

IZLOŽBENA AKTIVNOST O BITEFU

069.9:792.091.4(497.11)"2011"
792.091.4(497.11)"1997/2017"
COBISS.SR-ID 148035081

Apstrakt

U tekstu se bavimo recepcijom Bitefa (Beogradski internacionalni teatarski festival) na izložbama, odnosno načinom na koji je naš vodeći međunarodni pozorišni festival prezentovan u muzejskim i galerijskim postavkama. Tokom više od pola veka – ne nužno jubilejskim povodima – pojedini aspekti Bitefa predstavljani su u izlagačkom kontekstu. U radu mapiramo ključne izlagačke postavke na ovu temu, a kao studiju slučaja izdvajamo izložbu Svi ekstremi Bitefa (Muzej pozorišne umetnosti Srbije 2011).

Tako postavljena tema – koja ne pripada striktno studijama pozorišta nego ih interdisciplinarno „proširuje“ ka domenu muzeologije – istovremeno se nadovezuje na prethodno sprovedeno istraživanje stručne recepcije Bitefa koje je obuhvatalo ne-muzeološki ili izvorni Bitefov kontekst, (pozorišnu kritiku i teatrologiju), a čiji su rezultati publikovani u izdanju Otvaranje granica: stručna recepcija Bitefa u Srbiji (FDU 2023).

Ključne reči

Bitef, festival, izložbe, muzeološka recepcija, ekstremi Bitefa

Uvod

Kao naglašen fenomen našeg pozorišta, Bitef je od osnivanja (1967) privlačio pažnju domaće stručne, medijske i šire društvene javnosti. Uprkos brojnim predrasudama, ili bar izvesnoj stereotipizaciji narativa o večitim „nesporazumima“ ovog avangardnog festivala i lokalne sredine, Bitef je od svoje prve godine bio afirmativno prihvaćen u onom delu stručne javnosti s čijom se

¹ ks.radulovic@gmail.com; ORCID iD 0000-0003-4049-3906

repcijom prvo suočio – a to je pozorišna kritika, pre svega ona referentna (Radulović 2023).

Drugi okvir recepcije Bitefa jeste teatrologija (ili, u novije doba, studije pozorišta), što u našem kontekstu podrazumeva teorijske radove/tekstove na temu ovog festivala, objavljivane mahom u periodici, naučnim zbornicima ili sličnim izdanjima. Najzad, treći okvir se odnosi, makar i hipotetički, na knjige o Bitefu: kada je reč o stručnim izdanjima koja pripadaju studijama pozorišta, dosad je publikovana jedna prevedena studija inostranog (Natalija Vagapova) i jedna domaćeg autora (*Otvaranje granica: stručna recepcija Bitefa u Srbiji* Ksenije Radulović).

Ovaj rad je unekoliko i nastavak istraživanja koje je rezultiralo prethodno navedenim naslovom. Naime, u istraživanju stručne recepcije Bitefa u Srbiji fokus je, prirodno, bio na oblasti kojoj Festival izvorno pripada – pozorištu, odnosno pomenutim domenima pozorišne kritike i teoretizacije/teatrologije.

Ali pored „izvornih“ oblika stručne valorizacije tema Bitefa je prisutna i u izložbenoj aktivnosti naše sredine. U pitanju su projekti nastali u okviru nekoliko platformi ili institucija, a koji izlagački prezentuju različite aspekte ili segmente manifestacije. Ova aktivnost tako uključuje (i) muzealizaciju Bitefa, kroz izložbe postavljene u našim muzejskim institucijama, pre svega onima koje po prirodi svoje delatnosti imaju najneposrednije relacije sa ovim festivalom ili njegovim pojedinim dimenzijama (Muzej pozorišne umetnosti Srbije, Muzej primenjene umetnosti). Izvan muzeološkog konteksta u užem smislu, na tom planu je od značaja i aktivnost drugih domaćih institucija kao što su, na primer, Istorijski arhiv Beograda i Bitef teatar, inostranih kulturnih centara sa sedištem u Beogradu (Francuski institut), ili organizacija poput Yustata (Jugoslovenski centar za scensku umetnosti i tehnologiju) i dr.

U narednom delu rada biće najpre navedene ključne izložbe koje su u celini posvećene Bitefu, a prezentovaćemo ih u kontekstu koji bliže određuje njihov stručni pristup (osnovne informacije o postavkama ili pratećem tekstu). Nakon toga, izolovaćemo jednu od tih postavki – *Svi ekstremi Bitefa* – kao „studiju slučaja“ koja svojim izrazito (i izvorno) bitefovskim tematskim konceptom, usmerenim na pojam *ekstrema*, pruža i određene mogućnosti za „iskušavanje“ lokalne stručne, pre svega kritičarske artikulacije predstava Bitefa. Drugim rečima, pošavši od jedne muzejske platforme kao što je pomenuta izložba, podsetićemo najpre na najrazličitije ekstreme kojima je Bitef obeležen u istorijskom kontekstu, a na sekundarnom planu, recepciju

Festivala time delimično proširujemo sa izložbene na kritičarsku aktivnost, prateći kako su naši autori prihvatili bitefovske ekstreme.

Izložbe na temu Bitefa (hronološki)

Svi prostori Bitefa (1997), autorka: Jelena Kovačević, dizajn: Irena Šentevska, zajednički postavili Yustat i Bitef, u prostoru Muzeja primenjene umetnosti. Polazište za ovu postavku bio je magistarski rad Radivoja Dinulovića na temu scenskih prostora Bitefa, odbranjen na Arhitektonskom fakultetu u Beogradu. Iako nije imala cilj da obuhvati sve prostore na kojima se odvijao Bitef, izložba prati način na koji je Festival osvajao nove, često nepozorišne prostore Beograda. Autorka navodi da je Bitef u početku pripadao Gradu, ali je „s vremenom zaposeo njegove delove tako da je i Beograd počeo pripadati Bitefu“ (Kovačević 1997: 116).

Umetničke manifestacije BITEF 1968–1973 (2005), autorka: Biljana Tomić, Muzej primenjene umetnosti. Reč je o dokumentarnom prikazu programa Likovni Bitef, koji je Biljana Tomić sa saradnicima koncipirala i organizovala kao prateći program Bitefa. Izložba obuhvata celine koje se mogu smatrati reprezentativnim uzorcima najvažnijih događaja u periodu od šest godina koliko je projekat trajao (1968–1973). Nesumnjivi istorijski značaj Likovnog Bitefa ogleda se u tome što je bio prethodnica nove umetničke prakse, kao najznačajnijeg fenomena vizuelne i konceptualne umetnosti koji je stvoren u SKC-u 70-ih.

Izložba Bitef – Velike nagrade (2007), autorka: Branka Prpa, realizacija: Svetlana Adžić i Olga Latinčić, Istorijski arhiv Beograda. Izložba priređena povodom 40 godina Festivala bila je posvećena prvonagrađenim predstavama za koje je sačuvana arhivska građa (uz napomenu da su u prvim fazama Bitefa tri predstave ravnopravno delile nagradu, tako da je broj nagrađenih znatno veći od broja godišnjih izdanja festivala). Ova postavka je bila oblikovana kao pozorišna scena; na ulazu su bili plakati, a u centru plato s potpisima ključnih aktera, dok su sa strane postavljeni panoji s fotografijama predstava. U pratećem materijalu organizatori su naglasili da je Bitef već postao istorija, i to istorija koja i dalje traje, što je retkost u društvima i državama bez kontinuiteta institucija.

Bitef na plakatu (2010), kustoskinja: Aleksandra Milošević, Muzej pozorišne umetnosti Srbije. Prikazano je 30 plakata za Bitef, koji, kao i celokupni vizu-

elni identitet Festivala, odražavaju ideju traganja za novim tendencijama. Taj identitet je u najvećoj meri vezan za stvaralaštvo dizajnera Slobodana Mašića, čiji je bogat umetnički opus u široj javnosti i najprepoznatljiviji upravo po vizualijama Bitefa (njegovo delo je i čuveni logo Bitefa – kružna osnova sa zvezdicama, u okviru kojeg je autor kontinuirano intervenisao).

Svi ekstremi Bitefa (2011), kustoskinja: Aleksandra Milošević, idejni koncept: Ksenija Radulović, saradnik: Jovan Ćirilov, Muzej pozorišne umetnosti Srbije.²

Francuska na Bitefu: 46 godina druženja (2012), priredili: Branislav Glumac, Filip Le Moan³ i Jovan Ćirilov, Francuski institut. Na ovoj izložbi je prikazano blizu 30 predstava iz Francuske koje su učestvovala u selekcijama Bitefa od njegovog početka do kraja prve decenije ovog veka. Kontinuirano prisustvo savremenog francuskog teatra na ovom festivalu postavljeno je i u širi kontekst francusko-srpskih kulturnih veza. To se u istorijskom smislu svakako odnosi na relacije naših i francuskih nadrealista između dva svetska rata, kao i na uticaj pariske slikarske škole na naše umetnike u istom periodu. Međutim, kulturne veze se nastavljaju i kasnije, pa tako teatar apsurdna veoma brzo stiže iz Pariza u Beograd, pre svega putem predstava realizovanih po dramama Semjuela Beketa i Ežena Joneska, izvedenih upravo u Atelju 212, u kojem je Bitef i stvoren. S obzirom na to da Francusku karakteriše otvaranje prostora za umetnike iz celog sveta (kao što je, uostalom, slučaj s Beketom i Joneskom), izložba pokazuje da su francuske pozorišne trupe već u prvim godinama Bitefa bile predvođene vrhunskim rediteljima i drugim autorima koji nisu francuskog porekla: Španac Fernando Arabal, Argentinci Viktor Garsija i Žerom Savari, te potomci ruskih emigranata Arijana Mnuškina i Pjer Spivakov (Ćirilov 2012: 8).

U katalogu izložbe ukazuje se i da su 70-ih vodeći francuski reditelji poput Rožea Planšona, Patrisa Šeroa i Antoana Viteza, na Bitefu bili predstavljeni postavkama koje su presudno doprinele promeni interpretativne paradigme u području klasične drame – i to njihovih nacionalnih klasika kao što su Molijer i Marivo. Potom iz Francuske na Bitef dolazi teatar pokreta, a Jovan Ćirilov zapaža da ova zemlja upoznaje beogradsku publiku i s dvojicom ko-reografa poreklom s Balkana: Jožef Nađ, rodom iz Kanjiže u Vojvodini, koji od početka 80-ih deluje u Orleanu, kao i Angelin Preljocaj, Francuz sa albanskim korenima (Isto: 9).

2 O tome više u narednom delu teksta.

3 Ataše za kulturu (Francuski institut u Beogradu)

Nebo nad Bitefom (2016) – zajednički naziv za četiri izložbe koje se zasni-
vaju na artefaktima u vezi s Bitefom, njegovom istorijom i tradicijom, kao i
institucijama koje su znatno doprinele razvoju festivala:

- Bitef i RTS (autori: Bojana Andrić i Petar Đinović)
- Bitef i Atelje 212 (autorka: Vesna Bogunović)
- Bitef i *NEW MOMENT* (autor: Lazar Sakan)
- Bitef i Bitef teatar (autorka: Vesna Bogunović)

U okviru istog, 50. jubilarnog Bitefa realizovana je i izložba **SCENSka LA-
Boratorija – studija slučaja Bitef** studenata Scenske arhitekture, tehnike i
dizajna Fakulteta tehničkih nauka u Novom Sadu.

Izložbe koje se celovito ili delom fokusiraju na Bitef priređivane su i u ino-
stranom kontekstu:

Retrospektivna izložba plakata Bitefa (1967–2017) održana je u Kultur-
nom centru Republike Srbije u Parizu (2007). Projekat je realizovao Bitefov
autorski tim: kustoskinja Vesna Bogunović, dizajnerka Jelena Stojanović, sa-
radnik Nenad Šugić.

Pored navedenog, tema nastupa Srbije na Praškom kvadrijenalu 2007. bila
je **Teatar-Politika-Grad**, s podnaslovom **Studija slučaja: Beograd**. Jedna od
postavki bila je posvećena pozorišnoj arhitekturi i tehnologiji, a u pomenutoj
selekciji predstavljene su i dve beogradske manifestacije – Bitef i Belef u kon-
tekstu trajnog ispitivanja scenskih potencijala Grada. Kustos nastupa Srbije u
Pragu bio je Radivoje Dinulović, a producenti Yustat i Belef centar,

Svi ekstremi Bitefa

Izložba *Svi ekstremi Bitefa* otvorena je 14. septembra 2011. godine u Muzeju
pozorišne umetnosti Srbije u Beogradu. U periodu od 2001. do 2012. godine
ova ustanova imala je razvijenu saradnju s Bitefom, pa su se pojedine izložbe
tematski uklapale u profil Festivala te bile i deo njegovog pratećeg programa.
Takav slučaj je i s navedenom postavkom.

Idejni koncept izložbe potekao je od Ksenije Radulović, direktorke MPUS-a
u pomenutom periodu, ključnu ulogu u odabiru predstava koje čine postav-
ku imao je Jovan Ćirilov, umetnički direktor i selektor Bitefa, dok je izložbu

i katalog realizovala kustoskinja Aleksandra Milošević. Odluka da jedan od najvažnijih segmenata kustosiranja ovog projekta pripadne Ćirilovu bila je zasnovana ne samo na njegovom celovitom i neposrednom uvidu u istorijat Festivala nego i na određenim ličnim afinitetima, pre svega njegovoj sklonosti ka „poetici ekstrema“ u umetnosti: primera radi, priredio je antologiju *Najkraće drame na svetu*.⁴ Rezultat takvog pristupa jeste *jedan mogući izbor*, nužno ličan, ali utemeljen na kompetentnom i posvećenom odnosu prema predmetnoj oblasti.

S obzirom na to da je pojam ekstrema bio jedna od značajnih karakteristika Bitefa, ideja je bila prezentacija raznorodnosti tih ekstrem(izam)a tokom njegove istorije. Naravno, to je podrazumevalo i uspostavljanje nužne relacije između ekstrema koji je neodvojivi segment određene umetničke platforme, s jedne, i samog društva i/ili politike, s druge strane. Ćirilov podseća da je evropska civilizacija sa svojom helenskom tradicijom kao jedan od ideala postavila osećanje mere, a da je ekstrem smatran opasnim jer je remetio uravnoteženost ponašanja i njegovih društvenih normi. Međutim, i ekstremi u oblasti umetnosti samo su prividno bezopasni: „Platon je uočio i skrenuo pažnju na to da promena ritma u muzici nagoveštava prevrat u društvu“ (Ćirilov 2011: 3).

Govoreći o samom Bitefu, autor dalje ukazuje da su prvi ekstremi Bitefa, oni s kraja 60-ih godina prošlog veka bili nadahnuti ideologijom nove leveice. Tako su konkretni ekstremi predstava koje je od 1967. godine pratila naša i svetska javnost očigledno rezultat buntovne 1968. godine. On ističe da su protesti nagim telom u predstavi beogradske *Kose* ili u njujorškom *Dionisu 69* „očigledno bili neviđeni ekstrem kojim je jasno izražena ogoljena pubuna protiv filistarskog stida. Ono što je do tada bilo dozvoljeno samo na slici ili u skulpturi, sada je bilo na sceni, od krvi i mesa“ (Isto). Na sličan način i „Savarijevo bacanje brašna na publiku, Terajamini udarci motkama po telu pasivnog gledoca, brazilsko kidanje glave petlu, imaju ideološko izvorište u otporu srodnom sa anarhizmom, ili sa novom levicom protiv svega malograđanskog i krupnoburžoaskog“.

Ali, po mišljenju Jovana Ćirilova, već je izazovnije analizirati ideološku manifestaciju ili društvenu prirodu ekstremnih elemenata pozorišta koje je Bitef prikazivao nakon svoje najranije („šezdesetosmaške“) faze, odnosno od 70-ih godina naovamo. „Ekstremnost wilsonovskog usporenog kretanja ili predsta-

4 Književna opština Vršac (KOV) 1999.

ve bez reči, i to još bez plesa, čak i predstava bez ijednog živog učesnika prvi put u istoriji teatra, izvesno je neki novi oblik protesta, tih ali nimalo manje ekstreman, čak možda ni manje opasan za savremeno društvo“ (Isto).

Izložba *Svi ekstremi Bitefa* sadrži izbor od 25 predstava koje manifestuju različite oblike ekstrema u odnosu na dotadašnju pozorišnu tradiciju ali i onovremenu produkciju. Taj izbor predstavljamo hronološki, po redosledu kojim su ostvarenja gostovala na Bitefu.⁵

Postojani princ (1. Bitef, 1967) **(siromašno pozorište)**

Predstava se poistovećuje sa svetski poznatim konceptom *siromašnog pozorišta* Ježija Grotovskog. Ovaj poljski reditelj u *Postojanom princu* koristi tekstualni materijal istoimene drame Kalderona de la Barke, ali koji u slobodnom i radikalnom tretmanu postaje svojevrsan scenario – pretekst za scensku igru. Takav postupak podrazumeva udaljavanje od istorijskog i kulturološkog konteksta dela, i to u korist traganja za onim značenjima koja imaju univerzalnu (mitsku ili arhetipsku) dimenziju. Pored specifičnog tretmana teksta, reditelj artikuliše i ideju scenskog prostora iz kojeg je uklonjeno sve što nije neophodno za realizaciju teatarskog događaja (scenografski, kostimografski i muzički aspekti predstave svedeni su na minimum, a u potpunosti se ukida njihova dekorativna funkcija).

Najzad, radi ostvarenja „totalnog čina“ s kojim poistovećuje bavljenje teatrom u ovoj fazi, Grotovski fundira i ideju „svetog glumca“, koja implicira njegov istraživački rad vezan za telesnost i psihu izvođača, odnosno glumačku tehniku *via negativa*. Kako u *siromašnom pozorištu* nije reč o klasičnoj interpretaciji dramskog dela, glumac je podvrgnut treninzima nakon kojih niti interpretira dramski lik niti se s njim identifikuje ili ga podražava – nego na osnovu teksta stvara ličnu partituru, otkriva i artikuliše lične istine i impulse.

Naravno, u vezi s time je i odnos na relaciji glumac – gledalac, što za Grotovskog predstavlja upravo esenciju pozorišnog čina, istovremeno i odgovor pozorišta na fenomen masmedijske kulture. Već 1970. godine on ukazuje da

5 Napomena: podatke opšteg reda o predstavama preuzimamo iz niza izvora (katalozi Festivala, katalog izložbe, studije inostranih i domaćih autora), dok autorske i slične stavove preuzimamo navodeći konkretne izvore.

je nastupilo post-pozorišno doba, a tada počinje i njegovo udaljavanje od područja pozorišne umetnosti u klasičnom smislu (Ines, Ševcova 2017: 264).

***Antigona* (1. Bitef, 1967) (realan život pozorišne trupe na sceni)**

Umetnički rad Living teatra, trupe koju su predvodili Džudit Malina i Džulijan Bek, reprezentuje društvene, kulturne i druge velike promene 60-ih (ideja pacifizma u hladnoratovskom svetu, otpor prema konvencijama građanskog društva, liberalizacija i seksualna revolucija itd.). Inspirisani Antonenom Artoom, ali i umetnošću hepeninga, livingovci istražuju mogućnosti „živog pozorišta“: tragaju za autentičnom prirodom čoveka, onom koja nije oblikovana u kontekstu civilizacije, pokušavajući pri tome da obnove duh antičkog izvođenja predstave kao rituala od značaja za zajednicu.

U drami *Antigona* je politički aspekt jasno određen sukobom individue sa sistemom, ali se on u predstavi, u skladu s duhom vremena, prenosi i na borbu polova, kao i na generacijske razlike. S obzirom na to da je koncept Livinga zasnovan na pozorištu koje pokreće na pobunu, političke i društvene promene, lik Antigone postaje paradigma takve akcije i neka vrsta inspiracije publici da i sama započne revoluciju.

Predstava se igra na ogoljenoj sceni, individualni likovi i članovi hora su u jednostavnim savremenim kostimima. Verbalna matrica prožeta je uzvicima i vapajima, a telesna ekspresija posebno izražena u horskim scenama.

***Dionis 69* (3. Bitef, 1969) (prva frontalna golotinja na beogradskoj sceni)**

Američki reditelj Ričard Šekner kreira *scenski tekst*, kao zaokret u odnosu na istorijski kontinuitet ilustracije/inscenacije narativnog teksta. O Šeknerovoj kritici tekstualne tradicije kao i pristupu dramskom tekstu svedoči (i) program predstave na Bitefu, u kojem je navedeno: *Dionis 69* „nasuprot“ *Bahantkinjama* Euripida.

Šekner istražuje odnos glumca i gledaoca te prostorne aspekte pozorišnog čina, artikulišući ideju *ambijentalnog pozorišta*, čiji je *Dionis 69* prvi i zaokruženi reprezentant. On se udaljava od koncepta scene-kutije da bi organizovao novi odnos izvođača i gledalaca. U središtu prostora ove predstave bile su

crne strunjače na kojima su se odvijali ključni delovi drame, a pored njih i dve vertikalne konstrukcije. Publika je sedela na podu ili na konstrukciji (platformi) od pet nivoa, scena je bila minimalistička, a „rampa“ između dve strane scene na svaki način uklonjena.

Osim radikalnog pristupa dramskom tekstu i konceptu prostora, *Dionis 69* naglašava liberalizaciju duha poznih 60-ih, uključujući i temu ljudskih i seksualnih sloboda. Početne scene simuliraju seksualni čin, a potom sledi i prizor ritualnog rađanja Dionisa. U trenutku kada Dionis poziva publiku na ples, odigrava se, u nekoj vrsti orgijastičkog zanosa, ritual plodnosti, da bi drugi, jednako orgijastički ples, onaj u kojem će vladar Pentej biti rastrgnut – postao ritual smrti. Takav ritualni karakter predstave izvire i iz Šeknerovog pokušaja da ukaže na ograničavajuće aspekte savremene civilizacije i kritiku industrijskog i građanskog društva, sputanost pojedinca u njemu. Ova predstava na Bitefu bila je i prvi susret naše publike s takozvanim frontalno postavljenim nagim telima na pozorišnoj sceni: glumci su pretežno nagi, ali i pozivaju gledaoce da im se u toj nagosti pridruže, kako bi okupljeni u zajednicu „povratili“ iskonsku ljudsku prirodu, oslobođenu stega civilizacije.

***Besni Orlando* (3. Bitef, 1969)**

(prva predstava igrana van pozorišne scene, u sportskoj sali)

Besni Orlando Ludovika Ariosta, i u režiji Luke Ronkonija, prva je predstava na Bitefu igrana van pozorišne sale, u Hali sportova na Novom Beogradu. Takav odabir prostora bio je zasnovan na polifonijskoj strukturi same predstave.

Kritičar Muharem Pervić predstavu posmatra kao „čaroliju slika u kojima je oživljena legenda viteštva“, i ističe da je Ronkoni konačno i definitivno „spojio gledalište i scenu, zamenjujući klasični, statični scenski prostor brojnim pokretnim scenama na kojima se prizori odvijaju simultano“ (1995: 62). U takvoj postavci su svi glumci gotovo sve vreme na sceni, a gledaoci su prinuđeni da se kreću – na primer „sklanjajući se sa puta besnim megdanžijama koji tako predano jašu svoje konje na točkovima“. Publika može da posmatra lica glumaca i s najmanje moguće razdaljine, ali zahvaljujući simultanitetu toka radnje i da formira sopstveni narativ. *Besni Orlando* je predstava-spektakl koja ukida ne samo granicu između scene i gledališta nego i između realnosti i fantazije.

Štićenik hoće da bude tutor (3. Bitef, 1969)
(prva neverbalna dramska predstava bez stilizacije na Bitefu)

U pitanju je prvi komad bez reči Petera Handkea, a izveden je u režiji Klauša Pajmana. Sastoji se od niza scenskih radnji, poput ljuštenja jabuke, sečenja noktiju ili kuvanja kafe. U njemu šticećenik – do kraja ipak neuspešno – oponaša sve što tutor radi pokušavajući da postane kao on: sedi, stoji, penje se, spava, čita, ali uvek neznatno sporije, pogurenije ili zgrčeniije u odnosu na tutora.

Takvom tekstualnom montažom naturalističkih sekvenci Handke otkriva „minimal(istički) teatar“, u kojem najjednostavnijim hronološkim redom niže naizgled trivijalne radnje, prikazujući uzaludnost tog nemog govora između šticećenika i tutora, između potčinjenog i onoga ko vlada. S obzirom na to da se čovek formira putem mimičke percepcije i mimičkog podražavanja drugih, Vladimir Stamenković zaključuje da je Handke pomoću priče o šticećeniku koji usporeno i u grču imitira svoga gospodara „ispričao, u stvari, istoriju čovečanstva, odnosa koji vladaju u ljudskom društvu“ (2012: 49). Reditelj Pajman koristi reduktivna sredstva u ovoj minimalističkoj scenskoj paraboli o svetu krupnih odnosa, svetu gospodara i slugu.

Kosa (3. Bitef, 1969)
(prva golotinja u srpskom pozorištu)

Rok-mjuzikl *Kosa* uveo je na velika vrata kontrakulturu na pozorišnu scenu. Premijera domaće *Kose* (adaptacija proznog teksta: Bora Ćosić, prevod stihova i proznog teksta: Jovan Ćirilov, režija: Mira Trailović i Zoran Ratković) održana je 1969. u Ateljeu 212, a na Bitefu izvedena u glavnom programu izvan konkurencije.

U beogradskoj verziji glumci su se pevajući čuveni song „Daj nam sunca“ na sceni pojavili bez odeće, što se smatra prvom pojavom nagih tela ne samo u srpskom nego i u jugoslovenskom pozorištu. Zabeleženo je da je predstava u „cenzurisanoj“ varijanti dva puta igrana i pred Josipom Brozom Titom – bez scena s nagim glumcima i cepanja vojnih knjižica.

Savremeno, duboko i značajno istraživanje fosila 25. geološke ere, 14, 20. ali nije važno koje (4. Bitef, 1970)
(predstava s najdužim naslovom)

Ova predstava nije upečatljiva samo po najdužem naslovu nego i po najvećem broju pomoćnika reditelja u istoriji Bitefa: naime, uz imena glumaca i reditelja naveden je i spisak dvanaest pomoćnih reditelja, koji sâm po sebi verovatno spada u ekstreme festivala.

Pozorište Kargahe Namayecke (u prevodu atelje, radionica) iz Irana jedno je od najmlađih u trenutku gostovanja na Bitefu: osnovano je dve godine pre toga u Teheranu. Zamišljeno je kao centar za pozorišne eksperimente i edukaciju glumaca.

Savremeni komad Albasa Nalbandijana mogao bi da bude svojevrsna iranska referenca na Pirandelovu dramu *Šest lica traže pisca*. Predstava počinje obraćanjem reditelja publici, koje se završava rečima „Neka se smiluje Bog Kaaba...“, a njega zamenjuje dvanaest pomoćnih reditelja koji saopštavaju naslov komada i objašnjavaju radnju i situaciju.

Zartan, nevoljeni brat Tarzanov (5. Bitef, 1971)
(bacanje brašna na publiku)

Predstava u režiji Žeroma Savarija pripada popularnom, pučkom teatru i ostala je čuvena po tome što je tokom njenog izvođenja sa scene bacano brašno na publiku. Pozorište Le Grand Magic Circus iz Pariza obraća se širokom, posebno mlađem auditorijumu, formiranom u duhu popularne kulture i masovnih medija. Glumci nisu profesionalni umetnici, ali mnogi od njih su vešti izvođači u okviru pojedinih scenskih disciplina, kao muzičari, akrobate i slično.

Zartan, nevoljeni brat Tarzanov žanrovski je označen kao „tropska kolonijalna hronika u 29 slika“: iz ove odrednice jasno je vidljiva i tema predstave – istorija kolonijalizma, od srednjeg veka do aktuelnog doba. U „dekoru iz Hiljadu i jedne noći“, pored Zartana nastupaju Kraljica Engleske, Gradonačelnik Rija, Legionar, Vračara, Zuzu Majmunica, Krvoločni Šeik, konkistadori, egzotične igračiće, zmije, majmuni, afrokubanski orkestar itd. Ova muzička predstava sastoji se od niza slikovitih prizora koji se brzo smenjuju – to su fantastični doživljaji Zartana, kralja amazonske džungle i nevoljenog

brata Tarzanovog, koji luta po svetu tražeći veliku i nedostižnu ljubav. Koriste se elementi bajki, trikovi, magija, dijalozi slični onima za decu, a rekvizita obuhvata konopce, koturače, svetleće rakete i brojna druga sredstva za postizanje specijalnih efekata. Reditelj Savari ističe da ovo pozorište pokušava da ohrabri publiku da masovno učestvuje u predstavama, koristeći se raznim vrstama igara, lutrijom, muzičkim instrumentima, vatrometom. U takve efekte spada i prosipanje brašna po publici, po kojem se predstava na Bitefu i pamti.

***Jeretici* (5. Bitef, 1971)
(interaktivna predstava s „prebijanjem“ gledalaca)**

Pozorište Tenjo Sajiki (u slobodnom prevodu Galerija-stajanje) osnovano je 1967, a na njegovom čelu bio je Šuđi Terajama, predstavljen kao „centralna ličnost japanskog pozorišnog andergraunda“.

Predstava *Jeretici* kombinuje Terajamin savremeni stil s japanskom Kabuki tradicijom. Jovan Hristić smatra da je u scenskom i vizuelnom smislu ona zamišljena briljantno: „Počev od spretno iskorišćene ideje tradicionalnog japanskog pozorišta – da glumcima, kao i marionetama, upravljaju u crno odevene prilike – do scenografije i koreografije“ (1977: 197). Međutim, kako je predstava odmicala, po mišljenju istog kritičara, čitavom tom mehanizmu sve više je nedostajala velika tragička tema, odnosno velika tragička literatura.

Izvođenje ove interaktivne predstave – koja se okončava pobunom glumaca kada shvate da im reditelj nameće okoštale forme – upamćeno je i po tome što je jedan gledalac povređen pri silasku izvođača sa štapovima u parter, a Bitef je stekao „reputaciju“ festivala na kome „prebijaju gledaoce“.

***Renga Moi* (6. Bitef, 1972)
(prva predstava sa afričkog kontinenta ispod ekvatora)**

Nazvana po imenu glavnog lika, predstava *Renga Moi* je prvo ostvarenje iz podekvatorske Afrike koje je učestvovalo na Bitefu. Autor drame i reditelj je Robert Serumaga, istovremeno i direktor i glavni glumac profesionalnog pozorišta Theatre Limited iz Kampale, prestonice Ugande. Pozorište je osnovano 1967. godine i ima veliki značaj za razvoj i afirmaciju nacionalnog teatra Ugande. Autor Saramaga, koji je pored profesionalne pozorišne karijere objavljivao i romane, tokom 70-ih se aktivno uključio i u politički život Ugande.

Radnja *Renga Moi* smeštena je u selo u kojem su rođeni blizanci, ali nisu podvrgnuti lokalnom obredu posvećenja, što prouzrokuje velike probleme, dovodi do rata i tragedija. Glumci su istovremeno vešti izvođači i muzičari, koji igraju u tradicionalnim etničkim nošnjama ruralnih delova Ugande. Predstava je opisana kao kombinacija „pokretnih dijaloga, briljantno izvedene mimike i temperamentne igre“, a tokom izvođenja prikazano je pet tradicionalnih igara.

***Hamlet sa gitarom* (10. Bitef, 1976)
(pop Hamlet u duhu '68. godine)**

Umetnički rukovodilac i reditelj Jurij Ljubimov u Teatru na Taganki je nastavljao tradiciju predratne ruske pozorišne avangarde, a pozorište je u umetničkom ali i društvenom smislu dobilo status izvesne slobodne zone u sovjetskoj državi („disidentski teatar“).

Za ulogu Hamleta odabran je muzičar (kantautor i izvođač), pesnik i glumac Vladimir Visocki, harizmatična ličnost sovjetske kulture („ruski Bob Dilan“), ali i jedan od srazmerno malobrojnih selebritija socijalizma. To je bila tek druga naslovna uloga Visockog, dotad glumački poznat pretežno po „lakšim žanrovima“. Takav izbor bio je rezultat pristupa Ljubimova, koji je smatrao da je ličnost glumca ne manje važna (ako ne i važnija) od njegovog talenta. Dok publika ulazi u salu, Visocki peva i svira gitaru, koja je u privatnom životu bila njegovo glavno „oruđe“, a u predstavi ono što je Hamletu mač.

Na ogoljenoj sceni, ključni element scenografije je velika zavesa koja se pomera i iza koje izviruju ili se kriju učesnici, kao moguća metafora „duboke države“ ili života iza „gvozdene zavesе“. „Prst u oko“ sovjetskim vlastima bio je i savremeni kostim na tragu crnog egzistencijalističkog stila (Hamlet u crnom), ili zapadne *casual* mode toga doba.

Deo kritike smatra da je retko koja predstava dotada donela takav oblik fuzije glumca i lika kao što je to slučaj sa Hamletom Visockog, da je teško bilo odeliti šta glumac „pozajmljuje“ od lika, a koja svojstva lik preuzima od njega: na sceni je bio Hamlet-Visocki.

***Ajnštajn na plaži* (10. Bitef, 1976)
(predstava oživljenih prizora, bez radnje,
s novim odnosom prema vremenu i prostoru)**

Ajnštajn na plaži označava početak saradnje reditelja Roberta Vilsona s kompozitorom Filipom Glasom, istovremeno relativizujući granicu između pozorišne i operске umetnosti. To je pozorišno-muzičko-plesna predstava koja se u osnovi ne bavi temom i životom slavnog naučnika iz naslova, nego se na njega referiše samo putem aluzija i asocijacija. Zasnovana je na tri vizuelne teme (voz, suđenje i polje sa svemirskim brodom) i preplitanju niza virtuelnih prostora i kretanja u njima – tako da se na sceni stvara svet paralelan pojavnoj realnosti. Vladimir Stamenković navodi: „Život se sveo na niz kretanja bez kraja i konca, bez predvidljivog cilja, na seriju pokreta koji se opsesivno, ekstatično ponavljaju“ (2012: 153). Kako ističe Hans-Tis Leman, izvođači često ne ulaze u interakciju jedni s drugim i deluju kao da su „upregnuti u kosmos“, što skupa sa njihovim sporim kretanjem (*slow motion*) ostavlja utisak da uopšte ne deluju iz vlastite odluke i volje.

Predstava *Ajnštajn na plaži* presudno je uticala na novo razumevanje vremena i prostora u pozorištu. Prepoznata je i kao prva značajna postmoderna predstava u svetskim okvirima. Bila je ekstremna i po svojim strukturalno-formalnim osobenostima: sporog tempa i izrazito repetitivnog karaktera, u trajanju od četiri sata i četrdeset minuta.

***Inuk* (10. Bitef, 1976)
(prva i dosad jedina predstava o Inuitima s Grenlanda)**

Inuk (*čovek*) Narodnog pozorišta iz Rejkjavika (Island) jedina je predstava o Inuitima s Grenlanda (autonomno arktičko ostrvo pod suverenitetom Kraljevine Danske) prikazana na Bitefu. Nastala je na osnovu istraživanja dokumenata, knjiga, fotografija i crteža koji se bave životom i običajima Eskima, u čemu je učestvovao i glumački ansambl, živeći deset meseci s domicilnim stanovništvom. Tekst predstave baziran je na izvornim legendama, pesmama i epskim sagama grenlandske kulture, ali ne samo drevne nego i savremene, koja je potpala pod razorni uticaj civilizacije.

Mrtvi razred (11. Bitef, 1977)
(neposredna režija pred publikom, tokom predstave)

Tadeuš Kantor, reditelj, slikar, jedan od pionira evropskog hepeninga, obnovio je tradiciju poljskog predratnog avangardnog pozorišta Krikot i osnovao pozorište Krikot 2 (Krakov). Kao i u slučaju Čehoslovačke, i poljsko sećanje na nacionalnu međuratnu avangardu tokom perioda socijalizma bilo je još živo, i znatno je uticalo na stvaranje određenih inovativnih pozorišnih izraza koji su stekli i međunarodnu reputaciju.

Predstava *Mrtvi razred* već i naslovom asocira na svetski poznato Kantorovo „pozorište smrti“. U njoj reditelj – uz brojne reference na tragične događaje poljske istorije, poput stradanja jevrejskog naroda, na primer – kreira snažne ekspresionističke slike dovodeći na scenu davno umrle učenike jednog razreda, da još jednom odigraju događaje iz školskih klupa, da prizovu prošlost i rekonstruišu celokupno sećanje *mrtvog razreda*. Ostareli učenici ulaze u učionicu vukući sa sobom lutke skoro čovekove veličine – tako da gotovo nestaje jasna granica između tela izvođača i objekata. U predstavi sve vreme aktivno učestvuje i sâm reditelj u ulozi bez teksta, koji kao „nemi dirigent“ usmerava celokupnu scensku događajnost.

Otelo (13. Bitef, 1979)
(Karmelo Bene kao jedini izvođač Šekspirove drame na Velikoj sceni Sava centra)

Izvođenje Šekspirovog *Otela* bilo je simbol opraštanja od scene italijanskog umetnika Karmela Benea (poznatog kao „otac avangarde“), jer je on time najavio svoje profesionalno povlačenje. Tom prilikom izjavio je i „Italijansko pozorište – to sam ja“, dodajući da Italija ne zaslužuje da ima tako velikog pozorišnog čoveka kao što je on.

Beneovom radikalnom adaptacijom *Otela* radnja je svedena na nekoliko ključnih likova. Sâm Bene nastupa u naslovnoj ulozi Otela, dok su ostali glumci/likovi postavljeni u drugi plan i čine pozadinu iz koje deluje glavni protagonista; nalik su na marionete i govore Beneovim glasom, pa kritika otud ovu predstavu svrstava u „pozorište jednog glumca“. Beneova dominacija pozornicom bila je posebno upadljiva jer se odvijala pred tri hiljade gledalaca na ogromnoj sceni tada novootvorenog Sava centra.

Starosedeooci* (14. Bitef, 1980)*(Aboridžini izvode ritual nesvesni da su akteri pozorišne predstave)**

U aboridžinskom plesu domorodačkih plemena iz Arnhemske zemlje na severu Australije učestvuje nekoliko plesača, svirač na tradicionalnom duvačkom instrumentu i koreograf/pevač/igrač. Predstava *Starosedeooci* izvedena je na Bitefu kao deo evropske turneje trupe Aboriginal Dance of Arnham Land, što je predstavljalo i prvi izlazak Aboridžina iz njihovih uobičajenih staništa – „buševa“ (žbunova). Kuriozitet je u tome što akteri izvode ritual nesvesni da su deo pozorišne predstave. Jovan Hristić navodi da se Bitef te godine završio „zanimljivim i simpatičnim folklornim spektaklom koji bi, siguran sam u to, Rastko Petrović sa ogromnim uživanjem gledao. Gledali smo ga i mi sa uživanjem, zahvaljujući lepoti, jednostavnosti i duhovitosti samih igara, ali i odmarajući se od preteških intelektualnih pretenzija kojima nas je ovogodišnji Bitef nemilice zasuo“ (1982: 281).

Suz(o)suz* (22. Bitef, 1988)*(fizički surovo pozorište u pokretu – akcija bez glume i reči)**

Suz(o)suz je najavljen kao apstraktna predstava zasnovana na jednoj ideji: *Čoveku*. Trupa *La Fura dels baus* (Barselona) ističe da „ne pokušava ništa da kaže“, a predstavu, realizovanu u kolektivnoj režiji, izvode u nepozorišnim prostorima poput šupa, fabrika, trgovinskih centara, pogrebnih zavoda, gradilišta, pijaca i slično.

Ovo je primer „okrutnog“ fizičkog teatra, jer tokom izvođenja gledaoci beže od glumaca koji ih gađaju brašnom i komadima mesa. U predstavi se smenjuju „nadrealističke mašine“ koje proizvode zaglušujuće zvukove, neartikulisano urlanje, jurenje ljudi i mašina halom XII Beogradskog sajma, pa se onda prelazi na živo meso koje su izvođači grizli i gađali njime kako jedni druge tako i publiku... „Izvođači su jurili, a mi smo bežali da nas ne zakači neka od sprava s motorom, ne pogodi komad krvavog mesa, ne isprska čas bezbojna, čas crveno obojena voda koja je šikljala iz šmrkova“ (Hristić 1996: 109).

Nakaze* (22. Bitef, 1988)*(predstava sa „kepecima“)**

Predstava *Nakaze* nastala je kao scenska adaptacija istoimenog horor filma iz 1932. godine, reditelja Toda Brauninga. Radnja je smeštena u ambijent cirku-

sa i prati međusobne odnose članova trupe, kako onih s fizičkim nedostacima tako i onih bez njih. U projektu rediteljke Ženevjev de Kermabon, izvorno akrobatkinje u cirkusu, učestvuje sedamnaestoro izvođača s različitim vrstama i stepenima fizičkih nedostataka: od onih bez ruku ili nogu, preko ljudi „liliputanskog“ rasta („kepeci“) do onih s relativno manjim ili sasvim malim deformitetima.

Jovan Hristić otvara dilemu da li ovo uzbudljivo izvođenje spada u pozorište, smatrajući da su ovu priču mogli da odigraju i profesionalni glumci (Isto: 110). Vladimir Stamenković nalazi da je rediteljski pristup (za razliku od Braunovog filma) zasnovan na estetizovanju i omekšavanju sveta koji prikazuje, što rezultira time da osnovna građa predstave – a to su deformisana tela, ne prerasta iz bukvalnih u simbolične teatarske znake (2012: 304).

***Assimil* (Bitef 1995)**

(predstava s najviše kostima na sceni)

Projekat *Assimil* po Jonesku nastao je u saradnji KPGT-a (Kazalište Pozorište Gledalište Teatar) i holandskog pozorišta Dogtroep, u korežiji Ljubiše Ristića i Tresa Šrersa. Po mišljenju Vladimira Stamenkovića, to je samo na prvi pogled jedna pozorišna ludorija na tragu avangardnih, populističkih predstava iz 60-ih, u kojoj desetak klovnova u zapuštenoj fabričkoj hali između sklepanih skela, starih mašina i nepreglednih gomila odeće zabavlja mladu publiku tako što joneskovski besomučno ponavljaju iste fizičke radnje i besmislene verbalne iskaze. Zapravo, on smatra da je ideološki smisao *Asimila* maskiran zabavljačkom formom (2012: 346).

Maštovita višefunkcionalna scenografija stvorena je od slojeva stare odeće, pa je time nastala i predstava s najviše kostima na sceni. Naime, odeća šarenih boja stepenasto se uzdiže i „povećava“ pomoću scenske mašinerije, tako da volumen scenografije doseže groteskne razmere. Scenu oblikuju i sami glumci izranjanjem, presvlačenjem i ponovnim nestajanjem u scenografiji.

***Ernst Jinger* (30. Bitef, 1996)**

(prva predstava tokom koje se izvodi pravi felacio među izvođačima)

Konceptualni spektakl *Ernst Jinger* (Folksbine, Berlin) inspirisan je tekstovima nemačkog pisca i filozofa Ernsta Jingera, poznatog po kontroverznim stavovima u okviru dvadesetovekovne evropske misli (odbacivao je demokrat-

ski poredak, kao i vrednosti prosvetiteljstva i bio povezivan sa ideološkom desnicom). Predstava reditelja Johana Kresnika, nastala u najboljoj tradiciji nemačkog ekspresionizma, fokusira samoodređenje i/ili samoobožavanje nemačkog čoveka kroz fiksaciju i dominaciju maskulinog principa, a nasuprot marginalizaciji femininog pristupa životu. U ovom plesno-muzičkom spektaklu koji se sastoji od dvadeset sedam „orgijastičkih prizora“ potencira se veza između homoseksualizma i insistiranja na militarističkim vrednostima, ironizuje se nacistička ideologija. *Erns Jinger* je prva predstava na Bitefu tokom koje se na sceni izvodi pravi felacio (što nije fotografski dokumentovano).

Eraritjaritjaka, muzej fraza (39. Bitef, 2005)
(predstava /bez scene/ u kojoj glumac napušta zgradu pozorišta i njegovo kretanje publika prati direktnim video-prenosom)

Eraritjaritjaka, muzej fraza završni je deo trilogije reditelja Hajnera Gebelsa (Teatar Vidi, Lozana), u kojoj glumac Andre Vilms govori tekstove iz dnevnika Nobelovca Elijasa Kanetija. Ova neobična scenska postavka – čija je prva reč u naslovu aboridžinski izraz za „čežnju za izgubljenim“ – jeste kompozicija realizovana u različitim medijima (tekst, ton, muzika, svetlo). Ona i počinje kao koncert klasične muzike, izvođenjem gudačkog kvarteta. Ali nakon pojave i relativno brzog, „misterioznog“ odlaska glumca sa scene, pozornica ostaje prazna, a publika dalje događaje prati putem video-bima: glumac napušta zgradu pozorišta, odlazi taksijem u jedan stan u centru Beograda. Tek na kraju otkriva se (ili, dodatno opet prikrija) još jedna „misterija“: glumac ipak nije izvan pozorišta nego u stanu koji je „deo scenografije“, identičan onom iz kojeg se vrši prenos.

Kritičar Ivan Medenica smatra da se takvom, naglašeno estetskom upotrebom videa problematizuje naš doživljaj stvarnosti, jer smo primorani da postavimo brojna tehnička pitanja: gde prestaje prenos s ulice?, kada počinje prenos iz skrivenog dekora?, da li ima montaže video-materijala i sl.? (2005)

Cargo Sofija – Beograd (40. Bitef, 2006)
(vožnja kamionom kroz Beograd)

Predstava *Kargo Sofija – Beograd* bila je osma etapa *ready-made* projekta „bugarske kamionske vožnje“ (Kargo Sofija – X) na relaciji Sofija–Strazbur, reditelja Štefana Kegija i nemačke trupe Rimini Protokol. Glavna „zvezda“ projekta je kamion, tačnije kargo bugarske proizvodnje veličine šest kvadrat-

nih metara, kojim upravljaju dvojica profesionalnih vozača na dugim međunarodnim maršrutama, takođe iz Bugarske. Prostor kamiona istovremeno je i „pokretna kuća“ za vozače, ali ga Kegi koristi i kao „prozor“ u njihov nomadski život.

Preuređeni kamion tako je s publikom prevezio i priče, a svaka vožnja po gradu zahtevala je nov rediteljski proces, jer zavisi od vremenskih prilika, gužve u saobraćaju i sličnih okolnosti. U Beogradu je dvosatna vožnja počinjala od Bitef teatra, a završavala se na Trgu Slavija.

***Brisel #04* (41. Bitef, 2007)
(izrazita brutalnost na sceni)**

Zbog ogoljene brutalnosti na sceni, predstavu *Br(isel)#04* pre svega nije bilo lako gledati, a ni slušati. Ona je nastala kao četvrta epizoda jednog šireg projekta reditelja Romea Kastelučija i italijanske trupe Societas Raffaello Sanzino. Posvećena je neuhvatljivoj i fascinantnoj temi Vremena, čovekovoj krhkosti i prolaznosti, njegovom *podnošenju* sopstvenog biološkog veka.

U svim epizodama publika pokušava da „dešifruje“ Kastelučijeve scenske znakove na kognitivnom, asocijativnom, emocionalnom ili posebno energetskom nivou. Briselska epizoda prepuna je najsvirepijih prizora tokom kojih se vide i preglasno čuju bestijalni udarci pendrekom i drugi oblici mučenja jednog unakaženog, krvavog ljudskog tela. Na njenom kraju, to raskomadano telo stavljeno je u plastičnu vreću iz koje, preko mikrofona, dopiru poslednji glasovi, poput neke vrste molitve. Cela predstava prikazuje biološku datost čovekovog života na zemlji, od pojave sasvim malog deteta na početku, preko neopisivih prizora (verovatno bezrazložnog) stradanja, sve do finalnog izdisaja na kraju.

***Ex-pozicija* (41. Bitef, 2007)
(jedan glumac – jedan gledalac)**

Koncept izvedbe zasnovan je na najneposrednijem odnosu gledalaca i izvođača, i to na relaciji jedan gledalac – jedan izvođač (učestvuje oko deset izvođača). Reditelj Boris Bakal (Bacači sjenki, Zagreb) dočekuje publiku u prostoru nekadašnje robne kuće „Kluz“ u centru grada, odakle je iz neke vrste čekaonice usmerava u prostorije određene rednim brojem. Gledalac ulazi u određenu prostoriju, izvođač mu stavlja povez preko očiju i uz razgovor, do-

dire, šaputanje, odvodi ga na putovanje kroz prostor robne kuće, ali i obližnjih delova grada. Trajanje izvođenja nije fiksirano i varira od petnaest minuta do nekoliko sati, a narativne teme prostiru se u rasponu od privatnih do političkih.

Onemogućenost gledaoca da izvedbu doživljava na vizuelnom planu zamišljena je kao podsticaj za izoštravanje percepcije druge vrste, od taktilnog osećaja do novog odnosa tela i prostora, odnosno grada.

Štifterove stvari (42. Bitef, 2008) (predstava bez glumaca)

Jedan od osnovnih utisaka povodom izvođenja predstave bez glumaca *Štifterove stvari* jeste da bi ona, pored selekcije Bitefa kojoj nesumnjivo pripada, istovremeno mogla da bude deo programa Oktobarskog salona ili Bemusa, odnosno nekog srodnog festivala likovnih/vizuelnih ili muzičkih umetnosti..

Hajner Gebels je realizovao predstavu u kojoj umesto glumaca „igraju stvari“, a koja je najavljena kao predstava s pet klavira bez klavirista, glumište bez glumaca, izvedba bez izvođača. Njegova instalacija deluje poput umetničkog organona koji na nesvakidašnji način kombinuje pozorišnu, muzičku i vizuelnu umetnost, svetlosne i audio-efekte: na sceni se proizvode zvukovi, izgovaraju se tekstovi bez prisustva govornika, klaviri su postavljeni uspravno umesto horizontalno.

Najzad, kao što iz ovog nužno limitiranog izbora možemo da uočimo, varijacije ekstrema na Bitefu bile su nepregledne: od isticanja političkog ili društvenog stanovišta, preko onih čija je funkcija bila prevashodno estetska sve do onih čija je priroda bila apartna ili „anegdotska“. Naravno, nakon izložbe *Svi ekstremi Bitefa*, na Festivalu su izvedene i druge predstave koje pomeraju granice pozorišne umetnosti ili se na druge načine uklapaju u svojevrсну estetiku ekstrema: predstava dugog trajanja (24 sata), predstava s robotom, predstava izvedena na Zoom platformi itd., a koje će tek postati predmet izložbenih postavki i ostalih istraživanja Bitefa.

Literatura

- Ćirilov, Jovan (2011) „Pozorišne krajnosti u Beogradu“, *Svi ekstremi Bitefa* (A. Milošević), Beograd: MPUS
- Ćirilov, Jovan (2012) „Novo francusko pozorište na Bitefu i na fotografiji“, *Francuska na Bitefu: 46 godina druženja*, Beograd: Francuski institut
- Hristić, Jovan (1977) *Pozorište, pozorište*, Beograd: Prosveta
- Hristić, Jovan (1982) *Pozorište, pozorište II*, Beograd: Prosveta
- Hristić, Jovan (1996) *Pozorišni referati II*, Beograd: Nolit
- Ines, Kristofer i Ševcova, Marija (2017) *Kembridžov uvod u pozorišnu režiju*, Beograd: UU, FDU, Bitef i Kragujevac: Fakultet pedagoških nauka u Jagodini
- Kovačević, Jelena (1997) „Svi prostori Bitefa“, katalog 31. Bitefa, Beograd: Bitef
- Leman, Hans–Tis (2005) *Postdramsko kazalište*, Zagreb: Centar za dramsku umjetnost
- Medenica, Ivan (2005) „39. Bitef – rekapitulacija: Čežnja za izgubljenim“, *Vreme*, br. 769, 29. septembar 2005.
- Milošević, Aleksandra (2011) *Svi ekstremi Bitefa*, Beograd: MPUS
- Pervić, Muharem (1995) *Volja za promenom*, Beograd: MPUS
- Radulović, Ksenija (2023) *Otvaranje granica: stručna recepcija Bitefa u Srbiji*, Beograd: FDU
- Stamenković Vladimir (2012) *Dijalog s tradicijom*, Beograd: Službeni glasnik

Ostala građa i izvori

- Katalozi Bitefa (1–42)

Ksenija Radulović
Faculty of Dramatic Arts in Belgrade

BITEF'S EXHIBITION ACTIVITIES

Abstract

This text investigates how audiences engaged with the Belgrade International Theatre Festival (BITEF) at various exhibitions, specifically examining how this prominent international theatre festival was showcased in galleries and museums. For over half a century, certain aspects of BITEF have been presented in this manner, not necessarily tied to significant anniversaries. The paper identifies key exhibition strategies, focusing on the exhibition All BITEF's Extremes (Serbian Theatre Arts Museum, 2011) as a case study. Although our topic extends beyond traditional theatre studies into the interdisciplinary realm of museology, it builds upon previous research on BITEF's professional reception in theatre criticism and teatrology. The findings of this research were published in Otvaranje granica: stručna recepcija Bitefa u Srbiji (FDU, 2023).

Keywords

BITEF, festival, exhibitions, museum reception, BITEF's extremes

Примљено: 26. марта 2024.
Прихваћено: 15. априла 2024.