

Branko Hećimović

ISKRENA DOBRODOŠLICA

Borislav Pavlovski

Prostori kazališnih svečanosti

Naklada MD, Zagreb 2000.

Ispisana u deset poglavlja, od kojih su prva četiri posvećena problematici kazališnog prostora, a daljnja šest makedonskom kazalištu i drami, te, kao glavnoj temi, dramskom stvaranju Koleta Čašule, knjiga Borislava Pavlovskog *Prostori kazališnih svečanosti* zapravo je dvodijelna. U prvom dijelu Pavlovski izlaže problematiku kazališnog prostora u filozofskom, kozmološkom i kazališnoestetskom kontekstu, te na podlozi poststrukturalističkih, fenomenoloških i semiotičkih teoretskih spoznaja i iskustava. U drugom pak, opsežnijem dijelu, primjenjujući izloženo, iščitava Čašuline dramske tekstove ostvarene u složenom znakovnom sustavu od realističkih do avangardnih djela polazeći od njihove recepcije te inzistirajući na modelativnoj razlikovnosti i funkciji značenja između zatvorenih i otvorenih djela. U interpretaciji, koja je u Peirceovu smislu samo jedna u nizu mogućih, usredotočava se na pronalaženje temeljnih znakova pojedinih tekstova koji su protegljivi na cijeli Čašulin dramski opus i tvore neki oblik njegove intertekstualne paradigmatičke matrice.

Povezujući znanstveno-filozofsko problematiziranje prostora od antičkog doba do danas s problematikom kazališnoscenskog prostora Pavlovski u uvodnom poglavlju "Tipologija kazališnih prostora" vidi predstavu kao organiziranu materijalizaciju teksta na pozornici (kazališnoscenskom prostoru) koja teži obuhvatiti cijeli svijet, sav svemir, i zaključuje kako kazališnoscenski prostor nije izdvojen fenomen, nešto izvan prostornovremenskog kontinuuma u kozmosu. Takvo interdisciplinarno tumačenje omogućava mu i da poveže presudno pitanje

današnje kozmologije o dva ponuđena modela svemira, koji se simplificirano mogu imenovati kao otvoreni i zatvoreni, s otvorenosću teksta kod Lotmana i Eca.

Raspravljajući o tipologiji kazališnog prostora i nastojeći prevladati unificirane spoznaje o kazališnim i scenskim prostornim pitanjima, Pavlovski razmatra različite metodološke pristupe četvorice autora, trojice teatrologa (Jean Divignaud, Cezare Molinari, Edwin Wilson) i jednog arhitekta (Gaelle Breton). Predočavajući Divignaudovu tipologiju utemeljenu na društveno-ideološko uvjetovanom razvoju kazališne prakse i četiri njegova modela, Pavlovski izražava stanovitu rezervu, jer i sam Divignaud relativizira svoju tipologiju ukazujući na intenzivne promjene u kazalištu i kazališnoj praksi od javljanja industrijskog društva te na promjene odnosa između publike i onog što se zbiva na pozornici, odnosno na oslobađanje dramskog stvaralaštva i umjetnosti režije od stega koje su ih prije sputavale.

Analizirajući Molinarijevu sistematizaciju promjena i funkcija arhitektonskih i scenskih modela tijekom povijesti, Pavlovski se osim na pojmovima otvorenog i zatvorenog prostora zadržava i na Molinarijevu pojmu razbijanja scenskog prostora, tj. na izboru praznog prostora, koji ga opet dovodi do analogije s kozmologijom, te smatra da u Molinarijevu djelu postoji nedostatan broj razlikovnih elemenata za oblikovanje i tipologizaciju karakterističnih i prepoznatljivih kazališnih i scenskih modela.

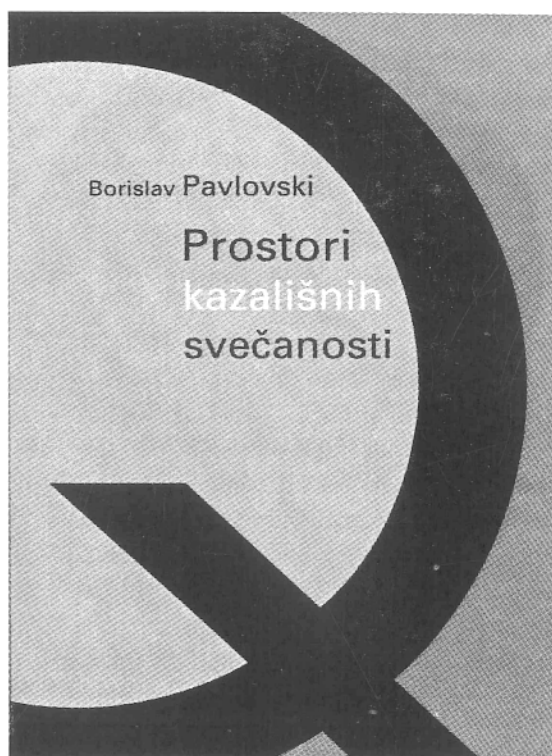
Predstavljajući četiri Wilsonova temeljna scenska prostora Pavlovski konstatira da on polazi od prag-

matičnoga kazališnog iskustva i preuzimanja klasi- fikacije za prve tri pozornice (1. proscenij ili uokvire- na pozornica; 2. arena ili kružna pozornica; 3. izbo- čena pozornica s tročetvrtastim gledalištem) od Mary Henderson, a da četvrti tip formulira prema stvara- nju promicatelja avangardne prakse (Antonin Artaud, Jerzy Grotowski), te višefokusnoj i multimedijskoj kazališnoj praksi.

Bretonovo arhitektonsko gledište o kazalištu i organizaciji njegova prostora kulminira, prema Pavlovskom, u spoznaji da je kazališni prostor omeđen, ali da nema pravi odjek ukoliko nije projek- tiran i u difuzni prostor izmaštanog svijeta gledatelja, i da se svaki prostor može teatralizirati.

Zaključujući kako se četiri razmatrane koncepcije tipologizacije kazališnog prostora međusobno ne isključuju Pavlovski opravdano iznosi primisao o nedostatno argumentiranom odnosu između kaza- lišta/kazališne predstave i umjetnosti koje su njihov sastavni dio, a istodobno i uključenih filozofskih svje- tonazora.

Poglavlje "Povijest kazališnih i redateljskih kon- cepcija prostora" Pavlovski otpočinje razmatranjem o inicijalnom razdoblju kazališne umjetnosti, kada se čovjek magijsko-kultnim obredima nastoji približiti metafizičkom poimanju izvan materijalnog svijeta; i kada je prostor obreda najčešće determiniran, a nastavlja velikom avanturom starohelenskog kazališta preobražavanja ceremonije Dionizovog kulta u kaza- lišni čin u krugu timela (žrtvenika) od kojeg počinje i arhitektonsko i scenografsko oblikovanje predstav- ljačkog prostora te (polu)kružnog ili trapezoidnog gledališta. Smjer razvoja kazališnog prostora kreće se, zatim, prema autoru, potican razvojem predstavlja- čkog teksta i njegovim izvođenjem, od neeuclidovskog otvorenog prostora prema euklidovskom zatvorenom prostoru u kojem se koncentrira tekstu- alnoizvedbena spoznaja kazališne umjetnosti. Potreba za scenografijom i scenskim strojevima do- vodi do potpunog ovladavanja prostorom koji prestaje biti dijelom svemira i postaje svemir zatvoren u sebi. Rimsko kazalište, zasnovano na prenamjenama nekih struktura grčkog, podvrgnuto je već sloju gledatelja koji sebe smješta u središte zatvorenog sustava kao dominantni znak, uspostavljajući tako, kako obra-



zlaže Pavlovski, hijerarhiju ideologijskih znakova i funkcija u kazalištu.

Utvrđujući da kazališnoscenski prostor u sred- njevjekovnom razdoblju ovisi o prikazivanim dram- skim žanrovima i da se liturgijska drama uprizoravala u crkvi i vezivala za semantičku matricu simboličke trijade Kristova rođenja, smrti i uskrsnuća, a da su misteriji i mirakuli igrani na ulici, trgu, po cijelom gradu, Pavlovski uspostavlja i relaciju mikro- kozmičkoga i zatvorenoga crkvenog prostora i makrokozmičkoga otvorenog prostora simultane srednjevjekovne pozornice. Argumentirano, nadalje, ukazujući na dvojstvo srednjevjekovne koncepcije u strukturiranju kazališnoscenskog prostora i na plu- ralizam načina izvođenja Pavlovski traži i nalazi uporište za takav razvojni slijed u filozofskoj spozna- ji koja je pod izrazitim utjecajem vjerskog nauka i apsolutnih ideja, te dosljedno tome, u kružnom ili pravolinijskom oblikovanju kazališnoscenskog pros- tora nazire izraz težnji postizanja srednjevjekovne skolastičke *summae*. Radikalni obrat uslijeduje prema teatrološkim tumačenjima, na koje se Pavlovski nadovezuje, kada crkva zabranjuje izvođenje misterij-

ja u crkvenom dvorištu i ukida liturgijsku dramu. Tada dolazi do osamostaljenja kazališta kao svjetovne institucije i objekta u kojem se uvođenjem perspektive oblikuje iluzorna slika svijeta. A scena definitivno useljava u zatvoreni prostor u 16. stoljeću kada je sagrađeno prvo stalno kazalište Teatro Olimpico u Vicenzi.

Kao posebnu odrednicu baroknog kazališta Pavlovski imenuje baroknu kazališnu dvoranu naglašavajući da je interijerizacija kazališnih predstava prestrukturirala scenski prostor i da scenografija postaje sve važnijim znakovnim sustavom kazališne prakse. Posebnu pozornost posvećuje, također, prostoru španjolskog kazališta na kolima u kojem važan udio ima preusmjeravanje organizacije prostora u vertikalnu, te prostora u engleskom kazalištu predškapirovskog i škapirovskog doba.

Polazeći od premise da se kazališna praksa 19. i 20. stoljeća odvija u znaku redateljskih koncepcija i da su brojni pristupi nastojali uravnotežiti odnos između semantičke konotativnosti jezika (teksta) i denotacijskog procesa (predstave), koji mora stvoriti novi znakovni sustav na tekstualnoj paradigmatškoj matrici, Pavlovski kao bitni problem kazališne prakse ističe prevladavanje i preobražavanje likovne izvornosti u višeznačnu vizualizaciju. U daljnjem razmatranju redateljskih koncepcija Pavlovski ide od Goetheove romantičarske drame i njezina inicijalnog usmjeravanja predstave prema semantičkoj višeslojnosti, preko družine vojvode Meiningena i Antoinove transformacije metaforičkih (stvorenih) znakova u metonimijske (prenijete), te Stanislavskog i njegovoga kazališno-scenskog sustava u zatvorenom prostoru u kojem dominantno mjesto ima otvoreni, četvrti zid kojem se sve mora prilagoditi. Nimalu pozornost posvećuje i Adolpheu Appiji i njegovim radikalnim zahvatima u interpretaciji scenskog prostora, posebice naglašenoj uporabi svjetla, te Edwardu Gordonu Craigu i njegovim simboličkim inscenacijama dramskih tekstova, iluzionističkoj sugestivnosti i sklonosti za efekte postignute predimenzioniranošću, kao i korištenju marioneta i supermarioneta u duhu revivala kazališnih ishodišta. Od Craigove redukcije elemenata i stvaranja novih geometrijskih odnosa bez-graničnoga kazališnog prostora Pavlovski prelazi

na prosudbu avangardne režije, na Mejerholda i njegov dinamički koncept te na konstruktivističke i biomehaničke elemente kubističkog porijekla u kazalištu Aleksandra Tairova. Kao fantazmagoričnoga kazališnog vizionara Pavlovski izdvaja Antonina Artauda koji na crti primjene francuskog simbolizma projiciranog u kazališnu praksu i teoriju teži oblikovanju kazališnog modela koji se može izmiriti s univerzumom i približiti ideji o dokidanju scene i sale i kompenzaciji jedinstvenim prostorom bez zidova i pregrada koji će postati kazalištem radnje. Kao što Artaudove ideje o bezgraničnom kazališnoscenskom prostoru korespondiraju s nekim već poznatim razdobljima i ostvarajima u kazališnoj povijesti, tako i traganja mnogih ovostoljetnih redatelja, prema Pavlovskom, nalaze potkrepu u ishodišnim, praelementarnim kazališnim iskustvima i vode redizajnu kazališnoscenskog prostora sukladno modernim spoznajama jezika kao komunikacijskog sredstva posredovanja poruka.

Ključni dio knjige Borislava Pavlovskog predstavlja svakako poglavlje "Teorijski aspekti tekstualnog i kazališnog prostora" unutar kojeg se govori o terminološkim odrednicama, komunikacijskim modelima, tekstualnoj prostornosti i unutaršnjem i vanjskom oprostorenju. Podsjećajući da je u biti kazališne umjetnosti odnos jezika i govora na razini de Saussureovih definicija tih pojmova i da se u istraživanju kazališne umjetnosti susreću dva suprotstavljena smjera od kojih se prvi temelji na istraživanju dramskog teksta, dok se drugi zanima isključivo predstavom, Pavlovski je uvjeren da se pravi odgovor na pitanje o naravi kazališne umjetnosti može pronaći samo u svezi predstave i teksta. Temeljni problem u semiotičkom pristupu kazališnoj umjetnosti, već od Praškoga lingvističkog kruga, vidi upravo u dvojbi davanja prednosti tumačenju teksta ili predstave. Rekapitulirajući glavna stajališta Mukašovskog Pavlovski aktualizira postavke Tadeusza Kowzana, da je u kazališnoj predstavi sve znak, i Ecovu tvrdnju da je kazalište ona umjetnost u koju je uključeno cjelokupno ljudsko iskustvo. Usvajajući mišljenje da je tekst zbroj jezično oblikovanih autonomnih znakova koji se predstavom oživotvoruju u kontekstu pridodanih znakova, a da je

predstava sinteza auditivnih i vizualnih znakova i da se služi jezičnim i nejezičnim značenjskim sustavima, Pavlovski iskazuje spoznaju da je funkcija upotrijebljenih znakova komunikacijskog i informativnog značaja. Slijedeći Kowzana i Eca, te nadovezujući se na postavku da je kazališna predstava poseban izraz života umjetnosti, umjetan, koji pretpostavlja korištenje cjelokupnoga znakovnog sustava, ostvaruje pak preduvjete za Kowzanovo i Ecovo opredjeljenje za semiotički sustav koji dijeli znakove na prirodne i umjetne. Za istraživanje kazališnog prostora Pavlovskom je važna i Morrisova univerzalna teorija znakova i semioza koja obuhvaća tri komponente: nosioca znaka, designatuma i interpretanta, a može im se pridružiti i četvrta: interpretator. Postavljanjem semioze u središte znakovnog sustava izmijenjen je odnos među objektima i smisao semiotike scenske umjetnosti očituje se sve više u problematiziranju komunikacijskog procesa. Raspredajući o komunikacijskim modelima Pavlovski smatra da je Jakobsonov lingvistički utemeljen i primjenjiv i u dijelu kazališne umjetnosti koji se odnosi u prvom redu na dramski tekst, ali da je Ecov ipak primjereniji jer se proteže na otvorenost estetičkih kodova i shvaćanje tekstova kao poruke u lancu izražajnih sredstava koje primalac mora aktualizirati.

Precizirajući da je prema Lotmanu svaki tekst prostorno uokviren početkom i krajem te istodobno podvrgnut modelativnoj funkciji početka i mogućem principu isključenja kraja nastavkom, Pavlovski uspoređuje Lotmanovu ideju otvorenog kraja i Ecovog otvorenog djela koji na sebe preuzima neograničenu višeznačnost. Na tragu lotmanovsko-ekovskih rasuđivanja Pavlovski načinja diskusiju o prostoru u tekstu i organizaciji prostora teksta ili njegova oprostorenja u stvarnosti, koja ga dovodi do spoznaje da je djelo dvostruko otvoreno: kao beskrajna paradigma matrica i kao njezino pozoričko opredmećenje. Za Pavlovskog nezaobilazna je Lotmanova nadtekstovna kategorija ideološkog utemeljenja na prostornoj organizaciji svijeta prema etičkoj vertikali dualističkoga filozofskog principa iskazanog dobrim (gore) i zlim (dolje).

Polemizirajući sa stanovitim, uistinu diskutabilnim, stajalištima Anne Ubersfeld Pavlovski inzistira na autentičnoj organizaciji prostora u dramskom

teatru, koja se ogleda u unutarnjim odnosima višeslojne naravi i vanjskom (grafičko-grafijskom) ustroju samog tiska teksta, te na postavci da je tekst otvoreni model za kazališnu praksu koja proizvodi novi, samosvojni sustav znakova koji nije isključivo na razini mimesisa.

Kao bitne postavke o unutarnjem i vanjskom oprostorenju mogu se navesti sljedeće, da se tekst kao informacijska baza podataka podvrgava različitim aspektima korištenja i da je njegov znakovni sustav integriran od određenog broja višeznačnih strukturnih elemenata koji se mogu u komunikacijskom lancu interpretacijski umnažati zavisno od medijske impostacije, odnosno da svaka izvedba dramskog teksta pretpostavlja postojanje izvedbenog teksta uz izvorni, autorski, a da je prostor dramskog teksta i predstave transformacija relativno konačnog (konotativnog) u interpretacijski potencijalnu beskonačnost.

U poglavlju *Kratka povijest makedonskog kazališta i drame*, kojim otpočinje drugi dio dvodijelne knjige Borislava Pavlovskog usredotočen na Čašulino dramsko stvaranje, sažeto je predočena makedonska kazališno-dramska situacija tijekom povijesti. Ukazano je na stanoviti kazališni kontinuitet koji je bio autohton ali i prekinut snažnom turskom dominacijom koja nije, međutim, imala uopće utjecaja na oblikovanje makedonske dramatike i kazališta u 19. i 20. stoljeću. Pozitivna razvojna crta nazire se od sredine 19. stoljeća i prepoznaje se u izvjesnom obliku angažirane drame i kazališne prakse koja je širitelj političkih i socijalnih ideja i promicatelj nacionalne svijesti i bića. Zalažući se za drukčiju periodizaciju makedonske dramatike od postojećih, Pavlovski se zalaže i za temeljitiju ocjenu Vasila Iljoskog i Kole Čašule u pedesetim i šezdesetim godinama smatrajući za razliku od većine književnih povjesničara i kazališnih kritičara da su Čašuline drame predstavljale u šezdesetim godinama prekretnicu u makedonskoj književno-kazališnoj praksi i da su bile uključene i u kasnije mijene kojima dominiraju Goran Stefanovski, Jordan Plevneš i Dejan Dukovski. Od te trojice autora zasad je samo Stefanovski priznat na razini književno-estetske činjenice visoke vrijednosti, no Pavlovski misli da priznanje zaslužuju i Plevneš i postmodernist Dukovski. Obrazlažući da su Čašulina djela *Partitura za jednog Mirona* i *Vrtlog* imala sredi-

nom šezdesetih godina značajniji udjel u kazališnoj praksi nego isticane izvedbe Gorkijevih *Malogradana* i Nušićeva *Pokojnika*, Pavlovski potkrepljuje svoju tezu o Čašulinoj dramskoj i kazališnoj dominaciji u šezdesetim godinama u makedonskoj sredini.

Nakon što je u "Čašulinoj bibliografiji" kronološki sistematizirao sva Čašulina objavljena i izvedena dramska djela i uspostavio genezu nekih tekstova koji su se pojavljivali u fragmentima ili u više verzija, Pavlovski razmatra problematiku recepcije Čašulinih dramskih tekstova i njihovih uprizorenja iznoseći istodobno i pregled ocjena najvećeg broja njegovih tekstova u makedonskoj i inozemnoj znanosti o književnosti i kazališnoj kritici. Premda Pavlovski povezuje mišljenja i zaključke većeg broja znanstvenika i kazališnih kritičara unutar niza potpoglavlja što se odnose na pojedine dramske tekstove, primjećuje se, da je temeljni problem njegova interesa gotovo neprisutan ili tek skromno naznačen u najvećem dijelu razmatranih tekstova i da ne postoje uvjeti i za relevantnije proširenje teme i na područje kazališne estetike. Budući da se pristup kazališnoj predstavi u kazališnoj kritici uočljivo mijenja sredinom sedamdesetih godina, od tada se ipak može sustavnije pratiti i prostorno oblikovanje kazališnih predstava. Kao paradigmatični model nameću se *Tmine*, koje se pojavljuju na pozornici u više navrata tijekom trideset godina, pa se na njihovu primjeru mogu istraživati i promjene u kritičarskim pristupima kazališnim predstavama. Poglavlje o recepciji ukazuje i na naglašeno značenje inozemne kazališne kritike koja je iznijela neke od temeljnih zaključaka o tipologiji Čašuline dramatike. Zapažen udjel imaju osobito slovenski kazališni kritičari u procjeni tipološke kvalifikacije *Igre ili socijalističke Eve* i još više *Tmina* (Jože Javoršek), ali i zagrebačka kazališna kritika koja je ukazala na nedostatke prvih izvedbi *Tmina* i upozorila na neotklonjivost promjene scenske stilizacije u budućnosti.

Poglavlje o žanrovsko-stilskoj klasifikaciji sadrži sažeti prikaz autorskih, književno-znanstvenih i kazališno-kritičkih odrednica o pojedinim Čašulinih dramskim tekstovima. Pavlovski uvodi dosada neupotrebljavan termin u žanrovsko-stilsku klasifikaciju Čašulinih djela: komediju naravi ili društvenu komediju za *Brazdu*, *Gradski sat* i *Igru ili socijalističku*

Evu, a na tragu Javoršeka i Matije Matevskog smatra *Tmine*, *Vrtlog* i *Žitolub* egzistencijalističkim dramama kojima pridružuje *Sud* i najnoviju verziju *Zemljaka*. *Partituru za jednog Mirona* označio je već u prethodnim radovima dramom apsurdna, a sada joj priključuje još i *Divertisman za jednog Strezu* i komediju apsurdna *Tibursio* i *Sinforsosa*. Pavlovski definira i Čašuline dramske cikluse u odnosu na tematizacijsku istost te navodi pet ciklusa: I *Zadruga*, *Brazda*, *Igra ili socijalistička Eva* i *Gradski sat*; II *Grana na vjetru*, *Zemljaci* i *Veda*; III *Tmine*, *Žitolub* i *Sud*; IV *Vrtlog*, *Partitura za jednog Mirona*, *Trojica* i *istina*, *Divertisman za jednog Streza* i V *Kako vam drago: ostavka karipskoga ministra unutarnjih poslova ili dosada na samom vrhu najviše vlasti*, *Tibursio* i *Sinforsosa*. Konceptijski su ti ciklusi, prema Pavlovskom otvoreni, te su moguće dopune, naročito u četvrtom i petom, a varijante u svima.

Primjenjujući lotmanovsko-ekovski terminološki sustav na Čašulin dramski opus Pavlovski razvrstava tekstove na otvorene i zatvorene. Otvorena djela javljaju se u šezdesetim godinama, iako vrijeme nije presudni čimbenik toga tipa grupiranja. Iznijeti istraživački smjer utemeljen na semiotičkom poimanju književnog teksta (i predstave) novina je u pristupima Čašulinom dramskom opusu, ali i metodološki usamljen u tumačenju makedonske drame i kazališne prakse.

Poglavlje "Uvod u dramske interpretacije" sastoji se od trinaest analiza tekstova (i predstava). U uvodnim napomenama iznose se klasifikacijski sustav i teškoće proistekle pojavom dvovarijantnoga ili više-varijantnoga sustava tekstova, a i komplikacije uzrokovane modelskim nejedinstvom tematskih ciklusa. U metodološkom smislu Pavlovski se opredjeljuje za neki oblik eklekticizma koji je otvoren svim interpretativno-analitičkim smjerovima istraživanja među kojima će u prvom planu biti semiotički, ali ne i kao jedini i isključivi u odnosu prema ostalima koji mogu pružiti relevantnu podršku u argumentaciji i terminološkom pojmovniku. U potpoglavlju "Oblici oprostorenja teksta" Pavlovski progovara o neistraženoj ali osebujnoj organizaciji vanjsko-unutarnjih elemenata u dramskom tekstu i pokazuje da nije nužno linearna. Semantizaciju prostornosti dramskog teksta promatra na vizualnoj razini koju oblikuje distribucija

grafičko-grafijskih znakova na knjižnoj stranici. Utvrđuje i zajednički kod vizualno-prostorne organizacije teksta u autorovom dramskom opusu bez obzira na različite oblike vanjske organizacije teksta. Pavlovski, nadalje, razmatra i Čašulino nastojanje razbijanja visokog stupnja linearnosti teksta postupkom ekspresivne tipografije te učestalim funkcionaliziranjem podnaslovnih strukturnih elemenata, kao i različitim postupcima oblikovanja kraja teksta. Autorovo pak precizno bilježenje mjesta i vremena nastanka djela tumači kao sadržaj svijesti koja ima potrebu za ovladavanjem i spoznavanjem mikro i makroplanskog koncepta prostora.

Analizirajući dramska djela *Grana na vjetru*, *Brazda*, *Gradski sat*, *Igra ili socijalistička Eva*, *Zemljaci*, *Žitolub*, *Sud*, *Tmine*, *Vrtlog*, *Partitura za jednog Mirona*, *Divertisman o jednom Strezu*, *Kako vam drago: ostavka karijskog ministra unutarnjih poslova ili dosada na samom vrhu najviše vlasti* i *Tibursio* i *Sinforosa* Pavlovski nastoji da u svakom od tih tekstova (predstava) uoči temeljni znak te zajedničke elemente na razini dramskog opusa. Predmijeva da su *Grana na vjetru*, *Tmine*, *Vrtlog* i *Partitura za jednog Mirona* preusmjerile makedonsku dramu u sferu psihološkog realizma i avangardnoga književnog oblikovanja u kojem se zrcale iskustva zapadno-europskog ekspresionizma, ruskog futurizma, egzistencijalističke drame i drame apsurdna. Presudno značenje pripisuje djelima *Tmine*, te *Vrtlog* i *Partitura za jednog Mirona*. Pavlovski zaključuje, također, da zatvorenim dramskim strukturama dominiraju zatvoreni prostori sastavljeni od realnih scenskih prostora i većeg broja fikcionalnih mjesta radnje. U otvorenim dramskim djelima je, prema njemu, lista fikcionalnih prostora sve suženija a naglašenije je i ukidanje realnih scenskih granica što dovodi u vezu s izvjesnim kozmološkim teorijama nastojeći radnju približiti interdisciplinarnom povezivanju činjenica. Naglašeno je i projektiranje odnosa između gore i dolje što se uzdiže do višestruko simboličnog značenja i eksploatira u različitim tematskim cjelinama. Dinamičnu narav vertikalno-horizentalnih odnosa Pavlovski poima kao autorsko iskustvo koje je moguće povezati s preostalim oblikovanjem scena u bližoj i daljoj kazališnoj prošlosti. Ističe, zatim, i Čašulinu sponu s kazališnim tendencijama dvadesetih godina ovog

stoljeća, a posebno s Piscatorovim i Mejerholdovim redateljskim zahvatima. U određenom broju izvedbi Čašulinih tekstova zapaža i primjenu konstruktivističkih načela. Posebno mjesto daje režijama Ljubiše Georgievskog i Branka Stavreva te scenografiji Branka Kostovskog. S njihovim režijama povezana je i nemala prijelomnica u makedonskoj kazališnoj praksi.

Višerazinsku pak organizaciju scenske slike Pavlovski smatra paradigmaticnom za Čašuline tekstove. Naglašenu indeksnu funkciju za njega, imaju u prostornom oblikovanju i zvučni signali različite naravi. A u Čašulinim otvorenim dramskim djelima uočava izrazitu preobrazbu realističke metonimičnosti u dramsko-kazališne sustave kojima dominiraju metafora i simbol. Krajnji stupanj Čašuline simbolizacije vidi u oblikovanju avangardnoga crnog kvadrata (okvira) i u obezličnim likovima što lutaju labirintima groteskno koncipirane Biblioteke (*Tibursio* i *Sinforosa*). Čašulina dramska djela mogu se prema Pavlovskom figurativno podijeliti na metonimijski (npr. zatvorena) te metaforički i simbolički (npr. otvorena) oblikovana. Bit njihovih središta predstavljaju, kako razlaže, ikonički ili indeksni znakovi koji ostaju takvima u zatvorenim djelima ili se preobražavaju u metaforu ili simbol u otvorenim. Prostorne koncepcije sukladne su iznijetim poetičkim nastojanjima. Paradigmatičnu matricu Čašule je, prema Pavlovskom, utemeljio na poetičkom pluralizmu što se zrcali kroz metonimijski, metaforički i simbolički način pisanja. Oblikovanje prostora možda je stoga, kako zaključuje, i najutemeljeniji razlikovni strukturni element za postavljenu tezu o divergentnosti opusa s obzirom na načine pisanja koji pripadaju otvorenom i zatvorenom modelu književnoga i kazališnog djela.

Na temelju svega razloženog, ali i na temelju uvjerenja da knjiga Borislava Pavlovskog doista predstavlja sustavno utemeljeni i izvorni prinos hrvatskoj i makedonskoj znanosti o književnosti i teatrologiji, koji je za hrvatskog čitatelja osobito privlačan svojim prvim, povijesno-teorijskim dijelom, te njegovom interdisciplinarnošću, evidentnom posebno u kontinuiranim usporedbama s kozmologijom, mora joj se iskazati iskrena dobrodošlica.