

Boško Milin

## KULUNDŽIČEV PIRANDELIZAM I ANTIPIRANDELIZAM

Posle uspeha groteske *Škorpion* 1926. godine, kojom osvaja drugu Demetrovu nagradu (prvu je dobio 1921, za dramski debi *Ponoć*) i posle pojavljivanja u štampi njegovog kratkog dela *Kako će sa Zemlje nestati zlato*, dve godine kasnije<sup>1</sup>, u stvaralaštvu Josipa Kulundžića došlo je do radikalnih promena u izrazu, što je bila neminovna posledica novih smerova u njegovim umetničkim shvatanjima i interesovanjima. Koliko god se ta "scenska vizija za 1999. godinu" može shvatiti, po raskoši imaginacije, kao minijaturna kruna Kulundžićevog ekspresionističkog perioda, ona u ovom slučaju figurira samo kao oproštaj od njega: to delo o dr Elektru je nastajalo u nekoliko verzija i u različitim književnim rodovima tokom najmanje šest godina. S druge strane, *Škorpion* je za Kulundžića predstavljao vrhunac preispitivanja drame i teatra u okvirima koji bi ga, kao autora, zadržali na originalnom i autentičnom stanovištu u okviru jednog pravca – ekspresionizma – čiji su se kraj i transformacija u različitim smerovima već duže vreme nazirali. Što se *Poštenog razbojnika i poštenog detektiva* tiče, taj neupadljivi rad sa stranica pozorišnog časopisa *Kulise* možda bi trebalo shvatiti kao svedočanstvo o jednom momentu u Kulundžićevoj potrazi za odgovarajućim formama za nova izražajna htenja.

"Kriminalistička slika *Pošteni razbojnik i pošteni detektiv* ne prelazi granice anegdote. U sklopu sveukupnog Kulundžićevog stvaranja ona nije nezanimljiva, jer je u njoj jasno izražena autorova zaokupljenost relativnošću istine, koja će dosegnuti svoj maksimum u tekstovima *Misteriozni Kamić* i *Gabrijelovo lice*."<sup>2</sup>

Ove dve rečenice su, verovatno, sva pažnja koja je ovom kratkom delu do danas bila posvećena. Slobodno bi se moglo reći da je reč o jedinom skeču

1 Na izvestan način upravo 1928. godina predstavlja najproduktivniji trenutak u njegovoj tadašnjoj radnoj biografiji: te godine HNK u Osijeku izvodi *Gabrijelovo lice*, delo istovremeno objavljeno u kulturnoj periodici, kada i *Strast gospođe Malinske* i *Misteriozni Kamić*, dok se *Kako će sa Zemlje nestati zlato* pojavilo u dnevnom listu "Riječ".

2 Hećimović, *13 hrvatskih dramatičara*, str. 478.

koji je Kulundžić ikada objavio, kao i to da njegove ambicije u ovom slučaju nisu prevazilazile mogućnosti odabrane forme.

Kulundžić radnju smešta u "Ponoć", kada "oluja fijuče u krošnjama hrasta na raskršću šume u blizini Londona". Tu će se, pod tamnim maskama, susresti detektivi Trevor i Budicki, koje je na sastanak pozvao neuhvatljivi lopov Diks. Njegova namera je da se preda najpoštenijem policajcu u Engleskoj i da tako okonča svoju karijeru savremenog Robina Huda. I Trevor i Budicki su i sami pokvareni policajci, koje je Diks želeo da raskrinka, te da ih preda u ruke jednog zaista poštenog policajca, inspektora Birda, do čega će i doći na kraju. Međutim, takođe će se ispostaviti kako Bird sam sebe ne smatra dovoljno "poštenim detektivom da bi uhapsio poštenog razbojnika".

Šta možemo da primetimo u vezi sa ovom "kriminalističkom slikom", kako ju je autor žanrovski odredio?

Ona je lišena umetničkih pretenzija koje su se kod Kulundžića ranije uvek mogle primetiti i koje je do tada uspešno ostvarivao. Kao da je na ovom primeru, više nego išta drugo, demonstrirao "donju granicu" žanrovskog prosedea, u smislu dela nastalog bez ambicija da bude išta više od ispunjenja svog određenog (u konkretnom slučaju kriminalističkog) žanrovskog okvira. Ono ne poseduje psihološku karakterizaciju, nema idejnu dubinu, daleko je ispod postignutog nivoa savremenog stvaralaštva na polju kriminalističke ili detektivske priče u Velikoj Britaniji (mestu zbivanja), Evropi, SAD ili Sovjetskom Savezu. Takođe, nema ni ubedljivosti zasnovane na osnovnoj verovatnoći kako zbivanja u prikazanoj radnji, tako i događanja u njenoj predistoriji (zločini detektiva, podvizi "poštenog razbojnika", džiu-džicu zahvati itd.). Ne samo to – radnja nije samo neverovatna, ona izgleda i nemoguća.

Međutim, ako promenimo ugao gledanja na *Poštenog razbojnika i poštenog detektiva*, primetićemo doslednost u kršenju navedenih pretpostavki valjane žanrovske naracije koje Kulundžiću, svakako, nisu bile nepoznate. Ta doslednost mogala bi dovesti do utiska da je autor svesno parodirao žanr, ali takvom zaključku ipak nema mesta. Pre će biti da je reč o svojevrsnoj vežbi u fabuliranju jedne priče na način bremenit ključnim elementima Kulundžićevog dramskog postupka. Ova kriminalistička slika sadrži, na malom prostoru i sa malim ambicijama, glavne odrednice njegovih drama na kraju njegove prve faze, kao i neke koje je koristio i ranije: zaplet povezan sa potragom za pravim identitetom, otkrivanje ranijih, tajnih aktivnosti, efekat iznenađenja, dominantan lik sa više informacija i od drugih likova i od gledaoca/čitaoca, drastičan preokret u sudbini protagonista, strasnu težnju ka cilju, socijalni momenat i efektan dijalog bez prevelikih književnoumetničkih pretenzija koji svoj smisao iscrpljuje u scenskoj delotvornosti.

Ukratko, *Pošteni razbojnik i pošteni detektiv* predstavlja najavu Kulundžićevog oprostaja od ekspresionizma, koji je usledio sa *Kako će sa Zemlje nestati zlato* i početak njegove nove faze, usmerene ka preispitivanju Pirandelovog dramskog postupka, a na formalno-tehničkom planu u njemu se može prepoznati mala vežba za buduće pretvaranje komplikovanih fabula u sižee kakve nalazimo u *Strasti gospode Malinske, Gabrijelovom licu i Misterioznom Kamiću*, svakako najpoznatijem ostvarenju drugog perioda.

*Dramatizacija novinskog reporta* podnaslov je ovog neobičnog, ambicioznog i veoma dobro primljenog dela, kojim je Kulundžić demonstrirao svoj višeznačni odnos prema uticajima pirandelizma. Ovaj podnaslov može se takođe shvatiti i u specifičnom žanrovskom smislu, koji je autor, u intervjuu datom "Politici" pet dana uoči beogradske premijere 12. 10. 1929. godine u Narodnom pozorištu u vlastitoj režiji, obrazložio ovim rečima:

"Moja najnovija drama se zove 'dramatizacija novinskog reporta'. Ona je, na oko, jedan scenski senzacionalni izveštaj, sa svima neophodnim efektima neobičnosti, sa akcijskim zanimljivostima i sa jakim efektima, koje smo već navikli da svakodnevno tražimo u dnevnoj štampi. Pa ipak, i pored ovih momenata, koji se javljaju na prvi pogled, *Misteriozni Kamić* vuče sa sobom i jedan ozbiljniji balast dubljih opravdanja. U svome komadu ja sam rešio dramsku formu na paradoksalan način: katastrofama vršim ekspoziciju. Ja, uopšte, ne radim sa ekspozicijom u aristotelovskom smislu te reči, jer je kod mene ona bačena na kraj drame, u poslednju sliku.

Na taj način došao sam u opasnu blizinu novinarstva. Ne bi li trebalo da takav bude i novinarski stil: U indirektnom opisivanju ljudi tempo, živa akcijska radnja, a u direktnom govoru koncentracija dramskog teksta na najbitnije? I ne bi li trebalo da takva bude konstrukcija novinarskog članka: Drama počinje katastrofom, sa sudbonosno hladnom odmerenošću neumitnog izveštaja: Jutros u pola šest bacio se sa železničkog mosta u Savu... A tek posle te katastrofe, ili posle niza takvih katastrofa, dolazi na kraju – ekspozicija: početak i tumačenje celog događaja."<sup>3</sup>

Kulundžić je u ovom iskazu, čitaocima i publici, veoma precizno naveo elemente koji će njegovo delo razlikovati i od vlastite, dotadašnje, varijante ekspresionističkog postupka i od uobičajenog prosedea realističke građanske drame. U prvom slučaju, razlika je u načinu iznošenja iskaza, koji svojom "koncentracijom dramskog teksta na najbitnije" ukida govor koji bi bio karakterisan, recimo, poetskim tonovima ili metafizičkim sadržajima, svodeći tako jezik na njegovu informativnu funkciju; u drugom, on okreće strukturu vođenja

3 A., *Pred premijeru "Misterioznog Kamića"* – g. Josip Kulundžić o svojoj najnovijoj drami (sic!), "Politika", Beograd, 8. 10. 1929, str. 9.

radnje naglavce, a obrazlaganjem takvog postupka, kao autorske namere, dovodi kritiku u situaciju da ne može poreći kako je bila upozorena da ovo delo treba procenjivati po njegovim unutrašnjim zakonima.

Mada ta "konstrukcija novinarskog članka", kako je Kulundžić određuje, polazi od uslova vanestetske prirode (medijsko tržište, kompeticija, atraktivnost), nju će autor *Misterioznog Kamića* uspešno primeniti pri stvaranju svog umetničkog dela. Takođe, on će se jednako vešto koristiti vanteatarskom prirodom ove konstrukcije za ostvarivanje nekih od svojih glavnih ciljeva teatarske prirode. Ona će mu poslužiti kao idealan poligon za dokazivanje (ili barem pokušaj dokazivanja) "mana" Pirandellovog dramskog postupka, kojem se, pre svega ostalog, zamera relativizacija istine. S druge strane, "novinski report" iz Torina o neobičnom slučaju profesora Kanele čiji je identitet bio preuzeo tipograf Brunieri, koji je uzbuđivao italijansku i evropsku javnost tih godina, pružao je mogućnost za stvaranje dela u čijoj je srži bilo neprekidno, višesmerno proticanje efekta iznenađenja, što je Kulundžić i u teoriji i u praksi branio kao "krv akcije".

Veliki broj iznenađenja, koja su ne samo prisutna, nego mnogo više od toga – ona upravo čine strukturu *Misterioznog Kamića* – doveo je i do paradoksalne situacije. I objavljeni tekst i izvedena predstava bili su dobili ujednačeno pohvalne kritike i osvrte u štampi; ali, kada se uporede pokušaji recenzenata i kritičara da čitaocima približe radnju drame i uzročno-posledično povežu zbivanja u komadu, ispostavlja se da su, barem neki među njima, svoje pozitivno mišljenje izgradili na protivrečnom razumevanju događaja koji su se u drami odigrali. Jedan od retkih koji su uspeali da tačno shvate šta se u drami događa bio je Ivan Zorić. Stoga dajemo odlomak iz njegove kritike, koji bismo ovom prilikom, iz razloga ekonomičnosti, jasnoće i preglednosti, želeli da upotrebimo kao zamenu za prepričavanje:

"Zločinac tipograf Brujac uspeva, po svršenom ratu, zahvaljujući svojoj neobičnoj sličnosti s profesorom Kamićem, da se uvuče u profesorovu kuću i saživi s njegovom ženom, vatrenom i temperamentnom, koja svog pravog muža, izgubljenog sad u ratu, nije ni volela zbog njegove povučenosti i naučničke nepristupačnosti. Pojavljuje se i pravi profesor Kamić koji se opet sa svoje strane saživljuje sa ženom zločinca Brujca, jer u njenoj mirnoći i dobroti nalazi pravi ženski tip koji odgovara njegovim duševnim raspoloženjima i osobinama. Uhvaćen jednom prilikom od pravog Kamića u njegovoj kući, Brujac se povlači u jednu prljavu krčmu i tu ostaje, pošto mu je Kamić obećao da ga neće izdati. Naposletku policija, uz pomoć nekih Kamićevih prijatelja, uspeva da uhvati Brujca, a Kamić ostaje i dalje da živi s njegovom ženom, jer svoju napušta."<sup>4</sup>

4 Zorić, Ivan, *Josip Kulundžić, Misteriozni Kamić, "Zapisi"*, br. 1 – 2, Cetinje, 1928, str. 127.

Kakav je siže Kulundžić načinio od ove fabule? U skladu sa odrednicom o "novinskom reportu", on priču deli u jedanaest "slika" (termin po smislu neutralniji od termina "scena"), kojima u većini slučajeva precizno određuje dan, mesec i godinu dešavanja. S druge strane, tu preciznost je u drami svesno izbegao kada je reč o identitetu naslovnog junaka, ne želeći da gledaocu/čitaocu otkrije kada je Kamić koji je pred nama pravi Kamić, a kada Brujac. Da bismo donekle razjasnili zašto je kritika bila zbunjena, kao i zašto je listom odala priznaje Kulundžiću kao dramatičaru, ovde ćemo izneti siže *Misterioznog Kamića*.

Profesor liceja Kamić, koga u I slici (početak marta 1924) tako identifikuje Invalid posle pokušaja krađe vaze na groblju i koga odvođe u ludnicu kao čoveka koji pati od amnezije, zapravo je Brujac.

U II slici (druga polovica novembra 1924) Poslanik, Kamićev najbolji prijatelj, saopštava Kamićevoj ženi kako postoji mogućnost da je njen muž, koji je nestao u ratnom vihoru, smešten u lokalnu ludnicu. Njih dvoje će, u III slici (dan posle druge slike) otići u ludnicu, gde će ga Kamićeva žena u zabludi i iz iskrene želje identifikovati kao svog muža, što će Kamić-Brujac spremno iskoristiti.

Njegovo ponašanje se u IV slici (10. februar 1925) pokazuje različitim od predratnog – pun je strasti prema ženi, grubosti prema Kamićevoj majci i hladnoće prema Poslaniku i straha zbog indicija da je u stanju mentalne poremećenosti tokom proteklih godina počinio niz zločina – zapravo, njegovih, Brujčevih nedela. On će se, odmah pošto je izašao iz sobe i, kako saznajemo, sukobio sa nekim čovekom na stepeništu, vratiti u sobu nervozan, sa pričom da će otići na tri dana zbog operacije koja će mu povratiti pamćenje u potpunosti.

Tokom sastanka na klupi šetališta u parku, u V slici (5. marta 1925) Poslanik će Kamićevoj ženi, izneti sumnje u pravi identitet njenog muža; kada Poslanik ostane sam, toplo i srdačno će ga prepoznati i pozdraviti pravi Kamić, nehotice ga uverivši da je to zaista on.

Tako ubeden, Poslanik će u VI slici (9. aprila 1925) posetiti Brujčevu ženu i Brujčevog malog, kako bi našao čoveka na koga se sumnja da je počinio niz zločina, anonimnim pismima povezanim sa Kamićem. Tu će ga iznenaditi Kamićev dolazak, koji kao profesor Brujčevog malog dolazi u posetu. Brujčeva žena je pomislila da je to njen muž i krišom ga opominje da se ne otkriva kao Brujac pred Poslanikom.

Poslanik se u VII slici (15. maja 1925) u uredu privatnog Detektiva sastaje sa Invalidom, autorom anonimnih pisama, koji tvrdi da je pravi Kamić sadašnji gostioničar kod "Mokre Krpe" (u stvari to je Brujac), a da je Brujac na Kamićevom mestu, što dokazuje činjenicom da profesor često posećuje Brujčevu ženu.

Njih dvojica će u VIII slici (15. maja 1925) u rečenoj "gostioni izvan grada" susresti Brujca, koji pripit govori o sebi kao o rezigniranom Kamiću. Invalid tačno primećuje kako Kamićeva žena ne voli muža (Kamića) koji je kod njene kuće, nego onoga muža (Brujca) koji je u krčmi; ono što ne zna, jeste da greškom sve vreme širi glasine da je Kamić Brujac, koji je za tri meseca, između III i IV slike, naučio dovoljno podataka o Kamićevoj prošlosti da može dovesti Poslanika u zabunu o tome ko je u stvari ko.

Upravo tome je Kulundžić i težio, gradeći zaplet još dalje u IX slici (19. maja 1925), kada svojom ljubavlju Brujčeva žena dovodi svog redovnog, zaljubljenog posetioca profesora Kamića, za koga misli da je Brujac, u situaciju da se pred Poslanikom izjasni kao Kamić, čija je supruga – Brujčeva žena.

U X slici (20. maja 1925) Poslanik će saopštiti Kamićevoj ženi kako je naredio da se Kamić uhapsi; ona mu, i sama začuđena, predočava dokaze da on nije Brujac. Invalid im saopštava kako Kamić (a u stvari Brujac) iz "Mokre krpe" upravo dolazi na suočenje sa Kamićevom ženom, koja će ga kao i u sanatorijumu identifikovati kao svog muža. Kada ga povedu kod policijskog Referenta na suočenje sa pravim Kamićem, Kamić-Brujac će pokazati nervozu ali se neće opirati.

Tamo će se, u XI slici (bez vremenske odrednice), posle opšte pometnje, ali i bez istovremenog prisustva obojice Kamića, razjasniti situacija: nasuprot tvrdnjama Invalida i Kamićeve žene, Kamića će jedino prepoznati njegova majka, a Brujca njegova žena. Tada pravi Kamić otkriva kako je on (u IV slici) oterao Brujca iz svog stana, potom se, posle "operacije" vratio u svoj dom, ali i zaljubio u Brujčevu ženu sa kojom namerava da živi.

Takvim postupkom (i ne samo njime – a ne ni samo ovde) Kulundžić "kršenju" aristotelovskih načela, koje je istakao u navedenom intervjuu, pridružuje i "kršenje" skoro isto toliko uticajnih i delotvornih Didroovih saveta o korišćenju iznenađenja kao sredstva za postizanje dramske uzbudljivosti.<sup>5</sup> Štaviše, on sa vanrednom doslednošću primenjuje postupak krivog vođenja ne samo od slike do slike, nego i u okviru većine slika pojedinačno.

Pišući o poslednjoj drami u tom trenutku već uglednog dramskog pisca, i odajući dužno priznanje njegovoj veštini vođenja radnje, kritika je primetila veze koje se mogu uspostaviti između *Misterioznog Kamića* i Plauta, dubrovačkih pisaca, i *Zle žene* Jovana Sterije Popovića<sup>6</sup>, ali najveću pažnju je

5 Didro, Deni, *O dramskoj umetnosti*, prev. Radmila Miljanić, u: *Teorija drame XVIII i XIX*, priredio Vladimir Stamenković, Beograd 1985, str. 29, 39.

6 Zaninović, Vicko, *Dvije skorašnje drame Josipa Kulundžića*, "Novo doba", br. 269-270, Split, 1928.

posvetila odnosu između Kulundžićevog dela i Pirandelovog stvaralaštva. Tako nešto bilo bi upravo nemoguće izbeći, pošto i iste godine objavljeni Kulundžićev tekst *Predgovor Misterioznom Kamiću* nosi jasan i izričit naslov *Protiv Pirandella*<sup>7</sup>.

Ali, ta jasnoća i izričitost naslova vidi se samo na prvi pogled i u tekstu kojem prethodi. *Protiv Pirandella* nije upereno *ad hominem*, niti negira značaj i vrednost dela italijanskog dramatičara. O Pirandelu je u to doba Kulundžić pisao nekoliko puta, i to sa sasvim drugačijih polazišnih osnova, kao samo dve godine ranije, kada je postupak italijanskog dramatičara objašnjavao sa velikim uvažavanjem:

"Za Pirandela nije važan ovaj ili onaj osećaj, ljubav ili mržnja, već skup idejnih kvaliteta, prema stavu čovekovu u odnosu na životne fenomene. Nije važno što je Ričard III bio krvoločan i osvetoljubiv, već kako je pogubio rođake. Čovek za Pirandela nije lice prema tome kakav je već kakav se ukazuje drugim ljudima koji s njim kao takvi moraju računati. I Šo ne pita kakav je inkvizitor, već kakav se čini Jovanci. Odvojiv personalnost od čoveka Pirandelo je stvorio novu jedinicu dramske akcije, i novu dramu".<sup>8</sup>

Međutim, upravo će se ove pretpostavljene vrline kasnije shvatiti kao nešto sasvim suprotno od ciljeva ka kojim dramski pisac treba da teži. U tekstu *Protiv Pirandella* ni u kom slučaju nije reč o ličnom ili proizvoljnom obračunu sa Pirandelom, već o polemičkom i kritičkom, te unekoliko nepotpunom tumačenju postupka koji je dvadesetih godina XX veka nazivan pirandelizmom.

Pozivajući se na Džordža Bernarda Šoa i njegov postupak "uzimanja stava ispravnijeg gledanja na glavne likove velikih evropskih pisaca pod devizom: "Better nor Anybody" (prema poznatom predgovoru za *Cezara i Kleopatru: Better nor Shakespeare*), Kulundžić želi da pruži "(...) objašnjenje, zašto sam principijelno htio da napišem dramu *Better nor Pirandello*".

Na koji način je Kulundžić smatrao da se može napisati bolje "pirandelovsko" delo nego što bi to učinio sam Pirandelo?

Kulundžić polazi od stava da, osim *Šest lica traže pisca*, koje je izuzetak po pitanju forme, ostala značajna Pirandelova dela imaju zaplet i razvoj akcije kao i druge drame, "koje su i prije njega imale motive 'igre zablude', 'zamjene ličnosti radi sličnosti', 'dvojništva', od Shakespearea i Calderona pa do modernih pisaca", sve do pred sam kraj drame, kada treba utvrditi identitet glavnih likova.

7 Kulundžić, Josip, *Protiv Pirandella*, "Hrvatska revija", br. 1-2, Zagreb, 1928, str. 153-156.

8 Kulundžić, Josip, *Za Pirandela: izvod iz jednog članka g. J. Kulundžića o tajni personalnosti i o novom teatru na osnovu Pirandela*, "Comoedia", br. 39, Beograd, 1925/26, str. 7, 10-11.

Njihov identitet je ključni element njihove personalnosti, a personalnost je onaj pojam kojim Pirandelo manipulira na način sa kojim se Kulundžić ne slaže. Sada otvoreno zauzimajući drugačiji stav nego dve godine ranije, Kulundžić ne ostaje dužan svojim čitaocima i objašnjava svoje stanovište pozivajući se na Lajbnicovu ("Leibnitz smatra, da je personalnost 'svjesnost identiteta raznih vremenskih točaka vlastitog bivstvovanja'.") definiciju i Herbertovu ("personalnost je svijest, kod koje Ja sebe promatra u svim svojim raznim stanjima kao Jedno te Isto") modifikaciju ovog pojma. Ako bi nekom licu nedostajala "svjesnost identiteta", onda bi se već to lice moglo smatrati ne "Jednim te Istim, nego Nekim Drugim". Kulundžić iznosi pretpostavku da Pirandelo svojim licima uzima "svjesnost identiteta" – nekad potpuno (*Šest lica traže pisca*), nekad delimično (Tako je – ako vam se čini da je tako), nekad prividno (*Henrik IV*), ali nikad sa pretpostavljenom idejno-filozofskom dubinom, koju Kulundžić odriče Pirandelovim delima.

Razlog njenog odsustva nalazi se u odsustvu personalnosti, pošto Kulundžić smatra – i to iznosi na tri različita načina – da dramska umetnost počiva na procesu kojim se, od scene do scene, povećava intenzitet "svjesnosti identiteta" pojedinog lica; odnosno, "persona na sceni izgrađuje se sve većom kontrolom identiteta raznih duševnih stanja"; konačno – dok dramska akcija svojim rešenjem ne završi proces identifikacije likova, svako lice u drami može biti "pirandelovsko".

Pirandelov "greh" jeste u tome što zadržava svoja dramska lica u neodređenom, nedovršenom stanju, u kojem nije – a neće ni biti – završen "proces identificiranja svih stanja lica"; drugim rečima, konačno značenje vlastitih junaka, njihove priče i shodno tome, njihovog identiteta, Pirandelo ne otkriva, već preko njih "prelazi jeftinim paradoksom o relativnosti personalnosti". Stoga, napisati neku dramu "better nor Pirandello" znači osloboditi je pirandelizma – dosledno izgraditi i prikazati personalnosti koje se identifikuju dramskom radnjom. Stoga, zaključuje on, "kolikogod senzacionalan", to je ipak najpraktičniji način, da se u "novinskom reportu" – bez teoretiziranja na sceni – obori teorija "pirandelizma", koja uopće nije nikakova teorija".

Kulundžić oštrinu svojih primedbi čak ne usmerava direktno na Pirandela, već ih zaklanja za načelni napad na pirandelomaniste, u koje ubraja pisce kao što su Georg Kajzer, Anri Bernsten i mnogi drugi. Ali, ako se osmotre njegovi vlastiti rani tekstovi, kao što je *Intermezzo iz "Neobarbara"*, *Posljednji idealista*, *Posljednji hedonista*, ili rasplet *Škorpiona* u kojem ipak nismo svedoci Bakičinog kraja, slutimo da je Kulundžić ovom prilikom morao da se potruži ne bi li obrazložio svoj napad na postupak koji ni njemu samom nije bio stran. Čak se i *Pošteni razbojnik* i *pošteni detektiv* mogu shvatiti kao vežba na samoj granici pirandelizma: da se autor nije opredelio za deklarativnu identifikaciju svojih



junaka, lišenu sumnje ali i psihološke ili bilo kakve druge dubine, pred nama bi se pojavilo delo koje bi podsećalo na skicu za neki siže Fridriha Drenmata, pisca čije stvaralaštvo takođe nije bilo lišeno Pirandelovog uticaja.

*Misterioznog Kamića* autor je u svom predgovoru označio kao odgovor na Pirandelov stil, očigledno smatrajući da se ovaj pojam može poistovetiti sa poigravanjem neizvesnošću o pravom identitetu, koji se, suprotno uzoru, na kraju otkriva. *Gabrijelovo lice*, prvi put izvedeno u Novosadsko-osiječkom pozorištu u Osijeku 22. 02. 1929. godine u režiji autora, trebalo je da bude odgovor na prototip "pirandelizma" (za koji je izričito smatrao da je oličen u *Henriku IV*), gde sumnja u identitet ne postoji, ali je prisutna mogućnost izbora, odnosno nužnost prihvatanja ili negiranja vlastitog postojanja kao izabrane personalnosti.

U oba slučaja Kulundžić kao problem drame postavlja pitanje na koji način čovek (glavni junak: Kamić odnosno Gabrijel) može da se suoči sa znanjem o svom identitetu i da ostvari sreću. Trudeći se da postigne što očigledniju razliku u postupku u odnosu na Pirandela, Kulundžić će se opredeliti za slične situacije sa radikalnom razlikom: Pirandelovi likovi ili ostaju u svojoj nesreći, ili od nje ne mogu da pobegnu, ili ih ona snalazi kada se pokušava doći do istine koja menja njihov status, poziciju i identitet. Nasuprot tome, Kulundžić ovim dvema dramama programskog karaktera želi da pokaže kako mogućnost promene može da znači – savim različito od Pirandelove prakse – i prelazak iz nesreće u sreću, i to kao proces koji se odvija "delanjem u znanju". S druge strane, njegovo poznavanje dramske tehnike i strukture melodrame omogućilo mu je da uspešno izgradi čvrsto konstruisane zaplete koji ne odaju rešenje zagonetke sve do samog kraja – čak i do te mere da ni pojedini kritičari nisu bili sigurni u rešenje problema. Ali, takva struktura je uslovljavala posebne odnose među zbivanjima, što je nužno podrazumevalo i elemente klasičnih melodramskih žanrovskih konvencija.

Dok su likovi *Misterioznog Kamića* osobe šturog govora, deklarativnih emocija i prekih odluka motivisanih pre svega (ali ne isključivo) nekakvim racionalnim imperativom, *Gabrijelovo lice*, inače žanrovski označeno kao komedija, manipuliše raspričanim dramskim iskazima, razrađenim, naširoko obrazloženim osećanjima i odlukama čije se vrline prepoznaju i u tome što se u velikoj meri donose instinktivno. Ipak, i pored svih ovih razlika oba dela jesu melodrame – dela pisana za pozorište, o spajanju, s jedne strane, izgubljenih članova porodice, a s druge strane izgubljenih osoba sa njihovim "personalnostima". Taj melodramski aspekt prirode ovih drama pokazuje se i u činjenici da se obe zasnivaju na burnim obrtima i preokretima u sudbini, pretpostavljanju efektne scenske akcije pokoravanju zakonima verovatnoće koji vladaju van pozorišta – pa i u njemu, jakim emocijama koje postoje između likova i snažnim

emocijama koje treba da izazovu u publici. U *Gabrijelovom licu* primećujemo jednu od dominantni Kulundžićevog spisateljskog postupka: spremnost da se za ljubav bogatstva radnje umnožavaju mogućnosti dramskih kombinacija koje mogu postati i same sebi sasvim legitiman cilj, što se i ranije moglo primetiti i u načinu upotrebe brojnih "tipova" u *Škorpionu*, ili broju personalnosti koje uzima Stranac u *Intermezzu iz "Neobarbara"*. Kao da se kod Kulundžića umetnost drame više ne posmatra kao sama umetnost iznošenja ideja, već nam se čini kako je za njega i sama vrhunska tehnička veština postala dovoljna – ili neophodna – da bi jedno dramsko delo bilo i umetničko dramsko delo. Stoga će on u *Gabrijelovom licu* iskoristiti mogućnosti koje pružaju kombinacije utvrđivanja identiteta čak tri (!) Gabrijela, dok se ne utvrdi koji je od njih pravi, čime će se realizovati očekivani srećan kraj ove neobične komedije.

Kulundžić je ovde Pirandelu najbliži po fabuli, i po mestu radnje, i po karakterističnim likovima: u sanatorijumu nedaleko od Dubrovnika boravi mladi pacijent po imenu Gabrijel Milin koji, ubeden da ga je na ratištu unakazila granata, nikada ne skida gumenu masku sa lica. Doktor stoga angažuje varalicu Urbana, veoma sličnog liku sa sačuvane fotografije nađene u posedu pacijenta (u stvari slike Gabrijelovog oca). Doktorova namera je da iskoristi Urbana ne bi li pre svega oslobodio Gabrijela od fobije da je ostao bez lica, a potom i da ga podstakne na susret sa ocem Milinom, brazilskim milionarom, te verenicom Irinom. Milin, "starac slomljen od alkohola i razvrata", beskrajno je srećan što je našao sina (Urbana) koji, konačno, po karakteru liči na njega, a ne na pokojnu majku, inače divnu i blagu ženu; Irina je suzdržana, i njena će ljubav dovesti do pravog prepoznavanja, oslobodiće Gabrijela njegovih strahova i zabluda, a uz to će se rešiti i pitanje identiteta pacijenta Vulića, trećeg "pretendent", koji je zapravo Urbanov nesrećni brat.

Sporadni likovi u *Gabrijelovom licu* izgrađeni su na tradicionalan komediografski način, duhovitim iskazima, namernim i slučajnim zabunama i nesporazumima, kakve je Kulundžić već bio koristio i u sasvim drugačijem, ekspresionističkom prosedeu (Zapovjednik i Famulus u *Kako će sa Zemlje nestati zlato*, "tipovi" u *Škorpionu*). Glavne likove – Gabrijela, Irinu i Doktora – odlikuje drugačija vrsta govora, ako ne sasvim "otmenog", a ono "posebnog za svaku vrstu", sa mogućnošću psiholoških razmatranja, intimističkih iskaza i razmišljanja o višim idejama i načelima. Za razliku od *Gabrijelovih lica*, u *Misterioznom Kamiću* jedva da postoji razlika u načinu na koji govore razbojnik tipograf Brujac i profesor liceja Kamić, to važi i za ostale likove – u ovom slučaju pozorišni govor sveden je na svoju scensku funkcionalnost, sasvim svesno bez ikakvih težnji da se ostvari neka veća književna vrednost teksta kao literature samostalne od njegove pozorišne namene. Ipak, treba imati na umu značaj koji je Kulundžić pridavao scenskom govoru i njegovoj svrsi: "Za dramu, koja je tekst scenskom zbivanju, režijska je knjiga upravo partitura

djela. Prema tome, svaka riječ izgovorena na sceni ima svoju određenu notnu vrijednost, i svakoj rečenici podliježe određena *modulativna fraza*.<sup>9</sup> Mnogo godina kasnije, tokom svog pozorišnog pedagoškog rada, Kulundžić će ova razmišljanja razviti do poznatih stavova o infleksijama.

Dok su u *Gabrijelovom licu* čitave scene postavljene prevashodno u službu komičkog efekta, kao što je, na primer, glumljeno-naivno nadmudrivanje, odnosno potraga po džepovima sakoa za brazilskom cigarom, koja ne postoji, između Urbana i Sluge u I sceni I čina, u *Misterioznom Kamiću* su skoro sasvim izbegnuti humoristički motivi u scenama u kojima je mogla postojati i komička situacija.

Temeljna razlika između Kulundžića i Pirandela neopozivo postoji, baš kao što ona, istovremeno, predstavlja najjasniju vezu i sličnost između ova dva toliko različita dela. U obe drame do konačnog određivanja identiteta dolazi jedino putem emocija koje neko poseduje spram lica o kojem je reč (Kamićeva i Brujčeva žena, Kamićeva majka, Irina), ali – ne u potpunosti. Neka od tih prepoznavanja biće tačna, neka ne; zajedničko im je da ih Kulundžić uspešno koristi radi snažnog dramskog efekta, i da će, govoreći o njima, "ekonomisati istinom" kada mu ona ne odgovara po pitanju postavljenog plana drame. On takvu vrstu razlike između sebe i Pirandela svodi pod termin "slavenska teza":

"Protivnik Pirandelove teorije da svaki čovjek ima više personalnosti, od kojih se nikad razumom ne može odrediti prava, ja zastupam slavensku tezu da osjećanje opredjeljuje svaku ličnost, i da je baš drama ona literarna vrsta u kojoj srce ljudsko unosi definitivne odnose i nesumnjiva opredjeljenja i karaktere."<sup>10</sup>

I zagrebačka, i beogradska, i ljubljanska književna i pozorišna kritika su veoma pozitivnim ocenama ocenile tekst i/ili predstavu *Misterioznog Kamića*, ali smatrajući da je Kulundžić ovim delom, kao i *Gabrijelovim licem*, u stvari, sledio a ne zaista osporio Pirandelov postupak.

Ali, *Misteriozni Kamić* pružio je priliku da se iznesu i stavovi kakav je i sledeći:

"Krleža nije doskora više bio reprezentant mlade hrvatske dramske škole. Prvenstvo je dramskoga stvaranja preuzeo Josip Kulundžić. Na čelu čitave jedne plejade *mladih dramatika*: Muradbegović, Tomašić, Mesarić, Strozzi, Batušić – Kulundžić je u teoretskim člancima, prvim ove vrste u nas, razvio svoj i ove grupe program. (...) "Apstraktni lirizam" Pirandellovog mogao je uticati na stil Kulundžićev, a "kao – da" filozofijska baza Pirandellove umjetnosti

9 Kulundžić, Josip, "Vreme", Beograd, 17. 09. 1929, str. 4.

10 *Ibid.*

ostavila je jak trag u stvaranju Kulundžićevu – koliko god se on, inače, branio od te tvrdnje!"<sup>11</sup>

Uz to treba imati na umu da su Pirandelova dela na domaćim pozornicama ipak bila shvatana kao nešto mnogo razumljivije od radova ekspresionista, te je stoga i među kritičarima bilo prisutno veće samopouzdanje kao i saznanje da se lakše moglo vladati kritičkim aparatom kada je trebalo proceniti koliko je jedan stvaralac (u ovom slučaju Kulundžić) pod Pirandelovim uticajem.

"Kod g. Kulundžića, intelektualni pečat nije neznatan; kod njega se ogleda i uticaj Pirandelovštine, ali to ne biva filozofski. Pirandello mu je jedino koristio u dramskim intencijama, ali ne i za filozofska rješavanja i zaključke, ne ni onda kada nas svojom dijalektikom jako podseća na nj (*Gabrijelovo lice*)."<sup>12</sup>

Tako je rečeno i da je *Misteriozni Kamić* dramski veštije, bolje i sigurnije "sklopljen", da je njegova problematika jasnija i izrađenija, a da su tipovi plastičniji, dok je autorski potez dinamičniji i sa manje "intelektualizovanja"; to je termin ne slučajno vezan i za ovu komediju, i za Pirandela.

O Kulundžićevoj književnoj i teatarskoj pojavi u povodu *Misterioznog Kamića* pisano je i van granica Kraljevine SHS<sup>13</sup>, kao i u delovima matične države za koje nije bio vezan jezikom na kojem je stvarao. Slovenačka kritika je zaključivala da "(...) Pisec je pokazal tudi v tem komadu svoje simpatije za groteskne strani človeškega življenja in za ironijo usode(...)",<sup>14</sup> uz mišljenje da je reč o piscu koji se mudro okrenuo već utabanim dramskim stazama, kao i da je naučio "največje umetnosti v dramatiki": ograničavanje i zgušnjavanje radnje u samoj osnovi, da bi se postalo suvereni gospodar potčinjene forme.

U sličnom smeru kretala su se i mišljenja srpske kritike, na čije će sudove o svojim delima, do kraja stvaralačkog perioda koji ovde obrađujemo, biti neminovno i pre svega upućen: ne samo što svoje tekstove počinje da objavljuje u "Srpskom književnom glasniku" i da režira u Narodnom pozorištu, već na poziv dr Branka Gavele (Gavella) stupa u ovu uglednu kuću na mesto sekretara Drame, sa iskustvom dramaturga i pomoćnog reditelja iz HNK u Zagrebu.

Beogradska kritika, barem u početku, pokazuje primetnu – i zasluženu – blagonaklonost, bilo da predstavlja Kulundžića – "(...) jer Kulundžićev besprincipni stil naginje i francuskom žanru. U njemu ima simboličnih i mističnih tonova, ali oni nisu tu da kao kod nekih skandinavskih pisaca vode u iracio-

11 Bogner, Josip, *Suvremena hrvatska drama*, "Hrvatska revija", br. 2, Zagreb, 1929, str. 132.

12 Zaninović Vicko, "Novo doba", *ibid.*

13 Warnier, R.; *M. Kouloundjitch ou l'Anti Pirandello*, "L'Europe centrale", Prag, 7. XII 1929; A(nonim): *Vreme o SND*, "Slovensky dennik", Bratislava, 25. VII 1930; Papierkowski, S.K., *J.K. i jego "Tajemniczy profesor Kamić"*, "Kuryer Literacko-Naukowy", br. 32, 1930, str. 4.

14 B(orko), B., *Misteriozni Kamić*, "Ljubljanski zvon", Ljubljana, 1928, str. 562-563.

nalnost već da pojačaju stvarnost života i da podvuku Kulundžićev osobeni, takoreći *simbolistički realizam*,<sup>15</sup> bilo da govori konkretno o *Misterioznom Kamiću* – "Autor uspelih i sugestivnih drama *Ponoć* i *Škorpion*, ovde vezuje snažni realizam sa diskretnim simbolizmom, postavljajući probleme dvojnosti dobra i zla u čoveku, ne antropozofski, no po jednom istinskom, izvornom, prevashodno životnom osećanju."<sup>16</sup>

Takođe se skreće pažnja i na Kulundžićev rediteljski rad na *Misterioznom Kamiću*:

"Ono i onakvo izražavanje, novo i puno impulsa i saobraznosti sa motivom, jedinstveno je na našoj pozornici. Ta dikcija i ti prenosi važnih rečenica na tembr nevažnih, jedno je odlično delo."<sup>17</sup>

Kako se, po Kulundžićevim tadašnjim shvatanjima, lik ne može u potpunosti realizovati sve dok se i on i čitalac/gledalac ne suoče sa njegovim pravim identitetom, tako se može zaključiti da je njegova praktična kritika Pirandellovog postupka pomoću dela *Misteriozni Kamić* i *Gabrijelovo lice* ostvarila ova autorova načelna htenja. U realizaciji, pak, Kulundžić je morao dopustiti situaciju u kojoj – zarad uspešnog teatarskog rešenja – treba primeniti i neke od premisa o prepoznavanju putem emocija bez sklada sa proklamovanim planovima. Takođe, zbog toga što je smatrao da je do prepoznavanja došlo kako je i nameravano, ali bez neophodnog moralnog deklarisanja svim tim zbivanjima već izmenjenih likova, na savet Milana Grola on prihvata da prepravi kraj svog već odigranog i objavljenog *Misterioznog Kamića*, nadalje izvedenog u verziji koja nikada nije bila štampana. Reč je o sledećoj izmeni, koju je Kulundžić objasnio svojim rečima za beogradske novine:

"Za vreme dok Kamić govori svoju veliku ispovest, isledni sudija daje znak policijskom činovniku koji uvodi Brujca (nemušta figura maskirana, naravno kao Kamić) i na kraju priče hoće da ga suoči sa Kamićem. U tom momentu naglo doleti na scenu mali Brujčev sin, vidi oba slična čoveka, ne može se odlučiti ni jednom ni drugom, ma da Brujac očekuje buđenje neobjašnjivog instinkta kod djeteta, nego se u nedoumici utiče majci. Brujac, u lepom pročišćavanju svojih osjećanja, vidi da se pored njegovog života stvorio jedan novi, bolji i pravednije komponiran život, i mesto da plazi u zagrljaj gospođi Kamić, koja ga u nedoumici još očekuje, on slomljen bolom napušta scenu. Taj nemušti gest probudi katarzu u Kamićevoj ženi, koja očajno zaplače na grudima poslanika, svog jedinog iskrenog prijatelja. Zavesa pada pred slikom novog života, koga čine srećni profesor Kamić, gđa Brujac i mali Brujčev sin.

15 Pešić, M. M., *Josip Kulundžić*, "Život i rad", br. 13, Beograd, 1929, str. 13.

16 Novaković, B., *Najnoviji hrvatski pisci*, "Život i rad", br. 6, Beograd, 1928, str. 443.

17 Aleksić, Dragan, "Misteriozni Kamić" od *Josipa Kulundžića*, "Vreme", Beograd, 19. 11. 1929.

Monolog islednog sudije otpada, a mesto njega ostaje samo izreka: Istraga je završena.<sup>18</sup>

Na ovaj način došlo je do završetka koji se od Pirandelovog postupka (i samog ni u kom slučaju imunog na prisustvo melodramske situacije) razlikuje po ostvarenom melodramskom kraju, što se ne čini sasvim u skladu sa autorovim namerama, ali nam baš tako pokazuje nešto što Kulundžić verovatno nije očekivao. Suočen sa postupkom koji upravo pitanjem otvorenog, odnosno zatvorenog kraja može da odredi da li je jedno novonastalo delo epigon italijanskog dramatičara, ili ono to nije, Kulundžić je očigledno tu dilemu razrešio postupkom radikalnog razlikovanja dva prosedea. Posledica je, paradoksalno, bila ta da je Kulundžić, stremeći ka novom dramskom rešenju, koje će biti originalno i "valjanije" od nekada mu više nego bliske pirandelovske zapitanosti nad pitanjima identiteta i mogućnosti samospoznaje, načinio dva uspešna dela – ali sa rešenjima koja nisu donela taj željeni pretpostavljeni kvalitet "originalnosti", već su ih, u suštini, pretvorila u melodrame. Upravo na tom tragu i u okvirima tog žanra odvijace se i sudbina *Strasti gospode Malinske* i *Mašine savesti*, dveju poslednjih drama iz perioda 1918-1932, kada je došlo do dvadesetogodišnje spisateljske pauze u stvaralaštvu ovog svestranog pozorišnog umetnika.

#### BIBLIOGRAFIJA:

- Kulundžić, Josip, *Pošteni razbojnik i pošteni detektiv* ("Kulisa", br. 3, 1927).  
 Kulundžić, Josip, *Kako će sa zemlje nestati zlato* ("Riječ", Zagreb, 1928, br. 62, 63, 64, 65).  
 Kulundžić, Josip, *Misteriozni Kamić* (Dramatizacija novinskog reporta), Zagreb, 1928.  
 Kulundžić, Josip, *Gabrijelovo lice* (Komedija u tri čina), "Savremenik", Zagreb, 1928, br. 1, 2, 3 i 4.

#### LITERATURA:

- A., *Pred premijeru "Misterioznog Kamića"* – g. Josip Kulundžić osvojoj najnovijoj drami (sic!), "Politika", Beograd, 8. 10. 1929.  
 Aleksić, Dragan, "Misteriozni Kamić od Josipa Kulundžića", "Vreme", br 218, Beograd, 1929.  
 Batušić, Nikola, *Hrvatska kazališna kritika*, Zagreb, 1971.  
 Benson Renate, *German Expressionist Drama*, New York, 1984.  
 Bentley Eric, ed., *The Theory of the Modern Stage*, London, 1968.  
 Bogdanović Milan, *Mašina savest*, "Srpski književni glasnik", NS 39, Beograd, 1933.  
 Bogner, Josip, *Suvremena hrvatska drama*, "Hrvatska revija", br. 2, Zagreb, 1929.  
 Borko, B., *Misteriozni Kamić*, "Ljubljanski zvon", Ljubljana, 1928.  
 Brooks, Peter, *The Melodramatic Imagination*, New York, 1985.  
 Cvitan, Grozdana, *Poznato i nepoznato dramsko stvaralaštvo Josipa Kulundžića*, "Mogućnosti", br.1-2, Split, 1982.

<sup>18</sup> *Ibid.*

- Dip, (D. Politeo), *Misteriozni Kamić*, "Savremenik", br. 4-5, Zagreb, 1928.
- Durzak, M., *Das expressionistische Drama*, Berlin, 1978.
- Frajnd, Marta, *Elementi poetike ekspresionističke drame u prozi Josipa Kulundžića*, *Poetika srpske književnosti II*, Beograd – Sarajevo, 1989.
- Hećimović, Branko, *13 hrvatskih dramatičara*, Zagreb, 1976.
- Horvat, Josip, *Strast gospođe Malinske*, "Jutarnji list", Zagreb, 04. 06. 1930.
- Kaysner, Wolfgang, *Das sprachliche Kunstwerk*, Bern-München, 1968.
- Kloc, Folker, *Zatvorena i otvorena forma u drami*, prev. Drinka Gojković, Beograd, 1995.
- Knobloch, H.J., *Das Ende des Expressionismus*, Berlin, 1975.
- Kulundžić, Josip, *Akcije! Akcije!*, "Vijenac", br. 11-12, Zagreb, 1926.
- Kulundžić, Josip, *Ja se stidim – jednostavno priznanje povodom "Škorpiona"*, "Comoedia", br. 20, Beograd, 1925.
- Kulundžić, Josip, *Recept za paradokse – povodom Shawove premijere*, "Comoedia", br. 6, Beograd, 1924/25.
- Kulundžić, Josip, *Za Pirandela: izvod iz jednog članka g. J. Kulundžića o tajni personalnosti i o novom teatru na osnovu Pirandela*, "Comoedia", br. 39, Beograd, 1925/26.
- Kulundžić, Josip, *Protiv Pirandella*, "Hrvatska revija", br. 1-2, Zagreb, 1928.
- M(ladenović), R., dr, *Dramatizacija jedog novinskog reporta*, "Srpski književni glasnik", NS 24, Beograd, 1928.
- M.D.R., *Dvije nove drame Josipa Kulundžića: Gabrijelovo lice. Misteriozni Kamić*, "Obzor", br. 147, Zagreb, 1928.
- Novaković, B., *Misteriozni Kamić*, "Letopis matice srpske", br. 316, Novi Sad, 1928.
- Novaković, B., *Najnoviji hrvatski pisci*, "Život i rad", br. 6, Beograd, 1928.
- Pešić, M. M., *Josip Kulundžić*, "Život i rad", br. 13, Beograd, 1929.
- Pešić, M.M., *Misteriozni Kamić*, "Život i rad", br. 9, Beograd, 1928.
- Willet, John, *Expresionism*, London, 1970.
- Zaninović, Vicko, *Dvije skorašnje drame Josipa Kulundžića*, "Novo doba", br. 269-270, Split, 1928.
- Zorić, Ivan, *Josip Kulundžić, Misteriozni Kamić*, "Zapisi", br. 1-2, Cetinje, 1928.

Boško Milin

## THE PIRANDELLISM AND 'ANTI-PIRANDELLISM' OF JOSIP KULUNDZIC

### Summary

Josip Kulundzic stood out among the young Yugoslav playwrights writing between the two World Wars not only because of his talent but also because of his effort to keep his work in line with the most advanced currents in world literature. After his expressionist phase Kulundzic recognized a new major current in the works of Luigi Pirandello. Two of his plays from this transitional period, "The Mysterious Kamic" and "Gabriel's Face" were to offer to the audience this modern dramatic expression, created under Pirandello's influence, at the same time, however, entering into a polemic with the Italian author over the specific way he chose to create his work. In these two plays, and in his theoretical comments, Kulundzic left us a record of the period when active efforts were made to keep our native culture in step with the rest of the world.