

Drame Mate Matišića – o žanru *lipe smrti*

PREMJERE

PORTRETI

KLIMATI

RAZGOVOR I

PROBOM

DELETNICE

AKTUALNOSTI

VIDEO

REKVIJEM

MEĐU

TEORIJA

NOVA PRAKTIKA

NOVE KNJIGE

DRAME

Premda dramski tekstovi Mate Matišića vrve pučkim izrekama, izvornima i modificiranim, izdvojila bih dvije replike iz njegovih dviju različitih drama koje bi možda mogle skicirati polazišta za analizu. Prva neka bude ona Cincina: *Umro san – al san živ...*¹ Druga izvorno glasi: *Život živi – životu se divi*, koju Trusa u *Bljesku zlatnog zuba* pretvara u: *Život živi – u grobu se smirit!*² Uzete kao okosnica, te replike sugeriraju osobito autorovo preispitivanje odnosa života i smrti te svojevrsnu raspravu koja bi se načelno mogla nazvati problematiziranjem odnosa usmene i pisane kulture³ ili čak utvrđivanjem antitetičnosti njihova suodnosa koji se grana u mnoge problemske, motivske skupine o kojima će poslije biti riječi.

Mate Matišić dramatičar je koji se ne bavi samo pisanjem drama pa je vjerojatno i to jedan od razloga što je dosad napisao svega šest dramskih tekstova, ali ne sve odjednom, nego u pravilnim razmacima od nekoliko godina pa se za njega može reći da piše redovito, a njegove se drame redovito i uprizoruju, neke i po nekoliko puta. Kronološkim slijedom prvi je njegov dramski tekst *Namigni mu, Bruno!*⁴ objavljen 1985. i već tada Zvonimir Mrkonjić osjetio je zamjetnu snagu autorove dramske riječi, ali i nagovijestio svojevrsnu šahovsku mozgalicu pred koju će Matišić sjesti da bi igrao simulantku sa zbiljom, kazalištem, redateljem i gledateljima odnosno društvom.⁵ Već nakon dvije godine spomenuta

je drama praižvedena u Splitu, ali pod naslovom *Bljesak zlatnog zuba*⁶ s ugrađenim prologom i epilogom. Sljedeće godine, 1988., dva puta je postavljen drugi Matišićev tekst, *Legenda o svetom Muhli*.⁷ *Božićna bajka*, nastala po motivima komada *Josef und Maria* austrijskoga dramatičara Petera Turrinija, praižvedena je 1989.,⁸ a *Cinco i Marinko* izvedeni su prvi put 1992.⁹ Posljednja dva poznata i tiskana Matišićeva dramska teksta doživjela su samo praižvedbe, *Andeli Babilona* 1996.,¹⁰ a *Svećenikova djeca* 1999. Matišićeve drame izvođene su na radiju: *Bljesak zlatnog zuba* (1989.), *Božićna bajka* (1991.), *Cinco i Marinko* (1996.) te *Andeli Babilona* (2002.),¹¹ a postavljane su i u kazalištima izvan Hrvatske.¹²

Utemeljujući i razvrstavajući hrvatske dramatičarske naraštaje, Ana je Lederer Matišića pridružila četvrtom naraštaju koji je "promijenio model hrvatskoga dramskoga pisma".¹³ Premda su pripadnici toga naraštaja mahom dramatičari stasali na ITD-ovu projektu Suvremene hrvatske drame, Matišića, kao i Miru Gavranu i Ladu Kaštelan, autorica odvaja od te poetičke struje naglašavajući da navedeni dramatičari formalno pripadaju skupini najmlađih, no njihov je kazališni put različit, a tu se posebno osvrće na Matišića koji se "pojavio izvan časopisnih i teatarskih generacijskih konteksta".¹⁴ O njegovim dramama prosuđivalo se kao o tekstovima koji su ostali u "inercijama realizma i modela

pisanja svojstvenog tom načinu”,¹⁵ a pišući o *socijalnom eskapizmu* mladih hrvatskih dramatičara, V. Visković¹⁶ ističe Matišičeve drame kao jedan od rijetkih odgovora na zbilju te ne obrazlažući bitne razlike, toga dramatičara navodi kao autora “koji je jedrim dijalogom, humorom i priprostim karakterima neka vrsta moderniziranog Pere Budaka”.¹⁷ Kritika je u Matišića odmah uočila bujnost talenta, ali svrstala ga je u komediografe koji se bave ruralnim temama uklopivši ga u niz koji tvore Slavko Kolar, Pero Budak, Ivo Brešan i Fabijan Šovagović, a Mrkonjić ga je prisposodio njemačkom pučkom komadu s predstavnicima Ö. von Horváthom i F. X. Kroetzom. Budući da je, u očima neoliberalnog programatskog čeznuća za građanskim društvom, selo kao literarna tema značilo anakronizam ili neizbježnu pripadnost komediografskim žanrovima,¹⁸ Matišić je kao dramski autor nedovoljno i nepotpuno shvaćen, uz iznimku Nataše Govedić koja je dokazala da nije riječ samo o piscu ruralne tematike te da se taj autor bitno razlikuje od tradicije pučkih komada.¹⁹ Zanimljivo, nakon što su objavljeni, a potom i praizvedeni *Andeli Babilona*, promijenio se i stav kritike: naglo je uočen Matišičev interes za zbilju – i to onu dnevopolitičku – a mnogima je promaknuo detalj da je i ta drama nastala krajem osamdesetih godina. Kao što je i prije već rečeno, Mate Matišić nije isključivo dramatičar pa je zacijelo i u tome razlog što dramske tekstove piše i objavljuje neopterećen brojem tekstova i dnevopolitičkim konstelacijama.²⁰ Matišičeva biografija sadrži i podatke o radu na scenarijima Papićevih filmova *Život sa stricem*, *Priča iz Hrvatske* te *Kad mrtvi zapjevaju* (posljednjem filmu kao predložak je poslužila drama *Cinco i Marinko*), skladanju filmske (*Kako je počeo rat na mom otoku* i *Maršal Vinka Brešana*) i kazališne glazbe (primjerice, glazba i jezični savjeti u predstavi *Što je muškarac bez brkova* na Sceni “Habunek”).

Prvi Matišičev dramski tekst, *Namigni mu, Bruno!* odnosno *Bljesak zlatnog zuba*, moguće je tumačiti s obzirom na uvodno istaknutu ideju o suodnosu usmene i pisane kulture. Prva verzija u naslovu sadrži poštapalicu koju, umjesto psovke ili izraza “bilo pa prošlo”, izgovaraju gastarbajteri u svom njemačkom stanu, a druga verzija naslovljena je prema grotesknom elementu u

zubalu imućna ženika. Već na formalnoj razini uočljivi su naslovi koje autor umeće u pojedine dijelove prizora. Među naslovima brojni su citati katoličke vjere (novozavjetne rečenice, Vjerovanje, Deset zapovijedi) i liturgije (dijelovi misnog slavlja i crkvene pjesme), a supostavljene su im narodne mudrosti, nerijetko i parafraze (*Abba, ili tata moj, ili čaća moj*) te deseterački stihovi gange. Međutim, sadržaj pojedinih prizora često je u ironijskom odnosu prema naslovima. Primjerice, ispod naslova *Ovo je sin moj ljubljani! U njemu mi sva milina*, što je novozavjetni citat koji Bog izriče o Isusu Kristu, slijedi prizor u kojemu se Sveto i Karlo dogovaraju o ženidbi svoje djece, a Karlo, ženikov otac, ne želi dati novac iako je povratnik s rada u Australiji i pretpostavlja se da je imućan. Kad Zlata ostane trudna, bojažljivo natukne majci da se treba malo i provedeliti pa nadodaje: “Život živit – životu se diviti!”, na što joj majka odgovara: “I ja san tako mislila dok san bila manita i mlada, al unda su došli jedni bubotiči, pa drugi, a Stipe ima tešku ruku... Di on udari – biljug ti ostaje. Pa san ti ja počela stvari drugačije kontakt... Život živit – u grobu se smirit...!”²¹ Dramatičar gradi svoju dramu upravo na takvim brojnim ironijskim srazovima koji se bitno odmiču od sela kao arkadijskog prostora i dodjeljuju mu pravo da se i u ruralnoj sredini odvije prava ljudska drama. Zato je Dalibor Foretić s pravom napisao već mnogo puta citiranu rečenicu kako Matišičevo selo nije “ni lijepo ni umiveno”, a njegovi likovi su “dramski sočni”.²²

Sraz usmene i pisane kulture događa se na još jednoj, usporednoj razini – kojom se Matišić bavi i u ostalim svojim dramama – a riječ je o odnosu mitske i ideološke svijesti kako o njima piše Milivoj Solar.²³ Mitska svijest konstitutivna je u kulturi kao svijest koja stvara prvobitnu dogmatiku, a govori jezikom koji ne razlikuje znak i predmet. Nasuprot tome, u ideologiji nema izravnog preimenovanja, nego ona operira konotacijama, polemikama i dijalogom pa iz toga slijedi da ideologija koristi raslojeni jezik koristeći i mitski jezik kojim sebe nadograđuje. Predstavnik ideološke svijesti u ovoj je drami Učitelj. On u ime socijalističkog napretka i narodnog samoupravljanja odbija usmenu kulturu nastojeći prosvijetliti puk i Ričičanima dati do znanja koliko su njihovi životi nevažni u usporedbi s gradnjom hidrocentrale. U novoj verziji drame, s dodanim prologom i epilo-

gom iz 1993., radovi na akumulacijskom jezeru još uvijek traju, no eksplozije mina odzvanjaju nekako drukčije: pomiješale su se ratne mine i mine za razbijanje kamena, a Učitelj, koji se ideološki dobro snašao, trči dočekati novoga hrvatskoga predsjednika dok Ante, bivši ustaški emigrant, kopa grobove za stradali ričički živalj. Ričičani su se raselili, a u selo se vraćaju samo u *tabutu*, lijesu. Prodom civilizacije Ričice su prestale biti mjestom povratka i to je ono jedino za čim Matišić žali.

Ričice su prije ere hidrocentrale bile patrijarhalno selo u kojemu muškarci vode glavnu riječ, žene slušaju ili sitno prkose, tek toliko da osjete tko je gazda u kući, unuci se odgajaju patrijarhalno, na ponos svojih *mudrih didova*, očevi odlaze na rad u Njemačku bilo zbog političkih, bilo zbog gospodarskih, bilo zbog avanturističkih razloga.²⁴ Ne vlada idila – tu vlada nepisani ričički zakon. To ni izdaleka nije Zemlja smiješka, svatko nosi svoju brigu. Radnja se zapliće na dvije razine: usmenoj, ričičkoj – neočekivanom trudnoćom i privođenjem ženika, i pismenoj, novovjekoj – gradnjom hidrocentrale i prinudnim iseljavanjem. Međutim, tu funkcionira i treća, izmještena razina koja se odvija u međuprostoru između Ričica i Njemačke,²⁵ a njezini su zastupnici ričički gastarbajteri koji se na kraju drame više nemaju kamo vratiti, odnosno izgubili su svoje mjesto povratka. Obje razine zrcale se i u posebno sočnom i diferenciranom jeziku. Predstavnici starih Ričica govore domaćim, često formulačnim govorom, dok pronositelji novog duha vremena (Učitelj i Doktor) nastoje govoriti standardnim jezikom, a gastarbajteri se služe i njemačkim i ričičkim govorom, ovisno o tome gdje trenutačno jedu i spavaju.

Neumitnost promjene očituje se i u natruhama grčke tragedije: Mijina smrt, Nino kao tragični junak, osuti kor baba, poštar kao glasnik.²⁶ Međutim, elementi tragedije u ovoj se drami pojavljuju parodijski. Mijo umire nesretnim slučajem, babe su netaknute usidjelice, pakosne i zavidne, poštar se raduje brzojavima smrti jer jedino tada dobiva motor i ne mora poštu raznositi pješice. Druga vrsta razine zastupljena je motivima katoličke vjere. Primjerice, kad Sveto nagovara liječnika da napravi Zlati pobačaj, Matišić se služi okrutnom, grotesknom metaforikom: "Marija Bogorodica je u pojeti donila dite, more ga i Zlata Ričičanka u svinjaku izgubit!",²⁷ no sva se (prividna) grubost (prividno) gubi kad se ipak dogovori svadba, a djetetu se dopusti da dočeka svoje rođenje. Novo vrijeme nadolazi i pomalo mijenja svjeto-

nazorska uporišta, a u patrijarhalnom ustroju ričičkih obitelji to se ponajbolje vidi u emancipaciji žena. Ženskog pitanja vrlo se efektivno i duhovito dotiču babe u prizoru naslovljenom *Nema žene u Svetom Trojstvu*, gdje na praktičan način problematiziraju odnos majčinstva i očinstva u odgoju djece pronalazeći sličnosti: Zlata je poput Djevice Marije, a Sveto poput Josipa: "Svi su ti oni isti, bijo Josip ili Sveto! Svetac il grišnik! On je lipo po cile dane dilja drva radijo piščace, a ti Mare goji Isukrsta, koji je bijo toliko zapovrazan da ga je jadna morala stalno branit od drugi."²⁸ Ninina *nevista*, Mijina udovica, vidi da se način života mijenja i da se, unatoč tome što je žena, mora pobrinuti za budućnost svoga sina i svekra, a starac joj odgovara da nije na ženi da "prikače skaline", no i Mara na kraju odlazi iz Ričica. S obzirom na Matišićevu već prije uočenu neobvezanost prema jednom i određenom žanru, i ovdje naznačenu žanrovsku osobitost *gastarbajterske kronike* moguće je svesti pod nazivnik groteskne satire. Komedioografski prikaz društvenih promjena svoj je otisak našao u satiri, a Matišićev ga je osebujni rukopis približio groteski.²⁹ Matišićeve je drame stoga točnije atribuirati kao groteskne nego ih nazvati groteskama. Iz toga zacijelo i proizlaze prosudbe o žanrovskoj mješavini Matišićevih dramskih tekstova – kojemu god žanru oni prvotno pripadali, prema kraju drame sve se više kontaminiraju grotesknim elementima transformirajući i destruirajući ishodišne, prvotne žanrovske odrednice. Ma koliko smijeha izazivao udvarač s vazom cvijeća, bijelim rukavicama i zlatnim zubalom, ili veseli poštar, ili bilo koji drugi lik, kako radnja odmiče, kako se povećava broj prizora, tako i drama zbraja sve veći broj grotesknih detalja. Klizanje prema grotesknome ponajbolje se očituje u drugoj verziji teksta, na početku nadodanoga prologa i na kraju epiloga. Međutim, u epilogu se groteskna koprena skida. U prologu dječak Iko govori brojalicu: "Poskoč kora od drveta / Ko no mišić od jareta / Pospi babo šaku luga / Da nestane ova tuga / So, so... (*eksplozija*) / Pomoga nam vični Bog..."³⁰ a na kraju epiloga odrasli Iko ponavlja posljednja dva stiha, ovaj put praćen jaukom žene kojoj je poštar donio brzojav o sinovoj smrti. Iz citiranoga dijela u prologu mogla se naslutiti idealizacija arkadijskog ozračja koje narušava prodor civilizacije, no kako radnja odmiče, autor se sve više udaljava od čiste komedije i u epiloškom dijelu postaje jasna struktura ričičke brojalice: smijeh od srca brzo za-

mijeni cerekanje, ali iz završnih replika potajice i neprijetno klizne suza. Stoga se nije teško složiti s tvrdnjom Branimira Bošnjaka da u Matišićevim dramama "ispod parodijske kupke valja u pravom trenu vidjeti zašedene suze" iz kojih se razabire diskurs ideologije, sa svojim saveznicima i uznicima, zagovornicima i protivnicima, kao i onima koji oportuno čekaju pobjednike.³¹

Priča o živim mrtvacima osnova je *Legende o svetom Muhli* u kojoj supostoji dvojstvo živih i mrtvih, prošlih i sadašnjih, vjernih i nevjernih, pismenih i nepismenih, socijalističkih i srednjovjekovnih... – opreke je moguće nizati unedogled – a lako ih je i raskidati, pri čemu je reverzibilnost života i smrti čak i jača od nadilaženja prostora i vremena. Međutim, jedna opreka ne funkcionira u Matišićevim dramama, a to je paralelizam dobrih i loših likova te razina razdvajanja glavnih od sporednih likova. Čini se da je u svim dramama uspostavljena prisnost između autora i njegovih likova, a istodobno i autorovo nadraščanje fikcionalnog zbivanja, što se nerijetko očituje u duhovitim didaskalijama u kojima autor nekonvencionalno komentira pojedine dramske situacije. Matišić, naime, ne piše o pojedinim likova, nego o zajednici u kojoj njegovi likovi žive. Zato Mrkonjić s pravom Matišićeve likove naziva "skupnim protagonistom".³² Kad se i bavi moralnom kakvoćom svojih likova, Matišić uglavnom piše o njihovu udjelu u zajednici u kojoj žive, odnosno o nepisanim zakonima zajednice. Uzevši u obzir i ostale drame Mate Matišića, kao i neke njegove polemičke prozne tekstove, u zajedničkom nazivniku nameće se tema koja prvenstveno propituje sustav ljudskog življenja u zajednici, bez obzira kakvo je političko uređenje, tko trenutačno obnaša političku vlast i gdje se radnja odvija: u Hrvatskoj ili u Njemačkoj, pa čak neovisno i o tome je li mjesto radnje raj ili pakao. Neovisno jesu li njegovi likovi živi ili mrtvi, oni su uvijek ljudi koji participiraju i u svijetu živih i u svijetu mrtvih, a odlikuje ih vitalizam opstanka u kojemu humor može biti i crn, ali nadilazi se smijehom. U Matišića nema velikih razgovora o velikim temama, njegovi su dijalozi duhoviti, sočni, puni dosjetaka – primjerice, *Legenda o svetom Muhli* odlikuje se iznimno kompliciranom radnjom – a takozvane velike teme proizlaze iz same radnje: vjera, nevjera, praznovjerje, prijevara... Pojedinačne sudbine otisci su velikih tema, ali postavljene su u niz uzastopnih antitetičnih ironijskih poništavanja kojima se prekriva osobna tragedija, sve do samog kra-

ja, do završnih replika i gesti kad se groteskno povuče. Nestaje parodijska krinka, gubi se nesklad između znaka i predmeta, a na pozornici nakratko zastane čovjek, njegova iskrena tuga i prave suze.

Svetom Muhli autor je već u naslovu pridjenio žanrovsku oznaku legende, no i ovdje se krije Matišićeva parodijska varka s referencom na srednjovjekovni život sveca Muhle. Legenda kao Matišićeva žanrovska odrednica sve je ono što legenda kao književnopovijesna činjenica nije. Već i sam naslov dovodi u zabunu: Muhlo je, prema predaji, jedan od sedmero braće (tu su još Kluk, Lobel, Kosjenac i Hrvat te dvije sestre, Tuga i Buga) koji su u sedmom stoljeću doselili u Dalmaciju, ali Muhlo je narodno ime pa se i ne nalazi u kanonu svetaca Katoličke crkve. Taj je manevar Matišiću omogućio da sam iskonstruira priču o nazovisvecu koji se umio služiti lukavštinama i u srednjem vijeku i u doba socijalističkog "napretka" tako da nikad nije detroniziran s mjesta lokalnog patrona ljudske zajednice i njihova naselja. U imeniku dramskih likova moguće je naići na katolička, ali i na narodna starohrvatska imena, pa čak i na jednoga Trpimirovića. Na početku drame je citat iz djela Konstantina Porfirogeneta o doseljenu Hrvata, a tu je i u poetološkom smislu posve utemeljena posveta i zahvala "dragim prijateljima i dugogodišnjim suradnicima: Giovanniju Boccacciu i Marinu Cariću".³³

Riječ je o još jednom dijalektalno napisanom dramskom djelu koje ponovno svjedoči o sočnosti i izdašnosti u stvaranju komičnih efekata. Autor je ponudio kompliciranu priču punu zapleta, preodijevanja u časnu sestru, skrivanja pod suknju, u lijesove ili čak na drugi svijet, s brojnim peripetijama i obratima, među kojima je najmanji problem predstavljalo oživjeti mrtve ili spolno općiti s anđelom, a mnogo je veće glavobolje zadavalo zadržati Muhlovo ime u naslovu sela. Zato se Muhlo dao na posao, sišao je s nebesa i preuzeo ulogu redatelja u malom mjestu Dalmatinske zagore, a svu je svoju poetiku sveo na: "Petljaj petljaj da te niko ne razumi, pa kad tliko spetljaš da ni tebi samu nije jasno šta si spetlja, unda to lipo objasniš – nako kako ti paše..."³⁴ I ovdje je dramska kompozicija uokvirena prologom i epilogom, a između njih nanizano je jedanaest prizora. Prolog i epilog događaju se u vrijeme socijalističke izgradnje u Mjesnoj zajednici Sv. Muhle u kojoj inflacija ruši vrijednost novca iz samodoprinosu, pa drugovi i drugarice zaključče da je svemu krivo antisocijalističko ime se-

la Sv. Muhle, a onda im se ukaže rečeni svetac i započne prikazivanje svog *žitja*. Radnja se prebacuje u srednji vijek, a potom se ponovno vraća u socijalističko doba. Kad mještani zaključe da je prevarant i kradljivac "drug sveti Muhlo" veliki marksist, selo zadrži njegovo ime, a u počast "svecu iz susjedstva"³⁵ održi se minuta šutnje. Samo fra Andelko zaplače – zbog velike teme koju je Matišić uveo prividno uzgred, kroz Muhlina usta: "Oooo, moj dobri fra Andeliko... Ko da van to ovi naš čovik more razlikovat! Vira, praznovira, virje, praznovirje; sve je to njima isto... Pa ovi naš čovik i ne zna drugčije virovat neg kroz praznovirje..."³⁶ Ideologija je, prema Solaru, regresijom prešla u mitsku svijest. Matišić se često poigrava zamjenom znaka i predmeta – njegov skupni protagonist govori jezikom koji njemu najbolje odgovara, pridaje proizvoljna značenja, ukida ih i uspostavlja, ali uvijek u antitetičkom odnosu prema nekom drugom jeziku. U *Legendi o svetom Muhli* usmenoj kulturi seoske zajednice supostavljen je socijalistički, odnosno srednjovjekovni pisani sustav znakova.

Dakle, i ovdje je riječ o paralelizmu usmene, srednjovjekovne kulture i pisane, socijalističke, ali i ovdje su, kao i u *Bljesku*, parodirana kontaktna područja usmenog i pismenog.³⁷ Život se uzima zdravo za gotovo, nošen mitskom svijesću, pa ako fratar prurušen u anđela Gabrijela odluči s mladom udovicom izvesti istodobno i egzorcizam i začecje, nema mjesta prigovoru. S druge strane, ni u željeznom pojasu nevinosti nema ništa loše, samo je važno da se muž ključonoša vrati iz rata živ, da sačuva ključ i oslobodi suprugu mučne pokore i željeznih gaća. Nema ništa loše ni ako muž neplodne žene zatrudni, samo da se dijete rodi i da bude živo i zdravo, a da muž ne umre... Apsurdne situacije koje isprva izazivaju smijeh, a potom zbuđenost, nerijetko pokazuju elemente groteske, premda mnogo manje nego u ostalim Matišićevim dramama. Paralelizam dvojnosti nalazi se na samom početku drame, u popisu lica. Duhovita autorska dosjetka o istim imenima i glumcima, a različitom vremenu i ulogama pojačavaju komične efekte pa, primjerice, Plamenko može biti i samostanski gvardijan i predsjednik mjesne zajednice, Tvrtko Trpimirović je i grobokradica i omladinac, a Ferdinand i živ mrtvac i živ čovjek. Živi mrtvaci, komične groteske, vjerni bezbožnici i svi ostali oksimoronski uvjeti opstanka i ovdje su Matišića ponijeli toliko da je poništio i granicu između živih i mrtvih pa se na onaj svijet ulazi i izlazi kroz

provizornu rupu, kao da se ide u drugu sobu, umire se i oživljuje po želji – ovisno o tome koliko je kome čega dosta, a jedini strah koji pokojnici osjećaju jest strepnja pred grobokradicama i vlastelinima Trpimirovićima koji tjeraju najunosniji posao – grobarski. Parodirajući socijalističku ideologiju, Matišić i u svijetu mrtvih uspostavlja problematiku kapitalističkih grobarskih tlačitelja i potlačenih mrtvaca koji Muhlu upozoravaju na potrebu regulacije svojih zagrobnih prava i uvjeta, a žale se i na stanovanje jer od jesenskih kiša i hladnoće navuku reumu i išijas. Matišićevi mrtvaci toliko su životni da pokojni Viktor može reći: "Idemo i mi tamo di nam je misto... Svuda pođi – grobu svome dođi!!!"³⁸

Matišić se pitanjima života i smrti bavi na posve konkretan način. Za razliku od života, smrt je u njegovim dramama pitanje izbora (Nino iz *Bljeska* počinio je samoubojstvo, a Muhlini "štićenici" oštro pregovaraju sa svojim patronom i zahtijevaju sad unutra, sad van), ali u Matišićevim gastarbajterskim dramama iseljavanje je, kao i u *Bljesku*, pitanje nužde i osiguranja egzistencije. U drami *Cinco i Marinko* zbog banalne zabune Cinco ne uspije simuliranjem smrti živ živcat u lijesu otputovati u domovinu, a i Marinkov se povratak izjalovi, pa se dvojica zemljaka dogovore osnovati pogrebnu tvrtku koja će se zvati Lipa smrt. Cinco je spjevao i pjesmicu u kojoj lijes naziva mekim i vječnim krevetom, a završni stihovi glase: "Ako život nije moga / nek' mi bude Lipa Smrt." Ova drama za dva lica događa se na Veliki četvrtak i Uskrs 1991. godine u Münchenu. Kao i u *Bljesku zlatnog zuba*, i ovdje su prizori naslovljeni citatima iz katoličke liturgije i gotovo su na podjednak način ironijski organizirane. Dodatnu ironijsku crtu predstavlja trodnevica Velikoga tjedna i Uskrs. Međutim, Uskrs 1991. kao mjesto radnje u ovoj drami ima i svoju ovjeru u izvantekstualnoj zbilji: zapamćen je i kao plitvički "krvavi Uskrs" koji je nagovijestio višegodišnju ratnu zbilju. Na Veliki četvrtak, na dan Posljednje večere kad Isus blaguje s učenicima i navješćuje im svoju muku, gastarbajter Cinco otkriva svom emigrantskom sudrugu Marinku plan o bijegu u Hrvatsku. Dvočinskoj drami kao da nedostaje još jedan čin, onaj središnji, pun peripetija, dopisan za Papićev film *Kad mrtvi zapjevaju* koji je rađen po predlošku *Cinca i Marinka*. Međutim, Matišićev interes u drami nije se ovaj put vrtio oko peripetije, nego oko dvojstva života i smrti, oko one Cincove: "Umro san – al san živ", i Marinkove priče o stricu koji je dva puta

oživljavao, a uvijek je govorio: "Tek kad čovik umre – more živit – jerbo ga nema..."³⁹ Dramatičaru je više stalo do prikazivanja gastarbajterske izmještenosti koja za posljedicu ima da više nitko od njihove obitelji ne zna točno jesu li živi ili su mrtvi pa samo o njima ovisi hoće li biti živi ili mrtvi. Crnohumorni smijeh na kraju zamijeni iskrena tuga. Zato Cinco nakon neuspješnog pothvata i zaplače i kaže da bi bilo najbolje da se već jedanput zapravo ubije. Kao politički emigranti, Cinco i Marinko nisu se smjeli javljati obitelji da ne navuku udbaške špijune i da ih oni ne ubiju, a s druge strane, ako se obitelji ne jave pet godina i ako o njima nitko ništa ne zna, smatra ih se mrtvima. Marinko se svojoj obitelji nije javljao devetnaest godina pa je i on *de jure* mrtvac, a njegova je smrt jednake kvalitete kao i Cincova kad je nakon pomnog planiranja uslijedila banalna pogreška pa su i Cinco *de jure* pokopali, a žena je umrla pokošena njegovim pojavljivanjem na vratima netom nakon sprovoda. Treća je mogućnost ne otići na rad u Njemačku, ali u tom slučaju mogla bi nastupiti neopoziva smrt – od gladi. Slično je i u drugim Matišićevim gastarbajterskim dramama: supostavlja se odnos gastarbajterskog nepisanog (usmenog) zakona po kojemu se valja prehraniti, opstati i iskamčiti mirovinu te njemačkog pisanog zakona pravne države koja razlikuje znak i predmet, operira složenim jezičnim sustavom i zahtijeva poštivanje uredbi.

Možda je od pitanja prostora ovdje važnije pitanje gastarbajterskog identiteta: gastarbajteri nisu ni naši ni tuđi, ni živi ni mrtvi, vječiti su došljaci, kao da su stalno u nekom Muhlinu čistilištu, prisiljeni na preodijevanje i pretvaranje, sve dok *de facto* ne umru i ne dočekaju svoju "lipu smrt". U tom smislu ilustrativna je Marinkova priča o izvjesnom Luki Katića. U prvom činu od Marinka doznajemo da je Katić ubio udbaša koji ga je slijedio u Njemačkoj. U drugom činu, nakon što se vratio iz Hrvatske, Marinko priča i nastavak: kad se konačno vratio iz iseljništva, Katić je na sinovu grobu ugledao sliku "svoga" udbaša i obolio na živce. Naime, Katićev je sin poželio konačno vidjeti vlastitoga oca, doputovao je u Njemačku i slijedio ga, a otac ga je u zabludi ubio.

Marinu Cariću Matišić je odnio svoju prvu dramu, posvetio mu je *Legendu o svetom Muhli*, Carić je režirao nju i još dvije drame, a desetak godina poslije zbilja konačne smrti prisilila je Matišića da Cariću napiše nekrolog.⁴⁰ Matišić otkriva da je nakon dovršetka *Cinca i Ma-*

rinka otkrio da jedna od Carićevih priča ima naslov *Lipa smrt*, a svoje stihove o lijepoj smrti doživljava kao tajanstvenu bliskost svoga i Carićeva života. Zamjena identiteta, prelamanje svijeta mrtvih sa svijetom živih, stalna je antitetička igra u Matišićevim dramama. Zanosne radijske najave o hrvatskom osamostaljenju zamijenili su kninski četnici koji su se dočepali Marinka i maltretirali ga pa se Njemačka ponovno pokazala kao manje zlo. Cincu i Marinku preostalo je samo da jedan drugome izraze sućut zbog vlastitih smrti i da nastave rad na "lipoj smrti".

Iseljeničkom problematikom bavi se još jedna Matišićeva drama koja zatvara svojevrsni ciklus Matišićeve gastarbajterske trilogije. Riječ je o *Božičnoj bajci* koja je nastala po motivima Turrinijeve drame *Josef und Maria*.⁴¹ I u ovoj drami Matišić se poslužio paralelizmom otužnoga života dvoje *auslendera* i Kristovim rođenjem. Radnja se odvija na Badnju večer u velikoj prodavaonici u kojoj Marija kao "puc frau" čisti, Jozo radi kao čuvar ili "naht behaktungen", a u pozadini se, i opet poput grčkoga kora, komešaju neimenovani "auslenderi". Drama započinje opsežnim didaskalijskim tekstom u formuli bajke: "Jednom davno, u nekom gradu u SR Njemačkoj živjela čistačica Marija. Čistila je od ranog jutra do kasno u noć (...). Al onda (jednog dana, naravno) na Badnju večer..."⁴² Susret dvoje osamljenika Matišić začinja ponovno jednom grotesknom pričicom o čovjeku koji je na Čistu srijedu postio, a iza ponoći se prejeo pršuta i umro, a zatim umeće i bizarna samoubojstva. Jozo razlikuje samoubojice Badnje večeri: Turci u letu viču "ajla", Talijani dozivaju mamu, a naši psuju. Tu je i još jedna groteskna priča o čistačici koja se u trgovini na Badnjak našminkala i svečano odjenula pa se objesila i ukočila u izlogu tako da su prolaznici mislili da je lutka. U raspravi o samoubojstvu Matišić suprotstavlja Jozin socijalistički ateizam i Marijinu pučku pobožnost: Jozo zagovara pravo na slobodan izbor, a Marija se bogobojazno gnuša takvih grijeha. Međutim, ispostavlja se da to dvoje osamljenika spaja slična sudbina životnih gubitnika koji su po podrijetlu zemljaci, ali nisu ni ovdje ni ondje, ni živi ni mrtvi. Skupni protagonist ukinuo je opreke prema vjerskom ili političkom opredjeljenju, dokučio je razlike između muškaraca i žena, između mladih i starih – ostali su samo osamljeni ljudi koji žive od uspomena. Nižu se priče o bizarnim smrtima, poput onih koje žive samo zahvaljujući usmenom prenošenju, a pri-

čaju se na prelima i nitko ih dosad nije do kraja popisao. Sve se zbiva u božićno urešenoj prodavaonici, a baštinu usmene kulture prate sofisticirane *bigbrotherovske* njemačke kamere koje nadziru svaki kutak gas-tarbajterskog privremeno-doživotnog rada. "Samo na kraju – svi sve doznaju. I kad dođeš na granicu, očeš kući, a ne druže... Vi ste tada, i tad, na tom i tom mistu, u tliko i tliko sati, rekli to i to... Curik tamo oklen si doša..."⁴³ – tako oni kažu Jozi, bivšem skojevcu koji je radio na pruzi Brčko – Banovići. Bizarne pričice dio su i njihove biografije pa se ponovno događa da su Matišičevi ljudi likovi, doduše neobičnih sudbina, ali stopljeni u jednoga jedinoga protagonista, prognanika iz života i iz smrti istodobno. Svima im je zajednička samo mi-ska dimenzija postojanja.

Turrinijev tekst više se oslanja na kritiku potrošač-kog društva koje razglas u robnoj kući upućuje da iz njihova široka asortimana odaberu jaslice prema vlasti-tom izboru, uz tek nekoliko sugestija i nametljivih upo-zorenja radi usklađivanja veličine jaslica s brojnošću članova obitelji, a groteskni elementi često su nadgla-sani ideološkim razmiricama da bi se sve razriješilo pri-snošću dvaju ostarjelih – doduše, ideološki nepomirli-vih – ali ipak uzdrhtalih srdaca u dućanskom krevetu. Matišić koristi Turrinijeve motive, ali u Jozinim i Mariji-nim pričama niže groteskne elemente da bi, nakon pre-poznavanja dvoje davnih ljubavnika lažnih identiteta, je-dini izlaz nigdjezemljaka pronašao u smrti. Marija, pa-rafraza novozavjetne Bogorodice, umire u Jozinu naruč-ju, nakon što je odigrala zavičajne igre šijavicu i pipavi-cu. Marijina smrt ulazi u poznati niz bizarnih priča: upra-vo kad su nadomak sreći, Matišičeve likove snalazi ne-očekivan preokret pa umjesto smiješka dobivaju bljesak iskežena, zlatnozuba lica. To i jest razlog što Matišić daruje Jozi i Mariji melodramski svršetak: u zavičaj se više ne mogu vratiti pa im je smrt jedino moguće zajed-ničko odredište.

Matišičeve drame iznevjeravaju prvotnu žanrovsku odrednicu, elemente komike postupno približavaju gro-tesknom, citatne su u odnosu na prožimanje usmene i pisane kulture, a uvijek iznova propituju odnos mitske i ideološke svijesti. Uporište Matišičevih drama ponajpri-je valja tražiti u odnosu na motive temeljnih katoličkih blagdana – Božića, Uskrsa i Duhova. Autor ih organizira i horizontalno i vertikalno. Na horizontalnoj razini ti se motivi uključuju kao citatna mjesta, kao podnaslovi i

međunaslovi pojedinih prizora, a na vertikalnoj razini ironijski se citiraju da bi iskazali paralelizam katoličkih postulata vjere i praktičnoga života koji vode Matišičevi likovi kao "skupni protagonist". Razilaženje teorije i prak-se u Matišičevim se dramama realizira i kao propiti-vanje koliko su ljudska uvjerenja praktična, a koliko sa-mo deklarativna. Uzevši načelno, u paralelizmu mita i ideologije, sve se Matišičeve drame, ma koliko se prikri-vale izazivanjem smijeha ili suza, bave i temom vlasti, odnosno paralelizmom zastupanih i provedenih progra-ma koji se nužno mimoilaze. U cijelom mimoilaženju, koje bi se moglo nazvati i oportunistom, ostaje ipak posljednja instanca – vlastita savjest. U tom smislu za-nimljivo je spomenuti i nekoliko Matišičevih prozних sa-tirično-groteskni tekstova,⁴⁴ a najbolji primjer zacijelo nude *Smrad(ovi) štalice*, podnaslovljeni kao adventski dnevnik. U tom tekstu Matišić uoči Božića piše o smra-dovima koji se šire našim društvom izlažući grotesknu "teoriju smradova" prema kojoj svatko najlakše nanjuši ono što njemu smrdi, a vlastiti smrad ne osjeća jer se na njega navikao.⁴⁵ Najveći smrad predstavlja mnogo-dušje koje cjepka ličnost i stvara pluralizam unutar jednoga čovjeka, a ne izvan njega, u društvu, pa autor nastavlja: "(...) I mene, s obzirom na posao kojim se pokušavam baviti, mnogo više zanimaju nijanse tog is-tinskog "duševnog" pluralizma u nama nego devijacije lažnog političkog pluralizma izvan nas."⁴⁶ Pritom Matišić razlikuje takozvani *apolonski* i *dionizijski* tip Hrvata. Dio-nizijski tip Hrvata iskorišten je početkom rata, a apolon-ski tip odlikuje mnogodušje i prosuđivanje "po principu realiteta".⁴⁷

Iscerena zlatnozuba lica koja nemaju svoj stav pa i u prosidbu idu kako *ćaća* kaže, postali su ljudi s bezbroj lica, moćni gradonačelnici srednjoeuropskih gradova ko-ji jesu, doduše, izmišljeni, ali u didaskalijama se navo-di i da se nalaze na "provincijalnourbanim" prostorima. Naznaka o mješavini provincijske i urbane sredine do-bro je utvrđena Matišičeva staza koju su prije *Andela Babilona* utrljali mnogi drugi likovi iz njegovih drama. Tuda je dvaput prošao Učitelj, jedanput kao socijalist, drugi put kao demokrat; tu se obreo i Plamenko, a nesretno-ga Jozu tuđe je mnogodušje prognalo u Njemačku. Ova drama započinje starozavjetnim citatom iz Knjige po-stanka o gradnji Babilonske kule i Jahvinu gnjevu koji je graditeljima pobrkao jezike. Za istom biblijskom knjigom Matišić je posegnuo i u *Namigni mu, Bruno!*, kad se

dogodio citatni ulazak u korabljju i potop zbog izgradnje akumulacijskog jezera, a dopisani epilog *Bljeska zlatnog zuba* može se interpretirati kao silazak iz korablje i napučivanje zemlje (Post, 10), uglavnom njemačke. Stoga bi se *Anđele Babilona* moglo promatrati kao drugi, prošireni epilog *Bljeska zlatnog zuba*. Nakon potopa uslijedilo je raseljavanje sela, odlazak u Njemačku, a u *Anđelima Babilona* mjesto je radnje grad u kojemu stoluje glorificirana nepismenost. Mjesto radnje više nije ni selo ni gastarbajterski zapečak, nego gradonačelnikova soba. Ako je u prethodnim Matišičevim dramama donekle prolazila ideja da civilizacija nagriža selo, površna prosudba vidjela bi da selo nagriža grad; dakle, poništavaju se nerijetke zablude koje su Matišičeve drame svrstavale u komično-nezahtjevni pretnac isključivo ruralne tematike. Babilonizacija je, čini se, samo drugi naziv za mnogodušje ili mnogousnenost – ili, mora biti još gore da bi bilo bolje. Isprevtirani jezični kodovi zahtijevaju i prevrnutu logiku. Dramski zaplet stvara se na autorovim odavno postavljenim temeljima: ljudska se narav izopačuje zahvaljujući raskoraku sa svojom savješću, odnosno zbog svoga poltronskog mnogodušja u kojemu vuk možda i jest sit, ali ovce nisu na broju.

Anđeli Babilona još je jedna dramatičarova groteskna satira u kojoj komika juri u grotesku. Čini se kako je zbilja bila toliko nestrpljiva da se uvuče u fikciju, da joj ni autor nije mogao odoljeti. Predstava je izazvala oštre rasprave u javnosti jer se uprizorenje poklopilo sa zagrebačkom krizom oko izbora gradonačelnika, pljuštale su optužbe i domišljata oportuna otkrića o subverzivnosti pojedinih imena likova ili situacija. Ironija izvanknjiževne zbilje htjela je da drama izazove prijetnju čak desetak godina nakon svoga nastanka. U kontekstu Matišičevih dosadašnjih drama lako je ustvrditi da je groteskni zlatnozubi cerek mnogo stariji od dnevno-političkih zadjevica i da njegovi književni likovi lako pronalaze svoje izvanknjiževne otiske u zbilji bilo kojega sustava. Autor koji je do tada bio izvan svih struja skupnih protagonista našao se u središtu dnevno-političkih interesa, tendencioznih komentara i svojatanja. Citirani Matišičev adventski dnevnik objavljen je u *Kolu* netom nakon praizvedbe *Anđela*, kao obrana teza.⁴⁸ Prva verzija podnaslovljena je kao “drama s pjevanjem i plesanjem”, a druga je već dobila jasniju žanrovsku odrednicu “rustikalne travestije”, iako je možda ponajbolju kvalifikaciju tog dramskog teksta ponudio redatelj predstave Božidar Viočić nazvav-

ši je dramom *prijetvorbe*⁴⁹ koja po načelu ludizma parodira sve dramaturške sustave ugrađene u “podmetnutu strukturu”. Matišičeva je podmetaljka i formalni, fingirani sukob sela i grada. Dvojnost usmene i pisane kulture, pisanih i nepisanih zakona, ovdje je groteskirana do oksimoronske nepismene pismenosti. Naime, moćni Gradonačelnik odluči uzimati satove pismenosti kod Profesora I. Zauzvrat, Profesor će napredovati u znanstvenoj karijeri i tako će, zahvaljujući jednom jedinom nepismenom potpisu jednog višestruko nepismenog vlastodršca možda ući u zajednicu akademika.

O likovima ove drame teško je govoriti, čini se da je na djelu iznimno nejasan skupni protagonist, prijetvoran i mnogodušan. Stoga nije nemotivirana prvotna Violičeva redateljska zamisao da bi glumci mogli izgledati kao klauni s pomičnim polumaskama koje bi pokrivale gornji dio lica, ali nije uspio odrediti kad bi se maske spuštale, a kad dizale.⁵⁰ To i jest glavni problem – čini se da se u *Anđelima Babilona* maske nikad ne bi morale skidati. Uzajamnost po načelu da ruka ruku mije, koju bi Matišič možda nazvao apolonskom, vodi do Profesora II kojega su u mladosti resile revolucionarne ideje, ali i on miruje u poltronskoj hladovini ližući rane koje mu je nanio prethodni sustav pa je spreman stati na Gradonačelnikovu stranu čak i kad je u pitanju bjelodano nepoznavanje fonološkog sustava. S druge strane, Tajnik kao reducirani grčki glasnik prenosi svome šefu glasine koje se šire u javnosti, odnosno informira ga o javnom mišljenju. Žena je postavljena na kontaktnom miniranom području hinjene i iskrene nepismenosti, a svoje postojanje u drami opravdava jedino grotesknim opscenim finalom kad i njoj prekupi od doslovnih urušavanja Gradonačelnikovih zidova. Motiv oživljenih mrtvaca uključuje se kad Profesor I umre pa nakon posjeta dvaju anđela ponovno oživi. Anđeli ga opominju da je samoubojstvo veliki grijeh, a pojavljuju se ponovno, ovaj put odjeveni kao liječnica i bolničar i odvođe Profesora u ludnicu. Treći put anđeli se spuštaju da se pomole nad umrlim Gradonačelnikom, praćeni svirkom orgulja, a s neba se spušta ovca Bilka, na samom kraju predstave, u trenutku kad se groteska povuče, a zamijenjen je nepatvorena tuga. Bilka je još jedan, možda i najvažniji lik u ovoj drami. Riječ je o ovci koju je Gradonačelnik doveo iz svoga sela, drži je u uredskoj nusprostoriji, a povremeno navlači gumene čizme i odlazi k njoj. To dvoje s rodnim krajem povezuje bizarna priča

koja je uzrokom Ženina divljanja na kraju predstave. U prvoj verziji teksta, kad se ustanovi da se Bilka ojanjila, Gradonačelnik naredi da se Bilka zakolje i predstava završava "rustikalnom gozбом" na podu i plesom oko ražnja. U drugoj verziji, nastaloj tijekom rada na predstavi, ljubomorni Gradonačelnik daje zaklati janje, slijedi gozba oko ražnja, Žena zajaši Tajnika, Gradonačelnik se želi osvetiti jednakim divljanjem s Bilkom, no tada sazna da je Bilka uginula. Nakon što mu umre rustikalna duša, od života se oprostí i Gradonačelnikova urbana, nepismena duša.

Tada se na scenu odozgo spusti Bilka, slika koja se Violiču najprije nametnula i koja ga je ponukala da se prihvati režije.⁵¹ Prva verzija manje je okrutna, dok se u drugom svršetku groteskno tjera do antiteze vertikale o žrtvenom janjetu i horizonatale u kojoj se ovca povezuje s bitno izmijenjenom slikom: onepismenjeni narod koji kliče zlatnom teletu djeluje poput ovaca spremnih za klanje. Bilka je, kao životinja među ljudima, jedini lik koji nije podlegao mnogodušnoj prijetvornosti, nego posve naravnom parenju s ovnom. Završni pečat Gradonačelnikovoј prijetvornosti dalo je groteskno optuživanje Bilkine nevjere.

Posebnu ulogu u ovoj drami ima jezik koji je ovdje djelomice rustikalan, djelomice književan. Rustikalne elemente donosi Gradonačelnik koji nastoji govoriti standardnim jezikom, ali povremeno zapada u posve rustikalne jezične transove uvjetovane pokretanjem kakvog rustikalnog asocijativnog niza. Jezik kao dogovoreni sustav znakova za predmete ovdje je iz ideologije regresijom prešao u mitologiju. Zamijenjeni su znak i predmet: slovo *b* postalo je *k*. Ili, Orwellovim jezikom: neznanje je moć.⁵² U toj zamjeni stradala je Bilka: njezin prirodni čin u kratkom bijegu od ropstva preimenovan je u preljub. Iz toga proizlazi da je u *Andelima Babilona* Bilka jedini čovjek među ljudima, ali samo na jeziku mnogodušja, i ovisi tko govori.

Svećenikovu djecu, posljednju objavljenu dramu, Matišić je žanrovski odredio kao "ispovjednu tajnu u tri čina" u kojoj se i na razini kompozicije događa zamjena znaka i predmeta – čitatelj saznaje za Don Florijanov grijeh već u prvom činu, a ostali likovi postupno, da bi se na kraju drame tajna formalno otkrila u ispovijedi. Sukladno svom grotesknom satiričnom žalcu, Matišić je bujnom dramaturgijom razlistao nekoliko različitih priča kojima su i izvor i ušće zajednički, ovaj put posve bez

rustikalnog jezika, ali odnos znaka i predmeta nanovo se modificirao. Svećenik Don Fabijan zajedno s trafikantom Petrom daje se na posao pronatalitetne politike – bušenje prezervativa i borbu za svaki novi život. Kad Don Fabijan kaže: "Kod nas je više hektara zemlje zasijano mrtvacima nego pšenicom. Ako se ništa ne poduzme za tristo godina će svi Hrvati preseliti pod zemlju... Imat ćemo najbrojniju podzemnu dijasporu..."⁵³, ponovno se pojavljuje Matišićev paralelizam života i smrti, ovoga i onoga svijeta, zbilje i privida, koji će dosljedno sprovesti do kraja drame. Komika s početka prvoga čina izvrće se u svoje groteskno naličje: prividno konstruktivna ideja izvrnula se u destruktivnu silu koja se zrakasto proširila prema drugim ljudima da bi se na kraju osvetila i samom svećeniku, a svećenikova djeca postala su metafora za ljudsku nesreću koju je skrivio svećenikov grijeh. Os vrtnje u drami nije dobrohotna šala, nego grizodušje skriveno u ispovjednoj tajni: Marta, Petrova sadašnja žena, u mladosti je s Don Fabijanom začela dijete, a svećenik ju je nagovorio na pobačaj. Iza toga Marta je ostala neplodna pa s Petrom nije mogla zanijeti. Kad Marta u kutiji pronađe napušteno dijete, prisvoji ga pa pred susjedima u zgradi glumi trudnoću. Grotesknu nakaradnost lažne trudnoće Matišić pojačava u drugom činu kad se supružnici zapliću u laži tvrdeći da je Marta trudna, a malo zatim da je pobacila. Usporedno s tim, traje nesretna sudbina violinistice koja je zatrudnjela zahvaljujući Don Fabijanovoj i Petrovoj "domišljatosti" u kojoj je momak poginuo, a njegova majka djevojku zatoči u podrum da sačuva unuča.

Komično prelazi u groteskno, naličja se izvrću brzinom domino pločica: Marta umire od infarkta jer nije kao lažna trudnica mogla otići po lijek za srce; violinistica rodi mrtvorodenče, ali nastavlja karijeru, pa čak i javno zahvaljuje Don Florijanu; Petar tvrdi da je ubio ženu, a zatim je sahrani u trudničkoj haljini s lažnim trbuhom; pronađeno dijete nije ni Florijan ni Stjepan, nego Jose Drljević, dijete dvoje psihičkih bolesnika... Središnji lik Don Fabijana svoje je grizodušje nakanio iskorijeniti "dobrim djelom", zapravo opasnim poigravanjem s tuđim sudbinama, a dogodilo se da su se njegova grizodušja umnogostručila, tako da je, ušavši u prvi čin s jednim grijehom na duši, zbog čuvanja tajne skrivio mnoge druge grijeha. Da ne bi razotkrio sebe, bio je prisiljen čuvati mnoge tuđe tajne koje su na kraju postale njegove i razriješile se tek u ispovijedi. Ispovjedio ga je

novi župnik, a Don Florijan mu je nakon toga rekao: "Prava je sreća da postoji ispovijed; odao sam vam tuđu ispovjednu tajnu, a ona je opet ostala – ispovjedna tajna."⁵⁴ Groteskna je Petrova lažna ispovijed Don Florijanu, njegovo priznanje o Martinu pobačaju, a onda i samoubojstvo vješanjem. Matišić je zapleo zbilju i privid, zbilju je pretvorio u privid, a privid je postao zbilja – prvotno jednostavno započeta radnja sve se više zapliće, lažni identiteti i lažne tvrdnje sve su brojnije pa se zato i može dogoditi da drugi čin završava Martinom iznenadnom, mirnom (da li i matišećevskom "lipom") smrću, a u trećem činu Petar tvrdi da je on ubio Martu jer su se posvađali oko djeteta. Sve je te – prividne – dramaturške neusklađenosti Matišić iskoristio kao motivaciju završnih prizora trećeg čina i epiloga.

Epilog drame pokajničko je priznanje Don Florijanove vlastite grešnosti koju simbolički prati tumor na mozgu, zloćudna izraslina kojoj je, kako svećenik vjeruje, Bog namjerno dao oblik violine: "Ali, On je začeo violinu, kako bih točno znao da se ne radi o nekakvoj slučajnosti. Izračunao sam da će od začeca tumora do moje smrti proći točno devet mjeseci. Ne mogu sad dopustiti nekakvim liječnicima da taj dokaz Božjeg postojanja skalpelom abortiraju iz moje glave i bace u koš..."⁵⁵ Stoga Don Fabijan i kaže da je on duhovni, a ne duševni bolesnik, kako misle liječnici. Paralelizam života i smrti u ovoj se drami ostvaruje kao asocijativni niz zamijenjenih znakova i predmeta: svoj tumor svećenik doživljava kao dijete koje ovaj put ne smije ubiti, ali tumor na mozgu zapravo je posljedica djeteta na savjesti. Svećenik ne pristaje na operaciju, a kraj drame isprepliće se sa završnom molitvom odrješenja i Don Fabijanovim onostranim susretima s violinisticom, njezinom kćerkom, Petrom, Martom u vjenčanici, a na kraju i s vlastitim nerođenim sinom. Opsežan epilog zapravo je finale Don Fabijanove ispovjedne tajne u kojemu se odvija onostrani susret svećenika i drugih pokojnika, ali isprekidan je kratkim dijalozima s Don Šimunom i molitvom odrješenja. U odnosu na ostale Matišićeve drame, ovo je prvi njegov prikaz samoga prijelaza iz života u smrt, ali i prvi put da se koristi motivima prikazivanja zagrobnoga života (ako se izuzme *Legenda o svetom Muhli*, gdje je smrt bila groteskno reverzibilna). Epilog je kompozicijski pomno motiviran prizorima iz prethodnih triju činova, a motivacijski luk nesretnih sudbina zatvara se Don Florijanovim vječnim zajedništvom s voljenom že-

nom – smrt je jedini prostor u kojemu se njihova ljubav može realizirati. Međutim, i u ovoj drami smrt je jedini izlaz iz života, prigoda za konačno i definitivno smirenje koje više neće pomutiti nikakva laž ili tajna. Don Fabijan na onome svijetu liježe u bračni krevet sa svojom Martom. Na ovom svijetu preostaje još da se izgovori molitva za pokojnika. U ovoj se drami Matišić najviše udaljio od svojih ostalih drama: pisana je standardnim jezikom, događa se u urbanoj sredini, groteskno prevladava, komika je svedena na povremene prosjeve, a nema ni intertekstualnih biblijskih doskočica. Kad se u epilogu i uvedu, one služe kao ilustracija svećenikove griznje savjesti ili kao alegorija novozavjetnih prisposoba, a ne kao ironijsko podcrtavanje. Lik svećenika, kao i Gradonačelnika, funkcionira kao predstavnik istaknutih, nosivih slojeva društva. Don Florijan je i umro praćen novinskim panegiricima zbog svoga čovjekoljublja, a prava istina ostala je pohranjena u ispovjednoj tajni koja se razotkriva u scenskoj realizaciji. U skladu s teorijom o mnogodušju Matišić se i ovaj put okrenuo propitivanju raskoraka između riječi i djela, kao i dobrim namjerama koje nerijetko završavaju u paklu. U završnom prizoru Don Šimunu je dopušteno da izgovori cijelu molitvu za pokojnika u kojoj okupljeni mole Božje milosrđe tako da se *Svećenikova djeca* izdvajaju od ostalih drama po tome što je krivac svjestan svoje krivnje, samo je dugo potiskuje iz sebične želje da se ne osramoti, a na kraju ispovjedi grijeh i dobije oprost, ali ostaju mu slike iz prošlosti koje ga progone. Barem je dočekao "lipu smrt", a *tabut* mu je meki bračni krevet.

Načelno uspostavljen odnos usmene i pisane kulture ili mita i ideologije u dramama Mate Matišića ovjerava se kao nestajuće selo i nastajuća hidrocentrala; bogobojazno srednjovjekovlje i pravovjerni socijalizam; domovina i strana zemlja; prisjećanje i zaborav; istina i pretvaranje; grijeh i oprost – okosnica im je antiteza oko koje nastaje dramski zaplet. Susretište je u prijelazu iz života u smrt. Koliko god bila jaka magnetska polja antitetičkih polova ili koliko god bio visok stupanj reverzibilnosti, u Matišića uvijek zadnju riječ ima metaforička ili realna – ali uvijek ireverzibilna i konačna – smrt, pri čemu ona nije demonski pobjednik nad sumornom zbiljom, a ni autorova osveta ili nagrada pojedinim likovima – ta je smrt jednostavno izlaz iz života. Za razliku od reverzibilne smrti, kad je moguće reći: "Umro sam – al sam živ...", u definitivnoj smrti nema više antitetičnosti,

ali ni mnogodušnog pretvaranja. Konačna smrt usuglašava znak i predmet, poništava sve ideološke matrice manipulacije, čovjek prestaje biti parola i ponovno postaje čovjek, a smrt se ne travestira, nego je doista definitivan kraj ovozemaljskog postojanja, ali i početak nekog novog života u kojemu konačno sve dolazi na svoje mjesto. Svršetak se vraća na početak po načelu "ako život / nije moga / nek' mi bude / Lipa Smrt".⁵⁶ Antiteični paralelizam u kompoziciji Matišičeva dramskog rukopisa ostvaruje se kao kružnica koja i započinje i završava na istoj točki, u nekim je dramama formalno obilježena prologom i epilogom (*Bljesak zlatnog zuba, Legenda o svetom Muhli* ili epilog u *Svećenikovoj djeci*), a po dovršetku kružnice, smrt raspleće uvodno naznačen problem i realizira težnje koje se na ovom svijetu nisu mogle ostvariti pa su i pokrenule dramski zaplet. Žanr se vraća u svoje ležište, groteskni elementi se povlače, a ispod komičnih, tragičnih i inih naslaga nakratko se razabere iskrena sućut pa se katkad čini da je cijela drama napisana radi motivacije tog trenutka. Matišičevi su likovi skupni protagonist, ljudska zajednica koja nije zbroj tipova, ali često djeluje kao vreća rogova. Između polova rasuti su zlatni zubi, a autor ih znatiželjno promatra i duhovito komentira parodiranim rimama narodne pjesme ili osobitim didaskalijskim upadicama. Kad magnetske silnice uzrokuju komešanje ljudskih čestica, to je komedija. Satirično je ljudsko otimanje silnicama ne bi li dohvatili koji zlatni zub. Groteskna je smrt – uglavnom dolazi kad je zlatni zub na dohvat ruke. Zato Trusa i kaže: *Život živi – u grobu se smirit!*

- 1 Mate Matišić: *Cinco i Marinko*, u: *Bljesak zlatnog zuba*, Hrvatska sveučilišna naklada, Zagreb, 1996., str. 26. U toj knjizi otisnute su tri Matišičeve drame: *Cinco i Marinko*, *Božićna bajka* i *Bljesak zlatnog zuba*.
- 2 M. Matišić: *Bljesak zlatnog zuba*, str. 85.
- 3 Usp. rad Sibile Petlevski: "Namigni mu, Mate! Komika Mate Matišića kao dijalog s jezičnim i kulturnim kodovima", *Kazalište*, br. 5-6, Zagreb, 2001.
- 4 Tekst je objavljen u časopisu *Prolog/teorija/tekstovi*, god. XVII, br. 2, Zagreb, 1985., str. 183.-266., a na kraju teksta otisnuta je autorova datacija iz veljače 1985. Matišić je tada imao dvadeset godina.
- 5 Zvonimir Mrkonjić, isto, str. 184.: "Pojavom dramatičara kazalište je stavljeno u neprekidnu šah poziciju: ono je napadnuto u svojoj biti primopredajnog medija na relaciji između autora i stvarnosti u kojoj kazalište djeluje i koja ga ucjenjuje. Da nastavimo šahovskom metaforom – pišući nova djela i stavlajući se u vezu s kazalištem, autor dospijeva u pat-poziciju kada se kazalište oglašuje na njegov izazov te, izvanjskom voljom ili samovoljno, preko niza zakulisnih poteza stavlja autorsku ponudu izvan snage."
- 6 *Bljesak zlatnog zuba* praižveden je u splitskom HNK-u 8. veljače 1987. u režiji Vlatka Perkovića, a sljedeći put postavljen je sedam godina poslije u osječkom HNK-u, 26. studenoga 1994. u režiji Zorana Mužića.
- 7 Praizvedba je bila 10. lipnja 1988. u dubrovačkom kazalištu Marina Držića, u režiji Žarka Petana, a potom i u riječkom HNK-u, 21. listopada 1988. u režiji Marina Carića.
- 8 Praizvedba je bila u dubrovačkom kazalištu, 24. ožujka 1989. u režiji Marina Carića. Slijedila je premijera u zagrebačkom Dramskom kazalištu "Gavella", 24. studenoga 1990. u režiji Mire Medimorca.
- 9 Riječ je o zagrebačkoj praižvedbi u Satiričkom kazalištu "Kerempuh", 13. prosinca 1992. u režiji Marina Carića. Druga premijera bila je u splitskom kazalištu 23. veljače 1993. u režiji Vlatka Perkovića.
- 10 Tekst je najprije tiskan u *Kolu*, god. VI, br. 1, Zagreb, 1996., str. 131.-178. Druga, ponešto izmijenjena i izvedena verzija objavljena je u knjizi Jasena Boke *Nova hrvatska drama. Izbor iz drame devedesetih*, Znanje, Zagreb, 2002., str. 101.-166. Praizvedbu *Andela Babilona* režirao je Božidar Viočić u Dramskom kazalištu "Gavella", 18. prosinca 1996. Posljednji tekst, *Svećenikova djeca*, tiskan je u *Kolu*, god. IX, br. 1, Zagreb 1999., str. 119.-174., a praižveden je u splitskom HNK-u 12. studenoga 1999. u režiji Božidara Viočića.
- 11 Usp. Željka Turčinović: "Dramski program Hrvatskog radija kao promotor suvremene hrvatske drame", *Kazalište*, god. VII., br. 13/14, Zagreb, 2003., str. 124.-129.
- 12 Primjerice, *Božićna bajka* 1993. u Hrvatskom kazalištu u Pečuhu, a *Cinco i Marinko* u mariborskom SNG-u 2000.
- 13 Ana Lederer: *Vrijeme osobne povijesti*, Naklada Ljevak, Zagreb, 2004., str. 21.
- 14 Isto.
- 15 Dubravka Vrgoč: "Zalomi hrvatske nove drame", u: *Hrvatska drama*, Bilten hrvatskog centra ITI, br. 4, Zagreb, 1998., str. 11.

PREMIJERE

PORTRETI

FESTIVALI

RAZGOVORI

POVODOM

OBILJETNICE

AKTUALNOSTI

VOVI

HISTORIJA

REDA

TEORIJA

NOVI PREJEVODI

NOVI KNJIGE

DRAME

- ¹⁶ Velimir Visković: "Izazovi pred mladom hrvatskom dramom", u: *Krležini dani u Osijeku 1995. – Suvremena hrvatska dramska književnost i kazalište od 1968./1971. do danas*, prva knjiga, Hrvatsko narodno kazalište u Osijeku, Pedagoški fakultet Osijek, Zavod za povijest hrvatske književnosti, kazališta i glazbe HAZU, Osijek – Zagreb, 1996., str. 126.
- ¹⁷ Razlike dramskog rukopisa Mate Matišića i Borislava Vujčića uočio je i Boris Senker. Usp. njegovu *Hrestomatiju novije hrvatske drame*, II. dio, 1941.-1995., Disput, Zagreb, 2001.
- ¹⁸ Usp. Jasen Boko: "Pogled izvana – Nosi nas rijeka", *Kazalište*, god. V, br. 9-10, Zagreb, 2002., str. 8.-13.
- ¹⁹ Usp. rad Nataše Govedić: "Let iznad ruralnoga gnijezda", *Kolo*, god. VI, br. 2, Zagreb, 1997., str. 183.-205.
- ²⁰ Sam o tome kaže: "Ja doista imam sreću da, osim što znam pisati drame, znam još i raditi na filmu, i svirati, i što sam pravnik. Danas je užasno teško u Hrvatskoj biti pisac. Ali ako me bijeda prisili, ja mogu jednu plaću zaraditi svirajući po svadbama." Intervju Mirjane Dugandžije s Matom Matišićem, "Najveći cinik hrvatske satire", *Nacional*, 17. studenoga 1999., str. 23.
- ²¹ *Bljesak zlatnog zuba*, str. 85.
- ²² Dalibor Foretić: "Bljesak pučkog igrokaza", otisnuto u programskoj knjižici osječke predstave *Bljesak zlatnog zuba* iz 1994.
- ²³ Milivoj Solar: *Roman i mit. Književnost, ideologija, mitologija*, August Cesarec, Zagreb, 1988.
- ²⁴ Ana Lederer održala je na znanstvenom skupu *Krležini dani u Osijeku 2004.* referat "Između zavičaja i Europe: gastarbajteri u suvremenoj hrvatskoj drami", a u radu se posebno osvrnula na motive iseljništva u Matišićevim dramama. Ovdje joj zahvaljujem na uvidu u rukopis cjelovitog teksta koji će se tiskati u sljedećem zborniku *Krležinih dana*.
- ²⁵ O ne-prostoru u Matišićevim dramama opsežnije je pisala N. Govedić u navedenom radu iz 1997.
- ²⁶ O tome je u programskoj knjižici osječke predstave pisao Davor Špišić: "Parke, Erinije i ostale babe".
- ²⁷ *Bljesak zlatnog zuba*, str. 122.
- ²⁸ Isto, str. 144.
- ²⁹ Usp. razlike između termina *groteskno* i *groteska* kako ih tumači Mira Muhoberac u tekstu "Teorija groteske i suvremena hrvatska drama", *Prolog*, god. XV, br. 57, Zagreb, 1983., str. 4.-26.
- ³⁰ Isto, 75.
- ³¹ Branimir Bošnjak: "*Bljesak zlatnog zuba* i *Andeli Babilona* Mate Matišića – modeli uspjele groteske", u: *Krležini dani u Osijeku 2003. – Hrvatska dramska književnost i kazalište u svjetlu estetskih i povijesnih mjerila*, Zavod za povijest hrvatske književnosti, kazališta i glazbe HAZU, Odsjek za povijest hrvatskog kazališta – Zagreb, Hrvatsko narodno kazalište u Osijeku, Filozofski fakultet, Osijek, Zagreb – Osijek, 2004., str. 362.
- ³² U predgovoru drame *Namigni mu, Bruno!* Z. Mrkonjić ističe da u toj drami nema glavnih likova, a likovi su skupni protagonist.
- ³³ *Legenda o svetom Muhli* jedini je Matišićev dramski tekst koji je izveden, ali nije tiskan, pa citate navodim prema rukopisu koji je autor datirao u 1988.
- ³⁴ *Legenda o svetom Muhli*, str. 78.
- ³⁵ Usp. tekst Hrvoja Ivankovića "Sveti Muhlo – svetac iz susjedstva", otisnuto u programskoj knjižici riječke predstave iz 1988.
- ³⁶ *Legenda o svetom Muhli*, str. 57.
- ³⁷ U kazališnoj kritici "Šarm scenske neposrednosti", *Vjesnik*, Zagreb, 25. listopada 1988., str. 9, Dubravka Vrgoč taj je komad nazvala "vješto napisanom dvosmislicom" i iznevjeravanjem mirakula "na način koji afirmira lakrdijaški duh ili Rabelaisovo dvostruko shvaćanje svijeta kroz karnevalizaciju života".
- ³⁸ *Legenda o svetom Muhli*, str. 162.
- ³⁹ *Cinco i Marinko*, str. 34.
- ⁴⁰ Mate Matišić: "Prvi čitač naših dramskih pisaca", *Kazalište*, br. 3-4, Zagreb, 2000., str. 216.-217.
- ⁴¹ Peter Turrini: *Josef und Maria*, u: *Das Gegenteil ist wahr. Lesebuch 2*, Luchterhand, München, bez oznake godine.
- ⁴² *Božična bajka*, str. 39.
- ⁴³ Isto, str. 58.
- ⁴⁴ Usp. Matišićeve tekstove "Smrad(ovi) štalice. Adventski dnevnik", *Kolo*, g. VI, br. 4, Zagreb, 1997., str. 359.-383. te "Antibiografski zapisi", *Kolo*, god. X, br. 2, Zagreb 2000., str. 115.-155.
- ⁴⁵ Zanimljivo, sličnom metaforom smrada, ali s drukčijeg stajališta, poslužio se nekoliko godina kasnije Ivan Aralica u svom "romanu s ključem", *Ambri*.
- ⁴⁶ *Smradovi štalice*, str. 361.
- ⁴⁷ Matišić nastavlja o dionizijskom tipu: "Njihova herojska egzaltiranost i sklonost ekstatičnim zanosima danas naprosto više nije – in. Oni su in-disponirani, i sve češće politički in-diskretni, i in-kompatibilni s onima Hrvatokatolicima koji danas in-kasiraju, pa bi za te dionizijske usijane glave bilo najbolje da ostatak života pro(e)žive in-kognito. Jer, dolazi vrijeme "kontemplativno proračunate" mnogodušnosti hrvatskog apolonskog tipa koji je apolonski na isti način na koji je "Predstava Hamleta u selu Mrduša Donja" – Hamlet." Str. 362.
- ⁴⁸ Ironično upozoravajući na glumačku tjelesnu manu, nedostatak većeg broja usta, i na fizikalnu nepravdu o simultanosti nekoliko vremena i mjesta događanja, Matišić nastavlja: "Moj pokušaj da napišem i pokažem takvu mnogousnu i mnogojezičnu dramu (travestiju) – *Andeli Babilona* – na moju žalost, mnogi 'mnogousni i mnogojezični' gledatelji nisu razumjeli." *Smrad(ovi) štalice*, str. 363.
- ⁴⁹ Usp. Božidar Viočić: "Apologija ovce. Razgovor o *Andelima Babilona* Mate Matišića (s prepričanim sadržajem i osam glosa)", *Kolo*, god. VI, br. 2, Zagreb, 1997., str. 206.-238. Na str. 230. Viočić kaže: "To je *simulirani realizam*, koji se pretvara da bježi od stvarnosti: 'dramaturgija prijetvorbe', u kojoj su jednako kao i ishodišni realizam simulirani i nerealistički dramski stilovi što su poslužili za njegovu destrukciju. (...) Mješavina dramskih stilova tu je provedena u izvornom značenju žanra: *satura*, po naški – zmešarjia ili mišanca." Isto, str. 229.
- ⁵⁰ Isto, str. 219.
- ⁵¹ Usp. navedenu Solarovu knjigu *Roman i mit. Svećenikova djeca*, str. 124.
- ⁵² Isto, str. 164.
- ⁵³ Isto, str. 166.
- ⁵⁴ *Cinco i Marinko*, str. 36.