

INTERVIEW: **Frédéric Fisbach**

Kazalištu je teško biti suvremeno

Uvijek sumnjam u ono što je iskazano, uvijek pokušavam objasniti gledateljima da su moguće i druge interpretacije

Gordana Vnuk

Predstava *Potomci uškopljenog admira*la u režiji Frédéricia Fisbacha otvorila je međunarodni program Eurokaza 2010. što je bio povod za intervju s ovim u svakom pogledu izuzetnim umjetnikom. Intervju je vođen sredinom lipnja za vrijeme festivala.

Frédéric Fisbach rođen je 1966. u Francuskoj. Nakon završenog školovanja na Nacionalnom konzervatoriju za scenske umjetnosti, radio je kao glumac u grupi Stanislasa Nordeya*, a zatim se 1996. odlučio za redateljski poziv te samostalno postavlja drame Claudela, Majakovskog, Lagarcea, Geneta, Racinea ...

Tokom godina razvio je vlastiti stil koji je inspiriran formama i tehnikama ne-europskih kultura te boravi često u Japanu i Africi (predstava koja je prikazana na Eurokazu nastala je u suradnji s tradicionalnim marionetskim kazalištem Youkiza iz Japana). Svojim originalnim redateljskim rukopisom zadobit će u kontekstu francuskog kazališta posebno mjesto. Okušao se i u opernoj režiji te u vodstvu kazališta, odnosno kulturnih centara. Godine 2007, nakon Thomasa Ostermeiera, Jana Fabrea i Josefa Nadja, izabran je za umjetnika-selektora festivala u Avignonu.

* Stanislas Nordey je sa svojom grupom nastupio dva puta na Eurokazu (1995. i 2000).

- **GORDANA VNUK: Kako biste mogli opisati svoju poziciju u francuskom kazalištu? Na primjer, u odnosu na svoju generaciju, na podršku koju dobivate za svoj rad, priznanje...?**

FRÉDÉRIC FISBACH: Da si mi postavila ovo pitanje prije dvije godine odgovorio bih ti da je sve u redu, bio sam među nekoliko rijetkih redatelja svoje generacije koji su mogli raditi što su htjeli. Danas se nalazim u paradoksalnoj situaciji, budući da sam tijekom dvije i pol godine napravio stanku u svom redateljskom poslu kako bih se mogao posvetiti nečem drugom. Svoj redateljski posao i ugled kojeg sam stekao doveo sam u neizvjesnost kako bih se dokazao kao direktor jedne institucije. Objasniti ću ti zašto.

Od samog početka moj je položaj bio jasan. Odlučio sam se za kazalište još u školi, u dobi od četrnaest godina, i to mi je u potpunosti promijenilo život. Smatram da je to što sam osjetio u tom trenutku zapravo ono što svi mogu osjetiti kada su u direktnoj vezi s nekim umjetničkim djelom koje ih je dirnulo. Osjećaj kojeg tada dobivamo nadilazi okvire i navike svakodnevnog života, te nas dovodi do same biti jedinih pitanja koja su na kraju važna, pitanja života, smrti, ljubavi, te odnosa s drugima. Nikad to nisam zaboravio i uvijek sam išao dalje zadržavajući osjećaj tog prvog puta. Odjednom, htio sam predložiti drugima da podijele sa mnom taj doživljaj. Radio sam s ludom željom da se nakon jedne od mojih predstava bar jedan gledatelj promijeni na



Frédéric Fisbach, snimio Toni Renaud

način na koji sam se ja sam promijenio. Pokušao sam izbjeći postati još jedan od redatelja koji niže predstave samo zato jer je dio sistema. Imao sam sreće, moj su rad vrlo brzo priznali i podržali direktori kazališta, a odazvala se i publika. Neki kritičari bili su mi naklonjeni, te sam stekao veliki ugled. Suradivao sam kao glumac sa Stanislasom Nordeyom, ljudi su me poznavali. U početku se moj rad izjednačavao sa Stanislasovim što mi je pomoglo, a zatim malo po malo krenuo sam vlastitim putem. Pokušavao sam se ne ponavljati. U svakoj predstavi nastojao sam zauzeti suprotno stajalište od onog prethodnog, ne raditi dva puta za redom s istim autorom, krenuti od nule kako bih pronašao novi scenski jezik koji je svojstven određenom tekstu. Htio sam iznenaditi samog sebe, ne ostati na istom mjestu. Često sam koristio tehniku "stranputice" kako bih mogao izbjeći ono što se od mene očekuje. Nakon deset godina to je dovelo do toga da sam u francuskom kazalištu zadobio poseban položaj, da me se lako moglo identificirati iako ono što sam radio nije bilo predvidivo i nije išlo utrtrim stazama. Tada mi se to činilo jedinim načinom na koji sam mogao ostati umjetnikom i ne postati službenikom režije. Vrlo brzo su me podržale institucije usprkos tome što sam nastavljao djelovati kao da sam na rubu, na margini. To je bila dobrovoljna pozicija, ali teška za održavanje. Bilo je i protivnika, ljudi kojima se to što radim nije sviđalo, kritičara koji su me doista mrzili.

● Iz kojih razloga?

Razlozi su brojni, a ja sigurno nisam najbolja osoba za odgovor jer bi sve što bih mogao reći bilo shvaćeno samo kao želja za obranom. Naravno, kada režiram i kada se rad na predstavi odvija dobro, tada bih volio da svi, baš poput mene na probi, budu time poneseni... Ali znam da to nije ostvarivo. Postoje zanesenjaci, koji su srećom u većini, ali postoje također i ljudi kojima stalno nešto smeta. Ne želim tim ljudima prišiti etiketu negodovanja, to je ipak samo moje mišljenje. Ljudi su različitog senzibiliteta i sve nas na isti način ne diraju iste stvari, zbog čega je često nemoguće postići jedinstveni stav. Naravno da postoje predstave koje stvaraju jednoglasnu publiku, ali one češće pripadaju području zabave, a rjeđe umjetnosti. Pina Bausch ili Merce Cunningham u svojim su prvim predstavama nastupali u dvoranama koje su se praznile, a svi su to zaboravili. U sjećanju nam ostaju samo uspješne predstave za čije se ulaznice traži karta više. Međutim, tu se radi o fenomenu koji nadilazi same umjetnike u slučajevima kad su oni za svog života uzdignuti na pijedestal neosporivih, pa se od tada više nitko ne pita što oni zapravo rade jer je odlučeno da je to sve sjajno i prije nego što je napravljeno. Za umjetnika je to paradoksalan položaj, istovremeno i mučan i bolan.

Umjetnost razdvaja, a za kazalište vrijedi isto pravilo. Kazališna publika podijeljena je već prije predstave, svatko se povlači u sebe, u svoju vlastitu subjektivnost. Neki će se možda prepoznati u senzibilitetu jednih ili drugih, stvarajući unutar tih

sličnosti prave male zajednice, strujanja, grupe. Vezano za to, razgovori s publikom nakon predstave su vrlo inspirativni. Sada često pokušavam omogućiti da susret koji se u početku trebao odvijati između mene i publike postane rasprava među samim gledateljima.

Ali konačno, nikad se nisam želio braniti pred ljudima koji su ostajali ravnodušni prema mom radu. Oni u potpunosti imaju pravo ne prihvatiti moje prijedloge, ljutiti se, misliti da im se rugam, te da ono što stvaram nije kazalište, ili se jednostavno mogu pitati što ja uopće novog znam...? Nekoliko sam puta bio iznenađen burnim reakcijama. Uvijek me iznenađuje vidjeti do koje se mjere možemo ne slagati, u kojoj mjeri stvari mogu biti loše interpretirane (s moje točke gledišta) ili interpretirane na drugi način. Nekoliko sam se puta jako naljutio na voditelja grupe, često na profesore, koji su, jer im se nešto nije sviđalo, tražili od svojih učenika da napuste predstavu, sprečavajući ih time da stvore vlastito mišljenje. Inače, uglavnom nisam osjetljiv na kritiku ovog tipa, naprotiv, to mi daje snage da nastavim.

● Da li vas je ikada privlačilo upravljati kazalištem? Imate li svoju vlastitu kazališnu družinu?

Dugi niz godina imao sam svoju družinu l'Ensemble Atopique koja nije raspolagala vlastitim prostorom. Osobno sam surađivao s kazalištima, prvo s Nacionalnom scenom Aubusson, a zatim sa Quartzom iz Bresta. To mi je omogućavalo produkciju predstava u dobrim uvjetima te kazališnih radionica za amatere i profesionalce. Nakon šest godina i desetak predstava ponovno sam osjetio potrebu nastavka istraživačkog rada s glumcima i publikom koju sam pokušavao sve više uključiti u stvaralački rad tražeći njeno sudjelovanje na probama...itd. Ali za to mi je trebao krov nad glavom. U to vrijeme Ministarstvo kulture predložilo mi je da se prijavim na natječaj za upravu nad jednim nacionalnim dramskim centrom. No ja sam želio manji i izoliraniji prostor kako bih se tamo mogao posvetiti stvaralačkom radu, čak i pod cijenu da zbog toga moram odustati od komfora te od dijela ljudskih i financijskih sredstava koje nudi takav tip velike javne ustanove. Tako sam postao direktor jednog netipičnog mjesta u predgrađu Pariza, a to je Studio Théâtre de Vitry sur Seine koji je nastao u nekadašnjoj tiskari površine 240 m² i čija je prednost bila velika prostorna fleksibilnost. U njemu sam tijekom šest godina od 2002. do 2007. mogao eksperimentirati s mnoštvom raznih formi. Neke su od njih postale predstave, dok su druge ostale samo pokušaji, probe. Upravljanje ovom ustanovom omogućilo mi je privući tim glumaca i grupu vrlo aktivnih gledatelja koji su se okupljali oko nas.

2003. godine Vincent Baudrier i Hortense Archambault, dva direktora Avignonskog festivala, pitali su me prihvaćam li postati pridruženim umjetnikom (l'artiste associé) festivala 2007. godine. Odmah sam to prihvatio, te sam smatrao vrlo uzbudljivim obvezati se četiri godine unaprijed na ovaj projekt, što mi je

dalo srednjoročan cilj, a to je u kazalištu dosta rijetko. Od tog sam trenutka promijenio status te sam od mladog redatelja prešao na poziciju koja je simbolički bila vrlo važna (u Francuskoj se vrlo dugo može ostati “mladim redateljem”, sve dok se ne upravlja velikom ustanovom). Upustio sam se u avanturu koja je najviše uzdrmala francuski kazališni pejzaž u posljednjih dvadeset godina. Novo usmjerenje festivala brzo se pokazalo puno radikalnijim od onog prije toga. Kao što već znate, Avignonski festival centralno je mjesto francuske scene. Bio sam jedini francuski redatelj od ukupno četiri pozvana umjetnika koji su se pridružili Vincentu i Hortense. Došao sam u Avignon nakon vrlo priznatih umjetnika kao što su Thomas Ostermeier, Jan Fabre i Josef Nadj. Odjednom se nametnulo pitanje o mojoj legitimnosti: Zašto baš on kad u Francuskoj ima toliko drugih priznatijih redatelja? Počeo sam osjećati velik pritisak. To je bilo tijekom razdoblja u kojem sam želio istraživati i druge scenske forme, pa me je počela zanimati i opera. Stvorio sam originalna djela suvremenih skladatelja poput Briana Ferneyhougha, a na temelju libreta koja su često pisali pjesnici poput Jacquesa Roubauda ili Charlesa Bernsteina, pjesnika iz New Yorka. Prvo divno iskustvo u operi doživio sam 2000, s djelom *Forever Valley* koje je skladao francuski skladatelj Gérard Pesson.

Trebao sam dakle opravdati svoju poziciju, nastupiti kao “veliki redatelj”, dok sam se istovremeno uvijek smatrao umjetnikom koji radi na margini. U Francuskoj kazalište ovisi o državi, o lokalnim zajednicama, te je zbog toga vezano za instituciju. Kao što sam već rekao, imao sam sreću da me institucije podupiru, ali uvijek sam pokušavao ostati na rubu kako ne bih bio u središtu moći. Tada sam mislio da je to jedini način održavanja jačine, slobode, te umjetničke ambicije.

● **Ono što ste napravili u Avignonu, u Papinskoj palači, dosta se osporavalo. Što ste tamo točno radili?**

Zapravo je moje sudjelovanje na festivalu 2007. bilo podijeljeno na dva razdoblja. Režirao sam *Paravane* po drami Jeana Geneta 2003. godine. Predstava je imala velik uspjeh, a za nju sam čak primio nagradu na festivalu u Salzburgu. Volim ovu svoju produkciju, ali o tome ću govoriti malo kasnije. Izvedba je funkcionirala odlično tijekom otvorenja festivala, čak bolje nego tijekom samog stvaranja.

A tada je došao veliki zalogaj. Postoji jedno mjesto koje je simbolički vrlo značajno u Avignonu – Sud časti Papinske palače, tzv. “dvorana na otvorenome” s više od dvije tisuće mjesta i pozornicom od četrdeset metara. Baš na tom mjestu, netom nakon rata 1947. osnovan je Avignonski festival kojim je upravljao Jean Vilar. U početku se radilo o tjednu umjetnosti u Avignonu, naravno da je bilo kazališnih predstava, glazbenih koncerata, ali se također održala i vrlo važna izložba moderne umjetnosti. Zatekao se tu i čovjek čija je ideja potakla Vilara na organiziranje tog događaja, pjesnik René Char. On je nezaobilazna osoba tog

doba, velik pjesnik, član pokreta otpora od samog početka, sudjelovao je u oslobođenju Francuske, a zatim nakon što mu se omrznuo period “čistke” nakon rata, odbio je svako sudjelovanje u političkom životu, stoga je do kraja čuvao svoju neovisnost gledašta i svoju slobodu čovjeka i pjesnika. Živio je na udaljenosti od nekih dvadesetak kilometara od Avignona, a pridružio se pokretu otpora, tzv. provansalskim “makijima” već od 1941. Avignon je njegov dom. Zato je smatran jednim od očeva osnivača festivala.

Bila je 2007. godina, upravo nakon izbora Nicolasa Sarkozyja za predsjednika Republike, kada su se već mogli predosjetiti učinci njegove klijentelističke, populističke i restriktivne sigurnosne politike. Želja mi je bila čuti tekst koji bi govorio o suprotstavljanju, neprihvatanju, a koji bi kazivao netko tko je prije svih osjetio da Francuska ništa ne dobiva paktirajući s Nijemcima, te da bi suradnja dovela do najgoreg. Htio sam da se čuje tekst koji govori o dostojanstvu, hrabrosti i vitalnosti. René Char napisao je tijekom svog djelovanja u pokretu otpora zbirku pjesama *Les feuilles d'Hypnos*, koju je netom nakon rata izdao Albert Camus. To je zbirka koja broji 237 listova, kratkih poema, aforizama, te malih anegdota o životu članova pokreta otpora. To je neobičan tekst, vrlo uzbudljiv, koji je za generaciju mojih roditelja i mojih djedova i baka “svjedočanstvo” koje bolje od svih izvještaja ili povijesnih komentara govori o tome što je značio pokret otpora za jednu šačicu ljudi, često civila, tj. ljudi koji nisu bili spremni za ratovanje. Tekst otkriva kako su se ljudi učili suživotu u tajnosti, bez prethodnog međusobnog poznavanja, poštivanja, istodobno bivajući na oprezu od svih i svakog... To je tekst kojemu se ne prestajem diviti od doba kad sam ga pročitao dok sam još bio adolescent.

Dakle, odlučio sam režirati ovaj tekst koji nije prvenstveno napisan za kazališnu izvedbu u prostoru Suda časti. Htio sam stvoriti predstavu koja bi bila koncipirana za festival, ali da se izvodi na tome mjestu. Predložio sam direktorima festivala da se na sceni postavi instalacija koja će tu stajati tijekom tri dana za koje vrijeme ekipa predstave neće napuštati scenu. Bit će to tri dana “okupacije”, tu ćemo živjeti, spavati, jesti i igrati, te nećemo izlaziti. Navečer smo nastupali, a tijekom dana primali smo publiku već od doručka na razgovore, praktične radionice, konferencije koje su vodila tri filozofa koji su pratili projekt. Usko sam surađivao sa Laurentom P. Bergerom koji je scenograf, ali također i arhitekt i likovni umjetnik. Zamislili smo nešto poput “sela” u kojem četrdeset osoba živi tijekom tri dana na pozornici. Tu smo boravili, a navečer smo svi bili na sceni pred dvije tisuće gledatelja. I dok je publika zauzimala mjesta, oni koji nisu igrali u predstavi izlazili su preko proscenija u dvoranu dok je sedam glumaca započinjalo predstavu. Radili smo na temelju podataka koje smo imali o tom tekstu, bez evociranja razdoblja Drugog svjetskog rata bilo putem kostima ili dekora ili nečeg drugog. Nismo htjeli glumiti članove pokreta otpora ili SS-ovce, što bi za mene bilo u rangu besramnosti.. Radili smo prika-

zujući protest i otpor na suvremen način, sakupili smo rock scenu, radili na mimici, odjeći, glasovima, mikrofonima... Glumilo je sedam glumaca i grupa koja se sastojala od 110 amatera koji su tijekom predstave stizali iz dvorane. Divno je bilo vidjeti tu ljudsku bujicu anonimaca, "civila", neprofesionalaca kako dolazi na scenu, te govori tekst glasovima i tijelima koja nisu bila za to školovana. Osobito na sceni gdje nastupaju svi najveći glumci i redatelji i koja je tijekom šezdeset godina festivala postala poput kakvog svetog mjesta, prostora toliko "punog" da postaje gotovo nemoguće primati neke nove prijedloge jer su ga nastanili fantomi. Oprostite što možda predugo govorim o tome, no moram to sve spomenuti kako bih objasnio "šok" koji je izazvala predstava.

● Što je o svemu tome mislila uprava festivala?

Vincent Baudrier i Hortense Archambault su u potpunosti stajali uz projekt. Bili su vrlo zadovoljni, vrlo otvoreni, čitava ekipa festivala zdušno je sudjelovala u svemu, podržavala je i pratila naša nastojanja. Za njih su predstava i još općenitije cjelokupna instalacija bili vrlo važni. Prvi puta se dogodilo nešto takvo, stvoren je jedan novi odnos s Festivalom. Na ovaj sam projekt i danas vrlo ponosan, iako je podigao dosta prašine. Borio sam se za važne simbole francuske povijesti, povijesti festivala u čijem je središtu Sud časti, pokreta otpora, te lik Renée Chara. Prema tim simbolima svi naizgled žele iskazati razumijevanje ili odati poštovanje koje je nažalost prečesto samo vanjska forma praćena idejom da se u prošlost ne treba vraćati ili stavljati u pitanje ono što mislimo da znamo o prošlosti. Kao da je veza s određenim djelom ili s poviješću, a isto je i s osobama, zaustavljena jednom zauvijek i kao da se na to ne možemo vratiti. A to nije bilo lako! Osobno sam bio napadnut... Ali na kraju svega, najvažnije je da se to uopće desilo. Vrlo je nepristojno reći, no iskreno smatram da su pitanja koja smo si tu postavili, jednako s točke gledišta sučeljavanja sa suvremenom estetikom kao i činjenica da tijekom dana omogućujemo pristup publici izvan vremena predstave, bila najvažnija kako bismo obnovili stav koji imamo o tom mjestu, te kako bismo ostavili malo prostora kako stvarateljima predstave tako i njenim gledateljima. A zatim, u svom se radu nisam prestao pitati o odnosu s poviješću, s pričama, s onim što vjerujemo da znamo, s onim što otkrivamo. Živimo dokle god si ne prestajemo postavljati pitanja i pitanja, dokle god se nešto pitamo.

● A nakon Avignona? Borba s institucijama tek što je počela... S redateljem Robertom Cantarellom upravljali ste kulturnim centrom 104 u Parizu ...

Odlučio sam da ću nakon Avignona napraviti malu pauzu u svojem redateljskom poslu. Tijekom petnaest godina, nizao sam režije u kazalištu i operi. 2006. godine režirao sam jedan film za koji sam napisao i scenarij. Htio sam se malo povući. Odmah nakon festivala u Avignonu, moj je film bio u užoj selekciji na fe-

stivalu Mostra u Veneciji, zatim su slijedili i brojni drugi festivali, bio je nagrađen u Genevi... To je bilo sjajno, ali osjećao sam se pomalo prazno i činilo mi se da ću ukoliko tako nastavim početi raditi bilo šta. Od veljače 2006. angažirao sam se u projektu osnivanja jednog značajnog mjesta za umjetnost u Parizu. U tome sam surađivao s Robertom Cantarellom. 2005. grad Pariz objavio je natječaj za upravu nad Centrom 104, kompleksom ogromne površine (40 000 m²) koji je grad obnavljao u popularnoj četvrti na sjeveru Pariza. Predložili smo stvoriti prostor za rezidencije umjetnika iz cijelog svijeta i iz raznih umjetničkih disciplina. Po našoj je zamisli Centar trebao biti otvoren svih dana u godini, od jutra do večeri, raspolagalo se kafeterijom, restoranom, knjižarom, mjestom za amaterske aktivnosti, prostorom za djecu mlađu od pet godina i s više od dvadeset umjetničkih ateljea. Svaki su dan bili organizirani susreti za vrijeme kojih je publika mogla posjetiti umjetnike u njihovim ateljeima, te je time imala pristup evoluciji stvaralačkog rada. Ideja projekta bila je jednostavna, a za nju smo dobili inspiraciju u našim vlastitim iskustvima, onima koja sam doživljavao u Vitryu u kazalištu Studio Théâtre, no također me je inspirirala i jedna rečenica slikara Paula Kleea "Umjetnost, to je put". Radilo se o tome da se publici omogući pristup čitavom putu stvaranja jednog djela, bilo da je ono likovno, književno, kazališno ili filmsko. Smatrali smo da je lakše i u svakom slučaju za gledatelja manje zastrašujuće upoznat se s umjetnošću tijekom njenog "stvaranja", te da dopuštenje pristupa samom procesu stvaranja može stvoriti razumijevanje, zbližavanje i vjernost, te omogućiti spoznaju da umjetnici ne rade ništa drugo osim što nam pričaju o svijetu u kojem svi mi živimo, iako da bi to uradili ponekad biraju dekoncentrirajuće forme koje nam se mogu činiti "odvojenim" od stvarnosti.

Taj je javni prostor bio financiran od strane grada, imali smo i vlastitu zaradu od iznajmljivanja te sponzora i mecena. Tijekom više od dvije godine bilo je to veliko gradilište (arhitektonski projekt bio je potpisan puno prije nego što smo postavljeni na čelo te institucije), formirali smo tim od preko šezdeset osoba, napravili pravnu strukturu (Javna ustanova za kulturnu suradnju), osnovali klub mecena... A tijekom čitavog perioda velikih radova (koji su grad koštali više od 100 milijuna eura) pozivali smo umjetnike u četvrt kako bismo pučanstvu omogućili pripremu za otvorenje zgrade. Četvrt u kojoj se ustanova nalazi jedna je od najsiromašnijih u Parizu, ali i istodobno jedna od najmlađih, s najvećom koncentracijom ljudi iz stranih zemalja (više od trideset zajednica iz isto toliko različitih zemalja). Bio je to uzbudljiv izazov. U samo jednoj godini primili smo više od 500 000 posjetitelja! Osim potpuno novih aspekata koji su se više ticali kulturne politike i vođenja javne ustanove toga tipa, budući da smo se djelomično morali financirati vlastitim prihodima (grad je davao subvenciju od 8 milijuna eura godišnje, a mi smo morali godišnje pronaći barem još 3 milijuna eura), susreo sam pregršt umjetnika čiji su interesi bili različiti od mojih. Postao sam svjestan sličnosti ali i velikih razlika u pogledu produkcije, radnog procesa, također i u pogledu odnosa s publikom. Shva-



Fisbach i Gordana Vnuk, lipanj 2010.

tio sam da mi kazalištarci posjeduju veliko znanje o odnosu s publikom, te da je to jedno od naših područja učenja, znanja i istraživanja, što nije nužno slučaj kod drugih umjetnosti.

● Koliko ste dugo tamo radili?

Od veljače 2006. do veljače 2010. Isprva je to bio period priprema koji je trajao dvije godine, a samo otvorenje se održalo u listopadu 2008. Na tom sam položaju ostao godinu i pol nakon otvorenja. Vrlo brzo osjetio sam da mi nedostaje moj posao umjetnika. Nedostajala mi je scena, rad s glumcima i umjetnička ekipa. Na poziciji na kojoj sam bio nisam imao vremena za stvaranje. Na neki način je to bilo upravo ono što sam i tražio, nastojeći se malo udaljiti od redateljstva, pa je s te točke gledišta to bilo sjajno. Zadovoljan sam što si mogu reći da se nakon više od petnaest godina profesionalne karijere nisam prevario kada sam u dobi od četrnaest godina izabrao kazalište. Posljednje su mi godine bile toliko "pune" da u to više nisam bio sasvim siguran. A onda sam shvatio da sam definitivno čovjek od projekta. Ono što me nadahnjuje je pokrenuti projekte, dobro ih voditi, a kad je sve gotovo, u ovom slučaju kada se kulturni centar 104 otvorio, prijeći na nešto sasvim drugo. Ili mi je trebalo omogućiti stvaranje kazališnih projekata u sklopu 104, no to nije bilo moguće, budući da taj projekt nije bio tako koncipiran, a nije bilo moguće ni stvaranje stalne ekipe. Upravljanje jednom ustanovom nadahnjujuće je za umjetnika pod uvjetom da nastavi biti u čvrstoj i trajnoj vezi sa stvaralaštvom općenito, a osobito sa svojim. Napustio sam ovo radno mjesto prije četiri mjeseca, bio sam *pri-druženi umjetnik* u Avignonu, upravljao sam centrom 104 koji je jedna od najvećih javnih francuskih ustanova. U ovom se trenut-

ku "tražim". Očekuje me izazov produkcije novih projekata, što je zasigurno uzbudljivo. Danas još uvijek ne znam koji će to oblik poprimiti, zamišljam ih nekoliko.

● A vaša avantura s Japancima, kako je ona nastala?

Sad već ima jedanaest godina otkako radim s Japancima. Prvi put sam tamo otišao kako bih susreo Orizu Hiratu, pisca kazališnih komada. Tražio sam stipendiju francuske vlade koju sam i dobio (program za umjetničke projekte i rezidencije u inozemstvu *Villa Médicis hors les murs*) da bih otišao u Tokio na šest mjeseci. S Hiratom sam potpisao režiju adaptacije francuske drame Jean Luc Lagarcea *Mi heroji* (*Nous les héros*). Tijekom ovog boravka 1999. susreo sam Miyagia, Youkize i druge partnere s kojima od tada radim. Nakon toga vratio sam se u Francusku kako bih režirao Hiratinu dramu *Tokyo Notes*.

Već dugi niz godina htio sam režirati *Paravane* (*Les paravents*) Jeana Geneta, ali nisam uopće znao kako pristupiti toj ogromnoj drami koja objedinjuje više od 130 likova. Kada sam u Japanu vidio teatar bunraku i rad Youkize, sinula mi je ideja. Rekao sam si da se marioneta može pojaviti u drami. Više puta vraćao sam se u Tokio kako bih nagovarao Youkizine lutkare i kako bih pronašao kazalište za koprodukciju projekta. 2002. godine upustili smo se u avanturu s kazalištem Setagaya Public Theatre, upravo u trenutku kad sam upravljao kazalištem Studio Théâtre u Vitryu.

Paravani su priča jedne obitelji, majke, sina Saïda i snahe Leïle koja je najružnija žena na svijetu. Ta će obitelj prijeći ratni



Marionetsko kazalište Youkiza (Japan): *Potomci uškopljenog admirala*, režija Frédéric Fisbach – evropska premijera na Eurokazu, dvorana Muzeja suvremene umjetnosti, 11. lipnja 2010.

teritorij kako bi postala slobodna, očigledno se radi o ratu u Alžiru. Da skratim, ono što Genet govori u drami, on želi reći da postoje ljudi koji su "izvan" svega, svijeta, pa čak i konflikata koji ih razdiru. Ti "nedodirljivi" su odbačeni s jedne i s druge strane i ostaje im samo izbor da stvore svoj vlastiti svijet sa svojim vlastitim vrijednostima i moralom. Ta drama preuzima Genetove velike teme. Obožavam njegove romane, ali osim ove drame, uvijek sam imao problema s njegovim kazalištem. Smatram da je često prekarikaturalan, neinventivan u svojoj dramaturgiji, te pomalo zastario. To se donekle osjeća u *Paravanimi*. Iako je djelo genijalno, ipak obuhvaća veliki broj likova koji služe samo kako bi predstavili određenu funkciju: kolonijalca, vojnika, prostitutke. Za jednog glumca vrlo je teško odigrati takvu ulogu. To često stvara surovu i tešku igru. S marionetom, a osobito s marionetskom umjetnošću kazališta Youkize to je potpuno drugačije. Osjeća se ugoda koja proizlazi iz sukoba govora, često vrlo prozaičnog, s velikom količinom komičnih efekata i pokreta marioneta kojima vidljivo upravljaju crne sjenke s kapuljačama. Youkiza preuzima velike marionetske principe u Japanu gdje postoje dvije scene, jedna za oko, a druga za uho. Tu dolazi do razdvajanja pripovijedanja o kojem se u cijelosti brine jedan pripovjedač, "gidayu" na japanskome, i scene na kojoj se vide manipulatori koji animiraju marionete smještene u scenografiji koja je primjerena njihovoj veličini.

U *Paravanimi* sam radio sa šest lutkara i dva glumca koja su bila "gidayu". Obiteljski su trio igrala trojica glumaca koji su nastupali na pozornici među lutkarima. To je bio nevjerojatan izazov. Značajno sam skratio dramu, ali predstava je ipak trajala gotovo četiri sata. Bila je to neobična epopeja, budući da je brojila više od stotine likova, u isto vrijeme zadržavajući vrlo intiman karakter jer je bila okupljena oko jedanaest tijela i pet glasova.

Nakon ovog izazova, režirao sam drugi Hiratin komad, *Ljudi iz Séoula* (o pripojenju Koreje Japanu 1910), u Tokiju 2005. To je spektakl kojeg sam ponovio na festivalu u Avignonu 2006. Šesnaest japanskih glumaca iz predstave igrali su poslije u filmu koji sam tamo snimio u lipnju 2006. Mnogo sam puta u stankama između predstava dolazio zbog radionica. To je uglavnom sve što se tiče moje japanske avanture koja još uvijek traje budući da nakon *Potomaka uškopljenog admirala* u srpnju ponovno odlazim u SPAC zbog produkcije *Gospođice Julije*.

● **Potomci uškopljenog admirala nastavak su Paravana?**

I da i ne. Tamo gdje je marioneta omogućavala postojanje više od stotine likova, u zadnjem mi je projektu omogućila razvoj jedinstvene osobe. Očito je da ta nova suradnja ne bi bila moguća bez iskustva koje smo stekli tijekom *Paravana*. Upoznao sam Youkizu sa dramom singapurskog pisca Kuo Pao Kuna. Izabrao sam je baš iz tog razloga jer je bila potpuno drukčija od Genetove drame; za razliku od nje ona ima monološku strukturu, u njoj nema dijaloga.

Bio sam vrlo sretan što radim na toj predstavi iz više razloga. Prvi je bio taj što nakon dvije godine stanke više nisam znao da li sam još uvijek sposoban režirati. To je možda čudno, ali doista sam si postavljao pitanje imam li još uvijek nešto za reći i da li bi to moglo zanimati prvenstveno glumce, a zatim i publiku. 12. veljače napustio sam 104, a 13. sam već bio u avionu za Japan. Probe su počele i vrlo sam brzo ponovno pronašao svoj svijet, to je bio divan ponovni pronalazak kazališta. Bio sam vrlo zadovoljan što sam mogao napustiti Pariz i Francusku na neko vrijeme kako bih se ponovno susreo s tim nevjerojatnim umjetnicima kakvi su Youkiza. Obožavam raditi na stranom jeziku. Volim raditi s prevoditeljem i davati upute glumcima koji govore na jeziku koji ne razumijem. Očigledno je japanski postao meni vrlo blizak jezik, govorim ga malo, ali tijekom proba radim na francuskom s prevoditeljicom.

Mogao bih reći da je moja režijska praksa evoluirala tijekom te dvogodišnje stanke. Čini se kao da se nešto promijenilo pri mojem povratku kazalištu, kao i u radosti ponovnog otkrivanja režije. Ne bih znao kako to točno definirati, jednostavno mi se čini da se usuđujem uraditi više, te da se više angažiram u onome što radim. Osjećam više nego ikada da je režija poput jezika. Govorim i pišem režirajući. A radi se o pisanju koje je postalo vrlo intimno i osobno. U meni se stvorio jak osjećaj koji nikad prije nisam imao. U životu postoje iznenađenja. Kad sam postao svjestan da odlazim iz centra 104 i kad sam ponovno pomislio na režiju, tada su me ljudi počeli kontaktirati. Tako je bilo s Youkizom, vi ste me također pozvali da predstavim svoj rad na Eurokazu, kao i Satoshi Miyagi. Dok sam se u Francuskoj zbog angažmana u 104 malo udaljio od kazališnog miljea, inozemstvo me je podsjetilo da sam još uvijek redatelj. Stvorila se jedna neobična veza koju sam doživio kao da je moj rad cjenjeniji u inozemstvu. Naravno da je to pogrešno sve dok puno ljudi u Francuskoj još uvijek pokazuje interes za moj rad te su mi vjerni.

● **Šta biste mogli reći o svom iskustvu rada s tradicionalnim formama? U Japanu postoji tradicionalno kazalište poput nó teatra i kabukija koji se i danas prikazuju u svom izvornom obliku. Ali što je s Francuskom i njenom tradicijom?**

Kazalištu je uvijek teško biti suvremenim. Naprotiv, ono živi sa svojim fantomima. Mnogo je razloga za to, ali svi se oni mogu rezimirati na odnos koji kazalištarci održavaju s prošlošću. To se dešava u svakom trenutku; ukoliko to ne primjećujemo ili doživljavamo olako, uvijek ostajemo zarobljenici prošlosti. No, dobro je da postoje duhovi, obožavam to. Ali problem nastaje kada postoje samo fantomi. Primijetio sam da je danas suvremena scena oslobođena i često radikalna u zemljama koje imaju jaku, aktivnu, realnu tradiciju, na primjer u azijskim zemljama, u Japanu i u jugoistočnoj Aziji. Problem mnogih europskih zemalja i Francuske je da zapravo ne postoji stvarna i aktivna kazališna tradicija. Francuska je bila zemlja domaćin za mnoge umjetnike, zemlja koja je primila mnogo utjecaja iz inozemstva. Kazali-



Gospodica Julija

šte je evoluiralo integrirajući sve te utjecaje, istodobno se nastavlja smatrati tradicionalnom umjetnošću. Na primjer, Comédie française smatra se velikim kazalištem francuske tradicije, no to je izmišljotina. Ono što se tu prikazuje često je vrlo prosječno i ne budi značajniji interes. Kao da ne uspostavlja nikakvu vezu s današnjim svijetom. Kada gledam nô dramu, tada vidim jedan oblik, fantom ulazi u dijalog sa zborom te priča svoju priču. U većini slučajeva tekstovi su bili napisani prije pet ili šest stoljeća; suočen sam sa čistom tradicijom, a ipak kao gledatelj sa Zapada razmišljam o odnosu između života i smrti, između himbe i istine, između glazbe i tišine. Sa reprezentacijom te tradicionalne umjetnosti ušao sam u aktivan i plodan odnos. U Comédie française stojim pred glumcima kojima je nametnuto mišljenje i koji sami smatraju da su predstavnici tradicije u igri na francuski način. To je pogrešno. Puno glumaca s kojima sam bio na Konzervatoriju danas glume u ovom ansamblu. Nisu bili posebno educirani za to, isto su tako mogli glumiti i drugdje. Riječ tradicija veže se za ovaj ansambl koji kao institucija postoji već nekoliko stoljeća, no predstave koje se tu prikazuju vrlo su labilne u kazališnom izričaju. Comédie française jedino je francusko kazalište koje raspolaže tako brojnim ansamblom i koje funkcionira na principu repertoara predstava.

U Njemačkoj takva kazališta postoje u svim malo većim gradovima, ali to ne znači da se zbog toga Staatstheater smatra tradicijskim kazalištem. Repertoarno kazalište je divno, no također i dosta ograničavajuće. U području plesa u Francuskoj, naveo bih balet pariške Opere prema kojem se određuje čitava suvremena scena. Ona se određuje prema tradiciji baleta, a istodobno stva-

ra svoju vlastitu povijest kroz evoluciju suvremenih formi. No, složeno je odgovoriti na pitanje zašto je kazalištu toliko teško postojati u formi suvremene umjetnosti. Zasižno se stvara puno konfuzije u nazivima, gubitak interesa za druge umjetnosti, možda također i određen oblik komfora. Puno novca u Francuskoj ulaže se u kazalište, možda nešto manje nego u Njemačkoj, ali svejedno dosta puno. Od kazališta se može dobro živjeti, iako, a osobito glumcima, postaje sve teže i teže. No također postoje i oni koji govore da je to konačno ipak jedan od ugodnih načina zarade. Ima i onih koji nemaju nužno želju za konstantnom promjenom, te za obiljem novih formi koje bi poremetile ono što je uobičajeno. Najveći problem koji tu nastaje je pitanje produkcije. Neka kazališta ne mogu biti dugog vijeka jer nemaju sredstava da bi mogla opstati. Riječ je o "ekskluzivnosti teritorija" čija je posljedica ta da je za ljude poput mene i mnoge od redatelja moje generacije, a također i mlađih generacija, područje produkcije dosta zatvoreno. To se pomalo počinje mijenjati. Ali generacija koja sada ima 60-65 godina rukovodi velikim institucijama čime se stvari usporavaju, što se također dešava i u mnogim drugim područjima francuskog društva. Djelomično su to oni koji su bili aktivni 1968. godine, pa su odavno preuzeli vodstvo nad institucijama, u časopisima, na svim glavnim položajima te sve blokiraju.

● A mladi?

Postoji jedna nova generacija koja dolazi, onih od 25-30 godina, no njima ostaje vrlo malo prostora za djelovanje. U ovom trenutku oni djeluju na alternativnim mjestima, tamo gdje im

je to omogućeno, ali samo privremeno. Osim situacije koju sam opisivao, smanjuje se budžet, te ima sve manje novca. Kultura je jedna od prvih uslužnih djelatnosti koja osjeća te posljedice. Ipak, u nju se još uvijek ulaže novac, no sve manje u produkciju.

- **To se može usporediti sa situacijom u Njemačkoj. Stariji, upravo šezdesetosmaši, zauzeli su vodeće pozicije i nisu nikoga puštali blizu. Ali došlo je do biološkog problema i u jednom trenutku se počelo očajnički tražiti mlade naraštaje. Međutim, generacija između onih starih i ovih mladih nije imala priliku. Njih nigdje nema.**

Da, upravo tako.

Da se vratim na postavljeno pitanje, smatram da u Francuskoj uvijek ima sredstava za bavljenje kazalištem. Ipak, kada se ljudi žele baviti umjetničkim projektima koji pokušavaju interpretirati suvremeni svijet na sceni, često dolazi do nesporazuma. Ne smijete reći ono što želite, trebate malo prikriti namjere jer previše toga otkrivajte. Kažete “da, napraviti ću taj projekt”, ali očigledno na kraju ne nastaje taj projekt, već neki drugi. U svakom slučaju nisam u stanju reći na početku nekog projekta kako će on izgledati. Mogu o njemu pričati, mogu davati upute za rad, ali konačno sve će nastati tijekom proba i ja ne znam unaprijed što će se dogoditi. Krećemo od jedne točke, a zatim primjećujemo da ćemo završiti negdje sasvim drugdje... Ali, kad ste to uradili nekoliko puta, ljudi vam više ne vjeruju i misle: “on kaže da će napraviti to, a možda će to konačno biti nešto drugo”.

U jednom trenutku upitao sam se u kojem kontekstu nastaje predstava. Svi se redatelji ponekad pitaju o načinu na koji publika dolazi u kazalište kako bi prisustvovala predstavi. Što sve poduzimamo da bismo privukli gledatelje? Naravno da možemo sve prepustiti slučaju i reći da postoje ljudi koji su stigli umorni, da nismo imali sreće i da se tu ništa više ne može učiniti. Također možemo i reći da režija počinje prije nego što započne sama predstava te da postoji niz radnji koje se tiču gostoljubivosti i prijema kako bi se ljudi dobro osjećali od samog ulaska u dvoranu ili na mjesto u kojem se odvija predstava. Na početku svoje karijere puno sam radio na predstavama koje su se odvijale izvan kazališta. Dosta ljudi i gledatelja reklo mi je: “čim uđemo u kazalište u glavi nam se stvara kadar, previše toga već poprima određenu formu”. To mi je dalo želju da radim na formama predstava koje su izvan same forme kazališta. Puno sam radio na selu, u Creuseu koji je u centru Francuske. Tada sam bio član kazališne trupe Amandiers u Nanterreu kao glumac (ova je trupa postojala samo tri godine). U isto sam vrijeme dobio prijedlog da postanem pridruženi umjetnik na nacionalnoj sceni Aubusson, koja je treća najmanja francuska nacionalna scena. Ona se nalazi u gradu od 3500 stanovnika, na udaljenosti od 300 kilometara od Pariza, u vrlo ruralnom departmanu. Tamo sam mnogo radio, eksperimentirao, režirao sam u dvoranama za zabave, u školskim dvoranama, u refektorijima, na mjestima koja su če-

sto vrlo ružna, ali koja su konačno mjesta u kojima provodimo najznačajniji dio svoje egzistencije. Pokušao sam uvidjeti kako kazalište može estetski izgledati u tim siromašnim prostorima. Da li se na takvim mjestima predstava može održati reducirajući sva sredstva na glumce, tekst i dva projektora? Uglavnom sam radio na tome.

- **Dakle, kako biste mogli opisati svoju estetiku koja proizlazi iz ljubavi prema tekstu? Vi niste sasvim u tom cross-over kazalištu, multimedijском. Vaša baza su glumac i tekst? Kakve inovacije predlažete u tom području?**

Ne polazim od multimedije iako sam za neke predstave koristio video, ali malo. Suprotno tome, često radim na pojačanju glasova, dakle s mikrofonima. Volim tekstove, potrebni su mi kao okidač pokretanja želje za režijom. To mogu biti tekstovi napisani za pozornicu ili ne, ali moram naglasiti da posebno volim dramske poeme, one od Claudela, Shakespearea ili suvremenika kao što je Hirata. Tekstove koji organiziraju i osmišljavaju jezik u službi govora, u glazbenoj dimenziji. To može biti glazba sačinjena od riječi, koja se obraća glumcu u dimenziji emisije zvuka i daha: kako trebam disati u ovom tekstu? Iz tog razloga volim operu, baroknu na primjer, a također i suvremenu. U operama serija teče radnja koja se odjednom zaustavlja, te počinje pjevanje, i ništa se drugo u tom trenutku ne može dogoditi. Postoji jedan emocionalni klimaks, nema više ni dijaloga ni druge moguće radnje osim pjevanja. Započinje pjevanje koje zauzima sav prostor. Ono ima potpuni monopol nad tijelom pjevača koji ne može raditi ništa drugo, pjesma ima moć nad njegovim tijelom, a on joj služi u potpunosti...

Isto je i u kazalištu. Ima trenutaka kada si kažem: ono što se dešava u ovom odlomku, u “glazbi” teksta, treba se tretirati kao operna arija. Glazba se tiče prostora koji nema nikakve veze s onim što ja vidim. Ona stvara jedan drugi prostor koji je imaginaran te se rasprostire slušanjem. Stvara se emocionalni krajolik koji pobuđuje stvaranje slika vidljivih samo u mašti gledatelja. Osobitost teksta je upravo to što on može iskazati te prenijeti značenje. Tekst može imati dimenziju koja se približava onoj glazbenoj, ali još više od toga, on priča priču. U tim trenucima nastojim moliti glumca da manje glumi, te da više “pjeva” svoju veliku ariju. Tada se dramska izvedba ublažava u korist jednog oblika koncertne verzije. Naravno, kad govorim o pjevanju, radi se o slici, dramska poema nudi glazbu za izgovoreni glas, sačinjen od sinkopa, zadržavanja daha, zvučnih igara, te stvara partituru za dah.

- **Ukoliko tekst promatrate u prostoru ritma i glazbe, zar tada ne vodite manje računa o samoj ideologiji teksta? Da li se uopće bavite političkim i društvenim implikacijama teksta?**

Pitanja ideologije ili politike danas se primaju bez sumnje isto toliko znakovima koliko i onime što je doista izrečeno. Tijelima glumaca, njihovim glasovima, njihovim odnosima prema prostoru pozornica nam šalje znakove, čak i prije same glume. Zatim slijedi ono što je iskazano, a ja uvijek sumnjam u to, te uvijek pokušavam objasniti gledateljima da su moguće i druge interpretacije. Tekst izgovoren na sceni uvijek bi trebao biti polisemičan, trebao bi ponuditi mnoštvo skrivenih značenja. Danas, kada se konstantno i posvuda puno toga govori, vrlo je teško primiti poruku koja se ne bi povezala s reklamom ili propagandom. Ono što je Brecht mogao nazivati porukom danas je u rukama moći putem komunikacije, bilo da je ona komercijalna ili politička. Taj se pojam poruke danas smatra sredstvom manipulacije. U današnje vrijeme pravi je izazov pokazati da je režiranje prisutno posvuda, te da postoji način režije i prezentacije zbilje koji je nevjerovatno perverznan i opasan te ne otkriva svoje ime, već dolazi maskiran. Ljudima se nameće vjerovanje da su vijesti nepristrane, a one su vjerodostojne u toj mjeri da gledamo reportaže i slike kao da smo na licu mjesta. No ne govori im se da se bira kadar, komentari, da se intervjuirane osobe često biraju prije direktnog prijenosa, te da postoji montaža, čak i kad se radi o direktnom prijenosu. To je jedan vid režije. Ako u kazalištu o tome ne vodimo računa, igramo se moći. U takvom obliku režiranja odnos s publikom je jednosmjernan, scena nadvisuje dvoranu i ima joj nešto za reći, ne očekujući ništa drugo od nje osim potpunog pristanka na jednoznačan i nametnuti smisao. To je žalost odnos u kojem se prečesto nalaze djeca i mladi tijekom školovanja. Obožavam učiti, no oduvijek sam mrzio školu, uz iznimku nekoliko rijetkih profesora. Uvijek mi se činilo da kakav god da je učenik poruka ostaje ista. Znanje je bilo organizirano na način da se dobije utisak neospornog smisla, tj. logički rezultat je samo jedan ako smo razumjeli i shvatili isti smisao. Nema sumnje da je moj stav bio vrlo pretenciozan, ali htio sam dobiti malo prostora. Ne toliko da me se uvažava kao Frédérica Fischera, ali sam ipak tražio svoje pravo, mjesto za sumnju, za nemir, za neku drugu moguću interpretaciju. U načinu poduke u školi nije se ostavljalo nimalo prostora, to je uvijek bilo za uzeti ili za ostaviti.

Puno je takvih slučajeva i u kazališnoj režiji. Posljedica naglog razvoja komunikacije, osobito političke, te odnosa s javnošću, reklamnih poruka koje sliče sve više na slogane (dok se slogan više ne odnosi na ideologiju, već na marku i proizvod) jest da je misao koju izgovaramo ili želimo izgovoriti nepouzdana, a u svakom slučaju složena. Nalazimo se u potpunom konfuziji.

Želja nam je krenuti drugim putem, a možda je baš kazalište mjesto te stranputice. Možda je ono mjesto na kojem možemo primiti smisao na drugi način, možda je ono mjesto raznolikosti značenja.

U ime te želje za višeznačnošću, raznolikošću značenja trebamo krenuti drugim putem kako ne bismo stigli ni prebrzo ni

prefrontalno do samoga značenja. Jako me zanima pojam enigmatičnosti koja ne prestaju pobuđivati pokušaje odgovora i hipoteza.

Ono što zapravo želim reći, jest to da je kazalište mjesto režije, te da mu upravo to daje snagu i oduvijek ga čini tako opasnim ili u svakom slučaju otežavajućim za vlast. Iako je kazalište danas postalo umjetnošću koja ipak ima nekakav utjecaj, ipak djeluje na vrlo mali broj ljudi, u usporedbi s medijima i umjetnošću za mase. Režija smisla je vrlo važna, od toga sve polazi. Forma se bira da bi se čula, a kombinacija znakova da bi se obradila ta forma koja "otvara" smisao, a to je upravo režija.

Režija ne izražava samo jednu točku gledišta i jedan pogled na svijet, ona također izražava da taj pogled ni u čemu ne isključuje sva ostala gledišta. Naprotiv, ta točka gledišta, iako se razlikuje od ostalih, poznaje i druge moguće točke i čak ih prihvaća. Snaga kazališta leži u tome da se nalazite u zajedničkom prostoru u kojem se jedan gledatelj može prepustiti poimanju smisla na temelju onog što mu scena nudi, i pri tom može sjediti pored nekog drugog koji radi istu stvar, ali koji nužno ne dolazi do istih zaključaka.

Za predstave koje sam režirao često mi se prigovara da prikazuju previše toga u isto vrijeme. Na to odgovaram da gledatelji ne moraju sve vidjeti, naprotiv, moraju izabrati nešto od toga. Ili rade izbor, ili je to slučajnost koja odlučuje što će vidjeti jer su smješteni na jednom ili drugom mjestu u dvorani, ali u svakom slučaju iluzorno bi bilo misliti da mogu sve vidjeti.

Kazalište daje priliku da se sluša, vidi, te čita na drugi način. Nakon predstava često diskutiram s publikom, baš sam jučer razgovarao s dvije osobe koje su mi rekle: "Svaki put kad bi se spuštala zavjesa, govorio sam si da nije gotovo, da ništa nisam shvatio i da se nadam da će još nešto biti. Na kraju sam zaključio da možda i nisam htio razumjeti."

Kad razgovaram s publikom ljudi mi često govore da nisu razumjeli. Tada ih pitam "Što ste razumjeli?", a oni mi odgovaraju "razumio sam to, to i to". Ponekad je nevjerovatno što su sve shvatili dok izgovarajući polako postaju svjesni toga... Usprkos svemu još su uvijek nesigurni i pitaju me "Ali što ste htjeli reći?". Odgovaram im, ali dodajem da je ono što ja mislim važno samo iz razloga što mi je omogućilo da započnem i završim svoj posao te da im danas predložim da osjete smisao i da razmisle o njemu. Naravno, ponekad se uopće ne slažem s onim što su shvatili, pa o tome raspravljamo.

Ono što ja mislim na neki način vrijedi manje od samog smisla koji su oni ulovili tijekom predstave i svega o čemu će kasnije razmišljati. Očito je da sve kreće od same predstave, ali ne prestaje aplauzom. Ponekad nastavljam o tome misliti i otkrivamo nova značenja.



Veza s nekim djelom, kada je ono plodno, prati nas i kasnije kroz život. Puno mi znači pojam percepcije i onoga što se osjetilo. Scena je mjesto koje u širem smislu riječi podsjeća na poeziju. Ona je povezana s posebnom kvalitetom čitanja koju osjećamo kad čitamo pjesmu, promatramo pejzaž ili biće koje volimo.

Čitanje poezije potpuno je drukčije od čitanja romana, esaja, ili kazališnog komada, to je nešto doista posebno. Za mene je ono poput doživljaja koji stvaramo prema nekom krajoliku. To može biti urbani ili prirodni krajolik, nije važno. Što se dešava pri prepoznavanju tog krajolika koji te je dirnuo ili ganuo? To je vrlo misteriozno, čini mi se da nas to dovodi u vezu s onim što je najvažnije u postojanju, to je ponovna potvrda povezanosti sa životom, spoznaja činjenice da si živ. To nije za razonodu, suprotno tome, uranjaš u "prava" pitanja, jedina koja vrijede truda da ih nastavimo postavljati. Tada si govoriš "ali, što mi nedostaje da ne vidim te stvari, zašto nemam češće vremena krenuti tim drugim putem kako bih to primijetio?"

U kazalištu je pomalo slično tome. Također i na svim mjestima koja nas povezuju s umjetnošću. To bi nam uvijek trebalo pomoći u primjećivanju stvari puno važnijih od onih koje zaoкупljaju većinu našeg vremena, u shvaćanju da postoje bitnije stvari, rjeđe, ljepše, posebnije i krhkije te da ništa nije lijepo sa-

mo po sebi, da smo pejzažu potrebni upravo mi i naš pogled kako bi on mogao postojati.

Generacija smo postmoderne, svi znamo da je upravo gledatelj taj koji stvara sliku. Ali gledajući još dalje, ponekad je to također i odgovornost gledatelja u stvaranju značajnih djela.

Pitanje umjetnosti danas se mnogo zamjenjuje pitanjem o mjestu gledatelja u odnosu na djelo, njegovu funkciju, a osobito njegovu odgovornost. Ako krenemo od toga, možemo se pitati o postojanju samog djela, ali u kazalištu nismo još do toga došli. Ponekad mi kažu "ovo je preintelektualno i hladno, ledeno, likovno je lijepo, ali toliko je hladno". To me pomalo uznemiruje. Znam da je ta "toplina" o kojoj govore često određena emocija koja nastaje uslijed jednog načina režiranja drame. Ali ona me uopće ne zanima, smatram je dosadnom i opasnom. Na gledatelju je da se poigra s djelom, da ga "ugrije", ukoliko ima želju ili potrebu. Osjećaj koji tada nastaje beskrajno je jači i posebniji.

Istina je da sam sklon minimalističkoj formi povlačenja iz igre, tzv. "antidrami", koja može izazvati efekt hladnoće. Jako volim dramu i sve ono što dramska radnja može stvoriti, ali ima i trenutaka kad to ne služi ničemu i kada drama ništa ne stvara. To me čak često sprečava da pažljivo čitam, zavodi me i zanosi.

Volim biti zanesen na takav način, to me zabavlja, ali također mogu pronaći puno više drugih mjesta koja me zabavljaju, često na još jači i efikasniji način. Zbog toga zamišljam kazalište prije svega s točke gledišta umjetnosti, a manje kao zabavu.

Kad sam malo prije govorio da na sceni istovremeno prikazujem više stvari te da je gledatelj taj koji sam stvara svoj put birajući gledati ili slušati jednu stvar više od neke druge, nisam naglasio da ta činjenica zahtijeva posvemašnji mir. Da bi svaki pojedinaac u publici mogao "stvoriti" svoju predstavu i smisao koji je prati, scena mora biti tiha, smirena, a također i "izrupičana". Pokušavam ostaviti nešto neispunjenog prostora, ne želim sve popuniti. Na gledateljima ostaje da glume u tom slobodnom prostoru, te da ga zauzmu. U ovom smislu možemo govoriti o samom talentu gledatelja. To se osjeća kada se svaku večer glumi, postoji publika talentiranija od druge, publika koja daje predstavi više od onoga što poznamo ili što možemo zamisliti.

Možda je sve to ono što mojim predstavama daje osjećaj hladnoće ili cerebralnog rada, a što neki prezirno nazivaju konceptualnim. Zahtijevam da se radi na potpuno konceptualnom kazalištu, onom koje neprekidno stvara krajolike i izaziva osjećaje. Bez osjećaja, na koji god da se način oni manifestiraju, na sceni ili kod gledatelja, kazalište ne postoji.

- **Radili ste s amaterima. Koja je bitna razlika u odnosu na profesionalne glumce? Da li su ti amateri ponudili "materijal" drugačije vrste?**

Da, puno sam radio s amaterima – što znači biti amater, a što profesionalac?

Nemam konačnog odgovora, ali mogu reći da u određenom trenutku postoji netko tko je odlučio da će to biti njegovo zanimanje, te se upušta u avanturu sa svim rizicima koje to obuhvaća. Suprotno tome amater će čuvati svoju želju čistog kazališta, ne riskirajući da mu to postane zanimanje, ali čuvajući je poput blaga, stvarajući s kazalištem jedan puno čudnovatiji odnos.

Budući da nisam koreograf, iako sam u svojim predstavama dosta radio s plesačima, pitao sam se: što bi predstavljao glumac koji bi radio samo na tekstu, a ništa drugo ne bi izražavao svojim tijelom? Tijelo čija bi glavna osobina bila sam govor?

Zbog toga sam puno radio na Claudelu. On *L'Annonce faite à Marie* karakterizira kao "operu riječi". Kada dva glumca vode dijalog u trajanju od četrdeset minuta s dugim replikama, tada moramo pronaći drugi način glume. Tada iskušavate razne načine i primjećujete da je najbolje jednostavno postaviti dva tijela jedno nasuprot drugog ili jedno pored drugog, te ih gledati kako razgovaraju. Tijelo koje govori je tijelo koje diše, ono je napeto, njim upravlja dinamika i energija govora. To se tijelo njiše, lju-lja, pomalo poput pjevača. U tom je smislu i rock scena zanimljivi-

va. Jasno vidimo kako su rock pjevači u određenom trenutku obuzeti onim što upravo pjevaju. Znakovi koje oni emitiraju nastaju putem onoga što upravo pjevaju, a također i direktnog kontakta s publikom, te slike koju oni utjelovljuju (idola ili anti idola ovisno o slučaju...).

Pokušao sam raditi na tijelu glumca koji nastoji pričati samo o onom što upravo radi, tj. "izgovara riječi", a zatim je trebalo analizirati sliku i stvorene znakove. Radio sam na osnovnim položajima, tj. sjedećem, stojećem i ležećem. Radio sam predstave koristeći samo taj vokabular, kao npr. *Tokyo notes* Orize Hirate. Glumci su mijenjali položaj tijela, radio sam na mogućim kombinacijama i na "kvalitetama tijela" koja govore samo ono što doista jesu. Očito je da je to nemoguće. Ali, to je pokušaj stalnog povratka osnovi svega, izvoru, onome što je arhaičnije (da sve raščlanimo sve dok ne pronađemo nedjeljivu česticu), ali u potpuno suvremenom kontekstu koji ništa drugo ne govori osim "tu sam prisutan i živim u svom vremenu".

- **Većina današnjih redatelja služi se drugim medijima jer je na taj način lakše riješiti dramski problem na sceni dodajući film, snimajući video. Mnogo je teže predložiti revoluciju u samom kazališnom mediju. Možda bi to mogao biti povratak teatralnosti. Smatram da nam je danas već pomalo dosta konceptualne umjetnosti.**

Imam puno prijatelja koji se bave vizualnim umjetnostima, također i likovnih kritičara. Kad oni koriste izraz "kazališni", koriste ga na vrlo pogrđan način. Za njih je pojam "teatralan, kazališni" nešto "fake" (angl.), nešto lažno, pretjerano, to je kostim i šminka, to je stari smiješni gospodin. Mrzim takvo poimanje kazališta. To o čemu oni govore nije kazalište, već samo jedno shvaćanje kazališta. Ne treba to tako gledati jer nije istinito.

Kada na primjer govorimo o performansu, ono što se dešava na kazališnoj pozornici može također biti izvedeno i kao performans, čak i kao *body art*. Pozornica može savršeno preuzeti igre tijela koje pripadaju suvremenoj umjetnosti. Međutim, to se odvija na jednoj drugoj sceni, često onoj koja se ne ponavlja jer gledamo jedinstvene radnje, često teško ponovljive, koje performer izvede tako radikalno da bi svaki pokušaj ponavljanja bio nemoguć. Čak i sama ideja ponavljanja nema smisla niti okvira. Interesantno je spomenuti da kada bi se probe održavale nekoliko večeri uzastopno, angažman izvođača bio bi nužno manji. Ali, ja mislim da upravo stoga što postoje probe, angažman izvođača trebao bi biti barem jednak onom performeru u jednoj neponovljivoj radnji. Zbog te sumnje prema probi nastaje fantazma koja nam govori da je uvijek bolji "prvi put". Upravo iz svog iskustva znam da je to pogrešno, kako za ono što se dešava općenito u životu, tako i za samu umjetnost...Ima razlika, ali također ima i vrlo jakih sličnosti. Ne treba misliti da pojam "teatralno" znači nešto lažno, takav me stav jako ljuti.

- **Da, to nije pravedno prema teatralnosti. Ali, što se dešava s emocijom na sceni, patosom, to također na neki način pripada teatralnosti?**
- **Govori se da je redatelj gospodar smisla. Redateljski zadatak je prenijeti smisao, ali ne bi li publici trebalo dopustiti da otkrije neki drugi smisao?**

Pitanje patosa, tj. onoga što zovemo patosom za mene ne predstavlja problem ukoliko je on istinit. Istinit u smislu da se osjećaj doista stvara u trenutku kada glumac radi na pozornici, kada to nije ponovljeno. Sve je spremno da bi se osjećaj mogao stvoriti, glumac radi sve što treba, a nakon toga osjećaj dolazi ili ne. Tu se ne smije varati. Često radim polazeći od osnovnih principa i pravila igre. U drami *Paravani* također je bilo puno pravila. Glumci su morali disati na točno određenom mjestu, a ne na nekom drugom što je bilo teško, poput neke partiture, glazbe. Uostalom, uvijek tipkam tekstove kako bi materijal koji dajem glumcima bio materijal točno osmišljen za rad, a ne neka brošura. Knjiga služi za čitanje, a ne za rad glumca. Prvi odnos glumca s tekstom stvara se pogledom, okom. On prvo vidi tekst, a to je već mnoštvo danih informacija i time počinje rad. Jedan je pjesnik to proučavao, Stéphane Mallarmé. Reкао je: "Poezija također znači odabrati mjesto za određenu riječ, smjestiti je na određeno mjesto na stranici, a ne na neko drugo". I to je isto poezija. Pronalazimo je u dramama ruskih futurista koje volim. Marcel Broodthaers, belgijski umjetnik iz 70-ih/80-ih godina, napisao je čitavu studiju o rasporedu riječi u pjesmama Mallarméa. Za jednu svoju predstavu o Majakovskom napisao sam radnju koristeći njegovu teoriju. On je osobito radio na Mallarméovoj poemi *Bacanje kocki nikad neće ukinuti slučaj*.

Kazališni tekstovi izdaju se za čitanje, a ne za poduku glumaca na probi. Iz tog razloga ponovno ih tipkam, mičem interpunkcijske znakove, zamjenjujem ih drugim znakovima kako bih označio stanke i mjesta za hvatanje daha. To radim tako da čitanje samo po sebi već bude način konkretnog pristupa tekstu, avantura za oko, a zatim i za dišni sustav.

Da se vratim na pitanje koje ste mi postavili o patosu, tu ću dodati neka pravila. Nakon što je prihvatio i prebrodio teškoće koje nastaju zbog tih pravila, glumac, napredujući tijekom proba, u određenom trenutku shvaća ono što upravo izgovara i to ga nadahnjuje. To je predivan trenutak u kojem se glumca treba pustiti. Posebno ga se ne smije sprečavati u ponovnom doživljaju i stanju uzbuđenosti. Problem nastaje kada on to uzbuđenje ne doživljava baš na tom mjestu u tekstu. Tada ne treba žaliti, a osobito ne treba ponovno pokušavati to izvesti. U tom bi slučaju kazalište postalo lažno, a patos nepodnošljiv. Bio sam glumac i na neki sam način to još uvijek. Razumijem što znači izgovarati tekst, biti zbog njega pod dojmom, te sutra pokušati ponovno doživjeti isto, a to je nemoguće.

Da, i još više, čak nisam siguran da će smisao koji on želi prenijeti biti primljen. Osobitost znaka, naročito onog na sceni, je da od trenutka kada je poslan, kao da ima svoj vlastiti život koji izmiče svakoj želji za kontrolom. Čak bih rekao da i mora izmaknuti toj mogućnosti. Znak na sceni mora dozvoliti polisemiju doživljaja, on mora oslobađati, a ne zatvarati smisao. Žestoko se borim za to. Protiv sam koncepcije scenskog prostora kojim bi se upravljalo od A do Ž, a koji se ne bi smio mijenjati te bi "zamrznuo" smisao. A zatim, suludo je i glupo misliti da će znak otkrivati samo ono što je zamišljeno da otkriva. To je također smrtonosna fantazma. To je projekt za smrt, a ne za život te doista nešto što nastaje iz smrti, u smislu smrti želja, misli i mašte. Jedan takav stav polazi od postulata da je drugi kao ja, da je predvidiv, te da zapravo drugi niti ne postoje. Suludost želje za upravljanjem smislom u kazalištu zapravo je poricanje drugog kao različitog, i time je to totalitaran projekt.

Ovom prigodom htio bih govoriti o izboru glumaca s kojima radim. Ne znam kako je to u Hrvatskoj, ali u Francuskoj postoji jaz između ulice i scene. Na sceni glumi 99 % bijelaca, bez pretjerivanja. Po šablone to su mladić ili djevojka, srednje građanske klase, koji govore francuski bez naglaska, tj. onaj koji se govori u Parizu i regiji Ile de France. Međutim francusko društvo nije takvo. Čini ga mnoštvo ljudi stranog podrijetla, europskog, afričkog, azijskog, a naglasci u Francuskoj vrlo su raznoliki. Postaviti crnog glumca na pozornicu daje na neki način određeno značenje. To govori o tome da živimo u društvu miješanih rasa te da mjesta poput kazališta moraju voditi računa o toj raznolikosti. To je politički akt. Neobično je da od političkih stranaka tražimo da vode računa o toj raznolikosti predlažući pravo na odabir za predstavnike te raznolikosti, a suprotno tome, u domeni umjetnosti, koja je pravo simbolično polje, ipak se o tome ne brine dovoljno.

Kada šecem svojom ulicom, ona je konstantno prošarana strancima raznolikog podrijetla, a to bih isto želio vidjeti i na kazališnim daskama.

S FRANCUSKOGA PREVELA: Tena Srdelić