

JEDNOČINKE U DRAMSKOJ KNJIŽEVNOSTI HRVATSKE MODERNE

Zoran Kravar

I

Nedavno objavljena knjiga teatrologa B. Hećimovića *Trinaest hrvatskih dramatičara*,¹ u kojoj se pregledno i metodološki jednoliko prikazuje rad naših dramskih pisaca od Vojnovića do Feldmana, osjetno je unaprijedila književnopovijesnu svijest o bogatoj dramskoj literaturi hrvatske moderne. Ne zaobilazeći ni manje važne autore, ni slabije poznate komade, često neizvedene, a kadšto čak i neobjavljene, Hećimović je uspio predočiti današnjem čitatelju vrlo cjelovitu sliku perioda, na kojoj rijetka preživjela i još uvijek rado gledana dramska djela iz spomenutog vremena okružuje širi kontekst srodnih ali, s razlogom ili neopravdano, zaboravljenih tvorevina. Na taj način ne samo što su usavršeni kriteriji za procjenu o estetičkoj vrijednosti tekstova nastalih u vrijeme moderne nego istovremeno postaje vidljivo i ono što je za dramu toga doba tipično ili čak konstitutivno na planu njezinih vrsnih, stilskih i tematskih određenja. Stoga su *Trinaest hrvatskih dramatičara* književnopovijesno djelo koje može biti od pomoći svakom proučavanju naše moderne drame, bez obzira na osobitost njegova metodološkoga profila. I ova analiza jednoga od najkarakterističnijih dramskih oblika moderne, po metodi pretežno morfološka i manje zainteresirana za

vrednovanje analiziranih predložaka, duguje prve poticaje lektiri iznimne Hećimovićeve knjige.

Drama u jednom činu oblik je na koji se nailazi u opusu gotovo svakoga dramskog pisca hrvatske moderne. Jednočinke su pisali svi naši dramatičari modernisti, podjednako oni najbolji, poput Vojnovića i Begovića, kao i oni nešto manji, poput Ogrizovića, Tucića, Galovića i Kosora. Oblik je k tome čest i u pisaca koji se danas pamte uglavnom po stvaralaštvu u lirskim ili pripovjedačkim vrstama, kao što su Cihlar-Nehajev, M. Šenoa ili Donadini. Formom jednočinke služio se, konačno, i Krleža, i to u ranijoj fazi svoga dramskog rada, koja je u stanovitu smislu još uvijek povezana s modernom. Kako svi spomenuti pisci, posve ili barem djelomično, pripadaju jednoj relativno jasno omeđenoj književnopovijesnoj cjelini, opravdano je pretpostaviti da među njihovim jednočinkama ima srodnosti, pa da se oblik, ukoliko se zanemare neke crte njegovih pojedinačnih varijanata, smije promatrati i izvan vezanosti za ovaj ili onaj individualni opus, da se, drugim riječima, smije tumačiti kao karakteristika perioda.

Dobra zastupljenost jednočinke u hrvatskoj književnosti između devedesetih godina prošloga stoljeća i dvadesetih godina ovoga jedan je od argumenata koji idu u prilog sve jasnijoj spoznaji da je »hrvatska književnost upravo u razdoblju moderne uspjela raskorak između literarnih procesa u evropskim književnostima i u nas svesti na najmanju mjeru«. ² Naime, jednočinka se u nas pojavila upravo u vrijeme kad je već postala vrlo popularan i čest oblik u gotovo svim evropskim književnostima naznačenog razdoblja. U kratkom periodu između god. 1890. i god. 1910, drama u jednom činu uspjela je k sebi privući niz dobrih, a međusobno ne pretjerano srodnih pisaca s raznih strana Evrope. Nalazimo je, na primjer, u Čehova, koji je u tom obliku nešto bliži naturalizmu nego u kasnijim velikim dramama, pa u simbolista Maeterlincka, u programatskoga naturalista Strindberga, u Wedekinda, a i u pjesnika Hofmannsthal, a istovremeno i Yeatsa. ³ Uz te jače pisce, a vjerojatno i po uzoru na kojega od njih, jednočinku su prihvaćali i slabije individualizirani pripadnici tada dominantnih književnih krugova i škola: simbolisti, secesionisti, prethodnici ekspresionizma. Činjenica da hrvatska književnost usvaja oblik jednočinske drame već na prijelazu iz devetnaestoga stoljeća u dvadeseto u neku je ruku, dakle, indeks autentičnosti njezine modernističke faze.

Kad bi se pojava jednočinke u evropskim književnostima oko god. 1900. dala u cjelini obuhvatiti kakvim jedinstvenim objašnjenjem, zacijelo bi se ono, uz nevelike prilagodbe, dalo primijeniti i u proučavanju tipičnih hrvatskih varijanata oblika. Ne želi se time reći da se hrvatskoj književnosti u doba moderne jednočinka ponudila izvana, kao normirana vrsta. Naprotiv, u hrvatskoj je književnosti onoga vremena ta kratka forma prešla komplicirane razvojne putove, usmjerujući se od raznolikosti, raznorodnosti i uopće partikularne naravi prvih primjeraka (koji su, poput Tucićeve *Povratka* ili dijelova *Dubrovačke trilogije*, još uvijek isključivi u izboru stilskih i tematskih komponenata), do kasnijih ujednačenih varijanata, u kojima se, kao na primjer u Galovića, sinkretistički kombiniraju obilježja karakteristična nekada za veći broj međusobno različitih i odvojenih tvorevina. Hrvatska je moderna, dakle, sama radila na normiranju oblika, pa je sličnost između naše jednočinke i onih iz većih evropskih književnosti u njihovoj razvojnoj dinamici, a ne u trajnim strukturalnim karakteristikama. Već te činjenice daju naslutiti s kakvim bi se teškoćama suočio pokušaj da se evropska jednočinka s početka ovoga stoljeća definira kao jedinstven književni fenomen. Partikularnost pojedinih varijanata — sve znatnija što smo bliže ishodištima oblika — stalno bi dovodila u pitanje cjelovitost objašnjenja. Stoga se jednočinka evropske moderne rijetko i promatra, a još rjeđe objašnjuje kao kontinuirana pojava. Kad se pak govori o piscima koji su se njome ponajčešće služili, ona se uglavnom prikazuje u odnosu funkcionalne vezanosti za ovaj ili onaj individualni opus, pa njezina eventualna nadosobna obilježja ne dolaze dovoljno jasno do izražaja. Postoje, na primjer, velike teatrološke ili književnopovijesne studije o Čehovu, Maeterlincku ili Strindbergu u kojima se kategorija jednočinke jedva i spominje, a kad se i spomene promatra se isključivo sa sadržajne strane, pa se postavlja na istu ravninu s drugim, višečinski komponiranim djelima rečenih pisaca. ⁴ Slično se događa i u teatrološkim pregledima čitave epohe: u njima temu jednočinke najčešće apsorbiraju periodizacijske kategorije simbolizma, naturalizma, secesije i ekspresionizma. Stanovita je iznimka u takvoj stručnoj literaturi neveliko, ali spoznajama neobično bogato teoretsko djelo P. Szondi o modernoj drami. Među vrednije Szondijeve spoznaje ide svakako i uočavanje vrsnoga značaja jednočinke, drugim riječima, svijest o tome da bi se oblik morao promatrati »s onu stranu stilskih i tematskih razlika«. ⁵ Način na koji Szondi — ostavivši po strani stilske i

tematske partikularitete — pokušava otvoriti uvid u općenita obilježja drame u jednom činu podsjeća ponešto na misaone postupke karakteristične za Hegelovu filozofiju umjetnosti. U *Teoriji moderne drame*, naime, vrlo je osjetno prisutna tipično hegelovska tendencija da se pojedini književni oblici, u ovom slučaju dramski, a među njima i jednočinka, shvate kao umjetnički izraz nekoga izvanumjetničkoga uzročnog kompleksa, nekoga, da se izrazimo pojmom iz Hegelove *Estetike*, povijesnoga »svjetskog stanja«. Prema jednostavno izloženu i prihvatljivu Szondijevu stavu, drama je, shvaćena općenito, pjesničko oblikovanje međuljudskoga zbivanja u sadašnjem vremenu.⁶ Modernu bi dramu u podjednakoj mjeri karakteriziralo odustajanje i od sadašnjosti, i od »dijalektike međuljudskoga odnošenja«, i od kategorije zbivanja. Jednočinka pak kakvu njeguje književnost moderne oblik je, čini se, osobito pogodan da se u njemu dovede u pitanje međuljudska smještenost dramske radnje i njezinih motivacija. Drama u jednom činu, misli Szondi, specifična je ponajviše stoga što otkriva izvore dramske napetosti izvan područja međuljudskih konfrontacija, najčešće u sferi odnosa između individue i hipostaziranih sudbinskih sila. U tom se odnosu individua od početka i nedvosmisleno podređuje imperativu nadindividualnih vrijednosti, pa u jednočinki »izostaje tragički sukob između čovjeka i sudbine, čijoj se objektivnosti nije u stanju suprotstaviti subjektivna sloboda.«⁷ Ističući upravo ta obilježja oblika, Szondi već daje naslutiti u kojem bi se povijesno realiziranom tipu ljudske sudbine morala tražiti njegova izvanknjiževna uporišta, koje to »svjetsko stanje« nalazi svoj umjetnički korelat u izražajnim mogućnostima jednočinke. Izravno on o tom problemu kaže: »Jednočinka se u tom formalnom aspektu (misli se na odnos likova prema sudbini, kako ga rješava oblik, op. Z. K.) potvrđuje kao drama neslobodnoga čovjeka. Vrijeme u kojem se ona pojavljuje epoha je determinizma.«⁸

Premda su mnoge Szondijeve teze o biti oblika bez daljnjega primjenljive i pri analitičkom poslu s hrvatskim primjercima, o čemu više i konkretnije u drugom dijelu istraživanja, pitanje je ipak jesu li one dostatno obuhvatne da bi se u njihovu svjetlu mogao razumjeti analizirani fenomen u cjelini. Razlog sumnje u obuhvatnost Szondijevih spoznaja ne leži, napomenimo odmah, u nekoj specifičnosti hrvatske moderne drame u odnosu na evropsku. Stanovita bi se ograničenost prikazanoga stanovišta o jednočinskoj drami dala vjerojatno uočiti i pri njegovoj konfrontaciji s materijalom iz većih evropskih književnosti. Radi se

naprosto o tome da sažeto i poentirano Szondijevo objašnjenje, kao i sva slična tumačenja širih književnopovijesnih pojava, uzimlje iz svoga materijala manje nego što on pruža. Teorija nam daje odviše čistu sliku oblika, kako s obzirom na njegovu strukturu, tako i s obzirom na dijakroniju njegova prerastanja u dramsku vrstu. Stoga bismo, u interesu što potpunijega razumijevanja naše teme, Szondijeve stavove popratili ovim primjedbama.

1. Pojavni oblici jednočinske drame u evropskim književnostima oko god. 1900. brojniji su i raznovrsniji nego što se dađe naslutiti na temelju Szondijevih pogleda. Razlike među njima nisu samo stilske i tematske, već se koji put tiču i razrješenja jednočinski komponirane dramske radnje. Tako nipošto nije rijetka jednočinka bez tragična ishoda ili čak s komičnim, što do neke mjere relativira Szondijevu tezu da oblik uvijek predočuje »situaciju prije katastrofe.«⁹ Predočena situacija — kako je dobro uočio D. Suvin, imajući u vidu specifičnost Vojnovićeva komada *Na taraci* — može ležati »čak iza katastrofe no prije njenog objelodanjenja odnosno spoznaje.«¹⁰ Ima, međutim, slučaja u kojim se o katastrofi uopće ne može govoriti: forma jednočinke često daje utočište scenskom humoru, ili grubljem naturalističkom, ili poetičnijem secesionističkom. Neke od Szondijevih spoznaja, valja ipak upozoriti, ostaju primjenljive i u tim rubnim slučajevima, prije svega ona o izvanjskoj determiniranosti likova. I onda kad ne tendira katastrofi, radnja jednočinke slijedi neku nadindividualnu procesualnost, redovito snažniju od onoga što žele, planiraju ili poduzimaju protagonisti.

2. U Szondija se, nadalje, rođenje jednočinke iz duhovnopovijesnoga stanja epohe prikazuje u formi ponešto prebrza i odviše direktna procesa. Možda je to, kako smo već prije pretpostavili, posljedica Szondijeva široka oslonja na hegelovsku tezu da se smisao književnih i umjetničkih oblika pozivlje uvijek na korelativni svjetski poredak, što u Hegela znači, na povijesnu i privremenu objektivaciju apsoluta kao ideala ljepote. Izvan svojih složenih vezanosti za opća načela idealističke estetike takav se način razmišljanja o fenomenima umjetnosti ne čini osobito uvjerljiv. Umjetnički oblici, kad se na njih prestane gledati kao na manifestacije jedne apsolutne vrijednosti, otkrivaju se obično u različitim stranama, sli-geneze, kao rezultati razvoja koji je tekao na različitim stranama, slijedeći različite motivacije. Povezanost oblika za kakav izvanknjiževni smisaoni kompleks pokazuje se tada prije posljedičnom nego uzročnom činjenicom.

Pogled na smjerove kojima se razvoj jednočinke kretao neposredno prije moderne i u njezinu prvom desetljeću uglavnom potvrđuje to pravilo. On nam sugerira da se oblik pojavio kao svojevrsna sinteza ili barem kao sinkretizam među različitim scenskim tradicijama. S jedne strane njegov nastanak prirodno povezan s evolucijom građanske drame ibsenovskoga tipa, koja postupno gubi strukturalna obilježja klasične drame, aktualizirajući potrebu za reorganizacijom višečinskoga oblika. Ipak, nije posve sigurno da bi u takvoj dramskoj tradiciji bilo došlo do usmjerenja prema jednočinskom rješenju da za to na posve drugoj strani nije bilo poticaja. Pažljiv studij kazališnih repertoara osamdesetih i devedesetih godina prošloga stoljeća pokazuje da se tada oznaka »u jednom činu« puno više nego s pojmom drame kombinirala s nazivima specifičnih scenskih vrsta, najčešće lakšega žanra, kao što su komedija, lakrdija, šala, šaljiva igra, feerija, maskerata. Premda su te vrste podrijetlom, a i tradicijom izvođenja, vezane za partikularne običajne kontekste, kazalište druge polovice devetnaestog stoljeća postupno je unosilo među njih momente jedinstva, najprije izvanjskoga, a kasnije i unutrašnjega. Zahvaljujući demokratizaciji medija u ambijentu razvijenoga građanskog društva, one su se uključile u kazališni repertoar, dakle, u novi zajednički kontekst, u kojem su se poravnale međusobno, a donekle i s višečinskim oblicima. Boravak na redovitom repertoaru najprije je istaknuo, kao vrsno obilježje, njihovu jednočinsku narav, koja u izvornim kontekstima, gdje ne postoji alternativa jedan čin — više činova, nije dolazila do izražaja. Život među ostalim scenskim vrstama zahtijevao je od njih također orijentaciju prema estetičkim ciljevima, prema jedinstvenom stilskom idealu epohe, što je uvjetovalo opadanje njihove međusobne vrsne različitosti. Na taj je način prošireni i demokratizirani kazališni repertoar kasnoga devetnaestog stoljeća načinio od različitih kratkih oblika relativno jedinstvenu vrstu s jednočinskim opsegom kao najopćenitijim zajedničkim obilježjem. Jednočinsko rješenje, kao zajednička pa utoliko i apstraktna karakteristika, postalo je tako vidljivo i iz perspektive dramskog stvaralaštva s većim umjetničkim dignitetom. Istom kroz susret tih samostalnih tradicija moglo je doći do postupna ostvarenja onih vrijednosti za koje Szondi drži da su rodile jednočinku. Ali te vrijednosti ne samo što su posljednične, a ne uzročne, nego je i njihova pojava na području jednočinske dramske literature ograničena. Naime, do sinkretizma između građanske drame i nižih jednočinskih vrsta nije došlo naprosto tako da je drama dala

sadržaje, a oblici lakšega žanra formu. Lakši su oblici neprevladano djelovali u jednočinki moderne i na planu sadržaja, namećući joj uvijek iznova karnevaleskne, cirkuske, vilinsko-pastoralne ili pseudo-povijesne teme. I u jačih se dramatičara modernista dade kadšto zabilježiti njihova prisutnost, a pogotovu u onih manje ambicioznih, u kojih jednočinka služi za jednoliko umjetničko uokvirivanje većega broja tema. Razvoj jednočinke u kazališnom životu neposredno prije moderne i u vrijeme perioda komplicira k tome i činjenica što je već afirmirani jednočinski oblik i nekim vrstama pripovjedne književnosti (noveli, narativnoj pjesmi baladnoga tipa, dijaloškoj lirici, čak i onoj nalik na Verlaineov »colloque sentimental«) dopustio prodor na scenu. Stoga je moderna jednočinka oblik posve nejedinstvena podrijetla, nastao na presjecištu tradicija kojih bi susret, izvan bizarno mješovita repertoara onovremenih kazališta, bio nezamisliv. Period moderne, ponešto i zbog kratka trajanja, nije uspio nekim jednoznačnim normiranjem prigušiti raznorodnost tendencija trajno živih u pojedinim varijantama oblika. Jednočinka je tako ostala forma u kojoj se bez osobite izbalansiranosti kombinira problematika moderne građanske drame s formativnim principima i tematskim materijalom lakših scenskih vrsta, a pokadšto i s fabularnom strukturom prozne i pjesničke naracije. Zbog nedostatka ravnoteže među tim aspektima, uvijek je postojala otvorena mogućnost da individualna interpretacija stavi naglasak samo na jedan od njih. Posve je prirodno da je jedinstvo moderne drame u jednom činu ostalo prikriveno kontinuitetom štilova i individualnih opusa, čak i kad se linije toga kontinuiteta protežu izvan područja dramske književnosti. Svako isključivo polazište, obilježeno stilskom, tematskom ili autorskom posebnosti, moglo je u obliku izabrati vlastita težišta, moglo je iz njegove raznostrane dijakronije iznijeti na vidjelo nešto što su druge interpretacije prešutjele. Zato ćemo vjerojatno najbolje učiniti ako vrsni status jednočinke shvatimo kao relativnu i promjenljivu vrijednost, ovisnu o većem broju raznorodnih činilaca, a ne samo o potrebi određene povijesne stvarnosti za adekvatnim umjetničkim oblikom. U književnosti moderne i u kazališnom životu razdoblja bilo je uvjeta da se drama u jednom činu počne ponašati kao vrsta, pa čak i za to da se, zahvaljujući osobitim prezentativnim mogućnostima, trajno poveže s duhom moderne drame u cjelini i ostvari, kao tipične, upravo one rezultate o kojima čitamo u Szondija. Ali veza s modernom dramom, kadšto i s njezinim stilskim ili autorskim isključivostima, nije odlučna za procjenu o vrsnom značaju

oblika. Svoju je vrsnu narav jednočinka potpuniije potvrđivala tamo gdje se prema već realiziranim vrijednostima građanske dramske književnosti odnosila s mogućnošću izbora, tamo gdje je činjenica jednočinskoga opsega dospijevala u središte i suprotstavljala se, kao temeljna linija kontinuiteta, različitostima na planu stila i tematike.

Želimo li sada zaokružiti kritički stav prema Szondijevu teoretiziranju, reći ćemo da jednočinka modernističkog tipa jest povijesno uvjetovan književni oblik. Međutim, puna je obrazloženost njezine pojave odviše kompleksna da bi se dala objasniti kao rezultat dodira između razvojnih linija moderne drame i izvanknjiževnih povijesnih okolnosti. Prije nego potrebom nekog monolitnog duha moderne drame za redukcijom i sažetošću, pojava jednočinke uvjetovana je cjelinom modernističkog perioda ili, još točnije rečeno, sveukupnošću njegovih karakteristika. Pod modernizmom, naravno, ne mislimo ni na šta monolitno i jednoliko, ni na kakav koherentan izraz jedinstvenih životnih prilika i nazora o njima, nego na kompliciran splet društvenih okolnosti, ideoloških i estetičkih tendencija i tematsko-stilskih orijentacija. Sve su te razine modernizma koje ne potječu iz jednoga uzročnog kompleksa, na svoj način pospješile razvoj jednočinke od popularna do umjetnički ambiciozna oblika. Afirmaciji jednočinke pomogla je tako i onodobna demokratizacija književnoga života, a zatim i promjene u vrsnom sistemu modernističke književnosti, koje su dopuštale da činjenica jednočinskoga opsega stekne status vrsnoga obilježja. Na fizionomiju modernističke jednočinke utjecale su, konačno, i jače ideje moderne, ali ne u tom smislu da su one stvorile oblik, već tako što su se uspjelle u nj integrirati i dalje se u njemu izgrađivati. Ali o toj zanimljivoj problematici opširnije u trećem poglavlju studije.

Vrlo promjenljiv izgled i položaj jednočinke u dramskoj književnosti hrvatske moderne potvrđuje u neku ruku ono što je dosada rečeno o sudbini oblika u vremenu oko god. 1900. Hrvatske su jednočinke, kao i one u dobra dijela evropskih pisaca, toliko obilježene vezanošću za partikularne kontekste, da se njihov jednočinski opseg nerijetko čini slučajnim ili izvanjskim obilježjem, pa ga je teško uzeti za osnovu njihova zajedništva. Suprotnosti među jednočinskim tvorevinama hrvatskih modernista manifestiraju se opet na svim razinama: imamo tako jednočinaka s vedrim i komičnim ishodom, a i onih s katastrofom na završetku; ima ih kojima je radnja smještena u ambijent zamišljen naturalistički i pokrenuta motivacijama tipičnima za likove natura-

lističke književnosti, a ima i poetskih, u neodređenu dekoru i s izrazito nedjelatnim likovima; neke su pisane prozom koja realistički prenosi osobitosti govora tipična za mjesto ili ambijent, a neke opet stihom ili kombinacijom stihova bez govorno-karakterizacijske funkcije. S trajanjem perioda te se različitosti nisu smanjivale, nego su se čak pojačavale. Na početku moderne jednočinke se razlikuju uglavnom onoliko koliko se razlikuju njihovi pisci: Cihlar-Nehajev, Vojnović, Tucić. Inače, među pojedinim jednočinskim tvorevinama tih autora nema velikih razlika. Dijelovi *Dubrovačke trilogije* tematski su i stilski jednoliki, a sličan kontinuitet postoji i među dvjema Cihlarovim i četirma Tucićevim jednočinkama. Naprotiv, kod mlađih pisaca moderne, svaka se jednočinka odlikuje velikim brojem specifičnih obilježja. Već u Galovića naići ćemo tako na slučaje najjačih zamislivih opozicija (na primjer, između naturalističkog komada *Pred zoru* i simbolističko-secesionističke *Pjesme večeri* ili između bukoličkoga prizora *U sjeni hrastova* i salonsko-konverzacijskih *Valova*), a, što je također važno, i na slučaje kombinacija takvih suprotnosti u jednoj cjelini (na primjer, u komadu *Pred smrt*). Slična je situacija i u drugih pisaca koji se formom jednočinke služe u isto doba kad i Galović ili kasnije. Begovićeve »male komedije« srodne su, doduše, po tipu ishoda, ali ih razdvajaju druga brojna obilježja. U B. Hećimovića čitamo o tome: »Nastali u rasponu od nekih petnaest godina ti se tekstovi međusobno dosta razlikuju, kako sadržajem tako i vremenom, pa i lokacijom radnje. Dok se komedija *Venus victrix* primjerice, zbiva u zaseoku nedaleko Firence početkom XV stoljeća, a vesela igra *Biskupova sinovica* u Orleansu u drugoj polovici XVIII stoljeća, preostalih pet događa se otprilike u doba kad ih autor piše. Ali dok se kapris *Menuet* odvija u nekom plemićkom dvorcu u kojem vlada duh XVIII stoljeća i rokokoja, groteska *Slatka opasnost* i komedije *Pred ispitom zrelosti* te *Cvjetna cesta* vezane su uz zagrebačku, građansku sredinu, a radnja komedije *Čičak* događa se, dapače, na selu u Dalmatinskoj zagori.«¹¹ Nejednolike su također i jednočinke mladoga Krležje. U njima ne samo što se radnja vremenski i prostorno različito definira nego su i kriteriji njezina smještanja različiti i promjenljivi. U *Kristoforu Kolumbu* i u *Michelangelu* vremensko-prostorna određenja radnje funkcija su potrebe da se pronađu odgovarajući likovi, dok je u *Maske-rati*, u *Hrvatskoj rapsodiji* i u *Kraljevu* orijentacija na ambijent primarnija. U *Kraljevu* se, slično kao u Galovićevoj jednočinki *Pred smrt*,

ponovno nailazi na slučaj kombinacije naturalistički prezentirana ambijenta s nerealističkim, u ovom slučaju već ekspresionističkim motivima.

Povećanje razlika među jednočinkama hrvatskih modernista pravilan je književnopovijesni proces u kojem se uglavnom manifestira sve određenija sposobnost jednočinskoga opsega da stekne status distinktivnoga obilježja, status vršne razlike. Zašto je taj njegov status stvarniji u nepreglednoj situaciji kasne moderne nego u urednu stanju oko god. 1900? Taj se prividni paradoks daje objasniti općenitim razlozima. Književne su vrste, u sveukupnosti pojedinačnih objektivacija, uvijek raslojene; neke su vrijednosti u njima konstantne, a neke varijabilne. Što je pak veća količina varijabilnih vrijednosti, to je uočljivija jednolikost konstantnih. Upravo se zato distinktivna funkcija jednočinskoga opsega bolje uočava u šaroliku opusu Galovićeve, Begovićeve ili Krležinu nego u središnjem opusu prve generacije modernih dramatičara. U tvorevinama mlađih modernista jednočinska je mjera prisutna kao apstraktnija i samostalija vrijednost, nasuprot kojoj sve ostale vrijednosti postaju promjenljive. Naprotiv, u opusu Vojnovićeve ili Tucićeve, orijentacija na jedan jedini način nerijetko će se shvatiti kao posljedica rada s osobitim tematskim materijalom ili kao epifenomen stilske specifičnosti. *Dubrovačka trilogija*, može se uzeti, daje prednost jednočinskoj formi u želji da, izborom karakterističnih zgoda, prikaže »cijelo jedno burno i dramatično stoljeće Dubrovnika«,¹² dok bi se u Tucića ograničenje na čin moglo dovesti u vezu sa zahtjevom naturalističke dramaturgije da se vrijeme predstave izjednači s prikazanim vremenom. Istom u mlađih dramskih pisaca, oslobađa se jednočinski oblik takvih uvjetovanosti, relativira ih i podređuje vlastitoj stalnosti.¹³

Među uzrocima koji su razvoju jednočinke u dramskoj književnosti hrvatske moderne dali opisani smjer, jasno se razlikuju izvanjski i unutrašnji. Najvažniji je izvanjski uzrok zacijelo taj što su razne generacije modernista u različitoj mjeri poznavale dramsku produkciju u većim evropskim sredinama. Galovićeve ili Krležine jednočinke reaguju — nevažno je u ovom času da li pasivnim prijemom sugestija ili aktivno i stvaralački — na veći broj poticaja iz suvremene evropske književnosti, u prvom redu dramske, nego Vojnovićeve, Tucićeve i Cihlarove. Uostalom, i sama se evropska književnost, u vremenu koje dijeli najstarije naše moderniste od najmlađih, obogaćuje novim tipovima drame u jednom činu. Ne valja tako zaboraviti da su se umjetnički uvjerljive i za povijest oblika iznimno važne Strindbergove jednočinke počele pojavlji-

vati istom god. 1907, u doba, dakle, kad su se naši stariji dramatičari već prestali služiti jednočinskom formom.¹⁴ Ukratko, u jednočinskom dramskom stvaralaštvu stranih pisaca s kojim su se samo mlađi predstavnici naše moderne imali priliku upoznati, specifičnost oblika navela se kao primarna činjenica, kao samosvojna i jedino relevantna vrijednost.

Osim toga, kako smo već napomenuli, bilo je i unutrašnjih razloga koji su našu modernističku jednočinku vodili od monotematičnosti ranijih varijanata prema tematskom i stilskom šarenilu kasnijih. Jedan od takvih razloga mogao bi biti u tome što je oblik, egzistirajući dulje u rukama pravih i uglednih pisaca, postupno otkrivao svoju šaroliku dijakroniju. Ona je u prvi čas bila potisnuta ozbiljnijom i težom problematikom građanske drame, ali je kasnije, kad je oblik već prihvaćen kao neprijeporno umjetnički, doživjela revalorizaciju. Već se u Ogrizovića i Begovića, različito nego u Tucića, Cihlara i Vojnovića, jednočinka podjednako koristi pri obradi komički i tragički poetiranih fabula. Da su se te dvije mogućnosti u kasnijem razvoju oblika posve poravnale, svjedoči slučaj Galovićeve jednočinske komada *Pjesma večeri* i *Večernja pjesma* iz god. 1910. Galović je u te dvije jednočinke obradio isti motiv, najprije s »nesretnim«, a zatim sa »sretnim« završetkom. Pri tom je posve neznatno mijenjao *dramatis personae* i tijek radnje, a, kako vidimo, i naslov. Daljnji je razvoj dopuštao sve smjelije posezanje za potisnutim tematskim blagom oblika. Tako se kasniji Galović i Krleža, ne odstupajući od uobičajenih estetičkih standarda, služe već likovima maskerate. Tolika sloboda pri izboru tipa teme nije u doba prvih naših modernističkih jednočinaka bila zamisliva.

Spominjući unutrašnje razloge opisanoga razvoja jednočinke u hrvatskoj moderni, valja na kraju spomenuti da se radi o kratku obliku, kojega se radnja daje organizirati samo u manjem krugu karakteristično povezanih likova, pa prirodno teži kliširanju. Stoga se, osobito u pisaca koji su često pisali drame u jednom činu, pojavljuje potreba za preodijevanjem radnje, za polaganjem malobrojnih tipičnih motiva u različite vremensko-prostorne uvjete.

Jednočinka je, kako vidimo, tip dramskoga teksta s vrlo dinamičnom evolucijom, koja se osobito ubrzala nešto prije moderne i za vrijeme razdoblja. Ta je evolucija mijenjala status oblika, stupanj njegove otvorenosti prema različitim tipovima tematike i mjeru njegova sudjelovanja u razvoju moderne drame. Pa ipak, valja pretpostaviti da je jednočinka

u svim modernističkim varijantama posjedovala neku trajnu supstancu, otpornu na izvanjske utjecaje povijesnih promjena. Ta bi supstanca bila istovremeno i uvjet i rezultat neobična susreta između razvijene građanske (drame i jednočinskoga oblika, a morala bi se potvrditi u svim tekstovima koji nas u ovoj prilici zanimaju, dakle, u svim jednočinkama hrvatskih dramatičara modernista.

II

Od svih unutrašnjih komponenata za koje se pretpostavlja da mogu dominirati strukturom dramskoga oblika,¹⁵ jednočinka najčešće ističe kategoriju radnje. Ostale potencijalne dominante (likovi, prostor) ostaju uglavnom nedovoljno izgrađene. Likovi jednočinke, zbog kratkoće oblika, obično ne dopijevaju izraziti misli, imenovati motive i poduzeti akcije kojima bi se legitimirali kao organizator i subjekt radnje. Njihov je odnos prema protagonistima višočinske drame donekle sličan odnosu likova novele prema likovima romana. S druge je strane jednočinka, što se tiče broja i međusobne povezanosti njezinih likova, vrlo selektivna, pa u pravilu ne dovodi na pozornicu ono »obilje figura i prizorišta«¹⁶ karakteristično za dramu s naglaskom na kategoriji prostora. U jednočinskom je komadu radnja dominantna kategorija, a sve su ostale njezini epifenomeni. Analiza jednočinke stoga će, zacijelo, najbolje uspjeti kao analiza njezine radnje. Pri tom je, međutim, nužno tu općenitu kategoriju raslojiti. Radnja jednočinke, kao i gotovo svaka dramska radnja, ima svoj vidljiv, uprizoreni dio i nevidljivi, koji je od vidljivoga odvojen prostorno ili mu vremenski prethodi. Kako je u jednočinskoj drami nevidljivi dio načelno obuhvatniji od vidljivoga, ovaj se može uzeti samo za istaknuti, reljefnije izraženi aspekt onoga. Nevelik opseg dopušta jednočinki prikazati najčešće jednu jedinu situaciju koja, poradi svoje fragmentarnosti i atektoničnosti, upućuje na cjelinu zbivanja u vremenskoj i prostornoj pozadini. Povezivanje dvaju aspekata radnje, narativno rekapitulacijsko uvođenje pozadine u prednji, prikazani plan često je temelj dramatičnosti oblika. Stoga se razlika između totaliteta radnje i njezina vidljivoga dijela u jednočinki čini prirodno ili čak svjesno potencirana, čini se kao da pisac dvije veličine tretira samostalno, namjerno tražeći među njima točke najnapetijih odnosa. Ta okolnost

nameće i analitičkom radu potrebu za odvojenim proučavanjem i različitim imenovanjem dvaju slojeva jednočinske dramske radnje. Rekli bismo da će smisao distinkcije biti dostatno jasan ako cjelinu radnje odredimo terminom »fabula«, a sam termin »radnja« ograničimo na ono što smo malo prije nazvali vidljivom radnjom.

U fabulama hrvatskih modernističkih jednočinaka najprije se daje uočiti određen broj općenito dramskih obilježja. Radi se, naime, o tome da su i fabule jednočinski građenih komada, kao sve dramske fabule, od početka usmjerene jednom cilju i oštro poentirane; njihovi su završeci konačni i ne daju materijala za daljnje fabuliranje. Nadalje, i u jednočinskoj i u višočinskoj drami motivi aktualnoga odvijanja fabule položeni su u njezine prednje dijelove. Drama u pravilu izvješćuje o zbivanjima koja slijede nakon kakva ključnoga početnog događaja. Dok u višočinskom obliku takav događaj biva kadšto i uprizoren, jezik jednočinke vraća mu se uglavnom pomoću većega broja narativnih rekapitulacija. O vještini s kojom se iz pojedinačnih rekapitulacija, obilježenih nerijetko ograničenom ili iskrivljenom vizurom likova, rekonstruira cjelina uzročnoga događaja, ovisi u mnogim slučajevima umjetnička uvjerljivost jednočinskoga oblikovanja.

Fabula jednočinke u velikoj mjeri odlikuje i stanovita nadmoć nad ostalim strukturalnim momentima oblika. Ono što smo malo prije rekli o odnosu jednočinske radnje — promatrajući je još kao neraščlanjenu kategoriju — prema najopćenitijim komponentama dramske forme u podjednakoj mjeri vrijedi za oba njezina dijela, vidljivi i nevidljivi, dakle, za njezinu fabulu i za njezinu radnju u specificiranom značenju riječi. Jednočinski obrađena fabula ima često ulogu najsamostalnijega i središnjeg aspekta u matičnoj strukturi. Njezina se samostalnost, po kojoj stječe status podosta različit od onoga što ga uživa fabula u višočinskom obliku, osobito vidljivo manifestira kroz njezin odnos prema likovima. Činjenica da fabula u jednočinki relativira i vrijednost komponente prostora, samorazumljiva ako se ima na umu jedinstvo oblika, može se ostaviti po strani kao manje zanimljiva. Na liniji odnosa između fabule i likova u jednočinkama hrvatske moderne, dadu se pak zabilježiti ove važne pojave.

1. U većine naših pisaca modernista koji su pisali jednočinke, a osobito u onih kasnijih, koji su se oblikom služili češće, fabula se svojom trajnošću uzvisuje nad ostale komponente. Čak se i u jednočinkama Vojnovičeve *Trilogije*, s nešto smisla za generalizaciju, otkriva relativno

jednostavna priča o osobi koja svjesno prihvaća tragičku sudbinu, odbacujući prividna i polovična rješenja, neprimjerena dostojanstvu roda ili klase (Orsat — Deša, Pavle — Lujo, Lukša — Vuko). Povijesna građa u vezi s raslojavanjem dubrovačke aristokracije u devetnaestom stoljeću sažela se u Vojnovića u jednostavnu, tipičnu fabulu koju je, kako pokazuje primjer pojedinačnih dijelova *Trilogije*, osobito njihovih zaključnih prizora, moguće egzemplificirati kroz sudbine međusobno različitih i vremenski udaljenih likova. Fabula slično dominira nad likovima i u dvjema od četiriju Tucićevih jednočinaka. U *Povratku* i u znatno kasnijoj *Amerikanki* različiti likovi variraju temu ženine nevjere u muževljevoj odsutnosti. Galović je jednostavnu fabulu o ljubavnicima pred konačnim rastankom ispričovijedao u pet jednočinaka, stilski i po smještaju radnje vrlo različitih (*Posljednji prizor* iz god. 1903, istoimena jednočinka iz god. 1905, *U sjeni hrastova*, *Valse*, *Valovi*). Protagonisti se u tim komadima smjenjuju (salonski ljubavnici, pripadnici nižih društvenih slojeva, likovi iz bukolikoga pjesništva, maske), ali se ne mijenja fabula koja gospodari njihovim scenskim sudbinama. Dramsko stvaralaštvo u jednom činu oslobađa, dakle, fabulu i daje joj mogućnost da na sličan način organizira vremenski i prostorno udaljena zbivanja.

2. U jednočinki je fabula i u jednom drugom smislu snažnija od likova. Oblik, čini se, teži prikazivati zbivanja u kojima likovi posjeduju obilježja odviše jaka i vidljiva da bi se mogla aktivno mijenjati, što bi eventualno utjecalo na tip ishoda. U Tucićevu *Povratku*, na primjer, Ivo mora ubiti Stanika, ljubavnika vlastite žene. Kako indirektno doznajemo, on je, radeći u tuđini, načinio suvišnu, ali nepopravljivu žrtvu: s namjerom se osakatio. Tako obilježenu liku konačna situacija ne dopušta pomirljiv stav. I u Galovićevu *Grijehu*, da navedemo još jedan primjer, situacija je slična: naglo otkrivena, a nepopravljiva istina o naravi odnosa između Vande i Alferda ne dopušta likovima nikakvu samostalnost, ne ostavlja im mogućnost izbora. Tendencija jednočinske fabule da scenski život likova izvodi iz njihovih trajnih obilježja vrlo se izravno manifestira i u *Grbavcu* M. Dečaka. Sve je ponašanje glavnoga lika te jednočinke, grbavoga slikara Arsenija, motivirano njegovom tjelesnom nakaznošću. Zato su likovi jednočinske drame, i onda kad pokušavaju djelovati, osuđeni na neuspjeh (Orsat u središnjim prizorima *Allons enfants!*, Janković u Ogrizovićevoj *Zimskoj noći*, Petar Svačić u trećem dijelu Galovićeve trilogije *Mors regni*). Ako se kadšto i probiju do čina, onda je on u pravilu težak, moralno neprihvatljiv i tragičan: likovi u

jednočinki relativno često ubijaju antagoniste, ali su i u toj situaciji objekti, a ne subjekti fabule (Đuro u Galovićevu komadu *Pred zoru*, Ivo u Tucićevu *Povratku*, Stanislav u Dečakovoj *Pjesmi*). Dok u višečinskoj drami ubojstvo često posjeduje smisao oslobođenja, pobjede nad sudbinom (na primjer u Kosorovu *Požaru strasti*), u jednočinki je ono čas u kojem lik podliježe objektivnim težinama fabule.

Premda fabula jednočinke dopušta svojim protagonistima malo samostalnosti i slobode — njihova je sloboda najčešće lažna, izražena patetičnim riječima (Vojnovićev Orsat, hrvatski kraljevi iz Galovićeve *Mors regni*, Krležini »geniji«) — ponešto nam se pretjerana čini Szondijeva teza da drama u jednom činu prikazuje »situaciju prije katastrofe koja već predstoji i koja se više ne da izbjeći«. ¹⁷ Fabula, naime, zna na gotovo jednak način gospodariti i likovima jednočinskih šala i komedija. Život aktera u jednočinki može se odvijati i u znaku pozitivnih životnih sila ili naprosto sretna slučaja. U Ogrizovićevim komedijama iz *Godine ljubavi* nosilac zbivanja je ljubav, nadindividualna sila koja usprkos preprekama povezuje muške i ženske likove u bračnu ili izvanbračnu zajednicu, a ne sami likovi. Ta objektivnost ljubavi vrlo je jasno izražena u predgovoru knjizi: »Ko suza Božija, kao dah Svemira, ko pogled Udesa, kao smiješak Vječnosti dopire ona — Ljubav — ovamo dolje k nama, da ostane neko vrijeme, pa da je opet nestane kao smiješka, pogleda, daška i suze... I onda da se opet pojavi i opet nestane... u zagonetnoj igri svojoj. U kobnoj igri svojoj.« ¹⁸ Isto je tako pojam idealizirane, hipostazirane ljubavi djelatan u nekima od Begovićevih »malih komedija«. Fabulom *Biskupove sinovice*, vesele igre u kojoj prirodna skolnost naslovne junakinje prema mladom biskupovu pažu razbija njezinu bračnu vezu s ostarjelim markizom, također upravlja ljubav shvaćena kao »dah Svemira«. U podjednakoj mjeri vrijedi to i za priču o trokutu Francesco — Orsina — Alberigo iz jednočinke *Venus victrix*. Likovi tih jednočinskih komedija čine ono što od njih zahtijeva nadindividualna sila ljubavi, koja poput prirodnoga zakona razrješuje umjetne, nenaravne bračne veze starih muškaraca s mladim ženama, a na njihovim ruševinama gradi nova zajedništva, utemeljena isključivo na osjećajnim afinitetima. Kao što radi Ogrizović u navedenom predgovoru, i Begović bi ljubav objektiviranu u likovima »malih komedija« mogao pisati s velikim početnim slovom. Neke druge njegove jednočinske komedije nadređuje opet ponašanju likova čist slučaj. Dobar je primjer za to *Slatka opasnost*, u kojoj se na završetku članovi dviju bračnih zajednica suočavaju jedni s

drugima u izmijenjenim ulogama (Karlova žena Fanny kao Robertova ljubavnica, a Robertova Halka kao Karlova ljubavnica), pa ih taj slučaj susret uvodi u situaciju raspleta. U jednočinki je, dakle, odnos likova prema fabuli, prema načelima njezina odvijanja, pasivan i onda kad na njezinu završetku izostaje katastrofa. Likovi su funkcija fabule.

Taj je odnos uvjetovanosti ponajprije važna karakteristika oblika, jednako prisutna i u tragički i u komički raspletenim varijantama, ali ga valja shvatiti i kao jednu od osnovica na kojima je moglo doći do susreta između građanske drame kasnoga devetnaestog stoljeća i popularnih kratkih vrsta. Ako je točno da dramska umjetnost toga vremena, u suprotnosti prema tradicionalnoj drami, osuđuje *dramatis personae* na »pasivnu objektivnost«, s druge je strane očito da se pučki jednočinski teatar oduvijek oslanja na jake i jednosmjerne fabule s pasivnim i nepromjenljivo obilježenim likovima. Protagonisti maskerata, lakrdija, uprizorenih »švankova«, zapravo se u cjelini svoje scenske pojave svode na jedno karakteristično obilježje, objektivirano najčešće u formi stereotipne, općenito poznate maske. Ta se plošnost, inače posve prirodna za popularne scenske vrste, u jednom času mogla i kasnoj građanskoj drami s opredmećenim likovima nametnuti kao uzorno rješenje. Općenita težnja za izvanjskim i trajnim obilježavanjem protagonista, za njihovim svodenjem na nosioce jedne jedine nepromjenljive sudbine, ušla je tako i u umjetnički pretencioznu jednočinku moderne. Unutrašnja potreba moderne jednočinske drame za podređivanjem likova fabuli, koja se isprva zadovoljavala različitim tipovima jednostavne izvanjske determinacije (u tu su svrhu naši dramatičari isticali, na primjer, nerazrješivu vezanost svojih likova za sudbinu matičnoga društvenog sloja, njihov specifičan položaj u obiteljskoj zajednici, njihovu nepromjenljivu narav, njihovu obilježenost tjelesnim osobinama), vrlo je brzo našla »objektivni korelat« u postupcima primitivnijih oblika. Umjetnička se jednočinka na taj način otvorila prema personalu pučke.

Fabula jednočinske drame, što je njezina daljnja karakteristika, odvija se obično među nevelikim brojem likova. U pravilu ti likovi tvore neki zatvoreni krug, pripadaju jednom ambijentu.¹⁹ Kod likova Vojnovičeve *Trilogije*, pa i kod likova Cihlarovih jednočinkama odlučna je pripadnost obitelji i društvenom sloju. U Tucića je težište na vezanosti protagonista brakom i izvanbračnim ljubavima, kao i u Begovića. U brojnim Galovićevim jednočinkama veza među likovima varira, ali se ipak ne širi. Taj pisac povezuje svoje protagoniste brakom, ljubavi, obi-

teljskim srodstvom ili vidljivom pripadnošću kakvu zatvorenu prostoru (na primjer, prostoru dvora u *Pjesmi večeri*). U Dečakovim jednočinkama uglavnom se prikazuje ljubavna veza muških i ženskih likova. Izdvaja se pak njegova *Pjesma* s vezom gospodara i slugu u središtu zbivanja. I neki Krležini jednočinski komadi, kao *Maskerata*, imaju ograničen personal, dok drugi već prestaju poštovati to pravilo (najočitije odstupa *Kraljevo*, koje, međutim, jednočinski kontinuitet kombinira s višečinskim vremenskim rasponom). Razlozi tom ograničenju broja likova i njihovu čvrstu povezivanju moraju se najprije tražiti u najtipičnijem svojstvu jednočinke, u njezinoj kratkoći. Premda kratkoća oblika izravnije zahtjeve postavlja vidljivoj, scenski realiziranoj radnji, ona je od utjecaja i na opseg i razgranatost fabule. Razvijeniya fabula s nekoliko usporednih linija ne bi se dala dovoljno jasno predočiti kroz uzak okvir vidljive radnje. Jednočinka, dakle, nije naprosto skraćena drama, na osobit način »kadrirano« dramsko zbivanje. U njoj se i samo zbivanje u svojoj izvanscenskoj širini mora koncentrirati, kako bi se, bez gubitka smislenosti, usmoglo sažeti u svojim scenski prezentiranim dijelovima. Koncentracija fabule stvara, nadalje, potrebu za jakim i jednoznačnim povezivanjem likova. Međusobno slabije povezane likove može voditi samo polifona fabulacija s nekoliko odvojenih, a istovremeno usklađenih smjerova, za koji bi okvir jednočinskih prezentativnih mogućnosti bio nedostatan. Okupljenost likova, njihova potpuna određenost participacijom u istom zajedništvu, činjenica je, konačno, koju vrijedi promotriti i u korelaciji s već uočenom dominacijom fabule u jednočinskoj drami. Likovi jednočinke, vidjeli smo, podložni su fabuli zato što pasivno trpe obilježja koja im ona nameće. Radi se, međutim, o obilježjima s ograničenom motivacijskom snagom. Ona su obično takva da bi izvan uska i jednoliko povezana kolektiva likova izgubila vrijednost. Činjenica, na primjer, što Alfred iz Galovićeva *Grijeha* nije Vandin brat može imati efekta samo u zatvorenu obiteljskom krugu. Uzaludno žrtvovanje ruke usmjeruje aktivnost Ive iz Tucićeva *Povratka* isključivo prema ženi i njezinu ljubavniku. Likovi iz Vojnovičeve trilogije u svim svojim htijenjima i činima zastupaju interese kruga u kojem participiraju. Kombinirajući volju za fabuliranjem s prostornim i vremenskim ograničenjima jednočinske scene, ti nam pisci uspijevaju prikazati čovjeka isključivo kao člana male, zatvorene ljudske zajednice. Po načinu na koji koncentrira sveukupno zbivanje i smanjuje broj njegovih nosilaca, jednočinka se prema višečinskoj drami postavlja u odnos usporediv s odnosom

između novele i romana (na tu smo paralelu, uostalom, već prije upozorili) ili s onim između balade i epa. U vezi s upravo dodirnutom problematikom osobito se čini poučna ta druga usporedba. Ep, po čemu se daje komparirati s velikom dramom, gradi fabulu polifono, prateći pojedinim njezinim linijama sudbine većeg broja međusobno slabije povezanih likova, dok se fabula balade zatvara u krug male obitelji, pripovijedajući uglavnom o stvarima koje se mogu odigrati na liniji odnosa otac — sin, majka — sin, otac — kći, brat — sestra, brat — brat.²⁰ Ali usporedba jednočinske drame s baladom zanimljiva je čak i u jednom još specifičnijem smislu. Fabula baladne pjesme ne nalazi u svom personalu, što zbog njegove ograničenosti, što zbog njegove pasivnosti, dostatan broj motivacija za vlastito odvijanje, pa se nerijetko oslanja na procese izvan međuljudskoga ophođenja, na kauzalitet kakav se iz perspektive primitivnijega mentaliteta običava pripisavati oduhovljenu, ali čovjeku stranu svijetu prirode. Imenovani ili personificirani *fatum* često zauzima u njoj mjesto djelatnoga subjekta.²¹ Nešto će se slično dogoditi i u modernističkim jednočinkama. Njihova fabula, doduše, može gospodariti sudbinama likova i onda kad se nalazi izvan doticaja sa silama koje nadilaze snagu individue. Ali njezina se dominacija pokadšto osigurava i tematskim pozivom na autoritet mitskih ili realnih zakonitosti u prirodnom i povijesnom svijetu. Prisutnost tih autoriteta u jednočinki ukazuje na njezinu srodnost s kraćim proznim i pjesničkim vrstama. U hrvatskoj moderni ta srodnost nije ostala ispod praga književne svijesti: kod modernista koji su pisali dramska i prozna djela, jednočinke se znaju osloniti na novelističke predloške;²² što se tiče balade, njezina atmosfera vidljivo prožimlje većinu versificiranih modernističkih jednočinaka (najizravnije vjerojatno Galovićevu *Času molitvenu*), a poneke se jednočinke same nazivlju njezinim imenom.

Poradi vezanosti za ograničen prostor i za nevelik kolektiv likova, jednočinski izvedena fabula teče pravocrtno, bez grananja i otvaranja koja bi svakoj novoj izvedbi mogla pribaviti stanovitu specifičnost. Ona se, drugim riječima, brzo klišira, pa je i to jedan od razloga njezine već uočene samostalnosti u odnosu na *dramatis personae* i na njihovu aktualnu određenost mjestom i vremenom. Već smo prije vidjeli da su naši moderni dramatičari, osobito oni koji su se oblikom služili češće, znali na jednu fabulu nanizati po nekoliko varijanata s manje ili više različitim likovima i s različitim prostorno-vremenskim smještajem. Sada kad su nam vidljivi gotovo svi važniji razlozi te zanimljive pojave, vrijedilo

bi ukratko prikazati logiku po kojoj su se u hrvatskim jednočinkama iz perioda moderne izmjenjivali tipični sadržaji.

Pri lociranju jednočinskih fabula, naši su dramatičari eksploatirali uglavnom literarne svjetove izgrađene u dramskoj i u ostaloj književnosti moderne. Među tipičnim ambijentima hrvatskih modernističkih jednočinaka ima mnogih koji na sebi nose tragove književnih usmjerenja ili književnih vrsta u kojih su se djelima ustrojili. U Vojnovićevu i u Cihlarovu jednočinskom teatru lokacija zbivanja provodi se, na primjer, u duhu poetike kasnoga realizma. Dijelovi *Dubrovačke trilogije* i Cihlarov *Prijelom*, a djelomično Ogrizovićeva *Zimska noć* i Galovićev *Grijež*, prikazujući izumiruća »plemička gnijezda«, oslanjaju se, tako reći, na topiku jednoga ogranka realističke književnosti, koji je u našoj sredini postao osobito popularan zahvaljujući prozi Ks. Š. Đalskoga. I fabula Cihlarove *Svječice* odvija se u jednom od tipičnih ambijenata realističke književnosti: u domu trgovca iz provincije. Dalje, dobar se dio naših jednočinaka odigrava u ambijentu seoskoga života viđenoga naturalistički ili veristički. Primjeri su za to usmjerenje Tucićeve jednočinke i Galovićeva *Pred zoru*, koja čak preuzimlje naslov Hauptmannove kanonske naturalističke drame *Vor Sonnenaufgang* iz god. 1889. Na svoj bi način u taj krug išla i Kosorova jednočinka *Pod laternom*, koja, doduše, ne prikazuje seosku sredinu, inače u nas, kao i u drugih manjih evropskih naroda, rezerviranu za naturalističke književne interese, nego svijet velegradskoga podzemlja s bludnicom kao glavnim junakom. Nekoliko naših jednočinaka nastoji reproducirati atmosferu salonske drame, vrlo popularne na evropskim repertoarima osamdesetih i devedesetih godina prošloga stoljeća, a u nas zastupljene u djelima J. Rorauera i mladoga Vojnovića. Takvih pokušaja ima, na primjer, u Galovića (prva varijanta *Posljednjega prizora* i *Valovi*) i u Dečaka (*Pjesma*, *Adresa*). Tipično su ostvarenje Galovićevi *Valovi*. Ta jednočinka koja, da ponovimo dobru karakterizaciju B. Hećimovića, »kao da je ponikla u roman-skoj sredini«²³ već imenima likova (Julijsa, Lidija, Oskar, Kamilo) i izborom mjesta (park vile s agavama, asfodelima i palmama na domak morske obale), a kadšto i fragmentima konverzacije prizivlje mondenu atmosferu francuske salonske drame, pripuštajući, naravno, u svoj uzak jednočinski okvir samo dio njezine bogate radnje i scenerije. Na pretpostavkama salonske dramaturgije zasniva se, konačno, i komički jednočinski teatar M. Begovića. Primjerne su u tom smislu njegove komedije *Slatka opasnost*, *Pred ispitom zrelosti* i *Cvjetna cesta*. Sadržajni interesi moderni-

stičke i secesionističke književnosti lakšega žanra proširili su taj ogranak jednočinski uprizorene tematike, dodavši joj, kao moguća prizorišta, prostor boemskoga ateljea (Dečak, *Grbavac*), siromašne studentske sobe (druga varijanta Galovićeve *Posljednjega prizora*), zatim fingirani ili autentični ambijent »sjetnog rokoka«²⁴ (Ogrizović, *Proljetno jutro*, Begović, *Menuet*, *Biskupova sinovica*), a vjerojatno su se po toj liniji ostvarile i mogućnosti smještanja fabule u antičko i renesansno doba (Ogrizović, *Ljetno podne*, Galović, *U sjeni hrastova*, Begović, *Venus victrix*). Simbolistički ili, što se za našu situaciju oko god. 1900. čini primjerenije, neoromantičarski²⁵ interesi dolaze do jačega izražaja u jednočinkama s »baladnom«²⁶ tematikom. Takve je komade ponajviše pisao Galović (*Pjesma večeri*, *Večernja pjesma*, *Čaša molitvena*, u stanovitu smislu i dijelovi iz trilogije *Mors regni*). U Ogrizovićevoj *Jesenjoj večeri* neke su se karakteristike toga tipa jednočinke pomiješale s humorističkim intencijama. Kao svojevrstan kuriozitet, tim se naslovima može pridružiti i vrlo kratak dramolet *Kinta* pjesnika M. Vrbanića. Na kraju kao posebnu skupinu izdvajamo komade koji se tematski otvaraju prema popularnim jednočinskim vrstama, najčešće prema maskerati. Elementi maskerate često se miješaju s elementima drugoga podrijetla (na primjer u nekim Dečakovim jednočinkama, gdje su dani kao pozadina zbivanja), ali se pojavljuju i u čistoj formi, nerijetko u Galovića, a jednom u Begovića (*Pierotovo ranjeno srce*) i u Krleže (*Maskerata*).

Ti se tematski specifični tipovi modernističke drame u jednom činu međusobno razlikuju i po stupnju unutrašnje cjelovitosti. Realistički, naturalistički i neoromantičarski tip čine se nešto čvršće građeni od ostalih. Fabule su takvih jednočinaka, doduše, mobilne, ali uglavnom među varijantama jednoga stilsko-tematskog usmjerenja. Na primjer, fabula Tucićeve *Povratka*, varirana kasnije u *Amerikanki*, i inače je česta u naturalističkim komadima evropskih dramatičara, a isto tako i fabula Galovićeve jednočinke *Pred zoru*, utemeljena na sukobu oca i sina. Ostali se tipovi prije doimlju kao rezultat izvanjskoga dekoriranja fabule promjenljivim sadržajnim specifičnostima. U Begovićevim se komedijama, recimo, fabularna organizacija jasno odvaja od sadržajnih određenja likova i ambijenta. Priča ne izrasta iz svijeta koji se prikazuje, već se izvana primjenjuje. Spomenuti jače integrirani tipovi naših modernističkih jednočinaka pokazuju, osim toga, veću stalnost i u pogledu oblikovanja govornoga materijala. Realistički i naturalistički komadi služe se prozom kojoj je, kao i dijaloškim partijama u romanima i novelama

istoga stilskog usmjerenja, gotovo uvijek svojstvena neka karakterizacijska funkcija. Govor je u njima ponajčešće i lokalno karakterističan (dubrovački dijalektizmi u Vojnovića, slavonski u Tucića), a k tome ga redovito obilježava i posebni društveni status ambijenta. Razgovori seljaka i razgovori viših društvenih slojeva temelje se u takvim jednočinkama na različitim stilistikama. Jednočinke sa salonskom tematikom njeguju obično ujednačenu, pravilnu konverzaciju bez lokalnih crta u kojoj se likovi ističu više sadržajem nego načinom govora. Pripadnost društvenom sloju ili kulturnom ambijentu manifestira se tada u digresivnim, fakultativnim momentima dijaloga. U Galovićevim *Valovima*, na primjer, razgovor o ljetovanju na jahti u drugom prizoru služi identifikaciji krupnoburžoaskoga Oskarova mentaliteta. U Begovićevoj *Venus victrix*, na firentinski smještaj radnje podsjećaju česta navođenja poznatih detalja iz kvatrocenteskoga perioda toskanske i uopće talijanske povijesti. Konverzacija salonske jednočinke, koju za razliku od realističkoga i naturalističkoga scenskog govora gotovo ništa više ne povezuje s prozom zbiljskoga života, može se kadšto formulirati i stihom. U nas je, doduše, ta pojava rijetka.²⁷ Do nje dolazi samo u vrlo kratkim, atipičnim jednočinkama, koje ne posjeduju propisnu dramsku strukturu utemeljenu na nepodudaranju fabule i radnje. Ti komadi, poput Ogrizovićeva *Proljetnoga jutra*, Begovićeva *Menueta* ili Galovićeve »lirske scene« *U sjeni hrastova*, pokušavaju izgraditi radnju sami u sebi, a ne na pretpostavkama scenski nevidljive fabularne prošlosti. Karakteristično je za njih i to da radnju smještaju u neki ambijent koji se već *an sich* doživljuje kao poetičan, pa se prirodno manifestira u verzificiranom govoru. Stih upotrijebljen u tim jednočinkama uživa, čini se, status lirskoga stiha. Stalnije se i s više pravilnosti upotrebljava stih u jednočinskim dramama »baladnoga«²⁸ značaja. One su pisane isključivo stihom, ali se u svakoj od njih kombiniraju metrički i »metametrički«²⁸ različiti obrasci. Po svemu sudeći, u metričkoj šarolikosti jednočinaka s »baladnom«²⁸ tematikom valja promatrati specifičnu formulaciju opozicije između lirskoga i dramskoga stiha. Jedini naš modernist koji se češće služio tom podvrstom jednočinskoga oblika, F. Galović, od početka je, premda ne bez pouke primljene od iskusnijih teatarskih ljudi, svjesno insistirao na provođenju razlike među lirskim i dramskim stihom. U povodu metrički relativno jednostavne *Tamare* piše on god. 1907. J. Bachu: »Što se tiče *Tamare*, ne mogu Vam je još predati, jer moram najprije da izgledim neka mjesta i da većinu deseteraca (radi se o stihovima jamske inercije

sa shemom v-v-v-v-vv, op. Z. K.) — po nagovoru i uputi gg. dr Andrića i dr Ogrizovića — pretvorim u jedanaesterce, koji — priznajem sada i sam — mnogo bolje pristaju za onako tmuran i krvavi milieu, a deseterci će ostati samo u lirskim partijama.²⁹ U kasnijim Galovićevim baladama opozicija lirsko-dramsko ne manifestira se više tako jednostavno, u dvjema suprotstavljenim metričkim formama, nego u suprotstavljenim skupinama ne uvijek prepoznatljivih stihova. U *Čaši molitvenoj* dramsku funkciju dijele jedanaesterac i deseterac, a u lirskim partijama pojavljuju se kratki četverosložni i peterosložni članci sa strukturom -v-v i -vv-v. U trilogiji *Mors regni* dramski funkcionira grafički razlomljeni jampski jedanaesterac s vanjskim izgledom slobodnoga stiha, a lirsku funkciju preuzimlje trohejski osmerac. U Galovića se oštro razlikuju i lokacije dvaju tipova stiha u cjelini jednočinskoga dramskog teksta. Dramski se stih pojavljuje u dijalogima i monozimima, a lirski u komentatorski nastrojenim dijelovima kojima pisac, kao nosiće, podstavlja gotovo zbornski koncipirane likove, lišene potrebe za vlastitom karakterizacijom u govoru (u prvom dijelu trilogije *Mors regni* tri dvorkinje, u drugom tri brata, u trećem pet ponoćnih sjena, u *Čaši molitvenoj* dvije vile).³⁰ Ta okolnost, međutim, omogućuje brzo prepoznavanje lirske upotrebe stiha, pa onda i njezinih specifičnih izražajnih oblika. Ali bez obzira na unutrašnju metričku kompliciranost, tip Galovićeve verzificirane jednočinke jasno se razgraničuje prema ostalim tipovima i u cjelini modernističkoga jednočinskog teatra zauzimalje posebno mjesto.

Rezultati proučavanja fabule u jednočinskoj drami dali bi se sada koncentrirati u slijedeće tri točke: a) fabula je u jednočinki primarnija od ostalih strukturalnih komponenata, što se najbolje vidi ako se studira njezin odnos prema likovima; b) fabula jednočinke je sažeta, odvija se uvijek među malim brojem međusobno povezanih likova, po čemu podsjeća na fabulu kratkih narativnih oblika, prozanih i pjesničkih, s kojima jednočinska dramska literatura doista ostvaruje karakteristične doticaje; c) fabula drame u jednom činu teče pravocrtno, lako se klišira, pa ju je, da bi se izbjegla ponavljanja, potrebno uvijek iznova ambijentalno definirati; to je jedan od razloga zbog kojih je kroz naše modernističke jednočinke, u svega dvadesetak godina, prošlo onoliko obilje literarnih tematika. Osim fabule, koje studij iscrpljuje dobar dio morfološke problematike u vezi s prirodom jednočinske drame, kao relativno samostalan predmet analize nameće se još i vidljiva radnja jednočinke. Vidljiva je

radnja samo dio fabule, ali joj se donekle i nadređuje, izabirući u njoj težišne segmente i dajući joj napetost i poentiranost kakvu ona sama o sebi ne posjeduje. Uopće, jednočinka je jedan od onih književnih oblika u kojima je razlika između fabularnoga materijala i njegove prezentacije vrlo uočljiva, pa je zato njezina vidljiva radnja, i pored akcidentalne naravi, predmet dostojan posebne analize.³¹

Bit jednočinske radnje leži, sudeći po svemu, u njezinoj atektoničnosti. Njezini su vremenski i prostorni okviri, doduše, čvrsti, obilježeni jasnim signalima početaka i završetaka, jasnim graničnim linijama, ali nisu dovoljno obuhvatni: motivi koji definiraju scensku sudbinu protagonista nalaze se gotovo uvijek negdje daleko izvan tih okvira. Atektoničnost jednočinske radnje podjednako je izražena u vremenskom i u prostornom mediju. Ta se njezina dva aspekta očituju u nizu distingviranih manifestacija, pa je korisno razlikovati ih i prikazati ih odvojeno.

Radnja jednočinke fragment je obuhvatnije fabularne podloge, što je često i radnja višečinske drame. Razlike ipak postoje, a uvjetuje ih kratkoća i stoga izrazitija atektoničnost jednočinskoga oblika. Drama u jednom činu, za razliku od velike drame, nastoji uvijek dovesti svoj prezentacijski okvir u podudarnost sa zaključnim sekvencama fabule, s momentima u kojima se zbivanje već usmjerilo prema konačnu ishodu. Velika drama hvata fabulu tamo gdje još uvijek postoji mogućnost da na smjer njezina odvijanja utječu likovi. Često se ta mogućnost pokazuje kasnije iluzorna, ali pošto je već egzistirala kao prava scenska realnost. U jednočinki je, naprotiv, pomisao o eventualnom sudjelovanju likova u kretanju fabule dopuštena isključivo kao prozirna iluzija, koju čak ni svi likovi ne prihvaćaju. Zbog kratkoće trajanja, radnja jednočinke ima za sobom obično opsežniju prethistoriju nego veliki dramski oblici. Zato je njezin scenski govor dobrim dijelom okrenut unatrag. *Ethos* likova ne izgrađuje se u aktualnoj dinamici njihova scenskoga života, nego se otkriva u statičkoj prethistoriji radnje. To znači da jednočinka dio svoje dramatičnosti duguje postupcima pomoću kojih se utvrđuju i rekonstruiraju odsutna motivacijska težišta scenski prezentne situacije. U našim modernističkim varijantama oblika primjenjuje više takvih postupaka. U nekim su slučajevima obilježja likova i situacije dana već u prvom prizoru (na primjer u Dečakovim komadima *Grbavac* i *Pjesma*, u Galovićevu komadu *Pred zoru*, a naravno, i u svim jednočinkama koje svoja lica reduciraju na maske), dok se ponegdje opet »istina« otkriva postupno, probijajući se na vidjelo najprije u aluzivnim obratima, polujasnim

slutnjama, a istom na kraju doslovno i u cjelini (na taj se način otkriva istina o obiteljskoj vezi protagonista u Ogrizovićevoj *Zimskoj noći* i u Galovićevu *Grijuhu*). Neke jednočinke dramtiziraju narativno oživljenu prošlost, stvarajući časovitu iluziju o mogućnosti negacije njezinih imperativa. Uzorno primjenjuje taj postupak Vojnović u zadnjim prizorima komada *Na taraci*, kad navodi gospara Lukšu da vjerom u Vuka potisne načas svijest o nepopravljivu položaju svoje klase u Dubrovniku s početka ovoga stoljeća. Slično postupa i Krleža u *Maskerati*, dajući u jednom momentu povjerovati da će se Kolombina odlučiti za Don Quixotea, a ne za Pierrota, kojemu već po naravi maske pripada. Svi ti oblici povezanosti vidljivih i nevidljivih zbivanja u jednočinki uvjeravaju nas da odnos između fabule i radnje u toj kratkoj formi ne valja tumačiti naprosto kao odnos supstancija — akcidens. Fabula, dakako, obuhvaća radnju, ali je istovremeno i njezin materijal. Prikazana zbivanja izvode iz fabule svoju supstanciju, ali ne i pravila po kojima se scenski disponiraju. Relativna samostalnost radnje, njezina nepodudarnost s opsegom fabule, stvara potrebu za jakim i artifičijelnim obilježavanjem njezinih vremenskih rubova. Jednočinka se mora započeti oštro, s prizorima ili s rekapitulacijama koje odmah uvode u središnju problematiku, a isto se tako mora završiti snažno i poentirano. Osobito su zanimljivi završeci jednočinaka. Njihova je specifičnost u tome što na kraju jednočinke nije dovoljno staviti točku na procese u fabuli, nego valja zatvoriti i okvir njihove osamostaljene scenske prezentacije. Relativno su rijetki, a doimlju se odviše sirovo, završeci jednočinaka formulirani isključivo na razini fabule. Takav je, na primjer, ishod Galovićeva komada *Pred zoru*, u kojem se kraj radnje poistovjećuje s krajem fabule u času Blaževa ubojstva. U potpunijem se dosluhu sa zahtjevima oblika nalaze, rekli bismo, one varijante koje izbjegavaju spomenuto poistovjećenje, pa fabulu okončavaju definitivnim činom, a radnju naglim ali promišljenim uvođenjem kakva sporedna motiva. Kao suprotnost Galovićevoj jednostavnosti navodimo primjer Dečakove *Pjesme*: u toj jednočinki sluga, Poljak Stanislav, ubija na kraju amoralnoga gospodara Kurta, čime se zaključuje fabula, ali ubojica još nakon toga — nad mrtvacem — pjeva poljsku himnu, pjesmu koja je već u prethodnim prizorima počela mobilizirati njegov otpor; time se pak završava radnja komada. Takvi sporedni motivi, po svojoj semantičkoj naravi istodobno metonimije i metafore, kondenzirana su forma izvanjskih okolnosti u kojima se odvija uprizoreni dio fabule. Osim scenske riječi, mogu ih zastupati i elementi dekora, a kadšto i oso-

biti scenski efekti. Za primjer takve izvanfabularno smještene poente, izražene riječima, smije se uzeti završetak Vojnovićeva djela *Na taraci*. Završna Lukšina fraza »ho'mo spat« nije potrebna ionako već okončanoj fabuli, pa se prema njoj odnosi samo kao fakultativni metaforički komentar. Potrebna je, međutim, radnji iz čije aktualne vremenske smještivosti izvodi svoj semantički materijal. Na fabulu gleda ta fraza kao metafora, iz stanovite daljine, a s radnjom se nalazi u intimnijoj metonimičkoj vezi. Radnja i fabula u njoj se istovremeno dodiruju i distingviraju. Slično funkcioniraju i scenski efekti opisani u zadnjoj didaskaliji Galovićevih *Valova*: večer koja se spušta nad park gdje sjedi napuštena Julija u isti je mah i događaj i znak, metonimija u kontekstu radnje, metafora u kontekstu fabule. Rječitost jednočinske scenografije (koja je, napomenimo usput, u mnogih autora stvorila potrebu za literariziranjem didaskalija), dopušta da se u tekstu poente ravnopravno kombiniraju verbalni i predmetni znakovi: u Galovićevu *Posljednjem prizoru* iz god. 1903. ili u Begovićevu *Čičku* riječi i stvari u potpunoj sintezi izgrađuju višeznačne zaključne simbole.

Kako je već uočeno, radnja je jednočinke atektonična i u svojim prostornim aspektima. Njezin je prostor omeđen i jedinstven. Nema sumnje da tipične jednočinske fabule nekim svojim obilježjima podržavaju tu omeđenost. Drame jednočinskoga opsega u pravilu se služe koncentriranom fabulom koja uključuje malen broj snažno povezanih likova. Takve je likove posve prirodno prikazati okupljene u isto vrijeme na istom mjestu. Ali po nekim se drugim obilježjima fabula jednočinke suprotstavlja atektoničnosti scenskoga smještaja. Već se prije naglasilo da fabula jednočinske drame, slično fabuli kratkih proznih i pjesničkih vrsta, nadvisuje svijet likova, otvoreno se kadšto povezujući sa čovjeku stranim i nerazumljivim imperativima. Kako se pak prednji plan jednočinskoga zbivanja u sebi zaokružuje i zatvara, njegova diskretno naznačena pozadina, utonula u nepoznato i nevidljivo, lako se stapa s fatalističkim aspektima fabule. Vremenska i prostorna pozadina, odgurnuta poradi fragmentarnosti prednjega plana u nepoznato i iracionalno, nastoje se ujediniti. Među boljim evropskim dramatičarima iz perioda moderne, ima nekih koji su sav učinak, svu atmosferu i dramatičnost svojih jednočinaka temeljili na toj napetosti odnosa između unutrašnjega i izvanjskoga prostora. Maeterlinckov *L'intruse* bio bi zacijelo najsavršeniji, najpotpuniji primjer za takav tip jednočinske drame. U našoj bi se književnosti, barem po intenciji, tom tipu dala pribrojiti Galovićeva jednočinka *Pred*

smrt. Ali suprotnost unutrašnjega i izvanjskoga prostora osjeca se i u onim našim modernističkim jednočinkama u kojima nije posebno tematizirana. Znakovi izvanjskoga svijeta, prirodnoga ili povijesnoga, prodiru u zatvorene prostore jednočinskih scenskih zbivanja uvijek kao iracionalna prijetnja ili kao ironičan kontrast: na zlo sluteća mjesečina koja obilno obasjava Jankovićev salon u Ogrizovićevoj *Zimskoj noći*, zvuci karnevala pod prozorima Arsenijeva ateljea u Dečakovu *Grbavcu*, intenzivan šum valova pod prizorištem prvoga dijela Galovićeve *Mors regnu*, Marseljeza koja s dubrovačke ulice prodire u Orsatovu sobu, sve su to scenski i književni znakovi istoga reda.³² Oni su, svakako, povezani s općenitim nazorima modernista o ljudskoj naravi i sudbini, ali i s tehničkim mogućnostima jednočinskog oblika: podjednako kao pogled na svijet, uvjetuje ih komorno vođenje fabule i atektoničnost jednočinskoga scenskoga prostora. Moderna jednočinka, kako je već u prvom dijelu studije rečeno, nije jednostavan refleks ili izraz određenoga »svjetskog stanja«, već je rezultat sinkretizma između građanske drame i jednočinske tehnike, egzemplificirane na demokratskom kazališnom repertoaru pod konac devetnaestog stoljeća kroz integrirane popularne oblike lakšega žanra.

III

U prethodna dva poglavlja, gdje je bilo riječi o tradicijama na kojih se presjecištima izgradila moderna jednočinka, a zatim o morfološkim karakteristikama vrste, donekle je zanemareno pitanje o odnosu jednočinskoga dramskog djela prema duhu matične književnopovijesne cjeline, prema duhu moderne. Jednočinka kakvu smo dosada proučavali pojavljuje se zajedno s nastupom modernističke generacije pisaca, pa se jasno odvaja od popularnoga jednočinskog teatra prethodnoga razdoblja. Isto se tako oblik povlači s kazališnih repertoara u doba kad se modernistički pokreti počinju dezintegrirati. Jednočinski oblik nakon prvoga svjetskog rata, koji zaključuje period moderne, tone natrag među scenske vrste zabavnog karaktera. Simptomatično je tako da u nas nakon god. 1920. jednočinski teatar ostaje u rukama popularnih pisaca — među njima se ponajviše ističe P. Petrović-Pecija — i da služi manje estetičkim ciljevima, a više jednostavnoj pučkoj zabavi. Zabavna jednočinka, naravno,

ne posjeduje više karakterističnu nadgradnju modernističke. Ona je u manjoj mjeri stilski profilirana, a slabije je obilježena i osobnošću autorovom. Ambiciozniji dramatičari spomenutoga vremena, čak i oni koji su, poput Vojnovića, Begovića i Krleže, u prethodnom periodu radili s jednočinskom formom, u poslijeratnom vremenu radije pišu drame u više činova, premda koji put rade i sa sadržajima pogodnima za jednočinsku obradu (Krleža, *U agoniji*, Begović, *Bez trećega*). Novi dramski pisci, Kulundžić, Feldman, Mesarić, također preferiraju višečinski opseg. Pojava literarizirane jednočinke, jednočinke koja sudjeluje u evoluciji novije građanske drame, vezana je, eto, za dva ili tri desetljeća moderne. U ovom bismo poglavlju željeli ukratko ukazati na neke vezivne linije koje dramu u jednom činu spajaju sa spomenutom književnopovijesnom cjelinom.

S ponešto se pojednostavljenosti odnos jednočinke prema moderni može prikazati u dvije osnovne dimenzije. Naime, sama se moderna smije promatrati na dva načina: s jedne nam je strane ona vidljiva kao kulturnopovijesna periodizacijska cjelina kojom dominiraju karakteristični pogledi na stvari, izraženi ne samo u književnim i umjetničkim djelima nego i u znanstvenim i filozofskim proizvodima perioda; s druge se strane moderna daje predočiti kao sistem stilova i oblika koji se, potekavši s različitih izvora, okupljaju oko vodećih ideja, reflektiraju ih, kombiniraju s vlastitim tematskim interesima i definiraju u skladu s vlastitim tehničkim mogućnostima. Moderna, promatrana i na jedan i na drugi način, otkriva razloge svoga afiniteta prema dramu u jednom činu.

Analizirajući u dvjema prethodnim poglavljima tematsko-idejni svijet moderne jednočinske drame, uvjerali smo se da je on posve inkoherentan i da mu je teško odrediti težišta. Njegova je šarolikost, međutim, samo refleks idejnih kolebanja karakterističnih za cjelinu moderne. Poznato mjesto iz knjige M. Marjanovića *Iza Senoe*, na kojem se nabraja što je sve iz perspektive naših pisaca i intelektualaca oko god. 1900. posjedovalo atribut moderniteta (»moderan je bio i simbolizam i neohelezizam i renaissanca i japanizam i pozitivizam te srednjovječni i moderni okultizam, kemija i alkemija...«),³³ dobar je dokument o nedostatku jedinstvene idejne orijentacije u hrvatskoj moderni. Situacija nije bila jednostavnija ni u širem srednjoevropskom kulturnom ambijentu. R. Musil, poznavalac i svjedok toga vremena, ovim se riječima u svom velikom romanu izrazio o generaciji secesionista: »Bili su to najrazličitiji talenti, a oprečnosti njihovih ciljeva bile su nenadmašive. Voljeli su natčovjeka

i voljeli su potčovjeka; obožavali su zdravlje i sunce, i obožavali su nježnost grudobolnih djevojaka; ljudi su oduševljeno vjerovali u herojski mit i u svačiju vjeru; bili su pravovjerni i skeptični, naturalistički i preciozni, robustni i morbidni.³⁴ Mnogostrukošću svojih vezanosti za modernistička stilska usmjerenja, širinom tematskih interesa, oblikovnom fleksibilnošću, jednočinka je manje ili više uspješno pokrivala spomenute opreke i ekstreme matičnoga perioda. Istovremeno je ona u svim prihvaćenim sadržajima ostavila trag vlastitih prezentacijskih mogućnosti. Već smo prije utvrdili da jednočinska drama, najprije iz razloga čisto tehničke naravi, rastavlja totalitet uprizorenih zbivanja na fabulu i likove, nadređujući prvo drugome. Takva je hijerarhija strukturalnih obilježja, prisutna inače u svim vrstama jednočinskoga teatra, u intelektualno i umjetnički zrelijim varijantama iz vremena moderne dobila i stanovitu ideološku težinu. U stvaralaca moderne jednočinske drame ta je činjenica uvjetovala prirodan afinitet prema tematici »potčovjeka« i »grudobolnih djevojaka«, da se poslužimo Musilovim imenovanjima suprotnosti, dok je problematika »natčovjeka« i sunčanih junaka bila uglavnom prepuštena višočinskoj drami (Kosor, *Nepobjediva lađa*, Ogrizović, *Vučina*). Ali i tamo gdje se jednočinka prihvaćala oprečne tematike (u gdjekojoj od komedija, a na svoj način i u Krležinu *Kolumbu* i u *Michelangelu*), ustaljeni se hijerarhijski odnos između fatalistički napredujuće fabule i likova nije mijenjao. Zahvaljujući, dakle, određenim oblikovnim dispozicijama, modernistička drama u jednom činu uspjela je projicirati na istu ravninu idejne ekstreme vremena, izgradila je scenski prostor u kojem se i nadljudi i podljudi ponašaju u skladu s istim depersonaliziranim pravilima igre. Otvoreno je pitanje je li jednočinka tom transpozicijom suviše pojednostavnila svijet modernističkih idejnih opredjeljenja ili nije. Možda ne bi bilo pretjerano ustvrditi da je on već sam u sebi, bez obzira na način na koji ga prikazuje jednočinska pozornica, bio siromašniji nego što se na prvi pogled čini. Naime, svi mitovi moderne, ne samo pesimistički, naglašeno su skloni depersonalizaciji protagonista. Insistiranje na ljudskoj slabosti, podložnosti iracionalnim imperativima sudbine, i kult — modernistima draga riječ — energije, podjednako se temelje na determinističkom razrješenju individualne subjektivnosti u korist vidljivih ili tajanstvenih sila u povijesnom i prirodnom svijetu. Čini se stoga da i jednočinka, baš zato što odražava opisani hijerarhijski odnos između fabule i likova, nalazi svoje mjesto među književnim oblicima koji su u stanju sudjelovati u duhu modernističke ideolo-

gije. Vrijeme popularnosti jednočinskog teatra, kako upozorava Szondi, zaista je vrijeme determinizma. Samo, nećemo reći da je determinizam stvorio jednočinku. On ju je, već postojeću u nizu međusobno slabo povezanih vrsta, okupljenih istom na kazališnom repertoaru dvaju ili triju prošlostoljetnih desetljeća, privukao k sebi i u njoj se dalje izgrađivao. Jednočinka, dakle, ne samo što izražava ideje modernizma već ih aktivno izgrađuje i privodi savršenijim formulacijama.

S druge strane, moderna, i kad je promatramo kao književnopovijesnu cjelinu u užem smislu, kao sistem stilova i književnih vrsta, ukazuje nam se kao prirodno utočište jednočinskoga teatra. Razvoj jednočinke kakvu smo ovdje proučavali do te nam se mjere čini uvjetovan fizionomijom modernističkoga perioda u evropskim književnostima da nas nimalo ne začuđuje odsutnost oblika u drukčije ustrojnim periodima. Među karakteristikama moderne koje su išle na ruku opisanoj evoluciji jednočinske drame, posebno bi vrijedilo izdvojiti slijedeće.

1. Jednočinka kakvu su pisali dramatičari modernisti nastala je na presjecištu tradicija različitih po podrijetlu i po društvenom ugledu. Do susreta tih tradicija i do njihova sinkretizma mogla je doći samo pred raslojenom gradskom i velegradskom publikom koja je punila kazališta u doba moderne i uopće bila mjerodavni receptor onovremene književnosti. Književnost moderne, za razliku od književnosti prethodnih povijesnih razdoblja, nije rezultat estetički usmjerene aktivnosti jednoga društvenog sloja. Tipičan pisac moderne nije više intelektualac boljega građanskog ili aristokratskog podrijetla, konzervativan po pogledima, discipliniran, pa onda i spreman u svojoj stvaralačkoj svijesti, zajedno sa suvremenikima na produktivnom i na receptivnom polu književne kulture, održavati na snazi vrsne i stilske norme i njihove dogovorene, formalističko-estetičkom argumentacijom branjene hijerarhije.³⁵ Moderna uspijeva za život u književnosti mobilizirati i pripadnike nižih slojeva gradskog društva ili čak seljaka. U svijesti tih integriranih slojeva stvaralaca, književnost više ne egzistira kao pregledan hijerarhijski sistem norma i preporuka. Eksplicirana poetika više nije moguća. U takvim se uvjetima postupno gubi razlika između uglednijih i manje uglednih književnih vrsta. Vrste sa složenom i normiranom arhitektonikom izjednačuju se s improviziranim i medijski svježije obilježenim oblicima. Pisac modernist piše s jednakim ambicijama historijske romane i novele s temom iz svakidašnjice, tragedije i crtice. Upravo to premještanje estetičkih kriterija s vrsnoga na autorsko, ti uvjeti u kojima za vrijednost književne

tvorevine jamči ugled individualnoga talenta, a ne mjesto vrste u sistemu, mogli su biti odlučni za pojavu i za afirmaciju jednočinske drame. Ugled autora kompenzirao je neuglednost oblika.

2. U doba moderne estetička se kultura demokratizira i želi se proširiti na područja koja u prethodnim vremenima nije obuhvaćala. Ta se tendencija manifestira najprije na planu ideologije perioda, i to u formi karakterističnih zahtjeva za estetizacijom života u cjelini. Umjetničko djelo, uočava dobro A. Hauser, postaje »model života«. ³⁶ Ista se tendencija još izravnije iskazuje u činjenici da stilovi moderne prirodno teže primjeni izvan umjetničkoga djela, da žele prodrijeti u sferu praktičnoga života i pomiješati se s obrtom. Konačno, i književnost perioda reagira na tu potrebu, integrirajući i popularizirajući oblike oko kojih se, kao izvođači ili stvaraoci, okupljaju »prirodni talenti«, zapravo ljudi bez izravnijih doticaja s kulturom prethodnoga vremena, kao Tucić i Kosor, ili posve mladi autori, poput Galovića i Krleže. Jednočinka je oblik koji se nizom karakterističnih obilježja dobro uklopio u takvu estetičku i književnu kulturu. On se, vidjeli smo, temelji na relativno snažnim formalnim zakonitostima, pa se, tako reći, piše sam od sebe, pružajući oslonac i piscu-diletantu. Osim toga, on je lagan za izvedbu, potrebno mu je obično malo glumaca, a poradi kratkoće lako se uvježbava. Stoga je pogodan i za izvođenje na neinstitucionaliziranim pozornicama, kakvih je u Evropi u doba moderne bilo posvuda, a vole ga i velika kazališta, jer ne opterećuje troškovima, pa ni u slučaju neuspjeha nije riskantan. Tu diletantsku narav jednočinke, njezin improvizacijski značaj, njezinu nedorečenost, vrlo je lijepo izrazio Hofmannsthal, stavljajući u prolog Schnitzlerovu ciklusu jednočinkara *Anatol* ove stihove: »Also spielen wir Theater, /Spielen unsere eigenen Stücke/, Frühgereift und zart und traurig.« Ponešto od toga vrijeđi i za naše modernističke jednočinke: njihova promjenljivost, njihovo skakanje s ovoga tipa tematike na onaj, znak je nesigurnosti i prerane sazrelosti pisaca, njihove prerano razvijene potrebe za brzom književnom afirmacijom.

3. Modernistički jednočinski teatar, rečeno je već u prethodnim poglavljima, traži dodire s kratkim proznim i pjesničkim oblicima. Često se on svodi samo na scenski okvir novelističke ili baladne naracije. Ako se takva prepletanja uzmu za uvjet razvoja jednočinke, kao njegov daljnji uvjet važit će književni sistem u kojem su doticaji različitih vrsta mogući. Moderna, reklo bi se, ostavlja toj mogućnosti više prostora nego okolna razdoblja. Za nju su uopće karakteristični hibridni oblici (čak i na

granici umjetničke i neumjetničke proze), a posebno na liniji odnosa između pjesništva i drame, pa između proznih oblika i drame. Na liniji prvoga odnosa mogle bi se tako nizati hibridne tvorevine od jednostavnih dijaloških soneta i kraćih pjesama Matoševih, Haeuslerovih, Wiesnerovih, Galovićeve, Domjanićevih, preko mješovito koncipiranih Krležinih *Simfonija*, sve do Galovićeve »baladnih« jednočinkara. Prijelaznih oblika ima i između drame i proze. Matoševa pripovijest *Jesenska idila* jednako je po fakturi komorno dramska koliko je tretman didaskalija u Vojnovičevoj *Trilogiji* novelistički. Izvan moderne, čini se, nije bilo uvjeta za tako intenzivno prožimanje vrsta, pa i u tome valja tražiti još jedan aspekt afiniteta između perioda i jednočinske dramske forme.

To su, eto, osnovni argumenti za tezu da se jednočinski teatar mogao uspeti prema umjetnički ambicioznijim scenskim vrstama samo u atmosferi koju je stvorila moderna, podjednako afirmacijom novih idejnih opredjeljenja, kao i radikalnim prekrajanjem naslijeđene estetičke i književne kulture. Izvan te atmosfere jednočinka je živjela u rukama kazališnih zbavljača poput F. Milera, J. Ivakića, I. Krnica, a kasnije P. Petrovića-Pecije. Ako je, međutim, književna situacija oko god. 1900. dopustila jednočinskom obliku sudjelovati u razvoju moderne drame, i on je, s druge strane, dodao ponešto općoj fizionomiji perioda. Duh moderniteta našao je u njemu ne samo pogodan medij za poentirano izlaganje i usavršavanje vlastitih pogleda na život nego i komunikacijski kanal kojim se estetička kultura mogla širiti uspješnije nego putem tradicionalnih dramskih vrsta. Jednočinka i period njezine umjetničke afirmacije nalaze se stoga u odnosu obostrane ovisnosti.

BILJEŠKE

¹ Zagreb 1976.

² M. Šicel, »Specifična obilježja književnosti moderne«, *Hrvatska književnost u evropskom kontekstu*, Zagreb 1978, str. 412.

³ Prva Hofmannsthalova jednočinka *Der Tod des Tizian* nastala je god. 1892, dakle, kad i prva Yeatsova s naslovom *The Countess Kathleen*, ukoliko se među jednočinke ne računa Yeatsova dijaloška poema *The Island of Statues* iz god. 1885, koju književni povjesnici drže »romantičnom pjesmom s malo dramskoga sadržaja« (N. Jeffares, W. B. Yeats, *Selected Plays*, London

1964, str. 1). Za razliku od Hofmannsthala, koji je zadnju jednočinku napisao god. 1899, Yeats se oblikom služio sve do svoje smrti god. 1939. Vjerojatno nijedan drugi evropski dramatičar nije jednočinski oblik koristio u toliko dugom vremenskom rasponu.

⁴ Nimalo se, na primjer, pojam jednočinke ne ističe u opsežnoj monografiji G. Comperea *Le theatre de Maurice Maeterlinck*, Bruxelles 1955. Ni B. Rothwell u članku o Strindbergovim »komornim komadima« u knjizi *Strindberg, a Collection of Critical Essays*, Prentice-Hall 1971, ne posvećuje osobitu pažnju vrsnim karakteristikama analiziranih drama.

⁵ *Theorie des modernen Dramas*, Frankfurt am Main 1975, str. 93.

⁶ Isto, str. 74.

⁷ Isto, str. 92.

⁸ Isto, str. 93.

⁹ Isto, str. 92.

¹⁰ »Križa zatvorene individualističke dramaturgije uoči Dubrovačke trilogije«, *Forum X* (1971.) str. 429.

¹¹ *Trinaest hrvatskih dramatičara*, str. 305.

¹² M. Sichel, *Književnost moderne (Povijest hrvatske književnosti, sv. 5.)*, Zagreb s. a., str. 313.

¹³ Pravilo da pisac koji se kroz dulji vremenski period služi jednočinskim oblikom ima veću potrebu za promjenom tematike potvrđuju donekle i primjeri iz stranih književnosti. Njemački pisac iz austrijske sredine. A Schintzler, upotrebljavajući jednočinku u gotovo tridesetogodišnjem periodu, promijenio je znatno više tema i stilova nego, na primjer, Hofmannsthal, koji se jednočinskim teatrom bavio sedam-osam godina.

¹⁴ Riječ je o Strindbergovim »komornim komadima« (*Oluja, Zgarište, Sablasna sonata, Pelikan* i dr.), koji su napisani za potrebe »Intimnoga kazališta« što ga je Strindberg zajedno s A. Falckom god. 1907. osnovao u Stockholmu.

¹⁵ Tu se oslanjamo na analizu dramskoga oblika kakvu predlaže W. Kayser u knjizi *Das sprachliche Kunstwerk*, Bern — München 1968,¹³ str. 336 i d., ističući posebno komponentu radnje, lika i prostora i temeljeći na tim distinkcijama svoju klasifikaciju.

¹⁶ Isto, str. 369.

¹⁷ *Theorie des modernen Dramas*, str. 92.

¹⁸ *Godina ljubavi*, Zagreb 1909, str. 7.

¹⁹ I Szondi primjećuje da likovi jednočinke pripadaju »neproturječnom jedinstvu zajednice s istom sudbinom«, *Theorie des modernen Dramas*, str. 91.

²⁰ Isp. o tome M. Lüthi, »Der Familiarismus der Volksballade«, *Volksliteratur und Hochliteratur*, Bern — München 1970, str. 79 i d.

²¹ O tim se aspektima baladne fabule dosta zanimljiva materijala može naći u metodološki ponešto već zastarjeloj knjizi L. Ch. Wimberlyja *Folklore in the English and Scottish Ballads*, Chicago 1928.

²² Jednočinka kao dramatisirana novela vrlo se često pojavljuje u Čehovljevu dramskom opusu (*Na glavnoj cesti, Labuđi pjev, Svadba, Jubilej* i dr.). I u naturalista Zole i Vergé drama u jednom činu uprizorena je novela (to je i, kao operni libreto, proslavljena Vergina *Cavalleria rusticana*). Od naših bi se pisaca u tom kontekstu mogli spomenuti Galović i Begović. Obojica su pi-

sali i novele i jednočinke, obrađujući i u jednoj i u drugoj vrsti sličan tip tematike. Konkretno dodire među njihovim novelama i jednočinkama valjalo bi, međutim, istom proučiti.

²³ *Trinaest hrvatskih dramatičara*, str. 199.

²⁴ Fraza potječe iz Wiesnerove pjesme *Avantire*, a pokazuje nam da je tematika vezana uz vrijeme rokokoa u doba moderne bila u književnoj modi. Pojam rokokoa vezivao se u tadašnjih pisaca uglavnom s pojmom galantne, putene, ekstramatrimonijalne ljubavi, vođene slobodno, bez izvanjskih i unutrašnjih zapreka. Na taj se način šarmantna i frivolna atmosfera rokokoa oživljuje, na primjer, u utjecajnim proznim djelima Ch. de Regniera (*La maison magnifique* i F. Bleia (*Das Lesebuch der Marquise*). Vrlo je slično doživljuju i pisci poput D'Annunzia ili Hofmannsthala. Široko je zastupljena i u Rostandovim djelima. Naša je knjiga plodna i pomodnu tematiku vezanu uz rokoko otkrila, čini se, s Begovićevom *Knjigom Boccadoro*.

²⁵ O mogućnostima alternativne primjene termina »simbolizam« i »neoromantizam« na pojave u hrvatskoj književnosti pa u srednjoevropskim i istočnoevropskim književnostima oko god. 1900. isp. A. Flaker, »Književnopovijesni pojmovi u srednjoevropskim i istočnoevropskim književnostima 20. stoljeća«, *Croatica VII* (1976), str. 19 i d.

²⁶ Čini se da je taj tip jednočinke bolje uspijevao u sredinama u kojima je epska pjesma baladnoga karaktera uživala nekada općenitu popularnost. Možda nije slučajno da je najsavršenije sinteze na toj liniji ostvario Yeats, Irac i engleski pisac, oslonjen uvijek na poznate predaje koje su živjele u baladnom pjesništvu. Među njegovim ranim dramama s tematikom iz tih izvora ističu se *On Baile's Strand* iz god. 1903. i *Deirdre* iz god. 1907. Osobito je lijepa i karakteristična prva jednočinka s baladnim motivom sukoba između oca i sina koji se ne prepoznaju.

²⁷ Takvih jednočinaka ima u nama bliskih pisaca iz bečke sredine Hofmannsthala (*Der weisse Fächer, Die Frau im Fenster*) i Schnitzlera (*Die Frau mit dem Dolche*). Sve spomenute jednočinke kombiniraju stih s prozom po opoziciji, reklo bi se, arija — recitativ.

²⁸ Za pojam matematičke funkcije stiha isp. »The Metametrical Function of Verse Forms«, *Theory of Verse II*, Brno 1968, str. 21.

²⁹ F. Galović, *Drame I*, Zagreb 1942, str. 168.

³⁰ To »lebdjenje« govora nad depersonaliziranim likovima uočava i Szondi na primjeru Maeterlinckovih *Slijepaca*, držeći pojavu karakterističnom za modernu dramu u cjelini: »Govor se osamostaljuje, nestaje njegove bitne vezanosti za mjesto: on više nije izraz pojedinca koji čeka odgovor, nego naznačuje raspoloženje koje vlada u dušama svih prisutnih.« *Theorie des modernen Dramas*, str. 60.

³¹ I po toj unutrašnjoj razdvojenosti srodna je jednočinka drugim kraćim oblicima, napose noveli. U noveli se također, kako pokazuje M. Janković u nedavno objavljenoj knjizi *Novela u američkoj književnosti*, Zadar 1977, prezentacijski okvir razlikuje od narativnoga materijala. Autorica distingvira ovako: »Okvir je u noveli integralni dio kompozicije, kojim pisac kroz dvoglasnu riječ jednostavniji oblik naracije pretvara u kompleksniju strukturu.« Nav. dj., str. 106.

³² Sugestivnost jednočinskoga dekora, njegova simboličnost, često navodi pisce da u naslov svojim jednočinaka unesu oznaku za vrijeme ili mjesto radnje. Primjeri takva naslovljavanja u dramskoj su književnosti hrvatske moderne vrlo česti (Vojnović, *Suton. Na taraci*, Ogrizović, cijela *Godina ljubavi*, Galović, *U sjeni hrastova*, *Pred zoru*, *Pjesma večeri*, *Večernja pjesma*, Krleža, *Kraljevo*). Ta crta odaje možda i stanovitu sklonost jednočinske drame prema estetsici slike u likovnoumjetničkom smislu riječi. A. Hauser je dobro primijetio da »slikarstvo u drugoj polovici devetnaestog stoljeća postaje vodeća umjetnost«, *Sozialgeschichte der Kunst und Literatur*, München 1973, str. 935. Ta se okolnost u jednočinki ne manifestira samo kroz tretman dekora. Neke su modernističke jednočinke u cjelini nastale pod dojmom likovnoumjetničkih tvorevina. Zna se tako da je Strindberg god. 1907. počeo pisati jednočinku s naslovom *Otok mrtvih*, očevidno nadahnut istoimenom poznatom slikom A. Böcklina. Nešto je slično već prije njega pokušao Hofmannsthal. Njegova *Idila* iz god. 1893. nosi podnaslov »nach einem antiken Vasenbild«. Među hrvatskim modernističkim jednočinkama, tim se izvorom inspiracije odlikuju donekle Begovićev *Menuet* i Galovićev komad *U sjeni hrastova*, koji bi, sudeći po bukoličkom dekoru i po personalu (faun, nimfa), mogao biti pod dojmom Böcklinova slikarstva.

³³ Nav. dj., Zadar 1906, str. 146.

³⁴ *Čovjek bez svojstava*, preveo Zl. Gorjan, Rijeka 1967, str. 52.

³⁵ Manifestacije toga tipa prošlostoljetne književne svijesti na području dramske umjetnosti iscrpno je analizirao P. Pavličić u studiji »Poetički temelji drame u stihu u hrvatskoj književnosti XIX stoljeća«, *Mogućnosti XXVI* (1979.), str. 12 i d. Pavličić, čini se s pravom, drži da se najveći dio naše devetnaestostoljetne književnosti može nazvati klasicističkim.

³⁶ *Sozialgeschichte der Kunst und Literatur*, str. 943.