

DVOSTRUKI KÔD PUČKOG  
META/TEATARSKI POSTUPCI MATE MATIŠIĆA  
U *LJUDIMA OD VOSKA*

*Marina Protrka Štimec*

UDK: 821.163.42-2.09Matišić, M.

Svojevrsan konsenzus (Mrkonjić, 1985; Govedić, 1987; Petlevski, 2001) oko toga da je polje pučkog/ruralnog/usmenog referentno za dramski opus Mate Matišića ipak je po strani ostavio fenomen pučkog teatra, uglavnom zbog raširenih stavova o jednostavnosti, plošnosti ili retrogradnosti ovog žanra. Koristeći niz autoreferencijanih i parodijskih startegija kojima je postmoderna umjetnost, u različitim medijima, kako je pokazala Hutcheon (2002), »istovremeno dekonstruktivno kritička i konstruktivno kreativna«, Matišić upravo na tom tragu upućuje na paradokse »granica i moći prikazivanja«, odnosno pretapanja i utvrđivanja granica između pisanja, izvedbe i života. Supstrat pučkog izričaja (kor, ganga, lirske pjesme i doskočice, etika i mudrost pučkog iskaza, cikličnost vremena, svetkovine) Matišić usložnjava autoreferencijalnim i parodijskim postupcima kojima pokazuje kako pučko ne funkcioniira kao referencijalni prostor, ali ni kao izmještena fantastična tvorevina slobodna od dokumentarizma, već kao topos koji svoje značenje ostvaruje istodobnim propitivanjem obadviju ovih razina. Sentimentalizam, bipolarnost u naraciji i karakterizaciji likova, lokalni idiom »kolektiva malih ljudi«, društvena kritika/angažman kao konvencije pučkog teatra u *Ljudima od voska* postaju dio strategija uokviravanja i autotematizacije kojima se na scenu postavlja pisanje i izvedba. Takvo postmoderno presvlačenje

pučkog teatra inscenira suočavanje autora i lika te opisuje i tematizira paradokse autorske nadmoći u stvaranju i nemoći u realizaciji i krajnjim dosezima drame. Inscenacijom autorskog pisanja, dramske izvedbe ili psihoanalitičke seanse Matišić uvodi dijegetički pomak, obnavlja (u formi groteske, parodije ili prekoračivanja) mimetički i očuđujući potencijal dramskog te upućuje na politički aspekt proizvodnje značenja i odgovornosti u zajednici.

Ključne riječi: Mate Matišić; *Ljudi od voska*; kazalište; pučko; izvedba; autorstvo; postmodernizam

Upotreba pojma pučki u odrednici pučki teatar jest, kako pokazuje Patrice Pavis (2004: 302-303), po naravi dvosmislena, polemična i diskriminacijska. To je tako zbog toga što se oblikovala u relaciji, odnosno protuteži prema elitističnom, literarnom, dvorskom, a zatim i građanskom i političkom kazalištu. Kad je riječ o pučkom komadu, kako ističe Marijan Bobinac (2001: 11), »nedostatan estetski sjaj žanra navodio [je] dramatičare, kritičare, znanstvenike i kazališne ljude na to da izbjegavaju ili podcjenjuju to »ružno pače« među dramskim vrstama (ibid). Pomaci u razumijevanju pojma pučkog, vidljivi već u Brechtovu redefiniranju ovog pojma u okvirima epskog teatra, jasnije se uočavaju s »demokratizacijom« postmoderne kulture i otvaranjem prema popularnoj kulturi i masovnim medijima. Iako neki autori (usp. Pavis, 2004: 303) smatraju da sadržaj pojma »pučko« u novim okvirima masovnog i popularnog postaje dodatno upitan, ovaj bi se pojam u suvremenom kontekstu mogao promotriti kao jedan od uloga u dvostruko kodiranoj strukturi postmoderne kako je tumači Linda Hutcheon (2002.).<sup>1</sup> Primjer za takvu autorsku i kritičku upotrebu strategija pučkog vidljiv je u dramaturškim radovima Mate Matišića, prije svega u *Posmrtnoj trilogiji* i u *Ljudima od voska*.

---

<sup>1</sup> Postmodernoj književnosti, kako upozorava Linda Hutcheon, svojstven je parodijski diskurs: »Postmoderna parodija je istovremeno dekonstruktivno kritička i konstruktivno kreativna, paradoksalno nas čineći svjesnima granica i moći prikazivanja – u svakom mediju.« (Hutcheon, 2002: 94)

Već je Zvonimir Mrkonjić u svom inauguracijskom<sup>2</sup> osvrtu objavljenom 1985. u *Prologu* pojavu mladog dramskog pisca Mate Matišića doveo u vezu s pučkim, i to shvaćenim kao konstitutivnim dijelom teatra u cjelini. »Energija koju Matišić ulijeva u svoj još nabačeni nacrt teatra«, kako ističe, »podsjeća nas da kazalište, iz svog iskona, nije rezervat tema, postupaka i klišeja, nego pučko stjecište, mjesto narodnog okupljanja, koji su još nepodložni diktatu masmedijske potrošnje«. Odnos prema pučkom Mrkonjić proširuje uspostavljajući relaciju prema dramskom iskazu Ive Brešana: »Ako bismo se u slučaju Matišićeva teksta prisjetili Brešana, došli bismo prekasno, jer Brešanova formalna i sadržajna 'tendencioznost' gleda na to okupljalište pučkog optikom metateatarske fikcije. Matišić uzima život 'iz prve ruke', ako je to uopće moguće.« Matišićev odnos prema pučkom ovdje se, dakle, zadržava na autentičnosti iskaza koji omogućuje govor »iz prve ruke«, za razliku od metateatralnosti i, kako će Lada Čale Feldman (1997.) ustvrditi, afirmacije kanona koje proizvodi Brešan.

Takav odnos prema pučkom, shvaćenom kao supstratu autentičnog iskaza, prema tipu kulture koja je regionalna i dijalektalna, s likovima koji pripadaju nižim i neobrazovanim društvenim slojevima (puku), u ovom slučaju Imotske krajine, zadržat će se i u kasnijim prosudbama Matišićeva dramskog pisma. Nakon *Anđela Babilona* (1993./94.) te uputnice postaju eksplicitnije jer se ova drama shvaća kao autorov »iskorak s poznatog terena« prema pučkom i folklornom (npr. Visković, 1991.). Takvom označavanju ranog Matišića kao »anakronog folklornog realista« suprotstaviti će se Nataša Govedić (1997.), upozoravajući na dosljednost autorova dramskog postupka koju ona vidi dalje od konteksta pučkog teatra: »Držim da nema velikih razlika između postmodernih sakralnih parodija ranog Matišića i sakralne travestije o sodomiji nepismenog Gradonačelnika te silasku Anđela u moćnikovu kancelariju o kojima pripovijedaju *Anđeli Babilona*« ističe

---

<sup>2</sup> Mrkonjić (1985: 184) upućuje na to kako je pojava novog autora »potres u kojemu se odjednom pronalazi riječ za nešto što je do sada bilo nijemo«.

Govedić (1997: 196). Ona pri tom dodaje da se dramsko pismo ovog autora može čitati kao oblik postmoderne parodije, u smislu u kojem je shvaća Linda Hutcheon: kao dvostrukog kodiranja kojim istovremeno iskazuje i tumači iskazano. Lokalitet, teme, motivi, likovi, jezik i žanr koji su kod Matišića obilježeni, prema Govedić, ruralnim, postaju dio izvrtanja logike žanra i referencijalnosti drame. Situacija s »ove strane kazališne rampe, za izvedbe Matišićevih komada, komplicira jednostavnu ruralnu projekciju (bilo utopijsku ili distopijsku) prikazanog prostora i njegovih vrijednosti, jer gledatelji Matišićevih drama ipak bivaju uvučeni u konvenciju prosudbe prikazane radnje iz perspektive kraja dvadesetog vijeka, i to medijem (kultiviranog) kazališnog čina«. Drugim riječima, »rampa između izvođača i publike toliko je civilizacijski velika (jezične kodove publika i Matišićevi likovi dijele – ne i kulturološke kodove), a pritom nitko ne teži njezinu rušenju, da gledatelj Matišićeve kazališne događaje prije prepoznae kao ruralnim jezikom zapisanu fantastičnu radnju, negoli kao mimezis (oponašanje) suvremene zbilje neke ‘univerzalne’ Mrduše Donje« (ibid: 186).

Ovoj će se interpretaciji prikloniti i neki drugi autori (Car-Mihec i Rosanda Žigo, 2008.) dok će Sibila Petlevski (2001.) označiti autorov pomak u devedesetima prema postpostmodernom, pri čemu i dalje potvrđuje mjesto ruralnog, nadopunjujući ga aspektom usmenog. Uloga rustikalnog idiolektu ovdje se, prema Petlevskoj, vidi po tome što je »osamdesetih godina Matišićev opori humor mogao dirnuti širi krug ljudi, [dok] u *Anđelima Babilona* autorova opsesija jezičnim signalima socijalne pripadnosti i statusa dolazi do krajnosti« što rezultira sljedećim: »kako se ‘rustikalni’ sociolekt obrušava u autorski idiolekt, tako se ‘insajderska’ grupa Matišićevih čitatelja smanjuje« (Petlevski, 2001: 184).

U ovom procesu je, kako ističe, vidljivo da »dramatičar unosi elemente usmenoga na nekoliko razina: uvođenjem kora koji komentira po načelu mudrosti seoskog prela, umetanjem muških i ženskih lirskih pjesama koje sudjeluju u uspostavljanju ruralne atmosfere i motiviraju promjenu mjesta

radnje, umetanjem erotskih doskočica, narodskih erotskih aluzija, narodnih mudrosti i poslovice, te napokon spominjanjem običaja vezanih uz ritam izmjene godova na kalendaru svetaca i godišnjih doba na seljačkom kalendaru zemlje. Sve te razine ujedno su i kanali kojima Matišić uspijeva nasmijati čitatelja budući da mu je humor glavna alatka za dekonstrukciju usmenog.« (Ibid). Ti su aspekti, smatra Petlevski, za Matišićev dramski izraz presudni: naime, kod njega se prostor i vrijeme sljubljuju do neprepoznatljivosti, pa »da nije kulture ruralnog prostora s mogućnošću neposrednog prenošenja ritma narodnog kalendara na ritam radnje, gotovo da ne bi bilo ni drame« (ibid: 185).

Iz ovoga bismo mogli zaključiti kako postoji svojevrsan konsenzus oko toga da je pučko/ruralno/usmeno<sup>3</sup> barem indikativno, ako ne i presudno u dramskom opusu Mate Matišića. U tom se fenomen pučkog teatra ipak ostavlja po strani jer ga se razumije kao jednostavan iskaz koji stoji nasuprot, izvan ili s onu stranu autoreferencijalnih, parodijskih i intertekstualnih postupaka postmoderne (ili postpostmoderne) drame i kazališta. Taj bismo zaključak, uzmemo li u obzir žanrovsku, tematsku i svjetonazorsku uključivost ili točnije (prema Hutcheon, 2002.) dijalogičnost postmoderne književnosti i kulture, u ovom slučaju trebali uzeti s rezervom. Drugim riječima, valjalo bi ustanoviti na koji način funkcioniraju elementi pučke kulture, odnosno je li referencijalnost Matišićeva dramskog pisma zapravo metateatarska. U tom smislu bi se aspekt ruralnog/usmenog/etnološkog kod Matišića mogao razumjeti iz perspektive postmodernog korištenja kodova pučkog teatra. Tako shvaćen supstrat pučkog izričaja koji je kod Matišića vidljiv na razinama koje je navela Sibila Petlevski (uloga kora, gange – lirske pjesme i doskočice, etika i mudrost pučkog iskaza, cikličnost vremena, svetkovine), ali i usloženjen autoreferencijalnim i parodijskim

---

<sup>3</sup> Boris B. Hrovat (2005.) Matišićevu dramu *Sinovi umiru prvi* naziva »etnodramom«, uspoređujući autora s angloirskim i talijanskim piscima koji problematiziraju ekonomski pasivne krajeve vlastitih područja.

postupcima, ne funkcionira niti ga treba razumjeti kao referencijalni prostor, ali ni kao izmještenu fantastičnu tvorevinu slobodnu od dokumentarizma, već kao topos koji svoje značenje ostvaruje istodobno na obje razine – i to tako što računa s imaginativnim potencijalom koji dramski tekst ostvaruje u istodobnoj utopljenosti u realnom i jasnoj svijesti o izmještenosti pisanja/scene. Tom se aspektu dramskog Matišić opetovano vraća u svojim dramskim tekstovima i intervjuima – dodatno eksplicirajući taj potencijal dramskog u pisanju – izvedbi – referencijalnosti – upravo u *Posmrtnoj trilogiji*, a naročito u *Ljudima od voska*.

U ovim tekstovima Matišić upotrebljava konvencije pučkog teatra: sentimentalizam, bipolarnost u naraciji i karakterizaciji likova, lokalni idiom »kolektiva malih ljudi«, društvenu kritiku/angažman<sup>4</sup> i slično. Njihova upotreba postaje dio strategije uokviravanja i autotematizacije kojima se, npr. u *Ljudima od voska*, na scenu postavlja pisanje i izvedba. U nastavku članka pokazat ću kako tim kombiniranjem postupaka supstrat pučkog koji se pojavljuje kod Matišića nadržava polje dokumenta, referencijalnog polja ili života »iz prve ruke« te postaje dijaloški ili »sparing« partner u tematiziranju drame kao igre života ili života kao drame. U tome se njegovo dramsko pismo može čitati i kao postmoderno presvlačenje pučkog teatar, izričaja koji je sam po sebi uključiv i koji se, kako ističe M. Bobinac (2001: 12), često doživljava kao komičan žanr, ali »obuhvaća sve registre dramskog iskaza«.

Intermedijalni i metateatarski postupci u dramskom pismu Mate Matišića na specifičan način interferiraju s temama/motivima, konvencijama i formama pučke umjetnosti, bilo da je riječ o umetnutim pjesničkim i pripovijednim iskazima, glazbenim formama (ganga), specifičnom prostoru koji je prepoznatljivo lokaliziran u malu sredinu, »kulturnim uzorcima« ili »strukтури osjećaja«, kako ih naziva Raymond Williams (2006: 40-41), koje ugrađuje u vlastiti tekst. Lociranje pučkog u rubne prostore nacional-

---

<sup>4</sup> Pučki komad, kako pokazuje Marijan Bobinac (2001: 16-18), uključuje socijalnu kritiku, odnosno prepoznatljiv društveni angažman.

ne kulture uz naglašene autoreferencijalne postupke i iskaze moguće je, u *Ljudima od voska*, tumačiti kao dio osviještenog autorskog postupka – »forwardirane dramaturgije« kako je sam autor naziva (Matišić 2010: 9), a kojom se naglašava etički, esetetski i politički djelokrug teksta i izvedbe. Pišući, naime, o svojim dramama, Matišić će uputiti na strategije pisanja i tumačenja vlastitog teksta i to:

(1) razlikujući pisanje zapleta (koje se nakon dovršetka drame iscrpi) i pisanje kao zaplet (koje je dio trajne opsesije)

U ovom smislu Matišić svoje dosadašnje tekstove na samom početku naziva »bivšima« – i to zbog toga što, jednom kada ih dovrši, oni postaju dijelom nekog nekadašnjeg života, a ne više motivator strasti i borbe kojom ih je (prema vlastitim riječima) osvajao. Naime, uspotavljajući analogiju između procesa u koji ulazi kao autor, pišući, i onoga koji slijedi lik Mladića iz Hamsunove priče *Zavodnik*, nakon što drame dovrši (osvoji predmet žudnje), ponovno ga zadesi »njegova zla sudbina, njegovo prokletstvo«: obuzima ga »dosada i klonuće nakon borbe« (ibid: 7). Veća radost se, zbog toga, prema ovom autopoetskom iskazu, nalazi u borbi: »oživljavaju, zavodenju priče, njenih likova, njihovih sudbina, nego u kasnijem braku s tom D(r)amom ili D(r)amama.« (Ibid).

(2) postavljajući opreku između autorstva kao smišljenog, racionalnog i oportunog (ibid: 8) i prepuštanja »zloduhu nastranosti« koje pisanje pretvara u prepisivanje »nametnutih uznemirujućih motiva« koji se moraju realizirati u krajnjim konzekvencama dramaturške jednadžbe (ibid: 8-9)

Takvu vrstu popuštanja pred bujicom motiva koji probijaju »ispod površine moga vlastitog mišljenja« Matišić naziva »forwardirana dramaturgija« koja posebno do izražaja dolazi kada pojedini motivi, dijalozi ili scene prevrše svoju mjeru, dovodeći do izokretanja perspektive u kojoj se djelo stvara inspirirano životom. Pisanje dobiva dozu pasivnosti, prepuštanja i, istovremeno, izlaganja onom što se u tom procesu može izdvojiti kao vlastito i osobno. Literatura time postaje nadahnuće životu, »svojevrsno uzaludno zakonodavstvo ljudskog ponašanja«.

(3) postavljajući smrt kao točku koja povezuje sve ranije, bivše drame

Bez obzira na oblike i »identitete« u kojima se pojavljuje – smrt u svojim dramama Matišić vidi kao izvedbu: prvu radnju svog života, specifičnu javnu izvedbu i popratne forme. Smrt dramskih likova ovdje, slično kao i smrt autora – može biti dio života ili konačnosti (ibid: 12). Riječ je o temi koja se mijenja, možda i evoluirala kroz faze autorova dramskog pisma, da bi – u *Ljudima od voska*, ponovno kroz oblik izvedbe – postala mjesto konačnog ovjeravanja, ili rasplitanja priče.

Znakovito, svoj autopoetski članak Matišić završava zahvalom svojim učiteljima: Marinu Cariću, koji ga je ohrabrio u njegovim sketanjima u »privatne svjetove«, i Božidaru Violiću, »koji (i) u Životu otkriva dramaturšku logiku«: »Ponekad mi se čini da on nije gospodar onoga što iz njega *izlazi*; tad govori kao što teatar djeluje« (ibid: 14). Ovom završnom rečenicom zapravo će implicitno vratiti temu vlastite »forwardirane dramaturgije«, koja na scenu postavlja pisanje kao proizvođenje i izlaganje vlastitosti, što se na specifičan način ogleda i u »dramskoj suiti u tri stavka« *Ljudi od voska*.

Kroz sva tri dijela drame pratimo Viktora, dramskog pisca i scenarista, za kojeg je u prvom dijelu važno i to da je »bivši rock gitarist i pop-rock zvijezda bivše Jugoslavije«. Naime, u prvom dijelu saznaje da je kao plod rokarske zabave na jednu noć jedna njegova obožavateljica iz Beograda rodila njihova sina Nemanju. Taj sin, za kojeg saznaje i kojeg gubi u istoj noći, otvorit će temu rođene i nerođene (ubijene) djece, djece koja su ostavljena, zanemarena, zlostavljana ili se (u drugom dijelu) sama ubijaju. Međusobni odnosi likova, njihovi dijalozi i karakterizacija pri tom se realiziraju s prepoznatljivim prekoračenjima koja ponekad vode u parodijsko ili burleskno, ponekad u konačnici ukližu u sentimentalno. Tema Viktorove žive i mrtve, poznate, nepoznate i stečene djece u završnom dijelu pozornost dovode do djeteta Viktora, do njegova djetinjstva koje se povratno oslikava u sadašnjosti koja je sve samo ne jednodimenzionalna. Naime, ovako zadana tema realizira se kroz niz autoreferencijalnih postupaka kojima se



na senu postavlja pisanje i izvođenje (teatar) kao takav. Izdvojiti ću nekoliko primjera:

**Scena pisanja.** U drugoj jednočinki pod naslovom *Prvi musliman u selu* udvostručuje se druga slika i to tako da je prijelaz toliko diskretan da se razlika između prvog (fikcionalnog) i drugog (stvarnog) zapleta koji se realiziraju u tim slikama može sagledati tek na kraju. Prijelaz između prvog i drugog naveden je ponavljanjem didaskalija koje upućuju na to da je prvi zaplet tek proizvod autorove fikcionalizacije.

*»Zvuk tipkanja po tipkovnici računala... iz daljine se počne čuti glazba kakvu obično sviraju na svadbama... u kuću ulazi muškarac u crnom odijelu.*

*JOZO Kume... Alo...«* (Matišić, 2016: 64)

Zaplet koji nastaje kao proizvod ovog Viktorova tipkanja po računalu znakovito je znatno bliži pučkom teatarskom kodu, naglašenije dramatičan i skloniji prekoračivanjima koji vode u burlesku i persiflažu. Paralelizam dviju verzija naglašeno je autoreferencijalan – i to u smislu propitivanja estetskih i etičkih dosega vlastite dramaturgije, načina na koji se pred ogledalom tragedija koje proizvodi stvarnost može održati potreba za hipertrofiranom fikcionalizacijom vlastitog pisma.

**Inscenacija scene.** Nakon drugog dijela u kojem se izmjenjuju scena pisanja i izvedbe vjenčanja/sahrane – u trećem dijelu (*Ispod perike*) uvodi se novi stupanj izdvajanja scene. Pojavljuje se kamera koja u scenu postavlja kao izdvojeni kadar u kojem se zbiva dodatna teatralizacija. Tako kad Jasna pozove Viktora, traži da se njihov razgovor snima njegovom kamerom: snimanje počinje na njezin, a produljuje se (dovršava) na njegov zahtjev. Izdvojena scena razgovora koji se snima postaje dodatno izvedbena i služi:

(1) kao Jasnin materijal koji želi ostaviti, kao trag, svojoj kćeri nakon svoje smrti

(2) kao Jasnin materijal za zadnju psihološku seansu – u kojoj je pacijent Viktor

(3) kao Viktorov materijal za krivični ili moralni progon monstruozne majke – Jasne

(4) kao Viktorov materijal za dramu o Jasninu roditeljstvu – koji mu ona daruje.

Isti snimljeni materijal u vrlo kratkom vremenu u potpunosti mijenja svoje značenje i svrhu, ovisno o tome tko ga i prema kojem cilju usmjerava. Kamera sa stativom ovdje ograničava rubove scene, ali postaje i oruđem kojim se može lako manipulirati – ovisno o tome tko upravlja objektivom – kadriranjem. Uokviravanje izvedbe istodobno je i autotematizacija kojom se vlastito pisanje (senzibilitet, svjetonazor, stav) ponovno sučeljava s okvirom u kojem se realizira (kazalište), stavovima, svjetonazorom i senzibilitetom drugih likova (Jasna), ali i vlastitim djetinjstvom.

Naime, nakon što pregleda snimku razgovora između Jasne i svog muža, Viktora, Ana će uzeti kameru i okrenuti je prema njemu. To će učiniti dok istovremeno razgovaraju o tome kako je Viktor sve ono što su do tada zajedno proživjeli već »stavio« u dramu koju piše. Njihov razgovor sada tematizira odnos život-pisanje-život, odnosno posljedice koje bi njegovo pisanje (»stavljanje« života u dramu) moglo imati na njihov život (npr. da im oduzmu dijete o kojem se skrbe): »Ljudi će biti zgroženi jer o tome pišeš« (ibid: 124). U Viktorovu odgovoru život sada i ovdje postaje jednakovrijedan predmet dramaturške obrade, na što Ana reagira inzistiranjem da se kamera ponovno uključi.

»VIKTOR (pomirljivo): *Ok. (samouvjereno) Nemam ništa protiv... (uzima kameru, uključi snimanje i stavi kameru na stol) Ionako mi treba nekakav zanimljiv obrat na kraju... Snimam... Izvoli...*

ANA: *Dakle, ja sad – kao tvoj lik, a ne kao tvoja žena, želim reći da je u jednoj stvari ona ipak bila korektna.*

VIKTOR: *Kojoj stvari?*

*ANA: Obavila je s tobom terapiju, a nije ti naplatila.*

*VIKTOR (iznenađeno): Daj, molim te, ne započinji sad i ti s tim sranjima iz knjige Psihologija za početnike. Kakve to veze ima...?*

*ANA: Ima, ima... I to kakve veze... I stvarno si u pravu, zaista je literarno amoralno pisati o gadostima drugih, a ne pisat o gadostima onih koji su ti bliski. Zato, ako već rastvaraš i raskrinkavaš tuđu obitelj, onda pokaži i svoju... Mislim da bi ta drama ili film mogli početi na mostu« (ibid: 125).*

Anina se strategija sastoji u novom izokretanju perspektive: dramski ili psihijatrijski lik sada više nije Jasna nego Viktor:

*»ANA (mirnije): Da si malo bolje pogledao onu periku, uvidio bi da Jasna ne želi biti tvoj lik. Ona je tvoj autor. Igra se s tobom kao likom, ali ne dramskim, nego psihijatrijskim. Stavila je tu periku, jer slični na frizuru tvoje majke koju je srela kad nas je tražila na staroj adresi. Kao psihijatri za djecu koji rade s lutkama kako bi otkrili psihički problem u djeteta, ona je od sebe napravila živu lutku tvoje majke da bi ti ukazala na problem... Zato te je i pitala sviđa li ti se nova perika? Iz tvoje šutnje je shvatila kako se s time ne možeš suočiti. Ta bujica mržnje prema Jasni je samo zbog toga, jer svoju staru ne možeš mrziti. Osvećuješ se svojoj staroj, a pišeš o Jasni. Postao si zaista njezin posljednji pacijent i lik lika o kojemu pišeš.« (Ibid: 127)*

Nakon Jasne i Viktora, koji, mijenjajući ne samo žanrove nego i ontološke razine (život, drama, psihološka seansa), izmjenjuju uloge lika i autora, i Ana ovdje od supruge postaje dramski lik, a zatim i svojevstan tumač/terapeut (makar priručni, iz *Psihologije za početnike*). Ona se time pridružuje i nizu likova dadilja koje u drami koja nastaje/koja se odvija funkcioniraju kao kor dadilja – apostrofirajući time jednu od kazališnih konvencija kojima se pridaje uloga glasnogovornika javnog mnijenja. Dadilje u koru ne samo da komentiraju zbivanja iskazujući svoj stav, one

se (za razliku od Ane) udruženo obrušavaju na čudovišnu majku Jasnu koja sustavno zapostavlja i zlostavlja svoje dijete. S druge strane (ponovno za razliku od Ane), kad trebaju djelovati na ono što vide i osuđuju – one su dosljedno oportune: neće prijaviti službama, prihvatit će novi angažman od iste osobe, ostat će dijelom šutljive i pasivne većine.

Scena u kojoj Ana redefinira ulogu koju je Jasna dala Viktoru do kraja se snima, od trenutka u kojem ona preuzima ulogu interpretatorice zbivanja do kraja drame: što potencira izrečeno/odigrano. Na samom kraju njih dvoje, Ana i Viktor, saznaju da se Jasna, nakon burnog razgovora s Viktorom, ubila, ostavivši im poruku u obliku epiloga drame. Taj epilog koji je napisala, preuzevši autorsku palicu, Viktor naziva »patetično kršćansko pokajanje« (ibid). Dok ga čita, glumica koja glumi Jasnu polako dolazi na scenu, mirno stoji i sluša, a zatim skida periku, daje je Viktoru i odlazi sa scene. Dok Ana (»u realitetu«) odlazi sa scene, Viktor ostaje sam na sceni i čita didaskalije. Paralelizam njegova čitanja i analognih zbivanja na sceni na samom kraju podcrtava temu međusobnog ogledavanja izvedbe i života, pokazujući kako se gubi njihova linearnost i usustavljivost. Posljedično to znači da se podcrtava varijabilnost/izmjenjivost funkcije autora i uloge lika. Tiskana verzija drame će važnost te granice dodatno potencirati, odnosno dovesti u pitanje mogućnost njezina prelaženja upravo »Dramskim pogovorom«. Taj je dio na kraju tiskane drame dodan u maniri autorskog iskaza u kojem lik Mate komentira metamorfoze ili »iskliznuća« kojima čovjek postaje (nepovratno) lik.<sup>5</sup> Nekoliko Viktorovih

---

<sup>5</sup> U sva tri dijela *Ljudi od voska* pojavljuju se objekcije likova koji aludiraju na javne kritike, odnosno autorski profil Matišića kao dramskog pisca. Već na početku prve »suite« lik Jevrese, nekadašnje obožavateljice, naziva ga »moralni katolik«: »Svi misle da si ti gospodin pisac dobar vernik i katolik, tako se **prikazuješ u novinama**, a ti plaćo ubistva dece« (Matišić, 2016: 27). U umetnutom (fikcionaliziranom dijelu) druge »suite«, zemljak Jozo prigovara Matišiću: »Napravio si karijeru na našim nesrićama i sad **glumiš facu**« (ibid: 77; dijelove istaknula MPŠ). Na te će se objekcije lik/autor Mate eksplicite

scena sada, gonjen osjećajem krivnje, on ispravlja, kao netočnosti – ili vlastite falsifikate. Svaki »stavak« (jednočinka) u »Dramskom pogovoru« nanovo se interpretira – kroz naknadne autorske preinake. U prvom dijelu naglašava se vlastita odgovornost za smrt sina, u drugom se banalizira motivacija lika mladenke, odnosno autorska potreba za persiflažom, dok se u trećem ostavlja nerazriješen, ali naznačen rasplet – opravdanje za Jasnine postupke koji se ne mogu javno izreći prije punoljetnosti njezina djeteta. Takvom kraju koji je smislio Mate, ispričavajući se za svoju nemoć, opire se Viktor – koji na kraju, ispričavajući se gledateljima, zajedno s Jasnom silazi sa scene.

Ovako inscenirano suočavanje autora i lika opisuje i tematizira paradokse autorske nadmoći u stvaranju i nemoći u realizaciji i krajnjim dosezima drame. Kazalište kao iskazivanje i izvedba interferira i s psihološkom seansom, ali i sa sudnicom (iskazima svjedoka), prostorima koji izvode i intepretiraju. Dramatizirajući međudnos dramskog s javnim i privatnim, Matišić koristi i tematizira porepoznatljive teatarske kodove među kojima su vidljivi, posebno u drugom stavku – pučki. Inscenacijom autorskog pisanja, dramske izvedbe ili psihoanalitičke seanse uvodi dijegetički pomak, obnavlja (često u formi groteske, parodije ili prekoračivanja) mimetički i očuđujući potencijal dramskog te upućuje na mehanizme proizvodnje značenja i odgovornosti u zajednici. U tom se smislu može promatrati i kao ogledni primjer uključivosti postmoderne književnosti/kulture u odnosu prema divergentnim popularnim praksama, umjetničkim iskazima i povijesnim poetikama te uz to, i povezano s time, i kao pokazatelj granica transformativnosti i estetske i političke učinkovitosti pučkog komada u vremenu u kojem upravo »pučko« postaje ogledno mjesto i jedinica prepoznatljivosti u javnom prostoru.

---

osvrnuti u »Dramskom pogovoru«, na kraju knjige. Međutim, kako je vidljivo, autoreferencijalni i metateatarski postupci koji su vidljivi u unošenju novih stupnjeva fikcionalizacije u svim dijelovima drame upućuju na to da se pitanje odgovornosti/istine prikazivanja, pisanja i izvedbe pojavljuje kao središnje.

## LITERATURA

- Marijan Bobinac (2001.). *Puk na sceni. (Studije o hrvatskom pučkom komadu)*. Zagreb: ZZK.
- Adriana Car-Mihec i Iva Rosanda-Žigo (2008.). »Mate Matišić na riječkoj sceni«. U: Ines Srdoč-Konestra i Silvana Vranić (ur.). *Riječki filološki dani*. Rijeka: Filozofski fakultet Sveučilišta u Rijeci, str. 69-82.
- Lada Čale Feldman (1997.). *Teatar u teatru u hrvatskom teatru*. Zagreb: Naklada MD i Matica hrvatska.
- Nataša Govedić (1997.). »Let iznad ruralnog gnijezda. Dramski svijet Mate Matišića, s posebnim osvrtom na pitanje 'tipa' i 'individualiziranog lika' u drami uopće«. *Kolo*, god. 6[7!] br. 2, str. 182-205.
- Nataša Govedić (2002.). »Jurišanje napjeva«, *Zarez*, 28. lipnja 2007. <http://www.zarez.hr/clanci/jurisanje-napjeva>
- Nataša Govedić (2002.). *Izbor uloge, pomak granice. Književne, kazališne i filmske studije*. Zagreb: Centar za ženske studije.
- Boris B. Hrovat (2005.). »Hobotničini kraci«. *Vijenac*«, br. 307, 22. prosinca 2005. (Dostupno na: <http://www.matica.hr/vijenac/307/hobotnicini-kraci-8075/> [pristup stranici 31. siječnja 2018.]).
- Linda Hutcheon (1998.). *A Poetics of Postmodernism. History, Theory, Fiction*. New York and London: Routledge.
- Linda Hutcheon (2002.). *Politics of Postmodernism*. New York and London: Routledge.
- Lucija Ljubić (2005a). »Drame Mate Matišića: o žanru lipe smrti«. *Kazalište*, god. 8, br. 21-22, str. 126-137.
- Lucija Ljubić (2005b). »Očevi pokapaju sinove«. *Kazalište*, god. 8. br. 23-24, str. 28-33.
- Lucija Ljubić (2006.). »Posmrtna trilogija. Tri nove drame Mate Matišića«. *Kazalište*, god. 9, br. 25-26, str. 116-121.
- Nives Madunić (2007.). »Prostranstvo užasnosti. Mate Matišić: Posmrtna trilogija, Hrvatski centar ITI-UNESCO, Zagreb, 2006.« [prikaz]. *Kazalište*, god. 9, br. 29-30, str. 180-181.

- Mate Matišić (2010.). »Moje drame«. U: Branko Hećimović (pir.). *Krležini dani u Osijeku 2009*. Zagreb – Osijek: Hrvatska akademija znanosti i umjetnosti – Hrvatsko narodno kazalište u Osijeku – Filozofski fakultet, Osijek, str. 7-14.
- Mate Matišić (2016.). *Ljudi od voska*. Dramska suita u tri stavka. Zagreb: Hrvatski centar ITI.
- Sibila Petlevski (2006.). »Katarza smijehom«. *Književna republika*, god. 4, br. 11-12, str. 29-35.
- Sibila Petlevski (2001.). »Namigni mu, Mate!. Komika Mate Matišića kao dijalog s jezičnim i kulturnim kodovima«. *Kazalište*, god. 4, br. 5-6, str. 180-185.
- Boris Senker (2013.). *Uvod u suvremenu teatrologiju II*. Zagreb: Leykam international.
- Velimir Visković (1997.). »Iskorak s poznatog terena«. *Vijenac*, br. 79.
- Raymond Williams (2006.). »Analiza kulture«. U: Dean Duda (ur.). *Politika teorije. Zbornik rasprava iz kulturalnih studija*. Disput, Zagreb.

DOUBLE CODING FOLK THEATRE.  
METATHEATRICAL STRATEGIES IN MATE MATIŠIĆ'S  
*WAX FIGURES (LJUDI OD VOSKA)*

*Abstract*

The kind of consensus among critics that the field of popular/rural/folk functions as a reference in Mate Matišić's dramas didn't lead to their connection to folk theatre, mainly because of the widespread opinion considering this genre as oversimplified, shallow or even retrograde. Apart from this, his attitude toward exposing paradoxes of writing that, as L. Hutcheon claims, makes us »aware of both the limits and the powers of representation« is genuinely postmodern. Being »both deconstructively critical and constructively creative«, in a way that Hutcheon describes it, Mate Matišić's play *Wax Figures (Ljudi od voska)* could be read as a postmodern reuse of folk theatre conventions: sentimentality, bipolar narration, specific oral songs (*ganga*), local idiom of »collective of little people« and cyclic festive temporality, social critique and engagement. In this play they are used as a way of framing and a stage for writing and performing as an action for itself. By performing on the scene an authorial writing, a stage drama and/or psychoanalytical session Matišić introduces postmodern strategies that combine the diegetic shift with the mimetic aspect of grotesque, parody and transgression in play which are all linked to politics of meaning and responsibility.

Key words: Mate Matišić; *Ljudi od voska (Wax Figures)*; theatre; folk; performance; authorship; postmodernism