Ivan Trojan

Sveučilište Josipa Jurja Strossmayera u Osijeku
Filozofski fakultet
Hrvatska

UDC 821.163.41-2.09 Kulundžić J.

doi 10.5937/ZbAkU2109187T

Pregledni rad

Jurica Vuco

Sveučilište Josipa Jurja Strossmayera u Osijeku
Filozofski fakultet
Hrvatska

Ekspresionizam u *Ponoći* Josipa Kulundžića

Apstrakt: Cilj rada je uvid u dio ekspresionističke dramatike Josipa Kulundžića uz analizu drame *Ponoć*, te dramatičarev odnos prema dramskom pismu i teorijskim postavkama drame i teatra talijanskog dramatičara Luidija Pirandela. Polazeći od pretpostavke kako je Kulundžićev ekspresionistički dramski opus jedan od paradigmatskih i poetički najznačajnijih dramskih opusa hrvatskog i srpskog dramskog ekspresionizma, rad će u prvom dijelu uspostaviti ekspresionistički dramski opus Josipa Kulundžića, prikazati odlike njegova dramskog opusa i njegovu vrijednost, te kroz analizu drame *Ponoć* označiti autorov odnos prema pirandelizmu kao značajnom fenomenu na onodobnoj svjetskoj dramskoj i kazališnoj sceni. Time se revalorizira značaj i uloga Josipa Kulundžića i njegova dramskog stvaralaštva u okviru hrvatske i srpske književnosti prve polovice 20. stoljeća.

Ključne riječi: Josip Kulundžić, *Ponoć*, drama, ekspresionizam, pirandelizam.

Josip Kulundžić, svesrdni kazališni čovjek, čitav je svoj privatni i profesionalni život vezao uz različite vidove kazališne djelatnosti, a četiri su ključne poveznice uz koje je Kulundžić ostao trajno i neprekinuto vezan kroz svoj umjetnički i profesionalni život: kazalište, drama, ekspresionizam i pirandelizam. Tijekom studija u nekoliko europskih gradova upoznao se s najnovijim književnim i kazališnim strujanjima na europskoj književno-kazališnoj sceni, što će na njegovo stvaralaštvo i profesionalni razvoj ostaviti neizbrisiv trag. Odnosi se to u prvom redu na upoznavanje izvornog, njemačkog ekspresionizma, njegovih osnovnih poetičkih postavki koje će bitno utjecati na njegovo dramsko stvaralaštvo, kao i dodir s književnim stvaralaštvom i teatrološkim svjetonazorom talijanskog dramatičara Luidija Pirandela (Luigi Pirandello), koji će (p) ostati trajna referentna točka njegova stručnog, teorijskog pogleda na dramu i kazalište, ali i njegova umjetničkog stvaralaštva.

Umjetničko stvaralaštvo Josipa Kulundžića gotovo se u potpunosti veže uz dramsko stvaralaštvo, a ono je, pak, neodvojivo od ekspresionističke poetike, koja će Kulundžićevo dramsko stvaralaštvo pratiti i u godinama kada formalno ekspresionizam završava. Kao dramski pisac, Kulundžić je predstavljao jednog od najizraženijih i najaktivnijih dramatičara „novog naraštaja“ hrvatskih dramskih pisaca toga vremena i uz, Miroslava Krležu, kasnije će postati najplodonosniji i najvažniji predstavnik hrvatskog dramskog ekspresionizma. Već u svojim prvim dramskim tekstovima Kulundžić ocrtava konture svoje specifične dramske poetike, koja se sastojala od snažnijih ekspresionističkih obilježja pomiješanih s, u početku tek u nagovještaju, ali kasnije jasno vidljivim pirandelističkim signalima, koje će Kulundžić, neovisno o svojim snažnim i jasno razrađenim teorijsko-kritičkim antipirandelističkim postavkama, varirati od stidljivog, ali prisutnog pirandelizma do „glasnog“ antipirandelizma, koji će se naposljetku stopiti u originalan i Kulundžiću svojstven *antipirandelistički pirandelizam*.

Iako je, posebno u svojoj *prvoj* ekspresionističkoj dramskoj fazi, bio pod snažnim utjecajem njemačkog dramskog ekspresionizma, Kulundžić je, primjećuje Hećimović (1976: 456), donosio „nešto novo“¹ što je na neki način provociralo, oduševljavalo ili iritiralo,“ a njegovi pogledi na dramu i kazalište, kako navodi Vučković (1979:164) „formulisani su sa preciznošću profesionalnog dramskog pisca i poznavaoa pozorišne tehnike.“² Kulundžićeva se poetika sastojala od dviju ključnih tendencija koje su utjecale na sva ostala poetička obilježja, a manifestirale se na dva različita načina; od jasno postavljenog ekspresionističkog svjetonazora koji se manifestira kroz njegov stav i umjetnički habitus,³ te specifičnog i (samo) njemu svojstvenog *antipirandelističkog pirandelizma*⁴ koji je u njegovim teorijskim i stručnim tekstovima oštro napadan i negiran, a u njegovu se stvaralaštvu u određenim dramskim elementima ispoljava povremeno u pozitivnim, povremeno u negativnim, a najčešće u kombinaciji tih dvaju očitovanja.

Ponoć. Tri čina groteske iz trećeg kata

Dramski tekst *Ponoć* napisan je 1921. godine, iste je godine i premijerno izveden u Hrvatskom narodnom kazalištu u Zagrebu, a objavljen je tri godine kasnije

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

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

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

4 Koji se manifestirao, kako Cvitan primjećuje, u trajnoj „borbi protiv Pirandella, čak i kad je postajala propaganda pirandelizma“ (1982:136).

(1924) i predstavlja po mnogima najuspješniji Kulundžićev dramski tekst uopće. Od svih Kulundžićevih književnih ostvarenja o *Ponoći* je napisano najviše teorijskih i stručnih radova, kritičarskih osvrti i recenzija, podjednako njezina dramskog teksta i kazališne izvedbe. Gotovo svi koji su nešto pisali o *Ponoći* složni su u konstataciji da dramski tekst *Ponoć* predstavlja Kulundžićevo najzrelije, najkvalitetnije, estetski najuspješnije i s obzirom na književni značaj najvrjednije ne samo dramsko, nego i književno djelo uopće. Dramski tekst *Ponoć* ujedno je i u kazališnom smislu najuspješniji Kulundžićevo književno djelo, jer ne samo da je dramski tekst *Ponoć* njegov najizvođeniji dramski tekst,⁵ nego je i njegova izvedba najbolje prihvaćena izvedba Kulundžićevih dramskih tekstova i od strane publike i od strane kazališnih kritičara, odnosno teoretičara,⁶ za što je, prema Hećimoviću, posebno zaslužan Branko Gavella (Gavella).⁷

Dramski tekst *Ponoć* svojevrsan je sukus dotadašnjeg Kulundžićeva dramskog stvaralaštva u kojem autor zaokružuje poetička obilježja svoje dramaturgije koja, u biti, upravo dramskim tekstom *Ponoć* dobiva legitimni predznak *kulundžićevske*. Ta *kulundžićevska* dramska poetika sastoji se od njegova izraženog prihvaćanja 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 Luidija Pirandela, odnosno njegova „osebujnog“ *prihvaćajućeg negiranja* pirandelističkih dramskih postavki, *kulundžićevskog antipirandelističkog pirandelizma*. Dramski tekst *Ponoć*, „ovaj spoj krute realnosti i [ekspresionističke] mistike,“ kako navodi Begović (1996: 315) koji je „uspio mladom pjesniku potpuno“ (ibid.), s jedne je strane svojevrsni zaključak autorove prve ekspresionističke dramske faze, u kojoj su ekspresionistički signali i obilježja ekspresionističke dramske poetike u njegovim dramskim tekstovima gotovo apsolutni i uvjerljivi i koja se uvelike referira na ideje i dostignuća njemačke ekspresionističke dramaturgije,⁸ a s druge strane

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

6 Usp. Gavella (1960).

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

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

anticipacija njegove druge ekspresionističke faze, u kojoj ekspresionistička obilježja i dalje dominiraju, ali su realističko-naturalistička obilježja prisutnija i djelomično važnija i u kontekstu dramskog izraza i u kontekstu dramskog sadržaja, i u kojoj se naziru elementi psihološke i egzistencijalno-socijalne drame, čije će poetičke osobine obilježavati nadolazeće književne pravce i smjerove i koja će biti prisutna u njegovim kasnijim tekstovima.⁹

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

I premda su činovi poprilično homogeni prizorima koji se unutar njih odvijaju, razrada dramske radnje i njezina „protočnost“ razlikuje se od čina do čina. Naime, u prvom je činu, dramska radnja znatno kompaktnija, razrađenija i, uvjetno rečeno s obzirom na izražen ekspresionistički svjetonazor, motiviranija, odnosno tematsko-motivske sugestije logički su i uzročno-posljedično znatno bolje povezane uz dramsku radnju nego u ostala dva čina, a sličan je slučaj i u drugom u odnosu na treći čin, koji je, s obzirom na dramsku radnju, puno „razvodnjeniji“, manje motivski povezan i slabije razrađen, pogotovo u svom završetku, koji je pomalo nedramatski „odsječen“ uplivom *deus ex machine*.¹⁰ Slično djeluje i razrada likova, njihova motivacija, međusobni odnosi i poticaj dramskih sukoba među njima, a te relativne manjkavosti dramskog teksta mogu se opravdati Kulundžićevim antipirandelističkim nastojanjem za „konačnim“ završetkom dramske radnje i pomirenjem sukoba likova, u kojem je sve objašnjeno i razriješeno i koji donosi „konačnu“ *istinu*.

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

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

Zanimljiv podnaslov, ekspresionistički simboličan, *Tri čina groteske iz trećeg kata*, potencira dva znakovita i, za ekspresionistički svjetonazor dramskog teksta, važna signala; stilsko-žanrovski signal *groteske*¹¹ i prostorni signal *trećeg kata* koji implicira gradski, odnosno urbani prostor odvijanja dramske radnje¹². Iako se u nekim prethodnim Kulundžićevim tekstovima pojavljuju implikacije žanrovsko-stilskih obilježja *specifičnog* ekspresionističkog žanra groteske, a u svim se dotadašnjim njegovim dramskim tekstovima očituju groteskna obilježja dijelova dramske radnje ili karakternih crta, odnosno ponašanja i djelovanja dramskih likova, *Ponoć* je Kulundžićev prvi dramski tekst koji u potpunosti sadrži i žanrovska i stilsko obilježja (ekspresionističke) groteske i upravo u *Ponoći* Kulundžić oblikuje one groteskne postavke koje će, u manjoj ili većoj mjeri, reprezentirati veći broj njegovih, dominantno ili rubno ekspresionističkih, dramskih tekstova napisanih nakon *Ponoći*.¹³

Prostorni signal *trećeg 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“ (ibid.). Značenje prostornih odrednica dramskog teksta *Ponoć*, koje proizlazi iz ekspresionističke interpretacije grada i gradskih prostora kao mjesta radnje, isprepliće se sa spomenutim, realističko-naturalističkim konceptom prikaza prostora odvijanja dramske radnje, u tekstu i na kazališnoj sceni, koji je, iako relativno minimalistički koncipiran, bliži konkretizaciji,¹⁴ nego u ekspresionizmu daleko češćoj stilizaciji.¹⁵

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

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

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

14 Opisujući scensku postavu dramskog teksta *Ponoć*, Petlevski navodi da je „su-postavljala naturalističke i realističke elemente ekspresionističkim stilskim čimbenicima“ (2000: 174).

15 Kulundžić je i u *Ponoći*, kao i u drugim dramskim tekstovima ekspresionističkog usmjerenja pa i ponekim dramskim tekstovima svog kasnijeg dramskog stvaralaštva, faze *zakašnjelog* ekspresionizma, koristio određene ekspresionističke stilske elemente „dekoracije“ prostora (što se vidi iz njegovih uvodnih

Slična svojstva posjeduje i dramsko vrijeme u *Ponoći* u kojoj se isprepliću realističke koncepcije dramskog vremena i ekspresionistički vremenski signali. S jedne strane dramsko vrijeme protječe poštujući jasno i precizno uspostavljeno kronološko odvijanje događaja, snažno istaknutu linearnost vremena i neupitno objektivno vremensko određenje, dok ga s druge strane obilježavaju česte reminiscencije i pojedinačni ekskurzi u prošlost koji posjeduju značajne simboličke geste važne za odvijanje *trenutne* dramske radnje, povremeno ispreplitanje iluzije i stvarnosti u kojem iluzija ima tendenciju postajanja zamjenom za stvarnost te, kao najočitiji signal ekspresionističke koncepcije vremena u dramskom tekstu *Ponoć*, očigledna statičnost vremena¹⁶ iz koje se likovi tijekom čitavog trajanja dramske radnje bezuspješno pokušavaju izvući.

Idejni i tematsko-motivski plan *Ponoći* gotovo je u potpunosti ustrojen ekspresionističkim signalima umetnutim u motivske sugestije koje tvore dramsku radnju i kojima autor pokušava *kontrirati* realističko-naturalističkim tematsko-motivskim obilježjima, odnosno obračunati se s idejnim, tematskim i motivskim načelima realističko-naturalističke dramske koncepcije.¹⁷ Kako Petlevski navodi, „Kulundžić dosljedno gleda na stvari, odabire ekspresionistički svjetonazor, a naturalistički motivski sklop (...) dovodi do paroksizma, karikaturalne situacije. Naturalistički motivski sklop jasno stoji u službi ekspresionističkog programa“ (Petlevski, 2000: 191). Temeljni ekspresionistički signali motivskih sugestija u dramskom tekstu vezani su uz neke od osnovnih ekspresionističkih motiva poput motiva bunta i beskompromisne reakcije na tradicionalno i „nemoderno“ prisutnih u najvećoj mjeri u ponašanju i djelovanju Rajka, uz snažno naglašene poetike šoka, izazivanja koje odlikuje Rajka i Milu te reakcije koju pružaju Lenka i Marko, stalno prisutnog nezadovoljstva koje se veže uz sve likove, a koje ih odvodi u tjeskobna stanja koja, pak, neupitno potenciraju u početku unutarnja preispitivanja da bi se kasnije pojačala u vidljivu psihičku rastrojenost. Takvi osjećaji i stanja projiciraju jasnu psihičku nestabilnost koja u kombinaciji s, uvjetno rečeno, naturalističkim signalima siromaštva, obiteljske krize i nesigurne egzistencije uzrokuju jasnu sugestiju

napomena uz dramske tekstove ili konkretnih uputa u didaskalijama), no izraženi ekspresionistički stil prikaza dramskih prostora i mjesta radnje posebno obilježava njegove tekstove prve ekspresionističke faze (*Drugi ljudi*, *Vječni idol*, *Posljednji idealista*, *Posljednji hedonista*, *Pacijenti mladoga Kirilova* i *Neobarbar*) koji pod snažnim utjecajem ekspresionističkih dramskih tekstova njemačkog govornog područja reprezentiraju prostorna stilska obilježja koja podsjećaju na scenska rješenja (njemačkih) ekspresionističkih filmova ili reprodukcije ekspresionističkih slikarskih djela.

16 Prema Pfisteru, koncept vremena „kao čistog trajanja, kao vremenskog odvijanja jednog statičkog stanja“ (Pfister, 1998: 404).

17 Prema Petlevskom, dramski tekst *Ponoć*, programski je komad koji „svjesno polemizira s naturalističkom poetikom razarajući je iznutra“ (2000: 234).

nadolazeće i neizbježne propasti i potencijalno bliske smrti, od kojih likove „štite“ jedino motivske sugestije nepokolebljive, ali i nestalne ekspresionističke duše.¹⁸

Jedan je od načina na koji se Kulundžić *obračunava* s realističko-naturalističkim tematsko-motivskim dramskim sklopovima i korištenje pirandelističkih motivskih sugestija, od kojih neke pripadaju i ekspresionističkim poetičkim značajkama, poput upliva fantastike i iluzije prvenstveno u (pod)svijest likova, a zatim i u određene segmente dramske radnje. Fantastički i iracionalni, a pogotovo signali dramske iluzije nisu u *Ponoći* onako snažno naglašeni kao u prijašnjim dramskim tekstovima autorove prve faze njegova ekspresionističkog dramskog stvaralaštva ili, pak, u nekom kasnijim dramskim tekstovima, ali svojim prisustvom i funkcijom *odmaka* od zbilje ili *projekcije* nove „zbilje“ jasno utječu na razvoj psiholoških karakteristika likova, a nerijetko i na njihovo ponašanje ili konkretno djelovanje.¹⁹ Tijekom trajanja gotovo čitave dramske radnje snažno se sugeriraju i pirandelistički motivi prerusavanja i pretvaranja likova, te motiv maske kao s jedne strane svojevrsnog bijega od stvarne slike sebe, a s druge zrcaljenja *skrivenog* sebe, a upravo kroz motiv maske likovi proživljavaju (moralni) sukob samih sa sobom, pokušavajući zatomiti i prikriti dvije „verzije sebe.“²⁰ Takve snažno simboličke i semantički nabijene, a ponekad i djelomično suprotne motivske sugestije ekspresionističkih, pirandelističkih i, iako zatumljenih, ipak nerijetko vidljivih realističkih i naturalističkih signala tvore ukupan dojam grotesknosti i sveobuhvatnu sliku paradoksa koji rezultira očitim motivskim kontradikcijama na kojima počiva podjednako dramska radnja kao i cjelovitost karakternog prikaza likova.²¹

18 Begović u tom kontekstu pomalo pjesnički zaključuje da u „Ponoći duša vlada nad duhom i materijom – i u njoj je težnja za uskrnućem duševnoga života – i u njoj je čovjek u sukobu sa udesom, koji nas uništava strastima i slabocama, proživljava svoju tragediju i njegove ga patnje približuju bogu“ (Begović, 1996: 314). Tvrdnja o *uskrnuću duševnoga života* može se primijeniti na sve likove dramskog teksta *Ponoć* koji su, kako Begović točno zaključuje, u, rekli bismo stalnom, *sukobu sa udesom*, ali ne samo s udesom, već i jedni s drugima i što je, po njih najtragičnije, sami sa sobom.

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

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

21 Što Ivanišin objašnjava stavom da „u ovoj drami postoji osebnij tempo - ritam, eskalirajuća izmjena potencijalnih ljudskih stanja: altruizma - egoizma, čednosti - razbluda, smijeha - plača, naivnosti - lukavosti, dobre - zloće, nade - razočaranja!“ (1990:110).

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

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

Dramska radnja započinje *dan*as, u *kuhinji u iznajmljenom stanu činovničke kuće*, isprekidanim i potpuno logički nepovezanim, prototipno ekspresionističkim „razgovorom“, a nastavlja se fragmentarnim replikama u službi monološkog iskazivanja vlastitih misli iz kojih saznajemo pretpovijest likova i lošu, prvenstveno financijsku, situaciju obitelji nakon očeve smrti. Prvi ozbiljniji dramski sukobi i napetosti dramske radnje nastupaju pojavom Lenkina brata Marka, koji nakon burne svađe svih likova,

u kavansko-karnevalskoj situaciji baca novce na stol i odlazi, a Lenka i Rajko ostaju nepokretni, hipnotizirani novcem, u prizoru u kojem, iako pomalo posvađani i povezani negativnim stavom, majka i sin posljednji put stoje bliski, *u ljubavi*. Od tog trenutka njihov će odnos prerasti u netrpeljivost i na kraju mržnju, noseći destrukciju i kaos svima koji se nađu upetljani u njihov odnos. Ostatak prvoga čina prolazi u dramaturški precizno odrađenim, ekspresionistički emocionalno turbulentnim i pirandelistički konfuznim konfliktima Rajka, Lenke i služavke Katice, a završava kataklizmičkim prizorom u kojem se pojavljuje mistični Mladić iz tavanice, svojevrsni alter ego pokojnoga oca, koji grotesknog i sablasnog izgleda, potpuno dezorijentiran, isprekidano i kao da je u buni, upozorava Rajka na tajnu koju će mu večeras reći u kavani simboličkog naziva *Pakao*.²²

Otkrivene tajne, koje potiču duboke traume kod likova, motiviraju energične sukobe, unutarnja psihička previranja likova i njihove identitetne krize u kojima protiče, dramaturški slabiji, ali ekspresionističkom atmosferom i pirandelističkim humorizmom i dalje jasno obuhvaćen drugi čin, koji ponovno zaključuje intrigantni Mladić iz tavanice. Iako su izmjene prizora, dramski obrati i princip akcije u ovom činu znatno jače naglašeni nego u prva dva čina, posljednji je čin *Ponoći*, estetski i dramaturški najslabije razrađen, motivacija dramskih sukoba izvedena je dosta površno, a čin završava za Kulundžića tipičnim antipirandelističkim razrješenjem dramske radnje i pomirdbom likova.

U raspletu dramske radnje Mladić iz tavanice, u funkciji *deus ex machine*, održava proročki govor koji je simboličan na nekoliko razina: razini dramskog teksta, razini idejne postavke stilske formacije te razini „dolaska“ Novog čovjeka.²³ Na razini dramskog teksta Mladić iz tavanice donosi, ipak poprilično dramski nemotivirano, pomalo naprasno i površno, razrješenje dramske radnje koja potvrđuje ideju o (ekspresionističkom) duhu koji teži vječnosti, ali i koji mora umrijeti kako bi u smrti pronašao spas od patnje uslijed neprilagođenog života, ističući mesijansku ulogu (ekspresionističkog) duha.²⁴ Na razini rađanja Nove umjetnosti, kulture i civilizacije kao temeljnoj ideji ekspresionističke poetike djeluje kao simbolički pamflet u kojem objašnjava da se Novo da bi bilo stvoreno mora *uzdići iz blata* da bi se uzvisilo *u nebo* i tamo *doprlo do vječnosti*. Ta je simbolizacija prisutna na razini cjelokupnog teksta, jer

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

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

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

iako posjeduje, kako je spomenuto, povremene realističko-naturalističke impulse, pa čak i mjestimične indikacije budućih stilskih formacija, ponajprije psihološke, socijalne i egzistencijalne dramaturgije,²⁵ dramski je tekst *Ponoć* svojevrsni manifestni dramski tekst Kulundžićeve ekspresionističke dramske poetike i njegova teorijskog pogleda u kojem prevladavaju zahtjevi za Novom dramatikom.

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

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

25 Hećimović naglašava da „ponoć ne djeluje harmonično već pomalo iznenađuje, a mjestimice čak i šokira razvojem radnje. Radnja krivuda od čiste realističke intonacije preko naturalističkih prizora i irealnih tokova“ (Hećimović, 1968: 167).

okružuju, svakodnevne egzistencijalne borbe i devijantni socijalni odnosi, što uzrokuje kontinuirane psihološke krize i previranja te neizbježan, nadolazeći psihički i moralni pad. Likovi tako konstantno upadaju u psihička stanja bunila, ludila i transa praćeni stalnim nemirom, tjeskobom i strahom uzrokovanim čitavim nizom trauma koje nose sa sobom²⁶, ostavljajući onu *formalnu prazninu subjekta*, koja prema Sondiju (Péter Szondi) „ostavlja tragove u ekspresionističkom stilskom načelu“ (Szondi, 2001: 89).

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

Rajko se nameće kao svojevrsni glavni lik dramskog teksta *Ponoć*, iako se zapravo uopće ne ostvaruje u ulozi osnovnog aktera, protagoniste, ne samo zbog svoje ekspresionističke vizure ironijskog antijunaka, nego i zbog činjenice da je on u biti najslabiji lik dramskog teksta, potpuno ovisan o svim drugim likovima, njegovi postupci ne motiviraju gotovo nikakve sukobe ili druge odnose koji bi doveli do raspleta ili razrješenja, a njegovo djelovanje ničim ne utječe na, za njega, (sudbinski) zadan tijekom dramske radnje. U tolikoj nemogućnosti i nesposobnosti da učini išta po pitanju svog života, Rajko se doima kao da je „bačen“ na mjesto na kojem se nalazi i da više ne može ništa, čime se, paradoksalno, uklapa u „savršenu“ grotesknu sliku ekspresionističkog glavnog lika po uzoru na izvorne ekspresionističke dramske likove²⁷.

26 Prema Milaniji međusobni „otpor“ subjekta i svijeta javlja se i na strani subjekta koji „negira određenu ideju stvarnosti (...) spram svijeta i izvanjskosti“ (2000: 11).

27 Senker primjećuje da je „središnji lik ekspresionističke drame ponajčešće usamljenik, u širokom rasponu od neshvaćena, izolirana genija (...) preko raznovrsnih izopćenika (...) do ljudi što poput

Slične karakteristike posjeduje i Rajkova majka Lenka koja također potpuno neostvarena, provodi više vremena u stanjima sna i podsvijesti nego u stvarnosti, čime bježi od surovog života u kojem se nalazi i „proživljava“ idealni život za kojim čezne. No u trenutku kada shvati, nakon što dopusti da joj sestra Mila „pokaže“ *isječak* iz života za kojim čezne, da je njezina mogućnost za takav život prošla i da ju je bolna i traumatična stvarnost koja ju okružuje već dovela na sami rub, Lenka pada u svojevrsno hipnotičko stanje svjesna bezizlaznosti situacije u kojoj se nalazi. Čista suprotnost njezinu liku prezentirana je kroz lik njezine sestre Mile, snažnog ženskog lika, koja prolazi kroz život slijedeći *samo svoja pravila*, samosvjesna i pragmatična, zadržava kontrolu nad svojim postupcima i svojom sudbinom do samog kraja, kada, oduzimajući si život skokom kroz prozor, očajnim, ali i odlučnim činom, ni u bezizlaznoj situaciji ne dopušta da itko drugi utječe na njezinu sudbinu.²⁸

Lenkin brat Marko i obiteljska služavka Katica pripadaju figuralno-tipskim likovima iz galerije ekspresionističkih dramskih tekstova, koji su prikazani *figuralno* površno, s izrazito malim skupom obilježja, ali čije djelovanje posjeduje određene *tipske* učinke na dramsku radnju. Marko tako prvo izravno započne prvi ozbiljniji dramski sukob među likovima koji će se zapravo prolongirati do samog kraja dramske radnje, a zatim svojim davanjem, ili preciznije bacanjem, novaca Lenki i Rajku pokreće niz događaja koji spomenute likove na kraju vodi u propast. Katica, pak, ima ulogu svojevrsnog glasa razuma obitelji, ali karakterno preslaba i potpuno opčinjena Rajkom ne uspijeva ga spasiti od neminovnog pada, a kada osvijesti da će se to nesumnjivo dogoditi, popije otrov i umire *da Rajku bude lakše*. U dramskog radnji, uvjetno rečeno, sudjeluju i još dva ekspresionistička scenska ludizma: *hamletovski* duh Rajkova umrlog oca Alojza, svojevrsna intertekstualna aluzija na Hamleta i duh njegova umrlog oca, odnosno preciznije, njegov glas koji pun ironije groteskno i cinično „progovara“ iz svijeta mrtvih, *ne ostavljajući ih na miru ni u smrti*, te kako autor napominje u uvodnom popisu likova, *osim ovih ličnosti igra važnu ulogu jedna čaša cijeda (luga)*, u svojstvu otrova na koji se aludira u čitavoj radnji dramskog teksta, od početka do kraja.

Poseban i nadasve osebujno portretiran lik dramskog teksta *Ponoć* očituje se u liku Mladića iz tavanice koji se manifestira kroz nekoliko funkcija, kako Slabinac navodi, „kao *deus ex machina*, režiser događaja, njihov komentator i autorski glasnogovornik, no i neka vrsta alter ega svakoga pojedinog sudionika drame, utjelovljena savjest moralno propalih ljudi“ (Slabinac, 1988, 156-157). Mladić iz tavanice specifičan je ekspresionistički prikaz dramskog postupka *deus ex machine*,

Kulundžićeva Rajka i Krležinih Orlovića i Horvata traže 'izlazak iz svega'“ (Senker, 1989: 27).

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

često prisutnog u ekspresionističkim dramskim tekstovima i u Kulundžićevim dramskim tekstovima. Kao *deus ex machina* predstavlja najznačajniji prikaz takvog postupka i u kontekstu koncepta izgradnje lika i u smislu utjecaja na dramsku radnju u odnosu na sve ostale Kulundžićeve dramske tekstove u kojima je koristio ovaj postupak, a njegova monološka obraćanja i djelovanja u dramskom tekstu *Ponoć* iznimno su važna i znakovita i za konačno razrješenje dramske radnje, kao i za ostale spomenute funkcije, dok se njegov poseban značaj ostvaruje u njegovoj proročkoj najavi Novog vremena koje dolazi. Njegovo posljednje obraćanje u dramskom tekstu svojevrsni je epilog dramskog teksta, ali i, u određenom smislu, manifest Nove umjetnosti, samog ekspresionizma.

Na primjeru govora Mladića iz tavanice najizravnije se očituju paradigmatička ekspresionistička obilježja govora likova u dramskom tekstu *Ponoć*, no odlike takvog govora posjeduju i svi ostali likovi u dramskom tekstu. Njihovi su govori u najvećoj mjeri fragmentarni, isprekidani i nedorečeni, a dijaloške izmjene nejasne, nepovezane i nelogične. Komunikacija je tijekom većeg dijela dramske radnje otežana, nerijetko potpuno prekinuta te u više slučajeva u dramskoj radnji dolazi do gubljenja funkcionalnog dijaloga među govornicima pa se često čini da likovi tek održavaju komunikaciju ili govore „sami za sebe“. Ton i tempo govora su proročki i ekstatični i protječu brzo i dinamično prateći trenutno ponašanje i raspoloženje likova te zbivanja u kojima sudjeluju pa se nameće zaključak da je osnovna funkcija govora likova u dramskom tekstu *Ponoć* održavanje unutarnjih, psihičkih stanja likova.²⁹

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

Dramski je tekst *Ponoć* prema karakteru teksta nedvojbeno ekspresionistički dramski tekst u kojem Kulundžić koristi elemente i postupke nekih ranijih dramsko-

²⁹ Na sličnom je tragu i Petlevski koja zaključuje da „budući da su riječi oznake unutarnjih stanja (...) riječima se dodjeljuje veća važnosti“ (2000: 177). Prema Petlevski „ekspresionistička dramaturgija, kojoj svakako pripada i Kulundžićeva *Ponoć*, dramsku osobu pretvara u riječ, riječ u organizam, organizam u dušu“ (Petlevski, 2000: 86). Na tak se način pomoću riječi, odnosno govora povezuje lik i (njegova) duša, jedan od osnovnih ekspresionističkih poetičkih elemenata.

kazališnih poetika, poput realističko-naturalističke i simboličko-verističke dramske tehnike, ali i elemente i postupke nekih kasnijih dramskih poetika, poput psihološke, socijalne i egzistencijalne dramatike, koje domišljato anticipira i čija svojstva pridružuje navedenim dramskim obilježjima.³⁰

REFERENCE:

1. Batušić, Nikola. 1978. *Povijest hrvatskoga kazališta*. Zagreb: Školska knjiga.
2. Batušić, Slavko. 1953. „Susreti s Brankom Gavellom“; u: *Republika*, 2-3(9), 234-243.
3. Begović, Milan. 1996. „Josip Kulundžić: „Ponoć““; u B. Senker (prir.): *Stoljeća hrvatske književnosti - Milan Begović: Pjesme, proza*. Zagreb: Matica hrvatska.
4. Brlenić-Vujić, Branka. 2014. „Inovativni postupci Josipa Kulundžića u romanu *Lunar*“; u: *Dubrovnik*, 2(2014), 170-181.
5. Cvitan, Gvozdana. 1982. „Poznato i nepoznato stvaralaštvo Josipa Kulundžića“; u B. Hećimović (prir.): *Dani Hvarskog kazališta. Hrvatska dramska književnost i kazalište u međuratnim godinama*. Split: Književni krug.
6. Čale, Morana. 1997. „Josip Kulundžić i osporavanje pirandelizma“; u B. Hećimović (prir.): *Zbornik Krležinih dana u Osijeku. Osijek i Slavonija - hrvatska dramska književnost i kazalište : znanstveno savjetovanje u čast 90. obljetnice Hrvatskoga narodnog kazališta u Osijeku*. Zagreb: Zavod za povijest hrvatske književnosti, kazališta i glazbe HAZU.
7. Čale, Morana. 1998. *Pirandello u hrvatskoj književnosti: Vojnović, Kulundžić, Begović, Krleža, Marinković*. (Doktorska disertacija)
8. Gavella, Branko. 1960. „Hrvatska književnost u hrvatskom kazalištu i naše kazalište u književnosti“; u D. Roksandić – S. Batušić (ur.): *Hrvatsko narodno kazalište 1860-1960. Zbornik o stogodišnjici*. Zagreb: Naprijed.
9. Hećimović, Branko. 1968. „Hrvatska dramska književnost između dva rata“; u: *Rad Jugoslavenske akademije znanosti i umjetnosti*, 353(1968), 109-319.
10. Hećimović, Branko. 1976. „Dramsko stvaralaštvo Josipa Kulundžića“; u B. Hećimović (prir.): *Trinaest hrvatskih dramatičara*. Zagreb: Znanje.
11. Ivanišin, Nikola. 1990. *Fenomen književnog ekspresionizma*. Zagreb: Školska knjiga.
12. Jelčić, Dubravko. 1965. „Predgovor djelima Josipa Kulundžića“; u D. Jelčić (prir.): *Pet stoljeća hrvatske književnosti* (knjiga 106: T. Strozzi, J. Kulundžić, K. Mesarić, G.R. Senečić). Zagreb: Zora.

³⁰ Karakter dramskog teksta *Ponoć* zanimljivo slično opisuje nekoliko njegovih proučavatelja. Jelčić (1965:77) zaključuje da „*Ponoć* stoji negdje na prijelazu između realističke socijalne drame i poetsko-ekspresionističkog teatra“ (Jelčić, 1965: 77), a Maraković ju gotovo identično opisuje tvrdeći da je „ona na prelazu između poetskog ekspresionizma Krležinog i konvencionalne socijalne drame“ (Maraković, 1997:115), dok Šicel konstatira da je Kulundžić „miješajući različite stilske postupke u ovoj drami ostvario prilično uspješno prožimanje realističko-socijalne tematike s elementima poetskoga ekspresionističkog teatra“ (Šicel, 2007: 118). Ivanišin pak u označavanje karaktera dramskog teksta *Ponoć* kreće „obrnuto“ ustvrđujući kako je „*Ponoć* gradska obiteljska drama (...) a moguće spasenje nije u realnosti nego u ekspresionističkoj fikciji“ (Ivanišin, 1990: 109-110). Ima, doduše, i mišljenja koja potpuno negiraju ekspresionistički karakter dramskog teksta *Ponoć*, poput Batušića koji u kontekstu premijerne izvedbe *Ponoći* piše: „I tako smo ‘Ponoć’ proglasili ekspresionističkom predstavom, premda u stvari to nije bila. Kulundžićeva groteska, smioni balans mikstura sasvim naturalističkih akcija sa simboličkom fantastikom“ (Batušić, 1953: 236). No isto tako Batušić pomalo kontradiktorno u tom istom tekstu opisuje ingeniozno Gavelino redateljsko uprizorenje *Ponoći* u *ekspresionističkom duhu*.

13. Jelčić, Dubravko. 1997. *Povijest hrvatske književnosti: tisućljeće od Bašćanske ploče do postmoderne*. Zagreb: Naklada Pavičić.
14. Kulundžić, Josip. 1965. „Ponoć“, u D. Jelčić (prir.): *Pet stoljeća hrvatske književnosti* (knjiga 106: T. Strozzi, J. Kulundžić, K. Mesarić, G.R. Senečić). Zagreb: Zora.
15. Ljubić, Lucija. 2004. „Ženski likovi u hrvatskoj drami avangarde“, u B. Hećimović (prir.): *Dani Hvarškoga kazališta: Građa i rasprave o hrvatskoj književnosti i kazalištu*. Zagreb: Zavod za povijest hrvatske književnosti, kazališta i glazbe HAZU, Odsjek za povijest hrvatske književnosti.
16. Maraković, Ljubomir. 1997. „Smjerovi drame“, u A. Bogner-Šaban (prir.): *Stoljeća hrvatske književnosti - Ljubomir Maraković: Rasprave i kritike. Josip Bogner: Rasprave i kritike*. Zagreb: Matica hrvatska.
17. Matković, Marijan. 1981. „Zapis uz dvije drame Josipa Kulundžića“, u: *Rad JAZU*, 389(1981), 163-168.
18. Milanja, Cvjetko. 2000. „Pojam ekspresionizma u hrvatskoj književnoj povijesti i književnoj kritici“, u C. Milanja: *Pjesništvo hrvatskog ekspresionizma*. Zagreb: Matica hrvatska.
19. Mrduljaš, Igor. 1984. *Dramski vodič: izbor iz hrvatske dramatike XX. stoljeća*. Zagreb: Hrvatsko društvo kazališnih kritičara i teatrologa.
20. Nemec, Krešimir. 1998. *Povijest hrvatskog romana : od 1900. do 1945. godine*. Zagreb: Znanje.
21. Nemec, Krešimir. 2002. „Hrvatska ekspresionistička proza“, u C. Milanja (ur.): *Ekspresionizam u hrvatskoj književnosti i umjetnosti. Zbornik radova I. znanstvenog skupa s međunarodnim sudjelovanjem, Zagreb, 30.XI.-1.XII.2001.* Zagreb: Altagama.
22. Novak, Slobodan Prosperov. 2003. *Povijest hrvatske književnosti: od Bašćanske ploče do danas*. Zagreb: Golden marketing.
23. Petlevski, Sibila. 2000. *Simptomi dramskog moderniteta*. Zagreb: Hrvatski centar ITI-UNESCO.
24. Pfister, Manfred. 1998. *Drama: teorija i analiza*. Zagreb: Hrvatski centar ITI-UNESCO.
25. Sabljak, Tomislav. 1999. „Kulundžić i estetika modernog teatra“, u T. Sabljak (prir.): *Blasfemija čitanja: ironijska upotreba teksta*. Zagreb: Hrvatska sveučilišna naklada.
26. Senker, Boris. 1984. *Sjene i odjeci*. Zagreb: Znanje.
27. Senker, Boris. 1989. *Hrvatska drama 20. Stoljeća*. Splt: Logos.
28. Senker, Boris. 1996. *Hrvatski dramatičari u svom kazalištu*. Zagreb: Hrvatski centar ITI.
29. Senker, Boris. 2000. *Hrestomatija novije hrvatske drame* (1. dio). Zagreb: Disput.
30. Slabinac, Gordana. 1988. *Hrvatska književna avangarda*. Zagreb: AC.
31. Szondi, Peter. 2001. *Teorija moderne drame*. Zagreb: Hrvatski centar ITI-UNESCO.
32. Šicel, Miroslav. 1997. *Hrvatska književnost 19. i 20. Stoljeća*. Zagreb: Školska knjiga.
33. Šicel, Miroslav. 2007. *Povijest hrvatske književnosti* (knjiga 4: *Hrvatski ekspresionizam*). Zagreb: Naklada Ljevak.
34. Vučković, Radovan. 1979. *Poetika hrvatskog i srpskog ekspresionizma*. Sarajevo: Svjetlost.

Expressionism in the *Midnight* by Josip Kulundžić

Abstract: The aim of this paper is to get an insight into a part of Josip Kulundžić's expressionist drama through the analysis of the play *Midnight* and the playwright's attitude towards drama and dramatic and theatrical theories of the Italian playwright Luigi Pirandello. Starting from the assumption that Kulundžić's expressionist dramatic opus is one of the paradigmatic and poetically most significant dramatic opuses of Croatian and Serbian dramatic expressionism, the first part of the paper will systematise Josip Kulundžić's expressionist dramatic opus, show its features and value, and through the analyses of the play *Midnight* mark the author's attitude towards pirandelism as a significant phenomenon on the then world drama and theatre scene. This revalues the significance and role of Josip Kulundžić and his dramatic work within the framework of Croatian and Serbian literature of the first half of the 20th century.

Keywords: Josip Kulundžić, *Midnight*, drama, expressionism, pirandelism