

Radivoje Dinulović

NOVO, NOVO, NOVO VR(IJ)EME...¹

Dizajn scene na Sterijinom pozorju, a posebno 61-om

Već je više od deset godina od kako sam pisao o scenografiji i kostimografiji na Sterijinom pozorju.² Taj tekst je bio zasnovan na arhivskoj građi koja je u Pozorju, za razliku od mnogih naših institucija kulture, uvek pažljivo čuvana i sistematizovana, što mi je, tada, omogućilo da uspostavim novi pogled na Pozorje, distanciran od ličnih sećanja, naknadnih vrednovanja i emocija koje ih uvek prate. Taj novi pogled doneo mi je jasnu svest o tome da je radom tri scenografa: Mete Hočevar, Miodraga Tabačkog i Geroslava Zarića, obeležen ne samo festival, već i naše pozorište u celini. Činilo se da bi Marija Kalabić mogla biti ona koja će im se pridružiti.

Poslednja decenija, međutim, donela je “velike promene u našem razumevanju scenografije. Ove promene, najviše i najznačajnije, ticale su se promena u pozorištu. Postdramski teatar, ono pozorište u čijoj žiži nije pisano dramsko delo, omogućio je scenografiji da ne bude samo sredstvo u službi igre već da postane ravnopravan dramski element u stvaranju predstave”.³ Takođe, “scenografi koji preuzimaju ulogu reditelja, poput Ane Vibrok, Kirsten Delholm ili Dimitrija Krimova, više ne predstavljaju izuzetak”.⁴ Sa druge strane, u našoj sredini, reditelji koji samostalno preuzimaju različite domene scenskog dizajna (scenografija, dizajn svetla, izbor muzike, dizajn zvuka, izbor kostima, a ponekad i kostimografija) postali su ne samo uobičajena, već i dominantna pojava (Tomi Janežič, Oliver Frljić, Andraš Urban, Jagoš Marković, Boris Liješević...), gde granični slučaj predstavlja reditelj koji kao scenograf saraduje sa drugim rediteljima (Gorčin Stojanović). Ishodi ovakvih praksi su veoma različiti, i to u širokoj kvalitativnoj skali. To se, međutim, ni na koji način ne razlikuje od ishoda uobičajenih procesa gde se svakom pojedinačnom komponentom predstave bave oni čiji je to zanat. Dakle, ispostavlja se da reditelj nije nužno uspešniji, ali ni manje uspešan od scenografa ili dizajnera svetla u njihovom poslu – što, naravno, odmah otvara temu školovanja i škola: da li postoje, da li vrede, da li imaju smisla, da li su neophodne, čemu služe, ko u njima uči (sa kakvim posvećenjem, motivima, očekivanjima i predznanjima), ko u njima predaje (sa kakvom energijom, kakvim razlozima i kompetencijama), šta daju, a šta traže, i od koga?

¹ Izvod iz teksta kultne pesme grupe *Buldožer* (*Novo vrijeme*, *Album jeftinih slatkiša*, *Helidon*, 1980), parafraziran i u naslovu dokumentarnog filma Rajka Grlića (*Novo, novo vrijeme*,

² Dinulović, Radivoje: *Scenografija i kostimografija na Sterijinom pozorju od 1956. do 2004. godine*, Teatron, broj 131-132, Muzej pozorišni umetnosti Srbije, Beograd, i Scena broj 1, Sterijino pozorje, Novi Sad, 2005.

³ Lotker Zupanc, Sodja: *Scenografija - Spisak promena kao predgovor*, u predgovoru knjige Tatjane Dadić Dinulović *Scenski dizajn kao umetnost*, Clio, Beograd, 2016. (u pripremi za štampu)

⁴ *Ibid.*

Sa stanovišta vrednovanja, postavlja se ključno pitanje, i postavljeno je na ovogodišnjem, 61. Sterijinom pozorju – kako posmatrati ovu pojavu i kako se odrediti prema njoj, pitanje koje uopšte nije novo, i ponavljano je na svakom od šest Bijenala scenskog dizajna, gde, da podsetim Velika nagrada nikada nije dodeljena ni scenografu ni kostimografu. Dodeljena je, međutim, reditelju (Egonu Savinu, 2004), ali ne za lični scenografski ili kostimografski rad, već za “višegodišnji izuzetan doprinos scenskoj vizuelnoj kulturi, ostvaren kroz uspešnu i pre svega inspirativnu saradnju sa scenografima, kostimografima i tehničkim saradnicima na predstavama”.⁵ Nakon toga, još tri Sterijine nagrade za kostimografiju pripale su Savinovim saradnicima (Angelini Atlagić, Maji Mirković i Lani Cvijanović).

U istom periodu, Sterijine nagrade za scenografiju dodeljene su različitim autorima (izuzev 2012, kada ni za scenografiju ni za kostimografiju nagrade nisu dodeljene) – ukupno ih je jedanaest, a među njima su i dva reditelja: Tomi Janežič (2007. godine, za predstavu *Nahod Simeon*) i Andraš Urban (2016. godine, za predstavu *Rodoljupci*). Obojica autora su, istovremeno, za navedene predstave dobitnici Sterijinih nagrada i za režiju. U međuvremenu, specijalne Sterijine nagrade dodeljene su, među ostalima, predstavama Borisa Liješevića (2010), Andraša Urbana (2012) i Tomija Janežiča (2013), predstavama u kojima su se reditelji neposredno bavili i scenskim prostorom. Možda nije nevažno pomenuti i činjenicu da su među nagrađenima samo tri scenografa iz Srbije (Marija Kalabić, Aleksandar Denić i Darko Nedeljković). Među pozorištima, primat, očekivano, drži Jugoslovensko dramsko, ali su po pristupu i pažnji koju posvećuju scenskom dizajnu vrlo zapažene i kuće iz Novog Sada (Srpsko narodno pozorište i Novosadsko pozorište) i Subotice (Pozorište Deže Kostolanji, kao i Narodno pozorište).

U tom kontekstu treba posmatrati i 61. Sterijino pozorje, odnosno, sedam predstava koje je u glavni program festivala uvrstila Marina Milivojević Mađarev. Videli smo, u žanrovskom, stilskom, produkcijskom, tehničkom a i umetničkom smislu veoma različita ostvarenja: jedan klasični brodvejski mjuzikl (*Viloinista na krovu*), jedno zahtevno dramsko delo sa dominantnim muzičkim elementima (*Hromi ideali*), dve scenski izuzetno ambiciozne dramske postavke (*Ana Edeš* i *Pijani*), kao i dva projekta koja bi trebalo svrstati u domen angažovanog pozorišta (*Tuđe srce, ili Pozorišni traktat o granicama*, i, *Mi smo oni na koje su nas roditelji upozoravali*). Jedna predstava, sa moje tačke gledišta, izlazi van svih ovih okvira: Sterijini *Rodoljupci*, u režiji Andraša Urbana i produkciji beogradskog Narodnog pozorišta.

⁵ *Odluke žirija*, Katalog 5. Bijenala scenskog dizajna, Muzej primenjene umetnosti i Yustat, Beograd, 2004, str. 10.

Iako je zgrada Srpskog narodnog pozorišta u Novom Sadu suštinski posvećena Sterijinom pozorju, a ne instituciji koja u njoj stanuje,⁶ scensko-gledališni prostori u ovom pozorištu po pravilu rade protiv predstava koje u njima gostuju. Kako za svako pravilo ima izuzetaka, tako je i scenografija Aleksandra Denića za predstavu *Pijani*, koju je, po dramskom tekstu Ivana Viripajeva, režirao Boris Liješević, a izvodi je ansambl beogradskog Ateljea 212, zapravo svoj prirodni okvir pronašla na sceni *Pera Dobrinović*.

Komplikovan scenski aparat koji je u izvornom izvođenju potpuno zagušio relativno malu pozornicu Ateljea 212, u Novom Sadu je razvijen u prostoru koje SNP izdašno nudi i dobio je sasvim novu vrednost. Ipak, to nije bilo dovoljno da opravda mnoštvo sredstava kojima se scenograf služi, ne uvek organski, i ne uvek u funkciji predstave. Teško je, naravno, u izvođenju završene predstave prepoznati i razdvojiti rediteljska od scenografskih rešenja, ali, prateći raniji rad oba autora, mislim da neću pogrešiti ako u sklonosti ka eksplicitnom scenskom tekstu i težnji ka potpunom realizmu prepoznam Denićev rukopis. Ovde, međutim, ta težnja povremeno prelazi granicu zasnovanog, pa je upitno da li su svi elementi scenografije suštinski potrebni, izuzev iz likovnih razloga, kao i da li prate onu vrstu postupka koji Liješević razvija u radu sa glumcima (nazavisno od toga da li, i u kojoj meri, ti glumci, pojedinačno, pa i kao ansambl zaista prate rediteljski koncept). Takođe, način organizacije scenskog prostora koji podrazumeva zapravo samo jedan aktivan plan pozornice po dubini (prvi), kao i karakter scenskih promena mogli bi biti dovedeni u pitanje. Na sve to, pojedinačna rešenja, koja su očigledno posledica direktnih potreba reditelja (fragment pozornice prekriven zemljom, naprimer) ostala su kako van konteksta likovnog scenskog teksta, tako i van razmere ukupnog prostora igre. Poseban problem predstavlja način realizacije pojedinih elemenata scenografije koji potpuno ruši realistički koncept – poput uličnog stuba koji nosi autentično gradsko rasvetno telo, ali se već na blagi pritisak savija i osciluje pokazujući svoju artificijelnu, pozorišnu materijalnost. I ovde je potvrđena davno izrečena misao Todora Lalickog da na pozornici predmeti preuzeti neposredno iz stvarnosti funkcionišu kao scenska realnost samo ukoliko je na njima prethodno intervenisano.

Maja Mirković, dosledno poštujući svoju prepoznatljivu likovnu poetiku, razvija u *Pijanima* bogat scenski izraz. Ona traži i, načelno, nalazi precizna rešenja za tretman pojedinačnih likova, a, istovremeno, uspostavlja čvrstu i homogenu vizuelnu celinu, iako sačinjenu od različitih, pa i raznorodnih elemenata. Reditelju i glumcima ona omogućava kompleksne scenske radnje koje počivaju na komičnoj upotrebi pojedinih delova odeće, što bi možda mogla (a i

⁶ Videti u: Dinulović, Radivoje: *Festival, pozorište i grad*, Sceni br. 4, Sterijino pozorje, Novi Sad, 2011, str. 58-65.

ne bi morala) biti referenca na sličan postupak demonstriran još ranih sedamdesetih godina prošlog veka na pozornici Ateljea 212, a u kulturnoj predstavi *Radovan III*.

Što se tiče dizajna svetla, zvuka, maske i šminke – to su kategorije koje Sterijino pozorje još uvek ne prepoznaje kao konstituente scenskog dizajna, pa, shodno tome, ni predstave u celini. Tako se imena Dragana Stevanovića Bagzija (zvuk), Radomira Stamenkovića (svetlo) i Dubravke Bušatlije (maska i šminka), iako navedena u originalnom programu predstave, ne nalaze u katalogu festivala. U konkretnom slučaju, doprinos ovih autora kretao se u granicama uobičajenog.

Daleko van tog uobičajenog, nalazi se doprinos Nikole Pejovića, dizajnera zvuka, uspehu predstave *Hromi ideali*, nastale po romanu Milutina Uskokovića *Čedomir Ilić* i dramatisaciji Olge Dimitrijević, a u adaptaciji reditelja Zlatka Svibena i ansambla Narodnog pozorišta iz Užica. Radi se, naime, o predstavi sa jedanaest protagonista, koji, svi od reda ozvučeni, imaju horske i solističke muzičke zadatke, kao i govorne replike, nekada amplifikovane, a nekada ne. Pri tome, vrlo zahtevna instrumentalna muzička podloga (kompozitor Darko Hajsek) je snimljena i reprodukuje se uporedo sa pevačkim i govornim numerama izvođenim uživo. Ovakvi zadaci u dizajnu zvuka su tek odnedavno uobičajeni i u onim kućama koja neguju muzičko pozorište kao jedan od svojih temeljnih žanrova (Pozorište na Terazijama i SNP, naprimer). Za užičko pozorište i pojedinca u njemu – zadatak koji je postavio Sviben predstavljao je monumentalni izazov. Na sreću, ova pozorište zaista sistematski neguje svoje “kadrove” (Pejović je, naprimer, student doktorskih studija na Fakultetu dramskih umetnosti u Beogradu, dok je Marijana Zorzić Petrović, scenograf predstave, specijalizirala na Univerzitetu u Novom Sadu), pa naizgled nazamislivi poduhvati zapravo postaju mogući. To se odnosi i na sve ostale segmente i komponente ove predstave.

Zlatko Sviben suvereno vlada scenskim prostorom – to je dokazao više puta, a možda najuverljivije režijom predstave *Zločin i kazna* u zagrebačkom Dramskom kazalištu *Gavela*, koja je na Jugoslovenskom pozorišnom festivalu *Bez prevoda* 2014. godine nagrađena, između ostalog, i za scenografiju (Ana Martina Bakić i Ivana Knez). Pred Marijanu Zorzić Petrović, takođe već nagrađivanu za scenografski rad, Sviben je postavio zadatak da pokrene i aktivira sav raspoloživi prostor pozornice užičkog pozorišta – i dalje od toga, da uđe scenografijom i u prostor gledališta. U izvesnom smislu, ova predstava može biti posmatrana i kao *sajt-spesifik* umetnički projekat. Naime, struktura same zgrade pozorišta, kao i njenog neposrednog okruženja, Trga partizana (arhitekta Stanko Mandić), postala je, sa jedne strane fizički, ambijentalni i značenjski okvir predstave, a, sa druge, materijal za likovnu interpretaciju (citate, parafraze, dekonstrukciju...). Naravno da je, shodno prirodi *sajt-*

spesifik radova, prenošenje ovog scenskog sistema u drugi prostor nemoguće po definiciji, pa tako učešće na festivalu, u drugom pozorištu, predstavlja vrhunski izazov. I ovde je Sviben prešao granicu očekivanog – izabrao je da predstava bude izvedena na sceni *Jovan Đorđević*, tamo gde se dramu gotovo niko ne usuđuje ni da postavi, a kamoli da sa dramom na njoj gostuje. I nije pogrešio. Užička pozornica je duboka (preko 19 metara), i za ovu predstavu u celini iskorišćena, tako da je kompleksna i masivna scenska oprema u još većem volumenu SNP-a dobila novu snagu. To ne znači, naravno, da je suštinski problem – doživljaj i razumevanje scenografskog jezika van konteksta autentične zgrade i ambijentalnog prostora u kom se nalazi – mogao biti rešen. A nisu, takođe, mogle biti prevaziđene ni osnovne slabosti scenografije, pre svega likovni i koloristički tretman scenskih elemenata i scenskog prostora u celini (Radojko Veselinović), a što je preneto i na (inače, u svakom pogledu primeren) dizajn svetla (Radomir Stamenković). Neka scenska rešenja koja reditelj inače duhovito koristi, često prelaze u ilustrativno, pa čak i banalno. To se posebno odnosi na upotrebu vode na pozornici, ali još više na sadržaj, karakter i način primene video rada (Dejan Parlić). Snežana Kovačević je svoj više nego zahtevan kostimografski zadatak izvršila pametno, punom snagom, ali i sa merom i velikim osećanjem za participaciju u građenju scenske celine. Neki delovi predstave, nažalost, rediteljski su postavljeni tako da saradnike odvedu ka opštim mestima i površnim rešenjima (scene u Čačku, naprimer), pa se to odnosi i na kostimografiju, kao i na koreografiju (Petra Blašković).

Sa druge strane, kostimografija Mirjane Stojanović Maurič za predstavu *Violinista na krovu* u režiji Atila Bereša i koprodukciji Srpskog narodnog pozorišta i Novosadskog pozorišta, predstavlja primer najviših dometa unutar konvencionalnog (u najboljem smislu reči) pristupa scenskom dizajnu. Reč je o predstavi sa (ako sam dobro brojao) 55 izvođača na sceni, koji govore, kreću se, plešu, pevaju – bave se svim za mjuzikl uobičajenim scenskim radnjama, a to čine u kostimima iz epohe, stilizovanim sa izuzetnom pažnjom i doslednošću. Izbor materijala, kroj, koloristička gama, promišljeni sklop kostimografskih elemenata za izgradnju svakog lika (odeće i obuće, kapa i šešira, perika i frizura, šminke i maske, asesoara i kostimske rekvizite...), učestvuju suštinski i temeljno u stvaranju kompozicije pojedinačnih slika i situacija, jednako kao i u uspostavljanju celine predstave. Scenskoj snazi kostima u velikoj meri pomaže i likovni karakter scenografije (Balaž Horešnji i Saša Senković). Scenski prostor je komponovan pokrenutim prostornim planovima, i po dubini i po visini, i po širini, koje reditelj, nažalost, koristi na krajnje konvencionalan (u ne tako dobrom smislu reči) način, primereniji operskoj predstavi nego mjuziklu. Tako glavni akteri predstave koriste gotovo isključivo prvi, a pretežno samo prvi srednji plan pozornice, bez dovoljno razloga, s obzirom na prostorne karakteristike pozornice i osnovnu koncepcijsku postavku simultanih scena. U celini, scenografija i scenski

prostor ostali su u senci kostima i glumaca koji ih nose. Vredno je pomenuti dizajn svetla (ime autora nije navedeno u katalogu festivala, ali ni na internet stranici Srpskog narodnog pozorišta) i dizajn zvuka (Marinko Vukmanović), s obzirom na izuzetno značajan doprinos obe komponente nesumnjivom uspehu ove vredne predstave.

Nesumnjiv je i dramski potencijal scenografije i kostimografije koju je za predstavu Ana Edeš u režiji Jožefa Cajlika i produkciji Narodnog pozorišta iz Subotice kreirala Erika Gaduš. Monumentalni, dominantni element – džinovski orman sa bezbroj scenskih funkcija i dejstava – mogao je biti zaista izvanredno rešenje, da je ostao jedini objekat u ispražnjenom prostoru igre, odnosno, da nije opterećen prisustvom sasvim nepotrebnih, dodatnih (često ilustrativnih) sredstava. Takođe – da je nešto zahtevnije i preciznije realizovan, u odnosu na izbor materijala i završne obrade. Nezavisno od toga, scenski dizajn predstave je celovit, homogen i čist, potpuno u funkciji glumačke igre i rediteljske postavke.

To se nikako ne bi moglo reći za scenski dizajn predstave *Tuđe srce, ili Pozorišni traktat o granicama*, koju je po tekstu Biljane Srblijanović, a u režiji Dina Mustafića izvela trupa *Art Hab* iz Sarajeva. Na početku se moglo učiniti da je reč o svedenom, ispražnjenom scenskom prostoru u kom se, uz četvoro glumaca, nalazi sve vreme, u centralnoj poziciji i posebnoj ulozi, i muzičar Jusuf Brkić (izvođač prepoznatljive muzike Damira Imamovića), prostoru koji je definisan po dubini i širini parovima crnih paravana, gotovo antičkog karaktera. Ubrzo je, međutim, postalo jasno da su paravani zapravo elektronski ekrani, a ono što je na njima emitovano tokom trajanja predstave (video rad Srđana Ćešića) nije funkcionisalo u korist predstave. Upotreba mikrofona i pojačanja govornog (i pevanog) glasa je do te mere postala opšte mesto u savremenoj dramskoj produkciji da, po mom uverenju, danas zahteva zaista ozbiljne umetničke razloge, a ovde su oni izostali. Kostimografija Lejle Hodžić nije otišla dalje od izbora savremenih odevnih predmeta, dok autor scenografije nije naveden ni u katalogu festivala, a, takođe, ni na zvaničnoj internet stranici *Art Haba*. To, naravno, ne znači da scenografije nema, i da o njoj ne treba govoriti.

Za predstavu u režiji, koreografiji i scenskom pokretu Mirjane Karanović *Mi smo oni na koje su nas roditelji upozoravali*, Bosanskog narodnog pozorišta iz Zenice, scenografiju i kostimografiju kreirala je Sabina Trnka. Ukupna likovnost, pa i poetika ove predstave u celini, uspostavljaju neposredan odnos prema pozorišnim praksama koje u našoj sredini neguje već više od dve decenije Centar za kulturnu dekontaminaciju iz Beograda. I koncept organizacije prostora počiva, čini mi se, na uobičajenim principima uspostavljanja scene u Paviljonu Veljković. Trostrano gledalište, međutim, ovde nema uporište u logici same predstave. Naime, ovakva konfiguracija

podrazumeva značaj četvrte prostorne granice (u ovom slučaju – četvrtog zida, doslovno shvaćenog), koja, budući da je naglašena, mora biti i posebno tretirana. Taj tretman u predstavi zeničkog pozorišta izostaje. Osnovno scensko sredstvo je pravougaoni baletski pod, koji tokom predstave postaje predmet grafičkih intervencija kredom, nedovoljno jasnih i nedovoljno opravdanih, a, takođe, već mnogo puta i mnogo uspešnije korišćenih.⁷ Naravno, teško je, nepotrebno (a najčešće i nemoguće) tražiti uvek ono što u pozorištu već nije upotrebljavano, ali je ipak pitanje da li je opravdano jedan *redi-mejd* objekat koji je postao značenjska ikona pozorišta devesetih – klozetsku šolju u praznom scenskom prostoru Sonje Vukićević⁸ – nekritički i bez osnova ponoviti.

Ponavljanje nije po sebi negativna pojava. Naprotiv – u radu značajnih stvaralaca kontinuitet pristupa, izraza, pa i sredstava može generisati specifičnu vrednost najvišeg reda, uz svest o limitima koje nosi. Andraš Urban je, bez ikakve sumnje, jedan od najznačajnijih stvaralaca u savremenom pozorištu Srbije i regiona, a, takođe bez sumnje, umetnik veran vlastitoj poetici, načinu rada i scenskim sredstvima. Na tim osnovama nastala je i njegova predstava *Rododljupci*, po tekstu Jovana Sterije Popovića, u izvođenju Narodnog pozorišta iz Beograda.

Važno je odmah reći da ovu predstavu, kao i užičke *Hrome ideale*, treba gledati u izvornom prostoru. Naime, značenjski, ambijentalno i funkcionalno, ne samo zgrada Narodnog pozorišta, već i čitav istorijski i urbanistički kontekst građevine jesu sastavni deo Urbanovih *Rodoljubaca*. Spomenik Knezu Mihailu Obrenoviću, jednako kao i portretni reljef nad portalnim otvorom, pojava i karakter zgrade, kao i enterijer dvorane, a istovremeno i enterijer pozornice ili hola, deo su scenskog teksta koji Andraš Urban autoritativno gradi. On koristi prostor kao *dramsko lice*⁹, i, istovremeno, kao teren za igru, formirajući prostorne planove sa lakoćom i gotovo bez dekora. Nema elementa scenografije koji je van funkcije igre (realizator scenografije je Miraš Vuksanović), a glumci manipulišu scenskim prostorom i scenskim promenama uvedenim potpuno organski u koreografski sistem predstave (Tamara Antonijević – scenski pokret). Kada već govorim o glumcima, ne mogu a da ne naglasim uverenje, snagu i preciznost rada Slobodana Beštića, koji pokazuje svu širinu potencijala glumačke igre, kao i bogatstvo mogućnosti

⁷ Dovoljno je da se setimo Arpada Šilinga i naziva njegovog pozorišta, kao i genealogije tog naziva.

⁸ Videti dokumentaciju o dizajnu predstave *Proces* u produkciji CZKD-a (dizajn scene Sonje Vukićević nominovan je za nagradu na II Bijenalu scenskog dizajna, dok su za dizajn svetla predstava *Proces* i *Tebi iz jučerašnje* nagradu Bijenala dobili Milan Mihajlović i Aleksandar Jocić).

⁹ Videti publikaciju: *Prostor, dramsko lice*, ur.: Ognjenka Milićević, Sterijino pozorje, Novi Sad, 1980.

participacije pojedinca u nastanku zajedničkog umetničkog dela (nezavisno od toga što se radi o rediteljskoj predstavi u najužem smislu reči).

Naravno, nekome je Urbanova estetika bliska, a nekome nije (meni jeste, a posebno u predstavi *Životinjska farma* riječkog HNK *Ivan Plemeniti Zajc*), a očigledno jeste i Marini Sremac, jer, po mom uverenju, daje najviše baš u saradnji sa Andrašom Urbanom, pa je tako i ovom prilikom. Ona je kreirala jedan ubedljiv, jasan i snažan likovni sistem, koji počiva na utilitarnoj i značenjskoj, ali ne zanemaruje ni estetičku funkciju kostimografije.

Ako je igde upotreba muzike i zvuka važna za uspostavljanje scenskog dejstva, onda je to kod Urbana, a u *Rodoljpcima* zvučni aspekti predstave možda nose i najveću snagu. Izvanrednu scensku muziku Irene Popović Dragović interpretiraju svi glumci i muzičari na pozornici, dok majstor (tona – kako piše u programu predstave) Tihomir Savić kreira uzbudljivu zvučnu sliku, snažnu do granice izdržljivosti, sada do krajnosti i sa apsolutnim opravdanjem eksploatišući elektroakustičke scenske sisteme. Odlično scensko svetlo, koje je, zapravo osnovno sredstvo konstitucije scenskog prostora, dizajnirao je (pretpostavljam) majstor svetla Srđan Mićević u saradnji sa rediteljem.

Zaista je krajnje vreme da naše pozorišne kuće, urednici publikacija i kataloga, festivalske uprave i odbori počnu da prepoznaju dizajn svetla, zvuka, maske i šminke, kao i druge autorske discipline scenskog dizajna, i da nam to u programima predstava (u najmanju ruku) jasno stave do znanja. U stvarnosti, ovo su ravnopravne i neophodne stvaralačke linije, a zašto u formalnom smislu ne želimo da im damo značaj – pitanje je koje želim naglasim, sasvim svestan odgovora koje profesionalna sredina već po inerciji neprekidno ponavlja. To nikako nije razlog da ove odgovore prihvatimo kao konačne. Uostalom, sasvim je dovoljno otvoriti treću stranu kataloga ovogodišnjeg Sterijinog pozorja i pročitati reči Dušana Matića, da je "oduvek, neposrednije i prodornije od svih umetnosti, pozorište (...) vezivalo ljude među sobom. Kolektivna po svojoj biti, pozorišna umetnost zna da budi kolektivnu svest".¹⁰ Ne znam šta bi danas nam bilo potrebnije.

¹⁰Dušan Matić, u Katalogu II jugoslovenskih pozorišnih igara, prema: Katalog 61. Sterijinog pozorja, ur.: Goran Ibrajter, Sterijno pozorje, Novi Sad, 2016, str. 3.