

Groteskna obitelj u dramama Ivana Vidića i Mate Matišića

Brkić, Anamaria

Master's thesis / Diplomski rad

2019

Degree Grantor / Ustanova koja je dodijelila akademski / stručni stupanj: **Josip Juraj Strossmayer University of Osijek, Faculty of Humanities and Social Sciences / Sveučilište Josipa Jurja Strossmayera u Osijeku, Filozofski fakultet**

Permanent link / Trajna poveznica: <https://urn.nsk.hr/urn:nbn:hr:142:322993>

Rights / Prava: [In copyright](#)/[Zaštićeno autorskim pravom.](#)

Download date / Datum preuzimanja: **2024-06-26**



Repository / Repozitorij:

[FFOS-repository - Repository of the Faculty of Humanities and Social Sciences Osijek](#)



Sveučilište J. J. Strossmayera u Osijeku

Filozofski fakultet Osijek

Diplomski studij Hrvatskog jezika i književnosti i Filozofije

Anamaria Brkić

Groteskna obitelj u dramama Ivana Vidića i Mate Matišića

Diplomski rad

Mentor: izv. prof. dr. sc. Ivan Trojan

Osijek, 2019.

Sveučilište J. J. Strossmayera u Osijeku

Filozofski fakultet Osijek

Diplomski studij Hrvatskog jezika i književnosti i Filozofije

Odsjek za hrvatski jezik i književnost

Anamaria Brkić

Groteskna obitelj u dramama Ivana Vidića i Mate Matišića

Diplomski rad

Humanističke znanosti, Filologija, Kroatistika

Mentor: izv. prof. dr. sc. Ivan Trojan

Osijek, 2019.

IZJAVA

Izjavljujem s punom materijalnom i moralnom odgovornošću da sam ovaj rad samostalno napravila te da u njemu nema kopiranih ili prepisanih dijelova teksta tuđih radova, a da nisu označeni kao citati s napisanim izvorom odakle su preneseni. Svojim vlastoručnim potpisom potvrđujem da sam suglasna da Filozofski fakultet Osijek trajno pohrani i javno objavi ovaj moj rad u internetskoj bazi završnih i diplomskih radova knjižnice Filozofskog fakulteta Osijek, knjižnice Sveučilišta Josipa Jurja Strossmayera u Osijeku i Nacionalne i sveučilišne knjižnice u Zagrebu.

U Osijeku, 24. lipnja 2019.

Anamara Brčić, 0122219370

Ime i prezime studenta, JMBAG

Sažetak: *U radu se analiziraju odabrane drame Ivana Vidića i Mate Matišića u kontekstu obiteljske problematike. Istražuju se elementi groteske, koja se u devedesetim i nultim godinama pokazuje kao temeljni osjećaj svijeta i postupak kojim se dramatičari služe kako bi prikazali poraznu sliku hrvatske zbilje koja se prelama preko obitelji kao temeljne jedinice društva. U radu se najprije donosi kontekst i značenje suvremene hrvatske drame, kao i pregled tema koje prevladavaju u hrvatskoj dramskoj produkciji tijekom navedenih godina. Analiza odabranih dramskih tekstova pokazuje sličnosti u korištenju groteske spomenutih dramatičara i tragičnih sudbina dramskih obitelji.*

Ključne riječi: Ivan Vidić, Mate Matišić, groteska, obitelj, suvremena hrvatska drama.

Sadržaj:

1. Uvod	1
2. Suvremena hrvatska drama – devedesete	3
2.1. Prihvaćanje izazova zbilje	5
2.2. Suvremena hrvatska dramska obitelj	8
3. Obitelj i društvo kroz prizmu groteske	10
4. Ivan Vidić	15
4.1. <i>Veliki bijeli zec</i>	15
4.2. <i>Bakino srce</i>	20
5. Mate Matišić	24
5.1. <i>Posmrtna trilogija</i>	24
5.2. <i>Sinovi umiru prvi</i>	25
5.3. <i>Žena bez tijela</i>	29
5.4. <i>Ničiji sin</i>	31
5.5. <i>Bljesak zlatnog zuba</i>	33
6. Zaključak	40
7. Popis literature	42

1. Uvod

Kao što već i sam naslov najavljuje, u ovom se radu analizira i problematizira fenomen obitelji i obiteljskih odnosa u odabranim dramskim tekstovima Ivana Vidića i Mate Matišića, ali s obzirom na prisutnost groteske koja se javlja kao jedno novo stanje duha i postupak kojim se navedeni dramatičari služe kako bi ukazali na isprepletenost dramske književnosti i zbilje, koja joj postaje podlogom i preko koje dramatičari mogu ukazivati na probleme koji se nalaze u njoj. Također, u radu se nastoji prikazati kako je groteska, kao stapanje tragičnog i komičnog, najprimjereniji postupak za ocrtavanje intimnih obiteljskih odnosa, a koji svoju neravnotežu i poremećenost „duguju“, isto tako, poremećenoj zbilji. Dramatičari time stvaraju jednu „naopaku stvarnost“, koja kod recipijenta stvara nelagodu jer takva stvarnost postoji u potenciji i čeka priliku na svoje ostvarenje.

Odabir tih dvaju dramatičara nije slučajna. Ivan Vidić, kao „mladodramatičar“, afirmira se tek početkom devedesetih i izranja iz Gavranova „projekta“, dok je Matišić, koji primarno nije dramatičar, u devedesetima već afirmiran u prepoznatljivom dramskom rukopisu. Stoga je i cilj ovoga rada ukazati na sličnosti i razlike spomenutih dramatičara, njihovog reagiranja na postojeću zbilju i njihovog viđenja obitelji kao mehanizma preko kojega se prelamaju svi širi društveni utjecaji. Obitelj se prikazuje kao temeljna jedinica društva. Iz takve definicije vidljivo je kako društvo izvire iz obitelji stoga je njihova međusobna veza neraskidiva.

U uvodnim se poglavljima rada iznosi „okvir“ suvremene hrvatske drame devedesetih godina utemeljen na dosadašnjim spoznajama hrvatskih teatrologa i kazališnih kritičara, gdje će se devedesete, ali i nulte godine prikazati kao ključne za hrvatsku dramsku produkciju. Iznijet će se i klasifikacija dramatičara koji djeluju u navedenom razdoblju, budući da se ono prikazuje kao „najplodnije“ zbog pojave velikog broja autora, ali isto tako i velikog broja različitih rukopisa. Također se ukazuje i na „problem“ koji se pojavio početkom devedesetih godina, a koji se tiče ne-reagiranja na postojeću zbilju mladih dramatičara i njihovog problematičnog, odsutnog rukopisa koji se polovicom razdoblja počinje mijenjati i izravnije baviti hrvatskom postratnom i posttranzicijskom svakodnevicom. Nakon toga slijedi pregled hrvatske dramske obitelji i tema koje se u tim tekstovima mogu iščitati.

U središnjem se dijelu rada analiziraju odabrane drame Ivana Vidića (*Bakino srce*, *Veliki bijeli zec*) i Mate Matišića (*Bljesak zlatnog zuba*, dramski triptih *Posmrtna trilogija*), utvrđuju se teme koje te obiteljske drame propituju, na koji način zbilja utječe na njih te kako je groteska poslužila „približiti“ ih današnjem čovjeku. Cilj je ovog dijela rada prikazati i opisati na koji

način dramatičari stvaraju svoje dramske likove, dramski prostor i vrijeme radnje. Konačni je cilj rada doprinijeti dosadašnjim spoznajama o suvremenoj hrvatskoj drami.

2. Suvremena hrvatska drama – devedesete

Devedesete godine prošlog stoljeća za hrvatsku dramsku produkciju predstavljaju zanimljivu pojavu jer su „dobile rijetku povijesnu prigodu da se u povijesnom, političkom i umjetničkom smislu uspostave kao dekada, kao razdoblje ‘devedesetih’“¹, kako to navodi Jasen Boko u predgovoru antologije *Nova hrvatska drama*, koji je naslovljen *Hrvatska drama devedesetih: povratak monologu* (o povratku kakvom monologu bit će riječ na jednom drugom mjestu u nastavku rada). One predstavljaju jedan novi početak hrvatske drame te je u pogledu periodizacije najprimjerenije odabrati 1990. godinu, prema Ani Lederer, kao ključnu i graničnu „do koje se sada već prave sinteze o jednom razdoblju hrvatskoga kazališta, a od koje započinje novo i drugo/drugačije razdoblje“² i time autorica također utvrđuje jedinstvo umjetničkog, povijesnog i političkog, a navedenu godinu kao početkom suvremenosti, koja se proteže i danas. Također, autorica smatra kako je hrvatsku dramsku književnost i hrvatsko kazalište moguće uklopiti unutar „frekventne sintagme ‘književnost devedesetih’“³, što je također vidljivo i u Bokinom navodu. U naslovu antologije Jasena Boke, ili kako ju sam naziva „antiantologija“, jer ona predstavlja subjektivnu sliku „najzanimljivijih i najizazovnijih drama burnoga razdoblja“⁴, Adriana Car-Mihec vidi korespondenciju odrednici Ane Lederer – *suvremena hrvatska drama* – u smislu obilježavanja 1990. kao početne periodizacijske godine.⁵ Za spomenuti je još *Antologiju suvremene hrvatske drame* iz 2007. godine Lea Rafolta koju je naslovio *Odbrojanje*, gdje koristi, kao i Lederer, termin *suvremena hrvatska drama* i također određuje 1990. godinu kao presudnu. Analizirajući antologijske izbore koji su se pojavili proteklih desetljeća Rafolt primjećuje velik broj dramatičara koji su različiti u poetičkom smislu te odabiru tema, a koje se kreću „od stalnih preokupacija poviješću i zbiljom do eskapizma na granici eksperimentalne ili postdramske prakse“ te kako im se jedinstvo pripisuje izvana, odnosno u književnopovijesnim pregledima ili antologijama.⁶ Navedena godina ključna je ne samo zbog rata koji je promijenio postojeću zbilju nego i zbog afirmacije jedne nove generacije dramatičara koja će uvelike promijeniti dramsku scenu u naredna dva desetljeća.

¹Jasen Boko, »Hrvatska drama devedesetih: povratak monologu«, u: *Nova hrvatska drama. Izbor iz drame devedesetih*, Zagreb, Znanje, 2002., str. 5-25, str. 5.

²Ana Lederer, *Vrijeme osobne povijesti. Oglеди o suvremenoj drami i kazalištu*, Zagreb, Naklada Ljevak, 2004., str. 7.

³Nav. prema: Adriana Car-Mihec, *Mlada hrvatska drama (Ogledi)*, Osijek, Neotradicija, 2006., str. 87.

⁴Nav. prema: Leo Rafolt, »Suvremena hrvatska drama ili o kakvome je to odbrojanju riječ?«, u: *Odbrojanje: antologija suvremene hrvatske drame*, Filozofski fakultet, Zagrebačka slavistička škola, Zagreb, 2007., str. 7-27, str. 8.

⁵Car-Mihec, *Mlada hrvatska drama (Ogledi)*, str. 96.

⁶Isto, str. 9.

Riječ je o, kako govore suvremeni teatrolozi i kazališni kritičari, četvrtome naraštaju hrvatskih dramatičara poslije rata. Na početku devedesetih afirmiraju se Pavo Marinković, Milica Lukšić, Mislav Brumec, Ivan Vidić⁷, Asja Srnc Todorović, a drugi su, kao generacija koja se pojavila već u osamdesetima, u devedesetima već afirmirani dramatičari tzv. „srednje generacije“, Lada Kaštelan, Miro Gavran i Mate Matišić. Također, za napomenuti je da u devedesetima djeluju dramatičari koji se ne mogu povezati s novom poetikom mladih dramatičara, Boris Senker, Slobodan Šnajder i Borislav Vujčić. Dakle, devedesete su iznjedrile nove *mlade* dramatičare, a za čiju je pojavu i oblikovanje najviše zaslužan Miro Gavran koji je 1990. u zagrebačkom Teatru ITD pokrenuo projekt „simptomatično naslovljen *Suvremena hrvatska drama*“ gdje su mladi dramatičari mogli uprizoriti svoje tekstove.⁸ Osim toga, presudnu ulogu u pojavi *mladih* dramatičara imao je i, kako navodi Dubravka Vrgoč, časopis *Prolog* od 1988. godine⁹, zatim i časopis *Plima* koji je 1993. pokrenuo i uređivao Miro Gavran, a kasnije je i tiskao dva zbornika pod naslovom *Mlada hrvatska drama*.¹⁰ Dramatičari „izašli“ iz Gavranovog projekta mogu se svesti pod zajednički naziv tzv. *mlade hrvatske drame*, pojam koji Adriana Car-Mihec navodi kao „prepoznatljivu periodizacijsku paradigmu unatoč svim svojim generacijskim, stilskim i inim nejasnoćama“.¹¹ S pojavom mnoštva novih tekstova Velimir Visković u tekstu *Izazovi pred mladom hrvatskom dramom* iz 1995. godine postavlja pitanje može li se zapravo govoriti o preporodu hrvatske dramske književnosti? U pogledu kvantitete svakako, ali po kvaliteti teško da bi se moglo govoriti o tome¹², s čime se slaže i Ana Lederer, dok Rafolt Gavranov izbor opravdava tvrdnjom da je mladim dramatičarima trebao proboj na hrvatsku dramsku scenu. U devedesetima se nikako ne može govoriti o jedinstvenom dramaturškom rukopisu jer u tom razdoblju djeluju i dramatičari koji se sa svojim preokupacijama ne mogu povezati s „mladodramatičarima“, oni koji se pojavljuju već u osamdesetima (Lada Kaštelan, Mate Matišić, Miro Gavran, Dubravko Mihanović, Milko

⁷ Prva pojava Vidića vidljiva je 1988. godine kada je u ponovno objedinjenom časopisu *Novi Prolog* i *Prolog/teorija/tekstovi* objavljena njegova drama *Škrtica*. Nav. prema: Martina Petranović, »Vidićev dramski opus ili necenzurirani zapisi starca Ivana«, *Kazalište: časopis za kazališnu umjetnost*, IX, 25/26, 2006., str. 130-143, str. 130.

⁸ Rafolt, str. 10.

⁹ Dubravka Vrgoč, *Nova hrvatska drama (primjeri dramskog stvaralaštva s kraja 80-tih godina)*, Kolo, VII, 2, 1997., str. 126.

¹⁰ Boris Senker, »Vrijeme dijaloga nasuprot monologu«, u: *Hrestomatija novije hrvatske drame. II. Dio, 1941-1995*, Zagreb, Disput, 2001., str. 6-39, str. 35.

¹¹ Adriana Car-Mihec, *Mlada hrvatska drama (Ogledi)*, str. 5. Autorica upozorava i na to da se istovremeno pojavljuje nekoliko termina *mlada/nova/postmoderni/suvremena hrvatska drama*.

¹² Velimir Visković, »Izazovi pred mladom hrvatskom dramom«, u: *Krležini dani u Osijeku 1995*, I. knjiga, priredili: Branko Hećimović i Boris Senker, Hrvatsko narodno kazalište u Osijeku, Pedagoški fakultet, Osijek, Zavod za povijest hrvatske književnosti, kazališta i glazbe HAZU, Osijek – Zagreb, 1996., str. 123-126, str. 123.

Valent, Boris Senker).¹³ Do velikih promjena u dramskom pismu dramatičara doći će tek u drugoj polovici devedesetih, kada se počinju odbacivati postmodernističke tendencije i kada zbilja sve više ulazi u hrvatski dramski rukopis. I budući da hrvatska dramska produkcija u devedesetima ne korespondira s onim što se naziva *nova europska drama*¹⁴ i da su *mladi* dramatičari najčešće oni izašli iz Gavranova projekta te su *postmoderne* samo tendencije, za autore koji djeluju i tekstove koji nastaju u devetom desetljeću 20. stoljeća i početku 21., najneutralnija i u više puta opravdana sintagma koja se može koristiti je *suvremena hrvatska drama*.

Klasifikacija, kako bi se dao jedan jasan pregled, nikad dovoljno, pa je tako Jasen Boko klasificirao dramatičare devedesetih u tri kategorije, a sličnom se podjelom vodio i Leo Rafolt, smatrajući kako navedeno razdoblje ima nekoliko dominantnih poetičkih obrazaca. Prvu skupinu Boko naziva *Neslomljivi (Oni koji opstaju)*, a u koju svrstava Ivu Brešana, koji se ipak razlikuje od svojih suvremenika tipičnom političkom dramaturgijom, i one najvažnije, Miru Gavranu, Ladu Kaštelan, Matu Matišića te Borislava Vujčića, Vladimira Stojsavljevića i Borisa Senkera, Fadila Hadžića, Hrvoja Hitreca, dok u drugoj skupini stoji Slobodan Šnajder kao *Zaboravljen(i) (Onaj koji nestaje)* te napokon *Novi val (Oni koji nastaju)* gdje su se smjestili „mladodramatičari“ Asja Srnc Todorović, Mislav Brumec, Ivan Vidić, Milica Lukšić. Kasnije im se pridružuju još i Dubravko Mihanović, Darko Lukić, Filip Šovagović, Elvis Bošnjak, Tomislav Zajec, Tena Štivičić i Ivana Sajko¹⁵, koji čine jedan novi, dakako nedovršeni, niz suvremene hrvatske dramske produkcije. No, ono što je najzanimljivije u iščitavanju drama spomenutih dramatičara (misli se, prije svega, na Ivana Vidića i Matu Matišića) svakako je uronjenost i povezanost sa zbiljom, djelovanje zbilje na osnovne ljudske mehanizme te promjenu koju oni dobivaju u međusobnom prožimanju. Za početak valja dati svojevrsan uvod u (hrvatsku dramsku) zbilju te naglasiti ono što povezuje prethodno nabrojana imena.

2.1. Prihvatanje izazova zbilje

Do velikog zaokreta u dramskom pismu, kako je već prethodno napomenuto, dolazi polovicom devedesetih kada završava Domovinski rat i kada se dramatičari okreću tematiziranju zbilje. Tako bi se devedesete, u tematskom i poetičkom smislu, mogle podijeliti na dva dijela pri čemu bi prvi dio činio onaj do 1995. godine, a koji bi obilježavao socijalni

¹³ Rafolt, str. 13.

¹⁴ Car-Mihec, str. 97.

¹⁵ Jasen Boko, »Hrvatska drama devedesetih: povratak monologu«, str. 16-21.

eskapizam¹⁶ i hermetizam pisma suvremenih dramatičara, odnosno sklonost postmodernističkim postupcima. Citirajući radove Jasena Boke i Ane Lederer, Car-Mihec kao tipične postmodernističke postupke navodi „uporabu postupaka drugih medija, vremenski i prostorni diskontinuitet u sekvencijalno nizanim dramskim situacijama, iščezavanje radnje, zapleta i dramskog lika u klasičnom smislu, odbacivanje povijesti i politike, te korištenje novih motiva i tema“.¹⁷ Ana Lederer postmodernistička načela najdrastičnije vidi provedena u tekstovima Ivana Vidića i Asje Srnc Todorović.¹⁸ Visković također ne odobrava destruiranost lika, nemogućnost identifikacije s njim, izbjegavanje psihokarakterizacije te plošnost karaktera.¹⁹ Društvena zbilja mora imati primat jer teško je ostati ravnodušan, pa čak i u umjetničkom smislu, na ono što se u njoj događalo na početku desetljeća, jer, poslužiti ću se Bokinom izrekom, „kazalište jest ogledalo vremena“.²⁰

Drugi dio protezao bi se od 1995. godine, a koji traje i u nultim godinama kada se „interes dramatičara okreće problematizaciji zbilje“ gdje su „i pisac i čitatelj uronjeni u zbilju, točnije poslijeratnu zbilju; nema više frustracije prošlošću ili politikom, koliko ima frustracije svakodnevicom“.²¹ S ulaskom zbilje u dramski tekst moguće je stvoriti i dramsku napetost, sukobe, razvijati karaktere i likove, protezati se u vremenu i prostoru te „otvoriti vrata“ crnohumornom, grotesknom i ironičnom. Suvremeni dramatičari prihvatit će izazov te početi pisati o onome što se stvarno događa. Visković napominje kako je moguće zadržati intertekstualnu dimenziju djela i kada se dramski tekst poveže s neposrednom zbiljom te kako se *mladi* dramatičari moraju pozabaviti „totalitetom ljudskog iskustva“.²²

Promjenu u dramskom tekstu suvremenih dramatičara, poneki su kritičari i teatrolozi pokušali objasniti pomoću novog fenomena u novoj europskoj drami, odnosno s pojavom *in-yer-face* drame. Rafolt napominje kako hrvatska drama devedesetih ne korespondira izravno s novom europskom dramom, ali da je ona hrvatskim dramatičarima zapravo ponudila širok spektar tema te interes preusmjerila na socijalnu problematiku. *In-yer-face* dramaturgija često

¹⁶ Danijela Weber-Kapusta u tekstu *Drama i zbilja u hrvatskoj književnosti na izmaku 20. i početku 21. stoljeća* ipak napominje kako „teza o socijalnom eskapizmu nije jednoglasno prihvaćena“. Autorica smatra kako treba uzeti u obzir i tekstove starijih generacija te kao primjere navodi kabaret Tahira Mujičića i Borisa Senkera *Bratorazvodna parnica* i prvijenac Davora Špišića *Dobrodošli u rat!* koji je napisan i izvođen tijekom rata na pozornici osječkoga HNK.

¹⁷ Car-Mihec, str. 80.

¹⁸ Lederer, *Vrijeme osobne povijest.*, str. 29.

¹⁹ Visković, »Izazovi pred mladom hrvatskom dramom«, str. 126.

²⁰ Boko, str. 7.

²¹ Lederer, str. 31.

²² Visković, str. 126.

je sinonim za dramaturgiju *krvi i sperme* koja bila je prisutna u britanskim (Sarah Kane i Mark Ravenhill) i njemačkim (Marius von Mayenburg) krugovima. No, brutalnosti kakve se pronalaze u takvim tekstovima u naših dramatičara gotovo da i nema.²³ Jasen Boko europski fenomen u drami ne promatra na način kao i Sanja Nikčević²⁴, izjednačujući ga s *in-yer-face* dramom, već ga tumači s jednim „novim osjećanjem svijeta ili zbiljnosti, koje je karakteristično za europsko 20. stoljeće te za tranzicijske dramsko-kazališne kulture kao što je hrvatska“.²⁵ Hrvatski dramski rukopis vraća se neorealizmu koji se bavi problematikom suvremene hrvatske zbilje, simptomima tranzicijske svakodnevice kao što je ekonomska nesigurnost, nezaposlenost, manipulacija, kriminal, nasilje, braniteljska problematika, poslijeratni gubitak ideala, dezintegracija obitelji.²⁶ Drama s kraja devedesetih, napominje Lederer, želi biti kritičkim zrcalom naše urbane poslijeratne svakodnevice koja je brutalna i gruba rugalica neostvorenoj duhovnoj obnovi u desetljeću koje polako ostaje iza njezinih/naših leđa.²⁷ Ponekad je dramatičarima bilo dovoljno samo preslikati već dovoljno grotesknu zbilju u dramski tekst te dodati pokoji ironičan komentar, na politiku, ideologiju, vjeru, ljude, na kraju kojeg čovjek nije siguran treba li se smijati ili zgražati. Prvo pravo bavljenje uzrocima socijalne situacije i posljedicama rata, tekst u kojem domaća dramska književnost ozbiljno tematizira prvu polovicu devedesetih, drama je Filipa Šovagovića *Cigla* (1998.) U *Cigli* Šovagović monološkim blokovima svojih antijunaka-marginalaca „fuzionira dramaturšku strukturu, a monolog dominira ne samo kao osnovno dramsko sredstvo, već kao temeljni osjećaj svijeta“.²⁸ Lederer napominje kako postoji razlika između fragmentarnoga monologa postmodernističkog decentriranog subjekta kojemu komunikacija nije važna te monologa s kraja desetljeća kojim subjekt sada želi komunicirati, kako sa samim sobom tako i s drugima i sa zbiljom koja ga okružuje.²⁹ Jasen Boko *Ciglu* određuje kao najbolnju hrvatsku dramu devedesetih, muku i vapaj nemoći generacije koju je uništio rat i neuspjela tranzicija.³⁰ *Cigla* je i obiteljska drama, stoga ni ne čudi upravo autorov izbor prikaza boli, nemoći, propalost čovjeka te bolest na primjeru obitelji, koja je zapravo prikaz svijeta (kao svojevrsnog makrokozmosa), „u malom“, odnosno obitelji (kao mikrokozmosa). Sve ono što se događa na širem društvenom planu, preslikava se i na manje društvene jedinice, poput obitelji i dovoljno je pročitati samo jednu

²³ Rafolt, str. 17.

²⁴ Više o tome u: Sanja Nikčević, *Nova europska drama ili velika obmana*, Zagreb, 2005.

²⁵ Rafolt, str. 18.

²⁶ Martina Petranović, »Vidićev dramski opus ili necenzurirani zapisi starca Ivana«, *Kazalište: časopis za kazališnu umjetnost*, IX, 25/26, 2006., str. 130-143, str. 139.

²⁷ Lederer, str. 62-63.

²⁸ Lederer, str. 63.

²⁹ Isto.

³⁰ Boko, str. 15.

dramu s kraja desetljeća kako bi se dobio pregled duhovnog, ali i tjelesnog stanja ljudi. Stoga ni ne čudi upravo izbor groteske i ironije dramatičara jer zapravo one najbolje mogu prikazati propalu svakodnevicu ljudi koji nemaju izlaza i koji se ne mogu boriti s promjenama koje su ih zahvatile i posljedicama koje su proizašle nakon rata i neuspjele tranzicije. Groteska je postala temeljni osjećaj svijeta jer što je nekada bio nekakav zakon i red, više ne postoji. Subjekt u takvoj stvarnosti postao je dezintegriran, doveden do ruba apsurdna te socijalne i moralne bijede.

2.2. Suvremena hrvatska dramska obitelj

Cigla Filipa Šovagovića nije jedina drama koja je za svoju tematiku odabrala obitelj. U suvremenoj hrvatskoj dramskoj produkciji moguće je vidjeti da se obitelji davala velika važnost, ali je uvijek bila žrtva loših gospodarskih i političkih uvjeta.³¹ No, bilo kako bilo, za dramu su upravo takve, disfunkcionalne, groteskne i ironizirane obitelji, i najzanimljivije. Iako će se u radu detaljnije analizirati groteska i obitelji, koje su kao takve prikazane, Ivana Vidića i Mate Matišića, u nastavku rada slijedi jedan kratak pregled dramskih obitelji i tema koje se u njima mogu iščitati.

Opširnije se ovom temom bavila Lucija Ljubić u tekstu *Obitelj u suvremenoj hrvatskoj drami* na Krležinim danima 2014. godine te će se i ovdje navesti samo godine objavljivanja ili nastanka drama, budući da se one analiziraju u književnom i širem kulturološkom kontekstu, prema autoričinom tekstu. Prva je na popisu *Mrtva svadba* Asje Srnec Todorović, 1991. koja se bavi „intimističkim propitivanjima vlastitog identiteta“, zatim *Posljednja karika* Lade Kaštelan, 1994. „natopljena povijesnim bremenom“. Krajem devedesetih i početkom novog stoljeća drama se počinje baviti obiteljima koje su „nagrizene suvremenim društvenim zbivanjima“ kao što su *Bljesak zlatnog zuba* Mate Matišića, 1987., *Atentatori* Tomislava Zajeca, 1999., *Bakino srce* Ivana Vidića, 1999., *Dirigent* Dore Delbianco, 2001. i *Prije sna* Lade Kaštelan, 2004., dok se drama *Nosi nas rijeka* Elvisa Bošnjaka, 2002. bavi „neorealističkim ispisivanjem obiteljske emocionalne anamneze“. U dramama *Cigla* Filipa Šovagovića, 1998., *Veliki bijeli zec* Ivana Vidića, 2002., *Jug II* Davora Špišića, 2003., *Posmrtna trilogija*, 2005. i *Balon* 2009. Mate Matišića, problematizira se „utjecaj društvene zbilje na obiteljsku privatnost“. Nekoliko se djela pitalo „ima li obitelj budućnosti“, a to su *Svinje*

³¹ Lucija Ljubić, »Obitelj u suvremenoj hrvatskoj drami«, u: *Krležini dani u Osijeku 2004., Kompleks obitelji i četvrt stoljeća tranzicije i globalizacije u hrvatskoj drami i kazalištu*, priredio Branko Hećimović, Zavod za povijest hrvatske književnosti, kazališta i glazbe HAZU, Odsjek za povijest hrvatskog kazališta, Hrvatsko narodno kazalište u Osijeku, Filozofski fakultet, Osijek, Zagreb – Osijek 2015., str. 162-168, str. 168.

Tomislava Zajeca, 2003. (neobjavljeno, ali praizvedeno 2003. u Gradskom kazalištu Joze Ivakića u Vinkovcima), *Dolina ruža* Ivana Vidića, 2010., te *Moj sin samo malo sporije hoda* Ivora Martinića, 2011.³² Ljubić također naglašava kako vanjski, društveni i politički utjecaji nagrizaju obiteljske odnose te je zapravo to i prevladavajuća tema u suvremenoj hrvatskoj drami³³, a hrvatski su dramatičari groteskom uspjeli prikazati taj raspad, nagriženost, tragične sudbine i obiteljske odnose koji graniče s ludilom zbog nepomirljivosti s promjenama koje nisu mogli ignorirati ni izbjeći. Dvije su ključne epohe društvenog razvoja koje su utjecale na dramsko pismo druge polovice 20. stoljeća. Prema Ozani Iveković to je socijalističko i postsocijalističko razdoblje, koje je obilježeno ratom i društveno-ekonomskom i političkom tranzicijom³⁴, a koje su neupitno ostavile posljedice na čovjeka i društvo. Ne postoji nijedna sretna obitelj, iznutra uređena harmonijom i mirom. Ona se kao takva ne može prikazati, a dramatičari to ni ne žele jer čemu pisati o sretnim ljudima, kada oni u zbilji ne postoje. Svakodnevne frustracije, članove obitelji, dovode do psihičkog pucanja, balansiranja između luđačkog cereka, rastresenosti i mračnog uma. Sve obitelji „padaju“ prvenstveno zbog lošeg političkog usuda, vlastite nemogućnosti i neznanja od „izvlačenja“ s dna društvene ljestvice.

³² Sve navedene drame prema: Ljubić, *Obitelj u suvremenoj hrvatskoj drami*, str. 164-165.

³³ Isto, str. 168.

³⁴ Ozana Iveković, »Pristup hrvatskim dramama s povijesnom tematikom u drugoj polovici dvadesetog stoljeća«, *Dani hvarškoga kazališta: Građa i rasprave o hrvatskoj književnosti i kazalištu*, 37, 1, 2011., str. 221-239., str. 221.

3. Obitelj i društvo kroz prizmu groteske

Budući da su drame, koje će se analizirati, neraskidivo povezane s društvenom zbiljom, važno je dati jednu „teoriju obitelji“ u suvremenosti jer kako obitelj utječe na društvo tako i društvo (neupitno) utječe na obitelj. Obitelj se, prema Niklasu Luhmannu, javlja kao jedan specifični društveni sistem. Ona je prvotna društvena struktura koja oblikuje pojedinca, a sve šire društvene organizacije (kao što je država) utemeljene su u obitelji i njezin su produžetak. Obitelj je, za sociologa Georgea Herberta Meada, i „kooperativan proces u kojem individualizacija izaziva reakciju drugih članova grupe“.³⁵ Onoliko koliko je obitelj „društvena“ utoliko je ona i privatna, intima stvar članova koji se u njoj nalaze te dolazi do miješanja privatnog u javno te javnog u privatno. Obitelj za ulogu ima i utjecaj na „oblikovanje osobnosti pojedinca te za razliku od drugih intimnih odnosa, u obitelji značajnu ulogu ima nasljeđe, pa se, posebice u tradicionalnim obiteljima, na takav način mogu prenositi ne samo oblici ponašanja, nego i pojedine ideologije i patrijarhalni obrasci koji imaju širi društveni utjecaj“.³⁶ Ljubić naglašava kako se može razlikovati tradicionalno, moderno i postmoderno društvo (a u skladu s tim i obitelj). Tradicionalna su ona društva „utemeljena na nepromjenjivim društvenim obrascima (socijalnim, običajnim, religijskim, ekonomskim i psihološkim), pa je i važnost obitelji velika. Strogo je određena podjela uloga prema kojoj muškarac radi izvan kuće i skrbi za svoju obitelj, a žena radi kod kuće kao domaćica. Muškarac time postaje subjekt u obitelji, a žena i djeca objekt njegove ljubavi koja nerijetko sputava ili oduzima pravo na samostalno donošenje odluka, u čemu se odražava čvrsta i stroga hijerarhija društvenih odnosa. Moderna društva nastala su tijekom razvoja znanosti i tehnologije kao i političkih ideja o jednakosti svih ljudi, a gdje individualizacija, urbanizacija, socijalna diferencijacija i fragmentacija donose i promjene unutar obitelji. Nadalje, zapošljavanjem žena došlo je do ženske ekonomske neovisnosti, mogućnosti raskidanja nezadovoljavajućeg bračnog odnosa i povećanja spolne slobode. S druge strane, time je ugroženo tradicionalno poimanje obitelji kao i dotadašnje raspodjele uloga te tako krajem 60-ih i početkom 70-ih godina 20. stoljeća dolazi do propitivanja suvremenog društva, koje se sve češće naziva postindustrijskim i postmodernim, čemu pridonosi brz razvoj informacijskih i komunikacijskih sustava“.³⁷ Hrvatsku zbilju u devedesetima obilježile su turbulentne promjene iz onog tradicijskog u moderno pa se tako i „suvremeno hrvatsko društvo našlo pod utjecajem tih promjena koje se događaju na svim područjima društvenog života, a

³⁵ Nav. prema: Tijana Pavliček, *Intimno, irealno i ironijsko u dramskom stvaralaštvu Lade Kaštelan, Ivana Vidića i Mate Matišića*, Doktorska disertacija, Osijek, Filozofski fakultet, 2016., str. 16.

³⁶ Pavliček, str. 17.

³⁷ Ljubić, str. 163.

dotiču se obitelji, ali i šireg kulturnog okvira (...) što je potpomognuto različitim devijacijama u sociokulturnom okviru promjena“.³⁸ Hrvatsko društvo pokušava se držati onog tradicionalnog, a što jednostavno ne može ići jer moderno sve više prodire u pore tog istog društva. Poneki će se dramski likovi (poput satnika Lukše u *Velikom bijelom zecu*) pokušati uvjeravati kako im je obitelj sve i kako se treba držati vrijednosti iste, ali društvene im okolnosti to neće dozvoliti. Obitelj bi trebala biti, prema kršćanskom shvaćanju, zajednica ljubavi, međusobnog poštivanja, zajedništva, ali u suvremenoj hrvatskoj drami ona to svakako nije. Obitelj je ironizirana upravo prema tom kršćansko-konzervativnom shvaćanju, ona je izobličena i gruba slika onoga što bi po prirodi trebala biti. Vrijednosti koje obitelj treba čuvati i održavati ismijane su i deformirane, narušene su religijske i moralne norme postupkom groteske. Može se reći kako ona omogućava pojavu egzistencijalne napetosti, prikazujući na sceni granične situacije³⁹ poput smrti, patnje, specifičnog položaja čovjeka u svijetu, borbe i krivnje. Čitatelj, odnosno gledatelj, suočen je tako s vlastitim Ja jer i on pripada tom svijetu, povijesti i jednako je vremenit kao ljudi i situacije koje mu se prikazuju. Čovjek je tako izgubio mogućnost pronalaženja autentične egzistencije, koja je onemogućena upravo zbiljom koja je podloga dramskom stvaranju. Drama je oduvijek bila pisana s obzirom na nešto, ona prikazuje upravo egzistencijalnu napetost opstanka i radnju koja pokazuje stanje vremena⁴⁰, u ovom slučaju grotesknog. Stoga Boris Senker govori o *velikom svjetskom kazalištu u dnevnoj sobi*, odnosno o vezi obitelji (kao intimnog, nečeg što pripada prostoru „obiteljskog ognjišta) i društva (kao onog svjetskog, što se preslikava na intimno). Kada je riječ o drami postoje dvije mogućnosti kako se obitelj i društvo mogu promatrati, pa se tako govori o, prvo, dramama o obiteljima u društvu i drugo, o obitelji kao društvu, a Senker to pojašnjava na sljedeći način: „Tako prikazana i dramaturški iskorištena obitelj postaje zajednica što na ovaj ili onaj način preslikava cijelo društvo kojemu pripada te u sebi ponavlja, i na neki način, intenzificira najvažnije društvene i političke odnose. Stoga tim dramskim i kazališnim obiteljima ne pristupamo toliko kao fragmentima neke velike cjeline, dostatne da tu cjelinu rekonstruiramo, nego kao malim, zatvorenim cjelinama, svjetovima zapravo, što se mogu analizirati i tumačiti

³⁸ Ljubić, str. 164.

³⁹ Pojam egzistencijalne napetosti svoj izvor crpi iz egzistencijalne filozofije Karla Jaspersa, Sorena Kierkegarda i Martina Heideggera, a sam pojam *granična situacija* pripada filozofiji Karla Jaspersa. Nav prema: Vladan Švacov, *Temelji dramaturgije*, Školska knjiga, Zagreb, 1976., str. 31-43.

⁴⁰ Švacov, *Temelji dramaturgije*, str. 81.

kao modeli većih cjelina ili, slobodnije rečeno, velikoga svijeta. Drukčije rečeno, na pozornici ne gledamo njih u društvu i svijetu, nego društvo i svijet u njima“.⁴¹

Groteska se u književnoj tradiciji definirala na razne načine, no ono što ju zasigurno može opisati nešto je iskrivljeno, fantastično pa čak i ružno, neukusno. Ona bi bila nešto u što se vjeruje, ali i ne vjeruje, što izaziva osjećaj nelagode te se ne zna treba li ju shvatiti ozbiljno ili pak ne. Groteska se javlja krajem 15. stoljeća kao naziv i oznaka za polubestijalnu ornamentiku koja se pronalazila pokraj Rima i drugim talijanskim mjestima. Tako se pojam grotesknosti povezivao s karikaturno-fantastičnim ili nerijetko iskrivljenim prikazivanjem stvarnosti koje prati osjećaj groze i straha. Prvotno je bio vezan za slikarstvo, a onda je počeo označavati svaki oblik suprotstavljanja općeprihvaćenim normama i vrijednostima, tj. uvjerenju da zbiljski svijet počiva na razumskim osnovama. Dvije su najznačajnije teorije grotesknosti prisutne u suvremenoj znanosti o umjetnosti i književnosti. Prva je ona Wolfganga Kaysera u kojoj grotesknost promatra na tri načina: kao načelo umjetničke proizvodnje, kao strukturu djela i kao način recepcije umjetničke tvorbe. Drugu teoriju predstavlja Mihail Bahtin u djelu *Stvaralaštvo François Rabelaisa i narodna kultura srednjega vijeka i renesanse* u kojem Rableaisovo stvaralaštvo definira kao realistično, a izvorište mu pronalazi u kulturi smijeha i tradiciji srednjovjekovnih pučko-folklornih žanrova. Ključno je obilježje Bahtinova grotesknog realizma prevođenje duhovnih, idealnih i apstraktnih vrijednosti na tjelesno-materijalni plan, snižavanje kojim se narušavaju moralni, politički i religijski autoriteti. Daljnje analize fenomena groteske najčešće se primjenjuju u suvremenoj književnosti, one ekspresionističke i nadrealističke te kazalište apsurdna.⁴² Ono što ju svakako, bez sumnje, obilježava spajanje je gorko ozbiljnog i smiješnog.

Patrice Pavis u *Pojmovniku teatra* pod natuknicom groteske navodi da je ona „vrsta komike koja je posljedica djelovanja karikaturne burleske i bizarnosti“, ona se doživljava kao „značenjsko izobličenje oblika koji je ili poznat ili prihvaćen kao norma“. Napominje kako groteskno „stvara nakazno i užasno, a s druge strane komično i lakrdijaško“. Ono što je najvažnije, kada se primjeni na teatar „groteska zadržava svoju osnovnu funkciju načela izobličenja, kojoj valja pridodati izražen smisao za konkretno i za realistički detalj“. Također, ne postoji groteska sama po sebi, ona uvijek dolazi uz nešto, pa stoga postoje „estetsko-

⁴¹ Boris Senker, »Veliko svjetsko kazalište u dnevnoj sobi«. Dostupno na: www.ffzg.unizg.hr/kompk/modules/documentdownload.php?idDocument=138

⁴²<https://leksikon.muzej-marindrzc.eu/groteska/>

ideološki projekti“. Groteska je uvijek u uskoj vezi s tragikomičnim, pa stoga „mješoviti žanrovi, groteskno i tragikomično, balansiraju između smiješnog i tragičnog“. Današnji je svijet poznat po nakaznosti, bez identiteta i harmonije i „groteska odbija pružiti harmoničnu sliku društva; ona ‘mimetički’ reproducira društveni kaos, istodobno ga komentirajući“. Britka komika koja proizlazi iz groteske zbunjujuće djeluje na čitatelja/gledatelja, koji se ne može tek tako smijati ili plakati.⁴³ U grotesknom se prikazu čovjek često pretvara u životinju i obrnuto. Time se „surovost ljudske naravi i ljudskost životinja dovode do ponovnog preispitivanja tradicionalnih ljudskih ideala“, ona je „u stanju shvatiti aktualna pitanja“. Naposljetku, ona je izraz kojim se pokušava skrenuti pozornost na tragikomičnost današnjeg čovjeka i njegovu rastrganost⁴⁴, što će se moći iščitati i iz *Velikog bijelog zeca* na primjeru satnika Lukše i njegove žene. Smijeh koji proizlazi iz groteske potpuna je suprotnost „običnom“ smijehu, odnosno smijehu humorista koji je „vedar, filozofski, smijeh suosjećajan, širok, druževan i pun razumijevanja za ljudske slabosti s tendencijom da izazove simpatiju prema objektu. On je harmoničan, izglasuje opreke; dok groteska agresivno ističe disharmoničnosti“⁴⁵, zbog toga je on neugodan. Hrvatski dramatičari rijetko će kada imati suosjećanja prema svojim likovima i njihovim sudbinama. I kada izražavaju simpatije prema nekome od njih (Jela ili Sekica u *Bakinom srcu*, Mijo u *Bljesku zlatnog zuba*), onda se ona izgubi u tragičnome. Tragično je, samo po sebi pomalo patetično, a groteska narušava tu harmoniju tragike jer je njome uništeno „dostojanstvo, tužna ljepota i katharza“.⁴⁶ Smrti, tužne sudbine i emocije ne mogu i ne smiju, prema grotesknome, biti patetične, već samo besmisleno-tragične. Tamarin je u fantastici detektirao korijen groteske, a Pavliček navodi kako, prema Gordani Slabinac, i ironija i fantastika pridonose kritici suvremenog društva.⁴⁷ Slična određenja groteske navodi i Mira Muhoberac spajajući tako ambivalentne reakcije: smijeh, gađenje i zapanjenost, povezivanje fantastičnog i humoristički vedrog, tragike i komike te smiješnog, strašnog te kako groteska ruši normalan poredak te „ugrožava čovjekov integritet u prikazanoj stvarnosti“.⁴⁸ Osim toga, prepoznavanje groteske uvelike ovisi o čitatelju/gledatelju, o tome kako će on „primiti“ rušenje određene norme, u ovom slučaju obitelji kao vrijednosne norme društva. Petranović navodi kako se „često može čuti tvrdnja kako se uvođenjem grotesknih i crnohumornih elemenata u dramska djela stvarnost dovodi na pozornicu u lakše podnošljivoj formi, i to je zacijelo točno,

⁴³ Patrice Pavis, *Pojmovnik teatra*, Akademija dramske umjetnosti, Centar za dramsku umjetnost, Izdanja Antibarbarus, Zagreb, 2004., str. 123.

⁴⁴ Pavis, *Pojmovnik teatra*, str. 124.

⁴⁵ G. R. Tamarin, *Teorija groteske*, Svjetlost, Sarajevo, 1962., str. 89.

⁴⁶ Tamarin, *Teorija groteske*, str. 81.

⁴⁷ Pavliček, str. 62.

⁴⁸ Mira Muhoberac, »Teorija groteske i suvremena hrvatska drama«, *Prolog*, XV, 57, 1983., str. 5-26, str. 7.

premda bi bilo jednako ispravno poticaje pribjegavanju hrvatskih dramatičara začudnome prikazu zbilje tražiti i u činjenici da groteska ponekad ima snažniji učinak na recipijenta, bilo onog u samotnome miru dnevnoga boravka, bilo onog u gledalištu, nego što ga ima realističniji i neposredniji prikaz zbilje. A opet, Bošnjakov nas dramski tekst *Nosi nas rijeka* opovrgava na najbolji moguć način⁴⁹. U tome se također očituje i navod Višnje Rister da „groteska zahtijeva pozadinu ‘sklada’, razinu ‘normalnosti’, prema kojoj bismo u viđenju koje nam nudi groteskna umjetnička struktura mogli ustanoviti stanoviti nesklad“⁵⁰, a to se može izreći i sljedećim: prikaz tipičnog na netipičan način. Najjednostavnija „formula“ po kojoj bi se mogla definirati groteska, budući da ona u svakom pogledu izmiče bilo kakvom čvrstom određenju, bila bi „tragika i komika minus patos = groteska“⁵¹. Komika i tragika, lice su i naličje groteske. Tragika služi tome da čitatelja/gledatelja prinese tekstu/sceni, a komika ga odbacuje i stvara svojevrsni šok te stagnaciju i disharmoniju. Tamarin je jednostavnije objasnio taj fenomen: „Čitalac se prvo uživio u tekst, onda je to proživljavanje poremećeno, on je ‘odbačen’ na cerebralnu distancu i sada već iz intelektualističke udaljenosti promatra zbivanja“⁵². Događa se obrat prvog dojma, iz tragičnog u komično, što ne predstavlja tragikomično jer su se tragika i komika izmiješale, nema pročišćenja tragičnog ni emocionalnog djelovanja komičnog. Da bi se čovjek smijao, mora postati ravnodušan jer bitna odlika komike njezina je ravnodušnost. Komično zahtijeva svojevrsnu „anesteziju srca“⁵³. To bi bila ta emocionalna udaljenost predstavljena u groteski, ona se ne obraća srcu već razumu, čistoj inteligenciji.

U nastavku rada analizirat će se drame Ivana Vidića, *Veliki bijeli zec* te *Bakino srce* i Mate Matišića *Bljesak zlatnog zuba* te drame *Posmrtna trilogija* koju čine *Sinovi umiru prvi*, *Žena bez tijela* i *Ničiji sin* u kojima je vidljiva prisutnost groteske, kao što je prethodno opisana, a najčešće kao groteskna preslika društvene stvarnosti na užu, obiteljsku. Pojava groteske u navedenim dramama većinom je na grotesknom utjecaju što ga ona ima na recipijenta. Prilikom analize navedenih drama, naglasak će ponajprije biti u opisu dramskih likova, prostora, mjesta i njihovih međusobnih odnosa te isto tako i utjecaj društvene zbilje na razvoj dramskih situacija jer od nje, zapravo, sve i počinje.

⁴⁹ Martina Petranović, »Groteskno i crnohumorno u suvremenoj hrvatskoj drami«, *Kazalište: časopis za kazališnu umjetnost*, VIII, 17/18, 2004., str. 67-75, str. 75.

⁵⁰ Nav. prema: Nataša Govedić, »Let iznad ruralnog gnijezda. Dramski svijet Mate Matišića, s posebnim osvrtom na pitanje ‘tipa’ i ‘individualiziranog lika’ u dramu uopće«, *Kolo*, VI, 2, 1997., str. 183-205, str. 199.

⁵¹ Tamarin, str. 33.

⁵² Isto, 30.

⁵³ Henri Bergson, *Smijeh. Esej o značenju komičnog*, Znanje, Zagreb, 1987., str. 11.

4. Ivan Vidić

Ivana Vidića opravdano je opisati kao najplodnijeg i najizvođenijeg hrvatskog dramatičara. Rođen je u Zagrebu 1966. godine, a prvi se puta pojavljuje 1988. godine, kada je u ponovno objedinjenom časopisu *Novi Prolog* i *Prolog/teorija/tekstovi* objavljena njegova drama *Škrtica*, izvedena 1991. godine pod izmijenjenim nazivom *Harpa*. Afirmirao se devedesetih godina u sklopu Gavranovog projekta *Suvremena hrvatska drama*, a od tada je nanizao zavidan broj dramskih djela. Od *Harpe*, Vidiću je praizvedeno još sedam tekstova, u prosjeku svake dvije godine po jedan - *Putnici* (1993.), *Groznica* (1995.), *Ospice* (1997.), *Bakino srce* (1999.), *Velika Tilda* (2000.), *Octopussy* (2003.) i *Veliki bijeli zec* (2004.). O Vidićevim djelima, navodi Petranović, „pisalo se i razmjerno često i s različitim stajališta, a raznovrsni pristupi (pre)usmjeravali su pozornost na raznovrsne karakteristike njegova rukopisa, od intertekstualnosti i ludizma preko stalnih postupaka ironizacije i groteske do nadrealnih umetaka i reagiranja na zbilju. Ono što je svakako važno napomenuti za Vidića je to da se njegov dramski rukopis može podijeliti na dvije faze. Prvu fazu njegova opusa, drame s kraja osamdesetih i iz prve polovine devedesetih - *Škrticu/Harpu*, dramu *Netko drugi*, *Putnike*, *Veliku Tildu*, *Groznicu*, pa i *Ospice* - velikim su dijelom obilježili postupci karakteristični za cijelo razdoblje i naraštaj, dok se prvi jači simptomi poetičkoga zaokreta počinju nazirati u drugoj polovini devedesetih, počevši s *Bakininim srcem*. Vidićev rukopis postaje komunikativniji i počinje se približavati neorealističkoj dramskoj paradigmi, likovi su jasnije profilirani, prostorno-vremenske koordinate zadobivaju čvršće, konkretnije i prepoznatljivije obrise, kritička je oštrica nabrušenija i preciznije usmjerena, a autor mnogo neposrednije i odlučnije progovarao gorućim socijalnim pitanjima“.⁵⁴ Upravo zbog promjene dramskog rukopisa, Vidića je zanimljivo promatrati iz te perspektive. No, Vidić se ne odriče u potpunosti pribjegavanju u „onostrano“, a time se pokazuje izvrsnim u spajanju autentičnosti dramskog rukopisa s izazovima zbilje koji su stavljeni pred njega.

4.1. *Veliki bijeli zec*

Kao što je prethodno navedeno Vidićev *Veliki bijeli zec*⁵⁵ odslikava utjecaj društvene zbilje na obiteljsku privatnost. Vjeran Zuppa, dramaturg Vidićeve predstave, objasnio je kako

⁵⁴Petranović, »Vidićev dramski opus ili necenzurirani zapisi starca Ivana«, str. 130-132.

⁵⁵Praizvedba *Velikog bijelog zeca* bila je 2004. godine u ZMK-u u režiji Ivice Kunčevića i dramaturgiji Vjerana Zuppe.

je ovo zapravo „obiteljska drama s političkim okidačima“.⁵⁶ Da je riječ o obiteljskoj drami, naglašava i autor u samom ironijski „obojanom“ uvodu: „*Ovaj tekst je napisan s namjerom da bude obiteljska drama, u prepoznatljivu vremenskom i prostornom okolišu*“.⁵⁷ Sudbina obitelji satnika Lukše može se pratiti kroz dva čina, odnosno dva dana. Autor daje točne vremenske odrednice, potpuno realistične i precizne. Prvi se dio drame odvija na dan mimohoda na Jarunu, 30. svibnja 1995., od ranog jutra do poslijepodneva, dok se drugi dio, odnosno posljednji dan, događa pet godina kasnije, od jutra do mraka. Ovdje nekontinuiranost dramske radnje pomaže u praćenju razvoja psihologije likova. U popisu osoba na početku, osim imena članova obitelji i ostalih sudionika, drame mogu se pronaći i životinje, točnije „*jedan albino zec i ostatak zvjerinjaka*“, a autor zahtijeva da se životinjama „*uloge imaju ponuditi, a ako one ne prihvate ponudu u razumnom roku, smatrat će se da su nezainteresirane; glumci-ljudi su tada slobodni preuzeti iste*“.⁵⁸ Ironija je očita, ali ne i tako bezazlena. Životinje imaju moralnu ulogu, a kasnije će njihovo „prirodno“ ponašanje preuzeti i poneki od likova prikazujući tako vlastitu ljudsku surovost. Martina Petranović navodi kako uz „pripomoć scenske materijalizacije vrlo živog svijeta koji bukta ispod tankog sloja ljudske kože i tajanstvenog zvjerinjaka koji nije dokučiv pukim osjetilom vida, Vidić prikazuje način na koji se nepravdičnost jednog režima reflektira na pojedincu“.⁵⁹

Okvir društvene zbilje u koji je smještena dramska radnja vidljiv je jer u prvom dijelu teksta „stoji znak nacionalne euforije koja je vladala u posljednjim mjesecima rata i dosegla vrhunac u Tuđmanovoj organizaciji jarunskoga vojnog spektakla 1995. godine, dok u drugom dijelu komada autor suprotstavlja poraznu sliku hrvatske postratne i posttranzicijske zbilje nakon pet godina“⁶⁰, koja će dovesti do potpune transformacije likova i prikazati ih u punom svijetlu groteske. Matko Botić navodi kako je u *Velikom bijelom zecu* „zapravo sve staro i poznato, ali zbog toga ne i manje zastrašujuće te kako su u ta dva dijela opore drame vješto zbijeni uzroci i posljedice raspada tih sudbina“⁶¹, zastrašujuće je i zbog toga što se zna da takve sudbine istinski postoje, samo što se ne želi vjerovati da je to uistinu tako. Vrlo je vjerojatno da

⁵⁶ Nav. prema: Senker, *Veliko svjetsko kazalište u dnevnoj sobi*.

⁵⁷ Ivan Vidić, *Veliki bijeli zec*, u: *Dolina ruža i druge drame*, Hrvatski centar ITI, Zagreb, 2012., str. 9.

⁵⁸ Vidić, *Veliki bijeli zec*, str. 9.

⁵⁹ Martina Petranović, »Onostrano u suvremenoj hrvatskoj drami«, *Kazalište: časopis za kazališnu umjetnost*, VIII, 21/22, 2005., str. 160-170, str. 166.

⁶⁰ Danijela Weber-Kapusta, »Drama i zbilja u hrvatskoj književnosti na izmaku 20. i početku 21. stoljeća«, *Dani Hvarškoga kazališta: Građa i rasprave o hrvatskoj književnosti i kazalištu*, 40, 1, str. 397-412, str. 405.

⁶¹ Matko Botić, Pogovor, u: Ivan Vidić, *Dolina ruža i druge drame*, Biblioteka Mansioni, Zagreb, 2012., str. 407-414, str. 409.

se scena kuhanja kućnog ljubimca i trovanje vlastite kćer neće uzeti kao stvarne, ali one su itekako moguće.

Prvi dan predstavlja svojevrsnu „utopiju“. Ratni veteran Lukša sprema se za vojni mimohod, zajedno sa svojim suborcima i prijateljima Mlačom i Blažem proslaviti taj veliki dan, državnu pobjedu, a „taj lažni osjećaj trijumfalizma zadnji je štiti pred zastrašujućim ponorom siromaštva i besperspektivnosti u koji upada i on, i cijela njegova obitelj“, te se na kraju drame nalaze „na samom dnu u egzistencijalnom, ali i moralnom smislu“.⁶² Weber primjećuje da „za razliku od Šovagovićeve drame u kojoj *dramatis personae* sačinjavaju marginalizirani, mahom nezaposleni likovi s dna socijalne ljestvice, Vidić prikazuje širu panoramu društvenih tipova i pripadnika različitih društvenih slojeva: od dobrostojećeg srednjeg sloja (kojemu na početku drame pripada i obitelj satnika Lukše), preko intelektualaca (Profesor) do društvenih autsajdera (Jurica) i marginaliziranih pripadnika društva (Lukšina obitelj u drugom dijelu komada, bivši branitelji)“⁶³, a odabir tako širokog spektra kolektivnog lika ukazuje na sveobuhvatnije prikazivanje zbilje.⁶⁴ Također, u popisu osoba, u slučaju Majke i Oca, ne navode se konkretna imena nego samo njihove društvene uloge, odnosno uloge unutar obitelji, a ista je situacija i u drami *Bakino srce*.

Vojni je mimohod ključan događaj Vidićeve drame. Vojna je svečanost „stvarna pozadina dramskog zbivanja, događaj koji određuje sudbine glavnih likova.“⁶⁵ Satnik Lukša u euforiji je zbog zbivanja koja se imaju odviti, te računa na svoju obitelj (Majku i Jelu) i njihovu podršku tijekom svečanog mimohoda. Majka cijeli dan priprema hranu za svečanu večeru, a ni Jela ne želi propustiti gledati Oca kako ponosno stupa u koloni iako cijeli dan provodi s Juricom, koji jedini, čini se, uviđa besmislenost cijelog događaja te jasno izražava svoj stav prema državi: „*Gdje je Jela? Što ja radim ovdje? (...) Ovdje će uskoro prodefilirati vojnici. To je smiješno. Glupo. Gomila tipova naslaganih u redove zajednički koračaju i idu u nekom smjeru sigurnim korakom. U kojem smjeru? Tko to može shvatiti? Ali to ipak u svijetu zovu sloga, jedinstvo i zajednički cilj. (...) Ovdje se, na primjer, gradi država, ali za mene se ništa ne gradi. Meni je država neprijatelj. Ona me hoće zgrabiti, čvrsto stisnuti, dugo držati i na kraju zadaviti.*“⁶⁶

⁶² Isto.

⁶³ Weber, str. 405.

⁶⁴ Manfred Pfister, *Drama. Teorija i analiza*, Hrvatski centar ITI, Zagreb, 1998., str. 246.

⁶⁵ Ana Lederer, »Parodiranje svečanosti u suvremenoj hrvatskoj drami«, *Dani Hvarškoga kazališta: Građa i rasprave o hrvatskoj književnosti i kazalištu*, 31, 1, 2005., str. 395-405., str. 402.

⁶⁶ *Veliki bijeli zec*, str. 43.

Satnik Lukša primjer je lika koji tijekom drame doživljava transformaciju kolektivnog i individualnog identiteta. U prvom dijelu drame Otac predstavlja simbol vojničke časti i ponosa, on se predstavlja kao ratni heroj koji se identificira s identitetom velikog ratnika⁶⁷, izigrane je svijesti i prevelikih očekivanja od sebe i od drugih. Pomalo je i iskrivljenog pogleda u vezi svoje važnosti jer su sva trojica, uključujući Blaža i Mlaču bili samo „kuhari 212. pozadinske“.⁶⁸ Proziva se „graditeljem države, vjere, zajedništva i obitelji“. Od velikog graditelja države tu nema apsolutno ničega pa je tim načinom država ismijala “malog čovjeka”, koji se u jednom trenutku na *falšan* način osjetio pozvanim za tzv. velike stvari, da bi ga onda, upravo te velike stvari, koje su pospremili drugi u javne ili tajne pretince svojih velikih biografija, izdale, i kao smiješnog gubitnika čak ismijale svojom ravnodušnošću.⁶⁹ U drugom dijelu drame Otac u potpunosti gubi svoj identitet, kao što i nestaje kolektivni identitet velike države velikih očekivanja. Kraha na vojnom mimohodu Oca je otjeralo u alkoholizam, agresivnost i ravnodušnost i pretvorilo ga u „koljača životinja“. Nema više „velike ljubavi“ prema svojoj obitelji: „*Nemam ja obitelj. Nemam ja više nikoga. Nemam ja više ni svoj dom, ni svoj posao... Niti sreću, niti jedno jedino zadovoljstvo u životu. I nije me briga. Više me stvarno nije briga*“.⁷⁰ Groteska je ovdje poslužila kao prikaz gubitka čovjekovog integriteta i identiteta, egzistencijalnu izgubljenost u stvarnosti. Ona se pokazuje i u fizičkom, psihičkom i moralnom propadanju likova. Također, lik Oca prikazan je na kontradiktoran način, što omogućuje da se u njega može povjerovati⁷¹, stoga groteskan prikaz zadržava nešto od svoje realnosti. Otac je „*ogroman, debeo i teži oko sto pedeset kila. Za stolom sjedi u gaćama i bulji u tanjur pred sobom. Mrzovoljan je i mamuran. (...) Kipi od bijesa*“.⁷² Majka je od dobrostojeće kućanice postala „*umorna kućanica s pregačom, od četrdeset i nešto godina, neuredne kose i vidno uzrujana. Još bi uvijek bila pristale vanjštine da nije sasvim zapuštena*“.⁷³ Harmonija u obitelji koja je bila uspostavljena u prvom komadu drame, u drugoj se potpuno raspušta. Otac, već frustriran neimaštinom i glađu, kuha Jelinog zeca za ručak. Majka pri kraju drame već sva izbezumljena, razočarana i na rubu ludila „*djeluje poremećeno (...) lica iskrivljena od boli ili cereka*“⁷⁴ gotovo demonski te odlučuje otrovati Oca i tako ponovno uspostaviti harmoniju u obitelji: „*Za Jelu i mene će biti dobro, nas dvije nemamo velike prohtjeve, a za njega me više*

⁶⁷ Weber, str. 405.

⁶⁸ *Veliki bijeli zec*, str. 71.

⁶⁹ <http://www.zekaem.hr/predstave/veliki-bijeli-zec/>

⁷⁰ *Veliki bijeli zec*, str. 86.

⁷¹ Nav. prema: Senker, Veliko svjetsko kazalište u dnevnoj sobi.

⁷² Isto, str. 67.

⁷³ Isto, str. 51.

⁷⁴ Isto, str. 90.

nije briga. (Histerično.) Meso! On bi meso! Pa neka mu, neće još dugo ići tako! On je đubre, pijanac, i da nema moje Jele, ne bih ja ovdje više ostala ni pet minuta. (...) Loče mu se! (Viče.) Loče ti se, je li?! (Oči joj se kriješ.) E, pa dobro, još ćeš ovu popiti. Boga mi, hoćeš. Još samo ovu. A onda će dalje biti po mom“.⁷⁵ Jednom narušena harmonija, u grotesknom se svijetu više ne može uspostaviti i time se dolazi do kulminacije dramske radnje jer umjesto da Otac popije otrov, on ga slučajno daje Jeli te tako ona, kao jedini pozitivan lik u drami, umire. Groteska ne dopušta pozitivnosti, ona mora prinijeti žrtvu, u ovom slučaju Jelu, kako bi ukazala na svoju prisutnost. Nataša Govedić navodi kako je u „liku Jele Vidić prvi puta stvorio ženski lik koji daleko nadilazi šovinističke stereotipe diljem domaće literature. Jela je onaj dio koji nije do kraja obeščašćen, već čuva i vlastito i tuđe dostojanstvo. Indikativno je da nije u stanju preživjeti“⁷⁶, jer „država nije „dobro“ koje će sačuvati dostojanstvo malog čovjeka, a da bi se preživjelo, mora postojati nešto demonsko jer zlo uvijek pobjeđuje. Jela nakon, prave, realne, fizičke smrti, prelazi u drugi svijet, ali ne kako bi se smirila, već doživjela ponovnu smrt i poniženje.

Ni dramski prostor nije lišen svoje jezivosti i fantastike jer je prepun „prepariranih ptica, glava životinja i sablasnog, deformiranog rogovlja“ gdje „preparirani vuk stoji pored kreveta, a medvjeda koža na podu“,⁷⁷ „životinje na zidovima se cere, vuk počinje zavijati“⁷⁸, to je svojevrsno Očevo „groblje pobijene divljači“⁷⁹, groblje u kojem boravi Jela. Vidićev dramski tekst obiluje „konstantnim ekskursima prema podsvijesti svakog od likova“⁸⁰, a koji „nemaju utjecaja na ponašanje ostalih protagonista. Tu su, ali kao da ih nema (...) no njihov duh je više nego i bolno vidljiv“⁸¹ navodi Vidić. Podsvijest likova sakriva njihove iskonske želje, seksualne, infantilne, pomaknute, bizarne, na granici s ludilom, potresne, ali i komične, smiješne u isto vrijeme, može se reći bolno-smiješne. One ocrtavaju stvarne odnose u obitelji i karaktere likova. Tim podsvjesnim ekskursima, Vidić u dramski tekst ugrađuje jednu drugu stvarnost, ono fantastično, koje je, kako je prije navedeno, jedno od izvora groteske. Fantastična je i prisutnost životinja kroz cijeli dramski tekst. One pripadaju tom irealnom svijetu, a njihova je uloga podsjetiti čovjeka na čistoću i bezgrješnost. One odražavaju glas kolektivne svijesti, a ponašaju se, ponekad, moralnije od svih likova u drami. Istraživanje dubljih značenja

⁷⁵ Isto.

⁷⁶ Senker, Veliko svjetsko kazalište u dnevnoj sobi.

⁷⁷ Isto, str. 51.

⁷⁸ Isto, str. 25.

⁷⁹ Senker, Veliko svjetsko kazalište u dnevnoj sobi.

⁸⁰ Botić, str. 409.

⁸¹ *Veliki bijeli zec*, str. 9.

animalnosti nisu predmet ovoga rada, ali valja napomenuti samo neke od njih. Pavliček smatra kako animalno predstavlja žudnju i želju za transformacijom. Odnos Jurice i Jele može se promatrati kao odnos predatora i plijena. Jelin bijeli zec može predstavljati njezinu transformaciju iz djevojke u ženu, prijelaz iz svijeta živih u svijet mrtvih, ali i kao dar zbog gubitka nevinosti, a gubitak tog dara predstavlja propast društva u cjelini i obitelji kao dijela te cjeline,⁸² a slične motive sugeriraju i bijeli labud te jednorog, ali zec ovdje nije sreća ni nevinost, već smrt.

Obitelj koja jede vlastite kućne ljubimce, zabunom ubija vlastitu kći, propada u svakom mogućem smislu, fizičkom, psihičkom i moralnom, potpuno izigrana od strane vladajućeg sustava svakako je primjer groteskne obitelji. Čitatelj/gledatelj na licu nakon toga može imati samo kiseo osmijeh jer je ova drama svakako proizašla iz „prave stvarnosti“ koja, jednako tako groteskna, nema milosti prema „malom“ čovjeku. Opstanak obitelji u suvremenom društvu postao je kao prirodna selekcija, opstaju samo oni najjači, iako ne i najnormalniji. Vidić sučeljava zbiljsko i onostrano, dvije paralelne stvarnosti koje su jednako grube, a čovjek se ne može smiriti ni na jednoj od njih. Ovim tekstom Vidić „nemilosrdno i bespoštedno dobacuje pljusku za pljuskom suvremenoj zbilji Hrvatske i čovječanstva podjednako - takva su vremena došla da se ni Feniks ne želi ponovno roditi, a simboli nevinosti i čistoće umiru jedan za drugim“.⁸³

4.2. *Bakino srce*

Obiteljska drama *Bakino srce*⁸⁴ odvija se „jedne hladne zime u stanu jedne obitelji“⁸⁵, a propituje svetost iste. Za razliku od *Velikog bijelog zeca*, Vidić u ovoj drami ne daje točno određeno dramsko vrijeme, ali uvidom u stanje obitelji, koja je socijalno ugrožena i nagrizena, može se pretpostaviti kako se radi o suvremenoj hrvatskoj obitelji krajem devedesetih godina. Sedmeročlana obitelj živi u malom stanu, na kojem se temelji dramska radnja (stoga je fokus prebačen na odnose između članova obitelji), a vrijeme većim dijelom provodi u kuhinji, koja je, iako donekle najtoplija prostorija, konstantno ispunjena dimom iz male napuknute peći, gdje bolesna i neokupana Sekica leži na krevetu s naslagama posteljine i gdje Baka kuha ljepilo za

⁸² Pavliček, str. 167.

⁸³Petranović, »Onostrano u suvremenoj hrvatskoj drami«, str. 167.

⁸⁴ Praizvedena 1999. godine, Teatar ITD u režiji Vladimira Stojšavljevića.

⁸⁵ Ivan Vidić, *Bakino srce*, u: Ivan Vidić, *Drame*, Hrvatski centar ITI-UNESCO, Zagreb, 2002., str. 233-285, str. 234.

Očeve cipele. Smrad, bolest, laži i obmane šire se po cijeloj obitelji, likovi propadaju u moralnu i socijalnu bijedu. Da je riječ o hrvatskoj stvarnosti krajem devedesetih, svjedoči i Bebin navod kako za nju „*nema više života u ovoj zemlji*“.⁸⁶ Svi likovi u drami od reda socijalni su marginalci, neobrazovani i nezaposleni, uz izuzetak Sekice, koja, bolesna i već duže vrijeme neokupana, vrijeme provodi u krevetu učeći i maštajući o boljoj budućnosti, jedinoj prema kojoj Vidić izražava simpatiju i suosjećanje i jedina koja nije kriva za svoje stanje, ali svakako je nakazno prikazana, ona je „*ispijena i blijedog lica*“.⁸⁷ Ni u ovoj Vidićevoj drami ne manjka fantastične nadgradnje stoga Sekica, „u preposljednjoj slici posljednjega čina, kao najčišći i najneiskvareniji član obitelji, nevinna žrtva nesretnih okolnosti kao što će to kasnije postati i Jela, zbog osjećaja krivnje što je Otac posljednje novce potrošio na njezin kaputić i što konačno biva prisiljen priznati daje ostao bez posla, pada u neku vrstu kome i na tren prestaje disati da bi se na sceni mogla odigrati njezina tlapnja koja izvanredno sublimira želje i svu tragiku jedne ugrožene dječje egzistencije. U trenutku Sekičina priviđenja, kao scenske manifestacije njezina skrivenog i intimnog svijeta i središnjeg idejnog čvorišta Vidićeve drame, ostatak prostorije zapada u mrak, a snop blještavog svjetla usredotočuje se na Sekicu koja odjevena u toliko žuđeni žuti kaputić, u suigri s jednim po jednim ukućanom, proživljava snove o ljubavi, o zdravlju, o obiteljskoj harmoniji, po Vidiću čini se ostvarive jedino u fantaziji ili, prihvatimo li poruku posljednje slike, samozavaravanjem i kanalima sumnjivoga moralnog i legalnog predznaka“.⁸⁸ Privatni prostor stana suvremeni su dramatičari često uzimali kao mjesto radnje, ali koje je i najbolje za ocrtavanje poremećenih obiteljskih odnosa.

Baka je središnji lik drame, a svojom naravi i karakterom podsjeća na Zajecovu Baku u *Atentatorima*, ona je „*stara aždaja*“⁸⁹, a čak ju i autor u nekoliko navrata oslovljava s pogrđnim epitetom „*stara*“.⁹⁰ Iako je riječ o jednoj tradicionalnoj obitelji (što se može vidjeti prema načinu obraćanja Majke i Oca prema njoj –obraćaju joj se s poštovanjem, oslovljavaju je s Vi i Majko), svakako nije riječ o „tradicionalnoj“ baki koja bi trebala biti puna topline, ljubavi i požrtvornosti. Dakle, postoji ono tipično koje je prikazano na netipičan način, odstupanje od reda i zakona koji postoji. Bolesno je vezana uz svoga sina te jedino prema njemu izražava ljubav. Njezina grotesknost sadržana je u izjavama prema cijeloj obitelji, Majku naziva „*droljom*“, „*kurvom*“, Kiću „*malim gadom*“, a i Bebu smatra djevojkom sumnjivog morala,

⁸⁶Bakino srce, str. 249.

⁸⁷ Isto, str. 235.

⁸⁸Petranović, »Onostrano u suvremenoj hrvatskoj drami«, str. 166.

⁸⁹ Isto, str. 239.

⁹⁰ Isto, str. 241.

suosjećanje ne pokazuje ni prema Sekici, dok u isto vrijeme ispada smiješna jer ju nitko ne shvaća pretjerano ozbiljno. Ona postaje žrtva vlastitih postupaka (kada ju cjepanica udari u glavu). Unuci ju ismijavaju i provociraju, što rezultira njezinim „opasno“, zapravo smiješnim postupcima i izjavama, a čak ni Djed nije visokog mišljenja o njoj: „*A moja žena nema pojma. Ona je glupa. Baka ne vidi dalje od svog nosa i lonca. (Sažaljivo) Ma nije ona jadna kriva. Nego, nije obrazovana. I o čemu sam ja ikad mogao razgovarati s njom? Ona mene ne razumije*“.⁹¹ Ono što je u drami komično upravo je bakin karakter. Njezine mane i izjave, tj. geste nasmijavaju, a one (geste) „izražavaju izdvojeni dio ličnosti“.⁹² Djed je svjestan postupaka svoje žene i njezinog poremećenog odnosa prema sinu, ali i svim ostalim ukućanima. On jedini nema gdje, ne sanjari o nekakvom mjestu gdje bi mogao otići i jedino što mu preostaje je sjediti u kuhinji s bakom ili se u zahodu prisjećati prošlih, boljih vremena. Dobročudan je, pokazuje razumijevanje, ali se ne upliće ni u kakve rasprave, osim samo pokojim komentaram ili opaskom. Majka je žena „*plavokosa, dobrodržeća, prijatne vanjštine i dobroćudnog lica*“⁹³, pa ju čak i Djed ponekad pogledava, no psihički je izmoždena konstantnim Bakinim uvredama i prepirkama s mužem pa je stoga primorana uzimati tablete za smirenje. Otac ne uspijeva materijalno zbrinuti obitelj jer je dobio otkaz, a tu činjenicu sakriva od ostatka ukućana. On, kao i Majka želi otići, no oboje ipak ostaju u obitelji zbog, kako kažu, djece (što je velika obmana, jer zapravo nemaju gdje). Beba sanja velike snove o odlasku u Ameriku te želi pobjeći s oženjenim muškarcem, što joj ne uspijeva pa se vraća doma nakon te propale avanture. Kićo svoje vrijeme povodi obijajući kioske i baveći se „mutnim“ poslovima te doma donosi alkohol, cigarete i novac, a time postaje drag Baki: „*Ma vidi ti njega, momčić moj dragi, uozbiljio se i konačno ima pošten posao*“⁹⁴ i svim ostalim ukućanima. Svi su jednako svjesni što se događa u obitelji, samo nitko to ne želi priznati, sve dok jedni od drugih imaju koristi. Kuća, u ovom slučaju stan, nije prostor „kojemu se čovjek želi vratiti da bi se osjećao zaštićenim i bližim svojim fiksacijama o sreći“⁹⁵, no svi mu se vraćaju jer drugog izlaza nemaju. Baka za Očev otkaz krivi „*udaljavanje od doma, od kućnog ognjišta*“ te kako će sve opet biti u redu sad, kada se opet vratio njemu. Vatra tog kućnog ognjišta ne gori nego samo dimi i tinja⁹⁶, nitko se u

⁹¹ Isto, str. 265.

⁹² Bergson, str. 94.

⁹³ *Bakino srce*, str. 240.

⁹⁴ Isto, str. 283.

⁹⁵ Lucija Ljubić, »Privatni prostor u suvremenoj hrvatskoj drami«, *Dani Hvarškoga kazališta: Građa i rasprave o hrvatskoj književnosti i kazalištu*, 32, 1, 2006., str. 360-374, str. 363.

⁹⁶ Ljubić, »Privatni prostor u suvremenoj hrvatskoj drami«, 364.

njemu ne može ugrijati, istinske svetosti i blagostanja u toj obitelji nema ni malo, a kada se pojavi dolazi samo u obliku iluzije i varke.

Kraj drame ostaje otvoren gdje se svi međusobno pogledavaju i smješkaju i pitanje je vremena kada će se kućno ognjište ugasiti ili pak, potpuno planuti. Otvorenost kraja drame implicira nerazrješavanje svih događaja, a u slučaju ove obitelji mogu se pretpostaviti samo daljnji događaji koji neće imati svrhu jer nema vjere u nekakvu budućnost, gdje se likovi neće izvući iz socijalnog stanja u kojem jesu upravo zbog toga što je obitelj utemeljena na lažima i obmanama. Osim toga, primjetno je kako drama nema nekakve posebne radnje ili zapleta, pa je stoga određena događanjem, koje je „uvijek prisutno kada su ispunjeni uvjeti za priču, ali ne i za radnju. To se odnosi na priče ili dijelove priča u kojima su ljudski subjekti nesposobni za neki namjerni izbor ili se, pak, situacija opire bilo kakvoj promjeni“.⁹⁷ Nepromijenjen je i dramski prostor, što također može izražavati „uhvaćenost“ likova u tjeskobu i beznadnost. Groteska je izražena u jezičnoj i misaonoj bakinoj surovosti, obiteljskom svijetu poremećenih nazora, naravi i vrijednosti te nepostojanosti nekakve moralne vertikale koja bi taj isti poremećeni svijet osporila. U drami ne postoji opreka dobro-zlo, nema emocionalnosti nego samo likovi uhvaćeni u mrežu vlastitih zabluda. Nitko o nikome ne vodi pretjeranu brigu, obitelj je odana porocima i nije sposobna stvoriti si budućnost. Igra je ta koja određuje obitelj, a kako je poznato – igra nema svrhu, pa je i ovo jedna od drama koje se pitaju, ima li obitelj zapravo budućnost?

⁹⁷ Pfister, str. 292.

5. Mate Matišić

Mate Matišić dramski je pisac, scenarist, skladatelj i glazbenik rođen 1965. godine u Ričicama kraj Imotskog, u mjestu koje će većim dijelom obilježiti njegov dramski opus. Kao dramatičar debitirao je 1987. godine kada mu je u splitskom HNK praizvedena drama *Bljesak zlatnog zuba*. Nakon toga napisao je drame *Legenda o svetom Muhli* (praizvedba 1988.), *Božićna bajka* (1989.), *Cinco i Marinko* (1992.), *Anđeli Babilona* (1996.), *Svećenikova djeca* (1999.) te dramski triptih pod nazivom *Posmrtna trilogija*. Napisao je i scenarije za igrane filmove, samostalno ili u suradnji, *Život sa stricem* (1988.), *Priča iz Hrvatske* (1991.), *Kad mrtvi zapjevaju* (1998.), *Fine mrtve djevojke* (2002.), *Infekcija* (2003.) te *Duga ponoć* (2004.).⁹⁸ Budući da se uvijek bavi kontroverznim temama hrvatske svakidašnjice, uvijek je bio prozivan kao mrzitelj Hrvata i Hrvatske te kako uvijek i samo zna pisati o lošim stranama ljudi i zemlje u kojoj živi. No, Matišić i sam kaže kako ne misli „otupiti svoju oštricu“ te da ne može pisati protiv sebe i ne ide u tom smjeru kako bi se njegovo pisanje svidjelo baš svima.⁹⁹ Za razliku od Ivana Vidića, Matišić je u devedesetima već bio afirmiran dramatičar i „pojavio se izvan časopisnih i teatarskih generacijskih konteksta“.¹⁰⁰ Također, Velimir Visković ističe Matišićeve drame kao jedan od rijetkih odgovora na zbilju, a isto tako ostaje u modelu realizma ne pribjegavajući onostranostima.¹⁰¹

5.1. Posmrtna trilogija

Matišićeve drame *Sinovi umiru prvi*, *Žena bez tijela* i *Ničiji sin* objedinjene su u monografiji pod nazivom *Posmrtna trilogija* biblioteke Mansioni – teatrologijske i dramske biblioteke Hrvatskog centra ITI-UNESCO iz 2006. godine. U svim trima dramama nailazi se na likove umirovljenih hrvatskih branitelja, vojnih invalida, neki od njih imaju zdravo tijelo, ali su duševni bolesnici, čije su sudbine te da „ginu od vlastite ruke, a zbog vlastite nesreće“.¹⁰² Matišić u tim dramama govori o ljudima koji su napola, ljudima koji su prividno cijeli, ali su to ljudi koji su „propustili umrijeti u pravom trenutku“.¹⁰³ Drame su zapravo „tragigroteskne

⁹⁸Mate Matišić, *Posmrtna trilogija*, ITI, Zagreb, 2006., str. 189-190.

⁹⁹<https://www.tportal.hr/magazin/clanak/nista-se-nikad-nece-popraviti-a-pogotovo-nece-covjek-20121230>

¹⁰⁰Lucija Ljubić, »Drame Mate Matišića – o žanru lipe smrti«, *Kazalište: časopis za kazališnu umjetnost*, VIII, 21/22, 2005., str. 126-137, str. 126.

¹⁰¹ Isto, str. 127.

¹⁰² Lucija Ljubić, »Posmrtna trilogija – tri nove drame Mate Matišića«, *Kazalište: časopis za kazališnu umjetnost*, IX, 25/26, 2006., str. 116-120., str. 118.

¹⁰³Hrvoje Ivanković, »Naopaki dramski svijet Mate Matišića«, predgovor u: *Posmrtna trilogija*, ITI, Zagreb, 2006., str. 9-39, str. 35.

karmine koje ne završavaju sprovodnim zakopavanjem u zemlju (...) nego nerijetko previđaju ili izazivaju nove tragedije ili sukobe u lancu očeva i sinova“.¹⁰⁴ One su snažno povezane s hrvatskom zbiljom, koja se i eksplicitno opisuje u tekstovima, a ona je gruba, korumpirana i nemoralno-kršćanska. Iako je svjestan takve zbilje, Matišić izražava sućut prema čovjeku ističući privatni život svojih likova koji se pokušavaju boriti s mračnom prošlošću. Smrt je česta tema Matišićevih drama, ali „ni svjetlost svijeća iz posljednjih didaskalija ne može rasvijetliti mračne kutke ratnih mučenika“.¹⁰⁵ Doživljaj Hrvatske na Matišića očito da ostavlja groteskan dojam jer kako je jednom izjavio da mu je Hrvatska zbilja najljepša i najstrašnija. Sve su Matišićeve drame *Posmrtna trilogija* obiteljske drame u „kojima se, najčešće, kroz obiteljske odnose, i to prije svega i ponad svega kroz odnose na crti otac–sin/ovi, prelamaju suvremeni društveni i politički odnosi“¹⁰⁶, boreći se tako s mafijom, nemoralom, politikom i cinizmom koji se pružaju poput „hobotničinih krakova“ ne ostavljajući smirenje roditeljima koji nerijetko ostaju iza svoje djece.

5.2. *Sinovi umiru prvi*

Groteskna tragedija *Sinovi umiru prvi*¹⁰⁷ uvodni je dio dramskog triptiha u kojoj Matišić problematizira utjecaj zbilje na obiteljska događanja. Dramska radnja u potpunosti je potpomognuta društvenom zbiljom, koja je, kako primjećuje Ljubić, sama po sebi groteskna te ju nije potrebno dodatno stilizirati već samo zapisati.¹⁰⁸ Groteska u ovoj drami ne prikazuje samo društvene, već i psihičke pomake u kojoj smrt postaje jedini izlaz iz frustrirajuće i nepodnošljive svakodnevice. Radnja drame smještena je u Ričicama, selu Dalmatinske zagore 2002. godine (sedam godina nakon Domovinskoga rata, čime Matišić iskazuje i hrabrost pišući, na ovakav način, o problemu nestalih za vrijeme istog). Dijalektalni govor dalmatinskog zaleđa, neizostavan dio dosadašnjeg Matišićevog dramskog opusa, u ovoj drami doprinosi razvijanju humora. Da drama nije ovako jezično oblikovana, vrlo je vjerojatno da se na nju ne bi moglo baš u ovolikoj mjeri nasmijati. Za napomenuti je i navod Henrija Bergsona da zapravo „ne postoji komično izvan onog što je u pravom smislu ljudsko“¹⁰⁹, stoga se možemo smijati jeziku,

¹⁰⁴ Ljubić, »Posmrtna trilogija – tri nove drame Mate Matišića«, str. 119.

¹⁰⁵ Isto, str. 120.

¹⁰⁶ Boris Senker, »Veliko svjetsko kazalište u dnevnoj sobi«. Dostupno na:

www.ffzg.unizg.hr/kompk/modules/documentdownload.php?idDocument=138

¹⁰⁷ *Sinovi umiru prvi* praizvedeni su u Dramskom kazalištu Gavella 2005. godine pod redateljskom palicom Božidara Violaća.

¹⁰⁸ Isto, str. 117.

¹⁰⁹ Bergson, str. 10.

nečijem karakteru, ponašanju, gestama, svemu što pripada čovjeku, životu i smrti. Stoga Matišić dodatno pojačava mane i ludosti svojih likova, što doprinosi tragikomičnosti njihovih reakcija u situacijama koje su radikalizirane i dovedene do ruba apsurda.¹¹⁰ U ovom se slučaju može nasmijati mentalitetnoj zaostalosti, odnosno prevelike vezanosti uz svoju socijalnu sredinu, i suludim idejama koje graniče s bizarnošću i besmislenošću. To napominje i Ljubić kada govori da tko god je gledao predstavu „zacijelo je osjećao svojevrsnu gledateljsku nesigurnost ili čak nelagodu neprestano odlučujući da li se nasmijati ili zaplakati“ te da „većina zaključi kako je, prema dijalektalnom ključu i situiranosti radnje (...) red i običaj da bude nešto smiješno, čak i lakrdijaško, čemu se valja pošteno nasmijati i potom se po mogućnosti urbano zgroziti nad ruralnim mentalitetom dalmatinskog zaleđa“.¹¹¹ Boris Hrovat govori o nestabilnoj, tj. neujednačenoj groteski koja podliježe relativnosti shvaćanja umjetnosti, prošlosti i aktualne politike te da Matišić *Sinovima* nastavlja trend etnodrame¹¹², zbog smještenosti radnje u ruralnu sredinu te ocrtavanja tamošnjeg života.

Radnju drame pokreće potraga za Matom, poginulim i nestalim Jakovljevim i Frankinim sinom, a Mićunovim bratom, za vrijeme rata. Sam uvod drame čini se dovoljno tragičan, Jakov se vraća iz Zagreba, vidno razočaran i neraspoložen jer nije prepoznao svoga sina među onima koje su pronašli, Mićun se vraća s liječenja u Vrapču te se vodi sasvim uobičajen obiteljski razgovor. Međutim, dolazi susjeda Marta s viješću kako su njoj, ali i Jakovu, pronašli sinove u jednoj od grobnica. Da bi stvar bila gora (ili smješnija), ne žele im reći gdje im se sinovi nalaze sve dok ne isplate određenu svotu novca za mrtvace:

MARTA: *Neće nam otkriti misto di su sahranjeni sve dok im svaki od nas ne isplati pet hiljada eura po mrtvacu...*

JAKOV (*šokirano*): *Molin...?*

MARTA: *Rekli su mi da je to uobičajena cijena...*

JAKOV: *'Ko ti je to reka...?*

¹¹⁰Hrvoje Ivanković, »Naopaki dramski svijet Mate Matišića«, predgovor u: *Posmrtna trilogija*, ITI, Zagreb, 2006., str. 9-39, str. 14-15.

¹¹¹ Lucija Ljubić, »Očevi pokapaju sinove. Mate Matišić, Sinovi umiru prvi, Gradsko dramsko kazalište Gavella«, *Kazalište: časopis za kazališnu umjetnost*, VIII, 23/24, 2005., str. 28-33, str. 28.

¹¹² Boris. B. Hrovat, »Hobotničini kraci«, *Vijenac*, 2005., dostupno na: <http://www.matica.hr/vijenac/307/hobotnicini-kraci-8075/>

MARTA: *Pa, ti koji su bili kod mene... Ja sam ih molila da mi zbog toga jer imam dva sina daju popust... Obećali su mi dati obojicu za sedam tisuća...*¹¹³

Trgovina mrtvacima groteskno je obilježje. Takva situacija možda i nije stvarna, ali je itekako moguća. Naime, nailazi se na groteskan obrat, tragična situacija pretočena u komiku. Nema istinske tragičnosti, ali i emocionalne vezanosti. Neuobičajeno je trgovati mrtvacima, koji imaju „uobičajenu cijenu“, ali i pri tome tražiti popust za njih, kao da je to sasvim uobičajena stvar. Svetost mrtvog degradirana je na običnu prodaju i razmjenu, traženje popusta na količinu mrtvaca, što prouzrokuje komiku. Degradacija je samo jedan vid transpozicije¹¹⁴, a u ovom se slučaju degradira ono visoko, sveto, svetost smrti u nisko, obično, smiješno, a daljnje Mićunovo iskopavanje neće štedjeti baš nikoga. Govedić navodi kako su „nered ispod zemlje i nered iznad zemlje duboko povezani, iz čega nema nikakva ‘izlaza’: roditelji su zapravo *sahranjeni* u krivnju zbog prethodnog guranja djece u ratničke odore, krivi su za žrtvovanje mlađe generacije u ime danas već prilično *potrošene* ideologije etničkih netrpeljivosti, a djeca su paradoksalno, sablasno *živa* i nakon smrti, jer nema govora o spokojnu oproštaju s njihovim ‘zagubljenim’ životima, pa čak ni tijelima“.¹¹⁵ U tom kontekstu Franka zamjera Jakovu (ali i sebi): „*Drugi su svoju dicu čuvali, tražili vezu da im dica ne iđu u rat, a ti su bio ponosan kad je doša' kući u uniformi... a na kraju su ga možda ubili oni s kojima je zajedno ratovao*“.¹¹⁶

Dramatis personae *Sinova* čine većinom umirovljenici, a izuzetak je Mićunova trudna žena Marija. Uz imena šestorice likova nailazi se na njihove postotke invalidnosti, koji su posljedica rata, te su „neki od njih invalidi, neki boluju od PTSP-a, a neki su se, jednostavno, dobro snašli“.¹¹⁷ Pripadnost nekog lika (ili likova) ruralnoj sredini zapravo je njegovo bitno obilježje, što je u ovoj drami izrazito naglašeno. Ruralna pripadnost implicira dosadu, grube šale, plitkost, konzervativni seksualni moral te staromodnu neuglađenost.¹¹⁸ Samim time što je radnja smještena u ruralnu sredinu, s negativnom konotacijom i etiketom „sirovosti, neukosti i nekultiviranosti“¹¹⁹ nagovještava se i tradicionalnost obitelji. Najvidljivije je to u Mićunovoj izjavi kako nije „*dite na putu, nego sin*“, čime se tradicionalno mora nastaviti obiteljska „loza“,

¹¹³ Mate Matišić, *Sinovu umiru prvi*, u: *Posmrtna trilogija*, Hrvatski centar ITI – UNESCO, Zagreb, 2006., str. 39-93, str. 49-50.

¹¹⁴ Bergson, str. 84.

¹¹⁵ Nataša Govedić, »Pet dimenzija lijesa«, dostupno na: <http://www.zarez.hr/clanci/pet-dimenzija-lijesa-pozornica>

¹¹⁶ *Sinovi umiru prvi*, str. 44-45.

¹¹⁷ Hrvoje Ivanković, »Naopaki dramski svijet Mate Matišića«, predgovor u: *Posmrtna trilogija*, ITI, Zagreb, 2006., str. 9-39, str. 31.

¹¹⁸ Pfister, str. 249.

¹¹⁹ Lucija Ljubić, »Propitivanje sela kao mjesta radnje u suvremenoj hrvatskoj drami«, *Kazalište: časopis za kazališnu umjetnost*, VIII, 17/18, 2004., str. 76-83, str. 76.

ali tragične sudbine ipak će ju zaustaviti. Ričice su mjesto „čistog patrijarhata“, muškarci se bave onim ozbiljnijim poslovima i brinu o tome kako bi materijalno zbrinuli obitelj, a žene su tu kako bi obavljale kućanske poslove i pobrinule se za odgoj djece. Također, vidljiva je i opreka urbane i ruralne sredine u situaciji kada dolazi do svađe između Jakova i žena („dama“ kako ih on naziva) u tramvaju: „*Stojim u onom tramvaju i čujan kako dvi žene, neke dame, pričaju o onom bunaru... (...) jedna od njih kaže da joj se gadi kad na televiziji prikazuju iskopavanja grobnica iz rata... (...) Reka san im ja da im je bolje gledati te slike na televiziji nego da gledaju uživo, kao šta i ja moram gledat...*“.¹²⁰ Tradicija ne podnosi modernost i ne može ići u korak s njim.

Radnju nadalje pokreće bizaran i sulud Mićunov plan o raskopavanju grobova, odnosno „*Oko za oko – zub za zub’ - mater za brata, brat za mater*“¹²¹, u kojem mu pomažu Ante, Božo i Mijo. Također, u potragu za mrtvacima uključen je i „penzioner“ Dragoljub, koji je srpske nacionalnosti i također traži svoga sina. Groteska ne dopušta ni političku korektnost (jer bi to bilo pretjerano)¹²², stoga i dalje ostaju političke, vjerske i nacionalne netrpeljivosti: „*Uostalom, neće tit ostali pomoć, ako svate da zapravo pomažu Srbinu.. (...) Reći će bivši hrvatski vojnici ubili starca srpske nacionalnosti...*“.¹²³ Shvativši kako ni mafijaš Ivica, koji je inače bivši poručnik HV-a (a primoran je, kako kaže, baviti se time jer nema od čega živjeti) ne zna gdje su im zakopani njihovi pokojni, Mićun ide još dalje te planira masovnije iskopavanje mrtvaca, od učiteljica do svećenika i političara, ali zaključuje kako je „*najbolje iskopavati friške mrtvace... dok je rodbina još emotivno vezana uz njih...*“.¹²⁴ Dolazi se do situacije u kojoj zapravo nema rješenja pa se „umjesto katarze gomilaju mrtvaci“.¹²⁵

I ovdje ljudska glupost te besmislenost postupaka dolaze do izražaja, naravno, uz komično-groteskne izjave, kojima obiluje cjelokupni dramski tekst. Kada Mijo, Ante i Božo, a i Jakov, odustaju od suludog plana i zaključuju kako je Mićun opet „*za ličenje*“ započinje tragičan završetak – Mićun, već na psihičkom rubu, izvlači pištolj te slučajno ubija suprugu i samim time još nerođenog sina, zatim Božu i Antu te na kraju, ne mogavši izdržati vlastitu tragediju, ubija i sebe. Tim su činom svi sinovi poumirali prije svojih očeva: Mićun prije Jakova, Mićunov sin prije njega, te Božo i Ante prije Luke, obitelj je razorena u jednom danu

¹²⁰ *Sinovi umiru prvi*, str. 43-44.

¹²¹ Isto, str. 57.

¹²² Boris. B. Hrovat, »Hobotničini kraci«, *Vijenac*, 2005., dostupno na: <http://www.matica.hr/vijenac/307/hobotnicini-kraci-8075/>

¹²³ Isto, str. 53-54.

¹²⁴ Isto, str. 75.

¹²⁵ Govedić, »Pet dimenzija lijesa«, <http://www.zarez.hr/clanci/pet-dimenzija-lijesa-pozornica>

stoga „u grotesknoj zbilji preživjelim očevima ostaje samo nada da će se sa sinovima sastati u vječnosti ili barem u zajedničkoj grobnici“. Posljednji se prizor odvija na seoskom groblju, a samim time i crnohumorni epilog kada Jakov razmišlja o tome „kako bi ultrazvučni aparat mogao biti od koristi u pronalaženju mrtvaca – jednako kao što su pred neki dan lišili obitelj neizvjesnosti nosi li nevjestu sina ili ‘dite’“. ¹²⁶ Mićunovo ponašanje izazvalo je buru događanja i reakcije ostalih članova obitelji, stoga je neizbježno o obitelji govoriti kao o mehanizmu. U ovom slučaju krivo pokrenutom jer su roditelji neprirodno morali sahraniti vlastitu djecu. Krug mržnje Mićunovim je postupkom opet pokrenut te se ni on neće moći smiriti u grobnici jer će ga vlastiti stric pokušati iskopati. Jakov utjehu pronalazi u vjeri u Boga (kršćanski kod također je prepoznatljiv dio Matišićeva dramskog opusa) – „*Ja jopet kažem, triba se samo molit, pa će dat Bog... Vidit ćeš... Bit ćemo jednog dana jopet svi zajedno u grobnici... Mi i naša dica...*“ ¹²⁷ te u rođenju ženske djece koja se neće morati žrtvovati za domovinu – „*Ajde, fala Bogu, samo da nije sin... Ja san tijo sina, pa vidi šta sam doživijo, jednog ne mogu nać, a drugog čuvan da mi ga rođeni brat ne iskopa iz groba...*“ ¹²⁸ Međutim, upitno je koliko „slobode imaju ženska lica na ratnim zgarištima (...) ideologijska paljba podjednako smiče muški i ženski rod, a nema poštete ni za nerođenu djecu“ ¹²⁹.

Ono što je zaista groteskno u ovoj drami radnja je i zbilja iz koje ona izvire. Matišić problematizira ozbiljnu temu dodajući joj komičan prizvuk koji ostaje na razini jezika i postupaka pojedinih likova i njihovog, za racionalan pogled i zdrav razum, neprihvatljivog ponašanja. Pojedine obitelji i dalje moraju voditi rat, iako je on već iza njih. Utvare iz prošlosti i dalje su prisutne te ih se ne može tek tako lako riješiti.

5.3. Žena bez tijela

Iako najkraća drama *Posmrtna trilogija, Žena bez tijela* ¹³⁰ svakako je najmučniji prikaz individualne, a zatim i kolektivne nebrige za pojedinca. Za razliku od prve drame *Trilogije*, ova je smještena u urbano područje te nije pisana dijalektom i bliska je „koordinatnom sustavu građanske drame“ ¹³¹. U popisu osoba opet se nailazi na umirovljenike (ratne, naravno), osim

¹²⁶ Isto.

¹²⁷ *Sinovi umiru prvi*, str. 91.

¹²⁸ Isto, str. 89.

¹²⁹ »Pet dimenzija lijesa«, <http://www.zarez.hr/clanci/pet-dimenzija-lijesa-pozornica>

¹³⁰ *Žena bez tijela* svoju je prazvedbu doživjela 2006. godine u Varaždinu u režiji Dražena Ferenčine.

¹³¹ Ivanković, »Naopaki dramski svijet Mate Matišića«, str. 37.

Eme koja je 50-godišnja prostitutka te Martinove majke. Cijela se radnja događa u stanu (kao i Vidićevo *Bakino srce*), što opet sugerira usredotočenost na obiteljske odnose. Bivši hrvatski vojnik Martin (koji je između ostaloga, mirovinu zaslužio ne ratnim traumama, već zbog fobije hodanja po travi) saznaje kako boluje od raka te planira izvršiti „djelo od pokajanja“.¹³² Naime, u prvom činu susreću se Martin i Ema, koju on poziva, ne zbog njezinih usluga već kako bi joj ponudio brak. U razgovoru s njom doznaje pojedinosti iz njezina života dok mu ona priča svoje bizarno-groteskne odnose sa svojim mušterijama kao i „izravne upute ili uvjete o tijeku i načinu njezina poslovanja“.¹³³ Martin je za vrijeme rata sa svojim suborcima ubio Eminog muža te sudjelovao u njezinu silovanju. Sada, kada mu i nije ostalo previše vremena, želi joj se iskupiti tako što će ju oženiti te će Emi tim činom ostati njegova vojna mirovina. Ema na taj brak ne želi pristati, a Martin je u naumu njoj anonimno dostaviti nacrt o mjestu gdje joj je zakopan bivši muž. S tom se činjenicom ne mogu pomiriti Martinovi „prijatelji“ jer bi se time otkrili svi ratni zločini koje su počinili. Mladen pred Martina stavlja dvojbu: ili će oni ubiti Emu ili neka Martin počinu samoubojstvo jer „kao ni za kurve tako se danas nitko puno ne brine ni kad neki ratni veteran digne ruku na sebe... Pogotovo, ako je uz to još teško bolestan...“.¹³⁴ Mladen s Martinom razgovara kao da je samoubojstvo sasvim jedna obična i bezazlena stvar te kako je svejedno ubio se on sada ili umro kasnije od posljedica bolesti. Sve će mu omogućiti, samo da se ne sazna za sve grozote koje su počinili, opet aludirajući na obitelj i njezinu harmoniju jer kako bi im se osjećala djeca kada bi saznala da su im očevi monstruozno ubijali nedužne civile, bez obzira na način kojim bi se ta harmonija održala. Martin ipak odlučuje presuditi sebi, a Mladen potpuno hladno govori kako mu je drago „da su se kao ljudi dogovorili“¹³⁵ te izlazi iz stana ne opraštajući se pošteno od Martina. Upitno je stoga što je zapravo ljudskost u današnjoj zbilji.

Prije svih događaja Martin je majci priznao što se sve u ratu dogodilo i kakve su stvari radili te kako je on od Eme napravio „*pijan u uličarku*“.¹³⁶ Martinova majka pohađa hodočašća za njegovo ozdravljenje te je stalno okupirana molitvom, a Martinu nakon njegovog priznanja savjetuje kako „*trebaš ići sa mnom u Međugorje i ispovjediti se... Sve će to onda proći*“¹³⁷, kao da bi to ispravilo cijelu situaciju. Martinova majka ne vidi dalje od krunice u rukama i Božjeg oprosta, ne vjeruje u ljudske postupke već samo one „nadnaravne“. Takav je i završetak

¹³² Isto, str. 32.

¹³³ Ljubić, »Posmrtna trilogija – tri nove drame Mate Matišića« str. 118.

¹³⁴ *Žena bez tijela*, str. 122.

¹³⁵ Isto, str. 123.

¹³⁶ Isto, str. 113.

¹³⁷ Isto, str. 114.

cjelokupne drame jer „konačna odluka o tome hoće li se ipak pokrenuti postupak protiv silovatelja u drami ostaje na žrtvi i majci jednoga od sudionika, pri čemu se pokazuje da majka umjesto pravičnosti ili javnog imenovanja silovatelja radije bira šutnju, odnosno molitvu i zakapanje u vjerske formule“.¹³⁸ Majka ne želi tražiti pravdu za Emu i svojega sina, ona se radije zatvara u molitvu i traženje spasa ne samo za Martinovu dušu već i oprost vlastitih grijeha. Izokretanje normalnog poretka zbilje izražava i Ema kada kaže da „*onaj koji danas nema psihičkih problema – nije normalan*“¹³⁹, kao što i nije normalno tražiti nekoga da počini samoubojstvo ili samo sklopiti ruke na nepravdu i grijeh, ali je to i više nego često.

5.4. *Ničiji sin*

Posljednju dramu *Trilogije, Ničiji sin*¹⁴⁰ Matišić nastavlja u tonu prethodne jer je (opet) smještena u urbano područje i nije pisana dijalektom. Dramski likovi članovi su jedne obitelji, a koja se može podijeliti i na tri manje. Tako bi Ivan, Tonka i njihov sin sačinjavali jednu obitelj (koja je svoju sudbinu skončala Ivanovim povratkom kao invalida iz rata), Ivan, Izidor i Ana drugu (onu utemeljenu na lažima i prevarama), te Ivan, Ana i Simo treću (onu utemeljenu na ucjenama i neuspjelu zbog nacionalnih uvjerenja). Drama sadrži prolog u kojem se pojavljuju Tonka, Ivanova bivša supruga i Josip, njihov sin. Ivan i Tonka rastavljeni su stoga Josip izražava negodovanje zbog činjenice što svaki vikend mora boraviti kod bake i djeda, budući da djed nema vremena za druženje s njim jer svakodnevno vježba svoje političke govore.

Dramski prostor, u kojem će se odigrati velik dio drame, odnosno stan obitelji doktora prava Izidora Barića (privatni prostor stana kao mjesto laži i obmana), opisan je kao „*klasična inačica' skromnih stanova u kakvima žive intelektualci u zemljama bivših socijalističko-komunističkih država*“.¹⁴¹ Iz uvježbavanja njegovih političkih govora pred ogledalom, saznaje se kako se Izidor nakon skoro trideset godina vraća u politiku i to kao bivši politički zatvorenik, a njegov politički program obilježava parola „stop samoubojstvima“ čime skreće pozornost na visoku stopu samoubojstava bivših hrvatskih branitelja. Dramsku napetost pokreće posjet Sime Aleksića, bivšeg zatvorskog čuvara u kojemu se nalazio i Izidor te on od njega traži pomoć pri isplati kredita istodobno ga ucjenjujući s dokumentima koji otkrivaju Izidorove izdaje vlastitih

¹³⁸ »Pet dimenzija lijesa«, <http://www.zarez.hr/clanci/pet-dimenzija-lijesa-pozornica>

¹³⁹*Ničiji sin*, str. 102.

¹⁴⁰Drama „Ničiji sin“ prouzvedena je 2006. godine u produkciji Riječkih ljetnih noći i HNK Ivana pl. Zajca u Rijeci, u režiji Vinka Brešana.

¹⁴¹Isto, str. 135.

prijatelja tijekom boravka u zatvoru. U razgovor između njih dvojice umetnute su groteskne digresije o zatvorskim ubojstvima kao što su primjerice dvostruko ili trostruko bacanje ljudi s prozora zbog nedovoljne kilaže ili nemoralno ponašanje svećenika. Izidor odbija Simu i u žurbi napušta stan zbog održanja govora na promociji knjige, a u tom trenutku vraća se Simo isto tako ucjenjujući Anu. Naime, Ana je tijekom Izidorova boravka u zatvoru održavala „odnose“ sa Simom kako se Izidor ne bi kući vratio u „mrtvačkom sanduku“¹⁴², iako to nije bilo ni potrebno jer je Izidor sam čuvao svoju glavu, što je sakrivao od Ane dok mu je ona (iako ne na ispravan način) pokušavala pomoći. Simo sada želi priznati Ivanu kako je on zapravo njegov otac i istodobno se sa Anom „prisjetiti starih dana“, a Ana ne mogavši izdržati poraz puca u Simu iz njegovog pištolja, kojeg je ostavio kada se očito već počeo pripremati za ono što mu, navodno, pripada. Da bi stvar bila još gora, Simo nije odmah preminuo pa ga je Ivan „dokrajčio“ vlastitim rukama te tako, još ne znajući, ubio oca. Nakon svih nesretnih okolnosti, Ivan saznaje da mu je Simo pravi otac pa Ivan time postaje „*polu-Hrvat i polu-Srbin*“ i ima dva oca „*jedan cinkaroš, drugi ucjenjivač koji je bacao ljude kroz prozor*“.¹⁴³ U tom trenutku, za Ivana tragične i surove istine, Matišić ubacuje i smiješne Ivanove replike poput one da njegov sin Josip „*osim što je Hrvat, od danas je i Srbin, a već je po majci Talijan i Slovenac... U slučaju nekog novog rata, neće znati za koga će ratovati...*“.¹⁴⁴ Ivan je prikazan kao osoba koja gubi identitet, a za gubitak identiteta i invalidnost krivi majku. I dok Izidor održava svoj ironično obojan politički govor o gradnji mostova i suživota sa susjedima Srbima, dolazi do pretapanja nekoliko paralelnih scena u kojoj Ana pakira Simino truplo u vreće, pa se pojavljuju Tonka i Josip i opet vidimo Izidora i Anu kako kopaju grob u koji će sakriti Simu dok istovremeno Josip i Tonka pjevaju.

U drugom činu, u vidno pijanom stanju, Ivan je planirao, nakon razgovora s mrtvim prijateljima na groblju, učiniti „*pravo bezgrešno hrvatsko katoličko samoubojstvo na srpski pravoslavni način*“¹⁴⁵, budući da nije mogao birati kako će živjeti, ali da barem odabere sebi „prikladnu“ smrt. To bizarno samoubojstvo htio je učiniti pjevanjem srpskih pjesama na jednoj hrvatskoj svadbi, odnosno nadao se kako će ga netko drugi ubiti, ali to se nije dogodilo. Isto je pokušao učiniti i u jednom kafiću, a ljudi su, umjesto da ga po Ivanovu nadanju ubiju, još i pustili srpske narodnjake. Posljednji se prizor odvija u bolničkoj sobi gdje se Ivan nalazi s još dva psihička bolesnika. Nakon što su ga posjetile njegove obitelji Ivan počinje „*fučkati*

¹⁴² Isto, str. 147.

¹⁴³ Isto, str. 158.

¹⁴⁴ Isto, str. 159.

¹⁴⁵ Isto, str. 169.

*melodiju četničke pjesme*¹⁴⁶, a jedan od pacijenata ga uguši jastukom i drama završava „*minutom šutnje za sve hrvatske branitelje koji su počinili samoubojstvo*“.¹⁴⁷

Matišić je ovom dramom prikazao kako „gubitak identiteta može biti strašniji od smrti, posebno ako je riječ o gubitku i privatnih i javnih uporišta“ te da se „sintagma o ‘ničijem’ djetetu može čitati i kao sinonim čovjeka bez svojstava, nekoga tko je višestruko upotrijebljen i ‘potrošen’ radi tuđih ideologijskih ciljeva.¹⁴⁸ Opisana je i „groteskno nabujala roditeljska neodgovornost“.¹⁴⁹ Izidor je spreman žrtvovati vlastitog „sina“ radi političkih „blagodati“, on je hladan, ravnodušan i ne želi dopustiti da mu bilo što stane na put. Ivan ne želi biti Izidorov sin, a isto je tako „čitava nacionalna ‘obitelj’ stavljena upravo u njegove ruke. Užas je u tome što se Josip kao *saborski ubojica* nalazi izvan zakona“¹⁵⁰ stoga ni ovdje Matišić ne postavlja ikakvu moralnu vertikalnu koja bi „spasila stvar“. Matišić ne štedi ni katoličanstvo jer Izidor izjavljuje kako će njegovu kampanju, osnovanu na moralno lošim temeljima, podržati netko i iz crkvenih krugova. Obitelj nije sveta i prinosi ju se kao žrtvu za više ciljeve, iako bi ona trebala biti taj najviši cilj. Opet se može vidjeti kako je cjelokupno društvo preslikano na temeljnu jedinicu tog istog društva, odnosno obitelj. Djeca stradavaju zbog grijeha roditelja, a obitelj ne može pružiti utjehu za njihovo psihičko i tjelesno stanje.

5.5. Bljesak zlatnog zuba

U drami *Bljesak zlatnog zuba*¹⁵¹ Matišić pokazuje kako širi društveni sustavi utječu na uže, one obiteljske. Branimir Bošnjak povezuje *Bljesak zlatnog zuba*, koji nosi glavna obilježja Matišićeva dramskog stvaralaštva, s *Anđelima Babilona*, kasnijim reprezentativnim modelom dramske groteske koje nose tzv. prijelaz od „*arkadije do groteske*, a završava svojevrsnim utemeljenjem *groteske kao jedine zbilje* svojih junaka“.¹⁵² Matišić je dramu odredio kao *gastarbajtersku kroniku*, a Nataša Govedić navodi kako „ciklus Matišićevih drama nije primarno odrediv ni komičnošću ni tragičnošću (makar mračnim usudima i humorom nimalo

¹⁴⁶ Isto, str. 182.

¹⁴⁷ Isto, str. 188.

¹⁴⁸ Nataša Govedić, »Jurišanje napjeva«, dostupno na: <http://www.zarez.hr/clanci/jurisanje-napjeva>

¹⁴⁹ »Pet dimenzija lijesa«, <http://www.zarez.hr/clanci/pet-dimenzija-lijesa-pozornica>

¹⁵⁰ Isto.

¹⁵¹ Praizvedena 1987. godine u Hrvatskom narodnom kazalištu Split u režiji Marina Carića.

¹⁵² Branimir Bošnjak, »Bljesak zlatnog zuba i Anđeli Babilona Mate Matišića – modeli uspjele groteske«, u: *Krležini dani u Osijeku 2003., Hrvatska dramska književnost i kazalište u svjetlu estetskih i povijesnih mjerila*, Zavod za povijest hrvatske književnosti, kazališta i glazbe, HAZU, Odsjek za povijest hrvatskog kazališta - Zagreb, Hrvatsko narodno kazalište u Osijeku, Filozofski fakultet Osijek, Zagreb – Osijek, 2004., str. 358-362, str. 359.

ne oskudijeva), već stalnim *balansiranjem*, bez definitivne prevage, između dokumenta, distopije i groteske¹⁵³, a Matišić će ostati vjeran tom *balansiranju* i u kasnijim dramama, što je i bilo vidljivo na primjeru *Posmrtna trilogija*. Gastarbajterska kronika mogla bi se i predstaviti kao „groteskna satira jer je komediografski prikaz društvenih promjena svoj otisak našao u satiri, a Matišićev ga je osebniji rukopis približio groteski“. Ljubić stoga napominje da je „Matišićeve drame stoga točnije atribuirati kao groteskne nego ih nazvati groteskama“. ¹⁵⁴ Na formalnoj razini drame, kako uočava autorica, vidljivi su naslovi koji su umetnuti u pojedine dijelove prizora. Ti su naslovi citati katoličke vjere, liturgije, narodne mudrosti te deseterački stihovi gange. No, sadržaj je prizora u ironijskom odnosu prema naslovu. ¹⁵⁵ Na primjer, ispod naslovā *Ovo je sin moj ljubljani! U njemu mi sva milina* gdje Karlu sinovi i nisu baš ljubljani ni mili (Sveto je kockar i pokvarenjak, a drugi mu je sin u zatvoru zbog ubojstva) ili *Čistoća je pola zdravlja* kada Sveto nagovara Zlatu na abortus. Pripadnost likova tipičnoj ruralnoj sredini pridonosi izokretanju onog što se normalno očekuje.

Mjesto radnje Matišićeve su rodne Ričice, a radnja se događa negdje sedamdesetih godina prošlog stoljeća. Ričice su i ovdje prikazane, kako je prije navedeno, kao mjesto „čistog patrijarhata“ u kojem „muškarci vode glavnu riječ, žene slušaju ili sitno prkose, tek toliko da osjete tko je gazda u kući, unuci se odgajaju patrijarhalno, na ponos svojih *mudrih didova*, očevi odlaze na rad u Njemačku bilo zbog političkih, bilo zbog gospodarskih, bilo zbog avanturističkih razloga“. ¹⁵⁶ Tako je Nine, starosjedilac i čuvar običaja, svome sinu Miji i unuku Iki „usadio“ vrijednosti rodnog zavičaja i *arkadijskih blagodati*: „*Da van pravo kažen, dojadila mi brate i ta tehnika! Zbog te tehnike ovdje nema ništa od života! Nema tica, nema drveta, nema zemlje, sami asfalt i caklo... Tu in je sva zemlja izmalterisana! Trava in je od neke gume, voda fabrička, sva puna neki mijura... Doli kod nas moreš cili dan kositi i vrć, more se iz tebe ciditi ko iz spužve, al kad dođeš na česmu, pa se napiješ one naše studeni, odma ti se sva snaga povraća... Sa ton vodurinom i branom, sve će nam uzeti, i naše stine, i naše cvrčke i naše kupine, sve! To nek oni meni ostave, te gušte, to je meni najprišnije...!*“ ¹⁵⁷ Osim što obitelj služi kako bi prenosila tradiciju i vrijednosti, ona služi i kako bi prenosila određena ideologijska uvjerenja. Reproduciranje se ideologija, prema Dijku, događa putem teksta i govora obitelji, srodnih

¹⁵³ Govedić, „Let iznad ruralnog“, str. 198.

¹⁵⁴ Lucija Ljubić, »Drame Mate Matišića – o žanru lipe smrti«, *Kazalište: časopis za kazališnu umjetnost*, VIII, 21/22, 2005., str. 126-137, str. 128.

¹⁵⁵ Isto, str. 127.

¹⁵⁶ Ljubić, »Drame Mate Matišića – o žanru lipe smrti«, str. 128.

¹⁵⁷ Mate Matišić, *Bljesak zlatnog zuba: drame*, Hrvatska sveučilišna naklada, Zagreb, 1996., str. 96.

skupina, škole, medija, crkve i sl., a posebno je učinkovita upravo diskurzivna praksa.¹⁵⁸ Primjer toga seoski je Učitelj koji „*negdje u šumi, pred ogledalom, drži govor. Tu je i neophodna čaša vode, te veliki rječnik stranih riječi*“.¹⁵⁹ On također i iznevjerava svoju ulogu te širi tobože ideju nekakvog „progresa“, a „*đaci mu završe četiri razreda škole, a ni potpisat se ne znadu*“.¹⁶⁰ Sam izraz Učitelja ispada nakazan, groteskan, on se svim silama trudi prijeći u nekakvu „višu“ kulturu, prilagoditi se modernizacijskom procesu, ali u tome ne uspijeva jer je mentalitetno prikovan određenoj sredini. Likovi Doktora i Učitelja predstavljaju jednu stranu ideologije i pisane kulture što se očituje u njihovu govoru, koji nije tipično ričički.

U prologu drame, u govoru staroga Nine, najavljuje se i tema kojom se Matišić bavi, a koja je svedena na borbu Ričičana protiv izgradnje hidrocentrale, borba javnog i privatnog, tradicije i modernizacije, borba protiv ideologije koja želi smaknuti tradiciju: „*Kora i drvo, to ti je ko čovik i zemlja, Ikane moj! I jedno i drugo osića kad ih silom razdvojiš! I ko šta se čovik pati, tako i diple sviraju! Ne more jedno brez drugoga. Drvo brez kore je suvo drvo, suva i pusta je zemlja brez čovika. Čovik odvojen od svoje zemlje priča o njoj, o ljudima koji tamo žive, o običajima... Tako i jasen! Kad ga odvojimo od njegove kore, dipleći priča o sebi... A priča je obično tužna*“¹⁶¹, i time predosjećajući sve tragedije koje će ih zahvatiti. Stari se Nine ubija zbog nemogućnosti pomirenja s modernizacijom ričikoga, tradicijskoga kraja. Iako su likovi u drami svi od reda Ričičani, pripadnici jedne doista ruralne sredine, Matišić ih ne analizira kao jedan kolektiv već on „nudi krajnje individualizirane karaktere koji su istovremeno i hermetički zatvoreni u poštovanje svih konvencija dalmatinskog mentaliteta“.¹⁶² Hrvoje Ivanković stoga govori o mikrodramama, koje su sadržane između Ričica i Münchena, koje su prije svega intimne, pripadaju obitelji.¹⁶³ Osim toga, ne postoji mogućnost nekakve selekcije likova ili identifikacije jer svaki je lik stvoren sam za sebe. Groteskni učinak Matišićevih likova postignut je nekritičkom shvaćanju vlastite pripadnosti običajnoga kruga jer oni nemaju potrebu posegnuti za bilo kakvim promjenama ili prilagodbama urbanom. S tim u vezi, Nataša Govedić napominje kako „oni odlaze jedino na privremeni rad u inozemstvo (u Njemačku ili Australiju – Zagreb sa sveučilištima se i ne spominje), ali ne vraćajući se kao ‘novopečeni bogataši’ a la Ferdo, već stižu u domovinu *mrtvi* ili *mrtvi-umorni*; razočarani. Ako su nešto i stjecali izvan svog sela, bio je to ‘gorak’ novac te unutarinja gorčina – nipošto ne i kultura (u smislu

¹⁵⁸ Pavliček, str. 180.

¹⁵⁹ *Bljesak zlatnog zuba*, str. 135.

¹⁶⁰ Isto, str. 80.

¹⁶¹ Isto, str. 75.

¹⁶² Govedić, »Let iznad ruralnog gnijezda«, str. 185.

¹⁶³ Ivanković, str. 12.

‘pismenosti’ ili status (u smislu ‘višeg društvenog položaja’).¹⁶⁴ Mijo se tako vraća u mrtvačkom sanduku, a Stipe i Ante potpuno razočarani i u sebi nepromijenjeni jer si to sami ne dopuštaju.

Vraćanje na mjesto dramske radnje upućuje na *ne-mjesto*, odnosno Matišićevu *Nigdinu*. Ričice koje postaju mjesto kojemu se ne može vratiti, gotovo ekspresionistički motiv izmještenosti i krik za nemogućnošću povratka zbog potpune uništenosti. Nigdina kao distopija, iako fantastična, ne odmiče od realizma jezika i govora likova.¹⁶⁵ Njihov je govor „tipično ričički“, a pod tim se misli na iskrivljene i humoristične jezične konstrukcije koje su umetnute u uobičajeni govor, kao što je na primjer Karlov engleski i Stipin njemački. Ričičkom distopijom, Matišić parodira biblijsku pripovijest o velikom potopu, gdje je selo ostalo poplavljeno, a obećanog spasa i napretka ni na vidiku. „Jedino suho mjesto“ koje ostaje je groblje, na koje se likovi mogu vratiti. Iako Ričičani, generalno, čine jednu „veliku obitelj“ zbog pripadnosti tom ruralno i mentalitetno prepoznatljivom kraju, postoji podjela pojedinih obitelji i njihovih sudbina i sve su one čisto tradicijske. Stipe je prema Trusi i Zlati „šovinističan do mučnine“¹⁶⁶ i ne suspreže ni od čega: „*Upantit ćeš ti današnji dan i kad si me zvala... Kakav poljubac – mrš! (...) ima jezičinu kao kravljji rep*“¹⁶⁷, pa čak i obiteljskog nasilja, koje bi, pretpostavlja se, trebalo biti „normalan bračni dijalog“. Trusa pak to sve skupa „stoički“ podnosi, ona je žena koja pokušava pronaći nekakav balans u obitelji, ne suspreže ni od „muških“ poslova, a istodobno je i nježna te brine o budućnosti svoje kćeri. Sa Zlatinom izvanbračnom trudnoćom može se vidjeti i patrijarhalni nazor na udaju, gdje Stipe i Trusa žele Zlatu udati za, groteskno prikazanog, zlatnozubog udvarača, koji je iznimno bogat, ali, po svemu sudeći, mentalno zaostao. Ne dopušta se „udaja iz ljubavi“, već „udaja iz koristi“, pa makar to impliciralo i odgajanje tuđeg kopileta. Sveto, kao pridošlica toj obitelji, ipak vjeruje u napredne ideje jer prema njemu „*ne određuje više ćaća i mater za koga će im se dite oženit*“.¹⁶⁸ Mijina obitelj nestaje zajedno s njegovom smrću, odnosno postaje obitelj „na pola“. Iako „nije na ženi da preskače skaline“ Mara ipak odlučuje uzeti stvar u svoje ruke te sama brinuti za svoga sina Iku, a time i za Ninu, koji ne može podnijeti život „na tuđoj grbači“ pa radije bira smrt. Ipak, u cijeloj svojoj tragičnosti, Mijina je obitelj prikaz stvarne ljubavi i vjernosti, za razliku od Ante koji po Njemačkoj hladno vara ženu te ismijava vrijednost

¹⁶⁴ Isto, str. 187.

¹⁶⁵ Isto, str. 188.

¹⁶⁶ Isto, str. 200.

¹⁶⁷ *Bljesak zlatnog zuba*, str. 88.

¹⁶⁸ Isto, str. 140.

vjernosti i braka. Mara se, nakon Antinog odlaska i krivnje zbog Mijine smrti, otuđuje od svih, a Ante se na kraju odlučuje postati „dobrovoljni grobar“¹⁶⁹. Njihov sin, tijekom Domovinskog rata, doživljava istu tragičnu smrt kao i Mijo. Opis tih obitelji glasilo bi – nitko ni sa kim, a može se reći kako lanac pokapanja vlastitih sinova započinje upravo *Bljeskom zlatnog zuba*, a nastavlja u *Trilogiji* gdje „svi imaju državu, ali ne i sinove“.

Matišić također *balansira* svojim likovima. Tim balansiranjem negativni likovi imaju ponešto šarma i ljudskosti, a pozitivci sadrže i ponešto od negativnosti. Pa tako Stipe, iako je oličenje grubosti, gotovo patetično pati za Mijom, stoga mu se dodaje doza istinske dobrote i poštovanja. Zlata je bedasto zaljubljena, ali i iskreno dirljiva u svojoj sreći zbog trudnoće, dok je Trusa tipično „muški“ čvrsta te majčinski nježna kada je riječ o brizi za njezine najbliže. Doktor, iako je švercer stranom valutom, stručno pomaže svojim pacijentima, dok je Nine, inače „tvrd kao orah“ ipak najnježniji prema unuku Iki.¹⁷⁰ Time likovi postaju u sebi individualizirani, a ne tipološki, spojeni od nespojivog te u svojim akcijama začudni, što je moguće zbog preslikavanja stvarnih ljudi i događaja. Vežanost likova za određeni socijalni okvir ne omogućuje im mentalitetni napredak, stoga su njihove reakcije na pojedine događaje krajnje radikalizirane i izobličene. Davor Špišić je, u cedulji uz osječku predstavu, istaknuo još poneke groteskne dijelove kao što je lik poštara koji se raduje obavijestima o smrti jer tako može koristiti motor, zatim obrnuti topos *pojate* u kojem se odvija Zlatin abortus, ali i prizori koji prikazuju očevu prodaju tijela vlastite kćeri, koja je mentalno zaostala, drugim putnicima u vlaku, te do samog uzroka Mijine smrti, koji leži u ogledavanju gazdarice Hilde u kupaoni i njegovoj nemogućnosti odlaska na zahod.¹⁷¹ Groteskno je prikazan i zlatnozubi udvarač koji je čisto oličenje staromodne, ruralne neuglađenosti i lakrdijaštva koji se silom pokušava oženiti: „*Ja se mučin, kažen ćaci, al ne ide to tako lako! Evo, (otvara usta) iščupa san tri zdrava zuba i stavijo san zlatne, i to pridnje, pa jopet ništa. Još mislin dva donja, pa ako to ne potra stvar, bogme ću i cilu kosiricu pozlatit, pa da cure imaju šta gledat*“.¹⁷²

Sve obitelji moći će se susresti zajedno tek „na onome svijetu“ jer su pod pritiskom promjena izmještene iz svog okružja. U najavi predstave stoji kako je „velika vrijednost tog teksta u njegovoj sposobnosti da nas preko mikro sredine upozori na probleme mnogo šire slike, da nam kroniku sela Ričice stavi u perspektivu našeg vlastitog života i sudbine cijele Hrvatske

¹⁶⁹ »Let iznad ruralnog gnijezda«, str. 200.

¹⁷⁰ Isto.

¹⁷¹ Isto, 195.

¹⁷² *Bljesak zlatnog zuba*, str. 138.

našeg doba. *Bljesak zlatnog zuba* gorko nas upozorava gdje smo živjeli, kako bismo se mogli zapitati gdje sad živimo i kakva nas budućnost čeka¹⁷³. U Matišićevu svijetu su „vrijednosna i logička načela posve izokrenuta“¹⁷⁴, što ga čini pravim primjerom groteske.

Drama, odnosno opora komedija, kako ju naziva Sibila Petlevski, *Bljesak zlatnog zuba* prvotno je bila naslovljena *Namigni mu, Bruno!*, u prvoj verziji dovršena 1965. godine. Petlevski piše kako se Matišić početne verzije teksta odrekao u prilog drame *Bljesak zlatnog zuba*, objavljene 1996. godine. Ta dva teksta zanimljiva su za proučavanje Matišićevog usklađivanja humora, s obzirom da je drama s vremenom dopisivana. Autorica napominje kako *Epilog*, dodan *Bljesku zlatnog zuba*, signalizira pripadnost aktualnosti hrvatske poslijeratne svakodnevice, ali zamjećuje kako time „Matišićev tip dramskoga humora ne ovisi toliko o aktualnosti na tematskoj razini koliko o dijalogiziranju s jezičnim i kulturnim kodovima koji, dakako, nisu samo užlijebjeni u prostoru, nego su podložni i transformacijama kroz vrijeme i politiku vremena, pa s lakoćom prenose aktualne poruke“¹⁷⁵. Dramu *Bljesak zlatnog zuba* Petlevski atribuirao kao brešanovsku te smatra prvu verziju drame čišćom „u onome konceptu dramske groteske koji će devedesetih, usprkos činjenici da Matišić nije producirao velik broj tekstova, biti dobro prihvaćen i prepoznat kao tipični autorski rukopis toga dramatičara“¹⁷⁶, ali stoga ne smatra *Bljesak zlatnog zuba* manje vrijednom dramom. Matišić se iskazuje prvenstveno kao onaj koji ruši mitove, što je njegova prepoznatljiva značajka, pa se „redom miniraju ‘svetinje’ usmene kulture Matišićeva naslijeđa: patrijarhalni kodeks dobiva kontrapunkt u motivu Ciganinova podvođenja kćeri, patriotski osjećaj u motivu izmeta na političkim lecima, nostalgija u gastarbajterskoj pokudi ukusa njemačke hrane i pohvali sirotinjskog okusa domaće vode, kruha i šljivovice uz zvuk gange na kamenjaru napuštenoga kraja“¹⁷⁷. Zaključno je to da Matišić humor proizvodi u gradbi jezika, a manje na osnovi dramske radnje.

¹⁷³<https://www.jutarnji.hr/kultura/kazaliste/bljesak-zlatnog-zuba-matisicevi-su-junaci-odsutni-ocevi-koji-su-otisli-na-rad-u-njemacku/178006/>

¹⁷⁴ Ivanković, str. 15.

¹⁷⁵ Sibila Petlevski, »Namigni mu, Mate! Komika Mate Matišića kao dijalog s jezičnim i kulturnim kodovima«, *Kazalište: časopis za kazališnu umjetnost*, IV, 5/6, 2001., str. 180-185, str. 182.

¹⁷⁶ Isto.

¹⁷⁷ Isto, str. 184.

6. Zaključak

Suvremena hrvatska drama pokazala se kao kompleksno područje proučavanja zbog svojih terminoloških, periodizacijskih i generacijskih nejasnoća što je posljedica pojave brojnih novih imena na hrvatskoj dramskoj sceni. Koliko je Gavranov „projekt“ bio plodonosan toliko je i pred teatrologe i kritičare unio brojne nejasnoće i teškoće oko formiranja jedne nove epohe hrvatske drame. U radu se pokazalo, prema radovima Ane Lederer i Lea Rafolta, kako je najprimjerenije odabrati 1990. godinu kao jedan novi početak u hrvatskoj drami te za sve autore i tekstove koristiti najneutralniju oznaku *suvremenosti*. Također, ista se godina pokazala ključnom, ne samo zbog brojnosti novih imena već i zbog promjene postojeće zbilje, koju je prouzrokovao Domovinski rat. Viskovićevo zamjeranje mladim dramatičarima na ignoriranje događaja koji se, može se reći, „odvijaju pred njihovim očima“, pokazalo se vrijednim jer hrvatsko dramsko pismo, već od sredine devedesetih, počinje sve više ulaziti u polemiku s postojećom zbiljom, ali koja se nažalost i nije pokazala toliko sjajnom. Teme koje se od sredine desetljeća mogu pronaći u dramskim tekstovima protežu se od tragičnih simptoma neuspjele tranzicijske svakodnevice, nezaposlenosti, kriminala, nasilja, ratnih posljedica, gubitka ideala, identiteta i moralnih uzora pa do propasti i razaranja obitelji. Hrvatski se dramatičari u svojim dramama često bave obiteljskim temama jer se na taj način, kako je analiza rada i pokazala, najbolje može ukazati na društvene pomake budući da se svi širi društveni događaji i utjecaji prelamaju preko te temeljene jedinice društva. Duhu tog poslijeratnog i propalog vremena u dramskoj književnosti odgovara upravo groteska jer ona, koliko god izmicala nekakvom čvrstom određenju, zadržava realnost, poigrava se s njom i komentira ju tek u tolikoj mjeri kako bi kod recipijenta probudila svijest i ukazala na disharmoniju u društvu. Upravo zbog toga iz nje, na licu, proizlazi kiselost osmijeha.

Da je tomu tako, u svojim obiteljskim dramama, izvrsno su pokazali Vidić i Matišić. Vidić je, zadržavajući ponešto od hermetizma svog dramskog rukopisa, što se odnosi na stvaranje nadrealnih i fantastičnih svjetova (*Veliki bijeli zec*) i snoviđenja (*Bakino srce*), grotesku iskoristio kako bi prikazao poraznu sliku hrvatske svakodnevice, razočaranje zbog propalih snova, neimaštinu zbog koje se povlače radikalni potezi, gubitak čovjekovog identiteta i integriteta te svakodnevne frustracije koje čovjeka tjeraju u očaj. Obitelj satnika Lukše u *Velikom bijelom zecu* pada zbog lošeg političkog usuda, ali i krivnje čovjeka koji se ne može izvući s dna socijalne ljestvice jer za to više nije sposoban, dok u *Bakinom srcu* prostor stana ocrtava međusobne obiteljske odnose, nemoralne, trule, surove i lažne. Vidić takvu obiteljsku situaciju ublažava komičnim jezikom svojih likova. Također, Vidić koristi zbilju kao podlogu

na kojoj gradi svoj dramski svijet, likove oblikuje tako da se s njima može identificirati, a prostor obiteljskog ognjišta kao mrežu beznadnosti, ugroženosti i grotesknog prinošenja žrtvi.

Matišićeve su drame snažno povezane sa zbiljom, a ponekad se čini kako je sama zbilja dovoljno groteskna te da je samo prenesena u dramski tekst. Smrt je glavni motiv njegovih drama, a ona se pokazuje kao jedini izlaz iz frustrirajuće svakodnevice. U svim dramama *Posmrtna trilogija*, obitelj se bori s duhovima iz prošlosti koji joj ne dopuštaju budućnost i opstanak. Njegovi likovi, bivši hrvatski branitelji i žitelji ruralne sredine, postaju žrtvama politike i ideologije, stoga je Matišićeva dramska oštrica mnogo više nabrušenija nego Vidićeva. Ono što obilježava Matišićeve drame prekid je obiteljske tradicije jer se obiteljska „loza“ ne može nastaviti, a obitelj se tek na groblju može zajedno sastati. Tipični Matišićev humor proizlazi iz smještenosti likova u ruralnu sredinu, situacije u kojima se oni nalaze te jezikom kojim govore. Socijalna sredina snažno ih određuje, isto kao i tradicija koje se ne mogu tek tako lako odreći.

Iako po dramaturškom putu različiti, Ivan Vidić i Mate Matišić, sukladni su u pogledu tema koje propituju i problematiziraju, izgradnji dramskih likova te relacioniziranju spram onoga što ih okružuje, stoga grade svoje dramske svjetove na realnoj podlozi. Njihove dramske obitelji groteskne su u tolikoj mjeri da se u njih može povjerovati. Obitelj za njih nije svetinja, a kao „normalna“ ne postoji u zbilji već samo u mašti. Ovakve dramatičare ne treba kritizirati jer u današnjem svijetu i nemaju nešto drugo za ponuditi jer čemu pisati o nečem idealnom, kada ono zapravo i ne postoji, a da bi se takva zbilja lakše podnijela, potrebno joj je dodati i dozu humora.

7. Popis literature

Izvori:

Matišić, Mate. 1996. *Bljesak zlatnog zuba: drame*. Zagreb: Hrvatska sveučilišna naklada

Matišić, Mate. 2006. *Posmrtna trilogija*. Zagreb: Hrvatski centar ITI-UNESCO

Vidić, Ivan. 2002. *Bakino srce*, u: Ivan Vidić, *Drame*. Zagreb: Hrvatski centar ITI-UNESCO

Vidić, Ivan. 2012. *Veliki bijeli zec*, u: *Dolina ruža i druge drame*. Zagreb: Hrvatski centar ITI-UNESCO

Sekundarna literatura:

Bergson, Henri. 1987. *Smijeh. Esej o značenju komičnog*. Zagreb: Znanje

Boko, Jasen. 2002. »Hrvatska drama devedesetih: povratak monologu«, u: *Nova hrvatska drama. Izbor iz drame devedesetih*. Zagreb: Znanje, str. 5-25.

Botić, Matko. 2012.»Pogovor«, u: Ivan Vidić, *Dolina ruža i druge drame*. Zagreb: Biblioteka Mansioni, str. 407-414.

Bošnjak, Branimir. 2004. »Bljesak zlatnog zuba i Anđeli Babilona Mate Matišića – modeli uspjele groteske«, u: *Krležini dani u Osijeku 2003., Hrvatska dramska književnost i kazalište u svjetlu estetskih i povijesnih mjerila*, Zavod za povijest hrvatske književnosti, kazališta i glazbe, HAZU, Odsjek za povijest hrvatskog kazališta - Zagreb, Hrvatsko narodno kazalište u Osijeku, Filozofski fakultet Osijek, Zagreb – Osijek, str. 358-362.

Car-Miheć, Adriana. 2006. *Mlada hrvatska drama (Ogledi)*, Osijek: Neotradicija

Govedić, Nataša. 1997. »Let iznad ruralnog gnijezda. Dramski svijet Mate Matišića, s posebnim osvrtom na pitanje 'tipa' i 'individualiziranog lika' u drami uopće«, *Kolo*, VI, 2, str. 183-205.

Ivanković, Hrvoje. 2006. »Naopaki dramski svijet Mate Matišića«, predgovor u: *Posmrtna trilogija*. Zagreb: Hrvatski centar ITI-UNESCO

Iveković, Ozana. 2011. »Pristup hrvatskim dramama s povijesnom tematikom u drugoj polovici dvadesetog stoljeća«, *Dani hvarškoga kazališta: Građa i rasprave o hrvatskoj književnosti i kazalištu*, 37, 1, str. 221-239.

Lederer, Ana. 2004. *Vrijeme osobne povijesti. Ogledi o suvremenoj drami i kazalištu*. Zagreb: Naklada Ljevak

Lederer, Ana. 2005. »Parodiranje svečanosti u suvremenoj hrvatskoj drami«, *Dani Hvarškoga kazališta: Građa i rasprave o hrvatskoj književnosti i kazalištu*, 31, 1, str. 395-405.

Ljubić, Lucija. 2004. »Propitivanje sela kao mjesta radnje u suvremenoj hrvatskoj drami«, *Kazalište: časopis za kazališnu umjetnost*, VIII, 17/18, str. 76-83.

Ljubić, Lucija. 2005. »Drame Mate Matišića – o žanru lipe smrti«, *Kazalište: časopis za kazališnu umjetnost*, VIII, 21/22, str. 126-137.

Ljubić, Lucija. 2005. »Očevi pokapaju sinove. Mate Matišić, Sinovi umiru prvi, Gradsko dramsko kazalište Gavella«, *Kazalište: časopis za kazališnu umjetnost*, VIII, 23/24, str. 28-33.

Ljubić, Lucija. 2006. »Posmrtna trilogija – tri nove drame Mate Matišića«, *Kazalište: časopis za kazališnu umjetnost*, IX, 25/26, str. 116-120.

Ljubić, Lucija. 2006. »Privatni prostor u suvremenoj hrvatskoj drami«, *Dani Hvarškoga kazališta: Građa i rasprave o hrvatskoj književnosti i kazalištu*, 32, 1, str. 360-374.

Ljubić, Lucija. 2015. »Obitelj u suvremenoj hrvatskoj drami«, u: *Krležini dani u Osijeku 2004., Kompleks obitelji i četvrt stoljeća tranzicije i globalizacije u hrvatskoj drami i kazalištu*, priredio Branko Hećimović, Zavod za povijest hrvatske književnosti, kazališta i glazbe HAZU, Odsjek za povijest hrvatskog kazališta, Hrvatsko narodno kazalište u Osijeku, Filozofski fakultet, Osijek, Zagreb – Osijek, str. 162-168.

Muhoberac, Mira. 1983. »Teorija groteske i suvremena hrvatska drama«, *Prolog*, XV, 57, 1, str. 5-26.

Pavliček, Tijana. 2016. *Intimno, irealno i ironijsko u dramskom stvaralaštvu Lade Kaštelan, Ivana Vidića i Mate Matišića*, Doktorska disertacija. Osijek: Filozofski fakultet

Pavis, Patrice. 2004. *Pojmovnik teatra*. Akademija dramske umjetnosti, Centar za dramsku umjetnost. Zagreb: Izdanja Antibarbarus

Petlevski, Sibila. 2001. »Namigni mu, Mate! Komika Mate Matišića kao dijalog s jezičnim i kulturnim kodovima«, *Kazalište: časopis za kazališnu umjetnost*, IV, 5/6, str. 180-185.

Petranović, Martina. 2004. »Groteskno i crnohumorno u suvremenoj hrvatskoj drami«, *Kazalište: časopis za kazališnu umjetnost*, VIII, 17/18, str. 67-75.

Petranović, Martina. 2005. »Onostrano u suvremenoj hrvatskoj drami«, *Kazalište: časopis za kazališnu umjetnost*, VIII, 21/22, str. 160-170, str. 166.

Petranović, Martina. 2006. »Vidićev dramski opus ili necenzurirani zapisi starca Ivana«, *Kazalište: časopis za kazališnu umjetnost*, IX, 25/26, str. 130-143.

Pfister, Manfred. 1998. *Drama. Teorija i analiza*. Zagreb: Hrvatski centar ITI

Rafolt, Leo. 2007. »Suvremena hrvatska drama ili o kakvome je to *odbrojavanju* riječ?«, u: *Odbrojavanje: antologija suvremene hrvatske drame*. Zagreb: Filozofski fakultet, Zagrebačka slavistička škola

Senker, Boris. 2001. »Vrijeme dijaloga nasuprot monologu«, u: *Hrestomatija novije hrvatske drame. II. Dio, 1941-1995*. Zagreb: Disput

Švacov, Vladan. 1976. *Temelji dramaturgije*. Zagreb: Školska knjiga

Tamarin, G. R. 1962. *Teorija groteske*. Sarajevo: Svjetlost

Visković, Velimir. 1996. »Izazovi pred mladom hrvatskom dramom«, u: *Krležini dani u Osijeku 1995*, I. knjiga, priredili: Branko Hećimović i Boris Senker, Hrvatsko narodno kazalište u Osijeku, Pedagoški fakultet, Osijek, Zavod za povijest hrvatske književnosti, kazališta i glazbe HAZU, Osijek – Zagreb, str. 123-126.

Vrgoč, Dubravka. 1997. *Nova hrvatska drama (primjeri dramskog stvaralaštva s kraja 80-tih godina)*, Kolo, VII, 2, str. 125-181.

Weber-Kapusta, Danijela. 2014. »Drama i zbilja u hrvatskoj književnosti na izmaku 20. i početku 21. stoljeća«, *Dani Hvarškoga kazališta: Građa i rasprave o hrvatskoj književnosti i kazalištu*, 40, 1, str. 397-412.

Internetski izvori:

Govedić, Nataša. »Pet dimenzija lijesa«, dostupno na: <http://www.zarez.hr/clanci/pet-dimenzija-lijesa-pozornica>(16.6.2019.)

Govedić, Nataša. »Jurišanje napjeva«, dostupno na: <http://www.zarez.hr/clanci/jurisanje-napjeva>(16.6.2019.)

Hrovat, B. Boris. »Hobotničini kraci«, *Vijenac*, 2005., dostupno na: <http://www.matica.hr/vijenac/307/hobotnicini-kraci-8075/>(16.6.2019.)

Senker, Boris. »Veliko svjetsko kazalište u dnevnoj sobi«. Dostupno na: www.ffzg.unizg.hr/kompk/modules/documentdownload.php?idDocument=138(18.6.2019.)

<https://www.tportal.hr/magazin/clanak/nista-se-nikad-nece-popraviti-a-pogotovo-nece-covjek-20121230> (20.6.2019.)

<https://leksikon.muzej-marindrzic.eu/groteska/>(5.6.2019.)

<http://www.zekaem.hr/predstave/veliki-bijeli-zec/>(30.5.2019.)

<https://www.jutarnji.hr/kultura/kazaliste/bljesak-zlatnog-zuba-matisicevi-su-junaci-odsutni-ocevi-koji-su-otisli-na-rad-u-njemacku/178006/>(19.6.2019.)