

Fragmenti o teatru Josipa Kulundžića - Teatar u fragmentima, režija "Ponoći"

Planinić, Ivan

Master's thesis / Diplomski rad

2017

Degree Grantor / Ustanova koja je dodijelila akademski / stručni stupanj: **University of Zagreb, Academy of dramatic art / Sveučilište u Zagrebu, Akademija dramske umjetnosti**

Permanent link / Trajna poveznica: <https://um.nsk.hr/um:nbn:hr:205:185444>

Rights / Prava: [In copyright](#) / [Zaštićeno autorskim pravom.](#)

Download date / Datum preuzimanja: **2024-07-27**



Repository / Repozitorij:

[Repository of Academy of Dramatic Art - University of Zagreb](#)



**SVEUČILIŠTE U ZAGREBU
AKADEMIJA DRAMSKE UMJETNOSTI**

IVAN PLANINIĆ

**FRAGMENTI O TEATRU, JOSIPA KULUNDŽIĆA–
TEATAR U FRAGMENTIMA, REŽIJA PONOĆI**

Pisani dio Diplomskog rada

Zagreb, 2017.

SVEUČILIŠTE U ZAGREBU
AKADEMIJA DRAMSKE UMJETNOSTI
STUDIJ KAZALIŠNE REŽIJE I RADIOFONIJE

FRAGMENTI O TEATRU, JOSIPA KULUNDŽIĆA–
TEATAR U FRAGMENTIMA, REŽIJA PONOĆI

Pisani dio Diplomskog rada

Mentor: Tomislav Pavković, doc. art.

Student: Ivan Planinić

Zagreb, 2017.

SADRŽAJ:

1. UVOD	1
2. LABIRINTI EKSPRESIONIZMA	2
3. TEORIJSKI SPISI	5
4. PONOĆ – PROGRAMATSKA DRAMA	12
5. PREDSTAVA PONOĆ	20
6. FRAGMENTI O TEATRU	24
7. ZAKLJUČAK	27
8. POPIS LITERATURE	28

Sažetak/Summary:

U ovom diplomskom radu predmet proučavanja su: teorijski eseji o kazališnoj umjetnosti autora Josipa Kulundžića, njegov dramski tekst „Ponoć“, zatim teorijski radovi drugih autora koji su se bavili književnim i teorijskim radom Josipa Kulundžića, ponajprije „Lavirinti ekspresionizma“ Boška Milina te „Simptomi dramskog moderniteta“ Sibila Petlevski. Teorijski uvidi raščlanjeni su opisom praktičnog rada, autora ovog rada, na predstavi „Ponoć“ u Zagrebačkom kazalištu mladih.

The research subjects of this graduation paper are the theoretical essays on the theatre art of author Josip Kulundžić, his play "Midnight", as well as the theoretical works of other authors that deal with the literary and theoretical work of Josip Kulundžić, primarily "Labyrinths of Expressionism" by Boško Milin and "Symptoms of Dramatic Modernity" by Sibila Petlevski. The theoretical insights are analysed as part of the description of the recent production of the play "Midnight" in the Zagreb Youth Theater (ZKM), directed by the author of this paper.

Ključne riječi/Keywords:

Josip Kulundžić, Ponoć, ekspresionizam, dramski lik, simbol

Josip Kulundzic, Midnight, expressionism, character, symbol

1.UVOD

Naslov ovog diplomskog rada „Fragmenti o teatru, Josipa Kulundžića - teatar u fragmentima, režija Ponoći“ ukazuje na namjeru uspoređivanja dijela teorijskih radova Josipa Kulundžića vezanih ponajviše uz ciklus njegovih ranih dramskih radova kao i njegovog dramskog prvijenca „Ponoć“ s, prije svega, praktičnim, ali djelomično i teorijskim radom, autora ovog rada u okviru predmeta Režija VI na Odsjeku kazališne režije i radiofonije Akademije dramske umjetnosti u Zagrebu.

U četiri tematske cjeline pokušat ćemo osvijetliti umjetničko i kulturno podneblje stilske formacije ekspresionizam unutar koje je svoj umjetnički rad započeo Josip Kulundžić koji kao dramski pisac, dramski i operni redatelj te kazališni pedagog cjelinom svoga umjetničkog rada i djelovanja ravnopravno pripada i hrvatskoj i srpskoj kulturnoj povijesti.

Prva tematska cjelina pregledom teorijskih eseja iz područja kazališne umjetnosti odredit će Kulundžićev stilotvorni odnos prema tri osnovne strukturalne sastavnice kazališne umjetnine, a to su dramaturško mišljenje, oblikovanje prostora i oblikovanje vremena.

U drugoj cjelini, uvidi koji budu doneseni u prvoj tematskoj cjelini, bit će provjereni, vrednovani i oprimjereni s obzirom na Kulundžićev dramski tekst „Ponoć“ koji ima gotovo paradigmatički status unutar piščevog dramskog opusa.

Treća tematska cjelina opisat će redateljska ishodišta kao i redateljske namjere na koje se autor ovog rada oslanjao prilikom postavljanja predstave „Ponoć“ u Zagrebačkom kazalištu mladih te ih usporediti s uvidima ostvarenim u prethodne dvije cjeline.

Posljednja, četvrta tema, pokušat će na jednoj od tri strukturalne sastavnice kazališne umjetnine, oblikovanju izvedbenog vremena, a na temelju spoznaja koje budu ostvarene na prethodna tri tematska područja, ali prije svega koristeći spoznaje u praktičnom radu na predstavi „Ponoć“, odrediti razlikovne osobitosti te strukturalne sastavnice unutar stilske formacije ekspresionizam.

2. LABIRINTI EKSPRESIONIZMA

Knjiga Boška Milina „Lavirinti ekspresionizma“ podnaslovom – „Rane drame Josipa Kulundžića“ – nadaje se kao svojevrsna polazišna točka u pregledu literature koja se bavi kazališnom praksom i dramskom poetikom ovog, kako se to često navodi, zaboravljenog autora.

Glede „zaboravljenosti“ autora zanimljivo je istaknuti da se Josipa Kulundžića ne stavlja u taj kontekst samo unutar hrvatske kazališne kronologije (što bi možda i bilo razumljivo jer Kulundžić u njoj aktivno ne sudjeluje od tridesetih godina prošlog stoljeća), nego i u kontekstu srpske kazališne sredine, u kojoj je nastavio djelovati pogotovo uzevši u obzir da njegovo stvaralaštvo obuhvaća dramsko pismo, teoriju drame, kazališnu i opernu režiju te kazališnu pedagogiju.

„Tokom tog impresivnog stvaralačkog veka on je, kao i njegova dela, doživljavao zaslužene uspone i priznanja, - navedimo samo da je za „Ponoć“ 1921. godine i za „Škorpiona“ 1926. godine bio nagrađen Demetrovim nagradama, - kao i nezaslužene padove i osude. Pred neumitnim hodom novih stremljenja u pozorištu - što je kao pisac, reditelj i pedagog i sam stvarao i u čemu je izuzetno mnogo doprinosa - relativno brzo počeo je da, zajedno sa svojim opusom, tone u nezaslužen zaborav, remećen uglavnom kurtoaznim prisjećanjima povodom godišnjica ili povremenim pominjanjem u vezi s drugim stvaraocima.“ (MILIN, 2008:5)

Milin u nastavku ističe kao cilj vlastitog predmetnog rada proučavanje Kulundžićevih dramskih djela nastalih u razdoblju od 1918. godine do 1932. godine, a koja nedvojbeno ukazuju na težnje i mogućnosti tada mladog pisca da uspostavi poveznicu i kontinuitet između domaćih kazališnih ostvarenja i tada suvremenih europskih kazališnih trendova, prije svega svih onih kazališnih praksi koje možemo podvesti stilskoj formaciji ekspresionizma i zbog čega je „zaborav“ Josipa Kulundžića, kao jednog od najvažnijih predstavnika ekspresionizma, (a nije nevažno dodati da tada govorimo o šire i drugačije oblikovanom kulturnom prostoru) ne „samo nezaslužen, nego i nepravedan.“

Iako sve od četrnaest ranih drama, koliko ih Milin obrađuje u svom radu, ne pripadaju Kulundžićevoj ekspresionističkoj fazi, jer prema Milinu do 1932. godine Kulundžić prolazi kroz još dva stvaralačka razdoblja (*Kulundžićev pirandelizam-i „antipirandelizam“; Kulundžić između realizma i melodrame*), za potrebe ovog rada od najveće su važnosti oni dijelovi knjige koji Kulundžićev dramski i teorijski rad promatraju u kontekstu ekspresionizma koji je, a na što

upućuje i naslov knjige i književno povijesni status piščevih dramskih i teorijskih radova, dominantna odrednica Kulundžićevog ukupnog umjetničkog rada na početku kojeg se pojavljuje dramski tekst „Ponoć“.

Prije pogleda na Milinov opis i tumačenje „Ponoći“, koji je po prirodi stvari od posebnog značenja za ovaj rad, potrebno je ukazati i na neke dijelove Kulundžićeve biografije i književno-teorijskih programskih tekstova bez koji nije moguće cjelovitije oblikovanje slike djela ovog pisca.

Prije svega, poslužiti ćemo se Milinovima pokušajem periodizacije i razumijevanja ekspresionizma za što posuđuje metaforu Johna Willeta „*kombinacije čvrsto nabijenog jezgra s nejasno obeleženim marginama*“ (MILIN, 2008:11) čime je središte ove stilske formacije vremenski i prostorno pozicionirano u prvi kvartal dvadesetog stoljeća u zemljama njemačkog govornog područja, ali čije se margine, opet i vremenski i prostorno, šire Srednjom i Istočnom Europom.

Pogled pak u prošlost na korijene i uzore ekspresionizma Milina odvodi sve do srednjovjekovnih mirakula i moraliteta, gotike i baroka, slikarstva El Greca te se na putu prema sadašnjosti ogleda na sljedećim mjestima: „... *na duhovnom planu filozofsko učenje Serena Kjekogra...Ničeov dionizijski čovjek...nedokučivi putevi svesti junaka Fjodora Dostojevskog...Bergsonovo učenje o „stvaralačkoj revoluciji“... učenje Edmunda Huserla*“, (MILIN, 2008:13,14) sve do, uvjetno rečeno, prihvaćenog formativnog trenutka, osnivanja grupe likovnjaka „Die Bruecke“ u Dresdenu 1905. godine, odnosno grupe „Der blaue Reiter“ 1911. godine u Muenchenu.

Posebno mjesto u razvoju ekspresionističke poetike Milin daje raspravi Vasilija Kandinskog „*O duhovnom u umjetnosti*“ iz 1912. godine, gdje je apostrofirana potreba približavanja različitih umjetničkih izričaja: „...*nikada u posljednje vrijeme umjetnosti, kao takve, nisu bile jedna drugoj bliže negoli u ovom posljednjem satu duhovnog obrata.*“ (MILIN, 2008:15)

Osim citiranih *sinestetičkih tendencija*, mapiranje ekspresionizma Milin nastavlja nizanjem osobitosti te poetike poput: subjektivnosti; iracionalnosti; kauzalne nepovezanosti; spoju duboke religioznosti i apsolutnog nihilizma; intuitivne metode naspram logičke; intencionalnog doživljavanja umjesto psihološkog doživljavanja; poentirajući da: „*(...) ekspresionizam možemo prihvatiti kao jedan od osnovnih načina za spoznaju i predstavljanje sveta oko nas, kao i pojam potreban našem izražavanju jednako kao realizam ili idealizam, a ne kao reč sa sekundarnim implikacijama, kao impresionizam.*“ (MILIN:2008, 13)

Na području dramske umjetnosti, gdje Milin kao svojevrsne pionire ekspresionističke poetike navodi Strindberga, Wedekinda, Craiga, Appiu, ekspresionističku poetiku oposebljuju postupci poput: kritičkog odnosa spram svijeta oko sebe, otpora prema mimetičkom kazalištu, sklonosti prema simboličkom prikazivanju, nesklonosti spram uobičajene konsekutivne naracije, inzistiranje na prikazu unutarnjeg života, očuđenje pojava, vjere u izgradnju novog čovjeka i pravednijeg svijeta; koji su dio osnovnog ekspresionističkog zahvata opisanog kao: „ (...) *ekspresija unutarnjeg života u jakim slikama i dinamičkoj sintaksičkoj strukturi, pri čemu se na taj način brišu granice između subjekta i kozmosa: prvi se u ekstatičnoj viziji i mističnoj identifikaciji, utapa u drugi, gubeći oznake pojedinačnog i postajući deo univerzalne celine.*“ (MILIN:2008, 15)

Osim Kulundžića, koji je školujući se u razdoblju dvadesetih godina u Beču, Pragu, Dresdenu, Berlinu i Parizu i koji je nedvojbeno bio u doticaju sa svim prethodno opisanim tendencijama u umjetnosti, Milin navodi i domaće dramske autore koji su stvarali neposredno prije Kulundžića pod istim ili barem sličnim kretanjima.

Iako bi bilo pogrešno podvući ih zajedničkim nazivnikom ekspresionističkih autora, Janko Polić Kamov, Milutin Cehar Nehajev, Srđan Tucić, Milan Ogrizović, Fran Galović, Josip Kosor, Ulderiko Donadini dio su primarnog literarnog umjetničkog okruženje Kulundžićevog stvaranja, a budući da ih sve krasi manji ili veći odmak od do tada uobičajenog *realističnog dramskog prosedea*, sigurno su utjecali i na njegov dramski rad.

Konačno, gledano na Kulundžićev dramski rad u cjelini, koji se razvija slijedom poetskih faza (obrnuto od, primjerice, Strindberga): simbolizam, ekspresionizam, pirandelizam-antipirandelizam, realizam – nordijskog tipa; ne može se ne uočiti sličnost s Krležinim razvojnim putem, u čijem se, kao i Kulundžićevom, ukupnom djelu „*mogu prepoznati brojne karakteristike koje vezujemo uz stilsku formaciju ekspresionizam.*“ (MILIN, 2008:20)

3. TEORIJSKI SPISI

Osim kao dramski pisac Kulundžić je ostavio zamjetan trag i u teorijskim radovima o kazališnoj umjetnosti. Njegov prvi teorijski esej, objavljen 1920. godine, svojim nazivom „Most“, što je ujedno i doslovan prijevod naziva drezdenske skupine likovnjaka, ne samo da neskriveno ukazuje na vlastite uzore, nego se i otvoreno određuje ka programskom cilju prevođenja ukupnog tadašnjeg kazališnog života iz „stare“ umjetnosti u „novu“ umjetnost.

Dok „staroj“ umjetnosti pripadaju klasična i moderna drama te njima pripadajuće vrste karaktera, a to su „tipovi“ – dosljedni karakteri koji slijede neumitne moralne zakone i čiji se sukobi jedino mogu okončati fatalnim tjelesnim ishodima, dakle smrću – kao predstavnici klasične drame; i „individuumi“ - nedosljedni karakteri koje više ne krasi moralna neupitnost, nego mogu doživjeti transformaciju unutar sebe samih pa i njihovi sukobi više ne moraju završavati evidentnom pobjedom ili porazom, dakle ne smrću – kao predstavnici moderne drame, Kulundžić pledira za novu, ekspresionističku umjetnost, u kojoj više ne postoje karakteri (ni tipovi ni individuumi), nego simboli.

„Kažem ekspresionistička drama ima mjesto karaktera simbole. Simbol je ime ili slika svih prirodnih fenomena (materijalne forme ili prirodnih sila) u koje je postavljen jedan određeni čovjekov osjećaj. Ovo je vrlo važna definicija. Osjećaj dakle iznijet je iz duše i postavljen izvan čovjeka. Gdje se, dakle, izvan čovjeka na daskama odigravaju ekspresionističke drame?...Radnja ekspresionističke drame odigrava se u onome koji tu dramu može da proživi: u gledaocu bore se simboli...Prema tome pozornica je samo pozornica ili slika duše i to samo onda ako je u posmatralačkoj areni duša.“ (MILIN, 2008:24)

Uvažavajući ukupnu kulturnu realnost Kulundžić priznaje da gledatelji naviknuti na iskustva kazališne margine; koja u tom trenutku povijesno gledajući više i nije margina nekadašnje K. Und K. monarhije nego tanja polovica bipolarnog centra novog i mršavijeg SHS kraljevstva; nisu u stanju prepoznati i doživjeti „novu“, ekspresionističku umjetnost te im je potreban „most“ koji će ih prevesti s jedne strane na drugu.

Ili - kako Boško Milin parafrazira Kulundžića - *ekspresionistička drama ne može se igrati jer ne samo da tu i tada nije poznato što ona jeste, nego se ukazuje potreba za „mostom“ koji bi na domaćim scenama povezao klasičnu i modernu dramu sa ekspresionističkom.* (MILIN, 2008: 24)

Upravo se ova dijagnoza i pokušaj njezinog izlječenja, dakle Kulundžićev programatski zadatak, na estetskom planu jasno zrcali u dramaturškoj strukturi teksta „Ponoć“ koji je objavljen neposredno nakon eseja „Most“.

Iako će o tome posebno biti više rečeno kasnije, a pogotovo oslanjajući se na tumačenja Sibile Petlevski u knjizi „Simptomi dramskog moderniteta“, na ovom mjestu samo ćemo napomenuti da Kulundžić svjesno i s neskrivenom namjerom strukturalno gradi „Ponoć“ kroz prvi i dijelom drugog čina u naturalističkoj fakturi da bi taj estetski milieu u drugoj polovici drugog čina i poglavito trećem činu napustio i krenuo još neutabanim stazama ekspresionističke drame.

Esej „Čista dramatika“ iz 1921. godine (iako je objavljen tek 1925. godine) problematizira razlike između realističke i ekspresionističke drame ovdje ih promatrajući na razini Ideje, Radnje i Odnosa ili Kulundžićevom terminologijom Ideja, Scena, Riječ.

I dok je cilj realističke drame, s jedne strane, što je više moguće učiniti životno vjerojatnim scenske odnose i radnje, ali zato, s druge strane, isto tako (što je više moguće) sakriti idejni supstrat i ostaviti ga tek u slutnji – kod ekspresionističke drame situacija je gotovo suprotna.

„Novi dramatik, kad stvara, ima najprije ideju. Kod njega ideja nije slučajnost koja se krije iza nekog zapaženog „dramskog“ fragmenta iz velikog života, nego je ta ideja kod njega svrha i htijenje.“ *Ekspresionizam: iz moje svijesti ide ideja u život.* (MILIN, 2008:24)

U ekspresionističkoj drami piščeva ideja ne srami se svog scenskog uobličjenja i želi biti vidljiva: *„Nova drama želi da oslobodi ideju i riječ od njene potčinjenosti. Nova drama oslobađa ideju i riječ od njenog ropstva pod scenom radi principa najveće vjerojatnosti.* (MILIN, 2008:30)

U tom smislu slijed i geneza sastavnica (Ideja - Radnja - Odnosi ili Ideja - Scena - Riječ) odvijajući se suprotnim smjerom od realističke drame, u ekspresionističkoj drami postavlja Ideju na ishodišno mjesto te stoga ona postaje oblikotvorni moment i Radnje i Odnosa ili Scene i Riječi.

„Ideja koja je dobila organe tijela zove se simbol.“ „Simbol jasno odaje ideju.“ „Najjasnije će se odati ideja, ako se ona ne mora zaključivati iz čina karaktera, nego se kaže na usta simbola“.
„To tijelo (simbol) stoji u izvjesnom snošaju prema ljudima i stvarima, prema životu. Iz tih se snošaja stvara radnja. Život scene dolazi iznutra, on je stvoren, nije zapažen spolja. Ideja diktira ritam radnje.“ (MILIN, 2008:31)

U originalnom tekstu eseja koji se među ostalim avangardnim programskim tekstovima nalazi u knjizi Ivici Matičevića „Hrvatska književna avangarda“ ukazujemo na još jedan detalj koji Milin ne spominje, a u kojem se Kulundžić referira na „Ponoć“ uspoređujući realističke i ekspresionističke postupke.

„Prenoseći scene vjerno iz života ili radeći scene po životu, realista ne može s neprimjetnim prijelazom da pokaže na filozofsku dubinu svoga djela, osim ako smjelo ne zagrabi simbolikom u svoj realizam ne mareći na prijelaze koji očuvavaju vjernost scene (kako sam ja npr. učinio u svojoj Ponoći)“ (MATIČEVIĆ, 2008:288)

Najavljujući još jednom daljnja izlaganja o dramaturškoj strukturi „Ponoći“ na ovom mjestu ukazujem na Kulundžićev svjestan iskaz o „Ponoći“ kao o dramskom tekstu koje ima osobitosti realističke (odnosno naturalističke) i ekspresionističke fature na tragu njegovih ideja iznesenih u eseju „Most“.

Slijedom iznesenih postavki u eseju „Čista dramatika“ Milin zaključuje da Kulundžiću riječi postaju najvažnije sredstvo izražavanja koje bi trebale biti neposredna oznaka za duševna stanja ili Kulundžićevim riječima:

„Riječi postaju teže. Svaka od njih ima svoju boju i svoju muziku.“ „Nova scena vodi računa (...) o kristalizovanom govoru. Ako je jedna riječ dovoljna da označi stanje u duši, ona u modernoj (Kulundžić ovdje vjerojatno ne misli na modernu dramu kako ju je klasificirao u eseju „Most“, nego na novu, ekspresionističku dramu) dramu stoji, iako se u životu to stanje opisuje bujicom fraza i opisivanja. Za svako stanje traži se u novoj dramu najbliža, najneposrednija riječ.“ (MILIN, 2008:31)

Nastavljajući pregled Kulundžićevih teorijskih spisa Milin navodi i esej „Psihologija nove scene (jedan nacrt)“ iz 1921. godine koji se pak dotiče razlika u prostornom oblikovanju scene između

realističkog i ekspresionističkog pristupa ustvrdivši da realističke scenografije, „*izobiljem mrtvih predmeta (...) u najboljem slučaju (...)*“ dosežu samo razinu *štimunga*, dočim je zadatak ekspresionističkog oblikovanja prostora jakom stilizacijom deformirati predmet: „*tijelo se predmeta rasprsnulo i leti (...) stvari dobivaju dinamičke konture.*“ (MILIN, 2008:28)

Umjesto *štimunga*, nova scena trebala bi stvoriti *atmosferu, osnovno raspoloženje* pa čak i samo jedan *osnovni ton raspoloženja*, a kao primjer uzima sivi ton (*boju*), „*u kojoj su sakrivene sve boje spektra (...) upleteni svi osjećaji (...)*, kojih niti ne moramo biti svjesni. Kulundžić zaključuje da se „*sivinom ekspresionističke kulise postizava dakle predispozicija za sve osećaje.*“ (MILIN, 2008:28,29)

Zadržavajući se i dalje na području Kulundžićevih kazališno-teorijskih spisa koji dodatno rasvjetljaju i njegove poglede na značajke ekspresionističke, u odnosu na realističku dramu navodimo esej „Simboli“ iz 1922. godine.

U tom se eseju, prema Milinu, kritiziraju isključivosti realističkih stavova naglašavajući da se u čovjekovoj duši estetika i etika spajaju u harmoniju i da se „*harmonija duše nikad nije mogla da izrazi samo jednim umjetničkim izražajnim sredstvom (...)*“ ili dalje „*(...) umjetnost treba da postavi nad naša djela vječni ritam, kao neku muziku sudbine (...)*“ (MILIN, 2008:26) očito inspirirano i na tragu već spomenutih utjecaja koje je na Kulundžića izveo Kandinski.

Milin eksplicira Kulundžićevo razlikovanje stvarnosti i umjetnosti na način da je svijet umjetničkog djela, za razliku od stvarnosti, organiziran namjerom i voljom umjetnika, pa stoga svaki realizam u svojoj težnji za oponašanjem svijeta mora pasti u vlastitu proturječnost.

U dijelu eseja koji opisuje simboliku akcije, a to se odnosi, Milin objašnjava, na simboliku scene, gdje dolazi do „*zamjenjivanja jedne radnje drugom (...)*“ i gdje je „*(...) pretpostavljena mogućnost da se (radnje) mogu uzajamno tumačiti ili kao kada akcija dobija drugi smjer, promenu predviđenog realnog pravca zarad nekog unutrašnjeg ritma koji u realnosti ne bi bio moguć.*“ (MILIN, 2008:25)

Upravo ovo posljednje Kulundžić ilustrira primjerom iz „Ponoći“ ustvrdivši: „*Ja sam dao (...) čitavoj akciji potkraj trećeg čina posve drugi ritam nego bi ga ta akcija realno mogla da ima.*“

(MILIN, 2008:25)što dodatno pojašnjava strukturu „Ponoći“ kao „mosta“ između naturalističkih dramskih postupka prema ekspresionističkim postupcima.

Milin zaključuje da je Kulundžić u obrađenim esejima pokušao definirati novu dramu; koju ne vidi kao negaciju prethodnih vrsta drame, nego kao njihov *prirodni nastavak*; i simbole kao osnovno izražajno sredstvo nove ekspresionističke drame u kojima su sadržane ideje koje se više ne mogu umjetnički izražavati unutar starih izvedbenih oblika.

Pregledu Kulundžićevih teorijskih eseja, kojeg Milin ne spominje u svojoj knjizi, dodat ćemo još jedan esej „Nova drama“, objavljen 1924. godine, a ovdje citiran iz gore navedene knjige Ivice Matičevića.

Iako ne donosi mnogo novih spoznaja o Kulundžićevim teorijskim uvidima o razlikama između klasične i moderne drame (realističke i naturalističke) s jedne i ekspresionističke drame s druge strane, koje su već obrađene prethodnim esejima, ipak je od velike važnosti dubina koju Kulundžić pokušava zahvatiti u opisivanju strukturalno - izvedbenih razlika u dvije sučeljene stilske formacije.

Krenuvši od podjele na sastavnice koje, kako kaže Kulundžić, „*svaka drama mora imati: Akcija – Lica – Govor*“ [(što se terminološki razlikuje od prethodnih klasifikacija (Ideja – Scena – Riječ) ili kako ih Milin navodi (Ideja – Radnja – Odnosi)]; razvidno je da se zapravo radi o identičnim trodiobama koje radi nedvojbenog razumijevanja nadalje tumačimo kao oblikovanje: dramaturškog Mišljenja, izvedbenog Prostora i izvedbenog Vremena.

U prvom dijelu eseja koji nosi podnaslov *Akcija* Kulundžić na samom početku pojam *akcije* prevodi u pojam fabule: „*Kada se dakle u starim dramama govorilo o tome da drama mora da ima akciju, misli se svakako na to da drama mora da ima fabulu*“ (MATIČEVIĆ,2008:274); ustvrdivši u nastavku da se fabula u klasičnoj i modernoj drami temelji ili na mitološko/historijskom događaju ili na događaju iz života, što je u skladu s prethodnim kategorizacijama na klasičnu i modernu dramu, a da nova drama poznaje „ *kreativnu evoluciju akcije, u kojoj je polazište doživljaj autorovog Ja koji se donosi u akciji jedne kreirane fabule koja nije zapažena u životu ili nađena u historiji.* (MATIČEVIĆ,2008:275);

Dakle, na razini oblikovanja dramaturškog Mišljenja (akcije ili fabule) Kulundžić ekspresionistički postupak, za razliku od klasičnog ili modernog, opisuje isključivo kao subjektivan, unutarnji čin: „*Stvoriti dakle akciju pod vidom jednoga doživljaja (...) znači iznijeti duševna zbitija (zbivanja) na način žive prirode.*“ (MATIČEVIĆ,2008:277)

U drugom dijelu eseja nazvanom „Lica“, koji se odnosi na tretman dramskih lica, Kulundžić ponavlja poznate uvide o *tipovima* i *individuama* kao vrstama dosljednih i nedosljednih karaktera klasične i moderne drame te pledira za uvođenjem *simbola* što bi značilo: „*(...) učiniti lice nosiocem (supstratom) onoga osjećanja koje kao jedinica ulazi u fabulu...unutarnju akciju iznosi u vanjski svijet oživivši jedinice te akcije u licima – simbolima.*“ (MATIČEVIĆ,2008:279)

Iako sastavnica Radnje, Scene ili izvedbenog Prostora, kako smo je imenovali u ovom radu, uključuje puno više elemenata (kostimi, rekvizitarij, scenski elementi i ukupno oblikovanje scenskog prostora) od tretmana „Lica“ o kojima Kulundžić govori na ovom mjestu ipak je jasno da kada Kulundžić opisuje „Lica“ kao osnovne jedinice koje stupaju u akciju istovremeno govori i o osnovnim jedinicama prostornog oblikovanja iz čega bi se gotovo moglo naslutiti da je ovdje riječ i o tretmanu pokreta kao najmanje dinamičke jedinice oblikovanja jezika Prostora.

Osim toga, ako se prisjetimo što je prethodno rečeno o značenju *simbola* u drugim teorijskim esejima: „Čista dramatika“ - *Ideja koja je dobila organe tijela zove se simbol. To tijelo (simbol) stoji u izvjesnom snošaju prema ljudima i stvarima, prema životu. Iz tih se snošaja stvara radnja*“ - ili da u eseju „Simboli“ Kulundžić *simboliku akcije* eksplicitno naziva i *simbolikom scene* jasno je da se predložena klasifikacija, koja će biti korištena u daljnjem razmatranju i dramskog teksta „Ponoć“ i predstave „Ponoć“ može uvažiti kao vjerodostojna terminološka obrada.

U posljednjem odlomku eseja Nova drama koji nosi naziv „Govor (Riječ)“, za razliku od prethodnih uvida u kojima je i moglo biti nedoumica, sasvim je neupitno da Kulundžić problematizira pitanje tretmana dramskog vremena u ekspresionističkoj naspram klasične i moderne izvedbenosti.

Za razliku od *pravilnog ritma i dinamike vezanog govora* (klasična drama) ili *slučajnosti nevezane i nepravilne prirodne harmonije* (moderna drama), ali uvijek s jednakom čežnjom da se govori *ovako kako čovjek govori* Kulundžić ističe da je u novoj drami govor *Simbola*, budući da je kao

nositelj pojedinog osjećanja neposredni izraz izvjesnih duševnih stanja, vrlo udaljen od govora u prirodi.

Kulundžić dalje navodi kako ta duševna stanja nemaju istu genezu kakvu imaju stanja tipova klasičnih drama - nastala stjecajem okolnosti ili modernih drama - ili individuuma modernih drama - nastala pod pritiskom situacije, nego su ekspresionistička stanja duše svojevrsni *principi u borbi koji svjesno zastupaju ideologiju svojih dispozicija*.

Putokaz za izvedbeno oblikovanje principa koje zastupaju pojedini simboli može nam biti povratak na još jedno poglavlje u knjizi „Lavirinti ekspresionizma“ koje nosi naslov „Motivi kao dramska sredstva kod Kulundžića“ u kojem je Milin osvrćući se na sljedeći Kulundžićev citat:

„Umjetnost ovjekovječuje Velike Senzacije. Obično se mislilo da su velike senzacije ljubav i bol. Za mene ima dvije velike senzacije: strast i smrt. Zbog toga bi htio da mi uzor bude Shakespeare i zbog toga bih htio da budem dramatičar.“ (MILIN, 2008:38,39)

Milin zaključuje da se radi o velikim senzacijama u smislu onoga što bi umjetnost trebala ovjekovječiti, nego o motivima u funkcionalnom smislu koja pisac koristi kao sredstva da bi se njegove ideje mogle ostvariti.

Posljednje, glede *strasti i smrti* kao sredstava provedbe dramske radnje kod Kulundžića posebno je istaknuto jer je upravo to bio redateljsko-glumački model unutar kojega su bili postavljeni okviri motivacija i djelovanja izvedbenih dramskih lica ili Kulundžićevom terminologijom *simbola* u predstavi „Ponoć“.

Na kraju ovog poglavlja, oslanjajući se na spoznaje dobivene uvidom u promatrane teorijske spise, pokušat ćemo dati sumarni pregled Kulundžićeve ekspresionističke dramske poetike unutar predložene kategorizacije i klasifikacije sastavnica oblikovanja dramskog postupka: dramaturško mišljenje, izvedbeni prostor, izvedbeno vrijeme.

Na razini dramaturškog mišljenja Kulundžić ekspresionistički postupak konstituira kao subjektivnu, unutarnju ideju koja ne oponaša stvarnost. (*Ekspresionizam: iz moje svijesti ide ideja u život.*)

Na razini izvedbenog prostora Kulundžić uspostavlja simbole (*Ideja koja je dobila organe tijela zove se simbol.*) kao osnovne jedinične prostorne nositelje dramaturškog mišljenja (*To tijelo stoji u izvjesnom snošaju prema ljudima i stvarima. Iz tih se snošaja stvara radnja.*) i iz kojih je oblikovan cjelokupni izvedbeni prostor. (*Tijelo se predmeta rasprsnulo i leti. Stvari dobivaju dinamičke konture.*)

Na razini izvedbenog vremena Kulundžić simbole opisuje kao neposredni i kristalizirani izraz ideje koji ne oponaša prirodni govor. (*Ideja diktira ritam radnje.*)

Ovaj pokušaj sistematizacije Kulundžićeve dramske poetike u nastavku će biti primijenjen prilikom promatranja i dramaturške strukture teksta „Ponoć“ i redateljskih postupaka u nastanku predstave „Ponoć“.

4. PONOĆ – PROGRAMATSKA DRAMA

Sibila Petlevski u knjizi „Simptomi dramskog moderniteta“ u poglavlju „Kulundžićeva Ponoć kao programatska drama“ obrađuje u prvom dijelu poglavlja („Teorijski uvod: duhovni čovjek u potrazi za protoharmonijom duše“) Kulundžićeve postavke vezane za ekspresionističku dramu koristeći se, između ostalog, i gore već tumačenim i citiranim Kulundžićevim teorijskim esejima nakon čega je u drugom dijelu poglavlja („Kulundžićeva Ponoć – groteska u ogledalu duše“) dramski tekst Ponoć podvrgnut temeljitoj i dubinskoj dramaturškoj analizi.

Da bi smo izbjegli ponavljanja dosada već iznesenih spoznaja lapidarno ćemo navesti da Petlevski također ističe Kulundžićeva nastojanja da domaćoj kazališnoj publici približi ekspresionističku dramu koristeći metaforu mosta u istoimenom eseju:

I zato, dopustite da budem intiman, zato sam izašao iz sebe iznad sebe i naložio sebi: kuda ćeš u mutnu bujicu, da dogaziš drugu obalu? Ne vidiš li koliki se okreću u vrtlogu nasred rijeke? Sagradi most, prebaci ga i pređi suhих nogu. (...) I ako na drugoj obali nije objavljenje i uskrs, imat ćeš kada - moguće je da se radi o tiskarskoj greški te bi trebalo pisati „kuda“ - vratiti se. (MATIČEVIĆ,2008:271)

Budući da je „Ponoć“ Kulundžićev prvi objavljeni dramski tekst, nedvojbeno je da je upravo taj tekst svojevrsna izvedbena konkretizacija autorovog programa da na tadašnjoj kazališnoj sceni, koja je očito navikla na realističko-naturalističke komade, na elegantan način (podsjećam na metaforu suhih nogu) uvede i ekspresionističke novine.

O „Ponoći“ kao o strukturalnom amalgamu realističko-naturalističkih i ekspresionističkih elemenata bit će više rečeno u osvrtu na drugi dio poglavlja, a ovdje ćemo samo još napomenuti da je „Ponoć“ praizvedena 15. lipnja 1921. godine u zagrebačkom HNK (režija: Branko Gavella; scenografija: Tomislav Krizman) te da je kod kritike i publike zamijećen spoj realističko-naturalističkih i ekspresionističkih elemenata prije svega kroz *odnos glumačkog i scenografskog ostvarenja*.

Predstava je do 1929. godine odigrana 18 puta, a 1924. godine uvrštena je za beogradsko gostovanje kao jedna od perjanica repertoara zagrebačkog HNK –a, što dovoljno govori o uspjehu predstave o statusu i pozitivnoj recepciji Gavelline „Ponoći“.

Petlevski navodi da se i sam Kulundžić šezdesetih godina prošlog stoljeća osvrće na Gavellinu inscenaciju „Ponoći“ te ukazuje na *stilski dualizam* odnosno na opreku između *produhovljenog realizma glume i ekspresionizma dekora*.

Dakle, možemo zaključiti da je u prvom uprizorenju „Ponoći“ na razini tretmana glume u potpunosti zadržan (produhovljeni) realizam, a da je u dijelu oblikovanju prostora koji se odnosi na scenografska rješenja Tomislava Krizmana učinjen ekspresionistički zahvat što je publika i kritika prepoznala kao *dio ozračja europske kazališne mode tih godina*.

Međutim, vratimo se na osnovnu (i osobnu - kako navodi Petlevski) dvojbu koju je mladi autor dao samome sebi u zadatak, a ona se odnosi na *stupanj „smjelosti“ kojim bi novi dramatičar mogao „zagrabit simbolikom u svoj realizam“, a da pritom ne izgubi povjerenje domaćeg čitatelja i kritičara*.

Citirani dijelovi odnose se na već gore iznesene dijelove eseja „Čista dramatika“ koje ovdje radi preglednosti i razumijevanja ponavljam:

„Prenoseći scene vjerno iz života ili radeći scene po životu, realista ne može s neprimjetnim prijelazom da pokaže na filozofsku dubinu svoga djela, osim ako smjelo ne zagrabi simbolikom u

svoj realizam ne mareći na prijelaze koji očuvavaju vjernost scene (kako sam ja npr. učinio u svojoj Ponoći)“

Stoga, budući da je zbog nenaviknutosti tadašnje publike na *europsku kazališnu modu* Kulundžić odlučio stvoriti bastard realizma/naturalizma i ekspresionizma, osnovno pitanje koje stoji pred njim jest: kako iz realistično/naturalističke fakture, koja se - kao što je i sam prethodno utvrdio - gotovo srami svoje filozofsko-idejne eksplicitnosti prijeći u ekspresionističku fakturu koja pak inzistira na vidljivosti svojih filozofsko-idejnih zasada i pritom ne oskvrnuti vjernost scene.

Metafora o suhim nogama na putu preko rijeke koja je trebala poslužiti Kulundžiću da objasni svoj veliki plan, a taj je kako prevesti publiku, kritiku i cjelokupno kazalište s periferije u centar, ukazala se i kao njegova intimna spisateljska metafora, malog plana, koja glasi: kako napisati tekst koji je istovremeno realističko/naturalistički zbilji vjeran i misaono nenametljiv, ali i ekspresionistički idejno eksplicitan i naravno izgobljen iz katedrale scenske prirodnosti.

Iako nam kazališna historiografija nudi Gavella/Krizman metodu: realizam u glumi - ekspresionizam u dekoru - za što sam Kulundžić post festum naglašava da je „(...) u tadašnjim prilikama djelovalo šokantno, smatralo se stilskom zabudom, tendencijom da se istakne vanjske, vizualna režija“ (PETLEVSKI, 2000; 175) - iz današnje perspektive promatrajući, mišljenja smo da takvo redateljsko/scenografsko rješenje ne bi zadovoljilo suvremene teatarske apetite.

Da bismo drukčije i možda *smionije* odgovorili na postavljeno pitanje prethodno je potrebno detektirati osobitosti Kulundžićevog programatskog, ekspresionističkog postupka te utvrditi kakve su izvedbene mogućnosti takvog dramaturškog kroja.

Budući da, kako Sibila Petlevski navodi, *dramski ekspresionizam često ostavlja nedramski dojam*, što je neizbježna posljedica napuštanja psihologiziranog vanjskog i fino ujednačenog realističnog svijeta te poniranja u unutrašnji, kaotični svijet koji se na ritmičkoj i dinamičkoj razini opredmećuje u *naglim prijelazima i staccato progresiji* i u kojem „(...) svaka riječ ima svoju boju i svoju glazbu jer su riječi oznake unutrašnjih stanja“, prije svega je potrebno pojasniti kakav je ustroj dramskog lika u takvim, izmijenjenim i otežanim, okolnostima.

Stoga Petlevski i zaključuje da je „(...) *upravo promjena u strukturi dramskog lika najvažniji stilotvorni čimbenik ekspresionističke dramatike*“ (PETLEVSKI,2000: 179) te, citirajući Paula Kornfelda, objašnjava razliku između stare i nove *dramatis personae*:

„Nek ne bude imitator, i nek ne traži primjere u svijetu koji je glumcima stran, ukratko, nek se ne stidi glumiti, nek ne poriče kazalište, nek ne pokušava oponašati zbilju koju nikada neće moći savršeno predstaviti (...)“.(PETLEVSKI,2000: 179,180)

Da je Kulundžić dobro poznao svoje stilske uzore i prethodnike Petlevski dokazuje sličnim Kulundžićevim opisima dramskog lika iz eseja „Simboli“:

„(...) lica prestaju da budu pravi ljudi, nego postaju sredstva za izražavanje izvjesnog principa, postaju simboli za neku ideju (...)“.(JELČIĆ, 1965: 222)

Stoga uvodi sintagmu *eksteriorizacije osjećaja* koju naziva „*temeljnomo ekspresionističkom gestom*“ kojom se događa *izvanštinjenje* dramskog lika.

Razlog *izvanštinjenju* dramskog lika, prema ovim autorima, prije svega je u promijeni fokusa s naturalističkog ljudskog karaktera, čovjeka stroja koji ne smije probiti vlastite granice na ekspresionističkog duhovnog čovjeka koji izlazi iz sebe samog i koji zato može prikazati „*krik duše*“.

Posljedično, promjene na idejnoj razini o doseg i značenju dramskog lika znače i promjenu glumačke tehnike koja se, prema Petlevski ponajviše ostvaruju u postupcima apstrahiranja, stilizacije i patetizacije.

Na široj dramaturškoj razini, kako bi izbjegla neželjeni ishod oponašanja zbilje i scenskog realizma, ekspresionistička poetika koristi se postupcima sažimanja, kristalizacije, koncentracije, zgušnjavanja, centralizacije, fragmentiranja, a posljednji pojam i sam Kulundžić koristi u eseju „Čista dramatika“:

„(...) iznoseći fragmente samoga života drama se njima služi kao primjerima na koje se filozofska ideja primjenjuje, tumači.“ (PETLEVSKI, 2000:185)

Osim toga, Kulundžić kao jedan od najvažnijih ekspresionistički postupaka navodi ritam radnje koji kao posljedica sinestetičkih tendencija predstavlja konstitutivni proboj glazbe u tkivo dramskog teksta. Stoga podsjećamo na prethodno citirane dijelove iz eseja „Simboli“:

„Kod simbolike akcije djeluje muzički momenat na književni (...). Ja sam pod vidom ovoga u svojoj groteski Ponoć dao čitavoj akciji potkraj trećeg čina posve drugi ritam nego bi ga ta akcija realno mogla da ima.“

Petlevski prvi dio poglavlja okončava tvrdnjom da promjene u strukturi dramskog lika, koje su nastale potrebom da se scenski uobličiti stanje ljudske duše; kao i sve opisane promjene unutar dramaturške tehnike (fragmentacija, stilizacija, ritmizacija itd.): ujedno uzrokuju i promjene u strukturi dramske radnje.

Namjera je ekspresionističkih autora prethodno iznesenim sredstvima ostvariti, Kulundžićevim riječima, *težnju za vječnom harmonijom svojih akcija s protoharmonijom svoje duše* ili kako to objašnjava Sibila Petlevski, parafraziramo, kazališna pozornica postaje magičnim ogledalom čovjekove duše posredstvom kojeg se ostvaruje ujedinjenje tragičnog svijeta duša te se ponovno uspostavlja duhovni čovjek. Ne radi se više o realistično/naturalističkom pojedinačnom čovjeku koji ima svoju sudbinu, nego o sudbini svih ljudi koja je ujedno i sudbina novog čovjeka.

Stoga je i razvidno Kulundžićevo spajanje *stilskog izraza i svjetonazora*, pregnantnije rečeno estetike i etike, koje u svojoj punoj programaciji odiše, čini se, svjesno patetičnim tonom:

„Umjetnost treba da uspostavi nad naša djela vječni ritam kao neku muziku sudbine koja u svako naše djelo unosi ljepote, a po tome i dobrote, jer su na dnu duše ljepota i dobrota jedno.“
(PETLEVSKI, 2000: 188)

Pogled na drugi dio poglavlja podnaslovljen „Kulundžićeva Ponoć – groteska u ogledalu duše“ otvaramo citatom Dubravka Jelčića, koji ovdje prenosimo iz originalnog teksta („Pet stoljeća hrvatske književnosti, Strozzi, Kulundžić, Mesarić, Senečić“):

„Izražajno podvojena Ponoć je i kompozicijski neujednačena; dok je prvi čin, po nepodijeljenom priznanju kritike, izvrsna i zaokružena dramska ekspozicija, drugi čin, općenito nešto slabiji, ima nekoliko snažnih prizora, dok treći čin predstavlja osjetljiv pad – ne toliko u scenskom koliko u literarnom pogledu.“ (JELČIĆ, 1965:78)

Kao dodatak iznesenim kritikama navest ćemo i osvrt Milana Begovića iz časopisa „Novosti“ 1921. godine (preuzete iz knjige Branka Hećimovića „13 hrvatskih dramatičara“ u poglavlju „Dramsko stvaralaštvo Josipa Kulundžića“) koji „(...) *vidi prvi čin, kao jednu dramsku ekspoziciju, koja bi rutiniranom dramatičaru poslužila na čast*, (dalje parafrazira Hećimović Begovića) *a stavlja ozbiljne zamjerke na drugi te posebno treći čin.*“ Nadalje se prigovora „(...) *kompozicijskoj i stilskoj šarolikosti, nedovoljnoj razrađenosti, nedostatnosti kompozicijske kompaktnosti.*“ Hećimović dodaje da u daljnjem toku radnje (misli vjerojatno na drugi u treći čin) „(...) *prevladavaju pojedini prizori koji se nameću svojom sugestivnošću*“ te izdvaja da „(...) *finale daje utopističku viziju.*“ (HEĆIMOVIĆ, 1976: 469)

Petlevski oponira Jelčićevim kritikama „*izražajne podvojenosti*“ i „*kompozicijske neujednačenosti*“ za koje smatra da su neopravdano upućene autoru upravo stoga što su svjesne posljedice njegovog programatskog određenja da u tkivu dramskog teksta ostvari spoj realističko/naturalističkog i ekspresionističkog dramskog rukopisa: poentirajući da se radi o:

„(...) *nesporazumu u čitanju Kulundžićevog djela koji je nastao kad su se spomenute odrednice protumačile kao vrijednosne umjesto kao stilske odrednice.*“ (PETLEVSKI, 2000:190)

Petlevski nastavlja da paradigmatički naturalistički narativ „Ponoći“ kojeg amblematski na razini motivike opisuju *osiromašena obitelj, seksualno iskorištavanje i ponižavanje sluškinje, pobačaj, ubojstvo i samoubojstvo sa žarištem dramske radnje u prostoru kuhinje* Kulundžić svjesno oblikuje ekspresionističkim potezima čime zapravo raskrinkava slabosti naturalizma.

Drugim rječima, izražajna podvojenost, prema Petlevski, piščevo je svjesno - ekspresionističkom postupkom - izmicanje tla pod nogama – naturalističkom narativu čega je neizbježna posljedica *karikaturalna stilizacija.*

Stoga nimalo ne iznenađuje zašto Kulundžić svoj tekst određuje kao grotesku na što upućuje i Sibila Petlevski pozivajući se na Wolfganga Kaysera koji grotesku *povezuje sa slikom svijeta u procesu otuđenja i raspadanja.*

Podsjećajući još jednom na odnos estetike i etike, Petlevski ponovno naglašava stremljenja ekspresionističkih autora pa tako i Kulundžića „(...) *da probude svijest svojih suvremenika o*

svijetu koji je zahvaćen procesom truljenja (...), da se probude (...) i okrenu prema izvoru duhovnosti u sebi samima.“ (PETLEVSKI, 2000:191,192)

U skladu s namjerama ekspresionista stilski postupci koje pronalazimo u tradicijama grotesknog kao što su postupci poput *izobličenja, karikaturalizacije, tipizacije intenziviranja* ili gore spomenuti postupci u širem ekspresionističkom kontekstu (*sažimanje, kristalizacija, koncentracija, zgušnjavanje, centralizacija, fragmentiranje itd.*) postaju njihov primarni estetski rukopis zbog čega Petlevski ističe Kulundžićevu svjesnost da se u njegovom dramskom postupku radi o istovremenosti podriivanja naturalističke slike svijeta grotesknim oblicima što sam Kulundžić naziva *grotesknim naturalizmom*, a Petlevski zato naglašava „(...) *da je potrebno otkriti kako groteskni naturalizam stupa u funkciju ekspresionističkog postupka.*“ (PETLEVSKI, 2000:193)

Budući da su upravo određenja groteske i grotesknog, na tragu Kaysera, bila polazišna točka i za redateljski pristup predstavi „Ponoć“, u sljedećem poglavlju ovog rada ta će tema biti iznesena i na razini oblikovanja izvedbenog mišljenja, prostora i vremena.

No, ostanimo i dalje na području dramskog teksta „Ponoć“ poznavanje kojeg se od strane mogućih čitatelja - na razini popisa dramskih lica, tijeka, mjesta i vremena radnje te s obzirom na prirodu ovog rada, razumljivo i opravdano pretpostavlja.

Dakle, Petlevski postavlja pitanje kako se Kulundžićeva „*izražajna podvojenost*“ - kako ju je negativno ocijenio Jelčić, a Petlevski pozitivno obranila i koja se očituje kao spoj groteske na estetskom i podriivanje naturalizma na etičkom planu - u konačnici oblikuje kao ekspresionistički postupak.

Prizivajući Györgyja Lukásca i njegovu dijagnozu naturalizma kao „(...) *osjećaja nekog nepodnošljivog pritiska (...)* žudnje da se izade iz tog pritiska (...), žudnje za nečim oslobađajućim (...) (ali i) (...) *rezigniranog osjećaja jalovosti* (te iste) žudnje (...)“ (PETLEVSKI, 2000:195) , a što je ujedno i slika svijeta koju i Kulundžić u ime novog čovjeka želi razoriti, Petlevski dokazuje da Kulundžić to upravo i čini – *razotkriva naturalizam* – na „(...) *dva načina: prvo, izdvajanjem i groteskizacijom naturalističkih elemenata te, drugo, karikaturalizacijom s ciljem razbijanja naturalističke iluzije o umjetničkom djelu kao „kriški života*“. (PETLEVSKI, 2000:196)

Glede druge Jelčičeve kritike koja ukazuje na *kompozicijsku neujednačenost* „Ponoći“, a za koju Petlevski također tvrdi da ju je potrebno promatrati unutar Kulundžićevog programatskog poduhvata stvaranja naturalističko-ekspresionističkog polučovjeka-polujarca koji će se suhih nogu vratiti s druge strane obale te da se stoga na radi o slabosti autora, već o svjesnoj autorovoj namjeri dovoljno je podsjetiti na dva mjesta iz prethodno citiranih teorijskih radova koji pokazuju da je Kulundžić takvih kompozicijskih posljedica itekako bio svjestan.

Stoga još jednom prenosim citat iz eseja „Čista dramatika“:

„Prenoseći scene vjerno iz života ili radeći scene po životu, realista ne može s neprimjetnim prijelazom da pokaže na filozofsku dubinu svoga djela, osim ako smjelo ne zagradi simbolikom u svoj realizam ne mareći na prijelaze koji očuvavaju vjernost scene (kako sam ja npr. učinio u svojoj Ponoći)“,

koji eksplicitno dokazuje da je Kulundžić s izravnom namjerom krajem prvog čina, uvjetno rečeno, uništio svu do tada izgrađenu vjernost dramskog svijeta, a to je trenutak kada se prvi put pojavljuje dramska funkcija *deus ex machina* i od kojeg se, Jelčiću problematična kompozicijska ujednačenost nepovratno narušava u ime supremacije autorovog dramaturškog mišljenja nad ritmom koji bi oponašao ritam stvarnosti.

Kulundžić to potvrđuje i sljedećim citatima iz eseja „Simboli“ (na drugi citat koji također opetovano ukazujem) :

„Čim je neka akcija udešena u korist jednog predviđenog cilja odnh tu prestaje - pravi realizam“
(JELČIĆ, 1965:221,222)

„ Ja sam dao (...) čitavoj akciji potkraj trećeg čina posve drugi ritam nego bi ga ta akcija realno mogla da ima.“

koji još nedvosmislenije potvrđuju da je novonastali ritam, nesvodiv u gabarite realiteta, autorov estetski iskaz, a ne izraz moguće nevještosti koja se bi se na razini odnosa dijelova i cjeline mogla nazvati *kompozicijskom neujednačenošću*.

Petlevski raščlambu „Ponoći“ nastavlja pozicioniranjem dramskih likova unutar aktantskog modela, posebice se osvrćući na dramski lik Mladića iz tavanice kojeg kao dramaturšku funkciju

deus ex machina promatra: i unutar Greimasova modela, gdje mu dodjeljuje ulogu adresata koji simbolički predstavlja ideju ekspresionističkog novog čovjeka; ali i pomoću Souriauova aktantskog modela, u kojem istom dramskom liku dodjeljuje ulogu arbitra odagnavši moguće kritike ideološkičnosti te aktantske uloge uvažavanjem etičke dimenzije ekspresionističke poetike – na tragu *utopijske vizije* kako je artikulira Hećimović

Međutim, budući da se etička promjena u životima dramskih likova nije dogodila – naprotiv u ime nepromijenjenog stanja pale su još dvije nevine žrtve - Petlevski zaključuje: „*Pokazuje se da je tragika likova u Ponoći u njihovoj nemogućnosti istinskog transcendentiranja sebe samih usprkos pokušaju osvješćivanja odozgo.*“, te nastavlja: „*Kraj drame sugerira da je funkcija arbitra bila prerano uvedena jer pravi krivac nije čovjek, nego nečovječnost mehanizma suvremenog društva koje vraća likove Ponoći na početnu točku.*“ (PETLEVSKI, 2000:200)

Iako je Kulundžić pokušao pokazati mogući put prema ostvarenju, metaforički govoreći, jedanaeste teze o Feuerbachu – odnosno put prema promijeni svijeta, sasvim je nedvojbeno da su ekspresionistički optimizam i vjera u novog čovjeka, od strane samog autora osuđeni na vječni *circulus vitiosus*.

Stoga se umetanje priče u priče polovicom trećeg čina, koja figurira kao makro ogledalo cjelokupnog idejnog supstrata teksta, nadaje kao i mogući izvedbeni kraj na što djelomično upućuje i Petlevski.

Na kraju ovog poglavlja preostalo je još za pokazati kako se Kulundžićeva teorijska ekspresionistička formula u izvedbenim postajama dramskog teksta ponoć: dramaturško mišljenje, prostor i vrijeme; opredmetila u spisateljskoj praksi.

Ukratko, od teorijsko-ekspresionističkog punokrvnog jarca koji, podsjećamo, dramaturškom mišlju nije oponašao stvarnost, u prostoru je bio pretočen u simbol, a glasanje mu nije oponašalo vrijeme glasanja u prirodi; u dramskom tekstu „Ponoć“ nastao je bastard polučovjek-polujarac koji je doduše suhih nogu prešao na drugu stranu rijeke, ali se i silno iznenadio kad je shvatio da je došao na isto mjesto s kojeg je i krenuo ili riječima Sibile Petlevski:

„Ponovnim čitanjem te drame stječe se dojam da je i Josip Kulundžić, ustvrdivši da na drugoj obali nije objavljenje i uskrs prenio na hrvatsku scenu tek osjećaj tjeskobe u mraku.“
(PETLEVSKI, 2000:206)

5. PREDSTAVA PONOĆ

Teorijski uvidi Jelčića i Hećimovića iz druge polovice prošlog stoljeća kao i uvidi Sibile Petlevski s početka ovog stoljeća, uzevši u obzir i njihove različite ocjene Kulundžićevog stvaralaštva te djelimice pozitivnu revalorizaciju od strane Petlevski u korist Kulundžića, ipak ukupno gledajući ne pružaju veliko ohrabrenje prije upuštanja u izvedbenu avanturu – dakle, scenskog postavljanja teksta „Ponoć“.

Budući da su razlozi za odabir Kulundžićevog teksta od strane autora ovog rada izneseni već u uvodu ta tema neće biti ponovno otvarana, ali u nastavku u cijelosti prenosim tekst koji je dio programske knjižice za predstavu „Ponoć“ u „Zagrebačkom kazalištu mladih“ iz kojeg se jasno mogu razabrati redateljske namjere kada je u pitanju oblikovanje redateljskog mišljenja, prostora i vremena:

PONOĆ: JOSIP KULUNDŽIĆ

Piščevim podnaslovom označen kao groteska, pristup ovom dramskom tekstu redateljski je prije svega oblikovan određenjem groteske i grotesknog kao zasebne estetske pojavnosti.

Ostavljajući po strani ona tumačenja groteske koja njezinu fenomenologiju prate od kasne antike i ranokršćanske spiljske likovnosti preko srednjovjekovne karnevalizacije pa do novovjekovnog pučkog teatra i koja unisono groteskni izraz vide kao međuzemlje suprotstavljenih lica logosa, dakle tragedije i komedije; te prihvaćajući ona određenja groteske koja za nju ne pronalaze estetske uzore prije pojave moderniteta i početka suvremenog rastakanja logocentrične slike svijeta, groteska i grotesknost teorijski su ukotvljeni prije svega u apsurdistički i neteleološki konstrukt u kojem je rascjep između beskonačnosti uma i konačnosti tijela neodoljivo nepremostiv, ali i estetski izreciv.

Dakle, ako prihvatimo tezu da se tragično i komično smatraju izrazima Logosa, onda je groteska u dramaturško-redateljskom pristupu ovdje uzeta kao izraz Apsurda.

Uvažavajući piščeva stilska nagnuća koja ovaj dramski tekst kako ustrojem vremena iskaza dramskih likova tako i nemimetičkim tretmanom narativa i metanarativa nedvojbeno čine avangardnim, prije svega ekspresionističkim, upisana naturalistička dramska slika preoblikovana je u, od zbilje odmaknutu, izvedbenu sliku.

Rječju: onako kako se Kulundžić u mikro (dramski lik) i makro (narativ) vremenu odmaknuo od zbilje, tako je i prostornim oblikovanjem učinjen odmak od dramske slike.

Dinamika odmaka, koji je kontingentno prisutan i u oblikovanju govora, pokreta, rekvizitarija i kostimskih rješenja ujedno je i ustroj odnosa koji razlikuje groteskni estetski izraz od tragičnog i komičnog izraza.

Tradicionalne teleološke kontrapozicije u kojima izvedbena i misaona energija putuje iz dobrog, lijepog i smiješnog u loše, ružno, i tužno te naravno i suprotnim smjerom; u grotesknom estetskom računu trguju s nekim metaforičkim ili metonimijskim ostatkom ili manjkom, a često ih prepoznajemo kao pojmovna sučeljavanja smiješno vs. strašno, uzvišeno vs. ružno ili kako je zabilježeno u Kulundžićevoj kazališnoj poetici strast vs. smrt.

Navedenom tekstu, a u kontekstu dosadašnjih teorijskih izvoda koji se tiču i ukupne Kulundžićeve teorijske poetike, ali i njezine praktične primjene promatrane u teorijskim uvidima drugih autora o Kulundžićevom dramskom tekstu „Ponoć“, potrebno je dodati sljedeće.

Teorijski uvidi prethodno spomenutog Wolfganga Kaysera, na kojeg se poziva i Sibila Petlevski u svom radu i na čije se teze uvelike oslanja i Darko Gašparović u knjizi „Kamov, apsurd, anarhija, groteska“, koja je pak bila dio konzultirane literature u redateljskoj pripremi, oblikovali su redateljsku misao na način da Kulundžićev groteskni estetski izraz tumači unutar apsurdističke slike svijeta koju Kayser veže uz pojavu moderniteta.

Drugim riječima, redateljska odluka bila je pronaći i uporabiti sve one dramaturške i izvedbene postupke, motive, tendencije koji podupiru takvu sliku svijeta, a to nužno znači i njezinu estetsku i njezinu etičku dimenziju.

To u je pak u konkretizaciji redateljske pripreme značilo da, prije svega, na razini oblikovanja dramaturškog redateljskog mišljenja uopće nije bilo moguće ostati pri integralnom Kulundžićevom dramskom tekstu iz dva razloga.

Prvi se odnosi na samo tkivo i tkanje teksta dramske situacije koja se u prvom i dijelu drugog čina redateljskoj ideji opire svojim naturalističkim postupcima – dakle na razini estetike, dočim se drugi razlog odnosi na ostatak drugog i cijeli treći čin u kojim dominira verzija „*društveno usmjerenog ekspresionizma*“ (kovanica Frana Petrea preuzeta iz Hećimovića) i koja se također opire redateljskoj ideji – ovdje pak na razini etike.

Stoga je napravljena adaptacija dramskog teksta kojom je na razini estetike, naturalistička faktura dramske situacije preoblikovana u ekspresionističku; dočim je onaj dio ekspresionizma, koji se odnosi na društvena angažiranost i vjeru u novog čovjeka - razina etike - hladnokrvno amputiran kao strano tijelo.

Sumarno, na razini redateljskog oblikovanja mišljenja: naturalističko-ekspresionistički bastardni spoj dramskog teksta „Ponoć“ redateljskom adaptacijom preoblikovan je u potpunosti u ekspresionističku estetsku fakturu, a iz etičke dimenzije ekspresionizma istisnuta je njegova optimistička verzija da bi do punog izražaja došla, u „Ponoći“ jednako prisutna, druga dimenzija ekspresionističke etike koja naglašava cirkularnost metanarativa.

Mišljenja smo da ovakvi dramaturški potezi nisu nimalo naštetili izvedbenim potencijalima dramskog teksta jer su njima upravo bile uklonjene sve strukturalne slabosti na koje su ukazivali, iako iz različitih aspekata, i Jelčić i Petlevski.

Na razini redateljskog oblikovanja izvedbenog prostora učinjen je manje radikalno, ali također znatan pomak budući da je naturalistički opis dramskog teksta zamijenjen, uvjetno rečeno, ekspresionističkim opisom izvedbene slike. To se odnosi i na oblikovanje rekvizitarija, kostima i tretmana glumačkog pokreta, budući da ga ovdje promatramo u okvirima oblikovanja izvedbenog prostora kojim je možda i u najvećoj mjeri naglašen otklon od oponašanje zbilje.

Na razini pak oblikovanja izvedbenog vremena, dakle, tretmana govora glumaca, učinjen je isti redateljski postupak. Na tragu teorijskih postavki Josipa Kulundžića o *kristalizovanom govoru* i

Siblile Petlevski o *izvanštinjenju lika* stvoren je glumački govorni iskaz koji ritmom i dinamikom ne nalikuje govoru u prirodi.

Na ovom mjestu krikom ćemo ponovno dozvati Kulundžićevog punokrvnog ekspresionističkog jarca koji je u njegovim teorijskim radovima svojim rogovima probadao svako (Mišljenje – Prostor – Vrijeme) oponašanje zbilje i tako prokazivao realističku izvedbenu laž; pa ćemo se prisjetiti da je isti taj Kulundžić, zbog straha od mokrih nogu pri prelasku rijeke koja dijeli periferiju od centra, u dramskom tekstu „Ponoć“ našeg ekspresionističkog *tragosa* pretvorio u bastardnog polučovjeka-polujarca koji je na drugu obalu stigao doduše *suhih nogu*, ali se silno iznenadio kad je shvatio da je stigao na isto mjesto s kojeg je i krenuo; te ćemo se upitati što se dogodilo s našim jarcem u predstavi „Ponoć“?

Budući da je u međuvremenu shvatio da će kada prijeđe na drugu stranu nabujale rijeke, *mokrih ili suhih nogu*, svejedno, opet doći na isto ono mjesto s kojeg je i krenuo - naš je jarac odlučio da je ipak bolje ostati jarac, nego nemušto oponašati čovjeka.

6. FRAGMENTI O TEATRU

Naposljetku, u posljednjem poglavlju ovog rada, pozvat ćemo se i na dijelove knjige „Fragmenti o teatru“ koja nije obojena autorovim specifičnim pogledima na kazališnu umjetnost kao što je je to bio slučaj s mladenačkim teorijskim esejima, već se očito radi o pokušaju skupljanja dijela građe koja je nastala u okvirima Kulundžićevog dugogodišnjeg pedagoškog rada.

Budući da su ekspresionističko odmicanje od oponašanja zbilje na svim razinama kazališne izvedbenosti te nijekanje vremensko-prostornog kauzaliteta odrednice koje se jednako mogu primijeniti i u oblikovanju dramaturškog mišljenja kao i u oblikovanju izvedbenog prostora i izvedbenog vremena ukazujemo na distinktivni pojam iz naslova ovdje promatrane knjige za koji smatramo da na simboličnoj razini zasigurno može reprezentirati piščev umjetnički svjetonazor vremenski vezan uz dio njegovog stvaralaštva obrađen u ovom radu.

Osim toga radi se pojmu koji Kulundžić nimalo slučajno riječju spominje i u jednom od prethodnih citata: „(...) *iznoseći fragmente samoga života drama se njima služi kao primjerima na koje se filozofska ideja primjenjuje, tumači.*“

Stoga je pojam *fragmenta* uporabljen i kao oblikotvorni motiv naslova ovog rada što je pokušaj uspostavljanja pojmovnog kontinuiteta između djela Josipa Kulundžića s jedne strane te praktičnog i teorijskog doprinosa autora ovog rada njegovoj književno-povijesnoj vrijednosti s druge pak strane.

Slijedom iznesenog, ali prije svega da uspostavljeni pojmovni matrimonij ne bi ogrezao u prigodnom fraziranju, preostalo je još pojasniti zbog čega je praktični rad na Kulundžićevom dramskom tekstu „Ponoć“ mogao biti imenovan kao *teatar u fragmentima*.

Rad na predstavi „Ponoć“, kako u pripremi adaptacije integralnog teksta tako i tijekom procesa rada s glumcima, pokazao je da se i na razini oblikovanja pokreta kao i na razini oblikovanja govora gotovo uvijek radi o svojevrsnoj fragmentaciji dijelova zbilje koji se po načelu mozaika nižu jedan pored drugoga naglašavajući tako odsustvo vremensko-prostornog kauzaliteta.

Opasnosti takve izvedbenosti, još jednom pozivamo se na Petlevski - da „(...) *dramski ekspresionizam često ostavlja nedramski dojam*“ te da se (ekspresionizam) ponajviše očituje u *naglim prijelazima* i *staccato progresiji* – u radu s glumcima bile bi izbjegnute onda i izvedbeno su dobivale najveću kvalitetu kada su na dubinskoj razini bile ukorijenjene u psihološko-emotivnu situaciju dramskog lika koji je, ponovno riječima Petlevski, *eksterioriziran ili izvanštinjaen*.

Drugim riječima, iako ekspresionistički postupak na razini dramskog lika napušta čvrste prostorno-vremenske granice i stupa, prema Kulundžiću, u *radnju duša ili simbole*, u izvedbenom smislu to je u potpunosti ostvareno tek onda kada postoji jasna poveznica s, uvjetno rečeno, napuštenim dramskim likom koji je ukotvljen u prostor i vrijeme.

Isto tako potrebno je napomenuti da je tijekom procesa rada na predstavi nedvojbeno uočeno da se ista problematika kao i njezino nadilaženje, osim na razini izvedbenog oblikovanja dramskog lika, pojavljuje i na razini tretmana dramske radnje. Odmicanje od zbiljskog isječka koji je predmet interesa dramskog teksta tektonski je uvjetovano holističkim razumijevanjem istog tog dijela zbilje.

Upravo zato ukazujemo na, po našem mišljenju, najzanimljiviji dio knjige „Fragmenti o teatru“ poglavlje „O emocionalnom govoru“ u kojem Kulundžić tumači *emocionalni govor* kao logički

govor vezan i oblikovan emocijama te uvodi pojam *infleksije* koji pak objašnjava kao *izražajne simptome emocionalnog govora preko kojih se publika saživljava s glumcem*.

Iako se na ovom mjestu nećemo baviti cjelokupnom sistematizacijom i klasifikacijom infleksija jer bi to u velikoj mjeri nadišlo namjere ovog rada, ipak ćemo posebno ukazati samo na onu vrstu infleksije za koju smatramo da je od presudne važnosti za oblikovanje izvedbenog vremena, prije svega tretmana glumačkog govora unutar, uvjetno rečeno, onoga što smatramo ekspresionističkim govornim iskazom.

Kulundžić, između ostalih vrsta i tipova infleksija, opisuje i *simultanu infleksiju* čije je distinktivno obilježje da je *osećanje nastalo u istom trenutku kad se izgovara fraza*, odnosno da emocija koju glumac veže uz govor i upisuje u svoj govorni iskaz nema niti svoju pripremu niti svoj odjek. Ona ne prethodi frazi niti se pojavljuje kao jeka nakon fraze. Vrijeme trajanja emocije u potpunosti je izjednačeno s vremenom trajanje fraze.

Smatramo da je upravo ta karakteristika emocionalnog punjenja izvedbenog vremena odnosno glumačkog govornog iskaza ono što najjasnije čini razliku između, uvjetno rečeno, ekspresionističke glume i glume ukorijenjene u tradiciju psihološkog realizma.

U procesu rada takav se tip emocije najčešće priziva glumačkom uputom „*cut*“ ili „*rez*“ što nam također potvrđuje simboliku fragmentiranja budući da se radi o scenskoj pojavnosti čiji nam je samo pojedinačni ili središnji dio, a ponekad samo i njezin vrhunac, u žarištu izvedbenog interesa.

Međutim znači li to da možemo zanemariti svo ono rafinirano i gradirano stvaranje glumčeve emocije koje nam je u psihološkom realizmu vidljivo te ga doživljavamo kao vjerni prikaz oponašane stvarnosti, a koje nam je ovdje scenski uskraćeno.

U svrhu lakše predodžbe prizovimo na trenutak fizikalni zakon o očuvanju energije i zapitajmo se gdje je nestalo to vrijeme koje prethodi i nasljeđuje onom fragmentu emocije kojeg rabi ekspresionistički govorni iskaz; odnosno je li moguće da se to vrijeme u potpunosti izgubilo i ako se nije izgubilo gdje se ono sada nalazi.

Iskustvo redateljsko-glumačkog rada pokazalo nam je da to vrijeme, ponovno prizivajući fizikalni zakon o očuvanju energije, ne može nestati, nego mora naći svoje trajanje u unutarnjem prostoru glumčevog izvedbenog mišljenja.

Ili ako posudimo Kulundžićevu terminologiju - sve ono što je scenski oduzeto *individuumu*, podsjećam radi se o tzv. *nedosljednom karakteru moderne drame*, a oduzeta mu je temporalna cjelovitost emocije – mora biti nadoknađeno glumčevom unutarnjom izvedbeno-misaonom temporalnošću koja se, ako sada posudimo terminologiju Sibile Petlevski, scenski ozbiljuje kao *ekstriorizirani ili izvanštinjeni*, dramski lik. Riječju: misaono sublimirana emocionalna fragmentacija kristalizira se kao eksteriorizirani dramski lik.

Prisjetimo se posljednji put i našeg prijatelja jarca koji se u Kulundžićevim teorijskim esejima glasao punokrvnim ekspresionističkim krikom; pa je zatim u dramskom tekstu „Ponoć“ bastardiran u polučovjeka-polujarca; da bi u predstavi „Ponoć“ prestao nemušto oponašati čovjeka i ponovno se ohrabrio biti samo jarac.

Upitajmo se, je su li spoznaje do kojih smo došli u ovom poglavlju, a koje se tiču ekspresionističkog oblikovanja izvedbenog vremena utjecale na našu predodžbu o njemu.

Iz praktičnog rada na predstavi „Ponoć“ možemo zaključiti da se naš prijatelj jarac, ako istovremeno misli i kao čovjek, suhih nogu slobodno može glasati punokrvnim ekspresionističkim krikom odnosno da će, ako ne misli kao čovjek, naš prijatelj jarac ostati i bez glasa i mokrih nogu.

7.ZAKLJUČAK

U ovom radu promatrane su i problematizirane četiri zasebne teme koje su u međusobno neodvojivoj organskoj povezanosti.

U prvoj, pregnantnim uvidom u kazališno-teorijski esejistički rad Josipa Kulundžića, utvrđeno je da pisac u svim strukturnim odrednicama oblikovanja kazališne umjetnine predlaže raskid s poetskim vrednotama modernizma te zastupa prelazak na ekspresionističke stilotvorne osobitosti.

Drugom temom, također na kazališno-teorijskoj razini, obrađen je prvijenac Josipa Kulundžića - dramski tekst „Ponoć“, glede kojeg je zaključeno da je s obzirom na piščevu nedvojbenu ekspresionističku vokaciju kao i bojazan od ukusa domaće kazališne sredine izvršeno uvjetno reteriranje u poetiku naturalizma.

Treća tema pružila je uvid u redateljsku ideju i koncept za predstavu „Ponoć“ koju je autor ovog rada, kao ispit iz predmeta Režija VI na odsjeku Kazališna režija i radiofonija Akademije dramske umjetnosti u Zagrebu, postavio u Zagrebačkom kazalištu mladih.

Ovim dijelom predmetnog rada pokazano je da su redateljska adaptacija, dramaturško mišljenje, oblikovanje izvedbenog prostora i oblikovanje izvedbenog vremena gotovo isključivo tražili inspiraciju u onim slojevima dramskog teksta „Ponoć“ koji pripadaju stilskoj formaciji ekspresionizam.

U četvrtoj temi, uzimajući u obzir izvode iz prethodne tri tematske cjeline, a ponajviše na temelju iskustva rada na predstavi „Ponoć“, raščlanjena je sastavnica koja se odnosi na oblikovanje izvedbenog vremena s posebnim osvrtom na distinktivne značajke ekspresionističkog tretmana govora.

Promatrajući sve četiri tematske jedinice u cjelini može se zaključiti da i dramski tekst Josipa Kulundžića „Ponoć“ i predstava „Ponoć“ autora ovog rada, a pritom uzimajući u obzir njihovu gotovo stoljetnu udaljenost, nedvojbeno teže raskidu s ustaljenim estetskim obrascima njima pripadajućih kazališnih sredina, ali i da, svaka iz raličitih razloga i unutar vlastitog umjetničkog senzibiliteta, ustraje na održavanju povijesno-umjetničkog kontinuiteta.

8. POPIS LITERATURE

HEĆIMOVIĆ, BRANKO, 13 hrvatskih dramatičara, Znanje, Zagreb, 1976.

JELČIĆ, DUBRAVKO (prir.), Pet stoljeća hrvatske književnosti (106), Matica hrvatska, Zora, Zagreb, 1965.

KULUNDŽIĆ, JOSIP, Fragmenti o teatru, „Sterijino pozorje“, Novi Sad, 1965.

MATIČEVIĆ, IVICA (prir.), Hrvatska književna avangarda, Programski tekstovi, Matica hrvatska, Zagreb, 2008.

MILIN, BOŠKO, Lavirinti ekspresionizma, Sterijino pozorje, Novi Sad, 2008.

PETLEVSKI, SIBILA, Simptomi dramskog moderniteta, Hrvatski centar ITI-UNESCO, Zagreb, 2000.

