
 Prikaz

Snježana Banović
**Kazalište za narod: Hrvatsko
 narodno kazalište, 1945. – 1955.**

Fraktura, Zaprešić, 2020, 872 str.

Knjiga Snježane Banović *Kazalište za narod: Hrvatsko narodno kazalište, 1945. – 1955.* svoj je naslov posudila iz službenog narativa socijalističke Jugoslavije. Radi se, naime, o pojmu za koji autorica kaže da je bio slogan nove kulturne politike, posebno kazališne, u prvom desetljeću nakon Drugog svjetskog rata u tadašnjoj Jugoslaviji, odnosno Hrvatskoj. *Kazalište za narod* bilo je, međutim, teško ostvariva “parola” jer se, kao što je jasno iz same knjige, nikad nije moglo do kraja realizirati, i to iz više razloga. Jedan od njih treba tražiti u praktičnoj nemogućnosti da se kazalište *revolucionira*, tj. da se odmah nakon oslobođenja radikalno transformira u nešto drugo. U tom je smislu pitanje je li riječ *narodno* uopće ikada bila istinita, odnosno je li dobro upotrijebljena u nazivu ovog teatra. Može li kazalište – pitam se nakon što sam pročitao ovu knjigu – ikada biti *narodno*?

Iz knjige nije sasvim jasno jesu li oni koji su odlučivali o HNK-u – i to i oni u kući i oni izvan nje, u raznim ministarstvima (odnosno sekretarijatima) i partijskim organizacijama – i sami imali jasan odgovor na to pitanje, a posebno: jesu li imali namjeru i plan da kazalište *ponarode*, a ne možemo ni do kraja zaključiti što

su zapravo smatrali da bi trebalo učiniti u pogledu tog *ponarodnjivanja* centralnoga hrvatskog kazališta.

Neki su pokušaji ipak učinjeni – neki svjesno i planski, tj. osmišljeno, a drugi *via facti*, zbog okolnosti koje su izgledale kao neizbježne, a istodobno i suviše moćne da bi ih se ignoriralo ili da bi im se suprotstavilo. Što su, dakle, pokušali učiniti? Klasificiranje tih pokušaja ukazuje na sljedeće namjere i u skladu s njima poduzete akcije:

1. spajanje Kazališta narodnog oslobođenja Hrvatske s postojećim Hrvatskim narodnim kazalištem, čime se pokušala stvoriti slika da je riječ o istinski narodnom, iz naroda proizašlom, a dijelom i *novom* kazalištu za *novo* doba i *novog* čovjeka. “Mrlje” iz prošlosti time su djelomično “pobrisane” time što su jednostavno pripisane onima koji su 1945. napustili Kazalište – bilo ih je, kaže autorica, ukupno sedam (jedan arhivar, jedan električar, jedan šaptač, dva zborista i dvoje glumaca). Neki su – doduše, samo privremeno – udaljeni iz Kazališta, ali su se gotovo svi kasnije, i to vrlo brzo, vratili;
2. promjena političkih okolnosti koje su izvanjski, ali i iz samog Kazališta utjecale na repertoar (kroz njegovu okrenutost u prvih nekoliko godina nakon 1945. prema slavenskim autorima i temama – u nedostatku napisanih drama koje bi se neposredno bavile NOB-om) i kadrovsku politiku (stvaranje nove generacije glumaca, pjevača, baletana i drugih djelatnika Kazališta);
3. nov način upravljanja Kazalištem, koji od 1950. uključuje ideju samoupravljanja;

4. de-elitizacija profesije i njeno prilagođavanje novim okvirima u kojima su kazališni radnici bili tretirani kao javni službenici, ali ne i kao *kazališne zvijezde*;
5. stvaranje nove generacije umjetnika, kazališne kritike, jačanje kazališne akademije i stvaranje novih kazališta te intenziviranje filmske umjetnosti, te
6. otvaranje kazališta prema inozemstvu – najprije prema socijalističkim zemljama Istoka, što, međutim, nije dugo trajalo jer je već 1948. bilo prekinuto izvanjskim okolnostima.

No, provođenje nove kulturne politike – i tako tek djelomične i ne sasvim jasno definirane – bilo je suočeno s brojnim preprekama i snažnim otporima. U desetljeću kojim se autorica bavi u ovoj knjizi one ne samo da nisu bile uspješno prevladane nego su trendovi išli u drugom smjeru – prema de-revolucionarizaciji teatra, procesu koji uključuje dva paralelna alternativna pravca: prvi je uvođenje *samoupravljanja*, a drugi intenziviranje *komercijalizacije*, koja je posebno došla do izražaja u doba financijske krize (već od 1948.) i u okviru koje su kazališta bila sve više okrenuta smanjenju troškova i povećanju prihoda. Uz ta dva trenda nastavljen je i treći, onaj koji je bio povezan s partijom i partizanima te koji se ponekad sukobljavao i s idejom profesionalizacije, i s idejom komercijalizacije, i s idejom i praksom samoupravljanja. Ta trijada političkih smjerova i utjecaja: *partija – samoupravljanje – komercijalizacija* ostala je karakteristična za cijelo to razdoblje, kao i – vjerojatno – za sljedeća desetljeća, sve do 1990. (a možda i nakon te godine).

Stoga umjesto *revolucionarizacije* već i u tom prvom poslijeratnom desetljeću imamo jednu vrstu *normalizacije*, u kojoj HNK postaje glavna, ali više ne i jedina kazališna kuća u Zagrebu te u kojoj se događa stalna borba između *profesionalizma i elitizma* s jedne strane i *društvenih potreba* povezanih s političkim okvirom novog doba s druge. Autorica za uvođenje društvenog upravljanja u teatar kaže da je “unijelo ne mali kaos” (str. 429), u kojem se ne snalazi najbolje ni tadašnji intendant, Marijan Matković, koji pokušava upravo suprotno – učvrstiti autonomiju Kazališta i povećati svoju osobnu i institucijsku moć. No 1953., na kraju desetljeća kojim se ova knjiga bavi, na čelo HNK dolazi novi intendant, Nando Roje, o kojem u samoj knjizi nema mnogo govora.

U tim okolnostima sve nekako funkcionira *napola*. Inicijalno političko i ideološko diferenciranje temeljem uloga pojedinih kazališnih djelatnika u NDH usporava se već u kolovozu 1945., kad se uvode prve *amnestije*. Već sedam godina nakon 1945. postaje gotovo sasvim nebitno tko je bio gdje u razdoblju od 1941. do 1945. (“Bilo je dakle dovoljno samo sedam godina da u zaborav padne obvezno sudjelovanje cjelokupnog ansambla HNK u tzv. Prosvjetnoj bojni i Domobranskom kazalištu koji su pripadali stališkim postrojbama u NDH”, str. 485). Autorica navodi primjere nekolicine glumaca židovske i srpske narodnosti koji se žale da im se “prekid” u karijeri do kojeg je došlo zbog NDH (odnosno zbog toga što su sudjelovali u partizanima ili što su dobili otkaz na temelju rasnih zakona) ne priznaje u radni staž. Oni koji su bili osuđeni od strane suda časti ili – u slučaju Lovre Matačića – u sudskim procesima

vraćaju se i nastavljaju raditi nakon relativno kratkotrajnih zatvorskih kazni ili izгона. To uključuje ne samo Matačića nego i Borisa Papandopula (koji je u NDH jedno vrijeme bio ravnatelj Opere), Jakova Gotovca i druge. Doduše, Dubravko Dujšin, saznajemo iz knjige, nije mogao postati prvi intendant jer je pružio inicijalnu fizičku zaštitu Lovri Matačiću, ali je 1947. ipak pokopan kao veliko ime i nesumnjivo glavno lice kazališnog života tog vremena.

Knjiga koja je pred nama dovodi, dakle, u pitanje tezu o strašnom sudu totalitarizma koji je, kako se danas voli reći, nastupio u Hrvatskoj 1945. godine; pokazuje, naime, da to jednostavno nije točno. Mnogi su ne samo preživjeli nego su i brzo vraćeni na posao te rehabilitirani kao da se ništa nije dogodilo. Iz kolektivnog sjećanja ubrzo su potisnute “nezgodne” epizode.

To, međutim, nije bio samo rezultat propasti politike osvete već u prvim mjesecima poslije rata, nego i izraz pragmatičnosti, odnosno stvarnih potreba. Novo kazalište nije se moglo stvoriti *ab ovo*, iz Kazališta narodnog oslobođenja, za koje publika nije imala interesa i koje je uglednim ljudima od struke otpočetak izgledalo kao suviše diletantsko da bi ikada moglo ispuniti društvenu ulogu koja je namijenjena HNK-u, ansamblu koji je sve vrijeme, čak i kad je dobio “konkurenciju” stvaranjem novih teatarata, dobivao polovicu državnog novca namijenjenog kazalištima. Hrvatska, odnosno Jugoslavija, nisu se mogle – a ni htjele – odreći svojih vrhunskih umjetnika, pa su im bile spremne “progledati kroz prste” kad se radilo o političkom angažmanu ili nedostatku angažmana. Naravno, pozicija Bele Krleže, a posebno njenog supruga Miroslava, ne

dvojbenu centralne figure hrvatske kulture u tom razdoblju, osobe čija djela čine temelj mandata Marijana Matkovića, drugog intendanta nakon rata, bila je u tome ključna. Nije, naime, bilo moguće kazniti i isključiti druge, a ne i nju. A ona je, kao što autorica slikovito pokazuje, bila jedina prava nedodirljiva *prima donna*, koja je živjela u svijetu koji nije imao mnogo dodira sa svijetom uobičajenim za to vrijeme. Snježana Banović to ne kaže u knjizi, ali možda i ne treba reći kad je toliko očigledno nakon pročitano: da je upravo Bela bila jedan od razloga neuspjeha procesa revolucioniranja teatra, ako je takva ideja ikada stvarno i postojala. S njom na sceni to jednostavno nije bilo moguće. Upravo obratno, s njom na sceni bilo je moguće sve osim toga.

Dakle, personalizacija pobjeđuje ideologizaciju. To je vidljivo i iz niza suptilnih, ali trajnih sukoba na interpersonalnoj razini: između Ive Tijardovića i Marijana Matkovića, ili između Mirka Božića i Matkovića i sl. Ti animoziteti (i pripadajuća podmetanja) nisu nužno imali veze s političkim stavovima (premda je Tijardović veći dio života bio u HSS-u), nego s borbom za utjecaj i moć unutar kazališne politike – koja je, na kraju krajeva, ipak *politika* i u tom je smislu također borba za interese i moć.

U tom je okviru lako razumjeti autoricu kad piše (na str. 223): “Socrealizam je, slikovito rečeno, stajao iznad produkcije zagrebačkog kazališta kao slabašan oblak iz kojeg je kiša tek sipala ne mogavši ni približno doprijeti do srži umjetničkoga izraza i zainteresirane publike... Sve je ostalo na stihijskim pokušajima koji nisu našli nikakva dubljev uporišta.”

Isto je i s prvotnom orijentacijom prema sovjetskim autorima, od kojih neki dolaze u Zagreb i hvale Kazalište i njegove pojedince glumce (posebno glumice). Pritom je zanimljivo da se već od samog početka, od 1945. nije toliko govorilo o *sovjetskom* koliko o *slavenskom* (ne nužno samo jugoslavenskom) profilu koji treba izgraditi. To je *slavenofilstvo* u našem političkom pa i u kulturnom prostoru, međutim, brzo napušteno, postajući žrtva sukoba između Staljina i Tita. Taj sukob kasnije omogućuje okretanje Kazališta zapadnim autorima, premda se neki od njih – pod uvjetom da se radi o naprednim djelima, a ne o *dekadentnom* Sartreu – prikazuju već i u prvim godinama nakon oslobođenja. Također, već u prvoj poslijeratnoj sezoni (1945/1946.) dolaze – iz Francuske – prve ponude za stipendije, a zapadna orijentacija kulminira prvom velikom posjetom HNK, predstavljenog kao “Yugoslav National Opera and Ballet (from Zagreb)”, Londonu. To je bilo moguće dijelom i zahvaljujući tome što je sam Tito – koji je znao posjećivati HNK, pa je u njemu bio i neposredno nakon izbora za predsjednika Republike u siječnju 1953. godine, a gledao je i gostovanje HNK u Beogradu u doba održavanja sjednice Ustavotvorne skupštine u studenome 1945. – posjetom Londonu u ožujku te iste godine otvorio vrata za posjete jugoslavenskih umjetnika. No, rezultat te posjete bio je tek djelomično koristan za sam HNK: kritika koju su doživjeli za neke od 29 predstava koje su ukupno izveli u razdoblju od 24. siječnja do 12. veljače 1955., i na koju već dugo nisu bili naviknuti, bila je i udar na kolektivni *ego*, kao i povod za rasprave o *odgovornosti*. S druge strane, trend u HNK-u okretanja Zapadu,

pa čak, rekao bih, i namjernog izbjegavanja sovjetske kulture nakon 1950. godine, bio je u skladu s općim trendovima u jugoslavenskoj kulturi tog vremena, koja se značajno amerikanizira u okviru fenomena koji Radina Vučetić naziva “koka-kola socijalizam”.

Knjiga koja je pred nama impresivna je ne samo po tome što ima preko 850 stranica, od kojih je više od 240 stranica priloga, popisa i bibliografije, nego i po tome što vrlo uspješno ulazi u nekoliko srodnih područja. Ta je knjiga povijest HNK u desetljeću nakon oslobođenja, ali je također i povijest kulturne politike, odnosa kulturnih i političkih aktera u HNK te u širim okvirima, kako teritorijalnim (Zagreba, Hrvatske, Jugoslavije) tako i ideološkim (socijalizam i otpori). Drugo, ona je svojevrsna enciklopedija ličnosti koje su obilježile kazalište, ali i literaturu, politiku i društvo općenito u prvom desetljeću socijalizma u Zagrebu. Autorica se povremeno osvrće i na druge krajeve Jugoslavije, na kazališta koja se razvijaju paralelno, pa u tom smislu povijest HNK može biti zanimljiva i čitateljima izvan same Hrvatske. Treće, ovo je važna knjiga za sve koji žele razumjeti razloge krize socijalizma u Jugoslaviji i Hrvatskoj, a posebno krize u politici kulture. Siguran sam da će stoga imati brojne čitatelje. Sasvim zasluženo.

Dejan Jović
Fakultet političkih znanosti,
Sveučilište u Zagrebu