

Пише > Радивоје Динуловић

Велико и мало

Дизајн сцене на 66. Стеријином позорју

“Ойеџи смо заједно, драги мој дневниче...”¹⁾

На отварању 66. Стеријиног позорја говорио је Светозар Цветковић. Његово основно питање – у шта је данас (још увек) могуће веровати – једно је од оних са којима се суочавамо свакодневно, са собом, у породици, у професији и у друштву. Актери Цветковићеве приче били су “додир руке једне дугоко-се девојке са шишкама” коју смо обојица волели, “мирис дасака под ногама, воњ случајно просуте чашице вињака по инспираторском пулту, суфлерка која пали своју лампицу”, “мрачни простор” наше, заједничке “верујуће младости” и “једини светли мрак за који се

рађамо и нестајемо, за који тако ирационално живимо и траг свој остављамо”. Неколико месеци касније, и сам се питам у шта у позоришту треба веровати и које су то представе са овогодишњег фестивала у мени оставиле траг?

Одмах ћу рећи – то су (по редоследу извођења): *Кус њеџлић*, *Ако дуго њледаш у њонор* и *Радио Шабац*.

Сматрам значајним и представе *Виџезови* “*Лаке мале*” и *Велика дејресџа*, а на сасвим другачији начин, *Шиндлеров лифџи* и *Тихо џече Мисџиџи*.

Наравно, овде мислим на представе у целини, а не на било који њихов сегмент или аспект, али, у складу с насловом ове рубрике, у средишту моје пажње је оно што чини сценски дизајн у позоришту – сценографија и костимографија, светло, музика и звук али и дизајн видеа, маске, власуље, шминке... Набрајам по ко зна који пут све ове стваралачке области, јер већ је пет година од како сам у истом овом часопису, истим поводом, писао о за мене неразумљивој чињеници да и даље у програму фестивала (а често ни у програмима самих представа) подаци о бројним ауторима не постоје. По свој прилици, нису довољно важни онима

1) “Опет смо заједно, драги мој дневниче, кажу уседелице у америчким романима када се, после још једног неуспеха у животу, нађу насамо с белим страницама својих у црвену кожу укоричених дневника, и почну да им по ко зна који пут већ поверавају своје јаде. Тако је и критичар, после неколико месеци странствовања у трагању за позориштем на другим странама света, поново у Београду, поново са својом старом свеском у коју савесно бележи шта је све у позоришту видео, шта о томе мисли, оно што ће написати, али и оно што ће – како рече један његов заједљиви њујоршки колега – из милосрђа пређутати”. (Јован Христић, *Позоришни реферџи*, Нолит, Београд 1992, стр. 277)



Из представе **Шиндлеров лифт**

који те програме уређују, иако смо сви већ одавно свесни да би “магија Театра” видљиво била мања “да се у њеном крилу и унутра не налазе толики људи и толике њихове силе да дизајнирају, да сцену замисле и изведу, да глумце обуку и да им шашију, да запишу музику или да је склопе, да осветле или озвуче, да сликају и вајају за сцену, да рукама и радом изведу, да праве куће као позоришта или да било који простор учине сценом”²⁾.

У три сценско-гледалишна простора Српског народног позоришта изведено је свих десет представа у такмичарској селекцији Миливоја Млађеновића, али је веома занимљив начин на који су ти простори коришћени. Наиме, на Сцени “Јован Ђорђевић” изведене су четири представе, од којих је за две гледалиште организовано на позорници. Од пет представа на Сцени “Пера Добриновић” за две је гледалиште такође ор-

2) Ранко Радовић, *Велики духовни и стваралачки свет унутар света шешира*, Каталог 1. Бијенала сценског дизајна, Јустат и Музеј примењене уметности, Београд 1997, стр. 6.

ганизовано на позорници, док је представа изведена на Камерној сцени са двостраним гледалиштем за тај простор и креирана. Дакле, имали смо прилику да чак пет пута на Стеријином позорју видимо неконвенционалне поставке сценско-гледалишног простора, и то сваки пут засноване и смислене, па чак и прихватљиве са становишта комфора публике (што је тема која за мене, на пример, није нимало неважна). Није неважно констатовати ни чињеницу да су све три, за мене, најзначајније представе изведене управо у оваквим просторним околностима.

Почећу од четврте, *Шиндлеров лифт*, за коју је роман Дарка Цвијетића драматизовао и режирао Кокан Младеновић (Стеријина награда за драматизацију), а изведена је у продукцији Камерног театра 55 из Сарајева и приказана на Стеријином позорју пред тространим гледалиштем на позорници Сцене “Јован Ђорђевић”.

Оваква поставка Младеновића и Адисе Ватреш Селимовић, ауторке сценографије и костимографије (Стеријина награда за сценографију), темељно је одредила не само мизансцен већ и укупну просторну драматургију. Простор игре има два главна плана по дубини, а отворен је за улазак и излазак извођача бочно, као и продором кроз средишњи, чеони сегмент гледалишта. Први, централни план дефинисан је тространим гледалиштем. На четвртој страни, у другом плану, успостављена је конструктивистичка просторна структура коју извођачи интензивно и ефектно користе, а у коју је инкорпорирано и пројекционо платно о чијем облику, величини, позицији, па и сврси можемо дискутовати. У, на почетку, празном централном простору ка којем из другог плана води монументална метална цев – тобоган, извођачи током представе граде и разграђују велику структуру сачињену од лево коцака. То је умањена реплика, односно метафора места драмске радње, “Црвеног солитера” кроз чије се конструкцијско језгро у реалном простору и времену града Приједора креће лифт марке *Schindler*. Посебно је важно да ли се ради о приказу или метафори егзистенцијалног простора, будући да потенцијални одговор (који би

нам могли дати једино аутори) отвара низ питања везаних за сценске радње и поступке. Јер, од истог материјала настају пред нама и различити објекти попут радио-касетофона, пушака, рамова различитих врста и облика... И овде почиње проблем, јер реч је о два (а можда и три) потпуно различита, готово неспојива приступа сценским средствима – у функционалном, естетичком, стилском и, изнад свега, значењском смислу. Сваки од ових поступака појединачно био је утемељен и на њему је било могуће градити представу – употребљени истовремено, међутим, не само што се нису допуњавали или “радили” један за други већ су се међусобно поништавали. Другим речима – играли су различите улоге.

Више пута поновљено уношење и изношење макете солитера из простора игре није доприносило ритму представе, а ни снази сценског дејства. Сведени, готово монохроматски костими наглашавали су колористичке елемената декора као и одеће у појединим сценама, али је експлицитно коришћење реалних војних униформи (као и оружја) било сасвим непотребно, будући да су ликови недвосмислено идентификовани текстом и сценском радњом. Музика Ирене Поповић Драговић је, као и у многим другим приликама, била један од чврстих ослонаца представе. О томе ко је дизајнирао, иначе сасвим добро сценско светло и звук, ни најупорније трагање није донело никаква сазнања. Целини представе видео пројекција није допринела, ни садржински, ни ликовно, ни технички. О неприкладној позицији пројекционог платна већ је било речи, али основни проблем лежи у одлуци да видео уопште буде примењен, у начину те примене на драматуршком, редитељском и сценографском плану, као и у квалитету реализације. Није потребно наглашавати да свако сценско средство, да би било сврсисходно, најпре мора да функционише. Такође, јасно је да је промишљен избор сценских средстава кључно важна тема, а посебно кад је реч о употреби видео пројекције у позоришту која је одавно постала опште место и за којом би морала постојати аутентична, утемељена, аргументова-

на и органична стваралачка потреба, а да би структури позоришне представе могла заиста да допринесе. Након *Таласа* Вирциније Вулф у режији Кејти Мичел или *Ерариш/рариш/јаке* Хајнера Гебелса, на пример, поигравање директним видео преносом догађаја на сцени деликатан је и незахвалан задатак. У случају *Шинглеровој лифта* – недовољно добро решен.

Један од, у продукцијском смислу, највећих поухвата приказаних на овогодишњем Позорју била је представа Београдског драмског позоришта *Тихо шече Мисисипи*, настала по роману Владимира Табашевића, изведена у режији Ивице Буљана (драматизација Буљан и Табашевић) и сценографији Александра Денића. Буљан и Денић су и раније сарађивали и они несумњиво говоре сродним позоришним језицима. У том смислу, просторно решење је утемељено и потентно, а снага простора додатно је наглашена и развијена мизансценом, као и симултаним сценским ситуацијама.

На самом почетку, и пре него што представа (у ужем смислу речи) почне, на отвореној позорници, посматрамо богат, развијен простор и све што се у њему дешава – а дешава се с лакоћом и природно, и уводи нас у један сасвим специфичан сценски свет. Треба одмах нагласити да је простор Сцене “Јован Ђорђевић” увелико радио за ову представу, јер је актерима омогућио много више слободе и разиграности него матична сцена БДП-а. У складу с тим, простор Александра Денића функционисао је беспрекорно, а стилском јединству сценске слике допринели су одлични костими Небојше Липановића.

Како је представа одмицала, међутим, све су важнији постајали семантички елементи сценографије, а о тој теми је могуће и потребно дискутовати. Основно питање на које би сценографија морала да одговори је – где се и када одвија драмска радња, на ком месту, и у ком времену? Наравно да тај одговор не мора бити експлицитан ни једнозначан, и не мора уопште бити артикулисан ликовним средствима. Али, ако се аутори одлуче да у позоришној представи употребе елементе који преносе конкретна сценска значења, та примена



Из представе **Ако дуго гледаш у понор**, фото: промо

морала би бити тачна, јасна и доследна. Александар Денић таква средства често и радо користи и то у представама које је реализовао са Франком Касторфом, на пример, одлично функционише и на нивоу просторне организације и артикулације, али и на нивоу значења. Овде, међутим, бројни такви елементи у најмању руку изазивају недоумице. Могуће је то тумачити као “конструисани хаос”³⁾, неку врсту “уметничке инсталације, визуелизованог крша савремене историје”⁴⁾ или игравање различитим нивоима и аспектима реалности, ониричким и стварним, директним значењима и метафорама, као и интегралношћу сценског и гледалишног простора. И сам је Буљан, уосталом, говорио о приступу који подразумева изостанак конкретних просторних и временских одређења⁵⁾. Ипак, ми-

3) Александра Гловацки, *Чаробни Мисисипи*, Nova.rs, 9. 4. 2021.

4) Ана Тасић, *Громко шече Мисисипи, Полиџика*, 15. 4. 2021.

5) Ивица Буљан, <https://tvkcn.net/info-premijera-predstave-tiho-tecemisisipi-u-bdp-u-tv-kcn-07-04-2021/>, приступљено 9. 9. 2021.

слим да тај приступ није био довољно утемељен, а ни сасвим доследно спроведен, јер “сваки покушај да се утврди јасно значење, јасна припадност исказа политичком контексту (контекст је неизбежно политичан), овде је жалов”⁶⁾.

С друге стране, неспорном богатству и динамичности сценске слике значајно је допринела музика Митје Врховника Смрекара, као и начин на који је интерпретирана на позорници. О томе ко је дизајнирао звук и сценско светло – раскошно и ефектно, мада, такође, неконзистентно у избору врста расветних тела и дејстава која на сцени постижу – у каталогу фестивала, а ни на интернет страници БДП-а, нема ни речи, па претпостављам да се ради о техничкој реализацији редитељских и сценографских решења. Ако је другачије, онда је и допринос дизајнера светла овој представи значајан. Што се дизајна звука тиче, као што је данас потребно имати истинске стваралачке разлоге за употребу видео пројекције у позоришту, једнако је потребно значењски, сценски и технички оправдати коришћење микрофона и појачања говорног и певаног гласа. Нисам сигуран да су у овој представи ти разлози увек постојали.

О раду Андраша Урбана писао сам више пута. Али, представа *Вишезови “Лаке мале”*, коју је Урбан режирао у суботичком позоришту “Деже Костолањи” другачија је од претходних. На Стеријиним позорју изведена је на Сцени “Пера Добриновић”, и то тако што се први део одвија у празном простору позорнице који по дубини и ширини омеђују три тамне сценске завесе. Када те завесе, међутим, глумци стргну и открију иза њих осликане кулисе – пред нама се отвори један неочекивани сценски свет, свет “параперете”. Већ поднасловом ове представе, “суботичка синдикална оперетска гала”, Андраш Урбан отвара широк, неуобичајен за ово позориште, стваралачки простор за своје сараднике, почевши од драматурга Корнелије Голи и Тамаша Олаха, композитора Арпада Серде и кореографкиње Ти-

6) Златко Паковић, *Позорје иосписисине*, Данас, 26. 6. 2021.

меје Филеп (Стеријина награда за кореографију) која тумачи и једну од главних улога у представи. Тај нови простор, или, тачније, простор другачијег сценског израза најпре користи сам Урбан, који с иронијом, али, истовремено, и великом озбиљношћу користи језик једне специфичне позоришне форме, традиционално присутне и популарне у мађарској култури да кроз њу пренесе неке неочекиване, упозоравајуће, па и застрашујуће поруке. Такође, глумци позоришта “Деже Костолањи” испунили су сценски простор богатством и снагом својих вештина и знања, а то ни у ком случају није било ван наратива и драматуршког тока ове сложене представе. А у односу на тему наше рубрике, звезда вечери била је Марина Сремац, која је добила прилику да своју дугогодишњу више него успешну сарадњу са Урбаном развије у једном сасвим новом правцу. Видели смо, наиме, шта све може да досегне зрела уметница када се нађе у новом, инспиративном стваралачком контексту. О дизајну светла и, посебно, звука тешко је судити када се представа која је настала у врло сведеном, па отуд и интимном простору камерног суботичког позоришта трансформише за извођење на Сцени “Пера Добриновић” која ни камерна, а ни интимна никако не може бити. Тачније, не може бити по себи, али ако је тај простор схваћен као претпоставка за изградњу нове позоришне ситуације, а не као датост или ограничење, отвара се низ могућности за успостављање различитих просторних односа и сценских дејстава. У јасном сећању су ми, наравно, и *Наход Симеон* и *Галеб* Томија Јанежича, али то су представе које су настајале на Сцени “Пера Добриновић”, и за ту сцену.

Представа Златка Паковића *Ако гуџо њледаш у њонор* (Стеријина награда за најбољу представу) по мотивима романа Енеса Халиловића у копродукцији Културног центра и Регионалног позоришта у Новом Пазару настала је, међутим, у сали типичној за домове културе грађене својевремено широм Југославије, простору који Паковићу није одговарао једнако као ни простор СНП-а. Тако је поступак примењен у Но-

вом Пазару једноставно пренет и у Нови Сад, па је на позорници организовано тространо гледалиште које обухвата врло сведен (просторно и ликовно) простор за игру. И, на први поглед, то би – уз понеки елемент реквизите и видео пројекцију – било све, да нема микрофона окачених на надстропље, где линеарност вертикалних каблова гради динамичан однос са телима и сферичним заштитним мрежицама микрофона, као и конусним формама светлосних склопова у које улазе актери, доминантно одређујући карактер готово испражњеног сценског простора. Ова представа је, иако Паковићево ауторско дело (Специјална Стеријина награда за режију), у својој суштини колективни стваралачки чин, па је то одредило укупни карактер и вредност дела, а и свих компоненти које га чине. Зато је изузетно важно што смо имали привилегију да добијемо оригинални програм представе, у ком су, што са великим поштовањем наглашавам, овим редом, набројани њени ствараоци: писац романа (Енес Халиловић), аутор и редитељ (Златко Паковић), композитор (Божидар Обрадиновић – Стеријина награда за оригиналну сценску музику), мајстор светла (Ејуб Слезовић), мајстор тона (Сеад Жупљанин), видео пројекција (Мирза Латифовић), дизајн плаката и програма (Ајла Даздаревић), глумци-драматурзи (Анђела Марић – Стеријина награда из Фонда “Дара Даринка Чаленић” за најбољу младу глумицу, Лемана Бињош, Сандра Миљковић, Рифат Рифатовић – Стеријина награда за глумачко остварење, Душан Живанић, Харис Шећеровић и Вахид Џанковић), а потом и инспицијент/суфлер (Нермина Дугопољац), израда костима (Фетија Гилић), декоратери (Сеад Торбић и Едина Старчанин), реквизитер (Јахја Јусовић), организатор (Музафер Жупљанин) и извршни продуценти (Хусеин Мемић и Сеадетин Мујезиновић). И то је један од начина да се, с разлогом, у исту раван ставе сви они који партиципирају у настанку позоришне представе, а и позоришта уопште.

Камерна сцена Српског народног позоришта има угаоно двострано гледалиште и тај су простор аутори представе *Велика гејресција*, која је по драми Филипа

Грујића настала у копродукцији СНП-а и Центра за развој визуелне културе Нови Сад, сценски довршили на јасан, прочишћен чврст и у стилском погледу изузетно конзистентан начин. Редитељ Марко Челебић је у сарадњи са сценографкињом Катарином Шијачић, костимографкињом Шашом Јамушаков, композитором Новаком Ашковићем, мајсторима светла Мирком Чеманом и Бориславом Гаковићем, мајстором звука Миланом Козлином и видеа Ђорђем Верначким, изградио високо естетизовану сценску структуру, доследну у свим сегментима и потпуно органично повезану са ширим просторним оквиром.

Сличну просторну диспозицију применили су Милан Нешковић (Стеријина награда за режију) и Марија Калабић у просторној поставци представе *Кус њеџлић*, настале по драмском тексту Александра Поповића у продукцији Народног позоришта – Narodnog kazališta – Népszínház у Суботици. На Стеријином позорју, сценско-гледалишни склоп изграђен је на позорници Сцене “Јован Ђорђевић”. Опште је место да текстове Александра Поповића данас није лако режирати, а по свој прилици никада није ни било. У мом сећању остао је Небојша Комадина, као редитељ телевизијских серија (*Рађање радног народа, Дипломци*) и филмова (*Чараја од сиво њеџли*), али, изнад свега по “режијским поставкама дела Александра Поповића о којима се критика посебно позитивно изјашњавала”⁷⁾. Памтим, наравно, и појединачна успешна остварења других аутора, али чини ми се да је Поповић добио свог редитеља за ново време, јер Милан Нешковић осећа, разуме и у стању је да пренесе сву деликатност и поетску снагу замршених, а наоко тако експлицитних и готово баналних мисли овог, можда и најзначајнијег, српског драмског писца XX века. Наравно, Нешковић то најпре мора да учини са својим сарадницима и ансамблом, а опште је место, такође, колико је тешко изговарати реплике Поповићевог архаичног језика београдске периферије

7) *Театрпрослов*, Музеј позоришне уметности Србије, <http://teatroslov.mpus.org.rs/licnost.php?id=2304>, приступљено 11. 9. 2021.

(Саша Латиновић – Стеријина награда за сценски говор). То су млади суботички глумци учинили беспрекорно – Миња Пековић (Стеријина награда за глумачко остварење), Сања Моравчић, Игор Грекса, Димитрије Динић, Срђан Секулић (Стеријина награда за глумачко остварење) и Милош Лазић (Стеријина награда из Фонда “Дара Даринка Чаленић” за најбољег младог глумца). Марија Калабић је својим решењем сценског простора изградила све претпоставке за развој глумачке игре стварајући наоко чврсте просторне границе, које се, заправо, непрекидно мењају, трансформишу и релативизују, остајући безрезервно у јединственом и јасном естетичком кључу. Посебно је значајно решење сценских промена, које су пре свега функционалне и ефикасне на плану глумачке игре и мизансцена, али једнако успешне и у изградњи драматуршке структуре представе, будући да су, као и дело у целини, све време у деликатној равнотежи између натурализма, стилизације, па и персифлаже. Отуда потпуно реалистични детаљи сасвим складно функционишу у дијалогу са стилизованим елементима декора и реквизите, као и решењима попут подијума који уклизава у простор игре уносећи на себи глумце, сада у улози бенда, који “свира” на духовито и поетично креираним “инструментима”. Музичке нумере које они изводе, а изабрао их је сам Нешковић, готово су на ивици баналности, али су до те мере чврсто уткане у структуру представе да јој снажно доприносе. Огроман је допринос и Биљане Гргур (Стеријина награда за костимографију), која је пажљиво и прецизно пратила и развијала поетичке и ликовне линије представе. Њени костими аутентично припадају ликовима, а глумци их носе природно и с лакоћом, па чак и онда када их се лишавају. Сценски покрет Игора Грексе је ненаметљив, а истовремено ефектан и духовит. У целини, реч је о истинском заједничком уметничком делу, где све компоненте и сви аспекти раде једни за друге стварајући узбудљиву и дирљиву позоришну представу.

Да се одмах изјасним: не делим са Олгом Димитријевић наклоност (макар и феноменолошку) према



Из представе **Кус петлић**, фото: Népszínház

“новокомпонованој народној музици”. Ако је новокомпонована, узгред, не може бити народна⁸⁾. Нисам никада слушао Радио Шабац, осим када сам на то био приморан (у аутобусу који ме вози пут Новог Сада, на пример). Увек су ме иритирале *Жеље, чесџиџке и џозграви* и сматрао сам ту емисију недостојном културе једне озбиљне земље, у каквој сам некада, давно, живео. И упркос свему томе, *Документарна џозоришна*

8) Тома Здравковић: “Није то народна музика, то је моја музика”, према филму Драгана Бјелогрића *Тома*, Кобра филм, Београд 2021.

џрегсџава Радио Шабац, коју је режирала Олга Димитријевић према сопственом делу (Стеријина награда за оригинални драмски текст) у Шабачком позоришту, за мене је била најузбудљивији догађај на 66. Стеријиним позорју. Најпре зато што ми је омогућила да све о чему сам се изјаснио сагледам из нових, различитих углова, из позиција актера свих врста – од уредника и новинара самог Радио Шапца, преко свих оних људи којима су емисије ове станице биле једина веза са светом и далеким, њима драгим људима који у том

Из представе **Радио Шабац**, фото: Зоја Ердељан



свету живе, до публике, вољне и невољне, којој су радио таласи преносили гласове певача и певачица, звук хармонике, виолине и народних оркестара. Али, и из других, а, заправо, за мене најважнијих разлога – оних који се тичу употребе сценског дизајна у позоришту.

Представа почиње на просценијуму, испред спуштене главне завесе, одакле се глумци обраћају нама, публици, смештеној у конвенционалном гледалишту. Они, додуше, користе повремено и гледалиште, крећу се кроз простор, седе на “рампи”, пролазе кроз редове (сценски покрет Игора Коруге). А онда се завеса одшкрине, и сви бивамо позвани да пређемо на позорницу, на којој нас чека тространо гледалиште и сложен сценски простор Зоје Ердељан. Тај простор је испуњен бројним симултаним сценама (а могло би се рећи и позорницама) које, у начелу, припадају интимним световима појединачних актера. То су амбијенти изграђени изузетно пажљиво изабраном реквизитом (фотељама и столицама, столовима, подним и стоним светиљкама, прекривачима, књигама, различитим предметима, заставама, географским картама, мердевинама, радио апаратима, шаховским гарнитурама, музичким инструментима...) која беспрекорно тачно и веродостојно говори о конкретним ликовима, времену, њиховим пословима и животним околностима, истовремено градећи комплексну, узбудљиву и богату сценску ситуацију. Начин на који је Зоја Ердељан потпуно доследно промислила сваки детаљ, а затим изградила односе међу њима заиста је импресиван. При томе, без иједног елемента декора, остављајући сваком гледаоцу потпуно слободне и отворене визууре. Костимографија није потписана, па претпостављам да је избор одеће заједничко дело глумца, редитељке и сценографкиње. Посебан текстуални слој другог дела представе чини радиофонско дело Ање Ђорђевић, реализовано у сарадњи са инжењерком звука Мином Стругар. Не знам како је овај, веома важан, чинилац представе био реализован у Шапцу, али у извођењу на Стеријином позорју репродукција звука била је нејасна. Могло се помислити да су шумови и дисторзије који

ометају разумљивост говорног гласа креирани с намером, али на основу значаја текста на ком је радиофонско дело засновано, мислим да је по среди ипак неуспешна техничка реализација. Ако је тако, представа је у фестивалском извођењу овим много изгубила. На самом крају, главна завеса којој су у том тренутку глумци окренути леђима подиже се, и пред нама се отвара застрашујућа празнина гледалишта Сцене “Пера Добриновић”. Не желим да се бавим читавањем значења у ове сценске поступке, али желим да нагласим смисленост и ефектност њихове примене и реализације.

Да се вратим сада наслову овог текста.

Представа *Велико и мало*, коју је 1985. године по тексту Бота Штрауса у Атељеу 212 режирала Мира Траиловић, прва је коју сам гледао након што сам у том позоришту преузео вођење реализације сценске опреме. То, по значају и уметничкој вредности, по свој прилици није била велика представа. Али, није била ни мала. Свакако, сценографија Слободана Машића, архитекте, графичког дизајнера, издавача и значајне личности београдске културне сцене, за мене је била задивљујућа. То је био монументални, кубични, бели испражњен простор, где су зидна платна третирана са изузетним сензибилитетом врсног уметника. Тада сам био фасциниран великим сценографијама, спектакларним сценским променама и свим оним средствима која данас видим као, у суштини, барокно наслеђе у савременом позоришту. У међувремену, позориште се променило, као, уосталом, и сви ми. И данас, морам да признам, много ми више значи тај “додир руке” о ком је говорио Светозар Цветковић, поглед који могу да разменим са глумцем или гледаоцем наспрам себе, простор испуњен емоцијама и комуникацијом, него онај испуњен кулисама, реквизитом, стотинама расветних тела, пројекцијама, водом, ватром, димом или животињама на сцени. Наравно, то је сасвим лични угао гледања, и никаквих претензија тим поводом немам. Ипак, питање остаје отворено, увек, за свакога и сваки пут: велико или мало?