

*Светозар Рајајић*

## ИЗ КУЛУНЦИЋЕВЕ ЗАОСТАВШТИНЕ

Негде у пролеће 1996. позвала ме је Марија Кулунџић и замолила да је посетим – да дођем код ње на ручак, на традиционални пасуљ и вино, као што сам то више пута раније чинио са покојном Борјаном Продановић, која је одржавала дугогодишње пријатељство са Маријом (Мицом) Кулунџић, склопљено преко Јосипа Кулунџића, Маријиног брата а Борјаниног професора режије. Марија Кулунџић је и сама била заслужан позоришни посленик, један од пионира луткарског позоришта у Србији и луткарски редитељ са интернационалном каријером. Иначе, била је образована и духовита жена, која је много знала о литератури и о позоришту, па је разговор с њом увек био занимљив и неконвенционалан.

Тај ручак је неколико пута одлаган и померан, већином због моје оптерећености пословима, али понекад и због Маријиних нагло искрслих обавеза према пријатељима и породици. Најзад, после два месеца одлагања, сусрет се коначно догодио негде у јуну 1996. године.

На своје изненађење, открио сам да овај позив није био само пријатељске природе, него је имао и један конкретан циљ. Саопштивши ми да пуни осамдесет година, уз неизговорену али присутну помисао да се крај ипак ближи, и да пре тога треба рашчистити своје обавезе и односе са светом (умрла је две године после тога), Марија ми је поверила део заоставштине професора Кулунџића, који је стицајем околности остао код ње. Иначе највећи део Кулунџићеве заоставштине (белешке, скице, рукописи драмских текстова, драматизација и филмских сценарија, као и теоријски текстови) откупио је после његове смрти Архив Југославенске академије знаности и умјетности у Загребу (сада ХАЗУ), чији је Кулунџић био дописни члан. (Напомињем да су 1984. године Факултет драмских уметности и ЈАЗУ заједнички поставили спомен-плочу на Кулунџићевој родној кући у Земуну, у Бежанијској улици.)

После класификовања материјала установио сам да се ово завештање састоји од три целине:

– театролошки део, који чини педесетак писама упућених Кулунџићу између 1952. и 1967. године;

– педагошки део, који је од посебног значаја за историју наставе режије на нашем факултету, а састоји се из наставног програма за предмет режија (позориште) и од обимног подсетника за предавања из режије; и

– текст под насловом „Редитељ – ко је то?“, који такође може бити од педагошког интереса.

## ЕПИСТОЛАРНА ПРИЧА О ДОБРОМ ЧОВЕКУ

Свежањ писама ми се на први поглед учинио релативно неинтересантним. Састоји се, као што је речено, од педесетак писама, од којих је мањи део куцан машином, а највећи део писан руком, понекад тако нечитко да се питам како су људи некад уопште дешифровали писма и важне поруке које су се односиле на послове.

Највећи део писама је из 1952. и 1953. године и тиче се извођења Кулунџићевог комада *Човек је добар* у Љубљани, Загребу и Сарајеву. Ова писма су ми се после површног увида учинила скоро као текстови административне природе, али кад сам им се вратио с више упорности и концентрације, открио сам да се из њих, ако се поређају по хронолошком реду, може наслутити једна скоро кохерентна прича (наравно, са доста непознаница), један мали позоришни роман о процесу стварања ових представа – од првих контаката с аутором, преко понекад мучног тока припрема, до премијере и њених одјека. У конкретном случају, писма представљају посебно сведочанство о једном периоду Кулунџићевог рада (педесете године) у коме је он, како каже Јосип Лешић, као у бунилу писао један за другим ове комаде, али у коме је исто тако грозничаво покушавао да обезбеди позоришни живот бар неким од тих комада (у овом случају, комаду *Човек је добар*). У данашње доба, наравно, оваква кореспонденција као театролошки материјал неће више бити могућа, јер би се највећи део контаката у вези са реализацијом представе, ако не и сви контакти, обавио телефоном – без остављања трага за потомство.

Загребачка прича почиње писмом Мирка Божића, директора драме ХНК, од 19. 11. 1951, у коме он обавештава Кулунџића да је драма *Човек је добар* (коју је добио од Марјана Матковића) оставила на њега дубок утисак и да ће настојати, ако буду дозволиле техничке могућности, да још текуће сезоне почне „увежбавање“. Следи низ од седам писама Маријана Матковића, тадашњег интенданта ХНК, писаних између 9. 1. 1952. и 20. 5. 1953. Писма су веома пријатељски, и донекле литерарно козерски интонирана, и представљају највећим делом извињења и оправдања зашто се почетак „увежбавања“, а и

дефинитивна одлука о игрању комада, непрестано одлажу, из једне у другу сезону.

Своје прво писмо, од 9. 1. 1952, Матковић почиње констатацијом да је Кулунџић „још увијек млад, и то је један од најмлађих људи што их икад упознах”, али да је „са старцима тешко... а наш заједнички пријатељ Гавела, на жалост, више није млад. Не знам да ли је био и прије... Прочитавши још једном вашу драму (о којој сам писао у новогодишњем *Вјеснику*) дошао сам до увјерења да би је Гавела ипак најбоље могао реализирати на позорници. То сам му и напоменуо прије два дана и ето Вам одговора: ‘А да ли ми је он послао драму?’ Да Вам искрено признам, том драгом нашем и симпатичном Православцу нисам се усудио дати ваш екавизирани примјерак драме. И ето мој приједлог: пошаљите – тако, као приватно – један примјерак Вашег *Човјек је добар* Гавели на Хрв. нар. казалиште, но свакако *ијекавски* примјерак... Разлог зашто му шаљете драму већ ћете измислити, тим прије што се у овом случају доиста ради о мушичавој повријеђености човјека који вас необично цијени.”

Матковић 10. 4. 1952. јавља да се Гавела још није вратио из Љубљане и да зато није могао с њим разговарати, но да „било како било, ми свакако почињемо сезону Вашим комадом”. Скоро истовремено, 12. 4. 1952, Гавела се јавља из Љубљане, пишући писмо током премијере *Ричарда III*, којег је тамо режирао. Оно је такође пуно извињења за кашњење у одговору, и оправдавања заузетости. Иначе је писмо тешко читљиво, делимично и потпуно нечитљиво, и личи на оно што су деца некад називала „сврачије ноге”. Гавела даје позитивно (подвучено) мишљење о Кулунџићевој драми, али има једну важну резерву: он сматра да је мотив материнства премали за велику катарзу главне јунакиње. „Не потијењујем материнство”, каже Гавела, но „мени се чини да би се Твоја јунакиња морала ‘одкупити’ улажењем у величину и морал умјетности” (подвучено). „Erlösung durch die wahre Kunst!” (спасење, искупљење кроз истинску уметност) – препоручује Гавела.

16. 5. 1952. Матковић обавештава Кулунџића да је његова драма стављена на репертоар у режији Бранка Гавеле, с којим ће се Кулунџић договорити око неких драматуршких захвата, јер су Гавелини „приједлози врло добри”.

После тога следи мук од скоро године дана, бар од стране Загреба. Тек 22. 4. 1953. стиже ново Матковићево писмо. Из њега се види да је Кулунџић у међувремену написао Матковићу два писма, на која овај није одговорио, а затим и треће, у коме је револтирано оптужио Матковића за „помањкање манира” и за „динизам”. „Јоцо драги, како сте могли оно написати?” каже повређено Матковић и у своју одбрану наводи читав низ несрећних околности из нове „казалишно-драмске” ситуације у Загребу, које су довеле до непрестаног одугов-

лачења. „Због посебног, мени потпуно неразумљивог понашања Гавеле према Вашем тексту, ми смо изгубили годину дана.” Затим долазе болест Божене Краљеве, а потом и њен најављен одлазак у „ново казалиште у Загребу”, а она је једина загребачка глумица која би могла да игра главну улогу. Па затим смањење броја премијера у годишњем репертоару, итд. А све је почело „од оног несретног часа кад смо фиксирали Гавелу као режисера”. Матковић помиње идеју да се режија повери Строцију.

Следе убрзано, у веома кратким размацима, још три Матковићева писма – 3. 5. 1953. Матковић јавља „последње вијести: Тито (Строци) почиње овај тједан с *Човјеком...*” Такође најављује да ће послати текст Вилијамсове драме *Трамвај назван чежња*, коју Кулунџић треба да режира у ХНК, заједно са уговором за гостовање, „које је од Драмског вијећа (ето, доврага, и ја сам демократ, премда ми то Афрић оспорав) прихваћено и потврђено с великим одушевљењем”; 15. 5. 1953. Матковић пише: „Јучер се састао драмски Савјет да по последњи пут продискутира репертоар за наредну сезону. *Човјек је добар* је поновно (!) потврђен, премда људи нису добри!” Упркос претходном уверавању да „Тито почиње овај тједан с *Човјеком*”, види се да се то није десило, јер Матковић нуди „драгом Јоци” да сам преузме режију; постоје непредвиђене компликације са Строцијевим обавезама, а „он је једини који би то добро извео”; и најзад, у свом последњем (сачуваном) писму од 20. 5. 1953. Матковић дефинитивно потврђује: „Ви се више уопће не требате бринуту за Вашег *Доброг човјека*, који ће се још ове календарске године прошетати нашом позорницом.” И даље: „Но нешто сте у свом одговору, темпераментном, но и неправедном, драги Јоцо, потпуно мимоишли Вилијамса и његов *Трамвај*?” Матковић нуди Кулунџићу фебруар и март наредне сезоне (и године) као могуће термине за редитељско гостовање.

У сачуваним папирима нема трага неког даљег Матковићевог оглашавања. Премијера комада *Човјек је добар* одржана је у ХНК 11. 9. 1953. у режији Тита Строција, а једина реприза 18. 9. Но ни о томе у Кулунџићевим папирима никаквог трага. И то би могао бити крај загребачког дела ове приче, но постоји и један мали епилог.

Бранко Драгутиновић, тада секретар Београдске опере, у којој је Кулунџић био стално ангажован, у свом писму од 16. 7. 1953. обавештава Кулунџића да би, према предвиђеним обавезама у следећој сезони, могао бити слободан у јануару за гостовање у Загребу. Међутим, наступа преокрет: 10. 11. 1953, у свом писму упућеном Кулунџићу у Народен театар у Скопље (где је Кулунџић вероватно тада гостовао као редитељ у Опери), Мирко Перковић, в. д. директора драме у ХНК, званично извештава Кулунџића да уважава његову „жељу да се раскине наш уговор, којим сте се обавезали да у нашем казалишту режирате као гост Вилијамсову драму *Трамвај назван*

чежња. Ми бисмо међутим жељели да не изгубимо Вашу сурадњу, па Вас молимо да ли бисте могли и у неком другом року ове сезоне с неким другим комадом код нас гостовати.”

И поред ове отворене понуде, истина сасвим суво административно изречене (после ранијег Матковићевог личног и пријатељског обраћања), овим се завршава Кулунџићева сарадња са Хрватским народним казалиштем. Поставља се питање: Како то да је Кулунџић отклонио ову ипак престижну понуду, која је могла да представља прекретницу у његовој драмско-редитељској рехабилитацији? Зашто ову шансу није искористио? Да ли зато што је био (евидентно) огорчен бројним препрекама и хладним пријемом свог комада у ХНК? Зато што је у понуђеном термину био спречен ангажманом у матичној кући? Зато што је осећао опасност од „великог повратка” за њега новим драмским текстом, у град и позориште својих великих младачких успеха? Опције остају отворене, а одговор се можда може наћи у архиву ХНК или у ЈАЗУ. Или се неће наћи никад.

Љубљански део приче, за разлику од загребачког, далеко је мање инцидентан. Он такође почиње већ наведеним Гавелиним писмом, писаним 12. 4. 1952. из Љубљане, за време премијере *Ричарда III*, у коме Гавела, између осталог, јавља Кулунџићу да је дело *Човек је добар* дао на читање Славку Јану и управнику СНГ Козаку, и да су они спремни да га уврсте у репертоар за наредну сезону. Од тада па до после премијере (17. 6. 1953, укупно изведено 16 пута), у 11 писама које су потписивали Миле Клопчич, директор драме Словенског народног гледалишча (већином на српском језику), Славко Јан, Иван Јерман и Братко Крефт, може се поступно пратити процес реализације представе, од превода, припремних радова, тока проба до послепремијерских одјека. Једино ремећење дошло је опет од Гавеле. Иако је на почетку приче, бар како он сам то наводи, препоручио комад љубљанском Гледалишчу и прихватио режију, убрзо је отказао сарадњу. Но, без неких великих проблема, режију је прихватио Славко Јан и довео је до премијере. Занимљив је податак из неколико писама да је од Кулунџића затражено да сам направи „штрихове”, као и да је Јан једину већу драматуршку измену (померање краја првог и почетка другог чина) у писму детаљно описао и тражио за њу сагласност од Кулунџића. Такође је занимљиво писмо Братка Крефта, после премијере, пуно поштовања за Кулунџића и његово дело, и задовољства након успеха комада и представе. У сваком случају, може се констатовати: иако је до контакта са Љубљаном дошло после контакта са Загребом, цео поступак око припреме представе је ишао знатно брже и једноставније (иако је морао укључити и превођење дела), па је и до премијере у Љубљани дошло пре премијере у Загребу.

После премијере у Љубљани следе још два писма Славка Јана, из којих се види да га је Влада Вукмировић, у име Београдског драмског

позоришта, позвао да режира Кулунџићев комад у Београду. Педантни Словенац се чуди што у допису нису наведени услови и што је „брез штевилке” (без броја, значи незаведено) и самим тим „брез ураднега” (службеног) значаја. Такође је позив са нејасним терминима, а и одговор на питање је стигао сувише касно, тако да Јан због својих већ фиксираних обавеза одбија ово гостовање. Као што знамо, до извођења Кулунџићевог комада у Београдском драмском позоришту није дошло.

На почетку и на крају сезоне 1952/53. стижу и два писма од Калмана Месарића, познатог драмског писца и редитеља, а тада директора Дrame у Сарајеву. У првом писму Месарић позива Кулунџића да сам режира комад *Човек је добар* (што овај очигледно није прихватио), а у другом извештава о успеху премијере, која је била права „сензација”. Осим тога, ту су и позиви за режирање из позоришта у Сомбору и Зеници.

Из ових писама може се открити да је у време када Кулунџићу није било омогућено да се бави драмском режијом (сем у случају режије сопственог комада *Људи без вида*, у Народном позоришту у Београду), позива за режирање, и то не безначајних, ипак било (бар у периоду из кога су ова писма). Друго је питање зашто Кулунџић ове понуде није прихватио.

Ангажован да пласира своје комаде, Кулунџић се трудио и да их промовише у иностранству. То се види и из преписке с преводиоцима, посебно са Ином Јун-Брода, познатом аустријском књижевницом и преводиоцем са српско-хрватског на немачки. Она покушава да упозна позоришно тржиште немачког културног подручја с неким Кулунџићевим комадима (пре свега комадом *Судбине*), а успоставља контакте и са неким америчким агентима. Занимљива су, али и дирљива, писма преводилаца Јарослава Урбана из Прага и А. Врбацког из Братиславе, из 1956. године: после дуге паузе због ратних и информбировских година они покушавају да обнове контакте и да дођу до материјала за превођење. Јарослав Урбан, уз панично упозорење: „Само за ово Вас молим – немојте, забога, ништа писати о мени, барем сада не!” – моли Кулунџића да се нађе на услузи групи најугледнијих чланова Народног позоришта у Прагу, које ће се, на путу у Дубровник (првом после дугог прекида), задржати два дана у Београду. У групи су, између осталих, шеф драме Отмар Крејча („Крејча заузима значајан положај и има упливне везе са чиниоцима меродавним за репертоар у нашим позориштима”), коме је Урбан већ говорио о драми *Човек је добар*, Власта Фабијанова, која би могла одговорати за главну улогу у комаду, и Олга Шајнпфлугова, удовица Карела Чапека. Није познато да ли је до овога сусрета дошло.

Кулунџићево дописивање са Загребом има још две етапе, с различитим исходом: 15. 12. 1957. Јакша Равлић (како се из писма може

схватити, тада званичник и на Академији за казалишну умјетност и у Матици хрватској) одговара Кулунџићу на два његова претходна питања: 1. да на Академији постоји расписан конкурс за професора, а да за то место немају погодног кандидата; и 2. да у издавачким плановима Матице хрватске већ постоје писци који чекају на ред по две и три године, а обећана средства нису добијена; укратко, да за евентуално „тискање” Кулунџићевих драма треба имати стрпљења; 8. 11. 1958. Никола Павић, главни тајник Матице хрватске, извештава да је издавачки план за наредне две године едиције „Сувремени хрватски писци” попуњен, те „да не би могао доћи у обзир за објављивање” Кулунџићев рукопис *Три драме*. После очигледно гневног и оптужујућег, ургентног Кулунџићевог реаговања, исти Павић се већ 15. 11. 1958. брани, доста неуверљиво и брљиво, да он у време ранијег разговора (и вероватно обећања) није знао да је издавачки план попуњен, јер се уредник едиције Јожа Хорват тада није налазио у Загребу, а Павић је тек „у свибњу наступио дужност тајника” итд., итд. У међувремену, Кулунџићу стиже и нечитко писмо (још нечиткије потписано: Олинко? – вероватно Олинко Делорко – који се између осталог захваљује Кулунџићу за критику његове збирке песама), којим га пријатељ обавештава да је на седници у Матици хрватској било бурно, да је („то је, знаш, строго међу нама!”) Кушан изјавио да је Кулунџић српски писац, „а Фелдман је у бесу прогунђао мени на ухо, да је то Матковићево масло”. Пријатељ саветује Кулунџићу да буде стрпљив, и да ће се он заложити да се цела ствар дефинитивно не одбије.

Коначно, на крају приче, 10. српња 1965. Дубравко Јелчић, као уредник, уз пуно уважавање консултује Кулунџића о избору текстова за књигу 106. у едицији „Пет стољећа хрватске књижевности” (у издању Матице хрватске и „Зоре”), у којој су текстови позоришних посленика: Строција, Кулунџића, Месарића и Сенечића.

Из овог следи да је Кулунџић у току 1957. и 1958. године, можда подстакнут неким незадовољством, помишљао на повратак у Загреб (после скоро тридесет година боравка у Београду), прелазак на загребачку Академију, и самим тим напуштање београдске Академије. Та идеја се временски поклапа са завршетком његовог педагошког ангажмана на Режији, и са пребацивањем на Глуму. Да ли је та прерасподела унутар Академије била драговољна или је можда била узрок неког незадовољства? Било како било, Кулунџићева идеја о преласку у Загреб и о његовој новој каријери суочила се са још већим незадовољствима, и распршила се. Убрзо после тога његов немирни и неуморни дух посветио се оснивању наставе Драматургије, у којој је пронашао своју нову и завршну вокацију.

## ЛИСТИЋИ ПРОФЕСОРА РЕЖИЈЕ

Педагошки део Кулунџићеве преостале заоставштине састоји се од наставног програма наставе режије кроз четири године, и од свежња листића на којима су концизно обрађене неке теме и неки појмови. Ни програм ни листићи нису датирани. Иначе, у том првом периоду постојања Академије сваки наставник режије имао је свој лични програм, више или мање стабилан (или више или мање импровизиран), и настава се од класе до класе у великој мери разликовала. Иако ни Кулунџићев програм ни листићи не носе никакве податке на основу којих би се могли датирати – упоређивањем садржаја би се могло претпоставити да су листићи настали пре програма, јер су мање кохерентни и у њима нису обрађене све теме које су одређене у програму. Односно, може се даље претпоставити да су листићи припремани за рад са првом Кулунџићевом генерацијом студената режије (1949–1953), с још недовољно оформљеним концептом, а да је програм уобличен на основу извесних педагошких искустава и стабиловања концепта, можда за другу генерацију студената режије (1953–1957). Кулунџићев програм наставе режије је следећи:

### *Класа режије (Позоришће)*

#### *I година*

#### *A. Историја режије*

Најстарији облици позоришне уметности: канонизација сценског израза. – „Но” – театар у Јапану. – Антички театар. – „Диригована улога” у средњем веку. – „Livre de conduite du regisseur”. – Шекспир као режисер. – Режија у школском театру XVII века. – Хорегус у Језуитском театру. – Comedia del arte. – Француска комедија и систем „социјетера”. – Burgtheater и систем „инспицијената”. – Гете као режисер. – Ифланд: театар као школа. – Имерман и „студио”. – Лаубе: таленат и репертоар. – Мајнингеновци: редитељ-деспот. – Антоан и „натурализам”. – Брам и „натурализам”. – Рајнхарт: режија као посебна уметност. – Копо и продуховљени реализам. – Крег: марионета у стилизацији. – Француска авангарда: Жемје, Лиње-По, Дилен. – Шчепкин: глумац као режисер. – Систем старова у Малом театру. – Станиславски и систем. – Немирович-Данченко: театар аутора. – Застрањење после Октобарске револуције: Мејерхолд, Ејзенштајн, Таиров. – Експресионизам и револуција: Јеснер и Пискатор.

#### *B. Уметносћ говорa I*

#### *Увод: Дикција*

*Принципи фонетике.* – Акустички принципи. – Образовање гласова. – Вежбе за образовање гласова. – Слог. – Вежбе за образовање слогова. –



*Принципи дикције.* – Дисање. – Начин и ритам дисања. – Вежбе за дисање. – Артикулација. – Вежбе за артикулацију. – Сонорност (квалитет). – Вежбе за сонорност. – Квантитет: акценат, околина, ритам говора и психолошки узорци. – Вежбе за квантитет.

### *I. Лоџички говор*

О говору уопште. – Принципи логике. – Силогизми и асерторични судови. – Општа и посебна премиса. – Посебни елеменат и нов податак. – Текст, контекст и крајњи контекст. – Сврха логичког наглашавања.

### *II Лоџички акценат*

Дефиниција. – Условљеност лог. акцената. – Веза контекста. – Јављање лог. акцената. – Лоџичка акцентска асимилација. – Кривуља висине, јакост и дужина лог. акцената. – Број и врста лог. акцената. – Прогресивни и регресивни део фразе. – Лог. акценат у простој и у сложеним реченицама. – Одређивање лог. акцената: метод елиминације и метод реконструкције.

### *III. Статички мизансцен*

Дефиниција. – Статички и динамички мизансцен. Преглед врста мизансцена. – Мизансцен и „нема игра“. – Принципи статичког мизансцена. – Формални или естетски лик сцене (слика). – Прегледност (угао вида, визура). – Истицање битног елемента (планови).

### *IV. Семинарски радови (са асистентима)*

1. *Анализа лоџичког акцената на текстовима:* Шекспира, Расина, Молијера и реалистичких писаца.

2. *Задачи из статичког мизансцена,* на основу сцена са већим ансамблом, по избору литературе.

3. *Просте физичке радње и „нема игре“* на основу визуелне реконструкције садржаја једне приче или новелете.

### *II година*

#### *A. Теорија режије*

1. *Одређивање теме и идеје дела.*

2. *Проучавање материје режије*

а. епоха

б. аутор

в. језик и стил дела

3. *Израда режијског плана*

а. *стил у ширем смислу*

жанр

темпо и ритам

стил у ужем смислу

б. *композиција*

*унушарња композиција*

подела и истицање одсека

главни акценти радње  
обликовање карактера  
мизансцен

*свољна композиција*

ликовна опрема

звук и шумови

в. *органација и сиремање иредсйаве*

пробе

посебне колективне студије

Б. *Умејносй говор II*

III. *Емоционални говор*

О емоционалном говору уопште. Психологија осећања. – Врсте и подела емоција. – Класификација осећања. – Теорије Вунта, Јодла, Месера и др. – Осећања и емоционални говор. – Теорије Хамана, Утица, Липса, Баша.

IV. *Инфлексије*

Општи принципи. – Подела инфлексии: опште и специфичне, нормалне и аномалне. – Субјективне и описне инфлексиие. – Активне и пасивне инфлексиие. – Неутралне инфлексиие. – Анализа инфлексииа на примерима. – Техничке инфлексиие. – Пауза. – Комбиноване инфлексиие. – Образовање инфлексииа.

V. *Динамички мизансцен*

1. *Крепшање йојединца*

а. механичко

б. психолошко

в. формално

2. *Крепшање ансамбла*

а. усмерено

б. симултано

3. *Крепшање масе*

а. усмерено

б. симултано

в. неутрално-илустративно

Д. *Анализа йексйа (рад редийеља са глумцем)*

Откривање лика. – Индуктивна метода. – Дедуктивна метода. – Проблем континуитета преживљавања. – Глумачка техника. – Композиција улоге. – Основна и комбинована осећања. – Композиција улоге и стил глуме. – Визуелна глума и текст. – Методика глумачког рада. – Епизодне улоге. – „Спремност” уживљавања и проблем дисконтинуитета. – Редитељ и „нотација лика”. – „Спремност” евокације и подела улоге на одсеке.

Е. *Семинарски радови (са асистентима)*

1. Вежбе из динамичког мизансцена

2. Вежбе из анализа текста

### III година

#### A. Рад редишеља са џлумцем

1. Израда режисерског плана.
2. Тумачење теме и идеје дела на текстовном материјалу једне драме реалистичког писца.
3. Објашњење доба, епохе и услова радње.
4. Тумачење карактеризације личности на основу текста.
5. Анализа текста и одређивање инфлексија.
6. Анализа утицаја подтекста на инфлексије.
7. Главна унутарња (психолошка) и спољна (физичка) радња комада.
8. Задаци одсека комада и улога.

#### Б. Режија једне реалистичке драме (рад са асистентима) (Испитни задатак)

### IV година

A. Режија фрагмената драма из класичног и романтичног репертоара, затим фрагмената комада разних жанрова (сатира, гротеска, феерија, бајка итд.)

Б. Рад на испитној представи

В. Практичан рад у позоришту (асистирање)

Већ на први поглед могу се уочити велике разлике у односу на данашњи програм, као и програм професора Клајна (који је детаљно разрађен, по јединицама, у његовом уџбенику). Разлике вероватно потичу и из фундаменталног позоришног образовања самог Кулунџића (немачка и француска школа), из његовог еклектичко-прагматичног односа према сцени и према наслеђу, из интелектуално-занатског приступа редитељској професији и из осећања да сценско дело (његов садржај, догађање, мишљење, психологија, емоционалност) добија смисао само у одговарајућој формалној артикулацији. Овај његов став се ипак никако не може поистоветити с оним за шта је Кулунџић оптуживан (формализам, естетизам). Занимљива је арбитражна квалификација коју је Велибор Глигорић „одсекао” 1933. године: „Кулунџић је пре свега и поврх свега позоришни човек. Целокупна његова креативност драмског писца усредсређена је на сценске потребе театра, према којима подешава садржину својих дела. Сценски ефекти су му важнији од истинитог приказа животне стварности и он је од оних драмских писаца код којих живот постоји ради позоришта... Живот му је само материјал за његове сценске операције у чијем извођењу показује мајсторске умешности.” Међутим, ова процена, замишљена пре свега као негативна, с неког другог аспекта – који уважава легитимност тежње ка театрализму и артизму – може имати сасвим другачију конотацију.

Такође је сигурно да су на Кулунџићев приступ проблемима режије, па и педагошким проблемима, видно дејство имали и они облици позоришта и сценског репертоара према којима је он имао посебан афинитет, односно којима се, у разним периодима своје каријере, с различитим успехом бавио (експресионизам, симболизам, грађанско позориште, булевар, опера, оперета итд).

Сагласно Кулунџићевом еклектичком односу према позоришту и уметности уопште, програм режије базиран је на широком приступу феномену режије, који се у великој мери поклапа с комплементарним дисциплинама (историја позоришта, дикција, психологија, сценографија итд.). Карактеристично је да је први сегмент наставе на првој години посвећен историји режије, односно стварању подлоге за естетичко разумевање феномена режије, за компарацију, као и за свест о могућој различитости приступа. Ова (опет еклектичка) свест о могућности различитости и о уважавању различитих опредељења једна је од најснажнијих карактеристика целокупног Кулунџићевог приступа, која избија у многим деловима ових рукописа које разматрамо.

Следећи сегмент коме се посвећује велика пажња на првој, а и на следећим годинама, јесте уметност говора, што опет није случајно за Кулунџићеву позоришну естетику. Као редитељ и као педагог преваходно оријентисан према драмском (односно музичком) тексту, према говорном (односно певаном) позоришту, Кулунџић је такође сигурно био упознат са говорном структуром француског и немачког позоришта (*Topwortregie*). Током своје позоришне каријере Кулунџић се често суочавао с делима западног репертоара, која захтевају изразиту пластичну виртуозност говорне фактуре, без које та дела не могу добити ни свој прави смисао, ни пуно театарско дејство. То се не односи само на дела која захтевају поетизовану, музички вођену говорну стилизацију, него можда још више на облике грађанског театра (комади с тезом, салон, булевар) базирани на реалистичком али конструктивно, скоро математички вођеном дијалогу. Ту сукобну дијалогску игру, засновану на „*qui pro quo*” вештини, на разликовању и сукобљавању унутар увођења, развоја и закључивања, кроз афирмације и негације, општости и појединости, набрајања и градације, интонације и акценте, парадоксе и игре речи, логику и емоције, и још много склопова и облика, Кулунџић је савршено разумевао. Супротно нашој честој склоности ка натуралистичкој „уравњености” и „натуралној” лежерности говорног израза, Кулунџић је у педагошком раду развијао своје посебно учење о логичном и емоционалном говору, о инфлексима, што је, као резултат рада у настави, теоријски уобличено у његовим *Фрагментима о театару*, чији се поједини делови поклапају с неким одредницама у програму режије.

Посебна карактеристика овог програма, уза сву његову ширину и уза сву Кулунџићеву прагматичност (а можда баш и због ње) јесте у

неравномерној расподели практичног редитељског студентског рада. Прве две године су највећим делом ограничене на увођење у материју, разлагање говорног израза и мизансцена и примарни рад редитеља, (проучавање аутора и дела, анализу текста и израду режијског плана), а што се тиче практичног рада „уживо”, он се изводио углавном кроз вежбе, које су произлазиле из појединих наставних јединица и нису имале (ако је веровати ономе што је написано у програму) амбиције „правог”, „личног” режирања. Али се зато на трећој години појављује као испитни задатак „Режија једне реалистичке драме” (чак не ни једночинке, као у новијим и садашњим програмима). А на четвртој години, поред рада на испитној (дипломској) представи предвиђа се режија фрагмената из класичног и романтичног репертоара, као и фрагментата разних жанрова. Ради се о потреби да се студенти, осим режирања својих испитних представа, сценски упознају с основним захтевима најважнијих стилско-жанровских усмерења. Вероватно је реч о „ескизном” раду (стилским сценским скицама), какав се неговао и у неким руским школама, и који је тражио од студената да, осим задатака који произлазе из њихових личних афинитета, упознају практично, бар на нивоу фрагментарне скице, која нема претензију јавног извођења, стилско-жанровску лепезу широких дијапазона. Кулунџић је говорио: „Професионални редитељ у репертоарском позоришту мора да зна професионално да изрежира све!”

Кулунџићев подсетник за предавања из режије, који је вероватно претходио уобличавању кохерентног програма, састоји се из свежња од 89 листића, формата 16 X 12 cm (бар у облику и обиму који су до нас доспели). Листићи су исписани с обе стране, латиницом, графитном оловком (понегде већ избледелом и отртом), понекад педантним а некад дрхтавим и једва читљивим рукописом, за чије дешифровање је било потребно (као и код писама) стрпљење, домишљање, као и увеличавајуће стакло. Од укупног броја листића, 26 се односе на историју режије, 11 на проучавање материјала (епоха, аутор, језик), а 52 на израду режијског плана, што обухвата стил, жанр, темпо и ритам, унутарњу композицију (поделу на одсеке, режијски акценат, мизансцен), спољну композицију (декор, осветљење, костим, маску, музику, шумове, поделу улога). Цео материјал прекуцан писаћом машином износи 74 странице формата А4.

Део посвећен историји режије углавном се (истина у другом распореду) поклапа с јединицама из програма, с тим што је у подсетнику додирнут и Вахтангов, који се не помиње у програму. Сваки од редитеља пропраћен је основним подацима који говоре о његовој позоришној естетици и практичном приступу представи. Ове белешке феномен режије третирају не само од модерног доба и настанка редитељских система, као што то данас најчешће радимо. За доба у коме су настале (недостатак литературе и културних комуникација

код нас, – а у свету, и на истоку и на западу, поратни период у коме преовлађује конвенционални позоришни концепт) – Кулунџићеве белешке о редитељима веома су широко обухватне, отворене према разним опредељењима, и стимулативне. У њима су нотиране све значајне редитељске личности до тог доба, већим делом француског и немачког позоришта, него што смо то данас навикли (посебно експресионизам и француски картел). Нема Артоа (који је тада и у својој земљи непознат и заборављен или, у најбољем случају, има статус поетског ексцентрика) и нема Брехта (чији међународни редитељски легитимитет почиње тек с оснивањем Берлинер ансамбла). Иако је највише простора посветио Станиславском, може се приметити да Кулунџић њему прилази доста површно, користећи углавном конвенционалне придеве и прилоге: верно, истинито, животно (који се уосталом појављују, у огромним количинама, и код других тадашњих буковалних прилаза Станиславском). С друге стране, изгледа да је Кулунџић више афинитета показивао према Немирович-Данченку, кога данас скоро потпуно заобилазимо. Своја предавања о историји режије Кулунџић је завршавао руском авангардом и немачким експресионизмом, што такође понешто говори о његовим афинитетима.

Сав остали материјал у листићима односи се на припремни рад редитеља. Кулунџић велику важност придаје проучавању епохе, аутора и нарочито језика дела, дајући чак прагматична упутства за служење литературом, ликовним материјалом, дневницима, писмима итд. Приступ језику дела (језик карактера, језик мисли, језик осећања) илуструје на примерима Гогоља, Островског, Чехова и Горког, односно Стерије, Цанкара и Крлеже. Иначе се Кулунџић највише бави Гетеовим *Фаустом*, кога анализира као модел за поделу на одсеке и за различито наглашавање појединих одсека, и из кога наводи примере за поједине врсте масовног мизансцена. Скоро шокантно за данашње навике делује Кулунџићево упутство да израда режијског плана почиње одређивањем стила представе. (Али зар и педантни и прецизни доктор Клајн, усмерен превасходно на тематско-идејну основу и на сукоб, не почиње своје поглавље о припремном раду „првим утисцима”, који су у ствари варијанте стилско-жанровског осећања, или чак „расположења” уметника и гледаоца.) А по Кулунџићу, „стил је ‘начин приказивања’ и он обухвата жанр представе, по коме се одређују и ритам и темпо представе, и стил у ужем смислу, или ‘осећањем живота’ представе”. (Подсећамо да је, по Клајну, „први утисак” ипак флуидан, а да прецизно жанровско одређење долази на ред тек у току рада са глумцима.)

Што се тиче одређивања стила „у ужем смислу”, и жанра, који је по Кулунџићу категорија унутар стила „у ширем смислу”, његово опредељење је изразито модерно или чак пост-модерно. За разлику од пуристичких приступа овој материји, који инсистирају на „чистим”

жанровима, Кулунџић говори о „основном стилу” и „основном жанру” представе. Он каже: „Један одређени жанр за један комад постоји само у принципу, као индикација за основни стил интерпретације. У ствари, у сваком комаду укрупта се неколико жанрова... Битно је код одређивања жанра комада да се одреди основни жанр. Према том основном жанру оријентисаће се остали жанрови у делу. То значи: комика у трагедији биће приказана тако да улази у сериозни оквир комада, и обратно. Другим речима: друкчије се третира комика гробара у *Хамлету*, а друкчије комика занатлија у *Сну лејтње ноћи*.

Упркос таквом ставу, Кулунџић се труди да изврши класификацију жанрова и стилова „у ужем смислу” (праваца). Уопште, у скоро свим сегментима ових листића (а и у неким објављеним радовима) он је професорски педантно склон класификацијама појединих елемената. Међутим, уз стално присутан метод класификације, јавља се као стални прагматични коректив метод релативизације. Категорије су одређене и расподељене као аналитичке, теоријске или лабораторијске премисе, али у конкретном животу (на сцени) оне врло ретко постоје као првобитне чињенице – пролазе кроз мутације, варијације и спојеве с другим категоријама.

Својеврсну класификацију Кулунџић примењује и у одељку о мизансцену, у коме, уз позоришни, покушава да третира и филмски мизансцен, односно однос глумца и камере. И иначе се кроз разне одељке листића провлачи претензија (доста наивно и сиромашно реализована) да се елементи филма третирају ако не равноправно, а оно бар у повременој компарацији с елементима позоришта. Вероватно је то, после припајања Високе филмске школе Академији за позоришну уметност, представљало бар симулацију извесног постојања филмске наставе.

Међутим, ако се занемаре филмски парчићи, одељак о мизансцену представља најцеловитији и вероватно најкориснији део ових листића. Кулунџићево класификовање мизансцена, по разним критеријумима (статички, динамички; кретање појединца, ансамбла, масе; психолошки, механички, формални; усмерени, симултани; униформни, хетероформни), као и комбиновање појединих категорија (на пример: масовни – механички – усмерени – униформни) представља вероватно најсистематичнији теоријско-прагматични прилаз материји мизансцена, иначе доста скромно обрађеној у нашој, па и у другим литературама.

Није необично што се Кулунџићева терминологија у овим листићима (иначе некад несигурна и недоследна) у великој мери разликује од наше данашње терминологије. Па и данас се терминологија појединих професора позоришне режије и глуме понекад у нијансама разликује, што је и природно. Уосталом, Кулунџић, човек друге врсте образовања, тада је тек посредно познавао руску школу, из које је

највећи део наших термина изашао. У овим листићима се врло ретко (или никако) помињу „радња”, „поступак” или елементи „сукоба”, који чине основу нашег данашњег жаргона. (Истини за вољу, ови термини се чешће појављују у каснијим Кулунцићевим теоријско-педагошким радовима објављеним у часописима, у *Драматургијским сѝисима* и *Примерима из шехнике драме*.) Нешто је присутније „хтење” („задатак”), а још чешће се помиње „расположење”. Међутим, под овим термином Кулунцић не подразумева оно што данас називамо „стање”, и као драмски непродуктивно, статично и штетно прогонимо из наше данашње педагошке теорије и праксе. Када Кулунцић помиње „расположење” (које помиње и Клајн када говори о „првом утиску”), као критеријум за одређивање мизансцена, за ритам, за звучно обликовање и друго, може се разумети да он тај појам употребљава као означање „акутне емоције” (коју често помиње), односно квалитета и интензитета глумачког ангажмана, па и интензитета драмске напетости. Ипак, термин који Кулунцић најчешће користи јесте „идеја”. Код њега овај појам нема много везе, или бар не директне, с уобичајеним схватањем „идеје” као поруке, или чак поуке, која се преноси гледаоцу, понекад чак експлицитно. Кулунцићева „идеја” је много шири појам и можда би се приближно могла превести речју „виђење”. Али ни то није довољно обухватно, јер у овом случају „идеја” одражава широк лук, од драмског дела, преко редитељског виђења и разумевања, стилско-жанровског усмерења, средстава пластичног израза, до онога што зовемо „дејство”, односно до преношења „виђења” на гледаоца. Можда би Кулунцићева „идеја” могла да буде сродна и „концепту” да овај термин у вулгаризованом разумевању наших позоришних концептуалиста није искључивао средства реализације и читљивост за гледаоца.

А када се већ говори о средствима, мора се нагласити да су она била главни предмет Кулунцићеве педагошке пажње, па и ових бележака. Сва његова наизглед веома учена (а некад и упрошћена) класификовања имају искључиво прагматичну функцију, и понекад се могу свести на правила мајсторске радионице. Артикулација сценског збивања кроз основну редитељску интерпункцију (дизање и спуштање интензитета, ритам и темпо, акценти, паузе, разликовање по значају, вођење концентрације гледаоца и друго) провлаче се кроз све сегменте Кулунцићевих бележака. У томе је можда највредније усмерење Кулунцићевог метода, јер су у другим приступима средства углавном била више или мање у другом плану. Па и данас недовољно обраћамо пажњу на ову врсту интерпункције, сматрајући је донекле техницистичком и тривијалном, или се пак уверавамо да ће се, ако тачно одредимо мишљење и догађање, средства сама од себе подразумевати.

Кулунцићеви листићи односе се само на редитељску припрему. На последњем листићу најављује се и други део предавања посвећен



„спремању представе”. Може се претпоставити да је (или да би) у том другом делу још више пажње било посвећено средствима практичног обликовања. Такође је јасно да се овде ради само о једном делу програма, а да је значајне друге сегменте свог педагошког рада Кулунџић развио и усавршио до облика у коме су могли бити објављени, док су ови листићи остали на нивоу личних прибелешки и нису доведени до пуног осмишљеног уобличавања.

Најзад, у предговору својим *Фрагментима о театару* Кулунџић указује на своја необјављена дела, из којих се фрагменти објављују у овој књизи. Према том наводу, то су обимна дела *Теорија режије* (могло би бити да су ови листићи њен ембрио) и *Примери из режије*, у којима се „третирају начини режирања дела неколико наших истакнутих драмских писаца” (вероватно аналогно *Примерима из технике драме*). Но да ли су ти материјали заиста били доведени до нивоа „дела” (или су тек оптимистички антиципирани), да ли ти рукописи уопште још постоје (можда у архиву ЈАЗУ), и која је њихова вредност, за сада је немогуће сазнати.

*Редитељ – ко је то?*

Текст под горњим насловом чини 17 страница формата А4, куцањих на писањој машини, и био је намењен јавном предавању (не знам где, ни за кога). На почетку овог текста Кулунџић цитира сам себе из једног ранијег интервјуа:

„Што сам дуже радио као редитељ, што сам више имао прилике да се упознајем с начином редитељског остварења, моја дефиниција појма редитељ била је све више флукутантна, све више пољуљана дилемама. Шта је редитељ? Је ли он рационални регулатор једног интелектуалног процеса доживљавања сложених емоција и њихових адекватних изражавања у глуми? Или егзалтирани изазивач атмосфере као повољне климе за глумчев спонтани стваралачки поступак? Или централна личност театра, чија је нотација представе једина уметничка категорија у позоришту, а коју он остварује на сцени свим елементима театра као својим формалним средствима? Или је редитељ диктатор који своје теоријске формулације задатака у радњи драме намеће свим осталим сурадницима у хибридној уметности театра? Или смерни и послушни служитељ пишчевој речи, најадекватнијем тумачу ауторове поруке? Или, најзад, виспсени опсенар који визуелним геговима мизансцена, декора, осветљења, музике и костима засењује суштину драме у толикој мери да се она тек назире у омаглици једне јевтине бајке?... И како да се човек определи у тим парадоксалним супротностима кад после дугог трагања констатује да се данас елементи свих ових формација појма режије нађу неки пут изукрштани код најеминентнијих редитеља у истом тренутку једне режије? Или је можда генијалан онај редитељ у чијој се имагинационој сфери стекну сви методи и сви начини режирања? Или онај режисер који за сваки

комад који режира проналази друкчију, адекватну методу режирања? То су питања која се ретко или површно третирају, а чекају одговор пре него што театар престане да буде оно што је био вековима: највише хибридна, а ипак највише хомогена аутохтона уметност.”

У најзанимљивијем делу овог текста Кулунџић објашњава и разврстава неколико различитих редитељских приступа вођењу проба, раду са глумцима и процесу настајања позоришне представе. То је управо материја која је обећана на крају сачуваних листића – „спремање представе”.

Део овог текста о судбини редитеља у позоришту новог доба делимично је превазиђен и демантован накнадним развојем позоришта и позоришне режије. И овде Кулунџић заступа тезу да је режија „наука” и да се, сходно томе, заснива на правилима која се могу научити. Али колико је и он сам, иако човек који се током великог дела свог живота трудио да успостави и разврста одређена правила приступа режији, схватао да су могући и други приступи, сведочи и ово парадоксално питање, упућено и самом себи при крају своје плодне педагошке каријере:

„И зар онда треба да нас чуди да се дипломирани кандидати режије у својој пракси уопште не служе правилима и прописима теоријске режије коју су научили у школи па ипак праве добре представе (или им бар испадну добре), док старији академски режисери, иако се служе свим прописима теорије режије, не праве нужно добре представе (или им бар не испадну добре)?”

Интервју, из кога Кулунџић цитира сам себе, дат је Ђорђу Ђурђевићу и објављен је у „Борби” од 1. августа 1965. године. Текст овог предавања објављен је, у прилагођеној варијанти (не више у облику предавања) у „Сцени” број 2 од 1966. године (март – април). То значи да је првобитни текст предавања настао у периоду између ова два датума.

## ЕПИЛОГ

У листићима, у одељку о стилу и жанру, Кулунџић успоставља основну поделу на „сериозне” и „ведре” жанрове. Њему су били блиски и једни и други. Велики део своје редитељске каријере Кулунџић је посветио музичком позоришту, и у предратном (по личном избору и афинитету), а нарочито у поратном времену (принудом околности). Неке од његових оперских представа спадају у историјске домете Београдске опере (*Саломе*, *Конзул*). Поред тога, сећам се сјајних режија Кулунџића, као и Јована Путника, у Новосадској опери педесетих го-

дина (чудесна Кулунџићева *Травијата* на којој се масовно плакало, као на најбољој филмској мелодрами). Али, у оквиру музичког позоришта Кулунџић није потцењивао ни „лаке ноте”, односно „ведри” жанр. Познат је његов редитељски (и сваки други) ангажман у конституисању музичке сцене Позоришта на Теразијама (тадашње Београдске комедије). Да тај ангажман није био узгредан и „тезгарошки” сведочи и писмо Милорада Милера, диригента оперете у Београдској комедији, упућено Кулунџићу са летовања у Опатији 1957. године, из кога се види да су њих двојица већ озбиљно били зашли у заједничко стварање нове оперете. Писмо је заправо типично за стваралачку радионицу и личи на нека позната слична писма између либретиста и композитора. Може се закључити да је Кулунџићев синопсис већ постојао, и Милер улази у озбиљну и педантну драматуршку расправу о распореду појединих сцена и нумера, тражећи од Кулунџића измене потребне за будуће музичко разигравање дела. Оперета је требало да се догађа у неком хотелу, у јужној Србији.

Кулунџић је у листићима говорио да се „ведри” и „сериозни” жанрови често додирују. У његовом свежњу кореспонденције одмах после оперетског Милеровог писма налази се писмо – епилог. Сва остала писма била су упућена Кулунџићу. Ово је једино које је он сам написао (односно његова копија), уз прикачену поштанску потврду о препорученој пошиљци. Писмо је упућено у Цирих, професору доктору Крајенбилу, писано је на немачком језику 31. 10. 1967; уза све немачке учтиве формуле, и у преводу на српски гласи:

„Много поштовани господине професоре,

Већ две године патим од паркинсонизма. Како ми све терапеутске методе лечења нису помогле, и како сам сазнао за одличне резултате операција, које сте ви извели као светски чувени капацитет, одлучио сам да се подвргнем тој операцији. Зато вас најучтивије молим да ми одговорите да ли смем да се надам да будем примљен као пацијент на Вашу клинику, као и колико дуго тамо морам да проведем. Било би веома љубазно од Вас да упутите своју администрацију да ми разјасне глобалну суму свих трошкова, да бих на време био у стању да осигурам потребна девизна средства. Захваљујем се најсрдачније за Вашу љубазну сусретљивост и остајем са високим поштовањем, професор Јосип Кулунџић, оперски редитељ и драматург.”

Потписао се као оперски редитељ, вероватно не зато што се у последњем периоду свога рада заиста скоро искључиво бавио оперском (и оперетском) режијом, силом околности. Очајнички желећи да нађе лека својој болести, сигурно је знао да у средњој Европи титула „оперски редитељ” звучи са много више дигнитета (скоро дворски), него само обично – редитељ, или позоришни редитељ. Не знамо да ли је било одговора на ово писмо; међу Кулунџићевим хартијама га нема.

Ово писмо завршава свежањ Кулунџићеве кореспонденције. Умро је, као што знамо, три године пошто је оно написано.

*Svetozar Rapajić*

## FROM THE HERITAGE OF KULUNDŽIĆ

### Summary

After the death of Josip Kulundžić, one of the most interesting theatre personalities of this century in our parts of the world (dramatic author, dramatic and opera director, theoretician, and professor of acting, directing and dramaturgy), his voluminous written heritage went to the Yugoslav (now Croatian) Academy of Arts and Sciences in Zagreb, whose member Kulundžić was. Only a small part of his heritage was kept for years by his sister Marija Kulundžić (herself a prominent puppet theatre director) till her death. These handwritten papers were in parts not completely legible, and it was sometimes a rather difficult task to decode their content.

The first part of this heritage includes a collection of letters written to Kulundžić between 1951 and 1967 by some of the most prominent persons of theatrical world in Yugoslavia of that time (Stupica, Gavella, Kreft, Matković, Božić, Jan, etc). Most of the letters were related to the performing of Kulundžić's play "The Man is Good" in Zagreb, Ljubljana and Sarajevo, and to the possibilities of publishing a book of his plays in the edition of Matica Hrvatska. Through those letters an exciting theatre story can be followed about circumstances, obstacles and misunderstandings concerning the complex process of preparations, rehearsals and performing of Kulundžić's play. Also, from time to time, in correspondence with Zagreb, there appears some reproach for his writing in Belgrade variant of language, or a doubt of his appartenance to Serb or Croatian literature, which for a time resulted in putting aside the publication of his work in Zagreb. There is also a fact, which was not known until now. In the period when Kulundžić was deliberately alienated from the dramatic directing and limited to musical theatre (opera and even operetta), some serious and official invitations were offered to Kulundžić from prominent theatres (Zagreb, Ljubljana, Sarajevo, Sombor), to direct his own, or others author's plays (for instance "The Streetcar named desire" in Zagreb). All those offers were declined by Kulundžić.

The second part of this heritage consists of Kulundžić's four-year teaching program for directing courses at the Academy of Theatre Art, and of 89 small sheets of paper containing his notes for the lectures about directing. The comparative analysis can discover the main characteristic of Kulundžić's method and content of directing pedagogy, as well of his specific understanding of the theatre in general, and also sometimes the controversial differences with the programs now generally accepted.

Finally there is the text of a public lecture entitled "The Theatre Director – who is that?" written near the end of his career and of his life, in which, with the experience of a wise old man, he exposes some of his dilemmas about the essence of directing and its future.

Those Kulundžić's papers show the successful side of his versatility. He was inclined to scientific classification and definition of all the artistic phenomena, but on the other side he was fully aware of relativity of such scholastic approach. In his conclusions he was never exclusive and dogmatic and was open to other possibilities. Although he was sometimes criticized as "formalist" and "aesthetist", his predominance of the elements of expression (style, genre, composition, etc) was never superficial or "external"; it was always logically and emotionally related to the understanding and the feeling of the dramatic text.