SVI MATIŠIĆEVI »MATIŠIĆI«: BITKE S FIKCIJOM BIOGRAFIJE, TANATOGRAFIJE I POLISOGRAFIJE

Nataša Govedić

UDK: 821.163.42-2.09Matišić, M.

Kako je tekst Matišićeva dramskog ciklusa *Moji tužni monstrumi* (2019.), napisan kao nastavak prethodnog dramskog ciklusa *Ljudi od voska* (2016.), nudeći publici kao središnjeg protagonista »Matu, dramskog pisca i glazbenika«, čija se biografija nastavlja na lik »Viktora, dramskog pisca i scenarista« iz drame *Ljudi od voska,* izvjesno je da je riječ o dva dramska ciklusa koji međusobno dijalogiziraju preko lika koji je namjerno rastavljen na dva imena i dva konteksta, namjerice formalno aludirajući na autora svih navedenih tekstova, Matu Matišića, nesumnjivo dramskog pisca, glazbenika i scenarista. Pri tome je hrvatska javnost nakon premijere *Ljudi od voska* dokumentarno raspravljala je li u pitanju fikcija ili faktcija, odnosno je li Viktor (lik) u stvari Mate (osoba), odnosno je li Mate (pisac i skrbnik) u stvari Viktor (pisac i skrbnik), što znači da se igra identifikacije preselila iz užeg prostora teatra u širi prostor medijske estrade, s vrlo malo svijesti o tome da se autor svih ovih tekstova višestruko poigrava s javnošću na temu duboke i povijesno stalne, književnoteorijski stabilne ambivalentnosti granice lik / lice. Raslojavanje polemički napisanog »autobiografskog« lika dodatno se nastavlja u ciklusu *Moji tužni monstrumi*, jer svi Matišićevi »Matišići« shvaćaju da drugi o

njima psihotično znaju više od njih samih, bilo zato što su ih pročitali u tekstu ili pogledali na pozornici – ili zato što imaju osobnu fikciju o fikcijama drugih osoba. Nastavak drame *Ljudi od voska* tako donosi izvanredno kompleksnu dramsko/filozofsku studiju o »reprodukcijskim pravima« autorovog autorstva, autorove smrti i autorove šire zajednice, kao i studiju o manipulaciji svakom psihografijom, u kojoj ne samo da likovi traže svog autora da bi se s njime pirandelovski obračunali, nego pisac istodobno nastupa i kao njihov zarobljenik i kao parezijski prokazivač.

Ključne riječi: fikcija; projekcija; psihoza; autobiografija; biografija; polisografija; Mate Matišić

A najviše me brine što se poduplala…Rekla mi je da je za vrijeme predstave istovremeno sjedila u gledalištu i stajala na sceni.
Mate Matišić, *Moji tužni monstrumi*[1]

Uprizorivanje lika kao »poduplanog«, nestabilnog i eluzivnog subjekta ne/pouzdane naracije veoma je stara literarna tehnika, prisutna sve od biblijskih *Evanđelja* (različito ispripovijedanih po Ivanu, Mateju, Luki i Marku), kao što je to podjednako i uprizorivanje jastva kao alternativnog izvedbenog protagonista ili fikcijske maske autora, što također spada u posao fikcije od najstarijih literarnih vremena. Autobiografija kao žanr dodatno komplicira prometovanje između »moje priče« i »priče o meni«, »njegove ili njezine priče« i »priče o njoj«, točnije rečeno između svjedočenja i izmišljanja, unedogled umnažajući sumnju u vjerodostojnost i samoovlaštenost svakog pripovijedanja. Iz perspektive povijesti književnosti i filozofije, prvo lice jednine ima lako zamjenjiv odnos s trećim

[1] Svi citati iz ciklusa *Moji tužni monstrumi* navedeni su prema neobjavljenom rukopisu koji sam dobila na korištenje od autora, Mate Matišića, na čemu mu zahvaljujem.

licima, posuđujući ih i vraćajući s punom sviješću da ni u kojoj varijanti nismo sigurni da je jedna izabrana diskurzivna perspektiva »istinitija« ili »autentičnija« od druge. Philippe Lejeune (1989: 131-132):

> *Vjerujem u Svetog Duha prvog lica jednine. Tko u njega ne vjeruje? Ali nezgodno je što podjednako vjerujem i u suprotnu tezu, dapače zalažem se za nju. Govoriti istinu o sebi, konstituirati jastvo kao zaokruženi subjekt, to je zasigurno fantazija. No unatoč tome što autobiografija nije moguća, ta je nemogućnost nimalo ne sprečava da postoji.*

I u dva recentna dramska ciklusa Mate Matišića, naslovljena *Ljudi od voska* (2016.) i *Moji tužni monstrumi* (2019.), autor želi da središnji lik ulančanih dramskih epizoda prepoznajemo u mnogo okvira. Istovremeno kao lik dramskog pisca i lik parodiranja autora koji stoji iza pisca, zatim i kao svojevrsnu polisografiju (pisanje zajednice) u kojoj je pisac sve što drugi od njega trebaju, što u njega upisuju, čega se groze ili što projiciraju u njegove likove, a svakako je tu i kao zasebni književni lik svojevrsnog »optuženika«, opetovano progonjenog obožavateljicama, ucjenjivačima, zločincima i psihijatrijskim pacijentima. U ranijem je ciklusu taj lik najprije naslovljen Viktor, zatim nam kasnije u »Dramskom pogovoru« istog ciklusa biva predstavljen i kao Mate, dok je u novom dramskom ciklusu iz 2019. godine ostao samo Mate, s time da u oba ciklusa supruga glavnog lika postojano nosi isto ime (Ana). U više navrata Mate s pozornice upozorava na svoju biografsku »rastavljenost« i »sastavljenost« i »napravljenost« od ljudi koje susreće, no u »Pogovoru« *Ljudima od voska* daje nam i odgovor zašto se odbija do kraja transformirati u lik, naglašavajući da je transformacija osoba u likove nepovratna i opasna.

> *MATE: Ponekad metafora čovjeka u lik traje dulje vrijeme, a ponekad netko sklizne u lik jednom rečenicom. Na žalost, dosadašnji slučajevi su me uvjerili da je »iskliznuće« čovjeka u lik – nepovratno. Još se nikad nije dogodilo da se neki lik vratio sebi.* (Matišić 2016: 135)

Osim svijesti o tome da je svaki lik svojevrsna polisografija ili »rad zajednice« na pre/oblikovanju pisca, u svih sedam drama od kojih se sastoje *Ljudi od voska* i *Moji tužni monstrumi* naglašen je i poremećaj genealogije. *Ljudi od voska* tako donose nepriznatu djecu samog pisca (drama *Obožavateljca*), suicidalnu i ovisničku djecu ričičke krajine (drama *Prvi musliman u selu*) te zlostavljanu i na osobit način odbačenu te manipuliranu djecu (*Ispod perike*). *Moji tužni monstrumi* bave se sablastima iz prvog ciklusa, svojevrsnom *književnom djecom* prve generacije tekstova, koji nastavljaju proganjati likove drugog ciklusa. Prva drama drugog ciklusa, *Gledaj me u oči*, uprizoruje grotesknu selidbu duša ili ukazanje protagonistice Jasne (koju već poznajemo iz prethodnog ciklusa, točnije iz drame *Ispod perike*). Jasnine su oči u novom dramskom kontekstu iz medicinskih razloga presađene Lidiji, slabovidnoj psihijatrijskoj pacijentici. No zla majka ili zlostavljačica Jasna kroz te oči opsjeda Lidiju poput kakva demona, koristeći je kao lutku na koncu koja dolazi u stan piscu Mati, radi nove vrste obračuna. Jasna je u prethodnoj drami Viktoru ostavila kćer u skrbništvo, ali sada stupa pred novoimenovanog Matu i žali se na njegovu interpretaciju sudbonosnih događaja, želeći mu što skoriju smrt od raka, zato što ju je nečuveno ocrnio pred licem javnosti.

Iz pozicije genealogije, ovdje se prenosi »prokletstvo« (proklinjanje pisca), a ne skrb za dijete. I sam »transfer« djece između Jasne i Viktora/Mate uprizoren je da bi pokazao patologiju majke koja ne mari za svoju djecu, ali uspostavlja čvrstu kontrolu nad skrbnicima koje je odabrala za usvojitelje svog djeteta, konkretno nad piscem i njegovim pisanjem. Liku Jasne/Lidije daleko je važnije kako će se rađati i kako će umirati *u tekstu*, na stranicama novina, Matinih dramskih tekstova i na pozornici HNK-a, nego kako živi njeno dijete, Ivana. Taj transfer neinteresa za dijete i nebrige za dijete, ali zato velike brige kako majčina reputacija izgleda pod perom pisca kome ju je povjerila, čvrsto povezuje prvi i drugi dramski ciklus, govoreći mnogo o nasljeđivanju traume, baš kao i o osobitom procesu tanatografije ili ispisivanja smrti lika, u kojem smrt obično dovodi

do maksimuma psihotične projekcije koje likove progone i za života. Smrt, stoga, definitivno u ovim komadima nije »kraj priče«, već jedna od etapa nošenja s konstitutivnim i kontinuiranim fantazmama likova. Pisac iz Matišićevih komada zbog svoje je narativne kompetencije fabuliranja i kofabuliranja zapravo prilično otporan na tuđe projekcije i psihoze, što je možda i jedan od razloga zašto uspješno preživljava susret s Jasnom/Lidijom kao svojom centralnom zlostavljačicom, ali čak se ni literarni genij Viktora/Mate ne uspijeva riješiti novih manipulacija ove »autorice«, žene koja ga je pretvorila u lik njezina igrokaza o usvojenju djece. Ne samo da je ne može obuzdati, nego ne može s njome svesti račune ni na način da je »osvetnički reuprizoruje«. Prva velika scenska bitka dviju autorskih fikcija iz *Ljudi od voska* ne donosi mu mir, jer se Jasna iz drame »Ispod perike« pojavljuje i u novom izdanju *Mojih tužnih monstruma*, konkretno u drami *Gledaj me u oči*, pod maskom nove junakinje (Lidije), gdje doslovce nastavlja progoniti lik pisca *kroz tuđe poglede* (Lidiji je oftalmološki presađena Jasnina rožnica). Lik Mate nastoji se kritički pribrano nositi s krivnjom zbog svoje i dječje instrumentaliziranosti u Jasninoj/Lidijinoj inscenaciji, ali istovremeno ga preplavljuje i užas pred provalom Jasnine/Lidijne mržnje i njezine sposobnosti da ga proklinje; čak i iz groba. Nasilje lika Jasne/Lidije toliko je jako da postaje gotovo permanentno »ratno« ili bar opsadno stanje protagonistove svakodnevice.

Mi tu druga je drama drugog dramskog ciklusa, fokusirana na selo Ričice (rodno mjesto protagonista Mate, kao i pisca Mate Matišića). Njegovi su mještani – umjesto djece – nasljedovali ratne zločine, pa dvadeset pet godina nakon završetka Domovinskog rata još uvijek lutaju grobljima, kao iskusni ratni veterani švercajući izbjeglice. Lik Mate na groblju slučajno otkriva i leš srpske djevojčice koju su njegovi sumještani, tada branitelji, u ratnim devedesetima strpali u grobnicu da tamo umre od gladi. Ukazanje te djevojčice ili njezina sablasna, posthumna egzistencija središnja je tema priče, svjesno napisane na rubu hagiografije. Ponovno je tanatografija (ovdje u formi ratnog zločina) manje važna od simboličke

uloge koja najprije poništava lik djevojčice Ljiljane (zato što je Srpkinja), da bi je kasnije sakralizirala (sada zato što je bila žrtvovana na oltaru domovinske mržnje prema Srbima). Posebno je mučno što i u gesti ubijanja i u gesti divinizacije djevojčice njena osobnost ostaje *prazno mjesto* učitavanja različlitih političkih tumačenja (njena etniciteta i vjerništva). Ona nije »osoba«, nego »znak« – što je ponovno gesta polisografije. Ljiljani se dakle događa isto što i piscu: on nije »svoja osoba«, nego lik u koji drugi upisuju svoja značenja, svoja zamjeranja i svoja očekivanja.

Treća drama ciklusa *Moji tužni monstrumi*, naslovljena *Autogram za Milicu* varijacija je Shakespeareova *Othella* ili humorne pripovijesti o ljubomornom suprugu Stanislavu koji na osnovi »Matinih tekstova« sumnja da je njegova žena spavala »s Matom« u vrijeme kad je Mate osamdesetih godina svirao u popularnom bendu, zbog čega je napravila abortus i nakon toga ostala neplodna. Sve indicije za taj zaključak, po Stanislavu, nalaze se u prethodnoj »Matinoj« drami *Obožavateljica*, iz ciklusa *Ljudi od voska*. Govoreći o stupnju fikcije, ovdje svi fantaziraju o svima na osnovi slabih tekstualnih indicija, zbog čega tekst generira gomilu humorno pogrešnih zaključaka i postaje prava dvorana umnoženih i slomljenih zrcala, u kojima »obožavanje« i »iznevjerivanje« svako malo zamjenjuju mjesta, a željena i neželjena djeca, kao i stvarna djeca i abortirana djeca, gotovo nestaju pred muškim bitkama za titulu (naj)paranoidnijeg ljubavnika. Govoreći o nasljedovanju, nasljeduju se nesporazumi, čak i onda kada ih pokušamo ispraviti.

I posljednja drama u ciklusu *Moji tužni monstrumi*, naslovljena *Kolumna mrtvog djeteta*, vraća se unatrag, sada promatrajući genealogiju kao osvetu. I dok je u *Prvom muslimanu u selu* bog definiran kao medij »pravedne«, dugotrajno priželjkivane osvete, u *Kolumni mrtvog djeteta* osveta gubi svaki smisao. Nikola je u *Prvom muslimanu*, naime, jako zadovoljan *božjom kaznom* koja pada na lik koji mrzi. Tome nasuprot, lik Mate je božjom osvetom u *Kolumni mrtvog djeteta* istinski zgrožen, jer ni na koji način nije želio smrt djeteta svoje ucjenjivačice (za što ga ona

okrivljuje), ali kako se ta smrt ipak dogodila i zaustavila razgranati kriminal Anitina ucjenjivanja niza skrbničkih i udomiteljskih obitelji, Mate je opet gurnut u situaciju neželjenog preuzimanja odgovornosti za stvari koje s njim nemaju neposredne veze. Otkrivanje da je Anita i sama bila zlostavljano usvojeno dijete dalje bitno komplicira koncept »božje pravičnosti«. Jer kako bi se nekome tko je već rastočen cjeloživotnim trpljenjem nasilja i gubitkom roditelja moglo »pravedno presuditi« smrću njegova vlastita djeteta? Matišićev sedmodramski ciklus o ljudima/zlostavljačima koji su najprije prošli kroz iskustvo zlostavljane djece ovdje završava, pri čemu je osobito značajan Anitin monolog o svojoj majci, koju uspoređuje s Bogom:

> *ANITA: Isti su; Ona i On. Mene je ona ostavila, ali živu, a On je gledao kako mu ubijaju sina i nije prstom mrdnuo. Zašto bi meni pomogao, ako je pustio da mu razapnu sina? Zato je ona nosila križ; ne zato jer vjeruje u Isusa, nego jer vjeruje u njegovog Oca koji je odbacio svoje dijete, kao i Ona... Oni su suučesnici u zločinu: Bonnie and Clyde.*

Taj prvi poremećaj genealogije, brige Oca za Sina, perpetuira se u svim kasnijim Matišićevim poremećajima genealogije. Ako je nulta matrica stvaranja vezana za »pronevjeru« dječjeg povjerenja, kako onda uspostaviti očinsku – roditeljsku – ljubav? Odgovor, čini se, leži u odnosu prvog (rodoslovnog) i drugog (nasljedbenog) ciklusa drama. U drugom ciklusu vidljivo je da »djeca« ili autorske kreacije žive zasebnim životom koji ne kontrolira ni onostrani ni ovostrani »roditelj«. Likovi, kao sekundarne tvorevine lica, u svim su varijantama *jači* od svojih originala ili tvoraca. Tako je i u klasičnim tekstovima: Zeus preživljava i nadjačava Kronosa, Edip Laja, Izak Abrahama, Isus svog Oca. I Jasna/Lidija pojavljuje se u drugom ciklusu kao svojevrsna »kći« (prvog ciklusa), točnije kao sablast koju njen tvorac – pisac drame, lik pisca u drami – ne uspijeva kontrolirati, racionalizirati, upokojiti. Koliko god da nam Matišić ponavlja kako je riječ o zlostavljačici djece, »odvratnoj osobi« i tome slično, njena potreba da se opravda nije samo manipulativna. Štoviše, svaka ideja pravičnosti mora

dozvoliti da optuženik progovori vlastitim glasom. I tek kada Lidija/Jasna dramski progovori tražeći za svog tvorca/pisca smrt mučenjem i bolešću, u stanju smo povjerovati da je njezina negativna karakterizacija vjerodostojna. Ali i to je, naravno, samo retorička varka, jer autorica Lidije/Jasne nije Lidija/Jasna, niti dokumentarna Prava Zlostavljačica koju se opetovano imenuje kroz dvije drame (»Ispod perike« i »Kolumna«). Autor svih tih likova i dalje ostaje Mate Matišić (kao autorska svijest ili tužitelj, sudac i porota u istoj osobi). Drugačije govoreći, svi su likovi ovih tekstova, naravno, samo Matišićevi Matišići; nema nikoga drugoga osim piščevih karakterizacija; teatar koji čitamo ili gledamo na pozornici definitivno je »monosvjesni«, koliko god likova stvorio i kakve god dijaloge vodio.

U tom teatru izrazito nedostaje figura brižnog oca ili, kako veli Massimo Recalcati u svojoj studiji *Telemahov kompleks: roditelji i djeca nakon propasti očinstva* (2019.), možda naš civilizacijski problem nikada nije bila zavist sina prema ocu ili kćeri prema majci, kako roditeljsku relaciju tradicionalno tumači psihoanaliza, već dublja *odsutnost* roditelja iz relacije s djetetom; nemogućnost roditelja da bude svojoj djeci ono što djeca trebaju. Čak kad je roditelj fizički i emocionalno prisutan u životu djeteta, odsutnost relacije može biti bolno naglašena, kao što vidimo u Kafkinu *Pismu ocu* (1919.). Razlog tome je i politički određen: »ime oca« stoji za funkciju autoriteta, koja se i privatno i javno zlorabi na različite načine. Drugim riječima, u tu je funkciju upisana upravljačka moć koja »djeluje« kako god da je odigramo. Nigdje to nije tako jasno vidljivo kao u Matišićevoj drami *Obožavateljica* iz prvog ciklusa, gdje lik Viktora čak i sa sinom kojega upoznaje praktički pet minuta prije sinovljeve smrti mora uspostaviti odnos uvažavanja, jer time »ispraća« dijete na način realizirane očinske skrbi. Funkcija oca nije funkcija koju je moguće abdicirati, napustiti, poništiti.

Govoreći, pak, o teološkoj dimenziji Oca koji vlastitu Sinu prepušta punu slobodu samostalnih izbora, kao što je to prezentirano u *Evanđeljima*, dok sin na križu ipak u posljednji tren zahtijeva da bude zaštićen i spašen »odozgo«, mogli bismo reći i da kršćanski narativ smrti na križu inzistira na

tome da djeca nisu samo žrtve progona, nego i tvorci svojih uskrsnuća, dakle da je odgovornost djece za vlastitu *samokreaciju* maksimalna. Roditelji ih ne mogu »uništiti« napuštanjem, kao što ih ne mogu ni »stvoriti« nježnom brižnošću. Naprotiv, u središnjem kršćanskom narativu, roditelji uspostavljaju dječju autonomiju distanciranjem i odbijanjem intervencije.

Matišićev dramski opus propituje valjanost ovakve teološke i roditeljske politike, inzistirajući na tome da djeca mnogo više stradavaju negoli »uskrsavaju« zato što ili nemaju roditelje ili nemaju adekvatne roditelje, zbog čega je u roditeljskim likovima mobilizirana i obimna proizvodnja krivnje. U Matišićevoj vizuri, roditelji su hiperdimenzionirano, upravo sudbinski odgovorni za djecu, bez mogućnosti da su i sama djeca odgovorna za ono što misle, kako djeluju, što im se događa. To ukidanje dječje autonomije u korist apsolutnog i k tome »neispravne« roditeljske »tvorbe« njihovih osobnosti ujedno stvara i golemi osjećaj roditeljske krivnje.

Iz pozicije afektologije, krivnja uvijek nastupa kao refleksivna i retrospektivna emocionalna orijentacija, slična opsesivnom poremećaju koji se stalno orijentira prema prethodno zadanim normama te brizi oko toga jesu li sve norme adekvatno ispoštovane. Drugim riječima, krivnja je u većoj mjeri pravosudni, nego religijski emocionalni kompleks. Jer religijska tumačenja grešaka u svojim rodonačelnim tekstovima operiraju vrlo konkretnim mjerama osude i oprosta, dok je »izračunavanje« naše krivice u potpunosti prepušteno vlastitom računovodstvu. Za Matišića, nema tog roditelja koji u nekoj mjeri ne nasljeduje i ne posreduje hotimičnu ili nehotičnu izdaju vlastita djeteta. Traumatska interpretacija »normativne« krivice provlači se kroz čitav opus ovog autora, nikada ne stižući do zaključka da je djeci zapravo *pomogla* roditeljska greška. Naprotiv, krivnja je postavljena kao konačna destinacija ili prolongirana muka.

Muka na križu izravno je i gotovo formulaično uvrštena u *Moje tužne monstrume*, ali posebno je izdvajam u drami *Mi tu*, gdje se pojavljuje kroz nosivu pripovijest o djevojčici Ljiljani (Ljilji), živoj sahranjenoj u grob

tijekom Domovinskog rata. Njen samozatajni »Očenaš«, izmoljen prvo na srpskom, zatim i na hrvatskom jeziku, prvi put skrušeno odigran dok su je hrvatski vojnici odvodili u smrt, ali uprizoren tako da se u drami ponavlja, odzvanja i da ga nakon Ljiljine smrti preuzimaju i Stana i Mate, dovodi do eksplicitne beatifikacije djetetove radikalne ostavljenosti. Svetost tog djeteta, simetrično svetosti Krista, ili recimo svetosti Andersenove »djevojčice sa šibicama«, prikazana je upravo kroz njezinu pasivnost prihvaćanja užasa, kao i daljnju proizvodnju pasivne krivnje preživjelih.

I Krležin ciklus o Glembayevima ne nalazi načina da »obustavi« krivnju velikog klana koljača i prevaranata – Leone Glembay pridružuje se očinskoj povorci ubojstvom barunice Castelli, što znači da u hrvatskoj književnosti već imamo dramske cikluse koji su se bavili prijenosom neokaljanih zločina iz generacije u generaciju, s finalnim kolapsom glavnog protagonista.

No Matišićev dramski Mate uspostavlja i dramska mjesta koja ispadaju iz fikcionalne, generičke i tobože univerzalne krivnje čovječanstva (koja je iz kršćanske perspektive naročito upitna jer nas je Krist svojom žrtvom nastojao *osloboditi* od mehaničkog ispaštanja i stati na kraj egzemplarnim raspećima, a ne nas pretvoriti u svoje dvojnike). U oba dramska serijala veoma je važna pojava prevratničke, iscjeliteljske i katarktičke ljutnje. Citiram iz *Gledaj me u oči*:

> *MATE: Do sad su me kao pisca zajebavali nadkatolici i nadHrvati, ali da će me jebat u mozak i oftalmološki bolesnici – to stvarno nisam očekivao.*

Ljutnja je oslobađajuća i u drami *Autogram za Milicu*, svojevrsnom vodvilju portage za istinom o likovima uz pomoć detektora laži. Citiram iz didaskalija:

> *S obzirom da je moja supruga Ana ipak odustala od toga da idem na detektor laži, sad i za taj prizor mogu reći njoj – a i vama koji ste ga*

maloprije vidjeli – da je fikcija, da se nikad nije dogodio i da sam ga izmislio za kraj ove drame.

Ovu produktivnu ljutnju opet brzo sustiže neka nova kolektivna roditeljska zabrinutost, opterećenost i disperzivna krivnja, za koju se u oba ciklusa čini da emocionalno dominira, upravo »predsjedava« različitim spisateljskim subjektima ili narativnim obrazinama pisca.

Ali što ako roditeljska krivnja nije ni univerzalna, ni »zaslužena«, a ponajmanje »neizbježna«? Možda svaka krivnja nastaje samo zato što se sustav pravila koja slijedimo pretvara da je »dovršen« i svet? Opsesivna osoba i osoba opterećena ontologijskim kompleksom krivice najviše se od svega boje da »ne igraju po pravilima«, što ne znači nužno da vjeruju *u pravila*, njihovu točnost i opravdanost, nego više u to da su im pravila potrebnija nego drugima, jer im prijeti neka »dublja prekršajnost«, dublji strah od slobode. I dublja žudnja slobode.

Ali što ako su pravila samo građa budućih presedana?

Što ako pravičnost nikada ne može biti do kraja definirana?

I što ako je »viša pravičnost« (čak i u religioznom kontekstu) sačinjena od sposobnosti razumijevanja, a ne osude greške?

U gotovo svim situacijama koje opisuje, Viktor/Mate najprije je naivan i iznenađen, zatim zatečen bizarnošću neke situacije, onda postaje iznimno ljut, ali na kraju ipak bude iznova uvučen u fantastični i često groteskni mehanizam događaja, završno ispadajući iz tog lanca smrću nekoga od likova. Beziznimno u svim situacijama događa se da »veća fikcionalnost« napada »manju fikcionalnost« na pirandelovski način – i pobjeđuje. U prvom ciklusu, Nemanja iz dramoleta *Obožavateljica* umire na način svog omiljenog protagonista iz Truffaultova filma *400 udaraca*. *Prvi musliman u selu* razotkriva da Nikola može vjerovati samo u osvetničkog boga s kojim ima osobne račune (fikciju pravde pod nazivom *leš za leš*). *Ispod perike* je drama u kojoj psihijatrica manipulira pisca u vlastiti lik, u skrbnika njene nevoljene djece, poništavajući njegovo autorstvo i očinstvo u korist svoje

»nove genealogije« i apsolutne fikcije »idealnog skrbništva«, kupljenog podvalama i lažima. U drugom dramskom ciklusu, svaki pojedini zaplet izlazi iz neke iznova evocirane misinterpretacije ili komplikacije odnosa likova prvog dramskog ciklusa. Autor gotovo sardonično ismijava logiku »istinitosti« svog prvog ciklusa, odnosno podcrtava da je fikcija uvijek toliko jača od fakcije da praktički nema granica ljudskim psihozama: svakome se može nalijepiti bilo kakva projekcija i čovjek će morati hodati svijetom opravdavajući se (neuspješno) za tuđe fantazije, strahove, zavisti, opsesije. U tom projekcijskom teatru, vrlo je teško sačuvati autonomiju, toliko je jaka polisografija. Kako vele Juliette Vazard i Julien Deonna u članku »Tamna strana krivnje« iz zbornika *Moralna psihologija krivice*:

> *»Aktualno« jastvo, zatim jastvo za koje držimo da nam je »dužnost« uspostaviti i »idealno« jastvo su redom koncepti koji nam nastoje osigurati temelje za objašnjavanje diskrepancija koje osjećamo između različitih domena vlastitog »ja«. Imajući to na umu, »jastvo kojeg se bojimo« sastoji se od atributa koja osoba kod same sebe ne želi prihvatiti, ali pri tom je zabrinuta da bi se ipak mogli pokazati i razviti. Koncept jastva kojeg se bojimo koristan je jer pomaže razumjeti strahove koje često imaju opsesivnokompulsivni pacijenti, opsesivno zabrinuti da će drugima pokazati one dijelove sebe koje smatraju neprihvatljivima*. (Vazard i Deonna u Coklet i Maley 2019: 204)

Dramska literatura često inzistira na tome da se ti dijelovi sebe ionako pojavljuju na socijalnoj sceni, ma koliko ih mi nastojali minorizirati ili maskirati. Zbog toga u oba ciklusa veoma važnu ulogu imaju različita stanja »neubrojivosti« ili psihotične derealizacije likova. Matišićeva tolerancija prema svim tim misinterpretacijama realiteta veoma je velika. Lik Mate savjetuje Lidijinu bratu da umjesto farmakološke terapije za psihoze, Lidija radije nadopiše svoj »lik« (svoju psihozu) na način koji je manje opterećuje. Citiram:

MATE: Što drugo može bit? Umjesto da nosi svoje dijete u sebi, žena nosi moj lik. Recite doktorima da sam im ja poručio da joj kroz terapiju naprave abortus lika, umjesto da je kljukaju tabletama.

U tome je ujedno i emacipatorski potencijal literarnih genealogija, odnosno reproduktivne moći lica i likova. Oba naslova Matišićevih ciklusa naglašavaju upravo **napravljenost** (*Ljudi od voska*) i **genealogiju** (*Moji tužni monstrumi*), u smislu otvorenosti pre/oblikovanja osobnih materijala. Dramski narativ u oba ciklusa veoma je fleksibilan i otvoren prema impersonaciji kao putu prema većoj istinitosti likova. U slučaju pojedinih likova, veća istinitost postiže se upravo posredstvom veće fikcionalnosti. Njen je opseg eksplicitno zadan u drami *Ispod perike*, koja nastaje zato što pisac Viktor odbija prešutjeti i progutati iskustvo zlostavljane djevojčice koju je posvojio:

ANA: I ti ćeš ispasti narcisoidni gad.
VIKTOR: Zato to i pišem... Da između ostaloga pokažem kako je od sveca skrbnika do gada pisca jako tanka linija... kao i između idealne majke i zlostavljačice. (Matišić 2016: 124)

Time dolazimo do pitanja može li dramska politizacija teme skrbi za djecu podnijeti parezijski govor o zlostavljanju djece – ili taj govor mora biti rezerviran isključivo za psihologijski i psihijatrijski, terapijski kontekst. Sudeći po Matišićevim dramskim ciklusima, pozadinski ideal u narativnim sastavnicama obaju ciklusa vezan je za istraživanje psihotičnih impersonacija *čitave zajednice*, a ne samo pisca u susretu s pacijentima ili psihijatrima. Drugačije rečeno, ono što zajednica ne može podnijeti kod dramske obrade psihoza upravo je upitnost samog konteksta »normalnosti«. Ako držimo psihoze pod egidom psi-profesija, one su na neki način jasno omeđene i izolirane od šire zajednice. Ali ako ih prepoznamo na mjestima koja se inače smatraju »stabilnima«, recimo u samom središtu obitelji (kao što čine Matišićeve drame *Obožavateljica*, *Ispod perike*, *Gledaj me u oči*,

Autogram za Milicu, *Kolumna mrtvog djeteta*) ili u kontekstu formativne zajednice rođaka i prijatelja (drame *Prvi musliman u selu*, *Mi tu*), granica realno/nerealno, baš kao i granica normalno/nenormalno, više se uopće ne čini tako izvjesnom.

To i jest etička kvaliteta Matišićevih komada: oni ne osuđuju devijaciju. Ne proganjaju je, ne patologiziraju je, ne posežu za cenzurom preobilja fikcionalnosti. Svaka psihotična epizoda ovdje je tretirana s uvažavanjem, čak i onda kad likovi zaposjedaju pisca ili mu ugrožavaju privatnost doma, hotelske sobe, obiteljske grobnice. Čini se da su ta duboka empatičnost prema psihozama i napor da ih se ne klasificira prema unaprijed zadanim kategorijama suvremenih medicinskih priručnika u stanju donijeti transformacijski, uvažavalački odnos prema likovima, odmaknut od shematičnog klasificiranja i bitno rigidnijeg opisivanja ljudskog ponašanja u psi-profesijama.

Utoliko oba Matišićeva dramska ciklusa o skrbništvu i roditeljstvu ne bih smatrala dramama spisateljskog autobiografskog iskustva usvajanja djece, koliko dramama polisografije, u kojima »ludilo« pada na likove/građane prema klasičnom grčkom modelu: ne zato što su nešto pojedinačno (slučajno ili namjerno) skrivili, nego zato što ludilo donosi i osobite vrste uvida o disenzusnom i distrofičnom zajedničkom jastvu, o komunalnoj pozornici kao nužnoj nadogradnji bolnih aspekata našeg i-ne-samo-pojedinačnog iskustva. Slično Sofoklovu Ajantu ili Penteju u Euripidovim *Bakhama*, Matišićev Viktor/Mate usmjerava zrcalo prema onome što zajednici »razara pogled« i samim time završava ustrojen i rastrojen kolektivnim moćima zrcaljenja. No za razliku od grčkog heroja raznesenog ludilom, Matišićev protagonist prihvaća dualno oružje samo/refleksije i pretvara ga u humornu povorku piščevih dvojnika, svih Matišićevih Matišića, čijim umnažanjem na različite načine zahvaća i lica iz gledališta. Ova »kolektivizacija« traume pita nas je li jedina tragička pogreška u stvari vezana za naše pretvaranje da nismo dio kazališta, nismo dio polisa, nismo dio

zajedničkog svijeta. Ako je tome tako, dramski pisac Mate Matišić definitivno nije talac njezina (edipovska) sljepila.

BIBLIOGRAFIJA

Cokelet, Bradford i Maley, Corney J., ur. 2019. *The Moral Psychology of Guilt*. Rowman and Littlefield. New York.

Lejeune, Philippe. 1989. The Autobiographical Pact (bis). *On Autobiography*. University of Minnesota Press. Minneapolis.

Matišić, Mate. 2016. *Ljudi od voska*. Hrvatski centar ITI. Zagreb.

Matišić, Mate. 2019. *Moji tužni monstrumi* [rukopis].

Recalcati, Massimo. 2019. *The Telemachus Compex: Parents and Children After the Decline of the Father*. Polity Press. Cambridge.

ALL OF MATIŠIĆ'S »MATIŠIĆS«: BATTLING THE FICTION OF BIOGRAPHY, TANATHOGRAPHY AND POLISOGRAPHY

A b s t r a c t

Since the text of Matišić's drama cycle *Moji tužni monstrumi* from 2019 (My Sad Monsters) was written as a sequel to the previous drama cycle *Ljudi od voska* (People of Wax, 2016), offering the audience as the central protagonist »Mato, playwright and musician«, whose biography is based on the character of »Victor , playwright and screenwriter« from the play People of Wax, it is certain that these two drama cycles dialogue with each other through a character who is deliberately separated into two names and two contexts, intentionally and formally alluding to the author of all these texts, Mato Matišić, undoubtedly playwright,

musician and screenwriter. At the same time, after the premiere of The People of Wax, the Croatian public discussed whether it was a matter of fiction or faction, i.e., whether Viktor (character) is in fact Mate (person), or whether Mate (writer and guardian) is in fact Viktor (writer and guardian), which means that the game of identification has moved from the narrower space of the theatre to the wider space of the media stage, with very little awareness of the fact that the author of all these texts repeatedly toys with public on the topic of deep and historically constant, literary-theoretically stable ambivalence of the boundary between character/face . The stratification of the polemically written »autobiographical« character continues in the cycle My Sad Monsters, because all of Matišić's »Matišićs« realize that others psychotically know more about them than they do, either because they have read them in the text or saw them on stage – or because they have a personal fiction about other people's fictions. The sequel to the Drama People of Wax thus brings an extraordinarily complex dramatic/philosophical study of the »reproductive rights« of the author's authorship, the author's death and the author's wider community, as well as a study of manipulation of any psychography, in which not only characters seek their author to deal with Pirandellian reckoning, but the writer at the same time appears both as their prisoner and a parrhesian narrator.

Key words: fiction; projection; psychosis; autobiography; biography; polysography; Mate Matišić