Savremeni literati brzo će morati da uvide, da je traženje tih ljudi jedini realni interes za literaturu danas (Kulundžić, 1928h: 12).

Novu, progresivnu književnu paradigmu Kulundžić još više ističe u eseju „Literatura i progres“, objavljenom u *Književniku* iste godine. Već na početku svog teksta, pisac s još više uverenja govori o promeni programskih načela nove literature, koja nameće posve drugačiju ideološku matricu, instrumentalizujući ulogu pisca i funkciju pisanja:

U radikalnoj socijalizaciji današnjeg evropskog društva egzekutivni organi novih zakona progresa uzeli su naročito energičan stav prema *umjetnosti*.

Određujući njenu svrhu i njene zadatke u korist materijalnog i duhovnog preporoda potlačenih klasa. Prema njihovim odlučnim tumačenjima bila bi svrha umjetnosti: propagiranje političkih metoda primjenjivanja zakona progresa. Literatura bi morala da bude u patos uvijen govor masama, u stihove složen program revolucionarnog rada, u scene konstruisana borba sa barikadama. Da u literaturi ima i patetičkih govora i pjesničkih programa i dramatisovane barikadijade, u tome nema sumnje (Kulundžić, 1928f: 113).

Kraj 20-ih (1927–1930) i 30-e godine su period dominacije pokreta socijalne literature i sukoba na književnoj levisi. Čak i unutar levog stvaralačkog projekta postojale su struje i pokreti kojima je zajednička socijalna usmerenost, ali su se razlikovale u aktivizmu: crvena metafizika (Risto Ratković), pokret socijalne literature (grupa oko časopisa *Nova literatura* – ideolog i pisac manifesta Jovan Popović), grupa oko časopisa *Stožer* (1930–1932 – u kome su idejne vođe Milovan Đilas i Radovan Zogović), zatim „književni levi front“ (Rade Drainac je tih godina pod uticajem Vladimira Majakovskog, čije stihove objavljuje u svom listu *Front*), potom novi kritički realizam bivšeg nadrealiste Đorđa Jovanovića (krug nadrealista okupljenih oko časopisa *Naša stvarnost* (1937–1939). U stvaralačkom smislu, jedan od agilnijih pisaca priča sa socijalnom tematikom svakako je Josip Kulundžić.

Kulundžićev tekst „Književnici skreću lijevo“ je polemika s „beogradskom vladom“ oko socijalnog statusa književnih poslenika, a povodom nedonošenja zakona o zaštiti autorskih prava. Zanimljivo je da Kulundžić ukazuje na nešto što je u književnoistorijskom smislu važno za levo orijentisanu književnu scenu: „I nije tek slučaj, da u Zagrebu, pored odlično uređivane radikalno-ljevičarske *Književne Republike* (Miroslava Krleže, podvukla I.T.) izlazi i dobro primljena marksistička revija *Kritika* (Kulundžić, 1928g: 204).

## ZAKLJUČAK

U raspravi o Kulundžićevoj narativnoj umetnosti (pripovetke, roman *Lunar*) i esejističkom diskursu opisali smo i tumačili ono što su ključne uporišne tačke njegovog zanemarenog stvaralačkog opusa. Upravo proza i esejistika predstavljaju glavni oslonac za sagledavanje Kulundžićevog specifičnog modernizma u kontekstu srpske i hrvatske književnosti dvadesetih i tridesetih godina prošlog veka. Modernizam 20-ih godina Kulundžić opisuje kao trenutak radikalnog manifestovanja antinaturalizma, koji, u njegovom određenju, jeste simbolizam. I Bojana Stojanović Pantović ističe kako „Nije izvesno da su ekspresionisti u toj meri odbacivali simboličku poetiku ili neke njene aspekte, koliko tradicionalni, realističko-mimetički pristup stvarnosti i psihološko-senzualistički doživljaj sveta osoben za dekadenciju i impresionizam“ (Stojanović Pantović, 2016: 397). U kontekstu ondašnje srpske i hrvatske literature, ovaj stvaralac deluje usamljenički, ne prihvatajući dominantne odrednice vremena u kom je delovao. Kulundžić, dakle, ne govori o modernizmu (iako je to nadređeni pojam za razne *izme* u tom trenutku) – za njega je simbolizam sveobuhvatni pojam, oznaka za modernističke manifestacije u umetnosti tokom 20-ih godina. Kulundžić je modernista za kog je simbolizam, zapravo, najizrazitija manifestacija modernističkog tipa. Kulundžićev sinonim za modernizam postaje simbolizam.

Pod odrednicom „specifični modernizam“ – mogli bismo je još imenovati i kao „kulundžićevski modernizam“ – podrazumevamo činjenicu da se Kulundžićev modernizam ne može podvesti pod jedan *izam*; u njegovim tekstovima prepoznamo simbolizam, futurizam, ekspresionizam i antinaturalizam. Uz navedene *izme*, u piščevom stvaralaštvu pronalaze se i elementi novorealističke poetike (ovo je posebno svojstveno drugoj, „levičarskoj“ fazi, to jest u vremenu pripadnosti pokretu socijalne literature).

S obzirom na to da je Kulundžićev opus u interpretativnom smislu do sada svođen isključivo na drame kao neku vrstu stvaralačke dominante, bilo je onemogućeno formiranje kompletne slike o ovom umetniku. Bavljenjem esejistikom i narativnom umetnošću ovog pisca otkrili smo njegova još dva značajna i po mnogo čemu autohtona stvaralačka segmenta: esejističko-kritički i prozni.

Deo posvećen pripovednom diskursu u prvi plan ističe tematsko-motivsku strukturu i obuhvata analizu četrdesetak pripovedaka, kojima su pripojene i tzv. dijaloške priče, odnosno priče u dva glasa, za koje bismo mogli reći da – po formalnom, vizuelno organizovanom principu – pripadaju i dramskom korpusu (”Traži se smrt“, ”Kako će sa zemlje nestati zlato.

Scenska vizija za g. 1999“). Posebnu pažnju unutar narativnog segmenta posvetili smo romanu – ”mističnoj noveli” *Lunar* – u kojem smo uočili i elemente sumatraizma, upućujući na podudarnosti i paralele između Kulundžićevog romana i *Dnevnika o Čarnojeviću* (obe knjige objavljene su u kulturnoj biblioteci „Albatros”). Sumatraistički odjeci u *Lunaru* naznačeni su i u Kulundžićevoj kritici koju je ispisao povodom *Dnevnika o Čarnojeviću*.

Opisivanje esejističko-teorijskog autorovog opusa obuhvatilo je tekstove koji imaju programsku, (auto)poetičku dimenziju, odnosno spise koji ukazuju na njegove ključne ideje i preokupacije. I u ovom segmentu Kulundžić se potvrđuje kao originalan mislilac i to kako u hrvatskoj tako i u srpskoj kulturnoj sredini. Ne favorizujući nijedan *-izam*, u razmišljanjima o književnosti i o drugim umetnostima, Kulundžić je uvek podvlačio razlike na relaciji tradicionalno – moderno.

Esejistički rukopis Josipa Kulundžića (programski / manifestativni i teorijski) poslužio nam je kao okvir za tumačenje i razumevanje piščeve modernističke prakse. Autorova teorijska razmatranja nisu ograničena samo na književnu umetnost, već uključuju likovno, muzičko i baletsko stvaralaštvo. Na primeru ovih tekstova uočili smo srodnosti s dominantnim teorijskim pretpostavkama tog vremena, ali i ukazali na specifičnost i originalnost ovog autora. Kao posebno interesantnu pojedinost izdvojili bismo Kulundžićev esej o zasnivanju nove teorije umetnosti (reč je o studiji ”O umjetnosti“), po kojoj je estetika ”prevaziđena“ nakon pojave naturalizma. Kulundžić nudi novu teoriju umetnosti, dajući joj naziv „artika”: ključna teza je da svaka umetnost počiva na specifičnom ritmo-dinamičkom ustrojstvu, pri čemu upravo način realizovanja ritmo-dinamičke harmonije pravi razliku među vrstama umetnosti.

Imajući u vidu Kulundžićevo školovanje i intelektualno stasavanje u evropskim kulturnim centrima, ne iznenađuje prisustvo tada dominantnih, ekspresionističkih, strujanja u teorijskim i beletrističkim tekstovima nastalim 20-tih godina XX veka. Posebnu pažnju posvetili smo Kulundžićevom odnosu prema umetnosti i ideji (ekspresionističkoj, koja je nasleđe romantizma) da su osećajni i duševni deo čovekovog bića ishodište umetnosti i podstrekač stvaralačkog poriva. Ovaj umetnik u svojoj implicitnoj i eksplicitnoj poetici asimilovao je raznovrsna polazišta, među kojima nailazimo i na drevni antički ideal takozvane kalagathie (jedinstva lepote i dobrote) – zasnovan na verovanju da u dubini naše duše počiva „etičko-estetska harmonija” koju samo umetnik može izraziti. Prema tome, baviti se umetnošću znači, tvrdio je Kulundžić, iznositi taj sklad među ljude i to služeći se svim raspoloživim umetničkim sredstvima – i rečju i tonom i bojom. „Harmonija duše je i u rečima, i u bojama, i u tonovima” (Kulundžić, 1923e: 233), a „književnik je oduvijek unosi u svoje

radove muziku, u svoje misli slikovitost; [...] nikad se nije harmonija duše mogla da izrazi samo jednim izražajnim sredstvom potpuno” (Kulundžić, 1923e: 233). Umetnik nalazi načina da svoju ideju predstavi čitaocima / publici, pri čemu postignuće / uspeh u realizaciji stvaralačkog nauma zavisi od toga da li je uspeo da upotrebi odgovarajuće simbole koji su mu na raspolaganju (u pozorišnoj umetnosti reč je o višestrukoj simbolici, ali i sinkretizmu). Jer, zaključio je Kulundžić: „U tome je veličina umjetnika: umjeti postaviti simbol” (Kulundžić, 1923e: 233).

Čitanjem teorijskih i esejističkih tekstova ukazujemo na izvesne konstante, odnosno preokupacije, koje su manje-više prisutne u svim razmatranjima na temu umetnosti: novi duh, nova scena, novi simboli, mistika, sinestezija, harmonija. Isto tako, i u pripovednom stvaralaštvu uočavamo izvesne tematsko-motivske dominante. Očaranost Istokom i mistikom, spiritualnim, nepotvrđenim činjenicama koje samo ”istančane duše“ mogu zapaziti (ali koje nauka negira ili nipodaštava), predstavljaju posebno inspirativne elemente naročito u ranoj prozi.

Takođe, tema smrti zauzima važno mesto u Kulundžićevoj prozi. U jednom od ključnih eseja (”Autobiografija 1926“) u kojima razaznajemo ne samo Kulundžića kao autora, već prepoznajemo i obrise njegove personalnosti, čitamo: „Umjetnost ovjekovječuje Velike Senzacije. [...] Za mene ima dvije velike senzacije: strast i smrt. Zbog toga bih htio da mi uzor bude Shakespeare i zbog toga bih htio da budem dramatičar” (Kulundžić, 1926: 18).

O smrti kao *velikoj senzaciji* objavio je Kulundžić nekoliko pripovedaka: („Blaga smrt”, „Zabranjena smrt”, „Smrt u svojim simbolima”, „Smrt kao limena kutija”, „Kako je Rački spoznao smrt”...), najavljujući i knjigu pod naslovom *Smrt u svojim simbolima*. I ovo je ostao neostvaren projekat, pored još nekoliko planiranih (ovde, takođe, možemo prepoznati jedno tipično modernističko svojstvo najave i planiranja knjiga koje nikada nisu publikovane).

Uz već navedene tematsko-motivske preokupacije, u Kulundžićevoj prozi zapazićemo neobičnu *concordia discors*, koja se ogleda u zaokupljenosti naizgled nespojivim fenomenima. S jedne strane, reč je o prisutnosti istočnjačke filozofije, biblijskih i mitoloških aluzija, a s druge zainteresovanost za anticipiranje budućnosti (futurološka orijentacija). Upitanost nad tim kako li će izgledati čovečanstvo u – iz ondašnje perspektive – narednom milenijumu (što će reći danas, u dvehiljdaitim godinama), nalik je naučno-fantastičnom, utopističkom prognoziranju. Posebno je interesantna ideja da će progres dovesti do nestajanja, o čemu svedoči citat iz teksta „Mi o sebi. Doktor Elektor” koji je, zapravo, autopoetički esej-priča: „Mi idemo natrag u prvotno svetlo. Pa opet u mrak i u prazninu. Tako će proći jedan svet. A Buda je govorio o milijunima svetova. Najviši je Nirvana“ (Kulundžić, 1922h: 230).

Što se tiče pripovednog segmenta, upućujemo na još jedan kuriozitet. U avangardnom duhu, Kulundžić sprovodi žanrovski eksperiment, nudeći koncept nazvan „pripovijest u dijaloškoj formi” (Kulundžić, 1924b: 99). Na ovaj način, pisac otvara mogućnost jednog novog žanrovskog iskoraka, u kome nema strogih granica, ili, drugim rečima, prethodno jasno definisane razlike postaju fleksibilne. U tom smislu, neobična je i „dijaloška pripovest” „Kako će sa zemlje nestati zlato”, u čijem podnaslovu stoji – „Scenska vizija za 1999”.

Na kraju pomenimo i da se Kulundžić 30-ih godina XX veka okrenuo socijalnoj, „progresivnoj” tematici, koja, takođe, čini zasebnu celinu u njegovom pripovednom korpusu. Taj narativni niz je „izneverio“ ekspresionističku, odnosno modernističku, paradigmu – Kulundžić se priklonio ideološkom konceptu literature, odnosno tendencioznoj, pragmatističkoj prozi, u kojoj je fokus na sudbini ”običnog“ čoveka i na njegovim svakodnevnim, prevashodno egzistencijalnim, nedaćama.

Poslednja etapa književne aktivnosti vezana je upravo za pokret socijalne literature – od 1936. godine pa sve do smrti, Kulundžić je delovao kao reditelj, dramski pisac, pozorišni kritičar, teatrolog, pozorišni pedagog i univerzitetski profesor. Međutim, dvadesetak godina bavljenja pripovedačkim radom i esejističko-kritičkom delatnošću pokazuje da je i u ovim stvaralačkim segmentima (ne isključivo u dramskom) Josip Kulundžić ostavio za sobom značajan broj vrednih ostvarenja.

Imajući to u vidu, smatramo da bi najzad i ovog zaboravljenog i marginalizovanog Kulundžića (Kulundžića prozaistu i esejistu) trebalo registrovati kao vrednost koja zaslužuje valorizaciju (i u književnoistorijskom i u književnoteorijskom smislu) i to kao nadasve svestrana stvaralačka ličnost, koja će, nadamo se, konačno dobiti adekvatno mesto – kako u književnoj historiografiji, tako i u antologičarskim poduhvatima.

## GRAĐA ZA BIBLIOGRAFIJU JOSIPA KULUNDŽIĆA

### [I] Stvaralaštvo Josipa Kulundžića (1912-2018)

#### I. Posebna izdanja

1. *Ponoć* : tri čina groteske iz trećega kata / Josip Kulundžić. Zagreb : Z. i V. Vasić, cop. 1921. (Zagreb : Tipografija). 77 str. ; 20 cm.
2. *Lunar*. Roman. Beograd : M. J. Stefanović i drug, 1921, 156 str. ; 20 cm; (Biblioteka Albatros / M. J. Stefanović i drug, Beograd ; sv. 4). Predgovor / Zdenko Vernić: str. 5-9. Na kor. god. izd.: 1922.
3. *Škorpion* : groteska u tri čina / Josip Kulundžić. U Zagrebu : Izdanje i zaklada Vijenca, 1926 (Zagreb : Lino-tip), 111 str. ; 22 cm.
4. *Misteriozni Kamić* : dramatizacija novinskog reporta / Josip Kulundžić. Drama. Zagreb : Vijenac, 1928 (Zemun : Makarije), 54 str. ; 24 cm.
5. *Putu hiljadu forinata* : po pripovesti Jakova Igњатовића написао Јосип Кулунџић. Drama. Београд : Народна књига, 1952 (Београд : Рад), 36 стр. : илустр. ; 20 cm. (Biblioteka „Мала позорница“).
6. *Људи без вида*; [скице костима Милица Бабић-Јовановић]. Drama. Београд : Народна књига, 1953 (Београд : „Вук Караџић“), 83 стр. : илустр. ; 20 cm.
7. *Човек је добар* : драма у три чина. Београд : Просвета, 1953 (Београд : Југословенско штампарско предузеће), 126 ; 18 cm. (Библиотека Путеви ; 6).
8. *Тамна белега* : позоришни комад у три чина. Београд : Народна књига, 1957 (Београд : Култура). 101 стр. ; 17 cm.
9. *Primeri iz tehnike drame* : predavanja Josipa Kulundžića. Udžbenik. Beograd : Odbor Saveza studenata Akademije za pozorište, film, radio i televiziju, 1963 ([s. l. : s. n.]). 285, II str. ; 29 cm.
10. *Dramska djela* / [Tito] Strozzi, [Josip] Kulundžić, [Kalman] Mesarić, [Geno R.] Senečić ; [priredio Dubravko Jelčić]. Zagreb : Zora : Matica hrvatska, 1965. (Zagreb : Vjesnik), Pet stoljeća hrvatske književnosti ; knj. 106. \* Ponoć / Kulundžić, Josip.
11. *Primeri iz tehnike drame* 2. izdanje. Beograd : Univerzitet umetnosti, 1977. III, 347 str. ; 29 cm.



12. *Primeri iz tehnike drame* : predavanja Josipa Kulundžića / [pogovor Dragana Bošković]. Beograd : Skripta internacional : Akademija umetnosti, 1996 (Beograd : Skripta internacional). 287 str. ; 24 cm. Pogovor: str. 287.
13. *Fragmenti o teatru*. Novi Sad : Sterijino pozorje, 1965 (Novi Sad : Forum). V, 216 str. ; 20 cm. (Biblioteka Sterijinog pozorja. Dramaturški spisi).
14. *Lunar*. Roman. Predgovor/ Zdenko Vernić. Beograd : „Filip Višnjić“, 1985 (Beograd : „Filip Višnjić“). 172 str. ; 20 cm. Biblioteka „Novi Albatros“; knj. 4. (Fototipsko izd.: Sveslovenska knjižarnica, 1921).
15. *Režija* / Josip Kulundžić. Zagreb : [s. n.], 1997. 69 str. ; 24 cm. P. o.: Kronika Zavoda za povijest hrvatske književnosti, kazališta i glazbe HAZU ; br.6-7, 1997. Sitni tisak Nacionalne i sveučilišne knjižnice u Zagrebu.
16. *У бескрајном, плавом кругу Милоша Црњанског*. Романи српске авангарде, књ. 1; [приредио] Гојко Теших. Београд : Чигоја штампа : Службени гласник, 2010 (Београд : Гласник), (Библиотека Књижевне науке. Колекција Авангарда)

## II. Rukopisi

1. „Mitternacht : drei akte einer groteske aus dem 3. Stock“ / Josip Kulundžić, Wien, [b.g.], 40 listova ; 31x22 cm. Hartija bez linija, oker, Broširano; Daktilogram; Nedatirano; Poledina listova prazna. Sign. R 1094, NBS.
2. „Wer ist Kamitsch?“ / Josip Kulundžić. Manuscript. Nemački, прев. Gabert, Ivo [Berlin, b.g.], 105 listova ; 22x15 cm; Prevod drame: „Misteriozni Kamić“; Hartija bez linija, bela; Broširano. Daktilogram; Nedatirano; Poledina listova prazna. СИГН. R 1093 NBS.
3. „[Muzika i književnost]“ / [Josip Kulundžić]. Manuscript. Srpski. [B.m., b.g.]; 10 listova ; 24x19 cm. Naslov ustanovio katalogizator na osnovu sadržaja eseja; Hartija na kvadratiće, požutela; Autograf: pisano crnim mastilom, sa brojnim ispravkama; Nedatirano; Poledina listova prazna. Sign. R 1092 NBS.
4. „Dukat za glavu“ / [Josip Kulundžić]. Manuscript, srpski. [Beograd, B.g.]. 3 lista ; 34x21 cm. Fragment prvog čina drame. Hartija bez linija, požutela. Autograf: pisano grafitnom olovkom. Nedatirano. Poledina listova prazna. Sign. R 1080/2 NBS.

5. „[Dukat za glavu / Josip Kulundžić]“. Manuscript, srpski. [Beograd, B.g.]. 56 listova ; 34x21; 30x21 cm. erzija drame „Dukat za glavu“. Naslov preuzet sa postojećeg rukopisnog fragmenta prvog čina drame. Hartija bez linija, požutela. Daktilogram sa brojnim autografskim ispravkama i dopisivanjima radjenim crnim mastilom, grafitnom olovkom i crvenom bojicom. Listovi označeni 32a, 32b, 32v i 41I, 41II, 41III, 41IV u celini su autografski pisani. Nedatirano. Poledina listova je prazna. Izuzetak predstavljaju 4 lista (3. 7. 16. i 17.) kojima se na poledini nalazi autografski pisan tekst.. Sign. R 1080/1. NBS.
6. [„Dukat za glavu“ / Josip Kulundžić]. Manuscript, srpski. [Beograd, B.g.]. 71 list ; 29x22 cm. Naslov preuzet sa postojećeg rukopisnog fragmenta prvog čina drame. Hartija bez linija, požutela. Autograf: pisano grafitnom olovkom sa brojnim ispravkama radjenim grafitnom olovkom i crvenom bojicom. Nedatirano. Poledina listova prazna. 22. i 23. list su ispisani sa obe strane. Sign. R 1080 NBS.
7. „Naš teatar“ / Josip Kulundžić. Manuscript, srpski. [B.m.], 1936.g.]. 7 listova ; 34x21 cm. Naslov je naknadno, rukom ispravljen u „Borba našeg teatra protiv filma“. Hartija bez linija, bela. Daktilogram sa autografskim ispravkama crnim mastilom. Datirano: 28. avgust 1936..Poledina listova prazna. Sign. R 1079. NBS.
8. [Pismo Miodragu M. Pešiću] / Josip Kulundžić. Manuscript, srpski. Sombor, 1928. [2] str. ; 9x14 cm. Naslov dodelio katalogizator. Dopisnica. Autograf: crno mastilo. Datirano: 29. oktobar 1928. Sign. R 1041/II NBS.
9. „Arija iz 'Korzike‘ „ / Josip Kulundžić. . Manuscript, srpski. [B.m.], [b.g.]. [2] lista ; 34x26 cm. Hartija bez linija, žućkasta. Autograf: crno mastilo. Nedatirano. Poledina listova prazna. Sign. R 1041/II NBS.
10. „Opet taj Krleža“ / Jos. Kulundžić. [S. l., s. a.]. 5 l. : rukopis ; 16,5 x 20,2 cm. Rukopisna ostavština Miroslava Krleže. Rukopisni odjel Nacionalne i sveučilišne biblioteke Hrvatske.
11. „Golgota lakrdijaških raspela : drama s tri čina“ / Jos. Kulundžić. Papir. 28 x 22 cm. I, 194 lista. Lat. kurziva, autograph. Neprošiveni svežnjići u papirnom omotu. Katalog rukopisa Nacionalne i sveučilišne biblioteke u Zagrebu, sv. 4, br. 2786.

### III. Prilozi objavljeni u listovima i časopisima

#### III.1: Poezija

1. „Zvono“, *Pobratim*, Zagreb, XXIV, 1913-1914, br. 1, str. 3.
2. „Nagovijesti“, *Pobratim*, XXIV, 15. II 1914, br. 11, str. 164.
3. [Dvije pjesme], *Savremenik*, Zagreb, 1923, str. 259-260.\*Sadržaj: „Šetnja arsenala“ i „Veliko prestolje“.

#### III.2: Proza

1. „U neugodnoj situaciji. Slika iz života krijumčara“, *Pobratim*, XIII, 15. XII 1912, br. 7, str. 99-100.
2. „U opoju ruža parnoskih“, *Pobratim*, XIII, 15. XII 1912, br. 7, str. 100-101.
3. „Nesretni sat. (Đačka crtica)“, *Pobratim*, XXIV, 1. X 1913, br. 3, str. 34-35.
4. „Muza blagodušnica“, *Pobratim*, XXV, 1. III 1916, br. 7, str. 17-18.
5. „Is Donaten“, *Savremenik*, 1918, str. 562-573.
6. „Ahasver i oganj“. *Savremenik*, XIV, 1919, br. VI, str. 285-290.
7. „Basna o papagajima“, *Jugoslovenska njiva*, Zagreb, III, 1919, br. 12, str. 192.
8. „Sveta Njanja i večnost. (Senke jedne utelovljene tragedije.)“, *Dom i svijet*, Zagreb, XXXIII, 1920, br. 24, str. 457-459.
9. „Prorok“, *Savremenik*, XV, 1920, knj. I, br. VI, str. 170-175.
10. „Mechos Auferstehung“, *Agramer Tagblatt*, Zagreb, XXXVI, 26. III 1921, br. 76, str. 1-4.
11. „Ogledalo“, *Kritika*, Zagreb, II, 1921, br. 1, str. 1-14.
12. „Hipermikronihil“, *Kritika*, II, 1921, br. 6, str. 212-216.
13. „Ideja doktora Elektra“, *Putevi*, Beograd, 1922, br. 2, str. 10-13.
14. „Tao. [Iz mističnoga romana „Simboli večnosti“]“, *Dom i svijet*, XXXIV, 1921, br. 15, str. 245-246.
15. „Tuga i suho lišće“. (Iz „Knjige o tuzi“), „Mami na grob“, *Dom i svijet*, XXXV, 1922, br. 21, str. 402.

16. „Tuga i prvi cvjetovi“. (Iz „Knjige o tuzi“), *Dom i svijet*, XXXV, 1. XI 1922, br. 22, str. 426–427.
17. „Tuga i srebreni novci“, *Dom i svijet*, XXXV, 15. XII 1922, br. 24, str. 470.
18. „Simboli“, *Kritika*, III/1922, br. 8/9, str. 397–398.
19. „Blagoslov grobova“, *Naš list*, Zagreb, III, 1923, br. 2, str. 5–6.
20. „Marionete hiperkulture“, *Savremenik*, 1923, str. 211–219.
21. „Blaga smrt“, (Prva priča iz knjige „Smrt u svojim simbolima“), *Savremenik*, 1923, str. 393–397.
22. „Smrt naše majke“, (Osma priča za knjigu „Smrt u svojim simbolima“), *Vijenac*, Zagreb, I, 1923, knj. II, br. 8–9, str. 235–240.
23. „Zabranjena Smrt“. Druga priča iz knjige „Smrt u svojim simbolima“. Dresden 1923, *Literatura*, Zagreb, I, 1924, br. 2, str. 5–13.
24. „Smrt kao muzika“, (Sedma priča iz knjige „Smrt u svojim simbolima“), *Mladost*, Zagreb, III, 1924, br. 3, str. 57–59.
25. „Pacijenti mladoga Kirilova“, *Vijenac*, II, 1924, knj. III, br. 4, str. 99–102. Pripovijest u dijaloškoj formi.
26. „Smrt kao limena kutija“, *Vijenac*, II, 1924, knj. III, br. 8, str. 236–239.
27. „Prvi grijeh“. Biblijska priča s Marsa. (Juliju Benešiću), *Vijenac*, II, 1924, knj. III, br. 24, str. 698–702.
28. „A contra E.“, *Književnik*, Zagreb, II, 1925, br. 1, str. 7–17.
29. „Rezignacija kralja Rollona“. (Iz romana „A contre E“), *Vijenac*, III, 1925, knj. V, br. 10, 225–230.
30. „Traži se smrt...“, *Orkan*, Zagreb, III, 1925, br. 8–9, str. 142–145.
31. „Priča o braći Trust“, *Vijenac*, IV, 1926, knj. VI, br. 1-2, str. 4–12.
32. „Savremena priča“, *Hrvatsko kolo*, Zagreb, IX, 1928, str. 197–206.
33. „Kako će sa zemlje nestati zlato. Scenske vizije za g. 1999“, *Riječ*, Zagreb, XXIV, 15. III 1928, br. 62, str. 7; 16. III, br. 63, str. 7; 17. III, br. 64, str. 7 i 18. III br. 65, str. 7.
34. „Žena na obali Sene“, *Misao*, Beograd, X, VII 1928, knj. XXVII, br. 201-208 (sv. 5-6), str. 266–274.
35. „Arija iz „Korzike“, *Život i rad*, Beograd, I, 1928, knj. I, sv. 5, str. 375–381.
36. „Kako je Rački spoznao smrt“, *Vijenac*, VI, VIII 1928, br.1, str. 8–16.
37. „Interview s kinoglumcem“, *Riječ*, XXIV, 20. X 1928, br. 243, str. 3; br. 244, 21. X str. 5–6. \*Dijalogizovana studija o filmskim pitanjima.
38. „Suze“, *Život i rad*, 1/1928, knj. II, sv. 12, str. 932–938.

39. „Tifozni vagon“, *Hrvatska revija*, Zagreb, II, 1929, br. 3, str. 161–166.
40. „Dvije gladi“, *Pantheon*, Zagreb, I, 1929, br. 3, str. 81–86.
41. „Croatian sisters“, *Hrvatski List*, Osijek, X, 27. I 1929, br. 27, str. 10.
42. „Nešto se dogodilo“, *Hrvatski List*, X, 31. III 1929, Uskrs, br. 89, str. 9–11.
43. „Budžetska mesta Kate Pajac. Odlomak“, *Srpski književni glasnik*, Beograd, n. s., knj. XXX, 1930, br. 4, str. 241–247.
44. „Odore mora“, *Srpski književni glasnik*, Beograd, n. s., knj. XXX, 16. VI 1930, br. 6, str. 430–432.\* Utisci sa zajedničkog putovanja članova PEN kluba.
45. „Petar Ćora uzdiže se u individualno“, *Srpski književni glasnik*, n. s., knj. XXXI, 16. XII 1930, br. 8, str. 575–582.
46. „Istina je ono najgroznije“, *Jugoslovenski glasnik*, Beograd, II, 6–9. I 1931, br. 98, Božićni dodatak, str. 28.
47. „Priča o princezi“, *Srpski književni glasnik*, n. s. knj. XXXVII, 1932, br. 2, str. 81–90.
48. „Grupa broj 199“, *Srpski književni glasnik*, n. s., knj. XXXVIII, 1933, br. 2, str. 81–88.
49. „Rat“, *Srpski književni glasnik*, N. s., knj. XXXVIII/, 1933, br. 7, str. 481–489.
50. „Bolji čovek“, *Letopis Matice srpske*, CVIII, I-II 1934, knj. 339, sv. 1, str. 7–17.
51. „Blagoslov“, *Pravda*, Beograd, XXXI, 6–9. I 1935, br. 10841–10844, str. 4.
52. „Tri saznanja Paje Stakića“, *Srpski književni glasnik*, N. s., knj. XLIV, 16. I 1935, br. 2, str. 90–99.

### III.3: Dramski tekstovi

1. „Drugi ljudi“, *Savremenik*, 1918, str. 252–253. \*Kratak dijalog.
2. „Poslednji hedonista. (Amajlija II.)“, *Savremenik*, XVI, 1921, br. 4, str. 221–225.
3. „Poslednji idealista“ (Amajlija), *Kritika*, III, 1922, br. 1, str. 7–16.
4. „Večni idol. (Biblijski fragmenat). Milanu Begoviću“, *Kritika*, III, 1922, br. 7, str. 289–308.
5. „Intre mezzo iz 'Neobarbara'“, *Vijenac*, II, 1924, knj. III, br. II, str. 340–349.
6. „Ponoć. Tri čina groteske iz trećega kata“, *Vijenac*, II, 1924, knj. III, br. 15–16, str. 445–452; br. 17, str. 497–502; br. 18, str. 530–535.
7. „Škorpion. Groteska u 3 čina“, *Vijenac*, IV, 1926, knj. VI, br. 4–5, str. 81–92. \*Prvi čin.

8. „Pošteni razbojnik i pošteni detektiv. Kriminalistička slika“, *Kulisa*, Zagreb, I, 1. X 1927, br. 3, str. 25–27.
9. „Gabrielovo lice. Komedija u tri čina“, *Savremenik*, XXI, 1928, br. 1, str. 17–29; br. 2, str. 59–66; br. 3, str. 119–125; br. 4–5, str. 157–168.
10. „Strast gospođe Malinske. Tragikomedija u tri čina“, *Vijenac*, VI, 1928, knj. VIII, br. 6, str. 241–250. \*Prvi čin.
11. „Strast gospođe Malinske. III čin“, *Srpski književni glasnik*, n. s., knj. XXVIII, 1929, br. 3, str. 161–171; br. 4, str. 241–254.
12. „Ne suviše savesti...“, *Srpski književni glasnik*, n. s., knj. XXXV/1932, br. 4, str. 241–257; br. 5, str. 321–334; br. 6, str. 401–417; br. 7, str. 481–494. \*Komad u četiri slike.
13. „Mašina savest“, *Pozorište*, Beograd, 1933, br. 28, str. 521+523+527. \*Odlomak iz treće slike.
14. „Bolji čovek“, *Letopis Matice srpske*, Novi Sad, CVIII, 1934, knj. 339, sv. 1, str. 7-17.
15. „Knjiga i kolači : jednočinka“, *Letopis Matice srpske*, CXXXIII, knj. 379, VI 1957, sv. 6, str. 577-590.
16. „Nestanak poslednjeg principala“, *Letopis Matice srpske*, CXL, knj. 394, X 1964, sv. 4, str. 318-325.
17. „Krik života : komad u dva dela“, *Rad Jugoslavenske akademije znanosti i umjetnosti*. Razred za suvremenu književnost. Zagreb, Knj. 17, 1981, str. 219-249.
18. „Lopovi : komad u tri čina“ *Rad Jugoslavenske akademije znanosti i umjetnosti*. Razred za suvremenu književnost. Knj. 17, 1981, str. 167-217.
19. „Kako će sa Zemlje nestati zlato : scenska vizija za g. 1999“, *Teatron*, Beograd, : XXV, br. 112, 2000, str. 47-53.
20. „Pacijenti mladoga Kirilova“, *Teatron*, XXV, br. 112, 2000, str. 43-46.
21. „Intermezzo iz 'Neobarbara' „, *Taetron*, XXV, br. 112, 2000, str. 31-42.
22. „Večni idol : (Biblijski fragment) - Milanu Begoviću“, *Teatron* : časopis za pozorišnu istoriju i teatrologiju, XXV, br. 112, 2000, str. 21-30.
23. „Poslednji hedonista (Amajlija II) „, *Teatron*, IXXV, br. 112, 2000, str. 14-20.
24. „Poslednji idealista (Amajlija)“, *Teatron*, XXV, br. 112 (2000), str. 7-13.
25. „Drugi ljudi“, *Teatron*, XXV, br. 112, 2000, str. 5-6.
26. „Zapisi o Agi“, *Drama*, br. 29, 2009, str. 75-83.
27. „Ritual u slavu reči pesnika-genija : izvođački način Šekspirovog dela“, br. 31, 2010, str. 40-44.

## IV. Eseji

### IV. 1: Programski eseji

1. „Most“, *Kritika*, Zagreb, I, 1920, br. 2, str. 2–3. \*Razmatranje o drami, klasičnoj, modernoj i ekspresionističkoj.
2. „Proza“, *Kritika*, II, 1921, br. 2, str. 57–59.
3. „Psihologija nove scene. (Jedan nacrt.)“, *Savremenik*, Zagreb, XVI, 1921, br. 1, str. 54–55.
4. „Recitacija nove poezije“, *Obzor*, Zagreb, LXI, 14. XI 1920, br. 289, str. 2.
5. „O umiranju naturalizma“ (Linije), *Riječ*, III, 1921, br. 80, str. 2.
6. „Simboli. Zemun“, *Jugoslavenska Njiva*, VI, 1922, knj. II, br. 5, str. 193–196.
7. „Mi o sebi. Doktor Elektor“, *Kritika*, III, 1922, br. 5, str. 229–230.
8. „Ples kao posebna umjetnost“, *Scena*, 1923–1924, br. 1, str. 2–4.
9. „Novi scenski lik. [S fotografijama]“, *Teater*, II, 10. X 1923, br. 3, str. 2–4; br. 4,25. X, str. 5–8; br. 5, 11. XI, str. 2–5; br. 6, 20. XI, str. 1–5.\* Sadržaj: I. Istorijska veza slikovnom umjetnosti. II. Shakespeare i nove težnje; III. Nagovještanje naturalističnoga; IV. Simbolična scena i ekspresionizam.
10. „Novi teatar“, *Književnik*, I, 1924, br. 1, str. 15–20.
11. „Nova drama“, *Književnik*, I, 1924, br. 2, str. 45–50.
12. „O novoj režijskoj umjetnosti“, *Vijenac*, II, 1924, knj. III, br. 11, str. 329–332. (Predavanje Josipa Kulundžića, održano dne 10. travnja 1924. u D.H.K.)
13. „Literatura i teatar“, *Comoedia*, 1924–25, 35, 11 + 14–15.
14. „Čista dramatika“, *Književnik*, II, 1925, br. 1, str. 29–32.
15. „Akcije! Akcije!“, *Vijenac*, IV, 1926, knj. VI, br. 11-12, str. 306–307.
16. „Autobiografija 1926.“ *Vijenac*, IV, 1926, knj. VI, br. 4–5, str. 117–118.
17. „Situacija literature“, *Književnik*, I, 1928, br. 1, str. 11–13.
18. „Literatura i progres“, *Književnik*, I, 1928, br. 4, str. 113–116.
19. „Književnici skreću lijevo“, *Književnik*, I, 1928, br. 6, str. 204–207.
20. [Perspektive razvoja literature.], *Vreme*, X, 1930, br. 2987, str. 4.\* Anketa: Novi na poslu.
21. „Zašto se smeжете?“, *Pravda*, XXIX, 1933, br. 10214–10217, str. 10 i br. 10222, str. 4.

#### IV.2: Eseji o modernoj umetnosti: likovna umetnost, muzika

1. „Mistika i nova umjetnost“, *Kritika*, II, 1921, br. 5, str. 188–189.
2. „Kubizam. (Predavanje u linijama.) 1922“, *Savremenik*, 1923, str. 23–30. [Sa 7 crteža].
3. „Rusi i ekspresionizam. U likovnoj umjetnosti (Arhipenko, Kandinski, Chagall.)“, *Vedrina*, I, 1923, br. 2, str. 36–38.
4. „O umjetnosti“, *Jugoslavenska Njiva*, VII, 1923, knj. I, br. 6, str. 230–234; br. 7, str. 292–298; br. 8, str. 330–337; br. 9, str. 373–378; br. 10, str. 404–411; br. 11, str. 455–461; br. 12, str. 490–498.\* Sadržaj: I. Uvod: Principi artike. 2. Artika nepravilne harmonije. 3. Artika i racionalne harmonije. II. dio. Uvod: Harmonija. 1. Ritam. 2. Dinamika. Uvod. Objektivacija zbilji. 1. Prevalencija harmonije. 2. Samoodređenje. 3. Sinestezija.

#### IV.3: Kritike i polemike

1. „Dve 'zadocenele' knjige“, *Savremenik*, XIV/1919, br. III, str. 155–156. \*Prikaz. D.J. Filipović: *Kosovski božuri*. Krf, 1918; Momčilo Milošević: *Pred obnovom*, Beograd-Cvijanović 1919.
2. „Polumesečnik i Plamen“, *Savremenik*, XIV/1919, br. V, str. 242–243.
3. „Rukavica i nebo. Miloš Crnjanski: Dnevnik o Čarnojeviću“, *Kritika*, II/6, 1921, str. 229–230.
4. „Milan Begović: *Dunja u kovčegu*“, *Kritika*, II/1921, br. 11/12, str. 449.
5. „Veliki kritičar u dilemi“, *Nova literatura*, I/1928–1929, br. 2, str. 35–37.
6. „Moj prvi odgovor g. Crnjanskomc, *Stožer*, III/1932, br. 4, str. 148–150.
7. „Izjava g. Josipa Kulundžića“, *Politika*, XXIX/1932, br. 8573, str. 7. \*Odgovor M. Crnjanskom na njegov članak u *Politici*, br. 8570/1932.



## V. Eseji i kritike o pozorištu, muzici, filmu i likovnoj umetnosti

### V.1. Pozorište

1. „Knut Hamsun nagrađen ovogodišnjom Nobelovom nagradom“, *Obzor*, Zagreb, LXI, br. 293, 1920, str. 2.
2. „Cirkus Reinhardt“, *Kritika*, II, 1921, br. 1, str. 31–32. \*Prikaz o režiseru Maxu Reinhardt.
3. „O stilu scene“, *Riječ*, III/, 1921, br. 88, str. 2.
4. „Ponoć. (Uoči današnje premijere u Nar. kazalištu)“, *Hrvatski list*, III, 1922, br. 75, str. 2.
5. „Gerhart Hauptman. Uz šezdesetogodišnjicu rođenja. Dresden“, *Jugoslavenska Njiva*, Zagreb, VI, 1922, knj. II, br. 8, str. 344–351.
6. „Branko Gavella“, *Teater*, Zagreb, I, 1922–1923, br. 2, str. 4–8. \*Kao dramaturg i inscenator.
7. „Milan Begović: 'Svadbene let'. Dresden, januara, 1923“, *Savremenik*, 1923, str. 129–130.
8. „Njemačka pozorišta“, *Riječ*, IX, 1923, br. 49, str. 2–3; br. 74, str. 2–3. \*Sadržaj. – I. Opća primjena simbolizma u inscenaciji. – II. Odnos prema Rusima.
9. „Moskovskij kamernij teatr. Dresden, 1923“, *Savremenik*, 1923, str. 332–339. \*Sadržaj: 1. Rusi i novi teater. 2. Oslobođenje glumca. 3. Glumčevi pomoćnici. 4. Primena teorija. 5. Značenje A. Tairova.
10. „Proljeće se budi...“, *Teater*, Zagreb, II, 12. I 1924, br. 9, str. 3–4. \*Uoči premijere Vedekindove drame na zagrebačkoj pozornici.
11. „Ples kao posebna umjetnost“, *Scena*, 21. V 1924, str. 2-4.
12. „Crommelynchov Cocu Magnifique“, *Jugoslavenska Njiva*, VIII/1924, knj. I, br. 5, str. 201.
13. „Balet i umjetnički ples“, *Vijenac*, II, 1924, knj. III, br. 4, str. 132–133.
14. „Baranovićevo balet“, *Scena*, 11. VI 1924, str. 2-5.
15. „Književnik s Janusovim licem. Konferenca održana prigodom proslave 40-godišnjice Nušićeva književničkog rada“, *Vijenac*, II, 1924, knj. III, br. 24, str. 715–718.

16. „Komedija stvaranja. (Povodom premijere Pirandellove drame)“, *Comoedia*, 1924–25, br. 4, str. 2–3 i 6. \*O komediji „Šest lica traže autora“ i uz to misli Luidi Pirandela o komediji.
17. „Duh jezika“. Povodom prevoda Strindbergova „Oca“, *Comoedia*, 1924–25, br. 4, str. 18–19.
18. „Recept za paradokse. Povodom Shawove premijere“, *Comoedia*, 1924–25, br. 6, str. 10–11. \*O paradoksu kod Oskara Vajlda i Bernarda Šoa.
19. „Crommenlynck: Cocu Magnifique. Jedna interesantna premijera u Zagrebu“, *Comoedia*, II, 1924, br. 11, str. 6–7 .
20. „Ja se stidim... Jednostavno priznanje povodom *Škorpiona*“, *Comoedia*, 1924–25, br. 20, str. 2–3 + 6–7. Protiv šablone u dramskom stvaranju.
21. „Novi teatar: Stil stilova“, *Comoedia*, Beograd, 1924–25, br. 24, str. 11 + 14–15 + 18. \*Pismo iz Pariza povodom predstave: Marcel Achard, Malborough s'en va-t-en guerre; u kazalištu na Elizijskim Poljanama. Također o glumcu Louisu Jouvetu.
22. „O gospoји Simone i o poetici“, *Comoedia*, 1924–25, br. 26, str. 23 + 26–27 + 30. \*Pismo iz Pariza o predstavi: François Porché, *La Vierge au grand coeur*. Usto o glumici Simone.
23. „Novajlije“, *Comoedia*, 1924–25, br. 27, str. 26–27. \*Povodom premijere u kazalištu Athénée u Parizu: Robert de Fleurs i Francis
24. „Henry Becque u Comoédie Française (Sudbina naturalističke drame u Francuskoј)“, *Comoedia*, 1924–25, br. 28, str. 14–15 + 18–19.
25. „Novi Romains“, *Comoedia*, 1924–25, br. 29, str. 27 + 30.
26. „Bog Osvete“, *Comoedia*, 1924–25, br. 37, str. 19 + 22–23. \*Povodom premijere u Parizu: Schalon Aoch, *Bog osvete*.
27. „Shaw i Pitojev“, *Comoedia*, 1924–25, br. 37, str. 7 + 10–11 + 14–15. \*Povodom predstave: Bernard Šo, *Jeanne d'Arc*; u Parizu.
28. „'Faust' i Gemier“, *Comoedia*, 1924–25, br. 41, str. 23 + 26–27 + 30–31. \*Pismo iz Pariza povodom premijere u teatru Odeon: Johan Volfgang Gete, *Faust* u adaptaciji Luisa Foresta.
29. „Sentimentalni uvod 'Nema više teaterske krize' „!, *Hrvatska pozornica*, Zagreb, 1. IX 1925, br. 1, str. 3.
30. „Anticipacija. Iz vala jednog pokreta“, *Hrvatska pozornica*, 8. IX 1925, br. 2, str. 18. \*O pokretu „vanjske režije“.

31. „Pod vidom današnjice. Slučajnost ili vječnost?“, *Hrvatska pozornica*, 22. IX 1925, br. 4, str. 50. \*Razmatranja povodom prikazivanja Hamleta u Londonu u modernim odelima.
32. „Orijentacije.Redatelj, teatar i općečovječanstvo“, *Hrvatska pozornica*, 29. IX 1925, str. 66.
33. „Naše stanovište. Teater i politika“, *Hrvatska pozornica*, 6. X 1925, br. 6, str. 82.
34. „Trebali li žaliti g. Kunačeka“, *Hrvatska pozornica*, 6. X 1925, br. 6, str. 92.
35. „Malo pouke. Teaterski stil i državno kazalište“, *Hrvatska pozornica*, 13. X 1925, br. 7, str. 98.
36. „Revizija stanovišta. Imali smo mi svoj teatar?“, *Hrvatska pozornica*, 27. X 1925, br. 9, str. 146.
37. „Diogeneš. Tip dobre predstave“, *Hrvatska pozornica*, 3. XI 1925, br. 10, str. 162.
38. „Sosijalizacija. Seljak i kazalište“, *Hrvatska pozornica*, 17. XI 1925, br. 12, str.198.
39. „Nacije i teatar. Rehabilitacija „Berlinca“, *Hrvatska pozornica*, 24. XI 1925, br. 13, str. 214.
40. „Rezonanca u srcima. Omladina u teatru“, *Hrvatska pozornica*, 1. XII 1925, br. 14, str. 230.
41. „Socijalizacija teatra. Kozerija o 'liniji pažnje',, (Ovaj je članak izašao u božićnom broju „Novosti“.), *Hrvatska pozornica*, 29. XII 1925, br. 18, str. 301–306.
42. „Zagrebačko Narodno Kazalište na proslavi 20-godišnjice Narodnog Kazališta u Osijeku“, *Hrvatska pozornica*, 14. I 1926, br. 19-20. 1926, str. 12-13.
43. „Avantgarda. Prikazivanje najmlađih“, *Hrvatska pozornica*, 16. II 1926, br. 25, str. 421-422.
44. „Tajna personalnosti. Novi teatar na osnovu Pirandella?“, *Hrvatska pozornica*, 1925–1926, br. 32, str. 550–552.
45. „Tajna personalnosti. Novi teatar na osnovu Pirandella?“, *Novosti*, Zagreb, XX, 6. IV 1926, br. 93, str. 27.
46. „Teatar“, *Naša epoha*, Zagreb, I, 1926, br. 3, str. 69–71. \*O realizmu i modernizmu u pozorištu.
47. „Teatar i radio“, *Vijenac*, IV, 1926, knj. VI, br. 21, str. 357–358. [!] \*197.
48. „Izvod iz jednog članka g. Josipa Kulundžića o tajni personalnosti i o novom teatru na osnovu Pirandella, *Comoedia*, 1926, br. 39, str. 7–8+10–11.
49. „O ideji 'Škorpiona',, *Hrvatska pozornica*, 22. IX 1926, br. 4, str. 6–8.

50. „Premijera 'Škorpiona' „, *Hrvatska pozornica*, 14. X 1926, br. 7, str. 3–6. \*Sadržaj. – Prolog. O pojedinim licima. O pojedinim tipovima.
51. „Bernard Shaw“, *Vijenac*, VII, 1927, br. 5-8, str. 182–185.
52. „Protiv Pirandela. Predgovor *Misterioznom Kamiću*“, *Hrvatska revija*, I/1–2, rujan 1928, str. 153–156.
53. „'Misteriozni Kamić' na beogradskoj pozornici“, *Vreme*, IX, 1929, br. 2776, str. 4. \*Izjava autora o delu.
54. „G. Josip Kulundžić o 'Misterioznom Kamiću' „, *Vreme*, Beograd, IX, 1929, br. 2795, str. 9. \*Povodom dramatizacije.
55. „Pred premijeru 'Misterioznog Kamića' g. Josip Kulundžić o svojoj najnovijoj drami“, *Politika*, XXVI, 1929, br. 7698, str. 9.
56. „Intervju s g. Kulundžićem povodom predstave 'Gabrijelovo lice' „, *Naša Sloga*, Sušak, II, 1929, br. 299, str. 5.
57. „Stavovi kod Hudožestvenika“, *Srpski književni glasnik*, n. s., knj. XXIX, 1930, br. 1, str. 55–59.
58. „Veliki datum Romantizma“, *Vreme*, X, 1930, br. 2934, str. 3–4. Povodom 100-god. od premijere „Ernania“ od Viktora Igoa.
59. „Da li je 'Topaz' Marsela Panjola nemoralno dramsko delo i da li glavno lice ističe novac kao jedinu silu koja vlada svetom?“, *Vreme*, X, 1930, br. 2913, str. 6.
60. „Misteriozni Kamić“, *Vreme*, X, 1930, br. 2987, str. 10. \*Nekoliko reči o svom delu.
61. „Srdačne pouke Maksa Rajnharta“, *Vreme*, X, 1930, br. 3152, str. 5. \*Povodom turneje bečkog pozorišta po Jugoslaviji. [S 1 karikaturom.]
62. „Život i literatura. Intervju sa g. Kulundžićem povodom senzacije oko 'Misterioznog Kamića' „, *Pozorište*, 1932, br. 13, str. 301+303+305.
63. „Stil moderne scenografije. Staša Beložanski kao scenograf“, *Pozorište*, 1932, br. 19, str. 729 + 731–732.
64. „Krv i meso na pozornici“, *Srpski književni glasnik*, n. s., knj. XXXIX, 1933, br. 2, str. 113–119.
65. „Beleške o Šoovom Cezaru“, *Srpski književni glasnik*, n. s. knj. XXXIX, 1933, br. 4, str. 302–304. \*Povodom premijere „Cezara i Kleopatre“.
66. „Pred premijeru najnovijeg komada g. J. Kulundžića. Reč piščeva o postanku 'Mašine savesti'. Poreklo interesantne fabule“, *Pravda*, XXIX, 1933, br. 10225, str. 6.
67. „Sterijini tipovi“, *Letopis Matice srpske*, CIX, knj. 344, IX-IX 1935, sv. 1, str. 34–42.

68. „Šta je konstruktivni dekor“, *Pravda*, XXX, 1934, br. 10480–83, str. 20. [S portretom].
69. „Dva kongresa o pozorištu“, *Politika*, XXXII, 1935, Božićni broj, br. 9570, str. 14–15. \*Povodom održanih kongresa u Rimu i Prvom svesaveznom skupu pisaca u Moskvi, na kojima je tretirano pitanje „pozorišne krize“.
70. „Pozorište za ceo narod, a ne samo za krug dobro situiranih građana“, *Politika*, XXXIII, 1936, br. 10169, str. 11.\*Povodom Devetog međunarodnog pozorišnog kongresa u Beču.
71. „Konjović i pozorište : iz rediteljevih zapisa“, *Zvuk : jugoslovenski muzički časopis* br. 58, 1963, str. 352-360
72. „Савремено сценско тумачење Нушића“, *Летопис Матице српске*, CXL/1 knj. 394, VII 1964, str. 1-28.
73. „Režija“, *Kronika Zavoda za povijest hrvatske književnosti, kazališta i glazbe HAZU*. N. t. god. III, br. 6/7, 1997, str. 5-69. \*Dvobroj posvećen književniku i kazališnom redatelju Josipu Kulundžiću.
74. „Kako izučavati pisanje drame“, *Scena*, Novi Sad, XLVII, 2011, br. 1-2, str. 47-56.

## V.2: Muzička kritika

1. „Muzičari. [Muzičari i] književnik. (Libretistički jadi)“, *Comoedia*, 1924–25, br. 16, 10–11. \*O odnosu libreta i muzike.
2. „Pismo iz Pariza. Teatar u opasnosti?“, *Comoedia*, 1924–25, br. 36, str. 11 + 14–15 + 18–19. \*Povodom pretvaranja opernog teatra des Champs-Élysées u Music-Hall.
3. „Kuhač se kvalificirao za osnutak privatnog operetnog kazališta. Izvedba operete 'Ševa' koja je nadmašila svako očekivanje razmažene osječke kazališne publike. Osijek, 26. Ožujka“, *Hrvatski List*, X, 1929, br. 84, str. 2.
4. „Problem operne režije“, *Srpski književni glasnik*, N. s., knj. XXXVII/1932, br. 6, str. 459–464.
5. „Nacrt jedne teorije operne režije“, *Zvuk*, Beograd, 1932–1933, knj. I, br. 3, str. 92–94; br. 4, str. 137–140; br. 5, str. 176–178.
6. „Operni pevač kao reditelj opere“, *Pravda*, XXIX, 1933, br. 10115–10118, str. 30–31. S portretom].
7. „Operni libreto“, *Zvuk*, knj. I, 1932–1933, br. 12, str. 398–402.

8. „Indikacija i inspiracija u operskoj režiji. Razgovor sa g. Josipom Kulundžićem dramskim piscem i rediteljem narodnog pozorišta“, *Pravda*, XXIX, 1933, br. 10431, str. 6.
9. „Soročinski sajam. Reditelj tumači delo Musorgskog“, *Pozorište*, III, 1933–1934, br. 2, str. 4–8.
10. „'Andre Šenie' od Đordana-prva operska premijera ove sezone. Razgovor sa rediteljem g. Kulundžićem“, *Pravda*, XXXII, 1936, br. 11473, str. 12.
11. „Misli pri režiranju Mocarta“, *Scena*, I, 1935–36, br. 16, str. 1–3. .

### V.3: Film

1. „Osam Chaplina“, *Comoedia*, 1924–25, br. 3, 30–31. \*O Čarli Čaplinu kao svestranom umetniku i čoveku.
2. „Teater i kino. Invazija superiornoga“, *Hrvatska pozornica*, 15. IX 1925, br. 3, str. 34.
3. „Konsolidacije. 'Poslijeratna vremena su prošla...'“, *Hrvatska pozornica*, 1925–1926, br. 11, str. 178. \*Osvrt na posleratne prilike u pozorištu i filmu.
4. „Sudbina tonfilma“, *Vreme*, X, 1930, br. 3143, str. 4.
5. „Negativan uticaj filma na pozorište“, *Južni pregled*, Skoplje, X, 1935, br. 1, str. 27–32 .

### V.4: Likovna umetnost

1. „Izložba Vladimira Filakovca“, *Hrvatski List* [Osijek], X/1929, Uskrсни broj, str. 8.
2. „Ulrichov salon u Zagrebu“, *Savremenik*, XV/, VI 1920, str. 166-168.

## VI. Tekstovi u zbornicima, tematima, hrestomatijama i antologijama

1. „Umesto predgovora“, predgovor drami *Golemanov* : komedija u tri čina / Stefana L. Kostova ; preveo s bugarskog Siniša Paunović, Beograd : R. D. Ćuković, 1935 (Beograd : „Davidović“), str. 7-9:
2. „Pogovor“, knjizi *Dikcija* / Obrad Nedović, Beograd : Savremena škola, 1960 (Beograd : Beogradski grafički zavod), str. 151-152
3. „Kao reka, možda“, predgovor knjizi *Čarobni ekran* / Vladimir Petrić. Beograd : Narodna knjiga, 1962 (Beograd : Kultura), str. V-XI.
4. „Satira i smeh“, u knjizi Branislava Nušića *Autobiografija*, Beograd : Prosveta, 1978 (Beograd : Beogradski izdavačko-grafički zavod), str. 33-46. (Dela Branislava Nušića : u 10 knjiga ; knj. 1)
5. *Zli volšebnici* : polemike i pamfleti u srpskoj književnosti : 1917-1943. Knj. 2, 1930-1933 / [priredio] Gojko Tešić. Beograd : Slovo ljubve : Beogradska knjiga ; Novi Sad : Matica srpska, 1983 (Beograd : Kultura)
6. Mrduljaš, Igor: *Dramski vodič* : izbor iz hrvatske dramatike XX. stoljeća / Igor Mrduljaš. Zagreb : Hrvatsko društvo kazališnih kritičara i teatrologa, 1984. (Varaždin : NIŠRO). (Teatrologijska biblioteka ; knj. 9)
7. *Hrvatska riječ u Srijemu* : antologija srijemskih pisaca / priredio Dubravko Horvatić; suradnici Mato Batorović... [et al.]. Zagreb : Matica hrvatska, Ogranak Tovarnik, 1995. (Zagreb : DgRaf), (Posebno izdanje / Matica hrvatska, ogranak Tovarnik.
8. *Autobiografije hrvatskih pisaca*. Vinko: Brešić, Zagreb : AGM, 1997. (Zagreb : Kerschoffset), str. (Nakladnička cjelina: Biblioteka Posebna izdanja)
9. „Autobiografija 1926“, *Zbornik radova Fakulteta dramskih umetnosti*, Beograd, br. 3 1999, str. 7-22.
10. „O umjetnosti“, u antologiji *Nedogled Ikarije* : antologija metodološke građe / [priredio] Marko Nedeljković ; [autori ilustracija (vinjeta) Čedomir Vasić, Radisav Vučinić ; fotografija Borivoje Milovanović], Kragujevac : „Nikola Nikolić“, 2000 (Kragujevac : „Nikola Nikolić“), str. 25-68.
11. Josip Kulundžić: „Ponoć“, u knjizi *Simptomi dramskoga moderniteta*. Antologija. Priredila Sibila Petlevski. Zagreb : Hrvatski centar ITI-UNESCO, 2000. (Biblioteka MansioniTeatrologija: sv. 19).

12. Josip Kulundžić: „Misteriozni Kamić“ / „Ponoć“, u *Hrestomatiji novije hrvatske drame*, knj. I Borisa Senkera, Zagreb, 2000, str. 443-450.
13. *Pjesništvo hrvatskog ekspresionizma : panorama* / priredio Cvjetko Milanja. Zagreb : Konzor, 2002, str. 498-500. (Zagreb : Konzor). \*Iz sadržaja: „Šetnja aesenala” i „Veliko prestolje.”
14. *Hrvatski roman u Bačkoj i Srijemu*, Klasje naših ravni. Novi tečaj, 10 (2005), 5/6 ; str. 3-145.
15. *Estetika radiofonske režije : antologija* / [priredio] Radoslav Lazić. Beograd : Radio-televizija Srbije, 2008, str.
16. *Hrvatska književna avangarda : programski tekstovi* / priredio Ivica Matičević. Zagreb : Matica hrvatska, 2008. str. 265-292. (Biblioteka Parnas. Niz Teorija književnosti). \*Iz sadržaja: „Most“, „Nova drama“ i „Čista dramatika.“
17. Kulundžić, Josip: „Hanibal“. U tematu „Roman u književnosti Hrvata u Vojvodini“. Ulomak iz romana *Lunar*, *Književna revija* (Osijek), .XLVIII/3/4, 2008, str. 79-85.
18. *Biblija u drami hrvatskog ekspresionizma*. Sv. 2 / priredio Ivica Matičević.. Zagreb : Ex libris, 2014. (Serija Hrvatska književna baština. Građa za povijest hrvatske književnosti ; knj. 5, sv. 2) \*Iz sadržaja: „Vječni idol“ / Josip Kulundžić.



## LITERATURA O JOSIPU KULUNDŽIĆU 1921–2014.

1. Josip Badalić: „Iz naše najmlađe dramatike“, *Jutarnji list*, Zagreb, 26. VI 1921.
2. Gustav Krklec: „Josip Kulundžić: *Ponoć*“, *Kritika*, Zagreb, II/6, 1921, str. 236-239.
3. Vladimir Lunaček: „Josip Kulundžić: *Ponoć*“, *Obzor*, Zagreb, br. 136, 1921.
4. Zdenko Vernić: „Josip Kulundžić: *Ponoć*“, *Dom i svijet*, Zagreb, XXXIV, 1921, br. 1, str. 10.
5. Slavko Batušić: „*Lunar*. (Mistična novela. Napisao Josip Kulundžić“, *Savremenik*, Zagreb, XVI/4, 1921, str. 240-241.
6. Tomislav Tanhofer: „*Ponoć*“, *Hrvatska obrana*, Zagreb, br. 105 i 106, 1922,
7. Mstislav Bartulica: „Dvije nove knjige. ... i *Lunar* Josipa Kulundžića“, *Novo doba*, Split, V/36, 1922, str. 2.
8. Antun Branko Šimić: „Josip Kulundžić: *Lunar*“, *Jugoslavenska njiva*, Zagreb, VI/2, 1922, knj. I, str. 133-135.
9. Ivan Nevistić: „Dvije knjige. ... i *Lunar* Josipa Kulundžića“, *Pokret*, II/37, 12. II 1922, str. 4.
10. Milan Begović: „Josip Kulundžić: *Oinoć*“, *Novosti*, Zagreb, 17. VI 1921.
11. Ljubomir Maraković: „Josip Kulundžić“, *Hrvatska prosvjeta*, VIII/9-10, 1921, 9-10, str. 578–579; IX/9, 1922, str. 1-14.
12. Milan Ogrizović: „Josip Kulundžić: *Lunar*“, *Dom i svijet*, Zagreb, XXXV/12, 20. VI 1922, str. 238-239.
13. O.: „Jedan novi roman hrvatskog književnika“, *Hrvatski list*, Zagreb, III/142, 25. VI 1922, str. 5-6.
14. Albert Haler: „Jos. Kulundžić: *Lunar*“, *Kritika*, Zagreb, III/3, 1922, str. 138-140.
15. Ivan Nevistić: „Josip Kulundžić: 'Škorpion'“, *Vijenac*, IV, 21, 2. XI 1926.
16. I. Politeo: „Misteriozni Kamić“, *Savremenik*, XXI/4-5, 1928, str. 214–215.
17. Ж.[ивко] М.[илићевић: ]: „Мистериозни Камић“ од Јосипа Кулунџића“, Мисао, Београд, књ. XXVII/3-4, 1928, стр. 226-229.
18. Д.: „Новински извештај на позорници. Поводом премијере *Мистериозног Камића* од г. Јосипа Кулунџића“, Политика, 14. X 1929.
19. Josip Bogner: „Savremena hrvatska drama“, *Hrvatska revija*, Zagreb, 2(1929) 2, str. 132–134..

20. Драган Алексић: „Једна од најлепших премијера Народног позоришта – Мистериозни Камић г. Јосипа Кулунџића“, *Време*, 14- X 1929.
21. Душан Крунић: „Јосип Кулунџић: Мистериозни Камић“, *Правда*, 14. X 1929.Г.: „Јосип Кулунџић: *Мистсериозни Камић*“, *Време*, Београд, IX/2795, 1929.
22. Аноним: „Пред премијеру *Мистериозног Камића*“, *Политика*, Београд, XXV/7698, 1929.
23. Hugo Klajn: „Dramatizacija reporta i report o drami. *Misteriozni Kamić* Josipa Kulundžića“, *Nova literatura*, Београд, br. 11, 1929. Preštampano u knjizi H. Klajna *Život dvočasovni*. Pozorišne kritike, Београд, Nolit 1957, str. 37-45.
24. Лука Дотлић: „Reditelj f. Josip Kulundžić je opširno govorio o svojoj rediji *Pere Segedinca*. Povodom premijere u utorak 28. o. m.“, *Dan*, Нови Сад, 24. I 1941.
25. Милан Веговић: „Josip Kulundžić: *Ponoć*“, u knjizi *Kritike i prikazi*. Zagreb, 1943, 68–71.
26. Милан Богдановић: *Стари и нови II*. Београд, 1946, стр. 165–171.
27. Велибор Глигорић: *Позоришне критике*. Београд 1946, стр. 161–164.
28. Dubravko Jelčić: „Drame Josipa Kulundžića“, *Izraz*, Sarajevo, br. 6, 1965.
29. Ђорђе Ђурђевић: Jedan ljudski vek u službi teatra. Razgovor sa Josipom Kulundžiće, *Borba*, Београд, 1. VIII 1965.
30. Владимир Петрић: „Kulundžićev emocionalno-refleksivni metod“, *Scena*, Novi sad, I/2, 1965, str. 186-194.
31. Dubravko Jelčić: „Josip Kulundžić“ / Bibliografija izdanih djela i važnija literatura o J. Kulundžiću“. U: *Dramska djela* / [Tito] Strozzi, [Josip] Kulundžić, [Kalman] Mesarić, [Geno R.] Senečić ; [priredio Dubravko Jelčić]. Zagreb : Zora : Matica hrvatska, 1965. Str. 73-83; str. 85-87. (Zagreb : Vjesnik). (Pet stoljeća hrvatske književnosti ; knj. 106).
32. Владимир Петрић: „Josip Kulundžić – primeri iz tehnike drame“, *Scena*, II/1, 1966, str. 49-52.
33. Dubravko Jelčić: „Josip Kulundžić“, u knjizi *Teme i mete*, Zagreb : Znanje, 1969 (Zagreb : „Ognjen Prica“), str. (Biblioteka Gledišta).
34. Raško V. Jovanović: „Josip Kulundžić“, *Pozorišna kultura*, I/5, XI-XII 1970, str. 73-76.
35. Ђорђе Ђурђевић: „Čovek i teatar. Sećanje na susrete i razgovore sa Josipom Kulundžićem“, *Pozorište*, Tuzla, XII/6, XI-XII 1970, str. 809-813. Dr Marko Fotez:

- „Ostavština Josipa Kulundžića“, *Kronika Zavoda za književnost I teatrologiju JAZU*, Zagreb, I/1, I-VI 1975, str. 107-109.
1. Branko Hećimović: „Dramsko stvaralaštvo Josipa Kulundžića“, u knjizi: *13 hrvatskih dramatičara*, Zagreb, Znanje, 1976, str. 456-502.
  2. Mirjana Kodžić: „Moj profesor Josip Kulundžić“, *Teatron*, br. 12, 1978, str. 72-84.
  3. Marijan Matković: “Zapisi uz dvije drame Josipa Kulundžića“, U: *Rad Jugoslavenske akademije znanosti i umjetnosti*. Razred za suvremenu književnost. Knj. 17, 1981, str. 163-165
  4. B. Hećimović: Dopuna ostavštine Josipa Kulundžića. *Kronika Zavoda za književnost i teatrologiju JAZU*, 6(1980) 14/16, str. 391–396.
  5. Boris Senker: „Utjecaj Krležine na suvremenu hrvatsku dramsku književnost posljednjih četrdeset godina“, *Dani hvarskog kazališta*, Split 1981, str. 31.
  6. Gordana Cvitan: „Poznato i nepoznato dramsko stvaralaštvo Josipa Kulundžića. Neke značajne konstante lica u programskom zahtjevu Kulundžićeva djela“, *Mogućnosti*, XXIX/1-2, 1982, str. 149-156.
  7. Gordana Cvitan: „Poznato i nepoznato dramsko stvaralaštvo Josipa Kulundžića. Neke značajne konstante lica u programskom zahtjevu Kulundžićeva djela“, *Dani hvarskog kazališta*, knj. IX. Split 1982, str. 135-145.
  8. Marta Frajnd: „Reditelj i teoretičar Josip Kulundžić na srpskim scenama“, *Mogućnosti*, Split, XXIX/1-2, 1982, str. 71-94.
  9. Marta Frajnd: „Reditelj i teoretičar Josip Kulundžić na srpskim scenama“, *Dani hvarskog kazališta*, Split 1982, str. 232 –261.
  10. Radovan Vučković: *Moderna drama*, Sarajevo, IRO „Veselin Masleša“, 1982, str. 243, 244, 247, 332-336, 338, 339, 350, 352-363, 365-367, 374, 383, 581, 639, 685. (Biblioteka „Savremena domaća književnost – Studije“).
  11. Zehra Kreho: Josip Kulundžić kao dramski stvaralac : doktorska disertacija . Zagreb : [Z. Kreho], 1983. 197 listova ; 29 cm. (Bibliografija. Umnoženo za odbranu. Filozofski fakultet, Sveučilište u Zagrebu). Sign. M PД 10670. (Univerzitetska biblioteka „Svetozar Marković“ u Beogradu).
  12. Igor Mrduljaš: *Dramski vodič. Izbor iz hrvatske dramatike XX stoljeća*. Zagreb, Hrvatsko društvo kazališnih kritičara i teatrologa, 1984, str. 67-72.
  13. Zdenko Vernić: „Predgovor“, u: *Lunar / Jos. [Josip] Kulundžić*. [Fototip 1. izd. sa pogovorom Marte Frajnd]. Beograd : „Filip Višnjić“, 1985. str. 5-9. (Biblioteka Novi albatros ; knj. 4)

14. Marta Frajnd: „Proza Josipa Kulundžića“, u knjizi *Lunar / Jos. [Josip] Kulundžić*, Beograd : Zavod za izdavačku delatnost „Filip Višnjić“, 1985 (Beograd : Zavod za izdavačku delatnost „Filip Višnjić“), ( Fototipsko izd.: Beograd: Sveslovenska knjižarnica, 1921. Str. 157-169. Библиотека Нови Албатрос ; 4)
15. Marijan Matković: „Josip Kulundžić“, u: *Razgovori i pogovori : o pjesnicima, slikarima i odlascima*. Priredio Branko Hećimović. Zagreb : Znanje, 1985. (Biblioteka Itd ; knj. 116.)
16. Tomislav Sabljak: „Riječ o Josipu Kulundžiću“, *Kronika Zavoda za književnost I teatrologiju JAZU*, Zagreb, XI/32-33, 1985, str. 22.
17. Borjanka Prodanović: „Josip Kulundžić“, *Kronika Zavoda za književnost I teatrologiju JAZU*, Zagreb, XI/32-33, 1985, str. 23.
18. Zehra Kreho: „O neobjavljenim dramama Josipa Kulundžića“, *Kronika Zavoda za književnost I teatrologiju JAZU*, Zagreb, XI/32-33, 1985, str. 24- 30..
19. Josip Lešić: „Josip Kulundžić“, *Istorija jugoslavenske moderne režije (1861-1941)*, Novi Sad 1986.
20. Gregorčić, M. – Turčan, J.: Kulundžić Josip“, *Leksikon pisaca Jugoslavije*, knj. III, K – Lj., Novi Sad, Matica srpska, 1987, str. 519-520.
21. Gordana Cvitan: *Hrvatska književna avangarda*, Zagreb, August Cesarec, 1988, str. 59, 92, 140, 143, 154, 156, 157 i 164.
22. Stanko Lasić: [Josip Kulundžić o Krleži], u knjizi S. Lasića *Krležologija ili povijest kritičke misli o Miroslavu Krleži*. Knjiga prva: Kritička literature o Miroslavu Krleži od 1914. do 1941. Zagreb, Globus, 1989, str. 38, 45, 62, 85.
23. Марта Фрајнд: „Елементи поетике експресионистичке драме у прози Јосипа Кулунџића“, у зборнику радова *Поетика српске књижевности 2. Типови приповедања у роману и приповеци на српскохрватском језику у првој половини XX века*. Уредник Новица Петковић. – Београд, Институт за књижевност и уметност – Сарајево, Институт за језик и књижевност, 1989, стр. 167-171.
24. Nikola Ivanišin: *Fenomen književnog ekspresionizma (O hrvatskom književnom ekspresionizmu)*, Zagreb, Školska knjiga, 1990, str.15, 109, 110.
25. Петар Волк: *Позоришни живот у Србију 1944–1986*. Београд 1990.
26. Петар Волк: *Позоришни живот у Србију 1835–1944*. Београд 1992.
27. B.[oris], S.[enker]: Kulundžić Josip, u: *Krležijana 1. A – Lj*, glavni urednik Velimir Visković. Zagreb, Leksikografski zavod „Miroslav Krleža“, 1993, str. 513-514.

28. Anonim: „Kulundžić Josip“, *Hrvatska enciklopedija*, Zagreb, Leksikografski zavod „Miroslav Krleža“, 1995.
29. Batušić, Nikola: „O scenskoj sudbini jedne Kulundžićeve drame“, *Trajnost tradicije : u hrvatskoj drami i kazalištu*. Zagreb : Hrvatska sveučilišna naklada, 1995.
30. B.(oris) Sen.(ker): „Kulundžić Josip“, *Krležijana*, knj. 1. Urednik Velimir Visković. Zagreb, Leksikografski zavod „Miroslav Krleža“ 1995, str. 513-514.
31. Драгана Бошковић: „Поговор“ у књизи *Примери из технике драме* : предавања Јосипа Кулунџића, Београд : Скрипта интернационал : Академија уметности, 1996 (Београд : Скрипта интернационал).
32. Morana Čale-Knežević: „Josip Kulundžić e la contestazione del pirandellismo“, *Studia Romanica et Anglica Zagrabiensia*, knj. 41, 1996, str. 69-92.
33. Milan Begović: „Josip Kulundžić“, u: *Pjesme* : Knjiga Boccadoro, Život za cara, Knjiga sunca ; Proza : novele, putopisi, kritike / Milan Begović ; priredio Boris Senker.Zagreb : Matica hrvatska, 1996. (Stoljeća hrvatske književnosti).
34. Ђорђе Ђурђевић, Глумци и редитељи .Београд : Музеј позоришне уметности Србије, 1997 (Београд : Србоштампа).
35. Igor Mrduljaš: *Dramski vodič: od Vojnovića do Matišića* (Hrvatska dramatika XX. Stoljeća), Zagreb, AGM – Hrvatsko društvo kazališnih kritičara i teatrologa, 1997, str. 85-90.
36. Morana Čale-Knežević: „Josip Kulundžić i osporavanje pirandelizma“, *Republika*, Zagreb, LIII/3-4,1997, str. 113-130.
37. Morana Čale Knežević: „Josip Kulundžić i osporavanje pirandelizma“. U zborniku *Osijek i Slavonija - hrvatska dramska književnost i kazalište : znanstveno savjetovanje u čast 90. obljetnice HNK u Osijeku / Krležini dani u Osijeku*, 1996. - Osijek; Zagreb : Hrvatsko narodno kazalište : Pedagoški fakultet : Zavod za povijest hrvatske književnosti, kazališta i glazbe HAZU, 1997, str. 173-190.
38. Tomislav Sabljak: „Kulundžić i estetika modernog teatra“, u zborniku *Osijek i Slavonija - hrvatska dramska književnost i kazalište : znanstveno savjetovanje u čast 90. obljetnice HNK u Osijeku / Krležini dani u Osijeku*, 1996. - Osijek; Zagreb : Hrvatsko narodno kazalište : Pedagoški fakultet : Zavod za povijest hrvatske književnosti, kazališta i glazbe HAZU, 1997, str. 169-172.
39. Tomislav Sabljak: „Kulundžićeva 'Režija'“, *Kronika Zavoda za povijest hrvatske književnosti, kazališta i glazbe HAZU*. N. t. ,III/ 6-7, 1997, str. 3-4.

40. Dubravko Jelčić: „Korespondencija Josipa Kulundžića“, *Kronika Zavoda za povijest hrvatske književnosti, kazališta i glazbe HAZU*. N. t. , III/ 6-7, 1997, str. 71-78.
41. Vinko Brešić: *Autobiografije hrvatskih pisaca*. Zagreb 1997.
42. Morana Čale-Knežević: „Pirandello u hrvatskoj književnosti: Vojnović, Kulundžić, Begović, Krleža, Marinković“ : doktorska disertacija / Morana Čale. Zagreb : M. Čale, 1998 ([s. l. : s. n.]). 374 lista ; 30 cm. [Sveučilište u Zagrebu, Filozofski fakultet], Zagreb, 1998. Bibliografija: str. 340-374, bilješke uz tekst.
43. Krešimir Nemeč: [Josip Kulundžić: *Lunar*], u *Povijesti hrvatskog romana od 1900. do 1945. godine*. Zagreb, Školska knjiga 1998, str. 96-99.
44. Aleksandra Đuričić: „Estetika operских režija Josipa Kulundžića na sceni Narodnog pozorišta u Beogradu“, *Zbornik Matice srpske za scenske umetnosti i muziku*, Novi Sad, br. 24-25, 1999, str. 59-67.
45. Tomislav Sabljak: „Kulundžićeva estetika modernog tetra“, u knjizi: *Blasfemija čitanja : ironijska upotreba teksta*. Zagreb : Hrvatska sveučilišna naklada, 1999, str. 83-89. (Biblioteka Portreti.)
46. Radovan Vučković: *Srpska avangardna proza*. Beograd. Otkrovenje 200, str.22, 27-30, 38, 77, 85-87, 99, 116. (Biblioteka „Avangarda“)
47. Boško Milin: „Pet ranih eseja Josipa Kulundžića“, *Zbornik radova Fakulteta dramskih umetnosti*, Novi Sad, br. 3, 1999, str. 5-6
48. Boško Milin: „Kulundžićev pirandelizam i antipirandelizam“, *Zbornik radova Fakulteta dramskih umetnosti*, knj. 4, 2000, str. 71-85.
49. Boško Milin: „Rane drame Josipa Kulundžića“, *Teatron : časopis za pozorišnu istoriju i teatrologiju*, XXV/112, 2000, str. 54-70.
50. Boris Senker: „Josip Kulundžić“, u *Hrestomatiji novije hrvatske drame*, knj. I Borisa Senkera, Zagreb, 2000.
51. Cvjetko Milanja: „[Kulundžić Josip]“, u knjizi: *Pjesništvo hrvatskog ekspresionizma* Cvjetka Milanje, Zagreb, Matica hrvatska, MM, str. 13, 15, 17, 85, 127-128, 130-132. (Biblioteka „Posebna izdanja“).
52. Sibila Petlevski: „Kulundžićeva *Ponoć* kao programska drama“, u knjizi *Simptomi dramskoga moderniteta*. Antologija. Zagreb : Hrvatski centar ITI-UNESCO, 2000, str. 173-206. (Biblioteka MansioniTeatrologija: sv. 19).
53. Radoslav Lazić: *Estetika operске režije*. Deo 1 /. Beograd : Madlenianum, 2000 (Beograd : Draslar partner). (Edicija Estetika muzičkog pozorišta).

54. Milan Begović: „Josip Kulundžić: *Ponoć*“, u knjizi: *Kupidon s kravatom* / Milan Begović ; izbor i predgovor Mirko Tomasović. Zagreb : Mozaik knjiga, 2001, str. 480-483. (Biseri hrvatske književnosti ; kolo 5, sv. 28).
55. Zehra Kreho: *Dramatske elipse Josipa Kulundžića*, Tešanj : Centar za kulturu i obrazovanje, 2003 (Tešanj : Planjax). 159 str. ; 21 cm. (Biblioteka Judita ; knj. 6)
56. Miroslav Radonjić: *Pozorišna promišljanja*, Novi Sad : Prometej : Sterijino pozorje, 2003 (Novi Sad : Prometej). (Biblioteka Dramske umetnosti).
57. Бошко Милин: „Теоријски радови Јосипа Кулунџића о експресионистичкој драми“, *Зборник радова Факултета драмских уметности*, 2003, 6/7, стр. 79–88.
58. Morana Čale-Knežević: „Josip Kulundžić i osporavanje pirandelizma“, u knjizi *Sam svoj dvojnik : eseji o hrvatskom književnom modernizmu* Morane Čale-Knežević, Zagreb : Hrvatska sveučilišna naklada, 2004. ([Sv. Ivan Zelina] : Tiskara Zelina). Biblioteka Portreti / Hrvatska sveučilišna naklada, Zagreb ; 16.
59. Martina Petranović: „Uprizorenje nezbiljskoga“, u zborniku *Dani Hvarskog kazališta*, knj. 30. Zagreb – Split, 2004.
60. Lucija Ljubić: „Ženski likovi u hrvatskoj drami avangarde“, u zborniku *Hrvatska književnost, kazalište i avangarda dvadesetih godina XX stoljeća. Dani Hvarskog kazališta*, knj. 30. Zagreb, HAZU – Split, Književni krug, 2004, str. 269-282.
61. Slobodan Selenić: *Dramsko doba*. Beograd, 2005.
62. Vlatko Perković: „Dramska forma kao uzurpirani prostor za iskaz ideja“, *Kolo*, Zagreb, XVI/3, 2006, str. 36–72. \*Poglavlje o drami Josipa Kulundžića „Čovjek je dobar“ iz knjige u rukopisu „Sociologija poslijeratne hrvatske dramatike.“
63. Miroslav Šicel: [Josip Kulundžić], u knjizi *Povijest hrvatske književnosti XX. Stoljeća. Knjiga IV. Hrvatski ekspresionizam* M. Šicela, Zagreb, Naklada Ljevak, 2007, str. 9, 14, 24, 27, 95–96, 114, 116–118, 156, 157, 172, 180, 181.
64. Patrycjusz Pająk: *Kategorija raspada u hrvatskoj avangardi*. Prevela Ivana Vidović, Zagreb, Matica hrvatska, 2007, str. 38, 41.42, 153, 158, 160.
65. J.[asmina], L.[ukec]: „Lunar“, u: *Leksikon hrvatske književnosti. Djela*. Urednica Dunja detoni Dujmić, Zagreb, Školska knjiga, 2008, str. 419–420.
66. Dubravko Jelčić: [Josip Kulundžić], u *Povijesti hrvatske književnosti. Tisućljeće od Bašćanske ploče do postmoderne*. Drugo, znatno prošireno izdanje. Zagreb. Naklada Pavičić, 2004, str. 376, 377, 417, 643. (Biblioteka hrvatske povijesti).

67. Ivica Matičević: „Programski tekstovi hrvatske književne avangarde“, u knjizi: *Hrvatska književna avangarda. Programski tekstovi* Ivice Matičevića, Zagreb : Školska knjiga, 2008, str. 7–23. (Biblioteka Parnas. Niz. Teorija književnosti).
68. Boško Milin: *Lavirinti ekspresionizma : rane drame Josipa Kulundžića*, Novi Sad : Sterijino pozorje, 2008 (Novi Sad : Stojkov). 141 str. ; 20 cm. (Biblioteka Sinteze ; knj. 2).
69. M.[artina] P.[etranović]: „Misteriozni Kamić“ / „Ponoć“ / „Škorpion“, u *Leksikonu hrvatske književnosti. Djela*, urednica Dunja Detoni Dujmić. Zagreb, Školska knjiga 2008, str. 463,664–666, 861.
70. Zoran T. Jovanović: „Sećanje na Josipa Kulundžića : značajna godišnjica (1899-2009)“, *Drama : časopis za pozorišnu umetnost, dramu, kulturu, nauku*, Beograd, br. 26, 2009, str. 71–74
71. S.[ibila] Petlevski: „Kulundžić, Josip, u: *Hrvatska književna enciklopedija 2: Gl – Ma*. Glavni urednik Velimir Visković. Zagreb, leksikografski zavod „Miroslav Krleža“, 2009, str. 455–456.
72. S.[ibila] Petlevski: „Ponoć“, u: *Hrvatska književna enciklopedija 3: Ma–R*. Glavni urednik Velimir Visković. Zagreb, leksikografski zavod „Miroslav Krleža“, 2009, str. 414–415.
73. Радован Вучковић: [Јосип Кулунџић], у: Р. Вучковић, *Проза српске авангарде*, Београд, Службени гласник, 2011, стр. 20, 24–27, 31, 57, 68, 75, 76, 77, 85, 86, 100. (Библиотека „Књижевне науке. Основа“).
74. Ivica Matičević: „Mojsije u Kulundžićevoj drami *Vučji idol*“, u knjizi: *Od estetike do ideologije : rasprave i ogledi o hrvatskoj književnosti* Ivice Matičevića, Zagreb : Ex libris, 2013, str. 85–104. (Znanstvena knjižnica / Ex libris.).
75. Ivica Matičević: „„Programski tekstovi hrvatske književne avangarde (nacrt)“, u knjizi: *Od estetike do ideologije : rasprave i ogledi o hrvatskoj književnosti* Ivice Matičevića, Zagreb : Ex libris, 2013, str. 105–131. (Znanstvena knjižnica / Ex libris).
76. Радован Вучковић: [Јосип Кулунџић], у књизи *Модерна драма* Р. Вучковића, Београд, Службени гласник, 2014, стр. 195, 196, 198, 267, 268-272, 281-296, 300, 301, 308, 471, 520, 559, 560. (Библиотека „Књижевне науке. Колекција Основа – Књижевна историја“).



## PRILOZI

„Slučaj Josipa Kulundžića“ i dalje je u mnogo čemu nerasvetljen i nedovoljno razjašnjen. U okviru njegove stvaralačke putanje postoji dosta nepoznanica, neobičnih otkrića, ali i neusaglašenosti oko toga ko je, zapravo, bio. Stoga na ovom mestu prilažemo nekoliko dokumenata koji su važni za razumevanje i rasvetljavanje ove „enigme“.

### Dokument 1.

Svojom autobiografijom Kulundžić je ukazao na sve bitne odrednice svoje ličnosti, istovremeno istakao je i svoje stvaralačke zablude i preokupacije („...u pučkoj školi – lirske pjesme, u srednjoj školi – pripovijetke, na univerzi – drame ... potajno, pisao pripovijetke još i na univerzi“). „Autobiografija“ nam svedoči da se susrećemo sa po mnogo čemu zanimljivom, svestranom stvaralačkom ličnošću.

### Autobiografija 1926

#### 1.

Moj otac je čovjek reda. On sve stvara po planu. Društveni život za njega se grana u šest područja: politika, umjetnost, ekonomija, finansija, trgovina, tehnika. Zato je u svojoj porodici htio da vidi reprezentante svih tih područja. Nas je šestoro braće. Ja sam drugi, dakle: umjetnost. Za razliku od pjesnika, koji se takvima rode, ja sam, po planu svoga oca, bio pjesnik već prije rođenja. Zato nije čudo, što sam rano počeo pisati literaturu: u pučkoj školi – lirske pjesme, u srednjoj školi – pripovijetke, na univerzi – drame. To po planu. Inače sam, potajno, pisao drame već u pučkoj školi: sagradili smo pozornicu u dvorištu i u papirnatim kostimima izmamili suze našim tetkama (mi sami plakali smo samo poslije predstave, kad bismo dobivali batina od naših roditelja zbog prevelikih izdataka za inscenaciju!). Inače sam, potajno, pisao lirske pjesme još u gimnaziji: podmetali smo pisma djevojčicama i izazivali dvosmislenim strofama njihov temperamenat (naš temperament javljao se samo u školskom zatvoru, koji je bio jedini honorar za naše tendenciozne stihove). Inače sam, potajno, pisao pripovijetke još i na univerzi: opisao sam u prozi jednu moju dogodovštinu u jednoj „pristojnoj“ porodici i izazvao razočaranje svih oficijelnih ladyes patronesses (moje razočaranje javilo se tek onda, kada sam bio isključen iz „dobrog društva“).

Rodio sam se 1. avgusta 1899. u Zemunu. Tamo sam polazio pučku školu i gimnaziju. Za vrijeme rata bio sam kod „crvenoga krsta“ front nam je bio pred nosom, naučili smo gledati, kao mladići, smrt, postali smo prerano ljudi. Apsolvirao sam filozofiju, studirao teatar i gledao svijet u Pragu, Beču, Berlinu, Dresdenu, Parizu, itd. Sada sam kod teatra u Zagrebu. Ja bih imao desetak autobiografija, kad bih imao vremena, da ih formuliram. Ova, koju ovdje pišem, najbliža je nekoj ispovijesti.

## 2.

Ja imam tri odlike: *tvrdoglavost*, *prkos* i *oholost*.

*Tvrdoglavost*. – Kad sam prvi put ušao u Teatar i pročitao svoju prvu dramu, rekli su mi, da sam kompliciran kao Zaratustra i da nisam dramatičar za abonente. Ja sam tvrdoglavo tvrdio obratno, otišao kući i napisao za tri dana jednu dramu za *abonente* („Ponoć!"). Kad sam prvi put ušao u Kazališnu kavanu i objasnio svoju prvu teoriju umjetnosti, rekli su mi, da sam nerazumljiv kao Kirkegaard i da nisam rođen za novinskog feljtonistu. Ja sam tvrdoglavo tvrdio obratno, otišao kući i napisao teoriju umjetnosti za *omladinu* u glumačkoj školi. Za obje tvrdoglavosti bio sam nagrađen (prva mi je donijela Demetrovu nagradu, druga orden svetog Save).

*Prkos*. – Općenito se tvrdi, da se u javni život ulazi preko partije ili preko žene. Ja nisam nikada, iz prkosa pripadao nijednoj političkoj partiji: zato me moji prijatelji smatraju dodvaračem svim vladama, a moji neprijatelji sumnjivim anarhistom. Ja nisam, iz prkosa, pisao ljubavne romane, prema tome nisam žene hvalio u slinavim erotskim ditirambima: zato me moje prijateljice smatraju zavodnikom, a moje neprijateljice abnormalnim. Za ovaj dvostruki prkos dvostruko sam nagrađen: moja djela nije nikada iznakazila cenzura, a moje se knjige nikad nisu čitale u krevetima ili kuhinjama.

*Oholost*. – Kažu, da su za održavanje na filistarskom životu potrebni: novac i društvenost. Novac se uglavnom stiče devotnošću ili prevarom: zbog toga sam ja, iz oholosti, najslabije plaćeni društveni radnik, pogotovo kad se zna, da je većina literata kadra da unovči još nenapisana djela, a ja za svoja napisana primam tek „utješnu“ sumu, ili ništa. Društvenost je sposobnost lažljivaca ili slabića; zbog toga sam ja, iz oholosti, pogotovo kad se zna, da moram neprestano dolaziti u kontakt s ljudima, koji traže, da im laskate ili da ih uzdižete. Za tu svoju dvostruku oholost dvostruko sam nagrađen: nijedna me kokota još nije prevarila za pola milijuna, i nijedan me glumac još nije nazvao idiotom.

## 3.

Ja imam tri pogreške: *pristojnost*, *iskrenost* i *obzirnost*.

*Pristojnost.* – Kad sam u Njemačkoj studirao teatar, primijetio sam, da su tamo skoro svi ljudi ćelavi: onda sam i ja, iz pristojnosti, počeo da gubim kosu. Kad sam u Francuskoj studirao teatar, primijetio sam, da su tamo skoro svi ljudi civilizovani: onda sam i ja, iz pristojnosti, postao civilizovan. Zbog toga sam stradavao kod žena – žene smatraju civilizovane ljude sa slabom kosom izvrsnim supruzima: i zbog toga mi je svaka žena, s kojom bih makar i koketirao uvijek natovarila očinstvo svoga nepravilno rođenog djeteta.

*Iskrenost.* – Kad sam došao iz Njemačke u naš teatar, čuo sam, da svi gumci govore o kritičarima vrlo sočnim izrazima: meni su se kritičari sažalili i ja sam im to saopćio; zbog toga sam dobio osam dana zatvora. Kada sam došao iz Francuske u naš teatar, vidio sam, da su svi naši glumci vrlo dobri akteri; meni su se naši glumci sažalili i ja sam o našem teatru pisao povoljno; zbog toga su me kritičari, koji sa mnom ne dijele to mišljenje, proglasili korumpiranim sinekuristom. Budući da se osjećam pravednim, neću nikog da razuvjeravam u tim klevetama; zbog toga nikome i ne odajem, da mi glumci ne plaćaju večere, niti da mi teatar nije dao kakvu „masnu“ zaradu.

*Obzirnost.* – Moje kolege literati uglavnom ne pišu ništa. Iz obzirnosti prema njima ja ne objavljujem ništa, mada mnogo pišem (osim u slučaju da mi koji prijatelj–urednik zatraži „ekspresno“ rukopis). Zbog toga me moje kolege, koji ne pišu ništa, nazivaju sterilnim mistifikatorom. Moje kolege literati konstantno se – zbog reklame – hvale. Iz obzirnosti prema njima ja – koji nemam prava na reklamu – podržavam uvijek kakvog propalicu, da me konstantno napada. U oba slučaja postižem ono, što ne bih htio: kao „sterilni mistifikator“ uspijevam da dobijem priznanje, da nisam grafoman; kao „konstantno napadani“ uspijevam da postajem popularan.

#### 4.

Umjetnost ovjekovječuje velike senzacije. Obično se mislilo, da su velike senzacije: ljubav i bol. Za mene postoje dvije velike senzacije: *strast* i *smrt*. Zbog toga bih htio, da mi uzor bude Shakespeare i zbog toga bih htio da budem dramatičar.

Zanimljivo je da su različiti leksikografi u svojim odrednicama uvek otkrivali nešto novo, drugačije. Nama su zanimljive dve koje ističu kako je Josip Kulundžić i „hrvatski i srpski dramatičar, kritičar i teoretičar“, dok se njegova književna aktivnost i ne registruje (*Hrvatska enciklopedija*, knjiga 6: 343).

## Dokument 2.

[Bio-bibliografski prilozi]

**KULUNDŽIĆ, Josip**, hrvatski i srpski dramatičar, kritičar i teoretičar (Zemun, 1. VIII. 1899 – Beograd, 1. XII. 1970). Studirao režiju i dramaturgiju u Berlinu, Dresdenu, Parizu i Pragu; od 1921. bio pomoćnik dramaturga HNK-a u Zagrebu, ravnatelj Drame (1926), urednik kazališnog časopisa *Comoedia* i *Hrvatska pozornica* te nastavnik na Glumačkoj školi; nakon sukoba s novom upravom HNK-a, 1928. otišao u Novosadsko-osječko pozorište, a 1929. u beogradsko Narodno pozorište, gdje se bavio uglavnom režijom drama i opera. Mijenjao je poslove i boravišta u Srbiji i Vojvodini, a najdulje je bio profesor na beogradskoj Akademiji za pozorište (1949–68). Uređivao je i novosadski kazališni časopis *Scena* (1965–69).

Kulundžićevi prvi književni radovi, dramski fragmenti *Drugi ljudi* (1918), *Posljednji hedonista* (1921), *Posljednji idealista* (1922), *Večni idol* (1922) i drugi, objavljeni u periodici, te roman *Lunar* (1921), primljeni su hladno, kao avangardistički eksperimenti. Uspjeh je postigao dramama *Ponoć* (1921) i *Škorpion* (1926), izvedenima u zagrebačkome HNK-u. Esejima *Tajna personalnosti. Novi teatar na osnovu Pirandella?* (*Hrvatska pozornica*, 1925) i *Protiv Pirandella* (*Hrvatska revija*, 1928) te komedijom *Gabrijelovo lice* (1928) i „dramatizacijom novinskoga reporta“ *Misteriozni Kamić* (1928), Kulundžić je istupio protiv Pirandella, no unatoč deklariranomu antipirandelizmu, i u tim i u sljedećim tekstovima izdašno je rabio Pirandellove motive pa je kritika u vezu s talijanskim autorom dovela i tragikomediju *Strast gospođe Malinske*, izvedenu u zagrebačkome HNK-u 1930. Nakon odlaska iz Hrvatske, Kulundžić se posvetio uglavnom redateljskomu, dramaturškom i pedagoškomu radu te je rjeđe objavljivao dramske tekstove, koje je od tada pisao srpskim jezikom. Drami se vratio u 1950-ima, kada su nastale i drame *Krik života* (1950), *Treći čin* (1952) i *Čovek je dobar* (1953), u kojima je tematizirao odnos glume i kazališta spram života, te duologija o zagrebačkoj veletrgovačkoj obitelji Dombrovski, *Klara Dombrovska* (1955) i *Firma se skida* (1956), u kojoj se zamjećuju sličnosti s Krležinom trilogijom o Glembajevima. Izvrstan poznavatelj europskoga kazališta te dramske književnosti i teorije, Kulundžić je i autor niza teorijski dobro utemeljenih stručnih tekstova.

**Budući da je potkraj 1920-ih otišao iz Hrvatske te dalje pisao srpskim jezikom, Kulundžić je u hrvatskom književnom i kazališnom životu izravno sudjelovao samo desetak godina** (podvukla I. T.) Tomu kratkomu razdoblju pripadaju ponajbolja njegova djela, napose ekspresionističke drame u kojima je, s podosta patetike i teatralnosti,

problematizirao etička pitanja u suvremenome društvu te esejistički i dramski tekstovi posvećeni polemici s Pirandellovim teatrom i problemu istine u umjetnosti.

Međutim, drugi anonimni autor, u *Proleksis enciklopediji* takođe ističe podatak o dvojnoj pripadnosti (<https://proleksis.lzmk.hr/33159/> pristupljeno 24. 08. 2020):

**Kulundžić, Josip**, hrvatski i srpski književnik i kazališni redatelj (Zemun, 1. VIII. 1899 – Beograd, 1. XII. 1970). Studirao dramaturgiju i opernu režiju u Parizu i Berlinu. Između 1921. i 1927. dramaturg u HNK-u te predavač na Glumačkoj školi u Zagrebu kada je napisao i neke od svojih najboljih drama. Nakon toga uglavnom režira u Novom Sadu i Beogradu, a od 1952. predaje na beogradskoj Akademiji za pozorišnu umetnost. Pisao drame (*Ponoć; Škorpion; Misteriozni Kamić; Strast gospođe Malinske; Mašina savest; Gabrijelovo lice; Treći čin; Ljudi bez vida; Čovek je dobar; Klara Dombrovska; Firma se skida; Sudbine; Tamna belega; Knjiga i kolači*), romane i novele (*Lunar*), studije (*Umetnost scenskog govora*) i kritike.

Dve hrvatske leksikografske odrednice su najpotpunije i najpreciznije. Autor prve je teatrolog Boris Senker (B. Sen. <http://krležijana.lzmk.hr/clanak.aspx?id=1760>), koji u *Krležijani* o Kulundžiću piše:

**KULUNDŽIĆ, Josip**, književnik, redatelj i teatrolog (Zemun, 1. VIII. 1899 - Beograd, 1. XII. 1970).

Osnovnu školu i gimnaziju završio u Zemunu, apsolvirao filozofiju u Beogradu (1926) te studirao režiju i dramaturgiju u nekoliko europskih gradova (Beč, Pariz, Prag, Berlin i dr.). U 20-im godinama profesionalno vezan za zagrebački HNK, gdje je pomoćnik dramaturga, nastavnik na Glumačkoj školi i dramaturg. Nakon Benešićeva odlaska dolazi u sukob s novim intendantom V. Treščecom, prelazi u osječko-novosadsko kazalište te potom u Beograd, gdje je redatelj u Narodnom pozorištu i profesor na Glumačko-baletnoj školi.

Penzioniran je 1937, nakon sudskog procesa, ali i dalje režira u beogradskome Umetničkom pozorištu, Srpskom narodnom pozorištu u Novom Sadu i dr. Prve poratne godine provodi u srpskim pokrajinskim kazalištima; 1947. imenovan je opernim redateljem beogradskoga Narodnog pozorišta, a 1949. profesorom na Akademiji za pozorište, na kojoj predaje do 1968. Uređivao je kazališne časopise *Comoedia*, *Hrvatska pozornica* i *Scena*.

Autor je romana *Lunar* (1921), većeg broja drama - među kojima se ističu groteske *Ponoć* (1921) i *Škorpion* (1927), obje praižvedene u HNK i nagrađene Demetrovom nagradom, komedija *Gabrijelovo lice* (1928), „dramatizacija novinskog reporta“ *Misteriozni Kamić* (1928),

tragikomedija *Strast gospođe Malinske* (1928), drama *Čovek je dobar* (1953) i duologija o obitelji Dombrovski, koju čine tročinske drame *Klara Dombrovska* (1955) i *Firma se skida* (1956) – niza dramaturških studija i eseja, kojih je dio tiskan u knjizi *Fragmenti o teatru* (Novi Sad 1965). Dobro obaviješten o kretanjima u suvremenoj dramskoj književnosti, teatrologiji i kazalištu, Kulundžić je ažurno reagirao na njih – npr. polemizirajući s pirandelizmom kao dramatičar i dramaturg, prihvaćajući konstruktivističke i kubističke tendencije kao redatelj – zbog čega mu je kazališna kritika nerijetko spočitavala „cerebralnost“.

God. 1919. pisao je negativno o Krležinu i Cesarčevu *Plamenu* (*Savremenik*, br. 5), nazivajući ga „grimasom na fizionomiji“ Zagreba, a njegove urednike „vještacima“ i „cinicima“ što, „koketirajući s uspjehom“, nekritički popunjavaju časopis svojim radovima. Pretiskavši osvrt, koji drži primjerom „luđačke literature“, „smušenim, nepismenim, nakaznim i mucavim“ (*Plamen*, br. 10), Krležu podrugljivo raspisuje „nagradu od pet stotina kruna“ za odgonetavanje njegova smisla.

U duologiji o zagrebačkoj trgovačkoj obitelji Dombrovski uočljiv je niz sličnosti s Krležinom trilogijom o Glembajevima: obiteljski je kapital sumnjiva podrijetla, žene koje su iz nižih staleža udajom ušle u obitelj postaju dominantne ličnosti, neraskidiva veza s obiteljskom tradicijom i „krvlju“ u mladim izaziva pomiješan osjećaj ponosa i odvratnosti, smrt vlasnika tvrtke trenutak je u kojemu se otkriva nesolidnost njezina poslovanja.

Kulundžićeva se duologija od Krležine trilogije razlikuje, pak, po tome što je Kulundžić distancirani kroničar koji „ne teži toliko društvenoj sintezi (...) i nije tako polemičan“, likovi su mu „privatniji“ te „zagrebačka sredina“ u njegovim dramama „nema smisao svojevrsne sinteze, a ni simbola (...) kakav u potpunosti imaju Glembajevi i glembajevski Zagreb“ (B. Hećimović). Kulundžić je režirao *Gospodu Glembajeve* u Novom Sadu (Srpsko narodno pozorište, 1946) i tom prigodom tiskao kraći ogled Krležu u *Gospodi Glembajevima* (Vojvođanska scena, 1946, 7).

Autor najpotpunije leksikografske odrednice je ugledni hrvatski teoretičar i historičar pozorišne umetnosti Bruno Kragić (Bruno Kragić (2013). <http://hbl.lzmk.hr/clanak.aspx?id=11207>):

**KULUNDŽIĆ, Josip**, dramatičar, redatelj i teoretičar drame (Zemun, 1. VIII. 1899 — Beograd, 1. XII. 1970). Završio gimnaziju u Zemunu 1918, studirao medicinu u Innsbrucku, filozofiju u Beogradu te dramaturgiju i opernu režiju u Berlinu, Dresdenu, Parizu i Pragu. Radio kao pomoćnik dramaturga 1921–23. i dramaturg 1926–27. u zagrebačkom HNK, redatelj u osječkom kazalištu 1928–29. i beogradskom Narodnom kazalištu (NKB) 1929–37, službenik Narodnoga kazališta Dunavske banovine u Novom Sadu 1937–39. te redatelj u Umjetničkom kazalištu u Beogradu (UKB) 1939–42. Od 1947. u NKB redatelj u Operi, od 1952. do umirovljenja 1969.

redoviti profesor na ADU u Beogradu, isprva kazališne režije pa glume, od 1962. dramaturgije. Predavao i u zagrebačkoj Državnoj glumačkoj školi 1926–27. te Glumačkoj školi NKB 1935–37. Drame i dramske fragmente, kritike, eseje i studije objavljivao u novinama i časopisima *Savremenik* (1918–21, 1923, 1928), *Jugoslavenska njiva* (1919, 1922–24), *Kritika* (1920–22), *Obzor* (1920), *Riječ* (1921, 1923, 1928), *Hrvatski list* (1922, 1929), *Teater* (1922–24), *Scena* (1923–24), *Vijenac* (1923–28), *Comoedia* (Beograd, Zagreb 1924–26; urednik zagrebačkoga izd. 1924–25), *Književnik* (1924–25), *Literatura* (1924), *Mladost* (1924), *Hrvatska pozornica* (1925–27; urednik 1925–26), *Novosti* (1925–26), *Orkan* (1925), *Kulisa* (1927), *Hrvatska revija* (1928–29), *Hrvatsko kolo* (1928), *Književnik* (1928), *Pantheon* (1929), *Letopis Matice srpske* (Novi Sad 1934–35, 1957, 1964), *Vjesnik* (1953), *Naša scena* (Novi Sad 1954, 1957), *Filmska kultura* (1957, 1960), *Pozorište* (Tuzla 1961–63) i *Scena* (Novi Sad 1965–68; urednik 1965–69) te u beogradskim periodicima *Misao* (1928), *Nova literatura* (1928–29), *Politika* (1929, 1931–32, 1934–36), *Vreme* (1929–30, 1935), *Srpski književni glasnik* (1929–30, 1932–33, 1935), *Pravda* (1931, 1933–36), *Pozorište* (1932–34), *Zvuk* (1932–33, 1963), *Scena* (1935–36), *Glumačka reč* (1936), *Film* (1952), *Književnost* (1952, 1955–57), *Književne novine* (1955, 1958, 1964), *Komedija* (1955), *Pozorišni život* (1957, 1964), *NIN* (1962), *Borba* (1964) i *Vidici* (1964). Dramatičarski rad započeo kao sljedbenik avangarde (*Posljednji hedonista. Savremenik*, 1921, 4; *Posljednji idealista. Kritika*, 1922, 1; *Vječni idol. Kritika*, 1922, 7; *Pacijent mladog Kirilova. Vijenac*, 1924, 4); uspjeh je postignuo dramom *Ponoć* (praizvedba HNK u Zagrebu, HNKZ, 1921, Demetrova nagrada), u kojoj naturalističku dramsku situaciju podvrgava polemično-karikaturnom zahvatu u duhu poetsko-ekspresionističkoga teatra. Na iskustva ekspresionističke dramaturgije oslonio se i u groteski *Škorpion* (praizvedba HNKZ 1926, Demetrova nagrada). I u drugim dramama naglašuje poetiku slučaja, s temeljnim načelom izmjene realističkih i subjektivno-irealnih zbivanja. U komediji *Gabrijelovo lice* (*Savremenik*, 1928, 1–5; praizvedba u Osijeku 1929) i u „dramatizaciji novinskog reporta“ *Misteriozni Kamić* (praizvedba NKB 1929; TV film S. Mrmak, 1959) nastojao je u praksi ilustrirati kritiku dramske poetike L. Pirandella, koju je formulirao u esejima *Tajna personalnosti. Novi teater na osnovu Pirandella?* (*Hrvatska pozornica*, 1925–26, 32) i *Protiv Pirandella* (*Hrvatska revija*, 1928, 1–2), ali je unatoč proklamiranu antipirandelizmu u njima očitovao utjecaj Pirandellove dramaturgije, osobito u koncepciji motiva krhkosti identiteta, što je razvidno i u tragikomediji *Strast gospođe Malinske* (1. čin *Vijenac*, 1928, 6; 2. i 3. čin *Srpski književni glasnik*, 1929, 3–4; praizvedba HNKZ 1930), a i poslije, npr. u dramama svojevrstne „trilogije teatra o teatru“ (M. Čale) *Treći čin* (*Književnost*, 1952, 1–3), *Čovek je dobar* (praizvedba Slovensko narodno kazalište u Ljubljani 1953) i *Krik života* (*Rad JAZU*, 1981, 389), u kojima je tematizirao odnos glume i kazališta, fikcije i zbilje. U drugim se dramskim djelima izrazitije približio tradicionalnoj realističkoj dramaturgiji (*Ljudi bez vida*, praizvedba

NKB 1953; *Tamna belega*, 1957). Među njima izdvajaju se drame o zagrebačkoj veletrgovačkoj obitelji Dombrovski, *Klara Dombrovska* (*Književnost*, 1955, 3–5; praizvedba Jugoslavensko dramsko kazalište u Beogradu 1967; TV film u režiji J. Marušića, 1976) i *Firma se skida* (*Književnost*, 1956, 4–6), poetički bliske glembajevskomu ciklusu M. Krleže kao reprezentativni primjeri građanske konverzijske drame s uspjelom karakterizacijom dominantnih junakinja. Objavio je i ekspresionistički roman *Lunar* (1921). U prvom razdoblju redateljske karijere postavljao je najčešće komedije i tragikomedije suvremenih dramatičara (do 1937. u NKB): *Topaze* M. Pagnola, *Sveti plamen* W. S. Maughama i *Neprijateljica* A. P. Antoineta (1930), *Mister Dolar* (1932), *Ožalošćena porodica* (1934), *Ujež* (1935), *Dr.* (1936) i *Sumnjivo lice* (UKB 1941) B. Nušića, *Kralj na Betajnovi* I. Cankara (1933) i *Pustolov pred vratima* M. Begovića (1935). Potom se okrenuo i postavama komedija iz ranijih razdoblja (do 1942. u UKB) – *Dundo Maroje* M. Držića (1940), *Lažljivac* C. Goldonija (1940), *Mandragola* N. Machiavellija (1940), *Zla žena* (1940) i *Laža i paralaža* (Narodno kazalište Sterija u Vršcu 1946) J. S. Popovića, *Figarov pir* P.A.C. de Beaumarchaisa (1941), Molièreovi *George Dandin* (1941) i *Plemeniti gospodin Pursonjak – Veprovac* (Humorističko kazalište u Beogradu 1955), *San ivanjske noći* W. Shakespearea (1942) – te realističkih i simbolističkih drama *Pera Segedinac* L. Kostića (Narodno kazalište Dunavske banovine u Novom Sadu 1941), Krležina *Gospoda Glembajevi* (Srpsko narodno kazalište u Novom Sadu, SNKNS, 1946), *Šuma* A. N. Ostrovskega (SNKNS 1947), *Sablasi* H. Ibsena (Studio filmskih glumaca u Beogradu 1951), *Maškarate ispod kuplja* I. Vojnovića (SNKNS 1957). Postavio je također praizvedbe vlastitih drama *Gabrijelovo lice*, *Misteriozni Kamić*, *Mašina savest* (NKB 1933, objavljeno pod naslovom *Ne suviše savesti* u *Srpskom književnom glasniku*, 1933, 4–7) i *Ljudi bez vida*. U dramskim režijama pokazivao je sklonost preradbi teksta radi efektnih scenskih rješenja i ostvarenja čvrste dinamike predstave, prihvaćao je i konstruktivistička i kubistička rješenja, a osobito uspješan bio je u radu s glumcima. Zasebno mjesto stekao je režijama opera, među kojima se izdvajaju *Saloma* R. Straussa (1931), *Koštana* P. Konjovića (1931, 1950, 1959), *Werther* (1932) i *Manon* (1954) J. Masseneta, *Fedora* (1933) i *André Chénier* (1936) U. Giordana, *Figarov pir* W. A. Mozarta (1936), *Don Pasquale* (1947) i *Lucia di Lammermoor* (1956) G. Donizettija, *Aida* (1948), *Krabuljni ples* (1951), *Trubadur* (1951), *Otello* (1953) i *Don Carlos* (1955) G. Verdija, *Boris Godunov* M. P. Musorgskoga (1948), *Carmen* G. Bizeta (1948), *Ero s onoga svijeta* J. Gotovca (1949), *Faust* C. Gounoda (1950), *Snjeguljica* N. Rimski-Korsakova (1952), *Hoffmanove priče* J. Offenbacha (1953), *Konzul* G. C. Menottija (1953) i *Ukleti Holandez* R. Wagnera (1954, 1958, 1963), sve NKB, te Verdijeve *Traviata* (1947), *Rigoletto* (1948) i *Aida* (1955), *Prodana nevjesta* B. Smetane (1948), Mozartov *Figarov pir* (1956) i *Zaljubljen u tri naranče* S. Prokofjeva (1957) u SNKNS. U njima je posebnu pozornost poklanjao kreiranju dramske dimenzije uloga, unosio nove koncepcije o rasporedu zbora na sceni te naglašivao realistički redateljski pristup u radu na glumačkom izrazu



i u izražavanju scenske dimenzije opere. Napisao i libreto za operu *Simonida* S. Rajičića (Sarajevo, 1957). Dramatizirao je više prozних tekstova (J. Ignjatović, *Pita hiljadu forinata*, 1952), prema romanu D. Ćosića *Daleko je sunce* napisao scenarij istoimenoga filma u režiji R. Novakovića (1953). Kao teoretičar, uz polemične eseje o Pirandellu, osobito je razmatrao glumu (u kazalištu i na filmu), i to specifično ulogu govora, kompoziciju uloge i stil glume (*O glumi. Pozorište*, 1962, 11–12; 1963, 1–2, 3–4, 7–8), te funkciju redatelja i pojam režije; u tom je smislu razvio koncepte unutarnje i izvanjske režije (prve kao umjetnosti govora, druge kao režije pokreta, gesta, kretanja i držanja) i redateljske notacije emocionalnih komponenata lika kao temelja vođenja glumca (*Šta je unutarnja i spoljna režija. Pravda*, 1931, 101–104). Teoretizirao je i o opernoj režiji (*Nacrt jedne teorije operne režije. Zvuk*, 1932–33, 3–5) te dramaturškim problemima (*Krv i meso na pozornici. Srpski književni glasnik*, 1933, 2). Dio teorijskih eseja i studija skupio je u knjizi *Fragmenti o teatru* (1965), predavanja iz povijesti dramaturških teorija u udžbeniku *Primeri iz tehnike drame* (Beograd 1963, 1977<sup>2</sup>, 1996), a ona iz kazališne režije objavljena su u *Kronici Zavoda za povijest hrvatske književnosti, kazališta i glazbe HAZU (Režija*, 1997, 6–7). Prevodio je s njemačkoga (Ibsen, *Sablasi*. Zagreb 1922; A. Strindberg, *Naturalističke drame*. Zagreb 1977, suprevoditelj) i s engleskoga (W. Archer, *Stvaranje drame*. Beograd 1964), osobito za kazalište. Zastupljen u izborima *Hrvatska riječ u Srijemu* (Zagreb 1995), *Hrvatska književna avangarda* (Zagreb 2008) i *Romani srpske avangarde*, 1 (Beograd 2010). Rukopisna mu se ostavština čuva u Zavodu za povijest hrvatske književnosti, kazališta i glazbe HAZU. Potpisivao se J., Jos. Kul., K., inicijalima te pseudonimom *Florijan*.

Zanimljivo je da Senker naznačuje da je Kulundžić „književnik, redatelj i teatrolog“ (ukazujući samo na roman *Lunar* ali ne navodeći njegov pripovedački rad koji je prilično obiman – pedesetak priča, niti ističe njegov fascinantn esejistički korpus koji je vezan za sve umetnosti), dok Bruno Kragić podvlači da je „dramatičar, redatelj i teoretičar drame“, ni on, takođe, ne ukazuje na njegovu narativnu umetnost iako podrobno navodi sve časopise u kojima je sarađivao ne specificujući koji tip tekstova je objavljivao. Mogući razlozi su, verovatno, u činjenici za što su i Senker i Kragić pre svega teatrolozi.

Prva kratka bio-bibliografska notica zapis potiče iz 1957. godine u kojoj ističe podatak o nacionalnosti:

KULUNDŽIĆ Josip, književnik, reditelj drame i opere, red. prof. Akademije za pozorišnu umetnost u Beogradu, r. 1899. u Zemunu, Hrvat“ (Anonim: „Kulundžić Josip“, *Ko je ko u*

*Jugoslaviji. Bibliografski podaci o savremenicima*, prvo izdanje, Beograd, 1957, str. 367).

### Dokument 3:

[O stvaranju društva jugoslovenskih književnika]

Još jedan – nepoznat, ali u priči o Kulundžiću i veoma važan – detalj, koji, uostalom, govori o njegovoj jugoslovenskoj orijentaciji. Posredi je pokušaj da sa prijateljima (piscima Slavkom Tomašićem i Ivanom Nevistićem) u Zagrebu osnuje Društvo jugoslovenskih književnika. Taj dokument citiramo u celini:

#### **Glavnoj skupštini i Upravnom odboru „Društva hrvatskih književnika“ u Zagrebu**

Čast nam je dati vam do znanja, da je osnovano „Društvo jugoslovenskih književnika“ te da je konstituisan i Privremeni Upravni odbor.

Pošto su članovi društva velik dio hrvatskih i srpskih književnika, a naše društvo ima u programu da organizira i slovenske i tako, po mogućnosti, sve jugoslovenske književnike, i to na jedino mogućoj *sindikalnoj* bazi; smatramo, da su sva druga književnička društva nepotrebna i suvišna. Pogotovo, kada nas ne vežu nikakvi zajednički ideološki principi i programi osim jedinog programa: zaštita i odbrana književničkog zvanja i zanimanja.

Jer DHK nije u desetak zadnjih godina pokazalo nikakva stvarnog rezultata rada, a jer ozbiljno sumnjamo u mogućnost takva rada u okviru i na bazi, na kojoj stoji DHK, a mi smo se organizirali s najozbiljnijom nakanom i najjačom voljom da učinimo ono što nije moglo DHK i tražimo, da se DHK razvrgne, a prostorije i inventar ustupi DJK. Svi članovi DHK, koji su književnici, bez obzira na njihove ideološke biljege i shvatanja, mogu pristupiti u DJK, a Privremeni odbor uredit će sve, da se što prije sazove *književnički kongres*, na kome će se izabrati redoviti Upravni odbor.

Dajući Vam to na znanje, pozivamo vas, da nam određeno i jasno izvolite odgovoriti, da li ste voljni da se saglasite s ovim našim odlukama. U slučaju da se ne saglasite, biz ćemo prisiljeni da povedemo svoju akciju i mimo, a prema potrebama i protiv DHK.

U Zagrebu, 15. septembra 1926.

Privremeni Upravni odbor DJK:

Predsjednik: Stanko Tomašić v.r., I. potpredsjednik: dr Ivan Nevistić v.r., II. potpredsjednik: Josip Kulundžić v. r.

Zahtev Privremenog odbora DJK proizveo je veoma oštar odgovor Društva hrvatskih književnika, premda ni osnivači Društva jugoslovenskih književnika nisu ostali nemi na polemičke reakcije, te su uzvratili istom merom („Dokumenti o stvaranju književničke organizacije“, *Vijenac*, IV, knj. VI/20, 16. X 1926, str. 326-327). Ishod ove akcije je – poput ideja o tzv. jugoslovenskoj književnosti i zajedničkom jeziku – predlog ekavice kao jezičke osnove. U ime zajedništva, značajni hrvatski pisci su objavljivali na ekavici, među kojima su: A. B. Šimić (*Preobraženja*), Tin Ujević (pesničke zbirke *Lelek sebra* i *Kolajna* štampane su u Beogradu), Sibe Miličić, Niko Bartulović, Ivan Nevistić itd. Deo tog projekta predstavljaju i časopisi *Jugoslovenska njiva* (koja posle urušavanja utopije postaje *Hrvatska njiva*), *Književni jug* (1918–1919), *Vijenac*, *Riječ Srba, Hrvata i Slovenaca...*

Ideja o zajedništvu na književnom polju vrlo brzo je doživela svoju propast. Ipak, i dandanas je ovaj fenomen veoma bitan za komparativni kontekst za nekadašnje jugoslovenske prostore – kao inspiracija, a neretko kao tačka sporenja i u srpskoj i u hrvatskoj književnoj nauci.

Ovakvi dokumenti u mnogim su svojim detaljima „rečiti“, omogućavajući razumevanje i rasvetljujući dragocene činjenice. S tim u vezi pomenućemo još jedno važno svedočanstvo o ranim godinama Kraljevine SHS:

Zagreb, dne 1. oktobra. Odbor DHK. Odboru DHK., Zagreb.

Na Vaš dopis od 1. oktobra 1926., koji iznosi stanovište DHK. prema zahtjevu Društva Jugoslovenskih Književnika, pročitano na Glavnoj Skupštini DHK. od 23. septembra o. g. slobodni smo da Vam priopćimo ovaj odgovor i objašnjenje:

1. Nikako ne stoji tvrdnja, iznesena u Vašem dopisu, da se „u bazi našega Društva Jugoslovenskih Književnika ne vidi jamstvo, da bi to Društvo bolje poslužilo svrsi književnika“, budući da vi, ponajprije, uopće ne poznajete pravila našega društva, jer ta pravila još nisu objelodanjena, zatim: budući da je naše društvo sindikalna organizacija, i kao takova može uvijek više da posluži interesima (a ne samo „svrsi“) književnika i razvitku književnosti, negoli društvo, u čijem su odboru većinom već organizirani profesori i novinari, koji se uopće ne bave literaturom, dakle im do interesa somo organizovanih literata i nije stalo.

2. Naravno da prema tome nije istina, da je sindikalna „baza“ našega društva „preuska“, niti stoji, da neprofesionalni (i inače neorganizovani) književnici ne bi mogli ući u DHK. Sindikalna struktura našega društva, u čijem odboru već danas sjede većinom profesionalni

književnici opravdava se u prvom redu intenzivnim programskim nastojanjem DHK– da zaštiti književnička prava svojih članova i da propagira našu književnost u zemlji i u inostranstvu, tako da će u najkraće vrijeme i kod nas biti književnički profesionalizam moguć! Posve nam je jasno, da do toga nije stalo i da na to i ne misle dobro situirani i mnogostruko organizovani članovi luksuznog DHK., koji se kao inače odlični advokati, te novinari i činovnici svake vrsti bave literaturom tek amaterski, ukoliko se njome uopće bave. Dokaz tome, koliko je DHK-u malo stalo do interesa književnika– najbolje se vidi po tome što smo mi, krivnjom i propustima baš takovih društava, ostali do danas bez Zakona o Zaštiti autorskih prava. DHK. nije za ovih osam godina od našega ujedinjenja učinilo ništa, da prikaže nadležnim faktorima štetu, koju trpe naši književnici u nedostatku zakonske zaštite svoga kreativnog rada. Da je DHK. išta doprinijelo donošenju zakona o autorskom pravu, ne bi danas bili „brojčani razmjeri“ između profesionalnih i neprofesionalnih književnika takovi, da bi odbor DHK mogao sa zadovoljstvom (ali: reakcionarskim) konstatirati, da su neprofesionalni amateri danas – u većini, i da zbog toga (?) ne treba – sindikalne organizacije književnika! Ničijim propustima ne može se onemogućivati razvijanje književničkog profesionalizma, kakav se razvio u cijelom kulturnom svijetu!

3. Odlučno odbijamo prigovor, da bi „insistiranje na formi jedinstvenog jugoslovenskog književničkog društva dovelo do rascjepa i suvišnih protivnosti među književnicima.“ Istina je, da je većina arpskih književnika pristala na organiziranje DHK sa sjedištem u Zagrebu i svojim potpisima toj organizaciji pristupila“. Ako se članstvo DHK mora prosuđivati po Glavnoj Skupštini tog društva, na kojoj su bila tek 23 člana, (od kojih se opet tek većina bavi amaterskim literaturom), onda je već sada i većina hrvatskih književnika organizirana u našem društvu.

4. Vrlo dobro iskustvo sa sindikalnim Jugoslavenskim Novinarskim Udruženjem, u kome su organizirani baš svi i hrvatski i srpski i slovenački novinari, uvijek će nam biti bliže i korisnije negoli iskustvo u našim „savezima“. U našem pjevačkom savezu nisu, na primjer, sva naša društva, čak ni sva hrvatska, a isto tako se ni vatrogasna društva ne mogu da slože u „savez“. Prema tome vaš predlog o osnivanju saveza književničkih društava otpada već po iskustvu. Inače dakako da ne smatramo, da bi so takav savez mogao ostvariti, već radi toga, što bi član toga saveza htjelo biti i DHK, koje u jeduno opravdanu sindikalnu organizaciju „ni po svojoj formi ni po svojoj bazi“ nikako ne spada, a pogotovo ne po tome, što to „društvo nije dosada pokazalo takovih rezultata, „kakovi bi trebali da budu“, kako se to u dopisu tog istog DHK iskreno priznaje.

5. Naglašujemo ovdje odlučno, da činjenica, što se DHK zove hrvatskim nikako ne smeta ama baš ni jednom jugoslovenskom književniku, organizovanom u DJK, kao što časno hrvatsko

ime ne smeta ama baš nijednom jugoslovenskom novinaru, udruženom i u Jugoslavenskom Novinarskom Udruženju, a možda u isti mah i u Društvu Hrvatskih književnika. Ako takovima dvostruko organiziranima javnim radnicima ne pada na um braniti hrvatsko ime u jakom novinarskom udruženju, zašto pronalaze, da se itko na nj obara u našem književničkom društvu samim jugoslovenskim nazivom?

6. Radi toga smatramo, da nikakovi suvišni sporovi o imenu organizacije, (koji su se sporovi uostalom porodili u partizanskim krugovima DHK), ne mogu da ometu „davanje i produkciju književnika.“ DHK je životarilo i ovih posljednjih desetak godina, kad nije bilo nikakvih „sporova oko imena književničkog društva“, pa ipak je „davanje“ većine članova toga društva bilo minimalno, ili nikakovo. Spor oko imena nastao je, da ponovimo, u partizanskim redovima DHK, a nije ga uopće pokretalo DJK, koje je svoju organizaciju od samog početka zamišljalo po uzoru odličnog Jugoslovenskog Novinarskog Udruženja, a bez ikakova obzira na neaktivno DHK. Nisu dakle članovi DJK oni, koji su prenijeli „političku borbu na književničko područje“, nego su to bili *politički* branitelji DHK – (u povremenom tiskopisu „Hrvat“, na čije žučne i neozbiljne napadaje ne smatramo vrijednim ni da se osvrnemo).

7. Da uzrok nedostatnosti rada u DHK zaista leži u okviru i na bazi tog društva, dokazuje potpuno nerazumijevanje i desintéressement DHK-a za sindikalizam i književnički profesionalizam, (kako se to navodi u točki 2. ovoga dopisa). Prema tome posve je jasan „odnos pojedinih književnika“ prema DHK. Jasno je prema tome i to, zašto neki članovi DJK nisu bili članovima DHK.

8. Spočitavanje, da je naša akcija „destruktivna“ ne stoji, jer zahtjev, da se prostorije neaktivnog društva književničkih amatera preda društvu aktivnih književnika, još ne znači – destrukciju! Uostalom, mi, članovi DJK, latili smo se veće zadaće, nego što ju je postavilo DHK: da okupimo ne sve hrvatske književnike i sve srpske i sve slovenačke književnike u sindikalnu organizaciju, koja će uspješno omogućiti književnički profesionalizam.

U Zagrebu, dne 8. oktobra 1926.

## Dokumenti o stvaranju književničke organizacije

Kako smo u prošlom broju donijeli vijest, osnovano je uz DHK. i novo književničko društvo po uzoru na novinarsko udruženje DJK. Novoosnovano DJK. uputilo je glavnoj skupštini DHK. predstavku, koju smo štampali u prošlom broju. Sada donosimo u cijelosti odgovor DHK-a, na tu predstavku i odgovor DJK. upućen odboru DHK:

Privremenome upravnome odboru Društva Jugoslovenskih Književnika, Zagreb.

Na predlog, pročitao po g. Slavku Batušiću u Vaše ime na našoj glavnoj skupštini dne 23. o. mj., čast nam je odgovoriti ovo:

Upravni odbor DHK. nema ni namjere ni volje a niti smatra korisnim za književnike i književnost, da se razvrgne i da svoje prostorije i imovinu ustupi Vašem novoosnovanome društvu. Sve to zato ne, jer ni u bazi Vašega društva ni u njegovom sastavu ni u njegovoj organizatornoj konstrukciji ne vidi jamstva da bi ono bolje poslužilo svrsi književnika i književnosti, nego li je dosad naše društvo služilo.

Vi predlažete sindikalnu bazu kao jedino moguću organizatornu za hrvatske, srpske i slovenske književnike. Mi držimo, da je ta baza preuska, a napose u svojoj ekskluzivnosti nemoguća ili nedostatna. Broj profesionalnih književnika jest u našoj državi tako malen u razmjeru prema ostalim neprofesionalnim književnicima, te bi izvan novog sindikalnog udruženja morao ostati pretežni broj književnika, koji bi se opet našli ponukanim osnovati svoju nesindikalnu organizaciju. Radi spomenutog brojčanog razmjera i u današnjim prilikama smatramo korisnijim po obje vrsti književnika a pogotovu po samu književnost da se rad njihove zajedničke organizacije nastavi na dosadanjoj bazi, tim više jer udio, što ga neprofesionalni književnici doprinese književnosti, ne zaostaje ni po kvalitetu ni po kvantitetu za udjelom profesionalnih književnika.

Vi predlažete jedinstvenu organizaciju jugoslavenskih književnika. Mi, hrvatski književnici, nijesmo nipošto protiv saradnje sa srpskim i slovenskim književnicima; naše je društvo bilo pače ono, koje je u svoje vrijeme iniciralo akciju za tu saradnju pa možemo mirne duše ustvrditi, da nije naša krivnja, što ta akcija nije dozorila pozitivnim plodom. Međutim glavno je saradnja, a organizatorna forma te saradnje jest sporedno, i to sporedno ima se podrediti, prilagoditi toj svrsi saradnje. Po Vama predložena forma jedinstvenog udruženju ne vodi, po našem mišljenju, toj svrsi – što više udaljuje od nje. Insistiranje na toj formi dovelo bi do jednakog rascjepa i suvišnih protivnosti, do kojih i insistiranje na sindikalnoj bazi. Organizatorna forma saveza autonomnih udruženja, na koju u načelu vrlo rado pristajemo, jest

po iskustvu, stečenom i kod ostalih udruženja, za sada najpodesnija. Činjenica, da se pojedina udruženja zovu hrvatskim, srpskim ili slovenskim, ne bi smjela sama po sebi smetati nijednog jugoslavenskog književnika, koji bar u jugoslavenstvu ne vidi negaciju hrvatstva, srpstva ili slovenstva. Ime nije glavno ili bar nije sve; glavno je ono, što će književnici pod bilo kojim imenom dati iz sebe narodu. A njihovo davanje, njihova produkcija, rad i saradnja bili bi ometeni sporovima o imenu i formi organizacije, koje Vi izazivljete. Tko ima ljubavi za književnost i njezinu svrhu, nastojat će svim silama, da po mogućnosti spriječi da i na književno-kulturno polje budu prenesene one borbe, koje bjesne na političkome području.

Premda je daleko pretjerana Vaša tvrdnja, da DHK. u desetak zadnjih godina nije pokazalo nikakva stvarnog rezultata rada, ipak priznajemo da rezultati nijesu onakvi!, kakvi bi trebali da budu. Ali s druge strane mi smo na čistu i o tome, da uzrok ove nedostatnosti rezultata ne leži u okviru u bazi našega udruženja, pa da prema tome ni promjena te baze ili okvira ne bi mogla utjecati na rezultat – bar ne u povoljnom pravcu. Apstrahirajući od općih uzroka, koji ne samo kod nas nego i drugdje priječe svako više kulturno, dakle i književničko nastojanje, ubrajamo među posebne uzroke i odnos pojedinih književnika prema našem društvu, odnos, koji je karakterisan i Vašim predlogom i čitavim postupkom. Ima među gospodom, koja su ovlasila g. Batušića na taj predtog, i takvih koji nijesu uopće članovi društva i uopće dosad ništa poduzeli da to društvo donese kakav rezultat. Njihov prvi korak u odnosu prema društvu jest taj da se društvo razvrgne – dakle negativan, destruktivan. Mi vjerujemo, da su takve akcije vrlo lako, a napose mnogo lakše od naše pozitivne, koja ide za okupljanjem svih hrvatskih književnika, za stvaranjem uvjeta njihove što plodnije djelatnosti a u smjeru njihovih interesa, i napokon za saradnjom, i zajedničkim potpomaganjem svih hrvatskih, srpskih i slovenskih književnika na temelju gore izraženih načela.

\*

Novosadski leksikografi M. Gregorčić i J. Turčan u svom prilogu donose najviše informacija u segmentima „Bibliografija“ i „Literatura“ (v. *Leksikon pisaca Jugoslavije III. K-Lj*, Novi Sad, Matica srpska 1987, str. 519–520) ne ukazujući na Kulundžićevu stvaralačku raznovrsnost, dok teatrolog i istoričar pozorišta Zoran T. Jovanović ispisuje svedeniju odrednicu s težištem na informacijama vezanim za dramsko i pozorišno stvaralaštvo: „reditelj, dramski pisac, teatrolog“ bez podataka o njegovom književnom stvaralaštvu (v. *Srpski biografski leksikon 5. Kv-Mao*, Novi Sad, Matica srpska 2011, str. 439).

Jasno je da svi leksikografi Kulundžićev književni aktivizam stavljaju u drugi plan – ili ga čak zanemaruju. Ignorisanje koje je književni segment Kulundžićevog proznog



stvaralaštva smatralo za manje važan, ili, pak, nebitan za piščev celokupan opus, u svakom je smislu neprimereno. Dakle, elementarnih informacija o književnoj akciji Josipa Kulundžića u leksikografskim odrednicama nema, pa ostaje nepotpuno svedočanstvo o svim oblicima njegovog stvaralačkog angažmana. Ipak, nesporno je da romaneskni eksperiment *Lunar* i pripovedačko majstorstvo svrstavaju Josipa Kulundžića u značajne pripovedače i hrvatske i srpske književnosti međuratnog razdoblja.

Iz tog razloga, osnovna svrha ovog rada bila je da se opiše zanemareni i zaboravljeni prozno-esejistički opus Josipa Kulundžića, i time ispravi nepravda učinjena marginalizacijom ovog značajnog i pažnje vrednog esejističkog i narativnog diskursa.

## Dokument 4:

### Polumesečnik *Plamen*

O *Plamenu* pišem samo zato, što sam u Zagrebu. *Plamen* je grimasa na fizionomiji ovoga grada, čija nazočnost provocira izvesnu nameru u meni. Posle, kad se vratim onamo, gde sam našao svoju propast, koja se zove ljubiti, ja ne ću imati više potrebe da dajem sirovinu zverkama, koji žive s programom, da prožvaču svaku bol čovekova stvaranja i da pljunu u veštačkom luku preko pijace, gde se s banknotama cinizma kupuje po neki ručak i po neki renome.

Polumesečnik.

Znamo: Pesma, kao sumirana vrednota od nekoliko groznica duše, prehladjene vijorom izravnoga vidjenja prirode i čovekove duše, ne može da podnese okvire službenoga sricanja; ako ja doživim „pijanih bludnica šašavu hajku“ i moja nutarnja dobronamernost ne može da se pod ovim dojmom stavi u saobraćaj s ničijom „majkom“, ni s kakvom „bajkom“ i s takodaljim, ja ne ću moći da dam pesme.

Znamo, isprika za svu sročenu poeziju vekova leži u veštini „čoveka kao društvenoga akrobate“; prvo veštak će moći da dovede u vanjski sklad svoju potrebnu izjavu s njenim verbalnim pendantom; – drugo, veštak će naći kojekakovu suvišnu reč, koja će protutežiti zadnjoj stihovskoj reči u ime zakona.

Dakle: dne prvoga u mesecu, tačno dne prvoga mora da izidje četrdeset stranica, ispisanih većim delom, duševnim manifestacijama jednoga umetnika; mora bez obzira na nevreme neba i društva i duše, koje je navlačilo kroz čitavi jedan polumeseć razumljivi mir stagnacije na umetnikovu ambiciju, bez obzira na njegov prazni stomak čitavoga jednoga prokletoga meseca i bez obzira na njegove opravdane kletve isto tako dugo. O, godine se teško nose, a polumeseći? Ne samo zato, što se tek dva subjekta mora držati širine prostora, nego ponajpre zato, što je prostor, koji čeka, u stalnom času tu; zato arena ne uzima tu periodičnu tačnost ozbiljnom i hoće da veruje arena, da vešt čovek može da piše u svako doba, ona hoće da veruje, da umetnici Krleža i Cesarec mogu da budu i veštaci.

Plamen.

I ta arena ide čak i dalje. Kad čita na cimeru polumesečnika naziv jednoga buntovnog kretanja izvesne ljudske partaje, ona veruje, da se umetnik u svojoj klasifikaciji čovek može da

kapisira na konsolidaciju sa širokim uverenjem jedne besvesne sume, da on može da se u toj kvalifikaciji svlada za takovu konsolidaciju. Ali arena, ona arena, koja kadgod ipak hoće da joj neko ušćuva ideale čoveka i vasmira, ta arena ne može da pojmi svojim izvrsnim instinktima, da se kraj toga, što se čovekovo i masino kretanje može dati po umetnosti, da se umetnost može dati po tom kretanju. Velika, misli arena, apsolutna umetnost, koja u isti mah obuhvaća čitavi vasmir na jednom prostoru, koji se zove zemlja, ona da ima u dimenzijama svoga pojma mesto samo za ono čovekovo lutanje, koje koketira s uspehom?! Mutnost, koja ne ide putevima, koji završuju kod ostvarenja, jer umetnost naprosto ne može da stane... ta, umetnost, koliko arena zna, nije znanost, koja uči čoveka, kako će se jeftino nažderati; jer umetnost je umetnost, koja će ostati umetnost i onda, kad čovek iz njene može naučiti ni kako će propasti. Umetnost jeste: i u grozi i u blagodati svoje zbilje umetnost jeste.

Ovoliko o Polumesečniku i o *Plamenu* do onoga časa, kada su u „Plamen“ ušli najmladji književnici bez — programske obaveze. Od ovoga časa situacija je grimase drukčija i da nije rano, ja bih rekao, kako se bojim čerez nekih provokacija. Na priliku: ne bi li trebalo da onako iznenada iskoče Krleža-Cesarec iz svoga lista, pa da pogledaju na *Plamen* iz arene — ali bez cinizma, s ljubavlju umetnika, koja razume sve i svakoga? Da ostave svoj cinizam u svom listu i da iskoče. Ha?... (Kulundžić, 1919d: 243).

Na samom početku svoje akcije, Kulundžić se pamfletom o *Plamenu* žestoko zamerio Krleži. Naravno, Krleža je odreagovao polemičkim tekstom „Nagrada od 500 kuna“ (Krleža, 1919: 160–162). Čini se da ovaj Kulundžićev prestup Krleža nije mogao zaboraviti, a kazna je, možda (uz pokušaj stvaranja Društva jugoslovenskih književnika), bila marginalizacija u hrvatskoj književnosti.

Ovu polemiku su kritički komentarisali: Stanko Lasić (Lasić, 1989: 45), Boris Senker (Senker, 1993: 514) i Vlaho Bogušić, takođe u *Krležijani* (Bogušić, 1999: 66).

## PRIMARNA LITERATURA

1. Kulundžić, Josip (1918). Is donaten. *Savremenik*. 562–573.
2. Kulundžić, Josip (1919a). (XIV/1919). Ahasver i oganj. *Savremenik*. VI, 285–290.
3. Kulundžić, Josip (1919b). (III/1919). Basna o papagajima. *Jugoslovenska njiva*. 12, 192.
4. Kulundžić, Josip (1919c). (XIV/1919). Dve „zadocnele“ knjige. *Savremenik*. 3, 155–156.
5. Kulundžić, Josip (1919d). (XIV/1919). „Polumjesečnik *Plamen*“, *Savremenik*, 5, 1919, str. 243.
6. Kulundžić, Josip (1920a). (XV/1920). Prorok, *Savremenik*. I, VI, 170–175.
7. Kulundžić, Josip (1920b). (XXXIII/1920). Sveta Njanja i večnost. (Senke jedne utelovljene tragedije). *Dom i svijet*. 24, 457–459.
8. Kulundžić, Josip (1920c). (I/1920). Most. *Kritika*. II, 2–3.
9. Kulundžić, Josip (1921a). (XXXIV/1921). Tao. [Iz mističnoga romana „Simboli večnosti“]. *Dom i svijet*. 15, 245–246.
10. Kulundžić, Josip (1921b). (II/1921). Ogledalo. *Kritika*. 1, 1–14.
11. Kulundžić, Josip (1921c). (II/1921). Hipermikronihil. *Kritika*. 6, 212–216.
12. Kulundžić, Josip (1921d). (III/1921). O umiranju naturalizma. (predavanje u linijama). *Riječ*. 80, 2.
13. Kulundžić, Josip (1921e). (II/1921). Mistika i nova umjetnost. *Kritika*. 5, 188–189.
14. Kulundžić, Josip (1921f). (II/1921). Proza. *Kritika*. 2, 57–58.
15. Kulundžić, Josip (1921g). (II/1921). Rukavica i nebo. Miloš Crnjanski: Dnevnik o Čarnojeviću. *Kritika*. 6, 229–230.
16. Kulundžić, Josip (1921h). (XVI/1921). Psihologija nove scene. (Jedan nacrt.). *Savremenik*. 1, 54–55.
17. Kulundžić, Josip (1922c). (VI/1922). Simboli. Zemun. *Jugoslovenska Njiva*. Knj. II, 5, 193–196.
18. Kulundžić, Josip (1922d). (XXXV/1922). Tuga i prvi cvjetovi. (Iz „Knjige o tuzi“). *Dom i svijet*. 22, 426–427.
19. Kulundžić, Josip (1922e). (XXXV/1922). Tuga i srebreni novci. *Dom i svijet*. 24, 470.
20. Kulundžić, Josip (1922f). (XXXV/1922). Tuga i suho lišće. (Iz „Knjiga o tuzi“). Mami na grob. *Dom i svijet*. 21, 402.

21. Kulundžić, Josip (1922g). Ideja doktora Elektra. *Putevi*. 2, 10–13.
22. Kulundžić, Josip (1922h). (III/1922). Mi o sebi. Doktor Elektor. *Kritika*. 5, 229–230.
23. Kulundžić, Josip (1922i). (III/1922). Simboli. *Kritika*. 8/9, 397–398.
24. Kulundžić, Josip (1923a). Blaga smrt (Prva priča iz knjige „Smrt u svojim simbolima“). *Savremenik*. 393–397.
25. Kulundžić, Josip (1923b). (III/1923). Blagoslov grobova. *Naš list*. 2, 5–6.
26. Kulundžić, Josip (1923c). Marionete hiperkulture. *Savremenik*. 211–219.
27. Kulundžić, Josip (1923d). (I/1923). Smrt naše majke (Osma priča za knjigu „Smrt u svojim simbolima“). *Vijenac*. 8–9, 235–240.
28. Kulundžić, Josip (1923e). (VII/1923). O umjetnosti. *Jugoslavenska Njiva*. Zagreb. I/6, 230–234; I/7, 292–298; I/8, 330–337; I/9, 373–378; I/10, 404–411; I/11, 455–461; I/12, 490–498.
29. Kulundžić, Josip (1923f). Rusi i ekspresionizam. U likovnoj umjetnosti (Arhipenko, Kandinski, Chagall.). *Vedrina*. Zagreb. I/2, 36–38.
30. Kulundžić, Josip (1923h). Kubizam. (Predavanje u linijama.). *Savremenik*. 23–30.
31. Kulundžić, Josip (1923i). (II/1923–1924). Novi scenski lik. *Teater: Istorijaska veza slikovnom umjetnosti*. 3, 2–3; Shakespeare i nove težnje. 4, 5–8; Nagovještanje naturalističnoga. 5, 2–5; Simbolična scena i ekspresionizam. 6, 1–5.
32. Kulundžić, Josip (1924a). (I/1924). Zabranjena Smrt. Druga priča iz knjige „Smrt u svojim simbolima“). *Literatura*. 2, 5–13.
33. Kulundžić, Josip (1924b). (II/1924). Pacijenti mladoga Kirilova. *Vijenac*. Knj. III, 4, 99–102.
34. Kulundžić, Josip (1924c). (II/1924). Prvi grijeh. Biblijska priča s Marsa. (Juliju Benešiću). *Vijenac*. Knj. III, 24, 698–702.
35. Kulundžić, Josip (1924d). (II/1924). Smrt kao limena kutija. *Vijenac*. Knj. III, 8, 236–239.
36. Kulundžić, Josip (1924f). (III/1924). Smrt kao muzika, (Sedma priča iz knjige „Smrt u svojim simbolima“). *Mladost*. 3, 57–59.
37. Kulundžić, Josip (1924g). (I/1924). Nova drama. *Književnik*. 2, 45–50.
38. Kulundžić, Josip. (II/1924h). Proljeće se budi. Uoči premijere Vedekindove drame na zagrebačkoj pozornici. *Teater*, 9, 3–4.
39. Kulundžić, Josip (1924/1925). (XI/1924/1925). Literatura i teater. *Comoedia*. 35, 14–15.
40. Kulundžić, Josip (1925a). (II/1925). A contra E. *Književnik*. 1, 7–17.

41. Kulundžić, Josip (1925b). (3/1925). Rezignacija kralja Rollona. (Iz romana „A contre E“). *Vijenac*. V/10, 225–230.
42. Kulundžić, Josip (1925c). (II/1925). Čista dramatika. *Književnik*. 1, 29–32.
43. Kulundžić, Josip (1925d). (III/1925). Traži se smrt. *Orkan*. 8–9, 142–145.
44. Kulundžić, Josip (1926a). (4/1926). Priča o braći Trust. *Vijenac*. VI/1/2, 4–12.
45. Kulundžić, Josip (1926b). (IV/1926). Autobiografija 1926. *Vijenac*. Knj. VI, 4–5, 117–118.
46. Kulundžić, Josip (1928a). (I/1928). Arija iz „Korzike“. *Život i rad*. 5, 375–381.
47. Kulundžić, Josip (1928b). (10/1928). Žena na obali Sene. *Misao*. XXVII/201/208(5/6), 266–274.
48. Kulundžić, Josip (1928c). (6/1928). Kako je Rački spoznao smrt. *Vijenac*. VIII/1, 8–16.
49. Kulundžić, Josip (1928d). (IX/1928). Savremena priča. *Hrvatsko kolo*. 197–206.
50. Kulundžić, Josip (1928e). (1/1928). Suze. *Život i rad*. Knj. II, 12, 932–938.
51. Kulundžić, Josip (1928f). (I/1928). Literatura i progres. *Književnik*. 4, 113–116.
52. Kulundžić, Josip (1928g). (I/1928). Književnici skreću lijevo. *Književnik*. 6, 204–207.
53. Kulundžić, Josip (1928h). (I/1928). Situacija literature. *Književnik*. 1, 11–13.
54. Kulundžić, Josip (1929a). Dvije gladi. *Pantheon*. 3, 81–86.
55. Kulundžić, Josip (1929b). (X/1929). Nešto se dogodilo. *Hrvatski List* [Osijek]. Uskršnji broj, 9–11.
56. Kulundžić, Josip (1929c). (II/1929). Tifozni vagon. *Hrvatska revija*. 3, 161–166.
57. Kulundžić, Josip (1929d). (X/1929). Croatian sisters. *Hrvatski List* [Osijek]. 27, 10.
58. Kulundžić, Josip (1930a). (30/1930). Budžetska mesta Kate Pajac. Odlomak. *Srpski književni glasnik*. 4, 241–247.
59. Kulundžić, Josip (1930b). (31/1930). Petar Ćora uzdiže se u individualno. *Srpski književni glasnik*. 8, 575–582.
60. Kulundžić, Josip (1930c). (30/1930). Odore mora. *Srpski književni glasnik*. 6, 430–432.
61. Kulundžić, Josip (II/1931). Istina je ono najgroznije. *Jugoslovenski glasnik*. 98, Božićni dodatak, 28.
62. Kulundžić, Josip (1932a). (XXXVII/1932). Priča o princezi. *Srpski književni glasnik*. 2, 81–90.
63. Kulundžić, Josip (1932b). (III/1932). Moj prvi odgovor g. Crnjanskom. *Stožer*. 4, 148–150.

64. Kulundžić, Josip (1933a). (XXXVIII/1933). Grupa broj 199. *Srpski književni glasnik*. 2, 81–88.
65. Kulundžić, Josip (1933b). (XXXVIII/1933). Rat. *Srpski književni glasnik*. 7, 481–489.
66. Kulundžić, Josip (1933c). (XXXIX/1933). Krv i meso na pozornici. *Srpski književni glasnik*. 2, 113–119.
67. Kulundžić, Josip (CVIII/1934). Bolji čovek. *Letopis Matice srpske*. 339, sv. 1, 7–17.
68. Kulundžić, Josip (1935a). (XXXI/1935). Josip. Blagoslov. *Pravda* [Beograd]. 10841, 10847.
69. Kulundžić, Josip (1935b). (XLIV/1935). Tri saznanja Paje Stakića. *Srpski književni glasnik*. 2, 90–99.
70. Kulundžić, Josip (1965a). *Dramska djela*. Zagreb: Zora – Matica hrvatska.
71. Kulundžić, Josip (1965b). *Fragmenti o teatru*. Novi Sad: Sterijino pozorje.
72. Kulundžić, Josip (1985). *Lunar*. Beograd: Filip Višnjić.

## SEKUNDARNA LITERATURA

1. Anonim (IV/1926). „Skupština DHK i osnutak DJK“, *Vijenac*, Zagreb, knj. VI/19, 1. X 1926, str. 293–294.
2. Alberes, Rene-Maria (1967). *Istorija modernog romana*. Preveo Milenko Vidaković. Sarajevo: Svjetlost.
3. Ambrodo, Ignacio (1979). *Ideologija i književnost*. Beograd: Slovo ljubve.
4. Andrić, Ivo (1979). *Istorija i legenda*. Beograd: Prosveta; Zagreb: Mladost; Sarajevo: Svjetlost; Ljubljana: Državna založba Slovenije; Skopje: Misa.
5. Arijes, Filip (1989). *Eseji o istoriji smrti na Zapadu (od srednjeg veka do naših dana)*. Beograd: Rad.
6. Bal, Mike (2000). *Naratologija: teorija priče i pripovedanja*. Beograd: Narodna knjiga – Alfa.
7. Барт, Цон (1996). Књижевност исцрпљености. *Књижевна критика*. 27, лето/јесен.
8. Bart, Rolan (1979). *Književnost, mitologija, semiologija*. Preveo Ivan Čolović. Beograd: Nolit.
9. Bart, Rolan (2005). *Diskurs istorije*. TXt, 9/10.
10. Barthes, Roland (2009). *Kritika i istina*. Prevela Ladaa Feldman Čale. Zagreb: Algoritam.
11. Baura, S. M. (1970). *Nasleđe simbolizma. Stvaralački eksperiment*. Preveo Dušan Puvačić. Beograd: Nolit.
12. Bahtin, Mihail (1989). *O romanu*. Preveo Aleksandar Badnjarević. Beograd: Nolit.
13. Bahtin, Mihail (1991). *Autor i junak u estetskoj recepciji*. Preveo Aleksandar Badnjarević. Novi Sad: Bratstvo-jedinstvo.
14. Бахтин, Михаил (2013). *Естетика језичког стваралаштва*. Превела Мирјана Грбић, Сремски Карловци – Нови Сад: Издавачка књижарница Зорана Стојановића.
15. Бахтин, Михаил (2014). *Предавања из историје руске књижевности*. Превела Мирјана Грбић. Сремски Карловци – Нови Сад: Издавачка књижарница Зорана Стојановића.
16. Beker, Miroslav (1986). *Suvremene književne teorije*. Zagreb: Sveučilišna naklada Liber.



17. Berg, Hubert van den – Fenders, Valter (2013). *Leksikon avangarde*. Prevela Spomenka Krajčević. Beograd: Službeni glasnik.
18. Bichsel, Peter (2002). *O čitanju i pripovijedanju*. Prevela Štefica Martić Zagreb: Naklada MD.
19. Bihalji, Oto (1929). „Povodom jedne umetničke izložbe u Beogradu”. *Kritika*. Br. 2, str. 57.
20. Biti, Vladimir (1987). *Interes pripovijednog teksta*. Zagreb: Liber.
21. Biti, Vladimir (2000). *Pojmovnik suvremene književne i kulturne teorije*. Zagreb: Matica hrvatska.
22. Biti, Vladimir (prir.) (2002). *Politika i etika pripovijedanja*. Zagreb: Hrvatska sveučilišna naklada.
23. Biti, Vladimir (1994). *Upletanje nerečenog. Književnost, povijest, teorija*. Zagreb: Matica hrvatska.
24. Biti, Marina – Marot Kiš, Danijela (2008). *Poetika uma. Osvajanje, propitivanje i spašavanje značenja*. Zagreb – Rijeka: Hrvatska sveučilišna naklada – Izdavački centar Rijeka.
25. Бланшо, Морис (1960). *Есеју*. Превели Велимир Н. Димић и Живојин Ристић. Београд: Нолит.
26. Bogdanović, Milan (1961). *Stari i novi. Sabrane kritike III*. Beograd: Prosveta.
27. Bogišić, Vlaho, (1999). *Krležijana (2 M-Ž)*. Zagreb: Leksikografski zavod Miroslav Krleža.
28. Vodrijar, Žan (1991). *Simbolička razmena i smrt*. Gornji Milanovac: Dečje novine.
29. Брајовић, Тихомир (2005). *Облици модернизма*. Београд: Друштво за српски језик и књижевност Србије.
30. Brajović, Tihomir (2007). *Identično različito*. Beograd: Geopoetika.
31. Brajović, Tihomir (2013). *Komparativni identiteti*. Beograd: Službeni glasnik.
32. Bužinjska, Ana – Markovski, Mihal Pavel (2009). *Književne teorije XX veka*. Prevela Ivana Đokić-Saunderson. Beograd: Službeni glasnik.
33. But, Vejn (1976). *Retorika proze*. Preveo Branko Vučićević. Beograd: Nolit.
34. Booth, Waine (1974). *A Rhetoric of Irony*. Chicago, London: The University of Chicago Press.
35. Visković, Velimir (ured.) (1993, 1999). *Krležijana 1-2* Zagreb: Leksikografski zavod „Miroslav Krleža“.

36. Visković, Velimir (ured.) (2010, 2011, 2012). *Hrvatska književna enciklopedija 1-4* Zagreb: Leksikografski zavod „Miroslav Krleža“.
37. Vučković, Radovan (1976). *Problemi, pisci i dela II*. Sarajevo\_ „Veselin Masleša”.
38. Vučković, Radovan (1982). *Moderna drama*. Sarajevo: „Veselin Masleša”.
39. Вучковић, Радован (2014). *Модерна драма*. Београд: Службени гласник.
40. Vučković, Radovan (1979). *Poetika hrvatskog i srpskog ekspresionozma*. Sarajevo: Svjetlost.
41. Вучковић, Радован (2011). *Проза српске авангарде*. Београд: Службени гласник.
42. Gazda, Gžegož – Tinecka Makovska, Slovinja (2015). *Rečnik književnih rodova i vrsta*. Prevala Ivana Đokić Saunderson. Beograd: Službeni glasnik.
43. Gluščević, Zoran (1996). „Magijsko-utopijska horizontala i zvezdano-eterična vertikalna u novoj slici sveta Miloša Crnjanskog“, *Miloš Crnjanski: teorijsko–estetički pristup književnom delu* Zbornik radova. Beograd: Institut za književnost i umetnost. str. 21–33.
44. Grojs, Boris (2011). *Umetnost utopije*. Beograd: Logos.
45. Gregorčić, M., Turčan, J. (1987). *Leksikon pisaca Jugoslavije III. K-Lj*, Novi Sad: Matica srpska. str. 519–520.
46. Graham, Allen (2000). *Interextuality*. London: Routledge.
47. Grubačić Slobodan (2006). *Aleksandrijski svetionik. Tumačenje književnosti od aleksandrijske škole do postmodernizma*. Novi Sad – Sremski Karlovci: Izdavačka knjižarnica Zorana Stojanovića.
48. Грубачић, Слободан (2015). *Меморија текста*, Нови Сад – Сремски Карловци, Издавачка књижевница Зорана Стојановића, 2015.
49. Danow, David K. (1997). *Models of narrative: theory and practice*. New York: St.Martin`s Press.
50. Dijk, Teun A. van (2006). *Ideologija. Multidisciplinarni pristup*. Preveo Živan Filipi. Zagreb: Golden marketing – Tehnička knjiga.
51. Doležel, Lubomir (2013). *Poetike Zapada*. Prevela Radmila Popović. Beograd: Službeni glasnik.
52. Đurčinov, M. – Koljević, N. – Kovač, N. – Kulenović, T. – Lešić, Z & Petković, N. (1981). *Moderna tumačenja književnosti*. Sarajevo: Svjetlost.
53. Егерић, Мирослав (1975). *Реч у времену. Књижевно и критичко дело Ђорђа Јовановића*. Врњачка Бања: Замак културе.
54. Ejhenbaum, Boris (1972). *Književnost*. Prevela Marina Bojić. Beograd: Nolit.

55. Eko, Umberto (2001). *Granice tumačenja*. Prevela Milana Piletić. Beograd: Paideia.
56. Eko, Umberto (2015). *O književnosti*. Prevela Milana Piletić. Beograd: Vulkan.
57. Eko, Umberto (1965). *Otvoreno djelo*. Preveo Nika Milićević. Sarajevo: „Veselin Masleša“.
58. Еко, Умберто (1996). Шест шетњи кроз наративне шуме. *Књижевна критика*. 27, зима/пролеће, 85.
59. *Ekspresionizam i hrvatska književnost* (1969). Zagreb: Posebno izdanje časopisa *Kritika*, sv. 3.
60. *Ekspresionizam u hrvatskoj književnosti* (2002). Zagreb: Altagama.
61. Elliot, Anthony (2012). *Uvod u psihoanalitičku teoriju*. Prevela Irena Matijašević. Zagreb: AGM.
62. Ештејн, Михаил (1997). *Есеј*. Превела Радмила Мечанин. Београд: Народна књига.
63. Erjavec, Aleš (1991). *Ideologija i umjetnost modernizma*. Preveo Ranko Mavrak. Sarajevo: Svjetlost.
64. Eror, Gvozden (2002). *Genetički vidovi (inter)literarnosti*. Beograd: Otkrovenje.
65. Žarković, Slobodan (1965). *Jovan Popović: život i književno delo*. Novi Sad: Matica srpska.
66. Женет, Жерар (1985). *Фигуре*. Београд: Вук Караџић.
67. Женет, Жерар (2002). *Фигуре V*. Preveo Vladimir Karog. Нови Сад: Светови.
68. Женет, Жерар (1995). Перспектива и фокализација. *Реч*. 2, 8.
69. Женет, Жерар (1996). *Уметничко дело. Иманентност и трансцендентност*. Превео Миодраг Радовић. Нови Сад: Светови.
70. Женет, Жерар (1998). *Уметничко дело. Естетска релација*. Превео Миодраг Радовић. Нови Сад: Светови.
71. Живанчевић Секеруш, Ивана (2009). *Како (о)писати различитост? : слика Другог у српској књижевности*. Нови Сад : Филозофски факултет.
72. Живанчевић-Секеруш, Ивана (2004). *Упоредници јужнословенских књижевности*. Нови Сад : Змај.
73. Žmegač, Viktor (1976). *Književno stvaralaštvo i povijest društva*. Zagreb: Liber.
74. Žmegač, Viktor (1982). *Književnost i zbilja*. Zagreb: Školska knjiga.
75. Žmegač, Viktor (1986). *Težišta modernizma. Od Baudelairea do ekspresionizma*. Zagreb: Liber.

76. Žmegač, Viktor (1993). *Duh impresionizma i secesija. Hrvatska moderna*. Zagreb: Liber.
77. Žmegač, Viktor (2004). *Povijesna poetika romana*. Treće prošireno izdanje. Zagreb: Matica hrvatska.
78. Žmegač, Viktor (2010). *Prošlost i budućnost 20. stoljeća. Klturološke teme epohe*. Zagreb: Matica hrvatska.
79. Žmegač, Viktor (2014). *Strast i konstruktivizam duha. Temeljni umjetnički pokreti 20. stoljeća*. Zagreb: Matica hrvatska.
80. Ivanišin, Nikola (1990). *Fenomen književnog ekspresionizma*. Zagreb: Školska knjiga.
81. Eagleton, Terry (1987). *Književna teorija*. Prevela Mia Pervan-Plavec. Zagreb: SNL.
82. Eaglten, Terry (2005). *Teorija i nakon nje*. Preveo Darko Polšek. Zagreb: Algoritam.
83. Изер, Волфганг (1989). Интеракција између текста и читаоца. *Књижевна критика*. 20, 3.
84. Ингарден, Роман (1975). *Доживљај, уметничко дело и вредност*. Београд: Полит.
85. Ингарден, Роман (1971). *О сазнавању књижевног уметничког дела*. Предео Бранимир Живојиновић. Београд: СКЗ.
86. Ingarden, Roman (2000). *Poetika : Teorija umetničke književnosti*. Prevela Ivana Đokić. Beograd: I. Đokić.
87. Ingarden, Roman (2006). *O književnom delu*. Preveo Radoslav Đokić. Beograd: Foto Futura.
88. Jankelevič, Vladimir (1989). *Ironija*. Preveo Branko Jelić. Novi Sad – Sremski Karlovci: Izdavačka knjižarnica Zorana Stojanovića.
89. Jankelevič, Vladimir (2017). *Smrt*. Preveo Veljko Nikitović. Beograd: Orion art.
90. Jelčić, Dubravko (1965). *Dramska djela*. Zagreb: Matica hrvatska – Zora.
91. Jelčić, Dubravko (2004). *Pivijest hrvatske književnosti*. Drugo, znatno prošireno izdanje. Zagreb: Naklada Pavičić.
92. Jović, Bojan (2006). *Rađanje žanra*. Beograd: Institut za književnost i umetnost.
93. Jokić, Vujadin (1967). *Simbolizam*. Cetinje: Obod.
94. Juvan, Marko (2011). *Nauka o književnosti u rekonstrukciji*. Prevela Miljenka Vitezović. Beograd: Službeni glasnik.
95. Juvan, Marko (2012). *Intertekst*. Prevela Bojana Stojanović Pantović. Novi Sad: Akademska knjiga.

96. Кајзер, Волфганг (1973). *Језичко уметничко дело*. Превео Зоран Константиновић. Београд: СКЗ.
97. Кајзер, Волфганг (2004). *Гротескно у сликарству и песништву*. Превео Томислав Бекић. Нови Сад: Светови.
98. Kalajić, Dragoš (1975). „Utopija made in USA”. *Delo*, knj. 21, god. XXI, br. 11–12. Str. 1511–1540.
99. Kalezić, Vasilije (1999). *Pokret socijalne literature*. Београд: Народна knjiga.
100. Kaler, Džonatan (2005). *Književna teorija: sasvim kratak uvod*. Београд: Народна knjiga – Alfa.
101. Калер, Џонатан (1989). Прологомена за једну теорију читања. *Књижевна критика*. 20, 3.
102. Калер, Џонатан (1996). Проблеми теорије прозе. *Књижевна критика*. 27, зима/пролеће, 36-37.
103. Culler, Johnathan (2001). *The Pursuit of Signs*. London: Routledge.
104. Calinescu, Matei (1988). *Lica moderniteta. Avangarda, dekadencija, kič*. Prevela Gordana Slabinac. Zagreb: Stvarnost.
105. Kandinski, Vasilij (1996). *O duhovnom u umetnosti* (prevod Bojan Jović). Београд: Esoteria.
106. Kearney, Richard (2009). *O pričama*. Prevela Martina Čičin-Šain. Zagreb: Naklada Jasenski i Turk.
107. Клуге, Ролф-Дитер (1985). Симболизам и авангарда у књижевноповесном процесу. *Српски симболизам: типолошка проучавања*. Београд: САНУ, стр. 81-90.
108. Kovač, Zvonko (2016). *Interkulturene studije i ogledi. Međuknjiževna čitanja, mentorstva*. Zagreb: FF press.
109. Kovač, Zvonko (1978). *Interpretacijski kontekst*. Rijeka: Izdavački centar Rijeka.
110. Kovač, Zvonko (2001). *Poredbena i/ili interkulturalna povijest književnosti* Zagreb: Hrvatsko filološko društvo.
111. Kovač, Zvonko (2005). *Međuknjiževna tumačenja*. Zagreb: Hrvatsko filološko društvo.
112. Kovač, Zvonko (2011). *Međuknjiževne rasprave*. Београд: Službeni glasnik.
113. Kovačević, Borislav (1983). „U odbranu knjige”. *Zli volšebnici*. Knjiga 2, str. 505.
114. Konstantinović, Zoran (1967). *Ekspressionizam*. Cetinje: Obod.

115. Konstantinović, Zoran (2002). „Bojni poklič ekspresionizam“ u: *Epohe i stilovi u srpskoj književnosti XIX i XX veka*. (priređili M. Stanojević i S. Lazarević). Beograd: Filološki fakultet; Kragujevac: Filološko–umetnički fakultet. Str. 355–367.
116. Korać, Stanko (1974). *Hrvatski roman između dva rata 1914-1941*. Zagreb: „August Cesarec.
117. Kos, Janko (1982). Modernizam i avangarda. Preveo Špiro Matijević. U: *Izraz*. Sarajevo. 1982. Sv. 7-8, 1-11.
118. Kramarić, Zlatko, prir. (1989). *Uvod u naratologiju*. Osijek: Revija.
119. Kramarić, Zlatko, prir. (1998). *Književnost, povijest, politika*. Osijek: Svjetla grada.
120. Kriger, Mari (1982). *Teorija kritike*. Preveo Svetozar M. Ignjačević. Beograd: Nolit.
121. Krelža, Miroslav (1919). “Nagada od 500 kuna”. (I/1919). *Plamen*. 10, 160–162.
122. Krleža, Miroslav (2011). *Hiljadu i jedna smrt* priredio Vlaho Bogišić. Zagreb: Lijevak.
123. Lasić, Stanko (1989). *Krležologija ili povijest kritičke misli o Miroslavu Krleži*, Knjiga prva: Kritička literatura o Miroslavu Krleži od 1914 do 1941. Zagreb: Globus.
124. Lasić, Stanko (1977). *Problemi narativne strukture*. Zagreb: Liber.
125. Lasić, Stanko (1994). *Hermeneutika individualnosti i ontološki strukturalizam*. Zagreb: Durieux.
126. *Leksikon hrvatske književnosti. Djela* (2008). Zagreb: Školska knjiga.
127. *Leksikon hrvatskih pisaca* (2000). Zagreb: Školska knjiga.
128. Lešić, Zdenko (2003). *Nova čitanja. Poststrukturalistička čitanka*. Sarajevo: Buybook.
129. Lešić, Zdenko – Kapidžić-Osmanagić, Hanifa – Katnić-Bakaršić, Marina & Kulenović, Tvrtko (2006). *Suvremena tumačenja književnosti i književnokritičko naslijeđe XX stoljeća*. Sarajevo: Sarajevo publishing.
130. Лешић, Зденко (2010). *Теорија књижевности*. Београд: Службени гласник.
131. Лешић, Зденко (2011). *Језик и књижевно дјело*. Београд: Службени гласник.
132. Lodge, David (1988). *Načini modernog pisanja. Metafora, metonimija i tipologija moderne književnosti*. Prevele Giga Gračan i Sonja Bašić. Zagreb: Globus – Stvarnost.
133. Lotman, Jurij M. (1976). *Struktura umetničkog teksta*. Prevod i predgovor Novica Peković. Beograd: Nolit.
134. Лотман, Ј. М. (2004). *Семиосфера. У свету мишљења. Човек – текст – семиосфера – историја*. Превела Веселка Сантини. Нови Сад: Светови.
135. Lukač. Đerđ (1978). *Istorija razvoja moderne drame*. Preveo Sava Babić. Beograd: Nolit.

136. Majenova, Marija Renata (2009). *Teorijska poetika*. Prevela Biserka Rajčić. Beograd: Službeni glasnik.
137. Man, Pol de (1975). *Problemi moderne kritike*. Preveli Gordana B. Todorović i Branko Jelić. Beograd: Nolit.
138. Mandić, Ignjatije (2012). *Problem smrti u hrišćanskoj ontologiji*. Požarevac: Odbor za prosvetu i kulturu Eparhije požarevačko-braničevske.
139. Marino, Adrian (1977). Pohvala novome i njegova geneza (po teoriji avangarde). *Umjetnost riječi*. 4, 279-293.
140. Marino, Adrijan (1997). *Moderno, modernizam, modernost*. Prevela Mariana Dan Mijović. Beograd: Narodna knjiga.
141. Martin, Volas (2016). *Novije teorije pripovedanja*. Prevela Milena Vladić Jovanov. Beograd: Službeni glasnik.
142. Markjevič, Henrik (1974). *Nauka o književnosti*. Preveo Stojan Subotin. Beograd: Nolit.
143. Marčetić, Adrijana (2004). *Figure pripovedanja*, Beograd, Narodna knjiga, 2004.
144. Marčetić, Adrijana (2009). *Istorija i priča*. Beograd: Zavod za udžbenike.
145. Matičević, Ivica (2013). *Od estetike do ideologije. Rasprave I ogledi o hrvatskoj književnosti*. Zagreb: Ex libris.
146. Milanja, Cvjetko, prir. (1999). *Autor, pripovijedač, lik*. Osijek: Svjetla grada.
147. Milanja, Cvjetko (2000). *Pjesništvo hrvatskog ekspresionizma*. Zagreb: Matica hrvatska.
148. Milin, Boško (2000). (XXV/2000). „Rane drame Josipa Kulundžića”. *Teatron: publikacija za pozorišnu istoriju i teatrologiju*. Beograd : Muzej pozorišne umetnosti SR Srbije. 54–70.
149. Montenj, Mišel (1990). *Ogledi*. Prevod Mila Đorđević. Valjevo, Beograd: Estetika.
150. Miočinović, Mirjana (priređivač): *Moderna teorija drame*, Beograd, Nolit, 1981.
151. Moranjak-Bamburać, Nirman (2003). *Retorika tekstualnosti*. Sarajevo: Baybook.
152. Mukaržovski, Jan (1987). *Struktura, funkcija, znak, vrednost*. Izbor i prevod Aleksandar Ilić. Beograd: Nolit.
153. Mušg, Valter (1972). *Tokovi ekspresionizma*. Preveo Aleksandar Đ. Popović. Beograd: „Petar Kočić“.
154. Nemeč, Krešimir (1998). *Povijest hrvatskog romana od 1900. do 1945. godine*. Zagreb: Znanje.
155. Pavlović, Miodrag (1978). *Poetika modernog*. Beograd: Grafos.

156. Pajak, Patrycjusz (2007). *Kategorija raspada u hrvatskoj avangardi*. Prvwvwa Ivana Vidović. Zagreb: Matica hrvatska.
157. Палмије, Жан-Мишел (1995). *Експресионизам као побуна*. Превела Вера Илијин. Нови Сад: Матица српска.
158. *Panorama hrvatske književnosti XX stoljeća*. (1965). Priredio Vlatko Pavletić. Zagreb: Naša stvarnost.
159. Pantić, Mihajlo (1999). *Modernističko pripovedanje. Srpska i hrvatska pripovetka / novela 1918 – 1930*. Beograd: Zavod za udžbenike i nastavna sredstva.
160. Peleš, Gajo (1982). *Iščitavanje značenja*. Rijeka: Izdavački centar Rijeka
161. Peleš, Gajo (1989). *Priča I značenje. (Semantika pripovijednog teksta)*. Zagreb: Naprijed.
162. Petrov, Aleksandar, prir. (1975). *Rađanje moderne književnosti : roman*. Beograd: Nolit.
163. Petrović, Rastko (1961). *Dan šesti*. Beograd: Nolit.
164. Petrović, Svetozar (2003). *Priroda kritike*. Beograd: Samizdat B92.
165. Petrović, Svetozar (2008). *Pojmovi i čitanja*. Beograd: Fabrika knjiga.
166. Pođoli, Renato (1975). *Teorija avangardne umetnosti*. Prevela Jasna Janićijević. Beograd: Nolit.
167. *Poetika ruskog formalizma* (1970). Izabrao Aleksandar Petrov, preveo Andrej Tarasjev. Beograd: Prosveta.
168. Popović, Jovan (1928). „Lekcije života”. *Kritika*, br. 2, str. 47–48.
169. Popović, Tanja (2007). *Rečnik književnih termina*. Beograd: Logos Art.
170. Porter Abot, H. (2009). *Uvod u teoriju proze*. Prevela Milena Vladić. Beograd: Službeni glasnik.
171. *Povijest književnih teorija (od antike do kraja devetnaestog stoljeća)* (1979). priredio Beker, Miroslav. Zagreb: Sveučilišna naklada Liber.
172. Prica, Bogdan (1983). „Naši književnici i strana knjiga. Povodom polemike m. Crnjanskog i M. Bogdanovića”. *Zli volšebnici*, knjiga 2, 493–495.
173. Prins, Džerald (2011). *Naratološki rečnik*. Prevela Brana Miladinov. Beograd: Službeni glasnik.
174. *Pričanje o svakodnevicu* (1984). Temat priredio Vladimir Biti. U: *Revija*. Osijek. Sv. 2, str. 1-172.
175. Пуле, Жорж (1993). *Метаморфозе круга*. Превела Јелена Новаковић. Сремски Карловци – Нови Сад: Издавачка књижарница Зорана Стојановића.



176. Пуле, Жорж (1995). *Критичка свест*. Превео Јован Попов. Сремски Карловци – Нови Сад: Издавачка књижарница Зорана Стојановића.
177. *Rečnik književnih termina* (1985). Urednik Dragiša Živković. Beograd: Institut za književnost i umetnost – Nolit.
178. Riker, Pol (1993). *Vreme i priča*. Prevele Slavica Miletić i Ana Moralić. Novi Sad – Sremski Karlovci: Izdavačka knjižarnica Zorana Stojanovića.
179. Rimon-Kenan, Šlomit (2007). *Narativna proza*. Preveo Aleksandar Stević. Beograd: Narodna knjiga.
180. Riz, Viljem (2004). *Rečnik filozofije i religija. Istočna i zapadna misao*. Beograd: Dereta.
181. Русе, Жан (1993). *Облик и значење*. Превео Иван Димић. Нови Сад – Сремски Карловци: Издавачка књижарница Зорана Стојановића.
182. Русе, Жан (1995). *Нарцис романописац. Оглед о првом лицу у роману*. Превела Јелена Новаковић. Нови Сад – Сремски Карловци: Издавачка књижарница Зорана Стојановића.
183. Севије, Жан (2005). *Istorija utopije*. (prevod V. Pavlović). Beograd: Clio.
184. Senker, Boris (1993). *Krležijana* (1 A-Lj). Zagreb: Leksikografski zavod „Miroslav Krleža“.
185. *Симболизам у свом и нашем времену* (2016). Уредила Јелена Новаковић. Београд : Филолошки факултет: Друштво за културну сарадњу Србија – Француска.
186. Slabinac, Gordana (1988). *Hrvatska književna avangarda. Poetika i žanrovski sistem*. Zagreb: August Cesarec. Sloterdijk, Peter (1992). *Kritika ciničkoga uma*. Preveo Boris Hudoletnjak. Zagreb: Globus.
187. Solar, Milivoj, prir. (1979). *Moderna teorija romana*. Beograd: Nolit.
188. Solar, Milivoj (1985). *Mit o avangardi i mit o dekadenciji*. Beograd: Nolit.
189. Solar, Milivoj (1985). *Filozofija književnosti*. Zagreb: SNL.
190. Solar, Milivoj (1985). *Eseji o fragmentima*. Beograd: Prosveta.
191. Solar, Milivoj (1988). *Roman i mit. Književnost, ideologija, mitologija*. Zagreb: August Cesarec.
192. Solar, Milivoj (2004). *Ideja i priča*. Zagreb: Golden marketing – Tehnička knjiga.
193. Solar, Milivoj (2010). *Ukus, mitovi i poetika*. Beograd: Službeni glasnik.
194. Solar, Milivoj (2011). *Književni leksikon. Pisci, djela, pojmovi*. Zagreb: Matica hrvatska.

195. Solar, Milivoj (2012). *Teorija književnosti sa Rječnikom književnoga nazivlja*. Beograd: Službeni glasnik
196. *Српски симболизам: типолошка проучавања* (1985). Уредник Предраг Палавестра. Београд: САНУ.
197. Стефановић, Мирјана Д. (2010). Аутобиографија. Београд: Службени гласник.
198. Стојановић, Драган (1977). *Феноменологија и вишезначност књижевног дела. Ингарденова теорија опализације*. Београд: Вук Караџић.
199. Стојановић Пантовић, Бојана (1998). *Српски експресионизам*. Нови Сад: Матица српска.
200. Stojanović Pantović, Vojana (2012). *Pesma u prozi ili prozaida*. Beograd: Službeni glasnik.
201. Стојановић Пантовић, Бојана (2016). Наслеђе симболизма у експресионистичком покрету. *Симболизам у свом и нашем времену*. Београд : Филолошки факултет : Друштво за културну сарадњу Србија – Француска, стр. 393-403.
202. *Suvremena teorija pripovijedanja* (1992). Priredio Vladimir Biti. Zagreb: Globus. 1992.
203. Tadić, Ljubomir (2003). *Zagonetka smrti. Smrt kao tema religije i filozofije*. Beograd: Filip Višnjić.
204. Tešić, Gojko (1983). *Zli volšebnici. Polemike i pamfleti u srpskoj književnosti 1917–1945*. Beograd: Slovo ljubve – Beogradska knjiga, Novi Sad: Matica srpska.
205. Tešić, Gojko (2009). *Srpska književna avangarda*. Beograd: Službeni glasnik – Čigoja štampa.
206. Tatarkjevič, Vladislav (b. g.). *Istorija šest pijмова Umetnost. Lepo. Forma. Stvaralaštvo. Podražavanje. Estetski doživljaj. Dodatak : O savršenstvu*. Preveo Petar Vujičić. Beograd: Nolit.
207. Todorov, Cvetan (1986). *Poetika*. Preveli Branko Jelić i Miloš Konstantinović. Beograd: „Filip Višnjić“.
208. Toma, Luj Vensan (1980). *Antropologija smrti*. Prevod: Z. Stojanović i M. Radović. Beograd: Prosveta.
209. Томашевски, Виктор (1972). *Теорија књижевности*. Превела Нана Богдановић. Београд: СКЗ.
210. Ujević, Tin (1966). *Autobiografski spisi, Pisma, Interviewi. Sabrana djela knjiga XIV*. Zagreb: Znanje.

211. Užarević Josip (1990). *Književnost, jezik, paradoks*. Zagreb/Osijek: Izdavački centar „Revija“.
212. Uspenski, B. A. (1979). *Poetika kompozicije. Semiotika ikone*. Preveo Novica Petković. Beograd: Nolit.
213. Flaker, Aleksandar; Škreb, Zdenko (1964). *Silovi i razdoblja*. Zagreb: Matica hrvatska.
214. Flaker, Aleksandar (1976). *Stilske formacije*. Zagreb: Liber.
215. Flaker, Aleksandar (1982). *Poetika osporavanja. Avangarda i književna ljevica*. Zagreb: Školska knjiga.
216. Flober, Gistav (1961). *Novembar. Tri pripovetke*. (prevod Tin Ujević). Sarajevo: Svjetlost.
217. Форстер, Едвард Морган (2002). *Аспекти романа*. Превео Светозар Кољевић. Нови Сад: Орфеус.
218. Фрај, Нортроп (2007). *Анатомија критике*. Превела Горана Раичевић. Нови Сад/Београд: Орфеус/Нолит.
219. Fraj, Nortrop (1975). „Vrste književnih utopija“. *Delo*. Knj. 21, god. XXI, br. 11–12., str. 1577–1592.
220. Frangeš, Ivo (1987). *Povijest hrvatske književnosti*. Zagreb/Ljubljana: Nakladni zavod Matice hrvatske/Cankarjeva založba.
221. Frangeš, Ivo; Žmegač, Viktor (1998). *Hrvatska novela. Interpretacije*. Zagreb: Školska knjiga.
222. Frojd, Sigmund (2001). *Mi i smrt. Naš stav prema smrti: dosad neobjavljeni rukopisi i predavanja*. Priredili Ž. Martinović i M. Martinović. Beograd: Narodna knjiga.
223. Frojd, Sigmund (2011). *Antropološki ogledi. Kultura, religija, umetnost*. Priredio Ž. Trebješanin. Beograd: Prosveta.
224. Foucault, Michel (2015). *Što je autor?*. Prevela Nataša Medved. Zagreb: Naklada Jasenski i Turk.
225. Habermas, Jirgen (1988). *Filozofski diskurs modernosti*. Preveo Igor Bošnjak. Zagreb: Globus.
226. Hamburger, Kete (1976). *Logika književnosti*. Preveo Slobodan Grubačić. Beograd: Nolit.
227. Hamburger, Kete (1982). *Istina i estetska istina*. Preveo Ranko Sladojević. Sarajevo: Svjetlost.

228. Hildik, Valas (1974). *Trinaest tipova pripovijedanja*. Prevela Mubera Pašić. Sarajevo: Zavod za izdavanje udžbenika.
229. Hilis Miler, Dž. (2017). *O književnosti*. Prevela Nataša Marković. Beograd: Službeni glasnik.
230. Hörisch, Jochen (2007). *Teorijska apoteka*. Preveo Kiril Miladiniv. Zagreb: Algoritam.
231. Hristić, Jovan (prir.) (1973). *Nova kritika*. Prevela grupa autora. Beograd: Prosveta.
232. *Hrvatska književna avangarda. Prgramski tekstovi* (2008). Priredio Ivica Matičević. Zagreb: Matica hrvatska.
233. *Hrvatska novela između dva rata* (1965). Priredio Miroslav Šicel. Zagreb: Školska knjiga.
234. Crnjanski, Miloš (1975). *Pisci kao kritičari posle Prvog svetskog rata*. Beograd: Institut za književnost i umetnost, Novi Sad: Matica srpska.
235. Crnjanski, Miloš (1983). „Panika oko naše knjige”. *Zli volšebnici*. Knjiga 2, str. 483–486.
236. Crnjanski, Miloš (1983). „Mi postajemo kolonija strane knjige”. *Zli volšebnici*. Knjiga 2, str. 458–462.
237. Crnjanski, Miloš (1983). „U odbranu naše književnosti”. *Zli volšebnici*. Knjiga 2, str. 482–483.
238. Crnjanski, Miloš (2004). *Dnevnik o Čarnojeviću*. Beograd: Politika – Narodna knjiga.
239. Džadžić, Petar (1996). „Utopijsko u delu Miloša Crnjanskog“, *Miloš Crnjanski: teorijsko-estetički pristup književnom delu* Zbornik radova. Beograd: Institut za književnost i umetnost. Str. 51-56.
240. Šefer, Žan-Mari (2001). *Zašto fikcija?*. Novi Sad: Svetovi.
241. Šicel, Miroslav (2007). *Povijest hrvatske književnosti. Hrvatski ekspresionizam*. Knjiga IV. Zagreb: Naklada Ljevak.
242. Šicel, Miroslav (2009). *Povijest hrvatske književnosti*. Knjiga V. Razdoblje sintetičkog realizma (1928-1941). Zagreb: Naklada Ljevak.
243. Šklovski, Viktor (1969). *Uskrснуће riječi*. Preveo Juraj Bedenecki. Zagreb: Stvarnost.
244. Шкловски, Виктор (2015). *О теорији прозе*. Превели Мирјана Грбић и Филип Грбић. Сремски Карловци – Нови Сад: Издавачка књижевница Зорана Стојановића.
245. Škreb, Zdenko (1976). *Studij književnosti*. Zagreb: Školska knjiga.
246. Škreb, Zdenko (1981). *Književnost i povijesni svijet*. Zagreb: Školska knjiga.

247. Škreb, Zdenko – Stamać, Ante (1983). *Uvod u književnost*. 3 prerađeno izdanje. Zagreb: GZH.
248. Šnel, Ralf, (prir) (2008). *Leksikon savremene kulture*. Prevela grupa prev. Beograd: Plato.

## PRIMERI AUTOGRAFA IZ KULUNDŽIĆEVOG ROMANA *LUNAR*

### Napomene uz stranice iz autografa romana *Lunar*

Poseban prilog disertaciji čini 20 listova iz autografa Kulundžićevog romana *Lunar* – ustupila nam ga je dr Marta Frajnd, naučna savetnica Instituta za književnost i umetnost u Beogradu, kojoj se ovom prilikom zahvaljujemo. Inače, autograf *Lunara* čuva se u Zavodu za povijest hrvatskog kazališta HAZU u Zagrebu – u fondu-ostavštini Josipa Kulundžića.

Pored ostalog, ovaj dokument ima i svoju umetničku vrednost (rukopis pisca predstavlja svojevrsno svedočanstvo o radu na romanu).

U ovom bloku nalaze se:

- naslovna stranica romana: str. 246;
- moto romana: str. 248;
- naslovne strane svih poglavlja u romanu: str. 247, 249, 250, 253, 254, 255, 256, 257, 259, 261, 262, 263;
- stranice na kojima se uočavaju nepodudarnosti između rukopisa i objavljene verzije romana: str. 251, 252, 258, 260, 264, 265.

B

Jos. Kulavžič

---

Lunar

misicna robla

- 
- I. Dvorac.
  - II. Grad.
  - III. Čistina.

# Luna

Tada se već raščišćavaju pojmovi: On stoji uspravo. Samo toliko, koliko može ~~napraviti~~ da stane noga, pod njim je usta podloga. Oseća, da li pas u neku dubinu, da se makne. A ne može se maći, jer je ukočen. Leđina je naslonjena na tvrdu materiju. Ispred nje ga daleko i duboko, orus ide, ide.

Za ramena drže ga ruke. Ne dadu mu, da se makne. Za njim stoji čovek. Ogladno je za njim i tvrdo. Zidovi. Zidovi imaju ruke. Drže ga čvrste ruke zidova u visini. Iza spuštenih vedja može se nazreti čudo:

Mnogo mora da se ujak pretio. Pribio ga je na visoke pećin, sama u sredini noći. Pice oko njegove glave šušćaju i psiću. Čudna noćne ptice oko glave. Lućkaju i psiću. Ina mnogo priča oko njega. Leti. Jedna mu sedne u kosu: priča o prometaju. Preplašeno priče. Ode. Prometej?

Iza njega ujakove ruke. Misli se klaviraju njaku:

- Ja sam mislio, da neko ipak mora imati pravo u životu. Bogataši smiju se i viču. Siromaši gladni i prete. Plemići su daleko od bede, ljubavi i samilosti... Tri se zveri kolju na raskešću.. Neke mene jurte tvoje ruke.. Neke jurte.. Ujače u noći

Kada će moći obaviti pći da vidi?

Zašto, posle svega, idnas je mrak?

Posle svega..

Tada se već raščišćavaju pojmovi: On stoji uspravno. A nije je letio.

Letio je preko dalekih poljana. Pred njim





# Dvorac

## D o r a c

U plitkom sedlu, prigrubi dvoje telo i levi obraz uz nosicu krvat Dvorice vratice, kumar sanjari pod dugestijom večernjega treptanja Ravnoga brata.

Cesta se u punom pravu voza dovođaustva vje bez pravilnosti, pluje bez jaha na južnu stranu brda Jelovca, kutava od mlade šume. Nad ostru belasa, nje nabjevu kamenite linije, što ju lagano briše veče i popadala kiša <sup>lijeva</sup> inja iz visina, veče mlada kobilica punu glavu usijanih misli. Cesta ide sve sponje, sponje, daje kakom naponu kobilice sve pobojniju liniju, ne sgreše nje, dok se pava ne rasine u teškoj skromnosti pred slutina dvorca. <sup>Zvezdomin</sup> ~~brat~~ je divkasti dvorac prini po klonstvo vojna šesetgodišnjim smelkom, i treću seoce lance pruži niku voza gotškoga tonja na pozdrav gospodaru u visini, na južnom rubu brda Jelovca.

Dva stane. kumar podigne glavu i vidi glomaznu iskrenost velikih vratiju dvorca: Zar je već stigao?

Kako su mu naglo otkinuli nit paučine, što ju je u grozničavoj brzini iskačio iz <sup>tolu</sup> ~~halke~~ pauke prošlosti, on je otvorio dlan dreme ruke, da vidi, što je izvikao, a iz dlanu mu se cerio na borima ~~namajani~~ ispisani M, ~~koji~~ <sup>je</sup> ~~mu~~ <sup>mu</sup> nastio ~~ili~~ <sup>le</sup> ~~reč~~ : Misao. Nasmešio se poredbi, Martii bi rekao: Mors, manja bi rekla: Mesece, a nijak bi: Moć..

Malob se strese, i <sup>da</sup> odvrati <sup>pregled</sup> s dlanu, baci ga

# Haribala

Lunar je samo jednomput u životu voleo  
Cveće. Onda je bio u sanatorijumu na visokom  
brdu. Osim njega bili su tu ljudi zbrani i do-  
šli su u sanatorijum samo zato, da učine pre-  
ko leta gest, o kom će na zimskim večerjama do-  
mencima moći da pričaju. Treće noći skoro je bio  
u svojoj sobi u prvom katu i stisnuo glavu u  
dlanove. Bio je potpuno sam i dobleđila se  
poplašio te svoje samoće. Šaptao je ime svojih  
dobrih znanaca, kod nekoga se imena stesao,  
ali oči su mu ostale suhe. Znao je, da bi dobro  
bilo da neko da plače. Odjednom vidi, da jedna  
žuta ruža u vazi na stolu otvara lagano svoje  
latice. Nije znao, što hoće ovo treptanje tankih  
listića da kaže, ali uglas je plakao, kad mu  
je bilo uočisto pred svesti, da još neko živi  
u ovoj tihoj sobi u sred duboke noći, i da se  
taj neko pobojno predaje ugovornom celivanju.

Danas ~~u~~ Lunar u ovom svečanom torištu,  
stom crnom odelu gleda tupo u ogromne žute  
Cveća, što se gurajući rušilo sa stola. Obilazio  
je sobu lutajući kao izgubljen na većem pro-  
storu. Pohadšto li stao pred zrcalom i samo  
reč: rođendan. Kasmalo bi se zabrinutom izražava  
svoje sponasnosti i tražio nove staze po  
kutevinu.

Martini udje pover tajnostima i pover  
svećan. Obukao je svoj žuti redingote, koji je

Su bludile zvezde njakova pogleda. Zvezde imaju  
 tanki oštri trak; u bašči upale tanki trakovi  
 zvezda velika klouba srca suncokreta u noći;  
 suncokreti ~~klouba~~<sup>krvare</sup> smolinastom krvi i kapaju  
 na dečakove oči, da zašavre pečatom<sup>tele</sup> kapke za  
 navek; ni suze ne mogu više da teku; i mesec  
 otisne u toplu žutu smolu svoje lice; i lice  
 mesečevu otisne kao otisak na kapcima mladica,  
 što leti kroz bašče za zvezdama, njakovih stopih  
 očiju.. Leti, leti.. s pečatom meseca na očima.

A kada je star. Njak stoji za njim. Ne može  
 da se miče, ne može da gleda, ne može da plače.  
 Mesec visoki gleda u svoju sliku u smoli <sup>nutro</sup> suncu,  
 kreta na dečakovim očima, gleda tužno svoju sliku  
 i pada.. Kada će otki mesec?..

Ptice šušte i kruže. Jedna je ptica kralj  
 noći: iz njenih krila pada čarjava magla na  
 sela i gradove. Kralj noći leti oko dečakove glave  
 i traži u kosi njegovoj presto. O, neka se spu-  
 sti noćna ptica na presto mudaste kose dečako-  
 ve: svi kraljevi umiru na prestolju. Neka umre  
 kralj noći, neka dođe sunce da otopi vrsak na  
 očima mladicevini, neka, neka... Ptiice šušte i kruže.

Židovi za njim višu. I šapću. I šapću:

- „ Ti si nesretno njeno dete..
- „ I kao mama tvoja ideš stazama mleka..
- „ Ona je moja vizija i muza - anđeo..
- „ Ja sam žalost sveta..
- „ Gledam u nebo i šutim..
- „ O, kako bi bilo smešno da se moj sau otvari..
- „ O, kako smešno i strasno...

Židovi šapću Lunaru svoju tajnu. Kralji Orui  
Židovi. Čuo je poove dobro svaku reč. I sada  
dalje poove dobro čuje tihe reči..

„ Ti si došao k meni ?

„ O, Ko zna, što danas živi, a što je samo duha..

„ Ti sada jesi

„ Ja tvoja rameva šutim toplo i meko..

„ Samo sada jesi

„ „Sada“ nema, nema „sada“.. Sve je prošlost..

„ Tvoja prošlost, moje sve..

Ne, to nije nijakav glas. To je onaj glas, koga  
mladić čuje, kad mu jeka odgovara. To je njegov  
glas. On govori, a sebe ne čuje; samo jeku čuje.  
Ne, ne žuti.. Njegovo telo je daleko od njega,  
za njim. Koliko njega ima u vetu? Ko je to  
za njim, kome je on došao. Sve je to čudo. A  
čudo je naravna stvar u životu. Svaki dan je  
čudo i svaka noć.. Sve je čudo.. Ništa nije čudno..

Evo: on stoji visoko u zraku; ako se makne,  
pašće u dubinu; za njim su Židovi, visoki trdi  
Židovi; neko ga drži za rameva i šapće mu; on  
misli, da su Židovi, a glas slični njegovom vlasti;  
toga glasa; ptice kruže i...

Ah, evo, jedna je ptica sela u njegovu  
kosu. To je Orui kralj noći.. Sada će da umre  
Orui kralj u prestolju njegove kose. I doći će  
dan. I sunce. I njegovi će se pečati na vedjama  
otopiti, i on će videti..

Paš.. Židovi šapću:

„ Tde dan..

„ Hoćeš li videti u moju licu ko sam tibi ?

# Martin

Martin je usvojio jedinu metodu, koja bi mogla da ugasi vatru upaljene grozničave atmosfere: kimao je jemo svojom bakrenom fiziološkom na dva brzoeka izvađanja nervozna mladica.

Kim, koji je htio da bečus ismeje mladice Čudnovati izlet, bio je pomoću Kurnarove mame sprečio da se približi mladici.

Kurnar je treptao čitavoga dana. Nije se pokrete ljudi gledao sa zanimanjem, da mu žele nešto zatajiti. I da predusretne razočaranje, on je počeo s ulkim Čudnovaca da govori o njim prošlim drugim događajima:

— Ja znam da sam bogataš. Toj bogati treba da martivo potražimo uzroke u prošlosti naše porodice. Aristokratije očito degenerirane. Ja sam, dragi Martine, još zadnja utvara ovoga doba, što se koči u svojoj lagnoj pozi.

Martin kimao glavom. Gleda pred sebe.

— Pročest naše porodice mora da ima neke gluposti romantičnu sujetalnost aristokratskih porodica, sujetalnost, koje se ja gadi, premda joj dajem očigledna dokumenta i naročite pravne na život i razvitak. Martine, ja koji sam sa tvojim kom ljubavi počeo da volim čitava čovečanstvo i počeo da se osjećam čovekom iz širokih slojeva gonila pod nama, ja moram da igram svoju ulogu jedne lutke historije.



## ~~U s m i~~

A Martin govori kunaru:

<sup>Zvezdomir</sup> U ono su vreme dolazili na dorac  
~~svaki~~ učeni ljudi i umetnici. Večerima, koje  
 su bile teže od veselih, prpošnih dana, oni su  
 čitali gospodariima svoje priče, pevali svoje po-  
 pevke, glumili, plakali, mišali se i govorili  
 o večnosti: goj-dâ. I kad je jedamput bilo  
 podne na vrbu kuptoâ staroga dorca (a onda  
 su gospodari nauvali u namu napuštenom  
 dorcu na severu) i kad je kao tri lavež kralo  
 u gusti dan šiljate uzorke droga bleska, dâao  
 je struoni bestoni Vasmir da drži kćerkom pred  
 grabu podno Zilovâ i Zaukmoâ kuzarima prve  
 kule: „Hoj!“

Govor kćer vodilo je Vasmir za ruku, i ona  
 se zvala Bêla. I kad je ruku kuzarima, ona  
 se na potresa i prešla rukom <sup>neke</sup> razgaljenih rukavilj  
 yndij droga oca pokretnim slepci. Oči su njene  
 bile tamno sme, i u dan su gledale stranu,  
 tužno. Most je sišao, i oni su plizuali od drugâ,  
 da su volodosti, da se gospodar zove Murubak <sup>svi</sup>  
 gospodar od <sup>Zvezdomir</sup> ~~svi~~, i da mu se sestra Freua udaje za  
 kpi dan; i ako je Vasmir penik ili pevač, biće u  
 velikoj milosti vrh danâ. A Vasmir je rekao, da  
 nije ništa, samo što hoće da prođe u tajne  
 sveta izvan nas; a to nije ništa; ili: filozof. I



# Grad

## Lotos.

Vše s'pi.

Zastave zvezda vijore na nebu. U lukama krajevi zastava ljube crno orasje i zvezde u omaju nalaze grob. I grobovi zvezda prolaze kao vetar. Odlazak tone u mirak i nija viku zvezdanih varnica. U telu masine peva i točkovi igraju po tom ritmu. Perna je tanka i visoka, ples je trom i odvajan: zve je beskonačno i ponavlja se u neumoljivom krugu noćnoga olzaka, daleko. U frećem vagonu spavaju svi. Pred kumaron spava lice sekretara Karla, iz uosa mu pišti pretrija. Oblekuje uva klupe od crvenoga baršuna, uad klupama su slike daleke neke zemlje: jedna stenuja, jedno jezsko, jedan kosi toranj. Čudna slika, sekretar Karl, kumar, ni, ni mejuje brzo doje sedište pod nebom. Kad oni sanjaju da stoji, kraj njih jurisaju senke crnih stabala u prošlost. Točkovi igraju.

Kumar je malčas sanjao o starom: Sedi starac uagnuo se uad plati i poljubio ga u čelo: Neke se zove kumar. I otihao je starac u selo Danse. I kad je pogledao, kako podae na vrhu kule <sup>zvezdomir?</sup> kupa, sipa bočjika vraga krika da plati kumne na kupoli, pogodiga ga strelica u oči i starac odlepi. I odonda reči pred vojim kućom i ljudi mu nose voga deskolna pečuraju i on šapće o večnosti i ljudi ga vole. I jednoga dana dođe u selo mladi i onkue mu

# 2) R

Sunce se razlilo po nebu, nastaljeno i beje. Nivo, a preko obzora kapa fluidna lava na kuće popločuje krovove svetlom; svetlo pada s krovova stromo ulicama u dubina i lomí se na pločniku umirućí i paleći pod nojora snrti trotuar; a neki usijana asfaltna kaža fotostara nori tetovirana beletje čovečjih peta. Lumar se okrene i vidi, da za njim ostaje trag. To mu je složilo reči u misao: oni će me ipak ući...

Tri dana i tri noći njegovu telo nori plima slučajni delka razignacije. Čudnim firmeni ma ispisalo je njegovu mladunje po floctu veku, grada tajnu njegovu nemira. Dan je sumorno ta, što njegov pogled nomim veština; noć upalila njegov pogled. <sup>da</sup> koji je crveno curio iz stovrenih očiju straha. A vihori podmukle kobne slutnji non ali se ja bez umora i odnora.

U suncano podne jedua ga kratka i pibela lutka iz automobila uhvatila se rauce. Lice, koje je sjalo mekanim razglašćim svetlom, imalo je svoj odraz u Lumarosom, sećanju. Kad je njimuo cilindar, vidila mu se upaljena čela. Bio je kratka i pibeo, kad je skočio pred Lumara. Naivnom odlučnosti, protiv koje se nije stalo boviti, posadio je Lumara do sebe i toplo vetar kretanja udari im u lice. Kad je počeo

govori: Lumar je

da mislio na om. Ali neke reči ipak je točnije je uočio u sebi:

— Kueževiću, vi grozno... oprostite... ali vaše lice... Zašto idete preko krova tu smrdljivu ulicu?... Ja ću vas odvesti do vašega stana..

Lumar prihvati svoju sudbu podrugljivo:

— Brrak su me našli..

— Vi se secate, Kueževiću, mene iz škole, ne? Znate li, kada ste došli na sedmicu? Onda sam ja govorio u ime škole. Ja sam namenu Henrik Hjelgose Svetholte.. I, ako, ah.. ako Kuežević jedamput bude... ali ne... ja mislim, da će njegova porodica biti prokletina, ako bude uo. gla u vašem stanu da primi, ah..

Lumar se trgne. Ahvati prestrašenaoga debeljstva za slepočnice i rekne mu glasno:

— Vi. Gledajte mi u oči

Lumar ga pogleda duboko.

— Kueževiću, he, imate lepe oči. Hoćete li što od mene... ja ću vas učiniti..

— Prst, gledajte, gledajte me još, još.. Automobil je besomučno....

— Kueževiću, he.. Ja gledam.. Molim? Šta trebate li možda gustu? He...

— Prst. Zar ništa ne vidite u mojoj očima?

— Ja? Šta? Vi imate lepe oči.. Da, He.

— Ništa?

— Ništa više..

# Lunar

Rea Tal više kao greb. Zemelju trepavica  
izvlače se na videlo dlanar svetle kapi bele krvi. Nje  
na je ruša plava od zime. Ova kleči. I moli:

— Zašto si ovo učinio, Lunare!

Lunar <sup>Zvezdanica</sup> ~~iz~~ ima kućni dvorac od avile;  
pa u njemu su izvezene japanske ptice; ptice žive u  
polumraku i daju na draku reč:

— Ja ne mogu nikoga da ljubim, Reo.

Karlo stigne Reu i usloji je u meku  
stolicu. Karlo je velikim očima gledao čuđe ku,  
naravnih očiju: pred Lunaru kleči ponosna Rea  
i moli mrvicu njezova blagovoljenja kječa gn,  
bavi, a Lunar je tužan i gladan.

Rea ustane:

— Ti si dobar, Lunare, daj da budem kao  
tebe sluškinja..

Ali Karlo uzme njenu kuku i nekne bolesnu  
krukou:

— Recite mi, gospodjice, šta vam je <sup>Lunar</sup> učinio?

Iz proba jednoga siemašnoga čoveka jedne je  
noći izišao skelet; na obali žute reke obukao  
se je u muš i otišao među ljude, da ih teši; kad  
je požar požderao skloništa jednoga pregrada, on je  
u seo u vate i da usijane žiravice, da ma budu očima  
išao je dalje i dopustio je ljudima, da ga zovu  
Karlo; bio je sluga neoretivnina; Rea ga je gledala  
s pouzdanjem:

— Gospodice. Jeste li vi videli, što se u

pregledu Kumarovu? Mišada nisam verovala, da  
ima ljubavi.

— Gospođice. Govorio stvarno. Oči su oči, i  
da ne~~u~~ romanâ, vi biste ostali analfa~~bet~~ za  
smisao zenicâ. Ja hoću da pogledam u vjezore  
oči.

Kumar pride prozoru, Karlo stane do ušaga.

— Vidite, gospođice, Kumar je slab čovek. U  
očima ne leži sposobnost ljudi, da promene smeru.  
Ci mislejuja donek bližnjem po vojnoj vođi. To  
leži u odlučnosti hrena čovekova. Oči samo po-  
trebaju. Karavnu, i od <sup>zoga</sup> posrednika se nešto traži.  
Ali, (ja ne znam, da li ćete se vi za muoru u  
tom noći da složite), ima učevjaka, koji tvrde,  
da duševno raspoloženje deluje na izvanjski izgled  
čoveka. Čovek, koji ima, jaku volju, ima oštar  
pregled, i. j. sjajne, velike oči i jako lično misleje  
oko očiju... Gospođice. Da vam pomognem, morao bih  
samo banalizirati vaše misteriozne misli o čudnim  
sposobnostima Kuežerim. Ja sam o tom već čuo  
od Kotosa. Gledajte.

Kumar se meškao:

— Niću vam zahvalan, Karlo...

Karlo namesti Kumara u stolicu:

— Gledajte. Ja ću se upustiti s vjima u  
borbu; naše „vođe“ hoće da se ogledaju. Kumarove  
su oči velike i imaju srebrnu boju. Možih se  
boje strahimo, gospođice. I <sup>nekih</sup> manjih vokala...

— Ja sam gospođa.. Pa šta onda?

— Moje su oči pune plućne. Nisu kao Kar-  
narove, zar ne, gospođo?

— Ni imate oštar <sup>260</sup> pogled, gospođice..

# Wakana

Trasnute su sijalice svetla. Lusteri su grozdovi na stropu. Tupo, žuto svetlo greje strasti malim sličicama. Sličice prolaze kroz treptave prste. Oči piju sličice. Zlato zvonči i klizi po veliki koji skliskoj razini stola. Ujaku se upale oči:

— Oude.. A ona, Lotos, u tom stanu, Lunare? Ona je kao antikva rokūya. Kad budem dobio večeras na kartama, obasuci je Zlatnim pločicama. Zasto ni mrk, Lunare? Gledaj kako kobne, sličice prolaze kroz prste. Imeh kraljevi i lelek kečera; ne čuješ li, Lunare? Kidiš li, kako su male ove piše: strah im se guje na čelu. Hehehe.

Lunar reče:

— Ja tražim ujeqa.

Ujaku pde stolu. Neki skoče sa stolica. Neki potvornu rep svoje neustrašivosti pod sebe i ispuzu oprzno iz dvorane. Ujaku uhvati kartu i metne ih na stol. Dvorana šušne. Ujaku širi strah i strah kroz člu. Ujaku poruci zlato u lukcu noza širokoga gata pred sebe i reče:

— Lotos.

A to je značilo večeras: dobio sam.

Lunare se zgurila to ime u ujakovim usnama. Udaljio se od stola u jedan kut.

Dr. Melus mu se približi:

# Čistina

## Viyi Cija

Na čistini polja stoji mali cirkus „Manore“ (pulega),  
 Preko širokoga kreveta razmaženo je „svile“,  
 na jedna talara; izvezeni zlatni ljiljani na tamnij  
 smeđij podlozi. U zraku lebdi je veliki zeleni cvet:  
 njegov miris padao je na očnu kapku i nosio fosfome  
 iskre polusvjetla. Trop se spuštao niže i niže; nikada,  
 nikada da padne na gnaraka tela.

Manore spusti krovom Potos na Giljane.  
 Od zagašeno crvenog je vrata skriva, iz koje izvire  
 miris melena. To od žutog mekog zlata zaspala je  
 pod melenom rami na grudima. Potos je sklopila  
 oči i brže mir pod lakim gestom Manore dođira.

Na visok maleni prozor gledunjava navire  
 žna, u čudu trepti na švicim tapetama. Manore  
 kaže:

— Kopolji za nauka ulovi: **Karlo**. To je  
 u njegovoj bašci uvijek uzao mladost Lolosovu.  
 Karlo je čuo smrt na vrhu svoje vile. Oni drže,  
 da sam je dozeo smrt, Lunare. Jedanput čovek  
 umire; i kada umire biva to na nečiji mir.  
 Legiduo je, ho je migues — smrt je smrt. Oni  
 hoće mene da kažu, Lunare.

Lunare je gledao po sobi i šapitao:

— Cirkus, cirkus.

Manore je pagio na Potos i menjao bje  
 melenima. Potoe se približio rami i pustio na  
 njih unmaglene reči:

— Život, život..

Oni su sedeli kod kreveta nemi, i slau

# Manoe

Preko žutoklasjeg mora hodalo je sunce  
lagano čitavog dana, pod njegovim dugim svetlim  
vodrozom ostalo je kamni trág <sup>u moru</sup> ceste. Dan je alki-  
nist, što trusi kristale zlata iz očiju svojih u  
zelene, nedužne trave. Dan je svećenik sedi, što  
šapci u podne pesme životu. Dan je dete, što  
za muceu nose skite senâ.

Manoe, Loto i Lumar, i dan i more  
i sunce..

Manoe govori nebu:

— Indiji, zemlji Tajna. Od mora, što je  
bez kraja, do ~~stare~~ reke presvetih krovâ  
beskonačan broj je selâ; od sela do sela nova  
vera, sve dublje što ide pod vest.. Na Gangesu  
jedva još tija svest, na Gangesu dan se gleda  
na spuštenu veđa, a noć na široke oči duše,  
na Gangesu vera u sanje. Ganges je Skiro i Leže:  
ko sme da pusti Ganges, da ode u Carstvo žute  
Zaboravi i nedostižive sanje? O, Ananiti, što sanja  
te večno na uske poglede vje, recite ~~stare~~ novim  
ljudima svoje čudovate priče..

Šli su preko žutoklasjeg polja. Manoe  
je bio bled i tražio po daljinama, Loto je u  
Ormu netu vome videla svete kiave, Lumar je  
setio opuštao sa njegovom prošlosti: more je žutoza  
useva plalo zadimljene duše..

Manoe govori zemlji:

— Nilio sam. Nosu zemlju i njene besko,



načue šume naukovih dimnjaka. Radnici išli su litijom i kleli crne strojeve. Dan je na njihovom obrazu većus otkrivao psovku. A noć ih je osula sanjama, noć im je vabila smehak.. Nova Zemlja, dan Tvoj je poruka, Tvoja je noć blažavstva.. Tvoja noć, Nova Zemlja, ukršta sanje u zagrejav' čovečnosti..

Lotos upita:

— Je li moj otac mrtav?

Mauore otprati jedan oblak za obraz:

— Eri, za kojina sam se u životu sastao, bi, koji su mi povredili dušu, umiru oko mene. Moja ih misao progoni u smrt. Misao leći i ubija. Nekada polako, a onda ojednokrat.. Kanibal, Karlo i Tal. Oni

su bili deca dana, ali iz noći došla je njima smrt: Kanibal je ~~ubio~~<sup>uvredio</sup> moju Lotosa, a bio

je iznad svih aristokrata; Karlo je ubio moju

Kigiliji, a bio je vođa proletara; Tal je ~~ubio~~<sup>oskvrnio</sup>

<sup>moju</sup> ~~otac~~<sup>maćicu</sup>, a bio je strah kapitalista i stajao iznad

svak' novca u zemlji. Bili su deca dana, ali iz noći došla je njima smrt.. Smrt nije kazna za njih..  
Lemar & Tigne:

— Tal? Zar je on bio?

Mauore ustavi rukom svoje praćoce. Bili su na bežuljku, pred njima u kotlu deset breza, sred kola sedi malena ~~ključica~~. Ustali su oprezno i poklonili se sedom starcu. Starcu beskonačan brava dršće, Mauore mu pogubi ruku i reče:

— Decenice noći..

Lotosove i čitava litija opet klekne.

Velik i krvav izišao je nad selo  
meseć. Lumar i Lotos gledaju velikim  
očima meseć; Lumar se meše i Lotos se  
meše..

A Vasmira moli nad vijuna:

— Oho što je snuce, unistilo u vijunom  
životu vrati mi ti, gospodaru noći..

A Lumar šane:

<sup>meše</sup> — Meseće, oči mojih snova. <sup>Toga mi se lice</sup> ~~Mama~~ <sup>ušet</sup>  
— blago ko u prvom detinjstvu.

A Lotos progleda. I vidi Lumar i vidi  
Manoću i oca Vasmira i Martina i preću  
i preću..

Vasmira podigne ruku..

— Budite u ljubavi jedno kao što  
je jedna misao vaša..

U njihovu novu kuću pošla je pema  
dece. I onda se za vijuna zatvore vrata i  
kada se razidli sežaci i ostao mir oko  
kuće, doleteli su golubovi i spustili se  
na novi dom u lukovima, koji ~~A~~ <sup>A</sup> <sup>3</sup> <sup>pin</sup>  
po Graku:

„Kad vama bide meseć i vodi  
stado vaših snova da pase, pase po  
Zvezdanu“.