

Мируше Хоџа

ПАТОТ, ЦИКЛИЧНОСТА И ТЕАТАРОТ

(Или: Врз кој темел го дефинираме поимот на универзалноста во контекст на театарот?)

*Walker, your footsteps are the path,
the path is nothing more;
Walker, there is no path. You make
the path by walking.*
Antonio Machado

Вистина, што е патот?

1. Алгоријата на една дефиниција:

Пер беше името на еден корен, многу стар и многу широк: се простирал, велат, од Индија до Европа. Патникот Јулиус Покорни, кој бил маѓепсан од корените, едно утро го прашал: Корену, кажи ми, што значи твоето име? Коренот му одговорил: *да се обидеш, да се осмелиш, да возвратиш*. Хипотетично, зарем не – му возвратил патникот и продолжил да патува, за да провери дали е вистина тоа што му го рекол коренот. Така сретнал еден друг корен, кој се викал *пеира*. Му се обратил, го прашал што значи неговото име и дознал дека *пеира* значело *искуство*. Потоа му се обратил на друг корен, кој се викал *фераз*. Дознал дека *фераз* значело *опасност, неочекувана смрт*. Вчудовиден, а по малку и исплашен, оти магијата што ја чувствувал имала некаква си врска со смртта, патникот решил да им се обрати на стеблата од корењето, и од нив да дознае да ли е вистина тоа што го тврдат нивните „родители“. Едното „дете“ се викало *експеримент*, а другото *перикулум*. Откако првото му одговорило дека значело *обид и експеримент*, а второто *предизвик, опасност и смрт*, патникот помислил дека магијата влеана во неговото битие е токму она што денес го нарекуваат подвиг за движење, поврзан со ризик и криза, чиниш, со некаква „драма“. Арно ама, наместо да престане, патникот продолжил понатаму;

Mirushe Hodja

THE PATH, CYCLICITY AND THE THEATRE

(Or: On What Ground Do We Define the Term Universality, In the Context Of the Theatre?)

*Walker, your footsteps are the path,
the path is nothing more;
Walker, there is no path. You make
the path by walking.*
Antonio Machado

Truly, what is the path?

1. The Allegory of a Definition:

Per was the name of a root, very old and very wide: it spread, or so they say, all the way from India to Europe. The traveler Julius Obedient, enchanted by roots, asked it one morning: O root, tell me, what does your name mean? The root answered: *to try, to dare, to retaliate*. Hypothetical, isn't it – the traveler replied and continued his traveling so that he can see if what the root said was true. Finally, he met another root, whose name was *peira*. He turned to the root, asked what its name meant and found out *peira* is *experience*. Then he turned to a different root, whose name was *feraz*. He learnt that *feraz* stood for *peril, unexpected death*. Amazed, and somewhat scared, since it seemed that his enchantment was somehow connected with death, the passenger decided to turn to the trunks of the trees and find out if what their "parents" said was true. The first "child" was called *experientia*, and the other *periculum*. After the first one told him it stood for *attempt* and *experiment*, and the second for *challenge, peril* and *death*, the traveler thought the enchantment that possessed his being is exactly what today is called drive for movement, related to risk and crisis, perchance even a "drama" of a sort. However, instead of stopping, the traveler continued his research; he now demanded the branches to attest to what the roots and the trunks had already said. The branches' names were: *peiran, peirates* and *perao* –

сега посакал гранките на овие стебла да му ја потврдат вистината што му ја кажале стеблата и корените. Гранките се викале: *пеиран, пеиратес и перао – да навалиш, да нападнеш; тој што напаѓа; напред, низ, минувам низ*. Тогаш патникот застанал и си рекол: Сега разбрав нешто: Патот е искуството, а тоа сум јас, патникот. Ако е коренот искуство, а искуството сум јас, јас сум и коренот. Јас сум искуствениот патник низ времето; Јас сум дрвото чијшто корен е идејата на *смртното мунување низ самоиспитување*. Јас сум *кругот, цикличноста*.

Среќен оти есапот му излегол на арно, патникот продолжил да патува се до својата смрт...

2. Расказот за Трудната Божица Мајка

... и во тој миг пред него се отвораат одаите на *елевзинските мистери*. Нестрплив каков што беше, таков и останува: од прагот вџашено зјапа кон внатрешноста на одаите. Што гледа внатре? Го гледа анимистичкото, цикличното и холистичкото; вели Тој/Таа, и само Тој/Таа, првата божествена сила: Трудната Божица Мајка. Што слуша однатре? Шепот. Нешто како шепот одекнува однатре, чиниш, разговор околу неа. Шепотот кажува: Трудната Божица Мајка е творецот и изворот на животот, отелотворението на вклученоста, а не на исклученоста. Тие зборови толку многу му го привлекуваат вниманието, што патникот решава да влезе внатре и да го дослуша остатокот на, како што сега разбира, расказот за неа:

Мајката Божица Деметра е растревожена поради судбината на нејзината ќерка Персефона, затворена во подземниот свет на мртвите. Кој еднаш се нашол таму, враќање му нема. Тагата на Деметра ја чувствува и нејзината слугинка Имабе. Проживувајќи ја болката, таа проникнува во неа. Што се случува? Имабе одеднаш почуствува некаква си снага во внатрешноста на својата утроба, токму подвиг за продолжување, нешто спротивно од запирање: таа почнува да танцува. Таа танцува за да го изрази тоа што во тој миг го разбира: сите нешта што ги носи животот се опфатени во самата смисла на животот; се проникнува од циклусот наречен живот, што е спротивен од падот и смртта, а чиј составен дел е и падот, и

to charge, to attack; he who attacks; to advance, through, pass through. Then the passenger stopped and said: Now I have understood something – the road is the experience, and that's me, the traveler. If the root is experience, and I am the experience, then I am the root as well. I am the experienced passenger through time; I am the tree whose root is the idea of *the passage through self-questioning*. I am *the circle, cyclicality*.

Finally happy his reckoning was correct, the traveler continued his traveling until the day he died...

2. The Story of the Pregnant Goddess Mother

...and then the quarters of the *Eleusinian mysteries* were laid open to him. Impatient as he is, from the doorstep he stares inside the quarters. What does he see? He sees the animalistic, the cyclical and the holistic; says S/He, and only S/He, the primary divine power: The Pregnant Goddess Mother. What does he hear? A whisper. Something like a whisper is heard from inside, a conversation, it seems. The whisper says: The Pregnant Goddess Mother is the creator and the beginning of life, the embodiment of inclusion, not exclusion. Those words draw his attention so, that the traveler decides to go inside and hear the rest of the, as he now understands, story about her:

The Mother Goddess Demeter is disquieted by the faith of her daughter Persephone, imprisoned in the lower world of the dead. No one has returned after going there. Demeter's sorrow is felt by her servant Imabe. Feeling her pain, Imabe permeates through her. What happens? Imabe suddenly feels a certain strength inside her womb, a drive to continue, something exactly opposite from stopping: she starts to dance. She dances to express what she understands in that moment: everything life brings is contained in the meaning of life, is imbued with the cycle called life, opposite to the fall and death, a part of which are the fall and the pain and the death. She dances because the cry is not sufficient to express what she wants to say: the new life and the strengthened body of the immortal Demeter do not stem from life and joy, but from death and the deadly female body.

болката, и смртта. Таа танцува затоа што крикот не и е доволен за да го каже тоа што сака да го каже: новиот живот и закрепнатата снага на бесмртната Деметра не никнува од животот и радоста, ами од смртта и смртното женско тело.

Така бесмртноста продолжила во вечноста на Постоенето, па женското заоблено тело вклучило во себе се што постоело. Колку ли многу патишта имало во неа! А сите тие патишта биле поврзани преку една релација: кругот, облината, цикличноста. Кругот, односно, цикличноста бил(а), всушност, самата релација.

Откако Јулиус Покорни го слушнал расказот, си рекол: Сега разбрав нешто; заобленото, округло тело на Трудната Божица Мајка е мојата парадигма. Таа е парадигма на човекот. Парадигмата на човекот ја вклучува цикличноста, а цикличноста релацијата. Ако нејзиниот расказ е симбол на самото преоѓање во тоа што денес го нарекуваат театар, тогаш театарот е воскресение на нејзиниот расказ. Вистина, театарот постои, и тоа насекаде. И луѓето постојат, и тоа насекаде. Зарем постоело нешто што се темели врз поимот релација и што ја потхранува релацијата помеѓу разните нешта! Да, и тоа не само пред мојот нос, туку и во и од мојот нос. Хе ... чудно ... кој би рекол! – промрморел среќниот патник.

И тогаш патникот си решил да се врати во живот и да си оди в театар. В театар останал се до својата смрт. И после смртта.

3. Театарската транскulturност и поимот на универзалноста

Пред шест години Патрис Павис се запрашал: Што е универзалноста на човековото постоење? Си одговорил: тоа е театарската транскulturност. Јас пред неколку години се запрашав: А што е универзалноста на човековото постоење? Си одговорив: Тоа е токму тоа за што зборува Питер Брук: *културата на врските, третата култура, загубените релации, релациите*. Релациите помеѓу човекот

Thus, immortality continues in the eternity of Existence, and the round female body includes within itself all that exists. How many paths are there within her! All those roads are interconnected with one relation: the circle, the roundness, the cyclicity. The circle, i.e. the cyclicity, is that relation.

After Julius Obedient heard the story, he said to himself: Now I have understood something – the round, circular body of the Pregnant Goddess Mother is my paradigm. She is the paradigm of man. The paradigm of man includes cyclicity, and cyclicity includes the relation. If her story is the symbol of the passage into what is today called theatre, then theatre is the resurrection of her story. Truly, the theatre exists, and it exists everywhere. People exist as well, and they exist everywhere. Has there been anything grounded on the term relation, something that has nourished the relation between various things! Yes, and not just in front of my nose, but in and of my nose. Huh...strange....who would have said! – the happy traveler mumbled.

It was then the traveler decided to come back to life and go to the theatre. He stayed in the theatre until the day he died. And after that.

3. The Transculturality of the Theatre and the Notion of Universality

Six years ago, Patrise Pavis asked himself: What is the universality of human existence? He answered: it is the transculturality of the theatre. I asked myself a few years ago: What is the universality of human existence? And answered myself: It is just what Peter Brook is saying: *the culture of connections, the third culture, the lost relations, relations*. Relations between man and society, the one and the other culture,

и општеството, едната и другата култура, расите, категориите, родовите, јазиците, микрокосмосот и макрокосмосот, човекот и машинеријата.

А што е *културата на врските*? – ме запрашаа моите „душевни органи“ (како што би рекол, впрочем, Јунг). *Културата на врските* е мултидимензионалната вредност на универзалноста – одговори мојата свест. Што е мултидимензионалната вредност на универзалноста? Тоа е само-организирачката цикличност – гласеше одговорот на дијалектичкото пресметување помеѓу мојата свест и подсвест. Зошто? Затоа што, кога Тој/Таа одлучува нешто да влезе во постоење, Тој/Таа на тоа му вели едноставно: *Биди!* А тоа нешто, во знак на одговор влегува во постоење, а самото негово влегување во постоење е чин на „заобленото тело“ на тоа нешто, што и да е тоа нешто, и не е Негов/Нејзин чин - врати *објективно несвесно*, која патникот Ибн д'Араби ја нарече *суфизам*, патникот Карл Јунг *колективно несвесно*, а која, потоа, и двајцата ја нарекоа *архетип*.

Поглед зад сликата во која сме се заробиле

Во последните две децении дискурсот на интеркултурниот театар станува се повозбудлив. Одговорот на прашањето што е универзалноста во рамките на театарот го даваме врз основа на изразувањето ниво на театарскиот организам, т.е., поаѓајќи од знакот на веќе креираната театарска претстава. Се прашуваме, на пример, дали Бруковара *Махабхарата* верно ги имплементира или изневерува туѓите кодови во домашната структура. Доаѓаме до разни заклучоци; доколку Брук ги изневерил туѓите кодови, заклучуваме дека туѓиот не може да се вдоми, а при тоа да не се искриви. Консеквентно, се прашуваме: *Does all transcendence necessarily entail the negation of the voice of the other?*¹, а врз основа на претпоставката дека *the universal (...) can be and has been a dangerous and self-deceptive vision, denying the voice of the Other in an attempt to transcend it.*²

Моите скорешни истражувања докажуваат дека секоја трансценденција не го негира гласот на другиот и

racess, categories, genders, languages, microcosm and macrocosm, man and the machine.

So, what is *the culture of connections*? – queried my “psychic organs” (as Jung would have said). *The culture of connections* is the multidimensional value of universality – my consciousness replied. What is the multidimensional value of universality? It is the self-organized cyclicity – was the answer to the dialectical clash between my consciousness and subconsciousness. Why? Because when S/He decides that something will come to existence, S/He says to it: *Be!* And that thing, as if answering, comes into being, and the very act of it coming to existence is an act of the “round body” of that something, whatever it is, and it is not an act on behalf of Him/Her – replied the *objective subconsciousness*, which the traveler Ibn d'Araby called *sufism*, the traveler Carl Jung *collective unconscious*, and which was afterwards entitled *archetype* by both.

A Look Behind the Picture We Are Trapped In

The discourse of the intercultural theatre is becoming increasingly impressive in the last two decades. We can answer the question what is universality in terms of the theatre based on the expressive level of the theatre organism, i.e. from the sign of the theatre play already created. We wonder, for example, whether Brook's *Mahabharata* has incorporated foreign codes into native structure faithfully or not. We come to various conclusions. If Brook has betrayed foreign codes, we conclude that the foreign cannot be embraced, without bending. Consequently, we wonder: *does all transcendence necessarily entail the negation of the voice of the other?*¹, and based on the assumption that *the universal (...) can be and has been a dangerous and self-deceptive vision, denying the voice of the Other in an attempt to transcend it.*²

My recent researches prove that every transcendency does not negate the voice of the other and that universality –

дека универзалноста, онтолошки, знае да биде и позитивна стратегија. Меѓутоа, поинаквите аспекти на универзалноста не сме во состојба да ги сознаеме, се додека не се ослободиме од сликата во која сме се заробиле. Вистина, сликата на онто-вредносниот дуализам успеала да ги ограничи нашите релации со самите себеси, а потоа и со другиот, нагласувајќи ја хиерархијската опозиција помеѓу едниот и другиот, едното и другото. Токму тоа се случува и со нашите проценки во однос на поимот на универзалноста во контекст на театарот, кога ставот за универзалноста го градиме исклучиво врз темелот на изразувањето ниво. Потценувањето на предизразувањето ниво е, всушност, ситуација добиена од позитивниот *feedback loop* што го покренал картезијанскиот дуализам.

Имено, доколку театарската транскulturност е одредена како трансценденција на партикуларните култури во корист на универзалноста на човечкиот услов³, проблематиката на театарската транскulturност треба да се третира врз темелот на таа онто-вредносна концепција којашто го поддржува прашањето на релациите, која се разликува од онто-вредносната опозиција помеѓу рационалниот ум и телото, а која е сепак слична со неа поради тоа што е начин на разбирање на инкорпорираниот живот темелен врз феноменологијата. Оваа онто-вредносна концепција сакам да ја наречам онто-вредносната концепција на Трудната Божица Мајка.

Понатаму,

1. Доколку театарската транскulturност е одредена како потрага кон универзалноста, поимот на универзалноста и на театарската транскulturност треба да ги градиме врз темелот на предизразувањето ниво на театарскиот организам, затоа што ова ниво го поддржува и поттикнува пристапот на недualiстичката онто-вредносна концепција. Потоа би следела неговата релација со изразувањето ниво. Оттука би добиле одредени нови сознанија - коишто даваат простор за слободно определување (помеѓу едната, другата или третата онто-вредносна концепција) во однос на изразувањето ниво - а коишто се важни затоа што ја ублажуваат суровоста на реалноста.

ontologically – can be positive energy too. However, we are not able to cognize the other aspects of universality until we liberate ourselves from the picture we are trapped in. Truly, the picture of onto-value dualism has managed to limit our relations with ourselves, and then with the other, emphasizing the hierarchical opposition between one person and the other, one thing and the other. This is exactly what happens with our estimations regarding the notion of universality in the context of theatre, when we form our attitude towards universality only on the grounds of the level of expression. The underestimation of the level of pre-expression is, in fact, a situation formed by the positive feedback loop started by the Cartesian dualism.

Namely, if the transculturality of the theatre is determined as a transcendence of the particular cultures in benefit of the universality of the human condition³, the problematics of the transculturality of the theatre needs to be treated in terms of this onto-value conception that supports the issue of relations, which, in turn, is different from the onto-value opposition of the rational mind and the body, and is, yet, similar to it because it is a way of understanding of the incorporated life based on phenomenology. This onto-value conception I would like to call the onto-value conception of the Pregnant Goddess Mother.

Further on,

1. If the transculturality of the theatre is determined as the search for universality, the notion of universality and the transculturality of the theatre should be built on the base of pre-expression level of the theatre organism, because this level supports and incites the approach to the nondualistic onto-value conception. Then its relation to the expression level would follow. Hence we will get a certain new cognizance – one giving space to free determination (among the first, second or third onto-value conception) of the expression level – which is important because it alleviates the cruelty of reality.

2. Доколку театарската транскултурност е одредена како универзалност на „човечкиот услов“, мултидимензионалната вредност на универзалноста треба да го вклучи самиот човечки услов, а тоа е интерпретативниот аспект на искуството. Со други зборови, доколку универзалноста не се третира како амбивитетен поим, овој поим останува апстракција, или, во најмала рака, театарската транскултурност останува прилог за бихејвиористичката наука.

3. Доколку онто-вредносната концепција која ги поддржува релациите е различна од онто-вредносниот дуализам, а сепак слична со него поради тоа што и таа, исто како и оваа, кажува како стојат работите или какви треба да бидат, поимот транскултурност не смееме да го отфрлиме кога сакаме да го дефинираме градивото на транскултурноста во контекст на театарот. Значи, и покрај фактот што врежената (во суштина, дуалистичка) смисла на поимот транскултурност е имплементацијата на кодовите, поимот транскултурност треба да се сочува дури и тогаш кога транскултурноста сакаме да ја прикажеме низ поинаква перспектива. Во спротивно:

- а) Го губиме контрапунктот на картезијанскиот дуализам, а со тоа и самото наше тло;
- б) Ни се заканува опасноста да навлеземе во поинаков облик на дуализам.

4. Доколку дилтајевското *одредено искуство* е процес што тежи кон изразот што го заокружува, овој поим е пример на цикличноста, т.е., на тоа што стои како ознака за универзалноста. Доколку *одреденото искуство* не би било *одредено искуство* ако не се посредува по пат на изразување, овој е пример што самоорганизирачката цикличност ја „третира“ во рамките на културните манифестации. Доколку културата постои само во практика, искуството е она што докажува дека постоиме како тело-ум, а, всушност, врз основа на таа онто-вредносна концепција која се разликува од онто-вредносната опозиција помеѓу рационалниот ум и телото. Ако тезата која говори во прилог на тоа дека културата постои само во практика науката ја смета за објективна теза, тогаш нашата онто-вредносна концепција е објективна концепција.

2. If the transculturality of the theatre is determined as the universality of the “human condition”, the multidimensional value of universality should include the human condition itself, and this is the interpretive aspect of experience. In other words, if universality is not treated as an ambiguous notion, this notion becomes an abstraction or, to say the least, the transculturality of theatre becomes a donation to the behavioral science.

3. If the onto-value conception, which supports relations, is different from the onto-value dualism and yet similar to it, just like this one, because it says how things are and how they should be, the term transculturality must not be abandoned when we seek to define the essence of transculturality in the context of the theatre. This means that, besides the fact that the engraved (basically dualistic) meaning of the term transculturality is an implementation of the codes, the term transculturality should be kept even when we want to portray it in a different perspective. If not:

- a. We lose the counterpoint of the Cartesian dualism, and with it our own ground;
- b. We are threatened by the danger to enter a different type of dualism.

4. If the Diltheyian *certain experience* is a process that strives toward the expression that encircles it, this term is an example of cyclicity, i.e. of what is the sign of universality. If the *certain experience* was not a *certain experience* unless it was not mediated through expression, this is an example that treats the self-organised cyclicity in terms of cultural happenings. If culture exists solely in practice, experience is what proves we exist as a body-mind, and really, based on this onto-value conception, which is different from the onto-value opposition between the rational mind and the body. If the thesis that supports the opinion that culture exists only in practice is seen by science as an objective thesis, then our onto-value conception is an objective conception.

5. Доколку театарот (поточно, тоа што го прави театарот театар, а тоа е театарската претстава која му се нуди на гледачот) е пример што стои за *одреденото искуство*, објективните ставови во врска со театарската транскултурност, како дел од театрологијата, треба да ги црпиме од објективните ставови во врска со *одреденото искуство*.

Поимот на одреденото искуство во однос на културните манифестации открива многу нешта. Предлагам да се ограничимо само во еден контекст, кој е неопходен за да се даде заклучната реч во врска со градивото на театарската транскултурност, што следи во продолжение. Тој контекст е следниот:

Ако е вистина дека општествениот простор ја дефинира свеста на носителите на културата и дека културата постои само во практика, вистина е тоа дека општествената практика не може да се проучува врз исклучива референција на индивидуалните избори (поради тоа што постојат одредени заеднички концепции кои не *учат да учиме*), но вистина е и тоа дека концептот на културата е непоимлив надвор од аксиолошки јасно одредената средина.

Според тоа, културната индивидуалност, реално и самата по себе, ја потврдува релацијата помеѓу партикуларностите, а не хиерархискиот однос помеѓу партикуларностите. Самоорганизирачката цикличност, која имплицира развој и трансформација, насочена е кон реализацијата на индивидуалноста, кон средиштето на личната вредносна проценка.

Проблематиката на цикличноста е проблематика на индивидуалноста. Прашањето на индивидуалноста е прашање на интегритетот. А што е прашањето на интегритетот?

Проблематиката на интегритетот е проблематиката на реализацијата на човековото Јас. Тоа што кај човекот треба да се интегрира за тој да биде вистинско Јас

5. If theatre (more exactly, what makes theatre a theatre – a theatre play, offered to the viewer) is an example that stands for the *certain experience*, we should draw our objective attitudes, related to the transculturality of theatre, as a part of teatrology from the objective attitudes related to *certain experience*.

The notion of certain experience regarding cultural happenings reveals many things. I suggest we limit ourselves to one context, which is necessary to make the closing statement regarding the essence of the transculturality of theatre, which will follow shortly. Let us look at the context.

If it is true that social space defines the consciousness of the carriers of culture and that culture exists only in practice, then it is true that social practice cannot be studied on the sole reference of individual choices (because there are certain common concepts that *teach us to learn*), but it is also true that the concept of culture is inconceivable outside the axiologically clear determined environment.

According to this, the cultural individuality, realistically and in itself, confirms the relation between the particularities and not the hierarchical relation between particularities. The self-organised cyclicity, implicating development and transformation, is directed towards the realisation of individuality, towards the center of the personal value judgment.

The problematics of integrity is the problematics of individuality. The issue of individuality is an issue of integrity. And what is the issue of integrity?

The problematics of integrity is the problematics of realisation of the human *Me*. What should be integrated in a man, for him to have a real *Me*, are the multidimensional levels

се мултидимензионалните нивоа на неговото битие, чии екстремности се наречени свесно и несвесно. Токму во однос на интеграцијата, индивидуалноста на човекот е амбигвитетна состојба која ја исклучува апоријата; интеграцијата е чекор „од мене кон мене“, и, истовремено, чекор „од мене кон тебе“. Тоа е откривање на самата мене, но тоа е, истовремено, и потенцијалната состојба на мојата сеопфатност, на моето „заоблено тело“ кое те опфаќа и тебе, и сето тоа што може да постои околу мене и тебе. Целосноста е сеопфатна (и не само дуалистичка) дотолку доколку е состојба која ми дозволува да ја почувствувам поврзаноста помеѓу моето его и моето Јас, а преку ова Јас и поврзаноста со твоето Јас, и со сето тоа што го твори човечкото Јас. Ако дознаам која сум Јас, ќе дознаам колку многу заедничко девам со тебе. Дури тогаш немаш причина да не ми веруваш дека те љубам. А да те љубам ќе научам само ако научам која сум Јас, ако бидам и останам индивидуа.

Оваа проблематика е токму таа проблематика која треба да се инкорпорира во градивото на предизразувањето ниво на театарскиот организам, и што треба да се нарече театарска транскултурност.

Вистина, актерот е во завидна положба; неговата професија е ретка професија, професија која може (доколку сака) актерот експлицитно да го научи како да учи, односно, како да ја реализира својата лична интеграција. Влогот вреди да се вложи; долколу вложи, актерот би научил како и зошто да го почитува инкултурираниот телум на другиот, кој се разликува од неговиот личен инкултуриран телум.

Ако е токму тоа патот на ослободување остварен преку свесни напори, а воедно и самата волја да се сака другиот, како подвиг за продолжување, тогаш поимот на универзалноста не е опасна стратегија, туку, спротивно, нужна стратегија. Патот на „смртното“ преоѓање низ самоиспитувањето не е трансформација на актерската професија. Напротив, патот на релацијата со самите себеси е патоказот на усовршување на актерската професија.

of his being, whose extremities are called conscious and unconscious. The individuality of man, especially in terms of integration, is an ambiguous condition that excludes aporia; integration is a step “from me to me” and is simultaneously a “step from me to you”. This is a discovering of the real me, but is, simultaneously, a potential condition of my all-inclusiveness, of my “rounded body” that encompasses you too, as well as everything that can exist around you and me. Completeness is all-inclusive (and not only dualistic) insofar as I am allowed to feel the connection between your ego and my *Me*, and through this *Me* and the connection to your *I* and with everything that makes this human *I*. If I find out who I am, I will know how much you and I have in common – and then, you have absolutely no reason to not believe I love you. I will learn to love you only if I learn who I am - if I am, and remain, an individual.

This problematics is the one that should be incorporated in the essence of the pre-expressive level of the theatre organism and called transculturality of the theatre.

True, the actor is in a desirable position; his profession is a rare profession, one that can explicitly teach him (if he is willing) how to learn, i.e. to accomplish his personal integration. The investment is worth making; if he invests, the actor will learn how and why to respect the inculturated body-mind of the other, different from his inculturated body-mind.

If this is the real *path* of liberation, achieved by conscious efforts, and there is the will to love the other, as a drive to continue, then the notion of universality is not a dangerous strategy, but, on the contrary, a necessary strategy. The road of the “mortal” passing thorough self-questioning is not a transformation of the actor’s profession. On the contrary, the path of selfrelating is the landmark of the perfecting of the actor’s profession.

А за тоа што потпочно означува трансценденцијата на театарската транскултурност (инкорпорирана во градивото на предизразувачкото ново на театарскиот организам), потоа, за релацијата на театарската транскултуралност со останатите поими што ги вклучува синтагмата интеркултурален театар, како и за многу други докази кои говорат во прилог на кажаното и на тоа што остана неизказано – накратко, за „патот“ на науката што почива врз темелот на театарската транскултуралност, од почеток до крај - ќе ви „раскажам“ во некоја друга прилика. Во соодветно време и во соодветни околности.

П.С. Во дневникот на Јулиус Покорни најдов многу интересен фрагмент, што ја опишува неговата борба со „палчето в шума“, пред да се одлучи да се вдоми в театар, во фазата кога бил маѓепсан од корените, и пред да дознае за Трудната Божица Мајка. Вели патникот: Палче, мутавче, како ли успеа да го изгубиш патот? Е, ама тоа не беше мојот пат – му возвратил овој. А да не го најдев својот пат, не ќе знаев да ви раскажам за „смртта“ што ми се закануваше зад завесата: за „бурето без дно“ на Вештерката!

Палчето продолжило да чекори, а потоа одеднаш засанало, се свртело, и му се обратило на патникот: Јулче, мутавче, ти си се збунил; зарем јас не сум јас, „Палчето в шума“, всушност, ти, вистинскиот патник и вистинскиот пат?

Превод: Саше Тасев

БЕЛЕШКИ

¹ Patrice Pavis, *The Intercultural Performance Reader*, (Routledge, London and New York, 1996), стр. 80.

² Marvin Carlson, *Brook and Mnouchkine: Passages to India?*, во: *The Intercultural Performance reader*, (Routledge, London and New York, 1996), стр. 80.

³ Patrice Pavis, *ibid.*, стр. 6.

And what is the exact significance of the transcendency of transculturality of theatre (incorporated in the essence of the pre-expressive level of the theatre mechanism), the relation of the transculturality of theatre with the rest of the terms, including the syntagma “intercultural theatre”, as well as the many other evidence that support what has already been said and what has not – in short, about the “path” of science based on the transculturality of theatre, from the beginning to the end – I will tell that in another “story”. In a suitable time and circumstance.

P.S. I have found a very interesting fragment in the journal of Julius Obedient, describing his fight with “Tom Thumb in the Woods”, before he decided to stay in the theatre, in the phase when he was enchanted by the roots, before he found the Pregnant Goddess Mother. The traveler said: O dumb Thumb, how did you manage to lose your way? Well, that was not my path – he replied. And if I did not find my way, I would not have known the story of “death” threatening me from behind the curtain and the Witch’s “bottomless barrel!”

Tom Thumb went on his way, but suddenly stopped, turned around and said “O laughable little Julius, you are the confused one: am I not the one, the “Tom Thumb in the Woods”, in fact, you, the true traveler and the true path?”

NOTES

¹ Patrice Pavis, *The Intercultural Performance Reader*, (Routledge, London and New York, 1996), p. 80.

² Marvin Carlson, *Brook and Mnouchkine: Passages to India?*, in: *The Intercultural Performance reader*, (Routledge, London and New York, 1996), page 80.

³ Patrice Pavis, *ibid.*, page. 6.