



atelje 212, beograd
d. kovačević: »maratonci trče počasni krug«

dušan sabo

pozor: XIX pozorje sterijino

III: od izvrsnosti do makarštarija

Tužna je i žalosna sudbina literarnog pratioča dinamičke umetnosti kao što je teatar; on treba da beleži, on treba da analizira, on treba da se egzaktno odredi u svom mišljeničkom sistemu, on mora da proceni, on mora... a, u ovakvim uslovima, kada se ne gradi nijedna nova kritičko-teorijska pozicija koja, bi bar u nekoj mjeri, omogućila promatranje predstave u njenom kompleksu, intelektualno posleništu svedeno je na minimum: čin sledgeći jeste nešto više od beznačajnog, ali ne i važnog. Ispisane misli o vidjenim predstavama tek su fragmenti — ponegde i stvarni pokušaji da ne budu samo to — o fragmentima pojedinih produkcija. Mnogo toga zanemareno je u predstavama (što svesno — što nesvesno) i mogli bi da mi zamere mnogi stvaraoci svih predstava. Kako se radi o umetnosti u kojoj uspešan kolektivitet proizvodi i uspešnu produkciju, gde je, u biti, kolektiv stvarača, pa za raznorazne medijacije odgovornost snose i različiti mediatori, trudio sam se da pronadem uzrok uspeha ili obrnutog, za svaku pojedinu predstavu. Iz toga, sasvim jasno, proizlazi i svaki dalji kvalitet, odnosno nekvalitet. Jer, treba da se zaboravi diluvijalna metoda utiskovno-asocijativnih »analiza«, naših marazmom opsednutih kritičarskih veterana i njihovih adeptata: nema dobrog glumca u predstavi kojoj reditelj nije dostvario unutrašnju logiku; nema dobrog kostima ukoliko je glumac pokazao idejno odsustvo. *Uspešno* se postavlja, dakle, samo u svojoj savršenosti, kada je nešto na svaki način dovedeno do kraja logičkom doslednošću. A sve ostalo vredno je samo inteligibilne pažnje. Pak, kada nam je samoizborno dosudeno da na ovakav način učestvujemo u prosudjivanju sterijanskog pozorišnog čina, ubedeni da će se i u nama (prosudbenicima) uskoro nešto promeniti, da ćemo intelektualno otkračati dalje iz ove blatnjave, neoformljene »kritičarske« logike, bez ikakve koketerije i mondenstva potvrđimo (kao ogradu — baš zato u početku) misao koja se toliko retko upotrebljava, a sve više zauzima mestotu u raznolikim promišljanjima sveta oko nas: pred istorijom činimo, možda, veoma pogrešne stvari, ali u ovome trenutku našeg angažmana, mi za bolje i ne znamo.

DUBRAVKA (Prikazanje leta gospodnjeg 1974). — od Ivana Gundulića, u adaptaciji Ivice Kunčevića i izvođenju kazališta *Marina Držića* iz Dubrovnika.

Provokacija koja omogućava, svojim volumenom odnosa, pozorišnim impresionistima (po načinu doživljavanja) neizmeran broj imputacija, insinuacija... Svaka fragmentarna analiza napomenutog tipa vodi ka ideološkom nesuglasju: drama ŽA ili PROTIV ili O slobodi. Utiskovni način razmišljanja sveden je (osiromašen, dakle) na politički plan, pa stoga predstava postaje bespredmetna kao kreativni čin: puna dijalektička prežetost, kompleksno-značenjskih relacija (estetičkih, psiholoških, etičkih, socioloških...) u tom slučaju nestaje. Rediteljski znaci Dubravke nedosledni su, čak disparatni potencijalnoj ideji celine,

Neprestano smenjivanje stilizovanog (nasi-je, na primer) i proživljavanog (onako kako je to Stanislavski opazio i zacrtao u svom *Sistemu i privatnom* (scene dokumenta). Smešna smeša. Kada se stilsko ne-jedinstvo opravda idejom nespovijesti, problem je nestao; ali: miksatura stilova, bez značenjskog sleda, bez opravdavajućeg dosluha sa tokom idejom predstave (dosluha kao homogenizacije, prožimanja do maksimalne ucelovljenosti) ne može da se prevede drugačije nego kao: simplifikacija do drastičnih rezultata umetnosti, kada se relacije spoznavanja uniže na crno-bele.

I tako je pozorišni akt Dubravka svojom vulgarno-kontrapunktskom realizacijom znakova zapao u protivrečan čin simboličke glorifikacije jednog an block prema drugom. Demistifikacija Gundulićevog fetišizatorsko-liričkog svetonazora (o slobodi Dubrovnika) banalnim protivstavljanjem dokumenta (najstvarnije stvarnosti) završena je glorifikatorsko-epski. Divergentno samo.

A Kunčević je trebao da zna: fetišizacija jednoga na račun drugoga u svojoj osnovi je i dalje fetišizacija, dakle, isti kvalitet (u ovom slučaju nekvalitet), samo drugi kvantitet. Taj način prokazuje primitivno-realistički odnos spram dijalektičkog kompleksa života i njegovih nam poznatih (već!) činjenica.

POKONDIRENA TIKVA od Jovana Sterije Popovića, u režiji Dejana Mijača, i izvođenju Srpskog narodnog pozorišta iz Novog Sada.

U promišljanju ove predstave, za početak već, preferiraju dve relacije: reditelj spram *pisca* i spram *stvarnosti*.

Prva: način opterećeni, fikcionaški odnos prema Sterijinoj devetnaestovekovnoj literaturi, podleganje njegovim onovremenim kriterijumima — koji behu svakako značajni (pardon!: za ono vreme) — dovodio je dosadašnji način realizacije njegovih komedija u sasvim izvestan apsurd: reditelj se priklanjao fikciji (onako kako je zamislio da Sterija hoće, tj. osmišlja komedijski tekst s takvom pretpostavkom). I konačno, prosvetljenje: Mijač je sintetizovao polazne teze pošavši od Vojvodine danas, »procitavši« *Tikvu* iz današnje vizure. Otpala je Sterijina didaktijada i nacifranost; čak je podvrgnuta ironiji (kada Mitar želi da bude didaktičan »teško mu nadolaze misli u pamet« i otresavši se razmišljanja zagovara piće i ždranje: »Živel!«). Sterija je prisutan kroz jezik i dramsku konstrukciju inkorporiranu današnjici; rasterećen njegovovremenske kritičke perspektive. Mijač ga nije suprotstavljanjem negirao (poput Kunčevića), dozvolio mu je da govori ono što je upravo danas (za nas) važno. Dakle: reditelj je ono (potencijalno) univerzalno senzibilizovao i primerio *danasa* *nas*; niti za prošle, niti za buduće.

Druga: umetnost je (i) kondenzovani značajni kompleks čija svaka relacija razumom stoji spram stvarnog (jedino i samo) indikativno. Izvrsna rediteljska polaznica: naviknuti na korijandol-lažu o Vojvodini (kukuruzno-detelinska suncem obasjana) što nam je pružaju vojvođanisti (panegirični umetnici-biznismeni, alal im vera?), znaju da vole ono što se isplati, Mijač oslikava antivođanistički: slaninarsko-masna, čvarkovito-mlečna, usporena, zadrigla u bogatstvu ždranja i ždere, lascivna, a kao takva neodoljivo smešna. Jer, Vojvodina je i takva (romantična suncem obasjana da otapa salo i slaninu, pa otud taj zadar švargle sa zamašenog astala, što je centar čovečijeg kolovrta i odrednik njegovog karaktera). Stoga su rediteljski znaci dosledno (ponekad i drastično) opravdali svoje polazište (ono je, zapravo, zaključak).

A ona beskrajna usporenost, ta, naoko u momentima dosadna, tempo-dimensija, osalta je u onima koji nisu u stanju da izdiferenciraju značenje (time i tok praćenja) tempa i ritma, kao dve zasebnosti: tempo je ponašanje (svi spoljni znaci) ispod kojega se nalazio više nego tenzičan ritam (znaci koji se ne dosežu čulima). Posledica je racionalnost, ali opravdana i dokazana.

MISTER DOLAR od Branislava Nušića, režiteljeva Miroslav Belović, u izvođenju Jugoslovenskog dramskog pozorišta iz Beograda.

Pre otkriću godinu dana, pozorišno-filmski mag Ingmar Bergman izjavio je: »Komedia je najteža umetnička vrsta i jedino ona polaže pravo na značajni učinak u budućnosti.« Ne možemo iz sadašnje perspektive da sigurno u ispravnost profetstva Bergmanovog, ali je sigurno da možemo — bez rezerve — da prihvati učinjeniku kako je svaki rod umetnosti težak učinko — se moralno umetnički sprovođa, pa kako se komedijom očituje najizrazitiji nemoral ovoga sveta i ako je ona rod »smeha radi smeħa« nadvisila do intelektualnih spekulacija, njen je mesto najsigurnije zagratovano masovnom potrebom.

Belović je dramatski seriozno ozbiljio temu malograđanstine u našim uslovima. U potpunoj doslednosti znakovne orkestracije, gde svaki znak stoji čvrsto koliko i samo iškustvo, scenski jezik dobio je važnost učelovljenog sistema. Bitnost toga je u činjenici verifikacije scenskog jezika kao samovognog i autonomnog od drugih umetničkih vrsta i njihovih jezika.

Mister Dolar je ona vrsta komedije u kojoj svaki glumac ostvaruje svoj specifikum, projicirajući ga u lik-karakter. A takva režija predstavlja sasvim drugu krajnost o nome što je učinio Mijač (što potvrđuje nemogućnost da se ove dve — na Pozorju najsmješnije — predstave rivalski suprostave. Belović je koncepcijom razigrao scenu gde god je to bilo moguće. Prostor igre iskoristio je do maksimuma, a ono što ovu predstavu (možda je važnije napominjati: komediju) odlikuje, sadržano je upravo u kolektivizmu, kojeg se jugoslovenski reditelji manje-više klone. I s puno razloga: ono što čitav kolektiv ostvari u stanju je da razgradi jedan dosledno nesprevedeni lik, a to u ovaj predstavi nije slučaj.

Svoj idejni lik Dolar poprima tek na kraju, kroz jedan jedini znak: Matković je »režirao« čitav spektakl skidanja obrázina sa »izvesnog« društvenog sloja, a na kraju nam je istim manirom rekao: »Laku noć«. Očito nas je svrstao u isti koš s filisterijom. A to neka opravdaju sociolog i psiholog.

ZID-VODA od Živila Činga, u dramatizaciji Branka Stavreva i izvođenju Mađedonskog narodnog teatra iz Skoplja.

Simbolički jezik, nasleđe literature i usmenih predanja, danas prevaziđeni način mišljenja primeren početnom stadijumu ljudskog razumevanja sveukupne okoline — izričito zazidan u religioznoj svesti — kada se organizuje u predstavu (pozorišnu: gde je čovek drugostepeno više — višestepeno proizvoljan — nego što se ukazuje po svojoj nominalnoj funkciji-ulozi — Uprravnik doma, na primer, simbol je staljinizma nakon što ga prepoznamo kao Uprravnika) omogućava bezbroj nesporazuma pri »šištanju« scenske igre. Ta višeslojnost značenja — (značaja) u simbolici proizvoljno je odrediva i egzaktno ne kontinuirana; ne preferiramo pojedine nivoje. U ovaj predstavi, upražnjavana je metoda, u osnovi, uslovljena našim sentimentom: snaga impresije — jedino realno merilo.

Simbolika Čingovog teksta rediteljski nije desimbolizovana — a to je na sceni odavalo tokove (potpuno odjeljene) socijalno-idejne (uslovno rečeno, nominalne) i poetski uopštene, pa kada su se oba toka sintetizovala, šansa za objektivno, konsekventno tumaćenje bila je minimalna.

Organizacija prostora po sceni očito je potvrdila dobro nam poznatu maksimum o ljudima koji su skloni geometrizaciji: simetričnost je odsustvo kreativnog duha, a prisustvo (hipertrofirane) logike. Stalno ponavljanje nekolice mizanscenskih rešenja paralizovalo je intenciju uopštavanja iznad lokaliteta zbivanja. Prostor koji je trebao da označi prostor okolo Doma na taj je način uništen.

A sada: paradoks između kritičkog realizma i načina na koji se on iskazuje (simbolika), bez obzira na humanističko opredeljenje svih autora predstave, ostao je nedoreče. Estetički misliti o jednom istočnom periodu, a ne ukazivati naši nužnosti (ili ne?) baš takvog izbijanja, parcijalno je i jednostrano. Autori Zida-vode uzimaju kritički odnos prema jednom periodu naše bliske prošlosti, no, taj odnos je

nedijalektičan. »Osliskati« jedno vreme (kazati: ja sam protiv takvog) pomalo je nedovorno, ukoliko se (slikama toga vremena) ne obuhvati sav onaj nužnosno-etički kompleks. Inače, izmiče se slobodarsko-kritički svetonazor kao šansa dijaloga s jednom epohom. Izmiče šansa da budemo još kritičniji.

PELINOVO od Žarka Komanina, u izvođenju Narodnog pozorišta iz Beograda i režiji Gradimira Mirkovića.

Ono što je nedostatak dramatizacije Čingovog Zida-vode, Komaninova drama sadrži u potpunosti: *dijalog s vremenom* kojim se bavi, što je govorno sprovedeno u realističkoj fakturi. Polivalentno postojanje likova (dramska, dilemična egzistencija), raznolikost upitnih pravaca na koje se pružaju odgovori, egzemplar su estetičkog uobičajivanja socijalne (etičko-političke) materije. Ali, na žalost: ma koliko da je to idejno bogatstvo humano i dijalektično (neka se ne zameri upotreba pojma čije se mesto retko nalazi u ovakvim kontekstima: *markističko*, moralno i kritičko), Komanin estetički ne sledi takvu sopstvenu idejnost. On formalno ne dozeđe svoju ideju nazor, ostaje iza ovog. Poveo se, možda, za (danas već isprofanisanim i lažnim) principom »realističke jasnoće«. Svejedno, Pelinovo je mogućnost za komunikaciju na različitim relacijama: od pitanja politike, etike, filozofije, psihologije, istorije, sociologije, pa sve do onih filigrantskih kategorija koje osvetljavaju napred navedene nauke kao, još uvek, insuficijentne da se na pitanja i (u potpunosti) odgovori.

Rediteljsko *osmišljavanje teksta* (to zvuči kao začetak greške) nije bilo *osmišljavanje ideje*, pa se bez zazora može izvesti zaključak da je Mirković »prevodio« tekst na »scenski jezik« zakonitostima literature, nikako scene. Statičnost mizanscena omogućila je nedostatak igre (neinfantilnom značenju te reči — već u estetičkom kontekstu kao ilinx-a i mimicry-je, kako to objašnjava Rože Kajoa). Onemogućila je potencijalno uhvatljivi tok simbola (kada se već za to zalagao reditelj! — što za tako kompleksnu dramu nije najnužnije i neophodno). Pelinovo je tako svedeno na govoru dramu (kvantitativno govoru) koju prepoznamo: nedovoljno upotpunjena značenjem. Preferirani govor osiromašio je značenja. Mi dramu spoznajemo po onome što likovi govore, ne po ucelovljenosti zbijanja (čega je bilo tek u momentima, dakle minorno za promenу stava). Nismo je dosegli sceniskim jezikom (uslovna dozvaka mogla bi da bude: ova postavka primerena je radio-mediju).

Tako se dogodilo da važne, za kazati, ideje pisca, već piscem budu okrnjene u formi, a reditelj umesto da stvar popravi, promaši pogrešno odabranim jezikom.

LAŽNA IVANA od Andreja Hinga, u režiji Dušana Mlakara, a izvođenju Slovenskog narodnog gledališta iz Maribora.

Dočekasmo Hinga na nož. Konačno! Nakon Osvajača svako bi pomislio da ovaj pišac piše s toliko dramske erudicije, koliko mu ne dozvoljava da izgubi u značaju. I, desilo se ono neočekivano, ne-pretpostavljanje: Hing je omašio, rasplinuo se u neadekvatnoj simbolici, bolje kazati: simbolici bez korena, u damašnjici da bi bila »ostvarena« prošlost. Zapravo, Hing je ostao da vegetira na nivou svojih junaka, u vremenu koje i locira. Srednjovekovlje, neubedljivo, nedokazano, pozajmljeno iz iskustva umetnosti, a, na žalost, ne iz stvarnosti. Umesto da iskoristi istorijsko iskustvo, Hing se služi shematskom (dramaturško-karakternom) empirijom »oprirođenja« simbola Kunigunde, Ivane, Gabrijela...?.

I šta je tužnik reditelj učinio od sirotaka teksta?

Ono što je u prvi mah jasno nakon sagledavanja scenografije, to je da je scenograf posedovao scenski senzibilitet kakav bi Ivanu u potpunosti odgovarao. Ali, reditelj je scenu shvatio kao fizički prostor koji materijalno treba »popuniti« (i tako je greška postala neminovna!). Mlakar se poslužio

svim klasičnim sredstvima (fotografske) kompozicije, ali onoj scenografiji, vizuelno delotvornoj naročito, nije udahnuo ideju organizovanog kretanja. Likovi su šetkali po sceni u svim pravcima i na svaki način, no odgovor na mnoga pitanja (kao što su: zašto glumci ulaze i izlaze sa leve ili desne strane portala?) nije dat. Očito je Mlakar bilo važnije da glumci u određenoj situaciji-zbijanju ne budu prisutni nego opravdavajući motiv; zašto. Orkestracija glumaca u njihovom fizičkom prisustvu na sceni fotografskim manirom, bez dubinskog, trećidimenzijskog, iluzionističkog plana, u većem delu predstave vodene pred ivicom rampe, oduzela je niz konstituenasa od idejnih do atmosferskih.

ZAVERA ili DUGO PRASKOZORJE od Velimira Lukića, u izvođenju Narodnog pozorišta iz Zenice i režiji Petra Teslića.

Neugodna situacija za jednog kritičara-beležara. Kako da se seriozno analizira ovakav jedan projekat? Verovatno (ali misam u to sasvim siguran) kao nešto dominirajuće treba pronaći prigodnu kvalifikaciju — bar nekih činilaca igre; za celim prijenljiv je pojam *tradicionalno*.

Posmatrajući glumce u svom optimalno angažovanom aktivitetu kako »cepaju strasti u dronjke«, »mlataraju rukama«, kako im govor »ne klizi s jezikom«, a »svaka takva preteranost ili nedoteranost promaši cilj glume« (Šekspir, *Hamlet*, čin II, Govor glumica, svako izdanje od Šekspira do danas), pomislio sam da su većko glumačkog besprimerja sintetizovani u celini nazvanu *Zavera*. Pa uz sve to čuveni patetični gest tragičke »nadlanica-čelo«, što ga je potkraj prošlog veka uvela (ako se dobro prisećam) Nataša Komisarževska, za ono vreme svakako novi i kazujući, a danas prevaziden i besmislen. Jer: skromno sam ubeden da se ovakva gluma i celokupna prezentacija može svrstati u postmedijevanu a pretprovetskroratovsku pozorišnu logiku. No, u glumi »Zaverenika« osim pokazivačkog modela glume, prisutan je i model (još Šekspir ga je dao u embrionalnim naznakama) poznat kao neprirodnost unutrašnjeg samoosećanja.

A nadalje... šta nadalje (o čemu)?... Možda o selektoru Paro Georgiju: teret mu na dušu! Zašto je sebi dozvolio da izblamira jedan nesumnjivo entuzijastičan ansambl; zar stvarno veruje da mu verujemo u hlebinske teze o važnosti ove predstave u celokupnoj jugoslovenskoj produkciji? Da ponovim ono što sam usmeno već izjavio: Krležinu repliku Leona »Nema takve negativne istine koja se ne bi dala džentlemenški opravdati« Paro potvrđuje, ali u pubafričijevskom maniru.

Oprostite na drastici, pošto ću citirati jednog gledaoca ove predstave, čiji sud smatram ispravnim (Miša Radović): »Ako su ozbiljno igrali — loše su igrali, ako su se zezali — loše su se zezali.«

MARATONCI TRČE POČASNI KRUG od Dušana Kovačića u režiji Ljubomira Draškića, u izvođenju Ateljea 212 iz Beograda.

Pristup ovoj predstavi ne dozvoljava tradicijom opterećeno umovanje. Naravno: zašto? Naprosto: zato! (Zar je potrebno odgovarati drugačije na nešto po logici podrazumljivo: tradicionalni utiskovno-asocijativni trafaref nije u stanju da voluminira nominalni znakovni sistem — ova mu predstava izmiče — pa je takvom metodom diskvalifikacija u pretpočetku »analize« očita).

Da konstatujemo: gledanje *Maratonaca* prepostavlja saučestvovanje u igri samehom. To traje tokom čitave predstave. Jedan kriterijum je zadovoljen: mimicry prihvatom obuzeti ilinx-om. Nakon toga dođa da je još nešto. Dramaturški kriterijum: desetak slika »montiranih« (način blizak filmskoj dramaturgiji) paralelističkom metodom. Predstava se prati »čitkog« i »jasnog«. Ali, diskutabilitet nastaje pri čitanju znakova) po sebi iracionalnih: stopedesetgodisnjak i njegova erotika hipertrófija, sluškičnja koja u svemu tome ležerno učestvuje, biznis izgrađen na sveže vađenim mrtvima

čkim kovčezima... etc, ali u celokupnoj strukturi predstave veoma logičnih). Taj ne-sporezum ispoljava se na relaciji da je ono što gledamo kao *scenski moguće* (scenska stvarnost) u prirodnoj stvarnosti *prirodno nemoguće* (stvarno nemoguće). Tako se nameće još jedna konstituenta u poimanju estetičkog. Vreme je, po svemu dosadašnjem sudeći, da se i mi počnemo menjati. Da započnemo saučestovanje u scenskoj igri bez naših (tako brižljivo očuvanih) moralno-juridističko-naučno-estetičkih predrasuda: dok pratimo predstavu sve je »verovatno«, a kada je mentalno reprodukujemo mnogo toga je nemoguće. Time isključujemo ono što sačinjava estetičnost ove predstave: (a Piškaso je smislio) »umetnost je laž koja ima sopstvenu istinu«. (Usput, trebalo bi da izbegnemo to sveprisutno relativiziranje. To jest: »Kada bi sve bilo relativno, ne bi postojalo ništa u odnosu na šta bi to bilo relativno.« — zapomaže Bertrand Rasel iz svoje *ABC teorije relativnosti*). A ne može da bude jasnije: ukoliko su nam polaznice usistemljene i adekvatno — dosledno — strukturirane, rezultat je samo jedan. I: polaznice se u ovom slučaju — imanentni zahtev predstave — moraju zameniti.

Desimbolički tretman »oplemenjuje« *Maratonce* za bezbrogu instanci više. Pošto na sceni (u nominalnom »čitanju«) sve znači samo ono što znači, po metodu tumačenja koji zagovaram, preostaje nam da umetničko delo proširimo naučnim sredstvima (metod eklektički preuzet iz nedovoljno potvrđenih područja savremenih istraživanja). To je intelektualni čin dolaženja do novih rezultata u zaključcima, za razliku od naivke »pokrivajuće predstave nužno fragmentarički, gde je kraj u zaključku aksiološke prirode, gde se tumačenje vrši krajnje proizvoljno, na osnovu doživljjenog. Jednostavno: *Maratonce u počasnom krugu* ne treba određivati i nivelisati sistemom vrednosti, već naprotiv, primiti ga kao delo koje otvara mogućnost našeg intelijibilnog aparatnog na jednom naučnom nivou.

PUT U RAJ Miroslava Krleže, u režiji Dina Radijevića i izvođenju Hrvatskog narodnog kazališta iz Zagreba.

U svom pokušaju da definiše kič, Abraham Mol zapaža da kič obično pokušava da posude poređ svoje funkcije i još neko nuz-značenje. *Put u...* eklatantan je primer takve parasemije. Operetska konцепција scenskog igrališta uspešna je samo da artistički aranžira tekst — i taj bazar »hteo« je da postane umetnost. Iz abrahamolovskog nazora posmatra se i nesuglasje između tekstualnog htjenja (ko zna da li bi ono bilo i Krležino?) i rediteljske koncepције: grandelokventno, spekulativno tkivo Krležinog štiva, sa jedinim smislom da se stavi u izlog kakvog marketing-offisa, s namerom da bude pokazujući, primer, dačke, nečeg što tako direktno i banalno verbalički otpisuju o unutrašnjost lobanje i korteksa, teško da je operetski obrazloživo. Zamislite neku Lenjinovu sentencu kako se izgovara na fešti u kostimu furešti uz nekog sladunjavog auditivnog Strausa ili Šumana.

Viđeno je, takvo neinterferirano operisanje, s namerom da bude polisemično, u zanimljivoj (bez zazora!) rediteljskoj artisiteti, ali *artizanskoj* (da upotrebimo taj Krležin diskvalifikativ iz *Lede*). Tipičan primer ilustrativne režije. Nije se ostvarila predstava (kao samosvojni scenski jezik), ali se nije ostvario ni Krleža, pa je tako *Put u raj*, i pored toga što je kič, nešto nedefinisano, estetički neuvhvatljivo, a vizuelno (efektima) veoma zavodljivo. I šta bi se tu još moglo pametnog nadodati?!

I sada, kada smo pomalo odrazmislili svaku od konkurentnih predstava, kada su nagrade objavile sve novine, kada smo učili prisustvo nekoliko zanimljivih predstava, ali i makarštarija — koje selektoru nisu bile potrebne! — kada se više ništa ne može učiniti u izmeni nekih odluka, kada je žiri ostao neprikosnen — stvarno mi je nepoznato kako su pojedine (ne sve) nagrade uopšte dodeljene — kada...

Saćekajmo: te jubilarne, dvadesete Sterijine igre, a Steriju ovoga puta ostavimo da u grobi pomalo negoduje, za razliku od prethodnih *Igara* kada se prevrtao.