

Marijan Matković

ZAPIS UZ DVIJE DRAME JOSIPA KULUNDŽIĆA

Začljelo više nego i jedan hrvatski dramatičar našeg stoljeća Josip je Kulundžić (1899 — 1970) nepokolebivo vjerovao u magiju kazališta podredivši toj vjeri sve svoje nesumnjivo velike književne mogućnosti. Dok je ostalim dramatičarima, koji se izražavahu kao on i u drugim književnim rodovima, kazalište bilo u najviše slučajeva samo svjesno izabrano sredstvo na njihove književne iskaze, Kulundžiću je kazalište bilo umjetnička sudbina. Ipak iz te svoje sudbine nije ni u svojim teoretskim raspravama zastupao ideju o nekoj totalnoj autohtonosti kazališta; suprotstavljajući doduše život scene stvarnom, realnom životu — on je kao autor — praktičar trajno pokušavao pomiriti ta dva jednakovažna izvora svoje inspiracije: oživotvoriti ih na sceni u sugestivnoj sintezi. Služeći se obilato realnim životnim podacima, koje je često ogolio do informacije, on ih je podvrgavao zahtjevima, ritmu i svim preraznim mogućnostima scene, stvarajući tim postupkom osebniji svijet svoje dramaturgije. To preplitanje životnih i scenskih istina predstavljalo njegovu stvarnost, stvarniju od najstvarnije stvarnosti, unutar nje kao u začaranom prostoru odvijala se, ne bez dramatskih zapleta, teških kriza i blistavih trenutaka ne samo njegov rad kao pisca, redatelja, profesora, urednika i pedagoga nego i njegov intimni život.

Pa ipak, rijetko se kazalište prema nekom svom piscu-vjerniku tako nemilosrdno odnosilo kao prema njemu. Otvorivši mu se darežljivo kao mladom dramatičaru, ono će mu samo kao režiseru ostati domicilom do njegove smrti: premda će u toku pola stoljeća napisati mnogo zrelija djela od svoga prvijenca — prodoran scenski uspjeh *Ponoći* (15. VI. 1921.) više nikada neće doživjeti. I ne samo scenski nego i književni. Čini se, ista ona njegova karakterna osobina, kojoj je i u privatnom životu plaćao danak, nikako nije pogodovala ni njegovom stvaralačkom razvoju: trajna borba protiv društvenih, dominantnih konvencija, sumnjičavost prema svim autoritetima, trajni nemir u šumi često i artificijelnih pitanja inspirirahu Kulundžića uvijek na nova često iznenađujuća, ponajčešće relativistička rješenja, izazivahu ga na odgovore koji se veoma često ne razlikovahu mnogo od duhovite, spretna dosjetke. Smatrajući iznenađenje konstitucionim elementom suvremene dramatičke, Kulundžić se njime dobrobrano služio: iznenađenjem razara ne samo kanone u njegovo vrijeme neprikosnovanih kazališnih navika i konvencija, nego i krhko tkivo svojih vlastitih scenskih konstrukcija.

Za razliku od Begovića, Kosora i Krleže — Kulundžić je kao Tito Strozzi i Kalman Mesarić ne samo dramatičar nego i režiser. No i od te dvojice hrvatskih književnika i izrazitih predstavnika zagrebačkog kazališnog izraza on se razlikuje: dok Kulundžićeva dramska riječ nesumnjivo živi u koordinatama hrvatske književnosti gdje je počela i gdje se odnjegovala do pune svoje osebnosti, on kao režiser, scenski pedagog, teoretik pripada neosporno i isključivo srpskom scenskom prostoru i podneblju. I to ne zato, što je on htio da se kao takvo tretira njegovo mnogovrsno kazališno djelo, nego zato što paralelna njegova ukotvljenost u dvije nacionalne južnoslavenske kulture, dakle dioba njegove aktivnosti na književno-dramsku i režisersko-teatrološku te pedagošku izvire kao posljedica i najpovršnije analize ne samo toga djela, nego i njegova života.

Možda i kratkotrajni poratni Kulundžićev boravak u Zagrebu do g. 1928. ne bi bio sudbonosan za njegov književni profil da se on nije zbio u vrijeme kada je njegov eruptivni talenat tražio imperativno svoj izraz: njegov razvoj od *Ponoći* (1921) do *Škorpiona* (1926) dokazuje da ga je našao, da je u tom razdoblju jedan izraziti dramski talenat dozrio do svoga vlastitog rukopisa, koji se može u budućnosti samo obogaćivati, nikako više bitno mijenjati. Pečat zagrebačkog, benešićevskog kazališnog razdoblja dramatičar Kulundžić nosit će kroz čitav život. To vrijeme, u kojem on uči naglo abecedu svog životnog poziva, vrijeme je afirmacije i Krleže i Gavelle i Babića. U Benešićevoj orbiti počinje uz Kulundžića i Batušić: u sjeni hrvatskog scenskog ekspresionizma, između Strozzijevih i Donadinijevih eksperimenata, Kulundžić je našao domovinu za svoju poetsko-scensku riječ, koja će zadržati to nacionalno obilježje i onda kada će lingvistički i leksički autor za svoje nove drame usvojiti u potpunosti srpsku specifično beogradsku varijantu zajedničkog hrvatskog ili srpskog jezika. Njegova literarna pripadnost hrvatskoj književnosti nikako ne osporava činjenicu da režiser Kulundžić, pedagog generacija srpskih glumaca — ulazi čitav u povijesnicu srpskog kazališta i to ne kao izletnik (kao Mandrović ili Gavella, primjerice), nego kao iskonski graditelj specifične srpske scenske kulture ovoga stoljeća.

Književna ostavština Josipa Kulundžića očito ne bi bila tako bogata, za istraživača tako puna iznenađenja da je autor svoj stvaralački vijek proživio građanski smireno bez niza konfliktnih situacija. Imao je on doduše mnoge osobine koje mu osiguravahu uspjeh i omiljenost u građanskom društvu: neodoljiv šarm vrsnog kozera, široku naobrazbu, marljivost i energiju, razvijen smisao za drugarstvo i prijateljstvo. Sve to ipak nije Kulundžića spasavalo od raznih neugodnih i relativno bučnih društvenih afera u koje je lakoumno upadao u toku svoga života; nemile posljedice tih društvenih konflikata pretvarahu ga ne samo u nekonvencionalnu nego i u tragičnu ličnost naše književnosti. Činjenica da je u njegovoj ostavštini, koja je najviše zaslugom njegove sestre i Marka Foteza pohranjena u Zavodu za književnost i teatrologiju Jugoslavenske akademije znanosti i umjetnosti u Zagrebu, do sada nađeno desetak potpuno nepoznatih dramskih tekstova, (što u rukopisu, što tipkano pa njegovom rukom ispravljeno), od kojih se u dosadašnjim njegovim najpotpunijim bibliografijama, onoj Dubravka Jelčića iz g. 1965 (*Pet stoljeća hrvatske književnosti*, Knjiga 106) ili onoj Branka Hećimovića iz g. 1976 (*Trinaest hrvatskih dramatičara*, Znanje, Zagreb) dakako ne spominje ni jedno (jer je riječ o neobjavljenim tekstovima), dokazuje samo da je Kulundžićev put dramatičara bio posut trnjem. Da je često smatrao

kako je oportunističnije ne ponuditi već dovršene svoje tekstove kazališnim upravicama, pa i pametnije ne izlažući se neprilikama pisati samo »za ladicu«. Kad već usprkos svemu moramo pisati!

A Kulundžić je zaista morao, tjeran svojom nadarenošću pisati bez obzira na sudbinu napisanog. Bilo je to, čini se jače od njega. Kada bi se radilo o politiziranim tekstovima, Kulundžićev oprez mogao bi se donekle razumjeti, no Kulundžić je bio sve prije nego politički pisac. Da je njegova poslijeratna drama *Čovjek je dobar* prigodom zagrebačke premijere u rujnu godine 1953. bila ocijenjena kao društvena sablazan, te imala za neposrednu posljedicu personalne promjene u upravi Hrvatskog narodnog kazališta — za to ni Kulundžić, a još manje jedno od najinteresantnijih njegovih poslijeratnih djela — nisu snosili nikakvu odgovornost. Pa ipak, mislim, da mu je upravo taj slučaj pojačao opreznost, stvorio iz tog dramatičara, koji je počeo svoju karijeru pod punim reflektorima uspjeha i javnosti, pisca tekstova »za ladicu«, za »ostavštinu«, koja se u sretnom slučaju može naći i u nekom arhivu kao kulturno povijesni dokumenat.

I ti njegovi tekstovi su se tu i našli. Uz ostavštine Begovića, Kosora, Strozija — njegovih suvremenika. Marna ruka Marka Foteza ih je popisala. Ne sve. Ostavinskom materijalu još uvijek pristižu novi rukopisi: Fotezov popis iz godine 1975 (*Kronika* Zavoda za književnost i teatrologiju JAZU g. 1 — Br. 1) doživio je već danas nadopunu (Hećimovićev prilog u *Kronici*, g. 1980. br. 14—15—16). Ipak i onaj Fotezov krnji popis Kulundžićeva do nedavno nepoznata književnog, a napose dramskog rada, koji sadrži i autografe i za tisak priređene tekstove, bijaše dovoljan za ovaj izbor: i *komad u tri čina LOPOVI* i *komad u dva dela Krik života* nesumnjivo su reprezentativni za svoga autora.

Dok se prvi tekst našao u ostavštini pretipkan na 129 stranica s naznakom autora, njegovog punog imena i prezimena, *Krik života* je autograf od 71 stranice. Pišući ga tintom, Kulundžić je naknadno olovkom na prvoj stranici upisao »lica« komada, dok je svoje nesumnjivo autorstvo želio očito zatajiti. Na fasciklu u kojem se ne baš odviše čisto i uredan rukopis toga teksta nalazio, Kulundžić je uz naslov dodao: *Komad u dva dela od nepoznatog autora*. Svojom rukom precrtao je *od nepoznatog autora* te nadopisao: Napisao Bezimeni. Međutim, nema sumnje taj *nepoznati autor*, taj *Bezimeni* jest Josip Kulundžić, i to u prvom redu zato što je upravo u toj pomalo autobiografskoj drami kao pisac prepoznatljiviji no u ostalim dramskim tekstovima njegove bogate ostavštine.

Dok je *Krik života* pisao očito oko 1950. godine, kada su se u autorovu životu zbili neki događaji, koje je — na crti svog dramskog postupka — transponirao u ovaj tekst, komad *Lopovi* mogao je biti napisan i koju godinu ranije. No sve su to nagađanja: vjerojatno će se daljim istraživanjem te bogate ostavštine naići na podatke koji će nam otkriti točne datume nastanka pojedinih Kulundžićevih tekstova. I ne samo datume, nego i druge za te rukopise više manje važne pojedinosti. Ipak, osnovna tajna te ostavštine, po svoj prilici, nikada neće biti otkrivena. Njoj treba pripisati i tu činjenicu da se dva dramska teksta jednog od najblistavijih i najkontraverznijih hrvatskih dramatičara našeg stoljeća pojavljuju u ovom *Radu* Razreda za suvremenu književnost posvećenom teatrologiji — nekoliko desetljeća pošto su napisani, jedno desetljeće poslije Kulundžićeve smrti.

