

Пишу > Драгана Вилотић и Милица Стојшић

Граничне територије: сценски дизајн на Битефу 2016.

СВЕТ НА ЛЕЂИМА И ПОД НОГАМА МАХНИТОГ БИКА

Реч *йосѝ-исѝина*, која означава околности у којима емоције и лична веровања имају снажнији утицај на формирање јавног мњења од објективних чињеница, проглашена је за реч 2016. године, према избору лингвиста који састављају Оксфордски речник.¹⁾ Иако медији масовног информисања инхерентно подразумевају манипулацију, контекст у којем се (лажне) вести, без праве уредничке одговорности, вирално шире путем интернета, у центар пажње доноси политичност тако конструисаних медијских слика. Уз овако уздрман компас истине, чињенице прелазе у други план у односу на сценске квалитете медијски конструисаних слика. Са друге стране, постаје важан потенцијал света конструисаног на сцени да буде једнако истинит, или *исѝиниѝиѝи*, од оног привидно стварног, који нас окружује. Година за нама донела је мноштво друштвено-политичких потреса – ескалацију сукоба

на Блиском истоку и њима изазвану избегличку кризу, терористичке нападе у режији Исламске државе који прете да уздрмају удобан западноевропски начин живота – у нама али и од стране људи који говоре и делују у наше име. Свет је доживео једно опште скретање удесно, а разлике су постале много битније од покушаја проналажења заједничког језика. У том смислу, *На леђима махниѝог бика* – тематска линија коју одређује Иван Меденица, ове године први пут у улози уметничког директора Битефа, свакако чини ово издање фестивала веома актуелним, како у глобалном тако и у локалном контексту. При томе, избор теме никако не можемо тумачити као опортунистички или генерички, јер осим актуелности у светским оквирима, Битеф нуди и специфичну перспективу државе која је некада представљала размеђу између источног и западног

Ово су тек неке од цртица које описују контуру слике општих подела, повлачења граница и дизања зидова – у нама али и од стране људи који говоре и делују у наше име. Свет је доживео једно опште скретање удесно, а разлике су постале много битније од покушаја проналажења заједничког језика. У том смислу, *На леђима махниѝог бика* – тематска линија коју одређује Иван Меденица, ове године први пут у улози уметничког директора Битефа, свакако чини ово издање фестивала веома актуелним, како у глобалном тако и у локалном контексту. При томе, избор теме никако не можемо тумачити као опортунистички или генерички, јер осим актуелности у светским оквирима, Битеф нуди и специфичну перспективу државе која је некада представљала размеђу између источног и западног

1) <https://en.oxforddictionaries.com/word-of-the-year/word-of-the-year-2016>

блока. Југославија, *ничија земља* укљештена између Истока и Запада, тада је била заједнички терен сусрета на којем су израсли Покрет несврстаних, па и сам Битеф, уз сав међународни значај и тежину коју му је ова специфична позиција донела. Данас, када се наша држава налази у једној другој врсти вакуума, који подразумева бедем који богата Европа диже према људској беди која прети да угрози њен начин живота, важније је него икада поставити питање слободе и толеранције различитости као елементарних људских вредности. Баш овакав контекст, уз актуелност тема које се у њему проматрају, доноси јубиларном, педесетом издању Битефа релевантност и идентитет за којима, изгубивши позицију и глобални значај који је имао у првим декадама свог постојања, овај фестивал несумњиво трага.

ТЕМЕ И ПОЗОРИШНЕ ФОРМЕ НА 50. БИТЕФУ

Педесето издање Битефа не преиспитује само позицију позоришта у савременом друштву, и његову (не) моћ да га промени набоље, већ и истраживање могућности које нуди дискурс извођачких уметности, а које обухватају много шири спектар изражајних форми – уз драмско и документарно позориште, ту су перформанс, видео арт, музичко позориште, као и савремени циркус. Фестивалски програм прате и теоријска проматрања *нових тенденција*, у форми конференције “Ново и глобално позориште: између комодификације и уметничке нужности”, одржане у оквиру 28. конгреса Међународне асоцијације позоришних критичара. Осим кроз експерименте у форми, овогодишњи Битеф испитује и културолошки исписане границе – локалне али и глобалне. Главна програмска линија јасно поставља питање могућности да се разуме и прихвати другост кроз употребу различитих стратегија. Неке представе, попут *Урнебесне шаме* коју Душан Давид Паржижек поставља по тексту Волфганга Лоца, представе *Саосећање. Историја мишраљеза*, коју је у берлинском позоришту Шаубине поставио Мило Рау, као и, донекле, хибридне форме *Амбасадор: немачко-афрички комад са њевањем*,

заузимају јасно циничну позицију, све време користећи садржај, али и форму, како би истакли суштинско и неизлечиво нераумевање између ушушканог богатства једног дела света, и крвљу обојеног сиромаштва које му то омогућава. Иако се ове представе експлицитно баве неоколонијалном традицијом која никада није постојала у овом делу Европе, бол темељног нераумевања других култура које конзумирамо искључиво кроз медијски сервиране стереотипе, третиран је на универзалан начин, отварајући га тако за публику где год се она налазила. Слично поигравање цинизмом Фејсбук активизма и удобности западњачке позиције првих утисака и брзих слика доноси и фестивалска продукција *Слобода је најскупиља калиталистичка реч* драматуршкиња Маје Пелевић и Олге Димитријевић, која у форми хумором протканог перформанса истиче опасности прихватања без преиспитивања, и медијатизације идеологије која до њега доводи. Дијаметрално различит изазов другости доноси немачко-сингапурска копродукција *SOFTMACHINE: Rianto + Sijao Ke x Cihan*, у облику модуларних предавања-перформанса, који, кроз различите форме, приказују богатство савремене азијске плесне сцене. Сличној линији фестивалског програма припада и представа *6&7* плесног позоришта ТАО из Пекинга. Говорећи универзалним језиком минимализма ова представа успева да превазиђе све географске, културолошке и политичке дистанце. Посебном регистру припада представа *Свиша бр. 2* композитора и редитеља Жориса Лакоста, у извођењу колектива “Енциклопедија речи”, који кроз формалне експерименте разоткрива политику речи у њиховом значењу, али и звучању. Представа која се издваја од осталих у смислу осећања емитованих на тему деструкције човека у рату је *Јашући облак* Рабија Мруеа, либанског уметника који интимну причу своје породице у условима либанског грађанског рата прича без покушаја да реши неразрешиве политичке и историјске сукобе. Сам крај фестивала заокружиле су представе *Родољубци* у режији Андраша Урбана и

извођењу Народног позоришта Београд и *Над гробом илује Европе* редитеља Себастијана Хорвата (у извођењу Хрватског народног казалишта Ивана пл. Зајца Ријека) и дале увид у проблематику овдашњег друштва чији га искривљени морални ставови доводе до саморазарања.

КРОЗ СЛИКЕ УДАЉЕНИХ СВЕТОВА И БЛИСКИХ СТЕРЕОТИПА

Урнебесна шама вероватно је била једна од најишчекиванијих представа на овогодишњем Битефу. По избору немачких позоришних критичара у магазину *Театлар Хојше* проглашена је представом 2015. године, док је млади редитељ чешког порекла Душан Давид Паржижек, по избору истог часописа, овенчан наградом за најбољу режију, као и за најбољи сценски дизајн, чији је такође аутор. Ослањајући се на *Срце шаме* Џозефа Конрада и Кополину *Ајокалијусу данас*, *Урнебесна шама* преиспитује импликације (нео)колонијалног наслеђа, доводећи питање далеких култура које углавном конзумирамо кроз природне ресурсе и медијску манипулацију. Као и код већине представа које припадају дискурсу политичког позоришта, моћ *Урнебесне шаме* да учини нешто више осим да дијагностикује проблем је дискутабилна. Удобност буржоаске позиције гледаоца који своју политичност реализује кроз излагање оваквим уметничким формама, све време остајући заштићен зидовима тврђаве Европа, Паржижек напада деконструисаном, постдрамском формом. Редитељ саботира сваки напор публике да на основу његове инсценације формира смислен, линеарни наратив, користећи узалудност напора који гледалац мора да уложи да би схватио представу, а чији смисао му Паржижек измиче на сваком кораку као метафору за нашу фундаменталну неспособност да разумемо удаљене културе. Сценографија се састоји од зида и пода од лабаво учвршћених, огољених дрвених летви, чија улога није дефинисање спољашности или унутрашњости у смислу драмског простора, већ приказивање симболичке рањивости зидова које тако лако подижемо око

сопствене културе. Редитељ сценографију не користи како би изградио илузију света на сцени, већ да би је разбио – уместо да стоји као знак уместо нечег другог, Паржижек материјалност својих зидова од дрвета користи као изражајно средство, посебно када их у паузи, уз помоћ дробилице за дрво, претвара у пиљевину која гуши публику кроз удобност четвртог зида сцене-кутије. Постављајући прецизно контролисану анархију на позоришним даскама као огледало хаоса реалности у којој живимо, редитељ, осим глобалне друштвено-политичке кризе, промишља и миметичке капацитете позоришта. Сценски дизајн представе *Урнебесна шама* никада није завршен, нити савршен – када се беле глумице претварају у црнце оне то раде половино, без претензије да неког заварају, даске које граде сценографију неуредне су и лако се руше, док X&M хаљина, коју једна од глумица носи као костим, делује савршено нелогично у дунглама Авганистана. Костим прати логику површности западњачког културног конзумеризма – војници у удаљеним крајевима изгледају као интерпретација *military* тренда у “Зари”, док се означавање једног од ликова марамом “арафатком” може тумачити као коментар на масовну културну апропријацију коју свакодневно вршимо. Пројекције, и њима одређено поље светлости које глумице све време контролишу уз помоћ графоскопа, користе се као средство демаркације сценског простора, али и крију суптилне посвете Џозефу Конраду у виду писама из рата. Дизајн светла је релативно сведен, и осим интервенција уз помоћ графоскопске пројекције и повремене доминације бочног светла које, скрећући пажњу са лица глумца, има функцију да додатно деперсонификује лик који тумачи у представи, подразумева уједначено осветљену позорницу. Чак и када користи јасно дефинисано поље светлости које даје профил спот рефлектора у грађењу своје сценске слике, Паржижек више рачуна на симболичке вредности израза *being in the spotlight*, него његову уобичајену ликовну функцију издвајања глумца од позадине. Звучну слику дунгле глу-



Из представе **Урнебесна тама**, фото документација Битефа

мице формирају уживо, користећи реквизиту која се налази на позорници и музичке инструменте. Редитељ не покушава да нас завара илузијом неког другог света на сцени, већ користи стратегије театрализације како би у споју истинске трагедије и радикалног нонсенса на сцени осликао *Ајсургистиан*, којим се свакодневно хранимо путем медија. У свету *Урнебесне шаме* не поставља се питање ко је крив, већ се континуирано испитују границе незнања и арогантности позиције белог човека из Европе. Играјући на оштрици *лошеј укуса*, док гради хумор уз помоћ ствари “са којима се не треба шалити”, Паржижек протреса све импликације

малограђанског морала. Баш као што Копола супротставља лепоту визуелне слике страхотама и прљавштини рата у Вијетнаму у свом филму *Апокалипса данас*, Паржижек у паузи представе сублимира хаос света у којем живимо кроз мешавину пиљевине коју производи дробилица за дрво кад глумице уништавају дрвене летве које су формирале сценографију, и а капела извођења традиционалне јужноафричке песме *The Lion Sleeps Tonight*. Ипак, мора се признати да Паржижеков агресивни ритам, уз фрустрацију коју изазива немогућност да се свет који стоји пред нама на сцени разуме на било какав кохерентан начин, повремено ствара

утисак херметичности редитељског концепта који боље функционише као идеја на папиру него у реалној позоришној ситуацији, доводећи тако гледаоца у стање искључености – баш оно које је себи редитељ дао задатак да превазиђе. Упркос специфичности неоколонијалне тематске линије, представа *Урнебесна шама* је на Битефу овенчана Гран пријем “Мира Траиловић”, као и Политикином наградом за режију.

Представа *Амбасадор: немачко-афрички комад с њевањем*, аутора Монике Гинтерсдорфер и Кнута Класена, слично *Урнебесној шами*, кроз фрагментацију света на сцени испитује теме постколонијалног наслеђа и неразумевања другости. Аутори реконструишу важне друштвено-политичке догађаје у афричкој историји, градећи документарно позориште у форми мјузикла, на основу фактографске грађе сакупљене кроз стварне интервјуе са амбасадорима Немачке у Сијера Леонеу, Либерiji, Гвинеји и Обали Слоноваче. Сама представа не подразумева драмске ликове, већ издвајање ситуација из колонијалне прошлости Африке, да би, потом, на сцени испитали сложену мрежу њихових узрока и последица.

Разрађујући ове теме кроз песму и плес, аутори формирају контрапункт стварној тежини политичких потеза и њихових последица. Као и у неколико својих претходних радова, Моника Гинтерсдорфер и Кнут Класен приказују беле глумце који, суочени са изазовом да преузму и репродукују амблематичне песме и плесове са афричког поднебља, кроз своје несналажење у овом задатку демонстрирају бесмисленост покушаја културне апропријације. Разоткривање једнодимензионалности стереотипа функционише и у обрнутом смеру – када афрички лидери преузимају речи и поступке сервиране од западних политичара, они престају да буду било шта друго осим марионета. Иако, попут *Урнебесне шами*, фрагментира сценску слику и ликове унутар ње, производећи тако анархију на сцени која рефлектује конфузију света у којем живимо данас, овој представи недостаје изванредан степен кон-

троле. Уместо уређеног хаоса који Паржижек вешто води све време трајања своје представе, Гинтерсдорфер и Класен не нуде никакву структуру кроз коју би гледалац могао да успостави логику света на сцени, изазивајући тако искљученост публике, уместо емпатије. Обе представе свесно подижу зид неразумевања и виде неуспех напора западне публике да *ипрочиша* свет на сцени као симбол њихове суштинске немогућности да разумеју догађаје ван зида света у којем обитавају. Сценски простор подељен је на део за музичаре, који сонгове изводе уживо на сцени, и централни део, резервисан за извођење групних и соло плесних тачака. Мизансцен представља доминантно средство у артикулацији сценског простора, док су сценографске интервенције у другом плану. Иако је *Амбасадор: немачко-афрички комад с њевањем* свесно осмишљен као незавршена структура која прати логику импровизације џем сешна, ни једно од сценских средстава која учествују у грађењу сценске слике не примењује се довољно конзистентно, нити кохерентно, па се стиче утисак да је потпуна анархија, која често влада на позорници, више последица случаја, него ауторске намере. Осим микс-пулта на којем се налази аудио опрема неопходна за извођење уживо, сценографски захвати су минимални, и углавном *ad hoc* карактера, попут две столице које функционишу као сталак за клавијатуру, чинећи да микс-пулт делује страно и непотребно предизајнирано. Дизајн костима не делује кохерентно, јер поред афричке традиционалне одеће провучене кроз филтер западне културе и која припада регистру свакодневне, функционалне одеће, садржи и сасвим збуњујуће костимографске интервенције, попут грубо израђених, геометризаних чизама од тврде пластике или на сличан начин израђених панталона, интегрисаних са обућом. Костими изгледају као одећа из неког *хий* берлинског бутика, или Африком инспирисан едиторијал у модном магазину, што се може тумачити као коментар на некритичку културну апропријацију,

али, као и већина ауторских намера у грађењу сценске слике, остаје нејасна.

У смислу теме коју обрађује, представа *Саосећање. Историја мишраљеза* блиска је представама *Урнебесна шама* и *Амбасадор: немачко-афрички комад с њевањем*, али им приступа сасвим другачије. За разлику од две претходно обрађене представе, које не поседују кохерентне драмске ликове, представа *Саосећање. Историја мишраљеза* приказује два заокружена, комплексна лика, ипак базирана на западним стереотипима и очекивањима која они повлаче са собом. Редитељ Мило Рау прво нас суочава са причом Конзолате Сиперијус која присуствује погрому своје породице у Бурндију, да би потом избегла у Белгију, и њен животни пут попримио западњачки ток, онолико колико је то могуће за особу која није бела на белачком континенту. Потом, позорницу преузима немачка глумица Урсина Ларди, која, са својом ледено плавом косом и очима, као и строго контролисаним говором тела и гласом, представља дијаметралну супротност топлини несавршености коју одаје глумица афричког порекла. Представа је структурирана као две монодрама јер се светови ова два драмска лика никада не додирују, што се може протумачити као став редитеља да међу њима никада и не може постојати истинско разумевање. Иако своје драмске ликове конструише на основу стварних сведочења избеглица и хуманитарних радника у кризом погођеним деловима Африке, што би ову представу сврстало у *вербалним позориштем*, Мило Рау сматра да његове представе не припадају ни документарном, нити истраживачком позоришту. Он свет који гради на сцени види као реконструкцију стварних догађаја, у намери да понови емоционални одговор на њих. За њега, фактографска тачност није битна колико довођење публике у стање које ће им омогућити да емотивно проживе дату ситуацију. Сценски простор је подељен на физички простор, скоро у потпуности закрчен отпадом, и простор видеа, чији садржај глумице конструишу у реалном времену, унутар физичког

простора позорнице. Постављајући ова два света и њихове међусобне односе једно наспрам другог, аутор у први план износи политичност медијске слике која се не може избећи и моћ видеа да селективно приказује реалност. Глумице подешавају светло, комуницирају са сниматељем и реализатором звука, што разбија позоришну илузију и демонстрира сценски квалитет изманипулисаних медијских слика које стижу до нас. Дизајн звука такође је у функцији раздвајања ова два простора, преносећи нас, по потреби, из простора реконструисаног догађаја у његову медијатизовану слику. Скоро читав простор позорнице прекривен је отпадом, налик на ђубриште у чијем је средишту постављена говорница, коју Урсина Ларди користи при конструисању медијске слике, уз помоћ камере позициониране тако да у потпуности изоставља слику свеprisутног ђубрета. С друге стране, овакав сценски простор ограничава мизансценску игру глумице и симболише њену заробљеност у неразмрсивој џунгли масакра у централној Африци. Сваки покушај глумице да ступи у поменути џунглу отпада делује незграпно и отуђено, док се симболи западњачке удобности, попут најлон чарапа које носи, цепају при сваком кораку. Костим који глумица носи има два различита читања – у простору видеа функционише као беспрекорна униформа телевизијског водитеља или политичара, док на позорници делује савршено нелогично, док се провлачи кроз гомиле отпада. Снажно присуство које Урсина Ларди демонстрира на сцени чини да се публика лако идентификује са њом, што је још једна од суптилних ауторских стратегија које примењује Мило Рау како би оголио наш *цинични хуманизам* који подразумева неједнаку вредност десетина хиљада мртвих у дубини афричког континента, и једног мртвог дечака који се удавио надомак бедема тврђаве Европа, и тако постаје битан као оружје медијске манипулације. Мило Рау изврсно балансира елементе цинизма и мелодрамски тон који даје контекст људске трагедије ових размера – у крвавом хаосу геноцида у Руанди лику који тумачи



Из представе **Саосећање. Историја митраљеза**, фото: www.schaubuehne.de

чи Урсина Ларди постане непропорционално важна лежаљка за јогу, симбол удобности западњачког живота; она гласно пушта Бетовена, јер више није у стању да слуша крике и звуке машинки које допиру споља. Пуштајући нас прво да се кроз емпатију уљуљкамо у потресна сведочења хуманитарних радника у Афри-

ци, Рау нам након тога измиче тло под ногама, опет користећи поистовећивање са глумицом, која се овај пут налази у позицији западног човека, у потпуности измештеног ван своје зоне комфора и разумевања, како би истакао цинизам који стоји иза хуманитарних акција у угроженим земљама.

Слобода је најскупиња капиталистичка реч је пројекат у продукцији Битеф театра, чије су ауторке драматуршкиње Маја Пелевић и Олга Димитријевић. Ауторке, истовремено и извођачице на сцени, конципирале су представу на препричавању сопствених доживљаја са туристичког путовања у Пјонгјанг, престоницу тоталитарне Северне Кореје. Кроз приказ организоване туристичке туре по престоници земље која спада у групу најизолованијих на свету, ауторке су желеле да на известан начин сучеле капиталистичку слободу и севернокорејски комунистички тоталитаризам, без доношења суда о предности живота у једном или другом друштву, препуштајући ту одлуку гледаоцу. Међутим, без обзира на то што је њихова намера од почетка била да на путу прикупе материјал за представу, оно што смо видели као продукт њиховог уметничког рада није превазишло већ познате слике и утиске који се уклапају у очекивани поглед капиталистичког Запада на Северну Кореју. У грађењу структуре своје представе ауторке користе, али и критикују, стереотипе о Северној Кореји дефинисане од стране развијених, капиталистичких друштава, покушавајући да се од њих дистанцирају одређеним гестовима, попут костима – светле кошуље, у комбинацији са тегет сукњом или панталонама, несумњиво подсећају на југословенске пионирске униформе. Сценски простор подељен је на физички простор презентације-перформанса, у којем се налазе извођачи и публика, и простор видеа који има задатак да представи севернокорејску реалност. Иако ова дуалност сценског простора подсећа на приступ примењен у представи *Саосећање. Историја мишираљеза*, примена видео пројекције у овом случају не прелази границе утилитарности. Видео рад комбинује материјал које су снимиле ауторке и документе о Северној Кореји који су доступни на интернету; његов садржај и динамика у потпуности су подређени перформансу-предавању које се дешава у реалном простору и времену извођења. Осим платна за видео пројекцију и стола за којим седе извођачице, нема других сценографских интервенција.

При извођењу, ауторке ступају у дијалог са публиком у форми својеврсне лицитације, на којој продају различиту реквизиту, наводно аутентичне предмете из Северне Кореје. Део који има потенцијал да покрене гледаоце на испитивање личног процеса формирања импресија о животу у изолованој средини јесте сам крај представе. На задњи зид позорнице пројектован је видео, великих димензија, и приказује снимак који су направиле ауторке док су путовале између два града у Северној Кореји. Пројекција није сасвим оштра и камера је стално у покрету, па гледалац има утисак да прати возњу туристичког аутобуса кроз град, са повременим заустављањима. У ту целу, помало замагљену слику, на којој ипак назиремо људе који ходају улицама и зграде око њих, Пелевић и Димитријевић се “утапају” не изговарајући никакав текст; уз кореографисане покрете и статичне позе, као и костим који чине војничке униформе, формирајући тако контрапункт изненађујућој ординарности живота у Северној Кореји коју приказује видео.

Мултимедијални пројекат *SoftMachine: Rianto + Sijao Ke x Cihan* сингапурског уметника Чоја Кафаија испитује занимљив аспект разумевања другости који се односи на деловање уметничког дела ван оригиналног културолошког контекста и несумњиво пружа важан кључ за његово разумевање, као и потенцијале приказивања одређене уметничке сцене као целине. Како би нам приближио рад азијских уметника који делују на пољу савременог плеса, Чој Кафаи користи документарни филм посвећен овој теми, видео интервјуе са појединачним уметницима и презентације њихових радова који се приказују на дисплејима у фоајеу позоришта и чине целину са презентацијом рада индонезанског уметника Ријанта и кинеског ауторског тандема Сијао Ке и Цихан, које је публика имала прилике да погледа уживо. Презентација рада дуа Сијао Ке и Цихан поседује одређена суптилна сценска решења у савременом кључу, попут коришћења сценског светла и трансlucentног зида од газе за одвајање планова

унутар сценске слике и пројекцију, или коришћења комада реквизите какав је јорган у потпуно неочекиване и веома поетичне сврхе, али остаје прилично неуверљива када говори о социополитичком контексту и изазовима са којима се данас сусрећу уметници у Кини. Костим, дизајн светла и дизајн звука, који уживо на сцени креира Цу Цихан, остају у минималистичком кључу сценског дизајна који је првенствено диктиран естетиком сценског покрета. Иако уметници причају о цензури са којом се непрестано сусрећу, у језику савременог, минималистичког израза, уз јасне референце на западну културу, Сијао Ке и Цихан не успевају да пронађу права решења помоћу којих би публици приближили овај проблем. С друге стране, јавански плесач Ријанто, чија је презентација скоро у потпуности реализована у традиционалном кључу, успева да, кроз своју непосредност и снажно присуство на сцени, оствари много ближи контакт са публиком од кинеског дуа. Упркос томе што, за разлику од Сијао Ке и Цихана, Ријанто ни једног момента не покушава да естетизује видео пројекцију као део сценске слике, већ она постоји примарно као документ, комбинација живог наступа и видео материјала овде функционише много органиченије него у презентацији кинеских извођача. Када је реч о костиму, традиционална јаванска ношња која се *развија* у неколико фаза усклађених са променама у плесном изразу, занимљив је контрапункт сценској слици коју на крају извођења гради наго тело извођача чије контуре суптилно исцртава надсветло. И поред тога што публика несумњиво реагује на Ријантово снажно присуство на сцени и искреност приче која га окружује, ова презентација ипак остаје на нивоу експоната извађеног из кабинета чуда, којим је гледалац фасциниран зато што је другачији, иако га суштински не разуме.

Иако се у смислу величине продукције не дају упоредити, тамо где су Сијао Ке и Цихан немоћни да савремени кључ у којем реализују сценски дизајн ставе у функцију истинског присуства и остваре утисак

аутентичности, комад 6&7 Плесног позоришта ТАО из Кине на задивљујућ начин успева да споји кинески традиционални плес и минимализам сценског језика, који овде функционишу као органска целина у значењском и формалном смислу. Замишљен као јединство супротности, комад 6&7 састоји се од две, јасно одвојене, али ипак нераздвојиве целине – јин и јанг. Први део полази од таме, оностраног, подсвесног; све време диктиран хипнотичким ритмом музике и репетитивним покретима плесача, има задатак да публику доведе у стање трансa који може да доживи, уместо да анализира. Изванредно суптилан, али истовремено веома ефектан, дизајн светла шведске дизајнерке Елен Руге креће из потпуне таме и допушта нашим очима да се адаптирају на њу, како бисмо успели да региструјемо најфиније промене унутар сценске слике. Све време пратећи хипнотички ритам који задаје музика, визуелна слика формирана сценским светлом трансформише се из тренутка у тренутак, дајући тако снажан карактер целокупној сценској слици. Сценски дизајн у првом делу извођења који, осим дизајна светла чине минималистички костими, репетитивни, али невероватно прецизни покрети плесача, и сценографија сведена на балетски под, у целости је организован око *кичме* коју формира музика, за коју је био задужен кинески музичар Шијао Хе, који се иначе бави експерименталном фолк музиком. Дизајн звука који потписује Тао Је, иначе и аутор кореографије, свакако је допринео да се музика стави у одговарајући однос са простором, а последично и са телима која га испуњавају. Костими су једноставни, мат црне боје, и уз савршено увежбане извођаче и промишљен дизајн светла функционишу одлично, чинећи да се индивидуална тела шесторице плесача стапају у јединствен, треперави ентитет на сцени. Други део извођења – 7 – представља светлост, чистоту, разум – јанг за јин артикулисан у првом делу, под називом 6. Овај пут видимо плесаче који су обучени у беле мат костиме, сцена је дифузно, униформно осветљена – ништа није препуштено машти и осећају

као у првом делу, све постаје рационално и видљиво. Други део такође испитује однос између звука, тела и простора, овај пут можда још експлицитније, с обзиром да извођачи на сцени уживо, помоћу сопствених тела, производе звукове који се појачавају путем микрофона монтираних изнад позорнице. Иако је други део извођења био неопходан како би се успоставила метафора јина и јанга путем контраста, мора се признати да минималистички језик сценског дизајна, удружен са репетитивношћу плесних покрета, много убедљивије функционише у првом делу. У контексту овог издања Битефа, које добар део програма посвећује теми немогућности разумевања између различитих култура, *6&7* успева да у целину која говори универзалним језиком минимализма и апстракције окупи традиционално и савремено, Исток и Запад.

На први поглед могло би се закључити да формални експеримент попут *Свише бр. 2*, према концепту композитора и редитеља Жориса Лакоста и колектива “Енциклопедија речи”, не припада нужно јасно одређеној програмској линији селектора. Ипак, ова представа која на сваки начин испитује моћ изговорене речи, доноси специфично свеж поглед на теме разумевања, граница и комуникације, које одређују ово издање Битеф фестивала. Сакупивши велику количину архивске грађе која подразумева документарне записе различитих животних ситуација – од најбаналнијих, попут транскрипта телевизијске емисије посвећене аеробику, или разговора незадовољне муштерије и телефонске оператерке, до веома драматичних, као што је снимак црне кутије авиона непосредно пре несреће у Алпима – Жорис Лакост издваја ове изговорене речи из њиховог оригиналног контекста, доводећи тако у први план њихову перформативност. Није чудо што је Лакост потписан и као композитор; *Свиша бр. 2* представља експерименталну форму позиционирану између значења речи на које се ослања драмско позориште и њиховог звучања, које постаје битно у музичком. Гледалац све време путује између покушаја разумевања изговореног текста и грађења логичног контекста око

њега, и препуштања сонорности речи, које функционишу као својеврсна музичка композиција. Звук, па и говор, специфичан је, јер снажно делује на нас, али тога врло често нисмо свесни, услед његове ефемерне природе. Подређујући остале чулне модалитете звука, редитељ нас приморава да освестимо моћ звучне слике, која, овако деконструисана и постављена ван контекста, у први план избацује политике које је обликују. Кроз специфично *раслојавање* процеса перцепције на изванредан начин увежбавамо спремност да, када будемо суочени са сликама које нам намеће *систем*, освестимо њихову политичност и сопствену позицију унутар њих. Сам сценски дизајн у потпуности прати овај концепт; дизајн звука је беспрекоран, и уз готово надреалну вокалну увежбаност извођача, чини да се у тренутку пребацујемо из једног звучног пејзажа у други. Извођачи су обучени у црна, формална одела, па је минимализам као концепт дизајна костима, довољно сведен да никада не наруши доминацију звучне слике у хијерархији елемената који формирају сценски дизајн ове представе. Осим извођача у црним костима и потпуно утилитарних столица и нотних сталака, визуелну слику чине пројекције које такође поштују минималистички принцип успостављен осталим елементима. У већини случајева пројекције представљају само титл, али суптилне интервенције у смислу диспозиције у простору или чињенице да повремено не прате изговорени текст, доносе разиграност која отвара нова поља игре речима. Представа *Свиша бр. 2* је добитник прве награде публице и специјалне награде “Јован Ђирилов”.

Јашући облак је пројекат либанског уметника Рабија Мруеа у чијем је уметничком раду у излагачким просторима и у позоришту заступљено испитивање појмова присуства, представљања и извођења на сцени кроз призму односа фикције и реалности. Мруе је одрастао за време Либанског грађанског рата, па велики број тема којима се бави јесте повезан са догађајима којима је био сведок током петнаест година ратног стања. *Јашући облак* је интимна прича његовог брата



Из представе **Свита бр. 2**, фото документација Битефа

Јасера који је у рату повређен, пуцњем снајпера у главу. Међутим у својим радовима Раби Мруе никада публици не преноси причу из позиције сведока или жртве, какве обично конструишу и преносе медији, већ тежи да раслоји и деконструише сопствено сазнање и перцепцију доживљеног, како би избегао искључиво емотивну реакцију гледалаца и навео их да уђу у дијалог са оним што виде, пре свега постављајући питања. Раби Мруе је заједно са братом Јасером, јединим извођачем

присутним на сцени, креирао причу, насталу на основу Јасеровог личног искуства које му је преокренуло живот. Са седамнаест година рањен је снајперским поготком у главу, па је након преживљеног напада морао да почне да учи готово све животне радње, као што су ход, говор и слично и поново да успостави сопствено физичко, психичко и друштвено биће. Прича базирана на истинитим догађајима креирана је из фрагментата јер се браћа Мруе на примарном нивоу не баве

узрочно-последичним везама и утицајима политике и насиља на друштво и појединца, већ сећањем на сопствено биће у одлучујућим тренуцима у животу и деконструкцијом и сагледавањем истог у садашњем тренутку. У прилог таквом начину причања приче, Раби Мруе од сценских средстава користи видео пројекцију на којој су приказани снимци Јасера, затим документарне секвенце Бејрута за време рата, породичне фотографије и други садржај и то све са звучном подлогом која је понекад музика, али је често и Јасеров глас који објашњава шта гледамо или пита себе и нас, гледаоце, шта видимо на приказаној слици. У појединим тренуцима Јасер пушта снимке сопственог гласа или чак оно што изговара на сцени истовремено снима и затим пушта да он и публика преслушају. Да би омогућио сагледавање и схватање сопственог бића, Раби свог брата Јасера ставља у троструку улогу на сцени – он је карактер у причи, он је извођач те приче и он је гледалац када посматра себе на видео пројекцији или приликом преслушавања аудио записа свог гласа. Овакав поступак у поставци није захтевао костим, јер Јасер – карактер у причи, јесте и Јасер у стварном животу. Донекле је упитно приказивање оваквог сценског дела у конвенционалном позоришном простору какав је сцена “Раша Плаовић” Народног позоришта у Београду. Сценски простор ограничен са леве стране столом и столицом за којима седи Јасер и пројекционим платном постављеним у средини, у којем нема сценских промена, био би подеснији у неком камерном простору, ако узмемо у обзир да гледамо интимну причу човека који је при том и извођач на сцени. С друге стране посматрано, дизајн светла, реализован тако да се осветљава Јасер на сцени, или видео пројекција док се емитује или се по потреби осветљава и Јасер док гледа видео пројекцију, при чему се све светлосне промене одвијају видљиво, али полако, конципиран је на начин који даје гледаоцу време да размисли о томе шта је управо видео и чуо и држи га на дистанци у односу на причу коју гледа, јер Раби Мруе у овом сцен-

ском делу које можда и не можемо назвати обичном представом доводи у питање управо представљање, у овом случају представљање себе тј. свог бића.

На крају фестивала игрane су две представе националних позоришта у региону. То су *Родољупци* Јована Стерије Поповића, у режији Андраша Урбана, и извођењу Народног позоришта Београд и *Над гробом Љује Европе* редитеља Себастијана Хорвата, у извођењу ХНК Ивана пл. Зајца Ријека (Хрватска). Обе представе су базиране на текстовима великих националних писаца и обе говоре о суноврату друштва прикљештеностима аустро-угарске власти у којем појединац, трудећи се да сачува свој интерес, беспоговорно гази друге. *Родољупци* преносе злослутни глас Јована Стерије Поповића о српском друштву које ће урушити само себе због недостатка интегритета и морала, а редитељ Урбан га посебно проблематизује уносећи измену у текст драме – убија лик Гавриловића чиме констатује смрт слободе мишљења и различитости. Урбан, уједно и сценограф ове представе креира простор који је обележен мноштвом симбола. Публику у сали дочекује завеса са великим грбом Аустроугарске преко целог порталног отвора која се подиже и почиње представа у којој глумци говоре на мађарском језику. Међутим, првом приликом када је то потребно ликови стају испред симбола српства – грба, заставе, иконе и мењају своју идеологију и ћуд, а паралелно са тим полако прелазе на коришћење српског језика. Већи део представе тада постаје испуњен фуриозном енергијом коју посебно наглашавају сонгови које је компоновала Ирена Поповић Драговић. Урбанов редитељски поступак је и овај пут заснован на постављању глумачке игре на просценијум и изговарање текста кроз обраћање публици, уз честу употребу средстава која модификују звучну слику, попут микрофона и мегафона. У ту сврху Урбан користи сценске елементе као што је низ столица на просценијуму или изузетно дугачак сто за којим седе сви родољупци док разматрају потезе које треба да учине да би се спасли или оставља празан простор

за одвијање динамичних сцена борбе на фронту. Још једна важна промена у сценском простору настаје у последњем чину који нас потпуно везује за данашњу ситуацију у нашој земљи, када на сцени видимо огроман билборд са натписом *Flying from Belgrade* и опет исти низ столица и родољубаца у измењеном костиму и нагласком у говору, али са истим намерама. Овако осмишљен сценски дизајн представе је у функцији режије и глуме и целовито преноси јаку политичку поруку коју нам Урбан шаље.

И у представи *Над њробом љује Европе*, одиграној на Великој сцени позоришта Мадленијанум, инспирисаној новелом Мирослава Крлеже *Хрватска рајсогија*, један од основних елемената сценског простора је дугачки сто за којем се одвија свечана вечера. Пријатну, породичну вечеру повремено прекидају непрепознатљиви звуци који допиру из непознатог правца и размирице између чланова породице, а злослутни тон и атмосферу даје и осликана сцена Потопа преко целог задњег зида салона ка којој су присутни на вечери окренути леђима. Сценограф Јурген Кирнер је драматични обрт који представља рушење удобног европског комфора пред налетом избеглица и моралну беду западног друштва представио падањем плафона свечаног салона и тргањем великог осликаног платна иза којег се открива слепи зид од огромних блокова. Међутим сам чин пада плафона није био толико агресиван колико је драмски то било пожељно, што је с једне стране разумљиво из безбедносних разлога и компликованости техничке изведбе, али с друге стране јесте пример да је понекад ефикасније препустити гледаоцима да замисле динамичку слику преласка простора из једног стања у друго, него половично извести задатак.

ПОЛИТИКА (СЦЕНСКИХ) СЛИКА

Сценски дизајн на фестивалу Битеф 2016. године показао је различита размишљања у избору и начину коришћења сценских средстава за грађење слике света у којем живимо, обојеног неоколонијалистичким идејама

и израженом немогућношћу за прихватање другости и другачијег. Кохерентна програмска линија и доследна селекција представа допринели су да прошлогодишње издање Битефа повремено заиста функционише као нека врста лабораторије, у којој се испитивањем у оквиру имагинарног света изграђеног на сцени, добијају релевантни одговори на друштвено-политичка питања другости, разграничења и толеранције, која обликују свет у којем живимо. Уколико тај појам узмемо у најширем смислу, који подразумева садржај, али и форму, можемо рећи да већина представа приказаних на Битефу 2016. припада политичком позоришту. Осим избора теме, који је био условљен очигледно политичким програмским усмерењем фестивала, део аутора бави се и политичношћу слика – кроз деконструкцију процеса изградње сценске слике преиспитује се процес изградње слика у свим доменима живота, и ван позоришта. Честа употреба видео пројекција није новост у позоришту, али је подсећање на то да свеprisутство посматрања света кроз видео слику умањује нашу способност да сагледавамо реалности чак и када је наше сопствено биће у питању. Део представа кроз стално поигравање између присуства и репрезентације преиспитује миметичке капацитете позоришта, рефлектући тако савремене тенденције у домену извођачких уметности које подразумевају приближавање позоришта и перформанса. Светови изграђени на сцени су фрагментирани, јединство простора, времена и радње је деконструисано, док се појединачна сценска средства доводе до екстрема, у покушају да се испита процес грађења сценске слике. Иако Битеф 2016. представља програмски заокружену целину, чија је релевантност била условљена избором тема које се обрађују, али и специфичношћу њиховог значаја у глобалном и локалном контексту, наредна издања фестивала пред собом имају још тежи задатак – да наставе рад на враћању и одржавању релевантности Битефа на интернационалном плану.