

Пише > Радивоје Динуловић¹⁾

53. Битеф 2019. у Луци Београд

Повратак у будућност²⁾

*Освојити простор казалишта, не у некој руб-
ној дојунској изведби, него у цјелини распо-
ложивих могућности.*

Бранко Матан³⁾

Представу *Мекани бродови* на 12. Битефу, 1978. године, “у разним просторима у граду” извело је загребачко Кугла глумиште, театар који ће “убрзо добити значајке културнога покрета... (где) су све врсте лажи биле забрањене, а посебно оне умјетничке”⁴⁾. За мене су документација о овом догађају (коме нисам присуствовао), и, посебно, Матанов текст (који сам прочитао готово деценију након што је објављен), били важни за схватање односа простора и догађаја у позоришту.

1) Универзитет у Новом Саду, Факултет техничких наука, Департман за архитектуру и урбанизам, Одсек за уметност и дизајн

2) *Повратак у Будућност (Back to the Future)*, наслов је култног филма Роберта Земекиса, Universal Pictures, 1985.

3) Бранко Матан, *Алманах Битефа* број 12, Београд 1978.

4) <https://pescanik.net/mekani-brodovi/>, приступљено 20. 1. 2020.

Данас, чини ми се не без основа, основна обележја деловања Кугла глумишта, као што су “просторно истраживање, карневализација, мултимедијалност у изведби, приказивање средњевјековног казалишта, тематизирање социјалних проблема те скупно осмишљавање представа”⁵⁾, препознајем и у дискурзивном ставу Ивана Меденице, уметничког директора Битефа, да позориште “може да пружи алтернативу актуелним, доминантно опресивним облицима функционисања друштва... Другим речима, самим начином свог организовања и функционисања, заједница коју у извођачком *сад и овде* граде глумци и гледаоци, може да буде алтернатива постојећим заједницама: интеракција уместо доминације, колективни подухват уместо појединачног успеха, солидарност уместо индивидуализма, сарадња уместо борбе, саосећање уместо егоцентризма...”⁶⁾. У оквиру тог дискурса, 53. Битеф

5) https://hr.wikipedia.org/wiki/Kugla_glumi%C5%A1te, приступљено 20. 1. 2020.

6) Иван Меденица, *Почнимо љубав исјочешка*, Каталог 53. Битефа, уредиле: Јелена Стојановић и Весна Радовановић, Битеф, Београд 2019, стр. 11.

Преображај Луке Београд: 53. Битеф



вратио се једној од својих темељних традиција – откривању, реутилизацији и новом читању амбијенталних сценских простора Београда, и то на начин значајно другачији од оног који су од 1969. развијали Јован Ђирилов и Тодор Лалички, на почетку, и уз архитекту Небојшу Дељу. Тада је, на трећем Битефу, први пут ван позоришне зграде, тачније, ван Атељеа 212, одиграна једна фестивалска представа: Ариостов *Бесни Орландо*, у режији Луке Ронконија и извођењу трупе Teatro libero, у Хали спортова (данас, Хала “Ранко Жеравица”) на Новом Београду.

Од како је сâм Ронкони изјавио да је *Бесни Орландо* могуће “играти било где – само не у позоришту”⁷⁾, Битеф је постао “истраживачки процес, не само театра, позоришних облика и средстава, међу којима и сценског простора, већ и ... могућности да се амбијенти сасвим различитих и, свакако, непозоришних намена употребе за театар”⁸⁾. Конкретно, то је значило потрагу

7) *Алманах Биџефа* бр. 3, Београд 1969. (без пагинације)

8) Радивоје Динуловић, *Амбијенталне позорнице БИТЕФ-а*, Зборник радова Факултета драмских уметности бр. 3, Институт за позориште, филм, радио и телевизију, ФДУ, Београд 1999, стр. 69.



Преображај Луке Београд: 53. Битеф

за оним објектом или просторном ситуацијом, где ће, за потребе извођења сваке појединачне представе, бити могуће најтачније рекреирати изворни амбијентални контекст. Наравно, то су често, из различитих разлога, бивала позоришта и сценско-гледалишни простори у институцијама културе, али и објекти који до тада не само да нису били разматрани као места извођења позоришних представа већ је сама идеја о таквој врсти коришћења била готово незамислива – од Каменолома у Раковици и Барутане на Калемегдану, до излога продавнице у Улици Маршала Толбухина или дворишта

сеоске школе у Малом Поповићу. Продукцијска, техничка и финансијска средства којима су ови простори прилагођавани својој новој (привременој, повременој или трајној) намени веома су варирали, али су, неретко, изискивала изузетне напоре. Прилагођавање новим околностима често је било веома захтевно за трупе које су наступале ван конвенционалних дворана. Некада је то схватано као изазов, некада као тешкоћа, а некада и као могућност досезања потпуно нове вредности (*Тројанке*, *Електира* у режији Андреја Шербана и извођењу La MaMa Repertory Company Елен



Преображај Луке Београд: 53. Битеф

Стјуарт на Београдској тврђави, 1975, на пример, или *Звучна догађања* Пола Барвела и Бет Хардисти, у извођењу лондонске трупе The Bow Gamelan у Електрани на Дорћолу). У целини, за више од пола века свог постојања, Битеф је донео огромно искуство у сценском читању, коришћењу и доживљају града, читаву типологију амбијенталних сценских простора, која представља драгоцену нематеријално наслеђе Београда, што је чињеница која заслужује посебну пажњу и вредновање.

Ауторски тим 53. Битефа, међутим, изабрао је другачији приступ с намером изреченом већ у слогану фестивала – “Почнимо љубав испочетка”⁹⁾ да, искрено и са поштовањем посматрајући прошлост фестивала, успостави нову платформу, између осталог (за мене,

9) Било би, у том смислу, више него занимљиво обратити пажњу и на текст песме у целини (“Љубав се гаси, ал’ још у нама нада живи, љубав се гаси, ти знаш да обоје смо криви...”), чија је ауторка и извођачица Благлица Бети Ђорђевић, а коју је компоновао Александар Кораћ за фестивал Београдско пролеће 1976.

на првом месту) у односу према простору, и то не само простору (или просторима) игре већ и свим просторима који граде *доживљај истре*, у најширем смислу речи. Они су у томе постигли изузетан успех, обнављајући ону вредност коју је Битеф имао када је носио суфикс *212 – идентификацију манифестације са месџом*. Из моје тачке гледишта, ово је, уз изванредно селективан програм, једно од најзначајнијих достигнућа последњег Битефа.

Посебно је, и посебно важно питање, схваћено конкретно, али и у најширем значењском смислу: *које је њо месџо*¹⁰⁾? На ово је Битеф одговорио освајајући, на десет дана, један од најмонументалнијих и, уједно, најзбуђивијих просторних комплекса Града – Луку Београд.

Народни одбор Града Београда основао је 11. марта 1957. Дирекцију за изградњу и уређење обале Дунава. Задатак ове установе био је “изградња дунавског пристаништа, приступних путева, магацинског и складишног простора и других пристанишних објеката и постројења”¹¹⁾. Скупштина Града 1961. основала је Предузеће пристаништа у Београду, ком је 1989. промењен назив у Друштвено предузеће Лука Београд, да би “након завршене својинске трансформације” од 21. фебруара 2002. Лука код Трговинског суда била “регистрована као Акционарско друштво Лука Београд”¹²⁾. Сложене и недовољно јасне околности те “својинске трансформације” нису тема овог текста. Ипак, важно је да знамо да се “после деценијског спора” Лука Београд “сели на нову локацију код Пупиновог моста”, како кажу у Министарству саобраћаја и инфраструктуре. Они, такође, кажу, “да њима тренутно није битно шта ће бити са садашњом локацијом, али ту се предвиђа развој комерцијалних садржаја. Ко и како ће водити

10) *Quishiclocus, quaeregio, quaemundiplaga?*, Луције Анеј Сенека, *Пропај трагедије Бесни Херкул (Hercules Furens)*.

11) <http://www.lukabeograd.com/ONama/Istorijat.html>, преузето 20. 1. 2020.

12) *Ibid.*

тај пројекат, зависи од решавања спора између Луке Београд и града Београда... Република се у то не меша”¹³⁾.

Битеф се, међутим, умешао показујући како, не само због фестивала већ, у првом реду, због Београда, јавног простора града и свега оног што у урбанистичком, културалном, социјалном, па и идеолошко-политичком смислу морамо посматрати као јавно добро и јавни интерес, један фестивал може да активира и артикулише сценским средствима просторне, архитектонске, амбијенталне, значењске, па и утилитарне потенцијале комплекса који спада у нашу, не баш посебно богату, “индустријску археологију”. Лука Београд је, тако, постала *месџо фестивала*, а лучка складишта *месџа њозоришних ѡредсџава*. Сасвим свесно овде правим разлику између појмова *ѡросџор* и *месџо*, следећи мисао Александре Пештерац да *ѡросџор ѡретсџоги месџу* које настаје “онда када човек са простором успостави дијалог”¹⁴⁾.

У том смислу, на 53. Битефу дијалог је са простором реализован у три чина, или, тачније, у два чина, са *Пропајом* који је био истовремено и нека врста *шеме* (лајтмотива) читавог фестивала. Представом *Београд на даљински* немачко-швајцарске трупе Римини протокол отворен је 53. Битеф 17. септембра, али су извођења трајала, свакодневно, све до 25. септембра, на “више локација” у граду, готово као (свесни или не) омаж свим оним представама које су у више од пола века историје Битефа трајно, или за тренутак, мењале просторе свакодневице у места “новог реалитета”¹⁵⁾. Дан касније, фестивал је свечано отворен у Народном

13) <https://www.blic.rs/vesti/beograd/luka-beograd-bice-preseljena-novnu-lokaciju-radovi-krecu-2021/rxd4ppe>, преузето 20. 1. 2020.

14) Александра Пештерац, *Трансформација ѡросџора у месџо: сџалносџи и ѡромене ѡесџицкој дејсџива месџа*, докторска дисертација, Факултет техничких наука, Нови Сад 2017, стр. 52.

15) “А што је казалиште него стварање новог реалитета?”, Иво Штвичић, *Кремаљски феномен*, у: Даринка Николић (ур.), *Шекспир у Кремљу*, програм позоришне представе, СНП, Нови Сад и Ulysses, Бриони, Хрватска, 2013, стр. 6.

позоришту, а потом су представе игрane и у Југословенском драмском, Атељеу 212 и у Позоришту на Теразијама.

Од 22. до 26. септембра, у три хангара и под циркуским шатором, све представе су изведене у Луци Београд.

Посебно важном сматрам одлуку да *пошрапа* за специфичним амбијенталним просторима Београда буде замењена *изградњом специфичних амбијентала* у складиштима Луке Београд. Ово није само продукцијско, а, поготово, није само техничко питање. Реч је о новој стратегији односа према простору игре, простору представе и простору фестивала у целини. Ова три просторна, истовремено и значењска нивоа, интегрисана су на 53. Битефу, и то видим као револуционарну промену. Складишта, наиме, не само да својим димензијама и техничким карактеристикама омогућавају успостављање сваке замисливе сценско-гледалишне структуре, већ носе моћан амбијентални, архитектонски, па и значењски претекст који свему што у простор бива унето даје потпуно нови карактер и снагу.

У контексту односа према простору и просторним средствима, две су представе за мене посебно важне: *Неморалне приче – 1. гео: Кућа Мајка* у продукцији Компаније Non Nova из Нанта и *Али: сирах једе гушу*, Словенског народног гледалишча Љубљана.

У првој, Фија Менар дословно успоставља *просиор ире*, да би га, одмах потом, разорила. У представи “од огромног картона она гради дуже од сат времена, и потпуно сама, један објекат у готово природној величини, а који ћемо на крају идентификовати као антички храм. Чим га заврши, обилна киша почиње да потапа храм”¹⁶⁾, и то је, заправо, све што се догађа. Начин на који то ауторка чини је упечатљив, њено тело, покрети и радње су веома изражајни, а дејство које постиже креће се у широком поетичком распону. Све ово дешава се у, условно говорећи, конвенционалној

поставци сценско-гледалишног простора. Технички, представа је, иако веома захтевна, изведена готово беспрекорно. Са феноменолошког становишта, рад Фије Менар и њених сарадника недвосмислено је показао до које мере су данас упитне и непоуздане границе између позоришта, перформанса и уметничких пракси сценског дизајна, “који је успоставио сопствену логику и одвојио се од изворне апликативне природе”¹⁷⁾. Зависно од тачке гледишта, њен рад могао би бити сврстан у било коју од ове три уметничке категорије. Поставља се питање да ли је то данас уопште битно, и да ли би такво, формално, одређење имало било какву сврху. Битеф је, без сумње, место за разговор и о овим темама.

На сасвим другачији начин третиран је простор игре у представи Словенског народног гледалишча Љубљана. У првом делу представе, дуго, линеарно гледалиште супротстављено је истој таквој позорници. Редитељ Себастијан Хорват, драматург Милан Марковић Матис и сценограф Игор Васиљев креирали су сценску ситуацију која показује моћ глумачке игре у контексту специфичних просторних околности. Потом, у паузи, извођачи (уметници и техничари), у сарадњи са гледаоцима, радикално трансформишу простор у заједничку, густо насељену сценску територију на којој се одвијају паралелне радње у непосредном контакту са публиком. Упркос изузетним вредностима ове представе, бројна техничко-технолошка питања остају отворена, што се у првом реду односи на проблем квалитетне перцепције свих сценских радњи, који је последица драматуршког и редитељског приступа, иначе изузетно узбудљивој, инспиративној и делотворној организацији и артикулацији сценског простора.

Ово, међутим, покреће и конкретније проблемске теме важне за Битеф. Планирање, пројектовање и реализација сценских простора и сценских догађаја, посебно када су они неуобичајени по било ком кон-

16) Иван Меденица, *Реч селектора*, Каталог 53. Битефа, Београд 2019, стр. 78.

17) Татјана Дадић Динуловић, *Сценски дизајн као уметност*, Клио, Београд и СЦен, Нови Сад 2017, стр. 283.

цепцијском или техничком основу, морају бити разматрани озбиљно, одговорно и доследно, имајући на уму и различите формално-правне аспекте (безбедност, заштита од пожара, поштовање свих закона, норматива и стандарда), колико год то неумесно могло да звучи у контексту манифестације каква је Битеф.

Након много година, Битеф је својом енергијом испунио конкретан, и то велики простор, свим активностима и догађајима који чине озбиљну, амбициозну и значајну манифестацију. У Луци Београд се пуних седам дана одвијао *Cirkobalkana, фестивал савременог циркуса у циркуском шаџору*, али и око њега, укључујући и Циркуску уметничку лабораторију Круг креативности, окупљајући уметнике и едукујући нове, једнако као што је привлачио, градио и едуковао публику. Истовремено, Лука је била место *Бишеф библиотеке* и представљања нових ауторских дела, као и конференције *Дејствија и домети савремених имерзивних пракси*. Не треба заборавити догађаје који су се одвијали у другим просторима, и то не само у Београду – од Битеф театра и Центра за културну деконтаминацију, до Основне школе “Влада Обрадовић Камени” на Ледини, или у аутобусу на путу Београд–Шабац и у шабачким институцијама културе. У оквиру програма *PQ на Бишефу* представљен је, у Музеју примењене уметности, пројекат *Само(из)трагња* којим је Србија наступила на прошлогодњем, 13. Прашком квадријеналу, најзначајнијој светској манифестацији посвећеној

сценском дизајну и сценском простору. Дан касније, у холу железничке станице у Новом Саду, изведен је рад *Ова зрада говори истину*, у продукцији Музеја Града Скопља и Организације за уметност и културу Факултет за ствари које се не могу научити (FR~U), за који је Северна Македонија награђена *Злајном џриџом*, главном наградом Квадријенала.

Битеф је био, и треба да буде, полигон за испитивање граница и суочавање са свим врстама изазова. Иван Меденица је, као уметнички директор фестивала, већ раније нагласио “да је мисија Битефа и да јасно мапира оне уметничке феномене савременог театра и извођачких уметности који су (и даље) радикални, субверзивни и полемични, као и да храбро указује на одговарајуће, турбулентне и узнемирујуће друштвене феномене савременог света. Битеф постоји да би нас узнемиравао и уметнички и политички, покретао да мислимо, осећамо и деламо”¹⁸⁾. Прошлогодишњи, 53. Битеф, био је још један значајан корак учињен у истом правцу, у сваком смислу – уметничком, продукцијском, културалном, друштвеном, па и урбанистичком. Сада треба наставити даље, а сачувати све оно што је већ освојено, што неће бити ни лако ни једноставно. У том контексту, однос према простору никако није на последњем месту.

18) <http://52.bitef.rs/52BITEF18/621/Rec-umetnickog-direktora.shtml>, преузето 29. 1. 2020.