Avangardizam i suvremenost u dramama Josipa Kosora

Blagus, Gorana

Undergraduate thesis / Završni rad

2012

Degree Grantor / Ustanova koja je dodijelila akademski / stručni stupanj: **Josip Juraj Strossmayer University of Osijek, Faculty of Humanities and Social Sciences / Sveučilište Josipa Jurja Strossmayera u Osijeku, Filozofski fakultet**

Permanent link / Trajna poveznica: https://urn.nsk.hr/urn:nbn:hr:142:122165

Rights / Prava: In copyright / Zaštićeno autorskim pravom.

Download date / Datum preuzimanja: **2024-03-28**

FILOZOFSKI FAKULTET
SVEUČILIŠTE JOSIPA JURJA STROSSMAYERA U OSIJEKU

Repository / Repozitorij:

FFOS-repository - Repository of the Faculty of Humanities and Social Sciences Osijek

zir.nsk.hr

SVEUČILIŠTE JOSIPA JURJA STROSSMAYERA U OSIJEKU

dabar
DIGITALNI AKADEMSKI ARHIVI I REPOZITORIJI

Sveučilište J. J. Strossmayera u Osijeku

Filozofski fakultet

Preddiplomski studij Hrvatskog jezika i književnosti
i Engleskog jezika i književnosti

Gorana Blagus

Avangardizam i suvremenost u dramama Josipa Kosora

Završni rad

Mentor: prof. dr. sc. Branka Brlenić Vujić

Sumentor: dr. sc. Marica Liović, viša asistentica

Osijek, 2012.

SADRŽAJ:

1. SAŽETAK.....1
2. UVOD.....2
3. AVANGARDA I POETIKA NOVOG.....3
4. JOSIP KOSOR.....8
5. KOSOROVE DRAME.....9
   5.1. *U CAFÉ DU DÔME*.....12
   5.2. *ROTONDA*.....17
6. ZAKLJUČAK.....22
7. LITERATURA.....23

1. SAŽETAK

Avangardizam je periodizacijski naziv za oznaku modernih književnih pravaca i pokreta u 20. stoljeću kao nadređeni naziv svim tim pravcima. U sklopu njega javlja se i ekspresionizam te poetika novoga koje se odmiču od tradicije i suprotstavljaju autoritetima prošlosti zalažući se za naprednije stavove u umjetnosti i društvu.

Josip Kosor hrvatski je književnik koji se javlja na početku dvadesetog stoljeća – pripovjedač, pjesnik, putopisac i dramski pisac te, mogli bismo reći, najdosljedniji ekspresionistički autor u hrvatskoj književnosti uopće. Iako njegovim djelima za književnikova života nije poklonjeno dovoljno pozornosti, prepoznat je u Europi te je u drugom desetljeću 20. stoljeća doživio zvjezdane trenutke svoje književničke karijere. Kosorov dramski rad najopsežniji je te najreprezantativniji dio njegova književnoga opusa. U dramama *U Café du Dôme* i *Rotonda* očit je socijalno/aktivistički ekspresionizam kroz koji je simbolikom izrazio svoj stav oštre kritike društva te provukao poruke koje su odmah podignule prašinu. Iako se okušao kao pjesnik, romanopisac i putopisac ostao je najpoznatiji po svojim dramama.

Josip Kosor dvaput je bio na popisu nominiranih za Nobelovu nagradu za književnost.

Ključne riječi: avangarda, ekspresionizam, poetika novog, Josip Kosor, drama

2. UVOD

Temeljni je zadatak ovog završnog rada proučiti stvaralački rad Josipa Kosora, odnosno njegovo dramsko stvaralaštvo te raščlaniti dvije Kosorove *pariške* drame *U Café du Dôme* i *Rotondu*. Kako bismo mogli razumjeti ideju koja stoji u pozadini tih dviju drama, potrebno je uputiti se u poetiku avangarde, ekspresionizma, odnosno dati društveno-kulturološki kontekst toga razdoblja.

Također, smatramo da nam je nužna i biografija pisca kako bismo dešifrirali stavove provučene kroz literarne mehanizme Kosorova ekspresionizma te njegovu uklopljenost u svijet oko sebe koja ga je afirmirala kao velikog književnika i kroz koju je, napokon, i sazrijevao kao pisac.

Na kraju, raščlanit ćemo dvije spomenute drame i ukazati na literarne postupke koje je Kosor satkao u temelj svojih djela.

3. AVANGARDA I POETIKA NOVOG

Riječ *avangarda* potječe iz francuskoga srednjovjekovnoga vojnog jezika, ali metaforično značenje zadobiva već u razdoblju renesanse, da bi od romantizma naovamo njezin razvoj bio popraćen različitim tumačenjima punima pogrdnih i pohvalnih konotacija, čiji je spektar posebno širok u rječniku estetičke i političke avangarde.

Rabljen u metaforičnom značenju –Na oružje! – pojam je ponajprije označavao napredan stav u politici, književnosti, odnosno općenito u umjetnosti. Njegova kulturna uporaba ide iz temelja romantičkoga revolucionarnog etosa i on označava uglavnom samosvjestan i nepomirljiv odnos prema tradiciji i ustaljenim autoritetima iz prošlosti. (Slabinac, 1988: 15)

S romantizmom dolazi do prvog važnijeg razdora između tradicijskog i novog, što će poslije besprimjerno radikalizirati umjetnička avangarda s početka našeg stoljeća kao „isturena borbena linija estetičkog moderniteta“. I dok se u prijašnjim raspravama ova metafora koristila retorički, u shvaćanju romantičara već se nazire svijest o njezinoj drukčijoj funkciji: avangarda u njih teži simbolizirati *svjesno* prethodništvo, pripadnost onima što su ispred svoga vremena u skladu s glasovitom Shellyjevom opaskom da je pjesnikov duh *zrcalo budućnosti*. Svi politički radikali devetnaestoga stoljeća uvjereni su da društvo treba radikalno mijenjati. (Slabinac, 1988: 16) Radikalni pokreti povijesne avangarde uznijeli su svoj protest i usmjerili estetičku revoluciju u prvome redu protiv službene kulture, protiv institucije umjetnosti i njezine autonomije. Onoga časa kad avangarda postaje službeno priznata, ona se dokida.

Nezgrapno je govoriti o pravoj ili lažnoj avangardi. Prava avangarda radije će pribjeći samorazaranju negoli pristati da bude proglašena službenom umjetničkom praksom protiv koje načelno istupa, a u trenutku kada pretpostavljamo da je moguće govoriti o lažnoj avangardi, možda je već riječ o kiču. (Slabinac, 1988: 20)

Kao što avangarda svjesno parodira neke aspekte estetičkog moderniteta (napose one na kojima se zasniva estetika dekadencije i modernizma), ali i vodeća načela buržoaskog moderniteta (korist, napredak, blagostanje), kič se uspostavlja kao nehotična parodija avangarde jer se prečesto služi njezinim postupcima, tehnikama i kategorijama (najviše kategorijom *novoga*). On to čini radi pridobivanja publike, a ne zbog revolucionarnog mijenjanja umjetnosti i života samog. (Slabinac, 1988: 20) No, simbiotička se veza avangarde i kiča očituje i obratno; avangarda će se nerijetko služiti elementima kiča u svrhu parodiranja službene kulture zbog čega se može reći kako je avangarda svojom teorijom i praksom uvelike pridonijela prodoru kiča u sferu umjetnosti te kako su neki avangardistički pokreti, u patetičnoj težnji da ostvare nagle dominantne poetike, proizvodili *kičističku umjetnost*. (Slabinac, 1988: 21-23) Tip afirmativne

umjetnosti koji služi „za utjehu i proljepšavanje zbilje“ poguban je jer tako postaje „oblikom društvene laži“. Modernu umjetnost, kako je tumači Adorno, „treba shvatiti kao mnogostruk protest protiv te laži“. Upravo je zato avangarda proglašavala cjelokupnu tradiciju lažnom umjetnošću, jer je ona, prema poetičkim odredbama doktrine *novoga*, ponajprije težila urešavanju zbilje. Isključivost tih teza avangarda je opovrgla vlastitom umjetničkom praksom, modelirajući svoje strukture prema tradicijskim obrascima s kojima je nalazila estetičku srodnost. Na „pozadini“ tradicije aktualiziraju se i aspekti *poetike novog* koji plediraju za umjetnost budućnosti: stvoriti umjetnost kakva *još* nije postojala ne pretpostavlja samo znanje o onome što je već bilo, nego i razradu strategije korištenja toga znanja u svrhu proizvodnje novih oblika. (Slabinac, 1988: 25)

Avangardu ne treba proučavati polazeći od manifesta i programa različitih i gotovo u pravilu međusobno suprotstavljenih skupina i pokreta – jer su ti programatski iskazi zapravo vrlo nepouzdani vodiči prema književnim i umjetničkim strukturama koje pripisujemo avangardi kao velikoj formaciji europskoga kulturnog kruga. Tako je avangarda svojim proučavateljima namrla velik problem; njegovo rješenje nazire se u odgonetavanju njezinih manifestativnih poruka, ali i u analitičkome pristupu avangardnim književnim iskazima. Prožimanje sfera nedvojbeno je i valja ih lučiti samo u operativnim poslovima kojima je cilj naknadno tumačenje cjeline. Pojam avangarda se – bez obzira na metaforičnost, s punom opravdanošću može rabiti kao nadređeni književnopovijesni pojam za književne pokrete i skupine iz prvih desetljeća našeg stoljeća. (Slabinac, 1988: 29)

Napor da se proučavanje književnosti nekako oslobodi uske ovisnosti o filozofiji ide usporedo s razvojem avangarde u književnosti. Razvoj moderne književnosti upravo tako prati i jaka tendencija da se izgradi samostalna znanost o književnosti, takva znanost koja će biti temelj, pomoć ili barem izuzetno korisna „susjedna disciplina“ književne kritike. (Slabinac, 1988: 34)

Posljedica avangardne pobune bio je raspad svih ostataka tradicionalnoga teorijskog mišljenja pa se može kazati da je suvremena književna znanost odnjegovana na baštini avangardnih opredjeljenja. (Slabinac; 1988: 34-35)

Radikalno novo shvaćanje književnosti i njezine uloge u društvu nije u avangardi i s avangardom nastupilo odjednom; tragovi antitradicionalnoga stava i mišljenja začinju se već u romantizmu da bi u složenim interakcijama s književnim sustavima realizma te posebice simbolizma, došli do puna izražaja upravo u razdoblju avangarde. Za shvaćanje glavne avangardne stavke – optimalne projekcije u budućnost – važan je i odnos prema kategoriji vremena, što se upravo u romantizmu izmijenio u korist sadašnjosti (ne više prošlosti), unatoč tome što glasoviti romantičarski bijeg u prošlost prividno svjedoči o suprotnome. (Slabinac,

1988: 35) Romantizam je, doduše, otpočeo presudnu estetičku revoluciju koju će razbuktati avangarda; no, dok se on morao razračunati s idealom klasične savršene ljepote smještene u transcendenciji inzistirajući na *karaktersitičnome, grotesknome, sublibmnome, zanimljivom,* te na sličnim kategorijama, kako bi uspostavio jednu novu veliku i stilsku jedinstvenu epohu, avangarda će morati uperiti svoje snage jednako na obračun s načelima romantizma, ali i realizma te napose simbolizma i modernizma, odlučno se opredijelivši za *poetiku novoga* kao „nepredvidljivoga, neuobičajenoga, čudnog, šoka", kako bi se uspjela afirmirati u jednom bitno pluralističnome književnopovijesnom razdoblju. Tako će ideja novoga, vezana uza spomenute odrednice, postati vrhunskim oblikovnim principom i temeljnom karakteristikom avangardne politike. (Slabinac, 1988: 37)

Kategorija je novoga, upravo poradi posvemašnje pobune avangarde protiv svih autoriteta i svake tradicije – te protiv autonomije same umjetnosti, od presudne važnosti za njezinu poetiku. Peter Burger ističe kako je novo kao estetička kategorija postojalo i u prijašnjim epohama i uglavnom „značilo vlastitu varijaciju na temu u sklopu određenoga žanra" čime se tradicija uspoređivala. U modernoj, pak, umjetnosti „ne negiraju se samo određeni umjetnički postupci i stilski principi , već cjelokupna tradicija umjetnosti". (Slabinac, 1988: 38- 39)

Premda je „novo" i neodređena i teško odrediva kategorija te je katkad teško uočiti distinkciju između novog i pomodnog, za potrebe teorije avangardne umjetnosti valja se zadržati na onome aspektu problematike koji se tiče novoga kao modelotvoračkog načela. Tu još valja uzeti u obzir doktrinu novoga povezanu sa shvaćanjem i tumačenjem kategorije vremena kakvome je avangarda bila sklona – načelo mijene i načelo osporavanja svega zatečenog i naslijeđenog „pomogli" su samosvijesti avangarde glede vlastita statusa u sadašnjosti. Mogućnost da novo postane pomodnim, da antimoda postane modom, prijetnja je što je neprekidno lebdi nad avangardom, no ona je toga u pravilu uvijek svjesna. Zato se i okreće budućnosti da bi imala kakvu- takvu garanciju za načelnost novoga. Kao prethodnica buduće umjetnosti, avangarda se uspostavlja kao jedina *nova* umjetnost sadašnjosti, učvršćujući tako još više svoju bitnu antinomičnost. (Slabinac, 1988: 35)

Ono što Burger naziva *poetikom novoga*, Flaker naziva *poetikom osporavanja*, iako odmah u početku naglašava kako to nije „pojmovno precizan naslov". (Slabinac, 1988: 39) Za naziv *poetika novog* može se reći kako je pojmovno bliži poetičkim sadržajima avangarde i njezinim umjetničkim rješenjima, a da je osporavanje bitnom karakteristikom antagonističkoga duha avangarde i jednim od načela izgradnje njezine poetike; osporavanje je tada tematizacija novoga. S druge strane, može se učiniti kako je naziv *poetika osporavanja* sretnije odabran, jer je u njemu sadržana kategorija novoga na posve osebujan, „avangardni" način; drugim riječima,

antagonističkim odnosom spram svega naslijeđenoga i zatečenog, avangarda je nedvojbeno nastojala naglasiti da nudi nova rješenja, *novu umjetnost*, što se i te kako dalo razabrati iz njezinih osporavateljskih manifestacija. Svrha je uporabe i primjene novoga na svim planovima umjetničkog djelovanja u stilskoj formaciji avangarde osporavateljska. Diktat novoga u poetičkim će razmjerima odrediti stav avangardnih umjetnika prema statusu književnosti u društvu, njezinim funkcijama, zadaćama i smislu, ustanovit će drugačiji ideal o tome što je vrijedno književno djelo i, napokon, uvjetovat će dramatično nov odnos spram književnih vrsta ustrojivši ih u specifično avangardistički žanrovski sustav. (Slabinac, 1988: 40)

Iako Flaker u *Poetici osporavanja* kaže da je u moći anticipacije sadržana i nemoć avangarde – osjećaj preuranjenosti, a Poggioli govori o „ideji prijelaza“ i o „avangardistima kao pretečama budućnosti“, obje teze potvrđuju mišljenje o bitnoj antinomičnosti avangrde u cijelosti: s jedne strane osjećaj preuranjenosti i ideja prijelaza, a s druge, pak, naglašeni antielitizam, populistički nagon i sudioništvo sa svijetom, uronjenost u vlastito vrijeme. (Slabinac, 1988: 53)

Ekspresionizam je umjetnički i književni pokret s početka ovog stoljeća, koji se javio u Njemačkoj uoči i za vrijeme Prvog svjetskog rata. Imao je snažan odjek u svim europskim zemljama. Nastao je iz spoja likovnih umjetnosti i književnosti, a izražavao je pobunu mladih umjetnika protiv mehanizacije života i stravične sudbine čovječanstva (ratovi, glad, bijeda, siromaštvo, umiranje). Ta pobuna ogledala se prije svega u negiranju cijele prethodne umjetnosti, odbacivanju kulta klasične ljepote i harmoničnosti, u poricanju svakog logičkog uzroka u životu čovjeka i društva, kao i u zahtijevanju potpune slobode, kako u životu, tako i u književnosti i umjetnosti. (Jugoslavenski književni leksikon, 1971: 119)

4. JOSIP KOSOR

Josip Kosor rođen je u Trbonju kod Drniša, 27. svibnja 1879., a preminuo je u Dubrovniku 23. siječnja 1961. Tijekom svog život bio je poznat kao dramatičar, pripovjedač, romanopisac, pjesnik i putopisac. Od ranog djetinjstva živi u Slavoniji, a živio je i radio u različitim gradovima i zemljama, pa i kontinentima: od Dubrovnika, Zagreba, Beograda, do Berlina, Pariza, Moskve, Londona te Južne Amerike. U književnost je ušao pripovijetkama 1903.god. U njima, nasuprot pretežito larpurlartističkoj modi propitivanja unutarnjih stanja likova, bukti sirovina, snaga i strast, dok je pripovjedački postupak izrazito opor i stilski nedotjeran. Godine 1905. izlaze mu dvije zbirke pripovijedaka: *Optužba*, posvećena Maksimu Gorkom (zbog čega će biti prozvan *hrvatskim Gorkim*) i *Crni glasovi* kojima ostavlja znatna traga u prozi hrvatske moderne. Ekspresionističkim izražajem, Kosor je sklon suvremenim književnim strujanjima, otkriva ono nesvjesno u ljudima što ih pokreće. Pripovijesti imaju žestok fabularni tijek, širok tematski raspon. Godine 1906. objavio je roman *Rasap*. *Rasap,* kao i kasniji romani, zbog kompozicijske neujednačenosti, plošnosti likova i narativne nedotjeranosti, u kojoj se miješaju afektirani lirizam i gotovo naturalistička općenitost, slabija su strana Kosorova stvaralačkog opusa.

Kosor se posebno afirmirao kao dramski pisac, i to ne samo brojnošću djela. Najpoznatija je, među dvadeset i dvije poznate drame, *Požar strasti* napisana za vrijeme autorova boravka u Beču i objavljena 1911. u Münchenu. U Zagrebu je tiskana 1912., a praizvedena u HNK-u 30. kolovoza 1911. Njemačke premijere održane su u prosincu iste godine. Nakon uspjeha dramskog prvijenca, drame su mu prevođene na njemački, engleski, poljski, češki i ruski. Godine 1917. u Londonu su mu tiskane četiri drame, na engleskom jeziku. Među vrijednim ostvarajima ističu se *Žena, Nepobjediva lađa, Pomirenje, U Café du Dôme, Rotonda* te *Maske na paragrafima.* Kosor je pisao i poeziju, a brojna putovanja koja je poduzimao diljem svijeta, bila su poticaj da okuša i u putopisnoj prozi. Književni opus zaokružio je nadahnut posljednjim putovanjem. Godine 1954. objavio je *Kratku autobiografiju*, a 1958. četrnaest pjesama koje je napisao na posljednjem putovanju u Čile preko Tihog oceana.

Od svih pisaca Kosor ma najbogatiju, najzanimljiviju, najburniju biografiju. Život Josipa Kosora bio je život strastvenog skitnice, pasioniranog globetrotera i više nego talentiranog samouka, pun naglih promjena, vrtoglavih uspona i neshvatljivih padova, neobjašnjivih suprotnosti tragičnih nesporazuma. (Jelčić, 1988: 13)

5. KOSOROVE DRAME

Pozornim izdvajanjem svih dramskih elemenata u Kosorovu proznom (pripovjedačkom) djelu može se već od prvih njegovih radova pratiti stalni porast njihova udjela i njihove funkcije u strukturi njegove proze. Najbolje Kosorove pripovijesti nikle su iz doživljaja iz kakva obično niču drame. Na to ukazuju brojni snažno oblikovani sukobi, plastično ostvarene dinamične situacije, okretan, vješt, a nerijetko i karakterističan dijalog te jaki unutarnji konflikti koji razdiru pojedine osobe što naseljavaju njegove pripovijesti. Kao što je sve snažnijim individualizmom s jedne strane, a sve dubljim, sve postojanijim i sve nezadovoljnijim humanizmom s druge strane, Kosorov je Čovjek počeo sve više osjećati potpunu osamljenost u svijetu, pa je najednom morao kriknut u strahu i bolu, što ga je konačno dovelo do ekspresionizma, tako ga je ovaj novi ekspresionistički duh prirodno doveo do drame kao najpodesnijeg oblika ekspresionisitičkog izraza. (Jelčić, 1988: 286-287) U cjelokupnom Kosorovu obilnom i raznovrsnom književnom opusu naročitu pozornost pobuđuje i zaslužuje njegov dramski rad, ali ne zbog svoje kvantitete ili homogenosti. Kao što je to slučaj s njegovim pripovijestima i romanima, i njegove su drame veoma neujednačene, kako u odnosu jedne prema drugoj tako i u međusobnom odnosu pojedinih dijelova iste cjeline. Ono što njegove drame čini posebno zanimljivim i što im daje izuzetno mjesto u Kosorovu opusu jest činjenica da je upravo u dramama najjače izbilo na površinu sve ono što je Kosor kao pisac nesvjesno i nejasno u sebi nosio, što mu je zapravo utisnulo pero u ruke i što ga je, neizrečeno i neizraženo, neuhvaćeno i neuhvatljivo, držalo u stvaralačkom nemiru sve do smrti. (Jelčić, 1988: 288)

Kosorov dramski rad opsegom je najobilniji, pitanjima (estetskim i etičkim) najsloženiji, idejno i stilski najatraktivniji i u pojedinostima najvrjedniji, a istovremeno i najneujednačeniji, najneuravnoteženiji dio njegova ne baš maloga i nipošto neinteresantnoga književnog djela. U njegovim dramama ogleda se danas cijeli i pravi Kosor: u njima su prisutne sve bitne karakteristike njegove literature, one su mjera njegova stvaralaštva i njegova umjetničkog dometa: s jedne strane naziru se Kosorove kreativne mogućnosti, a s druge strane očigledne su njegove nespretnosti nesnalaženja, promašaji i zablude. (Jelčić, 1988: 289)

Vrijeme provedeno u Beču i Münchenu omogućilo je Kosoru da upozna najmodernija filozofska i umjetnička strujanja i najaktualnije literarne i scenske tendencije, ali i svoj nemir i bunt, svoju nepokornost i arhaizam, svoj individualizam i osjećaj humanosti, religiozni ateizam i svemirsku mistiku, ukratko svoj duhovni smisao i sadržaj on je od početka nosio u sebi kao temeljnu odrednicu svoga talenta. (Jelčić, 1988: 289)

Naša kritika nije dovoljno uočila odrednice Kosorova dramskog stila, ne shvaćajući ni sve intencije Kosorova stvaranja ni sve dramske metafore i alegorije kojima je Kosor izražavao svoj doživljaj tragičnosti ljudske sudbine u ovom kaotičnom svijetu, dehumaniziranom životu protiv kojega njegovi drski junaci ustaju strašću, voljom i talentom, srcem i snagom u želji da ga nadvladaju i promijene, prirodno je da se ni naša javnost, nepripremljena za ovakve pothvate, nije ni tada (pa ni do danas) sasvim snašla u relacijama kojima se kreće Kosorov dramski svijet. Ekspresionističko podrijetlo Kosorove inspiracije i (dosljedno tome) ekspresionističnost njegova dramskog stila, ostali su sve do danas sasvim neistraženi, čak i nedovoljno primijećeni. (Jelčić, 1988: 294)

Kao sve ekspresionističke drame, ni Kosorova drama ne teži psihologiziranju, ne ide za realističko-psihološkim cizeliranjima, nego nastoji najneposrednije, najizravnije izraziti društvena zbivanja onim što je u njemu jače od njega samoga, radnji svedenoj krajnjom koncentracijom na ono što je bitno u prezentiranom događaju (ili događanju), likovima koji se, oslobođeni individualnih osobina, utoliko udaljuju od realističkih likova da bi otkrili što je u njima elementarno, dakle bitno. Već u *Požaru strasti* Kosor je započeo depersonalizaciju svojih likova. U kasnijim dramama bit će u tome još dosljedniji, pretvarajući junake svojih drama u duhovne pojmove, u „čiste" simbole. (Jelčić, 1988: 298) Kosorov nesumnjivi i nesvakodnevni umjetnički i posebno dramatičarski talent, stvaralačka intuicija i samonikla, prirodna lucidnost često su se zaustavljali na nekom slijepom kolosijeku izazivajući na njima zlokobne i zlosutne, samo Kosoru svojstvene (i dostupne) stravične sudare visokog smisla i duboke besmisli, blistave lucidnosti i mutne banalnosti, snažne dramatike i papirnate retorike, lapidarne refleksivnosti i prazne brbljavosti, čarobne fantazmagoričnosti i nemoguće, neodržive realnosti (ili, bolje reći, realističnosti), nadahnutih vizija i nagonskih spoznaja neba i pakla u čovjeku te njihovih neadekvatnih i promašenih transpozicija u živu pjesničku riječ i umjetnički relevantan i uzbudljiv dramski čin. (Jelčić, 1988: 305)

Kao „opipljivu" potvrdu ekspresionističkih intencija u Kosorovu dramskom stvaranju, možemo uzeti osnovni motiv koji dosljedno prožima sve likove gotovo svih njegovih drama: strast, kao najdublji izraz ljudske psihe, njezinih najdubljih, najskrivenijih nagona, strast kao pramotiv i supramotiv, motiv svih motiva. Strast prema zemlji, strast prema ženi, strast prema istini, strast prema pravdi, strast prema osobnoj slobodi... Veličao je ženu, ljubav, spol, držeći spolnu slobodu najpotpunijim znakom čovjekove osobne slobode i najodlučniji dokazom kidanja sa zastarjelim konvencionalnostima neslobodnoga građanskog društva, propovijedao izrijekom prevratničku obnovu ljudskog društva na osnovama humanizma i proslavljao Lenjinov Oktobar, shvaćajući ga i tumačeći ne kao socijalni nego kao humanitarni čin, kao krupni korak ne prema klasnoj slobodi

proletarijata nego prema potpunoj osobnoj, individualnoj slobodi čovjeka, njegovu duševnom, umnom i emocionalnom oslobođenju od vjekovima nagomilanih socijalnih okova, a istovremeno se vraćao tolstojevskim idejno-filozofskim pozicijama i sve više zapadao u neki samo njemu znani i shvatljivi misticizam u kome se formalni ateizam i duboka religioznost sudbinski prožimlju i sjedinjuju. Tako se, ne samo idejno i tematski nego i formom sve više približavao ekspresionizmu: izrazito afektivna dikcija njegovih dramskih djela, komponiranih vrlo često od razbijenih dijelova i maksimalno napetih situacija te bujna metaforika iščipkana pretežno od lirske pređe – sve nam to pruže dovoljno argumenata da zaključimo da je riječ o ekspresionističnosti Kosorove dramaturgije. (Jelčić, 1988: 306)

5.1. U CAFÈ DU DÔME

Drama *U Café du Dôme,* objavljena 1922. godine u Zagrebu, pripada krugu Kosorovih drama iz dvadesetih godina, u kojima je moguće pratiti pomake od apstraktnoga prema socijalnom/aktivističkom ekspresionizmu. (Lederer, 2004: 104) Na neki je način iskustvo njegova prvog duljeg boravka u Parizu, a naslovljena je prema kavani na Montparnasseu koja je bila stvarni topos Kosorova životopisa. Dramski je prostor Kosorova teksta autentičan prostor kavane „Café du Dôme" u kojoj su mu dramski likovi upravo ti „tipovi" o kojima piše da ih je susretao u zbilji – boemi, umjetnici, dame. (Lederer, 2004: 105) Iako su mnogi kritičari, negativno dočekujući sve Kosorove drame pa tako i ovu, zaključili kako Kosorovu dramu nije moguće čitati, a kamoli gledati, *U Café du Dôme* ipak je praizvedena u Splitu 24. rujna 1922., u tadašnjem Narodnom pozorištu za Dalmaciju, u režiji Rade Pregraca, no odigrana je svega četiri puta. (Lederer, 2004: 111)

Promjena u strukturiranju dramskoga lika (antipsihologizam), jedan je od najvažnijih inovacijskih pomaka što ih je ekspresionizam donio modernističkoj dramaturgiji: dramski se lik depersonalizira postavši simbol/ tip, pa stoga više nema ime, nego je označen imenicom. Tako je i u Kosora već iz popisa likova očito da je riječ o srodnom konceptu – raspala se i autonomija i karakterizacija dramskoga lika, pa će i na njegovu scenu izaći simboli ideja odnosno tipovi: Prvi, Drugi, Treći, Četvrti, Peti i Šesti Boem, Prva, Druga i Treća Poludama, Dva Konobara, Četiri Apaša te dva glavna lica Dama i Amerikanac. (Lederer, 2004: 105)

U spomenutoj drami Kosor je opisao nemirni, šaroliki svijet boema, umjetnika u usponu i kavanskih dama koje piju svoje kave i limunade, živeći iznad svojih mogućnosti – na veresiju te u to društvo uveo Amerikanca punog novca, koji u priču dolazi kako bi si razbio rutinu. Došavši u Europu iz znatiželje – da vidi rat izbliza i pritom se dobro zabavi, on plaća sve banknotama od sto franaka što odmah privlači pozornost znatiželjnika nenaviknutih na takvu svakodnevnicu.

Već u prvoj replici Prvoga Boema (u didaskaliji opisan kao *blijedi budući slikar*) otkriva se vrijeme radnje (Prvi svjetski rat), razgovara se o crnoj vijavici rata, o skupoći hrane i života te moralnoj potištenosti u zraku koju simbolično oslikava prolazak pogrebnika i mrtvačka kola ispod prozora. I dok Poludame za Amerikancem počnu odmah uzdisati, Boemi (koji *nemaju novca jer se futurizam i kubizam još nisu proslavili*, kaže Kosor) o njemu govore kao o „gorilskoj pojavi", „konjokradici", „ljudožderu" i dr. (Lederer, 2004: 106)

U „Cafe du Dome" Amerikanac upoznaje tipičnu parišku Damu koja ga odmah očarava svojom ljepotom i pojavom. „Čarobnu" Damu koja impresionira Amerikanca opisao je Kosor kao tipičnu Parižanku onoga doba – ženu iz visokog društva koja je ostavila bogatog muža kad je

financijski propao ne obazirući se na ljubav i dotadašnji zajednički život.

I dok se Amerikanac dodvorava čarobnoj Dami govoreći o tome kako su oni u Americi prezasićeni *rostbeferima, dolarima, mašinerijom, elektricitetom*, ona mu odvraća kako su *Amerikanci robovi grubog, fatalnog materijalizma koji uništava pravi duh čovječanstva*. (Jelčić, 1988: 326)

Tako se Amerikanac već na samom početku predstavio kao „komad surove svježe prirode", tipičan predstavnik svoje rase, za kojega je *Pariz pretanak, prefin i preimpotentan*. Dama je zgrožena njegovom sirovošću te ga upućuje na pariške hramove duha i umjetnosti i napada njegov „grubi fatalni materijalizam". (Lederer, 2004: 107)

Kao što je Dama tipična Parižanka, Amerikanac je također tipični predstavnik svoje *američke rase*. Kavana „Café du Dôme" metonimija je Europe ili kako je Stevan Galogaža napisao „ta je kavana histerična Europa u koju dolazi zdravi Amerikanac". Prostor scene tako postaje „ring" za suprotstavljanje ideja, a *U Café du Dôme* pisac pokušava sukobiti idealizam i materijalizam. (Lederer, 2004: 105-106)

Amerikanac Dami nudi brak, oduševljen njezinim duhom i britkim umom, zaljubljen pada na koljena i moli da s njim pođe u Ameriku. Dama, naprotiv, ne dijeli iste osjećaje, već mu odgovara kako on ne misli na njezine osjećaje te kako se isključivo oslanja na moć svoga novca. Upravo za to vrijeme, Boemi dolaze na ideju o pravednom osvećivanju „mološkoj kapitalističkoj Americi" tako što će pokrasti Amerikanca, iako su ga u međuvremenu uključili u društvo (Lederer, 2004: 107) Sam čin krađe prepuštaju Poludamama koje mole da to učine u prvoj prilici.

Tijekom tih dijaloga, Kosor će u usta svojim likovima staviti replike što precizno indiciraju duh tog vremena, u kojemu se snatrilo o izjednačavanju socijalne i materijalne vrijednosti, a smiješnom i banalnom zapletu dat će predznak socijalnoga i političkog angažmana pa će, primjerice, Peti Boem nazdraviti: -Živio *kubizam, futurizam i boljševizam!* (Lederer, 2004: 107). Cijela situacija za njih je već unaprijed opravdana, smatraju kako sve to zapravo i nije krađa, nego dobro djelo za opću umjetničku stvar. Svjesni činjenice da je Amerikančevo blago neizmjerno, zapostavljaju svoj glas savjesti. Svi će prisutni u kavani nagovarati Damu da pristane na bračnu ponudu, ali ona ipak odbija. U ekstatičnom kankanu na kraju prvoga čina, koji pleše i Amerikanac, novac je napokon ukraden. Tako Boemi uspijevaju u naumu, ali tu je problem tek prividno gotov: pitanje hoće li se Jean, koji je neprimjetno uzeo lisnicu, sam s njome poslužiti ili će ju potrošiti zajedno s ostalima, ostaje visjeti u zraku.

S tom neizvjesnošću drama i završava, čime Kosor kao da je želio naglasiti kako ni boemima nije bilo toliko stalo do samog novca koliko do načela da od bogatog Amerikanca,

slijepog poklonika (i roba) boga Moloha, u ime vlastitih shvaćanja pravde oduzmu makar i mali dio onoga što je on, prema njihovim riječima, egoistički prisvojio dok su se oni brinuli za opće duhovno dobro cijeloga čovječanstva. (Jelčić, 1988: 327)

Konačno, nakon šetnje s Damom Parizom, Amerikanac otkriva da je opljačkan te se vraća u kavanu (drugi čin). Sukob predstavnika onih koji nemaju (Boemi, Europa u ratu) i Amerikanaca (kapitalisti) prekidaju sirene i bombardiranje. Uskoro potom u kavanu dolaze čak i Apaši te se otkriva kako je Francuska slobodna. U atmosferi zastrašujućih sirena i paničnog brujanja njemačkih bombardera, koji prijete razaranjem svjetskoj metropoli duha i umjetnosti, a zatim u olakšanju kad se doznalo da su neprijateljski zrakoplovi odbijeni i deliriju oduševljenja kad se pročulo da su Nijemci poraženi kod Marne, čarobna Dama pristaje poći za bogatog Amerikanca, *jer nema života bez kompromisa* (Jelčić, 1988: 327): „Pariška dama i američki farmer, ljepota bez morala i etika bez elegancije vežu se da dadu novu sintezu i rješenje problema civilizacije“. (Lederer, 2004: 108) Takvim raspletom, drama je završena načinom koji inače nije kosorovski: Njegovi likovi u drugim dramama nikada nisu prihvaćali kompromise nego su, prezirući ih, u svojim idejama i težnjama ustrajavali uvijek do kraja, pa makar on bio i tragičan za njih. Tim završetkom Kosor podcrtava grotesknost pojedinih likova koji se tijekom cijele radnje (katkad na rubu burleske) ocrtavaju kao ekscentrični predstavnici dvaju naoko nepomirljivih svjetova, utjelovljujući *jedino još ono što je tipski u ljudskim konfliktima*. Zato osobe u ovoj drami nisu ni mogle poprimiti obrise umjetničke realnosti. (Jelčić, 1988: 327)

Spomenutim kompromisom, Kosor ujedno rješava i problemski čvor svoje drame koja je zamišljena kao globalna metafora, zapravo dijagnoza stanja civilizacije svoga vremena. U tom dijaloškom galimatijasu Kosor će izmiješati sve karakteristične pojmove, pojave i mode – od kubizma i futurizma do boljševizma, prodora novih lijevih ideologema – na temelju kojih će vrijeme nastanka drame biti prepoznatljivo. (Lederer, 2004: 108)

Kada govorimo o žanrovskom određenju, najbliži je bio Stevan Galogaža primijetivši da *U Café du Dôme* nije drama, nego je „prije groteska ili burleska“ jer Kosor „šeta /se/ na ušću simbolizma i realizma“. Čita li se, odnosno igra li se *U Café du Dôme* kao groteska ili burleska, (ekspresionistička) karikaturalnost tada može postati stilskim i koncepcijskim obilježjem, a ne pejorativnim kvalifikativom teksta. (Lederer, 2004: 110)

Ana Lederer u svojoj knjizi *Ključ za kazalište* zaključuje kako za ovu Kosorovu dramu: „možemo reći da je pretenciozna u zamisli i nezgrapna u realizaciji, ali svakako zanimljiva u svojoj stilematskoj prepoznatljivosti i teatarskoj ideji/ koncepciji“. (Lederer, 2004: 112)

Kako je i Luko Paljetak zaključio u osvrtu na Kosorove drame: „baveći se Kosorovom samoukošću, neškolovanošću i nespretnošću, više onim *kako* nego *što* to on kaže i govori, kritika

nije htjela vidjeti ni čuti snagu njegovih poruka, dalekosežnost njegovih vizija“.(Paljetak, 2002: 220) U drami *U Café du Dôme* odražavaju se dva vizionarska gledišta, na prvi pogled možda neuočljiva svakom čitatelju, baš kao što su ostala neprepoznatljiva Kosorovim oštrim kritičarima. Na prvoj razini Kosorova drama ocrtava karakterističnu atmosferu vremena u kojem je Kosor stvarao – previranje europskog duha u vrijeme i poslije prvog svjetskog rata. U svoju dramu utkao je stvarnu sliku svoje sadašnjosti, život kakvim ga je on vidio i suvremenost koja je vladala njegovim vremenom. Na drugoj je pak razini gotovo intuitivno naslutio suvremenost kakvu danas živimo.

Za početak, Kosor je u drami *U Café du Dôme* opisao život kakav je zaista vodio – umjetnici, slikari, pisci iz svih dijelova svijeta koji svaku večer u kavani ispijaju piće *na veresiju* razglabajući o problemima svoje sadašnjice. Dama kao metonimija uglađene i umjetničke Europe te Amerikanac kao predstavnik materijalističkog svijeta upućuju na previranja i sukobe koji su u Kosorovo vrijeme bili aktualni: iznenadno zanimanje za mistiku, filozofiju, egzotične zemlje poput Indije, Afrike, a zatim i suočavanje s kapitalističkom Amerikom koja je započela svoju borbu za prevlast nad tržištem imajući za cilj samo jednu stvar – zaradu. Kosor Amerikanca opisuje s jednakom averzijom kakvu su osjećali intelektualci u vrijeme snažnog rasta industrije i kapitalističkog jačanja koje je dovelo do otuđenja te jasne razdiobe između društva i umjetnika. Amerikanac je privlačan jer je bogat, moćan, ali on je sirov, buntovan te nimalo galantan. Dolazi u Pariz kako bi se iživio, vidio rat izbliza te se zabavio. Iako dobrostojeći s neizmjernim bogatstvom, njemu nedostaje finesa i dodir s tradicijom zbog čega i biva prepoznat kao da *pripada divljem plemenu ljudoždera.* (I. čin, I. prizor)

Kroz Amerikančev odnos s Damom započinje oslikavanje sukoba novca i materijalizma s ljepotom, duhom i kulturom. Njihovo prepiranje, a na koncu i izmirenje predstavljaju klasičnu borbu neokapitalizma sa starim vrijednostima. Amerikanac kao predstavnik kapitalističke struje, koja tada još uvijek nije bila na vrhuncu svoje snage, te Dama kao simbol starog poretka koji nije spreman te ne može olako prihvatiti surovost koju unosi kapitalističko, takozvano, novo doba. Amerikanca, na sličan način kao i Dama, preziru i Boemi. Krađa Amerikančeva novca simbol je opiranja kapitalizmu: kao što je kapitalizam otuđio umjetnike te izmijenio sustav vrijednosti svrgnuvši umjetnost s trona i stavivši novac u središte, tako je otuđenje Amerikančeva novca svojevrsna revolucija, pobuna protiv takvog sustava. U skladu s tim, Amerikanac je opisan kao neukrotiv, bahat, samodopadan. Kada otkriva krađu, umjesto mirnog načina on poseže za pištoljem i agresijom. Iako mu taj novac, s obzirom na cijelo bogatstvo, ništa ne znači, on započinje prijetiti prisutnima te otkriva gotovo zvjersku narav. Kroz takvu karakterizaciju Kosor je vjerno oslikao samu bit i narav kapitalizma: pohlepu, nezasitnost te potpunu težnju i

orijentiranost k materijalnom. Isto tako, lik samog Amerikanca Kosor prikazuje tko su ljudi koje kapitalizam dovodi na vlast. Umjesto sofisticirane aristokracije koja je bila u neprekidnoj vezi s tradicijom, sada moć može imati svatko tko se zna imalo laktati u životu. Amerikanac je tipičan primjer takve vrste iz koje, unatoč očitom bogatstvu, i dalje izbija primitivizam pa čak i barbarstvo, tolika neuglađenost da čak i u usporedbi sa siromašnijima (Dama i Boemi), doima se „divljim".

Kosorovu *U Café du Dôme* možemo na sličan način promatrati sa stajališta 21. stoljeća. Kosorova svakodnevnica nije se mnogo razlikovala od današnje: previranja koja je oslikao samo su se nastavila do današnjeg doba. Tako Amerikanac i dalje može biti simbolom kako današnjeg kapitalizma, tako i onoga što sami Amerikanci nazivaju *new money* – novih, mladih bogataša koji svoje bogatstvo i slavu stječu preko noći, ljudi kojima je potrebu za kulturom zamijenila potreba za što većim kapitalom. Baš kao što je kapitalizam već u svojim začecima srušio postojeći sustav vrijednosti, tako ga i danas ruše razni samoprozvani umjetnici, biznismeni i lovci na bogatstvo. Umjetnost se prestala stvarati zbog umjetnosti same, već zbog dobitka, a oni koji još cijene njezinu pravu vrijednost, na spomenute gledaju onako kako su Boemi gledali Amerikanca – s prijezirom i željom za revolucijom.

5.2. ROTONDA

Josip Kosor s rubnog je motrišta hrvatske avangarde u ekspresionizmu već od 1905. godine u pripovijetkama gradio svoj izvorni model, a alternativnu karnevalsku scenu upotpunjuje dramom *Rotonda*. (Brlenić-Vujić, 2004: 156)

Rotonda je tri godine mlađa dramaturgijska i idejna blizanka drame *U Café du Dôme* te drama spektakularnije zamišljene scenske komparserije. Objavljena je 1925. godine te je do danas ostala neizvedena. (Lederer, 2004: 104) Baš kao i *U Café du Dôme, Rotonda* je također naslovljena prema kavani u Montparnasseu u koju je Kosor katkad zalazio za vrijeme boravka u Parizu.

U *Rotondi* Kosor nastavlja sa strukturom dramskog lika kakvu smo mogli primijetiti u *U Café du Dôme* pa će i u ovoj drami likovi biti depersonalizirani simboli označeni tek imenicom. Uz Patrona, Miss i Mr. Dormecka, Herr von Posera, Ravnatelja naći ćemo i Prvog, Drugog i Trećeg Bohema, Tri američke i engleske Ladies, Fakira, Hindua, Indijca, Japance, Kineze, Crnce, Demimontkinje, Posjetnike i Svečare Quatz-arts bala; Krasotice, Policaja, Alžirce, Perverzne Tipove, Jednog Amerikanca s Jednom Ženskom bez šešira itd.

Kosor u *Rotondi* nizom različitih osoba s raznih kontinenata stvara pravi groteskni prizor koji ima duboki korijen u piščevim ekspresionističkim težnjama. Isti doživljaj očit je u liku novog patrona kavane „Rotonda“ koji želi eliminirati iz nje boeme da bi u nju mogao uvesti korisnije goste, svjetske putnike, naročito prekomorske turiste s dubokim džepovima, zatim u liku bogate Amerikanke Dormeck, koja svoj brak s Von Poserom uvjetuje njegovom pobjedom na konjskoj utrci, a kad on nije uspio osvojiti prvenstvo, obećava mu platonsko prijateljstvo i stavlja na raspolaganje svoj novčanik. Konačno, u likovima boema koji se rječito bore za svoje tradicionalno pravo na mjestu u „Rotondi“ nadmećući se svojim zaslugama za duhovnu egzistenciju čovječanstva. Time je Kosor još jednom ilustrirao svoju osnovnu ideju oko koje se, baš kao i u *U Café du Dôme*, vrti radnja *Rotonde*: čovječanstvo koje je zaglibilo duboko u blato materijalizma. Fakir koji lebdi metar nad podom (u prvom činu), konjske utrke (u trećem činu) na kojima svi fantastično urliču, maskirani ples na koji miss Dormeck boeme iz Rotonde odvodi skinuvši se u „Evin kostim“ i odbijajući svaku odjeću jer *priroda traži prirodu, umjetnost golu istinu, a nijedna gola istina do danas nije tako sazrela u ljepoti kao ljudsko tijelo* – sve su to samo dodatni elementi koji, s jedne strane pridonose bizarnosti (pa i spektakularnosti) scenske igre, a istovremeno s druge strane, ističu simbolično – fantastičnu dimenziju drame i naglašavaju njezin – nazovimo to tako – duhovni sadržaj, potičući Hinduse da se meditira o tome kako su sve

ekstremne radosti i žalosti, uspjesi i katastrofe „mističnim tumačenjem“ zapravo „bezimene kozmijske tragedije“. (Jelčić, 1988: 328)

U *Rotondi* se stoga ponovno susrećemo s Kosorovom oštrom kritikom i porugom materijalizma koju ocrtava na sličan način kao u *U Café du Dôme*. Slika Europe, kojom je duhovno hodočastio, jest sublimacija stanja duha – *Gesamtkunstwerk* – u intermedijalnosti avangardne umjetnosti, ali i ostvaren hrvatski književni *Gesamtkunswerk* u *Rotondi!* Unatoč polemičnim nabojima, ova nikad izvedena drama, otvorila je avangardno pitanje scenskog dinamizma i označnicu multimedijalnosti avangardnog *Gesamtkunstwerka*. (Brlenić- Vujić, 2004: 157)

Tematska je osnova *Rotonde* ponovno život europskih boema. Povezujući dva pola suvremene europske dramaturgije: simbolističku slikovitost i tehniku otvorene dramaturgije, Josip Kosor podastire ekstatičnu viziju svijeta pred prostorom globalne groteske. Otuda gomilanje detalja i dinamična vizija slike koja se treba kazališno stilizirati u sintetičkom izrazu istodobne dramske slike. (Brlenić-Vujić, 2004: 159)

Avangardno načelo istodobnosti oživljuje višeglasjem vizualnu dinamiku multimedijalnog predstavljanja na svim razinama strukture dramskog teksta od sintezijskih učinaka i simultanizma svih umjetničkih znakova do znakovitosti urbane i tehničko- tehnološke civilizacije. Slika je paklenog simultanizma ostvarena i infernalizacija je stvarnosti koja silazi s Rubensova platna. Kosor rabi sliku pučkog ekspresionizma koju uspostavlja preko Rubensova *Sudnjeg dana*- s označnicom ekološke kataklizme! I kao metafora totalnog multimedijalnog spektakla i simultanizma pojavljuje se sablasno – groteskni tempo *furioso* (Brlenić- Vujić, 2004: 160):

U to izađe nasred kavane tiho na prstima fakir, raširenih ruku; jedan čas fiksira svojim užasnim očima iz šupljih mrtvačkih dubokih očnica okolicu, a onda legne pred noge policije. Strašna napeta stanka. Svi bulje nijemo izgubljeno u prizor. Najednoć' se fakir s ispruženim tijelom na podu stade dizati i uzleti metar visoko u vazduh. Čitava kavana kao da joj sotona sa čitavom svojom crnom moći pakla najednoć zarinu noć strave pod grlo, provali u krik, stravičnost, komešanje i pojuri u nesvladivoj panici ko krdo na sve izlaze. Demimontkinje digle suknje visoko u vazduh i kriče: voda, voda, voda, poplava, poplava! (Bježeći van): Drugi opet zgrabivši se za kose, zavijaju iskrivljenih ustiju. Vatra, vatra, vatra! I bježe na ulicu... (Drugi čin, VI. prizor)

Ostvaren je avangardni *Gesamtkunstwerk* s elementima subkulture, prizorima estrade, ulice, ali i umjetničke alternative, oduševljenje jazzom (Brlenić-Vujić, 2004: 160):

Krikovi, cika, vika i pijani kaos uz silne talambase jazzbanda... (Drugi čin, VI. prizor)

Tempo furioso karnevalesknosti *zvučnih akorda* uspostavlja načelo glazbena višeglasja i slijevanje u prostor. Kosor je ritmijski animirao prostor, rabeći različita motrišta, ostvario je kinetičko načelo filma. (Brlenić-Vujić, 2004: 160)

Kosorovska autorska poetika ne prihvaća model ljepote koji je sam sebi svrhom, niti esteticističku ljepotu koja je suprotnost samome životu. Uspostavljajući dijalog s poetikom secesije i ranoekspresionističkim obilježjem bečko- njemačkog kruga, za Kosora je povratak u ishodišnu životopisnu točku- povratak izvorima pučke podloge zavičajne Slavonije. Otuda i prizori s Miss Dormeck i Herr von Poserom u slici estetskog prevrjednovanja koje dehijerharizira i vlastitu amblematiku u ikonografiji osporena vlastitog teksta. Uspostavljen je intertekstualni dijalog kao poetički komentar samo autora drame. (Brlenić- Vujić, 2004: 162)

Futuristički pogled iz zraka nije samo u Kosora *mundus inversus* nego i uspostavljena groteska: *vjenčanje u aeroplanu povrh švicarskih glečera Jungefraua.* Perspektiva pogleda iz zrakoplova nudi *prizmu pogleda temap furiosa s konjske trke. Čuje se vrisak, njisak, rzanje i duvanje konja iz arene...* (Brlenić- Vujić, 2004: 162)

Zapamćena slika s konjskih trka, u kojoj je Ana Karenjina onesvijestivši se razotkrila ljubav prema Vronskom, ima svoj groteskni svršetak. *Plavi je jahač* – u liku *Herr von Posera- Der Blaue Reitera* – zauvijek izgubljen (Brlenić-Vujić, 2004: 163):

MISS DORMECK: *...ja Vam ne mogu biti ženom, nu ja ću Vam ostati platonskom prijateljicom.* (Treći čin, IX. prizor)

Ikonografija *Rotonde* kao topos okupljanja u završnici četvrtog čina daje Kosorov odgovor u pokušaju pomirbe poetike koju prinosi kao alternativu i poetike avangardnog prevrjednovanja u koju dolazi. Izgubljena je slika optimalne projekcije u budućnost europske civilizacije, i ti u Parizu koji je i za Matoša i za Ujevića nadređeni kulturno-civilizacijski totalitet, čimbenik kulturne referencije i intertekstualnosti, a umjesto nje je Kosor dao alternativu- pučki vitalizam. Karnevalesknost je subkulture cirkusa suprotstavio urbanoj mitologizaciji u slici *Rotonde* – kultnog mjesta visoke umjetnosti.

Poganski je kermes sajmišnog prizora nadopunjen *plesom Miss Dormeck*. Groteskna je stvarnost pučkog izraza u nasmijanoj oluji dionizijevske stihije, višeglasja europskog karnevala- *gromorne muzike, olujnog pljeska dvorane, uz riku lavova i duvanje tigrova i pantera i mrnjaukanje mačaka iz umjetnih džungla i umjetničkih grla- pijane noći* Luna parka. U oslikanoj je kraljici karnevala Miss Dormeck – u vizualnoj ekstazi – uspostavljeno načelo subkulture i masovnih medija, ali u izgubljenoj slici izvornosti europske avangarde. (Brlenić-Vujić, 2004: 163)

Ogoljela se ljepota *Miss Dormeck* banalizira, postajući psihološkim učinkom karnevala, a

europska se pučka označnica trivijalizira s učinkom tehnološke civilizacije nadolazećom subkulturom Amerike u osporenoj tradiciji kulture (Brlenić-Vujić, 2004: 164):

PRVI: A znate li, što se dogodilo sa Miss Dormeck? ...

... A ona je plakala i plakala, suze molitve, podatnosti, plodnosti i nadahnuća, dok nije potkraj pala u histerični, religiozni grč i stala plesati neke pobožne crnačke i indijanske plesove suncu, prarodilji sveživota... (VII. prizor)

Kosorova je alternativa unutar europske avangarde karnevalska, rustikalna obnova scene, ali one koja dolazi s rubnog motrišta u orkestraciji avangardnog multimedijalnog *Gesamtkunstwerka.* Kosor je u *Rotondi* 1925. svjestan pučkog modela svoje tradicije koju nije osporio, nego ju je, unutar panoramskog- globalnog viđenja i estetskog prevrjednovanja europske avangarde, ugradio kao izvorni prinos vitalističkoj peotici. Znakovitost Pariza kao metropole odstaje oslikom Kosora, ali unutar vlastite tradicije i usporednih tijekova hrvatske i europske avangarde. U ekspresionističkoj viziji velegrada ispisuje dinamizam urbane filmičnosti – simultizam multimedijalnog *Gesamtkunstwerka* i figuru žene kao Erosa uokvirene subkulturom Luna parka; unutar koje se nadaje slika ne samo kraja modernističke paradigme, nego i potrošenost izvornosti europske avangarde u 1925. godini. (Brlenić-Vujić, 2004: 164)

Baš kao i u *U Café du Dôme,* Kosor u *Rotondi* ponovno promišlja aktualne probleme te oslikava društvo kakvo se moglo te može naći i danas. Broj likova u *Rotondi* mnogo je veći nego u *U Café du Dôme:* tu su predstavnici različitih nacija koje je u Pariz dovela nezasitna želja za zabavom. Stoga se prizori u kavani i zatim na konjskim utrkama u Saint Cloudu, pretvaraju u delirično-groteskni spektakl koji oslikava vrijeme nastanka drame, ali i anticipira ovo naše današnje. (Paljetak, 2002: 211)

Nadalje, Kosorov Patron „Rotonde" tipičan je predstavnik današnje elite kojoj je, također, cilj što veći kapital. Simbolika u *Rotondi* primjenjivija je vremenu u kojem živimo, možda čak i više nego vremenu u kojem je Kosor stvarao. Stroga polarizacija na imućne i siromašne sve je očitija, srednja klasa gotovo da se i gubi što je Kosor vjerno oslikao Patronovom politikom – dovesti bogate u „Rotondu", a izbaciti siromašne. Kapitalistički duh ovdje je već sastavni dio Patronove ličnosti o kojoj se više ne nagađa: on za razliku od Amerikanca u *U Café du Dôme* koji biva zaveden Damom odnosno kulturom i tradicijom te koji svoju narav izravno pokazuje tek nakon što je isprovociran, Patron nije zaveden kulturom te ne glumi uglađenost: on je već od početka opisan, ponovno slično kao i Amerikanac, kao nečovječan, bahat, pohlepan čovjek s namjerom da izbaci siromašne Boeme te od „Rotonde" učini luksuzno okupljalište za bogataše s pomoću kojih će zgrnuti veću zaradu. Njegov nastup na utrci simbol je pokušaja i želje za uklapanjem u svijet bogatih, iako ga utrke ne zanimaju, on je uvjeren kako je sposoban to izvesti

no na kraju zbog svog neznanja i nepripremljenosti ne uspijeva u svom naumu što na svojevrstan način oslikava njegovu pripadnost tom društvu.

Važan lik u *Rotondi* je i Miss Dormeck kao predstavnica elitnog, visokog društva te Amerike toga doba koja se, za razliku od tipičnih predstavnica toga doba koje se žele udati za bogate biznismene usredotočene na posao, vezuje za siromašnog, ali potentnog jahača, pozera Maxa von Posera koji se zapravo želi oženiti njezinim novcem. Svoju ruku uvjetuje pobjedom na konjskim utrkama, a kad on ne uspije ostvariti traženo, obećava mu platonsko prijateljstvo te novčanu pomoć. Simbol Miss Dormeck u „Evinom kostimu" možemo protumačiti kao znak Kosorove pronicavosti. Ona se na balu pojavljuje gotovo gola, kako sam pisac objašnjava u *Evinom kostimu*. Koristeći spomenutu sintagmu te aludirajući na biblijski motiv, Kosor vrlo očito apelira na sramotnost njezina čina i kontroverzu. „Evin kostim" ipak pada u drugi plan nakon što Miss Dormeck ispiše ček na milijun dolara za siromašne boeme. Ovime, Kosor kao da je predvidio događanja našeg doba. Kontroverza je zasjenila umjetnost pa i postala umjetnošću. Baš kao što smo zaključili i u *U Café du Dôme*, umjetnost se ne stvara, kao nekad, radi sebe same, nju prodaju obnaženost, kontroverzni ispadi, skandalozna ponašanja i provokacije. U skladu s tim, očita je i moć novca: ovacije koje Miss Dormeck dobiva kada ispiše ček simboliziraju prevlast novca nad svim moralnim vrijednostima te potpunu dekadenciju – očigledan čin kontroverze i obnaženosti biva zasjenjen iznosom darovanog novca.

6. ZAKLJUČAK

Iako je razdoblje avangardne teško definirati te vremenski omeđiti, njezin iskorak u povijesti, društvu te na kraju i u umjetnosti, glasno je odjeknuo, kako Europom, tako i Hrvatskom. Iako postoje znanstvena mišljenja da je Josip Kosor jedan od prvih i najdosljednijih ekspresionista u hrvatskoj književnosti, za njegovo stvaralaštvo ni danas nema dovoljno sluha. Od njegova osebujnog literarnog rada, najznačajnije je njegovo dramsko stvaralaštvo kroz koje se najbolje daju iščitati Kosorovi stavovi, njegove misle, želje, zalaganja te kroz koje dobivamo uvid u Kosora samog. U dramama *U Café du Dôme* i *Rotonda* Kosor se bavi socijalnom tematikom, oštro osuđujući materijalizam i kapitalizam zapadnog društva. Iako spomenute dvije drame nisu posebno odjeknule kod publike, ostale su prepoznate prema Kosorovu kritičkom stavu, oštrim osudama i jasno prepoznatljivim ekspresionističkim postupcima zbog kojih je ostao zapamćen kao veliko ime hrvatske avangarde. Također, u spomenutim dramama Kosor je kroz simboliku i svoj prepoznatljiv stil tematizirao probleme i previranja svoga vremena te nagovijestio današnjicu u kakvoj danas živimo.

L. Paljetak zaključio je komentirajući Kosorovu dramu *U Café du Dôme:* kada bismo u citatu *Materijalizam i idealizam, zbilja i sanja, krv i duša, jer jednom bez drugoga nema života!*“ riječ *život* zamijenili riječju *politika*, dobili bismo mogućnost aktualnog priključka ove Kosorove drame na suvremenu europsko-tranzicijsku društveno-političku zbilju“ (Paljetak, 2002: 208).

7. LITERATURA

1. Blažanović, Stjepan. *Rječnik hrvatskog književnog nazivlja*. Zagreb, 1997.
2. Brlenić-Vujić, Branka. *Orfejeva oporuka*. Osijek, 2004.
3. Jelčić, Dubravko. *Strast avanture ili avantura strasti*. Zagreb, 1988.
4. *Jugoslavenski književni leksikon.* Matica Srpska. 1971.
5. Kosor, Josip. *U Café du Dôme. Rotonda*. Zagreb. 2002.
6. Lederer, Ana. *Ključ za kazalište.* Zagreb. 2004.
7. *Leksikon hrvatskih pisaca*. Zagreb, 2000.
8. Paljetak, Luko, 2002. Pariške drame Josipa Kosora, u: *U Café du Dôme. Rotonda.* Zagreb.
9. Slabinac, Gordana. *Hrvatska književna avangarda*. Zagreb, 1988.