

---

PETAR SELEM

---

# O JEDNOJ AMBIJENTALNOJ REŽIJI

---

## REDATELJSKI ZAPIS

---

Zamišljanje Kaštelanova *Prazora* naišlo je odmah na pitanje prostora.

Vanjski prostor ili unutarnji prostor?

Oba su, vanjski i unutarnji u Kaštelanovu tekstu prilično jasno naznačeni.

Vanjski prostor je pretežno otvoreni prostor. Uvodni prizor spominje brdo, Dinaru i nedosegnuti pogled prema moru, oblak je prva pretvorba, a iz dubina se vremena ukazuje hladovit proplanak na kojem Marija veze Isusovu košulju. Otvoreni je prostor zacijelo i onaj na kojem se zbivaju dvije obredne kušnje prvog dijela, kamenovanje i paljenica: neki već po sebi sažgani prostor, pun vrelog i oporog kamenja, neka razjapljena arena za prijeke podnevne rituale, za jarku trpnju i sagorijevanje. Na otvorenom, iako već zacijelo zamračenom prostoru zbiva se i relans, prijenos, obnavljanje na kraju prvih prizora, nakon što su žrtve obavljene: nazire se u tom relansu otvorena daljina, pogled dohvaća *zakrivljeni klanac* s kojeg se pomalja neko biće, s kojeg se možda opet pomalja čovjek. Otvoreni će se prostor otjeloviti i u velikoj središnjoj figuri Brda na kojoj kulminira napor drugih prizora. Brdo na koje se, da bi dospjeli do vode izvora, penju Ja i Otac, vrlet po kojoj se veru s teškim bremenom na ramenu, biblijski je metaforična, ali i posve jasno, stvarno naznačena. To je vrlet bodljikavog grmlja kupine, trpkih kamenova što pod korakom izmiču, kotrljaju se nizbrdo i mjere mjeru dubine, vrlet udolina i usjeka u kojima poput plača odzvanja blejanje usamljene ovce, brdo zova ali i brdo oka, što sivom svojom jarkošću, bijelom u jutru i crnom u

podnevu sunca, probada, ranjava i ljubi. Metafora, zacijelo, ali i stvarnost koja se vidi i koja se pozna. Stijenje našeg dalmatinskog obzorja. Stijenje kao posljednji razmjer s nebom. Aktiviranje, pri kraju drugih prizora, pri kraju predstave, silovito aktiviranje figura ptice, posve otvara vanjski prostor, otvara plavo bezmjerje.

Unutarnji prostor je pretežno zatvoreni prostor. Stanje tjeskobe prevladava i zatvara. Dramsko odvijanje je slijed kriznih situacija, nastalih pritiskom nasilja iz vana i nemirnim progovaranjem tjeskobe iznutra. Dvostruki taj pritisak stvara oko likova, oko zbivanja zid, opnu, zatvara ih u sumračni labirint, potiskuje u tamu, odbacuje u grotlo. Rijetko će se postvariti u prostornoj naznaci: tek jednom, na početku drugih prizora, kao splet zatvorenog mračnog stubišta po kojem odjekuju koraci, zatim nakon uspona na Brdo, kao zijev, ponor, propadanje i to će biti sve. Ali zatvorenost, postojanje zida, prepreke, postojanje zida što odvaja od svijeta i života, prožimati će skoro sve prizore, gušiti mnogu akciju, tako da će se temeljni dramski sukob događati u pokušajima prodora, cijepanja tog tjeskobnog oklopa, pronalaženja nekog izlaza, pronalaženje puta do boljeg, otvorenog prostora. Temeljni tonus unutarnjeg prostora djela ostaje dakle zatvorenost. U njoj se stvari zbivaju, u njoj se drama događa, a izgled, šansa, mogućnost otvorenosti ostaju negdje iznad, kao želja, nada, razlog napora, kao nešto što bi svakako trebalo doći, za što vrijedi žrtve prinostiti i obrede podnositi, ali što će uglavnom ostati tek nedosegnutom svrhom. Svaki pokušaj izbijanje prema otvorenosti završava iskustvom, ali i ponovnim padom u zatvoreni prostor.

Tražeci mjesto na kojem bi se odigrao *Prazor* poveo sam se najprije za njegovim vanjskim prostorom. Činilo se da treba pronaći neko mjesto između neba i zemlje, stjecište stijenja i mora, koje će topografijom odgovoriti otvorenoj topografiji Kaštelanovih prostornih naznaka. Topografske koincidencije i izvanjska sukladna doveli su me tako do zapadnog bila Marjana, gdje su u golom stijenju pustinjaci izdubili svoje nastambe, pogleda prema jarkom podnevu mora. Ispred je crkvice sv. Jere s malim platoom uokolo mogla prihvatiti neko kazališno predstavljanje. Činilo se da je zaista sve tu, i to doslovno: iznad okomito stijenje koje mjeri uspon ali i vrtoglavost pada, mali neudobni plato čovjekove nade, a ispod, ploha mora kao neki smjerokaz i utjecanje. Kamen, škrapa, miris, sniva bilje, sva imažerija Kaštelanove poezije kao da se sjatila na tom ulomku

svijeta, kao da se skutrila pod okriljem temeljne njegove metafore, stijene, brda, litice.

Stanovite dvojbe začinjale su se upravo na izgledu postvarenja, na punoj nazočnosti metafore. Na stvarnoj blizini slika. Na dodirljivosti onog što znači ono što jest, ali i nešto drugo. Neće li nazočnost, blizina, dodirljivost dokinuti poetsku i dramaturšku pokretljivost, promjenjivost, aktivnost slike, neće li nađiti njenoj metaforičnosti, neće li ta posvećena i zatravljajuća stvarnost ukotviti je u jednoznačju? I još nešto: što će značiti puno, doslovna nazočnost zavičajnog krajobraza? Krajobraz zavičaja nazočan je u Kaštelanovoj poeziji, pa i dramskoj, ali on je tu da bi pridao tijelo, postvario univerzalne njene putanje: — referenca na zemlju, zaziv podrijetla, vezište daleke lađe. Ako se *Prazor* postavi stvarno u takav krajobraz, neće li zavičajnost suviše prevagnuti, neće li postati lijepim ugođajem umjesto da bude oblikom sudbine?

Dileme su razriješene na praktičnim pitanjima. Uprava Splitskog ljeta otklonila je mogućnost igranja predstava kod Sv. Jere. Dovođenje svega što je potrebno za igranje predstave pod tu suru liticu marijansku činilo se suviše skupim. Trebalo je potražiti drugo mjesto za uprizorenje *Prazora*.

To drugo smo mjesto već imali u izgledu, mjesto posve suprotno. Ni litica ni mora ni mirisa bilja, već dosta tijesni kružni prostor, čiji se hrapavi zidovi od drevnog, sivog, vlažnog kamena i cigle svijaju uzdižući se, nadvijaju nad namjernika da bi zastali, presjekli se pred vrhom svog kupolastog uspona ostavljajući krug tog završetka da odmjerava slobodni komadićak neba. To je, jasno, Vestibul carske palače u Splitu. Dosta je tjeskoban, ali i podsticajan prostor.)\*

Stajali smo nekog travanjskog ili svibanjskog jutra u njemu, Boško Rašica i ja, gledali smo ga posve prozaičnog u konkretnim razdiobama sunca i sjena, pratili smo njegovu kružnost, prema gore, do onog sastanka sa krugom neba. zamišljali u što sve osnovnu njegovu kružnost

\*) Klasici naše arheologije Don Frane Bulić i Ljubo Karaman ovako opisuju Vestibul „Kroz impozantni Protirom... ulazilo se je vratima bogato urešenim sa dvije strane u oblu prostranu dvoranu na kubu, visoku 17 m od poda do podnice, s promjerom od 12 m, u Vestibulum (pučki Rotunda)...“

U zidu Vestibula načinjena naizmjenično od prosta kamena i od redova opeka, bijahu izdubena četiri polukružna izdupka, u kojima stajahu bez sumnje ili kipovi, na pr. Penata, Lara, ili oveće posude kao dekoracija...“ (F. Bulić — Lj. Karaman, *Palača cara Dioklecijana u Splitu*, Zagreb, 1927, str. 103—104.

i to temeljno tendiranje prema gore, prema malom poklonu neba, dramska igra može preobraziti, koje sve konotacije iz tog prostornog zadatka izvući, pa nam se već tada učinilo da naziremo neka suglasja, neke putanje susretanje, neke žljebove sukladnosti sa unutarnjom strukturom *Prazora*.

Nije se bilo lako osloboditi fascinacije litica nad obronkom i morem, onog malog dlana zemlje među visom i sunovratom. Ali tog nam se jutro u Vestibulu žrtva već učinila vrijednom i na svoj način izazovnom. Praktični su je razlozi, rekoh, ispunili.

Odrekli smo se vanjskog prostora za volju unutarnjeg. Izabrati unutarnji prostor značilo je i prihvatiti izazov da ga *Prazor* dramski posve aktivira, da dramski vrednuje njegov tijek. Unutarnji tijek djela morao se zasnivati i na tijeku tog zatvorenog ali sada stvarnog prostora.

Evo inventara temeljnih datosti prostora:

Širi krug tlocrta dolje i uži krug presječne kupole gore. Između ta dva kruga stvara se snažna, izazovna veza po središnjoj osi prostora. Ta središnja os sugerira stanovitu vertikalu.

Orijentaciji prema vertikali jednako snažno suprotstavlja se kružna konveksnost grubih kamenih zidova, koji, upravo stoga što se nadvijaju nad namjenika, vrše pritisak, naginju prema dolje, zatvaraju i uvode u tjeskobu. Kružnost kao difuznost prostora, kao nedostatak usmjerenja, kao sugestija besciljne vrtnje tjeskobu još snaže.

Ali kamen zidova, kroz koji negdje izbija uporna neka kapara, ili drugdje vlat siva pelina, nije samo zapreka, pritisak, tjeskoba. On je i kamen zavičaja, znak postojnosti pa i pouzdanja. On je konotacija izgubljenog pejzaža. Jer, to nije mrtav kamen, to zide iako od vjekova, još živi, vlaži, znoji se, i eto dopušta nekoj stabljici da se njime nahrani.

Ne valja zaboraviti ni nebo, čiji kružni odsječak nadzire s visine prostor. Istina, za pažnju koja prati zbivanja na tlu mali krug neba biti će dalek, ali će ipak djelovati, više kao neka udaljena nazočnost, kao mogućnost od koje smo pogled odvratili, od koje nas mnogo stijenja odvaja, ali koja se ipak trajno i postojano sluti.

To bi bili globalni značajevi prostora. Postoje i oni pojedinačni, postoje detalji. Ubilježimo ih u inventar.

U svom tlocrtu prostor stvara još jednu, sekundarnu, ali ipak važnu os, koja povezuje dva ulaza, dvije antitetično postavljene dveri. Na sjevernoj strani je ulaz sa strane peristilskog Protirona, velika monumentalna vrata obrubljena monumentalnom dekoracijom i bujnim arhitravom, jedini element u Vestibulu na kojem je ljudsko umijeće ostavilo ambiciozan i dopadljiv trag. Srećom, i tu je gar vremena: patina smiruje pretencioznost takve monumentalnosti.

Nasuprot, na južnoj strani, druga su vrata što vode s pjacete starog splitskog grada, izrasle na mjestu rimskih carskih odaja, vrata velika ali skromnija: posve obična vrata. Ta os skreće kružni ritam Vestibula, njegov prema unutra usmjereni, spužasti ritam, prema vani, prema dodirima s vanjskim svijetom; predlaže dakle njegovu metaforičnu tangentu, a koristiti će se samo na početku i na kraju, tj. na onim mjestima gdje se radnja Prazora jedino i smije odnositi prema vani, gdje jedino smije uspostavljati dodirišta s prostorom koji je izvan njezne obredne zatvorenosti. To će korištenje, jasno, biti inverzno: monumentalna će vrata biti zatvorena, pretvoriti se u neku vrst oltara, a radnja će krenuti od pjacete iza južnih vrata, usmjeriti će se ravno kroz njih prema oltaru na glavnim vratima, od tog će oltara kao od biti, zakružiti će prostorom, pokušat će se uspeti onom osi središnje vertikale, a onda će se, na samom kraju, opet licem okrenuti prema malim vratima od kojih je i započela.

U donjoj su zoni Vestibula i četiri niše, visoke oko 3 metra. Postavljene su po dvije sa svake strane, tako da se vezivanjem udaljenijih dobija još jedno križno sjecište po sredini. Niše će imati sasvim skromno značenje u artikulaciji prostornih događanja: tek jednom će, jedna od njih, zaigrati kao okvir, da svojom formom naznači stanovite sakralne reminiscencije. Ali će njihova nazočnost djelovati drugim putem, drugim sredstvom. U njih će, posve vidljivi na lijepim metalnim stalcima, unići četiri zvučnika. Plastična artikulacija prostora poslužiti će tako kao uporište za punktove njegove zvukovne artikulacije. Jer, zvuk snimljen na kvadrofonoj vrpci, također će kružiti prostorom, opisivati u njem kružnice i spirale, a svaka će niša biti mjestom gdje se zvuk rađa i gdje se vrši njegovo prenošenje. Tom kruženju po vodoravnoj putanji odgovoriti će još dva zvučnika smještena u dvije prozorske niše negdje na polovini vestibulske visine, aktivirajući i njih na odrednicama zvukovnih događanja: oni će, ti zvučnici u nišama „na katu”, upućivati na vertikalni smjer.

Sekundarni elementi plastične artikulacije prostora postaju tako primarni u strukturi njegove zvukovne artikulacije: u stanovitom otklonu reproduciraju istu shemu, isti konflikt između kruženja i vertikalne središnje osi.

Prostor kao što je ovaj Vestibula ne može se podijeliti preferencijama, pa kazati: ovdje će biti pozornica, ovdje gledatelji. Takav bi raspored dokinuo djelovanje snaga i ritmova koje smo u ovom inventaru nabrojili. Ako bi se podijelio frontalno, čitav dio pripao gledalištu bio bi mrtvi prostor. Ako bi se igra stavila u krug sve ono iza, pa i tako važni kontakt sa zidom, pretvorilo bi se opet u mrtvi prostor. Tako isječen, Vestibul bi jednostavno prestao djelovati. I značiti.

Budući da su gledatelji ipak morali biti unutra, Boško Rašica se prihvatio zadaće da njihovu nazočnost ustrukturira u temeljne putanje igre i zbivanja. Ustrukturiranje je moralo slijediti temeljne figure *Prazora*, a to su krug i spirala. Čini mi se da je Rašičino rješenje prisposodljivo slici žljebova u prostoru. Načinom o kojem će biti riječ, Rašica je u kružnost Vestibula ucrtao stanovite žljebove koji je pretežno slijede. Oni postaju osnovna datost, bitni zahvat u prostoru. Oni su njegova struktura. Žljebovi se, shodno nekim osnovnim naumima igre, djelomično popunjavaju gledateljima a djelomično ostavljaju slobodnim za kretanje glumaca. Intenzitet popunjavanja ili gustoća nazočnosti gledatelja variraju prema mjestima, slijede stanovit nepravilni ritam, ali gustoća nigdje neće biti tolika da velik segment prostora posve isključi iz igre kao što se neće ni ostavljati veliki slobodni prostori koji bi se pretvorili u pozornicu. Istina, postojati će i jedan središnji krug zaviješen tek igri, kao neophodan fokus cjelokupne pažnje.

Važno je da jednako gledatelji kao i igra budu u *kontaktu s čitavim prostorom*, da on čitav funkcionira. Posebno je važno da se zide Vestibula ne umrtvi, neutralizira, da se ne nađe igri i gledaocu iza leđa. Da bi se to izbjelgo, valja i ponešto od ugode žrtvovati, valja prihvatiti da svi gledatelji neće moći jednako udobno pratiti čitavu igru, njen će se segment ponekom naći iza leđa, ali je ipak važnije da ne gledatelj nalazi, makar i neudobno, u posvudnosti igre, u potpunom i cjelovitom aktiviranju putanja prostora.

Nakon što smo popisali osnovne datosti prostora i naznačili sugestije što nam ih je došapnuo ili viknuo, pogledajmo način kako se u prostor intervenira. Jedno je namah bilo izvjesno: da nikakve scenografije tu ne može biti,

nikakva dekora. Tek naznačavanje žljebova koje već spomenuh i možda poneki aktivni simbol, pa onda svjetlo da nas poduči što sve taj prostor može biti. O zvuku, koji isto u prostor intervenira, biti će posebno riječ.

Budući da prostorom dominira kamen, Rašica je odmah odgovorio drvom. Drvom, stvari također izvornom, ali koja neće kamenu konkurirati: dao je da nizak drveni plato upiše svoj kružni tijek uz kružnost vestibulskog zida po veliku dijelu njegova opsega, ostavljajući slobodnom tek zonu južnog ulaza. Taj kružni plato, čija visina neznatno varira ispunja se mjestimično, u različitim koncentracijama, klupicama koje također slijede žljebove kružnog tijeka, a djelomično ostavlja slobodnim. Uprkos veće koncentracije klupica za gledatelje na zapadnoj strani, taj plato je u gotovo čitavom opsegu protjecajan: ostavlja, veći ili manji, žlijeb za kretanje glumca. Njegov ritam kao i tijek tih prolaza već implicira istovećenje temeljnog tijeka prostora, rasporeda gledatelja i dominantnih mizanscenskih pitanja: kružnost, eliptičnost, spiralnost već su zadane. Kao što ritam prostora kanalizira razmještaj gledatelja, tako i gledateljeva nazočnost kanalizira kretanje igre.

Ovaj nazovimo ga periferni potkovasti plato vezuje se vrlo niskom rampom sa središnjim posve kružnim platoom, pomalo decentiranim, tako da se njegov obod otklanja od oboda onog otvorenog kruga neba gore, na vrhu presječne kupole. Niti periferni plato, niti rampa, niti središnji plato, nisu kompaktni. Svi su izrađeni od rešetkasto postavljenih drvenih letvica, tako da ništa u toj intervenciji neće naumiti da se ustali, da usjedne težinom u prostor. Svjetlo odozdo će kad ustreba pokazati da su i gledatelji i glumci na putanjama tek prolaznog tijeka, i da se kroz prolaznost tog tijeka uspostavlja jedina prava veza sa stalnošću Vestibula i njegova zida.

Izvori zvuka, izvori glazbe, sudjelovali su i u ovim prvim intervencijama u prostoru. Već spomenuh četiri zvučnika na metalnim stalcima u nišama, i one visinske zvučnike na otvorima „prvog kata” i njihovo značenje za kružni tijek razizemlja i za stremljenja prema uspravnici. Glazbeno se djelanje dalje okuplja na osi što vezuju južna i sjeverna vrata, na toj tangenti dakle što vezuje onaj svijet vani sa svijetom obredne realnosti *Prazora*. Na južnim, otvorenim vratima, u njihovoj dubini, podignut je na oko dva i pol metra drveni plato na kojem je smještena komanda snimljenog zvuka — magnetofoni kojima upravljaju skladatelj i tonski

majstor. Tu je i komanda svjetla. Tehnički čvor je dakle vidljiv, otvoren, ništa se ne skriva, on je također sudionik, ali je ipak uvučen u dubinu južnih vrata, izuzet iz samog tijeka zbivanja. On je činilac njegovih podsticaja, ali sam nije izravno u igri.

Na sredini osi između južnih i sjevernih vrata, na mjestu gdje presjeca kružni središnji plato opet su izvori zvuka: nekoliko bubnjeva utkano je u kružnost središta, da bi se na njima odigrali obredni ritmovi ključnih prizora. Njihov je raspored, jasno, također kružni. Ali središte glazbenog zbivanja i jedno od fiksnih, nepokretnih središta prostornog tijeka *Prazora* je pred svečanim dostojanstvom, pred očitom monumentalnošću sjevernih vrata. Ta vrata su, rekoh, zatvorena, kroz njih ništa ne može ni ulaziti ni istjecati. Ona su pretvorena u oltar, u mjesto gdje žrec vodi obred, gdje izvodi glazbenu liturgiju. Jer, taj oltar, kako ga nazvamo, pred sjevernim vratima, nešto povišen posve je glazbeni. Njegove ikone su glazbeni instrumenti: kao središnji zvona sa njihovim vještem, ali i ostale udaraljke, veliki bubnjevi, vibrafon, činele i druge... Na njima će misiti udaraljkaš u bijelom talaru, žrec obreda, njegov veliki svećenik. Nazočan u svojoj stalnosti čitavo vrijeme, oltar će, rekoh, posebno aktivno igrati na početku i na kraju zbivanja.

I konačno, od elemenata koje bi se ipak moglo nazvati scenografskim, tek dva, i to, dva simbola. Rašica je u sredini kružnog platoa još zamislilo jednu metalnu beskonačnu spiralu koja se uspinje po svojoj osi, izniče iz opet kružnog spleta metalnih tuba iz kojih će izvirati svijetlo. Trebala je, bar smo tako mislili, vizualizirati taj drugi ritam prostora koji bi se možda, u pažnji za igru na tlu mogao zaboraviti, dakle, na ritam uspravnice: smiona neka slika stremljenja prema gore, prema otvoru na visini, prema kružnom odsječku neba.

A posred presječene kupole, posred kružnog komada neba razapinjala se figura fantastične ptice, čudnih boja, čudna oblika, čudne raspetosti koja je, kad svjetlo pozove da se ukaže i nama nadviše, trebala tek naznačavati neku sjenu između nas i neba, figuru ranjenog posredništva.

Popis intervencija u prostoru je završen. Njegova je zadana struktura priređena za zbivanje. Kroz zbivanje se prostor aktivira. Na tri razine: glumačkoj, glazbenoj i svjetlosnoj.

Ovdje ćemo razmotriti nekoliko temeljnih modela aktiviranja.

---



Uvodni prizor ili prizor ulaska aktivira odnos Vestibula kojeg ćemo nazvati obrednim prostorom *Prazora* prema *vanjskom* prostoru označenom malim trgom iza Vestibula. Odnos je sažet u figuri središnje osi koja ide smjerom pjaceta — južna vrata Vestibula — sjeverna vrata pretvorena u glazbeni oltar. Glumci i glazba sudjeluju na toj osi sukladno i istosmjerno. Sukladnost se i istosmjernost očituju ovako: glumci su na pjaceti, svaki glumac nosi po jednu cijev zvona. Na oltaru je žrec — udaraljkaš koji na preostale dvije cijevi intonira kvintu ili poziv. U polumraku, kad su gledaoci završili isti put — izvana prema unutra i rasporedili se po žljebovima prostora, to je za trenutak jedina veza po vodoravnoj osi središta: zov iznutra, s oltara i odgovori izvani, s pjacete. Zvuk dakle prvi jasno označava tu os središta, presjeklinu izvani prema unutra, rez u kružno tkivo unutrašnjeg prostora.

Privlačno središte je unutra. To je prostor Vestibula, sa privremenim fokusom, oltarom. Zvukovi će prvi naznačiti akciju po osi središta: zov, privlačenje, uvlačenje u prostor. Tijela će glumaca slijediti taj zov: jedan po jedan, u razmacima, glumci ulaze po središnjoj osi, priklanjati će svoje zvukove i tijela unutrašnjem prostoru, prinoseći će, rekosmo, svak svoju cijev zvona na oltar da je žrec prihvati i na njoj proširi svoj zov. Kako je koji glumac prišao oltaru i prinijeo mu svoju cijev, zvono, odmah ispada iz osi i rasipa se u prostoru tražeći mjesto na nekoj putanji, žljebu koji će ga odvesti u kruženja i spirale.

Aktiviranje prostora po toj središnjoj ali vodoravnoj osi što povezuje vrata otvorena, vrata vežište s onim svijetom vani, vrata na južnoj strani, sa vratima zatvorenim, vratima oltarom, vratima na sjevernoj strani, zbiti će se još jednom, na kraju predstave, ali tada s obratnim usmjerenjem. Kad *Prazor* završava glumci se na zadnji zov žreca okupljaju negdje ispred oltara ali leđima njemu okrenuti. Usmjerenje je obratno, prema izlazu. I prije nego se dignu zastor što je nakon ulaska glumaca zatvorio južna vrata, označivši tako prestanak otvorenog prostora i početak zatvorenog, to okretanje glumaca ponovno aktivira smjer prema vani, označava da je kružni, zatvoreni, unutarnji prostor na izmaku. Opet se aktivira veza između obrednog kruga i onog vanjskog, nedefiniranog, pragmatičnog prostora. Aktiviranje tog smjera dovesti će se do zornosti kad glumci, naglo, jurnu prema vratima, dok se zastor brzo diže a s njihovog ih praga dočekuje i začas bljeskom zatravljuje veliki, izravni, vodoravni mlaz svjetla.

Mlaz je svjetla prisposodio gledatelju, koji je još *unutra*, značenje prostora *vani* što se sada opet otvara. Tijelo glumca i svjetlo i zvuk su čimbenici aktiviranja prostora, ali će upravo zvuk ostvariti posljednju, izrazitu figuru te osi, tog smjerišta *unutra* — *vani*. Kad gledatelji već napuštaju unutarnji prostor Vestibula da bi se obreli na vanjskoj pjaceti, javljaju se dvije zvučkovne činjenice kao postvarenje dviju važnih poetskih figura teksta: vjetar i cvrkut ptica. Vjetar je kaštelanovski simbol kruženja u praznini svemira (*Nevidljiv vjetar koji kruži svemirom, ispunja me tišinom* kaže se na početku ključnog prizora *Jaganjca* u *Prazoru* (II, 2), a u jednoj od pjesama *Divljeg oka: To vjetar zaviruje u moj napušteni svijet*, a cvrkut ptica je najsilovitiji znak krahke nade i ulomka vedrog beskraj — *Prazor* II, 4 i 5). Dok gledatelji dakle izlaze prostor Vestibula, sve više prazan, ispunja se tjeskobnim kruženjem vjetra sa svih zvučnika, u punoj stereofonosti. Obred je završen, ali svemirski vjetar i dalje huji, sada posve oslobođen u sve praznijem prostoru, dok *vani*, na pjaceti, sa zvučnika razbacanih po fasadama dočekuje cijuk ptica: obnavljanja nekog izgleda i zalog posve erotične nazočnosti življenja. Zvukovnom osovinom kroz dva prostora, njihovim zvukovnim vezivanjem i razglabanjem, naznačena je, još jednom, globalna amplituda Kaštelanova teksta.

U zbivanju *Prazora*, rekosmo, vladaju krug i spirala, s pokušajima okomice. Kretanja glumaca, svjetla i zvuka biti će dakle tako organizirana da prostor aktiviraju shodno tim temeljnim tijekovima.

Dva su načina u osnovi svih: obodno aktiviranje prostora i središnje aktiviranje prostora.

*Obodno aktiviranje* znači da je istaknuto zide Vestibula, njegova opora svinutost, njegova siva masa, njegov zatvoreni kružni tijek, njegova tjeskoba. Glumci su u blizom, ponekad i fizičkom dodiru sa zidom, protječu ili tavore uz njegovu kružnost, od nje se odmiču njojzi vraćaju. Svjetlo također izvlači zatvorenu kružnost zida, rijetko izravnim, jasnim udarom. Prije je to svjetlo što ostavlja velike prostore sjeni, što svojim suspregnutim i raznolikim šarama pridaje zidu tjeskobnu mnogoznačnost, svjetlo baca zide u neki veći, nevidljivi, tek doslućeni prostor, u neko prijelazno grotlo između visina i sunovrata. Zvuk se priključuje, sa uokolo raspoređenih izvora plazi po zidu, prenosi se u krug, diže negdje prema nekoj višoj zoni, pretvara se u spiralu i onda zamire.

Takvo će aktiviranje prostora dominirati u prizorima kruženja, u tjeskobnim, ponavljanim kretanjima kroz ljudsku zagubljenost, u prizorima prijelaza, prenošenja, padova i polaganog vraćanja. Biti će naznačeno već u uvodu, i vraćati će se u prizorima čija nazivlja već dosta govore: *Oblak, Mrav, Koraci, Sjene*.

Prvo i posljednje glasanje glasa potječe također iz obodnog pojasa, iz veze, dodira sa zidom. Oslonjen leđima na savijeni zid desno od glavnog oltara JA će izgovoriti svoje prve riječi *samo zvona...* da se od njega otisne u svoju kružnu pustolovinu; na isto će se mjesto na kraju osloniti glumica što pjeva žalopojku ptice.

Povezivanje obodnog kruženja različitih čimbenika stvara i razne dramaturški djelatne prostorne odnose. Tako u prizoru *Oblaka* glumac kojeg nazivamo JA započinje svoj kružni tijek, ali zapravo na dvije visine, iz dvije posve različite vizure. On se prenosi, a prenošenje je ne samo strukturni, ne samo dramaturški već i prostorni model *Prazora*, iz nizine, iz oslonca neke kamene padine, u visinu, u situaciju oblaka. Taj prijenos, taj transfer još nije očitovanje vertikalne, napor uzašašća, on je samo promjena vizure, premiještanje tjeskobe na drugi zrenik. Odmjeravanje prostora praznine, mjerenja raspona u kojima se tjeskobno kruženje može zbivati. Glumac se dakle otiskuje od zida, od obodne točke na kojoj je započeo svoje uvodno govorenje, pravi krug po obodu središnjeg platoa, približava se dakle zoni središta ali je tek obilazi, a za to vrijeme se u zvuku zbiva njegovo drugo postojanje, njegova projekcija oblaka. Svjetlo će samo svojom sjenovitom neodređenošću sudjelovati, ali figura oblaka će se zbivati u zvuku, ona će, prenoseći se sa zvučnika na zvučnik, zaista kružiti prostorom, da onda ostane viseći zaustavljen negdje gore, nazočan u svijesti, zabilježen u zbivanju i onda kad njegovo stvarno trajanje već zamre. Prostorna figura koju riječ i tijelo glumca naznačavaju, kroz zvuk je postvarena.

Drugi je osnovni način, rekoh, *središnje aktiviranje prostora*. Zbivanje smjera prema središtu, u zoni je središnjeg kružnog platoa jaki fokus, točka privlačenja. Zid ostaje u pozadini, dominacija središta često i vrlo snažno aktivira odnos prema otvorenoj kružnoj zasjeklinoj neba, prema dalekom ali nazočnom izlasku. Glumci streme prema središtu, svjetlo čvrsto određuje njegovu mjeru ili njegovu mogućnost, zvuk je također koncentriran. Takva situacija dominira u prizorima napora i žrtve da nešto od uspravnice dosegne, kao što su *Obred, Paljenica ili Jaganjac (Brdo)*.

---

Fokus, središte, mjesto sažimanja, određuje se jasno, položajem glumca, protagonista, ili grupa: u *Obredu* je to glumac nazvan Ja, u *Paljenici* Vodana, u *Jaganjcu* su to Ja i Otac, ali i ostali smjere prema središtu. Figure, jasno, variraju: u *Obredu* dominira figura središnje točke (Ja) a uokolo se postepeno krug sužava (ostali), u *Paljenici* figura Vodane u mlazu crvenog svjetla os je prema kojoj, poput plamnih jezičaca, streme gibanja zbora, i svi postaju hrana tom plamenu što se mora iz središta izviti prema visini, u *Jaganjcu (Brdu)* u središtu su dvojica (Otac i Ja) blizu i malo otklonjeni, pogleda prema gore. Pripovjedač je s boka okrenut središtu, a ostali u grupi, kompaktno, u nekom bloku nasuprot dvojici penjača, prate uspon da mu se pjesmom jubilacije pridruže na vrhu. Sve silnice se susreću u istom smjeru: iz središta prema gore.

Prizor *Brda* je zanimljiv i stoga što se iskušalo kako unutarnji prostor može postati vrlo jaka metafora otvorenog ili vanjskog prostora. Jer, Brdo po kojem se zbiva uspon do visine, stijene po kojima se veru dva penjača, komentar kojim Pripovjedač, sa strašću, prati uspinjanje kroz sve to se oslikavaju zorne konotacije Kaštelanove zavičajnosti, njegov stvarni i metafizički pejzaž kojeg smo, činilo nam se, pronašli tamo pod Marjanskom stijenom kod crkvice Sv. Jere. Ovdje, u prostoru Vestibula, dok je sve stremilo prema središtu i zovu otvorenog segmenta neba iznad, dok je ziđe ostajalo neodređeno u zabačenosti, ukazivala se, vrlo sugestivno, slika tjeskobne dubine iz koje bi se svakako trebalo uspeti, a govorili su svojim prigušenim glasom, nejasnom i pritajenom nazočnošću, i stvarnost kamenja vestibulskog ziđa i snopova vladi škrte kapare što prebivaju tamo negdje gore, i tamo negdje iza, u sjeni, nad nama, iza nas, blizu i daleko. Stvorila se velika metafora u kojoj su metafizičke dimenzije napajane pritajenim podacima stvarnog. Uzorak nekog prostornog grofala, uzorak visine, i mali uzorci stijenja i raslinja, u ritmu kruga i uspona, djelovali su silinom metafore koju bi zacijelo pregazila beskrajna izobilnost visine, neba, stijenja i raslinja.

Aktiviranje središta pa i vertikale uz ispomoć glazbe naročito je korišteno u prizorima *Paljenice* i *Brda*. Na dva sukladna, ali posve različita načina. U *Paljenici*, gdje se pokušaj *uzlijeta u zraki svjetlosti* zbiva na podlozi divljeg, oporog, prizemnog, poganskog rituala, gdje je žrtva tjelesno silovita a uzlijet nagao, glazba odgo-varajuće vrste polazi iz središta, s njegova tla. Uz središnji kružni plato postavljeni su rekok bubnjevi po kojima glumci, uz igru i replike,

udaraju, izazivaju tako neka zvukovna gibanja, neke telurčke zvukovne pokrete u samoj utro-  
bi prostora. Kao da se tlo i zrak tako pokreću,  
a udaraljkaš, žrec sa oltara, kompletira i širi  
svojim instrumentarijem tu glazbu tla u sre-  
dištu. I zvuk se zajedno s kretanjem glumaca,  
uzdiže prema središnjoj osi koju tvori Vodana,  
uspravljena uz beskonačnu spiralu što osvjet-  
ljena, obojena crvenim svjetlom resko zasjeca  
tamu prema gore.

Još i sad se pitam nije li spirala, osnažena i  
svjetlom iz metalnih tuba u samom središtu,  
bila suviše zoran znak, nije li taj metal, pa  
makar svjetlom preobražen, bio ipak uljez u  
prostoru Vestibula i repertoaru metafora što  
ih je nuđao. Tek znam da je njen ritam bio  
posve sukladan i da je aktivno participirao u  
strukturi prizora što su ga tvorile riječi i tijela  
glumaca, njihova glazba, zvukovlje i svjetlosna  
smjerenja.

I glazba *Brda* zbiva se u središtu, tu se aktivi-  
ra, ali u posve drukčijem rasporedu. Dok gla-  
zba *Paljenice*, sa stvarnih instrumenata, izazi-  
vanih neposredno od aktera, polazi s tla u svoju  
divlju pustolovinu, stvara u središtu uskovitlano  
grotlo iz kojeg će Vodana naglo sunuti u visine,  
glazba *Brda* odmah mjeri vertikalnu i duhovnost  
njena zova. Njena središnjost proistječe iz gla-  
zbene figure rezonancija.

Poziv i odgovor — tu je već os, tu je već ver-  
tikala.

Glasa se, u prostoru, gore sa zvučnika. Naj-  
prije je to Glas oca (nebeskog) istovetan glasu  
oca (zemaljskog) dolje. Taj prvi vertikalni zov  
i odgovor glasa, preuzima glazba. Dok se pe-  
njači bore s tegobom uspona, između svake im  
replike ubacuje se zov i zatim odgovor orgulja.  
Zvuk mjeri visinu Vestibula, mjeri prazninu  
između neba i zemlje. Ali taj duhovni transfer  
je stanovita garancija, pouzdanje, podsticaj i  
potvrda vrijednosti napora da se uspon na brdo  
obavi, da se dođe do *izvor vode*.

Na vrhu brda, gdje su penjači dospjeli, prije  
tragičnog obrata, opet se javlja rezonancija, ali  
sada u sveopćoj jubilaciji svih glasova: slava,  
hosana koju intonira Ja a prihvaćaju ostali, ba-  
rem jednom upisani u kompaktnoj i ostvarenoj  
figuri bloka. Zajedničko odgovaranje na pijev  
slava pod otvorenom kupolom je i ponajinten-  
zivnije aktiviranje središta i njegove vertikale.  
Tako, kad se, nakon jubilacije, dogodi tragični  
obrat, kada Kaštelan dramatski parafrazira si-  
tuaciju Abrahama i Isaka, kad se dakle sin  
promee u žrtvena jaganjca a otac u krvnika

---

izvršitelja žrtve, naglu će promjenu usmjerenje, nagli ustuk vertikalnog stremljenja pred obratnim gibanjem, pred padom i sunovratom u grotlo apsurdna (upiti *zašto?* kojima završava prizor) iskazati tišina. Glazba, koja je pored akcije i riječi glumaca, figurom rezonancija, najizrazitije naznačavala vertikalnu prostora, sada, uminuvši, ostavlja golemi i čujni muk, prazninu. Isti središnji prostor Vestibula, koji je čas ranije bio ispunjen energijom uzdizanja, sada zanijemio, postaje duboko grotlo, propadalište na čijem dnu tavore u očaju dva svijsena, na koljena bačena penjača. Jednostavno isključivanje jednog od činilaca što sudjeluju u aktiviranju prostora, ovdje glazbe, radikalno mijenja situaciju pa i cjelokupni njegov ritam.

Dvije temeljne figure aktiviranja prostora: obodno aktiviranje i središnje aktiviranje, pretačaju se, jasno, u više prijelaznih oblika i načina. Već sam kazao da je situacija u prizoru *Obreda* ili kamenovanja ona središnjeg aktiviranja. Ja se nalazi zaista u centru, ali prizor započinje u znaku odnosa središta i oboda. Ostali, s obodne pozicije, započinju okružavanje središnjeg usamljenika. Tijekom prizora, krug se sužuje, ostali udarajući kamen u kamen stežu krug, približavaju se središtu. Prostornu situaciju središta — obod pretvaraju u čisto, sažeto aktiviranje središnjeg prostora.

Uz središnje prizore postaje i situacija stanovitog bicentrizma. Aktiviran je središnji prostor, ali se on u akciji raspoljuje. Ti prizori loma, razdvajanja, *razdiobe u središtu*, događaju se posebno onda kada u dramskom zbivanju dolazi do akutne dramske tenzije sa figurom razlomljenosti. Javit će se zorno u *Vodani* i *Paljenici*. Dijalog između muškog i ženskog lika u *Vodani*, dijalog ljubavi i panike, dijalog radosne zrake sunca i strepnje nebeskog bika, dijalog pasjeg leleka i zatravljene bistrine, dakle prizor izrazitog loma, razdiobe, zbivati će se oko središnjeg platoa, dakle u zoni središta, ali stalno uz njegove obode. Na jednoj će strani oboda lelekatiti Ja — u figuri psa, na drugoj će biti mučena Vodana, neka će imaginarna crta razdiobe, neka imaginarna figura pukotine presjecati posred središnji kružni plato, kao voda što dijeli s obiju strana ispružene ruke. Ponovit će se situacija razdvojenog središta u više navrata, postati će zornom kad se ljubavni dijalog posve kolektivizira, prenese od izdvojenih likova na kolektiv, i tada će muška i ženska strana zauzimati svaka svoj dio ruba platoa, na koljenima, izbačeni prema naprijed, prema onoj drugoj strani, s kojom je tek putanje riječi mogu na izgled povezati.

Raspoljenost središnjeg prostora, očituje se i u *Paljenici*. Svjetlo razdvaja i razglaba. Prvi, glavni fokus je mjesto lomače, crvena spirala, Vodana uz nju, sve svjetlo na njima. Pored tog prvog središta postoji, u istom prizoru i negativno središte, negdje uz južni obod središnjeg kruga, nešto ispod platoa, tamo gdje je glumac nazvan Ja ostao nakon kamenovanja i gdje opet počinje okupljanje, buđenje, posve pritajeno, ali ipak buđenje: sjena, mrava, nekih krhkih i neodređenih prijenosnika sjećanja. Struktura prostornih intervencija u *Prazoru* je kretanje između utvrđivanja prostora i gubljenja prostora; sada se nadohvat, u istom prizoru, prostor mora jarko utvrditi na mjestu paljenice i gubiti na mjestu drugog, negativnog pola. Druga vrst raspoljena središta.

Od prijelaznih mogućnosti spomenuti nam je još aktiviranje segmenata ili posebnih geometrijskih figura u okviru općeg kružnog prostora. Na početku, u prvom od prizora, između *Uvoda* i *Oblaka*, umetnuta je *scena Marije*. Na drugom sam mjestu govorio o njenu značenju, ovdje ću tek ponoviti da je ona segment cjeline, koji okuplja sve njegove značajke. U maloj toj pojavi, viziji što se odbila od nekog dalekog, prošlog i budućeg oblaka i vratila nam se načas za pouku i predskazanje, sabrane su sve temeljne teme *Prazora*, njegovi ključni upiti (*zašto?*) i neizbježnost iskustva (*vatra peče*). Marija je, rekoh, smještena u jednoj od niša, onoj desno od južna ulaza, u *izdvojenom* prostoru. Drugi se iz središnje zone, obraćaju prema Mariji. Posve diagonalno, na suprotnom zidu, u sjeni je glumac nazvan Ja. Od središta Mariji izravno se obraćaju dva sudionika u dijalogu s njom — glas Drugi i Treći zasad. Članovi zbora, koji će zajedno s Marijom formirati sakralnu kompoziciju pred nišom, približavaju se uz obode. Svjetlo je tako strukturirano da se od Marijine niše sužava prema središtu. Raspoored glumaca, kretanje i svjetlo tendiraju izoliranju segmenta prostora odnosno kruga, čije se dvije zrake šire negdje iz središta da bi na obodu izdvojile i obujmle Marijinu nišu. Segment dakle kao isječak sveukupnosti.

Sveukupnost ipak mora biti nazočna. I jasna naznaka da je segment dio kružnosti. Ta posve prostorna zadaća opet pripada glazbi. Za vrijeme prizora sve ključne teme predstave eksponiraju se, u uzorcima, kroz stereofoniju zvučnika. Putujući ukrug, teme *Prazora* (ptica, vatra, žrtva,) pridaju prizoru Marije njeno mjesto u cjelini prostora.

Veliki završni *prizor s Pticom* opet upisuje jednu geometrijsku figuru u krug cjeline. Ali tako da središte ostaje beznadno prazno. U

krug se upisuje trokut. Obod je aktiviran nazočnošću i sudjelovanjem ostalih članova ansambla, a trojica koji su u okrutnoj igri oko ptice, nalaze se u središnjoj zoni, tek im je samo središte uskraćeno. Oni se, postavljeni u temeljnoj figuri trokuta koji se, jasno, širi i sužava, motaju oko oboda središnjeg platoa, popnu se ponekad na njegove rubove, bakću se uz njih i po njima, ali do središta, do mjesta gdje se rađa uspravnica, gdje je bivao zov visina, više ne dospjevaju. Za njih je prostor poravnan, središte je ispražnjeno. Izgleda za visinu više nema, ptica je zarobljena, oslijepljena, u mrežu uhvaćena, mučena. Vodi se prizemna politička igra posjedovanja. Prostor se sveo na ravan: krug u kojem je upisan trokut. Središte je prazno.

Dok trojica na vrhovima gibljivog trokuta govore, udaraju, pljuju, muče, obod se aktivira krivovima ptice. Svi ostali, sa frulama i diplama u rukama, uz oporo zidu Vestibula, primaju patnju ptice i iskazuju njene lepete, njeno cijakanje, njen krik. Zvučnici, po obodima, stereofonski, sudjeluju u zbivanjima. Krug, figura neke moguće potpunosti, makar i zasjenjene, upozorava na pijev kojeg trojica na oštrim bridovima trokuta razaraju. Dvije temeljne geometrijske figure postaju tako prostorni znakovi drame.

U *Prazoru* je prijenos, transfer jedna od bitnih strukturnih značajki, pa ni ovdje neće izostati. Dolje je središte ispražnjeno, ptica se gazi u vodoravni, a gore u slobodnom komadu neba, u rezu otvorene kupole, osvjetljava se velika figura raspete ptice, osvjetljava se obodni rub Vestibula. Na posve drugoj razini, izdvojenoj, zbiva se simbolsko podsjećanje. Prostor, po prvi put, postaje dvoslojan: onaj dolje i ovaj gore. Pogledi su jasno usremljeni prema dolje. Gore je tek trenutni, pritajeni zov.

Nakon umorstva ptice, kad počinje pričest njenom krvlju i tijelom, kad počinje to iskupljenje u bratstvu tragičnog, prljavog ljudskog iskustva, trojici će biti opet dopušteno da se popnu na središnji plato, da na njemu prime pričest, pomazanje. Tu će, na rubu središta, Ja izgovarati svoj zadnji tekst (... *to ne može biti, ni među crvima*). Kako netko od ostalih primi znamen krvi ptice, polako se iz zone zida, iz oboda, kreće prema zoni ispred oltara, blizu središta, leđa okrenutih oltaru. Iz te će se pozicije još jednom aktivirati središnja os što vezuje dvojna vrata: kako rekosmo, zadnji će pokret glumaca biti ravno od oltara prema južnim vratima, prema vani.

Postoji i jedna kratka scena, prije velikog prizora s *Pticom*, dakle prije nego se prostor do-



godi kao trokut upisan u obodni krug sa opuštelim središtem. Nazvali smo je, tu scenu, *Ljubav*: svi glumci sjede, u grupama, par ili troje, na obodu središnjeg kružnog platoa, slobodni, razigrani, i među kratkim kliktavim rečenicama o ljubavi koja se rađa u tijelu, i pjesmi koja se rađa u *gnijezdu od blata*, iskazuju, kroz folklorne instrumente ovog zavičaja, kroz dipie i frule, ljubav. Tvarnost tijela na rubu središta, potpunost kruga što ga stvaraju, tvarnost glazbe koja izvire direktno, s mjesta igre kao njen dio i njena narav, sve to, na kratki čas dokida stremljenja prostora, spirale i pokušaje vertikale, sve pukotine i razdiobe. Jednostavno se u prostoru stvara punost, stvara potpunost. Čitav Vestibul u tom času postaje radosna kugla, bez dole i bez gore, nalik onim magičnim kuglama sreće o kojima je, kroz bošovsko znakovlje, maštao i Arabal.

Jasno, potpunost je kratka vijeka, prostor će se opet razderati prijekim bridovima trokuta, povući na tjeskobu oboda. Ali bez ove scene ljudska situacija *Prazora* ne bi bila potpuna, pa ni prostor Vestibula ne bi bio posve iskazan. Jer, taj unutarnji prostor koji može biti besciljna vrtnja, snažna ali neostvariva težnja prema visini, pa i opori zid zavičajnog oslonca, može, na trenutak biti i kuglasti prostor potpunosti.

