Jurica Vuco

EKSPRESIONISTIČKI TEATAR JOSIPA KULUNDŽIĆA I PIRANDELIZAM

Doktorska disertacija

Osijek, 2020.

Jurica Vuco

JOSIP KULUNDŽIĆ'S EXPRESSIONIST THEATRE AND PIRANDELISM

Doctoral thesis

Osijek, 2020.

Jurica Vuco

EKSPRESIONISTIČKI TEATAR JOSIPA KULUNDŽIĆA I PIRANDELIZAM

Doktorska disertacija

Mentor:

Izv. prof. dr. sc. Ivan Trojan

Osijek, 2020.

Jurica Vuco

JOSIP KULUNDŽIĆ'S EXPRESSIONIST THEATRE AND PIRANDELISM

Doctoral thesis

Supervisor:

Izv. prof. dr. sc. Ivan Trojan

Osijek, 2020.

Sažetak

Cilj rada *Ekspresionistički teatar Josipa Kulundžića i pirandelizam* prikazati je ekspresionistički dramski opus Josipa Kulundžića, predočiti njegov teorijski pogled na tadašnje dramsko stvaralaštvo i kazalište te objasniti njegov jedinstven odnos prema dramskom stvaralaštvu i teorijskim postavkama talijanskog književnika i dramatičara Luigija Pirandella.

Josip Kulundžić se kao dramski pisac javlja u trenutcima kada je ekspresionistička poetika bila najizraženija i dominantna na književnoj i kazališnoj sceni u tadašnjoj Europi i u Hrvatskoj, a općinjenost ekspresionizmom Kulundžića će kao dramskog pisca, u većoj ili manjoj mjeri, pratiti kroz njegov čitav dramski opus. U svojoj prvoj fazi ekspresionističkog dramskog stvaralaštva, Kulundžićevi dramski tekstovi reprezentirat će tipična, paradigmatska ekspresionistička obilježja i bit će pod snažnim utjecajem njemačkog dramskog ekspresionizma. U svojoj drugoj fazi ekspresionističkog dramskog stvaralaštva njegovi će dramski tekstovi sve više poprimati obilježja *nacionalnog* književno-kazališnog ekspresionizma čime će osigurati položaj jednog od najistaknutijih i najplodnijih ekspresionističkih dramskih pisaca hrvatskog ekspresionizma, dok će u posljednjoj dramskoj fazi, fazi *zakašnjelog* ekspresionizma, Kulundžićevi dramski tekstovi predstavljati svojevrstan spoj ekspresionističke poetike i ostalih dramskih poetika koje se u to vrijeme pojavljuju, poput psihološke, socijalne, egzistencijalne, ali i realističke dramske poetike.

Tijekom rada na više mjesta, prilikom prikaza pojedinačnih dramskih tekstova te u zasebnim poglavljima na kraju rada, prikazat će se i objasniti jedinstven i osebujan, često proturječan, ali svakako originalan stav Josipa Kulunžića o dramskom stvaralaštvu i teorijskom svjetonazoru Luigija Pirandella i pirandelizmu. U svojim teorijskim i kritičkim ogledima Kulundžić je često napadao i osporavao dijelove poetičkog sklopa i teorijske misli Luigija Pirandella, dok je u svojim dramskim tekstovima na konkretnim primjerima ponegdje pokušavao osporiti načela pirandelizma, a ponegdje ih u potpunosti preuzimao. Poput veze s ekspresionizmom, Kulundžić je tijekom čitavog svog dramskog opusa imao posebnu vezu s pirandelizmom, koja se očitovala u njegovom jedinstvenom *pirandelističkom antipirandelizmu*.

Josip Kulundžić, kako će u radu biti prikazano, bio je svesrdni kazališni čovjek, svojevrsni *homo teatralis*, dramski pisac, kazališni redatelj, dramaturg, teatrolog, akademski profesor, suradnik i urednik teatroloških časopisa, teoretičar i kritičar drame i teatra i jedna od ključnih figura hrvatskog dramskog ekspresionizma, ali i hrvatske književnosti i dramske umjetnosti prvih desetljeća dvadesetog stoljeća, čiji je umjetnički i stručni rad u području drame i kazališta iznimno važan i značajan za hrvatsku književnost, dramu i kazalište prve polovice dvadesetog stoljeća.

Ključne riječi:

Josip Kulundžić, drama, kazalište, ekspresionizam, Luigi Pirandello, pirandelizam.

Summary

The aim of the thesis *Josip Kulundžić's Expressionist Theater and Pirandelism* is to present Josip Kulundžić's expressionist plays and his theoretical view of contemporary drama and theater as well as to explain his unique relationship to the artistic and theoretical views of the Italian writer and playwright Luigi Pirandello.

Josip Kulundžić appears as a playwright at a time when expressionist poetics was most pronounced and dominant on the literary and theatrical scene in Europe and Croatia. His fascination with expressionism will, to a greater or lesser extent, accompany Kulundžić as a playwright throughout his entire dramatic oeuvre. In his first phase of expressionist drama, Kulundžić's plays will represent typical, paradigmatic expressionist features and will be strongly influenced by German dramatic expressionism. In his second phase of expressionist drama, his plays will increasingly take on the characteristics of *national* literary and theatrical expressionism, thus securing Kulundžić's position of one of the most prominent and prolific expressionist playwrights of Croatian expressionism, whereas in the last dramatic phase, the *belated* expressionism, Kulundžić's plays will display a specific combination of expressionist poetics and other dramatic poetics that appear at that time, such as psychological, social, existential, and also realistic dramatic poetics.

In the thesis in several places, during the presentation of individual plays and in separate chapters at the end of the thesis, Josip Kulunžić's unique and peculiar, often contradictory, but certainly original position on Luigi Pirandello's dramatic creativity and theoretical worldview and pirandelism will be presented and explained. In his theoretical and critical essays, Kulundžić often attacked and challenged parts of Luigi Pirandello's poetic structure and theoretical thought, whereas in his dramatic texts he sometimes tried to challenge the principles of pirandelism on concrete examples, and then at other times embraced them completely. Similarly to his connection with expressionism, Kulundžić also had a special connection with pirandelism throughout his dramatic oeuvre, which was manifested in his unique *pirandelist antipirandelism*.

Josip Kulundžić, as will be presented in the paper, was a wholehearted theater man, a kind of *homo teatralis*, a playwright, a theater director, a theatrologist, an academic professor, an associate and an editor of theater magazines, a theorist and a critic of drama and theater

and one of the key figures of Croatian dramatic expressionism, as well as of Croatian literature and dramatic art of the first decades of the twentieth century, whose artistic and professional work in the field of drama and theater is extremely important and significant for Croatian literature, drama and theater of the first half of the twentieth century.

Key words:

Josip Kulundžić, play, theatre, expressionism, Luigi Pirandello, pirandelism.

Sadržaj

1. Uvodne napomene 1
2. Ekspresionizam 6
2.1. Naziv, definicija, nastanak i trajanje 6
2.2. Protivnici i uzori 9
2.3. Ideja i preduvjeti za nastanak 22
2.4. Opća obilježja i osnovni elementi poetike ekspresionizma 27
2.5. Poetička obilježja ekspresionističke drame 33
2.6. Njemački (dramski) ekspresionizam 41
3. Hrvatski književni ekspresionizam 46
3.1. Nastanak i trajanje 46
3.2. Izvori hrvatskog književnog ekspresionizma 50
3.3. Obilježja i osnovne postavke hrvatskog književnog i dramskog ekspresionizma 54
3.4. Josip Kulundžić u kontekstu hrvatskog (dramskog) ekspresionizma 59
4. Interpretacija dramskih tekstova Josipa Kulundžića 65
4.1. *Drugi ljudi* 65
4.2. *Vječni idol* 73
4.3. *Posljednji idealista* 81
4.4. *Posljednji hedonista* 90
4.5. *Neobarbar* 97
4.6. *Pacijenti mladog Kirilova* 110
4.7. *Ponoć* 116
4.8. *Škorpion* 133
4.9. *Posljednji razbojnik i posljednji detektiv* 147
4.10. *Gabrijelovo lice* 154
4.11. *Misteriozni Kamić* 163
4.12. *Strast gospođe Malinske* 174
4.13. *Kako će sa Zemlje nestati zlato* 181
4.14. *Ne suviše savjesti* 189
4.15. *Ljudi bez vida* 197
4.16. *Čovjek je dobar* 205
4.17. *Knjiga i kolači* 219
4.18. *Lopovi* 227

4.19. *Krik života* 234
4.20. *Ponos* 243
4.21. *Ponor* 255
4.22. *Dr. Elektar* 265
4.23. Dramska doulogija o obitelji Dombrovski 275
5. Teorijski i stručni pogledi Josipa Kulundžića 287
6. Kulundžićev odnos prema teorijskim postavkama i dramskom stvaralaštvu Luigija Pirandella i pirandelizmu 299
6.1. Kulundžićev *pirandelistički antipirandelizam* 304
7. Pirandelizam 306
7.1. Od avangardnog do eksperimentalnog (meta)teatra 311
7.2. Pirandellov *humorizam* 322
8. Zaključak 325
9. Popis literature 328
9.1. Izvori 328
9.2. Literatura 332
10. Životopis 343

1. Uvodne napomene

Cilj rada *Ekspresionistički teatar Josipa Kulundžića i pirandelizam* prikaz je ekspresionističkog dramskog stvaralaštva hrvatskog dramatičara Josipa Kulundžića i njegov odnos prema dramskom pismu i teorijskim postavkama drame i teatra talijanskog dramatičara Luigija Pirandella. Polazeći od pretpostavke kako je Kulundžićev ekspresionistički dramski opus jedan od paradigmatskih i poetički najznačajnijih dramskih opusa hrvatskog dramskog ekspresionizma, a kako ne postoji cjelovita i sveobuhvatna studija dramskog djela Josipa Kulundžića, rad će u prvom redu usustaviti ekspresionistički dramski opus Josipa Kulundžića, prikazati odlike njegova dramskog opusa i njegovu vrijednost za hrvatski ekspresionistički teatar te kroz analizu Kulundžićevih dramskih tekstova prikazati autorov odnos prema pirandelizmu kao značajnom fenomenu na onodobnoj svjetskoj dramskoj i kazališnoj sceni, a kroz prikaz esejističkih, kritičarskih i teoretičarskih tekstova Josipa Kulundžića pokazati njegov pogled na onodobna zbivanja u drami i kazalištu, čime će se pokušati revalorizirati značaj i uloga Josipa Kulundžića i njegova dramskog stvaralaštva u okviru hrvatske književnosti prve polovice 20. stoljeća i pridonijeti prevrednovanju ukupne slike Josipa Kulundžića unutar hrvatskog književnog ekspresionizma i ekspresionističkog teatra.

S obzirom da je Josip Kulundžić profesionalno, ali i privatno bio neodvojivo vezan uz kazalište, u radu će se prikazati i njegove ostale kazališne uloge i funkcije vezane uz kazalište, osim njegove uloge dramskog pisca. Završivši studije dramaturgije i kazališne režije u Berinu, Dresdenu, Pragu i Parizu, svoj životni put i profesionalnu karijeru Kulundžić je u potpunosti posvetio kazalištu. Vrlo rano, već sa devetnaest godina Kulundžić je započeo svoj umjetnički put dramskog pisca, a ubrzo dobiva i prvi angažman u kazalištu, Hrvatskom narodnom kazalištu u Zagrebu, kao asistent režije. Paralelno s intenzivnim pisanjem dramskih tekstova i poslom asistenta režije u kazalištu, Kulundžić započinje i ostale angažmane vezane uz dramu i kazalište: zapošljava se kao profesor glume na Glumačkoj školi, uključuje se kao recenzent i dramski kroničar, a kasnije ulazi i u uredničke strukture nekoliko dramsko-kazališnih časopisa te počinje objavljivati svoje kritičarske i teorijske tekstove o drami i kazalištu. Kulundžić će se do kraja svoje profesionalne karijere, odnosno do kraja života jer je posljednji posao u teatru obavljao do nekoliko mjeseci prije svoje smrti, ostati prisutan na svim poljima bavljenja dramom i tetarom: kao dramski pisac, redatelj dramskih i opernih izvedbi, profesor na glumačkim akademijama, urednik i suradnik teatroloških časopisa i neumorni kritičar i teoretičar, prvenstveno, suvremenih strujanja u drami i teatru.

Iako je napisao, tada relativno zapažen, *pjesnički* roman *Lunar* i nekoliko, uglavnom fragmentarnih, proznih skica, Kulundžić je neosporno najprepoznatljiviji po svojim dramskim tekstovima, napisavši ih tridesetak, od kojih je nekoliko neobjavljeno. Kulundžićevi dramski tekstovi gotovo su u cjelosti opusa vezani uz stilsko-žanrovski sustav ekpresionizma i specifičan dramsko-teatarski fenomen pirandelizma[1], stoga će se pogledi na Kulundžićevo dramsko stvaralaštvo i prikaz njegovih dramskih tekstova u radu uvelike referirati na specifične osobine dramskih elemenata i određena specifična dramska svojstva koja pripadaju ekspresionističkoj i pirandelističkoj dramaturgiji. U kontekstu ekpsresionizma kao kulturno-umjetničkog pokreta, odnosno pravca, rad će prvo iznijeti kronologiju i društveno-povijesne pretpostavke za nastanak i razvoj ekspresionizma, zatim najvažnija obilježja poetike ekspresionizma i ključne elemente i odrednice ekspresionističke dramske poetike te prikaz nastanka, temeljnih obilježja i svojstava njemačkog (dramskog) ekspresionizma, dominantnog nacionalnog ekspresionizma koji je iznimno utjecao na formiranje (ekspresionističke) dramske poetike Josipa Kulundžića.

Drugi dio razmatranja ekspresionizma u radu ticat će se ekspresionističkog fenomena u kontekstu hrvatske književnosti. Prikazat će se utjecaji i uzori za nastanak i razvitak hrvatskog književnog ekpsresionizma, najvažniji trenutci u presjeku hrvatskog književnog ekspresionizma te poetičke odlike i obilježja hrvatskog dramskog ekspresionizma. U tom će se dijelu rada naznačiti i važnost lika i djela Josipa Kulundžića kao jednog od prvih hrvatskih ekspresionističkih dramatičara, jednog od najplodnijih te uz, Miroslava Krležu, jednog od najznačajnijih i najutjecajnijih hrvatskih ekspresionističkih dramatičara.

Pri prikazu odlika dramskih tekstova Josipa Kulundžića naglasak će biti na otkrivanju ekspresionističkih, pirandelističkih te specifičnih *kulundžićevskih* (kao spoja njegova osebujnog pogleda na tadašnju dramsku produkciju, ekspresionizam, pirandelizam, ali i svojevrsnu anticipaciju kasnijih dramskih obilježja) značajki ključnih elemenata dramskog teksta, poput dramske radnje i njezinih stukturnih elemenata (zapleta, raspleta, motivacije i fabularnih linija), dramskih likova (iznimno važne koncepcije u „izgradnji“ i konstituiranju

[1] Josip Kulundžić napisao je samo dva dramska teksta koja se ne mogu povezati s ekspresionističkih ili pirandelističkim utjecajima, dramske tekstove *Klara Dombrovska* i *Firma se skida* koji pripadaju svojevrsnoj *glembajevskoj* dramskoj duologiji napisanoj u maniri (realističke) građanske drame s elementima psihološke, socijalne i egzistencijalne dramatike.

vrsta i *tipova* dramskih likova, njihove karakterizacije i specifičnih osobina), kompozicijskih elemenata dramskog teksta (podjela na kompozicijske dijelove poput činova, scena, prizora i *slika*, ali i širih strukturnih obilježja poput didaskalija, uvodnih obraćanja i prologa, „ubačenih“ nedramatskih elemenata poput *intermezza, baleta* i slično), prostornih i vremenskih odrednica te prikaza specifične (ekspresionističke i pirandelističke) atmosfere dramskog teksta.

U sklopu prikaza pojedinačnih Kulundžićevih dramskih tekstova, u mjeri u kojoj se unutar tih dramskih tekstova budu pojavljivali, spominjat će se i objasniti specifična ekspresionistička i pirandelistička svojstva dramskog teksta, tematske i motivske sugestije, dramski signali i specifični ekspresionistički i pirandelistički dramski postupci, poput u ekspresionizmu vrlo raširene dramske ironije[2], dramske iluzije[3], principa *akcije* i signala apsurda[4] te groteske[5] kao ekspresionističke dramske *vrste* te kao tematsko-motivske sugestije,

---

[2] Upravo je ekspresionistički teatar najizraženiji predstavnik *ironijskog teatra*, odnosno *teatra poruge*, koji se prema Jacquartu (1981:473-474) očituje kroz četiri temeljna svojstva: *antiaristotelovska kompozicija* (kompozicija *strukture sna*); *rascjepkanost i proturječnost strukture* (uređenje teksta *počiva na slučaju*); *svaki je komad drukčiji, pravila mogu, ali i ne moraju biti* te sklada i razvoja teksta može biti, ali ih *često nema jer svijetom ne vlada razum, već apsurd*.

[3] Dramska, odnosno kazališna iluzija koja, prema Pavisu (2004:133), *nastupa kada zbiljskim i istinitim smatramo ono što je zapravo samo fikcija, odnosno umjetničko ostvarenje nekog referencijalnog svijeta koji se prikazuje kao svijet kojemu bismo mogli pripadati* i *vezana je za efekt zbiljskog koji predstava proizvodi, a temelji se na psihološkom i ideološkom prepoznavanju pojava koje su gledatelju već poznate*, jedan od od ključnih postavki i središnjih svojstava i ekspresionističke i pirandelističke dramaturgije, iznimno značajna za Kulundžićevo dramsko stvaralaštvo kao središnje obilježje kojim Kulundžić u svojim dramskim tekstovima „spaja“ ekspresionizam s (anti)pirandelizmom. U Kulundžićevim se dramskim tekstovima iluzija, pod snažnim utjecajem Pirandella, predstavlja i prikazuje *u obliku nužnosti* u kojem je, kako Zupančić (2001:111) zaključuje, *srž svake iluzije* koje se manifestira kao *nemoguće koje se dogodilo*.

[4] Koji se u ekspresionističkoj dramaturgiji pojavljuje u svojoj, prema Pavisu (2004:30), *omiljenoj formi, bez dramskog zapleta i bez jasno definiranih likova, kojim gospodare slučaj i invencija*.

[5] Kao svojevrsna dramska *vrsta* ili dramski *žanr* groteska paradigmatski pripada ekspresionizmu. Kao dramski postupak i signal različiti motivskih sugestija koje ju tvore, groteska je podjednako snažno i izraženo prisutna i u ekspresionističkoj i u pirandelističkoj dramaturgiji od kojih ju Kulundžić preuzima i u nekoliko svojih dramskih tekstova, od kojih se najviše ističe dramski tekst *Ponoć* koji nosi sugestivan podnaslov *Groteska iz trećega kata*, uvodi u hrvatsku ekspresionističku dramaturgiju. U ekspresionističkoj i pirandelističkoj dramaturgiji, najviše se očituje veza groteske i tragikomičnog koja se, prema Pavisu (2004:123), ispoljava u *miješanju žanrova* i *balansiranju između smiješnog i tragičnog*, a u kontekstu Pirandella, kako će biti prikazano, i *humorističnog*.

odnosno simptomatičnih svojstava pirandelističke dramaturgije, poput udvajanja likova, motiva maske, ispreplitanja razina stvarnosti, ispreplitanja vremenskih odrednica, brisanja granica prostora i mnogih drugih.

Ekspresionistički dramski tekstovi Josipa Kulundžića prikazat će se kroz njegove tri faze ekspresionističkog dramskog stvaralaštva: prvu fazu, koju bismo mogli okarakterizirati fazom *izvornog* ekspresionizma i koju odlikuje korištenje paradigmatskih poetičkih obilježja ekspresionističke dramaturgije poput fragmentacije, dokonstrukcije i necjelovitosti strukture i kompozicije te izostanak logički i uzročno-posljedično motivirane dramske radnje i motivacije dramskih sukoba te snažna tipiziranost, figuralnost i karikaturalnost likova, a koja je pod snažnim utjecajem izvornog, njemačkog dramskog ekspresionizma; drugu fazu, u kojoj dolazi do svojevrsnog „primirivanja" radikalnih ekspresionističkih intervencija na planu dramskog izraza i na planu drmaskog sadržaja i koja je više u skladu s onodobnim književnim strujanjima i poetičkim obilježjima hrvatskog dramskog eskpresionizma te posljednju fazu, fazu takozvanog *zakašnjelog* ekspresionizma, koji s jedne strane i dalje odašilje jake ekspresionističke signale, ali se vremenski ne podudara s trajanjem dramskog ekspresionizma, odnosno tekstovi koji pripadaju ovoj fazi objavljeni su godinama nakon prestanka ekspresionističkih utjecaja, dok se s druge strane u ovim drmaskim tekstovima isprepliću obilježja ekspresionističke poetike s nekim drugim dramskim poetikama koje su ili, također, relativno završene, poput realističko-naturalističke i verističke ili su aktualne u vremenu izdavanja ovih dramskih tekstova, poput poetika psihološke, socijalne i egzistencijalne drame.

Posljednji dio rada donosi prikaz poetičkog okvira dramskog stvaralaštva talijanskog dramatičara Luigija Pirandella i njegov osebujan i specifičan teorijski koncept drame i kazališta, koji su neupitno imali ogroman utjecaj na formiranje Kulundžićevih dramskih i kazališnih pogleda. Na primjeru reprezentativnih Pirandellovih dramskih tekstova prikazat će se osnovna obilježja, elementi i postupci pirandelističke dramaturgije. Posljednji dio rada donosi i zapažanja o nadasve neobičnom i krajnje kontradiktornom, ali i autentičnom i nepobitno originalnom odnosu Kulundžića i njegova dramsko-kazališnog pogleda te dramsko-kazališnog koncepta i teorijskog svjetonazora Luigija Pirandella i pirandelizma. Osebujan i često proturječan, kako će biti prikazano, Kulundžićev stav o Pirandellu i pirandelizmu manifestirat će se u njegovu specifičnom *(anti)pirandelizmu* za koji će ponekad biti nemoguće utvrditi napada li ili podržava Pirandellov dramsko-kazališni autoritet.

Josip Kulundžić nedvojbeno je jedna od ključnih figura hrvatskog kazališta prve polovice 20. stoljeća, a njegov doprinos hrvatskom dramskom teatru među najvažnijima je uopće. No unatoč tomu nedostaje sustavniji prikaz njegova rada, a u suvremenijoj je kritici relativno zapostavljen. Ovaj će rad pokušati revalorizirati prvenstveno Kulunžićev dramski opus unutar hrvatskog dramskog ekspresionizma, ali i njegov ukupan doprinos hrvatskoj drami i kazalištu prve polovice 20. stoljeća.

2. Ekspresionizam

2.1. **Naziv, definicija, nastanak i trajanje**

Ekspresionizam, za koji se u različitim znanstvenim i stručnim enciklopedijama, leksikonima, studijama i prikazima upotrebljavaju termini *pravac, smjer, stil* ili *žanr*, jedan je od najistaknutijih, najintrigantnijih i najkontradiktornijih umjetničkih *izražaja* 20. stoljeća. Njegov naziv potječe od pojma koji označava *izraz, izražaj*, odnosno *ekspresiju* i *teži prikazivanju ne objektivne stvarnosti, već subjektivnih osjećaja i reakcija koje predmeti i događaji izazivaju u osobi*[6]. Posebna važnost i značaj ekspresionizma krije se u činjenici kako je on jedan od prvih sveopćih umjetničkih izraza koji se, unutar modernističke epohe i umjetničkog razdoblja avangarde, javlja u gotovo svim tadašnjim umjetničkim izričajima: književnosti, likovnim umjetnostima, teatru, filmu, glazbi, plesu, fotografiji, stripu i modi. Najdominantniji u književnosti i likovnim umjetnostima svoj je neizbrisiv trag ostavio u svim manifestacijama spomenutih umjetnosti; izuzetno značajan u poetskom i dramskom izričaju, iako prisutan i u proznim ostvarenjima, u kontekstu književnosti i kazališta, odnosno dominantan na području slikarstva[7], ali dojmljiv i zapažen i u kiparstvu i arhitekturi, kada je riječ o likovnim umjetnostima.

Ekspresionizam je u svojim umjetničkim manifestacijama zahvatio cjelokupni svjetski umjetnički prostor i kao dio umjetničke proizvodnje bio prisutan na svim kontinentima, no u svim je umjetničkim segmentima najprisutniji bio na europskom kontinentu, a najdominantniji na prostoru tadašnje Njemačke, odnosno u zemljama njemačkog govornog područja, odakle se velikim utjecajem najprije širio na zemlje u blizini, između ostalih i na područja današnje Hrvatske.

---

[6] https://www.britannica.com/art/Expressionism (posljednji nadnevak posjete: 16. travanj 2020.) [*Expressionism ... seeks to depict not objective reality but rather the subjective emotions and responses that objects and events arouse within a person*.]

[7] Svojevrsni poticaj i inspiracija za nastanak ekspresionizma kao sveopćeg umjetničkog izričaja dolazi upravo iz slikarstva, preko slike *Vrisak* Edvarda Muncha, koja se smatra svojevrsnom „nultom točkom“ ekspresionizma, *prvim umjetničkim djelom* ekspresionizma. De Micheli (1990:56) pak navodi kako je *prema Juliusu Eliasu naziv 'ekspresionizam' prvi put upotrijebio slikar Julien Auguste Hervé 1901. godine za jednu grupu svojih slika*.

Kao dio žanrovskih i stilskih usmjerenja avangardnog razdoblja modernističke umjetnosti, ekspresionizam, koji je bio prvi ili među prvim avangardnim smjerovima unutar određenog umjetničkog izričaja, se javlja krajem prvog, odnosno početkom drugog desetljeća 20. stoljeća, a upravo je granična godina tih dvaju desetljeća, 1910. godina, općeprihvaćena kao godina početka ekspresionizma. Iako su i ranije u raznim umjetničkim izričajima, prvenstveno slikarstvu, književnosti i kazališnoj umjetnosti, nastajala umjetnička djela koja su posjedovala određene značajke koje će kasnije postati obilježja ekspresionističke poetike i koja bi se mogla okarakterizirati, u određenoj mjeri, ekspresionističkim djelima, spomenuta se 1910. godina uzima kao početna godina u kojoj se ekspresionizam pojavio kao cjelovit i dovršen poetički umjetnički sklop[8]. Žmegač (2006:626) tako tvrdi da je krilatica „ekspresionizam" *nastala na tlu likovnih umjetnosti, što je i razumljivo, jer one su već u godinama prije 1910. demonstrirale novu estetiku čija su se načela očitovala uskoro i u književnosti, glazbi, kazališnoj režiji, glumi, plesu i filmu*. *Fenomen* ekspresionizma u književnosti, prema Žmegaču (1974:209) se može promatrati *počevši od 1911.*, a istu godinu za početak ekspresionizma u književnosti uzima i Petlevski jer se te godine pojam *ekspresionizam* spominje u sklopu 22. Izložbe berlinske secesije, dok ga godinu dana poslije Kurt Hiller spominje u predgovoru antologije *Der Kondor*, no Petlevski (2000:53) zaključuje da se ipak *za razdoblje od 1914. do 1920. godine može ustvrditi da je najplodnije razdoblje književnoga ekspresionizma, uzevši 1918. kao godinu pojave ekspresionističkog manifesta s posebnim implikacijama na dramu i kazalište*, dok Williams (1979:296) početak dramskog ekspresionizma smješta u Njemačku *neposredno pred 1914*.

Kao što se većina slaže oko godine početka ekspresionističke umjetnosti, tako većina završnu granicu ekspresionizma smješta negdje oko početnih godina, odnosno sredine trećeg desetljeća 20. stoljeća. Donahue i Weisstein uzimaju 1920. godinu kao godinu u kojoj prestaje dominacija ekspresionističke poetike u umjetnosti i u kojoj ekspresionizam nestaje u onom obliku u kojem je bio prisutan do tada, Schürer i Garten smatraju da njegov utjecaj nestaje 1923. godine, dok Selenić (1979:51) konstatira kako ekspresionizam *vrhunac svog razvoja i uticaja doživljava između 1912. i 1925. godine*. Okvirne godine početka i završetka ekspresionističke književnosti, posebne ekspresionističke dramske književnosti i stvaralaštva u sklopu hrvatske književnosti djelomično će se razlikovati u odnosu na okvirnu početnu i

[8] Usp. Petre (1957), Garten (1971, 1973), Weisstein (1973), Styan (1981), Donahue (2005), Schürer (2005), Anderson (2011), i dr.

završnu godinu ekspresionističke književnosti i kazališta u Europi, što će biti prikazano u kasnijim poglavljima.

2.2. **Protivnici i uzori**

Ekspresionizam kao jedan od temeljnih i najdominantnijih smjerova, stilskih formacija ili žanrovskih tendencija avangardne umjetnosti nastaje na avangardnim antirealističkim, antinaturalističkim i antiverističkim temeljima. Negacija realističke koncepcije umjetnosti i snažno protivljenje, negiranje i opovrgavanje naturalizma u umjetnosti jedno su od najsnažnijih obilježja ekspresionističke poetike pa tako Žmegač (1986:94) zaključuje kako je *antinaturalizam postao primarno geslo i pouzdan znak raspoznavanja među mladim piscima oko 1910. godine*. U svojim zahtjevima za antimimetizmom i odmakom od objektivnog, realističkog „kopiranja" stvarnosti, ekspresionizam je u osnovne postavke svoje poetike ugradio naglašeno negiranje realističkih koncepata u umjetnosti i obrušio se na objektivistički prikaz dominantan u naturalističkom umjetničkom konceptu[9]. No sukobljavajući se s realističko-naturalističkim postavkama u umjetnosti ekspresionizam nije želio samo opovrgnuti prethodni umjetnički žanrovsko-stilski sklop i uspostaviti novu umjetničku paradigmu, nego i ostvariti jedan od svojih temeljnih idejnih zahtjeva, *poriv za duhovnom transcedencijom*. Naime, kako Donahue (2005:10) objašnjava, ekspresionizam kao apstraktna umjetnost *napuštajući naturalistički prikaz, eliminira implicirane nepredviđene situacije (i opasnosti) prirodnog svijeta i sugerira višu, iracionalnu postojanost u pozadini pojava, zadovoljavajući poriv za duhovnom transcedencijom*.

U temelju sukoba i borbe protiv realističko-naturalističke koncepcije u umjetnosti, stoji pak ekspresionistička, avangardna borba protiv tradicije i konformizma u umjetnosti[10]. Nošeni početnim modernističkim zahtjevom za prevrednovanjem umjetničkih načela i postavki, avangardnim tendencijama za ukidanjem umjetničkih dogmi i Nietzscheovim učenjima o rušenju starog poretka i izgradnji budućnosti u kojoj će dominirati Novi čovjek, *Übermensch* u Novom poretku koji donosi Novu civilizaciju, kulturu i umjetnost, ekspresionizam se snažno obrušio na tradicionalne strukture u umjetnosti i lažno moralni umjetnički

[9] D'Amico (1972:453) naglašava da je ekspresionizam zapravo *reagirao na naturalizam i verizam konca devetnaestog stoljeća, i na forme koje su se u slikarstvu nazivale impresionizmom*.

[10] Da je borba jedno od osnovnih načela ekspresionizma potvrđuje i De Micheli (1990:48) koji konstatira da je ekspresionizam *umjetnost suprotstavljanja*.

konformizam[11]. Kao vodeći i dominantan avangardni pokret, ekspresionizam je u svoju temeljnu ideju ugradio avangardni zahtjev za *lomljenjem tradicije*, koje se prema Trubočkinu (2008:69), postiže u avangardnom *stavu prema klasici* [tradiciji] koje kreće *od osjećaja za distancu (...) od osjećaja da je klasika nepoznata, da treba novi jezik, novi smjer razmišljanja*[12].

Nošen tim načelima ekspresionizam, prema Milanji (2000c:14), postavlja tri osnovna zahtjeva: *zahtjev za "novom antropologijom" i drukčijom idejom čovjeka, umnogome ničeanskoga, koji će se ravnati prema modelu senzitivnoga percipiranja svijeta, što podrazumijeva antiracionalizam i antiesteticizam*, *zahtjev "antitradicionalizma", rušenje "starih" i akademizma* te *zahtjev za novom umjetnošću*, odnosno *traženje "nove estetike" i "nove poetike", nove tehnologije i novoga stila, novoga semantičkoga areala i novoga formativnoga ustroja*. No u svom gotovo neprekinutom napadanju realističkih i naturalističkih umjetničkih obilježja, ekspresionistička umjetnička djela ponekad će implementirati određena realističko-naturalistička svojstva u svoje strukturne obrasce, a u određenim će slučajevima, pogotovo u književnosti i teatru, realistička i naturalistička obilježja biti gotovo podjednako prisutna kao i ekspresionistička[13] pa nije čudna primjedba De Michelija (1990:48) kako se u ekspresionističkim djelima *prilično često javljaju elementi koji potječu koliko iz naturalističkog realizma toliko i iz impresionizma.*

Ekspresionizam kao umjetnički pokret crpio je izvore za svoj idejni sklop, poetička obilježja i osnovne postavke iz nekoliko pravaca, stilskih razdoblja i poetičkih okvira pisaca i mislioca od kojih je izravno ili neizravno preuzimao određene elemente, nastavljajući ih razvijati ili ih modificirajući. Svojevrsni uzori za nastanak i uspostavljanje ekspresionističke književne poetike mogu se načelno podijeliti u pet kategorija: daleki uzori, predekspresionisti, izravne preteče, idejni začetni(k)/-ci i *paralelni* avangardni pokreti.

---

[11] Ekspresionizam je tražio, prema Žmegaču (2002:14), *svoju alternativnu tradiciju, svoju protutradiciju (...) napose one zasute, zaboravljene ili prezrene izvore izražajnosti koja odgovara tipološkoj predodžbi o apstrakciji.*

[12] [*The avant-garde (...) attitude towards classics starts from the feeling of a distance (...) from the feeling that classics is unfamiliar to us, that we need a new language, a new way of thinking.*]

[13] Takvi će slučajevi biti nerijetki u hrvatskoj dramskoj književnosti, prisutni i u dramskom stvaralaštvu Josipa Kulundžića, što će biti prikazano.

Ekspresionizam se kao u svojevrsne *daleke uzore* ugledao na antiku i romantizam preuzimajući, ovisno o umjetničkom izričaju i dijelovima tih izričaja, određene postavke, ideje i poetička obilježja spomenutih umjetničkih razdoblja, odnosno epoha. Osnovna poetička obilježja koja ekspresionizam „preuzima“ iz antike tiču se u prvom redu mitskih obrazaca neizostavnih u poetičkom sklopu svih manifestacija umjetnosti u razdoblju antike. Kada je riječ o književnosti i teatru, ekspresionizam vrlo jasno reprezentira mnoga tipična obilježja antičke književnosti i kazališta vezana uz pojmove mita, rituala i obreda[14]. U mnogim ekspresionističkim književnim, pogotovo dramskim tekstovima, ali i kazališnim izvedbama[15], mitski obrasci te obredno-ritualni elementi zauzimat će važno mjesto kako na strukturnom planu, tako i na fabularnom, odnosno idejnom, tematskom i motivskom planu teksta. Mitska struktura antičkog teatra očitovat će se u ekspresionističkom teatru u osnovnim postavkama dramske radnje, preuzimanju nekih naglašeno antičkih principa ustroja određenih segmenata dramske radnje i fabule poput prologa i epiloga čestih u ekspresionističkim dramskim tekstovima, zatim u koncepciji i karakterizaciji određenih likova, poput preuzimanja obrazaca klasičnih tragičkih junaka koji će se u ekspresionističkoj manifestaciji pretvarati u ironijske antijunake, i uvođenju ili aluziji na određene tipično antičke dramske likove, poput glasnika i kora, te prostornih i pogotovo vremenskih signala izraženih mitskih predznaka[16].

Velik utjecaj na ekspresionističku književnost i kazalište ima i romantizam, preciznije *njemački tip* romantizma čija se obilježja reprezentiraju u simboličkoj krilatici *Sturm und Drang*. Styan (1981:1) naglašava da je ekspresionizam zapravo *počeo kao forma širokog neo-romantizma*[17], a prema Poggioliju (1975:86) *kult novine, čak i čudnovatog, koji je osnova*

[14] Kada su obilježja obrednog teatra u pitanju, Molinari (1982:292) navodi da ekspresionistički teatar u određenoj mjeri *ponavlja i ideje francuske simboličke škole: pozorište je obred*.

[15] Takve će tendencije u ekspresionistički teatar i samo postavljanje kazališnih izvedbi ekspresionističkih dramskih tekstova dolaziti posredno iz nastojanja i manifesnih traženja određenih značajnih teatroloških ličnosti, teoretičara teatra i/ili samih kazališnih redatelja koji će u svoje teorijsko-izvedbene postavke ukomponirati značajne sugestije antičkog mitsko-obredno-ritualnog teatra. Najveće utjecaje ekspresionistički će teatar u tom kontekstu preuzimati iz postavki o *totalnom teatru* Antonina Artauda, *glazbeno-svjetlosnom teatru* Adolphea Appie, *scenskom teatru* Edwarda Gordona Craiga, *statičkom teatru* Mauricea Maeterlincka i *grotesknom teatru* Alfreda Jarryja.

[16] Ova su obilježja česta u dramskim tekstovima Josipa Kulundžića i prikazat će se u poglavljima o konkretnim dramskim tekstovima u kojima se manifestiraju.

[17] [*Expressionism began as a form of windy neo-romanticism.*]

same avangardne umetnosti i njene ne slučajne nepopularnosti, bio je čisto romantičarski fenomen pre nego što je postao tipičan za avangardu. *Sturmunddrangovski* tematski sklopovi i motivske sugestije česte su u ekspresionističkim dramskim tekstovima, posebno njemačkog dramskog ekspresionizma, ali su prisutne i u hrvatskom dramskom ekspresionizmu[18], neke od tipičnih romantičarskih fabularnih linija dramske radnje u određenoj su mjeri vidljive i u ekspresionizmu, a možda najjasnija i najčešća veza očituje se u konceptu i karakterizaciji dramskih likova, posebno protagoniste koji često posjeduje slične karakteristike neprilagođenog, odbačenog i snažno individualiziranog pojedinca, što sve dokazuje Poggiolijevu (1975:82) tvrdnju kako postoji neprekinut *kontinuitet ideološke i istorijske linije između romantizma i avangardizma*, odnosno ekspresionizma.

Druga skupina ekspresionističkih uzora zajedničkim se nazivnikom može okarakterizirati kao skupina svojevrsnih *predekspresionista*, koju sačinjavaju dramatičari u čijim se teorijskim razmišljanjima i konkretnim dramskim tekstovima očituju prvi signali ekspresionističke poetike i čije dramsko stvaralaštvo neosporno utječe na formiranje ekspresionističkog dramskog poetičkog okvira. Osim spomenutih Artauda, Appie, Craiga, Jarryja i nekih drugih poput Bookera, Dančenka, Stanislavskog i Pirandella[19], petorica će autora ostaviti dubok i neizbrisiv trag na stvaranje i razvoj ekspresionističke dramske poetike, a njihova će veza s ekspresionizmom biti toliko značajna da se neki od tih autora i sami ponekad navode i kao ekspresionisti.

Trojica od njih, Henrik Ibsen, Gerhart Hauptmann i Maurice Maeterlinck, iako vremenski nešto udaljeniji, u svojim će dramskim ostvarenjima anticipirati određene, ponekad snažno naglašene, elemente kasnije ekspresionističke dramske poetike. Henrik Ibsen, jedan od prvih modernističkih dramatičara, u svojim će se dramskim tekstovima udaljavati od realističke dramske koncepcije, nagovještavajući pojave i postupke kojim će, u prvom redu, dramsku radnju, odnosno dramske događaje i situacije „udaljavati“ od realističko-naturalističkog koncepta pa će se u većini njegovih dramskih tekstova percipirati kako dramska radnja,

[18] Žimberk (1966:286) primjećuje *daleku vezu* hrvatskog ekspresionizma *s izvjesnim htijenjima, formuliranjima i pokušajima romantike*.

[19] O utjecaju dramskog stvaralaštva i specifičnog teorijskog dramskog sustava Luigija Pirandella na ekspresionizam i ekspresionizma na Pirandella i njegov dramsko-teatarski sustav koji se širi na mnoge pisce koji će preuzimati određene postavke tog sustava i stvoriti sustav dramsko-kazališnog *mišljenja* po uzoru na Pirandella, pirandelizam, bit će riječi u posebnom poglavlju o Pirandellu i pirandelizmu.

odnosno zbivanja koja se u dramskom tekstu odvijaju nisu primarna, nego je naglasak na onome *iza* i *između*[20] njih pa u prvi plan dolaze zapravo motivske sugestije, koje su, u najvećem slučaju, ključne za iščitavanje ekspresionističkih dramskih tekstova, odnosno nerijetko važnije od samih elemenata dramske radnje poput motivacije, zapleta ili raspleta[21]. Ibsen također započinje svojevrstan groteskni teatar, odnosno postavlja grotesku[22] kao važan čimbenik dramskog teksta, što će nastaviti razvijati neki drugi autori, a u ekspresionizmu će postati jedno od osnovnih poetičkih obilježja. Treće važno obilježje Ibsenove dramaturgije koje je utjecalo na ekspresionističku dramaturgiju povezuje ga još jednim dramatičarem koji je ostavio izuzetan trag na ekspresionizam, Gerhartom Hauptmannom, a radi se o uključenju socijalnih elemenata i motivskih sugestija u tematsko-motivski sklop, odnosno radnju dramskog teksta. I kod Ibsena i kod Hauptmanna, kako Szondi (2001:57) primjećuje, *razvoj radnje ne određuje međuljudski sukob nego ponašanje lika*. Hauptmann je svojim simbolizmom, odnosno *simboličkim naturalizmom*, utjecao na mnoge njemačke predekspresionističke i ekspresionističke dramatičare, a njegov sustav *simboličke socijalne drame* u kojoj je, prema Szondiju (2001:55), *svijet drame upravo zahvaljujući apsolutnosti sposoban da zastupa svijet sam*. Taj će stav zastupati mnogi ekspresionistički dramatičari u svojim dramskim tekstovima, a Hauptmannove ideje socijalne dramaturgije u znatnoj će se mjeri odraziti u jednom dijelu njemačke ekspresionističke dramaturgije, o čemu će biti riječi. Treći dramatičar koji je, iako vremenski udaljeniji, ostavio snažan utjecaj na ekspresionistički teatar bio je Maurice Maeterlinck koji je svojim *statičkim teatrom* utjecao ne samo na dramske tekstove, nego možda još značajnije i na samu kazališnu izvedbu ekspresionističkih dramskih tekstova. Naime, Maeterlinck se u svom dramskom izričaju, prihvaćajući osnovne postavke simboličkog teatra, još naglašenije udaljava od realističke i naturalističke dramske koncepcije, a uvodeći motivske sugestije iracionalnosti, podsvijesti i sna te atmosferu mistike,

[20] Usp. Szondi (2001).

[21] Williams (1979:83) navodi kako je Ibsenova drama *Kad se mi mrtvi probudimo* zapravo ekspresionistička drama jer je *u njoj napisano ono što je kasnije nazvano ekspresionističkom dramom*. Williams opravdava tu tvrdnju činjenicom kako u dramskom tekstu *Kad se mi mrtvi probudimo jedva da ima radnje, a svakako nema individualnih likova*.

[22] Prema Bogneru (1997b:375) groteskni teatar *ima svoju osnovicu u Ibsenu i od Ibsena ide idejna linija teatra groteske na Showa i Pirandella*.

tame i snomorije, ali i prezentirajući ih na kazališnoj pozornici, približava se dramskoj koncepciji ekspresionističkog teatra[23].

Dvojica, pak, dramatičara koja su ostavila jednak, možda i veći trag na ekspresionističku dramaturgiju bili su ekspresionizmu „bliži“, po nekim viđenjima u svojim se završnim fazama čak i preklapali, a dio njihova dramskog opusa ponekad se identificira kao ekspresionistički. Prvi je od njih Frank Wedekind koji je svoj put dramskog pisca započeo još u naturalističkoj i simbolističkoj dramaturgiji, a svoje posljednje tekstove objavio kada je ekspresionizam već započeo. Wedekind vrlo brzo u svojim dramskim tekstovima počinje koristiti elemente i obilježja koja će kasnije postati paradigmatska obilježja ekspresionističke dramske poetike[24], no kako Obad (1980:57) naglašava, *i pored brojnih elemenata koji direktno nagovješćuju ekspresionizam, nikada u potpunosti ne nasljeđuje njegov stil*. Ekspresionizam od Wedekinda izravno preuzima tri izuzetno važna obilježja koja će postati jedna od najvažnijih ekspresionističkih dramskih svojstava: problem morala i prikaz lažnog građanskog morala koji će u ekspresionizmu postati antigrađanski bunt, antimimetizam, odnosno protivljenje izravnom zrcaljenju zbilje te ono što Obad (1980:58) naziva *prekoračenje granica stvarnosti*, koje se kod Wedekinda postiže blagim, a u ekspresionizmu značajnim uplivom ironije, karikaturalnosti, paradoksalnosti i groteske. Wedekindov dramski tekst *Proljeće se budi* (*Frühlings Erwachen*) iz 1981. godine smatra se izravnom pretečom i jednim od prvih *pred*ekspresionističkih dramskih tekstova koji, kako Bogner (1997a:374) naglašava, *metamorfozira dramsku tehniku; pretvara analitičku dramu (...) u sintetičku, u niz slika i scena iako je zadržana razdioba u činove. U Wedekindovim dramama prelazi naturalizam u irealno, groteskno, sablasno; on ne daje ljude, nego imaginarne pojave*.

Jednako utjecajan na ekspresionizam kao i Wedekind bio je švedski dramatičar August Strindberg čiji se brojni dramski tekstovi, pogotovo iz njegove posljednje faze mogu

[23] Styan (1981b:28) opisuje *statički teatar* kao *Maeterlinckov put evociranja mističnog iskustva i podsvjesnog raspoloženja u dramskoj formi*. Prema Styanu Maeterlinckova je drama, *drama tišine, sačinjena od beskrvnih, sjenovitih karaktera, nepokretnih scena, prekinutih, prividnih i ponavljajućih proznih dijaloga isprekidanih dugim stankama i zapakiranih u simbole koji mogu predstavljati bilo što*. [*Maeterlinck's way of evoking a mystical experience and subconscious mood in dramatic form*] [*drama of silence, composed of blodless, shadowy characters, an immobile scene, a disconnected, allusive and repetite prose dialog broken by long pauses, and smoothered in symbols which turned up in everything*].

[24] Žmegač (2006:586) objašnjava da u mnogim Wedekindovim dramskim tekstovima *pojedini prizori anticipiraju već ekspresionističku dramu, dvadesetak godina prije njezinih prvih očitovanja*.

okarakterizirati kao ekspresionistički. Strindberg je u svojoj dramatici uvodio brojne elemente i na planu dramskog izraza i na planu dramskog sadržaja koji su kasnije postali sastavni dio ekspresionističke dramske poetike[25]. Ekspresionizam od Strindberga u prvom redu preuzima postulat o subjektivnosti u dramatici, *subjektivnu dramatiku*, koja postaje jedna od osnovnih ideja ekspresionističke dramaturgije[26]. Obrušivši se na realističko-naturalistički objektivni prikaz stvarnosti, ali i objektivizaciju unutarnjih stanja likova i samog pojedinca, ekspresionizam preuzima Strindbergov koncept subjektivne dramatike koja, prema Szondiju (2001:39-40), *proizlazi manje iz spoznaje da je tobože moguće ocrtavati samo vlastiti duševni život jer se jedino on navodno jasno otvara pred nama, a više iz intencije koja joj općenito prethodi da se duševni život, ono skrovito u svojoj biti, pretvori u dramsku zbilju*. Subjektivizacija „vlastite“ zbilje u ekspresionizmu će se ostvarivati s jedne strane korištenjem specifičnih tematsko-motivskih sugestija, dok će se s druge strane naglašavati njezina „relativnost“ specifičnim postupcima poput stvaranja dramske iluzije, prikaza različitih razina stvarnosti i ispreplitanja svijesti i podsvijesti, odnosno jave i sna, a i jednu i drugu tendenciju ekspresionizam je, u određenoj mjeri, preuzeo od Strindberga[27] i razradio gotovo do savršenstva. Strindbergov utjecaj na ekspresionistički teatar iznimno je značajan i na području same izvedbe, a prema Gartenu (1973:64) se očituje najviše u *njegovim hrabrim inovacijama na području scenske umjetnosti i dekoracije: simboličke uporabe svjetla, boje, glazbe i dekora za izražavanje stanja svijesti*[28].

---

[25] Prema Obadu (1980:54) Strindberg je bio *najneposredniji anticipator njemačke ekspresionističke dramatike*, a *njegov doprinos razvoju ekspresionizma u Njemačkoj bio je odista enorman, bez obzira da li je riječ o tematici, poetici ili stilu*.

[26] Harwood (1998:281) naglašava kako je Strindbergova *izvitoperena vizija, snažna i žestoko subjektivna, nagovestila nemački ekspresionizam, kao da je ono što je on bio i ono što je pisao dalo ritam dobu koje je dolazilo*.

[27] Obad (1980:55-56) sugerira kako je i *tematski Strindberg uveo nekoliko novina, koje su kasnije* [u ekspresionizmu] *rado varirane. Često je odabirao beznadne situacije, uspostavio je naglašenu relaciju između neba i zemlje i učinio je dramski funkcionalnom, reanimirao je faustovski motiv traženja smisla i životne harmonije, uveo je u djela autobiografsku komponentu i inicirao prenaglašavanje subjektivnosti stavivši u žarište zanimanja individuu kao svijet za sebe, kao generativni model čovjeka, i potpuno ispustio međuljudske, a osobito socijalne odnose*. (...) a *probijanje razine realnosti toliko je* [kod Strindberga] *učestalo da likovi na sceni ne razlikuju više san od jave*.

[28] [...*his bold inovations in stagecraft and scenery: the symbolic use of light, color, music, and decor to express states of the mind*.].

Iznimno važan utjecaj Wedekinda i Strindberga na nastanak i razvoj ekspresionističke dramaturgije Obad (1980:62) sumira konstatirajući kako je dramsko stvaralaštvo Wedekinda *značilo približavanje njemačkim prilikama; progovaranje jezikom satire, kod Wedekinda i groteskom, o filistarskom tavorenju i lažnom moralu. Wedekind je uveo mlade u književnost, a likove pretvorio u nosioce ideja. (...) U Strindbergovim snoviđenjima vidjeli su ekspresionisti putokaz za prevladavanje naturalističke poetike. Pronašli su nove mogućnosti strukturiranja drame, privukla ih je općenita koncepcija čovjeka i njegovi patetični monolozi*.

Treću skupinu uzora ekspresionističke umjetnosti predstavljaju svojevrsne *izravne preteče* ekspresionizma, umjetnici koji su mahom pripadali sferi likovnih umjetnosti, prvenstveno slikarstva, no neki su se od njih okušali i na planu književnosti i kazališta, a s njihovim umjetničkim skupinama bili su povezani i neki književnici i kazalištarci. Ovi su umjetnici, slikari pripadali dvijema umjetničkim skupinama čije je djelovanje izravno potaknulo nastanak ekspresionističkog pokreta i snažno utjecalo na stvaranje prepoznatljive ekspresionističke poetike. Radi se o umjetničkim skupinama *Die Brücke* (*Most*) i *Der Blaue Reiter* (*Plavi jahač*)[29]. Skupina *Die Brücke* nastala je 1905. godine u Dresdenu i trajala do 1913. godine. Skupina *Die Brücke* na ekspresionizam je utjecala prvenstveno snažnim korištenjem boja, slobodom izraza i težnjom ka subjektivnosti, a u njihovom je zahtjevu za *olujom boja*, prema Žmegaču (2006:629), *sadržana jedna od bitnih odrednica ekspresionizma: umjetnost nije naturalistička mimeza, a nije ni secesijska preobrazba zbilje u dekorativnost; ona je oporbeni, izazovni, bezobzirno slobodni izraz čovjekove umjetničke pobjede nad prirodom*. Istaknuti slikari ove skupine, Ernst Ludwig Kirchner, Emil Nolde, Fritz Bleyl, Eric Heckel, Karl Schmidt-Rottluff, Otto Müller i Max Pechstein postali su prepoznatljivi ekspresionistički slikari. Druga skupina, *Die Blaue Reiter*, nastala je 1911. godine u Münchenu i trajala do početka Prvog svjetskog rata kada se raspala. Njezin utjecaj, iako je kratko trajala, nemjerljiv je za ekspresionizam. *Der Blaue Reiter* ekspresionizmu je

[29] Još su dvije umjetničke skupine, prvenstveno slikarske, važne za ekspresionizam, no one su nastale kasnije, kada je ekspresionizam već trajao određeno vrijeme, odnosno kada je već prošao njegov vrhunac. Umjetnička skupina *Die Blaue Vier* (*Četvorica plavih*) koju su sačinjavali slikari Vasilij Kandinsky, Paul Klee, Lyonel Feininger i Alexej von Jawlensky nastala je 1924. godine u Weimaru kao podsjetnik na skupinu *Der Blaue Reiter* nastavljajući njihove umjetničke ideje i ukomponirajući ih u tada već preciziranu ekspresionističku poetiku, dok je umjetnička skupina *Neue Sachlichkeit* (*Nova objektivnost*), nastala 1922. godine, nakon 1925. godine prerasla u umjetnički pokret, čak i umjetnički, prvenstveno slikarski pravac, koji je s jedne strane želio nastaviti ekspresionističku poetiku, nerijetko ju isprepletući s dadaističkim sugestijama, da bi se kasnije kod nekih autora spojila s magičnim realizmom potičući prikaz socijalnih tematsko-motivskih signala.

donio dezintegraciju forme, otvorenu kompoziciju, naglasak na apstrakciji, a Žmegač (2006:637) zaključuje kako je na ekspresionizam možda najviše utjecao *pozivom gledatelju da ponire u neizrecive predjele osjećajnosti svoje i umjetnikove duševnosti i duhovnosti*. Najvažniji predstavnici ove skupine, Vasilij Kandinsky, Franz Marc, Paul Klee, August Macke, Hans Bolz, Alexej von Jawlensky, Gabriele Münter i dr. također su postali značajni ekspresionistički slikari, a Kandinsky i Klee jedni od najznačajnijih slikara prve polovice 20. stoljeća.

Skupinu *idejnih začetnika* predstavljaju trojica velikih mislioca, Friedrich Nietzsche, Sigmund Freud i Karl Marx, čija su učenja i teorijske postavke snažno utjecala na nastanak i formiranje ekspresionizma i čije su neke od ideja urasle u idejni sklop ekspresionizma. Učenje Karla Marxa u najvećoj se mjeri reflektira unutar smjera *buntovnog, revolucionarnog* ekspresionizma u sklopu njemačkog dramskog ekspresionizma, koji je u nekoliko primjera vidljiv i u hrvatskom dramskom ekspresionizmu, o čemu će se govoriti, koji preuzima Marxove ideje o klasnoj borbi, socijalnoj i klasnoj ravnopravnosti te prokazivanju lažnog morala građanstva, odnosno u ekspresionističkom antigrađanskom revoltu. Utjecaj, pak, Sigmunda Freuda najsnažnije se reflektira kroz njegove poglede na pojmove svjesnog i nesvjesnog, koje ekspresionizam ugrađuje u svoje prikaze *razina svijesti,* odnosno ispreplitanja svjesnog stanja i podsvijesti, odnosno snova. Značajan se Freudov doprinos ekspresionističkom svjetonazoru očituje i u njegovu konceptu anime, animalizma, koji ekspresionizam modificira u prikazu duha, odnosno duše i duhovnosti kao jednog od osnovnih idejnih postavki te u njegovoj interpretaciji pojma traume koja je jedno od temeljnih obilježja ekspresionističkih dramskih likova.

Najveći se utjecaj očituje u filozofsko-teorijskom sustavu njemačkog filozofa Friedricha Nietzschea kojeg su mnogi ekspresionisti doživljavali kao svojevrsnog *duhovnog vođu* pokreta. Nietzscheov izričit zahtjev za radikalnim preispitivanjem svih dotadašnjih vrijednosti na području života, društva, umjetnosti i kulture postao je temeljni zahtjev čitavog avangardnog pa tako i ekspresionističkog pokreta[30]. Nietzscheova kritika nemorala društva,

[30] Obad (1980:62) zaključuje kako je *u Nietzscheovoj filozofiji našao ekspresionizam najupotrebljivije oružje za svoju borbu: zahtjev za preispitivanjem svih kanoniziranih vrijednosti, rječiti kritiku morala prosječnosti i vizionarsko viđenje titanskih ljudi. Oduševljeno je prihvatio afirmaciju života i propagiranje dinamizma kao životnog modusa. U njegovu stilu dojmila ga se prenaglašena subjektivnost i egzaltirani način govora i postupaka.*

umjetničkog i kulturnog konformizma i dogmatskih normi zadanih od strane lažnih elita naišao je na svesrdno odobravanje svih ekspresionista neovisno o umjetničkom izričaju i postao dio njihova osobnog umjetničkog *manifesta*[31]. Značaj kojim je Nietzsche utjecao na formiranje ekspresionističke poetike enormnih je razmjera pa Gray (2005:39) zaključuje da *ako bi se intelektualnom i estetičkom skladištu ekspresionizma oduzele ničeanske ideje i stilistički utjecaji, ono što bi ostalo teško da bi bilo prepoznatljivo kao umjetnička i intelektualno-historiografska konfiguracija onog što danas podrazumijevamo kao književni ekspresionizam. Volja za moći; prevrednovanje vrijednosti; vitalno definiran koncept života; Zaratustrin Nad-čovjek kao novi oblik čovjeka; ditirampski lirski stil; novi patos; nećudoređe; vječni povratak (...) i konačno, koncept dionizijskog kao glorificirana iracionalnost i egzistencijalna volja da se prigrli užas postojanja: ekspresionizam bi izgubio sve svoje definicije i razlikovna obilježja ako bi se nastojao shvatiti odvojen od spomenutih pojmova koje je dužan Nietzscheu*[3233]. Obad[34] nabraja Nietzscheove utjecaje na dramski ekspresionizam svrstavajući ih u osam kategorija: *odbacivanje temeljne ideje građanskog društva o nužnosti* napretka; *odbacivanje prosvjetiteljskog shvaćanja povijesti kao linearnog razvoja u stalnom* progresu; kritika "građanskog morala", odnosno prevrednovanje svih vrijednosti; kritika kršćanstva, odnosno *afirmacija ovozemaljskog života*; ideja o novom čovjeku – nadčovjeku kojeg vodi težnja za moći; "perspektivizam", odnosno *utopističko*

[31] Kako Slabinac (1988:7) navodi, *programski projekti avangardističkih pokreta i pravaca što se javljaju s početka stoljeća u kulturnom životu Europe, utemeljeni su na ničeanskoj paroli o prevrednovanju svih vrijednosti (...) da bi se stvorili uvjeti za stvaranje umjetnosti budućnosti*.

[32] [*If one were to mentally subtract Nietzschean ideas and stylistic influences from the intellectual and aesthetic storehouse of Expressionism, what would remain would hardly be recognizable as the artistic and intellectual-historical configuration we know today as literary Expressionism. Will to power; transvaluation of values; a vitalistically defined conception of life; the Zarathustrian Übermensch as the new human being; dithyrambic lyric style; the new pathos; immoralism; eternal recurrence (...) and finally, the concept of the Dionysian as a glorified irrationalism and an existential will to embrace the horror of existence: Expressionism would lose all its definition and distinctness if we sought to conceive it apart from these notions indebted to Nietzsche*.]

[33] Gray (2005:61) čak ustvrđuje kako se *književnost njemačkog ekspresionizma može promatrati kao pokušaj transformiranja, pomoću specifičnih književno-estetičkih strategija – patosa, ritma, melodije, alegorije – Nietzscheove teorije metafizičke mimeze ili mimeze metafizičke „realnosti", u konkretnu umjetničku* praksu. [*The literature of German Expressionism can be viewed as the attempt to transform, by means of specific literary-aesthetic strategies — pathos, rhythm, melody, allegory —Nietzsche's theory of metaphysical mimesis, or the mimesis of metaphysical "reality," into concrete artistic practice*.]

[34] Usp. Obad (1980:53).

vjerovanje u budućnost; *osebujnost i izrazitost njegova stila* –"vraćanje" komunikacijske uloge jeziku; upotreba ironije i paradoksalnost.

Kao najveći se, pak, utjecaj Nietzschea na ekspresionistički svjetonazor gotovo uvijek navodi Nietzscheov koncept *Übermenscha*, Nad-čovjeka, koji se u ekspresionističkoj intepretaciji doživljava kao Novi čovjek[35]. Ekspresionistički Novi čovjek od Nietzscheova Nad-čovjeka u prvom redu preuzima postavku po kojoj je on, kako Schürer (2005:235) tvrdi, *sekularni prorok, koji je proglasio smrt Boga i njime gubitak svih metafizičkih datosti*[36]. Ekspresionistički je Novi čovjek vizija ničeanskog Nad-čovjeka koji se "uzdigao iznad" lažnog morala, konformističke sigurnosti starog i tradicionalnog, elitističkih i malograđanskih lažnih vrijednosti i kao pokretač promjene predvodi borbu za stvaranje Novog koje će ispraviti stare pogreške i donijeti promjenu na bolje. No, kako Žmegač (1974:49) poentira, ekspresionistički *zahtjev za novom antropologijom namro je i drukčiju ideju čovjeku, ničeanskoga novog čovjeka, koji se donkihotovski ravna na načelu antiracionalizma i alogičnosti, kojom odgovara i antiestetika* pa se, nastavlja Žmegač (2006:553), taj *čovjek novog mentaliteta mora velikom snagom suočiti sa činjenicom da više nema metafizičko uporište i da je prepušten sam sebi – da je postao (...) „transcedentalni beskućnik"*. Ekspresionistički će Novi čovjek, u ostvarenjima najvećeg broja ekspresionističkih dramskih tekstova, tako postati *ironijski antijunak*, „zaglavljen" negdje „između".

Posljednja skupina ekspresionističkih uzora predstavlja *paralelne* avangardne pokrete od kojih je ekspresionizam crpio određene ideje i preuzimao neka obilježja ukomponirajući ih u svoj poetički sklop. Ovisno o umjetničkom izričaju ekspresionizam se u određenoj mjeri preklapao sa svim avangardnim strujanjima nastalim prije, usporedno ili neposredno nakon njega. U slikarstvu se tako očituje snažna povezanost ekspresionizma s fovizmom i kubizmom, dok se u književnosti i kazalištu[37] ekspresionizam najviše ispreplitao s

[35] U poetičkom dramskom sklopu Josipa Kulundžića očituje se, pak, kao Otmjeni čovjek. Ideja, postavke i obilježja Kulundžićeva Otmjenog čovjeka bit će prikazani u sklopu interpretacije ovog pojma unutar dramskih tekstova u kojima se nalazi.

[36] [...*secular prophet, who proclaimed the death of God and with it the loss of all metaphysical certainties*.]

[37] Na ekspresionistički je teatar, kao dio avangardnog teatra snažno utjecao esej Jacquesa Copeaua *Esej o dramskoj obnovi* (*Essai de rénovation dramatique*) iz 1913. godine, koji se, prema Carlsonu (1997:7) *zalaže za novo kazalište koje bi se podiglo 'na posve čvrstim temeljima' te služilo kao okupljalište glumaca, pisaca i gledatelja 'koje je obuzela želja da obnove ljepotu kazališne predstave'*.

futurizmom i dadaizmom. Njegova je veza s avangardnim pokretima zapravo „prirodna“ jer s njima sudjeluje u zajedničkoj avangardnoj borbi protiv tradicije i zajedničkom nastojanju za postizanjem i dostizanjem Novoga. Lehmann (2004:77) tu vezu opisuje kao vezu sa *zajedničkim ciljem*; s dadaizmom je ekspresionizam dijelio *razbijanje cjelovitosti, privilegiranje besmislenoga i akciju u onome sada i ovdje*, s futurizmom odustajanje *od kazališta kao 'djela' i koncept smisla u korist agresivnog impulsa, događaja koji je uvlačio publiku u akcije*, a s nadrealizmom *narativnu kauzalnu vezu* žrtvovanu *u korist drugih ritmom prikazivanja, osobito logike sna*.

Najočitiji zajednički dramski postupak koji ekspresionizam dijeli s nadrealizmom tiče se principa *akcije* koji uvjetuje da dramska radnja, odnosno prizori koji se izmjenjuju teku dinamično, brzo i gotovo akcijski u filmskom smislu. Brz i dinamičan tempo izmjena prizora i scena u ekspresionističkoj i futurističkoj dramaturgiji često uvjetuje i brz i dinamičan govor likova i jezik dramskog teksta koji se često prekida bez ikakvog logičkog smisla i obilježen je fragmentarnošću, necjelovitošću i nedovršenošću[38]. Zajednička osobina ekspresionističke i futurističke književne poetike tiče se i prikaza stvarnosti ili, kako Carlson (1997:16) naglašava, *zbilje stvorene slobodnom maštom*, odnosno subjektivnog, nemimetičkog prikaza stvarnosti pod utjecajem Marinettijeve *psihe* pojedinca[39].

Ekspresionistički dodiri s dadaizmom najsnažniji su i najizraženiji dodiri unutar avangardnih pokreta zbog činjenice kako su oba avangardna strujanja nastala, razvijala se i najznačajnije i najdominantnije manifestirala u zemljama njemačkog govornog područja. Brinkmann (1973:101) navodi kako su *dadaisti pronašli ekspresionistički patos, duh, dušu, Novog čovjeka, život i sve ostalo što je ekspresionizam propagirao kao konačnu istinu*[40], ali i da su puno snažnije od ekspresionista očitovali svoje zahtjeve smatrajući kako su

[38] Kako Vučković (1979:91) naglašava, *u realizmu koji hoće da govori nerealističkim jezikom i da se demonstrira u nejasnosti, u čistom psihologizmu, skriva se vizija nove ekspresionističko-futurističke drame*.

[39] U svoj eseju *Manifest futurističkih dramatičara* (*Manifesto dei Drammaturghi futuristi*) iz 1910. godine Filippo Tommaso Marinetti tvrdi kako *dramatičari moraju odbaciti provjerene formule i uspjeh kod široke publike zajedno s tradicionalnom psihologijom i tematikom. Umjesto toga, trebaju stremiti tome da 'dušu gledatelja otrgnu od prizemne svakodnevne zbilje i uzdignu je u zasljepljujuće ozračje duhovnoga pijanstva', u carstvo 'zemaljskih, pomorskih i zračnih brzina kojim vlada para i elektronika'*. (Carlson, 1997:9)

[40] [*The Dadaists found the Expressionist patos, the spirit, the soul, the New Man, life and whatever else Expressionism propagated as the ultimate truth*.]

ekspresionistička forma i sredstva uništenja nedovoljna i nedosljedna[41]. Ekspresionizam i dadaizam dijelili su sličnosti ponajprije u jeziku dramskog teksta i govoru likova, u njihovoj nemogućnosti ostvarenja, necjelovitosti, fragmentarnosti, iskrivljenoj sintaksi i govoru te čestom izostanku logičkih i uzročno-posljedičnih poveznica te u sceni i scenografiji koje je često bila fotografski „odsječena“, kolažna i koloritna, nerijetko odašiljući atmosferu straha, snomorice i jeze. Iako se činilo kako će ekspresionizam, zbog činjenice o zajedničkom prostoru i jeziku djelovanja i činjenice kako su mnogi dadaistički autori ujedno stvarali i unutar ekspresionističke poetike, Brinkmann (1973:110) zaključuje kako je *dadaizam preživio ekspresionizam jer nije dijelio njegovu preokupaciju sa sadržajem – koji je bio više ili manje nejasan ili previše konkretan – i jer je njegov princip totalne slobode ponudio mogućnost za konstituiranjem nove svijesti o stvarnosti, isključujući, barem privremeno i u potpunoj suprotnosti ekspresionizmu, ikakvu povijesnu predrasudu*[42].

[41] [...*the Expressionist forms and means of destruction to be insufficient and inconsistent*.]

[42] [*Dadaism has survived Expressionism because it did not share the latter's preoccupation with content – which was either more or less vague or much too concrete – and because its principle of total freedom offered a possibility for constituting a new awereness of reality, excluding, at least temporariry and in definite contrast to Expressionism, any historical prejudice*.]

2.3. **Ideja i preduvjeti za nastanak**

Za shvaćanje osnovnih idejnih postavki ekspresionističke poetike i temeljnih odrednica za mogućnost njegova nastanka važno je shvatiti kako je ekspresionizam, iako možda ne toliko radikalan u svom nastupu i svojim zahtjevima poput futurizma ili dadaizma, vjerojatno najizraženiji avangardni smjer u umjetnosti u kontekstu avangardne pobune protiv tradicije, zahtjeva za rušenjem dotadašnjih društveno-civilizacijskih normi i kulturno-umjetničkih postavki te potrage za Novom idejom budućnosti, odnosno Novog poretka koji će se zasnivati na drukčijim društvenim i umjetničkim osnovama. Ekspresionizam je, također, utjecajno najprepoznatljiviji avangardni smjer u umjetnosti i po značaju u vremenu u kojem je izvorno trajao i po utjecaju koji je iza njega ostao. U svojim ishodišnim idejnim postavkama ekspresionizam je jedan od *najglasnijih* umjetničkih smjerova čitavog modernističkog razdoblja u umjetnosti koji je u potpunosti preuzeo i u svoju suštinu ugradio modernističku težnju za promjenom postojećeg kulturno-umjetničkog i društvenog sustava, odnosno cjelokupnog sustava vrijednosti i pronalaskom Novog puta kojim će se kretati umjetnički, kulturni i civilizacijski *izričaj*[43].

Njegov stav o univerzalnosti i, primjećuje Bogdanović (1961:457), *želja za apsolutno neposrednim poetskim efektom* rezultirat će time da su, kako Žmegač (2002:20) zaključuje, *u razdoblju radikalnih modernizama ekspresionisti prvi proveli poetsku 'globalizaciju'*[44]. Ideja o univerzalnosti i čvrsti stav o subjektivnosti i nužnosti subjektivnog doživljaja[45] (umjetničkog) svijeta doprinijet će činjenici kako ekspresionizam zapravo nije imao „pravi“ umjetnički

[43] Kako Begović (1996:314) napominje, *ekspresionizam kao svjetski osjećaj znači onaj novi duh, koji je prirodni otpor protiv ostarjelih zadanih forma. On znači čežnju za produbljenjem života. Ovaj je ekspresionizam prastar i vječno mlad*. U svojoj borbi za prevrednovanjem dotadašnjih društveno-civilizacijskih normi i kulturno-umjetničkih postavki te otkrivanju novog *puta* i drukčijih pogleda ne samo na umjetnost, nego na samog čovjeka, ekspresionizam je zapravo bio, kako Anderson (2011:13) zaključuje *više pogled na svijet nego* [umjetnička] *forma (...) viđen ponajprije kao zaokret prema matafizičkom*. [*Expressionism (...) more about worldview than form (...) this turn was seen as one primarily toward the metaphysical*.]

[44] Ekspresionist se, prema Marakoviću (1997c:59), *ne obraća više malom krugu odabranih čitalaca, nego čitavom čovječanstvu, štaviše svemiru* nagovještavajući preporod *pojedinca, ispit savjesti čovječanstva a u konačnoj liniji, svakako i socijalnu revoluciju*.

[45] Prema Bogneru (1997a:361), *kod ekspresionizma sve stvari predstavljaju psihičke vrijednosti; ne radi se o podražavanju, nego o izražavanju prirode*.

manifest[46], nego je ostao, prema Žmegaču (1986:66), *jedna od programskih krilatica poteklih iz aktualnih potreba umjetničkih okršaja*. Žmegač (1986:67-68) objašnjava da nas *splet pojava na tlu od Züricha do Berlina i od Frankfurta do Praga i Beča prisilja da ustvrdimo da je „ekspresionizam" u smislu jedinstvenog pokreta ili programa puka konstrukcija, tvorevina pojedinačnih kritičara onoga vremena. (...) Nepisan konsens o ekspresionističkom „sindromu" temelji se na odlučnom oporbenom stavu svih pripadnika one generacije: zajednička predodžba o tome, kako treba pisati nije postojala – ali zato snažna volja da i u umjetnosti i izvan nje treba oponirati, suprotstaviti se svim oblicima tradicionalizma*.

Uz snažno suprotstavljanje tradiciji temeljno ishodište ekspresionističke idejne postavke svoj izvor ima i u anticipaciji nadolazećeg *globalnog* rata, Prvog svjetskog rata[47], koji je u godinama prije svoj početka u anticipacijskom smislu, a za vrijeme i u godinama nakon završetka u konkretnom smislu obilježavao prvo globalno masovno uništenje[48] civilizacije, čovjeka i ljudskog duha[49]. Masovno uništenje, prizori ratnih stradavanja, sveopći strah i nelagoda, nemir, bol, patnja i smrt predstavljat će ono što će kasnije postati specifična ekspresionistička atmosfera prikazivana u većini ekspresionističkih djela svih umjetnosti, a prizori izravno ili neizravno vezani uz Prvi svjetski rat, poput kataklizmičkih i apokaliptičkih ratnih prizora, izravnog prikaza smrti, poginulih i osakaćenih ljudi, razrušenih objekata i okoliša, gradskih prostora i prostora opustjele prirode, gubitka, boli, tame, crnila i slično, postat će neiscrpna motivacija i tematsko-motivske sugestije ekspresionističkih umjetnika. Uvjete za nastanak ekspresionizma Petre (1958:105) objašnjava konstatacijom kako *u*

[46] Činjenicu kako ne postoji pravi ekspresionistički manifest de Micheli (1990:191) objašnjava tvrdnjom da na to utječe sam karakter pokreta koji *nije trpio odveć programatsko okupljanje koje ograničava individualnu slobodu*. De Micheli navodi kako su najbliže svojevrsnom ekspresionističkom manifestu tekstovi: *O ekspresionizmu u poeziji* Kasimira Edschmida iz 1917. godine i Kirchnerova *Kronika Umjetničkog udruženja Die Brücke* iz 1913. godine.

[47] Muschg (1972:19-20) ekspresionizam definira kao *revolucionarnu umetnost dvadesetog stoleća (...) umetnost nailazećeg Prvog svetskog rata*.

[48] Vučković (1979:7) tvrdi da je ekspresionizam *kao književno-umjetnički pravac ili duhovni pokret na početku XX. veka vezan za krizu koja je izazvana prvim svetskim ratom. (...) Tri stupnja te krize (uoči, za vreme, i posle prvog svetskog rata) obrazuju tada tri različita oblike jednog jedinstvenog stanja pometnje i nesređenosti izazvane ratom. Ekspresionizam je bio, uzeto u najširem značenju, stil transformacije takvog stanja u strukturama umetničkih i literarnih dela*.

[49] *Generirajući*, kako Milanja (2000c:11) navodi, *opće društvenopovijesno stanje predratne, ratne i poratne Europe, specifično Njemačke i Austro-Ugarske*.

promijenjenoj društvenoj situaciji, sa povećanjem međunarodne napetosti, procvatom imperijalizma, zaoštravanje kolonijalizma i opasnim mogućnostima rata, književnik nije mogao, da se zatvara u svoj intimni svijet i proglašava svoju dezinteresiranost ili pasivni otpor protiv političkih prilika. Iznenada ga je obuzeo užasan strah za sudbinu Evrope i čovjeka. Iz toga se u književnosti rodio novi pokret, koji nešto kasnije dobija ime ekspresionizam, kao reakcija na impresionizam.

Ekspresionizam je tako postao sveopći, ne samo umjetnički, nego i duhovni *pokret*, svojevrsni sustav mišljenja koji se reflektirao ne samo na čovjekov kulturni i umjetnički stav[50], nego i na filozofski, duhovni i društveni svjetonazor[51], koji je najavljivao nužnu promjenu i dolazak Novog[52]. Milanja tako (2000a:20) konstatira da bi ekspresionizam *možda najprimjerenije bilo odrediti s obzirom na njegovu ideju i filozofiju čovjeka i povijesti, života i svijeta, što znači s obzirom na antropološku sliku i ontološki temelj, s obzirom na estetički njegov napor koji je trebao zrcaliti i "homologizirati" ontološku strukturu i teleologijski usmjeriti i spasiti sferu duševnosti*. Kao navjestitelj onoga što će doći, Novog koji će promijeniti dotadašnju, dotrajalu i više nevažeću društvenu i umjetničku paradigmu i uspostaviti nov sustav društvene i umjetničke vrijednosti, ekspresionizam kao jedan od najznačajnijih i najizraženijih avangardnih strujanja, kako Flaker (1976:205) napominje, razvija *funkciju estetskog prevrednovanja s kojom je u uskoj vezi prevrednovanje moralno, etičko i društveno, i to ne s pozicija strukturirana ideala kao ideološkog sustava, nego u ime optimalne projekcije u budućnost.* To će se prevrednovanje u ekspresionizmu, koji je prema Jelčiću (1988:138) *idejno najraznovrsniji i formalno najneuniformiraniji književni smjer*, odvijati u gotovo apsolutnoj slobodi umjetničkog izražavanja, čija je umjetnička slika, kako Muschg (1972:23) upozorava *veoma diferencirana, mnogo udaljena od stilističke uniformnosti (...) i ne može se ograničiti na neki određeni krug autora zato što je pozornica epohalnog zbivanja, koje je obuzelo više od jedne generacije.*

---

[50] Govoreći o književnom ekspresionizmu i njegovoj vezi s povijesno-društvenim zbivanjima toga vremena Petre (1958:103) zaključuje kako je *književnost jedan od oblika društvene svijesti* te kako je *nemoguće da se takve činjenice istorijskog zbivanja ne bi odrazile u njezinu stvaralaštvu*.

[51] Prema Petreu (1957:87), *kao duhovni pokret ekspresionizam nije ostao ograničen na umjetnost i književnost, nego je zahvatio mnogo šire u društveni, kulturni i vjerski život naroda, gdje se javio*.

[52] Opisujući pojavu ekspresionizma Bogdanović (1977:120) objašnjava njegovu „proročku" dimenziju zaključujući da *kad se književni pravci javljaju kao izraz izvesnih promena u mentalnoj ili emotivnoj strukturi čoveka, oni su uvek nagoveštaj novih stanja*.

Sloboda i potpuna otvorenost misli i umjetničkog izražavanja, izostanak jasnog umjetničkog manifesta i povremena diferencijacija unutar određenih grana umjetnosti, pa čak i unutar različitih manifestacija iste umjetnosti, obilježavat će ekspresionizam kao pokret i umjetničku struju i na način da će ponekad biti teško *ukalupiti* sve autore i djela unutar istog poetičkog okvira s jasno naznačenim zajedničkim i neupitno „istim“ karakteristikama[53]. Zbog nemogućnosti jasnog definiranja i *uniformiranja* njegovih osnovnih i dominantnih obilježja na sva područja umjetničkog stvaralaštva u kojima se pojavio i na sve autore koji su u sklopu njega stvarali, ekspresionizam je već od vremena svog aktualnog trajanja do danas nailazio na kritike, često prestroge i ne do kraja utemeljene, od konstatacija poput Begovićeve (1996:314) kako ekspresionizam *kao moda širi anarhiju protiv svega dosadašnjega, da iz pukih nijekanja forme iznađe jedan stil bezakonitosti. (...) Ovaj negativni stil je neodrživ i prolazan* ili Marakovićeve (1997a:82) kako je ekspresionizam *jedan prelazni smjer kojega se umjetnost mora riješiti ako neće da pređe u potpunu destrukciju* do potpunog odbacivanja i negiranja ikakve njegove vrijednosti u Donadinijevoj (2008:140) ciničnoj, ali i uvelike paradoksalnoj opasci kako je *expresionistička umjetnost mrtvorođena*[54].

Svojevrstan negativan *predznak*, osim spomenutim obilježjima i atmosferi raspada svijeta i svijesti uzrokovane Prvim svjetskim ratom, koji je nedvojbeno utjecao na negativniju, tmurniju i sumorniju *ekspresiju* koju je reflektirao, ekspresionizam „duguje“ i općoj avangardnoj slici destrukcije[55], odnosno njezinoj, kako ju Murphy (2004:23) naziva, poetici *negiranja i besmisla* pa se, prema Puggioliju (1975:155), *etičko otuđenje avangardne umetnosti pojavljuje upravo u paradoksu da je ona, čak i kada odbija da se pokori sireninoj pesmi esteticizma i kada odbacuje iskušenje samoidolatrije, ipak osuđena na slobodu koja*

[53] Pejović (1969:3) ekspresionizam opisuje kao *takav stil, smjer i pokret koji u sebi sadrži više od nabrojenih elemenata, raznovrstan je to sklop često veoma heterogenih, pa čak i protuslovnih sastavnih dijelova što su međusobno kadšto bliže-kadšto dalje, a kadikad se i uzajamno potiru*.

[54] Ulderiko Donadini, kako će biti prikazano u poglavlju o hrvatskom književnom ekspresionizmu, jedan od utemeljitelja i najistaknutijih autora hrvatskoj književnog ekspresionizma.

[55] Flaker (1976:202-204) pak temeljne avangardne odrednice dijeli na *niječne* odrednice: *osporavanje postojećih struktura, dehijerarhizacija struktura i strukturnog sustava i cjelini, antiestetizam i ukidanje estetskih zabrana, depersonalizacija umjetnosti* i *razbijanje logičke sintakse* i *konstruktivne* odrednice: *izgradnja novih struktura kao osporavanja* (*„minus postupci“*), *težnja prema otvorenim i neobaveznim strukturama*, *uzajamno pretapanje i izmjena funkcija pojedinih književnih rodova i vrsta*, *težnja za ukidanjem podjele na umjetnosti i ne-umjetnost* i *suptrotstavljanje semantičkih opozicija ili isticanje načela „montaže“*.

znači ropstvo: ona često mora da služi negativnom i razaračkom načelu umetnosti radi umetnosti.

2.4. **Opća obilježja i osnovni elementi poetike ekspresionizma**

Ekspresionizam kao umjetnički smjer nije imao umjetnički manifest, a stvaralačka sloboda i otvorenost mogućnosti u kreiranju umjetničkog djela, ali i samog umjetničkog djela rezultirali su činjenicom kako ekspresionizam, za razliku od većine umjetničkih smjerova, pravaca i strujanja, ne posjeduje precizan i egzaktan katalog poetičkih obilježja i postupaka svojstvenim svim umjetničkim granama i djelima nastalim pod zajedničkim nazivnikom ekspresionizma. Ipak, određeni su postupci, obilježja, strukturni elementi i idejne označnice dominantne i paradigmatske svim ekspresionističkim umjetnostima i umjetničkim djelima[56].

Jedno od osnovnih načela ekspresionističke poetike koje se dosljedno provodi u gotovo svim ekspresionističkim umjetničkim ostvarenjima tiče se pojma subjektivnosti, odnosno subjektivizma. Ekspresionistička je umjetnost, kako Bogner (1997d:350) napominje, *čisto lična, subjektivna, umjetnost doživljaja (...) bijeg od prirode, od objekta, a vraćanje subjektu*. U tom se bijegu zbilja, odnosno *objektivna stvarnost* često *subjektivizira* u svijesti pojedinca i „ponovno vraća“ u stvarnost ne kao zrcalni odraz, odnosno mimeza, već kao čista *ekspresija*[57]. Na taj se način subjektivizam postiže i očituje ne samo u umjetničkom djelu nego i u pojedincu, odnosno „glavnom“ subjektu djela, ali i u pojedincu kao autoru, recipijentu i čovjeku tako da se, prema Seleniću (1979:60), *akcenat stavlja na čovekovu dušu kao odjek univerzuma, insistira na spiritualnoj analizi čovekovog unutrašnjeg iskustva, veruje u realnost dela postavljenog nasuprot realnosti*. U toj se Selenićevoj izjavi krije nekoliko važnih faktora ekspresionističke poetike od kojih se vjerojatno najdominantniji tiču pojmova *duha* i *duše*.

---

[56] U ovom će se uvodnom prikazu samo spomenuti obilježja i postupci paradigmatski za ekspresionističku poetiku i učestali u ekspresionističkim umjetničkim djelima i naznačit će se njihove osnovne odrednice. Prikaz svakog obilježja i postupka iscrpnije će se obraditi na konkretnim primjerima u sklopu pregleda dramskih tekstova Josipa Kulundžića na mjestima gdje se budu manifestirali.

[57] Prema Bogneru (1997d:350), ekspresionizam je *jer se potpuno odriče prirodnih modela, vrlo često, u svojim krajnostima izvrgnut opasnosti „estetskoga solipsizma“. Polazeći od centralne umjetničke ideje, od centralnog umjetničkog doživljaja, ekspresionizam nije umjetnost reprodukcije, nego umjetnost kreacije, originalne stvaralačke produkcije. Odatle se i umjetničko djelo promatra i prosuđuje „iznutra“, kao ekspresija jednoga određenog duševnog stava, a interpretira se kao lična subjektivna transformacija prirodnoga objekta u umjetnosti*.

U idejnoj postavci ekspresionizma i domeni ekspresionističkih poetičkih obilježja ovi pojmovi imaju izraženo i važno mjesto. Ekspresionistički *duh* jedan je od najvažnijih ekspresionističkih pojmova jer s jedne strane predstavlja ideju slobodne volje, napretka i naglaska na osjećajnosti koje predstavljaju temelj ekspresionističke ideje[58] jer, kako sam Ulderiko Donadini (2008:146) u vremenu najizraženije dominacije ekspresionističke poetike piše, *za umjetnika dakle ne postoji model: oblik njegove umjetnine rađa se sa njegovim osjećanjem*, dok s druge strane predstavlja osjećajni i svjetonazorski sklop, najčešće glavnog, aktera, *antijunaka*, koji je neminovno „sudbinski predodređen" u svom iskazivanju neshvaćenosti, odbačenosti i neizbježne propasti. Drugi pojam, pojam *duše, ekspresionisti uvode*, prema Obadu (1980:52), *za objašnjenje biti čovjekova bića*[59], dok se prema Spreizeru (2005:255) manifestira na dva načina: kao *spasenje i transformacija bića* ili, pak, *postaje izvor čovjekove propasti*[60].

Važno obilježje ekspresionističke poetike tiče se *refleksije* stvarnosti u umjetničkom djelu. Kao izrazito antirealističan i antinaturalističan, ekspresionizam je u svojim djelima snažno negirao umjetničku potrebu zrcaljenja stvarnosti u umjetničkim djelima i realan, objektivistički prikaz zbilje[61] i, kako Bogner (1997c:357) naglašava, *utoliko je ekspresionizam potpuna emancipacija od kategorije realiteta*. No to ne znači da su ekspresionizam i ekspresionistički autori negirali stvarnost i njezin prikaz u umjetničkom djelu. Dapače, ekspresionisti su u svojim djelima zagovarali svojevrsni *povratak* stvarnosti, koji, prema Vučkoviću, *podrazumeva i političku realnost vremena, ali i nijanse života što ga zapremaju čovekova svest i podsvest, san i java. U pitanju je totalna stvarnost sa svim njenim manifestacijama*. U svom osnovnom zahtjevu koji počiva na gotovo radikalnom

[58] Ekspresionizam je bio, prema Žimbereku (1966:287), *posljednje opće i svjesno nastojanje čitave jedne generacije za ponovnim stvaranjem i napredovanjem umjetnosti*.

[59] U čemu je, prema Donadiniju (2008:149), *irelevantan* i sam čovjek, *položaj što ga on zauzimlje, njegova ljepota, njegova moć, sve ono što ga okružuje i baca na nj sjene, sva eventualna spoljašnja misteriozna scenarija i ono za čim se ona hvata: ono pred čim ona pada, ono što joj brani da ga pregazi, to je njegova duša*.

[60] [... *salvation and the transformation of the self (...) it became the source of human damnation*.]

[61] Prema Žmegaču (1974:211), *poetika je ekspresionizma, gledana u cjelini, ekstremno udaljena od poetološkog shvaćanja prema kojemu je književni tekst neka vrsta „zrcala", dakle odraz zbilje, pa stoga i obvezan poštovati strukture i značajke iskustvene zbilje*.

antimimetizmu[62], koji se, pak, suprotstavlja bilo kojim oblicima realističke[63], naturalističke, verističke i pozitivističke[64] koncepcije umjetnosti, ekspresionisti su tražili „nove oblike stvarnosti“[65], često projicirane u subjektovoj vlastitoj svijesti i/ili imaginarnoj, podsvjesnoj, snovitoj i iluzornoj *reprodukciji* stvarnosti[66].

Različite *razine stvarnosti* i često ispreplitanje stanja realne, konkretne stvarnosti i svijesti sa stanjima iluzije, imaginarnosti, iracionalnosti, podsvijesti i sna u ekspresionističkom se umjetničkom stvaralaštvu, u prvom redu u književnosti i teatru, ostvaruje za ekspresionizam izrazito značajnim postupkom simultanosti. Ekspresionistički simultanizam jedno je od osnovnih književno-kazališnih tehnika u ekspresionizmu[67], kojim ekspresionistički autori postižu, navodi Žmegač (2006:649)
istodobnost posve različitih zbivanja, alegoričnost i skokovitu nesuvislost. Simultanost zbivanja u ekspresionističkim će se djelima prikazivat i specifičnom ekspresionističkom simbolikom[68], mitologizacijom[69] i alegoričnošću[70]. Specifičan karakter ekspresionizma ogleda

---

[62] Ekspresionizam naime, prema Gašparoviću (2004:176), posjeduje ideju da *umjetnost po svome biću nije mimetička nego ekspresivna, pak joj stoga nije slijediti prirodu, već izražavati zasebnu duhovnu zbilju koja je, interiorizirana u individuumu, podložna jedino umjetnikovoj slobodnoj volji*.

[63] Žmegač (2002:16) objašnjava kako je shvaćanje *da se umjetnost (dakako i književna) može i mora što više suprotstaviti mimetičkom načelu* jedno od temeljnih odlika ekspresionizma.

[64] *Od Nietzschea do Wedekinda nastojali su ukazati na lažnost pozitivističke obmane. (...) Ekspresionizam je ponikao na temelju tog protesta i kritike i jest, ili želi biti, suprotnost pozitivizmu*. (De Micheli, 1990:47)

[65] Žmegač (2002:16) naglašava da je *bitna sastavnica ekspresionističke teorije i teza o drugoj zbilji, koja je materijalnoj, vidljivoj zapravo nadređena*.

[66] Kako napominje Vučković (1960:50), *tragajući za stvarnošću i neposrednim odrazom života, ekspresionistička drama je otkrila neke životne istine, iako je rijetko dublje psihološki, t.j. analitički prodrla u psihičku stvarnost*. (Vučetić, 1960:50)

[67] Vrlo rano, već 1919. godine, u vrijeme još uvijek snažno prisutnog književnog ekspresionizma, čak i prije njegova „pravog“ književnog vrhunca, Däubler naglašava važnost simultanizma (i brzine) za književno-kazališnu poetiku ekspresionizma. Däubler (1919:179) piše kako su *brzina, simultanost, najveća usredotočenost na zajedničku pripadnost viđenog preduvjet stila. On sam* [ekspresionizam] *izraz je ideje. Jedna će se vizija obznaniti u posljednjoj nestašici u području pretjeranog pojednostavljivanja: to je ekspresionizam u svakom stilu*. [*Schnelligkeit, Simultanität, höchste Anspannung um die Ineinandergehörigkeiten des Geschauten sind Vorbedingung für den Stil. Er selbst ist Ausdruck der Idee. Eine Vision will sich in letzter Knappheit im Bezirk verstiegener Vereinfachung kundgeben: das ist Expressionismus in jedem Stil*.]

[68] Jer, kako Žmegač (2002:17) upozorava, *ekspresionisti nisu zanemarivali sučeljavanje s iskustvenom zbiljom (...) modernoj zbilji ne pristupaju analitički, nego u njoj nalaze simbole svojih slutnji, katastrofičnih ili pozitivno utopijskih*.

se i u njegovoj nepokolebljivoj borbi protiv lažnog morala društva, kritici društvene nemoralnosti i njegovu iskonskom antigrađanstvu, čiji se efekt, prema Žmegaču (1974:211), *ispoljava se u izboru građe, u izazovu upućenom konvencionalnim estetskim mjerilima, koja su ekspresionisti prezirali smatrajući ih poštapalicama ideologije i ukrasnim ornamentima lažnog morala.*

Svoje antigrađanstvo i, nerijetko bolno, ismijavanje malograđanštine ekspresionizam uvelike postiže groteskom[71], koja se kao dramska podvrsta gotovo može okarakterizirati ekspresionističkom dramskom vrstom[72]. Utjecaji grotesknosti, uz elemente ironije, sarkazma, cinizma, karikaturalnosti i parodije prisutni su u većini ekspresionističkih književnih tekstova[73] pa, kako Murphy (2004:210) zaključuje, da *slijedom toga groteska postaje važna strategija desublimacije i de-estetizacije u ekspresionizmu*[74]. Ekspresionistička grotesknost važna je i jer, između ostalog, projicira tematsko-motivske sugestije krika, jednog od izvornih

---

[69] Za ekspresioniste se, prema Žmegaču (2002:20), *zbilja u našoj svijesti post festum preobražava u legendu, mit. To je jedini trajni oblik svijesti u životu čovječanstva*.

[70] Što je posebno naglašeno u ekspresionističkoj dramaturgiji kojoj je *jedno od najupečatljivijih obilježja*, prema Schüreru (2005:246), *njezin klasični i religijski simbolizam, u kojoj ulogu igra i alegorija*. [*One of the most striking characteristics of Expressionist plays is their classical and religious symbolism, in which allegory also plays a role*.] Prema Matičeviću (2015:235), *semantička i estetička napetost u supostavljanju i suprotstavljanju naturalističkih detalja i idealističkog, alegorijskog prikaza* jedno je od najprepoznatljivijih crta ekspreisonističke poetiku, uz *simultanizam zbivanja, crnohumorni efekt, groteskne slike* i *dinamičnu uporabu leksičkih i sintaktičkih cjelina*.

[71] Prema Petlevski (1995:94), *groteskno se upravo u ekspresionističkoj poetici dramskoga iskaza pojavljuje u svezi s raspadom koncepta ličnosti i moguće ga je pratiti na nekoliko razina: u strukturi drame a kao posljedica težnje da se razbije privid psihološke dosljednosti lika, ali i izvan drame, gdje se njenim djelovanjem, na recepcijskoj razini, pomaže rađanju „novoga" čovjeka cjelovitog u svojoj duhovnosti*.

[72] Bogner (1997b:379) već 1932. godine iznimno precizno poentira kako *groteska sa svojim irealnim, neodređenim i skoro somnambulističkim karakterom najtočnije reflektira raspoloženje današnjega čovjeka koji, zaražen sumnjom u sve spoznaje i bolestan od pretjerana skepticizma i relativizma, nema čvrsta uporišta, nego lebdi kao u snu, trza se iz ekstrema u ekstrem. Groteska je adekvatni dramski izraz naše epohe i današnjega čovjeka*.

[73] Za ekspresionističke književnike Weisstein (1973:42) navodi kako su bili autori *čiji su alati bili karikatura, groteska, i satira; drugim riječima: tehnike koje nepromjenjivo obuhvaćaju iskrivljenje*. [*Authors* (*...whose tools were caricature, the grotesque, and satire; in other words: techniques which invariably involve distortion*.]

[74] [*The grotesque consequently becomes an important strategy of desublimation and de-aestheticization in expressionism*.]

i dominantnih ekspresionističkih motivskih sugestija, krika koji se manifestira *kao protest, kao čist, nesputan izraz, kao apel – to su tumačenja*, prema Žmegaču (1986:85), *na kojima se može očitati spektar ekspresionističke estetike*. Ekspresionistički krik, „posvojeni“ Munchov *vrisak*, izraz je užasnutosti i straha, ali i pobune[75] i buntovnih, revolucionarnih ideja koja ekspresionistička pobuna pretpostavlja, a koja se ogledala *pre svega u negiranju cele prethodne umetnosti, u odbacivanju kulta klasične lepote i harmoničnosti, u poricanju svake logičke kauzalnosti u životu čoveka i društva, kao i u zahtevanju potpune slobode kako u životu čoveka i društva, tako i u književnosti i umetnosti*. (Živković, 1970:43)

Grotesknost ekspresionističkog krika i krik ekspresionističke grotesknosti ispoljavat će se u tematsko-motivskim sugestijama propasti, propadanja i smrti, neizostavnim tematskim i motivskim sugestijama ponajprije ekspresionističke lirike, ali i ekspresionističkih dramskih tekstova[76]. Spas od propasti i smrti subjekti ekspresionističkih djela/tekstova pokušat će pronaći u bijegu u apstraktne, fantastične, irealne, iracionalne, iluzorne, podsvjesne i snovite predjele i prostore, a, kako Bogner (1997c:356) primjećuje, *antiracionalističan u svojoj biti* ekspresionizam, prema Miočinović (1976:75), *naslućuje iza normalnog, svakodnevnog plana*

---

[75] Prema Molinariju (1982:281), *avangarda je čak, na neki način, određena psihološka situacija, čija su glavna obeležja pobuna i poricanje opšteprihvaćenog, u težnji da se krene prema budućnosti nejasnih obrisa, ali i – osećanje ništavila i usamljenosti, koje se obično naziva otuđenjem*.

[76] Milanja navodi motivske sugestije povezane sa signalima propasti i smrti u ekspresionističkom pjesništvu, koji se mogu primijeniti i na ekspresionističku dramaturgiju: *rat*, prema Milanji (2000d:243), *nije drugo nego normalna konzekvencija svih nagomilanih negativnosti, od tehničkog "nekontroliranog" progresa do društvenih nepravda i ekonomskog merkantilizma. Eros i seks je izgubio raniju ljubavnu značajku i sveo se na instinkt i nagon, ili njegovu društvenu zlorabu, te s druge strane strah od žene kao demona i zla; otac je kao i Bog, a te se figure preklapaju, mrtav, a vjera u Boga vjera je u etičko načelo i utopiju pravde ili kozmičku utopiju*. Poigravanje sa smrću u kontekstu prevare drugog radi osobnog boljitka ispoljit će radikalno zlo, koje će se u ekspresionističkoj vizuri manifestirati u sva tri, kako ih Zupančić (2001:97) naziva, *Kantova modusa zla*: *krhkosti (ili slabosti) ljudskog srca zbog koje podliježem „patologijskim pobudama“ usprskos mojoj volji da činim dobro* (ovaj će se *modus* očitovati na primjeru Dode u Kulundžićevu dramskom tekstu *Ponor*), *nečistoće ljudske volje* u kojemu *mi činimo dobro ne zbog toga što to zakon zapovijeda, već zbog drugih „patologijskih“ interesa (*ovaj će se *modus* očitovati na primjeru *nacističkog oficira* Erwina Schönera u Kulundžićevu dramskom tekstu *Čovjek je dobar*) i *zlobe*, u kojoj je *temelj čin kojim od pobude samoljublja (ili subjektivnih sklonosti) činimo uvjet pokoravanja moralnom zakonu* (ovaj će se *modus* očitovati na primjeru Bakice u Kulundžićevu dramskom tekstu *Škorpion*). *Radikalno zlo* postupak je u koncepciji i karakterizaciji likova (i nekih drugih dramskih elemenata) pomoću kojeg se ostvaruje mogućnost artoovskog *teatra okrutnosti*, iako prema Artaudu (1971:179) *bez elemenata okrutnosti u osnovi svake predstave kazalište* [ionako] *nije moguće*.

realnosti, prisustvo jedne više, transcedentne i demonske dimenzije stvari. Težnja k apstrakciji, fantastičnosti i iluziji posebno je uočljiva u ekspresionističkoj dramaturgiji[77] i jasno će se i značajno očitovati u svim dramskim elementima ekspresionističkih dramskih tekstova.

[77] Prema Žmegaču (1974:225), *apstrakcija je, općenito, obilježje ekspresionističke drame. I ondje gdje je sačuvana relacija prema nekoj iskustvenoj zbilji, vremenski i prostorno određenoj, „ekspresivna" je težnja jasno uočljiva*.

2.5. **Poetička obilježja ekspresionističke drame**

Ekspresionistička dramaturgija i teatar među najizraženijim su umjetničkim područjima u kojima su se snažno i gotovo u cijelosti očitovala sva važnija obilježja umjetničke poetike ekspresionizma[78]. Dramsko stvaralaštvo ekspresionizma, uz ekspresionističko pjesništvo najdominantnija ekspresionistička književna forma, najprepoznatljivije je avangardno dramsko-kazališno očitovanje i njegov je utjecaj najevidentniji i najdalekosežniji u kasnijim književnim i kazališnim umjetničkim razdobljima[79]. U svom pregledu osnovnih postavki ekspresionističke dramaturgije Styan (1981:4-5) navodi pet temeljnih *karakteristika i tehnika koji su se povezivali s ranom ekspresionističkom dramom*[80]: atmosferu – *koja je često bila životopisno sanjiva i grozomorna,* a *taj je ugođaj ostvaren sjenovitim, irealnim munjevitim*

[78] Ekspresionizam je, prema Marakoviću (1997b:92), *preporodio dramu* koja u ekspresionizmu *ima svoju najjaču vrijednost u dinamici*.

[79] Ekspresionizam je bio jedan od ključnih pokreta za uspostavljanje *postdramskog* kazališta jer upravo ekspresionizam, kako Lehmann (2004:82) zaključuje, *oblikuje kazališne motive koji se probijaju u postdramskom kazalištu*. Također, bitna značajka ekspresionističkog teatra leži u činjenici da upravo on započinje kazališnu struju *redateljskog* teatra, jer se prvi put upravo u ekspresionističkom teatru ostvaruju zamisli kazališnih redatelja i teoretičara (koji su spomenuti u prethodnim poglavljima) o važnosti svih ostalih dramsko-teatarskih i scenskih elemenata, a ne samo dramskog teksta i dramskog pisca pa Selenić (1979:67) konstatira kako *nije nimalo slučajno što je ekspresionistička drama uvela u pozorište reditelja sa značenjem koji nikada ranije nije imao u teatru, i normalno je da on postaje podjednako važan za razvitak pozorišta koliko i pisac drame*. Ekspresionistička drama, pogotovo njezina izvedba u kazalištu, započinje s udaljavanjem od pisca i teksta, iako, kako Petlevski (2000:212) primjećuje, *avangardnost pojedinih značajnih ekspresionističkih dramskih ostvarenja radikalnija je na programom pretpostavljenoj recepcijskoj razini nego u samoj praksi pisanja*, što će se očitovati u brojnim primjerima svjetskih i hrvatskih ekspresionističkih dramskih tekstova, kao i na primjerima ekspresionističkih tekstova Josipa Kulundžića.

[80] [*Particular characterictics and techniques became associated with the early expressionist play*: *atmosphere - was often vividly dreamlike and nightmarish. This mood was aided by shadowy, unrealistic lightning and visual distortions in the set. A characteristic use of pause and silence*; *scene - avoided reproducing the detail of naturalistic drama (...) the décor was often made up of bizzare shapes and sensational colours; plot and structure - tended to be disjointed and brokes into episodes (...) instead of the dramatic conflict of the well-made play, the emphasis was on a sequence of dramatic statemants*; *characters - lost their individuality and were merely indentify by nameless designations. (...) Such characters were stereotypes and caricatures rather then individual personality. (...) In their impersonality, they could appear grotesque and unreal*; *dialog - was poetical, febrile, rhapsodic. At one time it might take the form of a long lyrical monologue, and at another, of staccato telegraphese – made up of phrases*.]

vizualnim iskrivljenjima na pozornici i *karakterističnim uporabama pauza i tišine*; scenu – koja je *izbjegavala reprodukciju naturalističkih detalja* i čiji je *dekor bio često predstavljen bizarnim oblicima i senzacionalnim koloritom*; radnju i strukturu – koje su *imale tendenciju razglabanja i lomljenja u epizode*, a *umjesto na dramskim sukobima, naglasak je bio na sekvencama dramskih iskaza*; likove – koji su *izgubili svoju individualnost i identificirali se tek bezimenom oznakom (...) bili su stereotipni i karikaturalni prije nego likovi s individualnom osobnošću (...) u svojoj neosobnosti mogli su se pojavljivati groteskni i nerealni* te dijalog, odnosno govor likova – koji je bio *poetičan, grozničav, raspodijski. U jednom je trenutku mogao preuzeti oblik dugačkog lirskog monologa, u drugom trenutku, britkog telegrafskog – sazdanog od fraza*.

Donahue[81] (2005:19-21) navodi tri tipa ekspresionističke drame, *koji su se mogli preklapati, ali i biti jasno odvojeni*, a koji su se pojavljivali i u hrvatskoj ekspresionističkoj dramaturgiji, kao i na primjeru Kulundžićevih ekspresionističkih dramskih tekstova: *Geist drama* – tip spiritualne drame pod utjecajem Maeterlinckova *statičkog* teatra i djelomično Strindberga, koju su karakterizirala obilježja mističnosti, fantastičnosti i irealnosti; *Schrei* drama – *ekstatična izvedba emocionalnog naboja*, koju je obilježavala središnja figura *karizmatične izvedbe i vokalnih mogućnosti* te *Ich* (Ja-) drama – *znakovite alegoričnosti*, koja se obraćala širim društvenim slojevima i imala simbolične, *znakovite* kodove i signale[82]. Značaj ekspresionističke drame i u tome je što ona svoj „puni oblik“ dobiva zapravo tek u konkretnoj izvedbi na sceni[83] pa se ekspresionistički dramski tekstovi mogu okarakterizirati i kao dramski tekstovi namijenjeni za izvođenje na pozornici[84].

---

[81] [... *that overlap but can nevertheless be clearly distinguished*: *Geist drama*; *Schrei drama - ecstatic performance of emotional intensity*; *Ich drama – emblematic allegory*.]

[82] Prema Matičeviću (2008:21), *dok klasična drama postavlja karaktere i tipove, moderna individuume, ekspresionistička drama djeluje preko simbola*.

[83] *Ekspresionistička je drama*, prema Vučetiću (1960:50), *počela da pjesnički zadire u psihološko i da neposrednije govori s pozornice*.

[84] Maraković (1997b:92) zaključuje kako *drama ekspresionizma kod čitanja često daje nekako prazan i nepotpun dojam, dok na pozornici dobiva krv i meso i postizava neosporne efekte*.

Heterogenost obilježja, raznovrsnost utjecaja i gotovo bezgranična sloboda izražavanja[85] uzrovali su potpunu slobodu izraza i stila koja je dovela do apsolutne hibridizacije ekspresionističkih književnih rodova i vrsta na žanrovskom planu i, nerijetko, nezamislivih žanrovskih hibrida, što je najvidljivije na primjeru ekspresionističke dramaturgije. Ekspresionistički se dramskih tekstovi tako često mogu okarakterizirati kao spojevi što, prema Gašparoviću (2004:178), *izmiču uobičajenim klasifikacijama*, svojevrsni hibridi klasičnih dramskih tragedija, komedija, tragi-komedija, melodrama, dramskih legendi, mitova, misterija, lirsko-psalmičkih dramatizacija, obraćanja, i slično, a ta se ekspresionistička tendencija dodatno „komplicira“ u iznimno čestim podnaslovnim sugestijama ekspresionističkih dramskih tekstova koji tako postaju *groteske*, *groteskne vizije*, *somnabulistične vizije*, *scenske vizije*, *dramski prikazi*, *novinski reporti*, *dramski fragmenti*, *biblijski fragmenti*, *dramske slike*, *utopističke aktovke*, oratoriji, *prikazanja* i mnogi drugi ekspresionistički „životopisni“ nazivi[86].

Heterogenost i hibridnost odlikuje i strukturne i kompozicijske elemente ekspresionističkih dramskih tekstova. Jedno od najvidljivijih i najsnažnijih svojstava ekspresionističke drame tiče se njezine izvedbe u kazalištu. Maraković (1997c:58) objašnjava da ekspresionistička drama *svojom eminentno vizuelnom tehnikom, svojom jakom prodornošću snažnih scenskih efekata, svojim jarkim kontrastima ne samo stvarnih socijalnih opreka nego i ponorskih jazova između do krajnosti napete volje za preporodni, obnovni rad čovječanstva, i drastičnih, neumoljivih razočaranja zbiljnosti, postizava neosporno jake efekte na pozornici i znači uopće novo razdoblje na polju pozorničkog rada*[87]. Specifičan

[85] Obad (2013:345) napominje, da je *ispitivanje idejnih opredjeljenja ekspresionističke dramatike pokazalo veliku raznolikost u stavovima, tendencije k ekstremnome i operiranje polaritetima pa se postavlja pitanje je li uopće moguće ponuditi neku generalnu ocjenu ekspresionističke poetike*.

[86] Ekspresionistički književni tekstovi često balansiraju na rubu književno-umjetničkih i teorijskih, odnosno programsko-manifesnih tekstova, a Matičević (2008:9) napominje kako *zbog otvorene i dehijerarhizirajuće prirode žanrovskog sustava avangarde, i sami programski tekstovi mogu zaodjenuti ruho zasebne književne vrste s pojačanom poetskom funkcijom*.

[87] Prema Mesariću (2008:300), scensko uprizorenje ekspresionističkih dramskih tekstova *ima sve uslove da postane glavni faktor umjetnosti. Na sceni se sjedinjuju u jedan centar dvije jedinice jednakomoćne; Čovjek i riječ. Čovjek obuhvaća riječ, kao posjednik njen, u mogućnosti svoje apstrakcije, centar je globusa. Svaka je čovjekova misao globusna. Svaka je riječ čovjekova centar i realizacija misli*. (Mesarić, 2008:300)

ekspresionistički stil u konkretnoj izvedbi dramskog teksta u svoj će izraz ukomponirati sve ne samo dramske, već i kazališne elemente[88].

Poseban izazov za uprizorenje na sceni u ekspresionističkom će teatru predstavljati prostorne i vremenske odrednice koje su već u dramskom tekstu prikazivale tendenciju neodređenosti i nemogućnosti jasnog definiranja jer, kako Žmegač (1986:102) zaključuje, *za većinu ekspresionističkih dramatičara vrijedila je spremnost da napuste vremenske i prostorne determinate u konkretnijem, naturalističkom smislu*. Vremenske odrednice u ekspresionističkim dramskih tekstovima u najvećoj su mjeri neodređene, labilne i maglovite, vrijeme teče više ciklički nego linearno i kronološki, a ispreplitanje vremenskih odrednica prošlosti, sadašnjosti i budućnosti i prebacivanje dramske radnje i likova iz jedne vremenske dimenzije u drugu konstantna je pojava u ekspresionističkim dramskih tekstovima. Slično vremenskim djeluju i prostorne odrednice ekspresionističkih dramskih tekstova. U njima su prostorne granice često nejasno definirane, radnja i likovi neplanski se i nemotivirano prebacuju s jednog na drugo mjesto radnje, a često se događa i postupak brisanja granica prostora, odnosno pozornice pa nerijetko teško odrediti konkretan prostor zbivanja. Najizraženiji i najdominantniji prostorni signal u ekspresionističkim dramskim tekstovima tiču se prostora grada[89], često velegrada[90] i dijelova grada, u ekspresionističkoj slici devijantnih, propalih, tmurnih i tegobnih gradskih prostora, toposa koji projiciraju slike, kako

[88] Ivanišin (1990:114) konstatira kako se *ekspresionistički stil manifestirao u kategorijama: vizualnosti (...); auditivnosti – posvudašnjom patetikom, podignutim tonom; minješanju književnih rodova – vrsta – tehnika izražavanja, simultanoj ispremiješanosti pojava – stanja; kozmičkoj dimenziji – svjetlosti, sunca, zvijezda; fiksiranju „nepoznatog nekog"; čestoj primjeni ironije – satire, groteske itd*.

[89] Koji je gotovo redovito prikazan kao urbani prostor pa, kako Milanja (2000d:241) naglašava, čitav ekspresionizam *možemo odrediti kao urbani, gradski kulturalan model*.

[90] *Velegrad je*, prema Žmegaču (2006:649), *u pogledima ekspresionista također i poprište novog opažanja životnih zbivanja. (...) Ondje gdje su urbanisti i političari vidjeli racionalnu strukturu, ekspresionisti otkrivaju „nered" posve nepovezanih sudbina u golemim nakupinama ljudi*. Takva slika ekspresionizam udaljava od futurističke slike velegrada kao ishodišne točke napretka i sanjane budućnosti, u kojoj se manifestiraju brzina, dinamika i kretanje kao sredstva bržeg i lakšeg dostizanja budućnosti i tehnologije, stroja i mehanizacije kao simbola napretka. Ekspresionisti za razliku od futurista, prema Žmegaču (2006:649), *nisu isticali zanos zbog napretka tehničke civilizacije, nego su grad kao fenomen podvrgli ili karikaturalnoj vizuri ili su u njemu vidjeli, doslovno, „demona" koji izaziva slutnje na katastrofe*.

Milanja (2000b:73) navodi, *mrtve pustoši, irealne, metafizičke, košmarske, kavansko-sablazne, karnalne, groteskne, kafkijanske*[91].

Takva atmosfera i svojevrsna tekstualna podloga na kojoj počivaju ekspresionistički dramski tekstovi jedno je od bitnijih pretpostavki za ustroj, konstituciju i konstrukciju temeljnih karakteristika i identitetnih obrazaca likova ekspresionističkih dramskih tekstova. Njihov će se prikaz gotovo redovito temeljiti na koncepciji lika kao dramskog *tipa*, odnosno tipski određenog lika[92], dok će sporedni likovi u najvećoj mjeri biti predstavljeni figuralno i karikaturalno, a samo u iznimnim prilikama akteri ekspresionističkih dramskih tekstova posjedovat će izgrađenije karakterne osobine, iako, „pravi" ekspresionistički dramski protagonisti, gotovo nikad neće biti u potpunosti izgrađene dramske osobe[93]. Glavni akter, protagonist ekspresionističkih dramskih tekstova u pravilu je odbačeni i neshvaćeni pojedinac[94], sudbinski predodređen i osuđen na propast[95], istinski *antijunak*, odnosno frajevska inačica *ironijskog antijunaka*[96], lika koji je po svojim obilježjima, djelovanju i sudbini na suprotnom kraju u odnosu na mitskog, tragičkoj junaka.

Jedno od osnovnih obilježja likova ekspresionističkih dramskih tekstova njegova je potpuna depersonalizacija. Likovi su vrlo često svedeni tek na ime ili funkciju, odnosno simbol predstavljen imenovanjem[97]. Murphy (2004:19) objašnjava kako je *individualna*

---

[91] Ekspresionistički su „gradski rekviziti", naglašava Ivanišin (1990:110), *propala trgovina, novac, kavane, barovi, javne kuće, kartanje, žurevi, lumpanja, metrese, cigarete, crne kave itd*.

[92] Prema Petlevski (2000:213), *svaka ekspresionistička situacija ishod je odnosa „tipova" kao predstavnika ideja*.

[93] Rezultat je to možda i činjenice po kojoj, prema Szondiju (2001:90), *ekspresionizam svjesno zamišlja čovjeka kao apstraktni pojam*.

[94] Jer, prema Harwoodu (1998:284), *ono što se pomalja iz Evrope pre Prvog svetskog rata jeste jačanje pokreta u kome stoji vizija čoveka usamljenog čak i u sopstvenom društvu*.

[95] Likovi su ekspresionističkih dramskih tekstova, objašnjava Car-Mihec (2003:159), *objedinili u sebi, bez ikakva izgleda za njihovo pomirenje (...) povijesno i mitsko što je vodilo k stalnoj ekstazi, kriku i depresiji avangardnih tekstova. Pretvarajući se u prosvjed, krik protiv neljudske stvarnosti, svijeta kao pakla*.

[96] Usp. Frye (2000).

[97] Usp. Ljubić (2004:270) koja zaključuje kako likovi ekspresionističkih dramskih tekstova *nemaju ime nego postaju opće imenice (Čovjek, Mladić, Žena, Brat, Život, Smrt) ili su „neznanci" i „nepoznati"*; Selenić (1979:57) koji simbol maske, stvarne ili metaforičke, dovodi u vezu s depersonaliziranjem likova u ekspresionizmu konstatirajući kako maska *ilustruje želju da* [se] *prikaže depersonalizovanog čoveka, ličnost koja će biti simbol nečega, a ne pojedinačan čovek sa svojom, karakterističnom psihologijom i biografijom, pa se*

figura redovito postajala tek montaža odvojenih karakteristika ili amalgam uloga, a ne izgrađeni pojedinac s kojim se publika može identificirati. (...) U isto vrijeme ostale dramatis personae često su postajale puke funkcije iskrivljenog središnjeg subjektivnog stajališta u očima protagonista[98]. Na taj će se način u galeriji ekspresionističkih dramskih likova, prema Senkeru (1989:26), *naći i biblijski junaci, i heroji antičkih mitova, i povijesni velikani, i groteskne figure seljaka, bogalja, slaboumnika, luđaka i zločinaca, i gradska sirotinja, i elegantne, blazirane figure iz kozmopolitskog okružja, i utvare, sjene, vizije, vampiri*[99]. Tri su ključna odnosa likova u ekspresionističkim dramskim tekstovima: odnos staro – mlado, koji je u najvećoj mjeri ispoljavalo izvantekstualni sukob ekspresionizma s tradicijom i prethodnim umjetničkim, književnim i kazališnim postavkama[100]; odnos žensko – muško, koji prikazuje dominantnu ulogu muškarca, ali i njegov u cijelosti ovisan odnos o ženi, odnosno o *figuri žene*, kako Milanja (2000b:128) navodi, *kao Erosa, toposa, arhetipa, vječnog ženskog, čega je uostalom puna hrvatska ekspresionistička drama (Tucić, Krleža, Kulundžić, Strozzi, Begović)*[101] te odnos pojedinac – kolektiv, koji se očituje u kontinuiranom konfliktu

---

tako likovi ovih drama najčešće ne zovu imenom, već su Čovjek, Žena, Stranac, Nepoznati itd.; Schürer (2005:240) koji naglašava kako su ekspresionistički dramatičari dramske likove doživljavali kao *osnovna ljudska bića isključivo određena svojim obiteljskim odnosima ili zanimaljima, stoga su se pojavljivali samo kao „Otac“, „Majka“, „Kćer“, „Sin“, „Blagajnik“, „Radnik milijardera“ ili „Glavni inženjer“. Oni nisu do kraja izgrađene osobe ili karakteri, nego više tipovi ili figure*. [*The Expressionist playwrights (...) saw them as essential human beings solely defined by their family relationships or professions. Therefore, they appear only as "The Father," "The Mother," "The Daughter," "The Son," "The Cashier," "The Billionaire Worker," or "The Chief Engineer." They are not fully developed personalities or characters but rather types or figures.*]

[98] [*The individual figure frequently becomes a mere montage of separate characteristics or an amalgam of roles, rather than a complete individual with whom the audience might identify. (...) At the same time the other dramatis personae frequently become mere functions of the distorted central subjective standpoint from which the protagonist sees them*.]

[99] Pojavu velikog broja *abnormalnih*, izmišljenih likova u ekspresionističkim dramskih tekstovima, Freud (1971:25) objašnjava stavom kako su *granice iskorištavanja abnormlnih likova na pozornici postavljale samo neurotske sklonosti publike i umijeće dramatičara da se posluži otporom i da pruži pripravno zadovoljstvo*.

[100] A u određenom se broju ekspresionističkih dramskih tekstova manifestirao i u, mitskom, konfliktu između oca i sina, kako Garten (1973:61) naglašava, ekspresionistički *bunt utjelovljen je u sukobu između oca i sina – jednoj od dominantnih tema ekspresionističke drame*. [*This revolt is epitomized in the conflict between father and son – one of the dominant themes of Expressionist drama*.]

[101] Žena u ekspresionističkim dramskim tekstovima ima nekoliko uloga i funkcija, no dvije su uloge dominantne i, zanimljivo, nerijetko imaju sličnu funkciju i djelovanje na, u pravilu, glavnog lika; uloga Majke, koja s jedne strane utjelovljuje mitsku majčinsku figuru i izvor je stalne utjehe (anti)junaka ili, pak, s druge strane simbolizira, opet mitski, antagonistički kompleks koji neminovno vodi u propast (primjer Bakice iz

neshvaćenog i odbačenog pojedinca s društvom, odnosno kolektivom koji je, nerijetko, nemoralan, lažan i pokvaren. Specifičan oblik ekspresionističkog lika, ili preciznije subjekta, svojevrsni ekspresionistički Novi čovjek[102] nastao je, kako je spomenuto, prema uzoru na koncept Nietzscheova Nad-čovjeka[103]. No iako zamišljen kao uzor, svojevrstan „spasitelj“, ničeanski sinonim religijskog Spasitelja kojeg je svrgnuo te predvodnik borbe protiv tradicije i starog poretka i dostizanja Novog, budućnosti i promjene, Novi je čovjek, ipak, tek samo ekspresionistički *ironijski antijunak*, „predodređen“ za neuspjeh[104].

Kulundžićeva dramskog teksta *Škorpion*) i uloga Bludnice, koja je, također, ili izvor utjehe, odnosno užitka ili izvor *demonskog* koje vodi u konačnu propast (primjer Fany iz Kulundžićeva dramskog teksta *Ponor*).

[102] Prema Obadu (2013:324), *„čovjek“ je ekspresionistima uzvišena vizija onoga, što bi trebao postati u uvjetima nesputane slobode. (...) „Čovjeka“ u ekspresionističkim tekstovima treba dakle iščitavati kao Novog čovjeka, istinski slobodnog i otvorenog svijetu, u stalnom dosluhu s potrebama duše, odnosno osobne prirode*.

[103] Utjecaj Nietzscheova Nad-čovjeka na ekspresionističku viziju Novog čovjeka, prema Donahueu (2005:7), *imao je mnogo oblika od, s jedne strane, uzdignuća vitalnosti prema najvećem principu, ekstaze koja kulminira u ludilu i nasilju, u iracionalizmu i gruboj sili, kao oblici samoobnavljajućeg samo-nadvladavanja, kao u Übermenschu; do, s druge strane, kritike institucionalnosti i konvencionalnosti u društvu i jeziku, koji su vodili do stava i prakse analitičkog nihilizma s mnoštvom perspektiva, ne dopuštajući čvrsto epistemološko utemeljenje u sustavu*. [That influence took many forms from, on the one hand, the elevation of vitality to the highest principle, an ecstasy that culminates in madness and violence, in irrationalism and brute force, as forms of regenerative self-overcoming, as in the Übermensch; to, on the other hand, the critique of institutions and conventions in society and in language, which leads to a posture and practice of analytical nihilism with a plurality of perspectives, allowing no firm epistemological grounding in a system.]

[104] Barbara Wright (2005:292) opsežno analizira kontradikcije i paradokse ekspresionističkog Novog čovjeka: *Ekspresionistički je Novi čovjek kontradiktorna i ambivalentna pojava, revolucionaran, ali ipak uhvaćen u niz tradicionalnih dihotomija. On odbija „civilizaciju“ ali prihvaća „kulturu“ (...) odbija društvo ali prihvaća duhovno-intelektualnu zajednicu (...) on je neodoljivo privučen svevremenskoj strani društva, modernoj metropoli, sa svom njezinom slobodom kao i ružnoćom, otuđenjem i ljudskom bijedom. On s gorčinom odbija dominaciju buržujskog oca dok istovremeno slavi vlastitu muževnost i snagu. Suprotstavlja se religijskoj ortodoksnosti i autoritetu države dok istovremeno prihvaća elitizam i estetski dogmatizam. I ne najmanje važno, ekstremni dualizam koji ekspresionisti crpe iz neokantizma vodi u striktno binarnu – i vrlo tradicionalnu – konstrukciju odnosa između muškarca i žene. Iako ekspresionisti inače odbacuju pozitivizam i empirizam modernog znanstvenog istraživanja, ipak prihvaćaju formu biološkog determinizma barem kad su u pitanju žene, koje postaju podobne zbog fizičkih i seksualnih kvaliteta.* [*The New Man of Expressionism is a contradictory and ambivalent creature, revolutionary yet caught up in a series of traditional dichotomies. He rejects “civilization” while embracing “culture” (...) He rejects Gesellschaft (society) while embracing a Gemeinschaft des Geistes (spiritual-intellectual community) (...) yet he is irresistibly drawn to the iconic site of the Gesellschaft, to the modern metropolis, with all its freedom as well as ugliness, alienation, and human misery. He bitterly rejects the dominance of the bourgeois father while celebrating his own masculinity and power. He opposes religious*

Govor likova ekspresionističkih dramskih tekstova fragmentaran je i necjelovit, često nedovršen i naprasno prekinut, nerijetko se doima kao nefunkcionalan, odnosno ne razvija komunikaciju među govornicima, nego djeluje kao da svaki lik izgovara nepovezane replike, nesvrsishodne komunikaciji. Prema Pfisteru (1998:86), govori ekspresionističkih dramskih tekstova u *komplementarnom* su odnosu u kontekstu suodnosa verbalnog i neverbalnog prijenosa informacija u kojem se *neverbalni prijenos informacija koja je (...) verbalno već posredovana, dopunjuje u zatvorenom i konkretnom kontinuitetu iluzije*. Taj se odnos, prema Pfisteru (1998:87), *često pojavljuje u dramskim tekstovima u kojima se koncepcijom likova utvrđuju reducirane ličnosti. One funkcioniraju bez riječi, nesvjesno, u sustavima koji ih determiniraju, a njihovi pokušaji jezičnog izražavanja ostaju u klišejima*. Poput govora i jezik ekspresionističkih dramskih tekstova djeluje prekinuto, nedovršeno, fragmentarno i necjelovito. Prema Gartenu (1971:30), u ekspresionističkim su dramskim tekstovima grubo svrgnuti *gramatika i sintaksa, uklonjeni članovi, izrezane rečenice, stvoreni novi izrazi (...) dijalog je reduciran na proste usklike; u ekspresionističkoj dikciji vrhunac je bio u ekstatičnom kriku*[105], a Szondi (2001:52) napominje kako se u ekspresionističkim dramskim tekstovima *jezik osamostaljuje, gubi se njegova bitna dramska vezanost za stalno mjesto: on više nije izraz nekog pojedinca koji očekuje odgovor, nego ponavlja raspoloženje koje vlada u svim dušama*.

---

orthodoxy and the authoritarianism of the state while embracing elitism and an aesthetic dogmatism. Not least of all, the extreme dualism that Expressionists derive from Neo-Kantianism leads to a starkly binary — and very traditional — construction of the relationship between man and woman. Although Expressionists otherwise reject positivism and the empiricism of modern scientific research, they accept a form of biological determinism at least with regard to women, who become the receptacle for the physical and sexual qualities.]

[105] [*Grammar and syntax were ruthlessly overthrown, articles eliminated, sentences clipped, new words created (...) the dialogue was reduced to bare exclamations; the ecstatic cry was the ultimate in expressionist diction*.]

2.6. **Njemački (dramski) ekspresionizam**

Ekspresionizam kao umjetnički smjer neodvojiv je od Njemačke i zemalja njemačkog govornog područja. Upravo se za njemačku umjetnost, književnost, ali i kulturu[106] i društvo[107] vežu i pretpostavke i uzori za nastanak ekspresionizma, njegovo početno formiranje kao umjetničkog pravca, njegov razvitak, njegovo širenje te njegove najznačajnije umjetničke manifestacije i kasniji utjecaji na druge umjetničke pravce. Njemački je jezik bio, kako Ivanišin (1990:99) sugerira, *glavni jezik evropskog ekspresionizma*, a iz glavnih *ekspresionističkih središta*, Berlina, Münchena, Dresdena, Hamburga, Beča (djelomično i Züricha, koji je ipak značajniji u kontekstu dadaizma), ekspresionistička se misao širi na zemlje u okruženju i njihova kulturno-umjetnička središta od kojih su u kontekstu ekspresionizma značajni bili Prag, Bratislava, Zagreb, nekoliko poljskih gradova i dijelovi Njemačkoj, relativno, bližih zemalja u kojima je živio njemački narod i u kojima su postojali njemački kulturni, umjetnički i društveni utjecaji, poput baltičkih zemalja, i zemalja Jugoistočne Europe. Njemački ekspresionizam snažno je odjeknuo u svim umjetnostima u kojima se manifestirao, a najjači početni utisak ostavio je u slikarstvu i književnosti, posebno kazališnoj u kojoj je *ekspresionistička ideologija* mogla u potpunosti ostvariti sve svoje osnovne ideje. Styan[108] (1981:3-4) objašnjava da je *ideološki ekspresionizam u njemačkoj*

---

[106] S obzirom da je ekspresionizam, kako je spomenuto, prerastao umjetničke okvire i postao svojevrstan društveno-umjetnički pokret, specifičan sustav misli na čiji su, prvenstveno, umjetnički razvoj utjecala i teorijska, filozofska i društvena stajališta, Flaker (1976:92) s pravom konstatira da je ekspresionizam *njemačkog porijekla i njegovo je širenje vezano ne samo za nasljedovanje njemačkih književnih programa i modela nego i za utjecaj njemačke znanosti o književnosti na ovome području*.

[107] Garten (1971:29) naglašava kako je ekspresionizam *kao književni pokret bio specifično njemački fenomen blisko povezan sa socijalnim i političkim faktorima tadašnjem povijesnog razdoblja*. [*Expressionism as a literary movement was a specifically German phenomenon closely tied to social and political factors at a given historical period*.]

[108] [*Ideologically, expressionsm in the German theatre was at first a drama of protest, reacting against the pre-war authority of the family and community the rigid lines of the social order and eventually the industrialization of the society and the mechanization of life. It was a violent drama of youth against age, freedom against authority. Following Nietzsche, it glorified the individual and idealized the creative personality. On the top of this, the advent of Freudian and Jungian psychology in the first quarter of the century, constituted a challenge to the playwright to disclose and reproduce his secret and hidden states of mind. Then the impact of the First World War and its mass slaughter of men in the trenches began to undermine the personal and subjective content of the new expressionism, and hastened the intoduction of a more sophisticated concern for man and society; at which point, expressionist drama assumed a politically radical and Marxist temper*.]

teatru u početku bio drama protesta, reagirajući protiv predratnog autoriteta obitelji i zajednice, rigidnih granica društvenog poretka i industrijalizacije društva i mehanizacije života. Predstavljao je nasilnu dramu mladosti, slobodu protiv autoriteta. Slijedeći Nietzschea, glorificirao je individualnost i idealizirao kreativnu osobnost. Uz to, dolazak frojdovske i jungijanske psihologije u prvoj četvrtini stoljeća predstavljao je izazov dramatičarima kako otkriti i reproducirati njegove tajne i skrivena stanja uma. No tada je udarac Prvog svjetskog rata i njegova masovna ubojstva ljudi u rovovima počeo potkapati osobni i subjektivni sadržaj novog ekspresionizma i ubrzao uvođenje sofisticiranije brige za čovjeka i društvo; u tom je trenutku, ekspresionistička drama preuzela politički radikalno, marksističko raspoloženje.

Prema Žmegaču (2006:631) „izravni" preteča književnog ekspresionizma bio je njemački pisac Max Dauthendey čija se zbirka lirske proze *Ultra Violett* iz 1893. godine smatra *prvim ekspresionističkim književnim djelom*, u kojoj autor *spaja buntovni patos dinamičkih naboja s apokaliptičnim vizijama o svijetu koji strepi*. Ipak, prijelomna godina za nastanak njemačkoj (i uopće) ekspresionizma bila je 1910. godina, u kojoj se zbio, kako Garten (1971:31) navodi, *iznenadni kreativni ispad, nova intelektualna klima iz koje je nastao ekspresionizam. Pokret je nosila nova generacija* [umjetnika] *rođena u 1880-ima i 1890-ima*[109]. Njemačka (i europska, odnosno svjetska) ekspresionistička dramaturgija nastaje, dakle, oko 1910. godine[110] i njezino

[109] [*The year 1910 saw a sudden creative outburst, a new intellectual climate from which expressionism was born. The movement was carried by a new generation born in the 1880s and '90s*.]

[110] D'Amico (1972:455) pomalo neprecizno određuje dramski tekst *Sin* (*Der Sohn*) Waltera Hasenclevera iz 1913. godine *prvom ekspresionističkom dramom*. Naime, u njemačkom se dramskom stvaralaštvu javlja nekoliko dramskih tekstova prije Hasencleverova *Sina* koji se mogu odrediti ekspresionističkima. Garten (1971:30) naglašava kako se *prvi pokušaj ekspresionističke drame* zbio već 1907. godine kada, inače slikar, Oscar Kokoschka piše dramski tekst *Ubojica: Nada žena* (*Mörder, Hoffnung der Frauen*) koji po njemu *ima sve oznake ekspresionističkog stila: nasilje, eksplozivnu dikciju, redukciju karaktera na bezimene tipove, odstranjenje svih realističkih detalja, koncentraciju na osnovno. Ovaj kratki dramski tekst anticipira suštinu ekspresionizma: etički, mistični, čak i religiozni nagon, težnju za višom razinom postojanja, postignutu kroz muku i patnju. Kreće se, doduše, u bezvremenskom, mitskom carstvu, bez ikakve društvene važnosti*. [*It has all the marks of the expressionist style: violent, explosive diction, reduction of the characters to nameless types, elimination of all realistic detail, concentration on the essential. This little play anticipates the essence of expressionism: the ethical, mystical, even religious impulse, the striving for a higher level of existence, attained through torment and suffering. It moves, how-ever, in a timeless, mythical realm, devoid of any social relevance*.] I Žmegač (1986:94) se zalaže za stav kako se u Kokoschkinim dramskim tekstovima kriju obilježja izvorne ekspresionističke dramske poetike, zaključujući kako *nema sumnje da su Kokoschkine scenske vizije,*

se trajanje proteže do početnih godina, odnosno sredine trećeg desetljeća dvadesetog stoljeća[111], a svoj je vrhunac doživjela u godinama između 1918. i 1922[112].

Veliku važnost za nastanak i razvoj njemačkog ekspresionizma, posebno književnog i dramskog imala su dva ekspresionistička časopisa, koji su po svojoj ulozi u procesu stvaranja i razvoja ekspresionizma i ustroja ekspresionističke poetike „izašla“ iz okvira časopisa i postala svojevrsni katalozi ekspresionističkih teorijskih manifesta i registri izvornih, početnih ekspresionističkih književnih tekstova. Prvi po vremenu nastanka, časopis *Der Sturm*, sveopći je umjetnički ekspresionistički časopis koji se u nekim pregledima ekspresionizma smatra presudnim faktorom za „otkriće“ ekspresionizma i njegovu afirmaciju u umjetničkom svijetu[113]. *Der Sturm* je počeo izlaziti u Berlinu 1910. godine i do 1932. godine, kada su ga nacisti zabranili, u njemu su objavljeni književni tekstovi, lirski, prozni i dramski te slikarske reprodukcije gotovo svih, ne samo vodećih ili značajnijih, nego većine uopće ekspresionističkih književnika i slikara koji su u to vrijeme stvarali kao i brojni osvrti i recenzije djela ekspresionističkih autora ostalih umjetnosti[114]. Drugi, za ekspresionizam presudan časopis, *Die Aktion*, koji je započeo izlaziti također u Berlinu, godinu dana kasnije i izlazio do spomenute 1932. godine kada su i njega zabranili nacisti, također je okupljao brojna imena umjetničkog ekspresionizma toga vremena, no za razliku od *Der Sturma, Die Aktion* je u svom izrazu bio puno žešći, energičniji i znatno revolucionarniji, čemu je uzrok njegov više politički karakter[115].

Poetika, ali i percepcija časopisa *Der Sturm* i *Die Aktion* veže se i uz nekoliko inačica podjele njemačkog ekspresionizma na različite smjerove, pravce ili tipove, odnosno strujanja ovisno o karakteru njegovih usmjerenja. Vodeći računa o spomenutim poetikama i percepcijama ovih dvaju časopisa, smjerovi, tipovi, odnosno usmjerenja njemačkog

---

nastale djelom već i prije 1910. godine, jedan od temelja dramskog ekspresionizma – osobito svojim ekstatičkim oslobođenjem boje, svjetla i pokreta, vizuelnih simbola i alogičkih govornih izražaja.

[111] Usp. Styan (1981), Szondi (2001), Schürer (2005), i dr.

[112] Usp. Carlson (1997).

[113] Vučković (1979:26), između ostalih, piše kako se *početak izlaženja glasila „Der Sturm“ uzima kao trenutak pojave nemačkog ekspresionizma*.

[114] Prema Žmegaču (2006:644), *teorijsko-literarni časopis Der Sturm* bio je *spona između likovnog i književnog modernizma*.

[115] Žmegač (2006:645) objašnjava kako je *kritičarsko-literarni časopis Die Aktion* isticao *pobunu protiv konvencija* i *poziv na djelovanje u javnom i političkom životu*.

ekspresionizma mogli bi se prikazati kroz dva osnovna puta kojim se razvijao i u umjetničkim djelima manifestirao. Prvi *put* njemačkog ekspresionizma mogao bi se okarakterizirati njegovim *idealističkim*[116], *mističkim*, *subjektivističkim*[117], *utopijskim*[118], *pacifističkim*[119], *romantičarskim*[120] i *duhovnim*[121] stremljenjima projiciranim unutar teorijsko-poetičkog okvira časopisa *Der Sturm*. Ovoj liniji njemačkog ekspresionizma pripada većina ekspresionističkih umjetnika, ne samo njemačkog govornog područja, nego uopće, a odlikuju je sva ona, u prethodnim poglavljima objašnjena, paradigmatska obilježja ekspresionističke poetike[122]. Drugi *put* njemačkog ekspresionizma pretpostavlja njegov *aktivistički*[123], *socijalni*[124], *egzistencijalistički*[125], *prosvjetiteljski*[126], *revolucionarni*[127] i *polemički*[128] karakter i odražava

[116] Koji, prema Vučkoviću (1979:26, 162), ispoljava *duh časopisa Der Sturm* i u kojem su *dominantna filozofsko-metafizička i antropološko-etička pitanja*.

[117] Koji se, prema Seleniću (1979:52), *bavi prevashodno svešću pojedinca i individualnom analizom neispitanih i zatamnjenih delova čovekove psihe*.

[118] Struja koju, naglašava Žmegač (2006:646), *bodri historiozofska nada ili sekularizirana metafizika*.

[119] Koji, usp. Muschg (1972), obilježavaju prijateljstvo prema čovječanstvu i *teatar misterija*.

[120] Koji, pak, usp. Muschg (1972), zagovara povratak tipičnim romantičarskim elementima i motivskim sugestijama poput težnje za egzotikom, mračnim motivima i estetici ružnoće.

[121] Prema Muschgu (1972:41), *svesti ekspresionista o njihovom duhovnom poreklu doprineo je naročito povratak ka prirodi, ka praistorijskim poreklima umetnosti*. Ekspresionizam ne negira duhovnost, dapače razvija i nerijetko jasno naglašava svoj specifičan oblik duhovnosti, u određenoj mjeri i *religioznosti*, koji se temelji na specifičnoj *sekularnoj*, *humanističkoj religioznosti*, odnosno *ekspresionističkom ateizmu*, kako Muschg (1972:39) ustvrđuje, *ekspresionističkom neznaboštvu*, koje *veruje u prirodom zajemčenu božanstvenost svega telesnog zbivanja*. U ekspresionističkoj se, pak, dramaturgiji razvija poseban oblik takvog ekspresionističkog *„vjerovanja“* koje se projicira u specifičnom obliku (njemačke) ekspresionističke dramaturgije - *mesijanskoj* ekspresionističkoj drami.

[122] U ovaj *put* njemačkog ekspresionizma možemo ubrojati i *groteskni izvor* njemačke ekspresionističke drama, koji se, prema Gartenu (1971:30), očituje u *grotesknoj tragi-komediji*; u njoj *svijet djeluje izvan fokusa, likovi su ili predimenzionirani ili uniženi (...) karikature u groteskno iskrivljenom svijetu*. [*The world is seen out of focus, the characters are either over or undersized (...) caricatures in a grotesquely distorted world*.]

[123] Prema Nemecu (2002:88), *djela aktivističkog ekspresionizma u pravilu su sazdana antitetički, na poetici kontrasta, pa realističnosti detalja i grubim naturalističkim slikama oštro kontrastiraju ljudske vizije, alegorijske, parabolične i fantastične konstrukcije*. Vučković (1979) njemački *aktivistički* ekspresionizam dijeli u tri kategorije: *anarhistički*, *radikalno-liberalni* i *apstraktno-socijalistički*, a pisce *aktivističkog* ekspresionizma određuje u odnosu na *putove* kojima kreću: *put komunizma*, *put skepticizma* i *put nacional-socijalizma*.

[124] Nastoji, prema Seleniću (1979:52), da *arealističkim metodama naslika masu, da reši ili postavi socijalni problem na pozornicu*.

[125] Kojoj je, objašnjava Žmegač (2006:646), *conditio humana neodvojiva od brige, tjeskobe i metafizičke neizvjesnosti*.

se u teorijsko-poetičkim postavkama časopisa *Die Aktion*. Ova, pak, linija njemačkog ekspresionizma snažno zagovara jasno preciziran društveni i politički revolt, bunt i, u radikalnim i ekstremnim slučajevima, otvorenu borbu usmjerenu protiv ugnjetavanja pojedinca i društva te uperenu protiv autoritarnih političkih elita.

---

[126] Pod snažnim utjecajem *angažirane* književnosti (umjetnosti). Usp. Muschg (1972).

[127] Izražen u ekspresionističkoj dramaturgiji. *Revolucionarna* njemačka ekspresionistička drama, prema Gartenu (1972:30), prikazuje *suvremenu stvarnost u svojim mnogostrukim aspektima - velegrad, stroj, kapitalizam, rat - koji su se počeli nametati, simbolizirajući korumpirano društvo iz kojeg se ekspresionistički „junak“ pokušava otrgnuti ili koje nastoji transformirati u svjetlu svoje vizije*. Zanimljivo je kako Garten (1972:30) *revolucionarno* strujanje njemačkog ekspresionizma dovodi u vezu s *mesijanskim* tipom (njemačke) ekspresionističke dramaturgije, koja je *oko 1918. dosegnula revolucionarnu akciju u dramama Georga Kaisera, Ernsta Tollera, Hasenclevera, Unruha i mnoštva manjih dramskih djela*. [*Contemporary reality in its manifold facets — the big city, the machine, capitalism, war — began to intrude, symbolizing a corrupt society from which the expressionist' hero ' tries to break away or which he seeks to transform in the light of his vision. Thus expressionist drama acquired a messianic fervour which, around 1918, reached a revolution-ary pitch in the plays of Georg Kaiser, Ernst Toller, Hasenclever, Unruh, and a host of minor playwrights*.]

[128] Obilježava ga *militantna književnost* (umjetnost) i društveni kriticizam. Usp. Muschg (1972).

3. **Hrvatski književni ekspresionizam**

3.1. **Nastanak i trajanje**

Hrvatski književni (i umjetnički) ekspresionizam javlja se ubrzo nakon pojave ekspresionizma na europskoj, točnije njemačkoj književno-umjetničkoj sceni, u godinama nakon spomenute 1910., ovisno o umjetničkim i književnim manifestacijama. Kao i u slučaju njemačkoj ekspresionizma, i u hrvatskom umjetničkom ekspresionizmu, njegovo se prisustvo očituje prvo u likovnim umjetnostima, točnije slikarstvu s kojeg se brzo širi na ostala umjetnička područja, najočitije na književnost i kazališnu umjetnost. U kontekstu hrvatske književnosti i kazališta teže je odrediti točnu i preciznu granicu početka ekspresionističke, avangardne poetike zbog specifičnog karaktera hrvatske moderne unutar koje su djelovali autori čija se poetika, odnosno dijelovi književno-kazališnog izraza mogu okarakterizirati ekspresionističkim, o čemu će biti riječi. Zbog te činjenice načelna granica prestanka izvornih modernističkih strujanja i početak avangardnih, koji se u kontekstu hrvatske književnosti i kazališta vežu za početak ekspresionističkog utjecaja, relativno je „klizna“ i različiti ju teoretičari i književni historiografi percipiraju u vremenskom okviru od spomenute 1910. godine, odnosno neposredno nakon nje do sredine drugog desetljeća 20. stoljeća.

Petre (1958:105) postavlja, najraniju, granicu početka hrvatskog ekspresionizma upravo na spomenutu 1910. godinu, tvrdeći kako *već oko 1910. godine dolazi kod nekih predstavnika Moderne, a još snažnije u novoj pjesničkoj generaciji, do vidnog napuštanja pjesničkog impresionizma*[129]. Batušić (1978), pak, kao graničnu godinu nastanka ekspresionizma u Hrvatskoj određuje 1914. godinu, u čemu se slažu Nemec (1998), Milanja (2000c:9-10), koji tvrdi da je upravo ta godina ishodište hrvatskoj ekspresionizma, *pri čemu nam čitav mali repertoar činjenica može poslužiti kao argument – od pojave "Hrvatske mlade lirike", smrti Matoša, i mnogih drugih smrti (F. Marković, T. Smičiklas, F. Galović), i prvih objavljenih Krležinih tekstova ("Legenda", "Maskerata", "Zaratustra i mladić"), početka rata, koji je za ekspresionizam fundamentalna društvenopovijesna činjenica i supstrat predmetnoga sloja, do pojave časopisa "Vihor" V. Čerine, koji već u naslovu nosi ekspresionističko ime* te Vučković

[129] U kontekstu južnoslavenskih književnosti Konstantinović (1973:260) navodi da se *kronološki govoreći, u južnoslavenskoj regiji termin ekspresionizam prvi put spominje 1912. u slovenskom časopisu „Dom i svijet“*. [*Chronologically speaking, in the South Slavic region we encounter the term Expressionism for the first time in 1912, in the Slovenian magazine „Dom in Svet“*.]

(1979:90), koji za argumente u korist te godine nabraja činjenice kako je baš tada izdan zbornik *Hrvatska mlada lirika* te kako se dramski izričaj počinje suprotstavljati trima konceptima *stare drame*: *naturalističkoj dramatici, drami čiste iluzije i estetičkog indiferentizma* te *drami impresionističkog realizma*. Većina, ipak, kao početak ekspresionističke poetike u hrvatskoj književnosti i kazalištu određuje prijelaz iz 1916. u 1917. godinu: Vučetić (1960), Savov[130] (1969), Konstantinović[131] (1973), Flaker (1976), Frangeš (1987), Bogner[132] (1997), Šicel (2007) te Milanja[133] (2000), dok godinu početka hrvatskog ekspresionizma Bogdanović[134] (1961) vidi najkasnije, tek u 1920. godini.

Posebno je zanimljiva Franićeva (1969:4) podjela ekspresionističke književnosti u Hrvatskoj *na tri značajna razvojna stupnja* koja su se, po njemu, odvijala između 1914. i 1925. godine: prvi, od 1914. do 1917. godine predstavlja *vrijeme rađanja ekspresionizma iz spleta domaćih društvenih i kulturnih prilika, vlastitih književnih tokova i originalnih umjetničkih nastojanja pojedinaca*[135], drugi, od 1917. do 1921. godine, *u kojoj je ekspresionistička riječ dosegnula vrhunac u hrvatskoj književnosti i bila izvrgnuta neobično snažnu djelovanju njemačko – bečkog ekspresionizma*[136] i treći, od 1921. do 1925. godine, u kojem, prema Franiću, dolazi do *slabljenja ekspresionističke poetike*[137].

---

[130] Početak ekpresionizma u Hrvatskoj povezuje s Donadinijevim časopisom *Kokot*.

[131] Koji tvrdi da je esej *Vaskrsenje duša* Ulderika Donadinija iz 1917. godine *prvi ekspresionistički manifest u književnosti Južnih Slavena*. (Konstantinović, 1973:263)

[132] Početak hrvatskog ekspresionizma vidi u pokretanju Šimićeva časopisa *Vijavica*.

[133] Koji prijelaz iz 1916. u 1917. godinu vidi kao početak *kanoniziranog ekspresionizma*. (Milanja, 2000c:11)

[134] Bogdanović (1961:459) tvrdi da *ono što se kod nas događa tek oko 1920, na strani se prepatilo već tu negde oko 1910*.

[135] Još uvijek pod utjecajem moderne i određenih autora hrvatske moderne te, zaključuje Matičević (2015:240), *ideološkim i društvenim koordinatama ratnih događanja, ali i u povijesnim previranjima i političkim preslagivanjima*.

[136] Posebno važno vremensko razdoblje za ustroj i značajniji razvitak hrvatske ekspresionističke dramske književnosti koja je u tom razdoblju, prema Hećimoviću (1968:159) bila dominantna, a čiji su *odjeci bili prisutni u tematski vrlo raznorodnim, pa i potpuno suprotnim tekstovima*. U ovom su razdoblju nastali najznačajniji ekspresionistički dramski tekstovi Miroslava Krleže, svojevrsnog utemeljitelja te središnje i najznačajnije figure (početnog razdoblja) hrvatskog dramskog ekspresionizma: *Legende* (1914), *Maskerata* (1914), *Zaratustra i mladić* (1914), *Fragmenti* (1914), *Kraljevo* (1918), *Podnevna simfonija* (1916), *Pan* (1918), *Tri simfonije* (1918), *Hrvatska rapsodija* (1918), kao i početni ekspresionistički dramski tekstovi Josipa Kulundžića, uz Miroslava Krležu dominantnog i najznačajnijeg hrvatskog ekspresionističkog autora, koji je u ovom razdoblju

Ekspresionistička poetika dominira hrvatskim književnim stvaralaštvom dominantno do početka trećeg desetljeća desetljeća 20. stoljeća, u većoj mjeri do sredine, a još uvijek prisutno do kraja spomenutog desetljeća. Kao što je teško, gotovo nemoguće egzaktno odrediti točnu godinu početka, jednako je nemoguće precizno odrediti završnu godinu ekspresionizma u hrvatskoj književnosti[138]. Nemec (1998) piše kako *ekspresionistički interludij* u našoj književnosti traje do 1925. godine, a istu godinu kao završnu određuju i Vučetić (1960) i Franić (1969), dok 1928. godinu kao završnu godinu hrvatskog ekspresionizma određuju Milanja[139] (2000c) i Šicel[140] (2007). Kada je, pak, u pitanju hrvatski dramski ekspresionizam,

---

objavio ili napisao većinu dramskih tekstova njegove *prve* faze ekspresionističkog dramskog stvaralaštva: *Drugi ljudi* (1918) te *Vječni idol*, *Posljednji hedonista*, *Posljednji idealista*, *Ponoć*, *Ponor* i *Ponos*, svi napisani i/ili objavljeni 1921.

[137] Što se u potpunosti ne odnosi na hrvatsku ekspresionističku dramu unutar koje se, uz spomenute Krležu i Kulundžića koji piše i objavljuje ostatak dramskih tekstova *prve* faze i započinje svoju *drugu* ekspresionističku fazu, javljaju ostali značajni hrvatski ekspresionistički dramski autori: Tito Strozzi (*Zrinski*, Ecce Homo), Kalman Mesarić (*Tragigroteske*, *Kozmički žongleri*), Miroslav Feldman (*Vožnja*), Ahmed Muradbegović (*Bijesno pseto*), Stjepan Mihalić (*Grbavica*).

[138] Prema Ivanišinu (1990:5-6), nemoguće je odrediti granice hrvatskog ekspresionizma, odnosno godine početka i završetka dominacije ekspresionističke poetike u hrvatskoj književnosti. Prema njemu, ekspresionizam započinje *na najširem književnopovijesnom planu* 1878. godine kada izlazi zbirka pjesama *Metamorfoze* Antuna Kovačića, *koja bi mogla označavati ekspresionistički nagovještaj*, odnosno 1893. godine i *relevantnoga likovnog fenomena bijelog velikog Budhe u crnoj noći iz Kranjčevićeva pjesme „Lucida intervalla“*, dok bi u „užem“ smislu ekspresionizam mogao započeti 1905. godinom, kada izlazi zbirka pjesama *Psovka* Janka Polića Kamova. Ivanišin jednako tako određuje i završne granice ekspresionizma; u „užem“ smislu 1919. godine *fenomenom crne mačke u bijeloj sniježnoj vijavici iz Cesarčeve pjesme „Crna mačka u buri“*, odnosno 1920. godine izlaskom pjesničke zbirke *Preobraženja* Antuna Branka Šimića, *koja zaista znači ekspresionistički rezultat* te u „širem“ smislu 1923. godine, *koja zaista znači ekspresionistički rezultat*.

[139] Milanja (2000c:11) piše: *Završnom, pak, godinom smatram 1928, opet nizom činjenica, koje doduše nemaju onako snažnu težinu kao početna 1914, zbog toga što se zadnje periodizacijske godine maksimalno "rastežu", ali pak dostatni, i u književnom i u izvanknjiževnom smislu, kao i granica početka, da se može sasvim opravdano govoriti o 1928. kao završnoj godini razdoblja – od poznatoga Krležina osporavanja vlastite književne prakse u uvodnom čitanju "U agoniji" u Osijeku, do ubojstva Stjepana Radića i definitivna bankrota utopije o jedinstvu i bar minimum demokratskoga ustroja onodobnog vladajućeg aparata, te, nimalo beznačajno, posljednjega Hrvatskoga proljetnog salona*. Godina, pak, završetka *kanoniziranog ekspresionizma*, prema Milanji je 1922.

[140] Naglašavajući presudnim za završetak *ideje* ekspresionizma u hrvatskoj književnosti *osječko predavanje* Miroslava Krleže u kojem se odrekao svoje ekspresionističke faze.

godine njegova utjecaje produžuju se do kraja 20-ih godina 20. stoljeća[141]. Hećimović (1968:201) naglašava da od 1924. godine *u daljnjem razvoju hrvatske dramske književnosti moderna dramaturška i teatarska shvaćanja prodiru isključivo preko individualnih nastojanja pojedinaca. No već u prvim istupima uočljive su neke tendencije koje će se s vremenom sve više učvršćivati u praktičnom radu i stvaranju . Naravno, veći dio pokazanih težnji ipak će odmah utonuti u zaborav kao jalovi odjek časovitog povođenja za nekim modernističkim strujanjima u inozemstvu. Očita je tendencija da se dramaturško stvaranje oslobodi konvencionalnih okvira i da se nadiđe naturalizam, pa i realizam, kao i neka romantičarsko-patetična raspoloženja koja su se posredstvom pisaca kao što je Ivo Vojnović udomaćila u hrvatskoj dramskoj književnosti. Takva definicija, a i obrazloženje tih tendencija, nisu nigdje izraženi u ovakvom obliku, ali da su se napori usmjeravali u tom pravcu, može se zaključiti iz većeg dijela dramskih tekstova što su ih objavili pisci modernističkih nazora. U tom otporu protiv uhodanih staza i konvencionalnosti žiža je i neka kasnija artistička i artificijelna lutanja pojedinih pisaca, npr. Josipa Kulundžića*[142].

Početkom 20. stoljeća dolazi do svojevrsnog sukoba triju generacija[143]: *romantičarsko-nacionalne, lapurlatističko-imapreisonističke* i *ekspresionističko-socijalne*, koja će u godinama koje dolaze prevladati pa će i hrvatska književnost u razdoblju od, otprilike, sredine prvog do sredine trećeg desetljeća 20. stoljeća, kako Ivanišin (1990:13) navodi, ići *s ondašnjom književno-umjetničkom Evropom ukorak*. U razdoblju koje Slabinac (1988:55) opisuje kao razdoblje *od rasapa književnog sistema moderne pa do uspostave modela socijalno angažirane književnosti*, ekspresionistička je poetika, osnovna u kontekstu hrvatske književne avangarde, ne samo dominirala nego se, kako Matičević (2008:8) zaključuje, iako *nije trajalo dugo, tek petnaestak ili dvadesetak godina, projektivna snaga njezine poetike osjeća se i danas*.

---

[141] Iako Maraković (1997b:89) navodi da je *godine 1925. izveden u Narodnom kazalištu u Zagrebu Krležin „Michelangelo Buonarroti“ i ovaj datum znači u neku ruku zaključnu granicu ekspresionizma kod nas*.

[142] Hećimović (1968:169) objašnjava da *poslije Kulundžićeve „Ponoći“, igrane i objavljene 1921. godine, odbljesci ekspresionizma u hrvatskoj dramskoj književnosti ne postaju rjeđi ali se uvećavaju razlike, tako da je između njih teško povući čvršću vezu ukoliko se ona ne temelji na vizualnoj transpoziciji ekspresionizma primjetnoj u pojedinim scenama „Golgote“ i u Prpićevu „Kristušu na cesti“, a nakon toga 1926. u Mesarićevim „Kozmičkim žonglerima“ i Muradbegovićevu „Bijesnom psetu“. Posljednji uvjerljiviji odjek ekspresionizma datira iz 1929. godine, a zamjećuje se u drami „Grbavica“ Stjepana Mihalića, ujedno i jednog od prvih dramatičara koji je pisao pod utjecajem Krležinih dramskih djela*.

[143] Usp. Šicel (2007).

3.2. **Izvori hrvatskog književnog ekspresionizma**

Za nastanak i razvijanje ekspresionističke poetike u hrvatskoj književnosti i kazalištu zaslužna su dva *izvora*, preko kojih hrvatski ekspresionizam započinje i razvija svoju poetiku i uspostavlja dominaciju u hrvatskoj književnosti i kazalištu u drugom i većem dijelu trećeg desetljeća 20. stoljeća[144]. Prvi izvor hrvatski je ekspresionizam pronašao u književnoj i kazališnoj (te ostaloj umjetničkoj) poetici hrvatskog modernizma[145]. Brojni pisci hrvatske moderne u svojim su književnim djelima odražavali određene elemente i obilježja koja će kasnije postati dijelom poetičkih obilježja ekspresionizma. Šicel (2007) tako navodi da se elementi ekspresionizma mogu pronaći kod Antuna Gustava Matoša, Janka Polića Kamova[146] i Frana Galovića, Maraković (1997a:82) naglašava kako ekspresionizam *ima i u hrvatskoj literaturi bar donekle svoj organski razvoj*, spominjući u tom kontekstu Matoša, Kamova, Ivu Vojnovića i Milana Begovića, Milanja (2000c:11) označava Kosora, Andrića i Miličića kao predstavnike *faze još nekanonizirana ekspresionizma*, a Franić (1969) tvrdi kako su *pokretači* [hrvatskog] *ekspresionizma* Kamov, Cesarec, Čerina[147], Kranjčević, Đalski, Leskovar, Galović i Nehajev. Marjanović (1998:372) u eseju *Hrvatska književnost i njezino obilježje* već 1910. godine prijelaz iz moderne u avangardu ingeniozno opisuje kao *treću borbu na hrvatskoj književnoj sceni*: *Treća: najžešća i najdublja borba planula je u drugoj polovici devetoga decenija i u početku prvoga decenija ovoga vijeka. Bila je to borba oko „Moderne“, zapravo borba za potpunu slobodu stvaranja, za slobodu kritike, za najnovija prava i pokušaje po uzoru zapadnih literatura francuske i njemačke. Borba je pretežno teoretska i publicistička, postala i osobna i društvena, preporodila je više umjetnost, pa kritiku i štampu negoli je beletristiku*. Kao preteče ekspresionističke drame Vučetić (1960:49) navodi

---

[144] Vučetić (1960:41) također navodi dva izvora *našeg ekspresionizma*: *vizionarske-fantastične pojave iz književnog previranja iz godina prije Prvog svjetskog rata* i *njemačko-bečki ekspresionizam*.

[145] *Domaćem* ekspresionizmu, tvrdi Petre (1957:87), *genezu treba tražiti upravo u predstavnika Moderne*.

[146] Kamovljeva književna poetika i većina njegovih književnih tekstova svih triju književnih rodova odražavaju tipične ekspresionističke elemente pa u određenoj smislu Janka Polića Kamova možemo, iako ne kronološki, gotovo smatrati ekspresionističkim autorom. Za njegove dramske tekstove Petlevski (2000:53) zaključuje *da je riječ o djelima pisanim stilom koji u mnogočemu podsjeća na stil ekspresionističke drame*. *U dramskoj vizici poput Kamovljeve*, nastavlja Petlevski (2000:59), *ekspresionistički, pobunjeni junak čija dramska priča počinje u trenutku rađanja osjećaja nelagode i mučnine pri suočenju s društvenim, stvarnosnim okruženjem, doživljava poraz*.

[147] Vladimira Čerinu Franić (1969:8) označava kao *sponu između dvaju književnih perioda, između agoničnih trzaja moderne i prvih nastupajućih trenutaka hrvatskog ekspresionizma*.

Matoševe pokušaje u drami, zatim drame Janka Polića Kamova pa i Kosorov „Požar strasti“, a ima i znakova čak kod Ante Tresića-Pavičića. Hećimović (1968:118) kao ključnu godinu za izvor hrvatskog dramskog ekspresionizma navodi 1895. godinu *kad Ivo Vojnović istupa pred javnost s „Ekvinocijem“*, a kao dramske uzore hrvatskog dramskog ekspresionizma nabraja i Srđana Tucića, Milana Ogrizovića, Petra Petrovića Peciju, Josipa Kosora i Milana Begovića[148].

Drugi izvor hrvatskog umjetničkog ekspresionizma, znatno utjecajniji i utjecajem mnogo naglašeniji, bio je njemački ekspresionizam koji se u svim umjetničkim oblicima nesumnjivo i neosporno odrazio na umjetničko stvaralaštvo hrvatskog ekspresionizma, koji se pojavio, kako Franić (1969:1) naglašava, *pod presudnim i isključivim utjecajem njemačkog, odnosno njemačko-bečkog ekspresionizma*. Blizina prostora Njemačke i zemalja njemačkog govornog područja, geo-politička i društvena povezanost i činjenica kako je većina ekspresionističkih umjetnika boravila, ili na studijima ili na nekoj vrsti umjetničkog „usavršavanja“ u tim državama, rezultirali su vrlo brzim širenjem ideja i postavki njemačkog umjetničkog ekspresionizma na umjetnička strujanja zemalja u blizini, između ostalih i Hrvatske. Presudnu ulogu za širenje utjecaja ideja njemačkog ekspresionizma na hrvatsko umjetničko stvaralaštvo odigrali su njemački ekspresionistički časopisi *Der Sturm* i *Die Aktion* čije su teorijske i *manifesne* postavke i umjetnička ostvarenja poslužila kao temelj za osnutak, uspostavljanje i razvijanje ekspresionističke poetike na našoj umjetničkoj sceni[149]. *Der Sturm* i *Die Aktion* izravno su utjecali na stvaranje hrvatskih ekspresionističkih časopisa, koji su poput svojih njemačkih uzora, bili najzaslužniji za „pokretanje“ ekspresionizma u Hrvatskoj i stvaranje pogodne klime za rast ekspresionističke poetike u, prvenstveno, hrvatskoj književnosti i kazalištu, ali i slikarstvu i ostalim umjetnostima. U hrvatskim su se ekspresionističkim časopisima prvi puta pojavila manifesna obraćanja i programske postavke hrvatskog ekspresionizma, a kao što je to slučaj i u njemačkom ekspresionizmu, kroz najvažnije

[148] Hećimović (1968:121) naglašava kako su *uza sve zablude u radu, uza sva lutanja i uzaludna eksperimentiranja ti dramatičari učinili mnogo, otkrili su neke nove mogućnosti u relacijama dramaturgije i scene, osvježili su naš scenski jezik i usavršili formu i smisao dijaloga a dali su, napokon, i nekoliko tekstova antologijske vrijednosti hrvatskoj književnosti, među kojima se svakako izdvajaju Vojnovićeva „Dubrovačka trilogija“, naturalistički intonirani „Povratak“ Srđana Tucića, Ogrizovićeva „Hasanaginica“ i Kosorov „Požar strasti“*.

[149] Žmegač (1986:77) navodi kako se *putovi i lutanja hrvatske književnosti u znaku ekspresionizma dovode u vezu s djelovanjem njemačkih publikacija, napose nekih časopisa i antologija*.

hrvatske ekspresionističke časopise prošli su i svoj trag ostavili svi važniji hrvatski ekspresionistički autori.

Najvažniji, svojim odjekom najznačajniji i za širenje ekspresionističkih utjecaja najzaslužniji bili su hrvatski ekspresionistički časopisi *Vijavica, Juriš* i *Kokot*. Kronološki prvi, časopis *Kokot*, počeo je izlaziti 1916., a prestao izlaziti 1918. godine. Uređivao ga je najkarizmatičniji i najkontroverzniji hrvatski ekspresionistički književnik i svojevrsni teoretičar ekspresionizma, Ulderiko Donadini, koji upravo u *Kokotu,* koji je prema nekim izvorima dobio ime u sjećanje i zahvalu Antunu Gustavu Matošu, objavio svoje, i uopće hrvatske, prve programske poglede na poetički sklop ekspresionizma. Njega uskoro, 1917. godine slijedi časopis *Vijavica*, koji je izlazio do 1918. godine i kojeg je uređivao Antun Branko Šimić, da bi ekspresionističku poetiku i književno umjetnička nastojanja nastavio u, vjerojatno najznačajnijem hrvatskom ekspresionističkom časopisu *Jurišu*[150]. *Juriš*, kojeg je Šimić uređivao zajedno s istaknutim ekspresionistima Nikom Milićevićem i Gustavom Krklecom, a čiji su likovni urednici bili istaknuti hrvatski ekspresionistički slikari i ilustratori Ljubo Babić i Milan Steiner, izlazio je samo 1919. godine, ali je svojim programskim i manifesnim tekstovima i književnim i umjetničkim ostvarenjima te sudjelovanjem gotovo svih važnijih hrvatskih ekspresionista koji su u njemu objavili svoje uratke ostavio nemjerljiv trag na razvoj i ogroman utjecaj ekspresionizma na tadašnju hrvatsku književnu i umjetničku scenu. Šimić će se kasnije okušati u uređivanju i vođenju još dvaju časopisa koji su, također, ostavili značajan ekspresionistički trag u hrvatskoj književnosti, časopis *Književnik* te časopis *Savremenik*, koji je tijekom 1923. godine uređivao zajedno s Milanom Begovićem.

Svi su ovi, navedeni časopisi svoj uzor imali ponajprije u njemačkom ekspresionističkom časopisu *Der Sturm*, a za hrvatski su ekspresionizam važna još dva časopisa koja su svoj uzor pronašli u drugom njemačkom ekspresionističkom časopisu, *Die Aktionu*. Riječ je o časopisu *Plamen* koji je izlazio samo tijekom 1919. godine pod uredništvom Miroslava Krleže i Augusta Cesarca te likovnim uredništvom Ljube Babića, koji je, uz svoj književno-umjetnički ekspresionizam, imao i političke i ideološke tendencije i uz književni i umjetnički prikaz „stvarnosti“, prikazivao i društveno-povijesnu i političku stvarnost toga vremena. Drugi je časopis *Zenit*, koji je izlazio od 1921. do 1926. godine i kojeg je uređivao Ljubomir Micić, a

[150] Kako Žmegač (1986:84) naglašava, *približavanje shvaćanjima i poetološkom vokabularu njemačkih ekspresionista najuvjerljivije dokumentiraju programska načela iznesena u prvom broju časopisa Juriš*.

koji je uz njemački *Die Aktion* bio jedan od *najradikalnijih* i u svojim zahtjevima *najekstremnijih* ekspresionističkih časopisa u Europi. *Zenit* je, naime, osim svojih književnih i društveno-političkih tekstova objavljivao i radikalne programske tekstove o *apsolutnoj* i *totalnoj* borbi za promjenu „starog“ mišljenja i svjetonazora i uspostavljanju Novog tipa umjetničkog izražavanja, a u svojim je radikalnim zahtjevima iz početno više ekspresionističkog prerastao u paradigmatski dadaistički časopis.

3.3. **Obilježja i osnovne postavke hrvatskog književnog i dramskog ekspresionizma**

Poput njemačkog i hrvatski se ekspresionizam, gotovo u potpunom podudaranju s njemačkih, dijeli na dvije *struje, tipa* manifestacije. Prva *struja* odnosni se na *apstraktni, spiritualni, kozmički* ekspresionizam kao *utopija univerzalnog jedinstva i dinamičko shvatanje života i umetnosti*[151]. (Vučković, 1979:218) Ovoj struji pripadao je najveći broj autora i djela hrvatskih ekspresionističkih umjetnika, a prema Matičeviću (2008:14), *uporišne točke* su mu bili Šimić i Donadini. Druga struja hrvatskog ekspresionizma, *aktivistički, revolucionarni* ekspresionizam, *svoju političku viziju razvijala je*, kako Vučković (1979:103) objašnjava, *u smeru socijalnih zametaka predratne socijalističke misli, preobražene u vezi sa revolucionarnim kretanjim u evropskim zemljama*[152]. Kao i u njemačkom slučaju, ovaj je tip ekspresionizma nastojao umjetničkim putem „revolucije" potaknuti društveno-političku svijest ljudi i svojim je tekstovima progovarao ne samo o strogo umjetničkim, već i ideološkim i društvenim pitanjima svoga vremena, a istaknuti predstavnici ovog tipa ekspresionizma u hrvatskoj književnosti bili su Miroslav Krleža i August Cesarec i „njihov" časopis *Plamen*.

Osnovna obilježja hrvatskog ekspresionizma bila su u najvećem slučaju jednaka osnovnim obilježjima europskog ekspresionizma, uz određene specifičnosti umjetničke, društveno-povijesne i političke situacije tadašnjeg vremena[153]. Prema Vučkoviću (1960:53) *ekspresionizam u Hrvatskoj već rano pokazuje dvije osnovne tendencije, dva osnovna idejna smjera. Po jednom se ekspresionizam i ekspresionističko traženje orijentiraju prema*

---

[151] Vučković (1979:218) naglašava kako je *ovaj dinamički kosmički utopizam bio izraz traženja carstva utopije koji bi odvratio pogled od užasne stvarnosti i političke nesređenosti u zemlji posle rata, pa je imao značenje pesničke nadogradnje, na jednoj strani, a na drugoj, bio je rezultat traganja za idejom panhumanizma, stvaranjem lika svečoveka, toliko karakterističnog za novu antroplogiju ekspresionizma*.

[152] U konceptu ovog tipa hrvatskog ekspresionizma, *počinje se isticati ideja integralnog života, kojeg treba revolucionisati akcijom, preobraziti revolucijom, ili umetnički transponovati nekom apsolutno novom formom*. (Vučković, 1979:23)

[153] Hećimović (1968:160) piše da se ekspresionizam u Hrvatskoj javlja u određenoj mjeri *u modificiranoj varijanti usklađenoj s htijenjima, razočaranjima i revoltom mlade generacije hrvatskih pisaca koji u uzavrelom ratnom i poratnom vremenu žele izraziti svoju bol, nezadovoljstvo i nespokojstvo, bunt i prezir, nalazeći u tom nastojanju podršku u težnjama ekspresionizma koji je usmjeren srodnim htijenjima i raspoloženjima*. U tom kontekstu, kako Bogner (1997c:353) naglašava, da *rušenje i apsolutna negacija postaju religijom mladih naraštaja*.

društvenom čovjekovu biću, prema socijalnim temama. (...) Po drugom smjeru ekspresionizam stremi fantastici ali se izrođuje i u subjektivizam, t.j. biva izvorom onih mlakih i dandystičkih galama i nebuloza, koje se mogu podvesti pod dadaizam, zenitizam i tome slično. A to je, pravo rečeno, još jedan oblik dekadencije[154]. No najglasnija težnja i umjetnički poziv autora i teoretičara koji su se u izvornom vremenu bavili ekspresionizmom bio je zahtjev za originalnošću i *vlatitim ekspresionizmom*.

Donadini (2008:144), za današnje pojmove pomalo i kontroverzno, 1917. godine u svom programskom tekstu *Vaskrsenje duša* zaključuje da *što treba da nas osvajaju drugi narodi kad ih mi već čekamo obučeni u njihovu uniformu, kad se služimo njihovim jezikom, mislimo u njihovom duhu, i živemo njihovim životom (...) mi sami postajemo tuđinci u ovim krajevima kojima će nekom čudnovatom logikom od sveukupne nacionalne karakteristike ostati samo jezik*. Slične misli iznosi i Mesarić (2008:296) u svoj eseju *Ideja o Intimnom teatru* u kojem iznosi tezu o *intimnom teatru* koji *nema nikakvih tuđih revolucionarnih obilježja*. Vodeći se stavovima i zahtjevima vodećih hrvatskih ekspresionista, Milanja (2000a:20) konstatira *da hrvatski ekspresionizam nije puko "preslikavanje" njemačkoga*[155]*, da se on javlja, unatoč plodonosnim poticajima, gotovo paralelno*[156] *(naročito u slučaju Krleže), te da činjenica što*

[154] Marjanović (1998:388) u eseju *Naše doba i naša umjetnost* 1914. godine piše: *Ovo naše doba buči i kipi, ono zebe i srlja, to je doba drhtavica pred velikim neizvjesnostima, doba slutnje o velikim stvarima. Ovo nije doba nijanse, nego jakih linija, velikih ploha, glomaznih pokreta, snažnih podviga ili očajnoga krika; doba aglomeracije više nego fine diferencijacije, doba oštre markantnosti više nego suptilne distinkcije; doba životnih instinkata više nego utančanih senzibilnosti; doba velike, opće nesigurnosti i nestaloženosti i zato puno divljine i senzacionalnosti. Nimalo sentimentalno doba. Ima heroizma, ima elementarnosti, ima propinjanja, ima patosa ovo naše vrijeme i onda kada rađa niskoćama, kukavnostima i podlostima. Doba nada više nego vjere, doba težnje više nego čeznuća, doba nemilo i kruto, koje ne daje nikome da ostaje u toplome gnijezdu. I ovo doba traži svoju umjetnost* ili kako Bogdanović (1977:122) 1929. godine piše: *Naša nova literatura je izraz vremena i njegova duša* koja *ide pred vremenom, kao izraz jednoga novoga stanja u psihologiji suvremena čoveka*.

[155] Ono što ga razlikuje, prema Vučkoviću (1979:11), *jeste aktiviranje nacionalne problematike zajedno sa stvaranjem mitova: negovanjem književnih tendencija koje imaju pretežno nacionalno obeležje.*

[156] *Eksplicitne* odrednice žanrovskog sustava hrvatske avangarde (u smislu njezina nastanka u hrvatskoj književnosti, zapravo ekspresionizma) koje se, prema Slabinac (1988:64), *očituju u prevladnu mnoštvu manifestativnih, programatskih, kritičkih i sličnih diskurzivnih proglasa, odredbi, napomena i autorskih iskaza, koje ujedinjuje sličan poetički interes, borba za sličan književni ideal* nastaju gotovo paralelno s istim pojavama u njemačkom ekspresionizmu i, za zaključiti je, znatno su snažnije, „glasnije", sadržajnije i utjecajnije na književno ekspresionističko stvaralaštvo, književno-umjetničku i kritičarsku okolinu i uopće društvenu svijest o i oko hrvatskog ekspresionizma, nego što su to iste pojave, odnosno *eksplicitne* odrednice njemačkog

je što je umnogome parafrazirao sferu teorijskoga šturmovskoga i Kandinskijeva uma, kako će se to pokazati u slučaju A.B. Šimića, da toga dakle sfera njegova praktičkoga uma, njegova primarna pjesnička praksa u vrijednosnom estetičkom smislu nimalo ne zaostaje za europskom.

Uz liriku najplodonosnija manifestacija hrvatskog ekspresionizma, ona dramska, nastala je na načelima koja Milanja (2002:47), govoreći o osnovnim idejama hrvatskog ekspresionističkog *teorijskog uma* kategorizira u pet skupina: *teza o očiglednosti*, koja pretpostavlja *fenomenološko-ontološki povratak pojavnosti bića i stvari*; *teza o nelogičnosti*, koja se ostvaruje u donkihotovskoj *ideji vjere i nade*; *teza o* ničeanskom *Novom čovjeku*, u kojoj se pojavljuje *subjekt koji će nositi drukčiji, novi svijet*; *teza o ego-centričnosti* u kojoj se manifestira egocentričnost subjekta *kao slobode i središta svijeta* te *teza o mitopoetskoj koncepciji pjesničkog jezika*. Obilježja hrvatskog dramskog ekspresionizma u potpunosti se podudaraju s izvornim obilježjima ekspresionističke dramske poetike i na planu izraza i na planu sadržaja[157]. Dramske tekstove hrvatskog dramskog ekspresionizma obilježavaju svojstva žanrovsko-stilske hibridizacije[158], miješanja svojstava različitih dramskih vrsta, čak i različitih književnih rodova i stilskih izričaja[159], a dramski tekstovi nerijetko djeluju fragmentarno, nedovršeno i necjelovito. Na strukturnom i kompozicijskom planu dramski tekstovi, u svojoj spomenutoj fragmentarnosti, „nedovršenosti“ i „necjelovitosti“ napuštaju tradicionalni kompozicijski dramski plan, koji se najviše očituje u odbacivanju tradicionalnog

---

ekspresionizma u kontekstu njemačkog ekspresionizma, između ostalog i zbog činjenice kako takvih *odrednica* i nije bilo pretjerano puno u njemačkom ekspresionizmu, koji se više fokusirao na neposredno umjetničko stvaralaštvo nego na programsko-manifesne tekstove. Ipak, u kontekstu *implicitnih* odrednica žanrovskog sustava avangarde/ekspresionizma, koje su prema Slabinac (1988:64), *oprimjerene u književnim strukturama načela poetike epohe*, hrvatski ekspresionizam zaostaje za njemačkim i u kronološkom, i u estetskom, i u količinskom i u vrijednosnom, odnosno utjecajnom smislu.

[157] Prema Vučetiću (1960:49), *ekspresionizam u našoj drami (...) javlja se prvenstveno kao reakcija na dosadni i retorički romantizam, pseudofolklornu dramu i blijedi realizam. On je značio revoluciju protiv nesnošljivog i ustajalog stanja u našoj drami i teatru, izraz potrebe da se i u teatru neposredno progovori o stanju savremenog čovjeka, a da se skine s dnevnog reda propagandni plakat, naivnost i tetarski formalizam, fraza i parola*.

[158] Kako Slabinac (1988:96) naglašava, *konfuzija žanrova, kakva je zahvatila avangardnu europsku književnu scenu, postoji, dakle, i u našoj literaturi*.

[159] Ekspresionistički se teatar, prema Šicelu (2007:104), *javlja posve novim traženjima književno-dramskog izraza, dakako, i scenskog, katkad i drastično različitijeg od tradicionalnog i postojećeg* i koji se, prema Hećimoviću (1968:120), *polako oslobađa uskih i omeđenih tematskih šablona i diletantskih obrada*.

dramskog poimanja činova, scena i prizora i uspostavljanju „novog“ kompozicijskog elementa, dramske slike, kao dominantne kompozicijske dramske cjeline; činovi, scene i prizori, pak, kada i postoje, gube svoju osnovnu funkciju koju su imali u dotadašnjoj dramaturgiji i postaju „tek pauze“ u dramskoj radnji, što će se vidjeti na primjeru dramskih tekstova Josipa Kulundžića.

I ostali dramski elementi u potpunosti preuzimaju ekspresionističke dramske postavke: dramska radnja prestaje biti „najvažniji element“ dramskog teksta, postaje nestalna, maglovita, a često se u dramskim tekstovima ekspresionizma događa potpuni izostanak dramske radnje, koju zamjenjuju dijaloške epizode koje se gotovo u potpunosti sastoje od, ponekad i krajnje nepovezanih, tematsko-motivskih sugestija koje se izmjenjuju brzo, dinamično i po ekspresionističkom dramskom principu *akcije*; dramski likovi u najvećoj su mjeri prikazani tipski, figuralno ili karikaturalno, izostaje im podrobnija psihološka karakterizacija, a temeljeni su na manjem broju, često nestalnih identitetnih odrednica; dramski zapleti i raspleti te dramski sukobi između likova slabo su motivirani, gotovo proizvoljni ili potpuno izostaju; govori su likova nepovezani, nejasni, magloviti, fragmentarni, često irealni i fantastični, a nerijetko uopće ne služe suvisloj komunikaciji; didaskalije su uglavnom kratke, ironične i nefunkcionalne u odnosu na repliku kojoj pripadaju, a ponekad čak imaju ulogu *zasebnog* teksta ili svojevrsnog interteksta; prostorno-vremenske odrednice u tekstu nerijetko su nepotpune i nejasne, dolazi do čestog „odstupanja“ od mjesta i/ili vremena radnje, brisanja granica prostora i kaotične vremenske isprepletenosti, miješanja, s jedne strane, vremenskih odrednica prošlosti, sadašnjosti i budućnosti te, s druge strane, realne, konkretne stvarnosti i stanja irealnosti, snova, podsvijesti i fantastike.

Hrvatski je dramski ekspresionizam trajao relativno kratko i u određenoj mjeri nekontinuirano[160], no svojim je snažnim djelovanjem i određenim brojem dramskih tekstova koji posjeduju neupitnu vrijednost ostavio značajan utisak na književno-kazališna razdoblja koja dolaze nakon njega. U kontekstu hrvatske književne (ali i umjetničke) avangarde, ekspresionizam je svojim vijekom trajanja, masovnošću umjetnika i umjetničkih djela i

[160] Petlevski (1995:102) zaključuje kako se *ekspresionizam u Hrvatskoj pojavljuje kroz niz pojedinačnih ekspresionističkih stilskih pomaka i proboja koji su nerijetko bili i unutar književnih opusa hrvatskih dramatičara koji su se na njih odvažili tek jedna izdvojena etapa*. Sličnu je misao iznio i Hećimović (1968:114) koji objašnjava kako u kontekstu ekspresionističke dramaturgije kod *većine hrvatskih dramatičara ne postoji stvaralački kontinuitet*.

značajem koji je ostao iz njega, nesumnjivo vodeći i najznačajniji umjetnički smjer hrvatske avangarde.

3.4. **Josip Kulundžić u kontekstu hrvatskog (dramskog) ekspresionizma**

Josip Kulundžić rođen je u Zemunu 1. kolovoza 1899. godine. Bio je uspješan književnik, ali i svesrdni kazališni čovjek, redatelj dramskih predstava i opernih djela, dramaturg, kazališni teoretičar i kritičar, obnašao razne dužnosti u kazališnim upravama, urednik teatroloških časopisa, a u drugoj polovini života kazališni pedagog i profesor na dramskim studijima. Njegov umjetnički i profesionalni put sastojao se od raznih funkcija, a njegovo umjetničko i stručno stvaralaštvo prošlo je kroz razne faze u vremenu u kojem je živio, no četiri su ključne poveznice uz koje je Kulundžić ostao trajno i neprekinuto vezan kroz svoj umjetnički i profesionalni život: kazalište, drama, ekspresionizam i pirandelizam.

Studio je dramaturgiju i dramsku režiju na sveučilištima u Berlinu, Dresdenu, Pragu i Parizu gdje je od najranijih dana svog bavljenja teatrom upoznao s najnovijim književnim i kazališnim strujanjima na europskoj književno-kazališnoj sceni, što će na njegovo stvaralaštvo i profesionalni razvoj ostaviti neizbrisiv trag. Vrijeme provedeno na studiju, posebno u Berlinu, Dresdenu i Pragu, upoznat će ga s izvornim, njemačkim ekspresionizmom, njegovim osnovama i poetičkim postavkama koje će bitno utjecati na njegovo dramsko stvaralaštvo te s književnim stvaralaštvom i teatrološkim svjetonazorom talijanskog dramatičara Luigija Pirandella, koji će (p)ostati trajna referentna točka njegova stručnog, teorijskog pogleda na dramu i kazalište, ali i njegova umjetničkog stvaralaštva.

Kulundžić 1921. godine postaje, prvo asistent, onda i samostalan dramaturg Hrvatskog narodnog kazališta u Zagrebu, u vrijeme kada je intendant bio Julije Benešić, a redatelj Branko Gavella, a obojica spomenutih postat će iznimno važni ne samo za primanje Kulundžića u teatrološki svijet, nego i za njegov umjetnički i stručni razvoj. U tim godinama Kulundžić postaje i profesor na Glumačkoj školi u Zagrebu što će dodatno učvrstiti njegov profesionalni razvoj, ali i otvoriti još jedan smjer njegova bavljenja dramom i kazalištem. 1926. godine postaje ravnatelj Drame HNK-a u Zagrebu i uključuje se u urednički rad kazališnih časopisa *Comoedia* i *Hrvatska pozornica*. 1928. godine, Kulundžić zbog navodne svađe s upravom HNK-a u Zagrebu, odlazi prvo u Osijek, u Novosadsko-osječko pozorište prihvaćajući ulogu redatelja dramskog programa, a već sljedeće godine prelazi u Narodno

pozorište u Beogradu[161] u istoj funkciji koju će jedno vrijeme obnašati usporedno s funkcijom redatelja Opere, da bi se pred kraj profesionalne karijere usredotočio isključivo na režiju opernih djela. Od 1949., odnosno 1952. u potvrđenoj funkciji pa do umirovljenja 1968. godine Kulundžić je radio kao pedagoški djelatnik i profesor na Akademiji za pozorišnu umetnost u Beogradu gdje je predavao niz kolegija vezanih za povijest drame, opere i kazališta, kazališne režije i kazališne glume. Od 1965. do 1969. godine uređivao je novosadski kazališni časopis *Scena* u godinama kada se taj časopis etablirao kao jedan od najvažnijih teatroloških časopisa u bivšoj državi čemu je uvelike doprinio i Kulundžić. Neosporno jedan od najočiglednijih primjera svesrdnog kazalištarca, Josip Kulundžić bavio se svojim umjetničkim, stručnim i profesionalnim radom vezanim uz kazalište gotovo sve do svoje smrti, 1. prosinca 1970. godine u Beogradu.

Umjetničko stvaralaštvo Josipa Kulundžića gotovo se u potpunosti veže uz dramsko stvaralaštvo[162], a ono je, pak, neodvojivo od ekspresionističke poetike, koja će Kulundžićevo dramsko stvaralaštvo pratiti i u godinama kada formalno ekspresionizam završava. Kao dramski pisac, Kulundžić je predstavljao jednog od najizraženijih i najaktivnijih dramatičara „novog naraštaja“[163] hrvatskih dramskih pisaca toga vremena i uz, Miroslava Krležu, kasnije

[161] Opisujući njegov doprinos hrvatskoj (dramskoj) književnosti, Senker (1996:99), pomalo nerazumljivo i nejasno što bi zaključak trebao biti, konstatira da *Josip Kulundžić nije ispunio očekivanja, a k tomu se preselio u Beograd te počeo pisati srpskim jezikom*. Ne ulazeći ni u kakve, posebno ne političke i ideološke, rasprave, osim književno-teatroloških estetskih, za potrebe rada, iznijet će se tek Sabljakov (1999:85) citat prema kojem je Kulundžić *svojim pismom potvrdio da se smatra sastavnim dijelom hrvatskog književnog izraza*. Radi se o Kulundžićevu pismu Dubravku Jelčiću s nadnevkom 21. lipnja 1964. godine.

[162] Osim dramskih tekstova Kulundžić je napisao i ekspresionistički, *fantastični, poetski* roman *Lunar*, objavljen 1921. godine, *fantazmagoričnu priču, svojevrsnu bajku*, kako Jelčić (1997:245) navodi, *o ekspresionističkom pjesniku, mjesečaru, tajanstvenom* čudaku, a po Jelčiću, *Lunar ide u red najuspjelijih proznih radova našeg ekspresionizma*. Nemec (2002:90) objašnjava kako *Lunar provlači kao provodni motiv tezu o mislima koje struje kroz živce poput električne struje ('Misao ide' jest i motto romana.) i o izmjeni i pretakanju duhovne energije među ljudima. Umjesto prezentacije 'objektivne stvarnosti', umjesto povijesne i zemljopisne situairanosti, u Lunaru se konstituira simbolički pejzaž, bajkoviti svijet, zbiljnost 'iz glave'. U ime sugestivnosti i efektivnosti fraze žrtvuje se referencija i konkretna sadržajnost pa se ne može govoriti o fabulaciji u uobičajenom smislu riječi*. Prema Nemecu (1998:96), *glavni je lik* [*Lunara*] *apstraktna, tipično ekspresionistička figura mjesečara, pjesnika i mistika koje se želi osloboditi od svega materijalnog i doseći više forme života*.

[163] Prema Batušiću (1978:333), *u razdoblju između dva rata (...) mlađi pisci, od Strozzija, Feldmana i Kulundžića do Mesarića i Senečića pokazat će ne samo umješnost slijeđenja onodobnih europskih stilskih strujanja, nego i zamjetnu tehniku dramskog komponiranja*. Šicel (1997:166) navodi, da *među piscima koji su*

će postati najplodonosniji i najvažniji predstavnik hrvatskog dramskog ekspresionizma. Već u svojim prvim dramskim tekstovima Kulundžić ocrtava konture svoje specifične dramske poetike[164], koja se sastojala od snažnijih ekspresionističkih obilježja pomiješanih s, u početku tek u nagovještaju, ali kasnije jasno vidljivim pirandelističkim signalima, koje će Kulundžić, neovisno o svojim snažnim i jasno razrađenim teorijsko-kritičkim antipirandelističkim postavkama, varirati od stidljivog, ali prisutnog pirandelizma do „glasnog" antipirandelizma, koji će se naposljetku stopiti u originalan i Kulundžiću svojstven a*ntipirandelistički pirandelizam*, o kojem će biti riječi.

Iako je, posebno u svojoj *prvoj* ekspresionističkoj dramskoj fazi, bio pod snažnim utjecajem njemačkog dramskog ekspresionizma, kako Jelčić (1965:76) naglašava, *oslanjao se na težnje i iskustva njemačke ekspresionističke dramaturgije, tada najutjecajnije tendencije u evropskoj umjetnosti*, Kulundžić je, primjećuje Hećimović (1976:456), donosio *nešto novo*[165] *što je na neki način provociralo, oduševljavalo ili iritiralo*, a njegovi pogledi na dramu i kazalište, navodi Vučković (1979:164) *formulisani su sa preciznošću profesionalnog dramskog pisca i poznavaoca pozorišne tehnike*[166]. Kulundžićeva se poetika sastojala od dviju ključnih tendencija koje su utjecale na sva ostala poetička obilježja, a manifestirale se na dva različita načina; od jasno postavljenog ekspresionističkog svjetonazora koji se manifestira kroz njegov stav i umjetnički habitus[167] te specifičnog i (samo) njemu svojstvenog *antipirandelističkog pirandelizma*[168] koji u njegovim teorijskim i stručnim tekstovima oštro

---

dali svoj prilog ekspresionističkim pokušajima važno mjesto zauzima Josip Kulundžić, a Jelčić (1997:245) naglašava, da je Kulundžić *bio pisac s programom. Želio je našu dramsku književnost unaprijediti i dovesti u korak s tadašnjim europskim nastojanjima*.

[164] Koja je, prema Novaku (2003:344), *slijedila ekspresionistički stil ili polemizirala s Pirandellovim načelima*.

[165] Jelčić (1965:76, 79) objašnjava da je Kulundžić *kao pisac više volio slučajne nego motivirane, logički pripremljene i očekivane događaje u dramskoj radnji*, i sjajno poentira da je Kulundžić dramatičar *koji je dosljedniji u traženju teatra u životu nego života u teatru*.

[166] Vučković (1979:163) zamjećuje da je rijetko tko *kod nas u prvoj polovini dvadesetih godina tako dosledno i uporno kao Kulundžić insistirao na razdvajanju stare, klasično-naturalističke drame i nove simbolističko-ekspresionističke*.

[167] U tom kontekstu Milanja (2000c:15) iznosi jednu važnu opasku po kojoj Kulundžićevo *određenje ekspresionizma* nastaje *kao reakcija na naturalizam i objektivizam* i ispoljava se *kao stanje duha, a ne samo stila*.

[168] Koji se manifestirao, kako Cvitan (1982:136) primjećuje, u trajnoj *borbi protiv Pirandella, čak i kad je postajala propaganda pirandelizma*.

napadan i negiran, a u njegovu se stvaralaštvu u određenim dramskim elementima ispoljava povremeno u pozitivnim, povremeno u negativnim, a najčešće u kombinaciji tih dvaju očitovanja.

Dramsko stvaralaštvo Josipa Kulundžića gotovo je isključivo vezano uz ekspresionističku dramatiku[169] i može se podijeliti u tri faze: *prvu* fazu njegova ekspresionističkog stvaralaštva, *drugu* fazu njegova ekspresionističkog stvaralaštva i posljednju, fazu *zakašnjelog* ekspresionizma. I dok je njegova faza *zakašnjelog* ekspresionizma djelomično jasna već iz samog naziva, koji sugerira kako se ekspresionistički utjecaji i obilježja ekspresionističke dramske poetike javljaju *zakašnjelo*, odnosno u vremenu kada je ekspresionistička poetika u svom zalasku ili je već završila te kako se ekspresionistička dramska svojstva u dramskim tekstovima te faze isprepliću s nekim drugim svojstvima vremenskog razdoblja kojem ti dramski tekstovi pripadaju, kako će biti precizno pojašnjeno u dijelu rada koji se bavi ovom fazom, prve dvije faze pripadaju vremenu kada je ekspresionizam još uvijek bio aktivan i svojim su obilježjima u određenoj mjeri poprilično slične jedna drugoj.

Prva faza Kulundžićeva ekspresionističkog dramskog stvaralaštva započinje 1918. godine, kada objavljuje svoj prvi dramski tekst, *Drugi ljudi*, i traje do, načelno, 1926. godine, kada objavljuje dramski tekst *Škorpioni*, koji označava svojevrstan prijelaz iz prve u drugu fazu. U prvoj su fazi u njegovu ekspresionističkom dramskom stvaralaštvu prisutna prototipna, paradigmatska ekspresionistička obilježja[170], a dramski su tekstovi pod izravnim i vrlo jasnim utjecajem njemačkog ekspresionističkog dramskog stvaralaštva. Na planu dramskog izraza dolazi do urušavanja tradicionalnog dramskog kompozicijskog odnosa

[169] Samo dva dramska teksta Josipa Kulundžića od svih njegovih objavljenih i neobjavljenih dramskih tekstova nemaju nikakve veze s ekspresionističkom dramaturgijom i njima se ne mogu pronaći elementi ekspresionističke poetike. Radi se o dvama tekstovima dramske duologije o obitelji Dombrovski, dramskim tekstovima *Klara Dombrovska* i *Firma se skida*, koji su zapravo svojevrsne *varijacije na glembayevsku temu*, dramski tekstovi o propasti građanske obitelji po uzoru na Krležine *Gospodu Glembayeve*, pisani u maniri obiteljske, građanske drame s utjecajima psihološke, socijalne i egzistencijalne dramatike.

[170] Jelčić (1997:245) na dramske tekstove koji pripadaju prvoj fazi Kulundžićeva dramskog ekspresionizma tvrdi kako *pokazuju sve osobine ekspresionističkog teatra, od depersonalizacije dramskih osoba i scenske transpozicije ideja, kojima je izvor u novom osjećaju svijeta i životne stvarnosti, do irealnosti i apstrakcija koje se na sceni realiziraju i konkretiziraju uz pomoć simbola*, a Senker (1984:91) navodi kako su *mladenački Krležini i Kulundžićevi tekstovi nesmiljeno napadali malograđanski svijet i njegovu idealiziranu sliku na kazališnoj pozornici*.

unutar cjeline dramskog teksta, fragmentarnosti i nehomogenosti izraza, napušta se klasični koncept dramske radnje, dolazi do izostanka jasno razvijenih zapleta i raspleta, u prvi plan dokaze nemotivirane tematsko-motivske sugestije od kojih se sastoji „fabularna linija“ dramskog teksta, likovi su uglavnom svedeni na tipske odrednice, čak i na figuralno-karikaturalne prizore, a prostorne i vremenske odrednice dramskog teksta nestalne su, nejasne i često iluzorne[171].

Druga faza Kulundžićeva ekspresionističkog dramskog stvaralaštva započinje 1926. godine dramskim tekstom *Škorpion*, koji na neki način simbolizira „prijelaz“ iz prve u drugu fazu i traje do 1928. godine, kada izlazi Kulundžićev dramski tekst *Kako će sa Zemlje nestati zlato*[172] i kada, kako je prikazano, ekspresionistička dramska poetika u hrvatskoj dramskoj književnosti počinje polako prestajati. U ovoj su fazi autorova stvaralaštva ekspresionistička obilježja još uvijek dominantna, no počinju se mjestimice ispreplitati s realističkim, ponegdje i naturalističkim dramskim svojstvima te psihološkim, socijalnim i egzistencijalnim dramskim signalima koji će obilježavati kasniju dramu. Na planu dramskog izraza i sadržaja i dalje se ističu ekspresionistička obilježja, ali ona više nisu toliko ekstremna i radikalna, a koncept izvornog, njemačkog dramskog ekspresionizma zamjenjuje viđenje hrvatskog dramskog ekspresionizma i njegova, spomenuta, specifična obilježja koja će biti prisutna kod svih hrvatskih ekspresionističkih dramatičara u trećem desetljeću 20. stoljeća[173].

---

[171] U tom razdoblju, prema Jelčiću (1965:75), Kulundžić postaje *jedan od najosebujnijih, najizrazitijih naših dramatičara među onima koji su se javili i razvili neposredno nakon prvoga svjetskoga rata, u vrijeme kada je drama, poprilično naglo, postala jedna od najrazvijenijih, a po umjetničkim rezultatima i modernim shvaćanjima možda i prva književna vrsta u hrvatskoj književnosti, najbliža evropskim težnjama i najbolja po evropskim mjerilima*. Josip Kulundžić 1921. godine za svoj dramski tekst *Ponoć* dobiva najprestižniju nagradu hrvatskog kazališta, *Demetrovu nagradu*, a njome se okitio drugi put 1926. godine kada je prestižnom *Demetrovom nagradom* nagrađen njegov dramski tekst *Škorpion*.

[172] U autorovi drugu fazu ekspresionističkog dramskog stvaralaštva ubraja se i dramski tekst *Ne suviše savjesti*, koji je objavljen 1932. godine, ali posjeduje izraženu ekspresionističku poetiku i svojim se obilježjima u potpunosti uklapa u Kulundžićevu drugu fazu, a s obzirom da nije datirano vrijeme njegova nastanka, postoji mogućnost i da je vjerojatno ranije napisan, u vremenu do 1928., odnosno 1929. godine, ali objavljen tek 1932. godine.

[173] Detaljniji pregled i objašnjenje svih ekspresionističkih obilježja pojedinih elemenata dramske strukture prikazat će se na konkretnim primjerima u pregledu dramskih tekstova obje faze ekspresionističkog dramskog stvaralaštva Josipa Kulundžića.

Opisujući Kulundžićev dramski put u kontekstu hrvatskog dramskog ekspresionizma, Branko Gavella (1960:190), jedan od najzaslužnijih za dolazak Josipa Kulundžića u Hrvatsko narodno kazalište u Zagrebu u kojem je Kulundžić „ušao“ u svijet kazališta i kazališni život i koji je jedan od najzaslužnijih za njegov profesionalni kazališni razvoj, zaključuje da je Josip Kulundžić *imao briljantan kazališni nastup; njegova je mladenačka „Ponoć“ jedno od najživotnijih naših dramskih obećanja – „Škorpion“ i „Nevjerojatni Kamić“ mada ne dostižu dramsku jedrinu „Ponoći“ još uvijek ne znače padanje literarne ambicije i umjetničkog kapaciteta*. Gavella donosi popis i vremenska razdoblja Kulundžićevih dramskih tekstova koji su prikazani u Hrvatskom narodnom kazalištu u Zagrebu: dramski tekst *Ponoć* prikazan je najviše, osamnaest puta, od 15. lipnja 1921. do 12. lipnja 1929. godine; dramski tekst *Škorpion* prikazan je sedam puta u razdoblju od 16. listopada 1926. do 2. ožujka 1927. godine; dramski tekst *Strast gospođe Malinske* prikazan je četiri puta, od 1. lipnja do 14. listopada 1930. godine; dramski tekst *Čovjek je dobar* prikazan je dva puta, 11. i 18. rujna 1953. godine, a neobjavljeni dramski tekst *Svečano poklonstvo Josipa Jurja Strossmayera* jednom, 6. studenog 1926. godine.

Kada je riječ o izvedbama Kulundžićevih dramskih tekstova u drugim kazališnim kućama, Jelčić (1965) donosi popis njegovih dramskih tekstova, vremena premijernih prikazivanja i kazališta u kojima su izvedeni: dramski tekst *Ponoć* osim u HNK-u u Zagrebu, izveden je u Hrvatskom narodnom kazalištu u Osijeku, premijerno 1. travnja 1922. godine i prikazan šest puta; dramski tekst *Misteriozni Kamić* praizveden je 1929. godine u Narodnom pozorištu u Beogradu, a doživio je i jedanaest izvedbi u HNK-u u Osijeku gdje je premijerno izveden 28. siječnja 1930. godine; dramski tekst *Gabrijelovo lice* prikazan je u HNK-u u Osijeku dvanaest puta, a premjerno izveden 23. veljače 1929. godine; dramski tekst *Čovjek je dobar*, osim kontroverzne i vrlo burne dvostruke izvedbe u HNK-u u Zagrebu, premijerno je prikazan u Narodnom gledališču u Ljubljani 1953. godine gdje je, bez ikakvih trzavica i problema, doživio šesnaest izvedbi; dramski tekst *Ne suviše savjesti* pod izvedbenim je imenom *Mašina-savest* praizveden u Narodnom pozorištu u Beogradu 1932. godine, a u istom je kazalištu 1952. godine praizveden dramski tekst *Ljudi bez vida*, dok je dramski tekst *Sudbine*, pod naslovom *Usode* praizveden 1958. godine u Narodnom gledališču u Ljubljani, a taj je dramski tekst ujedno bio i posljednji Kulundžićev prikazani dramski tekst.

4. Interpretacija dramskih tekstova Josipa Kulundžića

4.1. Drugi ljudi

Josip Kulundžić prvi se put javlja kao dramski pisac kratkim dramskim tekstom *Drugi ljudi*, objavljenim 1918. godine. Tekst koji je bliže dramskom fragmentu nego zaokruženoj dramskoj cjelini ekspresionistička je dramska skica u dijaloškoj formi s, za ovakav tip dramskog fragmenta, podužom uvodnom didaskalijom koja nema za ulogu samo početni obavještajni prikaz scenografskih rješenja i uvodne napomene o likovima, već posjeduje svojevrstan prološki karakter, za čime će Kulundžić često posezati u svojim kasnijim dramskim tekstovima. Ovaj je tekst, iako kratak i ne posjeduje dubinski razrađenu strukturu niti se tematsko-motivski snažnije razvija, indikativan i zanimljiv u kontekstu autorova opusa zbog dviju iznimno važnih značajki.

U njemu se, s jedne strane, naznačuju osnovni elementi autorove buduće poetike i dominantnih postavki koje će odrediti njegov (ekspresionistički) teatar, dok se, s druge strane, očituju utjecaji dramskog pisma velikog talijanskog dramatičara Luigija Pirandella čiji će rad u i na teatru ostati trajni pratitelj Kulundžićeva bavljenja teatrom. Dramski tekst *Drugi ljudi* poput ostalih dramskih tekstova Kulundžićeve prve ekspresionističke faze njegova stvaralaštva (koja, načelno gledajući, završava dramom *Ponoć*) pod vidljivim je utjecajem njemačkog ekspresionističkog teatra, a taj će utjecaj u određenoj mjeri ostati prisutan u Kulundžićevim dramama kroz čitav opus. U tom kontekstu i ovaj tekst predstavlja snažnu ideju „nove poetike“ ekspresionizma, buđenje „nove umjetnosti“ i rađanje „novog čovjeka“. Ove su ideje prezentirane na tipičnoj ekspresionističkoj postavci zrcalnosti zbilje, ali, kako je prikazano u uvodnim poglavljima, nemimetičke, antirealistične, odnosno one koja počiva na duhovnosti, u smislu pobjede duha nad tijelom[174], te unutarnje motivacije pojedinca koja u

[174] Ovakav koncept duhovnosti prvi se put javlja u hrvatskoj ekspresionističkoj književnosti u pjesništvu Antuna Branka Šimića koji je *kroz projicirane binarne opreke kao što su bog/žena, radost/patnja, ples/bolest, mir/borba, život/smrt i slično (re)prezentirao egzistencijalističku, metafizičku, duhovnu, identitetnu i socijalnu tematiku kao i pokušaje otkrivanja identitetnih označnica i smještanja subjekta unutar metatekstualnih i kontekstualnih svjetova pjesničkog teksta*. (Vuco, 2019) Za Šimića je upravo duh ono što pomaže subjektu da se izvuče iz vlastite nemoći i spriječi njegovo propadanje u koje ga odvlače brojne identitetne krize koje proživljava. Sličnu ideju duhovnosti iznosi i Ulderiko Donadini u svom programskom ekspresionističkom tekstu *Vaskrsenje duša* iz 1917.

ekspresionističkim idejno-tematskim sklopovima nužno vodi do snažne naglašenosti subjektivizma. U mnogim dramskim tekstovima njemačkog ekspresionizma naglašavanje na superiornosti duhovne koncepcije vodi u trancedentalnost i, u pojedinim slučajevima, krajnju alegoričnost, što će biti slučaj i u određenim dramskim tekstovima Josipa Kulundžića.

Pirandellovi utjecaji vidljivi u *Drugim ljudima* u prvom se redu odnose na konstantno ispreplitanje stvarnosti i iluzije. Pirandelističko shvaćanje teatra, prisutno i u ovom dramskom tekstu, u velikoj se mjeri zasniva na oblikovanju osobina likova kao i razradi dramske radnje pomoću opreka svijesti i podsvijesti, stvarnosti i halucinacije te zbilje i sna. Koncepcija[175] ili skup osobina lika kao i karakterizacija lika, bilo da je riječ o unutarnjoj psihološkoj karakterizaciji ili, pak, temeljnoj motivaciji lika, bez obzira radi li se o ostvarenim likovima, tipovima ili figurama, u pirandelističkom shvaćanju dramsko-kazališnog djela lik postavlja u odnos ili prema vlastitoj ili prema projiciranoj stvarnosti u kojoj, često, ne postoji jasna granica koja ju razdvaja od iluzije. Takav splet osobina lika reprezentira njegovu ulogu ne samo u svojoj vlastitoj subjektivizaciji zbilje nego ga oslobađa društvenih spona pomoću kojih razotkriva lažni moraj i izopačenost društva. Kulundžićev odnos prema liku i djelu Luigija Pirandella, što će biti detaljno prikazano kroz autorove dramske i teorijske tekstove, u velikoj je mjeri kontradiktoran. Kulundžić je u svojim teorijskim, historiografskim, kritičarskim pa i udžbeničkim tekstovima često napadao Pirandella i pirandelizam u teatru, iako je u nekim tekstovima ovoga karaktera preuzimao Pirandellove dramsko-kazališne teze i među prvima ih uvodio u aktualnu domaću teatrološku literaturu. Svoje je stručno razmatranje (anti)pirandelističkih koncepata teatra pokušavao prikazati u vlastitim dramskim tekstovima koji su, ovisno o (ne)mogućnosti ostvarivanja unutar dramskog teksta i/ili njegova postavljanja na pozornicu, odražavali značajke pirandelističkog ili, pak, antipirandelističkog dramsko-kazališnog koncepta.

Tekst *Drugi ljudi* započinje uvodnom didaskalijom koja u pomalo naturalističkom opisu prikazuje mjesto odvijanja radnje, klupsku dvoranu[176], i njezinu životopisno uređenu

[175] Prema Pfisteru (1998).

[176] Klupska dvorana kao netipično mjesto radnje predavangardnih dramskih djela zapravo je stereotipno mjesto radnje avangardnih, posebno ekspresionističkih dramskih tekstova koji često za mjesto radnje izabiru netipična, neobična i, često, suluda mjesta na kojima se odvija radnje ekspresionističkih drama. Takva se mjesta kreću od devijantnih gradskih toposa, poput napuštenih tvornica, bordela, kolodvora i slično do karnevalsko-cirkuskih pa i opskurnih lokaliteta poput groblja, obale rijeke, bolničkih zahoda i slično. Ovakvi su prostori

unutrašnjost. Naturalističkom opisu prostora suprotstavljaju se ekspresionistički žive slike predmeta koji se nalaze u prizoru parodizirajući njihovu potencijalnu ulogu u radnji. Miješanjem namjerno devijantno oslikanih predmeta i egzotično uređene scenografije odaje se dojam grotesknosti koji nesumnjivo podsjeća na scenografiju grotesknih njemačkih ekspresionističkih dramskih komada ili pozadinu ekspresionističkih filmova poput *Kabineta doktora Caligarija*. Nakon uvodne didaskalije do kraja ovog fragmentarnog dramskog teksta odvijaju se isključivo dijalozi bez izmjene prizora. Fragmentarnost i necjelovitost strukture pojačavaju dojam nedovršenosti teksta što je još jedna od odlika ekspresionističke drame. Dijalozi se u tekstu izmjenjuju bez jasno vidljivog razgovornog efekta i nisu u funkciji prijenosa informacija između govornika, čak niti u funkciji održavanja komunikacije, već više djeluju kao zasebne replike i ostavljaju dojam kao da svaki lik govori sam za sebe. Zbog nepovezanosti i učestale nelogičnosti govora u dijalozima kroz čitav tekst prevladava metajezična govorna funkcija[177], inače dominantna jezična funkcija u ekspresionističkom teatru. Drugo značajno obilježje govora u ovome tekstu odnosi se na duljinu dijaloga, odnosno količinu izgovorenih riječi. Ekspresionistički dramski tekstovi u većoj mjeri posjeduju kraće dijaloge koji uvjetuju brz i često isprekidan govor, dok su duži govori likova odlika monoloških intervencija u tekstu. No u određenim ekspresionističkim dramama, u koje pripada i ovaj dramski tekst, funkciju koja se tipično veže uz ekspresionističke monologe mogu preuzeti dijalozi. To se odvija u, kako ih Lisa Marie Anderson[178] naziva, „mesijanskim“ ekspresionističkim dramama, posebno prisutnim u kasnijoj fazi njemačkog ekspresionizma. Anderson načelno tvrdi kako su „mesijanski“ elementi najsnažnije prisutni u proročkim obraćanjima likova te u tematsko-motivskim sklopovima koje se vežu uz „mesijansku“ ekspresionističku dramu kao što su: Raj, Pakao, poplava, žrtva, Obećana zemlja, proročanstvo. Navedeni su tematsko-motivski sklopovi česti u ekspresionističkim dramskim tekstovima Josipa Kulundžića[179], a tematsko-motivske sugestije pakla, žrtve i proročanstva javljaju se u većini njegovih drama.

---

mjesta radnje i nekih Kulundžićevih drama, posebno iz prvog dijela opusa, što je još jedan dokaz o njegovoj vezi s njemačkom ekspresionističkom dramaturgijom.

[177] Za koju Pfister navodi kako se često nalazi *u poremećenosti komunikacije, u komunikaciji koja više ne funkcionira zbog prevelikog nesuglasja između kodova pojedinih dijaloških partnera.* (Pfister, 1998:179)

[178] Usp. Anderson (2011).

[179] Kulundžićev neobjavljeni, rukopisni dramski tekst *Dr. Elektar* najsnažniji je primjer „mesijanske“ ekspresionističke drame unutar njegova opusa. Ovaj tekst, kako će se vidjeti, posjeduje sva temeljna obilježja „mesijanske“ drame, koja Anderson navodi.

Upravo na „mesijanskim“ motivskim sugestijama započinje i ovaj dramski tekst, odnosno dijalog između likova Don Jovana i Posrednika. Don Jovan stereotipan je lik više društvene klase koji život provodi bezbrižno ne brinući se ni o čemu i ne tražeći previše ikakvog smisla u ljudskom postojanju: *Rado bih Vam pokazao, ali suviše sam se udobno smestio. Kažem Vam, divno sedim. Još malina sa šećernom penom i Dvořakova muzika. Jeste li već ovako kombinisali? Bogami, božanstvenost.* (Kulundžić, 1918:252) Posrednik je miran i staložen u nastupu, ali proročki intonira sudbinu svijeta: *Plamsaji svetli govore jecajem plača. Žalosna je duša moja na dogled čovečanstva i plaču je bliza.* (Kulundžić, 1918:252). U pomalo nepovezanim i semantički nesvrsishodnim replikama likovi počinju parodirati svoje stavove pretjerano naglašavajući ideje koje prezentiraju. Cinizam i parodiziranje vodi u komičnost i djelomičnu grotesknost situacije, u natruhama prikazujući pirandelistički humorizam koji se ipak ne ostvaruje u cijelosti[180]. Upravo u trenutku prije nego dijalog između Don Jovana i Posrednika preraste iz cinizma i svjesne parodije u ponavljanje i zalihost pojavljuje se lik Antikrista u ulozi svojevrsne *deux ex machine*[181]. Karnevalski parodiran Antikrist pokušao se boriti protiv starog, „izopačenog“ sustava moralnih vrijednosti, ali ta borba na kraju ne donosi promjenu nego Antikrista stavlja u poziciju nesnalaženja i izopćenosti. Ne samo da pokušaj nametanja „Novog“ poretka i svjetonazora nije zamijenio stari poredak i promijenio svijest ljudi, već je „Novo“ postalo neprilagođeno, ravnodušno i groteskno. Antikrist, kao i kod većine ekspresionističkih pisaca vidljiva aluzija na Nietzschea, pokušava promijeniti svijet i ljude, ali se svijet i ljudi okrenuše protiv njega kao najvećeg zla. Ovaj motiv izopćenja onoga koji pomaže ili pokušava promijeniti na bolje vidljiv je u dramskim tekstovima poslijeratnog njemačkog ekspresionizma, u kojima autori

[180] Da bi komičnost odnosa između Don Jovana i Posrednika prerasla, u pirandelističkom smislu, u humorističnost, nedostaje „osjećaj suprotnosti“ ili, drugim riječima, prikazana situacija ostaje u „opažaju suprotnoga“, dakle na razini komičnoga, ne ispoljavajući onu refleksiju koja joj je potrebna da postane humoristična. (usp. Pirandello, 2001.)

[181] Ekspresionistička drama, posebno njemačka, zapravo često koristi likove čija osnovna funkcija predstavlja svojevrsnu *deux ex machinu* pomoću koje uspijevaju iz ili epizodnih, nepovezanih prizora ili iz semantički izdvojenih ekskurza likova vratiti osnovni dramski tok radnje ili, pak, radnju privesti kraju. Antičko tehničko, ali i sadržajno rješenje u obliku *deux ex machine,* ekspresionistički dramski pisci uglavnom koriste za rasplet dramske radnje koja se u svom, često dramski netipičnom, razvijanju zaplela u epizode, scene ili prizore koji odudaraju od osnovne dramske radnje, a zbog nedostatka logičkih semantičkih poveznica u idejno-tematsko-motivskom okviru ili nedostatku jasno razvijenog dramskog sukoba ne mogu se riješiti same od sebe. Takva je uporaba *deux ex machine* prisutna i u određenom broju Kulundžićevih dramskih tekstova.

nagovještavaju svojevrstan kraj ekspresionizma nezadovoljni činjenicom kako ratna stradavanja i društveno-političke revolucije nisu donijele previše promjena na moralnom planu čovjeka kao pojedinca i društva u cjelini.

Tematsko-motivski plan *Drugih ljudi* sastoji se od nekih za ekspresionizam paradigmatskih tematsko-motivskih sugestija poput pobune i padanja, odnosno neuspjeha pobune vidljivih u slučaju Antikrista, ali i Posrednika. Motiv krivnje i patnje koja je u ekspresionističkoj poetici neminovni sljedbenik krivnje jedini je istinski pokretač i lika Antikrista i lika Posrednika. Obojica su vođeni krivnjom zbog neuspjeha vlastitih nastojanja i osuđeni na patnju, ali je razlika u tome što je Antikrist tu činjenicu osvijestio i na kraju se drame povlači svjestan situacije, dok Posrednik ostaje zatečen nemogućnošću djelovanja i njegova se patnja tek treba ostvariti. Osim spomenutih motivskih sugestija, javljaju se i motivi tjeskobe i straha te nezadovoljstva, a njihovo je ostvarenje postignuto uporabom metafora i simbolizacijom dramskih situacija i (djelovanja) samih likova. No iako se korištenje metafora i simbola te naglašena simbolizacija dramskih situacija likova često koristilo u ekspresionističkim dramama, u *Drugim ljudima* takva je simbolizacija ostala u, kako ju Frye naziva, *doslovnoj* fazi simbolizacije[182] u kojoj je ona prisutna tek na razini motiva u kontekstu dramske situacije, odnosno tek u imenovanju i aluziji koje to imenovanje predstavlja u kontekstu likova. Tekst odlikuje necjelovitost radnje i maglovitost fabularne linije. Čitav se tekst, zapravo, sastoji od nekohezijskih individualnih dijaloških replika likova, a izražena fragmentarnost teksta utječe na potpuni izostanak jasno koncipiranih zapleta i raspleta radnje te samim time i prave dramske napetosti. Tekst odlikuje i nemotiviranost dramskog sukoba i gotovo potpuni izostanak sukoba likova. Tek na kraju Antikrist svojim proročko-ispovjednim obraćanjem utječe na Posrednika, ali i to je zapravo prouzročeno više nesvjesno, nego planiranom motivacijom jer umjesto da donese razrješenje, Antikrist ostavlja Posrednika u psihičkom raspadu i gubitku moralnog i identitetnog uporišta[183]. Posrednik, dakle, ostaje potpuno psihički uništen, dok Don Jovan, kao i na početku, ravnodušno i veselo naručuje, ovaj put i za Posrednika, „malinu sa šećernom pjenom i Dvořaka“.

[182] Usp. Frye (2000).

[183] Na kraju ostaje paradoksalna situacija: ničeanski koncept smrti Boga pobjeđuje jer Posrednik odustaje od Oca, odnosno Boga, ali njega ne zamjenjuje Novi čovjek jer je i on doživio potpuni raspad.

Sva trojica[184] likova teksta minimalistički su likovi, površno i, u ekspresionističkoj maniri, stereotipno opisani, gotovo na granici lika-personifikacije[185] i, bez obzira na određene razlike u svom značaju u odnosu na dramsku radnju, pripadaju statički koncipiranim likovima[186]. Don Jovan, karikaturalno ocrtan, lik je iz galerije grotesknih ekspresionističkih likova. Predstavnik visokog društva zapravo je simbol malograđanskog lažnog morala, hedonistički ravnodušan na zbivanja oko sebe. On predstavlja poredak i svjetonazor kojem se, u načelu, ekspresionistička poetika suprotstavlja i protiv kojeg se bori, no izostaje njegova ne samo dublja karakterizacija, već čak i zaokružena i jasno precizirana tipska određenost. Nešto je jasnije određen lik Antikrista, iako i u njegovu slučaju nedostaje potpuna tipska odrednica i gotovo cjelokupna karakterizacija potrebna ostvarenom dramskom liku. U njegovu slučaju u prvi plan izbija metafora imena koje je jasna aluzija na Nietzscheova Antikrista. Pokušavajući biti Sin svog Oca, Antikrist se u, kako je prikazano, *mesijanskom* duhu identificira sa samim Kristom, simbolizirajući dolazak Novog čovjeka. Kao Krist ili Novi čovjek Antikrist se odrekao i samog raja koji je predstavljen kao simbol uživanja i veselja. U tom trenutku ljudi su ga se odrekli i izopćili proglasivši ga Antikristom. Antikrist se kao tragički lik ekspresionizma morao odreći raja, simbola sreće, a to se odricanje odražava u metafori patnje i boli. No umjesto da, poput Krista, svojim činom otkupi čovječanstvo, njega je, doduše poput Krista, čovječanstvo izopćilo kaznivši ga kao nositelja Nove ideje i Novog sustava koji, iako anticipira propast staroga, ne zamjenjuje stari sustav ničim učinkovitijim i boljim. Najbliži je glavnom liku lik Posrednika, iako je zbog karaktera i svih navedenih obilježja ovoga dramskoga teksta nezahvalno govoriti i o pojmu „glavnog“ lika i, kako smo vidjeli, pojmu „lika“ uopće. On je, frajevski rečeno, očigledan primjer ironijskog (anti)junaka[187]. Težeći za višim ciljem i odolijevajući ciničnim Don Jovanovim opaskama i sarkastičnim izazivanjima

[184] U tekstu se pojavljuje lik sluge, ali je on zapravo lik-statist.

[185] Pfister navodi kako je u slučaju lika-personifikacije *skup informacija koje definiraju lik ekstremno malen i u svom totalitetu usmjeren na ilustraciju nekog apstraktnog pojma u svim njegovim implikacijama.* (Pfister, 1998:265)

[186] Statički koncipirani lik, prema Pfisteru, *ostaje jednak u cijelom tijeku teksta; on se ne mijenja, premda se recipijentova slika o njemu nužnom sukcesijom prijenosa informacija može postupno razvijati, upotpunjavati i pri tom eventualno mijenjati.* (Pfister, 1998:262)

[187] Poput gotovo svih junaka, odnosno antijunaka ekspresionističkih dramskih tekstova i Posrednik kao i drama *Drugi ljudi* pripadaju Fryeovom ironijskom modusu u kojem su junaci, fizički i/ili psihički, „slabiji“ od ljudi oko njih i njihove okoline pa se percipiraju kao antijunaci. Osim toga, Posrednik je očigledan lik *prve faze komedije* u kojem *„humorno“ društvo trijumfira nad junakom* (usp. Frye 2000.) jer iako se Posrednik postavlja uzvišeno u odnosu na druge i teži višim idealima, na kraju biva poražen i odustaje od svega.

Posrednik se u početku drži mirno i dostojanstveno i uzvišenim govorom, iako pomalo parodiziranim, vješto replicira Don Jovanu. No u trenutku kad mu se počinje buditi sumnja u vlastite ideale, koja se javlja dolaskom Antikrista, kreće njegov neminovni pad koji ga vodi u potpuni slom uzrokovan Antikristovom lamentacijom i sudbinskim proročanstvom o propasti morala i čovječnosti. Takva je propast, ipak, „sudbinski“ određena budući da je Posrednik u mnogo čemu paradigmatski ekspresionistički lik proizašao iz romantičarske tradicije[188] *weltschmerzen* likova koji svoju bol, koja pak signalizira samu bol svijeta, mogu otkupiti jedino kroz patnju.

Atmosfera u kojoj tekst započinje irealna je i pomalo apsurdna i već u startu nagovještava propast. Ekstatičnost koju u ostalim likovima budi mistična pojava Antikrista brzo prerasta u grotesknost koja završava u rezignaciji, očaju i besmislu koje se pred likovima pojavljuju bez ikakve naznake da će takvi osjećaji i atmosfera uopće proći. Boris Senker (2000:261) okarakterizirao je *Druge ljude*, zajedno s još trima Kulundžićevim tekstovima s početka njegova ekspresionističkog dramskog djelovanja, *Vječnim idolom*, *Posljednjim hedonistom* i *Posljednjim idealistom*, kao *kraće, nesvakidašnje, scenski provokativne ali nerijetko i gotovo posve neprohodne dramske dijaloge.* Iako dramski tekst *Drugi ljudi* očituje relativne slabosti u određenim dramskim aspektima, a njegova fragmentarnost u većoj mjeri nego inače utječe na slabo razvijenu dramsku radnju, nepreciznosti u kreiranju dramske napetosti i motivaciji dramskih sukoba te nedosljednosti u pokušaju značajnije karakterizacije likova[189], ovaj je

[188] O vezi romantičarske, u prvom redu njemačke *sturmunddrangovske*, tradicije i napose pojma *Weltschmerzena* i konteksta koji ga obavija, i ekspresionizma pisali su mnogi autori. Walter Muschg (1972:23) tako piše kako se ekspresionizam kao *literarna revolucija indirektno* [nadovezuje] *na Mladu Nemačku i na Sturm und Drang.* Vlado Obad (1980:52) objašnjavajući antigrađansku tendenciju njemačkog ekspresionizma konstatira kako *značajno književno komuniciranje s plamenimi buntovnim patosom "Sturm und Dranga" ne karakterizira ekspresionizam kao antifeudalni pokret, nego baš suprotno – kao antigrađanski: zajednički im je dakle sam čin euforične pobune, dok je njena usmjerenost različita.* Ernst Schürer (2005:234) pronalazi utjecaje na ekspresionizam u njemačkom romantizmu Sturm und Dranga zaključujući kako *su oba pokreta nošena mladim umjetnicima koji su se prijateljski okupljali u književnim, filozofskim i, do određene mjere, političkim raspravama. (...) Poput autora „Sturm und Dranga“ koji su se pobunili protiv prosvjetiteljstva, ekspresionisti su se pobunili protiv znanstvenog naturalizma.* [*Both movements were carried by young artists who formed friendships and literary, philosophical, and to a certain degree, political circles for discussion. (...) Just as the 'Storm and Stress' authors had rebelled against the Enlightenment, the Expressionists rebelled against scientific naturalism.*]

[189] Iako su navedeni „nedostaci“ zapravo temeljna obilježja ekspresionističkog teatra. Naime, ekspresionistički teatar, uz teatar apsurda, dominantan je i paradigmatski oblik teatra ironije koji, prema

dramski tekst, važno je ponoviti, značajan zbog nekoliko bitnih čimbenika. Posjedujući, kako je prikazano, mnoge temeljne ekspresionističke elemente, tekst *Drugi ljudi* tipičan je ekspresionistički dramski tekst u kojem se očituju odlike hrvatske ekspresionističke dramske poetike i postavljaju osnovni signali autorova ekspresionističkog dramskog opusa, koji će se pojavljivati u svim ostalim dramski djelima Kulundžićeva ekspresionističkog teatra. Također, ovaj je tekst dokaz značajnog utjecaja njemačke ekspresionističke dramaturgije, ali i njemačkog ekspresionizma uopće na hrvatski književni ekspresionizam. I na kraju, Kulundžić već u *Drugim ljudima*, dakle na samom početku svog autorskog djelovanja, započinje s literarnom i stručnom, praktičnom i teorijskom polemikom s dramsko-kazališnim djelovanjem Luigija Pirandella i pirandelističkom poetikom, koja će ga pratiti gotovo do samog kraja književnog i znanstvenog djelovanja.

Emmanuelu Jacquartu (1981:481), *odbacuje tri osnovna pojma: razvojni sukob, psihološke odnose i istinsku napetost.*

4.2. Vječni idol

Vječni idol kraći je, i također relativno fragmentarni dramski tekst iz 1922. godine, posvećen Milanu Begoviću i podnaslovljen znakovitom sintagmom *biblijski fragment*[190]. Ta se sintagma u ovom tekstu očituje u svim dramskim elementima. Na strukturno-kompozicijskom planu čitav je tekst zapravo mješavina klasičnih dramskih dijaloga i lirsko dijaloško-monoloških obraćanja. Dijalozi u *Vječnom idolu* podsjećaju na dijaloge svojstvene biblijskim parabolama, a monološka obraćanja likova u većem su dijelu teksta pisana u stihovima, proročkog su karaktera i posjeduju elemente biblijskih psalama. Na idejnom i tematsko-motivskom planu tekst obrađuje biblijsku legendu o ulasku u Obećanu zemlju ispoljavajući snažnu simboliku koja ponekad pretjerano naglašeno odlazi u ironiju i djelomičnu grotesknost što na trenutke vodi u parodiju i karikaturalnost situacije. Dramska radnja započinje na brdu Sinaj u trenutku neposredno prije ulaska Izraelaca u Obećanu zemlju i, za razliku od ostalih Kulundžićevih tekstova s početka njegova opusa, relativno je jasno motivirana i sadrži definirane, iako ne do kraja usustavljene, zaplet i rasplet te dobro izbalansirane dramske sukobe između likova. Dramska radnja na kraju dolazi do razrješenja, što će ostati prepoznatljiv Kulundžićev dramski postupak u oblikovanju dramskih tekstova, ali i jedno od temeljnih razlikovanja u odnosu na pirandelističke karakteristike otvorene dramske forme i nejasno završene, odnosno dramske radnje otvorenog kraja. Prostorne i vremenske odrednice u tekstu nedvojbeno aludiraju na biblijske prostorno-vremenske odrednice spomenute legende. Likovi u djelu su stvarni biblijski likovi uz nekoliko proizvoljnih likova, a njihov je govor uzvišen i u formi biblijskog obraćanja. Čitav tekst odlikuje proročka atmosfera koja se u određenim trenucima isprepliće s ozbiljnim psalmičkim signalima koji sudjeluju u funkciji razvijanja dramske radnje, dok u ostalim slučajevima, posebno naglašenim u lirsko intoniranim monolozima, posjeduje karakter brehtovskih songova čiji je, pak, cilj razbijanje homogenosti radnje ili sprječavanje uživljavanja u istu.

Vječni idol najočitiji je primjer *mesijanske* drame u Kulundžićevu opusu. Kako je ranije prikazano, osnovni se *mesijanski* tematsko-motivski sklopovi u ekspresionističkim dramskim djelima referiraju na motivske sugestije i kontekstualne signale raja, pakla, poplave, žrtve, obećane zemlje i proročanstva. U *Vječnom idolu* većina je ovih tematsko-motivskih sklopova snažno naglašena. Simbolična vizija raja prikazana je kroz idealizirane

[190] Još jedan primjer ekspresionističkog podnaslovljavanja dramskih tekstova.

slike Obećane zemlje kao rajskog prostora za izraelski narod, rješenja njihove patnje i nagrade za svo kažnjavanje kroz koje su kao izabrani narod morali proći, dok se demonske vizije pakla očituju u apokaliptičnih slikama propasti i kataklizme duha koja bi mogla uslijediti ako narod prihvati lažne idole i okrene se od Boga. Zanimljivo je kako Anderson razlučuje dva temeljna izvora *ekspresionističkog mesijanstva*: religijske tekstove judeo-kršćanske tradicije i filozofske tekstove Friedricha Nietzschea. I dok je ekspresionistički *Novi Čovjek* gotovo sinonimna oznaka za Nietzscheova *Übermenscha* koji *utjelovljuje nasljeđe ekspresionističkog mesijanizma*,[191] (Anderson, 2011:26) semantički koncept kao i idejna osnova religijskih judeo-kršćanskih tekstova prolazi fazu ekspresionističke revalorizacije „vječnih istina" i utjelovljenja duhovne dimenzije kroz vlastiti poetičko-ideološki koncept odvojen od dogmatskog religioznog iskustva[192]. Ekspresionisti su, prema Anderson (2011:17), u mesijanskim motivima vidjeli da je *zajedničko mnogim takvim artikulacijama vjera u nove oblike estetičkog izraza i, prema tome, u vezu s božanskim kao sredstvom spasenja*[193].

Posebna tematsko-motivska sugestija *mesijanske* ekspresionističke drame snažno prisutna u ovom dramskom tekstu odnosi se na simbiotičku binarnu motivaciju koja počiva na, za ekspresionizam često konfuzno postavljenoj, opoziciji žrtve i kazne. Žrtva i kazna prikazane su kroz, svojevrsni glavni, lik Mojsija te kroz kolektivni lik izraelskog naroda, a njihov je prikaz u velikoj mjeri zasnovan na vremenskim odrednicama prošlosti, sadašnjosti i budućnosti. Izraelski narod kao kolektivan lik, u dramskom tekstu prikazan kao svojevrsni antički kor, podnosi žrtvu u prošlosti i djelomično u sadašnjosti zbog njihova odnosa s Bogom, odnosno zbog njihove vjere u Boga, što im, u budućem egzistencijalnom, ali i eshatološkom smislu, donosi oslobođenje od patnje i nagradu za njihovu žrtvu. No vođeni ljudskim slabostima, sumnjama u Boga i obraćanjima lažnih proroka, okreću se od Boga što, u starozavjetnom kontekstu, podrazumijeva neminovnu božju kaznu kao posljedicu njegova odbijanja i prihvaćanja lažnih idola. Mojsije, *mesijanski* lik, u duhovnom religijskom smislu ekvivalent samog Krista ili vizuri ekspresionističkog duhovnog utjelovljenje Novog čovjeka,

[191] [*...embodies the heritage of Expressionist Messianism*.]

[192] Anderson (2011:16) objašnjava kako su *ekspresionisti pokušali sekularizirati mesijanstvo zamjenjujući organiziranu religiju njihovim vlastitim modernim ideologijama iskupljenja.* [*The Expressionists attempted to secularize the messianic by substituting their own modern ideologies of redemption for those of organized religion.*]

[193] [*Common to many such articulations is a faith specifically in new forms of aesthetic expression, and thus of relation to the divine, as a means to salvation.*]

javlja se kao iskupitelj koji grijehe izraelskog naroda preuzima na sebe podnoseći najveću žrtvu kada svojom smrću omogućuje iskupljenje Izraelaca i njihov konačni ulazak u Obećanu zemlju, koja je ovdje prikazana, frajevski rečeno, u *opisnoj* fazi simbolizacije[194], odnosno fazi simbola kao znaka, u ovom kontekstu znaka oslobođenja od patnje i žrtve, iskupljenja grijeha i početka novog života, što je u suodnosu s ekspresionističkim težnjama za obnovom čovječanstva i novim društvenim poretkom.

Na tematsko-motivskom planu u ovom se tekstu javljaju neki od paradigmatskih motiva ekspresionizma poput motiva noći, tame, patnje, boli, raspadanja i smrti. U uvodnoj didaskaliji i upozoravajućem Jošuinom govoru upućenom svećenicima u kojima se rađa sumnja u Božji plan pojavljuje se ekspresionističke slike i vizije oluje i nevremena koje pokreće potencijalnu apokalipsu, vizije koje neodoljivo podsjećaju na opise iz Otkrivenja, potpomognute proročanskim upozorenjima Jošue o strašnim kaznama koje će se oboriti na narod ako okrenu leđa Bogu. No strah od Boga nije jedini strah koji osjeća narod. Nezadovoljstvo zbog dugotrajnog puta i nedolaska na obećano mjesto u narodu izaziva tjeskobu koja se pojačava Mojsijevom neodlučnošću i Jošuinim apokaliptičnim obraćanjima i budi sumnju u Božji naum i u samog Boga, a ta sumnja prerasta u okretanje lažnom idolu, zlatnom teletu, koje ne samo da simbolizira pogrešno idolopoklonstvo ili zamjenu za božanstvo nego i duboko nezadovoljstvo i sumnju[195] u Mojsija kao svojevrsnog Božjeg glasnika, a time i samog Boga. Irealne i fantazmagorične slike pojačane su simbolikom sanjarenja i snoviđenja, strategijom motivacije za kojoj ekspresionistička drama često poseže, a koju Murphy (2004:163) naziva *strategijom bajkovita simbolizma*[196].

Na početku radnje Jošua kritizira svećenike, svojevrstan glas naroda, za nemoral i odmicanje naroda od Boga. Svećenici (leviti), ironično se braneći od napada, kritiziraju Mojsija i njegove odluke tijekom puta k Obećanoj zemlji, suptilno ga optužujući da je svojim često despotskim ponašanjem samo donio patnju narodu. Dok Jošua bijesno odgovara levitima, Mojsije se konačno trgne iz halucinantnog stanja i s vrha brda obrati narodu. Proročki značaj obraćanja pojačava sveto mjesto na vrhu brda Sinaj s kojeg Mojsije u ekstazi kritizira narod zbog sebičnosti, nemorala i malodušnosti. Njegov je govor znakovit jer u jednom trenutku, dok se gotovo rastrojeno obraća Jošui, nagovještava svoju potencijalnu

[194] Usp. Frye (2000).

[195] Gašparović (2004:180) čak zaključuje kako ovaj tekst *pomiče težište s vjere na sumnju.*

[196] [*Strategy of dreamlike symbolism*.]

nemoć da ispuni Božji plan i odvede narod do kraja, ali i da se kod njega možda rađa sumnja, ali ne u Boga, nego u narod: *Jošua, sine, duša me boli: / ja vidim narod gde pruža ruke / i od mene pokorno moli – laž.* (Kulundžić, 1922:291) Njegovo je prvo obraćanje narodu znakovito i za sami tekst kao i za kontekst *Vječnog idola*, odnosno i za samu radnju dramskog teksta i za njegovu kontekstualnu simboliku. Kritizirajući stavove i postupke naroda, lik Mojsija upućuje kritiku svijeta i društvenog poretka koja je u osnovi ekspresionističkog svjetonazora i ekspresionističke borbe, ali i donosi sumnju u sam ekspresionizam kao model koji donosi promjene. Ekspresionizam kao nemoć promjene stav je s kojim se autor vjerojatno susreo preko kasnije faze njemačkog dramskog ekspresionizma u kojem se počeo formirati.

Mojsijev je govor značajan i jer predstavlja prvi trenutak „pucanja“ radnje, odnosno prvu *dramsku krizu*, koja izaziva zaplet i često uvodi nove likove u radnju[197]. Narod, pak, pokazuje kako želi vodstvo i idola kojem će se klanjati jer mu je tako lakše i jer je to poznato stanju u kojem zna funkcionirati. Ovdje se, kako je rečeno, otkriva spomenuta Mojsijeva nemoć, svojstvena ironijskom (anti)junaku, jer zbog svojih slabosti nije u stanju pokrenuti narod, iako je svjestan toga da je narod na prekretnici i da ga mora umiriti. Takvo stanje naroda iskorištava Mojsijev brat Aaron koji su nekolicinom likova izaziva pobunu. Skupivši zlato, izradili su zlatno tele, lažni idol pomoću kojega pokušavaju nagovoriti narod da se ogluši o Mojsijeve zapovijedi i da ih prati u Obećanu zemlju. Narod se pomami za zlatnim teletom, a Mojsije, koji se pomalo ironično ponovno „budi“ iz halucinantnog stanja, bezuspješno pokušava uvjeriti kako je njihov Bog jedini pravi. Dolazi do kaotičnih scena u kojima se sprema sukob Aaronovih pomagača i dijela naroda koji žele svrgnuti Mojsija i svećenika na strani Mojsija. Nastaje metež i pomalo satirična, komična situacija u maniri pirandelističkog humorizma kojim Kulundžić ozbiljnost situacije koja posjeduje tendenciju prerastanja u tragediju ironičnim govorom i grotesknošću djelovanja likova na sceni vraća u okrilje komičnog, odnosno djelomično pirandelističkog humornog. U kaosu mnoštva ljudi koji uprizoruju karnevalsku scenu Aaron bježi sa zlatom napuštajući svoju „misiju“ i u svom sebičnom činu paradoksalno pomaže Mojsiju u nastojanju da narod osvijesti svoju pogrešku. Mojsije se obrati narod, ali umjesto katarzičnog klimaksa koji bi se trebao pojaviti uslijed trenutka posljednje dramske napetosti, Mojsije se u maniri ironijskog (anti)junaka raspada.

[197] Usp. Freytag (1900).

Osim što izostaje motivirani dramski rasplet, čije nepostojanje još jednom potvrđuje ekspresionistički karakter *Vječnog idola,* umjesto dramskog obrata javlja se tek grotesknost pirandelističke „komičnosti“ u Mojsijevu neizbježnom padu. Preobraćeni narod, previše slab da bi ispoljavalo ikakve značajnije karakterne i identitetne osobine, bojeći se Božje osude, traži od Mojsija da kazni Aarona jer ih je preobratio od Boga. No Mojsije se nakon agonije u koju ga dovodi moralna dilema o sudbini Aarona slomi pred kukavičkim Aaronovim molbama i nagovorima da mu poštedi život. U ironičnom obratu, Mojsije ne samo da odluči poštedjeti Aaronov život, već ga lažno predstavlja kao Božjeg opunomoćenika koji narod treba uvesti u Obećanu zemlju, što beskarakteran narod prihvaća. Ovaj ničim uzrokovan i potpuno nelogičan postupak Mojsija pripada prepoznatljivom Kulundžićevom dramaturškom geslu „čovjek je dobar“ i svojevrstan je provodni motiv karakterizacije likova unutar sveukupnog dramskog opusa Josipa Kulundžića. Na samom kraju radnje, iako Mojsije zabrani jer narod nije spreman, Aaron obeća narodu da sutra ulaze u Obećanu zemlju lažno govoreći kako je to Božja volja, što narod, nesposoban samostalno funkcionirati i u potrebi slijeđenja „viših“ ideala, oduševljeno prihvaća. Mojsije zbog moralne izopačenosti brata i naroda i uvjerenja da je iznevjerio Boga umire u naručju Djevojčice, *deux ex machina* lika, koja Mojsiju donosi utjehu i razrješava dramsku privodeći ju kraju.

Lik Mojsija glavni je lik dramskoga teksta i, iako očigledan primjer ironijskog antijunaka, jedan je od karakterno najizgrađenijih likova prvog dijela Kulundžićeva ekspresionističkog dramskog opusa. Njegov prikaz doživljava nekoliko radikalnih, ali za ekspresionizam tipičnih, transformacija tijekom teksta. Njegov se položaj, ovisno o dramskoj situaciji ili suodnosu s drugim likom, mijenja, a svaka transformacija u određenoj mjeri sudjeluje u njegovu psihološkom profiliranju i identitetnog karakterizaciji. Mojsije se prikazuje od početnog, gotovo u antičkim razmjerima, klasičnog junaka s jasno postavljenim uzvišenim ciljem i sudbinskom ulogom zadanom od strane „više“ sile do stereotipnog modernističkog (avangardnog, ekspresionističkog) antijunaka pred kim je neizbježan moralni i egzistencijalni pad i čije djelovanje nužno vodi u propast. U početku Mojsije je proročki jak, odlučan i dosljedan u provedbi svoga cilja nepokolebljivo se vodeći svojoj predodređenom sudbinom. No nakon što uvidi pokvarenost i moralnu devijaciju naroda i likova oko sebe, počinje sumnjati i u sebe i u svoju ulogu čime započinje drugi, ekspresionistički, tip predodređenosti sudbine. Mojsije postaje sumnjičav, razočaran i ljut, povlači se u sebe i pod utjecajem nemogućnosti djelovanja i izostanka čvrste volje, podliježe moralno upitnim odlukama. Od početnog ozbiljnog i uzvišenog, njegov se položaj transformira u parodijski i

komičan da bi završio karikaturalno i groteskno. Započevši kao spoj mesijanski utjelovljenog Krista i ničeanskog Novog (nad)čovjeka, Mojsije ipak, u ekspresionističkoj maniri, završava kao frajevski arhetip *neizbježno ironijskog.*

Kao gotovo tipični antagonist pojavljuje se lik Mojsijeva brata Aarona. On je, pak, relativno tipski opisan, a njegova je karakterizacija linearno postavljena i bitno se ne mijenja tijekom radnje. Aaronov osnovni pokretač sebično je ispunjenje vlastitih potreba. On je primjer lažnog proroka, vođen vlastitim nagonima i željom za osobnim probitkom. Njegov odnos s ostalim likovima, posebno bratom Mojsijem, počiva na iskorištavanju i manipulaciji. Ne osjećajući se pripadnikom društva, čak ni u trenutku u kojem uspijeva okrenuti izraelski narod protiv Mojsija i Boga, ne pokazuje nikakve osjećaje za narod niti želju da im pomogne, dokazujući da je „novog" idola napravio jedino iz vlastitog koristoljublja: *Izrael glup je, dade se musti. Tele je njemu Bog! – Zašto da ljubiš glupavi narod (...) jednoga dana da dođe Aaron i da mu zameni s Teletom Boga! (...) Kakova ljubav? I čemu vera? I zašto spoznaja? I dokle molitva? (...) Klati tu gamad, da druge prožme bledi strah i tiha podložnost.* (Kulundžić, 1922:296) Aaron zauzima stav da je čovjek zao i da mu nema spasa, negira Mojsijevu doktrinu kako je čovjek u suštini dobar, a kušnju naroda sa zlatnim teletom opravdava stavom da narod nije ni zaslužio Obećanu zemlju.

Osim protagonista Mojsija i antagonista Aarona, po uzoru na antički model dramskih likova, u *Vječnom idolu* pojavljuju se i svojevrsni likovi pomagača, glasnika i kora. U ulozi pomagača protagonista pojavljuje se lik Jošue koji je moralno čvrst, nepokolebljiv i ustrajan u vjeri te koji pomaže Mojsiju u trenucima borbe sa sumnjom u sebe i u Boga. Jošua se obraća mistično i proročki i u strastvenom bijesu razotkriva pokvarenost i nemoral svećenstva: *Sred mraka u zenici vašoj vidim gde njiše sumnja podsmeh podrugljiv. Da: i vi ste kao jadni Izrael celi: gladni ste znamenja s dana u dan, a kad vas Čudo dirne, kao pijani ljubite skutove Bogu, plačete crno kajanje i san vam je protkan zvezdama. – A zorom, kad se nažderete mane i čuda, pružate obest ruku ispod hladne palme pred proroka i oca da vam opet čara! (...) kako li mora da je milostiv Bog, što vas je odabrao za svoju prvu decu?! – Mičite trome noge kada služite Jehovu, hulje!* (Kulundžić, 1922:289) Svećenstvo (leviti) u ulozi su glasnika naroda i u početku su pod utjecajem naroda i počinju sumnjati u Božji plan koji provodi Mojsije, no u trenutku Mojsijeva ekstatičnog govora, staju na njegovu stranu odlučni obračunati se s

narodom koji se digao protiv Boga. Izraelski narod kolektivni je lik po uzoru na antički kor[198] i među najsnažnijim je signalima obredno-ritualnog teatra[199], uz ostale očite elemente poput tematsko-motivske i idejne aluzije, strukturno-kompozicijskih rješenja, u prvom redu psalmične liričnosti određenih strukturnih dijelova dramskog teksta, prostorno-vremenskih konotacija i ostalih likova, njihovih funkcija i uloga te njihovih denotativnih i konotativnih sugestija.

Simbolična je i prostorna te, djelomično, vremenska konotacija u dramskom tekstu. Radnja drame odvija se na i u podnožju brda Sinaj što je jasna aluzija na biblijsku priču o Obećanoj zemlji u koju izraelski narod ulazi upravo s tog brda. No specifično mjesto radnje u ovom tekstu, zajedno s specifičnim vremenom radnje koje se odnosi na trenutke neposredno prije ulaska u Obećanu zemlju, sugeriraju nedostižnost i nemogućnost ostvarenja cilja, posebno za glavnog aktera, Mojsija, ali i kao ukupnu ideju ekspresionističke dramaturgije. Znakovitost prostorno-vremenske dimenzije teksta upotpunjuje se paradigmatskim signalima ekspresionističke atmosfere u tekstu poput kataklizmičkih prizora, crnila, tame, očaja. Posebno upadljiva atmosfera odvija se u trenutku Mojsijeva proročkog obraćanja s vrha Sinaja kada je čitavo nebo prošarano olujnim vjetrovima, munjama i bljeskovima koji simboliziraju apokaliptične prizore koji će potencijalno uslijediti.

---

[198] Antički je kor sa svojim ritualno-obrednim, magijskim i religijskim karakterom zapravo ostatak „pred-kazališnog“, odnosno pred-antičkog kazališnog perioda, a Nietzsche ga preko pojma dionizijskog koje je, prema Nietzscheu najprisutnije u koru, dovodi u vezu sa *suštinom* teatra tvrdeći kako je upravo kor *jedina realnost* teatra jer *iz sebe proizvodi viziju i o njoj govori cijelom simbolikom plesa, zvuka i riječi* (Nietzsche, 1983:58). Kor je kao kolektivni lik u antičkim tragedijama (što se djelomično zadržalo u dramskim prikazanjima s početka srednjovjekovne dramaturgije) imao nekoliko funkcija: slušao je i suosjećao s junakom olakšavajući mu patnje (u *Okovanom Prometeju* kor „posjeduje“ razum i slobodnu volju te uviđa Zeusove pogreške, odupire mu se i staje na stanu Prometeja i odluči poginuti s njim), djelovao je kao moralna vertikala pomažući junaku u moralno dvojbenim odlukama, mogao je djelovati kao (autorov) komentar djela (Elis-Fermor (1981:299)navodi kako je za kor karakteristično *da on otvoreno probija kroz dramski medijum (...) uvećava naše razumijevanje misli i osećanja likova, šireći i produbljujući time implikacije drame.*), kao svjedok određenih, često ključnih, događanja u djelu te kao izgrađeni i u dramski tekst potpuno ugrađeni lik (što je čest slučaj u Euripidovim dramama).

[199] O vezi (antičkog) obredno-ritualnog teatra i (njemačkog) ekspresionističkog teatra pisano je od strane mnogih autora, za specifične veze modernog (između ostalog avangardnog i ekspresionističkog teatra) i ritualno-obrednih funkcija u teatru usp. Artaud (2000), Hassan (1992), Von Fritz (1981), Kott (1974).

Adriana Car-Mihec (2003:170) objašnjava kako je Josip Kulundžić *pisac velikog broja žanrovski raznorodnih scenskih djela. Među njima valja nam izdvojiti tekst pod naslovom 'Večni idol' (1922) koji pisac sam žanrovski određuje kao „biblijski fragmenat posvećen Milanu Begoviću. To se kratko, starozavjetnim predloškom inspirirano djelo temelji na suprotnostima između Mojsijevih težnji i želja židovskog naroda. Transformirajući kodirani predložak kojim se je pri stvaranju drame poslužio, Kulundžić je u središte svog interesa postavio dva simbola ljudskih htijenja: onaj Mojsijev, ostvaren u riječima božjih zapovijedi uklesanih u kamenu, i simbol zlatnog teleta kao prefiguraciju ljudskih htijenja koja teže k obmani i zadovoljenju prizemnih potreba.* Poput većine ostalih Kulundžićevih dramskih tekstova iz prvog dijela njegova ekspresionističkog dramskog opusa i biblijski fragment *Vječni idol* ubraja se u takozvane *Geist* drame, odnosno *spiritualne drame pojačanog formalnog izraza*,[200] za koje Niel Donahue (2005:20) tvrdi da su *obilježene svojstvima ezoteričnosti, mističnosti i meditativnih scenskih slika kao apstraktne vizualne kompozicije*[201]. *Vječni idol*, iako koncipiran kao dramski fragment s temom i likovima preuzetim iz biblijske priče, u svim je svojim dramskim elementima prototipni ekspresionistički dramski tekst i ubraja se autorove dramske tekstove u kojima se, kako i Gordana Slabinac (1988:157) navodi, *zrcali morfologija ekspresionističke i postekspresionističke dramaturgije*[202].

[200] [*Spiritual drama hightened formal expression.*]

[201] [*It was characterized by esoteric, mystical, and meditative stage imagery, as an abstract visual composition.*]

[202] Slabinac (1988:157) piše kako je Kulundžić *napisao velik broj scenskih djela, no avangardistički su posebno obilježena ona nastala u trećem desetljeću* [20. stoljeća] i u te naslove, osim *Vječnog idola*, ubraja dramske tekstove *Škorpion*, *Misteriozni Kamić* i *Gabrijelovo lice*.

4.3. Posljednji idealista

Dramski tekst *Posljednji idealista* objavljen je 1922. godine i s dramskim tekstom *Posljednji hedonista* čini svojevrsnu dramsku duologiju, a oba teksta u svim svojim dramskim elementima i tekstualnim te kontekstualnim signalima najsnažnije odražavaju tendencije i duh ekspresionističke dramske poetike ne samo u početnoj fazi Kulunžićeva dramskog opusa, već i, uz Krležine ekspresionističke dramske tekstove, unutar cjelokupne hrvatske ekspresionističke dramaturgije. Na metatekstualnoj razini *Posljednjeg idealiste*, kao i *Posljednjeg hedoniste*, projiciraju se osnovne odlike avangardnih strujanja – provokacija i senzacija. Dramski je tekst podnaslovljen *Amajlija*, što, osim snažne simbolike na planu tekstualnih signala, kao i simbolike predmeta koji je od iznimne važnosti za samu dramsku radnju, potencira ekspresionistički koncept karnevalsko-magijske atmosfere teksta. U oba spomenuta dramska teksta podnaslovna sugestija, *Amajlija*, posjeduje značajan semantički materijal vezan uz magiju i mističnost povezane uz životne cikluse i ciklički koncept vremena[203].

Već se u popisu likova te uvodnoj didaskaliji snažno sugerira ekspresionistički poetički koncept koji će dramski tekst do samog kraja razvijati, kao i određene pirandelističke dramske koncepcije koje će tekst reprezentirati. Figure u drami, kako ih autor naziva, naslovljene su: Sand-Sand, Ajdija, Nini i Meridijano, a njihovi dramski identiteti, opisna fusnota dramskih funkcija koje se dodjeljuju likovima na početku teksta, signaliziraju splet paradoksalnih, tragikomično-grotesknih likova u ekspresionističkoj maniri: *gospođa sa 70 djevičanstava*, *čovjek s amajlijom idealizma*, *idealna djevojčica broj 24* te *psihijatar i autor napetih romana*. Kratak opis mjesta radnje uvodne scene ironično parodira prostor odvijanja radnje i nagovještava atmosferu zbrke, ludila i burlesknog stanja u kojoj će se radnja odvijati: *Soba dvadesetičetiri. Sve mekane udobnosti za sedenje, klečanje, ležanje, skakanje. (...) sveti Alojzije s operušanim ljiljanom od voska.* (Kulundžić, 1922:7)

[203] U ovom je kontekstu značajna konstatacija Northropa Fryea (2000:139) koji zaključuje kako magija *započinje kao svojevrstan voljni napor da se ponovno osvoji izgubljena veza s prirodnim ciklusom.* U oba će teksta spomenute Kulundžićeve duologija predmet *amajlija* značajno utjecati na likove, pokretati njihove međusobne sukobe, ali i vlastite unutarnje sukobe i previranja što će neke likove dovesti do, uvjetno rečeno, sretnog kraja, a neke do neminovne katastrofe.

Tematsko-motivski plan u potpunosti se veže uz *amajliju* i njezinu simboliku. Amajlija predstavlja mističan predmet koji svi likovi žele za sebe iz svog vlastitog razloga nadajući se kako će im promijeniti sudbinu, no nijedno od njih nije do kraja svjesno magijskog djelovanja predmeta. Podrijetlo predmeta veže se uz priču o rimskom velikašu koji je htio „izliječiti“ svoga sina od homoseksualnosti u čemu mu je „pomogao“ jedan filozof. Nakon što je sin promijenio seksualno opredjeljenje svaku je večer slao po jedan dragulj filozofu, a kada ih je bilo sedamdeset, filozof je napravio amajliju od tih dragulja. Poslije se otkrilo da sedamdeset dragulja predstavljaju sedamdeset rimskih djevica koje je „ozdravljeni“ sin oskvrnuo. U bolnoj ironiji, jer je jedna od tih djevica bila i njegova kći, filozof je ubio mladića i pokušao prodati amajliju, ali mu to nije uspjelo pa ju je prokleo zajedno sa svima koji ju ubuduće budu posjedovali. Amajlija od tada posjeduje proročku moć, ali i tragično djelovanje za ljude koji ju posjeduju ili su u nekakvoj vezi s njom. No amajlija ima i još jedno svojstvo, a to je da svakog tko ju posjeduje učini Otmjenim čovjekom. U ovoj se duologiji prvi puta pojavljuje aluzija na *Otmjenog čovjeka* koji će se pojavljivati u više Kulundžićevih dramskih tekstova, ali će nažalost ostati neizgrađen, nedorečen i nepotpun i kao zasebni lik određenog teksta i kao svojevrstan *Geist*-lik, nositelj određene ideje unutar opusa. Otmjeni čovjek u većini slučajeva sugerirat će Novog čovjeka, ničeanskog nadčovjeka koji uz sve pripadajuće osobine posjeduje i visoke etičke vrijednosti, a Kulundžićeva ideja ekspresionizma, nove umjetnosti i promjene leži upravo u koncepciji Otmjenog čovjeka. Naime, ekspresionistička ideologija zahtijeva promjenu i *Novi poredak* (novu umjetnost, novu kulturu, novo društvo) koje će se ostvariti preko Novog čovjeka, u ideji koja se temelji na postavkama ničeanskog nadčovjeka, osobe snažne volje i nepokolebljivosti koji će se obračunati s tradicijom i lažnim moralom, lažnim božanstvima, pokvarenošću i klasnim predodređenostima zauzimajući, u manjoj ili većoj mjeri, makijavelistički stav za postizanje toga cilja. Kulundžićev, pak, koncept Otmjenog čovjeka počiva na ekspresionističkoj ideji Novog čovjeka, ali uz jasno izrađene moralne vrijednosti koje promjenu koja treba uslijediti vide kao nešto što prema čovjeku treba biti dobro. Svojevrsno geslo Otmjenog čovjeka, „čovjek je dobar“, provodna je ideja Kulundžićeve dramaturgije koju će često koristiti u raznim funkcijama i koja će mu na određen način pomoći ili odmoći kako u samom dramskom tekstu, tako i u njegovoj prikazu na pozornici[204].

[204] Najpoznatiji slučaj veže se uz izvođenje drame naslovljene baš *Čovek je dobar* koja će imate velike, uglavnom negativne, posljedice za samog Kulundžića, o čemu će biti riječi u prikazu spomenute drame.

Osim što je provodni motiv teksta i najizraženiji simbolički predznak u tekstu, amajlija je i svojevrstan pokretač radnje. Zaplet radnje, odnosno prva frajtagovska dramska kriza nastupa kada Ajdija predstavlja amajliju Sand-Sand, vlasnici bordela koja posluje na manipulaciji i iskorištavanju izvrnutih moralnih vrijednosti društva, ugađajući ljudima na položajima koji joj održavaju posao: *Baš se policija i univerzitet u ovoj kući uvek znao najpotpunije da prepusti čarima putene rafinovanosti.* (Kulundžić, 1922:8) No tada se u radnji događa, za ekspresionizam tipičan, ironijski zaokret. Sand-Sand, naime, tvrdi kako je amajlija stvorena upravo za nju jer je ona žena sa sedamdeset djevičanstava i samo ona može poništiti kletvu amajlije uzrokovanu oskvrnućem sedamdeset djevica: *Sedamdeset puta morala sam biti devicom, da spasem svoju familiju, jer su u ono vreme device bile u modi. Danas hodočasti k meni čitava Evropa, jer sam najnedevičanskija bludnica na kontinentu.* (Kulundžić, 1922:10) U trenucima kada dramska radnja ulazi u svoj, relativno, motiviran zaplet i kada se počinju razvijati dramske napetosti koje potenciraju prve sukobe, autor u naglašenoj pirandelističkoj maniri zaokreće u ironijsku komiku, odnosno načelan pirandelistički humorizam, koja dramsku radnju odvodi u grotesknost. Ajdija želi otići kod Nine, djevojke 24, koju je prepoznao kao svoju prvu ljubav, a upravo mu je nju Sand-Sand htjela preporučiti kako bi ga lakše izmanipulirala i dobila amajliju jer prepoznaje Ajdiju kao idealista, a Ninina je specijalnost upravo „idealiziranje“. Sand-Sand u vrhuncu ironije koja će dramsku situaciju, ali i Ajdijinu sudbinu odvesti u tragi-komičnost, igrajući na Ajdijin ego lukavo i perfidno izjavljuje: *Ne ću da vas varam, vi ste docent univerziteta. Nini je blagost i sentimentalnost idealisanja naučila u mom salonu, bilo od mene, bilo direktno od lirskih pesnika, koje primam radi renomea kuće. Njen je talenat neobično velik, jer je kao „ideal girl“ jedina u ovoj kući, koja baš sve mora da glumi. Nepatvoreni tip idealistice.* (Kulundžić, 1922:11) Ova cinična izjava značajna je jer otkriva pravu pozadini karaktera Nini i nagovještava njezinu pirandelističku osobnost koja će ubrzo u potpunosti zakomplicirati predodžbu o stvarnim i o iluzornim, odnosno glumljenim dramskim situacijama.

Naime, u nastavku dramske radnje Ajdija dolazi kod Nini i pitaju ju prepoznaje li ga, a Nini u nepovezanom dijalogu, odgovara nelogično i nejasno pripremajući scenu za ulogu koju treba odigrati. Ajdija ju pokušava navesti da se sjeti njega i prošloga života i Nini kreće s ulogom, a Ajdija pomisli da se Nini svega sjetila te ushićeno zbog pronalaska stare ljubavi i pobjedonosno zbog uvjerenja kako se njegova „etika“ ostvarila izjavljuje kako će ju spasiti i poklanja joj amajliju. Amajlija Nini vraća u „stvarnost“ i Ajdija poludi jer shvaća da je Nini samo glumila. No Nini se ponovno vraća „u ulogu“ uvjeravajući Ajdiju kako se zaista sjeća,

što se u jednom trenutku pokaže kao moguća istina[205]. Ovi scenski prizori među prvima su izuzetno naglašenim pirandelističkim signalima u Kulundžićevoj dotadašnjoj dramaturgiji. Pirandelistički se postupci jasno i nedvojbeno očituju u trima paradigmatskim obilježjima Pirandellove poetike. U prvom redu dolazi do zamjena unutar identitetne slike lika jer od ovog trenutka do gotovo samog kraja dramske radnje Ajdija neće u potpunosti znati koja je Nini „prava“[206], odnosno je li to Nini „iz prošlosti“ koja se svega sjetila i uzvraća mu ljubav, je li to Nini koja se sjetila prošlosti, ali glumi da mu uzvraća ljubav ostajući u svojoj trenutnoj „ulozi“ bludnice ili je to, pak, Nini koja je radnica u bordelu, svjesna ili nesvjesna prošlosti, koja u potpunosti glumi ulogu koja je samo dio njezina „posla“[207]. Drugi važan pirandelistički signal tiče se uz ispreplitanje stvarnosti i iluzije, koje se, kod Pirandella, ali Kulundžića, često veže i uz ispreplitanje vremenskih odrednica prošlosti, sadašnjosti i budućnosti. Kulundžić je to važno pirandelističko svojstvo nejasnog razgraničenja stvarnosti i iluzije, jave i sna, realnosti i nesvjesnih stanja uklopio u tijek dramske radnje i psihološku motiviranost likova u

[205] Prema Sanji Roić (1999:33-34) *zadatak humorista (kako ga shvaća Pirandello) također je i istraživanje međusobnog obmanjivanja ljudi koji simuliraju da bi zadobili poštovanje, ljubav, razumijevanje*.

[206] Osnovne su Pirandellove preokupacije, prema Matesi Deronjić (2008:946), *spoznajni relativizam, depersonalizacija, problem pluraliteta našega „ja“ te stalni antagonizam forme i života*.

[207] Zamjena identiteta, identitetno raslojavanje i (ne)svjesne manipulacije identitetnim označnicama česta su pojava u Pirandellovim dramskim tekstovima. Osim u, po mnogo čemu, njegovom najznačajnijem i najistaknutijem dramskom tekstu *Šest osoba traži autora*, ovi se postupci najjasnije manifestiraju u dvama tekstovima s početka njegova dramskog opusa, *Gospođa Morli, jedna i dvije* te *Tako je (ako vam se čini)*. U tekstu *Gospođa Morli, jedna i dvije* naslovnu (anti)junakinju Evelinu Morli i njihova malodobnog sina napušta suprug i Evelina se preuda te dobije dijete s novim suprugom. Nakon četrnaest godina njezin se prvi suprug vraća i iako iz prve ništa ne želi, uzburka strasti kod svih likova. Evelina je s bivšim suprugom živjela razuzdano, divlje i nesigurno, dok s novim živi potpuno suprotan život, siguran i staložen. Nakon što njezin sin odluči otići živjeti kod oca, Evelina ga dođe vidjeti i ubrzo se vrati starom načinu života te uvidi da će njezina situacija vječno ostati podijeljena na „dva dijela“: između one stare Eveline i ljubavi prema sinu i bivšem suprugu te nove Eveline i ljubavi prema kćeri i novom suprugu: *Svaki od vas može živjeti za sebe, imati potpun svoj život. Ali ja ne mogu, jer Aldo je tamo i moj i njegov; Titti je ovdje i moja i tvoja. On hoće da pripadnem njemu, ti hoćeš da pripadnem tebi! Pa ja se ne mogu razdvojiti, polovica tamo a polovica ovdje. Ja sam i tamo i ovdje! Jedna tamo i jedna ovdje!* (Pirandello: 1992:246) Užasnuta košmarna stanja koji ju od sada čeka zaključuje: *To sam ja iskusila, sav užas da vidim u sebi drugu ženu – onu drugu – osim ove kakva sam ovdje prema tebi i prema sebi: - dvije, u jednoj jedinoj osobi! U jednom jedinom tijelu, ali koje bi moglo pripadati i „ovoj“ i „onoj“, kad ne bi moralo izgledati monstruouzno i apsurdno da u tom slučaju, samo po sebi, to tijelo, ne bi bilo ništa, osim onaj osjećaj po kojemu pripada sad „ovoj“ a sad „onoj“; a istovremeno s uspomenama i jedne i druge – vidiš? to je strašno! – strašno jer svakome tko se prepusti uspomenama razbija iluziju da je „jedan“, uvijek isti*. (Pirandello, 1992:248)

oba teksta duologije o amajliji i semantički i kompozicijski znatno kvalitetnije i, pirandelistički, preciznije nego u nekim svojim drugim pirandelističkim dramskim tekstovima. Treća bitna odlika Pirandellove poetike koju iščitavamo u *Posljednjem idealistu* odnosi se na motiv zabune, odnosno proturječja kao namjernog dramskog postupka kojim se postiže iluzija[208], ali i osnovna tendencija Pirandellove dramaturgije – humorizam. Ovaj dramski postupak ili tendenciju sam Pirandello objašnjava (2001:600) u, za svoju poetičku dramsku koncepciju, najvažnijem eseju *Humorizam*: *Najobičnije, te stoga i najčešće zamjećivane osobine humorizma jesu temeljno „proturječje", kojemu se obično kao glavni razlog navodi što ga osjećaj i razmišljanje otkrivaju ili između stvarnog života i ideala ljudskosti ili između naših težnji s jedne strane i naše slabosti i bijede s druge, a kao glavni učinak ona neka podvojenost između plača i smijeha; zatim sumnjičavost koja boji svaku*

[208] Frano Čale (1995:11) *objašnjava kako Pirandello problem personalnosti predočuje izvodeći ga iz shvaćanja da čovjek nije onaj i onakav kakav misli da jest, jedan je za druge, višestruk i mnogostran za sebe, zapravo uvijek drugačiji i sebi i drugima, jer drugima se drugačijim čini nego što u tom trenutku drži da jest, i odatle nerazumijevanje na koje neminovno nailazi, odatle nespretni nesporazumi, nemogućnost komuniciranja i sukob*. Motiv zabune i dramski postupci kojima Pirandello taj motiv uvodi u radnju ili, pak, integrira u dramske sukobe i međusobne odnose likova također je prisutan u većini Pirandellovih dramskih tekstova, a posebno istaknut u tekstu *Kao prije, bolje nego prije*. U njemu se dramska radnja, u najvećoj mjeri, vrti oko glavne akterice Fulvije Gelli koju neki likovi poznaju još i po imenima Flora te Francesca. Prije trinaest godina Fulvia je doživjela neki oblik psihičkog sloma i napustila supruga i malodobnu kćer te otišla s ljubavnikom za koga je njezino ime bilo Flora. Njezin suprug, u „aktualnom" vremenu radnje, saznaje gdje se nalazi, odlazi do nje, uspijeva ju nagovoriti da se vrati kući, ali joj objašnjava kako je rekao njihovoj kćeri da je umrla i kako se treba pretvarati da je ona zapravo njegova nova žena, Francesca. Fulvia paralelno i glumi i živi „obje sebe", i staru i novu. U završnom trenutku najveće napetosti u kojem se na sceni pojavljuju svi likovi uključujući i muža i ljubavnika i kćer, Fulvia se u ekstazi i djelomičnom bunilu obračuna sa svim trima „verzijama sebe" i očekivanjima koja imaju ostali likovi, ostavljajući otvoren završetak iz kojeg je nejasno za koju se „verziju sebe" odlučila, jer, kako Zupančić (2001:22) sugerira *jedina sloboda subjekta je ona da bude podijeljen, da izabere vlastitu podjelu*. Na primjeru lika Fulvije može se savršeno primijeniti Pfisterov zaključak o *mogućnostima scenske realizacije* kada dolazi do gubljenja identiteta kod lika, što je, po njemu, svojstvo ekspresionističke drame. Pfister (1998:270), naime, tvrdi kako se u tom slučaju *jedan lik cijepa na više likova ili se više likova sjedinjuje u jedan, odnosno gubi se mogućnost njihova razlikovanja.* Za razliku od Pirandella, Kulundžić gotovo uvijek, pogotovo u kasnijim djelima nakon svoje prve faze ekspresionističkog stvaralaštva, „završava" dramske radnje svojih dramskih tekstova i dovodi likove ili do konačnog obračuna ili do pomirenja/razrješenja dramskih sukoba. To, „završavanje" i ne-ostavljanje neriješenih ili nejasnih pitanja jedna je od glavnih suprotnosti Kulundžića i Pirandella i jedno od osnovnih Kulundžićevih zamjerki i napada na pirandelističku koncepciju teatra, što će biti prikazano i dodatno pojašnjeno kroz njegov teorijsko-kritičarski rad.

humorističnu sliku, svaku primjedbu, te, napokon, sitničavost, pa čak i zloba u postupku humoristične analize.

Igranje uloge i pretvaranje Nini dramsku radnju dovodi do k raspletu. Nini odigra igru do kraja i opijeni joj Ajdija poklanja amajliju. Nakon kraće svađa sa Sand-Sand oko amajlije i upozoravajuće cinične primjedbe Sand-Sand kako je amajlija opasna jer će biti istina sve što Nini bude govorila gostima ako ju bude posjedovala, Nini joj daje amajliju. Očajni i sada već rastrojeni Ajdija dolazi ju odvesti kući, a nakon što ona pokaže, ili odglumi, kako joj ništa nije jasno, Ajdija zatraži da mu ponovi što je rekla ranije. U tom trenutku dolazi do raspleta radnje koji vodi u frajtagovsku katastrofu: Nini se „vraća“ u ulogu i mehanički izgovara naučeni tekst, a Ajdija shvaća da Nini glumi, obuzme ga potpuno bunilo i u deliriju ispija otrov. U ironijskoj igri sudbine mrtvom Ajdini stavljaju amajliju oko vrata čime se proročanstvo ponovno ispunjava.

U ekspresionističkoj galeriji likova, lik Ajdije, *čovjeka s amajlijom idealizma*, tragičan je lik i prototipni antijunak ekspresionističkih dramskih tekstova. Neizgrađeni karakter i nesposobnost da se othrva vlastitom egu uplest će ga u manipulacije Sand-Sand kojima nije dorastao i koje će ga odvesti u katastrofu. Vođen željom, ali u nedostatku volje i odlučnosti, Ajdija na kraju, kao simbol potpune nemoći, popije otrov i odlazi u smrt. Najjači dramski lik u tekstu zapravo je Sand-Sand, *gospođa sa sedamdeset djevičanstava*, vlasnica i upraviteljica bordela, vješta manipulatorica koja dopušta drugima da vode igru dok zapravo ona upravlja njihovim sudbinama i utječe na ishode njihovih odluka. U ulozi svojevrsne proročice, ona savršeno dobro otkriva psihološka stanja drugih likova i koristi se njihovim slabostima za preživljavanje i osobni probitak. Njezina je životna „etika“ *moral ili nemoral* za kojeg kaže da je *ženi svejedno: sredstvo, kojim se izbavlja od dosade. Molitva i greh imaju istu funkciju. Život je dosadan.* (Kulundžić, 1922:11) Iako svojim utjecajima poprilično usmjerava Ajdijinu sudbinu, na kraju, u trenutku njegove smrti, ostaje ravnodušna što pravda načinom koji joj pomaže da preživi. Njezina najdraža „djevojka“ u koju polaže najviše nade i koju priprema za svoju nasljednicu, Nini, *idealna djevojčica broj 24*, tipičan je pirandelistički lik „izgubljenog“ identiteta. *Idealistkinja* među prostitutkama i Ajdijina prva ljubav iz „stvarnog života“, lišena jasnih identitetnih odrednica i volje za upravljanjem vlastita djelovanja, Nini pristaje na konstantnu igru „zamjene identiteta“ ravnodušna prema svim stanjima u kojima se nalazila u prošlosti, u kojima se nalazi trenutno i u kojima bi se potencijalno mogla nalaziti i, poput mnogih pirandelističkih likova, u stanju je „izvan vremena“, odnosno, prema potrebi, u bilo

kojoj vrsti vremenske iluzije. U svojoj funkciji u tekstu, Nini pripada fryejevskom modelu bludnice kao arhetipa *demonske seksualnosti*[209]. Posljednji lik u tekstu, *psihijatar i autor napetih romana* Merino, relativist je koji životne događaje kao i sam život prihvaća kako se odvijaju, izrazito ciničan, često na komičan pa i sarkastičan način iznosi primjedbe o događajima i drugim likovima. Njegova je uloga iznimno važna u drugom dramskom tekstu duologije, *Posljednjem hedonistu*, dok je u ovom najočitiji primjer lika-figure, kako sve likove u tekstu naziva sam autor[210].

Likovi u *Posljednjem idealistu*, iako u popisu likova nazvani figurama i nedovoljno karakterno portretirani, ipak nisu standardne dramske *figure* jer svi, osim Merina, posjeduju djelomično započetu karakterizaciju, u određenoj se mjeri razvijaju tijekom radnje, nisu u potpunosti jednodimenzionalni i u određenoj su mjeri ocrtani *implicitno-autorskom tehnikom*[211] koja pretpostavlja međusobna suprotstavljanja i motivirane sukobe što potencira svojevrsnu karakterizaciju, što djelomično potkrjepljuje i sam Kulundžić (1965:181) u svom tekstu *O teoriji drame* u kojem piše kako su osnovne kategorije lika *ideja, karakter, odnos (prema drugim likovima) i tekst*. U dramskim tekstovima *Posljednji idealist* i *Posljednji hedonist* autor prvi put uvodi jedan, za ekspresionizam posebno, značajan element u oslikavanju likova, naime, pozicioniranje likova u opoziciji muško-žensko. Opozicija muško-žensko česta je karakteristika *dramatis persona* ekspresionističkim dramskim tekstovima[212].

---

[209] I jednog od osnovnih arhetipova ironijskog modusa kojem pripada i ekspresionistička faza u književnosti. (Usp. Frye, 2000)

[210] I Hećimović (1976:463) navodi kako *u „Posljednjem idealisti“ (kao i u „Posljednjem hedonisti“) ne postoje lica, već figure*.

[211] Usp. Pfister (1998).

[212] Opoziciju muško-žensko kao jednu od osnovnih opozicija u gradnji dramskih sukoba, ali i značajnu za razvijanje tematskih linija unutar dramske radnje spominje Sibila Petlevski (2003), a Barbara Wright (2005:292) iznosi zanimljivu opasku vezanu uz iščitavanje odnosa žene (odnosno ženskih likova) kao opozicije Novom čovjeku u ekspresionističkim dramskim tekstovima: *Dok je Novi Čovjek nositelj Duha i Volje, žene su (...) utjelovljenje zemlje, prirode, tjelesnosti i strastvenosti. Drugim riječima, žene reprezentiraju upravo one sile koje Novi Čovjek mora pokoriti kako bi stvorio novu realnost. Dok je Novi čovjek u potrazi za izvorom, osnovnom istina i bitka, žene su specijalizirane za iluziju. Muškarac je dinamičan, svjestan, čvrsto na tlu, nabijen Duhom i Voljom, dok su žene statične, nepromjenjive i nesposobne za promjenu*. [*Whereas the New Man is the bearer of Geist and Wille, women (...) are the embodiment of earth, nature, physicality, and carnality. In other words, women represent precisely the forces that the New Man must conquer if he is to create a new reality. While the New Man is in search of the essential, the core of truth and being, women specialize in*

Na toj će se opoziciji graditi mnogi dramski sukobi te će ona biti izvor mnogih dramskih napetosti koji će usmjeravati dramsku radnju tijekom čitavog njezinog toka, ponekad u početnih zapletima, ponekad u kulminacijama, a ponekad u raspletima dramske radnje. Značajna je posebno za raniju njemačku ekspresionističku dramaturgiju, pod čijim ju je utjecajem i Kulundžić često koristio u svojoj dramatici. I u ovom tekstu opozicija likova na polu muškog i ženskog, u prvom redu opozicija Sand-Sand i Ajdije te Nini i Ajdije, utječe na međusobne odnose likova, njihove sudbine i samu radnju, kako je prikazano.

Na strukturnom i kompozicijskom planu ovog teksta dominiraju dijalozi koji su popraćeni kraćim i često nesugestivnim didaskalijama, ponekad semantički nepovezanim s govorom likova. Obilježja govora tipična su za ekspresionističke dramske tekstove. Fragmentarni su i logički nedosljedni. Likovi često međusobno razgovaraju nepovezano, nemotivirano i bez jasnih uzročno-posljedičnih sugestija unutar teme razgovora. Prepoznatljiva obilježja ekspresionističke poetike posjeduju i prostorno-vremenske odrednice u dramskom tekstu. Prostor radnje veže se uz bordel, javnu kuću, jedan od čestih toposa ekspresionističkih drama. Uz ovaj se prostorni signal često veže atmosfera kavanske karnevalizacije i nerijetko, simbolikom kaosa, buke i ludila, upućuje na opsesivnost, ali i apsurdnost. Na planu vremenskog koncepta dramskog teksta ističu se dvije bitne odlike Kulundžićeva teksta, jedna snažno ekspresionistička i jedna paradigmatsko pirandelistička. S jedne strane vrijeme radnje u jednom trenutku naglašeno prelazi iz prošlosti u sadašnjost, djelomično potencirajući čak i budućnost, i vraća se signalizirajući ponovne početke, *subjektivnost* i *statičnost*[213] vremena te eliadeovski ciklički, *vječni*[214] povratak. S druge se, pak, strane pirandelističko svojstvo vremena očituje u nejasnim vremenskim odrednicama uzrokovanim ispreplitanjem više razina „stvarnosti“ koje se postižu motivom zabune u stvarnim, odnosno glumljenim situacijama između Nini i Ajdije koje djeluju kao ispreplitanje sna i jave, mašte i stvarnosti, u svim oblicima u kojima Nini ili glumi da prepoznaje Ajdiju ili se pretvara da ga prepozna ili ga stvarno prepozna i vraća se u stvarnost ili nastavlja glumu u kojoj ga zbog uloge prepozna.

---

illusion. Man is dynamic, conscious, fully human, charged with Geist and Wille; woman is static, unchanging, and unchangeable.]

[213] Usp. Pfister (1998).

[214] Usp. Eliade (2007).

U dramskim tekstovima *Posljednji idealista* i *Posljednji hedonista* Josip Kulundžić prvi put u svom opusu eksplicitno „ulazi u dijalog“ s Pirandellovim konceptom tragike i komike u drami, ali i ekspresionističkim poimanjem ovih pojmova koji se često preklapaju, nadopunjavajući se ili, pak, poništavajući jedna drugu, jer *kažu da je svaka komika tragična. Ali za nju je svaka tragika burleskna*, (Kulundžić, 1922:8) a savršen opis dramskog teksta prezentiran je kroz repliku jednog od likova: *Kozmičko raspoloženje s nešto malo ironije*. (Kulundžić, 1922:12)

4.4. Posljednji hedonista

Dramski tekst *Posljednji hedonista,* izdan 1921. godine, čini svojevrsnu duologiju s dramskim tekstom *Posljednji idealista,* i nosi podnaslov *Amajlija II* što pomalo zbunjuje jer je *Posljednji idealista,* podnaslovljen *Amajlija,* izdan godinu dana kasnije, iako bismo taj postupak mogli okarakterizirati ekspresionističkim jezičnim ludensom i namjernim pokušajem zbrke i zbunjivanja za čim su ekspresionistički autori, uključujući i Kulundžića, često pribjegavali. Tekst posjeduje zasebnu radnju, ali je tematski povezan s drugim tekstom duologije jer, u određenom smislu, predstavlja nastavak radnje *Posljednjeg idealiste* i u nekoliko je segmenata iznimno važan za preciznije iščitavanje *Posljednjeg idealiste*. Osim što *Posljednji hedonist* posjeduje ključ za dešifriranje određenih kodova na idejnoj razini teksta, sugerira određene podatke u tematsko-motivskoj domeni te je, kao „nastavak" ili svojevrsni zaključak, važan za objašnjenje dijelova radnje, ovaj je tekst iznimno bitan za iščitavanje simbolike *Posljednjeg idealiste,* na razini samog teksta, ali ponajprije simbolike predmeta *amajlije* koja u ovom tekstu posjeduje vrlo sličnu ulogu i funkciju u radnji. No najvažnije značenje ovog teksta za iščitavanje njegova duološkog partnera tiče se uvida u karakterizaciju likova koji se pojavljuju u oba teksta, Merina i Nini. Psihijatar Merino važan je lik u *Posljednjem Hedonistu*, u kojem je njegov opis puno izraženiji, dok se u *Posljednjem Idealistu* pojavljuje u manjoj, ali važnoj ulozi svojevrsnog konektora drugih likova. Lik Nini važan je za oba dramska teksta, a njezine postupke, motivaciju i ponašanje u prethodnom tekstu možemo puno lakše analizirati zbog njezina portretiranja i karakterizacije u ovom tekstu.

Poput prethodnog i u ovom tekstu sam autor naziva likove figurama, ali ih u ovom slučaju opisuje stilski znatno neutralnije, i u svom primarnom imenovanju i u popratnom uvodnom opisu: Zarićka, *gospođa iz provincije,* Meridiano, *psihijatar i autor napetih romana,* Nini, *djevojčica s dobrim odlukama* i Vojislav, *čovjek s amajlijom strasti*. I uvodni opis mjesta radnje, *sobica u provincijskom stanu gospođe Zarićke/dobro, staro polupljesnivo pokućstvo*[215], stilski se razlikuje, s jedne strane implicirajući stilsko-žanrovski utjecaj naturalizma[216], dok s druge nagovještava potpuno drukčiju atmosferu u ovom dramskom

[215] (Kulundžić, 1921:221)

[216] Iako je jedno od osnovnih obilježja ekspresionističke poetike antinaturalizam (a posebno je *ekspresionistička scenska realnost naglašeno antinaturalistička* (Miočinović, 1976:80)) i snažno protivljenje naturalističkoj književnoj koncepciji, ipak postoje djelomični doticaji naturalističke i ekspresionističke poetike, a

tekstu, koja proizlazi iz nekih od temeljnih idejnih postavki ekspresionizma. Ekspresionistički se poetički duh u prvom redu očituje u snažnom subjektivizmu i naglašenoj individualnosti: djelovanje likova kao da je sintetizirano u geslu „svatko za sebe“, a pokretač i motivator likova njihove su unutarnje težnje i porivi. Drugi značajni signalizator poetičkog koncepta ekspresionizma veže se uz antimimetičko zrcaljenje zbilje, koje je uvelike prisutno u tekstu, a očituje se u prikazu stvarnosti iz kuta pojedinca, odnosno prikaza „prave“ stvarnosti, ali onakve kakvu ju pojedinac percipira. Važan indeks ekspresionističke ideje u ovom se tekstu reprezentira i kroz motivsku sugestiju dinamičnosti života koja je, pak, povezana s idejom otvorenog kraja, izraženom i paradigmatskom karakteristikom modernističke, posebno avangardne, drame, ali i važnim obilježjem pirandelističke dramske koncepcije. Upravo je otvorenost kraja u ovom tekstu signal dviju, za Kulundžićev dramski opus, važnih karakteristika pirandelizma. Naime, osim što ovaj tekst pripada manjoj skupini pirandelističkih dramskih tekstova Josipa Kulundžića, princip otvorenosti kraja dramske radnje u *Posljednjem hedonistu* prototipni je pirandelistički dramski postupak u kojem, za razliku od najčešćeg prikaza takvog fenomena u modernizmu, lik ne ostaje samo u mogućnosti vlastitog djelovanja, odnosno izbora, ali nejasno određene sudbine i u često nepovoljnom društveno-egzistencijalnom položaju, već, pirandelistički, samostalno i s čvrstom odlučnošću preuzima apsolutnu odgovornost za vlastito djelovanje u ravnodušnosti prema društvenim utjecajima i normama.

Osim otvorenog kraja, u strukturnom i kompozicijskom se smislu *Posljednji hedonist* ne razlikuje u mnogočemu od *Posljednjeg idealiste*. Oba su dramska teksta strukturirana bez činova i klasičnih scena s tek nekoliko prizora među kojima ne postoji jasna odjeljenost niti u smislu prekida jednog i nastavka drugog fabularnog slijeda niti u smislu čvrstih vremensko-prostornih odrednica. Oba teksta odlikuje dekompozicija i destrukturalnost, u oba su

---

određeni segmenti naturalističke poetike mjestimice su prisutni u određenim aspektima ekspresionističkog prikaza (usp. Vučetić, 1960, Hećimović, 1968., Muschg, 1972., Garten, 1973). U tom kontekstu Ivanišin (1990:5) tvrdi kako je *za hrvatsku književnost karakterističan – ekspresionizmu imanentan – fenomen simultane ispremiješanosti različitih stilova*. Mađarević (1960:133), pak, spominje stilsku tendenciju *ekspresionističkog spoja naturalizma i neosimbolizma, uz ukidanje fabule ili suvisle radnje*, u koju bismo mogli ubrojiti većinu Kulundžićevih dramskih tekstova iz njegove faze „zakašnjelog“ ekspresionizma, dok Petlevski (1995:96) napominje kako je Kulundžić *posegnuo za naturalističkim modelom iz programatskih razloga, dakle iz nužnosti da se ono što se misli prokazati prethodno i pokaže.*

didaskalije tek povremene, kratke i često nejasno povezane s radnjom na koju upućuju[217], a najupečatljivija je razlika što u tekstu *Posljednji hedonista* otvorenost forme upućuje na *zamjenu intencionalnih radnji nekim događanjem koje likove snalazi* (Pfister, 1998:346) U oba dramska teksta prevladava dijalog koji je najčešće isprekidan, do kraja nejasan, počesto nepovezan i posjeduje odliku da nije uvijek u funkciji razgovora, odnosno da ne služi pravoj komunikaciji, već samo iznošenju stavova likova. U oba teksta dominiraju *dijaloški slučajevi*[218] zastoja i prekida teme, slučajevi ili kada se određene teme potisnu od strane drugih tema ili kada dolazi do potpunog prekida teme.

Na tematsko-motivskom planu prevladavaju tipični ekspresionistički tematsko-motivski sklopovi koji su najčešće vezani uz pojedinačni lik. Ističu se tako motivi iracionalnosti i pomutnje vezanih uz Nini i njezino ponašanje prema drugim likovima, motivi poricanja i šoka koji ocrtavaju djelovanje Zarićke, motivi nezadovoljstva i neodlučnosti koji karakteriziraju Vojislava te motivi ironije i cinizma koje ispoljava Meridiano. Provodni motivi cjelokupnog teksta, koji se nameću od početka zapleta dramske radnje, paradigmatske su ekspresionističke motivske sugestije krivnje, boli, patnje, propasti i smrti. Posebno je motiv smrti kao metafora kraja značajna za oblikovanja lika Nini, promatranog u kontekstu obaju tekstova. Za Nini smrt predstavlja oslobođenje od krivnje, no to se oslobođenje bitno razlikuje u dvama tekstovima. U *Posljednjem hedonisti* smrt drugoga Nini doživljava kao mogućnost iskupljenja jer je njezin karakter još uvijek neiskvaren i još uvijek posjeduje jasno definiran identitet, dok u *Posljednjem idealisti* Nini ostaje ravnodušna na smrt drugog, na koju je i ona utjecala, jer smatra kako se više ne može iskupiti pošto više nije svjesna vlastita identiteta. I u ovom je tekstu prisutna snažna simbolika *amajlije* koja utječe na samu dramsku radnju, ali i na unutarnja stanja kao i na međusobne odnose likova. Amajlija ovdje, snažnije nego u drugom tekstu, simbolizira propast i nagovještava katastrofu. U *Posljednjem hedonisti* simbol amajlije predstavlja *mitsku fazu*[219] simbolizacije, u kojoj je simbol označen kao arhetip, djelujući kao arhetip, *sveukupnog iskustva*, propasti koja pretpostavlja tragičan ishod što svjedoči o svojevrsnoj ritualnoj ulozi amajlije[220]. Ali amajlija, odnosno medaljon, u ovom slučaju

[217] Übersfeld (1982:18) upozorava kako didaskalije *neizbežno određuju kontekst komunikacije*.

[218] Usp. Bulahati (1981).

[219] Usp. Frye (2000).

[220] Ekspresionistički teatar, kako je spomenuto, povezan je s mitskim teatrom i svojim ritualno-obrednim impulsima i svojim mjestimičnim ugledanjima na antički (tragički) teatar koji je u svojoj osnovi mitski (o vezi mitskog i antičkog, tragičkog teatra i mitskim ishodištima antičke tragedije postoji iznimno velik broj studija;

posjeduje i simboliku svojevrsne vizije idealne žene[221] u kojoj dolazi do ispreplitanje dviju razina stvarnosti: je li Nini samo vizija i ideal ili stvarni model za ženu s medaljona. Već se u tom trenutku signalizira nemogućnost odnosa Nini i Vojislava jer Vojislav vođen strastima želi idealnu ženu kojom su poistovjećivali Nini u prošlosti. No kako Nini odlučno želi prekinuti svaku vezu s prošlošću i biti „obična“ žena koja će voditi „običan“, potencijalno sretan, život njezin je odnos s Vojislavom neostvariv. Ispreplitanje idejnog koncepta u *Posljednjem idealisti* i *Posljednjem hedonisti*, miješajući principe simbolizacije dvaju dramskih tekstova, dovodi do paradoksalne, ali i, za likove, bezizlazne situacije.

Dramska radnja započinje nepovezanim dijalogom Zarićke i Nini u kojem svatko vodi svoj zaseban razgovor. Zarićka se žali kako je sve skupo i kako je već potrošila sve novce za ovaj mjesec. Prvi je to signal njezine opsesivne škrtosti koja u njezinom slučaju neće ostati samo karakterna crta, već je odigrati važnu ulogu za tijek dramske radnje, ali i za međusobne odnose drugih likova. Zarićka Nini zove drugim imenom, Eva[222], uvjerena kako je ona neki tip umjetnice. Zarićka priča Nini o svom sinu Vojislavu koji joj šalje novce i radi kao građevinar na izgradnji mosta koji je upravo dovršen i Vojislav se vraća. Nini govori kako će zavesti Vojislava i kako će on postati njezin. Ninine riječi Zarićka ne shvaća ozbiljno dok joj Nini ne prizna kako je bila bludnica i kako će joj veza s Vojislavom s kojim planira živjeti „normalan“ život pomoći da se iskupi i „raščisti“ s prošlošću. U tom, pomalo grotesknom, trenutku dolazi do prve dramske krize koja zapliće dramsku radnju i dovodi do tipičnog dramskog sukoba i kojem Zarićka nasrne pogrdnim riječima na Nini, tjerajući je iz kuće i

---

kao pregled u kojem su objašnjeni počeci i osnovne teorije o postanku teatra iz mitskih izvora usp. Solar, 2008). No, kako Frye (2000:323) upozorava *mitska drama dramski naglašava simbol duhovnog i tjelesnog sjedinjenja* i to je osnovni, ali i eklatantan razlog zašto ekspresionistički teatar, u kojemu je sfera duhovnosti i duhovnog u potpunosti dominantna sferi tjelesnog koje pokušava prokazati kao loše i štetno i kao takvo ga poništiti, ne može biti mitski teatar. Drugi razlog leži u činjenici da mitski teatar, prema Fryeu, podrazumijeva lik junaka koji je s jedne strane nadmoćan ljudima, a s druge strane manifestira božansko i njegov potencijalni pad dolazi kao sudbinsko određenje posredovano voljom božanstva, pomoću kojeg donosi svojevrsno iskupljenje ostalim likovima (ljudima oko sebe). Junak ekspresionističkog teatra, ironijski je antijunak koji je slabiji od ljudi i njegov potencijalni pad dolazi najčešće usred ironijskog preokreta sudbine posredovanog grotesknom ili parodijskom situacijom, a uvjetno iskupljenje, ako i dođe, odnosni se eventualno na njega samog.

[221] Kakvu je Nini simbolizirala u *Posljednjem idealisti*.

[222] Promjena imena lika nakon traumatičnog događaja poveznica je s čestim pirandelističkim postupkom zamjene identiteta i pokušaja prekida s prošlošću vidljivo u mnogim Pirandellovim dramskim tekstovima, među kojima se ističu *Tako je (ako vam se čini)*; *Kao prije, bolje nego prije*; *Gospođa Morli, jedna i dvije* i *Henrik IV*.

govoreći joj kako se neće smjeti ni približiti Vojislavu. No ubrzo dolazi do dramskog obrata jer Zarićka shvaća kako Nini možda pozna Vojislava od prije i kako je upravo Nini djevojka, ljubav života njezina sina, čiji je crtež Vojislav urezbario u medaljon, *amajliju,* ostavljenu njoj na čuvanje. Zarićka se tada slomi i zamoli Nini da ga pusti na miru. Osjetnu napetost radnje prekida iznenadni dolazak Meridiana koji je izgubio dio nekadašnjeg glamuroznog i profinjenog držanja, ali je još uvijek poprilično ironičan i ciničan u nastupu. Meridiano pokušava suočiti Nini s događajima koji su se odvili nakon završetka radnje *Posljednjeg idealiste* prepričavajući kako joj je Sand-Sand pokušala smjestiti ubojstvo Ajdije, no kako je policijski inspektor, koji se uvijek *divio* Nini, optužio Sand-Sand zbog amajlije koju je pronašao u njezinu posjedu, ali ju ubrzo pustio na slobodu, no zatvorivši u potpunosti njezino poslovanje. Nini mu objašnjava kako su ti događaji za nju prošlost s kojoj je ona završila te mu govori kako od sada želi biti dobra. Propali Meridiano, koji u njoj vidi neku vrstu spasa, pokušavaju ju obratiti od nauma govoreći joj kako je ona uvijek bila dobra, a život kakav je vodila bio joj je sudbinski predodređen i ne bi ga se trebala odricati, ali se Nini nepokolebljivo suprotstavlja takvom zaključku govoreći kako je ona ipak odlučila promijeniti se. Nini svojim izričitim stavom jasno manifestira ideju ekspresionističkog subjektivizma, jednu od suštinskih ekspresionističkih tendencija, ideju kako čovjek sam utječe na vlastitu sudbinu[223].

Meridiano u tom trenutku opazi medaljon, amajliju, i, kao i u slučaju amajlije u *Posljednjem idealisti*, iznese priču o njezinu podrijetlu, odnosno značenju. Ispripovijeda kako ju je načinio mladić nošen strastima prema ženi iz vizije koja će upotpuniti njegov život. U tom trenutku dolazi do druge dramske krize, koja dramsku radnju vodi do vrhunca, a koja je uzrokovana iznenadnim dolaskom Vojislava, koji rezignirano govori kako Nini nije ta kojoj se nadao. Nini i Vojislav vode konfuzan dijalog, ekspresionistički brzog tempa i kratkih rečenica, u kojemu, provocirajući jedno drugo, pokušavaju dogovoriti žele li ili ne biti zajedno. Nini ga odbija jer on samo želi da mu se pokori i shvaća da u njoj ne vidi ženu nego bludnicu. U tom trenutku na zaključana vrata počinje lupati Zarićka koja vodi policiju zbog Nine i traži da ju Vojislav izbaci. U sljedećim će trenucima dramska napetost doći do vrhunca. Nini, usputno vadeći revolver, u strastvenom govoru objasni Vojislavu da će biti njegova, ali kao prava žena jer će joj, kao moralno neiskvaren idealan muškarac poslužiti kao netko uz koga će moći zaboraviti prošlost i početi živjeti idealan život „od početka“, a ona će

[223] Vlastita duša kao *proizvođač događaja*, prema Milanji (2000:32), je *jedan od središnjih ekspresionističkih postulata*.

njemu predstavljati ideal žene s amajlije: *Ja sam odlučila, da tebe usrećim. Hoću da ti budem poštena žena. Upamti: nema prošlosti. Ja sam mlada i lepa. Posve sam sama i slobodna*[224]. No Vojislav shvati njezine motive i dok joj govori kako ne može pristati na takav scenarij, Nini oko vrata stavlja amajliju strasti pomoću koje se nada da će ipak pridobiti Vojislava. U tom trenutku Zarićka, sada već, u potpunom ludilu bijesno lupa na vrata izazivajući treću dramsku krizu, trenutak potpunog razrješenja radnje, i prekidajući Ninino nastojanje da amajlijom strasti ostvari svoj plan. Meridiano otvara Zarićki vrata i ciničnim replikama parodizira Zarićkine pokušaje da otkrije gdje su Nini i Vojislav. U napetoj atmosferi meteža i vike začuje se hitac revolvera, Zarićka panično uzvikuje Vojislavovo ime, Meridiano se sarkastično nasmije ponovno proživljavajući situaciju iz prošlosti, a Nini izlazi iz sobe bacajući amajliju s vrata i u bunilu i polusnu, hodajući poput sablasti ili sjene, govori: *Možda je svejedno, šta mi ljudi hoćemo. Ali ja sam odlučila, da budem dobra*[225].

I u ovom dramskom tekstu autor likove naziva figurama, iako se takvim opisom mogu u potpunosti okarakterizirati jedino likovi Zarićke i Meridijana. Zarićka je *figuralni* lik, u određenoj mjeri sveden čak na karikaturu. No bez obzira na karikaturalnost njezina opisa, ponašanja i postupaka, njezin lik posjeduje važnu funkciju u tekstu jer izravno sudjeluje u izazivanju dramskih kriza i odgovorna je svojim djelovanjem za obrate dramske radnje. Iako značajnije uloge u odnosu na *Posljednjeg idealista*, lik Meridijana i u ovom je dramskom tekstu, uz Zarićku, primjer statičkog, jednodimenzionalnog lika. Njegov je govor krajnje ironičan, na granici cinizma i sarkazma i često djeluje kao (tragi)komičan komentar zbivanja. Prikazan je kao ostarjeli, propali predstavnik društvene elite i visoke klase, koji na kraju sam shvaća kako je takav cjelokupan sustav samo pretvaranje. Kroz njegov lik ispoljava se ekspresionistička kritika lažnog društvenog morala i antigrađanska ideja ekspresionizma, jedna od temeljnih ideja ekspresionističke poetike[226]. Za razliku od Zarićke i Meridiana, Vojislav je, iako tipski i također poprilično jednodimenzionalno ocrtan, ipak relativno dinamičan lik jer njegov *skup razlikovnih obilježja* prolazi kroz promjene *diskontinuirano-skokovito*[227]. On je, znakovito za ekspresionizam, paradoksalno ocrtan lik, tipičan tragički lik

[224] (Kulundžić, 1921:224)

[225] (Kulundžić, 1921:225)

[226] Antigrađanstvo među najistaknutijim je simbolima ekspresionističke pobune, a Žmegač (1974:210) naglašava da *ako je uopće moguće naći obuhvatnu karakteristiku ekspresionističkoga pokreta, moramo je tražiti u odnosu umjetnosti prema društvu: u opoziciji ekspresionista svih boja i uvjerenja prema građanskom svijetu*.

[227] Pfister (1998:262).

ekspresionizma, vođen strastima, ali ujedno staložen i na trenutke ravnodušan. Najistaknutiji lik u tekstu, i u smislu karakterizacijskih obilježja i u smislu dramske radnje, lik je Nini, koja u *Posljednjem hedonistu*, za razliku od *Posljednjeg idealiste* gdje je bila jednodimenzionalan statički tipski lik, posjeduje određenu karakterizaciju na tragu identitetno izgrađenog lika. Njezin lik dominantan je i zbog činjenice kako pokreće sve ostale likove u tekstu sudjelujući u dvjema, za ekspresionizam značajnim i čestim, opozicijama likova: opoziciji muško i žensko te opoziciji staro i mlado. Nini je zaista odlučna i nepokolebljiva u ideji da se promijeni i ta joj je ideja snažan unutarnji motivator, a svoje iskupljenje za grijehe iz prošlosti i ulogu u smrti *posljednjeg idealiste na globusu*[228] vidi u sređenom i „normalnom" životu s Vojislavom. Ona je jedan od primjera *dobrog čovjeka* u galeriji Kulundžićevih likova, koja se do kraja dosljedno drži svojih nakana.

Posljednji hedonista, iako objavljen prije, svojevrstan je nastavak *Posljednjeg idealiste* i epilog priče o simboličnom sukobu između ideala i strasti. Otvoren završetak dramske radnje, koji je s jedne strane netipičan za Kulundžićevu dramatiku, ali s druge strane dokazuje Pirandellov utjecaj na istu, u vezi je s vremenskom koncepcijom u tekstu temeljenom na cikličnosti vremena koja metaforički pretpostavlja kontinuirani povratak koji, pak, onemogućava konačan prekid s prošlošću.

[228] Ajdije iz *Posljednjeg idealiste*. Za napomenuti je još jednom kako su u oba dramska teksta duologije snažno prisutni autoreferencijalni signali i semantemi drugoga teksta, koji su često vrlo važni, ponekad ključni, za razumijevanje određenih dramskih aspekata teksta u kojem se spominju poput dijelova dramske radnje, karakterizacije likova, idejno-tematsko-motivskih konotacija ili prostorno-vremenskih odrednica.

4.5. Neobarbar

Dramski tekst *Neobarbar*, objavljen 1924. godine i podnaslovljen *Komedija s dva čina (četiri slike) i intermezzom*, iznimno je značajan za Kulundžićev ekspresionistički opus u cijelosti zbog nekoliko ključnih obilježja važnih za razumijevanje autorova dramskog opusa, ekspresionističke poetike u njegovim dramskim tekstovima te njegov odnos prema pirandelizmu.

Već u podnaslovu autor spominje karakter dramskog teksta indentificirajući ga kao komediju, koristeći prvi put u svom dramskom izričaju tu žanrovsku označnicu. No iščitavajući dramski tekst ubrzo postaje jasno da se njegov karakter ne uklapa u kanonske okvire tradicionalne komediografske poetike niti u svojim žanrovskim postavkama niti u svom stilskom izričaju. Principi i obilježja komedije koju Kulundžić prezentira u *Neobarbaru* puno su bliži idejnom te žanrovskom i stilskom konceptu pirandelističke komedije. Elementi pirandelizma očituju se kroz prikaze *stanja duše*[229] likova u tekstu, odnosno unutarnje, *duševne*, porive likova koji su njihovi osnovni pokretači[230] povezani sa snažnom idejom subjektivizma, zatim kroz prikaz nekonformističkog načela osobe, odnosno zahtjeva za antiuniformiranošću[231], kroz tendenciju antigrađanstva, odnosno prokazivanje malograđanštine i lažnog morala društva[232] te kroz težnju za *relativizacijom istine*, jedan od omiljenih i najčešćih Pirandellovih dramskih postupaka[233].

Paradigmatski signali ekspresionističke poetike koje donosi *Neobarbar* i koji će postati značajni elementi same Kulundžićeve poetike u prvom se redu tiču strukturnog i

[229] Prema Pirandellu (2001:602), umjetnik *ništa drugo i ne čini negoli određuje i prikazuje stanja duše*.

[230] Pirandellov se humor, prema Hergešiću (1967:592), *rađa u trenutku kad se čovjek tako reći osvijestio i zagledao sebi u dušu*.

[231] Kako Stipčević (1963:247) zaključuje, Pirandellov je humorizam *protiv tradicionalne predstave o čoveku i na životnom i na književnom planu*.

[232] U tom kontekstu Iva Grgić (1999:11) sjajno primjećuje kako smo *Pirandellovo motivsko inzistiranje na primjerima iz malograđanske sredine (...) slobodni tumačiti nadasve kao potrebu da se promatranje postojanja pojedinca kao relacijski uvjetovanog entiteta oljušti od suvišnih društvenopovijesnih odrednica*.

[233] Kako Frano Čale (1995:7) ističe, *njegova djela, sudbine njegovih likova, uzbudljivo pokazuju kako izmiče bilo kakva mogućnost da se fiksira objektivna, samo jedna istina, budući da je isključuje njezin tragični relativizam, njezina iluzorna postojanost u svakom pojedincu, u svakoga drukčija, neostvarljiva kao komunikacija među bližnjima, u trajnu sukobu s promjenjivošću života kao nezaustavljiva gibanja*.

kompozicijskog aspekta dramskog teksta te uvođenja arhetipskih ekspresionističkih likova i njihovih obilježja. *Neobarbar* je prvi Kulundžićev dramski tekst u kojem se pojavljuje podjela dramskog teksta na činove i slike, a potonje imenovanje posebno je zanimljivo u kontekstu ekspresionističke uporabe tog termina i tendencije k fragmentaciji dramske forme, kao i o umetanju relativno zasebnog interteksta koji je intrigantan jer balansira između statusa integrativnog dijela primarnog dramskog teksta i zasebnog dramskog teksta, o čemu će biti riječi. Značajni ekspresionistički signali *Neobarbara* vežu se još i uz uvođenje galerije tipičnih ekspresionističkih likova, koje autor naslovljava „komedijantima“: Slastičar, Čovjek s kapom, Žena s perjem, Neki Damjan, Elegantni gospodin, Stari gospodin, Gologlavi dječak, Starija žena, Snob, Stranac, te znakovitih i stereotipnih ekspresionističkih vremenskih kodova, koji se očituju u ispreplitanju prošlosti, sadašnjosti i budućnosti, i prostornih kodova, poput prikaza specifičnih (vele)gradskih toposa i njihova utjecaja na dramsku radnju, što će također biti posebno objašnjeno.

Osobito je, međutim, zanimljiv i značajan još jedan autorov postupak koji uvodi u *Neobarbaru*, a koji će, u manje ili više sličnom kontekstu, koristiti u još nekolicini budućih dramskih tekstova. Kulundžić, naime, prije samog teksta objavljuje svojevrstan uvod, naslovljavajući ga *Pred samo djelo*, koji je spoj prologa, obraćanja, predgovora i manifesta i sadrži određene smjernice bitne za iščitavanje samog teksta kao i njegova dramskog opusa u cjelini. Pokušavajući odgovoriti na dva pitanja koja sam postavlja i koja su, kako navodi, *pružala ruke u njegovu svest* nakon nekih otvorenih upita i problemskih zaključaka koji su se nametali nakon objave svojih prethodnih dramskih tekstova, Kulundžić dolazi do zaključka kako je *znao da mora napisati komediju Neobarbar*[234]. Prvo Kulundžićevo pitanje glasi *u životu pojedinca iz nekoga maloga naroda, između dva stožera, barbarstva i civilizacije, kakovu li je tajnu liniju pisao razvoj muškarčeve ljubavi prema ženi, tajnu liniju, po kojoj bi se mogao da pročita putokaz u Novo iz prokletstva zadnje etape civilizacije, dekadence?* i objašnjava kako na odgovor na prvo pitanje *hoće linija drame Neobarbar da dade znak, kojega će moći čitati oni, što vide dubine*. Prvo pitanje koje autor postavlja tiče se ujedno ideje ekspresionizma i ishoda kojem on u svom ideološkom nastojanju teži, kao i samih postavki autorove dramske poetike, ali i tumačenja dramskog teksta *Neobarbar*, koji zaista pokušava objasniti način na koji se može transformirati iz, tradicionalno, „Starog“ u, željeno,

[234] Svi citati vezani uz objašnjenje i pregled „uvoda“ u *Neobarbar* nalaze se u „uvodu“ dramskom tekstu *Neobarbar* i pripadaju Josipu Kulundžiću (Kulundžić, 1924)

„Novo“ pomoću kompleksnog suodnosa suprotstavljenih pojmova barbarstva i civilizacije ne samo kroz motivske sugestije koje donosi opreka muško-žensko, nego i kroz kompleksan odnos likova u cjelini, posebno kroz snažno naglašenu simbolizaciju lika Stranca koji konstantno vrluda između predodžbe Novog čovjeka kao putokaza u Novo i ironijskog antijunaka kao manifestacije neuspjelog pokušaja i uzaludne borbe.

U drugom, pak, pitanju autora zanima *ima li u toj liniji očite sličnosti s onom, koju je pisao i razvoj iste ideje kroz vekove, t.j., ima li arije vekova, koja bi mogla da prati civilisovanje pojedinaca u životu?* Na to pitanje autor pokušava odgovoriti kroz dijelove dramskog teksta *Neobarbar* pokušavajući prikazati svaki dio kao simboličnu prezentaciju određene ideje. Prema Kulundžićevoj zamisli, prva slika simbolizira pretpovijest i metafora je *dosade raja*, druga slika simbolizira stari vijek i metafora je *klasične ljubavi prema pobjedniku*, intermezzo simbolizira propast antike i metafora je *prve slutnje kasnije dekadence*, treća slika simbolizira srednji vijek i metafora je *romantične ljubavi*, četvrta slika simbolizira novi vijek i metafora je *naturalistično-materijalistične ljubavi*, dok kraj teksta, svojevrstan epilog, simbolizira *slutnju nove umjetnosti* i metafora je *uzdizanja*.

Četiri su slike, prema autorovim napucima, uklopljene u dvama činovima dramskog teksta, koji se, kako je spomenuto, u *Neobarbaru* prvi put javljaju u autorovu dotadašnjem opusu. Ipak, ova novost na kompozicijskom planu dramskog teksta ne sugerira odmak od dominantne ekspresionističke dramske strukture, već suprotno, uvodi novi kompozicijski element u Kulundžićevo dramsko stvaralaštvo, često prisutan u ekspresionističkim dramskim tekstovima. Radi se o dramskoj slici, koja se u ovom tekstu, ali i u ekspresionističkim dramskim tekstovima općenito, ne odnosi na dramsku sliku u tradicionalnom smislu, kakva se javlja u prijašnjim dramskim razdobljima, već o specifičnom ekspresionističkom modelu u kojem se pojam dramske *slike* može artikulirati trima načinima. Slika u ekspresionističkom dramskom tekstu posjeduje raspon količine teksta, ostvarene tematsko-motivske cjeline i/ili prikaza određenog zaokruženog segmenta radnje od najmanjih jedinica u klasičnoj dramskoj kompoziciji poput prizora ili scena do klasičnih dramskih činova u tradicionalnoj dramatici. U *Neobarbaru* slike posjeduju odsječke teksta, u odnosu na sadržaj i značenjsku komponentu radnje, na razini svojevrsnih polu-činova jer se, iako dvije slike po činu sadrže semantički slijed čina, mogu promatrati kao relativno zasebne, načelno dovršene tematske cjeline. Posebna strukturna karakteristika teksta umetanje je svojevrsnog interteksta, nazvanog intermezzo, koji je zanimljiv jer djeluje i kao poseban dramski tekst i kao, u određenom

smislu, kodna strategija za iščitavanje određene problematike izvornog teksta, o čemu će biti riječi. Intermezzo *Neobarbara*, u nekoj mjeri, služi i za „stišavanje“ brze izmjene prizora unutar slika i činova, poslije kojeg dramska radnja ulazi u svoje završne napetosti i konačan rasplet.

Radnja *Neobarbara* započinje *na Badnjak oko* ponoći u, naturalistički opisanoj, dnevnoj sobi u kojoj tri sestre, Danja, Nioba i Stela, nezainteresirano zaokupljene svaka svojim poslom, vode nepovezani razgovor u kojem svaka priča svoje ne obazirući se previše za ono što ostale pričaju. U njihovim su dijalozima isprepliću ekspresionističke slike i vizije otuđenosti, hladnoće i otužnosti prostora potpomognuta kataklizmičkom slikom zvjezdanog neba u kontrastu s provincijskim pejzažem bezbrižnog, lagodnog, naturalističkog života. Uvodni prizori teksta svojevrstan su sukob dviju različitih slika; naturalističkog mira i idile u prikazu unutrašnjeg i vanjskog prostora te ekspresionističkog košmara u prikazu unutrašnjeg, psihološkog stanja likova i njegove vanjske manifestacije kroz ponašanje likova. Fotografski prizor koji se doima kao bezvremenski prekida dolazak njihova brata Oskara u pratnji trojice muškaraca, Zlatko, Milana i Ive, što kod sestara izaziva naglašenu nelagodu jer muškarci ismijavanju umjetnost, kulturu i civilizacijski napredak koji su sestrama ne samo ideal nego i pokretač u životu. Dolazak trojice muškaraca uspostavlja zanimljivu dramsku situaciju u kojoj se rađa dramski sukob između sestara i onoga što one predstavljaju kao simbola civilizacije i trojice muškaraca i onoga što oni predstavljaju kao simbola barbarstva[235]. Intrigantan sukob koji će pratiti dramsku radnju do samog raspleta potencira se i nagovještajem mogućih ljubavnih parova, i individualnih sukoba pojedinačnih subjekata kroz čestu ekspresionističku opreku muškog i ženskog, koje uprizoruju Danja i Zlatko, Nioba i Milan te Stela i Ivo.

U brzoj izmjeni prizora i konfuznoj i kaotičnoj atmosferi sestre pronalaze onesviještenog čovjeka za kojeg pretpostave da dolazi iz *civilizirane Europe* i da im nosi čudo koje će im promijeniti živote. Nakon što se, simbolično nazvan, Stranac osvijesti u polusnu govori kako se ponovno rodio, a metaforika ponovnog rođenja i Badnje večeri, kod sestara pojačavaju

[235] Prema Žmegaču (2002:15), *u ekspresionističkim se djelima često prožimaju ili sukobljavaju dvije temeljne vizure života: egzistencijalna, kojoj je conditio humana neodvojiva od brige, tjeskobe i metafizičke neizvjesnosti, i ona druga, utopijska, koju bodri historiozofska nada, odnosno sekularizirana metafizika.* Sestre u *Neobarbaru* upravo predstavljaju metafizičku *vizuru života*, ekspresionistički utopijski ideal kojeg pokreće duh i teži promjeni, dok su muškarci predstavnici *egzistencijalne vizure*, čvrsto uklopljeni u zadane društvene okvire.

aluziju na Isusa Krista i njihovu verziju spasitelja koji će ih izbaviti iz dosadašnjih života. Takav, pomalo komičan prizor, do kraja parodiraju pijani muškarci izvodeći karnevalski igrokaz u kojemu Oskar u ulozi vraga predvodi „trojicu mudraca“, ismijavajući Stranca i napredak civilizacije, znanosti, umjetnosti i kulture. nakon što se muškarci povuku, sestre objašnjavaju Strancu kako su upravo one nositelji civilizacije u barbarstvu male provincije i ljudi u njoj, kako su taj *europejski duh* naslijedile od majke kojeg je njoj slomio barbarski duh njihova oca i kako je upravo on taj koji će iz izvući iz propale sredine. U tom trenutku stvaraju se svi preduvjeti za prvu dramsku *krizu*, odnosno početak dramskog zapleta, no on izostaje u klasičnom smislu i dramsku će radnju do samog zaključka, ekspresionistički, voditi, često nerazrađeni i nejasno motivirani sukobi pojedinih likova, kao i unutarnja, subjektivna psihološka previranja pojedinaca koja će utjecati na ostale likove. Takav slučaj događa se nakon obraćanja sestara, kada Stranac ispriča kako je do sada uvijek bio idealist i obišao cijeli civilizirani svijet tragajući za Novim oblikom života, ali mu je sada svejedno jer nije pronašao smisao. Stranac se pokuša ubiti ispijajući otrov, no sestre ga spriječe. Stančev čin svojevrsna je kritika ekspresionističkog utopizma i „revolucije duha“ kao neuhvatljivog ideala jer i ovaj slučaj potrage za „novim duhom civilizacije“ završava neuspjehom i konačnom rezignacijom. U tom kontekstu, pokazat će se točnim Žmegačeva (1986:110) konstatacija kako i *ekspresionizam u cijelosti ostaje zarobljen iluzijom. Kao što je svijet u apstraktno zasnovanom prostoru igre (na pozornici) estetski privid, tako je i ekspresionistička vjera u čisto duhovni, magijski čin riječi, koja svojom snagom preobražava zbilju, na svoj način iluzija*. U prvoj slici koja, kako autor u uvodnom obraćanju napominje, simbolizira *pretpovijest*, i to ne samo pretpovijest ideje dramskog teksta i pretpovijest radnje dramskog teksta, već i pretpovijest borbe Novog duha za Novom civilizacijom, Stranac narušava *dosadu raja* triju sestara, ali ne kako bi ih, metaforički, izbavio iz tog *raja*, nego kako bi im dao samo iluziju izbavka koju će sestre bolno osvijestiti tek kasnije.

Druga slika započinje u pomalo neobičnoj atmosferi, u početku djelujući kao da je zaseban tekst i kao da se ne nadovezuje na prethodnu sliku. Prikazuje se lik Stranca kao ideala, ovaj put, za sve likove i njime su svi opčinjeni. Stranac utjelovljuje homo univerzalisa koji je jako je vješt u igrama i govoru i koji je muškarcima savršen jer je primjer opuštenog čovjeka koji zna uživati u blagodatima života, dok ga žene doživljavaju kao primjer čovjeka „novog doba“, civiliziranog, uglađenog i kulturnog. Stranac je, pak, prošao sve i shvatio da nije dostigao ništa, što ima za posljedicu da se njegova ravnodušnost očituje se u misi kako je upoznajući sve što treba izgubio ono što je esencijalno u životu – iluziju: *Ja sam, gospođice,*

izgubio ono, čega u životu ponajviše treba: iluziju. (...) Treba, gospođice, uistinu jaku dozu ludosti, da čovek može da živi[236]. (Kulundžić, 21) U tom je kontekstu zanimljiva autorova autoreferencijalna opaska u kojoj Stela inzistira da se Stranca zove Lunar[237]. Stranac pokreće sukobe između likova koji se manifestiraju kao sukobi „starog", tradicionalnog i jasnog te „novog", okrenutog nejasnoj budućnosti, ali punoj nade u bolje. Stranac je sestrama medij pomoću kojeg iskušavaju muškarce, sve mu izjavljuju ljubav nazivajući ga Lunarom, i njihov *provincijski, barbarski* svjetonazor, ali i pomoću kojeg pokušavaju pomiriti razlike između njih i muškaraca, odnosno civilizacije i barbarstva. Ta iskušenja muškaraca kulminiraju kada Zlatko izazove Stranca na dvoboj mačevima i kojem obojica budu ranjeni. U brzoj i maglovitoj izmjeni prizora otkriva se kako je Stranac smrtno ranjen i svi pomisle da je već mrtav, no on se budi i želi otići. Opčinjeni oko njega, ostali mu likovi ne daju da ode smatrajući ga posebnim i, metaforički, svetim pozivajući se na metaforu, sada već drugi put, *ponovnog rođenja* i, preko Badnje večeri, aluzije na samog Krista. Stranac se, međutim, silovito obruši na njih, žestoko ih vrijeđajući i govoreći kako su svi provincijalci i barbari. U maniri proroka drži propovijed što likove potiče da u pomahnitaloj atmosferi glasno uzvikuju imena svojih parova. Stranac objašnjava kako je poput njih svih i on postao barbarin, ali za razliku od njih on to nije ostao te kako je između postati i ostati barbarin sama civilizacija. Likovi u grozničavom transu uzvikuju „ci-vi-li-za-ci-ja", a Stranac im u znakovitom finalu slike govori kako je civilizacija *lažni osjećaji, lažni ideali i lažne svetinje*. (Kulundžić, 34) Druga slika, poput prve, dokazuje kako su tradicionalni elementi dramske radnje, u prvom redu dramski zaplet, vrhunac i rasplet, snažnije razvijeni na primjeru samostalne slike nego na

[236] Svi citati iz dramskog teksta *Neobarbar* iz rukopisnog su primjerka teksta iz književne ostavštine Josipa Kulundžića koja se nalazi u Arhivu Odsjeka za povijest hrvatskog kazališta Zavoda za povijest hrvatske književnosti, kazališta i glazbe Hrvatske akademije znanosti i umjetnosti u Zagrebu.

[237] *Lunar* je Kulundžićev roman, podnaslovljen *Mistična novela*, i prema Nemecu (2002:93), primjer *žanrovske miksture koja sadrži elemente legende, bajke, pjesničke fantazije, ali i tradicionalnog Bildungsromana*. Nemec (2002:89-90) ga smješta u drugi tip hrvatskih ekspresionističkih proznih tekstova, *koji ne podređuje nikakvom historijsko-socijalnom projektu ili kritici, nego je usmjeren na aktivitet čovjekova duha, tj. na unutarnji svijet i unutrašnja stanja s karakterističnim tematizacijama snoviđenja, skrovitih osjećaja, privida, tajni duše, fantazmagorija, oniričkih ugođaja, nejasnih stanja na granici između zbilje i privida*. Nemec zaključuje kako je *za taj tip imaginativne proze karakteristično znatno fluidnije kazivanje u kome se isprepleću stvarnost i halucinacija, realno i bajkovito, referecijalno i fantastično. Tematiziraju se somnambulna, eterična i mistična stanja, tajanstveni predjeli, himere, slutnje, neobična halucinatorna raspoloženja, podsvjesne reakcije, snatrenja. Treba pridodati i freudovski 'rad sna' te iracionalne fenomene poput telepatije, spiritizma ili okultizma*. (Nemec, 2002:90)

primjeru ukupnog dramskog teksta. Uvodna napomena druge slike simbolizirana u sintagmi *klasične ljubavi prema* protivniku manifestirana je kroz pobjedu muškaraca koji su tom pobjedom postali dostojni žena, ali i kroz pobjedu Stranca koji nastavlja, iluzornu, borbu za Novom civilizacijom, umjetnošću i kulturom.

Između dvaju činova, odnosno druge i treće slike, autor umeće svojevrstan intertekst naslovljen *Intermezzo iz Neobarbara* koji, kako je rečeno, s jedne strane djeluje kao zaseban, samostalan dramski tekst, dok s druge strane upotpunjuje osnovni dramsku radnju izvornog teksta i objašnjava određene semantičke dijelove *Neobarbara*, odnosno povezuje dramsku radnju između činova djelujući kao svojevrstan most dramske radnje između, načelnog, zapleta iz prvog čina i raspleta iz drugog. Radnja *Intermezza* započinje pred pozornicom *živih marioneta* na sajmu u nekom velegradu gdje se pojavljuje čitav niz tipičnih ekspresionističkih likova poput prodavača, cirkusanata, klauna, žonglera, bogalja, devijantnih primjera raznih žena i muškaraca koji vodeći nepovezane i nejasne dijaloge u buci i galami dočaravaju karnevalsko-cirkusku, kaleidoskopsku kulisu punu bizarnih boja i zvukova u kojoj se konstantno isprepliće stvarnost sa snoviđenjima i fantazmagorijom. Pred pozornicu dolaze Zlatko, Milan i Ivo koje Stranac dovodi u velegrad da im *pokaže civilizaciju*. Stranac objavljuje kako će voditi predstavu u kojoj će žive marionete otkriti tajnu civilizacije, a njih će predstavljati tri sestre, Danja, Nioba i Stela. Njihov marionetski status metafora je njihove odlučne, ali jednoumne težnje za idealnom civilizacijom u kojoj je reflektira ideja Nove civilizacije, umjetnosti i kulture samo kao marionetske iluzije budućnosti. U unaprijed ustanovljenom scenariju Stranac vodi dijalog sa svakom sestrom posebno, pomoću kojeg nastoji i njih i njihove, potencijalne, partnere uvjeriti u *stvarnu* viziju budućnosti, u kojoj je razlika civilizacije i barbarstva gotovo neprimjetna. U trenutku početka predstave dolazi do jedne od paradigmatskih ekspresionističkih situacija u drami, odnosno kazalištu. Naime, predstava koju upriličuje Stranac probija se iz okvira pozornice i seli u publiku, u prvom trenutku obuhvaćajući samo trojicu muškaraca, a zatim i sve likove u spomenutom prostoru postajući potpuno nejasno tko sudjeluje u „glavnoj“ radnji, tko u „sporednoj“, a tko uopće ne sudjeluje, odnosno tko „glumi“, a tko ne. Kako predstava odmiče dolazi do neraskidive isprepletenosti više linija radnje i odnosa među likovima, u kojoj postaje nemoguće odrediti granicu između likova, glumaca i publike. Ovaj je postupak izuzetno značajan u ekspresionističkoj drami, posebno vezan za njemačku ekspresionističku dramu, a primjer iz *Intermezza iz Neobarbara*, uz primjer iz *Kraljeva* Miroslava Krleže, među najizraženijim je u hrvatskim ekspresionističkim dramskim tekstovima.

U marionetskoj i manipulatorskoj igri na sceni, u kojoj je do kraja nejasno sudjeluju li tri sestre svjesne svojih uloga ili, pak, općinjene poput pravih, *živih* marioneta, Stranac se prvo poigrava s Danjom pokušavajući joj kroz različite uloge objasniti kako nema civilizacije, osjećaja ni težnje za Novim i kako je njezino mjesto pored Zlatka u provinciji, što Danju dovodi pred slom živaca. Nakon Danje na pozornicu izlazi Nioba koja pod utjecajem Strančeve obmane prestane vjerovati u ideale, a isti scenarij doživljava i zadnja sestra, Stela. Na kraju predstave žene-marionete zaboravljaju vlastite unutarnje motive koje ih vode kroz život: Danja osjećaje, Nioba ideale, a Stela svetinje. U vremenu nakon predstave trojica muškaraca napadaju Stranca jer zaključe da ih je svojom predstavom ismijao umjesto da ih je naučio civilizaciji, no Stranac zapovijedi ženama, koje i dalje izgledaju kao hipnotizirane, da odu svaka kod svog muškarca i kažu im kako su zaručeni. Sestre i njihovi muškarci odlaze, a Stranac simbolički najavljuje predstavu koja se treba odigrati u predstojećim slikama *Neobarbara*. Takvim zaključkom postiže se dodatna intrigantnost *Intermezza* kao svojevrsnog koda za iščitavanje nastavka dramske radnje izvornog teksta, *Neobarbara,* i opravdava metaforika *prve slutnje kasnije dekadence,* koju je autor uvodno dodijelio *Intermezzu*.

Treća slika započinje odmakom dramske radnje u bolničkoj čekaonici u *glavnom gradu malog naroda* razgovorom Zlatka i Ive, koji djeluje poput objašnjenja *pretpovijesti* događaja koji će uslijediti, a iz kojeg se saznaje što se odvijalo u vremenu *između* činova, odnosno u *vremenu dramskih lica*[238] koje se ne prikazuje izravno u tekstu. Iz njihova razgovora saznajemo kako je prošlo godinu dana od vremena radnje iz Intermezza i kako su sestre završile u vezama svaka sa svojim parom, Danja sa Zlatkom, Nioba s Milanom te Stela s Ivom. U čekaonicu dolaze Nioba, koja djeluje kao da živi u snu i da je u hipnotičkom stanju, i Milan koji ju očarano promatra nazivajući ju svojim idealom. Sablasno i hipnotičko prikazana Nioba općinjena je Milanom za kojeg govori da je genijalan, bespogovorno ga sluša tvrdeći kako voli ne njega, nego njegovu „dušu“. Druga sestra, Stela, pomoćnica je svoga supruga, doktora Ive, na znanstvenim istraživanjima i djeluje kako je potpuno lišena svih osjećaja; ona, pak, po njezinim riječima ne ljubi već *održava nagon za preživljavanjem vrste*. Danja je, pak, postala opsesivno ljubomorna, svoga Zlatka želi samo za sebe, uhodeći ga kamo god krene, a

[238] Vrijeme dramskih lica, prema Švacovu (2018:188), predstavlja jedno od četiriju vremenskih *tokova* dramskoga teksta (i dramske predstave) koje objašnjava *pretpovijest i budućnost dramskih lica* i nije izravno prikazano u tekstu (ili predstavi) nego se o njemu saznaje posredno kroz tekst (ili predstavu).

njezina se opsesivnost već manifestirala pokušajem ubojstva Zlatkove tajnice s kojom je imao aferu.

Uvodni prizori treće slike otkrivaju kako su sestre izgubile doticaj sa stvarnošću nakon događaja iz *Intermezza* koje je pokrenuo Stranac i kako od tada djeluju na *drugim razinama svijesti*, postajući tek prikazama svojih prijašnjih osobnosti i djelujući poput lutaka ili, kako autor sugerira, *živih marioneta*[239]. Danji, koju su vodili uzvišeni osjećaji želje za Novom civilizacijom, sada su osnovni pokretač osjećaji ljubomore i posesivnosti, Nioba, koja je nekoć živjela za više ideale Nove civilizacije, sada svoj jedini ideal vidi u „neidealnom" čovjeku, a Stela koja je svoje svetinje povezivala s uzorima Nove civilizacije, svoju svetinju sada doživljava kao mehaničko djelovanje. Stranac objašnjava kako sestrama nije učinio ništa osim što im je dao *otmjene iluzije*, a preobrazbom osobnosti sestara potvrđuje svoja stajališta kako je granica između profinjene, duhovne uzvišenosti civilizacije i primitivnog, nazadnog barbarstva nejasna i maglovita i često tek prividna. Obrat koji svojim djelovanjem uzrokuje Stranac posjeduje sva obilježja egzemplarnog pirandelističkog ispreplitanja stvarnosti i podsvjesnih stanja.

Odgovarajući na Ivine napade, Stranac objašnjava kako je napravio samo ono što su muškarci od njega tražili; da upoznaju sestre kakve one uistinu jesu i da s njima sklope brak, što im je on omogućio. U proročkom obraćanju obrazlaže kako su u početku sestre bile u svojoj stvarnosti, dok su muškarci posjedovali iluziju o sestrama, a sada je on omogućio da se njih trojica proživljavaju stvarnost, a sestre žive u iluziji. Stranac im priznaje da su sestre u *poluhipnotičkom stanju* u kojemu djeluju tako da teže onome što je njihovim muškarcima osnovni životni pokretač; Milanu slikarstvo, Ivi istraživanje, a Zlatku ljubav, i objašnjava kako im je to ranije odgovaralo jer su htjeli vladati nad njima dok su bili barbari, ali da im je sada dosadilo jer su postali civilizirani: *vi ste pronašli dosadu, najveću blagodat civilizacije*[240]. Stranac im govori da sestre može osloboditi toga stanja, ali kako moraju biti svjesni da će se onda promijeniti i da im možda, u svojoj *pravoj* stvarnosti, neće odgovarati. Muškarci pristanu i Stranac ih oslobodi hipnotičkog stanja, a one, *iza zastora*, počnu dozivati

[239] Takav prikaz likova čest je u ekspresionističkim dramskim tekstovima, posebno u tekstovima njemačkog dramskog ekspresionizma, a Žmegač (1986:106) ga dovodi u vezu s ekspresionističkom težnjom za apsolutnom slobodom: *apsolutna sloboda pretvara se u dramskom stvaralaštvu u svoju suprotnost: likovi oslobođeni svake psihološke uzročnosti sada pogotovo djeluju mehanički, poput lutaka*.

[240] (Kulundžić, 73).

muškarce: Danja traži od Zlatka da ju ljubi snažno, Stela od Ive da ju ljubi romantično, a Nioba od Milana da se posveti njoj, a ne slikarstvu, dok Stranac u pozadini zaključuje kako je zapravo *teško postati barbar*[241].

Četvrta slika, koju autor opisuje kao metafora *novog vijeka* i simbol prelaska iz *romantične* u *naturalističko-materijalističku ljubav*, započinje prizorima koji aludiraju kako je ona *stvarnost* likova o kojoj je govorio Stranac ipak na strani barbarstva, a ne civilizacije. Svo troje parova suočava se sa životnim preprekama koje ne uspijevaju riješiti i prepuštaju se piću, a Milan, Zlatko i Ivo postali su neuspješni u svojim poslovima za što, neizravno optužuju svoje „probuđene" i „osviještene" supruge. Sestre, pak, djeluju kao potpune suprotnosti u odnosu na njihove stavove i ponašanje s početka teksta, doimajući se stereotipnim barbarkinjama. U kaotičnoj i burlesknoj atmosferi saznaje se da Stranac boluje i da je na samrti, a nakon što sestre padaju u potpuni očaj, Stranac se budi i govori kako je danas Uskrs i kako treba postati barbar. U, tada već, potpunom ludilu sestre oduševljeno uzvikuju kako je Stranac uskrsnuo kao *Novi Barbarin*. U simbolici Strančeva uskrsnuća, ponovnog poistovjećivanja s Kristom, koji, poput Krista, iskupljuje grijehe likova, dolazi do preobražaja ostalih likova koji, povezani i ponovno ujedinjeni, odluče živjeti sretno kao barbari, u barbarstvu. U završnom prizoru, svojevrsnom epilogu dramskog teksta, Stranac uzvikuje njihove nove životne parole, a svaki par ponavlja po jednu: *Život je lijep, Ljubav je sveta, Duša je iznad tijela*, čime se do kraja parodira metaforika *uzdizanja* i simbolika *Nove umjetnosti* kao pomirenja civilizacije i barbarstva.

Gotovo svi likovi, ili kako ih autor naziva *komedijanti*, dramskog teksta *Neobarbar* koji sudjeluju u većini dramske radnje[242], u određenoj mjeri, posjeduju jasnu karakterizaciju i, u odnosu na likove iz Kulundžićevih prijašnjih dramskih tekstova, ocrtani su kao relativno izgrađeni dramski likovi. Takvi likovi u tekstu u potpunosti su prikazani dinamički i

[241] (Kulundžić, 74).

[242] Ostali likovi koji nemaju zapaženiju ulogu u dramskoj radnji najčešće su likovi-statisti, poput većine sporednih likova *Intermezza*: Slastičara, Čovjeka s kapom, Žene s perjem, Nekog Damjana, Elegantnog gospodina, Starog gospodina, Gologlavog dječaka, Starije žene, Snoba i ostalih kolektivnih likova klauna, žonglera i slučajnih prolaznika. Lik Danjinog, Niobinog i Stelinog brata Oskara također je sporedni lik koji je prikazan karikaturalno s manjim brojem tipskih osobina, a u dramskom se tekstu još pojavljuje i lik Majke koja nije pravi dramski lik jer se pojavljuje niti izravno sudjeluje u radnji, nego se samo spominje u replikama drugih likova.

otvoreno[243] u spektru između *tipa* i *individue*, ovisno o razini ostvarenosti dublje psihološke karakterizacije. Značajno je ekspresionističko obilježje *Neobarbara* i pozicioniranje likova u opreci muško i žensko, koja je u ovom tekstu dvostruko naglašena, i kao opreka grupnog ženskog kojeg predstavljaju tri sestre u odnosu na grupno muško koje predstavljaju trojica prijatelja, i kao opreka muško i žensko na razini parova, koje predstavljaju parovi Danja i Zlatko, Nioba i Milan te Stela i Ivo. Ova će opreka proizvoditi dramske napetosti tijekom čitave dramske radnje i potencirati sukobe zbog nepomirljivih razlika potenciranih upravo ovom opozicijom. No, osim podjele likova na sukobljene strane unutar opreke muško i žensko, značaj *Neobarbara* za Kulundžićev dramski opus i njegovu dramsku poetiku veže se i uz radikalne promjene osobnosti likova koje se odvijaju u nekoliko navrata unutar radnje teksta, od početnih stanja usamljenosti i bespomoćnosti, ali s jakom željom i voljom, preko rezigniranosti i ravnodušnosti, zatim ushićenja i ekstatičnosti do završnog *usustavljivanja* identitetnih obilježja i *pomirenja* s ishodima vlastitih nastojanja i težnji.

U *Neobarbaru* je, kao ni u jednom dotadašnjem Kulundžićevom dramskom tekstu, glavni je toliko snažno pozicioniran iznad ostalih likova, i u smislu karakterizacije i u smislu uloge, odnosno funkcije u tekstu[244]. Svojim postupcima i stavovima u potpunosti utječe na život i odnose drugih likova, a njegove odluke i ponašanje motiviraju tijek, ali i konačan ishod dramske radnje. Stranac ili, kako ga autor u uvodnoj, opisnoj fusnoti predstavlja, *lice s civilizacijom*, u početku se predstavlja kao ničeanski primjer Novog čovjeka da bi na kraju utjelovio obilježja prototipnog ironijskog antijunaka, poput Krista arhetipa *nepodudarno ironijskog*[245], koji je s jedne strane nevin isključen iz društva, dok s druge strane donosi otkriće i saznanje ostalim likovima te ih na kraju povezuje na njihovo zadovoljstvo, čime simbolično povezuje civilizaciju i barbarstvo. Govor Stranca odlikuje proročki karakter i u većini je slučajeva funkcionalan, odnosno obilježen je motivskim sugestijama koje utječu na tematski razvoj određene situacije koja se odvija, dok govori ostalih likova u većini slučajeva

[243] Usp. Pfister (1998) gdje se *dinamički* likovi objašnjavaju kao likovi koji se razvijaju kroz tekst (i u suprotnosti su sa *statičkim* likovima), a *otvoreni* kao (potpuno ili djelomično) objašnjeni likovi (u suprotnosti *zatvorenim* likovima).

[244] Ovo je još jedno značajno obilježje njemačkog dramskog ekspresionizma u ranim Kulundžićevim dramskim tekstovima. Naime, u većini dramskih tekstova njemačkog ekspresionizma pojavljuje se lik koji je nositelj dramske radnje i često dominantan ostalim likovima dramskoga teksta. Opisujući likove ekspresionističkih dramskih tekstova, Obad (2013:329) također zaključuje kako se *gotovo bez izuzetka, glavni junak upadljivo izdiže ponad ostalih likova, a radnja se vezuje uz njegove postupke*.

[245] Usp. Frye (2000).

posjeduju tipične elemente ekspresionističkog dramskog govora poput isprekidanosti, fragmentarnosti, nejasnih i neodređenih misli, brzih izmjena replika, dinamičnih uporaba leksičkih i sintaktičkih cjelina, a pojedine replike likova često ne služe održavanju svrsishodne komunikacije, već su u funkciji iznošenja vlastitih misli neovisnih o temi razgovora.

Ekspresionistički karakter dramskog teksta *Neobarbar* očituje se i u simptomatičnim indikatorima prostorno-vremenskih označnica. I dok vremenski signali u tekstu projiciraju tipična ekspresionistička svojstva dramskog vremena poput isprepletenosti vremenskih kodova prošlosti, sadašnjosti i budućnosti te jasne vremenske određenosti i nestalnosti vremena, ekspresionistički prostorni signali u *Neobarbaru* posebno su zanimljivi i važni za strukturu dramske radnje. Odrednice dramskog prostora u tekstu prikazane su u nekoliko, za ekspresionističku dramsku poetiku, važnih opreka. Prva od njih tiče se opreke u konceptu prostora, u kojem se konkretizacija opisa, česta u Kulundžićevim dramskim tekstovima i jedno od obilježja kojim se najočitije suprotstavlja pirandelističkom konceptu prostora, sukobljava sa specifičnim ekspresionističkim mjestima radnje, posebno ostvarenim u *Intermezzu* te trećoj i četvrtoj slici. Druga se opreka tiče, također čestog ekspresionističkog prostornog sukoba, suprotstavljanju sela i grada. U *Neobarbaru* selo, odnosno točnije provincija, simbolizira barbarstvo, nazadnost ideja i zaostalost duha, dok grad, odnosno velegrad, simbolizira civilizaciju, Novi poredak i duh napretka. No zbog naglašene devijantnosti (vele)gradskih toposa i metaforičkog prikaza njihove pogubnosti, grad se komično, pirandelistički, predstavlja kao *neobarbarski* prostor lažne civilizacije. Posebno značajna opreka tiče se suprotstavljanja jasne pozornice, odnosno imaginarnog prostora odvijanja dramske radnje, jasno preciziranog u svim četirima slikama, i nestalne pozornice, odnosno nestalnog mjesta dramske radnje, prikazanog u *Intermezzu*, u kojem dolazi do potpunog brisanja granica pozornice i ispreplitanja prostora u kojem se odvija dramska radnja, prostora publike i *konkretnog* prostora *stvarnog* svijeta, što je jedno od najizraženijih obilježja ekspresionističke dramske poetike.

Sve navedena obilježja, od osnovne ideje, tematsko-motivskog plana, kompozicijskih rješenja, predstavljanja dramske radnje, karakterizacije likova i prostorno-vremenskih signala, potvrđuju zaključak kako je dramski tekst *Neobarbar* prototipni ekspresionistički dramski tekst i kao takav značajan i za Kulundžićev ekspresionistički teatar, ali i za hrvatski dramski ekspresionizam općenito. U *Neobarbaru* Kulundžić razvija ideju o „Novoj Civilizaciji“ i

„Novom Životu“ koje donosi „Novi Barbar“, njegova vlastita dramska verzija ekspresionističkog „Novog čovjeka“, ideja koju će razvijati unutar koncepta „Otmjenog Čovjeka“, ali kako je spomenuto, nažalost, i ostaviti nedovršenom. Dramski tekst *Neobarbar* obilježava i jedna od najistaknutijih odlika Kulundžićeva dramskog, ali i teorijsko-kritičarskog pisanja, naime, stalan sukob pirandelističkih i antipirandelističkih ideja i sklonosti u njegovim tekstovima. *Neobarbar* s jedne strane odlikuje sjajan prikaz pirandelističkog ispreplitanja više razina svijesti, odnosno stvarnosti i iluzije, dok s druge strane izražava jasan antipirandelistički stav o otvorenosti kraja, i radnje i forme, dramskog teksta i završnog pojašnjenja dramskih sukoba, situacija i uzroka određenih stanja[246]. Takav položaj „između“ radikalno suprotnih postavki u odnosu na Pirandella, njegov specifičan *pirandelistički antipirandelizam*,[247] ostat će trajno obilježje Kulundžićeva bavljenja dramom i teatrom.

[246] To je jedan od osnovnih argumenata kojim Josip Kulundžić napada pirandelizam i Pirandellov koncept dramskog teksta i teatra u cjelini, najjasnije obrazložen u njegovim teorijskim tekstovima *Novi teatar na osnovu Pirandella* (1926) i *Protiv Pirandella* (1928), o čemu će biti govora naknadno.

[247] Usp. Slabinac (1988).

4.6. Pacijenti mladoga Kirilova

Dramski tekst *Pacijenti mladoga Kirilova* objavljen je 1924. godine i pripada fragmentarnim dramskim jednočinkama iz prvog razdoblja Kulundžićevih ekspresionističkih dramskih tekstova. U svojoj osnovnoj ideji referira se na pirandelistički stav kako istina nije uvijek onakva kakvom se prikazuje[248]. Kompozicijski fragmentaran i strukturalno minimalistički, i na planu scene i na planu likova, dramski tekst započinje neobičnim uvodom koji se ni žanrovski niti stilski ne uklapa u okvire dramskog prologa, a ne posjeduje ni funkciju uvodnih, opisnih didaskalija. Naime, uvodni segment dramskoga teksta *Pacijenti mladoga Kirilova*, po stilsko-žanrovskim karakteristikama bliži epskim nego dramskim obilježjima[249], svojevrstan je prozni hibrid sastavljen od dvaju dijelova. Prvi dio djeluje poput memoara ili dnevničkog zapisa u kojem saznajemo kako je mladi Kirilov primjer wunderkinda koji nije uspio materijalizirati svoju iznimnu početku poziciju; sa šesnaest godina postao je doktor medicine, sa sedamnaest izumio bacil duševnih bolesti, s osamnaest se pobunio protiv metoda i principa dotadašnje medicine, s devetnaest završio u tamnici pod optužbom da je *ubijao neodlučne samoubojice*, a s dvadeset je pušten pod utjecajem *visokih*

[248] Kod Pirandella se *nemogućnost* prikaza *prave* istine ostvaruje kroz nemoć komunikacije, odnosno kroz, kako Baluhati (1981:51) objašnjava, *raskid teme u dijalogu*, nakon koje se informacija u potpunosti prekida. Takav tip dijaloga, prema Mukařovskom (1981:268), odražava odnos u kojemu su akteri dijaloga i *predmetne situacije koje okružuju učesnike u trenutku razgovora* na različitim iskustvenim stranama, što u slučaju Pirandella rezultira *da nitko nikoga ne može vidjeti onakvoga kakav on uistinu jest, bez maske na sebi, pa se komunikacija i razumijevanje ne mogu temeljiti na istini, jer »istina« jednog čovjeka nije »istina« i za drugog* (Matesi Deronjić, 2008:954). Preuzimajući takav idejni stav i Kulundžić, prema Hećimoviću (1976:464), u *Pacijentima mladoga Kirilova želi dokazati da sve nije tako kako se pretpostavlja i da sve istine nisu takve kakvima se čine*.

[249] U ekspresionističkim književnim tekstovima često dolazi do probijanja žanrovskih konvencija i hibridizacije književnih vrsta i rodova, a Car-Mihec (2003:159) napominje da *ekspresionisti idu mnogo dalje od modernista, te gotovo da i ne razlikuju žanrove, čak ih i namjerno miješaju*. Ta je pojava prisutna i u ekspresionističkim dramskim tekstovima, posebno njemačkog dramskog ekspresionizma, ali i u hrvatskom dramskom ekspresionizmu, u ponekim dramskim tekstovima Miroslava Krleže i Josipa Kulundžića, ali je najizraženija u ekspresionističkim proznim tekstovima u kojima se gotovo u potpunosti gubi granica književnih vrsta i rodova, što se očituje i u najznačajnijem Kulundžićevom proznom ostvarenju, žanrovski određenom kao roman, *Lunaru*, u koji je, kako Nemec (2002:93) napominje, *karakteristična žanrovska otvorenost i dinamičnost*.

položaja i zove oca da ga dođe posjetiti u *polu-grad*[250], čime započinje radnja dramskog teksta. Već u ovom prvom „ulomku“ otkrivamo nagovještaj fantazmagorične i fantastičke atmosfere koja će obavijati dramski tekst, kao i neke od znakovitih ekspresionističkih postupaka i motivskih sugestija poput bunta, protesta i otpora koji će pratiti ironija, paradoks te, u nekoj mjeri, bizarne i apsurdne slike.

Drugi dio uvodnog *proznog hibrida* pisan je jednim dijelom u formi obraćanja, kojim se mladi Kirilov obraća svome ocu, starom Kirilovu, i svojevrsnog manifesta, u kojem mladi Kirilov objašnjava svoje egzistencijalne, filozofske i medicinske postulate po kojima su oni, psihijatri, *tu da se brinu za smrt svojih sugrađana*,[251] koja je *najmilija svojina svakog čovjeka*. Mladi Kirilov tvrdi kako se ljudi ne brinu za život i za zdravlje riskirajući ih zbog užitaka te kako liječe samo one bolesti koje su *postale neugodne*, dok im druge bolesti predstavljaju *pravi užitak*. Te je druge bolesti mladi Kirilov otkrio kao mladić i shvatio da posjeduju *naročiti svoj bacil*, a ljudi su ih nazvali duševnim bolestima. On je, pak, zaključio kako su užitci glavni pokretači ljudi, koji ih vode u psihičke bolesti koje, pak, izazivaju tjelesne bolesti i vode u smrt pa je njegov konačan zaključak da *užitak i bolest stupaju u odnos uzroka i posljedice*. Mladi Kirilov objasni kako će to dokazati na primjeru pacijenata, na što stari Kirilov pristane namjestivši se u kut ordinacije spreman za predstavu u režiji svoga sina, svojevrstan performans u kojem se krije provodni motiv dramske radnje teksta oblikovan u sintagmi *cilj je užitak*.

Dramska radnja započinje kada u ordinaciju[252] ulazi prva pacijentica, Gospođa, koja konstantno ponavlja kako je ona *poštena žena*, ali ima nerješiv problem i moli mladog Kirilova za pomoć. Gospođa objašnjava kako je ona udovica i kako često mijenja muškarce,

---

[250] Primjer ekspresionističkog jezičnog ludizma, ali i stilski obilježen izraz kojim se, u ekspresionističkoj poetici, simbolizira značenje grada kao *pojma društvenog prostora*, odnosno *ne-mjesta*, u kojem se kroz pojmove *zemlje, društva, nacije, kulture* i *religije upisuje jednadžba antropološkog mjesta*. (Augé, 2001:107)

[251] Svi citati iz *Pacijenata mladoga Kirilova* prema Kulundžić (1924a).

[252] Liječnička ordinacija, posebno psihijatrijska, kao i u ovom slučaju, prostorni je semantem tipičan za ekspresionističku dramu. U *Pacijentima mladoga Kirilova* osnovni je prostorni signal mjesta radnje, stilistički koncipiran (usp. Pfister, 1998.), što je osnovni koncept prostora i u ekspresionističkim i u pirandelističkim dramskim tekstovima, i osnovno je obilježje prostora u ovom tekstu. Za razliku od prostornih odrednica koje se uklapaju u ekspresionistički okvir, vremenske sugestije u tekstu, netipično za Kulundžića, nisu tipično ekspresionističke jer linija radnje teče egzemplarno linearno, a ne dolazi ni do ispreplitanja ili simultanizma vremena, kao u većini Kulundžićevih ekspresionističkih tekstova.

ali ne svojom voljom, već zato što oni jednostavno odlaze. Svjesna da će takav način života i dalje provoditi, Gospođa želi da ju mladi Kirilov zarazi veneričnom zarazom kako bi postala sterilna. Naime, nakon susreta s muškarcima Gospođa često zatrudni te mora obavljati abortus, što je, po njezinim riječima, sramota. Stari Kirilov, vođen etičkim liječničkim načelima, zaprepašten je zahtjevom Gospođe, dok mladi Kirilov, po čijem su svjetonazoru tradicionalna etička načela medicine samo lažni moral, donosi zaključak kako Gospođa samo želi *užitak, bez straha od sramote*. Sklonost užitku jedno je od izraženih svojstava likova ekspresionističkih dramskih tekstova i čest unutrašnji pokretač djelovanja likova u dramskim situacijama, kojim likovi u prednost stavljaju vlastite subjektivne težnje u odnosu na očekivanja ili norme društva ili okoline, što Zupančić (2001:43) objašnjava činjenicom kako je dužnost (lika) *samo ono što subjekt postavlja kao svoju dužnost* te kako *ona ne postoji „izvana"*[253].Stari Kirilov ulazi u raspravu s Gospođom pokušavajući joj dokazati kako ono što ona traži nije ono čime se medicina bavi, ali mu ona odgovara kako se liječnici ne bave ljudima nego bolestima, a kako je upravo plodnost njezina bolest te kako je bolest zapravo bolest *samo zbog neugodnih posljedica*, čime potvrđuje stav mladog Kirilova da neke bolesti *nisu bolesti, već pravi užitci*[254]. Mladi Kirilov šalje Gospođu kući ugovarajući joj novi posjet, a stari Kirilov bijesno negoduje smirivši se tek pri ulasku novog pacijenta.

Nakon odlaska Gospođe, „performans" nastavlja novi pacijent, Mladić, koji dolazi s još jednim bizarnim zahtjevom. Naime, Mladić je dobio poziv u vojsku i sad moli doktore da mu *daju bolest* kako ne bi morao ići u vojsku jer *mora čuvati svoju ženu* koja je *jako plašljiva* i koju će mu sigurno netko *oteti* dok on bude u vojsci. Ispriča komičnu i pomalo grotesknu sliku o nekom čovjeku koji nije htio ići u vojsku te si je stavio razrezanu kožu štakora na

[253] Zupančić (2001:15) objašnjava da *predodžbe objekata mogu biti različite koliko god to hoćemo, mogu biti predodžbe poimanja i čak razuma, nasuprot predodžbama iz osjetila, dok je osjećaj užitka, zahvaljujući kojemu one čine odlučujuće načelo volje (ugoda, užitak koji očekujemo, koji pobuđuje djelatnost da se proizvede objekt), uvijek iste vrste: empirijski i sljedstveno tome patologijski*, što u potpunosti precizno prikazuje karaktere i unutrašnja stanja „pacijenata" mladoga Kirilova.

[254] Užitci kao nositelji unutrašnjih pobuda ekspresionističkih likova značajan su faktor u proizvodnji dramskih sukoba između likova ekspresionističkih dramskih tekstova. Žmegač (1974:226) tako napominje da su ekspresionistička dramska djela već u svojim počecima *stvorena u namjeri da umjesto studija s područja suvremene socijalne patologije prikažu ekstaze ljudskih strasti i sukoba u čovječanskim razmjerima*. Na taj način mladi Kirilov u zahtjevima svojih pacijenata ne vidi moralno devijantne molbe, poput njegova oca, starog Kirilova, već, u skladu s „novom" paradigmom čovječnosti i prevlasti subjektivnog, takva traženja doživljava kao svojstvena čovjeku.

svoju nogu i kojem su poslije tu nogu morali odsjeći jer se inficirala. Mladi Kirilov ironično ga provocira banalizirajući njegovo „stanje“, dok se stari Kirilov, koji je kako se saznaje školski prijatelj s ocem Mladića kojemu je upravo otac savjetovao da se obrati Kirilovima, sablažnjava nad zahtjevom Mladića, pokušavajući ga moralnim savjetima razuvjeriti u njegovu planu. No Mladić ustraje u svom naumu iznoseći spomenuti stav prema kojemu čovjek kao pojedinac upravlja svojim postupcima i samostalno odlučuje o ishodu svog djelovanja. Mladić objašnjava da on ima pravo da *sam sebi uzme zdravlje*, prije nego što itko drugi ima pravo o tome odlučivati i kako je *svaki čovjek sam sebi najbliži*. Ponovno šokiran stari Kirilov ostaje bez teksta, a mladi Kirilov otpušta Mladića s uputom da se ponovno javi sutra te poziva posljednjeg pacijenta.

Posljednji je pacijent Činovnik *iz bogzna koje sobe bogzna kojeg nadleštva,* koji dolazi s najneobičnijim i najgrotesknijim slučajem. On je, naime, već bolestan i od liječnika traži da mu *zadrži* tu bolest i da mu omogući da mu stanje bolesti postane trajno stanje. U pirandelistički komičnom razgovoru koji slijedi mladi Kirilov ushićeno, ali zajedljivo konstatira kako ga bolest Činovnika veseli iz dva razloga: jer njemu inače dolaze samo zdravi pacijenti koji žele bolest i jer će Činovnik, ako je uistinu bolestan, ozdraviti. Činovnik, pak, tu mogućnost u jednako komičnoj replici s gnušanjem odbacuje, također iz dvaju razloga: jer mu bolest godi s obzirom da može obavljati svoj posao jedino kad je bolestan i jer ga njegova žena voli jedino kad je bolestan s obzirom da ona ljubav izjednačava sa samilošću. Činovnik objašnjava da je zao i izgubljen kada je bolestan i kako želi biti trajno bolestan, a, u pirandelističkom tonu, bizarni humorizam upotpunjuje stari Kirilov upadicom kako je Činovnik doista lud i kako je zdravlje najvažnije. Činovnik mu odvraća kako je zdravlje zločin, a stari Kirilov potpuno bijesan, zajedljivo replicira kako bi onda *svi ljudi trebali biti bolesni, da se morališe ljudsko društvo* i uzbuđeno izbacuje Činovnika iz ordinacije.

U završnom replici u tekstu, mladi se Kirilov obraća svome ocu, starom Kirilovu, objašnjavajući kako ga je pozvao da se uvjeri u njegove metode kojima zaista želi *usrećiti čovječanstvo*, izvlačeći iz čovjeka ono što je oduvijek bilo u njemu, ali je to prikrivao bojeći se starog, lažnog morala i okoline koja je bila pod utjecajem takvog morala. Mladi Kirilov objašnjava kako je pronašao *bacil smrti*, koji će čovjeku osigurati vječni život već na zemlji, ali da bi to potvrdio mora pronaći čovjeka *koji bi htio žrtvovati svoju smrt*. Stari Kirilov, pod snažnim utjecajem „performansa“ koji se pred njim zbio i neobičnih i pomalo fantastičkih ideja svoga sina, rezignirano šuti, a mladi Kirilov svoje obraćanje dovršava zaključkom u

kojem uzvišeno, proročki postavlja pitanje: *što je žrtvovanje svih života od Hrista do danas prema žrtvovanju jedne jedine smrti*. Motivima fantastičnosti i smrti, čestim ekspresionističkim motivima, završava svoje obraćanje u kojem se, naslanjajući se na prijašnje događaje s pacijentima, suprotstavljaju koncepcije starog i novog, odnosno starih vrijednosti i morala koji proizlazi iz njih te novih vrijednosti i novog morala, koji stari moral pokušava prikazat kao lažan i poguban za čovjeka.

Samu, pak, dramsku radnju *Pacijenata mladoga Kirilova* Kulundžić završava antipirandelistički, ne ostavljajući radnju nezavršenom i osnovnu ideju teksta nedorečenom, što, ipak, čini pomalo brzopleto i nezgrapno. Dramski tekst *Pacijenti mladog Kirilova* fragmentaran je ne samo u smislu forme, nego i u smislu sadržaja. Njegova dramska radnja ne posjeduje nijedan element dramske radnje u klasičnom dramskom poimanju. Ne postoje niti osnovni elementi dramske radnje poput zapleta, kulminacije i raspleta, niti suvisle motivacije dramskih sukoba. Dramska napetost ne proizlazi iz suprotstavljenih stavova ili konfliktnih dramskih situacija i ne vodi u semantički jasno motivirane dramske sukobe već ostaje na razini projiciranih antagonizama izazvanih tek neslaganjem u stavovima ili namjerno izazvanom provokacijom.

Situacije koje su najbliže dramskim sukobima odvijaju se između mladog ili starog Kirilova s jedne i pojedinog pacijenta s druge strane, ali su ti sukobi, odnosno preciznije suprotstavljanja i nedovoljno motivirana i nedovoljno razrađena. Sukob starog i mladog, česta motivska opozicija prisutna u konstrukciji dramskih sukoba u ekspresionističkim dramskim tekstovima, ostvaren je samo na razini koncepcije starog poretka, kojeg predstavlja stari Kirilov, nasuprot novog poretka, kojeg predstavlja mladi Kirilov, ali izostaje na razini sukoba karaktera likova, iako njihove osnovne crte ličnosti potenciraju sjajnu mogućnost upravo takvoga sukoba. Mladi i stari Kirilov nedovoljno su identitetno određeni i posjeduju više tipske karakteristike nego razvijene osobnosti izgrađenog dramskog lika[255]. Stari je Kirilov tradicionalni liječnik, vođen etičkim načelima u medicini i moralnim vrijednostima „starog poretka“ koje se ne sukobljavaju s društvenim normama. Za razliku od njega, mladi je Kirilov predstavnik „novoprobuđenog čovjeka“, nositelja Novih ideja i primjer Novog čovjeka koji posjeduje vlastitu etiku i svoj subjektivni pogled na moral te koji se zalaže da ljudi osvijeste

[255] Kao takvi izvrsno se uklapaju u obrazac stereotipnih ekspresionističkih dramskih likova koji se, prema Žmegaču (1974:213), *psihološki ne raščlanjuju* niti posjeduju *prirodnu logiku zbivanja i „vjerodostojnost“*.

svoju individualnost, djelujući kao navjestitelj „novog morala“ koji će čovjeka izvući iz okova lažnog morala starog poretka. Ostali su likovi, pacijenti, primjeri tipičnih, „bezimenih“ ekspresionističkih likova, ocrtani su poput figura, u određenoj mjeri čak i karikaturalno. Činovnik predstavlja bizarnu, grotesknu karikaturu na granici fantastičnosti, Mladić utjelovljuje arhetip ironijskog gubitnika vođenog isključivo osjećajem ljubomore, dok Gospođa reprezentira parodiranu figuru koja se vodi se načelima *praktičnog uma*, želeći si pojednostavniti život radeći ono u čemu uživa bez obzira na moguću osudu okoline ili ugrozu vlastitog zdravlja, a kroz život ju vodi geslo *užitak iznad svega*.

Govor likova, odnosno replike u dijalozima u *Pacijentima mladoga Kirilova* u određenoj se mjeri razlikuju od govora likova u prijašnjim Kulundžićevim dramskim tekstovima iz početne faze njegova ekspresionističkog stvaralaštva jer, za razliku od govora u tim dramskim tekstovima, ne sadrže većinu tipičnih obilježja ekspresionističkih govora. Replike likova najčešće su dovršene, cjelovite i semantički potpune te služe prijenosu obavijesti između govornika. Ipak, dijalozi u ovom dramskom tekstu posjeduju neke specifične ekspresionističke elemente poput naglašene ironije, grotesknosti govora i, često, naglašene bizarnosti tema, a govor glavnog lika, mladog Kirilova, mjestimice posjeduje fantastičke i alegorijske primjese. No specifičnost i najveća zanimljivost govora likova u *Pacijentima mladog Kirilova* ostvaruje se u činjenici kako govor likova u ovom tekstu najsnažnije u dotadašnjem dramskom opusu Josipa Kulundžića svjedoči pirandelističke elemente dramskoga govora pomoću kojih se postiže posebna kategorija komičnog prikaza, odnosno pirandelističkog humorizma[256] koji, navodi D'Amico (1972:483), *kao da se širio u toj oštroj optužbi vječne šale sa životom, koja grotesknim podrugivanje obasiplje težnje bijednih ljudi prema ljubavi, sreći ili jednostavno nekom moralu*, što se u cijelosti manifestira u ovom dramskom tekstu.

Morana Čale (1997:178) *Pacijente mladoga Kirilova* opisuje kao Kulundžićev *izlet u moralni relativizam*, što uz ostala spomenuta obilježja potvrđuje njegovu ekspresionističku narav i dovodi ga u vezu s Pirandellovom dramskom koncepcijom u kojoj je fokus na *moralnom relativizmu* jedan od osnovnih impulsa.

[256] Stipčević (1963:247) izvrsno primjećuje kako Pirandellov humorizam *traga za raznovrsnim i često protivstavljenim ličnostima u čoveku*.

4.7. Ponoć

Dramski tekst *Ponoć* napisan je 1921. godine, kada je i premijerno izveden u Hrvatskom narodnom kazalištu u Zagrebu, a objavljen je tri godine kasnije, 1924., i predstavlja po mnogima najuspješniji Kulundžićev dramski tekst uopće. Od svih Kulundžićevih književnih ostvarenja o *Ponoći* je napisano najviše teorijskih i stručnih radova, kritičarskih osvrta i recenzija, podjednako njezina dramskog teksta i kazališne izvedbe, a gotovo svi koji su nešto pisali o *Ponoći* složni su u konstataciji kako dramski tekst *Ponoć* predstavlja Kulundžićevo najzrelije, najkvalitetnije, estetski najuspješnije i s obzirom na književni značaj najvrijednije ne samo dramsko, nego i književno djelo uopće[257], a Matković (1992:163) čak odlazi korak dalje konstatirajući kako Kulundžić *prodoran scenski uspjeh „Ponoći" više nikada neće doživjeti*, što i nije daleko od istine. Dramski tekst *Ponoć* ujedno je i u kazališnom smislu najuspješnije Kulundžićevo književnost djelo jer ne samo da je dramski tekst *Ponoć* njegov najizvođeniji dramski tekst[258], nego je i njegova izvedba najbolje prihvaćena izvedba Kulundžićevih dramskih tekstova i od strane publike i od strane kazališnih kritičara, odnosno teoretičara[259], za što je, prema Hećimoviću, posebno zaslužan Branko Gavella[260].

Dramski tekst *Ponoć* svojevrstan je sukus dotadašnjeg Kulundžićeva dramskog stvaralaštva u kojem autor zaokružuje poetička obilježja svoje dramaturgije koja, u biti, upravo dramskim tekstom *Ponoć* dobiva legitimni predznak *kulundžićevske*. Ta *kulundžićevska* dramska poetika sastoji se od njegova izraženog prihvaćanje osnovnih

[257] Za neke od najrelevantnijih osvrta usp. Hećimović (1968, 1976), Čale (1997, 1998), Cvitan (1982), Jelčić (1965), Ivanišin (1990), Batušić, N. (1978), Batušić, S. (1954), Maraković (1997d), Matković (1981), Begović (1996) i dr.

[258] Dramski je tekst *Ponoć* premjerno izveden u Hrvatskom narodnom kazalištu u Zagrebu 15. lipnja 1921. godine i na repertoaru se zadržao do 12. lipnja 1929. godine te je u tom periodu izveden osamnaest puta, što je za ondašnje prilike respektabilno.

[259] Usp. Gavella (1960).

[260] Hećimović (1976:468) napominje da je *za kazališni uspjeh Kulundžićeva prodora posebno zaslužan Branko Gavella koji je nadahnuto režirao „Ponoć"*. Gavella je inače bio blizak suradnik s Josipom Kulundžićem i jedan od najzaslužnijih za „ulazak" Josipa Kulundžića u ne samo u Hrvatsko narodno kazalište u Zagrebu, nego i u svijet teatra uopće. Pod svojevrsnim Gavellinim mentorstvom Kulundžić je obavljao nekoliko funkcija u HNK u Zagrebu, a Gavella je, kako Hećimović primjećuje, *posebno nadahnuto* režirao njegov dramski tekst *Ponoć*, ali i još nekoliko njegovih dramskih tekstova, a Kulundžić je i nakon odlaska iz Zagreba, do kraja svoga bavljenja kazalištem ostao zahvalan i poštovao Branka Gavellu i njegov kazališni rad i značaj.

postavki i načela ekspresionističke dramske poetike, uz primjese signala određenih realističkih i ponekad naturalističkih elemenata u pojedinim segmentima dramskog teksta i njemu svojstvenog odnosa prema teorijskom i književnom stvaralaštvu talijanskog dramatičara i pisca Luigija Pirandella, odnosno njegova „osebujnog“ *prihvaćajućeg negiranja* pirandelističkih dramskih postavki, *kulundžićevskog antipiranelističkog pirandelizma*. Dramski tekst *Ponoć, ovaj spoj krute realnosti i* [ekspresionističke] *mistike,* kako navodi Begović (1996:315) koji je *uspio mladom pjesniku potpuno,* s jedne je strane svojevrsni zaključak autorove prve ekspresionističke dramske faze, u kojoj su ekspresionistički signali i obilježja ekspresionističke dramske poetike u njegovim dramskim tekstovima gotovo apsolutni i uvjerljivi i koja se uvelike referira na ideje i dostignuća njemačke ekspresionističke dramaturgije[261], a s druge strane anticipacija njegove druge ekspresionističke faze, u kojoj ekspresionistička obilježja i dalje dominiraju, ali su realističko-naturalistička obilježja prisutnija i djelomično važnija i u kontekstu dramskog izraza i u kontekstu dramskog sadržaja i u kojoj se naziru elementi psihološke i egzistencijalno-socijalne drame, čija će poetičke osobine obilježavati nadolazeće književne pravce i smjerove i koja će biti prisutna u njegovim kasnijim tekstovima[262].

Dramski tekst *Ponoć* strukturno je podijeljen na tri čina, ali iako kompozicijski odaje klasičnu dramsku podjelu na činove, ti činovi ne posjeduju „klasične“ dramske osobine, zasebnih, formalno i sadržajno, odvojenih kompozicijskih elemenata, već kao u mnogim autorovim dramskim tekstovima, kao i u većini ekspresionističkih dramskih tekstova koji posjeduju takav kompozicijski element, činovi tek sugeriraju svojevrsne „veće“ pauze u dramskoj radnji, a dramska radnja između pojedinih činova teče gotovo nesmetano i neprekinuto. Činovi u *Ponoći* podijeljeni su u kraće, ali iznimno brze i tempom dinamične prizore i iako ih su relativno malobrojni, prvi se čin sastoji od devet prizora, drugi čin od sedam, a treći od tek šest, izuzetno su bogati dramskom radnjom i semantičkim materijalom

[261] Brlenić-Vujić (2014:172) napominje kako je Kulundžić u svoje književne tekstove ugradio *utjecaj ekspresionističke poetike, koji dolazi iz duhovnog ozračja Dresdena, u kojem je boravio, iz ekspresionističkog naraštajnog kruga njemačkoga govornog jezika*.

[262] Hećimović (1976:468) zanimljivo, i točno, primjećuje da je *povezivanje „Ponoći“ s ekspresionizmom neosporno opravdano, ali kad je riječ o ekspresionizmu u tom tekstu, kao i u nekim drugim djelima hrvatske dramske književnosti, tada treba imati na umu, da je posrijedi zapravo nacionalno modificirana varijanta ekspresionizma koja je u skladu s htijenjima, razočaranjima i revoltom mlade generacije hrvatskih književnika u godinama poslije prvog svjetskog rata*.

koji posjeduju, a obilježava ih i iznimna protočnost dramske radnje, dinamičan tempo, brzina izmjene i, često korišten u Kulundžićevim dramskim tekstovima, ekspresionistički princip *akcije*.

I premda su činovi poprilično homogeni prizorima koji se unutar njih odvijaju, razrada dramske radnje i njezina „protočnost“ razlikuje se od čina do čina. Naime, u prvom je činu, dramska radnja znatno kompaktnija, razrađenija i, uvjetno rečeno s obzirom na izražen ekspresionistički svjetonazor, motiviranija, odnosno tematsko-motivske sugestije logički su i uzročno-posljedično znatno bolje povezane uz dramsku radnju nego u ostala dva čina, a sličan je slučaj i u drugom u odnosu na treći čin, koji je, s obzirom na dramsku radnju, puno „razvodnjeniji“, manje motivski povezan i slabije razrađen, pogotovo u svom završetku, koji je pomalo nedramatski „odsječen“ uplivom deux ex machine[263]. Slično djeluje i razrada likova, njihova motivacija, međusobni odnosi i poticaj dramskih sukoba među njima, a te, relativne manjkavosti dramskog teksta mogu se opravdati Kulundžićevim antipirandelističkim nastojanjem za „konačnim“ završetkom dramske radnje i pomirenjem sukoba likova, u kojem je sve objašnjeno i razriješeno i koji donosi „konačnu“ *istinu*.

Zanimljiv podnaslov, ekspresionistički simboličan, *Tri čina groteske iz trećeg kata*, potencira dva znakovita i, za ekspresionistički svjetonazor dramskog teksta, važna signala; stilsko-žanrovski signal *groteske*[264] i prostorni signal *trećeg kata* koji implicira gradski, odnosno urbani prostor odvijanja dramske radnje[265]. Iako se u nekim prethodnim Kulundžićevim tekstovima pojavljuju implikacije žanrovsko-stilskih obilježja *specifičnog* ekspresionističkog žanra groteske, a u svim se dotadašnjim njegovim dramskim tekstovima očituju groteskna obilježja dijelova dramske radnje ili karakternih crta, odnosno ponašanja i djelovanja dramskih likova, *Ponoć* je Kulundžićev prvi dramski tekst koji u potpunosti sadrži

[263] Različit dojam koji ostavljaju pojedini činovi najveća je zamjerka i Hećimovića (1976:469) koji ističe kako su *nedovoljna razrađenost i nedostatna kompozicijska kompaktnost osnovne slabosti „Ponoći“*.

[264] Petlevski (2000:192) napominje kako je *u skladu s osjećajem svjetonazorno-poetičke pripadnosti ekspresionizmu, Josip Kulundžić posegnuo za „groteskom“ kao generičkom oznakom za djelo, premda se ona manje iskazuje svojom važnošću u tvorbi strukture drame, a više je sračunata na učinak koji bi trebao biti postignut njenom recepcijom*.

[265] Prema Ivanišinu (1990:110), *Kulundžićeva „Ponoć“ u znatnoj mjeri jest ekspresionistička drama. Sugerira to bar djelomično njezin naslov, pogotovu podnaslov iz kojeg doznajemo da se tu radi „o trima činima groteske iz trećeg kata“ pa nam i „groteska“, a i „treći“ – očito gradski – kat asociraju na ekspresionističke, tj. groteskne i „višekatne“ gradske sižee*.

i žanrovska i stilska obilježja (ekspresionističke) groteske i upravo u *Ponoći* Kulundžić oblikuje one groteskne postavke koje će, u manjoj ili većoj mjeri, reprezentirati veći broj njegovih, dominantno ili rubno ekspresionističkih, dramskih tekstova napisanih nakon *Ponoći*[266].

Prostorni signal *trećega kata* svako implicira gradski, urbani prostor koji je čest prostorni signal i mjesto radnje ekspresionističkih dramskih tekstova i pojavljuje se u većini Kulundžićevih dramskih tekstova. Prostor grada kao ekspresionistički motiv simbolizira golem i često neprijateljski prostor u kojem se „malen", neprilagođen, neprihvaćen i nesnalažljiv (anti)junak ekspresionističkih tekstova ne uspijeva ostvariti, a njegovi potencirani devijantni prostori, ekspresionistički gradski toposi, svojevrsna su metafora propasti pojedinca, *teatralizacija velegradskog mentaliteta*, kako Brlenić-Vujić (2014:179) napominje, *u kojoj magijski prostor duševnog alteriteta nestaje u ironijskom prizoru bajke – groteskne deziluzije*. Značenje prostornih odrednica dramskog teksta *Ponoć*, koje proizlazi iz ekspresionističke interpretacije grada i gradskih prostora kao mjesta radnje, isprepliće se sa, spomenutim, realističko-naturalističkim konceptom prikaza prostora odvijanja dramske radnje, u tekstu i na kazališnoj sceni, koji je je, iako relativno minimalistički koncipiran, bliži konkretizaciji, nego u ekspresionizmu daleko češćoj stilizaciji[267].

Slična svojstva posjeduje i dramsko vrijeme u *Ponoći* u kojem se isprepliću realističke koncepcije dramskog vremena i ekspresionistički vremenski signali. S jedne strane dramsko vrijeme protječe poštujući jasno i precizno uspostavljeno kronološko odvijanje događaja, snažno istaknutu linearnost vremena i neupitno objektivno vremensko određenje, dok ga s

[266] Žanrovsko-stilske osobine ekspresionističke groteske zacrtane u *Ponoći* sjajno će se nadopuniti u njegovom drugom najvažnijem i uz *Ponoć* kritičarski najhvaljenijem dramskom tekstu, *Škorpionu*.

[267] Opisujući *scensku postavu* dramskog teksta *Ponoć*, Petlevski (2000:174) navodi da je *su-postavljala naturalističke i realističke elemente ekspresionističkim stilskim čimbenicima*. Kulundžić je i u *Ponoći*, kao i u drugim dramskim tekstovima ekspresionističkog usmjerenja pa i ponekim dramskim tekstovima njegova kasnijeg dramskog stvaralaštva, faze *zakašnjelog* ekspresionizma, koristio određene ekspresionističke stilske elemente „dekoracije" prostora (što se vidi iz njegovih uvodnih napomena uz dramske tekstove ili konkretnih uputa u didaskalijama), no izraženi ekspresionistički stil prikaza dramskih prostora i mjesta radnje posebno obilježava njegove tekstove prve ekspresionističke faze (*Drugi ljudi, Vječni idol, Posljednji idealista, Posljednji hedonista, Pacijenti mladoga Kirilova* i *Neobarbar*) koji pod snažnim utjecajem ekspresionističkih dramskih tekstova njemačkog govornog područja reprezentiraju prostorna stilska obilježja koja podsjećaju na scenska rješenja (njemačkih) ekspresionističkih filmova ili reprodukcije ekspresionističkih slikarskih djela.

druge strane obilježavaju česte reminiscencije i pojedinačni ekskurzi u prošlost koji posjeduju značajne simboličke geste važne za odvijanje *trenutne* dramske radnje, povremeno ispreplitanje iluzije i stvarnosti u kojem iluzija ima tendenciju postajanja zamjenom za stvarnost te, kao najočitiji signal ekspresionističke koncepcije vremena u dramskom tekstu *Ponoć*, očigledna statičnost vremena[268] iz koje se likovi tijekom čitavog trajanja dramske radnje bezuspješno pokušavaju izvući.

Idejni i tematsko-motivski plan *Ponoći* gotovo je u potpunosti ustrojen ekspresionističkim signalima umetnutim u motivske sugestije koje tvore dramsku radnju i kojima autor pokušava *kontrirati* realističko-naturalističkim tematsko-motivskim obilježjima, odnosno obračunati se s idejnim, tematskim i motivskim načelima realističko-naturalističke dramske koncepcije[269]. Kako Petlevski (2000:191) navodi *Kulundžić dosljedno gleda na stvari, odabire ekspresionistički svjetonazor, a naturalistički motivski sklop (osiromašena obitelj, seksualno iskorištavanje i ponižavanje sluškinje, pobačaj, ubojstvo i samoubojstvo sa žaračem dramske radnje u prostoru kuhinje) dovodi do paroksizma, karikaturalne situacije. Naturalistički motivski sklop jasno stoji u službi ekspresionističkog programa.* Temeljni ekspresionistički signali motivskih sugestija u dramskom tekstu vezani su uz neke od osnovnim ekspresionističkih motiva poput motiva bunta i beskompromisne reakcije na tradicionalno i „nemoderno“ prisutnih u najvećoj mjeri u ponašanju i djelovanju Rajka, snažno naglašene poetike šoka, izazivanja koje odlikuje Rajka i Milu te reakcije koju pružaju Lenka i Marko, stalno prisutnog nezadovoljstva koje se veže uz sve likove, a koje ih odvodi u tjeskobna stanja koja, pak, neupitno potenciraju u početku unutarnja preispitivanja da bi se kasnije pojačala u vidljivu psihičku rastrojenost. Takvi osjećaji i stanja projiciraju jasnu psihičku nestabilnost koja u kombinaciji sa spomenutim, uvjetno rečeno, naturalističkim signalima siromaštva, obiteljske krize i nesigurne egzistencije uzrokuju jasnu sugestiju nadolazeće i neizbježne propasti i potencijalno bliske smrti, od kojih likove „štite“ jedino motivske sugestije nepokolebljive, ali i nestalne ekspresionističke duše[270].

---

[268] Prema Pfisteru (1998:404), koncept vremena *kao čistog trajanja, kao vremenskog odvijanja jednog statičkog stanja*.

[269] Prema Petlevski (2000:234), dramski tekst *Ponoć*, *programski* je *komad* koji *svjesno polemizira s naturalističkom poetikom razarajući je iznutra*.

[270] Begović (1996:314) u tom kontekstu pomalo pjesnički zaključuje da u *Ponoći duša vlada nad duhom i materijom – i u njoj je težnja za uskrsnućem duševnoga života – i u njoj je čovjek u sukobu sa udesom, koji nas uništava strastima i slabićama, proživljava svoju tragediju i njegove ga patnje približuju bogu*. Tvrdnja o

Jedan je od načina na koji se Kulundžić *obračunava* s realističko-naturalističkim tematsko-motivskim dramskim sklopovima i korištenje pirandelističkih motivskih sugestija, od kojih neke pripadaju i ekspresionističkim poetičkim značajkama, poput upliva fantastike i iluzije prvenstveno u (pod)svijest likova, a zatim i u određene segmente dramske radnje. Fantastički i iracionalni, a pogotovo signali dramske iluzije nisu u *Ponoći* onako snažno naglašeni kao u prijašnjim dramskim tekstovima autorove prve faze njegova ekspresionističkog dramskog stvaralaštva ili, pak, u nekom kasnijim dramskim tekstovima, ali svojim prisustvom i funkcijom *odmaka* od zbilje ili *projekcije* nove „zbilje" jasno utječu na razvoj psiholoških karakteristika likova, a nerijetko i na njihovo ponašanje ili konkretno djelovanje[271]. Tijekom trajanja gotovo čitave dramske radnje snažno se sugeriraju i pirandelistički motivi prerušavanja i pretvaranja likova te motiv maske kao s jedne strane svojevrsnog bijega od stvarne slike sebe, a s druge zrcaljenja *skrivenog* sebe, a upravo kroz motiv maske likovi proživljavaju (moralni) sukob samih sa sobom, pokušavajući zatomiti i prikriti dvije „verzije sebe"[272]. Takve snažno simboličke i semantički nabijene, a ponekad i djelomično suprotne motivske sugestije ekspresionističkih, pirandelističkih i, iako zatomljenih, ipak nerijetko vidljivih realističkih i naturalističkih signala tvore ukupan dojam grotesknosti i sveobuhvatnu sliku paradoksa koji rezultira očitim motivskim kontradikcijama na kojima počiva podjednako dramska radnja kao i cjelovitost karakternog prikaza likova[273].

---

uskrsnuću duševnoga života može se primijeniti na sve likove dramskog teksta *Ponoć* koji su, kako Begović točno zaključuje, u, rekli bismo stalnom, *sukobu sa udesom*, ali ne samo s udesom, već i jedni s drugima i što je, po njih najtragičnije, samih sa sobom.

[271] Zanimljiv je stav Čale (1998:27) koja primjećuje kako *Kulundžićev dramski prvijenac 'Ponoć' može poslužiti kao pokusni primjerak eksploatacije tipično Pirandellovih motiva primjenom Pirandellu dijametralno suprotnih postupaka i rješenja*. Takav, za njega svojstven, odnos prema Pirandellovim i pirandelističkim dramskim elementima i rješenjima Kulundžić će na svoj osobit *antipirandelističko pirandelistički* način koristiti u većini svojih dramskih tekstova.

[272] Čale (1997:175) konstatira kako Kulundžić u *Ponoći u moralistički sukob uvodi i Pirandellove motive, koje podvrgava autorskoj simbolizaciji: zrcalo, sposobnost vida, preobrazba u drugog čovjeka, odjeća kao metafora mjene, problem sličnosti ocu ili majci, pojedinčeva odgovornost i društvena slka, ludilo i opsjena* koji prema Čale *u Ponoći poprimaju posve drukčije metaforičke vrijednosti*.

[273] Što Ivanišin (1990:110) objašnjava stavom kako *u ovoj drami postoji osebujni tempo - ritam, eskalirajuća izmjena potencijalnih ljudskih stanja: altruizma - egoizma, čednosti - razbluda, smijeha - plača, naivnosti - lukavosti, dobrote - zloće, nade - razočaranja!*

Za dramsku radnju iznimno važne motivske sugestije vezane uz paradigmatske ekspresionističke opozicijske motive staro - mlado te muško - žensko. Opozicija staro - mlado reflektira tipičnu ekspresionističku motivsku opreku koja simbolizira svojevrsnu borbu između *starog*, klasičnog i tradicionalnog poretka, sustava vrijednosti, koncepta čovjeka, društva i života te pogleda na umjetnost, kulturu i civilizaciju u odnosu na *novi*, mladi, moderni i „produhovljeni" poredak, sustav vrijednosti te spomenuti koncept i pogled, a prikazuje se kroz odnos *mladih* Rajka, djelomično Katice i rubno Mile, koja doduše fizički ili preciznije tjelesno predstavlja *stare*, ali je duhom, stavom i ponašanjem ogledni primjer *mladih*, nasuprot Lenke i Marka koji su stereotipni odrazi svega onog što simboliziraju *stari*.

Još je značajnija opozicija muško - žensko, koja se u *Ponoći* predstavlja trima prikazima. U prvom prikazu spomenute opozicije sudjeluju, s jedne strane Marko, a s druge Lenka i Mila i ta se opozicija uspostavlja na *klasičan* muško - ženski odnos u kojem Marko simbolizira muški pol koji predstavlja glavu obitelji (u ovom slučaju rodbine), patrijarhalnu dominaciju, financijskog skrbnika i neupitni autoritet, dok Lenka i Mila simboliziraju ženski pol i predstavljaju potpuno ovisne subjekte, podređene, financijski zavisne i tek pratitelje autoritativnog, dominantnog muškog. U druga dva prikaza s pozicije muškog pola nastupa Rajko i u njegovoj opoziciji koju tvori s Katicom ostvaruje se sličan učinak kao u prethodno prikazanog opoziciji uz razliku što opozicija Rajka i Katice predstavlja svojevrsnu ljubavnu pozadinu u kojoj se motiv ljubavi manifestira na dva načina; u početku je ona vođena isključivo (niskim) strastima, koji su osnovni pokretač odnosa i kod Katice, iako ona u određenoj mjeri osjeća *nešto više*, dok su kod Rajka ona isključivo manifestira *životinjskom* požudom na granici nedopuštenog tjelesnog iskorištavanja, da bi se njezina manifestacija na kraju pretvorila u bolnu, ekspresionistički neuhvatljivu i nedostižnu, tragičnu ljubav. U trećem prikazu ove opozicije nalazi se također Rajko, sada u opoziciji s Lenkom u kojoj se manifestira paradigmatski ekspresionistički odnos majke i sina, čiji prikaz izložen u *Ponoći* predstavlja jedan od najznačajnijih prikaza ovog, za ekspresionizam uvelike važnog, odnosa u hrvatskoj ekspresionističkoj dramaturgiji, koji, kako će se prikazati u interpretaciji dramske radnje, ilustrira turbulentnu, mučnu, traumatičnu i nadasve destruktivnu, ali neraskidivu i *vječnu* vezu majke i sina.

Dramska radnja započinje *danas*, u *kuhinji u iznajmljenom stanu činovničke kuće*, isprekidanim i potpuno logički nepovezanim, prototipno ekspresionističkim „razgovorom" Rajka i služavke Katice. U fragmentarnim replikama koje samo naoko djeluju kao replike

likova na komentare prethodnog lika, a zapravo su više monološko iskazivanje vlastitih misli, otkriva se kako se Rajko potajno sviđa Katici, no on prema njoj ne iskazuje nikakve ljubavne osjećaje, tek indekse požude. Nakon spominjanja novca radnja se počinje zaplitati, iako je još uvijek daleko od motiviranog dramskog zapleta. Saznaje se da je obitelj u teškoj financijskoj krizi otkad je umro otac, a ono malo novaca koje je ostavio iza sebe bezumno troši Rajko, krležijanski *probisvijet i hohštapler*. U jednom trenutku, ničim motivirana, Katica počinje doživljavati reminiscencije na svoje dijete koje je umro, a za koga nitko ne zna osim Rajka. No bezosjećajni Rajko, za kojeg se ispostavi da je otac djeteta, prekida priču o njemu, a dezorijentirana Katica, potpuno izvan konteksta razgovora, govori Rajku da već duže vremena čuje *nešto od gore* (s tavana), što je prva vijest o specifičnom liku koji će se misteriozno pojaviti kasnije tijekom dramske radnje. Dolaskom ostalih likova na scenu radnja se zapliće sve više i više, proizvodeći napetosti i sukobe između gotovo svih likova u dramskom tekstu. Prva takva napetost događa se kada se kući vrati Lenka, Rajkova majka, koja mora raditi kao ispomoć u trgovini po stare dana, iako je uvijek živjela bezbrižno kada se o njoj brinuo suprug Alojz. Alojz, pak, ili kako ga Lenka zove, Lojzek, bio je skroman, kako Lenka kaže škrt i uvijek je prigovarao zbog trošenja novca, što je Lenki posebno smetalo jer je oduvijek željela živjeti ekstravagantno poput svoje sestre Mile čije su je priče oduševljavale. Uvodni prizori prvog čina koji više djeluju kao prikaz *pretpovijesti* dramske radnje i opis likova završava konstatacijom Lenke da je Lojzek zbog svog škrtog načina života poludio i ubio se.

Pravi dramski sukobi nastupaju pojavom Lenkina brata Marka, koji je i sam sličan Rajku po pitanju uživanja u životu, ali je paralelno s takvim načinom života stvorio i zavidnu poslovnu karijeru od koje lagodno živi. Od tog trenutka radnja u prizorima koji slijede do kraja prvog čina počinje teći brzo i iznimno dinamično. Lenka umilno moli Marka za dio novca od prodaje obiteljske kuće, na što Marko počinje gubiti živce govoreći kako su se i ona i druga sestra Mila odrekle kuće kada je bila u dugovima, a sada žele dio novca kada ju je on sredio i uspio prodati. Lenka ga uspijeva odobrovoljiti, ali sukob ponovno eskalira kada Marko optuži Milu za javno sramoćenje i prostituiranje, a Lenka stane u njezinu obranu, idealizirajući ju i diveći se njezinu načinu života koji je njoj nedostižan. U priču se uključuje i Rajko i svi se počinju međusobno svađati, optužujući jedni druge za svakakve stvari. U kavansko-karnevalskoj situaciji Rajko nasrne na Marka nakon što Marko izvrijeđa Lenku

zbog činjenice kako je oduvijek zavidna Mili zbog njezina života, umjesto da ga osuđuje[274]. Nakon što ih Lenka uspije rastaviti, Marko pomahnitao i s vidnim gađenjem prema Lenki i Rajku, baca novce na stol i odlazi, a Lenka i Rajko ostaju nepokretni, hipnotizirani novcem, u prizoru u kojem, iako pomalo posvađani i povezani negativnim stavom, majka i sin posljednji put stoje bliski, *u ljubavi*. Od tog trenutka njihov će odnos prerasti u netrpeljivost i na kraju mržnju, noseći destrukciju i kaos svima koji se nađu upetljani u njihov odnos.

Osvijestivši se od „hipnotičkog" učinka novca Lenka i Rajko započinju oštar sukob kome taj novac treba pripasti i u kojoj mjeri. Dobivši dio novca Rajko odlazi kod Katice govoreći joj da će sve potrošiti na izlazak. Do tada razumna Katica nagovara Rajka da dio potroši na hranu, a dio skloni za štednju, no nakon što ga ne uspije nagovoriti, pristane da mu „uzme mjere" za novu odjeću i obuću. Slično se dogodi i s Lenkinim novcem, kada ju njezina sestra, *magnet za novac*, nagovori da ga potroši na odjeću i izlazak jer će joj to omogućiti da doživi *prelom*, trenutak od kojeg će moći živjeti kako je oduvijek željela jer, kako govori: *Samo da se jedanput uzdigneš. Kad je čovjek obučen kako valja, svi ga gledaju.* (Kulundžić, 1965:106) Lenka i Mila odlaze, a naivna Katica daje i svoj novac, koji joj je Marko kradom dao, Rajku koju ga uzme i izignorira ju. U završnom prizoru prvog čina pred Rajkom se pojavljuje mistični Mladić iz tavanice, čiji glas Rajka podsjeća na pokojnog oca, a koji grotesknog i sablasnog izgleda, potpuno dezorijentiran, isprekidano i kao da je u bunilu upozorava Rajka na tajnu koju će mu večeras reći u kavani simboličkog naziva *Pakao*[275].

Drugi čin započinje Rajkovim povratkom kući kada pijan proklinje život mrmljajući da mu je Mladić iz tavanice u *Paklu* ispričao svakakva ružna zbivanja koja se u njegovoj kući događaju. Uskoro se vraćaju i Lenka i Mila, koje se također pijane vraćaju iz *Pakla* i Lenke, svjesna da je potrošila sve novce koji joj trebaju za osnovnu egzistenciju lamentira nad svojom sudbinom obraćajući se napola Mili, napola sebi riječima koje dočaravaju tipičnu kavansko-karnevalsku, komično-grotesknu ekspresionističku atmosferu: *Htjela sam svirku, finu cigansku svirku o kojoj sam budna čitave noći sanjala (...) da poletim, visoko, visoko, htjela sam, htjela sam (...) Jedanput sam samo htjela u životu. (...) O ja, glupa guska, gdje*

[274] Na tom mjestu poprilično upečatljivo, ali ništa manje „sadržajno" i na nekim drugim mjestima u dramskom tekstu na vidjelo izlaze, kako ih Ivanišin (1990:19) naziva, *Strindbergovski obiteljski kompleksi* značajno prisutni u *Ponoći*.

[275] Upečatljivom posljednjom scenom završava prvi čin, kako Begović (1996:316) za Kulundžića pohvalno konstatira, *dramska ekspozicija koja bi i rutiniranom dramatičaru poslužila na čast*.

sam ja i pomislila da ja, bijedna žena iz trećega kata, smijem to da učinim! Ta ja sam stvorena da patim, kad ne patim, smiješna sam sama sebi i čudna[276]. (Kulundžić, 1965e:114) Tada slijedi energičan sukob Lenke i Mile u kojem Lenka napada Milu jer ju je nagovorila da potroši sav novac, na što joj Mila odgovara: *Zašto si htjela živjeti? (...) Zašto si išla ubijati svoga muža da ti ne smeta u slobodi!* (Kulundžić, 1965e:117) Lenka u napadu panike i ludila negira da je kriva za smrt supruga, a Mila govori da ona *dobro zna* kakva je Lenka i što se dogodilo. Ne primijetivši da je Rajko došao u sobu, Lenka u potpunom bunilu, obuhvaćena transom, isprekidano, nepovezano i nesuvislo napada Milu braneći sebe, a do tada nepomični Rajko, također u stanju transa nasrne na Milu gušeći ju. Kataklizmički prizor prekida Mladić iz tavanice tajanstveno govoreći kako će se sve otkriti i na trenutak smiruje situaciju, koja ponovno eskalira kada Lenku ponovno obuzme bijes i opet nasrne na Milu nesuvislo govoreći jedna prepoznatljive rečenice iz kojih se razabire da se i ona htjela ubiti, ali ju je spriječio glas *utvare* Alojza, koji je zapravo bio „prerušeni“ Mladić iz tavanice. U međuvremenu Rajko odleti u svoju sobu i sruši se na krevet, a svi ostali ulete u sobu za njim i vidjevši da kako nepomično leži, pomisle da je mrtav.

Završni treći čin dramske radnje započinje u napetoj, ekstatičnoj ekspresionističkoj atmosferi totalnog ludila koje je zahvatilo sve likove u kući; Lenka koja djeluje kao da je u hipnotičkom stanju pričinja se da čuje glas Lojzeka, podivljala Mila ju nagovara da izbaci Rajka iz kuće, a Rajko, koji je u potpunom transu, zatvoren u svojoj sobi i priča s Mladićem iz tavanice, a ostalima se čini da priča sam sa sobom i pomisle da je poludio. Lenka uzima čašu u kojoj je otrov želeći ga popiti, ali joj čašu oduzima Katica i ona ispija otrov govoreći da je ponovno trudna s Rajkom i umire *da njega spasi*, na što Lenka potpuno izgubi razum. U grotesknom prizoru koji slijedi, dolazi pomahnitali Rajko i neobično smiren i naizgled s proračunatom razumnošću pošalje Lenku na spavanje, a Milu posjedne i počne joj pričati priču. U *priči u priči* koja djeluje kao alegorično pojavljuju se, drukčije imenovani ali sa snažnom aluzijom na njih, Alojz, Lenka, Rajko, Katica i Mila. U toj je priči Mila zatrovala brak Alojza i Lenke želeći Alojza za sebe; njemu je ubacila *sjeme sumnje u ljubomoru*, a njoj želju za drukčijim, *slobodnijim* životom. Alojz se naposljetku ubio, a Lenka i Rajko su svaki pokušali oduzeti sebi život, ali ih je duh Alojza spriječio. Nakon što je Rajko ispričao priču, Mili se obraća Mladić s tavanice glasom koji podsjeća na Alojzov govoreći joj da popije

[276] Na početku drugog čina u individualnim unutrašnjim iskazima duševnog stanja likova primjećuje se kako, zaključuje Petlevski (2000:175), *psihološka motiviranost postupaka daje dojam „neprimjetnih prijelaza“*.

otrov. Mila se prestravi i obeća da će se promijeniti, ali odbije popiti otrov. Mladić iz tavanice u ime Alojza govori da će se spustiti u stan i natjerati ju da popije, na što Mila prestravljena skoči kroz prozor i oduzme si život. Iako kritički osvrti o dramskom tekstu *Ponoć* gotovo ujednačeno iznosi stav kako je treći čin dramske radnje *Ponoći* estetski najslabiji i semantikom radnje najrazvodnjeniji, izmjena prizora, dramski obrati i princip akcije u ovom činu znatno su jače naglašeni nego u prva dva čina.

U raspletu dramske radnje Mladić iz tavanice dolazi pred Rajka i Lenku i nastupa proročki govoreći da Mila nije mrtva jer *ona živi u svima njima što u mraku svijesti leže u blatu i blaženi sanjaju nebo. A onda će doći čovjek, sa luči, i ona će onda da umre, od svjetla. O, čujte, kako uzduh titra velikim nadama, i novim slutnjama??? Kleknimo, do nas dopire vječnost!*[277] (Kulundžić, 1965e:133) Ovaj proročki govor Mladića iz tavanice, kojim poput deux ex machine donosi „razrješenje" dramske radnje simboličan je na nekoliko razina: razini dramskog teksta, razini idejne postavke stilske formacije te razini „dolaska" Novog čovjeka[278]. Na razini dramskog teksta Mladić iz tavanice donosi, ipak poprilično dramski nemotivirano, pomalo naprasno i površno, razrješenje dramske radnje koja potvrđuje ideju o (ekspresionističkom) duhu koji teži vječnosti, ali i koji mora umrijeti kako bi u smrti pronašao spas od patnje neprilagođenog života, ističući mesijansku ulogu (ekspresionističkog) duha[279]. Na razini rađanja Nove umjetnosti, kulture i civilizacije kao temeljnoj ideji ekspresionističke poetike djeluje kao simbolički pamflet u kojem objašnjava kako se Novo da bi bilo stvoreno mora *uzdići iz blata* da bi se uzvisilo *u nebo* i tamo *doprlo do vječnosti*. Ta je simbolizacija prisutna na razini cjelokupnog teksta jer, iako posjeduje, kako je spomenuto, povremene realističko-naturalističke impulse pa čak i mjestimične indikacije budućih stilskih formacija,

[277] Ivanišin (1990:111) zaključak dramske radnje vidi u negativnom tonu konstatirajući kako *drama završava u egzaltirano-patetičnom iščekivanju novog „otmjenog čovjeka" koji donosi sunce, tj. spasenje, ali umjesto njega „dolazi" i trajno ostaje tjeskoba*. Slično vidi i Senker (2000:263) iznoseći kako *Rajkovo i Lenkino priznanje da ništa nisu vidjeli ni čuli – nego je „samo [...] bilo tjeskobno u mraku" – izraz su autorove dvojbe u pripravnost ljudi na dolazak Novog čovjeka, točnije: na vlastitu duševnu i moralnu preobrazbu*. (Senker, 2000:263)

[278] A ta je simbolika izvedena, kako Ivanišin (1990:111) primjećuje *uz pomoć poznatih ekspresionističkih pomagala: mijenjanjem ritma zbivanja, miješanjem zbilje i fantazije, remećenjem klasičnog modela dramskog izražavanja što je postignuto umetanjem u tekst popijevki – stihova – molitava!*

[279] Ivanišin (1990:111) objašnjava kako je *preobrazivši makar prividno glavni lik, narečeni je fantom* [Mladić iz tavanice] *preobrazio cijelu dramu počev od njezina realističkog početka pa preko realističkog zapleta-kulmena do ekspresionističkog finala*.

ponajprije psihološke, socijalne i egzistencijalne dramaturgije[280], dramski je tekst *Ponoć* svojevrsni manifesni dramski tekst Kulundžićeve ekspresionističke dramske poetike i njegova teorijskog pogleda u kojem prevladavaju zahtjevi za Novom dramatikom.

Posebna simboličnost odvija se na razini anticipacije, odnosno svojevrsne najave dolaska Novog čovjeka, kojem je Mladić iz tavanice jedan od najvećih zagovornika i jedan od najupečatljivijih glasnika u čitavom Kulundžićevu dramskom opusu. Novi se čovjek, ekspresionistička vizija nadmoćnog čovjeka nastala prema slici Nietzscheova Nadčovjeka, u dramskom tekstu *Ponoć* pojavljuje u Kulundžićevoj kreaciji Otmjenog čovjeka, a prema Šicelu (2007:118) *tu izrazito ekspresionističku viziju Novog Čovjeka Kulundžić donosi kao svjetlu poantu ove drame u kojoj simbolički njezin naslov Ponoć najbolje ilustrira autorovo viđenje morala suvremenoga građanskog društva*. Objašnjavajući svoju funkciju u *Ponoći* i svoju misiju *na ovom svijetu*, Mladić iz tavanice svečano, uzvišeno i proročki uzvikuje: *Ja hoću da najavim Otmjenog Čovjeka. Ja hoću da najavim Kraljevstvo duše*, (Kulundžić, 1965e:133) potpomognut završnom recitacijom mistične Žene, a na taj način, preko ničeanskog ideala Nadčovjeka i ekspresionističkog ideala Novog čovjeka koji se u njegovoj varijanti očituju u idealu Otmjenog čovjeka, najavljuje dolazak Novog doba, Novog poretka i Nove umjetnosti, kulture i civilizacije koji će *uzvisiti* čovjeka i čovječanstvo, dok preko suprotnih i suparničkih metaforičkih aluzija *smrtnosti tijela* i *kraljevstva duše* najavljuje konačan obračun i konačnu pobjedu *Novog*, simbolički predstavljenog u ekspresionizmu, nad *starim*, simbolički predstavljenim u naturalizmu.

Likovi dramskog teksta *Ponoć* posjeduju tipična obilježja ekspresionističkih dramskih likova. Svi su koncipirani izrazito tipski; Katica, Marko i Mladić iz tavanice na granici figuralnog i tipskog prikaza, a Lenka, Mila i Rajko, u određenoj mjeri, na granici tipskog određenja s natruhama potencijala za ostvarivanje izgrađenog dramskog lika, u čemu ih sprječava njihova poprilična statičnost i jednodimenzionalnost tijekom čitave dramske radnje. Naime, Lenka i Rajko se djelomično i mijenjaju, no nedovoljno da bi ostvarili ozbiljniju progresiju i „produžili“ svoj karakterni i identitetni obrazac. Ekspresionizam prisutan kod svih likova u dramskom tekstu odražava i njihov psihološki profil koji ih određuje kao likove *na rubu*, neprilagođene i u određenom smislu odbačene pojedince koji su nesposobni

[280] Hećomović (1968:167) naglašava da *Ponoć ne djeluje harmonično već pomalo iznenađuje, a mjestimice čak i šokira razvojem radnje. Radnja krivuda od čiste realističke intonacije preko naturalističkih prizora i irealnih tokova*.

funkcionirati u svijetu oko sebe. Njihovo nesnalaženje i bespomoćnost pojačavaju kontekstualni signali prostora bijede i siromaštva koji ih okružuju, svakodnevne egzistencijalne borbe i devijantnih socijalnih odnosa, što uzrokuje kontinuirane psihološke krize i previranja te neizbježan, nadolazeći psihički i moralni pad. Likovi tako konstantno upadaju u psihička stanja bunila, ludila i transa praćeni stalnim nemirom, tjeskobom i strahom uzrokovanim čitavim nizom trauma koje nose sa sobom[281], ostavljajući onu *formalnu prazninu subjekta,* koja prema Szondiju (2001:89) *ostavlja tragove u ekspresionističkom stilskom načelu*.

Likovi *Ponoći* u određenoj su mjeri ekspresionistički depersonalizirani, predstavljeni samo osobnim imenima, čime se dodatno naglašava njihova *tipiziranost* i onemogućava ih u razvijanju i potencijalnom postizanju u cijelosti izrađena dramskog identiteta. Ovaj je postupak povezan i s pirandelističkim obilježjima likova u *Ponoći* koji se, osim depersonalizacije, očituje i u motivima maske i prerušavanja; fizičkog kojim se želi prikazati drukčijim u konkretnom, materijalističkom smislu povezanim sa statusom i prihvaćanjem kao i, barem trenutnim, bijegom iz aktualne stvarnosti, što se najviše očituje u likovima Lenke i Mile, djelomično i Rajka i Marka, kao i „psihološkog“, odnosno identitetnog prerušavanja i maskiranosti kojima se želi s jedne strane prikazati „željeni“ izgled, stav i osobnost, a s druge strane zatomiti stvarnu prirodu i karakter, što se najviše očituje u liku Rajka. Navedena obilježja proizvode neka druga naglašena pirandelistička svojstva likova, poput stvaranja iluzije od strane likova i njihovo povlačenje i „preživljavanje“ u svijetu podsvijesti čime se pojačava njihovo udaljavanje od stvarnosti i svijeta oko sebe te produbljava njihova unutarnja kriza, koje se kod Rajka edipovski ispoljavaju u poremećenom, traumatičnom i nerazjašnjenom odnosu prema ocu Alojzu kojem zamjera sebičnost i potpuni izostanak brige o njemu i majci koje je svojim samoubojstvom gurnuo na rub ponora, ali i istog takvog odnosa prema majci Lenki koju okrivljuje za sve nevolje koje su ga snašle.

Rajko se nameće kao svojevrsni glavni lik dramskog teksta *Ponoć*, iako se zapravo uopće ne ostvaruje u ulozi osnovnog aktera, protagoniste, ne samo zbog svoje ekspresionističke vizure ironijskog antijunaka, nego i zbog činjenice kako je on u biti najslabiji lik dramskog teksta, potpuno ovisan o svim drugim likovima, njegovi postupci ne motiviraju gotovo

[281] Prema Milanji (2000c:11) međusobni „otpor“ subjekta i svijeta javlja se i na strani subjekta koji *negira određenu ideju stvarnosti (...) spram svijeta i izvanjskosti*.

nikakve sukobe ili druge odnose koji bi doveli do raspleta ili razrješenja, a njegovo djelovanje ni čim ne utječe na, za njega, (sudbinski) zadan tijek dramske radnje. U tolikoj nemogućnosti i nesposobnosti da učini išta po pitanju svog života, Rajko se doima kao da je „bačen“ na mjesto na kojem se nalazi i da više ne može ništa, čime se, paradoksalno, uklapa u „savršenu“ grotesknu sliku ekspresionističkog glavnog lika po uzoru na izvorne ekspresionističke dramske likove[282].

Slične karakteristike posjeduje i Rajkova majka Lenka koja također potpuno neostvarena, provodi više vremena u stanjima sna i podsvijesti nego u stvarnosti, čime bježi od surovog života u kojem se nalazi i „proživljava“ idealni život za kojim čezne. No u trenutku kada shvati, nakon što dopusti da joj sestra Mila „pokaže“ *isječak* iz života za kojim čezne, da je njezina mogućnost da takav život prošla i da ju je bolna i traumatična stvarnost koja ju okružuje već dovela na sami rub, Lenka pada u svojevrsno hipnotičko stanje svjesna bezizlaznosti situacije u kojoj se nalazi. Čista suprotnost njezinu liku prezentirana je kroz lik njezine sestre Mile, snažnog ženskog lika koji prolazi kroz život slijedeći *samo svoja pravila*, samosvjesna i pragmatična zadržava kontrolu nad svojim postupcima i svojom sudbinom do samog kraja, a oduzimajući si život skokom kroz prozor očajnim ali i odlučnim činom ni u bezizlaznoj situaciji ne dopušta da itko drugi utječe na njezinu sudbinu[283].

Lenkin brat Marko i obiteljska služavka Katica pripadaju figuralno-tipskim likovima iz galerije ekspresionističkih dramskih tekstova, koji su prikazani *figuralno* površno, s izrazito malim skupom obilježja, ali čije djelovanje posjeduje određene *tipske* učinke na dramsku radnju. Marko tako prvo izravno započne prvi ozbiljniji dramski sukob među likovima koji će se zapravo prolongirati do samog kraja dramske radnje, a zatim svojim davanjem, ili preciznije bacanjem, novaca Lenki i Rajku pokreće niz događaja koji spomenute likove na kraju vode u propast. Katica, pak, ima ulogu svojevrsnog glasa razuma obitelji, ali karakterno preslaba i potpuno opčinjena Rajkom ne uspijeva ga spasiti od neminovnog pada, a kada osvijesti da će se to nesumnjivo dogoditi, popije otrov i umire *da Rajku bude lakše*. U

[282] Senker (1989:27) primjećuje kako je *središnji lik ekspresionističke drame ponajčešće usamljenik, u širokom rasponu od neshvaćena, izolirana genija (...) preko raznovrsnih izopćenika (...) do ljudi što poput Kulundžićeva Rajka i Krležinih Orlovića i Horvata traže 'izlazak iz svega'*.

[283] Lik Mile uklapa se u profil snažnih ženskih dramskih likova *dvadesetih godina prošlog stoljeća* koje, kako iznosi Ljubić (2004:271), *odlikuje samosvijest i odvažno iznošenje stavova, vladanje svojim životom i smrću*.

dramskog radnji, uvjetno rečeno, sudjeluju i još dva ekspresionistička scenska ludizma: *hamletovski* duh Rajkova umrlog oca Alojza, svojevrsna intertekstualna aluzija na Hamleta i duh njegova umrlog oca, odnosno preciznije, njegov glas koji pun ironije groteskno i cinično „progovara“ iz svijeta mrtvih *ne ostavljajući ih na miru ni u smrti* te kako autor napominje u uvodnom popisu likova, *osim ovih ličnosti igra važnu ulogu jedna čaša cijeđa (luga),* u svojstvu otrova na koji se aludira u čitavoj radnji dramskog teksta, od početka do kraja.

Poseban i nadasve osebujno portretiran lik dramskog teksta *Ponoć* očituje se u liku Mladića iz tavanice koji se manifestira kroz nekoliko funkcija, kako Slabinac (1988:156-157) navodi, *kao deus ex machina, režiser događaja, njihov komentator i autorski glasnogovornik, no i neka vrsta alter ega svakoga pojedinog sudionika drame, utjelovljena savjest moralno propalih ljudi.* Mladić iz tavanice specifičan je ekspresionistički prikaz dramskog postupka deux ex machine, često prisutnog u ekspresionističkim dramskim tekstovima i u Kulundžićevim dramskim tekstovima. Kao deux ex machina predstavlja najznačajniji prikaz takvog postupka i u kontekstu koncepta izgradnje lika i u smislu utjecaja na dramsku radnju u odnosu na sve ostale Kulundžićeve dramske tekstove u kojima je koristio ovaj postupak, a njegova monološka obraćanja i djelovanja u dramskom tekstu *Ponoć* iznimno su važna i znakovita i za konačno razrješenje dramske radnje, kao i za ostale spomenute funkcije, a njegov poseban značaj ostvaruje se u njegovoj proročkoj najavi Novog vremena koje dolazi. Njegovo posljednje obraćanje u dramskom tekstu svojevrsni je epilog dramskog teksta, ali i, u određenom smislu, manifest Nove umjetnosti, samog ekspresionizma.

Na primjeru govora Mladića iz tavanice najizravnije se očituju paradigmatska ekspresionistička obilježja govora likova u dramskom tekstu *Ponoć*, no odlike takvog govora posjeduju i svi ostali likovi u dramskom tekstu. Njihovi su govori u najvećoj mjeri fragmentarni, isprekidani i nedorečeni, a dijaloške izmjene nejasne, nepovezane i nelogične. Komunikacija je tijekom većeg dijela dramske radnje otežana, nerijetko potpuno prekinuta, a u više slučajeva u dramskoj radnji dolazi do gubljenja funkcionalnog dijaloga među govornicima pa se često čini da likovi tek održavaju komunikaciju ili govore „sami za sebe“. Ton i tempo govora su proročki i ekstatični i protječu brzo i dinamično prateći njihovo trenutno ponašanje i raspoloženje te zbivanja u kojima sudjeluju pa se nameće zaključak da je

osnovna funkcija govora likova u dramskom tekstu *Ponoć* održavanje unutarnjih, psihičkih stanja likova[284].

Dramski tekst *Ponoć* najuspješniji je dramski tekst Josipa Kulundžića u čitavom njegovom ne samo ekspresionističkom dramskom stvaralaštvu, nego i u njegovu cjelokupnom dramskom stvaralaštvu, ali i u njegovu literarnom stvaralaštvu uopće. Njegov estetsko i kvalitativno najzreliji književni rad, ujedno je i najbolje prihvaćen Kulundžićev književni tekst od strane kritike i gotovo svih koji su o njegovu književnom radu pisali. Također, dramski je tekst *Ponoć* u kontekstu izvedbe njegovih dramskih tekstova ne samo najdugovječniji i najviše puta izvođen dramski tekst, nego je njegova izvedba od strane publike najprihvaćenije uprizorena kazališna izvedba nekog Kulundžićeva dramskog teksta.

Dramski je tekst *Ponoć* prema karakteru teksta nedvojbeno ekspresionistički dramski tekst u kojem Kulundžić koristi elemente i postupke nekih ranijih dramsko-kazališnih poetika, poput realističko-naturalističke i simboličko-verističke dramske tehnike, ali i elemente i postupke nekih kasnijih dramskih poetika, poput psihološke, socijalne i egzistencijalne dramatike, koje domišljato anticipira i čija svojstva pridružuje navedenim dramskih obilježjima[285]. I iako Senker (2000:262), objašnjavajući uzroke zbog kojih dramski tekst

[284] Na sličnom je tragu i Petlevski (2000:177) koja zaključuje da *budući da su riječi oznake unutarnjih stanja (...) riječima se dodjeljuje veća važnosti*. Prema Petlevski (2000:86) *ekspresionistička dramaturgija*, kojoj svakako pripada i Kulundžićeva *Ponoć, dramsku osobu pretvara u riječ, riječ u organizam, organizam u dušu*. Na tak se način pomoću riječi, odnosno govora povezuje lik i (njegova) duša, jedan od osnovnih ekspresionističkih poetičkih elemenata.

[285] Karakter dramskog teksta *Ponoć* zanimljivo slično opisuje nekoliko njegovih proučavatelja. Jelčić (1965:77) zaključuje kako *Ponoć stoji negdje na prijelazu između realističke socijalne drame i poetsko-ekspresionističkog teatra*, Maraković (1997d:115) ju gotovo identično opisuje tvrdeći da je *ona na prelazu između poetskog ekspresionizma Krležinog i konvencionalne socijalne drame*, dok Šicel (2007:118) konstatira kako je Kulundžić *miješajući različite stilske postupke u ovoj drami ostvario prilično uspješno prožimanje realističko-socijalne tematike s elementima poetskoga ekspresionističkog teatra*. Ivanišin (1990:109-110) pak u označavanje karaktera dramskog teksta *Ponoć* kreće „obrnuto“ ustvrđujući kako je *Ponoć gradska obiteljska drama (...) a moguće spasenje nije u realnosti nego u ekspresionističkoj fikciji*. Ima, doduše, i mišljenja koja potpuno negiraju ekspresionistički karakter dramskog teksta *Ponoć*, poput Batušića (1954:236) koji u kontekstu premijerne izvedbe *Ponoći* piše: *I tako smo „Ponoć“ proglasili ekspresionističkom predstavom, premda u stvari to nije bila. Kulundžićeva groteska, smioni balans mikstura sasvim naturalističkih akcija sa simboličkom fantastikom*. No isto tako Batušić pomalo kontradiktorno u tom istom tekstu opisuje ingeniozno Gavellino redateljsko uprizorenje *Ponoći* u *ekspresionističkom duhu*.

Ponoć nije uspio „nadživjeti“ dvadesete godine i ekspresionizam, tvrdi kako je *Ponoć* ostala *drama bolesti, krize i (mogućega, barem prividnog ili privremenog) ozdravljenja suvremenog čovjeka*, Kulundžić će u dramskom tekstu *Ponoć*, kako Brlenić-Vujić (2014:174-175) zaključuje, *prinoseći poticaje europske avangardne umjetnosti, poglavito ekspresionizma (...) inovativno uspostaviti u hrvatskoj književnosti (...) sintezu kazališne umjetnosti, književnosti, slikarstva i glazbe, slijevanja različitih umjetničkih grana u sintetično umjetničko djelo*, čime dramski tekst *Ponoć* postaje i ostaje jedan od najreprezentativnijih i najvažnijih dramskih tekstova hrvatske ekspresionističke dramaturgije, ali i hrvatskog književnog ekspresionizma uopće.

4.8. Škorpion

Dramski tekst *Škorpion*, objavljen je 1926. godine i premijerno izveden iste godine u Hrvatskom narodnom kazalištu u Zagrebu. Uz dramski tekst *Ponoć*, smatra se estetski i kvalitativno najznačajnijim Kulundžićevim dramskim ostvarenjem koje, zaključuje Hećimović (1976:472), *donosi punu potvrdu tada najavljenog talenta i nameće se odmah kao neosporna vrijednost*, a uz *Ponoć*, dramski je tekst *Škorpion* teorijski i kritičarski i najobrađeniji Kulundžićev tekst. Ova *groteska u tri čina* označava svojevrstan prijelaz iz prve u drugu fazu Kulundžićeva ekspresionističkog stvaralaštva, odnosno iz faze *paradigmatskog* ekspresionizma *po uzoru na njemački dramski ekspresionizam* u fazu ekspresionizma *uz primjese realističko-naturalističkih, psiholoških dramskih koncepcija*, koji je u najvećoj mjeri obilježavao hrvatsku ekspresionističku dramaturgiju, posebno u dvadesetim godinama 20. stoljeća.

Naime, kako je u uvodnim poglavljima prikazano, dramski tekstovi Kulundžićeve *prve* faze reflektirali su prototipna, paradigmatska obilježja ekspresionističke dramske poetike, dramska obilježja koja su svojstvena izvornim ekspresionističkim dramskih ostvarenjima, u najvećoj mjeri ekspresionističkim dramskim tekstovima njemačkog govornog područja i koja su i na svom formalnom i na svom sadržajnom planu ostvareni u najvećoj mjeri u autentičnom ekspresionističkom *duhu*. Za razliku od istih, dramski tekstovi *druge* autorove faze reprezentiraju jasna ekspresionistička svojstva, koja su u određenim dramskim elementima određenih dramskih tekstova dominantna ili jedina prisutna, ali su i često isprepletena realističkim pa i naturalističkim dramskim signalima, kako na planu izraza, tako i na planu sadržaja. Obilježjima koja predstavlja u cjelovitosti dramskog teksta, *Škorpion* je, kako će se prikazati, dramski tekst koji simbolizira svojevrstan *prijelaz* iz spomenutih faza Kulundžićeva dramskog stvaralaštva.

Podnaslovljen kao *groteska u tri čina*, *Škorpion* s jedne strane svjedoči snažno ekspresionističko žanrovsko i stilsko dramsko određenje koje simbolizira specifičan ekspresionistički dramski žanr groteske, dok se druge strane nastavlja na autorov, također specifičan, ekspresionistički poetički okvir i tendenciju ostvarivanja dramskih ideja, teorijskih

i praktičnih, kroz žanr dramske groteske, koji uspostavlja u dramskom tekstu *Ponoć*[286], a nastavit će razvijati i u nekim drugim dramskim tekstovima nakon *Škorpiona*, kao što će se vidjeti. Dramski je tekst *Škorpion* kompozicijski podijeljen na tri čina, koji kao i u većini njegovih te ekspresionističkih dramskih tekstova uopće ne posjeduju klasična obilježja dramskih činova, već više djeluju kao svojevrsne pauze unutar iste, neprekinute dramske radnje[287]. Činovi se u *Škorpionu* sastoje od niza dramskih prizora unutar kojih, po ekspresionističkom principu *akcije*, dramska radnja teče dinamično, smjenjujući prizore u brzom ritmu.

I ostali strukturni elementi dramskog teksta posjeduju naglašene ekspresionističke elemente koji se mjestimice isprepliću sa signalima realističke, ponekad verističke, dramske koncepcije. Didaskalije u dramskom tekstu posjeduju tipična ekspresionistička obilježja, kratke su i često nejasne, a činjenica da ponekad imaju irealan i pomalo fantastičan prizvuk, a ponekad djeluju poput ironičnih i grotesknih autorskih komentara, a ne uputa glumcima i referenci na događaje i situacije koje se odvijaju u replikama kojima pripadaju, odaje dojam da ponekad više djeluju poput „izdvojenog“ dijela dramske radnje, a ne popratnog dijela teksta. Dominantno je ekspresionistički i govor likova, koji je u *Škorpionu*, doduše, puno jasnije strukturiran i uklopljen u funkciju koju lik predstavlja u određenoj dramskoj situaciji[288], no još uvijek zadržava osobine koje posjeduje u ranijim dramskim tekstovima: često je isprekidan i fragmentaran, a u određenim situacijama pomalo nejasan i logički nepovezan pa se u određenim trenucima čini kako likovi ne vode funkcionalan razgovor, nego više govore *za sebe*. Povezan s brzim i energičnim protokom dramske radnje, govor likova često je također brz i energičan, dinamičnog tempa i povišenih tonova, a u skladu s ponašanjem likova u značajnog ga mjeri odlikuju svojstva ekstatičnosti i manije.

Strukturni element u kojem su obilježja realističko-naturalističke dramske koncepcije djelomično naglašenija od ekspresionističkih obilježja, pomalo je netipično prostorno-vremenska domena dramskog teksta. Poput temeljnih odlika vremenskih signala u dramskom

[286] Prije *Škorpiona*, žanrovska i stilska obilježja ekspresionističke dramske groteske javljat će se i u njegovim neobjavljenim dramskim tekstovima *Ponor* i *Ponos*, koji će biti prikazani u odvojenom dijelu rada.

[287] Potvrđuje to i Jelčićeva (1965:78) konstatacija kako dramski tekst *Škorpion predstavlja homogenu, zaokruženu dramsku strukturu*.

[288] Stoga ga je Hećimović (1968:207) opisao kao *vješt i sigurno vođen*, uz dodatak kako mu se čini da je Kulundžić u *Škorpionu* pokušao *da unese neke novine u govor lica*.

tekstu *Ponoć*, i u *Škorpionu* su obilježja dramskog vremena više na strani realističkog dramskog usmjerenja. Vrijeme u *Škorpionu* teče u potpunosti linearno, poštujući kronološki tijek fabularnih linija, ono je objektivno i progresivno, a najizraženiji ekspresionistički signal tiče se ispreplitanja određenih vremenskih kodova prošlosti u „sadašnjost“ dramske radnje, odnosno u svijest i djelovanje likova. Slična obilježja posjeduju i prostorni signali u dramskom tekstu, u kojem prevladavaju realistično koncipirana scena i prostor radnje, a ekspresionistička se obilježja očituju u izboru određenih mjesta radnje tipičnih za ekspresionističku dramsku poetiku, poput rubnih dijelova grada i napuštene oronule, tvornice u kojima se odvija dio dramske radnje.

Idejni i tematsko-motivski plan dramskog teksta uvelike je određen ekspresionističkim, i djelomično pirandelističkim, signalima. Tematske i motivske sugestije tijekom cjelokupne dramske radnje sudjeluju u formiranju i razvijanju osnovne idejne postavke teksta koja se odnosi na pitanje tragičke krivnje, odnosno motiva *krivnje*, u prvom redu, pojedinca, prikazane kroz poimanje subjektivne krivnje, ali i krivnje društva, odnosno kolektiva. Tragička je krivnja osnovna idejna postavka dramskog teksta *Škorpion* koji pokušava dati odgovore na pitanja što je (tragička) krivnja, kako ona nastaje, kako se manifestira te kako se likovi s njom nose i kako utječe na likove i okolinu[289]. Odgovarajući na ta pitanja, kako dramska radnja teče, mijenja se, ili preciznije modificira, i ukupni dojam, odnosno stav o tragičkoj krivnji. Naime, Kulundžić ideju o tragičkoj krivnji prikazuje kroz većinu glavnih aktera dramskog teksta, ali je najizravnije prikazana kroz lik Bakice pa se u početku dramske radnje tragička krivnja najočitije potencira upravo kroz njezin lik, njezine karakterne osobine i stavove te njezino ponašanje, no Bakica svojim utjecajem na likove, manipulacijom ikakve odgovornosti za vlastite postupke, koji nedvojbeno utječu i na ishod shvaćanja njezine krivnje za te postupke, te, u početku, osebujno izvedenim dramskim zahvatima koji omogućuju da likovi/gledatelji/čitatelji čak počinju suosjećati s Bakicom i identificirati se s njezinim „patnjama“ i „teškoćama“, negira ikakvu krivnju pa se nameće zaključak kako, u početnim dijelovima dramskog teksta, prevladava stav kako tragičke krivnje uopće nema, odnosno ona u biti i ne postoji jer likovi djeluju *po svojoj savjesti* i nisu izravno krivi za svoje postupke[290].

---

[289] *Bit je Kulundžićeva eksperimenta* s tragičkom krivnjom u dramskom tekstu *Škorpion*, kako Senker (2000:360) zaključuje, da on *iz tragičnog „stroja“ namjerno vadi jedan veoma važan dio – tragičnu krivnju – i stavlja ga u pogon*.

[290] Takav stav zastupa i Šicel (2007:118) koji konstatira da *u drami-groteski „Škorpion“ Kulundžić razvija tezu o tome kako, zapravo, u životu tragičke krivnje nema*.

No upravo zbog tendencije da tragičku krivnju ne prikaže samo kroz jedan lik, odnosno kao krivnju pojedinca, nego ju prenese na više likova, odnosno prikaže kao krivnju kolektiva, društva, kako dramska radnja teče tragička se krivnja sve više disperzira na ostale likove, ne samo glavne ili značajnije aktere koji sudjeluju u damskim događajima i situacijama, nego i rubne likove koji gotovo da ne posjeduju ikakvu bitnu funkciju u dramskoj radnji pa čak, groteskno i pomalo morbidno, i na umrle koji su *sami krivi za svoju smrt*, čime se tragička krivnja ne samo raspršuje, nego i vodi u svoju završnu manifestaciju u dramskom tekstu i čime, vidjet će se, lik Bakice počinje dobivati svojevrsnu legitimaciju za svoje postupke i ponašanje što će joj omogućiti da na kraju odluči sama o svojoj sudbini[291]. Takvo kretanje tragičke krivnje, od početnih indikacija o njezinu potencijalnom nepostojanju preko njezine disperzije s temeljnog dramskog protagoniste, ali i temeljnog uzroka postojanja krivnje na ostale likove, dovodi tragičku krivnju do njezina završnog stadija u kojem prevladava percepcija o njezinoj nestalnosti, odnosno u kojem se ona u potpunosti relativizira[292]. Relativizacija tragičke krivnje na kraju, paradoksalno, dovodi do svojevrsne pomirbe svih likova, prihvaćanja događaja koji su se zbili, njihovog završnog procesuiranja i mogućnosti da likovi od tog trenutka *krenu dalje*[293]. No završna relativizacija krivnje omogućuje i liku Bakice da svoj lik dovode do kraja „po svojim uvjetima“, odnosno da izbjegne katarzu koja bi ju, u ekspresionističkoj maniri, zasigurno odvela u smrt i omogući si, paradigmatsko pirandelistički, *otvoreni* kraj koji, pak, simbolizira mogućnost „nastavka“ postojanja *prave* Bakice.

Dramska radnja *Škorpiona* započinje netipičnim, ekspresionističkim uvodom, svojevrsnim prologom u kojem autor u trima odvojenim cjelinama iznosi osnovne podatke i postavke o *licima* i *tipovima* koji se pojavljuju u dramskom tekstu te o ulozi i funkciji pojmova i motivskih sugestija *smijeha, tragedije* i *smrti* kao i o ulozi i funkciji simbola

[291] Mrduljaš (1984:71) zaključuje kako je Kulundžiću *nakana bila zanijekati egzistentnost tragične krivnje (...) stoga je nije vezao samo za središnju osobu drame, već ju je dislocirao na sve likove. No, time je umanjen njezin dramatski značaj, pogotovu stoga što je strukturalno lik Bakice nadmoćan i nadvisuje mogućnost rasprostiranja i relativiziranja krivnje, namećući se jedinim zlom unutar dramskog rasporeda*.

[292] Prema Jelčiću (1965:78), *Kulundžić ilustrira svoja shvaćanja o tragičkoj krivnji (kako je on zove) i njenoj eventualnoj (ne)statičnosti*.

[293] Kako Čale (1998:31) navodi, *čvrsti kauzalitet između zločina i kazne na temelju metafizičke dihotomije dobra i zla ideološko je jamstvo razotkrivanja pravoga krivca i među, inače antipirandelovski alegorijski tipiziranim, likovima ekspresionističkog „Škorpiona“*.

škorpiona, svojevrsnog simboličnog reprezentanta osnovne ideje dramskog teksta i simboličke metafore glavnog aktera dramskog teksta, Bakice. Ovaj „uvod“ ili prolog dramskog teksta *Škorpion* posjeduje iznimno važno značenje za cjelokupni dramski rad Josipa Kulundžića, i za njegovo literarno dramsko stvaralaštvo i za njegov teorijski i kritičarski teatrološki rad jer predstavlja jedan od prvih literarno-teorijskih tekstova, svojevrstan manifest, u kojem iznosi neke od svojih temeljnih postavki teatrološkog rada i vlastite dramske poetike. U dijelu naslovljenom *O pojedinim licima* Kulundžić donosi pregled temeljnih karakteristika *ostvarenih likova* [294]dramskog teksta *Škorpion,* ali i naznake svog teorijskog poimanja dramskog lika i vrsta dramskih likova, posebno u dramskim tekstovima koji posjeduju komični karakter, odnosno u *komi-tragedijama* kako ih Kulundžić naziva. U dijelu naslovljenom *O pojedinim tipovima* autor predstavlja drugu skupinu likova dramskog teksta *Škorpion*, određujući njihove osnovne karakterne crte, odnosno njihova osnovna obilježja, kao i obilježja *tipskih* uloga *komičnih* dramskih tekstova[295], koji zapravo podsjećaju na modificiranu verziju *tipova* dramskih likova komedije dell'arte.

Posebno je zanimljiv treći dio „uvoda“ koji je naslovljen kao *Prolog Gume*. Guma je specifičan lik, nerijetko prisutan u ekspresionističkim dramskim tekstovima, koji ujedno predstavlja lik dramskog teksta, lik koji je integrativni dio dramske radnje i sudjeluje u dramskom tekstu kao „stvarni“ dramski lik, kao i metatekstualni komentar, ponekad i sam autorski komentar, djelujući na trenutak kao promatrač zbivanja, svojevrsna „savjest dramskog teksta“, na trenutak kao svojevrsni narator ili „upućivač“ gledatelja/slušatelja u dramska zbivanja, a u određenoj mjeri djeluje i kao svojevrsni antički glasnik koji donosi vijesti važne za dramska događanja i sudbine likova. *Prolog Gume* posjeduje pjesnički duh i ritam, uzvišeni ton i dostojanstvenu atmosferu, a iznoseći s jedne strane signale važne za shvaćanje dramskog teksta, a s druge strane simboličke kodove za shvaćanje određenih poetičkih dramskih postavki autora, Guma u svom patetično-komičnom, parodijsko-uzvišenom obraćanju djeluje kao groteskna, paradoksalna preslika Držićeva Negromanta

[294] Iako, kao što će biti prikazano, jedino lik Bakice možemo promatrati u kontekstu *ostvarenog dramskog lika*, a likovi Tate, Mame, Gume i Malog, koje autor obilježava pojmom *lica* znatno su bliži tipskim određenjima dramskog lika nego *ostvarenim dramskim likovima*.

[295] Kao što će biti prikazano u dijelu rada o Kulundžićevu teorijskom shvaćanju drame i kazališta, kao i kroz rad na mjestima gdje se dodatno pojašnjavaju vrste likova u Kulundžićevim dramskim tekstovima, u ovom dijelu prologa predstavljeni *tipovi* svojim su određenjima bliži autorovu pojmu *figura* pa čak i *karikaturalnih* prikaza dramskih likova.

Dugog Nosa. Guma obavještava kako tijekom izvođenja dramskog teksta *nije zabranjen smijeh* te kako nikoga ne treba smetati *ničija smrt* postavljajući pitanje *ima li tragike, kad su ljudi smiješni?*[296], aludirajući na autorov osebujan *komi-tragičan* žanrovski sklop. Guma nadalje iznosi postavke o smrti i umiranju u različitim situacijama, zasluženo ili ne, kada krivac *sam ide u smrt,* kada *smrt kažnjava* te kada nevin stradava, a krivac *uzmiče smrti* objašnjavajući na primjeru škorpiona[297] kako postoje i slučajevi kada netko tko je volio život, baš zato što ga je volio, *polazi u smrt* i zaključuje da smrt nije rješenje *kad ne nikad ne zna, na kome je tragična krivnja?*[298]

Dramska radnja započinje u *Bakičinoj sobi* međusobnim optuživanjem Bakice i Gume. Bakica uzvraća na Gumine optužbe da krade novac od sina i snahe kako je taj novac ona zaslužila i optužuje ga za mnoge zločine i lopovluke koje je počinio, na što on odgovara da je sve napravio po njezinu nalogu. Shvativši da bi ju Guma mogao prokazati, umilno mu govori da su njih dvoje isti jer se vode filozofijom izvrnutih vrijednosti i morala: *Hoću da uvidiš, da je najveća sreća za grješnika na ovom svijetu, da se ništa ne zna o njegovim djelima.* (Kulundžić, 1926:8) Iz Guminih, ali i samih Bakičinih replika saznaje se da je Bakica nevjerojatno zla osoba; podla, manipulativna i bezobrazna prema svima, a najviše prema svom sinu, Tati, i snahi, Mami, koji joj neprestano dodvoravaju, a ona im podmeće na svakom koraku. Tata je, pak, razapet između Bakice i Mame jer nema čvrst stav i pokušava ugoditi svima[299], dok je Mama odlučna u odnosu s Tatom, ali potpuno podčinjena Bakici. Saznaje se i da je Tata bio poslao Bakicu na selo kada se oženio s Mamom, zbog čeka Bakica prezire Mamu još uvijek misleći da je ona to uzrokovala, no bojeći se da će uskoro umrijeti, čemu je njezino pretvaranje i manipuliranje pogodovalo, Tata ju vraća u stan, kada i počinju problemi koji, ekspresionistički, nužno moraju završiti u tragediji.

U većem dijelu prizora prvoga čina nema nekog značajnijeg razvoja dramske radnje. Motivacija radnje i likova stihijska je i nedorečena, tipično ekspresionistička, i uglavnom

[296] Kulundžić (1926:5).

[297] Guma simbolički predstavlja *slučaj škorpiona* koji kada se nađe u bezizlaznoj situaciji oduzima svoj vlastiti život, *škarama svoga repa presijeca vrat svoga života*. Taj će primjer Guma ponoviti u nekoliko situacija tijekom dramske radnje aludirajući s jedne strane na nepostojanje, odnosno relativnost tragičke krivnje, ili s druge strane na simboličku prisutnost škorpiona u liku Bakice.

[298] Kulundžić (1926:5).

[299] Tata: *Možda sam ja najveći krivac jer volim, jer vas sve volim*. (Kulundžić, 1926:17)

počiva na isforsiranom sukobu i uzajamnoj netrpeljivosti likova, ne razvijajući se iz tipičnog dramskog sukoba. Prva dramska kriza i svojevrsni zaplet dramske radnje nastaje kada Guma priznaje Mami kako je on uništavao stan i skladište po nalogu Bakice. U brzim smjenama prizora i akcijskom protjecanju dramske radnje Mama se suočava s Bakicom koja ju izmanipulira govoreći da Guma laže i šalje ju u podrum po dokaze da to nije bila ona, znajući da je dio podruma u koju šalje Mamu nestabilan i da bi Mama mogla nastradati. Nedugo nakon što je Mama otišla u podrum, dolazi Guma i govori Bakici da je Mama stradala, a Bakica mu prijeti da nikom ne govori da ju je ona poslala u podrum, pakosno komentirajući da se Mama *samo pretvara, da je mrtva. Pričinja se ona, da opet mene jedi, da me ždere, da mi pije krv.* (Kulundžić, 1926:36) U završnoj sceni prvog čina pojavljuje se Mama, povrijeđena, buncajući nepovezano i nesuvislo i ponavljajući rečenicu *konji su se preplašili*, rečenicu koja će kasnije dovesti do razjašnjenja dramske radnje.

Radnja drugog čina započinje mjesec dana nakon kraja radnje prvoga čina, u velikoj sobi u kojoj na odru leži mrtva Mama. Tata je stalno pored nje i ne pušta nikoga da joj se približi bez njegova nadzora, a Bakica zlobno komentira svima koji ju dolaze vidjeti da se Mama *pravi mrtva* da može nju ljutiti. Razni likovi susjeda i prijatelja dolaze odati počast Mami, a Bakica ih sve ismijava i pakosno traži određene usluge od njih. Likovi koji dolaze čine splet tipičnih ekspresionističkih likova, figuralno i karikaturalno predstavljenih, i odaju dojam grotesknih individua parodiziranih zbog svog izgleda, ponašanja ili poslova koje obavljaju. Svi su oni, iako znaju kakva je zapravo, podređeni Bakici i poslušni u obavljanju njezinih prohtjeva jer ih sve drži u šaci zbog raznih stvari iz njihove prošlosti. Na vrhuncu svoje zlobe Bakica govori Malom, svom unuku i Maminom i Tatinom sinu, da Mama *nije više htjela, da bude među nama. Ona nas više nije voljela. I sada imaš samo Bakicu*. (Kulundžić, 1926:49)

No naivni Mali, nesvjestan situacije koja ga okružuje, ali i činjenice kako nije pod utjecajem Bakice, pokreće drugu dramsku krizu koja radnju vodi u kulminaciju, posvjedočivši da su se *konji* zaista *preplašili*. Rečenica koju je Mama ponavljala kao mantru *mjesec dana bolovanja* prije smrti i koju je Mali upravo posvjedočio postaje okidač kojim se Tata „vraća“ u stvarnost i zaključi da možda Bakica stoji iza svega. Uvidjevši njezinu zlobu prvi se put u životu odlučno sukobljava s njom. Na njegovo pitanje: *Mati! Je li moguće da nisi čovjek?!*, Bakica odgovara da se *svako veče sprema Bogu na istinu ... Kad legnem, razgovaram s Bogom*, a Tata koji postaje sve više i više ravnodušan prema njoj odgovara: *Ja se bojim tvoga Boga, mati, on je nesmiljen i taman.* (Kulundžić, 1926:53) U tom se trenutku bdijenje polako

pretvara u grotesknu karnevalsko-cirkusku sliku, a atmosfera postaje napeta do usijanja. U trenutku kada se čini da je tragedija neminovna, pojavljuje se Guma i pokaže svoj, za situaciju koja se trenutno odvija, znakovit i proročki trik sa škorpionom. Bakica koja se uplaši sa svoj život jer se polako svi likovi počinju okretati protiv nje s namjerom za ispunjenje vlastitih pojedinačnih osveta, prevari Malog govoreći mu da mora ići kod Mame čuvati ju *da joj mačka ne pojede prste* i kradom se ušulja u sobu gdje se nalazi Mamino mrtvo tijelo. No Mali primijeti da je netko kod Mame i misleći da je to mačka, počne udarati štapom. U životopisnoj ekspresionističkoj grotesknoj slici, jednoj od najupečatljivijih u Kulundžićevu dramskom opusu, iz sobe izlazi izudarana Bakica noseći nakit koji je ukrala s mrtve Mame, vičući u potpunom ludilu: *Šta hoćete? Ja nisam ništa uzela! (...) Moja snaha nije mrtva!* (Kulundžić, 1926:73) Ta scena izazove potpuni šok kod svih prisutnih, a Bakica, kojoj se počinje miješati stvarnost i iluzija, potpuno izvan sebe počinje pričati s prikazom Mame, priznajući sve zločine koje je počinila. Zaprepašteni likovi slušaju kako je Bakica natjerala Mamu da rađa dok ne rodi sina, iako je prije toga rodila šest kćeri i nije više smjela rađati, kako je natjerala Gumu da zapali bivšu tvornicu, krade i vara da joj može vratiti dug, kako je nagovorila Mamu da ide u podrum iako je znala da može nastradati, kao i sve što je učinila pojedinim likovima. No u trenutku u kojem se čini da umire, iako se samo pretvara kako će se ispostaviti, Bakica u vrhuncu zlobe i pakosti za sve svoje grijehe optužuje Mamu proklinjući ju i *na drugom svijetu* i teatralno se sruši na pod.

Radnja trećeg čina započinje mjesec dana nakon završetka radnje drugog čina, u Bakičinoj sobi u koju dolaze isti oni susjedi i prijatelji s bdijenja koji dolaze kod Bakice moleći ju da prestane širiti laži o njima i njihovim poslovima, koje je počela govoriti nakon događaja s bdijenja, jer se svi ljudi okreću protiv njih i poslovi im počinju propadati. Likovi mrze Bakicu, ali je se boje pa obećavaju da će joj platiti i učiniti što hoće ako prestanu širiti laži. Bakica se samozadovoljno namjesti u stolicu i znajući da ih sve ima u šaci i u vrhunsko grotesknom ekspresionističkom prizoru traži od njih da kleknu ispred nje i podmetnu leđa da ima gdje staviti noge. Bakica govori prisutnima da želi ponovno oženiti sina, ali da mu ovaj put ona mora izabrati suprugu, a u tom trenutku svi, ničim izazvani i potpuno dramski nemotivirano, počnu, kao u transu, zajedno ponavljati mantru *konji su se preplašili*, na što se Bakica izbezumi. Prizor koji ima ulogu izazivanja svojevrsne treće frajtagovske dramske krize koja dramsku radnju vodi u konačan raplet, u ovom slučaju ne pretjerano motiviran, nastavlja se na prizor u kojem Guma u ulozi svojevrsnog glasnika dovodi grupu bogalja, prosjaka i siromaha da *čestitaju imendan Mami* i koji će postati presudni faktor u razrješenju

dramske radnje. U paradigmatskoj bizarnoj ekspresionističkoj slici različitih devijantnih likova na sceni, Mali prepozna jednog od prosjaka, njihova bivšeg kočijaša Mikulu koji kao prava antička deux ex machina razrješava dramsku radnju i otkriva istinu o *preplašivanju konja*. Mikula ispriča da je Bakica tjerala konje sve brže i brže i kako je ona uzrokovala stradavanje Mame. U najnapetijem prizoru, kulminaciji dramske radnje, Mikula govori i da je Bakica jednom prilikom napravila „rum“ za Mamu i da je rum zapravo bio otrov, a njegovu priču potvrđuje Mali koji govori da je vidio Mamu da je popila rum koji joj je dala Bakica i *onda je povraćala*. (Kulundžić, 1926:104) Znajući kako se ne može izvući iz ove situacije Bakica teatralno pada na pod i pretvara se da umire.

U raspletu dramske radnje likovi, potpuno nesuvislo i nelogično, odjednom počinju suosjećati s Bakicom govoreći kako Bakica umire i nitko joj ne pomaže. Ne mičući se sa svojih mjesta prigovaraju Tati što ne pomaže Bakici koja je *ipak bila patnica* i počinju kolektivno i krajnje patetično zapomagati, ali i dalje ostaju sjediti na svojim mjestima. U nadasve grotesknom i poprilično ciničnom prizoru Bakica na podu „umire“ dok likovi u transu, poput antičkog kora[300], ponavljaju mantru: *Smrt je pomirenje! Smrt rješava sve!* (Kulundžić, 1926:106) No tada se događa ironijski obrat – Bakica se ustaje i teatralno objašnjava sve svoje postupke tvrdnjom da *kad nije taj Bog htio iz milosti da mi podijeli moju smrt, htjela sam da me njome barem kazni! I zato sam postala zla! (...) Za sve moje krivice Bog mi nije htio dati ni nebo ni pakao; on me je kažnjavao životom.* (Kulundžić, 1926:109) Bakica se tada pokuša ubiti, ali ne uspijeva pa u epskom vrhuncu ultimativne zlobe, u krajnje ekspresionistički grotesknom prizoru verbalno izvrijeđa sve prisutne, napadne ih škarama, otjera ih iz sobe i ostajući sama klone na zemlju moleći Boga da joj uzme život, čime Kulundžić na sebi nesvojstven, pirandelistički način ostavlja otvorenim kraj dramskog teksta[301].

[300] U dramskom se tekstu *Škorpion* pojavljuje nekoliko znakovitih aluzija na tragički antički teatar, odnosno mitski tragički obrazac, koji je, kako je spomenuto, jedan od svojevrsnih uzora ekspresionističkog teatra, odnosno dramsko-kazališni sustav iz kojeg ekspresionistička drama i kazalište preuzimaju određene elemente. Signali antičke tragičke strukture i mitski obrasci koji se pojavljuju u *Škorpionu* tiču se najviše određenja pojma, značajki, refleksije i utjecaja tragičke krivnje, zatim uloge i funkcije lika glasnika, određene označnice antičkog kora koje se također reprezentiraju kroz replike i djelovanje određenih likova, a prisutan je i mitski motiv Jokastina kompleksa izražen u odnosu Bakice i njezina sina, Tate.

[301] Prema Hećimoviću (1968:206) Kulundžić u *Škorpionu zapravo ostavlja publici da se opredijeli. On je navodi na opredjeljenje, ali ga ne nameće. Dapače, ponašanjem učesnika dramske radnje koji neprekidno zavise od Bakice, izaziva čak i dilemu. Njihova zavisnost ne prestaje čak ni u trenutku kad starica simulira smrt*. Takav,

Kulundžić, kako je spomenuto, u svojevrsnim uvodnim napomenama likove dijeli u dvije skupine: *lica*, koja, kako autor napominje, posjeduju *dublju* psihološku karakterizaciju, i koje bismo mogli okarakterizirati kao *značajnije aktere* dramske radnje jer s jedne strane sudjeluju u većini radnje tekste, dok je s druge strane njihova uloga važna za razvoj dramske radnje ili njezinih pojedinih segmenata, poput zapleta ili raspleta, i na *tipove*, koji predstavljaju više tipske karakteristike dramskih likova, njihovo sudjelovanje u dramskoj radnji svedeno je na epizodna pojavljivanja, a njihova je uloga sporedna u odnosu na glavne aktere[302]. U prvu skupinu likova, *lica*, autor uvrštava: Bakicu[303], Tatu[304], Mamu[305], Gumu[306] i Malog[307], dok drugoj skupini pripadaju likovi, kako ih autor naziva *tipovi*: Debeljko[308], Susjeda[309], Vitez[310], Koka[311], Monika[312], Smilja[313] i Prosjak[314]. Potonju skupinu likova karakteriziraju dva vrlo

---

prototipno pirandelistički završetak dramske radnje nesvojstven je Kulundžićevim dramskim tekstovima, pogotovo njegovim dramskim tekstovima iz dominantno ekspresionističke faze dramskog stvaralaštva i dramski je tekst *Škorpion* u tom kontekstu zapravo iznimka koja potvrđuje pravilo.

[302] Na sličnom je tragu i Hećimović (1968:207) koji konstatira kako je *svakako zanimljivo da je Kulundžić podijelio lica svoje groteske na lica i tipove. Lica su nosioci radnje, a tipovi znanci, prijatelji i susjedi, koji su prikazani s nekoliko tipičnih detalja*, odnosno oni su, kako navodi Čale (1997:177) *antipirandelovski alegorijski tipizirani*.

[303] Zanimljivo su opaske koje Kulundžić pridružuje *licima* i *tipovima* u uvodnoj napomeni, iznoseći najvažnije karakterne postavke i identitetna svojstva koja su prema njemu najočitija, ali i najvažnija za dramski tekst. Za Bakicu tako piše da je *uvjerena da je svako njeno djelo od Boga* i da ne osjeća savjest ni kada *pokajnički deklamira tekstove molitvenika*. *Ona mora davati dojam apsolutno dobre i mile starice* i *u tome je paradoks njene ličnosti, zbog koja pati sva njena okolina*. (Kulundžić, 1926:3)

[304] *Lice koga paradoks Bakice baca iz ekstrema u ekstrem*. (Kulundžić, 1926:3)

[305] *Apsolutna dobrota, koja je uvijena u stostruku šutnju*. (Kulundžić, 1926:3)

[306] *Ima stil šarlatana, ali njegove riječi sigurno skrivaju udaljenu tugu. Pretvara se vanredno i prema tome je jedini jednak u borbi s Bakicom*. (Kulundžić, 1926:3)

[307] *Čisto dijete, ne prezrelo, ali razborito*. (Kulundžić, 1926:3) Mali također sudjeluje u radnji kao svojevrsni glasnik kada potvrđuje Prosjakove navode o Bakici.

[308] Kulundžić ove likove, kao što će se vidjeti, u uvodnoj napomeni o njima ocrtava izrazito ekspresionistički groteskno, navodeći samo dio njihovih karakternih osobina koji su posebno komični i groteskni, a po njegovoj opasci ih najbolje karakteriziraju. Lik Debeljka je tako *jedna od onih figura, koja već svojom pojavom razbija uzvišeno i tragično. (...) Kod njega nije duhovitost komična, nego neduhovitost smiješna. Forme mu mogu biti groteskno pretjerane*. (Kulundžić, 1926:4)

[309] *Ima u sebi nešto vračarskoga. Drži se superiorno, što je kod nje također smiješno*. (Kulundžić, 1926:4)

[310] *Groteskno tanak, visok glas*. (Kulundžić, 1926:4)

[311] *Totalno gluh, ali ima „dobro srce“*. (Kulundžić, 1926:4)

važna svojstva. U prvom redu oni su ocrtani izrazito ekspresionistički; od njihova imenovanja i pripadajućih osobina koje se vežu ili uz njihovo ime ili uz njihov izgled ili uz posao koji obavljaju, preko komičnih, ironičnih i nerijetko grotesknih identitetnih označnica važnih za njihovu funkciju u tekstu do njihove *tipizirane,* preciznije *figuralne* pa čak i *karikaturalne* uloge koju tekstu posjeduju. Druga značajna osobina tiče se njihova nastupa u tekstu, koji se veže uz, u ekspresionističkim dramskim tekstovima česte, kolektivne uloge. Naime, ovi likovi gotovo bez iznimke nastupaju skupno i posjeduju zajednički, *kolektivni identitet,* bilo da je riječ o dojmu koji odaju ili, pak, o ulozi koju predstavljaju u dramskoj radnji, odnosno u odnosu prema drugim likovima u tekstu. Najzanimljiviji lik ove skupine svakako je lik Prosjaka, bivšeg obiteljskog kočijaša Mikule, koji se pojavljuje samo u završnim prizorima dramske radnje, ali posjeduju ulogu svojevrsne tragičke deux ex machine i njegovo pojavljivanje i nastup dovodi do konačnog raspleta dramske radnje kao i do, što je u dramskom tekstu *Škorpion* možda još i važnije, konačnog obračuna s glavnim akterom dramskog teksta, Bakicom.

Iako ih je autor smjestio u skupinu *lica*, većina likova ove skupine, Tata, Mama, Guma i Mali, zapravo su puno bliži dramskim tipovima, nego dramskim likovima jer su i oni izgrađeni više od tipskih karakteristika, doduše u većem broju i izraženije od likova iz druge skupine, njihova je uloga također *posredna,* a njihovo djelovanje gotovo isključivo ovisno o djelovanju glavnog aktera Bakice, odnosno, usmjereno na značajna događanja ili situacije u dramskoj radnji. Svi su oni, također, izrazito ekspresionistički ocrtani; od stereotipnog ekspresionističkog imenovanja (Tata, Mama, Mali) preko ekspresionističko ironijskih, ponekad grotesknih ostvarenja u radnji dramskog teksta i semantičkih signala svojih uloga u dramskoj radnji do nepromjenjivosti koncepcije svoje uloge u tekstu; naime, Mama, Guma i Mali u potpunosti su statički i jednodimenzionalno koncipirani likovi, dok se jedino u slučaju Tate, koji je i sam bliže jednodimenzionalno nego višedimenzionalnom koncipiranom liku, može govoriti o relativno dinamičkom liku s obzirom da se njegov stav i ponašanje uvjetno mijenjaju tijekom dramske radnje, ali ipak ne u onoj mjeri da bi ta promjena utjecala na krajnji ishod dramske radnje ili uopće događaja u kojima njegov lik sudjeluje. Najzanimljiviji lik ove skupine svakako je lik Gume koji je, kako je spomenuto, ne samo lik u dramskom tekstu nego i svojevrsni *metatekstualni* ili *metadramaturški* lik s obzirom da obavlja nekoliko

[312] *Na pragu religioznog ludila*. (Kulundžić, 1926:4)

[313] *Dobra kućanica i zvanična narikača*. (Kulundžić, 1926:4)

[314] Autor ga opisuje kao *stereotipnog bogalja*. (Kulundžić, 1926:4)

izvantekstualnih funkcija poput prološkog obraćanja, promatrača zbivanja, svojevrsnog naratora i autorskog komentara. Njegova funkcija u dramskom tekstu veže se uz ulogu svojevrsnog glasnika po uzoru na antičke tragičke glasnike, koji donosi vijesti o određenim zbivanjima važnim za dramsku radnju, sudjeluje u procesu *tragičkog prepoznavanja* koje omogućuje rasplet dramske radnje te djeluje kao svojevrsna vertikala likova u tekstu. Osim izraženih ekspresionističkih svojstava, likovi u dramskom tekstu *Škorpion* prikazuju i neka prototipna pirandelistička svojstva likova poput korištenja motiva maske, pretvaranja, odnosno prerušavanja vlastitog identiteta ili karakternih osobina, stava o ništavnosti ljudskog identiteta te, posebno izraženo, problematizaciju i relativizaciju (tragičke) krivnje. Posljednji se navedeni motiv najočitije uspostavlja u liku glavne akterice, ironijske antijunakinje i protagonistice, ili preciznije antagonistice, Bakice.

Lik Bakice predstavlja jedan od najupečatljivijih likova Kulundžićeva dramskog stvaralaštva uopće. Znakovitost i značaj te simbolizam i vrijednost semantičkih konotacija koje lik Bakice posjeduje smješta ju u kategoriju najizraženijih i najdominantnijih ženskih likova, ali i likova uopće cjelokupne hrvatske ekspresionističke dramaturgije[315]. Njezin je lik ponajprije zanimljiv u kontekstu izgradnje likova, odnosno koncepcije „proizvodnje“ likova jer se u njezinu liku isprepliću ne samo signali ekspresionističke i pirandelističke dramske poetike te žanrovski i stilski kodovi lika, u ovom slučaju komedije, tragikomedije, groteske i ironijske drame, već i iznimno *duboko* koncipiran psihološki profil, netipičan kako za ekspresionističko tako i za Kulundžićevo dramsko stvaralaštvo, koji precizno ocrtava psihološke karakteristike unutrašnjih stanja i identitetnih odrednica, čak do najsitnijih detalja, u njezinu slučaju gotovo medicinski precizne analize njezinih psihopatoloških stanja. Kako Mrduljaš (1984:71) navodi, *središnja osoba groteske jest Bakica koja dominira i izravno pokreće sva zbivanja*, a njezina je uloga u dramskom tekstu toliko dominantna i značajna da se gotovo sva zbivanja u tekstu, svi događaji i situacije u dramskoj radnji izravno vežu uz njezin lik, odnosno ona ih ne samo pokreće, nego svojim stavovima, ponašanjem i djelovanjem usmjerava i izravno utječe na njihove ishode. Osim na dramsku radnju i njezine

[315] Hećimović (1968:207) čak zaključuje kako se *glavna odlika Škorpiona“ ogleda svakako u Bakičinu liku, koji je razrađen u tančine i jedan je od najsnažnijih ženskih likova u hrvatskoj dramskoj literaturi*. Da je lik Bakice dojmljivo koncipiran, ali i iznimno značajan u kontekstu ženskih likova u hrvatskoj književnosti svjedoči i izjava Ljubić (2004:278) koja tvrdi da je Bakica *jedan od najistaknutijih ženskih likova iz razdoblja hrvatskog dramskog ekspresionizma*.

elemente, Bakica, kao motivator i osnovni pokretač, izravno utječe i na sve odnose likova u tekstu međusobno kao i na sve sukobe likova i njihov rasplet.

Njezina dominacija nad svim drugim likovima u tekstu toliko je naglašena da ostali likovi gotovo ne funkcioniraju samostalno, bez Bakičinog upliva, čak i onda kad se tome protive i čak i onda kada se sazna istina o Bakici. Njezina volja i nastojanje da sve podredi vlastitim ciljevima nadjača izraženu netrpeljivost, čak i mržnju drugih prema njoj i njihovu jasnu želju za osvetom pa i u trenutku kada svi pomisle da je Bakici došao kraj i da će joj ili netko oduzeti život ili će si ga ona oduzeti sama, još uvijek kod svih likova vlada nepopustiva ovisnost i strah od Bakice[316]. No i Bakica osjeća strah i to nekoliko puta tijekom dramske radnje i u određenoj mjeri velik i značajan, no za razliku od ostalih likova Bakica pruža otpor vlastitom strahu[317] ne dopuštajući da preuzme kontrolu nad njom. Želja za zadržavanjem kontrole podjednako nad događajima i situacijama kao i nad likovima onemogućuje Bakici da oduzme vlastiti život čak i na samog kraju u trenutku njezine očite „krajnje“ propasti, čak i kada završivši potpuno ponižena i pogažena, na doslovnom rubu između života i smrti, odbija preuzeti krivnju na sebe[318]. No tada zapravo pravo pitanje postaje je li Bakičin pokretač istinsko, *radikalno* zlo, koje se prema Zupančić (2001:98), *ne odnosi na neki empirijski čin, već na korijen svakog „patologijskog“ ponašanja, tj. na neetičko*, s obzirom da Bakica odbija

[316] Hećimović (1968:207) nudi objašnjenje takvog ponašanja Bakice i ostalih likova napominjući kako *Bakica živi u zavaravanju, ali zavaravanje istodobno nameće i drugima kao obavezu i objektivnu istinu, kojoj se svi potčinjavaju dok o njoj ovise, a ovise jer je vole ili ih je ona učinila ovisnima. U sadržajnoj razradi groteske Bakičinu narav i postupke Kulundžić motivira njenom ljubavlju prema sinu. Idejnu razradu, usmjerenu dokazivanju aksioma da tragične krivnje nema, on tako upotpunjuje i psihološkom motivacijom a ujedno uvodi u tekst i temu majčinske ljubavi koja se u svojoj neodmjerenosti i predimenzioniranosti izrođuje i pretvara u patološku opsesiju*.

[317] Zanimljivo je kako Jelčić (1965:81) primjećuje da je *otpor vlastitom strahu često suština dramskih zbivanja u mnogim Kulundžićevim licima, okosnica dramatskih situacija u mnogim njegovim dramama*, što se doista može primijetiti u većem broju Kulundžićevih dramskih tekstova, poput dramskih tekstova *Ponoć*, *Ponor*, *Ponos*, *Pošteni razbojnik i pošteni detektiv*, *Gabrijelovo lice*, *Strast gospođe Malinske*, *Ne suviše savjesti*, *Čovjek je dobar*, *Ljudi bez vida*, itd.

[318] Na pitanje koje se logično i jasno nameće samo po sebi na kraju teksta, naime, zašto se Bakica nije ubila na kraju, Ljubić (2004:278) nudi zanimljiv i domišljat odgovor tvrdeći kako je Kulundžićeva *namjera bila problematizirati tragičnu krivnju i pitanje je li smrt rješenje kad se ne zna na kome je tragična krivnja*. U pravu je i Hećimović (1968:206) kada konstatira da je *za sva lica drame, osim za Gumu, Bakičina krivnja zapravo potpuno irelevantna. Njezina se tragična krivnja potvrđuje tek u finalu, premda je očito da Kulundžić i na samom kraju drame inzistira na pitanju – potvrđuje li se i rješava tragična Bakičina krivnja smrću?*

na kraju prihvatiti krivnju, a do tada *patološki* i potpuno *neetično* upravlja svojim i životom ostalih likova i izravno uzrokuje događaje i situacije koji štete i pogubni su za sve u njezinoj okolini[319].

Čineći svojevrstan prijelaz iz njegove prve, izvorno ekspresionističke faze u drugu, dominantno ekspresionističku s priljevima realističke i srodnih dramskih koncepcija koje se pojavljuju u vremenu nastanka dramskih tekstova ove faze u hrvatskoj i europskoj književnosti, dramski tekst *Škorpion* jedan je od najočitijih primjera Kulundžićeve *komi-tragedije*, najbliži tragičkom dramskom izričaju od svih njegovih dramskih tekstova i u svojoj je idejnoj postavci, osnovnim tematsko-motivskim sugestijama, suštini dramske radnje te ustroju, koncepciji i karakterizaciji likova gotovo ogledan primjer tragičkog dramskog žanra, ali ga za neupitno identificiranje takvim sprječavaju određena obilježja ekspresionističke, pirandelističke i *kulundžićevske* tragikomičnosti koja se u njemu pojavljuju kao i značajan dio njegova grotesknog svjetonazora, a njegov osobit značaj odražava se i u činjenici kako u njemu autor iznosi opaske o refleksiji i utjecaju tragičke krivnje[320], što će biti posebno važno za jasnije shvaćanje nekih njegovih kasnijih dramskih ostvarenja, u prvom redu njegova najkontroverznijeg i *najproblematičnijeg* dramskog teksta *Čovjek je dobar*, kao i opaske o percepciji istine i istinitosti, što je, pak, jedna od ključnih, referentnih točaka za iščitavanje njegova odnosa prema teorijskom i dramskom svjetonazoru Luigija Pirandella i poetičkim postavkama pirandelizma.

[319] Lik Bakice u tom se slučaju savršeno uklapa u sliku (radikalnog) zla, u kojoj je, prema Zupančić (2001:98), *radikalno zlo slobodan izbor ne-slobode, tj. izbor kojim odbacujemo mogućnost da neki drugi motiv osim naših pojedinačnih interesa postane pobuda naših činova*.

[320] O značaju dramskog teksta *Škorpion* svjedoči i opaska Slabinac (1988:158) kako se *autorska teza o relativnosti istine i nepostojanju tragičke krivnje tako vješto provodi kroz međusobno optuživanje likova i kompoziciju paralelnih tokova rađenu konstruktivistički, pa se ova groteska zaista može smatrati značajnom avangardističkom scenskom tvorbom*.

4.9. Pošteni razbojnik i pošteni detektiv

Dramski tekst *Pošteni razbojnik i pošteni detektiv*, objavljen 1927. godine, kraći je dramski tekst u jednom činu, ili kako autor navodi slici, podnaslovljen *Kriminalistička slika*, što jasno sugerira njegov idejni i tematsko-motivski sklop integriran u žanrovske i stilske koncepte kriminalističke literature. Iako posjeduje brojna ekspresionistička obilježja, ovaj je dramski tekst svojevrstan Kulundžićev ekskurz u eksplicitno naglašene žanrovske književne forme. Tekst reflektira osnovni provodni motiv autorova cjelokupnog opusa, čovjek je dobar. U skladu s idejom o načelu dobrote koja, na kraju, prevladava u ljudima dramski tekst *Pošteni razbojnik i pošteni detektiv* donosi priču o ispravnosti postupaka i „pravom" moralu načelno nemoralnih ljudi, odnosno pokušaju iskupljenja onih koji su iz određenog razloga prekršili moralna načela, ali i, tipično ekspresionističku, priču o pobuni i borbi protiv lažnog morala i raskrinkavanju licemjerna društva i položaja moći.

Na tematsko-motivskom planu isprepliću se žanrovske, ekspresionističke i pirandelističke motivske sugestije. Tematska pozadina vezana uz žanrovska obilježja kriminalističke priče očituje se u površinskoj fabularnoj liniji u kojoj policijski detektiv u zasjedi čeka odbjeglog kriminalca koji je u robinhudovskoj maniri pljačkao i varao da bi otetim novcem pomagao siromašne. Napredovanjem fabularne linije otkrivaju se intrigantni podaci koji dovode do napetih dramskih situacija i obrata tipičnih za detektivske, kriminalističke priče. Takvu tematsko-motivsku postavku dodatno naglašavaju ekspresionistički motivi pobune, težnje za iznošenjem istinitih podataka i kritike lažnog morala koji, u određenoj mjeri, pokreću dramsku radnju, a koja, nizom paradoksalnih i, mjestimice, grotesknih činjenica koje se usput otkrivaju, dovodi do komičnog, djelomično pirandelovski humornog, obrata. Pirandelovske, pak, motivske sugestije otkrivaju se u, doduše pomalo bizarnim i u pirandelističkom smislu nedovoljno jasno artikuliranim, motivima zabune i zamjene identiteta, koja je znatno površnija u odnosu na Pirandellove primjere i antipirandelistički se na kraju potpuno objašnjava. Snažan, pak, pirandelovski signal pojavljuje se u iskorištavanju motiva maske koji, i u denotativnom i u konotativnom smislu, značajno utječe na fabularni tijek dramske radnje kao i na smjer u karakterizaciji dramskih likova. Motiv maske u *Poštenom razbojniku i poštenom detektivu* zaslužan je, kako objašnjava Styan (1963:169), s jedne strane jer se *koncept* [dramskog] *karaktera izvodi iz maske*, dok s druge strane *maska nameće čvrstu*

kontrolu nad jednim aspektom stvarnosti koji predstavlja na jednostavan način[321], i taj je motivski sklop, u egzemplarnom pirandelističkom smislu, izravno odgovoran za postupak zamjene identiteta likova koji utječu na stvaranje komičnog, odnosno humornog efekta.

Dramska radnja započinje u klasičnoj maniri kriminalističkih priča, u ponoć, dok *oluja fijuče u krošnjama hrasta na raskršću šume u blizini Londona*[322], kada na dogovoreno mjesto dolaze Budicki, za kojeg se pretpostavlja da je *pošteni* policijski detektiv, i Trever, za kojeg se pretpostavlja da je odbjegli kriminalac poznat po imenu Diks, obojica odjeveni u crno s crnom maskom na licu, što nedvojbeno sugerira mogućnost zabune i zamjene identiteta koja će ubrzo uslijediti. U pomalo zbunjenom razgovoru obojica traže od onog drugog da mu se predstavi i potvrdi da je to zaista onaj koji treba biti, na što Budicki pročita sadržaj pisma iz kojeg se saznaje kako je kriminalac Diks poslao pismo u kojem objašnjava da će se dragovoljno predati policiji, ali samo *poštenom* detektivu koji u dogovoreno vrijeme i na dogovoreno mjesto dođe bez oružja. Budicki traži od Trevera da potvrdi *svoj* identitet želeći da mu navede nekoliko zločina, a Trever nabraja nekoliko situacija u kojima je Diks pljačkao ili varao da bi osvojeni novac robinhudovski darovao potrebitima ili vratio onima od kojih su Diksove žrtve prethodno prevarom uzele novac. Budicki želi privesti Trevera, za kojeg vjeruje da je Diks, dok se Trever želi uvjeriti da je Budicki došao sam i bez oružja tražeći od njega da fućne i dokaže kako nitko od njegovih neće doći, na što Budicki pristane ako Trever obeća da će fućnuti u isti tren obojica. Ovdje se počinje otkrivati komičan zaplet u maniri klasičnih komedija zabune i nagovještaj pirandelističkog humorističnoga, ali, iako postoji preduvjet za to, humoristično se ne ostvaruje jer smiješno ostaje na razini suprotnosti i izostaje stvarna refleksija koja je, prema Pirandellu, presudan faktor za ostvarenje humorističnog[323].

---

[321] [*The concept of character derives from the mask. The mask imposes a tight control upon one aspect of reality to present it simply*.]

[322] Svi citati iz dramskog teksta *Pošteni razbojnik i pošteni detektiv* donose se prema Kulundžić (1927).

[323] Luigi Pirandello u svom antologijskom eseju *O humorizmu* (iz kojeg se citati u ovom radu donose prema Pirandello, 2001) objašnjava, između ostalog, razliku između komičnog i humorističnog. Prema Pirandellu (2001:606), komično *jest opažaj suprotnoga*, dok se humoristično rađa *uz pomoć refleksije* pomoću kojeg se ide *dalje ili, bolje rečeno, dublje, prema osjećaju suprotnoga*. Komičan zaplet i dramske situacije koje iz njega proizlaze u *Poštenom razbojniku i poštenom detektivu* ostat će tek *opažaju suprotnoga*, dakle na razini komičnosti (klasične dramske komedije zabune, odnosno zamjene identiteta) s koje se neće transmitirati na razinu humorističnog, djelomično jer Kulundžić to nije htio zbog negiranja Pirandellovih postupaka i suprotstavljanja njegovoj ideji ostvarivanja humorističnoga (koje često vodi u „neriješene“ krajeve dramskoga

Prva dramska kriza i zaplet dramske radnje događa se u trenutku kada obojica umjesto zviždaljki iz džepa izvuku revolvere upirući ih jedan u drugog. U brzom i paničnom dijalogu međusobno se optužuju da su prekršili dogovor o nenošenju oružja te se jedan drugom prijete kako su obojica došli s pojačanjem. No prava se zabuna dogodi kada obojica jedan drugog prozovu Diksovim imenom. Da bi dokazali kako nijedan od njih nije Diks, odluče skinuti maske brojeći do tri, no skidajući maske pucaju iz revolvera jedan u drugoga, a nakon što vide da nijedan nije ranjen, primijete kako su im obojici izvađeni meci iz revolvera. Nakon početnog šoka, nasrnu jedan na drugoga, no tada uslijedi ponovni šok jer se međusobno prepoznaju; ispostavi se kako su obojica policijski detektivi, Budicki detektiv iz Manchestera, a Trever detektiv iz Liverpoola, a obojica su došla uhititi razbojnika Diksa, primivši njegovo pismo o dragovoljnoj predaji. Nakon prepoznavanja, u žustroj, brzoj i dinamičnoj izmjeni replika, jedan drugoga počinju optuživati za zločine koje su počinili kao detektivi. Saznaje se kako je Trever ubio policijskog komesara i za to optužio nekog kriminalca te opljačkao Međunarodnu banku, dok je Budicki otrovao neku gospođu i za to optužio njezina muža, kao i za pljačku Međunarodne banke, čijim se razrješenjem slučaja dobio nagradu i promaknuće. Nakon iznošenja teških, ali istinitih optužbi jedan protiv drugoga, odluče kako neće prijaviti onog drugog jer ima dokaze protiv njih samih te kako će obojica pričekati dolazak razbojnika Diksa.

Nakon nejasno motivirane stanke u sukobu, koja bi se eventualno mogla opravdati prelaskom u sljedeću dramsku sliku, nastupa druga dramska kriza, koju uzrokuje iznenadno pojavljivanje detektiva Birda, i odvodi dramsku radnju u kulminaciju i rasplet. Detektiv se Bird na sceni pojavljuje u prepoznatljivoj crnoj odjeći s crnom maskom na licu, a Budicki i Trever u prvom trenutku pomisle da se radi o razbojniku Diksu, no Bird im objasni kako je i on detektiv koji je došao dobivši Diksovo pismo te kako je *tražio jednog razbojnika, a našao dva*. Bird objasni kako je on tajni detektiv iz Birninghama te kako im je on izvadio metke iz pištolja da bi se osigurao prilikom uhićenja Diksa, ali kako će sada uhititi njih. Ovaj dramski postupak objašnjenja dramske situacije i razrješenja dramskog sukoba koji počiva na zabuni ili zamjeni identiteta jedan je od najizraženijih primjera antipirandelističke nužnosti

teksta, što je Kulundžić kao jedno od, po njemu, temeljnih „nedostataka“ Pirandellova teatra često kritizirao), djelomično, pak, zbog manjkavosti, s jedne strane, u konstituiranju i razradi čvrstih identitetnih označnica likova i njihovih suodnosa te, s druge strane, u konstantnom vraćanju dramske radnje u realni tematsko-motivski predložak koji predstavlja fabularni slijed stereotipnih dramskih situacija koje su žanrovski predodređene.

pojašnjavanja spomenutih primjera u Kulundžićevim tekstovima uopće. Naime, u ovom se dramskom tekstu objašnjenje dramske situacije prouzrokovane zabunom ili dramskom iluzijom odvija u iznimno ranom trenutku dramske radnje, čak i prije same kulminacije, dok se u ostalim Kulundžićevim dramskim tekstovima takva situacija razrješuje prilikom raspleta dramske radnje ili čak u zaključku iste.

Nakon što shvate da su prokazani, Budicki i Trever se dogovore te pozovu skrivene policajce govoreći im da je Bird zapravo Diks i policajci ga odvode, a Budiki i Trever ostanu čekati Diksa, obećavši kako neće izdati jedan drugoga te kako će Diksa uhititi onaj tko dobije na bacanju kocke. No u tom trenutku, u kulminaciji dramske radnje, pred njih dolazi *pravi* Diks, obučen u crno s crnom maskom na licu. Događaji koji slijede tragikomični su i na trenutke groteskni; Budicki i Trever se još nisu dogovorili tko će uhititi Diksa jer je *došao prerano*, Diks ironično odgovara da može čekati dok se dogovore jer *za vješala još uvijek ima vremena*. Detektivi se svađaju prepuštajući Diksa jedan drugom da bi na kraju zamolili Diksa da on sam odluči koji će ga detektiv uhititi, a tragikomičnost situacije pojačava Diksovo poigravanje s detektivima. Naime, Diks govori kako je on pošteni razbojnik i kako želi da ga uhiti pošteni detektiv te da će njihovo poštenje utvrditi njihov opis onog drugog. Diks govori kako poznaje obojicu te kako je došao da on njih preda *u ruke pravde*. Od ovoga trenutka dramska radnja strmoglavo odlazi u svoj brzopleti rasplet koji je, zbog spomenutih razloga, namjerno *realistički* objašnjen i poprilično nemotivirano zbrzan[324]. Diks zazviždi policajcima koji se vraćaju s detektivom Birdom. U munjevito brzoj izmjeni prizora u stilu akcijskih filmova Budicki i Trever pokušavaju pobjeći, ali ih, u grotesknom i farsičnom prizoru, Diks onesposobi *jiu-jitzu potezima*, a detektiv Bird zapovijedi policajcima da ih uhite. Prizor parodije u kojoj Diks spriječi pokvarene detektive u bijegu dovodi dramsku radnju do raspleta, a u svojevrsnom epilogu *pošteni* razbojnik Diks i *pošteni* detektiv Bird dodatno pojašnjavaju događaje i motivaciju koja ih je uzrokovala. Diks prizna da je to uistinu on i da

[324] Što je jedan od dokaza da dramski tekst *Pošteni razbojnik i pošteni detektiv*, kao primjer ekspresionističkog dramskog teksta, pripada i u kategoriju *ironijske* drame. Naime, kako Frye (1981:352) objašnjava, u slučaju *ironijske* drame (čiji je jedan od najtipičnijih predstavnika ekspresionistička drama) u trenucima kada dramska radnja primiče svom kraju *osećanje neizbežnog događaja počinje da bledi*, a *kod ironije katastrofa je ili ćudljiva ili lišena značenja, udar nesvesnog (ili po patetičnoj zabludi, zloćudnog) sveta na svesnog čoveka, ili posledica manje ili više odredljivih društvenih i psiholoških sila.* Frye (1981:352) maestralno prikazuje temeljnu bit raspleta, odnosno kraja ironijske (dakle, i ekspresionističke) drame uspoređujući ju s tragedijom i konstatirajući kako kraj tragedije sažet u sintagmi „tako mora biti“ *postaje kod ironije „tako je, kako je“*.

je počinio sve zločine za koje ga se optužuje, ali kako ih je činio jedino zato da pomaže sirotinji i ljudima kojima je to zaista potrebno. Saznaje se da je čak pomogao i samom detektivu Birdu koji je u jednom trenutku bio na rubu gladi. Diks objašnjava kako ga je čitav život vodio osjećaj za pravdu, čak i u zločinima koje je počinio te kako se sada želi predati poštenom detektivu da bi pravda bila zadovoljena, no uvijek pošteni i pravedni Bird ga odluči pustiti govoreći, u kombinaciji uzvišenog poštenja i uzvišene patetike, kako on samog sebe ne smatra poštenim detektivom. U završnom prizoru Diks sam za sebe *s rezigniranim smiješkom, bijesno* izgovara kako na svijetu još ima poštenih detektiva i poštenih razbojnika.

U ovom jednočinskom dramskom tekstu, kao i u sličnim kraćim dramskim tekstovima s početka autorove ekspresionističke faze, pojavljuje se manji broj likova koji su prikazani tipski i/ili figuralno. Svi su likovi u tekstu statički koncipirani, odnosno njihova se karakterizacija ne mijenja tijekom teksta, poprilično su jednodimenzionalno ocrtani, a njihova započeta karakterizacija u cijelosti je eksplicitno-figuralna;[325] likovi su tek naznačeni *kao likovi*, površno okarakterizirani, bez dublje psihološke karakterizacije i čvrsto postavljenih identitetnih odrednica. Likovi detektiva Budickog i Trevera figuralno su naznačeni, gotovo na granici karikatura. Obojica zapravo posjeduju ista karakterna obilježja koja su dodatno žanrovski obilježena. Oni su tipični primjerci pokvarenih policijskih službenika, korumpiranih detektiva koji svojim položajem iskorištavaju sustav i ljude oko sebe, ali i koji su toliko moralno izopačeni da im za svoj osobni probitak nije problem počiniti ni najteže zločine. Budicki i Trever simbol su nepoštenih detektiva i ljudskog nemorala. Za razliku od njih, detektiv Bird oslikan je potpuno suprotno; pošten i pravičan detektiv Bird svoj život i posao provodi trudeći se poštovati pravdu i moralne zakone i simbol je poštenog detektiva. Posljednji lik u tekstu, lik je *poštenog* razbojnika Diksa koji je najbliži glavnom liku u tekstu jer, bez obzira na nedovoljnu karakterizaciju, upravo njegov lik pokreće dramsku radnju i motivira odnose među svim ostalim likovima. Razbojnik Diks primjer je robinhudovskog *junaka* koji pljačka i vara ljude, ali oduzeti novac koristi isključivo u svrhu kako bi pomogao siromašnima i potlačenima. Ipak, njegovo robinhudovsko obilježje, zbog manjkavosti u osnovnoj karakterizaciji, ali i nedovoljno precizirane motiviranosti postupaka, ne odražava obilježja niti *poštenog* razbojnika niti žanrovskog junaka, nego se, pojačan određenim

[325] Prema Pfisteru (1998:272), *eksplicitno-figuralna* tehnika karakterizacije lika *u potpunosti je jezična*, odnosno karakterne osobine lika prikazane su isključivo kroz monološko-dijaloške replike samog lika ili drugih likova koji su s likom u suodnosu.

farsičnim i pomalo bizarnim situacijama u kojima se nalazi, na kraju pretvara u karikaturalnu parodiju.

Posebna, ipak, zanimljivost likova u *Poštenom razbojniku i poštenom detektivu* veže se uz korištenje motiva prerušavanja, specifičan postupak pirandelističkih likova, koji je u ovom dramskom tekstu dodatno naglašen uporabom maske, podjednako na doslovnoj i prenesenoj, simboličkoj razini. Na doslovnoj razini maska služi kao denotativni rekvizit za predstavu kojoj je cilj privođenje pravdi razbojnika Diksa, u kojoj sudjeluju svi likovi koji, pak, upravo pomoću maske zadržavaju tajnost vlastita identiteta održavajući mogućnost trajanja, svojevrsne, dramske napetosti, ali i komičnosti koja je rezultat određenih dramskih situacija prouzrokovanih maskiranjem, odnosno prerušavanjem. Na simboličnoj razini maska sjedne strane služi kao sredstvo u pokušaju raskrinkavanja identiteta drugih, dok s druge strane služi, u pirandelističkom smislu, osviještenju vlastita identiteta jer se i za likove u *Poštenom razbojniku i poštenom detektivu* može zaključiti kako poput Pirandellovih likova, prema Švacovu (2018:163), *ne rade drugo nego traže ono što zapravo jesu ispod maske društvenog položaja i malog lažnog mita koji o sebi stvaraju*.

Na strukturnom planu dramski tekst *Pošteni razbojnik i pošteni detektiv* više je nalik proznom nego dramskom tekstu te se često doima poput kriminalističke priče ili pripovijetke[326]. Takav dojam upotpunjuju i izrazito realističke, na trenutke i naturalističke, didaskalije, svakako netipične za Kulundžićeve ekspresionističke dramske tekstove te dramski dijalozi, koji su u većini teksta kompozicijski i stilski postavljeni poput proznih rečenica, i govori likova, koji su u najvećoj mjeri realistični, cjeloviti i tematski povezani[327]. Realističnost, a ponegdje i naturalističnost, prikaza odlikuje i motivske sugestije dramskog vremena i prostora u tekstu. Vrijeme, kao ni u jednom drugom Kulundžićevu ekspresionističkom dramskom tekstu, teče potpuno linearno, bez ikakvog ispreplitanja, čak i

[326] Spomenuto je često ispreplitanje književnih vrsta, rodova i žanrova u ekspresionističkoj literaturi, koje je odlikovalo i književnost hrvatskog ekspresionizma. Maraković (1997c:57), pak, objašnjava kako je u ekspresionizmu vladao *potpuni kaos u formi: ne samo da lirika poprima najbizarnije oblike običnog, vulgarnog govora, ili opet eksplozivne forme kosmičkih vapaja, protestnih manifesta u hiprebolskim, prekomjerno napetim fazama, nego se također drama rasplinjuje u liriku, a roman se zamagljuje u lirskom dinamizmu*.

[327] Dijaloge u *Poštenom razbojniku i poštenom detektivu*, također netipično za Kulundžićeve ekspresionističke dramske tekstove, odlikuju, tipično realistički, dijaloški slučajevi *smjenjivanja* i *prihvaćanja* teme (usp. Bulahati, 1981), u kojima se teme razvijaju u izmjeni sugovornika ili smjenjuju nadovezujući se jedna na drugu.

retrospektivnog prikaza, u vrlo jasno određenom vremenskom okviru. Prostor radnje odvija se *na raskršću šume u blizini* Londona, i iako je mjesto radnje smješteno u grad, i ono je netipično obilježje Kulundžićeve dramatike koja grad i gradske urboglife često koristi kao mjesto radnje svojih dramskih tekstova, ali u većini tekstova ne otkriva o kojem se konkretno gradu radi, već najčešće taj grad označava nekom, ekspresionistički, ironičnom oznakom poput *polu-grad, provincija, glavni grad malog naroda, velegrad* i slično. U navedena, netipično za ekspresionizam, ali uobičajeno za kriminalistički žanr realistička, obilježja uklapa se u kompozicija dramske radnje koja posjeduje sva klasična obilježja dramske radnje poput zapleta, dramskih sukoba, napetosti i raspleta[328], ali, kako je spomenuto, ne u cijelosti jasno motiviranih ili ostvarenih.

Posljednji razbojnik i posljednji detektiv, iako jasno žanrovski i stilski obilježen dramski tekst, ipak posjeduje određena tipična ekspresionistička, kao i pirandelistička obilježja čime nedvojbeno pripada korpusu Kulundžićevih ekspresionističkih dramskih tekstova. No problem ovog dramskog teksta očituje se u poprilično šturoj i nedovoljno razvijenoj priči te slabostima u na tematsko-motivskom planu, kao i na planu uvođenja likova u dramsku radnju i razvijanju događaja i situacija u kojima bi likovi snažnije došli do izražaja pa ne čudi Hećimovićeva (1976:477) konstatacija kako dramski tekst *Posljednji razbojnik i posljednji detektiv izaziva neugodno razočaranje s obzirom na već poznata dostignuća*.

[328] Ekspresionistička drama, doduše, ne odbacuje u potpunosti osnovne elemente klasične dramske radnje, osim ponekih radikalnih dramskih primjera. Kako Žmegač (1986:70) napominje, *izuzmemo li neke pokuse (...), drame nazvane ekspresionističke ipak čuvaju temeljne kategorije dramske predaje: protagonista, fabularne okosnice, antagonističke odnose*.

4.10. Gabrijelovo lice

Dramski tekst *Gabrijelovo lice* objavljen je 1928. godine i premijerno izveden 23. veljače 1929. godine u Hrvatskom narodnom kazalištu u Osijeku. U tek nekoliko teorijsko-kritičkih prikaza koji o njima postoje, dramski se tekstovi *Gabrijelovo lice* i *Misteriozni Kamić*, koji se u svakoj navedenoj interpretaciji promatraju u neodvojivom suodnosu s obzirom na njihov poetički stav prema pirandelizmu, u većini prikaza navode kao „najizraženiji" primjeri dramskog stvaralaštva Josipa Kulundžića u kojima „najjasnije" potvrđuje svoj antipirandelistički stav. I dok je nedvojbeno kako su *Gabrijelovo* lice i *Misteriozni Kamić* dramski tekstovi koji se *eksplicitno referiraju na Pirandella* (Čale, 1998:41), njihov je „nedvojbeni" antipirandelizam itekako upitan. Podnaslovljen kao *komedija*, dramski tekst *Gabrijelovo lice* osim što posjeduje komičan karakter u *duhu* Kulundžićevskog tipa *komi-tragedije*, posjeduje i jasno prikazana svojstva pirandelističkog *humorističkog* dramskog teksta, koji ipak ostaje neostvaren jer autor svojim specifičnim postupkom namjernog, antipirandelističkog „prekidanja" dramske radnje i njezina preciznog pojašnjenja, prekida i mogućnost ostvarenja pirandelovskog humorističnog.

Naime, iako dramski tekst *Gabrijelovo lice*, uz dramski tekst *Misteriozni Kamić*, od svih Kulundžićevih ekspresionističkih dramskih tekstova ima najbolju mogućnost ostvarenja Pirandellove *humorističnosti* s obzirom da autor u oba teksta zapravo maestralno uvodi i razvija pirandelovske elemente pomoću kojih uvodi humorističnost u tekst (poput sjajno razrađenog motiva zabune, odnosno kamuflaže i pretvaranja likova, uvođenja dramske iluzije s jasnom funkcijom potpomaganja spomenute zabune, stvaranje identitetnih kriza kod likova, projiciranje karakternih osobina jednog lika kod drugog – *udvajanje* [karaktera] likova, potenciranje simboličke, ali i stvarne *maske* koja predstavlja karakterno-identitetni prikaz lika, i ostale elemente), uspijevajući čak ostvariti i postupak refleksije koja je po Pirandellu ključ ostvarivanja humorizma[329], konačno postizanje humorističkog efekta već je u početku

[329] Prema Pirandellu, upravo je *refleksija* ono što stvara *humorizam*, ključni i neizostavni element u produkciji *humorističkog* efekta jer se pomoću djelovanja refleksije stvaraju i razvijaju specifične suprotnosti koje omogućuju nastajanje *humorističnog* efekta (koje se, pak, od komičnog razlikuje u tome što posjeduje namjeru, želju ili samu mogućnost djelovanja, za razliku od komičnog koje se ostvaruje samo kao (iskrivljeni) odraz, svojevrsna naglašena kopija), odnosno, kako Pirandello objašnjava (2001:611), upravo *djelovanje refleksije* osigurava *da se taj osjećaj suprotnoga rađa, te da se rađa iz posebnog djelovanja pri prvotnom osmišljavanju takvih* [humorističkih] *umjetničkih djela*. Pitanja refleksije, humorizma i razlike komičkog i

onemogućeno, „sabotirano“ od strane samog autora, zbog očiglednog nastojanja, koje gotovo dosljedno ne samo traži u svojim teorijskim promišljanjima nego i ostvaruje u svojim dramskim tekstovima, da se odupre pirandelističkom *otvorenom kraju*, stoga *Gabrijelovo lice*, kao i većinu svojih dramskih tekstova, „dovodi do kraja“, odnosno jasno i nedvojbeno završava dramsku radnju, dramskim postupcima, koji su nažalost kao i u većini ostalih slučajeva u dramskim tekstovima u kojima se spomenuti proces događa, nejasno motivirani i površni, objašnjavajući rasplete dramskih situacija i sukobe dramskih likova.

Iako sam autor dramske tekstove *Gabrijelovo lice* i *Misteriozni Kamić* proglašava antipirandelističkim[330], u čemu mu se pridružuju neki kritičari ovih dramskih tekstova[331], bez obzira na svoje izrazito antipirandelističke završetke, dramski tekstovi *Gbrijelovo lice* i *Misteriozni Kamić* projiciraju brojna egzemplarna pirandelistička obilježja, a njihovi gotovo svi dramski elementi (od osnovne dramske ideje, tematsko-motivskog plana, specifičnog razvijanja fabularnih postavki dramske radnje do prikaza likova, njihovih karakternih osobina, nesporazuma i sukoba među njima te prostorno-vremenskih koordinata u kojima se ostvaruju) sadrže izražena pirandelistička svojstva, ponovno potvrđujući autor prepoznatljiv *antipirandelovski pirandelizam*[332].

Gabrijelovo lice sastoji se od triju dramski konvencionalnih činova koji su podijeljeni prizorima u kojima se, pak, radnja izmjenjuje relativno logičkim i uzročno-posljedičnim smjenjivanjem dijelova fabularne linije, uz povremene ekspresionističke nedramatske ekskurze. Na spoj tradicionalno dramskih, na trenutke verističkih s ekspresionističkim dramskim obilježjima slično je zapravo konceptu dramskog pisma kakvog vidimo i u Pirandellovim dramskim tekstovima, koji na planu izraza često poštuju određena načela klasičnog dramskog ustroja, emitirajući ponekad čak i naturalističke dramske signale. Svojevrstan spoj realističko-naturalističkih i ekspresionističkih obilježja prisutan je i u nekim

humorističkog efekta posebno će se objasniti u dijelu rada vezanog uz obilježja teorijsko-dramskog stvaralaštva Luigija Pirandella i osvrta o pirandelističkog dramskog poetici.

[330] Kako Čale (1995:27) navodi, *bojeći se da ga ne uvrste u „pirandelomaniste“ osjetio je potrebu da naglasi kako je dramom „Gabrijelovo lice“ reagirao na „Henrika IV.“, a u „Misterioznom Kamiću“ (...) obradio je motiv drame „Ona kojom me ti držiš“ opet s negativnim stavom prema pirandelizmu*.

[331] Usp. Hećimović (1976) i Jelčić (1997).

[332] Ili kao što Čale (1997:188) opaža, Kulundžić neprestano *kritizira Pirandella, ali se ne može nasititi njegovih motiva*.

drugim dramskim elementima, poput obilježja didaskalija, koje su u svojoj opisnoj funkciji uglavnom izrazito naturalističke, dok u funkciji izravnih uputa posjeduju više ekspresionističke signale, zatim govora likova, koji zadržavaju komunikativnu funkciju i uzročno-posljedičnu, logičku vezu među sadržajem koji prenose, kao i kod opisa prostora, odnosno mjesta radnje, koji, kao i kod Pirandellovih dramskih tekstova kod kojih ne dolazi do ekstremnih slučajeva brisanja granica prostora, održavaju konkretan, stvarni prostor radnje, često realistički prikazan. Slična obilježja posjeduje i vremenska koncepcija u tekstu, koja zadržava linearnost vremenskog protjecanja dramske radnje, stabilnu vremensku dimenziju konstruiranu objektivnom vremenskom kronologijom i progresivnom izmjenom vremena te izostankom simultanosti zbivanja u istom vremenskom odjeljku, osim u izoliranim, digresijskim dijelovima dramske radnje u kojima, najčešće, središnji lik upada u psihološke krize i identitetna previranja kojih se pokušava osloboditi fleshbackovskim skokovima u prošlost.

Spoj realističkih i ekspresionističkih poetičkih signala, u određenoj je mjeri, izazvan neospornim pirandelističkim utjecajima te tipičnim Pirandellovim postupcima i motivskim sugestijama koje autor koristi, a koji se najsnažnije očituju u idejnoj i tematsko-motivskoj domeni dramskog teksta. Ti se postupci u *Gabrijelovu licu* očituju kroz sedam reprezentativnih pirandelističkih tematsko-motivskih sugestija koje usmjeravaju tijek dramske radnje i utječu na doživljaj likova i njihove međusobne odnose. Njihovo ostvarenje u tekstu prisutno je kroz cjelokupno trajanje dramske radnje i često se preklapa jedno s drugim. Temeljni pirandelovski motiv, motiv *prerušavanja* ili *pretvaranja* lik(ov)a, prikazivanja njegovih karakternih crta i osobina ličnosti *drukčijima* no jesu, povezan je i s izvornom tendencijom komedije kao dramskog žanra, tendencijom postizanja komičnog efekta, posebno na način talijanske komedije dell'arte[333], koja je i samom Pirandellu poslužila kao izvor tematsko-motivskih sugestija i modela za konstrukciju određenih tipova likova, odnosno određenih elemenata njihovih karakternih crta. Ta je motivska sugestija u *Gabrijelovu licu* posebno naglašena i u velike prikazana u potpunosti u pirandelističkom *duhu*. „Izvorno“ pirandelistički djeluje i motiv zabune, jedan od Pirandellovih najdražih i u njegovim dramskim tekstovima najčešće korištenih motiva, koji se semantički veže uz prethodni motiv pojačavajući komični efekt prisutan podjednako u komedijama situacije i komedijama lika.

[333] Williams (1979:180) naglašava kako Pirandellovi likovi *svoje osnovne komične* postavke crpe iz likova komedije dell'arte koja je *bitan elemenat Pirandelovog dramskog metoda*.

Sljedeći je motiv prevare, varke, namjerne ili slučajne, kojoj je cilj razotkrivanje *iluzije stvarnosti*[334], odnosno uspostavljanje „prave“ istine, kojoj su u svom cjelokupnom dramskom stvaralaštvu podjednako bili opsjednuti i Kulundžić i Pirandello.

U *Gabrijelovu licu* primjetno su upotrjebljeni i neki drugi, značajni pirandelistički motivi, poput, za Pirandella vrlo važnog, motiva *udvajanja*[335], ili u slučaju naslovnog lika, *utrostručavanja*, koje se u *Gabrijelovu licu* isprepliće gotovo jednako premreženo, na trenutke zbunjujuće i nerijetko pomalo kaotično[336], kao i kod Pirandella. Znakovit je i motiv maske, još jednog često korištenog motiva i postupka u izgradnji likova u brojnim Pirandellovim dramskim tekstovima, kojim Kulundžić, po uzoru na Pirandella, „priziva“ i dodatno naglašava iluzornost[337] ne samo *konkretne* stvarnosti, nego i *prikazane* stvarnosti, kao i *stvarnosti* samih likova te koja kod likova aktivira područja podsvijesti najčešće im služeći ili za *prikrivanje* „stvarne“ slike ili *bijeg od* iluzije, odnosno *u* iluziju. U izgradnji likova, Kulundžić je koristio i čest pirandelistički motiv *krize*, naglašavanje psihološke, odnosno identitetne krize subjekta, identitetno previranja likova uslijed njihove nemogućnosti utvrđivanja vlastitih sigurnih i čvrstih identitetnih odrednica, čime pojedinac gubi *jasnu sliku od* sebi[338], kao i motiv *iznenađenja*, čest pirandelistički motiv kojim se pojačavaju motivi prerušavanja, zabune i

---

[334] Selenić (1979:111) ustvrđuje kako je Pirandello *ekstremno idealistički toj stvarnosti suprotstavio iluziju, fikciju koju će u svom dramskom stvaralaštvu predstavljati kao jedinu stvarnost, realniju od one koja nas okružuje i vara svojom prividnom nedvosmislenošću*. Kulundžić to radi podjednako naglašeno i u *Gabrijelovu licu* i u *Misterioznom Kamiću* do pred kraj dramske radnje, kada u oba teksta, na svoj specifičan način, napušta dramsku iluziju osuđujući ju kao prevaru i iznosi „pravu“ istinu nudeći, ipak svoju vlastitu, verziju stvarnosti.

[335] Čale Feldman Pirandellov princip *udvajanja* dovodi u vezu s *područjem imaginacije* koje se reprezentira u njegovim dramskim tekstovima, iz čega se izvodi zaključak kako Pirandello *simboličkim* „zahvatima“ zapravo anticipira, preciznije rečeno „proizvodi“ samu dramsku iluziju. Čale Feldman (2012:215) objašnjava da je Pirandello n*ametnuvši udvajanje i zrcaljenje kao načelo koje upravlja dramaturškom logikom (...) samo dramaturško umijeće smjestio u područje što će ga Lacanova psihoanaliza kasnije nazvati predsimboličkim, područjem imaginacije*.

[336] Prema Čale (1997:181), *u „Gabrijelovu licu“ pojava amnezije, lažnog ludila i glume, ne koncentriraju se u jednoj, nego se dijele na tri osobe, kojima Kulundžić žonglira na manje ili više virtuozan način*.

[337] Prema Manonniju (2008:191), *maska se ne predstavlja kao nešto drugo doli ono što jest, ali ima moć prizvati fantastične slike. Maska vuka nas ne plaši poput vuka, već putem slike vuka koju nosimo u sebi*.

[338] I Čale (2004:54) sugerira kako se Kulundžić u *Gabrijelovu licu poslužio* pirandelističkim motivima *amnezije kao posljedice prvoga svjetskog rata, odricanja lika od vlastitog prethodnog identiteta i neporepoznatljivg ludog dvojnika kao „prave“ tražene osobe*.

udvajanja, odnosno koji služi produbljivanju iluzije kod likova, ali i kod gledatelja, odnosno čitatelja[339].

Dramska radnja započinje *pred podne* u prototipnom ekspresionističkom okružju, *čekaonici u modernom sanatoriju za psihopate*, koja je minimalistički uređena i čiji *izrazito bijeli zidovi* aludiraju kontrast „utočišta“, koje će se pokazati presudnom metaforom za „normalno“ funkcioniranje *pravog* Gabrijela, u odnosu na „prljavštinu“ svijeta koja se nadzire kroz prozore čekaonice, koji, pak, posjeduju izuzetno simboličko značenje; *pravom* Gabrijelu predstavljaju „obrambenu“ liniju između „slobode“ života u sanatoriju i „zatvora“ izvan njega, dok „ostalim Gabrijelima“ simboliziraju suprotno. Svojevrstan zaplet dramske radnje pomalo nesvojstveno Kulundžiću, zapravo započinje prvim replikama u kojima dijalog vode čovjek koji dolazi u sanatorij po imenu Urban i pomoćni radnik u sanatoriju. Naime, Urban pokazuje radniku svoju sliku ispod koje piše ime *Gabrijel Milin*, na što se radnik začudi i pomalo uznemiri govoreći da se u sanatoriju već nalazi pacijent pod tim imenom, ali da nimalo ne sliči Urbanu, na što se Urban poprilično uznemiri i njihov dijalog prerasta u viku i nervozu koju, pak, pokušava smiriti groteskna i parodijska pojava doktora, koji *deset godina nije izlazio iz sanatorija* i koji sam djeluje poput pacijenta psihijatrijske ustanove. Doktor tvrdi da Gabrijel *nema lice* i da se nalazi *pod maskom* jer ne zna tko je i ne želi da se vidi kako izgleda niti da ga itko drugi vidi, a doktorove riječi kod Urbana izazivaju psihički slom i bolničar ga odvozi u jednu od soba. Osim paradigmatskog pirandelističkog ispreplitanja uloga, odnosno udvostručavanja likova, uvodni nam prizori iznose i tipičnu pirandelističku, ali i ekspresionističku postavku o nestalnosti identiteta, odnosno nemogućnosti utvrđivanja jasnog identiteta pojedinca. Jasne i precizno određene karakterne osobine i osnovna identitetna obilježja lika samo su privid, odnosno iluzija[340] koju ostali ili sam lik projiciraju.

Radnja se nastavlja kada Urban dolazi pred doktora buncajući u pomahnitalom stanju nesuvisle izjave od kojih se razabire jedino da je on „pravi“ Gabrijel. Od tog trenutka počinje kaotičan razgovor Urbana i doktora u kojem je teško razabrati stvarnost od iluzije s obzirom da se Urban na trenutke ponaša kao on sam, a na trenutke kao Gabrijel te je nejasno glumi li

[339] Matković pronalazi još jednu značajnu Kulundžićevu upotrebu motiva iznenađenja. Naime, Matković (1992:163) iznosi sljedeći zaključak: *Smatrajući iznenađenje konstitucionim elementom suvremene dramatike, Kulundžić se njime dobrano služio: iznenađenjem razara ne samo kanone u njegovo vrijeme neprikosnovenih kazališnih navika i konvencija, nego i krhko tkivo svojih vlastitih scenskih konstrukcija*.

[340] Koja se prema Manonniju (2008:199) ostvaruje upravo *posredstvom uloge i prerušavanja*.

samo ulogu, odnosno je li njegovo ponašanje *stvarno* i ako jest je li on Urban ili Gabrijel. Konfuziji i zbrci dodatno pomaže i kaotični doktor koji je i sam psihički rastrojen i koji Urbana na tren oslovljava njegovim imenom, a na tren imenom Gabrijel, nejasno radi li to svjesno i nesvjesno, odnosno radi li to kao dio medicinskog pregleda da ustanovi stvarno psihičko stanje Urbana ili se i njemu „miješaju" razine stvarnosti. U trenutku kada Urban uspijeva, ili se to samo tako čini, uvjeriti doktora da je on Gabrijel Milin, a doktor ga oslovljava tim imenom, u radnju „ulazi" nova razina stvarnosti, a u ordinaciju ulazi „pravi" Gabrijel, noseći bijelu, gumenu masku na licu[341]. Gabrijel unosi dodatno pomutnju govoreći doktoru kako Urban nosi njegovo *staro lice* koje on više ne želi i kako on može slobodno *postati Gabrijel*. Zaplet i još naglašeniju napetost radnje i situacija s likovima pojačava dolazak Vlahe Milina, Gabrijelova oca, i njegove zaručnice Irine, koji u Urbanu prepoznaju Gabrijela. Urban tada, s vidljivom nelagodom, „vraćen u stvarnost", priznaje doktoru da je on zapravo preuzeo ulogu svog brata koji se zvao Urban kojem je fizički sličan, a koji je, pak, fizički sličan pravom Gabrijelu. U jednom od najnaglašenijih Kulundžićevih primjera prerušavanja likova, u maniri komedije dell'arte, i pirandelističkih udvajanja likova, izvedenih gotovo u kvalitativnom i estetskom smislu na razini samog Pirandella, rastrojeni doktor predloži „Urbanu" da nastavi „glumiti" Gabrijela jer će mu tako pomoći da se i on „vrati u stvarnost" iz svoje *izgubljenosti*. No svojevrsni obrat nastaje kada Irina, nakon što nasamo razgovara s „lažnim" Urbanom koji se pretvara da je Gabrijel, shvati da to nije njezin zaručnik pa doktor, želeći da se pravi Gabrijel do kraja oporavi, zamoli pravog Urbana, koji se iznenada pojavljuje, da preuzme ulogu Gabrijela i smiri Irinu. Vrhunac radnje prvog čina odvija se u posljednjem prizoru u kojem se na sceni pojavljuju „sva tri Gabrijela", pravi

[341] U *Gabrijelovu licu,* lice je provodni motiv dramskog teksta i osnovni element identifikacije subjekta, snažnije od samog imena, koje je u ovom slučaju osnovni faktor zabune i varke. Koristeći te postupke Kulundžić se očigledno referira na Pirandellove dramske tekstove *Henrik IV.* (Usp. Čale, (1995), Hećimović, (1979)) i, vrlo vjerojatno, *Gospođa Morli, jedna i dvije*, u kojima Pirandello koristi gotovo identičan postupak i proizvodi gotovo identičan efekt, no kod Pirandella temeljna namjera nije otkriti *pravu* istinu nego postići, kako Marinković (2008:150) sugerira *grotesknost i humorizam, koji proizlaze iz relativizma ličnosti i stvarnosti, koju ličnost prihvaća kao zbilju dok je ona za sve ostale iluzija* – D'Amico (1972:485) još snažnije potencira *iluziju likova* kada objašnjava da se u *Henriku IV. ne samo pokazuje kako svako ljudsko biće živi od iluzije nego se poriče i stalnost te iluzije. I iluzija se iz sata u sat, iz trena u tren mijenja; i onaj tko se pokušao oslanjati na tu iluziju zapravo se nalazi samo pred neprestanim pojavljivanjem i iščezavanjem nepostojanih i ispraznih sjena*, dok je Kulundžiću osnovna ideja, što je ujedno i jedna od osnovnih značajni njegove dramske poetike, pronalaženje „konačne" i „stvarne" istine, a *dilema o istini*, kako Hećimović (1976:462) sugerira, *je ustvari vezana uz Kulundžićev antipirandelistički stav*.

Gabrijel, pravi Urban i njegov brat, i sva trojica reflektiraju određene karakterne osobine i identitetna svojstva pravog Gabrijela[342].

Drugi čin započinje iste večeri u psihijatrijskoj ordinaciji, u koju ulazi Irena tražeći Gabrijela na što joj radnik odgovara da *Gabrijela nitko nikada nije vidio*[343], otkrivajući kako čovjek s bijelom maskom samo glumi da je lud[344]. Irina ipak sreće Gabrijela, odnosno „lažnog“ Urbana, koji ju nagovara da se vjenčaju. Nesigurna jer mu ne prepoznaje glas, Irina govori da je *do ovoga časa mislila, da na licu čovječjem stoji zapisana istina njegove ličnosti*[345], a nakon što se „lažni“ Urban uvjeri da Irinu neće moći prevariti, odlazi do Gabrijelova oca Vlahe nagovarajući ga da što prije odu iz bolnice. Od ovoga trenutka započinje vrhunac komičnih *pretvaranja*, „prepoznavanja“ i ispreplitanja motiva zabune i varke sa stvarnim, istinitim navodima likova. Irina se sukobljava s pravim Urbanom, zamijenivši ga sa „svojim“ Gabrijelom jer lažnog Urbana naziva bratom, koji mu zapravo je brat, a doktor se na njega ljuti jer svoju ulogu „pravog“ Gabrijela ne glumi vjerodostojno. U brzoj izmjeni prizora tipičnoj za ovakav tip komedije, dolazi do vrhunca drugog čina kada bolnički radnik oblači pravog Gabrijela u vojnu odoru pravog Urbana što doktora dovodi do ruba psihičke rastrojenosti koja završava u psihičkom slomu nakon što doktor čuje kako pravi Gabrijel prizna Irini tko je te kako se on samo pretvarao da je lud i kako ju sada mora ostaviti zauvijek. Irina mu skida masku, vidi mu pravo lice i govori mu da ga voli i da će ga uvijek voljeti.

Treći čin započinje sljedećeg jutra u istom prostoru, čime autor postiže netipično i za svoju dramatiku, ali i za ekspresionističku poetiku kao i za žanr komedije, Aristotelovo jedinstvo vremena, prostora i dramske radnje. Izmjena prizora u posljednjem se činu odvija iznimno brzo, tipično komediografski, prateći komične i pirandelističke postavke na kojima počiva od svog početka, do pred sam kraj. Vlaho dolazi kod doktora govoreći mu da je pronašao svog pravog sina, misleći pri tom na lažnog Urbana *kojeg je uvijek htio* vidjevši kako njegov sin, odnosno lažni Urban, troši novac na pijanstvo i raskalašen život, uživa u životu i poput njega

[342] Potvrđujući činjenicu da *prije nego što narušava identitet, drugost ga stvara. Identitet se sam po sebi sastoji od drugosti*. (Čale-Čale Feldman, 2008:253)

[343] Kulundžić (1928b:59).

[344] Paradoksalna izjava bolničkog radnika zapravo je indeks *prepoznavanja*, jednog od osnovnih postupaka u komediji kojim se ostvaruju uvjeti za početak raspleta dramske radnje koji uskoro slijedi.

[345] Kulundžić (1928b:61).

ima *slavensku dušu*. Ovo je mjesto intrigantno jer ne postoje jasne indicije je li Vlaho u lažnom Urbanu prepoznao pravog Gabrijela, koji se godinama promijenio poprimivši osobine koje se Vlahi sviđaju ili je pak shvatio da to nije pravi Gabrijel, njegov sin, ali mu se ta *verzija* Gabrijela ipak više sviđa. Završni prizori gotovo su preslika Pirandella, vjerna kopija prizora iz *Šest osoba traži autora*, u kojima doktor konfrontira Vlaha s pravim Gabrijelom koji mu pomoću samo njima znanih signala daje do znanja da je on doista njegov sin, ali da mu još uvijek zamjera što se svojim razvratnim životom uzrokovao smrt njegove majke, a potpuno pomahnitali doktor slavodobitno ustvrđuje da su *pale tri maske: jedna s Gabrijelova lica, druga s Vulićeva* [pravi Urban] *razbora, a treća s Urbanova* [lažni Urban] *nepoštenja*[346]. U posljednjem prizoru, pak, Kulundžić napušta pirandelistički obrazac, zadržavajući svoj, karakteristični postupak završavanja dramske radnje u kojem objašnjava sve završne događaje i situacije, pomiruje dramske likove i donosi konačnu, „pravu“ istinu. Gabrijel napokon skida masku, priznajući da mu je u ratu granata uništila lice, koje je doktor uspio sanirati, ali da ga je do sada bilo strah pogledati kako izgleda. Irina ga konačno prepoznaje i jedno drugom padaju u zagrljaj, kojemu se pridružuju Gabrijelov otac Vlaho govoreći kako ga je i on prepoznao po majčinim očima koje ima. Trojac odlazi sretan, a razdragani doktor otpušta oporavljenog pravog Urbana i njegova brata kojem je sve oprošteno.

Likovi u dramskom tekstu *Gabrijelovo lice* posjeduju ustroj i karakterizaciju tipičnu za ekspresionističke likove, no njihova je uloga i funkcija u tekstu u potpunosti vezana uz pirandelističke dramske postupke u kojima sudjeluju, odnosno koji ih obuhvaćaju. Nalazeći se u spektru između figuralnog i tipskog prikaza, njihova pojavnost, unutrašnje psihološke karakteristike i identitetne označnice koje posjeduju, odnosno ne posjeduju, odražavaju tipične ekspresionističke odlike poput ironijskog i grotesknog prikaza, usamljenosti i bespomoćnosti, nemogućnosti djelovanja i ostvarivanja odnosa, bunila i ludila u koje upadaju, koja su često rezultat percepcije života uzrokovane podsviješću ili iluzijom, a svi su koncipirani u potpunosti statički i jednodimenzionalno. No osim sličnih ekspresionističkih obilježja koja dijele, njihovo je značajno zajedničko obilježje i uloga u proizvodnji i održavanju pirandelističkih svojstava u tekstu u kojima svi sudjeluju. Svi su oni, naime, zaslužni za pirandelističku *igru* prerušavanja i prepoznavanja naslovnog, glavnog aktera i svi u određenoj mjeri pridonose izgradnji komično-pirandelističkog duha dramskog teksta. Njihova je funkcija neodvojiva od procesa nastajanja, izgradnje i održavanja pirandelističkih

[346] Kulundžić (1928b:167).

motivskih sugestija, poput spomenutih motiva prerušavanja i prepoznavanja, ali i varke, zabune, korištenja doslovne i metaforičke maske, krize identiteta, pojave iznenađenja kao ključnog faktora komičnih, ali i pirandelističkih obrata u radnji i slično, na kojima, pak, počiva dramski tekst. Poput mnogih likova komedije, a što je također i nerijetka pojava kod Pirandellovih likova, funkcija likova u *Gabrijelovu licu* često je svedena na glumu, odnosno preuzimanje određene, često unaprijed zadane uloge[347]. Dramski tekst *Gabrijelovo lice* postaje tako *antipirandelističko-pirandelistički* dramski tekst *čovekove svesti, tragedije o neuhvatljivosti realnosti*, (Selenić, 1979:118) a naslovni lik Gabrijel (p)ostaje malo manje ironična i značajno manje tragična, ali i karakterno i identitetno slabija *kopija* Henrika IV. ili gospođe Morli.

[347] Takva se funkcija likova može primijetiti i u ekspresionističkim dramskim tekstovima, stoga Williams (1979:187), dovodeći Pirandella u vezu e ekspresionizmom s pravom konstatira da su za Pirandellove likove bili važni *zabluda, gubitak identiteta, svođenje ličnosti na ulogu, a društva na kolektivnu glumu*.

4.11. Misteriozni Kamić

Dramski tekst *Misteriozni Kamić* objavljen je 1928. godine, a premijerno izveden godinu dana poslije u Narodnom pozorištu u Beogradu i uz dramski tekst *Gabrijelovo lice*, prema malobrojnim kritičarskim prikazima[348], ubraja se u najizraženije autorove antipirandelističke tekstove[349]. No, baš poput osnovnih postupaka koje autor koristi u svom dramskom tekstu *Gabrijelovo lice*, kako je prikazano, i u *Misterioznom Kamiću* dolazi do konstantnog ispreplitanja pirandelističkih dramskih postupaka s autorovim antipirandelističkim svjetonazorom pa se na trenutke čini kako Kulundžić određene dramske elemente, gotovo namjerno, postavlja da djeluju samo kao suprotnost Pirandellovim dramskim zahtjevima, dok u drugim trenucima dolazi do jasnog preuzimanja, gotovo *zrcalne preslike* određenih pirandelističkih dramskih rješenja. Poput Pirandella, kod kojeg se takva pojava javlja u mnogih dramskim tekstovima pogotovo onim koji su nastali na temelju njegovih novela i kraćih pripovijetki ili ostalih proznih *skica*, i Kulundžić je, navodi Matkoviću (1992:163), *služeći se obilato realnim životnim podacima, koje je često ogolio do informacije,* [njih] *podvrgavao zahtjevima, ritmu i svim preraznim mogućnostima scene, stvarajući tim postupkom osebujni svijet svoje dramaturgije*. Potvrda da se Kulundžić služio stvarnim izvorima kao obrisima ideje, odnosno svojevrsnim konceptom za svoj dramski tekst, nalazi se već u podnaslovu dramskog teksta koji sugerira kako se u *Misterioznom Kamiću* radi o dramskom preuzimanju, dramskoj adaptaciji *novinskog reporta*, u kojoj autor donosi nužno fikcionalni prikaz stvarne priče posredovane novinskim prikazom.

[348] Usp. Hećimović (1976), Jelčić (1997), Senker (2000).

[349] Zaključci o „stvarnim“ antipirandelističkim nastojanjima, odnosno dojmu koji dramski tekst *Misteriozni Kamić* polučuje u odnosu na Pirandellovu dramsku koncepciju, mogu se gotovo u cijelosti preslikati iz zaključaka koji se nameću u dramskom tekstu *Gabrijelovo lice*. Naime, kao što će biti prikazano, kao i u *Gabrijelovu licu*, i u *Misterioznom* se *Kamiću* javljaju ambivalentni zaključci kada je u pitanju korištenje pirandelističkih postupaka i, poput *Gabrijelova lica* i *Misterioznog Kamića* prije bi valjalo proglasiti specifičnim Kulundžićevim *antipirandelističko pirandelističkim* dramskim tekstom, nego a priori antipirandelističkim. Iako ga u kasnijem prikazu (usp. 1976) naziva isključivo antipirandelističkim, i Hećimović (1968:208) je bio na tragu autentičnog i nikako rigidnog Kulundžićeva odnosa prema Pirandellu i pirandelističkim dramskim postavkama kada iznosi svoje zapažanje kako je *osnovno pitanje: je li „Misteriozni Kamić“ antiteza pirandelizmu ili je, naprotiv, dramatizacija novinskog reporta napisana pod Pirandellovim utjecajem.* Slično osnovnoj tezi ovoga izlaganja, Hećimović (1968:208) objašnjava da je *očito* kako *je Kulundžić to djelo usmjerio protiv nekih postavki pirandelizma, ali je isto tako očito i to da taj tekst Kulundžić nikad ne bi napisao da se nije upoznao s osnovnim načelima Pirandellove dramaturgije, koju on, napokon, pokušava samo djelomice pobiti*.

Osim te obavijesti koju podnaslovna sugestija donosi, u podnaslovu dramskog teksta, kojemu je puni naziv *Dramatizacija novinskog reporta u 11 slika*, iščitava se zaključak kako *Misteriozni Kamić* posjeduje tipičnu, paradigmatsku ekspresionističku kompoziciju i potencira ekspresionistički dojam. Neobična i za raniju dramu netipična žanrovska, načelno i stilska, određenja jedno su od osnovnih obilježja ekspresionističkih dramskih tekstova, a u tom je kontekstu žanrovsko, i djelomično stilsko, određenje dramskog teksta *Misteriozni Kamić* kao *dramatizacije novinskog reporta* jedan od najoriginalnijih i ekspresionističko najautentičnijih imenovanja dramskog teksta ne samo u okviru hrvatske ekspresionističke dramaturgije, nego i ekspresionističke dramaturgije u cijelosti. *Misteriozni* je *Kamić* podijeljen u 11 slika, što također snažno simbolizira ekspresionistička kompozicijska načela po kojima je dramska *slika* često osnovna kompozicijska jedinica, u nekim primjerima ekvivalent dramskog čina, u nekima djeluje poput, manje ili više homogenoj, skupa dramskih scena, dok u nekim primjerima ima približno izrazno i/ili sadržajno značenje dramskih prizora.

Dramske slike *Misterioznog Kamića* obilježava s jedne strane njihov ekspresionističko-pirandelistički karakter kada je u pitanju sadržajna komponenta dramske radnje i prikaz likova i njihovih međusobnih odnosa i sukoba, kao i tendencija protjecanja dramske radnje unutar slika koja u najvećoj mjeri počiva na ekspresionističkom postupku *akcije*, odnosno sličnom pirandelističkom postupku koji također naglašava akciju, a kojim je Pirandello u svojim dramskim tekstovima izražavao slobodan, nesputavajući odnos svojih dramskih likova prema elementima dramske radnje ili dramskoj radnji u cjelini, vjerujući, kako i Harwood (1998:353) primjećuje, *da likovi u drami ne treba da budu robovi zapleta i namera autora, već slobodni da izraze svoje individualne prirode, što će ih na kraju navesti na ono što je on nazivao specifičnim akcijama*, dok s druge strane dramske slike u *Misterioznom Kamiću*, u kontekstu formalnih obilježja poput didaskalija, replika likova i, u najvećoj mjeri, prostornih i vremenskih obilježja u tekstu, prezentiraju realistička, mjestimice čak i naturalistička svojstva, što još jednom potvrđuje svojevrsnu hibridnost, ispreplitanje stereotipno ekspresionističkih s realističkim i naturalističkim elementima, koja se nerijetko pojavljuje u ekspresionističkim dramskim tekstovima i također je specifična ne samo za Kulundžićeve ekspresionističke dramske tekstove nego i za značajan broj dramskih tekstova hrvatskog dramskog ekspresionizma.

Tematsko-motivski plan *Misterioznog Kamića* izgrađen je od sličnog spoja ekspresionističkih i pirandelističkih motivskih sugestija kao i dramski tekst *Gbrijelovo lice.* U *Misterioznom Kamiću* ponovno je naglasak na *pretvaranju,* odnosno *prerušavanju* lik(ov)a, no drukčija je osnovna ideja koja stoji iza tih postupaka, odnosno nakana likova zbog kojeg ga provode. Dok je u *Gabrijelovu licu* osnovna ideja osviještenje „prave“ stvarnosti, u *Misterioznom Kamiću* osnovna ideja teksta leži u osviještenju „prave“ istine, odnosno ostvarenju *istinitosti,* dok je u *Gabrijelovu licu* temeljna nakana prerušavanja i pretvaranja skrivanje, odnosno bijeg od „lažne“ stvarnosti, u *Misterioznom* je *Kamiću* nakana spomenutih postupaka otkrivanje istine u onoj stvarnosti u kojoj se lik(ovi) najbolje osjećaju, odnosno snalaze. Snažna pirandelistička motivska sugestija koja signalizira motiv zabune u *Gabrijelovu* je *licu* najčešće vezana uz postupak proizvodnje komičnog efekta, dok je u *Misterioznom Kamiću* njezina uloga znatno važnija jer upravo pomoću zabune *dvojnici* koji „utjelovljuju“ Kamića režiraju svoju *igru*, a motiv zabune uvelike je zaslužan ne samo za zaplet dramske radnje, koji proizvodi spomenuta „režirana igra“, nego i za rasplet koji se odvija kada se više likova pokuša „isplesti“ iz igre u koju su, prisilno ili dragovoljno, „upleteni“. Motiv zabune usko je vezan i uz još jedan snažan pirandelistički motiv, prevare, odnosno varke, koji u ovom tekstu djeluje slično kao i u prethodnom spomenutom i koji i ovdje sudjeluje u procesu prvo uspostavljanja onda i razotkrivanja iluzije.

Značajan je i motiv maske koje je u ovom tekstu izražajniji jer se istovremeno odnosi na dvojicu likova utjelovljenima u jednom, odnosno koje u određenom trenutku predstavlja jedan, Kamić i „sebe“ i Brujca, Brujac i „sebe“ i Kamića, a koji se *transmitira* s jednog *prestavljanja* na drugo. Naime, u početku i jedan i drugi lik svojim suprugama *prezentiraju* onog drugog noseći, metaforičku, masku drugoga, dok kasnije svojim suprugama *prezentiraju* masku „sebe“, preuzimajući identitet drugoga, dodatno naglašavajući već snažno prisutnu iluziju[350]. Kao i u *Gabrijelovu licu* i u *Misterioznom Kamiću* važnu ulogu ima motiv *udvajanja*, koji se u ovom tekstu djelomično razlikuje jer mu je prvenstveno funkcija naglašavanje uloge maske u prikazu lik(ov)a, odnosno prema potrebi, snažnija kamuflaža ili lakše prepoznavanje konkretnog identiteta kojeg lik u određenom trenutku posjeduje, tako da motivom udvajanja dvojnik ne postaje „kradljivac“ identiteta, nego *antropomorfna figura*

[350] *Zamjenom maski*, odnosno svojevrsnim prenošenjem simboličke maske s jednog lika na drugi, odnosno prelaska s prikazivanja lika jednim identitetom na prikaz istog lika koji dragovoljno preuzima drugi identitet, Kulundžić vješto i u potpunosti predstavlja Pirandellov *sukob između „života“ i „maske“* koji je, prema Williamsu (1979:185), prije svega *pozorišna iluzija*.

ponavljanja[351]. Motiv udvajanja likova, odnosno identiteta povezan je u *Misterioznom Kamiću* s motivom ljubavi. Naime, dvojica likova, Kamić i Brujac, udvajat će i transmitirati vlastiti identitet s identitetom onog drugog i preuzimati karakterne osobine određenog identiteta namjerno ili slučajno proizvodeći pomutnju ili, pak, pokušavajući slati tajne signale, u najvećoj mjeri, kako će se na kraju ispostaviti, zbog ljubavi, prema svojim, odnosno *dvojnikovim* suprugama. U tim će ljubavnim nastojanjima obojica, ovisno o situaciji, pokušati izboriti za prevlast *vlastitog* identiteta ili, pak, preuzimajući osobine onog drugog, suprotnog i na trenutke suprotstavljenog identiteta[352]. Takvi će trenuci i dramske situacije u kojima se odvijaju, u najvećoj mjeri proizvoditi efekt komičnoga, u određenog mjeri čak potencijalno pirandelistički humorističnoga, slično efektnog i sa sličnim potencijalom za ostvarivanje kao u *Gabrijelovu licu*, ali drukčijeg karaktera. Naime, humoristično se u *Gabrijelovu licu*, kako je prikazano, rađalo iz početnog komičnog, postupno, djelovanjem Pirandellova omiljenog postupka, stvaranja refleksije, proizvodeći *humoristično komičan* efekt, dok se u *Misterioznom Kamiću* humoristično, u određenoj mjeri, rađa iz relativno tragičnih okolnosti, stvarajući ne refleksiju nego tragikomičnu, ili kulundžićevski rečeno *komi-tragičnu*, podlogu na kojoj se humoristično transformira u spomenuto tragikomično, odnosno proizvodi *humoristično tragikomičan* efekt[353], koji na kraju, autorovim eksplicitnim odbacivanjem svih pirandelističkih postupaka i aluzija, završava ipak sretno, ili preciznije uređeno, odnosno do kraja objašnjeno.

Dramska radnja započinje *početkom marta 1924.* uvodnom slikom koja se odvijana groblju, u kojoj neki čovjek krade vazu s groba, a čovjeka „prepozna“ invalid u kolicima koji ga oslovljava imenom *Kamić* tvrdeći da je on njegov ratni suborac. Kamić negira da je to on, a nepovezan i fragmentaran dijalog koji vodi s invalidom prekida dolazak grobara koji optužuje Kamića za krađu vaze i prijeti pozivanjem policije. Kamić se tada počne pretvarati da je nijem, a zatim i da je psihički nestabilan pa grobar pozove osoblje psihijatrijske bolnice

[351] Usp. Čale-Čale Feldman (2008:15).

[352] Kod Kulundžića, kao i, prema Čale (1997:188), kod Pirandella, *„gledati“ znači nadasve ne praviti se slijepim pred protuslovljem i mijenom koja neprestano unakazuje naše deduktivne konstrukcije, ali istodobno raznovrsnim i na jedno nesvodljivim čini ljudsko postojanje; znači gledati sebe u različitosti drugoga, usuditi se usporediti s drugim*.

[353] Williams (1979:186) konstatira kako *u Pirandellovoj drami uvek postoji potencijalno tragična situacija, u krugu komedije iluzije*. Upravo se ta osobina Pirandellovih dramskih tekstova ostvaruje u *Misterioznom Kamiću*, a prisutna je i u nekim drugim Kulundžićevim dramskim tekstovima i nerijetko je jednako, ako ne i u većoj mjeri, izražena u njegovim dramskim tekstovima.

koje ga odvodi. Radnja iz početne slike u kojoj se predstavljaju motivi zabune i varke te sumnje u mogućnost prerušavanja, odnosno pretvaranja lika nastavlja se nakon većeg vremenskog odmaka, u *drugoj polovici novembra* iste godine slikom u kojem vidimo paralelnu radnju koja se, pak, odvija u obiteljskoj kući Kamića, u *salonu kod direktora Kamića*, u kojem se nalaze Kamićeva supruga, majka i najbolji prijatelj razgovarajući o Kamiću i aktualnim zbivanjima, a saznaje se i da je Kamić otišao u rat, ali već četiri godine nema vijesti o njemu i ne zna se je li živ ili mrtav. U poprilično monotonom i nedramatskom razgovoru, majka optužuje suprugu da je prestala voljeti Kamića i odlazi iz prostorije, a supruga prizna prijatelju kako je to istina. Prijatelj tada pokazuje *report* iz novina koje objavljuju kako se neimenovani vojnik vratio iz rata, no zbog teškog psihičkog stanja morao je biti primljen u psihijatrijsku ustanovu, a supruga u pacijentu odmah „prepozna“ Kamića.

Uvodne dvije slike, čiji je karakter više publicistički ili novinarski narativan nego dramski[354], djeluju kao prikaz *pretpovijesti* događaja, u kojima se osim objašnjenja pozadine i uvoda u dramsku radnju, uvode i elementi i motivske sugestije koje će kasnije voditi do komičnih zapleta i pirandelističke zamjene identiteta. Sljedeća slika, u kojoj dolazi do prvih dramskih napetosti, ali ne i do pravog dramskog zapleta odvija se već *idućeg dana* u psihijatrijskoj bolnici kada Kamićeva supruga i prijatelj dolaze vidjeti Kamića. Kamić odmah prepozna suprugu, ali ne i prijatelja. Na njihovo pitanje kako se zove, odgovara da se zove Kamić i da je direktor te iznosi još neke osobne podatke. Slijedi ponovno poprilično ekspresionistički konfuzan, logički nejasan i fragmentaran razgovor likova koji završava tako da Kamić govorio da se svega sjetio, nejasno govori li to zato što se stvarno sjetio ili zato što se uplašio da mu supruga i prijatelj ne vjeruju da je on zaista Kamić. Naposljetku supruga i prijatelj, također nejasno vjeruju li je li to Kamić zaista, govore psihijatru da ga prepoznaju i vode ga kući.

Vrijeme radnje između treće i četvrte slike ponovno se preskače i sada vidimo Kamića u njegovu salonu, četiri mjeseca nakon povratka kući. Kamić se karakterno potpuno „promijenio“; s jedne je strane izrazito naklonjen društvu supruge, s kojom živi u *velikoj strasti* koju nije pokazivao *nikad do tada*, dok je s druge strane u svakodnevnim odnosima

[354] Stil je to, naime, koji Kulundžić, u određenoj mjeri, također „duguje“ Pirandellu, koji je, pak, značajan dio svojim dramskih tekstova napisao zapravo kao adaptacije svojih proznih tekstova, novela i pripovijetki, ili su mu određeni narativni tekstovi služili kao svojevrstan koncept ideja za njegove dramske tekstove pa se u njegovu dramskom stvaralaštvu često mogu prepoznati narativne dionice i epska stilska određenje.

prema ljudima nagao i otresit. Kamić svima govori da se ipak ne sjeća ničega što se dogodilo, ali i da se ne želi sjetiti jer je sada drugi čovjek i to mu odgovara. Svojevrstan zaplet radnje i prvu relativno dramsku krizu donosi prijatelj koji govori Kamiću da ga šef policije tereti za neke zločine koje je počinio s kojim su ga povezali preko otisaka prstiju s vaze s groba i savjetuje mu da se pravi lud i kaže da se ničega ne sjeća, a Kamić grubo tjera prijatelja i govori supruzi da odlazi na tri dana. Dodatni zaplet radnje i početak „prave" pirandelističke iluzije identiteta uzrokovane zabunom i prerušavanjem događa se nekoliko tjedana nakon radnje četvrte slike, na *klupi na šetalištu*, na kojoj sjede Kamićeva supruga i prijatelj razgovarajući o Kamiću. Supruga prizna da je vrlo nesretna otkad je Kamić bio na operaciji koja mu je vratila pamćenje jer je ponovno onaj stari, *potpuno stran u svojoj učenjačkoj mrkosti, hladan i suh, ropski podložan svojoj majci, slabić prema svakome i bojažljivo oprezan prema meni*[355], a prijatelj ju obavještava da to nije pravi Kamić, nego predstavlja kao Kamić. Govori joj da je dobio anonimno pismo u kojemu je sve objašnjeno i koje jasno dokazuje da je identitet Kamića preuzeo stanoviti tipograf Brujac. Žena ostaje u vidnom šoku, a prijatelj obećava da će se suočiti s Kamićem i natjerati ga da prizna istinu, no nakon što razgovara s njim ispitujući ga najsitnije detalje iz prošlosti, koje Kamić sve zna, ipak govori da on je pravi Kamić bez obzira na pismo.

Dramatski slabiji, zbog svoje prozne, novinske naravi, i pirandelistički neuvjerljiviji, u odnosu na *Gabrijelovo lice*, dramski tekst *Misteriozni Kamić*, pomalo prerano uvodi paralelnu fabularnu liniju koja donosi ne samo indikatore za rasplet dramske radnje, nego i, mjestimice vrlo jasne, nagovještaje za otkrivanje „stvarne" istine, čime dramski tekst *Misteriozni* Kamić, u odnosu na *Gabrijelovo* lice, oslabljuje u svom sadržajnom izričaju, šansi da ostvari komičan učinak, čime gubi svaku mogućnost postizanja humorizma, kao i ostvarenja pirandelističkih intriga i dramskih događaja i situacija koje donosi pirandelistički koncept zamjene identiteta, udvajanja likova i potenciranja, humorističke, zabune, varke i prerušavanja. U toj paralelnoj fabularnoj liniji pratimo zbivanja u obitelji tipografa Brujca. Brujčev sin dolazi kući sretan jer ga je u školi pohvalio profesor Kamić. Vidjevši Kamićevu sliku, Brujčeva supruga prepozna svoga supruga koji je nestao u ratu. Nedugo nakon razgovora majke i sina, u stan dolazi Kamićev prijatelj i raspituje se o Brujcu. Žena mu ispriča kako je Brujac nestao u ratu, a da je prije toga bio *veliki razbojnik*. Žena također ispriča, što će kasnije biti signal prepoznavanja, da ju je prije nekog vremena posjetio jedan invalid raspitujući se za njezina supruga. U

[355] Kulundžić (1928c:20).

završnom prizoru slike profesor Kamić dolazi u Brujčev stan želeći objasniti roditeljima da bi njihov sin trebao ići u napredni razred, a Brujčeva mu se supruga baca u zagrljaj misleći da je on Brujac. Radnja sljedećih slika teče znatno brže, približavajući dramsku radnju raspletu, a vremenski je odmak između njih kraći. Nekoliko dana nakon razgovora s Brujčevom suprugom, Kamićev prijatelj u *uredu privatnog detektiva* ispituje invalida o cijeloj situaciji oko Kamića i Brujca, a on mu priznaje da je gotovo siguran kako je osoba koje se trenutno predstavlja kao Kamić vjerojatno Brujac, a da „pravi" Kamić živi u siromaštvu radeći kao konobar u nekoj gostionici i poziva ga da večeras dođe u gostionicu i uvjeri se da je ono tamo pravi Kamić.

Rasplet dramske radnje započinje iste večeri u *gostioni izvan grada*, gdje invalid prevarom omogući da Kamić ispriča svoju priču i da ju njegov prijatelj čuje. Prijatelj shvati da je on doista pravi Kamić i baca mu se oko vrata. U paralelnoj fabularnoj liniji radnja se odvija u Brujčevu stanu u kojem Brujac koji se predstavlja kao Kamić posjećuje majku svog učenika, a u stvari svoju suprugu, s kojom počinje izmjenjivati nježnosti. Njegova supruga priznaje da osjeća isto, ali da je još uvijek supruga nestalog Brujca ne znajući da je to upravo on, iako sumnja da bi mogao biti. Nekoliko dana nakon događaja u gostionici, Kamićev se prijatelj i supruga nalaze na istoj onoj klupi na šetalištu i prijatelj ispriča sve što se dogodilo u gostionici prije nekoliko dana, no supruga više ne zna što bi mislila jer je Kamić koji s njom živi, Brujac, počeo pisati memoare u kojima opisuje sve što se dogodilo pravom Kamiću i rastrojeno govori da *dok ne ukvatimo oba Kamića, ja ne ću prestati vjerovati, da je to jedan te isti čovjek*[356]. No u tom trenutku dolazi pravi Kamić, kojeg žena prepozna i poleti mu u zagrljaj. U paralelnoj fabularnoj liniji, policija je nakon anonimne dojave uhitila Kamića, odnosno Brujca i zove Kamićevu suprugu i prijatelja da dođu u policijsku stanicu pomoći razriješiti misterij oko Kamićeva identiteta.

Do potpunog, snažno antipirandelističkog i pomalo površno prikazanog razrješenja dramske radnje dolazi u jedanaestoj, posljednjoj slici dramskog teksta koja je ponovno bliža proznom nego dramskom izričaju. Svi akteri u dramskom tekstu dolaze u policijsku stanicu u kojoj ih *dežurni policijski referent* ispituje o podacima vezanim uz Kamića, a oni daju kontradiktorne izjave; Kamićeva supruga i invalid tvrde da je uhićeni Kamić prevarant, a Kamić „iz gostione" pravi, dok Kamićev prijatelj i njegova majka tvrde obratno. Dodatnu

[356] Kulundžić (1928c:43).

konfuziju policijskom referentu unose Brujčeva supruga koja tvrdi da je ona supruga uhićenog Kamića, a ne onog „iz gostione“, što potvrđuje i sam „lažni“ Kamić, odnosno Brujac, koji, pak, ne želi priznati da je Brujac. U trenutku potpune konfuzije Kamić „iz gostione“ napadne detektiva i pobjegne iz policijske stanice vičući da je on zapravo tipograf Brujac i da se čitavo vrijeme lažno predstavljao. U tom trenutku Kulundžić napušta pirandelističke dramske principe koje je obilato koristio i u svom specifičnom, *antipirandelističko pirandelističkom* stilu donosi razrješenje dramske radnje i sukoba likova dajući odgovore na sva dotada *otvorena* pitanja i rezolutno prikazujući na primjeru još jednog svog dramskog teksta potrebu za donošenjem „konačne“ i „prave“ istine osporavajući pirandelistički postulat o otvorenim završetcima dramske radnje koje je oštro kritizirao u svojim stručnim studijama[357].

U posljednjim prizorima u dramskom tekstu „pravi“ Kamić, onaj uhićeni, *memoarski* ispriča prisutnima „pravu“ istinu o svemu[358]. Naime, Kamić je bio dugo vremena zarobljen po ruskim zatvorima uspjevši pobjeći *preko Kine,* ali je ranjen u nemirima i nesvjestan i u ludilu bio zatvoren u bolnici, nakon toga se *preko Grčke* vratio u domovinu, ali je uhapšen jer su ga zamijenili za Brujca. Ležao je u zatvoru pa u ludnici da bi ga naposljetku pustili zbog pomanjkanja dokaza, upravo na dan kad su ga zatekli na groblju. Nakon što se vratio pred svoj stan, ugledao je čovjeka koji se predstavljao kao on, a taj mu je predložio da se nađu u gostionici i tamo mu priznao da se predstavljao kao on, ali da se sada može vratiti kući. Taj mu je čovjek, Brujac, predložio da se vrati *za tri dana nakon operacije* i nastavi svoj život kao „pravi“ Kamić, što je ovaj i prihvatio. No Kamić je u međuvremenu shvatio da je njegova žena zapravo zaljubljena u Brujca pa se on vremenom otuđio od nje i *sasvim slučajno* zaljubio u Brujčevu suprugu *koja mu puno više odgovara*. Tada u prostoriju ulazi policijski referent

[357] Vodeći se, između ostalog i primjerom iz dramskog teksta *Misteriozni Kamić,* Senker (2000:444) se izuzetno oštro i pomalo cinično obrušava na Kulundžićeve zamjerke Pirandellovim otvorenim krajevima dramske radnje iznoseći stav o tome kako *bit pirandelizma nije u prekidanju drame prije kraja, u promišljenom ispuštanju posljednje karike fabule iz dramskog teksta i njegova uprizorenja*, kako je, prema njemu, Kulundžić očito „krivo“ shvatio. Ostajući u istom tonu, Senker (2000:444) primjećuje da *Misteriozni Kamić, srećom, nije samo antipirandelovski rad*, zaključujući ipak da je *Kulundžićeva „dramatizacija novinskog reporta“ zapravo neobična, zanimljiva i veoma dobro ispripovijedana priča o tegobama i zabludama vezanim uz povratak – društvu i obitelji, sebi i drugima – u (svakom) poslijeratnom razdoblju*.

[358] Čime dvojnicima, a posredno i nekim drugim likovima, „vraća“ pripadajuće identitete, njihove zadane identitetne obrasce, razlikujući se od Pirandella kojemu je, prema Hećimoviću (1976:479), posebno zamjerao što *oduzima svojim licima svjesnost identiteta, odnosno ne dovršava proces identificiranja svih stanja lica*.

objašnjavajući kako je Brujčev bijeg bio izrežiran da se sazna „konačna“ istina. Kamićeva supruga energično uzvikuje da je njezin suprug *od sada* Brujac kojeg će čekati da odsluži zatvorsku kaznu, na što Brujčeva supruga govori da je njezin suprug od sada Kamić, a policijski referent zaključuju kako je *ljubav donijela neočekivano rješenje spora*[359].

Likovi dramskog teksta *Misteriozni Kamić* u potpunosti su podređeni glavnom akteru, ili preciznije glavnim akterima prikazanim u liku dvojnika, odnosno pirandelističkoj priči o zamjeni identiteta i njihova je jedina uloga sudjelovanje u *igri* zabune i varke, prerušavanja i stvarnog ili lažnog prikazivanja, a njihovo je jedino djelovanje u dramskom tekstu vezano uz podržavanje iluzije, odnosno završno otkrivanje prave istine[360]. Svi osim Kamića i Brujca koji posjeduju određene tipske karakteristike, koncipirani su ili figuralno, poput Kamićeve i Brujčeve supruge, Kamićeve majke i Invalida, ili, pak, karikaturalno, poput ostalih likova u dramskom tekstu: Liječnika, Brujčeva sina, Privatnog detektiva, Policijskog detektiva, Policijskog referenta, Grobara i Gostioničarke. Posebno je zanimljiv lik Prijatelja, svojevrsnog poslanika, koji u završnim slikama dramskog teksta i preuzima naziv Poslanik, čiji je lik metafora antičkog glasnika i simbolizira donositelja vijesti i otkrivača tajni, što u *Misterioznom Kamiću* u najvećoj mjeri i obavlja s obzirom da je on izravno odgovoran za sve ključne obavijesti koje služe za konačno identificiranje stvarnih činjenica i otkrivanje *stvarne* istine. Koncepcija likova u *Misterioznom Kamiću* vidljivo je ekspresionistička; od stereotipno ekspresionističkog imenovanja likova (supruga, majka, sin, Prijatelj, Invalid, Doktor, Policijski i Privatni detektiv, Policijski referent, Grobar, Gostioničarka), preko njihova statičkog i jednodimenzionalnog ustroja do njihovih tipično ekspresionističkih karakternih stanja, raspoloženja i modela ponašanja u kojima djeluju kao, kako Žmegač (2006:647) navodi, *eksponenti izvanrednih stanja, krajnjih napetosti, u rasponu od poniženja i očaja do iracionalne, jedva motivirane uzvišene preobrazbe*.

Značajna ekspresionistička obilježja posjeduju i prostorni te vremenski signali u dramskom tekstu, u kojima u određenim segmentima dolazi do preklapanja i s realističkom koncepcijom

[359] Kulundžić (1928c:54).

[360] Hećimović (1976:480) za *Misterioznog Kamića* odlično primjećuje da je *osnovna intencija toj dramskoj negaciji Pirandella usredotočena na lica. (...) Kulundžićeva se lica potpuno afirmiraju u svom identitetu*, za razliku od većine Pirandellovih koji *proces identifikacije* ne prekida svršetkom dramske radnje, odnosno kraj dramske radnje, u najvećem broju primjera, ne donosi razrješenje identitetnih zavrzlama, prerušavanja i udvajanja likova.

dramskih prostornih i vremenskih obilježja. Realistički se elementi ponajviše očituju u realističkom i na trenutke naturalistički prikazanom scenskom prostoru te realističkim signalima koji dominiraju scenom, dok se ekspresionistički prostorni signali u najvećoj mjeri očituju u specifičnim ekspresionističkim mjestima radnje poput groblja, psihijatrijske ustanove, gradskih šetališta, gostionica te rubnih dijelova grada koji predstavljaju metaforu devijantnih prostornih odrednica svojstvenih ekspresionističkim dramskim tekstovima[361]. I na planu vremenskih obilježja dramskog teksta ispreplitat će se realistički i ekspresionistički signali. Dok fabularna linija dramskog teksta teče kronološki i uspostavlja linearno protjecanje dramske radnje, u cijelom dramskom tekstu naglašeno se očituju i signali ispreplitanja prošlosti i sadašnjosti, koja se osim uz ekspresionističku dramsku poetiku veže i uz pirandelističke dramske postavke, a u Kulundžićevim se dominantno ekspresionističkim dramskim tekstovima, ali i u većini dramskih tekstova njegova *zakašnjelog* ekspresionizma, javlja dosljedno[362].

U *Misterioznom Kamiću* Kulundžić, na tragu Pirandella, otkriva ono što Ellis-Fermor (1981:312) naziva *nagoveštaj neke bitne misli putem negativnog metoda sugestivnog prećutkivanja*, do samog kraja dramskog teksta kada svojim ustaljenim postupkom razotkriva sve do tada *prešućeno*. Ako su dramski tekstovi *Gabrijelovo lice* i *Misteriozni* Kamić, Kulundžićev odgovor na Pirandellova *Henrika IV.*, dramski bismo tekst *Misteriozni Kamić* mogli okarakterizirati i kao Kulundžićev odgovor[363] na Pirandellov dramski tekst *Odjenuti gole*[364], s kojim dijeli mnoštvo obilježja, poput izvora priče, koji se nalazi u novinskom

[361] Navedeni prostori, kako će biti prikazano, pojavljivat će se u većem broju Kulundžićevih dramskih tekstova.

[362] Obilježje je to koje ga također povezuje s Pirandellovim dramskim konceptima, kod koga se, prema Mihaljeviću (2010:117), *simetričan odnos prošlosti i sadašnjosti postiže na različite načine. Prošlost kod ovog autora nastupa u materijalnim tragovima koje je ona ostavila u sadašnjosti i u obilježjima fantastičnog svijeta*, a sličan se način ostvaruje i u Kulundžićevim dramskim tekstovima.

[363] Odnosno književni ostvaraj u kojem na konkretnom primjeru potvrđuje neka svoja teorijska, antipirandelistička, stajališta koja je u *Misterioznom Kamiću*, kako Jelčić (1965:79) sugerira, *prilagodio svojim tadašnjim shvaćanjima u kojima imaju udjela tadašnje koncepcije o drami kao elementu scenske umjetnosti*.

[364] Dramski tekst *Odjenuti gole* Pirandellov je dramski tekst objavljen 1923. godine, i predstavlja jedan od njegovih „najrealističnijih“ dramskih ostvarenja u kojem „preuzima“ priču iz novinskog članka koju *dramatizira*, upravo poput Kulundžićeve *dramatizacije novinskog reporta* u *Misterioznom Kamiću*.

članku, *reportu*, ispreplitanja realističkih i ekspresionističkih signala u tekstu[365], upotrebe motiva prerušavanja, zabune, varke, maske i ostalih te korištenja postupka udvajanja likova, ali i od kojega ga razlikuje više puta spominjani zahtjev za apsolutnim objašnjenjem dramske radnje i odnosa likova te panično inzistiranje na prikazu *stvarne, prave* i *jedine* istine[366], a taj su zahtjev i inzistiranje, zapravo, *jedini, pravi* i *stvarni* Kulundžićevi *antipirandelizmi*.

[365] Pirandello, kao što je to znao činiti i u većini svojih dramskih tekstova, poseže za određenim elementima ekspresionističke poetike kojima pridružuje realističko-naturalističke dramske elemente. Ekspresionističkom prizoru u kojem predstavlja životopisan kolorit karnevalske scenografije ulice prepune raznoraznih likova i vike i buke koja dopire, suprotstavlja realistički prikazan stan u kojem se odvija dramska radnja, opisan detaljiziranim naturalističkim okružjem.

[366] Pirandello, doduše, netipično za njegovo dramsko stvaralaštvo dramski tekst *Odjenuti gole* načelno „završava“, odnosno dramsku radnju dovodi do kraja, nakon što protagonistica, Ersilia, popije otrov i od okupljenih se likova u iznimno efektnom prizoru oprašta riječima: *Umrijeti gola! Otkrivena, ponižena, i prezrena! – Evo vam, jeste li zadovoljni? A sad idite, idite. Ostavite me da umrem u tišini: gola. Idite! Sada, čini mi se, zaista mogu reći da nikoga više ne želim vidjeti, da nikoga ne želim čuti!* (Pirandello, 1992:436) No iako je dramsku radnju doveo „do kraja“, Pirandello u dramskom tekstu *Odjenuti gole* na svršetku dramske radnje ipak ne podastire, „kulundžićevsku“, *konačnu, pravu* istinu ostavljajući njezino „razotkrivanje“ na gledateljima/ čitateljima.

4.12. Strast gospođe Malinske

Dramski tekst *Strast gospođe Malinske*, podnaslovljen *Tragikomedija u tri čina*, objavljen je u nastavcima, 1928. i 1929. godine, i pripada korpusu Kulundžićevih tekstova iz njegove druge ekspresionističke faze. Dramski je tekst praizveden u Hrvatskom narodnom kazalištu u Zagrebu 1. lipnja 1930. godine i bio je na dramskom repertoaru do 14. listopada iste godine te je izveden ukupno četiri puta. Zbog izrazite dinamičnosti u izmjeni prizora i govornim replikama likova te naglašene scenske akcije Hećimović (1976:484) ga je, zajedno s dramskim tekstom *Ne suviše savjesti*, okarakterizirao kao *kazališni* tekst, *više vezan uz kazalište nego uz književnost*. Kompozicijski je podijeljen u tri čina koja su rascjepkana brojnim scenama i prizorima, netipičnim kompozicijskim odlikama za ekspresionističke dramske tekstove. Moguće objašnjenje takvog autorova postupka krije se u osnovnoj ideji teksta, koja prema Kulundžiću (1965:157) *kazuje suštinski smisao nekog zbivanja*. U svojoj kapitalnoj teatrološkoj studiji *Fragmenti o teatru* (1965), koja će biti posebno obrazložena u poglavlju o Kulundžićevu teorijskom teatrološkom radu, u kojoj iznosi teorijske postavke vlastite dramske poetike te sumira ukupna dotadašnja teorijska znanja iz šireg teatrološkog područja vezanog uz sami dramski tekst, ali i teatar općenito, u poglavlju *O teoriji drame*, Kulundžić (1965:157) iznosi tezu o značaju i iznimnoj važnosti dramske ideje koja, prema njegovu mišljenju, *predstavlja stav pisca* i u dramskom se tekstu prikazuje *kao pitanje (problem) o suštinskom smislu jednog složenog zbivanja, o osnovnom značenju toga zbivanja, koje bi imalo opravdanje za ponašanje svih likova u delu, ili bar za jednu određenu skupinu likova*. Iz Kulundžićeve teze o važnosti ideje u dramskom tekstu iščitava se njegova pretpostavka kako upravo ideja izravno utječe na četiri ključna dramska postupka: formira smisao osnovne teme dramskog teksta, uspostavlja preduvjete za razvitak dramske radnje, stvara povode za nastanak dramskih sukoba te opravdava djelovanje i postupke likova.

Ta je autorova teza izuzetno značajna u kontekstu tumačenja njegovih dramskih tekstova u cjelokupnom dramskom opusu, kao i dramskog teksta *Strast gospođe Malinske.* Kako je spomenuto dramski je tekst *Strast gospođe Malinske* podijeljen u tri čina, koja su pak podijeljena određenim brojem scena koje sadrže po nekoliko prizora. Za razliku od njegovih prijašnjih tekstova, ali i većine ekspresionističkih dramskih tekstova uopće, u ovom se tekstu, u maniri filmskih kadrova, izmijenjaju nepovezane i često suprotne dramske situacije i događaji unutar prizora jedne scene te unutar scena jednoga čina, kao i likovi koji u njima sudjeluju te se nerijetko događa da u prizorima koji slijede jedan za drugim na istoj sceni

sudjeluju sasvim drugi likovi. Uzrok tome specifična je *ideja* teksta koja u sebi sadrži naglašen princip dramske *akcije* kao ishodišni princip dramskog teksta *Strast gospođe Malinske*[367]. Taj paradigmatski dramski princip ekspresionističke dramske poetike osnovni je pokretač dramske radnje te temeljna motivacija napetosti i sukoba koji pokreću događaje i sukobe likova u tekstu[368].

Dramska radnja započinje u sobi za primanje u *poslanstvu jedne azijske socijalističko-ljevičarske države, koja se baš ne naziva „komunističkom" (...) u europskom velegradu jedne konzervativne republike.* (Kulundžić, 1928d:241) Osim političkih konotacija koje neće imati gotovo nikakvu ulogu u dramskoj radnji, uvodna didaskalija prikazuje velegrad kao prostor radnje dramskog teksta, kako je više puta spomenuto, kao tipičan prostor radnje ekspresionističkih dramskih tekstova. No za razliku od prijašnjih Kulundžićevih tekstova, u ovom prostor velegrada neće signalizirati stereotipne prostorne semanteme važne za dramsku radnju, nego će više biti vezan uz ulogu i funkciju dramskih likova i uz njihovo djelovanje u dramskom tekstu. U uvodnom prizoru veleposlanik spomenute *socijalističko-ljevičarske države*, Born, prima radnike *konzervativne zemlje*, neimenovane države u kojoj obavlja dužnost veleposlanika. Iako gotovo da nema utjecaja na mogućnost rješavanja problema radnika, Born cinički priznaje svom lakeju Louisu kako je ključno uspješno se prezentirati te kako moć predstavljanja ostavlja najdublji dojam na siromašne ljude kojima je cilj *da postanu dobro situirani buržuji – ništa više.* Born do kraja ironično parodira radničku klasu tvrdeći da *oni svoj ideal sreće vide u višim društvenim klasama. Doklegod je svakom pojedincu od tih temporarnih proletera ostvariv ideal obogaćivanja, dotle se svaki revolt odgađa na neizvjesno vrijeme, kad u ostvarenju ideala više ne će biti nade.* (Kulundžić, 1928d:242) U brzoj smjeni prizora i scena koje slijede, ali koje još uvijek ne pokreću zaplet dramske radnje, savjetnik Nikitin obavještava Borna kako su sve partijske ekselencije odbile poziv za dolazak na svečanu večeru zbog skandala veleposlanikove supruge Teodore u kojima je izravno naštetila partijskim predstavnicima. Born poprilično ravnodušno govori kako mu je

[367] Dramski tekst *Strast gospođe Malinske* među najizraženijim je Kulundžićevim tekstovima koji zorno potvrđuje konstataciju Slabinac (1988:156) kako je Kulundžićeva teza *da dramska akcija mora slijediti svoj unutrašnji ritam*.

[368] Cvitan (1982:136) naglašava da je *princip akcije osnovni princip moderne drame*, a slično zaključuje i Jelčić (1965:76-77) koji *polazeći od uvjerenja da je osnovni princip moderne drame – akcija*, objašnjava kako ta akcija *kreativno evoluira sama iz sebe, sama po sebi, po liniji vlastite imanentne tendencije, nezavisno o vanjskim utjecajima i zakonima logike*.

sve to poznato iz pisama stanovite gospođe Malinske koja mu je obećala spasiti suprugu ako joj udovolji jednu želju, što je Born ignorirao kao i ovu vijest, iako navodni ekstravagantni i raskalašeni život njegove supruge potpuno uklopljene u *izopačen buržoazijski* život može naštetiti njegovu ugledu kao i ugledu njegove zemlje. Pred Borna dolazi uzrujana Teodora i u panično-dinamičnom govoru priznaje kako je očajna zbog krivo dostavljenih haljina i objašnjava Bornu kako je važno prihvatiti običaje *visokog staleža konzervativne zemlje* jer će tako i ekselencije prihvatiti njih. Born ponovno poprilično ravnodušno odgovara kako su *svi ti moderni dinneri zapadnjačkih buržuazijskih zemalja samo izložbe pokućstva, suđa, toaleta i ženskog mesa, i da je gotovo pitanje časti, imati u tom smislu neki „ukus“.* (Kulundžić, 1928d:243)

Dinamičnu i brzu izmjenu prizora, koja, pak, tematski nije previše važna za dramsku radnju prekidaju prve napetosti kada Teodora prizna da poznaje famoznu gospođu Malinsku koja ju je uvijek izvlačila iz skandala. Born prvi puta pokazuje emocije, vidno se uzruja i optužuje suprugu da je postala *negativna društvena pojava*. Pravi dramski zaplet započinje kada se nenadano pojavljuje žena odjevena u odrpanu i otrcanu odjeću tražeći novčanu nadoknadu za dijete koje je pregazilo vozilo veleposlanstva da bi se ispostavilo kako je to gospođa Malinska. U tom se trenutku počinju izmjenjivati brzi i dramatični dramski prizori u kojima se, ekspresionistički, simultano[369] odvija nekoliko radnji; prepirka Borna i Malinske, Teodorina potraga svečanih haljina, i metež i kaotični prizori ispred veleposlanstva u kojima se okuplja velik broj radnika, nejasno i neobjašnjeno zbog čega baš pred stranim veleposlanstvom, tražeći svoja prava. Potencijalno opasnu situaciju ispred veleposlanstva smiruje gospođa Malinska koja se u komičnom prizoru nabijenom ironijom pojavljuje na balkonu obraćajući se radnicima obećavši im raskalašenu zabavu koju će platiti Born. Grotesknu sliku upotpunjuje neočekivani obrat u kojem se saznaje kako je Malinska zapravo *generalica*, vođa radničkog udruženja *konzervativne zemlje*. Kulminacija neočekivanih događaja zbiva se pojavom *prerušenih radnika*, izaslanika političkih partija, comtesse de Puysegur, grofa Lacyja, vojvode de Contadesa i Abbeeja de Faillyja koje Malinska raskrinkava kao lažove, varalice, lihvare i kriminalce, primjere moralno izopačenih pripadnika više društvene klase koji svojim utjecajem i političkim vezama iskorištavaju radnike za osobne probitke. Izbezumljeni izaslanici traže Bornovo objašnjenje, a ponovna akcijski brza

[369] Žmegač (2002:19) simultanizam ubraja u temeljne ekspresionističke tendencije i objašnjava kako se u ekspresionističkim književnim tekstovima često pojavljuje *u nizanju naglo isprekidanih nizova, u parataksi koja predočuje slučajnost disparatnih opažaja*.

izmjena prizora i simultanizam dramske radnje otkriva kako je čitava situacija filmski izrežirana od strane Malinske koja je Borna izmanipulirala obećavši mu dokaze protiv izaslanika, dok je njima obećala Bornovu suradnju u političkim smicalicama govoreći im kako ima dokaze protiv njegove supruge Teodore. Dramsku radnju koja dolazi do usijanja usporava obavijest da je Teodora uhićena i Born odlazi telefonirati policijskom inspektoru.

Dramska radnja počinje teći izuzetno brzo, smjenjuju se burni i dramatični prizori u kojima se simultano odvija nekoliko fabularnih linija s različitim ili isprepletenim likovima. Druga dramska kriza nastupa kada Teodora poziva četvoro izaslanika da dogovore *akcije* protiv *opasne avanturistice* Malinske. Teodora priznaje istinu o skandalima u koje je uvukla izaslanike, kako je manipulacijom, šarmom i zavođenjem prevarila Faillyja da napravi krivotvorenu oporuku, Lacyja da izgubi sve novce na kocki, Contadesa da zapali svoj dvorac, a Puysegurinog sina da se okrene protiv nje. Izaslanici vođeni mržnjom prema Malinskoj opraštaju Teodori govoreći kako je za sve kriva Malinska i kako je to dio njezina plana da ih ucjenjuje skandalima kako bi njezina stranka i ona preuzele vlast. U tom se trenutku, bez ikakva povoda i dramski potpuno nemotivirano, Teodora okreće na stranu Malinske braneći njezinu navodnu čast. Zbog nejasnih razloga koji se ne obrazlažu u tekstu, izaslanici odlaze, a dolazi Malinska. Dio dramske radnje koje vodi u konačan rasplet najslabije je razvijeni dio dramskoga teksta jer se izmjena dramskih prizora i scena, za razliku od dotadašnjeg dijela dramske radnje, odvija poprilično neuvjerljivo i bez jasne uzročno-posljedične veze koja bi uzrokovala razvoj dramskih događaja ili napetosti, odnosno dramskih sukoba. Malinska i Teodora vode živ i brz dijalog u kojem se dolazi do konstantnih obrata njihova odnosa koji bez jasnog povoda prelazi iz ljubavi u mržnju i obrnuto te u kojem, zbog razloga koji nisu to kraja dramski prikazani i elaborirani, jedna drugoj prijete i umiljavaju se djelujući u jednom trenutku iz dominantne, u drugom iz podčinjene pozicije.

Posljednja dramska kriza koja vodi u konačan rasplet slijedi kada dolazi Born odlučan da se suoči s Malinskom i otkrije *pravu* istinu o svemu. Malinska se pokušava izvući na sve načine, ali se uvidjevši kako se Born pripremio i preduhitrio sve njezine poteze i shvativši da ni lukavost ni preklinjanje ne pomažu, odluči mu reći istinu. U strastvenom i emocionalno nabijenom raspletu dramske radnje Malinska u ekstatičnom govoru objašnjava kako je njezin jedini cilj osiguravanje *apsolutne* vlasti samo za sebe te kako želi apsolutnu kontrolu jer je njezina strast *penjanje na vlast*, a na napade kako pri tome uništava ljudske živote, Malinska odgovara kako su ljudi sami što odlaze u propast jer svojevoljno pristaju na ponude i igru

Malinske želeći se okoristiti i izvući korist za sebe. Potvrda riječi Malinske kako ona samo manipulira ljudima za osobnu korist, ali ljudi sami pristaju na *igru* zbog vlastite sebičnosti, pokvarenosti i želje za novce i moći, dolazi kada se na scenu vraćaju izaslanici i Teodora kojima Born, da bi se uvjerio u tvrdnje Malinske, laže kako je predsjednik proglasio Malinsku ministricom policije. Izaslanici koji su prevareni od strane Malinske i preziru ju toliko da su ju htjeli potpuno uništiti, licemjerno odlaze do nje čestitajući joj i dodvoravajući joj se. Groteskna i tragikomična završna slika teksta u kojoj se svi likovi na sceni lažno pomiruju završava Bornovim zaključkom kako Malinska nikada neće biti na vlasti, ali će svojim spletkama uvijek utjecati na tijek događanja u državi i kako svaka država ima svoju Malinsku te kako je svima njima *misija u životu borba protiv gospođe Malinske!* (Kulundžić, 1929:254) Kraj je teksta, ponovno, pomalo ishitren. Dramski događaji i situacije koji su sudjelovali u dovođenju radnje do raspleta koncipirani su bez jasnije motivacije i prebrzo završeni uz određenu dozu patetike u objašnjenju dramske radnje kao i pomirenju sukoba likova. Iako je primjer ekspresionističkog dramskog teksta radnja teksta *Strasti gospođe* Malinske posjeduje osnovne elemente klasične dramske radnje, što Žmegač (1986:110) objašnjava činjenicom kako *ekspresionistička drama ostaje na tlu tradicija stoga i po tome što ona – usprkos inovativnim postupcima – pripada tipu identifikacijske dramaturgije*.

S obzirom da je pokretač dramskih zbivanja, kako je rečeno, ideja *akcije*, svi likovi u ovom dramskom tekstu u službi su osnovne ideje teksta, a njihovi međusobni dramski sukobi i napetosti koje ih prouzrokuju potaknuti su upravo principom akcije. Ovisno o ocrtanim karakternim osobinama i razvijanju karakternih obilježja tijekom djela te odnosa prema ideji akcije koja ih pokreče, likovi u ovom dramskom tekstu grupirani su u nekoliko kategorija. U prvoj su karikaturalno-figurativno oslikani likovi, koji posjeduju obilježja, kako ih autor u svojim ranijim dramskim tekstovima naziva, *figura*. Takvi su likovi isključivo jednodimenzionalni i statički i njihovo djelovanje ne pridonosi u većoj mjeri razvijanju osnovne ideje unutar dramske radnje, niti su značajni za uspostavljanje dramskih sukoba, a primjeri ove grupe likova su: lakej Louis, služavka Berta i savjetnik Nikitin. Pavis u svojoj ljestvici stupnjeva stvarnosti dramskog lika takve primjere likova smješta na granicu između aktanta i arhetipa[370]. Drugu skupinu likova čine tipski ocrtani likovi, odnosno *tipovi*, u koje

[370] Pavis (2004:31) arhetip doživljava djelomično drukčije od Fryea (usp. 2000) definirajući ga kao *naročito uopćen tip lika*, čime, za razliku od Fryea po kojem arhetip posjeduje *sveukupno (književno) iskustvo* i reprezentira kodove, društveno prihvaćenih, univerzalija, arhetip postaje svojevrstan „ogoljeli“ tipsko koncipiran dramski lik.

se ubrajaju Comtesse de Puysegur, grof Lacy, vojvoda de Contades, Abbee de Failly i veleposlanikova supruga Teodora. Ovi su likovi evidentni primjeri, kako ih Pfister (1998) naziva, nositelja *sociološkog i/ili psihološkog sklopa obilježja*, a Kulundžić za njih tvrdi kako su nastali postupkom *uopćavanja*[371]. Likovi izaslanika pojedinih *političkih partija* iz teksta, Puysegur, Lacy, Contades i Failly, gotovo da se mogu promatrati kao jedinstven lik jer prezentiraju gotovo sličan svjetonazor, a kroz njih autor upućuje kritiku lažnog društvenog morala, licemjerja pojedinca, ali i društva, nemilosrdnu težnju za vlastitim probitkom neovisno o mogućnosti uzrokovanja propasti drugih te izopačen stav o važnosti moći i vlasti. Lik veleposlanikove supruge Teodore od ostalih se tipskih likova razlikuje jedino u karakternim crtama, no prema karakteristikama koje posjeduje, uklapa se u ovu skupinu dramskih likova[372].

Dvoje dominantnih likova dramskog teksta koje u potpunosti pokreće ideja akcije, veleposlanik Born i gospođa Malinska, jedini su individualizirani[373] dramski likovi koji posjeduju većinu obilježja izgrađenih dramskih likova. Lik veleposlanika Borna, iako je u potpunosti okarakteriziran dinamički i višedimenzionalno te kao takav sadrži elemente izgrađenog dramskog lika, ipak ne posjeduje veći spektar jasno razrađenih identitetnih odrednica da bi se mogao okarakterizirati kao cjelovit dramski subjekt, odnosno pfisterovski rečeno, *individuum*[374]. Veleposlanik Born ciničan je i zajedljiv, ravnodušan i poprilično rezigniran lik koji svoj dramski obrat i promjenu doživljava kada se otkrije skandal njegove supruge koji može dovesti do njezina, ali i njegova pada. Njegove su replike svojevrstan autorski komentar kroz koji se ismijava dvoličnost društva, lažni moral i malograđanština. Glavni i najintrigantniji lik u tekstu lik je gospođe Malinske, vješte spletkarice i manipulatorice, koja je s jedne strane u potpunosti vođena principom dramske akcije, dok s druge strane njezini postupci u cijelosti uspostavljaju sve dramske sukobe u tekstu, ne samo

[371] Usp. Kulundžić (1965).

[372] Sve tipske likove iz dramskog teksta *Strast gospođe Malinske* odlikuje činjenica da, kako Pavis (2004:31) objašnjava naglašavajući karakteristike *tipoloških* dramskih likova, *proizlaze iz intuitivne i mitske slike čovjeka te da se odnose na univerzalne komplekse i oblike ponašanja*.

[373] Kulundžić (1965:165) ih naziva, *pravim*, karakterima jer *poseduju u pogledu svojih doživljavanja i postupka niz posebnosti, koje ih razlikuju*.

[374] Prema Pfisteru (1998:266), individuum se u dramskom tekstu postiže *u mnoštvu karakterizirajućih detalja koji lik višedimenzionalno individualiziraju na većem broju razina* i *specificiraju ga dalje od njegove socijalne, psihološke i ideološke tipičnosti*. Za naglasiti je kako je lik gospođe Malinske jedini primjer takvog lika u ovom dramskom tekstu, ali i u cjelokupnom Kulundžićevu primarno ekspresionističkom dramskom opusu.

između nje same i ostalih likova, nego i između ostalih likova međusobno. Malinska je prototip moralno devijantnog lika koja se isključivo vodi načelom osobne koristi. Njezin je temeljni cilj postići apsolutnu vlast i moć kontroliranja drugih, a da bi to postigla ne ustručava se činiti ni najveća zlodjela[375]. Važno je za spomenuti da su dramski govor i replike ovih dvaju likova među najistaknutijim primjerima ekspresionističko obilježenih dramskih govora u Kulundžićevu ekspresionističkom teatru jer ih odlikuje konstantna upotreba ironije, cinizma i parodiziranja, koji posjeduju dvije važne funkcije; s jedne strane, kako je spomenuto, reflektiraju elemente svojevrsnog, autorskog, komentara kojim se prokazuje i ismijava malograđanština i lažni moral, dok su s druge strane u službi izazivanja komičnosti dramskih situacija, a ta komičnost, u određenoj mjeri, povremeno postiže efekt pirandelističkog humorizma.

Sva navedena obilježja motivirana su osnovnom idejom koja predstavlja princip akcije kao dominantan signal koji pokreće dramsku radnju i motivira dramske sukobe u tekstu te kao jedan od paradigmatskih elemenata ekspresionističke poetike svjedoči o značaju dramskog teksta *Strast gospođe Malinske* ne samo unutar korpusa dramskih tekstova druge faze Kulundžićeva ekspresionističkog stvaralaštva, nego njegova ekspresionističkog teatra uopće.

[375] Time je slična Bakici iz dramskog teksta *Škorpion* i pripada istom *modusu zla*, opisanom u analizi dramskog teksta *Škorpion*.

4.13. Kako će sa Zemlje nestati zlato

Dramski tekst *Kako će sa Zemlje nestati zlato,* iako objavljen 1928. godine u vremenskom razdoblju koje se podudara s načelnom *drugom* fazom Kulundžićeva ekspresionističkog dramskog stvaralaštva, po svim svojim dramskim obilježjima pripada Kulundžićevoj *prvoj* fazi ekspresionističke dramaturgije. Razlog tomu je činjenica kako je dramski tekst *Kako će sa Zemlje nestati zlato* napisan 1922. godine, što ga čini jednim od najranijih Kulundžićevih ekspresionističkih dramskih tekstova, kao dio većeg, neobjavljenog dramskog teksta *Dr. Elektar,*[376] a 1928. je godine objavljen kao samostalni dramski tekst. Ovaj kratak, jednočinski dramski tekst iznimno je značajan za Kulundžićev opus zbog više čimbenika. Kao dio, nažalost, neobjavljenog dramskog teksta *Dr. Elektar* među najizraženijim je Kulundžićevim dramskim tekstovima u kojima autor iznosi svoju ideju o *Otmjenom čovjeku*, kako je spomenuto, Kulundžićevoj viziji spoja ničeanskog Nadčovjeka i ekspresionističkog Novog čovjeka, kojeg je autor kao ideju provlačio u dramskim tekstovima tijekom čitavog svog opusa, ali koju nije u potpunosti uspio realizirati[377]. Ovaj tekst odlikuje i snažna žanrovska signalizacija jer se u njemu pojavljuju brojni signali žanrovskih i stilskih odrednica znanstveno-fantastičnog diskursa pa se, kako će biti prikazano, tekst može okarakterizirati i kao znanstveno-fantastični dramski tekst što ga, uz dramski tekst *Pošteni razbojnik i pošteni detektiv*, najizraženije definira kao čvrsto žanrovski identificiran dramski tekst unutar Kulundžićeva opusa. Podnaslovna sugestija *Scenska vizija za godinu 1999.* otkriva i njegov distopijski karakter, čime ga se može svrstati među najranije primjere hrvatske distopijske literature. No, uz navedena obilježja, dramski tekst *Kako će sa Zemlje nastati zlato* posjeduje još jedno, za hrvatsku avangardnu književnost, izuzetno važno obilježje. On se, naime, može protumačiti i kao svojevrstan (ekspresionističko) futuristički dramski tekst[378], jedini izraženi primjer upliva futurističkih dramskih elemenata u Kulundžićevu dramatiku, a kao takav sadrži posebnu historiografsku važnost jer potvrđuje

[376] Neobjavljeni, rukopisni dramski tekst *Dr. Elektar* analizirat će se odvojeno u kasnijem dijelu rada.

[377] Kao nedovršeni Otmjeni čovjek, nedovršena vizija Novog čovjeka, lik dr. Elektara uklapa se u ekspresionističku sliku „neuhvatljivog“ Novog čovjeka, za kojeg Obad (2013:329) naglašava kako *na pozornici nikada nije formiran kao cjelovit i dovršen lik. Svi probuđeni likovi zapravo se kreću prema njemu kao svome odredištu, ali prevaljuju samo početne etape puta, sadrže samo neke od njegovih osobina i dimenzija*. Taj prikaz Novog čovjeka kao nositelja ideja kojeg čovjek slijedi kao svoga uzora i koji *magnetskom privlačnošću* okuplja oko sebe osviještene, *probuđene* likove odlikuje i dr. Elektara.

[378] O proboju i utjecajima futurističkih elemenata na hrvatski književni ekspresionizam usp. Slabinac (1988).

kako je futurizam, kao jedan od temeljnih avangardnih pokreta, bio prisutan i u hrvatskoj književnosti[379].

Dramski je tekst kompozicijski, poput mnogih dramskih tekstova prve faze autorova stvaralaštva, sastavljen od jednog čina, odnosno jedne *scenske vizije*, a simbolika podnaslovne sugestije, *scenske vizije*, u samom se početku jasno očituje u uvodnim didaskalijama, kratkim i nejasnim te izrazito fantastičkim *uputama* koje najčešće djeluju kao izdvojeni, fantastički elementi dijaloga, a takva ih osobina prati kroz čitavo djelo. I ovaj dramski tekst posjeduje neku vrstu prologa ili uvodnog obraćanja, još neobičnijeg u odnosu na istu strukturnu osobinu nekih drugih Kulundžićevih tekstova, a njegov bizaran karakter očituje se i na semantičkom planu, gdje dominira snažno naglašena fantastičnost, i na planu forme, na kojem se, ponovno, očituje radikalni upliv obilježja proznog diskursa u dramsku formu.

Na tematsko-motivskom planu dramskog teksta susreću se ekspresionistice, futurističke, fantastične i distopijske motivske sugestije međusobno često isprepletene. Ekspresionistički karakter dramskog teksta potvrđuju motivi nerealnosti i iluzije, grotesknosti, motivi bunta i revolucije, ali i straha i tjeskobe, poetika šoka, vizije ratne apokalipse, kao i specifično nazivlje tipično za ekspresionizam poput Udruženja Panzemaljskog Trusta Evolucije ili Saveza Staleža, Naroda i Klasa Zemlje. Fantastični motivi očituju se, pak, u nestvarnim i iracionalnim dramskim situacijama i događajima, znanstveno-fantastičnim predmetima i rekvizitima poput izmišljenih aparata za tekstualne, audio-vizualne i svojevrsne teleportacijske prijenose te imaginarnih aparata za masovno uništenje, korištenju ultraljubičaste svjetlosti koja *poništava*, odnosno uništava metale, posebno zlato te simbolici „ludog profesora“ kao zlokobnog, ali genijalnog kriminalca. Upravo fantastičnost oko „ludog profesora“, doktora Elektara, i njegova nauma omogućuje pojavljivanje distopijskih elemenata koji se manifestiraju kroz distopijski pogled u budućnost u kojoj prevladava jednoumlje i strogo kontrolirani društveni mehanizmi, raspad trenutnog društva i prelazak u totalitarni režim te realno utemeljen strah od apsolutne moći poludjelog diktatora koji u

[379] O značajnoj povezanosti ekspresionizma i futurizma, pogotovo u samim počecima ekspresionističke književnosti pišu i Vučetić (1960:41), koji navodi kako je hrvatski ekspresionizam imao *dva glavna književna izvora,* od kojih je jedan bio *uz talijanski futurizam i njemačko-bečki ekspresionizam*, i Vučković (1979:14), koji objašnjava kako postoje tri faze razvoja ekspresionizma u, tadašnjoj, jugoslavenskoj književnosti, te kako je prva faza *bila vreme njegovog sinkretičkog konstituisanja u jednoj duhovnoj klimi, u kojoj se stvaraju osnovni oblici i pojam takvoga stila, koji je teško razlikovati i izdvojiti iz primesa simbolizma i futurizma*.

potpunosti kontrolira subjektivnost i slobodnu volju pojedinaca i ukida sve oblike slobode. Naum koji dr. Elektar planira provesti prikazuje se tipičnim motivskim sugestijama futurizma, poput divljenja stroju, aparatu, *mašini* koji upravlja ljudskim životima u kojima strojevi utječu čak i na elementarne ljudske djelatnosti, a samostalno proizvode čak i opere, divljenju brzini i kretanju čestica, čime se metaforički naglašava brzina kao pokretač i imperativ čovjeka, potenciraju dinamike tehnologizacije i mehanizacije s posebnim naglaskom na idealizaciji električne struje i elektrane iz koje je dr. Elektar proizveo „poseban" oblik struje; atomsku struju pomoću koje će pokoriti svijet. Osim spomenutih paradigmatskih futurističkih motiva, u tekstu se pojavljuju i, prema Gartenu (1973:67), tipični avangardni motivi, zajednički ekspresionizmu i futurizmu, poput *zalaganja za radikalnim prekidom s prošlošću, žestokih napada na „buržoazijske" vrijednosti i oslanjanje na intuiciju i ushićenost kao opreku logici i intaligenciji*[380].

Radnja dramskog teksta *Kako će sa Zemlje nestati zlato* započinje spomenutim *prologom*, pisanim u stilu proznog teksta, iz kojeg saznajemo kako će sudbonosne 1999. godine Zemlja izgledati bitno drukčije: *Napretkom tehnike socijalni je život dobio lice takvog blagostanje, kakav ne pamti svijet: strojevi su gotovo zamijenili manuelne radnike, a konačni su produkti za potrošnju bili toliko jeftini, da se činilo, da će bijede zauvijek nestati s naše planete*, (Kulundžić, 1928a:7) a jedini razlika među ljudima bila je u količini posjedovanog zlata, *čarobnog indikansa kapitala*, jedine vrijednosti koju je čovjek posjedovao. Iz distopijski i pomalo fantastično koncipiranog prologa saznaje se još i kako tu idilu remeti „ludi" znanstvenik, dr. Elektar, koji je *razvezivanjem atoma materije* uspio proizvesti novu, *atomsku* struju te planira uništiti sve metale, između ostalog i zlato, ukoliko čovječanstvo ne pristane na njegov plan da se čitava Zemlja elektrificira. Da bi spriječili dr. Elektra, 1. svibnja 1999. godine, sastaje se Savez Staleža, Naroda i Klasa Zemlje s ciljem pronalaska rješenja. Ovim znanstveno-fantastičnim uvodom započinje radnja dramskog teksta. Na sceni vidimo Vijećnicu Saveza i govornicu pred kojoj Famulus, svojevrsni pomoćnik dr. Elektara, priprema tehničke rekvizite za Elektarov nastup, a u pozadini Zapovjednik straže u komičnom prizoru prepunom ironije uvodi vojnike s mitraljezima na leđima kako bi održavali red i mir govornika. Zapovjednik ispituje Famulusa o Elektaru vidljivo se diveći njegovom veličini i utjecaju koji ima, ali i objašnjava kako uvijek ima posebno puno posla u održavanju reda čim

[380] [*Futurism and Expressionism: both propagate a radical break with the past, vehemently attack „bourgeois" values, and rely on intuition and ecstasy as opposed to logic and intelligence*.]

se pojavi novi izum dr. Elektara jer isti uvijek bude na štetu radnika koji tada izlaze na ulice prosvjedujući. Dinamičan razgovor Zapovjednika i Fumulusa tematski je nemotiviran i ne pridonosi stvaranju dramske napetosti što za posljedicu ima izostanak pravog dramskog zapleta. Zaplet radnje ne događa se zapravo ni kada na govornicu počinju dolaziti ostali govornici: narcisoidni i kukavički pjesnik Jourdan, predsjednik Saveza intelektualaca Zemlje; vješt manipulator i ulizica kardinal Vannuchi, predsjednik Saveza religija Zemlje; čvrst i odlučan, ali proračunat tvorničar Harris, Prvi kapitalista Zemlje te bahati i priglupi radnik Kirilov, Vođa svih radnika Zemlje. U komičnim obraćanjima punim lažnog uvažavanja govornici se pripremaju za početak sjednice i međusobno se dogovaraju planirajući urotu protiv Elektara.

Prva prava dramska napetost zbiva se pojavom dr. Elektara, *visokog, mršavog, blijedog, obrijanog, mirnog* i *neminovnog* „ludog“ genijalca kojeg svi iščekuju nestrpljivo, ali i s dozom opreza i straha. Magnetski privlačan dr. Elektar u divljenju ostavlja čak i Zapovjednika i prije odlaska na govornicu dolazi do Famulusa raspitujući se o napretku tajnovitog plana kojeg provode. U tipičnom ekspresionističkom dijalogu, nepovezanom, isprekidanom, fragmentarnom i često nesuvislom i nelogičnom, kakav je u određenoj mjeri u većem dijelu dramskog teksta, Famulus obavještava Elektara o situaciji u Magnetskim Brdima, a Elektar mu objašnjava plan potencijalnog bijega iz Vijećnice govoreći kako ne vjeruje narodu dok ga ne podredi svojoj vlasti te u diktatorskom, tiranskom tonu govori Famulusu: *Misliš li da oni pokušavaju da razumiju mene? Mogu li se moje velike težnje podrediti njihovim malim potrebama? Ne: mora da bude obratno!* (Kulundžić, 1928b:7) Svojevrsni zaplet radnje, iako ne do kraja motiviran i jasno potkrijepljen dramskom situacijom, događajem ili sukobom, započinje kada za govornicu dolazi Predsjednik Saveza i otvori sjednicu, što narod u publici do ushićenja. Kao prvi govornik na pozornicu izlazi kardinal Vannuchi koji patetično, ali manipulativno za svo zlo svijeta okrivljuje Elektara jer *pod izlikom da stvara i da usrećuje čovječanstvo dnevno zarobljuje čovjeka za svoje bezbožne ideje*. (Kulundžić, 1928c:7) Iako ga narod vidno ne podnosi, prihvaćaju optužbe i pozivaju na kažnjavanje Elektara, a njihov ushit i kolektivni naboj samo se pojačava izmjenom govornika na pozornici, koji redom optužuju Elektara za sve probleme svijeta i ljudi, bez obzira ima li Elektar ikakve veze s tim. Pjesnik Jourdan tako *divlje, primitivno proročki* i krajnje licemjerno napada Elektara jer je *mašinskom mehanizacijom* oduzeo čovjeku *radost rada*, predstavnik kapitalista Harris proračunatim se nastupom pokušava dodvoriti narodu tvrdeći da je čovjek izgubio volju pojavom *elektrine* koju treba smanjiti na minimum te kako život treba vratiti čovjeku, umjesto da njime

upravljaju strojevi, dok predstavnik radnika Kirilov energično proziva i strojeve i mehanizaciju, ali i kapitalizam koji su radništvo sveli na nerad, zahtijevajući da se ukine petosatno radno vrijeme u kojem se ništa ne radi, samo stoji pored strojeva i da se vrati na *pravi*, manualni, pravi rad. U energičnom zaključku govora traži od naroda da se izjasni koga želi, strojeve ili radnike, što narod govori u trans, atmosferu do potpunog usijanja i pomutnje, a dramsku radnju do vrhunca.

Rasplet dramske radnje započinje nakon što Predsjednik Saveza uz pomoć Zapovjednika djelomično smiri narod i preda riječ završnom govorniku, dr. Elektaru, upozoravajući kako njegov nastup zna biti *manipulativan i demagoški*. Za govornicu dolazi dr. Elektar i obraća se narodu *obično, apsolutno, mirno, s posve malom ironijom* govoreći kako je njegova jedina želja da se *Zemlja pobrati s planetima (...) da čovjek povede Svemirsko kolo.* (Kulundžić, 1928d:7) i da je zato uspio „uhvatiti“ glavno oružje, atom. Nejasan i krajnje distopijski Elektarov govor nitko posve ne razumije, ali se sve više osjeća napetost i zlokobna slutnja onoga što dolazi, a kako govor protječe njegovo obraćanje poprima sve jači proročki, revolucionarni ton i njegov se nastup sve više pretvara u državnički govor. Elektar objašnjava kako je već počeo „razvezivati“ atome i kako će prvi pokus biti u Magnetskim Brdima te kako će se za nekoliko dana sve kovine „razvezati“, stopiti i postati jedna „sila“, a među njima i zlato. Na spomen „nestanka“ zlata narod potpuno izgubi kontrolu i počinje kaotičan metež; poziva se na ubojstvo Elektara, a Predsjednik pokušavajući smiriti narod stavlja prijedlog o ukidanju *elektrine* na glasovanje, što predstavnici Saveza potvrde. No u tom se trenutku počinju događati znanstveno-fantastične kataklizmičke scene u kojima se pojavljuju *ultraljubičasti titraji* koji *poništavaju* sve metale uključujući i zlato. Fantastičnost i irealnost prizora upotpunjuju karnevalski prozori kaosa koji se odvija u publici. Gubeći zlatne predmete i nakit narod panično srlja uokolo stvarajući nepodnošljivu buku i izazivajući apsolutni kaos u Vijećnici. Narod zahvaća ludilo u kojem se *smije i urla istovremeno,* a u apokaliptičnom stampedu nasrnu na dr. Elektara gazeći preko njegova tijela. Završna didaskalija dramskog teksta, svojevrsni epilog, objašnjava kako je Elektar, *veliki usrećitelj Čovječanstva umro pregažen od mase: ne od onih, kojima je oteo posljednji znak njihove moći, nego od milijarda bijednika, kojima je oduzeo jedan san i jednu čežnju:... Zlato!* (Kulundžić, 1928d:7) Posljednja replika, koja sugerira drukčiji završetak u odnosu na dramski tekst *Dr. Elektar* kojemu je tekst *Kako će sa Zemlje nestati zlato* sastavni dio, donosi dva važna poetička zaključka. U prvom redu donosi kritiku, kao i u nekim drugim dramskim tekstovima, Novog poretka i Nove civilizacije čije se, u početku možda i ispravne, težnje i

nastojanja ipak ne ostvaruju, a tada postaju za narod, koji ostaje u apsolutnom strahu i bez ikakve nade, još opasnije i pogubnije nego one stare. Ta neizravna kritika idejnog i ideološkog koncepta ekspresionizma, vidljiva kod velikog broja ekspresionističkih autora, uključujući i Josipa Kulundžića, pojačana je i neizravnom kritikom nositelja te ideje i ideologije, Novog čovjeka, koji se u ovom tekstu prikazuje u liku dr. Elektra.

Lik Dr. Elektara, koji se kao dramski lik izravno spominje u dvama Kulundžićevih ekspresionističkim dramskim tekstovima, istoimenom rukopisnom dramskom tekstu i tekstu *Kako će sa Zemlje nestati zlato*, a neizravno, u metaforici Otmjenog čovjeka, u još nekoliko Kulundžićevih dramskih tekstova, jedan je od najzanimljivijih i najintrigantnijih dramskih likova u kompletnom Kulundžićevu dramskom opusu. Njegov je lik u cijelosti nositelj dramske radnje, a njegovo djelovanje, kao i sama mogućnost djelovanja pa čak i spominjanje njegova imena odgovorni su sa motiviranje gotovo svih dramskih napetosti i dramskih kriza koje potenciraju nastanak i razvoj dramske radnje. Jednako tako, njegov lik ili sama aluzija na njega i njegovo djelovanje sudjeluju u gotovo svim dramskim događajima i situacijama u tekstu, a on je sam pokretač svih dramskih sukoba među likovima. No njegova uloga, tipično ekspresionistički, doživljava paradoksalni obrat. Naime, dr. Elektar od genijalnog znanstvenika čije je djelovanje isključivo usmjereno na napredak čovječanstva i civilizacije, zbog čovjeku svojstvenog nerazumijevanja, straha od promjene i nesposobnosti prihvaćanja novoga, u očima čovječanstva postaje „ludi znanstvenik“ koji „nerazumljivim jezikom“ propagira utopističke ideje. Tada, jer i sam posjeduje ljudske osobine, koliko god nastojao *mehanički* suzbiti emocije ipak se preobražava zloćudno verziju „ludog znanstvenika“, u tiranina koji želi kazniti čovječanstvo tako što će ih pokoriti. Kao prototipni primjer neshvaćenog genija i vizionara koji je zbog nerazumijevanja okoline izopćen iz društva, ismijan i ponižen, Elektar odustaje od ideje napretka čovječanstva i nošen isključivo motivom osvete kažnjava čovječanstvo oduzimanjem najvrjednijeg što imaju, nade u budućnost, koja prikazana kroz simboliku zlata, predstavlja napredak i blagostanje. Dr. Elektar tipični je ekspresionistički „lik na rubu“, koji prezire stari poredak i lažni moral društva i teži Novoj civilizaciji i obnovi čovjeka. U fryejevskom smislu predstavlja *anti-antijunaka,* prometejskog lika[381] koji se pretvara u svojevrsnog *Antiprometeja,* a svojim postupkom oduzimanja nade

[381] Koji jest ljudski, a ipak junačkih razmjera i koji je u ironijskom (kojem pripada i ekspresionizam) modusu sam po sebi *antijunak* (usp. Frye, 2000).

ljudima dovodi do *uzdrmavanja čovjekova identiteta*[382] jer ga, uništavanjem zlata koje simbolizira ideju blagostanja i mogućnost napretka, lišava egzistencijalne mogućnosti opstanka, simbolički ukidajući *apsolutnu autonomiju čovjeka*[383]. Uz prikazana obilježja važno je napomenuti i kako je lik dr. Elektara jedan od najizraženijih dinamičkih, višedimenzionalnih likova Kulundžićeve ekspresionističke dramaturgije, u kojoj se, kao i u cjelokupnom ekspresionističkom književnom stvaralaštvu uopće, karakterizacija likova uglavnom u najvećoj mjeri kreće od karikaturalnih prikaza, preko figuralnih i stereotipno prikazanih likova do tipskih određenja te, samo ponekad, načelno izgrađenih, preciznije započetih, dramskih osoba.

Ostali, pak, likovi u dramskom tekstu *Kako će sa Zemlje nestati zlato* pripadaju upravo najčešćim ekspresionističkim prikazima, naime, figuralno-tipsko određenim likovima. Zapovjednik, Predsjednik te Famulus, iako će njegova uloga u dramskom tekstu *Dr. Elektar* biti znatno važnija, karikaturalno su prikazani s nekoliko, ironičnih, komičnih osobina, dok likovi *predstavnika Saveza* posjeduju, pomalo cinične, tipske odrednice, ali i jedno zanimljivo i, u Kulundžićevu opusu originalno, obilježje. Njihova, naime, imena reprezentiraju izvantekstualne signale njihove narodnosti povezane s kontekstualnim signalima uloga koje predstavljaju, odnosno funkcija koje kao likovi vrše. Tako pjesnik Jourdan, Francuz, simbolizira umjetničku, intelektualnu elitu; kardinal Vannuchi, Talijan, predstavlja duhovnu, crkvenu kliku; industrijalac Harris, anglosaksonskog podrijetla, predstavnik je kapitalističke, gospodarstvene oligarhije, dok radnik Kirilov, Rus, predstavlja radnički pokret. Takvom nomenklaturom, netipičnom za njegov opus, autor dodatno naglašava stereotipnost uloga i funkcija likova u dramskom tekstu, ali i, u određenoj mjeri, ističe komičnost dramskih situacija u kojima se likovi nalaze.

Dramski tekst *Kako će sa Zemlje nestati zlato* posjeduje još jedno, izuzetno zanimljivo obilježje; svojevrsnu intermedijalnu poveznicu s ekspresionističkim filmom. Naime, cjelokupna atmosfera kao i dramske situacije teksta podsjećaju na njemačke ekspresionističke filmove. Dramska napetost, atmosfera mističnosti, fantazmagoričnosti i zlokobne strepnje asociraju na filmove poput *Kabineta dr. Caligarija* Roberta Wienea ili *Nosferatua* Friedricha Murnaua, dok distopijska, futuristička simbolika i pojedina scenografska rješenja djeluju kao

[382] Usp. Batušić (1984).

[383] Koja je, prema Žmegaču (1986:104), *smisao i središte* [ekspresionističkih] *dramskih apstrakcija*.

da su preuzeta iz *Metropolisa* Fritza Langa[384]. Zbog svih navedenih obilježja i hibridnosti motivskih sugestija dramski bi se tekst *Kako će sa Zemlje nestati zlato* s pravom mogao okarakterizirati kao ekspresionističko-futuristički, distopijsko-znanstveno-fantastični dramski tekst.

[384] Ekspresionistički filmovi, u prvom redu njemačke i ruske kinematografije, duboko su bili povezani s ekspresionističkim teatrom, a njihovi međusobni utjecaji vidljivi su u mnogim, filmskim i kazališnim, izvedbama. Sabine Hake (2005:322) upozorava kako su, u prvom redu, ekspresionistički filmovi na tematskom planu bili fascinirani *ludilom i kao alternativnim stanjem čovjekova bića i kao metaforom dezintegracije*, a njihovo odbijanje *konvencionalnih definicija realnosti može se interpretirati i kao oslobađajuće i kao traumatizirajuće, bilo da vodi ka širenju stvarnog svijeta prema fantastičnom i imaginarnom, bilo da najavljuje potpunu dezintegraciju tradicionalnih razlika između subjekta i objekta*, a takav se opis može primijeniti i na dramski tekst *Kako će sa Zemlje nestati zlato*.

4.14. Ne suviše savjesti

Ne suviše savjesti dramski je tekst objavljen 1932. godine, godinu dana kasnije premjerno je prikazan u Narodnom pozorištu u Beogradu, podnaslovljen je kao *komad u četiri slike*, a sam mu je autor dodijelio i alternativni naslov *Mašina-savjest*. Ovaj tekst rubni je dramski tekst Kulundžićeve druge ekspresionističke faze u kojem se na tematsko-motivskom, strukturno-kompozicijskom te stilskom planu isprepliću elementi ekspresionističke i psihološko-socijalne drame[385]. Svojstva ekspresionističke poetike koja su obilježavala prethodne Kulundžićeve dramske tekstove, od idejnih postavki, tematsko-motivskih sugestija, kompozicijskih i stilskih odrednica do atmosfere, obilježja dramske radnje i određenja likova, u određenoj se mjeri pojavljuju i u ovom dramskom tekstu koji tako svjedoči činjenicu kako su se ekspresionistička obilježja i sam ekspresionizam pojavljivali na tadašnjoj domaćoj književnoj sceni i nakon „formalnog" prestanka ekspresionističkog pokreta, odnosno nakon završnih godina trećeg desetljeća 20. stoljeća koje prema koncensusu književne historiografije označavaju završetak ekspresionističke poetike u tadašnjoj literaturi[386]. No u ovom se dramskom tekstu, u većoj mjeri nego u ikojem dotadašnjem Kulundžićevom dramskom tekstu, pojavljuju i elementi psihološke, socijalne i egzistencijalne dramaturgije, poetička obilježja dramskog pisanja svojstvena 30-im godinama 20. stoljeća čime ovaj dramski tekst predstavlja svojevrstan prijelaz iz Kulundžićeva nedvosmisleno ekspresionističkog teatra u njegovu posljednju dramsku fazu u kojoj će prevladavati upravo obilježja psihološko-socijalno-egzistencijalne drame[387], iako će se u pojedinim dramskim tekstovima pojavljivati

[385] Car-Mihec upućuje na *usku povezanost tema ekspresionističkih djela sa socijalnom i društvenom problematikom svoga doba*, koje se, po njoj, *javljaju kao reakcija na svijet u kojemu njihovi tvorci žive, pokušaj su djelovanja na njega*. (Car-Mihec, 2003:159)

[386] Bogdanović (1934:170) ekspresionizam, uz ostale pokrete, obilježava sintagmom *posljeratne književnosti* koju smješta u razdoblje od 1918. do 1933. godine, dok Posavec (1982:28) objašnjava kako su se u međuratnoj literaturi ispreplitala obilježja različitih književnih strujanja i *izama* te kako su bile prisutne *teze vrlo raznorodnog psihologizma i sociologizma, stanovitog estetičkog idealizma i, uvjetno rečeno, esteticizma, k tomu još tematski kompleksi antitetičnih pozicija iracionalizma i racionalizma, kontemplativizma i aktivizma, individualizma, odnosno subjektivizma i, kako se onda govorilo, kolektivizma; nadalje, preokupacije kategorijama intuicije, doživljaja, ekspresije, nacionalnog izraza, estetičkog relativizma i moderniteta, uz postupno analitičko formiranje estetički autonomnog pojma stila*.

[387] Objašnjavajući Kulundžićev dramski opus Šicel (1971:224) naglašava kako je Josip Kulundžić *u svojim dramskim tekstovima (...) ekspresionističkim načinom zahvatio svoje teme da bi u kasnijoj fazi više stavio akcenat na psihološko-realistički tretman*.

snažno naglašeni ekspresionistički signali pa će se jedan dio dramskih tekstova iz njegove posljednje dramske faze, kako će biti prikazano, moći okarakterizirati i kao dramski tekstovi zakašnjelog ekspresionizma. *Ne suviše savjesti*, dakle, svojevrstan je stilski dramski hibrid u kojem se očituje teatrološki svjetonazor Josipa Kulundžića i njegovo nastojanje za stvaranjem čiste dramske forme koja će svoj *istinski* oblik uspostaviti u kazalištu[388], slično kao i u slučaju dramskog teksta *Strast gospođe Malinske*, stoga ne čudi Hećimovićeva (1976:484) konstatacija kako su *oba* [dramska teksta] *više vezana uz kazalište nego uz književnost.*

Ne suviše savjeti sastoji se od četiriju slika čime autor još uvijek zadržava svojevrsnu ekspresionističku kompozicijsku podjelu još uvijek se ne opredjeljujući za podjelu na klasične činove, a isprepletenost stilskih sugestija vidljiva je i na primjeru ovog kompozicijskog elementa. Naime, početne su slike, pogotovo prva, bliže ekspresionističkoj stilskoj i sadržajnoj koncepciji, a kako slike odmiču tako se i sve više pojavljuju signali socijalno-egzistencijalne tematike i na površinu izlazi snažnije psihološko ocrtavanje likova. Prve su dvije slike znatno dinamičnije i semantički konfuznije, a, u određenoj mjeri, izostanak homogenost dijelova dramske radnje i izgrađenih motivacija dramskih sukoba i napetosti ne utječe izravno na razvitak dramske radnje. Završne su dvije slike, pak, stilski ujednačenije, sporije i semantički stabilnije, dramski su sukobi među likovima motiviraniji, a dramska radnja posjeduje logički i uročno-posljedično povezane dijelove. Prve slike reflektiraju tragikomičan karakter teksta u kojem bolna ironija na komičan način prikazuje slike socijalne i egzistencijalne borbe pojedinca u nepovoljnom i neprijateljskom sustavu te nastojanja da se vlastitom domišljatošću i upornošću izdigne iz položaja koje predstavlja sam rub društva, a ekspresionistički postupci ironije koja prati likove i iluzije kojoj se prepuštaju uspostavljaju onu tipičnu ekspresionističku atmosferu komičnosti, na mahove grotesknosti, koja odlikuje Kulundžićeve prethodne dramske tekstove. No kako radnja odmiče, prizori socijalno-egzistencijalne tematike i psihološki koncept likova sve više poprima realističku pozadinu i postaje pomalo, dramsko, šablonski te vodi u, tipično kulundžićevski, konačni rasplet u kojem se pomiruju svi likovi i sve dramske situacije, neizrađeno i pomalo površno.

Ispreplitanje dviju dramskih koncepcija očituje se i u dijalozima i govorima likova u tekstu. Dok u početnim slikama govor odlikuju ekspresionistički elementi poput relativne

[388] Za spomenuti je kako Gligorić (1946:161) piše da je cjelokupna Kulundžićeva kreativnost dramskog pisaca usredotočena *na scenske potrebe teatra, prema kojima podešava sadržinu svojih dela*.

nejasnoće izgovorenog kao i misli, djelomična isprekidanost, nedorečenost i vidljivo prisutna ironija pa čak i cinizam, u završim se slikama takav govor transformira u dijalog bliži realističnijim dramskim formama, a cjelovitiji je, obavještajno potpuniji i služi funkciji razgovora među likovima[389]. U tim slikama govor, ili kako Mesarić (2008:293) objašnjava, *riječ* postaje *glavni faktor scene. (...) onaj faktor, koji drži ravnotežu scene*, a prema Gligoriću (1946:161) koji takvo mišljenje iznosi upravo tumačeći dramski tekst *Ne suviše savjeti*, Kulundžiću su scenski efekti *važniji od istinskog prikaza životne stvarnosti*. U taj drugi, neekspresionistički, dramski koncept koji ovaj tekst posjeduje ubrajaju se i iznimno realističke didaskalije koje gotovo tijekom čitavog teksta imaju opisnu ulogu te prostorne i vremenske odrednice koje su u ovom tekstu u potpunosti realistične. Ispreplitanje dviju strategija u oblikovanju dramskoga teksta prikazuje se i na tematsko-motivskom planu, već i u naslovnim sugestijama. Alternativni naslov *Mašina-savjest* upućuje na ekspresionističku sintagmu koja, osim jezične ludističke aluzije, na samom tematsko-motivskom planu i planu dramske radnje prikazuje ideju po kojoj *mehanička* savjest upravlja ljudskim ponašanjem i postupcima oduzimajući slobodu izbora pojedinca, odnosno njegovu *dušu*, jedan od najčešćih ekspresionističkih motiva, koja je izvor subjektove slobodne volje i, subjektove osobne, *istine*, dok će se, pak, odabrana naslovna sugestija, *Ne suviše savjesti*, u najvećoj mjeri odnositi na posljedice djelovanja likova i njihov psihološki portret koji je utjelovljen neraskidivom vezom sa socijalnim i egzistencijalnim signalima genetskog materijala, odgoja i okoline u kojoj se likovi nalaze. U navedenom će kontekstu biti gotovo nemoguće razdvojiti ekspresionističke od psihološko-socijalno-egzistencijalnih motivskih signala i njihov će se simbiotski odnos nazirati tijekom čitavog dramskog teksta.

Dramska radnja započinje prvom slikom koja se odvija u unajmljenoj maloj i siromašno uređenoj sobi u zgradi s više stanova. Sedamnaestogodišnja Maša i njezina tridesetogodišnja tetka Žiža šiju dresove za nogometnu reprezentaciju. K Žiži dolazi bogati mladi sin vlasnika zgrade u kojoj žive tragikomično tražeći od nje da dopusti da Mašu *lansira* u društvo što lukava i iskusna Žiža odbija, sarkastično ga ismijavajući i ironično odgovarajući kako je i nju netko *lansirao* u društvo i kao posljedicu toga sada ima malu bebu. Anri objašnjava kako je njegova obitelj dugo bogata, ali kako se pojavljuju „ratni bogataši“ koji „prljaju“ elitu i kako kopiraju sve što pravi bogataši rade, stoga Anri želi *pokazati* Mašu je ona *nešto novo.* Anri se

[389] Odnos tipičan za realističke dramske žanrove u kojem se uspostavlja jasna i logički te uzročno-posljedično postavljena komunikacija između govornika, koji Mukařovski (1981:268) objašnjava kao *odnos između oba učesnika koji je sa stanovišta onoga od njih koji upravo govori moguće označiti kao odnos između „ja“ i „ti“*.

nada kako će novcem uvjeriti Žižu da mu *prepusti* Mašu jer je *najčešća bolest sirotinje: čežnja za bogatstvom.* (Kulundžić, 1932a:247) Ironično britke replike i pomalo parodizirane dramske situacije koje se odvijaju na početku prve slike stvaraju prepoznatljivu Kulundžićevu komičnost na kojoj se, u nedostatku tipičnih elemenata klasičnog zapleta radnje i izostanka motiviranih dramskih sukoba, zasniva, u ekspresionističkom stilu, pokretanje dramske radnje. Prvi signali pravog dramskog zapleta pojavljuju se nenadanim dolaskom Vojte, Žižinog bivšeg partnera i oca njezina djeteta koji izlazi iz zatvora. Ishitreni i nestabilni Vojta postaje pokretač sukoba među likovima, a njegovo djelovanje izravno uzrokuje pojavu napetih događaja, ali i komičnih i na trenutke bizarnih situacija. Iz nekoliko flashbackova prve slike, koji ipak ne odražavaju stereotipno ekspresionističko ispreplitanje vremenskih odrednica, nego su u funkciji retrospektivnog prikaza pretpovijesti dramske radnje, saznaje se kako je Vojta u zatvoru završio spletom okolnosti tipičnih za komediju zabune i iako nije bio kriv dobio je godinu dana zatvora *za svaki slučaj*. Tvrdeći kako se u zatvoru promijenio i shvatio univerzalne vrijednosti života, odluči kako će se promijeniti njegov odnos prema Žiži te kako više neće raditi za novac, na što Žiža poludi i Vojta, da bi ju udobrovoljio pristane na ponudu Predsjednika kluba da se vrati profesionalno igrati nogomet. Neodlučnost likova, poremećenost njihovih identitetnih značajki i bipolarnost njihova ponašanja uzrokuju niz, ekspresionistički, bizarnih i grotesknih situacija u kojima se, u brzim i dinamičnim izmjenama prizora, Žiža i Vojta konstantno predomišljaju u vezi planiranja njihova zajedničkog života što kulminira u završnoj sceni prve slike u kojoj u karnevalskoj atmosferi galame i rasula počnu međusobno tući i razbijati stvari po stanu međusobno optužujući jedno drugo za nevjeru. Razrješenje sukoba donosi Maša zbog koje se Vojta povlači, sugerirajući svoje osjećaje prema njoj.

Druga slika zadržava atmosferičnost iz prve slike, pojačanu tjeskobom i psihološkim nemirom likova te strahom od vlastitih postupaka. Skrivena u *tavanskom sobičku stambene zgrade iz prve slike* Maša pokušava svojim bijegom zaustaviti neminovan raspad Žižina i Vojtina odnosa, ali i prisilno zatomiti rađanje vlastitih osjećaja prema Vojti. Njezina izolacija prestaje kada u tavansku sobu dolazi susjed Jerko, siromašni student medicine, koji obavještava Mašu kako zbog njezina odlaska Vojta odbija igrati za reprezentaciju te kako zbog toga nitko u kući neće imati osiguranu egzistenciju. Jerkovim dolaskom počinje se pojačavati tempo radnje, izmjenjuju se prizori u kojima Jerko panično preklinje Mašu da se spusti u stan, a Maša sve više zapada u stanje očaja i ludila. Niti u ovoj se slici dramska radnja ne razvija motiviranim sukobima ili događajima, nego joj se jedino pojačava tempo izmjenom

dinamičnih replika koje ipak nisu dramski motivirane, već su produkt atmosfere i osjećaja panike, očaja i ludila koje okružuju Mašu i Jerka. Maša u trenutku potpunog psihičkog rastroja ispriča Jerku kako je Vojta ostavio Žižu i otišao živjeti s njezinom majkom koju je, pak, konstantno tukao i on jednom ju trenutku pretukao do smrti, ali mu je Žiža oprostila i primila ga natrag. U gotovo hipnotičkom stanju obeća Jerku da će se spustiti nakon što priča s Anrijem. Anri dolazi i govori joj kako će ju odvesti od Žiže i Vojte ukoliko pristane da ju oblači i šminka poput lutke te da mu ona priča makabrističke priče o smrti i bijedi. Bizarnost situacije kulminira kada Anri manijakalno prizna kako ga u životu pokreću jedino istinite priče o siromaštvu, bijedi, nesrećama i katastrofama. Maša, kojom tada već vlada apsolutno bunilo pristaje, a Anri, u maniri ekspresionističkog slikara, uprizoruje cirkuski portret nakaradno našminkane i obučene Maše, koja, pak, doživljava živčani slom i u burlesknom se prizoru, luđački se smijući, penje na krov zgrade. Bijesan Anri urla penjući se za njom, što slijedi i Jerko. U tom se trenutku počinju odvijati ubrzani završni prizori druge slike u kojima dolazi do paradigmatskog ekspresionističkog vrhunca kada se buka koja dopire s nogometnog igrališta miješa s maničnom drekom Maše, bijesnim urlanjem Anrija i luđačkim navijanjem Jerka. Hipnotizirana Maša „vraća se u stvarnost“ nakon što čuje Vojtino ime i tjera Anrija i Jerka s krova te u filmskom kadru gledajući u daljinu čeka *da igra opet počne*, (Kulundžić, 1932b:334) simbolički se prepuštajući sudbini.

Treća slika započinje naturalističkim opisom siromašne Jerkove sobe čime se implicitno nagovještava svojevrstan prelazak iz ekspresionističkog modusa koji je dominirao u prvim dvjema slikama u stilski suprotstavljenu dramsku koncepciju u kojoj će prevladavati signali socijalnih i egzistencijalnih motivskih sklopova. Maša dolazi kod Jerka bojeći se Vojtine reakcije nakon utakmice kada je bez riječi otišao u kavanu, a Mašu taj prizor podsjeća na događaje iz noći kada joj je ubio majku. Jerko se neobjašnjivo, i potpuno dramski nemotivirano, okomljuje na Mašu tvrdeći kako je ona uzrok Vojtina ponašanja koji *nije htio ubiti njezinu majku* te kako je pokvarena jer ima *suviše savjesti* koja bi sve mogla odvesti u propast ako odluči prijaviti Vojtu policiji. Paradoksalnu situaciju u kojoj je objašnjava krivnja i posljedice dodatno komplicira Žižin dolazak i priznanje da zna kako joj je Vojta ubio sestru, ali kako se to *moralo dogoditi* te kako ni za što ne krivi Vojtu, već samu Mašu, što Mašu ponovno dovodi na rub psihičkog sloma. U svojevrsnoj paralelnoj radnji Jerko dovodi pijanog Vojtu koji priznaje kako ne osjeća ništa zbog ubojstva Mašine majke jer do sada nikada nije ima savjesti, ali kako mu je sada savjest proradila jer se Maša ponaša kao da je ubio nju, što je po njemu znak najveće okrutnosti jer je ubio osobu *koja je nastavila živjeti*. Jerko suočava

Vojtu s njegovim osjećajima prema Maši na što on odjuri iz stana *odlazeći zauvijek*, a kada o njegovu odlasku obavijesti Mašu, ona pojuri za njim.

Četvrta slika započinje neodređenim vremenskim odmakom u *čistoj gradskoj sobi* otmjene zgrade u kojoj sada živi Maša. Njoj u posjet dolazi Anri koji je nakon smrti oca doživio potpuni obrat; nesposoban voditi posao prokockao je obiteljsko bogatstvo i sada, neuredan i otrcan, dolazi posuditi novac od Maše. Iz njihova razgovora koji ima funkciju prepričavanja radnje *između slika* saznaje se kako su svi likovi doživjeli svojevrstan obrat ne samo socijalno-egzistencijalne prirode, nego i na osobnom, unutrašnjem psihološkom planu. Žiža je postala partnerica Predsjednika i sada živi otmjeno, Jerko je postao uvaženi liječnik, dok se Vojta vratio nogometu i zaprosio Mašu s kojom sada živi, a Jerko u svojevrsnom epilogu dramske radnje zaključuje kako su svi na kraju uspjeli jer siromašni ljudi znaju da se treba voditi maksimom *ne suviše savjesti*. Kraj dramskog teksta, u kojem svi likovi završe dobro i sretno, prototipni je primjer „Kulundžićeva završetka" dramske radnje u kojem Kulundžić pomalo zbrzano i zbrkano dovodi dramsku radnju do završetka. Njegovo pravilo da na kraju dramskog teksta dramska radnja mora biti zaokružena i objašnjena te svi likovi dovedeni do razrješenja njihovih položaja unutar dramske radnje i u ovom je dramskom tekstu provedeno poprilično neuvjerljivo, nemotivirano i, u odnosu na pojedine segmente dramske radnje, nelogično. Kulundžić ne uspijeva jasno prikazati kako je i zbog čega došlo do pomirenja između Maše i Vojte te kako su uspjeli riješiti vlastita unutarnja psihička stanja. Njegova težnja za *apsolutnim objašnjenjem* dovodi do paradoksalnog i, pomalo, parodiziranog kraja u kojemu su svi *dobri* i sretni, Vojta postaje srdačan sa svima, poremećenost i devijantnost Anrija završava u samilosti Jerka koji mu poklanja stan u kojemu će živjeti, Žižina umišljenost i malograđanstvo prikazuje se na simpatičan način, ispostavlja se da je Mašina majka umrla od zatajenja srca, a ne da ju je Vojta ubio, a Mašina transformacija iz stanja potpunog psihičkog rastroja, bunila i nestabilnosti u staloženu i ravnodušnu, sretnu ženu u cijelosti je neobjašnjena. Jedino potencijalno objašnjenje za transformaciju likova i dramske radnje iz situacije propasti u idiličnu situaciju u kojoj na kraju svršavaju autor simbolički predstavlja naslovnom sintagmom, *ne suviše savjesti,* kojoj se likovi kroz dramsku radnju, načelno, vode.

Likovi u dramskom tekstu *Ne suviše savjesti* u većoj mjeri nego u ostalim ekspresionističkim tekstovima Josipa Kulundžića posjeduju *višedimenzionalnost* i

dinamičnost razvijanja *u cijelom tijelu teksta*[390], iako njihove ključne identitetne osobine nisu precizno ocrtane niti su njihovi karakterni obrasci jasno usustavljeni, a obrati u stavovima i ponašanjima poprilično slabo objašnjeni. Ipak, uz određene likove iz pojedinih ranijih dramskih tekstova, većina likova ovog dramskog teksta pripada kategoriji „pravih“ dramskih likova predstavljenih spletom psihemskih, sociemskih i ontemskih obilježja kao produkata genetskog materijala, podrijetla i odgoja te utjecaja društva i okoline na izgradnju vlastitih stavova i svjetonazora[391]. Maša, načelna protagonistica teksta, najdominantniji je ekspresionistički lik. Nju pokreće duboka psihička trauma zbog koje ne uspijeva ostvariti emocionalno stabilne veze s ljudima oko sebe. Prelazeći iz gotovo manično-depresivnih u ekstatična stanja, nepovoljne i prijeteće situacije i događaji uzrokuju pojavu panike, očaja, bijesa i ludila, a nestabilnost njezina karaktera očituje se u patološkoj ljubavi prema Vojti. Vojta je, pak, svojevrsni antagonist koji se, doduše nejasno i nedovoljno objašnjeno, na kraju transformira u *dobrog čovjeka*[392], neprilagođen pojedinac, posjeduje surioovsku funkciju *specifičnog djelovanja*[393], kao nositelja glavne uloge *u sistemu sila*, koji se na kraju „sudbonosno“ spasi u krajnje bizarnoj ljubavnoj vezi s Mašom. Ostali su likovi slabije portretirani, iako posjeduju dublju psihološku karakterizaciju nego prototipni ekspresionistički likovi Kulundžićevih dramskih tekstova. Žiža u početku predstavlja tipični lik s ruba društva koji svim dostupnim načinima pokušava egzistirati da bi se na kraju preobratila u, isto tako, tipičan lik komične malograđanke, dok Anri, pak, predstavlja tragikomičan lik bogatog pripadnika zlatne mladeži čiji obrat uzrokuju socijalno-egzistencijalni signali, a čija se transformacija u *dobroćudnog* propalog bogataša, ipak, ne oslikava u potpunosti. Zanimljiv je i lik, u početku, siromašnog studenta Jerka koji od samog početka radnje djeluje kao svojevrsni „ispravljač“ tuđih problema, „tumač savjesti“ drugih likova, koji omogućuje da ostali likovi ostanu na okupu. Kao uspješan i bogat liječnik, Jerko na kraju sve ostale likove dovodi do raspleta i do situacije u kojoj su svi sretni i zadovoljni.

---

[390] Usp. Pfister (1998).

[391] Batušić (1984:83) piše kao ekspresionizam posjeduje težnju *i prema karakterološkoj pa i sociologijskoj obojenosti* likova.

[392] Kako je na nekoliko mjesta već spomenuto, provodni motiv Kulundžićeva dramskog opusa, *čovjek je dobar*, temeljni je Kulundžićev postupak u karakterizaciji likova, odnosno u „završnom pojašnjenju“ njihova karaktera, djelovanja i ponašanja u dramskom tekstu. Slično zaključuje i Cvitan (1982:135-136) napominjući da Kulundžić *vjerujući u dobro u čovjeku, stvara čitav niz umjetnih lica, iskonstruiranih obrata i nevjerojatnih situacija, inzistirajući na svome progmamu, na dobroti u čovjeku*.

[393] Usp. Souriau (1981).

Dramski tekst *Ne suviše savjesti* posljednji je objavljeni ekspresionistički tekst Josipa Kulundžića u kojima se već ocrtavaju elementi psihološke i socijalno-egzistencijalne dramatike koji će biti dominantni u dramskim tekstovima iz posljednje faze Kulundžićeva dramskog stvaralaštva. Dramski tekstovi napisani nakon *Ne suviše savjesti* ekspresionistička će obilježja reprezentirati ili tek djelomično ili samo u određenim dramskim elementima pa će se neki od tih dramskih tekstova moći okarakterizirati tek kao dramski tekstovi *zakašnjelog* ekspresionizma[394], kao što će biti prikazano.

[394] Svi dramski tekstovi Josipa Kulundžića pisani nakon njegove ekspresionističke faze, osim psiholoških, *glembayevskih* dramskih tekstova *Klara Dombrovska* i *Firma se skida*, u određenoj mjeri reprezentiraju ekspresionistička i pirandelistička obilježja, koja su, ovisno o dramskom tekstu, u manjoj ili većoj mjeri važan faktor pojedinog dramskog teksta.

4.15. Ljudi bez vida

Dramski tekst *Ljudi bez vida* objavljen je 1952. godine, a premijerno prikazan u Narodnom pozorištu u Beogradu godinu dana kasnije. *Ljudi bez vida* pripadaju skupini dramskih tekstova Josipa Kulundžića koja pripada kategoriji dramskih tekstova koju bismo mogli okarakterizirati sintagmom *zakašnjeli ekspresionizam*. Naime, kako je spomenuto, ekspresionistička se poetika u Kulundžićevim dramskim tekstovima reprezentira i nakon formalnog završetka ekspresionizma kao stilsko-žanrovskog smjera unutar avangardne književnosti, a ekspresionistički će se elementi pojavljivati u većini njegovih dramskih tekstova do samog kraja njegova bavljenja dramskim pisanjem. Iako dramski tekstovi napisani krajem četrdesetih te tijekom pedesetih godina 20. stoljeća sve do njegove smrti pripadaju, najčešće, poetičkim koncepcijama psihološke, građanske, te socijalno-egzistencijalne dramatike, isti će u određenoj mjeri posjedovati i poneka ekspresionistička obilježja i pojedine refleksije ekspresionističkog teatra, koji je u dramskoj poetici Josipa Kulundžića bio, gotovo, trajno prisutan. Strukturni te kompozicijski elementi, kao i elementi dramske radnje, obilježja dramskih likova te prostorno-vremenski signali većine dramskih tekstova iz ove faze Kulundžićeva dramskog opusa, faze *zakašnjelog* ekspresionizma, manje će ili više, posjedovati svojstva dramskih poetika, odnosno stilsko-žanrovskih odrednica vremena u kojemu su napisane, a autor će se u tim dramskih tekstovima, načelno, odmaknuti od prototipnih obilježja ekspresionističkoj teatra kakva su, gotovo u potpunosti, obilježavala njegove dramske tekstove napisane do 1928., odnosno 1933. godine. No većina će tekstova koja pripada ovoj skupini, ipak, reflektirati naglašena ekspresionistička obilježja, ponegdje i paradigmatska. Očitovat će se to ponajviše na tematsko-motivskom planu, naslovnim sugestijama koje će, ponegdje, značajno sugerirati idejni koncept dramskog teksta te motivaciji i gradnji dramskih napetosti i dramskog sukoba. Također, u određenoj će se mjeri ekspresionističkim signalima odlikovati i dramska radnja, karakterizacija likova te simbolika njihova imenovanja, a većina će tih tekstova projicirati i neke od tipičnih ekspresionističkih elemenata, poput ironije, groteske, bizarnosti, fantastičnosti i ostalih.

Dramski tekstovi ove faze Kulundžićeva dramskog stvaralaštva posebno su značajni jer u velikoj mjeri prikazuju autorov odnos prema dramskom stvaralaštvu i teorijskom konceptu drame i teatra Luigija Pirandella. Kulundžićev odnos prema Pirandellu i pirandelizmu u dramskim je tekstovima njegove faze *zakašnjelog* ekspresionizma često naglašeniji i u pojedinim elementima očigledniji nego u nekim njegovim prijašnjim dramskim tekstovima.

Određeni će dramski tekstovi ove faze reprezentirati tipične pirandelističke osobine, dok će drugi tekstovi po svom karakteru biti izrazito antipirandelistički, a nerijetko će dramski tekstovi, u određenoj mjeri, posjedovati osobine i jedne i druge koncepcije, stoga je za zaključiti kako je Josip Kulundžić u posljednjim napisanim dramskim tekstovima svoga opusa, u kojima je u određenoj mjeri napustio izraženu ekspresionističku poetiku i prigrlio neke od poetičkih obilježja *poslijeratne* dramatike, još snažnije nego na početku svoje karijere dramskoga pisca bio okupiran teorijskim zaključcima Pirandellova teatra te razmišljao o pirandelističkim dramskim konceptima koje je, pirandelistički, antipirandelistički ili svojom specifičnom kombinacijom *antipirandelističkog pirandelizma* prikazivao i teorijski razrađivao u svojim dramskim tekstovima.

Od najizraženijih pirandelističkih obilježja, u Kulundžićevoj se dramatici *zakašnjelog* ekspresionizma u prvom redu pojavljuje princip relativizacije istine koja je prisutna u svim dramskim tekstovima ove faze. Relativizacija istine jedan je od središnjih motiva, a u nekim tekstovima poput dramskog teksta *Čovjek je dobar* i, u određenoj mjeri, *Knjiga i kolači* predstavlja osnovnu ideju teksta i snažan je indikator zapleta, razvitka i raspleta dramske radnje. Kulundžićev odnos prema ovom Pirandellovom fenomenu najsnažniji je indikator njegova specifičnog stava *antipirandelističkog pirandelizma* jer se u određenim tekstovima Kulundžić opredjeljuje za eksplicitan pirandelistički prikaz relativizacije istine, dok se u drugim radikalno suprotstavlja takvom prikazu, nudeći vlastiti pogled na *istinitost*. Drugo važno obilježje Pirandellova teatra značajno prisutno u ovoj Kulundžićevoj fazi tiče se ustroja i karakterizacije dramskih likova koji počivaju na principu zamjene identiteta i motiva zabune, koji će se najjasnije reflektirati u dramskim tekstovima *Čovjek je dobar, Ljudi bez vida* i *Krik života*, a uz ovo se obilježje veže i obilježje *pretvaranja* likova posredstvom simbolike maske, koja je često prisutna u Pirandellovu teatru, a koja će u slučaju dramskih tekstova ove faze najizrazitije očitovati u tekstovima *Čovjek je dobar, Ljudi bez vida, Krik života* i *Lopovi*. Od osnovnih pirandelističkih elemenata značajan će trag ostaviti i motiv ispreplitanja vremenskih odrednica prošlosti, sadašnjosti i budućnosti te ispreplitanja razina stvarnosti, obilježja izuzetno važna za ustrojstvo dramske radnje i odnosa likova u tekstu *Čovjek je dobar* te djelomično u tekstovima *Knjiga i kolači* i *Krik života*, a u potonjem će se tekstu reflektirati još jedno iznimno važno obilježje Pirandellova teatra, iluzija dramskog prostora koju će Kulundžić, u pirandelističkoj maniri i vrlo vješto, prikazati pomoću dramskog fenomena teatra u teatru i pokušaja brisanja granica scenskog prostora, čime ovaj dramski tekst djeluje kao prototipni ekspresionistički dramski tekst.

Ljudi bez vida koncipirani su u trima činovima koji su, pak, slično kao u dramskom tekstu *Strast gospođe Malinske*, sačinjeni od mnoštva scena i prizora, čija relativno brza izmjena, kao i u spomenutom tekstu, pridonosi dinamici dramske radnje i utječe na čestu pojavu dramskih obrata. No u *Ljudima bez vida* ne postoji ona, ekspresionistički, izražena *akcija* pa će dramski sukobi i odnosi među likovima biti slabije naglašeni, a motivacija sukoba među likovima te njihova djelovanja unutar dramske radnje pokretat će se gotovo isključivo iz djelovanja glavnoga lika i njegovih stavova, planova i ponašanja, odnosno preko osnovnih postavki njegova psihološkog profila. Osim navedenih, neekspresionističkih dramskih elemenata, u *Ljudima bez vida* prisutna su i druga neekspresionistička obilježja, bliža psihološkoj te socijalnoj i egzistencijalnoj dramatici, poput govora likova i dijaloga u tekstu[395], koji su potpuno u skladu sa stilskim i žanrovskim obilježjima ovih tipova dramskih poetika, cjeloviti, dovršeni i funkcionalni te u apsolutnoj službi razvijanja dramske radnje i odnosa među likovima. Didaskalije u tekstu, kao i u gotovo svim dramskim tekstovima ove faze, osim u dramskom tekstu *Čovjek je dobar*, realistične su, često i naturalističke, kao i prostorne i vremenske odrednice koje prikazuju stvarnu, realističnu scenu, odnosno linearni fabularni tijek radnje, uz poneke retrospektivne ekskurze, koji, ipak, ne narušavaju linearni vremenski tijek radnje. Tematsko-motivski plan u najvećem se opsegu referira na naslovnu sugestiju koja tematske linije i motivske sugestije razvija u dvama smjerovima, doslovnom simbolikom sljepila likova te metaforičkom, konotatavnim signalizacijom sadržanom u naslovnoj sintagmi.

Dramska radnja započinje Jerkovim povratkom iz Amerike u svoj stan u stambenoj u kojoj živi većina likova. Iz retrospektivnih te Jerkova priznanja supruzi koja ga godinama

[395] Hećimović (1976:491) pomalo oštro i ne do kraja argumentirano kritizira cjelokupan dojam dramskoga teksta *Ljudi bez vida* najviše mu zamjerajući dijalošku komponentu, tvrdeći kako su u njemu *neke dionice dijaloga posvema nedramatske, opisne, a druge pak površno stilizirane i grubo podešene uopćenim karakteristikama lica*. Prvi dio kritike u određenoj je mjeri točan, no za opravljanje bismo mogli konstatirati kako su takve *dionice dijaloga* najčešće povezane s dijelovima radnje u kojima se retrospektivno, kroz prisjećanje likova objašnjava *pretpovijest* dramske radnje, odnosno dijelovi radnje koji se ne odvijaju u *vremenu dramske radnje*, koje prema Švacovu (2018:186) prikazuje *vrijeme trajanja događanja koje se prikazuje*, ali koji su funkcionalno važni za dramsku radnju. Drugi je, pak, dio kritike pomalo nejasan i nedovoljno argumentiran jer su tako opisane *dionice dijaloga* upravo i namijenjene *uopćenim karakteristikama lica*, koja svoje tipske i, ponegdje, figuralne osobine „vuku“ iz ekspresionističkog koncepta dramskog lika i prisutne su u svim Kulundžićevim ekspresionističkim tekstovima.

čeka, saznaje se da je se Jerko vratio jer je oslijepio. Njegovo je sljepilo provodni motiv dramskog teksta, i na denotativnoj i na konotativnoj razini, i evidentni pirandelistički signal u tekstu jer se njegova *istinitost* mijenja tijekom radnje. Naime, u početku je nejasno je li Jerko zaista slijep ili se pretvara, da bi priznao da je u jednom trenutku doista bio potpuno slijep pa mu se vid vratio, ali je zatim ponovno imao problema da bi se na kraju uspostavilo kako više nije slijep. Motiv se slijepila tijekom radnje prikazivao gotovo do kraja pirandelistički, od početne *stvarne* istinitosti, preko aluzija da možda i nije tako do obrata u kojem su otvorene sve mogućnosti, odnosno sve *razine istine*, no na kraju autor, antipirandelistički i tipično kulundžićevski, donosi jasno i nedvojbeno razrješenje, odnosno prikazuje *stvarnu* istinu, dovršavajući proces identifikacije lika, ali i završavajući dramsku radnju na ishitren i površan način. Jerko otkriva kako je oslijepio trenutno kada ga je ljubavnica iz Amerike, Ema, uslijed svađe polila tekućim suzavcem. Jerko ju napada gušeći ju i odlazi misleći da ju je ubio. U pomalo komičnom i grotesknom scenariju saznaje se da je čekajući suđenje u zatvoru progledao, ali da se pravio slijep da ga ne bi osudili na smrt. Nakon što mu je plan uspio te je pušten iz zatvora, Jerko saznaje da je dobio dopuštenje s posla za vraćanje u svoju zemlju jer mu u ugovoru piše da je slobodan otići s posla jedino u slučaju sljepila. Jerko se vraća, ali ostavlja mogućnost *progledavanja* jer su mu doktori rekli da će možda ozdraviti ako bude imao mir i stabilnost. Iako nije oduševljen povratkom, ostavlja si tu mogućnost zbog nesigurne političke i ekonomske situacije u svojoj zemlji. Komičan, ali i pomalo bizaran prikaz *života u tuđini* iskorištavaju Jerkovi susjedi, polupropali neradnici i lažni moralisti koji licemjerno i kontradiktorno kritiziraju život u *kapitalističkoj državi*, bojeći se da ih njihovi stavovi ne bi stavili u nezavidan položaj u odnosu na vlast, no uvjeravajući se da su svi sličnih pogleda nemilosrdno se obrušavaju na tu istu vlast u svojoj državi, iako iskorištavaju pogodnosti državnog aparata za relativno lagodan život[396].

[396] Josip Kulundžić u ovom dramskom tekstu, ali zapravo niti u jednom svom dramskom tekstu, ne prikazuje političko-ideološki kontekst vremena ni u idejnom ni u tematsko-motivskom okviru dramske radnje. Ni u jednom njegovom dramskom tekstu političke implikacije i ideološki semantemi ne utječu izravno na razvitak dramske radnje i ideju dramskog teksta. U manjem broju dramskih tekstova, većinom u tekstovima njegove faze *zakašnjelog* ekspresionizma, u kojima se uopće pojavljuju, signali političkih tema i motiva te simbolika društveno-povijesnog okvira vremena o kojem se govori najčešće služi kao *kulisa*, odnosno *pozadina* određenih dramskih situacija ili događaja i ne utječe bitno niti na dramsku radnju niti na dramske sukobe ili objašnjenje karakternih crta likova. Određeni kontekstualni signali povijesnih zbivanja i društvene stvarnosti koje Kulundžić koristi u svojim dramskim tekstovima služe isključivo za kritiku pojedinačnog ili kolektivnog nemorala, prikaz malograđanštine te psiholoških, socijalnih i egzistencijalnih previranja likova uzrokovanih ratnim stradavanjima i socijalnom krizom društva. Tumačeći Kulundžićeve dramske tekstove napisane u ovoj

Jerko u početku uživa u pozornosti ljudi oko sebe, postavljajući se u ulogu mudraca prepunog životnog iskustva i u poučnom i državničkom nastupu objašnjava da se vratio „kući“ jer je to jedino mjesto na kojem je čovjek sretan: *Znate li vi šta je to „kući“? To nije samo majka, žena, deca, stvari, uspomene (...) „Kući“, to je smirenje. „Kući“ – to je negde stati i negde stajati. (...) Domovina – to je „kući“. Odavde se to ne vidi. Treba otići daleko i gledati izdalje; odande su svi domovi mali i svi ti mali domovi su jedno: domovina. (...) Domovina, to je čovekov ponos: domovina se ne može birati.* (Kulundžić, 1952a:389) No ubrzo dolazi do obrata u dramskoj radnji i Jerkovoj situaciji *mira i stabilnosti*, nakon što sitni kriminalac Mirko dolazi po novce koje su duguje Jerkova supruga. Ispostavlja se kako je Jerkova supruga Vanda zbog loše financijske situacije bila primorana trgovati stvarima koje joj je Jerko slao paketima iz Amerike te kako joj je u tim poslovima partner bio Mirko. Ostali likovi, Jerkovi susjedi, također su se bavili preprodajom i sumnjivom trgovinom. Nakon što dolazi do kaotičnih scena svađa i prepirki, u brzoj izmjeni prizora u kojima sudjeluje većina likova i u kojima se međusobno optužuju, Jerko uspijeva djelomično smiriti situaciju. No taman kada se činilo da se sve u odnosima izgladilo, dolazi do još jednog obrata, kada vratarica i, sama sitna kriminalka, Matilda prijavi policiji Mirka i Vandu te Jerkove susjede. Mirko tada otkriva kako zna za njegovo ubojstvo Eme u Americi iz pisma koje je ukrao Vandi. Kulminacija dramske radnje nastupa kada se većina aktera okuplja u Jerkovu stanu ponovno se optužujući za razne zločine i krijumčarenja, pokušavajući smjestiti jedno drugom.

Svojevrsni rasplet radnje, koji je izrazito slabo motiviran i potpuno neočekivan, ali u skladu s autorovim antipirandelističkim *načelom* kako dramska radnja treba biti objašnjenja i svi odnosi među likovima objašnjeni, donosi policijski inspektor Zoran, koji se u maniri deux ex machine iznenada pojavljuje *pred vratima Jerkova stana* i čuvši sve optužbe i priznanja, ulazi u stan. Jerko u prilično patetičnom obraćanju priznaje „zločine“, objašnjavajući kako je konačno „progledao“ i shvatio da se može sretno živjeti jedino čiste savjesti. U jednom od najslabijih primjera antipirandelističkog *završnog razrješenja* dramskog problema i *konačnog pomirenja* sukoba dramskih likova Kulundžić Jerkovim činom „pokajanja“ i „progledavanja“ pokušava opravdati svoj dramski i teorijski postupak „borbe“ protiv relativizacije istine na,

---

fazi autorova stvaralaštva, Jelčić (1965:82) zaključuje kako *poslijeratni* dramski tekstovi *Ljudi bez vida*, *Sudbine* i *Tamna belega uvjeravaju o Kulundžićevu živom, oštrom dramatičarskom refleksu na mnoge moralne krize i psihičke traume što ih je u ljudima ostavio posljednji rat*.

kako on sugerira, *iskrivljen* Pirandellov način te pokušava donijeti *konačnu, pravu* istinu[397]. Jerko „progleda“ i doslovno, priznajući kako mu se vratio vid, i metaforički, uvidjevši kako je mir i stabilnost koje traži moguće postići jedino u apsolutnoj istini. U toj se, antipirandelističkoj, kulundžićevskoj, maniri odvija i konačan rasplet dramske radnje, u kojemu Jerko saznaje vijest iz Amerike kako je Ema ipak preživjela i kako je odustala od tužbe protiv njega, a deux ex machina policijski inspektor Zoran pušta sve likove na slobodu, ne podnoseći prijavu protiv njih, potvrđujući Kulundžićevu osnovnu dramsku ideje, *čovjek je dobar*. Na samom se kraju dramske radnje događa završni, tragikomičan i, ekspresionistički, paradoksalan obrat kada se otkrije kako je Jerkova supruga Vanda počela gubiti vid obavljajući posao retuširanja slika te sada potpuno oslijepila. Vanda govori Jerku da će sada on gledati za nju, jedno drugome izjavljuju ljubav, a Jerko obećava kako će s njom provesti *miran i čist život*: *Jedno drugo da gledamo i da vidimo jedno u drugom čoveka dostojna za život, dostojna da voli.* (Kulundžić, 1952b:503) Vanda mu odgovara kako ga sada *konačno* vidi aludirajući da je napokon uvidjela njegove stvarne odlike i kako će ga zauvijek tako gledati: *Ja vidim. Ja te gledam, Jerko. I ma što se dogodilo, ja ću te uvek videti.* (Kulundžić, 1952b:503)

Likovi u dramskom tekstu, kao i u većini dramskih tekstova ove autorove faze, u sebi spajaju karakteristike ekspresionističke koncepcije dramskoga lika te konstitutivne elemente dramskoga lika koji obilježavaju poetiku psihološke i socijalno-egzistencijalne dramatike. U većini tekstova ove faze Kulundžićeva stvaralaštva dramski likovi i dalje posjeduju tipične odlike ekspresionističkih, i pirandelističkih, likova poput česte tipske, ponekad i figuralne, karakterizacije, tipične ekspresionističke depersonalizacije, pojave skupnih aktera, karikaturalnosti, usamljenosti i bespomoćnosti njihova karaktera te prerušavanja i maskiranosti. No likovi, u prvom redu glavni likovi, ali i ostali likovi važni za dramsku radnju ili za osnovni dramski sukob, najčešće s glavnim likom, znatno su dublje karakterizirani, odnosno posjeduju izraženiju unutarnju psihološku karakterizaciju i identitetne odrednice vezane uz njihova društvena, socijalna i egzistencijalna određenja. U *Ljudima bez vida* pojavljuju se tri kategorije likova. Prvu kategoriju predstavljaju karikaturalni likovi Mirkove supruge Bete te policijskog inspektora Zorana, koji nemaju veću ulogu u tekstu, ali su važni za određene segmente dramske radnje i sudbine pojedinih likova, posebno Zoran koji se

[397] U tom se pokušaju jasno očituje, kako to Cvitan (1982:143) opisuje, Kulundžićevo *panično inzistiranje na potpunom razrješenju dramske radnje i pobjedi dobra*.

pojavljuje na kraju dramskoga teksta u svojevrsnoj ulozi deux ex machine. Drugoj skupini likova pripadaju Jerkovi susjedi: umirovljeni *spletkaroš* Marko, propali slikar Petar i prevarant Feliks te licemjerna i manipulativna vratarka Matilda kojoj je *zanat* snalaženje u svim režimima. Navedeni likovi tipski su određeni, njihova je uloga zadana karakterizacijom te dramskim situacijama u kojima se nalaze.

Troje likova u tekstu, u određenoj su mjeri, izgrađeni dramski likovi koji, načelno, posjeduju dublju psihološku karakterizaciju i njihovo je djelovanje važno za razvoj dramske radnje. Sitni kriminalac i vođe kvartovske crne burze Mirko, svojevrstan je antagonist glavnoga lika. Njegovo je djelovanje okidač nekoliko važnih dramskih obrata, no ipak mu nedostaje snažnija identitetna karakterizacija s obzirom da unutar tematsko-motivskog sklopa dramske radnje ima velik potencijal za razvijanje u klasičnog antagonistu. Jerkova supruga Vanda snažan je ženski lik u dramskom tekstu i jedan od značajnijih primjera u galeriji ženskih likova u dramskim tekstovima Josipa Kulundžića i sadrži neka od obilježja *pravoga* dramskog junaka. Primjer je lika koji prihvaća, nepovoljnu, sudbinu i bori se protiv nenaklonjenog sustava, nemoralnog društva i pojedinaca koji ju pokušavaju prevariti. No dolaskom supruga Jerka njezina se uloga u potpunosti podčinjava suprugu. Jerko je glavni lik teksta, svojevrsni protagonist, pokretač dramskih sukoba i svih odnosa među likovima, a njegovo je djelovanje osnovni pokretač radnje. Jerko izravno ili neizravno sudjeluje u svim događajima i situacijama u tekstu, a njegove odluke u potpunosti djeluju na sudbine ostalih likova. No njegova neodlučnost, strah, nemogućnost rješavanja dramskih problema te negativno obilježena proračunatost onemogućava mu da postane pravi dramski junak, već je bliže profilu ironijskog antijunaka, a uplitanje deux ex machine Zorana koji omogućava rasplet dramske radnje te supruge Vande koja omogućava rasplet dramskih sukoba, omogućuje mu da izbjegne sudbinu ekspresionističkog luzera. Njegova komična, zamalo pirandelistički humorna, i pomalo groteskno-bizarna situacija u određenoj ga mjeri može povezati s Pirandellovim Mattiom Pascalom u *priči o čovjeku koji se pravi da je mrtav kako bi se nanovo rodio slobodan (...) ali pokušaj mu zapravo donese poraz (...) budući da je život samo šala; živjeti izvan njegovih grotesknih konvencija i konstrukcija nije moguće.* (D'Amico, 1972:483)

U dramskom tekstu *Ljudi bez vida* Kulundžić je posebno istaknuo značaj simbola, važna aspekta svoje dramske poetike. Simbol sljepila, odnosno vida, u tekstu je manifestiran i u doslovnom i u metaforičkom smislu, kroz dvoje likova, a njegov je utjecaj na dramsku radnju

neizostavan pa se može konstatirati kako je simbolika vida, odnosno sljepoće temeljna motivska, ali i idejna sugestija u tekstu. Izostanak vida, odnosno sljepoća Jerka na neki način spašava od dotadašnjeg života, u kojem nije živio, već preživljavao i omogućuje mu povratak u stanje koje je za njega samog simbol sreće i stabilnosti. Povratak vida za njega znači da je, metaforički, progledao, odnosno shvatio *pravu* istinu koja i njemu i radnji dramskog teksta donosi završno razrješenje. Simbolika vida i sljepila i Vandi donosi *konačno* razrješenje, ali na drukčiji način jer njoj sljepoća pomaže da shvati svoj odnos s Jerkom i uz njegovu promjenu, promijeni i svoj život te njihov odnos. Simbol kao jedno od važnijih obilježja Kulundžićeve dramatike, u ovom se tekstu pojavljuje na svim trima razinama,[398] ali i u kontekstu Kulundžićeve negacije realističko-naturalističke dramske koncepcije[399], o čemu će biti riječi poslije.

Ljudi bez vida prvi je Kulundžićev dramski tekst, njegove *poslijeratne* dramatike, faze svojevrsnog *zakašnjelog* ekspresionizma, u kojoj Josip Kulundžić prihvaća poetska obilježja stilsko-žanrovskih dramskih koncepcija toga vremena, integrirajući ih u dramsku strukturu svojih dramskih tekstova. No, kako je više puta spomenuto, Kulundžić će trajno ostati vezan uz ekspresionističku dramsku poetiku i ekspresionistička obilježja gotovo svih dramskih elemenata, od obilježja dramske radnje, konstitucije dramskih likova do kompozicijskih i scenskih rješenja te prostorno-vremenskih ili tematsko-motivskih signala, a te ekspresionističke dramske osobine vidljive su i u ovom dramskom tekstu. Također, kao i u *Ljudima bez vida*, i u gotovo svim ostalim tekstovima ove dramske faze Kulundžićeva stvaralaštva snažno će se reflektirati pojedina obilježja Pirandellove dramske poetike, a Kulundžićev odnos prema pirandelizmu u određenoj će mjeri i u određenim segmentima te poetike u dramskim tekstovima ove faze biti čak i naglašeniji nego u nekim tekstovima Kulunžićeva paradigmatskog ekspresionističkog teatra.

[398] Usp. Kulundžić (1965d).

[399] Kulundžić (1965d:218) posebno naglašava kako se *u borbi protiv realizma istaklo jedno jako oružje: simboli*.

4.16. Čovjek je dobar

Dramski tekst *Čovjek je dobar*, napisan 1953. godine, a objavljen 1955. godine, najkontroverzniji je i „najproblematičniji“ dramski, ali i uopće književni tekst Josipa Kulundžića. Naslovljen svojevrsnim geslom cjelokupnog autorova dramskog opusa i temeljnim provodnim motivom gotovo svih njegovih dramskih tekstova, dramski tekst *Čovjek je dobar* sumira čitavo dotadašnje Kulundžićevo dramsko stvaralaštvo, od njegovih početnih eksplicitnih ekspresionističkih dramskih ostvarenja „njemačkog tipa“, preko dominantnih ekspresionističkih tekstova isprepletenih realističko-naturalističkim signalima u pojedinim dramskim elementima do dramskih tekstova *zakašnjelog* ekspresionizma u kojima se očituju signali tadašnjih psiholoških, socijalnih i egzistencijalnih dramskih poetika. Osnovnom idejom svoga dramskog stvaralaštva i provodnim motivom svojih dramskih tekstova kojim, snažno simbolički, naslovljava dramski tekst, Kulundžić je metaforički postavio i u dramskom tekstu pokušao odgovoriti na nekoliko pitanja koja su se u određenoj mjeri provlačila kroz sve njegove dramske tekstove.

Postavljajući tezu kako je čovjek suštinski dobar, autor se/nas pita mogu li se određeni loši ili nemoralni postupci čovjeka, koje je bio primoran napraviti i koje nije napravio „svojom voljom“, opravdati činjenicom da je on *suštinski dobar*? Upravlja li čovjek sam svojom sudbinom ili je, ekspresionistički, vezan uz *djelovanje duše* pa se stoga može „pozvati“ na, ekspresionističko, *sudbinsko predodređenje*? Gdje su granice moralno-etičkih propitkivanja, odnosno je su li one doista samorazumljive i egzaktno utvrđene? I, što je važno za veći dio njegovih dramskih tekstova, a za ovaj posebno, autor postavlja pirandelističke dvojbe i nedoumice o pitanjima istine, odnosno postoji li samo jedna istina i je li njezina manifestacija *jednaka za sve* te može li se „na kraju“ doći do te, *konačne* istine ili je ona u domeni onih koji kontroliraju njezinu *konačnosti*[400], i krivnje, odnosno pitanja je li čovjek

[400] (Perković, 2006:37) objašnjava kako *svoje insistiranje na apriornoj čovjekovoj dobroti i spomenutom mehanizmu njegova pada u zlo, a potom i samom oslobađanju od zla i vraćanju svojoj izvornoj dobroti, Kulundžić nastoji dokazati takvim dramaturškim postupkom u kojem se neprekidno istražuje onaj istinski pokretač, ili razlog, zlog postupanja ove ili one osobe u drami. U tom traganju za »istinom« Kulundžić najčešće uporabom flashbacka zadire sve dublje i dublje ispod privida istinitosti prvih scena u kojima se suočavamo s tim zlim postupcima dramskih osoba. On to čini tako da »istine« dotičnih scena stavlja pod povećalo viđenja druge osobe, a onda opet tom viđenju suprotstavlja viđenje treće osobe ili dublji prodor u ono što se zbilo, odnosno onog što se zbiva, same djelatne osobe, i to sve dotle dok na kraju ne dopre do geneze postupaka osobe pod tim*

kriv zbog svojih postupaka iako nije izravno odgovoran za njih i postoje li *razine* krivnje, odnosno stupnjevi manje ili veće krivnje u odnosu na odgovornost za određene postupke?

Na ova pitanja, odnosno problemske postavke koje prate njegovo cjelokupno dramsko stvaralaštvo, Kulundžić pokušava odgovoriti prateći priču njemačkog, *nacističkog oficira* i njegovu turbulentnu ljubavnu vezu sa zagrebačkom glumicom za vrijeme i nakon rata u kojem sudjeluje kao visoki časnik okupatorske vojske, što i izravno i neizravno sugerira njegovu krivnju[401]. Dramski je tekst primjerno prikazan u Narodnom gledališču u Ljubljani 1953. godine i njegovo je primjerno izvođenje prošlo bez ikakvih značajnijih kontroverza, no nakon izvedbe u rujnu iste godine u Hrvatskom narodnom kazalištu u Zagrebu započinje čitav niz kontroverzi koje će rezultirati, u jednoj manjoj mjeri, i ozbiljnim političkim pritiscima zbog kojih će posljedice osjećati ne samo autor, nego i odgovorni ljudi Hrvatskog narodnog kazališta u Zagrebu[402]. Iako dobro primljen od publike, politički pritisci koji su svoj nastavak dobili kod režimskih književnih kritičara i novinskih kazališnih recenzenata završit će epilogom u kojem će Kulundžićev dramski tekst biti skinut s repertoara, izrazito negativno kritiziran i, mjestimice, žesto napadnut, ostajući njegov „najproblematičniji“ i najkontroverzniji književni tekst, iako svojom osnovnom idejom prikazuje njegovu trajnu literarnu preokupaciju, pirandelističkog, traganja za istinom i suštinsku ideju dobrote čovjeka.

Čovjek je dobar i na žanrovskom je kao i na strukturnom planu svojevrsna suma žanrovskih i stilskih te formalnih, strukturalnih ispreplitanja i dramskih rješenja koja obilježavaju Kulundžićeve dramske tekstove. Kao središnji dramski tekst autorove faze *zakašnjelog* ekspresionizma koji, prema Mađareviću (1960:133), pripada krugu dramskih tekstova unutar *drame od 1945. do 1960. godine* koji posjeduju *općeljudske teme simboličkih historijskih uopćavanja i moralno-etičkih pitanja života*, *Čovjek je dobar* homogenizira neke

---

svojim mikroskopom. To konačno rezultira završnom scenom pojedine epizode u kojoj se dotadašnja zla djelatnost promatrane osobe i samoj toj osobi otkriva kao njena zloćudna /samo/obrana pred strahom od neke opasnosti kojom je ona bila zaokupljena.

[401] Mađarević (1960:136) piše kako je dramski tekst *Čovjek je dobar iskusnog i starog dramatičara Josipa Kulundžića toliko opterećena problematičnom moralno-etičkom idejom ili dilemom u razradi psihološkog profila i držanja jednog tipičnog hitlerovskog oficira, da je dala povoda za niz ozbiljnih kritičkih prigovora*.

[402] Batušić (1995:195) tako donosi da *iz „Vjesnika“ od 19. rujna 1953, u malom entrefiletu pod naslovom „Promjene u kazalištu“, doznajemo da su dva vodeća čovjeka Hrvatskoga narodnog kazališta, intendant Marijan Matković i direktor drame Mirko Božić, jučer, to jest 18. rujna 1953, podnijeli neopozive ostavke. To je bio dan reprize i posljednje predstave ove Kulundžićeve drame u Zagrebu*.

od stereotipnih ekspresionističkih dramskih obilježja s dramskim obilježjima realističko-naturalističke dramske koncepcije te psihološko-socijalno-egzistencijalnim poetičkim signalima. Dodatan značaj ovog dramskog teksta je i u tome što on predstavlja i svojevrsni katalog pirandelističkih elemenata koji se pojavljuju u Kulundžićevoj dramskoj poetici kroz njegov dramski opus, svjedočeći o autorovu specifičnom odnosu prema teatrološkim i dramskim postupcima Luigija Pirandella. Kompozicijski se dramski tekst sastoji od triju činova unutar kojih dramska radnja teče ekspresionistički brzo, po principu akcije, i ne dijeli se na grafički naznačene manje kompozicijske jedinice unutar čina, već se promjene njezina ritma, tematsko-motivskih sugestija i izmjene dijaloških replika među likovima odvijaju specifičnim pirandelističkim, i u određenoj mjeri ekspresionističkim, postupcima promjene *razina* stvarnosti, uvođenjem dramske iluzije, promjenom vremenskih odrednica i/ili potenciranjem percepcije radnje u podsvjesnim stanjima likova, što autor izvrsno predočuje principom *teatra u teatru*, kojeg je i Pirandello nerijetko koristio[403].

Primjeri ekspresionističke dramaturgije i snažnih pirandelističkih utjecaja izvrsno se primjećuju u prostorno-vremenskoj domeni teksta. Dramski prostor i mjesto odvijanja radnje u tekstu *Čovjek je dobar* prezentira izrazita pirandelistička svojstva pozornice i ekspresionističke zahvate u scenografiji. Tijekom cjelokupnog trajanja dramske radnje prostor je izrazito nestalan, dolazi do jasnog brisanja granica pozornice što rezultira stalno prisutnom iluzijom prostora kod gledatelja/čitatelja, ali i kod samih glumaca/likova. Takvu prostornu uputu daje sam autor u uvodnoj didaskaliji[404] u kojoj izričito napominje da glavni prostor radnje, soba glumice Slavenke, kao osnovni scenski prostor *ima jednu karakteristiku koja je bitna za odvijanje radnje: soba glumice Slave mora se moći pretvoriti za dvadesetak sekundi u druge dve prostorije: jedanput u biblioteku poliglota Miljenka Murtića, drugi put u ćeliju Gestapoa*[405]. Specifično ekspresionistički orijentirana scenografija i inovativna scenska

[403] Čale (1997:183) dramski tekst *Čovjek je dobar*, uz dramske tekstove *Krik života* i *Treći čin* ubraja u Kulundžićevu *trilogiju teatra u teatru*.

[404] Svi citati iz dramskog teksta donose se prema rukopisnom predlošku dramskog teksta *Čovek je dobar* (1953) koji se nalazi u ostavštini Josipa Kulundžića u Arhivu Odsjeka za povijest hrvatskog kazališta Zavoda za povijest hrvatske književnosti, kazališta i glazbe Hrvatske akademije znanosti i umjetnosti u Zagrebu.

[405] S obzirom da je Kulundžić, kao i kod ostalih dramskih elemenata kako u sklopu pisanog dramskog teksta tako i u kontekstu njegova uprizorenja u teatru, imao vlastite, teorijski razvijene, poglede na prostor i vrijeme u dramskom tekstu i mogućnosti njihova prikaza u kazalištu, autor u spomenutoj uvodnoj napomeni objašnjava kako za takav prikaz postoji nekoliko načina: pomoću *rotacione pozornice*, pomoću posebnih *zavjesa od tila* koje bi posebno oslikane (neke primjere daje on sam i to u prilično ekspresionističkom duhu) i s posebnim

rješenja značajno su obilježje dramskog teksta *Čovjek je dobar* koji se tako izvrsno uklapa u primjere ekspresionističkih dramskih tekstova koje, prema Vajdi (1973:46), odlikuju *varijacije apstraktnih reprezentacija svijeta na pozornici, projekcije prostora kojima cilj nije rekonstruirati stvaran prostor, dekonstrukcija vremenskih odrednica različitih faza dramske radnje, unutrašnji* monolog, a kako Vajda naglašava, *sve su to sredstva i efekti na koje smo danas naviknuli, a koji su bili prisutni već u ekspresionističkom teatru*[406].

Dominantna ekspresionistička i pirandelistička obilježja posjeduju i vremenske označnice u tekstu. Vrijeme u dramskom tekstu *Čovjek je dobar* odlikuje nestalnost, odnosno nejasnost konkretnog protoka vremena, što uzrokuje njegovu čestu neodređenost, odnosno nemogućnost određivanje jasne kronologije zbivanja. Tu svojevrsnu anakroničnost u tekstu pojačavaju konstantni „prelasci" iz prošlosti u sadašnjost i obrnuto, uz određene indekse anticipacije budućih događaja. Vremensko obilježje koje tekst očigledno povezuje s pirandelističkim konceptom dramskog vremena tiče se odvijanja dijela radnje u „drukčijim" vremenskim okvirima, na granici jasnog, konkretnog i maglovitog, irealnog, odnosno na granici stvarnosti i iluzije te u predjelima podsvijesti i snova u koje likovi često odlaze, skrivajući se od opasnosti ili bježeći od za njih, najčešće psihički, nepovoljnih uvjeta u stvarnosti.

Ekspresionističko-pirandelistički elementi uz prisutnost realističko-naturalističkih signala obilježavaju i govor likova i didaskalije u tekstu. Obilježja obaju strukturnih elemenata vežu se uz obilježja dramske radnje na koja upućuju. Naime, u dijelovima dramske radnje koji posjeduju značajnije realističko-naturalističke ili psihološko-socijalne impulse, govori su likova „realističniji", odnosno odražavaju obilježja *klasičnog* dramskog govora; funkcionalni su, služe cjelovitom i završenom prijenosu informacija, semantički su homogeni i povezani sa zbivanjima i događajima u kojima sudjeluju akteri. Slična obilježja imaju i didaskalije koje su u tim slučajevima strukturno povezane s replikama likova, upućuju i objašnjavaju dramske situacije i događaje u kojima sudjeluju likovi ili prikazuju konkretan opis scenskih rješenja. U

---

osvjetljenjem prezentirale različite prostore, a kao još jednu mogućnost Kulundžić navodi da bi se mogle *načiniti tri simultane sobe (komponovane u horizontali ili vertikali) i svaku po potrebi zasebnim osvjetljenjem odvajati, odnosno eliminisati*. (Kulundžić, 1953:1)

[406] [*The variations of the abstract representation of the world on the stage, the projection of space which did not intend to reconstuct actual space, the destruction of the temporal sequence of the phases of dramatic action, the interior monologue – all these are means and effects to which we have now become accustomed, but which were already present in the teater of Expressionism*.]

slučaju, pak, kada je dramska radnja bliža ekspresionističkom ili pirandelističkom semantičkom okviru, govori likova odražavaju tipična ekspresionistička obilježja, često su isprekidani i nedovršeni, fragmentarni i nelogični, a prijenos informacija većinom ne služi komunikaciji među govornicima, već je bliže monološkom tipu govora. Didaskalije su u tim slučajevima također bliže ekspresionističkom poetičkom sklopu, kratke su ili ih uopće nema, nejasne, nerijetko iracionalne i imaju funkciju svojevrsnog *izdvojenog* teksta.

Ekspresionistički i pirandelistički signali najprisutniji su na idejnom i tematsko-motivskom planu dramskog teksta. Ideju o čovjekovoj suštini kao *dobrog* i svoj poetički provodni motiv koji se krije iza gesla *čovjek je dobar* Kulundžić u dramskom tekstu istoimenog naziva provodi kroz nekoliko čestih ekspresionističkih i paradigmatsko pirandelističkih motivskih sugestija. Tražeći odgovor na pitanje o opravdanosti krivnje, odnosno opravdanosti etiketiranja krivnje na pojedinca kojem je ta krivnja *sudbinski predodređena*, Kulundžić koristi pirandelistička sredstva u potrazi za istinom koja će u dramskom tekstu *Čovjek je dobar* balansirati na granici *individualne* i *društveno prihvatljive* istine[407]. Unaprijed polazeći od postavke o konačnoj, *apsolutnoj* istini, koja je u slučaju lika njemačkog časnika Erwina Schönera svakako unaprijed zadana, što će na kraju i rezultirati svojevrsnim „kulturnim skandalom“ nakon izvedbe dramskog teksta, kako dramska radnja bude tekla ta će se istina sve više približavati *individualnoj, relativiziranoj* istini, nesumnjivoj pirandelističkoj koncepciji *prema kojoj je istinu nemoguće dokučiti*[408], a relativizam krivnje i moralni i etički relativizam koji će nastati kao „produkt“ tako prikazane *potrage za istinom*, ublažit će se (ili barem pokušati) upravo kroz geslo *čovjek je dobar*[409].

---

[407] Pokušavajući opravdati postupke i (uvjetovano) djelovanje *nacističkog Sonderführera* Erwina Schönera u kojima se opasno približio *moralnom relativiziranju*, autor će odustati od svog „zahtijevanog“ prikaza konačne istine i približiti se pirandelističkoj interpretaciji *slobodnijeg* shvaćanja istine. Perković (2006:47) tako upozorava kako *stojeći pred (svojim starim) problemom kako da svoju ideju s unaprijed utvrđenim ishodom pretoči u dramsku radnju, Kulundžić ponovo poseže za Pirandellovom dramaturškom tehnikom, baš onom koju je još 1928. u članku Protiv Pirandella nastojao prikazati kao spekulaciju kojom se njen autor služi da napravi dramski zornim svoje (filozofsko) zalaganje za ideju o relativnosti istine i nemogućnost njene spoznaje*.

[408] Peković (2006:44).

[409] Čime će se Kulundžić ponovno „odmaknuti“ od isključivog pirandelizma u kojemu je, kako Matesi Deronjić (2008:952) zaključuje, *osim tragičnosti koja dominira i obilježava sva Pirandellova djela, a koja izvire iz uvida u uzaludnost traganja za vlastitim „Ja“ i spoznaje o teretu egzistencije u okviru „prave“ istine, ali i gorkog (humorističnog) podsmijeha sudbini s kojom se njegovi likovi bore (...) istovremeno prisutan i radikalni pesimizam.*

Tu potragu za istinom koju je u slučaju predstavljenom u dramskom tekstu zapravo nemoguće precizno odrediti u i nakon konkretnih zbivanja u kojima su likovi sudjelovali, autor će prebaciti i izvan granica stvarnosti, posežući za različitim razinama stvarnosti, one na razini pojedinačnih likova, ali i one na razini čitavog teksta. Miješanje razina stvarnosti i ispreplitanje konkretne, realne stvarnosti s projekcijama imaginarne ili iracionalne „stvarnosti“, odnosno „stvarnosti“ na razinama podsvijesti i sna, prisutno je u određenoj mjeri u svim Kulundžićevim ekspresionističkim i (anti)pirandelističkim dramskim tekstovima. No u dramskom tekstu *Čovjek je dobar* pod snažnim utjecajem pirandelističke „nemogućnosti“ jasnog određivanja „prave“ stvarnosti i prototipnog Pirandellovog dramskog postupka u kojem je apsolutno nemoguće precizno odrediti u kojem se „stanju“ stvarnosti nalaze likovi u određenom trenutku, Kulundžić dramsku radnju gotovo izvorno pirandelistički, bez ikakve jasne naznake u tekstu, prebacuje iz jedne u drugu „razinu“ stvarnosti postižući egzemplarno pirandelističko m*iješanje fikcionalnih razina, onih koje sebe priznaju kao izmišljaj i one koja fungira kao „stvarnosni“ okvir, njihovo međusobno podrivanje i razaranje*[410]. (Grgić, 2001:650) U tako isprepletenim razinama stvarnosti i fikcije te dodatno izmiješanim

[410] Kulundžić to radi u potpunosti preslikavajući Pirandella za koga je, prema Grgić (2001:650), *tematizacija tog miješanja i razaranja (...) bilo tvrdoglavo traženje čovjeku unaprijed zanijekanog prostora slobode i istine*.

fikcionalnim razinama, dramskom će radnjom u najvećoj mjeri dominirati dramska iluzija[411] i sumnja u imaginarnost[412] dramskih situacija i događaja.

Dramska radnja započinje u sobi *slavne glumice* Slavenke, koju još nazivaju i Slava, i čija je osobina lika *upravo u tome da se ona prikazuje u potpuno raznim vidovima, od razbludne kokete do sentimentalne majke: ona je i brutalna i nježna, i razdražljiva i promoćurna, i smjela i prestravljena, i primitivna i rafinirana. (...) Za „istinom" o njenom liku traga se, prema tome, kroz cio komad*[413], a upravo će potraga za istinom o njoj i o njemačkom časniku Edwinu biti okosnica dramske radnje dramskog teksta *Čovjek je dobar*, koja će se na kraju raspršiti u više „verzija" jer, kako sam autor navodi, *ličnost se može prikazati kao hulja ili kao svetac – kako je pisac protumači*[414]. Slavenka vodi monolog pripremajući se za predstavu, a u pirandelističkoj ju maniri prati redatelj Ivo koji je izvan scene. Slavenkin monolog na trenutke djeluje kao da reproducira radnju iz predstave koju priprema, a na trenutke kao da je svojevrsni pregled njezine prošlosti, a zbunjenost i

[411] Na taj je način i Kulundžić poput Pirandella, kako Perković (2006:52) primjećuje, *i samu umjetnost, u konkretnom slučaju kazalište, označio tek kao mjesto stvaranja iluzije stvarnosti*. Perković (2006:52) iscrpno objašnjava kako je Kulundžić *na samom početku svoje drame „Čovjek je dobar", dramskom radnjom koje je želio, suprotno od Pirandella, iskazati izglednost dosezanja apsolutne istine o nečemu, poseže upravo za onim čime je, vidjeli smo tu formu, Pirandello uspio scenski i umjetnički razložno iskazati potpunu neizglednost takva dosega. On poseže za kazalištem, za probom komada Stanka Plamenca o životu glumice Slavenke Jurinić, inače glavnog lica komada „Čovjek je dobar". I to je početna i stvarna realnost dotičnog komada — kazalište, proba na njegovoj pozornici. Drugi Kulundžićev početni oslonac na elemente Pirandellove dramske forme — na onaj paralelizam dviju stvarnosti, stvarnosti pozornice i stvarnosti osoba iz autorove mašte, a čime je Pirandello tako uspješno iskazao svoj relativizam istine — Slavenkino je protivljenje, s njene pozicije stvarne osobe, tome da sama kroz svoju glumu umjetnički stvara, inspiracija Pirandellom je sada već očita, jednu Sebe koja nije Ona. Subjektivno, književno–dramsko ispisivanje od strane njenog negdašnjeg ljubavnika Stanka događaja iz njena života ne odgovara njenoj istini o tim događajima. Na toj razini početne stvarnosti komada, pozornice, Slevenkino protivljenje Stankovom dramskom diskursu je zapravo na tragu Pirandella, na njegovu viđenju umjetnosti kao iluzije stvarnosti*.

[412] Prema Manonniju (2008:187), *dok se god pozornica izdaje kao neko drugo mjesto, različito od onoga koje ona zbilja jest te dok se god glumac izdaje kao netko drugi, dotle će se stvarati i stanovita perspektiva imaginarnoga*. Manonni objašnjava da se postizanje dramske iluzije najbolje postiže *udvostručenjem* koje je prema njemu osnova pirandelizma, a to se udvostručenje odvija na svim razinama dramskog teksta (i njegova prikaza u teatru); dramskoj radnji, dramskim likovima, dramskom prostoru, dramskom vremenu, sceni, a u svim je tim dramskim elementima prisutno i u dramskom tekstu *Čovjek je dobar*.

[413] Kulundžić (1953:2).

[414] Kulundžić (1953:3).

maglovitost shvaćanja monologa dodatno produbljava nestalnost vremenskih odrednica jer se njezina uloga i njezina prošlost isprepliću sa stvarnim vremenom i događajima iz prošlosti. Zanimljivo je kako u prikazima događaja iz prošlosti dolazi do spominjanih pirandelističkih miješanja *fikcionalnih razina*, odnosno izmjene različitih *razina stvarnosti* pa gledatelji/čitatelji primaju isključivo dramsku iluziju jer je gotovo nemoguće odrediti što je tekst komada koji se priprema za izvođenje, a što Slavenkina osobna priča[415].

Prve napetosti u dramskoj radnji „izvornog" teksta, ali i unutar teatra u teatru, u odnosu glavne glumice i redatelja, dolazi kada Slavenka počinje zamjenjivati situacije i likove iz teksta kojeg priprema za izvođenje i svog stvarnog života, a okidač koji ju uvlači i vraća iz stanja svijesti u podsvijest i nazad, iz sadašnjosti u prošlost i nazad te iz konkretne realne stvarnosti u, za gledatelje/čitatelje fikciju i iluziju, ali za nju *moguću stvarnost* je spominjanje imena trojice muškaraca koji, svaki u svom vremenu i na svojoj *razini* stvarnosti, nepobitno utječu na njezin život; kolege glumca Stanka, pomorskog kapetana Marina i redatelja Ive. Izgovarajući presudnu rečenicu, koja će kasnije imati važnu ulogu u interpretaciji njezina odnosa s vlastitom kćeri: *Dobila sam dijete kao ljubavnica – u tome je začetak tragedije: nisam mogla postati majka*[416], Slava se „vraća" u sadašnjost govoreći redatelju Ivi kako joj se gadi njezin život, gluma i teatar i kako odustaje od svega. Na scenu tada izlazi „sadašnji" redatelj Ivo, no ubrzo počinje poprimati karakteristike svojevrsne kazališne utvare, sablasti iz Slavine prošlosti koja ju progoni i Slava u kulminaciji prizora doživljava psihički slom, a „stvarni" redatelj Ivo ekstatično slavi govoreći kako joj je ovo najbolja gluma u životu.

Radnja se tada ekspresno prebacuje na prizor u kojemu Slava i Ivo čitaju tekst komada, kao da se prethodni prizor nije dogodio, i u jednom trenutku se učini da se komad počinje odigravati na sceni. Na scenu dolazi Saša Murtić i u tugaljivom tonu i prizoru punom emocije

[415] Osim nedvojbene i očigledne aluzije na Pirandellov dramski tekst *Šest osoba traži autora*, Kulundžićev je dramski tekst *Čovjek je dobar* nesumnjiva aluzija na još jedan Pirandellov dramski tekst - *Večeras se improvizira*. U dramskom tekstu *Večera se improvizira* pojavljuje se gotovo identična situacija u kojoj glavna akterica, baš kao i u tekstu, *Čovjek je dobar* djelomično vođena intervencijama redatelja predstave koju priprema, dijelom glumi, a dijelom prikazuje svoj život. Osim sadržajne sličnosti s tekstom *Večeras se improvizira*, postoje i brojne strukturne sličnosti ovih dvaju dramskih tekstova, od kojih se najviše ističe važnost dramskog postupka prikazivanja teatra u teatru čija je važnost nemjerljiva za shvaćanje dramske radnje te brojni Pirandellovi postupci poput velikog naglaska na dramskoj iluziji, ispreplitanja razina stvarnosti, ispreplitanja vremenskih odrednica, postupka udvajanja likova, itd.

[416] Kulundžić (1953:11).

govori Slavi da iako je on otac njezina djeteta, njih dvoje neće biti zajedno jer to ne dozvoljava njegov otac Miljenko koji traži njihovu kćer Marijanu da ju on odgoji. Ponovno dolazi do konfuznog ispreplitanja *stvarnosti* teksta komada koji čitaju Slava i Ivo, *stvarnosti* izvornog teksta i *stvarnosti* Slavine prošlosti te se, kao što je slučaj i spomenutom Pirandellovu dramskom tekstu *Večeras se improvizira*, odvija dvostruki teatar u teatru, svojevrsni teatar u teatru u teatru. Radnja se tada „prebacuje" u sobu *putopisca i poliglota* Miljenka Murtića u kojoj Miljenka prvo napada redatelj Ivo zbog događaja sa Slavicom, a zatim sin Saša koji ga u napadu bijesa optužuje da ga nikada nije prihvaćao i volio kao sina i da ga čitav život omalovažava, a kada podivljali Miljenko izvadi i uperi pištolj u njega, Saša sada potpuno staloženo iznosi sve prljave poslove svog oca Miljenka, od poslovnih prevara i krađa do ubojstva svoje supruge, a Sašine majke. Miljenko potpuno van sebe pada na pod, čineći se da ima srčani udar, a ravnodušni mu Saša govori da je ubio čovjeka u njemu. U kulminaciji prizora radnja se ponovno vraća na početnu scenu u kojoj redatelj Ivo daje upute Slavenki i odlazi s pozornice. U završnom prizoru prvoga čina na pozornicu dolazi bijesni asistent režije Vladan napadajući Slavenku zbog pisma koje je dobio, a ona mu braneći se obeća kako će ispričati svu istinu i u pozadini, dok se spušta zastor, započinje priču o vremenu tijekom ratne okupacije.

Radnja drugog čina započinje u Slavenkinoj sobi u koju ulaze nacistički okupatori želeći ju odvesti na ispitivanje, optužujući ju da skriva sina da ga nacisti ne bi regrutirali u vojsku. Slavenka se bespomoćno brani, a tada dolazi *Sonderführer* Erwin Schöner, otpušta vojnike i ostaje sa Slavenkom mirno razgovarajući s njom o različitim temama. Radnja se odjednom „prebacuje" u „sadašnjost" na scenu u kojoj Vladan optužuje Slavu da je bila *švapska drolja* jer je spavala s Erwinom, a ona se brani tvrdeći da je u početku to radila da spasi sina partizana, ali da se poslije razvila ljubav među njima. Vladan priča da je bio uhapšen i da ga je Erwin mučio najstrašnijim metodama i u tom se trenutku radnja „prebacuju" u tamnicu prikazujući kako Erwin mentalno zlostavlja Vladana između ostalog metaforički govoreći: *Vi ste dugo živjeli u mraku. Treba da se naviknete ne svijetlo. Mi vam nosimo svjetlost*[417]. Vladan govori da je ga Edwin odjednom pustio na slobodu *7. septembra 1941.* kao Slavenkin *poklon za rođendan* i tada nasrne na Slavu optužujući da su mu ona neizravno, a Erwin izravno uništili život jer su partizani mislili da je pomilovan zato da postane nacistički špijun. U

[417] Kulundžić (1953:56). Ta je izjava jedan od važnijih argumenata u kasnijoj kritici Kulundžića i teksta/predstave *Čovjek je dobar,* kojim se autor i tekst napadaju jer *insinuiraju* kako nacisti donose prosvjetljenje.

trenutku u kojem Slava govori da mu je zapravo spasila život i da će mu reći „pravu“ istinu, radnja se ponovno prebacuje na vrijeme okupacije i razgovor između Slave i Erwina, kada Erwin objašnjava Slavi da ubojstvo *nije najgora stvar*: *Mi smo već davno tako rafinirane zvijeri, da smo ubijanje učinili uzakonjenom potrebom. (...) Električna stolica i atomska bomba. Živi krematoriji i gasne ćelije. Nauka ubija mjesto nas; naše su ruke čiste!*[418]

Od tog trenutka u dramskom se tekstu, ali i u Slavinom sjećanju počinju ispreplitati nepovezani i fragmentarni dijalozi Slave i Erwina, odnosno Vladana. Vladan ju u jednom trenutku optužuje da je bila bliska s okupatorima[419] i tada se radnja ponovno „vraća“ u „sadašnjost“ na prizor u kojem Slava uzima Stankov tekst pokušavajući dokazati da je Erwin bio *samo čovjek*. Iz Slavinog monologa, koji je ujedno i njezino prisjećanje iz prošlosti, saznaje se da je Stana bila ljubavnica glumca Stanka u vrijeme poznanstva s Erwinom. Stana i Vladan tada „oživljavaju“ scene iz Stankova teksta; Vladan je u svojstvu režisera, a na pozornicu ulazi sam glumac Stanko i glumi sa Slavom. Prizori koji slijede u maniri su najznačajnijih Pirandellovih ostvarenja teatra u teatru i uvođenja dramske iluzije u tijek dramske radnje. Prikazuje se kako Slava prkosi pijanom Erwinu govoreći da je sada u vezi sa Stankom, on zapovijedi da ju odvedu i ostaje pričati sa Stankom te ga odluči ubiti, ali shvati da ne može iz čega Stanko *iz sadašnjosti* zaključuje kako je *čovjek ipak dobar*. Tada se radnja vrati u sadašnjost u kojoj Slava ispriča kako ju je poslije te scene Erwin pustio iz zatvora, a „redatelj“ Vladan također zaključuje kako je *čovjek dobar*.

Treći čin započinje *nakon rata* razgovorom Ive i Vladana iz kojeg saznajemo da Slavu sada svi smatraju kolaboracionisticom jer se družila s okupatorom. Iz uvodnih replika koje djeluju kao objašnjenje *pretpovijesti* radnje trećeg čina doznaje se da se Slava borila za sina da ga prime u službu jer je *izgubio oko u ratu* i da ne mari za kćer koju odgaja djed Miljenko jer je Saša je umro za vrijeme rata. Na scenu dolazi Slava i govori da će uskoro doći Marijana

[418] Kulundžić (1953:63). Jedna od temeljnih zamjerki i napada kritike na Kulundžića i predstavu *Čovjek je dobar* bila je način prikaza *nacističkog Sonderführera* Erwina Schönera kao običnog čovjeka sa svim tipičnim ljudskim osobinama, savješću, stavovima, strahovima, željama i očekivanjima. Autor je tako lik okupatorskog zločinca pokušao svesti na pojedinca, individuu, a ne tipsku figuru, no napadi na njega i njegovo djelo tvrdili su kako time zapravo pokušava opravdati i relativizirati njegov zločin pokazujući ga kao „običnog“ čovjeka, a ne zločinca.

[419] Zanimljiv je njezin odgovor: *Kako smo brzo riješeni da budemo svima sudije; kako smo svi uvjereni da smijemo da sudimo. A kako je teško osuditi čovjeka...* (Kulundžić, 1953:71) koji bi mogao poslužiti kao dio autorove obrane na napade kritike.

po koju je otišao Stanko, a Ivo obavještava Slavu da je Stanko završio treći čin i da se u njemu spominje razlog zašto je Marijana došla kod Slave[420]. Uskoro se na sceni pojavljuje Marijana i ona i Slava se odmah sukobljavaju; Marijana tvrdi da ju je Slava uvijek odbacivala i nije prihvaćala kao kći jer je bila ljubomorna na nju, no već u sljedećem se prizoru srdačno grle i izmijenjaju nježnosti. U poprilično nedorečenim i maglovitim replikama Marijana i Slava se u prvo sukobljavaju i oštro napadaju, uglavnom zbog nejasnih ljubavnih odnosa prema određenim muškarcima, da bi se ubrzo grlile prikazujući topao odnos majke i kćeri. Marijana govori kako ju djed nije volio jer je uvijek branila majku, Slava joj malo zamjera što joj se nikad nije javljala, a Marijana se pravda da nije mogla zbog djeda, ali da ju je uvijek sanjala i čeznula za njom.

Tada, poprilično nemotivirano i pomalo površno, svi likovi u sceni postanu emocionalni i počinju se svađati, a pri kulminaciji ponovno dolazi do promijene scene; ovaj put u prikazu starog Murtića i Slave u prošlosti koji optužuju jedno drugo za smrt Saše, Stana traži da joj Murtić vrati Marijanu, a on joj odgovara da će prije ubiti i nju i sebe nego joj ju vratiti, a tada se radnja vraća u „sadašnjost“ u kojoj se Slava u polusnu prisjeća ljeta kojeg je provela s Marijanom. Slavu iz polusna trgne Marijana koja dolazi nježno joj se obraćajući, a Slava joj govori da će se već sutra vratiti djedu. Iznenađena i razočarana Marijana odlazi uplakana s pozornice, a Slava objašnjava redatelju Ivi da je htjela Marijanu udati ili za Stanka ili za Vladana, ali da se obojica nisu pokazali kao materijal za njezina supruga pa ju sada šalje nazad kod djeda da ne doživi njezinu sudbinu. U završnim prizorima dramske radnje pred Slavu dolaze zagrljeni Marijana i Vladan, Slava shvati da su ipak dobri jedno za drugo i zadovoljna sa suzama radosnicama u očima *sjedne na fotelju* čime završava, prema Jelčiću (1997:245), *pirandellovska drama u kojoj realnost i fikcija sugeriraju igru i život, sve do njihova potpunog sjedinjenja u životnoj igri koja slijedi realističku igru života glavne junakinje*.

Dramski tekst *Čovjek je dobar*, iako pripada Kulundžićevoj fazi *zakašnjelog* ekspresionizma, posjeduje jednu od najizraženijih ekspresionističkih i pirandelističkih

[420] Autoreferencijalna upućivanja na vlastite tekstove, dramsku radnju iz „trenutnog“ teksta ili neke druge autorove dramske postupke iznimno su česte u Pirandellovim dramskim tekstovima, kao i u ponekim Kulundžićevim dramskih tekstovima, a iznimno slična situacija ovoj odvija se i u Pirandellovu spomenutom dramskom tekstu *Večeras se improvizira*, koji je uz *Šest osoba traži autora* nedvojbena referenca dramskom tekstu *Čovjek je dobar*.

koncepcija i karakterizacija likova. Svi sporedni likovi u tekstu, *glumac* Stanko Plamenovac, *asistent režije* Vladan Kondić, *pomorski kapetan* Marin Senjanović, Slavenkina kći Marijana, *putopisac i poliglot* Miljenko Murtić, njegov sin Saša i *redatelj* Ivo Batinić[421] tipični su ekspresionistički likovi koncipirani na granici figuralnih i tipskih prikaza. Njihova je uloga u tekstu podređena glavnim akterima i tek povremeno njihovo djelovanje neovisno o glavnim akterima ima značajniju funkciju u kontekstu motivacije dramske radnje ili „proizvodnje" dramskih sukoba. Ovi su likovi ocrtani poprilično jednodimenzionalno i njihova je uloga statična tijekom čitavog dramskog teksta. Osim njihove funkcije vezane uz uloge, oblikovanje i djelovanje glavnih aktera, njihova funkcija u tekstu snažno se veže uz uspostavljenje, održavanje i, ovisno o slučaju, potvrđivanje pojedinih pirandelističkih elemenata u tekstu. U prvom redu, svi navedeni likovi sudjeluju u stvaranju percepcije (različitih vidova) stvarnosti glavnih aktera i njihovoj *potrazi za istinom*, što dodatno naglašava i uspostavlja paralelne „oblike stvarnosti" i relativizaciju istine, s obzirom da se stvarnost i istina ovih likova u mnogočemu razlikuju i na njihovu reprezentaciju utječu različite manifestacije stvarnosti i istine[422] ovisno o kronološkom vremenu, konkretnom određenju, odnosno prošlosti ili sadašnjosti dramske radnje i percipiranom vremenu, odnosno „razini" na kojoj se radnja odvija, realnosti ili imaginarnosti, svijesti ili podsvijesti.

Takav efekt autor postiže tipičnim pirandelističkim udvajanjima likova koji se, koristeći se, još jednim stereotipnim pirandelističkim elementom, motivom maske različito ostvaruju na različitim „razinama" i vremenskim odsječcima i prezentiraju različit, ponekad sasvim suprotan, stav koji onda proizvodi različit pa i kontradiktoran učinak na glavne aktere[423].

---

[421] Lik redatelja Ive Batinića svojevrstan je autorski komentar u dramskom tekstu kroz koji autor naznačuje neke od svojih dramskih poetičkih odrednica te neke dramaturške signale važne za shvaćanje pojedinih segmenata dramskog teksta, poput shvaćanja pojma *istine* za koju Ivo objašnjava kako je ona zapravo *mjerilo kojim se ocjenjuje vrijednost postupaka: motivi su sredstva za mjerenje: razni motivi čine da se isti postupci smatraju raznom istinom*. (Kulundžić, 1953:3)

[422] To Kulundžić u dramskom tekstu *Čovjek je dobar* ostvaruje po uzoru na Pirandella koji, prema Perkoviću (2006:47) *svoje relativiziranje istine postiže tako da o jednoj stvari, događaju, pojavi, njegova lica govore različito. Ono o čemu svjedoči, svatko lice vidi drugačije od drugog lica. Njihova percepcija stvarnosti je različita. Sve je, zapravo, onako kako im se čini*.

[423] To se, prema Perkoviću (2006:47), događa jer *Pirandello zaorava i dublju, tim po Kulundžića i pogubniju, brazdu od pukog solipsizma. Njegove dramske osobe ni same nemaju jasno saznanje o sebi. Jedinka, po njemu, stojeći nasuprot svijetu stavlja na lice masku. Tako svoje Ja pokazuje onakvim kakvim ga sama vidi.*

Takve se situacije očituju u odnosima ovih likova s glavnim akterima i u njihovim sukobima; u odnosu Slavenke s kćerkom Marijanom, kolegom glumcem Stankom, redateljem Ivom, asistentom režije Vladanom, te Miljenkom i njegovim sinom Sašom Murtićem, odnosno u odnosu *nacističkog Sonderführera* Erwina sa Stankom, Vladanom i Ivom. No najznačajniji i najturbulentniji odnos i neprekinut, na trenutke izrazito antagonistički, na trenutne očito namjerno dramatski isprovociran dramski sukob koji u svim segmentima utječe na uspostavljanje, tijek, razvoj i završetak dramske radnje, odnosno na sve frajtagovske dramske krize u radnji, dramske napetosti i *pucanja* radnje te zaplete i rasplete dramskih linija, odnos je podjednako glavnih aktera dramskog teksta, glumice Slavenke (Slave) Jurinić i njemačkog časnika Erwina Schönera.

Oboje likova ubrajaju se u rijetke autorove gotovo u potpunosti izgrađene dramske likove, višedimenzionalno koncipirane s razvijenim karakternim osobinama i skupom identitetnih odrednica koje dinamički izgrađuju tijekom teksta, mijenjajući svoje stavove i ponašanje, odnosno prilagođavajući svoje postupke ovisno o dramskim događajima i situacijama u kojima se nalaze. Kroz lik Erwina Schönera, njemačkog časnika, koji *za vrijeme okupacije* posjeduje moć odlučivanja o sudbini drugih likova, kao svojevrsni vladar života i smrti upoznajući se s likovima, njihovim karakterima i sudbinama i zaljubljujući se u glumicu Slavensku s kojom započinje strastven i buran odnos te koji pod utjecajem djelovanja ostalih likova doživljava svojevrsnu katarzu mijenjajući svoje stavove, ponašanje i postupke, prikazano je „neslužbeno geslo“ autorova dramskog opusa, *čovjek je dobar*[424]. Iako u samom početku simboliziran svojim semantičkim materijalom i kontekstualnim aluzijama portretiran kao negativan lik, svojevrsni dramski antagonist, Erwin doživljava promjenu, tipičnu dramsku

---

To je maska za druge. Iza nje skriva svoje pravo Ja, ono koje je i njoj samoj nepoznato. Osoba, dakle, živi u svojoj laži za druge, ali i u neprekidnoj laži o sebi jer se i sama boji suočiti sa sobom.

[424] Perković (2006:38) opisuje trenutak, tijek i posljedice njegove *katarze*: *Jer, Ervin Schöner to vidi, Stanko je odlučan položiti život za svoje ideale. U tom trenutku Sonderführer doživljava katarzu. On pročišćava nesvrhovitost svog izrođenog straha u zlo pred tolikim herojstvom. Postaje svjestan nemogućnosti da se oslobodi straha od Drugog ako se taj Drugi ne boji njegove moći, a isto tako i toga da se straha nikako neće lišiti ako svog suprotstavljenika ubije, i to zato jer hrabrost Drugoga, kao vrijednost sučeljena njegovu strahu, a koji Stanko naziva »kukavičlukom«, ostaje i dalje djelotvorni izazivač vječnog straha u njemu, a to u Kulundžićevu kontekstu znači i izazivač zla u njemu. U tom trenutku Sonderführer se suočava s dimenzijom dobrote u čovjeka, u tom Drugom, a samim time i suvišnošću svog straha od takve količine ljudskosti i herojstva u kojem je sadržan uzorak za sve ljude, uzorak za prihvaćanje Drugog. I on se u hipu oslobađa straha, dakle i zla. Postaje ono što kao Čovjek izvorno jest: postaje dobar*.

katarzu, stoga, kako Perković (2006:67) primjećuje, *mogućnost Schönerova preobraćenja nije, dakle, ni kao ideja, ni kao nada ni kao iskustvo, nezamisliva*. U velikoj mjeri tu promjenu, odnosno katarzu njegova lika, pokreće lik glumice Slavenke, Slave Jurinić.

Slavenka, *glumica, 45 godina,* koja *izgleda 10-ak godina mlađa,* osnovni je akter i protagonist dramskog teksta i jedan od najdominantnijih i najupečatljivijih likova Kulundžićeva dramskog opusa. Slavenka je lik koji u potpunosti okuplja sve likove dramskog teksta, motivira gotovo sve postupke i događaje u dramskoj radnji i utječe, izravno ili neizravno, svjesno ili nesvjesno, na razvijanje svih dramskih sukoba u tekstu. Djelujući na svim „razinama stvarnosti", one teksta kao i one svijesti likova, te vremenskim presjecima, stoga se njezini postupci, stavovi i ponašanje zrcale u nastupu i djelovanju svih likova, a kao svojevrsni simbol odraza, odnosno refleksije neupitno utječe ne samo na Erwina, nego na svaki lik pojedinačno[425].

Dramski tekst *Čovjek je dobar* predstavlja središnji dramski tekst Kulundžićeve faze *zakašnjelog* ekspresionizma u kojoj još uvijek snažno prisutnim i u određenim slučajevima, poput ovog, dominantnim utjecajima ekspresionističke i pirandelističke poetike pridružuje obilježja realističko-naturalističke dramaturgije kao i signale dramskih poetika *post-ekspresionističkog* razdoblja, koji se očituju u prisustvu psiholoških, socijalnih i egzistencijalnih motivskih sugestija. Baveći se, kako Senker (2001:165) sugerira, *odnosima pojedinaca u ratu i spram rata*, autor izraženim pirandelističkim postupcima[426] prikazuje problematiku *istinitosti*, odnosno (ne)mogućnost postizanja konačne, stvarne i jedine istine *za sve i svakoga*. Predstavljajući primjere traumatičnih moralnih propitkivanja, ali i relativizirajući određenje moralne i etičke „istine", autor na razini dramskog teksta iznosi postavke, shvaćanje i tumačenje svoje dramske krilatice *čovjek je dobar,* provodnog motiva velikog broja svojih dramskih tekstova.

[425] Postajući tipičan primjer *izvorišta drugosti koja uznemiruje*. (Čale-Čale Feldman, 2008:19)

[426] Jelčić (1965:81) za dramu *Čovjek je dobar* zaključuje da *izgleda kao da ju je zamislio Pirandello, to je čudna, skladna sublimacija realnosti i fikcije, igre i života, prelijevanje životne igre u igru života i obratno, sve do njihova potpunog sjedinjenja*.

4.17. Knjiga i kolači

Dramski tekst *Knjiga i kolači* objavljen je 1957. godine i jedan je od posljednje napisanih Kulundžićevih dramskih tekstova. Prema stilsko-žanrovskom određenju ubraja se u građansku tragi-komediju sa snažnom signalizacijom poetskih odrednica psiholoških i socijalnih dramskih tekstova, ali i ekspresionističkih poetskih elemenata, stoga se može okarakterizirati kao tipični dramski tekst Kulundžićeve stvaralačke faze *zakašnjelog* ekspresionizma. Značajnu smjernicu za iščitavanje žanrovskih i stilskih te idejnih koncepata dramskog teksta ponudio je sam autor u podnaslovu teksta koji glasi *Jednočinka u Trifkovićevom stilu*[427], čime, u prvom redu, sugerira ideju i atmosferu komedije, koja će u Kulundžićevoj izvedbi biti bliža karakteru tragi-komedije, dok, u drugom redu, implicira tematsko-motivske sugestije građanske drame; propadanje obitelji, sukobe između članova obitelji, psihološke traume, socijalnu nesigurnost i egzistencijalne krize. Podnaslovna sugestija predmnijeva i naglasak na naturalističkim, preciznije verističkim, oblikovanjima dramskog teksta, od realističkih tematsko-motivskih sklopova, motivacija dramske radnje i prikaza karakternih i identitetnih crta likova do kompozicijskih elemenata i prostorno-vremenskih obilježja, koja će u *Knjizi i kolačima* svakako prevladavati, no tekst odlikuju i snažni uplivi ekspresionističkih poetičkih elemenata, a neka će se prepoznatljiva ekspresionistička obilježja nalaziti i u ovom tekstu, kao i u većini dramskih tekstova Kulundžićeve faze *zakašnjelog* ekspresionizma. Ti će se ekspresionistički signali očitovati u gotovo svim dramskim elementima; od sugestivne ironije, satire, paradoksa pa čak i groteske, snažno prisutnih u Kulundžićevih ekspresionističkim dramskim tekstovima, a koji će uvelike biti zaslužni za smjer teksta iz prototipne građanske komedije situacije u, bliže ekspresionizmu, tragi-komediju s naznakama pirandelističkog humorizma, do nekih tipičnih ekspresionističkih postupaka u konstrukciji likova, ili *tipova*, odnosno karakterizacije likova. Kao i u ostalim tekstovima ove autorove faze, i u *Knjizi i kolačima* sukobljavat će se pirandelističke i antipirandelističke sugestije u nekim od tipičnih Kulundžićevih „preuzimanja“ i „modificiranja“ elemenata dramske poetike Luigija Pirandella, od potvrdnih postupaka naglašavanja dramske iluzije, najčešće u percepciji života likova i njihovih odnosa, do oprečnih metoda u završavanju dramske radnje, odnosno raspleta i pomirenju sukoba među dramskim likovima.

[427] Kosta Trifković (1843. – 1875.) bio je srpski dramatičar, prvenstveno komediograf, koji je pisao uglavnom građanske komedije u kojima je na komičan, nerijetko satiričan pa i podrugljiv, način prikazivao stereotipne dramske situacije i karaktere građanske drame, ismijavajući malograđanštinu i licemjerje.

Na strukturnom planu vidljivo je značajno ispreplitanje ekspresionističkih i realističko-naturalističkih obilježja. Dramski se tekst sastoji od jednog čina koji je, pak, rascjepkan na veći broj dramskih scena i prizora. Dramski su prizori građeni na tipično ekspresionističkim dinamičnim izmjenama i obratima u dramskoj radnji, upotpunjeni vidljivo prisutnom napetošću koja se osjeća u odnosu likova, njihovom međusobnom ponašanju i dijaloškim replikama te ekspresionističkoj atmosferi otuđenja, usamljenosti, košmara i snažno naglašene anticipacije propasti. No dijaloške su situacije kao i elementi govora bliži realističko-naturalističkoj koncepciji i obilježjima. Prostorno-vremenski signali najčešće su prikazani realistično, vremenski slijed teksta poštuje linearnu fabularnu liniju uz povremene ekskurze u, najčešće retrospektivne, irealne vremenske procjepe u kojima se, isključivo kod glavnog lika teksta, isprepliću stvarni i iracionalni vremenski signali. Koncept prostora počiva na konkretizaciji i, nerijetko, realističkom postupku detaljizirana scene.

Ispreplitanje poetičkih obilježja ekspresionističke i realističko-naturalističke, odnosno verističke dramaturgije vidljivo je i na tematsko-motivskom planu. Osnovna fabularna linija dramskog teksta odnosi se na, tragi-komičan, prikaz života tipične građanske obitelji, problema među članovima obitelji, međusobno nerazumijevanje te njihove unutarnja psihološka previranja čije se krize produbljuju nesigurnom socijalnom situacijom i egzistencijalnim nestabilnostima. Osnovni sukobi među likovima potaknuti su upravo nepovoljnom socijalnom situacijom i egzistencijalnom neizvjesnošću koja će uzrokovati psihološko propadanje i krizu identiteta kod svih likova, a najviše kod glavnog lika. Egzistencijalna *napetost, granična situacija*[428] čovjekove spoznaje vlastitog unutarnjeg psihološkog stanja projicirat će tematske sklopove i motivske sugestije otuđenosti, identitetne krize, borbe pojedinca, propadanja, patnje, krivnje i smrti koje će pojačane ekspresionističkom simbolikom tih tematsko-motivskih sklopova reflektirati ekspresionističko-verističku hibridnost na planu dramske radnje. Na tematsko-motivskom planu teksta reprezentiraju se i dvije paradigmatske ekspresionističke motivske opreke, opreka muškog i ženskog koja će se, prvenstveno, očitovati u odnosu glavnog lika i njegove supruge, ali i odnosu brata i sestre te opreka mlado i staro koja će svoju napetu semantičku osnovu posjedovati u snažno suprotstavljenom odnosu oca i sina. Snažan ekspresionistički signal ispoljava i motiv traume koja je osnovni indikator psihičkog stanja glavnoga lika i gotovo do

[428] Usp. Švacov (2018).

samog raspleta dramske radnje utječe na njegove odluke i ponašanje, a time posredno i na sve članove obitelji.

Dramska se radnja odvija u skromno uređenom stanu obitelji Koste Lekića, u zimu 1954. i započinje scenom u kojoj Kostina supruga Dobrila, sin Vojkan i kćer Mila vode komičan i pomalo bizaran razgovor čekajući Kostu da se vrati s posla. Dobrila u maniri tipskih komičnih radnji plete odjeću *za zimu*, Mila vježba sviranje klavira, dok Vojkan uči za ispit na fakultetu. Uvodni prizori dramske radnje stereotipna su parodija obiteljskih odnosa i situacija u prikazu *obične* građanske obitelji. Vojkan se žali kako ne može učiti *već pet godina* zbog Milinog lošeg sviranja, Mila odgovara kako nju *već pet godina* boli glava zbog vlage u kući, a Dobrila ih smiruje govoreći im da ne spominju probleme i ne svađaju se kad se otac vrati kući. Vojkan i Mila žele otići iz stana prije nego se Kosta vrati, a Dobrila ih žestoko napada jer se ružno odnose prema ocu, a oni uzvraćaju braneći se kako ih otac ne razumije i ne trudi se uspostaviti odnos s njima. Dobrila u tipskoj ulozi dobre supruge brani Kostu objašnjavajući da je uzrok njegova ponašanja činjenica kako je četiri godine bio u logoru gdje je *navikao misliti samo na sebe*, na što Mila ironično uzvraća kako je Kosta *samo sa nama sam*[429]. Mila objašnjava kako je uzrok svađa i problema u obitelji što ona živi *za danas*, Vojkan *za sutra*, a Kosta *za jučer*. U grotesknom prizoru neposredno prije dolaska Koste, Mila pita majku ima li još kolača, a Dobrila odgovara da su ostala još samo dva komada za Kostu. Simbolika kolača i simbolika knjige dvije su snažno izražene simbolike u tekstu koje djeluju kao indikatori promjene i dramskih obrata u radnji i odnosu među likovima, a reprezentiraju se u *simbolizmu riječi*, koji je prema Kulundžiću (1964d:219), *najobičniji i najočitiji simbolizam* u dramskom tekstu. Simbol kolača uspostavlja i jaku ironijsku crtu dramske radnje jer predstavlja simbol bolne komedije na granici lakrdije signalizirajući, gotovo svaki put kada se u tekstu spomene, ironičnu, i ponegdje grotesknu, nakanu i motivaciju djelovanja likova ili prikaza dramske situacije.

Prva dramska kriza javlja se dolaskom Koste Lekića, bivšeg logoraša i nižeg činovnika, čiji vanjski opis slabog, bljedunjavog, ćelavog i pognutog sredovječnog čovjeka, odaje pomalo grotesknu sliku tipičnog ekspresionističkog *luzera*. Kosta se vraća s posla i gotovo ne obazirući se na ukućane, sjedne i počne čitati *knjižurinu* u kojoj opisuje svoje zarobljeničke

[429] Citati iz dramskog teksta donose se prema rukopisnom predlošku dramskog teksta *Knjiga i kolači* koji se nalazi u ostavštini Josipa Kulundžića u Arhivu Odsjeka za povijest hrvatskog kazališta Zavoda za povijest hrvatske književnosti, kazališta i glazbe Hrvatske akademije znanosti i umjetnosti u Zagrebu.

dane i za koju se saznaje da je kamen spoticanja u odnosima članova obitelji. Pravi dramski zaplet počinje kada Kosta traži od svih da prekinu svoje poslove i slušaju logoraške priče koje im planira čitati. Kosta započinje s čitanje, a Dobrila ga upozori da je taj dio već čitao, na što Kosta izgubi živce, plane i počne vikati na sve kako su bezobrazni i nezahvalni što ne žele slušati kako je njemu bilo četiri godine u logoru i što ignoriraju njegove osjećaje. Kosta govori kako im donosi *pravu* istinu o onome što se zbivalo, a na sumnju da ostali ukućani sumnjaju u potpunu istinitost priča, Kosta gubi žive do kraja bijesno urlajući kako nitko neće *relativizirati stvarnu istinu*. Pirandelistički indeks relativizacije istine doživjet će dvostruki obrat, kada pri kraju radnje Kosta otkrije kako i Vojkan piše „svoju" istinu, a Kulundžić po završetku dramske radnje ne otkriva „stvarnu" istinu, ostavljajući, pirandelistički, mogućnost odabira *istinitosti*, za razliku od većine svojih dramskih tekstova u kojima se, antipirandelistički, suprotstavlja nedorečenosti i eksplicitno donosi jasan zaključak.

Od toga trenutka u dramskoj se radnji počinju izmjenjivati prizori u kojima se više na vidjelo izlaze socijalni i egzistencijalni problemi obitelji i nepopravljive razlike u karakterima likova. Ukućani, sada u smirenijem tonu, objašnjavaju Kosti kako se kuća raspada i kako ju treba renovirati novcem koji on planira potrošiti na izdavanje memoara koje mu nitko neće tiskani niti će biti prodavani. U komičnoj, gotovo pirandelistički humorističkoj, sceni Dobrila nudi Kostu kolačima, a on primijeti ironičan pogled sina i kćeri na što ponovno plane objašnjavajući kako je u zarobljeništvu sanjao o kolačima jer ih nije imao. Iz Kostine perspektive kolači simboliziraju dobar i lagodan život naspram patnji rata i zarobljeništva koje je on prošao. Na njegovu opasku polude Vojkan i Mila govoreći kako ni oni nisu imali kolača za vrijeme rata i njegova logorovanja jer nisu imali novaca za namirnice. Nerazumijevanje među likovima dolazi do vrhunca kada Kosta replicira na Vojkanovo objašnjenje kako ni oni nisu imali kolača, da više nema ni žene ni djece jer ga ne razumiju i ne žele razumjeti i kako je on za njih *smešan čovek koji jede kolače.* Dobrila mu govori kako su ga svi željno očekivali i nadali se njegovom povratku i u vrhuncu ironije nudi mu kolač. Nepredvidljiva razina napetosti ponovno jenjava u blagom, gotovo patetičnom Vojkanovom obraćanju ocu u kojemu mu govori kako bi trebao prestati živjeti u prošlosti, ne gnjaviti sve ljude oko sebe, obitelj, kolege s posla i *drugove u kafani* s čitanjem knjige koju nitko neće objaviti jer nema literarnu vrijednost. Vojkan mu govori da ga hoće umiroviti na poslu i da ne treba zanemarivati ostale obveze, ali Kosta odgovara kako je ta knjiga njegov život. Vojkan mu pomirljivo predloži da mu on napiše memoare u više literarnom duhu, ali Kosta odlučno odbije jer bi se tako, po njemu, izgubila *prava* istina.

Rasplet dramske radnje započinje dolaskom Pavla Dokića, bivšeg vojnika i Kostinog prijatelja logoraša koji, prijateljski i s posebnom pažnjom, objašnjava Kosti kako treba ostaviti prošlost iza sebe i okrenuti se budućnosti i svojoj obitelji. Pavle objašnjava kako Kosta pretjeruje sa svakodnevnim uspomenama na zarobljeništvo i kako to ne žele ni njegovi *drugovi iz zarobljeništva* više slušati i stalno se podsjećati tih vremena. Pokušavajući mu objasniti da mu šteti što dozvoljava da ratne traume utječu na njegov život, govori mu kako on o tome razdoblju ne govori ni obitelji i kako se sam ne želi sjećati tih muka te kako bi trebao prestati *idealizirati istinu*. Kosta se jako naljuti, a Pavle mu kaže kako su prijatelji odlučili da više ne dolazi ako neće pričati o životu i budućnosti i samo *čitati tu knjigu koju nitko ne želi slušati*. Te Pavletove riječi Kostu odvode u hipnotičko stanje u kojem djeluje kao da će se psihički raspasti u svakom trenutku. Pavle se povlači i gotovo mu umiljato savjetuje da njegovu knjigu prepravi Vojkan koji je napisao izvanredne priče o zarobljeništvu koje su čak i Pavla podsjetile na točno one osjećaje koje je proživljavao. Kosta u polusnu govori da nije znao za te priče i da ne može vjerovati da netko može prenijeti te osjećaje, a da nije bio sam zarobljen. U usijano napetom vrhuncu raspleta dramske radnje Kosta priznaje kako je imao dopuštenje u zarobljeništvu raditi izvan logora i da je znao donositi sebi i logorašima kolača. Ovaj iznimno psihološko napeti trenutak prekida spomenuto simboličko priznanje i ironična upadica koja upotpunjuje grotesknost dramske situacije u kojoj Dobrile konstatira kako Kosta *toliko voli kolače*. Kosta se psihički slomi i ispriča kako nije mogao jesti hranu u logoru i kako je trebao umrijeti, ali kada je određen da ide na rad u grad, otkrio je slastičarnicu i tamo uzimao kolače. Priznanje Kostu trgne iz hipnotičkog stanja i u emotivnom pražnjenju doživljava obrat. U završnoj sceni Kosta sjedi u fotelji, Mila svira klavir, Vojkan naslonjen nad skriptom, a Dobrila plete komentirajući kako bi trebalo renovirati stan. Sada do kraja promijenjeni Kosta[430] govori kako ima ušteđevinu za knjigu i kako će njome platiti renoviranje. Kosta pita Vojkana za knjigu koju je napisao, a on mu odgovara da se zove *Knjiga i kolači*[431], na što Kosta replicira kako će ju morati pročitati.

[430] Kostin obrat, koji donosi i obrat u dramskoj radnji i vodi u završetak, ubraja se u *tipične* Kulundžićeve završetke dramskih tekstova u kojima pomalo ishitreno, nejasno i ne do kraja motivirano završava tijek dramske radnje i pomiruje sukobe dramskih likova. Za dramski tekst *Knjiga i kolači*, u tom kontekstu, posebno se može opravdati zaključak Cvitan (1982:143), kako je Kulundžić *sklon konstrukcijama, obratima i prigodnim razlozima, odnosno iznevjeravanju inače dobro vođenih i karakteriziranih dramskih lica, a time i samih drama*.

[431] Autoreferencijalne opaske na vlastite dramske tekstove, naslove, likove i značajne dramske situacije česte su u Kulundžićevim dramskim tekstovima.

Kosta Lekić glavni je lik dramskog teksta u čijoj se karakterizaciji isprepliću i sukobljavaju elementi ekspresionističko koncipiranog lika i psihološki izgrađenog dramskog lika. Kosta je apsolutno dominantna dramska figura oko koje se okupljaju svi ostali likovi i čije djelovanje i odluke izravno utječu na sve ostale likove. Također, njegovi postupci osnovni su motivator dramske radnje i pokretači dramskih sukoba u tekstu. Uvodni, vanjski opis njegova izgleda prikazuje ga kao tipični primjer iz galerije karikaturalnih ekspresionističkih likova, a njegove osnovne karakterne crte smještaju ga u liniji ekspresionističkih *luzera*, ironijskih junaka, odnosno antijunaka, neshvaćenih, neprilagođenih i odbačenih od okoline. Osnovni pokretač Koste duboka je psihološka trauma koju nosi i od koje se ne može otrgnuti. Zbog traume koja je preuzela apsolutni nadzor nad njegovih odlukama i životnim stavovima, Kosta nije sposoban funkcionirati u društvu niti u vlastitoj obitelji, a posljedice traume osjećaju svi oko njega. Ta, pak, trauma povezuje njegov ekspresionistički vanjski te karakterni opis i njegovu dublju psihološku karakterizaciju i identitetni profil. Njegova snažna psihološka previranja te socijalna i egzistencijalna napetost koju osjeća doživljavaju obrat kada se suočava s traumom, prisiljen preispitati *stvarnost* istine za koju je mislio da je neupitna. No zbog činjenice kako mu, u maniri Kulundžićeva „dogmatskog“ opusnog gesla „čovjek je dobar“, svi likovi žele pomoći, ali i kako autor u svom dramskom poetičkom konceptu na kraju teži pomiriti sve likove, s drugim likovima i same sa sobom, Kosta ne doživljava tipičan ekspresionistički završni slom koji vodi u propast, nego se, doduše pomalo neuvjerljivo i patetično, pomiruje s ipak *pravom* istinom, prihvaća svoju *stvarnu* ulogu i postaje glava tipične, sada u nagovještaju idilične, građanske obitelji.

Ostali likovi u tekstu slabije su psihološki profilirani, iako imaju karakteristike izgrađenog dramskog lika. Najveći potencijal cjelovite karakterne izgradnje posjeduje Kostin sin Vojkan, Kostin antipod, čije djelovanje najviše od svih likova izaziva reakciju kod Koste. Vojkan je najveći motivator za većinu postupaka Koste i najaktivniji je u procesu traženja promjene za sve članove obitelji. No Vojkan ne postiže početni potencijal u dovršetku psihološke karakterizacije kao ni u značaju svoje uloge, odnosno funkcije u tekstu. On, naime, ne uspijeva izazvati stvarnu promjenu kod Koste ni utjecati na njegov karakterni obrat, ono što uspijeva prijatelju Pavletu, a ne dostiže ni profil klasičnog antagonista jer se kroz njegov lik, na kraju, pomalo patetično, najviše projicira pozitivno nastojanje prikaza *dobrog čovjeka*. Kostina supruga Dobrila i kćer Mila prikazane su pomalo komično, na trenutke groteskno i parodirano, a u portretiranju lika Dobrile, Kulundžić je najbliže uspostavljaju Pirandellovog

humorističnost. Dobrila je krotka žena koja u svemu povlađuje suprugu i koja je u potpunosti u sjeni dominantnog supruga[432]. Njezin lik balansira između potrebe za udovoljavanjem suprugu i pružanju mira i stabilnosti koji mu trebaju „za oporavak“ te ljubavi i brige za djecu, Vojkana i Milu, i želje za promjenom, a u svom neuspješnom nastojanju djeluje komično, parodirano i na trenutke humorno. Njihova kćer Mila karakterno je najslabije razvijen lik obitelji Kostić, na granici tipskog lika, zajedno s bratom traži načine za promjenu stanja u obitelji, egzistencijalnog i psihološkog, ali je prepasivna.

Posebno je zanimljiv lik u tekstu Kostin prijatelj iz logora, bivši vojnik, Pavle Dokić koji posjeduje funkciju svojevrsnog lika deux ex machine i kao takav se ubraja u značajan broj deux ex machina likova koji se pojavljuju u Kulundžićevim dramskim tekstovima, ali i funkciju svojevrsnog glasnika koji radikalno utječe na promjene Kostina stanja. Pavle dolazi kao glasnik Kostinih logoraškim prijatelja, a njegova vijest kako društvo više ne želi da Kosta priča o logoru i čita svoju knjigu u Kosti izaziva svojevrsno hipnotičko stanje, odnosno stanje šoka i u tom se trenutku čini da se iz njega neće izvući. No Pavle donosi „glas“ i o Vojkanovim spisateljskim uspjesima, o knjizi o logoru koju je napisao koja u Kosti prvo izaziva nevjericu, ali na kraju služi kao prvi signal popravljanja odnosa oca i sina. Nakon dvostrukog obrata u Kostinu stanju, Pavle u ulozi deux ex machine dovodi dramsku radnju do konačnog raspleta i omogućuje pomirenje likova u tekstu.

Dramski tekst *Knjiga i kolači* jedan je od najizraženijeg primjera dramskog stila Kulundžićevih *poslijeratnih* dramskih tekstova u kojima se preklapaju, ali i prožimaju žanrovske i stilske odrednice, *zakašnjelog*, ekspresionizma, realističko-naturalističkih dramskih koncepcija i psihološko-socijalno-egzistencijalne dramatike. U ovom se dramskom tekstu, kao i u većini ostalih dramskih tekstova spomenute Kulundžićeve faze pojavljuju neka od paradigmatskih obilježja dramskih koncepcija toga vremena, ali i određena tipična ekspresionistička te pirandelistička obilježja[433], što Hećimovića (1976:495) navodi na

[432] Kao takva, Dobrila je zapravo netipični ženski lik Kulundžićevih dramskih tekstova u kojima su ženski likovi ili dominantni (primjeri za takav tip ženskih likova nalaze se u dramskim tekstovima: *Ponoć, Škorpion, Posljednji hedonista, Posljednji idealista, Strast gospođe Malinske, Ne suviše savjesti, Čovjek je dobar*) ili važni za odnose među likovima i uspostavljanje dramskih sukoba koji utječu na ishod dramske radnje (na primjeru dramskih tekstova: *Neobarbar, Misteriozni Kamić, Ljudi bez vida, Ponor, Ponos, Krik života*).

[433] Najočitiji primjer pirandelističkih postupaka motiv je traganja za istinom, koje se u dramskom tekstu *Knjiga i kolači* manifestira na nekoliko razina *istinitosti*: *dokumentirane* istine zapisane u kolektivnom sjećanju

ispravan zaključak *da je Kulundžić svojim poslijeratnim stvaranjem upotpunio vlastiti dramski opus i osmislio ga obnavljanjem nekih već poznatih ideja i teza.*

logoraša, *projicirane* istine glavnoga lika Koste Lekića koja se ispoljava vođena traumatskim posljedicama, *stvarne* istine Koste koju osvještava nakon „povratka“ u stvarnost te *stvarnosne* istine Kostine obitelji na koju utječu psihološka stanja Koste i socijalne i egzistencijalne prilike u kojima su se našli.

4.18. Lopovi

Dramski tekst *Lopovi* objavljen je posthumno 1981. godine, a napisan je 50-ih godina 20. stoljeća i svojim obilježjima pripada Kulundžićevoj dramskoj fazi *zakašnjelog* ekspresionizma. Poput svih tekstova ove faze i u dramskom se tekstu *Lopovi* isprepliću tipična obilježja dramskog stvaralaštva razdoblja u kojem je nastao i obilježja ekspresionističke poetike koja je autora pratila tijekom njegova cjelokupnog dramskog stvaralaštva. No za razliku od većine ostalih dramskih tekstova ove autorove faze u *Lopovima* su ekspresionistička obilježja mjestimice toliko naglašena, a u pojedinim dramskim elementima dominantna nad ostalim poetičkim konceptima, stoga na trenutke *Lopovi* doimaju kao izvorni ekspresionistički dramski tekst. U *Lopovima* Kulundžić ponovno iznosi ideju o „konačnoj" dobroti čovjeka, a svoj provodni motiv čitavog književnog opusa, *čovjek je dobar*, smješta u komediografski okvir zatvorske institucije u kojoj se nalazi čitava galerija osebujnih, ekspresionističkih, likova, figura i karikatura koji u komičnom, na trenutke pirandelistički humorističnom, tonu progovaraju o socijalnim i egzistencijalnim neprilikama i očituju individualne, subjektivne psihološke i identitetne krize, uzrokujući dramske sukobe na kojima počiva veći dio dramske radnje.

Lopovi su kompozicijski prikazani u trima činovima, ali za razliku od ostalih tekstova ove faze, činovi se ne dijele u mnoštvo scena i prizora, nego djeluju više kao dramske *slike* koje su dominantni kompozicijski dijelovi Kulundžićevih ekspresionističkih dramskih tekstova, posebno iz njegove prve ekspresionističke faze. U tim slikama, odnosno činovima dramska radnja teče brzo i dinamično i u onim segmentima u kojima se ne oslanja na monološke dionice ili tematske sklopove vezane uz prikaz psiholoških stanja i identitetnih kriza likova, nego se dramska radnja razvija dramskim sukobima i dramskim situacijama potaknutim napetostima među likovima, prisutan je, za ekspresionističku, ali i autorovu poetiku tipičan, postupak dramske *akcije* koja drži spomenutu napetost sukoba i situacija do samog kraja. Znakovit postupak akcije u najvećoj mjeri građen je dinamičnim i snažno ekspresionistički obilježenim dijalozima[434].

[434] Princip akcije u tom je kontekstu građen i važan za interpretaciju dramske radnje, ali i karaktera i odnosa među likovima slično kao u autorovu ekspresionističkom dramskom tekstu *Strast gospođe Malinske*.

Govori likova u gotovo čitavom dramskom tekstu po svojim obilježjima ne odstupaju od govora u autorovim ekspresionističkim tekstovima. Osnovna namjera dramskih govora u *Lopovima* povezana je sa žanrovskim i stilskim karakterom teksta, odnosno s ciljem da se osnovna ideja i tematsko-motivska sugestija prikaže u, specifičnom kulundžićevskom, tragi-komičnom tonu s natruhama pirandelističkog humorizma, a tu nakanu pokušava provesti upotrebom paradigmatskog ekspresionističkog dramskog govora koji često ne služi komunikaciji i nije u funkciji pravog dramskog govora te tipičnim ekspresionističkim dijaloškim elementima poput prekidanja dijaloga, fragmentacije, logičke nepovezanosti tema govora, nejasnosti i maglovitosti te snažno naglašene ironije u govoru, a posebno je zanimljiva uporaba šatrovačkog govora, kojeg Kulundžić doduše nije često rabio u svojim dramskim tekstovima, ali je primjer takvog tipa govora znao biti zabilježen u ekspresionističkim dramskim tekstovima. Ironija i grotesknost, a djelomično i bizarnost obilježja su i tipično ekspresionističkih didaskalija čija je funkcija, kao i u prototipnim Kulundžićevim ekspresionističkim dramskim tekstovima, upotpunjavanje ironičnog i često podrugljivog dijaloga na koji upućuju, signalizacija tematsko-motivske sugestije govora kojom se dodatno naglašava komičnost, ironičnost ili grotesknost govora, a ponegdje posjeduju i simbolički komentar sa zadatkom pojašnjenja ili upućivanja na određenu osobinu ili karakternu crtu pojedinih likova.

Na tematsko-motivskom planu također su prisutni izraženi ekspresionistički signali. Na površinskoj razini u prvom se redu očituju u simbolici mjesta radnje koji je predstavljen prostorom zatvora, odnosno sobom *jednog paviljona u kaznenom zavodu*. Prostor zatvora uočljiv je prostor radnje ekspresionističkih dramskih tekstova kao svojevrstan konotativni indeks devijantnih i bizarnih gradskih toposa, čestih mjesta radnje ekspresionističkih dramskih tekstova. No zatvor kao prostor dramske radnje u *Lopovima* značajan je i na dubinskoj razini gdje simbolizira osnovne tematske i motivske sugestije dramske radnje koje se očituju u, također znakovitim ekspresionističkim tematsko-motivskim sugestijama, prikazu motiva patnje i krivnje. Alegorijski prikaz zatvora na razini teksta upotpunjuju tematsko-motivske implikacije zarobljeništva i sužanjstva likova koje se, ovisno o liku, očituju kroz psihološka, identitetna, moralna ili egzistencijalna preispitivanja, povezana s uzrocima njihova zatvaranja, koji su reprezentirani kroz motive pobune, zabune ili pak (ne)zasluženog zatvaranja. No neovisno o uzrocima kažnjavanja, kod svih se zatvorenika javlja osjećaj krivnje prouzrokovan vlastitim individualnim krizama i moralnim preispitivanjima, što kod svih njih vodi u neminovnu patnju, a bez obzira na položaj u koji se postavljaju u

međusobnim odnosima i pozicijama moći, kod svih njih prevlada osjećaj tjelesnog i/ili duhovnog propadanja prikazan motivima boli, smrti, tjeskobe i straha. Opću atmosferu patnje upotpunjuju košmarske i makabrističke slike koje se isprepliću sa grotesknim i parodiziranim dramskim situacijama koje zajednički stvaraju crnohumorni i tragikomični efekt dramskog teksta.

Nakon uvodne didaskalije koja nas, pomalo naturalistički, upoznaje sa scenografijom prostora u kojem se odvija radnja i, ironično i pomalo groteskno, s likovima koji u njoj sudjeluju, dramska radnja započinje kada Kale, opisan kao *pošteni čovjek*, objašnjava ostalim zatvorenicima kako ih je odabrao u tim koji treba očistiti zatvorski arhiv. Kale se postavlja iznad ostalih zatvorenika, s jedne strane sugerirajući kako je on jedini pošten od svih njih, a s druge obraćajući se uzvišeno i dostojanstveno jer umišlja kako posjeduje određenu moć u odnosu na druge. Ostali mu se zatvorenici ili izravno suprotstavljaju prkoseći mu ili lažno pristaju na svoju ulogu koju im je dodijelio ironično ga ismijavajući iza leđa. Kako pojedini lik ulazi u radnju, opisuje se u kratkim crtama, a taj je opis izuzetno komičan, djelomično ciničan i parodijski. U brzim i dinamičnim replikama u kojima se tematski ne događa puno i još uvijek ne dolazi do pravog zapleta dramske radnje zatvorenici prelaze s teme na temu pričajući uglavnom nepovezano i ne do kraja artikulirano, a jedina poveznica razgovora izravno je ili neizravno ismijavanje Kaleta za kojeg se saznaje da je njegovo poštenje upitne moralnosti i da vjerojatno ima veze sa zatvorskom upravom kojoj „otkucava“ ostale zatvorenika za određene privilegije. Kale se nastavlja prema drugim zatvorenicima odnositi s visoka držeći moralne propovijedi i objašnjavajući kako ne može biti *ljudsko dostojanstvo kod lopova*, na što mu jedan od zatvorenika odgovara kako je *i lopov čovek.* (Kulundžić, 1981b:170) Zanimljiva je pomalo paradoksalna i cinična uporaba naslovne sugestije kod likova koji, ironično, samo „nepoštene“ zatvorenike nazivaju lopovima.

Do prve dramske krize i načelnog zapleta radnje, iako, ekspresionistički, ne pretjerano motiviranog, dolazi početkom drugog čina kada se otkrije kako je netko s arhiviranih spisa ukrao poštanske markice s likom kneza Mihajla, a istragu, paradoksalno, vode uhićeni detektivi. Veći dio drugog čina ponovno prolazi u tematski nepovezanim dijalozima u kojima se izmjenjuju optužbe zatvorenika jednih na druge, međusobna vrijeđanja i napadi na Kaleta jer ga sumnjiče da surađuje sa zatvorskom upravom i radi protiv zatvorenika. Nakon što Kale ode iz prostorije, dolazi Vuk, stari zatvorenik koji ispriča priču o Kaletu koji je bio *lopov svjetskog glasa*, vješt kradljivac i prevarant koji sada uživa određene zatvorske privilegije.

Kada ga ostali zatvorenici napadnu da prizna zašto je završio u zatvoru, Kale uporno odbija priznati i odlazi govoreći kako će svi snositi posljedice ako ne pronađu krivca za krađu poštanskih markica. U nepovezanom i dramski nemotiviranom nastavku drugog čina zatvorenik Stule govori kako zna tko je lopov, ali ga neće „otkucati“ jer je i on sam lopov, a Krle govori kako će on do sutra otkriti tko je ukrao jer je on *pravi lopov*. Većina drugog čina svojevrstan je komentar likova određenih kontekstualnih signala. U njihovim komentarima, odnosno replikama saznajemo kako je većina njih u zatvoru završila ili zbog sitnog prijestupa ili im je djelomično namješteno i sada ispaštaju jer su *sitne ribe*, dok „pravi“ kriminalci, koji svoju slobodu mogu kupiti, ostaju na slobodi čineći „prave“ zločine. Kroz njihove replike prikazuje se nemoral društva i nepovoljan položaj „ljudi s ruba“, pripadnika niže klase i siromašnijih pojedinaca koji nemaju financijski ili društveni utjecaj.

Posljednji čin započinje kada se nakon burne noći sljedećeg jutra zatvorenici okupljaju u sobi zatvorskog arhiva, gdje uzbuđeno i napeto čekaju rasplet situacije s krađom poštanskim markica. Napetu šutnju komično prekida zatvorenik koji konstatira kako je čitav život molio Boga da detektivi ne riješe slučaj, a sada moli Boga da ga riješe i spase zatvorenike od dodatne kazne. Kale jedini nije došao opravdavajući se kako je bolestan i kako će ostati u ćeliji. U dolazi čuvar i govori kako će se vratiti za petnaest minuta i tada želi znati tko je ukrao markice ili će kazniti sve zatvorenike. Od toga trenutka do kraja dramske radnje započinje izuzetno brz i dinamičan rasplet u kojem se dijalozi izmjenjuju u visokom tempu, energično i napeto. Po principu akcije, koja je za Kulundžića bila jedno od temeljnih načela razvoja dramske radnje, izmjenjuju se dramske situacije i *slike* u kojima se otkriva kako je maloljetni lopov Krle pronašao markice u Kaletovu novčaniku. Kale dolazi i opravdava se da mu je netko smjestio, no Krle ga prevari i prokaže kao lopova kada se ispostavi da je jedna markica još uvijek u njegovu novčaniku. U samoj završnici radnje Kale se slomi i moli ostale zatvorenike da ga „ne otkucaju“ govoreći im da ih on još uvijek smatra *toliko poštenima da nećete otkucati lopova*, ali mu ostali ironično odgovaraju da *lopova ne otkucavamo. Ali ti nisi lopov! Ti si pošten čovek!* (Kulundžić, 1981b:215) Zatvorenici ipak na kraju odluče ne prijaviti Kaleta, a on pokazuje svoje pravo lice, nepoštenog i nemoralnog lopova, vrijeđajući Vuka i uskrativši mu jelo koje mu je obećao.

Likovi u dramskom tekstu *Lopovi* ocrtani su snažno ekspresionistički i ne razlikuju se bitno od likova dominantno ekspresionističkih Kulundžićevih dramskih tekstova. *Lopovi* posjeduju šaroliku galeriju ekspresionističkih osobenjaka koji su prikazani u rasponu od

karikaturalnih statista preko tipičnih Kulundžićevih *figura* do ekspresionistički tipskih *karaktera* u kojima se predstavlja *ekspresionistička ideja čovjeka kao generičkoga bića.* (Milanja, 2000b:66) Likovi su u *Lopovima* u najvećoj mjeri definirani statički i jednodimenzionalno i svode se isključivo na simbolički i konotacijski skup obilježja koji predstavljaju. Prvoj skupini, karikaturalnih likova, na rubu likova-statista, pripadaju *teški robijaš* Vuk, *zatvorski čuvar* Zatvarač te *maloljetni zatvorenik* Ćora čije su uloge u dramskom tekstu svedene na epizodna pojavljivanja u dramskoj radnji i dramskim sukobima u kojima njihova funkcija utječe na određeni segment radnje ili sukoba; Vuk je zapravo svojevrsno utjelovljenje Kaletove pokvarenosti i moralne izopačenosti i instrument pomoću kojega ta pokvarenost i izopačenost izlazi na vidjelo, djelovanje Zatvarača u određenoj mjeri potiče dramske obrate i služi ubrzanju dramske radnje ili povećanju dramske napetosti, dok Ćore u potpunosti djeluje kao statist, čija je osnovna funkcija povećanje komično-humorističnog efekta. Većina ostalih likova na granici su Kulundžićevih *figura* i tipskih utjelovljenja, nedovoljno razvijeni da bi ostvarili dublju i značajniju karakterizaciju. Velika i Mala Ala bivši su policijski detektivi koji su u zatvori završili zbog namještanja i stjecanja osobne koristi na nedopušten način, a u tekstu prezentiraju tipske odrednice svog osnovnog identitetnog određenja; Đače i Stule naivni su sitni prevaranti čije se djelovanje u prvom redu ostvaruje kroz dramske sukobe u kojima su postavljeni kao poštene i naivne, ali sudbinski nesretne figure u suprotnosti s iskusnim zatvorenicima i njihovim položajem unutar kriminalnog miljea; sličnu ulogu u tekstu ima i *direktor banke* Dule, iskusni prevarant za kojeg ostali zatvorenici ironično konstatiraju da nije kriminalac, nego *samo trgovac sa crlo labilnim pojmovima o karakteru trampe* te *maloljetni zatvorenik* Krle koji, osim komičnog efekta koji postiže svojim upadicama i ponašanjem te uporabom šatrovačkog govora, služi kao svojevrsni deux ex machina jer je u određenoj mjeri zaslužan za rasplet dramske radnje.

Lik Kaleta najbliži je izgrađenom dramskom liku s obzirom da posjeduje izrazit potencijal za dublju psihološku i identitetnu karakterizaciju te funkciju u tekstu koja je potencijalno mogla snažnije utjecati na dramsku radnju i jače povezati ostale likove. No njegova značajnija karakterizacija i naglašenije razvijanje uloge u tekstu su izostali, stoga je i njegov lik, zapravo, ostao na razini utjelovljenja tipskog skupa osobina. Kale je *pošten* zatvorenik, odnosno *pošten* lopov, koji svoje lažno poštenje ističe kako bi se uzdigao nad ostalim zatvorenicima, dok ostali zatvorenici to poštenje koriste za ismijavanje i parodiranje njegove pojave. Kale je tipičan primjer moralno devijantnog lika koji glumi uvaženost i dostojanstvo *jer je jedini pošten zatvorenik,* ali ga svi ismijavaju prokazujući ga kao snoba i lažnog poštenjaka. Kale se

predstavlja kao pomagač zatvorenika, ali vodi računa samo o sebi. Zbog te činjenice, između ostalih, ne može se okarakterizirati klasičnim glavnim likom, ali ni ekspresionističkim ironijskim antijunakom jer, iako njegovo djelovanje na određeni način povezuje sve ostale likove, proizvodi većinu, uvjetno rečeno motiviranih, sukoba u dramskom tekstu te je najbliže onome što bismo mogli okarakterizirati kao pokretanje radnje, njegovo ishodišno nastojanje ne ocrtava se u ideji dobrote čovjeka, već suprotno od toga; njegov lik, stavovi, ponašanje i djelovanje služi isključivo njegovoj vlastitoj dobrobiti, a na ostalim likovima ostavljaju negativne posljedice. Kale je jedina osoba koja se ne mijenja i koja do kraja ostaje pokvaren, licemjeran i izopačenih moralnih vrijednosti, čime se dodatno naglašava promjena kod svih ostalih likova i geslo *čovjek je dobar* koji u konačnici reprezentiraju svi likovi, osim Kaleta[435].

Snažan ekspresionistički signal u kontekstu prikaza likova i njihovo je imenovanje. Likovi su u najvećoj mjeri imenovani nadimcima (Kale, Dule, Krle, Ćora), žargonskim signalima (Velika i Mala Ala, Zatvarač) ili jezičnim ludizmom koji upućuje na jednu od njihovih identifikacijskih oznaka (Đače, đak, učenik te Stule, student). Takva depersonalizacija likova u domeni je njihove koncepcije po kojoj se očituju ili kao *personifikacije* ili kao *tipske* označnice lika, odnosno njihove *eksplicitno-figuralne* karakterizacije[436].

Dramski tekst *Lopovi* pripada Kulundžićevoj fazi *zakašnjelog* ekspresionizma, iako u većoj mjeri nego ostali dramski tekstovi ove faze očituje neka od prototipnih ekspresionističkih obilježja, a pojedini segmenti dramskog teksta toliko su snažno ekspresionistički naglašeni da djeluju poput njegovih izvornih ekspresionističkih dramskih tekstova. *Lopovi* ironično, paradoksalno, na trenutke sarkastično i groteskno te tragikomično prikazuju ljudsku prirodu. Na primjeru lika Kaleta reprezentira se pokvarenost i licemjerne te moralna izopačenost *poštenih* pojedinaca, ali i društva, na paradoksalan i komičan način jer upravo su takvi pojedinci i društvo okarakterizirani kao *pošteni*. Jednako paradoksalno i komično autor na primjeru *lopova* prikazuje svoj provodni motiv *čovjek je dobar* jer iako su spomenuti likovi prikazani kao lopovi, odnosno zatvorenici koji su se bavili nezakonitim radnjama, njihovi postupci u potpunosti su primjeri poštenog i humanog ljudskog ponašanja.

[435] Ovakvu je situaciju sam Kulundžić teorijski opravdao u svojoj studiji *Fragmenti o teatru* (1965) u kojoj piše (1965a:167) kako *često osnovnu ideju dela kazuju likovi koji prema toj ideji dela imaju negativan stav* (...) *iz tog negativnog stava likova osvetljava se pozitivni stav autora*. U *Lopovima*, u kojima je osnovna ideja teksta *čovjek je dobar*, kroz *negativan stav* Kaleta, dakle, progovara *pozitivan stav* autora.

[436] Usp. Pfister (1998).

Lopovi su iznimno dinamičan i napet dramski tekst u kojem se od početka do kraja provodi, ekspresionistički, princip akcije, ali kojemu, poput većine Kulundžićevih dramskih tekstova, nedostaje efektan završetak i motiviraniji rasplet dramske radnje.

4.19. Krik života

Dramski tekst *Krik života* drugi je Kulundžićev dramski tekst objavljen posthumno, 1981. godine, a vrijeme njegova nastanka smješta se u prvu polovicu 50-ih godina 20. stoljeća. Ova, kako Matković[437] sugerira, svojevrsna *autobiografska drama* dramski je hibrid ekspresionističke i psihološke drame, a ispreplitanje ekspresionističkih obilježja i obilježja psihološkog dramskog portretiranja očituje se u većini dramskih elemenata. Ekspresionistička obilježja dominiraju ponajprije na kompozicijskom planu dramskog teksta koji, kako je objašnjeno u podnaslovu, *komad u dva dijela*. No ta *dva dijela* dramskog teksta zapravo djeluju kao jedan, semantički homogen, dio jer između njih nema stvarnog prekida radnje, odnosno idejno, tematsko i motivski djeluju kao jedna cjelina. Također, u tekstu nema niti posebno izdvojenih scena te epizodnih ili digresijskih prekida osnovne radnje koja teče izuzetno brzo i dinamično, čime dramski tekst *Krik života* neobično podsjeća na rane njemačke ekspresionističke dramske tekstove i dramske tekstove iz prve faze Kulundžićeva stvaralaštva. Prototipno ekspresionističke su i didaskalije, od uvodne, opisne didaskalije koja potencira ekspresionističku prazninu i pirandelističku stilizaciju prostora: *soba slavnog umetnika, bez ukrasa, bez slika, bez knjiga, bez karaktera. Kauč u sredini sobe kao da je zastao u svom lutanju*[438] do kratkih, šturih i simbolički aludirajućih didaskalija koje prethode replikama i upućuju u najvećoj mjeri na govor, intonaciju, stav ili psihološko stanje lika: *začuđeno, lakom ironijom, zbunjeno, iznenađeno, s prigušenim krikom*.

U ostalim dramskim elementima isprepliću se ekspresionistička obilježja i obilježja psihološke drame u načelno jednakim omjerima ili, pak, psihološka obilježja u određenoj mjeri dominiraju. Na tematsko-motivskom planu i planu dramske radnje spomenuta će se obilježja konstantno ispreplitati što će prvenstveno ovisiti o promjenama perspektive likova, odnosno njihova odnosa prema stvarnosti, svoje i drugih likova, te njihovim unutarnjim psihološkim previranjima i bjegovima u iluziju, stoga će upravo na planu koncepcije i karakterizacije likova, u većoj mjeri, dominirati obilježja psihološke dramatike. Ispreplitanje navedenih obilježja izraženo je i u govoru likova, koji će u trenucima dijaloških replika najčešće odašiljati ekspresionističke signale kratkog, odrješitog, brzog i dinamičnog govora, dok će u primjerima monoloških intervencija u tekstu reprezentirati izraženija obilježja

[437] Usp. Matković (1992).

[438] (Kulundžić, 1981a:220).

psihološke drame. Prostorno-vremenske odrednice u dramskom tekstu također su pod utjecajem obiju dramskih koncepcija. Iako su scenska prostorna rješenja ekspresionistički, i snažno pirandelistički, stilizirana, sam prostor odvijanja radnje konvencionalan je i realističan. Vremenska koncepcija u dramskom je tekstu linearna i progresivna i u najvećoj mjeri prevladava *objektivnost*[439] kronološkog vremena, a tek u individualnim psihološkim introspekcijama likova vremenski odsječci radnje reprezentiraju imaginarnost i iluzornost percepcije vremena.

Već u naslovnoj sugestiji primjećuje se snažan ekspresionistički semantički materijal koji će preko simbolike krika kao najreprezentativnijeg ekspresionističkog simbola biti prisutan kroz cjelokupan dramski tekst. Tematsko-motivski plan odlikuje čitav niz ekspresionističkih tematsko-motivskih sugestija. Krik kao svojevrstan provodni motiv u dramskom se tekstu ocrtava i na svojoj denotativnoj, površinskoj razini, u sklopu koje djeluje kao simbol, prema Matkoviću, autobiografske, *životne* drame, kao i na konotativnoj, odnosno dubinskoj razini na kojoj, pomoću čitavog niza prototipnih ekspresionističkih motiva poput motiva boli, patnje, krivnje, kazne i anticipacije konačne propasti i smrti, manifestira individualne, subjektivne, psihološke i identitetne krize pojedinca te probleme u odnosima unutar obitelji i likova općenito. Psihološke krize i identitetna previranja pojedinačnih likova te nemogućnost uspostavljanja „normalnih“ odnosa likova unutar obitelji snažni su ekspresionistički, ali i pirandelistički signali u *Kriku života*. Naime, te će psihološke krize i devijantni odnosi projicirati pirandelističke situacije zabune i svojevrsne zamjene identiteta u kojima će likovi tražiti izlaz iz nemogućih, životnih, situacija i odnosa. Pokušaj rasvjetljavanja i, pirandelističkog, razotkrivanja odigrat će se u jednom od paradigmatskih postupaka Pirandellova poetičkog koncepta, u unaprijed režiranom teatru u teatru, koji će, kao i kod Pirandella, još snažnije učvrstiti temeljnu zabunu[440], ali koja će se, kulundžićevski, na kraju ipak razjasniti.

---

[439] Koja se očituje *u jakoj i čvrstoj konkretizaciji kronologije*. (Pfister, 1998:403)

[440] Dramski postupak teatra u teatru u Pirandellovim (i pirandelističkim) dramskim tekstovima, zapravo, ne posjeduje „pravu“ mogućnost rasvjetljivanja zabune ili otkrića spoznaje, već, kako Bogner (1997b:378) izvrsno primjećuje, *ukazuje tek na činjenicu da se stanovišta u breskraj mogu mijenjati ili bar teoretski dopuštaju mnoge i česte promjene tako da je isključena svaka sigurna i jedino ispravna istina ili spoznaja*. Isti rezultat ostvaruje i pokušaj objašnjenja pomoću *dramske igre* teatra u teatru u *Kriku života*. Pokušaj Oca kojim pomoću prevare teatra u teatru želi da se Kći (što je još jedna neosporna aluzija na Pirandella i njegov dramski tekst *Šest osoba traži autora*) „odmakne“ ili kako on sugerira *riješi kazališta* unaprijed je osuđen na propast jer, kao i kod

Dramska radnja započinje u skromnom i minimalistički uređenom stanu Slavnog glumca koji glumeći lažnu veličinu dočekuje Mladu glumicu naoko nonšalantno u kućnom ogrtaču. Slavni glumac hinjenom uzvišenošću i naglašenom patetikom „podučava“ Mladu glumicu o biti umjetnosti i svrsi života umjetnika. Parodičnost i grotesknost uvodnih prizora, osim patetičnog „predavanja“ narcisoidnog glumca koji je zapravo prošao vrhunac svoje karijere, upotpunjuje slika *netipičnog stana slavnog glumca*, koji to opravdava isposništvom koje svaki stvarni umjetnik mora prigrliti, te naivnom i poprilično komičnom očaranošću Mlade glumice. U dinamičnom i akcijski brzom dijalogu Slavni glumac pokušava zbuniti Mladu glumicu iz čijih se odgovora vidi da prolazi kroz svojevrsne psihološke krize i identitetna traganja. Inzistirajući kako prije svega želi postati *ličnost*, na pitanje Slavnog glumca što je to ličnost, Mlada glumica odgovara kako *ličnost znači biti jedno lice. Imati jedno htenje, jedan smer, jedan cilj*. (Kulundžić, 1981:221) No ubrzo Slavni glumac vještom jezičnom manipulacijom uvjerava Mladu glumicu da je ona zapravo izgubljena i nesretna govoreći joj da samo želi *osećanja druge ličnosti da ne bi morala osećati svoja*. (Kulundžić, 1981:222) Glumac uspijeva zbuniti glumicu i ona se, u maniri najslavnijih Pirandellovih dramskih likova koji su doživjeli *zamjenu identiteta*, pretvara u „dvije sebe“[441]. Glumac i glumica simuliraju glumu, konstantno prelazeći iz svojih „stvarnih“ likova u „glumce“ i obrnuto u čemu dolazi do neprestanog preklapanja stvarnosti, odnosno *stvarnog* vremena dramske radnje, i iluzije, odnosno vremena izvedbe *predstave* koju glumac i glumica *glume*.

Pirandella, *u teatru likovi mogu biti realniji od ljudi, a stvarni glumci tek imitatori, prodavači iluzije*. (Styan, 1981:83) [*Inside the theatre, characters can be more real than people, and live actors can be mere impersonators, dealers in illusion*.]

[441] *Zbunjenost* karaktera i zamjena identiteta među najizraženijim su Pirandellovim dramskim postupcima. Mlada glumica gotovo je vjerna preslika Pirandellove Fulvije (odnosno Flore, odnosno Francesce) iz dramskog teksta *Kao prije, bolje nego prije* koja svjesno pristajući na zamjenu identiteta varira između slika „sebe od prije“ i „sebe sada“ ovisno o situacijama u kojima joj odgovara pojedina „slika“. Na gotovo isti način Mlada glumica *glumi* svoje identitete ovisno o situacijama u kojima se nalazi, uz razliku što Fulvija u potpunosti proživljava sve svoje identitete, a Mlada glumica o svojima u najvećoj mjeri tek sanjari. Lik Mlade glumice u neospornoj je vezi i s likom gospođe Ponze iz Pirandellova dramskog teksta *Tako je(ako vam se čini)* jer će poput gospođe Ponze upletena u igre zabune i pretvaranja i pod utjecajem događaja koji će izravno utjecati na njezino psihičko stanje i identitetna propitkivanja početi gubiti jasnu granicu između svog *stvarnog* i lažno *konstruiranog*, odnosno, u slučaju Mlade glumice, zamišljenog identiteta. Gospođi Ponzi će ta dvojba, pirandelistički, ostati i nakon završetka dramske radnje, dok će Mlada glumica, kulundžićevski, osvijestiti svoju nedoumicu.

Prva dramska kriza i početak zapleta dramske radnje događa se u trenutku kada se scenom prolomi Glas iz publike, svojevrstan lik-statist, koji posjeduje izrazito važnu ulogu ne samo za dramski tekst *Krik života*, nego i za Kulundžićev dramski opus u cijelosti. Naime, od tog trenutka počinje se odvijati jedan od najizraženijih i najintenzivnijih *preslika* Pirandellova dramskog pisma, jedan od najočitijih upliva pirandelističke poetike u Kulundžićevu dramskom opusu. Trenutak iskonskog ekspresionističkog šoka koji uzrokuje javljanje Glasa iz publike nagovijestit će radikalnu promjenu u svijesti i karakteru likova i uzrokovati bolnu traumu iz koje će se činiti kako nema izlaza. U scenariju koji je gotovo intertekst[442] Pirandellovu dramskom tekstu *Šest osoba traži autora* saznajemo da je *scena* između glumca i glumice zaista predstava u „pravom" teatru. Glas iz publike koji prekida predstavu na poziv Direktora teatra dolazi na pozornicu i otkriva kako je on otac nesretne kćeri koju je Slavni glumac obeščastio i kako to može dokazati ako glumci pristanu odigrati scenu koju će im prezentirati. U gotovo u potpunosti identičnoj situaciji kao i u *Šest osoba traže autora* publika pristaje na prikazivanje *prave* istine, prekida se dotadašnja predstava, za koju saznajemo da se zove *Krik života*,[443] a Glas iz publike, koji se transformira u lik Oca, baš poput Oca iz spomenutog Pirandellovog dramskog teksta, preuzima ulogu redatelja i upućuje glumce, Mladu glumicu koja prikazuje lik Kćeri, Stariju glumicu, koja prikazuje lik Majke, i Slavnog glumca, koji preuzima *svoj* lik, na scenarij kojim trebaju prikazati njegovu *istinu*.

Poput slučaja u Pirandellovu *izvorniku* Otac uvjerava sve prisutne kako će *prava* istina izaći na vidjelo i daje okvirni opis situacije, uvodne napomene glumcima iz kojih oni započinju stvarati dijaloge koji trebaju otkriti nesretni slučaj između Kćeri i Slavnog glumca. U prvoj naglašenoj napetosti na sceni Kulundžić se djelomično odmiče od Pirandella i kroz dramski sukob Majke (Starije glumice) i Kćeri (Mlade glumice) prikazuje sukob starih i novih strujanja u teatru i autorskim komentarom predstavlja vlastiti poetološki dramski sklop i svoje viđenje poetičkih sukoba, ali i vrludanja na tadašnjoj teatrološkoj sceni kroz nesuglasice i

[442] Od trenutka javljanja Glasa iz publike do trenutka razrješenja i *stvarne* i *glumljene* radnje dramski se tekst *Krik života* doima kao vrsta reinterpretacije izvornog teksta koju Eco (2006:329) naziva *adaptacija kao novo djelo,* tekst proizveden na način *da se krene od nekog teksta kao stimulacije, da se iz njega uzmu ideje i nadahnuće kako bi se zatim proizveo vlastiti tekst*. I doista, spomenuti dio *Krika života* djeluje upravo poput *adaptacije kao novog djela* u odnosu na Pirandellove *Šest osoba traži autora* na isti način kao i Ecovi primjeri spomenute adaptacije (Anhouilova *Antigona* u odnosu na Sofoklovu ili Sofoklov *Kralj Edip* u odnosu na Eshilova).

[443] Što je još jedna od mnogobrojnih autoreferencijalnih aluzija u Kulundžićevim tekstovima, koja je u ovom slučaju pojačana metateatrološkim signalima.

nepomirljive razlike između stare i nove glume, odnosno dramaturgije te poetičkih sklopova realističko-naturalističke, verističke koncepcije u teatru u odnosu na ekspresionističku, ali i *postrealističku*, odnosno psihološku te socijalno-egzistencijalnu dramsku koncepciju: *MLADA GLUMICA: I talenat se menja. Ono što se pre nazivalo talentom, to je danas teatralnost, patetika, usplahirensot, histerija. / STARA GLUMICA: A ono što se danas naziva talentom to je hladno, bezlično i prosto. Nema više osećanja, i nema više karaktera. Svi su ljudi uniformni. Moramo igrati bolesne tipove, da bi nas ljudi razlikovali. Danas je teatar morbidan – jedino luđaci su likovi u pozorištu. / MLADA GLUMICA: Danas je dovoljno da ljudi igraju sebe – to je doneo film. / STARA GLUMICA: I da otkrivaju koliko su u suštini izobličeni.* (Kulundžić, 1981:230)

Drugi snažan sukob i početak potpunog psihičkog sloma likova, u prvom redu Kćeri i Oca, započinje kada Otac prekine dijalog Majke i Kćeri objašnjavajući kako je čitav život radio za njihovu dobrobit. U napetom ispreplitanju dviju razina stvarnosti, predstavljene na pozornici i glumljene u teatru u teatru, koje ipak nije prikazano onako vješto kao u Pirandellovu tekstu, otkriva se kako je Slavni glumac zaveo i Majku i Kćer na što Otac potpuno gubi kontrolu i u napadu bijesa obrušava se prvo na Majku, zatim na Kćer. Svo troje glumaca u kratkim se vremenskim intervalima, silovito i u ekstazi prebacuju iz *stvarnih* u *glumljene* uloge i, kao što je i slučaj kod Pirandella, potpuno se brišu vremenske, ali i prostorne granice pozornice. U trenutku kada Direktor teatra ulazi na scenu i prekida predstavu naredivši da se spusti zastor, Otac u deliriju guši Kćer. No „predstava“ se nastavlja ingenioznim Kulundžićevim scenskim „zahvatom“ u kojem „spušta“ proziran zastor iza kojeg se nastavlja predstava u teatru sjena. Na scenu dolazi Slavni glumac u kojeg Otac uperi revolver zahtijevajući konačan obračun, ali mu ga glumac otme i natjera ga da razgovaraju. U radnji koja se prvi put poprilično usporava publika gleda njihov dijalog na sceni u predstavi koja to *više* nije. Dijalogu se pridružuju Mlada i Starija glumica koje počinju glumiti scenu iz „očeve predstave“, a u tom trenutku dolazi do miješanja čak triju razina stvarnosti i iluzije. U pomalo nesuvislom scenariju otkriva se kako je Mlada glumica kći Starije glumice i Slavnog glumca što psihički rastrojena Oca dovodi do samog ruba, no tada, poprilično nemotivirano, Mlada glumica „prepozna“ Oca kao svog oca i njega obuzme smirenje i blaženost, koju, pak, ubrzo prekida Slavni glumac govoreći da je u stvarnosti on njezin otac. Kulundžić je ovaj, za konačan rasplet dramske radnje, važan dio izveo poprilično konfuzno, i dramaturški i scenski znatno slabije od Pirandella u *Šest osoba traži autora*.

Rasplet dramske radnje započinje kada Slavni glumac i Direktor teatra žele nastaviti prvotnu predstavu, na što otac pristaje pod uvjetom da otkrije *pravu* istinu. Nastavlja se predstava pod nazivom *Krik života*, ali je do kraja nejasno koja, odnosno dolazi do stapanja triju predstava u jednu; naslovne (Kulundžićeve) predstave, predstave „prvotnog“ teatra u teatru i predstave režirane od strane Oca[444]. Na sceni kreću završni obračuni među likovima, a Slavni glumac nakon napada svih troje likova izriče stav koji se nalazi u osnovi Kulundžićeve poetike: čovjek je dobar i čovjek ne može sam: *Čovek ne može da bude sam. Čim ostane sam, iz njega sukne kao plamen krik života. A krik života, to je krik za čovekom, za onim drugim. (...) Krik života, to je krik krvi u nama. To je krik za životom, za nastavljanjem života, za trajanjem života.* (Kulundžić, 1981:244) Te riječi Slavnog glumca pokreću sve likove i ponovno se počinju miješati sve razine iluzije i stvarnosti, a likovi dolaze pred sam rub: OTAC: *Gde je to što vi govorite? Izgubio sam se. Ne mogu vaše reči da nađem u delu.* /MLADA GLUMICA: *To više nema u delu. To sad život igra.* (Kulundžić, 1981:246) Posljednju dramsku krizu i konačan rasplet radnje donosi još jedan šok prouzročen glasom iz publike, kojim mladi ženski glas doziva Oca. U znatno slabijem dramskom obratu od Pirandellova u spomenutom njegovom dramskom tekstu, otkriva se kako je ta djevojka iz publike „izgubljena“ Očeva kći koja ispriča kako je Otac imao neku vrstu živčanog sloma i zamijenio stvarnost za iluziju, Slavnog je glumca zamijenio za njegovu ulogu s plakata za neku drugu predstavu, a svoju kći za Mladu glumicu. Iz završna kćerina govora saznajemo da je ona *prava* kći i da se zove Ljubica. Ljubica nastupa u ulozi deux ex machine koja objašnjava radnju, a njezinim pojavljivanjem završava dio dramskog teksta *Krik života* koji se izravno referira, *adaptirajući* dio dramskog teksta *Šest osoba traži autora*. Njezino je pojavljivanje i razrješavanje radnje, za razliku od Pirandellova izvornika izvedeno, kulundžićevski, ishitreno i neuvjerljivo. Za razliku od Oca-Redatelja u *Šest osoba traži autora* koji na kraju dramske radnje poludi od nesposobnosti saznanja je li sve to što se upravo na sceni odigralo stvarnost, iluzija, prevara ili život i raspusti glumce te ode, u posljednjoj replici

[444] Ovaj je dio iznimno zanimljiv i kao prilog Kulundžićeve teatrološke vrijednosti; s jedne strane domišljatosti dramskog izričaja, a druge nesumnjivog poznavanja teorijskih teatroloških načela i anticipacije kretanja u teatru jer svjedoči stanovitu postmodernističku metatekstualnu igru s naslovnom sugestijom u kontekstu triju *vrsta* predstave: prožimanje naslovne sugestije dramskog teksta Josipa Kulundžića, naslova dramskog teksta koji se prikazuje na sceni te naslova dramskog teksta koji glumci glume u teatru u teatru.

u *Kriku života*, „probuđeni“ i vraćen „u stvarnost“, Otac-Redatelj izgovara ironičnu i slikovitu rečenicu: *Kući i dosta teatra!*[445] (Kulundžić, 1981:249)

Likovi dramskog teksta *Krik života* koncipirani su kao stereotipni ekspresionistički likovi i posjeduju tipične karakterne crte dramskih likova ekspresionističkih dramskih tekstova. Svi su likovi primjeri ekspresionističkih antijunaka, usamljenih i bespomoćnih likova koji se nalaze na psihološkom i egzistencijalnom rubu, a karakterizira ih naglašeno unutarnje psihičko previranje, kriza vlastitog identiteta, bunilo i naznake ludila te nemogućnost snalaženja u vlastitoj okolini i uspostavljanja društvenog kontakta s likovima oko sebe. Likovi su tipizirani, a njihovi su postupci i ponašanja često groteskna, a nerijetko i karikaturalna. Snažan signal ekspresionističkog portretiranja likova i njihovo je imenovanje: Slavni glumac, Mlada glumica – Kći, Starija glumica – Majka, Otac (Glas iz publike), Direktor Teatra. Njihovo alternativno imenovanje, imenovanje njihovih *drugih* ili *paralelnih* uloga, Otac, Majka, Kći, nepobitna je aluzija na Pirandellove *Šest osoba traži autora*. Nedvojbeni pirandelistički postupci u konstruiranju likova u *Kriku života* odnose se na paradigmatske pirandelističke osobine dramskih likova: motiv zabune koja rezultira psihičkim previranjima i često psihičkim slomom[446] te postupke pretvaranja i zamjene identiteta koji vode u iluziju vlastite osobnosti *jer realno lice koje živi i djeluje, u Pirandellovu je teatru ono što ne postoji, čije se nepostojanje tu upravo i „dokazuje“*. (Marinković, 2008:207) Motiv gubitka identiteta u slučaju likova dramskog teksta *Krik života*, kao i kod većine dramskih likova Pirandellovih dramskih tekstova, utkan je u njihovu, u pfisterovskom smislu, *osnovnu koncepciju*[447], stoga

[445] Ova je replika iznimno važna jer njome Kulundžić razbija iluziju koju do tada, po uzoru na likove-glumce iz Pirandellovih *Šest osoba traži autora*, posjeduju likovi-glumci iz *Krika života* i do tog ju trenutka uspijevaju *transmitirati* na publiku/čitatelje. Do tog trenutka i u Kulundžićevu tekstu kao i u Pirandellovu, kako Styan (1969:181) navodi, *mi smo uvjereni da su glumci ništa drugo doli likovi (...) likovi ništa drugo doli glumci, a da smo mi ništa drugo doli publika, podložni svemu što uzimamo za gotovo u kazalištu ili u životu*. [*we are persuaded that the actors are but characters (...) the characters are but actors, and that we are but an audience, susceptible to anything we take for granded in the theatre or in life*.] Za razliku od Pirandella, Kulundžić prekida iluziju, svojim „nužnim“, završnim „objašnjenjem“.

[446] Za Hergešića (1967:592) je to čak najvažniji element karaktera Pirandellovih likova: *cijepanje duševnog života glavni je temelj na kome Pirandello gradi svoje djelo*.

[447] Pfister takav princip povezuje s ekspresionističkom dramom, kojoj u velikoj mjeri pripada i dramski tekst *Krik života*, a taj se princip u potpunosti može primijeniti i na većinu Pirandellovih dramskih tekstova. Prema tom principu, kako Pfister (1998:270) navodi, postoje dvije mogućnosti *scenske realizacije*: *jedan se lik cijepa na više likova ili se više likova sjedinjuje u jedan, odnosno gubi se mogućnost njihova razlikovanja*. To se

likovi iz *Krika života*, poput likova iz *Šest osoba traži autora*, žive na granici iluzije i stvarnosti, a njihova je *vlastita* stvarnost često tek samo privid, odnosno iluzija[448]. Kao i u *Šest osoba traži autora*, i u *Kriku života* želi se *izraziti tragedija „nekomunikabilnosti" između čovjeka i čovjeka, nemogućosti svakog ljudskog bića da izađe iz svog ja ili onoga što smatra svojim ja da bi se drugome pokazao u svojoj stvarnosti.(...) ... ljudska je tragedija baš u tome što je čovjeku da bi stekao iluziju kako živjeti jedino sredstvo uteći se toj maski, tome lažnu izgledu kakav su mu drugi (ili on sam) uobličili.* (D'Amico, 1972:484)

Zbog izuzetne sličnosti u konstruiranju elemenata dramske radnje i idejne te tematsko-motivske sličnosti, značajne bliskosti u karakterizaciji, koncipiranju te imenovanju likova, korištenju istih postupaka, u prvom redu principa dinamike i akcije, teatra u teatru, brisanja granica pozornice, preklapanja vremenskih odrednica i ispreplitanja stvarnosti i iluzije, dramski se tekst *Krik života* može kategorizirati kao eksplicitni pirandelistički dramski tekst, svojevrsna varijacija, odnosno reinterpretacija Pirandellovih *Šest osoba traži autora*, s implikacijama na još poneke Pirandellove dramske tekstove poput *Kao prije, bolje nego prije*, *Tako je (ako vam se čini)* i *Gospođa Morli, jedna i dvije*. Zanimljivo je kako se u oba dramska teksta, i u *Kriku života* i u *Šest osoba traži autora*, pojavljuje autoreferencijalni signal na vlastite tekstove upravo u *predstavi* teatra u teatru, u *Kriku života* „prikazuje se" istoimeni dramski tekst, dok se u *Šest osoba traži autora* „prikazuje" Pirandellov dramski tekst *Igra uloga*.

U dramskom tekstu *Krik života*, koji je jedan od najizraženijih Kulundžićevih pirandelističkih dramskih tekstova i koji, prema Čale (1998:48), zajedno s dramskim

---

u *Kriku života* događa liku/likovima Oca – Glasa iz publike, Majke – Starije glumice i Kćeri – Mlade glumice te djelomično liku Slavnoga glumca koji svoju *dvostrukost* ne postiže u drugoj *osobi* ili alter egu, nego u vlastitom sebi u dvjema vremenskim koncepcijama, dvjema verzijama samog sebe; onog iz prošlosti i ovog iz sadašnjosti. No takav primjer *dupliranja* ima i pozitivne posljedice jer, kako konstatira sam Pirandello (1992:261) u *Šest osoba traži autora*: *tko ima sreću da se rodi kao živa osoba komada ne mora mariti za smrt. Više ne umire! Umrijet će čovjek, pisac, sredstvo stvaranja; stvorenje više ne umire!*

[448] I za likove *Krika života* može se primijeniti Manonnijevo razmišljanje o granici sna i jave, odnosno iluzije i stvarnosti likova *Šest osoba traži autora* u kojem Manonni (2008:194) zaključuje kako *Pirandello ne izlaže kazalište preobrazbi, nego nam otkriva jedan njegov aspekt, ključni aspekt koji nam se, tako reći, bio skriven (...) Pirandello nam pokazuje da (...) ono temeljno nema, kako smo već saznali iz drugog konteksta, baš nikakvu ovlast unutar onoga rada koji pripada snu, gdje se problem razlikovanja imaginarnog od stvarnog niti ne postavlja. Imaginarno se naposljetku pojavljuje kao sjena nošena simbolikom*.

tekstovima *Treći čin* i *Čovjek je dobar* čini *trilogiju teatra u teatru*, Kulundžić ispituje *odnos između zbilje i umjetnosti te poetičkog programa umjetničkog oblikovanja* u Pirandellovoj maniri, za koga, pak, kako D'Amico (1972:487) sugerira, *umjetnost jest stvarnost*.

4.20. Ponos

Dramski tekst *Ponos* neobjavljeni je dramski tekst Josipa Kulundžića za koji ne postoji pouzdani nadnevak o vremenu nastanka, ali iz prologa „sestrinskog“ dramskog teksta *Ponor* može se sa sigurnošću konstatirati kako je nastao početkom dvadesetih godina 20. stoljeća, gotovo sigurno u vremenu neposredno nakon nastanka dramskih tekstova *Ponor* i *Ponoć* te prije 1924. godine. Dramski je tekst *Ponos* dio „neslužbene trilogije o propasti“, zajedno s dramskim tekstovima *Ponor* i *Ponoć*, i kao pretpostavljeni završni dramski tekst „trilogije“ reprezentira svojevrstan epilog *priče o propasti*, jednog od osnovnih ekspresionističkih motiva i svojevrsnog provodnog motiva svih triju spomenutih dramskih tekstova.

Dramski tekst *Ponos* iznimno je važan za cjelokupni Kulundžićev ekspresionistički dramski opus ne samo zbog bliskosti s autorovim najvažnijim ekspresionističkim dramskim tekstom, *Ponoć*, nego i zbog činjenice kako u gotovo svim dramskim elementima odražava paradigmatska obilježja ekspresionističke dramske poetike. Naime, dramski je tekst *Ponos* u mnogočemu najizraženiji Kulundžićev ekspresionistički dramski tekst. U njemu se ocrtavaju tipična obilježja izvornog dramskog ekspresionizma po čemu je, u odnosu na sve ostale autorove dominantno ekspresionističke tekstove, najbliži dramskim uzorima njemačkog dramskog ekspresionizma i u potpunosti reflektira težnju hrvatskog ekspresionističkog teatra dvadesetih godina 20. stoljeća o potrebi uvođenja *totalnog teatra* koji bi dominantnim književnim elementima u teatru pridružio *krikove, svjetla, boje, ples, glazbu, dinamične geste, cirkusko-kirvajski ugođaj*[449].

[449] Usp. Šicel (2007). Za primijetiti je kako je upravo ekspresionistički teatar, u svojoj neizostavnoj simbiozi s ostalim umjetnostima, prvenstveno slikarstvom i fotografijom, zatim glazbom i plesom, a neizravno i filmom, jedan od najpotentnijih oblika teatra za mogućnost ostvarivanja Artaudova *totalnog teatra* u njegovu izvornom obliku. Artaud (2000:63) u svom nastojanju za ustrojstvom *totalnog teatra* traži *potpuno kazalište na pozornici* (...) *izvan situacija i riječi*. Snažno prisutan simbolizam ne samo dramskog teksta nego i izvedbenih mogućnosti u samom teatru te siloviti simultanizam zbivanja i djelovanja u tekstu i na sceni dovode ekspresionističku dramu i kazalište gotovo do apsolutnog ispunjenja Artaudovih (2000:65) zahtjeva i prihvaćanja njegove ideje kako *svrha kazališta nije razmrsiti društvene i psihološke sukobe niti biti poprište moralnih strasti, nego djelotvornim pokretima objektivno izraziti istinu skrivenu pod oblicima*. U gotovo svim dramskim tekstovima svoje prve ekspresionističke faze po uzoru na dramske tekstove njemačkog ekspresionizma, a najistaknutije u dramskom tekstu *Ponos*, Josip Kulundžić, poput svojih njemačkih ekspresionističkih dramskih uzora, prihvaća Artaudovu (2000:84) tezu o potrebi teatra *da stvori metafiziku govora, pokreta, izraza, kako bi ga se moglo iščupati iz*

Dramski tekst *Ponos* kompozicijski je podijeljen u tri čina s prologom i epilogom. No, klasična podjela na činove, uz dodatak prologa i epiloga, u ovom se dramskom tekstu ne potvrđuje u svom izvornom obliku. Naime, iako formalno postoji naznačena podjela u tekstu, činovi ni približno ne djeluju kao zasebne cjeline kojima se pokušava ograničiti dio dramske radnje i koji, kao u primjeru klasične drame, posjeduju vlastita kompozicijska i semantička svojstva. U ovom su tekstu činovi proizvoljno određeni i među njima, kao ni među dijelovima koji označavaju prolog i epilog, ne postoji semantički niti kompozicijski odmak. Prolog *Ponosa* ni na koji se način ne razlikuje od početka prvog čina, dramska se radnja ne prekida prelaskom iz prologa u prvi čin, a njegova je funkcija u potpunosti nedorečena jer ne predstavlja niti svojevrstan uvod niti ikakvu naznaku ili objašnjenje za važnost dramske radnje ili karakterizacije likova koji slijede u primarnom tekstu[450]. Slična obilježja posjeduje i epilog koji to nije i koji niti objašnjava dramske situacije i događaje niti razrješuje dramske sukobe, a ne posjeduje ni funkciju svojevrsnog završetka dramskog teksta. Prototipnost izvorne ekspresionističke dramske kompozicije po uzoru na ekspresionističke dramske tekstove iz vremena nastanka ekspresionizma kao žanrovsko-stilskog pravca, potvrđuje i, za Kulundžića netipičan, izostanak jasnih dramskih prizora i, ekspresionističkih, dramskih slika u kompozicijskom smislu, koje su česte u njegovim ekspresionističkim dramskim tekstovima. Dramski tekst *Ponos* djeluje kao jedna velika kompozicijska cjelina unutar koje u biti ne postoji jasna posjela na manje jedinice, nego se dramska radnja prekida tipičnim ekspresionističkim nedorečenostima, namjernim prekidima, nemogućnošću komunikacije među likovima i namjernim izostavljanjima, odnosno nedovršavanjima započete teme.

Takva je dekompozicija jasno vidljiva i u govorima likova te dramskim didaskalijama. Potonje gotovo da uopće ne djeluju kao dramske te ne posjeduju svoju primarnu ulogu uputa likovima, odnosno pojašnjavanja dramske situacije i scenskih rješenja u kojima se likovima nalaze. One su, naprotiv, gotovo „izvan“ teksta, najčešće izrazito kratke i nejasne,

---

njegova ljudskoga i psihološkog tapkanja. Kao takav, Kulundžićev je dramski tekst *Ponos*, uz Krležino *Kraljevo,* najizrazitiji primjer hrvatskog ekspresionističkog *totalnog* teatra.

[450] I sam autor nakon označavanja dijela teksta nazivom „prolog“ već u sljedećoj natuknici dopisuje svojevrsno „objašnjenje“: *Ne kao neki prolog*. Citati iz dramskog teksta donose se prema rukopisnom predlošku dramskog teksta *Ponos* koji se nalazi u ostavštini Josipa Kulundžića u Arhivu Odsjeka za povijest hrvatskog kazališta Zavoda za povijest hrvatske književnosti, kazališta i glazbe Hrvatske akademije znanosti i umjetnosti u Zagrebu.

fragmentarne i isključene iz semantičke cjeline koju čine zajedno s govorima likova, u većini su slučajeva izrazito fantastične, često iracionalne i nerazumljive, a ponekad djeluju kao ironično-groteskni intertekst govoru lika[451]. Govori likova u *Ponosu* među najreprezentativnijim su ekspresionističkim primjerima govora likova unutar Kulundžićeve dramaturgije. Gotovo su u potpunosti nedorečeni, isprekidani i nejasni. Njihova fragmentarnost i snažno prisutna fantastičnost i nelogičnost u semantičkoj komponenti govora rezultira činjenicom kako u dramskom tekstu *Ponos* gotovo da uopće nema funkcionalnog dijaloga, a izlomljenost jezika i nepovezanost govora utječe na dojam kako likovi zapravo često vode samostalne govore, neovisni jedno o drugom[452] pa se i u *Ponosu*, kao i u većini izvornih (njemačkih) ekspresionističkih dramskih tekstova, kako Szondi (2001:52) objašnjava, *jezik osamostaljuje, gubi se njegova bitna dramska vezanost za stalno mjesto: on više nije izraz nekog pojedinca koji očekuje odgovor, nego ponavlja raspoloženje koje vlada u svim dušama.*

Poput navedenih elemenata i prostorno-vremenske odrednice u dramskom tekstu *Ponos* paradigmatski su ekspresionističke i najsnažnije od svih autorovih dramskih tekstova reprezentiraju tipična obilježja spomenutog poetičkog sklopa. U dramskom tekstu *Ponosa* javljaju se dvije naglašene osobine ekspresionističkog dramsko-scenskog prostora: brisanje prostornih granica i nestalnost realnog prostora. Likovi *Ponosa* konstantno prelaze iz realnog i odvijanjem dramske radnje sugeriranog prostora u imaginarne prostore nejasnih granica koji

[451] Didaskalije u dramskom tekstu *Ponos* često posjeduju funkciju svojevrsnog zasebnog teksta, izdvojenog iz primarnog dramskog teksta, jedne vrste interteksta u kojem autor iznosi „kontekstualni“ komentar vlastitog viđenja određenog dijela dramske radnje koji upućuje na izvantekstualne signale (sukob dramskih koncepcija, teorijska određenja drame, kazališta, književnosti i slično), odnosno dramsku situaciju ili, pak, upućuje na „skriveno“ značenje dramskog događaja koji slijedi, odnosno izrečenog stava određenog lika. U tom se kontekstu *Ponos* uklapa u model ekspresionističke drame, u kojem se ekspresionistički autori, prema Petlevski (2000:182) *okomljuju na dramsko-scenski realizam i naturalizam nastojeći razotkriti privid iza sugerirane zbilje*. Takav je postupak Kulundžić uvelike koristio i u dramskom tekstu *Ponor* te, djelomično, i u dramskom tekstu *Ponoć*.

[452] Takva jezična i govorna svojstva dramskih tekstova tipična su za izvorne ekspresionističke dramske tekstove. Spreizer (2005:256) napominje kako je njihova uloga povezana s djelovanjem *otuđenog junaka* s obzirom da u ekspresionističkoj drami *snažno apstraktan i stilizirani jezik i prostorno-vremenska obilježja, likovi kao društveni tipovi, ekstatični monolozi i ostale retoričke strategije nastoje uništiti tjelesna i mentalna ograničenja otuđenog junaka*. [*... highly abstracted and stylized language and settings, characters as social types, ecstatic monologues, and other rhetorical strategies sought to explode the physical and mental limitations of the alienated hero*]

se u tekstu aktualiziraju dvojako: ili kao prostori koji likovi zamišljaju ili kao u stvarnosti postojeći prostori u koje likovi smještaju sebe i druge likove u svojim vizijama ili snovima. I mjesta radnje tipično su ekspresionistička; najveći se dio radnje odvija na groblju, simboličkom ekspresionističkom prostoru propadanja i smrti, kao i na devijantnim lokalitetima ekspresionističkog *moralno propalog* grada, njegovih napuštenih objekata, oronulih zgrada i kuća, koji uz fantastične i iracionalne vizije pojačavaju ekspresionističku atmosferu propasti i smrti[453].

Prototipna ekspresionistička obilježja posjeduju i vremenske označnice u *Ponosu*. Vrijeme je nestalno i nestabilno, izrazito je statično i nelinearno te u potpunosti prevladava cikličnost koja pretpostavlja konstantno „vraćanje na isto". Tijekom cjelokupne dramske radnje odvija se ispreplitanje vremenskih odrednica koje sugeriraju prošlost, sadašnjost i budućnost, a većina dramskih zbivanja posjeduje temeljno ekspresionističko vremensko načelo simultanosti događanja[454] što, pak, ostavlja dojam kako je namjera teksta, slično kao i u većini izvornih ekspresionističkih dramskih tekstova kako napominje Übersfeld (1982:167), ne *da se kaže vreme, već da se ono ukine*.

I na tematsko-motivskom planu teksta prevladavaju dominantne ekspresionističke tematsko-motivske sugestije. Svojevrsna ideja dramskog teksta *Ponos* i očigledna poveznica pretpostavljene dramske trilogije koju *Ponos* čini s drugim dvama dramskim tekstovima, *Ponorom* i *Ponoći*, česta je ekspresionistička ideja o propasti „starog" poretka, odnosno propadanju duha moralno upropaštenog pojedinca i društva te ekspresionistički odnos prema smrti. Upravo je odnos prema smrti, odnosno prolaznosti života koji nedvojbeno završava *šimićevskim* propadanjem i osnovna tema dramskog teksta *Ponos*, ali isključivo na razini ideje

[453] Kako Batušić (1984:80) sugerira *dolazak 's onu stranu realnoga' i vidljiva nazočnost iz predjela podsvjesnoga u životnom i djelatnom okolišu stvarnoga dramskog junaka, tipična je ekspresionistička scenska značajka*.

[454] Däubler vrlo rano, već 1919. godine objašnjava kako je *simultanizam* jedno od osnovnih načela ekspresionističkog stila koji, po njemu, otkriva jedno od temeljnih težnji ekspresionizma – zahtjev za apstrakcijom. Däubler (1919:25) piše da je *simultanizam naše opasno bogatstvo* [u kojem se očituje] *karakter ekspresionizma! (...) Simultano obilje naučenog, onog što se može tek površno steći, vodi do apstrakcije, živčanih znakova prepoznavanja, više nego do iscrpnog znanja, upućenosti*. [*Simultanität ist unser gefährlicher Reichtum, der Charakter ist Expressionismus! (...) Die simultanistische Überfülle von Gelerntem, nur flüchtig Aneigenbarem, führt zu Abstraktionen, nervischen Erkenntlichkeitszeichen mehr als zu erschöpfendem Wissen, Eingeweihtsein*.]

ili provodnog motiva, a ne u klasičnom značenju teme književnog djela, koja zapravo u svom osnovnom značenju u ovom tekstu izostaje. Kao što je čest slučaj u mnogim ekspresionističkim dramskim tekstovima iz razdoblja nastanka ekspresionizma kao pokreta, u prvom redu u najizraženijim ekspresionističkim dramskim tekstovima koji gotovo u pravilu pripadaju ekspresionizmu njemačkog govornog područja, i u *Ponosu* se pojavljuje svojevrsna tematska *kriza smisla*, odnosno izostanak „prave" teme o kojoj djelo govori[455]. Takva *kriza smisla* i izostanak precizno naznačenog tematskog plana rezultirat će nepostojanjem jasno vidljivih fabularnih linija, nedorečenošću dramske radnje i krajnje nemotiviranim dramskim situacijama i događajima, a konkretno strukturirane idejne i tematske domene zamijenit će nasumično prikazane stereotipno ekspresionističke motivske sugestije koje će u određenim dijelovima dramske radnje zapravo prikazivati izdvojene tematske segmente, često potpuno irelevantne ili nepotrebno uklopljene u tijek dramske radnje.

Svojevrstan provodni motiv dramskog teksta čest je ekspresionistički motivski prikaz smrti čiji je osnovni smisao, u ovom kao i u većini ekspresionističkih tekstova, reprezentacija neizbježne tjelesne i duhovne propasti čiji su signali prisutni tijekom čitave dramske radnje. Osim izravnim simbolima predstavljenim u gotovo svim dramskim elementima poput lika koji funkcijom u tekstu i eksplicitnim imenovanjem utjelovljuje samu smrt, simboličkim prostorom groblja te ostalim konkretnim signalima, spomenuta je motivska sugestija smrti i propadanja konstruirana i spletovima motiva koji omogućavaju njezinu pojavnost i pridonose njezinom razvijanju, poput motiva krika, boli, patnje, krivnje, straha, crnila, tjeskobe, paranoje i slično[456]. Druga motivska linija u *Ponosu* tiče se drugih, također paradigmatskih ekspresionističkih motiva koji se vežu uz prikaz ispreplitanja stvarnosti i iluzije, svijesti i podsvijesti, budnog, konkretnog stanja i stanja u kojima prevladavaju snovi, snoviđenja i snomorice, košmar, fantastičnost i iracionalnost. Konstruirajući subjekte, u smislu nositelja dramske radnje, i njihove karakterne odrednice, Kulundžić se vodio ekspresionističkim

[455] U tom se kontekstu dramski tekst *Ponos* savršeno uklapa u početne ekspresionističke dramske tekstove u kojma se, prema Bogdanoviću (1961:457-458), *potpuno odbacuje tema* i u kojima *ništa nema da se ispriča, i prema tome logička veza nije neophodno nužna. Dakle, smisao je sporedan*. To je, svakako, još jedan dokaz o nesumnjivom utjecaju njemačkog dramskog ekspresionizma na Kulundžićevo dramsko stvaralaštvo.

[456] Pejović (1969:17) sugerira kako *mržnja i strah, propast i trijumf smrti, tjeskoba i ekstaza, označavaju ona tipična raspoloženja u kojima se artikulira ekspresionistički doživljaj svijeta kao desakralizacija i progresivna dijabolizacija – noć i crna smrt ostaju dominantnim značajkama njegove optike*. Upravo ovi motivi predstavljaju koncept dramske radnje *Ponosa*.

načelom, na koje upozorava Obad (2013:326), da se *nove spoznaje iskazuju burnim emotivnim reakcijama koje isključuju bilo kakav zahvat u samu stvarnost* i da *završavaju bijegom u podsvjesno ili u maštu.* Upravo su prostori podsvjesnog i mašte mjesta većine dramske radnje teksta *Ponos,* a ti su prostori, spomenuto je, ili opozicijska *ne-mjesta* stvarnim, konkretnim prostorima ili vizije, odnosno priviđenja pojedinih likova u koje upravo ti likovi projiciraju određene segmente dramske radnje ostvarujući vlastite želje, potrebe, nade ili im, pak, služe kao bijeg od stvarnosti koja ih vodi u propast[457].

Dramska radnja započinje svojevrsnim prologom, koji, kako je spomenuto, ne posjeduje klasičnu ulogu dramskog prologa, iz čije se uvodne didaskalije vidi prizor s groblja u kojem dvojica radnika prenose mrtvo tijelo. U istom prizoru prvo se pojavljuje lik Smrti, zatim lik živog Pjesnika kojemu Smrt objašnjava kako je jučer na grobu kod kojeg stoje pokopan Pjesnik, na što Pjesnik odgovara kako je to bio on. Već, dakle, u uvodnom prizoru autor se poigrava s percepcijama vremena, odnosno vremenskih određenja kao i s materijalnim određenjima likova, sugerirajući postupak prikaza likova, koji će obilato koristiti u čitavom tekstu, iz kojeg će često biti nejasno radi li se o stvarnim, konkretnim likovima ili, pak, njihovim prikazama ili pirandelističkim sjenama i utvarama. U uvodnom razgovoru Pjesnika i Smrti, navodi se kako je pokopani pjesnik zapravo autor *naturalističkih drama*, čime Kulundžić u maniri autorskog komentara uvodi metatekstualni kod kojim se obračunava s naturalističko-realističkom dramskom koncepcijom i poetikom koja odumire i koju mijenja novi poetički dramski koncept. Lik Smrti nadalje, u maniri Držićeva Negromanta Dugog Nosa, u prologu koji to nije, simbolično objašnjava kako će nova poetika, nova dramska određenja i pravila zamijeniti stare, dotrajale i za novo vrijeme nekompetentne čime jasno sugerira prevlast ekspresionističke dramske poetike nad naturalističkom[458].

---

[457] Prema Zupančić (2001:72) *ostvarenje fantazme odnosi se na fantazmu kao temeljnu strukturu ljudskog odnosa prema želji (koji je, u biti, odnos neispunjenja i nepostignuća) a ne na tu i tu pojedinačnu fantazmu. Ono podrazumijeva dokinuće same te strukture, dokinuće koje prolazi preko postignuća i izvan čega nema ničega i gdje se može ponovno početi iz ničega*. Svi likovi dramskog teksta *Ponos*, kako će se prikazati, nose duboke traume i psihičke ožiljke iz prošlosti, a njihov psihološki profil uvelike je, pod utjecajem trauma koje nose, uvjetovan devijantnim mentalnim obilježjima zbog kojih u najvećoj mjeri i projiciraju *fantazme* i iracionalne prostore utjehe i bijega od stvarnosti.

[458] Iako je u početku Kulundžić bio relativno nepovjerljiv prema samom ekspresionizmu, kako će biti prikazano u pregledu njegova stručno-teorijskog bavljenja dramom i kazalištem, a u svojim taktovima često, ponegdje i značajno koristio naturalističke dramske postupke, ovo je mjesto izniman dokaz kako je Kulundžić od samog početka svog dramskog stvaralaštva težio novinama u drami i kazalištu te kako je njegov pristup i kao

Kako je spomenuto, dramski tekst *Ponos* gotovo da uopće ne posjeduje motiviranu dramsku radnju niti elemente dramske radnje poput zapleta, vrhunca, raspleta te kako se radnja *zbiva* gotovo nasumičnim prizorima u kojima se dramske situacije i događaji jednostavno odvijaju neovisni jedni o drugima. Tako prizor u kojem razgovaraju Smrt i Pjesnik završava olujom koja se nadvije nad grobljem i koja „radnju" prebacuje *u proljeće* na isto to groblje na kojem, nejasno je li riječ o stvarnom svijetu i stvarnim likovima, zamišljenom svijetu i zamišljenim likovima ili, pak, nekoj drukčijoj kombinaciji, vidimo supružnike Veru i Mirka; Vera nosi cvijeće na grob umrlog sestrinog djeteta Bucike, a nedugo zatim nastaje svađa između nje i Mirka joj ne vjeruje *zbog njezine prošlosti*.

Nepovezani i dvosmisleni dijalozi, koji se odvijaju u mučnoj ekspresionističkoj atmosferi koja se dodatno pojačava zloslutnim crnim oblacima koji se pojavljuju, završavaju u Verinom histeričnom smijehu. Mirko se tada prisjeća da je na istom groblju sahranjen Viktor i u svojoj glavi napada Veru da mu objasni sve što se dogodilo, na što Vera u stvarnom svijetu odlazeći odgovara kako će mu sve objasniti u hotelu. Miješanje razina svijesti i podsvijesti upotpunjuje Slijepac, ponovno krajnje nejasno je li on konkretan lik ili privid, koji dolazi do Mirka. Mirko i Slijepac vode nesuvisli, logički nepovezan i kaotičan dijalog o smrti, a scenu između njih prekida ni čim motivirano prebacivanje radnje u neodređen prostor u kojemu se nalazi Otmjeni gospodin[459] i Zeleni, koji su prikazani kao Pirandellove sjene i čije se replike sastoje od neartikuliranih zvukova. Scenom na kojoj se nalaze Otmjeni gospodin i Zeleni odjednom prolaze Slijepac i žena Roksa s malim djetetom u rukama tražeći od Otmjenog gospodina da čuva tajnu, na što ih on natjera da mu kažu ime djeteta, za kojeg je, pak, ispostavi da se zove Viktor. Odjednom se ponovno mijenja scena, miješaju se granice vremenskih i prostornih oblika, a na scenu, koja se sada počinje pretvarati u groblje, dolazi Mirko govoreći Otmjenom gospodinu kako može razgovarati s pokojnicima, a nakon konfuznog razgovora i najave Otmjenog gospodina kako odlazi, Mirko ga poziva *u šetnju kroz život*.

Drugi čin započinje u maloj sobi u kući Otmjenog gospodina, za kojeg saznajemo kako se *zvao* Grgur, u mističnoj atmosferi u kojoj se u trenucima izmjenjuju fantastične vizije i

---

dramskog pisca i kao teoretičara drame i teatra od samih početaka bio progresivan i usmjeren k modernim strujanjima.

[459] Otmjeni gospodin zapravo je Otmjeni Čovjek, Kulundžićeva inačica ekspresionističkog Novog Čovjeka, koji je spominjan na prethodnim mjestima.

konkretan prostor, nejasno što je stvarnost, a što apstrakcija. Potpuno kaotičan i nesuvisao dijalog između Otmjenog gospodina i Mirka dovodi atmosferu do ekstaze, ali i pomalo sablasne neizvjesnosti kada Mirko predloži da mu Otmjeni čovjek vrati njegovo dijete, Viktora, a on će njemu njezinu kćer, Veru. Ponovno se mijenja scena i ovaj put u Grgurovu sobu u kojoj je samo Mirko ulazi Vera koja Mirku želi sve priznati, ali ju on ne želi slušati jer je ostavila Viktora kad je bio dijete. Vera govori kako Viktor nije njezino dijete te kako je ona bila u ljubavnoj vezi s Viktorom. Od tog trenutka do kraja drugog čina potpuno je nejasno na kojoj se razini zbiva radnja; dolazi do konstantnog ispreplitanja svijesti i podsvijesti, stvarnosti i iluzije te prošlosti, sadašnjosti i budućnosti i likova u različitim vremenskim određenjima. Nejasno je također kada se, u kojem vremenskom određenju, pojavljuju likovi jer se konstantno odvija *prelaženje* likova iz prošlosti u sadašnjost (i djelomično budućnost), a likovi neovisno o godinama dolaze u kontakte s drugim likovima iz drugih vremenskih određenja (lik iz sadašnjosti razgovara s likom u prošlosti i obrnuto).

Kulundžić na ovom mjestu u punoj mjeri koristi principe *demontaže zbilje i supostavljanje njezinih fragmenata u nove semantičke sklopove, antiiluzionizam i antimimetičnost*, koji su prema Slabinac (1988:24) *osnovni postupci nove umjetnosti kojima cilj nije samo začuditi i šokirati recipijenta, nego i pružiti mu drugačiji „sadržaj istine“*. U završnim prizorima drugog čina Vera govori Mirku i Grguru kako ona živi isključivo u sadašnjosti i kako ju prošlost ne zanima. Odjednom se pojavljuje Vuk koji govori kako je Viktor sin Vere i Mirka. Oboje djeluju iznenađeno, Mirko uzima Veru pod ruku i kreće s njom iz sobe, a Grgur urla na njega vičući da mu ne otima kćer.

Posljednji čin, s epilogom *koji to nije*, započinje nepovezanim i nejasnim razgovorom Vere i Mirka na kraju kojeg Vera govori da želi ići na grob svome ocu koji je mrtav *već šest godina*. U ovom dijelu dramskog teksta, koji je semantički najnejasniji i strukturno najkonfuzniji i u kojem je nemoguće odrediti jasne vremenske i prostorne granice te relacije među likovima, dijalozi, iako fragmentarni i poprilično nejasni, teku brzo i dinamično, a prizori, koji se sastoje gotovo isključivo od brzih dijaloga, fotografski se izmjenjuju. Iz rijetkih trenutaka lucidnosti likova saznajemo kako je Viktor-Dušica donosio Veri visibabe koje je ona nosila upravo Viktoru na grob, što dovodi do vrhunca paradoksalnosti i fantastičnosti situacije jer Vera prizna kako je ona svoje dijete ugušila. Saznaje se i kako je Vuk progledao, čime se implicira da je Vuk zapravo Slijepac „ u drugom vremenu i na drugom mjestu“, i prepoznao Viktora koji se sada zove Viktor-Dušica, a saznaje se i kako su

Zeleni „prave“ utvare, ali se ne objašnjava niti naznačuje ikakva logika ili motivacija za njihovo uvođenje u galeriju likova. U svojevrsnom epilogu dramskog teksta Vuk otkriva da je Vera njegovo dijete, zbog čega se Mirko uspaniči i bez ikakvog razloga ubija starca. Svjesni kako nemaju izgleda za zajednički život Vera govori Mirku da im više nema spasa, da više ne mogu osjećati ništa jedno za drugo i da od straha nemaju vremena za ljubav, ali situacija se još jednom temeljito mijenja kada svojevrsni deux ex machina Viktor-Dušica, nejasno je li u ulozi stvarnog lika, utvare ili Verine i Mirkove vizije, protrči scenom dozivajući Veru i Mirka riječima *mama* i *tata*. Vera i Mirko si pruže ruke govoreći da od sada trebaju živjeti i gledati u budućnost. U maglovitom prizoru u kojem je nejasno što se točno i u kojem prostoru i vremenu na kraju događa te koji, stvarni ili iluzorni, likovi sudjeluju u tom prizoru završava, u smislu logičkog ustroja dramskog teksta i uzročno-posljedične povezanosti dramskih događaja, najkonfuzniji Kulundžićev dramski tekst u kojem, kao i u paradigmatskim ekspresionističkim dramskim tekstovima, prema Lehmannu (2004:82), *jača uzor bezuzročnog i kaleidoskopskog niza slika i scena sna*.

Galerija likova u dramskom tekstu *Ponos* najizraženija je ekspresionistička galerija likova među Kulundžićevim dramskim tekstovima. Najupečatljiviji ekspresionistički, i pirandelistički, segment njihova prikaza nemogućnost je određivanja njihove jasne, odnosno konkretne prisutnosti na sceni. Naime, u većini dramske radnje i dramskih situacija u kojima sudjeluju nije do kraja jasno sudjeluju li konkretni, stvarni likovi ili njihove projekcije. Osim ispreplitanja *razina stvarnosti* likova, odnosno miješanja njihove materijalizacije na sceni i njihovih vizija i projekcija, značajka je likova u *Ponosu* i njihovo *transmitiranje* iz jednog vremenskog okvira u drugi i suočavanje likova iz jedne vremenske odrednice s likovima iz druge[460]. Zajednička osobina svim likovima iz teksta psihičke su devijacije i različite psihoze i neuroze uzrokovane dubokim traumama iz prošlosti. Traume, koje su na neki način jedini pokretač likova, izazivaju kod likova nemogućnost „normalnog“ funkcioniranja u stvarnom svijetu. Likovi su nesposobni prihvatiti stvarnost koja ih okružuju i ne mogu se suočiti niti sa svojim unutarnjim krizama niti mogu uspostavljati konkretne odnose s drugim likovima ili funkcionirati u društvu. Takav utjecaj osobnih trauma na njihov život povlači posljedicu povlačenja likova u vlastite imaginarne svjetove, odnosno prostore u koje projiciraju sebe i ostale likove s kojima žele, a ne mogu uspostaviti odnos. Takvi im prostori u prvom redu

[460] Npr. u istom se prizoru nalaze Vera *iz sadašnjosti* i Viktor *iz budućnosti*, Otmjeni gospodin *iz sadašnjosti* i Viktor *iz prošlosti*, Mirko *iz sadašnjosti* i Otmjeni gospodin *iz prošlosti*, itd.

služe za bijeg od smrti, od koje kako ipak naposljetku uviđaju, nema bijega te zbog psihičkog stanja u kojima se nalaze, trauma od kojih se ne mogu odvojiti i smrti od koje ne mogu pobjeći isprepliću sve tri vremenske dimenzije, prošlost, sadašnjost i budućnost, te brišu granicu stvarnog i imaginarnog prostora ostajući, poput mnogih Pirandellovih likova, zarobljeni *negdje između*[461].

Većina likova u dramskom tekstu *Ponoć* neizgrađeni su dramski likovi, a tek nekolicina posjeduje djelomično naznačene osobine tipova pa se zapravo likovi *Ponosa* dijele na figure i karikature, odnosno figuralne i karikaturalne karakterne prikaze. Osim Zelenih, koji su u samom tekstu označeni kao utvare, te Smrti i „uskrslog" Pjesnika, koji vrlo očito simboliziraju *onostrane* entitete, i svi se ostali likovi, kako je spomenuto, u određenim dramskim situacijama i trenucima njihova prikaza ponašaju poput utvara ili vizija[462]. To se u *Ponosu* događa između ostalog i potaknuto traumama likova koje uzrokuju promjene u njihovim psihičkim stanjima jer, kako Žmegač (2006:647) objašnjava, *kako se u ekstazama i graničnim ljudskim stanjima gube individualna obilježja, znakovit je ekspresionistički postupak, osobito u dramskim djelima, prikazivanje likova u duhu alegorije i antropološkog uopćavanja*. U likove-utvare ili likove-sablasti možemo ubrojiti i lik (umrlog) djeteta/odraslog muškarca Viktora, odnosno Viktora-Dušice koji je prisutan u čitavom tekstu kao aluzija da bi

[461] Kao što Batušić (1984:81-82) primjećuje, *svijet se dramskoga lica u ekspresionističkom razdvajanju stvarnosti i mašte nalazi pod neprestano žestokim naletom jasnih, likovno vrlo precizno obilježenih, nerijetko grubih, a u pravilu grotesknih pojava što pod neobičnim okolnostima svoju nazočnost u realitetu dramskoga zbivanja potvrđuju neprestanim pozivanjem na svoju pripadnost prostoru koji uključuje fantastiku svijeta 's onu stranu'*.

[462] Praksa korištenja izmišljenih i imaginarnih likova i likova iz mašte, utvara, sablasti, različitih vizija i simboličkih i metaforičkih materijalizacija, posebno lika Smrti, često je korištena u najranijim dramskim tekstovima ekspresionističke poetike, snažno prisutna u početnim dramskim tekstovima njemačkog ekspresionizma, koja svoje uzore pronalazi u tradiciji nekih ranijih književnih razdoblja i pravaca te autora koji su utjecali na formiranje ekspresionističke poetike, poput (njemačkog) romantizma, simbolizma i drugih pravaca s prijelaza iz 19. u 20. stoljeće, odnosno kod autora poput Ibsena, Strindberga, Maeterlincka, Wedekinda i dr. te Janka Polića Kamova u kontekstu hrvatske književnosti. Batušić (1984:82) objašnjava da će u *ekspresionističkom kazalištu došljaci iz svijeta nestvarnosti u opipljivi okoliš realiteta vrlo često pristizati u različitim materijalnim preobrazbama označeni nekim bitnim obilježjima svog negdašnjega postojanja koje je ili ranije bilo scenski zamjetljivo, ili se pak samo evocira (...) a njihov dolazak često uznemiruje ne samo psihološki stabilitet zastupnika realnoga svijeta, već remeti i dramaturgijsku strukturu drame*. Takav se slučaj odvija u cjelokupnoj dramskoj radnji dramskog teksta *Ponos*, a Kulundžić je primjere za takav slučaj mogao vidjeti u dramskim tekstovima *Polječe se budi* (1891) Franka Wedekinda i *Sablasnoj sonati* (1907) Augusta Strindberga.

se u završnom prizoru „materijalizirao“ kao vizija koja, pak, u maniri deux ex machine, doduše apsolutno nemotivirano i potpuno nepredvidljivo, razrješuje situaciju između Vere i Mirka i dovodi dramsku radnju do završetka.

Udvojeni likovi[463] Vuka-Slijepca i Otmjenog gospodina-Grgura te lik Rokse u cijelosti su karikaturalni prikazi gotovo u potpunosti depersonalizirani i svedeni na, pfisterovsku, *personifikacijsku označnicu*[464], a lik Otmjenog gospodina, aluzija na Kulundžićeva Otmjenog čovjeka, u ovom je dramskom tekstu u odnosu na ostale Kulundžićeve dramske tekstove u kojima se spominje najslabije iskorišten i, u kontekstu uloge i ideje koju mu je autor namijenio, gotovo nefunkcionalan. Likovi Mirka i Vesne najbliži su slici dramskih likovima, no i njihovi su likovi zapravo negdje na granici figura i dramskih tipova, nedovoljno karakterno izgrađeni, jednodimenzionalno i statički koncipirani uz tek slabe i malobrojne te nejasno precizirane identitetne označnice. Vera, doduše, posjeduje potencijal razvijanja jedne posebne, u ekspresionizmu, ali i u Kulundžićevu dramskom stvaralaštvu često korištene i poprilično naglašene, identitetne crte, naime mogućnosti da se njezin lik identificira kao lik majke, no u njezinom je slučaju ta mogućnost tek naznačena i potpuno neiskorištena.

Nemec (1998:90) nabraja elemente hrvatskog ekspresionističkog romana koji bi se savršeno mogli primijeniti i na Kulundžićev dramski tekst *Ponos*: *sav satkan od potencijalnih fikcija, a ne od zbiljske stvarnosti, prikazujući subjektivna viđenja kao jedinu objektivnu stvarnost (...) bizarne teme, vizionarnost, apstrakcije, fantazmagorije, sanjarenje, egzaltacije, hipertrofija strasti, povišeni tonovi i likovi ekscentika i patoloških tipova*. Atmosfera *Ponosa* preslika je prototipne ekspresionističke atmosfere u kojoj prevladavaju iracionalnost, fantastičnost, sablasnost i snoviđenja. Bunilo, ludilo, psihičke devijacije i opsesivnosti koje pokreću likove savršeno se uklapaju u pejzaž očaja, besmisla i apsurda koji obavijaju dramski tekst i upotpunjuju osnovnu ideju teksta koja počiva na motivima mističnosti, tame, propasti i smrti. dramski tekst Ponos, od svih autorovih dramskih tekstova najbliži izvornom, njemačkom, dramskom ekspresionizmu, ekspresionistički najradikalniji Kulundžićev dramski

[463] Princip koji Kulundžić nedvojbeno preuzima od Pirandella i koji će kasnije često koristiti u svojim dramskim tekstovima, najzornije u dramskim tekstovima: *Gabrijelovo lice*, *Misteriozni Kamić* i *Čovjek je dobar*. *Udvojeni* likovi u svim navedenim slučajevima, kao i kod Pirandella, djeluju kao, kako sugerira Čale Feldman (2012:213), *izokrenute slike, zrcalni odbljesci*, o čemu će još biti riječi.

[464] Likovi koji su, prema Pfisteru (1998:265), okarakterizirani s izrazito malo informacija te su usmjereni *na ilustraciju nekog apstraktnog pojma u svim njegovim implikacijama*.

tekst doima se kao da u potpunosti odražava Heideggerovo (2010:187) načelo da je *djelo privid, jer samo nije to što prikazuje*.

4.21. Ponor

Dramski tekst *Ponor* neobjavljeni je Kulundžićev dramski tekst koji posjeduje nekoliko ključnih značajki iznimno važnih za iščitavanje ekspresionističkog, ali i cjelokupnog dramskog opusa Josipa Kulundžića. Podnaslovljen *Ljubav u dualu*, dramski tekst, nakon znakovitog popisa likova o čemu će biti govora kasnije, donosi svojevrstan uvod, *quasi-motto* kako ga autor naslovljava, u kojemu iznosi osnovnu ideju dramskog teksta *Ponor*, objašnjava poveznicu dramskih tekstova „nesuđene" dramske *trilogije o propasti* te donosi svoje viđenje temeljnih postavki ekspresionističke dramske poetike, kao i osnovnih ideja vlastite dramske poetike. Kulundžićev *quasi-motto* započinje konstatacijom kako *za „građane na svetlu" ima samo jedna ljubav: potrebna ljubav*[465]. Građanima „na svjetlu" i njihovom konceptu ljubavi autor suprotstavlja drukčiji, ekspresionistički, karakterni profil ljudi, odnosno likova i njihov, ekspresionistički, koncept ljubavi: *za one, koji tumaraju ponorima*[466] *duše, ima dve ljubavi: ljubav tijela i ljubav duše: ovi pate Bol sa svoje ljubavi i – razapeti na dva krsta svoje komitragične Golgote – propadaju sa svoje ljubavi*. U tolstojevskoj posveti Kulundžić predstavlja dva oprečna profila karaktera ljudi, odnosno likova, u odnosu na koncept ljubavi koji veže uz njih, koji će se toj opreci pojavljivati u gotovo svim njegovim dramskim tekstovima, a koji u sebi sadržavaju dvije psihološke koncepcije karakternih osobina, koje će se u njegovim kao i u većini ekspresionističkih dramskih tekstova vezati uz prikaz različitih karaktera u njihovim psihološkim previranjima i identitetnim krizama, te dvije poetičke koncepcije u odnosu na prikaz likova i njihove (ne)mogućnosti ostvarivanja ljubavi, ali i društvenih odnosa te potvrđivanja vlastitih identitetnih obrazaca, od kojih će oni *koji tumaraju ponorima duše* nedvojbeno pripadati ekspresionističkom poetičkom obrascu u koji se, kako je spomenuto, uklapa najveći dio Kulundžićevih dramskih tekstova.

Kulundžić u dramskom tekstu *Ponor* u svoj dramski opus uvodi dvije motivske opozicije koje pripadaju spektru najznačajnijih motivskih sugestija ekspresionističke poetike: motiv svjetla nasuprot motivu mraka, odnosno tame te motiv *ljubavi* duše nasuprot motivu *ljubavi* tijela. Poput većine ekspresionističkih autora i Kulundžić u *Ponoru* motive mraka i tame povezuje s osjećajima i psihičkim stanjima likova koji svim silama nastoje postati *građanima*

[465] Citati iz dramskog teksta donose se prema rukopisnom predlošku dramskog teksta *Ponor* koji se nalazi u ostavštini Josipa Kulundžića u Arhivu Odsjeka za povijest hrvatskog kazališta Zavoda za povijest hrvatske književnosti, kazališta i glazbe Hrvatske akademije znanosti i umjetnosti u Zagrebu.

[466] Autor je sam podvukao riječ.

na svjetlu, ali je njihovo sudbinsko stanje vezano uz predjele mraka i tame. Simbolika noći, mraka i tame, paradigmatska za ekspresionističko pjesništvo, ali snažno prisutna i u ekspresionističkoj drami, neupitno se odražava na karakter i unutarnja stanja subjekata/likova i postaje aluzija njihove neizbježne propasti, u čemu snažno sudjeluje i simbolika suprotstavljenih motivskih sugestija duše i tijela. Svi ovi čvrsti motivski signali potpomognuti naslovnom sugestijom teksta upućuju na idejni karakter dramskog teksta *Ponor* i njegovu poveznicu s drugim dvama *sestrinskim* dramskim tekstovima, *Ponosom* i *Ponoći*, u kojima se predstavlja ideja propasti, odnosno propadanja i s kojima dijeli mjesto u „nesuđenoj" trilogiji. Naglašavanje važnosti motiva duše, koji je jedan od središnjih i temeljnih motiva cjelokupne književne ekspresionističke poetike, ekspresionističke dramske poetike kao i Kulundžićeve dramske poetike[467], i u *Ponoru* će, kao i u mnogim drugim tekstovima ekspresionističke književnosti, anticipirati subjektovu težnju za pronalaskom Nove stvarnosti koja će ga osloboditi patnje smrtnoga tijela i cikličkog vremenskog trajanja u kojem se nalazi te uspostaviti Novi poredak u kojem će neka Nova duhovnost predstavljati *pravu* istinu i *ispravne* metafizičke vrijednosti[468].

Osim spomenutih motiva, u dramskom tekstu *Ponor* prisutni su i neki drugi tipični ekspresionistički motivi koji svojom simbolikom izgrađuju ekspresionistički svijet dramskog teksta *Ponor*. Spomenuto je kako već u svojevrsnom uvodu teksta autor govori o „drugom" konceptu ljubavi, ljubavi duše, ljubavi koja likove vodi ponor, odnosno u *propadanje*. Taj je *ponor* značajno simboliziran i motivima boli i patnje koji se rađaju iz *ljubavi duše* i koji su neodvojivo vezani uz sve, posebno glavne aktere dramskog teksta. *Ljubavna* patnja koja prati likove povezana je ili s naglašenom karakteristikom (ekspresionističkih) likova koja pretpostavlja njihovu nemoć uspostavljanja prirodnih, „zdravih" ljudskih odnosa ili je rezultat još jednog tipičnog ekspresionističkog motiva, krivnje koje se likovi teksta ne mogu osloboditi, a uzrovana je ili grijesima iz prošlosti ili je „urođena mana" neprilagođenih

[467] Bogner (1997c:356) čak piše kako je ekspresionizam *prije svega umjetnost duše; on ide na dušu stvari, a ne na stvar samu; ne bavi se sličnošću nego karakteristikom*. Bogner tako vrlo rano prepoznaje *bit* ekspresionističke umjetnosti zaključujući, što će poslije potvrđivati mnogi kasniji teoretičari i kritičari ekspresionizma, kako ekspresionistička umjetnost pokušava pronaći upravo *karakteristiku*, odnosno izvornu pojavnost predmeta, a ne njegovu presliku.

[468] Odnosno *isticanje duše, duševnost*, prema Milanji (2002:40), jedna je od temeljnih osnova ekspresionističke poetike i predstavlja *neku vrstu nadređenoga, transcedentalnog označenog*.

(ekspresionističkih) likova iz teksta. Patnja, pak, od koje se ne mogu otrgnuti vodi ih ka Golgoti njihova bivanja gdje, kako autor sugerira, *razapeti propadaju*.

Osim na tematsko-motivskoj razini teksta na kojoj Kulundžić u svoju dramatiku uvodi velik broj iz skupa paradigmatskih ekspresionističkih tematsko-motivskih sklopova koje će obilato koristiti u većini svojih dramskih tekstova, snažni ekspresionistički signali prisutni su i u svim ostalim dramskim elementima u *Ponoru*, kako će se prikazati. No dramski tekst *Ponor* važan je i zbog činjenice da je jedan od najranijih autorovih tekstova koji eksplicitno reprezentira neke od osnovnih postupaka pirandelističkog dramskog svjetonazora. Dok u svojim ranijim jednočinkama i fragmentarnim dramskim tekstovima započinje svoju „vezu“ s Pirandellom i počinje koristiti određene postupke pirandelističke dramske poetike, dramski tekst *Ponor* prvi je „veći“, cjeloviti dramski tekst u koji jasno reprezentira pirandelističke postupke u gotovo svim dramskim elementima; dramskoj radnji, karakterizaciji likova, tematsko-motivskom planu, prostorno-vremenskim odrednicama i određenim kompozicijsko-scenskim rješenjima. U *Ponoru* se, gotovo kroz čitav tekst, odvija svojevrsna iluzija dramske radnje koja često onemogućava jasno razaznavanje *istinitosti* dramske radnje, odnosno zamagljuje uvjerljivost prikaza dramskih događaja i situacija. Percepcija stvarnosti dramskog teksta otežana je i upotrebom pirandelističkog postupka miješanja svijesti i podsvijesti u izražavanjima i situacijama vezanim uz likove koji se u većem dijelu teksta *prebacuju* u različite razine svijesti. Taj je postupak u dramskom tekstu *Ponor* u razini s najizraženijim Pirandellovim dramskim tekstovima koji ga koriste jer je često otežana, na trenutke i potpuno onemogućena komunikacija među likovima s obzirom da se u određenim situacijama sučeljavaju likovi od koji su jedni prisutni svjesno, odnosno u *konkretnoj stvarnosti*, dok drugi borave u prostorima (vlastite) podsvijesti, odnosno u irealnim prostorima iluzije.

U značajnom autorovu uvodu, *quasi-mottu*, dramskog teksta *Ponor* spominje se i žanrovsko-stilska intencija dramskog teksta, njegov *komitragičan* karakter koji će postati zaštitni znak Kulundžićeve ekspresionističke, ali i njegove ukupne dramaturgije i koji će unutar svog posebnog poetičkog okvira razvijati već u vrlo skorom *sestrinskom* dramskom tekstu, *Ponoći*, u kojem će tragikomičnost prerasti u grotesknost što će kao zajednička sintagma, *tragikomična groteska*, postati svojevrsna poveznica svih njegovih ostalih, u prvom redu ekspresionističkih, dramskih tekstova. Netipičan dramski uvod *Ponora* završava autorovom napomenom kako su dramski tekstovi *Ponor* i *Ponoć zakonita deca jednoga oca, kome bez opasnoti, možete da nadenete ime „Preuranjeni Bol“* i kojima će se u kratkom

vremenskom odmaku pridružiti još jedan *sestrinski* dramski tekst, *Ponos*, ali kako spomenuta tri dramska teksta nisu inicijalno bila predviđena za zajedničku dramsku trilogiju, iako sva tri teksta, osim naslovne jezične igre, posjeduju i zajedničku ishodišnu ideju o propasti, odnosno propadanju[469].

U dramskom tekstu *Ponor*, kako je spomenuto, u većoj se mjeri pojavljuju ekspresionistička obilježja u svim dramskim elementima. Dramski tekst sadrži tri čina sa svojevrsnim prologom, no iako kompozicija *Ponora* nije toliko ekspresionistički radikalna poput kompozicija nekih drugih Kulundžićevih dramskih tekstova iz prve faze njegova ekspresionističkog stvaralaštva, njezina su obilježja bliža ekspresionistički strukturiranoj dramskoj kompoziciji, nego klasičnoj dramskoj kompoziciji. Naime, iako tekst posjeduje klasičnu podjelu na tri čina, činovi tek načelno posjeduju klasična dramska obilježja i više djeluju kao svojevrsne *pauze* u dramskoj radnji koja je, pak, podijeljena na relativno samostalne prizore čiji semantički materijal nije omeđen činovima, odnosno može se protezati između dvaju činova. Precizno određene kompozicijske elemente prekida i kontinuirano ispreplitanje radnje koja se odvija u *stvarnosti*, odnosno *u svijesti* likova i u iluziji, odnosno podsvijesti. Neka od tipičnih ekspresionističkih, ali i pirandelističkih svojstava posjeduju i prostorno-vremenske odrednice u tekstu. Dramsko vrijeme konstantno je ispremiješano aluzijama svih triju vremenskih razina, prošlosti, sadašnjosti i budućnosti, ali i svojevrsnog *bezvremenskog* odmaka dramske radnje u trenucima u kojima likovi ulaze u podsvjesna stanja ili se dramska iluzija isprepliće sa stvarnošću, dok se na planu dramskog prostora ne ostvaraju neka radikalnija ekspresionistička obilježja, poput brisanja granice scenskog prostora, koja su prisutna u većini autorovih početnih ekspresionističkih dramskih tekstova, ali se pojavljuju neki od tipičnih ekspresionističkih mjesta radnje i prostornih metafora, poput prostora groblja, napuštenih gradskih lokaliteta, derutnih građevina, kao i metaforike Golgote kao prostora boli i patnje. Struktura i obilježja jezika i govora likova u *Ponoru*, također nije ekspresionistički izražena kao u nekim drugih dramskim tekstovima ovog razdoblja, ali odražava određena imanentna ekspresionistička obilježja, u prvom redu manične, ekstatične govore, obilježja govora koja će biti svojstvena autorovim ekspresionističkim dramama, a koja su posebno

[469] Iz uvodnih napomena dramskog teksta *Ponor* moguće je zaključiti kako je *Ponor* napisan vrlo brzo nakon dramskog teksta *Ponoć* za koji se, pak, zna da je napisan 1921. godine, a objavljen 1924. godine te da je u tom razdoblju napisan i dramski tekst *Ponos*.

izražena u ekspresionističkim dramskim tekstovima napisanim do sredine dvadesetih godina 20. stoljeća[470].

Dramska radnja započinje u staroj kući u kojoj stanuju Doda i njegov otac Tomislav koji se ponovno oženio za Finy, stariju sestru Vete. Doda i Veta, glavni likovi *Ponora*, na početku su dramskog teksta određeni kao *mališani*, nejasnih godina, no pomoću određenih signala za zaključiti je kako su gotovo sigurno tinejdžeri. Veta i Doda sjede na podu dnevne sobe, motajući cigarete i usput ih pušeći. Njihov dijalog na početku poprilično je, ekspresionistički, neodređen i često nepovezan. U tematski fragmentarnim razgovorima saznajemo kako su Veta i Doda bliski, ali se konstantno svađaju. Veta je zaljubljena u Dodu, ali ga se boji. Doda je sklon pričanju strašnih priča od kojih Veta ima noćne more, a svoj karakter objašnjava činjenicom kako nje njegova krv *prokleta*. Naime, Dodin otac, Tomislav, uzrokovao je psihički slom i smrt njegove majke, a Doda je siguran kako je *ta* krv prešla i na njega: *krv mojega oca, krv, ona određuje smernicu moga traženja. (...) Ja sam sin jednoga čoveka, koji ima određeni izraz*[471]. Prvi dramski zaplet započinje kada se Vetina sestra, Finy, vrati kući i započinje svađu s Dodom kojeg ne može smisliti, a koji nju provocira u svakoj prilici. Veta je u emocionalnom raskolu jer se nalazi u sukobu između sestre i prijatelja u kojeg je zaljubljena i nakon izljeva burnih emocija odlazi iz prostorije. Doda tada, u napadu emocija, prizna Finy da je zaljubljen u nju, na što ona poludi govoreći mu da joj se gadi. U napetom trenutku koji sadrži potencijal pravog dramskog zapleta, autor usporava dramsku radnju nemotiviranom epizodnom upadicom u kojoj Finy razgovara s prijateljem Tihomirom u kojeg je zaljubljena, a koji pokazuje neodređeni interes za nju. Ovaj se, za ekspresionizam tipičan, nemotivirajući ekskurz u dramskoj radnji naglo prekida dolaskom Tomislava koji u stanju bunila govori kako je izgubio sav imetak. U tom trenutku na sceni započinje metež u kojem likovi započinju nepovezane razgovore iz kojih nije jasno tko se kome obraća. Tomislavovo bunilo prelazi u manično-depresivno ponašanje, on trči od lika do lika istovremeno vičući na njih i pokazujući im nježnost. U apsolutnom metežu, cirkusko-karnevalskoj ekspresionističkoj atmosferi, prizor dolazi do vrhunca kada Doda govori kako odlazi od kuće zbog ljubavi prema Finy koja ga

[470] U ekspresionističkim dramskim tekstovima napisanim u tom razdoblju, kako Žmegač (2006:647) zaključuje, *jezik se likova neprestano kreće na razini ekstaze ili elevacije, forsirano daleko od komunikativnog izraza*.

[471] Rukopisni predložak dramskog teksta *Ponor*, Ostavština Josipa Kulundžića u Arhivu Odsjeka za povijest hrvatskog kazališta Zavoda za povijest hrvatske književnosti, kazališta i glazbe Hrvatske akademije znanosti i umjetnosti u Zagrebu.

odbija. Finy tada pada u svojevrstan trans hvatajući Dodu, gušeći ga i panično vičući da ostane. U sceni punoj strasti Doda grli Finy, Tomislav pomahnitalo tumara scenom, a Veta dolazi do zagrljenih Finy i Dode govoreći Dodi da uzme nju, na što se Finy, potpuno neočekivano, u transu baca pred Vetu i govori joj da je zla, čime završava ekspresionistički kaotičan prvi čin.

Radnja drugog čina odvija se *na obali Dunava pod Beogradom* na kojoj lokalni ribiči pecaju i pričaju priče iz kojih se saznaje da Doda živi u trošnoj ribarskoj kućici na obali Dunava. U jednom trenutku na obalu pristaje *skupi čamac* u kojem se nalazi društvo iz veslačkog kluba i s njima Finy i Tihomir. Finy se ponaša kao da je psihički rastrojena, Tihomir joj izjavljuje ljubav, a ona se pomahnitalo smije govoreći da ju svi vole *ljubavlju tijela*. U paralelnom prizoru za koji je nejasno odvija li se zaista ili je samo produkt Dodine mašte, Doda razgovara s Vetom koju moli za oprost za sve što joj je učinio. Dramska se iluzija pojačava kada se Finy učini da čuje Dodin glas. Od tog trenutka do pred kraj drugog čina započinje dio radnje u kojem se stvarnost i iluzija konstantno isprepliću. Nemoguće je odrediti što se uistinu odvija u stvarnosti, a što je tek privid, odnosno podsvjesni impuls likova. Kulundžić nedvojbeno koristi pirandelističke postupke uvođenja dramske iluzije i prikaza likova *između* na granici svjesnog i podsvjesnog, no artikulacija ostaje poprilično nedorečena i nespretno odrađena. U na tren strastvenim i emocionalno nabijenim, na tren potpuno fantazmagoričnim prizorima koji slijede Doda, Veta i Finy razgovaraju nepovezano i isprekidano, a njihovu je pojavnost na sceni gotovo nemoguće odrediti jer se na trenutke čini kako su svi likovi ili pojedini lik konkretni, a na trenutke kako su samo prividi te se u određenim trenucima ne može jasno odrediti tko je sve od njih na sceni s obzirom da je nejasno u kojem trenutku likovi „odlaze“ i „dolaze“ i jesu li to doista oni ili njihovi prividi[472]. Dramsku napetost projicira Finy koja Dodi govori da žudi za njim i da želi provesti s njim noć, no Doda ju odbije nazivajući ju utvarom. Tada Veta prilazi Dodi govoreći mu kako želi ostati živjeti s njim jer ga voli, a on ju pokušava odgovoriti govoreći joj da je postao kriminalac i kako za njega *nema spasa*. Finy se neodređeno obraća Dodi govoreći mu da ga i

[472] Scena u ovom dijelu dramske radnje u potpunosti djeluje kao Pirandellova scena za koju Marinković (2008:151) konstatira kako kod nje *vrijedi posebna logika zbivanja: neprestano prelaženja iz jednoga kvaliteta u drugi kvalitet, iz burleske u grotesku, iz lirsko-emocionalnih kompleksa u čistu hladnu refleksiju; neobična pokretnost i kolebanje između plača i smijeha, okrutnosti i samilosti, između bijesa i blagosti, zločina i pokajanja, najimpulzivnije akcije i iznenadne svijesti o uzaludnosti te akcije*. Svi ovi elementi prisutni su i na sceni *Ponora* u prizorima do samog kraja drugog čina.

ona voli i želi ostati živjeti s njim, a Veta djelujući kao da govori *iz pozadine* plačno, ali odlučno govori da bi mogla voljeti i Dodinu suprugu samo da bude kraj njega. Doda u tom trenutku shvaća kako on Finy i Finy njega voli *ljubavlju tijela,* a da Vetu i ona njega voli *ljubavlju duše*. Svojevrsnu, pirandelističku, iluziju i povratak radnje *u stvarnost* izaziva Tihomirova vika kojoj poziva u pomoć. Doda dolazi, vidi da se Finy utapa, skače u rijeku i izvlači ju van. U ekstazi trese Finy vičući da ne umire jer ju on *ludo voli* i misli samo na nju. Pored njih pada Veta jecajući, a prizor završava nejasno je li Finy umrla ili ne.

Radnja trećeg čina zapravo se nastavlja na mjestu gdje je stala radnja drugog čina djelujući kao da između činova u biti nema prekida dramske radnje. Finny preživi, a traumatično ju iskustvo „vrati“ u stvarnost i ona odlazi s Tihomirom nazad u grad, a Veta ostaje živjeti s Dodom unatoč svemu. Doda i Veta žive u staroj oronuloj ribarskoj kućici koja djeluje prazno i sablasno, a košmarsku atmosferu upotpunjuje maglovit i mističan krajolik obale rijeke i konstantni pozadinski glasovi pijanih ribara, očajnih, siromašnih ljudi na rubu koji žive duž obale te sablasti i utvare iz podsvijesti likova. Doda i Veta žive zajedno, ali je Doda rijetko kod kuće, odlazi na obalu Dunava, a kada je s Vetom odsutan je i nezainteresiran za nju. Veta po čitave dane leži na naslonjaču u dvorištu, slaba je i bolesna i čezne za Dodom. Sporu radnju koja teče poput dokumentarističkog prikaza prekida pijani Tihomir koji napada Dodu optužujući ga da mu je oteo Finy koja je postala Dodina priležnica. Finy je doživjela psihički slom i počela živjeti u iluziji, ona i Doda postali su ljubavnici što je Veta znala, ali ju je Doda ostavio nakon što se Veti pogoršalo zdravstveno stanje i nakon što je saznao da umire jer pati za njim. Dolazak Tihomira koji je na površinu otkrio sve „skrivene“ događaje, ubrzava dramsku radnju i vodi u svojevrsni rasplet. Doda odluči da će se promijeniti prema Veti koja ga zaista voli shvaćajući da i on voli nju jednako kao i ona njega, *ljubavlju duše,* dolazi kući i to joj govori, a ona njemu sada već potpuno iznemogla, poput sablasti, govori da umire. Dodin oproštaj s Vetom prekida Finy kojega moli da pronađe Tihomira jer se boji da će se ubiti. Doda pronalazi Tihomira, odvede ga kući i vrati se te zateče mrtvu Vetu i Finy kako plače nad njom. U samoj završnici dramske radnje, u kojoj Kulundžić napušta ekspresionistički postupak i završava ju s jedno strane poprilično naturalistički, dok s druge strane jedan od prvih puta primjenjuje svoj *antipirandelovski* završetak u kojem, poprilično nemotivirano i neuvjerljivo, objašnjava dramsku radnju i dovodi dramske sukobe likova do pomirenja, Finy otkriva Dodu da je Veta bila trudna s njim. Doda doživljava emocionalni slom, zamoli Finy da ga vjenča s umrlom Vetom i govoreći da želi umrijeti legne pored mrtvog Vetinog tijela.

U popisu likova na početku dramskog teksta Kulundžić iznosi pomalo netipičnu podjelu likova dijeleći ih u četiri kategorije koje označavaju različite vrste dramskih likova, tipova, karaktera i figura koje će kasnije razrađivati u svom teorijskom promišljanju i teatrološkim studijama o dramskim likova, prvenstveno u svojoj najznačajnijoj teorijskoj studiji *Fragmenti o teatru*. Kulundžić, naime, dramske likove dijeli na[473]: *likove*, izgrađene dramske likove koji posjeduju osobine *stvarnih osoba*; *karaktere*, likove u dramskom tekstu koji sadrže skup određenih osobina *stvarnih osoba,* ali ih ne identificiramo sa *stvarnim osobama*; *tipove,* likove koji posjeduju određene osobine ili karakteristike specifične za svoju ulogu, odnosno funkciju u dramskom tekstu ili dramskim situacijama u kojima sudjeluju i *figure,* likove koji posjeduju tek mali dio određenih osobina ili su, pak, prikazani mali skupom identitetnih označnica, dovoljnih za, uglavnom sporednu, ulogu koju imaju u dramskom tekstu. Na početku popisa likova u *Ponoru* autor „glavnim" likovima označava Dodu i Vetu neobično ih imenujući *mališanima*. To ekspresionističko grupno imenovanje Dode i Vete neobično je i zbog činjenice da su oni *mališani,* odnosno, kako je utvrđeno, tinejdžeri tek u dijelu prvog čina dramske radnje, dok su kasnije, prema svim aluzijama koje iz teksta iščitavamo, očigledno „odrasli".

Doda i Veta, oboje, stereotipni su primjeri ekspresionističkih *ironijskih* dramskih antijunaka, neprilagođenih pojedinaca koji su s jedne strane dijelom odbačeni, ali dijelom nesposobni funkcionirati u društvu, dok su s druge strane u dubokim vlastitim psihičkim nedoumicama i identitetnim traženjima koji im onemogućavaju normalno funkcioniranje u životu[474]. Doda i Veta dodatno su *sudbinski* „obilježeni" trajnim prisustvom *ljubavi duše* koja pojačava njihov neizbježan pad, odnosno ubrzava njihov put u propast. Pokušavajući živjeti i otrgnuti se neminovnoj propasti koju donosi *ljubav duše*, ali vođeni dubokim traumama kojih se ne mogu riješiti, i Doda i Veta, poput Pirandellovih likova, razvijaju, kako Matesi Deronjić (2008:948) sugerira, *posebnu unutrašnju potresnu dramu ličnosti. Željni, a nemoćni da u svojim naporima fiksiraju tijek života oni će, shvativši da je njihova borba unaprijed izgubljena, ostati živjeti zarobljeni u spoznaji o lažnosti i prividnosti realnosti*. Živeći gotovo čitav život na granici stvarnosti i iluzije, na kraju Veta doslovno, a Doda metaforički

[473] Usp. Kulundžić (1965a).

[474] Ova su obilježja izrazito prisutna u karakterizaciji Dode koji se savršeno uklapa u Staigerovu sliku ekspresionističkog *patetičnog junaka*, kojeg Staiger (1996:139) opisuje kao *bezuvjetnog* jer se njega *ne tiču stvari, okoliš, okolina, ozračje. Za njega uopće ništa ne egzistira*.

„odbacuju“ i stvarnost i iluziju prihvaćajući *sudbinski određenu* propast, (mata)fizički kraj ogoljen do same egzistencije.

Ostali su likovi *Ponora* „sporedni“ likovi podijeljeni u spomenute kategorije; *figuralni* likovi ribara s Dunava i Dodinih susjeda, *tipski* likovi Dodina oca Tomislava i Finyna drugog supruga Tihomira te, načelno, *karakterni* lik Finy, Vetine starije sestre i Dodine ljubavnice, koja unatoč prisutnosti u većem dijelu teksta ne posjeduje izraženiju karakterizaciju ni značajniju ulogu za samu radnju, osim što se kroz čitav tekst do samog završetka manifestira kao Dodina *femme fatale*, posljedica čijeg se djelovanja kod Dode pojačava *nagon za smrću kao tamna sjena kojoj je*, prema Čale Feldman (2012:197), *femme fatale neizbježno utjelovljenje*.

Dramski tekst *Ponor* jedan je od prvi Kulundžićevih „cjelovitih“ ekspresionističkih dramskih tekstova u čijim se svim dramskih elementima u određenoj mjeri očituju obilježja ekspresionističke dramske poetike. U *Ponoru* Kulundžić predstavlja dva koncepta ljubavi, *ljubav tijela* i *ljubav duše*, i njihov sukob u kojem su likovi razapeti između ta dva, suprotna poimanja ljubavi. Na kraju „pobijedi“ *ljubav duše*, no ta „pobjeda“ likove vodi u propast, koja ne samo da u početku djeluje kao anticipacija *ljubavi duše*, već i *sudbinsko predodređenje* likova te se nameće kao provodni motiv i osnovna ideja ne samo ovog dramskog teksta, nego i cjelokupne „nesuđene“ *trilogije propasti*. Atmosfera noći, tame, nadolazeće propasti, fantastičnosti, ludila, ali i mističnosti, sna, sablasnosti i nekontrolirano ispreplitanje sna i jave, odnosno svijesti i podsvijesti ne samo da potvrđuje prisutnost ekspresionističke, već i pirandelističke dramske koncepcije, koja se u dramskom tekstu *Ponor* javlja jednim od svojih najizraženijih obilježja, dramskom iluzijom, koju će autor uvelike koristiti u većini svojih kasnijih dramskih ostvarenja.

A upravo dramski tekst *Ponor* među prvima svjedoči snažnu Kulundžićevu kontradikciju kada je u pitanju teorijski i literarni teatrološki i dramski rad Luigija Pirandella, Kulundžićev svojstveni *antipirandelistički pirandelizam*, njegovu paradoksalnost u oštroj kritici Pirandellova i pirandelizma u kojoj s jedne strane napada određene Pirandellove postupke i pirandelistička dramska svojstva, dok ih s druge strane obilato koristi u svojim dramskim tekstovima. Upravo takav primjer vidimo u dramskom tekstu *Ponor*, u kojem Kulundžić pirandelističku dramsku iluziju koristi kao postupak *kazališne prevare*, kao postupak koji je jedan od osnovnih obilježja Pirandellova stvaralaštva na koji se Kulundžić teorijski i

kritičarski najoštrije obrušava. Završivši *Ponor* pirandelovskim zaključkom: *Život je to. Život!*, Kulundžić nudi iluziju kao alegoriju dramskog teksta, koji tako, unatoč svesrdnom nastojanju da ga opovrgne, postaje paradigmatsko pirandelistički[475].

[475] Uklapajući se u Manonnijev (2008:192) opis Pirandellističkog dramskog stvaralaštva koji u većini svog opusa odražava činjenicu da *kada ne ostaje više ništa doli kazališne iluzije, na neki je način na djelu prevara*.

4.22. Dr. Elektar

Dr. Elektar još je jedan neobjavljeni Kulundžićev dramski tekst, napisan 1922. godine, iznimno zanimljiv i važan za razumijevanje Kulundžićeva ekspresionističkog teatra, ali i njegova dramskog opusa u cijelosti. Podnaslovljen *Utopistička aktovka u četiri slike s baletom* dramski tekst već u naslovnoj i podnaslovnoj sugestiji reprezentira svoj avangardni, ekspresionistički i futuristički karakter te sugerira potencijal utopističkog, ili preciznije distopijskog žanrovskog određenja, što ga kao takvog uvrštava među prve primjere hrvatske distopijske književnosti. Važno je napomenuti da je autor, možda odustajući od ideje objavljivanja dramskog teksta u cijelosti, veći dio prve slike objavio 1928. godine, kao zaseban dramski tekst nazvavši ga *Kako će sa Zemlje nastati zlato*, koji je prethodno prikazan.

U uvodnoj napomeni *Dr. Elektara* krije se još jedan zanimljiv podatak vezan uz Kulundžićev teatar. Naime, autor napominje kako je dramski tekst *Dr. Elektar* treći dio trilogije *Otmjeni Čovjek*. Iz tog podatka jasno je kako je autor zamislio napisati dramsku trilogiju o Otmjenom čovjeku, spomenutoj Kulundžićevoj verziji ekspresionističkog Novog čovjeka, koji, poput Novog čovjeka, izrasta iz Nietzscheova *Übermenscha*, njegove verzije *probuđenog, naprednog pojedinca*, Nadčovjeka Novog doba, koji posjeduje uzvišeni duh i čija je vizija samodostatna za njegov i metafizički i egzistencijalni život. Nažalost, autor nam nije ostavio podatke za druga dva dramska teksta potencijalne trilogije, niti u ostalim objavljenim niti u neobjavljenim dramskih tekstovima, kao ni u dugim izvorima književne i teorijske ostavštine, ukoliko su uopće napisana. Također, nemoguće je odrediti koje bi ostale svoje tekstove autor potencijalno odredio za dijelove spomenute trilogije s obzirom da se ideja o Otmjenom čovjeku provlači kroz veći broj njegovih dramskih tekstova, što objavljenih što ne objavljenih, u određenim primjerima u konkretnom navođenju Otmjenog čovjeka kao dramskog lika ili jasne aluzije nekog drugog dramskog lika na Otmjenog čovjeka, dok se u drugim tekstovima predstavlja ideja o Otmjenom čovjeku, u većoj ili manjoj mjeri, kroz implikacije o karakteru, ponašanju ili djelovanju određenog lika.

Dramski tekst *Dr. Elektar* kompozicijski se sastoji od četiriju slika s dodatkom *baleta*. Samo imenovanje dramskog teksta *aktovkom* i podjela njegovih dijelova na *slike* i, posebno, *balet*, pripada tipičnom ekspresionističkom označavanju, uvjetno rečeno, žanrovskog određenja dramskog teksta, odnosno repertoaru čestih i ekspresionističkim autorima omiljenih imenovanja dramskih dijelova. Dramska slika, kako je spomenuto, znakovit je

ekspresionistički kompozicijski element kojim su ekspresionistički autori, pa tako i Kulundžić, označavali dijelove dramske radnje koje s jedne strane nisu bile formalno odvojene kao u činovima, dok je s druge strane unutar njih izmjena prizora i scena bila sadržajno znatno slobodnija jer nije podvrgavala pravilima, odnosno dramskim normama klasičnih dramskih situacija i događaja, već je, često, ekspresionističkim principom *akcije* dramska radnja nesmetano tekla, nerijetko ne samo unutar jedne *slike* nego i među više njih, obično sadržajno reducirana i značajno ogoljena[476]. Simptomatičnu ekspresionističku, uz signale futurističke i distopijske dramske strukture, osim na planu kompozicije, dramski tekst *Dr. Elektar* posjeduje i na planu ostalih dramskih elemenata, od kojih je posebno izražajna prostorno-vremenska domena dramskog teksta.

Već u uvodnim napomenama autor, neuobičajeno, navodi mjesto i vrijeme dramske radnje. Kao središnje mjesto radnje određuju se Magnetska brda, ekspresionističko-futuristički i distopijski simbol koji svojim futurističkim signalima znanstveno-fantastične tehnološke arhitekture i sablasno-groteskne ekspresionističke vizure reprezentira mjesto koje u svijesti ljudi proizvodi efekt kataklizmičkog, demonskog prostora sveopće destrukcije. Takav učinak pojačava snažno naglašena likovnost interijera futurističkih prostorija, poput misterioznih laboratorija i apstraktnih radionica, kao i mističnost događanja koja se u njima zbivaju. Ovisno o *slikama,* u dramskom se tekstu izmjenjuje konkretna mjesta i prostori scene, čak pomalo veristički određene, i mjesta i prostori u kojima prevladava nestalnost scene, odnosno dolazi do pirandelističkog brisanja fizičkih granica (scenskog) prostora, a u određenom se trenutku, kada dr. Elektar provede svoj plan, scena počinje potpuno brisati, odnosno nestajati. Najsnažniji ekspresionistički impulsi prostornih odrednica odvijaju se u *baletu,* gdje prostor dramske radnje kako balet odmiče postaje sve više i više iluzoran dok se, pod utjecajem derridaovske *razgloblјenosti* vremena[477], bakanalijsko groteskne atmosfere i

[476] Murphy (2004:20) zaključuje da u ekspresionističkim dramskim tekstovima *redukcija radnje na nizove izmjenjujućih scena bez značajnih i dramski ostvarenih odnosa sa središnjim sukobom ojačava ideju kako je svaki smisao za harmoničan svijet nestao zajedno s konvencionalno orijentiranim pojmovima vremena, prostora i uzročnosti*. [*The reduction of plot to a series of shifting scenes without a vital and dramatic relation to a central conflict reinforces the idea that any sense of a harmonious world has also vanished, along with the conventional orienting notions of time, space and causality*.]

[477] Usp. Derrida (2002).

ekstatično-manične karnevalizacije koju proizvodi okupljena masa, ne transformira u čistu apstrakciju[478].

Ekspresionistička nestalnost, ispreplitanje dimenzija i nemogućnost određivanja čvrstih granica obilježava i domenu dramskog vremena *Dr. Elektara*. U uvodnoj napomeni autor smješta vrijeme radnje u 25. stoljeće, što osim futurističkog vremenskog predznaka upućuje i na distopijski, ali i na znanstveno-fantastični karakter dramske radnje čime *Dr. Elektara*, uz dramski tekst *Kako će sa Zemlje nestati zlato* koji je zapravo integralni dio *Dr. Elektara*, određuje svojevrsnim znanstveno-fantastičnim tekstom, po čemu se razlikuje od svih ostalih njegovih dramskih tekstova. Vrijeme je u ovom dramskom tekstu izrazito nestalno, protječe izvan ustaljenih vremenskih okvira, u određenim trenucima filmski[479] brzo, a u drugim trenucima djeluje kao da stoji, odnosno kao da su akteri *izvan* vremena. O izrazitoj nestabilnosti vremena u tekstu svjedoči i gotovo konstantno ispreplitanje objektivne i subjektivne vremenske koncepcije, odnosno kronološkog i akronološkog „protjecanja" vremena, izmjene vremenske progresije i njegove statičnosti[480].

Kao što je slučaj u mnogim egzemplarnim ekspresionističkim dramskim tekstovima, *Dr. Elektar* ne posjeduje čvrsto organiziranu dramsku radnju, odnosno dramska se radnja ne razvija uobičajeno strukturiranim postupcima, već se u velikoj mjeri svodi na izmjenu tematsko-motivskih prikaza određenih dramskih događaja ili situacija koje povezuje osnovna ideja, odnosno provodna tematsko-motivska sugestija. Takvi se tematsko-motivski sklopovi u

[478] Ulderiko Donadini, jedna od najznačajnijih figura ekspresionizma u hrvatskoj književnosti, autor ekspresionističkih književnih tekstova, kritičar i teoretičar ekspresionizma i tvorac nekoliko ekspresionističkih manifesta ključnih za ustroj i razumijevanje fenomena ekspresionizma u hrvatskoj književnosti, ali i u književnosti i umjetnosti uopće, pomalo pjesnički i manifesno objašnjava takav fenomen stavovima da *moderni expresionista tek skicira svoju momentalnu viziju znakovima, koji su samo njemu shvatljivi*. U nastavku svog antologijskog manifesta *Ekspresionizam*, objavljenog 1917. godine, Donadini (2008a:141) objašnjavajući umjetničku ideju za nastanak ekspresionističkog djela piše: *Vjerujem, da one kaotične, lude linije zbilja proizvode u njima* [ekspresionistima] *jedan apokaliptični doživljaj*.

[479] *Dr. Elektar* uklapa se u model *filmskih* ekspresionističkih dramskih testova, što ga povezuje s značajnim brojem njemačkih ekspresionističkih dramskih tekstova u kojima se odvija uzajamno *preslikavanje* izraznih i sadržajnih elemenata s (njemačkim) ekspresionističkim filmom, odnosno koje potvrđuju Marakovićev (1997c:57) zaključak kako se ekspresionistička *drama i film takmiče u realiziranju irealnih, imaginarnih vizija, u dematerijalizaciji pozornice, u introspekciji uzbuđenih, neuravnoteženih društvenih stanja koja su mjerilo razgibane atmosfere vremena*. (Maraković, 1997c:57)

[480] Usp. Pfister (1998).

najvećoj mjeri sastoje od kombinacije ekspresionističkih i futurističkih, kao i distopijskih i fantastičkih motivskih signala. Dramski prizori kroz čitav dramski tekst odašilju motivske signale irealnosti i dramske iluzije, grotesknosti prikazanog i apokaliptične nagovještaje onoga što dolazi, a likovi su od početka do kraja dramske radnje u stalnom psihičkom raskolu između osjećaja koji su prikazani motivima revolucionarnih nastojanja, pobune i ustanka protiv tlačitelja s jedne, odnosno motivima tjeskobe, nemira i straha s druge strane. Njihovu odvažnost prema buntu, ali i potenciranje njihove egzistencijalne neizvjesnosti i straha potiču simptomatične futurističke motivske sugestije divljenja stroju kao uzoru, naglašavanje mehanizacije i često distopijsko-fantastičkog tehnološkog napretka i simbolizacije atoma i struje kao sinonima futurističkoj težnji ka brzini, odnosno dinamici kretanja stvari koja je udvojena ekspresionističkim postupcima simultanosti zbivanja. Osim navedenih motivskih signala dramski tekst *Dr. Elektar* zanimljiv je i zbog činjenice kako je jedan od rijetkih dramskih tekstova hrvatskog dramskog ekspresionizma u kojem se pojavljuju specifični motivski signali *mesijanske* ekspresionističke drame, karakterističnog i gotovo endemskog ekspresionističkog dramskog žanra vezanog uz početak njemačkog dramskog ekspresionizma[481].

U *Dr. Elektaru* ne postoje precizno određeni i motivirani dijelovi dramske radnje, poput zapleta, za radnju značajnog vrhunca dramske radnje te jasnog raspleta, a dramske krize i napetosti koje proizvode situacije i događaje te sukobe koji pak pokreću dramsku radnju nemotivirani su i ekspresionistički stihijski pa je u *Dr. Elektaru* simultanost dramske radnje prisutna u mjeri u kojoj se pojavljuje u najreprezentativnijim (njemačkim) ekspresionističkim dramskim tekstovima. Prva slika u najvećoj mjeri prikazuje sadržaj izdvojenog, zasebnog dramskog teksta *Kako će sa Zemlje nestati zlato*, prikazanog ranije u radu, stoga će se za potrebe interpretacije dramskog teksta *Dr. Elektar* preskočiti najveći dio sadržaja ove slike i prikazati samo razlike u sadržaju između dramskog teksta *Kako će sa Zemlje nestati zlato* i prve slike *Dr. Elektara* kojem je spomenuti dramski tekst integrativni dio. Na samom početku prve slike prikazuje se kratka *pretpovijest* lika Venke, svojevrsne asistentice dr. Elektara, čiji je odnos s dr. Elektarom poprilično nejasan. Naime, Venka je vidljivo zaljubljena u dr. Elektara kojeg smatra božanstvom, dok on prema njoj gaji zaštitnički odnos, koji povremeno

[481] Osnovna obilježja i temeljna ideja *mesijanske* ekspresionističke dramaturgije spomenuti su ranije u radu, uz referiranje najviše na teorijska određenja i zaključke prema Anderson (2011), dok će se mesijanska obilježja ekspresionističke dramaturgije primjenjiva specifično na dramski tekst *Dr. Elektar* prikazati u odlomku o opisu i karakterizaciji lika dr. Elektara.

implicira ljubavne aluzije, no izostaje konkretnije ostvarenje toga odnosa. Venka je bila napušteno „dijete“, čija je prošlost nejasna, kada je „zalutala“ u Magnetska Brda i kada ju je dr. Elektar primio pod svoju zaštitu. U nastavku prve slike odvija se identičan sadržaj radnje dramskog teksta *Kako će sa Zemlje nestati zlato* do samog kraja prve slike gdje se sadržaji radnje razdvajaju. U zaključku radnje dramskog teksta *Kako će sa Zemlje nestati zlato* dr. Elektar isprovociran napadima i otvorenom mržnjom ljudi prema njemu, ali i duboko razočaran neznanjem, nerazumijevanjem i nazadnošću ljudi te njihovim protivljenjem i odbijanjem prihvaćanja Novog i naprednijeg, provodi u djelo svoj zlokobni plan i uništava sve metale uključujući i najvrijednije, zlato, sa Zemlje, čime simbolički uništava život kao takav. U zaključku, pak, prve slike dramskog teksta *Dr. Elektar*, nakon svog govora na Skupu Saveza, Naroda i Klasa Zemlje koji rezultira negodovanjem i protivljenjem predstavnika različitih saveza, naroda i klasa te snažnim neodobravanjem i napadima okupljene mase, dr. Elektar se razočaran, ogorčen i ljut povlači u Magnetska Brda odlučan da svoj plan provede do kraja.

Druga slika započinje u futurističkom laboratoriju u jednog od spilja Magnetskih Brda u kojem asistenti dr. Elektara pričaju o njegovoj genijalnosti, ali i ekscentričnosti smatrajući ga dobrim, ali čudnim čovjekom. Dok asistenti čekaju da se dr. Elektar vrati sa Skupa, traje paralelna radnja u kojoj Venka vodi, nejasno je je li stvaran ili zamišljen, razgovor s Primitusom, čovjekom *starim jedno stoljeće,* kojem priznaje da je zaljubljena u dr. Elektara i koji joj savjetuje da ga se svejedno čuva jer sve što dr. Elektar *dotakne – to gori*. Tijekom gotovo čitave druge slike izmjenjuju se epizodni prilozi, nevažni za „glavnu“ temu i dramsku radnju, koji više djeluju kao isječci iz određenih priča ili flashbackovi iz određenih situacija u prošlosti likova, a dijalozi koji su u njima izmjenjuju nejasni su, nelogični i djeluju kao da se odvijaju unutar sna. U trenutku kada osobni asistent dr. Elektara, Famulus, objašnjava prisutnim asistentima da Elektar posjeduje *tajnovitu silu: iz ničega da stvari sve*[482], pojavljuje se dr. Elektar, karizmatični „čudak“ koji nikoga ne ostavlja ravnodušnim. Dr. Elektar vidno potresen zbog prezira ljudi na Skupu i bijesan zbog napada i odbijanja njegovih ideja, s vidljivim gnjevom, ali zadržavajući uzvišenost i staloženost, proročki se obraća svojim suradnicima, držeći se poput kakvog božanstva, *mesijanski* upućuje svoju srdžbu, kletvu, ali i obećanje: *Od svakog čovjeka on mogao je da učini boga! Ali zavidni su i zlobni dušmani na*

[482] Citati iz dramskog teksta donose se prema rukopisnom predlošku dramskog teksta *Dr. Elektar* koji se nalazi u ostavštini Josipa Kulundžića u Arhivu Odsjeka za povijest hrvatskog kazališta Zavoda za povijest hrvatske književnosti, kazališta i glazbe Hrvatske akademije znanosti i umjetnosti u Zagrebu.

njega narod nahuškali. I on se visoko, pod oblacima zakleo, da neće više stvarati za ljude, za čovječanstvo, no samo rušiti i uništavati. Što umrlo je – ostale! Sve živo prati Elektrova kletva! I osveta[483].

U paralelnoj radnji Primitus Venki objašnjava da dr. Elektar nije *božansko priviđenje*, već *demonsko* i kako ga ona jedina može zaustaviti da ne uništi Zemlju i čovječanstvo, ali se dr. Elektar, *božanski* ili *demonski*, ukazuje Venki kao vizija i ona mu opčinjena obećava vječnu ljubav. Dr. Elektar nastavlja sa svojim proročkim obraćanjem objašnjavajući, u pomalo grotesknom i parodiranom tonu, da je radio za čovječanstvo neprestano dvanaest godina, spavajući tek pet sati dnevno kako bi čovjek *dobivao elektrinu, a vatra je počela da gori* te kako bi *čovjek postajao gospodar i kralj Zemlje, svemira*[484], no ljudi su ga svejedno odbacili. Sada, pak, u ulozi svojevrsnog Anti-Prometeja otkriva svojim suradnicima svoj plan osvete i kažnjavanja čovječanstva tako što će primijeniti svoje otkriće *razvezivanja* atoma kako bi napravio posebnu, atomsku, struju kojom će uništiti sve metale na Zemlji, uključujući čovječanstvu nadraži, zlato, čije nestajanje simbolizira propast čovječanstva.

Radnja treće i četvrte slike sadrži sva obilježja prototipne ekspresionističke dramske radnje. Naime, „prava“ dramska radnja gotovo da ne postoji. Prizori tematski djeluju potpuno samostalno, gotovo izdvojeni iz „osnovne“ radnje. Radnja teče izuzetno dinamično, akcijski brzo, a događaji koji se u njoj zbivaju simultani su i nemotivirano se isprepliću stvarajući dojam kaotičnosti. Osim toga, dramske su situacije na granici iluzije i stvarnosti, a događaji se odvijaju toliko maglovito i zakamuflirano da je često nemoguće odrediti radi li se o stvarnim zbivanjima ili podsvjesnim projekcijama. U gotovo cijeloj trećoj slici predstavnici određenih skupina Saveza Staleža, Naroda i Klasa razgovaraju o načinima kako spriječiti i potpuno zaustaviti dr. Elektara u njegovim naumima. Predstavnici se konstantno prepiru, jasno odajući kako ih sve vode vlastiti, partikularni interesi i kako dr. Elektara smatraju neprijateljem ne toliko zbog činjenice kako predstavlja prijetnju čovječanstvu nego zbog toga što je uspješan i poštovan. Predstavnici se ipak uspijevaju usuglasiti i donijeti odluku o vojnom napadu na dr. Elektara s ciljem uništenja njega i njegovih *paklenskih strojeva*. Za to vrijeme dr. Elektar nastavlja proročko obraćanje svojim suradnicima govoreći im da planira izbrisati cjelokupno čovječanstvo i da će se svi *pretvoriti u silu. U ideju. U svjetlost. Izjednačit ćemo se sa*

[483] Kulundžić (1922:9).

[484] Kulundžić (1922:27).

svemirom![485] U četvrtoj, pak, slici dr. Elektar poziva predstavnike Saveza Staleža, Naroda i Klasa i njihove goste kao i ostale ljude u Magnetska Brda na baletnu izvedbu pod simboličkim i simptomatičnim naslovom *Razvezivanje atoma,* upravo na dan kada je trebao uništiti svijet. Predstavnici Saveza pomisle da ih dr. Elektar poziva na *ples u smrt* i odluče kako će na baletu izvršiti atentat na njega. U maniri konačne spoznaje imaginarni lik, Glas čovječanstva, svojevrsna savjest čovječanstva shvaća svoju pogrešku i obraća se cjelokupnom čovječanstvu pitanjima: *Zašto da nas poštedi? Čemu život? Kuda idemo?*[486], no ljudi su se već počeli okupljati kod dr. Elektara u Magnetskim Brdima, iščekujući početak baleta.

Na završetak četvrte slike nadovezuje se zanimljiv i dojmljiv dio dramskog teksta, formalno i značenjski prototipno ekspresionistički, kojeg autor, u originalno ekspresionističkoj maniri, imenuje *baletom*, a koji se i izrazom i sadržajem može ujedno smatrati i dijelom dramskog teksta *Dr. Elektar*, svojevrsnim epilogom dramske radnje, ali se može promatrati i kao zaseban dramski tekst. *Balet* započinje početkom izvođenja dr. Elektarova baleta *Razvezivanje atoma* na čijem početku vidimo razuzdani ples slobodnih i potpuno nekontroliranih pokreta, anti-balet, mnoštva žena i djece, kojem se postupno pridružuje mnoštvo drugih ljudi izvodeći vlastite pokrete. Scena baleta djeluje paradigmatsko ekspresionistička; mnoštvo ljudi pleše i kreće se u makabrističkoj atmosferi, razuzdano i bakanalijski. Sveopći metež, galama i kaotični prizori proširuju se sa scene na prostore Magnetskih Brda gdje se nalazi okupljena masa i sve zahvaća opća karnevalizacija i razuzdanost. Ljude polako obuhvaća stanje opijenosti koje prerasta u ludilo i nakon što netko vikne da će ih dr. Elektar sve ubiti, nastane stampedo ljudi koji izbezumljeno trče uokolo, rušeći druge ljude i nekontrolirano gazeći jedni po drugima. Situaciju na tren smiruje dolazak dr. Elektara i njegovo obraćanje. No dr. Elektar svoj govor započinje ekstatično i proročki, mistično se pitajući: *Što je to za mene danas? Prije ili kasnije – to je svejedno! Ja sam ostao ovdje sam! Šta mi je iz toga? Sjutra ću biti sa svima*[487] da bi svoje obraćanje, potpuno izbezumljen i u deliriju, završio *puštanjem atomske struje* koja počinje uništavati sve metale na Zemlji. Nakon što ljudi shvate što se dogodilo, nasrnu na dr. Elektara i počnu ga udarati, a dr. Elektar, krvav i u deliriju, nesvjestan situacije i prostora oko sebe počinje vikati da mu

[485] Kulundžić (1922:46).

[486] Kulundžić (1922:81).

[487] Kulundžić (1922:91).

vrate njegove atome te naposljetku umire. U završnoj replici, masa kao u transu izgovara kako je dr. Elektar *donio svjetla svojom smrti, kojoj je okrunio svoj život! (Sunce je izišlo!)*[488]

Likovi u dramskom tekstu *Dr. Elektar* ubrajaju se u galeriju najprototipnijih ekspresionističkih likova u Kulundžićevu dramskog opusu i, svi osim glavnog protagoniste, pripadaju autorovoj klasifikaciji dramskih figura, kako ih u uvodnom popisu likova autor i naziva. Likovi Venke, suradnice i neostvarene ljubavi dr. Elektara te Famulusa, njegova glavnog suradnika, posjeduju djelomično jaču karakterizaciju od ostalih, „sporednih" likova, no skup obilježja i njihova uloga nedostatna jer da bi se okarakterizirali tipskim likovima. Likovi predstavnika Saveza Staleža, Naroda i Klasa, radnik Kirilov, tvorničar Harris, kardinal Vannuchi i pjesnik Jourdan, kao i likovi predsjednika Saveza Staleža, Naroda i Klasa, zapovjednika straže i suradnika i pomagača dr. Elektara prikazani su u potpunosti figuralno, čak na granici karikaturalno, odnosno *personificirajućeg* prikaza, s vrlo malo osobina, statični i jednodimenzionalni, a u tu se skupinu ubraja i lik Primitusa, svojevrsne utvare, odnosno Venkine vizije. Posebnu ulogu u dramskom tekstu *Dr. Elektar* imaju skupni ili kolektivni likovi, koncepcije dramskih likova često korištene u ekspresionističkim dramskim tekstovima. Skupni likovi u *Dr. Elektaru* koji imaju funkciju u dramskom tekstu i sudjeluju u određenoj mjeri, manje ili više važnoj, u dramskoj radnji, brojni su i predstavljaju skupni prikaz nadničara, vojnika, stražara, radnika, rudara, pomoćnog osoblja dr. Elektara, njegovih suradnika te plesačica i plesača zaduženih za plesove vatre, mehanike, elektrine i atoma, a posebno se ističe kolektivni lik naroda koji u trenucima preuzima čak i ulogu antičkoga kora te ovisno o trenutku u dramskoj radnji postaje simbol savjesti čovječanstva, suosjeća s dr. Elektarom, predstavlja se kao moralni kritičar ideja dr. Elektara i sukobljava se s njim[489].

Govori likova u *Dr. Elektaru*, posjeduju izražena svojstva ekspresionističkih dramskih govora, često su isprekidani i nedovršeni, fragmentarni i nelogični. Nerijetko uopće ne služe komunikaciji niti prenošenju obavijesti, nego djeluju kao monološka obraćanja likova samih sebi, neovisno o sugovornicima i u potpunosti su obilježeni proturječnošću[490]. Osnovna, pak,

[488] Kulundžić (1922:94).

[489] Opis grupnog prikaza likova u Dr. Elektaru uklapa se u Selenićevu (1979:66) konstataciju kako u futurističko-distopijskom, načelno i ekspresionističkom doživljaju svijeta *čovek do kraja i potpuno gubi svoj identitet, samo je funkcija mehanizovanog društva, lišen je svakog individualiteta*.

[490] U smislu u kojem Pfister (1998:89) opisuje *radikalnu, logično nepojmljivu diskrepanciju između verbalno i neverbalno prenesene informacije*.

obilježja govora, koja u najvećoj mjeri odražavaju svojstva govora glavnog aktera dramskog teksta, dr. Elektara, odnose se na ekstatičnost, uzvišenost i proročku dimenziju izrečenog, što, pak, aludira na ulogu i funkciju koju dr. Elektar posjeduje u istoimenom dramskom tekstu.

Dr. Elektar glavni je akter, protagonist i tipični frajevski *ironijski* antijunak, neshvaćeni genij i dobročinitelj čovječanstva koji se nakon što bude grubo ismijan, napadnut i odbačen od ljudi pretvara u svoj, uvjetno rečeno, stripovski *alter ego* ludog znanstvenika i zlog osvetnika, čime se njegov početni prometejski lik ironijskom, ekspresionističkom, sudbinom pretvara u lik Anti-Prometeja. Dr. Elektar alegorija je Kulundžićeva Otmjenog čovjeka, njegove dramske vizije ekspresionističkog Novog čovjeka, nastalog na Nietzscheovoj ideji Nad-čovjeka, i primjer *mesijanskog* dramskog lika[491], jedan od rijetkih primjera takvoga lika u hrvatskoj ekspresionističkoj dramskoj produkciji uopće, čija smrt najavljuje *ponovno rođenje cjelokupnog čovječanstva*[492]. Kao tipični neostvareni ekspresionistički lik, njegova „zacrtana" sudbina neminovno ga je vodila u propast, koju je samo ubrzalo čovječanstvo nespremno za promjene i dolazak Novoga koje je simbolizirano upravo kroz lik dr. Elektara[493].

Snažan ekspresionistički indeks dramskom tekstu *Dr. Elektar* pridodaje i naglašena ekspresionistička atmosfera otuđenosti i usamljenosti, kao i osjećaji straha, smrti, propasti, apsurda i besmisla. Takvi su osjećaji i ukupna atmosfera teksta pojačani futurističkim i distopijskim signalima, s jedne strane nekontrolirane mehanizacije i nejasnog i nedokučivog tehnološkog razvitka koji u sebi sadrži izraženiju slutnju opasnosti i s druge strane distopijski

[491] Usp. Anderson (2011). Anderson objašnjava kako *mesijanski* lik u dramskim tekstovima njemačkog dramskog ekspresionizma posjeduje pet osnovnih obilježja koji ga karakteriziraju *mesijanskim* likom: *apokaliptičnu retoriku* [*Apokalyptic Rhetoric*], *zvuk truba* [*Sound of Trumphets*], *nevjestu* [*The Bride of the Messiah*], „*Babilon*" (u smislu protivnika koji ga hoće uništiti) [*The Babilon*] i *apokaliptični rat* (u smislu konačnog obračuna s neprijateljem, svojevrsnog Armagedona) [*Apocalyptic War*]. Dramski tekst *Dr. Elektar* posjeduje sva navedena obilježja: proročki ton u govorima dr. Elektara, on je donositelj Novih ideja – Novi čovjek koji donosi Novi poredak; njegov dolazak i obraćanja najavljuju se metaforičkim trubama koje predstavlja atomska struja; Venka mu je svojevrsna nevjesta; njegovi su protivnici predstavnici Saveza Staleža, Naroda i Klasa Zemlje, a na kraju i cjelokupno čovječanstvo te započinje *apokaliptični* rat koji ga naposljetku odvodi u smrt.

[492] [... *rebirth of all humanity*.] (Anderson, 2011:93)

[493] Lik dr. Elektara u odnosu na prikaz ljudi, odnosno grupnog identiteta čovječanstva u *Dr. Elektaru*, pripada suprotnog, ekspresionističkog liniji u percepciji odnosa života i umjetnosti koja, prema Marjanoviću (1998c:348), život *shvaća u nauci kao nešto vječno labilno, kao sam unutrašnji labilitet: mir, stalnost, pokoj nije više život, nego njegova negacija*.

kodovi fantastičnosti, ništavila, atmosfere mrtve pustoši i košmarskih, kafkijanskih prizora. U dramskom tekstu *Dr. Elektar* sukobljavaju se, načelne ekspresionističke, ideje modernizma i tradicionalizma, odnosno ideje Novog koja se uzdiže na ruševinama starog poretka, umjetnosti, kulture, društva i života uopće, a ironijski, pomalo groteskni i nužno tragički nositelj Novih ideja upravo je dr. Elektar, idealni Kulundžićev Novi čovjek, Nad-čovjek, odnosno Otmjeni čovjek.

4.23. Dramska duologija o obitelji Dombrovski

Najveći dio dramskog opusa Josipa Kulundžića obuhvaćaju dramski tekstovi koji u većoj ili manjoj mjeri pripadaju ekspresionističkom poetičkom okviru, odnosno koji se, izravno ili načelno, mogu okarakterizirati kao ekspresionistički dramski tekstovi. Veći dio takvih tekstova, kako je prikazano, eksplicitni su ekspresionistički dramski tekstovi nastali u vrijeme u kojem je ekspresionizam na europskom tlu još uvijek trajao i ti dramski tekstovi posjeduju paradigmatska obilježja ekspresionističkih dramskih tekstova koja su vidljiva u europskoj ekspresionističkoj dramaturgiji, posebno dramaturgiji njemačkog govornog područja ili su, pak, nastali u vrijeme kada je ekspresionistička poetika na europskom tlu prestajala, ali je još uvijek bila relativno prisutna na hrvatskoj književnoj karti. Ostatak dramskih tekstova Josipa Kulundžića pisan je kasnijih godina, kada ekspresionistička poetika više nije bila prisutna u književnom životu, ali ti tekstovi posjeduju izrazito snažne ekspresionističke signale, a poneki posjeduju poetička svojstva gotovo jednaka tekstovima iz vremena u kojem je ekspresionizam izravno trajao, stoga se taj dio dramskih tekstova može okarakterizirati tekstovima *zakašnjelog* ekspresionizma. Osim ekspresionističkih obilježja, svi ovi dramski tekstovi posjeduju snažno naglašena obilježja pirandelističkog dramskog sklopa, odnosno svi se u određenoj mjeri referiraju na književno-teorijski koncept dramskog stvaralaštva talijanskog dramatičara i pisca Luigija Pirandella. No osim tih dramskih tekstova, Josip Kulundžić napisao je dva dramska teksta, strukturno, idejno, tematsko i motivski neraskidivo povezana pa se mogu okarakterizirati terminom dramske duologije, u kojima nema nikakvih aluzija ili referenci niti na ekspresionistički niti na pirandelistički dramski koncept, a radi se u dramskim tekstovima *Klara Dombrovska* i *Firma se skida*.

Spomenuti dramski tekstovi, *Klara Dombrovska* i *Firma se skida*, primjeri su građanske, psihološke drame, svojevrsna dramska duologija o povijesti i propadanju građanske obitelji Dombrovski[494], pisane u krležijanskoj maniri najizraženije prisutnoj u dramskom tekstu *Gospoda Glembajevi*[495]. U tim dramskim tekstovima pratimo ustrojstvo, život i propast

[494] Jelčić (1965:82) za drame *Klara Dombrovska* i *Firma se skida* tvrdi da su *u punom smislu realističke, konverzacione, građanske, agramerske drame*, dok ih je Hećimović (1976:495) opisao kao *realističke, konverzacijske drame*.

[495] Prema Hećimoviću (1976:495) dramska duologija o obitelji Dombrovski *u mnogo čemu se nadovezuje na glembajevski ciklus*, što potvrđuje i Senker (1984:180) tvrdeći da se *doima varijacijom na glembajevsku temu*,

tipične građanske obitelji svoga vremena te međusobne odnose, podrške i razmirice, intrige i spletke nekoliko generacija članova obitelji Dombrovski. Prvi dramski tekst duologije, *Klara Dombrovska,* objavljen je 1955. godine, a premjerno izveden 1967. godine u Jugoslovenskom dramskom pozorištu u Beogradu, dok je svojevrsni nastavak duologije, dramski tekst *Firma se skida* objavljen 1956. godine.

Kompozicija obaju dramskih tekstova sastoji se od triju činova, podijeljenih na scene i prizore u kojima se dramski događaji i situacije smjenjuju po klasičnom dramskom predlošku, za razliku od svih ostalih Kulundžićevih dramskih tekstova u kojima se smjena prizora, scena i slika odvija često prema netipičnim, ekspresionističkih dramskim konvencijama. Strukturno se dramski tekstovi *Klara Dombrovska* i *Firma se skida* ne razlikuju od tipičnih građanskih i psiholoških dramskih tekstova; na tematsko-motivskom i idejnom planu prikazuju tipične tematske sklopove i motivske sugestije vezane uz propadanje građanske obitelji, sukobe članova obitelji te individualna psihološka i identitetna preispitivanja i krize pojedinaca, a radnja je motivirana podjednako vanjskim, kontekstualnim signalima koji upućuju na socijalne i egzistencijalne neprilike ili poteškoće koje uzrokuju dramske događaje koji nagovještavaju krizu te unutarnjim, tekstualnim signalima najčešće potaknutim psihološkim stanjima likova i njihovim međusobnim odnosima koji, također, upućuju na krizu koja neminovno vodi u propast. I ostali dramski elementi potvrđuju poetička obilježja građanske drame: likovi su portretirani realistički sa snažno naglašenom unutarnjom psihološkom karakterizacijom, a njihovi međusobni odnosi temelje se na sukobima proizašlim iz oprečnih stavova, razilaženja u mišljenjima ili psiholoških, socijalnih ili egzistencijalnih razlika; govori likova u potpunosti su strukturno dovršeni, cjeloviti i funkcionalni; didaskalije naturalističko-veristički opisuju događaje ili stavove koji prethode replikama, a prostorno-vremenska obilježja realistički prate dramsku radnju.

Prostor radnje obiju drama klasičan je dramski prostor građanskih drama; realistično-naturalistički oslikana tipična zgrada građanske obitelji s nužnim salonom u kojem se odvija većina radnje obiju dramskih tekstova. Prostor grada prikazan je kao kulisa u kojoj se odvija bezbroj mogućnosti za uspjeh za kojim podjednako teže svi slojevi društva, od plemića i velikodostojnika preko bogatih trgovaca i obrtnika, srednjeg staleža građanstva i

---

objašnjavajući, kao i u većini slučajeva negativno po Kulundžiću, da ta varijacija *donosi vrlo malo novoga, a stilski ostaje poprilično ispod svojeg uzora*.

malograđanstva do siromašnih radnika, i suprotan je tipičnom ekspresionističkom prikazu grada kao metafore moralne društvene propasti. Vremenska obilježja u obama dramskim tekstovima, također su realistički koncipirana i odašilju osnovna obilježja vremena dramske radnje realističko-naturalističke dramske koncepcije: prikazuju linearno kretanje dramske radnje, od njezina „početka“ do uvjetnog kraja, odlikuju se vremenskom progresijom[496] koja pretpostavlja konstantnu promjenu i na planu dramske radnje i na planu (karakterizacije) likova te omogućuju objektivni prikaz vremena koji se temelji na kronološkoj vremenskoj koncepciji[497].

Dramska radnja prvog dramskog teksta dramske duologije o obitelji Dombrovski, *Klara Dombrovska*, prati vremensko razdoblje dviju generacija obitelji i započinje u *salonu za primanje* velebne kuće obitelji Dombrovski u *kasno jesenje popodne 1908. godine*, neposredno nakon pogreba Vladimira I. Dombrovskog, osnivača zagrebačke loze obitelji Dombrovski, koji se kao običan zanatski radnik u Zagreb doselio iz Češke i odlučio postati *priznati* i *poštovani* građanin i bogati trgovac. U razgovoru članova obitelji saznajemo kako je Vladimir I. *imao nečeg kadaverski bezbojnog što se ne može riješiti, pročitati. Na odru je ostao nepromijenjen: dalek, stran i šutljiv. Nerazumljiv.* (Kulundžić, 1965b:141) Iz daljnjeg razgovora saznajemo kako ga je njegova supruga Paula *sjajno razumjela jer je bila praktična i bez iluzija. Ona je znala da* [Vladimir] *voli ugodan život i ona mu ga je davala. I to je za nju bila* ljubav, no saznajemo i vrlo važan podatak o ženama iz obitelji Dombrovski koji će biti presudan ne samo za razumijevanje odnosa među članovima obitelji nego i za sudbinu svih generacija Dombrovskih, a to je, naime, činjenica da je Paula Vladimira *vukla za nos kako je htjela.* (Kulundžić, 1965b:141) Ova konstatacija otkriva pozadinu odnosa svih „glava“ obitelji Dombrovski kroz različite generacije i njihovih supruga koje su, bez iznimke, zapravo upravljale obiteljima, utjecale na njihove međusobne odnose, vodile obiteljske poslove i sprječavale konačnu propast koja se gotovo od samog početka nazirala.

Iz razgovora Paulinih i Vladimirovih sinova, najstarijeg Emila, srednjeg Feliksa i najmlađeg Vladimira II. te njegove sestre Amalije otkriva se da odnosi u obitelji nisu funkcionirali te da je percepcija složne obitelji koju su odavali bila samo predstava za javnost

[496] Prema Pfisteru (1998:404), progresiju vremena odlikuje činjenica da je *kronološko napredovanje vremena u njoj stalno obilježeno napredovanjem tijekova radnje*.

[497] Odnosno, kako Pfister (1998:403) zaključuje, *objektivna koncepcija vremena formalno se očituje u jakoj i čvrstoj konkretizaciji kronologije*.

kojom su pokušavali stvoriti i zadržati ugled u društvu. Od najranijeg djetinjstva djeca su poslana na školovanje, a zatim na studij i praksu daleko od kuće, kći se rano udala za puno starijeg bogatog plemića, a otac Vladimir posebno se loše odnosio prema sinovima Emilu i Feliksu zamjerivši im nesređen život koji se nije uklapao u njegovu viziju života ugledne kvazi-aristokratske obitelji. Ubrzo se razgovor o pokojniku pretvara u, na trenutke iznimno zlobno, ocrtavanje ličnosti oca Vladimira koji se prikazuje kao izvrstan primjer malograđanštine, upitno sposobnog trgovca sklonom spletkarenju i granično moralnim postupcima, čiji je cilj bio isključivo stjecanje bogatstva i ugleda i položaja u društvu, a koji je svojim ponašanjem uzrokovao samo to da Dombrovski dođu na loš glas[498].

Prvi trenutak napetosti i početak zapleta radnje događa se dolaskom supruge Vladimira II, Klare, koji uzrokuje nemir kod većine članova obitelji, posebno majke Paule i kćeri Amalije koje pokazuju izrazitu netrpeljivost prema Klari zamjerajući joj njezine *plebejsko* porijeklo. Čekajući čitanje oporuke Paula i, posebno, Amalija oštro napadaju Klaru, njezinu *kmetovsku* obitelj i priprostost njezina ponašanja i ulaze u otvoreni sukob s Vladimirom II. koji pokušava zaštititi suprugu, ali mu ne uspijeva. Napeta situacija za trenutak se smiruje kada dolazi obiteljski odvjetnik pročitati oporuku, ali pravi trenutak dramske *krize* i vrhunac radnje *prvog dijela* dramskog teksta koji prati prvu generaciju obitelji Dombrovski nastupa kada odvjetnik otkrije da Vladimir I. ostavlja u nasljedstvo samo dugove i potencijalnu propast jer je *firma* pred bankrotom, a kuća pod hipotekom za čije plaćanje nema novaca. Dramska radnja tada dolazi do usijanja jer svi, osim Klare, postaju očajni; Amalija još snažnije napada Klaru tvrdeći da je ona izvor svih problema, Emil i Feliks cinično i sarkastično izruguju obiteljske „vrijednosti“, a Vladimir II. koji je zakonski nasljednik imovine Dombrovskih doživljava slom živaca.

U svojevrsnom „uvodnom pregledu“ prve generacije obitelji Dombrovski saznaje se *glembayevska* istina o obitelji čiji je prividni uspjeh i ulazak u visoko građansko, aristokratsko društvo zapravo obična prevara te da su članovi obitelji daleko od moralnih, sposobnih velikaša kakvim se predstavljaju. Braća Emil i Feliks prikazani su kao stereotipne figure visokih društvenih slojeva, koje ne posjeduju previsoke moralne vrijednosti niti poslovne sposobnosti; najstariji sin Emil kojem nije vjerovao ni otac Vladimir I. relativno je

[498] *Dombrovski su uvijek bili škrti. Ali su uz to imali i čudnu pasiju da se udružuju samo s ljudima koji upravo virtuozno umiju da troše*. (Kulundžić, 1965b:146)

nesposoban, ali sklon ismijavanju i cinizmu i nevjerojatno sretan jer se uspio oženiti sposobnom ženom koja je udvostručila svoj djevojački imetak i koja ga je odvojila od obiteljskog poslovanja pa nema bojazni od bankrota; drugi sin Feliks, koga je otac izravno prezirao, rano je oslijepio i postao „teret“ obitelji, svojevrstan Đuka Begović obitelji Dombrovski, ciničan i sklon vrijeđanju drugih članova obitelji i ismijavanju lažnog morala i statusa Dombrovskih. Kćer Amalija, udovica viteza Lihtentala, klasičan je primjer snobovske aristokratkinje koja se drži visoko i ne mari ni za što osim za status te koja se odnosi posebno loše prema Klari, a najmlađi sin Vladimir II. „idealan“ je nasljednik imena Dombrovski, aristokratski uvažen, s lažnim manirama, ali duboko nesposoban za posao i upravljanje obitelji. Karakterno je najsnažniji lik prve generacije Dombrovskih, supruga Vladimira II., *plebejka* Klara koja djeluje naivno, ali je zapravo jedina sposobna voditi obitelj što se poslije i dokaže. Klara je odlučna u svom naumu da postane punopravni član obitelji Dombrovski i da održi obitelj na okupu i spasi obiteljski posao, a iako konstantno doživljavala uvrede i podmetanja, ispostavit će se da je itekako lojalna i odana obitelji i obiteljskom imenu i ugledu.

Drugim činom *Klare Dombrovske* započinje prikaz druge generacije obitelji Dombrovski. Radnja započinje okupljanjem obitelji na obilježavanju petogodišnjice smrti Vladimira II. na Silvestrovo 1930. godine u istom salonu kao na početku dramskog teksta, čiji je izgled djelomično promijenjen, tek toliko da se može primijetiti kako se obitelj izvukla iz nepovoljne financijske situacije, ali kako više nije na onoj razini moći kao prije. „Glava“ obitelji je sada Vladimir III., sin Vladimira II. i Klare, koji je također oženio plebejku koja, pak, zajedno s Klarom drži obitelj i obiteljski posao na životu[499]. Iz napetog i na trenutke potencijalno opasnog, ali strastvenog i emocionalno nabijenog razgovora Klare i Emila saznaje se kako je Emil već tri puta obitelj spasio od bankrota uzimajući tajno novac supruzi. Saznaje se i da su Klara i Emil u tajnoj vezi u koju je Klara vjerojatno ušla iz koristoljublja jer, iako je uvijek uspijevala spasiti obiteljski posao od bankrota, njezin sin Vladimir III. ipak je svojom nesposobnošću uspio ponovno upropastiti obiteljski posao.

[499] Emil konačno „shvaća“ kako obitelj od propasti uvijek sačuvao *plebejske žene Dombrovski* i ironično uzvikuje: *Ta prokleta plebejska praktičnost, prokleta vječna briga za blagostanje, životinjska privrženost domaćinstvu – sve je to žene Dombrovskih učinilo mašinama bešćutnih iživljavanja. A ipak! A ipak – u toj vašoj seljačkoj sočnosti, u toj besvjesnoj prelesnosti, u toj putenoj raskoši vaših tjela, vi ste za nas Dombrovske postale takav izvor čulne radosti*. (Kulundžić, 1965b:171)

Druga dramska kriza, ipak nedovoljno jasno motivirana, koja dramsku radnju vodi do vrhunca događa se u trenutku kada Emilu postane naglo loše i Klara saznaje da je bolestan i da umire. Njezino napadno zanimanje za Emilovu oporuku i inzistiranje da nju ubaci u oporuku kako bi mogla spasiti obiteljski posao uzrokuju Emilovo naglo pogoršanje zdravstvenog stanja i on umire ne uspjevši promijeniti oporuku, a u jednom od posljednjih obraćanja Klari prije smrti govori kako Klara uvijek nekako uspijeva održati Dombrovske „na životu" te kako su muški Dombrovski *zapravo uvijek bili paraziti, fizički i duhovni, i za* [njih] *su uvijek radile i mislile žene plebejke, te iste koje* [su oni] *prezirali kao inferiorna bića.* (Kulundžić, 1965b:169) Klara ipak zna kako je njegov sin Jan-Hano kao njegov jedini nasljednik i jedini potencijalni spas za obitelj Dombrovski te počinje s planom kojim će Jana-Hanu „usmjeriti" u odluci što će s novcem. Klari i ne sluteći dolazi pomoć od vlastite kćeri Pavice s kojom dogovori plan kako da zavede Jana-Hanu kako bi ovaj financijski spasi obitelj od propasti. Klara proročki objašnjava Pavici da *uvijek smo mi Dombrovske bile osuđene da spasavamo našu kuću. I dokle god bude stajala ova zgrada, žene u ovoj kući bit će cijelog života apsorbirane borbom za njeno očuvanje.* (Kulundžić, 1965b:193) U relativno nedramatskim i slabo motiviranim prizorima odvijaju se „pripreme" Klare i Pavice za zavođenjem Jana-Hane, napadi i uvrede Amalije te žalopojke i očaj većine ostalih članova obitelji, a ti prizori dovode do, također slabo razvijenog, raspleta dramske radnje u kojemu Pavica uspijeva u svom naumu te si ona i Jan-Hano međusobno izjavljuju ljubav, a motiv incesta objašnjavaju činjenicom kako na taj način *sve ostaje u obitelji*. U zaključku dramske radnje Klara odlučuje prodati obiteljsku kuću čime će financijski osigurati sve članove obitelji, a tom odlukom na kraju svi budu zadovoljni. U završnoj sceni koja je očigledna aluzija na *Gospodu Glembajeve* Amalija se zadržava pred obiteljskim portretima koji kronološkim redom, simbolično, prikazuju polagani i neminovni raspad obitelji Dombrovski.

Likovi dijela dramske radnje koji su više vezani uz prikaz druge generacije obitelji Dombrovski u većoj su mjeri ocrtani slično likovima iz prve generacije s kojima dijele osnovna obilježja; Vladimir III., sin Klare i Vladimira II., neodoljivo podsjeća na oca i djeda od kojih je preuzeo i osnovne osobine nesposobnosti i nesnalaženja u poslu; njegova supruga Vesna *plebejka* je i svojevrsna kopija Klare s početka teksta; Krešimir, drugi Klarin i Vladimirov sin, samotnjak je i čudak *poput strica Emila*; Stanslava-Staška, mlađa je kćer Klare i Vladimira, ironična i zajedljiva na strica Feliksa; Jan-Hano, sin Emila i njegove prve supruge Vande, naivan poput oca, pada pod čari žena i nesposoban je voditi računa o novcu, a sada ostarjela Amalija i dalje se loše odnosi prema Klari jer ne može prijeći preko njezina

plebejska porijekla. Zajedničko svim ovim likovima činjenica je da su ipak pomalo površno ocrtani, odnosno da je izostala dublja psihološka karakterizacija, što je šteta jer posjeduju znatan potencijal ne samo za izraženiji psihološki profil, nego i za znatno jače sudjelovanje u dramskoj radnji i uključenje u dramske situacije i događaje. Dva su, pak, najsnažnije izgrađena dramske lika u prikazu druge generacije Dombrovskih, Klara[500] i njezina kćer Pavica. Pavica je karakterno svojevrstan hibrid svoje tetke Amelije i majke Klare; s jedne je strane ponosna Dombrovska, drži se uzvišeno i aristokratski, uvjerena je kako pripada visokom društvu, dok s druge strane posjeduje *plebejske, seljanske* osobine majke; odlučna je, sklona lukavstvima i manipulacijama, strastvena i ustrajna u spašavanju obiteljskog posla i imetka. Klara je, pak, u ovoj fabularnoj liniji okarakterizirana poprilično drukčije. Ona u dijelu priče o članovima druge generacije Dombrovskih preuzima dio njihove „genetski upisane" osobnosti: sklonija je spletkama i prevarama kojima pomaže očuvanju obitelji, odlučnija je u borbi za očuvanje imena i ugleda obitelji, lukavija je i manipulativnija i svojim djelovanjem postaje *prava Dombrovska*, ali i osigurava da dinastija Dombrovski traje i dalje.

Drugi dio dramske duologije o obitelji Dombrovski, dramski tekst *Firma se skida*, nastavlja pratiti drugu generaciju obitelji Dombrovski u različitim vremenskim razdobljima. Radnja započinje u istom salonu u obiteljskoj kući Dombrovski koji je sada još skromnije uređen, na Veliku subotu 1934. godine. U uvodnom prizoru Klara, koja sada ima 57 godina, dogovara prodaju obiteljske kuće s gazdaricom apoteke Micikom uz uvjet da njoj ostane jedan stan na korištenje. Klara uspijeva obrlatiti priprostu Miciku dodvoravajući joj se i laskajući njezinu egu pa Micika pristaje na Klarin prijedlog. Gotovo čitav prvi čin dramskog teksta *Firma se skida* spoj je reminiscencija na prošla vremena i događaje vezane uz obitelj Dombrovski, koji su prikazani u dramskom tekstu *Klara Dombrovska*, te kronološko prepričavanje pretpovijesti događaja vezanih uz obitelj i odnosa među članovima obitelji koji prethode dramskoj radnji teksta *Firma se skida*. U tim prisjećanjima doznajemo kako se povijest obitelji i odnosa među članovima obitelji ponavlja te gotovo preslikava sa starijih na

[500] Klara je u potpunosti izgrađen dramski lik, koncipiran dinamički i višedimenzionalno i jedini lik iz Kulundžićeve galerije dramskih likova unutar cjelokupnog dramskog opusa koji bi se mogao okarakterizirati likom individuumom koji je, prema Pfisteru (1998:266), najizgrađeniji stupanj dramskog lika, a *može se dobiti samo u mnoštvu karakterizirajućih detalja koji lik višedimenzionalno individualiziraju na većem broju razina* (...) *i specificiraju dalje od njegove socijalne, psihološke i ideološke tipičnosti*.

mlađe članove obitelji, odnosno iz generacije u generaciju[501]. Vladimir III. koji je načelno „glava“ obitelji u teoriji vodi obiteljski posao, no iz godine u godinu mu ide sve lošije pa mu je Jan-Hans[502] već nekoliko puta financijski pomagao i spašavao ga od bankrota, što je gotovo preslika događaja između njihovih očeva, Vladimira II. i Emila i situacija u kojima je Emil nekoliko puta spašavao obiteljski posao financijski pomažući brata Vladimira II. Saznaje se i kako supruga Vladimira III., Vesna, upravlja i njime i obiteljskim poslom, što joj zamjeraju Klara i njezina kći Pavica izravno pokazujući netrpeljivost prema Vesni, što je ponovno ponavljanje prošlosti i situacije koju je doživljavala upravo Klara od svoje svekrve Paule i šogorice Amalije. Doznaje se i kako su, rođaci, Pavica i Jan-Hans zajedno i planiraju vjenčanje te da je Pavica poprimila osobine svoje majke Klare što njezin zaručnik ironično komentira riječima kako je postala *prava žena Dombrovska*.

Prva prava dramska napetost i svojevrsna kriza koja pokreće događaje i zapliće dramsku radnju nastaje kada Vladimir III. i Vesna dolaze kod Klare tražeći novac od prodaje kuće kako bi mogli spasiti obiteljski posao. Klara oštro napada Vesnu optužujući ju kako sav novac daje svojoj *plebejskoj* obitelji, na isti način i istim razlogom zbog kojeg je Amalija napala nju kada se udala za Vladimira II. i došla u obitelj. Svađu koja dolazi do vrhunca prekida Klarin sin Krešo, koji je u međuvremenu posao pravnik, objavom kako se planira vjenčati Zlatom Matulić, kćeri direktora vodovoda, koja će u miraz donijeti velik dio nasljedstva i mjesečnu rentu kojim bi se mogla obitelj izvući iz dugova. Klara odmah vješto i u trenu smisli plan da Krešo preuzme obiteljski posao od Vladimira III., a Krešo dovodi Zlatu na upoznavanje obitelji. Iako događaji koji uzrokuju zaplet dramske radnje posjeduju izuzetan potencijal za razvijanje radnje i projiciranje snažnijih i semantički produktivnijih dramskih sukoba, Kulundžić na ovom mjestu prekida dramsku radnju završavajući prvi čin, čime razvodnjava ne samo dramsku radnju nego i prekida mogućnost kvalitetnijeg razvijanja postojećih kao i

[501] Na primjerima koji slijede očituje se Kulundžićev postupak *udvajanja* likova, transmutacije karakternih osobina likova iz jednog u drugi lik koje je postavljao u drukčije kontekste i društveno-socijalne okvire ili pak suprotstavljao elemente karaktera u sličnim kontekstualnim okvirima. Za *udvojene* likove Kulundžićeve dramske duologije Cvitan (1982:139) objašnjava kako je *njihova karakterološka realizacija kao dramskih junaka izrazito suprotstavljena. U istoj kulturno-sociološkoj situaciji ova će se lica pokazati kao dvije moguće suprotnosti izrasle iz istih vanjskih odrednica*.

[502] Ime Emilova sina različito je napisano u dvama dramskim tekstovima duologije. Naime, u dramskom tekstu *Klara Dombrovska* njegovo je ime zapisano kao Jan-Hano, dok u popisu likova na početku dramskog teksta *Firma se skida* stoji Jan-Hans. U radu se njegovo ime navodi onako kako je autor naznačio za svaki od dramskih tekstova.

započinjanje nekih potencijalno novih fabularnih linija. Zbog tog se razloga, u najvećoj mjeri, dramski tekst *Firma se skida* doima znatno slabije u svim dramskim elementima, posebno na planu dramske radnje te karakterizacije i odnosa dramskih likova, od svog prethodnika, dramskog teksta *Klara Dombrovska*.

Drugi čin započinje u istom, još skromnijem salonu 1938. godine, večer prije Hitlerove okupacije Austrije. Nagovještaj rata koji treba započeti obuzeo je cjelokupno društvo pa je i obitelj Dombrovski počela osjećati nemir i pokušava smisliti plan kako se izvući iz nepovoljnih prilika koje će potencijalno biti još veće. Krešo, koji sada upravlja obiteljskim poslom, otkriva kako je počeo nabavljati robu za posao djelomično nelegalnim putevima kako bi uštedio na što Klara poludi govoreći kako Dombrovski nikada nisu bili krijumčari, ali ju Krešo i njegova supruga smire. U svojevrsnom fabularnom ekskurzu Klara sazna da njezin unuk Vladimir IV. želi postati glumac i zajedljivo konstatira da ona nikad nije *šila u teatar. To je jeftina razonoda za plebs. (...) Ako jedan Dombrovski ode u teatar, ja ću tražiti da promijeni ime*[503]. (Kulundžić, 1956:36) U dijelu dramskog teksta koji slijedi i koji djeluje više u maniri prozne kronike ili obiteljskog romana nego dramskog teksta saznajemo da je Klara razbaštinila Vladimira III. i njegovu suprugu Vesnu kojima financijski pomaže Krešo, koji, pak, u tome i sam vidi financijsku korist jer se preko Vesne povezao s njezinim bratom Mirkom, komunistom koji ima značajan status u toj političkoj opciji. Krešo prvo skriva Mirka u obiteljskom poduzeću da bi ga nakon što sazna da ga vlast traži prebacio kod Vesne i Vladimira III. Vladimir poludi kada sazna da se Mirko skriva u njihovoj kući i izbaci ga, ali ga u svoju kuću primi lukava i snalažljiva Klara anticipirajući kako bi *Mirkova strana* mogla pobijediti u ratu te si želi priskrbiti političke veze.

Treći čin i rasplet radnje dramskog teksta *Firma se skida*, ali i cjelokupne priče o obitelji Dombrovski započinje u istom, sada potpuno *običnom* salonu nekadašnje obiteljske kuće Dombrovski koja je spala na samo jedan stan, na Božić 1946. godine. Radnja i ovog čina pomalo je neuvjerljiva i dramski ne motivirana, bez pravih motivacija dramske radnje i uz izostanak pravih dramskih sukoba te je i dalje bliža proznoj kronici, nego dramskom izričaju. U uvodnim prizorima vidimo da obitelj više nije ni prividno aristokratska ni imućna i da je njezin ugled samo uspomena na prošla vremena. Klara, sada šezdesetdevetogodišnjakinja,

[503] Citati iz dramskog teksta donose se prema rukopisnom predlošku dramskog teksta *Firma se skida* koji se nalazi u ostavštini Josipa Kulundžića u Arhivu Odsjeka za povijest hrvatskog kazališta Zavoda za povijest hrvatske književnosti, kazališta i glazbe Hrvatske akademije znanosti i umjetnosti u Zagrebu.

hoda pomalo izgubljeno u starom, oronulom kaputu čekajući obitelj koja joj treba doći. U razgovoru članova obitelji koji se okupljaju kod Klare u salonu saznajemo da je Vesnin brat Mirko poginuo u ratu te da su svi osim Kreše i Klare za vrijeme okupacijske vlasti bili u neimaštini, a da su Krešo i Klara, koju je Krešo financijski pomagao, bili u dobrom položaju jer je Krešo trgovao s Talijanima, zbog čega sada ima neprilike s novom vlasti i zbog čega je na stalnom oprezu i zbog obiteljskog posla i zbog vlastitog života.

Prvi dramski sukob započinje kada članovi obitelji napadnu Krešu zbog njegovih mutnih poslova i suradnje s okupatorima i optuže ga za razne nemoralne radnje poput krijumčarenja, krađe, malverzacija te varanja vlastite supruge. Krešo tada počne optuživati ostale za malograđanštinu i lažni moral na koji se pozivaju te ismijava ugled i sposobnost obitelji Dombrovski koja se uvijek vodila novcem i stjecanjem položaja u društvu i odbacivala članove obitelji koji se nisu uklapali u tu *savršenu sliku Dombrovskih*, Feliksa, Emila i Vladimira III. Krešine riječi izazivaju napad kod Klare i onda se počne hvatati za srce, a usijanu obiteljsku atmosferu prekida policija koja dolazi u pretres tražeći stvari koje je Krešo ukrao. Krešo obitelji prizna da skriva zlato u trgovini, a Klara organizira sve tako da uspiju spasiti robu pred policijom, govoreći: *ja sam još sačuvala nešto od onog starog morala, koji me obavezuje da čuvam i branim članove naše porodice. Po svaku cijenu.* (Kulundžić, 1956:65) No u pravom akcijskom obratu Krešina supruga Zlata izda ga policiji govoreći mu da zna da ju vara, ali sad kad nema zlata on će se vratiti njoj i ženi. Pomahnitali Krešo počinje gušiti Zlatu, ali dolazi Klara objašnjavajući da policija dolazi uhititi muške Dombrovske i da se Vladimir III. već sakrio u crkvi te govori Kreši da i on bježi. Klara koja jedina još uvijek drži do imena obitelji Dombrovski smiruju Zlatu izjavljujući joj: *mi Dombrovske nikad nismo imale svoje muževe za sebe. Na neki način naši na muževi nisu nikad razumjeli. A ni ljubili. Možda nam je to omogućilo, da ih vodimo kroz život.* (Kulundžić, 1956:88) U napetom i emotivnom konačnom raspletu sudbine obitelji Dombrovski Pavica obavještava da su Jan-Hansu vratili svu imovinu jer se borio protiv fašizma, što umornoj i dezorijentiranoj Klari budi nadu u spas obitelji. No tada dolazi druga kćer, Staška koja objašnjava kako je policija uhitila Krešu i kako je zapečatila obiteljsku *firmu*. Klari tada pozli, sruši se na pod i umire. Tračak nade za budućnost obitelji Dombrovski javlja se kada dvanaestogodišnji Vladimir IV. iz pozadine komentira kako je *došlo vrijeme za novu firmu*[504].

[504] Ovaj relativno otvoreni kraj dramske radnje posebno je zanimljiv u kontekstu Kulundžićeva cjelokupnog dramskog opusa i zbog činjenice kako su krajevi gotovo svih njegovih ekspresionističkih i *zakašnjelo*

Likovi su dramskom tekstu *Firma se skida* znatno su slabije konstruirani u odnosu na likove u dramskom tekstu *Klara Dombrovska*. Njihova karakterizacija izvedena je površnije uz podosta manjkavosti u njihovu psihološkom profilu. Kulundžić je kod većine likova proveo spomenuti postupak *udvajanja* i na njih jednostavno prenio osnovne karakterne osobine njihovih *karakternih parova* iz prethodnog dramskog teksta duologije. Tako Vladimir III. zapravo djeluje kao kopija svog oca Vladimira II. i djeda Vladimira I. Dombrovskog uz još slabiju i površniju karakterizaciju, a njegova supruga Vesna tek na trenutke podsjeća na „mladu" Klaru, iako ne posjeduje većinu njezinih odlika, a mogućnost iskorištavanja potencijalnih karakternih osobina i njihova uklapanja u tijek dramske radnje svedena je na minimum. Lik Kreše Dombrovskog također je poprilično neiskorišten, na trenutke se pokazuje potencijal koji posjeduje „preuzimajući" osobine strica Emila, ali ga Kulundžić ne razvija ni približno do kraja, a u određenim trenucima čak prekida šansu da se razvije dramske sukobe koje započinje. Likovi Krešine supruge Zlate, Pavice i Staške Dombrovske te Jana Hansa gotovo su figuralno postavljeni i u potpunosti nedramatski, što je posebno šteta za lik Pavice čija je karakterizacija u prethodnom dramskom tekstu nagovještavala brojne mogućnosti.

Najizraženiji dramski lik i u ovom, kao i u prethodnom dramskom tekstu lik je Klare Dombrovske[505]. Naime, i njezin lik doživljava svojevrsnu transformaciju, ali je još uvijek neophodan i za pokretanje dramske radnje i za motivaciju dramskih sukoba i uspostavljanje odnosa među ostalim likovima u tekstu. Klara u ovom tekstu posjeduje snažniju psihološku karakterizaciju koja je spoj „mlade" Klare s početka *Klare Dombrovske* i „starije" Klare s kraja spomenutog teksta. Ona se još uvijek bori za očuvanje obitelji, ali sada poprima znatno izraženije osobine *plebejke*; iako posjeduje osobine *žena Dombrovski*, odlučnost, sposobnost i lukavost, Klara iskorištava poznavanje *običnog puka* i njihove vještine za preživljavanje i

ekspresionističkih dramskih tekstova netipično za ekspresionizam završeni i do kraja objašnjeni, dok je završetak dramske radnje ove građanske, obiteljske dramske duologije nesvojstveno poetičkom okviru i autorskim preferencijama načelno otvorenog tipa.

[505] Razlog za površniju i naočigled slabiju karakterizaciju likova svakako leži i u činjenici kako je određeni dio dramskog teksta *Firma se skida* bliži romanesknoj, proznoj kronologiji nego razrađenoj i razvijenoj dramskoj formi. I Hećimović (1976:497) zaključuje kako *Kulundžićevo ostvarenje djeluje više kao dramska kronika, nego drama*, a uspoređujući *Klaru Dombrovsku* (ali i čitavu duologiju) s nedvojbenim uzorom, Krležinom *Gospodom Glembajevima* pojašnjava da *Kulundžić ne teži toliko društvenoj sintezi kao Krleža i nije tako polemičan pa su i zbivanja unutar njegova djela smirenija, a samim time i lica nekako privatnija*. (Hećimović, 1976:498)

osiguravanje osnovne egzistencije, a svoj utjecaj koristi kod drugih članova obitelji namećući im svoje stavove i uspijevajući zamaskirati svoje odluke kao da su njihove. Kao glavni lik obaju dramskih tekstova duologije Klara sa svim svojim sposobnostima, vještinama, odlučnošću i ustrajanjem do svog kraja ostaje borac za ugled i ime obitelji Dombrovski i njezin najveći zaštitnik.

U dramskoj duologiji o obitelji Dombrovski u kojoj opisuje uspon, razvitak i propast jedne tipične građanske obitelji svoga vremena te odnose, sukobe i tajne nekoliko generacija članova obitelji Kulundžić se odmaknuo od svoje prepoznatljive dramske poetike koju je gradio u svim dramskim tekstovima svoga dramskog opusa koja se gotovo u cijelosti referira na ekspresionističku dramsku poetiku sa snažno prisutnim pirandelističkim dramskim osobinama i ekskurznuo u poetički okvir građanske i psihološke drame sa nesumnjivim oslanjanjem na najznačajniji dramski tekst takve poetike u hrvatskom dramskom stvaralaštvu, dramski tekst *Gospoda Glembajevi* Miroslava Krleže. Dramske tekstove *Klara Dombrovska* i *Firma se skida* Jelčić (1997:245) opisuje kao *dvije psihološko-realističke, konverzacione, građanske, agramerske drame, svojevrsne varijante Krležinih Glembayevih*. No *Firma se skida* stilski je i estetski slabiji tekst od *Klara Dombrovske*, a iako je *Klara Dombrovska* bliže vrijednosnom dostignuću Krležina dramskog teksta, oba dramska teksta u svim dramskim elementima ipak zaostaju za svojim dramskim uzorom, *Gospodom Glembajevima*.

5. Teorijski i stručni pogledi Josipa Kulundžića

Stručni rad Josipa Kulundžića koji se sastoji od njegovih pogleda i promišljanja u vezi teorijskih i kritičkih postavki drame i kazališta i njihovih strukturnih elemenata, stilsko-žanrovskih postavki ekspresionizma i osnovnih obilježja i idejnih postavki pirandelizma, koji je iznio u svojim studijama, esejističkim razmišljanjima i kritičkim tekstovima, može se podijeliti u četiri kategorije: radovi koji se bave teorijskim postavkama drame i kazališta, radovi koji se bave pedagoškim i metodičkim promišljanjima elemenata dramskog teksta i kazališne predstave s naglaskom na redateljski i glumački rad, a temelje se na teoriji i metodici proučavanja drame, kazališta i opere, radovi koji se bave opisom teorijskih, žanrovskih, stilskih i idejnih osnova Nove umjetnosti, u prvom redu ekspresionizma te radovi koji teorijski i kritički promišljaju postavke dramskog stvaralaštva i teorijskog koncepta drame i teatra Luigija Pirandella, odnosno pirandelizam. Od brojnih *stručnih* radova u kojima se pojavljuju zaključci i Kulundžićeva viđenja navedenih fenomena, prikazat će se osnovni stručni tekstovi iz koji se najjasnije očituju Kulundžićevi pogledi na spomenutu problematiku.

Kulundžićeva razmišljanja i njegov teorijski koncept vezan uz teoriju dramske vrste i kazališta, odnosno dijelove strukture dramskog teksta i kazališne izvedbe u teorijskom smislu, bili su vrlo promišljeni, argumentirani i smioni u vremenu u kojem su nastali i dali značajan obol u formiranju teorijske teatrološke misli onoga vremena[506]. Kako je spomenuto, Kulundžić kao svesrdni kazališni čovjek svoja je teorijska promišljanja drame i kazališta u potpunosti prikazivao i ugrađivao u svoje dramske tekstove koji ponekad, u određenim dijelovima svoje strukture, djeluju kao svojevrsna „literarna potvrda“ njegovih teorijskih teatroloških koncepata[507]. U svojim je dramskim tekstovima pokušavao sublimirati svoje

[506] Sabljak (1999:89) navodi da se *po svojim teorijskim idejama Kulundžić nalazi na samom pramcu naše teorijske kazališne misli: na neki način postao je paradigma postmodernističkog diskursa u koje se otkriva dvostrukost dijalogičnosti, u odnosu prema gledatelju i odnosu prema tradiciji*. Sabljak (1999:87) zaključuje kako je Kulundžić već vrlo rano *među rijetkima shvatio da je drama racionalizma i klasicizma posljednji pokušaj cjelovitog teatarskog govora i da će subverzija u teatru započeti svoj stampedo s avangardom koja se svojim ironijskim diskursom kao krakom idile dotiče postmodernizma*. Slično misli i Matičević (2008:21) koji zaključuje kako se *teorijom nove drame u dvadesetim godinama prošloga stoljeća najsustavnije bavio Josip Kulundžić*.

[507] Hećimović (1976:457) objašnjava kako je *povezanost Kulundžićevih dramaturških napisa, pa čak i nekih njegovih intervjua i izjava, s vlastitim dramskim stvaranjem takva, da je upravo nezamislivo da bi se to dramsko stvaranje moglo razmatrati i shvatiti neovisno od njegovih teoretskih dramaturških nazora*.

viđenje važnosti teatra i mogućnosti njegova djelovanja kao i pokušaje, kako Šicel (2007:118) sugerira, *ostvarivanja specifičnog scenskog života koji ne podliježe izvanjskim idejama i općim životnim zakonitostima, jednom riječi, životnoj stvarnosti: njegove drame su konstrukcija života po želji autorovoj, iskušavanje scene kao modernog umjetničkog medija u kojem tipično ekspresionističkim eksperimentiranjem u međusobnom sukobljavanju realnost-fikcija želi objasniti svoj smisao Čovjeka*.

Upravo je naglasak na Čovjeku jedna od osnovnih i suštinskih postavki Kulundžićeva teorijskog koncepta i umjetničkog ostvarenja vezanih uz dramu i teatar. Kulundžić, po uzoru na ekspresionističkog Novog čovjeka i Nietzscheova Nad-čovjeka, stvara svoju verziju uzvišenog, produhovljenog i u određenoj mjeri *božanskog* čovjeka, Otmjenog čovjeka, koji posjeduje sposobnost i mogućnost prevladavanja *starih*, tradicionalnih i „potrošenih" poredaka i sustava mišljenja i ponašanja i odlučnu snagu povesti čovječanstvo i civilizaciju u Novo. Nastojanje Otmjenog čovjeka reflektira se u geslu *čovjek je dobar*, svojevrsnom postulatu njegova cjelokupnog dramskog opusa, provodnom motivu gotovo svih njegovih dramskih tekstova. U sloganu *čovjek je dobar* krije se Kulundžićev idejni dramski koncept, koji ga povezuje s ekspresionističkom i pirandelističkom dramskom poetikom, koji pretpostavlja *uzvišenog, Otmjenog* čovjeka čije se djelovanje s jedne strane sukobljava i konačno obračunava s lažnim moralom, malograđanštinom i licemjernim autoritetima, i u tom je kontekstu nositelj ekspresionističke ideje, dok s druge strane teži za ostvarivanjem konačne, pravovaljane istine, koja je jedna od temeljnih težnji pirandelizma[508].

U svom utjecajnom ogledu *O teoriji drame* koji kasnije postaje dio njegove najvažnije teorijske studije *Fragmenti o teatru* objavljene 1965. godine, Kulundžić kroz četiri poglavlja, naslovljena *Tema, Lik, Karakter* i *Tekst*[509], progovara o svojim viđenjima i teorijskim postavkama navedenih četiriju dramskih elemenata. Govoreći o temi dramskog (i književnog)

[508] Tu potragu za istinom Kulundžić u svojim djelima prikazuje u rasponu od izraženog pirandelizma u kojem istina, često, ostaje (relativno) jasna, ali, zbog raznoraznih čimbenika ipak nedohvatljiva, do radikalnog antipirandelizma, u kojem se *konačna* istina jasno i nedvosmisleno prezentira, ali se ipak donosi pod utjecajem (autorove) odluke, stoga se projicira kao *konačna*, ali ipak ne kao *nedvosmislena*, odnosno *neupitna*. Sjajan primjer za to potvrđuje i citat lika *redatelja Ive* (svojevrsnog autorskog komentara) iz Kulundžićeva dramskog teksta *Čovjek je dobar* koji izgovara kako je *drama sukob relativnih istina: apsolutna istina pobjeđuje na kraju drame. U tome je suština drame*. (Kulundžić, 1953:4)

[509] Ovo je poglavlje najslabije u kontekstu originalnosti teorijski ideja i najmanje inovativno. Autor uglavnom ponavlja poznate i priznate teorijske postavke o (umjetničkom) tekstu.

teksta, Kulundžić tvrdi kako su tema i ideja najvažniji dio sadržajnog plana teksta[510]. Prema Kulundžiću (1965d:155), *tema drame je jedno smisleno životno zbivanje*[511]*, koje je dramski pisac uočio i izdvojio kao materiju svoga umetničkog oblikovanja, tako da tema postaje predmet umetničke objektivacije*. U poglavlju o dramskim likovima Kulundžić (1965d:165) je također pod velikim utjecajem ekspresionističke poetike, definirajući dramski lik kao *onu sliku ljudskog života koja se odražava u književnom delu. Pošto se ljudski život može odražavati samo pomoću čoveka (ličnosti, lica, uloge), onda se može reći da je lik onaj čovek u umetničkom delu koji kazuje sve ili gotovo sve životne odnose koji ga okružuju*. Kulundžić navodi svojevrsne *tipove* likova, u najvećoj se mjeri osvrćući na *modernu* dramu i tvrdi kako su dominantni likovi takve drame zapravo tipovi[512], uz figure i karikature. Zanimljivo je kako Kulundžić primjećuje kako se te *vrste* likova, odnosno njihova obilježja mogu ispreplitati pa je često, kako je slučaj u mnogim ekspresionističkim, kao i u njegovim dramskim tekstovima, nemoguće odrediti preciznu *vrstu* lika[513].

Za Kulundžića je najvažnija osobina dramskog lika njegov *karakter*. Iako je pojam karaktera kod Kulundžića pomalo nedosljedan jer ga ponekad upotrebljava za sam lik,

[510] Kulundžić (1965d:156-157) piše o važnosti *glavne teme, onoj koja je vezana za lik glavnog junaka, za njegove postupke i odnose, koje umetnik uzima u ocenjivanje* te o još većoj važnosti ideje, *koja predstavlja stav pisca, prikazuje nam se u delu kao pitanje (problem) o suštinskom smislu jednog složenog zbivanja, o osnovnom značenju toga zbivanja, koje bi imalo opravdanje za ponašanje svih likova u delu, ili bar za jednu određenu skupinu likova*. Zanimljivo je Kulundžićevo (2008a:285) razmišljanje o iznimnoj važnosti ideje u kontekstu dramske radnje, ali i dramskog teksta uopće, izneseno u eseju *Čista dramatika*, objavljenom 1925. godine, u kojemu konstatira kako *filozofski momenat drame karakteriše ideja* drame. Razmišljajući o ideji Nove drame, Kulundžić objašnjava da je *kod realističke drame ideja morala da se krije za scenu: radi vjernosti scene morala se ideja, zbog koje je izabran sujet, pomaći u pozadinu, odakle bi se smjela naslućivati samo u radnji drame, a ne u riječi neposredno. To znači: u realističkoj se drami od tri momenta koja su nam izbila pri razmatranju stvaranja drame (Ideja, Scena, Riječ), morala ideja i riječ podrediti sceni. Prema tome je u realističkoj drami pao najjači akcenat na vjernost scene, na princip najveće vjerojatnosti*.

[511] Kulundžić (1965d:156) preko, tipično ekspresionističkog, pojma *zbivanja* opisuje „načine gradnje“ dramske radnje, modificirajući i tada već usustavljene teorijske pojmove poput sižea i fabule, tvrdeći kako *zbivanje obuhvata sve tri postepenosti jedne teme: pojavu, siže i fabulu. Životna "pojava" je sirova materija teme, podatak u svom neposrednom životnom ukazivanju. "Siže" je događaj sveden na neki osnovni sukob. "Fabula" je povezana celina događaja koji uslovljuju osnovni sukob*.

[512] U svom eseju *Nova drama* iz 1924. godine, Kulundžić (2008c:278) objašnjava da *tip nikada nije osobit čovjek, nego karikatura čovjeka, više ili manje diskretna*.

[513] Sam će Kulundžić tako u popisu likova svojih dramskih tekstova nekada koristiti izraze *tip* i *figura*, odnosno *figura* i *karikatura* za istu *vrstu* lika.

ponekad za skup obilježja lika, a ponekad za ideju koju lik predstavlja u dramskom tekstu, upravo preko ovog pojma Kulundžić objašnjava ne samo važne postavke dramskog lika u njegovu određenju, opisu (karakterizaciji) i mogućnosti njegova djelovanja, nego i odnos lika prema ostalim dramskim elementima[514].

Pojam karaktera, njegova obilježja i njegova uloga i funkcija[515], posebno u Novoj, *modernoj* drami posebno je obrađen u Kulundžićevu, pomalo poetski napisanom, eseju *Most,* objavljenom 1920. godine. U *Mostu* Kulundžić (2008b:266) naglašava kako su *karakter* i *djelovanje duše* na koje karakter utječe *dvije pojave najteže, već zato što razvojnoj liniji daju brži tok*. Posebno se to, prema Kulundžiću (2008b:267) osjeti u *modernoj* drami čiji se karakter očituje kao *individuum,* koji je *nedosljedni karakter, karakter koji se razvija osjećajima i zorovima. Karakter moderne drame ima dušu (...) ima jedan eminentni osjećaj ili*

[514] Prema Kulundžiću (1965d:165), *čovek kao individua poseduje u pogledu svojih doživljavanja i postupaka niz posebnosti, koje ga razlikuju od drugog čoveka. Skup tih posebnosti koje se mogu razabrati iz ponašanja tog čoveka čini njegov karakter. Bitno za karakter nije samo njegova posebna psihološka konstelacija, nego i društvena sredina (istorijska situacija) koja ga uslovljava, ali mu u isto vreme daje i posebne individualne oznake. (...) Čovek kao individua sa svim posebnostima svojih postupaka, svoga ponašanja, koje je autor sagledao, ne prenosi se neposredno iz života u umetničko delo. Pisac može od niza posebnih individua da stvori jednu, koja će biti rezultat svih sličnosti onih posebnosti ponašanja koja se kod niza individua javljaju (koji su u nekoj sredini "opšti") i time prikaže karakter koji se tako izrazito javlja u nekoj životnoj sredini da postaje za tu sredinu "karakterističan". Na taj način, karakter dobija oznake tipa i predstavlja drugi vid lika postignut postupkom uopštavanja karakterističnih posebnosti individue. Zbog toga se kaže da je tip karakter koji odgovara sredini koju pisac prikazuje*.

[515] Milin (2002:80) objašnjava da *po mišljenju Kulundžića, razlika između klasične i moderne drame počiva na pitanju prirode karakterâ i dejstva koja karakteri vrše. Tip je dosledni karakter, svojstven klasičnoj drami, dok je u modernoj drami prisutan individuum - nedosledni karakter. U klasičnoj drami sukobljavaju se stalni, nepromenljivi moralni zorovi karaktera, čija se borba ne može završiti prostom duševnom pobedom jednog lica, već i neizbežnim telesnim porazom drugoga; stalne moralne karakteristike ne mogu se menjati, jer bi to vodilo u nedoslednost. U modernoj drami se ti moralni zorovi pod međusobnim uticajima karaktera menjaju; telesna smrt više nije neophodna. Radnja - razvoj odnosno promena određenih moralnih shvatanja - odvija se u likovima. Za takav teorijski stav nije od značaja u kom je stilu, žanru, ili pravcu delo pisano, kao i da li u njemu postoje tipovi - i kada ih ima, kao u Vedekindovoj Lulu, tip deluje na sva lica i inicira radnju koja se odvija u njima, odnosno u njihovim dušama*. Takvih primjera u Kulundžićevim dramskim tekstovima ima mnogo, a najočitiji su primjeri u dramskim tekstovima *Strast gospođe Malinske*, *Kako će sa Zemlje nestati zlato*, *Dr. Elektar*, *Knjiga i kolači* i najočitije u dramskom tekstu *Škorpion*.

zor (zor je izraz osjećaja, formiran po događajima koji na nas djeluju)[516]. Kulundžić (2008b) vrlo rano[517] primjećuje važnost neverbalnih faktora dramskog lika, koji ne samo da svojim *manifestacijama*, gestama i mimikom, sudjeluju u dramskoj radnji nego izravno utječu na *namjeru* dramskog lika[518]: *radnja se moderne drame ipak odigrava u individuama i svaka rezultanta u bilo kakovoj (dogmatično-estetskoj ili etičkoj) namjeri može se povući samo iz značenja individuumskih gesta i manifestacija, čak bez tih se gesta i ne može ocijeniti položaj slučajnoga ili namjernoga tipa*[519].

Drugoj kategoriji Kulundžićeva stručnog rada pripadaju tekstovi u kojima se očituju njegova pedagoška, metodička i teorijska promišljanja o elementima dramskog teksta i kazališne predstave, o redateljskom i glumačkom radu te o teoriji i metodici proučavanja i izvođenja opere. Njegova iznimno precizirana i usustavljena razmišljanja o elementima dramskog teksta i kazališne izvedbe metodički su kategorizirana i udžbenički pojašnjena u njegovoj vjerojatno najvažnijoj teatrološkoj studiji *Fragmenti o teatru*, iz 1965. godine, koja se još uvijek koristi kao pedagoška literatura na studijima glume i režije.

U šest poglavlja, spomenutom poglavlju *O teoriji drame*, koje je više znanstveno-teorijske naravi te poglavljima: *O logičkom govoru*, *O emocionalnom govoru*, *O glumi*, *O glumi (II)* i *O režiji*, Kulundžić metodički precizno i usustavljeno, znanstveno i akademski utemeljeno iznosi teorijske postavke, praktične primjere i profesorske naputke o dijelovima strukture dramskog teksta i kazališne predstave, o glumi i režiji te o načinima glume i režiranja u odnosu na određene strukturne elemente dramskog teksta i njegovo izvedbe na

[516] U svoj eseju *Most* Kulundžić (2008b:266) uvodi pojam *zora* koji objašnjava kao pojam *složen od više psiholoških jedinica u jedan splet, koji se uvijek obavljuje kao cjelina*. Kulundžić, ipak, nije u svojim kasnijim radovima razvijao ovaj pojam niti ga pobliže objasnio.

[517] Esej *Most* objavljen je, naime, 1920. godine.

[518] Takvi su primjeri gotovo redoviti u izvornoj ekspresionističkoj drami, a pojavljuju se redovito i u dramskim tekstovima Kulundžićeve prve faze ekspresionističkog dramskog stvaralaštva, no njihova najznačajnija primjena pojavit će se u ekspresionističkom filmu.

[519] Sabljak (1999:86) naglašava kako *Kulundžić postavlja tezu modernog teatra: gesta je tvrdnja, izraz, priopćavanje i „privatna manifestacija usamljenosti“. Kao Pirandellov sljedbenik, čak i protiv svoje volje, Kulundžić će, kad govori o problemima režije, težiti takvom teatru u kojem se sučeljuju stvarnost i privid, lice i maska, identitet i uloga, kad stvarne osobe (glumci) glume fikcionalne likove*. Ovo je jedna od najizravnijih i najznačajnijih poveznica Kulundžića s Pirandellom i jedan od najvažnijih elemenata Kulundžićeve dramske poetike koje preuzima iz pirandelizma.

pozornici. Ti su dijelovi studije vrlo brzo prihvaćeni kao studentska udžbenička literatura i predstavljaju jedan od prvih usustavljenih i metodički organiziranih teorijskih i pedagoških pregleda drame i kazališta s naglaskom na glumu i režiji na prostoru tadašnje države. Kulundžić je posebno inspirativan i sadržajan bio u dijelovima rada koji se tiču režiranja dramskih predstava čije je osnovne metodičke postavke i sam kao redatelj provodio[520]. Tijekom svoje karijere akademskog profesora usustavio sva znanja i dostignuća koja je otkrivao tijekom svojih drugih profesionalnih karijera vezanih uz režiju[521]; redatelja dramskih i opernih predstava[522], dramskog i kazališnog kritičara i recenzenta te urednika i pisca kazališnih časopisa[523].

---

[520] Značaj Kulundžića kao redatelja i njegov teorijsko-pedagoški rad vezan uz kazališnu režiju svjedoči i tvrdnja Petlevski (2008:186) kako su *Gavella i Kulundžić prvi domaći redatelji-teoretičari koji su opisali redateljski posao kao kazališnu interdisciplinu*.

[521] Frajnd (1982:238) naglašava kako je Kulundžić *imao potrebu da svaki svoj rediteljski postupak objasni i teorijski obrazloži, da izloži svoj stav o onome što priprema za scenu, da istupi u javnosti pred premijeru ili posle nje i da rastumači one elemente u svojoj režijskoj interpretaciji dela koji bi možda mogli biti pogrešno shvaćeni*. Posebno pohvalna osobina Kulundžića kao redatelja, navodi Frajnd, leži u činjenici da je kao redatelj *bio sklon da postavlja domaće autore na scenu*.

[522] Kulundžić se od samih početaka svog redateljskog posla bavio i režiranjem opernih djela, a u skoro čitavom zadnjem desetljeću svoje karijere (i života) bavio se gotovo isključivo režiranjem opernih djela. U svoj važnom pedagoško-teorijskom eseju *Nacrt jedne teorije operske režije*, Kulundžić iznosi stavove i zaključke o *unutarnjoj* i *vanjskoj* opernoj režiji, opredjeljujući se za *vanjsku*, koja obuhvaća sve segmente opernog scenskog prikaza (po uzoru na *totalni teatar* u kontekstu dramske izvedbe). Prema njemu, *vanjska* operna režija posjeduje *tri osnovna momenta: statički, dinamički i kompozicioni*. Kulundžić objašnjava kako je za opernu režiju najvažniji *statički moment* koji *određuje sve načine kojim se postizava karakterizacija ličnosti na sceni*. Ta karakterizacija lika *na sceni* u opernoj izvedbi (koja se svakako može primijeniti i na dramsku izvedbu) obuhvaća *naročiti govor tele, udova i lica koji je svojstven nekom licu kao tipu njegovom*, a te njegove *tipične poze – gesture - mimiku možemo kategorizirati u tri grupe: stereotipne, dominantne i korigirane*. *Stereotipne nastaju na taj način što lica, bez veze s osećanjem u akciji, stalno ponavljaju nekoliko izraza u govoru telom, rukama ili licem, a često i samo jedan izraz*, *dominantne* pokrivaju *vanjske čimbenike i podražaje (osećanja)* koje lik kroz svoje pokrete (poze, geste, mimiku) ispoljava, dok su *korigirane kombinacija stereotipnih* (koji su uvjetovani *tipom* lika) *i dominantnih* (koji su uvjetovani *vanjskim podražajem*). Svi citati donose se prema predlošku eseja *Nacrt jedne teorije operske režije* koji se nalazi u ostavštini Josipa Kulundžića u Arhivu Odsjeka za povijest hrvatskog kazališta Zavoda za povijest hrvatske književnosti, kazališta i glazbe Hrvatske akademije znanosti i umjetnosti u Zagrebu.

[523] Batušić (1978:356) tvrdi da su Kulundžićevi *redateljski intonirani komentari zagrebačkih predstava, dramaturgijska promišljanja, primjerice o Pirandellu, te niz vijesti i crtica iz europske kazališne prakse što ih je tiskao u kazališnim listovima neophodno potrebna dopuna analizi njegova kasnijega kazališnog rada*.

U kontekstu pedagoške literature važna je njegova pregledna studija *Primjeri iz tehnike drame* iz 1963. godine te, posebno izuzetno značajan, esej *Kako izučavati pisanje drame* u kojem navodi četiri aspekta dramaturgije koji se *nužno trebaju razlikovati* (Kulundžić, 2011:49-50): dramaturgija s aspekta teorijskog proučavanja dramskog literarnog djela, koja *postaje deo teorije književnosti koji se bavi analizom dramske fabule, utvrđujući ideje dela, osvetlavanjem uslova razvijanja radnje i karaktera, određivanjem psiholoških osnova dramskih odnosa, što znači da takva dramaturgija služi tumačenju autorovih intencija u dramskom delu i čvrsto je povezana sa literaturom*; dramaturgija s kazališno-stvaralačkog aspekta, koja *je stručna pomoćna nauka režije, odnosno njen (prvi) deo (u radu s glumcima za stolom) i služi izlaganju logičkog značenja i psihološkog sadržaja dramskih dijaloga, tj. pokazuje kako se u infleksijama upravnog govora odražavaju momenti ideje, karaktera, odnosa i akutne emocije dramskog dela;* dramaturgija s aspekta tehnike dramskog stvaralaštva, koja *predstavlja skup uputstava o posebnostima načina pisanja dramskog teksta za različite medijume saopštavanja, tj. o osobenostima po kojima se, u prvom redu, dramski oblik razlikuje od ostalih literarnih oblika, kao i o osobenostima po kojima se dramski oblik pozorišnog medijuma razlikuje od dramskog oblika filmskog medijuma, odnosno televizijskog i radio-dramskog; takva dramaturgija služi piscima dramskih dela (pozorišnim, filmskim, televizijskim i radio-dramskim)* te dramaturgija s aspekta kazališne prakse, koja se ostvaruje kao *funkcija jednog zanimanja koje primenjuje teorijske principe „literarne dramatizacije" na pozorišnu praksu, tj. koje spaja elemente literarne analize dramskog dela s postulatima scenskog stvaralaštva i s proučavanje tehnike dramskog stvaralaštva: takva dramaturgija pomaže stvaranju repertoara dramskog pozorišta (u pogledu mogućnosti jednog pozorišnog ansambla da izvede određeno dramsko delo), ostvarenju režije (u pogledu podele uloga) i usavršavanju novih dela domaće dramske literature (svojim kritičkim stavom prema tom delu u pogledu medijumske tehnike stvaralaštva).*

U treću kategoriju Kulundžićevih stručnih tekstova pripadaju tekstovi koji se bave teorijskim i kritičkim promišljanjima ekspresionizma i ostalih, *modernih* strujanja u drami i kazalištu. Iako se Kulundžić u većini svojih teorijskih i kritičkih osvrta djelomično referira na *nova* strujanja u dramskom i kazališnom stvaralaštvu i ekspresionističku poetiku, nekoliko je njegovih eseja ključno za shvaćanje njegova teorijskog sustava i dramske poetike: *Nova drama*, *Simboli*, *Most*, *Čista dramatika*, *O umetnosti* i *Rusi i ekspresionizam*.

U svom eseju *Most*[524], objavljenom 1920. godine, Kulundžić se u početku poprilično obrušio na ekspresionizam i ekspresionističku, posebno njegovu dramsku poetiku, priključujući se nizu istaknutih hrvatskih ekspresionističkih književnika, poput Antuna Branka Šimića i Ulderika Donadinija, koji su u početku svog teorijsko-umjetničkog promišljanja žestoko napadali ekspresionizam da bi kasnije postali vodeće osobe hrvatske ekspresionističke književnosti. Kulundžić (2008b:269) ekspresionističkoj drami najviše zamjera što *nema karakter*[525], umjesto kojeg ima *simbole*, koji su, pak, *ime ili slika svih prirodnih fenomena (materijalnih forma i prirodnih sila) u koje je postavljen jedan određeni čovjekov osjećaj*, koji je opet *iznijet iz duše i postavljen izvan čovjeka*[526]. ideju o važnosti simbola u ekspresionističkoj književnosti, Kulundžić će nastaviti razvijati[527] u eseju *Simboli*[528], objavljenom 1922. godine, dovodeći simbole u vezu sa *specifičnim djelovanjem* [ekspresionističke] *drame*. To se *djelovanje* ostvaruje trima *slučajevima simbolike* koji se pojavljuju u tekstovima ekspresionističke književnosti.

Prema Kulundžiću (1965f:219-222), prvi je *slučaj* vezan uz *simboliku riječi*, koja je „osnovna“ i tiče se *paraboliranja* i *epitetiranja* riječi. Drugi je *slučaj* posebno važan za ekspresionističku drama jer predstavlja *simboliku akcije*, kada *jedna radnja zamjenjuje drugu posvema, jedna se drugom tumači*. Kulundžić nevjerojatno precizno u vrlo ranim godinama teorijskog usustavljivanja ekspresionističke poetike (ne samo hrvatskog, nego i europskog, odnosno svjetskog ekspresionizma) primjećuje nešto što će kasnije postati jedan od temeljnih principa ekspresionističke drame i jedna od osnovnih postavki ekspresionističke književnosti uopće, princip *akcije* koji će obilježavati radnju većine, ako ne i svih ekspresionističkih

[524] U kojem je, prema Petlevski (2000:174), *nesumnjivo, riječ o sasvim specifičnom slikovlju koje valja čitati u svezi s ekspresionizmom kao stilom*.

[525] Iako pred kraj eseja ublažuje svoju retoriku tvrdeći da se *radnja ekspresionističke drame odigrava u onome koji tu dramu može da proživi*, a to su *izvjesni karakteri*. (Kulundžić, 2008b:270)

[526] Kulundžić kao da dosljedno potvrđuje Artaudovo (2000:26) mišljenje po kojem *istinska kazališna predstava budi uspavanost osjetila, oslobađa potisnutu podsvijest, nagoni na pritajenu pobunu*.

[527] U tim se esejima, prema Milinu (2002:86), Kulundžić *trudio da definiše svoju viziju "nove drame", okrenute korišćenju simbola kao njenog i ekskluzivnog i najprimerenijeg izražajnog sredstva. Ne samo to: postupak, da su ideje smeštene i sadržane u simbolima, postaje najmanji zajednički imentitelj za ostvarenja nove – ekspresionističke - drame. Specifična razlika između ove i prethodnih vrsta drame leži u pretpostavljenoj suštinskoj nemogućnosti da se stare forme uspešno koriste: umetnost izražava ideje, a ako se one ne mogu valjano izraziti, onda umetničkog dela u stvari i nema*.

[528] Za kojeg Milin (2002:81) tvrdi kako je posvećen *kritici isključivosti realističkih stavova*.

dramskih tekstova svjetskog dramskog ekspresionizma[529]. Treći je *slučaj* vezan uz *simboliku lica i stvari* jer, s obzirom da *jedno lice u drami zastupa jedan princip, dakle jedan skup specifičnih misli, pod vidom jedne ideje, lica prestaju da budu pravi ljudi* i *postaju sredstva za izražavanje izvjesnoga principa, postaju simboli za neku ideju.*

Važnost simbola za ekspresionističku književnost nastavlja prikazivati u eseju *O umjetnosti* u kojem uvodi pojam sinestezije, kao jedne od *temeljnih umjetničkih metoda* u stvaranju umjetničkog djela, koja pomaže recipijentu *da poveća izraz osećanja u umetnosti*[530]. Kulundžić za ekspresionizam ustvrđuje kako je umjetnost *najvećeg izraza osećanja,* koji preko simbolizma posjeduje *centralnu umetničku ideju,* odnosno *skup osećanja, od kojega simbolika polazi kod objektivizacije zbilje*[531]. Zanimljivo je Kulundžićevo gledište o načinu na koji avangardni pravci pomoću sinestezije transformiraju prirodu kako bi izrazili osjetilnost u ekspresiji iste: *simbolik (ekspresionist, kubist, neoklasik, vizionar prostora, sinestetičar, futurist, neoromantik, neoverist, apsolutist harmonije, protoformist, itd.) „deformira" prirodu, da poveća njennu supstrativnost, njenu sposobnost, da „označuje" osećanja*. Kulundžić zatim navodi pet načina transformacije *formalnih snošaja u prirodi* u slikarstvu: *intenziviranje prirode*, kao primjer navodi Vincenta van Gogha, *Razuzročavanje* ili *dekauzalizacija prirode*, primjeri su Marc Chagal i Robert Delaunay, *primitivizacija prirode*, primjer je Henri Matisse, *iracioonaliziranje prirode*, primjer je Henri Rousseau i *(proto)formiranje prirode*, primjer je Oleksandr Porfirovič Archipenko.

Svoja zapažanja i teorijska i kritička određenja ekspresionizma i napose ekspresionističke drame Kulundžić nastavlja u esejima i stručnim radovima tijekom 20-ih godina 20. stoljeća, od kojih se izdvajaju ogledi *Rusi i ekspresionizam*, objavljen 1923. godine, *Nova drama*,

[529] Princip *akcije* u izgradnji dramske radnje važno je obilježje i pirandelizma preko kojeg Pirandello, ali i Kulundžić u svoje dramske tekstove uvodi dramsku iluziju. Kod Pirandella je princip *akcije* vidljiv u gotovo svim dramskim tekstovima, a kod Kulundžića, u izraženoj mjeri, u tekstovima koji se naglašeno referiraju na pirandelizam ili antipirandelizam, najviše, u dramskim tekstovima njegove druge ekspresionističke faze (*Škorpion*, *Gabrijelovo lice*, *Misteriozni Kamić*, *Strast gospođe Malinske*) te u pojedinim dramskim tekstovima njegove faze *zakašnjelog* ekspresionizma (*Ljudi bez vida*, *Čovjek je dobar*, *Lopovi*, *Krik života*).

[530] Svi citati donose se prema predlošku eseja *O umjetnosti* koji se nalazi u ostavštini Josipa Kulundžića u Arhivu Odsjeka za povijest hrvatskog kazališta Zavoda za povijest hrvatske književnosti, kazališta i glazbe Hrvatske akademije znanosti i umjetnosti u Zagrebu.

[531] Za razliku od naturalizma koji, prema Kulundžiću, *polazi od objektivne prirode pa naturalizam nema centralne umetničke ideje ili apriornoga skupa osećanja*.

objavljen 1924. godine i *Čista dramatika*, objavljen 1925. godine. U tekstu *Rusi i ekspresionizam* Kulundžić (1923:36,37) opisuje ekspresionizam kao *njemačku kulturu* i objašnjava kako su *tri imena vezana za početak ekspresionizma u njemačkoj likovnoj umjetnosti: Archipenko, Kandinsky i Chagall. Trojica: svijest ritma, svijest dinamike i svijest iracionalne ritmodinamike potresu temeljima vekovnoga umjetničkog naziranja*. Kulundžić predstavlja njemački ekspresionizam kao izvor ekspresionističke poetike[532] i primjećuje kako je nastao prvo u likovnim umjetnostima pa se širio na ostale umjetnosti. U ostatku teksta Kulundžić (1923:36,37) piše o važnosti dramskog izraza jer *izraz je glavno, dinamika* i proizlazi *iz unutarnje potrebe duše* te zaključuje kako je ekspresionizam u svojoj biti *antinaturalistična umjetnost*.

U eseju *Nova drama* Kulundžić ponovno obrađuje i detaljnije razrađuje neke od ključnih pojmova ekspresionističke (dramske) poetike: princip *akcije*, karaktere i simbole. Na početku ogleda Kulundžić (2008c:273) objašnjava razliku *stare* i *nove* drame poentirajući kako u *novoj* drami *vrijede posve drugi principi koji su, jedanput, starima gotovo oprečni, drugiput oni svode staro, korekturom s jednoga najvišega kriterija, na svoju eklatantnu suštinu, trećiput, oni uvode u tu epohu drame neke nove mogućnosti i htijenja*. Prva od tih razlika temelji se na *principu* prikazivanja dramske radnje, koji se u *staroj* drami svodio na prikaz središnjeg sukoba oko kojeg se grade i razvijaju elementi dramske radnje, zasnovani na čvrstim fabularnim odnosima, i koji motivira njezino protjecanje[533]. *Nova* drama, naprotiv, poznaje više principa *akcije* i ili je onaj jedan, osnovni *evoluirao* pa je dovoljan samo taj

[532] Kulundžić je jedan od najistaknutijih hrvatskih ekspresionista na čije je stvaralaštvo utjecao njemački ekspresionizam. Studirajući dramaturgiju i režiju u Berlinu, Dresdenu, ali i Pragu koji tada bio pod utjecajem njemačke znanstvene i umjetničke misli, Kulundžić je upoznao najnovija, ekspresionistička strujanja u njemačkoj umjetnosti i približio se njemačkom umjetničkom izrazu koji će očigledno i neupitno utjecati na njegovo dramsko stvaralaštvo u cijelosti, a posebno u njegovoj prvoj ekspresionističkoj fazi u kojoj su njegovi dramski tekstovi pod velikim utjecajem njemačkog dramskog ekspresionizma. Takvog je stava i Vučković (1979:161) koji tvrdi da je Kulundžićeva *koncepcija drame razrađivana u vremenu od 1920. god 1925.* [vrijeme koje pokriva upravo njegovu prvu fazu ekspresionističkog dramskog stvaralaštva], *tipično ekspresionistička (...) osobine simboličnosti u drami, čiste dramatike, dominacije izražaja sadržaja u dramskom tekstu nad samom formom, o kojima govori Kulundžić, opšta su mesta u razgovorima o ekspresionističkoj drami u tadašnjoj nemačkoj književnosti*.

[533] *Stara drama poznavala je jednu tzv. apriornu strukturu akcije. (...) Kada se dakle u starim dramama govorilo o tome da drama mora da ima akciju, mislilo se svakako na to da drama mora da ima „fabulu“*. (Kulundžić, 2008c:273,274)

princip (ili principi) za uspostavljanje i tijek dramske radnje (što potvrđuju mnogi ekspresionistički dramski tekstovi, između ostalih i Kulundžićevi), a on svoju motivaciju više ne crpi *iz života*, nego ju naprosto *stvara* sam iz sebe[534]. Nastavljajući rad Kulundžić (2008c:279) ponavlja teze o *karakterima* dramskih likova, odnosno o podjeli likova na *tipove* i *individuume*, a u završnom dijelu rada još jednom naglašava važnost simbola u ekspresionističkoj drami, ovaj put važnost za dramske likove koji upravo preko simbola postaju *nosioci (supstrati) onoga osjećanja*[535]*, koje kao jedinica ulazi u akciju*[536].

U još jednom značajnom tekstu, *Čista dramatika*, Kulundžić iznosi tezu o biti *nove* drame koja se prema njemu nalazi u samoj ideji *nove* drame pa Žmegač (1986:88) s pravom zaključuje kako je Kulundžićeva *„čista" dramatika prema tome dramatika ideja, nošena djelovanjem riječi*. Na početku rada Kulundžić (2008a:290) govori o početku i razvoju *nove* drame i napominje kako je *progres počeo u času kada se stilizovanjem iz realističkih dijaloga izbacivalo sve što ne bi moglo da stoji u tekstu kao simbol ideje (kako je činio Strindberg u svom razvoju sve više). To izbacivanje suvišnosti i neznačajnosti svršavalo je u ekstremu navađanja golih imenica (kod berlinskih šturmovaca) kao oznake za duševne borbe koje su se svele na svoj praoblik, na sile koje pokreću zbivanje u duši*. Suština ekspresionističke drame, krije se tako u samoj *ideji* drame, a ta se ideja, tumači Kulundžić (2008a:285), *daje neposredno i slobodno i riječima 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 – ovdje treba dati unutarnje zbivanje s više ili manje analogije sa zakonitosti unutarnjega zbivanja na sceni, do radnje duša. (...) Ako se*

---

[534] *Nova drama poznaje kreativnu evoluciju akcije. (...) Novi dramatičar, prema ovome, stvara akciju, on je više ne prenosi „iz života". Novi dramatičar ne polazi, kreirajući dramu, više od unaprijed određene fabule, kako je ona zapažena u životu ili nađena u historiji, nego polazi od jednog doživljaja, koji se donosi u akciji jedne kreirane „fabule"*. (Kulundžić, 2008c:275,276)

[535] Odvija se to, naime, prema Kulundžiću (2008c:281) posredstvom *govora simbola* koji je *vrlo udaljen od govora u prirodi*, a definira se kao *neposredni izraz posve izvjesnih duševnih stanja u okviru mogućnosti jednoga lica, koje ulazi kao izvjesni princip u borbu osjećanja*.

[536] Osvrćući se na Kulundžićeva opažanja *nove* drame, Matičević (2008:21) zaključuje da *Kulundžić u svojim temeljnim programskim radovima pokušava pokazati zbog čega je nova drama (simboličko-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 predstaviti unutarnju bit čovjeka, upravo njegovu ideju, to je jasno da je Kulundžićeva „čista dramatika" kristalizirana borba ideja preko izmjene dubinskih, ključnih, pročišćenih riječi*.

dakle govori o tom da se odredi položaj nove drame prema onome stare, treba govoriti o čistoj ideji i o čistoj riječi nove drame. Jedan od svojim najznačajnijih stručnih radova o ekspresionističkoj, *novoj* drami, Kulundžić (2008a:286) zaključuje konstatacijom kako *novi dramatik, kad stvara, ima najprije ideju. Kod njega ideja nije slučajnost koja se krije iza nekog zapaženog „dramskog" fragmenta iz velikoga života, nego je ta ideja kod njega svrha i htijenje. U početku: ideja. (...) Iz tih se snošaja stvara drama. (...) Ideja diktira ritam radnje*.

6. Kulundžićev odnos prema teorijskim postavkama i dramskom stvaralaštvu Luigija Pirandella i pirandelizmu

U četvrtu kategoriju stručnih radova Josipa Kulundžića ubrajaju se tekstovi u kojima Kulundžić iznosi teorijska i kritička zapažanja dramskog stvaralaštva i specifičnog, osebujnog dramsko-kazališnog teorijskog koncepta talijanskog pisca, odnosno, za ovaj kontekst najrelevantnije, dramatičara Luigija Pirandella te svoj poseban i nadasve kontradiktoran *antipirandelističko-pirandelistički* stav prema pirandelizmu, sustavu dramsko-kazališnog teorijsko-stvaralačkog razmišljanja „po uzoru na Pirandella". Kako je spomenuto na više mjesta u radu, Kulundžićev odnos prema Pirandellu i pirandelizmu bio je, gotovo, jedinstven ne samo u kontekstu hrvatskog, nego vjerojatno i europskog dramskog stvaralaštva. S jedne strane Kulundžić je u određenom broju svojih teorijsko-kritičkih radova napadao Pirandellov koncept teatra i poetička obilježja pirandelizma, da bi u određenom broju svojih dramskih tekstova vrlo jasno i nedvojbeno, često izrazito eksplicitno koristio i prikazivao određene postavke i elemente pirandelizma; s druge strane u određenim je svojim teorijsko-kritičkim radovima „ponavljao", odnosno iznosi određene značajke pirandelizma kao ispravne i nužne za shvaćanje tadašnje drame i kazališta, da bi u određenim svojim dramskim tekstovima iznosio jasan i neupitan antipirandelistički stav i prilagođavao dijelove dramskog teksta u kontekstu opovrgavanja i „borbe" protiv pirandelizma[537].

Svoje mišljenje o Pirandellu i pirandelizmu Kulundžić je izravno ili neizravno iznosio u mnogim svojim radovima, od kojih se posebno ističu dva: *Novi teatar na osnovu Pirandella* i *Protiv Pirandella*. Svoj ogled *Novi teatar na osnovu Pirandella* Kulundžić (1926a:550) započinje svojevrsnom pohvalom Pirandella u izjavi kako je europska dramska produkcija od 1916. do 1926. godine *vrlo osrednja i vrlo beznačajna, varira uvriježene sadržaje i forme, pritajena u sjenama velikog Bernarda Shawa i naročito Luigia Pirandella*. No ubrzo Kulundžić (1926a:550) za Pirandella tvrdi da je *najsenzacionalniji zbunjivač mase, slavljen i napadan, najviše prikazivan i najviše nerazumljen, ostavlja kod literarnih snobova maglovitu predodžbu nejasnog metafizičara*. Pohvaljujući Georga Bernarda Shawa kao najboljeg

[537] *Veliki udio Kulundžićeve zanimljivosti*, navodi Čale (1998:25), proizlazi *iz njegova oporbenjačkog raspoloženja prema djelu i poetičkim načelima jednoga od najznačajnijih rušitelja kazališnih kanona, Luigija Pirandella*.

tadašnjeg dramatičara i *majstora drame*[538], Kulundžić (1926a:550) napada Pirandella, koji je nakon svog dramskog teksta *Šest osoba traži autora zapanjio tehničkom invencijom iznošenja nestvarnosti*, spočitavajući mu nekoliko *ključnih pogrešaka* u stvaranju dramskog teksta. Te *ključne pogreške* Kulundžić (1926a:550) navodi pomoću četiriju Pirandellovih *grešaka* u izgradnji dramske radnje i sukoba likova: napetost koja se ne ostvaruje, odnosno *besplodna napeta pažnja pred grčevitom grimasom njegovih likova*; površnost i slaba motivacija sukoba koji pokreću radnju, *beznadno zamrsivanje Pirandellove akcije, koja se rađa iz posve običnog konflikta*[539]; hermetičnost i nelogičnost dijaloga iz kojeg *ne proizlazi nagovještaj raspleta* te nejasnost ideje dramske radnje, odnosno *„nebulozna" metafizika Pirandellove ideje*[540].

U ostatku rada Kulundžić (1926a:550) se bavi pitanjem *personalnosti,* koja je po njemu *najbitniji element drame (...) skup idejnih kvaliteta čovjekovih, a ne, kao karakternost, skup moralnih* kvaliteta. Kulundžić (1926a:550) *personalnost* razlikuje od *tipa* ili *karaktera* jer *tipične odlike nekoga čovjeka mogu biti stalne, a njegova se personalnost može mijenjati. Personalnost* se najčešće, i kod Kulundžića i kod Pirandella, mijenja kada lik pomisli ili se pretvara da je netko drugi ili kada igra ulogu nekog drugog. Kulundžić „promjenu *personalnosti*" provodi, relativno, dosljedno, precizno i pravilno, odnosno *po logičkim zakonima*, iako to nerijetko djeluje, kao što je u analizi pojedinih Kulundžićevih dramskih tekstova i napomenuto, pomalo površno i ishitreno, dok se kod Pirandella provodi *slobodno* i *netaknuto*, kako je to Pirandello i zahtijevao, odnosno, kako to Kulundžić pomalo zajedljivo primjećuje, *bez logičke veze*. Kulundžić (1926a:551) konstatira da *Pirandello, prvi u svjetskoj dramskoj literaturi, ruši principe jedne personalnosti* jer za njega *personalnost* predstavlja *skup duhovitih (idejnih) kvaliteta, koji čovjek projicira van sebe kao neku naročitu realnost*.

Iako je ovu konstataciju Kulundžić zamislio kao spočitavanje i svojevrsnu kritiku Pirandella, takav postupak „širenja" *personalnosti* i njezine *projekcije van sebe* omogućio je

[538] Kulundžić (1928d:153) pohvaljuje dramsko nastojanje Shawa koje se očituje iz njegove krilatice „vjerovati u život" koja, prema Kulundžiću, nastoji *podići vrijednost ljudskog života iznad svega, inkorporirati u njemu sve božanske snage, pa i Boga samoga*. I Kulundžić će razviti svoju *dramsku krilaticu*, koja će postati svojevrsni provodni motiv njegova dramskog opusa i središnji simbol njegove dramske ideje, koja glasi *čovjek je dobar*.

[539] Ova će Pirandellova *ključna pogreška*, paradoksalno i *bolno* ironično, postati jedan od temeljnih elemenata Kulundžićeve ekspresionističke (i kako to sudbinski biva - pirandelističke) dramske poetike.

[540] Većina ovih *grešaka* (koje su, konstatirati je, ne samo *Pirandellove* i *pirandelističke* nego i, u određenom obliku, ekspresionističke) ostvarit će se i u pojedinim Kulundžićevim dramskim tekstovima.

Pirandellu postizanje efekta *udvostručenja* likova, koje će postati svojevrstan simbol Pirandellove dramske poetike i jedan od osnovnih elemenata pirandelizma, a koji će Kulundžić, opet paradoksalno, koristiti, u određenoj mjeri, u većini svojih dramskih tekstova, čak i onih, poput *Misterioznog Kamića* i *Gabrijelova lica*, za koje je sam izjavio da su „namjerno“ *antipirandelistički*.

Na kraju ogleda *Novi teatar na osnovu Pirandella*, Kulundžić se osvrće na jedan od najzanimljivijih i za njegovu dramsku koncepciju i njegov teorijski dramski poetički sklop jedan od najvažnijih Pirandellovih dramskih tekstova, dramski tekst *Henrik IV*. Vraćajući se na, za njega iznimno važno pitanje *personalnosti*, Kulundžić (1926a:552) se pita *Koja je prava personalnost čovjeka, koji se čini, da pesonalnost Henrika IV. samo glumi? Koja je prava personalnost Henrika IV.?*[541] Lik kojeg Pirandello u svom dramskom tekstu prikazuje, prema Kulundžiću (1926a:552), živi dvije *personalnosti*; *personalnost* Henrika IV. te *personalnost* čovjeka koji je prihvatio *personalnost* Henrika IV. *kao svoj spas - i baš u tom prodiranju personalnosti jedne kroz drugu, u tom „nijansiranju personalnosti“ Pirandello je našao jednoga novoga pokretača dramatske akcije*[542].

Upravo u ovom „problemu“ Kulundžić vidi jedan od osnovnih uzroka njegova suprotstavljanja pirandelizmu. Naime, u jednoj od svojih najvažnijih izjava u kontekstu Pirandella i pirandelizma, u ogledu *Protiv Pirandella*, objavljenom 1928. godine, Kulundžić (1928d:154) objašnjava da se svojim dramama htio *odlučno suprotstaviti* pirandelizmu i negirati *postulate Pirandellova teatra* jer se smatrao *da je potrebno reagirati ispravno ne samo na prototip pirandellizma, na „Henrika Četvrtog“ (svojom komedijom „Gabrijelovo lice“), nego, što je još važnije, reagirati na literarni stil takozvanog pirandellizma. (...) ja sam pazio, da ta umjetničko-estetska „reakcija“ ne zavlada dijelom toliko, da teoretiziranje*

[541] Prema Kulundžiću (1926a:552), Pirandello je u *Henriku IV*. prikazao da je za njega *drama borba za legitimnost personalnosti*. Kulundžić se svakako slaže s tom, po njemu, važnom Pirandellovom *borbom*, no u osnovnim se postavkama ne slaže s načinom, odnosno „modelom“ i prezentacijom te *borbe*.

[542] Kulundžić (1926a:552) objašnjava kako *Henrik sam nosi ključ svoje tajne: da li je on potpuno lud ili svjesno živi drugu personalnost*, a to pitanje prema njegovom mišljenju nije „problem“ dramskog teksta sve do samog kraja dok sam Pirandello „odbije“ dati odgovor na to pitanje, odnosno ostavi to pitanje otvorenim i neobjašnjenim.

potisne živi akcijski dijalog pravih i potpunih ljudi. Zato sam i sakrio estetsko-teoretske namjere „Misterioznog Kamića“[543] *za senzacionalnost dramatizacije novinskog reporta*[544].

---

[543] U gotovo manifesno-programskom tonu Kulundžić (1928d:156) objašnjava kako je u svom dramskom tekstu pisanom u maniri „better nor Pirandello“ *pirandelizam oslobodio pirandelizma*: *Zato sam ja u „Misterioznom Kamiću“ postavio jedan dramski problem, koji je isto tako pirandellovski, koliko je shakespeareovski ili calderonski. Vodio sam karaktere svoje „dramatizacije novinskog reporta“ sve do onog momenta, kada ti karakteri dođu u položaj, da se indentificiraju s najvažnijim momentima svojih doživljavanja iz prošlosti. I tu, naravno, nisam pristao na mehaničko-tehničku maniru Pirandella te ostavio problem neriješen; tu nisam stao, služeći se jeftinom igrom riječi o tome, ko je zapravo savršena personalnost, ili „dubokoumnije“: ko živi čiju personalnost. Ne! Ja sam volio, da po uzoru iz Shakespearea i Calderona dopustim kod mojih lica stvaranje pune svjesnosti o identitetima svih vremenskih točaka njihove egzistencije, o kojima se u drami govori. Personalnosti se kod mene, kao i kod svih dramatičara do pirandellomanista, potpuno afirmiraju i svako lice na kraju ostaje samo „Jedno te Isto“, a ne „Neko Drugi“: kod mene se na kraju zna, ko je Kamić, a ko nije! I kolikogod „senzacionalan“, to je ipak najpraktičniji način, da se u „novinskom reportu“ – bez teoretiziranja na sceni – obori „teorija“ pirandellizma, koja uopće nije nikakva teorija*. Ovo je možda i najvažnija Kulundžićeva izjava jer objašnjava suštinu njegova antipirandelizma - „završavanje“, odnosno privođenje dramske radnje svom kraju, konačni i „pravi“ rasplet dramske radnje, pomirba svih sukoba likova, objašnjanje njihove uloge i funkcije u tekstu te objavljivanje *krajnje*, *konačne*, *stvarne* i *prave* istine. No, kako Čale (1997:182) primjećuje, *neovisno o izjava i nakanama u „Misterioznom Kamiću“ Kulundžić se ne samo nije dosjetio nijednoga novog dokaza protiv Pirandella, nego je tročlani obrazac nerazlučenih dvojnika unazadio u dvočlani, koji će umirujućim razrješenjem svih dvojbi polučiti podjednako trivijalne učinke. Drugi nosivi motiv „Kamića“, majka koja intuitivno prepoznaje sina, preokreće slučaj majki koje odbijaju prepoznati sina u Pirandellovim tekstovima „Drugi sin“ (1923) i “Život koji sam ti dala“ (1924)*.

[544] U *Gabrijelovu licu*, dakle, Kulundžić reagira na sam *prototip* pirandelizma, odnosno njegovu osnovnu ideju, a u *Misterioznom Kamiću*, na pirandelizam *kao literarni stil*, odnosno njegove poetičke osobine. Hećimović (1968:207-208) iscrpno objašnjava vezu ovih dvaju Kulundžićevih tekstova i Pirandellova dramsko-kazališnog koncepta, odnosno pirandelizma: *„Gabrijelovo lice“ i „Misteriozni Kamić“, s kojima Kulundžić istupa pred javnost nakon „Škorpiona“, svojevrsne su polemike s Pirandellovom dramaturgijom. Pirandello je Kulundžića zanimao u prvom redu svojim dramaturškim shvaćanjima; filozofskima nije pridavao veće značenje. To je vidljivo kako na osnovi ovih dviju spomenutih drama, tako i iz Kulundžićevih članaka o Pirandellu. Od tih članaka za Kulundžića kao dramatičara svakako je najvažniji „Protiv Pirandella“, objavljen kao predgovor „Misterioznom Kamiću“ u „Hrvatskoj reviji“. U tom članku Kulundžić najprije podsjeća na Shawov predgovor „Better nor Shakespeare“ za „Cezara i Kleopatru“, u kojemu Shaw ističe da treba zauzeti stav prema piscima kao što je Shakespeare. S istih pozicija Kulundžić prilazi Pirandellu pa je tako njegova komedija „Gabrijelovo lice“ reakcija na prototip pirandelizma „Henrika IV“. Za razumijevanje Kulundžićeva stava prema Pirandellu karakteristične su i bitne ove rečenice: „Kao što Pirandellova lica nisu prave personalnosti radi toga što nisu idejno-dramatski provedena do kraja, dakle: kao što su Pirandellova lica nesvršena torza, tako su nesvršene i sve njegove dramske akcije. Drugim riječima: kod izgrađivanja svojih personalnosti Pirandello postupa u početku radnje kao svi pisci, samo što Pirandello na putu „identificiranja“ stane pred samim završenim djelom.*

U nastavku ogleda Kulundžić će se ponovno vratiti pitanjima *personalnosti* i zamjene te *svjesnosti* identiteta[545]. Kulundžić (1928d:155) ironično naglašava kako *Pirandello oduzima svojim licima tu „svjesnost identiteta“, nekad potpuno („Šest lica...“), nekad djelomično („Tako je, ako vam se čini da je tako“), nekad prividno („Henrik IV.“). Razlozi, međutim, zašto Pirandello oduzima svojim licima „svjesnost identiteta“ baš su isto tako malo idejno-filozofske naravi, kao i razlozi Calderona, Grillparzera i Georga Kaisera („Zweimal Oliver“)*. Sugerirajući kako je *dramatska umjetnost, u biti svojoj, sva u procesu, kojim se od scene do scene povećava intenzitet „svjesnosti identiteta“ pojedinog lica. (...) Persona na sceni izgrađuje se sve većom kontrolom identiteta raznih duševnih stanja. (...) Svako je lice u drami sve dotle „pirandellovsko“, dok proces identificiranja nije završen – rješenjem dramske akcije,* Kulundžić (1928d:155) kritizira Pirandella da njegovi likovi nisu identitetno završeni, odnosno da ne dolazi do njihove identifikacije na sceni, a ta „nezavršenost“ likova jedan je od najsnažnijih i najvažnijih Kulundžićevih prigovora Pirandellu[546].

Zato su njegove drame, sve do momenta, kad pisac zastane na putu određivanja personalnosti, potpuno jednake po svojoj strukturi dramama, koje su i prije njega imale motive „igre zabluda", „zamjene ličnosti radi ličnosti", „dvojništva", itd., od Shakespearea i Calderona pa sve do modernih pisaca. Samo na kraju, kad drama dođe do rješenja, koje se može provesti samo iznošenjem identiteta onih posljednjih neiznešenih „vremenskih točaka vlastitog bivstvovanja", tu Pirandello zastane: on te posljednje točke naprosto ne iznosi, nego preko njih prelazi jeftinim paradoksom o relativnosti personalnosti“.

[545] Za koji tvrdi da *nije ni po čemu pirandellovština*. (Kulundžić, 1928d:154)

[546] Prema Kulundžiću (1928d:155,156), *Pirandellova lica nisu prave personalnosti radi toga, što nisu idejno-dramski provedene do kraja*, a preko završne identifikacije likova koja vodi u svršetak dramske radnje Pirandello *prelazi jeftinim paradoksom o relativnosti personalnosti*.

6.1. Kulundžićev *pirandelistički antipirandelizam*

Kulundžićev osebujni, specifični i uvelike kontradiktoran stav prema dramskom stvaralaštvu i teorijskom konceptu drame i kazališta Luigija Pirandella, njegov *pirandelistički antipirandelizam*[547] ili podjednako *antipirandelistički pirandelizam*, očitovat će se kroz čitavo Kulundžićevo profesionalno bavljenje dramom i kazalištem, u njegovu gotovo cjelokupnom dramskom stvaralaštvu jednako kao i u njegovu teorijskom, kritičkom i pedagoškom djelovanju vezanom uz dramu i kazalište.

Kulundžićeva dramska poetika oslanjala se na mnogobrojne tematsko-motivske sugestije, signale i postavke pirandelističke dramske poetike, koje je Kulundžić ili izravno preuzimao ili modificirao ili opovrgavao[548]. Dramski postupci i motivske sugestije koji su među najznačajnijima u Pirandellovu dramskom konceptu, a koje je Kulundžić najčešće i najdosljednije primjenjivao u svojim dramskim tekstovima u prvom se redu tiču principa dramske *akcije*, koji je podjednako ekspresionistički dramski princip, principa *udvajanja* likova, jednog od najizraženijih Pirandellovih dramskih postupaka, ispreplitanja vremenskih odrednica prošlosti, sadašnjosti i budućnosti, neodređenosti *razina* stvarnosti, brisanja granica prostora te korištenje postupka *teatra u teatru*[549], motiv (*iskrivljenog*) zrcaljenja[550] te, možda i

[547] Sintagmu *pirandelistički antipirandelizam* u kontekstu Kulundžićeva umjetničkog i stručnog bavljenja dramom i kazalištem prva je upotrijebila Gordana Slabinac (1988:156) koja objašnjava da će *Kulundžićev pirandelistički antipirandelizam doći će do izražaja ne samo u nizu dramskih ostvarenja toga pisca već i u njegovim kritičkim i teorijskim napisima o problemima teatra*.

[548] Svi dramski postupci, tematsko-motivske sugestije, dramska načela i odrednice pojedinih dramskih elemenata koje je Kulundžić, na bilo koji način, preuzimao iz Pirandellova dramskog koncepta i poetičkih određenja pirandelizma prikazani su i objašnjeni na konkretnim primjerima u dijelu rada koji se bavi prikazom Kulundžićevih dramskih tekstova. Za potrebe pregleda Kulundžićeve dramske poetike u odnosu na Pirandella i pirandelizam, spomenut će se samo najvažnije i najznačajnije.

[549] Prema Čale (1998:26), Kulundžić je *napadajući Pirandellovu konstruktivnu tehniku, sam sebi zajamčio izgovor koji će mu omogućiti da svoje motive ubuduće neograničeno pozajmljuje iz teatra (i teatra u teatru) talijanskoga pisca*.

[550] Čale iznosi jednu izuzetnu i za shvaćanje Kulundžićeva značaja važnu opasku. Naime, prema Čale (1998:29), Kulundžić motiv zrcala „na pirandelovski način“ upotrebljava već u svojim prvim dramskim tekstovima, *mnogo prije nego što će ga Pirandello razviti u svojim najslavnijim dramskim djelima*.

najvažnije, pitanje *istinitosti*, odnosno prikaza istine[551], prema Čale (1997:184), *Kulundžićeva omiljenog ideala*[552].

Iako prisutan u svim dramskim elementima, najsnažniji i najočitiji Kulundžićev *pirandelistički antipirandelizam* očituje se u dvama najistaknutijim dramskim elementima: dramskoj radnji i dramskim likovima. Kulundžićev pirandelizam na planu dramske radnje izražen je u njegovu preuzimanju Pirandellovih obrazaca u konstruiranju dramske radnje, odabiru tema, sličnosti u zapletima, raspletima, dramskim događajima i situacijama i donekle u motivacijama dramske radnje te sličnost u korištenju, spomenutog, ekspresionističkog, principa *akcije*, dok se njegov antipirandelizam na planu dramske radnje najizraženiji očituje u radikalno suprotnim završecima dramske radnje, „dovođenju" dramske radnje „do kraja", ne dopuštanje da išta ostane otvoreno, odnosno neodgovoreno ili upitno - (ponekad panično) inzistiranje na *konačnom* razrješenju dramske radnje i dramskih sukoba.

Na planu dramskog lika, Kulundžićev je pirandelizam najizraženiji u sličnosti u izgradnji likova (tipovi, figure, karikature), razvoju sukoba među likovima, motivaciji njihova djelovanja, *udvostručenju*, preuzimanju motiva maske te motiva pretvaranja likova i zamjena identiteta, dok je njegov antipirandelizam najočitiji u razrješenju sukoba na kraju teksta, prekidanju njihova potpunog „gubljenja veze sa stvarnošću", pitanju krivnje likova i istine koju prezentiraju/projiciraju, *stalnosti personalnosti*[553], odnosno kontinuitetu temeljnih karakteristika i identitetnih označnica likova koji se temelji na logičkim postavkama karaktera lika za razliku od Pirandella kod kojeg *može svaki čovjek živjeti i više personalnosti u isti mah, svaki čovjek može mijenjati svoju personalnost bez logike i opravdanja, bez kraja i uvjeta.* (Kulundžić, 1926a:551)

---

[551] Čale (1998:29) upozorava kako *Pirandellovi spoznajno povlašteni likovi u svojoj zrcalnoj slici sebe vide ne više kao jedinstvenu i jednoznačnu, nego kao drugu osobu, pa tako i dekonstruiraju svoju predodžbu o istini*. Kulundžić, naprotiv ne prekida *proces identifikacije*, odnosno dovodi dramsku radnju do konačnog razrješenja, stoga likovi na kraju „saznaju" tko su zapravo pa su u stanju osvijestiti „pravu" istinu *o sebi*, za razliku od Pirandellovih likova kojima na kraju ostaje samo *predodžba*.

[552] Ipak, naglašava Čale (1997:189), publika *hoće istinu: kad joj je ne može dati, Kulundžić preko golotinje očinskoga lika navlači Pirandellove maske*.

[553] Kako Čale (1997:177) zaključuje, *dok Pirandello čovjeka vidi kao nepomirljivu mnoštvenost duša, Kulundžić priznaje jedino moralnu dušu kao tragičnu srž ljudskoga identiteta*.

7. Pirandelizam

U kontekstu književnog i kazališnog stvaralaštva pojam *pirandelizam* označava „način stvaranja“ umjetničkog, književno-kazališnog djela po uzoru na talijanskog pisca i dramatičara Luigija Pirandella. Luigi Pirandello, jedan od najznačajnijih talijanskih književnika uopće i jedan od vodećih i najvažnijih *modernih* europskih i svjetskih dramatičara[554], čiji je književni, prvenstveno dramski, rad značajno obilježio književno-dramsko stvaralaštvo, ali i kazališno stvaralaštvo prve polovice 20. stoljeća i uvelike utjecao na daljnji razvoj *moderne* drame i kazališta 20. stoljeća, rođen je 28. lipnja 1867. godine u sicilijanskom gradu Agrigentu, a umro 10. prosinca 1936. godine u Rimu.

U početku svoj književnog stvaralaštva Pirandello se javio značajnim brojem lirskih pjesničkih tekstova da bi se ubrzo preorijentirao na prozno stvaralaštvo. Objavio je nekoliko, prema kritici vrlo uspješnih romana od kojih se izdvajaju, sada već kanonski, *Pokojni Mattia Pascal* (1904) te *Izopćena* (1908), *Njezin muž* (1911) i *Jedan, nijedan i sto tisuća* (1926). Značajan je i svojim pripovijetkama i novelama koje je nerijetko znao dramatizirati. Pirandello je, ipak, najpoznatiji i najznačajniji po svojim dramskih tekstovima, kojima je, sa svojim specifičnim teorijskim *sustavom* teatra[555], neupitno utjecao na izgled drame, ali i kazališta prve polovice 20. stoljeća i utjecao na dramsku produkciju[556] i kazališnu izvedbu[557].

---

[554] Prema Švacovu (2018:163) jedan od tvoraca moderne drame, *otkrivač dramatske egzistencije. Dramatska egzistencija kao najviši, najrazvijeniji oblik dramskog lica sabire u sebi sve dotadašnje oblike i, ne zbog samog njihovog zbroja, jest više od njih. Ona je tip (psihološki, ili socijalni), ona je funkcija (dramske radnje, ili ideje), ona je karakter, što znači osoba različita od svih drugih, s nedvosmislenim obilježjima svih svojih duševnih svojstava*. Taj *zbir svih lica* postat će jedan od zaštitnih znakova Pirandellova dramskog stvaralaštva.

[555] Koji je, prema Marinkoviću (2008:207), *inscenacija misli, zaplet intelekta u svoja vlastita protuslovlja, u kojima se ugasio svaki afekt, svaki spontani životni pokret, u kojima tzv. „lice“ reprezentira misao koja je dobila fiktivno tijelo s maskom*. Marinković (2008:212) naglašava da je Pirandello svojim dramskim tekstovima *razbio osnovni teatarski oblik, osnovne teatarske iluzije: iluziju radnje, dijaloga, kulise i maske*, a Roić (1999:34) konstatira da je Pirandello čak *neka vrsta preteče dekonstruktivističkog pravca suvremene književne teorije*.

[556] Pirandellovi su dramski tekstovi, po mnogima, *preduvjet* nastanka teatra apsurda.

[557] Pirandello je svojim dramskim tekstovima i njihovim kazališnim izvedbama, vjerojatno i u najvećoj mjeri, jedan od najzaslužnijih za stvaranje i razvoj *redateljskog* kazališta. Ono što je, manje ili više, ostalo samo na teorijskoj ideji i programskim težnjama u zahtjevima Maeterlincka, Artauda, Craiga, Dančenka, Appie i ostalih za uspostavom *totalnog*, u pravom smislu riječi, redateljskog teatra, Pirandello će u potpunosti provesti u svojim dramskim tekstovima i njihovim kazališnim izvedbama mijenjajući *u praksi* stoljetnu tradiciju po kojoj

Luigi Pirandello svoj stvaralački dramski rad i teorijski teatrološki okvir na kojemu njegovi dramski tekstovi počivaju započinje u antipozitivističkom, antinaturalističkom i antiverističkom duhu[558], a u svojim se dramskim postavkama približava ekspresionističkoj dramskoj poetici. Iako se Pirandello ne navodi kao (isključivi) ekspresionistički dramski pisac, niti je on sam spominjao ekspresionizam u kontekstu njegova stvaralaštva ili teorijskog svjetonazora, nesumnjivo je kako je ekspresionistička dramska poetika utjecala na njegovo stvaralaštvo, ali i njegovo dramsko stvaralaštvo i teorijske postavke neupitno su utjecale na ekspresionističku dramsku poetiku s kojom, prema Matesi Deronjić (2008:946), dijeli *neke ključne točke*: *antinaturalistički stav, kritiku pozitivizma, temu otuđenja modernog čovjeka, težnju za otkrivanjem istine zbilje, usredotočenost na unutrašnji život čovjeka, njegove doživljaje, reakciju na svijet i stvarnost, nadalje protest protiv društvenog mehanizma koji priječi razvoj i slobodu individue, bunt protiv konvencija*. Svojim je teorijskim viđenjima suvremene teatrologije te svojim dramskim stvaralaštvom značajno utjecao na dramsko stvaralaštvo mnogih dramatičara u svjetskoj dramskoj produkciji, stoga se svojevrstan „način“ ili „metoda“ pisanja po uzoru na njega prozvala njegovim imenom; pirandelizam.

Pirandelizam kao svojevrstan dramski izričaj ostvaruje se unutar strukture svih dramskih elemenata kao i svih dijelova dramske predstave[559]. Kada je riječ o potonjem, osim enormnog značaja za razvoj, spomenutog, *redateljskog* kazališta Pirandello je unio promjene i utjecao na gotovo sve segmente dramske izvedbe u teatru, od dotada „pomoćnih“ kazališnih elemenata poput rasvjete ili glazbe, preko kostimografije i scenografije - gdje Pirandello unosi dva revolucionarna elementa; fizičko postavljanja pozornice koja će često izgledati potpuno netipično kazališnoj pozornici, kao *gradilište* ili tek započeta pozornica pa će glumci u pojedinim predstavama i dijelovima predstave morati posebno paziti na kretanja na pozornici na kojoj se nalaze rupe u podu, nepostavljene daske i ploče i slično te *specifično*

su dramski pisac i, usustavljen i po *klasičnim* dramskim normama napisan i organiziran, dramski tekst temelj kazališne predstave.

[558] *Kao pobuna protiv romantične italijanske dramske škole, sa jedne, i protiv vladajućeg verizma u književnosti i pozitivizma u filozofiji, sa druge strane*. (Selenić, 1979:111)

[559] Elementi, obilježja i svojstva pirandelizma, i antipirandelizma kao reakcije na njega, objašnjeni su u sklopu prikaza dramskih tekstova Josipa Kulundžića, na konkretnim primjerima na mjestima gdje se očituju te u dijelu rada u kojem se uspoređuje Kulundžićev odnos prema spomenutom dramsko-kazališnom fenomenu. U ovom poglavlju ponovit će se i dodatno pojasniti najvažnija obilježja i svojstva, *ključne točke* Pirandellove dramsko-kazališne poetike na reprezentativnim primjerima iz autorova dramskog stvaralaštva.

pozicioniranje (različitih tipova) glumaca (stvarnih glumaca predstave, glumaca teatra u teatru, sjena, utvara, privida i ostalih) što će kasnije preuzeti i do kraja dekonstruirati teatar apsurda, posebno u izvedbama Beckettovih i Ionescovih dramskih tekstova - do glume i režiranja predstave te, vjerojatno najznačajnije, publike koja u Pirandellovim predstavama postaje sastavni dio kazališne izvedbe: nekad kao „pravi" glumci, nekad kao integrativni dio izvedbe, a nekad kao dio kazališne scene s obzirom da Pirandello u određenom broju svojih dramskih tekstova potpuno briše granicu pozornice.

Na planu dramskog teksta, pirandelizam se svojim specifičnim svojstvima pojavljuje u svim dramskim elementima: dramskoj radnji, ustroju i karakterizaciji likova, tematsko-motivskom planu, kompozicijskim elementima, prostornim i vremenskim odrednicama, strukturi dijelova teksta poput didaskalija, uvodnih napomena i slično, govoru likova i atmosferi dramskog teksta. Pirandellova ideja[560] drame i kazališta, odnosno, kako Matesi Deronjić (2008:947) napominje, njegova *filozofsko-umjetnička misao proizlazi iz uvida u dubinu života, misli i svijesti čovjeka, iz doživljaja čovjeka kao marionete života, odnosno društvenog mehanizma u kojem se mora trajno mijenjati i prilagođavati, što znači navlačiti na sebe raznovrsne maske, ovisno o prilikama ili osobama s kojima dolazi u kontakt*. Tu će ideju Pirandello pretočiti u dramski tekst u originalnom, njemu svojstvenom, *pirandelističkom* spoju tragičnosti[561] koja se manifestira smijehom[562] i grotesknosti koja počiva na, također originalnom i jedinstvenom, humorizmu, o kojem će biti riječi u posebnom odlomku. Pirandello, *kao pjesnik koji je*, pjesnički zaključuje D'Amico (1972:488), *izrazio tragediju svijeta u raspadanju*, u dramsko stvaralaštvo uvodi poseban tip groteske[563] koja će na bolno

[560] Koja je, prema Grgić (2001:614), *osjećaj koji postaje središtem unutarnjeg života, preplavljuje duh, pokreće ga i, pokrećući ga, nastoji sebi stvoriti tijelo od slika. Kad osjećaj žestoko protrese duh, po pravilu se bude sve ideje, sve slike koje su se s njime u skladu – ovdje se, naprotiv, zbog refleksije koja je, poput nekog nametnika, ugrađena u osjećaj, bude ideje i slike u sukobu*.

[561] Pirandello, prema Hergešiću (1967:592), *stvara novi stil tragedije koja je za* [njegovu] *epohu isto tako reprezentativna kao starogrčka tragedija za antički svijet*, a posebno je interesantno što se kod Pirandella, napominje Hergešić, *udes ne očituje činom, nego sviješću, to jest spoznajom* pa je tako zapravo neminovan.

[562] Marinković (2008:78) zaključuje da je smijeh *Pirandellov oblik patnje, neka mučna grimasa, karikatura smijanja na granici očajanja, suza što je zastala u oku ismjehujući samu sebe. Tu je nastala pirandelovska groteska*.

[563] Prema Bogneru (1997b:378), *u hrvatskoj su književnosti razvili ovu vrstu groteske na pirandellovski način Milan Begović u svojoj drami „Pustolov pred vratima" i Josip Kulundžić u „Misterioznom Kamiću" i „Gabrijelovu licu"*.

smiješan i, svojom *refleksijom*, pirandelovski humorističan način očitovati *duh* svijeta, neodredivu stvarnost, „neostvarivu“ istinitost, *dvostrukost* osobnosti i njezin *nedokučiv* identitet.

Pirandelizam se najočitije i u najznačajnijoj mjeri ostvaruje u dvama, povijesno, „najrelevantnijim“ dramskim elementima: dramskoj radnji i dramskim likovima, u nekim od za dramu i kazalište najintrigantnijim pitanjima koja započinju ili snažniji naglasak dobivaju upravo u Pirandellovim dramskim tekstovima i teorijskim osvrtima, a značajni su do današnjeg dana. Započinjući dramsku radnju većine svojih tekstova ishodišnim problemom koji potencira *apsurdnost egzistencije*[564], Pirandello kroz svoje dramske tekstove potencira i upozorava na problematiku *istinitosti* zbivanja, zbilje i uopće pojma *realnosti*[565], na (ne)osviještenje *razina* stvarnosti u kojima se čovjek/lik nalazi, ispreplitanje razina svijesti, odnosno stvarnosti i irealnosti, zbilje i fantastike, svijesti i podsvijesti, jave i sna te ispreplitanje vremenskih odrednica prošlosti, sadašnjosti i budućnosti. Na tu problematiku Pirandello „odgovara“ uvođenjem i snažnim potenciranjem dramske iluzije i učestalim korištenjem paradoksa, ironije i groteske, *obrtanjem* radnje[566] i, konačno, odvođenjem dramske radnje u „nedokučiv“, otvoreni završetak[567].

U takav *svijet* Pirandello smješta svoju „čudnovatu“ galeriju likova[568], konstruirani u rasponu od, relativno, izgrađenih dramskih osoba, preko tipiziranih, figuralni i karikaturalnih

---

[564] Prema Čale (1995:8,10), *događaji, karakteri, sudbine, sami po sebi a kadšto i deklariranjem samih likova, svoj smisao reduciraju na upitnost o postojanju i nameću spoznaju o apsurdnosti egzistencije u neuhvatljivoj zbilji*, a *pitanja egzistencije, problemi duše, neutvrdljivost istine, nerješiva kriza pojedinca bez uporišta, ljudska samoća* postaju *glavna preokupacija* Pirandella.

[565] Kako Ellis-Fermor (1981:312) upozorava, *u većem broju svojih drama on se bavi misterijom ličnosti i misterijom realnosti; njegovo interesovanje je zato prevashodno upućeno neizgovorenoj misli koje su i sami likovi nesvesni, a ne ka dramatičarevom problemu kako da prenese publici ono čega su i pisac i likovi svesni, a čije je izražavanje sprečeno uslovima drame.*

[566] *Kojim Pirandello*, kako Bogner (1997b:378) sugerira, *dobiva posve drukčiji i različit* [krajnji] *rezultat*.

[567] Ellis-Fermor (1981:311) zaključuje kako je kod Pirandella *naše interesovanje opet vešto upravljeno ka centralnoj činjenici, motivu ili predrasudi koja se nikad potpuno ne definiše*, što je bio jedan od temeljnih i najžešćih Kulundžićevih prigovora Pirandellovoj dramskoj poetici.

[568] Marinković (2008:79) ih opisuje kao *čudne avanture lica s nestalnim identitetom s dvostrukim životom, lica koja stradaju od tuđeg dobročinstva, koja prolaze kroz čudne i vrlo zamršene duševne metamorfoze te nikada ne znaju pozitivno gdje su, tko su, što su; lica što žive od međusobnih aluzija i pogađanja, od neke*

prikaza do sjena, utvara i sablasti koji ponekad djeluju kao *paralelni* likovi ili likovi „sa strane“ više nego dramski likovi koji nedvojbeno pripadaju dramskom tekstu u kojem se nalaze. Pirandellovi likovi progovaraju o paradigmatskim problemskim pitanjima *pirandelizma*; opreci pojedinca i društva, opreci pojedinca i svijeta, odnosno njegove percepcije svijeta, opreci pojedinca i njegove vlastite svijesti i savjesti, problemu identiteta i mnogostrukosti ličnosti[569]. Pitanje identiteta pojedinca i identiteta uopće osnovno je „problemsko“ pitanje Pirandellovih dramskih tekstova i pirandelizma na koje Pirandello pokušava dati odgovor postupcima u izgradnji identitetnih označnica lika i njegovoj karakterizaciji te određenju njegova ponašanja, uloge, funkcije i djelovanja koja će, nakon Pirandella, postati eksplicitno pirandelistička. Znakovitim i gotovo konstantnim korištenjem motiva maske koji uvodi čitav niz *pomoćnih* motiva, od kojih su najdominantniji motivi (iskrene) zabune i (nenamjerne ili namjerne) varke, Pirandello uspostavlja pomno izrađen pozadinski okvir u kojem će doći (preciznije, kontinuirano dolaziti jer zapravo taj proces neprekidno traje i u biti nikad ne završava) do čestog, u nekim slučajevima trajnog, *udvajanja* likova, „proizvodnje“ dvojnika koji će osiguravati (kontinuiran) proces zamjene identiteta jer je u Pirandellovim dramskim tekstovima, naglašava Grgić (1999:11), *naš vlastiti osobni identitet, „takozvano ja“, temeljna predrasuda uma i najmanja jedinica jezika, kojom formuliramo fikciju predvidiva, proračunljiva svijeta*.

---

uvjetne egzistencije u životnim konvencionalnostima, dovedenim do apsurda – to je Pirandellov svijet grotesknih relativizama.

[569] Kako Matesi Deronjić (2008:946) navodi, Pirandello ne nastoji pružiti *dokumentarni prikaz ljudske svakodnevice ni sliku društva svoga vremena, a ne pokazuje niti interes za sredinu iz koje dolaze njegovi likovi. On je usredotočen na život pojedinca u društvu, na „Ja“ nasuprot „Drugih“ koji blokiraju autentično „Ja“*.

7.1. Od avangardnog do eksperimentalnog (meta)teatra

Navedene elemente i osnovna svojstva svoje dramske poetike Pirandello uvodi već u svojim prvim dramskim tekstovima. Njegovo inzistiranje na pronalasku „istinskog“ *duha* osobe/lika koji se gubi i polako se rasplinjuje u prostorima „nedohvatljive“ stvarnosti, projekcijama realnosti u kojoj se isprepliću stanja *stvarne* realnosti, vlastite podsvijesti, ali i podsvijesti i *stvarnih* stanja drugih likova te mreži identitetnih zavrzlama prouzrokovanih udvajanjima lika/likova i zamjenama njihovih identiteta zorno se očituje u dramskim tekstovima, na koje se već ranije referiralo u prikazima pojedinih Kulundžićevih dramskih tekstova, *Tako je (ako vam se čini)* iz 1917. godine, *Kao prije, bolje nego prije* i *Gospođa Morli, jedna i dvije*, oba iz 1920. godine.

Udvostručenja identiteta, maglovitost vremenskih i stvarnosnih korelacija dramske radnje i likova i epilozi zbunjenosti, nedorečenosti, ali i tragičnosti *humorizma* koje iz njih proizlaze prikazani su kroz sudbine „pravih“ i „zamijenjenih“ gospođe Ponze (*Tako je, ako vam se čini*), Fulvije, odnosno Flore, Francesce (*Kao prije, bolje nego prije*) i Eveline Morli (*Gospođa Morli, jedna i dvije*), ali i kroz sudbine ostalih likova na koje spomenuti likovi, njihova stanja, ponašanja i djelovanja nesumnjivo utječu. Motiv maske i motivi pretvaranja, zabune i varke u slučaju gđe. Ponze isprepleteni su mrežom namjernih varku i obmana, ali i nehotičnih zabuna koje iz početnog *humorizma* završavaju tragično jer bez obzira na *otvoren* kraj, nijedan od glavnih aktera ne dolazi ni do kakvog „rješenja“ koje bi mu ublažilo patnju i donijelo olakšanje[570]. U slučaju *trostrukog* identiteta Fulvije[571] i *dvostruke* udvojenosti Eveline Morli[572], postupak identifikacije nešto je drukčiji jer obje protagonistice vlastitu

[570] Gđa. Frola nakon navodne smrti kćeri doživljava živčani slom pa ju u početku zet, gdin. Ponza, uvjerava kako je njezina kći, gđa. Ponza, živa, ali joj poslije uskraćuje posjet da ne bi *prepoznala*. Gđa. Frola se naposlijetku suočava s gđom. Ponzom, ali u zapetljanom odnosu ispreplitanja stvarnosti, iluzije i mogućnosti stvarnosti (i iluzije) ne razaznaje se do kraja zapravo je li to doista kći gđe. Frole ili nije ili je, pak, gđa. Ponza druga supruga gdina. Ponze ili druga supruga gdina. Ponze, ali i kći gđe. Frole, s obzirom da se *stanje ludila* gđe. Frola ne razjašnjava. Svi troje, na kraju, ostaju u zapetljanoj mreži zabune, varke i identitetne zamjene, ali i u stanju nesređenosti, nelagode i vlastite tragičnosti.

[571] Fulvija odlazi od obitelji s ljubavnikom kao Flora da bi se vratila kao *strankinja* Francesca, ali nakon što se sazna istina (koja, ispostavlja se nije istina, odnosno jest, ali samo jedna od *verzija* istine), ostavaruje se (i nastavlja ostvarivati) i kao Fulvija i kao Flora i kao Francesca.

[572] Koja za svoje dvije obitelji ima „dvije verzije sebe“ koje se, nakon otkrića, iskrižaju i udvostruče pa obje obitelji imaju „dvije verzije“ Eveline.

sudbinu „uzimaju“ u svoje ruke, no tek prividno jer na kraju ipak „izgube“ u mreži zamjena koja je postala toliko maglovita i zbunjujuća da je identifikaciju nemoguće provesti do kraja.

U trima dramskim tekstovima iz 1923. godine: *Odjenuti gole, Čovjek s cvijetom u ustima* i *Život koji sam ti dala*, Pirandello nastavlja prikazivati zamršene odnose prouzrokovane identitetnim zamjenama i motivom maske koju osobe/likovi, denutativno i konotativno, posjeduju, no jači naglasak stavlja na onu spomenutu *apsurdnost egzistencije*, nemoć subjekta koja se manifestira nesposobnošću odupiranja, u prvom redu, vlastitoj (pod)svijesti, a onda i zapetljanom (su)odnosu stvarnosti, iluzije, zbilje i mašte i projekciji osjećaja i stanja *duha* koji započinju u *refleksiji humorizma*, ali najčešće „završavaju“ u nezavršenom, neprekidnom i paradoksalnom slijedu vlastite grotesknosti i tragičnosti. U dramskom tekstu *Odjenuti gole,* u kojem autoreferencijalno i metadramski Pirandello uvodi lik ostarjelog romanopisca, aluzije na samog sebe i u kojem se spominje roman koji je napisao Pirandello, *pisac kojega ja dapače osobito ne mogu podnijeti*, (Pirandello, 1992g:388) glavna akterica Ersilija u nemogućnosti otkrivanja „prave“ istine jer „prava“ istina *nikoga ne zanima,* a nesposobna otrgnuti se iluziji stvarnosti u koji ju je dovela patnja i trauma prouzrokovana „lažnom“ istinom, pije otrov i oduzima si život želeći *ostati gola*.

Apsurd egzistencije i, ekspresionistička, nemoć pojedinca očituje se i u dramskom tekstu *Čovjek s cvijetom u ustima* u kojem u poprilično, ekspresionistički, grotesknom i bizarnom dijalogu dvojice stranaca autor pokazuje kako život nije ništa doli zbir slučajnih situacija i događaja te kako je svako djelovanje subjekta tek iluzija. Dramski tekst *Život koji sam ti dala* jedan je od najrealističnijih Pirandellovih dramskih tekstova u kojemu je naglasak na činjenici kako je život likova, ali i stvarnost koja ga okružuje tek privid[573].

Dramski tekstovi *Šest osoba traži autora* iz 1921. godine i *Henrik IV.* iz 1922. godine središnji su i najznačajniji dramski tekstovi Pirandellova dramskog stvaralaštva. U *Henriku IV.* Pirandello prikazuje jedan od najvažnijih, najistaknutijih i najintrigantnijih slučajeva

[573] Nakon što Anni Luni umre sin kojeg nije vidjela sedam godine i ona doživi živčani slom nakon kojeg svi misle da je poludjela, iako se njezino *ludilo* javlja kao, kako Čale Feldman (2012:213) zaključuje, *diferencijacija* (*u mreži njezinih različitih dvojnica*) *različitih modusa zrcaljenja*, dolazi Lucia, trudna ljubavnica njezina umrlog sina, koja ostavlja supruga i dvoje djece da bi živjela s Annom Lunom *zbog sjećanja*. No nakon početnog ushićenja Anna Lunna, dotučena i potpuno rezignirana, „završava“ dramski tekst riječima: *Mi smo jadni, veoma zaposleni mrtvaci. – Mučite se – tješiti se – smiriti se. – Ovo je zaista smrt.* (Pirandello, 1992j:488)

zamjene identiteta i udvostručavanja likova ne samo u njegovu, nego u cjelokupnom dramskom stvaralaštvu avangardne, modernističke i uopće dramske umjetnosti prve polovice 20. stoljeća, koje će i do današnjih dana ostati utjecajan dramski tekst, ponajprije u kontekstu prikaza dramskog lika. U *Henriku IV.* Pirandello, maestralno koristeći motive maske, zabune, zamjene identiteta, namjernog i nehotičnog pretvaranja likova, manipulacije i nesporazuma te nevjerojatno zamršenog ispreplitanja vremenskih kodova i *razina* stvarnosti i realnosti, prikazuje središnji lik modernističko-avangardno-ekspresionističkog ironijskog antijunaka, neshvaćenog i nesposobnog funkcioniranja u svojoj okolini i svijetu uopće koji, što je od početka do kraja dramske radnje u potpunosti nejasno i nemoguće za odrediti, nenamjerno ili namjerno balansira na granici „prave" stvarnosti, njegove vlastite verzije stvarnosti i iluzije, konstantno prelazeći iz stanja svijesti u podsvijest, odnosno iz zbilje u maštu i san, čineći se da to na trenutke radi svjesno, a na trenutke nesvjesno.

Od samog početka dramske radnje, svi dramski (i kazališni) elementi sudjeluju u svojevrsnoj dramskoj igri stvarnosti i obmane, od stvarne ili lažne scenografije, kostimografije, tematsko-motivskih sugestija, signala i elemenata dramske radnje koji upućuju na tu igru, ponašanja i djelovanja likova koji pristaju na tu igru[574] i ostalih dramskih elemenata, a dramska se igra nastavlja i „nakon" završetka kada ostaje u potpunosti nejasno što je „prava" stvarnost i je li Henrik IV. poludjeli lik koji je umislio da je Henrik IV., je li on uistinu umislio svoju „ulogu", ali nije poludio, odnosno je se „osvijestio" od uloge ili, pak, od ludila, bez obzira na njegovo završno obraćanje, za koje se, zapravo, ne zna je li „stvarno" ili jedna od njegovih/autorovih manipulacija: *Ozdravio sam, gospodo, jer savršeno znam da budem lud, ovdje*; *a to jesam, miran! – Nevolja je vaša, jer svoje ludilo, ne znajući za nj i ne videći ga, proživljavate nemirno*. (Pirandello, 1992c:369)

1921. godine Pirandello objavljuje svoj najznačajniji dramski tekst *Šest osoba traži autora* koji će izazvati tektonske poremećaje prvo na talijanskoj književno-kazališnoj sceni, a zatim na književnom i kazališnom planu Europe i svijeta, šireći svoj utjecaj nevjerojatnom brzinom i postajući vrlo brzo jedan od najutjecajnijih dramskih tekstova svoga vremena te,

[574] *Gore nam je nego pravim tajnim savjetnicima Henrika IV, jer, u redu, ni njima nitko nije omogućavao da odigraju koju ulogu, ali oni, barem, nisu znali da je moraju tumačiti: tumačili su je zato jer su je tumačili, nije bila uloga, bio je njihov život. (...) Mi smo, naprotiv, ovdje, ovako odjeveni, na ovom prekrasnom Dvoru ... a zašto? Nizašto! ... kao šest lutaka obješenih o zid koje čekaju da ih netko ovako ili onako pokrene i navede da nešto kažu*. (Pirandello, 1992c:316)

kasnije, jedan od kanonskih dramskih tekstova svjetske književnosti svih vremena. Premijerno kazališno izvođenje dramskog teksta *Šest osoba traži autora*, 6. svibnja 1921. godine u rimskom teatru Valle, izazvalo je radikalno suprotne reakcije, od ushita i proglašavanja Pirandella jednim od najboljih dramskih pisaca svih vremena do užasavanja i oštrog negodovanja koje su rezultirali napuštanjem kazališta za vrijeme predstave te, čak, i prijetnjama tužbom prema Pirandellu i kazalištu.

Šest osoba traži autora najizraženiji je *pirandelistički* dramski tekst u kojem je Pirandello iznio i sumirao gotovo sve postavke svoje dramske poetike i svog viđenja drame i kazališta. U mnogome i ekspresionistički dramski tekst *Šest osoba traži autora* zapravo je svojevrstan hibrid modernističke, avangardne i Pirandellove književno-kazališne ideje i različitih književno-kazališnih modela, postupaka i motivacija[575]. Dramski tekst ne posjeduje nikakvu podjelu na činove ili scene, odnosno prizore, dramska se radnja tek dva puta „slučajno" prekine pauzama, a Styan (1981:80) naglašava da Pirandellovo pisanje počinje *sa slikom i tako ostajući „živo i slobodno", stvara na pozornici lijepu kombinaciju fantastičnosti i realnosti. Njegovi su likovi, rođena iz mašte, potvrđivala su strasti pravog života i, poput života, oživjela na pozornici*[576].

Već u popisu likova Pirandello unosi zbrku, iako su doduše slične, dramski netipične, podjele likova bile uvelike prisutne u ekspresionističkim dramskih tekstovima, dijeleći likove u dvije kategorije: *osobe komada koji treba sastaviti* (Otac, Majka, Pastorka, Madame Pace, Sin te Dječak i Djevojčica *koji ne govore*) i *glumci kazališta* (Ravnatelj-Redatelj, Prvakinja, Prvak, Druga glumica, Mlađa glumica, Mlađi glumac i ostali). Svoju prepoznatljivu autoreferencijalnost Pirandello prikazuje već na početku teksta kada Redatelj (aluzija na samog Pirandella) uvježbava s glumcima na pozornici Pirandellov dramski tekst *Igra uloga*. Nakon što na pozornici dođe šest osoba koji su *u potrazi za autorom*[577] i traže od Redatelja da uprizori njihovu „priču" i početna šoka i zbunjenosti Redatelja i glumaca te Redateljeva pristanka, započinje intrigantna, turbulentna, šokantna i traumatična dramska igra *života*,

[575] Prema Szondiju (2001:111), *Šest osoba traži autora kao kritika drame nije dramsko već epsko djelo.*

[576] [...*with the image, and so remained 'alive and free', creating on the stage a nice combination of the fantastic and the realistic. His creatures, born of fantasy, asserted the passions of real life as, like life, they came alive on the stage*.]

[577] Selenić (1979:113) zanimljivo primjećuje da *tražeći svog pisca, šest lica zapravo traže formu u kojoj će biti fiksirani*.

igranja života i *manipulacije života*[578] u kojoj postaje apsolutno nemoguće utvrditi gdje počinje i završava dramska iluzija[579], u kojem se trenutku prikazuje „*stvarna*“ stvarnost, a u kojem tek privid, tko su „pravi“ glumci i tko su „prave“, stvarne osobe na pozornici[580].

U uvodnim didaskalijama Pirandello daje naputke o glumcima, važne ne samo za uprizorenje dramskog teksta na sceni, već i za razumijevanje dramskog teksta, ali i Pirandellove poetike uopće. Pirandello (1992g:257) prvo upozorava da *osobe naime ne smiju djelovati kao sablasti, nego kao stvorene zbilje, nepromjenjive konstrukcije mašte, pa prema tome stvarnije i trajnije od nepostojane naravnosti Glumaca*, čime jasno daje do znanja da su *osobe* na pozornici *stvarne*, odnosno tjelesno se materijaliziraju, ali i da njegova dramska percepcija *stvarnosti* osoba/likova ne podliježe isključivo „zakonima“ realnosti i fizičke stvarnosti. U svom drugom naputku Pirandello (1992g:257) objašnjava kako *maske pomoći da se stekne dojam o liku koji je konstruiran umjetnošću i svaki nepromjenjivo fiksiran u izrazu vlastita temeljnog osjećaja, a to je* grižnja *u Oca,* osveta *u Pastorke,* preziranje *u Sina,* bol *u Majke.* Pirandello tako i konkretno upozorava na važnost korištenja maski, stvarnih ili u prenesenom značenju, što je jedno od osnovnih dramskih obilježja njegove poetike.

Dramska radnja, unutar koje se odvija nekoliko paralelnih dramskih radnji, u određenom smislu riječi, protječe u dramskoj igri ispreplitanja stvarnosti i iluzije, odnosno projicirane svijesti i podsvijesti likova te ispreplitanja prošlosti i sadašnjosti, odnosno onoga što se *već dogodilo*, onoga što se već *vjerojatno dogodilo*, onoga što se već *možda dogodilo* i onoga što se *upravo događa*[581], i kontinuiranoj borbi likova za otkrivanjem „prave“ istine prikazom

---

[578] Prema Styanu (1963:180), *Pirandello manipulira likovima na izuzetno originalan način, smjelo potvrđujući slobodu pozornice*. [*Pirandello manipulates character in a highly original way, daringly asserting the freedom of the stage*.]

[579] Pirandello je, prema Manonniju (2008:187) *otvoreno iskoristio sve mogućnosti kako bi (putem paradoksa u kojemu, budući da se ipak radi o kazalištu, nema ničega neobičnog) pozornicu prikazao kao pozornicu i glumce kao glumce, na taj je način učinke iluzije zapravo doveo do najvišega stupnja te se smjestio u srž imaginarnosti koju je želio razotkriti*. Williams (1979:178) naglašava kako je predmet dramskog teksta *Šest osoba traži autora* zapravo *kontrast koji proizlazi iz različitih stepena u procesu dramske iluzije*.

[580] Bogner (1997b:378) napominje kako je *u svojoj drami „Šest lica traže autora“ Pirandello jasno istaknuo i razvio problem svoga teatra i tezu svoga stvaranja: ispreplitanje stvarnosti i iluzije, realnosti i sna, ispreplitanje i miješanje u tolikoj mjeri da ih je gotovo nemoguće odijeliti i razlikovati*.

[581] U besprekidnom trajanju iznošenja *činjenica*, stavova, sjećanja, osuda, optužbi *osoba*, Redatelj na jednom mjestu već iziritiran izgovara kako se *sve to već dogodilo*, na što Majka energično i s dozom

svoje vlastite istine, što kako „dramska radnja“ protječe postaje sve teže i teže jer, kako jedan od likova govori, *vi dobro znate da je život pun beskonačnih apsurdnosti, koje bezobrazno nemaju potrebu niti da se čine vjerojatnima, jer su istinite.* (Pirandello, 1992g:259) Dodatnu poteškoću publici, Redatelju, ali i samim likovima, čine svi likovi/osobe, odnosno *ljudi*[582] na sceni koji se isprepliću u svojim „stvarnim“ ulogama, „glumljenim“ ulogama, „dodijeljenim“ ulogama i/ili „stvarnim“ životima[583], a u tom je ispreplitanju gotovo neodredivo što je i za koga stvarnost, a što iluzija[584]. Redatelj na kraju, ostajući u potpunom neznanju jesu li *osobe* stvarne ili ne, jesu li glumili ili ne, jesu li bili iluzija i što je uopće iluzija, shvaća jedino da tu *predstavu* ne može režirati jer, kako jedna od osoba primjećuje, nije *moguće živjeti ispred zrcala koje se uz to ne zadovoljava time što nas zgraža slikom našega izraza, nego nam ga vraća kao neprepoznatljivu grimasu nas samih*. (Pirandello, 1992g:306)

Svoj svojevrsni eksperiment i začetak ideje metateatra koji započinje u dramskom tekstu *Šest osoba traži autora*, u kojem se, prema Szondiju (2001:109), *kazalište uzima kao oponašanje zbilje u tolikoj mjeri da je ono osuđeno na propast zbog nemogućnosti dokidanja diferencije između stvarnog i teatarskog okružja, između 'osobe' i glumca*, nastavlja u kasnijim dramskim tekstovima, a dovodi „do savršenstva“ i na neki način zaokružuje u dramskim tekstovima *Večeras se improvizira* iz 1930. godine i *Naći se* iz 1932. godine. U dramskom tekstu *Naći se*, Pirandello u formi dramskog teksta kao umjetničkog djela iznosi

---

traumatične, ali odlučne patnje izgovara: *Nije, sada se događa, uvijek se događa! Moja ljuta bol nije lažna, gospodine! Ja sam uvijek živa i prisutna, u svakom trenutku svoje boli, koja se obnavlja, neprestano živa i prisutna*. (Pirandello, 1992g:295)

[582] Jer *osoba uvijek može nekoga pitati tko je. Jer osoba zaista posjeduje vlastit život, obilježen svojim crtama, zbog kojih je uvijek „netko“. A čovjek – ne velim, sada, vi – čovjek onako općenito, može ne biti „netko“*. (Pirandello, 1992g:299)

[583] Redatelj u jednom trenutku komentira Očevo odbijanje *glumljenja*: *Ma nemojte, molim vas, vi ste zacijelo već glumili!*, na što Otac odgovara: *Ali nisam, gospodine, tek onoliko koliko svatko glumi u ulozi koju je sebi dodijelio ili koju su mu drugi dodijelili u životu*. (Pirandello, 1992g:275)

[584] Kako izgovara jedna od *osoba*: *Zar vi mislite da mi kao mi (...) nemamo drugu stvarnost izvan ove iluzije! (...) Onu što je za vas iluzija koju treba stvoriti, a za nas je naprotiv jedina naša stvarnost*. (Pirandello, 1992g:298) Na drugom mjestu Redatelj i Otac ulaze u zbunjujući sukob; Otac izgovara da su oni stvarniji od Redatelja jer se Redateljeva *stvarnost može promijeniti od danas do sutra*. Kada zbunjeni Redatelj odgovara da se njegova stvarnost *neprestano se mijenja, kao i svima*, Otac potpuno smiren odgovara da se njihova *ne mijenja* i *u tome je razlika! Ne mijenja se, ne može se promijeniti, ni biti drugačija, nikad, jer je već utvrđena – ovakva – „ova“ – zauvijek – (to je užasno, gospodine!) nepromjenjiva stvarnost, koja bi vas morala naježiti kad nam se približite!* (Pirandello, 1992g:300)

svoje viđenje o teatru. Svojevrstan metadramski, metateatarski i metateatrološki dramski tekst započinje kada se slavna glumica, umorna od kazališta i života od kojih ne može „pobjeći“ dolazi u posjet prijateljici koja priprema zabavu za visoko društvo. Ispitujući glumicu, Donatu Genzi, o kazalištu i glumi i napadajući ju kako je teatar zapravo bijeg od stvarnosti, glumica odgovara da je ujedno i *jedina mogućnost da živite mnogim životima*, na što joj jedan uglednik odgovara da je i to samo pretvaranje, ali ona odgovara kako je to *sve život u nama. Život koji se otkriva nama samima. Život koji je našao način da se izrazi. Više se ne pretvaramo pošto smo usvojili taj izraz, toliko da je postao kucaj u našim žilama... suza u našim očima, ili smijeh na našim usnama*. (Pirandello, 1992e:579)

Pirandello kroz lik glumice Donate ponavlja osnovne postavke svog teatra, svoju teorijsku, teatrološku koncepciju i svoju dramsku poetiku i, u trenucima čak tonom opravdanja i obrane od *nevidljivih* napada, objašnjava određene postupke i elemente. Ispreplitanje *razina* stvarnosti, vremenskih kodova, vlastite i tuđih osobnosti, *borba* za pronalaskom „prave“ istine i beskonačna i beskrajna vrtnja u apsurdnosti egzistencija očituju se u liku Donate, koja na rubu fizičke i psihičke izdržljivosti govori kako *taj užas* proživljava *dobro otvorenih očiju, svake noći, i upravo pred zrcalom, čim se poslije završetka predstave zatvorim u svojoj garderobi da skinem šminku*, odnosno masku. (Pirandello, 1992e:581) Donata odluči okončati si život na jedrenju na koje ju poziva mladi Elj, no zaljubi se u njega i odluči se udati. S obzirom da svi članovi Eljove iznimno bogate obitelji tvrde kako je Donata s njim samo zbog novaca, Donata odluči izvesti svojevrsni eksperiment i u predstavi teatra u teatru prikaže svoju i Eljovu vezu. Elj pobjesni, no svi ostali promijene mišljenje o njoj i veličaju njezinu ulogu kao najbolju u životu.

Donata, sada potpuno mirna i staložena, govori da su sve krivo shvatili te kako je ona konačno otkrila dvojbu zbog koje se čitav život kolebala - je li ona žena ili glumica. Donata govori kako je shvatila da je žena, da želi živjeti kao žena i da „se našla“: *Ostavite me samu, molim vas. Potrebno mi je da se nađem sama - da ostanem ovdje sama... Naći se... Pa da, eto: Na kraju se nalazimo jedino sami. - Sreća je što ostajemo sa svojim prikazama, koje su življe i istinitije nego ikoja živa i istinita stvar, u izvjesnosti koju sami moramo dosegnuti, koja nas ne može iznevjeriti!* (Pirandello, 1992e:623) Donata „se našla“ i na kraju ostaje sama na sceni izgovarajući: *I ovo je istina... I ništa nije istina... Istina je jedino da treba sebe stvarati, stvarati! I jedino tada se nalazimo*. (Pirandello, 1992e:627)

Dramski tekst *Večeras se improvizira* još je očitiji, Pirandellov najizraženiji metateatarski, eksperimentalni i svojevrsni konceptualni dramski tekst. Koncipiran u tri dijela sa svojevrsnim prologom, dramski tekst nema klasične činove, tek pojedine najavljene prizore i stanke pa djeluje više kao prozni tekst. Tekst ne posjeduje ni naznačene uloge (likove) već samo uputu kako se treba najavljivati komad *u novinama i na oglasu* i kako treba izostaviti autorovo ime te kako je *ova predstava improvizirana*. Prijelaz iz prologa u osnovni dio dramskog teksta nejasan je i u potpunosti konceptualan, odnosno *improviziran*; ljudi iz publike, nejasno radi li se o dogovorenim i unaprijed planiranim upadicama ili stvarnom razgovoru ljudi iz publike, započinju tematski nepovezane „razgovore", preciznije izgovaraju replike, dok na pozornicu ne izađe redatelj, doktor Hinkfuss, i najavi da je predstava *počela ili nije* te objavljuje da je autor teksta Pirandello, na što svi u publici počnu bučno negodovati i objašnjava kako je već ranije njegovog kolegu Pirandello upropastio *poslavši mu šestero izgubljenih osoba koje traže autora*.

Ovaj neobičan *prolog* Pirandellova je najava *redateljskog kazališta* i slabljenja, odnosno negiranja uloge autora dramskog teksta u procesu izvedbe kazališnog komada: Doktor Hinkfuss: *Jer u kazalištu piščeva djela više nema.* Gledalac s galerije: *A čega onda ima?* Doktor Hinkfuss: *Scenskog stvaralaštva koje ću ja napraviti i koje je samo moje*. (Pirandello, 1992i:494) Osim najave *redateljskog* kazališta, *prolog* je i svojevrstan Pirandellov manifest o *novoj* umjetnosti i *novom* teatru (*redateljskom* teatru) koji ruše zastarjele i dotad važeće kanone: *Umjetničko je djelo preživjelo samo zato što ga mi još možemo pomaknuti iz fiksiranosti njegove forme, tu njegovu formu unutar sebe osloboditi u životno gibanje, a tada joj život dajemo mi, različiti od vremena na vrijeme i drugačiji od jednoga do drugoga od nas*. (Pirandello, 1992i:495) Ovaj čitav dio dramskog teksta, osim forme koja ne podsjeća na dramski tekst, barem u *klasičnom* smislu, i na sadržajnom planu djeluje više kao teorijski, manifesni ili programski diskurs u kojem Pirandello na krajnje eksperimentalan i dramski konceptualan način usustavlja i dodatno pojašnjava svoje stavove o dramskoj radnji, dramskim likovima i nestalnosti njihova identiteta te njihove uloge i funkcije kao *glumaca*, problematiku istine i *istinitosti*, stvarnosti i realnosti, kao i vremenskih, odnosno prostornih, scenskih određenja dramskog teksta i kazališne izvedbe.

Nakon spomenutog performansa, koji zaista djeluje više u duhu izvedbenog *performansa*, nego kazališne predstave, na scenu izlaze glumci, članovi obitelji Croce *iz malog grada u unutrašnjosti Sicilije*, otac Palmino, majka Ignazia i njihove četiri kćeri Mommina, Totina,

Dorina i Nené, i započinju, opet više improviziranu nego dramski zadanu komunikaciju s redateljem i međusobno. Na scenu zatim izlaze *četiri mlada časnika* koji se počinju motati oko djevojaka i čini se kako će predstava početi, no glumci ponovno „izlaze“ iz svojih uloga, svađajući se međusobno i s redateljem i oslovljavajući se „stvarnim“ imenima pa redatelj prekida predstavu i uzima *pet minuta stanke*. Kada predstava doista „počne“, prikazuje se kako se ekspresionistička pozadina provincijskog cabareta i otac Palmino Croce kojemu se svi okupljenu rugaju. Odjednom se, ekspresionistički potpuno nemotivirano, scena prebacuje na časnike i kćeri, svaka kćer našla je „svog“ časnika, i majku koju svi, ironično i pomalo cinično nazivaju generalica. Redatelj povremeno iz svoje fotelje u ublici dovikuje glumcima što trebaju raditi i odjednom, iziritiran prekida predstavu najavljujući ponovnu stanku i promjenu scene. Dio publike, u teatru u teatru koji se nastavlja prikazivati, odlazi u kazališni foaje, a dio ostaje sjediti i gleda kako se pred njima mijenja scena.

U kazališnom se foajeu, pak, počinje odigravati *paralelni* teatar u teatru, u kojem sudjeluje i ona publika iz *prethodnog* teatra u teatru, dio kao statisti koji u ulozi publike promatraju, a dio u ulozi *glumaca* koji su u interakciji s glumcima iz predstave koji zapravo vrše dvije funkcije, odnosno ne samo da se *udvajaju* njihovi karakteri, pirandelistički rečeno identiteti, nego se *udvaja* i dramska radnja; naime, s jedne strane glumci iz „početne“ predstave odmaraju se u pauzi „izvorne“ predstave, ali u istom trenutku *glume* (odnosno, nejasno je glume li uopće ili ne), u predstavi teatra u teatru (u teatru). Pirandello u tom trenutku u svoju „predstavu“ uvodi apsolutnu konfuziju dijeleći „predstavu u foajeu“ na pet scena, od kojih neke od njih teku istovremeno i unutar kojih se glumci, „glumci“ i *glumci* nesmetano kreću prelazeći iz jedne scene u drugu.

U jednoj sceni Totina i Nené sa svojom pratnjom kupuju pića i slastice za šankom, u drugoj Dorina i njezina pratnja pričaju o tome kako je otac zaljubljen u *chanteuse* iz cabareta, u trećoj svi iz prve i druge scene za šankom pričaju o ocu, u četvrtoj *glavni* časnik i prvak kazališta Rico Verri i Mommina shvaćaju da svi gledaju u njih i odluče da im ne žele priuštiti „predstavu“ - između njih postoji određena međusobna privlačnost, no nije sigurno je li to „dogovorena gluma“ ili su osjećaji stvarni, dok u petoj sceni majka razgovara s dvojicom časnika, a u međuvremenu redatelj pred publikom koja je ostala na svojim mjestima priprema „izvornu“ scenu za nastavak „izvorne“ predstave.

Na poziv za povratak, publika se vraća iz foajea i obavještava redatelja što se tamo događalo. „izvorna“ predstava počinje cirkuskom, karnevalskom atmosferom galame, pjesme i vriske na pozornici: u grotesknim prizorima saznaje se da mamu boli zub te da joj je Rico Verri otišao kupiti lijek; svi na sceni plešu i pjevaju, Verri se vrati i napravi scenu koju prekida glumac koji glumi oca, koji, pak, sada više nije „u ulozi“, dolazeći na scenu krvareći smrtno ranjen u pratnji *chanteuse*. „Otac“ ipak „umire“ i redatelj zabavlja publiku dok se glumice presvlače u crninu; govori kako lik oca nije autorova nego njegova zamisao i kako će sada nakon smrti oca obitelj pasti u bijedu i najstarija Mommina će biti prisiljena udati se za Verrija. Od tog trenutka Pirandello uvodi princip *akcije* i, ekspresionistički, dinamično i brzo „radnju“ privodi, nepostojećem, raspletu: glumci se prvo pobune protiv redatelja želeći sami nastaviti te ga na kraju istjeraju iz kazališta, kada se predstava nastavi Verri i Mommina su u braku i imaju dvije kćeri, svađaju se i odaju dojam nezadovoljstva u zajedničkom životu, a drugi likovi na sceni, koji se nalaze u aktualnom, konkretnom vremenu izvođenja predstave, ali se pretvaraju da nisu, dobacuju upadice sudjelujući u radnji. Verri napadne Momminu i odluči otići, a Mommina izvan sebe, poput sablasti, sjedne ispred svojih dviju kćeri i priča im o kazalištu, nakon čega ju izda srce i padne mrtva. U Momminin monologu krije se Pirandellovo viđenje tadašnjeg kazališta koje doseglo svoj vrhunac i kritika onoga što je postalo, a njezinim monologom Pirandello zapravo najavljuje propast i kraj ekspresionističkog/avangardnog kazališta i *modernog* kazališta.

U završnoj sceni koju prekida redatelj ulazeći i slavodobitno poentirajući kako su njegov naum sjajno proveli do kraja, okupljaju se svi glumci na pozornici, a glumac koji je glumio oca, nakon što prvakinja koja glumi Momminu zaista doživi nesvjesticu, govori: *Kad hoćete proživljavanje... Eto posljedica! Ali mi ovdje nismo radi toga, znate! Mi smo ovdje da glumimo napisane uloge, naučene naizust. Valjda ne zahtijevate da ovdje svaku večer netko od nas plati glavom!* (Pirandello, 1992i:561) Pirandello ponavlja jednu od svojih suštinskih dramsko-kazališnih postavki jasno sugerirajući da su granice glume i života, iluzije i stvarnosti, refleksije zbilje i projekcije iste često tek proizvoljne.

U završnom, pak, obraćanju, kontradiktorno i paradoksalno, kao i svi njegovi ostali dramski tekstovi, dramski tekst *Večeras se improvizira* odašilje potencijalno rješenja nepremostivog problema *moderne* drame i kazališta: *Potreban je autor!*, no redatelj odgovara:

Ne, ne autor! Napisane uloge, u redu, eventualno, da bismo ih mi, na trenutak, oživjeli[585], ostavljajući rješenje „problema“ otvorenim kao i u slučaju svih prijašnjih Pirandellovih dramskih tekstova.

[585] Pirandello (1992i:561).

7.2. Pirandellov *humorizam*

U svom utjecajnom eseju *Humorizam*, čiji je prvi dio, odnosno prva verzija objavljena 1908. godine, a druga, završna 1920. godine, Pirandello objašnjava svoj, vjerojatno, najpoznatiji i najprepoznatljiviji dramski pojam, *humorizam*, koji predstavlja svojevrstan *izvor* i *suštinu* njegove dramske poetike i teorijske misli o drami i teatru[586]. Da bi humorizam uopće bio moguć i da bi se mogao ostvariti unutar dramskog teksta, mora se prvo stvoriti *refleksija*, koja se rađa iz samog *života*, iz same ideje te, formirajući se, izgrađujući i evoluirajući, u sebi spaja različite postupke, odnosno *fenomene* i omogućuje njihovo *oživotvorenje*. Kako Pirandello (2001:605) navodi, *umjetničko se djelo stvara slobodnim gibanjem unutar života što rađa ideje i slike u skladnom obliku, u kojemu se svi elementi podudaraju kako među sobom, tako i s matičnom idejom koja ih dovodi u red. Tijekom prvotnog osmišljavanja i tijekom izvedbe umjetničkog djela refleksija nipošto ne ostaje nepomična; ona prisustvuje rađanju i rastu djela, slijedi njegove pojedine faze i uživa u njima, spaja različite elemente, dovodi ih u red, uspoređuje ih*. Refleksija u svojoj biti spaja „nespojivo“, realno i imaginarno, pojam i ideju te tako u sebi utjelovljuje ono što je prije djelovalo kao čista suprotnost[587]. Za Pirandella (2001:613) refleksija nije *opreka svjesnoga prema nesvjesnome; ona je neka vrsta projekcije samog djelovanja fantazije: rađa se iz utvare, kao sjena iz tijela; ima sva obilježja „prostodušnosti“ ili samoniklosti; ona se nalazi u samoj klici stvaranja, prožeta je onim što sam nazvao osjećajem suprotnoga.*

Kada se refleksija stvori, odnosno kada nastupi mogućnost njezine pojave, dolazi i do mogućnosti stvaranja humorizma, odnosno humorističnog. Pirandello upozorava da se u tim trenucima humoristično može zamijeniti ili izjednačiti s *komičnim*, koje posjeduje određenu sličnost s humorističnim, ali se, ipak, razlikuje i u motivu nastanka i u svojoj reprezentaciji. Kako je na jednom mjestu u radu već spomenuto, Pirandello (2001:606) se slaže da i komično *jest opažaj suprotnoga*, ali samo površinski jer čim postane dubinski pretvara se u humoristično. Pirandello to objašnjava na primjeru starije žene koja je *napadno obučena i našminkana* i kao takva izaziva komičan efekt, no ukoliko je ona to napravila *da zavede ili zadrži mlađeg muškarca* ili *status u društvu*, prema Pirandellu (2001:611), tada se efekt koji ta

[586] Odnosno, kako Selenić (1979:112) napominje, *svoju estetiku, teoriju svoje umetnosti*.

[587] I Pirandello, primjećuje Carlson (1997:52), *raščlanjuje humor kao prislanjanje suprotnosti jedne uz drugu*.

žena izaziva pretvara u humoristično[588], a da bismo to osvijestili, treba *samo utvrditi da se taj osjećaj suprotnoga rađa, te da se rađa iz posebnog djelovanja pri prvotnom osmišljavanju takvih umjetničkih djela – djelovanja refleksije*.

U središnjem dijelu eseja Pirandello (2001:612), još jednom, objašnjava kako nastaje humorizam, odnosno kako se očituje, tvrdeći kako se kod humorizma *slike ne spajanju po sličnosti ili po bliskosti, već se pojavljuju u sukobu; svaka slika, svaka skupina slika budi i priziva sebi suprotne slike*, upozorava na, za njega važnu, razliku između humorizma i *sličnih* reprezentacija, *jer baš je humoristu, zbog posebnog djelovanja refleksije, koja rađa osjećaj suprotnoga, svojstveno to da više ne zna na koju bi se stranu svrstao, svojstvena mu je zbunjenost, neodlučno stanje svijesti. To je ono što humorista jasno dijeli od komičnoga, ironičnog ili satiričnog pisca. (...) Proturječje koje je u ovih drugih samo stvar iskaza jer nastaje između onoga što se izrijekom kaže i onoga što se želi poručiti, postalo bi stvarno, suštinsko, pa više ne bi bilo ironično; a nestala bi i sablazan ili bar osuda stvarnosti koja je razlogom svake satire*[589] te dodatno pojašnjava bit i djelovanje refleksije, koja za njega nije *opreka svjesnoga prema nesvjesnome; ona je neka vrsta projekcije samog djelovanja fantazije: rađa se iz utvare, kao sjena iz tijela; ima sva obilježja „prostodušnosti“ ili samoniklosti; ona se nalazi u samoj klici stvaranja, prožeta je onim što sam nazvao osjećajem suprotnoga*[590].

U završnom dijelu eseja, Pirandello (2001:637) se osvrće na karakter humorističnog na primjeru (dramskog) junaka, odnosno antijunaka, tvrdeći kako *epski ili dramski pjesnik može prikazati kako se u njegovu junaku bore oprečni elementi, elementi u raskoraku; ali iz tih elemenata složit će karakter, i željet će ga u svakom njegovu činu prikazati dosljednim. A humorist postupa upravo obratno: on rastavlja karakter na njegove elemente; i dok se prvi brine da ga prikaže dosljednim u svakom postupku, drugi se zabavlja prikazujući ga u njegovoj nedosljednosti*[591]. Svoj, za tadašnju, ali i cjelokupnu *modernu* pa i suvremenu dramatiku, iznimno važan esej o humorizmu, svojevrsnoj biti njegove dramske poetike i

[588] Prema Styanu (1981:81), *Pirandellovo je najveće postignuće natjerati publiku da sama iskusi patos i humor ljudskog samozavaravanja i relativnosti istine*. [*Pirandello's greatest achievent is to make an audience itself experience the patos and humour of human self-deception and the relativity of truth*.]

[589] Pirandello (2001:625).

[590] Pirandello (2001:625).

[591] Jer, prema Stipčeviću (1963:246), *za humorista ne postoje heroji*.

teorijske kazališne misli, Pirandello (2001:629) završava izuzetno važnom konstatacijom za njegov dramski rad, a koja je važna i u kontekstu dramskog stvaralaštva najznačajnijeg hrvatskog dramskog *pirandelističkog antipirandeliste*, Josipa Kulundžića: *Prepreke, granice koje postavljamo svojoj svijesti, također su tlapnje, one su načini na koje se iskazuje naša uvjetno shvaćena individualnost, ali u stvarnosti te granice uopće ne postoje. U nama ne živimo samo mi kakvi smo sada, već i mi kakvi smo nekoć bili još uvijek živimo, osjećamo i razmišljamo uz pomoć misli i sklonosti koje je zaborav davno prekrio, izbrisao, ugasio u našoj sadašnjoj svijesti. Na jedan udarac, na jedan nenadani nemir duha, oni još uvijek mogu od sebe dati znak života, pokazujući da je u nama živo još jedno biće, čije se postojanje nije naslućivalo. Granice našega osobnog i svjesnog pamćenja nisu apsolutne granice. Onkraj te crte nalaze se sjećanja, nalaze se opažaji i razmišljanja. Ono što znamo sami o sebi tek je dio, možda sićušni djelić onoga što jesmo*.

8. Zaključak

Rad *Ekspresionistički teatar Josipa Kulundžića i pirandelizam* prikazao je dramsko stvaralaštvo Josipa Kulundžića koje se u najvećoj mjeri veže uz ekspresionističku poetiku i njegov osebujan i jedinstven odnos prema pirandelizmu, odnosno dramskom i kazališnom teorijskom i stvaralačkom pogledu i konceptu Luigija Pirandella. Josip Kulundžić, nepravedno zapostavljen, ali iznimno značajan dramatičar, bio je zanimljiva i intrigantna kazališna pojava na hrvatskoj književnoj i kazališnoj sceni prve polovice 20. stoljeća. Nakon formalnog obrazovanja na području dramaturgije i kazališne režije, Kulundžić započinje svoje bavljenje dramom i kazalištem u gotovo svim oblicima: kao dramski pisac, redatelj kazališnih predstava i opera, dramaturg, pedagoški djelatnik i profesor teatrologije, teoretičar i kritičar drame i kazališta, suradnik i urednik teatroloških časopisa, svesrdni kazalištarac. Svoje bavljenje dramom i kazalištem, koje će s obzirom na njegove umjetničke i teorijske poglede ostati djelomično proturječno ili preciznije isprepleteno različitim utjecajima, pogledima i stilskim i žanrovskim određenjima, Kulundžić je započeo u jednom od najturbulentijih i najkontradiktornijih, ali i najzanimljivijih razdoblja, odnosno pravaca ili strujanja u povijesti svjetske književnosti, kazališta, umjetnosti, ali i kulture uopće, ekspresionizmu.

Kao najznačajniji i najistanutiji avangardni smjer u umjetnosti, ekspresionizam se javlja početkom drugog desetljeća 20. stoljeća u gotovo svim umjetničkim manifestacijama, posebno naglašeno u slikarstvu i književnosti, izvorno u Njemačkoj, odnosno zemljama njemačkog govornog područja, odakle se širi na ostatak Europe i svijeta, posebno na zemlje u blizini, od kojih će posebno mjesto ostvariti u umjetničkom izričaju tadašnje hrvatske umjetnosti. Nastao na ostavštini nekoliko umjetničkih izričaja i individualnih umjetničkih poetika, a kao snažan kontrast realističkom i naturalističkom umjetničkom izražavanju, ekspresionizam se u početku javlja kao vrlo glasak *krik* protiv tradicije, lažnog morala i iskrivljenih vrijednosti *starog poretka* koji je uskoro završio u najvećoj tragediji modernog čovječanstva, Prvom svjetskom ratu, i težnja za preispitivanjem svih dotadašnjih vrijednosti i dostizanju *novog duha* čovjeka koji će se manifestirati u Novoj umjetnosti, kulturi i civilizaciji.

Stvoren u početku na spomenutom *kriku* koji rezultira u buntu i revoluciji, ekspresionizam je u svom umjetničkom očitovanju zahtjevao *nove* načine i metode stvaranja umjetničkog djela, koji su se u početku reprezentirali kroz dekonstrukciju, necjelovitost,

konceptualnost i napuštanje normi i pravila. Takvi zahtjevi jasno će se vidjeti u ekspresionističkom poetičkom okviru i konceptu drame i kazališta kod kojih dolazi do potpunosg napuštanja dotadašnjeg, *klasičnog* oblikovanja dramskog teksta i na planu izraza i na planu sadržaja što će obuhvatiti sve elemente dramskog teksta (kompoziciju, dramsku radnju, dramske likove, temeljnu dramsku strukturu, tematsko-motivski i idejni plan, dramsko vrijeme i prostor) kao i kazališne izvedbe (režiju, glumu, scenografiju, raspored pozornice, zvuk, svjetlo, publiku). Takvo dramsko oblikovanje reprezentirat će se i u dramskim tekstovima prve faze ekspresionističkog dramskog stvaralaštva Josipa Kulundžića, koja će gotovo u potpunosti prikazivati svojstva izvornog, njemačkog dramskog ekspresionizma. Tu fazu predstavljat će Kulundžićevi dramski tekstovi: *Drugi ljudi*, *Vječni idol*, *Posljednji idealista*, *Posljednji hedonista*, *Neobarbar*, *Pacijenti mladog Kirilova* te *Ponoć*, njegov najznačajniji dramski tekst i jedan od najznačajnijih dramskih tesktova hrvatskog dramskog ekspresionizma.

Nakon svojevrsne stabilizacije i uspostavljanja poetičkog okvira, ekspresionizam prerasta iz početnog buntovništva i (samo)destruktivnog umjetničkog izraza u jasno izražen umjetnički pravac s jasnim obilježjima i postavkama. U toj fazi ekspresionizam će poprimiti i određena obilježja nacionalnih književnosti, koja će ovisno o sredini biti manje ili više izražena. U kontekstu hrvatskog ekspresionizma, posebno književno-kazališnog, ta će se nacionalna obilježja javljati ili kroz snažne socijalno i egzistencijalno angažirane ili kroz svojevrsne metafizičke i duhovne signale ili, pak, kako je slučaj u drugoj fazi Kulundžićeva ekspresionističkog dramskog stvaralaštva, u svojevrnoj izmješanosti ovih dviju društveno-umjetničkih sugestija, a u Kulundžićevu će se slučaju takve sugestije očitovati u dramskim tekstovima: *Škorpion*, *Gabrijelovo lice*, *Misteriozni Kamić*, *Strast gospođe Malinske*, *Ne suviše savjesti* i *Pošteni razbojnik i pošteni detektiv*.

Treću fazu Kulundžićeva dramskog stvaralaštva, fazu simbolično nazvanu *zakašnjeli* ekspresionizam, predstavljat će tekstovi: *Ljudi bez vida*, *Čovjek je dobar*, *Knjiga i kolači*, *Lopovi* i *Krik života*. U tim se dramskim tekstovima isprepliću još uvijek snažni, ponegdje gotovo jednako snažni kao u nekim tekstovima iz prijašnjih faza, ekspresionistički signali i signali kasnijih dramskih poetika, psihološke, socijalne i egzistencijalne drame, kao i mjestimično prisutne koncepcije realističke pa čak i naturalističke dramaturgije.

U radu su spomenuti i Kulundžićevi teorijski tekstovi o drami i kazalištu, izuzetno važni za shvaćanje njegova dramskog stvaralaštva, ali važni i u kontekstu hrvatske teatrološke teorijske misli. Kulundžić je, naime, za ono vrijeme izuzetno precizno i znanstveno točno sumirao, tada, suvremena dostignuća na području dramskog stvaralaštva i teatra te ingeniozno anticipirao određene fenomene koji će se i drami i kazalištu kasnije dogoditi. Njegovi pedagoški radovi u kojima je na izuzetno metodičan i usustavljen način opisao teorijske koncepte drame i teatra, metode i načine kazališne režije i glume postali su udžbenička literatura.

Završni dio rada donosi Kulundžićev, kako je spomenuto, iznimno osebujan i proturječan, kontadiktoran, ali originalan stav prema dramskom stvaralaštvu i teorijskoj teatrološkoj misli Luigija Pirandella i njegov jedinstveni *pirandelistički antipirandelizam* ili *antipirandelistički pirandelizam* koji je reprezentirao i kroz svoje teorijske radove i kritičke osvrte, ali i dramske tekstove. Kulundžićev (anti)pirandelizam očitovao se u preuzimanju i korištenju gotovo svih pirandeističkih dramskih elemenata i obilježja svojstvenih Pirandellovim dramskim tekstovima (koji su u radu prikazani i objašnjeni na konkretnim primjerima u Pirandellovim dramskim tekstovima i njegovu epohalnom eseju o fenomenu *humorizma*) koje je Kulundžić na određenim mjestima oštro napadao i izvrgavao, ponekad brutanoj, kritici, dok ih je na određenim mjestima svesrdno ukomponirao u svoj dramski okvir ne ustučavajući se preuzimati određena načela i postupke Pirandellova teatra, čak i onog dijela koji je prerastao iz konceptualno, eksperimentalnog u semiotički[592] (meta)teatar.

Svojim je teorijskim i kritičarskim radovima Kulundžić zadužio hrvatsku dramsku i kazališnu znanost svoga vremena i značajno pridonio razvoju hrvatske teorijske i kritičke teatrološke misli. Posebno je inspirativan bio prikazujući svojstva i obilježja dramskog stvaralaštva i teorijski koncept drame i kazališta Luigija Pirandella s čijim je likom i djelom ostao trajno povezan. Najveći je, pak, značaj Josip Kulundžić ostvario svojim dramskim tekstovima kojima je ostavio dubok trag u hrvatskoj ekspresionističkoj dramaturgiji, ostajući, uz Miroslava Krležu, najplodonosniji, najistaknutiji i estetski najkvalitetniji hrvatski ekspresionistički i avangardni dramatičar.

[592] Usp. De Marinis (2006).

9. Popis izvora i literature

9.1. Izvori

1. Kulundžić, Josip (1918). *Drugi ljudi*. U: *Savremenik*, god. XIII. Naklada Ćirilo-Metodske knjižare d.d., Zagreb.
2. Kulundžić, Josip (1921). *Posljednji hedonista*. U: *Savremenik*, god. XVI. Naklada Ćirilo-Metodske knjižare d.d., Zagreb.
3. Kulundžić, Josip (1922a). *Dr. Elektar*. Ostavština Josipa Kulundžića u Arhivu Odsjeka za povijest hrvatskog kazališta Zavoda za povijest hrvatske književnosti, kazališta i glazbe Hrvatske akademije znanosti i umjetnosti u Zagrebu, rukopis.
4. Kulundžić, Josip (1922b). *Posljednji idealista*. U: *Kritika*, god. 3, br. 1. Ćirilo-Metodske knjižare d.d., Zagreb.
5. Kulundžić, Josip (1922c). *Vječni idol*. U: *Kritika*, god. 3, br. 7. Ćirilo-Metodske knjižare d.d., Zagreb.
6. Kulundžić, Josip (1923). *Rusi i ekspresionizam*. U: *Vedrina*, god. 1, br. 2, str. 36-38. Hrvatski štamparski zavod, Zagreb.
7. Kulundžić, Josip (1924a). *Neobarbar*. Ostavština Josipa Kulundžića u Arhivu Odsjeka za povijest hrvatskog kazališta Zavoda za povijest hrvatske književnosti, kazališta i glazbe Hrvatske akademije znanosti i umjetnosti u Zagrebu, rukopis.
8. Kulundžić, Josip (1924b). *Pacijenti mladog Kirilova*. U: *Vijenac*, god. 2, br. 4. Dragutin Nemet i drugovi, Zagreb.
9. Kulundžić, Josip (1926a). *Novi teatar na osnovu Pirandella*. U: *Hrvatska pozornica*, br. 32, god. 1926, str. 550-552. Kazališna naklada, Zagreb.
10. Kulundžić, Josip (1926b). *Škorpion*. U: *Vijenac*, god. 4, br. 4-10. Dragutin Nemet i drugovi, Zagreb.
11. Kulundžić, Josip (1927). *Pošteni razbojnik i pošteni detektiv*. U: *Kulisa*, god. 1, br. 3. Jugoslavenska štampa, Zagreb.
12. Kulundžić, Josip (1928a). *Gabrijelovo lice*. U: *Savremenik*, god. 21, br. 1-4. Naklada Ćirilo-Metodske knjižare d.d. Zagreb.
13. Kulundžić, Josip (1928b). *Kako će sa Zemlje nestati zlato*. U: *Riječ*, god. 24, br. 62-65. Hrvatsko filološko društvo, Zagreb.
14. Kulundžić, Josip (1928c). *Misteriozni Kamić*. U: *Vijenac*, posebno izdanje 1928. Dragutin Nemet i drugovi, Zagreb.

15. Kulundžić, Josip (1928d). *Protiv Pirandella*. U: *Hrvatska revija*, br. 1-2. Matica hrvatska, Zagreb.
16. Kulundžić, Josip (1928e). *Strast gospođe Malinske*. U: *Vijenac*, knj. VIII, br.6. Dragutin Nemet i drugovi, Zagreb.
17. Kulundžić, Josip (1933). *Ne suviše savjesti*. U: *Srpski književni glasnik*, god. 35, br. 4,5,6,7. Beograd.
18. Kulundžić, Josip (1952). *Ljudi bez vida*. U: *Književnost*, god. 7, br. 10-12. Prosveta, Električna štamparija Pavlovića i Stojanovića, Beograd.
19. Kulundžić, Josip (1953). *Čovjek je dobar*. U: Ostavština Josipa Kulundžića u Arhivu Odsjeka za povijest hrvatskog kazališta Zavoda za povijest hrvatske književnosti, kazališta i glazbe Hrvatske akademije znanosti i umjetnosti u Zagrebu, rukopis.
20. Kulundžić, Josip (1956). *Firma se skida*. U: Ostavština Josipa Kulundžića u Arhivu Odsjeka za povijest hrvatskog kazališta Zavoda za povijest hrvatske književnosti, kazališta i glazbe Hrvatske akademije znanosti i umjetnosti u Zagrebu, rukopis.
21. Kulundžić, Josip (1957). *Knjiga i kolači*. U: Ostavština Josipa Kulundžića u Arhivu Odsjeka za povijest hrvatskog kazališta Zavoda za povijest hrvatske književnosti, kazališta i glazbe Hrvatske akademije znanosti i umjetnosti u Zagrebu, rukopis.
22. Kulundžić, Josip (1965a). *Fragmenti o teatru*. Sterijino pozorje, Novi Sad.
23. Kulundžić, Josip (1965b). *Klara Dombrovska*. U: Franičević, Marin (ur.), Jelčić, Dubravko (prir.): *Pet stoljeća hrvatske književnosti* (knjiga 106: T. Strozzi, J. Kulundžić, K. Mesarić, G.R. Senečić). Zora, Zagreb.
24. Kulundžić, Josip (1965c). *O glumi*. U: Franičević, Marin (ur.), Jelčić, Dubravko (prir.): *Pet stoljeća hrvatske književnosti* (knjiga 106: T. Strozzi, J. Kulundžić, K. Mesarić, G.R. Senečić). Zora, Zagreb.
25. Kulundžić, Josip (1965d). *O teoriji drame*. U: *Fragmenti o teatru*, str. 155-187. Sterijino pozorje, Novi Sad.
26. Kulundžić, Josip (1965e). *Ponoć*. U: Franičević, Marin (ur.), Jelčić, Dubravko (prir.): *Pet stoljeća hrvatske književnosti* (knjiga 106: T. Strozzi, J. Kulundžić, K. Mesarić, G.R. Senečić). Zora, Zagreb.
27. Kulundžić, Josip (1965f). *Simboli*. U: Franičević, Marin (ur.), Jelčić, Dubravko (prir.): *Pet stoljeća hrvatske književnosti* (knjiga 106: T. Strozzi, J. Kulundžić, K. Mesarić, G.R. Senečić). Zora, Zagreb.
28. Kulundžić, Josip (1981a). *Lopovi*. U: *Rad JAZU*, br.389. JAZU, Zagreb.
29. Kulundžić, Josip (1981b). *Krik života*. U: *Rad JAZU*, br.389. JAZU, Zagreb.

30. Kulundžić, Josip (2008a). *Čista dramatika*. U: *Hrvatska književna avangarda: programski tekstovi* (ur: Ivica Matičević), str. 283-290. Matica hrvatska, Zagreb.
31. Kulundžić, Josip (2008b). *Most*. U: Matičević, Ivica (ur.): *Hrvatska književna avangarda: programski tekstovi*. Str. 265-271. Matica hrvatska, Zagreb.
32. Kulundžić, Josip (2008c). *Nova drama*. U: Matičević, Ivica (ur.): *Hrvatska književna avangarda: programski tekstovi*. Str. 273-282. Matica hrvatska, Zagreb.
33. Kulundžić, Josip (2011). *Kako izučavati pisanje drame*. U: *Scena*, god. 47, br. 1-2, str. 47-50. Sterijino pozorje, Novi Sad.
34. Kulundžić, Josip (nepoznato). *Ponor*. U: Ostavština Josipa Kulundžića u Arhivu Odsjeka za povijest hrvatskog kazališta Zavoda za povijest hrvatske književnosti, kazališta i glazbe Hrvatske akademije znanosti i umjetnosti u Zagrebu, rukopis.
35. Kulundžić, Josip (nepoznato). *Ponos*. U: Ostavština Josipa Kulundžića u Arhivu Odsjeka za povijest hrvatskog kazališta Zavoda za povijest hrvatske književnosti, kazališta i glazbe Hrvatske akademije znanosti i umjetnosti u Zagrebu, rukopis.
36. Kulundžić, Josip (nepoznato). *O umjetnosti*. U: Ostavština Josipa Kulundžića u Arhivu Odsjeka za povijest hrvatskog kazališta Zavoda za povijest hrvatske književnosti, kazališta i glazbe Hrvatske akademije znanosti i umjetnosti u Zagrebu, rukopis.
37. Kulundžić, Josip (nepoznato). *Nacrt jedne teorije operske režije*. U: Ostavština Josipa Kulundžića u Arhivu Odsjeka za povijest hrvatskog kazališta Zavoda za povijest hrvatske književnosti, kazališta i glazbe Hrvatske akademije znanosti i umjetnosti u Zagrebu, rukopis.
38. Pirandello, Luigi (1992a). *Čovjek s cvijetom u ustima*. U: Čale, Frano (prir.): *Gole maske*. Cekade, Zagreb.
39. Pirandello, Luigi (1992b). *Gospođa Morli, jedna i dvije*. U: Čale, Frano (prir.): *Gole maske*. Cekade, Zagreb.
40. Pirandello, Luigi (1992c). *Henrik IV*. U: Čale, Frano (prir.): *Gole maske*. Cekade, Zagreb.
41. Pirandello, Luigi (1992d). *Kao prije, bolje nego prije*. U: Čale, Frano (prir.): *Gole maske*. Cekade, Zagreb.
42. Pirandello, Luigi (1992e). *Naći se*. U: Čale, Frano (prir.): *Gole maske*. Cekade, Zagreb. Pirandello, Luigi (1992f). *Odjenuti gole*. U: Čale, Frano (prir.): *Gole maske*. Cekade, Zagreb.
43. Pirandello, Luigi (1992g). *Šest osoba traži autora*. U: Čale, Frano (prir.): *Gole maske*. Cekade, Zagreb.

44. Pirandello, Luigi (1992h). *Tako je (ako vam se čini)*. U: Čale, Frano (prir.): *Gole maske*. Cekade, Zagreb.
45. Pirandello, Luigi (1992i). *Večeras se improvizira*. U: Čale, Frano (prir.): *Gole maske*. Cekade, Zagreb.
46. Pirandello, Luigi (1992j). *Život koji sam ti dala*. U: Čale, Frano (prir.): *Gole maske*. Cekade, Zagreb.
47. Pirandello, Luigi (2001). *Humorizam*. U: Grgić, Iva (prir.): *Luigi Pirandello: Nobelova nagrada za književnost*. Str. 597-640. Školska knjiga, Zagreb.

9.2. Literatura

1. Anderson, Lisa Marie (2011). *German Expressionism and the Messianism of a Generation*. Rodopi, Amsterdam - New York.
2. Aristotel (2005). *O pjesničkom umijeću*. Školska knjiga, Zagreb.
3. Artaud, Antonin (2000). *Kazalište i njegov dvojnik*. Hrvatski centar ITI-UNESCO, Zagreb.
4. Artaud, Antonin (1971). *Kazalište okrutnosti*. U: Sabljak, Tomislav: *Teatar XX. stoljeća*. Str. 171-180. Matica hrvatska, Split - Zagreb.
5. Augé, Marc (2001). *Nemjesta: uvod u moguću antropologiju supermoderniteta*. Naklada Društva arhitekata, građevinara i geodeta, Karlovac.
6. Batušić, Nikola (1978). *Povijest hrvatskoga kazališta*. Školska knjiga, Zagreb.
7. Batušić, Nikola (1984). *Skrovito kazalište: ogledi o hrvatskoj drami*. Hrvatsko društvo kazališnih kritičara i teatrologa, Zagreb.
8. Batušić, Nikola (1995). *Trajnost tradicije: u hrvatskoj drami i kazalištu*. Hrvatska sveučilišna naklada, Zagreb.
9. Batušić, Slavko (1953). *Susreti s Brankom Gavellom*. U: *Republika*, god. 9, br. 2-3. Str. 234-243. Zora, Zagreb.
10. Begović, Milan (1996). *Josip Kulundžić: „Ponoć“*. U: Pavletić, Vlatko (ur.). Senker, Boris (prir.): *Stoljeća hrvatske književnosti - Milan Begović: Pjesme, proza*. Matica hrvatska, Zagreb.
11. Bogdanović, Milan (1934). *Deficiti jedne književne epohe*. U: *Danas*, god. 1, br. 2., str. 164-170. Zadružna štamparija, Beograd.
12. Bogdanović, Milan (1961). *Slom posleratnog moderniteta*. U: Bogdanović, Milan: *Stari i novi II: sabrane kritike*, str. 449-465. Prosveta, Beograd.
13. Bogdanović, Milan (1977). *Novo vreme, nova literatura*. U: Bogdanović, Milan: *Kritike i ogledi*, str. 119-123. Izdavačko preduzeće „Rad“, Beograd.
14. Bogner, Josip (1997a). *Od ekspresionizma do nadrealizma*. U: Bogner-Šaban, Antonija (prir.): *Stoljeća hrvatske književnosti - Ljubomir Maraković: Rasprave i kritike. Josip Bogner: Rasprave i kritike*. Str. 361-370. Matica hrvatska, Zagreb.
15. Bogner, Josip (1997b). *Od naturalističkog teatra do teatra groteske*. U: Bogner-Šaban, Antonija (prir.): *Stoljeća hrvatske književnosti - Ljubomir Maraković: Rasprave i kritike. Josip Bogner: Rasprave i kritike*. Str. 371-379. Matica hrvatska, Zagreb.

16. Bogner, Josip (1997c). *Počeci ekspresionizma u hrvatskoj književnosti*. U: Bogner-Šaban, Antonija (prir.): *Stoljeća hrvatske književnosti - Ljubomir Maraković: Rasprave i kritike. Josip Bogner: Rasprave i kritike*. Str. 353-360. Matica hrvatska, Zagreb.
17. Bogner, Josip (1997d). *Subjektivizam u modernoj književnosti*. U: Bogner-Šaban, Antonija (prir.): *Stoljeća hrvatske književnosti - Ljubomir Maraković: Rasprave i kritike. Josip Bogner: Rasprave i kritike*. Str. 345-351. Matica hrvatska, Zagreb.
18. Brinkmann, Richard (1973). *Dadaism and Expressionism*. U: Weisstein, Ulrich (ur.): *Expressionism As An International Literary Phenomenon*. Str. 97-110. John Benjamins Publishing Company, Amsterdam - Philadelphia.
19. Brlenić-Vujić, Branka (2014). *Inovativni postupci Josipa Kulundžića u romanu Lunar*. U: *Dubrovnik*, 2/2014, str. 170-181. Matica hrvatska - ogranak Dubrovnik, Dubrovnik.
20. Bulahati, Sergej (1981). *Problemi dramske analize*. U: Miočinović, Mirjana: *Moderna teorija drame*. Str. 43-56. Nolit, Beograd.
21. Car-Mihec, Adriana (2003). *Dnevnik triju žanrova*. Hrvatski centar ITI-UNESCO, Zagreb.
22. Carlson, Marvin (1997). *Kazališne teorije 3: Povijesni i kritički pregled teorija dvadesetog stoljeća*. Hrvatski centar ITI, Zagreb.
23. Cvitan, Gvozdana (1982). *Poznato i nepoznato stvaralaštvo Josipa Kulundžića*. U: *Dani Hvarskog kazališta. Hrvatska dramska književnost i kazalište u međuratnim godinama*. Str. 135-145. Književni krug, Split.
24. Čale, Frano (1995). *Pirandello kao dramatičar i njegovi odjeci u Hrvata*. U: Pirandello, Luigi: *Šest osoba traži autora*. Str. 5-32. ABC naklada, Zagreb.
25. Čale, Morana (1997). *Josip Kulundžić i osporavanje pirandelizma*. U: Hećimović, Branko (prir.): *Zbornik Krležinih dana u Osijeku. Osijek i Slavonija - hrvatska dramska književnost i kazalište : znanstveno savjetovanje u čast 90. obljetnice Hrvatskoga narodnog kazališta u Osijeku*. Str. 173-190. Zavod za povijest hrvatske književnosti, kazališta i glazbe HAZU, Zagreb.
26. Čale, Morana (1998). *Pirandello u hrvatskoj književnosti: Vojnović, Kulundžić, Begović, Krleža, Marinković.* (Doktorska disertacija)
27. Čale, Morana. Čale Feldman, Lada (2008). *U kanonu: studije o dvojništvu*. Disput, Zagreb.

28. Čale-Knežević, Morana (2004). *Sam svoj dvojnik: eseji o hrvatskom književnom modernizmu*. Hrvatska sveučilišna naklada, Zagreb.
29. D'Amico, Silvio (1972). *Povijest dramskog teatra*. Nakladni zavod Matice hrvatske, Zagreb.
30. Däubler, Theodor (1919). *Der neue Standpunkt*. Insel Verlag, Leipzig.
31. De Marinis, Marco (2006). *Razumijevanje kazališta: obrisi nove teatrologije*. AGM, Zagreb.
32. De Micheli, Marco (1990). *Umjetničke avangarde XX. stoljeća*. Nakladni zavod Matice hrvatske, Zagreb.
33. Derrida, Jacques (2002). *Sablasti Marxa: stanje duga, rad tugovanja i nova Internacionala*. Hrvatska sveučilišna naklada, Zagreb.
34. Donadini, Ulderiko (2008a). *Ekspresionizam*. U: Matičević, Ivica (ur.): *Hrvatska književna avangarda: programski tekstovi*. Str. 135-142. Matica hrvatska, Zagreb.
35. Donadini, Ulderiko (2008b). *Vaskrsenje duša*. U: Matičević, Ivica (ur.): *Hrvatska književna avangarda: programski tekstovi*. Str. 143-160. Matica hrvatska, Zagreb.
36. Donahue, Neil (2005). *Introduction*. U: Donahue, Neil (ur.): *A Companion to the Literature of German Expressionism*. Str. 1-38. Camden House, Rochester.
37. Eco, Umberto (2006). *Otprilike isto*. Algoritam, Zagreb.
38. Eliade, Mircea (2007). *Mit o vječnom povratku*. Jesenski i Turk, Zagreb.
39. Ellis-Fermor, Una (1981). *Otkrivanje neizrečenih misli u drami*. U: Miočinović, Mirjana: *Moderna teorija drame*. Str. 293-318. Nolit, Beograd.
40. Flaker, Aleksandar (1976). *Stilske formacije*. Sveučilišna naklada Liber, Zagreb.
41. Fotez, Marko (1975). *Ostavština Josipa Kulundžića*. U: Sabljak, Tomislav (ur.): *Kronika Zavoda za književnost i teatrologiju Jazu*, god. I, br. 1, siječanj-lipanj, 1975, str. 107-109. Sveučilišna naklada Liber, Zagreb.
42. Frajnd, Marta (1982). *Reditelj i teoretičar Josip Kulundžić na srpskim scenama*. U: *Dani Hvarskog kazališta. Hrvatska dramska književnost i kazalište u međuratnim godinama*. Str. 232-261. Književni krug, Split.
43. Frangeš, Ivo (1987). *Povijest hrvatske književnosti*. Nakladni zavod Matice hrvatske, Zagreb.
44. Franić, Ante (1965). *O autohtonim izvorima ekspresionizma u hrvatskoj književnosti*. U: *Zadarska revija*, god. 13, br. 1, str. 1-45. Matica hrvatska Zadar, Zadar.
45. Freud, Sigmund (1971). *Psihopatski likovi na pozornici*. U: Sabljak, Tomislav: *Teatar XX. stoljeća*. Str. 171-180. Matica hrvatska, Split - Zagreb.

46. Freytag, Gustav (1900). *Tehnique of the Drama*. Scott, Foresman and Company, Chicago.
47. Frye, Northorp (2000). *Anatomija kritike*. Golden marketing, Zagreb.
48. Garten, H. F. (1971). *The Theatre of Expressionism*. U: *Screen*, Volume 12, Issue 2, str. 29-37. Oxford University Press, Glasgow.
49. Garten, H. F. (1973). *Foreigh Influences on German Expressionist Drama*. U: Weisstein, Ulrich (ur.): *Expressionism As An International Literary Phenomenon*. Str. 59-68. John Benjamins Publishing Company, Amsterdam - Philadelphia.
50. Gašparović, Darko (2004). *Preobrazbe prikazanjskog žanra u hrvatskoj ekspresionističkoj drami*. U: *Dani Hvarskoga kazališta: Građa i rasprave o hrvatskoj književnosti i kazalištu*, god. 30, br. 1, str. 176-183. Književni krug, Split.
51. Gavella, Branko (1960). *Hrvatska književnost u hrvatskom kazalištu i naše kazalište u književnosti*. U: Roksandić, Duško - Batušić, Slavko (ur.): *Hrvatsko narodno kazalište 1860-1960. Zbornik o stogodišnjici*. Str. 171-190. Naprijed, Zagreb.
52. Gligorić, Velibor (1946). *Pozorišne kritike*. Prosveta, Beograd.
53. Gray, R. T. (2005). *Metaphysical Mimesis: Nietzsche's Geburt der Tragödie and the Aesthetics of Literary Expressionism*. U: Donahue, Neil (ur.): *A Companion to the Literature of German Expressionism*. Str. 39-65. Camden House, Rochester.
54. Grgić, Iva (2001). *Sin Kaosa – post scriptor za dvadeset prvo stoljeće*. U: Grgić, Iva (prir.): *Luigi Pirandello: Nobelova nagrada za književnost*. Str. 645-654. Školska knjiga, Zagreb.
55. Hake, Sabine (2005). *Expressionism and Cinema: Reflection on a Phantasmagoria of Film History*. U: Donahue, Neil (ur.): *A Companion to the Literature of German Expressionism*. Str. 321-341. Camden House, Rochester.
56. Harwood, Ronald (1998). *Istorija pozorišta*. Clio, Beograd.
57. Hassan, Ihab (1992). *Komadanje Orfeja: prema postmodernoj* književnosti. Globus, Zagreb.
58. Hećimović, Branko (1968). *Hrvatska dramska književnost između dva rata*. U: *Rad Jugoslavenske akademije znanosti i umjetnosti*, knj. 353, str. 109-319. JAZU, Zagreb.
59. Hećimović, Branko (1976). *Dramsko stvaralaštvo Josipa Kulundžića*. U: Hećimović, Branko: *Trinaest hrvatskih dramatičara*. Str. 456-502. Znanje, Zagreb.
60. Hećimović, Branko (1980). *Dopuna ostavštine Josipa Kulundžića*. U: Sabljak, Tomislav (ur.): *Kronika Zavoda za književnost i teatrologiju Jazu*, god. VI, br. 14-15-16, str. 391-396. Nacionalna i sveučilišna biblioteka, Zagreb.

61. Heidegger, Martin (2010). *Izvor umjetničkog djela*. AGM, Zagreb.
62. Hergešić, Ivo (1967). *Književni portreti*. Stvarnost, Zagreb.
63. Ivanišin, Nikola (1990). *Fenomen književnog ekspresionizma*. Školska knjiga, Zagreb.
64. Jacquart, Emmanuel (1981). *Kompozicija i njene tehnike*. U: Miočinović, Mirjana: *Moderna teorija drame*. Str. 471-497. Nolit, Beograd.
65. Jelčić, Dubravko (1965). *Predgovor djelima Josipa Kulundžića*. U: Franičević, Marin (ur.), Jelčić, Dubravko (prir.): *Pet stoljeća hrvatske književnosti* (knjiga 106: T. Strozzi, J. Kulundžić, K. Mesarić, G.R. Senečić). Str. 73-83. Zora, Zagreb.
66. Jelčić, Dubravko (1997). *Povijest hrvatske književnosti: tisućljeće od Baščanske ploče do postmoderne*. Naklada Pavičić, Zagreb.
67. Jelčić, Dubravko (1988). *Strast avanture ili Avantura strasti: Josip Kosor: prilog tezi o autohtonosti ekspresionizma u Hrvatskoj književnosti*. „August Cesarec“, Zagreb.
68. Konstantinović, Zoran (1973). *Expressionism and the South Slavs*. U: Weisstein, Ulrich (ur.): *Expressionism As An International Literary Phenomenon*. Str. 259-268. John Benjamins Publishing Company, Amsterdam - Philadelphia.
69. Kott, Jan (1974). *Jedenje bogova*, Nolit, Beograd.
70. Lehmann, Hans-Thies (2004). *Postdramsko kazalište*. Centar za dramsku umjetnost, Zagreb.
71. Ljubić, Lucija (2004). *Ženski likovi u hrvatskoj drami avangarde*. U: *Dani Hvarskoga kazališta: Građa i rasprave o hrvatskoj književnosti i kazalištu*, god. 30, br. 1, str. 269-282. Zavod za povijest hrvatske književnosti, kazališta i glazbe HAZU, Odsjek za povijest hrvatske književnosti, Zagreb.
72. Mađarević, Vlado (1960). *Suvremena domaća drama na zagrebačkim pozornicama*. U: Roksandić, Duško - Batušić, Slavko (ur.): *Hrvatsko narodno kazalište 1860-1960. Zbornik o stogodišnjici*. Str. 129-151. Naprijed, Zagreb.
73. Manonni, Octave (2008). *Kazalište iluzija ili kazalište s gledišta imaginarnosti*. U: *k. Časopis za književnost, književnu i kulturalnu teoriju*, br. 8, studeni 2008, str. 182-209. Filozofski fakultet u Sveučilišta u Zagrebu, Zagrebu.
74. Maraković, Ljubomir (1997a). *Ekspresionizam u Hrvatskoj*. U: Bogner-Šaban, Antonija (prir.): *Stoljeća hrvatske književnosti - Ljubomir Maraković: Rasprave i kritike. Josip Bogner: Rasprave i kritike*. Str. 71-88. Matica hrvatska, Zagreb.
75. Maraković, Ljubomir (1997b). *Iza ekspresionizma*. U: Bogner-Šaban, Antonija (prir.): *Stoljeća hrvatske književnosti - Ljubomir Maraković: Rasprave i kritike. Josip Bogner: Rasprave i kritike*. Str. 89-97. Matica hrvatska, Zagreb.

76. Maraković, Ljubomir (1997c). *Hrvatska književnost 1860. – 1935.: Stilsko-razvojni pregled*. U: Bogner-Šaban, Antonija (prir.): *Stoljeća hrvatske književnosti - Ljubomir Maraković: Rasprave i kritike. Josip Bogner: Rasprave i kritike*. Str. 39-70. Matica hrvatska, Zagreb.
77. Maraković, Ljubomir (1997d). *Smjerovi drame*. U: Bogner-Šaban, Antonija (prir.): *Stoljeća hrvatske književnosti - Ljubomir Maraković: Rasprave i kritike. Josip Bogner: Rasprave i kritike*. Str. 111-140. Matica hrvatska, Zagreb.
78. Marinković, Ranko (2008). *Geste i grimase*. Školska knjiga, Zagreb.
79. Marjanović, Milan (1998a). *Hrvatska književnost i njezino obilježje*. U: Pavletić, Vlatko (ur.), Brešić, Vinko (prir.): *Stoljeća hrvatske književnosti - Milan Marjanović: Izabrana djela*. Matica hrvatska, Zagreb.
80. Marjanović, Milan(1998b). *Naše doba i naša umjetnost*. U: Pavletić, Vlatko (ur.), Brešić, Vinko (prir.): *Stoljeća hrvatske književnosti - Milan Marjanović: Izabrana djela*. Matica hrvatska, Zagreb.
81. Marjanović, Milan (1998c). *Nova književnost*. U: Pavletić, Vlatko (ur.), Brešić, Vinko (prir.): *Stoljeća hrvatske književnosti - Milan Marjanović: Izabrana djela*. Matica hrvatska, Zagreb.
82. Matesi Deronjić, Željka (2008). *Odnos umjetnosti i života u Pirandella*. U: *Filozofska istraživanja*, god. 28, br. 4, str. 945-961. Hrvatsko filozofsko društvo, Zagreb.
83. Matičević, Ivica (2008). *Hrvatska književna avangarda*. U: Matičević, Ivica (ur.): *Hrvatska književna avangarda: programski tekstovi*. Str. 7-23. Matica hrvatska, Zagreb.
84. Matičević, Ivica (2015). *Mjera očaja, krik utjehe. Hrvatska ekspresionistička književnost i Prvi svjetski rat* U: *Dani Hvarskoga kazališta. Prvi svjetski rat u kulturnom pamćenju*, str. 228-242. Književni krug, Split.
85. Matković, Marijan (1981). *Zapis uz dvije drame Josipa Kulundžića*. U: *Rad JAZU*, br.389, str. 163-168. JAZU, Zagreb.
86. Mesarić, Kalman (2008). *Ideja o Intimnom teatru*. U: Matičević, Ivica (ur.): *Hrvatska književna avangarda: programski tekstovi*. Str. 293-301. Matica hrvatska, Zagreb.
87. Mihaljević, Nikica (2010). *Dvojnik i njegova želja: Arturo Graf i Luigi Pirandello*. Redak, Split.
88. Milanja, Cvjetko (2000a). *Opis paradigme*. U: Milanja, Cvjetko: *Pjesništvo hrvatskog ekspresionizma*. Str. 19-26. Matica hrvatska, Zagreb.

89. Milanja, Cvjetko (2000b). *Pjesništvo hrvatskog ekspresionizma*. U: Milanja, Cvjetko: *Pjesništvo hrvatskog ekspresionizma*. Matica hrvatska, Zagreb.
90. Milanja, Cvjetko (2000c). *Pojam ekspresionizma u hrvatskoj književnoj povijesti i književnoj kritici*. U: Milanja, Cvjetko: *Pjesništvo hrvatskog ekspresionizma*. Str. 9-18. Matica hrvatska, Zagreb.
91. Milanja, Cvjetko (2000d). *Zaključak ili o poetici*. U: Milanja, Cvjetko: *Pjesništvo hrvatskog ekspresionizma*. Str. 241-255. Matica hrvatska, Zagreb.
92. Milanja, Cvjetko (2002). *Utopijske značajke teorijskog uma hrvatskog ekspresionizma*. U: Milanja, Cvjetko (ur.): *Ekspresionizam u hrvatskoj književnosti i umjetnosti*. *Zbornik radova I.znanstvenog skupa s međunarodnim sudjelovanjem, Zagreb, 30.XI.-1.XII.2001*. Str. 37-54. Altagama, Zagreb.
93. Milin, Boško (2003). *Teorijski radovi Josipa Kulundžića o ekspresionističkoj drami*. U: *Zbornik radova Fakulteta dramskih umetnosti*, br. 6-7, str. 79-88. Univerzitet umetnosti u Beogradu, Beograd.
94. Miočinović, Mirjana (1976). *Surovo pozorište*. Prosveta, Beograd.
95. Miočinović, Mirjana (1981). *Moderna teorija drame*. Nolit, Beograd.
96. Molinari, Cazare (1982). *Istorija pozorišta*. „Vuk Karadžić“, Beograd.
97. Mrduljaš, Igor (1984). *Dramski vodič: izbor iz hrvatske dramatike XX. stoljeća*. Hrvatsko društvo kazališnih kritičara i teatrologa, Zagreb.
98. Mukařovsky, Jan (1981). *Dve studije o dijalogu*. U: Miočinović, Mirjana: *Moderna teorija drame*. Str. 264-292. Nolit, Beograd.
99. Murphy, Richard (1999). *Theorizing the Avant-Garde: Modernism, Expressionism and the Problem of Postmodernity*. Cambridge University Press, Cambridge.
100. Muschg, Walter (1972). *Tokovi ekspresionizma*. „Petar Kočić“, Beograd.
101. Nemec, Krešimir (1998). *Povijest hrvatskog romana : od 1900. do 1945. godine*. Znanje, Zagreb.
102. Nemec, Krešimir (2002). *Hrvatska ekspresionistička proza*. U: Milanja, Cvjetko (ur.): *Ekspresionizam u hrvatskoj književnosti i umjetnosti*. *Zbornik radova I. znanstvenog skupa s međunarodnim sudjelovanjem, Zagreb, 30.XI.-1.XII.2001*. Str. 85-96. Altagama, Zagreb.
103. Nietzsche, Friedrich (1983). *Rođenje tragedije*. GZH, Zagreb.
104. Novak, Slobodan Prosperov (2003). *Povijest hrvatske književnosti: od Baščanske ploče do danas*. Golden marketing, Zagreb.

105. Obad, Vlado (1980). *Idejna izvorišta njemačkog dramskog ekspresionizma*. U: *Književna smotra*, god. 12, br. 40, str. 52-63. Liber, Zagreb.
106. Obad, Vlado (2013). *Utopijska stremljenja njemačkog dramskog ekspresionizma*. U: *Sanjari i znanstvenici. Zbornik radova u čast Branke Brlenić-Vujić*. Str. 323-347. Filozofski fakultet Osijek, Osijek.
107. Pavis, Patrice (2004). *Pojmovnik teatra*. Antibarbarus, Zagreb.
108. Pejović, Danilo (1969). *Sumrak svijeta i traženje novog čovjeka*. U: Pavletić, Vlatko (ur.): *Ekspresionizam i hrvatska književnost* (posebno izdanje časopisa *Kritika*). Str. 3-24. Nakladni zavod Matice hrvatske, Zagreb.
109. Perković, Vlatko (2006). *Dramska forma kao uzurpirani prostor za iskaz ideja*. U: *Kolo*, br. 3, jesen 2006., str. 36-72. Matica hrvatska, Zagreb.
110. Petlevski, Sibila (1995). *Napomene o poetici hrvatskog dramskog ekspresionizma*. U: *Republika*, 3-4, str. 90-103. Društvo hrvatskih književnika, Zagreb.
111. Petlevski, Sibila (2000). *Simptomi dramskog moderniteta*. Hrvatski centar ITI-UNESCO, Zagreb.
112. Petlevski, Sibila (2003). *Bijesno pseto dvadesetih*. U: *Dani Hvarskoga kazališta: Građa i rasprave o hrvatskoj književnosti i kazalištu*, god. 29, br. 1, str. 160-172. Književni krug, Split.
113. Petlevski, Sibila (2008). *Počeci sustavnog teorijskog promišljanja kazališne režije - problemi i dosezi*. U: *Dani Hvarskoga kazališta: Građa i rasprave o hrvatskoj književnosti i kazalištu*, god. 34, br. 1, str. 183-196. Književni krug, Split.
114. Petre, Fran (1957). *Idejnost i izraz ekspresionizma*. U: *Umjetnost riječi*, god. 1, br. 2, str. 81-98. Hrvatsko filološko društvo, Zagreb.
115. Petre, Fran (1958). *Problem proučavanja jugoslavenskih književnosti XX vijeka*. U: Belić, Aleksandar (ur.): *Južnoslovenski filolog. Povremeni spis za slovensku filologiju*, god. 23, knj. 1-4, str. 103-111. Srpska akademija nauka. Institut za srpski jezik, Beograd.
116. Pfister, Manfred (1998). *Drama: teorija i analiza*. Hrvatski centar ITI-UNESCO, Zagreb.
117. Poggioli, Renato (1975). *Teorija avangardne umetnosti*. Nolit, Beograd.
118. Posavac, Zlatko (1982). *O početku estetike modernih medija*. U: *Dani Hvarskog kazališta. Hrvatska dramska književnost i kazalište u međuratnim godinama*. Str. 24-41. Književni krug, Split.

119. Roić, Sanja (1999). *Pirandello ridens - o smijehu, tuzi i humorizmu*. U: *Dubrovnik*, god. X, br. 4, str. 31-38. Matica hrvatska Dubrovnik, Dubrovnik.
120. Sabljak, Tomislav (1971). *Teatar XX. stoljeća*. Matica hrvatska, Split - Zagreb.
121. Sabljak, Tomislav (1999). *Kulundžić i estetika modernog teatra*. U: Sabljak, Tomislav: *Blasfemija čitanja: ironijska upotreba teksta*. Str. 83-89. Hrvatska sveučilišna naklada, Zagreb.
122. Savov, Gančo (1969). *Srednjoevropski ekspresionizam i književnost Bugara i Hrvata*. U: Pavletić, Vlatko (ur.): *Ekspresionizam i hrvatska književnost* (posebno izdanje časopisa *Kritika*). Str. 55-60. Nakladni zavod Matice hrvatske, Zagreb.
123. Schürer, Ernst (2005). *Provocation and Proclamation, Vision and Imagery: Expressionist Drama between German Idealism and Modernity*. U: Donahue, Neil (ur.): *A Companion to the Literature of German Expressionism*. Str. 231-254. Camden House, Rochester.
124. Selenić, Slobodan (1979). *Dramski pravci XX veka*. Univerzitet umetnosti, Beograd.
125. Senker, Boris(1984). *Sjene i odjeci*. Znanje, Zagreb.
126. Senker, Boris (1989). *Hrvatska drama 20. Stoljeća*. Logos, Split.
127. Senker, Boris (2000). *Hrestomatija novije hrvatske drame* (1. dio). Disput, Zagreb.
128. Senker, Boris (2001).*Hrestomatija novije hrvatske drame* (2. dio). Disput, Zagreb.
129. Senker, Boris (1996). *Hrvatski dramatičari u svom kazalištu*. Hrvatski centar ITI, Zagreb.
130. Slabinac, Gordana (1988). *Hrvatska književna avangarda*. AC, Zagreb.
131. Solar, Milivoj (2008). *Edipova braća i sinovi*. Golden marketing, Zagreb.
132. Souriau, Etienne (1982). *Dvesta hiljada dramskih situacija*. Nolit, Beograd.
133. Spreizer, Christa: *The Spirit of Expressionism ex machina: The Staging of Technology in Expressionist Drama*. U: Donahue, Neil (ur.): *A Companion to the Literature of German Expressionism*. Str. 255-283. Camden House, Rochester.
134. Staiger, Emil (1996). *Temeljni pojmovi poetike*. Ceres, Zagreb.
135. Stipčević, Nikša (1963). *Pirandello i „pirandelizam“*. U: Pirandello, Luigi: *Šest lica traži pisca*. Str. 239-253. Prosveta, Beograd.
136. Styan, J. L. (1963). *The Elements of Drama*. Cambridge University Press, Cambridge.
137. Styan, J. L. (1981a). *Modern Drama in Theory and Practice: Volume 2 – Symbolism, Surrealism and the Absurd*. Cambridge University Press, Cambridge.
138. Styan, J. L. (1981b). *Modern Drama in Theory and Practice: Volume 3 – Expressionism and Epic* Theatre. Cambridge University Press, Cambridge.

139. Szondi, Peter (2001). *Teorija moderne drame*. Hrvatski centar ITI-UNESCO, Zagreb.
140. Šicel, Miroslav (1971). *Pregled novije hrvatske književnosti*. Matica hrvatska, Zagreb.
141. Šicel, Miroslav (1997). *Hrvatska književnost 19. i 20. Stoljeća*. Školska knjiga, Zagreb.
142. Šicel, Miroslav (2007). *Povijest hrvatske književnosti* (knjiga 4: *Hrvatski ekspresionizam*). Naklada Ljevak.
143. Švacov, Vladan (2018). *Temelji dramaturgije*. Akademija dramske umjetnosti: Hrvatska sveučilišna naklada, Zagreb.
144. Trubočkin, Dmitrij (2008). *Atiquity and the Avant-Garde*. U: *Zbornik radova Fakulteta dramskih umetnosti*, br. 13-14, str. 63-70. Fakultet dramskih umetnosti, Beograd.
145. Übersfeld, Anne (1982). *Čitanje pozorišta*. „Vuk Karadžić“, Beograd.
146. Vajda, György (). *Outline of the Philosophic Backgrounds of Expressionism*. U: Weisstein, Ulrich (ur.): *Expressionism As An International Literary Phenomenon*. Str. 45-88. John Benjamins Publishing Company, Amsterdam - Philadelphia.
147. Vuco, Jurica (2019):.*Motivi duše i tijela u Šimićevu pjesništvu*. U: *Zbornik radova II. Bosanskohercegovačkog slavističkog kongresa*. Str. 372-381. Filozofski fakultet u Sarajevu, Sarajevo.
148. Von Fritz, Kurt (1981). *Antička i moderna tragedija*. U: Miočinović, Mirjana: *Moderna teorija drame*. Str. 360-378. Nolit, Beograd.
149. Vučetić, Šime (1960). *Hrvatska književnost 1914-1941*. Lykos, Zagreb.
150. Vučković, Radovan (1979). *Poetika hrvatskog i srpskog ekspresionizma*. Svjetlost, Sarajevo.
151. Weisstein, Ulrich (1973a). *Expressionism as an International literary Phenomenon*. U: Weisstein, Ulrich (ur.): *Expressionism As An International Literary Phenomenon*. Str. 15-28. John Benjamins Publishing Company, Amsterdam – Philadelphia.
152. Weisstein, Ulrich (1973b). *Expressionism: Style or Weltanschauung*? U: Weisstein, Ulrich (ur.): *Expressionism As An International Literary Phenomenon*. Str. 29-44. John Benjamins Publishing Company, Amsterdam – Philadelphia.
153. Williams, Raymond (1979). *Drama: Od Ibsena do Brechta*. Nolit, Beograd.
154. Wright, B. D. (2005). *Intimate Strangers: Women in German Expressionism*. U: Donahue, Neil (ur.): *A Companion to the Literature of German Expressionism*. Str. 287-319. Camden House, Rochester.
155. Zupančić, Alenka (2001). *Realno iluzije*. Jesenski i Turk, Zagreb.

156. Žimbrek, Ladislav (1966). *O ekspresionizmu i njegovu utjecaju kod nas*. U: *Republika*, god. XXII, br. 7-8, str. 282-289. Zora, Zagreb.
157. Živković, Dragiša (1970). *Književni periodi i književni pravci*. Naučna knjiga, Beograd.
158. Žmegač, Viktor (1969). *O poetici ekspresionističke faze u hrvatskoj književnosti*. U: Pavletić, Vlatko (ur.): *Ekspresionizam i hrvatska književnost* (posebno izdanje časopisa *Kritika*). Str. 25-37. Nakladni zavod Matice hrvatske, Zagreb.
159. Žmegač, Viktor (1974). *Ekspresionizam i srodna strujanja* U: Žmegač, Viktor (ur.): *Povijest svjetske književnosti* (knjiga 5: *Književnosti njemačkog jezičnog izraza, skandinavske književnosti, nizozemska i flamanska književnost; književnost na jidišu i madžarska književnost*). Str. 208-243. Mladost, Zagreb.
160. Žmegač, Viktor (1986). *O poetici ekspresionizma u hrvatskoj književnosti*. U: Žmegač, Viktor: *Težišta modernizma*. Str. 73-91. Sveučilišna naklada Liber, Zagreb.
161. Žmegač, Viktor (2002). *Europski kontekst ekspresionizma*. U: Milanja, Cvjetko (ur.): *Ekspresionizam u hrvatskoj književnosti i umjetnosti*. *Zbornik radova I. znanstvenog skupa s međunarodnim sudjelovanjem, Zagreb, 30.XI.-1.XII.2001*. Str. 11-22. Altagama, Zagreb.
162. Žmegač, Viktor (2006). *Od Bacha do Bauhausa: povijest njemačke kulture*. Matica hrvatska, Zagreb.

10. Životopis

Jurica Vuco rođen je 1984. godine u Osijeku.
Završava Osnovnu školu Všnjevac 1999. godine te II. (jezičnu) gimnaziju u Osijeku 2003. godine.
2009. godine diplomirao je na Filozofskom fakultetu Sveučilišta Josipa Jurja Strossmayera u Osijeku obranivši diplomski rad *Mitska struktura antičke drame* pod mentorstvom prof. dr. sc. Branke Brlenić-Vujić i pred stručnim povjerenstvom za obranu diplomskog rada koje se sastojalo od: prof. dr. sc. Branke Brlenić-Vujić, prof. dr. sc. Ružice Pšihistal i prof. dr. sc. Gorana Rema. Iste godine na Filozofskom fakultetu u Osijeku upisuje Poslijediplomski doktorski studij *Književnost i kulturni identitet*.
2018. godine prijavljuje temu doktorske disertacije pod nazivom *Ekspresionistički teatar Josipa Kulundžića i pirandelizam* pod mentorstvom izv. prof. dr. sc. Ivana Trojana. Iste mu godine Povjerenstvo za stjecanje doktorata znanosti u sastavu: prof. dr. sc. Goran Rem (predsjednik), izv. prof. dr. sc. Lucija Ljubić i doc. dr. sc. Stephanie Jug daje pozitivnu ocjenu teme doktorske disertacije.

Jurica Vuco do sada je sudjelovao na deset domaćih i međunarodnih znanstvenih simpozija i konferencija:

- 2011. godine:
    - *Kijevski književni susreti* (Kijevo, Knin) s radom *Slamnigov Firentinski capriccio (Prilog interpretaciji Slamnigovih radio-drama)*
- 2014. godine:
    - *IV. Međunarodna konferencija mladih slavista* (Budimpešta, Mađarska) s radom *Mitske varijacije u Kreontovoj Antigoni Mire Gavrana*
    - *Drugi međunarodni bosanskohercegovački slavistički kongres* (Sarajevo, Bosna i Hercegovina) s radom *Motivi duše i tijela u Šimićevu pjesništvu*
- 2015. godine:
    - *Treća internacionalna interdisciplinarna konferencija mladih znanstvenika* (Novi Sad, Srbija) s radom *Adaptacije Medeje u suvremenoj hrvatskoj drami*

- 2016. godine:
    - *VI. Međunarodna konferencija mladih slavista* (Budimpešta, Mađarska) s radom *Referencijalni kontekst hrvatske Antiantigone*
    - *Međunarodna naučna konferencija Sarajevski filološki susreti 4* (Sarajevo, Bosna i Hercegovina) s radom *Imaginarij kulturno-književnih identiteta* u koautorstvu s prof. dr. sc. Brankom Brlenić-Vujić
    - *Međunarodni znanstveni skup Znanstveni susreti na Sjeveru* (Koprivnica) s radom *Poetika mita i hrvatske reinterpretacije Antigone*
    - *Međunarodni znanstveni simpozij o Ivi Andriću „Andrićeva inicijativa“* (Beograd, Srbija) s radom *Antropološke sastavnice u Andrićevoj Gospođici*
- 2017. godine:
    - *Međunarodni znanstveni simpozij o Ivi Andriću „Andrićeva inicijativa“* (Bukurešt, Rumunjska) s radom *Mitsko u Omerpaši Latasu*
- 2018. godine:
    - *Međunarodni znanstveni simpozij o Ivi Andriću „Andrićeva inicijativa“* (Herceg-Novi, Crna Gora) s radom *Položaj i karakterizacija likova u Andrićevu tekstu Na sunčanoj strani*

Do sada mu je obljavljeno deset znanstvenih radova:

- Vuco, Jurica (2019). *Motivi duše i tijela u Šimićevu pjesništvu*. U: Halilović, Senahid: *Zbornik radova II. Međunarodnog bosanskohercegovačkog slavističkog kongresa* (knjiga II). Str. 372-382. Slavistički komitet Filozofskog fakulteta u Sarajevu, Sarajevo.
- Vuco, Jurica (2019). *Položaj i karakterizacija likova u Andrićevu tekstu Na sunčanoj strani*. U: Tošović, Branko (ur.): *Andrićeva Sunčana strana. Zbornik radova s 12. Međunarodnog znanstvenog simpozija o Ivi Andriću „Andrićeva inicijativa“*. Str. 695-704. Institut für Slawistik der Karl Franzens Universität - Narodna i univerzitetska biblioteka Republike Srpske, Graz - Banja Luka.
- Brlenić-Vujić, Branka, - Vuco, Jurica (2018). *Imaginarij kulturno-književnih identiteta*. U: Mujić, Munjir - Kodrić, Sanjin - Preljević, Vahidin (ur.): *Zbornik radova Sarajevski filološki susreti IV* (knjiga II). Str. 366-374. Bosansko filološko društvo, Sarajevo.

- Vuco, Jurica (2018). *Mitsko u Omerpaši Latasu*. U: Tošović, Branko (ur.): *Andrićev Latas. Zbornik radova s 11. Međunarodnog znanstvenog simpozija o Ivi Andriću „Andrićeva inicijativa“*. Str. 649-658. Institut für Slawistik der Karl Franzens Universität - Narodna i univerzitetska biblioteka Republike Srpske, Graz - Banja Luka.
- Vuco, Jurica (2018). *Poetika mita i hrvatske reinterpretacije Antigone*. U: Kolar, Mario - Tkalec, Gordana - Kovač Zvonko (ur.): *Jezik književnosti, znanosti i medija. Zbornik radova sa znanstvenog skupa u povodu 80. rođendana akademika Milivoja Solara*. Sveučilište Sjever, Koprivnica.
- Vuco, Jurica (2018). *Referencijalni kontekst hrvatske Antiantigone*. U: Urkom, Aleksander (ur.): *Zbornik radova VI. Međunarodne konferencije mladih slavista*. Str. 115-118. Institute of Slavonic and Baltiv Philology, Eötvös Loránd University, Budimpešta.
- Vuco, Jurica (2017). *Antropološke sastavnice u Andrićevoj Gospođici*. U: Tošović, Branko (ur.): *Andrićeva Gospođica. Zbornik radova s 11. Međunarodnog znanstvenog simpozija o Ivi Andriću „Andrićeva inicijativa“*. Str. 519-526. Institut für Slawistik der Karl Franzens Universität - Narodna i univerzitetska biblioteka Republike Srpske, Graz - Banja Luka.
- Vuco, Jurica (2016). *Mitske varijacije u Kreontovoj Antigoni Mire Gavrana*. U: Urkom, Aleksander (ur.): *Zbornik radova IV. Međunarodne konferencije mladih slavista*. Str. 140-142. Institute of Slavonic and Baltiv Philology, Eötvös Loránd University, Budimpešta.
- Vuco, Jurica (2013). *Travnička hronika: Anrićeva priča o narodu*. U: Liović, Marica (ur.): *Sanjari i znanstvenici. Zbornik radova u čast Branke Brlenić-Vujić*. Str. 841-852. Filozofski fakultet Osijek, Osijek.
- Vuco, Jurica (2011). *Slamnigov Firentinski capriccio. Prilog interpretaciji Slamnigovih radio-drama*. U: Bagić, Krešimir (ur.): *Zbornik radova 10. Kijevskih književnih susreta*. AGM, Kijevo-Zagreb.