

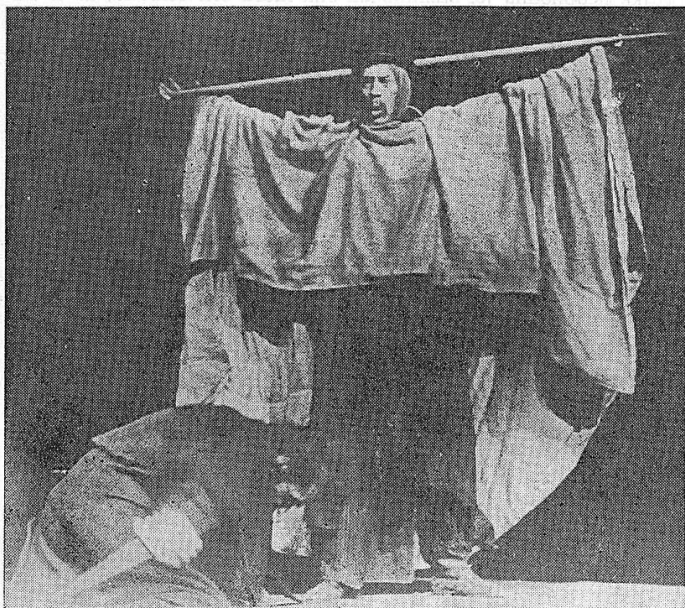
BITEF 8



don žuan (sssr)



oslobođenje (poljska)



put ka damasku (švedska)

IZMEĐU BIVANJA I NEBIVANJA

Iz godine u godinu ponavlja se ista situacija: kada se spusti zavesa posljednje predstave na BITEF-u odahnu svi, i organizatori i gledaoci, najzad, i oni uzgredni pratioci kulturnih zbivanja. Za organizatore taj trenutak predstavlja prestanak niza operativnih problema, smještaja, raznoraznih zahteva i brige o gostima, isčekivanja reakcija publike i kritike, konačno, i danonoćnog, pomalo suludog rada. Za „bitefovsku“ publiku, profesionalce i ljubitelje, to je ujedno kraj besomućnog gledanja teatra, neprekidnog odgođenja ključa za karte sa pitanjima kad, koja i gde, prinudnog socijalnog druženja sa istom grupom ljudi iz dana u dan, večeri u več, i ne malih finansijskih troškova. Za one uzgredne pratice koji ne prate direktno BITEF, nego svoj sud stvaraju na osnovu viđenja jedne ili dve predstave, ili pak na osnovu nekakvih uglavnom loše izabranih predstava prikazanih na televiziji, ili čaršijskih rekla-kazala, ovo je trenutak da odahnu, jer sredstva informisanja otkrivaju da se nešto u kulturi kod nas i u svetu dešava i izvan BITEF-a. Što je još interesantnije, i mnogi stavovi i primedbe od prošlih godina mogu se ponoviti, na primer, kriterijumi izbora su i dalje nebulozni, festival isuviše dugo traje za ono što ima da pokaže, raznoraznih kompromisa je sve više, izbor žirija i način ocenjivanja i dalje ne odgovaraju ozbiljnoj međunarodnoj manifestaciji itd. Potpuno je jasno da izbor predstava i koncipiranje programa predstavljaju višestruko složen posao. Tačno je da su finansijska sredstva relativno skromna za nekakav spektakularan festival, ali realno gledajući, sredstva nisu mala i dokaz su afirmativnog gledanja na ovu manifestaciju i njene tekovine. Tačno je da je teško privoleti neke ansamble da dođu, uklo-

piti ih u okvirne termine koji njima i BITEF-u odgovaraju, zahvatiti od nekih kuća da obnavljaju neke predstave ili ih zadržavaju na repertoaru zbog učešća na BITEF-u, „ušaltovati“ nekakvu „komercijalnu turneju“ u okviru održavanja festivala (zahvaljujući tome imali smo priliku da vidimo pre dve godine divnu Brukovu postavku *Sna letnje noći!*) itd. Tačno je da se „nove tendencije“ ne javljaju danonoćno i da je sa skromnim finansijskim sredstvima veoma teško biti „tragalac“, naći i videti pravo ostvarenje; najzad, i pouzdati se u tuđe izvore veoma je nesigurno (na primer, grupa TSE iz Pariza, učesnik ovogodišnjeg BITEF-a, primljena je izvanredno u Londonu a kod nas ne), ali ipak... Zar nije moguće da se smotra svede na manji broj predstava, kada je očigledno da dobar deo njih zaista nema šta da traži ovde. Zašto praviti dugačku, monotonu i zamornu manifestaciju od osamnaest predstava umesto dinamične, efektne i umetnički značajnije smotre? Cemu uporno nastavljati praksu da se čitav niz predstava, spektakla muzičkog i folklornog karaktera, na silu uklapa u nekakve „šire“ okvire BITEF-a („koreni teatra“), kada to zaista nije potrebno smotri kakva je ova naša. Nije li pomalo formalno i oportuno tobože otvaranje BITEF-a prema novim prostorima (Studentski grad i Dom kulture Vuk Karadžić) i novoj publici kada je, u stvari, reč o premeštanju iste publike u druge prostorijske. Konačno, nije li BITEF preuranjeno postao uzdržan prema „novim tendencijama“ i preterao u doslednosti da svesno zaobiđe sva ona amaterska i profesionalna traženja koja raskidaju sa građanskim teatrom i pronalaze nove forme teatarske komunikacije izvan institucija?

Kao i svi prethodni, i ovaj BITEF je imao svoj „podnaslov“, zapravo svoju dominantnu temu koja je, po mišljenju umetničkog rukovodstva, izrastala iz opšte opredeljenosti savremenog trenutka svetskog teatra. Ove godine bio je to „teatralizam 74“ jer se nekoliko predstava bavilo samom suštinom estetičkog (i društvenog) fenomena teatra. U svakom slučaju, prikazane predstave bile su veoma neujednačenog kvaliteta, ali su nam, više ili manje, pružile zanimljivu kulturnu informaciju i mogućnost da u izrečenim pohvalama, dilemama i sumnjama, prepoznajemo, proveravamo i svoje sopstvene vrednosti, kako među sobom, tako i u odnosu na ono što se stvara van naših granica. Ali, pođimo redom...

TEMA PRVA ILI TEATAR UZNEMIRENJA

Uprkos svim teškoćama, krizama i zabludama kojima je obasuto savremeno pozorište, ono ipak, uvek bez obzira na stanje kritičke svesti i društveno-političke situacije, uspeva da nađe snage da proširi svoje okvire i da se iznova potvrdi kao prava umetnost. Tako su se i ove godine našle dve predstave koje su, svaka u svojoj oblasti, bile uznemirujuće, provokativne, i koje su nas uverile da „konzervativizam“ i „status quo“ nisu dokaz postojanosti i valjanosti u današnjem vremenu. Nema sumnje da je Mummenschanz iz Ciriha najneobičnije pozorište koje smo imali prilike da vidimo ove godine. U duhovitim pokretima, s izuzetnom plastikom tela, glumci (Florijana Fraseto, Andrej Bosar i Bennije Širhe) animirali su čitav jedan svet. Sam scenski čin počiva na paradoksu: uništivši lice, sva maštovitost i izražajnost usmeravaju se na pronalazanje tog izgubljenog lika, da bi mu dali oblik, i da bi ga, suočeni s njim, ponovo uništili i pretvorili u amorfnu masu. Predstava je započela u animacijskom obliku, zatim su se javljali maska i ljudski izraz. Eto mogućnosti da se razuvere i oni koji posle Marsela Marsoa nisu videli nove mogućnosti pantomime. Doduše, ovaj teatar u sebi krije i varijetske mogućnosti, ali vrlo konsekventno zadržava svoja estetska, etička i filozofska poentiranja u vidu globalne metafore o stvaranju sveta i njegovog kraja, pri čemu se ovo komično i ozbiljno zbivanje završavalo i otpočinjalo u vrhunskoj apstrakciji.

Predstava *Pismo za kraljicu Viktoriju* u izvođenju trupe Byrd Hofman of the Byrds iz Njujorka i Roberta Vilsona svakako da je najprovokativnije ostvarenje. Stvar je u tome što ne postoji „osnova“ sa koje bi se moglo pristupiti Vilsonovom delu. Vilsonovo ostvarenje je čudan spoj matematičkih kombinacija i kompozicija, emocionalnih partitura i dijagrama, život na licu mesta i, pre svega, sam bez frojdističkih simbola. Kako dopreti do takve i tako shvaćene subjektivnosti koja postoji u sebi samoj? Verovatno intuicijom, jer predstava je vizija jedne posebne umetnosti viđenja stvari, neprestano nastojanje da se nađe smisao, u kome se prepeliču dva plana: spoljni audiovizuelni i unutrašnji, podsvesni. Posmatrajući svet kao određeni mehanizam koji funkcioniše po izvesnim zakonima, Vilson je iz situacija koje je posmatrao izvlačio ne samo uzbudljive pesničke nadrealističke slike ili „underground“ kadrove, nego i ubedljive poente. Veoma često je u svojoj „operi u četiri čina“ polazio od vizuelnih efekata, od poplave nesuvislih reči, govora televizijskih spikera, od slike kojoj je više draž u tome da definiše neku situaciju, iz koje se mogu izvući i neki metafizički zaključci, nego što je insistirao da opisuje situaciju koja je zanimljiva po sebi ili načinu kazivanja, ali ne i po onome što ta situacija može da izazove u nama i da nas navede na razmišljanje. U svakom slučaju, bez obzira da li nam se dopada, Vilsonova predstava nudi izazov avanture.

Istraživačka smelost Mummenschanza i Vilsona je upravo zaloga našeg uverenja da savremeno pozorište nalazi svoje nove mogućnosti i da mu treba pokloniti daleko više pažnje, pa je stoga

žalosna činjenica da žiri nije našao za shodno da nagradi nijednu od ove dve predstave, što najbolje svedoči o orijentaciji ka tradicionalističkom teatru!

TEMA DRUGA ILI O STAROM DOBROM TEATRU

Mnogi koji su se još koliko ljuče trudili da sve uvere u nove tendencije, moderan izraz i zahteve budućnosti svetskog i evropskog teatra, najedanput su opet sada u ofanzivi proklamujući povratak starim temama, formama i stilovima, tvrdeći da „avangardistički pokret“ umire i da budućnost teatra leži u preispitivanju njegove postojeće estetičke forme, u teatralizmu, u pojtojanosti i tradiciji. Izbor predstava upravo je išao na ruku ovakvom poimanju savremenog teatra, da li je to uistinu prava slika stanja, ovde je manje važno, u svakom slučaju, iz tog fundusa dolaze predstave molijerovog *Don Žuana*, *Oslobođenja* Vispijanskog i Strindbergovog *Put za Damask*. To su predstave visokog rediteljskog i glumačkog potencijala, pravljene po obrascu klasičnog, institucionalizovanog teatra, u shvatljivo novom senzibilitetu i režijskim viđenjima, ali u dobrom smislu te reči akademizirane!

Teatar na Maloj Bronoj prikazao je Molijerovog *Don Žuana* u režiji Anatolija Efrosa. Efros shvata *Don Žuana* kao parabolu o sudbini čoveka, ali je, istovremeno, u živjoi i kritičkoj svesti video i mogućnost relevantne društvene i etičke kritike, zato njegova predstava u osnovi nosi i skepsu savremenog intelektualca pred pomorom epohe. Njegov *Don Žuan* (izvanredni N. Volkov) čovek koji „kontirira“ redu, moralu grehu i samom nebu, umorni je heroj, skeptičan u pogledu mogućnosti ispunjenja svojih zahteva, čovek koji u sebi nosi ljudsko osećanje koje je, kako je Kami jednom napisao, svesno izabralo da bude ništa. U tom smislu *Don Žuan* je savremenik Marsoa iz *Stranca* i na tom savremenom osećanju skepsu u mogućnost izmene sveta Efros je gradio predstava, i podredio tome sve ostalo, tako da u pojedinim delovima ostavlja utisak neobrađenosti. Na primer, scene u kojima se pojavljuje ženski deo ansambla, zatim ponavljanje pojedinih tričkova više puta, nedovoljno razvijen lik Zganarela. Mislim da se Efrosova vizija uglavnom ostvaruje u tumaču glavnog lika, dok ostali tek povremeno uspevaju da uspostave ravnotežu (na primer izvršna scena sa ocem!). U Durovljevom tumačenju Zganarela, tog pučkog filozofa, nije uspostavljen pravi odnos prema *Don Žuanu*, njegovo tumačenje više je primetna crta pojednostavljanja koja vuče ka komedijantu, ka ruskom narodnom veseljaku Terešku iz druge predstave *Preki sud* istog ansambla. Ova komična predstava u osnovi je pre tragedija koja proističe iz čvrstoće implicitnih merila prema kojima se skretanja *Don Žuana* i mogu shvatiti kao tragična otuđenja.

Stari teatar iz Krakova prikazao je delo Stanislava Vispijanskog *Oslobođenje* u režiji Konrada Swinarskog. U predstavi se susrećemo sa dva jasna plana: nacionalno mitološki (Vispijanskog) i kritičko povesni (Swinarskog). Ako govorimo o prvom planu Vispijanskog, onda je očigledno čitavo delo, ovog vizionara duhovnog i nacionalnog preporeda, zasnovano na njegovim refleksijama o životu, umetnosti, tradiciji, mitu, naravno, zaognutim jednom svojevrsnom scenskom poezijom i malo povišenim filozofskim tonom, i kao takvo ono nam izmiče u bogatstvu svojih asocijacija i simbola zbog jezičke barijere, a, istovremeno, udaljeno je u nekim svojim romantičarskim zabludama. S druge strane, na drugom planu, Swinarski je najbliži u svom odnosu prema „idejama“ i „mitologiji“ romantičarskog teatra, ali u isto vreme nedovoljno energičan u svom obračunu s njegovom „formom“. U režijskoj postavci Swinarskog (naročito u završnim scenama) oseća se nostalgija za tim „starim dobrim teatrom“ i ne mali patos nacionalnog samoosvešćenja. I u ovoj predstavi, i kao i kod *Don Žuana*, torzo predstave vrti se oko izuzetne kreacije Jerži Trele (Konrad), dok su svi ostali samo njegovi pratioci na sceni. U svakom slučaju, to je osmišljeno režirana, izuzetno odglumljena, stilski dosledna predstava.

Kungliga Dramatiska Teatern iz Štokholma prezentiralo nam je Strindbergovog *Put ka Damasku* u režiji Ingmara Bergmana. To je predstava čudne nordijske lepote. U konceptualnom smislu režijska postavka ima veoma klasičan oblik, do one mere do koje to prelazi u akademizam. Ništa tu nije prepušteno slučaju, od vrlo konsekventnog poštovanja teksta, od određene replike i odmerenog gesta, od organizacije mizanscena, prostora ili izbora plana, pa do najsitnijih detalja. Ima u predstavi dosta hladne racionalnosti, ali tako građurane da u ukupnom skoru *Put ka Damasku* karakteriše punoća koja u sadržajnom pogledu podnosi, ili bolje rečeno, otkriva život „na ovoj prljavoj zemlji, pod praznim i hladnim nebom“ pre nego što razotkrije okrutnu igru — smrt. Tako smo u zanimljivom glumačkom tumačenju, naročito Aino Taube (majka), Helene Brodin (dama) i Jan Olof Strandberga (nepoznati), a čitavog ansambla, videli suptilnu, intelektualizovanu studiju Strindbergove infernalne dramske vizije, u sublimnoj režijskoj interpretaciji Ingmara Bergmana. Simbolička vrednost predstave dostiže svoju najveću snagu u poslednjem delu u grupnim scenama.

TEMA TREĆA ILI KA PLAKATSKOM ANGAŽMANU

Od predstava koje su stvarno zalutale na BITEF najviše ih je u sferi onih koje žele da budu društveno i politički angažovane, ali, na žalost, u svojoj neumešnosti, naivnosti i didaktičnosti

u tome ne uspevaju. Tu je *Preki sud* Andreja Makajonka u izvođenju Teatra na Maloj Bronoji. To je svojevrsno plakatsko pozorište, koje tretira odnose i situacije iz otadžbinskog rata u crno-beloj tehnici i klišetirano. Zablude ovog teatra je njihovo uverenje da se „reprodukcijom stvarnosti“ postaje njen svjedok i saučesnik, a istovremeno da je ta „šarolika razglednica“ rodoljubivog beloruskog sela i njegovih žitelja i izraz i potreba vremena! U svojoj najnovijoj formi razmatranja „velikih dilema“ ova predstava kao da postavlja pitanja: zar se u modernom teatru zaista nije ništa desilo poslednjih decenija? Režija A. Dunajeva i L. Durova uglavnom je omogućila praćenje predstava, bez većih ambicija, smestivši je u realistični okvir i podredivši igru umešnim glumačkim efektima L. Durova (Tereška).

Polazeći od apsurdne rasne segregacije i Odredaba koje je Njeno Veličanstvo kraljica i Senat i Skupština Južnoafričke Unije usvojili 1957. godine, kao dopunu zakona o „javnim kućama, nezakonitim telesnim odnosima i slično“ pisac i reditelj Atol Fugart napisao je i režirao delo *Izveštaj o hapšenju na osnovu zakona o nemoralu*. Postavka ovog dela nije otišla dalje od narativne ilustracije „svedočenja“ o jednom ovakvom „prestupu“ i to na amaterskom (ali onom lošem) nivou, pri čemu se glumci nisu oslobađali ni sopstvenih predrasuda i sramežljivosti vezanih za konvencije scene (igrali su gotovo čitavu predstavu nagli). Imajući u vidu aktuelnost teme i bliskost ovakvog teatra, angažovanom političkom pozorištu, možemo samo zažaliti što je rezultat ostao na marginama pravih mogućnosti.

Budimpeštanski teatar „Dvadeset i pet“ prikazao je, u staroj banutani na Kalemegdanu, projekat *M.A.D.A.C.H.* odnosno politički mjuzikl na temu *Čovekove tragedije* mađarskog pesnika i filozofa Imre Madača. Tu poemu traktatskog karaktera i dramatičnu po sukobljavanju božjeg i luciferskog morala i moralisanja mladi glumci iz Budimpešte igrali su kao politički mjuzikl. U realizaciji svoje ideje koristili su razna sredstva, ali tek na momente, u ponekoj sceni, uspevalo im je da ovu pesmu, svirku, igru, gimnastiku, pretvore u metafore šireg značenja. Najveći deo predstave ostao je nedorečen i scenski nebulozan.

Relevantnost političkog angažmana u jednom kompleksnijem i širem smislu, dakle, ne didaktično jednodimenzionih ideoloških, nego egzistencijalno opšte humanističkih ciljeva, pokazala nam je predstava Klajstovog dela *Michael Kohlhaas*, u adaptaciji Džemsa Sondersa, a u režiji Georga Taborija i izvođenju Theatre der Stadt-a iz Bona. Naravno, važno je uočiti razlike Klajstovog i Sondersovog poimanja priče o sudbini Kohlhaasa. Za Klajsta, reč je o žrtvi klasno socijalnog obeležja u okviru određenog društvenog sistema i načina mišljenja; Sonders, međutim, govori o nemoći individualne pobune pred mašinerijom sistema represije. I u jednom i u drugom slučaju Kohlhaas nema izbora, samo dok Klajst pravi socijalnu dramu o nepravdi, Sonders kreira dramsku parabolu o bezumlju vlasti! Reditelj Tabori načinio je predstavu krute realnosti, suženih krugova asocijacija i refleksija, ali preciznu, punu ironije i cinizma, u otkrivanju pogubnog mehanizma vlasti.

TEMA ČETVRTA ILI O DESTRUKCIJI MITOVA

Rušenje mitova je takođe već jedna od konvencija savremenog pozorišta, rušenje tradicije je ista ta tradicija, jer rušenje je isto tako staro kao i građenje, i isto tako tradicionalno. Naravno razbucavanje jednog mita ne znači i pronalazanje novog, boljeg puta, u to su nas uverile predstave *Goropadnice* na temu Šekspira i *Istorija pozorišta*. Trupa Open Space Theatre iz Londona predstavila se adaptacijom poznate Šekspirove komedije *Ukročena goropadnica* u dramaturškoj obradi i režiji Carlsa Marovića. Marović koristi Šekspirov tekst samo kao povod za raspravu o savremenom braku i šta on pruža u današnje vreme. Naime, Marović polazi od pretpostavke o našoj urođenoj, biološkoj surovosti, koja je, po njemu, u doba Šekspira bila stvar fizičke prirode, dok je danas stvar svojevrsne forme psihičke torture. U svojoj najočevidnijoj estetičkoj dimenziji, *Goropadnica* uzbuduje i potresa svojom hladnoćom i surovošću, ali se u toj predstavi ne ujedinjuju užasno i nežno, da bi uistinu stvorili jednu stravičnu dramu. Mogli bi smo da se upitamo da li ovakav jednosmeran put ka specifičnoj estetici (teatra surovosti) nije podstakao Marovića da protiv volje ne povede dovoljno računa o svim mogućnostima Šekspirove poezije. Jer, više je nego vidan rascjep između veoma trivijalnih savremenih interpolacija i ukročene, osiromašene osnove dramaturškog tkiva Šekspirovog dela.

Dok je Marović rastavljao strukturu Šekspirovog dela, grupa TSE iz Pariza u svom spektaklu R. L. Sancheza i J. Arrouyela *Istorija pozorišta*, u režiji Alfreda Ariasa, to čini sa strukturom teatra. Postupak se svodi na označavanje osnovnih elemenata izraza u određenoj epohi, iz kojih glumci uklanjaju sve što nije puki i bezživotni kliše — što je po njihovom mišljenju rezultat ispraž-

njenosti svih formi — a zatim se ti elementi u vidu slajdova, sadržajno suvi, a ritmički jednolično, nabrajaju u svom dajdžestiranom izdanju pri čemu se parodiranjem dovode do paroksisma. Ovo nabiranje predstavlja posebnu monotoniju, jer, svodeći predstavu na najkliše, i sami glumci padaju kao žrtve vlastitog stila. Težnja za destrukcijom i ironizacijom građanskog teatra, na čijim osnovama počiva idejna osnova predstave, na žalost se preobraća u svoju suprotnost!

TEMA PETA ILI JUGOSLOVENSKI TEATAR DANAS

U značajne poene ovogodišnjeg BITEF-a valja, svakako, ubrojiti zapaženo učešće jugoslovenskih dramskih kolektiva. Šansu da na ovakvoj međunarodnoj areni odmere svoje mogućnosti i provele rezultate svoga rada, jugoslovenski umetnici su sa puno dostojanstva i zapaženim umetničkim rezultatima iskoristili.

O predstavi *Tarelkinova smrt* A. V. Suhovo—Kobilina u režiji Branka Pleše i izvođenju Jugoslovenskog dramskog pozorišta već sam pisao na ovim stranicama. Ipak, da ponovim neke stvari, reč je o jednoj od najboljih naših predstava poslednjih nekoliko sezona, izvanredno promišljenoj i stvaralački nadahnutu realizovanoj predstavi, u kojoj je ostvaren onaj redak autorski spoj rediteljeve koncepcije i maštovitih glumačkih tumačenja (da pomenem samo one najzapaženije: Nikola Simić, Slobodan Đunić, Mirjana Vukojičić, Miodrag Radovanović) i visprenih scenografskih rešenja. U svakom slučaju, uočavajući mestimično nepotpuno spajanje „šavova“ između pojedinih scena, reč je o ozbiljnom i značajnom rezultatu kako reditelja Pleše, tako i čitavog kolektiva Jugoslovenskog dramskog pozorišta — jedna atraktivna i zanimljiva predstava.

Divovi sa planine Luidi Pirandela, u režiji Paola Madelija i ansambla Ateljea 212, su interesantan scenski poduhvat. Reč je o poslednjem, nezavršenom Pirandelovom delu. Dok je u ranijim komadima vršio obračun sa stvarnošću kao ispraznom iluzijom, Pirandelo je uslovno prihvatio umetnost kao moguću stvarnost, u *Divovima* se praktično i nje odriče kao moguće alternative. Pirandelo je svestan „stvarnosti“ kao nečeg uslovnog, nečeg što zavisi od intelekta, od našeg oka i uha i što zapravo samo uslovno u njima postoji. Madeli dovodi u pitanje, u svojoj realizaciji, mogućnost i svrhu konsekventnog razlučivanja saznanja i poetskog osvešćenja mašte, razmatrajući odnos konteksta i pesničke slike, sumnjajući u njemu „totalnost“ on ispituje opravdanost poistovećenja „umetničke fikcije“ i „fiktivnosti života“, otkrivajući u Pirandelovoj šemi jednostranost i proizvoljnost. U njegovom tumačenju Ilza, glavna junakinja umire, jer nije uspeła da pronađe pravi izraz. Dakle, Madeli daje pesimističkom okviru Pirandela obrise optimističke tragedije teatra kao moguće slike sveta. Umetničko traganje, po Madeliju, se nastavlja. U tom smislu, reditelj je dosta učinio da Pirandelovu „teoriju“ osmisli teatarskom igrom. Povremeno je predstava gubila intonaciju i ritam, ponekad bila nepotrebno zatrpna zvučnom kulisom, ali u celini nam je ipak nagovestila dovoljno o viziji teatra u kome vlada logika snova, o spektaklu naših poetskih slutnji, o parodiji romantičarskog teatra (opasno mu se približavajući!), o metafori o umetnosti kao „smrtonosnoj delatnosti“. U glumačkom smislu, predstava je najviše pružala Miri Stupici (Ilze) koja je tu šansu i iskoristila. Ali, završna scena, u patetično teatralizovanom tumačenju M. Stupice, iako od mnogih hvaljena, po meni, opire se ironičnom tonu režije i daje predstavi jedan neželjeni patetično romantičarski akcent.

Teatar ITD iz Zagreba prikazao je scensku verziju romana Slobodana Novaka *Mirisi, zlato i tamjan* u dramtizaciji i režiji Božidara Violača. U tvrdoj realističkoj režiji, igre, dekora i kostima izlazilo je na videlo ono tiho kopnenje sveta na samom rubu života, ona suštastvena osamljenost u čijem se okrilju suočavaju Novakove ličnosti. Uglavnom, predstava je uspešno prenela duh romana, bilo je izuzetnih kreacija (Nada Subotić — Madona, Marija Kon — Ermimija), neumerena što se trajanja tiče (čitava četiri sata); ona se takođe, svojim viđenjem teatra, opire strukturi BITEF-a. Mislim da je predstava naročito izgubila negde na kraju, u trenucima scenskog osmišljenja onih osećanja sličnih katarzi kada je nepotrebno postala grubo bukvalna, proračunata, naračunatna, pretvarajući tragediju svojih ličnosti u lakrdiju.

I NA KRAJU:

BITEF svake godine postavlja niz pitanja, vraćanje tim pitanjima nije čisto ponavljanje u formalnom smislu nego preispiti, vanje sopstvenih odgovora, otvaranje novih mogućnosti, konačno, vera u budućnost savremenog teatra i teatarske umetnosti upošte. BITEF svakako doživljava mnoge korenite promene, međutim, bez obzira na skromne umetničke rezultate, na „kontrarevolucionarnost“ u odnosu na nove tendencije i samo kao kulturna informacija, BITEF mnogo znači i dosta daje.