

STILSKE OZNAKE KOSOROVIH DRAMA

Dubravko Jelčić

1

Josip Kosor je od onih hrvatskih dramatičara kojima naša kritika nije bila previše sklona. Štoviše, bila je uvijek spremna umanjiti i vrijednost njegovih drama i značenje njegove pojave u našoj književnosti.

Teško je reći zašto je većina naših kritičara bila a priori mrzovoljna prema Kosoru dramatičaru, pošto ga je u početku, kao pripovjedača, dočekala s pohvalama, i zašto je ona u njegovim dramama tražila uvijek ono što u njima nije bilo i što u njima nije ni trebalo tražiti, previđajući sve ono vrijedno i neobično, ili makar samosvojno i zanimljivo, što je u njima postojalo i što je valjalo vidjeti. Gotovo svi kritičari, osim rijetkih iznimaka, primjenjivali su na njegove drame kriterije realističke literature općenito, a naše realističko-naturalističke i simbolističke dramatičke (olichene u dramama Iva Vojnovića kao standardnom prauzor-ku) napose, ne osjetivši da se kod Kosora radi o sasvim drukčijoj stilskoj i duhovnoj usmjerenosti. Kritika je u Kosorovim dramama neumoljivo tražila realizam, onakav kakav je nalazila i na koji je navikla u njegovim ranim pripovijestima: stvaran, lokalistički određen i prepoznatljivo ocrtani ambijent, stvarne i prepoznatljivo ocrtane ljude i pro-

bleme. Taj nesporazum bio je koban za Kosora, ali, slobodno se može reći, isto toliko bio je koban i za njegove kritičare. Oni su, gledajući na nju iz krive perspektive, ne samo potpuno promašili u sudu nego su iznevjerili i jedan od važnih ciljeva koji sačinjavaju smisao rada svakog kritičara.

Jer Kosor se, i to već poslije 1906, a osobito poslije 1910, upravljao sasvim drugim književnim načelima. Ako i nije znao za misao što ju je iznio Franz Marc o intencijama »nove umjetnosti«, Kosor je pisao upravo tako kao da tu misao želi potvrditi i praktično oživotvoriti. »Mi više ne ćemo slikati šumu ili konja kako nam se oni sviđaju ili nam se oni pojavljuju [piše ovaj njemački slikar, jedan od začetnika ekspresionističkog izraza] nego kakvi oni zbiljski jesu, kako šuma ili konj sami sebe osjećaju, njihovu apsolutnu bit, što živi iza privida koji mi vidimo. To će nam utoliko uspjeti ukoliko nam uspije da pri umjetničkom stvaranju nadmašimo tradicionalnu 'logiku' staru tisućljećima. Svako je umjetničko stvaranje alogičko.« U književnom djelu našega pisca, a osobito u njegovu lirsku i dramsku dijelu, javljaju se ne samo motivi i raspoloženja nego i stilski elementi i tehnika izraza koji su svojstveni ekspresionizmu. Cjelokupno Kosorovo stvaranje nužno je promatrati jedino iz toga aspekta, ako ga želimo ispravno shvatiti i dolično ocijeniti.

2

O ekspresionizmu općenito i o ekspresionizmu u hrvatskoj književnosti pisali su dosad mnogi naši istaknuti autori; među prvima Ljubomir Maraković, a zatim Josip Bogner i, osobito Fran Petrè, Viktor Žmegač i Ante Franić. Pa Krleža i Ujević. Ono što proizlazi iz njihovih dobro proumljenih i precizno iskazanih misli, a što je osobito relevantno za stvaranje teorijske osnove s koje možemo — i moramo — pristupiti Kosorovu djelu, pokušat ćemo rezimirati u najglavnijim crtama.

Ekspresionistički izraz i duh izvrsno je odgovarao atmosferi u kojoj se odvijao hrvatski javni život od atentata na Cuvaja pa do sredine dvadesetih godina. Naši književnici koji su tada poduzimali prve literarne korake uviđali su da im je ekspresionistički naraštaj srodan, jer je to samo njemačka grana općeg evropskog pokreta. Stoga je naš ekspresionizam u odnosu na isti proces u srednjoevropskoj književnosti vrlo ažu-

ran, jer je društveno stanje kod nas i kod susjednih naroda bilo vrlo srodno. Eklekticizam hrvatske moderne, idejni i stilski, bio je u skladu s razbijenom slikom svijeta, a pojedine sastavnice naše književne moderne mogu se shvatiti kao predekspressionistički proplamsaji: kult individualizma preko kojega se dolazi do krajnjeg subjektivizma, naglašavanje duhovnosti nad tjelesnošću, mistificiranje stvarnosti i sklonost prema iracionalnome, upletanje fantastičnoga i poniranje u mračne zakutke ljudske svijesti, morbidna stanja duha.

Kosorov primjer bjelodano potvrđuje da ekspresionizam nije bukno iznenada, kao kakva eksplozija, da on nije, kako reče Krleža, »razderao nebo umjetnosti kao munja«, nego je nastajao polagano i postupno, sazrijevao kao umjetnički izraz dubokog nezadovoljstva čovjekova svijetom u kome se našao i sudbinom koja ga je zadesila, sudbinom automata u carstvu sve moćnije mehanike, bez svoga mišljenja, bez slobode, preplavljena nepravdom i općim nemoralom; nezadovoljstva životom, ljudima, društvom — i perspektivama njihova kretanja u još crnje i strašnije sutra.

3

Nama je u ovom trenutku važno istaći da Kosor nikada nije podešavao svoje pisanje ni prema kojem programu, nego je uvijek pisao po svom intuitivnom nagonu — što je već samo po sebi značajna crta upravo za tezu koju kušamo potkrijepiti. U njegovu talentu intuicija je bila jedna od dominantnih, pa možda i najdominantnija komponenta. Kao što mu je u početku Gorki bio ne uzor koji hoće oponašati nego samo ohrabrenje u ostvarivanju vlastitih (donekle srodnih) zamisli, tako mu ni dodir s ekspresionizmom, od prvih njegovih proplamsaja, nije nametnuo svoj utjecaj nego ga je tek potakao da ustraje na putu kojim je već bio sâm, intuitivno, krenuo. Doživljavajući rađanje ekspresionističkog pokreta na samom njegovu evropskom izvorištu, u najneposrednijoj blizini njegovih korifeja, Kosor se osjetio kao riba u vodi: našao se u sebi srodnoj sredini, među ljudima koji izražavaju isto ono što je sâm oduvijek u sebi nosio kao svoje izvorno nadahnuće. Da u njega nije bilo nikakvih imitatorskih namjera možda najbolje pokazuje njegov samostalni i samovoljni pokušaj da i u okvirima ekspresionističkog izraza pronađe vlastitu, neodsviranu žicu i da udari svojim putom, koji se sa-

stoji u povezivanju i usklađivanju internacionalnog karaktera ove struje s nacionalnim smislom i tradicijom hrvatske književnosti. Stilska nečistoća Kosorovih dramskih djela, rekao bih, potječe uvelike upravo otuda: od piščeve žarke želje da svoj ekspresionistički doživljaj konkretizira na rodnom tlu, da ga izrazi temama svoje zemlje.

Nije za sada bitno koliko je u tome uspio. Bilo je, svakako, i uspjeha i promašaja, ali i poslije njih ostaje sâm pokušaj kao kuriozitet koji svjedoči o Kosorovu vlastitom stvaralačkom naporu. A u uspješnim primjerima i dokaz njegova skromnog individualnog doprinosa raznolikosti ovog pokreta.

4

Pokušamo li slijediti pojedine tendencije koje susrećemo u Kosorovu stvaralaštvu već od prvih njegovih pripovijesti, vidjet ćemo da je njegov prijelaz iz proze u dramu bio logična posljedica razvoja njegovih ideja koje su, počevši naročito s pripoviješću *Umiruće ideje* (1907), tražile što izravniji izraz. Pažljivim izdvajanjem svih dramskih elemenata u Kosorovu proznom djelu može se već od prvih njegovih pripovijesti 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 njegov pripovjedački svijet. Kao što je sve snažnijim individualizmom s jedne strane, a sve dubljim, sve postojanijim i nezadovoljenijim humanizmom s druge strane, Kosorov Čovjek (ovdje ga zaista, u duhu ekspresionista, moramo pisati velikim početnim slovom!) počeo sve više osjećati potpunu osamljenost u svijetu pa je najednom morao kriknuti 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 ekspresionističkog izraza. Nije nimalo slučajno da su se dramski izražavali svi protagonisti ekspresionizma, pa i oni koji su primarno bili ekspresionistički slikari a ne književnici (Kokoschka, Barlach...). U teoriji književnosti već je utvrđeno da je proza nepodesnija za ekspresionističko stvaranje (za ekspresionističku ekspresiju), jer traži veću logičku kontrolu u organizaciji građe, a upra-

vo takva »logička kontrola« najizravnije se protivi osnovnom postulatu ekspresionističke poetike, koja se zalaže za istraživanje čovjekove duše, tog — kako je rekao jedan od njih — misterioznog »odjeka univerzuma«.

Tom istraživanju posvetio se, sasvim spontano, kao pravi autodidakt, i Kosor pripovjedač. *Zločin* je zato osobito karakteristična pripovijest, jer otkriva — za našu tezu vrlo indikativnu — težnju Kosorovu da što dublje pronikne u tajne, mračne zakutke čovjekove unutrašnjosti, otkrivajući u podsvijesti psihopatske sklonosti koje su mladu udovicu Ajkunu, primitivnu ali prirodno bistru i osjećajnu ženu, naveli na umorstvo sedmogodišnjeg sina. U nizu Kosorovih osoba koje se, svojim duševnim intenzitetom, takme i uspoređuju s prirodom samom i njenim kako stvaralačkim tako i rušilačkim nagonima, Ajkuna je prva po kronološkom redu. Trag Dostojevskoga ne može se sakriti, kao što se ni autentičnost doživljaja ne može osporiti. A to se isto može reći i za pripovijest *Crna sila*. Ona je bila prva snažnija eksplozija strasti u Kosorovim djelima, strasti koja će se što dalje sve više izdvajati kao prva životna snaga. A to ne smijemo ni previdjeti ni potcijeniti: i motiv strasti i motiv zločina, s poniranjem u bolesna stanja ljudske duše u kojoj je to jači nagon za zdravljem i životom, mora nas u ovom trenutku naše književnosti — ne zaboravimo: to su godine 1904, 1905! — zainteresirati kao takav, jer govori da je već u svojim književnim počecima, potaknut vlastitim iskustvima i doživljajima, Kosor bio, idejno i tematski, na pozicijama koje su u njemačkoj književnosti prethodile pojavi ekspresionizma i dovele do njega. Prije nego što je putovao u Njemačku i prije nego se tamo susreo s apologijom Dostojevskoga, Kosor je, čitajući Fjodora Mihajloviča, vlastitim instinktom otkrio za sebe stvaralačke mogućnosti u ovom idejnom i tematskom krugu, koji ispunjavaju, s jedne strane, bijeda iz koje nema izlaza, a koju ljudi nastoje podnijeti uspravno, i, s druge strane, ljudi zdravi i jaki, koji se žele nametnuti u neravnopravnoj borbi s prirodnim zakonima. Kosor je, od prve svoje pripovijesti, uvjereni i odlučni protivnik fizičke i duhovne slabosti čovjekove, koja se manifestira kao popustljivost ili priznanje nemoći u životnoj borbi, zagovarajući naprotiv duh aktivnosti i žilavog nošenja s okrutnostima života, prihvaćanje borbe koja, i kad je neravnopravna, ne smije obeshrabriti. Kosor je prvi hrvatski pisac koji je, potaknut mišlju Nietzscheovom, ustrajno njegovao kult snage i otvoreno zagovarao pravo jačega. Štoviše, možda je on bio i jedini pripovjedač u nas koji je —

kako zbog svoje neopterećenosti filozofskim alternativama, tako i zbog svoga vlastitog životnog iskustva — prihvatio Nietzschea s dubokim povjerenjem i beskrajnom odanošću.

Požar strasti, prva Kosorova drama, pojavila se na zagrebačkoj sceni 30. kolovoza 1911. (U literaturi se često navodilo da je najprije izvedena u Münchenu i Mannheimu, i to istoga dana, pa tek onda u Zagrebu. Ali to nije točno. U Münchenu i Mannheimu izvedena je, istoga dana u oba grada, to je istina, ali tri i po mjeseca poslije Zagreba: 10. prosinca 1911.) Unatoč Demetrovoj nagradi, kritika je djelo dočekala kao ne baš najsretniji pokušaj obnove naturalističke drame. U njoj su se dakle tražili i uočavali elementi jednog već poznatog i kanoniziranog literarnog i scenskog stila, a nisu se primjećivali elementi novog, ekspresionističkog stila. Štoviše, upravo ono što je u njoj bilo ekspresionističko bilo je proglašavano izvorom svih njenih slabosti! (Slično su kod nas, sjetimo se, propadale poslije i druge ekspresionističke drame, od Krležina *Kraljeva do Mihalićeve Grbavice*, koje su mnogo kasnije, zapravo tek u naše dane, doživjele svoju punu književnu afirmaciju i scensku rehabilitaciju.) *Požar strasti*, kako ga mi vidimo, nije bio nikakva obnova već postignutih i donekle izivljenih scenskih stilova, nego svojevrsni pokušaj da se, od njihova iskustva, krene dalje. Poslije dramskog naturalizma Srđana Tucića (*Povratak*) i scenskog simbolizma zrelog Vojnovića (*Dubrovačka trilogija*), a prije scenskog ekspresionizma mladoga Krleže (*Cristoval Colon*), javio se Kosor *Požarom strasti*, dramom koja sretno povezuje nedavnu prošlost i skorbu budućnost hrvatske drame. Iskorištavajući tekovine svojih prethodnika, Kosorova drama čudesnim načinom, pojedinim nenaglašenim, spontanim detaljima najavljuje slijedeću fazu u razvoju hrvatske dramske književnosti, kad će Krleža, kako sam reče, na sceni raditi »s gorućim vlakovima, s masama mrtvacu, vješala, sablasti i dinamike svake vrste: tonule su čitave lađe, rušile su se crkve i katedrale, stvari su se odvijale na oklopnjačama od trideset hiljada tona, pucale su čitave regimente i umiralo se u masama«. U Kosorovim dramama, doduše, ne jure gorući vlakovi, ali zato sablasno bukne zapaljeni sjenici i kuće pretvorene u buktinje (prva takva buktinja pla-

nula je još i prije *Požara strasti*, u noveli *Ciganin*, godine 1905). U njegovim dramama ne ruše se crkve i katedrale, ali se ruše svjetovi u dušama; ne tonu lađe (jer su one nepobjedive) i ne umire se u masama, ali se gine individualno, u tragičnim sukobima pojedinaca i mnoštva ili pojedinaca i prirode. U njima divljaju strasti i oluje, i ljudi orijaške volje i snage bore se na život i smrt ne samo između sebe nego i s elementima, pa i sami elementi među sobom. I dok se Krležin scenski izraz najzad smirio u — rekao bih — psihološkom ekspresionizmu nordijskog tipa i podrijetla (koji je također jedna od prirodnih linija evolucije ekspresionističkih težnji), Kosor je zauvijek ostao u fazi koju bih nazvao primarnim ekspresionizmom, kada se naročito forsiraju svi oblici eksperimeniranja, osobito na sceni, te je neumorno lutao bespućima na koja ga je vodila uznemirena i urođena tragalačka strast za onim neuhvatljivim. Nije se bojao ni lutati ni zalutati, plaćajući vlastitim promašajima sve svoje uspjehe.

6

Kad je Kosor pisao svoju prvu i, bez ikakve sumnje, uspjelu, karakterističnu i efektanu dramu, ekspresioničke duhovne tendencije uobličile su se već, pojavom časopisa »Der Sturm« (1910) kao zasebna ali ne i teorijski definirana i zatvorena, a još manje statična stilsko-izražajna pojava, koja se naročito snažno odrazila u stvaranju dramskih pisaca, prvenstveno njemačkih. Ipak, *Požar strasti* nije ni u kom slučaju, ni idejno ni stilski, rezultat izravnog utjecaja njemačkih ekspresionističkih autora na stvaranje našeg pisca. Kad je u naslovu svoga dramskog prvijenca ispisao ove dvije karakteristične riječi, Kosor je i nehotice potvrdio i svoju instinktivnu vezu s novim duhovnim valom koji se nazvao ekspresionizmom, i svoju stvaralačku neovisnost, pa možda i svoje prethodništvo. Riječ *strast* je, zna se, jedna od najfrekventnijih u rječniku ekspresionista, ona je jedan od najznakovitijih ekspresionističkih motiva, a riječ *požar* naći će se kasnije u još nekim naslovima ekspresionističkih djela; navedimo, samo kao primjer, Kaiserovu dramu *Požar u operi* (1918). Sve nas to upozorava, a najviše drama sama, njen izraz i njena struktura, o čemu u ovoj prigodi ne možemo podrobnije govoriti — da *Požar strasti* ne smijemo shvatiti kao djelo realističkog koncepta, jer ćemo se onda doista u pojedinim momentima zapitati, kao što je to jed-

nom, u zabludi, i učinio jedan Kosorov kritičar, da li u slavonskom selu doista vladaju takvi divljački odnosi i da li je život ovdje uistinu životinjsko, razumom nekontrolirano mahnanje? Kao nijedno djelo ekspresionističke orijentacije, ni Kosorove drame, počevši od *Požara strasti*, ne smijemo podvrgavati regionalnim mjerilima, logičkim zakonima i racionalnim kriterijima, jer one izmiču tim okvirima. Kao sva ekspresionistička djela, i one imaju namjeru da, poslužimo se riječima Viktora Žmegača, »apeliraju isključivo afektivno i žele djelovati pojmovnom magijom«.

Stilska nečistoća Kosorove prve i najpoznatije drame očituje se ponajprije u nedosljednom građenju likova. Već u *Požaru strasti* započeo je Kosor depersonalizacijom likova, njihovim pretvaranjem u duhovne pojmove, u »čiste« simbole, ali je Ilarija Šalić, možda već po samoj prirodi filozofske teze koju zastupa, manje simbol a više ličnost puna sumnjâ i kontroverzâ. Njegova dilema daje mu ljudsku punoću, to je na momente živi čovjek koji se pred našim očima lomi sâm sa sobom. I upravo što je u takvim prizorima osjetila crte psihološkog realizma, a u stilski neprimjerenim folklorističkim scenama i dah (regionalne) životne stvarnosti, kritika je uvijek davala neku prednost *Požaru strasti* pred stilski homogenijim *Pomirenjem*.

7

S *Požarom strasti* naša je drama ponovno uhvatila korak s recentnim evropskim literarno-scenskim i idejno-estetskim tendencijama, ušla u struju tada svježih i modernih duhovnih gibanja. Nietzscheovski kult snage i pravo jačega, pa tolstojevski nazori o neprotivljenju zlu nasiljem bili su u onom trenutku u središtu evropske misli, a gradeći fabulu na njihovu direktnom sukobu Kosor je i jednu i drugu ideologiju ne samo beletristički ilustrirao nego tu i tamo i obogatio finim nijansama uvjetovanim mentalitetom ljudi koji su ga primarno nadahnuli za ovu dramu. A što dalje, Kosor je kao dramatičar bivao sve aktualniji životno i estetski, sve usplahireniji misaono i emotivno; i sve manje realističan, a sve više sklon iracionalnim vizijama, potčinjavajući se njihovoj unutarnjoj logici. U *Pomirenju* dolazi do izražaja ono što će u *Čovječanstvu* prevladati cijelom dramom: dostojevskijejsko stapanje religioznosti i ateizma, brisanje oštih granica među njima i objava ateizma kao —

netko je već rekao — vrhovnog stupnja religioznosti koji je sadržan u Apsolutnom Duhu Vrhovnog Smisla. U dramoletu *Pod laternom* bavi se temom moralnog pada žene i društvenom optužbom vladajućeg sloja; no upozorit ćemo da se ovom karakterističnom temom ne bavi Kosar sada prvi put, jer ju je i kao pripovjedač razvijao u pripovijesti *Zora* (1905). Jedna od karakteristika tzv. idealističkog ekspresionizma jest traženje (i osjećanje) vječnog umjesto vremenskog. I Kosor je opsjednut tim traženjem, pa je u drami *Žena* izrazio svoj doživljaj vječnoga ženstva. U drami se javljaju i grupne scene u funkciji koja podsjeća na zborove u antičkim tragedijama, pri čemu se tekst prelijeva iz proze u stih i opet iz stiha u prozu: to je poznata ekspresionistička težnja za obnovom onih scenskih oblika koji vode krajnjoj koncentraciji radnje, krajnjoj impersonalizaciji osoba i krajnjoj redukciji scenografskih sredstava — s jedne strane, a intenziviranju elementarne emotivnosti i dinamike, osobito verbalne — s druge strane. Bitno izvorište stilskih osobina i ove drame i Kosorove dramatike uopće vidimo u duhovnosti osoba koje su napučile ovaj dramski svijet, pa tako i *Ženu*, a još više dvije drame koje sam svojedobno pronašao u piščevoj ostavštini a nisu prije toga bile poznate: jedna od onih bez naslova, koju sam nazvao *Drugom dramom bez naslova*, i osobito *Smiljka vječna*, koja već samim naslovom govori gotovo sve, programatski jasno i pjesnički čisto; a njen podnaslov »Tragedija duša, ponaosob žene koja hoće da se doživi ne samo tjelesno nego i duhovno i duševno — u viziji vasiona i vječnosti« javlja se kao tipično ekspresionističko izmišljanje novih formi, novih oznaka, naziva i određenja scenske igre. U ovaj red može se svrstati i kaotična, verbalistički rasplinuta drama s karakterističnim naslovom *Vječnost*, uzburkana »pragra ljubavnih elemenata«, jedna od najneuhvatljivijih i najnepostoja-nijih, ali stilski najkarakterističnijih Kosorovih drama.

Izuzmemo li dramu *Hadži Ibrahim aga*, izgrađenu sasvim na lokalistički omeđenoj, ambijentalno određenoj (bosanskoj) anegdoti, koja se možda jedino kultom energije te idejom moralne i duhovne obnove uklapa u kontekst Kosorove dramaturgije, sve ostale njegove drame može se promatrati u ozračju istoga stilskog postupka. *Nepobjediva lađa* je izraz očajnog pokušaja čovjekova duha da nadvlada materiju, *Nijemak* je oličenje vječne i nepotkupljive pravde, koja se ostvaruje nadljudskim naporom, *U café du dôme* i *Rotonda* ilustriraju sukob materijalizma s idealizmom, pri čemu dva nepomirljiva svijeta zastupaju ekscentrični

predstavnicu, čija grotesknost vodi mjestimice u burlesku. U ovaj krug išla bi i *Prva drama bez naslova*. Ernst Toller izjavio je da je dramu *Preobražaj* pisao »s namjerom da učmale razdrmam, da mrzovoljnike pokrenem, da put pokažem onima što ga nesigurno traže«, a tako bi mogao reći i Kosor za svoju dramu *Pravednost* (od koje nam je poznat samo prvi čin, objelodanjen svojedobno u zagrebačkim »Novostima«, dok je ostali dio teksta, ukoliko je bio i napisan, zauvijek, čini se, izgubljen). Ovom dramom o prvim godinama zlosretne Kraljevine SHS, o seljačkim stradanjima i o hajducima kao osvetiteljima naroda i samozvanim zaštitnicima pravde, Kosor je načeo novo poglavlje političke drame, a najzrelije ostvarenje ove vrste nije posljednja njegova izvođena drama *Nema Boga — ima Boga*, iz godine 1934, nego drama *Maske na paragrafima*, koja je također bila nepoznata sve dok je nisam pronašao u Kosorovoj ostavštini, pa je tek nedavno prvi put izvedena i tiskom objavljena. (O njezinoj sudbini u ovoj prilici neću govoriti.) Ono što je, po općem sudu književne povijesti, prvi put uveo Hauptmann u *Tkačima*, to je prihvatio i razvio Kosor u ovoj dramu: učinio je masu, mnoštvo, jedinstvenim dramskim junakom, u strukturalnom jedinstvu realnoga i iracionalnoga, svjesnoga i nagonškoga. Takve scene postoje jedna pored druge, često čak i jedna u drugoj, a mnoštvo aktualnih političkih detalja i aluzija na stvarna politička zbivanja i konkretne ličnosti s tadašnjega političkog vrha čini ovu dramu najborbenijom političkom dramom u hrvatskoj književnosti uopće. Pada u oči i njena vremenska koordiniranost s evropskim političkim teatrom ekspresionističke orijentacije Erwina Piscatora: da je bila objavljena i prikazana kad je bila napisana, a to je zacijelo bilo u godini Radićeve pogibije, mogla je utrti put kazališnoj praksi kakva je kod nas, na žalost, gotovo posve izostala.

(O preostalim dramama iz ostavštine neću ovdje govoriti.)

Svemu tome treba dodati izrazito afektivnu dikciju Kosorovih dramskih djela, komponiranih vrlo često od razbijenih dijelova i maksimalno napetih situacija, pa zadihani dijalog i bujnu metaforiku iščipkanu pretežno od lirske pređe — pa ćemo imati dovoljno stilskih i formalnih indicija kojima možemo pouzdano prići zaključivanju o ekspresionističnosti Kosorove dramaturgije, koja — da na kraju i to kažemo — nikada nije bila scenski realizirana odgovarajućim interpretativnim i režijskim stilom. Taj nesklad teksta i režije uočili su i neki kritičari, prigovarajući već beogradskoj izvedbi *Požara strasti* (1921), da je postavljena kao

realistička drama iz seoskog života, »a komad je izveden visokim umjetničkim stilom«.

Taj »visoki umjetnički stil« ovdje bi svakako imao biti sinonim za ekspresionistički stil. Bio je to, naravno, ekspresionizam u Kosorovoj varijanti. Ali ekspresionizam sigurno.