

ГОРАН Т. ГАВРИЋ
 Факултет Савремених уметности, Београд*
 Прегледни рад / Review paper

ТЕМА КОСМОСА И ЊЕНИ ИЗВОРИ У ПОЗОРИШТУ

САЖЕТАК: Још је праисторијски човек, изводећи ритуале, ступао у специфичну релацију са космосом, који је за њега био непознаница и истовремено изазивао у њему мрачне стрепње и страховања. Постепено је човек почео да доживљава космос као божанство које је живо, па се тако божанско стварање на изванредан начин преносило и на њега. Дакле, све време је људе поред ритуала пратио и космос као бесконачна целина које су они део, па се у том смислу може рећи да је од првог ритуалног чина космос био дубоко уткан у човеков прапозоришни израз, односно, и претходио му. Временом је космос све више постајао освешћена тема у позоришту, а у ренесанси је добио свој пуни израз захваљујући и препороду у ликовним уметностима, а са Шекспиром доживео и свој врхунац.

КЉУЧНЕ РЕЧИ: позориште, космос, ритуал, ренесанса, Шекспир, небеска тела.

Увод

Космос као тема је одувек био присутан у позоришту, само су његове манифестације биле различите у зависности од човековог сагледавања тог проблема. Научна открића доста су допринела промени перцепције самих креатора представа, али и гледалаца, који су временом другачије доживљавали ову тему, иако можда њома нису били директно заокупљени. Такође би требало узети у обзир чињеницу да су кроз читаву историју постојала ограничења, у смислу важења научних доказа у одређеном временском периоду и престанка важења, односно њихове оборивости, у неком наредном. Стога је то изискивало и укључивање интуиције свих учесника, закључно са гледаоцима, што је било неопходно како би се дошло до закључака који не важе само у једном ограниченом периоду. Још су древни народи, као што су Маје, доживљавали космос не само као да је жив него да је жив попут божанстава, па су тако били интуитивно свесни основног ритма божанског стварања.

* goran.gavric@fsu.edu.rs

*Научна објашњења космоса и његов приказ
на цртежу и слици*

Аристотел у својој књизи *О небу* пише како лаким у апсолутном смислу ми називамо оно што се креће навише и ка спољашњем крају свемира, а тешким – оно што силази наниже, ка његовом средишту (ARISTOTEL 1990: 98). Птоlemeј је у II веку нове ере разрадио Аристотелову идеју у читав космолошки модел. Као и Аристотелово гледиште, „птоlemeјски геоцентрични систем“ је сместио Земљу у средиште небеских орбита – укључујући путање тада пет познатих планета (Меркур, Венера, Марс, Јупитер и Сатурн), Месеца, Сунца и звезда (SPANGENBURG, MOSER 2004: 29). Јохан Кеплер (Johannes Kepler) раскинуо је са Птоlemeјем и Николом Коперником (Mikołaj Kopernik), и тврдио да путање планета нису кругови са Сунцем у њиховом средишту, него елипсе са Сунцем на једној од њихове две жиже. Ако је то тако, онда је за Земљу, као и за Марс, ретроградно кретање виђено са Земље имало смисла. Користећи посматрања која је наследио од Тиха Брахеа (Tycho Brahe), Кеплер је био у стању да уђе у траг путањи Марса тачније него што је ико пре њега учинио (RAVKIN 2005: 49–50). Галилео Галилеј (Galileo Galilei) је пак користио скоро изумљени телескоп како би посматрао звезде, и препознао је значај онога што је тамо видео. Његова открића Венериних фаза, Јупитерових сателита, планина Месеца и других феномена, помогла су му да подрије птоlemeјски универзум (SEEDS 2008: 76). Мирча Елијаде (Mircea Eliade) напомиње како су као и многи други стари народи, и Гуарани чезнули за животом у чистом, светом, богатом и благословеном космосу, а рај који су тражили био је свет у којем су обновљене првобитне лепота и слава: „Земља-без-Зла, или кућа Нанде (Наше Прамајке) постоји овде, на Земљи: она се налази на другој страни океана или у средишту Земље. До ње је тешко dospети, али она се налази на овом свету“ (ELIADE 1984: 103).¹

Чак се и на древним пећинским цртежима може препознати космос, тачније, одређени ритуални гестови и деловање, који указују на осећања стрепње и неизвесности пећинског човека пред нечим непознатим. На цртежу у пећини „Три брата“ у Француској приказана је људска фигура која је прерушена у животињу, а археолози и историчари су дали различита тумачења ове мистериозне фигуре. Једно веродостојно тумачење је то да цртеж описује врача или шамана, пошто фигура има људско лице са животињским карактеристикама укључу-

¹ Он наводи и да су колективна путовања која су предузимана у потрази за рајем имала управо тај циљ: „Требало је dospети у Земљу-без-Зла пре уништења света, настанити се у рају и уживати у блаженој егзистенцији док исцрпени и необновљени космос ишчекује свој насилни крај“ (ELIADE 1984: 103).



Сл. 1. Скица врача који је у облику човека и јелена, пећина „Три брата“, скица Анрија Брејила из 1920.



Сл. 2. Човек маскиран као бизон свира на флаути, а испред њега су женка са задњим делом ирваса и предњим делом бизона, као и женка ирваса чије су предње ноге замишљене да буду људске руке, пећина „Три брата“, цртеж Анрија Брејила из 1930.

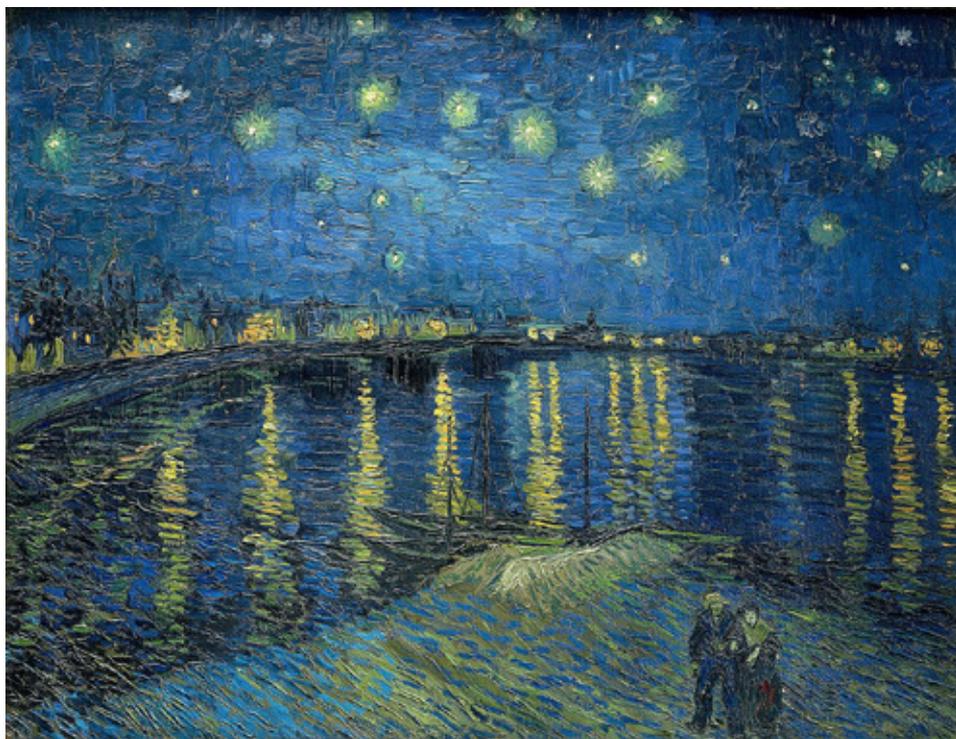
јући вучје уши, лавље канце, коњски реп и јелење рокове. Вероватно је да цртеж представља неку врсту свештеника или шамана, који би могао да путује између човековог света и света тотемских духова. Такво тумачење је конзистентно са архаичним погледом на свет који је делио космос на три нивоа: небо, земљу и подземни свет (STEPHENS 2019: 4). Јозеф Бојс (Joseph Beuys) себе је идентификовао као шамана, инсистирајући на улози уметника као исцелитеља. У интервјуу са Шелманом и Клизером из 1970. године он је прокоментарисао: „Употребљавајући пример животиње, можете доћи до одговора на питање: шта је човек, како је он мислио?“ (вид. SCHELLMANN, KLÜSER 1992).

Мајкл Харнер (Michael Hagner) истиче да у шамановом стању свести животиње или људи који се појављују до шамана или шамановог пацијента поседују неку врсту стварности: „Змајеви, грифони и остале животиње које би се сматрале за ‘митске’ у обичном стању свести, јесу ‘стварне’ у шамановом стању свести. Идеја да постоје ‘митске’ животиње јесте корисна и валидна конструкција у обичном стању свести, али сувишна и ирелевантна у искуствима шамановог стања свести“ (HARNER 1990: xix).² А Мирча Елијаде описује како „ђаволи“ задржавају

² Шаманизам може да се дефинише као религиозни систем веровања у којем је шаман специјалиста у знању. Шаман упознаје духовни свет и људску душу путем „екстазе“, моћи измењеног стања свести, или транса, који се користи да би се остварила веза са светом духова с циљем да донесе корист за заједницу. Шаман није само болестан човек; он је, изнад

кандидатову душу док он не дозна сву њихову мудрост. За све ово време кандидат лежи болестан, а његова душа се трансформише у птицу или неку другу животињу, или чак у човека: „Његова ‘снага’ је безбедна у скровишту скривеном међу лишћем дрвета, и када се шамани међусобно боре – у животињској форми – они покушавају да униште супарникову душу“ (ELIADE 1972: 39).

Дакле, свакако можемо довести у везу ритуале праисторијских људи који су претходили позоришним извођењима, са њиховим упирањем погледа у небо и потпуним одсуством било каквог сазнања о томе шта се налази тамо иза. Еван Хадингхам (Evan Haddingham) мисли како је за нас тешко да замислимо утицај ноћног неба на мисли праисторијског човека, и да смо у модерним градовима ми оивичени високим зградама и уличним осветљењем које надвладава звезде. Али, интересно је да, по њему, чак и људи од пре једног века имају више свести о небу, него што ми имамо сада (HADDINGHAM 1985: 5). Занимљиво је да



Сл. 3. Винсент ван Гог, *Звездана ноћ изнад Роне*, уље на платну, 1888.

свега, болестан човек који је излечен. Обележја шаманизма као религијског феномена се најјасније могу видети у Сибиру, Монголији и унутрашњој азијској географској области која се често назива Евразија (вид. WALTER, FRIDMAN 2004).

и Ван Гогова (Vincent van Gogh) слика *Звездана ноћ изнад Поне (La Nuit étoilée, 1888)* није о звезданом небу, него о лампама осветљеном градском излазу. Ако посматрамо два љубавника у предњем плану, схватићемо како они нису опчињени звездама, већ да је њихова пажња фокусирана у другом правцу, на модерне уличне лампе које светле иза њих и сликара. Када се светлост појављује било где, у било које време, она престаје да буде магична сила и постаје материјална чињеница, и то је била разочаравајућа чињеница са којом је Ван Гог морао да се бори у својим ноћним призорима.

Корени њозоришћа у ритуалу и космосу

Виктор Тарнер (Victor Turner) мишљења је да је „позориште један од многих наследника великог вишеслојног система преиндустријског ритуала, који пригрљује идеје и слике космоса и хаоса“ (TURNER 1990: 12).³ У томе леже и корени позоришта које је много касније произашло из човекових стремљења да спозна порекло космоса, па самим тим и да осветли, колико је у могућности, своју егзистенцију на планети Земљи. Роберт Вилоби Кориган (Robert Willoughby Corrigan) сматра да „попут примитивних ритуала који драматизују порекло космоса, позориште ствара свет чија визија може постати узорна“ (CORRIGAN 1981: 327). Међутим, чини се да човек није превише одмакао у погледу сазнања о структури космоса, иако је наука, па тако и астрономија и астрофизика, у великој мери напредовала. Мирча Елијаде напомиње како материја, супстанција, представља апсолутни извор, почетак свих ствари, Космоса, Живота, Духа: „Постоји неодољива жеља да се дубоко проникне у време и простор, да се досегну границе и почети видљивог света и, нарочито, да се открије крајња основа супстанције и почетно стање живе материје“ (ELIADE 1984: 40).

Проблем је и што су сва та нова научна открића и докази доста утицали на то да се стекне реалнија, научно утемељена слика о пореклу и старости космоса, његовом облику и садржини, а да опет у суштини структура космоса остаје и даље велика непознаница. У складу с тим се поставља и питање колико су заправо позоришна екипа и гледаоци напредовали, са сваким новим периодом и открићем, у односу на прет-

³ Тарнер даље описује како позориште испреплиће клоунове и њихову лудорију са боговима и њиховом свечаношћу, и употребљава све чулне кодове, да производи симфоније у више од музике: „Преплитање плеса, језици тела многих врста, песма, црквена песма, архитектонске форме (храмови, амфитеатри), тамјан, паљенице, ритуализоване гозбе и пијење, сликање, бодипејтинг, обележавање тела многих врста, укључујући обрезивање и скарификацију, примена лосиона и пијење напитака, законски донесени митски и херојски заплети извучени из усмених традиција. И још много тога“ (TURNER 1990: 12).

ходне. Могло би се рећи да је та њихова научна спознаја више повезана са неким другим научним областима него са оним које проучавају космос, јер питања о његовој бесконачности и ширењу константно стварају недоумице и код самих научника. Брајан Грин (Brian Greene) сматра да је Алберт Ајнштајн (Albert Einstein) хтео да осветли механизме функционисања космоса јасније него ико пре како бисмо се могли дивити његовој чистој лепоти и елеганцији, али да није остварио тај сан јер су у његово време многа кључна својства материје и многе силе природе били или непознати или – у најбољем случају – површно тумачени (GRIN 2009: xiii).⁴

Науке о космосу не могу да пруже сасвим прецизне па ни тачне доказе о одређеним појавама у космосу, нити да одгонетну његове најдубље законе. Идеја о бесконачности космоса излази из ограниченог, што подразумева и нова тумачења која долазе из религије, а као последица ограничености доказа о једном неограниченом систему интуиција добија значајну улогу. Ајнштајн је, рецимо, сматрао како се верска начела из Библије не могу помирити с науком, да у космосу постоје читави светови које наука не може досегнути, и да треба имати дубоко разумевање за ограниченост науке и људског сазнања (КАКУ 2013: 20).⁵ Без обзира на генерално слабо познавање универзума, човек (микрокосмос) и космос (макркосмос) јесу нераздвојиви, и често их је немогуће засебно посматрати. Стога и не чуди да је још у ритуалима из праисторијског доба пећински човек дубоко осећао да је присутан у нечему што је много веће од њега, али је то осећање морало да буде одраз космичких сила присутних у његовом бићу. Елијаде напомиње како је међузависност макрокосмоса и микрокосмоса била позната у Кини, древној Индији и Грчкој, али да су њу нарочито поткрепили Парацелзус и његови ученици: „Микрокосмос је крајњи циљ макро-

⁴ Али, у другој половини XX века, физичари су у свакој наредној генерацији – уз време прекиде и скретања у следеће уличице – употпуњавали открића својих претходника како би стекли целовитију слику о томе како васиона функционише. Данас, много година пошто је Ајнштајн обзнанио своју потрагу за обједињеном теоријом поља коју није крунисао успехом, физичари верују како су најзад пронашли оквир у коме ће спојити сва засебна виђења у бешавну целину – у јединствену теорију којом ће се, у начелу, моћи објаснити све појаве, а то је теорија суперструна (GRIN 2009: xiii).

⁵ Паул Фајерабенд (Paul Feyerabend) сматра да ако се захтева да се реч „истинито“ за сваку теорију употребљава у пуној строгости, онда може да се закључи: „Њутнова теорија није била истинита, била је погрешна, иако је без довођења у сумњу важила два века. Овај начин говора врши насиље над истинитим стањем ствари. Њутнова теорија је ипак приближно истинита. Ипак, поставља се питање шта значи ‘приближно истинита’? У математици би се тешко допустио такав начин говора. Шта је, дакле, специфичност емпиријског која омогућава да се емпиријски феномени приближно опишу помоћу математике и да затим евентуално још једном помоћу математике могу да се опишу одступања, али сада помоћу нове теорије која превладава стару“ (FEYERABEND 1987: 137).



Сл. 4. Албрехт Дирер, *Меланхолија I*, бакрорез, 1514.

космоса, док је макрокосмос пребивалиште микрокосмоса... Макрокосмос и микрокосмос су толико међусобно повезани да је један увек присутан у другоме“ (ELIJADE 1991a: 137).⁶ Робер Пињар (Robert Pignarre) пише како Есхил повезује велике градитеље космогонија који су старији од њега, с првим учитељима критичке мисли, матичне митове с поукама недавне повести: „Он евоцира дечје доба морала, борбу разума против биолошких неумитности, час када судска правда замењује племенске законе“ (PIGNARRE 1970: 26).⁷ У средњем веку је

⁶ Он верује и да „ако је ‘све број’ и ‘све једна хармонија супротности’, онда су сва жива бића (укључујући и Космос, јер и он ‘дише’), у међусобном сродству“ (ELIJADE 1991: 158)

⁷ Есхил приказује човека који пред лицем небеса захтева да му се признају његово бо-жанско порекло и његова земаљска права, и који уводи на Земљи свој поредак, успоставља своју лествицу вредности, тај темељ западњачке цивилизације (PIGNARRE 1970: 26–27).

бог приказиван као неимар света са шестаром у руци, потом је сам шестар постао симбол стварања, а у ренесанси је шестар доспео у друге руке и постао симбол човековог генијалног стваралаштва.⁸

*Симболичка повезаност позоришта и космоса –
ренесанса и Шекспир*

У позоришном свету који се пружа од раних средњовековних комада преко *Хамлеја*, рај и пакао су видљиви и осећа се њихово присуство. Човекова акција се одвија на земљи, у центру, са рајевима изнад и пакловима испод. Рај и пакао су у средњовековној циклусној драми често представљени помоћу скела, контрастивно декорисани и приказани посредством дугачке драмске радње; на позорници енглеске ренесансе, „рајеви“ су симболички декорисани кровови преко глава глумца, док се за пакао подразумева да је испод поклопца на позорници. Ефекти из подземног света су понекад аудитивни, пре него визуелни. Тако се физичке представе космоса мењају материјално у средњовековној и ренесансној драми. Оно што остаје константно је свесност о физички окружујућем присуству тог космоса (ALFORD 1995: 53). Центар у коме су се сјединили и дошли до пуног изражаја утицаји из претходних епоха је Италија у доба ренесансе. У то време ситуација у Италији била је доста напета и тешка, и у таквој констелацији односа врло је лако могло да се догоди да огромни потенцијали који су постојали у њој не дођу до изражаја, или чак да се за неко време потпуно угасе. Томе је у великој мери доприносила не само завађеност држава унутар саме Италије већ и освајачке претензије страних држава, тако да је могућност напретка потенцијално могла да буде сведена на најмању могућу меру. Иста је ситуација била и у позоришној уметности, где се целокупна ситуација пресликавала сходно осцилацијама унутар других области. Тако су и позоришни ствараоци морали да објективно веома неповољну ситуацију субјективно доживе, а затим је и представе у другачијем светлу. Стални ратови између италијанских држава као да су и у самим позоришним ствараоцима пробудили ону исконску жељу за моћи, која је на овај или онај начин морала да буде представљена и у њиховим позоришним представама. Дакле, стални немири и ратовања нису схваћени као нешто негативно и погубно за целокупну нацију, него напротив, као окидач који је покренуо процесе који воде ка напретку.

⁸ На својој најпознатијој графици *Меланхолија I* (*Die Melancholie I*, 1514), Албрехт Дирер (Albrecht Dürer) је у првом плану приказао анђела, односно Меланхолију са шестаром у руци и лоровим венцем на глави. Иначе, теорија коју је Дирер усвојио тврди да је порција веза између човека и универзума. То је у складу са оним што је приказано на овој графици: у првом плану је људско биће, а у другом се унедоглед простире универзум.

Питагорин космос ренесансе супротстављао је науку, политику, религију и позориште једно другоме. Космос, као ренесансна драмска уметност, стварао је лепоту кроз помирење супротности, целину која је дефинисала сваки део, а као резултат тога римска и грчка астрологија и алхемија су грозничаво практиковане. Заправо, Витрувијева (Marcus Vitruvius) употреба астрологије је директно могла да утиче на ренесансну идеју позоришта, а безброј ренесансних драма користиле су алхемијске и астролошке метафоре да би описале ланац постојања као плес елемената и планета.⁹ Ренесансни уметник је био стваралац имитирајући божје стварање космоса, док су делови уметничког стварања били уједињени као што је и универзум уједињен. Позориште је сматрано за микрокосмос космоса, а Зодијак који је често сликан изнад позорнице илустровао је универзум као организам са физичким деловима и духовним суштинама. Краљеви су захтевали сунце као свој космолошки дупликат; они су седели у центру и својих зодијачких краљевстава која су се окретала, и нових позоришних зграда (KURITZ 1988: 156). Небеска тела која описује Вилијам Шекспир (William Shakespeare) у комедији *Сан лејње ноћи* (*A Midsummer Night's Dream*, 1594) повезана су саосећајном магијом са секвенцом годишњих доба, али и са уређивањем космоса.¹⁰ Такође, благостање космоса и друштва које опстаје унутар њега предодређено је за плес. Кент Ван ден Берг (Kent Van den Berg) сматра како архитектура плејхауса објективизира у својим базичним просторним односима метафоричке релације комада и реалности које Шекспир утврђује у драмској фикцији, али да то отеловљује и сложен поглед на свет који супротставља различите метафоричке перцепције космоса и позоришта (BERG 1985: 23).¹¹ А Арнолд Аронсон верује

⁹ И Шекспир је размишљао у терминима Витрувијевог „човека“, нудећи образац круга и квадрата који су подсећали на ту везу између осећаја и реда, између органске и геометријске основе лепоте.

¹⁰ Међу ренесансним представама се истиче и дворска представа *Празник Раја* (*La Festa del paradiso*) Бернарда Белинчионија (Bellincioni), за коју је сценски апарат пројектовао Леонардо да Винчи (Leonardo da Vinci). Представа је одржана у јануару 1490. године у Милану, у замку Сфорца, по наруџбини кнеза Лудовика Мора (Ludovico il Moro), у част принцезе Изабеле Арагонске (Isabella), којом се годину дана раније оженио кнежев син Ђан Галеацо Сфорца (Gian Galeazzo Sforza). Зидови сале били су обложени декоративном тканином. На једном крају налазили су се подијум за музичаре и коса сцена обложена тепихом. На другом крају био је „рај“ од седам планета. „Рај“ је имао облик јајета с позлаћеном унутрашњошћу, бројним светлима и удубљењима, у којима је на различитим висинама, према положају на небу, било седам планета, што су се ротирале укруг. Њих су представљали мушкарци у одговарајућим алегоријским костимима. Планете су исказивале почаст Изабели. Горњу ивицу хемисфере окруживало је дванаест хороскопских знакова, осветљених из стакла. Спектакл је почињао наступом дечака обученог као анђео (JURKOVSKI 2017: 117).

¹¹ Берг такође тврди да је концепт елизабетанског плејхауса као „позоришта света“ дефинисао исти не само као архитектонски амблем космоса, него и као хетерокосм, свет у себи (BERG 1985: 32–33). С друге стране, „Апологија за глумце“ (*An Apology for Actors*, 1612)



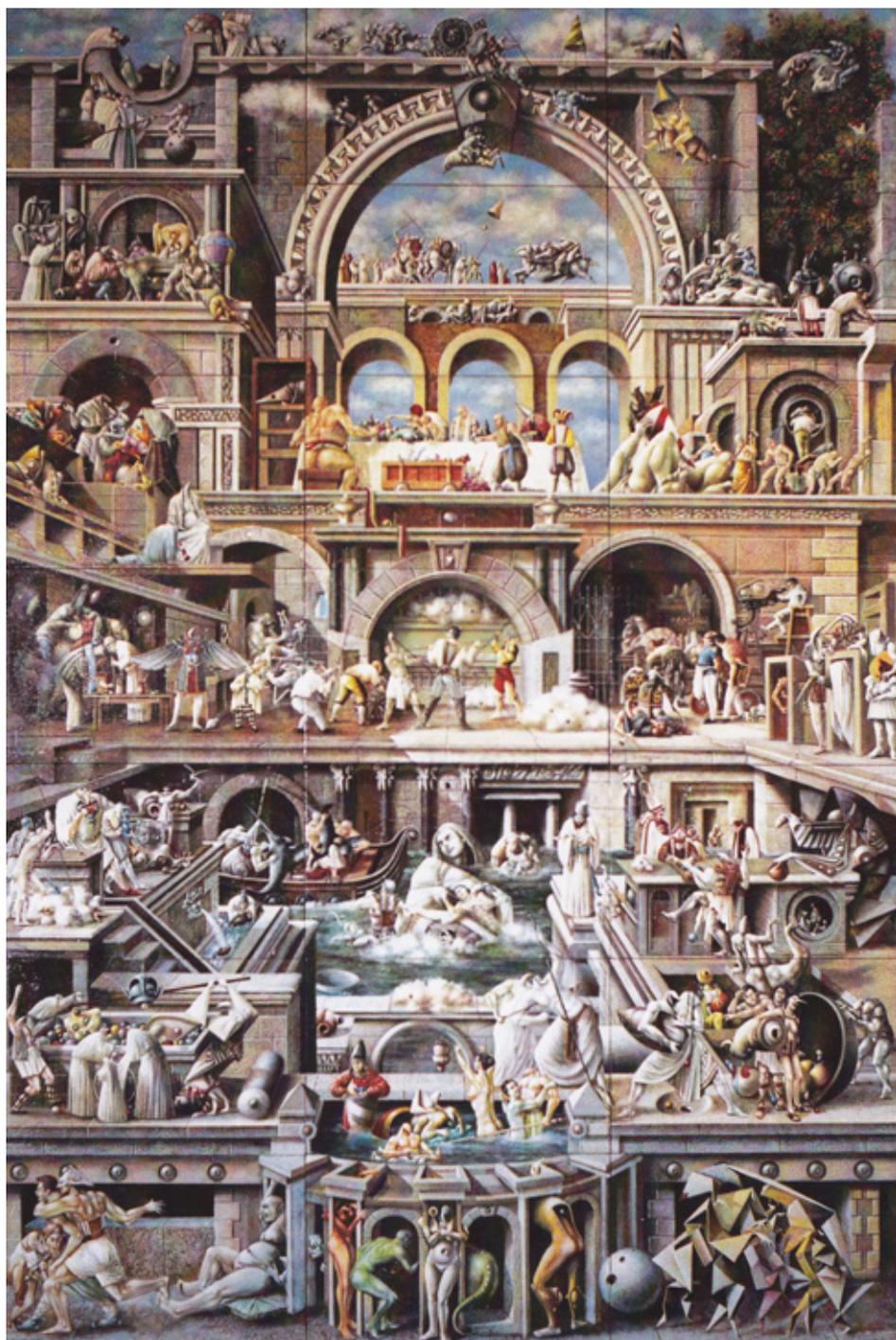
Сл. 5. Едвин Ландсијер, Сцена из Шекспировог *Сна лешње ноћи (Титјаније и Дно)*, уље на платну, 1851.

да позориште функционише као нека врста колективног сна за наше друштво, и да оно представља врата у душу човечанства: „На неком нивоу, ја верујем, врата на позорници, чак и у наизглед наивним фарсама, овим отварањем стварају одјек на унутрашњи свет душе. Сваки пут када се врата отворе на позорници, космос бесконачне могућности се моментално манифестује“ (ARONSON 2005: 54).¹²

Врата на класичној позорници симболички повезују позориште са космосом, али, с друге стране, својим отварањем омогућују и пролаз у амбијентални театар, односно различите експерименталне форме позоришта. Симболичка повезаност позоришта и космоса је подједнако снажна, било да се ради о унутрашњем или спољашњем простору. Али, када је реч о стварном, физичком присуству космоса које глумци и гледаоци могу осећати на отвореном, може се разматрати да ли је оно можда у том случају јаче изражено. Космос је свуда око нас, његово присуство се може осетити у сваком кутку наше планете, али

Томаса Хејвуда (Thomas Heywood) почиње конвенционалним описом *theatrum mundi*-ја, где је стварна сврха ипак дефинисање плејхауса а не опис космоса: „Свет је Театар, земља Сцена, / које Бог, и природа испуњавају“ (вид. HEYWOOD 1978).

¹² Супротно, сваки пут када се врата затворе, одређене могућности се гасе, и ми доживљавамо форму смрти: „Стварање границе на позорници, иронично, производи могућности за оно што би драматичар могао да постигне у практично безграничном театру. Позориште је, у великом делу, о присуству и одсуству“ (ARONSON 2005: 332).



Сл. 6. Празник раја, представа Бернарда Белинчионија и Леонарда да Винчија, 1490.

нас излазак на отворено, у природу, макар још мало више приближава његовим већ јаким енергијама. Елијаде сматра да је не кретати се више и не бити растрзан напетостима супротности, исто што и више не постојати у космосу: „Али, с друге стране, не бити више условљен паровима супротности једнако је апсолутној слободи, потпуној спонтаности – а та се слобода може најбоље описати сликама кретања, игре, истовременог присуства на два места или летења“ (ELIJADE 1996: 89). У том смислу и кретање на класичној позорници, али нарочито излазак са ње у спољашњи простор, а потом и његово све веће освајање интензивирањем ток кретања, и померањем из једне у другу позицију, још више повезује извођаче и гледаоце са космосом. Стога кретање на отвореном, већем простору, пружа макар привидно утисак да за оног који се креће постоји мања могућност да прекине ту специфичну везу са космосом. Ограниченост простора класичне позорнице доводи чешће у искушење глумца да застане на дужи, и тако доведе у питање своје постојање у космосу. Гледаоци се пак у класичном позоришту уопште не крећу, па тако они за време трајања представе престају да постоје у космосу, али зато они имају апсолутну слободу и истовремено су присутни на више места.

Видели смо да су се идеје у позоришној уметности у извесној мери мењале, како се кроз различите периоде долазило до нових сазнања у вези са космосом. Чињеница је ипак да смо још далеко од праве истине, а велико је питање и када, и да ли ћемо је уопште сазнати. Из тог разлога се и поставља питање да ли су прво путовање у свемир, и касније на Месец, толико драстично изменили човекову перцепцију позоришта, тачније проблема космоса са аспекта позоришне уметности. Фред Хојл (Fred Hoyle) је давне 1948. године изјавио: „Кад једном буде било могуће снимити Земљу из даљине, родиће се сасвим нова идеја, једна од најснажнијих у читавој историји“ (вид. WICKRAMASINGHE, BURBIDGE, NARLIKAR 2003). Кључно је питање да ли је, и у којој мери, ова нова идеја утицала на нека кључна човекова гледишта, и на који се начин све то одразило, а и даље утиче, на позориште.

ЦИТИРАНА ЛИТЕРАТУРА

- ALFORD, John A. (ed.). *From Page to Performance: Essays in Early English Drama*. East Lansing: Michigan State University Press, 1995.
- ARISTOTEL. *O nebu*. Knjiga druga – Nadlunarni svet. Prev. Milan Tasić. Beograd: Grafos, 1990.
- ARONSON, Arnold. *Looking Into the Abyss: Essays on Scenography*. Ann Arbor: The University of Michigan Press, 2005.
- BERG, Kent T. Van den. *Playhouse and Cosmos: Shakespearean Theater as Metaphor*. Newark: University of Delaware Press – London and Toronto: Associated University Presses, 1985.
- CORRIGAN, Robert W. *The Making of Theatre: From Drama to Performance*. Glenview, Illinois: Scott, Foresman, 1981.

- ELIADE, Mircea. *Shamanism: Archaic Techniques of Ecstasy*. Princeton, New Jersey: Princeton University Press, 1972.
- ELIADE, Mircea. *The Quest: History and Meaning in Religion*. Chicago–London: The University of Chicago Press, 1984.
- ELIJADE, Mirča. *Istorija verovanja i religijskih ideja 2: od Gautame Bude do trijumfa hrišćanstva*. Prev. Mirjana Perić. Beograd: Prosveta, 1991.
- ELIJADE, Mirča. *Istorija verovanja i religijskih ideja 3: od kamenog doba do Eleusinskih misterija*. Prev. Biljana Lukić. Beograd: Prosveta, 1991a.
- ELIJADE, Mirča. *Mefistofeles i Androgin*. Prev. Slavica Miletić. Čačak: Gradac, 1996.
- FEYERABEND, Paul. *Protiv metode: skica jedne anarhističke teorije spoznaje*. Prev. Abdulah Šarčević i Mario Suško. Sarajevo: „Veselin Masleša“, 1987.
- GRIN, Brajan. *Elegantni kosmos: superstrune, skrivene dimenzije i potraga za konačnom teorijom*. Prev. Ana Ješić i Aleksandar Dragosavljević. Smederevo: Heliks, 2009.
- HADINGHAM, Evan. *Early Man and the Cosmos*. Norman: University of Oklahoma Press, 1985.
- HARNER, Michael. *The Way of the Shaman*. New York: HarperSanFrancisco, 1990.
- HEYWOOD, Thomas. *An Apology for Actors (1612)*. New York City: Scholars' Facsimiles & Reprints, 1978.
- JURKOVSKI, Henrik. *Lutka u kulturi II*. Prev. Zoran Đerić. Novi Sad: Otvoreni univerzitet – Međunarodni festival pozorišta za decu – Pozorišni muzej Vojvodine, 2017.
- KAKU, Mićio. *Ajnštajnov kosmos: kako je vizija Alberta Ajnštajna promenila spoznaju prostora i vremena*. Prev. Katarina Ješić i Ana Ješić. Smederevo: Heliks, 2013.
- KURITZ, Paul. *The Making of Theatre History*. Englewood Cliffs, New Jersey: Prentice Hall, 1988.
- PIGNARRE, Robert. *Povijest kazališta*. Prev. Alka Škiljan. Zagreb: Matica hrvatska, 1970.
- RABKIN, Eric S. *Mars: A Tour of the Human Imagination*. Westport, Connecticut and London: Praeger, 2005.
- SHELLMANN, Jörg, Bernd Klüser. “Fragen an Joseph Beuys von Jorg Schellmann und Bernd Kluser.” *Teil, 1*, Dezember 1992.
- SEEDS, Michael A. *Stars and Galaxies*. Belmont: Thomson Brooks/Cole, 2008.
- SPANGENBURG, Ray, Kit Moser. *The Life and Death of Stars*. Danbury, Connecticut: Scholastic Library Publishing, 2004.
- STEPHENS, John C. *Journeys to the Underworld and Heavenly Realm in Ancient and Medieval Literature*. Jefferson, North Carolina: McFarland & Company, Inc., Publishers, 2019.
- TURNER, Victor. “Are There Universals of Performance in Myth, Ritual, and Drama?” In: SCHECHNER, Willa Appel (eds.). *By Means of Performance: Intercultural Studies of Theatre and Ritual*. Cambridge: Cambridge University Press, 1990, 8–19.
- WALTER, Mariko N., Eva J. N. Fridman (eds.). *Shamanism: An Encyclopedic of World Beliefs, Practices, and Culture*. Santa Barbara, California: ABC-CLIO, 2004.
- WICKRAMASINGHE, Chandra, Geoffrey Burbidge, Jayant Narlikar (eds.). *Fred Hoyle's Universe*. Proceedings of a Conference Celebrating Fred Hoyle's Extraordinary Contributions to Science 25–26 June 2002, Cardiff University, United Kingdom, Dordrecht, Boston and London: Kluwer Academic Publishers, 2003.

Goran T. Gavrić

The Theme of the Cosmos and Its Sources in Theatre

Summary

The presence of the cosmos as a theatrical theme has been continuous throughout history, though its stage interpretations have adapted to changing perceptions of the subject. Scientific discoveries have certainly contributed significantly to changing the perception of the creators of theatrical productions, as well as the audience, who have

experienced this theme differently over time, even if they were not directly preoccupied with it. Ancient peoples, such as the Mayans, experienced the cosmos not only as alive but as alive like the deities, thus being intuitively aware of the fundamental rhythm of divine creation. Even in ancient cave drawings, the cosmos can be recognised—more precisely, certain ritual gestures and actions that indicate the feelings of trepidation and uncertainty of cave dwellers before something unknown. The rituals of prehistoric peoples that preceded theatrical performances correlate with their gaze directed toward the sky and the complete absence of any knowledge about what lies beyond. The problem also lies in the fact that new scientific discoveries and evidence have significantly contributed to establishing a more realistic, scientifically grounded picture of the origin and age of the cosmos, its shape, and content, yet fundamentally, the structure of the cosmos remains a great unknown. Accordingly, the question arises as to how much the theatre company and the audience have actually progressed with each new period and discovery, compared to previous ones. It could be argued that their scientific knowledge is more closely related to some other scientific fields than to those studying the cosmos, as questions about its infinity and expansion constantly create dilemmas even among scientists themselves.

In the theatrical world, which spans from early medieval plays to Hamlet, heaven and hell are visible and their presence is felt. Human action unfolds on Earth, at the centre, with heavens above and hells below. The celestial bodies described by William Shakespeare in the comedy *A Midsummer Night's Dream* (1594) are linked by sympathetic magic to the sequence of the seasons, but also to the ordering of the cosmos. The doors on a classical stage symbolically connect the theatre with the cosmos, but on the other hand, their opening also allows passage into environmental theatre, or various experimental forms of theatre. The symbolic connection between theatre and the cosmos is equally strong, whether it involves an indoor or outdoor space. However, when it comes to the real, physical presence of the cosmos that actors and audience can feel outdoors, one might consider whether it is perhaps more strongly expressed in that case. The cosmos is all around us; its presence can be felt in every corner of our planet, but going out into the open, into nature, brings us even closer to its already powerful energies. Ideas in the art of theatre have changed to some extent as new knowledge about the cosmos was gained through different periods. The fact remains, however, that we are still far from the real truth, and it is a significant question when—or indeed whether—we will ever know it. For this reason, the question is raised whether the first journey into space, and later to the Moon, so drastically altered human perception of theatre, specifically the problem of the cosmos from the perspective of theatrical art.

Keywords: theatre, cosmos, ritual, Renaissance, Shakespeare, celestial bodies.