

IGRA I IGRANJE U DRAMSKIM DJELIMA RADOVANA IVŠIĆA

Ana Prolić

»Dakako, dakako,
bez **slobode** nema riječi,
dakako, dakako,
bez **riječi** nema ljubavi,
ali, ali,
bez **ljubavi** nema slobode.«¹

Pobuđen drtavicom, zavrtložen željom, obuzet žeđu *da opet čuje riječ, da opet kaže riječ, da opet govori govor riječi*², nakon dugog nijemljenja, iz beskrajno govornih dubina uzdiže se Ronilac Ivšićeve *Aiataie*, drame koja konkretizira kritičko-teoretske stavove autora o teatru, eksplicirajući motivske preokupacije njegovih djela. Riječ, koju ronac nalik efeškom mračnom želi govoriti, koju *može* govoriti, istovremeni je preduvjet i produkt slika iz svjesnog i nesvjesnog. Ona je zaljubljena, igralačka, stvaralačka, gola, nepoznata, ali i potencijalno mračna³, duboka i razarajuća. U stalnom mitsko-ritualističkom kruženju između rođenja, preobrazbe i simboličke smrti, ona je dio mogućeg ulančanog *perpetuum mobile* u kojemu sloboda omogućava riječ, riječ ljubav, a ljubav preduvjetuje slobodu. Cijelokupni Ivšićev fikcionalni i nefikcionalni opus (u koji valja uključiti i njegov vlastiti Život) produkt je te ireverzibilne bujice čudesno mogućeg.

Upit o mogućnosti kazivanja nadrađa sve razine koje se pridodaju jezičnom izričaju i smješta se u područje filozofskog promišljanja. Ivšićevo *moći ili ne moći reći*, dovodi se u ekvivalenciju s najpoznatijom i najcitiranijom Hamletovom dvojnom. Biti ili ne moći reći – pitanje je smisla egzistencije pojedinca i njemu pripadajućeg svijeta a u konačnici i njihove zbiljnosti i istinitosti.

Prenesemo li napetost unutar semantičkih polova pitanja na generaliziranu i apstrahiranu tematsku razinu dramskog sukoba u Ivšićevim dramama, detektirat

ćemo je u interakciji svijeta (čija je sinegdoha poredak, ideologija, Vladar i/ili njihovi derivati kao što su Sabrana djela) koji podržava dijalektički međuovisnu trijadu i onog koji je dokida i zatire. Transverirana u područje jezika, napetost se oformljuje između jezične prakse koja totalitarizira i superfunkcionalizira jezik, pokoravajući ga ideologiji i politici i one koja oslobađa jezik svake utilitarnosti, servilnosti, lingvističkog poretka i semantičke jednoznačnosti. Sintagmatski princip mehaničkog mišljenja pozicionira se naspram paradigmatičkog principa prirodnog, organskog mišljenja usmjerenog ka generiranju novih smislova. Pobunjen, subverzivan jezik, jezik *prvog puta* i beskonačno mogućeg *početak je koji nam vraća svijet u cijeloj njegovoj bujnosti, njegovoj grozoti, njegovoj vrtoglavosti, njegovom ekscesu*⁴. Takvo *bretonovsko* korištenje jezika koje riječima vraća autonomnost, samobitnost, istinitost u višeznačnosti, magijsku tajnovitost i alkemijsku snagu, te njihovu spoznajnu funkciju koja dovodi do praisvornog, nepoznatog i čarobnog, Ivšić imenuje poezijom. Nadrealističkom promišljanju svojstveno određenje poezije kao jedinog ispravnog načina korištenja jezika, smješta je u sferu slobodne stvaralačke igre, analogne Heraklitovoj svjetotvornoj vatri i djetetovu *besciljnu* i *bezinteresnom zanosu*⁵ koji prkosi ustoličenju totalitarne konačnosti. Ta se igra odvija onkraj vrijednosno-značenjskih kategorija i pre-determiniranih sudova, strukturirana je i upravljana navlastitim pravilima koja se, kao i igra sama, uvijek iznova stvaraju ukidajući mogućnost definiranja i repeticije.

Ivšićeva igra ne zahvaća samo riječ, već se disperzira na *tijelo, prostor, boje, oblike, prirodu*⁶ te ju je teško ili gotovo nemoguće odvojiti od ljubavi, želje, smijeha i ostalih (p)održavatelja. Riječi vode ljubav, Ajax i Xaia stapaju se u neuokvirenu poetsku sliku *Aiixaiu*, brišući granice odvojenih entiteta, vremena i prostora. Nastajanje (riječi), govorenje (ljubavi), tako je uvijek označeno kao događaj koji implementira beskonačno, ahistorično *sada*⁷ te prostornu sveprisutnost, odnosno odsutnost.⁸ Separiranost i diskontinuitet nužni su da bi se subjekt mogao postaviti, odrediti i sagledati u *apsolutnom raskoraku*⁹. Susret dvaju bića unosi promjene u okolinu, no ne tako da *mijenja pejzaž, nego perspektive*¹⁰. Priroda se prikazuje kao prostor igre, ali i kao aktivan suigrač koji u konačnici prestaje biti različit od samog igrača. Sreću, za kojom traga od otoka do otoka, Kapetan Oliver pronalazi u ekstatičnom trenutku stapanja s prirodom i Tanatosom.

Subjekt, koji pati od svojevrsne anamneze¹¹ i raspada psihološke strukture, dislociran je i disperziran u krajolik koji pulsira stalnom mijenom. Duševna stanja odgovaraju dijelovima pejzaža te stanjima i pojavama koje ga zahvaćaju. Likovi

se time proširuju van granica vlastitih entiteta, istodobno dozvoljavajući prodor *svijeta* u vlastite domene. Jedno se prožima i iskazuje drugim¹². Svojevrсна nagonска mimikrija svojevоljno je privremeno odustajanje dramskog subjekta od samog sebe čime postojeći poredak gubi ogledalo u kojemu se, putem vlastite refleksije u drugom, ozbiljuje.

Izglobljene koordinate vremena i prostora prisposodobive su doživljaju igračа u *ilinxu*, jednoj od četiri kategorije igre Cailloisove klasifikacije¹³. Igrač se u njoj bezrezervno predaje zanosu i opijenosti vrtoglavice, prepuštajući se prodoru drugih/ drugačijih razina svijesti i percepcije. Igra koja predpostavlja povišeno ili promijenjeno stanje svijesti i proširenu percepciju, a istovremeno opstoji i kao vrhunska i povlašćena metoda kojom se dolazi do novih spoznaja, u kojoj je misao neposred(ova)na, izjednačena s činjenicom i činom, prodire na *drugu stranu zrcala reda*¹⁴, u središte kaosu latentnog sklada. *S one strane vrtoglavice* igrač traži *harmoniju (...)* vrtoglavicu *harmonije, hoću reći vrtoglavicu slobode*, a ona je *vrtoglava, ali nije kaos*¹⁵.

Naglašavajući kako se *lingvističko tijelo ne razlikuje radikalno od društvenog tijela*¹⁶ te kako su *zaglušivi spektakli ringa i stadiona na sliku organizacije modernog života utemeljenog na suparništvu i konkurenciji, ukratko na natjecanju*¹⁷, Ivšić se približava Cailloisovoj tezi o analogiji društva i u njemu dominirajućih igara, odnosno njihovih principa. Zagovarajući model kvalitativne progresije u evoluciji društva, Caillois razlikuje *primitivna* društva, obilježena dominacijom *ilinx*a i *mimicrye*, te *civilizirana* društva s predominacijom *agona* i *alee*. Jačanje aleatoričko-agonalnih principa igre koje započinje u antici, znači i pokoravanje tj. *discipliniranje paidie*, izvora igre kao prvobitne slobode¹⁸ *ludusom*. Konstatirajući prevlast grčko-rimske civilizacije, Ivšić, pak, naglašava i zagovara kvalitativne odlike planski istrebljavane *primitivne*, naivne, izvorne pučke tradicije koja je *sva obuzeta vrtoglavicom prvog puta kao da sve nanovo počinje za svaku jedinku (...)*¹⁹ Ona je afirmativna u odnosu na pojedinca i zajednicu kojima pruža svima prepoznativ, ali nikome prisvojiv prostor propitivanja. Pojedinac se istovremeno pre/s/poznaje kao izdvojen i kao dio zajednice. Individualna posebnost, drukčijost, ovdje nije uzrok isključenja, već je različitost neophodna za opstanak²⁰. U tekstu *Grčka drama danas* u kojem kontrapostira antički i suvremeni teatar (spektakl), Ivšić zaključuje kako *danas spektakl počinje kada se individua utopila u ekipi, klubu, udruženju, a tijelo pristalo da uđe u točno određen kalup*²¹. Nastavlja kako je publika postala artifičijelan skup, nemoćan da odgovara jekom²², što je *vjerni refleks na planu senzibiliteta sumornog dresiranja na fizičkom*

*planu*²³. Upravo je ta kriza tijela, na koju Ivšić opetovano upozorava, a koja se dalje širi poput najotpornijeg virusa, dovela do krize teatra²⁴.

Cailloisovi tipovi igre ulaze u manje-više kompitabilne odnose, no veza *agona* i *ilinxa* neostvariva je i incestuozno zabranjena budući da može proizvesti samo mutiranu mortalnu formu. Opojnost i prepuštanje kao principi jedne, isključuju i poništavaju trezvenost, samosvladavanje i samokontrolu, principe druge igre. Igra, koju žude i igraju Ivšićevi likovi, dolazi u sukob s društvom vođenim rastućim, mutiranim i deformiranim, agonalnim principom. Svijet povijesne zbilje negativno se konotira kao prostor nesposoban i nevoljan udomiti vitalističke sile. Budući da ih se ne može odreći, kao ni izgovoriti konformističko *da*, dramski lik/lirski subjekt prinuđen je dezertirati prostor koji priječi oslobađanje tijela, jezika i želje. Čineći apsolutni odmak, likovi se uzdižu *nad* te poniru *pod* iluziju realnog pri čemu ju ne dekonstruiraju niti negiraju, već subverziraju mijenjajući perspektivnu optiku. Što joj se više udaljuju, to im se ona, osjećajući se ugroženom, žešće osvećuje. Prekršitelji pravila igre zbilje²⁵, prokazujući njihovu apsurdnost i proizvoljnost, dovode u pitanje samu zbilju i njezin neprikosnoveni autoritet. Igra biva ozbiljena, a zbilja prokazana kao igrana, konstruirana, proizvoljna. Oslobođena moć mogućeg ugrožava moć vlasti ustoličenu u represiji²⁶.

Ljubavno sjedinjenje Latice i Novinara u *Akvariju*, podnaslovljenom kao *agresivni košmar bez čina i bez kraja*, onemogućeno je stalnim upadima iz područja povijesne zbilje i njezina razarateljškog jezika. Poput riba uhvaćenih u akvarij, Latica i Novinar udaraju o stijenke cirkularnog ludila koncentracijskog logora, u militarističku amblematiku i hijerarhiju bezimnih tijela svedenih na funkciju i broj. Dramski prostor, koji reprezentira navodnu zbilju, a koji je smrtonosan za sve što se nalazi van njega, Ivšić napućuje izbrojivim i definiranim objektima te mrežom njihovih odnosa²⁷. Po Cailloisu broj je, pak, odlika visoko civiliziranog društva. U trenutku kada *misao doseže koncepciju Svemira*²⁸, svijet se označuje kao stabilan, nepromjenjiv, mjerljiv, podatan da ga se hijerarhizira, administrativno instrumentarizira i potčini, kako bi ga se lakše svodilo i dokidalo. U *odmetnutom svijetu* vrtoglavice, kvantifikacija izčezava pod energičnim naletom promjenjivih, polifunkcionalnih oblika. Ljepota je oznaka igre, igra je oznaka ljepote, a sve što je lijepo i zagonetno, nebrojivo je, nepopisivo i neodredivo²⁹.

Što to oslobađa vrtlog, a čega se toliko grčevito brani i zazire kompromisna zbilja? Oslobađa sve zaslužneno (riječ, tijelo, želju), bez čega ta ista zbilja prestaje vrijediti sloviti kao jedino prihvatljiva i jedino moguća.

Polazeći od pretpostavke da lingvistička struktura, napose logika jezične sintakse, ima *ulogu krajnje i prvotne ograde pred kaosom* te da je poštovanje lingvističkog poretka koji predstavlja *idealnu sliku svih zabrana koje intenzivno sugeriraju sve civilizacije*³⁰ *direktno vezano za strah od smrti*³¹. Rušenje jezične sintakse, otvaranje riječi praznini iz koje progovaraju tek osamostaljeni odjeci jeke, prijeteći su postojećim vladajućim strukturama i prihvaćenim sustavima. Suprotstavljanje i nasilno dokidanje takvog pobunjenog i *polomljenog jezika*, kao što je izvoran, neiskvaren i erotski nabijen jezik Dahe, Tibelice, Njarabum i Xaie, najzornije je prikazano u *Aiixaii*. Zborni lik Sabranih djela, odobren književni kanon sveznanja, metafora³² je usužnjenog sveučilišno- akademskog sustava, uzurpatora smisla i mogućeg. On je tako utkan *u društveno tkivo da automatski odražuje i hrani dominantnu ideologiju*³³. Prihvatljivo je samo ono što je uključeno i upisano u njih. Svemu nenapisanom, neuključenom, nepredviđenom, nekontroliranom oduzeta je mogućnost postojanja. Na kraju komada, Motorashi, tehnički i brojčano nadmoćni, po naredbi Sabranih djela sa Šarenom knjižicom na čelu presjecanjem cijevi za dovod kisika *poduzimaju mjere* i trenutno uštkavaju Ronioca. Iako zatravljeno, nemoguće, koje se nije smijelo dogoditi, ipak se dogodilo. Literatura koja se, između ostalog, prezentira i recipira kao igralački-kreativno korištenje jezika razotkriva se kao *najsigurniji način umrtvljivanja jezika*³⁴ i dokidanje mašte³⁵. Analogna opasnost skrivena je u oslobađanju svemoći želje od brojnih (prije svega moralizatorskih) stega. Mnogi Ivšićevi dramski likovi (Vane, Kapetan Oliver, Njarabum, Xaia i dr.) upravljani su željom koja prelazi u žudnju i postaje djelatna. Izgovorena Vanetova želja odnosi njegova oca, maćehu i njihovu kuću, pokreće lanac metamorfoze od Cvijeta do Djevojke te ga, na kraju samog komada, uzdiže put beskrajnog neba. Fizičke granice, kao i sve ostale uspostavljene razumom, prestaju vrijediti. Sljedeća velika opasnost skrivena je u naoko beznačajnom oslobađanju tijela od uniformnosti i modnog diktata. Razodjevanjem se prekida lanac alijenacije, a subjekt se oslobađa zadanih uloga i funkcija. Došavši u sukob s likovima (Lane, Mošica, Mali Zvek) koji ne poznaju ili ne priznaju pravila igre hijerarhizirane vlasti, te ostavši bez svoje generalske kape koja mu je jamčila stalnost funkcije, General iz *Vodnika Pobjednika* odbija sanjati ružne, nemirne sne te proglasom, nalik nadrealističkim *Licenciez l'armée!*,

prekida rat, raspušta vojsku i šalje vojnike u sadnju mrkvice. Mali Zvek zaboravom³⁶ negira rat i obara protivika. Na neobilježenom prostoru vrtoglave igre historijska su obilježja devaluirana, tijela su ogoljena, riječi oslobođene, a sve odlike koje formatiraju klaustrofobičnu zbilju dokinute. Vrtoglavica, koja djelomično ostvaruje Bretonovu težnju za pronalaženjem novih, neortodoksnih istraživačko-znanstvenih metoda koje će transformirati svakodnevni život i njegovu percepciju, prijeti padom starog sistema ukrućenog logičko-razumskim procesima i postavljanjem novih paradigmatičkih okosnica.

Ivšićeve drame koje, poput *Akvarija* ili *Vodnika Pobjednika*, u sustav dramatskih sila umrežuju i likove iz vojnih struktura, obiluju eksplicitno ili implicitno pri(o)kazanim agonalnim igrama³⁷. Natjecateljski princip u njima je uvijek mutiran i deformiran, nalik metastaziranom tkivu koje izjeda i opovrgava vlastitu prirodu. Igra je eksploatirana, manipulirana, svedena na masku slobodne djelatnosti pod kojom se krije mehanizam ideološkog pokoravanja. Njome se služi u svrhu utvrđivanja i potvrđivanja institucionaliziranih vrijednosti, tvorbu ideologema i mitologema, dokazivanja već potvrđene i utvrđene nadmoći (točnije: nadvlasti). Igrač je pasiviziran na polju slobodnog izbora kategorije igre, lišen *fair play-a*, odnosno jednakosti uvjeta i aleatorički prepušten volji Vladara.

Sport je pri tome prikazan kao zlouporaba igre u najvećoj mjeri te kao jedno od agresivnijih i opasnijih sredstava pokoravanja i ukalupljivanja tijela i duha. *Na razini djelatnog sljedbenika kao i bezličnog navijača, tobožnja je tjelesna kulturna brana znalački podignuta protiv buđenja oslobodilačke vitalnosti jedinke koja bi pokušala pobjeći iz škripca beskrvnog tehničkog napredka ili izmaći nedjelima sklerotičnog obrazovanja*³⁸. Tekst *Plamenovi po mjeri* otvorena je osuda usužnjelog, natjecateljskog, ideologiziranog, ispolitiziranog i nacionaliziranog sporta u kojem je igra podčinjena i podčinjavajuća u trasiranju institucionaliziranih vrijednosti. Navodi riječi Pierrea de Coubertina, obnovitelja Olimpijskih igara koji kao značajku i drevnog i suvremenog olimpizma navodi njegovu sličnost s religijom. Sportska natjecanja slika su organizacije društva koje je utemeljeno na (...) *suparništvu i konkurenciji, ukoliko na natjecanju, koje ima katastrofalne posljedice* (...) ³⁹ Pobjednik koji uspijeva svojom strpljivošću, samokontrolom, uzdržavanjem i znojem, predstavlja se i slavi kao uzor kojeg treba slijediti i s kojim se valja poistovijetiti.

Vrlo su česte Ivšićeve usporedbe sporta s raznovrsnim državotvornim *priredbama*, poput mimohoda, inauguracija i sl. Oboje služi podizanju nacionalne

svjesti i širenju nacionalizma te drugih izolirajućih pripadnosti koje u konačnici proizvode mržnju, agresiju i teror. Pobjednik uvijek veliča svoju domovinu, zastavu i naciju. Ivšić često izjednačuje sport s vojskom, prisposobljavajući stadion vojarni, a igru vojnom roku. Nakon što su ubili logorašicu uhvaćenu u bijegu, Uho u kožnom kaputu i niži slojevi vojne hijerarhije skidaju vojničke uniforme ispod kojih se nalaze nogometni dresovi te počinju igru čiji je ishod unaprijed poznat. *Nogomet je izmišljen da se ljudi pokore i to uspijeva sjajno. Zato i ima tih nogometaša u mojim komadima, i zato soldateska igra nogomet. Meni je to isto, soldateska i nogomet*⁴⁰.

Profesionalizirano, institucionalizirano kazalište, koje se prezentira i recipira kao kreativni, slobodni, igralački, kritički, nekonformistički prostor, u svijetu Ivšićevih komada pojavljuje se kao prostor maskirane kontrole i represije. Umjesto da *plovi, luta, skreće po stvarnosti*⁴¹, suvremeni je teatar nerazdvojiv od slike vlasti⁴². (...) *zaražen svojim društvenim i političkim kontekstom, unaprijed zaposjednut nekom ideologijom – prostor što manipulativne odnose i državom institucionalizirano nasilje reproducira u malom i tako metonimijski doziva šire opresivne sustave kojih je dio*⁴³. Svijet se nadaje kao teatar, teatar kao svijet, točnije kao *izmetina vlasti i subvencionirana dosada*⁴⁴. Poetološkom teroru autoritativne dramske fikcije koji ideološkim gospodarenjem nadzire produkciju smisla/nesmisla, Ivšić suprotstavlja goli teatar gdje se *lirski glasovi umnažaju osamostaljivanjem jake u nove osobe*⁴⁵. Prikazujući poetički teror institucionaliziranog teatra u metateatralnoj *Aiatai*, Ivšić polemizira s njime suprotstavljajući mu ispražnjen, ogoljen i oslobođen Teatar koji se ostvaruje u *zategnutosti prema stvarnosti, ali i zategnutosti prema različitim predočavanjima stvarnosti*⁴⁶.

Igra koju u svojim dramskim djelima igra Radovan Ivšić ostvarenje je nadrealističkih teži da se igrom, kao novom neortodoksnom znanstvenom metodom, sruše postojeći dokidajući sustavi znanja utemeljeni na logici zdravog razuma koja podastire provjerljive, mjerljive i ukrotive podatke, a kojom se, kao sredstvom manipulacije posredstvom brojnih institucija (sveučilišta, kazališta, sporta) uspostavlja jednodimenzionalna slika svijeta i u njemu održiva politička struktura. Da bi se srušile postojeće granice, valja uzviknuti *Zbogom (...) suparništva, (...) umjetnom poretku ideja, braniku opasnosti (...)! Trudimo se jedino da prakticiramo poeziju*⁴⁷ i prepustiti se igri vrtloga i maske, mogućem i čarobnom.

LITERATURA

- Benčić, Živa – Flaker, Aleksandar (ur): *Ludizam (Zagrebački pojmovnik kulture 20. stoljeća)*; Zavod za književnost Filozofskog fakulteta Sveučilišta u Zagrebu, Slon; Zagreb, 1996.
- Brečić, Petar: »Kralj Gordogan ili dramska alopraksija«; *Prolog*, br. 41/42; Zagreb, 1979.
- Caillois, Roger: *Igre i ljudi*; Nolit, Beograd, 1965.
- Denona, Jasna: »Teatar Radovana Ivšića«, *Zor*, II, br. 1 (prvi dio), 2-3 (drugi dio); Zagreb, 1996.
- Donat, Branimir: *Radovan Ivšić, slijepi Narcis; Različito i isto*; Hrvatska sveučilišna naklada, Zagreb, 1993.
- Gašparović, Darko: »O kazališnoj poetici Radovana Ivšića«, *Krležini dani u Osijeku 2001*; Zagreb-Osijek, 2002.
- Johan Huizinga: *Homo ludens; Naprijed*, Zagreb, 1992.
- Ivšić, Radovan: *Teatar*; NZ Matice hrvatske, Zagreb, 1998.
- Ivšić, Radovan: *U nepovrat, opet*; NZ Matice hrvatske, Zagreb, 2002.
- Mrkonjić, Zvonimir: »Drama Poetske slike«, *Prolog*, br. 59/60; Zagreb, 1984.
- Ray, Robert B.: *The Avant-garde finds Andy Hardy*; Harvard University Press, Cambridge, Massachusetts, London, 1995.

BILJEŠKE

¹ Radovan Ivšić: *Aiaxaia ili moći reči*, *Teatar*; NZMH, Zagreb, 1998.; str. 302 (istaknula a.)

² *ibid.*, str. 275

³ U prostoru nastalom širenjem semantičkog polja riječi, *Zlo* se oslođa etičkih, socioloških, psiholoških, ideoloških i dr. sadržaja, prestaje biti pozicionirano u nekom neprijateljskom *Drugom* i postaje mračna sila (kojoj je dan oponent) prisutna u svakom pojedincu.

⁴ Radovan Ivšić: *U nepovrat, opet*; str. 64

⁵ »(Ljudski) vek jeste dete što se igra, kocke baca; kraljevska vlast jeste u rukama jednog deteta!« Miroslav Marković: *Filozofija Heraklita mračnog*; Nolit, Beograd, 1983.; str. 184.

⁶ R. Ivšić: *U nepovrat, opet*; str. 32

⁷ »A-historičnost jede historiju. Ludilo jede politiku.«; *ibid.*, str. 55

⁸ Krišna određuje Dahu kao sveprisutnu i sveodsutnu, sveltremensku i nevremensku, otjelovljenu u prirodi, fokusirajući time radnju drame u *treptećoj točki žudnje*. (Darko Gašparović: »O kazališnoj poetici Radovana Ivšića«, *Krležini dani u Osijeku 2001*; Zagreb-Osijek, 2002.; str. 213)

⁹ Charles Fourier

¹⁰ R. Ivšić: *U nepovrat, opet*; str. 55

¹¹ Prepuštanje vrtoglavici, zanosu i opijenosti donosi igraču olakšavajući, a ukrućenim formama prijeteći zaborav.

¹² *Psihološko stanje rastvara se u mnoštvo atoma osjetljivosti koji slobodno struje izjednačenim izvanjsko-unutrašnjim/ unutrašnje-vanjskim prostorom*. (Z. Mrkonjić prema Jasna Denona: *Teatar Radovana Ivšića, prvi dio*; Zor, br. 1 str. 122; Zagreb, 1996.

¹³ Rože Kajoa (Roger Caillois): *Igre i ljudi*; Nolit, Beograd, 1965. Caillois razlikuje četiri kategorije igre: *ilinx* (zanos, vrtoglavica), *mimicry* (prerušavanje), *alea* (kocka) i *agon* (takmičenje).

¹⁴ R. Ivšić: *U nepovrat, opet*; str. 45

¹⁵ *Ibid.*, str. 67

¹⁶ R. Ivšić: *U nepovrat, opet*; str. 44

¹⁷ *ibid.*, str. 13

¹⁸ R. Caillois: *Igre i ljudi*; str. 60 *Paidia* i *ludus* osnovni su impulsi igre.

¹⁹ R. Ivšić: *U nepovrat, opet*; str. 67

²⁰ Te se odlike trasiraju u koru koji zauzima iznimno važno mjesto u Ivšićevim dramama i promišljanju teatra, a bio je jedan od ključnih mjesta u radu Družine mladih.

²¹ R. Ivšić: *U nepovrat, opet*; str. 18

²² »Ako drugi mogu preuzeti individualan glas kao jeku, individualni se glas vraća kao jeka kolektivnog glasa.« *Ibid.*; str. 23

²³ *Ibid.*

²⁴ »Kazalište je (danas) subvencionirana dosada./Kazalište je (postalo) izmetina Vlasti./Nije u krizi kazalište, nego tijelo«. *Ibid.*; str. 232. Prvi put štampano u časopisu *L' Achibras*, br.2, 1967.

²⁵ Prekršitelji pravila igre zbilje (Kapetan Oliver, Njarabum, Vane, Xaia, dramski glasovi Dahe, Tibelica i dr.) proglašeni su sanjarima na javi, ludama, čarobnicama ili pjesnicima neuključenim u Sabrana djela, scensku alegoriju akademizma u službi vlasti.

²⁶ *Goloruk pjesnik nema vlast, nego moć*, R. Ivšić: *U nepovrat, opet*; str. 29.

²⁷ Moć kralja Gordogana prisposobljuje se brojem bundeva i relacijskim odnosom bundeva-grašak, dok se njegovi podanici vrednuju posjedovanjem zlatice ...*nastanak*

diktatora objašnjiv (je) najnižom računskom radnjom (Z. Mrkonjić u) ...račun započne, subjekt isčezava. (Petar Brečić: »Kralj Gordogan ili dramska alopraksija«; *Prolog*, br. 41/42; Zagreb, 1979.; str. 63)

²⁸ R. Caillouis: *Igre i ljudi*; str. 97

²⁹ Nitko ne bi mogao prebrojiti sve što je lijepo na svijetu. Ružno, naprotiv, mada ga ima napretek, moglo bi biti popisano i moglo bi stati u vreću - golemu, istina - u koju bi trebalo strpati, u prvom redu, sputnike, bolide Jaguar ili Ferrari (nije važna firma), križeve, uniforme, bilježničke arhive, stadione i sve poglavare država, među ostalim. - Zagonetke su kao ljepota: nema im broja, a razrješenja su kao ružnoća, veoma brojna, ali izbrojiva. R. Ivšić; *U nepovrat, opet*; str. 10

³⁰ Ibid, str. 45

³¹ Ibid, str. 44

³² Sabrana djela su (...) metafora Centralnog komiteta i Akademije i Društva književnika, to jest i intelektualne i političke vlasti *ibid.*, str. 215

³³ Ibid., str. 198. Članovi nadrealističkog poretka, često manifestno (Breton) osuđuju svučilišta, akademije i ostale institucije znanja.

³⁴ Ibid., str. 44

³⁵ SABRANA DJELA: Ništa ne razumijemo, ne razumijemo ništa,/znači treba zabraniti, zabraniti treba, znači. (...) poslije nas/ ništa novo nije zamislivo. (...) što mi ne razumijemo, nije razumljivo, nije razumno. R. Ivšić: *Aiataia ili moći reći, Teatar*; str.294-295

³⁶ Kad nadrealizam povede vašu ruku prema smrti, stavit će na nju rukavicu i u nju pohraniti dubokoumno P kojim počinje riječ Pamćenje. (Breton po RoseLee Goldberg: *Performans od futurizma do danas*; TEST!-URK, Zagreb, 2003.; str. 84)

³⁷ U *Akvariju* su to nogomet i šah u kojem sudjeluju isključivo likovi iz militarne strukture, u *Vodniku pobjedniku* je riječ o svojevrsnoj igri rata znatno onezbiljenoj zbog tipoloških odlika Vodnika Pobjednika. Također je zanimljiv i hobi logoreičnog Pukovnika Nika iz *Akvarija*, koji poprima odlike krvoločnog kolekcionarstva (nadmoć, manipulacija) u zastrašujućoj usporedbi filatelije i koncentracijskog logora. Huizinga u *Homo ludensu* zaključuje kako je kolekcionarstvo kompenzacija za sakaćenje ličnosti uvučene u automatski rad na *beskrajnoj traci* Johan Huizinga: *Homo ludens*; *Naprijed, Zagreb*, 1992. str. 65

³⁸ U nepovrat, str. 13

³⁹ *ibid.*, str. 13

⁴⁰ *ibid.*, str. 71.

⁴¹ *ibid.*, str. 61

⁴² *ibid.*, str. 18

⁴³ Lada Čale-Feldman: *Teatar u teatru u hrvatskom teatru*; str. 144

⁴⁴ vidi bilješku 24

⁴⁵ Annie le Brun: *Između praznine i jeke*, u R. Ivšić: *Teatar*; str. 341

⁴⁶ *ibid.*, str. 47

⁴⁷ Andre Breton: *Tri manifesta nadrealizma*; Bagala, Kruševac, 1979. str. 42-4