

Gordana Muzaferija, Sarajevo, Bosna i Hercegovina

# GAVRANOVE IGRE TEATROM/TEKSTOM

*Odgлумi dobro heroja i zaista ćeš postati heroj.*  
(Gavran 2001.: 16)

PREMIJERE

RAZGOVOR

PORTRET

FESTIVALI

MEDIJI

VOX

HISTRIONIS

MEĐUNARODNA

SCENA

AKTUALNOSTI

TEORIJA

FOAJE

MI U SVJETU

NOVE KNJIGE

DRAMA

Ako je metatekst *svaki onaj tekst koji nastaje kao reakcija ili odgovor na neki drugi tekst* (Lešić 2003.: 36), a metateatarski tekst *svaki dramski tekst u kojemu se, bilo implicite, bilo eksplicite, raspravlja o prirodi dramske i kazališne umjetnosti* (Čale-Feldman 1997.: 60), onda je Miro Gavran na književnopovijesnoj okomici literarno-dramaturškog fenomena metateatarskih i – s njima usko povezanih – metatekstualnih igara u hrvatskom dramskom stvaranju od Marina Držića, preko Ive Vojnovića, Milana Begovića, Miroslava Krleža, pa do Ranka Marinkovića, Ive Brešana, Slobodana Šnajdera, trojca Senker-Mujičić-Škrabe i drugih, značajna karika u nizu autora kojima su *igre teatrom/tekstom* bitna poetička odrednica, što se u Gavranovu dramskom opusu uvjerljivo nadaje kao jedna od temeljnih odlika i na tematskoj i na proceduralnoj razini.

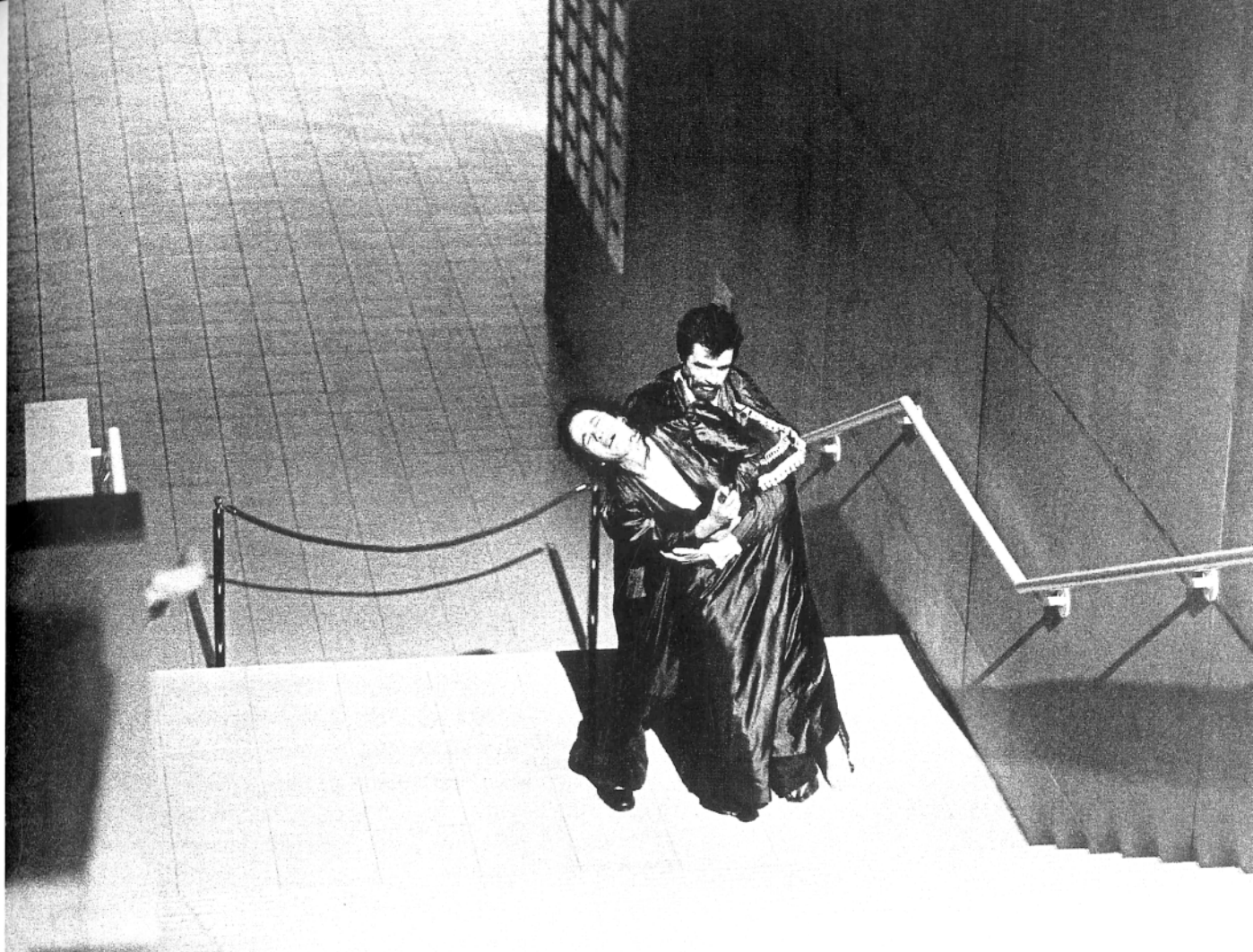
Drugim riječima, pišući tekstove za kazalište, s upadljivom žudnjom za njihovim scenskim oživotvorenjem, Gavran se u kreativnom postupku vrlo često, na ozbiljan ili pak smjehovan način, bavi fenomenologijom pozornice i ispituje granice mogućnosti *modus prikazivanja* (Pfister 1998.: 24) pa se u strukturi njegovih drama mogu susresti raznoliki vidovi poigravanja medijem teatarske semiotike što svojim vizualno-akustičkim moćima jezik pretvara u govor, literaturu u čin, *napisani lik u živa čovjeka* (Hamburger 1976.: 200), a zbiljnost scene i živa čovjeka na njoj u fikciju, koja se pritom ponekad zna poigrati i sa samom sobom. Ispoljavajući naglašenu sklonost da klasičnu aristotelovsku priču alogičnim naglim obratima dovede do očuđenja i da se upravo u toj *ničijoj točki* ludički postavi prema arhivskim kanonima,

Gavran je autor koji teatarsko-tekstualnu *iluziju* istodobno stvara i razara, zabavljen i sam njezinom istrajnošću pred brojnim uplitajima zbilje.

Naime, s iluzionističkom nakanom stvoren *tekst*, koji se već u sljedećem trenutku razotkriva kao unutartekstovni ili izvantekstovni *komentar* (Moranjak-Bamburać 1991.: 108), naseljava Gavranove kazališne komade različitim oblicima metatekstualnih/metateatarskih igara, gdje se maksimalno iskorištavaju prednosti *dvojne namjene dramskog teksta i njegova mogućnost da, referirajući na vlastiti kod, referira istovremeno i na aspekte svoje jezičnotekstovne i na okolnosti svoje kazališne egzistencije* (Čale-Feldman 1997.: 61).

Igre teatrom i tekstom – kao što su umetnute predstave, pokusi ili razne vrste teatralizacije poput komentara, songova, obraćanja publici i sl. – predstavljaju dopadljiv način za razotkrivanje iluzije i posebice su omiljene u postmodernističkih autora, iako korijene vuku još iz antičke drame, a utemeljene su često na *intertekstualnom preplitanju*, bilo u vidu citata i parafraza ili, pak, asocijacija i reminiscencija, čime se obilato služi i Miro Gavran u znatnom broju svojih kazališnih tekstova.

Već u svojoj prvoj drami, onoj pod znakovitim naslovom *Kreontova Antigona* (1983.), Gavran uvodi *igru repliciranja* mitskom materijalu, i to tako što atribuiranjem imena poznate heroine otvara prostor za polemički dijalog s kanonom literarno-teatarskog pamćenja, pa je njegova *Antigona/Antigona*, dakle, i kao drama i kao lik u drami, neka druga, nova – potenciranom pripadnošću nekome (Kreontu) – očuđena *Antigona/Antigona*. Osim toga, s jasnom dozom *intertekstualne ironije*, koju Umberto Eco po principu *double codinga* vidi kao poseban *učeni mig* upućen *intertekstualno razboritom čitatelju*



Miro Gavran, *Kreontova Antigona*, "RO-THEATER", Rotterdam, Nizozemska

(Eco 2002.: 204), Gavran se u uvodnoj napomeni zahvaljuje na *suradnji* Sofoklu, Anouilh i Smoleu, doživljavajući ih pritom kao aktivne, "žive" sudionike u svom kreativnom dijalogu s tradicijom, a njihove drame o Antigoni prihvaća kao prototekstove na prvu, drugu i treću potenciju, što mu omogućava da se i sam uključi kao autor četvrte potencije u bahtinovski viđen proces neprestanog *ulančavanja tekstova* (Lešić 2003.: 33) u sustav svekolike književnosti/tekstualnosti. Tom postmodernistički intoniranom crtom autoreferencijalnosti, onda kad tekst razmišlja o samome sebi, Gavran je upozorio da njegov komad zalazi u metatekstualne i intertekstualne vode, ali njegov izbor autora nagovještava isto tako i mogućnost metateatarskih igara, posebice s obzirom na Anouilhov odnos prema teatru kao mitskom toposu, koji ovaj autor u svojoj *Antigoni* natapa životom, komentirajući pritom njegovo odvijanje na sceni iz života samog.

Na metatekstualnoj razini *Kreontova Antigona* Mire Gavrana stupa u vrlo složenu komunikaciju s prototek-

stovima trojice autorovih prethodnika: iz Sofokla preuzima izravne citate, a iz Anouilha i Smolea priziva ideje i ozračja na način asocijacija i reminiscencija, dok na metateatarskom planu gradi svojevrsnu dvojnju strukturu *drame u drami* (Pfister, 1998.) ili *teatra u teatru* (Čale-Feldman, 1997.), otvarajući time *dva ontološki različita predstavljачka plana: zbiljski i fikcionalni*, kako to precizira Lada Čale-Feldman (1997.), s podjelom na *primarnu i sekundarnu* (Pfister) ili *okvirnu i umetnutu* (Čale-Feldman) radnju. Citati iz Sofoklove *Antigone*, koju je po autorovu slobodnom poetičkom konceptu "napisao" Kreont, a ne Sofoklo, čine osnovu umetnute radnje što se kao *fikcija* preklapa sa *zbiljom* okvirne radnje, tako da jedina dva lika – Antigona i Kreont – u vrijeme trajanja *probe* buduće kazališne/političke *predstave* prelaze iz primarne razine u sekundarnu, kada u svoje "zbiljske" replike preuzimaju ne samo autentične dijaloške partove iz Sofoklove tragedije nego i naizmjenično funkcioniraju kao komentatori *kazališnog posla* smjenjujući se u ulogama "redatelja", odnosno "glumca", sve u ovi-

snosti o trenutačnoj poziciji u odnosu na ovladavanje *diskurzivnom moći* kojom se ostvaruje distinkcija između *dominantnog* i *podčinjenog* sugovornika (Katnić-Bakaršić 2001.: 154 – 155). Inserti iz Sofoklove tragedije organizirani su u dva maha: prvi put kao čitača proba, a drugi put kao proba memoriranog teksta, i svaki put praćeni su kratkim metateatarskim diskursom, kojim se prosuđuju tekst i njegova teatarska izvedba, štoviše: ponekad se nalaže i opetovanje glumačkog postupka unutar fikcionalne radnje. Na razini primarne radnje Kreont je čak prije početka pokusa imao i dramaturško-redateljsku eksplikaciju “svoga” teksta, čime je Gavran zapravo evocirao mitsku priču i prilagodio je novom političkom kontekstu, transferirajući je tako u smjeru prevrednovanja i žestoke demitizacije. Posebno je zanimljiv Gavranov postupak provođenja Antigone kroz zrcalno lijevo i desno na crti promjene njezina stava prema svijetu, s rubnim trenutkom u *međusceni* epiziranja radnje, kad kroz scensko zatamnjivanje okvirne “zbilje” iz zvučnika odjekuju krhotine replika Sofoklove Antigone kao znak da teče umetnuta radnja u kojoj Gavranova (Kreontova) Antigona uči tekst i počinje živjeti psihofizičkim habitusom antičke heroine, kakvom će je obasjati reflektori na početku drugoga dijela komada i kakva će ostati do kraja.

Čitava struktura *Kreontove Antigone* – utemeljena na proceduri teatra u teatru zaognutog figurom kontrasta između dvaju kazališnih pokusa – neka je vrsta intertekstualnog odjeka komentatorskog, ali vrlo sućutnog *glasa* Anouilhova Kora: *Dakle, evo počinje. Mala je Antigona uhvaćena. Mala će Antigona sada prvi put moći biti Antigona* (Anouilh 1995.: 23). To što se radnja Gavranove drame odvija u *tamnici*, znak je “uhvaćenosti” i njegove junakinje uplašene pred smrću koju joj je namijenio Kreont u “svojoj” kazališnoj *igri*, ali ona nije samo fizički mala kao Anouilhova, koja je od početka, i tako mala, znala reći *ne*, ona je u prvi mah do poniženja nemoćna u svom strahu, i utoliko je značajniji njezin kasniji *preobražaj pod uplivom teksta/teatra*, kada je i ona, nakon uvježbavanja Antigonine uloge i *identifikacije* s njom, porasla dotle da kaže *ne* i umre. Gavranova je junakinja, dakle, kroz sućeljenje okvirne “zbilje” i umetnute “fikcije” prošla metamorfozu od kukavne egoistične djevojke do hrabre heroine, od “obične” do “izuzetne” Antigone, odnosno – točnije – igrajući ulogu “Kreontove” (Sofoklove) Antigone, ona se i sama literarizi-

rala/teatralizirala, postala Tekst/Teatar i iz Teksta/Teatra suprotstavila se Kreontu u “zbilji”, a tada je već nastupio trenutak kad, po principu pirandellovskog relativizma, igra i zbilja postaju jedno i žude preći u smrt kao svoje uzajamno poništenje, što se u Gavranovoj drami manifestira u gotovo hermeneutski popunjenoj replici s intencijom pojednačavanja života i teatra, fakta i artefakta (glumiti = živjeti; drame, uloge, prljave igre = svijet): *Ne želim glumiti – ne želim više živjeti, gadi mi se ovaj svijet u kojem su sve drame napisane, gadi mi se svijet u kojem su uloge davno podijeljene, sve ove prljave igre i obmane – sve je to tako zamorno...* (Gavran 2001.: 27).

Napokon, u ovako strukturiranom liku Gavranove Antigone intertekstualno odjekuje i Smoleova samoizolirana, *apstraktna* Antigona, koja *in absentia* živi kroz riječ i mudrost u replikama ostalih likova, pa kao “citat” i “tuđa misao”, poput Anouilhove, i ona *postoji samo na način “ne”* (Kermauner 1971.: 65) i obilježava snagu državi neposlušna pojedinca, razrješujući pritom svoju antigonsku dvojbu u nalaženju ne više sestrinske, nego ljudske mjere. Ipak, usprkos dosegnutom trijumfu vrline u pobjedi iluzije/teatra/teksta nad zbiljom/politikom/zlom, završetak Gavranova komada probija se mimo klasičnog i modernističkog modusa tumačenja uloge umjetnosti kao izbavljenja pa je zato autorov iznenadni *ludičko-ironijski* zaokret u kompleksu “Antigona” od katarzičkog vršenja “poetske pravde” k ispunjenju apsurdna postmodernistički skeptičan i ukazuje na neuništivost *diskursa Moći*, koji je ovladao i iluzijom i životom. Pobjeda pozitivnog principa samo je privid pa se Kreontov *teatar smrti* nastavlja, tim prije što unatoč Antigoninoj pobuni postoji izmenina poslušnost, koja omogućuje *ciklično-repetitivno vraćanje na početak* i prijetecu translaciju *otvorenog kraja drame* (Pfister 1998.: 154) u smjeru trajne pometnje etičkih vrijednosti.

Gavranova sklonost poigravanju teatrom/tekstom, ispoljena i realizirana vrlo hrabro već na samom početku njegove dramatičarske karijere, učinila je *Kreontovu Antigonu* paradigmatskom dramom njegova opusa, u kojem je barem dvadesetak tekstova poniklo na metatekstualnim i metateatarskim igrama ugrađenim u različite tematske, žanrovske i stilske sustave njegove dramatičke. Dalo bi se govoriti o nekoliko tipoloških grupacija Gavranovih komada u kojima se na neiscrpno mnogo načina vrši *razotkrivanje literarno-kazališne iluzije* i

PREMIJERE

RAZGOVOR

PORTRET

FESTIVALI

MEDJI

VOX

HISTRIONIS

MEDUNARODNA

SCENA

AKTUALNOSTI

TEORIJA

FOAJE

MI U SVIJETU

NOVE KNJIGE

DRAMA

preko igara tekstem i teatrom pokušava doprijeti do bitnih odrednica *modusa života* i *modusa prikazivanja*.

Jedan od najčešćih i najzbudljivijih oblika propitivanja semiotike pozornice i tekstova pisanih za pozornicu u Mire Gavrana jeste postupak *teatra u teatru*, već viđen u *Kreontovoj Antigoni*, koji se najčešće ostvaruje kroz tematiziranje *pokusa* buduće predstave ili pak kroz *predstavu u predstavi*. U dramama *Kad umire glumac*, *Zaboravi Hollywood*, *Bit će sve u redu* i *Vrijeme je za komediju* fabula se razvija upravo zahvaljujući ispreplitanju "fiktivnog" i "zbijskog" materijala kada se kroz insertirano ili cjelovito prezentiranje umetnutog teksta/tekstova putem pokusa ili predstave u predstavi tematizira fenomen kazališta, čiji se literarno-teatarski znakovi kao što su scena, pisac, redatelj, glumci, kostimi, svjetlo, publika, kritika itd. počinju polemički razmatrati, i kad Theatron postaje osnovno semantičko polje na kojem se živi, radi, zavidi i umire, pa je otuda mnogo emocije, riječi, čistih i ružnih, uzvišenih i lascivnih, ali i mnogo šutnje, o kojoj Gavran radi čitave male eseje, skladno uklopljene u ostala brojna pitanja njegova poetičkog sustava. Ovoj skupini pripadaju i drame *Noć bogova*, *Pacijent doktora Freuda* i *Otelo sa Suska*, jer se i u njima javlja predstava u predstavi, ali s tom razlikom što je umetnuta radnja sasvim izolirana u odnosu na strukturu okvira, dakle, bez stalnog ispreplitanja "fiktionalne" i "zbijske" razine, a efekti igara teatrom i tekstem usmjereni su više na motiviranje i razvijanje globalne radnje komada te uglavnom imaju reperkusije na razrješnje sukoba.

Specifičan vid igre teatrom/tekstom Gavran ostvaruje i u komadima s nekom vrstom ponude mogućnosti *glumljene glume* ili, kako to Manfred Pfister precizno definira, *fingiranom igrom uloge* (1998.: 330), a Lada Čale-Feldman *preuzimanjem lažnog identiteta* (1997.: 102), čije su manifestacije maska, pretvaranje i lažno predstavljanje pa se može uspostaviti niz od desetak takvih kazališnih tekstova kao što su: *Urotnici*, *Čehov je Tolstoju rekao zbogom*, *Traži se novi suprug*, *Sve o ženama*, *Ljubavi Georgea Washingtona*, *Veliki zavodnik*, *Operacija spola*, *Djed i baka se rastaju* itd.

Najzad, posebno mjesto u gustom i duhovitom tkanju meta-, auto- i intertekstualnih/teatarskih igara pripada tragikomediji *Kraljevi i konjušari*, i to njezinoj posljednjoj, trećoj verziji iz 1999. godine, u koju je autor pretočio svoja najvažnija dramaturška i predstavljaka

iskustva dvadesetogodišnjeg pisanja za teatar, naročito putem Ludinih stihovanih replika i songova, kao i izravnim obraćanjem likova *ad spectatores*, pri čemu je uspio ostvariti višeznačan ludičko-ironijski diskurs, koji u razigranoj postmodernističkoj paradigmi iz raznih aspekata razmišlja kako o teatru i tekstu, tako i o poetici svoga empirijskog autora.

Na kraju, ostaje još samo pitanje: Odakle u dramatici Mire Gavrana toliko žudnje za preobrazbom *zbilje* u *iluziju*, a potom – opet – stalnog podsjećanja da je to samo iluzija i ništa više? Možda problem dopire iz same sličnosti teatra i života, kada se i u običnom dnevnom postojanju, bez posredničkog utjecaja pozornice, postavlja pitanje o vjerodostojnosti zbivanja u kojima čovjeku istina neprestano izmiče i on si najzad mora priznati neuhvatljivost vlastitog lica u općoj maskeradi. Otuda bi mogla doći i Gavranova potreba za *razigravanjem* interakcije između života i scene, između teksta i njegova opredstavljanja, kada različiti oblici magične literarno-teatarske metakomunikacije postaju na planu tumačenja i prihvaćanja teatra/teksta signalima za prepoznavanje puta k intelektualno-emocionalnom osvještenju/smirenju na način katarzičan i ljekovit, iako u biti uzaludan.

#### LITERATURA

Čale-Feldman, Lada (1997.). *Teatar u teatru u hrvatskom teatru*. Zagreb: Naklada MD/Matica hrvatska.

Eco, Umberto (2002.). *O književnosti*. Beograd: Narodna knjiga/Alfa.

Gavran, Miro (2001.). *Odabrane drame*. Zagreb: Mozaik knjiga.

Hamburger, Käte (1976.). *Logika književnosti*. Beograd: Nolit.

Katnić-Bakarsić, Marina (2001.). *Stilistika*. Sarajevo: IK Ljiljan.

Kermauner, Taras (1971.). *Pozorišni život u Sloveniji (1945 – 1970)*. Scena, br. 2-3. Novi Sad.

Lešić, Zdenko (2003.). *Nova čitanja – Poststrukturalistička čitanka*. Sarajevo: Buybook.

Moranjak-Bamburać, Nirman (1991.). *Metatekst*. Sarajevo: Studentska štamparija Univerziteta u Sarajevu.

Pfister, Manfred (1998.). *Drama: Teorija i analiza*. Zagreb: Hrvatski centar ITI.