

Kulundžićev ekspresionistički teatar

Šprem, Ena

Master's thesis / Diplomski rad

2024

Degree Grantor / Ustanova koja je dodijelila akademski / stručni stupanj: **Josip Juraj Strossmayer University of Osijek, Faculty of Humanities and Social Sciences / Sveučilište Josipa Jurja Strossmayera u Osijeku, Filozofski fakultet**

Permanent link / Trajna poveznica: <https://um.nsk.hr/um:nbn:hr:142:253294>

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

Download date / Datum preuzimanja: **2025-03-01**



FILOZOFSKI FAKULTET
SVEUČILIŠTE JOSIPA JURJA STROSSMAYERA U OSIJEKU

Repository / Repozitorij:

[FFOS-repository - Repository of the Faculty of Humanities and Social Sciences Osijek](#)



Sveučilište J. J. Strossmayera u Osijeku

Filozofski fakultet Osijek

Diplomski studij hrvatskoga jezika i književnosti i engleskoga jezika i književnosti

Ena Šprem

Kulundžićev ekspresionistički teatar

Diplomski rad

Mentor: prof. dr. sc. Ivan Trojan

Osijek, 2024.

Sveučilište J. J. Strossmayera u Osijeku

Filozofski fakultet Osijek

Odsjek za hrvatski jezik i književnost

Diplomski studij hrvatskoga jezika i književnosti i engleskoga jezika i književnosti

Ena Šprem

Kulundžićev ekspresionistički teatar

Diplomski rad

Humanističke znanosti, Filologija, Kroatistika

Mentor: prof. dr. sc. Ivan Trojan

Osijek, 2024.

IZJAVA

Izjavljujem s punom materijalnom i moralnom odgovornošću da sam ovaj rad samostalno napisala te da u njemu nema kopiranih ili prepisanih dijelova teksta tuđih radova, a da nisu označeni kao citati s navođenjem izvora odakle su preneseni.

Svojim vlastoručnim potpisom potvrđujem da sam suglasna da Filozofski fakultet u Osijeku trajno pohrani i javno objavi ovaj moj rad u internetskoj bazi završnih i diplomskih radova knjižnice Filozofskog fakulteta u Osijeku, knjižnice Sveučilišta Josipa Jurja Strossmayera u Osijeku i Nacionalne i sveučilišne knjižnice u Zagrebu.

U Osijeku, 2. rujna 2024.

Eva Šprem, 0122226452

Sažetak

Rad je posvećen analizi najuspješnijih drama Josipa Kulundžića pod nazivima *Ponoć* (1921.) i *Škorpion* (1926.), točnije, analizi elemenata ekspresionističke poetike u njima. Početna poglavlja govore o ekspresionizmu kakav je nastao u Njemačkoj i zemljama njemačkog govornog područja, na temelju kojih preteča, ideja i umjetničkih pravaca je nastao, kako se širio Europom i svijetom te se nabrajaju njegova obilježja. Osim toga govori se o hrvatskoj inačici ekspresionizma te o časopisima koji su bili ključni za širenje ekspresionističke ideje i poetike u zemlji. Navode se vremenske odrednice trajanja ekspresionizma u Hrvatskoj te njegove poetičke karakteristike u umjetnosti, a posebice u drami. Spominje se i povijesno važno razdoblje intendature Julija Benešića u Hrvatskom narodnom kazalištu u Zagrebu te važnost njegova djelovanja za dramsko stvaralaštvo autora o kojemu je riječ u sljedećem poglavlju. Navode se podaci o životu i profesionalnoj karijeri Josipa Kulundžića, faze njegova ekspresionističkoga stvaralaštva i teorijske postavke po kojima je također bio značajan za hrvatsku dramaturšku misao. Analiziraju se drame *Ponoć* i *Škorpion* na svim razinama tih dramskih tekstova: na razini ideje, tematsko-motivskog sklopa, strukture i kompozicije teksta, govori se o vremenskim i prostornim odrednicama u dramama, ekspresionističkim dramskim postupcima primijenjenim u njima, o grotesci kao žanru te koncepciji i karakterizaciji likova tipičnih za ekspresionizam. Osim izdvojenih ekspresionističkih obilježja opisuju se i elementi tekstova koji pripadaju poetikama realizma i naturalizma koji se u njima isprepliću s onim ekspresionističkim. Naposljetku se daje sinteza analize i interpretacije djela te ekspresionističkih obilježja u njima.

Ključne riječi: ekspresionizam, drama, Josip Kulundžić, *Ponoć*, *Škorpion*

Sadržaj

| | |
|---|----|
| Uvod | 1 |
| 1. Ekspresionizam | 2 |
| 1.1. Izvorni ekspresionizam..... | 2 |
| 1.2. Hrvatski ekspresionizam..... | 7 |
| 2. Biobibliografija Josipa Kulundžića | 11 |
| 3. Analiza i interpretacija obilježja ekspresionističke poetike u dramama Josipa Kulundžića <i>Ponoć</i> i <i>Škorpion</i> | 14 |
| 3.1. <i>Ponoć</i> | 14 |
| 3.2. <i>Škorpion</i> | 24 |
| Zaključak | 32 |
| Izvori i literatura | 34 |
| Prilozi | 35 |

Uvod

Ekspressionizam se smatra najutjecajnijim ne samo hrvatskim, nego i svjetskim avangardnim umjetničkim pravcem. Pod utjecajem ekspresionističke poetike nastala su brojna remek-djela u svijetu i kod nas te se njegov utjecaj osjeća i danas. U razdoblju ekspresionizma, u Hrvatskoj, djeluju mladi dramatičari koji pišu i uprizoruju ambiciozne drame i predstave, a jedan od tih dramatičara je Josip Kulundžić koji se uz Miroslava Krležu smatra najplodnijim i najznačajnijim ekspresionističkim dramatičarem. Njegove najuspješnije drame, *Ponoć* (1921.) i *Škorpion* (1926.) svoje praižvedbe doživjele su u Hrvatskom narodnom kazalištu u Zagrebu. Cilj ovoga rada bit će analizirati i interpretirati ekspresionistička obilježja tih dviju drama te ih prikazati kao vrijedne primjere hrvatskog ekspresionističkog dramskog stvaralaštva. U prvom poglavlju govorit će se o ekspresionizmu i njegovim vremenskim odrednicama. Slijede dva potpoglavlja od kojih se u prvom proširuje priča o *izvornom* ekspresionizmu, to jest, njemačkom. Navode se ekspresionističke preteče, umjetnički i idejni uzori te utjecajni časopisi koji su širili ekspresionističku poetiku diljem svijeta. Također se ukratko navode obilježja ekspresionističke poetike i obilježja ekspresionističke drame u kontekstu *izvornog* ekspresionizma. U drugom se govori o hrvatskoj inačici ekspresionizma i hrvatskoj ekspresionističkoj dramaturgiji. Govori se o tome kako je hrvatski ekspresionizam zapravo modificirana inačica ekspresionizma, ali unatoč tome pojavljuje se i stvara ukorak s *izvornim* ekspresionizmom. Navode se vremenske odrednice trajanja ekspresionizma u Hrvatskoj te časopisi koji su širili ekspresionističku ideju u Hrvatskoj. Drugo poglavlje posvećeno je biografiji i bibliografiji Josipa Kulundžića, njegovom profesionalnom putu, fazama ekspresionističkog stvaralaštva te njegovim teorijskim postavkama na kojima je temeljio vlastiti dramatičarski rad. Govori se o njegovom bogatom doprinosu hrvatskoj drami i književnosti. Slijede poglavlja posvećena analizi i interpretaciji drama *Ponoć* i *Škorpion* u kojima se razmatraju sve razine tih dramskih tekstova: idejna razina, tematsko-motivski sklop, struktura i kompozicija dramskog teksta, vremenske i prostorne odrednice u dramama, ekspresionizmu specifični dramski postupci, žanr groteske u dramama te koncepcija i karakterizacija likova te njihovi međusobni odnosi. Osim ekspresionističkih, istaknut će se i obilježja poetika poput realizma i naturalizma koje će se suprotstaviti onim ekspresionističkima. U zaključku će se sintetizirati spoznaje o ekspresionističkim obilježjima u dramama *Ponoć* i *Škorpion*.

1. Ekspresionizam

Ekspresionizam kao „pravac, smjer, stil ili žanr“ (Vuco 2021: 6) u umjetnosti se smatra jednim od „najistaknutijih, najintrigantnijih i najkontradiktornijih umjetničkih *izražaja* 20. stoljeća“ (Vuco 2021: 6). Potječe iz Njemačke i iz zemalja njemačkog govornog područja gdje je i najdominantniji, a od tamo se širi najprije na zemlje u blizini te na europsku pa i svjetsku razinu (Vuco 2021: 6). Ekspresionizam je prisutan u svim, ali najviše u književnosti i likovnim umjetnostima (Vuco 2021: 6). Kao općeprihvaćenu godinu početka ekspresionizma uzima se 1910. godina „u kojoj se ekspresionizam pojavio kao cjelovit i dovršen poetički umjetnički sklop“ (Vuco 2021: 7), najplodnijim razdobljem smatra se razdoblje od 1914. do 1920. godine (Petlevski 2000: 53, prema Vuco 2021: 7), dok se kraj ekspresionizma smatra početnim godinama ili sredina tridesetih godina 20. stoljeća (Vuco 2021: 7). U sljedeća dva potpoglavlja, dat će se pregled izvornog ekspresionizma, to jest ekspresionizma kakav se manifestirao u zemljama iz kojih potječe i u općenitom smislu, te ekspresionizma kakav je oblikovan u Hrvatskoj u tadašnjim društveno-povijesnim uvjetima te pod utjecajem izvornog ekspresionizma.

1.1. Izvorni ekspresionizam

Kao što je već spomenuto, ekspresionizam se u godinama prvog desetljeća 20. stoljeća javlja u Njemačkoj i u zemljama njemačkog govornog područja te se iz „glavnih *ekspresionističkih* središta, Berlina, Münchena, Dresdena, Hamburga, Beča (djelomično i Züricha)“ (Vuco 2021: 41) širi na zemlje u blizini. Kao kulturno-umjetnička središta u zemljama koje je zahvatio ekspresionizam ističu se „Prag, Bratislava, Zagreb, nekoliko poljskih gradova i dijelovi Njemačkoj (...) 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“ (Vuco 2021: 41). Ekspresionizam se konačno pojavljuje na svim kontinentima te zahvaća „cjelokupni svjetski umjetnički prostor“ (Vuco 2021: 6). Temelje tog umjetničkog pravca može se podijeliti na one društveno-povijesne, idejne kao i na one nastale pod utjecajem umjetnosti drugih umjetničkih pravaca. Svoj društveno-povijesni temelj ekspresionizam, točnije, mladi umjetnici koji oblikuju ekspresionizam, imaju u „anticipaciji nadolazećeg *globalnog* rada, Prvog svjetskog rata“ (Vuco 2021: 23) koji je značio „prvo globalno masovno uništenje civilizacije, čovjeka i ljudskog duha“ (Vuco 2021: 23). Atmosfera koja je vladala u iščekivanju i tijekom Prvog svjetskog rata postat će

specifičnom ekspresionističkom atmosferom, atmosferom koja je pod utjecajem masovnog uništenja, prizora ratnih stradanja, sveopćeg straha i nelagode, nemira, boli, patnje i smrti (Vuco 2021: 23). Suočavanje s takvim apokaliptičnim događajem i njegovim posljedicama ostavilo je traga na mlađe generacije toga doba. Težnje mladih umjetnika onog vremena gravitirale su prema antirealizmu, antinaturalizmu i antiverizmu koje su svoje temelje imale u borbi protiv tradicije i lažnog moralnog konformizma u umjetnosti (Vuco 2021: 9). Postavlja se zahtjev za „*novom antropologijom*’ i *drukčijom idejom čovjeka*“, zahtjev za antitradicionalizmom i za novom umjetnošću, to jest, novom estetikom i poetikom (Vuco 2021: 10). Prema Žmegaču (2002: 15), ekspresionizam bi se mogao shvatiti kao reakcija na pravila društvene sredine. Tim mladim umjetnicima društvena zbilja je „zagonetna (...) poput mučna sna, ili je poprište besmislenih prisila i ponižavanja, a tek ponekad izvor spontanih ekstaza i utopijske nade“ (Žmegač 2002: 15). Osim navedenih utjecaja, može se reći spontanosti i potaknutih stanjem u politici i društvu, Žmegač ističe utjecajnost disertacije njemačkog povjesničara umjetnosti Wilhelma Worringera iz 1908. godine u kojoj opisuje „temeljne oblike umjetničkog izražavanja od pradavnih vremena do danas“ (2002: 11). Tim radom pokazivao je „put radikalizaciji modernog likovnog izraza, pružajući umjetnicima pojmovni i povijesni instrumentarij za njihove poetike“ (Žmegač 2002: 11). Worringer svojom raspravom *Abstraktion und Einfühlung*, to jest, *Apstrakcija i uživanje*, ukazuje na to da „oponašateljski, prisni a u krajnosti identifikatorski odnos prema iskustvenoj zbilji nije alfa i omega umjetničke izražajne potrebe“ te da „već najstarija razdoblja likovnosti pokazuju da je bilo obiju tendencija, pa je stoga pogrešno tumačiti likovnu povijest kao tobožnje napredovanje od navodno primitivne apstrakcije do profinjenog mimetizma“ (Žmegač 2002: 12).

Kao nastavak na akademski utjecaj Worringerove disertacije i mišljenja, ekspresionizam ima svoje temelje u povijesnim umjetničkim pravcima kao i idejama i filozofijama određenih intelektualaca. Kao idejne postavke već su navedeni antinaturalizam i antimimetizam, a idejne preteče i uzore Vuco dijeli na daleke uzore, predekspressioniste, izravne preteče, idejne začetnike i paralelne avangardne pokrete (2021: 10). Sažeto, kao daleke uzore navodi razdoblja antike i romantizma od kojih ekspresionizam preuzima antički mitski obrazac i obredno-ritualne elemente koji se očituju na strukturalnom, fabularnom, „odnosno idejnom, tematskom i motivskom planu teksta“ (Vuco 2021: 11). Preuzimaju se prolozi i epilozi koji su česta pojava u ekspresionističkim dramskim tekstovima, koncepcija i karakterizacija likova u kojima klasične tragičke junake pretvaraju u ironijske antijunake te uvode ili aludiraju na „tipično antičke dramske likove, poput glasnika i kora, te prostornih i pogotovo vremenskih signala izraženih mitskih predznaka“ (Vuco 2021: 11). Od njemačkog romantizma preuzima se koncept i karakterizacija dramskih likova,

„posebno protagonista koji često posjeduje slične karakteristike neprilagođenog, odbačenog i snažno individualiziranog pojedinca“ (Vuco 2021: 11-12). U drugu skupinu ekspresionističkih uzora, predekspresioniste, Vuco nabraja Henrika Ibsena, Gerharta Hauptmanna, Mauricea Maeterlincka koji anticipiraju određene elemente kasnije ekspresionističke dramske poetike te Franka Wedekinda i Augusta Strindberga čiji se dio opusa čak može definirati kao ekspresionistički (Vuco 2021: 12-15). Kao treću skupinu, izravne preteče ekspresionizma, navodi dvije umjetničke skupine: *Die Brücke (Most)* i *Der Blaue Reiter (Plavi jahač)* (Vuco 2021: 16). Dresdenska skupina *Most* zahtijevala je *oluju boja* u kojoj je „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“ (Žmegač 2006: 629, prema Vuco 2021: 16). Istaknuti slikari te skupine bili su Kirchner, Nolde, Bleyl, Heckel, Schmidt-Rottluff, Müller i Pechstein (Vuco 2021: 16). Skupina iz Münchena, *Plavi jahač*, prema Žmegaču (2006: 637, prema Vuco 2021: 17) na ekspresionizam najviše utječe „pozivom gledatelju da ponire u neizrecive predjele osjećajnosti svoje i umjetnikove duševnosti i duhovnosti“. Najvažniji predstavnici *Plavog jahača* bili su Kandinsky, Marc, Klee, Macke, Bolz, von Jawlensky i Münter (Vuco 2021: 17). Četvrtu skupinu ekspresionističkih uzora, idejnih začetnika, čine Friedrich Nietzsche, Sigmund Freud i Karl Marx. Marxova učenja odražavana su „unutar smjera *buntovnog, revolucionarnog* ekspresionizma u sklopu njemačkog dramskog ekspresionizma“ koji preuzima njegove ideje „o klasnoj borbi, socijalnoj i klasnoj ravnopravnosti te prokazivanju lažnog morala građanstva (Vuco 2021: 17). Od Freuda ekspresionizam preuzima „njegove poglede na pojmove svjesnog i nesvjesnog, koje (...) ugrađuje u svoje prikaze *razina svijesti*, odnosno, ispreplitanja svjesnog stanja i podsvijesti, odnosno snova“ (Vuco 2021: 17). Također su za ekspresionizam značajni njegovi koncepti anime i animalizma (Vuco 2021: 17). Daleko najveći utjecaj na ideje i poetiku ekspresionizma imao je njemački filozof Nietzsche. Njegov „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“ (Vuco 2021: 17). Njegov *Übermensch*, to jest, *Nad-čovjek* također je značajno utjecao na ekspresionističku, utopističku ideju čovjeka o kojoj će kasnije biti riječi. Kao petu i posljednju skupinu koja je utjecala na razvoj ekspresionizma, Vuco navodi paralelne avangardne pokrete fovizma i kubizma koji su se najviše reflektirali u slikarstvu, te futurizma i dadaizma koji su se ispreplitali s ekspresionističkom književnošću i kazalištem (Vuco 2021: 19-20). Lehmann (2004: 77, prema Vuco 2021: 20) također navodi i utjecaj nadrealizma u smislu žrtvovanja narativno kauzalne veze „u korist drugih ritmom prikazivanja, osobito logike sna“. Prema utjecaju i shvaćanju ekspresionista svega navedenog, „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, nego i na filozofski, duhovni i društveni svjetonazor, koji je najavljivao nužnu promjenu i dolazak Novog“ (Vuco 2021: 24).

Njemački ekspresionizam može se dvojako prikazati – dvama strujama: prva struja ili put može se okarakterizirati „idealističkim, mističkim, subjektivističkim, utopijskim, pacifističkim, romantičarskim i duhovnim stremljenjima projiciranim unutar teorijsko-poetičkog okvira časopisa *Der Sturm*“ (Vuco 2021: 44) koji se smatra „presudnim faktorom za 'otkriće' ekspresionizma i njegovu afirmaciju u umjetničkom svijetu“ te koji je počeo izlaziti u Berlinu 1910. godine, a prestao 1932. godine kada su njegovo djelovanje zabranili nacisti (Vuco 2021: 43). Drugi put njemačkog ekspresionizma opisuje se kao „aktivistički, socijalni, egzistencijalistički, prosvjetiteljski, revolucionarni i polemički“ te navedene karakteristike odražavaju teorijsko-poetičke postavke časopisa *Die Aktion*, drugog časopisa važnog za ekspresionizam (Vuco 2021:43-45). Kao i *Der Sturm* počinje izlaziti u Berlinu 1911. godine pa do 1932. godine kada su i njegov rad zabranili nacisti. Naspram *Der Sturm*a, *Die Aktion* je „u svom izrazu bio puno žešći, energičniji i znatno revolucionarniji, čemu je uzrok njegov više politički karakter“ (Vuco 2021: 43).

Važno je reći da su ekspresionisti, prema Žmegaču (2002: 20) prvi proveli poetsku „globalizaciju“. Već mladi umjetnici oko 1910. godine smatraju znakom naivnosti „kad se tekstu upućuju pitanja: gdje i kada. Intencija im je: uvijek i svagdje“ (Žmegač 2002: 20). Teme poput ljubavi, strasti, osvete i podlosti sveopće su pojave i relevantne u bilo koje vrijeme, na bilo kojem mjestu te u bilo kojem čovjeku (Žmegač 2002: 20).

Zanimljivost vezana uz ekspresionizam kao umjetničkog pravca je ta što on „ne posjeduje precizan i egzaktan katalog poetičkih obilježja i postupaka svojstvenih svim umjetničkim granama i djelima nastalim pod zajedničkim nazivnikom ekspresionizma“ (Vuco 2021: 27). Karakterizira ga heterogenost umjetničkog izraza. Ipak, neke zajedničke, paradigmatičke osobine mogu se navesti kao one koje su prisutne u velikom broju ekspresionističkih djela te se može reći da one tvore poetiku ekspresionizma. Sljedeća obilježja navodi Vuco (2021: 27-32) te će ih se ovdje samo navesti, a pobliže objasniti i opisati kasnije u radu. Dakle, obilježja poetike ekspresionizma su subjektivizam, značaj pojmova *duha* i *duše*, refleksija stvarnosti u smislu totalne stvarnosti, antimimetizam, teza o postojanju druge zbilje, našoj zbilji nadređene što je karakteristika antiracionalizma u ekspresionizmu. Zatim, ispreplitanje razina svijesti, to jest, simultanimizam koji je bogat simbolikom, mitologijom i alegoričnošću. Borba protiv lažnog morala građanstva, to jest, antigrađanstvo također je važna karakteristika, kao i žanr groteske i postupak ironije, sarkazma i

poruge. Naglašena je apstrakcija, fantastičnost i iluzija te je važan pojam *krika*, koji Čačinović (2002: 125) dovodi u vezu s Munchovom slikom *Krik* koja „savršeno utjelovljuje paradoksalnost te vrsti umjetnosti“, to jest, ona je „paradoksalna gesta saopćavanja nesaopćivoga, izricanja neizrecivoga“. Žmegač (2002: 16-19) kao karakteristike ekspresionističke poetike navodi: suprotstavljanje mimetičkom načelu što uključuje tezu o drugoj zbilji te ekspresionističku poetiku zove poetikom šoka – poetikom „kojoj je primarno stalo do toga da našu svijest otme automatizmu opažanja, pa makar i svojevrsnom umjetničkom agresijom“ (2002: 17). Zatim navodi egalitarizam koji uključuje životni totalitet i estetiku ružnoće te koji ne zazire od tematiziranja svih razina životnog iskustva, koliko god tabuirani oni bili. Slijedi već spomenuti simultanizam te apstraktna univerzalnost.

Za ekspresionističku dramu važno je reći da je ona „među najizraženijim (...) umjetničkim područjima u kojima su se snažno i gotovo u cijelosti očitovale sva važnija obilježja umjetničke poetike ekspresionizma“ te da je „dramsko stvaralaštvo ekspresionizma (...) najprepoznatljivije (...) avangardno dramsko-kazališno očitovanje i njegov je utjecaj najevidentniji i najdalekosežniji u kasnijim književnim i kazališnim umjetničkim razdobljima“ (Vuco 2021: 33). Sljedeća obilježja poetike ekspresionističke drame (Vuco 2021: 3; 20; 30-40) također će se u narednim redovima samo navesti, a kasnije pobliže objasniti. Važniji dramski postupci ekspresionizma su dramska ironija, dramska iluzija, princip „akcije“, signal apsurdna te groteska. Ekspresionističku dramsku produkciju karakterizira i hibridizam „klasičnih dramskih tragedija, komedija, tragi-komedija, melodrama, dramskih legendi, mitova, misterija, lirsko-psalmičkih dramatičacija, obraćanja, i slično“ (Vuco 2021: 35). Vremenske odrednice „u najvećoj su mjeri neodređene, labilne i maglovite, vrijeme teče više ciklički nego linearno i kronološki“ te se isprepliću vremenske odrednice „prošlosti, sadašnjosti i budućnosti i prebacivanje dramske radnje i likova iz jedne vremenske dimenzije u drugu konstantna je pojava“ (Vuco 2021: 36). Prostorne odrednice „nejasno (su) definirane, radnja i likovi neplanski se i nemotivirano prebacuju s jednog na drugo mjesto radnje, a često se događa i postupak brisanja granica prostora“ te je izražen prostorni signal „prostora grada, često velegrada i dijelova grada“ (Vuco 2021: 36). Lik je više tipski određen i depersonaliziran nego izgrađena dramska osoba te je glavni lik ekspresionističkih dramskih tekstova često *ironijski antijunak*. Tri odnosa likova ključna su za ekspresionističku dramu: odnos staro – mlado, odnos žensko – muško te odnos pojedinac – kolektiv o kojima će biti više riječi u dalje u radu. Za ekspresionističku dramsku poetiku karakterističan je i Nietzscheov Nad-čovjek, odnosno ekspresionistička inačica zvana *Novi čovjek* koji je, prema Obadu (2013: 324, prema Vuco 2021: 38) „uzvišena vizija onoga, što bi trebao postati u uvjetima nesputane slobode (...) istinski

slobodnog i otvorenog svijetu, u stalnom dosluhu s potrebama duše, odnosno osobne prirode“. Što se tiče govora likova, on je „fragmentaran (...) i necjelovit, često nedovršen i naprasno prekinut“ (Vuco 2021: 40) te se jezik, prema Szondiju (2001: 52, prema Vuco 2021: 40) „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“.

Navedene karakteristike izvornog ekspresionizma, to jest, njemačkog ekspresionizma i istog u zemljama njemačkog govornog područja, uvelike će utjecati i na poetiku hrvatske inačice ekspresionizma, posebice u hrvatskoj ekspresionističkoj drami. Teze i težnje ekspresionističkih umjetnika mogle bi se povezati s mišljenjima Antonina Arthauda koji je 1938. godine u svome djelu *Kazalište i njegov dvojni* pisao kako kazalište mora obnoviti život, ali onaj život koji je „vrsta krhkog i živog žarišta u kojeg oblici ne zadiru. I ako postoji nešto paklensko i istinski prokleta u ovom vremenu, to je činjenica da se artistički zadržavamo na oblicima, umjesto da budemo slični mučenicima koje spaljuju i koji se križaju na svojim lomačama“ te da je pravi život „negdje u 'izvoru' svakog oblikovanja, on je 'ispod' svakog svjesnog govora, 'ispod' jezičnog priopćavanja, u temelju svakog umjetničkog oblikovanja“ – temelj takvog kazališta mora biti „predstava koja igrom, zvukom i bojama izravno komunicira s podsviješću gledatelja“ (Solar 1997: 272-273). Antonin Arthaud je, između ostalih, utjecao na ekspresionistički teatar kada je u pitanju bilo uklapanje sugestija antičkog mitsko-obredno-ritualnog teatra (Vuco 2021: 11). Vuco navodi kako je Molinari (1982: 292) izjavio da „ekspresionistički teatar u određenoj mjeri *ponavlja i ideje francuske simboličke škole: pozorište je obred*“ (2021: 11). Pretvaranje predstave u svojevrsni obred odražava duhovno usmjerenje u ekspresionizmu koji je obilježen tezom „o drugoj zbilji, koja je materijalnoj, vidljivoj zapravo nadređena“ te se može dopuniti Kleeovim temeljnim maksimom, kako to radi Žmegač, da „umjetnost ne prikazuje ono što je vidljivo; ona, naprotiv, vizionarno predočuje“ (Žmegač 2002: 16).

1.2. Hrvatski ekspresionizam

Ekspresionizam se u Hrvatskoj pojavljuje relativno istovremeno uz izvorni ekspresionizam, kako zaključuje Petré (1957: 84, prema Hećimović 1976: 469): „ekspresionizam (je) prvi pravac u jugoslavenskim književnostima koji se nije javio sa zakašnjenjem“. Taj pravac se pojavljuje kao dominantan nakon sukoba triju generacija do kojeg dolazi početkom 20. stoljeća, a one su: romantičarsko-nacionalna, larpurlartističko-impresionistička i ekspresionističko-socijalna te prevladavanjem posljednje struje, vraćajući se na početnu misao, Ivanišin (1990: 13,

prema Vuco 2021: 49) tvrdi kako će hrvatska književnost „u razdoblju od, otprilike, sredine prvog do sredine trećeg desetljeća 20. stoljeća ići s ondašnjom književno-umjetničkom Evropom ukorak“. U hrvatskoj povijesti književnosti postoji razlika u određivanju vremenskog trajanja ekspresionizma u Hrvatskoj. Prema Vuci (2021: 46-47), Batušić (1978), Nemeč (1998) i Milanja (2000c: 9-10) kao godinu početka ekspresionizma odabiru 1914. godinu. U korist te odluke Milanja navodi nekoliko argumenata, to jest, događaja koji su imali značajnu ulogu u prijelazu iz moderne u ekspresionizam, kao na primjer: pojava „Hrvatske mlade lirike“, smrt Matoša, Markovića, Smičiklase i Galovića, prvi objavljeni tekstovi Miroslava Krleže, početak Prvog svjetskog rata koji je „za ekspresionizam fundamentalna društvenopovijesna činjenica i supstrat predmetnoga sloja“ (Milanja 2000c: 9-10, prema Vuco 2021: 46) te pojava časopisa *Vihor* Čerine „koji već u naslovu nosi ekspresionističko ime“ (Milanja 2000c: 9-10), prema Vuco 2021: 46). Ipak, većina navodi prijelaz iz 1916. u 1917. godinu kao početak ekspresionizma u Hrvatskoj književnosti i kazalištu (Vuco 2021: 47). Kraj ekspresionizma u Hrvatskoj također je teško odrediti, no Hećimović (1968: 201, prema Vuco 2021: 49) govori kako od 1924. pa nadalje „u daljnjem razvoju hrvatske dramske književnosti dramaturška i teatarska shvaćanja prodiru isključivo preko individualnih nastojanja pojedinaca“ te da „posljednji uvjerljiviji odjek ekspresionizma datira iz 1929. godine, a zamjećuje se u drami *Grbavica* Stjepana Mihalića (...)“ (Hećimović 1968: 169, prema Vuco 2021: 49).

Dva izvora zaslužna su za nastanak i razvoj ekspresionističke poetike u Hrvatskoj „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“ (Vuco 2021: 50). Poetika hrvatskog modernizma prvi je izvor. Već u djelima modernističkih autora mogu se pronaći elementi i obilježja koja će biti dijelom ekspresionističke poetike (Vuco 2021: 50). Šicel (2007, prema Vuco 2021: 50) navodi Matoša, Kamova i Galovića, Maraković (1997a: 82, prema Vuco 2021: 50) tim autorima dodaje Vojnovića i Begovića, Milanja (2000c: 11, prema Vuco 2021: 50) navodi Kosora, Andrića i Miličića, a Franić (1969, prema Vuco 2021: 50) još označuje i Cesarca, Čerina, Kranjčevića, Đalskog, Leskovara i Nehajeva uz neke od ostalih kao autore u kojima se odražavaju elementi poetike ekspresionizma koji će se tek kasnije potpuno ostvariti. Drugi izvor za razvoj ekspresionizma u Hrvatskoj bio je, u prethodnom potpoglavlju opisani, njemački ekspresionizam. Vuco navodi kako je on bio „znatno utjecajni i utjecajem mnogo naglašeniji“ (2021: 51), a Franić ističe kako je u pitanju bila specifično njemačko-bečka inačica ekspresionizma (1969: 1, prema Vuco 2021: 51). Najvažniju ulogu u širenju njemačkog ekspresionizma u Hrvatskoj imali su već spomenuti i iznimno utjecajni časopisi: *Der Sturm* i *Die*

Aktion. Ti časopisi inspirirali su pokretanje hrvatskih ekspresionističkih časopisa koji su „bili najzaslužniji za 'pokretanje' ekspresionizma u Hrvatskoj i stvaranje pogodne klime za rast ekspresionističke poetike u (...) hrvatskoj književnosti i kazalištu, ali i u slikarstvu i ostalim umjetnostima“ (Vuco 2021: 51). Časopisi značajni za hrvatski ekspresionizam mogu se podijeliti prema sklonosti poetici ili *Der Sturm* ili *Die Aktion*. Prva skupina časopisa sklonija je *Der Sturm*, a to su najznačajniji ekspresionistički časopisi koji su, kronološki, *Kokot* koji je izlazio od 1916. do 1918. godine pod uredništvom Ulderika Donadinija, *Vijavica* koji počinje izlaziti 1917., a prestaje s radom 1918. godine pod uredništvom Antuna Branka Šimića koji svoja ekspresionistička nastojanja nastavlja u „najznačajnijem hrvatskom ekspresionističkom časopisu *Jurišu*“ zajedno u uredništvu s Nikom Miličevićem i Gustavom Krklecom te koji je izlazio samo 1919. godine (Vuco 2021: 52). Šimić će uređivati i voditi još dva značajna ekspresionistička časopisa: *Književnik* i *Suvremenik* (Vuco 2021: 52). Druga skupina časopisa ravna se prema poetici *Die Aktion*, a ona su *Plamen* pod uredništvom Miroslava Krleže i Augusta Cesarca koji je izlazio samo tijekom 1919. godine (Vuco 2021: 52). *Zenit*, drugi časopis koji izlazi od 1921. do 1926. godine pod uredništvom Ljubomira Micića, bio je uz *Die Aktion* „jedan od najradikalnijih i u svojim zahtjevima najekstremnijih ekspresionističkih časopisa u Europi“ (Vuco 2021: 52-53). Kasnije je prerastao u „paradigmatski dadaistički časopis“ (Vuco 2021: 53).

Iako je hrvatski ekspresionizam uvelike pod utjecajem onog njemačkog, Hećimović upozorava da se ovdje radi o nacionalno modificiranoj varijanti ekspresionizma „koja je u skladu s htijenjima, razočaranjima i revoltom mlade generacije hrvatskih književnika u godinama poslije prvog svjetskog rata“ (Hećimović 1976: 468). Donadini se u svojem programskom tekstu *Vaskrsenje duša* iz 1917. godine zalaže za stvaranje originalnog oblika umjetničkog izražaja koji nije pod utjecajem onih stranih (2008: 144, prema Vuco 2021: 55), a Mesarić u eseju *Ideja o Intimnom teatru* zagovara intimni teatar bez ikakvih tuđih revolucionarnih obilježja (2008: 296, prema Vuco 2021: 55). Zaključuje se, kako je nacionalna komponenta u hrvatskom ekspresionizmu naglašenija nego u drugim ekspresionizmima.

Drama hrvatskog ekspresionizma je, uz liriku, najplodonosnija manifestacija hrvatskog ekspresionizma (Vuco 2021: 56). Ekspresionističke karakteristike dramskih tekstova uvelike su jednake onima njemačkog ekspresionizma, a Vuco (2021: 56-57) dodatno opisuje te karakteristike. Tekstovi su obilježeni žanrovsko-stilskom hibridizacijom, djeluju „fragmentarno, nedovršeno i necjelovito“, napuštaju tradicionalni kompozicijski plan te se uspostavlja „novi“ kompozicijski element – dramska slika. Činovi, scene i prizori postaju „tek pauze“, dramska radnja više nije „najvažniji element“ dramskog teksta, a čest je i potpuni izostanak radnje koju „zamjenjuju

dijaloške epizode“. Tematsko-motivske sugestije nepovezane su te se prizori izmjenjuju brzim i dinamičnim tempom po principu „akcije“. Dramski likovi prikazani su tipski, figuralno ili karikaturalno te izostaje dublja psihološka karakterizacija. Zapleti i raspleti slabo su motivirani, a govori likova gotovo nefunkcionalni, „često irealni i fantastični“. Didaskalije su „kratke, ironične i nefunkcionalne u odnosu na repliku kojoj pripadaju“, a ponekad se izdvajaju kao zasebni tekst ili intertekst. Prostorne i vremenske odrednice nepotpune su i nejasne, brišu se granice prostora te se miješaju vremenske odrednice prošlosti, sadašnjosti i budućnosti kao što se tako radi i s realnom, konkretnom stvarnosti i irealnim stanjem snova, podsvijesti i fantastike. U svom eseju *O umjetnosti*, Kulundžić govori o deformaciji prirode u službi povećanja njene sposobnosti označivanja osjećaja (Vuco 2021: 295), a Senker (2000: 23-25) navodi još neke karakteristike hrvatske ekspresionističke drame koje u svojem tekstu i ilustrira primjerima iz hrvatskih ekspresionističkih drama: noć kao vrijeme radnje koja može biti „Velika svjetska noć, sumrak jednoga društva civilizacije i kulture (...) pomračenje jedne svijesti“, zatim pomahnitale gomile uspoređene s animalnim čoporom koje su vjerojatno inspirirane dojmovima ekspresionista „ratnih, revolucionarnih, kontrarevolucionarnih i pljačkaških pohoda“. Osim navedenog, navodi i „linč i poziv na linč“ nekoga tko se razlikuje od većine, nekog iznimnog pojedinca, a to dovodi do središnjeg lika ekspresionističke drame koji je najčešće usamljenik, u rasponu od „neshvaćena genija, (...) preko raznovrsnih izopćenika iz društva do ljudi što (...) traže neki 'izlaz iz svega““. Čežnja koju glavni lik posjeduje i kojom se razlikuje od većine izvor je dramske napetosti. Na kraju navodi grotesku kao karakterističnu za hrvatski ekspresionizam. Martina Petranović (2004) u članku *Uprizorenje nezbiljskoga* izdvaja ispreplitanje ovostranog i onostranog (284), objašnjava da se nerealno pojavljuje tek kad lik ostane sam na sceni (285) te kako se irealno ostvaruje bilo kao „lik koji na istoj fiktionalnoj razini stupa u ravnopravne odnose s ostalim zbiljskim bićima, bilo kao san, vizija, halucinacija ili materijalizacija misli, podsvijesti i duševnih stanja protagonista“ (295).

Ono što se posebno ističe u djelovanju kazališta u 20. stoljeću, a što će biti i relevantno i za vrijeme Kulundžićevog kazališnog djelovanja povećanje jest važnosti redateljske i scenografske uloge (Batušić 1978: 332) te pridruživanje Branka Gavelle Hrvatskom narodnom kazalištu u Zagrebu 1914. godine režijom Schillerove drame *Messinska vjerenica* (Senker 2000: 10). Također, jedna od glavnih karakteristika tog razdoblja jest „sučeljavanje i nadmetanje niza dinamičnih, darovitih i ambicioznih dramatičara, redatelja, glumaca, scenografa i skladatelja, uz obvezatnu suradnju koju zahtijeva kolektivna narav glumišne umjetnosti (Senker 2000: 20).

Naposljetku, vrijedi izdvojiti Marakovićev komentar iz njegovog eseja *Iza ekspresionizma. Pokušaj bilanse* u kojem „daje ocjenu da je ekspresionizam u nas 'preporodio dramu'“ (Senker 2000: 22).

2. Biobibliografija Josipa Kulundžića

Josip Kulundžić rođen je 1. kolovoza 1899. godine u Zemunu. Studirao je režiju i dramaturgiju u Berlinu, Dresdenu, Parizu i Pragu (Hrvatska enciklopedija) gdje je „stekao zamjerno znanje o najsuvremenijim evropskim scenskim gibanjima“ (Batušić 1978: 355). Njegovo dramaturško i kazališno djelovanje obuhvaćalo je uloge dramskog pisca, redatelja dramskih i opernih izvedbi, profesora na glumačkim akademijama, urednika i suradnika teatroloških časopisa te kritičara i teoretičara „suvremenih strujanja u drami i teatru“ (Vuco 2021: 1). Godine 1921. postaje asistent, a zatim i samostalan dramaturg Hrvatskog narodnog kazališta u Zagrebu (Vuco 2021: 59). Čovjek koji se smatra najzaslužnijim za ulazak Kulundžića u Hrvatsko narodno kazalište u Zagrebu jest Branko Gavella (Vuco 2021: 64), a jednako je značajno to da je djelovao u vrijeme prve intendature Julija Benešića koje Jelčić opisuje kao „najsajnije, najslavnije razdoblje u povijesti Hrvatskoga narodnog kazališta“ te da to razdoblje predstavlja „doba procvata hrvatske dramske književnosti i scenske umjetnosti“ (1965: 73). Također treba istaknuti da je Benešić, kako zaključuje Batušić, „umješnošću izbora najvršnjih suradnika postigao u umjetničkom pogledu značajnije i prvi put priznate evropske domete hrvatskoga glumišta“ (1978: 331). Prva premijera koja je izvedena pod njegovom upravom bila je upravo Kulundžićeva prva drama – *Ponoć* (Jelčić 1965: 74). Ta drama smatra se Kulundžićevom najuspješnijom dramom koja je prikazana osamnaest puta, najviše od svih ostalih njegovih drama i to u razdoblju od 15. lipnja 1921. do 12. lipnja 1929. godine (Vuco 2021: 64). Za dramski tekst *Ponoć* 1921. godine dobiva i „najprestižniju nagradu hrvatskog kazališta – *Demetrovu nagradu*“ (Vuco 2021: 63). Izvedba te drame najbolje je „prihvaćena izvedba Kulundžićevih dramskih tekstova i od strane publike i od strane kazališnih kritičara, odnosno teoretičara“ (Vuco 2021: 116) te je dramski tekst drame smatran estetsko i kvalitativno najzrelijim njegovim književnim radom (Vuco 2021: 131). Za uspjeh *Ponoći* zaslužan je i Branko Gavella „koji je nadahnuto režirao *Ponoć*“ (Hećimović 1976: 468). Njegov drugi najuspješniji dramski tekst jest *Škorpion* za koju također dobiva *Demetrovu nagradu* 1926. godine (Vuco 2021: 63). Taj tekst u Hrvatskom narodnom kazalištu u Zagrebu prikazan je sedam puta od 16. listopada 1926. do 2. ožujka 1927. godine (Vuco 2021: 64).

Hećimović zaključuje da „*Ponoć* tek najavljuje novog talentiranog dramskog pisca, *Škorpion* donosi punu potvrdu tog najavljenog talenta i nameće se odmah kao neosporna vrijednost (1976: 472). *Ponoć* se smatra dijelom Kulundžićeve prve stvaralačke faze, koja je prema Vuci, okarakterizirana fazom izvornog ekspresionizma „i koju odlikuje korištenje paradigmatičkih poetičkih obilježja ekspresionističke dramaturgije“ (Vuco 2021: 4). U tu fazu, koja traje od 1918. do 1926. godine (Vuco 2021: 62) ubrajaju se i tekstovi *Drugi ljudi*, *Vječni idol*, *Posljednji idealista*, *Posljednji hedonista*, *Neobarbar*, *Pacijenti mladog Kirilova*, *Dr. Elektor* te *Ponor* i *Ponos* (Vuco 2021). Druga faza Kulundžićevog stvaralaštva započinje *Škorpionom* (1926.) koji se smatra prijelaznim djelom između prve i druge faze u kojoj su „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“ (Vuco 2021: 63). Druga faza traje do 1928. godine izlaskom dramskog teksta *Kako će sa Zemlje nestati zlato*, a uključuje i tekstove *Pošteni razbojnik i pošteni detektiv*, *Gabrijelovo lice*, *Misteriozni Kamić* te *Strast gospođe Malinske* (Vuco 2021.). Posljednja faza Kulundžićevog stvaralaštva, faza *zakašnjelog* ekspresionizma, „s jedne strane i dalje odašilje jake ekspresionističke signale, ali se vremenski ne podudara s trajanjem dramskog ekspresionizma“ te se tekstovi s tim signalima isprepliću s „nekim drugim dramskim poetikama koje su ili, također, relativno završene, poput realističko-naturalističke i verističke ili su aktualne (...) poput poetika psihološke, socijalne i egzistencijalne drame“ (Vuco 2021: 4). U tu fazu ubrajaju se tekstovi: *Ne suviše savjesti*, *Ljudi bez vida*, *Čovjek je dobar*, *Knjiga i kolači*, *Lopovi*, *Krik života* te duologija o obitelji Dombrovski: *Klara Dombrovska* i *Firma se skida* koje su „u punom smislu realističke, konverzacione, građanske, agrarnske drame“ te su nastale pod utjecajem Krležine trilogije o Glembajevima (Jelčić 1965: 82). Od djela koja nisu dramska ističe se „ekspresionistički, fantastični, poetski roman *Lunar*“ objavljen 1921. godine koji sadrži „fantazmagoričnu priču, svojevrsnu bajku, kako Jelčić (1997: 245) navodi, o ekspresionističkom pjesniku, mjesečaru, tajanstvenom čudaku“ (Vuco 2021: 60).

Kulundžić 1926. godine postaje ravnateljem Hrvatskog narodnog kazališta u Zagrebu te uređuje kazališne časopise *Comoedia* i *Hrvatska pozornica* (Vuco 2021: 59), a bio je i dramaturg u kazalištu u Osijeku (Batušić 1978: 452). Nakon „navodne svađe s upravom HNK-a u Zagrebu“ (Vuco 2021: 59), Kulundžić odlazi te se djelovanjem u Novom Sadu od 1928. godine – a posebno u Beogradu – afirmira kao redatelj (Batušić 1978: 355).

Dramska poetika Josipa Kulundžića pod utjecajem je i njemačkog i hrvatskog ekspresionizma, ali i pirandelizma unatoč tomu što je Kulundžić bio glasan protivnik teorijske i

dramaturške misli Luigija Pirandella te što je zagovarao tzv. *antipirandelizam* (Vuco 2021: 61). Kulundžić je, prije svega, dramatičar s tezom, no on se od ostalih takvih dramatičara razlikuje po tome „što njegove teze nisu bile filozofske, ideološke, političke, socijalne ili etičke naravi“ nego je pisao drame „s teorijskim, dramaturškim tezama“ (Senker 2000: 359). Prema njemu, najvažniji dio sadržajnog plana teksta su tema i ideja (Vuco 2021: 289) te u svom eseju *Čista dramatika* zagovara da se

ideja (...) 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 izvanjega zbivanja, dok se ne dođe posvema do zakonitosti unutarnjega zbivanja na sceni, do radnje duša. (Kulundžić 1921: 228)

Vuco (2021: 288) primjećuje kako se u geslu *čovjek je dobar* reflektira Kulundžićevo nastojanje Otmjenog čovjeka, njegove inačice ekspresionističkog Novog čovjeka, koji je povodni motiv gotovo svih njegovih drama:

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. (Vuco 2021: 288)

Jelčić navodi kako je Kulundžić kao pisac više volio „slučajne nego motivirane, logički pripremljene i očekivane događaje u dramskoj radnji“ te da mu je osnovni princip drame bila akcija – „ona koja se kreativno evoluirala sama iz sebe, sama po sebi, po liniji vlastite, imanentne tendencije, nezavisno o vanjskim utjecajima i zakonima logike“ (1965: 76-77).

Kulundžićeva značajna uloga u povijesti hrvatskog ekspresionizma i drame označuje ga kao „jednog od najizraženijih i najaktivnijih dramatičara 'novog naraštaja' hrvatskih dramskih pisaca toga vremena i uz, Miroslava Krležu“ najplodonosnijeg i najvažnijeg predstavnika hrvatskog dramskog ekspresionizma (Vuco 2021: 60-61). Važno je naglasiti kako je Kulundžić u pismu Dubravku Jelčiću od 21. lipnja 1964. godine potvrdio „da se smatra sastavnim dijelom

hrvatskog književnog izraza“ (Sabljak 1999: 85, prema Vuco 2021: 60). Tako se može reći da je Kulundžić bio profilirani i značajni hrvatski i srpski autor.

Josip Kulundžić do kraja se svoga života bavio dramom i kazalištem (Vuco 2021: 1). Preminuo je 1. prosinca 1970. godine, u Beogradu (Hrvatska enciklopedija).

3. Analiza i interpretacija obilježja ekspresionističke poetike u dramama Josipa Kulundžića *Ponoć* i *Škorpion*

3.1. *Ponoć*

Kulundžićev dramski tekst *Ponoć*, „spoj krute realnosti i mistike“ (Begović 1996: 315, prema Vuco 2021: 117), Vuco smatra svojevrsnim zaključkom autorove prve ekspresionističke dramske faze (Vuco 2021: 117) te tekstom koji predstavlja Kulundžićevu poetiku kao zaista *kulundžićevsku*, tekst koji je „sukus dotadašnjeg Kulundžićeva dramskog stvaralaštva“ (Vuco 2021: 116). Tu *kulundžićevsku* poetiku, prema Vuci, čini njegovo izraženo

„prihvatanje osnovnih 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“, to jest, njemu svojstvenog „*kulundžićevskog antipirandelističkog pirandelizma*“. (Vuco 2021: 117)

U pregledu ovog dramskog teksta naglasak će biti na uočavanju, analizi i interpretaciji ekspresionističkih obilježja na svim njegovim razinama – na razini ideje, tematsko-motivskih signala, obilježja radnje, kompozicije, širih strukturnih obilježja, uporabe određenih dramskih ekspresionističkih postupaka, koncepcije i funkcije prostornih i vremenskih odrednica u radnji te na razini koncepcije, karakterizacije i funkcije likova. Svi ovi elementi međusobno se isprepliću i u međuovisnom su odnosu te će se o njima govoriti uzimajući takav odnos elemenata u obzir.

Ono što se čitatelju odmah nameće kao prvi ekspresionistički signal teksta sam je naziv – *Ponoć*. Taj pojam bit će značajan u samoj drami, ali kao ekspresionistički element odražava onaj

dio njegove poetike proizašle iz tmurne atmosfere oblikovane reakcijom na stanje u društvu, politici i svijetu. Kao u već navedenom Senkerovom citatu o noći kao vremenu ekspresionističke drame, iako se ova drama, bar koliko se može razaznati, ne događa cijelo vrijeme tijekom noći, ipak, naslov je značajan jer predstavlja „sumrak jednog društva, civilizacije i kulture“ koji će biti oslikan u nekima od likova te „pomračenje jedne svijesti“ koje će prerasti u čežnju za suncem što se rađa (Senker 2000: 23).

Ispod naslova drame stoji podnaslov: *tri čina groteske iz trećega kata* (Kulundžić 1965). Podnaslov upozorava na narav druge razine dramskog teksta, one žanrovske i stilske, na mjesto radnje i na strukturu drame. *Ponoć* je drama koja je prije svega – groteska koja se, prema Petlevski, „pojavljuje u svezi s raspadom koncepta ličnosti i moguće (ju) 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“ (1995: 94, prema Vuco 2021: 30). Ona se također može definirati kao proširena antiteza „ili prošireni oksimoron, kao spajanje proturječnih, nespojivih razina, pojava i značajki. Tako se u dramskim groteskama miješaju realistički i fantastični prizori ili san i java (...), uzvišeno i nisko, herojsko i trivijalno, tragično i komično“ što tragikomediju čini *omiljenim žanrom teatra groteske* (Senker 2000: 25). Groteska je u *Ponoći* prisutna u navedenom spajanju realističkih i fantastičnih prizora, sna i jave. Mjesto radnje određeno je kao „kuhinja, soba i opet kuhinja trećeg kata jednog činovničkog stana“ (Kulundžić 1965) te u prvom činu, u didaskalijama, stoji opis kuhinje:

Kuhinja u iznajmljenom stanu činovničke kuće. Jednostavna praktičnost. Lijevi zid: štednjak, pred njim kuhinjska stolica, na njoj izglačano rublje. Na sredini kuhinje dvije velike košare nakvašenoga rublja, natrag oveći stol. Lijevo straga izlaz na hodnik. Stražnji zid: lijevo vodovod, desno kredenc, na sredini prozor u dvorište. Desno naprijed vrata u smočnicu. Na podu, negdje, metla. (Kulundžić 1965: 93)

Opis scene umjereno je detaljan, ali odiše realističko-naturalističkim stilom. Svijet likova ove drame smješten je u gradskom prostoru Zagreba (iako Zagreb nije službeno naveden kao mjesto radnje, već je to spomenuto u tekstu), u stvarnost jedne obitelji na egzistencijalnom rubu. Navedeno čini realističko-naturalistički motivski sklop koji se sastoji od, kako Petlevski navodi: *osiromašene obitelji, seksualnog iskorištavanja i ponižavanja sluškinje, pobačaja, ubojstva i*

samoubojstva sa žaračem dramske radnje u prostoru kuhinje (2000: 191, prema Vuco 2021: 120). Mjesto radnje u drami neće se kasnije previše mijenjati, kako je navedeno. U drugom činu mjesto radnje bit će soba i u trećem činu radnja se opet vraća u kuhinju što prostornu strukturu ove drame čini dosta zatvorenom koju Pfister opisuje kao „odustajanje od promjene mjesta radnje“ (1998: 355), ali i cikličkom (Pfister 1998: 368). Naspram realističko-naturalističke koncepcije mjesta radnje i životnih okolnosti likova koje opisuje lik Rajka: „Pa istina je, mi nemamo mjesta u ovoj kući. Ah, otkada je tata umro, tu je sve, tu je sve gore“ (Kulundžić 1965: 95) suprotstavlja se ekspresionistički svjetonazor koji se prvo očituje u odabiru grada kao mjesta radnje:

Prostorni signal *trećega kata* svakako 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 Brlečić-Vujić (2014: 179) napominje, *u kojoj magijski prostor duševnog alteriteta nestaje u ironijskom prizoru bajke – groteskne deziluzije.*“ (Vuco 2021: 119)

Važno je napomenuti da, iako je u tekstu drame prostor koncipiran realističko-naturalistički, „relativno minimalistički koncipiran, bliži konkretizaciji, nego u ekspresionizmu daleko češćoj stilizaciji“ (Vuco 2021: 119), dekor u tekstu je u režiji Branka Gavelle scenograf Tomislav Krizman realizirao „na način njemačkoga ekspresionističkoga filma *Kabinet doktora Caligarija*“ (Senker 2000:261). Dakle, iako se realističko-naturalističkim opisom mjesta radnje *pojašnjava uvjetovanost likova njihovim vanjskim okolnostima* te se naglašava da oni više ne djeluju „zbog autonomije transcendentalne svijesti, nego pod pritiskom vanjskih okolnosti“ (Pfister 1998: 374), stiliziranim, apstraktnijim uprizorenjem na sceni prikazuje se „čovjekov unutrašnji život“ (Pfister 1998: 373).



1. *Kabinet doktora Kaligarija* (kadar iz filma)

Postoji još jedno mjesto u radnji drame koje je opisano verbalnom tehnikom lokaliziranja verbalne kulise i samim svojim imenom te iako nije fizički prikazano, ima važnu ulogu u drami. To mjesto je kavana *Pakao*. Lik Mladića iz tavanice poetički ju opisuje: „Tamo gdje oko ponoći počinju urlati pijane savjesti svoju besvjesnu bol. Tamo gdje se čaše lupaju da se zaboravi, tamo gdje se krv prolijeva da se opsjeni grijeh. T a m o treba večeras da se nađem s tobom da ti poklonim jedno – o g l e d a l o... Znaš... Pst... Pst... Zbogom... (*Izvana*) Dođi... (*Otiđe.*)“ (Kulundžić 1965: 110). Pfister tehniku verbalne kulise opisuje kao *tematiziranje prostornog konteksta u replikama likova* (1998: 377) te u ovom primjeru nije riječ o doslovnom opisu izgleda kavane već atmosfere koja vlada u njoj, njenog značenja za sve koji odlaze u nju. Taj opis još jedan je primjer gradskog prostora kao ekspresionistički negativno označenog prostora koji predstavlja sve ono što ne valja s društvom i odražava ekspresionističku ideju *antigrađanstva*: nepokolebljivu borbu ekspresionizma protiv „lažnog morala društva“ i kritika je društvene nemoralnosti (Vuco 2021: 30). Prostorne odrednice nisu jedino mjesto na kojem se očituje groteska, a isto vrijedi i za ekspresionističko antigrađanstvo za koje će kasnije biti još primjera.

Vrijeme radnje drame određeno je jednom riječju – „danas“ (Kulundžić 1965). Odigravanje radnje tijekom samo jednog dana ukazuje na zatvorenu strukturu vremena koju Pfister opisuje kao „odustajanje od vremenskoga diskontinuiteta“ (1998: 355). Vrijeme u radnji nije potpuno bez diskontinuiteta jer postoji neodređeni vremenski razmak između kraja prvog i početka drugog čina koji započinje Rajkovim povratkom iz kavane, a značajan je i sami opis vremena radnje kao

današnjeg. Vrijeme radnje koje se događa *dan* ne precizira nijedno povijesno doba, već sugerira da je radnja, budući da se događa *dan*, aktualna kad god ju netko čitao ili izvodio. Uvijek nanovo aktualiziranom radnjom primjenjuje se ekspresionistički princip *apstraktne univerzalnosti* kojoj je „namjera da se prevladaju vrijeme i prostor“ (Žmegač 2002: 19). U isto vrijeme, stavljajući vrijeme radnje u uvijek *današnje* vrijeme, „naglašava (se) satirički odnos prema onome *hic et nunc* samih recipijenata“ (Pfister 1998: 387). Drugim riječima, stanje društva, svijeta i stanje individualca odražavaju se unutar radnje drame te ih se proziva, kritizira i ismijava. Osim što se vremenski kontinuitet minimalno prekida, vrijeme poštuje „jasno i precizno uspostavljeno kronološko odvijanje događaja, snažno istaknutu linearnost vremena i neupitno objektivno vremensko određenje“ (Vuco 2021: 119) što vrijeme drame približava realističko-naturalističkoj koncepciji vremena. Ipak, prema Vuci, vrijeme 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 iz koje se likovi tijekom čitavog trajanja dramske radnje bezuspješno pokušavaju izvući. (2021: 120)

Kompozicija drame strukturirana je u tri čina. Prvi čin sastoji se od devet, drugi od sedam, a treći također od sedam prizora. No, kako Vuco zaključuje,

iako (dramski tekst) 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. (Vuco 2021: 117)

Takav pristup sukcesivnosti prizora u činovima odražava princip koji je važna značajka ekspresionističke poetike, a to je princip „akcije“ „koji uvjetuje da dramska radnja, odnosno prizori koji se izmjenjuju teku dinamično, brzo i gotovo akcijski u filmskom smislu“ (Vuco 2021: 20). Taj princip primjenjuje se u svrhu „prikaza stvarnosti ili, kako Carlson (1997: 16) naglašava, *zbilje*

stvorene slobodnom maštom, odnosno subjektivnog, nemimetičkog prikaza stvarnosti pod utjecajem Marinettijeve psihe pojedinca“ (Vuco 2021: 20) kojom Marinetti zastupa to da dramatičari trebaju težiti tome da „dušu gledatelja otrgnu od prizemne svakodnevne zbilje i uzdignu je u zasljepljujuće ozračje duhovnoga pijanstva“ (Carlson 1997: 9, prema Vuco 2021: 20).

Takav pristup oblikovanju osjećaja brzog i dinamičnog protjecanja vremena utječe i na govor likova koji je također brz i dinamičan te je jezik dramskog teksta „obilježen (...) fragmentarnošću, necjelovitošću i nedovršenošću“ (Vuco 2021: 20). Vučković (1979: 91, prema Vuci 2021: 20) uspoređuje jezik realizma i ekspresionizma: „u realizmu koji hoće da govori nerealističkim jezikom i da se demonstrira u nejasnosti, u čistom psihologizmu, skriva se vizija nove ekspresionističko-futurističke drame“. Kulundžić u svojem eseju *Čista dramatika* naglašava kako se „stilizovanjem iz realističkih dijaloga izbacivalo sve što ne bi moglo da stoji u tekstu kao simbol ideje (...). To izbacivanje suvišnosti i neznčajnosti svršavalo je u ekstremu navođanja golih imenica (...) kao oznake za duševne borbe koje su se svele na svoj praoblik, na sile koje pokreću zbivanje u duši (1921, prema Pet stoljeća hrvatske književnosti 1965: 229). Spontanost i dinamiku dijaloga u *Ponoći* izvrsno ilustrira početna izmjena replika između Rajka i Katice u prvom činu:

RAJKO (*gundā*): Sloboda ili grooob... Sloboda ili grooob... Mrtav bolje, nego (*glasno*) Katice, šta vi mislite da smo mi u štenari? Naložite... Šta ste zinuli? Kao da sam ja pas da ovako...

KATICA (*tihō*): Čekajte dok svršim ovu košulju.

RAJKO (*se uspravi*): Odmah. Odmah da se... Jeste li čuli?

KATICA (*glasnije*): Pa ne možete malo pričekati?

RAJKO (*skoči, uzme metlu s poda*): Šta? Nećete? Vi nećete? Hoćete li ići odmah.

KATICA (*glača mirno dalje*).

RAJKO: Marš. Nećete?

KATICA (*odloži peglu i čučne pred peć pa naloži*): Vi ste... bezobrazni (*glača dalje*).

RAJKO (*digne metlu*): Tko? Tko je bezobrazan? Ja? Slušajte. Ako vas ja odvalim preko zubiju, onda... (*blaže*). Eto. Tko je prvi počeo? Ja sam tu lijepo pjevao

Porina, a vi... šta mislite da zbog vas neću znati danas bas prvi? Metnite još drva, ovdje je kao u štenari... (...) (Kulundžić 1965: 93-94)

Ipak, princip „akcije“ i sve što uz njega dolazi najnaglašeniji je u trećem činu (Vuco 2021: 126) u kojem drama dolazi do svojeg apsolutnog ostvarenja ekspresionističke poetike i svjetonazora.

Dijelom realističko-naturalističke koncepcije prvog čina drame likovi su stanara činovničke kuće, Lenka i njezin sin Rajko, čiji je suprug i otac Alojz počinio samoubojstvo popivši otrov. Od tada, obitelj je u teškoj financijskoj situaciji. Ipak, u kućanstvu radi i sluškinja Katica, uistinu dobra djevojka koja predano radi svoj posao iako taj posao graniči s izrabljivanjem te je nesretno zaljubljena u Rajka. U kasnijim prizorima prvog čina pridružuje im se Lenkina sestra – Mila – koja je oličenje hedonističkog načina življenja i koja živi samo po svojim pravilima. Nakratko je na sceni Lenkin i Milin brat – Marko – koji pokreće prvi dramski sukob. Navedeni likovi svi su oblikovani i karakterizirani tipski, bez dublje psihologizacije. Svi imaju svoje težnje i želje, koje se za svakog lika mogu navesti u par riječi. Za Katicu je već rečeno da je dobra, ponizna i nesretno zaljubljena djevojka, za Milu da je utjelovljenje hedonizma. Lenka je žena koja živi u realnosti svoje teške egzistencijalne situacije, ali si ne može pomoći sanjariti i priželjkivati stil života kakvog ga vodi njezina sestra što joj vrlo lako smetne s uma ono što je zaista važno, a Rajko je nadobudan, bahat i okrutan mladić koji samo gleda svoju korist i iskorištava Katicu. Vuco navodi kako je za ekspresionističke likove tipična potpuna depersonalizacija te da su likovi „često svedeni tek na ime ili funkciju, odnosno simbol predstavljen imenovanjem“ (2021: 37). U ovom slučaju, likovima je dano samo ime i plitko su okarakterizirani. Vuco citira Murphyja (2004: 19) koji objašnjava „da *individualna figura redovito postaje tek montaža odvojenih karakteristika ili amalgam uloga, a ne zaokruženi pojedinac s kojim se publika može identificirati*“ (2021: 37). Valja navesti još jednog, nekonvencionalnog lika, a koji je zapravo, prema Vuci, ekspresionistički scenski ludizam – jednu čašu cijeđa (luga), to jest, otrov „na koji se aludira u čitavoj radnji dramskog teksta, od početka do kraja“ (2021: 130).

Odnosi između likova prikazani su groteskno, nasilno. Likovi jedni o drugima i jedni drugima upućuju ružne riječi:

„RAJKO (*zaustavi Lenku*): O, lude babe... Šta juriš za njim? Ta to ti on mora dati, ta to je tvoj dio... Svinja prosta debela...“ (Kulundžić 1965: 103),

Rajko seksualno iskorištava Katicu te ne želi priznati dijete koje je spontano pobacila:

(...)

KATICA (*tiho*): Plakala sam. (*Iza pauze*) Plakala.

RAJKO (*se uspravi*): A šta vi imate da plaćete?

KATICA (*k.g.*): Tako... Plakala.

RAJKO (*pljune prezirno nalijevo. Onda se zabulji u note i počne opet da gundā. Jedan čas. A ne ide mu nikako. Baci note nadesno*): Zašto ste plakali. Morate mi sada reći.

KATICA (*k.g.*): Vi znate (*glača spuštene glave*).

RAJKO (*ustane*): Šta? To je laž. (*Digne pesnicu, prigušeno*) Jeste li čuli? Ako kome samo pisnete da sam ja... Vi... Vi... (*ujedljivo i izvjedljivo*) A tko se vucarao sa soldatima u parku? Mislite li da sam ja slijep? Ili idiot. Fuj!... A ja s vama bio uvijek dobar i... i..., o ja, luda, ja bih vama sve, a vi m e n e ovak?! (*Blaže*) No, dajte, recite sada jedanput iskreno: Tko je bio? R e c i t e.

KATICA (*k.g.*): Ja... nisam... Ja nisam išla... sa soldatima, Rajko. Ja ne mogu... više. (*Odloži peglu, spusti se na jednu stolicu i pokrije lice rukama.*)

RAJKO: Šta? Dakle: j a. Dakle vi kažete da sam j a bio? (*Udara šakom po stolu takt govoru*) A ja vam kažem, vi ćete vidjeti što ću ja učiniti sa sobom. Vi ćete vidjeti i onda ćete snositi posljedice. Ubit ću se... Eto, to. I napisat ću sve kako je bilo... Šta? Vi još smijete da plaćete. Zašto niste prije, već prije rekli da sam ja. Odmah. Zašto niste u bolnici rekli, i mami, odmah. (*Gorko*) I ja bio s vama tako dobar i sve... Do vraga to. Fuj. (*Digne note i sjedne.*)

KATICA (*tiho*): Pa ja nisam nikome rekla, Rajko... Nikome, da ste v i (*briše oči, ustane i glača dalje*). Ni mami nisam rekla.

RAJKO: Dakle ipak niste imali kuraže da meni natovarite očinstvo... Ali ja vam samo kažem: od vas mogu još sve dočekati premda je dijete mrtvo. (...) (Kulundžić 1965: 94-95)

te u petom prizoru drugog čina Rajko pokušava ubiti Milu:

„RAJKO: Sada više nikoga nema osim suca i krivca. Hehehehe.... Ja ću nju sada ubiti. Crkla je u pijanstvu, bila je grešna... (*Pauza, poplaši se*) Ubiti... Ja? Da, da. Brzo. Ja moram. Moram. Zar ne, mladiću? (...)“ (Kulundžić 1965: 120).

Tematiziranje pobačaja također je oznaka ekspresionističke poetike koju Žmegač opisuje kao egalitarizam i kaže da je „Riječ (...) o odnosu prema životnom totalitetu koji pokazuje da ekspresionisti nisu zanemarivali sučeljavanje s iskustvenom zbiljom“ (2002: 17), ali također se uklapa i u tematsko-motivski sklop žanra groteske. Groteskno je opisan i lik Mile:

„MILA (*nakindurena, zadahtana, napudrana, uleti*): Ooo, sjerbus, djeco, sjerbus... Kako, Lenka? Rajko, sjerbus! (...)" (Kulundžić 1965: 105).

Neki od paradigmatičkih opozicijskih odnosa u ekspresionizmu su „odnos staro – mlado, koji je u najvećoj mjeri ispoljavalo izvantekstualni sukob ekspresionizma s tradicijom i prethodnim umjetničkim, književnim i kazališnim postavkama“ te „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 (...)*" (Vuco 2021: 38). Odnos staro-mlado prikazan je „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*" (Vuco 2021: 122). Odnos žensko – muško prikazan je trojako: prvi odnos je između Marka te Lenke i Mile „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“ (Vuco 2021: 122). Drugi odnos čine Rajko i Katica te je odnos sličan prethodno opisanome no u njemu postoji i element ljubavi, tragične s Katičine strane (Vuco 2021: 122). Posljednji odnos tvore Rajko i Lenka u kojem se „manifestira paradigmatički ekspresionistički odnos majke i sina, (...) koji, (...) ilustrira turbulentnu, mučnu, traumatičnu i nadasve destruktivnu, ali neraskidivu i *vječnu* vezu majke i sina“ (Vuco 2021: 122).

Naposljetku valja istaknuti i opisati lika Mladića iz tavanice koji ima iznimno značajnu ulogu u drami te predstavlja prekretnicu svojim pojavljivanjem na kraju prvog čina, čime u realističko-naturalističko koncipiranu radnju počinju ulaziti elementi fantastike i onostranog. Vuco ga točno opisuje: „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*" (2021: 124). Nakon susreta s Rajkom u kavani, Rajko više nije isti. Razgovor koji su vodili u kavani osvijestio je Rajka:

RAJKO (*leži duže bez kretnje, onda naglo dignu ruke prema plafonu i viče*): Hej, ti, Mladiću iz tavanice, ti vraže... Tko si ti? Čuješ li me? Slušaš li opet sve, s naslonjenim uhom na rupe, što se ovdje zbiva, špijune gadni. Špijune!... Potpalit ću ti ja tlo pod nogama, čekaaj. (*Malo umiren sjedne na otoman*) Koji te je đavo samo donio ovamo? (*Sa smiješkom*) I ja idem s njime piti: idem u svoju propast s tim strašnim čovjekom. Oh, strašno je sve to čuti iz tuđih usta što se ovdje događa, i ogavno je.

Zar ja nisam vidio koliko pomažem nositi k r i v n j u do danas? Što sam ja u ovoj gadnoj igri? Tko sam ja? Tko je krivac? Ogdalo? Jest, ti si ogledalo i ja se sebe stidim pred svojom slikom. (*Klekne pred sliku nad otomanom, plače*) Oče, vidiš li ti sve ovo tu, oče... Vidiš li svoga sina, maloga, zlatnoga, fakina Rajka. O, zašto si me ostavio? Mati moja, ovo je bila strašna noć za mene, i ja sam postao drugi čovjek. Tko je nas rinuo u ovaj glib, tko? (*Ustane, hvata se za čelo*) Kuda, kuda? Odavle, u smrt... Smrt. (*Na stropu mukla odmjerena muzika.*) (Kulundžić 1965: 113)

Kako radnja teče, Rajko traži krivca za njihovu životnu situaciju te događaji eskaliraju do fantastičnoga i nadnaravnoga, gdje Lenka prepričava kako ju je Alojzov duh spriječio u samoubojstvu:

„LENKA: (*panički klečeći*): I onda, onda sam čašu primakla k ustima... I smrklo se u kuhinji, i onda su neki zvuci protresli čitavu kuću, i ja sam... crno mi je bilo pred očima... i čula sam kako više neki odozgo: 'Ne pij ti, Lenka, neka drugi pije!!' I ja sam, ja sam prepoznala glas Alojzov... On, on. On je bio... Milaaa!“ (Kulundžić 1965: 122).

Mladića iz tavanice Petranović čita kao „personifikaciju grižnje savjesti likova i ogledalo njihovih poroka ili još bolje, vjesnika danas već poslovičnog ekspresionističkoga Novog Čovjeka, pa čak i njegovo utjelovljenje“ (2004: 285). Spomenutog Novog čovjeka ekspresionizma koji je nastao pod utjecajem Nietzscheovog Nad-čovjeka, Kulundžić u drami imenuje Otmjenim čovjekom. U posljednjem prizoru drame, nakon što je Mila u panici počinila samoubojstvo, Mladić održava mističan i značajan govor koji do svojeg kraja dramu dovodi do totalne fantastike:

MLADIĆ IZ TAVANICE (*ode k prozoru*): Ne! Ona nije mrtva, nije. Nad njenim životom čuvat će vječnu stražu oni što sipaju mrak u naše oči.

Doći će oči mraka da kažu: 'Zašto da pogine jedino ona, a hiljade hiljada njenih sestara s istim licem idu po staroj zemlji?' Ne, 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! (*Smijeh izvana*) To ona u smijehu više iz noći da nije htjela da bude Kristos. A žrtava, Kristova treba! O koliko jošte žrtava tražiš da otkupimo zablude naše, Vrijeme, Svemire. O, koliko krstova, koliko plača. O novo doba, o sunce novo, o velika srećo zemaljska: pred tvojim licem neupućeni ginu za bijelu misao Pomirenja. (*Pred sebe*) Dođite svi: pred lešinom jednoga maloga Krista, u predvečerje našeg uskrsnuća, ja hoću da najavim O t m j e n o g Č o v j e k a. Ja hoću da najavim K r a l j e v s t v o d u š e (Kulundžić 1965: 133)

Nakon govora, nastupa žena zajedno s ljubičastim svjetlom i dalekom glazbom u pozadini te poetski govori o dolasku Otmjenog čovjeka. Likom Mladića iz tavanice i posljednjim prizorima drame, Kulundžić uvodi ideju Novog čovjeka i sve nade koje on predstavlja za budućnost čovječanstva, no kada Mladić upita Lenku i Rajka jesu li vidjeli i čuli što se upravo odvijalo, pada u očaj nakon što čuje njihove odgovore da nisu ništa čuli ni vidjeli, tako izražavajući autorovu dvojbu „u pripravnost ljudi na dolazak Novoga čovjeka, točnije: na vlastitu duševnu i moralnu preobrazbu“ (Senker 2000: 263).

3.2. *Škorpion*

Drama *Škorpion*, slično *Ponoći*, nosi podnaslov *groteska u tri čina* (Vuco 2021: 133). Dakle, opet se naglašava ekspresionističkoj poetici sastavni žanr groteske koji će se odražavati u opisima i karakterizaciji likova i u događajima koji će se zbiti. Ono što *Škorpiona* čini specifičnim je uvodna podjela likova na lica i tipove te *Prolog Gume*. U prvoj kategoriji u kojoj autor nabroja likove, nabrajaju se oni likovi koji se mogu smatrati licima, to jest, likovima koji se ostvaruju u drami (Vuco 2021: 137), a oni su: Bakica, Tata, Mama, Guma i Mali. Prema Vuci, Kulundžić napominje kako se ovdje radi o likovima koji „posjeduju *dublju* psihološku karakterizaciju“ i koji su značajniji akteri dramske radnje“ (2021: 142). Iako su svi ovi likovi u određenoj mjeri *ostvareni* u radnji, „jedino lik Bakice možemo promatrati u kontekstu *ostvarenog dramskog lika*“ dok su drugi navedeni likovi „znatno (...) bliži tipskim određenjima dramskog lika nego *ostvarenim dramskim likovima*“ (Vuco 2021: 137). U prilog tome da je Bakica najviše ostvaren lik ide tvrdnja Ljubić da je njezin lik „jedan od (...) najistaknutijih i najjačih ženskih likova iz razdoblja hrvatskoga dramskog ekspresionizma“ (2004: 278). Iz imena lica očita je ekspresionizmu tipična depersonalizacija likova i to u još većoj mjeri nego u *Ponoći* budući da su ovdje likovi svedeni na imenice koje govore o njihovoj funkciji i odnosu prema drugim likovima. Još depersonaliziranije i figuralnije određeni su *tipovi* u uvodnom dijelu *O pojedinim tipovima*. Tu se navode Debeljko, Susjeda, Vitez, Koka, Monika, Smilja i Prosjak. Samo Monika ima osobno ime dok svi ostali nose ime koje je nastalo na temelju fizičkog izgleda lika, njihovog odnosa spram drugih likova ili nekog nadimka. Vuco zaključuje kako oni predstavljaju „više tipske karakteristike dramskih likova, (kako je) njihovo sudjelovanje u dramskoj radnji (...) svedeno na epizodna pojavljivanja, a njihova je uloga sporedna u odnosu na glavne aktere“ (2021: 142). Također navodi kako su „ocrtani izrazito ekspresionistički (...) preko komičnih, ironičnih i nerijetko grotesknih identitetnih označnica“ (Vuco 2021: 143). Tako se za Debeljku, na primjer, naglašava da „mora već načinom

svoga govora da djeluje komično (...) Kod njega nije duhovitost komična, nego neduhovitost smiješna. Forme mu mogu biti groteskno pretjerane“ (Kulundžić 1926: 4). Za Susjedu autor navodi da „ima u sebi nešto vračarskoga“, za Viteza da je „groteskno tanak“ da ima visok glas te da „Svaku intonaciju počinje tužnim tremolom, koji bar zvuči iskreno, a svršava banalnim načinom običnoga konstatiranja“ (Kulundžić 1926: 4). Koka je „totalno gluh, ali ima 'dobro srce“ i ne smije „biti groteskan, jer djeluje već svojom dobrotom – smiješno“ (Kulundžić 1926: 4). Monika je „na pragu religioznog ludila“ te govori „mistično“, Smilja je „dobra kućanica i zvanična narikača“, a Prosjak je „stereotipni bogalj“ (Kulundžić 1926: 4) te je njegova funkcija u drami nalik na antičku ulogu deus ex machine (Vuco 2021: 141). Iako je to već očito iz opisa samih tipova, autor još jednom naglašava da su „Sve (...) ove odlike jako svedene na tipičnost“ (Kulundžić 1926: 4) što samo pokazuje koliko je bilo važno prikazati te likove gotovo kao karikature. Što se tiče lica drame, likovi Tate, Mame i Maloga nešto su slabije okarakterizirani: Tata je rastrgan između „bakine nedokazane zloće i mamine neizrečene dobrote“ (Kulundžić 1926: 3), čiji opozicijski odnos s Bakicom, *žensko-muško*, to jest, majka i sin, degradira kako radnja napreduje. Mama je „apsolutna dobrota, koja je uvijena u stostruku šutnju“, a Mali je „čisto dijete, ne prezrelo, ali razborito“ (Kulundžić 1926: 3). Detaljnije okarakteriziran je Guma kojeg autor zanimljivo opisuje: „(...) lice, kome bi filistri dali oznaku 'moral insanity' (...) Ima stil šarlatana, ako njegove riječi sigurno sakrivaju udaljenu tugu... Pretvara se vanredno i prema tome je jedini jednak u borbi s bakicom...“ (Kulundžić 1926: 3). On također u radnji drame, osim što sudjeluje kao „stvarni dramski lik“, sudjeluje i kao „metatekstualni komentar, ponekad i sam autorski komentar, (...) 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“ (Vuco 2021: 137). Guma bi se također mogao navesti kao najbliže ostvarenje uloge Novog, tj. Kulundžićevog Otmjenog čovjeka kao čovjeka koji se često tijekom radnje izdiže iz iracionalnosti situacije te pokušava osvijestiti ostale likove, ali više utjelovljuje prethodno navedene uloge i funkcije. Bakica, prva navedena u popisu lica, ali ovdje ostavljena za kraj opisana je kao „uvjerena, da je svako njeno djelo od Boga i zato ga čini pobožnom dosljednosti i fanatičkim mirom i n i k a d a ne osjeća fenomen savjesti (...) Ona mora davati dojam apsolutno dobre i mile starice, samo njena djela govore u korist činjenice, da su se vještice prikazivale slikovite kao starice: u tome je paradoks njene ličnosti, zbog koga pati sva njena okolina. Ima trideset godina otvorene rane na nogama“ (Kulundžić 1926: 3). Ljubić navodi kako je groteskno i „samo ime tog ženskog lika – deminutivom se dodatno naglašava razdor i zlo koje Bakica sije u obitelji“ (2004:278) te da njezina „Samoživost, licemjerje i lažna religioznost prerastaju njezin lik poprimajući demonske razmjere u kojima je

više riječ o ideji zla nego o čovjeku“ (2004: 278-279). Ovdje opisi likova Gume i Bakice imaju posebno naglašeno svojstvo komentara na same likove što proširuje funkciju ove vrste pomoćnog teksta, kako Vuco tvrdi za didaskalije u tekstu, a podjednako se može reći i za uvodne opise likova: „djeluju poput ironičnih i grotesknih autorskih komentara“ (2021: 134). Za didaskalije također navodi kako ponekad „imaju irealan i pomalo fantastičan prizvuk“ (Vuco 2021: 134) kao u drugom činu kada se opisuju trenuci koji prethode Bakičinom priviđenju: „(Pauza. Onda ona violina opet počne. Lagano se rastvaraju zidovi pred stražnjom sobom i dok se to zbiva, dotle sva trojica sa svijećama dolaze bliže bakici i načine oko nje krug, sa svijećama lijevo, desno i naprijed)“ (Kulundžić 1926: 73). Ovim primjerom ilustrira se isprepletenost uloge nadnaravnog i duhovnog s idejom dramskog teksta, a to je pitanje o tragičnoj krivnji o kojemu se govori odmah u trećem dijelu uvoda u tekst, u *Guminom prologu*. U prologu, Guma iznosi „s jedne strane signale važne za shvaćanje dramskog teksta, a s druge strane simboličke kodove za shvaćanje određenih poetičkih dramskih postavki autora“ (Vuco 2021: 138). U tom tekstu Guma po prvi puta spominje škorpiona te što ta životinja čini kada se nađe u beznadnoj situaciji: „Kad škorpiona, otrovnoga i kobnoga, metnete na tavu i okružite ga žeravicom, te on neće moći u krugu naći izlaza, znate li, šta će biti u očaju: životinja će škarama svoga repa presjeći vrat svoga života! Zašto? 'Zvijerka je voljela život i zato je poslala u smrt'...“ (Kulundžić 1926: 5). Škorpion tako postaje važan signal koji se iščekuje u drami te simbol za lik Bakice, koju u drugom činu Guma pokušava staviti u istu situaciju neizravno ju uspoređujući s škorpionom kojeg koristi kako bi izveo „cirkusku točku“, a zapravo ukazao na Bakičinu istinsku narav:

„GUMA: Okružiti ću te dokazima, istinama tako da ne ćeš moći iz toga kruga nikud. Sama ćeš se kazniti!“ (Kulundžić 1926: 67).

Također, prolog Gume važan je jer postavlja pitanje: „Ko od nas zna, zašto se umire? ... // J e l i s m r t r j e š e n j e, k a d s e n i k a d a n e z n a, n a k o m e j e t r a g i č n a k r i v n j a ? // Večeras ovdje n i j e zabranjen smijeh, // gospođe i gospodo!“ (Kulundžić 1926: 5), to jest, problematizira se pitanje tragične krivnje – postoji li ona? Može li se pripisati samo jednoj osobi u drami? Takvom problematizacijom Kulundžić se protivi i suprotstavlja „nečem već uvriježenom i ustaljenom što, po autoru, pripada prošlosti ili pak praksi“ (Hećimović 1976: 472) što je svakako odraz ekspresionističkog svjetonazora u postavljanju glavnog problema drame. Hećimović navodi kako „Kulundžić smatra da akcija u dramama prestaje u času kad tragična krivnja uspješno inficira glavno lice, i ono od spoznaje te infekcije svojim stradanjem završi igru“ (1976: 473) te citira Kulundžića kada je pred prazvedbu drame dao odgovor na pitanje postoji li tragična krivnja: „Moje saznanje, kad sam doživio 'Škorpiona' kao dramu, bilo je suženo u aksiom, koji je bio

pozvan da obori gotovo sva dosadašnja stanovišta stare drame; aksiom: Tragične krivnje nema...“ (Hećimović 1976: 472). Tako se, nakon nemilog događaja – Mamine smrti – tragična krivnja prebacuje s lika na lik, odnosno, krivnju zapravo Bakica nameće svim likovima oko sebe, a nikako ju sama ne prihvaća. Prebacivanje krivnje drugim likovima eskalira do te mjere da svi likovi osjećaju krivnju za Maminu smrt te se žele osloboditi grižnje savjesti. Hećimović taj Kulundžićev pokušaj dokazivanja navedenog aksioma ocjenjuje ovako: „Zaokupljen željom da realizira svoju ideju o tragičnoj krivnji, Kulundžić nije primijetio kako se praktično udaljio od nje, usredotočivši sva svoja nastojanja na glavno lice, koje postaje tako nadmoćno da se sudbina tog lica, Bakice, pretvara u bit groteske“, da se „tendencija autora o prijenosu tragične krivnje s jednog lica na drugo u stvari gubi, jer postaje sporednom u usporedbi s Bakicom kao uzročnikom svega, pa tako i zla koje se nadvilo nad njezinom obitelji. Zaključak – da je stvaralačka imaginacija pritom prevladavala i nadglasila teoretsku zamisao autora“ (Hećimović 1976: 476). Iako Kulundžić možda nije uspio dokazati svoju ideju o relativnosti tragične krivnje, ipak je uspio u osvjetljavanju ljudske iracionalnosti, aspekta ekspresionističke poetike, kada je čovjek suočen s osjećajem krivnje, bio on opravdan ili ne. Ta iracionalnost zbog podsvjesne grižnje savjesti obuzima Bakicu te na scenu stavlja fantastično događanje – *Bakičino priviđenje* koje upotrebljava princip ekspresionističke poetike miješanja razina stvarnosti i podsvijesti. Bakica u očaju poriče da je Mama mrtva:

„BAKICA: Ne!

(padne na koljena i sklopi oči rukama očajno):

M o j a s n a h a n i j e m r t v a ! . . .

(...)

(Bakičino priviđenje: otraga sjajno rasvijetljena leži na bijelom postamentu, u cvijeću Mama, oko nje stoje Debeljko, Koka, Vitez, Susjeda, Monika i Smilja).“ (Kulundžić 1926: 73).

U nastavku se nabrojani likovi obraćaju pokojnici te pokušavaju razuvjeriti i sebe i nju kako baš oni i njihov način na koji su joj htjeli pomoći nisu uzrok njezine smrti. Bakica prihvaća to da je Mama umrla, ali ne prihvaća krivicu:

„BAKICA: Ne! Ona nije živa! Vi ste je sahranili. Svi ste je vi sahranili! Ona je mrtva!“ (Kulundžić 1926: 75).

Priviđenje prestaje ulaskom sluškinje koja nosi svjetlo. Primjeri nadnaravnog i neobjašnjivog u drami još su Tatin predosjećaj koji ima u vezi s Mamom te joj ga izgovara:

„TATA: Uza te ide smrt, Mala moja...“ (Kulundžić 1926: 33)

te Mamino čudesno preživljavanje podrumске eksplozije kojoj je svjedočio Guma:

GUMA: Čudo se dogodilo, neviđeno čudo! Cijeli podrum je srušen... I cio magazin... Ona je bila u tom podrumu... Ja sam joj dao ključeve, ja sam... oh! čudo!...

TATA: Govori. Bože...

GUMA: Cio se podrum srušio, a njoj ništa. Čuješ li, ona stoji kao anđeo, i smješka se. (Kulundžić 1926: 37)

Na kraju drame, pri rijetkom trenutku samosvjesti, Bakica je priznala kako je ona bila ta koja je učinila razna zla Mami te da je to učinila zato što je htjela da ju Bog barem kazni smrću, kad ju joj već neće podariti u njezinoj dugogodišnjoj bolesti i mucu. Nakon toga slijedi pravi groteskni prikaz: Bakica se ustaje i „u kranje 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“ (Vuco 2021: 141-142). Osim opisanoga, postoji još instanci grotesknoga u drami. U trećem činu, susjedi kleče pod Bakičinim nogama kako bi joj što više udovoljili jer je širila laži o tome kako su naudili Mami pa žele učiniti što god mogu da prestane. Najsnažnija scena groteske ipak je scena u drugom činu kada prijatelji i susjedi dolaze na bdijenje odati čast preminuloj Mami. Ono što započinje kao žalosna scena bdijenja nad prerano preminulom, istinski dobrom ženom i majkom, pretvara se u „grotesknu karnevalsko-cirkusku sliku“ (Vuco 2021: 140). Svi prisutni, osim Malog, i Tate koji ne izlazi iz sobe u kojoj leži Mama, smiju se i piju te događaj preraste i u igru:

DEBELJKO:

(namjesti Koku pred sebe, drugima tiše):

Sad pazite! Ja ću govoriti njemu, a on će misliti, da govorim o njoj! Pa će početi plakati...

(digne čašu).

Ali vi svi morate da brišete oči maramicom!

(svečano, brišući oči maramicom, pokazujući svaki čas na sobu, u kojoj je mama na odru):

Tulumane blesavi, tvoje klopave uši ne brane mojim riječima, da te biju po toj gadnoj njuški...

(svi osim Monike smiju se brišu oči).

MONIKA

(sjedne u kut, u drugi kraj sobe, skandalizirano):

Pijani...

(...)

DEBELJKO

(nastavlja):

Drago nam je, što imamo tako divnog bivola u našoj sredini.

KOKA

(se rasplače):

Bila mi je kao moja vlastita kćerka, i kada sam bio u oskudici, ona je pokojnica, jadna, hranila moju djecu...

(Svi se osim Monike smiju, Bakica žestoko). (Kulundžić 1926: 59)

I tako sve do trenutka kada Koku potpuno nadvladaju osjećaji:

KOKA

(klekne, plače):

I zato sam sada htio samo da dođem, da kleknem pred njen odar i da joj poljubim ruku u ime moje djece, sada, kada mi ona to ne može da zabrani... a onda mi drugi brane...

(smijeh sviju prestane; samo se B a k i c a smije grohotom) (Kulundžić 1926: 60)

Izrugivanje dobroćudnog Koke prekida Guma svojom već spomenutom cirkuskom točkom u kojoj jednog škorpiona stavlja na pladanj te ga okružuje žeravicom. Sućut koju nisu mogli pokazati prema preminuloj, a ni naivnom Koki, sada pokazuju škorpionu. U najvećem izrazu licemjernosti, gosti se ljute na Gumu što im je svojom okrutnom točkom uništio dobro raspoloženje koje je vladalo na bdijenju, jedan za drugim odlazeći kući te tako zaokružujući najgroteskniju scenu u čitavoj drami. Ova scena također je najbolji primjer ekspresionističkog antigradanstva u djelu – kritizira se malograđanski način razmišljanja, ljude koji su plitki i nesvjesni svojeg neprimjerenog ponašanja, ukratko, kritika njihovih iskrivljenih vrijednosti.

Osim groteske i uvođenja fantastičnih scena koje uključuju miješanje stvarnosti i iluzije, u drami je prisutna primjena principa „akcije“ koja je uočljiva u kompoziciji drame. Naime, „činovi se u *Škorpionu* sastoje od niza dramskih prizora unutar kojih (...) dramska radnja teče dinamično, smjenjujući prizore u brzom ritmu“ (Vuco 2021: 134). Govor likova također je povezan s tim

principom te je „isprekidan i fragmentaran, a u određenim situacijama pomalo nejasan i logički nepovezan“ te je često „brz i energičan, dinamičnog tempa i povišenih tonova, a u skladu s ponašanjem likova u značajnog ga mjeri odlikuju svojstva ekstatičnosti i manije“ (Vuco 2021: 134). Kao primjer principa „akcije“ može se navesti i simultanost radnje jednog lika tijekom razgovora drugih likova, tako zahtijevajući pažnju gledatelja na dva događaja odjednom:

(...)

VITEZ

(oštro):

Govorite o rumu, a stara izdiše! Sramota!

TATA

(je polako prišao prosjaku i podigao ga: posadio je prosjaka na jednu stolicu.)

(Za vrijeme ove tatine akcije razgovor tipova)

MONIKA: Pa da, da je sramota! Nek je sâm crni vrag, kad umire – umire! Smrt je sveta.

(traži u ladici oltara svijeću) (...) (Kulundžić 1926: 104)

Slično se u prvom činu na simultan način odvija razgovor između likova dok Mama potajno, pod Bakičinim nalogom, odlazi u podrum što završava akustičkim signalom eksplozije, a to potvrđuje i Vuco: „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“ (2021: 139). Dok drugi likovi shvate da je Mama otišla u podrum, već je prekasno.

Simultanost događanja u drami govori o prisutnosti i te koncepcije vremena, ali vrijeme u drami je uglavnom koncipirano realističko-naturalistički: „Vrijeme u *Škorpionu* teče u potpunosti linearno, poštujući kronološki tijek fabularnih linija, ono je objektivno i progresivno“, a kao najizraženiji ekspresionistički signal Vuco navodi ispreplitanje „određenih vremenskih kodova prošlosti u 'sadašnjost' dramske radnje, odnosno u svijest i djelovanje likova“ (Vuco 2021: 135) misleći vjerojatno na povremene replike između likova o događajima u prošlosti, konkretnije o događaju kada su se *konji poplašili*, rečenicu koju Mama ponavlja u bunilu još za života, a koja uznemiri Bakicu svaki puta kada ju čuje, tako dajući trag da Bakica zna nešto o tom događaju što se na kraju i potvrđuje.

Prostori drame opisani su samo u počecima činova, prije početka izmjenjivanja replika između likova te su vrlo sažeti: „(Bakičina soba; svetačke slike i raspela. BAKICA ulazi u času kad Guma nešto kopa po njenom 'oltaru' – stolu, na kome su kipovi svetaca, cvijeće i svijeće, molitvenici i slike; i jedan veliki križ u sredini, koji u postamentu ima mali orkestrion te svira, kad se navije: 'Tebe Boga hvalimo...')“ (Kulundžić 1926: 7). Opisi prostora u drugom i trećem činu još su sažetiji. Svakako, Vuco zaključuje da u drami „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“ (2021: 135).

Zaključak

Ekspresionizam kao umjetnički pravac ima svoje ishodište u Njemačkoj i njemačkim govornim područjima odakle se širio na zemlje u blizini i njihova umjetničko-kulturna središta. Te zemlje, potaknute njemačkim ekspresionističkim časopisima, osnivaju svoje te tako šire ekspresionističke ideje i poetike u svojim zemljama. U Hrvatskoj to je činilo nekoliko časopisa. Jedni su bili bliži duhovnom ekspresionističkom usmjerenju, dok su drugi bili socijalno angažiraniji. U Hrvatskoj inačici ekspresionizma bila je naglašenija nacionalistička komponenta te su se neki autori zalagali za originalan način izraza u umjetnosti bez stranog utjecaja. Širenje ekspresionističkih ideja utemeljenih na društveno-povijesnom događaju Prvog svjetskog rata došlo je do Hrvatske, a tako i do Josipa Kulundžića. Kulundžić je rođen u Zemunu te se cijeloga svog života bavio radom vezanim uz dramu i kazalište. Smatra se najplodnijim i najznačajnijim dramskim autorom ekspresionizma uz Miroslava Krležu. Njegovim najboljim djelima smatraju se drame *Ponoć* koja je dijelom njegove prve faze ekspresionističkog stvaralaštva te označava prijelaz iz prve u drugu fazu, i *Škorpion* u kojoj su, osim još uvijek prisutnih ekspresionističkih obilježja, vidljivi elementi poetika realizma i naturalizma koji se miješaju sa psihološkim, socijalnim i egzistencijalnim signalima. U obje drame prisutni su brojni elementi ekspresionističke poetike. Tako je na primjer u obje drame prisutan element fantastičnog i nadnaravnog – u *Ponoći* u liku Mladića iz tavanice i događajima koji uz njega slijede, a u *Škorpionu* u prikazu Bakičinog viđenja i događaja koja su se u radnji tumačila kao čudesnim, na primjer, Mamino preživljavanje podrumske eksplozije. Osim transcendentalnog, u dramama je prisutan i duh antigradanstva kojim se kritizira plitkost određenih likova, nevoljnost suočavanja sa svojim pogreškama i stvarnošću te kapacitet za podlost. Iako su prostor i vrijeme u obje drame većinski određeni realističko-naturalistički, posjeduju i ekspresionistička obilježja poput simultanosti, odabira grada kao mjesta radnje koji je u ekspresionističkoj poetici simbol propadanja čovjeka i društva te je tijekom vremena u radnjama obilježen principom „akcije“ kojim se prizori i događaji izmjenjuju brzo i dinamično. Takva dinamika radnje utječe i na govor likova te on djeluje spontano, fragmentarno i nedovršeno. Likovi su koncipirani tipski, a neki su čak figure koje graniče s karikaturama te su više predstavnici ideja nego ostvareni likovi. Žanr groteske prisutan je također u obje drame kojim se naglašava izopačenost određenih međuljudskih odnosa i karaktera nekih likova, apsurdnost situacija i licemjerje. Primjenjuje se ekspresionistički princip *egalitarizma* koji nalaže da umjetnost prikazuje sve razine života, čak i one najmanje prihvatljive i probavljive što navedene drame i rade tematiziranjem pobačaja, ubojstva i samoubojstva te izopačenih osobnosti koje su sposobne učiniti

sve kako bi spasile sebe. Ekspresionizam također uvodi figuru Novog čovjeka nadahnutog Nietzscheovim Nad-čovjekom kojeg Kulundžić u *Ponoći* naziva Otmjenim čovjekom. U *Ponoći* je to Mladić iz tavanice koji pokušava, ali ne uspijeva prosvijetliti ostale likove, dok je to u *Škorpionu*, iako u manjoj mjeri, Guma koji također nastoji unijeti razumnost u nerazumne ljude i ostvariti pravdu u drami. Tako su obje drame reprezentativni uzorci hrvatske ekspresionističke drame koje posjeduju mnogo ekspresionističkih obilježja uz ponešto obilježja realizma i naturalizma. Iz toga razloga su vrijedan i značajan primjer ekspresionizma u hrvatskoj povijesti književnosti.

Izvori i literatura

Izvori:

1. Kulundžić, Josip. 1965. *Ponoć*. U: *Strozzi, Kulundžić, Mesarić, Senečić : Dramska djela*. U: *Pet stoljeća hrvatske književnosti*, 106, ur. Dubravko Jelčić, 92-135. Zagreb: Matica hrvatska : Zora.
2. Kulundžić, Josip. 1926. *Škorpion : Groteska u tri čina*. Zagreb: Vijenac.

Literatura:

1. Batušić, Nikola. 1978. *Povijest hrvatskoga kazališta*. Zagreb: Školska knjiga.
2. Čačinović, Nadežda. 2002. Kratka povijest pojma ekspresije. U: *Ekspresionizam u hrvatskoj književnosti i umjetnosti*, uredio Cvjetko Milanja, 123-125. Zagreb. Altagama.
3. Hećimović, Branko. 1976. *13 hrvatskih dramatičara : Od Vojnovića do Krležina doba*. Zagreb: Znanje.
4. Jelčić, Dubravko. 1965. Josip Kulundžić. U: *Strozzi, Kulundžić, Mesarić, Senečić : Dramska djela*. U: *Pet stoljeća hrvatske književnosti*, 106, ur. Dubravko Jelčić, 73-83. Zagreb: Matica hrvatska : Zora.
5. Kulundžić, Josip. 1921. Čista dramatika. U: *Strozzi, Kulundžić, Mesarić, Senečić : Dramska djela*. U: *Pet stoljeća hrvatske književnosti*, 106, ur. Dubravko Jelčić, 224-229. Zagreb: Matica hrvatska : Zora.
6. Kulundžić, Josip. *Hrvatska enciklopedija, mrežno izdanje*. Leksikografski zavod Miroslav Krleža, 2013. – 2024. (30. kolovoza 2024.)
<https://www.enciklopedija.hr/clanak/kulundzic-josip>.
7. Ljubić, Lucija. 2004. Ženski likovi u hrvatskoj drami avangarde. *Dani Hvarškoga kazališta*, 30 (1), 269-282. <https://hrcak.srce.hr/73875>.
8. Petranović, Martina. 2004. Uprizorenje nezbiljskoga (Dramsko-kazališne materijalizacije snova, podsvijesti, vizija i priviđenja te lica onkraj zbilje). *Dani Hvarškoga kazališta*, 30 (1), 283-297. <https://hrcak.srce.hr/73864>.
9. Pfister, Manfred. 1998. *Drama : Teorija i analiza*. Prijevod Marijan Bobinac. Zagreb: Hrvatski centar ITI.
10. Senker, Boris. 2000. *Hrestomatija novije hrvatske drame : I. dio (1895 – 1940)*. Zagreb: Disput.

11. Solar, Milivoj. 1997. *Suvremena svjetska književnost*. 1. (3. prerađeno i dopunjeno izdanje). Zagreb: Školska knjiga.
12. Vuco, Jurica. 2021. Ekspresionistički teatar Josipa Kulundžića i pirandelizam. Dok. dis., Filozofski fakultet Sveučilišta u Osijeku.
13. Žmegač, Viktor. 2002. Europski kontekst ekspresionizma. U: *Ekspresionizam u hrvatskoj književnosti i umjetnosti*, uredio Cvjetko Milanja, 11-22. Zagreb. Altagama.

Prilozi

1. Painting Movies. *Kabinet doktora Kaligarija*, redatelj Robert Wiene, Decla-Film, 1920, Snimka zaslona (kadar iz filma). <https://painting-movies.com/en/painting-movies/the-cabinet-of-dr-caligari/#popup1> (1. rujna 2024.).