

# O iluziji originalnosti, realizmu sadašnjosti i šiframa društva

Razgovor s **Bobom Jelčićem** vodila **Višnja Rogošić**

**P**olovicom devedesetih godina Bobo Jelčić proročki je najavljen kao redatelj čiji je „potencijal trenutno možda najvažniji u hrvatskom kazalištu“,<sup>1</sup> polovicom dvijetisućitih njegov rad s Natašom Rajković proglašen je preporoditeljskim „ekscesom“ u povijesti Dubrovačkih ljetnih igara,<sup>2</sup> dok ga se 2015. godine gotovo po navici predstavlja epitetima poput „veliki“, „nagrađivani“, „uspješni“ koji često dolaze u superlativima. Jelčić nije hiperproduktivan redatelj, njegovo se ime svakih par mjeseci ne vezuje uz neko drugo kazalište u zemlji i inozemstvu – put koji velikim dijelom prevladuje u koredateljskome društvu Nataše Rajković promišljeno je spor, postojan, fokusiran, bez velikih kvalitativnih oscilacija i bez preskakanja iskustvu potrebnih stepenica. U vremenu u kojemu mnoga čuda traju tek nekoliko minuta Jelčić je jedan od kazalištaraca čiji rad budi stalni interes, čija metoda ostavlja jasan trag u mnogim kazališnim institucijama i koji bez obzira na ulog i rizik nastoji ne živjeti na staro slavi. Razgovor koji slijedi stoga je posvećen interesnim i metodološkim temeljima, stalnim motivima, duغو najavljanim i slućenim estetskim odlukama, neriješenim rebusima.

**VR:** Iako se u promociji predstave *Na kraju tjedna* naglašava činjenica da prvi put režiraš u prvoj nacionalnoj kazališnoj instituciji, ti od samoga početka redateljskoga djelovanja ranih 1990-ih predstave radiš u okviru različitih državnih kazališta i manifestacija tražeći okruženja koja pristaju uz tvoj način rada – bilo samostalan ili s Natašom Rajković – a ne obrnuto. Osjeća se da si ovdje konačno popustio ti, a ne institucija. Postoji li estetski uzrok te odluke?

**BJ:** Ne bih tako zaoštravao. Ne vidim razliku između tih prostora u kojima smo radili i HNK-a, osim u simboličkoj vrijednosti, o kojoj ćemo valjda nešto kasnije i što predstava naravno problematizira. Ja sam po „institucijama“ cijeli radni vijek, naprosto zato što one tome služe – serвиси potrebni za normalan rad na predstavi i njen život poslije premijere. Radim nešto što je rubno, ali namjerno hoću to raditi u institucijama koje su sve samo ne rubne. Tu je HNK šampion, on ne da nije ruban, nego je nešto totalno suprotno. Tako da to više tretiram kao izazov nego

<sup>1</sup> Pristaš, Goran Sergej. 1996. Od centra do margine. *Frakcija, magazin za izvedbene umjetnosti* 3. 58–61.

<sup>2</sup> Ivanković, Hrvoje. 2003. Kazališna tura po zasjenjenim dijelovima grada. *Kazalište, časopis za kazališnu umjetnost* 15-16. 8–15.

nekakvu predaju. Popustio? Pred čim? I pri tom sam tu vrlo čist, ne limitiran, ne uvjetovan bilo čim. Dakle, ako apstrahiramo od monumentalnosti same zgrade i te ideološko-tradicionalne uvjetovanosti, koja se kroz predstavu dovodi u pitanje, HNK je prije svega kazalište, slično bilo kojem drugom kazalištu na svijetu (a ansambl vapi za tim da ga se što više takvim doživljava), gdje dođeš na probu i polako počneš raditi s glumcima. Ne razumijem i ne vidim tu nikakvu posebnu prekretnicu u svom radu, niti išta takvog vrijednog spomena.

**VR:** Ipak, sjećam se tvoga razgovora sa studentima komparativne književnosti prošle godine u kojem si izjavio da imaš veliki problem s radom na sceni HNK-a. Nakon što sam vidjela *Na kraju tjedna* imam dojam da je nesklonost tome izvedbenome prostoru prilično doslovno prikazana – ili se skriva, ili se raspada, ili se prividno uništava. Imaš li osjećaj da si taj prostorni problem riješio?

**BJ:** Postavio sam pitanje uopće boravka/opstanka drame na sceni HNK-a koja je ipak pripravljena za nešto monumentalnije izričaje – operu ili balet. Riješio sam kako to odkomunicirati s publikom, priznajem na momente možda malo radikalno i na razne načine, ta se linija vuče kroz cijelu predstavu, ali trajno riješio nisam ništa. Kronični nedostatak intimiteta, tako važan, usudio bih se reći, ne samo za teatar kojim se ja bavim, nego za teatar općenito, problem je koji se promptno mora početi rješavati. Već iz, ne znam kojeg, osmog reda čovjek u publici ima problem s vidljivošću lica glumca. Dakle, grimasa i sva emotivnost koju lice po sebi posjeduje tu je neupotrebljiva, osim za prvih nekoliko redova. Glumac to ne može riješiti glasom niti glazbom kao opera, niti tijelom, pokretom kao balet. Za neku vrstu suptiliziranijeg izričaja to već postaje problem, dakle, morate raditi u širokim i velikim gestama, što automatski uspostavlja pravila koja ograničavaju i desuptiliziraju izričaj. Kazalište se inače, a to je posebna tema, sve više mora loviti za što autentičnije elemente izričaja koje druga područja izvedbenih umjetnosti nemaju. Jedan od njih svakako je taj intimitet, a lice mi se čini kao točna ilustracija tog intimiteta koji je jedino tako uživo moguć u kazalištu.

Dobro, ja sam još cijelu stvar instalirao na prosceniju, da



Bobo Jelčić

bih se zavukao kao Globe Theatre što više u publiku, ali je čitav prostor iza portala ostao neiskorišten. Oko dvadeset metara dubine koji su tehnički puno opremljeniji nego proscenij. Tamo su rasvjeta, ulice, rund bina, itd. Zatvorio sam prostor iza portalnog otvora, pokrio portal i zlato kojim je optočen da bih fokusirao pažnju gledatelja, da bih krupno dobio glumca, da bih dobio mogućnost grimase. Grimasa može igrati sama za sebe bez teksta i dekoracije. To u teatru mora biti moguće. Jer ako toga nema, čini mi se da se sve raspe, da ostaje izvan fokusa, da se doima nevažnim, preširokim, predalekim. Sad ću ovdje prestati.

A što se tiče efekata poput propadanja u pod kazališta, urušavanja štukatura, itd., oni na simboličkoj razini nešto i znače, valjda ne moram objašnjavati što.

VR: Nakon što se sintagma „redateljski dvojac Jelčić-Rajković“ okamenila u hrvatskome teatrološkom rječniku niz predstava počeo si raditi samostalno. Osjećaš li metodološku razliku u odnosu prema radu s Natašom Rajković?

BJ: Osjećam, naravno. Pa mi smo uz sve naše različitosti i radili zajedno zato što su te različitosti donosile neku novu vrijednost. Koliko god smo se pobijali, toliko smo se i nadopunjavali. Ta „druga strana“ nedostaje svakako, ali mi smo i samostalna bića pa nam je očito nedostajala i ta dimenzija. Da se malo razdvojimo, da bi se mogli ponovno sastati obogaćeni novim iskustvom. Ha, kako to romantično zvuči. Možda smo time nešto izgubili, a možda smo nešto dobili. Ili oboje. 'Ko to zna? Naprosto dopuštamo stvarima da se dogode.

VR: Specifičnu metodologiju počeli ste razvijati već u radu na *Garažama* u GDK-u Gavella 1994. godine kad ste se priklonili načelu „nenasilja“ po kojemu uloga srasta s onim što glumac osjeća, s njegovim stavovima, interesima, trenutačnom životnom situacijom. Nataša je istaknula i nekoliko elemenata na koje ste reagirali takvim radom kao što je predvidiva dramaturgija i glumačko pretjerivanje na sceni. Razvijala li i dalje stvaralački proces i postoje li neki novi interesni okviri, postupci, otkrića?

BJ: Apsolutno. Mislim da istraživanje u vlastitom području djelovanja jest ili bi trebalo biti imanentno svakom umjetničkom činu. Sve drugo je alibi – prćkanje po površini. Što se tiče priče same, ono što mene zanima je koja to priča može ili mora biti ispričana? To je jedno od ključnih pitanja. Ali odmah zatim, na koji se način ona strukturira. Da li se ona raslojava i individualizira na niz manjih pa se sklapa? Da li je rasuti na niz likova kao što se događa u *Na kraju tjedna*, pa je opet skupiti, pa je opet razdvojiti? Da li joj dati jedan lažni zamah stavljajući u centar neki glavni lik? Klasična je događajnost jako na kušnji jer postaje preumjetna. S druge strane, puno toga utječe na precepciju potencijalnih gledatelja – događa se *revival* dokumentarizma, imamo YouTube s nizom klipova iz same stvarnosti, preko interneta imamo pristup svemu i svačemu. Mislim da strukturiranje priče postaje sve zahtjevnije. Rutina se kao u nekom hollywoodskom hitu brzo

prepoznaje i zamara... No područje priče tek je jedan od segmenata istraživanja. Što se tiče istraživanja izvedbenoga dijela, recimo, vidiš da se u *Na kraju tjedna* otišlo dosta radikalno u tjelesne ekspresije koje postupno zamjenjuju riječi i tekst koji više nije tekst.

VR: Rekla bih da se u *Na kraju tjedna* vrtimo u krugu nemogućnosti ili poteškoće da se ispriča priča.

BJ: Uvijek se mi, ili ja, vrtimo oko toga. Cijeli naš opus mogao bi se zvati poteškoće u sklapanju/razvoju priče. Tražiš, tražiš, a varijanti nema puno. Ali svi modernistički udari, na konvenciju, na prepoznatljiv siže, poput Wilsonova *Einsteina na plaži* ili Warholova čovjeka koji spava šest sati nisu puno naštetili klasičnoj strukturi priče. Dovedi su je u pitanje, pokazali su da je limitirana, itd., ali ona se na mala vrata opet ušetala u naše živote. Tih konvencionalnih elemenata teško se ili nemoguće riješiti. Karakteri, razvoj lika, zaplet – opstaju unatoč svim eksperimentima ili varijacijama na temu. Zato, ako želite nešto mijenjati, morate početi od njih.

VR: S druge strane, jezični sustav kojim pričate priču u stvari pokazuje nepovjerenje prema govornome jeziku.

BJ: Da, zapravo nema teksta. Ili to nije ono što smo do sad zvali tekstem. Da stranac to gleda uopće ne bi morao imati prijevod. Da bi se izrazio, čovjek govori neke matrice koje su naučene i koje su samo njegove, a zapravo mu nije stalo da komunicira, nego da taj teret izbaci van, da se isprazni, da dođe do vlastitog zadovoljstva kao nakon orgazma. Govor ne postaje razgovor, ne sadržava u sebi potrebu za obraćanjem ni za slušanjem. Postaje sebično samozadovoljavanje, kao masturbacija u javnosti.

No što je s tekstem na sceni danas općenito? U *Sablstimu* Gđa Alving i Pastor razgovaraju barem, brat bratu, osam do deset kartica sitno kucanog teksta. Je li to moguće gledati danas, a da se ne štriha tekst? Da ili ne. Ako da, dakle, ako štrihaš tekst, makar to bila i jedna rečenica, već si pokazao nepovjerenje prema tom tekstu. Štrih – to je sasvim sigurno – je materijalizirano nepovjerenje prema tekstu, prema vremenu iz kojeg dolazi. I onda, ako učiniš samo jedan štrih, makar to bila jedna riječ, jedno slovo, to znači da je otvorena Pandorina kutija mogućnosti interveniranja. Da se, ako treba, štriha i cijeli tekst. Pa



Foto: Mara Bratos

Na kraju tjedna, HNK Zagreb

da ljudi šetaju na sceni i šute sat vremena. Dakle, ako si već pokazao nepovjerenje, onda mi dopusti da odem s tim nepovjerenjem do kraja. Onda dopusti da tom radikalizacijom kažem: ovdje nešto nije u redu, nešto se danas s tim tekstem mora napraviti. Nemojte nekom obući traperice ili suvremeno odijelo, a govoriti tekst nepromijenjen pa se dići tim da ste ukorak s vremenom. Stvari se moraju riješiti suštinski, iznutra, a ako je tako, onda je tekst, klasični tekst, prvi na udaru. A ne scena ili kostim. Budi frajer – pa udari tamo gdje treba. Gdje najviše boli. Ili, kako pitaš, što je s govorom? Na sceni zvuči neuvjerljivo? Ima li čovjek strpljenja za emociju koja se nalazi u

njemu, govoru? Što je s dijalogom? Je li on izgubio snagu, dramskost? Je li ga moguće interpretirati oslonjena samo na psihološki realizam? Što je s pauzom? Mogu li zastati u govoru, zapaliti cigaretu pa nastaviti? Hoće li me čovjek u publici pričekati dok to obavim? Ima li strpljenja za to? Konačno, što je s realizmom danas općenito na sceni, kad su ga oteli ili preveli na svoju stranu i film i TV i *clip* na YouTubeu, internet općenito? Što preostaje kazalištu? Neki autentičniji jezik, više njegov nego što je to bio do sad, realističniji od realizma. Mislim da su to prava pitanja na koja treba odgovarati.



Foto: Mara Bratoš

Na kraju tjedna, HNK Zagreb

VR: Mislim da je jedan od razloga uspjeha predstava na kojima si radio upravo činjenica da one predstavljaju daleko bolju realizaciju estetske težnje koja je odavno prisutna u glavnoj struji, a to je postizanje iluzije realističnosti – posebno kad je riječ o glumačkoj izvedbi, korištenju prostora i ulozi gledatelja. Istovremeno, te iste predstave napučene su različitim oblikovnim igrama kojima se uspostavljena realističnost stalno potkopava.

BJ: Da, ja nešto uspostavim pa onda to na neki način ironiziram, to je istina, tako detroniziram uzvišenost, relativiziram je, što je bitno ako vam je stalo do realističnosti.

Moje pitanje i jest kako do te realističnosti danas, i koji te realizam danas jest kazališni, baš specifično kazališni s naglaskom na ovo „specifično“. Koji su mu parametri i gramatika. I zadaća je svakako dovijati se tome što to jest. Ne bi li aktivno i uživo o tome otvorio raspravu, naglašavam, recimo, Livija u frustraciji, žene dok komuniciraju i to ne govorom nego isključivo tijelima (Jadranka, Vanja, Ana), ili podigravam – Ksenija u *Galebu* koja dugo sjedi i šuti kad sazna da joj je ljubavnik zaljubljen, i tako dalje.

VR: U tom smislu što film ima, a kazalište nema?

BJ: Pa eto, ima to da se približiš glumcu s kamerom do lica i da ovaj ne mora ništa raditi osim da kaže: „Teško mi je“ ili ne znam što. To u kazalištu ne možeš. Ta facijalnost recimo, koja je važna u emotivnoj komunikaciji s gledateljem, bez da je deskriptivna ili pretjerana, da nije ni podgrana, nego normalno emotivno uvjetovana, nosi jednu autentičnost teško dohvatljivu bilo čim drugim, bilo kojim drugim jezikom i ja vapim za njom i u kazalištu. Da je ne bih morao naglašavati. Pa o tome cijelo vrijeme pričam. Zato trčim na proscenij, ispred portala. Zato je glumac na rubu da upadne u publiku.

VR: A eksperimentalni intimistički oblici kazališta? Izvedba jedan na jedan?

BJ: To je malo preskupo. Mi smo to radili u Njemačkoj – dva gledatelja i izvođač – to je moguće. Nataša i ja smo uživali u toj formi, ali u ovom klasičnom kazalištu ne. Bilo bi preekskluzivistički i ne bi bilo trajno rješenje.

VR: Niz paralelnih monologa i nemogućnost da se više pojedinačnih glasova uveže u priču je tema koja se provlači kroz predstave *Galeb* i *K'o rukom odneseno*, dok u *Na kraju tjedna* doživljava svoj vrhunac u dokidanju bilo kakve komunikacije. Postoji li problemski odnos između tih projekata?

BJ: Naravno. Svjesno se nadograđuju – slobodno mogu reći – kroz cijelu našu/moju karijeru problemi sadržaja i forme kojima se bavimo. Unutarnje se priče usložnjavaju, a izvedbenost postaje sve zahtjevnija. Dolazim putem do novih spoznaja i do novih inputa za dalje. Scene proizlaze jedne iz drugih. Nadovezuju se na one iz prethodnih predstava. Kao i postupci. Duga je to priča. I mislim da je ta



Foto: Mara Bratoš

Na kraju tjedna, HNK Zagreb

dosljednost najozbiljniji segment svega ovoga čime se bavimo. Sasvim diletantski može zvučati primjedba da je svaka predstava novi originalni svijet i da treba biti radikalno drugačija, potkrijepljujući takvim stavom konzumeristički trik o originalnosti – prije i nakon svega. Proces se mora nastavljati, upravo to je ozbiljno u cijeloj stvari, da bi se neka suština eventualno dodirнула i da bi dosegli možda neku krhotinu stvarne, a ne formalne originalnosti. Nazovimo je originalnost suštine. Onako kako je to E. Murčić radio na platnima, ili Godard na filmu.

VR: Kako glumci reagiraju na tu količinu pokreta umjesto govora? *Na kraju tjedna* gotovo da možemo gledati kao suvremeni ples.

BJ: Ja sam to nazvao mjuzikl bez muzike. Pleše se i pjeva, a zapravo nema ništa od toga. Ni plesa ni muzike, ni pjevanja. Tek nekakvi otpatci svega. Više je to neko ispoljavanje vlastitosti kroz tijelo. Grča i boli kojega samo glumac

kontrolira. To čak nije ni scenski pokret jer nije organiziran izvana ili, ne daj bože, koreografija. To tek nije. Naime, ne smije biti ništa od toga jer bi se brzo urušilo. Mora biti potpuno svoje, nesmjestivo. Niti su ti pokreti koreografski ili ne znam kako relevantni, oni su više diletantski. To bi svaki plesač ocijenio kao lošu izvedbu, ali su pokreti emotivni – to je dakle važno – i iskreni, neko emotivno *outanje*. Postaju sadržajni. Ispunjavaju onaj prostor koji tekst više ne uspijeva ispuniti.

VR: Bez obzira na to što gotovo redovito radiš predstave koje se ne temelje na pisanome predlošku, u stvari je više njih vezano uz neki tekst. Dostojevskijevi *Bje-sovi važni su za Grad u gradu*, Ibsenove *Sablasti* inicijalno su bile važne za *K'o rukom odneseno*, ali jedina predstava koju sam gledala, a da je ta lingvistička komponenta teksta prisutna na pozornici je *Galeb*. Misliš li se vraćati dramskome tekstu?

BJ: Moguće. 'Ko zna?' Čehovljevi su mi tekstovi intrigantni jer su mi tematski bliski, jer se bave ničim. Nemaju klasičnu strukturu i nisu klasično opredijeljeni za neki događaj nego imaju to raslojavanje po individualnostima, tu rasutost. Pokazuje se panorama, kamera je uvijek u švenku, jedan događaj upućuje na drugi. A individue se umrežuju, spajaju, rastaju kao neka živa kompjuterska grafika. Recimo, *Ivanov*. Potpuno raslojen, nestabilan. Bez težišta. Bez plana. Bez ideologije. Jako bi dobro pasao danas.

VR: Uglavnom te pitam o formi jer se čini da je kako nešto izreći bitni sadržaj tvojih predstava, ali postoji i jedna zanimljiva tematska konstanta, a to je društveni kontekst. Obično gledamo srednji građanski sloj zarobljen u svojim malim urbanim kavezima u stalnoj težnji za nečim boljim, zabavnijim, drugačijim – ogleдалo nas koji sjedimo u kazalištu. Ako je to manjak iz kojega kreće svako istraživanje, što je dobitak? Na koji način tematski profitiraš ili napreduješ u istraživanju?

BJ: Pokušavam naći šifru društva, vremena u kojem živim, njegov izričaj, ne smijem reći duh, i to me zaokuplja, inspirira. Pa ga sistematiziram, pitam se – kako da tumačim što se to zbiva oko mene, kako da mu nađem kod... Pa pravim kartoteku pojavnosti unutar njega, lica koja se muvaju po njemu, oko mene te mu zatim probam pronaći izričaj, jezik na sceni jer to je zapravo ono što me ozbiljno zanima. Tako sebi postavljam pitanje. Ali što je više informacija, to me one sve više guraju dalje, u daljnja ispitivanja i daljnje eksperimente. To bi mogli biti neki profiti, te eventualne spoznaje. Mogli bi biti, ako dođeš do njih. Jer to su za mene i egzistencijalna pitanja, ne samo estetska, zapravo mislim da je to prije svega egzistencijalno pitanje i da sve to jedino tako ima smisla.

Na primjer, fotelja prekrivena meblštofom je jedna od prvih stvari koje pamtim u vlastitom životu i u stanovima svih ljudi kod kojih sam bio još od djetinjstava i u kojima sam živio kasnije. Dugo me duго pratila kroz sve stanove u Zagrebu u kojima sam živio – ta meblštof fotelja i miris koji je apsorbirala u sebe kroz godine svoga postojanja. To je bio simbol jednog lažnog blagostanja u socijalizmu, statusni simbol koji je prerastao samog sebe i on je opstao danas već samostalno, unatoč svim političkim i inim promjenama. Sve se promijenilo, ali je ta meblštof

fotelja ostala. Znaš ono – slika – dnevna soba s jednim regalom, meblom i televizorom. Ako bih morao naći dvatri simbola iz svoga života, onda bi jedan od njih sigurno bio ta dnevna soba u koju su smješteni ti ljudi i ti životi i ti planovi. Kao neka potka za *Na kraju tjedna*, statusni simbol jedne lažne klase u kojem strah od siromaštva, borba za vlastiti status i strah od konformizma egzistiraju istovremeno. Pa ih to trga i rastura na sve strane izazivajući spore, ali sigurne poremećaje od kojih se na kraju umire.

VR: Predstave na kojima si radio ne samo da često odlaze na gostovanja, nego tamo osvajaju i nagrade. Kakva je reakcija publike u drugim društvenim kontekstima? Prepoznaju li se gledatelji u tim predstavama, smiju li se u istim trenucima, uočavaju li autentičnost glume? Jesu li te predstave na isti način konkurentne tamo kao i tu?

BJ: Pa to znaš da nisu. Da *Galeb* ima referencije s najvažnijih europskih festivala od Bruxellesa do Wiener Festwochena, a da doma niti u regiji nije bio niti na jednom festivalu. Već sam puno o tome govorio. O Nagradi hrvatskog glumišta da ne govorim, to bi trebala biti sramota svih nas koji smo u struci... O kijentelizmu koji je na razini kakve provincijske hobotnice gdje se pogoduje prijateljima i familiji sam isto govorio („na strateškim mjestima njihovi ljudi“). O konzervativizmu hrvatskoga teatra koji je duboko ukorijenjen te samim tim teško iskorjenjiv isto sam već govorio, pa neću opet. Tu čak i deklarirani liječar ima konzervativan ukus. Tako da nemam više što reći o tom jer sam sve već rekao. A ništa se nije promijenilo. Onda čemu?

Probaš s Čehovom nešto jer više ne možeš slušati i gledati patetična preseravanja i suze u očima pri spomenu tog svetog imena. Spomeneš tako, primjerice, Čehova u nekom društvu, a ekipa već pada u afan, već gledaju gdje će se osloniti da se ne sruše od tronutosti ili se naprosto zavaljaju u blato jer suosjećaju s čamotinjom triju sestara koje pate za Moskvom i općenito pate za koječim ili naprosto pate. „Ali to nije Čehov“, „to nije taj tekst“ – tako govore jer za njih jest samo ono što je već bilo i dokazalo se da postoji, pa slijedom toga ništa više osim tog poznatog neće i ne može postojati, niti mu treba dopustiti da se dogodi i da bude, a ako se i dogodi mora biti navlas onako

kako je bilo ili ono što je već bilo. Jer, ako to nije tako, onda oni „ne znaju kaj bu s tim, to je sve malo previše i malo prerano i tak.“ U 21. stoljeću u zemlji koja je demokratska, koja se diči teatarskom tradicijom, višestoljetnom kulturom, mene se proziva što aktivno eksperimentiram s Čehovom i to u predstavi koja nije heretična eskapada, već komunicira s publikom, štoviše od te iste publike dobije nagradu (Teatar.hr). Pa me ti na sve to pitaš da! sam konkurentan, šta ja sad da kažem na to? Zvuči kao da me zaječavaš, evo ti zaključa.

VR: Čitala sam razgovor u *Nacionalu* u kojemu komentiraš gostovanje *K'o rukom odneseno* na Danima satire tvrdeći kako to nije satira. Kako bi žanrovski odredio svoje predstave?

BJ: Mislim da je žanr nadidena stvar i on postoji da bi nemisleća publika koja ne mora čitati o čemu se radi u filmu ili kazalištu mogla lakše kupiti kartu ili lakše napraviti neki odabir. Ako je priča autentična ili barem povod za nju, ona će u sebi nužno imati i komične i tragične elemente, neizbježne. Tako je i s *K'o rukom odneseno*. I s drugim našim predstavama. Ne znaš koji je to žanr, ali ti je prepoznatljivo. U neznanju, kompromisno, to možemo kategorizirati kao dramu, a takva odluka onda podnosi sve.

VR: Oni koji prate tvoje dvije karijere filmskoga i kazališnoga redatelja u glumačkoj izvedbi u tvojim filmovima uočavaju istu prirodnost ili pomirenost s ulogom koja se vidi i u kazališnim predstavama. Ako izuzmemo predstavu *Izlog* koja „igra na okvir“, djeluje li ta intermedijalna razmjena i u drugome pravcu?

BJ: Ono čemu me naučio film ekonomičnost je situacije. Moraš biti vrlo efikasan, štedljiv s vremenom i informacijama. S jako malo možeš reći puno samo te doze moraju biti pravilno raspoređene. I organizacija rada puno je discipliniranija, kao u vojsci, jer je dan na filmu jako skup. Inače volim raditi na način koji je puno dugotrajniji i opušteniji, a tu dugotrajnost zaradim na probama za film, ne na samom snimanju. Tu pričam priču, stabiliziram glumce, odnose... onda je samo snimanje čista egzekucija. Dakle, ako bih morao nešto izdvojiti, onda je to ekonomičnost.

VR: U radu s glumcima tragaš za sadržajem koji oni sami mogu osloboditi unutar sebe, za njihovim „osob-

nim glasom“. Je li to obrat u odnosu na onu hladnu didroovsku fleksibilnost glumačkoga instrumenta? Znači li to da je glumac za ovakvu vrstu rada to bolji što može više „biti on sam“, a ne to bolji što može više „biti niz drugih ljudi“?

BJ: Ne može biti netko drugi zato jer bi to bilo shizofreno – to je kriva interpretacija. Te interpretacije koje su na neki način metaforičke ušle su čak u teorijski diskurs. Čovjek se ne može transformirati, ne može biti netko drugi, ne može biti ništa od tih stvari koje mu se tako postavljenim sustavom sugeriraju. Ono što se može eventualno je – biti samo jedan od aspekata vlastite ličnosti i to samo nakon temeljita raščlanivanja vlastitoga iskustva. Dakle, lik je neko pojednostavljeno ja, pojednostavljena pojavnost svedena na par osobina ili na dvije-tri scene koje ga onda sugeriraju. To je jedino što se s glumcem ili s čovjekom može napraviti.

VR: Kako bi ti terminološki odredio razliku između načina na koji glumac glumi u predstavi gdje ga se konvencionalno percipira kao da se transformirao u neku drugu osobu, i načina na koji glumi u tvojim predstavama gdje se – sad već konvencionalno – doima kao da glumci glume sami sebe, iako predstavljaju fiktionalne likove?

BJ: Mislim da se radi o metodologiji koja na nekom unutarplanu glumcima uspostavlja autentičan *link* prema sadržaju kojim se bavimo. Ne mislim da je to nešto revolucionarno. Glumac naprosto preko vlastitog iskustva sa sadržajem stvara autentičnu vezu. Podcrtava i podebljava se važnost tog vlastitog iskustva za sadržaj uloge. Uloga nije samo formalni zadatak u koji će se neko „transformirati“ nego prije svega osobni interes. Taj osobni interes uvjet je za sadržaj. Pojačavanje stupnja interesa može, ali ne mora, dovesti do pojačane želje za kreacijom na tu temu, ova do želje za imaginacijom, pa onda i za autorstvom. Što bi bio neki cilj.

VR: Je li tu jezik dramskoga teksta barijera? Možemo li tako raditi i Eshila?

BJ: Je, barijera je, i s tim se nešto mora napraviti. Ali ja naprosto ne mogu više. Dosta.