

## TEATROM O TEATRU – METATEATRALNI ELEMENTI U DRAMAMA RADOVANA IVŠIĆA

Ana Prolić Kragić<sup>1</sup>  
Akademija dramske umjetnosti  
Sveučilišta u Zagrebu

821.163.42.09-2 Ивšić А.  
ID: 174288396

### Apstrakt:

*Analitičko sagledavanje promišljanja Radovana Ivšića o prirodi teatra (često eksplicitno problematizovanih u njegovom dramskom opusu putem metateatralnih elemenata, ili implicitno, tematskom i strukturnom razinom djela) – u kontekstu revolucionarne nadrealističke misli, te njihovo postavljanje u odnos s autorovim autopoetološkim tekstovima. Pokušaj da se predoči i usustavi svojevrsna nadrealistička teorija teatra, unatoč njenoj zategnutoj održivosti – pokušava se rasvijetliti putem restrukturiranja uvriježenih sudova o nadrealizmu, te njegovih odnosa naspram književne i kazališne teorije.*

### Ključne reči:

*Radovan Ivšić, nadrealizam, metateatralni elementi, autopoetološki tekst, nadrealistička teorija teatra.*

Namjera mi je analitički sagledati promišljanja pjesnika i dramatika Radovana Ivšića o prirodi teatra u kontekstu revolucionarne nadrealističke misli kojoj se priklanja, čineći time ujedno furijeovski „apsolutni raskorak“ od preskriptivnih poetološko-estetskih dominantna književnog i kazališnog života tadašnje Hrvatske. Ta su promišljanja problematizirana u Ivšićevom dramskom opusu, često eksplicitno, putem metateatralnih elemenata (*Kapetan Oliver, Aiaxai ai ili moći reći, A tout rompre*) ili implicitno, tematskom i strukturnom razinom djela. Njihovom analizom, te postavljanjem u odnos s autorovim autopoetološkim tekstovima (esejima, intervjuima i intervencijama, većinom objavljenim u knjizi *U nepovrat, opet*), pokušat ću predočiti i usustaviti svojevrsnu teoriju teatra koja se

<sup>1</sup> info@adu.hr

u cjelini naslanja na nadrealistička promišljanja o umjetnosti. No tvorbom sintagme *nadrealistička teorija teatra*, suočeni smo sa svojevrsnim *contradictio in adjecto*, odnosno s konstruktivno opriječnim, neodrživim pojmovima, neoperabilnim pri analitičkoj proradi koja stremi iznalaženju novih i produbljanju već postojećih spoznaja. Preostaje nam tek pristajanje na njihovu *zategnutu održivost* koju valja rasvijetliti putem restrukturiranja uvriježenih sudova o nadrealizmu, te njegovih odnosa naspram književne i kazališne teorije. Avangarda u cjelini, a osobito nadrealizam kao pokret s iznimnim stupnjem autorefleksivnosti i programske elaboriranosti, najavila je opći rat proizvođačima, promicateljima i održavateljima akademizma, kao i njime legitimiziranim stožernim institucijama znanja, operirajući pri tome nizom subverzivnih i de(re)struktivnih metoda, koje sežu od potpunog nijekanja i destrukcije, do restrukturiranja i stvaranja novih metoda za (ob)nov(ljen)u znanosti. Dakako, taj militarizam nije bio *apriorno* upućen na znanost ili teoriju kao takvu već na onu monopolističku, u dijelovima i dogmatsku, ustaljenu na isključivim principima *logosa i ratia*. Promatrano iz nadrealističkog koncepta umjetnosti i promišljanja o njoj, ispravnije je govoriti o nadrealizmu i kazalištu, o nadrealizmu i kazališnoj teoriji, čime se izbjegava hermetično zatvaranje nadrealizma u još jednu stilsku kariku avangardnih *izama* prošlog stoljeća. „Kažimo jednom zauvijek: nema nadrealističkog teatra. Moglo bi se jedino govoriti o „nadrealizmu i teatru“ (Ivšić, 2002: 53). U prirodi znanstvenog diskursa teatrolgije i dramatologije, koji tendira podvođenju, grupiranju, arhivskom odvajanju, a kojem se čvrsto opire proizvodnja nadrealizma, nalazi se jedan od ključnih problema generalno iskrivljene i površne percepcije, analize i prezentacije nadrealizma kao dramski i teatarski neplodnog te teoretski necjelovitog, arbitrarnog i fluidnog. Dramama i teoretskom promišljanju teatra članova nadrealističkog pokreta, valja pristupiti ne gubeći iz vida retoričke prakse koje su ih proizvele, niti njima pripadajući kontekst. U tom slučaju, djelovanja nadrealističkog pokreta, primarno obilježeno kao kazališno neproaktivnog, pokazat će se kao izuzetno teatrabilna i performativna, a kritičko promišljanje, suprotno uvriježenom mišljenju o hirovitosti i proizvoljnosti utemeljenoj jedino u otporu, nepriznavanju i destrukciji postojeće literature, teorije i njihovih (p) održavateljskih institucija, pokazat će se kao neodvojivo od same prakse.

Pružanje otpora tumačenju i kritičkoj interpretaciji djela svojstveno je nadrealistima, budući da u njoj vide prijetnju dokidanja zagonetnog, čudesnog i mnogoznačnog. Valja iznaći metodu koja neće nužno reducirati, kanonizirati i dokidati potencijal djelovanja promatranoga i dovoditi do njegove deseminacije, već koja će krenuti u otvaranje postojećeg neslućenog, a koja je uvjetovana novim određenjem poezije koja nadrađa oblik izražavanja i umjetničku formu, te postaje (jedini ispravni i jedini mogući) oblik egzistencije i spoznaje. Time se ukida potreba za interpretacijom ili bilo kojim oblikom tumačenja poezije koje bi ga trebalo prevesti u „svakodnevni“ razumljivi, saopćavateljski jezik:

Nije na meni da razjasnim takozvanim običnim jezikom ono što sam rekao drugdje, na drugi način, takozvanim umjetničkim jezikom. Možda pretjerujem, ali mi se čini da sama egzistencija poezije u velikoj mjeri ovisi o žestini s kojom ćemo odbiti tu operaciju „prevođenja“. [...] Poezija nije ovo ili ono, ona jest. [...] Poetska slika uvijek otvara širi horizont no što to može njezino tumačenje. [...] U mojim očima sve to vrijedi i za teatar. ... U biti je poetskog jezika ili teatralnog jezika – to je isto – da izlučuju vlastiti prostor (Ivšić, 2002: 51).

Nadrealističko kritičko propitivanje općeprihvaćenih zdravorazumskih pojmova i kategorija najavljuje „mrtvačko zvono akademskoj kritici, znanstveničkoj hladnokrvnosti i tobožnjoj objektivnosti“ (Machiedo, 2002, II: 32) koja će, u konačnici, doista i utjecati na sve veći stupanj propitivanja same znanosti / teorije njom samom.

Razorna i nepoštedna polemičnost, manifestnost, tematska raspršenost i interdisciplinarnost te impostiranje analitičkih strategija detektiraju se kao konstante nadrealističkog esejizma, a metafikcionalnost, autorefleksivnost, intertekstualnost, izuzetna osvještenost i profiliranost književnih postupaka, kao konstante nadrealističke fikcije. Isti se postupci mogu uočiti i u pjesničkim, dramskim i esejističkim radovima, te nizu intervjua Radovana Ivšića, jedinog hrvatskog predstavnika i sudionika povjesnog nadrealizma čija je pojava u hrvatskoj književnosti mnogostruko separata i još uvijek nedovoljno istražena i valorizirana. Temeljna odrednica diskursa Ivšićevih teoretsko-kritičkih zasada živo je opiranje kirurškoj odvojenosti teorije i prakse, negiranje legitimiteta stečenog jedino putem distanciranog i nesubjektivnog metajezika, te sklonost asocijativnim skokovima i analogijskim vezivanjima. Ivšićeva trajna želja za perforiranjem i dokinućem granica između nefikcionalnog i fikcionalnog diskursa, analogna je dokinuću jasne razmeđe između književnih vrsta, a u konačnici, na tematskoj i motivskoj razini i dekonstruiranju općeprihvaćenih vrijednosnih binarnih opozicija.

Razmatranje Ivšićevog teatra kao sustava koji ujedinjuje dramske tekstove i teoretske refleksije, opetovano nas gura s područja *dramskog*, sa *scene*, na područje *poezije* koja se nadaje kao nadređena vrsta čija se konkretizacija provodi u teatru koji joj daje „onu neophodnu dimenziju glasa ili neophodnu dimenziju tijela“ (Ivšić, 2002: 114). Teatar tako postaje „konkretno mjesto poezije“, „gdje se poezija može razvijati kao tjelesno pismo, služeći se podjednako riječima, glasovima, pokretima, prostorom, svjetlošću“ (Ivšić, 2002: 37–38). No ta prvotna hijerarhizacija prestaje u trenutku kada pojam poezije prihvatimo u svojoj širini značenja koja mu pripisuju nadrealisti. Poezija kao „dezertstvo od svake norme“ (Ivšić, 2002: 22) postavlja pitanje o tome kako živjeti, odnosno kako, po Rimbaudovim

riječima *promijeniti život*. Tako bilo kakav način opstojanja u slobodi postaje poezija, a prostor poezije i prostor teatra preklapaju se u svojoj otvorenosti i ispražnjenosti koje prizivaju nove kreacije. „Čudo od kojeg nema ništa važnije, to je za mene bio teatar, to je za mene bila poezija. [...] Ona je uključivala sve, kao i teatar, samo je teatar, nezamisliv bez tijela, bez prostora, bez oblika, bez boja“ (Ivšić, 2002: 126). Ivšić preuzima vrlo kompleksno Mallarméovo određenje tjelesnog pisma, koje se, danas iskorijenjeno civilizatorskim pipcima, ono za koje se i „ne zna što bi ono moglo biti“, „jedva može naslutiti u perverznoj polimorfnoj fazi djeteta, u nekim promašenim činovima ili u histeriji“ (Ivšić, 2002: 15). Ivšić vrlo često naglašava *tjelesnost* teatarskog pisma i njegovu množinu koja zahvaća „tijelo, prostor, boje, oblike, prirodu“ (Ivšić, 2002: 36), koja se generira iz jezika oslobođenog sintaktičko-gramatičkih zakona i semantičkih određenja. Pitanje jezika i mogućnosti *kazivanja*, jedno je od ključnih tematskih mjesta Ivšićevih drama. Jezik se propituje sam sobom, generira iz praznine i odgovara jekom, raspada od usužnjenosti i superfunkcionalnosti ili se pak rastvara od primordijalne višeznačnosti i nespitanosti. Pitanje prirode jezika i njegove upotrebe te sama osvještenost o njegovoj *moći*, nadraža lingvističko polje te postaje i „pitanje političkog opredjeljenja“ budući da se „lingvističko tijelo ne razlikuje od društvenog tijela“ (Ivšić, 2002: 44). Lingvistički poredak, osobito logika jezične strukture predstavljaju „idealnu sliku svih zabrana koje intenzivno sugeriraju sve civilizacije“ (Ivšić, 2002: 45). Tu „krajnju i prvotnu ogradu pred kaosom“ (Ivšić, 2002: 44) valja srušiti nepoštednom bujicom.

Teze o teatru, ili riječima autora „krik o agoniji ili smrti kazališta“ (Ivšić, 2002: 232), koje bez bitnih značenjskih promjena Ivšić opetovano izlaže u brojnim esejističkim tekstovima u kojima, posljednjih tridesetak godina kritički sagledava suvremeni teatar, paradigmatičke su za njegovo promišljanje teatra. U svojoj daljoj razradi i raščlambi one prividno napuštaju svoj domicil, postavljajući brojna pitanja poput sprege struktura moći i vlasti s umjetnošću i umjetnikom, smrti jezika i uniformiranosti tijela. Jezgrovite i direktne u svojoj necenzuriranosti, napisane još 1967. godine i danas djeluju pomalo radikalno i, tužno po kazalište, aktualno.

„Kazalište je (danas) subvencionirana dosada.  
Kazalište je (postalo) izmetina Vlasti.  
Nije u krizi kazalište, nego tijelo“ (Ivšić, 2002: 232).

Teze o teatru kao nusproduktu vlasti koja njegovim subvencioniranjem proizvodi dosadu detekcija je i kritika pokorenog, usužnenog, degeneriranog i degradiranog teatra koji služi kao prostor proklamacije ideologije putem kastriranog, umrtvljenog i jednoznačnog jezika te krutih poetološki normiranih obrazaca. Takvo viđenje teatra Ivšić eksplicira u *Kapetanu Oliveru*, uvodeći dramaturški

obrazac kazališta u kazalištu, u *Aiixaii ili moći reći*, smještajući radnju u samo kazalište u kojem se događa susret dvaju vremenski udaljenih bića, te u *A tout rompreu*, u kojem tri vještice uz pomoć narodnih bajalica, u interakciji s brojnim imenima kazališne povijesti nastoje revitalizirati teatar.

U četveročinsku feerijeu *Kapetan Oliver* interpoliran je arhetipski dramaturški obrazac teatra u teatru, tročinski igrokaz koji parodira srednjovjekovnu sagu o Tristanu i Izoldi. Na otoku usred Tihog oceana posada broda Kapetana Olivera izvodi „pjesmu na starinski način o Tristanu, vitezu tužnom, o njem i njegovoj smrti, žalosnijoj od znanih svijuu“ (Ivšić, 1998: 172), kako bi, aludiranjem na motivske analogije igrokaza i okvirne zbilje, upozorili Olivera na obmanjivačku prirodu njegove sreće i uzaludnost njegova traganja za njom. Interpolirani igrokaz višestruko iznevjeruje intenciju svojih autora, ujedno i izvođača-amatera, pretvorivši se u mišolovku u koju svi bivaju uhvaćeni. Ciljani primatelj poruke, kapetan Oliver, osjeća se loše i ne prisustvuje izvedbi, a pozornost preostalih gledatelja, domorodačke djece koja se po prvi put sureću s teatarskim konvencijama, periodično preuzimaju zbivanja u prirodi i san, nudeći im slobodnije i otvorenije prostore, tako da izvođači postaju i jedini gledatelji. Kapetan Oliver ipak dolazi na sam kraj izvedbe, kada se na improviziranoj sceni odigrava Tristanova smrt. U tom se trenutku gubi granica usloženih perspektiva, ali i pokazuje različitost Oliverove i Tristanove sudbine koja se temelji na različito ustrojenim i denotiranim svijetovima. Olivera, nožem u okrutnoj igri ubija jedno od domorodačke djece, no njegova smrt, za razliku od Tristanove, označene kao dokidanje svih mogućnosti i konačni završetak, znači ispunjenje u ekstatičnom poistovjećivanju s krajolikom te konačan pronalazak žuđene sreće. Iako parodirana, ironizirana i kritički tretirana na polju sadržaja, u formalnom smislu dramska se mišolovka odlikuje svim normativima poetološki ispravne tragedije proskribirane klasične dramaturgije (uzvišen i ujednačen govor, pravilna metrika, stih, likovi primjereni temi). Kao takva, nadaje se kao podređena jeziku i njegovoj upotrebi, strukturi i retoričkim praksama dramskog modela okvira, a teatar koji prezentira označuje se kao usmrćena, fosilizirana i nekomunikatibilna slika. Kazališni amateri upućuju otočku djecu na kodeks ponašanja u kazalištu, ali ne i na temeljne kazališne konvencije, niti na osobitosti kazališnog čina. Kazališni događaj određen je prostorom izvedbe koji nastoji ilustrirati pozornicu kutiju, a njegova je glavna odlika društveni događaj čija je svrha, horacijevski rečeno, podučiti i zabaviti. Umrtvljenoj kazališnoj formi Ivšić suprotstavlja izvornu, primordijalnu civilizaciju u likovima otočke djece.

U izrazito intertekstualnoj *Aiixaii ili moći reći*, svojevrsnom poetološkom oporučnom tekstu, Ivšićeva se kritika teatra transponira u kritiku političkih institucija moći i njihovih manipulativnih mehanizama, pokazujući da „crv nije sa-

mo u kazališnim daskama“ (Ivšić, 2002: 86). Institucionaliziran, profesionalan i subvencioniran teatar u kojem se smješta radnja komada prostor je

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 (Čale-Feldman, 1997: 144).

Zborni lik Sabranih djela sa Šarenom knjižicom na čelu, „metafora Centralnog komiteta i Akademije i Društva književnika, to jest i intelektualne i političke vlasti“ (Ivšić, 2002: 215), scenska je alegorija sveučilišnih i akademskih struktura koje u službi vlasti promiču jednoznačne književne sustave, dodjeljujući nagrade i priznanja onima koji ih slijede. Lik Redatelja, svojevrsnog utjelovitelja kazališne vlasti, samozatajno proglašenog *alfom i omegom* kazališta, Ivšić ironizira prikazujući ga stvaralački neplodnim. Njegova kastriranost na polju autonomnog umjetničkog djelovanja rezultat je dragovoljnog pristanka na zaslužjenost i pokornost, kao rezultata prihvaćenih ordena i nagrada. Nakon što Sabrana djela u ime parodizirano tituliranih nadređenih Drugih okite Redatelja ordenima i nagradama apsurdnog nazivlja, energični Ajax, udarajući zlatnim bičem, podrugljivo ga opisuje kao nakićeno i načičkano pseto što „repom maše pred svakim gospodarom“ (Ivšić, 1998: 282). I u drugim tekstovima Ivšić žestoko izražava svoje protivljenje nagradama kojima se održava i podržava mediokritetstvo i zatvorenost unutar podobnih okvira. Kroz Ajaxove riječi<sup>2</sup> upućene Redatelju, kao i one Kompia<sup>3</sup>, antropomornog stroja iz daleke budućnosti iz koje daje određenje redatelja i njegove uloge, Ivšić otkriva svoju temeljnu skepsu spram tzv. redateljskog kazališta u kojem redatelj i njegovi redateljski postupci, a ne sama umjetnička produkcija, zadobiva središnju ulogu. Ivšić im zamjera redukcijsko i isključivo čitanje dramskog teksta koje je vođeno potragom za spektaklom i senzacijom. Time se neposredno diskvalificira riječ(i) i dopušta „prodiranje ideološke misli u porozno tkivo teatra“ (Ivšić, 2002: 65). Osim što utjelovljuje funkciju zadanu kazališnim mehanizmom, Redatelj je također i utjelovljenje prosječnog intelektualca, nedovoljno hrabrog, samostalnog i dosljednog, koji pokušava pomiriti nepomirivo u vječni kompromis, izbjegavajući aktivnu ulogu onoga koji djeluje i donosi promijene. Pred kraj

2 Ivšićev Ajax želi sagoriti Redateljev teatar „živom vatrom“, a njega bi „Bičem po tvome ništavilu/ da se ništa može munjom istrijebiti“ jer „Oganj vidim, tebe ne vidim,/ mada samo sebe pokazuješ,/ samo svoja muda osvjetljuješ“ (Ivšić, 1998: 227). Kasnije ga optužuje: „Dok je tebe, riječ je mrtva, tijelo ukočeno, jeke nema, jer ni glasa/ nema. Gdje se nađeš, sva su usta odmah zabrtvljena“ (Ivšić, 1998: 282).

3 „Redatelj: veza teatar. Redatelj: veza hipertrofija. S nestankom poezije redatelj postaje svemoćan u teatru. Posljednja fasada teatra. Redatelj: veza službenik, službeni. Redatelj: veza predatomsko zanimanje. Zastarjelo“ (Ivšić, 1998: 290).

drame, Redatelj se zalaže za to da se Ajax i Xaia uklone iz teatra, ali da ih se ipak ostavi na životu. Optužen za izdaju i pomaganju *Aiaxai* u bijegu, Redatelja stiže kazna gora od smrti. Promaknut je u „novog animatora svemirskih logora“ (Ivšić, 1998: 313).

Neprikosnoveni književni kanon, sa Šarenom knjižicom na čelu i u zaštitarskoj pratnji Motorša, svemu nenapisanom, neuključenom, nepredviđenom, nekontroliranom negira mogućnost postojanja<sup>4</sup>. Kada se to nemoguće zametne u spoju antičkog Aiixa i futurističke Xaie, narušivši normativne poetološke uzuse vjerojatnosti, kada dugo nijemi Ronac progovori o vrtlozima dubina, ne preostaje im drugo no ukloniti ih s lica kazališne i povijesne scene. U stanju poljuljane sigurnosti Sabrana djela zaboravljaju na političku korektnost prokazujući sistem čiji su dio: „Teatar je nama posljednja rupa na svirali. [...] Na ruševinama teatra sagradit ćemo gromke stadione“ (Ivšić, 1998: 299).

Kazališni se prostor, zbog pokoravanja poetološko-ideološkom diktatu koji ga dovodi do autonegacije, esencijalno ne odvaja od svijeta zbilje, već postaje zaražen njom. Od njega se izdvaja te mu se suprotstavlja imaginacijski prostor iz kojeg dolaze i u koji odlaze Ajax i Xaia. Poetološkom teroru autoritativne dramske fikcije koji ideološkim gospodarenjem nadzire produkciju smisla / nesmisla, Ivšić suprotstavlja goli teatar ostvariv u ispražnjenom prostoru jeke.

Ivšić se opetovano vraća konstataciji o krizi tijela, koja domino efektom dovodi do krize teatra. Od tijela se zahtijeva „da neograničeno služi i da bude instrument koji vrši određene ekonomske, erotske, socijalne i kulturne zadatke“ pri čemu se gubi „sloboda pokreta, izraza, to jest poezija“ (Ivšić, 2002: 30). U svojim dramama, Ivšić prikazuje neslobodna tijela, koja su personalizirana brojem, rangom, pripadnošću široj skupini koja dijeli iste odlike od funkcije do jezičnog izražaja, kao i ona vraćena njihovoj *poetskoj funkciji*, gdje postaju nositelji iskonske žudnje, erotičnosti i nesputane snage. U nefikcionalnim retcima govorenje o krizi tijela često ga dovodi do pitanja jezika i sporta:

Ja sam došao od kritike teatra do kritike sporta, kritike nekih prvomajskih manifestacija u Berlinu, Moskvi, itd., gdje se meni činilo da je ovaj vijek našao svoj kazališni izraz daleko više nego u teatru. Ja sam jednako

4 „Mi smo vječni zadnji domet [...] /Mi smo vječni uvez. (Ivšić, 1998: 279) „Dnevni red: Slučaj Ajax i Xaia. Ništa ne razumijemo, ne razumijemo ništa, znači: treba zabraniti, zabraniti treba, znači. [...] Sve smo već rekli./ objavili, objelodanili/ sve smo popisali, zapisali, upisali,/ obuzdali, obuhvatili,/ sve smo izmislili, zamislili/ na sve smo mislili,/ o svemu smo promislili, promozgali,/ sve smo predvidjeli,/ sve smo ustalasali,/ sve smo zaključili. Poslje nas/ ništa novo nije zamislivo [...] /Sve što ne razumijemo, nije razumljivo,/nije razumno“ (Ivšić, 1998: 294–295).

tako govorio o olimpijadama, jer meni je olimpijada jednako tako strašna kao što mi je strašna kasarna (Ivšić, 2002: 72).

Ivšić ne sugerira pražnjenje tijela kako bi ono otjelovilo novu ideju ili ideologiju, već kako bi se otvorilo brojnim mogućnostima vlastite tjelesnosti. Problem pokorenog te ideološki unificiranog i ukalupljenog tijela, prenosi se i na sferu kazališta u kojem ono „nije više ono samo, nego nešto kao lažni svjedok“ (Ivšić, 2002: 25).

U povijesnom trenutku kada, kako individualno, tako i kolektivno tijelo postaje preopterećeno ideološkim diktatom sočrealizma, sputana i onemogućena u svojim prijašnjim djelovanjima Družina mladih se, zajedno s Radovanom Ivšićem, okreće lutki, prizivajući čarobno uz pouzdanje u konstruktivni rad mašte. Tako se Ivšićeve teoretske zasade o lutkama, za koje kaže da su „teatarska iluzija u čistom stanju, [...] apstrakcije kao što su to matematički objekti, a bavljenje je lutkama način da se dođe do [...] elegantnih rješenja na području tijela ili, drugim riječima, da se omogućiti njegovo djelovanje na našu maštu“ (Ivšić, 2002: 24) barem djelomično i kratkotrajno ostvaruju u Zagrebačkom kazalištu lutaka na čijem čelu ostaje do sredine pedesetih godina.

Učestalo promišljanje lutke približava Ivšića Jarryu i njegovom Grand Guignolu, te Artaudu i lutkama nadnaravnih veličina balijskog podrijetla. Artauda i Jarryja, zajedno s Craigom, Appiom, Mejerholdom, Marinettijem, Copeauom, i Harmsom, Ivšić priziva i u prologu svoje neobjavljene i neizvedene drame na francuskom jeziku *A tout rompre (Da sve trešti)* u kojoj navedena kazališna imena, uključujući Soupaulta i Popovu, čine ujedno i *dramatis personae*. Podnaslovljen kao *kontroverza koju je potaknuo Radovan Ivšić*, *A tout rompre* je svojevrsni dramski kolaž sastavljen od citata spomenutih kazališnih umjetnika i fragmenata futurističkih drama (*Negativan čin* Corra i Settimellia, *Posjeta* Careia, *Alternacije karaktera* Ginna i Corra, *Nasilje – futuristička simfonija*, Harmsova *Otkazana predstava*). *A tout rompre* svojevrsni je nacrt, mišljen kao interaktivno rješavanje akutnih problema teatra, odnosno njegovo liječenje i iscjeljivanje. Citati su popraćeni stihovanim komentarima triju vještica koje bijelom magijom, odnosno pučkim bajalicama i poslovicama, nastoje izliječiti teatar čija se bolest konstatira odmah na početku citatom Artauda (riječ je o snimci radijske izvedbe Artaudova teksta *Da svršimo s Božjim sudom*). Izabrani tekstovi<sup>5</sup> odra-

5 Opsežan citat iz Craigova teksta *Umijeće teatra*, dijalog između kazališnog redatelja i amatera; Mejerhold govori dijelove svojih tekstova, uključujući svoj tekst o Craigu te citira razgovor Čehova i glumaca za probi *Galeba*; opsežan citat iz Marinettijevog *Manifesta futurističkih dramskih autora*; proglas Jacquesa Copeaua pa citat Copeauova zapisa o svom susretu s Craigom; Soupaultova kritika Copeaua iz časopisa *Litterature*: Ljubov Popova – bilješka o režiji.



žavaju Ivšićeva razmišljanja o teatru ili pak čine poligon za daljnu polemiku. U rukopisu teksta, autor grafički označava pojedine dijelove koji korespondiraju s njegovim konstatacijama: *teatar je bolestan; teatar je rođen iz geste, pokreta i plesa; teatar je u dekadenciji jer je prekinuo s duhom dubinske anarhije koja je u temelju svake poezije; riječima valja dati važnost kakvu imaju u snovima*. Nakon određivanja suvremenog kazališta putem pitalice i odgovora na nju „Što je to? / Pokopano je ali nije mrtvo, / buja ali nije živo. / To je kazalište danas“, a koje je oslikano kao „živi mrtvac“, Ivšić mu suprotstavlja pravu prirodu kazališta koje je „oluja, svjetski potop, ciklon, crna tama, jednom riječju, sve“ (Ivšić, 2002: 234). To Ivšićevo učestalo vraćanje oslobodilačkoj „vrtoglavici prvog puta“ (Ivšić, 2002: 51) dovodi ga do kora, do „pučkog, organskog“ podrijetla kazališta. Na osobitu koncepciju Ivšićevog kora, koji predstavlja iznimno bitan element u dramaturškoj strukturi te na semantičkoj razini njegovih dramskih komada, kao i jedno od stožernih mjesta u promišljanju teatra, utjecala je priroda grčke drame, tretiranje pojedinca i kolektiva u prvotnim društvima i pučkoj kulturi, kao i praktično djelovanje Družine mladih<sup>6</sup>. Kor, kao i u stvaranju novog dramskog jezika, temeljni su za reteatralizaciju teatra koju Ivšić provodi izuzetno promišljeno, osvještano i dosljedno.

U tekstu *Grčka drama danas*, Ivšić suprotstavlja antički i suvremeni teatar ili kako on kaže spektakl, ne toliko s estetskog, poetološkog, koliko sa sociološko-političkog stajališta. Započinje konstatacijom kako se grčki teatar rađa u onom trenutku izdvajanja individue iz kolektiva, partikularnog iz općeg, izdvajanjem jednog glasa iz unisone pjesme kora. Ono što Ivšića privlači koru grčke drame je prostor propitivanja prirode individualnog i kolektivnog tijela, njihovog odnosa i međuovisnosti. Pojedinač se istodobno spoznaje kao izdvojen entitet i kao dio cjeline. Ivšićev kor nastavlja razvijati taj odnos, inzistirajući na različitosti pojedinih entiteta kao na njegovom gradbenom načelu. Pojedinač se vidi u

žestini onoga što ga dijeli od ljudske zajednice, od svijeta, i što ga s njima povezuje. [...] poezija stvara intenzitet toga ni subjektivnog, ni objektivnog pogleda, jedinog kadrog međutim da otvori u nama onaj prostor gdje se individualna posebnost ne doživljava kao isključenje nego kao razlika, neophodno potrebna životu i disanju svijeta (Ivšić, 2002: 36).

Apsolutni individualitet osebjnost i diferenciranost, ne suprotstavljaju se niveliranoj, homogeniziranoj masi, već se između singularnog i pluralnog gla-

<sup>6</sup> Na više mjesta, Ivšić naglašava važnost kora koju otkriva u praktičnom radu i istraživanjima Družine mladih, a koja mu daju poticaj za stvaranje vlastite koncepcije kora, kao i praktičnu provjeru iste. „Taj je kor najvrjedniji, najvažniji i najoriginalniji od svega što je Družina mladih donijela“ (Ivšić, 2002: 128).

sa postavlja pojam razlike i različitosti. Jeka, nikada ne odgovara identičnošću. Glasovi pojedinca i skupine međusobno se prožimlju i odjekuju jedni drugima: „Ako drugi mogu preuzeti individualan glas kao jeku, individualni se glas vraća kao jeka kolektivnog glasa“ (Ivšić, 2002: 23). Prostor kora dvostruko je dvojne prirode: i individualan i kolektivan, ujedno je i negacija istih; svakome omogućuje prepoznavanje, ali se opire bilo kakvom i bilo čijem prisvajanju. On tako postaje i istraživanje političkog prostora, na način kako to radi pučka tradicija. Analogiju svoje koncepcije kora koja na osobit način tretira pitanje individualnog i kolektivnog, Ivšić pronalazi u narodnoj, pučkoj kulturi.

Razmišljanje o koru čini jedan od najzanimljivijih segmenata u Ivšićevom promišljanju teatra, osobito stoga što je u velikoj mjeri i realizirano u dramama. Kako bi pokazao sve osobitosti primordijalnog i naročito koncipiranog kora (*Sunčani grad*), Ivšić mu suprotstavlja zborne likove sačinjene od niveliranih, istogovorećih, istomislećih i istoradećih jedinica (*Vodnik pobjednik*, *Aiaxaxa*).

Iako Ivšić svoja promišljanja o teatru ne usustavljuje u narativnu cjelinu, iako ona ponekad izgledaju prefragmentarna za analizu, pa čak i udaljena od samog teatra, ta su promišljanja međusobno interpretativna i nadopunjavajuća, uzajamno se produbljuju i osvjetljavaju. Sadržajno i formalno, generirajući se iz nadrealističkih postulata, naslanjaju se, ali ne i „utapaju“ u teoriju kazališnog nadrealizma, noseći u sebi intrigantnu osobinu permanentnog otvaranja i uslo-žnjavanja pitanja.

### Literatura

- Breton, A. (1979) *Tri manifesta nadrealizma*, Kruševac.
- Čale-Feldman, L. (1997) *Teatar u teatru u hrvatskom teatru*, Zagreb.
- Denona, J. (1996a) Teatar Radovana Ivšića (prvi dio), *Zor* (2) 1.
- Denona, J. (1996b) Teatar Radovana Ivšića (drugi dio), *Zor* (2) 2–3.
- Gašparović, D. (2002) O kazališnoj poetici Radovana Ivšića, *Krležini dani u Osijeku 2001*, Zagreb–Osijek.
- Ivšić, R. (1998) *Teatar*, Zagreb.
- Ivšić, R. (2002) *U nepovrat, opet*, Zagreb.
- Machiedo, V. (2002) *Francuski nadrealizam 1, 2*. Zagreb.

## BY THEATRE ON THEATRE – METATHEATRE ELEMENTS IN THE DRAMAS OF RADOVAN IVŠIĆ

### Summary

---

*The intention of this paper is to offer an analytical view on the poet and dramatist – Radovan Ivsic and on his critical consideration of the nature of theatre, in the context of revolutionary surrealist thought he was inclined to, thereby “standing astride”, to speak in terms of Furies, within the prescriptive poetical-aesthetical dominant trends of literary and theatre life of Croatia of that time. His critical speculations are problematized in his dramatic oeuvre, often quite explicitly, by metatheatre elements (Captain Oliver, Aiaxai, A tout rompre) or implicitly, on thematic and structural level of work. By analysing, and juxtaposing the author’s self-poeticological texts (essays, interviews and interventions, mainly published in the book Lost Forever, Again), I will try to point to and establish specific theory of theatre which is completely informed by surrealist thought on theatre. By forming a syntagm “surrealistic theory of theatre”, we are faced with contradictio in adjecto, that is, with constructively opposite terms which are not viable and workable in analytical context aimed at inventing new and deepening already existing knowledge*

*Thus, what is left for us is to accept such precarious viability which should be brought into light by re-structuring the established views on Surrealism, and his relations to literary and theatre theory. Avant-garde in general, and especially Surrealism as a movement with high level of self-reflexiveness and programs elaboration, have declared the war to the producers, patrons and fans of academism, as well as legitimized institutions of knowledge, by activating a set of subversive and de/re/constructive methods varying from complete denial and destruction to re-structuring and creating new methods for re-store-ation of science. Indeed, that militarism was not a priori focused on the science or theory as such, but on such science and such theory which is monopolistic, and in some parts dogmatic, based exclusively on the principle of logos and ratio. Viewed from the surrealistic concept of art and thinking about art, it is more adequate to speak about surrealism and theatre, surrealism and theatre theory; in that way, we are avoiding hermetical closing of surrealism into just one more stylistic link of avant-garde “isms” of the previous century. We could talk only about “surrealism and theatre” (Ivsic 2002: 53)*

*In the nature of scientific discourses of teatrology and dramatology, which tend to classify, periodize, put into archive, and separate in so many ways, and to which the surrealist production is firmly opposed, we find one of the key problems of generally distorted and superficial perception, analysis and presentation of Surrealism as a dramatically and theatrically sterile, and hence, from the point of view of theory, incomplete, arbitrary and fluid. The dramas and theoretical consideration of the members of Surrealist movement, should be approached with having in mind the rethorical practices that produced them, as well as their corresponding context.*

*In that case, the practices of Surrealist movement, primarily marked as theatrically unfruitful, will turn out to be exquisitely theatre-able and performative; at the same time, critical consideration, unlike the mainstream opinion about whimsicality and randomness grounded only in resistance, will show itself as inseparable from practice.*