

KAZALIŠTE (PORATNOG) PAMĆENJA

Snježana Banović, *Kazalište za narod: Hrvatsko narodno kazalište u Zagrebu 1945-1955*. Zagreb: Fraktura. 2020. 833 str.

110

Povijesna studija Snježane Banović *Kazalište za narod*, svojevrсни nastavak njezine jednako akribične, znanstveno utemeljene i arhivski detaljne knjige *Država i njezino kazalište* iz 2012, pouzdan je podsjetnik da strastvene povjesničare ne mogu ušutkati prisile zaborava i brisanja, odnosno revizionističkog resantimana u odnosu na našu socijalističku prošlost, koliko god potonja bila opterećena ideološkom prtljagom i utopijom jugo-multinacionalne zajednice, iz koje je ionako prilično teško retroaktivno isjeći hrvatsku dionicu a da se, kao što Porcija upozorava Shylocka u *Mletačkom trgovcu*, pritom savršeno precizno ne uspije odvagnuti točna količina mesa i ne prolije baš nijedna kap krvi. Pogotovo ako je u pitanju razdoblje koje neposredno slijedi nakon endehaovskog kazališnog interregnuma što se opisuje u prethodnoj autoričnoj knjizi, razdoblje dakle nove, komunističko-partijske kulturne politike koje se u popularnom pamćenju uglavnom zadržalo u reduciranim obrisima nemilosrdne čistke i agitpropovske torture. Nisu stoga neopravdane pohvale što ih knjizi zbog "objektivnosti" i "nepriprisanosti" na njezinu ovitku upućuju recenzentska pera teatrologa Darka Lukića, a tako i – ističući ne "tendenciozni" i "selektivni", nego upravo "sveobuhvatni" način na koji se autorica "suočava s prošlošću" – našega neustrasivog povjesničara Hrvoja Klasića, koji

posljednja dva desetljeća neumorno razotkriva sve demonizacijske falsifikate još uvijek, nažalost, djelatne nacionalističke mitomanije koja u socijalističkom periodu silom želi vidjeti isključivo mračni totalitaristički kazamat.

Istina je, Banović nipošto nije pala u zamku ikakva deklarativna svrstavanja: vrijedno ih iskopavši i usustavivši, kao da je mirijade svojih podataka pustila da govore "sami za sebe", uštežući se kanda od htijenja da ih zaogrne nekom apartnom kabanicom naknadne ideološke ili teorijske pameti, dopustivši da mjestimice čak i iz pukih brojeva izrone svi problematični aspekti tada gromoglasno obznanjivanog "novog vremena". Vrijeme je to, da se samo nakratko prisjetimo, navodno ostvariva općenarodnog materijalnog, ali i sasvim ozbiljno shvaćenog kulturnog blagostanja, do te mjere da su se, primjerice, i kazališta duž cijele Hrvatske otvarala gotovo navrat-nanos, u ambicioznom uvjerenju da će ona automatski profunkcionirati, čak i bez osnovnih materijalnih pretpostavki. Pritom je, dakako, i čitavo polje te umjetnosti postalo područje nadležnosti što državnih što partijskih tijela, odnosno raznovrsnih, kako sama Banović nabroja, "povjereništava, odsjeka, odjela, sekretarijata" i "komiteta", napose odbora, komisija i savjeta koji istim tim kazalištima i nisu baš mogli dati disati, iako su ih bez sumnje revno nastojali opskrbiti financijskim "injekcijama" i zadugo nepostojećim "kadrovima", a tako i inom savjetodavnom ispomoći u "stručnom uzdizanju", pa čak i u statističkom nadgledanju i pridobivanju publike.

Uza svu usredotočenost primarno na sudbinu središnjega, zagrebačkog nacionalnog kazališta, Banović će i njega dakle od početka knjige nastojati uklopiti u tu široko zamišljenu i do zla boga izbirokratiziranu, "plansku izgradnju" čitave

jugoslavenske mreže različitih kulturnih odnosno kulturno-prosvjetnih djelatnosti koje su neposredno nakon rata imale procvjetati na uvelike manjkavim zasada- ma partizanskoga amaterizma i diletantizma. Samo se po sebi razumije da su se revolucionarne ambicije da se ostvari maglovita utopija "narodne kulture" i "kulture za narod", tj. primarno za radništvo i seljaštvo, susrele s nizom gotovo nepremostivih, a donekle i paradoksalnih prepreka. S jedne su se strane morale nositi s mnoštvom organizacijskih – prije svega, kako čusmo, kadrovskih – a zatim i neposrednih operativnih problema, a s druge sudarati s naslijeđenim – neizbježno građanskim, da ne kažemo malograđanskim – pretpostavkama o "vrsnoći" kazališnoga *métiera*, odnosno o tome što uopće znači profesionalizacija glumačkog, redateljskog i inog kazališnog posla, o ukusu publike i kritike da i ne govorimo. Gomilanje birokratskih instanci i uglednih imena koja su im bila na čelu, zajedno s njihovim prilično bogatim biografijama što ih Banović uredno i oprezno, bez zajedljivih "retuša", ispisuje u podnožju glavnoga teksta svoje knjige, zorno svjedoči o kakvom je zahuktalom i partijskom i pragmatičnijem organizacijskom aparatu bila riječ, a da su mu učinci svejednako ostajali prilično kaotični, iziskujući neprekidne reforme, dorade i daljnja preslagivanja propisa i "uredbi". Jedno je ipak sigurno: kultura općenito i kazalište kao njezin nesumnjivo potencijalno najagilniji propagandni adut i u tim su se prvim desetljećima nakon oslobođenja smatrali ogleđnim poprištem svesrdnog ulaganja, intelektualnog, radnog i financijskog, u ostvarenje socijalističkoga sna – pa bio to i san o apsolutnom nadzoru nad snovima, tj. umjetnicima i umjetničkim praksama.

Stoga su posljednja dva, reklo bi se i najpikantnija poglavlja prvog dijela

knjige posvećena konkretnim sudbinama što su glavinjale između čekića agitpropovskih pritisaka i nakovnja stvarnih kazališnih potreba za obrazovanim i sposobnim kadrom koji će opisane ambiciozne prosvjetno-političke, ali i ine, zabavljačke i estetske zadatke dostojno obavljati. Banović je neumorno precizna u nastojanju da ne prešuti nijednu ljudsku sudbinu što je zaglavila u žrvnju čitava raspona sankcija, od manje znanih ostracizama i gubitaka angažmana, pretežito u redovima opernih pjevača, do svima poznate osude Lovre Matačića na smrt strijeljanjem, ali, dakako, i do posve slučajnih i doslovce zakulisnih načina na koje su se umjetnici mahom, pa tako i Matačić, uspijevali spasiti, uvelike i zato što se doskora uvidjelo da se bez dobrog dijela njih ne može. Iz materijala što ga povjesničarka znalački komponira izbijaju utoliko ne samo retorika i represija kako netom napuštenog tako i novog ideološkog ozračja nego i degutantno beščašće ljudskih osobnih razračunavanja, animoziteta, denuncijacija i promptnih konverzija koje prate svaku takvu naglu smjenu, ali među kojima se ipak može zaključivati o tome tko je eto bio pritisnut egzistencijalnim okolnostima, tko je "samo pjevao", a tko huljski profitirao ili pak nezasluženo patio i platio barem svojom profesijom, ako ne i životom.

U sličnoj se, prilično okretnoj cikcak dramaturgiji, koja kombinira globalne repertoarne direktive s konkretnim okolnostima, sudbinama, uspjesima i padovima što su pratili svaku pojedinu dramsku, opernu i baletnu predstavu, nastavljaju pred nama nizati i poglavlja drugoga dijela knjige. U njima se naima osvijetljuju programsko-produkcijski okviri HNK-a od 1945. do 1953, kada su kazalištem kao intendanti upravljali Ivo Tijardović i Marijan Matković, od kojih se prvome prigovarao buržoaski duh, dok

je potonji uza svu agilnost u svesrdnim pokušajima da kazalište konsolidira, modernizira i otvori, svoje ambicije i visoka etička mjerila plaćao stalnim pravdanjem zbog optužbi da odstupa od partijske linije, pa je na kraju ovoga razdoblja bio prisiljen podnijeti ostavku. Vrijeme je to oktroirana sovjetskog, što će više reći slavenskog repertoara, u nedostatku domaćih partizanskih autora koji bi, poput Jože Horvata, Rasima Filipovića ili Iva Caće, dramskom riječju svjedočili o novoj duhovnoj atmosferi i, naravno, ideološkoj orijentaciji institucije koja je ipak bila prisiljena shvatiti da time baš i neće publiku privući u kazalište. Tako su se dramske sezone uglavnom, uza svu uzdrmanost nakon raskola sa Stalinom 1948, oslanjale na svoja, kako Banović formulira, "tri repertoarna pravca": nacionalnu klasičnu dramu, novi sovjetski i nacionalni repertoar te na dramsku produkciju ostalih socijalističkih zemalja, ali i na drame tzv. bratskih naroda, što će reći "britanske i američke novitete koji su se iz raznih razloga uklapali u novu doktrinu". Smiješno je kako je pritom prolazila propedeutika operne reforme, jer se opera težila lišiti "izvještačenosti, umjetne uslovnosti i lažne ljepote" i tako prestati biti "malogradanski žanr dekadentnih ideja", primjerice tako što se težilo Bizetovu *Carmen* prikazivati "u skladu s borbom protiv šverca i prostitucije", a u Verdijevoj *Tosci* isticati "francusko revolucionarno okruženje"!

No vrijednost pristupa Snježane Banović nije samo u brižljivu načinu na koji se obraća kritičkim izvorima da bi nam dočarala koordinate samih izvedbi, a tako i ideološki pritisak koji je stizao i iz redova kritičara kao što je sorealizmu odani Vlado Mađarević, nego i u tome što odbija izgubiti iz vida upravo već spomenute osobne sudbine, i to jednako u redovima glumaca, pjevača i baletana

koliko i u redovima ljudi iz uprave. Jedna od najelokventnijih biografskih "cveba" iz ovoga dijela knjige – koja rječito svjedoči o famoznim "prilikama" čak i mimo ritma koji uspostavljaju uglavnom kronološkim fazama ustrojena poglavlja – svakako je profesionalna priča Božene Begović, koja je karijeru započela kao glumica nastupajući u Beču i Zagrebu, zatim je napustila profesiju radeći kao spikerica, pišući liriku, prozu, članke i drame, neumorno prevodeći ne samo na hrvatski nego i s hrvatskog na njemački, te se 1931. vratila u HNK najprije kao tajnica Uprave, a zatim – budući da je bila simpatizerka Komunističke partije i članica AFŽ-a koju su prije oslobođenja uhodili ustaše, dakle osoba provjerena pedigrea – i kao prva žena ravnateljica Drame, što, naravno, ne bi bilo toliko važno isticati da joj ta činjenica nije bila, prema njezinu vlastitu svjedočenju, velik teret. Tako kad se protiv nje udružila klika kivna zbog aplauza i cvijeća za Belu Krležu, tvrdeći kako ravnateljica "neće da angažira borce i partizane", iza Begovičke nije bio voljan stati nitko, pa je nakon svega jedne godine ravnateljstvo morala prepustiti Ranku Marinkoviću, koji je, uz to što je nesumnjivo bio intelektualac širokih znanja i perspektivan pisac, ipak bio i pouzdan kadar, iako se i njemu u agitpropu prigovaralo da "ne zna politički misliti". U toj se epizodi, čini mi se, vrlo zorno sažima sva šupljina nominalnih programskih smjernica, jednako kao što se i ironično zrcali žilavost malogradanskog mentaliteta, i u publici i na pozornici, osobito znade li se da se štošta, prema Marinkovićevu vlastitu priznanju, ionako i dalje rješavalo personalnim dogovorima, a ne željenim "samoupravljakim modelom".

Taj će model nominalno nastupiti u sezoni kojom se okončava ovaj, drugi dio knjige, sezoni 1952–53, kada jačaju

radnički savjet i savjeti pojedinih odjela. S početka će na sastancima spomenutih tijela uglavnom na površinu isplivati kolektivna nezadovoljstva, dok će izlaze iz problema i dalje rješavati pojedinci, i u smislu odlučivanja i u smislu uspostave umjetničkog autoriteta: tada je, primjerice, sklopljen ugovor s Gavellom, dok krizu u Baletu, nastalu zbog tenzija između Margarete Froman i Oskara Harmoša – optuženog za upravljačku, pedagošku i umjetničku nesposobnost, ali i za ono što bi se danas zvalo *sexual harassment* – napokon zaustavlja angažman beogradskog koreografa i pedagoga, pariškog daka Milorada Jovanovića. Stoga i konac ovoga razdoblja, a onda i konac drugoga poglavlja knjige, logično obilježuje kulminacija spomenutih nezadovoljstava u kobnome trenutku osnutka novoga kazališta u Frankopanskoj ulici, kojim HNK gubi jednu od svojih pozornica i ostaje trajno onesposobljen da riješi svoju trojnu – dramsku, opernu i baletnu – organizaciju i izvedbene potrebe, što će i prema Banović do dana današnjeg uzrokovati njegove opetovane krize. Ideja samoupravljanja u kazalištu se naime ostvarivala prije svega bujanjem administrativnih i birokratskih tijela, a zatim i posvemašnjom pomutnjom oko razina, nadležnosti i problematike o kojoj bi uopće valjalo samoupravno odlučivati, od osobnih problema pojedinaca i prepirki oko radne discipline i izvankazališnih radnih "gaža" do načelnih pitanja kao što su kriza publike i repertoarna "težina", odnosno komercijalni potencijal pojedinih naslova.

Treće i ujedno najzanimljivije poglavlje knjige konačno će stupiti na pravi teren autoričinih interesa, jer riječ je o diskusiji o pokušajima da se kazalište iz pukoga servisera sezonske proizvodnje predstava pretvori u primarnu platformu nove kulturne politike, pa čak i u

svojevrzni "organizacijski prototip" koji će njezine umjetničke ishode uspjeti promovirati i u inozemstvu. Samo se po sebi razumije da će se tu primarno razmatrati sustav financiranja, mogućnost kazališta da se osloni i na vlastite prihode, uspostava pretplata i organizirane prodaje, kao i samo pitanje materijalnih troškova kazališnog pogona i pukog održavanja zgrade, ali i novouspostavljena kazališna legislativa o radnim obvezama, platnim razredima, samoupravnim ovlastima i unutarnjoj organizaciji središnje nacionalne institucije u toj umjetničkoj branši. I tu će Banović neumoljivo iz arhiva izvlačiti raznovrsne "molbe i žalbe" kojima su pojedinci pokušavali osporiti svoj plaćevni razred i popraviti svoj slab materijalni, a neki i zdravstveni status, a spominjat će se i raznovrsne disciplinske mjere, ali i nagrade i jubilarna priznanja kojima se krotio nerijetko raspušten, ali i revan umjetnički živalj kazališta. Posebna se, nadalje, pozornost pridaje kazalištu kao ritualnom mjestu, brojnim svečanim izvedbama raznih javnih tijela i organizacija, proslavama prilikom protokolarnih posjeta i inim propagandnim prigodama, među kojima se, srećom, našlo i onih posvećenih samome kazalištu i njegovim uglednijim glumcima ili piscima, prvenstveno, dakako, Krleži. Kazalište se međutim pokušavalo otvoriti i drugim sredinama, gostovati, primjerice, na radnim akcijama i uspostaviti sustav razmjene umjetnika i predstava s drugim jugoslavenskim republikama, pa je i tu valjalo uvesti pravilnike, pravodobno planirati i izdavati odobrenja, a Banović pokazuje zašto, marno ispisujući svaku predstavu, podjelu uloga i imena koja su od takvih gostovanja mogla na ovaj ili onaj način profitirati ili pak – dobiti pohvalnice svojih sindikalnih organizacija za produbljanje bratskih odnosa s, primjerice, Albanijom. Pojedini su

operni umjetnici, naravno, uspijevali gostovati i na zapadu, ubirući priznanja i pohvale – tako Dragica Martinis, Marijana Radev i Noni Žunec – no prvi inozemni posjet cjelokupnog ansambla Opere i Baleta nekom većem zapadnom kulturnom centru zbio se tek početkom 1955, za intendanture Nanda Roje, pa tome, londonskome “megagostovanju” s čak 29 izvedbi, koje je uslijedilo nakon što je Veliku Britaniju dvije godine prije posjetio Tito, Banović posvećuje i pretežiti dio završnog poglavlja knjige, kao simboličnom proboju popraćenom s početka burnim najavama i pohvalama britanske kritike te radijskim i televizijskim prijenosima, iako ne i velikim interesom publike te s ipak ponešto podijeljenim glasovima stručne javnosti. Uza sve kritičke odjeke koje će zloguki domaći mediji katkad i sa slašću prenositi, to će gostovanje najaviti ne samo sljedeće, kraće, ali zato redovite i zapažene odlaske u bijeli svijet nego i mnoge druge putove otvaranja zagrebačkog kazališta novim iskustvima i sve prominentnijim zapadnjačkim perspektivama modernizacije, pa se utoliko i 1955. godina, kojom se knjiga završava, prema autorici može smatrati prijelomnom godinom, na kraju koje se, znakovito, pojavljuju i tri prekretnička dramska komada – Marinkovićeva *Glorija*, Matkovićev *Heraklo* i Krležin *Aretej* – koja će nagovijestiti i nove, umjetnički smjelije, društveno kritičnije te pojedincu sklonije ozračje. Na kraju recimo još i to da knjigu obogaćuju opsežni prilozi – razni pravilnici i članci kućnog reda te tablica onodobnoga članstva u zagrebačkom HNK-u – koji ilustrativno dopunjavaju ovdje već isticanu autoričinu akribiju u baratanju dokumentiranim potkrepama.

Knjiga Snježane Banović, ukratko, brižljiv je povijesni izvještaj o svim,

gdjegdje bi se moglo nekome učiniti čak i marginalnim ili previše sitničavim aspektima kazališnoga života neposredno nakon Drugoga svjetskoga rata, no upravo je ta srčanost u istraživanju i uklapanju brojnih pojedinačnih perspektiva ono što knjizi, uza svu mjestimičnu raspršenost, daje živost i nerijetko rječito svjedoči o unutarnjoj dinamici koja je zagrebačkom HNK-u bila tada svojstvena, a koja i dalje, barem prema autoričinoj tezi, progoni i njegove današnje nerazriješene organizacijske i ine probleme. Ono što možda preostaje jedino, hajde ne baš prigovoriti, nego ustanoviti jest činjenica da Banovićino *Kazalište za narod* nastaje, čini se, posve izolirano od ostalih tranzicijskih kulturoloških studija o socijalističkoj fazi, bile one kulturnostudijskog karaktera, kao knjige Reane Senjković o radnim akcijama i popularnoj kulturi socijalizma, ili se pak, odnosno čak, smještale i puno bliže autoričnim interesima, ali uz priklon performativnome pristupu i kazališnoj alternativni, kao što je knjiga Branislava Jakovljevića *Alienation effects, Performance and Self-Management in Yugoslavia 1941-1991 (Efekti začudnosti, izvedba i samoupravljanje u Jugoslaviji od 1941. do 1991)* iz 2016. Posrijedi su, nesumnjivo, uvelike različite metodologije, nerijetko spomenuti autori zahvaćaju i puno veće kronološke odsječke socijalističke Jugoslavije, a dobrim se dijelom njihovi uvidi tiču i različite ciljne znanstvene publike, no svakome tko radi na razmeđu različitih disciplina svakako je zanimljivo vidjeti koliko su različite rasprave o kulturi i socijalističkoj kulturnoj politici kadre stvoriti i posve različite slike o prividno uniformnom razdoblju kakvo je neposredno socijalističko poraće.

Lada Čale Feldman