

Gordana Muzaferija, Sarajevo, BiH

Komički rukopis Mire Gavrana

Kad se govori o Gavranovu komediografskom radu, koji je tijekom posljednjeg desetljeća upotpunio njegov inače bogat dramski opus oslonjen uglavnom na poetiku fikcionaliziranja povijesnog materijala i obilježen krajnjim točkama razvojnog luka od *Kreontove Antigone* (1983) do najnovije drame *Sve o ženama* (2000), onda se obično postavlja pitanje motiva autorovog zaokreta prema komediji, što je počeo s komadom *Muž moje žene* (1991), a nastavio se u nizu tekstova bliskih komičnom žanru, sve do pučke komedije *Otelo sa Suska* (1997). Odgovor se krije ponajprije u poetičkim nazorima Mire Gavrana, kako je to u jednom aspektu ovog problema zamijetio i Davor Špišić¹ upozorivši na čehovljansko relativiziranje žanrovskih odrednica, čime se, zapravo, inicira mogućnost višestrukog poigravanja divergentnim maskama ozbiljnosti i vedrine, bola i smijeha. Tako neke drame, primjerice, *Čehov je rekao Tolstoju zbogom* (1989), ili pak *Sve o ženama*, imaju naglašenu komičku vizuru, a s druge strane, komedije kao što su *Deložacija* (1995), *Najposlušniji bolesnik Trpimir* (1996), te naročito *Bit će sve u redu* (1996), nose značajan dramski potencijal, na trenutke čak doveden do tragičkog osjećanja života. Ipak, najilustrativniji primjer Gavranove težnje za savladavanjem generičke ambivalentnosti je tragikomedija *Kraljevi i konjušari* (1983), u prvoj verziji nastala već na samom početku formiranja njegovoga dramatičarskog prosedea. Ovakav način promatranja ne čini tako oštrobriđim susrete dramske i komičke faze i, otvarajući polje čak i za slobodno preklapanje nekih segmenata, upozora-

va na autorov jedinstven doživljaj dramskih sadržaja stvarnosti, koji nije ni tragičan ni komičan, nego je kroz pomirenje krajnosti doveden do ironijskog odmaka kao najpogodnije spoznajne mjere suvremenog svijeta.

Zato se Gavranov silazak u "niskomimetski modus" događa negdje blizu onom polu gdje se, po definiciji Northropa Freya, komedija stapa s "ironijom i satirom", tako da je u njegovom komičkom rukopisu sve obasjano vedrinom, ali kroz smijeh biva znano da "ni demon-ski svijet nikad nije odveć daleko",² što se naročito zorno potvrđuje u grotesci *Pacijent doktora Freuda* (1993), u čijoj se provokativnoj manipulaciji povijesnim stereotipima iza nazgled bezazlene igre i podsmijeha frustracijama mladoga Adolfa Hitlera gomilaju oblici jeze koji će u odnosu na vrijeme fikcionalnih zbivanja naknadno postati svjetska zbilja.

Freyev tip "ironijske komedije" s agonalnim središtem u "humornom društvu" kod Gavrana je modificiran u smjeru jednostavnih strukturnih obrazaca koji se ostvaruju kroz strategiju malih formi intimnog teatra s reduciranim brojem *dramatis personae*, ponekad čak samo i na jedan lik, kakav je slučaj razotkrivanja tužne strane klaunovske maske u monodramama *Najposlušniji bolesnik Trpimir* i *Bit će sve u redu*. U prvom planu su pojedinačne ljudske priče oslonjene na situacijsku i verbalnu komiku kon-

¹ Davor Špišić, "Cinizam s ljubavlju ili: životu usprkos", u: Miro Gavran: *Šaljivi komadi*, Hrvatski centar ITI, Zagreb, 1996.

² Northrop Frey, *Anatomija kritike*, Naprijed, Zagreb, 1979, str. 203.

verzacijske komedije, a "humorno društvo" je potisnuto na razinu *backgrounda*, pa svaka i najprivatnija tema ima svoj, barem tihi, dosluh s društvenim aktualijama, što se najjasnije iščitava u komedijama *Deložacija* i *Veseli četverokut* (1995), u kojima su interpersonalni odnosi napadno kongruentni s općom slikom društva, posebice u sferi egzistencijalnih i moralnih pitanja.

Gavranov postupak pomjeranja interesa na individuum, u sižejni centar dovodi najčešće temu ljubavi i otvara u svim njegovim komedijama dominantno semantičko polje Erosa, koje postaje poprište dijaloškogagona s obično simplificiranom konstelacijom likova, što prati liniju humornog, vickastog, nekad čak i ludičkog zaplitanja muško-ženskih odnosa od tandema, preko trianglera do četverokuta, vodeći pri tome neku uglavnom bizarnu inicijalnu situaciju ka još bizarnijem zaokretu i zato uvijek iznenađujućem raspletu. Ljubavni mikrokozmos izrasta iz laganih vodviljskih motiva bračnih i vanbračnih odnosa vjernosti i preljuba, žudnje i nedostižnosti, što ponekad eskaliraju u žestoki pučkokomedijski hedonizam i bujnu erotsku želju do pomame, ali je u njima uvijek prepoznatljiva i čovjekova potreba za blizinom drugog bića, makar se zasnivala i na oprečnim emocijama. Upravo na toj razini komičkih situacija detektira se i sklonost Mire Gavrana ka ironijskom odmaku prema događajima, kad autor kao subjekt proizvodnje smijeha, kako je to vidio Theodor Lipps, spoznaje *da ludosti svijeta same sebe dovode do apsurda i tako se same ukidaju*.³

Komadom *Muš moje žene* Gavran je utemeljio osnovne poetičke nazore svoga komičkog rukopisa, jer je već samim naslovom intonirao smjehovne mogućnosti koje nudi semantika apsurda, a onda ih dosljedno razotkrivao kroz izvanredno maštovit verbalni humor duetne

komedije i zaoštravajući agon između dva lika koji su istodobno i protagonist i antagonist jedan prema drugome, uspio je ostvariti jaku dinamiku uslojavanja psihološkog potencijala sukobljenih strana, i to na način odsutnosti trećeg, ženskog lika, koji je, iako pripada *backstage* karakteristikama, uzročnik svih situacijskih smutnji i razjašnjenja, pa čak i samog anagnorisisa. Odluka dvojice muževa iste žene da nakon međusobnog sukoba ipak nastave život po starom ne otkrivajući supruzi da znaju kako ih je prevarila jednog s drugim, potvrda je piščevog poetičkog opredjeljenja za ironiziranje kao smjehovno-ozbiljnu odgonetku egzistencijalnih pitanja i pristajanje na "varku" kao najveseliji vid postojanja.

Ujedno, takva sižejna shema otkriva i konstruktivne principe Gavranove komediografije, koji se bez obzira na opseg teksta manifestiraju redovito kroz Freyevu *trodjelnu radnju* po tipu ABA: *Tako imamo stabilan i skladan poredak, narušen glupošću, opsesijom, zaboravljivošću, "ponosom i predrasudom", ili događajima što ih ni sami likovi ne razumiju, i zatim ponovo uspostavljen*⁴ (A = stabilan i skladan poredak; B = narušen poredak; A = ponovo uspostavljen poredak), iz čega dalje proizlazi da se i kroz formalne karakteristike podupire piščev ironijski odmak, jer je "stabilan i skladan poredak" u komediji *Muš moje žene* zasnovan na laži, koju će njeni komični junaci spašavati kao da je najveća istina, da bi najzad bili sretni kad se ona ponovo uspostavi. Svjesno prihvaćanje te, u aristotelovskom smislu, ne baš podnošljive laži, čini ovu, i većinu ostalih Gavranovih komedija *otvorenom* za ciklično ponavljanje osnovne situacije, što sukladno Bergsonovoj definiciji

³ Zdenko Lešić, *Teorija drame kroz stoljeća III*, Sarajevo, 1990, str. 349.

⁴ Northrop Frey, *Anatomija kritike*, str. 195.

smijeha, već samo po sebi obećava elementarne komičke efekte. Zato je sasvim logično da se u piščevom komediografskom opusu kao nastavak *Muža moje žene* pojavio *Povratak muža moje žene* (1995), što rezultira duhovitom "komičkom duologijom" s tendencijom multipliciranja bračno-preljubničkih odnosa *ad infinitum*, jer je već poznati ljubavni trokut pre-rastao u četverokut i žena je ovaj put dovedena među *dramatis personae*, dok sada ljubavnik, kao novi lik, pripada *backstage* karakterima, a to je karika i za potencijalno novi zahvat u dramaturgiji otvorene komedije.

Tematiziranju bračno-preljubničkih odnosa pripada i komedija *Veseli četverokut*, koja svoju sceničnost i vedrinu duguje autorovom snažnom osjećanju za dinamičan razvoj vodviljski uzbudljivih situacija, čemu najviše doprinose brze izmjene konfiguracije i ambijenta, uz neprestano uspostavljanje iznenađujućih interpersonalnih relacija, što i u razvoju zapleta i u dvostrukom paradoksalnom obratu, pa i u raspletu s beskonačno otvorenim mogućnostima kruženja i ponavljanja, svoju izuzetnu komičnost crpe iz Bergsonovog infantilnog mehanizma "pajaca na uzici" aktiviranog na pozadini hipokrizije i laži i u društvenoj i u intimnoj sferi.

Komedije *Deložacija*, *Traži se novi suprug* (1996, u dvije verzije) i skeč *Operacija spola* (1993) temelje se također na semantičkom polju Erosa, ali se u njima motiv ljubavi dovodi u komički fokus iz ugla zapletenog kretanja ka osvajanju bračnog partnera, pa likovi prolaze humorne situacije od nacionalnog *qui pro quo*, preko prerušavanja u razne tipove prosaca, do inscenacije šokantne operacije kojom biva pobijeđen *senex iratus*. Navedeni komadi obogaćuju piščev komički rukopis žanrovskom razigranošću, pa se *Deložacija* po ozbiljnosti problematike u mnogim segmentima približava "drami", *Operacija spola* je izvanred-

na parodijska minijatura viteškog svijeta "romanse", dok je komedija *Traži se novi suprug*, u prvoj verziji, gdje laž ostaje nerazotkrivena, bliska "satiri" i zasniva se na zajedništvu s publikom (kad se lik na kraju izravno obraća gledalištu), a u drugoj verziji, gdje je anagnorisis otkrio željene vrijednosti i donio pomirenje, ona pripada više tipu "romantičke" nego "ironijske komedije". Protejski karakter komedijske forme također potvrđuju: skeč *Veliki zavodnik* (1991), groteska *Pacijent doktora Freuda*, pučka komedija *Otelo sa Suska*, te monodrame *Bit će sve u redu* i *Najposlušniji bolesnik Trpimir*, koja je interesantna, s jedne strane, kao primjer autocitatnosti jer je zasnovana na problemu i liku iz istoimene priče u Gavranovoj zbirci *Mali neobični ljudi*, a s druge strane, kao primjer preispitivanja mogućnosti transpozicije narativnog modela u dramski.

Unutar svojih komedija, zaklonjen od globalnog ironijskog odmaka mikrostrukturnim smjehovnim izazovima, Gavran se sa iskrenom, ponekad čak infantilnom spisateljskom radošću, poigrava najrazličitijim mogućnostima vedre geometrije na polju Erosa, ali u nekoliko komada ta se igra potencira i uvođenjem polja Theatrona, pa se izvori komike udvostručuju jer se kao dodatni moment fikcije pored primarne pojavljuje i sekundarna razina dramske igre, čijim osnovnim oblicima preklapanja Manfred Pfister smatra "san" i "dramu u dramu".⁵

Ako hipnotički tretman u *Pacijentu doktora Freuda* shvatimo kao oblik scenskog prezentiranja *sna*, kada pozornica *postaje* "unutrašnjim prostorom svijesti snivajućeg lika",⁶ onda ta sekvenca ima ključnu funkciju u definiranju žanra ovog komada, jer upravo se u njoj razvija

⁵ Manfred Pfister, *Drama*, Hrvatski centar ITI-UNESCO, Zagreb, 1998.

⁶ Isto, str. 318.

groteskna istodobnost smiješnog i strašnog, manifestiranog kroz psihoterapeutski postupak kojim se podstiče imaginacija morbidnosti Hitlerove psihe, ali i demitizacija Freudovih psihoanalitičarskih sposobnosti dovedenih do apsurdne potrebe za autotretmanom.

Oblikom "drame u drami" Gavran se izvanredno inventivno poslužio u komadu *Bit će sve u redu* tako što je u kvantitativnom pogledu dao prednost sekundarnoj igri, pa se primarne sekvence pojavljuju samo kao okvirna radnja, a pošto se radi o monodrami, one imaju epski karakter i realiziraju se kao metateatarski komentari. Problem odnosa između kazališne fikcije i životne istine Gavran je ispitivao kroz sukob razuzdane atmosfere pučkog teatra i humorno-sjetne ispovijesti njegovog interpretatora, koji je kao ravnatelj putujućeg kazališta u rasulu, odlučio da zaigra svih šest (znakovitih) uloga u jednoj predstavi, pa da umre, a njegov završni monolog na način metatekstne asocijacije sažima Yorikovu sudbinu, što je po ironijskom otklonu ne samo antiteza sočnim i mediteranski raspjevanim sekvencama upravo odigrane predstave nego, zajedno s njenim burlesknokrvavim završetkom, to je i potvrda Pirandellova uvjerenja da život nije ništa drugo do jedna vrlo "tužna lakrdija".

U *Otelu sa Suska* Miro Gavran na pomalo začudan način u odnosu na svoja dotadašnja komička iskustva temeljena na intimnom teatru, razigrava taj pirandelovski oksimoron služeći se intertekstualnim relacioniranjem tako što tragičku fabulu i likove kao semantičke jedinice iz Shakespeareovog *Othella* rekontekstualizira u žanr pučke komedije, pri čemu u oba smjera dolazi do dekomponiranja prototekstnog materijala, koji se kroz međusobno usklađivanje mijenja i na filozofskohumornoj razini vodi ka prihvaćanju varke kao ključa sreće. U Gavranovoj transformaciji tragičkih

likova aktualizirane su one osobine koje oni imaju, kako kaže Jan Kott,⁷ "in potentia", a ne "in actis", pa je u ozračju pučke komedije došlo do svojevrsne karnevalizacije Shakespeareovog *Othella*, s bahtinovskog "gore" spušten je na "dolje", i to ne s ciljem da se parodira samo radi postizanja komičkog efekta, već da se tragički modus života po kome se strada zato što je nemoguće promijeniti svijet povedri, da se on konstrukcijski učini veselim, čime se zapravo razara i modus pučkokomedijskog elementarnog uživanja u erotsko-gastronomskoj gozbi, a stvara se u duhu ozbiljno-smjehovnog žanra jedan, gavranovski ljupkom ali i gorkom ironijom, osviješten modus postojanja koji, zatvara krug i s njegovom prvom komedijom nerazobličene laži jer to manje boli, a sadržan je u stihovima okvirnog songa *Otela sa Suska*:

*Oči nas naše uspješno varaju
Varke nas varkama darivaju
Pjesme se umilne noćima snivaju
Ljudi obmanuti bivaju.*

⁷ Jan Kott, "Dva paradoksa Otela", u: *Šekspir naš savremenik*, Svjetlost, Sarajevo, 1990, str. 123.