

Dubravka Crnojević Carić, Zagreb

Glavno da se lipo sni

i kad ni

Tretiranje zbilje u
redateljskom opusu
Marina Carića
od 1990. do 2000.

Redatelj o kome je riječ često je znao pričati o ranom šoku prihvaćanja svog “službenog” imena te prepoznavanja moguće dvostrukosti, odnosno udvojenosti identiteta. Naime, kada je krenuo u prvi razred, učiteljica je prozvala: – Marin Carić! – Nitko se nije javio. – Marin Carić! – Opet tišina. – Marin Carić! – glas učiteljice bio je uzbuđen i ljut. U tom je trenutku Rinku Cariću prostrujalo glavom: “Pa to ona mene proziva.” I tako se Rinko po prvi puta podigao, ne bi li činom potvrdio dominaciju drugog simboličkog sustava, sustava koji ga je nazivao “Marinom”, njemu do tada stranim imenom. Za budućeg su redatelja zauvijek ostala postojati dva paralelna simbolička sustava – onaj koji je zazivan glasom njegove majke i onaj koji je prozivala učiteljica.

Možda otuda njegova sklonost udvojenim likovima, paralelnim narativnim nizovima, teatru u teatru, pitanjima što nas to zapravo čini nama samima. Svoj je životni poziv, režiju, jednom prilikom odredio kao ono nešto što se najbolje definira tek onim “što nije”: to je ono što nije književnost, što nije glazba, to je nevidljivo tkivo bez kojeg bi se meso odvajalo od kostiju, bez kojeg bi se organizam raspadao, to je, rekao je, kao ona Jagova rečenica: ja nisam ono što jesam. (Carić, *Predavanje o režiji*)

Omiljeni su mu klasici bili Pirandello, Shakespeare, suvremenici Marinković, Brešan i rani, “mekani” Matišić. Volio je “raditi” Grke. No, već kao mlad redatelj primjećuje: *Režirajući relativno mnogo nisam uvi-*

jek imao taj osjećaj da sam “oljuštio kapulu djela do srži”. Ali sam to intenzivno osjećao u Hvarinji, Robinj, Gloriji... u radu na vlastitoj nacionalnoj literaturi.

No, zašto sam odlučila progovoriti o tretiranju zbilje u Carićevu opusu od rata naovamo? I kako se to “realnost” devedesetih godina odrazila na njegov rad? Posljednjih se godina često traga za skrivenim ili otkrivenim dnevopolitičkim uvjerenjima umjetnika. No, već je na prvi pogled jasno kako je Carićev opus tek malim dijelom bio “zaražen” suvremenosti. Mali je postotak Carićevih uradaka bio izravno vezan na ta ratna i poratna turbulentno-tranzicijska vremena. Carić se, naime, vrlo malim dijelom svoga opusa doticao “konkretne” društvene situacije: ratnih je i poratnih godina igrao svega tri-četiri aktualna komada (Borislav Vujčić, *Glembajević*, Pavo Marinković, *Dom od kiše*, Milan Grgić, *Sveti Roko na brdu...*), a i oni su bili uglavnom komedije. To je mali broj, pogotovo imajući na umu da je u navedenom periodu Carić režirao 34 kazališna komada.

Kako se to onda zbilja odražava u Carićevu opusu?

Prije dvije sam godine, na istom ovom mjestu, govorila o “ideologiji” u djelu Slobodana Šnajdera. Pripremajući ovaj rad, držala sam nedavno u rukama “Prolog” (Festivalsko izdanje, broj 1), tiskan davne 1972. godine. Jedan pokraj drugoga stoje tekstovi

Marina Carića i Slobodana Šnajdera: *Post festum te Kako sve u nas umiru predstave*. I, na sličan način, kao što Šnajder progovara o "ideologiji" u teatru, Carić, kao mladić od svojih dvadeset pet godina, piše: *Problemi teatra danas sve su manje estetičke a sve više moralne prirode*. Ruku pod ruku s ideologijom, pred mene je iskočilo pitanje etike! Govorim, dakle, i ovom prilikom o ideologiji kao o kategoriji koja ne pripada dnevno-političkom angažmanu, koja ne podrazumijeva pripadnost određenoj stranci, ne uključuje određeni "zbijski" angažman, nego o svjetonazoru kao složenijoj kategoriji unutar koje se (u adornoovskom smislu) podrazumijeva ponovno propitivanje ponuđenih činjenica?

Carićev je redateljski opus promišljen. Podrazumijeva nekoliko dominantnih tematskih blokova, kako je to izvanredno analizirao Hrvoje Ivanković u članku *Mi, bašćinci* ("Kazalište", 3-4, 2000.). U tako promišljenom redateljskom opusu, sam izbor dramskih predložaka ukazuje na određenu "ideologiju". Odabir tekstova, dakle, upućuje na autorov odnos spram stvarnosti.

Marin je i pisao. To u mnogome "olakšava" posao. Preko pisane strukture lakše se prepoznaje određena duševna sklonost, idealni sklop kojem se i na makroplanu teži. Marin je, kao što je poznato, svoju jedinu knjigu *Otok*, izdanu i nagrađenu 1977., "montirao" spajajući fakte i fikciju: prošlost, sadašnjost i budućnost. Vrijeme i prostor u njegovu su djelu promjenjive kategorije, neovisne i o relativnosti subjektivnih kriterija. Slično je i režirao: spajajući i rastvarajući granicu sna i realiteta. Bira je komade u kojima se spaja "visoko" i "nisko", tradicija i suvremenost, melankolija i humor. Osim toga, Carić je u svakoj od drama tražio spoj osmjeha i smijeha, intelekta i instinkta, racionalnog i iracionalnog, tjelesnog i mentalnog: *Sve više mi se čini – ako isključivo insistiram na racionalnom objašnjenju teatarskog rješenja, da ne vjerujem više u magičnost scene same, u njezinu gramatiku i sintaksu, ako hoćeš, u njezinu poeziju.* (Engleske bilješke)

Kako smo već istaknuli, u predlošcima koje obrađuje, često je prisutna, kao bitan poetički element, udvojena perspektiva te dupli planovi. Bira je tekstove koji su podrazumijevali barem dvije paralelne, ravnopravne realnosti: onaj oficijelni, društveno dominantni simbolički sustav, i ovaj drugi, simbolički sustav "izgubljenog zavičaja", koji pripada prostoru i vremenu djetinjstva (osobnog ili kolektivnog).

Taj je dio svijeta pun emocija, zatamnjenih mjesta o kojima se ne govori, ali ih se jasno osjeća.

Carić je taj dvostruki plan, paralelnu prisutnost simboličkog i predsimboličkog, pokušavao oživjeti na različite načine. No, zajednički je nazivnik njegovih pokušaja stalno afirmiranje **drugog** glasa:

a) Carić se rado bavio davnim temama, kako onim globalnim, svjetskim, tako i lokalnim, baštinskim. Na svoj je način u svakoj od tema tražio prošlost. Sjećanje na prošlo jedna je od ključnih stvari u njegovu opusu. Kada radi stare, klasične tekstove, taj "drugi glas" progovara određen vremenom u kojem je nastao.



Ukoliko se ne bavi dvostrukom narativnom linijom (Tuzlić, *Slavonska Judita*, Brešan, *Julije Cezar*, Shakespeare, *Komedija zabuna*), Marin se često priklanja jeziku koji pripada **prošlosti** (Zoranić, *Planine*, Benetović, *Hvarkinja*, Držić, *Skup...*) ili **dijalektu** (Stulli-Lucce, *Katina Gvardijanka*, Goldoni, *Oštarica*, Gervais, *Duhi*, Goldoni, *Gostioničarka*, Matišić, *Cinco i Marinko*, Brešan, *Veliki manevri u tjesnim ulicama*, Vujčić, *Glembajević...*), dakle simboličkom sustavu koji ne pripada dominantnoj struji, već onom koji je paralelan, koji u sebi nosi smrtnost i prolaznost te upozorava na činjenicu kako se brzo i lako postaje "prošlost". Radeći predstave na starom, nestalom jeziku ili pak na dijalektu, Carić je uporno upisivao kao postojeći i onaj prvotni, a potisnuti, simbolički sustav, u kojem se odazivao na ime "Rinko".

b) Marin je često radio domaće autore, no omiljeni su mu oni autori čija su djela nastala miješanjem poznatih motiva iz literature ili mitskog naslijeđa s motivima iz suvremenosti (Brešan, Matišić, Bakmaz, Bakarić). Ta djela koja se oslanjaju na citate, teme ili likove, iz literature ili povijesti, u sebi imaju već upisan **san**. San onih koji su ih prije opisali, obradili, kao i onih koji su ih čitali. U tom je slučaju taj “drugi” glas zapravo glas citata na kojeg se novi tekst naslanja.

c) Problemi ratne i poslijeratne Hrvatske izlazili su eksplicite van kada je radio suvremene tekstove mladih autora (Pavo Marinković, Vujčić, Matišić). Carić se, kao što smo već naveli, rijetko aplicirao izravno na društvenu situaciju, a i tada se pokušavao odmaknuti preko humora. Humor, ponekad i crni humor, ali ne cinizam. Humor, na koji se reagira **smijehom**. U takvim je slučajevima taj “drugi glas” bio upravo komički aspekt suvremenog djela.

I u samom **postupku postavljanja** na scenu, Carić inzistira na “drugom” glasu. Radeći klasike, prilagođava ih suvremenosti: nekada adaptirajući djelo (Goldoni), nekada samo scenskom prilagodbom (Shakespeare, Brecht).

Junaci su Carićevih drama uglavnom nepraktični sanjari, a angažman onih “društveno aktivnih” gotovo se uvijek pokazuje nespretnim, podložnim smijehu (Vujčić, Brešan...).

Onaj ozbiljni, “posvećeni” dio često biva prikazan preko **žena** kao glavnih junakinja (Judita, Mirandolina...). U tim se dionicama često susreću Ljubav i Smrt. Carić piše jednom prilikom: *Ponekad Užitek ima izraz Bola. Krajnja sreća dodiruje krajnju patnju. Kaže se “Umirem od sreće”... U početku bješe kraj... nije li samo krajnost ljudska? U krajnosti smo uvijek u Ljubavi i Smrti. Zato je prava ljubav kao smrt. Zato “umiremo od sreće”.* (Kazališna i druga ljubavna pisma)

Pomak, odmak od racionalnog, materijalnog, činjeničnog, nosi smijeh, san, i smrt: smrt, san i smijeh tri su stalne kategorije u Carićevu bavljenju onime što živi samo trenutak – teatrom. Smrt, san i smijeh: sve tri pojave podrazumijevaju odmak, pomak iz dnevne situacije, odvojenost od tijela i materijalnosti, odustajanje od dominantnog simboličkog sustava.

Zašto smijeh nazivam “drugim” glasom? Podsjetit ću na definiciju osmijeha i smijeha Akilea Bonita

Olive: Oliva lucidno zaključuje kako je smijeh određeni način bijega, tjelesno oslobađanje. Smijeh potresa tijelo, koje tako izmiče mentalnoj kontroli. Smijeh nastaje kao reakcija na tjeskobu i osjećaj nemoći. Dok Gospodar reagira mentalno, komentaron – osmijehom, Sluga, Klaun, šaljivdžija odgovara tjelesnim potresom, prepuštanjem, gubitkom kontrole – smijehom (trzanje tijela). Drugo stanje, kada popuštaju mentalne kočnice, jest stanje sna. I u smijehu i u snu oslobođeni smo kontrole i toga da se ograničimo na naše dnevne interese.

Takve su reakcije skrivene i prekvalificirane i na tzv. “mitskim mjestima”, arhetipovima.

Kao da u svim dramama koje Carić postavlja na scenu postoji svijest kako bitna ljudska reakcija na traumu, bol, tjeskobu i nesigurnost, ali i ljepotu, radost i strast, nije ona ponudena vanjskim “angažmanom”. Dnevna je politika, ma koliko se u određenom trenu činila bitnom, tek vrh sante leda. Ono što čini naš život tek su na prvi pogled događaji koji pune vijesti, ideje oko kojih se formiraju stranke i na kosturu kojih se čine društvene analize. Kazalište uči tomu kako su bitne stvari vječne. Pojavljuju se i ponavljaju u ciklusima. Kazalište upozorava kako ono što je bilo nije ujedno i prošlo.

Kao prikrivena Carićeva tema prisutna je, dakle, **smrtnost** sama. Smrtnost kao povijest **osobna, lokalna** (Lucija Rudan, *Stori letrat*, Jure Franičević-Pločar, *Šaka zemlje*), gdje je očita tema prolaznost života te paralelno oživljavanje izgubljenog jezika, ili, pak, **globalna** povijest, zastupljena predlošcima u kojima je smrtnost dotaknuta već i samom činjenicom da su odabrani tekstovi nastali davno prije (*Judita, Slavonska Judita, Planine, Ribanje i ribarsko prigovaranje, Hvarinja, Skup...*).

U ostalim je slučajevima **smrtnost** modificirana, preobražena na dva načina: kao **san** i kao **smijeh**.

Carić se, dakle, često bavio **snom**: kazalištem¹ kao snom (snom realnosti), dijalektom² kao snom (jezikom koji pripada paralelnoj realnosti kakva je i san), djetinjstvom kao snom, mitovima, legendama, citatima klasika.

No, koliko god je preferirao, pa i upisivao san, smijeh, smrt, odnosno prolaznost kao teme, Carić je uvijek navedeno kombinirao s “realnim”. *I gruba realnost može biti san, ili san može biti grub i realan, prizemljen u grubu “realitet”. (...) Stvarnost često biva snovita, a san može biti grub.* U svakom slučaju, oksimoron. Radeći predstave, Carić je želio dovesti

sebe, glumca, ali i gledatelja u ono stanje pred buđenje, kada sve i jest i nije. Tada se javlja sumnja koja je izrazito racionalna kategorija. (...) Kazalište je san realnoga svijeta. (Carić, *Engleske bilješke*)

Bitna novost, koja se dogodila tih poslijeratnih godina u Carićevu radu, jest zanimanje za **lutkarstvo**, a preko njega i za **bajke** kao formu. Za to je, naravno, bilo prilično praktičnih, konkretnih razloga: tih se godina radilo manje, pa je svakako bilo interesantno otvoriti ulaz i u drugi medij. Osim toga, u jednom su trenutku i ravnatelj teatar lutaka, kao što su Jasminka Mesarić, Nikola Čubela, Vera Stipčević, pokazali interes za zahtjevnije, ali i kvalitetnije projekte, angažirajući redatelje kojima je postavljanje lutkarske predstave predstavljalo novi izazov, kao i mogućnost istraživanja složenijeg kazališnog pisma.

No, gledajući i unutarne razloge, možemo primijetiti kako nije neobično da se tih godina, kada se ruše davno uspostavljeni sustavi vrijednosti te pokušavaju formirati novi, Marin Carić otvara lutkama: najprije se baveći "svojim omiljenim temama" (*Judita*, *Planine*), ali preko lutaka i bajkama (*Djevojčica sa žigicama*, *Vuk i sedam kozlića* te *Sretni kraljević* koji je bio pripremljen za izvedbu), oblikom kojim se stoljećima djeci pojašnjava složeni svijet emocija.

On suptilno upozorava kako nije dostatno o našem svijetu govoriti na društveno angažiran način te da ne postoji samo dominantna, društveno priznata "realnost". U svakom trenutku egzistiraju brojne paralelne realnosti, koje je teško podvesti pod zajednički nazivnik. Teško ih je i definirati, iskazati. No, one su ipak vidljive, njihova je "kvaliteta" prepoznatljiva upravo u snovima. Može li se postavljati pitanje kvalitete sna? Može li se čitati odnos prema zbilji preko sna? Dakako da može. Prisjetimo se Freuda i njegovih učenika, koji govore o načinu na koji san strukturira stvarnost, oslobađa podsvijest, potisnute strahove i nade. Zdravlje snova upućuje na naše "pravo stanje". Sve ovo nabrajam prisjećajući se *Šake zemje* koju je Carić radio s Hvaranima, i stihova koji su, sudeći po onome kako sam ja vidjela i poznavala Marina, određivali i njegov život, stihova koji glase:

*ča ni da je
ča je da ni
glavno da se lipo sni
i kad ni...*

(Jure Franičević-Pločar)

Privilegiju da se "lipo sni" ništa ne može nadoknaditi, pa ni činjenica da se "ima". Snovi razotkrivaju našu sadašnjost, naše nemoći, potisnute strahove. U snovima isplivava brdo dnevno potisnutih problema.

Stih **Glavno da se lipo sni i kad ni** bio je Marinov kredo, životni i profesionalni. To je bio njegov ideološki kurs – tolerancija, suživot snova i zbilje, i na dijakronijskom i na sinkronijskom planu.

Carić se jednako često koliko snom bavio i bliskom sestrom sna – u nekoliko je navrata, naime, pisao o "lipoj" smrti. Tako u njegovoj knjizi *Otok* postoji poglavlje koje nosi naslov *Lipa smrt*, a u nekoliko je njegovih omiljenih kazališnih uradaka lijepa smrt bila temom. Izdvojit ću samo neke: *Večeras improviziramo* (Pirandello) – Momina "umire" od ljepote i čežnje za teatrom; u Matišićevu komadu *Cinco i Marinko* završna pjesma nosi naziv *Lipa smrt*; u *Djevojčici sa žigicama* (Andersen) dominantna je lijepa smrt u kojoj se realiziraju djevojčičini snovi. U svakom slučaju, Carić se često okreće smrti, koja nije praznina ni bol. Posljednji komad za koji je napravio pripreme, ali ga nije uspio realizirati, jest Wildeov *Sretni kraljević*. Pregledajući pripremne materijale, našla sam podvučene Byronove riječi: "Očiju mramor nema (...) ali ih ima smrt."

Marin je Carić redatelj u čijem je djelu, kao i u životu, bila prisutnija čežnja negoli žudnja.

Marinovi omiljeni junaci na poteškoće i iskušenja ne odgovaraju grubošću, nego snovima i smijehom – to su sanjari, izgubljenici, prepušteni mašti i sjeti, oni koji nastoje vjerovati kako postoji smrt u kojoj se "lipo sni", premda nas više ni.

Bibliografija

- Oliva, Akile Bonito, *Ideologija izdajnika*, Novi Sad, 1989.
Carić, Marin, *Predavanje o režiji* (u rukopisu)
Carić, Marin, *Kazališna i ostala ljubavna pisma Dubravki* (u rukopisu)
Carić, Marin, *Engleske bilješke* (u rukopisu)
Carić, Marin, *Kako umire predstava, Prolog*, Zagreb, 1972.
Carić, Marin, *Otok*, Zagreb, 1977.
Ivanković, Hrvoje, *Mi baščinci*, Kazalište, 3–4, Zagreb, 2000.
Šnajder, Slobodan, *Zašto nije odigrana Grbavica*, Prolog, Zagreb, 1972.

¹ Brešan, Brecht, *Judita...*

² *Duhi, Stori letrat, Ribanje, Šaka zemje...*