

Boško Milin

TEORIJSKI RADOVI JOSIPA KULUNDŽIĆA O EKSPRESIONISTIČKOJ DRAMI

U Kulundžićevim teorijskim i kritičkim tekstovima s početka spisateljske karijere, u kojima se on podjednako fokusira i na prozu i na dramu, jasno se uočava njegova potreba da svoje stavove, misli i dela objašnjava, tumači i analizira. Kulundžić to čini sa zavidno bogatom erudicijom. U trenutku kada se, krajem 1918, njegovo ime pojavljuje na stranicama “Savremenika”, gde potpisuje kratku dramsku scenu *Drugi ljudi*, ekspresionistička drama je već uveliko izvršila uticaj na stvaralaštvo južnoslovenskih dramskih pisaca, koji nisu odoleli intenzitetu tokova novih stremljenja u umetnosti obuhvaćenih pojmom *ekspresionizam*. Među rodonačelnicima nove stilske formacije, po uticajnosti svojih shvatanja, ističe se slikar i pisac Vasilij Kandinski, u čijoj teoriji i praksi do izražaja dolaze sinestetičke tendencije ekspresionista. U veoma uticajnoj raspravi iz 1912. godine “O duhovnom u umetnosti”¹ (koja je ostavila pečat i na razmišljanja mladog Kulundžića), Kandinski obrazlaže svoja shvatanja o specifičnim prirodama određenih umetnosti, te o mogućim i potrebnim vezama između njih. Karakterističan za ovakvo viđenje umetnosti, umetnosti čije su težnje usmerene ka svojevrsnim prožimanjima sredstava i izrazâ, jeste sledeći odlomak:

“Tako se razne umjetnosti malo-pomalo nalaze na putu da kažu ono što mogu najbolje da kažu, i to sredstvima koja svaka od njih isključivo poseduje. I usprkos ili zahvaljujući ovome odvajanju nikada u poslednje vrijeme umjetnosti, kao takve, nisu bile jedna drugoj bliže negoli u ovom poslednjem satu duhovnog obrata”.

Kandinski je naglasak stavio na slikarstvo i muziku. On upravo u njima vidi elemente za dalji razvoj umetničkog izraza, kojeg različito naziva – “ples budućnosti”, “monumentalna umetnost”; spojem tih elemenata nastaje “scenska kompozicija” za koju kaže:

“ (...) sastojat će se prije svega iz ova tri elementa:

¹ Vasilij Kandinski, *O duhovnom u umetnosti*, prev. Anđelko Habazi, Izraz, br. 6, Sarajevo, 1968, 611–630;

1. Muzičkog pokreta,
2. Slikarskog pokreta,
3. Plesnoumetničkog pokreta. Trostruko delovanje unutrašnjeg kretanja. (...) Iz ovog nastojanja kao posledica samo od sebe proizilazi – uspoređivanje vlastitih elemenata sa onima drugih umjetnosti (...)

Kulundžić se sa uverenjima Kandinskog mogao susresti tokom studija pozorišne umetnosti širom Evrope i predstavlja ih u vlastitom, veoma rečitom tumačenju.

Izričiti iskazi u vezi sa ekspresionizmom koji se pojavljuju u Kulundžićevom radu potiču iz njegovih tekstova *Most*, *Simboli*, *Čista dramatika* i *Psihologija nove scene (jedan nacrt)*.

Pošto je u prvom delu svoga poetičnog mladalačkog eseja *Most*² izložio svoje shvatanje pojmova klasične i moderne drame, Kulundžić je pokušao da objasni koje su to osobine svojstvene aktuelnoj ekspresionističkoj drami. Inače, esej nije slučajno naslovljen istim imenom koje je nosila i berlinska grupa “Die Brücke”, rodonačelnik ekspresionizma u slikarstvu, i koja je tim imenom želela da simbolizuje svoj status *mosta* između “stare” i “nove” umetnosti.

Po mišljenju Kulundžića, razlika između klasične i moderne drame počiva na pitanju prirode karakterâ i dejstva koja karakteri vrše. Tip je dosledni karakter, svojstven klasičnoj drami, dok je u modernoj drami prisutan individuum – nedosledni karakter. U klasičnoj drami sukobljavaju se stalni, nepromenljivi *moralni zorovi* karaktera, čija se borba ne može završiti prostom duševnom pobedom jednog lica, već i neizbežnim telesnim porazom drugoga; stalne moralne karakteristike ne mogu se menjati, jer bi to vodilo u nedoslednost. U modernoj drami se ti *moralni zorovi* pod međusobnim uticajima karaktera menjaju; telesna smrt više nije neophodna. Radnja – razvoj odnosno promena određenih moralnih shvatanja – odvija se u likovima. Za takav teorijski stav nije od značaja u kom je stilu, žanru, ili pravcu delo pisano, kao i da li u njemu postoje tipovi – i kada ih ima, kao u Vedekindovoj *Lulu*, tip deluje na sva lica i inicira radnju koja se odvija u njima, odnosno u njihovim dušama.

Nakon razmatranja ovih dveju prethodnih dramskih formacija, Kulundžić prelazi na treću, ekspresionizam (ne određujući izričito ceo pravac nekim od njegovih smerova – subjektivnog ili društveno-angažovanog), i nastavlja ka cilju, ka izrazu sa kojim treba uspostaviti “most”:

“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 jedna vrlo važna definicija. Osjećaj dakle iznijet je iz duše i postavljen izvan čovjeka. Gdje se,

² Josip Kulundžić, “Most”, *Kritika*, br. 2, Zagreb 1920, 2–3.

dakle, izvan čovjeka na daskama odigravaju ekspresionističke drame? Radnja ekspresionističke drame nije radnja ili djelovanje zorova i osjećaja usadenih u tijela koja su više nego sredstva; ta radnja je u namjernom skladu iznesen niz osjećaja u namjernom odnošaju prema onim fenomenima u koje je osjećaj ili zor uklopljen i koji (fenomen) nije nego obično izražajno sredstvo za psihološke jedinice čovjekove. Radnja ekspresionističke drame odigrava se u onome koji tu dramu može da proživi: u gledaocu bore se simboli. (...) Ekspresionistički simbol nosi apsolutnu životnu filozofiju.”

Ipak, Kulundžić na kraju zaključuje da se, u trenutku i sredini u kojoj je zabeležio svoja razmišljanja, ekspresionistička drama ne može igrati, jer ne samo da, po njegovom mišljenju, tu i tada nije ni poznato šta ona zapravo jeste, nego se ukazuje i potreba za “mostom” koji bi na domaćim scenama povezao klasičnu i modernu dramu sa ekspresionističkom.

U eseju *Simboli*³, posvećenom kritici isključivosti realističkih stavova, Kulundžić zaključuje da se u čovekovoju duši estetika i etika spajaju u jedno: harmoniju, kojom se umetnost prenosi u carstvo naše imaginacije. Ali,

“(…) književnik je oduvijek unosio u svoje radove muziku, u svoje misli slikovitost; muzičar je programno počeo da misli; slikar iznosi misli i hoće da dađe muziku boja (toniranje). Tako je počela (ili oduvijek trajala) simbolička umjetnost: nikada se nije harmonija duše mogla da izrazi samo jednim umjetničkim izražajnim sredstvom potpuno. U novoj umjetnosti je ono čega se prije umjetnik nije mogao da oslobodi, učinjeno namjerno; to je simbolizam današnji.”

Usmerivši svoju pažnju na književnost i uticaje muzike i slikarstva na nju, Kulundžić u ovom eseju identifikuje tri vrste simbolike: to su simbolizam (*sic!*) reči, simbolika akcije i simbolika lica i stvari. Prvi slučaj, ilustrovan povezivanjem reči sa epitetom, on u upotrebnom smislu definiše kao korišćenje apstraktnih pojmova, donesenih u obliku slika, koji imaju neposrednije dejstvo:

“Smiješno je dakle misliti da se simbolizovanjem pojmovi čine nejasnijima, kada se zna da slike neposrednije djeluju nego apstrakcije.”

Takav stav je daleko od novog: ovde možemo da prepoznamo odjeke učenja Sv. Avgustina i njegovih tvrdnji kako nas više diraju alegorije i slike nego proste reči.⁴

Simboliku akcije Kulundžić naziva simbolikom scene, gde dolazi do zamešnjivanja jedne radnje drugom, jednog sadržaja drugim; u njima je pretpostavljena mogućnost da se oni mogu uzajamno tumačiti. Takođe, jedna radnja se može simbolički ukrasiti, kao kada akcija dobija drugi smer, promenu pred-

³ Josip Kulundžić, *Simboli*, “Jugoslavenska njiva”, br. 6, Zagreb 1922, 193–196.

⁴ Gilbert – Kun, *Istorija estetike*, Beograd 1969, str. 133.

viđenog realnog pravca zarad nekog unutrašnjeg ritma koji u realnosti ne bi bio moguć. U takvim slučajevima, na delu je muzički momenat, kao što je kod simbolike reči prisutan likovni. On to ilustruje na sledeći način:

“Ja sam pod vidom ovoga u svojoj groteski *Ponoć* dao čitavoj akciji potkraj trećega čina posve drugi ritam nego bi ga ta akcija realno mogla da ima. Krležina akcija u *Hrvatskoj rapsodiji* mijenja potkraj svoj ritam.”

Razlog za ovakav postupak leži u činjenici da svet realnosti i svet umetničkog dela nemaju i ne mogu imati istovetno organizovanu prirodu. Svet umetničkog dela organizovan je htenjima umetnika, njegovom namerom da iznese određenu ideju, što je, po Kulundžiću, temeljna razlika između stvarnosti i umetnosti. Stoga i realizam, sa težnjom da podražavanjem prikaže neusklađenost ljudskih akcija, zapravo zapada u protivrečnost, pošto je umetničko delo splet organizovanih akcija koje vode određenom cilju.

Svoj iskaz o sinestetičkom aspektu odnosa između literature i muzičke umetnosti Kulundžić završava tezom o dejstvu koje unosi pojava ritmike u jednoj aritmičkoj sredini:

“(...) ona izaziva u čovjeku koji se uživljuje u umjetničko djelo, težnju za vječnom harmonijom svojih akcija sa protoharmonijom svoje duše. Drugim rječima, umjetnost treba da postavi nad naša djela vječni ritam, kao neku muziku sudbine, koja u svako naše djelo unosi ljepote, a po tome i dobrote, jer su na dnu duše ljepota i dobrota jedno.”

Simbolika lica i stvari je ne samo potrebna, nego i neizbežna u stvaranju umetničkog dela. Zastupajući u svom delu određenu ideju, umetnik samim tim ukida mogućnost prikazivanja tzv. pravih ljudi, pošto oni ne mogu posedovati isključivo određene principe (Kulundžić pod ovim terminom podrazumeva “*skup specifičnih misli*”) koji su umetniku potrebni. Njegova lica postaju sredstva za izražavanje određenog principa, odnosno simboli neke ideje. Autor svoju ideju ostvaruje dokazivanjem prava njegovog etičkog principa u borbi određenih, oprečnih principa. Takođe:

“Jedno se, dakle, lice iznosi posve realno, ali ono nije realan čovjek, dokle god mu autor određuje granice akcije u okviru predviđena principa što ga on zastupa, da bi moglo doći do diferencijacija i do sukoba. Isto se tako iznose i stvari koje same po sebi nemaju realno značenje slučajnog egzistovanja, nego su donesene da predočuju jednu osobinu milieua u kome žive, da budu simbolom jedne ideje.”

Konačno, Kulundžić svoje izlaganje o simbolima prevodi iz analitičkog pro-sedea u jedan potpuno intiman iskaz:

“Još jedno: u kojoj relaciji stoje simboli prema pojmovima mjesto kojih (i u čiju korist) stoje – to će ostati tajnom stvaralačke duše. U tome je veličina umjetnika: umjeti postaviti simbol.”

Kulundžićeva razmišljanja o simbolima bila su još dalje usmerena u pravcu njihove konkretne upotrebe u pozorišnoj praksi. O tome svedoči esej *Psihologija nove scene (jedan nacrt)*⁵, u kojem daje neka od svojih viđenja odnosa između ekspresionizma i drugih stilskih formacija. Impresionizam u slikarstvu kulminira “mrtvim prirodama” koje u nama izazivaju određeni “štimung”, određene asocijacije na neke naše doživljaje. Međutim, u tim “mrtvim predmetima”, kako ih Kulundžić naziva, nije prisutna živa realnost, živa sredina koja ih okružuje, kojom bi se prenela umetnikova ideja.

Ako scenografije u realističkoj drami, u najboljem slučaju, donose pred gledaoce ono što Kulundžić naziva “štimungom”, za predstavu to još nije od presudnog pozitivnog značaja ako ona ne stoji u skladnom odnosu sa *atmosferom* predstave. Međutim, čak i ostvaren skladan odnos može delovati kao pogrešan smer u recepciji drame, u slučaju da odnos između “štimuma” i “atmosfera” odvraća pažnju od “Riječi drame”, pod čime Kulundžić podrazumeva umetnikovu ideju dela:

“(...) realistička scena je sa svojim izobiljem mrtvih predmeta zakrčila neposredni široki put Riječi u srce arene.”

Zato ekspresionistički umetnici, koristeći jaku stilizaciju, deformišu predmet, ostavljajući od njega samo “*stvar*”.

“Tijelo se predmeta rasprsnulo i leti, bludi; čestice se formiraju u kompoziciju po ritmu drame ili u skladu sa linijom drame.(...) Stvari dobivaju dinamičke konture; žive.(...) Nova scena istiskuje iz naše duše sve predispozicije: ona je u stanju da stvori samo jedan osnovni ton raspoloženja. Onaj jedan neodređeni dojam, što ga dobijemo, kad gledamo jednu boju.”

Drugim rečima, nova scena treba da stvori osnovno raspoloženje pomoću spleta nesvesnih osećanja, te dočara takvo osećanje koje će odgovarati prijemu “Riječi drame”.

“Scena, kao slika, hoće da djeluje bojom. Ako svaka nijansa koje boje može da korespondira s jednim osjećanjem, onda se, barem teoretski, može razumjeti i najradikalnija ekspresionistička slika: lepeza niansa daje kompleks osjećaja, dušu. A to je svrha ekspresionizma.”

Iako je svestan činjenice da odnos između boja i njihovih nijansi, te osnovnih raspoloženja koja bi one trebalo da predstavljaju, nije teorijski i normativno određen, on, ipak, takvu mogućnost iznosi na primeru vlastitih sklonosti i shvatanja značenjâ pojedinih boja, uz ograde zbog neizbežne subjektivnosti:

“(...) belo: čuđenje, žuto: smijeh-plač, crveno: obijest, modro: molitvu, crno: strah. Bilo kako mu drago, svakako je interesantno odrediti te adekvate, pogotovo danas, kad se toliko operira simbolima.”

⁵ Josip Kulundžić, *Psihologija nove scene (jedan nacrt)*, “Savremanič”, br. 1, Zagreb, 1921, str. 54–55.

Pored toga što Kulundžić, kao što se moglo iz navedenih citata primetiti, ne pravi našu, savremenu, distinkciju između “osećanja” i “osećaja”, on u svojoj skali, navodeći zajedno dejstva koja spadaju u oblast akcije (*obijest, molitva*), i u sferu reakcije (*čudenje, strah, smijeh-plać*), dopušta sebi izvesnu sistemsku nedosljednost, koja se može shvatiti kao previd.

On dalje iznosi primere pokušaja prevazilaženja odsustva pomenute normativne određenosti od strane scenografa na modernim scenama u Francuskoj i Nemačkoj. Oni su, naime, uvođenjem velikih površina toplih osnovnih boja, te njihovim kontrastiranjem, nastojali da postignu određenu i specifičnu predispoziciju u gledaocu, što nije dovelo do željenih rezultata. Tim putem se došlo do sivila ekspresionističkih kulisa na kojima:

“(...) tu i tamo iskače po koja linija određenoga karaktera boje, da unese u ton nešto linijskog ritma i da neodređenost sivine oslobodi dosadne beznačajnosti. Ta siva boja, u kojoj su zapravo sakrivene sve boje spektra, hoće da izazove u duši gledaočevoj ono osnovno raspoloženje, u kome su upleteni svi osjećaji, ali mi ih nismo sebi svjesni. Sivinom ekspresionističke kulise postizava se dakle predispozicija za sve osjećaje, od kojih onda Riječ drame izvlači u sferu svijesti samo one osjećaje, koji odgovaraju atmosferi drame.”

Prednosti sivih kulisa kriju se i u mogućnosti upotrebe obojenog svetla, koje bi na neutralnoj površini moglo da izvede višestruke promene u okviru jedne scene. I ne samo to:

“(...) svako lice, koje nastupi, može da donese jednu novu atmosferu, pogotovo, ako se radi o tipovima. Onda: farbanje svjetlom, u ovom slučaju, može da se odredi s istom sigurnosti, s kojom neki glazbenik uvodi Leitmotiv, muzički simbol jedne ličnosti.”

Kao primer uspešnog eksperimenta u upotrebi boje i svetla Kulundžić, na kraju eseja, navodi postupak ruske umetnice Kibaljčić, koja je upotrebom obojenog svetla isticala ili potirala linijske konstrukcije na kulisama u skladu sa potrebama određene scene.

U eseju *Čista dramatika*⁶ (napisanom 1921, objavljenom četiri godine kasnije) Kulundžić je, kao i ranije, obratio pažnju na ontološki i generički plan drame kao umetničkog dela. Autor najpre identifikuje:

“(...) životno iskustvo i filozofsku centralnu ideju, tehničku vještinu postavljanja (aranžiranja) te osjećaj za vjernost scene (...)”

Kao sposobnosti koje mora da poseduje dramski pisac razmatrajućo njihovu upotrebu u stvaranju realističke i ekspresionističke drame. U prvom slučaju, autor bira siže u skladu sa mogućnostima njegovog dramskog potencijala, što

⁶ Josip Kulundžić, *Čista dramatika*, “Književnik”, br. 1, Zagreb, 1925, str.29–32.

podrazumeva i zapažanje odgovarajućih odnosa koji će i mimo realnog života funkcionisati na sceni u skladu sa filozofskom centralnom idejom. Veština postavljanja jeste, u stvari, veština scenskog viđenja, autorskog, ne rediteljskog, aranžiranja zbivanja, koje će uspostaviti potreban kontinuitet i ritam odnosa među ljudima i stvarima. Taj ritam je usmeren dvostrano: prema vrsti sižea i prema njegovoj filozofskoj sadržini. Formalno uobličenje drame vrši se tako što se odabrani i izdvojeni deo iz života iznosi na scenu sveden na realno trajanje drame, a upotpunjen, što manje primetno, detaljima – za ideju samu – beznačajnim i suvišnim, koji dočaravaju živovernu verovatnost.

Realistička drama se trudi da “sakrije” ideju iza scene; ideju treba naslućivati u verovatnosti scenskog prizora, a ne iznosi direktno rečima. Nova drama, naprotiv, želi da oslobodi ideju kao i reč od njene potčinjenosti:

“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 unutarnjeg zbivanja na sceni, do radnje duša.(...) Impresionizam: ideja dolazi iz života u moju svijest. Ekspresionizam: iz moje svijesti ide ideja u život (...)”

Sledstveno tome, Kulundžić izvodi zaključke da se geneza jednog dela nove drame odvija po sledećem redosledu: u početku postoji ideja; ona se nalazi u određenim odnosima prema ljudima i stvarima; iz tih odnosa nastaje radnja. Pritom, on smatra da:

“(...) Ideja diktira ritam radnje. Ideja se očituje svojim riječima: ne krije se za riječi nego se riječima proklamira. Ideja koja je dobila organe tijela, zove se simbol: nova je drama odnošaj simbola prema životu; poslije: odnošaj simbola međusobno.”

Dok se otvoreno iznošenje ideje u realističkoj drami smatra nevešt看 postupkom, pošto narušava princip verovatnosti scene, u novoj drami potrebno je da:

“(...) simbol jasno odaje ideju. Najjasnije će se odati ideja, ako se ona ne mora zaključivati iz čina karaktera, nego se kaže na usta simbola.(...)”

Odrekaški se potrebe za verovatnošću scene, novi dramatičar može da:

“(...) vodi računa samo o glavnim i najznačajnijim oznakama za borbu ideja, o kristalizovanom govoru.”

Time Kulundžić dolazi do reči kao najvažnijeg sredstva izražavanja.

Reč bi trebalo da bude neposredna oznaka za duševna stanja:

“Riječi postaju teže: svaka od njih ima svoju boju i svoju muziku.”

U zaključku *Čiste dramatike* Kulundžić se za ove svoje stavove unekoliko poziva na korišćenje pojedinih imenica koje treba da označe čitave komplekse duševnog zbivanja, kao kod Hazenklevera, Štrama i poznog Strindberga, da bi, potom, ipak ocenio kao ekstrem postupak ogoljavanja i samih imenica kod berlinskih “šturmovaca” – članova ekspresionističke grupe “Der Sturm”, čiji postupak je karakterisalo svodenje teksta na niz glagola (u infinitivu) i imenica bez člana, kao i uklanjanje prideva, priloga i interpunkcije.⁷

U ovim esejima on se trudio da definiše svoju viziju “nove drame”, okrenute korišćenju simbola kao njenog i ekskluzivnog i najprimerenijeg izražajnog sredstva. Ne samo to: postupak, da su ideje smeštene i sadržane u simbolima, postaje najmanji zajednički imentitelj za ostvarenja nove – ekspresionističke – drame. Specifična razlika između ove i prethodnih vrsta drame leži u pretpostavljenoj suštinskoj nemogućnosti da se stare forme uspešno koriste: umetnost izražava ideje, a ako se one ne mogu valjano izraziti, onda umetničkog dela u stvari i nema.

Kulundžić je opravdavao svoje stavove trudeći se da objasni ontološku i estetičku genezu nove drame, koju nije video kao apsolutnu negaciju nego kao prirodni nastavak prethodnih. On se nije koristio imperativom ili pogodbenim načinom kada je govorio o prirodi nove drame: on je konstatovao – donekle apriorno, doduše, i sa ozbiljnom težnjom da to obrazloži – sloveći, u trenutku kada piše, kao poznavalac ekspresionističke drame, što je u svojoj sredini svakako bio i što je uspešno dokazao svojim esejima, kao i proznim i dramskim radovima. Ne samo da se neki njegovi iskazi poklapaju sa stavovima Valtera Hazenklevera iz eseja *Pozorište sutrašnjice*⁸, nego i sa težnjama Kandinskog o sinesteziji između umetničkih izraza, sa kojima (odnosno sa čijim uticajima) je imao mogućnosti da se upozna tokom svog školovanja u inostranstvu.

Konačno, on nije ograničio svoje teorijske iskaze na područje imanentno esejju. Kao što je već ranije bilo primećeno⁹, skoro identični iskazi nalaze se u esejju *Proza*¹⁰ i “mističnoj noveli” *Lunar*¹¹:

“Umetnost se danas objašnjava. Postaje ritmičko-dinamički način objavljivanja dojmova (doživljaja). Sredstva tog načina zovu se operativne jedinice: reč, zvuk, boja.(...)” odnosno, (...) “Umetnost se danas sve više teoretski objašnjava. Za umetnost danas nema drugih vrednosti do Riječi, Boje, Tona. (...)”

⁷ John Willet, *Expressionism*, London 1970, str. 93.

⁸ *Radanje moderne književnosti – Drama*, prir. M. Miočinović, Beograd 1975, str. 213–216.

⁹ Marta Frajnd, *Elementi poetike ekspresionističke drame u prozi Josipa Kulundžića*, *Poetika srpske književnosti II*, Beograd – Sarajevo 1989, str. 167–171.

¹⁰ Josip Kulundžić, *Proza*, “Kritika”, br. 5, Zagreb 1921, str. 57–59.

¹¹ Josip Kulundžić, *Lunar*, Beograd 1985, str. 57

Pitanju simbolâ koje je u velikoj meri zaokupljalo njegovu pažnju u periodu teorijskog promišljanja poetike ekspresionizma Kulundžić posvećuje još jedan tekst naslovljen *Simboli*¹², ali on je, po svojoj formi, najbliži kratkoj priči.

Autorov junak i, kao i obično, lični glasnogovornik, jeste Adam Sutra, prorok XXV veka, koji očajava svestan da bez odgovarajućeg simbola ne može “da dovede ideju u narod”. Tokom tri susreta koji će uslediti, svojevrsnu utehu Adamu Sutri pokušaće da pruže Buda (čiji su sledbenici od njegovog lika napravili sebi idola, upravo u skladu sa njegovim najvećim strahovima: simbol je za njega ono što na kraju biva idol – telo bez duše), Mojsije (čiji su sledbenici između njegove stvari sa dušom, kamene ploče sa Božjim zapovestima i bezdušne stvari Aronovog zlatnog teleta, izabrali ono drugo), i Isus (čiji sledbenici slave simbol njegovog pogubljenja – krst, a ne simbol ljubavi kojoj ih je Isus učio – srce). Suočen sa situacijom u kojoj je i njemu, kao i drugim prorocima, potreban simbol, Adam Sutra će pokazati doslednost sa protivrečnim posledicama. On će vojnim uspesima opijenim radnicima, kojima je propovedao ljubav tokom njihove velike bune, na njihov zahtev dati svoje srce da ga pošalju kapitalistima kao znak mira.

“Radnici ga svečano zakopaše, a kapitalisti mu podigoše crkvu. Nova crkva ga proglasi svecem: Sv. Adam bez Srca... Bio je to prvi prorok – bez simbola.”

I u dramskoj i u esejističkoj formi, Kulundžić manifestuje ponekad slutnju, a ponekad svest o skliskom terenu upotrebe simbola, kao i razumevanje njihove neophodnosti u vrsti umetničkog izlaganja za koje se opredelio. Ne slučajno, on svojim dvema jednočinkama *Poslednji idealista* i *Poslednji hedonista* daje podnaslove “Amajlija I” i “Amajlija II”, baš kao što se *Simbol* pojavljuje čak dva puta, ne samo kao tema nego i kao naslov, njegovih dvaju ogleda. Međutim, paradoksalni ishod gorepomenute parabole o važnosti simbola u procesu prenošenja ideja – u kojem se ideje gube na uštrb pogrešnog shvatanja – govori sam za sebe o autorovoj proceni mogućnosti da se takve nedaće izbegnu.

Ma koliko ti rani stavovi ponekad zvuče mladalački rezolutno, u Kulundžićevim teorijskim napisima ne bi trebalo tražiti ili očekivati ideje koje bi on zastupao sa neodmerenom odlučnošću ili isključivošću. Naprotiv, kao čovek široke kulture i temeljne erudicije i, pre svega, kao čovek posvećen teatru – kako dramskom tako i muzičkom – u pomenutim radovima Kulundžić pre svega pokazuje način na koji on razmišlja o pozorištu – način zasnovan na analizi umetničkog izražavanja koji dovodi do njegovog predmeta (ideje) i razmatranja sredstava koje umetnik u tu svrhu koristi (sve veća težnja ka njihovom objedinjavanju u sredstva sinestetičke prirode). Jezik kojim se služi kada piše o ekspresionizmu i pozorištu teži ili ka tonu naučnog spisa, ili ka

¹² Josip Kulundžić, *Simboli*, “Kritika”, br. 8–9, Zagreb 1922, str. 397–398.

namernom kriptičnom utisku umetničkog eseja, ali, u oba slučaja, nosi prisutnu svest o drami kao umetničkoj formi koja prevashodno pripada sferi samosvojne pozorišne umetnosti u čijoj službi drama i treba da stoji.

Boško Milin

JOSIP KULUNDZIC'S THEORETICAL WORKS
ON EXPRESSIONIST THEATRE

Summary

Josip Kulundžić (1899–1970), prominent Yugoslav playwright, theatre director and arts theoretician active between the wars, paid due attention to some interesting questions of his time. The influence of expressionism, to which Kulundzic himself adhered, found an important place in his early dramas and essays on theatre, both of which reveal the scope of his talent and his thought.