

Aspekti karnevalizacije u dramama Mate Matišića

Sunara, Petra

Master's thesis / Diplomski rad

2024

Degree Grantor / Ustanova koja je dodijelila akademski / stručni stupanj: **University of Zadar / Sveučilište u Zadru**

Permanent link / Trajna poveznica: <https://um.nsk.hr/um:nbn:hr:162:760973>

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

Download date / Datum preuzimanja: **2025-02-08**



Sveučilište u Zadru
Universitas Studiorum
Jadertina | 1396 | 2002 |

Repository / Repozitorij:

[University of Zadar Institutional Repository](#)



zir.nsk.hr



DIGITALNI AKADEMSKI ARHIVI I REPOZITORIJ

Sveučilište u Zadru
Odjel za kroatistiku
Sveučilišni diplomski studij
Hrvatski jezik i književnost

Petra Sunara

Aspekti karnevalizacije u dramama Mate Matišića

Diplomski rad

Zadar, 2024.

Sveučilište u Zadru
Odjel za kroatistiku
Sveučilišni diplomski studij
Hrvatski jezik i književnost

Aspekti karnevalizacije u dramama Mate Matišića

Diplomski rad

Student/ica:
Petra Sunara

Mentor/ica:
izv. prof. dr. sc. Ana Gospić Županović

Zadar, 2024.



Izjava o akademskoj čestitosti

Ja, **Petra Sunara**, ovime izjavljujem da je moj **diplomski** rad pod naslovom **Aspekti karnevalizacije u dramama Mate Matišića** rezultat mojega vlastitog rada, da se temelji na mojim istraživanjima te da se oslanja na izvore i radove navedene u bilješkama i popisu literature. Ni jedan dio mojega rada nije napisan na nedopušten način, odnosno nije prepisan iz necitiranih radova i ne krši bilo čija autorska prava.

Izjavljujem da ni jedan dio ovoga rada nije iskorišten u kojem drugom radu pri bilo kojoj drugoj visokoškolskoj, znanstvenoj, obrazovnoj ili inoj ustanovi.

Sadržaj mojega rada u potpunosti odgovara sadržaju obranjenoga i nakon obrane uređenoga rada.

Zadar, 30. listopad 2024.

SAŽETAK

U ovome radu istražuju se aspekti karnevalizacije u dramama Mate Matišića *Anđeli Babilona*, *Cinco i Marinko*, *Sinovi umiru prvi* i *Legenda o svetom Muhli*. U prvom dijelu rada govorit će se općenito o karnevalizaciji, o Bahtinovom poimanju karnevala i obilježjima karnevalizacije kao što je ambivalentni karnevalski smijeh, groteskni realizam, materijalno-tjelesno načelo, zamjenjivanje uloga, slike gozbe, motiv smrti i dr. Potom će se u izabranim Matišićevim djelima potražiti i analizirati aspekti karnevalizacije.

U Matišićevim dramama, karnevalizacija se ponajviše manifestira kroz likove koji odstupaju od društvenih normi, situacije koje obiluju crnim humorom i apsurdom te kroz ironijsko prikazivanje stvarnosti koja je često iskrivljena, groteskna i paradoksalna. Ovi elementi omogućuju autoru da na specifičan način progovori o temama kao što su smrt, korupcija, religija, rat i tranzicijske traume, stavljajući naglasak na ljudsku prirodu i društvene anomalije. Karnevalska atmosfera u njegovim djelima često vodi likove u situacije u kojima se gube granice između stvarnog i fantastičnog, ozbiljnog i trivijalnog, čime se postiže efekt destabilizacije i izazivanja čitatelja ili gledatelja na preispitivanje vlastitih uvjerenja i vrijednosti.

Ključne riječi: karnevalizacija, Bahtin, Mate Matišić, tijelo, ambivalentni smijeh, motiv smrti, crni humor, groteska, apsurd, gozba

Summary: The aspects of carnivalization in the dramas of Mate Matišić

Summary: This paper investigates the aspects of carnivalization in the dramas of Mate Matišić, *Angels of Babylon*, *Cinco* and *Marinko*, *Sons die first* and *The Legend of St. Muhlo*. In the first part of the paper, we will talk about carnivalization in general, about Bakhtin's understanding of carnival and the characteristics of carnivalization, such as ambivalent carnival laughter, grotesque realism, the material-physical principle, role reversal, feast images, the motif of death, etc. Then, the aspects of carnivalization will be searched for and analyzed in the selected works Matišić.

In Matišić's plays, carnivalization manifests itself mainly through characters who deviate from social norms, situations that abound in dark humor and absurdity, and through the ironic portrayal of reality that is often distorted, grotesque and paradoxical. These elements allow the author to speak in a specific way about topics such as death, corruption, religion, war and transition traumas, emphasizing human nature and social anomalies. The carnival atmosphere in his works often leads the characters to situations where the boundaries between real and fantastic, serious and trivial are lost, which achieves the effect of destabilization and challenges the reader or viewer to question their own beliefs and values.

Keywords: carnivalization, Bakhtin, Mate Matišić, body, ambivalent laughter, death motive, dark humor, grotesque, absurdity, feast

SADRŽAJ

| | |
|---|----|
| 1. UVOD..... | 1 |
| 2. POJMOVNE ODREDNICE KARNEVALIZACIJE | 2 |
| 3. BAHTINOVO POIMANJE KARNEVALA | 3 |
| 4. OBILJEŽJA KARNEVALIZACIJE..... | 6 |
| 4.1. Materijalno-tjelesno načelo | 6 |
| 4.2. Groteskni realizam..... | 8 |
| 4.3. Ambivalentni karnevalski smijeh | 10 |
| 5. O MATI MATIŠIĆU | 11 |
| 6. ASPEKTI KARNEVALIZACIJE U MATIŠIĆEVIM DJELIMA..... | 13 |
| 6.1. Anđeli Babilona | 14 |
| 6.2. Cinco i Marinko..... | 19 |
| 6.3. Sinovi umiru prvi..... | 24 |
| 6.4. Legenda o svetom Muhli..... | 29 |
| 7. ZAKLJUČAK..... | 36 |
| 8. LITERATURA | 40 |

1. UVOD

Cilj ovog rada je pronalaženje aspekata karnevalizacije u suvremenoj hrvatskoj drami, preciznije u dramama Mate Matišića. U prvom poglavlju objasnit će se bitne pojmovne odrednice karnevalizacije prema različitim autorima, dok će se u poglavlju *Bahtinovo poimanje karnevala* analizirati teorija karnevala koja je iznijeta u Bahtinovim djelima, ponajprije u knjizi *Stvaralaštvo Fransoa Rablea i narodna kultura srednjeg veka i renesanse*, a potom će se objasniti elementi karnevalizacije kroz pojmove grotesknog realizma, ambivalentnog karnevalskog smijeha, materijalno-tjelesnog načela, gozbenih slika i motiva maski i smrti.

U središnjem dijelu rada pisat će se o Matišićevom dramskom pismu čije su najvažnije značajke obrađivale Ana Baturina u članku „Problem žanra u posmrtnoj trilogiji Mate Matišića“, zatim Lucija Ljubić u članku „Drame Mate Matišića – o žanru lipe smrti“ i Sibila Petlevski u članku „Namigni mu, Mate!: komika Mate Matišića kao dijalog s jezičnim i kulturnim kodovima“ objavljenom u časopisu *Kazalište*. Analizirat će se četiri Matišićeve drame u kojima se mogu pronaći neki aspekti karnevalizacije: *Anđeli Babilona*, *Cinco i Marinko*, *Sinovi umiru prvi* i *Legenda o svetom Muhli*.

U završnom dijelu ukazat će se na pojedine sličnosti i razlike u elementima karnevalizacije kroz proučena djela.

2. POJMOVNE ODREDNICE KARNEVALIZACIJE

U kontekstu začetaka karnevalizacije treba istaknuti njezine inicijalne segmente još od doba prvobitne zajednice. Pleme je u drevnim društvima predstavljalo osnovnu društvenu strukturu, prije nego što su se razvile složenije forme poput država ili gradova-država. Karnevalizacija se, prema Castleu može smatrati inherentnim oblikom ponašanja u tim zajednicama, budući da je usko povezana s represivnim karakterom ranih društvenih struktura (Castle, 1995). U najranijim civilizacijama, svakodnevne aktivnosti bile su prožete poljoprivrednim obredima zbog čega nije postojala potreba za dodatnim karnevalskim manifestacijama. Sve su se proslave odvijale na sakralan način, poput rituala sadnje i žetve, čime su te aktivnosti postale religijski obredi strogo regulirani vjerskim pravilima koja nisu ostavljala prostor za slobodno izražavanje ili karnevalizaciju. Karnevalizacija podrazumijeva slobodu izražavanja, koja bi mogla ugroziti svetost tih obreda i, posljedično, destabilizirati autoritet vladajućih struktura. U davnim vremenima, ljudska slavlja bila su duboko povezana s promjenama u lunarnim i solarnim ciklusima, godišnjim dobima, klimatskim promjenama te ciklusima života i smrti. Prema Parkeru, u karnevaliziranom svijetu, granice između visokog i niskog, svetog i profanog, ozbiljnog i smiješnog se brišu, stvarajući prostor za slobodno izražavanje i subverziju (Parker, 2003: 213). Tako karnevalizacija omogućuje pojedincima i grupama da izraze svoje osjećaje, misli i stavove na način koji bi inače bio neprihvatljiv u službenom društvenom kontekstu. Ona se temelji na ideji da su društveni poredci, norme i hijerarhije, iako neophodni za funkcioniranje društva, istovremeno ograničavajući i represivni. U karnevalskom svijetu te se norme privremeno ruše, omogućujući ljudima da se oslobode stega svakodnevnog života i izraze svoje prave osjećaje i želje (Gaskins, 2008: 3).

Proces karnevalizacije nije bio jedinstven. Prema Bahtinu, sve do druge polovice 17. stoljeća karneval se autentično živio i kao takav je bio neposredan izvor karnevalizacije. Početke karnevalske književnosti Bahtin smješta u oblike književnog izražavanja koji nisu žanrovski čvrsto definirani, odnosno koji nisu pripadali ni komediji ni tragediji. Prema Bahtinu, radilo se o djelima iz ozbiljno-smiješnog polja čija su obilježja modernost, tj. oslobođenost od mita, tradicije, povijesti, mašte, odsutnost stilskog jedinstva, miješanje uzvišenog i prizemnog (Bahtin, 1978: 12). Proučavajući djelo *Gargantua i Pantagruel* Francoisa Rabelaisa, francuskog pisca čije djelo predstavlja jedan od najvažnijih prikaza karnevalizacije u književnosti, Bahtin pronalazi bogatstvo materijala za analizu karnevalizacije i njezinih društvenih i kulturnih implikacija jer je to djelo duboko ukorijenjeno u tradiciji karnevalskog smijeha, parodije i groteske. U kontekstu Rabelaisovog djela,

karnevalska estetika nije samo tematski element, već i ključni estetski princip. Rabelaisovo korištenje karnevalizacije u kontekstu preuveličavanja i parodije može se vidjeti kao direktna refleksija karnevalskog duha gdje se normativni svjetonazori izokreću, a etablirani autoriteti ismijavaju (Bahtin, 1978: 22). Rabelais koristi ovu estetiku kako bi stvorio svijet u kojem su pravila i norme fluidni, a granice između stvarnog i fantastičnog zamagljene. U navedenom djelu, elementi karnevalizacije se manifestiraju kroz pretjerane fizičke karakteristike, apsurdne situacije i hiperbolične prikaze svakodnevnog života. Na primjer, likovi poput Gargantue i Pantagruela predstavljeni su kao divovski ljudi s ekstremnim sposobnostima i karakteristikama, što omogućava Rabelaisu da istraži granice ljudske prirode i društvenih normi (Bahtin, 1978: 34). Kroz ove karnevalizirane prikaze, Rabelais subverzivno kritizira različite aspekte društva, uključujući obrazovni sustav, religiju i politiku. Njegov prikaz obrazovnog sustava kroz likove poput Gargantue, koji stječe obrazovanje kroz ekscentrične i nerealne metode, predstavlja parodiju na ozbiljnost i autoritet obrazovnih institucija toga vremena. Isto tako, kroz smijeh i satiru, Rabelais se bavi pitanjima vjerskih normi i političkih struktura, ismijavajući njihove apsurdnosti i kontradikcije. Njegovo djelo nudi alternativni pogled na svijet, gdje su norme i pravila podložni preispitivanju i izmjeni. Njegovo djelo pokazuje kako karnevalska estetika može služiti kao snažan alat za društvenu kritiku i intelektualnu provokaciju, čime se i dalje održava relevantnim u analizi književnosti i kulture.

3. BAHTINOVO POIMANJE KARNEVALA

Istražujući karneval tijekom kojih su antičke, srednjovjekovne i renesansne zajednice uživale i klonile se svih ograničavanja, Bahtin pronalazi revolucionaran način sagledavanja života. Njegovo poimanje karnevala izraz je želje za duhovnom, intelektualnom i fizičkom slobodom. Karneval je, po njegovim riječima, bio drugi život koji su svi srednjovjekovni ljudi mogli priuštiti, dok je to u njegovo vrijeme bilo nemoguće (Bahtin, 1978: 6).

U određenom smislu, Bahtinov pojam karnevala blizak je postmodernom shvaćanju karnevalske kulture kao prostora subverzije i reinterpretacije postojećih društvenih odnosa i normi (Murphy, 1999). Također je sličan ili se može dovesti u svezu i s konceptom simulakruma (Grinshteyn, 2000) gdje je identitet unutar karnevalske kulture definiran onim što se čini da jest, a ne onim što zaista jest. Bahtin generalizira pojam karnevala i to se može

vidjeti u njegovoj upotrebi fraze „karnevalska atmosfera” kada govori o ritualnim spektaklima i njegovim sastavnim dijelovima s procesije, sajмова, zabava na otvorenom i slično (Bahtin, 1978: 31). Navodi da dok karneval traje, izvan njega nema drugog života. Tako je Bahtinov karneval ukupni zbroj ritualnih spektakala, svega što ljudi doživljavaju izvan svakodnevnog života.

Bahtin prati karneval kao ritual u četiri razdoblja: antičko doba, srednji vijek, renesansa i 17. stoljeće. Kako navodi, karnevali su se masovno održavali u antičko doba u grčkoj i rimskoj kulturi. Postojale su takozvane drevne „poganske svečanosti agrarne prirode” koje su uključivale komični element u svoje rituale (Bahtin, 1978: 7). Također, nadovezuje se na službene oblike crkvene književnosti na latinskom jeziku koji su dobili, uoči karnevala i u vezi s karnevalom, blagdanom i smijehom, svoju parodiranu verziju, pa tako postoje liturgije pijanaca, kockara, parodičnih ostavština i slično (Bahtin, 1978: 23). Neizostavno je spomenuti i praznike luda. Te praznike priređivala su djeca, odnosno školarci i niži klerici na svetkovinama poput Sv. Stjepana, Bogojavljanja, Nove godine i drugo. Prvotno su se ovi praznici legalno održavali u crkvama, zatim su postali polulegalni, a kasnije u srednjem vijeku potpuno su ilegalni te su se nastavljali održavati na ulicama: „Praznici luda su u osnovi imali karakter parodične travestije službenog kulta, bili su praćeni preoblačenjima i maskiranjima, nepristojnim plesovima. Posebno neobuzdan karakter su te zabave nižeg klera imale na Novu godinu i Bogojavljenje¹ (Bahtin, 1978: 88). Nadalje, Bahtin ne vidi nikakvu promjenu u popularnosti karnevala u srednjem vijeku. Kako tvrdi, srednjovjekovni ljudi obično su održavali karnevale nakon vjerskih praznika i svetkovina.

„Zvanični praznik se, u suštini, samo osvrtao unazad, u prošlost, i tom prošlošću osveštavao je savremeni poredak. Zvanični praznik je, ponekad i usprkos sopstvenoj ideji, pojačavao stabilnost, nepromenljivost i večnost celog postojećeg svetskog poretka: postojeća hijerarhija, postojeće religiozne, političke i moralne vrednosti, norme i zabrane” (Bahtin, 1978: 16).

Takva okupljanja obično su imala ozračje gozbe u čijoj je srži ležala ideja obilja hrane. Neograničena konzumacija hrane bila je neizostavan čimbenik festivala i karnevala. Bahtin

¹ Budući da nema tiskanog prijevoda na hrvatskom jeziku, služila sam se prijevodom na srpskom jeziku iz knjige *Stvaralaštvo Fransoa Rablea: i narodna kultura srednjeg veka i renesanse*.

također navodi da su se srednjovjekovni karnevali održavali tijekom nereligioznih praznika kao što su borbe s bikovima, praznici grožđa i sl.

„Carovala je ona i na takvim seosko-gospodarskim praznicima kao što je berba grožđa (vendange), koja se slavila i u gradovima. Smeh je obično pratio građanske i svakodnevne ceremonijale i obrede: lakrdijaši i lude su bili njihovi obavezni učesnici i parodično su oponašali različite trenutke ozbiljnog ceremonijala (slavljenja pobjednika na turnirima, ceremonije prenošenja nasljednih prava, posvećivanja u vitezove i dr.)” (Bahtin, 1978: 11).

Napominje da je srednjovjekovno društvo svake godine provodilo gotovo tri mjeseca na karnevalima, stoga zaključuje da su srednjovjekovni ljudi imali dva života: službeni život koji je bio podređen strogoj hijerarhijskom redu i neslužbeni život koji Bahtin naziva „život karnevalskog trga”, slobodan i neograničen, pun ambivalentnog smijeha, bogohuljenja, profanacije i drugo (Bahtin, 1978: 9). Razdoblje renesanse za Bahtina je složeno jer daje ozračje karnevalskog vrhunca, a u isto vrijeme svjedoči njegovom zalasku jer ga ne vidi samo na trgovima kao što je bilo u prijašnjim razdobljima, već prodire i u privatne sfere, uključujući domove gdje je službeni život ljudi bio prožet karnevalskim osjećajem svijeta. No kako tvrdi Bahtin, renesansa je bila i vrijeme propadanja karnevala jer je naglasak bio na privatizaciji i izolaciji pojedinca. Prisutnost takvog pogleda na svijet, naravno, slabila je vjeru u moć zajedničkog okupljanja ljudi. Bahtin smatra da je 17. stoljeće vrijeme kada karneval polako gubi svoj smisao, a sve zbog prioriteta privatnog života. Značajna kvaliteta karnevala koherentnog i skladnog jedinstva naroda počinje nestajati. Ipak, neki oblici karnevala nastavljaju postojati u nekim vrstama zabave kao što je to bio na primjer cirkus.

Kroz još jednu važnu sastavnicu karnevala Bahtin vidi karnevalsku radnju krunidbe, ali i detronizacije. Sposobnost ljudi da krune ili skidaju krunu s kralja oslikavaju atribute karnevalskog života s njegovim obrnutim elementima. Ljudi zauzimaju mjesto autoriteta dok odlučuju koga će okruniti ili kome će svrgnuti krunu s glave. Takav privremeni slom formalnih normi omogućuje stvaranje prostora za karnevalsku slobodu koja se očituje kroz humor, parodiju, uvrede i ponižavanje moćnika (Rabadan-Zekić, 2018: 84). Svakako, privlačna slobodna atmosfera karnevala vodi njegove sudionike u svijet bliskog kontakta. Oni međusobno uklanjaju društvene prepreke jer karneval je vrijeme kada se rob može približiti

kralju i obrnuto, ostavljajući po strani kulturu i bonton koji se zahtjeva u takvim odnosima u službenoj sferi.

Bahtin u uvodu studije o Rabelaisu daje portret karnevala, ukazuje na njegovo ritualno podrijetlo, smiješno načelo koje je oslobođeno religijskog i crkvenog dogmatizma, a koje je s druge strane univerzalno. Ističe karakteristiku karnevala da je na granici života i same umjetnosti jer ima svoje tipične likove, obrede, obrasce ponašanja i govora, ali nije režiran jer je slobodan oblik ljudskog postojanja u kojem nema promatrača, već svi privremeno sudjeluju u njemu. Tako žive drugačiji život pun ljepote i smijeha, lišen stege, tjeskobe i klasnih razlika jer sudjelovanje u njemu značilo je uključivanje u život zajednice, tj. potvrđivanje vlastitog statusa.

4. OBILJEŽJA KARNEVALIZACIJE

U ovom poglavlju govorit će se o bitnim obilježjima karnevalizacije kao što su ambivalentni smijeh, groteskni realizam, slike gozbe i tijela, a za sve to je bila presudna uloga karnevalskog trga, njegovog razuzdanog smijeha, uličnog govora i psovki, kao i maskiranih likova.

4.1. Materijalno-tjelesno načelo

Kada je riječ o ovom načelu, slike tijela, jedenja, pijenja i spolnog života prekomjerno su uveličane i prikazane su kao prazničke slike, tj. gozbene. Gozba je obavezan aspekt svakog narodno-prazničkog veselja. Bahtin tako navodi da su gozbene slike vrlo prisno isprepletene sa slikama grotesknog tijela gdje je nemoguće povući jasnu granicu jer su organski međusobno povezane (Bahtin, 1978: 296). Odlike takvog tijela su njegova nedovršenost i otvorenost gdje nadilazi svoje granice i tako ono guta, rasteže svijet i uvlači ga u sebe i samim tim se obogaćuje.

„U aktu jedenja, kao što smo kazali, granice između tela i sveta prevazilaze se u smislu pozitivnom za telo: ono trijumfuje nad svetom, nad neprijateljem, slavi pobjedu nad njime, raste njemu nauštrb. Ovaj momenat pobjedonosnog likovanja redovno je svojstvo svih gozbenih slika. Ne može postojati tužno jedenje. Tuga i

jedenje su međusobno nespojivi (a smrt i jedenje se međusobno izvanredno slažu). Gozba uvek slavi pobjedu — to je deo njene prirode. Trijumf gozbe je univerzalan trijumf, to je trijumf života nad smrću. U tome pogledu on je ekvivalentan začinjanju i rađanju. Telo koje je pobedilo prima u sebe pobeđeni svet i obnavlja se” (Bahtin, 1978: 299-300).

Bahtin u svom radu tako progovara o materijalno-tjelesnom donjem dijelu tijela koji je produktivan i koji je usko povezan s karnevalskim svrgavanjem. Naime, sve ono što je sveto i uzvišeno osmišljava se na planu tjelesno-materijalnog donjeg dijela tijela i takva kretanja prema dolje upravljena su prema dubini tijela i dubini zemlje.

„Kretanje naniže svojstveno je i svim oblicima narodno-prazničkog veselja i grotesknog realizma. Naniže, tumbe, naglavce, naopačke — ovakvo kretanje prožima sve ove oblike. Svi oni svaljuju dole, preokreću, stavljaju naglavce, gornji deo premeštaju dole, zadnji deo stavljaju na mesto prednjeg, i to kako u prostornom tako i u metaforičkom smislu. (...) Istom upravljenošću prema dole odlikuju se, kao što smo videli, kletve i psovke, i one kopaju grob, ali taj grob je telesni, rodilački grob” (Bahtin, 1978: 386).

Snižavanje ovdje označava spuštanje u zemlju, tj. stapanje s njom tako što se sije i sahranjuje istovremeno i usmrćuje da bi se omogućilo ponovno rađanje. Također, snižavanje može značiti i vezanje za život donjeg dijela tijela, život trbuha i spolnih organa na što se nadovezuju činovi poput snošaja, pražnjena crijeva, začeca, rađanja i slično. Nije riječ o jednostavnom bacanju na dolje jer ipak to dolje je ono što oploduje, tj. mjesto gdje dolazi do začeca i rađanja novoga. Nadalje, Bahtin govori kako je kretanje naniže, prema dubini tijela i zemlje, usmjereno veseloj i realnoj budućnosti. U to se ubraja ismijavanje i obaranje određenog pojedinca koji je smiješan sa svojom ograničenošću i starošću. Momenti ismijavanja i obaranja starog s jedne strane i vesele budućnosti ljudskoga roda s druge strane, slivaju se u ambivalentnu sliku materijalno-tjelesnog donjeg dijela (Bahtin, 1978: 394). Slike starosti, smrti i ponovog rađanja ključne su za materijalno-tjelesno načelo života. Slika starosti dolazi u korelaciji sa slikom ravnjetavanja nove mladosti, a to „pomlađivanje nije pomlađivanje biološke jedinice, već istorijskoga čoveka, pa, prema tome, i podmlađivanje kulture” (Bahtin, 1978: 424). No kada je riječ o smrti, ona se obnavlja u novim naraštajima

pogotovo u slici rađanja smrti sa smijehom. Takva slika je ambivalentna, stoga smrt može biti vesela.

„Slika smrti fiksira dato (individualno) telo koje umire a istovremeno zahvata i krajičak drugog tela, tela koje se rađa, mladog tela (iako se ono neposredno ne pokazuje i ne imenuje — slika smrti ga sadrži). Gde je smrt, tu je i rađanje, smena, obnova. Jednako ambivalentna je i slika rađanja: ona fiksira telo koje se rađa, ali zahvata i krajičak tela što umire. U prvom slučaju, fiksira se negativni pol (smrt), ali bez raskidanja od pozitivnog pola (rođenja); u drugom slučaju, fiksira se pozitivni pol (rođenja), ali bez raskidanja od negativnog (smrt)” (Bahtin, 1978: 426).

Ono što je bitno naglasiti u materijalno-tjelesnom načelu jest njezin nositelj koji nije izdvojena biološka jedinka, već je to narod koji se stalno obnavlja i uvijek napreduje. Zato su slike tijela većinom preuveličane, ali takvo preuveličavanje ima pozitivan karakter. Iz tog pozitivnog karaktera nastaju materijalno-tjelesne slike načela života iz kojih proizlazi plodnost, rast i prekomjerno izobilje.

4.2. Groteskni realizam

Bahtin izdvaja grotesku kao poseban segment karnevalske kulture i karnevalizirane književnosti. Objasnjavajući nastanak i prateći razvoj groteske, Bahtin nastoji odrediti njezinu funkcionalnost u smislu samog karnevala i procesa karnevalizacije. Groteskna slika, groteskno tijelo također označava istovremeni proces rađanja i umiranja, jedinstvenost procesa oplodnje, trudnoće, razvoja i propadanja, starosti i raspadanja na dijelove. Takva slika, nedovršena i kontradiktorna, ružna i odbojna, je temelj srednjovjekovnog karnevalsko-prazničnog pogleda na svijet i njegov jezik (Bahtin, 1978: 39). Tu vrstu slikovitosti, karakterističnu prije svega za narodnu kulturu, a potom i za njome inspiriranu književnost, Bahtin naziva grotesknim realizmom.

Najbitniji princip Bahtinovog grotesknog realizma je degradacija, odnosno snižavanje svega što je idealno, visoko i duhovno. Zapravo, groteskni realizam je izraz svega u svom materijalnom aspektu, tj. u tijelu. U okviru grotesknog realizma, tijelo nije prikazano kao završena, oblikovana i individualizirana forma. Naprotiv, ono je predstavljeno kao otvorena izbočena masa koja stalno „prerasta samu sebe i prelazi vlastite granice (Bahtin, 2020: 28).

Groteskni realizam službenu sferu života pretvara u slike tijela pa tako Bahtin materijalno-tjelesno načelo grotesknog realizma vidi kao svečano, kozmičko i društveno (Bahtin, 1978: 325). Tjelesno načelo ovdje nije privatna, egoistična forma, odvojena od ostalih sfera života, već ono predstavlja sve ljude i povezuje te ljude s cijelim svijetom. Bahtin tvrdi da je tjelesni princip grotesknog realizma rast i obnova.

„U grotesknom realizmu materijalno-telesna stihija je duboko pozitivno načelo, i ovde ta stihija nije data u izdvojeno-egoističkom obliku, i uopšte nije istrgnuta iz ostalih sfera života. Materijalno-telesno načelo ovde se ispoljava kao univerzalno i opštenarodno, i upravo kao takvo stoji nasuprot svakom raskidu s materijalno-telesnim korenima sveta, svakom izolovanju i zatvaranju u sebe, svakoj apstraktnoj idealnosti, svim pretenzijama na značaj odvojeno i nezavisno od zemlje i tela. (...) Ono što je najvažnije u svim tim slikama materijalno-telesnog života jeste plodnost, rastanje, prekomerno izobilje” (Bahtin, 1978: 27).

Za Bahtina groteskna slika je odraz života koji negira cjelovitost i stabilnost jer je to odraz kontradiktorne i dvoilične punine života koja uključuje i rođenje i smrt. Kao posljedica takvog odnosa prema smrti, Bahtinovo poimanje vremena je stalno umiranje i ponovno rađanje. Stoga smrt nije negacija života, ono je dio toga i novi početak. „Nasuprot ovome, smrt u grotesknome telu suštinski ništa ne okončava, jer smrt se ne tiče generičkog tela, ona ga naprotiv, obnavlja u novim naraštajima. Zbivanja grotesknog tela vazda teku na granicama jednog i drugog tela, u nekakvoj tački u kojoj se ta dva tela ukrštaju: jedno telo ustupa svoju smrt, drugo svoje rođenje, a oba su međusobno stopljena u jednu dvotelesnu sliku” (Bahtin, 1978: 338).

Neizostavno je spomenuti motiv maski u okrilju grotesknog realizma. Nošenje maske za vrijeme karnevala omogućava govorenje istine o svom svijetu na način da mu se ruga i ismijava. Važnost nošenja maske nije u kritici i parodiji, nego upravo u sposobnosti da kroz glumu i masku budu netko drugi, žive drugi život prema drugim pravilima. „Maska je vezana s radošću smena i metamorfoza, s veselom relativnošću, s veselim negiranjem identiteta i istoznačnosti, s odricanjem tupe podudarnosti sa samim sobom; maska je u vezi sa menjanjima, metamorfozama, narušavanjima prirodnih granica, s ismejavanjem, sa nadimkom (umesto imena); u maski je oličen igrački princip života, u njenoj osnovi leži sasvim poseban uzajamni odnos stvarnosti i slike karakterističan za najstarije obredno-predstavljачke forme” (Bahtin, 1978: 49).

4.3. Ambivalentni karnevalski smijeh

Bahtin smijeh, kao i karneval, vidi kao poseban neodvojivi sastojak narodne kulture. Za njega je smijeh način života. „Smijeh je specifičan estetski odnos prema stvarnosti, ali ne i ovaj koji se može prevesti na logički jezik, odnosno, on je specifično sredstvo za umjetničko predočavanje i poimanje stvarnosti” (Bahtin, 2020: 166). Stoga nije moguće karnevalski smijeh promatrati kao posebnu karakteristiku karnevala jer smijeh je stav prema životu, a karneval je vidljivi izraz tog stava. Bahtin smatra da smijeh ima duboko filozofsko značenje i da je u književnosti podjednako prihvatljiv kao ozbiljnost što vidimo u sljedećem citatu: „(...) on je jedan od bitnih oblika istine o svijetu u cjelini, o povijesti i čovjeku: to je posebna točka gledišta u odnosu na svijet; svijet se vidi iznova, ništa manje duboko nego kad se gleda s ozbiljnog stajališta” (Bahtin, 2020: 68).

Iako karnevalski smijeh posjeduje vulgarne i zemljane kvalitete, njegove složene karakteristike obuhvaćaju i druge aspekte. Bahtin opisuje karnevalski smijeh kao svečani smijeh koji nadilazi individualne reakcije na izolirane događaje, a umjesto toga odražava smijeh koji uključuje sve ljude i sve aspekte svijeta (Bahtin, 2020: 13). Ovaj smijeh je univerzalan, obuhvaća sve i svakoga, uključujući same sudionike karnevala, prikazujući cijeli svijet u svom šaljivom aspektu i sretnoj relativnosti. Bahtin u svojoj analizi karnevalskog smijeha govori kako ima sposobnost da degradira, što je paralelno s karnevalskom idejom profanacije. „Smijeh se degradira i materijalizira” (Bahtin, 1978: 23). Suočeni s takvim smijehom, granice između rangova, statusa ili društvenih položaja postaju zamagljene i nestaju. Prema Bahtinovom konceptualiziranju, karnevalski smijeh, koji degradira i materijalizira, pomaže ljudima da prebrode probleme s kojima se susreću. Aktiviranjem karnevalskog smijeha ljudi oslikavaju svoju neustrašivost, „smijeh pobjeđuje strah jer ne poznaje nikakva ograničenja” (Bahtin, 1978: 24).

Kada je riječ o ambivalentnosti karnevalskog smijeha, važno je istaknuti razliku između njega i satiričnog smijeha. Satiričar koji zna samo za negativan smijeh stavlja sebe izvan pojave kojoj se ismijava, samim tim suprotstavlja sebe njoj i time, ono što je bilo (negativno) smiješno, postaje pojedinačna pojava (Bahtin, 1978: 19). S druge strane, ambivalentni karnevalski smijeh izražava gledište svijeta u nastajanju, kojem pripada i onaj koji se smije. On je istovremeno veseo i trijumfalan, ali i podrugljiv i ironičan, negirajući i afirmirajući, zakopavajući i oživljavajući. Takva je priroda ambivalentnog karnevalskog smijeha.

„Karnevalski smeh je, na prvom mestu, opštenarodan, smeju se svi, to je smeh sveg sveta; drugo, on je univerzalan, on je usmeren na sve i na svakoga (pa i na same učesnike karnevala), ceo svet je predstavljen kao smešan, ceo svet se opaža i poima u svom smehovnom vidu, u svojoj veseloj relativnosti; treće, na kraju, taj smeh je ambivalentan: on je veseo, likujući, i — istovremeno — podrugljiv, ismevački, on i negira i potvrđuje, i pokopava i preporuča. Takav je karnevalski smeh” (Bahtin, 1978: 19).

U Bahtinovom pristupu karnevalskom pučkom humoru, srednjovjekovne svečanosti dobivaju značaj zbog smijeha koji izazivaju među ljudima – „karneval je drugi život ljudi organiziran na temelju smijeha“ (Bahtin, 2020: 10). Prema Bahtinu, karnevalski smijeh ima oslobađajući karakter. Dakle, aktiviranjem karnevalskog smijeha ljudi oslikavaju svoju neustrašivost jer ne postoje zabrane i ograničenja koja bi stvorio smijeh. „Pobeđujući taj strah, smeh je izbistrivao ljudsko saznanje i otvarao za čoveka svet na novi način. Ta pobeda, ta istina, bila je samo prolazna, praznička, za njom su ponovo sledili monotoni dani straha i ugnjetavanja, ali iz tih prazničkih svetlih tačaka ljudskog saznanja nastajala je druga, nezvanična istina o svetu i o čoveku” (Bahtin, 1978: 106).

Mnogi smatraju da je Mihail Bahtin, analizirajući karneval i smjehovnu kulturu, formirao ne samo teoriju, već i filozofiju karnevala. Njegove analize pomogle su drugim autorima u otkrivanju i razmatranju brojnih drugih problema kulture i društva. Cilj je još uvijek isti kao i u prošlosti. Ali u kapitalističkom društvu, neki ljudi mogu koristiti karneval i grotesku samo u svrhu zarađivanja novca. Ponekad društveni cilj nestane pa su klasne i rodne borbe i dalje prisutne Bahtinova teorija o karnevalu može izgledati statično jer ignorira društvena i politička zbivanja, no jedna od glavnih kritika Bahtinovom pogledu na karneval je kako on djeluje kao ovlašteni oblik društvene kontrole.

5. O MATI MATIŠIĆU

Mate Matišić, istaknuti hrvatski književnik, scenarist i skladatelj, rođen je u Ričicama kod Imotskog, a 1993. godine diplomirao je na Pravnom fakultetu u Zagrebu. Njegova karijera obuhvaća rad kao dramaturga u Jadran filmu te urednika u Dramskom programu Hrvatskoga radija. Od 2008. godine predaje na Akademiji dramske umjetnosti u Zagrebu,

prenoseći svoje bogato iskustvo i znanje novim generacijama dramaturga i scenarista. Matišićevo dramsko stvaralaštvo poznato je po grotesknim komedijama i travestijama među kojima se ističu djela kao što su *Bljesak zlatnog zuba* (1987.), *Legenda o svetom Muhli* (1988.), *Božićna bajka* (1989.), *Cinco i Marinko* (1992.), *Anđeli Babilona* (1996.), *Svećenikova djeca* (1999.), *Sinovi umiru prvi* (2005.), *Ničiji sin* (2006.), *Žena bez tijela* (2006.) te *Fine mrtve djevojke* (2013.) (Hrvatska enciklopedija, 2024.).

O Mati Matišiću pisala je Lucija Ljubić u svom članku „Drame Mate Matišića – o žanru lipe smrti“ gdje govori o njegovom kontinuiranom radu s pravilnim razmacima od nekoliko godina. Na samom početku svog djelovanja, Matišić je bio nedovoljno shvaćen za tadašnju publiku, osim Nataše Govedić koja je u svom članku „Let iznad ruralnoga gnijezda“ dokazala da nije riječ samo o dramatičaru ruralne tematike, već da se bitno razlikuje od tradicije pučkih komada (Ljubić, 2005: 127). No 1996. godine kada su objavljeni *Anđeli Babilona* promijenio se stav kritike. Može se reći da je naglo uočen interes za njegove radove i zbilju. U skladu s tim, Lederer ga pridružuje četvrtom naraštaju i smatra da je „promijenio model hrvatskoga dramskoga pisma” te se osvrće na njegov kazališni put jer se Matišić pojavio izvan časopisnih i teatarskih generacijskih konteksta (Ljubić, 2005: 127). Ovdje se isključivo misli na to kako su ostali dramatičari sudjelovali na ITD-ovom projektu, dok Matišić, Gavran i Kaštelan nisu sudjelovali i zbog toga pripadaju najmlađoj skupini.

Može se reći da su njegovi dramski komadi općenito prikazani kao citatni u odnosu na doticanje pisane i usmene kulture. To se zamjećuje u atrovom propitkivanju odnosa ideološke i mitske svijesti gdje uporište pronalazi u odnosu na motive blagdana koji su organizirani horizontalno i vertikalno (Ljubić, 2005: 132). Kada je riječ o horizontalnom, tada Ljubić govori o motivima kao što su citatna mjesta, podnaslovi pojedinih prizora i slično, dok vertikalno označuje ironijsko citiranje motiva. Naglasak se stavlja na paralelizmu katoličke vjere i običnog života koji žive njegovi likovi što se najviše vidi u njegovoj drami *Legenda o svetom Muhli*. No u dramskom stvaralaštvu Mate Matišića neizostavno je spomenuti antitetički paralelizam u samoj kompoziciji jer je to kružnica koja počinje i završava na istoj točki koja je formalno obilježena prologom i epilogom (Ljubić, 2005: 136).

Ričice su mjesto koje se provlači kroz sva njegova djela koja su doslovno i metaforički zatvorena sredina i postaju neodvojivi dio svake Matišićeve teme. Njegove teme su univerzalne jer to je „sustav ljuskog življenja u zajednici, bez obzira kakvo je političko uređenje, tko obnaša vlast i gdje se radnja odvija” (Ljubić, 2005: 129). Ako bolje pogledamo, Matišić stvarno u svim svojim dramama održava vezu s zavičajem, odnosno Ričicama koja su

smještena u zaleđu Dalmatinske zagore odakle je i sam autor. Ričice tako nisu samo mjesto radnje, već autor iz tog mjesta crpi jezik i likove ili se sam obračunava s mentalitetom dubokog primitizma koji je zahvatio njegovo mjesto i društvo i postao njegova bolest. Sibila Petlevski tako zaključuje da „u Matišićevu autorskom svijetu vrijeme i prostor su sljubljeni: da nije kulture ruralnog prostora s mogućnošću neposrednog prenošenja ritma narodnog kalendara na ritam radnje, gotovo da ne bi ni bilo drame” (Petlevski, 2001: 185).

Ana Baturina u članku „Problem žanra u Posmrtnoj trilogiji Mate Matišića” govori o miješanju žanrova u njegovim dramama. Matišić neke svoje drame u podnaslovu određuje, ali samo prividno. Poigrava se s žanrovima ne bi li ismijao licemjerstvo, praznovjerje i glupost, a sve je to vješto radio spajajući folklor, grotesku, fantastiku i drugo. Baturina smatra da Matišić groteskom stvara izvrnuti svijet i postavlja aktualna pitanja (Baturina, 2020: 444). Sanja Nikčević također govori u članku „Hrvatska drama u potrazi za identitetom ili između politike, emocije, praznine-skica za studiju suvremene hrvatske drame od šezdesetih do 2000.” o miješanju žanrova Matišićeva dramskog pisma, spominjući kako polazi od komedije, a pri završetku dramskog komada zalazi u grotesku (Nikčević, 2020: 111). Važno je naglasiti da mu polazište za pisnaje nisu bile političke ideje, već emotivne situacije. Sibila Petlevski tako zaključuje da „njegova potreba za neuobičajenim generičkim određenjima vlastitih drama, nije najpouzdaniji putokaz u iščitavanju značenja njegovih tekstova i određivanju njihove rodne pripadnosti” (Petlevski, 2007: 167).

6. ASPEKTI KARNEVALIZACIJE U MATIŠIĆEVIM DJELIMA

U ovom poglavlju analizirat će se djela *Anđeli Babilona*, *Cinco* i *Marinko*, *Sinovi umiru prvi* i *Legenda o svetom Muhli*. Ova su djela duboko uronjena u stvarnost, no često je upravo ta stvarnost prikazana kao dovoljno groteskna da se bez potrebe za pretjeranim stiliziranjem prenese na scenu. Matišić uspjeva kroz karnevalizaciju izraziti apsurdnost i tamne strane svakodnevice gdje se smrt pojavljuje kao dominantan motiv i jedini izlaz iz frustrirajuće egzistencije likova. Njegovi likovi, često na rubu groteske, odražavaju složene odnose i unutarnje sukobe, dok sam karnevalski osjećaj svijeta omogućava slobodu izražavanja i stvaranje paralelnog prostora unutar kojega se mogu ispitivati društvene konvencije. Kroz svoje stvaralaštvo, Matišić nam otkriva tamnu stranu ljudske prirode i društva, ali i potencijal za promjenu kroz smijeh, ironiju i grotesku. Smrt, koja se često javlja

kao ključni motiv, nije samo kraj života, već simbolički predstavlja bijeg iz okvira koje društvo nameće, otvarajući mogućnost za novu percepciju stvarnosti.

6.1. Anđeli Babilona

Mate Matišić, za razliku od većine dramatičara suvremene hrvatske drame, nije bio dramaturške struke, pa bi se, uvjetno rečeno, njegova nadarenost trebala još više naglasiti, pogotovo u kontekstu drame *Anđeli Babilona* kojom se dokazao kao uspješni dramski pisac i poznavatelj izopačene svakodnevice rustikalnih, nazadnih krajeva. Tekst je drame nekoliko puta prerađen, a prepreke su između teksta i pozornice bile uglavnom političke naravi. Možda se razlog krije u tome što su se dogovori oko praižvedbe vremenski preklapili s tzv. „zagrebačkom krizom“ (Senker, 2001), pa je bilo razvidno da će tematsko preklapanje Matišićeva dramskog teksta sa zagrebačkom svakodnevicom prouzročiti ozbiljne probleme.

U samom podnaslovu drame otkrivena je žanrovska odrednica a to je „rustikalna travestija“, no Sibila Petlevski se ne slaže s takvom žanrovskom odrednicom. Naime, ona u svom članku govori da „generičko određenje *Anđela Babilona* a koje glasi rustikalna travestija samo je djelomično točno jer raskorak sadržaja i forme nužan za postupak travestiranja, postoji samo u početnoj autorskoj intenciji pa do kraja nije jasno što se parodira“ (Petlevski, 2001: 183). Tu se nadovezuje na početak *Anđela Babilona* koji započinje citatom iz Knjige postanka i kako kaže: „Matišić ne travestira taj tekst nego semantičku auru teksta“ (Petlevski, 2001: 184). On izravno aludira na biblijsku priču o Babilonskoj kuli, odnosno tornju koji su gradili Noini potomci kako bi došli do neba. Vidjevši to, Jahve je srušio kulu i, znamenito u kontekstu drame, pomiješao im jezike kojima su govorili. Na tu nas je aluziju uputio i Matišić biblijskim citatom odmah ispod popisa dramskih likova – „Hajde da siđemo i jezik im pobrkamo, da jedan drugome govora ne razumiju“ (Matišić, 1996: 1). U ovome se citatu može iščitati i jedan od najvažnijih problema drame – problem komunikacije među likovima, koji motivira mnoge dramske mehanizme i tehnike – od sukoba do dramske napetosti, od humora do prikaza potpune groteskne stvarnosti dramskih likova i, općenito, cijelog tonaliteta drame.

Osim Sibile Petlevski, Lucija Ljubić se također dotakla žanrovske odrednice *Anđela Babilona* nazvavši ovo djelo grotesknom satirou u kojoj komika juri grotesku. Smatra da je zbilja bila toliko nestrpljiva da je požurila ući u fikciju, a da joj Matišić nije mogao odoljeti.

Također, misli da je najbolju klasifikaciju tog teksta dao redatelj predstave Božidar Violić „nazvavši je dramom prijetvorbe koja po načelu ludizma parodira sve dramaturške sustave ugrađene u 'podmetnutu strukturu'” (Ljubić, 2005, prema Violić, 1997: 230). Matišićeva podmetnuta struktura je sukob sela i grada, dvojnost usmene i pisane kulture, pisani i nepisani znakovi, a sve je to dovelo do grotesknosti i oksimoronske nepismene pismenosti.

Aspekti karnevalizacije u ovom djelu očituju se u ambivalentnom karnevalskom smijehu ponajprije u govoru i jeziku kao zasebnoj ulozi (Gradonačelnikova nepismenost, rustikalni jezik), ulogama koje se mijenjaju (Gradonačelnik postaje profesor koji podučava, a Profesor onaj koji uči), grotesknim slikama smrti (oživljavanje mrtvaca, spuštanje ovce Bilke s neba), gozbenim scenama koje predstavljaju slike materijalno-tjelesnog načela (opscene scene Gradonačelnikove žene s Tajnikom).

Lik dovitljivog Tajnika je zanimljiv po tome što pažnju na Gradonačelnikovu nepismenost i rustikalnost želi ukloniti tako što predlaže da se izmasakrira neka obitelj kako bi se sva pažnja usmjerila k tome, a ne Gradonačelnikovoj nepismenosti.

TAJNIK (nostalgično): „Lijepa stara vremena kad je nepismenost bila prednost. Svi su vikali dajmo i nepismenima vlast, govorili su da je to najbolje, a sad – odjednom, nije dobro... A kad je trebalo bunkere osvajati onda nam nije trebalo tih slova i te pismenosti?!“ (Matišić, 1996: 19).

U ovoj karnevaliziranoj situaciji, Tajnikova izjava pretvara ozbiljan problem u nešto što je samo predmet zabave i koristi se za povećanje javne pažnje što dodatno naglašava apsurdnost i neozbiljnost u pristupu vlasti. U navedenom citatu gdje se Tajnik prisjeća kada je nepismenost bila prednost, što je u kontrastu sa sadašnjim stanjem, aspekt karnevalizacije dolazi do izražaja kroz ironiju i povratak na prošlost s kritikom sadašnjeg društvenog stanja. Tajnik koristi humor da izrazi kako su ranije vrijednosti, koje su uključivale nepismenost kao vrlinu, sada potpuno neprimjerene. Ova ironija ruši uobičajene norme i pokazuje kako su se vrijednosti promijenile. To naglašava kontradikciju u društvenim promjenama i apsurdne u načinu na koji se društvo odnosi prema znanju i pismenosti. Kao što je već rečeno, u ovoj drami jezik je djelomično rustikalan, ali i djelomice književan. Rustikalnost jezika najviše se očituje u liku Gradonačelnika koji pokušava govoriti standardnim jezikom, ali kako Ljubić kaže „povremeno zapada u posve rustikalne jezične transove uvjetovane pokretanjem kakvog rustikalnog asocijativnog niza” (Ljubić, 2005: 134). Grotesknost njegova lika očituje se u njegovoj poziciji i ulozi gradonačelnika, a tu poziciju zadržava svojom nepismenošću i rustikalnim govorom. U tome mu pomaže lik Profesora I koji se žali Gradonačelniku i štrajka

gladū zato što ga ne Źele proglasiti akademikom. Stvara se kompromis, koji je uzmemo li u obzir obrise svakodnevice česta pojava u političkim i „visokim“ krugovima, između Gradonačelnika i Profesora I. S obzirom na to da Gradonačelnik ne zna ni čitati ni pisati, a potpisuje sve i svašta i na to da bi ga Profesor tome mogao naučiti, razvidan je dogovor – Profesor će dobiti status akademika, a Gradonačelnik će postati pismen, no problemi se javljaju tek kada krene podučavanje. Nije riječ o podučavanju u klasičnom smislu te riječi, nego o pokušaju opismenjavanja Gradonačelnika koji se provodi u etapama (govorne vježbe, vježbe opuštanja glasnica i sl.) i u kojima Matišić jezičnim inventarom proizvodi komiku u drami; govorne se vježbe izgovaraju pianissimo, piano, glasnije, vrlo glasno, moćno, još glasnije, do te mjere da Gradonačelnik u Źaru ućenja proizvodi ćudnovate frekvencije, tj. njegov govor i naćin glasanja više naliće Źivotinjskom nego ljudskom. MoŹe se reći da je Gradonačelnik snaŹno jezićno karakteriziran „ćujder, prođder, nuder, dođder, vamoder, kudder...“ (Matišić, 1996: 21), pa samim time i ismijan do te razine da njegovo nabranje rustikalnih rijeći utjeće na njegovo ponašanje i samim time poprima groteskni ton.

„Gradonačelnik ne samo da poćinje govoriti rustikalni nego se rustikalno poćinje i ponašati. Profesora takva rustikalnost sputava i ćini nesigurnim. On osjeća skrivenog zloduha kojeg je rijećima probudio i koji se sve izraŹajnije prikazuje u gradonaćelnikovu karakteru“ (Matišić, 1996: 25).

U prvom dijelu rada, kada se govorilo o elementima karnevalizacije, spomenuto je obrtanje hijerarhijskih i društvenih uloga u kojima granice postaju nevidljive. S obzirom na to da Profesor I ući Gradonačelnika slova kako bi mogao znati proćitati i potpisati odrećene dokumente, a ne to naućiti napamet ili se potpisivati otiskom palca, dolazi do potpunog obrata u ulogama profesora i ućenika što vidimo u sljedećem citatu:

GRADONAĆELNIK: „A, je li? C ki K? Tako znaći, profesore? A ki ej?
Koristite strana slova, strane rići, zaboravljate naš rustikalni jezik,
naše tradicije... No, no, sad ću ja vas malo priupitati...
(Uzima kredu iz profesorove ruke.) Sidi! Profesor sjedne, a gradonaćelnik
s kredom u ruci poput profesora stoji pored ploće.“ (Matišić, 1996: 45).

Ovim citatom potkrijepljena je Bahtinova teza da se uloge u karnevalizaciji mijenjaju, a hijerarhija društvenog poloŹaja više ne postoji jer su granice meću njima izbrisane. Tako sada Gradonačelnik podučava Profesora I narodnim pjesmama, rustikalnim rijećima i pravim slovima, odnosno nepismena osoba ući pismenu osobu. Ljubić tako zakljućuje da „jezik kao dogovoreni sustav znakova za predmete ovdje je iz ideologije regresijom prešao u mitologiju. Zamijenjeni su znak i predmet: slovo b postalo je k“ (Ljubić, 2005: 135). U tom procesu

učenja Gradonačelnik i njegov Tajnik šire ruke, pjevaju poskočice i plešu s nevidljivim plesačima gdje se stvara gozbeno slika koja poprima aspekt karnevalizacije. No, slike gozbe najviše dolaze do izražaja na samom kraju drame. Kako Bahtin navodi, gozba uvijek ima funkciju završetka jer slavi pobjedonosno likovanje i obnavljanje (Bahtin, 1978: 36). Gozba započinje jedenjem Bilkinog janjeta, a sve to prekriveno je paradom opijanja i prežderavanja kao u srednjem vijeku. Već je spomenuto kako Bahtin govori da su gozbene slike vrlo prisno isprepletene sa slikama grotesknog tijela gdje je nemoguće povući jasnu granicu jer su organski međusobno povezane (Bahtin, 1978: 296). U ovom slučaju to je tijelo ovce Bilke jer je prisutno uzajamno sjedinjavanje tijela koje se jede i tijela koje jede. Njezino tijelo predstavlja trijumf gozbe. „Trijumf gozbe je univerzalan trijumf: to je trijumf života nad smrću. U tom pogledu on je ekvivalentan začinjanju i rađanju. Telo koje je pobedilo prima u sebe pobeđeni svet i obnavlja se” (Bahtin, 1978: 300). Činjenica da je ova gozba pripremljena od Bilkinog janjeta zbog Gradonačelnikove ljubomore i njezine prevare je još apsurdnija, ali u karnevalu svi su u pravu i svi imaju pravo na zabavu.

GRADONAČELNIK: „Max! ... Serviraj Bilkino janje ... (*Opušteno profesoru II.*)
Sićam se, profesore, dok sam bijo mali, uvik su u našu kuću u ovo doba dolazili
čobani ... Skupili bi se uz vatru ... vani zvižde ... ovce u toru ... ilo se, pilo ...Ih ...
Gusle bi svirale ... (*Tajnik prostire deku na pod sobe; nostalgично.*) Nisam čuo
dobrog guslara ... ne pantim ...(*Sjedne na deku.*) Bio je jedan čoban, kad bi taj
zapiva:

(*sjetno*) Gusle moje od javora suva / Di vas nema svagdi kuća gluva, suze bi ti
same potekle... (*Profesoru II.*) Sjednite, profesore ... Pridružite mi se ... (*Pokazuje
na pod pored sebe.*) Sutra nas opet čekaju nove dužnosti! ... Moj pokojni stric koji
je imao najveće stado u cilom kraju me je naučio: »Ako ćeš isti janje, idi ga di
pase!« (*Profesor II sjedne pored gradonačelnika.*)

TAJNIK (*pokazuje ražanj*): Evo ga, gospodine gradonačelniče... Pečeno je za prste
lizati...” (Matišić, 1996: 58).

Kada je već spomenuto tijelo, možemo se nadovezati na slike materijalno-tjelesnog tijela u ovoj drami. Pri završetku drame prikazane su opscene scene Gradonačelnikove žene s Tajnikom, pa onda i pokušaja Gradonačelnikove osvete ženi s Bilkom koja je iznenada izdahнула, pa onda i Gradonačelnik za njom. Bilka je ovca koja u gradonačelnikovim prostorijama ima svoju sobu i koja ga podsjeća na oca. Dovedena je u status gospođe, žene, pa će i Profesor pitati ženu ima li gospođa (ovca) djece. Trenutak kada se Bilka ojanjila, ali je „novorođenče“ Šiškovo (ovan) dijete, a ne njegovo, Gradonačelnik postaje ljubomoran i bijesan te daje likvidirati Bilkino dijete jer ga je ona prevarila. Bahtin u svom radu progovara o materijalno-tjelesnom donjem dijelu tijela koji je produktivan i koji je usko povezan s karnevalskim svrgavanjem. Naime, sve ono što je sveto i uzvišeno osmišljava se na planu

tjelesno-materijalnog donjeg dijela tijela i takva kretanja prema dolje upravljena su prema dubini tijela i dubini zemlje. U ovom slučaju to je tijelo Bilke koja je u svom tijelu imala još jedno tijelo (janje), a svrgnuta je zbog Gradonačelnikove ljubomore što dijete nije njegovo, već Šiškovo. U ovakvoj slici prikazana je smrt (Bilke) i ponovno rađanje (janje), ali i likvidacija janjeta. Bahtin smatra da ulogu grotesknog tijela, poslije trbuha i spolnog organa, igraju usta i u ta usta ulazi svijet što se guta (Bahtin, 1978: 334). Takav primjer je vidljiv u gozbenoj sceni kada kroz Gradonačelnikova i Tajnikova usta ulazi janje (svijet) kojeg gutaju. Bahtin zaključuje da „gde je smrt, tu je i rađanje, smena, obnova. Jednako ambivalentna je i slika rađanja: ona fiksira telo koje se rađa, ali zahvata i krajičak tela što umire” (Bahtin, 1978: 426). Može se reći da je grotesknost Bilkina lika ta da je ona ispala jedini čovjek među svim Matišićevim likovima. Naime, ona se ojanjila, što je njezino prirodno stanje, a to stanje predstavljeno je kao preljub i zbog toga je likvidirana, dok ostali neispravni postupci likova nisu rezultirali osudom.

Kada se govori o snižavanju slike materijalno-tjelesnog načela, može se reći da ona označava i vezanje za život donjeg dijela tijela, život trbuha i spolnih organa na što se nadovezuju činovi poput snošaja, pražnjena crijeva, začeca, rađanja i slično. Primjer snošaja vidljiv je pri samom završetku ove travestije u opscenim slikama između Gradonačelnikove žene i Tajnika. Kako navodi Ljubić, žena Gradonačelnika „postavljena je na kontaktnom miniranom području licemjerne i iskrene nepismenosti“ (Ljubić, 2002: 133), a njezina grotesknost očituje se upravo u opscenim scenama s Tajnikom zbog prkosa prema vlastitom mužu.

Motiv smrti u ovoj drami predstavljen je i kao groteskna slika mrtvaca koji ponovno oživljava. U ovom slučaju to je smrt Profesora koja je nastala zbog nedostatka tekućine u bočici infuzije, točnije počinio je samoubojstvo. Matišić, zatim, uvodi u dramu anđele koji govore Profesoru da se takav čin smatra smrtnim grijehom te se on budi pred Tajnikom i Gradonačelnikom, a oni mu pozivaju bolničare da ga odvedu. Spomenuto je kako karnevalizacija ujedinjuje dualizme koji su inače razdvojeni poput obrazovnog i neobrazovanog, visokog i niskog, ali i svetog i profanog. U sljedećem citatu će se to i analizirati kroz motive anđela u ovom djelu.

ANĐEO II (*s bočicom pića u ruci*): „Uvijek kad sam ja u službi dolaze nam nekakvi čudaci... Ergo, neki dan sam jednoga dva sata morao uvjeravati da je umro... (*Pije.*)

ANĐEO I (*gledajući prijatelja kako pije*): Bolje ti to smanji malo... Daj, nazovi gore i pitaj što da radimo s njim...” (Matišić, 1996: 53).

U ovom citatu prikazano je to da je Anđeo I primjer kako se treba obavljati dužnost anđela dok Anđeo II svoju dužnost obnaša u alkoholiziranom stanju, gundajući i vrijeđajući

mrtvace. Anđeo I je pravi primjer anđela koji je svet, tj. bez grijeha, koji je spreman pomoći bez ruganja, koji vjerno prati u stopu svog autoriteta, dok je Anđeo II totalna suprotnost jer čak i u razgovoru s Bogom, on mu laže i govori da nije ništa pio. Ovim primjerom se stvara prostor u kojemu se privremeno suspendira poštovanje prema pobožnosti, a moćni autoriteti postaju ranjivi i bez utjecaja, te se ono što je sakralno, profanira. Također, u trenutku Gradonačelnikove smrti spuštaju se anđeli, a prostor se drame prebacuje na nebesa čime se simbolički okončava Gradonačelnikova sudbina puna ruralnosti, primitivnosti, ljubomore i nestašluka, ali se ovime i objašnjava naslovna simbolika. Gradonačelnikova je kula srušena, jezici i životi su pomiješani, a sve je okončano u smrti i nebesima koja su, očito i Gradonačelnikov i Bilkin dom. Upravo je to suština karnevalskog pogleda na svijet; koncept promjene smrti i ponovnog rađanja, što karneval čini festivalom vremena koji sve ruši i istovremeno obnavlja.

Kroz komične prikaze i kontraste, Matišić kritizira nekompetentnost i apsurdne u političkom sustavu. Humor koji proizlazi iz ovih aspekata karnevalizacije omogućava publici da se distancira od ozbiljnih tema i prepozna ironiju i kritiku u ponašanju i stavovima političkih figura. U drami *Anđeli Babilona*, Matišić koristi karnevalizaciju kako bi stvorio komične, ali i kritički usmjerene prikaze političkih figura i situacija. Kroz ironiju, parodiju, grotesku i humor, autor razotkriva apsurdne društva i kritizira političke norme i prakse, stvarajući složene, ali i duhovite prikaze političkog i društvenog života. Matišićeva drama tako stvara vlastiti karnevalizirani prostor u kojem su uobičajeni zakoni i pravila suspendirani. Ovaj prostor omogućuje likovima da izraze svoje unutarnje konflikte i preispitaju društvene norme u kontekstu slobode i oslobađanja od nekih od uobičajenih normi ponašanja.

6.2. Cinco i Marinko

Cinco i Marinko treća je po redu objavljena Matišićeva drama, a sam Matišić ju je odredio kao crnu komediju. No ona kreće iz komedije, a završava u potpunosti kao groteska koja je ispunjena tugom. S tim se složila i Lucija Ljubić u svom radu ističući kako „crnohumorni smijeh na kraju zamijeni iskrena tuga. Zato Cinco nakon neuspješnog pothvata i zaplače i kaže da bi bilo najbolje da se već jedanput ubije” (Ljubić, 2005: 134). Drama je praizvedena 1992. godine u kazalištu Kerempuh u Zagrebu, a svoju filmsku ekranizaciju doživjela je 1998. godine u režiji Krste Papića pod naslovom *Kad mrtvi zapjevaju*. Ljubić

ističe da ovoj dvočinskoj drami nedostaje središnji čin koji je pun peripetija i koji je dopisan za Papićev film, ali Matišićev interes u drami nije bio oko peripetije, već oko dvojstva života i smrti (Ljubić, 2005: 135). Tako je Matišiću više stalo do prikazivanja gastarbajterskog premještanja koja je dovelo do toga da nitko od njihove obitelji ne zna jesu li živi ili mrtvi, ali to jedino o njima i ovisi hoće li biti mrtvi ili živi.

Zvonimir Mrkonjić navodi „da smo s lakrdijom *Cinco i Marinko* dobili u Mati Matišiću dramatičara domotužja. Ali to je domotužje određeno posebnim, svakako neuobičajenim odnosom prema domovini i mjestu izvan nje, gdje njegovi likovi žive“ (Mrkonjić, 2009). No, ovdje je od pitanja prostora važnije pitanje identiteta Cinca i Marinka. Njegovi likovi su gastarbajteri, a taj je termin ustanovljen u jezicima bivše Jugoslavije i označavao je privremene radnike u inozemstvu. Kako tumači Ljubić „gastarbajteri nisu ni naši ni tuđi, ni živi ni mrtvi, vječiti su došljaci, kao da su stalno u nekom Muhlinu čistilištu, prisiljeni na preodijevanje i pretvaranje, sve dok de facto ne umru i ne dočekaju 'lipu smrt'“ (Ljubić, 2005: 135). U predgovoru iz *Posmrtna trilogije*, Hrvoje Ivanković govori kako su u drami *Cinco i Marinko* zaživjele slike zaostale imotske sredine i hrvatskog gastarbajterskog miljea jer se stvara dojam o Matišićevu podrijetlu i ozračju u kojem je živio i odrastao (Matišić, 2006: 9).

Zvonimir Mrkonjić navodi da su Matišićevi likovi junaci nigdine: „između domovine u kojoj prebivaju duhom a rijetko i tijelom, i tuđine u kojoj žive samo tijelom, a duhom u nju nikada potpuno ne stignu“, Cinco i Marinko tako postaju dva 'klauna' koji se poigravaju s posljednjim stvarima jer oni se rugaju smrti koja im ionako vreba iz prikrajka (Mrkonjić, 2009). Dakle, u finalu drame, smrt nije nebitan motiv koji se provlači kroz čitavu dramu, već je ona i treći protagonist jer ona samo čeka priliku kada će doći po Marinka i Cinca. „Cinco i Marinko zauvijek su izgubili svoju domovinu i postali su stanovnici nigdine kojoj jedino teatar daje svojstvo mjesta dostojnog da se na njemu živi: preostatak života, umjesto identiteta koji su proigrali, oni će morati glumiti sebe, svoj život, odglumiti napokon i svoju smrt“ (Mrkonjić, 2009). Upravo je to suština karnevalskog pogleda na svijet, koncept promjene smrti i ponovnog rađanja, što karneval čini festivalom vremena koji sve ruši i istovremeno obnavlja.

Aspekti karnevalizacije u ovom djelu očituju se ponajviše u grotesknoj slici smrti, ambivalentnom smijehu i slikama gozbe. Ova crna komedija prikazuje dva gastarbajtera, Cinca i Marinka, koji lažiraju vlastitu smrt kako bi se ponovno vratili u svoju zemlju nakon devetnaest godina. Kao i u drami *Andeli Babilona*, ovdje pronalazimo rustikalni jezik kojim

pričaju Cinco i Marinko. Radnja se događa na Veliki četvrtak i Uskrs 1991. godine u Münchenu u podstanarskoj gastarbajterskoj sobi u kojoj se ističe crni lijes na sredini sobe. Intertekstualnih dijelova iz Biblije nema, ali podnaslovi u činovima odišu biblijskim citatima i sakramentalnim uskrsnim pjesmama poput: *Oče, predajem Ti duh svoj; Gospodin danas uskrsnu – na ljudsku sreću beskrajnu* i slično. Može se reći kako se podnaslovi ove crne komedije, ironijski ponašaju u odnosu na sadržaj odgovarajućeg prizora. Na početku drame odmah upoznajemo likove i njihove tegobe u lažiranju smrti kako bi prešli mirno preko granice da bi došli spokojno u Hrvatsku.

MARINKO: „Bijo san u crkvi... Platijo san misu za tebe... Svi se čude da si tako iznenada umro...

CINCO: (*pakirajući*) Neka se čude... Što manje ljudi zna da san živ – to bolje...

MARINKO: (*pije vino*) Samo... ko će ti virovat – kad te tako vidi – da nisi živ...?!

(...)

MARINKO: A od čega si umro?

CINCO: Izlila mi se krv u mozak...

MARINKO: Kud baš to?

CINCO: Meni je svejedno... Glavno da san dobijo potvrdu...

MARINKO: Cccc! Prvi put čujen da neko sam sebe dobrovoljno proglašava za mrtvac...!?

CINCO: Šta san drugo moga učinit...?! Jedino san tako moga dobit penziju...!

MARINKO: Ki mrtvac?

CINCO: E, e, ki mrtvac... Već mi je dosta i ove Njemačke i bauštela i baufirera... Vrime je da i ja buden malo gazda svog života...

MARINKO: A otkad to mrtvacu dobijaju penziju...?

CINCO: (*sigurno*) Frajli, da dobijaju... Lakše neg živi...

MARINKO: (*začuđeno*) Mrtvi?

CINCO: Po zakonu, kad čovik umre – odma njegovu penziju dodile njegovoj ženi... Tako će i moja Maca, pošto nema nikaki prihoda, dobit moju penziju ki moja udovica... A pošto san ja živ – tu ću penziju u stvari dobijat – ja! Lipo ću sidit kod kuće, uživat Boga svoga, a švabo će mi svaki misec slat pare..." (Matišić, 1996: 9-10).

Već je poznato kako je karneval za Bahtina specifično raspoloženje, stanje svijesti i način života i njegova življenja, a to je djelomično prikazano u ovom citatu. Naime, Cinco je lik koji je radio svih devetnaest godina na baušteli u Njemačkoj i dosta mu je takvog načina života te odlučuje sam sebe proglasiti mrtvim kako bi dobio svoju penziju i uživao u njoj dok je živ. Komična situacija, ali i apsurdna, je ta kada Cinco sebe proglašava mrtvim, a razlog njegove smrti je izljev na mozgu koji mu nije toliko važan koliko silno želi dobiti svoju penziju. Smrt ovdje nije tragična, jer to zapravo i nije smrt. Može se reći da ga je način života doveo do samog ruba gdje je htio određenu promjenu tako što je preokrenuo društvenu normu, hijerarhiju i autoritet te tako stvorio privremeni svijet slobode i jednakosti, jer on će

sada biti „švabo“ koji ne radi ništa, a za to će dobivati plaću, odnosno penziju. Kako je Gaskins rekao, u karnevalskom svijetu ljudi se oslobađaju stega svakodnevnog života i iskazuju prave osjećaje i želje što omogućuje stvaranje prostora za kreativnost i inovaciju (Gaskins, 2008: 4).

Humor i komika najviše se očituju u liku Marinka koji na svaki Cincov odgovor ima svoju repliku i anegdotu iz života njegovih susjeda koji su prošli slične stvari kao što bi mogao proći i Cincó. Primjer crnog humora očituje se kada Marinko daje Cincu lude ideje:

MARINKO: „Bilo bi ti bolje da si dobije invalicku penziju, neg mrtvačku...

Invalicka je veća...

CINCO: Znaš da san je tražijo dva puta, ali su me oba puta odbili...

MARINKO: Triba si se malo osakatit – pa te ne bi odbili...

CINCO: Osakatit?!

MARINKO: E, tako to danas rade kad oće invalicku... Sam sebe osakatiš pa ti niko ne more dat odbijonicu...“ (Matišić, 1996: 11).

Umjesto da ga Marinko odgovori od bilo kakvog čina prelaska nelegalno preko granice, on mu daje još apsurdnije ideje o sakaćenju samoga sebe kako bi dobio još veću penziju i to onu invalidsku. Također, kao i u drami *Andeli Babilona* imamo primjer gozbe i to simbolično podnaslovljenu *Posljednja večera*. U ovom slučaju to je Cincova posljednja večera prije njegova sprovida i puta k domovini u crnom lijesu gdje se morao okrijepiti vinom i hranom jer je dug put do Zagreba. Matišić nastavlja koristiti parodiju i humor u djelu kako bi stvorio složeni prikaz stvarnosti. Kroz humor, Matišić istražuje ozbiljna pitanja u kontekstu komičnih i parodijskih prikaza, omogućujući refleksiju i kritiku društvenih vrijednosti. Jedan od takvih primjera je kada Marinko otkrije da lijes, u kojem je trebao putovati Cincó, nije njegov, već od nekog Turčina.

MARINKO: „Ništa ja ne prtljam... Evo, na, pogledaj... *(Pokazuje prstom na putni list.)* Ovo tute nije tvoja adresa... *(Cincó se nadviruje i dalje sjedeći u lijesu.)* Piše... Ab..dul... Hale... krem... Turkej... *(zaprepašteno)* Iruda ti, pa ti izgleda putuješ za Tursku, a ne za Zagreb...!

CINCO: *(uspaničeno izlazi iz lijesa)* Kakvu Tursku, jeben ti Tursku, da ti jeben...?!

MARINKO: Zato je tebi taj tabut tako tisan, jer nije ni krojen za tebe...

CINCO: Pa, di je unda moj tabut...?! Cccc! De, nazovi der mi mrtvačnicu i reci in da mi pod itno isporuče moj tabut... *(Daje mu papirić sa telefonskim brojem mrtvačnice.)*

(...)

CINCO: Oće li isporučit?

MARINKO: Neće...

CINCO: Kako neće?

MARINKO: Ne mogu, jerbo je tvoj tabut već oputova...

CINCO: (*zaprepašteno*) Otputova...?!

MARINKO: E, otputova... Još jučer ujutro...

CINCO: Kako je moga otputovat – kad san ja još uvijek ovdi...?“ (Matišić, 1996: 25).

Ritualni elementi često služe kao sredstva za razotkrivanje i stvaranje društvenih normi, dok simbolika omogućuje dublje razumijevanje tema i motiva. No Matišić ide korak dalje te ovu situaciju proširuje humorom i ironijom kada Cinco, koji je mrtav, zove svoju ženu Macu na telefon da joj kaže da vrati lijes natrag u Njemačku, ali Maca mu govori da su njega pokopali i da mu je pogreb bio jutros. Dakle, ovdje imamo situaciju živog čovjeka koji je u pravnim spisima mrtav i više ne postoji. Upravo ovom komikom, tj. humorom i ironijom, Matišić se poigrao sa sudbinom glavnoga lika koji je službeno mrtav i kojemu će žena na kraju trošiti penziju sa svojim novim suprugom.

U drugom činu, koji se događa na dan Uskrsa, čudesno „uskrsnu“ i Cinco koji se vratio iz Zagreba. Naime, on je na kraju otišao u Turčinovom lijesu za Zagreb i otišao kući. Kada je stigao kući, Maca mu je otvorila vrata i srušila se na pod jer joj je srce otkazalo kada ga je vidjela. Cinco više nema ništa. Ostao je bez žene, posla, groba i penzije, no Marinko mu ipak govori da je bolje da su mrtvi jer će raditi na crno „i tako bar gazda neće tribat plaćat porez na nas i osiguranje...“ (Matišić, 1996: 34). Naime, i Marinko je službeno mrtav jer se devetnaest godina nije javljao svojoj obitelji, a u pravnim spisima piše da ako se osoba ne javi pet godina, proglašavaju je mrtvom. Može se reći kako su Cinco i Marinko prikaz dvaju oživjelih mrtvaca, tj. oni predstavljaju spoj dvaju polova egzistencije.

U zadnjem podnaslovu drame, simbolički *Ja sam uskrsnuće i život*, Cinco i Marinko ponovno ožive kada im dođe ideja o novom poslu, a riječ je o mrtvačkom poduzeću.

CINCO: Ma, ozbiljno ti kontan... Moremo otvorit poduzeće za privoz mrtvi gastarbajtera i emigranata natrag u Hrvacku... Rad čega da švabo i stranci zarađuju na nama mrtvima, ako već zarađuju na nama živima... (*zaneseno*). Sad su ti naši ljudi, iseljenici, sve stariji i stariji – nema dana da neki od njizi ne ode Bogu na ispovid... A i oni koji su se već zakopali u stranoj zemlji traže da in se kosti prinesu u rodni kraj... Zamisli samo koje su to pare dok se pritira sva tri milijuna mrtvaca...?! Neka za svakog dobijemo po marak – to ti je najmanje tri milijuna maraka...

MARINKO: (*zamišljeno*) Tri milijuna...?!

(...)

CINCO: Kažen ti ja – dok je nas Hrvata u emigraciji – bit će za mrtvačka poduzeća posla koliko ti srce oće... Dok san putova u tabutu kući napisa san još jednu oismicu... Zove se *Lipa smrt*.

MARINKO: To bi nam mogla bit ko reklama za firmu...

CINCO: Tako bi nam se i poduzeće moglo nazvat: Pogrebno poduzeće – LIPA SMRT...! Slušaj...

(*Cinco tiho pjeva pjesmu, koja je neka čudna melodijska mješavina gange i zabavne glazbe. Marinko ga nepomično sluša.*)

CINCO: (*a capella*) Moj tabutu / meki krevetu / kad u tebe / legnen ja / sve brige / i svi jadi / dočekat će / zavik kraj / Moj tabutu / vični krevetu / nemoj biti meni tvrd / ako život / nije moga / neka mi bude / Lipa Smrt / Lipa Smrt / Lipa Smrt“ (Matišić, 1996: 35-36).

Bahtin govori kako narodna kultura smijeha u karnevalizaciji ima poseban tip šaljive figurativnosti, odnosno način građenja slika, koji naziva grotesknim realizmom (Bahtin, 2020: 126). Tu je karakteristična ambivalentnost jer su prikazana dva pola, život i smrt. U ovom citatu groteska je dinamična jer ne želi prikazati samo smrt ili novi život, već nastoji prikazati smrt koja je prijeko potrebna za novo rođenje. U tome je ambivalentnost ove groteske jer Cinco i Marinko su službeno mrtvi, ali su ipak živi i iz tog novog života kreću sve ispočetka otvarajući tako svoje poduzeće koje se simbolično naziva Lipa Smrt. Htjeli su lažirati svoju smrt kako bi mogli komotno živjeti, a sada će lažno živjeti kako bi mogli lijepo i komotno umrijeti i to je njihova ironija života.

Cinco i Marinko je drama puna neobičnih konstrukcija i obrata, ali opet u sebi sadrži trag nade da se tako nešto može dogoditi. Ivanković navodi da upravo to balansiranje između realnog i realističnog lišava dvojicu Matišićevih junaka bilo kakve mogućnosti samoupravljanja i osmišljenog djelovanja, čineći njihovu situaciju i život do kraja apsurdnim, pa i besmislenim (Matišić, 2006: 22).

6.3. Sinovi umiru prvi

Matišićeve drame *Sinovi umiru prvi*, *Žena bez tijela* i *Ničiji sin* objedinjene su u monografiji pod nazivom *Posmrtna trilogija*. Ivanković navodi da „ono što već pri prvom pogledu na te drame privlači pozornost jest broj i dob umirovljenika. Ima ih petnaest i uglavnom su stari između 35 i 40 godina. Neki od njih su invalidi, neki boluju od PTSP-a neki su se, jednostavno, dobro snašli. Svi su oni, međutim, taoci povijesnih događaja u kojima su se zatekli i koji su ih pretvorili u žrtve i zločince ili, pak, u jedno i drugo istovremeno“ (Matišić, 2006: 31).

Uvodni dio dramskog triptiha je groteskna tragedija *Sinovi umiru prvi*, u kojoj Matišić problematizira utjecaj zbilje na obiteljska događanja. Važno je naglasiti da je ova drama

jedina iz trilogije napisana na dijalektu. Likovi govore tvrdom štokavicom dalmatinskog zaleđa i taj jezik u sebi sadrži pokoju psovku i narodnu izreku, ali takav jezik ne postaje dramaturška kategorija za razliku od prvih autorovih drama (Baturina, 2020: 435). Ana Baturina u svom članku „Problem žanra u Posmrtnoj trilogiji“ govori o kružnoj strukturi ove drame. Ona se očituje ponajviše u mjestu radnje, a to mjesto povezuje prvi i posljednji prizor. Riječ je o groblju koji je čest i prepoznatljiv motiv u dramama Mate Matišića. Govedić navodi da je groblje „mjesto ponovnog sastanka rasutih stanovnika staroga kraja“ (Baturina, 2020, prema Govedić, 1997: 196).

Radnja se događa u selu Ričice i jedina je drama iz trilogije u kojoj prevladava patrijarhalno okruženje u kojem je važno naglasiti, kako Mićun kaže: „Nije dite, nego sin“ (Matišić, 2006: 48). Iz ovog primjera može se uočiti kako su Ričice primjer patrijarhalne, ruralne i zatvorene sredine. Baturina komentira kako Matišić stvara naopakom sliku svoga mjesta u kojem ništa nije normalno ni idilično, ali s druge strane je sve moguće i stvarno. „Matišić iskorištava subverzivnost žanra pučkog komada. Odnosi među likovima nipošto ne služe stabiliziranju društvenih normi, oni su slojeviti i teški te iskazuju snažnu kritiku društva u kojem živimo“ (Baturina, 2020: 435). Matišićev ironičan stav prepoznat je kroz likove koji su mladi umirovljenici i invalidi. Autor priznaje da mu je ideja za ovu trilogiju došla dok je sjedio u gostionici sam, a pored njega su bili mladi momci s penzijama u rukama. „Dramska radnja u potpunosti je potpomognuta društvenom zbiljom, koja je, sama po sebi groteskna te ju nije potrebno dodatno stilizirati već samo zapisati“ (Ljubić, 2004: 76).

Aspekti karnevalizacije u ovoj drami očituju se u materijalno-tjelesnom načelu (sahranjivanje članova obitelji), grotesknoj slici smrti, ambivalentnosti grotesknih likova (ponajprije lik Mićuna) i gozbene slike na groblju. Na početku drame upoznajemo roditelje Jakova i Franku koji željno iščekuju bilo kakav poziv o tome gdje im se nalazi nestali sin Mate. Franka cijelo vrijeme kroz razgovor okrivljuje svoga supruga što je poslao sina u rat, govoreći: „Drugi su svoju dicu čuvali, tražili vezu da im dica ne iđu u rat, a ti si bio ponosan kad je doša kući u uniformi... a na kraju su ga ubili oni s kojima je zajedno ratovao...“ (Matišić, 2006: 45).

Franka je lik majke koja je u crnini i moli Boga da joj netko da informaciju o saznanju je li njezin sin živ ili mrtav. No ona je ta koja je mrtva, ali živa. Takav obrat je vidljiv i u prethodnoj dramu kod likova Marinka i Cinca, samo što je ovdje Franka duhom mrtva, a tijelom živa. O tome progovara i Nataša Govedić koja roditelje promatra kao „sahranjene u krivnju zbog prethodnog guranja djece u ratničke odore“ (Govedić, 2006).

Drugi primjer je Mićunovo ubojstvo vlastite supruge Marije koja je bila trudna s muškim djetetom tako da sinovi umiru i prije nego li se rode. Marijina trudnoća označavala je novi život u njihovoj obitelji jer bi im sin donio radost i veselje i omogućio Jakovljevo potomstvo, no radost i veselje naglo je prekinuto tugom i plačem. Božidar Violačić govori da se taj nehотиčni hitac Mićuna izdvaja „iznimnim dramaturškim i poetskim značenjem: u njemu se, sintetizirane, spajaju dvije teme koje simbolično označavaju krajnje točke tematskoga raspona njegova književnog stvaralaštva: rođenje i smrt” (Matišić, 2006: 187). Već je spomenuto u radu kako Bahtin doživljava donji dio tijela. Za njega je on produktivan jer omogućuje začecje, tj. rađanje novog života, ali napominje da je usko povezan s karnevalskim svrgavanjem. Naime, sve ono što je sveto i uzvišeno osmišljava se na planu tjelesno-materijalnog donjeg dijela tijela i takva kretanja prema dolje upravljena su prema dubini tijela i dubini zemlje. U ovom slučaju to je tijelo Marije koja je u svom tijelu imala još jedno tijelo, tj. Mićunovo i njezino dijete, a svrgnuta je zbog nehottičnog hitca vlastitog supruga. Mićun tako postaje tragični Matišićev junak.

Nadalje, Mićunov plan da se iz Mirogoja iskopaju određeni mrtvaci je prikaz izrazito ambivalentne situacije. Do tog čina dolazi kada shvati da nitko ne traži njegova brata i ostale poginule vojnike, a vodi se rečenicom: „Oko za oko, zub za zub – mater za brata, brat za mater...” (Matišić, 2006: 23). Prvi plan iskopavanja im nije pošao za rukom jer je mafijaš, čiju su majku trebali iskopati iz grobnice, ubijen ispred kafića, a Mićun umjesto da se smiri, govori: „riješili su se svjedoka, a nas misle zaplašit... Ali, umjesto da odustanemo, ja predlažem da mi udarimo još žešće...” (Matišić, 2006: 39). Može se reći da ova situacija ne nudi rješenje jer Mićun ide korak dalje sa iskopavanjem masovnih grobnica i umjesto katarze gomilaju se mrtvaci. U Mićunovom liku, ali i kod njegovih prijatelja, očituje se opsjednutost misli o grobovima i ono pokreće njihovo djelovanje, dok s druge strane ti grobovi ni ne postoje. Govedić govori da prazne grobnice i prazne kuće prometuju hodnikom gdje putuje neuništiva ratna mafija (Govedić, 2006). Sam događaj iskopavanja mrtvaca u sebi sadrži trag grotesknosti koji se može, ali se i ne mora dogoditi. Mićunov plan je iskopati poznate i nepoznate mrtvace, od političara, običnih građana, pa sve do biskupa i svećenika kako bi se i oni priključili u potragu za nestalim vojnicima i poginulim braniteljima. U svakom slučaju taj događaj je smiješno hiperboliziran, pa i Antina rečenica da nas Papa triput posjećuje, a da mu oni iskopavaju ljude je smiješna, ali isto tako prikazuje zastrašujući slučaj Matišićeve zbilje. No do čina iskopavanja mrtvih ne dolazi jer Mićunovi prijatelji shvate da je on ponovo otišao s živcima, točnije da je spreman za ludnicu. Može se reći da groblje u ovoj drami ne

predstavlja mjesto gdje se mirno spava jer dolaze oni koji iskopavaju tijela da bi naknadno njima trgovali. Samim tim čin ustanka mrtvih, tj. uskrsnuće izostaje i poprima ironični karakter.

MIĆUN: „To je moja ideja da ne iskopajemo samo običan svit...
Mislin da zbog Crkve ne bi bilo loše to učinit... Da se i oni aktivnije uključe u traženje... Vidiš da mu je i pomoćni biskup bio na sprovodu...
A naš narod je slab na svećenike, pa sam mislio kako ne bi bilo loše da iskopamo nekoga i iz crkvenih krugova...

Tihomir isključi televizor.

ANTE: Nisan baš u to siguran... Papa nas triput u deset godina posjećuje, a mi mu tute iskopajemo njegove ljude...

(...)

ANTE: Ima Mijo pravo... Ja bih zasad samo Hrvate otkopavao...
Tako nitko neće moći reći da smo, što ti ga ja znam, nacionalisti ili ustaše... A ako bude trebalo, lako onda možemo prići na druge...

BOŽO: Dok vas slušan, pada mi na pamet jedna ideja...
Mislim, kako bi bilo kad bi iskopali nekoga poznatoga...
Gore na tom Mirogoju ima dosta poznatih mrtvacu, mislim, dosta bi odjeknulo kad bi nekog poznatog iskopali, i zakopali na nekom tajnom mistu... Ima gore političara, pisaca, pjevača... Kad bi iskopali nekog od njizi, svi bi se digli na noge... ”(Matišić, 2006: 45).

Prikaz još jedne groteskne situacije događa se na kraju prvog prizora. Gospođa Marta dolazi kod Jakova i Franke te im govori kako su je posjetila dvojica likova. Naime, dvojica likova su joj rekla kako mora, da stvar bude gora ili smješnija, isplatiti pet tisuća eura po mrtvacu ako želi znati gdje joj sinovi leže. U toj situaciji prikazana je grotesknost trgovanja mrtvacima. Događa se groteskni obrat, tj. tragična situacija koja je pretočena u komiku. Bahtin je rekao kako aktiviranjem karnevalskog smijeha ljudi oslikavaju svoju neustrašivost jer smijeh pobjeđuje strah (Bahtin, 1978: 24). Stoga iz ovog primjera se može zaključiti kako nema istinske tragičnosti, ali ni emocionalne vezanosti. Može se reći da je neuobičajeno trgovati mrtvacima, koji imaju uobičajenu cijenu, ali i pri tome tražiti popust za njih kao da je to najnormalnija stvar. Govedić smatra da se u ovom primjeru prikazuje trgovanje mrtvacima kao što se nekad trgovalo s oružjem, a sve je to prikazano kao najnormalnija stvar bez empatije. Matišić postupcima likova i njihovim dijalozima dovodi ovu ozbiljnu situaciju do crnohumornog pristupa.

MARTA: „Nisu... Zbog toga sam i došla... 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...?

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 za sedam tisuća..." (Matišić, 2006: 49-50).

Isto tako, humoristične scene najviše se očituju u dijalozima između Bože, Ante i Mićuna dok iskopavaju grobnicu i traže istu za pokop mafijaševe majke. Matišić tako u ozbiljne teme urezuje dozu crnog humora. Tako na primjer Ante govori kako bi bilo nezgodno da „mafijaši pristanu na razmjenju, a da je mi onda ne moremo naći...“, na što Božo odgovara kako će im orijentacija biti stablo jer je tu poginuo njegov prijatelj (Matišić, 2006: 59). Ova scena ne samo da je smiješna, već i apsurdna jer se oni nalaze u ogromnoj šumi i u mraku gdje je nemoguće vidjeti sebe, a kamoli zapamtiti jedno stablo za orijentaciju u cijeloj šumi. Kao što će se Božo orijentirati po stablu gdje je poginuo njegov prijatelj, tako će Galib, umirovljenik iz Bosne, sa svojim prijateljem Farukom i njegovom intuicijom, tražiti grobnicu svoje obitelji. Da stvar bude smješnija, Galib je detaljno opisao kako Faruk i njegova intuicija otkrivaju grobnice što se vidi u sljedećem citatu:

GALIB: „Jes, jes... Zajedno s mojom vamilijom nesta i Farukov brat blizanac... Kad sam čuo, ja sam se dosjetio da su ti blizanci vajek nekako vezani... Faruk mi je pričao da je on točno osjetio trenutak kad su mu brata ubili... Nešto ga u prsima probolo k'o da neko u njega puca... Pa sam mislio, ako osjeća da ga ubijaju, možda će osjetiti i gdje je zakopan... Eto tako, lutamo po brdima i tražimo... On se zagleda u neku livadu ili brdo, i gdje mu osjećaj kaže da bi mogli biti, počnem kopati... pa što Bog da..." (Matišić, 2006: 63).

Motiv smrti koji se prožima kroz čitavu radnju doživljava vrhunac kada se dogodi ubojstvo Marije, Bože i Ante, ali i samoubojstvo Mićuna. On je primjer grotesknog lika koji na početku drame žarko želi pronaći svog nestalog brata Matu, smišlja planove, da bi se na kraju doznalo kako je moguće da je on bio taj koji je izdao svoga brata i na koncu presudio svojoj ženi, djetetu, prijateljima, pa i sebi.

Posljednji prizori ove drame odvijaju se na groblju i može se reći da je prizor prožet folklorom. Na grobu sjedi Jakov, Mićunov i Matin otac, koji s puškom stražari nad grobom svoga sina jer njegov brat Luka prijeti iskopavanju Mićunovog tijela. Ovim prizorom može se simbolično ocrtati običaj dalmatinskog zaleđa, a to je čuvanje Isusovog groba koji je prisutan još od 19. stoljeća. Matišićevi junaci, poput Jakova i Mije koji stražare nad grobnicom, primorani su to činiti jer čine to iz svoje potrebe, odnosno da Luka ne iskopa Mićunovo tijelo.

Finale drame završava gozbom, tipično karnevalskom slikom u srednjem vijeku. Franka je donijela pancete i kruha te sve to položila na nadgrobni spomenik dok je zvuk

narodnih pjesama s vjenčanja dopirao do njih. Bahtin navodi da je gozba imala funkciju završetka, „u ovome pogledu ona je ekvivalent svadbe (akta stvaranja)” (Bahtin, 1978: 300). I doista, u završetku ove drame uprizorena je slika gozbe koja je popraćena svadbenim narodnim pjesmama dalmatinskog zaleđa. Bahtin zaključuje da smrt nikad ne predstavlja završetak u narodnom stvaralaštvu jer i ako se ona javi, poslije nje mora doći posmrtna zakuska (Bahtin, 1978: 300).

6.4. Legenda o svetom Muhli

Legenda o svetom Muhli (1988.) spada u rane Matišićeve radove, a praizvedena je u HNK Rijeka. Žanrovsko određenje teksta kao legende ukazuje na međuodnos religijskih vjerovanja i poganskih praznovjerja. Takav međuodnos je nerijetko viđen u srednjem vijeku u usmenoj predaji. Lucija Ljubić u svom radu govori kako se iza žanrovske oznake legende krije zamka, ponajprije u nazivu sveti Muhlo. Na tu nas činjenicu navodi i sam autor koji je izdvojio jedan dio predaje spominjući tako petero braće i dvije sestre, među kojima se jedan zvao Muhlo. Dakle, Muhlo je obično ime koje se ne nalazi u kanonu svetaca Katoličke crkve, a „taj je manevar Matišiću omogućio da sam iskonstruirao priču o *nazovi svecu* koji se umio služiti lukavštinama i u srednjem vijeku i u doba socijalističkog napretka tako da nikad nije detroniziran s mjesta lokalnog patrona ljudske zajednice i njihova naselja” (Ljubić, 2005: 130).

Ideju za pisanje ove drame, Matišić je pronašao kod Boccaccia, točnije u djelu *Dekameron*. Tema je iz druge novele četvrtoga dana kada svećenik lukavo obmane gospu uvjerivši je da mu se ukazao anđeo Gabrijel koji želi posuditi njegovo tijelo i imati odnos s njom. Matišić se u drami vješto poigrava s folklorom, groteskom i religijom kako bi ismijao licemjerstvo, praznovjerje i glupost. Kao i u prethodnoj drami prikazana je kružna struktura dramske radnje koja započinje prologom, a završava epilogom. Ono što povezuje prolog i epilog je stvarnost zbilje o kojoj Matišić priča, dok je središnji dio drame nestvaran jer govori o legendi svetog Muhle. To se može zamijetiti na samom početku drame, točnije u popisu likova gdje Matišić jasno ocrtava likove u stvarnosti i u legendi. Imena im ostaju ista, a prostor, vrijeme i zanimanja mijenjaju se u stvarnosti te tako Matišić pojačava komične efekte. No ne uviđa se samo paralelizam u popisu likova, on je prisutan i između vjernih i nevjernih, pismenih i nepismenih likova u drami. Ljubić primjećuje prisnost između autora i

njegovih likova te naglašava „autorovo nadržavanje fikcionalnog zbivanja, što se nerijetko očituje u duhovitim didaskalijama u kojima autor nekonvencionalno komentira pojedine dramske situacije” (Ljubić, 2005: 130).

Aspekti karnevalizacije očituju se u ambivalentnom karnevalskom smijehu ponajprije u govoru i jeziku kao zasebnoj ulozi (Bogoslavova nepismenost), materijalno-tjelesnom načelu (Ferdinandovo začće, premještanje utrobe, Amalijino tijelo), motivu smrti (Ferdinand), motivu maske (prerušavanje Muhle u anđela Gabrijela) i motivu gozbe. Kada je riječ o govoru i jeziku, ranije je već spomenuto kako Sibila Petlevski progovara upravo o jezičnim znakovima i Matišićevoj uporabi. Smatra da jezični znakovi ukazuju na socijalnu pripadnost kao što je rustikalni jezik u drami kojim govori određena skupina ljudi u autorski govor te se tako smanjuje „insajderska” skupina autorovih čitatelja (Petlevski, 2001: 184). Osim rustikalnog govora, u ovoj drami prikazana je i nepismenost lika Bogoslava kao što je to bio primjer Gradonačelnika u drami *Anđeli Babilona*, samo što u ovoj drami nije naglasak na opismenjavanju gdje dolazi do dvojnosti usmene i pisane kulture, tj. pisanih i nepisanih zakona. Može se reći da Matišić primjerom nepismenosti svojih likova daje kritiku nazadnosti svoga sela koje djeluje kao zatvorena sredina. No, s druge strane, Muhlo je lik svećenika/anđela koji je pismen i obrazovan te pomaže Bogoslavu s potpisivanjem oporuke, samim time to je dokaz kako su svećenici jedini bili obrazovani ljudi u tadašnje vrijeme. Bogoslav je križarski ratnik koji se vratio u svoju domovinu i odlučuje potpisati svoju oporuku u kojoj govori da je službeno mrtav.

BOGOSLAV: „Oporukom?! Budite malo jasniji – platili smo... Kako ja živ da in donesen svoju oporuku... Pa to je sumnjivo...”

MUHLO: Ti ćeš biti svoj mandatar...

BOGOSLAV: Koji je sad to đava...

MUHLO *jasno*: Ti žeš donit svoju poruku da si zmro – to ćeš potvrdit svoj oporukon – ali ti nećeš biti ti, neg svoj mandatar...

BOGOSLAV *rezignirano*: Ništa mi nije jasno...

MUHLO: To je dobro šta ti ništa nije jasno – jer ako tebi nije jasno, neće ni drugima ništa bit jasno, a to nam samo ide na ruku... Što je manje jasno, to smo sigurniji... Na tome se zasniva cila naša nebeska filozofija... Petljaj, petljaj da te niko ne razumi, pa kad tliko spetljaš da ni tebi samu nije jasno šta si spetlja, unda to lipo objasniš – nako kako ti paše... E, sad još samo da napišeš oporuku...

Narod ga ne razumije, al to se može. Narod je neuk, a anđeo je anđeo.

BOGOSLAV *Evici*: Daj pergamenat...

AMALIJA: Ali Bogoslave – ti ne moreš napisat...

BOGOSLAV: A što ne bi moga?

AMALIJA: Tako što ne moreš...

BOGOSLAV *zabrinuto*: Pa da... Stvarno... Nisan se ni sitijo... Ja to ne mogu napisat...

MUHLO: A što ne morete...

BOGOSLAV: Lipo, ne mogu...
 MUHLO: Nek napiše Amalija...!
 BOGOSLAV: Ne more ni ona... Ni Evica...
 MUHLO: Nitko ne mere!? *Bogoslav tužno vrti glavom.* Znači, vi nećete surađivat!
 Unda, iden ja... Kad sami sebi nećete pomoć...
 BOGOSLAV: Ma ne to... Pomogli bi mi – neg smo, brate – nepismeni!
 MUHLO: A toooo. *Muhlo shvaća problem.*
 BOGOSLAV: A znaš li ti, anđele, pisat?
 MUHLO: Ko je još vidijo nepismenog anđela?
 BOGOSLAV: Pa napiši mi ti oporuku!” (Matišić, 2005: 128).

U ovoj je drami najdosljednije prikazan aspekt materijalno-tjelesnog načela. Na samom početku drame prikazana je čudnovata scena muške trudnoće, tj. Ferdinanda koji je trudan. Bahtin prikazuje tijelo kao nešto sveto i uzvišeno i usko je povezano s karnevalskim svrgavanjem jer kretanje prema dolje označava put prema dubini tijela i dubini zemlje. Grotesknost tijela teži u tome da je zanima sve što izlazi iz tijela, što se boči i što teži prekoračiti granice tijela (Bahtin, 1978: 333). Prekoračivanje tijela povezuje se s preuveličavanjem mogućnosti tijela jer mogućnost da muškarac zatrudni, pa kasnije i da se utroba može staviti u drugu utrobu jest krajnje hiperbolizirana.

MUHLO: „E, ovi put nisu ni gliste ni pijavice – neg trudovi...
 LUCIJA: Znači, moj muž je zbaban!
 MUHLO: E!
 PLAMENKO: O tempora, o mores...
 FERDINAND *oduševljeno*: Napokon...!! *Ustane razdragano.* Ha, ha, jeste vidili?!
 Odma sam in ja govoriyo da su me spopali porođajni bolovi, ali mi oni nisu tili zvat babicu...!
 ANĐELKO *mirno*: De, de, Ferdinande, urazumi se... Znamo da si nesritan jerbo nemaš dice, al daj se razbistri, čoviče... Pa, jesi li ti muško ili žensko?!
 FERDINAND: Đava ga ubi ko zna šta san više... E! Cili svoj život san mislijo da sam muško, oženijo sam se u tom uvirenju, a sad, eto, više nisam sigur, nit da l' sam muško, nit da l' sam žensko... I jesam li se ja to zapravo uda, il oženijo...?!
 MUTIMIR: Cccc! Jadni brajo... Sve mu se isprivréalo...!
 LUCIJA *nemoćno*: Sama sam mu kontala da toga od pantivika nije bilo, da muškići začimlju, al on sebi tako utuvijo u glavu, pa ga ni slavaocu, ne more obekrenit... Čak je sta kovat i bešiku za dite...
 FERDINAND *muški*: Ti, ženo, bolje šuti... Deset godina smo vinčani, a ti nikako da rodiš... *Ponosno.* Vidin ja da to ne ide dok sam ne uzmen stvar u svoje ruke... *Pobožno.* Fala ti, Bože, na začecu! Napokon ću i ja porod steći...” (Matišić, 2005: 68-69).

Nadalje, Bahtin tumači kako tijelo ima određene otvore iz kojih može izići određena materija. U ovom slučaju to je trbuh, tj. utroba Ferdinanda iz koje će Bog premjestiti začeto dijete u Lucijinu utrobu. Groteskna i pomalo apsurdna scena nastala je iz straha da Lucija ne ostane bez potomstva. U tom zanosu Lucija je morala zazivati đavla kako bi se premjestila

Ferdinandova utroba u njezinu. Bahtin navodi da je „izvor groteskne koncepcije tela i prizivanje Boga, đavla, kletva, psovke i svakojaki pogrđni izrazi” (Bahtin, 1978: 368). Ovdje Lucija priziva đavla govoreći mu da ode u pakao ne bi li ona ostala trudna, tj. ne bi li se Ferdinandova utroba prebacila u njezinu utrobu. Dovitljivi Muhlo je nasamario Luciju i tako se opustio u opscenim scenama s njom. Da stvar bude još apsurdnija, čin snošaja događa se kraj lijesa njezinog pokojnog muža za kim ona neutježno plače. Ta scena prikazuje sliku snižavanja materijalno-tjelesnog jer ono označava vezanje za život donjeg dijela tijela, život trbuha i spolnih organa na što se nadovezuju činovi poput snošaja, začeca, rađanja i slično.

MUHLO: „Brez čovika dite se još lakše dobije...

LUCIJA: A kako?

MUHLO *svečano*: Po Duvu Svetom!!!

LUCIJA: Po Duvu Svetom? *Zapanjeno*. Bože...?

MUHLO: E! *Objašnjava*. Samo nan sad valja učinit velik posa, da bi spasili dušu tvog muža, i kako bi sačuvali dušu tvog bezgrišno začetog diteta! Jerbo, ono dite – koje zače tvoj muž – Bog će u tvoju utrobu primistit, da mu ti budeš majka... A ako Satan, ne daj Bože, uzme dušu tvog muža – i dite bi, ne daj Bože, satanasto moglo bit...

LUCIJA: Bože, je spetljano začimat po Duvu Svetom!? Al.. Sve san spremna činit, da spasin dite svog čovika i da ja porod steknen! *Odlično*. Šta triba činit?!

(...)

MUHLO *povjerljivo*: Triba Đavla utirat u paka!

(...)

MUHLO: Jedini način da mi pomognete je da otvorite svoj paka, pa da utramo đavla tamo di mu je i misto!

LUCIJA *iznenađeno*: Bože me prikriži – a oklen meni paka?!

MUHLO: Cccccc! E, jadna ženo, ti i ne slutiš šta sve imadeš... Vidi se da si imala nevišta muža! Tvoj paka je na istom mistu di i moj đava...

LUCIJA *stavlja dlanove na svoj pakao*: Tute? A zato san ja kanda ponekad osićala kako mi se nešta meškolji ovdi...

(...)

MUHLO: Tribaš samo vikat: ajde đavle u paka crni...

LUCIJA *uzbuđena*: Evo... Sad ću da ga vabin...

MUHLO: Vabi, vabi s paklon ga zgrabi...

LUCIJA *dok đavao ulazi u pakao*:

Ajde đavle u paka crni

Uniđi unutra pa natrag se vrni

Nek bis iz glave izađe tvoj

Bisnilo progutat će paka moj.

Stanka. Da l' ga dobro vrbin?” (Matišić, 2005: 89-90).

Primjeri spolnih organa, kao donjeg dijela materijalno-tjelesnog načela, omogućuju rađanje novog života. „Donji deo rađa i tako obezbeđuje relativnu istorijsku besmrtnost čovečanstva. U njemu umiru sve preživjele i jalove iluzije, a rađa se realna budućnost” (Bahtin, 1978: 394). No realnu budućnost ne mogu dobiti supružnici Amalija i Bogoslov jer njihove genitalije su odstranjene ili zadržane, tj. u Amalijinom

slučaju zaključane. Naime, njezin suprug joj je stavio metalne gaćice od kojih je samo on imao ključ. Tako je onemogućio Amaliji da ima spolne odnose s drugima dok je on u ratu.

AMALIJA *tiho*: „Kako... Kako ne znaš? Ne pričaj svašta... Neman ključ... Izgubijo san ga...

AMALIJA: Oh, Bože... Izgubijo...?

BOGOSLAV: Na kocki... Neki me Makedonac opeljušijo... Crn je ki Bugar... Nisan ima više para, pa sam stavio ključ u zalog...

AMALIJA: Bogoslave, Bogoslave, što učini...

BOGOSLAV: Ma šta odma dižeš viku i galamu... Šta će ti ključ?

AMALIJA: Pa jesan li ti žena ili nisan?

BOGOSLAV: A toooo?! E, ako je za to, unda se ne tribaš brigat... Jerbo ti ja, ženo, ne mogu to više radit...

AMALIJA: Šta ne moreš... O čem kontaš...

BOGOSLAV: Ono!

AMALIJA: Ono?

BOGOSLAV: E, ono!

AMALIJA: Koje ono?

BOGOSLAV: Tiraš me da sujen, a časna san sestra... Ne mogu više jebat! *Križa se pokajnički*. Oprosti, Bogorodice... Mene su ti, draga moja ženo – uškopili!

AMALIJA: Uškopili?

BOGOSLAV: E! Ko gudina! Turci, jebo in sultan mater... Sve što znaju je škopit kršćanski svit jataganom... Zarobili nas, poskidali gole i poškopili... Dvi iljade nas križara i četiri iljade jaja...

Amalija, kao svaka prava žena, više misli na nesreću svog muža, neg za svoje gaće.

AMALIJA: I... Kako ti je sad?

BOGOSLAV: Ispočetka mi bilo ža jaja... Ipak, moja su... Al, unda se čovik navikne... Brez nji ko i š njima... (Matišić, 2005: 81-82).

S druge strane, i motiv mrtvaca je usko povezan sa slikama tijela kao i u prethodnim dramama. Motiv smrti u ovoj drami prvenstveno je predstavljen kao groteskna slika mrtvaca koji ponovno oživljava, a riječ je o Ferdinandu. Naime, nakon trudova on je umro te je zajedno s Muhlom simbolično otišao na nebo, točnije u čistilište. Zapravo, ta simbolika se ruši kada Matišić otkriva da je čistilište Ferdinandov podrum u kući. Matišić se tako u svojim dramama vješto poigrava te briše granicu živih i mrtvih, a u ovom slučaju granicu između živih i mrtvih predstavlja čistilište. Život i smrt stalna su mjesta u drami, a likovi poput Ferdinanda i Tvrtka su na relaciji između ta dva odredišta. Grotesknost u liku Ferdinanda postepeno se gradi tako što ga Matišić prvotno prezentira kao mušku trudnicu, zatim živog mrtvaca koji gleda vlastiti pogreb i na kraju kao mrtvaca koji je uskrsnuo i vratio se među žive. Sve je to popraćeno humorističnim scenama i govorom likova koji ni ne shvaćaju da nisu

mrtvi. Kako navodi Ljubić, Matišićevi likovi ulaze i izlaze u onaj svijet „kroz prozirnu rupu, kao da se ide u drugu sobu, umire se i oživljuje po želji – ovisno o tome koliko je kome čega dosta, a jedini strah koji pokojnici osjećaju jest strepnja pred grobokradiocima i vlastelinima Trpimirovićima koji tjeraju najunosniji posao - grobarski” (Ljubić, 2005: 135).

„U podrumu su fra Muhlo, kao anđeo Gabrijel, i Ferdinand, kao mrtvac. Ferdinand još uvijek leži u mrtvom stanju. Muhlo ga polijeva bukarom vina. Mrtvac polako oživljava.

MUHLO: Ajde, ustaj... Nisi umro da bi spava... Ustaj, dušo nečista...

FERDINAND *umorno*: Jooj... *Gleda oko sebe*. Eej, gospar... Izvinite, di san to ja...?

MUHLO: Ti si u čistilištu!

FERDINAND *zapanjeno*: Di to?

MUHLO: U čistilištu!

FERDINAND *sasvim budan*: Isukrsta ti... Kako dođe vamo?

MUHLO: Tako što si umro!

FERDINAND: Umro? Ja? *Gleda sebe*. Pa ne izgledan sebi ki neki mrtvac...

MUHLO: Izgled često vara...

FERDINAND: Znači – ja sam leš...?! Ccc! Ko bi reka...

MUHLO: I ne znam šta se tliko čudiš...

FERDINAND: Kako se neću čuditi?! Neman iskustva ki mrtvac – nikad prije nisan bijo mrtav... A ovo čistilište me puno podsća na moj podrum... Čujo san ja i prije za to čistilište, ali nisan zna da je to vako – konforno...

MUHLO: Štaš... Izgradilo se...

(...)

MUHLO: Upravo ti je sprovod...

FERDINAND: Meni... Kako meni sprovod kad sam ja ovdi?!

MUHLO: Eee, to nisi ti...

FERDINAND *prst na sebe*: Ovo nisam ja... A ko je unda ovo?

MUHLO: To ti je duša!!

FERDINAND: Cccc! Sve luđe od luđeg... Znači ja i ti ko duhovi razgovaramo... *Muhlo potvrđuje*. Ko bi reka da je duša ista tilo... Dok sam bijo živ, mislijo san da je ta duša ka nika para, ki neki dim...

MUHLO: Čovik se uči dok je živ – a još više dok je mrtav...” (Matišić, 2005: 99)

Drugi primjer živog sahranjivanja su Ferdinandovi prijatelji koje ugošćuje u svom čistilištu i upoznaje ih s Viktorom. Može se slobodno reći da u čistilištu vlada karnevalizirana atmosfera. Kako navodi Bahtin, „ovaj život je organizovan kao najčistiji karneval. Sve je tu protivno svetu koji je na površini. Svi uzvišeni su svrgnuti, a svi niski ustoličeni” (Bahtin, 1978: 398). Čistilište se može protumačiti i kao zagrobni život mrtvaca, ali u Matišićevoj dramu nema mrtvaca, stoga nitko nije svrgnut. No u tom zagrobnom životu vlada poprilično vesela atmosfera iz koje se mogu očitati motivi gozbe koju Matišić u sedmom prizoru opisuje ovako: „između njih na malom panju vino i pršut. Izgleda kao neka mala svečanost u zagrobnom svijetu” (Matišić, 2005: 116). Bahtin govori o razgovorima koji se događaju za

stolom dok se jede i uživa napominjući da „razgovori za trpezom su oslobođeni od zahteva da se uvažavaju hijerarhijske distance između stvari i vrednosti, one slobodno kombinuju profano sa svetim, visoko s niskim, duhovno s materijalnim” (Bahtin, 1978: 302).

FERDINAND *promatra začuđeno Muhlu*: „Šta se to slavi, Gabrijele?

MUHLO: Danas je praznik!

FERDINAND: Praznik...? Kakav praznik?

MUHLO *diže čašu*: E pa, dragi Ferdinande, čestitam ti tvoj dan – Dan mrtvih! I nek ti Bog da mir i pokoj, i da mi doživiš u srići i veselju, još puno vaki dana... Živijo!

FERDINAND *ganut do suza*: Fala, fala... Dan mrtvi?! Jeh, šta ti je život?! Dok san bijo živ, slavijo san Božić, Uskrs, a sad – Dan mrtvi... Cccc!

(...)

FERDINAND *diže čašu*: E pa, dragi moji pokojnici, milo mi je šta smo se okupili u vako lipom broju – i svima skupa čestitan van Dan mrtvi! Naš dan! *Nazdravljaju i piju*.

JOZO ZVANI KLANJE: Sad malo ko da do tog blagdana i drži... U moje vrime na današnji dan, svi su išli na groblje; tamo se jilo, pilo, plakalo... Žene su se takmičile koja će više puta past u nesvist! A sad, ništa se odozgora ne čuje... Nitko ne nariče i ne plače...

FERDINAND: Normalno da ne nariču i ne plaču, kad su Kazimir i Mutimir zabranili galamu na groblju... Pa se niko ne usudi glasa pušćat...!” (Matišić, 2005: 117-118).

Neizostavno je spomenuti svadbu u zagrobnom životu. Motiv svadbe prikazan je i u djelu *Sinovi umiru prvi*, samo što je ondje scena svadbe drukčija. U drami *Legenda o svetom Muhli* scena svadbe dovedena je do vrhunca apsurdnosti jer se vjenčavaju mrtve osobe, a komika se ističe u izricanju zavjeta.

MUHLO: „Pa unda ajmo... *Spremanje za malu svečanost*. Da li ti, pokojna Monika, uzimaš pokojnog Jozu zvanog Klanje za svog muža, u dobru i zlu, u sve dane života svoga?

VIKTOR: Ne, ne... Ne kaže se: u sve dane života svoga, neg: u sve dane smrti svoje...!

(...)

JOZO ZVANI KLANJE: Sve vas pozivan na svadbenu večeru u svoju grobnicu” (Matišić, 2005: 121-122).

Isto tako, posljednji prizor u drami sadrži elemente karnevalizacije, točnije prizore gozbe i svatova koja podsjeća na posljednju večeru. „Svatovi, a ujedno i večera u čast posvećenja fra Muhle. (...) Igra, ples, smijeh; sve se to miješa s glazbom drombulja koje sviraju Kazimir i Mutimir. Na kraju stola sjedi fra Anđelko. Poznata slika posljednje večere, učitelja i učenika” (Matišić, 2005: 163).

Posljednji motiv koji će se analizirati je motiv maski, tj. prerusavanje ili kako Anđelko u djelu to naziva maškare. Nošenje maske za vrijeme karnevala omogućava govorenje istine o svom svijetu tako da mu se ruga i ismijava. Tako je činio i Muhlo koji je svojim prerusavanjem i lukavošću namamio likove na suradnju jer su oni mislili da je u pitanju zaista anđeo Gabrijel: „Linja, linja... Gleda san kako Gabrijelu opada perje, a ispod perja sam fra Muhlo!” (Matišić, 2005: 160). Da stvar bude gora, svojim pozivanjem na Boga i Sveto Trojstvo nasamario je likove da moraju učiniti ono što Bog kaže i za to su mu trebali dati novac. Svojim lukavim djelima poigrao se s likovima i njihovim životima. Važnost nošenja maske nije u kritici i parodiji, nego upravo u sposobnosti da se kroz glumu i masku budu netko drugi, živi drugi život prema drugim pravilima. Naime, Muhlo je fratar koji je trebao živjeti po nalogu svete vjere, no on to nije činio jer bi se prerusio u anđela Gabrijela te činio kojekakva djela. Točnije, Muhlo je prikaz grotesknog lika koji je prihvatio poziv svećeništva, dok istovremeno čini veliki grijeh tako što ima spolne odnose s Lucijom. Iza te maske stajala je žudnja za običnim životom i raznim porivima, poput spolnog odnosa i novca. Bahtin zaključuje da je maska vezana s veselim negiranjem identiteta i istoznačnosti, s odricanjem tupe podudarnosti sa samim sobom (Bahtin, 1978: 49).

Finale drame završava epilogom, točnije povratkom u stvarnost gdje se progovara o tome hoće li mjesna zajednica zadržati u svom nazivu svetca Muhlu. Pregovori se događaju zbog legende o svetom Muhli i njegovom lukavom karakteru koji je nasamario njihove mještane u srednjem vijeku. Lucija Ljubić govori kako on nije nikad detroniziran sa svog mjesta patrona ljudske zajednice (Ljubić, 2005: 129), samim time u ovom primjeru Bahtinova teza o svrgavanju vlasti, skidanju krune s kralja nije provedena.

7. ZAKLJUČAK

Karnevalizacija je pojam koji je prvi predstavio ruski teoretičar Mihail Bahtin, označavajući proces u kojem se tradicionalne vrijednosti i norme privremeno obustavljaju, inverziraju ili parodiraju. Shvatio je karneval kao čin pobune, satire i igre. Smatrao je da je pojedinac u srednjem vijeku živio dva života: jedan službeni, podložan hijerarhiji društvenog poretka, i drugi neslužbeni, karnevalski, oslobođen svakodnevnih društvenih normi i ograničenja.

Karneval i karnevalska kultura stvaraju alternativni prostor obilježen slobodom i jednakošću gdje su klasa i status srušeni, a svi ljudi jednaki. Prema Bahtinu, karneval prodire u sve aspekte života, ne ograničavajući se samo na javne sfere poput trga, već postajući univerzalni prostor koji simbolizira pripadnost svih ljudi. Suština karnevalskog pogleda na svijet leži u konceptu promjene smrti kao ponovnog rađanja. Zato se karneval čini festivalom vremena koji sve ruši i istovremeno obnavlja. Karnevalske slike uvijek su ambivalentne, istovremeno ruše i stvaraju nove poretke.

U ovom radu analizirala su se četiri Matišićeva djela *Anđeli Babilona*, *Cinco i Marinko*, *Sinovi umiru prvi* i *Legenda o svetom Muhli*. Pojavljuju se aspekti karnevalizacije poput materijalno-tjelesnog načela u kojoj je glavni naglasak na tijelu, ambivalentni karnevalski smijeh, zamjenjivanje uloga, motiv maske, gozbe i motiv smrti. U prvom dijelu rada, kada se govorilo o elementima karnevalizacije, spomenuto je obrtanje hijerarhijskih i društvenih uloga u kojima granice postaju nevidljive. Takvi primjeri vidljivi su u dramama *Anđeli Babilona* i *Cinco i Marinko*. S obzirom na to da u drami *Anđeli Babilona* Profesor I uči Gradonačelnika slova kako bi mogao znati pročitati i potpisati određene dokumente, a ne to naučiti napamet ili se potpisivati otiskom palca, dolazi do potpunog obrata u ulogama profesora i učenika. Isto tako, u drami *Cinco i Marinko* Cinca je način života doveo do samog ruba gdje je htio određenu promjenu tako što je preokrenuo društvenu normu, hijerarhiju i autoritet te tako stvorio privremeni svijet slobode i jednakosti jer on će biti „švabo“ koji neće raditi ništa, a za to će dobivati plaću, odnosno penziju.

Nadalje, spolno-rodna inverzija i materijalno-tjelesno načelo najbolje je predstavljeno u drami *Legenda o svetom Muhli*. Na samom početku drame prikazana je čudnovata scena muške trudnoce, tj. Ferdinanda koji je trudan. Bahtin prikazuje tijelo kao nešto sveto i uzvišeno i usko je povezano s karnevalskim svrgavanjem jer kretanje prema dolje označava put prema dubini tijela i dubini zemlje. Grotesknost tijela leži u tome da je zanima sve što izlazi iz tijela, što se boči i što teži prekoračiti granice tijela (Bahtin, 1978: 333). Prekoračivanje tijela povezuje se s preuveličavanjem mogućnosti tijela jer mogućnost da

muškarac zatrudni, pa kasnije i da se ta utroba može staviti u drugu utrobu jest krajnje hiperbolizirana. Bahtin tumači i kako tijelo ima određene otvore iz kojih može izići određena materija. U ovom slučaju to je trbuh, tj. utroba Ferdinanda iz koje će Bog premjestiti začeto dijete u Lucijinu utrobu. Kada se govori o snižavanju slike materijalno-tjelesnog načela, može se reći da ona označava i vezanje za život donjeg dijela tijela, život trbuha i spolnih organa na što se nadovezuju činovi poput snošaja, pražnjenja crijeva, začeca, rađanja i slično. Primjer snošaja vidljiv je pri samom završetku *Anđela Babilona* u opscenim slikama između Gradonačelnikove žene i Tajnika. Isto tako, u drami *Legenda o svetom Muhli* dovitljivi Muhlo je nasamario Luciju i tako se opustio u opscenim scenama s njom.

Motiv maski prisutan je samo u posljednjem djelu, a prikazano je prerusavanje Muhle u anđela. Nošenje maske za vrijeme karnevala omogućava govorenje istine o svom svijetu tako da mu se ruga i ismijava. Tako je činio i Muhlo koji je svojim prerusavanjem i lukavošću namamio likove na suradnju jer su oni mislili da je u pitanju anđeo Gabrijel. Da stvar bude gora, svojim pozivanjem na Boga i Sveto Trojstvo nasamario je likove da moraju učiniti ono što Bog kaže i za to su mu trebali dati novac. Svojim lukavim djelima poigrao se s likovima i njihovim životima. Važnost nošenja maske nije samo u kritici i parodiji, nego upravo u sposobnosti da kroz glumu i masku ljudi budu netko drugi, žive drugi život prema drugim pravilima.

Aspekt karnevalizacije kroz motiv gozbe najbolje je prikazan u drami *Sinovi umiru prvi*. Drama završava gozбом, tipično karnevalskom slikom u srednjem vijeku. Franka je donijela pancete i kruha te sve to položila na nadgrobni spomenik dok je zvuk narodnih pjesama s vjenčanja dopirao do njih. Bahtin navodi da je gozba imala funkciju završetka, „u ovome pogledu ona je ekvivalent svadbe (akta stvaranja)” (Bahtin, 1978: 300). I doista, u završetku ove drame uprizorena je slika gozbe koja je popraćena svadbenim narodnim pjesmama dalmatinskog zaleđa.

Motiv mrtvaca je usko povezan sa slikama tijela kao i u prethodnim dramama. Govorit će se o grotesknim slikama likova koji su živi, a mrtvi ili koji žive zakopani u grobovima. Takve apsurdne scene popraćene su grotesknim smijehom. Motiv smrti u drami *Legenda o svetom Muhli* prvenstveno je predstavljen kao groteskna slika mrtvaca koji ponovo oživljava, a riječ je o Ferdinandu. Naime, nakon trudova on je umro te je zajedno s Muhlom simbolično otišao na nebo, točnije u čistilište. Matišić se tako u svojim dramama vješto poigrava te briše granicu živih i mrtvih, a u ovom slučaju granicu između živih i mrtvih predstavlja čistilište. Život i smrt stalna su mjesta u ovoj drami, a likovi poput Ferdinanda i Tvrčka su na relaciji

između ta dva odredišta. Grotesknost u liku Ferdinanda postepeno se gradi tako što ga Matišić prvotno prezentira kao mušku trudnicu, zatim živog mrtvaca koji gleda vlastiti pogreb i na kraju kao mrtvaca koji je uskrsnuo i vratio se među žive. Sve je to popraćeno humorističnim scenama i govorom likova koji ni ne shvaćaju da nisu mrtvi. Ljubić zaključuje da „koliko god bila jaka magnetska polja antitetičkih polova ili koliko god bio visok stupanj reverzibilnosti, u Matišića uvijek zadnju riječ ima metaforika ili realna – ali uvijek inverzibilna i konačna – smrt, pri čemu ona nije demonski pobjednik nad sumornom zbiljom, a ni autorova osveta ili nagrada pojedinih likova – ta je smrt jednostavno izlaz iz života” (Ljubić, 2005: 138).

Analizirana Matišićeva djela duboko su uronjena u stvarnost, no često je upravo ta stvarnost prikazana kao dovoljno groteskna da se bez potrebe za pretjeranim stiliziranjem prenese na scenu. Matišić uspijeva kroz aspekte karnevalizacije izraziti apsurdnost i tamne strane svakodnevice gdje se smrt pojavljuje kao dominantan motiv i jedini izlaz iz frustrirajuće egzistencije likova. Njegovi likovi, često na rubu groteske, odražavaju složene odnose i unutarnje sukobe, dok sam karnevalski osjećaj svijeta omogućava slobodu izražavanja i stvaranje paralelnog prostora unutar kojega se mogu ispitivati ili barem protresti društvene konvencije.

8. LITERATURA

a) PRIMARNA LITERATURA:

- 1) Matišić, M. (2006). *Posmrtna trilogija*. Zagreb: Hrvatski centar ITI – UNESCO.
- 2) Matišić, M. (1996). *Anđeli Babilona*. Zagreb: Hrvatska sveučilišna naklada.
- 3) Matišić, M. (1996). *Bljesak zlatnog zuba*. Zagreb: Hrvatska sveučilišna naklada.
- 4) Matišić, M. (2005). *Sinovi umiru prvi. Legenda o svetom Muhli*. Zagreb: Dramska biblioteka "Gavella".

b) SEKUNDARNA LITERATURA:

- 1) Bahtin, M. (1978). *Stvaralaštvo Fransoa Rablea i narodna kultura srednjega veka i renesanse*. Beograd: Nolit.
- 2) Bahtin, M. (2020). *Problemi poetike Dostojevskog*. Zadar: Sveučilište.
- 3) Baturina, A. (2020). „Problem žanra u posmrtnoj trilogiji Mate Matišića”. U: *Dani hrvatskog kazališta*, 46. Str. 428-477.
- 4) Castle, T. (1995). *The Female Thermometer: Eighteenth-Century Culture and the Invention of the carnevalization*. London: Oxford University Press.
- 5) Gaskins, A. F. (2008). „Dramatic Form, 'Double voice,' and 'carnivalization' in 'Christabel'”. U: *European Romantic Review*, 4 (1), str. 1-12.
- 6) Grinshteyn, A. (2000). *Carneval and mascarad: two types of culture*. London: Oxford University Press.
- 7) Ljubić, L. (2004). „Preispitivanje sela kaomjesta radnje u suvremenoj hrvatskoj drami”. U: *Kazalište: časopis za kazališnu umjetnost*, Vol. VIII, No. 17/18. str. 76-83.
- 8) Ljubić, L. (2005). „Drame Mate Matišića – o drami lijepe smrti”. U: *Kazalište: časopis za kazališnu umjetnost*, Vol. VIII, No. 21/22. str. 126-137.
- 9) Nikčević, S. (2020). „Hrvatska drama u potrazi za identitetom ili između politike, emocije, praznine-skica za studiju suvremene hrvatske drame od šezdesetih do 2000”. U: Abrasowicz, G., Malczak, L. (ur.), *Od mobilnosti do interakcije. Dramsko pismo i kazalište u Bosni i Hercegovini, Crnoj Gori, Hrvatskoj, na Kosovu, u Makedoniji, Sloveniji i Srbiji*. Katowice: Wydawnictwo Uniwersytetu Śląskiego. Str. 97-128.
- 10) Murphy, J. M. (1999). „Michael Bakhtin and the rhetorical tradition”. U: *Quarterly Journal of Speech*, Vol: 87, No. 3. str. 259-277.

- 11) Parker, R. (2003). „Thecarnivalizationoftheworld: Perspectives on Las Américas: A reader in culture, history, and representation“. U: *Comparative literature*, 42 (3), str. 213-228.
- 12) Petlevski, S. (2001). „Namigni mu, Mate! Komika Mate Matišića kao dijalog s jezičnim i kulturnim kodovima“. U: *Kazalište: časopis za kazališnu umjetnost*, Vol. IV, No. 5/6, str. 180-185.
- 13) Rabadan-Zekić, I. (2018). *Krleža, Bahtin i karneval: roman kao mikrokozmos raznolikosti*. Zagreb: Ex libris.
- 14) Senker, B. (2001). *Hrestomatija novije hrvatske drame (1941-1955)* (II. dio). Zagreb: Disput.

c) MREŽNI IZVORI:

- 1) Govedić, Nataša. *Pet dimenzija lijesa*, dostupno na: <https://www.zarez.hr/clanci/pet-dimenzija-lijesa-pozornica> (Pregled: 21. listopada 2024.)
- 2) Karnevalizacija, *Hrvatska enciklopedija*. Leksikografski zavod Miroslav Krleža, <https://enciklopedija.hr/clanak/maticic-mate> (Pregled: 19. listopada 2024.)
- 3) Mrkonjić, Zvonimir, *Cinco i Marinko*, dostupno na: <https://www.teatar.hr/21145/cinco-i-marinko/> (Pregled: 21. listopada 2024.)