

STRUKTURA SREDNJOVJEKOVNE POZORNICE

Nikola Batušić

Od antičkoga doba do kazališta naših dana bitna su obilježja scen-skog prostora kao središnjega mjesta cjelokupnoga teatarskog zbivanja određena oblikom i strukturom pozornice, odnosno onoga sjecišta gdje se glumčev iskaz spaja s vizurom gledalaca. Antičko je grčko prizorište u začecima istodobno i načelno-arhitektonskih, ali jednakopravno i kazališno-estetičkih svojstava, pa nekima od svojih bitnih značajka prelazi stilske granice i razmeđa epoha, zadržavajući se jasnoćom pojedinih geometrijskih oblika kroz vjekove kazališne povijesti kao svagda prepoznatljiva i određujuća konstanta. Tako je, primjerice, grčka orhestra već u doba trojice velikih pisaca tragedije izgubila svoja prvobitna svojstva plesišta, odnosno jedinoga i stoga središnjeg mjesta glumčeve igre, pa je na taj način omogućena ne samo promjena njena značenja u nutarnjoj strukturi i rasporedu kazališnoga terena toga razdoblja, već je otvorena pretpostavka i za njegovu tlocrtnu preobrazbu, što je helenizam ubrzo bjelodano i potvrdio.

No bez obzira na često transformirane oblike, negdašnji je puni krug u svojoj novoj glumišnoj i sociološkoj zadaći — sada već kao gledalište ili barem njegov dio, dopro u obliku potkove odnosno zvona sve do baroka i rokokoa, a na temelju je jasnih segmentarnih oblika zamjetljiv i u bitnim elementima kazališne građevine kasnijih razdoblja, uspr-

kos mnogim promjenama svoje prvobitne funkcije. Tako je antičku orhestru po nekim njenim, premda i korjenito izmijenjenim formama što su izgubile mir i nepomućenu idealnost geometrijskoga lika jednako kao i svoju prvobitnu dramaturško-sociološku namjenu, ipak moguće razaznati čak i u tako vješto, gotovo mimikrijski prikrivenim primjerima kao što je Wagnerov Festspielhaus u Bayreuthu ili pak Gropiusovi predloži za »Totalno kazalište« iz razdoblja Bauhausa. Suvremene kazališne građevine našega doba, svakovrsne adaptacije različitih dvorana u teatarske svrhe, a dakako i svi tipovi cirkusa, nikako neće moći zaniijekati, zatomiti ili čak i poreći kako u jednom dijelu svoga arhitektonskog sustava sadrže negdašnju puninu antičkoga kruga. On danas ne posjeduje više onu svoju nedostižnu ljepotu, ali zadržava i nadalje magičnu moć okupljanja — jer bilo da je dio pozornice, gledališta, predvorja, foyera ili vestibula, ova nas nezatajiva orhestra obgrljuje i ujedinjuje, bez obzira na često i gorljive prosvjede najraznovrsnijega podteksta.

U strukturi svakoga tipa pozornice, a posebno onih na kojima su se začinjala stilski prijelomna razdoblja naše zapadne kazališne civilizacije, sadržane su osnovne odrednice vremenskih i prostornih kategorija što su je stvarale, urastajući svojim obilježjima u njihov bitno-određujući predznak. Osim tih temporalno-spacijalnih obilježja, svako stilski bitno kazališno razdoblje čuva u načinu i putovima svoga mimetičkoga dokazivanja i neke prapočetne oblike vlastitoga glumačkog iskona, koji je upravo mjesto samopotvrde pred gledalištem, dakle pozornicu kako bismo rekli suvremenim rječnikom, oblikovao samo sebi svojstvenim izražajnim sredstvima. Ove, naoko raznorodne značajke, u kojima dolazi do spoja spomenutih predstavljačkih i dramaturgijskih vlastitosti, zamjetljive su i u trodimenzionalnoj projekciji pojedinoga tipa prizorišta od antike do baroka pa i dalje, s iznimkom srednjovjekovne simultane pozornice koja se iz povijesnoga niza izdvaja svojim naročitim svojstvima.

Srednjovjekovna pozornica, izuzmemo li iz ovih razmatranja običan podij gdje još od antičkoga doba nastupa mim, ioculator ili histrio, posebne je strukture. Njena su obilježja karakteristična za medievalno kazalište, i bez obzira na određene tipološke specifičnosti unutar određenoga sustava, načelo *jasno vidljive simultanosti* većega broja prizorišta nādaje se u tom rasporedu kao bitna prepoznatljiva kategorija osnovnoga mjesta kazališne igre. Ta je istodobnost nova značajka u povijes-

nom razvoju scene. Između bitnih počela ove simultane pozornice i osnovnih obilježja antičkoga prizorišta nema nikakvih dodirnih točaka, kao što ni ovaj tip scenskoga prostora nećemo, osim u rijetkim primjerima svjesne rekonstrukcije, zamijetiti u narednim etapama kazališnoga razvitka. Istina, humanistička uprizorenja Terencija, neke pretpostavke u rasporedu pozornice — kao primjerice one Držičeve za *Veneru i Adona* ili *Djuha Krpetu*, da se zaputimo i k našim obalama, još će zadržati manje prednosti svestrano primijenjene scenske istodobnosti minulih dana, no renesansa će, vraćajući se sve očitije u pretežnom broju pitanja teorijskoga značaja antici, postupno sažimati mjesto glumčeve alkije u jedinstveno omeđeni teren. Kasnije pak rekonstrukcije srednjovjekovnoga scenskog simultaniteta bit će ili autorsko-dramatičarova težnja za naglašenom vizualizacijom putem raščlanjivanja zbivanja — kao što je to u ekspresionistički višedimenzionalnom sustavu Krležina *Kraljeva*, ili će pak biti plodom redateljevih dramaturško-scenskih interpretacija, u kojima se i pored nerijetko zamjetljivoga voluntarizma, simultanošću prizorišta kušaju aktivirati neki od zapretanijih unutar-njih nagovora dramskoga teksta.

Da načelo scenskoga simultaniteta živi kao aktivna inscenatorska spoznaja i u suvremenom našem kazalištu izvan konteksta srednjovjekovnog književno-dramskog supstrata, dokazuju neke režije Georgija Para. To su *Političko vjenčanje* Fadila Hadžića («Komedija», Zagreb, 1968), *Heretik* Ivana Supeka («Zagrebačko dramsko kazalište», 1969), pa i Krležin *Aretej* (Dubrovačke ljetne igre, 1972), gdje se peripatetičkim slijedom promjene prizorišta u Bokaru želi prisjetiti na jedan od manje poznatih obrazaca srednjovjekovne pozornice. Vertikalni simultanitet prostornoga raščlanjivanja mogli smo pak vidjeti u Radićevoj interpretaciji Stullijeve *Kate Kapuralice* («Kazalište Marina Držića», Dubrovnik, 1974), a poznato je da je takav tip pozornice izričito propisao Nestroy za svoju komediju *U prizemlju i u prvom katu* još sredinom 19. st.

Čime se, međutim, iskazuje naglašena posebnost srednjovjekovne pozornice u kontekstu razvoja scenskoga prostora, gdje osim u slučaju medievalne izdvojenosti, svagda nailazimo na pretapanje bitnih arhitektonskih obilježja jednoga okončanog stilskog poretka u narednu likovno-prostornu kategoriju. Želimo li odgovoriti na ovo pitanje, valja uočiti na koji se način oblikuje struktura pozornice u onim trenucima kada joj je temeljni predznak uvjetovan početnim impulsom njene funkcije. Ona prvenstveno, i prije no što bude najavila neke svoje dužnosti što

ih ipak možemo smatrati vrijednostima drugoga reda, mora postati najprirodnijim, najpogodnijim i tlocrtno najjasnijim mjesto glumčeve igre. Pri tome nužno mora iskazati i prostornu i vremensku kategoriju svoga začetka. Prvi mimetički teren u našoj kazališnoj povijesti, grčka orhestra, bijaše puni krug. Taj geometrijski lik najsavršenije forme ali i najzagonetnijih unutarnjih svojstava (i danas mu još točno ne uspijevamo izračunati niti opseg, niti površinu upravo s razloga njegove nedokučive idealnosti), postao je prizorištem jer je dramski agon VI. st. p.n.e. svoju motoričku, a Nietzsche bi rekao i »dionizijsku« impulzivnost iskazivao onim pokretom što je na helenskom tlu nepogrešivom točnošću ispisivao kružnicu. Plesati kolo, tj. sustavnim kretanjem opisivati krug kaže se grčki *orheomai*, pa je tako prostor kola, plesa, ali i orgijastički razuzdanih pokreta postao *orhestrom*, tj. plesištem — prvom pozornicom naše scenske predaje. Njeno kulturno podrijetlo sadrži dakako i jasno prepoznatljiva počela nekih religijskih odnosa što su je oblikovali. Kružnica se plesom, pokretom, da još uvijek ne kažemo i glumom, opisivala oko geometrijskoga središta u kojemu se nalazi žrtvenik koji simbolizira boga Dioniza u čiju se slavu i začinje igra. U općem rasporedu plesača, udaljenost je čitave skupine od središta jednaka, a taj se strogi poredak neće bitno promijeniti niti u kasnijim, sve zamjetljivijim koreografskim preobrazbama prvobitne kružne putanje arhetipnoga glumačkog iskaza. Sudionik toga kulturno-scenskoga zbivanja obraća se i kao pojedinačno biće i kao pripadnik svojevrstne kolektivne svijesti izravno bogu, odnosno njegovu znamenju ili pak žrtvi što mu je prinijeta u čast. Svi su plesači, a u začecima i sudionici kulturnoga obreda, u prvim trenucima nastanka nove mimetičke kvalitete toga zbivanja na istovrijednoj komunikacijskoj razini sa središtem. Jednako od njeга udaljeni, s mogućnošću jednakopravnoga sudioništva u zbivanju, i bez potrebe za razbijanjem strogosti kružnice u eliptoidne ili neke druge forme. Čak će i pomaci pojedinih koreuta u kasnijim razvojnim fazama igre, kada se javlja i posebna uloga korifeja, ostati gotovo uvijek unutar međe što je naznačuje magični prsten orhestre. Njeno pak središte ostaje svagda inspirativnim ishodištem, pa će bez obzira na sve kasnije preobrazbe i oblika i funkcije plesišta, božanstvo, njegov simbol ili tek spomen na nj, biti svagda zamjetljivi u tom jedinstveno-jednostavnom tlocrtu. Opisana kružnica oko jasnoga središta i tako stvoreni krug postat će i ostati onim mjestom kazališne igre antičke Grčke, gdje će se — bez obzira na sve buduće funkcije i promjene prvobitnoga glumišnog terena, bes-

prizivno potvrditi kategorija jedinstvenosti scenskoga prostora, jedne od bitnih odrednica u oblikovanju ove rudimentarne pozornice.

U takvu strogom omeđenju igracega prostora zgusnuto je i vrijeme dramskoga događanja. Aristotel je, kako znamo, jasno govorio o jedinstvu čina, pišući da je »tragedija oponašanje čina ozbiljna i završena« (§ 11), odnosno čina »završena i cijela« (§ 14). Prema tome, kako kaže Martin Kuzmić, stari naš komentator *Poetike*, ako je čin u tragediji upravo takav, »ne može se u isti mah vršiti na dva mjesta; pri tome se ne smije reći da su kuća i trg pred kućom dva različita mjesta. Mjesto se kida onda, ako prijelaz traje dugo vremena, toliko da radnja dugo miruje. Lica koja se glože, treba i onako da su blizu jedno drugome...«.

Upravo je cjelovitost aristotelovskog »čina« u kasnijoj tragediji — a njene su višestruke sveze s iskonskim cikličkim kretanjem zbora neporecive, uvjetovala i nužnost jedinstvenosti prostora u kojima se pred gledaocima prikazuje tijek njena *mythosa*, tj. priče. Bez obzira na činjenicu već jasne polivalentne razvedenosti čitava glumišnoga prostora u trenutku Eshilova nastupa i kasnije posvemašnje teatralizacije njegovih bitnih uporišnih točaka u Euripidovo vrijeme, bivše plesište posjeduje i nadalje golemu privlačnu moć okupljanja, ili barem prizivanja bitnoga dijela cjelokupnoga tragičkog zbivanja u čvrsto okrilje vlastitoga središta. Krug opisan pokretom, prostorno određenje koje je u svom tlocrtu saželo i vrijeme vlastita nastanka, mjesto je kamo se prema rasporedu *mythosa* stiže da bi se ondje zbile sve neizbježne posljedice što čekaju tragičnoga junaka. Važnost toga kruga koji mami, privlači, zove i neotklonivo nudi kob svoga zagrljaja najvidljivija je upravo u onoj fazi tragedije, kada se ona tek udaljava od prvobitnih svojih kulturno-ditirambskih orisa, međutim njegov magnetizam neće prestati sve dok bude trajao antički tragički diskurs. U taj su prostor pribjegli *hiketide*, vraća se u nj Agamemnon, ubija u njegovim međama Orest vlastitu majku. U njemu kuka Atosa, u prostor tebanksoga kruga ušao je Edip i ne sluteći kako tragedija počinje nezaustavljivo teći upravo od toga trenu. Otok Lemnos je zatvoreni i neraskidivi Filoktetov prsten do kojega stižu njegovi bivši prijatelji, pa tragedija tek tada poprima svoje puno erozivno značenje, dok početak Euripidova *Hipolita* iskazuje u jasnim riječima boginje Afrodite da će mladi Tezejev sin, tek u dodiru s obrubom svoga posljednjeg životnoga kruga osjetiti blizinu vlastita svršetka,

jer mu uzmarka više nema — »ne znajući da su vrata Hadu otprta«. Stupajući sve više središtu zbivanja, Fedrin posinak ulazi bez ikakve moći suprotstavljanja u zagrljaj smrti.

Bez obzira što se orhestra tlocrtno mijenjala i konačno posve promijenila, što je glumišni prostor zapremila čvrsto građena skena, što je ona u završnom razdoblju grčkoga kazališta obilovala i tehničkim domišljajima, *mythos* tragedije nikada se nije epski rasuo po tom prostoru, čuvajući čvrstoćom svoga scenskoga zbivanja i njegov osnovni tlocrtni integritet. Mnogi se bitni dijelovi *mythosa* zbivaju doduše izvan domašaja sabirne moći orhestre. No događanje u njenim međama nikada ne trpi s nedostatka obaviještenosti o svemu što je prethodilo konačnom sukobu. Orhestra, odnosno njezini kasniji kazališnopraktični derivati, saželi su tako u granicama vlastitih prostornih odrednica i onu bitnu vremensku kategoriju trajanja što »pada pod jedan oblazak sunca ili da malo prelazi« — kako ju je »post factum theatrale« kanonizirao Aristotel.

Tako su bitna počela antičkoga scenskoga terena oblikovana nera-skidivom svezom između izvora i praoblika glume, njenih prostornih i vremenskih vrijednosti te onoga dijela *mythosa* koji je autorskim izborom ušao u konačni formativni aspekt tragičkoga zbivanja.

Treba se sada pitati ne dokazuje li se srednjovjekovna simultana pozornica sličnim genetsko-strukturnim oblicima? Čuva li i ona u svojoj građi neke odraze tadanjega glumačkoga izričaja, njegovih zadanosti uvjetovanih dužinom trajanja scenskoga zbivanja i obilježjima njegova prizorišta? Ne iskazuje li ona i jasne elemente određenih žanrovskih posebnosti srednjovjekovnoga dramskog predloška? Nije li, napokon, simultana pozornica i odraz nekih civilizacijskih uvjeta života u medievalnim gradovima? Samosvojna postanja, ni po čemu izravno-stilski nastavak prethodnoga razdoblja, simultani će tip prizorišta ostati i bez izravnih utjecajnih naglasaka na razvitak onih scenskih prostora što će naslijediti kazalište sakralne tematike. A oni će, kako znamo, svoju bitnu i tematsku i arhitektonsko-prostornu sadržajnost u renesansi iznova crpiti iz strukture antičkoga modela. Kušamo li dakle odrediti što je oblikovalo osnovne značajke simultane pozornice, bit će ubrzo jasno kako nijedna od njih, a riječ može biti o longitudinalnom pa čak i vertikalnom rasporedu »mansiona«, o promjenljivoj dužini podija, o simultanitету koji je kadikada i kružno raspoređen, nije proizvoljni domišljaj. Taj prostor nisu oblikovali ni njegovi graditelji niti zahtjevi

kakva hirovita organizatora ili mecene, već jasne posljedice genetske strukture crkvenoga prikazanja kao dramske vrste.

Krenemo li od civilizacijskih elemenata koji su neizbrisivo ugrađeni u simultanu pozornicu, očito je kako moramo početi od onoga lucidnog Huizinginog zaključka da se u srednjovjekovnom razdoblju povijesti ljudskoga duha »prevlast čula vida« osjeća ne samo u oblicima svakodnevnoga života, već i u svim ostalim segmentima ljudskoga aktiviteta. To »čulo vida« koje u visokoj mediievalnoj kulturi postaje dominantnim čimbenikom niza umjetničkih specijalnosti, nalazi ne samo svoje korijenje, već i neprestano poticanje u jasnim uvjetima i odnosima srednjovjekovnoga društva. Nadahnjuju ga naoko dvije oprečne značajke, ali u srednjovjekovnoj su civilizacijskoj shemi upravo one nezaobilazne u pokušaju rješavanja našega problema. Ograničena pismenost golemih slojeva populacije, neobaviještenost koja se mogla ublažiti isključivo vizualnim, odnosno auditivnim priopćavanjem najraznovrsnijih podataka, uputa, obavijesti ali i strogih vjersko-dogmatskih kanona, temeljni su razlozi vrlo izraženog optičkoga komuniciranja kao i vizualizacije nekih bitnih orijentacijskih točaka za svakoga gradskog stanovnika. Od »Bibliae pauperum« i propovijedi do proštenja i sajмова, od tortura i smaknuća do sprovida i procesija, od turnira do crkvenih prikazanja, u srednjovjekovnom se gradu sve može vidjeti i čuti zorno, javno i uz nazočnost velikoga broja stanovništva — čak i došljaka izvan zidina. Taj grad opasan bedemima i opkopima, u neprestanoj ratnoj opasnosti od raznih neprijatelja, nastoji u svakom trenutku svoje egzistencije predstavljati svijet u malome, i to u jednom, jedinstvenom, zapravo simultano-raspoređenom prostoru. Mediievalni *urbs* zadovoljava unutar vlastitih granica gotovo sve svoje potrebe i osim u iznimnim prigodama nema prevелиke želje za dubljim svezama među sličnim središtima. U takvim su gradovima došljaci iz dalekih krajeva egzoti, a rijetki namjernici iz ponekih istočnih zemalja često i zastrašujuće prikaze. Nije stoga čudno što su putnici koji bi se uspijevali vraćati na svoje ishodište bili gotovo jedini izvori obavijesti o stranim zemljama, ljudima i običajima, a njihove priče, često fantastičnih obilježja, temom i književnoga i likovnoga izražavanja. Tako se viđeno i doživljeno često pretvara u osebujnu iskustveno-spoznajnu kategoriju koja ulazi u kolektivnu svijest i živi kasnije pod različitim preobrazbama u nizu manifestacija što čvrsto amalgamiraju srednjovjekovno duhovno zajedništvo pojedine sredine. Mediievalni su bestijariji puni zoološki nepostojećih životinjskih

vrsta, biljni simboli obiluju posve nevjerojatnim specimenima, a neke se zemljopisne ili astronomske predodžbe temelje na teško objašnjivim fikcijama. Putovanje postaje istodobno tajanstvenim zovom i opasnim izazovom, a povratnici povlaštene osobe kojima je dopušten besprizivni uzlet mašte u nepoznato.

Putovanje kao empirijsko-spoznajna kategorija ima u srži svoga pojma dvije bitne određene točke. Njegova je vrijednost određena početkom i završetkom. Bez obzira što geometrijska *dužina* puta predstavlja najkraću spojnicu između tih dviju točaka, on se niti u praksi, a još manje u svijesti srednjovjekovnoga putnika ne ravna po tim pravilima, već poprima najraznovrsnije zavojite oblike. Ostaju dakle jedino nedodirljivi ishodište u nepoznato i konačno stjecište kome se teži kao prema završnom životnom suzvučju, dok se staza kojom valja na tom putu proći, pretvara u simbol života. I latinska liturgijska drama i kasnija crkvena prikazanja na nacionalnim jezicima predočuju gotovo uvijek neko putovanje ili dio nečijega svladavanja životnih zapreka. Za razliku od tragedije koja se začinjala u trenutku približavanja orhestru i uglavnom odigravala unutar njene omeđenosti, srednjovjekovna se drama razvija linearno i praktički ne poznaje ni prostorno ni vremensko ograničenje. U njoj zbivanje može trajati i više desetaka dana — gledamo li na apsolutni temporalni aspekt predstave, dok je tzv. »dramsko vrijeme« unutar dramaturgijske sheme prikazanja, kategorija koja se ne obazire ni na kakve međe. Jednako se tako i prostorna dimenzija otkriva u svojoj neograničenosti, čuvajući u dramaturgijskom pogledu jasne naglaske za početak i završetak putovanja, s jasnim topografskim naznakama smjera kretanja.

Već su u Sankt-Gallenskom prizoru tri Marije stigle do Kristova groba, razgovarale tamo s anđelom i potom nastavile put do učenika kojima je valjalo javiti činjenicu uskrsnuća. Premda njihovo putovanje scenski nije snažno vidljivo niti dramaturški jasnije istaknuto, ono se implicite nalazi sadržano u shematskom rasporedu onih temeljnih, i onih suponiranih prizora ove prve liturgijske drame. Tako je medievalni sakralni teatar još u svom začetnom obliku poprimio procesualni oblik što na životnoj stazi pojedinoga dramskog lica nastoji odrediti nekoliko čvrstih tematskih uporišta. Budući da se sve mora jasno vidjeti, ona će se u kasnijoj fazi pretvoriti u postaje, »mansione« ili »loca« s jasnim indikativnim, a nikako iluzionističkim scenografskim obilježjima. Naglašavamo pojam *uporišta*, jer će samo dvije iskonske točke na *dužini*

života omeđiti *pravac* kretanja, ma koliko on tematski bio pomaknut od idealne i geometrijski najkraće veze među njima. Pa i dok srednjovjekovna liturgijska drama, ona što se još prikazuje unutar katedrale, i ne bude imala drugačije pozornice do crkve i njenih pojedinih dijelova, struktura će joj prizorišta ipak zorno prikazivati put na kojem sudionici zbivanja premošćuju zapreke, susreću antagoniste i rješavaju nedoumice. Trojica maga, putujući s istoka i slijedeći zvijezdu repaticu (i u za nas važnom primjeru »tractus stellae« iz čuvena zagrebačkoga misala), zastaju na nekoliko postaja unutar crkvenoga broda, koji u tom času postaje njihovom putnom stazom i sinonimom za golema zemljopisna prostranstva. Tako već od samih začetaka putovanje poprima značenje osnovice dramskoga diskursa u srednjovjekovnoj sakralnoj drami, a pozornica vrijednost prostora u kome se put materijalizira i postepeno sve snažnije vizualizira. I dramaturški i tematski razvedenije prikazanje, koje ćemo kasnije susresti na trgu, dobit će upravo u okvirima ovakve arhetipne odrednice mogućnost raznovrsnoga strukturiranja vlastita prizorišta, pa će posvemašnja vizualizacija izrazite procesualnosti srednjovjekovne drame postati time još očitijom.

Srednjovjekovni grad u svom pokušaju dodira sa svijetom nije morao, a niti htio sažimati elemente teatarskoga *mythosa* poput antičkoga polisa, jer mu je stanovništvo, opsjednuto »čulom vida«, optičkim putem neutaživo željelo upiti priču sa svim njenim dijelovima i najsitnijim pojedinostima. Dok je antička tragedija birala dio priče i kondenzatom uspijevala doseći ne samo cjelinu *mythosa* već i prijeći njegove tematske granice do predjela općih paradigmi, prikazanje nije moglo poći tim smjerom. U žanrovskom smislu proizašlo iz epske vrste, Biblije i njenih apokrifnih derivata kao i ranokršćanskih svetačkih legendi, moralo je već i zbog zakonitosti vrste unijeti u vlastitu dramaturgijsku strukturu posebna obilježja epa. Prikazanje stoga ne ograničuje vrijeme svoga trajanja, ne zahtijeva jedinstvenost čina, ne segmentira *mythos*. Time implicitno dopušta mnoštvo lokaliteta zbivanja, tematske odvojke i uvođenje posve slobodnih varijanata osnovne teme, što se postepeno oblikuju u dramaturške i optičke stožere na unaprijed određenu putovanju. Shema prikazanja jedino jasno određuje odakle se ishodi i gdje je postavljeno mjesto posljednje spoznajne provjere, nakon čega još samo slijedi ili uzdignuće do vječnosti, ili jednako tako beskonačno trajanje u prokletstvu.

60 Dramsko-spoznajno putovanje kao strukturni element medievalne pozornice jasno proizlazi iz brojnih uspoređivanja s mnogim oblicima tadanjega urbanog života. Tako su primjerice brojna hodočašća prigoda pojedincu da u okviru osobnih mogućnosti osjeti i doživi značenje težine puta. Tko ne može ili mu pak nije dano krenuti u obranu Svetoga groba — pješaci do Rima, manje hrabri i manje imućni zadovoljavaju se i »romarenjem« do bližih svetišta, a gradske procesije o svetkovinama i zavjetnim danima postaju kolektivna putovanja očišćenja i spoznaje. Stoga je i srednjovjekovna pozornica poprimila sve moguće oblike vizualizacije puta. Redaju se tako u sukcesivnom slijedu dami svetačkih života na longitudinalnoj pozornici, prolazi na mizu kola Kristov život pokraj statične publike, kreće općinstvo u ophod kako bi na nekoliko lokaliteta promatralo biblijske prizore. Bez obzira na vrlo jasne opreke u odnosima između prizorišta i gledališta — njihove korelacije ovise naime o tipu pozornice, staza života u svojoj nepredvidivosti između jasnih točaka početka i završetka temeljna je determinanta kojom se određuje struktura scenskoga prostora i njegov odnos prema ukupnosti zajedništva što oblikuje srednjovjekovni scenski spektakl.

Putuje se uvijek iz tame prema svjetlu, iz mraka neznanja, od nagovora grijeha i zova iskušenja do svijetlih predjela spoznaje i konačnog očišćenja, u iznimnim primjerima i do susreta s božanskim prosvjetljenjem. Bez obzira na svoju tematsku artikulaciju, crkvena će drama iskazati tlo vlastita agona u obliku staze.

Mansioni raspoređeni na njoj, zgusnuto su iskustvo vremena u prostoru. Na svoj su način sličnih dramaturških funkcija poput Danteovih stepenica spuštanja odnosno uspinjanja, krugova i odmorišta gdje se zaustavljao, također putnik na stazi spoznaje. Pjesnikova »selva oscura« iz prve tercine *Inferna* jasno je određena ishodišna točka putovanja, a potom se nižu mansioni, postaje od kojih svaka objavljuje mnogo više od puke tematske informacije. Svaki je Danteov zastanak provjera povijesno-iskustvenoga nasljeđa i korak bliže onom pojmu što se pri koncu *Raja* naziva »alto lume«, odnosno »višnje svjetlo«, koje određuje i završetak pjesnikove staze. Na njegovu putovanju nema mogućnosti kročenja unazad, zastajkivanja, sumnje — ili »horribile dictu«, odustajanja. Valja ići naprijed, pa makar i po cijenu puta u posve nepoznate predjele. Kao što Dante nije učinio miti kroka prema polaznoj točki, tako se niti junak prikazanja na svojoj životnoj putanji predočenoj na pozornici linearno, ne vraća prema ishodištu. Poput Pjesnika *Divine Commedie* on poznaje

samo ciljnu postaju empirejske sveobuhvatnosti do koje će morati stići, ili barem kušati doprijeti. Obale, jezera, mora, brda i šume, vojske i razbojnici, ovozemaljske zapreke i onostranske prikaze, sve će to junak prikazanja susretati na svojoj agonskoj stazi. Na pojedinim zastancima, upravo u danteovskom smislu, određeni tematski segmenti objavljuivat će se i protagonistu i publici kao sažetak empirije i povijesnoga trajanja. Mansioni s oznakama biblijskih gradova i predjela neće predstavljati samo svoje topografsko značenje. Bit će to zapravo njihovi simboli, pa čak i naznake određenih filozofskih kategorija. Poredani jedan do drugoga, ovi odjeljci života materijaliziraju vrijeme i zorno ga predočuju zapanjenom gledatelju.

Mnogo kasnije, osjećajući kazališnu vrijednost sažimanja vremenskih kategorija u prostorne vrijednosti, Richard Wagner je u *Parsifalu* jasno pokazao kako se vrijeme iskustva čitave jedne civilizacije može nazrijeti na jednom mjestu, bez obzira na objektivnu vremensku ili prostornu vrijednost scenske indikacije. Prateći Parsifala na njegovu spoznajnom putu do otkrića tajne svetoga Grala, Gurnemanz će pred Monsalvatom reći budućem vitezu: »Du siehst, mein Sohn, zum Raum wird hier die Zeit«. Vrijeme je dakle moglo postati prostorom i u novom kazališnom iskustvu. No značenja su toga prostora bila sada prožeta već znatno dubljim mislima.