

Komedije Mire Gavrana od 2000. godine

Majić-Mazul, Iva

Master's thesis / Diplomski rad

2024

Degree Grantor / Ustanova koja je dodijelila akademski / stručni stupanj: **Josip Juraj Strossmayer University of Osijek, Faculty of Humanities and Social Sciences / Sveučilište Josipa Jurja Strossmayera u Osijeku, Filozofski fakultet**

Permanent link / Trajna poveznica: <https://um.nsk.hr/um:nbn:hr:142:706110>

Rights / Prava: [In copyright](#)/[Zaštićeno autorskim pravom.](#)

Download date / Datum preuzimanja: **2025-02-08**



FILOZOFSKI FAKULTET
SVEUČILIŠTE JOSIPA JURJA STROSSMAYERA U OSIJEKU

Repository / Repozitorij:

[FFOS-repository - Repository of the Faculty of Humanities and Social Sciences Osijek](#)



Sveučilište J. J. Strossmayera u Osijeku
Filozofski fakultet Osijek
Sveučilišni diplomski dvopredmetni studij Hrvatski jezik i književnost i
Engleski jezik i književnost

Iva Majić-Mazul

Komedije Mire Gavrana od 2000. godine

Diplomski rad

Mentor: prof. dr. sc. Ivan Trojan

Osijek, 2024. godina

Sveučilište J. J. Strossmayera u Osijeku
Filozofski fakultet Osijek
Odsjek za hrvatski jezik i književnost
Sveučilišni diplomski dvopredmetni studij Hrvatski jezik i književnost i
Engleski jezik i književnost

Iva Majić-Mazul

Komedije Mire Gavrana od 2000. godine

Diplomski rad

Humanističke znanosti, Filologija, Kroatistika

Mentor: prof. dr. sc. Ivan Trojan

Osijek, 2024. godina

Prilog: Izjava o akademskoj čestitosti i o suglasnosti za javno objavljivanje

Obveza je studenta da donju Izjavu vlastoručno potpiše i umetne kao treću stranicu završnoga, odnosno diplomskog rada.

IZJAVA

Izjavljujem s punom materijalnom i moralnom odgovornošću da sam ovaj rad samostalno napisao/napisala te da u njemu nema kopiranih ili prepisanih dijelova teksta tuđih radova, a da nisu označeni kao citati s navođenjem izvora odakle su preneseni.

Svojim vlastoručnim potpisom potvrđujem da sam suglasan/suglasna da Filozofski fakultet u Osijeku trajno pohrani i javno objavi ovaj moj rad u internetskoj bazi završnih i diplomskih radova knjižnice Filozofskog fakulteta u Osijeku, knjižnice Sveučilišta Josipa Jurja Strossmayera u Osijeku i Nacionalne i sveučilišne knjižnice u Zagrebu.

U Osijeku, 6. travnja 2024.

Iva Majić-Maul, 0122230116

Ime i prezime studenta, JMBAG

SAŽETAK

Tema ovog diplomskog rada jesu komedije Mire Gavrana od 2000. godine. Cilj je rada otkriti uz pomoć kojih tehnika karakterizacije, lokaliziranja te prezentiranja vremena Gavran kreira svoje komedije. Navedene tehnike proučavat će se u sljedećim trima Gavranovim komedijama: *Hotel Babilon* iz 2002. godine, *Papučari* iz 2007. godine te *Sladoled* iz 2014. godine. Analiza navedenih tehnika provest će se koristeći se tekstom *Drama. Teorija i analiza* Manfreda Pfistera. Prvo će biti riječi o životu i djelu Mire Gavrana, zatim o njegovom književnom stvaralaštvu, s naglaskom na njegov komediografski rad. Slijedi poglavlje o komediji kao zapostavljenom žanru te detaljnije o komediji dramskog autora Mire Gavrana. Nakon što su se analizirale tehnike korištene u karakterizaciji Gavranovih dramskih likova, tehnike korištene u lokaliziranju prostora te tehnike korištene u prezentiranju vremena radnje u trima navedenim komedijama, dolazi se do zaključka kako se Gavran u svojim dramskim tekstovima, a posebno u komedijama, služi različitim tehnikama, a koje svaka na svoj način obogaćuju dramski tekst. Analiza potvrđuje pripadnost *Hotela Babilon*, *Papučara* i *Sladoleda* komediji situacije te *Hotela Babilon* i *Papučara* ujedno i komediji karaktera. Rezultati analize također pokazuju razliku u karakterizaciji muških i ženskih likova, gdje Gavran veću pozornost pridaje ženskim likovima. Primjećuje se razlika u prezentiranju vremena radnje te u lokaliziranju prostora u komediji *Hotel Babilon*, u kojoj Gavran koristi samo verbalne tehnike. Daje se i usporedba rezultata analize s tezom spomenutom na početku rada o tome da su likovi komedije često koncipirani statički, što nije slučaj u svim komedijama Mire Gavrana.

Ključne riječi: Miro Gavran, komediografski rad, tehnike karakterizacije, tehnike lokaliziranja, tehnike prezentiranja vremena

SADRŽAJ

1. Uvod	1
2. Život i djelo Mire Gavrana	2
2.1. Književno stvaralaštvo Mire Gavrana	4
3. Komedija kao zapostavljeni žanr	8
4. Komedija Mire Gavrana	10
4. 1. Sredstva za postizanje komedije	12
4.1.1. Prepoznavanje ili komedija sličnosti	12
4.1.2. Pretjeranost/preuveličavanje (gomilanje) ili komedija razlike	12
4.1.3. Iznevjereno očekivanje/neočekivani obrati	13
5. Analiza likova	14
5.1. Analiza likova u komediji <i>Hotel Babilon</i>	17
5.1.1. Zuzana Kollarova	18
5.1.2. Jakša Hektorović	20
5.2. Analiza likova u komediji <i>Papučari</i>	21
5.2.1. Ana	22
5.2.2. Ivo	25
5.2.3. Marko	27
5.3. Analiza likova u komediji <i>Sladoled</i>	29
5.3.1. Majka	29
5.3.2. Kći	31
6. Analiza prostora	33
6. 1. Analiza prostora u komediji <i>Hotel Babilon</i>	34
6.2. Analiza prostora u komediji <i>Papučari</i>	35
6.3. Analiza prostora u komediji <i>Sladoled</i>	38
7. Analiza vremena	40
7.1. Analiza vremena u komediji <i>Hotel Babilon</i>	41
7.2. Analiza vremena u komediji <i>Papučari</i>	42
7.3. Analiza vremena u komediji <i>Sladoled</i>	43
8. Zaključak	45
9. Literatura	48

1. Uvod

Tema ovog diplomskog rada komedije su Mire Gavrana od 2000. godine. Miro Gavran suvremeni je hrvatski dramatičar čija su djela prevedena na više od trideset jezika. Karijeru je započeo dramom *Kreontova Antigona* 1983. godine, zatim piše ciklus drama, a dosad je napisao preko pedeset kazališnih tekstova, deset romana te deset knjiga za djecu. Posebno se ističe Gavranov komediografski rad jer već dugi niz godina svoje komedije, zajedno sa suprugom Mladenom Gavran, utjelovljuje na pozornicama diljem svijeta. U svojim dramskim tekstovima Gavran se služi različitim tehnikama u karakterizaciji likova, lokaliziranju mjesta radnje te u prezentiranju vremena. Cilj je diplomskog rada analizirati tri Gavranove komedije napisane nakon 2000. godine, a to su *Hotel Babilon* iz 2002. godine, *Papučari* iz 2007. godine te *Sladoled* iz 2014. godine. Konkretnije, analizirat će se likovi, mjesto te vrijeme radnje u navedenim komedijama, koristeći se tekstom *Drama. Teorija i analiza* Manfreda Pfistera.

Na samom početku riječ će biti o životu i djelu Mire Gavrana, od osnovne i srednje škole pa sve do fakulteta te njegovog prvog dramskog teksta. Prilikom istraživanja o djelovanju Mire Gavrana najviše se koristila literatura koja je na jednom mjestu ujedinila tekstove koji su nastali u razdoblju duljem od dvadeset godina: *Književnost i kazalište* podnaslovljena *Eseji, razgovori, zapisi i nostalgичna prisjećanja*. Riječ će biti i o Gavranovom kazališnom radu te osnivanju Teatra Gavran. Nakon toga slijedi poglavlje o književnom stvaralaštvu Mire Gavrana. Konkretnije, o čemu piše taj suvremeni dramaturg, na čemu je zasnovana njegova poetika, kakvi se likovi pojavljuju u njegovim djelima... Također, navodi se cjelokupni opus Mire Gavrana, a posebna se pozornost pridaje njegovom komediografskom radu. Zatim dolazi poglavlje o komediji kao zapostavljenom žanru, ali i detaljnije o komediji Mire Gavrana. Navodi se razlika između komedije karaktera i komedije situacije te se redom opisuju sredstva za postizanje komedije. Sljedeće poglavlje vezano je za analizu likova u tri Gavranove komedije. Prije same analize, navode se i objašnjavaju postojeće tehnike za karakterizaciju likova prema Pfisteru: eksplicitno-figuralne, implicitno-figuralne, eksplicitno-autorske te implicitno-autorske. Također se navode i osnovne informacije o svakoj spomenutoj komediji. Zatim slijedi analiza prostora u trima Gavranovim komedijama. Riječ je o tehnikama lokaliziranja, koje mogu biti verbalne (verbalna kulisa te opisivanje prostora u pomoćnom tekstu) te neverbalne (rekviziti, scenografija, kretanje likova na sceni). U idućem poglavlju analizira se vrijeme u Gavranovim komedijama koristeći se tehnikama prezentiranja vremena, odnosno navođenje vremena radnje u pomoćnom tekstu, u replikama dramskih likova, uz

pomoć kostima, rasvjete, scenografije. Nakon detaljne analize likova, prostora te vremena, iznosi se zaključak. Komedije se dijele na komediju situacije te na komediju karaktera. Rezultati analize uspoređuju se s tezom kako su likovi komedija često koncipirani statički. Primjećuje se razlika u karakterizaciji muških i ženskih likova te oskudnije prezentiranje vremena radnje i mjesta radnje u jednoj od komedija. Posljednje poglavlje sadrži popis korištene literature.

2. Život i djelo Mire Gavrana

Najizvođeniji suvremeni dramatičar u zemlji i inozemstvu, Miro Gavran, hrvatski je dramatičar, romanopisac, pripovjedač i pisac za mlade. Miro Gavran rođen je 3. svibnja 1961. godine u učiteljskoj obitelji u slavonskom selu Gornja Trnava, nedaleko od Nove Gradiške. Osnovnu školu pohađao je u Gornjoj Trnavi (1968.-1972.), Dragaliću (1972.-1975.) te Novoj Gradiški (1975.-1976.). Prva dva razreda Gavrana je učila njegova majka, treći i četvrti razred otac, a polaskom u srednju školu, koju je pohađao u Novoj Gradiški (1976.-1980.), književnost ga je poučavala njegova sestra, profesorica književnosti. Iako većinu svog školstva problematičan učenik, Gavrana je književnost oduvijek zanimala, uživao je u čitanju knjiga te pisanju školskih zadaća, priča, pjesama, ali i dramskih minijatura. Diplomirao je dramaturgiju na Akademiji za kazalište, film i televiziju u Zagrebu, a nekoliko kolegija studirao je i na Filozofskom fakultetu u Zagrebu (1981.-1986.). Svoj prvi kazališni posao Miro Gavran odradio je već kao desetogodišnjak kada je kao rekviziter u amaterskoj predstavi koju je režirala njegova majka jednome sporednome glumcu morao dodati ibrik sa žeravicom kojom će turski beg pripaliti čibuk (Petranović, 2010: 186). Početkom treće godine studija napisao je svoj prvi ozbiljni dramski tekst *Kreontova Antigona*, a 22. prosinca 1983. godine dogodila se Gavranova prva premijera u kazalištu Gavella. Uz pozitivne kritike, dobio je Rektorovu nagradu Zagrebačkog sveučilišta te Nagradu stručnog žirija *Dvanaestih Gavellinih večeri*, čime prestaje život mladića Mire Gavrana, a počinje život književnika Mire Gavrana (Gavran, 2008: 81-91). Nakon studija dramaturgije, radio je kao honorarni dramaturg Teatra &TD, a zatim i kao njegov ravnatelj. Bio je pokretač i urednik biltena *Kazališne novosti* te pokretač i glavni urednik Dramske biblioteke Teatra &TD. Od siječnja 1993. Gavran radi kao profesionalni pisac, a iste te godine pokreće književni časopis *Plima*, kojem je tri godine bio glavni urednik. U *Plimi* je

prozne i kazališne tekstove objavljivalo više od stotinu mladih hrvatskih književnika. Također, kao pročelnik Odjela za kazalište i film u Matici hrvatskoj 2000. godine pokreće Međunarodno znanstveno savjetovanje, posvećeno suvremenoj hrvatskoj drami i kazalištu (Gavran, 2017: 694-695).

Gavran se smatra najuspješnijim hrvatskim autorom, a njegove se predstave izvode na kazališnim pozornicama diljem svijeta. Po njegovim dramama i komedijama nastalo je više od 400 kazališnih premijera, a pogledalo ih je više od četiri milijuna ljudi. Gavran je jedini živi dramatičar u svijetu kojem su u pet zemalja organizirali kazališni festival njemu posvećen, na kojem se izvode predstave nastale isključivo prema njegovim dramama i komedijama, a koji je pod nazivom *GavranFest* djelovao u Slovačkoj u Trnavi od 2003. do 2009. godine, potom se 2013. održao u Poljskoj u Krakovu, od 2016. djeluje u Češkoj u Pragu, 2019. održao se u Njemačkoj u Augsburgu, a 2020. godine u Srbiji u Beogradu (Gavran, 2021: 350).

Upravo ga je ljubav prema književnosti i kazalištu povezala s njegovom sadašnjom suprugom Mladenom, našom kazališnom, televizijskom i filmskom glumicom. U jesen 2002. godine glumica Mladena Gavran te književnik Miro Gavran osnovali su Teatar Gavran, koji je početkom novog stoljeća krenuo vlastitim umjetničkim i organizacijskim putem, razlikujući se od postojeće kazališne ponude. Naime, kada je Gavran počeo pisati, u kazalištu je vladao redateljski teatar iz kojeg su protjerani i logična priča, i prepoznatljivi likovi, i topla emocija, i katarza, a stvorene su hladne i pretenciozne koncept-predstave koje se glumcima koriste kao marionetama (Nikčević, 2017: 675). Teatar Gavran u suvremenoj je Hrvatskoj jedino kazalište koje svoj repertoar temelji na djelima samo jednoga pisca (Ljubić, 2022: 7). Kako navodi Ljubić (2012: 433), prva premijera bila je monokomedija *Hotel Babilon*, a slijedile su predstave *Zabranjeno smijanje*, *Kreontova Antigona*, *Sve o muškarcima*, *Papučari*, *Rogonje* i *Pacijent doktora Freuda* te uprizorenja dvaju dramskih tekstova *Najluđa predstava na svijetu* te *Pandorina kutijica*. Treba napomenuti kako se Gavran usredotočio na kazalište u kojemu su osnovne figure glumac i gledatelj, a osnovni odnos onaj između izvođača i publike, a dramski je tekst onoliko vrijedan koliko glumcu pruža mogućnost za izgradnju uvjerljivih likova i u kojima može doći do izražaja njegovo glumačko umijeće. Kada je riječ o dramskom piscu, Gavran smatra kako kvalitetan kazališni pisac dolazi iz neposredne kazališne prakse, osobno poznaje kazalište iznutra te je spreman na doradivanje teksta u suradnji s redateljem i glumcima (Petranović, 2010: 187). Da se radi o kazališnoj obitelji, pokazuje i činjenica da je njihov sin Jakov magistar kazališne umjetnosti, akademski glumac i lutkar.

Nadalje, 2021. godine Miro Gavran izabran je za novog predsjednika Matice hrvatske, najstarije kulturne ustanove. Gavran vjeruje kako Matica može biti puno prisutnija u našem društvu, kako treba biti otvorena svim temama i mišljenjima. U četverogodišnjem mandatu zauzimat će se za veću uključenost mladih ljudi, modernizaciju, vidljivost i otvorenost prema svijetu, a naglasak će biti stavljen na biti našeg identiteta, naše kulture, obrazovanja te na svemu što tišti i muči hrvatskog čovjeka.¹

U svojim *Esejima*, Gavran (2008: 13) ističe: *Volim knjige, volim ih dodirivati, volim boraviti u novim i starim knjižnicama. Volim gradske i seoske knjižnice. Volim školske knjižnice. Volim velike i male knjižnice. Volim knjižare i antikvarijate. Volim kuće u kojima mogu pronaći sobu u kojoj je polica s mnogo knjiga. A o važnosti samog čitanja naš autor vjeruje kako je čitanje iznimno važno u formiranju svake osobe. Čovjek koji čita sretniji je, ispunjeniji i mudriji od onoga koji ne čita. Čitanje je za mene užitak, a neosjetno kroz taj užitak stječemo i nova znanja.*
2

2.1. Književno stvaralaštvo Mire Gavrana

Još od *Kreontove Antigone*, s kojom je Gavran debitirao 1983. godine u zagrebačkom kazalištu Gavella, jasno se vidjelo kako je on drugačiji od aktualnog kazališnog okruženja, ali iznimno talentiran pa mu je predviđena ozbiljna karijera pisca. O radu tog kazališnog fenomena napisane su brojne kazališne kritike, kao i veći broj teorijskih radova koji su analizirali neke aspekte njegova stvaralaštva, npr. intertekstualnost i postmodernu, odnos prema glumcima, teatralizaciju i igru, komediju, dječje drame i dr. (Nikčević, 2017: 671).

Kao mlad pisac, Gavran je započeo s temama manipulacije vlasti i moćnika u dramama smještenim u prošlost (*Kreontova Antigona, Urotnici, Noć bogova, Kraljevi konjušari*), a kada je pisao o sadašnjosti, u dramama je prikazivao manipulaciju pojedincem na obiteljskoj/privatnoj razini (*Kako ubiti predsjednika, Paralelni svjetovi, Tajna Grete Garbo*). Teme kazališta uvode dominaciju komičkih elemenata (*Kad umire glumac, Zaboravi*

¹ Predsjednik Matice hrvatske Miro Gavran u emisiji STUDIO 4

Izvor: Matica hrvatska, Facebook

² Miro Gavran – Mali intervju – Važnost čitanja

Izvor : <https://www.youtube.com/watch?v=HE3Xuk-psO8>

Hollywood, Bit će sve u redu, Najluđa predstava na svijetu), a kazalište je često uključeno i u dramama s dominantnom temom umjetnosti (*Čehov je Tolstoju rekao zbogom, Shakespeare i Elizabeta, Noć bogova*). Zatim su tu teme ljubavi koje Gavran u početku smješta u povijesni kontekst i dramski oblik (*Najduži dan Marije Terezije, Ljubavi Georgea Washingtona, Čehov je Tolstoju rekao zbogom, Shakespeare i Elizabeta*), ali piše i brojne suvremene komedije, tzv. bračne komedije koje se bave muško-ženskim odnosima (Nikčević, 2017: 672).

Muzaferija (2001: 212) navodi kako je to poetika dramaturški zasnovana na intimističkoj razgovornoj drami s malim brojem lica, vrsnim dijalogom i iznenađujućim obratima u odnosu na inicijalnu situaciju, to je poetika tematski osobena po problematiziranju uloge vlasti, ljubavi i umjetnosti u ljudskom životu, žanrovski sklona prožimanju dramskog i komičkog rukopisa s ironijskim odmakom od blago humornog do grotesknog, a na strategijskom planu to je poetika gotovo uvijek okrenuta modusu igre kroz znakovito slobodno poigravanje na crti između povijesti i suvremenosti, teatra i zbilje. Bez obzira na to radilo se o likovima iz prošlosti ili pak o našim suvremenicima, kod Gavranovih likova postoji motivacija koja ih pokreće, a to je sreća za sebe ili svoje bliske, ljubav kojoj teže, veza, prijateljstvo, nečija blizina, afirmacija, prihvaćanje... Autorov je cilj pokazati da lik u zadanoj situaciji mora donijeti određene odluke i podnijeti posljedice izbora, a kako bi ostvario svoj objekt želje (Nikčević, 2017: 673). Otkrivanje prošlih događaja u Gavrana odvija se uz pomoć psihodrame, kao predstava u predstavi, jedna od njegovih omiljenih metoda u gradnji dramskog zapleta. Igranje takve psihodramske uloge pretvara se u autorovo problematiziranje svakodnevnih uloga koje ljudi odabiru kako bi se lakše suočili sa svojim problemima i izazovima u životu (Ljubić, 2012: 429).

Gavran je dosad objavio devet romana, među kojima su: *Zaboravljeni sin, Kako smo lomili noge, Klara, Margita ili Putovanje u prošli život, Judita, Krstitelj, Poncije Pilat, Jedini svjedok ljepote i Kafkin prijatelj* te zbirku kratkih priča *Mali neobični ljudi*. U svojim ranim proznim tekstovima Gavran opisuje život u hrvatskoj provinciji, oslikavajući male ljude, svojevrzne antijunake koji zadržavaju pozitivan odnos prema životu pa i onda kada se suoče s nepravdom i ozbiljnim teškoćama. Kao četrdesetogodišnjak počinje pisati psihološko-egzistencijalne romane nadahnute Biblijom tako što biblijske junake približava senzibilitetu suvremenih čitatelja koji u romanima mogu pronaći univerzalne humane poruke (Ljubić, 2012: 441-442). S puno emocija i humora napisao je i osam knjiga za djecu i mlade: *Svašta u mojoj glavi, Kako je tata osvojio mamu, Zaljubljen do ušiju, Oproštajno pismo, Sretni dani, Igrokazi s glavom i repom, Pokušaj zaboraviti te Profesorica iz snova*.

Gavran je dobio više od dvadeset književnih i kazališnih nagrada u Hrvatskoj i inozemstvu, a među njima i *Nagradu Central European Time* koja se dodjeljuje najboljim srednjoeuropskim piscima za cjelokupan opus te *Nagradu Europski krug* za afirmaciju europskih vrijednosti u svojim tekstovima. Također, dvostruki je dobitnik *Nagrade Večernjeg lista* za kratku priču, a četverostruki dobitnik *Nagrade za dramsko djelo Marin Držić* hrvatskog Ministarstva kulture za tekstove *Kad umire glumac*, *Zabranjeno smijanje*, *Nora danas* te *Najluđa predstava na svijetu*. U proljeće 2007. godine njemačka izdavačka kuća Anton Hiersemann Stuttgart iz Stuttgarta, koja proteklih pedesetak godina svake treće godine objavljuje izbor najboljih svjetskih dramatičara, uvrstila je čak tri Gavranova teksta, a riječ je o dramama *Kreontova Antigona*, *Ljubavi Georgea Washingtona* te *Noć bogova* (Gavran, 2008: 273).

Kada govorimo o likovima, osnovna karakteristika Gavranovih komada su *bien faite karakteri*, odnosno dobro napravljeni karakteri. Njegovi su likovi vrlo životni, primjerice, povijesnim likovima Gavran dodaje privatnu dimenziju. Likovi su izdvojeni, ali ne uzvišeni, primjerice, poznate povijesne karaktere Gavran prikazuje kao ljude, kroz ljudske slabosti, a ne kroz njihovu tragičku krivnju te su prikazani u svojoj privatnosti kroz neki ljudski problem koji ima svatko od nas. Bez obzira na funkciju lika, Gavran ih prikazuje kroz probleme njihova srca te tako dobiva žive, punokrvne, bliske i razumljive likove, s kojima se čitatelji i gledatelji mogu poistovjetiti (Nikčević, 2008: 106-107).

Nadalje, čitatelj može prepoznati kako su žene često glavni likovi u Gavranovim djelima. Naime, Gavran ističe kako je književnost proteklih stoljeća mnogo manje govorila o ženama, nego o muškarcima, a on vjeruje kako je i danas situacija ista. Upravo zbog složenijih i kompliciranijih sudbina žena, Gavran smatra kako je žena samim tim zanimljivija kao književni lik. Također, prava književnost mora donijeti emociju, mora nas moći nasmijati ili rasplakati, a to je jednostavnije postići sa ženskim likovima, uz koje je lakše vezivati tu emotivnu dimenziju (Gavran, 2008: 36). Nadalje, Gavranova se usredotočenost na glumca i zahtjeve glumačke izvedbe očituje i u oblikovanju dijaloga kojemu se pridaje posebna pozornost. Autor koristi dijaloge ne samo za iznošenje problema s kojima se njegovi likovi suočavaju, nego i za prezentiranje ideja o pravim vrijednostima i afirmativnim životnim izborima (Ljubić, 2012: 428).

Gavranov komediografski rad, a o kojem će biti riječi u ovom diplomskom radu, tijekom posljednjeg desetljeća upotpunio je njegov već bogat dramski opus te prikazao 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 (Muzaferija, 2001: 186). Najbrojnije su, prema Sanji Nikčević (2017: 677), *bračne komedije*, kojima je osnovna tema vezana uz bračni status junaka. Primjerice, komedija *Traži se novi suprug* iz 1996. godine govori o mladoj udovici koja bi se ponovno udala pa daje oglas u novine, a susjed koji ju već dugo voli unajmi glumca da odigra loše kandidate za mjesto ženika; komedija *Hotel Babilon* iz 2002. godine govori o suđenju mladoj Slovačkinji koja se na godišnjem odmoru zaljubila u Dalmatinca, a kad ga je iduće godine vidjela s drugom ženom, pokušala ga je upucati; komedija *Veseli četverokut* iz 1995. godine jest komedija sa željom za bijegom iz braka u kojoj dva bračna para zamijene partnere; komedija *Zabranjeno smijanje* iz 2004. godine prikazuje muškarca uhvaćenog između žene i ljubavnice; komedija *Lutka* iz 2012. godine jest o mladiću koji naruči lutku, to jest robota jer je pobjegao iz veze zbog straha pred bračnim i roditeljskim obavezama; komedije o dvama muževima jedne žene *Muž moje žene* iz 1991. godine te *Povratak muža moje žene* iz 1996. godine; komedija *Papučari* iz 2007. godine u kojoj muž po povratku iz zatvora dolazi u svoj stan gdje će živjeti sa ženom i njenim novim mužem.

Nikčević (2017: 677) navodi i drugi tip komedija, one koje prate nekoliko nepovezanih priča s više ili manje humorističkih ili humornih elemenata, a na sceni ih pratimo paralelno jer Gavran kombinira fragmente priča. Primjerice, komedija *Sve o ženama* iz 2000. godine u kojoj je ispričano pet priča, a u svakoj od njih sudjeluju po tri lica; komedija *Sve o muškarcima* iz 2006. godine s četirima muškim pričama u kojima također sudjeluju tri lika jer su napisane za tri glumca. U tim komedijama ispričan je samo najdramatičniji trenutak, ali kroz fragmentarnost. Svaka se priča prekida nekoliko puta, čime se odgađa njezino rješenje te se stavlja u suodnos s drugim pričama na sceni pa se čini kao da su isprepletene. Takvim komedijama pripadaju i *Parovi* iz 2013. godine sa šest priča i varirajućim brojem likova.

Treći tip komedija jesu nove Gavranove *duo-komedije* koje kroz desetak scena prikazuju jednog lika tijekom cijelog života, ali iz vizure odnosa roditelj-dijete. Primjerice, u komediji *Pivo* iz 2015. godine, u pedeset godina života pratimo roditelja od rođenja njegova djeteta do kraja roditeljskog života, pri čemu je i dijete već staro, a u komediji *Sladoled* iz 2014. godine pratimo roditelja od djetetova polaska u vrtić pa do kraja roditeljskog života (Nikčević, 2017: 677).

Nikčević (2017: 678) spominje i četvrtu kategoriju komedija, a to su djela u kojima je važnija slika društva od privatnih odnosa, a Gavran nam otkriva mehanizme funkcioniranja društva. Komedija *Vozači za sva vremena* iz 2000. godine govori o malverzacijama i korupciji u politici kroz priču o vozačima koji u jednoj tranzicijskoj zemlji voze sve ministre, a komedija *Najluđa*

predstava na svijetu iz 2009. godine o praznom i pomodnom kazalištu kroz postavljanje nove premijere, kroz intendanticu koja želi slijediti trendove, redatelja koji tekst smatra smećem te nekoliko glumaca koji su u različitim odnosima.

Babiak (2003: 185) ističe kako je Gavranova dramska umjetnička akcija autentična slika svijeta koji nam se događa. Njegov sluh i misao za puls svijeta odgovor je na pitanje zašto su mu komedije popularne, zašto intelektualci i široka publika u njemu nalaze umjetničko, znakovito svjedočanstvo vremena i svijeta. Također, Babiak vjeruje kako Gavranov povratak tradicionalnim vrijednostima, žanrovima i kategorijama jest postmoderna ili neokonzervativizam, odnosno Gavran nam govori nešto novo: da nakon pesimističke spoznaje do koje je došla moderna (svijet je pomahnitali kaos, u njemu nema komunikacije, čovjek je nestao, izgubljen je i prazan), mi ipak imamo određenu perspektivu u sveobuhvaćanju naše spoznaje, našeg iskustva te povijesti čovječanstva (Babiak, 2003: 185).

3. Komedija kao zapostavljeni žanr

Još od Aristotela komedija se smatra jednim od najpodcjenjivanijih žanrova, ali i jedan od najizdržljivijih žanrova jer je usprkos negativnim kritikama opstala sve do danas. Solarov *Rječnik književnog nazivlja* definira komediju kao književnom vrstom koja izborom likova, tematikom i svim izražajnim sredstvima upućuje na veselo raspoloženje i smijeh, a uglavnom ima sretan završetak. Nolitov *Rječnik književnih termina*, pak, piše kako je komedija jedna od osnovne dvije dramske vrste, koja, za razliku od tragedije, s komičke distance obrađuje rješive sukobe društvenog i psihološkog porijekla, a ne univerzalna i nerješiva proturječja ljudske sudbine. Upravo se zbog toga za komediju veže ideja sretnog raspleta za razliku od tragičkog pada iz sreće u nesreću, a njena kritika ljudskog ponašanja izaziva smijeh za razliku od suosjećanja s tragičnim protagonistom (Nikčević, 2011: 15).

O podcjenjivanju komedije kao žanra govori i Vladimir Propp, ruski književni teoretičar. Propp ističe kako se prilikom definiranja komedije koriste uglavnom negativni pojmovi, odnosno, komično je nešto nisko, beznačajno, materijalno, malo, u sukobu s uzvišenim, velikim, idejnim i duhovnim. Američki, pak, kritičari komediju opisuju negativnim epitetima kao što su neozbiljan, nerealan, nedostojan, niži, a komedija kao sama nije umjetnost, nego podilaženje publici jer je život tragičan, a komedija se ne bavi ozbiljnim problemima (Nikčević, 2011: 22-23). Nikčević (2011: 23) se suprotstavlja takvom stajalištu navodeći protuargumente. Ističe

kako na život ne možemo gledati samo kao na tragediju, ni da je komedija po bilo čemu lakša od tragedije, komedija se može baviti i ozbiljnim i velikim problemima, komedija nije nerealna jer je život ispreplitanje tužnih i sretnih trenutaka te da je komediju ponekad i teže pisati jer se kod nje jasno vidi reakcija publike. Komedija je iznimno popularna metoda pripovijedanja, a humor, odnosno komičnost, univerzalni je alat. Osim smijeha i humora, komedija osvještava i određene istine te važne ideje.

Komedija se često prešućivala kod teoretičara i povjesničara, odnosno nije bila uključena u kanon klasika te se nije smatrala dostojnom temom proučavanja. Upravo je Miro Gavran kao voditelj kazališnog ogranka Matice hrvatske predložio komediju kao temu teoretičarima za znanstveni skup 2000. godine. Teoretičari su to prihvatili, a blok u časopisu *Kazalište*, u kojem se pojavljuju tekstovi sa skupa, sada je neizostavan u proučavanju hrvatske komedije (Nikčević, 2011: 21).

Unatoč svom negativnom odnosu kritike i teorije, komedija opstaje, i to zbog publike. Snaga komedije nije u prikazivanju društva i njegovih mana, nego u prikazivanju mogućnosti rješenja tih mana. Upravo zato komedija osnažuje svakog pripadnika publike smatrajući ga bitnim dijelom cjeline. Prema tome, predlaže se novi oblik definicije komedije: *Komedija je dramska vrsta koja prikazuje rješive sukobe društvenog ili psihološkog karaktera sa sretnim krajem i junacima nagrađenim prema zaslugi (dobri nagrađeni, a loši kažnjeni) pri čemu izaziva smijeh i pozitivne emocije poput radosti, zadovoljstva i sreće te time afirmira temeljne vrijednosti društva* (Nikčević, 2011: 35-36).

4. Komedija Mire Gavrana

Gavranova poetika žanrovski je sklona ispreplitanju dramskog i komičnog, s odmacima ironijskog, humornog i grotesknog rukopisa. U svojim *Razgovorima* (Gavran, 2008: 48), Gavran ističe kako svi vole pogledati dobru komediju, ali još nitko nije spreman komediji priznati vrijednost. Komedija *Muž moje žene* iz 1991. godine označava Gavranov inicijalni poetički pomak ka komičnom žanru te ka novoj orijentaciji na događaje i pojave iz suvremenog života, za razliku od prethodne dramske faze koja se uglavnom temeljila na proučavanju prošlosti (Muzaferija, 2002: 194). Nadahnuće za komedije Gavran pronalazi u svakodnevnom životu, čak i u nekim vrlo ozbiljnim situacijama u kojima se razotkrivaju ljudski karakteri, sitne mane i slabosti koje nas određuju. Muzaferija (2002: 194) ističe kako je u njegovim dramama društvena zbilja prisutna alegorijski, kroz interpretiranje mitskih i povijesnih tema i osoba, a u komedijama je taj postupak mnogo otvoreniji i konkretniji, zasnovan najčešće na jednostavnim pitanjima svakodnevnog života. U središtu Gavranove komedije ljudske su priče oslonjene na situacijsku i verbalnu komiku konverzacijske komedije, a *humorno je društvo* potisnuto pa i najprivatnija tema ima svoj dosluh s društvenim zbivanjima (Muzaferija, 2001: 187).

Cilj je svake komedije nasmijati ljude. Unatoč tomu, iako komedija može biti bezbrižna i usrećiti ljude, može biti i sredstvo za razotkrivanje problema u društvu. *Ona pokazuje da pretjeranost ili zarobljenost u nekoj osobini (škrtoš, naivnost, goropadnost, slabost), iskakanje iz sustava ili neprirodnost (npr. imati nekoliko žena, muževa) nisu dobri jer na kraju svi predstavnici tih pogrešnih načina ponašanja bivaju razotkriveni i kažnjeni* (Nikčević, 2017: 686). Također, većina komedija uključuje zamršene, ali smiješne situacije u kojima se protagonisti nađu prije nego što dobiju sretan završetak. Nikčević (2017: 684) navodi kako Gavranove komedije funkcioniraju prema *osnovnom trojnom principu - idealan svijet na početku, poremećaj tog idealnog svijeta te njegova ponovna uspostava, ali uz potvrdu zajednice ili društva*. Kada je riječ o Gavranovim komedijama, moglo bi se reći da se tu radi o komedijama situacije, iako u svakoj od njih Gavran ismijava neku ljudsku osobinu ili nedostatak stvarajući tako i komediju karaktera.

U komedijama situacije najčešće je naglasak na muško-ženskim odnosima, smještene su u urbani prostor i u intimističke situacije s dva, tri ili najviše četiri lika na sceni. Tu su komedije o silnoj želji za ulaskom u brak, o zamoru bračnim životom, odnosno o problemima koji nastaju nakon stupanja u brak (brakovi koji se pretvaraju u dosadnu rutinu, traženje potvrde, novog uzbuđenja, traženje izlaza u drugim partnerima) (Gavran, 2008: 188-193).

U komedijama karaktera Gavran uzima ljudske mane ili osobine koje ismijava, a likovi takvih komedija mogu se grupirati u tri kategorije: *naivke* koje se lako daju zavesti lažima (*Hotel Babilon*); *goropadnice* koje su sklone preuveličavanju i laganju, određuju živote muškaraca, kažnjavaju ih za propuste, čime prikrivaju vlastite propuste ili grijehe (*Zabranjeno smijanje, Papučari*); te *papučari*, odnosno muškarci koji dopuštaju ženi da vlada u kući, simbol su i ženine potrebe za čistoćom, kao i njezine apsolutne dominacije u kući (*Traži se novi suprug, Papučari*) (Gavran, 2008: 188-193). Gavranov postupak premještanja interesa na individuum najčešće dovodi temu ljubavi i otvara semantičko polje *erosa*, što prati zaplitanja muško-ženskih odnosa od tandema, preko trianglera do četverokuta, vodeći ka tome neku bizarnu inicijalnu situaciju ka još bizarnijem zaokretu te uvijek iznenađujućem raspletu. U komedijama su zastupljeni motivi bračnih i izvanbračnih odnosa vjernosti i preljuba, žudnje i nedostižnosti, ali je uvijek prisutna i čovjekova potreba za blizinom drugog bića (Muzaferija, 2001: 187).

Unatoč svemu navedenom, u Gavranovim komedijama likovi nisu u potpunosti loši jer onda ne bi bili toliko smiješni. Primjerice, *naivke* nisu naivne do kraja, ograničenog su vidika, ali namjere su im iskrene. *Papučari* nisu slabići do kraja, kad im je do nečega stalo postaju odlučni i hrabri. Na kraju, *goropadnice* nisu do kraja zle, one uzdržavaju svoje muškarce te su često prikazane i u trenucima nježnosti (Nikčević, 2017: 685). Nikčević (2017: 686) ističe kako će *...naposljetku sve doći na svoje, prave će se ljubavi pronaći i ispraviti će se loše odluke, nagradit će se istina ili vrlina, laž će biti razotkrivena. Mana će pak prvo biti izložena da bi potom bila kažnjena, ali i oprostena. U komediji se onaj koji pogriješi može pokajati i zajednica će ga opet prihvatiti.*

4. 1. Sredstva za postizanje komedije

Prilikom pisanja komedija, Gavran primjenjuje različita sredstva za postizanje komičnog: gomilanje, iznevjereno očekivanje, nepravilnosti u sistemu, automatizam koji oponaša život, ponavljanje i udvajanje nizova te komika sličnosti, komika razlika, komično preuveličavanje ili laž (Gavran, 2008: 188).

4.1.1. Prepoznavanje ili komedija sličnosti

Uz pomoć komedije sličnosti, Gavran kreira djela u kojima se publika može prepoznati, bilo na razini lika ili na razini situacije: *U mojim komedijama iz suvremenog života upleće se svakodnevnica, a možda se prepoznaju i moji prijatelji* (Muzaferija, 2005: 94). Osim što piše o roditeljima kao preprekama u ostvarenju sreće mladih, Gavran piše i za publiku srednjih godina. Njegovi likovi u najboljim su godinama, a najčešće prolaze kroz zamor bračnog života te krizu srednjih godina (*Hotel Babilon, Traži se novi suprug, Kreontova Antigona, Nora danas*) (Gavran, 2008: 197).

4.1.2. Pretjeranost/preuveličavanje (gomilanje) ili komedija razlike

Iskakanjem iz uobičajenog sustava Gavranove se komedije razlikuju od čitatelja i publike i u njima izazivaju smijeh. Na razini lika dolazi do odmaka od norme jezika, odnosno koriste se različiti dijalekti, spominju se narodi bivše Jugoslavije (Slovenci, Crnogorci, Bosanci), ali i stranci (*Hotel Babilon, 2002.*). Zbog preuveličavanja naivke su toliko naivne, goropadnice sve gore, a papučari sve mekši, a upravo su ta pretjeranost i zatvorenost unutar te osobine izvor komičnog efekta. Kao sredstvo preuveličavanja koriste se i laži (*Traži se novi suprug*). Na razini situacije iskakanje iz sustava očituje se sklapanjem brakova s bivšim ženama, ženama živih muževa i sl. Koristi se i sredstvo ponavljanja te udvajanja nizova kada se likovi vraćaju starom partneru (*Papučari*), a obrazac ponašanja ponavlja se u muškoj i ženskoj varijanti (prevara u *Zabranjeno smijanje*, ljubomora u *Papučari*) (Gavran, 2008: 198).

4.1.3. Iznevjereno očekivanje/neočekivani obrati

U Gavranovim komedijama iznevjerena očekivanja dovode do neočekivanih obrata, koji uglavnom izazivaju smijeh. Ustaljeno mišljenje u društvenoj konvenciji da žene žude za brakom kao ostvarenje društvenog statusa mijenja se kod Gavrana, u čijim komedijama muškarci također žele biti oženjeni (*Papučari*). Smijeh izazivaju i razlozi kojima se Gavranovi likovi opravdavaju, a koji su neočekivani: *Čitao sam da oženjeni ljudi žive deset godina duže*. Također, očekuje se da muškarac zavodi te zaprosi ženu, ali Gavranovi papučari očekuju da ih se zaprosi (*Traži se novi suprug*), a goropadnice ne samo da zavode, nego i prose svoje muževe (*Muž moje žene*). Ono što se inače očekuje jest da upoznavanje partnera bude romantično, a stari muž iz *Papučara* upoznao je svoju novu djevojku dok je imao dizenteriju u zatvoru, gdje je ona liječnica. Također, očekuje se da muškarac dominira u kući te da onaj tko je fizički jači ima vlast nad onim tko je fizički slabiji. Gavran u svojim komedijama postiže komički efekt tako što slabije žene vladaju muškarcem ili čak dvojicom (*Papučari*, *Muž moje žene*) ili kad žene preuzmu ljubavničku situaciju te samo upotrijebe muškarca (*Zabranjeno smijanje*). Očekuje se da bivši zatvorenik bude tetovirani nasilnik, a ne obraćeni dobrić (*Papučari*). Očekuje se da bivši muž bude ljubomoran na novog muža, da ne pristane nastaviti živjeti sa ženom i novim mužem te da se ne zalaže za novog muža kad žena postane prestroga prema njemu. Ali, u Gavranovim komedijama događa se upravo suprotno; bivši i sadašnji muž postaju prijatelji (*Muž moje žene*), bivši muž spašava sadašnjeg muža kad ga žena potjera iz sobe i kreveta (*Papučari*) (Gavran, 2008: 199).

Nadalje, Gavranovi likovi nisu dosljedni. Ljubavnik zamjera ljubavnici na ubijanju privatnosti kad razgovara na mobitel dok šetaju, dok se on javlja svojoj ženi na mobitel i laže joj da je na poslovnoj večeri. Zatim, umjesto da vodi ljubavnicu na neka ekskluzivna i egzotična mjesta, Gavranov lik ljubavnika vodi svoju u Ajdovščinu; umjesto da joj daruje skupe darove, daruje joj pjesmu za petogodišnjicu veze, umjesto da žena bude očajna kad dozna za ljubavnicu, Gavranov lik žene ucjenom tjera ljubavnicu na nastavak preljuba (*Zabranjeno smijanje*) (Gavran, 2008: 199).

U središnjem dijelu ovog diplomskog rada analizirat će se tri Gavranove komedije: *Hotel Babilon*, *Papučari* te komedija *Sladoled*. Navedeni dramski tekstovi analizirat će se na temelju teksta Manfreda Pfistera pod nazivom *Drama. Teorija i analiza*. Najprije će se provesti analiza likova, potom analiza prostora te analiza vremena u tri komedije.

5. Analiza likova

U svojim *Nostalgичnim prisjećanjima*, Gavran (2008: 109) govori kako se svaka drama koju napiše, svaka priča koju smisli te svaki lik koji kreira mora oživjeti na sceni, svaku osmišljenu rečenicu mora izgovoriti glumac od krvi i mesa, a ljudi u publici moraju biti uvjereni u prirodnost dijaloga te u životnu uvjerljivost prizora koji gledaju. Prema autorovom saznanju, glumac je mjerilo svih vrijednosti u kazalištu, a svi ostali koji pišu, režiraju, kreiraju kostime i scenografiju vrijede onoliko koliko svojim djelovanjem uspiju pomoći glumcima da ostvare uvjerljive i životne likove.

Tina Kosi (2004: 132) ističe kako je karakteristika suvremene dramatike ta da dramski lik koji je nositelj individualnog karaktera, psiholoških detalja i motiviranih postupaka prelazi u raspršen tip dramskog lika koji gubi psihologiju, logiku, uzročnost te posljedičnost svojih postupaka. Nadalje, Kosi (2004: 135) navodi kako su Gavranovi dramski likovi živi karakteri, određuje ih okoliš, prošlost, odnosi, emocije te da u njegovim dramskim tekstovima dolazi do otkrivanja misaonosti i psihe pojedinaca koji kroz priču polako odbacuju maske i pokazuju svoje pravo lice.

U ovom poglavlju diplomskog rada analizirat će se likovi u istaknuta tri Gavranova dramska teksta, točnije u komedijama *Hotel Babilon*, *Papučari* te *Sladoled*, koristeći se tekstom Manfreda Pfistera pod nazivom *Drama. Teorija i analiza*.

Pfister (1998: 240-241) napominje da se u analizi dramskog teksta govori o likovima, a ne o osobama ili karakterima jer dramski likovi nisu realni, fiktivni su, a osobe ili karakteri iz stvarnog su života. Dok se realna osoba, koju karakterizira i njen kontekst, može izolirati iz svog konteksta jer ona stvarno postoji i predstavlja realnu kategoriju, dramski se lik ne može izolirati iz svog konteksta jer on postoji samo u tom kontekstu. Također, ukupnost informacija kojima se neki lik određuje u dramskom tekstu konačna je i završena te se ne može proširiti, dok je broj informacija o nekom realnom karakteru ili osobi neograničen. Dakle, svaka informacija koju imamo o nekom dramskom liku unaprijed dobiva neku višu vrijednost, primjerice čak i osobno ime nekog fiktivnog lika može upućivati na neku bitnu značajku tog lika. Dakako, nisu sve informacije o dramskom liku važne, ali uvijek treba poći od toga da je svaki detalj značajan te da će se *tek u slučaju da se ne ostvari nikakva mogućnost korelacije donijeti odluka o tome da ga ne shvati kao detalj koji karakterizira, nego kao onaj koji imitira kontingenciju realnog svijeta* (Pfister, 1998: 241).

Svaki dramski tekst uglavnom započinje popisom dramskih likova koji će sudjelovati u drami, odnosno riječ je o pojmu *dramatis personae*. Pfister (1998: 245) taj pojam definira kao slijed svih likova koji se pojavljuju, uključujući i sporedne likove koji možda samo jednom govore, ali i one likove koji uopće ne govore te ne pružaju nikakve informacije. Odnosi dominacije, odnosno koji je lik dominantniji od drugih ovise o kvantitativnim i kvalitativnim kriterijima. Dakako, kriteriji prisutnosti na pozornosti te udjela u tekstu predstavljaju važan parametar za glavnu poziciju nekog lika u *dramatis personae*. Kvalitativna dominacija trebala bi se provesti tako da se za svaki lik odredi broj aktualiziranih korespondentnih i kontrastnih odnosa prema drugim likovima, a isto tako i broj trijadičnih koraka radnje u kojima se lik pojavljuje kao aktivan subjekt. Tu se najčešće spominju opozicije muško-žensko, staro-mlado, grad-selo te klasna pripadnost. Dakle, struktura *dramatis personae* može se prikazati u obliku matrice opozicija, a pojedini likovi kao skup razlikovnih obilježja (Pfister, 1998: 247-251). Nadalje, osim spomenutih statičnih, struktura *dramatis personae* uključuje i dinamične strukture interakcije koje se nazivaju konstelacijama likova. Te strukture ovise o opozicijama obilježja koje tvore dramsku radnju, a osim toga, likovi su uglavnom karakterizirani nekim pozitivnim, negativnim ili neutralnim stavovima prema drugim likovima koji se ne mogu uvijek svesti na suprotnost obilježja. Pfister pridaje pozornost i pojmu konfiguracije, a to je onaj dio *dramatis personae* koji je na nekoj određenoj točki teksta prisutan na pozornici, odnosno izmjenom konfiguracije formira se novi prizor, tj. nova scena (Pfister, 1998: 253-256).

Zatim se primjećuje razlika između koncepcije i karakterizacije dramskog lika. Prema Pfisteru (1998: 261), koncepcija lika podrazumijeva antropološki model na kojem se dramski lik zasniva te konvencije njegovog fikcionaliziranja, odnosno koncepcija lika naša je percepcija lika koja se temelji na ulozi koju lik ima u dramskom tekstu. Karakterizacija lika podrazumijeva formalne tehnike prijenosa informacija kojima se dramski lik predstavlja, odnosno riječ je o karakteristikama koje dramski pisac pripisuje svojim dramskim likovima. Što se tiče koncepcije likova, postoji statička i dinamička koncepcija lika. Pfister (1998: 262) navodi kako *statički koncipiran lik ostaje jednak u cijelom tijeku teksta, on se ne mijenja; premda se recipijentova slika o njemu nužnom sukcesijom prijenosa informacija može postupno razvijati, upotpunjavati i pritom eventualno mijenjati*. S druge se strane, *dinamički koncipirani likovi razvijaju u cijelom tijeku teksta, njihov skup razlikovnih obilježja ne ostaje konstantan, nego se mijenja u kontinuiranom razvoju, ili, pak, svoje mijene prolazi diskontinuirano – skokovito*. Zanimljivo je i vjerovanje kako su likovi komedije često koncipirani statički jer se njihova komika očituje u krutoj, automatiziranoj nefleksibilnosti u

situacijama koje bi zahtijevale promjenu ponašanja, dok likovi tragedije često, iako prekasno, dolaze do novih uvida i stavova. Pfister (1998: 263) dakako ističe kako se takvo vjerovanje nikako ne može smatrati općenito važećim jer ima komičnih likova koji se razvijaju u slobodnoj igri te tragičnih likova koji stradavaju zbog svoje krutosti.

Kada je riječ o karakterizaciji lika, Pfister (1998: 272) govori o četiri tehnike: eksplicitno-figuralne, implicitno-figuralne, eksplicitno-autorske i implicitno-autorske. Eksplicitno-figuralne tehnike karakterizacije u potpunosti su jezične. Dijele se na samokomentar (lik je istovremeno subjekt i objekt prijenosa informacije) te na tuđi komentar (subjekt i objekt prijenosa informacije nisu identični). Samokomentar se pak dijeli na monološki i dijaloški komentar, a koji su iskrivljeni perspektivom lika te mogu uzrokovati lažno samorazumijevanje, odnosno samozavaravanje lika. Tuđi se komentar također dijeli na onaj monološki i dijaloški. Pfister napominje kako je potrebno razlikovati odvija li se tuđi dijaloški komentar u prisutnosti ili u odsutnosti komentiranog lika. Također, tuđi komentar dobiva različit status s tim izriče li se on prije prve pojave komentiranog lika ili, pak, poslije njegove prve pojave, što, u slučaju prije prve pojave, može utjecati na čitateljevu percepciju lika.

Implicitno-figuralne tehnike karakterizacije samo su djelomično jezične jer se lik implicitno ne predstavlja samo svojim govorenjem, nego i svojim izgledom, ponašanjem i okvirom koji lik za sebe stvara (odjeća, rekviziti, interijer). Naglasak se stavlja na implicitnu samokarakterizaciju lika kroz njegovo djelovanje i ponašanje te kroz način na koji se on jezično odnosi prema onima koji ga okružuju (Pfister, 1998: 278-283).

Nadalje, eksplicitno-autorske tehnike karakterizacije razvile su se, prema Pfisteru (1998: 283), iz popisa dramskih likova (*dramatis personae*) koji se komentarima širi i epizira. Primjena eksplicitnog opisivanja *pretpostavlja da tiskanom supstratu teksta pripada i vlastita vrijednost u recepciji, vrijednost koja nadilazi sam predložak za inscenaciju* (Pfister, 1998: 283). Tu se lik opisuje s obzirom na njegov izgled, odjeću te rekvizit. Druga tehnika jest primjena imena sa značenjem koja definiraju lik i prije prvog nastupa te ga vežu uz neko obilježje.

Posljednja tehnika jesu implicitno-autorske tehnike karakterizacije gdje govorimo o imenima dramskih likova koja mogu imati i implicitna značenja. Razlika između eksplicitnog i implicitnog značenja imena jest ta da eksplicitno značenje imena nikada ne može promaknuti čitatelju ili gledatelju, dok implicitno značenje imena može (Pfister, 1998: 84). Najvažniji oblik implicitno-autorske karakterizacije, kako navodi Pfister (1998: 285), jest *poantiranje korespondentnih i kontrastnih odnosa prema drugim likovima*. Prema tome, korespondentni

odnosi mogu se tematizirati u glavnom tekstu te se tako gledatelja ili čitatelja potiče na kontrastne usporedbe. Druga je mogućnost da se različiti likovi, istovremeno ili jedan za drugim, konfrontiraju sa sličnom situacijom kako bi se mogli istaknuti i individualizirati kroz njihove različite reakcije (Pfister, 1998: 285).

5.1. Analiza likova u komediji *Hotel Babilon*

Komedija *Hotel Babilon* iz 2002. godine monokomedija je koja se najavljivala kao *jedna glumica, deset uloga, sto smjehova* (Nikčević, 2008: 335). Naime, svih jedanaest likova u prvoj predstavi Teatra Gavran utjelovila je Mladena Gavran, koja je tom predstavom uspostavila novu paradigmu igranja ženske monodrame. Do te je predstave većina ženskih monodrama u Hrvatskoj bila ili pričanje viceva ili pričanje priče, pri čemu su glumice u ženskom liku prepričavale muški lik ili ga igrale iz svog lika, a u *Hotelu Babilon* jedna glumica interpretira podjednako muške i ženske likove (Ljubić, 2022: 15).

Riječ je o dramski vješto iskorištenom svjedočenju nekoliko osoba nakon bezuspješnog pokušaja ubojstva. Sutkinja započinje istražno ročište jer je mlada Slovačkinja Zuzana Kollarova ispalila dva metka na Jakšu Hektorovića u kafiću hotela, a sve zbog neodržanog ljubavnog obećanja, odnosno njihove ženidbe. Zuzana je zbog njega ostavila svog muškarca Jana, učila je hrvatski jezik te kuhati dalmatinska jela. Kako navodi Ljubić (2022: 14), dramski se tekst sastoji od monoloških dionica desetero dramskih likova koji, svatko sa svoga stajališta, opisuju što se dogodilo. Na početku komedije Gavran donosi popis dramskih osoba. Osim Zuzane, na sud su pozvani odreda živopisni likovi: Bosanka (opuštena u pucnjavi i bračnoj nevjeri), Njemica Helga (upuštena u ljubavnu vezu s Jakšom), Međimurka (u iscrpljujućoj utrci za poduzetničkim idejama), Mario Ferrari (strašljiv i nesiguran) te Anđa (u iscrpljujućoj utrci za obiteljskim korijenima), a na kraju dramskog teksta pojavljuju se i trojica kolportera koji, svatko za svoje novine opisuju slučaj (Ljubić, 2022: 14-15). Glavni likovi koji će se analizirati jesu turistkinja Zuzana Kollarova te hotelski recepcionar Jakša Hektorović.

5.1.1. Zuzana Kollarova

U svojim djelima, Gavran veliku pozornost posvećuje ženskim likovima pa je tako i u ovoj komediji u središtu pozornosti ženski lik. Zuzana Kollarova, mlada turistkinja iz Slovačke, dolazi u Hrvatsku, *malu zemlju za veliki odmor* (Gavran, 2017: 615), kako bi se napokon opustila te razmislila o ponudi njenog Jana da se vjenčaju. Zuzana je već bila *stara djevica jer nikada nitko mene ne oženio ni prije ni poslije* (Gavran, 2017: 604), a njezin *dječak Jan* bio je trgovački putnik pa je bila prestrašena: *Gospodine Bože, zar ja imam imati cijeli život muža koji je na putima, a ja ga imam čekati da se vrati sa svojih putiju?* (Gavran, 2017: 605).

Naime, Zuzana Kollarova primjer je tipične naivke Gavranovih komedija. Mlada turistkinja povjeruje profesionalnom zavodniku Jakši Hektoroviću kojeg upoznaje na odmoru te koji joj govori da će ju oženiti jer *to bolo velmo romantičarski jer mjesec bol jako puni* (Nikčević, 2017: 681), a nakon njegovog manipulativnog obasipanja pažnje: *Ja se budem s tobom oženil i budeš živjeti sa mnom v maloj kući od soli pri moru, samo me pusti poljubcivati te, mazliti te i milovati te.* (Gavran, 2017: 607), kako opisuje Zuzana na suđenju.

Nakon romantičnog ljetovanja sa svojim ljubavnikom Jakšom te nakon provedene godine u učenju hrvatskog jezika i kuhanju dalmatinskih jela jer, navodi Zuzana: *I ja som htjela biti kao prava mama Hrvatica, da bude Jakša Dalmatiner ponosan na mene, svoju ženu, i da mu ja vihranim djecu njegovu kao prave male Hrvatiće* (Gavran, 2017: 615), Zuzana se vraća u Dalmaciju kako bi napokon bila sa svojim Jakšom. Na njezinu veliku žalost, Jakša je ovaj put svoj interes usmjerio na novu žrtvu, Helgu iz Berlina. Vidjevši ih zajedno u bifeu hotela Babilon, u kojem su odsjedali, povrijeđenoj Zuzani više nije bilo do života te je u smjeru Jakše i Helge revolverom ispalila dva hica.

U karakterizaciji glavnog lika, Zuzane Kollarove, Gavran se ponajviše koristi eksplicitno-figuralnim tehnikama. Odakle je Zuzana te čime se bavi doznajemo iz prvog samokomentara: *Ja som radila već godinama u vrtiću za malu djecu u mom rodjenom gradu Bratislava.* (Gavran, 2017: 604). Strah od prolaznosti života i neostvarenosti u području ljubavi Zuzana otkriva u sljedećem samokomentaru: *I prošla brzo, zum, zum, osam godina prošli i ja som bola sve starija djevica i ja som se ve bojala da ja nikada više ne budem udata žena i da ja nigda ne budem imala svoju djecu.* (Gavran, 2017: 605).

Kako ostali svjedoci doživljavaju i opisuju Zuzanu, Gavran vješto donosi tuđim komentarima: Bosanka: *I tako mi je ta glupača s pištoljem uništila ljetovanje...i što se mene tiče ja b' je osudla*

na doživotnu robju... (Gavran, 2017: 603). Sljedeća svjedokinja, Međimurka, koja je u Dalmaciju došla poslovno, kako bi što više naučila o turizmu, navodi: *I baš dok smo u bifeu hotela Babilon dogovarali detalje našeg posla, utrčala je ta luđakinja i opalila dva metka prema našem recepcionaru.* (Gavran, 2017: 611). Talijan Mario sljedeći je svjedok koji također osuđuje ponašanje Zuzane Kollarove: *La mia sreća otisla kvragu u taj bife, kad ona manijak od zene doci s pistolo i opaliti due metak u mome smjeru,* (Gavran: 2017: 611) jer mu je Zuzana pokvarila njegovu aferu s Bosankom. Svjedokinja Anđa, koja je iz Amerike doputovala u Hrvatsku, domovinu njene majke, govori: *...kada ona dendžerouz žena from Slovakia doći s revolvero i beng-beng tvajs in d vol, iznad moja glava, ja u moment razumjeti da ovo biti i ostati nesigurna zemlja...* (Gavran, 2017: 613). Nadalje, krivac Zuzaninog ponašanja, Jakša, naziva Zuzanu *pomahnitalom šinjorinom*, a njegov jedini cilj bio je malo se *...poigrati, tek toliko da me ne upamti po zlu, vratit će se ona doma u Bratislavu i dobro meni, dobro njoj, život ide dalje.* (Gavran, 2017: 604).

Posljednja svjedokinja, Helga iz Berlina, Jakšina nova „prijateljica“, Zuzanu jedina doživljava na potpuno drugačiji način te govori *ja reći ću danke toj Zuzani pucala u mene i moj prijatelj Jakša...jer da ona ne pucalo u nas, ja nikada ne bi vidjelo svoj život u drugo svjetlo.* (Gavran, 2017: 608).

Što se tiče implicitno-figuralnih tehnika, Gavran ih izostavlja te ne opisuje Zuzanin fizički izgled. Unatoč tomu, Zuzana je, kao i ostali svjedoci komedije, govorno okarakterizirana krajem i državom iz koje dolazi, a što je jasno vidljivo u primjerima iznad. Muzaferija (2005: 114) ističe: *I baš u tom segmentu dramske strukture kad likovi na scenu donose različite jezike i idiome te kad se razdvojeni svojim izrazom zapravo pokušavaju okupiti oko istog događaja i njegova značenja, baš u tom segmentu, Gavran je postigao najviše kvaliteta te se (...) na komično-ironičan način približio istini da je u jeziku skrivena moć i nemoć, da je on – istodobno – i oruđe sporazumijevanja i sredstvo stvaranja zbrke.*

Kada govorimo o eksplicitno-autorskim tehnikama karakteriziranja, poznato je da imena likova mogu odrediti samog lika prije nego on i nastupi. U slučaju imena Zuzane, ne može se sa sigurnošću potvrditi da je tu riječ o namjernom imenovanju tog lika. Naime, ime *Zuzana* hebrejskog je porijekla, odnosno biblijsko je ime, a često se dovodi u vezu s imenicom *suza*, što u slučaju Zuzane Kollarove može imati podudarnosti jer njezina sudbina i nije tako pozitivna.

Implicitno-autorska tehnika najviše se očituje u odnosu Zuzane i Jakše, odnosno dva lika koja na istu situaciju reagiraju potpuno drugačije. S jedne strane imamo Zuzanu koja je naivno povjerovala Jakši i nasjela na njegovo zavodništvo, a s druge strane imamo Jakšu koji se samo htio malo „zabaviti“, a zatim nastaviti dalje sa životom.

Za Zuzanu možemo reći da je statički koncipiran lik. U početku Zuzana je nezadovoljna svojim ljubavnim životom jer je njezin *dječak Jan* trgovački putnik, a ona ne želi provesti život čekajući povratak muža s poslovnog puta. Zatim, nakon što upozna Jakšu, Zuzana se nalazi u euforičnom stanju, zaljubljena do ušiju te se napokon može zamisliti u braku s čovjekom kojeg voli. Na kraju Zuzana biva prevarena, za što je najviše kriva njena neiskusnost i naivnost, odustaje od života te završava na sudu. Dakle, osobina *naivke* ostaje nepromijenjena do kraja komedije.

5.1.2. Jakša Hektorović

Kako navodi Muzaferija (2005: 112), komedija *Hotel Babilon* po osnovnom motivu splitskog *galeba* donekle je *ukradena* iz komedije *Veliki zavodnik*, koji ovaj put slovi pod zvučnim imenom Jakša Hektorović i znakovitim nadimkom *Dalmatiner*.

Taj Gavranov zavodnik okarakteriziran je uz pomoć eksplicitno-figuralnih tehnika, odnosno samokomentarom i tuđim komentarom. Veliki ego i uobraženost Jakša potvrđuje samokomentarom: *Oli san ja kriv ča su žene pomanitale za menon? Oli san ja kriv ča za menon uzdišu?* (Gavran, 2017: 603). Također, svoj život opisuje sljedećim riječima: *...a ča imam žurit, sad sam u najboljim godinama, ima vrimena za brak i dosadu, triba još malo proživiti pa ću onda dicu praviti, ne smim ostaviti svoje prijatelje, družba je družba.* (Gavran, 2017: 603).

Što se tiče tuđeg komentara, Gavran donosi samo komentar Jakšine majke: *Sine moj, napunio si triest osmu, vrime ti je da ti neka mlaja počne kuvati i brinuti se za te, da imaš ča za obučiti i navučiti.* (Gavran, 2017: 603), dok ga ostali svjedoci znaju samo kao recepcionara hotela u kojem odsjedaju.

Od implicitno-figuralnih tehnika, i kod ovog lika Gavran izostavlja fizički opis, ali provodi jezičnu karakterizaciju, odnosno vidljiv je Jakšin dalmatinski dijalekt. Gavran je Jakšu karakterizirao i nadimkom *Dalmatiner*, što upućuje na eksplicitno-autorsku karakterizaciju lika. Naime, Jakšin nadimak možemo usporediti s nazivom istoimene pasmine, a to su psi koji

su tragači, goniči, aktivni, temperamentni, društveni, a mogu biti i agresivni. Kao što je navedeno u opisu Zuzane, i Jakša je karakteriziran uz pomoć implicitno-autorske tehnike jer je u opreci s glavnim ženskim likom.

Nakon što je učinio Zuzanu svojom naivnom „žrtvom“, Jakša sada pravi žrtvu od sebe, odnosno manipulacijom pokušava izvući korist iz cijele situacije: *Zato je moj zahtjev da mi optužena Zuzana Kollarova za pretrpjenu strah isplati milijun kuna, kako bi ima s čin otvorit kafić, jer ne virujen da ću nakon ovakva stresa više moć radit ka recepcioner. Ja san van ispalija na živce i propuva, i sad iman PTSP, aritmiju srca, nesanice i halucinacije revolverске cijevi.* (Gavran, 2017: 604).

Svjedočenjem Zuzane te iz njezine perspektive Jakša je dinamički koncipiran lik jer ju je u početku obasipao pažnjom te obećao ženidbu, da bi se sljedeće ljeto pretvarao da je to sve bila samo igra, odnosno zabava. Kako god, za Jakšu se može reći da je statički koncipiran lik jer iz njegovog monologa otkrivamo njegovo razmišljanje o životu i Zuzani koje se nije promijenilo od početka do kraja monologa.

5.2. Analiza likova u komediji *Papučari*

Papučari iz 2007. godine komedija je o povratku krivo optuženog bankarskog činovnika iz zatvora. Njegova supruga, koja se u međuvremenu preudala, živi u stanu s novim suprugom. Kako stari muž nema kamo, a stan je zajednički, nastavljaju živjeti u troje. Naime, kada se stari muž počne viđati s doktoricom iz zatvora, ispostavi se da je ta doktorica ljubav iz mladosti novog muža, a koju je zbog nesporazuma ostavio. Bračni par sada ima problema, stvari se sve više kompliciraju, a obje žene na kraju odluče kako se žele vratiti svojim starim ljubavima (Nikčević, 2008: 337).

U svojim *Esejima* (2008: 36), Gavran naglašava kako je u toj komediji htio dati pozitivne i drage junake, junake koje možemo voljeti, suosjećati s njima, i nasmijati se nad njihovim sukobima, koje nisu sami izazvali, nego su posljedica *više sile* i nesporazuma koje sami nisu skrivili. U toj *veseloj komediji o tužnim muškarcima* (Ljubić, 2022: 33) Gavran progovara o muškarcima koje je sudbina vezala uz izrazito dominantnu ženu.

Muzaferija (2008: 167) ističe kako su u *Papučarima* isprepletene temeljne sastavnice Gavranove poetike, odnosno kazališni tekst intimističko-konverzacijskog tipa sa svega četiri lika, a u napomeni stoji savjet da postojeće dvije ženske uloge može igrati ista glumica. Riječ

je o muško-ženskim, žensko-muškim, muško-muškim, žensko-ženskim odnosima, jer bračni trokut prerasta u četverokut, a nagli i neočekivani obrati pridaju napetosti dramske priče, koja se razvija izmjenom dinamičnih situacija uz mjestimične retardacije kad autor uvodi dijegetičke partove i priče pripadne preddramskom vremenu, a bitne su za konačan ishod radnje (Muzaferija, 2008: 167). Osim toga, *Papučari izvanredno intertekstualno komuniciraju upravo na temelju sličnosti u izgrađivanju međuodnosa likova s brojnim ostalim dramama Gavranova opusa (...) jer se presudno poetičko zajedništvo ostvaruje na izvanredno dobro vođenom dijalogu koji na sceni oslikava bračne, suparničke, prijateljske i druge odnose praćene odgovarajućim misaonim i emotivnim nabojem...* (Muzaferija, 2008: 168).

Na početku komedije Gavran donosi popis dramskih likova, a to su Ana (48 godina), Ivo – Anin bivši muž (48 godina), Marko – Anin sadašnji muž (55 godina) te Marija (48 godina). U nastavku se analiziraju likovi supružnika, odnosno likovi starog i novog bračnog para.

5.2.1. Ana

U Gavranovim komedijama žene su s vremenom postale silovite, strahovite i žestoke, a lik Ane u komediji *Papučari* tipičan je primjer takve goropadnice.

U karakterizaciji Ane, Gavran koristi eksplicitno-figuralne tehnike, odnosno tuđi komentar i samokomentar. Čime se Ana bavi saznajemo od novog supruga Marka koji čita članak iz novina: *Nesretnog čovjeka [bivšeg muža Ivu] ostavila je čak i supruga Ana, profesorica zemljopisa u osnovnoj školi...* (Gavran, 2017: 374). Također, Anu zabrinjavaju članci u novinama koji pišu laži o njoj: *Na trima mjestima mi se u novinama ime spominje u negativnom kontekstu. Pišu o meni kao o izdajici svoga muža, ženi koja mu je okrenula leđa kada mu je bilo najteže. Kao da se ja razumijem u sve te bankarske malverzacije i papire (...) Prije dvije godine povjerovala sam u sve ono što su pisale novine [da je Ivo kriv] – i to je moj jedini grijeh* (Gavran, 2017: 377).

Nikčević (2008: 117) ističe kako su goropadnice sklone preuveličavanju i laganju, određuju živote muškaraca, i što je najbolje, kažnjavaju ih za propuste (prave ili izmišljene), čime se obično prikrivaju vlastiti propusti ili grijesi. Primjerice, kada Ana naziva Marka *retardiranim samoubojicom koji ne drži do svoje riječi* jer Marko nije prestao pušiti, a s druge strane Ivo nam otkriva ponešto i o Aninoj prošlosti: *Ali, Ana, i ti si nekada pušila. Moraš biti tolerantna, moraš imati razumijevanja za svoga partnera i njegove navike, ne možeš...* (Gavran, 2017:

384). Naime, Ivo je primijetio kako Ana *verbalno zlostavlja* Marka pa mu ga je bilo žao. Koliko je Ana sklona preuveličavanju tvrdi i činjenica da je htjela Marka izbaciti iz stana jer se Marko bojao ostaviti Anu samu s Ivom te otići na simpozij u Split, a tu se otkriva i njezina manipulativna strana: *Slušaj, ti, jadniče: u svome životu bila sam u stanju oprostiti muškarcima sve, baš sve, ali ljubomoru i nepovjerenje nikad! To ne mogu i ne želim oprostiti – jer sam ja žena na svome mjestu. Zato znaj da je između nas gotovo (...) Uzmi svoje stvari i gubi se iz ovog stana!* (Gavran, 2017: 404). Kroz Ivin komentar, Gavran karakterizira Anu: *Uvijek je bila impulzivna i nehumana.* (Gavran, 2017: 405).

Ana doista nameće svoju volju, donosi važne odluke, prevrtljiva je raspoloženja, ali se svi plaše kad je ljuta i obojica joj (i bivši i sadašnji muž) nastoje ugoditi iako je ona kao i ostale goropadnice nelogična. Vidi se to iz razgovora s bivšem mužem, kojeg optuži da ju više ne voli (Nikčević, 2008: 118):

IVO: Pa eto... lijepa si kao nekada, često pomislim na onaj dan kada smo se upoznali na Sljemeni kod planinarskog doma...

ANA: Prostack jedan, uvaljuješ mi se tako bezočno! Zaboravljaš da sam ja udana žena! E, sad si mi stvarno pao u očima.

IVO: Ali, maloprije si rekla da bi baš to željela čuti?! Ti si me nagovorila na ove rečenice!

ANA: Naravno – zato da te mogu odbiti.

IVO: E, sad mi tek ništa nije jasno?!

ANA: Kako ne kužiš – tvoje je bilo da primijetiš da sam žena, da bar nešto pokušaš, a moje je bilo da te odbijem, jer sam poštena udana žena. Sad je sve na svome mjestu. (Gavran, 2017: 412).

Goropadnost supruge Ivo slikovito objašnjava Marku: *Zauzela je takav stav prema nama, zahvaljujući kojem je ona superiorna, a mi inferiorni (...) Kad jednom dopustiš ženi da zauzme superioran stav, a to se obično događa u prvom tjednu poznanstva, ona te „osedla“ – i to je onda zauvijek.* (Gavran, 2017: 408-409).

Nadalje, u Aninoj karakterizaciji Gavran slabo koristi implicitno-figuralne tehnike, odnosno samo u dva navrata donosi opis Aninog fizičkog izgleda, odnosno kakvom ju doživljavaju bivši

i sadašnji muž: *Priznajem da sam tada prvi put pomislio kako si ti lijepa žena, atraktivna u svome bijesu i tuzi...*“ te „*Pa eto...lijepa si kao nekada...*“ (Gavran, 2017: 375, 412).

Implicitno-autorska tehnika očituje se u odnosu Ane i Ive, odnosno dva lika koja na istu situaciju reaguju drugačije. Naime, Ana je Ivi prigovorila kako joj je lako dao razvod nakon što je otišao u zatvor: *Mogao si se boriti za mene. Čak me je to malo i povrijedilo – to kako si mi s lakoćom dao razvod, kao da ti ništa ne značim. Zato sam tako brzo zagazila u novi brak.* (Gavran, 2017: 403). Ivo pak vjeruje kako joj je tada učinio uslugu, jer ona je tada bila *žena zaraženog čovjeka*, društvo bi ju odbacilo. Ivo govori kako mu je u nekim trenucima bilo teže zbog Ane, nego zbog njega te da mu se srce cijepalo (Gavran, 2017: 395, 403). Ili primjerice, kada Ana i Ivo razgovaraju o Mariji, Ivinoj novoj simpatiji koju je upoznao u zatvoru. Naime, Ana je ta situacija pogodila, tužna je i razočarana te govori Ivi: *Jesi li ti ijedanput pomislio dok si dovodio tu svoju doktoricu ovamo, u naš stan...jesi li i jedan jedini put pomislio koliko to mene boli, koliko mi je teško zbog toga?* (Gavran, 2017: 427). Ivo je vjerovao kako je Ani svejedno te da ju ne dotiče što on ima novu simpatiju jer je ona sada zaljubljena u Marka.

Sve u svemu, lik Ane dinamički je koncipiran lik jer, kako navodi Nikčević (2008: 128), Anina nova udaja izgledala je kao napredovanje (udala se za ravnatelja svoje škole), ali na kraju ona spozna pogrešku i vrati se svojem starom mužu priznavši da ga voli. Tim činom Gavran pokazuje publici da je *...u braku povremeno potrebno prisjetiti se zašto smo se zaljubili u neku osobu, zašto smo s njom počeli živjeti (...) a često nam nedostaju upravo one osobine koje su nam prije išle na živce!* (Nikčević, 2008: 211). Goropadnica Ana nije do kraja zla jer ima nešto atraktivno u sebi kad ju vole dva muškarca pa je zato prikazana i u trenucima nježnosti. *Na kraju se ponovno uspostavlja idealno stanje i ma koliko izgledalo da je stari muž glavni lik (zbog njegove neobične situacije), zapravo je protagonist žena jer ona mora shvatiti i donijeti pravu odluku.* (Nikčević, 2008: 129).

5.2.2. Ivo

U karakterizaciji bivšeg muža Ive uglavnom se koriste eksplicitno-figuralne tehnike. Nakon povratka iz zatvora saznajemo čime se bavio Ivo: *Ni u ludilu! Nikada više ne želim raditi u banci, ne želim imati posla s novcima, trgovinom, novčanicama, biznismenima. Nikad više!* (Gavran, 2008: 395). Također, iz Ivinog samokomentara saznajemo čime se on htio baviti kao mladić: *To su me pokojni roditelji natjerali da upišem ekonomiju. Ja sam želio biti veterinar, ali se to njima nije sviđalo...i tako su mi život trasirali u krivom smjeru.* (Gavran, 2008: 395). Kakvim se čovjekom smatra, Ivo donosi u sljedećem samokomentaru: *Cijeli sam život sve radio pošteno. A opet, i s tim poštenjem čovjek može činiti loša djela.* (Gavran, 2008: 385).

Kada stvari krenu loše, Ivo je uvijek tu. Iako je preteo Anu, Ivo poštuje Marka, podržava ga te ga uvijek zna poslušati kada mu je teško. Ivina dobrota i razumijevanje očituju se u par navrata, primjerice kada se zalaže za sadašnjeg muža jer ga je Ana napala zbog pušenja, kada spasi sadašnjeg muža tako što ga prima na svoj kauč u dnevnom boravku jer ga je Ana otjerala iz sobe i kreveta, a nakon molbi Marka: *Pa ona mene želi baciti na ulicu. Ivo, molim te, spašavaj me, prijatelju, molim te, spašavaj!* (Gavran, 2008: 200). Ivina nesebičnost i neiskvarenost prikazani su i u situaciji kada sazna da je Marko bivša ljubav iz mladosti njegove doktorice iz zatvora: *...mislilo sam kako je užasno to što mi je Marko postao najbolji prijatelj – jer najboljem prijatelju nikada ne bih mogao preoteti ženu, ma koliko je ludo volio.* (Gavran, 2008: 428) te *Ni u ludilu, ne želim ga povrijediti – pa makar i ja patio do kraja života.* (Gavran, 2008: 428).

Da je riječ o tipičnom papučaru Gavranovih komedija potvrđuje nam činjenica da Ivo dopušta Ani da vlada u kući, dopušta drugog muža u svom stanu sa svojom bivšom ženom te prepušta Ani odluku o tome tko će s kim na kraju završiti. I sam Ivo svjestan je svoje uloge u braku: *Zato što smo nas dvojica tipični papučari, eto zašto.* (Gavran, 2008: 408), nakon što ga Marko upita zašto njih dvojica ne bi mogli biti superiorni u odnosu na Anu.

Ivo je karakteriziran i implicitno-figuralnim tehnikama jer se implicitno predstavlja i kroz interijer u kojem se nalazi. Nakon povratka iz zatvora, Ivo postaje *obraćeni dobrica* (Nikčević, 2008: 683), prilagođava se novoj stambenoj situaciji: *Vama se može činiti da će mi biti neudobno, ali nakon dvije godine zatvora, u triput manjoj sobi, s dvojicom osuđenika, meni ovaj stan izgleda poput kraljevske palače.* (Gavran, 2008: 379), Ivo se zadovoljava onim minimalnim te iz svega pokušava izvući nešto dobro. Kada troje supružnika pričaju o stambenom pitanju, Ivo objašnjava Marku kako polovina stana pripada njemu, a polovina Ani,

ali unatoč tomu Ivo ističe: *Vama, kolega, pravno gledano, ne pripada ništa. Ali, na vašu sreću, ja sam humanist i želim da i vi budete sretni, želim da i moja bivša žena bude sretna.* (Gavran, 2008: 380).

Ivo je dinamički koncipiran lik Gavranove komedije jer ga je njegova tragična situacija, gdje biva nevinno optužen te ostavljen od žene dok je bio u zatvoru, dovela do kraja ljudske egzistencije, ali takvog kraja u kojem Ivo doživi obrat u gledanju na svijet. Unatoč svemu što je prošao, Ivo može bez patetike pozitivno govoriti te spoznati temeljne životne, ali i kršćanske vrijednosti, što je prikazano i u dijalogu između njega i Marka, kada ga Marko pita što mu je činiti kako bi se pomirio s Anom (Nikčević, 2008: 214):

MARKO: Što mi savjetuješ?

IVO: Mirenje sa situacijom i prihvaćanje svoje pozicije kao bogomdane.

MARKO: Kako to misliš?

IVO: Jesi li ikada išao u crkvu na propovijed?

MARKO: Rijetko, nisam baš neki vjernik.

IVO: Ja sam u zatvoru počeo redovito ići na misu, imali smo ondje kapelicu i dobra propovjednika. To mi je pomoglo da složim neke stvari. Zahvaljujući tim propovijedima, shvatio sam da pravi kršćanin mora naučiti kako prihvatiti svoj križ bez ljutnje, bez bijesa. Čak nam je zadatak naučiti kako ljubiti svoj križ...kao dar Božji. Shvaćaš? (Gavran, 2008: 409).

Ivo je u zatvoru naučio gledati na život drukčijim očima pa onda može razriješiti i problem papučara na kraju komedije:

MARKO: Jesmo li nas dvojica uistinu papučari? Samo te molim, odgovori mi iskreno što misliš.

(...)

IVO: Bit ćeš sretniji bez odgovora. Uostalom, nisi postavio pravo pitanje.

MARKO: Kako nisam?

IVO: Nije važno jesmo li nas dvojica papučari. Važno je samo to jesmo li sretni i jesu li naše partnerice sretno s nama. (Gavran, 2008: 434).

5.2.3. Marko

U karakterizaciji Marka donosi se par samokomentara, ali i tuđih komentara. U razgovoru s Ivom, Marko priznaje što mu je oduvijek bio san: *U mladosti sam sanjao da ću postati pravi trener, čije se ime spominje na vijestima, a završio sam u osnovnoj školi. Tužno i jadno.* (Gavran, 2008: 393). Prilikom upoznavanja s Ivom, Marko donosi još nekoliko samokomentara: *Ja nikada ne razmišljam...bez povoda (...) Što imam razmišljati o stvarima koje ne mogu promijeniti, na koje ne mogu utjecati.* (Gavran, 2008: 386), što nam ukazuje na Markovu osobinu kao opušteno i nezabrinute osobe. Također, Marko govori Ivi: *Ja ti volim pričati o bilo čemu i s bilo kim. Za mene riječi nemaju težinu i mislim da je tako bolje. Tako se možemo bolje opustiti.* (Gavran, 2008: 386).

Marko govori i o svome samačkom životu: *Dok sam živio kao samac, sve mi je bilo jednostavno i lako – život mi je bio tako savršeno jasan. Bio sam siguran u svaki svoj postupak, a sad...* (Gavran, 2008: 409), ali i o razlogu zbog kojeg je oženio Anu: *U novinama sam pročitao da samci žive deset godina kraće od oženjenih. Uhvatio me strah, panika, pa sam si htio produljiti život. A i počela me plašiti samoća. Lijepo je biti sam dan ili dva, a onda pomisliš da oni koji imaju ženu, partnera...pomisliš da oni imaju sadržajni život i da ti propuštaš nešto važno.* (Gavran, 2008: 410). Realna podloga te situacije govori publici da bi svatko od nas mogao zapasti u tako nešto. Gavran zapravo pokušava dopustiti publici da proživi neke strašne situacije kako ih ne bi morala proživjeti u stvarnom životu, ili vjeruje da će publika za takve situacije biti spremnija zbog tog umjetničkog iskustva (Nikčević, 2008: 212).

Gavran donosi i nekoliko tuđih komentara o Marku, među kojima se posebno ističe onaj njegove kćeri, a za koju je tek saznao da postoji: *Samo o tebi priča, to ju je i uznemirilo, to što si dobar i drag čovjek, to ju je razoružalo (...) Nekada davno – mislila je poput mene...da si nas svjesno ostavio i zbrisao.* (Gavran, 2008: 425).

Osobine Marka kao papučara Gavran prikazuje uz pomoć implicitno-figuralnih tehnika, jer se Marko kao papučar predstavlja svojim ponašanjem. Nekoliko takvih situacija jesu kada Ana zamjeri Marku da se nije izuo, nakon čega se Marko odmah izuje, zatim kada Ana kaže Marku da skine papuče s nogu jer su to Ivine papuče, nakon čega se Marko ispričava Ani i Ivi, kada Ana istjera Marka iz sobe i kreveta nakon što je pokazao ljubomoru prema Ivi, a on bez previše rasprave prihvaća tu novu situaciju...

Gavran koristi i implicitno-autorske tehnike u karakterizaciji Marka onda kada Marko i Ivo na istu situaciju reaguju potpuno drugačije. Nakon nesretnog ljubavnog četverokuta, Ivo i Marko odlučili su razgovarati o svojim osjećajima:

IVO: Kakvi su tvoji osjećaji?

MARKO: Prema kome?

IVO: Prema njoj.

MARKO: Isti kao nekada.

IVO: To sam i mislio. Hvala ti na iskrenosti.

MARKO: Čuj, a na koga si ti mislio sada kada si me pitao?

IVO: Pa...mislio sam na nju.

MARKO: Na koju nju – na Anu ili na Mariju?

IVO: Pa ja sam mislio...A na koga si ti mislio kada si mi odgovorio da su tvoji osjećaji isti kao nekada? (Gavran, 2008: 430-431).

Naime, Ivo je mislio na Anu, a Marko na Mariju. Nakon tog zbunjenog razgovora nastao je nesporazum, a dvojica supružnika, prema tome kako su se i shvatili, odlučili su da će sve ostati po starome, Marko će nastaviti s Anom, a Ivo s Marijom. Stvar u svoje ruke uzimaju Ana i Marija te odlučuju kako će se svatko vratiti svojoj staroj ljubavi. Nakon nezadovoljstva u braku s Anom, a zbog pojave Aninog bivšeg muža Ive, Marko na kraju ipak biva zadovoljan jer je dobio svoju staru ljubav nazad.

Ipak, i Ivo i Marko do samog kraja komedije ostaju papučari jer sami nisu mogli preuzeti stvar u svoje ruke i doći do rješenja koje je najbolje za svakog od njih, nego su tu odluku morale donijeti Ana i Marija.

5.3. Analiza likova u komediji *Sladoled*

U osam prizora dramskog teksta *Sladoled* iz 2014. godine, prikazani su susreti majke i kćeri u različitim fazama njihova života, od kćerina djetinjstva do majčine starosti. Na samom početku teksta Gavran donosi popis likova, a uz svakog lika navodi i njihovu životnu dob u kojoj će se pojavljivati. *Sladoled* je podnaslovom obilježen kao *komedija*, a donosi i sedam *intermezza* o podrijetlu sladoleda koje izgovaraju i majka i kći (Ljubić, 2022: 53). Ta neobična komedija pokazuje Gavranovu sklonost propitivanju međugeneracijskih odnosa. Naime, riječ je o uvjerljivim životnim pričama u kojima se opisuju uzajamni odnos majke i kćeri te njihov odnos prema muškarcima koji su ih sudbinski odredili, a u humornim se prizorima može prepoznati svaka žena. Priče su ispunjene toplinom, ali u taj bogati izraz Gavran unosi i znatnu mjeru tragičnih elemenata koji katkad posve prevladaju pa tekst bude i potresan.³ Komedija je svoju premijeru u Teatru Gavran doživjela 2014. godine, donoseći svojevrsno kreativno sučeljavanje dvaju glumačkih naraštaja. U *Sladoledu* kao majka nastupa Mladena Gavran, a kao kći Ana Vilenica. Kako navodi Ljubić (2022: 53-54), Mladena Gavran i Ana Vilenica, glumice dvaju različitih umjetničkih temperamenata, tijekom predstave mijenjaju registre tumačenja svojih likova. One uspijevaju pronaći i realizirati posebnosti pojedine dobi u različitim prizorima, a uz pomoć određenih pokreta, mimike i reakcija uspijevaju ovjeriti publiku da su majka i kći.

5.3.1. Majka

Lik majke u komediji *Sladoled* nije imenovan, već se kroz cijeli tekst oslovljava kao *Majka*, a pratimo ju od njene 26. pa do 83. godine života. Prilikom karakterizacije majke, Gavran koristi eksplicitno-figuralne tehnike, odnosno donosi samokomentar. Saznajemo majčino zanimanje kada se majka (26 godina) obraća kćeri (3 godine): *Zlato, rekla sam ti, već od sutra mama počinje raditi u jednoj velikoj zgradi i od sutra ni mene neće biti doma. Mami je to prvo radno mjesto i uzbuđena je jer joj je sutra prvi radni dan, kao što je tebi danas prvi dan vrtića.* (Gavran, 2017: 216). Majka je završila studij prava te objašnjava kćeri: *Prije nisam mogla raditi jer...jer...Kad su se mama i tata zavoljeli...ostala sam trudna, pa sam prekinula fakultet,*

³ Teatar Gavran – *Sladoled*

Izvor: <https://www.teatar-gavran.hr/predstave/sladoled/>

pa sam rodila tebe, pa si ti onda bila mala i nisi mi dala učiti ni danju ni noću, pa sam tek prije dva mjeseca diplomirala... (Gavran, 2017: 217).

Kada majka (36 godina) govori kćeri (13 godina) da se planira ponovno udati, Gavran donosi karakterizaciju majke uz pomoć tuđeg komentara, odnosno kćer ne podržava ponovnu udaju: *Zato i je kreten, želi se oženiti ženom koja je više na poslu nego doma, ženom čijoj kćeri ide na živce...Nećeš se valjda udati za njega?!* (Gavran, 2017: 225). Zatim Gavran donosi još jedan samokomentar, majka objašnjava kćeri: *Prošlo je više od šest godina otkako me tvoj tata ostavio. Znaš i sama kako sam se tada osjećala; mislila sam da se nikada više neću udati, ne samo udati, mislila sam da više nikada nikoga neću moći zavoljeti.* (Gavran, 2017: 225). Taj samokomentar pokazuje nam koliko je bivši brak utjecao na majku i njezinu vjeru u ljubav. To primjećuje i kći, u još jednom tuđem komentaru: *Otkako te tata znogirao, ne vjeruješ u sebe pa se držiš tog udava, tog dosadnjakovića.* (Gavran, 2017: 226).

Što se tiče implicitno-figuralnih tehnika, Gavran ne donosi fizički opis majke. Iako, u jednom dijalogu majka govori kćeri kako joj je zaručnik Zoran rekao da izgleda kao *naborani pekinezer* te ona zbog toga razmišlja o operaciji kapaka. O tome koliko na majku utječu komentari njenog odabranika te koliko malo samopouzdanja ima svjedoči nam i ta situacija. Također, majka je u komediji okarakterizirana i prostorom u kojem se nalazi. Naime, u svakom prizoru majka i kći nalaze se u slastičarnici u kojoj tradicionalno jedu sladoled svaki put kad se vide. Majčinu brižnost i potrebu da udovolji kćeri Gavran donosi u dijalogu:

MAJKA: Znaš, nešto ti moram priznati.

KĆI: Reci.

MAJKA: Ja nikada nisam voljela sladoled.

KĆI: A zašto si me cijelog djetinjstva dovodila u slastičarnicu?

MAJKA: Zbog tebe – znala sam da ti voliš pa sam ti pravila društvo.

KĆI: Zbog mene?

MAJKA: Zbog tebe. (Gavran, 2017: 232).

Kada govorimo o eksplicitno-autorskim tehnikama karakteriziranja lika, poznato nam je kako Gavran ne imenuje majku, čime želi ukazati na jedinstvo svih žena koje su određene tom titulom i tim cjeloživotnim „zanimanjem“. U *Sladoledu*, karakteristike majke jesu smirenost, snaga, odgovornost, majka ne osuđuje postupke svoje kćeri, spremna ju je uvijek poslušati, dati

savjet, ali isto tako iskazuje i svoju zabrinutost u određenim situacijama. Majka je svjesna da njenu kći muče pubertet, škola, dečki, a u kasnijim godinama majka je svjesna da njenu kći muče posao, njena kći, muž pa tako i briga za vlastitu majka koja stari.

Majka je i kontrastno implicitno karakterizirana u situaciji kada ona i kći imaju drugačiji pogled na kćerinu udaju za Tibora: *Ali tebi je tek dvadeset jedna godina, čemu srljati u brak s čovjekom koji...* (Gavran, 2017: 230). Majka smatra kako je Tibor dosta stariji od nje, nedavno razveden s dvoje djece te ju savjetuje da dobro promisli te da ne donosi važne odluke tako brzo. Kći je sigurna kako ju Tibor voli te da je on pravi za nju: *Molim te, samo ništa ne govori protiv njega – on je predivan, on je tako nježan, tako pametan...predivno mi je s njim, a i on mene obožava.* (Gavran, 2017: 230).

Također, pred kraj komedije kći (50 godina) uvjerava majku (73 godine) u prednosti doma za starije i nemoćne: *Bit će ti ondje dobro, vidjet ćeš. Novi početak. Bit ćeš okružena ljudima svoje generacije. S njima imaš o čemu razgovarati, imate sjećanja na televizijske serije, radijske emisije, pjevače...* (Gavran, 2017: 241). Prema majčnim reakcijama, čitatelj može dobiti dojam kako majka nije oduševljena tom idejom te kako bi radije dane provodila u svom stanu te u druženju sa svojom kćeri.

Lik majke u Gavranovoj komediji *Sladoled* dinamički je koncipiran lik jer, kako navodi Ljubić (2022: 54), majka se u *poznim godinama oslobađa pritiska koji su joj nametali i životni uvjeti, ali i briga za kćerku*. Primjer tomu jest kada na kraju komedije majka kaže kćeri da ju više nikada ne vodi u slastičarnicu jer ima visok šećer.

5.3.2. Kći

Lik kćeri u komediji *Sladoled* prikazuje se od 3. do 60. godine života, a prikazana je u njenom odnosu prema majci te prema nekim životnim situacijama. Gavran u karakterizaciji kćeri koristi eksplicitno-figuralne tehnike, odnosno tuđi komentar i samokomentar. U prvom prizoru saznajemo da kći ide u vrtić, u drugom prizoru majka govori: *Baš je lijepo to što si od danas učenica, što ideš u školu, što imaš nove prijatelje.* (Gavran, 2017: 219). Zatim, kroz samokomentar saznajemo da kći studira novinarstvo te da je *Studentica koja dobro zarađuje i koja već šest mjeseci sama plaća svoj podstanarski stan.* (Gavran, 2017: 228), što nam govori da je kći samostalna i odgovorna osoba. Da prolazi kroz pubertet i buntovništvo oslikavaju sljedeći samokomentari: *Nisam djevojčica, nego djevojka...* „Daj ne davi, nisam dijete...

Ak' mi je život sranje, onda mi i spika može biti puna govana., Boli vas ona stvar za moje mišljenje, za moje osjećaje. Kao što i mene boli ona stvar za vas dvoje. (Gavran, 2017: 222-226).

Nadalje, naglasak se stavlja na implicitnu samokarakterizaciju kćeri kroz njezino ponašanje te kroz način na koji se ona jezično odnosi prema majci. Najčešće su to psovke, nedostatak poštovanja, prevelika sloboda u izražavanju mišljenja, primjerice kada kći govori majci: *Baš si dosadna s tim svojim predavanjem*, nakon razgovora o tome kako samo ljudi mogu biti glupi ili pametni, a ne i kolači. Zatim, kada kći želi piti kavu jer to radi i njena prijateljica sa svojom mamom, a majka joj ne dopušta jer je premlada: *Al' za tebe su glupi svi oni koji nisu staromodni i ograničeni kao ti. (Gavran, 2017: 222).*

Kao što je već rečeno, kći je i kontrastno implicitno karakterizirana u situaciji kada ona i majka imaju drugačiji pogled na njenu udaju za Tibora.

Protjecanjem vremena kći postaje slična majci kroz potiskivanje problema i nastojanje da se to što manje vidi. Majka i kći na određene situacije reagiraju jednako postajući jedna drugoj zrcalo zagledano s jedne strane u prošlost, a s druge u budućnost (Ljubić, 2022: 54-55). Primjerice, kada kći brzopleto donosi odluku da će se udati za Tibora, kada majci priopćuje da je trudna, kada opravdava majci Tibora koji ima ljubavnicu navodeći: *On je ženskar, tipični ženskar. Bolje da muti s njom nego s nekom drugom. Ona je u braku, ima sina. Tibor se boji njezina muža – bit će oprezan. Dok je s njom, neće ostaviti ni mene ni djecu. (Gavran, 2017: 234).* Da na njenu sudbinu, kao i na sudbinu majke, utječu muškarci govori i činjenica da kći ne želi ostaviti muža koji ju ne poštuje jer ga voli, a vjeruje kako bi i njena majka tako postupila. Kći ističe: *A ne znam ni što je to samopoštovanje, doista ne znam, i ne pokušavaj to probuditi u meni – jer će mi biti teže nego sada. (Gavran, 2017: 235).*

Zanimljivo je i da kći sa svojom kćeri prolazi kroz iste situacije kroz koje je njena majka prolazila s njom u pubertetu: *Čuj mama, mala mi radi gluposti.* „, *„Tek što je krenula u prvi srednje, dobila je tri jedinice, puši, cuga., U tom dnevniku po meni pljuje kao da sam najgora majka na svijetu. (Gavran, 2017: 238-239).*

O tome koliko djeca ne poštuju svoje roditelje svjedoči i činjenica da kći šalje majku u dom za starije i nemoćne te ju jako rijetko posjećuje. Kada majka osvoji jackpot od devet milijuna kuna, odluči nagradu podijeliti sa svojim novim zaručnikom iz doma, a kći se naljuti: *Kako si mi to mogla učiniti? Da ti sutra umreš, sve što imaš – naslijedio bi tvoj muž, a ne ja koja se*

cijeli život brinem za tebe. (Gavran, 2017: 246). Sada, kada je opet potrebna svojoj kćeri, majka ipak odluči pola nagrade podijeliti i s njom.

Lik kćeri također je dinamički koncipiran lik, jer pratimo njezinu osobnost od tvrdoglave tinejdžerice do odrasle žene koja se suočava s majčinstvom te brigom o vlastitoj majci.

6. Analiza prostora

Uz lik te njegove verbalne i neverbalne aktivnosti, prostor i vrijeme predstavljaju konkretne temeljne kategorije dramskog teksta (Pfister, 1998: 351). Pitanje koje se odnosi na količinu ili detalje informacija danih u nekoj drami osobito je važno na početku same drame gdje čitatelj očekuje da nauči nešto o problemu ili sukobu priče, o glavnim likovima te vremenu i mjestu radnje. Uz pomoć prostora postavljaju se uvjeti za djelovanje lika koji se tim uvjetima onda i karakterizira. Osim toga, posebna uloga stvaranja modela umjetničkog prostora u tekstu sastoji se i u načelu organizacije i raspodjele likova u umjetničkom kontinuumu te u djelovanju jezika za izražavanje drugih, neprostornih odnosa teksta (Pfister, 1998: 364).

Tijekom 20. stoljeća književni teoretičari pokušavali su definirati teoriju književnog prostora pa tako *Jurij Lotman u knjizi Struktura umjetničkog teksta (1970: 291) stavlja naglasak na komponentu književnog prostora. Smatra da „prostorna struktura teksta postaje modelom prostorne strukture univerzuma, a unutarnja sintagmatika elemenata unutar teksta – jezikom prostornog modeliranja“, dakle jezik prostornih odnosa postaje neizostavan za konceptualizaciju stvarnosti književnog teksta.* (Salama, 2024: 7).

Prema Pfisteru (1998: 376), tehnike lokaliziranja mogu se, kao i tehnike karakterizacije, izvesti iz repertoara kodova i kanala kojima raspolaže dramski tekst. U dramskom tekstu razlikujemo verbalne i neverbalne tehnike lokaliziranja. Kada je riječ o verbalnim tehnikama, Pfister ih dijeli na verbalnu kulisu te na opisivanje mjesta radnje u pomoćnom tekstu. Fenomen verbalne kulise, „govorenog prostora“, predstavlja tematiziranje prostornog konteksta u replikama likova. Također, verbalna je kulisa u načelu subjektivizirana s obzirom na perspektivu lika, a budući da ovisi o perspektivi lika, mjesto radnje će na taj način postati višeznačnim.

Druga tehnika lokaliziranja, odnosno opisivanje mjesta radnje u pomoćnom tekstu odnosi se na režijske upute te instrukcije za scenografa, koje mogu biti jasne, kratke i sažete do onih detaljnih i opsežnih opisa (Pfister, 1998: 377-379).

Neverbalne tehnike lokaliziranja postižu se kroz akciono konstituiranje prostora *zahvaljujući prisutnosti ili odsutnosti likova, njihovim kretnjama po prostoru, ali i preko rekvizita, koji u kontekstu drame zadobivaju „trodimenzionalnu prostornost“* (Salama, 2024: 12).

6. 1. Analiza prostora u komediji *Hotel Babilon*

Dramski pisac u komediji *Hotel Babilon* nakon navođenja popisa dramskih osoba koje se pojavljuju u dramskom tekstu ne navodi mjesto radnje, a što obično biva u dramskim tekstovima. Unatoč tomu, već u prvoj replici koju izgovara Istražna sutkinja saznajemo gdje se odvija radnja u toj monokomediji: *Na temelju zahtjeva koji nam je dostavilo Državno odvjetništvo, kao istražna sutkinja Županijskog suda u gradu Splitu...* (Gavran, 2017: 601). Dakle, prostor u koji je smještena radnja komedije jest sudnica u kojoj se odvija suđenje Zuzani Kollarovoj, a u kojoj se nalaze i optužena i svjedoci.

Istražna sutkinja navodi i razlog zašto se nalaze u sudnici te prostor u kojem se dogodio pokušaj ubojstva: *...dobila sam zahtjev za provođenje istrage u slučaju pokušaja ubojstva koji se dogodio u hotelu Babilon...* (Gavran, 2017: 601). Točnije, osumnjičena Zuzana *ušla je u bife hotela Babilon držeći u desnoj ruci revolver Michigan kalibra .58 te ispalila dva hica u smjeru oštećenika, Jakše Hektorovića, zvanog Dalmatiner, sezonskog recepcionara u hotelu Babilon, sa stalnim prebivalištem u gradu Splitu.* (Gavran, 2017: 601).

Nakon uvodne riječi Istražne sutkinje, na red dolaze svjedoci koji su se zatekli u bifeu hotela Babilon za vrijeme tragičnog događaja. Prva svjedokinja Bosanka, na prijedlog svog bivšeg supruga dolazi u Hrvatsku na ljetovanje: *I ti ima da odeš u Dalmaciju i da se okupaš i za mene jer ja svoj biznis ne smijem ispustiti iz ruku, odma bi neko drugi uskočilo.* (Gavran, 2017: 602). Bosanka navodi: *Bilo m' to ljetovanje predivno, sve do onog dana kad me moj dragi Mario pozvo po dvadeseti put na kafu u bife otela Babilon.* (Gavran, 2017: 602). Opisuje i ponašanje Talijana Marija nakon opaljenih hiceva: *A moj Mario pade na pod od stra, zavrišta ko miš kad ga nagaziš i zavuče se pod stol.* (Gavran, 2017: 603).

Svjedočiti dolazi i Jakša Hektorović koji opisuje kako je on doživio situaciju pokušaja ubojstva: *Dok san sidija u bifeu sa šinjorinom Helgom, na vratima se pojavila Zuzana s revolverom u ruci, nanišanihla u mene i opalila dva hica u mome pravcu.* (Gavran, 2017: 604).

Zatim, riječ je dobila i Zuzana, koja navodi razlog zašto je došla u Hrvatsku: *Dragi moj Janjik, ti znaš da som ja nikada ne bola na Jadranskom moru u Hrvatskoj, maloj zemlji za veliki odmor (...) tak te prosim, pusti mene da ja odem k moru i tamo budem dva tjedna i onda ti kažem odgovor na tvoje važno životno pitanje jer to je za mene veliki životni odgovor.* (Gavran, 2017: 605). Što se tiče odnosa s Jakšom, Zuzana navodi gdje su sve provodili vrijeme: hotelski bife, šetnja uz more, diskoklub, soba, noćno kupanje...

Svjedokinja Helga opisuje Hrvatsku nakon što je sudjelovala u tragičnom događaju u bifeu hotela Babilon: *...ta zemlja od rata zagubilo svoj mir, to biti kao kad nevino djevojko izgubilo nefinost (...) to postalo dijlja zemlja, bolje tebi otići na safari u Afriku nego s tim ludim Hrfatima imat posao od ljetovanje.* (Gavran, 2017: 608).

Također, Talijan Mario daje razlog njegovog dolaska u Hrvatsku, opisujući Dalmaciju: *I onda ja jednoga dana vidjela jedan prospekt za ljeto u nasa stara zemlja Dalmacija i ja odlucilo otici u zemlja moji predaka i tamo potraziti lijek za moja tuga.* (Gavran, 2017: 612).

Prema svemu navedenom, Gavran u komediji *Hotel Babilon* pretežno koristi verbalne tehnike lokaliziranja, a najviše je riječ o verbalnoj kulisi koja je predstavljena u replikama likova. Kako verbalna kulisa ovisi o perspektivi lika, svaki lik dodaje neko novo poimanje Hrvatske, odnosno Dalmacije u kojoj se odvija radnja komedije. Gavran u jednom navratu donosi i opis mjesta radnje u pomoćnom tekstu, a koji je namijenjen izvođenju na pozornici: *Zuzana otrči iza scene.* (Gavran, 2017: 607). Taj opis možemo uvrstiti i pod neverbalnu tehniku lokaliziranja koja se očituje u kretanju lika u prostoru.

6.2. Analiza prostora u komediji *Papučari*

Za razliku od komedije *Hotel Babilon*, opis prostora u kojemu se odvija radnja komedije *Papučari* detaljniji je. U prvom prizoru prvog čina Gavran donosi podugačak opis dnevnog boravka u kojem se nalaze Ana i Marko: *Pred nama je prostran dnevni boravak s trosjedom. U pozadini je prosječna kuhinja s kuhalom i hladnjakom. Na lijevoj strani su dvoja vrata – jedna vode u spavaću sobu, druga u kupaonicu. Na desnoj strani su samo jedna vrata iz kojih se ide u hodnik. Iz spavaće sobe dolazi Ana u kućnom ogrtaču, proteže se i zijeva. Jutro je.* (Gavran, 2017: 371). Na početku drugog prizora Ana i Marko ponovno se nalaze u dnevnom boravku, zbunjeni vijješću da je Ivo pušten iz zatvora: *Ana sjedi na trosjedu. Pred njom je hrpa dnevnih i tjednih novina koje brzo prelistava, kao da traži određeni članak. Na trenutak se*

zaustavi na jednoj stranici pa nastavi s prelistavanjem. U sobu ulazi Marko odjeven u kaput i s aktovkom u ruci. (Gavran, 2017: 375). Nakon što Ana izgrdi Marka jer se nije izuo: *Marko se vrati u hodnik. Nema ga nekoliko trenutaka, a potom se pojavi, ali u papučama i bez kaputa. Priđe stoliću za telefon i odloži torbu na pod.* (Gavran, 2017: 375). Taj prizor jedan je od onih u kojima Ana pokazuje svoju dominantnu stranu, a Markova reakcija opravdava njegov nadimak *papučara*. Pred kraj drugog prizora, a nakon izlaska iz zatvora *U sobu ulazi Ivo s velikom putnom torbom.* (Gavran, 2017: 377), ostavljajući Anu i Marka bez teksta.

Anu zanima kada će Ivo otići iz stana jer tu sada stanuju ona i Marko, na što joj Ivo odgovara: *A što mi drugo preostaje? Nemam novaca ni za hotel ni za podstanarski stan. A koliko se sjećam, ovaj stan smo ti i ja kupili zajedno. Pola stana pripada meni, a pola tebi. Nije li tako? Nisi valjda mislila da ću ti prepustiti svoju polovinu?!* (Gavran, 2017: 379). Također, u drugom prizoru navode se i postojeće nekretnine (stan u Zagrebu, apartman na moru) koje bi možda mogle i drugačije riješiti situaciju od zajedničkog stanovanja žene sa sadašnjim i bivšim mužem (Nikčević, 2017: 685). Unatoč tomu, Ana, Marko i Ivo odlučuju se na zajedničko stanovanje.

Treći prizor donosi opise kretanja likova u ne tako uobičajenoj situaciji: *Ivo je u kućnom haljetku. Kuha čaj. Iz kupaonice izlazi Marko, također u kućnom haljetku., Marko sjedne za stol. Iz spavaće sobe izlazi Ana, također u kućnom haljetku. te Marko ode do trosjeda, uzme novine pa se vrati za stol, na koji Ivo donese čajnik i šalice. Ivo posluži tri šalice, a potom nalijeva čaj, prvo Marku.* (Gavran, 2017: 381). Na početku četvrtog prizora *Ivo i Marko sjede za stolom i kartaju. Šutnja dugo traje.* (Gavran, 2017: 384). Nadalje, *Ivo odloži karte i pođe prema hladnjaku (...) Ivo donese dvije limenke piva, jednu da Marku, a drugu stavi pred sebe na stol.* (Gavran, 2017: 385). Iako je jedan bivši, a jedan sadašnji muž, Ivo i Marko nemaju problem provoditi vrijeme jedan s drugim, u istoj prostoriji, polako postajući prijatelji.

Dijeljenje stana često donosi i negativne strane, primjerice ljubomoru i nesigurnost od strane Marka: *...Ne mogu otići na simpozij, a tebe ostaviti s bivšim zatvorenikom u stanu (...) Daj, Ana, zamisli samo da dođe netko od naših prijatelja i zatekne vas ovdje dok mene nema! Što bi pomislio? Ne mogu vas ostaviti nasamo u stanu.* (Gavran, 2017: 390-391). Iako je Marko ipak odlučio otići na simpozij, brzo se predomislio te na povratku u stan zatekao zaključana vrata:

MARKO: Zašto su vrata zaključana, a vas dvoje sami unutra?

IVO: Ja sam zaključao.

MARKO: Zašto?

IVO: Ja uvijek zaključavam vrata za sobom.

ANA: Nisi mi rekao zašto si se vratio...

MARKO: Mislim da je neumjesno da me u ovome trenutku baš ti to pitaš.

ANA: U kojem trenutku?

MARKO: U trenutku dok si s prvim mužem iza zaključanih vrata, a drugi je muž na putu. (Gavran, 2017: 404).

Nakon rasprave, Ana govori Marku da je između njih gotovo, da joj ne treba takav ljubomoran i nepovjerljiv, iz tog razloga Marko sada dijeli trosjed s Ivom: *...Na trosjedu leže Ivo i Marko. Spavaju. Ivo sve vrijeme hrče. Marko se prevrće s desnoga na lijevi bok...* (Gavran, 2017: 406), Još jedan primjer Anine dominacije, a Ivine i Markove poslušnosti saznajemo iz Markove replike Ivi: *Mi se tu gužvamo na trosjedu, a ona se rasteže na bračnom krevetu.* (Gavran, 2017: 408), čime Gavran postiže komički efekt u tekstu.

Kako god, Gavran donosi opis prostora koji nam potvrđuje zbližavanje, odnosno prijateljstvo Ive i Marka: *...Ivo u pidžami leži na trosjedu i gleda utakmicu na Eurosportu (...) Soba je osvijetljena samo svjetlom koje odašilje televizor. Otvaraju se vrata spavaće sobe. Pojavljuje se Marko u pidžami. Pažljivo zatvara vrata i, hodajući na prstima, dođe do Ive.* (Gavran, 2017: 392).

Aninu goropadnost Gavran prikazuje opisujući njezino ponašanje i kretanje u zajedničkom stanu: *Ana ode u svoju sobu i zalupi vratima*, nakon što joj Ivo priopći kako je upoznao doktoricu iz zatvora koja mu se svidjela. Zatim, u bijesu, ali i ljubomori Ana najavljuje Ivi i Marku da će spavati u školi, u kabinetu za zemljopis. Marko također odlazi u školu, što odgovara Ivi jer je svoju novu prijateljicu htio dovesti u stan. Na kraju pronalaze rješenje – kada Ivo bude htio doktoricu dovesti u stan, Ana i Marko noćit će u školi.

Analizom prostora u komediji *Papučari* može se zaključiti kako je Gavran u tom dramskom tekstu koristio verbalne i neverbalne tehnike lokaliziranja. Naime, koristi se verbalna kulisa predstavljena u replikama likova, opisuje se mjesto radnje u pomoćnim tekstovima, a prostornost se dobiva i neverbalnim kretanjem lika na pozornici te njegovim ponašanjem u prostoru u kojem se odvija radnja.

6.3. Analiza prostora u komediji *Sladoled*

Kao i u *Hotelu Babilon* te *Papučarima*, nakon popisa dramskih lica koji se pojavljuju u tekstu, Gavran ne donosi mjesto radnje komedije *Sladoled*. Već u prvom prizoru, dramski autor donosi upute o tome gdje se nalaze majka i kći: *Majka ima 26 godina, kći ima 3 godine. Držeći kćer za ruku, majka dolazi na ljetnu terasu slastičarnice sve do proscenija, gdje se nalazi nevidljiva vitrina za sladoled. Vitrina je „postavljena“ na rub scene, između publike i naših junakinja, tako da se, obraćajući se nepostojećoj slastičarki, majka zapravo obraća publici.* (Gavran, 2017: 215).

Na početku drugog prizora autor ponovno opisuje mjesto radnje: *Majka sada ima 30 godina, a kći 7 godina. Majka je drži za ruku – dolaze na terasu „slastičarnice“ i prilaze vitrini za sladoled.* (Gavran, 2017: 218). Također, u drugom prizoru autor donosi još jedan opis: *Kći i majka sjedaju u drugi dio „slastičarnice“ i počinju jesti.* (Gavran, 2017: 219).

Početak trećeg prizora započinje opisom: *Majka dobi od 36 godina i trinaestogodišnja kći prilaze vitrini za sladoled.* (Gavran, 2017: 222). Iz majčine replike saznaje se ponešto i o slastičarnici: *Bilo je u novinama da je ova slastičarnica uvrštena na listu pet najboljih slastičarnica grada Zagreba.* (Gavran, 2017: 224). Četvrti prizor najavljuje isto mjesto radnje: *Majka sada ima 44 godine, a njezina kći ima 21 godinu. Dolaze pred slastičarnicu.* (Gavran, 2017: 227). Kći se prisjeća ranijih dana: *Evo naše slastičarnice. Sjećam se kad si me kao dijete prvi put dovela ovdje – bile su samo dvije vrste sladoleda.* (Gavran, 2017: 227). Na pitanje kćeri zašto ju je majka dovela u slastičarnicu, majka odgovara: *Da se podsjetimo... To je baš bilo lijepo, to kad smo nas dvije dolazile ovamo – tako bismo se lijepo napričale svaki put i uživale u sladoledu.* (Gavran, 2017: 227).

Na početku šestog prizora autor opisuje: *Majka i kći su u kafiću. Sjede za stolom i piju kavu.* (Gavran, 2017: 237). U sedmom prizoru majka i kći prilaze vitrini za sladoled. Na početku osmog prizora autor donosi informacije o kretanju lika na pozornici: *Majka ima 83 godine i koristi se pokretnom hodalicom. Kći ima 60 godina i, oslanjajući se na štap, pažljivo nadgleda njezino usporeno kretanje. Rado bi joj pomogla, ali ne zna kako.* (Gavran, 2017: 244). Iako je majka sada u domu za starije, kći joj dolazi u posjetu te ju vodi na sladoled. Nakon što joj majka priopći vijest o njevoj ponovnoj udaji u domu, Gavran donosi opis kretanja uznemirene kćeri: *Kći se dignu od stola, ode do šanka i vrati se noseći čašu vode. Sjedne na stolicu, ispije*

vodu i odloži čašu na stol. (Gavran, 2017: 246). Na kraju posljednjeg prizora, majka, koja ima visok šećer, govori kćeri:

MAJKA: Moj uvjet je da me više nikada, ali nikada ne vodiš u slastičarnicu. Nikada.

KĆI: Ako je to tvoj jedini uvjet – u redu. Znači, ovo nam je zadnji sladoled?

MAJKA: Zadnji...Al' može još jedna kuglica od ananasa za kraj, za oproštaj.

KĆI: Može onda i meni – od ananasa nisam nikada jela. (Gavran, 2017: 249).

U komediji *Sladoled* slastičarnica nije samo mjesto radnje, to je mjesto u kojem se majka i kći povezuju, jedna drugoj prepričavaju zgode iz života, mjesto u kojem bi se tu i tamo porječkale zbog različitosti u mišljenju, mjesto u kojem jedna drugoj najavljuju svoje velike životne odluke, povjeravaju se jedna drugoj o odnosu sa svojim izabranicima...Osim što predstavlja prostor u kojem se odigrava komedija, slastičarnica ima i dublje značenje, to je posebni ritual majke i kćeri, mjesto u kojem se one zbližavaju, ali na kraju i udaljuju.

Dakle, tehnike lokaliziranja koje Gavran koristi u komediji *Sladoled* jesu verbalne i neverbalne tehnike. Koristi se verbalna kulisa predstavljena u replikama likova, opisuje se mjesto radnje u pomoćnim tekstovima, ali prostornost dobivamo i neverbalnim kretanjem lika na pozornici.

7. Analiza vremena

Vrijeme, zajedno s prostorom, izgrađuje dramski tekst u cijelosti, ono utječe na dramske likove, na događaje koji nose radnju te na ishod samog dramskog teksta. Povezanost vremena i prostora očituje se u činjenici da se vrijeme razvija u prostoru, a prostor se mjeri vremenom, a te kategorije bitno su vezane uz smisao književnog djela (Lugarić Vukas, 2020: 187).

Prema Pfisteru (1998: 386), primarno je glagolsko vrijeme u dramskim tekstovima prezent, dok je u narativnim tekstovima većim dijelom zastupljen imperfekt. Drugim riječima, roman je prošlost o kojoj se izvještava u sadašnjosti, dok je na pozornici uvijek sadašnjost. Kako navodi Salama (2024: 5), *za gledatelja u kazalištu postoje dva tipa vremena. Prvo je scensko vrijeme, koje bismo mogli nazvati i neposrednim jer se odnosi na vrijeme „koje proživljava gledatelj suočen s kazališnim događajem“ i ono je uvijek u sadašnjem vremenu „jer se i predstava događa u prezentu, a ono što se događa pred nama, događa se u našoj temporalnosti gledatelja, od početka do kraja predstave“ (...). Drugi tip temporalnosti je izvanscensko ili dramsko vrijeme, ono iluzorno vrijeme o kojem govori dramski komad, ali i svaki pripovjedni tekst koji „najavljuje i utvrđuje neku temporalnost, upućuje na drugu scenu, pruža referencijalnu iluziju nekog drugoga svijeta i doima se logično strukturiranim poput kalendarskog vremena.*

Za prezentaciju vremena u nekom dramskom tekstu koriste se tehnike prijenosa temporalnih informacija koje se izvode iz komunikacijskog modela i repertoara kodova i kanala dramskih tekstova. Riječ je o prijenosu informacija posredujućim komunikacijskim sustavom – navođenje vremena u pomoćnom tekstu (primjerice u naslovu teksta ili u scenskim uputama) ili kada vrijeme navodi lik epskog komentatora ili, pak, kad se ono naznačuje projekcijama i natpisima. Također, vrijeme radnje može se eksplicitno navesti i u replikama dramskih likova ili implicitno doba dana u pozdravima. Važnu ulogu u prezentiranju vremena ima i neverbalni prijenos informacija, odnosno kostimi i scenografija koji često određuju povijesno razdoblje u kojem je smještena dramska radnja, a kostimi, rasvjeta, scenografija i aktivnosti likova omogućuju i određivanje godišnjeg doba ili doba dana (Pfister, 1998: 393).

7.1. Analiza vremena u komediji *Hotel Babilon*

U komediji *Hotel Babilon* već u prvoj replici Istražne sutkinje autor navodi određeno vrijeme događaja zbog kojeg su se svjedoci okupili u sudnici: *Na temelju zahtjeva koji nam je dostavilo Državno odvjetništvo, kao istražna sutkinja Županijskog suda u gradu Splitu dobila sam zahtjev za provođenje istrage u slučaju ubojstva koji se dogodio u hotelu Babilon u subotu 27. srpnja 2002. u 11 sati i 30 minuta...* (Gavran, 2017: 601). Dakle, vrijeme glavnog događaja na kojem se temelji radnja komedije dogodila se u prošlosti, a ostali će dramski likovi iz svoje perspektive u sadašnjosti opisivati taj prošli događaj tog određenog dana.

U replici svjedokinje Bosanke saznajemo i tadašnje stanje Bosne i Hercegovine: *Znate svi kakva je situacija u Federaciji BE-HA, a taka kaka je u Federaciji, triput je gora u mome preduzeću de radim ko čistačica.* (Gavran, 2017: 601). Da je riječ o ljetnom godišnjem dobu svjedoči replika Bosanke: *Bilo m' to ljetovanje predivno, ...* (Gavran, 2017: 602).

Lik Jakše Hektorovića u svojoj replici također iznosi o kojem godišnjem dobu je riječ: *Bila je [optužena Zuzana] ono lito, ka i ovo, gost našega hotela Babilon...* (Gavran, 2017: 603).

U svjedočenju Međimurke saznaje se o kojem je vremenskom razdoblju u kojem se Hrvatska nalazila riječ: *A prošle godine, kad sam pročitala u novinama da Hrvatska ide vu Europu i da bumo morali slušat diktat Svjetske trgovinske organizacije...* (Gavran, 2017: 610).

Zuzana prepričavajući događaj otkriva koje je doba dana bilo kad je ugledala svog Jakšu s drugom ženom: *I u ta večer, dok som šetala pri moru, uvidjela som mojega Jakšu kako se zagrljuje s jednom ženom...* (Gavran, 2017: 615). Zatim, opisuje *I na drugi dan jutro došla som na recepciju...* (Gavran, 2017: 615).

Sve u svemu, autor u komediji *Hotel Babilon* ne navodi razne tehnike u prezentiranju vremena radnje. U navedenom dramskom tekstu vrijeme radnje navodi se isključivo u replikama dramskih likova.

7.2. Analiza vremena u komediji *Papučari*

U Gavranovoj komediji *Papučari* na početku prvog čina u pomoćnom tekstu navodi se vrijeme radnje: *...Iz spavaće sobe dolazi Ana u kućnom ogrtaču, proteže se i zijeva. Jutro je.* (Gavran, 2017: 371). Osim autorovog navoda da je jutro, aktivnost lika, odnosno Anino zijevanje i protezanje također ukazuje o kojem se dijelu dana radi. O kojem je danu u tjednu riječ svjedoči sljedeća Anina replika: *Predivno nedjeljno jutro!* (Gavran, 2017: 371). U drugom prizoru Marko odjeven u kaput i s aktovkom u ruci dolazi u stan te govori Ani: *Dobro, pusti sada, odnijet ću ju u spavaću sobu nakon ručka.* (Gavran, 2017: 375), što nam govori da je riječ o poslijepodnevu jer se Marko vratio s posla iz škole i vrijeme je za ručak. Nakon nekoliko trenutaka to potvrđuje i Ivin pozdrav: *Dobar dan!* (Gavran, 2017: 377).

Na početku trećeg prizora Ivo, Ana i Marko odjeveni su u kućni haljetak, a da se radi o jutarnjim satima potvrđuju i Anin i Ivin pozdrav:

ANA: Dobro jutro!

IVO: Dobro jutro! Hoćeš kavu ili čaj? (Gavran, 2017: 381).

Telefonirajući s prijateljicom Lucijom, iz Anine replike saznaje se koliko je sati: *Halo, dobro jutro, Lucija...Ma ne, sve je u redu...Ne trebaš se ispričavati, ne trebaš se čuditi, znam da je sedam ujutro, ponijet ću ti to, neću zaboraviti...* (Gavran, 2017: 382).

Na početku šestog prizora autor u pomoćnom tekstu donosi podatak o vremenu koji potvrđuje i odjeća koju nose likovi: *Noć je. Ivo u pidžami leži na trosjedu i gleda utakmicu na Eurosportu (...)* *Soba je osvijetljena samo svjetlom koje odašilje televizor (...)* *Pojavljuje se Marko u pidžami.* (Gavran, 2017: 392). U sedmom prizoru Ana pita Ivu kakvo je vrijeme vani, a Ivo odgovara: *Hladno. Prilično hladno.* (Gavran, 2017: 399).

Pomoćni tekst na početku drugog čina iznosi koje je doba dana prvog prizora: *Noć je. Na trosjedu leže Ivo i Marko. Spavaju.* (Gavran, 2017: 406). U trećem prizoru drugog čina Ivina nova prijateljica Marija upoznaje Marka pozdravom: *Dobra večer.* (Gavran, 2017: 419).

Na početku četvrtog prizora drugog čina iz Markove replike saznajemo da je riječ o zimskom vremenu: *Rekli su na prognozi da će sutra pasti snijeg.* (Gavran, 2017: 421). Sedmi prizor donosi još jedan podatak o vremenu, Marko odgovara Ivi na pitanje gdje je Ana: *Pojma nemam. Nekamo je otišla, a nije mi se ni javila (...)* *Kako je petak navečer, mislio sam da će poželjeti u kino ili šetnju, a ono – ništa.* (Gavran, 2017: 429).

U komediji *Papučari* Gavran na razne načine prezentira vrijeme. Vrijeme je predstavljeno u pomoćnim tekstovima, eksplicitno u replikama likova, ali i implicitno u pozdravima. Također, autor se koristi i neverbalnim tehnikama, odnosno kostimi, rekviziti te aktivnosti likova u komediji prezentiraju o kojem je dijelu dana riječ.

7.3. Analiza vremena u komediji *Sladoled*

Kao što je već spomenuto, komedija *Sladoled* prikazuje odnos majke i kćeri od kćerina djetinjstva do majčine starosti. Naime, na početku svakog prizora, a ima ih osam, Gavran eksplicitno navodi životnu dob majke i kćeri. U prvom prizoru *Majka ima 26 godina, kći ima 3 godine. Držeći kćer za ruku...* (Gavran, 2017: 215), u drugom *Majka sada ima 30 godina, a kći 7 godina.* (Gavran, 2017: 218), treći prizor prikazuje *majku dobi od 36 godina i trinaestogodišnja kći...* (Gavran, 2017: 222), u četvrtom prizoru *Majka sada ima 44 godine, a njezina kći 21 godinu.* (Gavran, 2017: 227), u petom prizoru *Majka ima 53 godine, a kći ima 30 godina.* (Gavran, 2017: 232), na početku šestog prizora autor navodi *Majka ima 60 godina, kći ima 37 godina.* (Gavran, 2017: 237), u sedmom prizoru *Kći ima 50 godina, majka ima 73 godine.* (Gavran, 2017: 240), a u posljednjem prizoru *Majka ima 83 godina i koristi se pokretnom hodalicom. Kći ima 60 godina, i oslanjajući se na štap, pažljivo nadgleda njezino usporeno kretanje.* (Gavran, 2017: 244). Salama (2024: 14) ističe kako *životni vijek implicira stabilnost i naznaku trajnosti, međutim prolaznost vremena i napredovanje likova kroz vrijeme očito je s obzirom na to da se njihove godine eksplicitno spominju.*

U prvom prizoru u pomoćnom tekstu autor navodi godišnje doba: *Držeći kćer za ruku, majka dolazi na ljetnu terasu slastičarnice sve do proscenija, gdje se nalazi nevidljiva vitrina za sladoled.* (Gavran, 2017: 215). U trećem prizoru majka se prisjeća bolnog događaja: *Prošlo je više od šest godina otkako me tvoj tat ostavio.* (Gavran, 2017: 225). Četvrti prizor donosi i kćerinu najavu: *Udajem se za mjesec dana!* (Gavran, 2017: 229). Nadalje, kći donosi majci tužnu vijest o ocu: *Poslali su mi brzojav... Umro je...jučer.* (Gavran, 2017: 233). Kada majka završi u domu za starije prigovori kćeri: *Je, je – pa ni tebe nisam vidjela osam mjeseci i petnaest dana.* (Gavran, 2017: 245).

Osim naglaska na prolaznosti vremena, ljetnog godišnjeg doba te ponekih replika o događajima iz prošlosti ili budućnosti, Ljubić (2022: 56) ističe kako je *...valjalo osmisliti kostime za oba*

lika u rasponu od sedam desetljeća, počevši od 50-ih godina 20. stoljeća te jasno vizualno razlikovno pokazati ne samo epohu nego i karakter i raspoloženje osobe.... Također, Gavran često u pomoćnom tekstu najavljuje i izmjenu svjetla nakon svakog *intermezza*, a prije početka svakog prizora.

Dakle, u komediji *Sladoled*, Gavran prezentira vrijeme kroz njegovu prolaznost, donosi prezentaciju vremena u pomoćnom tekstu, u replikama dramskih likova, a važnu ulogu ima i neverbalni prijenos informacija, odnosno kostimi i rasvjeta kojima se Gavran služi za vrijeme izvođenja te komedije na pozornici.

8. Zaključak

Miro Gavran naš je najizvođeniji dramatičar, a njegove predstave pogledalo je više od četiri milijuna gledatelja. Kao vrsni romanopisac, pripovjedač i pisac za mlade, jedini je živući autor u Europi kojemu je posvećen kazališni festival u kojemu se izvode predstave prema njegovim dramskim tekstovima. Zajedno sa suprugom i glumicom Mladenom Gavran, osnovao je Teatar Gavran, a da je riječ o kazališnoj obitelji svjedoči nam i glumačko iskustvo njihovog sina Jakova Gavrana. Kako navodi Muzaferija (2001: 213), Miro Gavran je čovjek koji živi od pisanja te koji smatra da je pisanje nešto najljepše što mu se može dogoditi, a upravo to pokazuje i njegov sveukupni spisateljski opus te njegovi izvanredni kazališni tekstovi. U svojim djelima Gavran se bavi temama manipulacije vlasti i moćnika, manipulacija pojedincem na obiteljskoj ili privatnoj razini, dominiraju komički elementi kao i tema umjetnosti i ljubavi, ali donosi i suvremene komedije, tzv. bračne komedije koje se bave muško-ženskim odnosima. Što se tiče Gavranova komediografskog rada, Sanja Nikčević razlikuje četiri tipa komedije: bračne komedije, koje su ujedno i najbrojnije; one koje prate nekoliko nepovezanih priča s više ili manje humorističkih ili humornih elemenata; *duo-komedije* koje kroz desetak scena prikazuju jednog lika tijekom cijelog života; te djela u kojima je važnija slika društva od privatnih odnosa. Prema njegovom iznimnom uspjehu, očigledno je kako Gavran zna nasmijati svoje čitatelje i gledatelje, ali ono što je bitnije jest njegova želja da u dramskim tekstovima progovori o egzistencijalnim pitanjima svakog čovjeka. Osim na optimizam, njegove komedije ukazuju i na razne negativne aspekte života kojima pokušava probuditi svakog gledatelja te ga natjerati na promjene.

Na početku svake od analiziranih komedija Gavran navodi popis dramskih osoba koje će se pojavljivati u tekstu. U komediji *Hotel Babilon* u središtu pozornosti nalazi se Zuzana Kollarova, tipičan primjer naivke u Gavranovim komedijama. U karakterizaciji Zuzane autor se najviše koristi eksplicitno-figuralnim tehnikama, ali pronalaze se i implicitno-figuralne te implicitno-autorske tehnike karakterizacije. Jakša Hektorović okarakteriziran je uz pomoć eksplicitno-figuralnih te implicitno-figuralnih tehnika. Što se tiče analize prostora u komediji *Hotel Babilon*, Gavran se koristi prvenstveno verbalnim tehnikama lokaliziranja, a riječ je o verbalnoj kulisi predstavljenoj u replikama likova. Također donosi i jedan opis prostora u pomoćnom tekstu, što ubrajamo u neverbalnu tehniku lokaliziranja. Kada je riječ o prezentiranju vremena u navedenoj komediji, Gavran prezentira vrijeme isključivo u replikama dramskih likova.

Komedijom *Papučari* Gavran predstavlja gledateljima preostala dva tipa likova u njegovim komedijama, a to su goropadnica te papučari. U karakterizaciji Ane u velikoj se mjeri koriste eksplicitno-figuralne tehnike, ali i implicitno-figuralne te implicitno-autorske tehnike karakterizacije. Ivo i Marko opisani su uz pomoć eksplicitno-figuralnih te implicitno-figuralnih tehnika. U lokaliziranju prostora koristi se verbalna kulisa predstavljena u replikama likova, opisuje se mjesto radnje u pomoćnim tekstovima, a prostornost se dobiva i neverbalnim kretanjem lika na pozornici te njegovim ponašanjem u prostoru u kojem se odvija radnja. Vrijeme je u komediji predstavljeno u pomoćnim tekstovima, eksplicitno u replikama likova, implicitno u pozdravima, ali i neverbalnim tehnikama.

U komediji *Sladoled*, gdje Gavran prikazuje međugeneracijske odnose, majka je opisana uz pomoć eksplicitno-figuralnih, implicitno-figuralnih, eksplicitno-autorskih te implicitno-autorskih tehnika, dok kod kćeri izostaju jedino eksplicitno-autorske tehnike karakterizacije. Tehnike lokaliziranja koje Gavran koristi u komediji *Sladoled* jesu verbalne i neverbalne tehnike. Koristi se verbalna kulisa predstavljena u replikama likova, opisuje se mjesto radnje u pomoćnim tekstovima, ali prostornost dobivamo i neverbalnim kretanjem lika na pozornici. Vrijeme je prezentirano kroz njegovu prolaznost, Gavran donosi vrijeme radnje u pomoćnom tekstu, u replikama dramskih likova, a važnu ulogu ima i neverbalni prijenos informacija, odnosno kostimi i rasvjeta kojima se Gavran služi za vrijeme izvođenja te komedije na pozornici.

Sve tri komedije pripadaju komediji situacije, a *Hotel Babilon* te *Papučari* imaju karakteristike i komedije karaktera. Naime, očite osobine naivke, goropadnice te papučara Gavran ismijava te tako ističe njihove mane. Vjerovanje kako su likovi komedije često koncipirani statički ne može se primijeniti na sve likove Gavranovih komedija. Iako Zuzana ostaje naivka do kraja, a Ivo i Marko papučari, neki se Gavranovi likovi mijenjaju. Naime, goropadnica Ana nije do kraja zla, majka i kći spoznaju vrijednosti u životu te se majka oslobađa pritiska koji su joj nametali životni uvjeti. Također, primjećuje se kako Gavran više pažnje pridaje karakterizaciji ženskih likova, koji su ujedno i protagonisti većine Gavranovih dramskih tekstova. Drugim riječima, prilikom karakterizacije muških likova Gavran ne koristi više različitih tehnika karakterizacije, nego se fokusira na eksplicitno-figuralne te implicitno-figuralne tehnike karakterizacije. U lokaliziranju prostora u *Hotelu Babilon* Gavran koristi prvenstveno verbalne tehnike, dok u preostalim dvjema komedijama koristi verbalne i neverbalne tehnike. Što se tiče temporalnih tehnika, vrijeme radnje u *Hotelu Babilon* najoskudnije je opisano, isključivo uz pomoć replika dramskih likova, dok se u preostalim dvjema komedijama vrijeme prezentira u

pomoćnim tekstovima, u replikama dramskih likova, a prijenos informacija odvija se i uz pomoć kostima, rasvjete te scenografije. Sve u svemu, Gavran se svakoj analiziranoj komediji maksimalno posvetio koristeći različite i brojne tehnike karakterizacije, lokaliziranja te prezentiranja vremena, a koje su svaka na svoj način dodatno obogatile dramski tekst.

9. Literatura

1. Babiak, Michael. *Postmoderna u dramskom opusu Mire Gavrana*. Kazalište (Zagreb). 7, 13/14. 2003.
2. Gavran, Miro. *Književnost i kazalište: Eseji, razgovori, zapisi i nostalgичna prisjećanja*. Zagreb. Naklada Ljevak. 2008.
3. Gavran, Miro. *Mali intervju. Važnost čitanja*. Izvor: <https://www.youtube.com/watch?v=HE3Xuk-psO8>
4. Gavran, Miro. *Neočekivane komedije*. Zagreb. Mozaik knjiga. 2008.
5. Gavran, Miro. *Odabrane komedije*. Zagreb. Matica hrvatska. 2017.
6. Gavran, Miro. *Parovi i slične slabosti*. Zagreb. Mozaik knjiga. 2012.
7. Kosi, Tina. *Dramski lik u suvremenoj slovenskoj i hrvatskoj dramatici – raspad ili vraćanje realizmu*. *Kazalište VIII*, br. 17/18. 2004. <https://hrcak.srce.hr/188785>
8. Lugarić Vukas, Danijela. *Istraživanje dugog trajanja (o prijevodu knjige M. Bahtina na hrvatski jezik)*. *Umjetnost riječi* 64, br. 1-2. 2020. https://doi.org/10.22210/ur.2020.064.1_2/09
9. Ljubić, Lucija. *Za glumce i publiku. Prvih dvadeset godina Teatra Gavran (2002.-2022.)*. Zagreb. Teatar Gavran. 2022.
10. Salama, Paula. *Prostor i vrijeme u dramama A. P. Čehova. Diplomski rad*. Zadar. Sveučilište u Zadru. 2024.
11. Muzaferija, Gordana. *Čvrsta i prepoznatljiva poetika (Miro Gavran, Odabrane drame)*. *Kazalište IV*, br. 7/8. 2001. <https://hrcak.srce.hr/189065>
12. Muzaferija, Gordana. *Društvena zbilja u komedijama Mire Gavrana*. *Kazalište V*, br. 9/10. 2002. <https://hrcak.srce.hr/188960>
13. Muzaferija, Gordana. *Gavranovo tematiziranje pokusa i predstave u predstavi*. *Kazalište VIII*, br. 17/18. 2004. <https://hrcak.srce.hr/188779>
14. Muzaferija, Gordana. *Kazališne igre Mire Gavrana*. Zagreb. Hrvatski centar ITI-UNESCO. 2005.
15. Muzaferija, Gordana. *Komički rukopis Mire Gavrana*. *Kazalište IV*, br. 5/6. 2001. <https://hrcak.srce.hr/189159>
16. Muzaferija, Gordana. *Papučari Mire Gavrana ili najnovije iskušavanje autorske individualnosti*. *Kazalište XI*, br. 33/34. 2008. <https://hrcak.srce.hr/187935>

17. Nikčević, Sanja. *Duhovito, toplo i afirmativno o ljudima oko nas*. U: Gavran, Miro. *Odabrane komedije*. Zagreb. Matica hrvatska. 2017.
18. Nikčević, Sanja. *Neuništiva komedija ili afirmacija temeljnih vrijednosti društva*. Književna revija (Smijeh). Časopis za književnost i kulturu. 51., br.1. 2011.
19. Nikčević, Sanja. *Što je nama hrvatska drama danas?* Zagreb. Naklada Ljevak. 2008.
20. Petranović, Martina. *Dobro skrojena knjiga (Miro Gavran, Književnost i kazalište. Eseji, razgovori, zapisi i nostalgичna prisjećanja)*. *Kazalište XVIII*, br. 41/42. 2010.
<https://hrcak.srce.hr/187121>
21. Pfister, Manfred. *Drama. Teorija i analiza*. Zagreb. Hrvatski centar ITI. 1998.
22. Predsjednik Matice hrvatske Miro Gavran u emisiji STUDIO 4. Izvor: Matica hrvatska, Facebook.
23. Teatar Gavran – *Sladoled*. Izvor: <https://www.teatar-gavran.hr/predstave/sladoled/>