

Пише > Драгана Вилотић

Сценски дизајн на 52. Битефу

Гробовима се не аплаудира

Након објављивања програма 52. Битефа могло се претпоставити оно што је током фестивала и потврђено – позориште као уметничку форму данас је веома тешко дефинисати. Основни узрок овог преиспитивања је избор десет *пројеката*, како их назива селектор и уметнички директор фестивала Иван Меденица, који излазе из уобичајених оквира позоришне уметности и истражују “уметничке феномене савременог театра и извођачких уметности који су (и даље) радикални, субверзивни и полемични”¹).

У основи полемике о појединим приказаним пројектима је питање “Да ли је то позориште?”, шире гледано и “Шта је уопште позориште”. Како год гласио одговор, један од чинилаца који га одређује је – простор. Можда је стога позориште ипак најједноставније објаснити сада већ класичним (1968) ставом Питера Брука да је за настанак позоришног догађаја потребан

празан простор у којем један човек корача, док га други посматра, и то је све. Применимо ли Бруково схватање на, рецимо, инсталацију у Главном програму 52. Битефа *Заоставишина, комади без људи*, Штефана Кегија и Доминика Ибера (Римини протокол), видећемо како ова идеја може постати стваралачки дискурс. Једина разлика је у томе што је човек, у овом примеру, корача у медијском простору (видео и аудио), а не у физичком простору заједно са посматрачем, што је поетичан начин да се отелотвори присуство преминулог (једна од тема инсталације *Заоставишина*). Претпостављам да би се овако могле анализирати дефиниције позоришта различитих аутора, и да бисмо на тај начин могли доћи до сазнања шта је позориште данас и шта се у његовој суштини променило, али то је предмет неког другог текста. Нагласила бих и да не треба упасти у замку и присуство човека у медијском или виртуелном простору разумети као гледање филма или слушање аудио драме. Напротив, кад год је у представи употребљен виртуелни простор, треба анализирати његову оправ-

1) Реч уметничког директора Битефа, <https://festival.bitef.rs/52BITEF18/621/Rec-umetnickog-direktora.shtml>, приступљено 7. 10. 2018.

даност и смисао, а прве успешне примере позориште је видело још у радовима Ервина Пискатора у Фолксбине²⁾. Можда је највећу недоумицу на овогодишњем Битефу изазвало одсуство “живих глумаца” из појединих представа (пројеката). Међутим, треба подсетити да смо пре десет година на Битефу видели извођачку инсталацију Хајнера Гебелса *Шшифшерове ствари* (Татар Види, Лозана), један од најбољих примера позоришта без глумаца. Својим радом овај аутор показује диверзитет у разматрању присуства и одсуства – теме којом се често бави. Он тежи разбијању “навике” у перцепцији и константно преиспитује све што је очекивано (све што чујемо и видимо) у позоришту. У свом предавању *The aesthetics of absence* Гебелс је навео да је идентификовање посматрача представе са субјектом глумца ствар традиционалног позоришта и да у његовом делу без глумца све друго што се налази у простору, што је обично “подршка” игри у представи (завесе, светло, дим итд.), постаје носилац пажње, а значење му додељује публика³⁾. Његова тврдња је блиска схватању Татјане Дадић Динуловић, која, желећи да дефинише сценски дизајн као посебну уметничку праксу, уметничко дело које јој припада описује као ново, самостално и контекстуално, “доминантно ослоњено на употребу сценских изражајних средстава, које успоставља активан однос према простору и према публици”⁴⁾. Посредством идеја Брука, Гебелса и Татјане Дадић Динуловић долазимо до оквира за посматрање и тумачење дела савременог позоришта која смо видели на овогодишњем Битефу. Заједнички чинилац су простор и догађај чија је драматургија заснована на упо-

треби сценских средстава (декор, реквизита, костим, светло и звук), у садејству са текстом који преносе извођачи, било да су присутни у физичком, медијском или виртуелном простору.

ВИЗУЛЕНО ХИПНОТИСАЊЕ ПУБЛИКЕ

Представа *Одило. Запамћење. Орашоријум*. Словенског младинског гледалишча (Љубљана) у режији Драгана Живадинова је снажна, прецизно кореографисана изведба, посвећена мало познатој личности из словеначке историје, Одилу Глобочнику, и његовом уздицању од истакнутог члана нацистичког покрета у Аустрији, до СС и полицијског шефа за цео регион Пољске, задуженог за уништавање јеврејских гета, етничка чишћења и успостављање мреже концентрационих логора. Представа је изведена на позорници Сава центра, где је за ову прилику изграђено гледалиште. Однос између сцене и гледалишта заснован је на тензији коју ствара динамичан, покренут простор за игру глумаца. Површина сценског простора једнака је површини гледалишног, међутим, стаза за куглање која је изграђена на средини простора игре готово да задира у публику и руши просторни баланс. Над публиком је остварена и нека врста контроле пре почетка представе, када редитељ, који стоји испред улаза у салу, тражи да се формирају групе посетилаца према старосној доби и да прво уђу они са 50 и више година, затим они између 30 и 50, а на крају особе са мање од 30 година. Сценски простор има наглашену симетрију, а визуелна доминанта је геометризовани црни трон у средишту чији се делови, помоћу механичких склопова, у једном моменту ротирају и претварају у орла са подигнутим крилима. Глумци се крећу по простору сачињеном од рампи и платформи, оивиченом заставама, означавајући га истовремено као политичку платформу, склоп и механизам који је уперен у публику. Стаза за куглање на чијем крају смо ми, “живи чуњеви”, представља претњу док мирно седимо у гледалишту и чекамо када ће кугла кренути према нама,

2) Прва представа за коју је Пискатор користио посебно режиране и снимљене филмске секвенце је *Узбуркано море* (1926) у позоришту Фолксбине (Берлин);

3) *The aesthetics of absence*, предавање одржано 2011. на European Graduate School <https://www.youtube.com/watch?v=2yRjR4aGXRU>, приступљено 7. 10. 2018.

4) Татјана Дадић Динуловић, *Сценски дизајн као уметност*, Clío, Београд, 2017, стр. 286.

што се у неколико наврата и догађа али не толико агресивно колико бисмо очекивали. Режија и глумачка игра су инспирисани ораторијумом као вокално-инструменталном формом, па током читаве представе присуствујемо хорском изговарању и певању текста. На тај начин изражавају се намере, наредбе, претње и хвалоспеви нацистичком покрету, а великим делом извођења диригује глумац у рукавицама, окренут ка публици, суптилно нам показујући савршенство осмишљеног система истребљења из којег они излазе чистих руку. Глумци често баратају црним и црвеним куглама као симболом моћи. Подижу их у висину и пуштају да се котрљају по систему изграђених рампи. Једноставност форме и осећај тежине кугле који имамо док је гледамо у глумчевим рукама, наглашава лакоћу њеног убојитог деловања на масе – чиста сила сабијена у грумен мржње. Током представе се изузетно успешно гради визуелна напетост вођењем пажње посматрача од костима (ауторка сценографије и костима Дуња Зупанчич) – донекле стилизованих униформи нацистичког покрета, преко дизајна светла (Давид Цвелбар) и дизајна видеа (Грегор Балог) емитованог на великој пројекционој површини у дубини сцене. Кошмарно-ритуално преплитање црних униформи, црвених елемената сценографије и фотографских докумената значајних историјских догађаја са додатком одлично осмишљеног црвеног фонта на потписима фотографија, директна је конотација неуништиве снаге и јасног оживљавања национализма и расизма у Европи. Сценски простор је покренут и по вертикали постављањем правоугаоних отвора у поду просценијума, као прореза кроз које механизам делује на стиснуте масе народа и војника, који се налазе под ногама СС-овског система. Отвори – раке, са бројевима остају на крају ораторијума, дакле, у њима се представа завршава, праћена страхотним звуком налик одрањању земље у рову.

Боливуд, још једна представа са израженом естетиком, по тексту и у режији Маје Пелевић, изведена је на сцени “Раша Плаовић” Народног позоришта Бе-

оград. Она скреће пажњу хистеришно оптимистичном естетиком кемпа коју не можемо често да видимо у нашем позоришту. Представа има пролог на просценијуму испред спуштене завесе од сребрних трака, где нам глумци, налик на чудесна бића, чије крзно је сачињено од истих сребрних трака, причају бајку о “машнама и машинетинама” из једне радње. Сличну слику видимо након подизања завесе кад се открије простор позорнице, на којем је приказан прецизан исечак апсурдне и помало “надреалне реалности”, аутора сценографије Игора Васиљева. Задњи зид је прекривен лепим плавим небом са понеким белим облаком, а у њега се визуелно утапају глумци чији су костими у истој плавој боји, са истим белим облацима. Слика би била идилична да се изнад њихових глава не налази ЛЕД трака савијена онако како се савија бодљикава жица на огради, рецимо, између Мађарске и Србије, као и да описани простор не приказује напуштenu фабрику “Младост”. Сквотована од стране позоришне трупе, фабрика је мета интереса великих продуцената Боливуда, а да мука за професионалне глумце буде већа, конкуренција за аудицију су им мигранти који су задржани на граници. И тако се радња овог мјузикла одвија у припремама трупе за аудицију, а у појединим тренуцима глумци се повлаче на мало острво са палмом када се осете угроженима или желе да се издвоје и, можда, покажу да су елита. Посебан “кемп моменат” су љубавне сцене, у безнадежном покушају да буду озбиљно схваћене, у чему им нарочито помаже дизајн светла Милана Коларевића са атмосферичним топлим, загаситим тоновима. Иако аудиција пропада, живот се хистеришно наставља, пева се химна, а костими (Марина Вукасовић Меденица) су украшени пластичним цветовима којих има свугде – у наочарима, чизмама, на главама, на бундама. Могло би се претпоставити да је намера ауторке представе била да усмери перцепцију публике на пренаглашену естетику и нерешиве визуелне “замке”, попут утапања костима глумаца у простор, наговештавајући да

можда у стварности заиста живимо артифицијелним обликом живота званим транзиција.

ПРОСТОР СЦЕНЕ КАО КОНТЕКСТ ЗА ЈУТЈУБ ЖИВОТЕ

Свиџа бр. 3 “Европа”, француског редитеља Жориста Лакоста, део је уметничког пројекта *Енциклопедија речи* који истражује изговорену реч у свим њеним формама. Полазна идеја аутора и колектива његових сарадника – песника, глумаца, визуелних уметника, етнографа, музичара, кустоса, редитеља, кореографа и продуцентата је креирање аудио-архиве која би пружила увид у диверзитет форми и садржаја свега што човек чује и која би послужила за стварање извођачких дела у области *sound art-a*, перформанса, концерата. *Свиџа бр. 3* изведбеном формом подсећа на речитатив, јер се користи наглашавањем и имитирањем ритма и акцената говорног језика, при чему двоје солиста изводе солистичке деонице на укупно 22 европска језика. Баш као *Свиџа бр. 2*, иначе награђена специјалном наградом жирија и наградом публике на 50. Битефу, представа почиње као концерт. На сцени “Љуба Тадић” Југословенског драмског позоришта, у простору оивиченом белим, набраним завесама и белим балетским подом, налазе се пијаниста за клавиром и двоје извођача у свечаним оделима. Све изгледа узвишено, достојанствено, “европски”. Неко време забављамо се открићем да певачи изводе текстове изговорене на различитим језицима у садржински врло различитим клиповима са Јутјуб канала, али након тога полако почињемо да поимамо и њихову семантичку поруку и доживљавамо шок јер су клипови пуни говора мржње, понижавања, усамљености, хипероптимизма, манипулације итд. Ова представа је добар показатељ снажне промене у семантици и перцепцији текста која настаје под утицајем промене простора у којем се текст изводи тј. трансфером говора са Јутјуб клипа на простор позорнице. Карактер сценског простора трансформише се под утицајем поруке текста, па се тако бели простор

достојанствене Европе, сада доживљава као простор без излаза и “ћорсокак”, што је сугерисано и његовом конфигурацијом односно сужавањем ка дубини. У представи која се бави документованим речима и језиком, важну позицију заузимају и натписи – таблои са назначеном врстом говора, местом и годином, изведени као видео пројекције на мањој површини постављеној при врху завеса. За комуникацију такве представе са публиком једнако је важно и место поставке површине на коју ће се пројектовати превод текста. Међутим, у овом случају, превод није третиран као елемент који креира сценски простор. Неадекватне величине и незграпно постављен тако да пресеца волумен сцене по средини, на један метар изнад глава извођача, титл потпуно руши целовитост сценске слике, баш као и разлика у дизајну и фонтовима слова.

ЦИВИЛИЗАЦИЈСКА СКРЕТАЊА – ЛАЖНА ЛЕВИЦА И ПРАВО БЛАТО

Ако се вратимо на питање шта је позориште, врло јасно одређење или идеолошко схватање можемо видети у раду редитеља Оливера Фрљића. Сви који гледају његове представе, а пре свега уметници са којима сарађује у процесу стварања, знају да се он не бави уметношћу као приликом за репрезентацију, већ позоришном представом тежи да трансформише стварност. И то му полази за руком. У представи *Горки – Алтернатива за Немачку?* Театра “Максим Горки” Берлин, Фрљић се бави преиспитивањем левичарске културне политике тог позоришта и супротставља је чињеници да је десничарска, популистичка партија АФД (*Alternative für Deutschland*), која је основана 2013. године, данас у саставу парламента Немачке. Поступак који редитељ примењује и овај пут је деконструкција псеудоанонимности глумачког организма тако да публика схвати да је представа реалност и да глумци не глуме, већ све време говоре и делују у своје име. А затим прелази на разарање организма позоришта, дакле позоришта као институције, позоришта као објек-



Из представе *Заоставštина*, комади без људи

та, позоришта као места посвећења. Из тог разлога у овој представи постоји сценографија односно изграђен сценски простор, иако то у Фрљићевим остварењима није уобичајено. Сценограф Игор Паушка на сцену поставља модел позоришне зграде, висине неколико метара, у размери толикој да објекат може да прође кроз портални отвор. Модел са верно приказаном главном фасадом и архитектуром позоришта, тимпаноном и пиластрима, креће се према просценијуму и долази до његове ивице. Према речима редитеља, техничке могућности берлинског позоришта допуштале су да модел позоришта пређе ивицу просценијума за један метар и уђе у публику – позориште је готово пало у крило немачких грађана! Глумци затим деконструишу зграду позоришта, скидају натпис са његовим именом, прозоре, врата и фасаду, и откривају испразну алуминијумску конструкцију зграде по којој се затим пењу, “возају” и користе је као некакво превозно средство за

личну корист. У једном тренутку модел позоришта се ротира и открива се простор сличан сакралном, са говорницом у средини, међутим, ово “лице” позоришне зграде након краћег времена нестаје, модел се поново ротира и позориште сада видимо као фрагментисану структуру у којој је сваки глумац изолован у кутку који је заузео за себе. У последњем делу представе, када се од глумаца тражи да се учлане у партију АФД, стварају се табори “за” и “против”. Представа се завршава склапањем костима војне униформе на телу једне глумице. Тада схватимо да глумци све време на себи носе по један фрагмент те униформе, који је код неких мање, а код неких јаче изражен. Карактеристичан дизајн звука који прати представе Оливера Фрљића темељи се на константном нападу на наша чула слуха употребом наглих промена у динамичким опсезима. И овај пут редитељ показује да се уљуљканост публике мора сурово пресећи.

НО 43 Прљавишина, Театра НО 99 из Талина (Естонија) је поетична и драматична представа о људима, бићу, његовој сврси и вери и може се тумачити на много начина с обзиром на изостанак концизног текста и дијалога, као и заснивање дела превасходно на покрету тела. Најдраматичнији покретач представе је чињеница да се укупно трагање за одговором на питање “шта је човек?” одвија у благу. На позорници је изграђена просторија налик на велике заједничке канцеларије у пословним зградама, а под је прекривен блатом. На зидовима су велики прозори, али нигде нема врата. Чак је и зид према публици до одређене висине застакљен. Заменивши невидљиви, позоришни, *четврти зид* видљивим, стакленим зидом, простор позорнице је примио особине музеја, где су предмети стављени у стаклену витрину и забрањено је додиривање. У оваквом простору до колена у благу су људи у пословним оделима. Они представљају појединце или јединке чије људске, карактерне особине не препознајемо, јер међусобно комуницирају телима – сударају се, гурају, нападају и напастују, тако да се простор који је на почетку можда и личио на неку пословну зграду, током представе трансформише у шталу. У другом делу представе на моменте се изговара текст. Иако визуелно остаје исти, простор се преобраћа у сакрални објекат, поставком нагог тела глумца као Исуса у централном прозору, односно олтару. Глумци постају просвећене јединке – верници који прате изабраног лидера. У појединим пасажима кретање тела глумаца заснива се на коришћењу удова на начин типичан за животиње, чак видимо и трансформације људског тела у биће без руку и ногу које рони кроз блато. Редитељи Ене-Лис Семпер и Тит Ојасо пред очима публике креирају судар естетике препознатљивих изданака цивилизације, попут пословних одела, архитектуре великих стаклених површина и класичне музике коју чујемо у представи, са блатом, тучама и незнањем, а у средиште тог судара стављају човека сведеног на тело. Доживљај драматичних збивања на сцени појачан

је дизајном светла и звука. Дугачку почетну секвенцу ритмичног гажења блата која дочекује публику на потпуно осветљеној сцени и у гледалишту, касније замењују топли наранџасти тонови и пригушена атмосфера. Дизајн звука је заснован на употреби музике као средстава за дириговање људским телом и покретом, а посебно поетична звучна слика креирана је пред крај представе када се група глумаца телима и гласом одазива на удаљену и једва чујну рику слонова.

МУЛТИМЕДИЈАЛНЕ ПРОСТОРНЕ ИНСТАЛАЦИЈЕ У ПОЗОРИШТУ

Просторна инсталација *Вечна Русија* кустоскиње и критичарке Марине Давидове и сценографкиње Верре Мартинове у основи има тежњу да простором и сценским инсталацијама изрази суштину руског политичког система, које ауторке виде као један те исти ауторитарни режим, прекидан утопијским покушајима промене, од времена Царске Русије до данас. Драматургија вођења публике кроз инсталацију почиње уласком у простор где изнад врата стоји неонски знак “Добродошли у Вечну Русију”, а централну позицију заузима дугачак, постављен трпезаријски сто и столице, велики портрет последњег руског цара Николаја II на зиду у прочељу, док бочне зидове покривају бројни мали портрети историјских личности. У простору је и неколико скулптура, лутке дечака и девојчица, налик онима из излога продавница, као и димензионалне фигурине од картона. Након шетње простором и преслушавања звучне инсталације, гласовном поруком публици се наређује да изађе кроз врата изнад којих светли знак “Утопија” и затим се одлази у простор нове утопије. Овај поступак понавља се три пута, публика се три пута враћа у централни простор али препознаје извесне интервенције и трансформације у њему. Након повратка из прве утопије, портрет цара је уклоњен, трпезаријски сто је растурен јер је на њега пало стабло, а лутке су нестале. После друге утопије појавио се портрет Стаљина, сто је постао радни

сто за partiјски састанак. После треће утопије готово цела просторија украшена је портретима Путина. Недостатак Народног позоришта као места поставке ове инсталације су бројни дугачки ходници, на разним етажама, кроз које се публика спроводи до простора утопије, јер разбијају континуитет приче. Избор сценских средстава за креирање сваке просторије заснован је на креирању атмосфере или чак илузије уверљивости простора, па пролазак поред тоалета, прозора са погледом на улицу и техничких просторија у којима причају и телефонирају позоришни радници, представља предугачку паузу у драматургији приче. Некохерентност постоји и у естетици коришћених сценских средстава, на пример, употреба телевизора и картонских фигура у простору Царске Русије. Простори три утопије нису обрађени на једнаком нивоу, па неки од њих делују недовршено (затвор) док су други детаљно изведени (утопија комунизма).

У поставци мултимедијалне инсталације *ПА'АМ* израелског уметника Надава Барнее у Битеф театру, просторни однос између сцене и гледалишта типичан је за ово позориште. Међутим, сценски простор је у три плана готово прекривен видео екранима, а присуство глумаца је укључено у представу путем гласа, најчешће употребом аудио технологије. У фрагментисаним сећањима три појединца на болна искуства у сусрету са болестима, смрћу и одрастањем, видео материјал који се емитује ефектно је осмишљен као преплитање фотографија, сцена игре, улице и боја, и заиста изгледа као да је у сировом облику извађен из нечијег сећања. Слика на видеу није оштра, препознају се пиксели, а колорит је често у хладним сивим, плавим и зеленим тоновима што појачава утисак усамљености и изолованости коју носи суочавање са темом смрти. Сliku употпуњује употреба светла сценске расвете у сличним тоновима са наглашеним ефектом треперења и пулсирања. У визуелном смислу слика се контрастно мења током изведбе када се пажња са екрана тј. видео садржаја пребацује на физички простор сцене у којем

се налази комплексна светлосна инсталација од инкадесцентних сијалица у препознатљивим топлим тоновима. Њихово синхронизовано активирање и поставка на кабловима различитих дужина креира талас који може да наговештава узбуркавање животне енергије и трзање из стања анксиозности. Звучним простором доминирају три гласа која говоре своје приче, а значајни моменти обележени су продорним сигналним звуковима звоњаве телефона, сирене амбулантних кола и болничког апарата за мониторинг пулса. Звучна атмосфера током целе изведбе вођена је електронском музиком, да би сам крај представе обележило емитовање песме *Моје тело је кавез* (*My body is a cage*).

На почетку поменута инсталација *Заоставштина*, *комади без људи* је последња у низу инсталација на овогодишњем Битефу и издваја се од свега виђеног, јер у њој нема глумаца, чак ни у виртуелном простору. Тема смрти, сусрета са њом и опраштања са овоземаљским светом још је драматичнија ако је чујемо од стварних актера. Редитељ Штефан Кеги и сценограф Доминик Ибер креирали су просторну капсулу сачињену од централног простора чекаонице и осам мањих соба чији изглед и садржај треба да надилази смрт и представља личну заоставштину осам људи који су одлучили да поделе свој одлазак са ауторима пројекта. По уласку у заоставштину сваке особе, за публиком се затварају врата и почиње емитовање аудио или аудио-видео поруке. Поједине капсуле су обликоване по узору на животне просторе преминулих, са фотографија које видимо пред нама, на пример трпезарија или канцеларија. Неке су одраз професије или интересовања одређене особе, а неке су чак простор неиспуњених жеља, као што је мала позорница која се активира емитовањем песме коју је одређена особа волела. Иако су просторни исечци у којима је смештена заоставштина изграђени технологијом и по принципу израде сценографије у позоришту, занимљиво је колико се у њима осећа траг реалног живота и топлине. Утисак физичког присуства дочаран је путем личних ствари које видимо у соби

и о којима нам покојници говоре у својим порукама. Укупно шест посетилаца може истовремено да уђе у сваку просторију, а занимљива је комуникација која се одвија тако што посетиоци реагују на сугестије људи из медијског простора када им поручују да попију воду, поједу слаткиш, погледају албум са сликама или да аплаудирају. С друге стране, у белој чекаоници наткривеној великим екраном који симулира карту света са светлећим тачкама, чији тренутак блеска обележава тренутак нечије смрти, стерилно и нејасно је одређен боравак публике. Осим великог екрана, над сваким вратима видимо дигитални дисплеј који показује преостало време трајања инсталације која је у току. Можда је идеја аутора била да кроз приказ протицања времена и учесталости смрти на планети осетимо путовање капсуле у којој смо смештени са заоставшинама других људи који су отишли на пут у вечност.

Доделом награде за најбољу представу Штефану Кегију и Доминику Иберу за пројекат *Заоставиштина, комади без људи* као и прегледом приказаних пројеката на овом Битефу, стиче се утисак да су одшкринута бројна врата која воде у нове моделе позоришног деловања и уметничког рада, пре свега значајне за формирање нових идеја и промена у нашој средини. Битеф фестивал је понудио заокружен поглед на употребу сценског, гледалишног и свих других простора у позоришту. Уочљиво је да се и примена различитих технологија, које уобичајено користимо у свакодневном животу, рефлектовала на њену активнију употребу у позоришту. Сви пројекти које смо видели припадају

једном од два суштински различита просторна концепта. Један подразумева креирање догађаја на позорници који публика посматра седећи у гледалишту, док је други конципиран као догађај у изграђеном простору у који публика улази и прати га крећући се. Оба модела представљају просторно-временски симулакрум који се служи језиком сценског дизајна и подразумева употребу сценских средстава. Текст, глумци, простор, сценографија, реквизити, костим, светло и звук су елементи уткани у драматургију догађаја коју одређује редитељ, управљајући целокупном сценском сликом која се из секунда у секунд мењалпред очима гледалаца. Публика у оба успостављена модела учествује у догађају, некада пасивно (посматрањем), а некада активно (кретањем и посматрањем) и њеним присуством је дефинисано постојање позоришне представе. На 52. Битефу који се одвијао под слоганом “Свет без људи” и темом смрти која прожима велики број приказаних пројеката, приметно је и одсуство аплауза као позоришне конвенције која означава завршетак представе и наставак реалности из које смо неко време били одсутни. Међутим, сасвим је логично одсуство аплауза након гледања пројекта *Заоставиштина, комади без људи* или на крају представе *Огило. Запамћење. Орашоријум*. завршене закопавањем у гроб, јер гробовима се не аплаудира.

Овогодишњи фестивал закључен је представом *Реквијем за Л*, изведеном у Центру “Сава”, што ће бити тема посебног текста.