

71. DUBROVAČKE LJETNE IGRE
2020
HRVATSKA

HRVATSKO NARODNO KAZALIŠTE U ZAGREBU

Autorski projekt Bobe Jelčića:

TRI SESTRE

Prema drami A.P. Čehova u prijevodu Čede Price

BOBO JELČIĆ
REDATELJ

TELE2

PARK GRADAC
13. I 14. SRPNJA
21.30

AUTORSKI PROJEKT BOBE JELČIĆA

TRI SESTRE

PREMA DRAMI ANTONA PAVLOVIČA ČEHOVA,
U PRIJEVODU ČEDE PRICE

REDATELJ
BOBO JELČIĆ

DRAMATURGINJA
MIRNA RUSTEMOVIĆ

SCENOGRAF
ALEKSANDAR DENIĆ

KOSTIMOGRAFKINJA
ZDRAVKA IVANDIJA KIRIGIN

OBLIKOVATELJ SVJETLA
ALEKSANDAR ČAVLEK

ASISTENTI REDATELJA
TJAŠA NINIĆ, VEDRAN HUSREMOVIĆ
(VOLONTER)

ASISTENTICA DRAMATURGINJE
MATEJA POSEDI
(VOLONTERKA)

ASISTENT SCENOGRafa
ANTE SERDAR

ASISTENTICA KOSTIMOGRafKINJE
ANA MIKULIĆ

OLGA
—**NINA VIOLIĆ**

MAŠA
—**JADRANKA ĐOKIĆ**

IRINA
—**IVA JERKOVIĆ**

ANDREJ
—**MARIN KLIŠMANIĆ**

NATAŠA IVANOVNA
—**DARIA LORENCI FLATZ**

VERŠININ
—**UGO KORANI**

KULIGIN
—**SINIŠA POPOVIĆ**

TUSENBACH
—**KREŠIMIR MIKIĆ**

ČEBUTIKIN
—**DUŠAN GOJIĆ**

SALJONIJ
—**IVAN COLARIĆ**

INSPICIJENTICA I ŠAPTAČICA
—**SUZANA BOGDAN PAVE**

Premijera 18. listopada 2019.

Izvedbe u prostorijama Ansambla LADO, Trg Republike Hrvatske 6a



Na samome početku, još prije mojeg dolaska u Hrvatsko narodno kazalište u Zagrebu, zanimalo me je na koji je način moguće vratiti ugled Kazališta u društvu, kako reafirmirati njegovu misiju i ulogu, ispričati kome se ono obraća i za koga postoji te kako ga iznova predstaviti kao vodeću kazališnu, pa i kulturnu instituciju koja je identifikacijski znak nacionalne kulture u nas, Europi i svijetu. Smatrala sam da se kod svih koji su okupljeni oko tog pojma, kao što su umjetnici, kulturni djelatnici i građani, odnosno publika, treba osnažiti ideja da su aktivni kreatori slike kazališta. I to one slike koju neprestance valja iznova promišljati u svjetlu društva koje se ubrzano mijenja i koje kultura ne smije samo pratiti, nego mu je dužna zadavati poseban, estetski ritam. Jer kazalište, napose ono nacionalno, ne smije ostati u raskoraku s onime što se događa u društvu, nego mora računati na mijene Povijesti i udare novih Priča. Treba preispitati postojeće prakse, predlagati i djelovati kako bi ne samo svojim

repertoarom nego svojim djelovanjem te širom misijom postalo prostorom individualnih sloboda ojačanih jedinstvenim osjećajem pripadnosti zajedničkoj pustolovini, razmjeni fizičkih i mentalnih iskustava: mjesto susreta, dodira i borbe za kulturnu demokraciju.

Držala sam da bi nacionalno kazalište ponajprije trebalo prikupljati u sebe sve te društvene silnice te ih kroz umjetničko iskustvo prelamati, a zatim transformirane ponuditi gledateljima kao sliku one stvarnosti koju svi zajedno živimo i u kojoj smo istodobno i glumci i gledatelji. Teatar, a napose Hrvatsko narodno kazalište u Zagrebu, ne može biti neki izdvojen mehanizam koji generira nostalgična povijesna sjećanja, nego živ organizam koji se, registrirajući promjene u društvu, mijenja. Kroz zagrebački HNK kao središnje hrvatsko kazalište prelamaju se znakovi ovoga vremena i ovoga prostora te je ono dužno prepoznati te tragove i umjetnički ih zabilježiti u refleksiji tema koje s

podjednakim uzbuđenjem dijele gledatelji i umjetnici. Stoga je u svojim istraživačkim dometima, u iznalaženju novih umjetničkih forma, autentičnih u nacionalnome iskazu, ono i putokazom europskome teatru koji još uvijek traga za novim formama, ali i sadržajima, čime se Kazalištu u povijesno-umjetničkim tranzicijskim mijenama osigurava opstojnost na turbulentnom početku 21. stoljeća.

U zajedničkim nastojanjima promišljanja jednoga novog teatra u sklopu institucionalnog modela koji se reanimira godinama, Bobo Jelčić i ja odlučili smo se na rizik laboratorijskoga pristupa u iznalaženju mogućnosti ne drugačijega, nego u ovome vremenu prikladnijega teatra. Odnosno teatra koji će istraživati, a ne ponavljati, koji će pitati, a ne odgovarati, koji će inzistirati, a ne prihvaćati, koji će se otvarati, a ne zatvarati, koji će oživljavati, a ne umrtvljavati, teatra koji neće zazirati čak ni od neuspjeha.

Uzbuđljivost ovog projekta je, čini nam se, upravo u tome što on ni sa čime nije unaprijed određen, što ne preuzima nikakvu estetsku ili ideološku dogmu, što ništa ne drži konačnim, što se otvara najrazličitijim glasovima i dopušta najrazličitije intervencije u samome postupku istraživanja. Ni njegovo trajanje nije ograničeno, Tri sestre su tako samo početak u nizu teatarskih istraživanja teksta, pozicije pisca, pozicije redatelja, pozicije umjetnika, gledatelja, pozicije vremena, prostora... i napokon pozicije teatra. Stoga svatko tko ulazi u ovaj projekt postaje kreatorom kazališta koje se koristi ovim vremenom i nama u njemu kao potencijalnim materijalom za iscrtavanja obrisa novoga teatra, točnije, nastoji mu osigurati danas adekvatno mjesto u budućnosti.

DUBRAVKA VRGOČ

Što je nama Čehov danas?

Što danas znači kada je netko zaposlen u poštanskome uredu?

Što danas znači kada je netko zaposlen u školi, a umoran?

Što danas znači kada netko neprestano priča kako bi trebao raditi?

Što je danas život u provinciji?

Što je danas odlazak u grad?

Što se događa s motivima i namjerama likova napisanih nekada davno, u odnosu prema našem vremenu?

Ovo su neka od pitanja koja želimo postaviti publici. Želimo otvoriti dijalog s gledateljima i na taj način doznati njihov odnos prema onome što vide. Time publika i kazališno djelo otvaraju prostor demokratske razmjene ideja, poimanja i emocija.

Kazališne predstave najčešće nastaju u svojem zatvorenom okviru, daleko od očiju javnosti. Uobičajeno je da gledatelji vide tek finalni proizvod nastao unutar grupe koja se bavila određenim problemom/tekstom i pitanje je koliko ono što je ostvareno pronalazi put do njih. Stoga mi unutar procesa nastajanja predstave postavljamo pitanja iz potrebe da se konzultiramo sa stvarnošću, bez obzira kakav će konačan proizvod biti. Želimo publici postaviti pitanja, želimo da publika postavlja pitanja, želimo, na svojevrsan način, o pitanjima koja se otvore praktično razmišljati i doći do odgovora kroz interakciju s publikom. Vjerujemo kako je to način kroz koji treba danas stvarati kazalište jer ne priznajemo razmišljanje bez prakse.

BOBO JELČIĆ

Drama koja počinje lamentacijama Irine i baruna Tusenbacha o tome kako je mučno, tegobno i nepodnošljivo ne imati ništa za raditi u životu, i koja izriče svu muku i bol ruskog aristokrata koja je sadržana u grudobolnoj egzistenciji u kojoj čak ni čizme ne mora sam ni skinuti ni obući, a u Irininoj podijeljenoj mucu, ali i naglašenoj nadi da postoji izlaz iz tog užasa, tuposti i bezdogađajnosti, a to spasenje se naziva — rad. Drama koja se otvara despondencijom uzrokovanom neradom, i podjednako iskričavim oduševljenjem prema egzistencijama svih onih, pa tako i radnika u polju, čija golema sreća počiva u činjenici da cijeli dan rade — iz današnje perspektive već naglašava više svoju komičnost nego tragičnost.

Otuda danas čitati, kao i režirati Čehova ne može biti lako jer postoji u Čehovljevoj drami element bezvremenskoga i univerzalnoga koji ovu dramu čini tragičnim osjećanjem života, no i ono vremenom i poviješću nadiđeno, što daje mogućnost komičnih intervencija u ovaj dramski tekst. No, kako kaže sam Veršinjin, glasnogovornik historicizma:

VERŠINJIN: *Da. Zaboravit će nas. Takva nam je već sudbina i ne može se ništa učiniti. Doći će vrijeme kad će ovo, što se nama danas čini ozbiljnim, značajnim i jako važnim, pasti u zaborav, ili se činiti nevažnim i zanimljivo, mi sada uopće ne možemo znati što će se zapravo smatrati uzvišenim, važnim, a što jadnim i smiješnim... Može se tako dogoditi da naš sadašnji život, s kojim se mi sada pomirujemo, s vremenom se učini čudnim, neudobnim, glupim, nedovoljno moralnim, možda čak i grešnim.*

Ono što je tijekom povijesti dokazao i potkazao kao moment oslobođenja je svakako — rad. Da rad radnika otuđuje od njega samoga čuli smo od marksista, ali naša će percepcija početka ove drame biti vjerojatno usmjerena time na kojoj smo točno poziciji u kapitalističkoj hijerarhiji. No, osvrnimo se i okrenimo onome što Čehova čini bezvremenskim, kanonskim

autorom koji je ono što je ispisao učinio valjanim za našu suvremenu situaciju. Oni osjećaji i stanja o kojima Irina i Tusenbach progovaraju na samome početku drame usmjerit će cijeli tijek drame, te im se u tim lamentacijama pridružuje većina likova. Stanje je opće. Postoji prvotna lamentacija nad životom lišenim rada i jednako snažno intoniran i često ponavljan usklik Moskva, Moskva!!! Hoćemo li i taj poklič svrstati u efemerno unutar Čehovljeva dramskog svijeta, ili ćemo u tom pokliču i žudnji za Moskvom prepoznati univerzalno obilježje postčehovske literarne zbilje? Nema sumnje u to da je u vrijeme koje zahvaća drama, europski dio Ruskog Carstva bio mjesto gdje je duh cvao, ali većina azijskoga dijela Ruskoga Carstva bilo je mjesto gdje je duh umirao. Sami predstavnici ruske kritičke škole predvođeni Bjelinskim boravili su gotovo više vremena u izgnanstvu u Sibiru, nego u europskom dijelu Rusije, i to uglavnom zbog svojega predrevolucionarnog zanosa koji će snažno utjecati na Lenjinovu generaciju.

IRINA: *Kad sam se jutros probudila, ustala i umila se, najedanput mi se počelo činiti, kao da mi je sve jasno na ovom svijetu, i kao da ja znam kako treba živjeti. Mili Ivane Romaniču, ja znam sve. Čovjek treba da se trudi, da radi u znoju lica svoga, bio on tko mu drago, i samo je u tome sav smisao i cilj njegova života, njegova sreća, njegovi zanos. Kako je lijepo biti radnik, koji ustaje pred zoru i na ulici tuca kamen, ili pastir, ili učitelj, koji uči djecu, ili strojovođa na željeznici... Bože moj, ta ne samo biti čovjek, bolje je biti vol, bolje je biti prost konj, samo neka se radi, bolje je nego biti mlada žena, koja se diže u podne, zatim u krevetu pije kavu, a zatim se dva sata oblači... o, kako je to užasno!*

TUSENBACH: *Čežnja za radom, o Bože moj, kako mi je to poznato! Ja nisam radio nikad u životu. Rodio sam se u Peterburgu, hladnom i besposlenom, u obitelji koja nikad nije poznavala ni rada ni ikakvih briga. Sjećam se, kad bih dolazio kući iz korpusa, sluga bi mi izuvao čizme, i ja bih se za to vrijeme prepuštao svojoj čudljivosti, a*

moja bi mati gledala u me sa strahopoštovanjem i čudila bi se kad bi me drugi gledali drugačije. Mene su čuvali od rada. Ali teško da im je uspjelo da me očuvaju, teško! Došlo je vrijeme, diže se na sve nas ogromna gomila, sprema se zdrava, silna bura, ide, već je blizu, i skoro će s našega društva zbrisati lijenost, ravnodušnost, predrasudu prema radu, gnjilu dosadu. Ja ću raditi, a za kojih 25 do 30 godina radit će već svaki čovjek. Svaki!

No, s navedenim jadikovkama drama i počinje i završava, iz perspektive likova koji su se u tijeku drame promijenili, i iz perspektive onih koji su ostali isti, i to zasigurno ne stoga što su bili taknuti plemenitom i nevidljivom rukom rada. Tako Andrej, jedini brat sestara, u posljednjemu činu progovara:

ANDREJ: *Sadašnjost je odvratna, no zato, kad pomislim na budućnost, kako je lijepo! Dođe mi tako lako, tako prostrano; i u daljini svanjuje, vidim slobodu, vidim kako seja i moja djeca oslobađamo od nerada, od kvasa, od gušćetine s kupusom, od spavanja poslije ručka, od podlog parazitskog života.*

Svijet ostaje na bešćutnome Soljoniju i primitivnoj Nataši. Ali i otkupljenoj dadilji Anfisi, starici od 80 godina čiji se život promijenio nabolje jer ne mora više — raditi. Pri tome se za nju dogodilo čudo jer je krajnje plemenita gesta jedne od sestara, Olge, spriječila da starica kao islužena radna snaga bude izbačena s imanja ravno na ulicu pa provodi starost u za nju veličanstvenim uvjetima u Olginu stanu koja je upraviteljica škole pa starica tamo ima čak i svoju sobicu i za nju nevjerojatno ugodne životne uvjete. Upravo socijalno otkupljenje Anfise upućuje da je Čehovljev odgovor na pitanje Što je gore: raditi ili ne raditi?, vjerojatno nešto što bismo mogli izraziti krajnje ambivalentnom tvrdnjom, u dvjema varijantama: 1. Nerad je nesreća, ali rad nije sreća; 2. Rad je nesreća, ali nerad nije sreća.

NATAŠA: *Dakle, sutra ću biti ovdje već sama. (uzdiše) Prije svega naredit ću da*

se posiječe ovaj jelov drvored, zatim evo ovaj javor. Uveče je tako ružan... (Iринi) Mila moja, nimalo ti ne pristaje taj pojas... To je neukusno. Trebalo bi nešto svijetlo. I naredit ću da se svuda zasadi cvijeća, mnogo cvijeća, pa će mirisati... (strogo) Zašto tu na klupi leži vilica? (idući u kuću, sobarici) Zašto tu na klupi leži vilica, pitam ja? (više) Šuti!

Ono što je univerzalno nadaje se kao ono što se tumači ciklički počevši od starogrčke misli, hoćemo li to nazvati Čehovljevom sklonošću portretiranju melankoličnih likova (od kojih je svakako najizrazitiji melankolik koji sebe naziva Hamletom — Ivanov)? Tradicija uvijek prikazuje figuru melankolika u dvostrukom svjetlu — kao zazor i nadahnuće, i poslije čitanja drame Tri sestrekao da se pitamo hoćemo li opet morati posezati za razmatranjem savršenog omjera filozofski intonirane strepnje i svagdašnjih jada.

To bi svakako bio Irinin početni odgovor, da mi je samo biti radnica, ali u dvadeset i prvom stoljeću znamo previše o ljudskoj duši da bismo mogli uspostaviti takvu olaku jednadžbu; jer danas znamo da se manjak svagdašnjih jada i egzistencijalnih muka nužno ne kompenzira u višku egzistencijalističke tjeskobe, odnosno strepnje ili ontološke nesigurnosti. Kao što je i neizmjereno manje valjana i obrnuta tvrdnja: da nas višak svakodnevnog bijeda čini imunima na ontološku strepnju. Freud je rekao da nakon što izliječimo čovjeka od neurotskih simptoma koji paraliziraju njegovu sposobnost za rad i užitek, moramo biti svjesni da ga tako izliječenoga guramo natrag u bijedu svagdašnjega življenja.

Nasuprot prijanjanjima uz neautentične banalnosti obična života, Angst je temelj svakoga stvaralačkog dara odvajanjem od svijeta te upućuje na krajnje obilježje autentična bivanja. Kierkegaardovo razmatranje strepnje i bolesti na smrt i Heideggerovo razlikovanje između Angst i Sorge govore nam da nas samo krajnje otuđenje u egzistenciji ispražnjenoj od efemernog, profanog i svjetovnog može

privesti iskonskom postojanju, odnosno bivanju koje uopće možemo nazvati istinski ljudskim, kako bi se složila većina egzistencijalističkih mislilaca i filozofa.

Svako vrijeme ima svoje beznade te ga možemo samo pokušati imenovati, ali u tom imenovanju i pridavanju društveno-ekonomsko-političkih markera suvremenosti, dolazimo do ogoljavanja egzistencije na počela ili početne točke istovremene konačnosti i beskonačnosti, kada je egzistencija ogoljena od *vita activa* te doseže najdublje i intenzivne vratolomije sadržane u *vita contemplativa*.

Kornelij Ivanovič Čukovski je 1907. godine, u kritičkome osvrtu A. P. Čehov ovako podijelio Čehovljeve likove, doduše s namjerom da dokaže Čehovljevu socijalnu dimenziju: U Čehovljevu carstvu svako tko nešto zna obilježen je Kainovim žigom... Uopće od svih ljudi, od svih stvari koje su dospjele na Čehovljeve stranice, on je volio samo ono što je bilo nepotrebno, beskorisno, besciljno, najmanje sposobno za život. (Ruska književna kritika, ur. A. Flaker, 1966.): 188-189; 191-192).

Ta nedefinirana tjeskoba, nezadovoljstvo, *tedium vitae* koja jasno obilježuje ovu Čehovljevu dramu, ima svoj oblik u svim epohama, kao što i njezino naličje — zanos, izražen u drami nejasnim naziranjem i prizivanjem moskovske idile ima također svoj izražaj. Primjerice, u filmu *Sama Mendesa Put oslobođenja*, *Revolutionary Road*, 2008, nastalom prema istoimenu romanu Richarda Yatesa, smještenom u 1955. godinu, pripovijedaju se velike nade i iznevjerena očekivanja Franka i April Wheeler, stanovnika predgrađa u Connecticutu ironično nazvanom *Revolutionary Hill Estates*. Ukratko, pokušavajući pobjeći od rutinskog života predgrađa, April uvjerava Franka da bi se trebali preseliti u Pariz gdje će se dogoditi ostvarenje punoće života. Pariz je dugo imao status obećane zemlje, baš poput Moskve u Čehovljevoj drami, te je Yates svojim

romanom definirao beznade razdoblja nazvana Doba tjeskobe, kao što je to Francis Scott Fitzgerald, predstavnik generacije zaista nazvane izgubljenom učinio s Dobom jazza, koje je također slavilo otkupljujući Pariz.

Nemoguće je razmatrati središnju temu drame *Tri sestre* kao ni središnju temu filma *Sama Mendesa* neovisno o specifičnom kulturnom okruženju i povijesnom trenutku. Istodobno, uprizorenje Čehovljeve drame 2019. godine, baš kao i ekranizacija Yatesova romana pedesetak godina kasnije (2008.) ima smisla ako korespondira i sa sadašnjim kulturnim stanjem te nadilazi svoj specifični kulturno-povijesni trenutak, što doista i jest istinski kriterij bezvremenskih djela. Možemo li posredstvom Yatesa shvatiti strepnju, Angst ili bolest na smrt u Čehovljevoj drami?

Baš kao što fascinacija kretanjem prema Moskvi, bijeg iz provincije, iz neimenovana glavnoga grada neke gubernije (iz Yatesova predgrađa) predstavlja obračun sestara sa zatupjelošću, učmalošću i s manjkom ikakve sublimne egzistencije, za sestre se kretanje i pokret u nejasno formuliranom zanosu koji ima samo svoj definirani cilj — Moskvu, nadaje kao neka devetnaestostoljetna inačica onoga što će u šezdesetim godinama 20. stoljeća, unutar američke kontrakulture, eksplodirati u postuliranju samog kretanja, bez određena cilja, kao jedinoga istinskog bijega od malograđanskog, gdje cesta i neprestano kretanje postaju cilj po sebi i gdje stati znači rizik i opasnost da nas usisa malograđanština, a vječno kretanje jest istovremeno i bijeg od konačnosti: stati znači umrijeti.

Takvo viđenje kretanja vidljivo je u glasovitu romanu ceste Jacka Kerouaca *Na cesti*, koji je gotovo posve lišen unutarnjeg monologa. U bijegu od malograđanštine *vita activa* je trijumfirala nad *vita contemplativa*. Takav je slučaj i u najpoznatijem filmu ceste Goli u sedlu (*Easy Rider*, 1969.) u kojemu cesta predstavlja i putovanje, i dom, i

potragu, i nalaženje onoga što ne postoji u sferi materijalnoga i što je psihološki i duhovno preobražujuće.

No, vratimo se zanosnoj Moskvi, ljepotici nad ljepoticama, onoj kojoj je udijeljeno vrhovno mjesto lječiteljice Angsta. U drami *Tri sestre* Moskva se može tumačiti ili kao idealizirani objekt želje, ili nedefinirane žudnje; Moskva koja je gotovo personificirana na način na koji je to Pariz u Balzacovim romanima. Je li ona mjesto ispunjenja vrlo definirane želje za sublimnijim životom, na višoj razini svjesnosti, ili Moskva ostaje i može opstajati kao mjesto gdje Angst nestaje upravo zato što je nedostižna? Prema potonjemu Moskva bi bila čisti objekt žudnje, a paradoks žudnje je upravo u tome što — nema objekta, odnosno, Moskva bi bila najbliža aproksimacija objekta žudnje, odnosno objekta koji pokreće i tjera na kretanje i razvoj.

Toliko dugo dok je nedostižna — Moskva ostaje idealni objekt. Ne upućuje li Kamovljevi glasoviti stih Tijesan mi bijaše vijek, a vebna bješe mi duša, čije inačice nalazimo u svim vremenima i svim epohama, svim književnim žanrovima i svim elementima mainstream kulture, alternativne kulture i popularne kulture na paradokse žudnje, što je svakako jedna od središnjih tema ove drame.

I nije li Mašin posljednji monolog usmjeren ka tumačenju koje bi više upućivalo na činjenicu da je dobro da Moskva postoji kao — nedostižna, jer ako nas Moskva iznevjeri, onda smo prepušteni potpunom ništavilu.

IRINA: *(naslanja glavu Olgi na grudi)*
Doći će vrijeme kad će svi doznati zašto se sve to dogodilo, našto te patnje, neće biti nikakvih tajni, a međutim, treba živjeti... treba raditi, samo raditi! Sutra ću otputovati sama, učiti ću djecu u školi i sav ću život dati onima kojima je on možda potreban. Sada je jesen, skoro će doći zima, zaviti nas snijeg, a ja ću raditi, raditi... Olga (grli obje sestre)
Muzika svira tako veselo, bodro, i čovjek se

zaželi života! O, Bože moj! Proći će vrijeme, i mi ćemo otići zauvijek, zaboravit će nas, zaboravit će nam lica, glasove, i koliko nas je bilo, no patnje naše pretvorit će se u radost za one koji će živjeti poslije nas, i nastupit će na zemlji sreća i mir, pa će ljudi spomenuti dobrom riječi i blagosloviti one koji žive sada. O, mile sestre, život naš još nije dovršen... Živjet ćemo! Muzika svira tako veselo, tako radosno i čini se, još malo, pa ćemo doznati zašto živimo, zašto patimo... Da nam je znati, da nam je znati!

U konačnici, slojevitost ove drame, ambivalentnost odgovora koje i ne nudi kao i pitanja koje postavlja čini ju upravo bezvremenskom: tako da pitanja o tomu je li bolje ili gore biti ugrožen realnim opasnostima i patiti od realnih strahova kao što su siromaštvo i glad, ili je bolje ili gore biti uslijed manjka gorućih egzistencijalnih problema materijalne razine, prepušten nedefiniranom Angstu nisu uopće niti pitanja, niti istinske dileme. To su samo različita očitovanja kompleksnosti ljudske egzistencije.

Kada je Abraham Maslow, još jedno od intelektualnih nadahnuća kontrakture koja će eksplodirati poslije Yatesovoga prethodno spomenutoga Doba tjeskobe i makartističkoga političkog užasa, predložio svoju ideju razvoja ličnosti on je taj razvoj iscrtao preko pet stadija, pri čemu je prvi stadij potreba za hranom i skloništem, to je stupanj na kojemu smo životinjice koje drhte, a hijerarhijski najviši stupanj, peti stupanj — jest stupanj samoaktualizacije. Ernst Bloch u djelu *Princip nade* slično objašnjava takvo stanje duše kao transcendiranje bez transcendencije, upućujući na ateistički princip naše krajnje prepuštenosti samonadilaženju sebe. To je duša koju svijet, život ne uspijeva zauzdati, niti kanalizirati u postojeće okvire, tako da je ona uvijek samonadilazeća i transcendentna u odnosu na zbilju.

No, svi krećemo od prvog stadija, i stadiji se ne mogu preskakati tako da je neizvjesno hoće li se naš razvoj odvijati od

prvog do petog stadija, što je također i energetski određeno, naime, samo ako su zadovoljeni zahtjevi prethodnih stadija — možemo ići dalje. Čovjek koji je zapeo na prvome stupnju — krajnje materijalne bijede i čovjek koji je na četvrtoj, s tendencijom prijelaza prema petoj razini — razini samoostvarenja, kao da ne pripadaju istoj vrsti, tako da se Čehovljeva drama može doživjeti, čini mi se, samo u procjepu između položaja dadilje Anfise i posve različitog položaja triju sestara, između materijalne i duhovne oskudice tako da će svakom čitatelju i gledatelju ponuditi Sofijin izbor: Od čega biste radije patili? A u tom slučaju je jedini razuman odabir — ne odabrati.

ŽELJKA MATIJAŠEVIĆ

Dramska priča o mogućnostima

Čehovljeve Tri sestre dramska su priča o mogućnostima, o otvorenim i nepredvidljivim dramaturškim pravcima koje valja aktivirati, kako bi se ustajala atmosfera protagonistica barem donekle promijenila. Otići u Moskvu, čini se, nije samo njihov dramaturški već, s druge strane, i ontološki imperativ. Dramase otvara simulacijom mogućnosti, jer se Irina, primjerice, ne nada samo odlasku u Moskvu nego i posve novim i neočekivanim poslovnim mogućnostima, nekoj vrsti ispunjenja kroz posao i status koji sasvim prirodno pripada muškarcima. Olga, naprotiv, ne dijeli njezin optimizam. Zarobljena u prošlosti, kao pseudomajčinska figura, ona gotovo da parazitira na Irininu neobuzdanom entuzijazmu. I Maša, naime, participira u tome mogućnosnom dramaturškom modelu, u agenskom smislu — posve otvorenoj strukturi, no ipak joj je potrebna sila koja će je pokrenuti iz te intelektualne pospanosti, sila koja se pojavljuje s Veršinjinom, na primjer. U

prvom činu okosnicom dramske radnje postaje posve banalna stvar, okolnost, kao u svim Čehovljevim tekstovima, slavlje Irinina imendana, koje se poklapa s godišnjicom smrti njihova oca. Posve obično, prazničko svibanjsko poslijepodne u toj se obitelji odjednom gledatelju predstavlja kao semantičko polje nadanja, otvorenosti, novih izazova i mogućnosti. U kuću dolaze neki sasvim novi ljudi, vojni časnici Tusenbach, Soljoni, Fedotik, Rode i vojni liječnik Čebutikin, te časnik Veršinjin. Parazitiranje na drugim identitetima u tom se trenutku otvara kao jedna od logičnih, ako ne i najprikladnijih dramaturških mogućnosti. Irina, primjerice, ne može sakriti svoju sreću, stanje u kojem se nikako ne snalazi; Maša, na primjer, neprestanim zviždanjem pokušava stišavati vlastito viđenje pojma sreće njezine sestre, gotovo ga uštimaavajući nekim imaginarnim kriterijima konzervativne obiteljske sredine, neprestano u konfliktu s bračnim okovima i uzaludno potrošenom mladošću. Sreću koju Irina širi nije moguće obuzdati, podvesti pod neki uobičajeni konceptualni nazivnik, na koji bi cijela obitelj pristala: *Ne znam, zaista mi je u duši tako svijetlo! Jutros se sjetih da mi je imendan i odjednom osjetih radost, i sjetih se djetinjstva, kad je mama još bila živa. I kakve su me divne misli uzbudile, kakve misli.* Čebutikin, Soljoni, Tusenbach došli su u dom veoma slabašnih identiteta, koji se izgrađuju isključivo relacijski. To je dom triju sestara, jednog brata, Andreja. Ubrzo se taj dom, usporedno sa srećom, puni posve novim relacijama, bračnim lažima, gramzivošću i pohlepom. Život u provinciji, koji se nameće kao središnja tema, puni se odjednom, posve iznenada, nekim velikim filozofskim temama, lamentacijama o radu, sudbini i sreći koju nepredvidljivost donosi čovjeku, o smislu života i sl. U trenutku kad dolazi Veršinjin, taj nepoznati pukovnik, kako ga jednom prigodom u komadu naziva njihova kućna pomoćnica i dadilja, u trigonometriju se obiteljskih odnosa uvodi nova varijabla. Veršinjin se divi vremenima koja su prošla te ističe vrijednosti u razvoju djevojki u tom periodu. Veršinjin je, dakako,



bio časnik u istoj brigadi u kojoj je njihov otac bio zapovjednik, zbog čega se njegovim dolaskom u kuću ne otvara samo kanal prema prošlosti nego, s druge strane, i kanal prema jednoj boljoj, mogućoj budućnosti. Nakon njihova razgovora, Olgu, Mašu i Irinu uhvati čežnja za Moskvom i njezinim čarima. One postaju ovisne o ideji nove budućnosti u velikom gradu, izvan provincije, gotovo parazitirajući na njegovoj viziji i njegovim osjećanjima Moskve. Svaki od likova Čehovljeve drame, uistinu, živi svoj život parazitirajući na odnosima koje neprestano uspostavlja i ruši. Bobo Jelčić taj će niz relacija i njihove konstantne dekonstrukcije dodatno amplificirati u svojem autorskom i redateljskom projektu. Čehov i njegov tekst postat će zakrivljenim zrcalom koje se umnogostručuje djelovanjem likova, njihovih unutarnjih (unutartekstovnih) i izvanjskih uloga, maski, kao i glumaca i gledatelja, stvarajući slojevit formu međusobnih odnosa, koji su toliko kontaminirani sadašnjošću da gotovo iskaču iz tkiva dramskog teksta. Nije stoga ni čudno da se jedan od središnjih prizora u drami, u drugom činu, stavlja u okrilje karnevalskog slavlja, gdje se mnogi, dotad prikriveni odnosi dodatno raskrinkavaju, primjerice, Andrejevi snovi o moskovskom sveučilištu, njegova kockarska prošlost koja ga upropaštava, Veršinjinova zaljubljenost, Natašino licemjerje i ljubakanje s Protopopovim, s kojim odlazi u noćnu vožnju, itd. Vrhunac zapleta smješten je u treći čin, kad do gledatelja dopire vijest da u gradu bukni požar. Međutim, početak tog čina prepun je katastrofičnih detalja, ovaj put prikazanih s odmakom od samo četiri godine, u noći gubitka. Konkretni požar u gradu metaforički se seli u dom Prozorovih koji, iako nije zahvaćen požarom, bukni iznutra. Izgorjeli su vjera, entuzijazam i nade sestara u budućnost. Sestre su najprije doznale kako je Andrej prokartao kuću, založivši na taj način i njihovu budućnost. S bolnom nostalgijom one se prisjećaju nada koje su polagale u brata. S druge strane, Ferapontova izjava da je i Moskva 1812. gorbila dodatno preplavljuje dramu

pesimizmom, pri čemu Andrej, hladno i bezosjećajno, bez obzira na ono što se događa oko njega, svira svoju violinu. U tom se trenutku konačnog rasapa obitelji na sceni isprepleću razni zvukovi — Andrejeva violina, sirene za uzbunu, ridanje sestara, ulični povici. Jedino Nataša nijemo prolazi kućom, noseći svijeću u ruci, hodajući kao da je upravo ona potpalila požar, kao da je ona odgovorna za takav rasap. Čebutikin će, s druge strane, upravo u tom trenutku, u pripitom stanju, nehotice razbiti sat, taj kronotop veza između prošlosti i budućnosti, koji je sestrama bio uspomena na pokojnu majku, ali, i s druge strane, na Moskvu. Maša, nadalje, priznaje sestrama svoju ljubav prema Veršinjinu, dok Kuligin na koljenima prikuplja krhotine, simbole rasapa vlastitog braka. U posljednjem činu vojnici napuštaju grad i opraštaju se od sestara Prozorov. U turobnoj i mučnoj atmosferi toga jesenjega dana, u kojem su se sve želje sestara konačno rasplinule, ova se drama zaključuje trijumfu banalnosti i samouništenja koji vladaju sudbinom ljudskog roda. Dok se na početku činilo da su sestre sposobne započeti novi život, koji je samo (metaforički) izmješten u okrilje heterotopijske Moskve, naposljetku je sasvim očigledno da je takvo što nemoguće. Tusenbach pogiba u dvoboju, u kojem je Čebutikin tek pasivni promatrač, ne poduzimajući baš ništa kako bi spriječio krvoproliće. U posljednjem činu, doduše, sestre zauvijek odlaze iz svojeg doma, ali u toj se atmosferi odlaska, napuštanja, rastanka, nipošto ne nazire nova i bolja budućnost, već samo tuga i melankolija. Zaključni je rasplet, doduše, moguće interpretirati i u ponešto drukčijem ključu. Raskid s relacijskom dramaturgijom možda sugerira, istodobno, životnu zrelost i svijest o stečenom iskustvu. Nataša tako obilazi kuću, zapovjedničkim tonom naređujući promjene, a simbolički je naredila i posjeći javor te aleju jela. Nada u budućnost nije potpuno nestala za tri sestre, ali razrješenje njihovih putova ostaje nedorečeno. Zaključni se monolozi sestara, natopljeni

pesimizmom besmisla, izvode uz koračnice odlazeće vojske.

Jedan je od stalnih izazova s kojim su se susretali mnogi analitičari Čehovljeve drame *Tri sestre* bio kako pronaći temu koja objedinjuje različite elemente predstave. Reakcije na prve izvedbe tog komada bile su posve kontradiktorne, gotovo zbunjujuće, s temeljnim pitanjem koje je tobože ostalo visjeti u zraku. Zbog čega sestre nisu otišle u Moskvu? Bile su bogate, privilegirane, nisu zapravo imale obiteljske prepreke koje bi ih spriječile da putuju. Alegorijski čin njihove nemogućnosti, čini se, u prvih je kritičara dočekan na nož, jer im se činilo da predstava zapravo i nema radnju ili da se može tumačiti jedino kao satira likova slabe volje. Lunačarski je bio jedan od rijetkih koji je shvatio da je nepodnošljivo zastrašujuće u ovom komadu upravo to što Čehov nije htio predstaviti pozitivnog, snažnog junaka, na kojeg je publika dotad bila navikla, koji bi mogao pokazati sjeme novog života ili pak vrijednost kršćanskih kreposti. Dva Čehova nerijetko su iskršavala iz gotovo svih interpretacija ovog začudnog komada, prvi, koji se odnosio na sumrak ruskog aristokratskog društva, te drugi, koji je bio poziv u budućnost za duhovnu obnovu ruske civilizacije. Sporo i kontinuirano propadanje jedne obitelji, bez obzira na sve, simbolizira kraj aristokratskog svijeta sui generis. Razne pseudofilozofske rasprave sestara i vojnika o tome kakav će život biti na zemlji, primjerice poslije dvjesto godina, uloga prirodnih dobara za čovjekovo postojanje na zemlji, ili njihova gotovo protoekološka samosvijest, kao i želja da se žrtvuju i rade za opći boljitak, izrazi su vrijednosti aristokratskog svijeta u kojem su sestre nastojale, suviše idealistično, živjeti. Govor o Moskvi postaje tako krajnjim simbolom civiliziranoga društva, mjesto na kojem su kultura, duhovnost i dobar ukus u gotovo idealnom odnosu prema ljepoti, dobroti i žrtvi, posve u maniri antičke kalokagatije. Predstavnicu nove ere, razdoblja promjena nabolje, Nataša, odbacuje senzibilitet Prozorovih o nekim

uzvišenim životnim ciljevima, iscrpljujući se upravo u opsesivno razarajućoj potrazi za ljepotom, brigom o sebi, vlastitoj seksualnosti i statusu, u gotovo fukoovskom smislu riječi. Rasprava o nepraktičnim idejama zamijenjena je filozofijom pragmatizma i kalkulacije. S jedne strane, ovaj novi stav prema životu je uspješan, pragmatičan, jer Nataša postiže sve što je željela, ali, s druge strane, vrijednosti toliko željene ljepote, požrtvovnosti, pritom su se izgubile. Olga na kraju komada izgovara skeptičnu misao koja bi, čini se, mogla postati lajtmotivom drame — Kad bismo samo mogli znati! Subjektivnost zapravo i omogućuje Nataši da percipira stvarnost u kartezijanskoj dihotomiji subjekta i objekta, omogućujući joj pritom manipulaciju ljudima — kao sredstvima za vlastite ciljeve. Taj osjećaj subjektivnosti proizlazi, paradoksalno, iz njezine inteligentne lukavosti, koja, naprotiv, nije samosvjesna, jer ona odbija suočiti se sa stvarnošću kakva ona jest, i pritom je neprestano objektivizira. Njezina nesposobnost da prepozna vrijednosti ljepote ili žrtve dopušta joj da se odvoji od stvarnosti i približi se predmetu kojim manipulira. Ta kartuzijanska subjektivnost, razumijevanje stvarnosti kao dihotomije subjekta i objekta, omogućava joj da bude uspješna na štetu svih ostalih. Čehovljevo priznanje da život postoji jedino u kontinuitetu, jedino relacijski, dakle između subjekata i objekata, da teče neprekidno, sprječava ga pritom da bude utopijski zagovornik ljudi kao što su Veršinjin i Tusenbach, odnosno da bude cinik koji ističe vrijednost djelovanja iz osobnog interesa, poput onog Natašina. Činjenica da Nataša dramaturški pobjeđuje sigurno sprječava Čehova da se deklarira, barem posve otvoreno, kao politički ideolog, ali nipošto ne raskrinkava što je bolje, za likove, za njima dosljedne tumače — ili za nas.

LEO RAFOLT

ANTON PAVLOVIČ ČEHOV rodio se 29. siječnja u Taganrogu u južnoj Rusiji. Osnovnu školu i klasičnu gimnaziju završio je u rodnome gradu i već tada često posjećivao kazalište te objavljivao tekstove i uređivao školske novine. Njegov otac je bankrotirao i obitelj se preselila u Moskvu, samo je Anton ostao u Taganrogu završiti školu; ponešto zarađuje davanjem instrukcija, a tada je napisao i svoju prvu izgubljenu dramu *Bez oca*. Maturiravši odlazi u Moskvu na studij medicine i za vrijeme studija pod različitim pseudonimima (*Antoša Čehonte*, *Čovjek bez slezene*, *Doktor koji je izgubio svoje pacijente*, *Brat moga brata ili Ruver*), objavljuje članke u studentskim časopisima kako bi obitelji ublažio oskudicu. Godine 1880. objavljuje svoju prvu pripovijetku *Pismo donskog spahije* te počinje surađivati u humorističkim listovima *Budilica*, *Gledatelj*, *Krhotine*, *Iverje...* Sljedeće je godine napisao dramu bez naslova, koja će poslije postati poznata kao *Platonov*, a u *Budilici* izlazi roman u nastavcima *Suvišna pobjeda*. Poslije stjecanja liječničke diplome odlazi u *Voskresensk*, gradić udaljen stotinjak kilometara od Moskve gdje postaje bolnički liječnik. Ubrzo objavljuje zbirku pripovijedaka *Malpomenine priče*, u novinama izlazi kriminalistički roman u nastavcima *Drama u lovu*, piše i jednočinku *Na glavnoj cesti*, koja nije prošla cenzuru i ocijenjena je kao nepodobna za izvedbu. U Moskvi otvara liječničku praksu, a tada se ubrzo kod njega pojavljuju prvi simptomi tuberkuloze. U Sankt Peterburgu upoznaje izdavača *Alekseja Suvorina* te počinje surađivati u njegovim novinama *Nova vremena* i prijateljuje sa slikarom *Isaacom Lavitanom*. Kad su neke njegove pacijentice umrle od tifusa, Čehov demonstrativno skida sa svojih vrata pločicu s natpisom liječnik. Konačno se 1886. odriče pseudonima, a tada izlazi druga zbirka njegovih proznih radova *Šarene pripovijetke*. Godinu poslije izlazi treća zbirka pripovijedaka *Nedužne riječi*, a nešto kasnije i četvrta *U suton*. Čehov, koji je u međuvremenu napisao nekoliko jednočinki,

u rujnu 1887. je u samo jedanaest dana napisao dramu *Ivanov*, koja je prouzročena u *Koršovu kazalištu* u Moskvi s vrlo slabim uspjehom, pa je pisac prerađuje, da bi dvije godine kasnije bila premijerno izvedena u *sanktpeterburškom Aleksandrinskom kazalištu* s velikim uspjehom i na autorovo zadovoljstvo. Godine 1888. objavljen je roman *Stepa*, njegovo prvo veće pripovjedačko djelo koje postiže velik uspjeh. Ljetne mjesece s obitelji provodi u *Sumiju*, otkuda kreće na putovanja kroz *Ukrajinu*, na *Krim* i *Kavkaz*. *Suvorinizdaje* novi svezak njegovih kratkih proza pod naslovom *Pripovijetke*, a jednočinka *Medvjed* prouzročena u *moskovskome Koršovu kazalištu* doživjela je golem uspjeh. *Akademija znanosti i umjetnosti* dodjeljuje mu *Nagradu Puškin* za zbirku pripovijedaka *U suton* kao najboljem literarnom djelu visoke umjetničke vrijednosti.

Poslije smrti brata koji umire od tuberkuloze, Čehov napušta *Sumi* i u *Jalti* piše *Dosadnu priču*, a zatim završava dramu *Šumski duh*, prouzročenu s potpunim neuspjehom u Moskvi, koju će kasnije preraditi pod novim naslovom *Ujak Vanja*.

Početak 1890. sprema se na veliko putovanje na kažnjenički otok *Sahalin* u sjevernome *Pacifiku*, gdje namjerava istraživati uvjete života u logorima, a putem kroz *Sibir* izvješćuje o svemu u *Bilješkama* s putovanja. Sljedeće godine radi na kratkom romanu *Dvoboj*, a zatim na *Suvorinov poziv*, kreće na prvo putovanje zapadnom *Europom*, posjećujući *Beč*, *Veneciju*, *Bolognu*, *Rim*, *Napulj*, *Pompeje*, *Vezuv*, *Nicu*, *Monte Carlo*, *Pariz*. Velika glad u istočnoj Rusiji potiče ga na različite dobrotvorne djelatnosti. Objavljene su njegove pripovijetke *Moja žena* i *Vjetropir*, a Čehov i dalje putuje prikupljajući pomoć za gladne.

Kupuje imanje u *Melihovu*, udaljenome šezdesetak kilometara južno od Moskve, kamo seli s obitelji. Postavlja voditelj jednoga sanitarnog okruga, Čehov organizira obranu od epidemije kolere. Počinje suradnju s časopisom *Ruska misao* u

kojemu izlazi pripovijetka Bolesnička soba br. 6, koju čitatelji prihvaćaju s oduševljenjem. Godine 1893. izlazi novela Pripovijetka nekog neznanca, a sredinom godine ponovno prijete epidemija kolere pa Čehov uvodi preventivne mjere, prosvječuje ljude te besplatno liječi siromašne. Objavljuje jedanaest priča i prva poglavlja Otoka Sahalina. Upušta se u turbulentnu ljubavnu vezu s učiteljicom Lidijom Mizinovom, koja će ga nadahnuti njegov lik Nine u drami Galeb. Poslije prekida s njom zdravlje mu se pogoršava pa putuje u rodni Tanganrog i na Krim, a otuda na novo putovanje Europom. Objavljena je pripovijetka Crni monah, izlaze nova poglavlja Otoka Sahalina, a krajem godine i zbirka Novele i pripovijetke. Godine 1895. izlazi kratki roman Tr i godine, Čehov pomaže rad Gradske knjižnice u Taganrogu, a tada prvi put susreće Tolstoja na njegovu imanju u Jasnoj Poljani.

Zbog neuspjele praižvedba drame Galeb na pozornici sanktpeterburškoga Aleksandrinskog kazališta 1896., Čehov se traumatično razočaran vraća na imanje u Melihovo te izjavljuje: Nikada više neću pisati za kazalište. Radi na noveli Moj život koja u nastavcima izlazi u časopisu Niva. Sljedeće je godine zabavljen društvenim aktivnostima; sudjeluje u organizaciji popisa stanovništva, pomaže gradnju škole u selu Novoselki, preuzima nadzor nad narodnim knjižnicama u okrugu, postaje skrbnikom jedne škole. Na jednome od putovanja u Moskvu, počinje iskašljavati krv te je smješten u bolnicu, gdje ga, među ostalima, posjećuje i Tolstoj. Poslije oporavka odlazi u Francusku, gdje će u Biarritz i Nici, prema uputama liječnika, provesti zimu. Piše kratke priče i pozorno prati Aferu Dreyfus koja još traje, posve uvjeren u ispravnost Zolina stajališta.

Novoutemeljeni MHAT, Moskovski hudožestveni akademski teatar, osnovan 1898., koji vode Konstantin Sergejevič Stanislavski i Vladimir Nemirovič Dančenko presudno će utjecati na daljnje Čehovljevo dramsko stvaralaštvo: Sa Čehovljevim

takozvanim velikim dramama (Galeb, Ujak Vanja, Tri sestre i Višnjik), započeo je Stanislavski možda najveću i najpresudniju kazališnu pustolovinu... od 1898. do 1904, od premijere Galeba do praižvedbe Višnjika.

Godine 1900. Čehov je izabran za počasnoga člana Akademije znanosti i umjetnosti, a cijelo ljeto piše Tri sestre u Autki, gdje ga posjećuje Olga Knipper, s kojom je uspostavio vrlo blizak odnos. Poslije praižvedbe Tri sestre 1901., koja nije osobito dobro prošla iako Stanislavski piše kako je to jedna od najboljih predstava, u tajnosti i bez nazočnosti obitelji oženio se s Olgom Knipper. Iz njihove kratkotrajne veze, prekinute pišćevom preranom smrću, sačuvano je više od osam stotina pisama, koja svjedoče o dubokoj povezanosti, povjerenju i razumijevanju između to dvoje ljudi.

U sljedeće dvije godine Čehov se često susretao s Tolstojem s kojim je izgradio veliko i čvrsto prijateljstvo. Tolstoj nije gajio osobite simpatije prema njegovu dramskom stvaralaštvu, ali je izrazito cijenio prozu.

Od 1903. godine Čehovljevo se zdravlje sve više pogoršava, pa najviše boravi na Jalti. Izlazi drugo izdanje Sabranih djela, a dovršava i posljednju dramu Višnjik, praižvedenu u Hudoženstvenome teatru na njegov rođendan u siječnju 1904.

Kad mu se zdravlje ponovno pogoršalo sa suprugom Olgom otputovao je u njemačko lječilište Badenweiler, gdje je i umro 15. srpnja 1904. Pokopan je tjedan dana kasnije u Moskvi na Novodevičjem groblju, pokraj oca, a ispratilo ga je nekoliko tisuća ožalošćenih obožavatelja.

Priredila Elizabeta Kumer

BOBO JELČIĆ rođen je u Mostaru 1964. Godine, gdje je završio osnovnu školu i gimnaziju te upisao Pravni fakultet. Poslije dvije godine studija, upisao je 1987. godine režiju na Akademiji dramske umjetnosti u Zagrebu te diplomirao 1993. s predstavom Turistički vodič prema tekstu Botha Straussa u produkciji ZDK Gavella. U kazalištima Hrvatske i regije režirao je predstave prema tekstovima suvremenih autora, ali i domaćih i stranih klasika, primjerice Garaže Arjunija i Ženidbu Gogolja u ZDK Gavella, Te n u Kozarca — Vujčića u mostarskome HNK, Woyzecka Büchnera u varaždinskome HNK itd. U suradnji s dramaturginjom Natašom Rajković od 1995. ostvaruje svoje najvažnije predstave nastale na specifičnoj metodi stvaranja dramskoga teksta iz glumačkoga materijala, koje pozicioniraju glumca u ulogu autora. Koristeći ovu metodu osmišljene su predstave Promatranja (1997.), Usporavanja (1998.), Grad u gradu (1998. i 1999.), Nesigurna priča (1999.), Radionica za šetanje, pričanje i izmišljanje (2003.), koja je uključila i stanovnike dvaju kvartova dubrovačkoga starog grada, S druge strane (2006.) te Izlog (2010.), koji se u odvija na ulici, dok publika sjedi u izlozima obližnjih dućana ili kafića. Zahvaljujući originalnome tretmanu dramskoga teksta i novoga pristupa glumi njegove predstave postaju svojevrsan izvozni proizvod koji je prepoznat i vrednovan u inozemstvu koliko i u Hrvatskoj.

Bobo Jelčić u Schauspielhaus u Hannoveru 2002. godine postavlja Heimspiel, s velikim uspjehom kao prvu od predstava na njemačkome govornom području, a zatim 2007. s jednakim uspjehom u zürichškome kazališu Neumarkt postavlja Fast zicher. Slijede predstave Einfach weg na festivalu Regionale 10 u Grazu (2010.), poslije čega u Braunscheweigu postavlja njemačku verziju Izloga / Die Fenster (2011.). Nesigurna priča odabrana je među pet europskih drama te je 2001. izvođena u berlinskoj Schaubühne.

Nesigurna priča i Usporavanja zagrebačkoga Teatra ITD, bile su prve hrvatske predstave pozvane na jedan od najznačajnijih svjetskih kazališnih festivala Wiener FestWochen 2010. godine. Predstava S druge strane koja je 2006. nastala u koprodukciji Zagrebačkoga kazališta mladih i Theater Hebbel am Ufer iz Berlina obišla je tridesetak festivala u Belgiji, Njemačkoj, Francuskoj, Češkoj, Slovačkoj, Makedoniji, Srbiji, Finskoj, Rumunjskoj, Bugarskoj, itd. S druge strane ujedno je prva hrvatska predstava koja je ikada gostovala u nekome francuskom nacionalnom kazalištu i to u pariškome La Colline u sklopu Festival d'Automne à Paris, 2012.

Od predstava svakako još treba izdvojiti Galeba (2013.) u ZKM—u i Ko rukom odneseno (2014.) u Teatru ITD. Predstava Galebbila je zapažena na belgijskome KunstenfestivaldesArts u Bruxellesu, gostovala je i u Nottingham Playhouse u okviru Neat Festivala u Velikoj Britaniji i na VIE Festivalu u Modeni, a bila je iznimno dobro prihvaćena i na bečkome gostovanju u Teatru Akzent u okviru Wiener Festwochen 2014.

Bobo Jelčić se šesnaest godina bavi pedagoškim radom kao docent na Akademiji dramske umjetnosti u Zagrebu gdje predaje glumu, dok glumci njegovih predstava redovito osvajaju najznačajnije strukovne nagrade. Dobitnik je mnogih nagrada i priznanja poput Nagrade Orlando za najbolju predstavu 2003., nagrade Marulovih dana za režiju, godišnje Nagrade Vladimir Nazor i mnogih drugih. Filmom se počinje baviti 2005. kada završava svoj prvi eksperimentalni film Ono sve što znaš o meni, premijerno prikazan na Motovun Film Festivalu. Njegov prvi dugometražni igrani film Obrana i zaštita premijerno prikazan na Berlinaellu 2013., dobio je nekoliko značajnih filmskih nagrada i prikazan je na mnogim festivalima diljem svijeta; Pula film festival (2013.), Motovunski filmski festival, (2013.), Sarajevski filmski festival (2013.), Minsk Film Festival (2013.), LFF, Luxemburg (2013.), Human 45 rights festival

u Nürnbergu (2013.), IFI, Goa, Indija, (2013.), Cinedays u Skopju (2013.), LIFE, Ljubljana, (2013.), Festival autorskog filma, Beograd (2013.), Malatyja Film Festival, Turska (2013.), Bratislava Film Festival, Slovačka (2013.), Mostar Film Festival, Mostar (2013.), Vilnius Film Festival (2014.). Za projekt 31 short plays, koji je okupio 31 redatelja iz svih zemalja sudionica Svjetskoga nogometnog prvenstva u Brazilu 2014., snimio je kratki film Razmjena dresova, dok je u sklopu projekta Novi film snimio film Ulica, u kojemu sudjeluje petnaestak hrvatskih filmskih redatelja. Predstave Bobe Jelčića gostovale su na različitim europskim pozornicama i na značajnim festivalima; MES u Sarajevu (2006.), Festival Belluard Bollwerk International u Fribourgu, Švicarska (2007.), Brut Wien u Beču (2007.), Beyond Belonging — Avrupa Hebbel Theater u Berlinu (2007.), Festival Dividelna u Slovačkoj (2007.), KunstenfestivaldesArts u Bruxellesu (2007., 2014.), Lille Festival u Francuskoj (2009.), Sens interdits-Les celestine-Theatre de Lyon u Francuskoj (2009.), Heidelberger Stuckemarkt u Heidelbergu (2008.), International Theatre Festival u Varni (2008.), Mittelfest u Cividaleu, Italija, (2008.), Stage Theatre Festivalu Helsinkiju (2008.), Festival Divadlo u Plzenu, Češka (2008.), BITEF u Beogradu, (2011.), Theater Formen Festival u Braunschweigu (2012.), Croatie, la voici-Theatre de Colline u Parizu (2012.), Festival Mettre en scene u Rennesu (2013.), Theatre Festival u Temišvaru, Rumunjska, (2013.), Theatre Festival u Nytri, Slovačka (2013.), Dubrovačke ljetne igre (2003., 2013).

Prva suradnja Bobe Jelčića s Hrvatskim narodnim kazalištem u Zagrebu bila je 2015. kada je s dramskim ansamblom napravio autorski projekt Na kraju tjedna, koji je gostovao na kazališnim festivalima u Lausannei, Rimu, Modeni, Liègeu i Bruxellesu.