

ASPEKTI AVANGARDNOGA U KOSOROVOJ DRAMI *ROTONDA*

Ivica Matičević

Svi su fragmenti izmaštane zbilje Kosorove drame nakalemljeni u pariškoj kavani, poznatom toponimu europske avangarde u drugom desetljeću prošloga stoljeća. Kavana je sinegdoha, mikroslika cjeline svijeta koji se nakon Prvoga svjetskog rata nalazi u burnim gospodarskim i političkim previranjima. Na tvornoj svjetskoj pozornici, pa tako i na pozornici Kosorove kavane (*theatrum mundi* dakle, ili kako se to veli na jednom mjestu u drami: »Cio život i svijet — je špektakl«), počinju se javljati i dominirati pojave i procesi koji se nisu zaustavili do danas; dapače, i onda se i danas nameću kao jedini vrijednosni kriteriji, kao jedina važeća mjerila uspjeha u zapadnome svijetu koja su se manje ili više suptilnim mehanizmima prisile i ovisnosti proširila na sjever, istok i jug. Kosorovo je uvjerenje, i u tome je onaj krajnji smisao njegove drame, da moć novca u postratovskom svijetu i agresivna praksa zgrtanja kapitala s centrom u SAD-u postupno uništava svaki drugi ljudski interes i nivelira nacionalne i individualne posebnosti, među kojima su i one duhovne, na mjeru ekonomske isplativosti i profita. *The land of free and home of brave* gospodar je svijeta nekada i sada, pa su godine 2004. i 1925, kada je drama objavljena, gotovo posve identične, a vremenski je luk samo potvrdio i produbio temeljni idejni smjer koji je postavila i »razigrala« ova igra u četiri čina. Tvarna je zbilja motivirala izmaštanu zbilju Kosorova teksta, a ona se, neugodnim semantičkim i smisaonim bumerangom, ponovo vratila u tvarnost, u neposrednu zbilju naših dana. Težnja za sudjelovanjem u prestižnom carstvu novca, dodvoravanje moćnima i globalističke tendencije dio

su i hrvatske političke i društvene svakodnevice, a pripadnost unificiranoj Europi i tzv. euroatlantskim integracijama konačni cilj nacionalne vladajuće politike. Hrvatska se, naravno, uvijek može tješiti svojom »veličinom malenih«, i pozivati se na tradiciju vlastite kulture i dostojanstvo dijaloga s moćnim zapadnim zemljama, ali izvan takve načelne moralne sfere ostaje široki prostor političke i gospodarske prakse, interesne veze i neskriveni utjecaji, ciljane poruke masovnih medija, beskrupulozni lobiji i demokratsko ozračje nekih budućih izbora, itd., itd., sve ono što nam je dobro poznato iz svakodnevnog života. Kosorov tekst nema, nažalost, svoju kazališnu sudbinu, *Rotonda* nije nikada provjerena na sceni. Mejerholdovo uvjerenje kako je »drama samo povod za iznošenje njezine teme na onoj razini na kojoj se to iznošenje danas može činiti živim«¹ želi, čini mi se, poručiti kako nema toga dramskog teksta koji se ne bi mogao učiniti scenski zanimljivim, živim i atraktivnim ukoliko se primjereno odaberu scenski postupci i sredstva za njegovo uprizorenje s obzirom na prepoznati senzibilitet vremena uprizorenja, ili drukčije rečeno: život teksta ovisan je o načinu njegova predstavljanja u vremenu koje zahtijeva upravo takav, određeni način predstavljanja da bi tekst dobio svoje puno značenje i smisao na kazališnim daskama. Nedavno pronađena u privatnim zbirkama, nepoznata scenografska rješenja Sergija Glumca za ovu dramu najbolje pokazuju njezinu likovno-scensku i izvedbenu snagu i poticajnost.² Kada budu uskoro objavljena u jednoga zagrebačkog nakladnika svi će se moći uvjeriti, kazališni praktičari napose, koliko Kosorov tekst otvara mogućnosti za, primjerice, dinamičnu apstraktnu pozornicu prampolinijevskog tipa, za različite konstruktivističke pristupe i eksperiment. Kako nekada, tako i danas. Propuštena prilika još se uvijek može nadoknaditi.

Nego, nama je ovdje kušati razine avangardnoga onako kako se one nàdaju iz Kosorove drame kao književnog teksta. I jednu smo već spomenuli, a to je razina tematska. Avangarda je, a napose ekspresionistička praksa, izdvajala teme u kojima se izražavala slabost bilo dijela bilo cjeline društvenoga sistema ili čovječanstva, tj. teme u kojima su se oni ponašali i djelovali krajnje obezličavajuće i nehumano. Upravo tako na pojavu američkoga i zapadnjačkoga modernog merkantilizma i globalizacijsku politiku Amerike gleda Kosor, i tomu se pokušava suprotstaviti racionalnom dramskom konstrukcijom u kojoj se prepoznaju postupci montaže i simultanzima, odnosno oblikovanje scena na groteskan i karnevaleskan način, sve do krajnjeg efekta burleske i varijetea u pojedinim dijelovima.

Usvajajući jednu od temeljnih dihotomija ekspresionističke poetike, a to je ona između duha (ovdje umjetnički svijet *Rotonde*, u prvom redu trojica umjetnika-boema) i materije (novčana gramzivost Patrona, zatim Ravnatelj, tri američke i engleske ladies te Herr von Poser, Miss i Mr. Dormeck), Kosor će razvoj dramske radnje ostvariti takvim supostavljanjem/suprotstavljanjem prizora i slika u njima koji će je što bolje istaknuti. Razmotrimo ponajprije glavne sudionike sukoba. »Tri internacionalna mlada umjetnika«, kako ih još naziva Kosor, otvoreni su i žestoki kritičari Patronova materijalizma i njegove ovisnosti o novcu, želeći restituciju nekadašnje, izgledom skromne »Rotonde« u kojoj su se oni i njima slični sa svih strana svijeta osjećali ugodno i dobrodošlo, smatrajući kavanu svojim pravim domom. A sada je »obraćena u blještavu magičnu prvoklasnu kavanu, ukrašenu slikama i marionetama — s portraitom besmrtnog Verlainea na čelu — od svih fantastičnih, kubističnih, futurističnih, dadaističkih, ekspresionističkih i totalističkih ekscesa!« (str. 171),³ tek podsjetnik na prošla vremena u kojima je »Rotonda« bila mjesto duhovne utjehe i stvaralačke energije, ishodište i susretište različitih umjetničkih ideja i tendencija. Kako nas o tome obavještavaju boemi na samom početku drame, u nekoj vrsti izvještaja o stanju stvari odakle će dramska radnja krenuti dalje, takvu »tradiciju umjetničkih generacija Montparnassea« pokušava prekinuti Patron koji je i sam nekada živio vrlo skromno i koji je s umjetnicima dijelio i stare košulje i tu »prljavu, zamazanu, mansardu« u kojoj »su sjedili Lenjin i Trockij i priređivali crni petak čovječanstvu!« (str. 69) Patron je uveo novi, isključivo komercijalni pristup upravljanja kavanom, povisio je cijene pića (»*Treći*: [...] mi i onako ne pijemo ništa drugo osim 'Café crème' ili 'Bock blond'; skupa pića: likere, vina, šampanjac itd. pije 'demimond' i materijalni paraziti«, str. 71), preuredio je njezin fizički izgled kako bi izvanjskim blještavilom i sjajem privukao bogate goste koji su u poratni Pariz, taj »ocean svjetla«, pristizali u ogromnim količinama diveći se njegovu slavnom i razvikanom umjetničkom ozračju. Od boemskoga i umjetničkoga središta »Rotonda« se pretvorila u okupljalište mondenih turista, kvaziumjetnika i bogatih snobova kojima je umjetnost bila samo još jedna etiketa u konzumiranju svakodnevice, trend koji je trebalo zadovoljiti bez obzira na to koliko košta, po mogućnosti na autentičnim svjetskim lokacijama. Kako objašnjava Drugi umjetnik, od »rendez-vous svih, manje-više umjetničkih elemenata Pariza i zemaljske kruglje«, Patron je »Rotondu« postupno pretvorio u mjesto u kojem dominira »teški materijalistički svijet tupoga duha, koji promatra kipove i slike kroz monokle i lorgnete sa razumijevanjem konja

i za sve veli: very nice, very fine!...« (str. 69) Bohemi žele povratak na staro, »Rotondu« kakva je bila prije Patronovih promjena, neku vrstu slobodne životne zone za umjetnike i tzv. društvenu alternativu (filozofe, političare, autsajdere raznih profila), dok Patron želi provesti korjenite poslovne promjene koje bi dovele do novoga izgleda kavane i do što bržeg, redovitijeg i obilnijeg profita. I jedni i drugi pri tome ne biraju sredstva, bohemi prijete bombaškim napadima na kavanu te kontaminacijom cijeloga prostora ni manje ni više nego bacilima kuge, a Patron se pouzda u korumpiranu policiju (»*Drugi*: [...] Držimo se ovaj čas 'Rotonde' i njezinog zlikovačkog patrona. Kako to da njemu ide policija na ruku? *Treći*: Plaća je. *Prvi* i *Drugi* (skrste ruke na prsima). *Prvi*: pa mi smo na Balkanu! *Treći*: Cio svijet živi danas od međusobnog mazanja i podmićivanja!...« (str. 74) i grubost svojih konobara prema svima onima koji se ne uklapaju u novi, potrošačko-mondeni image »Rotonde«. Boemska kreativnost, zaigranost i radikalna rješenja kao dio svojevrzne akcidentalne, fluidne i razbarušene — upravo kolažne — želje za šokiranjem građanstva (dadaističko poimanje svijeta i sami apostrofiraju! »misliti vrtložnim krugovima ciklona« ili posjedovati »razaračke fantazije zemljotresa i vulkanične provala Etne i Vezuva«, tj. smatrati »dadistički« da je »cio svijet slučajna besmislica«, itd.) naspram Patronovih racionalnih, pomno isplaniranih represivnih mjera i povjerenja u nasilje i zlo nad slabijima kao vrhunske oblike praktične moći. (»*Patron*: Ja bih čitavom čovječanstvu stao nogom na glavu kao zmiji i zgnječio je... osobito dijelu glave koji predstavlja siromaštvo... Već iz razloga samilosti, da se samo ne izjeda... *Ravnatelj*: Vele neki mračni tipovi »Rotonde«, da izvršba zla priređuje silne naslade... *Patron*: Pa zlo je praklica svega... Zlo je u traci sunca, u mirisavom dašku ruže, u nevinom smiješku djeteta; u radu, u sili, sudu, ruci krvnika... u svom organskom... Što je veće zlo to je veći trijumf života!«, str. 83.) Sukob na otvorenoj kavanskoj sceni je definiran, svaka od suprotstavljenih strana želi prostor »Rotonde« za svoje ciljeve i/ili ideale. Osvajanje kavane je započelo: »*Patron*: Što prije mora kavana biti radikalno pročišćena od gostiju, koji ovamo više ne patre. *Ravnatelj*: Van s njima! *Patron*: Naglavce van! Sad je 'Rotonda' u punom jeku slave... Snobizam, materijalizam, idiotizam i kretinizam, hodočaste u nju po danu i noći ko fanatični muslimani iz Europe, Azije i Afrike, u Meku i Medinu. I ja iz toga moram izbiti milijune, milijune i milijune, razumijete me; akcija, život, zlo, huragan strasti!« (str. 84) Tri američke i engleske ladies utjelovljuju Patronove idealne objekte za »izbijanjem milijuna«. Dokone bogatašice u potrazi za uzbuđenjem postaju lak plijen udvornoga i

lakomoga Patrona koji se služi slatkorječivim lažima ne bi li ostvario svoj cilj. Njihov susret zapravo je odnos lovca i žrtve, u kojem lovac ironično (i doslovce, prinoseći pred dame »jednu ogromnu škatulju«) prosi od žrtava plijen, a one ga, na nagovor, omamljene lažnom ljubaznošću, bez obzira na to što ga smatraju podređenim bićem i ovisnim o njima, ipak slušaju i čine upravo ono što on želi. Kavanski je prostor neodoljiva zamka za ladies s podebljim bankovnim računom – mjesto koje žrtvama pruža osjećaj nadmoćnosti jer jedino novac u njihovu svijetu uređuje ljudske odnose, odnosno mjesto koje Patronu-lovcu omogućuje slobodan i legalan manevar za pripitomljavanje novčane moći. Naposljetku su zadovoljni svi: njih tri jer su uvjerenе kako su svojim prilogom doista pomogle borbu protiv boljševizma i zbrinjavanje gladne ruske djece te sam Patron koji je jednostavnom ulizivačkom pozom došao do vrijednih banknota, a to je jedino što se računa. Umjetnost je tek rafinirana, vrhunska zamka za snobove, sredstvo za omamljivanje njihova egoizma i iznuđivanje novca. Sve one silne avangardističke slike na »Rotondinim« zidovima tek su blijedi refleksi nekih drugih i drukčijih vremena i funkcija umjetnosti, a sada su postale jeftin reklamni trik za manipulaciju ljudskom glupošću: »*Patron*: Evo američkih dolara i engleskih lira! *Ravnatelj* (promatrajući ih slegne sažalno ramenima): One se razumiju u slike, pif! *Prva lady* (gledajući na jednu sliku kroz lorgnet): O yes it is very fine!... *Prva*: Today the weather is very fine!... *Ostale dvije*: O yes, the weather is very fine!... *Prva* (pokazujući na neke slike zaokruži rukom): All the pictures are very fine! *Ostale dvije*: – They are very fine! [...] *Prva* (zadubi se iznova u jednu sliku na zidu; patron i ravnatelj priključe se k njima tiho bliže i osluškuju; prva patronu pokazujuć na sliku): Šta predstavlja ova šuma, sir? Je li ovo kubizam, futurizam, dadizam ili – *Patron*: To bi trebalo da bude šuma, madame, ma da podsjeća više na mesarnicu... *Prva*: A šta je htio s time izraziti umjetnik? *Patron*: Sve i ništa, ono što mu je uspjelo reći. Po svoj prilici, da je rekao ono što nije htio, ma da stvar na kraju svijuh krajeva, nije loša, dapače, lijepa je, svježa i diše životom... Gledajte samo ova ljubičasta debbla kako iz njih vrca sunčana krv!... *Sve tri*: O yes! [...] *Patron*: Trrr, mesdames! Nu plemenite ladies, za doprinos Vaših velikodušnih milodara, biti će Vaša milijunaška dolarska i funtska imena odštampana debelim slovima u Chicago Tribuni europske edicije!... Do you understand that? *Prva* (zastane dahom i maši se naglo u novčarku): Evo sto dolara! (Pruži patronu banknote). *Patron* (turi pare u prorez škatulje) Thank you very much! *Ostale dvije* (grabe u novčarke i turaju banknote u škatulju). *Druga*: Pet stotina dolara! *Treća*: Dvadeset funta!« (str. 85;

89/90) Suprotno Patronu kojemu je kavana samo nužno sredstvo za stjecanje materijalnog bogatstva, odnosno mjesto demonstracije moći i nasilničkoga ponašanja, boemi žele da je »Rotonda«, kao i prije Patronovih promjena, *locus amoenus*, kavanu doživljuju kao svoj cilj, životni smisao, svoju mentalnu i duhovnu esenciju u kojoj pronalaze utjehu i mir, prostor egzistencije, jer konačno – umjetnici postoje zbog kavane, a ne kavana zbog njih: »Prvi: [...] Zar se mi ne možemo preseliti u drugu kavanu? Zar kavana pravi nas, a ne mi kavanu? Drugi: Ona – jer mi nismo 'mi', mi smo 'ona'... Prvi (hladno se smiješi): No to je bolesno, manijačko uobraženje, da mi ne bismo mogli egzistirati i u drugoj kavani!... Drugi (odlučno): Ne bi.« (str. 75/76)

Razvoj dramske radnje određen je, naravno, sukobom dviju strana: semantički niz A koji predstavlja materijalni princip supostavljen je semantičkom nizu B koji predstavlja duhovni princip, između njih antagonizam je stalno prisutan jer i Patron i boemi zapravo neprekidno razmišljaju i govore o svojim protivnicima, ali je vidljiviji i žešći – upravo dramatičniji – što su protagonisti jedne i druge strane u neposrednijem kontaktu, tj. kada se nalaze u istom dramskom prizoru. Tri su mjesta ključna, i svako od njih gradacijski pomiče intenzitet sukoba prema razrješenju drame obilježenom Patronovim konačnim porazom i trijumfom boema: u I. činu to je pokušaj izbacivanja trojice umjetnika iz »Rotonde« nakon Patronove intervencije i dolaska policije; konačni efekt groteske u prizoru postignut je fantomskom pojavom fakira: »Policaji postavljaju ruke na trojicu. U to izađe nasred kavane tiho na prstima fakir, raširenih ruku; [...] Svi bulje nijemo, izgubljeno u prizor. Najednoć se fakir ispruženim tijelom na podu stane dizati i uzlebdi metar visoko u vazduhu. [...] Patron koji je potkraj triumfirao u slasnoj zlobi i zloradosti, da će policija odvesti trojicu i eventualno premlatiti, ugledavši fakira ležećki lebdjeti u vazduhu, probljedi sa smrtnim znojem na čelu i bez svijesti ko lješ stropošta se na zemlju.« (str. 95/96); u III. činu sabotaža na trkalištu: Patronov pad s konja na samome startu pariškoga Grand Prixa skrivili su boemi namazavši sedlo lojem; efekt burleske: »*Jedan Japanac*: Jedva što se je uspeo na kobilu pomoću našom i zagreb'o u prostor, odapela je ona gromku bombu ko u slavu njemu i bacila ga pet metara od sebe!... Ona trojica njegovih dušmana raspukla se skoro od zlobnog, triumfalnog smijeha i pojurila kao mahnita da dojavu stvar novinarima!... Uglavnom je njihov današnji 'grand prix'!... *Drugi Japanac*: Ja ga slikam u padu s kobile i izlažem u salonu d'automne!... *Jedan Kinez*: I mi ga slikamo, vajamo i obrađujemo u svim formama umjetnosti!... Svi se smiju i nose

ga na lijevo.« (str. 156); te konačno u IV. činu samoubojstvo Patrona koji nakon izbacivanja s Quat'z-arts bala u Lunaparku više nije mogao izdržati pritisak javne sramote i sve većeg gubljenja ugleda što su ga izazvali umjetnički krugovi Pariza i »Rotonde«. Konačna boemska rekonkvista, tj. detroniziranje Patrona i ukidanje njegovih promjena, ujedno je prilika i za rekapitulaciju sukoba: »Trojica bohema dušmana Patronovih sa sjajućim očima od trijumfa. *Trojica* (mjere ga pobjedničkim pogledom od glave do pete kao lješinu; smiju se): Ha ha ha ha ha ha ha! *Prvi*: Kako ti prija revange, bohemski izrode? *Patron* (speti trojicu i sav se protrese kao da je uočio sablasti): Ah oni su to koje sam izbacio iz 'Rotonde' na dan čuda fakirova... a koji su došli u Saint Cloud da me za osvetu svojom paklenom hipnozom zbate sa kobile i koji i ove noći slave svoj trijumf na mojoj lješini, ha, ha, ha!... [...] gdje je policija, gdje su vatrogasci, gdje je fakir? [...] Izbacite ih sve, kipare, književnike, muzičare, arhitekta i sve posenreissere! *Prvi*: Novac ti je ugrabio pamet i sad si izgubio sud i spoznaju o ljudskim vrednotama!... Dok nisi ništa imao, bio si čovjek, a sad si kapitalistički zlikovac!... *Drugi*: Time, što si nas izbacio a dao prednost bezumnoj bahatoj, čitavom čovječanstvu škodljivoj novčanoj masi, povrijedio si sve božanske, ljudske, etskne i estetske zakone!...« (str. 184/185)

U osnovni je tijekom dramske radnje interpolirana produljena epizoda, zapravo neka vrsta subplota o ljubavnoj avanturi američke milijunašice Miss Dormeck i švicarskoga učitelja jahanja Herr von Posera kojoj je cilj, s jedne strane, nadopuniti semantički niz A (Miss Dormeck je kći bogatoga američkog kapitalista i predstavnicu materijalnog principa) da bi on u finalu drame uz upravo njezinu pomoć odnio prevagu nad nizom B, tj. duhovnim principom, a s druge je strane ljubavna igra razmažene bogatašice i priglupoga udvarača, navodno velikoga poznavatelja konja Posera (ime jasno denotira njegovu stručnost i karakter) otvorila Kosoru mogućnost formalnoga uvođenja parodijskih, prevrednujućih efekata interliterarnoga karaktera. Cijeli je drugi prizor II. čina, u kojem Poser priča o svojoj jahačkoj vještini, ironijsko-parodijska reminiscencija šekspirijanskog i klasicističkog sloga, od hiperboliziranih opisa prirode i junakovih-Poserovih osjećaja do eksplicitnog zaziva glasovita Hamletova monologa odnosno apostrofiranja oca Miss Dormeck koji poput duha Hamletova oca u konkretnom slučaju bdije nad ekonomski opravdanom udajom svoje kćeri: »*Poser*: Šta Ti je dušo, te izgledaš neprisebno k'o somnabula, dok Ti širom otprte prestravljenе oči, ko neki nevidivi fantom, proganjaju jednu fiksiranu točku u vazduhu? *Miss*

Dormeck (blijeda): Preživljujem jazzband i gledam moga strašnog oca u srdžbi!... (diše teško): Jao, jao, jao, on je tu!... Preplovio je okeansku pučinu, prejurio brzovozom kontinent i preletio aeroplanom kanal... Jao, jao, iz njegove duše bukti vulkan povrijeđenog samoljublja, baštine i milijuna... 'Moja kćer ne pripada nikom drugom do jednom američkom milijunaru, milijarderu!' Kako je stravična, okrutna i sablasna vizija njegove srdžbe i proganjanja?!... Brrr!« (str. 114) Razvojem dramske radnje »sabrasna vizija« zadobila je posve konkretne, financijske okvire dokazujući da koristoljublju i proračunatosti američkih bogataša nema kraja: Miss *Dormeck* i njezin otac voljni su ugovoriti vjenčanje s Poserom u slučaju da zavodnik osvoji Grand-Prix na pariškoj utrci konja koja će im donijeti bogatu novčanu nagradu i prestižni publicitet. Naravno da kad Max Poser konačno ispadne patetični pozer i ne osvoji nagradu, njegova ga ljubavnica odbacuje i traži novu zabavu. Cijeli je svijet prostor igre, a ljudima se lako manipulira, pogotovu kad je novac u pitanju. Miss *Dormeck*, prilagodivši se novim prilikama, počinje manipulirati i predstavnicima duhovnoga principa jer na vrhuncu tjelesne razuzdanosti u Lunaparku svoj božanski status arhetipske Žene među boemima i umjetnicima, osim nagom figurom, potvrđuje i potkrepljuje aktom ispisivanja »fenomenalnog čeka na milijun dolara«, što je, kako nam posvjedočuje jedan od trojice boema, »u dvorani prouzročilo najpotresniji i najdramatičniji ciklon oduševljenja, koga ocrtati moje bijedne riječi nisu u stanju, nego možda tek pobožni muk!« (str. 190) Patronova gramzivost, njegova namjera uspostavljanja materijalnoga carstva i apsolutne dominacije nad umjetničkom tradicijom »Rotonde« nije uspjela jer je bila odveć neodmjerena, gruba i izravna, na trenutke i nasilna, a za svladavanje boemsko-umjetničke mase i njezina ega tražio se suptilniji način, s više rafinmana u taktici približavanja i konačnoga osvajanja. Dakako, milijun dolara je ipak milijun dolara, ne može ga se tek tako odbaciti u ime nekih viših ciljeva ili ideala, i novac je na pitomi način, uza zamjetnu i očekivanu progresiju muškog »slijanja« prema ženskim oblinama Miss *Dormeck*, ušao u tajanstveni, posvećeni i nedodirljivi svijet duhovnih vrijednosti i umjetničke neovisnosti. Čisti, jednostavni, sponzorirani spoj duha i materije. Tko mu može odoljeti, tomu temeljnom, slatkom kompromisu? U »Rotondi« će se i dalje piti jeftina pića na radost boema i internacionalnih umjetnika, gladni Jevrejini će i dalje tuliti uz jazzband, a bogati će i dalje ostati bogati. Prava idila.

Rezultat razvijanja konstruktivnog načela na kompozicijskoj razini ipak nije posve atektonska forma kako je to bio slučaj u radikalnim ostvarenjima

europske avangardne drame. Istina, postojećim se prizorima i scenama unutar prizora, moguće je to zamisliti, može dodati još pokoja, određene prizore unutar čina moguće je posve izbaciti ili im promijeniti poredak a da se ne izgubi značenje i smisao razvoja dramske radnje. Načelo aglutinacije u konstrukciji i montaži znači da je moguća kombinatorna igra, a kombinirati znači do određene mjere dodavati, oduzimati i premještati. Kosor ipak ide za tim da se drži temeljnoga naputka tradicionalne dramske strukture, a to u danim okolnostima reduciranoga avangardističkog pristupa dramskoj strukturi znači održavati logičnu povezanost među prizorima i činovima i kretati se manje-više pravolinijski prema dramskom vrhuncu i raspletu. I to je temeljno obilježje hrvatske avangardne drame – kako u nas nema izgrađene teorije avangardnoga književnog i dramskog stvaranja, kako nema organiziranog hrvatskog avangardnog pokreta (zenitizam je samo fragment), tako nema ni radikalne avangardne produkcije. Kosorova *Rotonda* samo je dio takva niza, i njezina poluatektonska forma zrcali avangardne aspekte u tragovima, doduše prepoznatljivim tragovima, ali to je *ipak i samo* razina autorove osobne recepcije europskoga avangardizma a ne organiziran i sustavan rad na *poetici novog*. Predispozicije za primanje poticaja u hrvatskoj su umjetničkoj sredini postojale, to je struka davno utvrdila⁴, ali su iskorištene individualno, od slučaja do slučaja. Pa neka onda netko kaže, a u kritici Kosorova djela to je postalo opće mjesto, da je Kosor bio samouk i naivno zaslijepjen onim što je vidio na nekoj od europskih pozornica ili onim što je negdje čuo na svom onodobnom europskom umjetničkom itineraru ili što je pročitao u kojem od tada aktualnih umjetničkih časopisa.⁵ Pa takva je bila cijela hrvatska književna avangarda: poticaji, utjecaji i predispozicije... I Krleža, i Šimić, i Strozzi, i Donadini, i naravno, Kosor.

Posve opipljivi trag recepcije avangardnoga jest pojava tzv. globalnoga simultanizma u Kosorovoj drami. »Globalni simultanizam označuje nam, dakle, tekstove ili njihove dijelove u kojima se pojavljuju raznoprostorni ili raznovremenski predmeti ili zbivanja koja pripadaju među sobom udaljenim regijama, zemljama ili kontinentima s orijentacijom na obuhvat cijele Europe, pa čak i zemaljske kugle. Često se takav simultanizam ostvaruje u nabranju raznorodnih predmeta ili zbivanja – njihovim katalogiziranjem«.⁶

Toponim, rekli smo, jest tvarni, kavanski, upravo prostorno ograničen, ali samo naizgled: *Rotonda* tvori »najdragocjeniju menažeriju tipova« i predstavlja »viziju svih nacija sa svim njihovim kvalitetama« (*Patron*, str. 171), njezina je

kvadratura internacionalni katalog koji se s Montparnassea širi na sve strane globusa, to je eksplozivni i košmarni *melting pot* u kojem je dokinuta opozicija blisko-daleko. Na osovini kavanskoga prostora, kao potvrda izvanprostorne globalnosti autorove kolažne vizije, pratimo Francuze, Engleze, Amerikance, Japance, Kineze, Hindustance, Indijce, alžirske Muhamedance, ruske Židove, crnce raznih nacija, a tu su još Švicarci, Srbi i Šveđani. Ta je vizija, dakako, izmaštana i formalno ostvarena u razvoju dramske konstrukcije, ali je poput samoga ontičkoga kompleksa kavane neizmaštana, tvarna, činjenična: pariška je »Rotonda« doista i bila svijet u malom, skućeni prostor u kojem je živio i sanjao cijeli univerzum.⁷

Kosorov svijet spregnut u horizontalu i vertikalu kavanskih zidova zapravo je zastrašujući i dijaboličan svijet u kojem su likovi tek znakovi za različite životne poglede i praktične interese supostavljene u drami. Podređeni općem načelu konstrukcije/montaže, likovi se doimlju poput lutaka u autorovoj konceptuali, prema njima se odnosimo krajnje nezainteresirano, niti koga sažalijevamo, niti uz koga pristajemo, i uopće nam nije stalo koji će od principa pobijediti, materijalni ili duhovni. Živopisni, manijački i ludi, kakvi već svi jesu, redaju se iz prizora u prizor a da nas za njihovu konačnu sudbinu i nije previše briga. Preuveličanom retoričkom gestom (svi likovi) i stalnim ukazivanjem na pojedini fizički i karakterni aspekt (Poserovo ime, prostitutke sa svojim glupim hihotanjem i obnaženošću, egzotični fakir i Japanac), likovi u drami tretirani su kao okamine, neživa bića, lutke i automati koji se ponašaju kako se od njih i očekuje u uvjetima kada su likovi tek »hladni« znakovi piščeve koncepcije. Kosor je u tome namjerno pretjerao: nepostojanje interesa za lik znači i nepostojanje interesa za ono što taj lik zastupa a to znači i za eventualnu ideju i životnu spoznaju koju nam želi prenijeti. U takvoj semantičkoj rešetki sve je i važno i nevažno, pirandelovski – tako je ako vam se čini. Groteska je zato jedini mogući zajednički nazivnik za ljude i svijet u kojem žive, svijet u kojem je negirana razumnost i osjećaj za drugoga. Primjerice, zastupnici i branitelji tzv. duhovnoga, humanoga principa, služe se podvalama, a spremni su čak ugroziti i nevine ljude (prijetnja bacilima kuge) ne bi li došli do svoga cilja; to je kavana kao slobodna zona za sve bez utjecaja i moći novca na koji u finalu drame i sami kompromisno pristaju prihvaćajući oduševljeno milijun američke bogatašice. Dramom dominira kayserovska modernistička groteska za koju je karakterističan osjećaj otuđenosti i straha pred svijetom kakav jest, a to znači i pred ljudima kakvi jesu.⁸

Kozmički pesimizam Kosorove drame dodatno je podcrtan karnevaleskim osjećajem koji se javlja u paradi golih tijela pred umjetničku bal-orgiju u Lunaparku, ali i tijekom cijele drame, u općem dekadentnom i kaotičnom okruženju *Rotonde*: »Najednoć zagrmi u gornjem spratu jazzband. Demimontkinje polugole i gole tek zaštićene na potrebnim mjestima, fantastično stilizovane, silaze stubama u kavanu i prave dugi špalir. Sva kavana skoči na noge i najednoć osvane na stubama u špaliru, patron gol golcat osim na potrebnim mjestima; napred stavio nešto rutave crne kože, a odzada paunov rep, koji širi, diže, spušta i migolji s njim na sve strane. Za njim grmi jazzband. Sva kavana provali u urnebesnu viku, dreku, pljesak, svehihot, potres [...] jazzband udara neke crnačke melodije i patron sa nojevim repom povijajući ga na sve strane i metući s njime po podu, igra neki sensualni trbušni ples, uvijajući se i groteskno nogama ritajući. Sve grmi od odobravanja i smijeha.« (str. 167/168)

U Kosorovu je obzoru prije 80 godina bilo jasno naznačeno da će materijalni aspekt krojiti daljnju sudbinu čovječanstva, a umjetnost će ili posve nestati ili će svoju arhetipsku slobodu i egzistenciju rješavati kompromisima.

BILJEŠKE

¹ Cit. prema Marvin Carlson, *Kazališne teorije 3*, prev. Ivana i Boris Senker, Hrvatski centar ITI, Zagreb, 1997, str. 36.

² Vidjeti o tome tekstove Aleksandra Flakera i Darka Šimičića pod zajedničkim naslovom *Avangardni teatar Sergija Glumca*, »Vijenac«, X/2002, br. 206 (24. siječnja 2002), str. 20-21.

³ Svi su navodi iz Josip Kosor, *U »Café du Dôme«. Rotonda*, prir. Luko Paljetak, Ex libris, Zagreb, 2002. *Rotonda. Igra u četiri čina* otisnuta je na str. 67-192.

⁴ Viktor Žmegač, *O lirici A. B. Šimića. Prilog proučavanju 'ekspresionizma' u našoj književnosti*, »Umjetnost riječi«, Zagreb, II/1958, br. 3, str. 97-109.

⁵ Vidjeti o tome pogovor Luke Paljetka *Pariške drame Josipa Kosora* djelu nav. u bilj. 3, str. 195-220.

⁶ Aleksandar Flaker, *Globalni simultanizam*, u: *Simultanizam. Zagrebački pojmovnik kulture 20. stoljeća*, zbornik međunarodnoga znanstvenog skupa, ur. Aleksandar Flaker, Jasmina Vojvodić, Filozofski fakultet-Naklada Slap, Zagreb-Jastrebarsko, 2001, str. 26.

⁷ Tin Ujević, *Iz Rotonde*, u: *Sabrana djela. Svezak XIV: Autobiografski spisi. Pisma. Interviewi*, Znanje, Zagreb, 1966, str. 77-82.

⁸ Višnja Rister, *Groteska/roman*, u: *Pojmovnik ruske avangarde 1*, ur. Aleksandar Flaker, Dubravka Ugrešić, Grafički zavod Hrvatske – Zavod za znanost o književnosti Filozofskog fakulteta u Zagrebu, Zagreb, 1984, str. 25-47.