

PARIŠKE DRAME JOSIPA KOSORA

S dvije svoje drame radnjom smještene u Pariz Josip Kosor se savršeno uklapa u ono što Saša Vereš naziva romantizmom doživljajnog kontinuiteta vezanog uz taj grad koji se i u Kosora javlja kao »naše iskupljenje i naša iluzija u vremen-
skim labirintima vlastite egzistencije (...), kao naše nepristajanje na prizemnosti građanskoga koncepta življenja i (kao), neka lutalačka, bohemska, artistička i nonkomformistička tvrdoglavost da se dramati-
ziraju neki premlaki igrokazi« (Vereš: 1989, 5). Drame *U Café du Dôme* i, posebice, *Rotonda* sve su prije nego »premlaki igrokazi«. Naprotiv, njih pokreće Kosorov trajni, imanentni požar strasti koji u dodiru s pariškom sredinom dobiva gotovo nekontrolirani razmah pretvarajući se u snažnu protuberancu nakupina likova, replika i pojmova. Svojim značenjima, dražeći njegov iskonski, nikakvim školskim znanjima nenatrunjeni talent (Ježić: 1993, 325), gotovo kolažnim jukstapozicijama, odražavaju oni karakteristično previranje europskog duha koji se uoči, za vrijeme i poslije Prvog svjetskog rata odjednom, nastavljajući tendencije s prijeloma stoljeća, počinje zanimati za sve, za crnu Afriku i žuti Istok, Indiju, Japan i Kinu, Babilon, Egipat, Grčku, mistiku, filozofiju i ezoteriku, staru aristokratsku Europu suočenu s novom mitiziranom pojavom — Amerikom i njenim glavnim adutom — kapitalom.

Pariz je u to vrijeme postao središte svijeta, a središte njegova središta kavane Montparnassea, »Café du Dôme«, »Rotonda« i »La Coupole«, u koje se međunarodna književna i likovna avangarda bila preselila s brežuljaka dalekog Montmartrea, zamijenivši pariški sjever pariškim jugom (Batušić: 1989, 124). Za razliku od mnogih koji su u Pariz dolazili umirati i umrijeti, Josip Kosor u Pariz je došao živjeti, intenzivno živjeti. Započeo je taj put svojim svakidašnjim višekratnim hodočašćem od jedne do druge zagrebačke kavane:

Od kavane na Krvavom mostu do Velike kavane na Jelačićevu trgu i od nje do kavane Bauer (Jelčić: 1988, 36) Kosor je učio sve ono što nije znao, jednako kao i od Matoša koji mu je donio autentične prizore Pariza i pobudio u njemu nostalgije za tim gradom. Pokrenut žudnim demonom putovanja, neprestano na relaciji Zagreb–Beč–München–Zagreb–Split — Dicmo–Venecija–Beč–München itd., Kosor je svom zagrebačkom kavanskom boemskom iskustvu pridodao ono iz bečke kavane »Arkaden« u koju ga je 1910. uveo Stefan Zweig. Bilo je to mjesto gdje su se sastajali pisci, slikari, glumci i osobito lijepe glumice što »vole svježje (...), sirove prirode, koje svijet još nije pokvario i koje u svom temperamentu nose još miris sela« (Jelčić: 1988, 49). Upravo takav bio je te godine Kosor koji je u tom secesionističkom bečkom ozračju i poticajno duhovno–tjelesnoj klimi napisao *Požar strasti*. Tom svom iskustvu pridodao je zatim iskustvo iz berlinske kavane »Café des Westens« i Münchenskog pansiona »Fürman«, tadašnjeg internacionalnog azila za sve izglednjele umjetnike i boeme koji su se, kao i on, sretno dokopali tog grada u kojemu se, kako to kaže u svojoj autobiografiji (Kosor: 1953) skrasio/našao zajedno s mnogim umjetnicima (npr.

R. M. Rilke, R. Dehmel, naš Josip Račić, S. Przybyszewski i drugi). »Svi zajedno sačinjavali su veliku umjetničku obitelj, kojoj je na čelu (...) stajao otac Fürman, čiji se pension — s dvije kuće i mnogo stanova kao golubinjacima, iz kojih su gukale internacionalne krasotice nalazio na dnu Schwabinga, odvojen razmakom od nekoliko stotina kuća, koje su završavale ulicu Schwabing« (Jelčić: 1988, 415). Bio je to svojevrsni »sveljudski pension koji je ukonačivao svu umjetničku siročad, gonjenu i bičevanu ledenom olujom fatuma od jedne do druge hemisfere« (Jelčić: 1988, 57)

Prvi za Kosora važni boravak u Parizu zbio se u jesen 1915. godine. Nastanio se tada u »Hotelu des Écoles« u Rue des Ambes, u središtu pariške svjetske umjetničke boeme koja se okupljala u kavanama »Café du Dôme« i »Rotonda«. Oni su ga, prema njegovu priznanju, odmah pozdravili »kao prijatelja i znanca kroz vjekove«, budući da su »tipovi umjetnika, boema, modela, pariskih kavanskih dama umah (u njemu) prepoznali i upoznali jednoga od svojih i (on) u njima braću, što pluta životom na srodnom jednom valu« (Jelčić: 1988, 427), unatoč činjenici što »Kosor, koji svakako poznaje život Münchena i Beča, nekako je zblenut, nemušti, ne zna još francuski i svačemu se bezrazložno čudi i divi« (Ujević: 1967, 551).

Imao je Kosor i razloga za to. Bilo je tu ljudi iz svih krajeva svijeta. »Pored Trockoga i ostalih manje važnih Rusa, bili su tu (...) ponosni Meksikanac Ortiz de Zarate, Japanac Fužita (...) Modiljani, jedan od najljepših ljudi, čudnovati Rus Mark Talof, pokršteni Jevrejini koji je spavao u 'Rotondi' i svojim naročitim ruskim akcentem govorio 'že sij kaćolik vu save', tu

Maks Žakob, Pikaso, Salmon, Karko, Lipšić, Kisling, Šana Orlof, Fels, Vlamenk, Deren,¹ onda još čitava legija modela sa crnkinjom Ajšom² na čelu, pa Skandinavci, Američani itd. (...) Sve pod blagonaklonim pogledom gazde Libiona, i kelnera, među kojima je svima (...) naročito simpatičan bio Andre koji je jednim pogledom umeo da oceni situaciju, pitajući da li želimo kafu 'san o avek sukup', što znači da li ćemo ostati dužni ili imamo slučajno novaca da platimo. (...) Cela 'Rotonda' bila je tada kao jedna porodica, i svi su, takoreći, bar onda, zajednički delili zlo i dobro« (Tokin: 1928, 398–399). O tome svjedoči i Kosor. I za njega »odnos Montparnasijanaca je takav kao da su svi jedna čerगाška, umjetnička i boemska obitelj — poznavali se ili ne poznavali lično« (Jelčić: 1988, 427). Ono što Kosora najviše opaja u svemu tome jesu ipak — žene, zapravo ono nešto vječno u Ženi. Kosor posvuda vidi: »Žene kavana, namirisane fluidom svoje puti i parfemima i čarima Pariza, (koje) prošle najsavršenije erotičke tehnike, na svakom koraku spremne su da vas zagrlje i priviju na svoje grudi i otkriju vam neiscrpni, vječno ponavljajući se misterij svojih čari...« (Jelčić: 1988, 427).

U svom zanosu uzdušjem Montparnassea Kosor kao da ne vidi, i ne želi vidjeti, ono što tu vidi kralj boema — Tin, uvijek sam, »bez žene, bez veze«, koji »šuti, za svakim jelom čita drugu knjigu (...) i (...)

¹ Ujević također spominje posjetitelje »Rotonde« navodeći gotovo ista imena: Fudžita, Erenburg, Picasso, Cocteau, Modigliani, Martov, Anglada, Kisling, zatim naše: Trumbić, Rosandić, Miličić I Kosor. Vidi: T. Ujević, *Film i auto u djelu Ilje Erenburga*, u: *Sabrana djela VI*, Znanje, Zagreb, 1965, str. 99.

² »Crnkinja Aiša je sipala u čaše svoje praškove i ispijala (...); za stolom nasuprot, grupa omladinaca rješavala je pitanje da li je ona iz Egipta ili s Antila.« Tin Ujević, *Iz Rotonde*; u: Ujević: 1970, 400.

automatski, nervozno drobi kruh u sitne mrvice«. (Ujević II: 1970, 403); ne vidi drugu stranu te slike na kojoj je i »zbirka svih najružnijih žena Pariza. (...) Neke su očajne gospođice, veoma nabijeljenih lica i sablasnih nepomičnih izraza, izgledale kao prava strašila. Čuvide. (...) Fantomske. (...) Ili kao jadnice, poslije dugoga, teškoga pijanstva i lumpovanja. A čulo se da njuše kokain u svrhu da bi — bile ljepše... (...) Mnoge su domaće bole ruke iglama, neke htjedole biti glumice ili pjevačice, neke su zarađivale kao modeli, neki put imale i vjerenika. (...) Ne kažemo da su većinom bile pokvarenije nego druge žene. Ali taj mučni život, čergarski, nestalnost za sutra, bojazan od starosti i bolesti, nagli slučajevi...³ Pa onda klica što izjeda, nervoza koja gura u ruke vitriol ili revolver...« (Ujević II: 1970, 400, 402, 403). Kosor, koji je ratne 1915. došao u Pariz da se »izživi«, odnosno, kao i Prvi boem iz *U Café du Dôme*, u to pariško »zaravno ratno doba, bar da se nacjeliva... Možda je to, do đavola, ipak nekaki posao« (I. čin, I. pr.) međutim, nije slijep za drugu, crnu ratnu stranu Pariza kojim svaki čas »ispred prozora prođu truskajući se mrtvačka kola sa crnim pogrebnicima i crnim sandukom« (isto) — ona mu jednostavno »kvare radost života«

³ »Na Montparnasseu, kamo su neki došli s voljom da epatiraju, da postanu pratioci za bioskop, gigoli ili ljubavnici za interes, svi su mislili na svoje svakodnevne bijede. Mislilo se na stan (slikari na atelier), na ručak i večeru, dotično ručak ili večeru, na po jednu kafu poslije obroka. (...) Ženske brige, u jednom ovakvom svijetu tigrova i hijena. Jevrejka Olga plesala je nekada s ljepšom sestrom, sada je bila služavka u jedne dame à la Jordaens, dosta strašne, koja je svako večer dolazila da vidi neće li neki mladić da joj se smiluje. Katkada model, tražila je mjesto figurantice, cvječarke, prodavačice bombona, ouvreuse; ali na svakom mjestu htjeli su mjerodavni da je iskoriste: Coucher avec! Jedna druga prodavaše novine s očajnom uspomenom na Varšavu; a kada je ona zlatokosa preminula, druga je, plava, ranije bolesna od tuberkuloze do samoubojstva, već postala srdačna prijateljica književnika Ilje.« (Ujević: II 1970, 402–403).

(isto). Njemu to i nije bila glavna namjera; njegov pogled — danas je to vrlo jasno — zahvaća globalnije.

Po drugi put Josip Kosor se u Parizu obreo u jesen 1918. Nastanio se na broju 15 u Rue de la Ambre. Došao je tamo vraćajući se iz Rusije. Tada već »priлично govori ruski i engleski, svako poslije podne šeta sat po liksanburškom parku, a onda ide u hotel i čudnom brzinom i energijom piše po jedan čin drame« (Ujević: 1967, 551–552).

Ishod njegova prvog duljeg boravka u Parizu jest drama *U Café du Dôme*, koju je 1922. objavio u Zagrebu. Drugi boravak rezultirao je dramom čiju je radnju smjestio u susjednu »Rotondu«, blizanačku kavanu u kojoj »pored prljavih zavjesa (...) mirišu nužnici Doma« (Ujević: 1965, 434). Od tih isprva neznatnih kavana stvorio je Kosor »probleme socijalnih drama« (Jelčić: 1988, 435).

Oba ta djela i po tematici i po jeziku zauzimaju posebno mjesto u Kosorovu obimnom (u velikoj mjeri i neobjavljenom) i poprilično zaboravljenom dramskom opusu. Stoga zaslužuju i ponovno ukoričenje i ponovno propitivanje, od kojih bi najvažnije moralo biti ono na sceni, koju je *U Café du Dôme* vidjela samo jednom (u Splitu),⁴ a *Rotonda* — nikad.

⁴ Dramu je u Splitu na scenu tadašnjeg Narodnog pozorišta za Dalmaciju 24. IX. 1922. premijerno postavio Rade Pregarc; reprizirana je 1. XI. iste godine; igrana je ukupno četiri puta. Na dramu se, uglavnom negativno, osvrnuo Edy Našinsky (Mate Ujević) u splitskom listu »Jadran«, zamjerajući Kosoru buntovnost, nesređenost i bombastičnost; priznaje ipak »nekoliko efektivnih scena i nekoliko naglasaka protiv kapitalizma« i uspjele režiju R. Pregarca, zaključivši da: »Gladniji dio publike je pljeskao kad je (Kosor) udarao po kapitalizmu, a onaj sitiji — filistarsko–buržujski iz mezanina — kad je naglasio da je kompromis rješenje. Naša publika smatra kazalište agitatorskom skupštinom«. M. Ujević: 1922.

U ulozi Dame nastupila je Ida Pregarc, a u ulozi Amerikanca (?) Kolašinac; Prvi bohem bio je Jovan Gec. Kritičar potpisan sa »K« (zacijelo: Vinko

Prvu od njih (*U Café du Dôme*) obilježio je dakle početak, a drugu (*Rotonda*) neposredni euforični kraj Prvog svjetskog rata, pa ih to razlikuje i po atmosferi i po tematici koja je s obzirom na isto mjesto radnje — Montparnasse — samo na prvi pogled ista. Prva kao da još poštuje tradicionalna pravila strukture drame, ponajprije ono o jedinstvu mjesta, budući da se sva radnja događa na prostoru spomenute kavane, a dvije skupine likova (Bohemi s jedne strana, Dama i Amerikanac s druge) grade je logičnim odnosima slijedeći liniju zapleta. Druga (*Rotonda*) već je drukčija, od broja lica pa do važnosti koju autor pridaje zbivanjima (zvukovi, glasovi, prizori) izvan scene.

Kada je *U Café du Dôme* izišla iz tiska 1922. godine,⁵ onodobna kritika nije joj bila naklonjena ponajviše zbog stila, kao što je to uglavnom bio slučaj i s prethodno objavljenim Kosorovim djelima na koja se obarao već Matoš nakon što je Kosor napustio

Kisić) u svom osvrtu na tu izvedbu kaže: »Glumilo se prilično dobro, naročito u prvom činu«; vjeruje da »Kosorova drama napunit će još koju večer pozorište, već radi kurioziteta«. Na kraju osvrta stavlja sasvim opravdanu primjedbu: »Prije predstave Orhestar Splitske Filharmonije, pod ravnanjem Ma. Hrazdire, odsvirao je vrlo lijepo Shubertovu uverturu 'Rosamunde' i Fibichov »Čem«. No ova glazba nije bila u stilu sa predstavom, previše (je) — 'pasatistička', za reprizu preporučam i glazbu futurističku.« (Jadran, IV/1922, br. 78, Split, 25. IX. 1922).

Najavljujući predstavu nepotpisani autor, nakon pročitane objavljene drame zaključuje: »I po svom ambijentu, i po stilu ova drama je novost za Split. To je najmodernije što danas naša literatura ima, podosta tehničke anarhije, sa miješavinom simbolizma, a ambijenat ratni, Pariz za vrijeme bombardiranja njemačkih aeroplana, sukob intelektualne boeme i nametljivog kapitala, i sve to živo, dapače neobično živo, sve u jakim bojama, u visokim tonovima, u nervozu i temperamentu.« (Josip Kosor (Pred sutrašnju premijeru 'U Caffé du Dome' u Narodnom Pozorištu), Jadran, IV/1922, br. 76, Split, 23. IX. 1922).

⁵ Na korici je naslov pogrešno ispisan; stoji: *U Caffé du Dôme*. Iste godine dramu je u Nici preveo Maurice Blanchard, zajedno s još nekim Kosorovim dramama (Požar strasti, Žena, Nepobjediva Lađa) i zbirkom pjesama *Bijeli plamenovi*.

domaće teme i teren koji je dobro poznao, prihvativši se onih »kojima nije dorastao« nego, »kada je kao žlicom pojeo 'hrvatski problem', otišao je u Beč, u München, pa je bez ikakve spremne, sa znanjem trhonoše, duhom općinskog klupodera i ukusom pretencioznog konobara, sa samopouzdanjem bivšeg seoskog tancmajstera stao pisati o Chopinu, o problemu novog plesanja u pokušajima Isidore Duncan, pišući pjesme u prozi kao Whitman i Nietzsche« (Matoš: 1955, 260). Kritičarima su najviše smetala Kosorova pretjerivanja, bombastičnost koja je za njih isprazna (Jovanović) i prelazi u burlesku i grotesku, umjesto u finu komediju koja je od takva materijala mogla nastati, kad autoru već nije uspjelo od njega napraviti dramu (Galogaža). Prigovarali su šupljom frazeologiji te drame »koja se ne približava 'olimpijskom' rječniku, nego nadutosti, praznini, smiješnosti« (M. Ujević); govorili su o nedostatku unutrašnje napetosti i oštine, videći u njoj samo patetiku i emfatičnu deklamaciju (Jurišić). I kada su, nevoljko, konstatirali da »drama jest novost«, da je to »kreacija, koja se ne drži ustaljenih forma, što uostalom ne smeta nego literarne dogmatičare« (M. Ujević), priznajući Kosoru »talent, i to talent koji nije imao harmoničnu odgoju« (M. Ujević), apsurdno su mu predbacivali to što »on, kao svi autodidakti i parvenu, hoće da ruje u 'praelemente', dajući svojim licima smiješnu rolu ruskih literarnih tipova, ničejizma i — naše rasne imaginarne snage« (isti). On je zato u toj svojoj drami »sputao boheme; nekonzekventan je u psihološkoj konstrukciji Amerikanca; negativan je u rujanju; naivan i nerealan u kreiranju 'dame'«; drama je zato: »antikapitalistička po zamisli, purgerska po riješenju, osrednje izvađana« (M. Ujević).

Rijetki naklonjeni Kosoru vide u toj drami nastojanje da se postigne sinteza između ljepote bez morala i etike bez elegancije, zapažaju spretno fiksiranje krupnih problema (Maraković: 1923), ali svejedno drami zamjeraju neukus (Lunaček: 1923), glomaznost, površnost, banalnost, nedostatak rafiniranosti (Maraković: 1923).

Međutim, s postmodernizmom i post-postmodernizmom s prijelaza iz 20. u 21. stoljeće, gotovo sve negativne osobine Kosorova stila i načina pretvaraju se u prednosti noseći u sebi nagovještaje koji će postati neka od uporišnih mjesta pogleda mladih na današnji svijet zahvaćen procesom globalizacije koja u vrijeme u koje Kosor smješta radnju svojih pariških drama pokazuje prve znakove. Kao i za autore postmoderne, tako i za Kosora kao autora ovih drama, »tekst što ga piše, djelo što ga stvara, nisu vođeni već uspostavljenim pravilima, pa se o njima ne može suditi na osnovi jednog određenog suda, odnosno tako da se na taj tekst, na to djelo primijene poznate kategorije. (...) Umjetnik i pisac, dakle, rade bez pravila kako bi uspostavili pravila onoga što će *nestati* (kurziv J–F. L.). Upravo iz toga proizlazi činjenica da djelo i tekst imaju karakter doživljaja, otuda, također, da dolaze prekasno za svoje autore« (Lyotard: 1990, 29), odnosno da dužnost autora nije »*isporučiti realnost* (kurziv J–F. L.), nego izmisliti aluzije na mislivo koje ne može biti predočeno«, da se ne treba »pri tom zadatku nadati ni najmanjem izmirenju između 'jezičnih igri'« (Lyotard: 1990, 30).⁶ Kosor ga i nije mogao postići sve i da je htio.

⁶ Iz Kosorovih drama kao da čujemo i »kako mumlja želja da ponovo započne teror, želja da se ispuni fantazam, pritegne stvarnost.« (Lyotard: 1990, 30).

Radnja drame *U Café du Dôme*⁷ zbiva se, kako se to vidi iz teksta (II. čin, IV. pr.), na dan kada su »Nijemci odbijeni od Marne«, 13. rujna 1914. u spomenuto »zarazno doba rata«, kojim je zasićen zrak i te kavane i čitavog Pariza kojim osim toga dodatno hara gripa pa, kako kaže Konobar: »Iz svih ulica, na svim raskršćima, spriječit će Vam crna kola i mrtvaci put...« U tom makabričnom ratnom ozračju u spomenutoj kavani »za nekim kamenosmedim, četverouglastim stolovima na sofama i stolicama sjedi plandujuć nekoliko fantastičkih tipova — budući umjetnici — sa damama polusvijeta« (I. čin, I. pr.). Među njima su Prvi, Drugi i Treći bohem, za kojeg poslije saznajemo da mu je ime Žan; on je budući kipar, a njegovoj dragoj ime je Suzeta. Prvom je, kako također poslije saznajemo, ime Marcel, slikar je kao i Drugi čija se dragana zove Žaneta. Raspravljaju, dakako, o umjetnosti, o futurizmu i kubizmu (I čin, I. pr.), ali i o ratnim prilikama u gradu i Europi. Razgovor dolazi na Shakespeareova *Macbetha*⁸ — upravo *Macbeth* indikativno povezuje dramu *U Café du Dôme* i dramu *Rotonda* — tj. na ono mjesto gdje »Mackbeth mori kralja Dunkana«, odnosno »san, najtečniju hranu kod gozbe života u velikom drugom ophodu prirode«, baš tako kao što i taj »rat, Europa i njezin istruli svijet, umara božanski kisik, hranu sve

⁷ Dramu je Kosor posvetio dr. Žiki Gjorgjeviću, sveučilišnom profesoru u Beogradu. Riječ je zacijelo o dr. Živojinu Đorđeviću, profesoru zoologije na univerzitetu u Beogradu. Možda posvetu treba dovesti u simboličku vezu između njena sadržaja i činjenice da se Ž. Đorđević bavio izučavanjem beskralježnjaka, mušica i njihovih protozoičkih parazita, odnosno praživotinja.

⁸ Kosor piše: *Schakespeare, Mackbeth*, što pokazuje da je u vrijeme pisanja drame *U Café du Dôme* Shakespearea, vjerojatno, još čitao iz njemačkih prijevoda, a poslije, kako se to vidi u *Rotondi*, iz originala.

hrane i svih života našeg planeta!...« (I. čin, I. pr.), pa nam se čini kao da slušamo koju od današnjih aktualnih krilatica aktivista »Greenpeacea«. Na taj način, iz obje drame mjestimice, izbija začudno Kosorovo vizionarstvo, možda upravo zbog njegove intuitivne, nikakvim naslagama znanja neopterećene, eruptivne, nagonske sposobnosti da prodre, ruje u »praelemente«.

»Za okruglim stolićem do prozora, što gleda u bučnu ulicu, sjedi jedan bogati Amerikanac od kojih 30 godina, što je došao u Pariz, da se 'izživi'« (I. čin, I. pr.), odnosno »iz znatiželje, da vidi rat i malo odahne od Amerike« (isto). Boemi prema tom Amerikancu, koji kao jedan od prvih predstavnika svoje zemlje ulazi na našu književnu i kazališnu scenu, osjećaju isti onakav prezir kakav ga prati i kod intelektualaca kod kuće u vrijeme snažnog rasta industrije i kapitalističkog okrupnjavanja u Americi, koje je dovelo do idealizacije *businessmana* i do otuđenja između društva i umjetnika od kojih se uskoro formira ono što je Gertruda Stein (i sama jedna od takvih) nazvala »izgubljenom generacijom«. Takav Amerikanac i u svoj zemlji jest »brojka koju se napravile mašine«, čovjek »s visokom mašinskom civilizacijom i unutrašnjom prazninom« (Simić: 1958, 8). U očima Europejca/Parižanina takav Amerikanac je privlačan jer je izuzetno bogat, ali on je i »ekstravagantan, hvalisav, samodopadljiv, razmetljiv, nekultiviran i nekulturan«, nešto »sirovo, surovo, buntovno« (Simić: 1958, 9), čovjek koji voli udarati ravno na cilj i ono što smatra činjenicom tvrditi ili poricati, »on ima konvencionalni stav, konvencionalnu analizu, kao i zaključak, te način izražavanja, a istodobno neprestano glasno ističe svoju nepovezanost s tradicijom, kako to piše Henry Adams (Simić: 1958, 9).

Takva ga vide i Kosorovi Bohemi. On za njih »kao da i nije iz Amerike no iz Nove Zelandije i pripada divljem plemenu ljudoždera (...). A ruke su mu kandžaste, grabežljive i surovije od orangutanovih, kao da su već sto i sto puta davile, morile, pljačkale i čupale drveće!...« (I. čin, I. pr.). Amerikanac je međutim beskrajno bogat i zato Kosor zatim uvodi čarobnu damu vrlo ukusno odjevenu, koja »došumi« i »ustavi pogled na Amerikancu« (I. čin, II. pr.). Ona je bivša supruga bogatog posjednika koji je imetak izgubio na burzi, a bio je lijep i veliki — mecena.

Amerikanac se na prvi pogled zaljubi u Damu, a i ona u njega. Udvaranje se postupno pretvara u sukob/prijepor između ljepote i duha (Dama) i novca (Amerikanac, kojem je ime Džem),⁹ odnosno između Francuske (tj. stare Europe) i Amerike. Na provokativno retoričko pitanje Dame: »... šta ste na primjer dali Vi Amerikanci? Savršeno još ništa. Tek grubi fatalni materijalizam, koji je uništio pravi duh čovječanstvu i to, da ste ubili i zatrli od sebe kulturnije Indijance i Crnce, zavladaвши surovom silom kao slonovi, rinocerosi i hipopotami...« — Amerikanac udvorno odgovara: »Vi ste, madame, silno neobična žena! Ja to ćutim i meni se sve više dopada Vaša bezobzirna iskrenost!...« (I. čin, II. pr.). Bohemi odlučne ukrasti novčanik Amerikancu koji je u međuvremenu zaprosio Damu. To im i uspijeva za vrijeme bučne proslave njihovih zaruka na kraju I. čina. Novčanik ukrade Žan i s njime nestane. Dama se tijekom radnje drame postupno prefigurira u idealnu vječnu Ženu. »Živila žena!...«, uzvikuje Amerikanac.

Drugi čin drame započinju Bohemi razgovorom o mogućim posljedicama svoga čina (krađe) kojim su

⁹ Kosor ga piše kao Đem.

nju, Damu (tj. Francusku) osudili na Amerikančev zagrljaj, strepeći više zbog toga kamo će s novčarkom otići Žan nego što će im nakon toga učiniti Amerikanac koji je, naravno, »šampion boksa«. Amerikanac se bijesan vraća sa šetnje Parizom tražeći svoj novčanik, psujući, dakako, na engleskome: »O dirty people! Where is my money?« (II. čin, II. pr.). Nastavlja se prijedor/sukob između dvaju suprotstavljenih tabora, i teza: Bohema (duh i ljepota/ideal) i Amerikanca (sirovi kapitalizam). Amerikanac, koji je za njih »dolar bez srca i duše«, odnosno još gore — »margarin«, obični »margarin«, gubi s njima verbalnu bitku, ne mogavši im dokazati da je krađa nemoralan čin, te stoga u bijesu vadi revolver. U tom napetom trenutku na scenu stupaju četiri apaša¹⁰ i nasrnu nj. Tada intervenira Dama i nagovori Džema da svoju boksačku vještinu radije okuša u meču koji se održava »na uglu kod Rotonde«. Ako pobijedi, ona će mu dati svoju ruku i poći s njim u Ameriku na njegove plantaže. Nakon toga u »Dôme« dopire vijest da su Nijemci poraženi na Marni. Dama se u tom trenutku prefigurira u svojevrсну Marion i okupljenima drži patetični, svevremeno aktualan, politički govor: »Ušutimo na čas i sprovedimo u duši sve mrtve do groba, ranjene do bolnica, sve beskućnike do zakloništa i skrovišta i izmučenu ljudsku dušu, u luku mira!...« (II. čin, IV. pr.). Završava ga zanosnim riječima ezoterično–humanističkih prizvuka i težnji »O sunce postostruči, pohiljadustruči svoj ogranj i sjaj. O zemljo i nebo ukrotite bijesne zvijeri inštikata u ljudskoj krvi, preobrazite, jadnog, bespomoćnog čovjeka!...« (isto).

¹⁰ U pariškom žargonu toga vremena taj se pojam odnosio na noćne razbojnike i huligane.

Uskoro, na zvuke Bizetova marša toreadora, ulazi pobjednik meča Amerikanac Džem i sve završava činom pomirbe koji je zapravo simbolično izmirenje suprotnih polova »koji se mrze i biju od praiskona«. Izmiruju se: »Materijalizam i idealizam, zbilja i sanja, krv i duša, jer jednom bez drugoga nema života!...« (isto). Slijedi zaključak da: »Jao, jao, nema života bez kompromisa, bez malo sramote!« (isto).

Zamijenimo li riječ život riječju politika dobivamo mogućnost aktualnog priključka ove Kosorove drame na suvremenu europsko–tranzicijsku društveno–političku zbilju koja nanovo kosorovski aktualizira probleme surovog, »bezdušnog« neokapitalizma u sukobu s tzv. starim vrijednostima. Drami savršeno odgovara završetak u kojem se svi molièreovski zgranuto pitaju: »Gdje je Žan, gdje je Žan, gdje je Žan?!«

U susjednu »Rotonu« Kosor je smjestio radnju svoje sljedeće pariške drame,¹¹ naslovivši je prema toj kavani u kojoj, kako u pjesmi »Zidovi tišine« svjedoči Tin, »odmaraju se od Pariza, od saharina', gdje grije se društvo« jer »kod kuće nitko nema drva«. U njoj »gost dojedan ima zagonetnu glavu«, kroz plavi oblak i žuti dim svaki od njih motri: »Propast zemlje, odor svijeta biva skaskom / duhu koji tone u tugu i slavu«. U toj kavani i Kosor je zacijelo samo još jedan »Slaven (koji) mašta da je, kroz žamor igara, /vladar koji sudi Smrti i Životu«. (Ujević: Rotonda).

Atmosferu »Rotonde«, kavane koja je »život / i smrt, / biografija / i nekrolog« (Ujević: Kavana u snijegu) oprizorio je Kosor u toj novoj svojoj istoime-

¹¹ Objavljena je 1925. godine u Zagrebu (Tisak Jugoslovenskog novinskog D. D.) Godinu dana prije toga u časopisu »Orkan« (II/1924, 7, str. 123–124) izišao je I. čin *Rotonde*.

noj drami koja je, kao i prethodna (*U Café du Dôme*), naišla na loš prijem kritike, to jest istih kritičara, a bolje nije prošla ni poslije, ostavši i neizvedena, kao zacijelo dug suvremenog hrvatskog kazališta prema njenom, upravo po toj drami, sve aktualnijem i intrigantnijem autoru koji tim tekstom snažno pogađa brojna neuralgična mjesta suvremenog svijeta; *Rotonda* je njegova sve očitija preslika i vizualizacija.

Kada je ta drama 1925. izišla iz tiska u njoj su kritičari prepoznali samo »nakostrušeni verbalizam« (Jelčić: 1988, 109), vidjeli deplasirano djelo s hrpom nepotrebnih velikih riječi (Lunaček: 1926), tekst ispod književne razine, premda je, Kosoru i prije ponešto naklonjeni kritičar (Maraković) osjetio da je ta drama »kaotično odgovorila kaosu« (Maraković: 1928). Kosor je i dalje pisac bez osjećaja za mjeru, bez ikakve kontrole i kulture: potpuni primitivac, koji vidi znamen u svačemu, pravi problem od najobičnijih momenata (Bogdanović: 1927). Nije se mogla izbjeći ni nužna usporedba Kosor–Krlježa. Pišući u prilog Kosoru Borivoj S. Stanković Krlježinoj olovnoj zamorenosti, depresiji, sjevernjačkoj ibzenovskoj mistici i zamračenosti u kojoj nema otkrivenja a ima puno pesimizma, suprotstavlja Kosorova fina otkrivenja i mladenački optimizam (Jelčić: 1988, 111). Razlike i treba tražiti na području stila, odnosno u samoj rečenici. U Krlježe ona je, najčešće, aglomerat razornih stupnjevanih negacija koje se pomnom logikom već apriorno izgrađenih osporavajućih silogizama kreće prema svom završnom, predvidivom, poantiranom kraju u koji je smještena sva važnost i težina one misaone premise koja i pokreće čitavu rečenicu. U Kosora to je gotovo uvijek (u ovoj drami posebno) delirično ludički skup pojmova najrazličitijeg leksičkog podrijetla, pokrenut nekom provokativnom mi-

šlju, slikom/prizorom ili emocijom, bez predvidivog završetka koji se k tome odlaže dugom skokovitom konstrukcijom rečenice kojoj nije baš stalo ni do uzorne interpunkcije ni do logike gradnje misli, budući da njome kao da rukovodi »neki fatalni osjećaj«, želja »da umine, da se sroza u se, ili da se najednom nadme kao naduvena mješina i onda, uz silni prasak, raspukne«, kako to za sebe kaže Drugi bohem u I. činu *Rotonde*.

Zajednički argument svih kritičara Kosorova djela i u njegovo i u naše vrijeme, jest njegova »neškolovanost i samoukost«, odnosno »zalijepljenost onim što je vidio i čuo, doživio i pročitao« (Hećimović: 1968, 196), zbog čega ga je »na putu njegove 'filozofije' ostavila publika« (Ježić: 1993, 327). Za rijetke, naprotiv, baš taj Kosorov 'manjak' nije nikakav dokaz protiv Kosora nego, upravo obratno, u izvjesnoj mjeri (on) može biti protudokaz koji (i teorijski i praktično) ide donekle u prilog Kosoru. Njegova neškolovanost (naime) upućuje na samoniklost i autonomnu snagu njegova talenta, autohtoni izvor i prirodnu moć njegove kreativnosti (koju je on sam, bezbroj puta, govoreći o sebi i drugima, isticao i slavio najbiranijim, najoduševljenijim riječima). (...) Zato, odbacujući ovaj prigovor, valja nam odbaciti i (...) sumnju u Kosorovu intimnu sklonost idejama i shvaćanjima kojima je prožeo svoje radnje, poglavito drame (koje su najviše bile osporavane). (...) u Kosorovu slučaju: ono što je našao u svijetu i što je upio u sebe, ono čime se tada tako istinski duboko oduševio da ga je to oduševljenje inspiriralo do kraja života (dakle još gotovo pola stoljeća!) bilo je, očito, upravo ono što je — nesvjesno — tražio i želio naći, ono čemu je svom svojom nutrinom i svim svojim sklonostima nezadrživno težio« (Jelčić: 1988, 121–122).

Što je to dakle Kosor »vidio i čuo« u pariškoj »Rotondi«? Vidio je i čuo u njoj ne samo Europu, i svijet, kakvi su bili početkom 1919. godine, vidio je zapravo i Europu, i svijet, kakvi su danas 2002. godine. U tome je stvar.

Poratna atmosfera u *Rotondi* posve je drukčija od one ratne u drami *U Café du Dôme*. Broj likova sada se udvostručio. Osim triju Bohema, koje poznajemo iz prve drame, tu su američke i engleske *ladies*,¹² Fakir, Hindu, Indijac, Japanci, Kinezi, Crnci, Alžirci, demimontkinje, perverzni tipovi, tj. svi oni koje je u Pariz, točnije u tu tada razvikanu kavanu dovela nezasićna želja za zabavom, bezbrižnošću i užicima (Jelčić: 1988, 328) nakon oskudnih ratnih godina. Stoga se prizori u kavani i zatim na konjskom trkalištu u Saint Cloudu, pretvaraju u delirično–groteskni spektakl koji odslikava vrijeme nastanka drame, ali i anticipira ovo naše vrijeme. Potvrdu autentičnosti Kosorova doživljaja atmosfere »Rotonde« možemo naći u djelu *Les Montparnos*¹³ njegova suvremenika, književnika–boema Michela George–Michela koji »Rotondu« vidi kao mjesto gdje vlada pravi kaos, u kojem je svatko »bio poznat sa svim svojim pustolovinama i svim svojim svojstvima i talentom. Ali ljudi su se malo međusobno miješali« (George–Michel: 1960, 48).

Amerikanci koji su sada dolazili u Pariz nisu bili samo slučajni posjetioци/znatizeljnici, oni su zapravo bili prve laste one buntovne poslijeratne izgubljene

¹² Kosor piše *ladies*.

¹³ Djelo govori o Amadeu Modiglianiju (1884–1920). Prema tom romanu snimljen je 1950. film *Montparnasse 19*; režirao ga je Jacques Becker, umjesto Maxa Ophülsa koji je umro prije početka snimanja filma. Modiglianija je interpretirao Gérard Philipe.

generacije mladih američkih intelektualaca (mahom iz njujorškog Greenwich Villagea) koje je rat podijelio na dvije vrste buntovnika: na one koji se bore samo protiv puritanstva i mogu »i dalje ostati u svijetu g. Willsona« (Cowley: 1958, 82) i na političke buntovnike koji »nisu imali mjesta u njemu« (isto). Međutim: »Bohemstvo je u Greenwich Villageu slavilo pobjedu, a razgovori o revoluciji ustupili su mjesto razgovorima o psihoanalizi« (isto). Zgađeni nad američkim društvom kojim vladaju »bivši anarhisti, koji su se obogatili proizvodnjom municije, bivši IWW-ovci,¹⁴ koji su se spremali da otvaraju ilegalne točionice alkohola, bivše aristokratkinje, razvedene ili udovice, bivše pobornice za ženska prava (...), bivši avijatičari i vojnici-plaćenici, bivši socijalni radnici, njemački špijuni, vođe štrajkova, pjesnici i urednici gradskih rubrika socijalističkih dnevnih listova« (Cowley: 1958, 82–83) i slični. Svi ti lijevi i desni američki boemi, koji su se borili za istu stvar: »Socijalizam, slobodna ljubav, anarhizam, sindikalizam, slobodni stih« (Cowley: 1958, 81), odlučili su se za dragovoljnu emigraciju, za put u Europu gdje »sve bolje znaju« (Cowley: 1958, 89), a u Europi su nailazili na isto. »'Idem u Pariz', govorili su najprije, a zatim, 'Idem u južnu Francusku... (...) 'Doviđenja', govorili su, 'sastat ćemo se na lijevoj obali Seine. Pit ću dobrog crvenog burgundca u tvoje zdravlje i sve ću djevojke izljubiti u tvoje ime. Sit sam ove zemlje. Idem u inozemstvo da napišem dobru knjigu'.« (Cowley: 1958, 94).

Tražeci Europu po mjeri svojih želja i snova nailazili su na samo naizgled drukčiju Europu. »Došli su

¹⁴ IWW — članovi udruge Industrial Workers of the World.

u potrazi za umjetničkim vrednotama, a našli su devizne vrijednosti. (...) Nitko nije bio pošten tih dana. (...). Oni koji su imali zlata ili valutu, koja se mogla mijenjati za zlato, žurili su k najjeftinijim tržištima. Iznenada je nastala nova vrsta turista, *Valuta-Schweine*, parazita deviznog prometa, koji su putovali iz Francuske u Rumunjsku, iz Italije u Poljsku tražeći najniže cijene i najtrulije dijelove društva. Iznenada indiferentni prema prošlosti Evrope, češće su viđani u modernim hotelima, na mjenjačkim šalterima i u noćnim lokalima nego u muzejima. Naročito ih se mnogo moglo vidjeti na željezničkoj stanici u Innsbrucku: Dance, Hinduse, Yankeeje, Južnoamerikance, Engleze, obraza crvenih od vina, pa opet Yankeeje, na stotine njih, kako čekaju na međunarodne ekspresne vlakove, što će ih odvesti prema papirnim markama koje su gubile vrijednost, ili prema nestabilnim lirama.« (Cowley: 1958, 96–97). S druge pak strane iz usta Europejaca čuli su pitanje: »'U vašoj su zemlji svi bogati, zar ne?'« (Cowley: 1958, 98); u njihovim su očima vidjeli »Ameriku onakvu kakvu su (Europejci) htjeli vidjeti« (isto). Amerikanci »prevalili (su) tri tisuće milja u potrazi za Evropom, a našli (su) Ameriku u viziji, koja (im) je bila napola u sjećanju, napola krivotvorena i romantizirana« (isto). To je bio razlog, kako svjedoči Tin, zbog kojeg se Montparnasse 'počeo smatrati naročitim središtem komešanju naroda poslije rata.¹⁵

¹⁵ »U poratnom Parizu Montparnasse je prošao kroz više faza. Koliko god je bio, u blizini apaške ulice — Rue de la Gaité, poznat prije rata u umjetničkoj boemi, toliko je za vrijeme rata osiromašio i opustošio. Doduše, i tada se vidalo tamo više poznatih likova kako iz Francuske tako, i još više, iz Evrope; ali je opći izgled bio bijeda i sirotinja. Nije bio vidljiv preporod nego iznurenost. Ni s versajskim ugovorom nije se Montparnasse podigao do svojega starog značenja kada je bio premac Montmartreu; ali oko 1924–1926. stigao

(...) Podigli su ga, iznenada, Amerikanci; oni, donoseći kapitale toj šarolikoj i raznorodnoj publici, no koja je bila siromašna i poderana. Pri svemu tome, Montparnasse je uživao priličnu reklamu. (...) Mnogi Yankee je mislio da će samo tu da se boemski oslobodi dosade svojega jednolikoga i mehaniziranoga kontinenta, gdje ni Greenwich-Village nije mogao da ga utješi...« (Ujević: 1965, 432, 433).

Montparnasse, kao dio Pariza, našao se tako u apsurdnoj situaciji: od stranaca je bio glorificiran, od domaćih napadan i preziran; »oni koji su se osjećali najčistiji Francuzi, ovijani kulturni nacionalisti i tradicionalisti, ustali su ogorčeno protiv Montparnassea kao legla nemorala; no, što je još gore, kao protiv kule čudaštva i tuđinštine« (Ujević: 1965, 433).

Upravo tu/takvu situaciju i ozračje fiksirao je Kosor u *Rotondi*. Glavni lik u drami, s jedne strane, jest njen Patron, a s druge Miss Mathilde Dormeck, hirovita kći prebogatoj Mr. Dormecku, jedna od tipičnih predstavnica Amerike toga vremena, žena koja se, očigledno ne želi udati za američkog biznismena koji je, kako navodi Cowley, »seksualno toliko nemoćan (...) i (...) tako balav u svakom pogledu, osim kao nabavljač novca, da ga (to) prisiljava, da svu svoju energiju troši isključivo na posao, dok ona (njegova moguća žena, op. L. P.), živi nezadovoljnim, sterilnim i zakržljanim životom« (Cowley: 1958, 92). Zato se Kosorova Miss Dormeck, tražeći kompenzaciju, vezuje za potentnog jahača/jockeya, donkihotski grotesknog pozera Hern Maxa von Posera. Bogatog

je do neke ere prosperiteta. (...) O njemu su dosta pisali novinari raznih zemalja, a o ranije neznatnim kavanicama (dotle su počele nicati nove, veće i raskošnije) oko 'Rotonde' i 'Doma' govorilo se samo u tonu legende kao o sastajalištu znamenitosti.« (Ujević: 1965. 432-433).

Amerikanca iz *U Café du Dôme* sada je zamijenila slojevitija, kompleksnija Miss Dormeck, preuzevši na sebe i nešto od one idealne simbolične dame/vječne Žene iz te drame.

Čitav I. prizor I. čina jest tužbalica trojice Bohema koji zapažaju razlike između predratne »Rotonde« koja je »bila prljava, zamazana mansarda, nu u njoj su sjedili Lenjin i Trocki¹⁶ i priređivali crni petak čovječanstvu!...« (I. čin, I. pr.) i one poslijeratne koja je »sada kad blješti i sja (...) postala bludnička kuća internacionalnog perverznoг smeća čitave zemlje... Sve što bježi od strašnih udaraca kaznenih zakona iz svoje zemlje, pribjegaca u Pariz i odabire 'Rotondu' za najmiliji domjenak« (isto). Bohemi u tome vide sramotu »za tradiciju umjetničkih generacija Montparnassa« (isto), ali baš njih iz »Rotonde« želi izbaciti »gazda, nečovječni patron 'Rotonde'«, zato da može tu »kavanu obratiti u luksuznu za tako zvani bolji svijet sa zdravom valutom: za Amerikance, Engleze, Nizozemce, Japance, Kineze, Crnce, Indijce itd.« (isto), budući da Patron iz svega toga želi/mora »izbiti milijune, milijune i milijune« (I. čin, II. pr.).

U tom nastojanju, u presudnom trenutku u »Rotondu« naglo ulete »tri policaja s kratkim palicama

¹⁶ »Gazda se Rotonde vrpeljio kao da je na iglama kada je čuo da je Trocki, gradu potpuno nepoznat, nenadno postao vođ oktobarske gibanice i komesar. 'Još mi je dužan 58 franaka i više. Pisat ću mu da mi plati dug. Mora, ako je pošten...' Hej, kad bi Sovjeti, kao nekadašnja gospoda, plaćali dugove! Izlika mu je služila najprije za policiju, a poslije za reklamu.« (Ujević: II, 1970, 405).

»Pored Trockog i ostalih manje važnih Rusa, bili su tu (...).« (Tokin: 1928).

»Zaista, ako kaniš da posiješ užas, vrtoglavicu, smrt i strašni raspad ljudskih forma, baci kugu u »Rotondu«. Psihološka mistična nužda bolesnih, perverznoh, mračnih tipova i osveta za nekadanju predivnu umjetničku, božansku 'Rotondu' iz ere Lenjina i Trockoga, to traži!...« (Kosor: *Rotonda*, III. čin, III. pr.).

u ruci«, da bi ih uhapsili, zbog čega u boemskom prizemlju kavane izbija pobuna dok se na otmjenom šminkerskom »prvom spratu pleše sve strasnije uz divlji jazz band, šum glasova i krikova« (I. čin, V. pr.). Tada, međutim, na scenu stupa Fakir.¹⁷ »Jedan čas fiksira svojim užasnim očima iz šupljih mrtvačkih dubokih očnica okolicu, a onda legne pred noge policije. (...) Najednoć se (...) ispruženim tijelom na podu stane dizati i uzlebdi metar visoko u vazduhu« (isto). To izazove paniku kod svih, a Patron »sa smrtnim znojem na čelu i bez svijesti ko lješ stropošta se na zemlju« (isto). Boheme, predstavnike duhovne elite, spašava dakle duh koji se izdiže iznad materije, oličene u liku Patrona, i pobjeđuje je. Patron nakon toga nastoji da se Fakir, uz nagradu, otpravi iz Pariza, zato što se boji njegovih »mističnih moći«.

Na scenu nakon toga stupa bogata Amerikanka Miss Dormeck sa svojim zaručnikom Maxom von Poserom koji joj priča svoje taraskonovske slavne lovačke, jahačke i ine dogodovštine i traži njenu ruku, tj. želi se oženiti njome, odnosno njenim novcem. Ona to uvjetuje pobjedom na konjskim trkama u Saint Cloudu, na kojima će sudjelovati i Patron »Rotonde« koji je uvjeren da će pobijediti i zaraditi 100.000 franaka nagrade. I jedan i drugi na trci neslavno prolaze jer Poser je zaista pozer i šminker, koji nema pojma o jahanju i život mu se uoči trke čini strašnji nego Bancov duh Shakespeareovu Macbet-

¹⁷ Fakir je stvarna osoba koju potvrđuje i Michel George-Michel: »...u toploj 'Rotondi' (...) je moglo da se uz jednu belu kafu i jednu kiflu ostane ceo dan, da se čitaju listovi iz celog sveta, slušaju priče s jednog do drugog kraja Save, od stuba pored koga je sedao Kharis u pozi ibisa s turbanom do prozora koji je prigrabila grupa Danaca u narandžastim, ružičastim i sivim košuljama...« (George-Michel: 1960, 161).

hu. Patronu pak podvale Bohemi namazavši mu sedlo lojem. Nakon Poserova neuspjeha Miss Dormeckga, na veliku radost njezina oca, ne želi više za muža, želi biti samo njegovom platonskom prijateljicom i izdašno ga novčano pomagati. Patron svoj neuspjeh želi pak kompenzirati sudjelovanjem na velikom maskiranom »Quat'z-arts balu«¹⁸ umjetnika u Lunaparku na Montparnasseu. Međutim: »Glava 'Ronde', dika Montparnassa, (...) čestiti patron izbačen je na sramotan i brutalan način iz zlikovačke dvorane 'Quat'z-arts bala u Lunaparku« (IV. čin, V. pr.). Miss Dormeck, naprotiv, na taj bal je otišla u Evinu kostimu zato što: »priroda traži prirodu, umjetnost голу istinu i nijedna gola istina od praiskona do danas nije tako sazrela u ljepoti kao ljudsko tijelo« (IV. čin, II. pr.). Ondje je, »tek u nježnim svilenim, raskošnim vrlo kratkim gaćicama, koje dražesno i diskretno skrivaju njezin ženski rod« (isto), dočekana s ovacijama koje kulminiraju u trenutku kada »Miss Dormeck na čedan, ljudski, svesocijalni način daje pred odborom 'Quat'z-arts bala' — u korist siromašnih umjetnika bohema napisati fenomenalan ček na milijun dolara« (IV. čin, VII. pr.). Tim bajkovitim završetkom kojim duh (siromašni Bohemi) čarolijski-kompromisno udružen s novcem (Miss Dormeck) pobjeđuje sirovu pohlepu za novcem (Patron) udruženu s vlašću (Policaji). Patron, koji ne može podnijeti to najveće poniženje, zgranut nad činjenicom da »Policija ima nalog od republikanske vlade, da (te

¹⁸ Bal koji se svake godine održavao na Montparnasseu a organiziralo ga je devetnaest slikarskih atelijera. »Prijatelji slikari su mi govorili o tom balu kao o najljepšoj orgiji na svijetu, jedinstvenoj po svojoj vrsti (...). (...) (onome što se događalo unutra kružile su skandalozne glasine.« Cit. prema Luis Bunjuel (Luis Buñuel), *Moj posljednji uzdah*, Institut za film, Beograd, 1983, str. 68–69.

noći) ne smije taknuti, pogotovo zatvoriti ili izbati-
nati ijednog umjetnika« (IV. čin, VII. pr.), izvrši
samoubojstvo ustrijelivši se iz samokresa u trenutku
dok »Rotodom« grmi jazz band svirajući crnačke
melodije, a »ruski gladni jevrejin (tuli uz jazzband):
U u u u u!...« (1V. čin, VII. pr.).

Obje ove Kosorove drame tvorbe su s dvostrukim
dnom. Prvo jest ono realistično koje donosi stvarnu
sliku života, onako kako ga je Kosor vidio u dvije
amblematične pariške kavane »Dôme« i »Rotonda«
na Montparnasu za vrijeme i poslije Prvog svjet-
skog rata, prikazavši svu bogatu, šaroliku galeriju
figura koje su u to vrijeme tvorile međunarodni bo-
emski i ukupni ljudski Babilon koji se tada tu oku-
pljao.

Drugo dno jest intuitivna, vizionarska Kosorova
sposobnost da svojim ekstatičnim, nekontroliranim,
deliričnim stilom, kako se to posebice vidi u tekstu
Rotonda, nasluti i uprizori krajolik današnjeg konfu-
znog svijeta, detektirajući sva predimenzionirana, ali
i stvarna zla globalizacije koja je tih godina započi-
njala na Montparnasu, u gradu svjetlosti — Parizu,
od ekoloških do političko–socioloških i ekonomsko–
demografskih, na relaciji trajnog sukoba novca i du-
ha, slobode i neslobode, odnosno starog i novog kon-
tinenta. Tako je uspio odraziti (i danas vrlo aktualnu)
poratnu histeriju i stres, ali i krizu duha u vrijeme
kada »duhovna Perzepola nije manje opustošena od
materialne Suze« (Valéry: 1944, 8), odnosno u vrije-
me kada se generira i kompromisno (»Cio svijet živi
danas od međusobnog mazanja i podmićivanja«; *Ro-
tonda*, I. čin, I. pr.) savezničko prožimanje Europe i
Amerike, ali i težnja za europskim izolacionizmom
izazvana ekspanzionističkom najezdom raznolikih

društveno–ekonomskih, kulturno–političkih snaga i čimbenika Amerike.

Njena sjena, zajedno s onom azijsko–afričkom, gotovo u isto vrijeme, pada na tlocrt stare Europe koja pak svijetu nastoji pokazati trajnost svojih starih (aristokratskih) načela i vrijednosti i tako potvrditi svoju superiornost, tj. u doba kada raste i zagrljaj i jaz između Europe i Amerike, kada je Europa, gotovo jednako pažljivo kao i danas, promatrala i proučavala Ameriku i o njoj raspravljala, a Novi svijet najpažljivije pratio i ozbiljno raspravljao o tim europskim raspravama (Siegfried: 1944, 87).

O tome govore ove zaboravljene, neizvođene i malo poznate Kosorove drame,¹⁹ tekstovi u kojima, ponešeni snagom, vještinom i nevještošću njegova specifičnog diktusa, koji često, zajedno s gradivom zavlada njime, ali i prisili ga da za »praiskonsku« dinamiku svoga stila stvori i adekvatno bogatstvo jezičnog izričaja,²⁰ progovara ekstaza i paranoja, psihodeličnost i delirij suvremenog života. Kosor ga vidi i kao iluziju (»Cio je život samo iluzija!...«, *Rotonda*, IV, čin, I, pr.) i kao spektakl (»Cio život i svijet je — špektakl«; *Rotonda*, IV. čin, III. pr.), odnosno kao ludistički karneval iza kojega se krije »kozmijska tragedija« za koju je svatko odgovoran. Naime, Kosorov Hindu smatra da: »Sva je priroda oštećena i Zemlja u svojim

¹⁹ Čini se da su te drame, svojedobno, bile više cijenjene u Europi nego u nas; tako Tin Ujević piše: »...ali ćemo kao kuriozum zabilježiti da je Lugno-Poe (treba: Lugné-Poe; op. L. P.) Josipa Kosora, pisca *Rotonde* i *Dôma*, stavio uz bok Kaiseru, Pirandellu i Shawu.« (Ujević II: 1970, 460). Lugné-Poe (1869–1940) — punim imenom Aurélien François Marie Lugné-Poe, francuski je glumac i redatelj proistekao iz Antoineova »Théâtre Libre«; osnovao je 1893. u Parizu kazalište »Maison de l’Oeuvre« i njime upravljao do 1929.

²⁰ Time je »osposobio hrvatski jezik da i u tom pogledu stane kao ravnopravan takmac uz bok ostalima već dotjeranima i tradicijom posvećenim evropskim jezicima.« (Ježić: 1993, 327).

osima opasno uzrujana od ratnog karnevala pomora, pokolja, paleža, zatora, potresa, gruvanja i svetrovanja, uz nanešenu strašnu moralnu uvredu...«), budući da »čovječanstvo vrijeđa, ranjava, sakati, hromi i slijepi prirodu kao sama sebe... moralno, psihički i kemički!... Tako, da ona na kraju ko zlostavljan tigar, lav ili slon, pobijesni i uzvraća potresima, vulkanima, ciklonima, povodnjama, geološkim reformacijama, i čak savršenom katastrofom planeta!...« (IV. čin, III. pr.). Ne čini li nam se to nekako poznatim, svakodnevno viđenim?

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. A on (njegov Hindu i Indijac) izrijeком kaže: »Ja skoro vjerujem vizionerski, da je prije svijuh prijašnjih planetarnih katastrofa u odsjecima ledene gluhe vječnosti, moral postojećih rasa tekao sa uzbuđenjem planeta i zrijanjem katastrofe!... A što se tiče njegove inteligencije i kulture, ona je bila u harmoničnoj visini sa inteligencijom vazduha, sunčanog svjetla i vladajućih kozmičkih zakona!... (...) A ako je ta harmonija bila veća, svjetlija, božanskija, tadanje rase sigurno su bile na višem stupnju vizije i kulture!... Jeste li opazili, prijatelju, među inim, kako Europejci imaju premalo vizije?...« (isto). Tako ni prije ni poslije njega nije, čini se, govorio nitko u hrvatskoj književnosti početka 20. stoljeća. I zbog toga oba ova teksta, pogotovo *Rotonda*, traže vraćanje u naš intelektualno-duhovni opticaj, zahtijevaju provjeru na sceni. Što prije!

Nego, zaista: Gdje je Žan?

Luko Paljetak