

## ZABRANE BEZ SVJEDOKA

---

Doseg stanovite civilizacijske razine institute poput zabrane kazališne predstave pravi posve suvišnim, pa ih praktički i doki-da. Postoji, naime, u pretežno uljuđenim društvima, stanoviti općeprihvaćeni kriterij onog što se i kako se u kazalištu može prikazati, kriterij izvanredno širok i fleksibilan, tako da su mogući sporovi oko toga rijetki i znače zaista iznimke. A i takvi sporovi su posve nezamislivi oko ideja, političkih označja, oko bilo kakvih duhovnih smjerišta. Oni se, ponavljam, vrlo rijetko, mogu zbiti oko poimanja javnog morala, i to zaista u slučajevima drastične transgresije. Posljednjih se desetljeća u Europi, onom njezinom dijelu gdje su civilizacijske zasade djelovale, prisjećam samo jednog takvog slučaja: kada su slavne godine 1968. u Avignonu, nakon predstave *Paradise Now*, glumci *Living theatra* otišli među gledatelje pozivajući ih da s njima spolno uživaju i tako zajedno porade na oslobađanju od svih zabrana, uredovalo je francusko redarstvo. I to, zacijelo, ne zbog poziva na spolno združivanje, već jer se sve to zbivalo na javnom mjestu: predstava se, naime, igrala na otvorenom.

Znam, reći će netko, i taj je poziv, kao čudnovat izdanak šezdeset osmaškog bunta, imao političku pozadinu pa je, stoga, i upad redarstva bio politički čin. Zacijelo, takvi izvodi su mogući. Ali za nas ovdje ostaje ipak bitnom jedna činjenica: da nitko nije mogao niti smio osporiti glumcima bilo kojeg kazališta, pa tako i *Livinga*, da slobodno iskažu svoje ideje, bilo u okviru kazališne predstave, bilo u njezinom komentaru. Do spora je

došlo kada su se ideje kazališne predstave pokušale namah pretočiti u stvarnost. I to tako da se jedina sfera, koju društveni konsenzus drži privatnom, pokušala iskazati u najvećoj javnosti. Nije bilo, dakle, zabrane predstave, već je prekinuto njezino produžavanje u stvarnosti.

Prisjećam se i jednog davnog slučaja, još iz vremena mojih studentskih dana u Francuskoj. Nije bila riječ o predstavi, već o osobi. Tada se, krajem pedesetih, u Parizu pojavila predstava *Kraljica od Cezareje*, tekst koji nije bio sporan, ali čiji autor bijaše Georges Brasillach, čovjek koji je kolaborirao za vrijeme njemačke okupacije i za kaznu nakon rata bio strijeljan. Raspra je otvorila sve već klasične upite o svezi između stvaraoaca i djela. Može li, zbog čovjeka, biti prokazano djelo? I je li osobna povijest pisca uopće važna za život i trajanje djela? Protimbe su bile vrlo jetke. Tisak se danima iskazivao i za i protiv, neki su držali da osuda Brassillacha pogađa, barem za neko vrijeme, i djelo, drugi su mislili suprotno. Ali raspre nisu ugrozile prikazivanje *Kraljice od Cezareje*, iako je bilo i pokušaja da se, izazivanjem nereda na predstavi, prikazivanje onemogući.

Ove male uvodne napomene htjele su samo postaviti neka odredišta prema ne tako opsežnoj, ali zato vrlo opskurnoj povijesti zabrana kazališnih predstava i kazališnih ljudi u nas u poslijeratnom razdoblju. Namjerno čin zabrane razdvajam na dva sloja: zabranu predstave i zabranu čovjeka. Iako je ova posljednja mnogo drastičnije djelovala na povijest filmske umjetnosti u Jugoslaviji, nije mimoišla ni kazalište: isto tako Zvonko Lepetić (Mile Puljiz), Marija Sekelez (Anđa) i Krešimir Zidarić (Mate Bukarica) u sceni iz predstave *Predstava Hamleta u selu Mrduša Donja općine Blatuša* Ive Brešana, koju je, u režiji Božidara Viočića, izveo Teatar ITD iz Zagreba.

Namjerno, a to će možda biti i okosnica ovog malog eseja, tu povijest zabrana nazivam opskurnom. Ne u smislu nekog mračnjaštva ili opskurantizma, jer upotreba takvih termina u

ovom kontekstu bila bi obični pleonazam ili prizivanje frazeologije što pripada nekom drugom kontekstu. Ne, riječ je o konkretnoj, činjeničnoj opskurnosti. Zabrane, i jedne i druge vrste, gotovo da nisu ostavile nikakva traga. Njihovi su kanali također teško dokučivi. Razmatrajući ih, dakle, posve se konkretno nalazimo u zamračenoj zoni.

Zabrane u našem kazalištu, zacijelo, nisu započele projektom komunističkog jednogumlja. Naša novija kazališna povijest bilježi nekoliko već dobro znanih zabrana, od kojih su, u hrvatskom glumištu, najpoznatije zabrane Krležine *Galicije*, godine 1920., i zabrana, nakon nekoliko izvedbi, Begovićeve adaptacije Šenoe pod nazivom *Hrvatski Diogenes* godine 1928. Ta je zabrana rezultirala i Begovićevim uklanjanjem s položaja direktora drame Hrvatskoga narodnog kazališta. Zabrana djela bila je, dakle, popraćena i, barem djelomičnom, zabranom osobe.

Ali, za obje te zabrane u arhivima, posebno kad je o ovoj drugoj riječ, u Arhivu Jugoslavije u Beogradu postoji vrlo opsežna dokumentacija. Znade se točno tko je podnio prijavu, preko koga je prijava išla, kome je dostavljena, tko je i u čije ime donio odluku o zabrani. Koliko god sâm čin zabrane bio odiozan, ipak je u oba ova primjera poštovana stanovita pravna procedura. Netko je preuzeo na sebe odluku, potpisao je svojim imenom i prezimenom. Odluka, dakle, nije bila anonimna. Posve je druga situacija, i zato govorim o opskurnosti, kada poželimo prisjetiti se naših poslijeratnih zabrana. O njima nećete naći gotovo nikakva pismena traga. Možda kritički intonirani govor kakva funkcionara, zaodjenut općenitostima i uobičajenom frazeologijom, ali od kritičkog govora do zabrane u pravnom bi društvu trebao biti dalek put. A taj se put, u našim okolnostima, prevaljivao tiho, bez da se ostavi na njemu ikakav trag. Možete eventualno i naći odluku nekog samoupravnog organa o skidanju određene predstave. To je ipak onaj posljednji dekorativni čin, prije kojeg se već sve dogodilo. Prisjećajući se sada

nekih zabrana, kako mi u sjećanje naviru, od *Dviju kristalnih čaša* Ivana Raosa pedesetih godina, preko *Kada su cvetale tikve* u Beogradu, *Nečastivog na Filozofskom fakultetu* u Zagrebu ili *Golubnjače* u Novom Sadu, predlažem nekom povjesničaru naših kazališta da pokuša pronaći pismene isprave o tim zabranama i imenovati njihove donosiocce: uvjeren sam da će biti suočen s prazninom. Jer, zabrana zapravo nikada nije ni bilo. Sve se odigravalo u stanovitu dosluhu između nekog političkog čimbenika i kazališnih uprava ili upravitelja. Kasnije su u tu tihu igru uvedena i samoupravna tijela. Za divno čudo, nikada se nije dospjelo do scenskih radnika, kao posljednje instance. Ako su radnici u tiskare odbijali slagati razne nepoćudne romane, recimo onaj Slobodana Selenića, a i neke druge, moglo se, zašto ne, i apelirati na klasnu svijest kulisenšibera. I to bi bio način da se, bez ikakva ukaza o zabrani, predstava onemogućí.

Sve se, dakle, odvijalo tiho, bez pisanih tragova, bez da se igdje pojmila ona osoba koja kaže: ja to zabranjujem, i stoga preuzimam odgovornost. Dakle, krivnja nije samo na ljudima iz politike, koji su djelovali po stanovitim utvrđenim shemama »samoobrane« od duhovnih podsticaja koji bi mogli ugroziti sustav na kojem počiva sigurnost njihove vlasti. Uvijek je, kod svake potihе zabrane, funkcionirao i dosluh, suučesništvo u samom kazalištu. Bez tog suučesništva, ni zabrane ne bi mogle biti tako tihe i opake. U razdoblju gušenja liberalnih pokreta u raznim dijelovima Jugoslavije, početkom sedamdesetih, u Teatru ITD u Zagrebu došlo je do skidanja s repertoara, pazite, ne do zabrane, Brešanove drame *Nečastivi na Filozofskom fakultetu*. Nakon sjajnog uspjeha *Hamleta iz Mrduše Donje*, bilo je razumu blisko da isto kazalište uprizori i sljedeći raspoloživi tekst istog autora. Tekst je prihvaćen, napravljena je podjela, Joško Juvančić je započeo pokuse, a, ako me sjećanje ne vara, u podjeli je bio i Fabijan Šovagović. Bilo je obznanjeno da Teatar ITD

započinje nov ciklus »oko Fausta« u kojem je, pored ostalog, trebao biti i Valéryjev *Moj Faust*.

Jednog su dana pokusi prekinuti. Tiho, bez buke, bez prosvjeda. Sve se dogodilo poluglasno. Po poznatom načinu: redatelju i glumcima rečeno je da nije pogodan trenutak za takvu predstavu, da je bolje pričekati, u njihovu vlastitom interesu, situacija nije za šaliti se, razumijemo se, zar ne? Dakle, savršeno je djelovala sprega političke volje i ljudi u upravi kazališta koji po takvoj volji, zacijelo nerado, ali ipak funkcioniraju. I sve se tako završilo ponekim telefonskim razgovorom, ponekim posjetom komitetu, na poluglasnim razgovorima u samom kazalištu. Predstava je skinuta, nestala je. Netko će reći da tekst i nije bio tako dobar, da je možda bolje i za autora da nije izveden. Tragova o zabrani nema. U slučaju o kojem govorim samo kao primjeru, uz *Nečastivog* ishlapio je i čitav ciklus oko Fausta. Suučesništvo u samom kazališnu funkcioniralo je posebno efikasno kada je bila riječ o zabranama ne djela, ne predstava, već ljudi. Zacijelo nisu bile tako drastično iskazane kao na filmu, gdje niz vrijednih autora godinama nije mogao snimati; u ovoj zemlji je do snimanja filma dolazilo nakon muka koje bi istrošile dobar dio one energije koja bi, u razložnim okolnostima, bila upotrijebljena za stvaranje. U kazalištu, rekoh, nije bilo tako drastično, ali je ipak bilo pisaca, redatelja, pa i glumaca, koji su slovali kao nepoćudni, koji su tumarali po raznim, opet fantomatskim, ali ipak zlokobnim crnim listama, i kojima za dulje ili kraće vrijeme djelovanje u kazalištu praktički nije bilo moguće. Takvi su se fenomeni posebno javljali u represivnijim razdobljima naše suvremene povijesti, kad je strah potihio, ali temeljito prožimao sve pore života. U atmosferi nametnutog straha javljahu se, u kazalištima, dva tipa suučesnika. Prvi su bili pravovjernici, koji su palili vještice, izgonili đavla, identificirali neprijatelje. Drugi su bili dobrohotni suučesnici. Oni se, u četiri oka, nisu suglašavali s proskripcijama, ali su svoja mjesta i funkcije brižno održavali. Prihvaćali su naloge odozgo, ali su žrtvi ci-

nično prilazili prijateljski, uvjeravajući je da je bolje za nju da se sada ne javlja u javnosti, da bi to moglo izazvati kojekakve po nju nezgodne reperkusije, da je bolje strpjeti se, čekati neki sretniji trenutak.

Zacijelo, bilo je i trećeg, i to možda najviše. A to je situacija u kojoj zapravo ne postoji nalog odozgo, gdje se neka opća atmosfera koristi za osobne obračune, prokazivanja, eliminacije. Znadem takvih primjera, gdje sigurno, to se kasnije i ustanovilo, nije postojao nikakav proskripcijski nalog sa zaista mjerodavnih političkih mjesta. Pa ipak, to ne oslobađa krivnje one na vlasti, ili ih oslobađa tek djelomično. Svakako snose odgovornost za stvorenu klimu u kojoj se mogao lako poremetiti slijed vrijednosti, u kojoj su nenadareni, nesposobni, u ime političke pravovjernosti, mogli onemogućavati nadarene i sposobne. Bilo je, u takvim situacijama, za promatrača ljudskih putova, zaista zanimljivih pojava. U razdoblju nakon 1971. u hrvatskom je kazalištu, posebno u njegovoj središnjoj nacionalnoj kući u Zagrebu, glavni progonitelj vještica bio čovjek neobična kurikuluma. Ime mu, iz poštovanja prema onome što je značio u svojim dobrim, davnim danima, neću spomenuti. Ali fenomen ću opisati. Taj čovjek, redatelj, prožet francuskom kulturom, vrlo široka intelektualnog obzora, prvi koji je u hrvatsko kazalište uveo Becketta, bio je predodređen za sve, samo ne za ideološkog progonitelja. Kao mlad student slušao sam udivljeno njegove riječi u povodu premijere *Svršetka igre*, o tome kako kazalište nema što raditi s politikom, kako je kazalište čisto poetski fenomen, način poetskog istraživanja ponora ljudske egzistencije... Riječi izgovorene tada, krajem pedesetih godina, bile su čista hereza, a u nama, koji smo pristupali kazalištu, otvarale su nove pozive i nove nade. Sjećam se i nekih njegovih predstava tog vremena koje su upravo svojim estetizmom, »grubom vremenu nasuprot«, značile podsticajan pomak u tadanjoj zbilji. Taj isti čovjek početkom sedamdesetih godina postaje tvrdi dogmatik, prokazivač nepodobnim, optužitelj onih koji druk-

čije misle, aktivist diferencijacije: postaje, jednom riječju, nosilac zabrana ljudi i zabrana predstava.

Pokušavajući pojmiti mehanizam takva nepojmljiva obrata, našao sam odgovor, sasvim djelomičan, ipak u sferi kreativnog. Kreativnost čovjeka brzo se trošila. Sve je drugo zacijelo ostajalo: i kultura, i znanje, ali od nekog trenutka, tko će znati zašto, njegove režije postaju sve lošije, izvod više nije dosljedan, ideje stoje, ali vrludaju u nekom presušenom polju predstave. Ambiciozni poduhvati daju sve skromnije rezultate, sve je oštija diskrepancija između onog što se hoće i onog što se može. A uz to ide ideologijsko ukrućivanje. Kako je predstava lošija, ideologijski stav postaje sve tvrdi. Rekao bih čak da je u tom bezumlju ideologijske rigidnosti bilo i neke dosljednosti: kada mu je vlast, za učinjene usluge, ponudila visoku političku funkciju, odbio ju je, s motivacijom da je on samo umjetnik, samo čovjek kazališta.

Taj sam primjer naveo tek za ilustraciju činjenice da uvijek, u svim zabranama, bilo predstava ili ljudi, u polju umjetničkog djeluju negativni činioči, koji se očituju upravo na licu i u stvarnosti umjetničkog. U zabrani djeluje *iracionalnost negativnog*. Teško bi bilo, naime, povjerovati da bilo što izrečeno ili iskazano u kazalištu može biti zaista opasno po društveni ustroj. Štoga! Ali nečista savjest, društva ili čovjeka, boji se, i preko razumne mjere, kazališta. Plaši se onog zrcala o kojem još govoraše Shakespeare.