

Проф. др Сениша ЈЕЛУШИЋ

## ТЕАТАР, ТРАНСКУЛТУРАЛНОСТ И АРХЕТИП

**Апстракт:** У раду се критички испитују традиционални појмови културе (Хердер, Рут Бенедикт) у односу на теорију Волфганга Велса који истиче да наше културе *de facto* немају претпостављену форму хомогености и одвојености, већ их до сржи обиљежавају мијешање и прожимање. Ту нову форму култура он је називао транскултуралном, пошто превазилази традиционални концепт културе и сасвим нормално прелази традиционалне културне границе. Посљедица и знак тих мијешања јесте чињеница да се исти темељни проблеми и стања свијести данас јављају у културама које су некад сматране фундаментално различитим. Могло би се примијетити да је театар по свом појму свагда интеркултуралан с обзиром да нужно подразумева или укључује релације представе и публице, али и саме конституенте позоришног чина: редитеља, глумце, сценографе, драмски текст и продукцију итд. У том смислу „театар је по дефиницији чин конфронтације хетерогених елемената”. Ова теза доказује се на примјерима анализе Софокловог Цара Едипа и драмске поетике Антонена Артоа.

**Кључне ријечи:** култура, интеркултуралност, метакултуралност, театар, семантика, текст, архетип, К. Г. Јунг, грчка трагедија, Софокле, Арто

„Они који се данас најватреније супротстављају датој новели (*Сатански стихови*) заступају мишљење да контакти с различитом културом неизбежно слабе и руинирају властиту. Ја заступам супротно схватање. *Сатански стихови* славе хибридноћ, нечистоћу, мешање, преображај који долази од неочекиваних и нових комбинација људских бића, култура, идеја, политика, филмова, песама. Они призивају полутанство и плаше се апсолутизма Чистог. *Меланж*, смеша, део оног и део овог, то је начин на који новост ступа у свет...”

Salman Rushdie, *In Good Faith*. In: *u Imaginary Homelands* 393, 394, 404 (1991)

Одредимо на почетку ближе појмове културе о којома ће у овом раду бити ријеч. Имајући у виду типологију коју је предложио Волфганг

Велш,<sup>1</sup> издвајамо традиционално разумијевање културе као строго интегрисане цјелине (појам Рут Бенедикт) који, у ствари, почива на Хердеровом појму културе у коме издвајамо двије основне одреднице: прву, према којој је култура увијек *култура једног народа* представљајући *цвијет његовог постојања*. И другу, да свака култура, као култура једног народа, мора се разликовати и остати одвојена од култура других народа.

Овај концепт је, наравно, сепаративан с обзиром да из њега досљедно сlijеди *начело националне државе*, политички захтјев да територија сваке државе треба да се подудара с територијом настањеном једном нацијом/народом (Платонова тврдња да су Грци у односу на варваре/оне који не говоре грчки, као господари у односу на робове). *Мултикултуралност*, напротив, подразумева различите културе које живе у једном истом друштву, док *интеркултуралност* полази од међуодноса, интеркултурног дијалога.<sup>2</sup> Велш је посебно истакао да *наше* културе *de facto* немају претпостављену форму хомогености и одвојености, већ их до сржи обиљежавају мијешање и прожимање. Ту нову форму култура он је називао *транскултуралном*, пошто превазилази традиционални концепт културе и сасвим нормално прелази традиционалне културне границе.<sup>3</sup> Транскултуралност се да прегнантно формулисати Ничевим ставом о „субјекту као мноштву”. Уз то, Ниче се изричито противио сваком враћању „национализму крда” и „зависности од отаџбине и тла”, подвлачећи насупрот томе да „права вриједност и значење савремене културе” леже „у узајамном спајању и оплођавању”. Велш, строго узев, прави разлику између савремене и прошле културе: Посљедица и знак тих мијешања јесте чињеница да се исти темељни проблеми и стања свијести данас јављају у културама које су некад сматране фундаментално различитим.<sup>4</sup>

На трагу Велшовог појма транскултуралности је појам *космополитске алтернативе* за који се залаже Jeremy Waldron.<sup>5</sup> Waldron-ово поимање љуског идентита заснива се на отворености и разноликости космополитског начина живота који садржи у себи кључ за разумевање улоге карак-

<sup>1</sup> Волганг Велш, *Транскултуралност: форма данашњих култура која се мења*, Култура, 102 (2002), стр. 70-89.

<sup>2</sup> Интеркултуралност у односу на семиотику и епистемологију: Cff. Signs of the World: Interculturaliti and Globalization (8<sup>th</sup> AIS/IASS Congerss, Universite Lyon 2, Lyon 7<sup>th</sup> – 12<sup>th</sup> July 2004)

<sup>3</sup> Велш, оп. цит. *Ибид*.

<sup>4</sup> *Ибид*.

<sup>5</sup> Jeremy Waldron, *The Rights of Minority Cultures*, ed. Will Kymlicka, Oxford University Press, New York, 1995, p. p. 93-123. Аргументацију против Waldron-овог становишта вид. у: Will Kymlika, *Multikultural Citizenship*, Clarendon Press-Oxford, 1995.

тера и креативности у мењању света. Аналогно идеји транскултуралности и визија космополитског сопства овде може обезбедити базу за алтернативни начин мишљења – начин који се приклања аспектима модернитета са којима сви морамо живјети и поздравља разноликост и мешавину што за највећи број људи представља њихову судбину.<sup>6</sup>

С обзиром на овај, по свему плаузибилан Велшов или Waldron-ов став, можемо питати: у којој су мјери театру примјерени појмови културе који се овдје имају у виду, поготово на данас изузетно актуелну тему промишљања односа театра и интеркултуралности.

Могло би се примијетити да је театар по свом појму свагда интеркултуралан с обзиром да подразумејева и укључује релације представе и публице, али и саме конституенте позоришног чина: редитеља, глумце, сценографе, драмски текст и продукцију итд. У том смислу „театар је по дефиницији чин конфронтације хетерогених елемената” (Gabriele Pfeiffer): „The ideal intracultural theatre would be a fusion of at least two theatre forms to create a completely new form in which advantage and disadvantage are no longer significant and in which one consciously works with the differences nor simply set them in juxtaposition without further motivation. theatre is by definition a confrontation between heterogenous elements. Theatre is unthinkable without a communicative relation between author and director, director and actor, actor and spectator, text and production etc. The heterogenous character of systems of meaning, codes and subjects is the very essence of theatre and becomes more complex in an intracultural context. Theatre offers anyway the best opportunity to work efficiently in such context this extends to incorporating the cultural background of each participant.”<sup>7</sup>

Већ се тиме доводи у питање строга примјена оног првог, традиционалног типа културе које се с Хердеровим именом најчешће повезује. Посебно је занимљиво указати на неке друге феномене модерног театра, у којима се транскултуралност показује као нови тип разноликости: разноликости различитих култура и облика живота, од којих се сви рађају из транскултуралних прожимања и имају транскултурална својства. Модерни театар најбоље илуструје карактеристику савремености: разлике више не постоје између омеђених култура – сада су то разлике између транскултуралних мрежа. Не мање се процеси карактеристични за модерни театар могу повезивати с модерним типовима култура у којима механизми

---

<sup>6</sup> Waldron, *on. цит.*

<sup>7</sup> The Arts and "Globalisation," Gabriele Pfeiffer (Wien), *From affirmations of interculturality in theatre to a transcultural form of theatre*. [http://www.inst.at/studies/s\\_0603\\_e.htm](http://www.inst.at/studies/s_0603_e.htm)

диференцијације више нијесу везани за географске и националне одредбе, већ слиједи процесе чисто међукултурне размјене.

Један од посебно карактеристичних примјера који ову размјену увјерљиво илуструје представља примјерице облик рецепције Чеховљевих драма у Ирану или Јапану. Имајући у виду истраживања Бахрама Зејналија (Универзитет у Техерану), саопштено на међународној научној конференцији одржаној поводом једног вијека послје Чеховљеве смрти, преводјење/извођење Чехова на персијском језику звучи крајње неочекивано, тако да се чеховљевска симболика допуњује системом сложених значења персијске симболике. У овом случају постаје посебно важан високи степен метафоричности персијског језика, који доприноси саздавању нових семантичких облика који представљају неку врсту допуне оригиналног текста. Уз ово преводи и драмско представљање Чехова имало је одлучну улогу у формирању и развоју прозних жанрова и драмског текста почетком 20. вијека у Ирану. Сагласна овоме су и истраживања афричке симболике у Чеховљевим драмама, извођења Чехова у Јапану, Кини или Кореји. Ријеч је, дакле, о транскултуралним порожимањима која карактеришу модерну културу уопште. Чеховљев примјер може бити показан и на мноштву других, од којих посебну пажњу заслужује примјер сусрета традиционалног јапанског театра и Шекспирове драматургије. (Them complex: East meets west/west meets east, A Japanese comedy of errors, Chinese Shakespeares: A multimedia experience, Chinese tragedy / Shakespearean tragedy, Post-colonial Indian adaptations, etc). Cff. Conference Shakspeare in Asia (April 1-4, 2004), papers: *Shakespeare and Chinese Theater: Much Ado About Nothing and Macbeth* (David Jiang). Crossing between comedy and tragedy, as well as between East and West, it illustrated how in another of his productions, Shakespeare's *Much Ado About Nothing* was adapted into *huangmaixi*, a Chinese opera form; *Shakespeare a la Kyogen or Kyogen a la Shakspeare?* (Ryuta Minami). The fundamental question is: What happens when a Shakespearean comedy meets traditional Japanese theater?<sup>8</sup>

Имајући ово у виду запажамо да су очигледно на дјелу транскултурални механизми који темељито доводи у питање онај модел традиционалне културе који има у виду Рут Бенедикт.

А нема сумње да је овај модел, у нејвећој мјери присутан у старој грчкој култури, која се посебно својим највишим дисциплинарним постигнућима у филозофији, ликовним умјетностима и трагедији јасно одвајала од других култура, као што су примјерице биле египатска, персијска итд. Да-

<sup>8</sup> <http://sia.stanford.edu/schedule.html>

како, овим се не доводи у питање постојање могућних подстицајниј ин-теркултуралних веза између грчке и других култура (посебно египатске, коју посебице Платон, с похвалама помиње), али се подцртава грчки спецификум који је могући утицај свагда преображавао придајући му сопствени, диференцијални карактер.

Са овим је у складу увјерење да грчки театар почива на затвореном семантичком систему изведеном из мита. Ријеч је о односима детерминације и слободе, сагрешења о цикличност космичног реда и човјеку недоступног сазнања трансцедентне промисли којој су и сами богови подређени. Грчки термин *хеимармене* има приближно исто значење: оно што је сваком човеку понаособ додељено, оно што одређује шта ће бити од једног новорођенчета; *moira* пак означава *део* (*moira biou* = део живота), оно што је додељено свакој јединки као време трајања њеног живота од рођења до смрти.<sup>9</sup> По свему судећи, појам слободе/слободне личности, како га модерни поимају, на темељима хришћанског теолошког начела, хеленском духу био је савршено стран. Оно „што је сваком човеку од рођења додељено”, највећма представља неко сагрешење (*hamartia*) које представља онај базични атрибут човекове свеколике егзистенције. Ову *непроменљивост* предодређености Албин Лески уопштено формулише успостављајући везу између *делања*, *кривице* и *сазнања*: „Делајући човек постаје крив, свака кривица повлачи за собом своју казну у патњи, а патња води човека сазнању ствари. То је пут божанског кроз свет како га је Есхил видео.”<sup>10</sup>

Могло би се рећи да је у овом смислу посебно карактеристичан Софоклов *Цар Едип*, чија кривица највећма почива на преегзистенцијалном сагрешењу (теомахијској кривици предака), а страдање којим га судбина кажњава није могао избјећи мада је, нимало случајно, био најмудрији од свих Грка. Грчка драма (*Цар Едип*, на примјер) обликована је према моделу затвореног типа културе са свим њеним доминантним значењима. Али, нема спора, *Едип*, попут *Антигоне*, изазива непрекидно актуалну пажњу и његова рецепција је по правилу *интеркултурална*: Платонова визура строго затвореног типа грчке културе уопште не представља препреку за рецепцију ових драма/тетарских представа у оквирима култура савршено

<sup>9</sup> Уп. Бранко Павловић, *Филозофски речник*, Београд: Плато, 1997, стр. 203-204.

<sup>10</sup> Албин Лески, *Грчка трагедија*, Нови Сад: Светови, 1995, стр. 19. Однос између делања и кривице наводи се експлицитно саопштен у Есхиловим *Покајницама* (313): ”Ко дела мора да пати, то нам обзнањује прастара реч,...

различитих од хеленске. Сажето речено, овај однос је могућ уколико се има у виду полазна премиса *антрополошке транскултуралности*.

И заиста, Јунгова аналитичка психологија која има у виду *колективно несвјесно* сачињено од *архетипова* који не могу бити индивидуални или партикуларни. Постоји, пише К. Г. Јунг, група садржаја потпуно непознатог порекла или, по свему судећи, таквог порекла који се не може приписати индивидуалном искуству. Ти садржаји одликују се још неразјашњеним специфичностима, а то је управо њихов митолошки карактер, који као да припадају обрасцу који није својствен ниједном појединачном уму или особи, већ пре обрасцу који је својствен људској личности као целини (респ. *човечанству као целини*).<sup>11</sup> Јунг је у даљим истраживањима доказао да *архетипске представе* немају никакве везе са крвљу или расним наслеђем, нити да су лично стечене од стране појединаца. Архетип значи *тупос* (оно што је утиснуто), одређену групу садржаја архајске природе који, по форми и смислу, одговарају *митолошким мотивима*. Митолошки мотиви се у чистом облику појављују у бајкама, митовима, легендама и фолклору... Архетип представља наслаге искуства човечанства која се стално понављају. Архетип представља једну врсту приправности да увек изнова репродукују исте или сличне митске преставе... У том смислу он је по себи празан, формални елемент, који није ништа друго него *facultas praeformandi*, априористичка могућност представа.<sup>12</sup> Стога Јунг је дошао до базичног закључка да ове у строгом смислу припадају човечанству у целини и да су зато *колективне* природе<sup>13</sup> (или, сагласно терминима теорије културе, архетипске представе јесу транскултуралне).

Уколико драма/театар конкретизује најдубље слојеве психичког, свјесног Ја недоступне садржаје (није ли то Фројд, упркос разликовања од Јунговог учења, увјерљиво показао доказујући тезу о постојању Едиповог комплекса првенствено на Софокловом *Цару Едипу* и Шекспировом *Хамлету*) који се у симболичком слоју појављују као архетипски, дакле транскултурални и трансиндивидуални, онда је и хеленски театар, упркос припадности култури битно различитој од савремене, у психолошком смислу нужно био транскултуралан. Али и изван опсега појма Едиповог комплекса, симболичко значење хеленског мита најчешће се показује као

<sup>11</sup> Карл Густав Јунг, *Аналитичка психологија*, Београд: Завод за уџбенике и наставна средства, 2002, стр. 46.

<sup>12</sup> Вид. Хелмут Харк, *Лексикон основних Јунгових појмова*, Београд: Дерета, 1988, стр. 21-22.

<sup>13</sup> *Ибид.*

колективно/транскултурално. Тако нпр. познати мотив *Nekyia* (силаска) среће се у читавој античкој култури и практично широм света. Он изражава психолошки механизам интроверзије свесног ума у дубље слојеве несвесне психе. Из тих слојева потичу садржаји неличне, митолошке природе, другим речима, архетипови и због тога их називамо нелично или *колективно несвесно*.<sup>14</sup> А ово стога, што је дубински, архетипски слој симболичког значења хеленског драмског текста непромјењиво истовјетан дубинском слоју његовог савременог читаоца или гледаоца. Отуда „искусни истраживач духа може исто тако назријети сличности између слика сна модерна човјека и производа примитивна духа, његових 'колективних слика' и његових митолошких мотива”.<sup>15</sup>

Један од карактеристичниг модела театра у коме се обликује транскултурални антрополошки идентитет представља, нема сумње, концепт француског авангардног аутора Антонена Артоа. Појам аутентичног бивствовања, према Артоу, није у поимању живота „који потврђују спољашње чињенице”. Или, према позитивном одређењу, аутентично бивствовање поима живот као „врсту крчког и живог жаришта у које форме не задиру”. Судаћи према овим Артоовим исказима, одређења појма живота терминима као што су „спољашње чињенице” и „форме”, превасходно упућују на негативан облик поимања овог појма и али и на могућно разликовање два основна начина на који се појам живота може представити. Јасно је да оном спољашњем (као и формалном/форми) припада неаутентично бивствовање које се успоставља надилажењем спољашњег (као лажног), и *живљењем* суштине која се у овоме спољашњем не да разабрати. Отуда Арто доследно поима пакленим и истински проклетим „чињеницу да се артистички задржавамо на формама, уместо да будемо слични мученицима које спаљују и који се крсте на својим ломачама”.<sup>16</sup>

Сагласна овоме је Артоова идеја да је позориште створено зато да омогући нашим потиснутим страстима да изађу на светлост дана, а да се ово збива попут неке врсте ужасне поезије која се разоткрива кроз чудне пос-

<sup>14</sup> Уп. К. Г. Јунг, *Аналитичка психологија*, оп. цит. стр. 47.

<sup>15</sup> Карл Густав Јунг, *Архетип у симболизму сна*. У: Човјек и његови симболи, Загреб: Младост, 1973, стр. 67. Ваља истаћи да основни психоаналитички појмови у Фројдовом заснивању свагда полазе од универзалног (отуда: интеркултуралног) важења. Јунгово експлицитно истицање *колективног* као *архетипског*, дакле, по дефиницији, универзалног, истоветно је Фројдовој идеји антрополошке једности која подразумева појам антрополошке мета/транскултуралности.

<sup>16</sup> Изводи из: Антонен Арто, *Позориште и култура*. У: Позориште и његов двојник, Нови Сад: Прометеј, 1992.

тупке у којима изветоперавање чињенице живљења показујујући да је снага живота нетакнута и да би било довољно да је само боље управимо.<sup>17</sup>

А у овоме се сагледава и Артоов протест „против бесмисленог сужавања појма културе”. Он подразумева протест против подвојене идеје коју стварамо о култури, као да је култура с једне, а живот с друге стране; и као да истинска култура није најсавршеније средство да се схвати и *испуњава* живот.<sup>18</sup>

Повратак ритуалном позоришту значи успостављање неке врсте метакултуре: човек је успео из свог живота да елиминише магију зато што посматра чинове и губи се у размишљању о њиховим измишљеним формама, уместо да сила животних чинова буде та која ће га покретати у акцију и ослобађати га као личност. И даље, савршено прецизно, дивљи тотемизам варварских култура постаје онај неопходни елеменат који културу чини правом културом... Тотемизам је учесник, јер се креће, а створен је за учеснике; а свака истинска култура ослања се на варварска и примитивна средства тотемизма чији дивљи, то јест савршено спонтани живот хоћу да славим. Тако доспевамо до света који је у стању сталног одушевљења. А да би се остварио овај интензитет доживљеја збиље неопходно је „разорити језик да би се додирнуо живот, то значи створити или изнова стварати позориште... Позориште које се не везује за језик и облике...”<sup>19</sup>

Аналогну тезу Арто је изложио у свом гласовитом раду о Балијском позоришту.<sup>20</sup> У првој реченици Арто је експлицитно формулисао свој најважнији став: „Прва представа Балијског позоришта, заснована на игри, песми, музици – и изузетно мало на психолошком позоришту у европском смислу, ставља позориште на план аутономног и чистог стварања, сагледаног из угла халуцинације и страха... Балијци оваплоћују, са савршеном стро­гошћу, идеју чистог позоришта у којем све, замисао и остварење вреде и постоје једино кад се објективизирају на сцени. Они победоносно доказују апсолутну превласт режисера чија стваралачка моћ искључује речи”.<sup>21</sup> У расправи *Источно и Западно позориште* Арто диференцира идеју физичког насупротив вербалном позоришту, „идеју по којој је позориште садржано у границама свега оног што може да се одвија на сцени, независно од писаног

<sup>17</sup> *Ибид.*

<sup>18</sup> *Ибид.*

<sup>19</sup> *Ибид.*

<sup>20</sup> А. Арто, *О Балијском позоришту*, оп. цит., стр. 81-96.

<sup>21</sup> *Ибид.*



текста, уместо да позориште, онакво каквим га ми на Западу замишљамо, везано једним својим делом за текст и ограничено њиме.”<sup>22</sup>

Пада у очи антитеза између „психолошког позоришта у европском смислу” и аутономног позоришта које „искључује речи” и које почива на два базична психолошка појма: халуцинацији и страху. Шта се под овим подразумева и шта се овим хоће рећи? Сажето речено, јасно је да психолошко значење европског позоришта полази од исказа у којима су садржани они појмови који се у потоњој анализи дешифрирају. По себи се разумије да ови појмови јесу пре свега исказиви посредовањем синтагматских целина од речи сачињених (у позоришној представи изговорених). Артоово уверење је да се тим поступком, који се заснива на посредујућој функцији речи, прави отклон спрам суштине бића/бивствујућег, управо стога што је могућност исказивања речима ограничена. Занимљиво је да овом Артоовом уверењу савршено одговара значење исказа Ежена Јонеска да су „Речи (су) постале звучне љуске/звучни привиди лишени смисла, из ликова се такође испразнила психологија и свет ми се указао у необичној светлости, можда у својој правој светлости, изван тумачења и произвољне извесности.”<sup>23</sup>

Упркос томе, идеја надмоћи речи у позоришту доминантно карактерише европско позориште, које, строго узев, представља „само обичан материјални одраз текста, да све оно што премаша текст, што није садржано у његовим границама ни строго условљено њиме, по нашем мишљењу припада домену режије која се сматра нижом у односу на текст”.<sup>24</sup> Другим речима, европско поимање позоришта хипостазира реч и „ван ње нема никаквих могућности”, отуда *позориште грана књижевности*, а не аутономна умјетност *causa sui*.<sup>25</sup>

На другој страни издвојена су два психолошка појма чије се значење у односу на друге појмове посебно издваја. Како смо напред видели, то су халуцинација и страх. У случајевима халуцинантних стања која, сагласно Јунгу, повезујемо са стањима „масовне хистерије” или, прецизније речено, „опсједнутости”, свјесни ум и осјетилна функција као да потпуно нестају.

<sup>22</sup> Оп. цит. стр. 97.

<sup>23</sup> Вид. Ежен Јонеско, *Позориште – сабрана дела*, Београд: Паидеиа, 1997, стр. 102.

<sup>24</sup> *Источно и Западно позориште*, оп. цит. стр. 97.

<sup>25</sup> *Ибид.* Упореди савршено супротно значење које театру придаје S. d'Amico, за кога једини задатак редитеља, глумаца, сценског апарата да илуструју и оснаже краљицу Ријеч (...registi e autori a apparato scenico on hano, o non dovrebbero avere, altro compito che questo, di illustrare e potenziare la Parola regina). Silvio d' Amico, *Storia del Teatro drammatico*, Milano: Garzanti, 1976, p. 9.

Тако нпр. жестина плеса с мачем на Балима узрокује код плесача падање у транс, а понекад протагонисти окрећу своје оружје против себе. Ова опсједнутост” значи да је Бог или демон завладао људским тијелом. Јунг је ове ставове илустровао примјерима жене с Хаитија која *дословце* пада у несвјест у вјерском узбуђењу/халуцинацији и Хаићана опсједнутих богом Гхедом, који се увијек показује у сједећем положају с укрштеним ногама и цигаретом у устима. Такође је Јунг запазио да модерни плес *rock-and roll* изазива, како изгледа, готово једнако узбићење у плесача.<sup>26</sup>

Могло би се стога с правом закључити да Арто захтијева да позориште буде засновано на истовјетном примитивном ритуалу, с обзиром да архетипски, прелогички, примитивни дух егзистира у сложеној психолошкој, превасходно несвјесној, структури западног човјека. Отуда је базична функција Артоове идеје театра његово заснивање на примитивном ритуалу, „зато што верује да архетипски, прелогички, примитивни дух још увек живи у несвесном бићу западног човека”.<sup>27</sup>

(Овде ваља издвојити као посебан проблем Артоов однос према умјетности глуме, који, бар на први поглед, у односу на Артоов базични став, може изгледати парадоксално. Упркос залагању за постизање халуцинантних стања у којима се *аутентично* бивствовање, као непосредно архетипско, показује, Арто као посебну вриједност издваја *рационалну* раван глумчевог поступка, с обзиром да „ништа ту није препуштено случају или личној иницијативи. То је нека врста савршене игре у којој су играчи били, пре свега, глумци”.<sup>28</sup> Овај парадокс увећава допунско одређење балијског глумишта код кога је све „одређено, безлично; нема ни једне игре мишића, ниједног покрета очију који не би припадао некој врсти промишљене математике која све води и кроз коју све пролази”.<sup>29</sup> Архетипско/халицинантно као, како смо се увјерили, стање губитка свијести/„опсједнутости, сада се појављује као облик „промишљене математике”. Да ли су то појмови које *a priori* ваља искључивати или међу њима ипак постоји смисаона веза?)

Уз сву опасност претјераног уопштавања, јасно је да примјер драмске поетике Антонена Артоа доказује тезу изведену из начела Јунгове аналитичке психологије, тезу да дубински, архетипски слој симболичког значе-

<sup>26</sup> Carl G. Jung, *Човјек и његови симболи*, Загреб: Младост, 1973, стр. 34-35.

<sup>27</sup> Слободан Селенић, *Antonien Arto. У: Драмски правци XX века*, Београд: Факултет драмских уметности, 2002, стр. 257.

<sup>28</sup> А. Арто, *О балијском позоришту*, оп. цит. стр. 86.

<sup>29</sup> *Ибид.*

ња драмског текста јесте *непромјењиво* истовјетан дубинском слоју његовог савременог читаоца или гледаоца посебно.

А ово, другачије речено, значи да је неупитна теза да је у својој фундаменталној равни театар свагда *метакултуралан* или, у радикалнијој верзији ове тезе, *космополитски*.

Prof. dr Siniša JELUŠIĆ

## THEATRE, TRANSCULTURALITY AND ARCHETYPE

### *Summary*

In this paper the author has distinguished the traditional understanding of culture as a strictly integrated totality (the concept of Ruth Benedict), which is found in Herder's concept of culture that separates two basic attributes. The first, culture is always the culture of one nationality, and it represents „the flower” of his existence. And the second, every culture as the culture of one nation or ethnic group must be different and separate in relations with cultures of another people's nations. In opposite to this culture's concept theatre is by definition a confrontation between heterogeneous elements. Theatre is unthinkable without a communicative relation between author and director, director and actor, actor and spectator, text and production etc. The heterogeneous character of systems of meaning, codes and subjects is the very essence of theatre and becomes more complex in an intracultural context. Theatre offers anyway the best opportunity to work efficiently in such context this extends to incorporating the cultural background of each participant.

