

NASLEĐE „POZORIŠTA SLIKA“ – POVODOM SMRTI REDITELJA ROBERTA BOBA VILSONA (1941–2025)

Apstrakt

Tokom ove godine (2025) svetsku umetničku scenu napustio je američki reditelj Robert Bob Vilson. U radu mapiramo neke od najvažnijih aspekata Vilsonovog umetničkog nasleđa: pomeranje granica između pojedinih umetnosti, stvaranje hibridnih žanrova, usvajanje metoda rada sa „storibordovima“ i „vizuelnim knjigama“, nov tretman vremena i prostora, i drugo. Dok je istorijska/rana faza njegovog stvaralaštva s vremenom kanonizovana u domenu avangardne umetnosti druge polovine 20. veka, njegova potonja istraživanja bila su prvenstveno okrenuta formi i manirizmu.

U središtu našeg pristupa je Vilsonova antologijska predstava Ajnštajn na plaži (1976), koja je označila promenu prirode savremenog pozorišnog (i operskog) iskustva, ali znatno uticala i na druge audio-vizuelne oblasti. U radu se bavimo i specifičnim statusom ove predstave na našoj lokalnoj sceni, proširujući ovo iskustvo i na druge Vilsonove predstave izvedene na Bitefu.

Ključne reči

Robert Bob Vilson, Ajnštajn na plaži, Bitef, avangarda, opera

U julu 2025. godine svetsku umetničku scenu napustio je američki reditelj Robert Bob Vilson (1941–2025), jedan od najznačajnijih autora posleratne pozorišne avangarde. Njegovo stvaralaštvo prevazilazi domen teatarske umetnosti, ono obuhvata promenu iskustva i u oblasti opere i plesa, kao i značajan uticaj na čitav niz audio-vizuelnih oblasti. Najširoj svetskoj publi-

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

ci Vilson je poznat pre svega po antologijskog predstavi *Ajnštajn na plaži* (1976), koja je radikalno doprinela promeni prirode savremenog pozorišta, pomeranju granica žanra, stvaranju hibridnih umetničkih oblika kao i relativizovanju klasičnog koncepta vremena i prostora u scenskoj umetnosti. Pored svega ostalog, zahvaljujući ovom projektu počeo je talas neoavangarde u Zapadnom pozorištu, obeležen radom trupe *Falso Movimento*, kasnije *Teatri Uniti*, kao i Džona Džezurna, Vuster Grupe (Jovićević 2006).

Međutim, u našoj, lokalnoj sredini pomenuta predstava zauzima unekoliko specifičan status: Beogradski internacionalni teatarski festival (Bitef) bio je jedan od njenih šest koproducenata, a njeno izvođenje na ovom festivalu 1976. godine decenijama potom ostajalo je obavijeno „maglinama“ mita o nesporazumu Vilsona i beogradske publike, koja je, po brojnim usmenim i delom pisanim predanjima, napuštala predstavu u trajanju od nekoliko sati. Stvoren je mit o tome kako „konzervativni“ Beograd nije razumeo i prihvatio Vilsona i njegov radikalni, visokoinovativni pozorišni pristup, i to upravo na primeru njegove prekretničke predstave.

S obzirom na to da smo i ranije (Radulović 2023) ukazali na potrebu da se ovo ukorenjeno „nasleđe“ novije istorije naše pozorišne sredine preispita, te u izvesnoj meri relativizije, odlazak Roberta Boba Vilsona preuzimamo kao povod za sumiranje najvažnijih vizionarskih aspekata njegovog umetničkog rada, ali i recepcije njegovih ostvarenja u našoj sredini. Naime, Vilsonove predstave su u više navrata gostovale na Bitefu, i to u dugom periodu od nekoliko decenija, tako da je beogradska publika imala priliku da se s njegovim radom upozna kako u ranoj istraživačkoj fazi tako i kasnije, kada njegovo stvaralaštvo više nije bilo u pristupu naglašeno avangardno, već određeno visoko zanatskim manirizmom. U takvoj postavci, prirodno je da će središnje mesto imati predstava *Ajnštajn na plaži*, ne samo zbog posebnog statusa koji zauzima u istoriji pozorišta druge polovine prošlog veka nego i zbog recepcije kakvu je imala na pomenutom 10. Bitefu (1976).

Kao i niz drugih avangardnih reditelja druge polovine 20. veka, Vilson u pozorište dolazi iz domena vizuelnih umetnosti (arhitekture), koje čine njegovo primarno obrazovanje. Kao srodne primere ovde možemo da navedemo Džulijena Beka (Living teatar), koji je bio i slikar, ili Tadeuša Kantora, koji osniva Pozorište Krikot 2 s prethodnim iskustvom scenografa, slikara i pionira evropskog hepeninga. Snažno izražena vizuelna komponenta u kreiranju scenskog jezika Vilsona vodi do „pozorišta slika“, odrednice koju pronalazimo i u opusima drugih reditelja epohe – od Kantora, preko Pitera Bruka ili

Patrisa Šeroa, dok se filmski ekvivalenti takvog pristupa mogu identifikovati u radu Dejvida Linča, Pitera Grinaveja, Dereka Džarmana i drugih. Britanski kritičar Majkl Bilington u vezi s ovim podseća da i sâm Piter Bruk istoriju modernog pozorišta posmatra kao istoriju „ključnih slika“ (*key images*), a za šta je najbolji primer njegova antologijska predstava *San letnje noći*, koja je u oblasti dramskog pozorišta promenila interpretativnu paradigmu u postavkama Šekspira (Bilington 2004: 61).

Kristofer Ines i Marija Ševcova ističu analogiju između Vilsona i jednog od najosobenijih reprezentanata istorijske avangarde u evropskom pozorištu – Edvarda Gordona Krega. Oni, naime, smatraju da bi savremeni ekvivalent Kregovoj vizuelnoj osnovi teatra (koja naglašava kretanje) mogli biti čuveni Vilsonovi „storibordovi“ (*storyboard*), pojam preuzet iz filmske prakse. Ovaj u osnovi radioničarski metod podrazumeva stvaranje „slikovnog“ scenarija na papiru, u formi bliskoj stripu, a čiji je cilj da vizuelno definiše svaki moment buduće predstave (Ines, Ševcova 2017: 190). On je prvi put upotrebljen u radu na *Ajnštajnu na plaži*, a potom je vodio i do stvaranja „vizuelne knjige“ (*visual book*), pojma koji je reditelj ubrzo prihvatio: „Sve što je skicirano u njima, scena po scena, obično s tekstovima pored ili ispod njegovih crteža, predstavlja podršku za pripremu predstava, kao i za njihovu praktičnu realizaciju. Prostori i oblici njegovih scena pre su konfiguracije nego ilustracije, ali slike ipak sumiraju ukupnu strukturu dela, ukazuju koliko će ono trajati, kako će scene izgledati i šta će se u njima dešavati“ (Shevtsova 2007: 42).

Kao i u slučaju Krega, i Vilsonove postavke su visokostilizovane. Međutim, jedna specifična analogija između ove dvojice reditelja odnosi se i na upotrebu jezika: kao što je Kreg sarađivao sa simbolističkim pesnikom Vilijamom Batlerom Jajtsonom, Bob Vilson je istraživao lingvističke eksperimente Gertrude Stajn, a neke odlike njenog stila biće naglašeno ugrađene i u njegov pozorišni rad: minimalna progresija, usmerenost na sadašnje trajno vreme (*present continuous*), odsustvo definisanih identiteta, prioritet ritma nad značenjem, repetitivnost (Ines, Ševcova 2017: 190–196). Pored toga, Vilson je proširivao pojam unutrašnjeg vremena ili vremena shvaćenog kao unutrašnja refleksija, koji su u svojim subjektivnim vizijama prethodno razvijali dramatičari Moris Meterlink i Pol Klodel, a Ines i Ševcova podsećaju da se to može povezati i sa sporim tempom kretanja u njegovim predstavama (Isto: 190). Kao i vreme, i prostor je u Vilsonovim predstavama odaljen od realnosti, likovi se često usporeno i repetitivno kreću neznano kud, narativna struktura je ukinuta, a nizovi snažnih i precizno ukomponovanih scenskih slika upućuju na imaginitivni kosmos, onaj koji obitava izvan naše iskustvene spoznaje.

Hans-Tis Leman ukazuje da je malo koji umetnik poslednjih nekoliko decenija do te mere promenio pozorište – kako prirodu njegovih sredstava tako i način na koji se o njemu misli – kao što je to slučaj s Bobom Vilsonom. Za opis ili razumevanje Vilsonovog stvaralaštva koriste se različite sintagme, poput „imaginacijskog pozorišta“, „pozorišta slika“, ali isto tako i „pozorišta zvuka“, dok sâm Leman upotrebljava odrednicu „pozorište metamorfoza“, objašnjavajući je scenom na kojoj se događaji odvijaju kao u *Alisi u zemlji čuda*. U mnoštvu preobražaja, na Vilsonovoj pozornici iz drveta može da nastane korintski stub, a zatim da se stubovi pretvore u fabričke dimnjake (Lehmann 2004: 100). Navodeći ključne odlike Vilsonovog autorskog rukopisa, Leman smatra da je u njegovim predstavama došlo do dehijerarhizacije pozorišnih sredstava, da se dramsko pozorište preobrazilo u postdramsku energiju, da ono (više) nije predstavljачko pozorište. U svemu tome Vilson je reditelj, dizajner, umetnik svetla i zvuka, istovremeno i izvođač.

Opšte mesto istorije savremenog pozorišta jeste da je predstava *Ajnštajn na plaži*, koja je označila i prvu Vilsonovu saradnju s kompozitorom Filipom Glasom, izmenila ne samo prirodu teatra nego i opere, njenih konvencija i sredstava. Premijerno je izvedena u julu 1976. na festivalu u Avinjonu. Međutim, obično se previđa da je tokom iste decenije u oblasti opere izvršena još jedna, unekoliko drugačija, promena paradigme, vezana za delovanje francuskog reditelja Patrisa Šeroa i Vagnerovu tetralogiju *Prsten Nibelunga*. Ovo monumentalno delo Šero je počeo da postavlja iste 1976. godine, a ciklus je okončan 1980. na muzičkom festivalu u Bajrojt, povodom sto godina od prve postavke.² Vanvremensko mitsko-pastoralno okruženje, koje je dotad predstavljalo tradiciju inscenacije, zamenio je apstraktnom scenografijom kombinovanom od prizora industrijske revolucije iz 19. veka, vremena kada je Vagner i stvarao, i početaka 20. veka – i time omogućio uvođenje socijalne i političke dimenzije u oblast opere. Nakon velikih polemika i kontroverzne recepcije koja je pratila posebno prvu izvedbenu sezonu, finalni deo tetralogije (1980) završen je ovacijama od skoro jednog sata, a Šeroovo scensko delo postalo je asocijacija na rađanje moderne opere (Radulović 2019: 81). Osim što je reč o dva potpuno drugačije koncipirana rediteljska prosedea, jedna od razlika između Šeroove postavke i *Ajnštajna na plaži* jeste u tome što je opera *Prsten Nibelunga* izvedba koja pripada središnjoj, zapadnoj tradiciji ove umetnosti, dok Vilson ističe svoju fasciniranost koreografom Mer-

2 Prethodno su ovu režiju odbili Ingmar Bergman, Piter Bruk, Peter Štajn, a po pojedinim izvorima i Dordo Streler.

som Kaningamom i kompozitorom Džonom Kejdžom, koji misle apstraktno, i naglašava da u zapadnoj operi taj način razmišljanja gotovo da ne postoji.³

Beogradska publika upoznaje Vilsona 1974. godine, kada je na Bitefu izvedena njegova predstava *Pismo za kraljicu Viktoriju*. Ona nije oduševila kritičara Jovana Hristića, koji ne osporava mogućnost da je Vilsonov scenski svet (možda) koherentan, da je sačinjen od manje ili više efektnih slika, ali smatra da je „taj sistem toliko zatvoren da je u njega gotovo nemoguće prodreti“. Još preciznije, i sasvim dosledno svom bespoštednom maniru kojeg se u tekstovima nije libio, Hristić navodi da su Vilsonove slike „vizuelni galimatijas sačinjen od svega što se nalazi između nadrealističkog slikarstva i sjajnih korica modnog časopisa *Vogue*“ (Hristić 1977: 223). Nije neočekivano da je uvođenje novog scenskog i audiovizuelnog jezika u ranim predstavama ovog autora izazvalo podeljenost kako publike tako i kritike, i to nije iskustvo samo naše sredine.

Na drugoj strani, Vladimir Stamenković i Muharem Pervić, uz znatno otvoreniji pristup, pokušavaju da dešifruju Vilsonov scenski rukopis. Tako Stamenković navodi da su ovde „prostor i vreme oblikovani nekonvencionalno, kroz radnju koja podseća na opsesivno ponavljanje košmarnog sna, koja dočarava viziju života u isto vreme i tragičnu, i poetsku i istinitu“. Za njega sam obrazac ovog ostvarenja prenosi publici sliku sveta u kojoj su stvarnost i nestvarnost, logika i uobrazilja, banalnost i uzvišenost postojanja povezani u neraskidivo i neobjašnjivo jedinstvo – što objašnjava i usporeni ritam predstave, njenu repetitivnost, zaustavljen pokret (Stamenković 2012: 114). Kritičar dalje uviđa da otklon od fabule, a time i dramskih junaka u klasičnom smislu, ovde poistovećuje radnju s trpljenjem onoga što čovekova egzistencija podrazumeva – osujećenost, nepotpunu komunikaciju, kretanje bez kraja ka cilju koji se nikada ne može doseći. U takvoj viziji likovi su „medijumi preko kojih stupamo u kontakt s tom stranom života, a reči od kojih se dijalog sastoji jesu signali pomoću kojih se oni izražavaju“ (isto).

Međutim, kao još važnije Stamenković ističe Vilsonovo prevazilaženje izvesne jednostranosti nadrealističke koncepcije umetnosti, što reditelj postiže specifičnim tretmanom prostora i vremena, „postupkom koji ga čini Prustom savremenog pozorišta“ (isto). Analizirajući nadalje ove posebnosti, autor zaključuje da je u *Pismu za kraljicu Viktoriju* obrazovan jedan specifičan prostorno-vremenski element koji do Vilsona nije viđen u pozorištu.

3 Na primer, razgovor s umetnikom nakon izvođenja *Vojceka* na Bitefu 2002.

Relativno srodno pristupu Stamenkovića, Muharem Pervić nalazi da se u ovoj predstavi kinetička svest širi na račun diskurzivne, „kao što kinestetički valeri potiskuju psihološke“, a „gledalac koji ume da se prepusti mašti i zamišljanju osetiće u ovom pozorištu neizmerno zadovoljstvo i oslobađanje“ (Pervić 1995: 129–131).

Na prvom jubilejskom Bitefu (1976), desetom po redu i koncipiranom kao „Teatar nacija“, Bob Vilson je u konkurenciji dvadeset jedne predstave, koliko ih je tada bilo u selekciji, nastupio s glasovitom postavkom *Ajnštajna na plaži*. Treba odmah naglasiti da je široka konkurencija „Teatra nacija“ podrazumevala i niz ostvarenja visokih očekivanja. Kao takve primere dovoljno je navesti *Pleme IK*, jednu od ključnih predstava druge, laboratorijske faze rada Pitera Bruka, započete početkom sedamdesetih u Parizu, *Raspravu* u režiji Patrisa Šeroa, koja je označila i promenu interpretativne paradigme u postavkama francuskog klasika Marivoa, prvi i dugo očekivani dolazak moskovskog Teatra na Taganjke s nekoliko predstava, među kojima je bio i *Hamlet* s Vladimirom Visockim u režiji Jurija Ljubimova.

Nasuprot dominantnom narativu o lošoj ili bar neadekvatnoj recepciji *Ajnštajna na plaži* u Beogradu, Vilsonova predstava je u pomenutoj selekciji od dvadeset jednog ostvarenja, nagrađena jednim od tri Gran prija (u to vreme dodeljivane su tri ravnopravne nagrade festivala). Stručni žiri su u ovoj fazi Bitefa činili isključivo domaći članovi, a druga dva Gran prija dodeljena su predstavama *Hamlet* Jurija Ljubimova i *Pleme IK* Pitera Bruka. Po ocenama žirija publike, predstava je zauzela srazmerno visoko četvrto mesto. Imajući ovo u vidu, i ranije smo ukazali da recepcija Bitefa – a naročito ukorenjena predubedenja i „opetovanje“ nepreispitanih istina u ovom domenu – nije nužno jednoznačna i da se može sagledavati po više različitih parametara (Radulović 2023: 9).

Središnja tačka narativa o „nesporazumu“ Beograda i *Ajnštajna na plaži* zasnovana je na pripovesti o nemalom delu publike koja je napuštao izvođenje Vilsonove predstave, na svedočenju koje ima potvrdu u različitim pisanim ili usmenim sećanjima savremenika. Međutim, „visoku izlaznost“ publike tokom izvođenja *Ajnštajna na plaži* treba sagledati u širem kontekstu, imajući u vidu da nije reč samo o specifičnom scenskom prosedeu (odsustvo naracije, usporen tempo, repetitivnost itd.) nego i o predstavi dugog trajanja (četiri sata i četrdeset minuta), pozorišnoj praksi za koju povremeno izlaženje i vraćanje dela publike u salu nije neuobičajeno. Ovo treba imati u vidu tim pre što pojedina usmena i pisana svedočenja potvrđuju izlazak ljudi iz sale JDP-a,

gde je predstava igrana, ali takođe i povremeno vraćanje dela publike u salu (kraće rečeno, neki su napustili zgradu pozorišta, a neki su pravili pauze i vraćali se u gledalište). Referentna domaća kritika toga doba o ovoj predstavi piše u načelu afirmativno – ovde mislimo na Pervića, Stamenkovića, Slobodana Selenića, dok Hristić nije pratio ovo izdanje Bitefa. Kao i u slučaju *Pisma za Kraljicu Viktoriju*, lokalna kritika prve bitefovske generacije u nedostatku teorijskog aparata koji bi odgovarao novom jeziku scenske umetnosti oslanja se na lično gledalačko iskustvo i opšte teatarsko i srodno obrazovanje. Na drugoj strani, to ne znači da se celokupan kritički diskurs svodi na deskriptivni pristup.

Iako smatra da je u muzika u *Ajnštajnu na plaži* u odnosu na *Pismo za kraljicu Viktoriju* stekla prevagu, postala faktor koji određuje strukturu i značenje dela i da se žanrovska odrednica opere u Vilsonovom radu tek sada može s pravom upotrebljavati (čime bi, po njegovom mišljenju, predstavu pre trebalo da prikaže muzički nego pozorišni kritičar), Stamenković ipak ne zaobilazi analizu njene muzičke osnove. Navodi da je ona vezana za specifično vilsonovsko kretanje koje je nešto poput „tapkanja u mestu”, ali istovremeno i za „nemu muzikalnost” vilsonovskih prizora, s neznatnim promenama u scenskoj slici. Izuzetno važno je, po njegovoj proceni, uočiti da „muzička osnova i jednog i drugog postupka omogućava da se oni stope u jedinstveno, kompaktno scensko delo, u operu naročite vrste, u kojoj su prostor i vreme dovedeni u neobične, magijske spojeve, gde se prostor rasplinjuje u vremenu, a vreme potvrđuje svoju beskrajnu promenljivost u prostoru” (Stamenković 2012: 153).

I Pervić naglašava da instrumentalna muzika očigledno ovde nije samo pratnja ili podloga nego se u nju upliću glasovi, priče, igra, odnosno telesna radnja čiji su povodi najčešće u znaku slika iz detinjstva, s puta ili putovanja. Muzika ovde nije ono komponovano nego notacija života i svojevrsnog životnog iskustva, ona je i više i manje od muzike, ona nije ono što se izvodi nego je način mišljenja i izražavanja, muzika ovde pored zvučne dobija i vizuelnu formu (Pervić 1995 182–184). Pervić navodi i da je u osnovi Vilsonove scenske poezije matematika i geometrija: „Sve je do detalja precizno, premereno, proračunato postavljeno u odgovarajuće odnose, na potrebna rastojanja, viđeno iz određenog ugla.” (Isto: 182)

Nakon *Pisma za kraljicu Viktoriju* i *Ajnštajna na plaži* Bob Vilson je, kao već svetski renomiran i kanonizovan autor, na Bitefu učestvovao i s predstavom *Vojcek* Georga Bihnera (2002). S vremenom su, nasuprot ranim neliterarnim

impulsima, njegova ostvarenja sve više nastajala na osnovu teksta, i to posebno klasične drame, kakva je i *Vojcek*, „desakralizovana” tragedija pisana u fragmentima koja je i anticipirala ekspresionizam okvirno sto godina pre nego što se ovaj pravac pojavio. Predstava je dobila Gran pri „Mira Trailović” i nagradu lista *Politika* za režiju, a beogradska kritika suočila se s jednim od primera tada već aktuelnog Vilsonovog (besprekornog) manirizma, koji je u manjoj ili većoj meri bio zaokupljen formom. I pored toga, Vladimir Stamenković smatra da ova „maksimalno estetizovana, više originalna nego prekretnička” predstava ipak pokazuje kako se i u našem veku bez primene rediteljskog egzibicionizma mogu da primene dostignuća nekadašnje avangarde (Stamenković 2012: 399). Ne suštinski različit, ali ipak nešto oštrij stav u pogledu *Vojceka* formulisao je kritičar (tada mlađe generacije) Ivan Medenica, koji primećuje da su predstave iz istorijske faze Vilsona nudile organski jedinstvenu formu, dok je ovde drugačije. Kao rezultat toga stiče se utisak da je predstava zasnovana na estetski promišljenom pakovanju za „jedan otuđeni dramski sadržaj”, a „umesto revolucionarne razgradnje iluzionističkog teatra, sada imamo dizajnersku ilustraciju tog istog teatra” (Medenica 2002).

Ovaj kratki hronološki pregled kritičkih napisa o Vilsonovim predstavama na Bitefu ukazuje da je referentna beogradska kritika tokom nekoliko decenija pratila njegov rad u načelu otvoreno i promišljeno. Čak ni Hristićevu odbojnost prema prvoj njegovoj predstavi u Beogradu, *Pismo za kraljicu Viktoriju*, ne treba sagledavati van izvornog konteksta: teatarska „kanonizacija” avangardnog Vilsonovog rada odvijala se postepeno i nije proticala bez poslovičnih sučeljavanja stavova, podela publike i kritike. Uostalom, na takvo iskustvo na primeru *Ajnštajna na plaži* ukazuje i relativno skorije izdanje *Einstein on the Beach: Opera beyond Drama*, koje su uredili Jelena Novak i Džon Ričardson: „kontroverze” vezane za ovu predstavu nisu bile aktuelne samo nakon njene premijere i prve turneje po evropskim zemljama, nego su se aktuelizovale i 1984. i 1992, kada je došlo do ponovnih izvođenja (Novak, Richardson 2019). Za našu lokalnu sredinu može se reći da je recepcija Vilsonovog stvaralaštva imala dve okvirne faze: načelnu otvorenost prema njegovim ranijim ili istorijskim delima, koja su s vremenom kanonizovana u domenu posleratne pozorišne avangarde, dok je, na drugoj strani, domaća kritika zadržala određeni kritički odmak prema njegovim potonjim postavkama realizovanim u duhu manirizma i formalizma.

Ogroman je uticaj Vilsona, posebno antologijskog *Ajnštajna na plaži* na potonje iskustvo čitavog niza umetničkih oblasti, o čemu svedoči i pomenuta zbirka radova *Einstein on the Beach: Opera beyond Drama*. U njoj je naglašeno da

ova predstava prevazilazi granice opere i da se njeno nasleđe reflektuje u širem domenu audio-vizuelne kulture: u savremenoj muzici, umetnosti performansa, avangardnom filmu, popularnoj muzici, plesu, teatru, oglašavanju i drugim oblastima. Pored ostalog, Vilsonova posebnost ogleda se i u njegovoj sposobnosti stalne promene i pomeranja unutar doslednog autorskog proseka: sve njegove predstave imaju jedinstven rukopis, ali svaka je istovremeno drugačija, kako navodi Artur Holmberg, autor prve sveobuhvatne studije o Vilsonovom stvaralaštvu, *The Theatre of Robert Wilson: Directors in Perspective* (Holmberg 2002: 1).⁴ Ovom zapažanju možemo dodati da je opus Vilsona po takvoj vrsti „unutrašnje raznorodnosti” donekle srodan opusu Marine Abramović, u kojem se mogu pronaći gotovo svi dosad poznati podžanrovi umetnosti performansa i koja se, kao i Vilson, u umetničkom pogledu nije ponavljala.

Pored ova tri nastupa u selekcijama festivala, na Bitefu je u drugim ulogama bio još tri puta: prvi put kao gost 1971, kada je i dogovorio buduće učešće u programu, potom 1995, kada je održao predavanje-performans,⁵ i najzad 2016. godine, kada je otvorio veliki jubilej festivala – njegovo 50. izdanje. Domaća štampa je posebno nadahnuto pisala o ovom poslednjem, kojom prilikom je Vilson zahvalio Bitefu i na koproducentskom učešću u realizaciji slavne predstave *Ajnštajn na plaži*. Mediji su tada izveštavali da je reditelj na svečanom otvaranju podsetio da su Bitef, Beograd i Jugoslavija, s još pet zemalja, bili koproducenti opere *Ajnštajn na plaži*, uz sledeći njegov citat: „Bitef je preuzeo rizik da producira delo pre nego što je napisano u saradnji s tada relativno nepoznatim kompozitorom Filipom Glasom. Hvala ti, Bitefe, što si posejao to seme.”⁶ Međutim, na oficijelnom sajtu festivala u Avinjonu, koji je jedan od producenata i na kojem je predstava premijerno izvedena, podatak o Bitefu kao jednom od šest koproducenata predstave nije naveden (navedeno je pet koproducenata, među njima ne i Bitef). U katalogu 10. Bitefa kao producent je navedena samo Fondacija „Byrd Hoffman”, koju je osnovao sam Vilson. Iz aktuelne perspektive svakako ne možemo da imamo neposredan uvid u prirodu i detalje učešća našeg vodećeg internacionalnog festivala u ovoj koprodukciji 1976, ali podsećamo na stanovište Milene Dragičević Šešić da Bitef nije marketinški iskoristio ovo iskustvo, tokom kojeg je bio poslednji, takozvani *wrap-up* učesnik koprodukcije (Dragičević Šešić 2021: 72).

4 Prvo izdanje objavljeno je 1996. godine.

5 Transkript predavanja je objavljen u pozorišnim novinama *Ludus*, br. 30, 5. oktobar 1995.

6 <https://www.rts.rs/lat/magazin/kultura/kultura/2465638/otvoren-jubilarni-50-bitef.html>

Od manjeg značaja je što ni citirani podatak o pet zemalja koje su učestvovala u produkciji nije sasvim precizan: na pomenutom sajtu festivala Avinjon, pet navedenih koproducenata pripada trima zemljama (Amerika, Francuska, Italija). Pa ipak, bez obzira na to što je naš ugledni festival propustio priliku da kapitalizuje slučaj *Ajnštajn*, učešće u koprodukciji ugrađeno je u njegovu istoriju, makar i u lokalnom sećanju.

Literatura

- Billington, M. (2004). *With the Royal Shakespeare Company from Lear to the Dream*, in: *La voie de Peter Brook/ Peter Brook's Journey*, bilingual edition, Premio Europa per il Teatro
- Dragičević Šešić, M. (2021). „Ukrštanja, uticaji i inspiracije: Da li se američka avangarda bolje pamti u našoj no u američkoj istoriji teatra?“, u: *Usponi i padovi, domašaji i promašaji... i ono što smo zaboravili* (ur. Jelena Vesić, Ana Sladojević, Ana Miljanić). Beograd: CZKD
- Holmberg, A. (2022). *The Theatre of Robert Wilson: Directors in Perspective*. Cambridge University Press
- Hristić, J. (1977). *Pozorište, pozorište*. Beograd: Prosveta
- Ines, K., Ševcova, M. (2017). *Kembridžov uvod u pozorišnu režiju*. Beograd. Univerzitet umetnosti u Beogradu, Fakultet dramskih umetnosti, Bitef, Jagodina: Fakultet pedagoških nauka u Jagodini Univerziteta u Kragujevcu
- Jovičević, A., Vujanović A. (2006). *Uvod u studije performansa*. Beograd: Fabrika knjiga
- Lehmann, H. T. (2004). *Postdramsko kazalište*. Zagreb: Centar za dramsku umjetnost, Beograd: TkH – Centar za teoriju i praksu izvođačkih umetnosti
- Medenica, I. (2002). „Narcisoidno pakovanje“, Beograd: *Vreme* (20. septembar 2002)
- (eds.) Novak, J., Richardson, J. (2019). *Einstein on the Beach: Opera beyond Drama*. Routledge
- Pervić, M. (1995). *Volja za promenom*. Beograd: Muzej pozorišne umetnosti Srbije
- Radulović, K. (2019). *Surova klasika: rediteljski zaokreti u tumačenju dramske klasike*, Beograd: Fakultet dramskih umetnosti
- Radulović, K. (2023). *Otvaranje granica: stručna recepcija Bitefa u Srbiji*. Beograd: Fakultet dramskih umetnosti
- Shevtsova, M. (2007). *Robert Wilson*. London and New York: Routledge
- Stamenković, V. (2012). *Dijalog s tradicijom*. Beograd: Službeni glasnik

THE LEGACY OF THE “THEATRE OF IMAGES”: ON THE OCCASION OF THE DEATH OF ROBERT BOB WILSON (1941–2025)

Abstract

In 2025, the American director Robert “Bob” Wilson departed the global art scene, leaving behind an extensive and transformative body of work. This paper examines several key dimensions of Wilson’s artistic legacy: his redefinition of boundaries between individual art forms, the creation of hybrid genres, the adoption of “storyboard” and “visual book” working methodologies, and his radical reconceptualization of time and space on stage. While the early, historically significant phase of his oeuvre has long been canonized within the avant-garde art of the late twentieth century, his later explorations increasingly gravitated toward formalism and mannerist experimentation.

*At the center of our analysis is Wilson’s seminal production *Einstein on the Beach* (1976), a work that fundamentally reshaped contemporary theatre—and operatic—experience, while exerting a notable influence across a range of audiovisual practices. The paper also considers the distinctive reception and status of this play within the local theatrical context, thus extending the discussion to other Wilson productions presented at BITEF.*

Key words

Robert Bob Wilson, Einstein on the Beach, Bitef, avant-garde, opera

Primljeno: 17. 9. 2025.
Prihvaćeno: 4. 10. 2025.

