

SMRT I TRAUMA U *POSMRTHNOJ TRILOGIJI* MATE MATIŠIĆA

Almir Bašović

UDK 821.163.42.09Matišić, M.-2

Polazeći od shvaćanja drame ratne traume kod Darka Lukića, koji na primjeru izabranih hrvatskih autora pokazuje da te drame bitno obilježava demitologizacija prevladavajućih kulturnih mitova, ovaj se tekst bavi mjestom koje u *Posmrtnoj trilogiji* Mate Matišića ima trauma. Matišićeve drame *Sinovi umiru prvi*, *Žena bez tijela* i *Ničiji sin* razmatraju se kao drame ratne traume koje bitno određuje Smrt i koje svoj visok stupanj demitologizacije postižu inzistirajući na egzistencijalnoj situaciji traumatiziranih žrtava kao dramaturškoj osnovi. U tekstu se uzimaju u obzir razmišljanja Bernharda Giesena, koji u svojoj studiji *Trijumf i trauma* pokazuje da su heroji i žrtve parnjaci koji stoje na suprotnim stranama društvenog života te da odnos između trijumfa i traume bitno određuje i shvaćanje pojedinca i kolektivni identitet. Matišićeva *Posmrtna trilogija* razmatra se i s obzirom na odnos kolektiva prema mrtvim pojedincima, što bi trebao biti temelj za kulturno sjećanje. Upozoravajući na status koji u postratnom društvu imaju žrtve ratne traume i mrtvi, Matišićeve drame pozivaju na odgovornost kazališta kao jedne vrste »institucionalne arene« u kojoj bi se mogla ili čak morala priznati viktimizacija. A *Posmrtna trilogija* bi se zbog slike čovjeka kao »potencijalno umorljivog« i potencijalno nesahranjenog bića mogla čitati i kao opomena da živimo u pred-dramskom duhovnom ambijentu.

Ključne riječi: drama ratne traume; demitologizacija; trijumf; trauma; heroj; žrtva; Smrt; pred-dramsko

*Žrtve su bezlični subjekti, nemaju lica, glasa ni mjesta.
Sve i kada su žive, one su obamrle, utišane, raseljene ili iskorijenjene.*
Bernhard Giesen, *Trijumf i trauma*

Pisanjem drama – pokušavam.
Mate Matišić, *Moje drame*

SMRT I TRAUMA

U završnom poglavlju svoje knjige *Drama ratne traume* Darko Lukić se bavi hrvatskim ratnim pismom u odnosu prema društvenim mitologijama. Poredeći hrvatske dramske tekstove koji za temu imaju Domovinski rat sa američkom dramom koja se bavi Vijetnamskim ratom, Lukić tu skupinu drama razmatra unutar »književnosti traume« kao zasebnog žanra te o tome kaže:

Razmatrani su tekstovi promatrani samo unutar označene skupine koju nazivamo dramom ratne traume s ciljem ukazivanja na dramsko djelovanje ratne traume, odnosno njezin odraz na odnos dramskih pisaca prema vlastitoj dramskoj i književnoj tradiciji te na njihov odnos prema prevladavajućim kulturnim mitovima na kojima je počivalo njihovo društvo prije iskustva traume. (Lukić 2009: 10)

Posmrtna trilogija Mate Matišića kao da predstavlja jednu vrstu »hrestomatije« koja uključuje temeljne motive i postupke karakteristične za hrvatsku dramu ratne traume kako je u svojoj studiji na primjeru izabranih autora opisuje Lukić. Jer, za Matišićevu *Posmrtnu trilogiju* moglo bi se reći da dovodi u pitanje i patrijarhalnu mitologiju i mit o obiteljskoj pobožnosti, ratničku mitologiju i kult ratnog junaštva, Matišić demitologizira nagli i prenaplašeni prezir prema nedavnoj prošlosti i mitovima socijalizma, zatim mit o značenju i veličini vlastite države, kao i mit o pravdi i sudu kao instrumentu pravde, on također dovodi u pitanje mit o ideologijama i idealima jednako kao i mit o vlastitoj superiornosti... Kod Matišića možemo prepoznati i tematiziranje PTSP-a, kao i zloupotrebu bolesti od strane lažno oboljelih, zatim tematiziranje ideje o ratu koji se nastavlja i nakon

smrti te bavljenje užasnom traumom silovanih žena, što su također motivi koje Lukić razmatra u vezi s izabranim hrvatskim dramama ratne traume.

Ovako raskošno korišćenje motiva i postupaka karakterističnih za dramu ratne traume, dakle demitologizaciju gotovo svih prevladajućih kulturnih mitova koji se konstruiraju u hrvatskom postratnom društvu, Matišiću omogućuje njegov izbor da u sve tri drame koje čine *Posmrtnu trilogiju* – a to su drame *Sinovi umiru prvi*, *Žena bez tijela* i *Ničiji sin* – dramsku radnju gradi oko egzistencijalne situacije istraumatiziranih žrtava, a nije najmanje važno to što u svakoj drami te žrtve počine samoubojstvo. Navodeći kao jedinu poveznicu svih svojih »bivših« drama Smrt, Matišić piše da je dramsku trilogiju o kojoj je ovdje riječ posvetio podvrstama Smrti – samoubojstvima (Matišić 2019: 36), a zatim konstatira:

Sve Smrti, dobrovoljne ili ne, u Posmrtnoj trilogiji proizlaze iz djelovanja likova. Smrt je posljedica; ona je, ili one su svojevrsne kazne za određena uvjerenja ili način života, što ih i dramaturški bitno razlikuje od Smrti iz rane faze tretiranja dramskog lika Smrti. (isto: 38-39)

Matišićevo specifično tretiranje smrti te činjenica da on u centar svih drama iz *Posmrtno trilogije* stavlja žrtve traume a ne ratne heroje, može biti razlog zbog kojeg bi se te drame mogle osvjetliti uzimajući u obzir i razmišljanja Bernharda Giesena iznesena u njegovoj knjizi *Trijumf i trauma*. Giesen tu, naprimjer, piše kako su »žrtve parnjak trijumfalnih heroja, jer su i jedni i drugi smješteni iza razdjelnica redovnog društvenog života, ali na suprotnim stranama« (Giesen 2025: 11). On dalje kaže: »Dok se kolektivno pamćenje trijumfalnog herojstva temelji na rođenju kao krajnosti *conditio humana*, u središtu pamćenja traume žrtve jesu smrt i smrtnost« (isto). Vahidin Preljević u svom pogovoru bosanskom izdanju ove Giesenove knjige naglašava njenu »aktualnost u kulturi bosanskog i srodnih jezika, u kojima se sudaraju predmoderne herojske paradigme i postherojske viktimološke naracije« (Preljević 2025: 286) te dodaje kako vrijednost Giesenovih uvida jeste »i u tome što nas podsjeća na veliki značaj mjere i ravnoteže između herojstva i žrtveništa, trijumfalističkog i traumatičkog pogleda na svijet« (isto: 287). Zbog demitologizacije svih »herojskih« kulturnih mitova kojima se u *Posmrtnoj trilogiji* suprotstavljaju egzistencijalne situacije žrtava, ove Matišićeve drame bi se,

dakle, mogle čitati i kao svojevrsni poziv na mjeru i ravnotežu unutar postratnog hrvatskog (i ne samo hrvatskog) društva.

Giesenovo shvatanje trijumfa i traume tiče se odnosa između pojedinca i kolektiva, jer je pojedinac, kako kaže ovaj autor, »tek u odnosu prema neporecivoj činjenici rođenja i neizbježnom izgledu smrti kadar konstruirati sveobuhvatan identitet koji nadilazi promjenjiva zbivanja i iskustva« (Giesen 2025: 139). Na sličan se način, kaže dalje Giesen, »uspostavljanjem odnosa prema prošlosti kao kolektivnom trijumfu ili kolektivnoj traumi, prevazilaze kontigentni odnosi pojedinaca, i iz njih iskivajući kolektivni identitet« (isto). Kod Matišića je temeljna dramska situacija u svim dramama koje čine *Posmrtnu trilogiju* povezana i sa činjenicom da centralni dramski likovi jesu pojedinci čiji odnos prema traumi bitno određuje njihova pripadnost kolektivu. Također, u važan Matišićev postupak spada gradnja dramske napetosti upravo na odnosu između »zvaničnog«, javno proglašenog, kolektivnog postratnog trijumfa i osobne traume pojedinca kao žrtve.

Uzimajući u obzir Giesenovu konstataciju da »oba zamišljanja kolektivnog porijekla, i trijumf i trauma, uglavnom sadrže čin nasilja koje cijepa i rekonstruira društveno vezivo« (isto: 140), Matišićeve drame (drama je kao forma par excellence društveni fenomen) mogle bi se doživjeti i kao poziv da se jedno pocijepano društvo rekonstruira prebacivanjem fokusa na žrtve traume. Pritom bi se Matišićevo tematiziranje smrti također moglo povezati s ovom intencijom. Tretirajući smrt i rođenje kao kategoričke pretpostavke ljudske egzistencije, Giesen piše da mi svoj ljudski kolektivni identitet konstruiramo promišljajući svoju smrtnost, jer je to opća izvjesnost koja povezuje sva ljudska bića i »otvara nam oči pred pitanjem granica i razdjelnica i postaje naročito bitna ako su posrijedi cijele grupe« (isto: 61). Matišićeva *Posmrtna trilogija* upravo postavlja bolno pitanje o pocijepanosti jednog društva s obzirom na fenomen smrtnosti i različite grupe, odnosno s obzirom na različite »kategorije« mrtvih.

REQUIEM I GORKA IRONIJA

U svojoj značajnoj studiji *Kulturno pamćenje* Jan Assmann (2005: 72) fenomen spomena na mrtve smatra izvorištem i središtem onoga što bi trebala biti

kultura sjećanja. Tretirajući kulturu sjećanja kao odnos prema prošlosti koja nastaje tamo gdje postajemo svjesni diferencije između *jučer* i *danas*, Assmann kaže da je smrt praskustvo takve diferencijacije, a sjećanje na mrtve praforma kulturnog sjećanja. Prvi dio Matišičeve *Posmrtna trilogije*, drama *Sinovi umiru prvi*, već svojim naslovom upozorava da se tu radi o svijetu u kojem se odnos između *jučer* i *danas* na izvjestan način poremetio, a komad bi se mogao čitati i kao pitanje o tome kako se, nasuprot statusa koji ima u kulturi sjećanja, smrt tretira u našoj današnjoj »kulturi zaborava«.

Sinovi umiru prvi bavi se onima koji su u ratu poginuli a čiji posmrtni ostaci nisu pronađeni, onima koje su zvanične institucije zaboravile i kojih se sjećaju jedino njihove porodice i mafijaši koji na njihovim kostima mogu zaraditi novac. Ova drama o trgovini »mrtvim dušama« u nekim svojim bitnim aspektima parodira herojski i trijumfalistički pogled na rat, a njen zaplet i rasplet određuje djelovanje Mićuna, lika koji se u dramskoj prošlosti liječio zbog ratne traume, a kojega ta trauma određuje i u dramskoj sadašnjosti. Na poslovni prijedlog jednog mafijaša da porodica plati pet hiljada eura za informaciju o tome gdje se nalaze posmrtni ostaci njegovog brata Mate, Mićun odgovara tako što sa svojom »ekipom« – Mijom, Antom i Božom – donese odluku da iskopaju nedavno preminulu majku mafijaša Ivana, a zatim je zakopaju na »sigurnom mjestu«. Nakon što Mićun mafijašu Ivanu predloži razmjenu informacija o lokacijama na kojima se nalaze njihovi mrtvi, ispostavi se da je taj mafijaš »samo poštar«, da on ne zna gdje je Mate sahranjen i da o tome mora pitati »višu instancu«. Mićun i njegovi suradnici zatim u novinama pročitaju da je Ivan od strane te »više instance« ubijen usred Zagreba, pa Mićun zato predlaže »da se udari još žešće« te predlaže da idu iskopavati mrtve na Mirogoju kao »glavnom gradu-groblju u Hrvata« (Matišić 2019: 190).

Ovdje inicijativu preuzima Tihomir, Mićunov drug sa liječenja na psihijatrijskoj klinici, koji predlaže da se iskopavaju friški mrtvac, jer je rodbina još emotivno vezana za njih. Božo se s tim slaže: »Ako iskopamo stare mrtvace, rodbina će biti sritna što ćemo osloboditi mista u grobnicama, pa se neće žaliti...« (isto) U ovom trenutku drame mrtvi konačno postaju valuta kojom se trguje i postaju važniji od živih, a Matišić suptilno gradi »svijet pomjerenih proporcija«. Tako, naprimjer, za razliku od likova u drami koji imaju samo imena, zahvaljujući Tihomirovoj pažljivoj pripremi akcije, oni koje treba iskopati na Mirogoju imaju

i imena i prezimena, zanimanja... Tu se radi o sinu nekog direktora, učiteljici, svećeniku... Jedan pokojnik je Srbin, a iskopavanje njegovog tijela Tihomir kao mozak operacije predlaže zbog mogućnosti razmjene sa srpskom stranom. Ovdje se do paradoksa dovodi ideja o ratu koji se nastavlja i nakon smrti, jer od ovog prijedloga da iskopavaju i Srbe Matišićevi likovi odustanu kako bi se izbjegla eventualna optužba za etničko čišćenje groblja (isto: 192-193).

Logiku ovog svijeta zasnovanog na Mićunovom i Tihomirovom planu osporava Mijo koji iznosi sumnju u Mićunovo i Tihomirovo psihičko stanje, a Ante i Božo dijele ove sumnje. Zatim u sižeu slijedi važan preokret. Mićunov otac Jakov dolazi i kaže da mafijaši sada traže duplo više novca za informacije o grobnici, oni prijete kako će grobnice napuniti budu li ih Mićun i njegovi saučesnici praznili. Komšinica Marta, koja traži svoja dva mrtva sina, prenosi i prijetnju mafijaša o oduzimanju penzija i invalidnina onima koji iskopavaju mrtve, jer će mafijaši srediti da ih komisija sve ponovo pozove na preglede (isto: 196). To definitivno motivira Božino i Antino odustajanje od plana da se nastavi s iskopavanjem mrtvih, što dovodi do sukoba unutar centralne skupine likova i ovu dramu bliži njenom kraju. Nakon što Mićunu kaže da je njemu lako, jer on neće izgubiti penziju, zato što je stvarno obolio na živcima, Božo kaže da neće riskirati penziju radi nekoga ko je zbog griže savjesti završio u bolnici. Ova scena u potpunosti demitologizira ratničku mitologiju i kult ratnog junaštva, otvarajući tabu temu o zloupotrebi bolesti od strane lažno oboljelih branitelja. Također, motivacija likova koji zbog straha od gubitka mirovine odustaju od potrage za mrtvim kod Matišića je najvaljena u popisu lica, gdje umjesto njihove socijalne pozicije uz imena likova u zagradi stoji procenat njihovog invaliditeta. Istovremeno, kao odraz u zrcalu ovog odnosa prema ideji o prevođenju ratnih zasluga u novčane iznose, u ovoj sceni se pokazuje i odnos prema stvarno oboljelim od PTSP-a, jer na spomen bolesti zasnovanoj na traumi Mićun vadi pištolj, što odredi rasplet u ovoj drami. Ante i Božo Mićunu pokušavaju oteti taj pištolj, ali Mićun opali i ubije svoju trudnu ženu Mariju, zatim ubija i Božu i Antu, te na kraju izvrši samoubojstvo (isto: 198).

Drama *Sinovi umiru prvi* završava prizorom na groblju. Naoružan puškom, Jakov sa svojom ženom Frankom čuva porodičnu grobnicu u kojoj se nalaze tijela njihovog mrtvog sina Mićuna i njegove žene Marije, ali u kojoj počiva i Božo kojeg je Mićun ubio. Jakovov brat i Mićunov stric Luka, koji u svijet drame

ulazi govoreći kako gradi porodičnu grobnicu, želi Mićunovo tijelo izbaciti iz te grobnice, jer ne želi da njegov sin Božo počiva u grobnici zajedno sa svojim ubicom, a to je situacija koja pokazuje u kojoj mjeri Matišić preko lika mrtvog Mićuna kao žrtve ratne traume parodira situaciju karakterističnu za heroje. Pišući o obredima sjećanja, Bernhard Giesen u svojoj studiji naglašava važnost groba, ističući da grob kao smrtni i ljudski dio heroja postaje lokalni centar kulta, koji povezuje njegovu ljudsku stranu s njegovom svetom i besmrtnom egzistencijom (Giesen 2025: 38). Grobnica u kojoj je sahranjen Mićun mora se čuvati oružjem kako njegov »smrtni i ljudski dio« ne bi bio izbačen iz groba, a situacija do koje dovede Mićunov pokušaj da pronađe posmrtnu ostatke svoga brata Mate na kraju se komentira Jakovovim riječima: »Kud ću ić kad moram ovoga čuvat... Na kraju ću Matu nać, a Mićuna će iskopat...« (Matišić 2019: 205)

Jakovu je dato da izgovori i replike kojima Matišić dovršava svoju pažljivo konstruiranu sliku Hrvatske koja se suprotstavlja herojskoj, zvaničnoj, trijumfalističkoj slici tog prostora. Na početku drame Jakov priča kako je u zagrebačkom tramvaju čuo ženu koja govori da joj se gadi kad na televiziji prikazuju iskopavanje grobnica iz rata i da bi s tim trebalo prestati. Između ostalog, Jakov je toj ženi rekao: »Da vaše sinove traže bagerima ka mog, onda ne biste pričale takve gluposti« (isto: 164) Zatim, kasnije, usred akcije zakopavanja mafijaševe majke, Mićun i njegovi pomoćnici u šumi nalete na Galiba iz Bosne, koji je kao i Mićun bio na psihijatrijskom liječenju, a koji traži svoju ženu i troje djece koje su četnici zarobili i odveli... (isto: 179) Galibov pratilac je Faruk, koji po šumi traži kosti svoga brata blizanca, zbog čega se Galib pouzdao u njegovu intuiciju. Sve što su pronašli njih dvojica jeste neka grobnica iz Drugog svjetskog rata, zbog čega Galib kaže: »Ne moreš se bolan ni popišat, a da si siguran da nekome po grobu ne pišaš...« (isto: 180) Svoj doprinos »geografiji mrtvih« u ovoj drami daje i lik Dragoljuba, koji iz Niša dolazi tražiti svoga mrtvog sina, a na kraju drame on zove Jakova kod sebe, da ga ugosti kada »njegovi« budu iskopavali grobnice. U sceni u kojoj se pravi plan za akciju na Mirogoju stoji didaskalija:

Mićun objesi na zid zemljopisnu kartu Republike Hrvatske iznad koje velikim slovima piše: PRIVREMENI GROBOVI. (isto: 194)

Ovakva slika dramskog prostora, intendiranog perspektivama onih koji tragaju za mrtvima, konačno se dovršava Jakovovim iskazom punim čežnje, koji on izgovara u posljednjem prizoru ove drame. Dok selom prolaze svatovi bivše cure njegovog sina Mate, Jakov govori da je dobro što će ona roditi djevojčicu, te govoreći iz svog gorkog iskustva on demitologizira važne aspekte patrijarhalne mitologije: »Ja sam tijo sina, pa vidi šta san doživijo, jednog ne mogu nač, a drugog čuvan da mi ga rođeni brat ne iskopa iz groba...« (isto: 204) Malo kasnije Jakov svojoj ženi kaže da je čudno to da imaju aparate pomoću kojih mogu vidjeti šta žena nosi, a ne mogu vidjeti šta ima pod zemljom te da bi trebali napraviti neki ultrazvuk za traženje mrtvacu... Zatim, dovodeći u pitanje mit o značenju i veličini vlastite države, kao i mit o ideologijama i idealima, Jakov sanjarski dodaje: »Ko neki stroj, voziš po Hrvackoj, i gledaš šta ima pod zemljom...« (isto: 206)

Čitav konstrukcijski princip u ovoj Matišićevoj drami jeste zasnovan na svojevrsnoj konverziji, što se može povezati sa logikom traume kako je shvata Giesen (2025: 151), koji piše da traume nastaju naglom i neposredovanom konverzijom unutrašnjosti i vanjskosti, dobra i zla, sigurnosti i razaranja. Ova drama jeste zasnovana na ironijskom raskoraku između subjektivnih želja i htijenja likova, s jedne, i onoga u šta se te želje i htijenja objektivno pretvore u dramskom sižeu, s druge strane. Pokušavajući »višoj instanci« parirati iskopavanjem mrtvih i trgovanjem informacijama o mjestima na kojima se nalaze privremene grobnice, Mićun se pretvara u ubicu i samobicu, a umjesto da svojim djelovanjem sazna gdje je zakopan njegov mrtvi brat, on svojom radnjom dovede do toga da se sa sigurnošću ne može znati gdje će biti trajno počivalište ni za njega samog, ni za Božu, ni za Mićunovu ženu Mariju, čiji otac je pijan dolazio i tražio da se njegova kćerka izmjesti iz grobnice u kojoj leži.

Svoj doprinos ovom svijetu u kojem *posmrtno* postepeno nadvladava ono životno daje i Jakovova žena Franka, koja na početku drame svom mužu kaže: »Jesi li vidio kakvu je on grobnicu dobio? Grobnica mu je sva u mramoru. Ima veću grobnicu nego mi kuću...« (isto: 165) U posljednjem prizoru drame, Franka pred grobnicu donosi večeru, koju sa svojim mužem i sa Božinim bratom, nepokretnim invalidom Mijom, jede kao da borave ispred prostora kuće. A posljednje replike podcrtavaju u kakvom se gorkom ironijskom modusu ostvaruje Matišićeva drama *Sinovi umiru prvi*. Muž i žena koji na početku drame tragaju

za svojim mrtvim sinom, na samom kraju sjede pred grobnicom, čuvajući tijelo svog drugog sina te izgovaraju kako se treba moliti i nadati se da će jednog dana sa svojom djecom biti »jopet svi zajedno u grobnici«. Pišući o sjećanju, Aleida Assmann u svojoj knjizi *Duga sjenka prošlosti* porodicu definira kao egzistencijalni osnov, kao paradigmatiku zajednicu koja inkorporira svoje mrtve (Assmann 2011: 20-21). Završetak Matišićevog komada *Sinovi umiru prvi* najavljuje da će mrtvi iz grobnice inkorporirati i one koji su se njih mrtvih trebali sjećati. Kao jednu vrstu saznanja do kojeg dovodi radnja ove Matišićeve drame, kao spoznaju koja proizilazi iz uloge koju Smrt ima za Matišićev postupak demitologizacije, Nataša Govedić nadahnuto zapisuje:

Kad bismo Matišićeve teme preveli u akcijske slogane njegovih grotesknih tragikomedija, mogli bismo ih i ovako formulirati: Domovina je mjesto gdje si živ sahranjen. Čak ni u grobu nema spokoja. Dva metra ispod razine tla odlično je mjesto za šverc živim ljudima. Grob do groba, patriotizam. Budući je država žrtvovala naša tijela i pretvorila nas u žive mrtvace, logično je da živimo u grobovima, a ne domovima. (Govedić: 2019: 23)

POSMRTNE DRAME I TRAUMA TEATRA

I u dvije naredne drame iz Matišićeve *Posmrtne trilogije*, u komadima *Žena bez tijela* i *Ničiji sin*, važnu ulogu ima odnos prema smrti. Zapravo bi se moglo reći da se kod Matišića u svim ovim dramama dosljedno obrće ona ideja po kojoj se život na pozornici i u sudnici ne pokazuje, nego mu se sudi. Moglo bi se reći kako se u ovoj trilogiji ne pokazuje život, pa čak se ne pokazuje ni Smrt, nego se u Matišićevim komadima sudi društvenoj reakciji na smrt (može li se reći: *društvenoj posmrtnosti?*). I u *Ženi bez tijela* i u drami *Ničiji sin* također imamo nesahranjene mrtve, s tim što u ovim dramama potraga za informacijom o mjestu na kojem su ti mrtvi zakopani nije cilj onih koji pokreću radnju, kao što je to slučaj u komadu *Sinovi umiru prvi*. U ovim komadima ratna trauma postaje dramski konkretnija nego u prvom dijelu trilogije, a Matišić kao da izvlači krajnje konsekvence iz činjenice da ta trauma dovodi do patoloških promjena te koristi potencijal koji takvo

stanje nudi za gradnju dramatičnosti, pokazujući da je trauma u drami povezana sa nekim događajem iz prošlosti koji potpuno determinira dramsku sadašnjost.

Trauma karakterizira osobu kod koje je silina stresne situacije nadrasla njenu prirodnu sposobnost odbrane, a »problemi su potrajali dovoljno dugo da se mogu dijagnosticirati kao patološka promjena« (Lukić 2009: 61).

György Lukács je na jednom mjestu prisustvo patologije u modernoj drami povezo sa nedostatkom pathosa, pišući kako patologija »može dati onu koncentraciju postupcima, intenzitet osjećanjima zbog kojih će čin i situacije postati simbolični, jer samo to može likove izdići iznad običnog i svakodnevnog« (Lukács 1978: 114). Komad *Žena bez tijela* gradi se na centralnom odnosu koji čine dvije *žrtve traume* s patološkim promjenama. S jedne strane je Martin koji je kao lik bitno određen traumom počinioca, a s druge strane je Ema, lik preko čije egzistencijalne situacije se Matišić bavi strašnom traumom u ratu silovanih žena. Osnovna situacija u ovoj Matišićevoj drami gradi se, dakle, na odnosu između Martina, nasrmt bolesnog bivšeg hrvatskog branitelja, i Srпкиnje Eme, prostitutke koja ne zna da su Martinovi suborci ti koji su joj u dramskoj prošlosti ubili muža, a zatim nju brutalno silovali. Oba centralna lika bitno su određena traumom koja proizilazi iz tog događaja, i Martin i Ema se s tom traumom na kraju drame suočavaju u skladu s obrisima svojih karaktera.

Pišući o traumi počinitelaca, Giesen kaže da traumatičan odnos prema prošlosti proizilazi ako pripadnici zajednice moraju priznati da nisu heroji nego počinioci koji su prekršili kulturne odredbe vlastitog identiteta (Giesen 2025: 138). Zatim dodaje:

Odnosi se to ne samo na one pripadnike umiješane u ubijanje drugih nego i na posmatrače koji su znali za zločine ili ih gledali ne miješajući se i ne sprečavajući ih. Aktivni počioniooci rijetko će priznati krivnju; uglavnom šute i pokušavaju sakriti svoj identitet. Ali, s druge strane, ambivalentan položaj posmatrača, između krivnje i nedjelovanja, dobrovoljne nepažnje i nedostatka hrabrosti – iznimno je izložen traumi. (isto)

Martin je kao lik izgrađen sasvim dosljedno na ovim osobinama karakterističnim za posmatrača zločina, a Martinovu odluku da Emu oženi kako bi joj ostavio svu svoju imovinu, osim traumom, Matišić motivira i Martinovom sviješću o blizini vlastite smrti, odnosno činjenicom da je on teško obolio od raka. Također, Martin

odluči da Emi otkrije gdje je zakopano tijelo njenog mrtvog muža, ali mu njegov nekadašnji suborac Mladen objašnjava da bi to bilo nezgodno, jer se u toj grobnici nalaze ostaci još nekih ubijenih ljudi. Kao moguće rješenje iz perspektive Martinovih suboraca uvodi se mogućnost da oni ubiju Emu, a možda čak i Martina, jer niko ne bi posumnjao u još jedno samoubojstvo ratnog veterana. Nakon što dobije obećanje da se Emi ništa neće dogoditi, Martin pristaje na samoubojstvo kao rješenje, a posmrtni govor koji na sahrani izgovori njegov nekadašnji suborac Mladen ima višestruku funkciju, pa neka zbog toga ovdje taj govor bude naveden u cjelosti:

MLADEN (off): Dragi Martine, u ovom trenutku velike boli za sve nas, teško je pronaći prave riječi kojima bi se iskazalo ono što mi, tvoji prijatelji i suborci, osjećamo. Znam samo da zajedno s tobom sahranjujemo i dio sebe; svojih života i svoje duše, a nastalu prazninu ne može ništa ispuniti, osim vjere da ćemo se jednom opet svi zajedno naći u milosti onoga čiju smo kronicu tih teških godina za naš hrvatski narod nosili oko vrata. Pred bogom se zavjetujemo da te mi, tvoji suborci, nikada nećemo zaboraviti, i da ćemo čuvati ono što nam je svima najsvetije – slobodnu i nezavisnu domovinu Hrvatsku, za koju su njezini najbolji sinovi i kćeri dali najviše što su mogli – svoj život. Mi znamo da ta žrtva nije bila uzaludna. Neka ti je laka sveta hrvatska zemlja koju si toliko volio.

Tišina koju narušava samo zvuk bacanja zemlje na drveni lijes. (Matišić 2019: 238-239)

Dakle, kako je već rečeno, Martinovo samoubojstvo predstavlja njegov lični čin samožrtvovanja za Emu, ali se iz ovog Mladenovog govora vidi kako se Martinova smrt »prevodi« na ideološki plan, kako se on kao žrtva traume potpuno svodi na pripadnost kolektivu, a njegovo se samožrtvovanje povezuje s onim što Giesen zove »žrtveničkom jezgrom heroja« (Giesen 2025: 35). Pritom, u »Epilogu« ove drame otkriva se jedan ironijski zaokret motiviran upravo ovim Mladenovim govorom, dakle, tom govoru se dodaje još jedna bitna funkcija. Taj govor dovodi do prepoznavanja kao dramske radnje koja spaja dva vremenska trenutka, a to su Emino silovanje u prošlosti i dramska sadašnjost koja je tim traumatičnim događajem u potpunosti određena. Naime, Ema je upravo slušajući taj njegov posmrtni govor prepoznala Mladena kao onoga ko je izdao naredbu

za njeno silovanje te je upravo zbog toga shvatila i zašto ju je Martin, zapravo, zaprosio. Ona to u završnoj sceni otkriva Martinovoj majci Mariji, pozivajući je da o zločinu u kojem je sudjelovao i njen sin svjedoči na sudu. Završna scena ovog komada pokazuje kako Matišić spaja demitologizaciju mita o pravdi i sudu kao instrumentu pravde sa demitologizacijom mita o obiteljskoj pobožnosti, jer ova drama završava Marijinim odbijanjem da svjedoči protiv Mladena, a zatim ona, ostavši sama na sceni, izgovara molitvu *Oče naš*...

Treća drama iz Matišićeve *Posmrtna trilogije*, a to je drama *Ničiji sin*, upozorava da kulturni mitovi u odnosu na koje Darko Lukić određuje autorsku poziciju u dramama ratne traume, baš kao i oni »obični« mitovi, pokazuju sklonost ka izvjesnom sinkretizmu, odnosno da se i društveni mitovi zasnivaju na *i-i* logici uključivanja i povezivanja. Naime, ova Matišićeva drama jeste zasnovana na demitologizaciji mita o granici koji kao važnu osobinu suvremene hrvatske drame navodi Boris Senker, a koju Lukić u svojoj studiji provjerava na primjeru drame ratne traume (Lukić 2009: 288-289), ali se Matišić prema tom mitu o granici odnosi propitujući istovremeno i mit koji se ogleda u naglom i prenaplašenom preziru prema nedavnoj prošlosti, a koji se gotovo neurotično odnosi prema »konkurentnim« mitovima socijalizma.

Glorificiranje granice i dokazivanje pripadnosti Zapadu, a to su dva od tri mita koja Senker prepoznaje kao dominantne u suvremenoj hrvatskoj drami, kod Matišića se bolno parodiraju preko egzistencijalne situacije istraumatiziranog ratnog invalida Ivana, centralnog lika u komadu *Ničiji sin*. Ivanovo porijeklo svjedoči o tome da Matišić svojom demitologizacijom povezuje mit o granici kao prostornom fenomenu s mitom o granici u vremenu odnosno s »mitskim« rezom koji bi trebao svjedočiti o potpunom raskidu današnjeg hrvatskog društva s vremenom socijalizma.

Ivanov otac Izidor, bivši politički zatvorenik »komunističkih kazamata«, na početku drame se priprema za sudjelovanje na izborima, navodeći kao motivaciju za svoj povratak u politiku »epidemiju samoubojstava koja su zahvatila Hrvatsku«, zbog čega on svoj politički program svodi na dvije riječi: »STOP SAMOUBOJSTVIMA«. (Matišić 2019: 250) Saznavši za Izidorovu odluku o kandidaturi, Srbin i nekadašnji pravosudni policajac Simo ucjenjuje Izidora otkrivanjem dokumenata iz kojih je vidljivo da je on u zatvoru cinkario druge zatvorenike, od kojih su neki

danas ugledni političari i Izidorovi prijatelji. Nakon toga, u Siminom razgovoru s Izidorovom ženom Anom, otkriva se kako je Ivan zapravo Simin sin, rođen iz odnosa proizišlog iz Siminog ucjenjivanja Ane dok je Izidor bio u zatvoru. Simo sada želi razotkriti tajnu jer ne dozvoljava da Izidor Ivana kao invalida rata koristi za svoju političku karijeru (isto: 261). Ana Simu odvodi izvan scene i puca u njega, a nakon što se ispostavi da je Simo još uvijek živ, Ivan ga na sceni udavi, ne znajući da tako ubija vlastitog oca.

U sceni u kojoj Ivan saznaje tajnu svoga porijekla Matišić sažima jednu od najvećih društvenih trauma, a to je hrvatsko-srpski odnos, pri čemu Ivan svoj individualitet kao organski problem potpuno prevodi na pitanje traume zbog pripadnosti kolektivu, odnosno on svoj invaliditet s osobnog pitanja prevodi na ideološku ravan. Prebacujući svu traumu hrvatsko-srpskih odnosa iz društva i svijeta u sebe, Ivan tu kaže:

IVAN: Znači, ipak nije slučajno to što sam ja invalid... (Izidor ga pogleda) Mislim, ipak sam ja samo polu-Hrvat i polu-Srbin... (Ani) Ne zna se samo koja mi je polovina paralizirana, ona srpska ili hrvatska... (Matišić 2019: 270)

Giesen (2025: 65) piše kako na čudan način »sistemi modernog društva pokazuju srodnost po izboru sa bezličnom dezindividualiziranom žrtvom koja je tretirana kao objekat«. Paradoksalan je način na koji Matišićev lik kao »dezindividualizirani objekat« i žrtva temeljnih društvenih trauma odlučuje »postati« subjekat, jer Ivan može odlučiti još samo o načinu na koji će izvršiti samoubojstvo. Nakon što se na groblju »ispriča« sa svojim pokojnim prijateljima, Ivan se odluči na »pravo bezgrešno hrvatsko katoličko samoubojstvo na srpski pravoslavni način« (Matišić 2019: 279). Fućajući u bolnici neku četničku pjesmu, Ivan dvojicu bolesnika koji su kao i on žrtve ratne traume natjera da ga uguše jastukom.

Upravo zato jer se radi o liku u kojem se »susreću« dvije najvažnije društvene traume i koji demonstrira kako ono patološko u drami dovodi do intenziteta osjećanja zbog kojih čin i situacije mogu postati simbolični, Matišić na Ivanovom radikalnom primjeru najjasnije pokazuje razliku između heroja i žrtve, između trijumfa i traume, o čemu je ovdje na početku bilo riječi povodom Giesenove studije. Aleida Assmann kaže da se traumatsko žrtveno pamćenje razlikuje od herojskog žrtvenog pamćenja, jer koliko je lako u modusu herojske žrtve sjećati

se nasilja i gubitaka, toliko je u modusu traumatske žrtve to nemoguće. Ona dalje kaže da se herojska smrt označava pojmom »mučenik«, a mučenik uvijek vjeruje u nešto, »u neki ideal, neku naciju, ili u boga«, zbog čega »smrt mučenika jeste strašna, ali je prožeta dubokim smislom« (Assmann 2011: 88). Smisao Ivanove smrti u komadu *Ničiji sin* cinično se komentira u »Epilogu« drame, u sceni kada Izidor pred zrcalom, baš kao na početku ove drame, vježba svoj politički govor i poziva na minutu šutnje za sve hrvatske branitelje koji su počinili samoubojstvo (Matišić 2019: 300).

Naslovom svoje drame *Ničiji sin* Matišić na izvjestan način priziva sjećanje na žrtve i uskrснуća onih sinova oko kojih teatar nastaje (dioniski kult), a zatim se u kasnom srednjem vijeku obnavlja (Isusova žrtva i uskrснуće), pri čemu njihovo tijelo predstavlja ritualnu osnovu. Na kraju komada *Sinovi umiru prvi* Mićunov otac čuva sinov grob, kako Mićunovo tijelo ne bi iz njega bilo izbačeno, što bi na stravičan način parodiralo »nestanak« tijela iz onog groba koji je stoljećima bio emotivni i semantički centar zapadnog svijeta. U drami *Ničiji sin* Ivan »uskrсну« u političkom govoru svoga »oca« Izidora, a u *Ženi bez tijela* Martin u licemjernom posmrtnom govoru koji Mladen drži nad njegovim grobom. Ema, »žena bez tijela«, zatočena je u svom tijelu kao u grobnici. Ni Mićun, ni Ivan, ni Ema nemaju s kim podijeliti iskustvo svoje traume, zato se kod ovih istraumatiziranih likova može prepoznati i mržnja prema sebi samima koja proizilazi iz društvene odbačenosti. Giesen piše da »žrtvenništvo, barem djelimično, pretpostavlja pripisivanje odgovornosti vanjskoj djelatnoj moći, podrazumijeva nevinost žrtve, a svijest se o njemu može povećati fokusom na pripadnike zajednice koji su izvan svake sumnje nevini« (Giesen 2025: 64). Kod Matišića žrtve ratne traume u sva tri dijela *Posmrtna trilogije* počine samoubojstvo između ostaloga i zbog nemogućnosti da jezički artikuliraju svoju traumu, kako bi ona postala dio njihovog svjesnog identiteta. Pišući o terapiji žrtava traume, Aleida Assmann upozorava na to da ta artikulacija nije moguća kao individualni čin, »već je potrebno da postoji i društveno i političko okruženje, preciznije: okvir sjećanja u kojem je moguće sa empatijom slušati ova disocirana i potisnuta sjećanja i dati im mjesto u socijalnom pamćenju« (Assmann 2011: 115). Govoreći kako ideja žrtvenništva pretpostavlja i neku vrstu univerzalističkog moralnog diskursa zasnovanog na nepristrasnosti i pravdi, Giesen upozorava na važnost »institucionalnih arena« kao mjesta na kojima bi se viktimizacija priznavala, a čiji

nosioi su posebne grupe ili akteri koji su na određenoj distanci i od žrtava i od počinitelaca (Giesen 2025: 64-65). S obzirom na ova razmišljanja, Matišićeva *Posmrtna trilogija* bi zbog svog odnosa prema žrtvama ratne traume mogla postavljati i pitanje: može li naše kazalište/pozorište/teatar postati institucionalna arena kao mjesto na kojem se viktimizacija društveno priznaje?

Osim zbog bavljenja žrtvama traume, Matišićeva *Posmrtna trilogija* se i zbog tretiranja drugog pojma koji je ovdje na početku naglašen kao važan može povezati s porijeklom teatra, a tretman tog pojma kod Matišića može biti shvaćen kao jedno bitno pitanje. Radi se, kako je već rečeno, o temi smrti, tačnije rečeno – odnosu prema mrtvima. U prve dvije drame Matišićeve trilogije sudbina ubijenih, a nesahranjenih ljudi i *posmrtni* odnos prema njima čine važan tematski i kompozicijski aspekt. U trećoj drami sudbina Siminog leša, odnosno premještanje njegovog tijela tokom drame, kao da pokazuje kako je takav odnos prema mrtvima postao dio društveno prihvatljivog ponašanja, koje više uopće ne predstavlja skandal niti dovodi do neke pretjerane reakcije, što se može shvatiti i kao pitanje o tetaru i ambijentu u kojem danas živimo.

Naime, *Ilijada* kao konstituirajući ep europske kulture završava smirivanjem srdžbe Ahilejeve oko koje se taj ep kompozicijski gradi i Ahilejevom dozvolom neprijatelju da sahrani svoga mrtvog sina. *Ilijada* upozorava da ep kao forma nastaje tamo gdje se u drugome vidi isključivo neprijatelj kojeg treba ukloniti iz svijeta, zato drama kao forma nastaje tek nakon epa, u trenutku kada grčka kultura pokazuje zrelost i visok stupanj sigurnosti u vlastite vrijednosti. Drugi u tragediji jeste sugovornik i verzija nas samih, a ne neprijatelj, o čemu valjda na najbolji način svjedoči Eshilova tragedija *Perzijanci*, u čiji centar on stavlja majku perzijskog kralja, dakle majku svoga dojučerašnjeg neprijatelja protiv kojeg je i sam ratovao.

Pišući o iskustvu Prvog svjetskog rata, Günther Anders kaže da je ono donijelo promjenu u slici čovjeka, jer nakon toga je postalo jasno da mi ljudi više nismo smrtni već smo primarno umorljivi (Anders 1985: 25). Status koji u Matišićevoj *Posmrtnoj trilogiji* imaju umoreni ljudi kao da upozorava na to da mi ljudi više nismo samo smrtni i potencijalno umorljivi, već smo i potencijalno *ne-sahranjivi*. U vrijeme kada se na sva zvona objavljuje da živimo u doba postdramskog kazališta, Matišićeve drame kao da nam postavljaju pitanje: živimo li možda u doba *preddramskog* duhovnog ambijenta?

IZVORI

Matišić, Mate. 2019. *Drame*. Službeni glasnik, Beograd.

LITERATURA

- Anders, Günther. 1985. *Zastarelost čoveka: o razaranju života u doba treće industrijske revolucije*, prev. Olga Kostrešević. Nolit, Beograd.
- Assmann, Aleida. 2011. *Duga senka prošlosti: kultura sećanja i politika povesti*, prev. Drinka Gojković. Biblioteka XX vek, Beograd.
- Assmann, Jan. 2005. Kulturno pamćenje. Pismo, sjećanje i politički identitet u ranim visokim kulturama, prev. Preljević, Vahidin. Vrijeme, Zenica.
- Giesen, Bernhard. 2025. *Trijumf i trauma*, prev. Efendić, Kenan. Vrijeme, Zenica.
- Govedić, Nataša. 2019. »Emigracija u mrtvace i povratak otpisanih: dramski prostor Mate Matišića«, u: Matišić, Mate, *Drame*. Službeni glasnik, Beograd, str. 21-25.
- Lukács, György. 1978. *Istorija razvoja moderne drame*, prev. Sava Babić. Nolit, Beograd.
- Lukić, Darko. 2009. *Drama ratne traume*. Menandarmedia/Menandar, Zagreb.
- Matišić, Mate. 2019. »Moje drame«, u: Matišić, Mate, *Drame*. Službeni glasnik, Beograd, str. 30-39.
- Preljević, Vahidin. 2025. »Identitet ko trijumfalni i traumatski motiv. Kulturalistička teorija društva Bernharda Giesena«, u: Giesen, Bernhard, *Trijumf i trauma*, prev. Efendić, Kenan. Vrijeme, Zenica, str. 273-287.

DEATH AND TRAUMA IN THE *POSTHUMOUS TRILOGY* OF MATE MATIŠIĆ

Abstract

Starting from Darko Lukić's understanding of the war trauma drama, who, using the example of selected Croatian authors, shows that these plays are significantly characterized by the demythologizing of prevailing cultural myths, this text deals with the place of trauma in *The Posthumous Trilogy* of Mata Matišić. Matišić's plays *The Sons Die First*, *Woman Without a Body*, and *No One's Son* are considered as war trauma dramas that are essentially determined by Death and that achieve their high degree of demythologization by insisting on the existential situation of traumatized victims as a dramaturgical base. This text takes into account the thoughts of Bernhard Giesen, who in his study *Triumph and Trauma* shows that heroes and victims are counterparts who stand on opposite sides of social life, as well as that the relationship between triumph and trauma significantly determines both the understanding of the individual and the collective identity. Matišić's *Posthumous Trilogy* is also considered with regard to the relationship of the collective to dead individuals, which should be the foundation for cultural memory. By giving a warning about the status of victims of war trauma and the dead in post-war society, Matišić's plays show that theater has a responsibility as a kind of »institutional arena« in which victimization could or even had to be acknowledged. Therefore *The Posthumous Trilogy*, due to the image of man as a »potentially killable« and potentially unburied being, could also be read as a warning that we live in a pre-dramatic spiritual environment.

Key words: war trauma drama; demythologization; triumph; trauma; hero; victim; Death; pre-dramatic