

Jovana Pavićević*Filološko-umetnički fakultet,
Univerzitet u Kragujevcu, Srbija
jovanapavicevic@yahoo.com*

Artoovo pozorište surovosti i njegovo nasleđe*

Apstrakt: Antonen Arto (1896–1948) se smatra jednim od najuticajnijih pozorišnih stvaralaca u 20. veku iako se njegova teorija uzima za nekoherentno i teško razumljivo štivo. Rad ima za cilj da prikaže Artoov nacrt pozorišta surovosti i načine na koje je ta ideja uticala na kasnije pozorišne stvaraoce, tačnije na Pitera Bruka, Ježija Grotovskog i Euđenija Barbu.

Gljučne reči: Arto, pozorište surovosti, Grotovski, Euđenio Barba, Piter Bruk, posvećeni teatar

Tretirali su me kao ludaka, zlostavljali su me zbog najbezazlenijeg postupka ili ponašanja, zbog onoga što sam pričao i mislio, iako se moje ponašanje nije nimalo razlikovalo od ponašanja jednog glumca, poete, pisca, što sam ja, uostalom, i bio. Zar pisac nije onaj koji, za razliku od drugih ljudi, svoje ideje i fantazije konkretizuje obogaćujući ih maštom na intenzivniji, srećniji i življi način, koji preko reči i ritma stvara osećaj realnosti?

Antoen Arto, „Pismo iz Rodeza“

I upravo u korišćenju i rukovanju tim [pozorišnim] jezikom nestaće stari sukob između pisca i režisera, jer će ih zameniti jedinstveni Stvaralac na kome će ležati dvostruka uloga, odgovornost za pozorišni prizor i za dramsku radnju.

Antonen Arto, „Pozorište surovosti“ (Prvi manifest)

Antonen Arto se može ubrojati u red liminalnih mislilaca – onih šamanističkih osoba koje „opseda duh promene pre nego što promene postanu vidljive u javnim arenama“ kako ih je definisao antropolog Viktor Tarnar (1983), a njegova teorija se u skladu s tim može svrstati u prava „liminalna čudovišta“ jer poseduje

* Rad je deo istraživanja koja se izvode na projektu *Društvene krize i savremena srpska književnost i kultura: nacionalni, regionalni, evropski i globalni okvir* (br. 178018), koji finansira Ministarstvo prosvete i nauke Republike Srbije.

kombinacije poznatih i nepoznatih osobina čijim prelamanjem se otvaraju brojne mogućnosti. Ako Artoove eseje o drami i pozorištu uporedimo s esejima njegovih prethodnika, pa i savremenika, lako ćemo uočiti da su oni u većini slučajeva oslobođeni okova svedenih i preciznih formulacija. Ali to ne znači da poetizovani segmenti, paradoksi i oscilacije u stavovima, koji su često predmet različitih polemika, ukazuju na nekoherentnost njegove teorije i da se stoga ne mogu primeniti u praksi. Štaviše, Artoova ličnost, teorija i praksa su kao šargarepa ispred našeg nosa, kako je Bruk (1995, 59) opisao snagu Artoove vizije, podstakli značajna traganja koja su se приметно osetila u drugoj polovini 20. veka. Poetski i anarhični doživljaj pozorišnog sveta i pristup toj materiji ovog „ukletog“ pesnika u velikoj meri pomera granice u promišljanju prirode dramskog i pozorišnog stvaralaštva, a potom i u beleženju rezultata tih promišljanja. Pozorište, koje u njegovoj teoriji izrasta iz organskog sadejstva života i umetnosti, omogućava i poziva na mistično saučesništvo, pa ga otuda Arto često sparuje i s alhemijom i metafizikom. O Artoovoj borbi s različitim himerama, koje su se urotile kako protiv njegove vizije tako i ličnosti, svedoče Artoove prepiske¹ s članovima porodice, prijateljima i bliskim saradnicima na osnovu kojih se njegovo stvaralaštvo tumači i često poistovećuje isključivo s ludačkim nadahnućem. Zbog toga tumačenje njegove teorije nailazi na brojne teškoće, a da bi se izbeglo svođenje na opšta mesta, proces tumačenja bi gotovo uvek podrazumevao, prema mišljenju Mirjane Miočinović (1993, 9), i demistifikaciju i demitifikaciju.²

Počeci Artoovih koncepcija antiimitativnog pozorišta, karakterističnih za avangardu u celini, uglavnom se vezuju za njegovu kratkotrajnu delatnost u okrilju nadrealističkog pokreta, da bi nakon raskida s tim pokretom 1926. godine ta koncepcija kroz Artoova usamljena traganja prerasla u takozvano *pozorište surovosti*. Zbirka eseja *Pozorište i njegov dvojniki*, u kojoj se nalaze između ostalih i najznačajniji kao što su „Pozorište i kuga“, „Da se prekine sa remek-delimama“ i „Pozorište surovosti“ (Prvi i Drugi manifest)³, u Francuskoj je objavljena 1938. godine i najpotpunije iskazuje Artoovu viziju i strast za pozorištem.

¹ v. Antonen Arto, *Pisma iz ludnice*

² Mirjana Miočinović (1993, 5) svoju opsežnu studiju o Artoovom stvaralaštvu počinje na sledeći način: „Tri su osnovna problema s kojima se istraživač Artoovog pozorišnog dela susreće: problem izdvajanja Artoovog pozorišnog dela iz okvira njegovih sabranih dela, svođenje artoovskih pozorišnih mitema na nivo teorijske inteligibilnosti – izdvajanjem, makar i nasilnim, teorijskih teza iz naslaga jednog pesničkog i poetizovanog sistema i, najzad, odbacivanje onih mitema i mitova koji su se stvorili oko samog Artoovog dela i koje bismo, u prvom redu, mogli da svedemo na mit artoovskog ludila.“ Demistifikacija i demitifikacija ima za cilj da Artoovo delo objasni kao koherentan sistem, a ne da poetizovane misli svede na formulu genijalnog ludila čemu su podlegli mnogi istraživači.

³ Naslovi eseja na srpskom jeziku su preuzeti iz zbirke *Pozorište i njegov dvojniki* koju je sa francuskog na srpski prevela Mirjana Miočinović.

Artoov pozorišni interkulturalizam, tokom kojeg nastaju najznačajniji eseji o pozorištu pod uticajem drugih, prostorno i vremenski udaljenih kultura iz kojih je crpeo materijal za obnavljanje oksidentalne kulture, počinje 1931. godine kada se na Međunarodnoj kolonijalnoj izložbi u Parizu susreće sa balijskim performansom, a zaokružuje se nakon pet godina sa posetom Meksiku⁴. Budući da je za Artoa pozorište jedan vid ispoljavanja kulture, on u predgovoru za zbirku *Pozorište i njegov dvojniki*, pod nazivom „Pozorište i kultura“, obrazlaže izvesne paralelizme koje je uočio između savremenog rasula Zapada⁵ i brige oko kulture koja se, kako navodi, „nikada nije podudarala sa savremenim životom i koja je stvorena zato da bi upravljala njime“ (Arto 1992, 29). Čovek u savremenom društvu niti učestvuje u stvaranju kulture niti je živi, već svoje shvatanje kulture bazira na koristoljubivosti koja ga pretvara u posmatrača. U Meksiku Arto primećuje upravo suprotno – umetnost ne postoji, već stvari služe; one nisu eksponati za posmatranje izolovani iz svog okruženja i prvobitne svrhe, već deo svakodnevnog života i zato je njihov svet u stalnom oduševljenju (Arto 1992, 34). Posmatrač kulture je jedino sposoban da izvlači misli iz postupaka, a da bi svoje postupke izjednačio sa mislima, da bi delao „iz“ kulture i „na“ kulturu, ona u čoveku mora postati jedan „novi organ“ (Arto 1992, 30). Arto ovim osuđuje izvesnu zonu komfora na koju se svodi život savremenog čoveka i njegov strah da prevaziđe tu zonu i dopusti da se život odvija u znaku istinske magije izvan granica racionalnog, verbalizovanog i strogo definisanog čime bi se otvorio put ka (samo)spoznaji. Gledalac i posmatrač se zamišljaju kao istraživači koji bi trebalo da redukuju racionalni impuls i kroz čulno dotaknu biće. Celokupna artoovska zamisao pozorišta je antiprosvetiteljska – ona poriče moć nauke, znanja i prosvetiteljsko načelo korisnosti i pokušava drugačijim putem saznanja da svetu vrati začaranost, a ljudima strahove i sumnje.⁶

U poređenju istočnog i zapadnog pozorišta Arto nam otkriva da je u balijskom performansu prepoznao fizičku, a ne verbalnu ideju pozorišta (Arto 1992, 97). Pod verbalnom idejom Arto podrazumeva dijaloško pozorište, predstavljanje uz pomoć reči putem kojeg verbalizovana i racionalizovana iskustva i osećanja postaju nekongruentna s onim autentičnim. Ta verbalna ideja suvereno vlada pozorištem Zapada i sve ostale elemente specifično pozorišnog izraza

⁴ Godinu dana nakon posete Meksiku 1936, Arto posećuje Irsku, ali njegov rad je u velikoj meri ometen boravcima na različitim klinikama gde će provesti, uz povremena otpuštanja, ostatak svog života.

⁵ Detaljno o kulturnoj klimi u kojoj nastaju Artoove teorije i uticaju Ničea, Špenglera i Genona videti studiju M. Miočinović *Surovo pozorište: poreklo, eksperimenti i Artoova sinteza* (1993, 203–221).

⁶ Ovde se pozivamo na pojam prosvetiteljstva kao oblika totalitarnog shvatanja, u Horkhajmerovom i Adornovom tumačenju (1974, 17–27), koje se vodi pretpostavkama apstrakcije, distancijacije i objektivizacije i svođenjem sveta na puku kauzalnost.

pokorava govornom izrazu, što bi značilo da se ostali elementi ne tretiraju kao ravnopravni u kreiranju značenja, već su tu da istaknu ili obogate tekst. Po Artoovom mišljenju, pozorište uopšteno treba da se služi rečima kao i drugim elementima, pa bi stoga obnavljanje ili ponovno stvaranje oksidentalnog pozorišta bilo moguće jedino putem razaranja jezika (Arto 1992, 35). Istinski pozorišni jezik je aktivan, delotvoran i prima se preko čula. Taj pozorišni fizički jezik, o kome govori Arto, jeste jedna vrsta iskustvenog polja koje bi poslužilo svrsi razotkrivanja stanja koja se rečima ne mogu dosegnuti. U balijskom pozorištu je reč o jednom prejezičkom stanju koje nastoji da iznađe svoj izraz kroz muziku, kretanje, gestove, pa i reči (Arto 1992, 90). Sadejstvo tih elemenata jeste forma izražavanja koja transcendirira konkretan i realan plan i Arto takvom sadejstvu dodeljuje status misaone alhemije kojom se duhovno stanje pretvara u čitav pokret, kolektivno kretanje. U tom kretanju dolazi do „magijske identifikacije: MI SHVATAMO DA SMO MI TI KOJI SMO GOVORILI“ (Arto 1992, 96) – to jest, mi kroz poeziju prostora i jezik koji je namenjen čulima osećamo da se iz nas budi i iskazuje ono što je ispod granica ljudske percepcije. Čitava Artoova teorija je usmerena ka tome da se pronađe specifični pozorišni izraz, jedinstveni jezik koji bi bio „na pola puta između pokreta i misli“ (Arto 1992, 123), a koji se može dodeliti režiji, ali ne u klasičnom smislu prevođenja teksta iz pisanog u izvođački medijum. On odgovornost prebacuje i sa pisca i reditelja u klasičnom smislu na jedinstvenog Stvaraoca čiji zadatak nije ukidanje artikulisane reči već pronalaženje njenih fizičkih aspekata, značaja koje ona ima u snovima i to isključivo u odnosu na druge jezike kojima se pozorište služi. Artoova pozorišna praksa proizvodi neteološki prostor, onaj kojim za razliku od teološke scene Zapada ne vlada prvobitni logos, odnosno pisac-stvaralac koji uređuje i usmerava pozorišnu strukturu (*Derrida* 1978, 296). Nasuprot unapred zaokruženom, utemeljenom smislu koji bi se samo „preveo“ u igru, Arto zamišlja pozorište kao polje igre, živo delanje i traganje. Iz takvog pozorišta bi se mogao zabeležiti tekst, ali to bi bilo pozorišno delo, jedna nova simbioza kao što je to i jedinstveni Stvaralac, koje nije ni „dramski tekst u klasičnom smislu, ni prosta suma rediteljskih zamisli“ (Miočinović 1993, 328).

Kako bi još bolje opisao efekat koji bi takvo pozorište imalo na svest gledaoca, Arto se služi metaforom kuge. Kuga u društvenom smislu, kao i sve druge zaraze koje mogu zadesiti društvo, izaziva nalet bede koja nagoni društvo da se suočava sa strahovima, moralnim rasulom i psihičkim slomovima (Arto 1992, 37). Ujedno se postojeći red urušava, nastaje kriza i gubi se kontrola nadzora. Pozivajući se na kliničke opise epidemija koje su zadesile čovečanstvo tokom istorije, Arto zaključuje da različiti izvori (istorija, svete knjige i medicinske rasprave), iako opisuju morbidne telesne pokazatelje kuge, daleko više pažnje posvećuju njihovom razornom i demorališućem dejstvu na duhove (Arto 1992, 40–41). Isto tako smatra da se kuga, njeni zakoni i njeno geografsko poreklo, ne

moгу objasniti uzrocima u vidu zaraznih klica, bakterija i virusa koje su lekari pokušavali da izoluju.⁷ Dok se ljudi bore sa tim mahnitim dešavanjima, njihove strahove koristi „ljudski ološ pošteđen zaraze“ i sa napuštenih ognjišta zgrće ono što preostaje iako i sam oseća beskorisnost takvog čina. U takvom trenutku, u bezrazložnom i beskorisnom činu, rađaju se pozorište i pozorišna igra (Arto 1992, 47), koji su slični kugi po efektu u tome što izazivaju delirična raspoloženja, napadaju svesne mehanizme i racionalnost, izazivaju krizu i narušavaju red, a to sveukupno utiče na promene u ljudskom ponašanju. Ti efekti se mogu uočiti kako kod gledalaca tako i kod izvođača jer je u pitanju vrsta ludila koje se prenosi na druge i dovodi u stanje opčinjenosti (Arto 1992, 50). Kao i kuga koja budi skriveno rasulo, neiskorišćeno očajanje, navodi život da odreaguje do paroksizma i razrešava se jedino smrću ili isceljenjem, tako i pozorište treba da probudi latentne sile, prigušeno nesvesno i ne može se uspostaviti bez razaranja i ludila koji pokreću novu energiju (Arto 1992, 55). Takva vrsta sloma, poremećaja, poroka, reči kojima se Arto služi da opiše širenje epidemije, ukazuju na prisustvo još jedne čovekove strane u kojoj se krije neizmerna snaga. Dejstvo pozorišta koje bi probudilo takvu stranu bi se moglo paradoksalno opisati kao bezbednije iskustvo, za razliku od onog životnog, tokom kojeg bi se čovek suočavao sa samim sobom – sa sopstvenom maskom, niskošću i lažima, jednom rečju sa korenima prikrivene surovosti. Iako reč „surovost“ poziva na slike krvi, sakaćenja i komadanja, u Artoovoj teoriji je prevashodno reč o psihološkoj kategoriji – o pozorištu koje je mukotrпно i to najpre za njegovog stvaraoca (Arto 1992, 11). Svi pokušaji preciznijeg definisanja surovosti nailaze na isti onaj zahtev koji Arto postavlja samom pozorištu Zapada, a to je raskidanje s uobičajenim smislom jezika. Tako u „Prvom pismu o surovosti“ Arto (1992, 137) navodi da reč surovost treba uzeti u širokom značenju, a ne u onom materijalnom i pohlepnom koje joj se obično pridaje. Surovost bi trebalo da ukaže na izvesnu slobodu u pronalaženju poezije u pozorištu i prihvatanja religijskog pozorišta koje poseduje suštinsku snagu, a ne beskorisne meditacije (Arto 1992, 11). Ta poezija pozorišta se nalazi u osnovi svih Mitova koje su nam preneli antički dramatičari. Očigledno da je ovde reč o poeziji i ritmu koji nose istinsku snagu

⁷ Arto (1992, 45–46) navodi niz bizarnosti i protivrečnosti koje se uočavaju tokom epidemija na kojima treba zapravo graditi duhovnu fizionomiju tog zla koje izjeda organizam: „Niko neće znati da kaže zašto kuga pogađa strašljivca koji beži, a pošteđuje bludnika koji traži svoja zadovoljstva na leševima. Zašto zaziranje, čednost, usamljenost, ne mogu da spasu čoveka od domašaja nesreće, i zašto jedna skupina razvratnika koja je odbegla u selo, kao Bokačo s dvama dobro izabranim prijateljima i sedam pohotljivih bogomoljki, može u miru da čeka tople dane za kojih se kuga povlači; i zašto u jednom obližnjem zamku, pretvorenom u ratno uporište sa naoružanom stražom koja sprečava bilo čiji ulazak, kuga pretvara ceo garnizon i stanovnike u leševe, a pošteđuje naoružane stražare, jedino izložene zarazi.“

mitova, a ne o narativu koji kod Artoa uvek pobuđuje sumnju u reči i mogućnost komuniciranja. U „Drugom pismu“ (Arto 1992, 139) dodaje da reč surovost koristi u značenju

žeđi za životom, kosmičke strogosti i neumoljive nužnosti, u gnostičkom značenju životnog kovitlaca koji je van nepobedive nužnosti bez koje život ne bi postojao.

Iz ovog odlomka, na koji se često poziva i Derida u svom eseju o Artou, možemo videti da Arto zamišlja pozorište kao oblik prosvetljenja koje se stiče neposrednim iskustvenim saznanjem o kosmosu, nužnostima i životu. Derida (*Derrida* 1978, 292) primećuje da Artoova „svirepost“ nije povezana sa brutalnošću i divljaštvom, ona ne poziva na destrukciju ili bilo kakvu negativnost, a pozorište surovosti se može (tek) roditi brisanjem imena čoveka (*Derrida* 1978, 293). Ovde brisanje čoveka ne ukazuje samo na težnju ka univerzalnosti, kolektivnom slavlju i mističnom saučestvovanju, kojima Arto svakako teži, već se u drugom deridijanski zabeleženom kontekstu može tumačiti i kao pristup koji nije okrenut ka poreklu, već kao onaj koji utvrđuje igru i pokušava da prevlada onog čoveka koji je kroz celu svoju istoriju „sanjao o punoj prisutnosti i spokojnom temelju“ (Derida 1990, 153).

U Artoovoj teoriji se mogu pronaći delimično utvrđena sredstva za postizanje surovog efekta u pozorištu. To su najpre gruba sredstva koja zadržavaju gledaočevu pažnju: zvuci, buka i krici ili druga sredstva sa vibratornim i vradžbenim, a ne značenjskim, svojstvima koja podstiču budnost i razdraženost. Nešto suptilnije je osvetljenje, nakon čega sledi dinamizam radnje, odnosno silovita i koncentrisana radnja koja budi „krv slika, krvavi vodopad slika“ (Arto 1992, 114) ili pruža taloge snova gde se gledaočeve sklonosti ka zločinu, njegove erotske opsesije, divljaštvo i kanibalizam oslobađaju na unutrašnjem planu (Arto 1992, 126). Sve to Arto obuhvata jednom rečju, Opasnost, sa kojom je savremeno pozorište raskinulo. Da bi opasnost vratio pozorištu on od njega mora napraviti svekoliko iskustvo bez ograničenja i barijera. Stoga i predlaže da se ukine dihotomija scena-sala i da se jedinstvenim prostorom postigne pozorište radnje gde bi i gledalac trebalo da preuzme aktivnu ulogu. Ali kako barijera u pozorištu podrazumeva i onu simboličnu, koja uvek postoji u diskontinuitetu između realnog prostora publike i fiktivnog sveta predstave, ograničenja i odvajanja koja nameće pozorišni prostor se moraju prevazilaziti sa specifičnim ciljem na umu. Jedan od Artoovih ciljeva je da iznađe načine da se napusti konvencionalna sala i da se omogući odvijanje spektakla na mestu koje se može preurediti po načelima arhitekture svetih mesta (Arto 1992, 132). U takvom pozorištu gledalac bi, našavši se u samom središtu, okružen nadražajima i prožet samim spektaklom, izgubio distancu i objekat viđenja, pa u Artoovoj teoriji više ne bi bilo reči o gledaocu i spektaklu, već o festivalu (*Derrida* 1978, 308). I to o festivalu gde je,

kao i u starijem čovečanstvu kako ga opisuje Niče, svirepost sastavni deo svih prazničkih radosti gde se isprobavaju strahovi i ispituju uznemireni senzibiliteti, a pojedinačno iskustvo ukida.

Pitanje pozorišta surovosti, njegovog trenutnog nepostojanja i njegove nužnosti, istorijsko je pitanje za Deridu (Derrida 1978, 294) jer ukazuje na granice reprezentacije u smislu da to pozorište nije reprezentacija, već život u onoj meri u kojoj je nepredstavljiv. Scena više neće imati zadatak i neće moći da predstavlja pre svega zato što se ukida ilustracija već napisanog teksta ili ponavljanje nekakve „sadašnjosti“ koja postoji na drugom mestu (Derrida 1978, 299). Iako Mirjana Miočinović (1993, 287) smatra da Derida Artoovu celokupnu teoriju, koja uvek oscilira između spontanosti i repetitivne kodifikovane igre, svodi na ideju neponovljivosti, iz zaključka Deridinog eseja ipak možemo videti da on prepoznaje, čak potvrđuje, to identično osciliranje: on [Arto] se ne može prepustiti pozorištu kao ponavljanju, niti se može odreći pozorišta kao neponavljanja (Derrida 1978, 315). „Ograđivanje“, „zatvaranje“, pa čak i „kraj“ reprezentacije iz naslova Deridinog eseja⁸ zapravo istovremeno i otvaraju i omogućuju strukturu koja je igrični prostor iliti „poigrište beskrajnih zamena u okviru jednog konačnog skupa“ (Derida 1990, 148). Artoova zamisao omogućava očuvanje starih pojmova i formacija u kontekstu izmenjenih empirijskih otkrića što se može videti iz njegove izražene težnje da se pozorište vrati poeziji svih Mitova. Pozivajući se zbirno na mitove koji se prenose, bez ikakvih pokušaja da se pozabavi njihovom eksplikacijom, ukazuje na Artoovu zainteresovanost za invokaciju mita, a ne za njegovo značenje, i u teoriji i u praksi koje onda i same postaju mitomorfne.

Razlozi koji Deridi nameću da pozorište surovosti posmatra kao pitanje od istorijske važnosti otvara mogućnost razmatranja suštinske odlike Artoove poetike koju čini relacija pozorište i (njegov) dvojniki. Pozorište surovosti budi Dvojnika koji se može posmatrati kao dvojniki stvarnosti, ali ne one svakodnevene, već one opasne, neiskorišćene i zanemarene od strane ljudi u kojoj „načela, poput delfina, čim izrone, hitaju da se iznova vrate u tamu voda“ (Arto 1992, 75). Arto pretpostavlja postojanje dvaju istovetnih ili srodnih entiteta (Miočinović 1993, 247) – pozorište kao dvojniki nije imitacija, dvojniki ne može predstavljati svog parnjaka, već on paralelno s njim opstaje. Dvojniki je latentna sila koja se krije u pokretima, kricima, intonacijama i drugim elementima pozorišta surovosti, a istovremeno je zapretna i u samom gledaocu i u skladu sa tim se može ostvariti jedino kroz transakciju. Akcija i reakcija bi pospešile buđenje opasne stvarnosti u čoveku kroz sugestivnu moć nesvesnih slika, proživljavanje

⁸ Odnosi se na moguća značenja engleske reči *closure* u prevodu Deridinog eseja na engleski jezik (*The Theater of Cruelty and the Closure of Representation*). Ista značenja poseduje i njoj ekvivalentna reč u originalu na francuskom jeziku (*Le théâtre de la cruauté et la clôture de la représentation*).

određenog mitskog događaja ili „ponavljanje arhetipova putem rituala u primitivnim zajednicama“ (Miočinović 1993, 256). Međutim, ovde je bitno naglasiti da Artoovo religiozno i ritualno pozorište ne znači izjednačavanje rituala i pozorišta, niti da Arto eksplicitno pripisuje ritualu korene pozorišta, već da prevashodno zastupa ideju da pozorište treba da bude *kao* ritual (Schechner 2008, 21). Gledalac sa svojim doživljajima oscilira između pozorišta i njegove opasne stvarnosti koju mu pozorište nudi preko arhetipskih slika, odnosno manifestacija arhetipa koji je nepojmljiv. Arhetipske slike, kao i arhetip u Jungovom tumačenju, onda bi morale biti prožete snažnim emocijama i predstavljati autonomni energetska centar, na koji se Arto uostalom i poziva. Pozorište surovosti je stvoreno, kako nam prenosi njegov tvorac (Arto 1992, 161), da bi se pozorištu vratilo osećanje strasnog i grčevitog života. Na tom polju Arto ponovo uspostavlja antropološko pozorište koje bi se, kao društvena i estetska kategorija, istinski bavilo tvoračkom kulturom i čovekom.

Artoova ideja o pozorištu kao svetom mestu sa izrazito fizičkom skripcijom i kodifikovanom radnjom uticala je na brojne pozorišne trupe, teoretičare, praktičare i dramske pisce koji su se ili direktno pozivali na njegove ideje ili su se sličnosti i uticaji naknadno uočavali kroz teoriju i kritiku. U njegove „sledbenike“, bilo u slučaju scenske prakse ili dramskog teksta, bilo da se njihov rad dosledno i konstantno nadovezuje na Artoove ideje ili da predstavlja samo jednu fazu u razvoju, najčešće se ubrajaju: Žan Žene, Džulijen Bek i Džudit Malina, Ježi Grotovski i njegov učenik Euđenio Barba, Piter Bruk, Piter Šuman i Ričard Šekner. Iz ovakvog skupa, gde iza svakog imena stoji prepoznatljiva praksa, pozorište izrasta kao međunarodna arena u kojoj se brišu barijere (geografske, kulturološke, simbolične) i stvaraju dinamična preplitanja.

Piter Bruk, interkulturalni pozorišni i filmski reditelj, u *Praznom prostoru* (1995, 28) na sledeći način definiše potrebu za svetim, posvećenim teatrom:

U Americi je danas sazrelo vreme da se pojavi jedan Mejerhold, budući da se naturalističko predstavljanje života Amerikancima više ne čini pogodno da izrazi sile koje njima upravljaju. Sada se raspravlja o Ženeu, ponovo se procenjuje vrednost Šekspira, citira se Arto, mnogo se govori o ritualu, a sve to iz vrlo praktičnih razloga – mnogi konkretni vidovi američkog načina života mogu da se objasne jedino ako se prati ta linija.

Vodeći se ovakvim razmišljanjem o ulozi pozorišta u društvu nije ni čudo što Bruk već krajem pedesetih godina u svojoj rediteljskoj praksi pokazuje interesovanje za Ženeov komad *Balkon*. Jer ovaj francuski dramatičar, koga je društvo odbacilo a on mu uzvratilo beskompromisnom kritikom u svojim dramama, čitaocima i publiku surovo izlaže ritualizovanim zločinima, moralnoj prljavštini, progonima i tlačenjima. „Nemilosrdna, potpuno beskompromisna vizija izopačenog čoveka koji je takođe i pobunjenik“ u biti je struktura osećanja Balkona prema mišljenju Vilijamsa (1979, 351) koja se vrlo lako dá primeniti i

na ostale Ženeove drame. Prema mišljenju mnogih kritičara američka nomadska trupa Living teatar (Living Theater), koju su predvodili suosnivači Džulijen Bek (1925–1985) i Džudit Malina (1926–2015), predstavlja najhrabriji čin u doslednoj primeni Artoovih ideja.⁹ Stvarajući u okviru komune koja je brojala oko trideset članova oni će objediniti ideje pozorišta kao društvenog i estetskog angažmana. Oni jesu zajednica jer imaju posebnu funkciju, a to je gluma koja njihovoj „zajedničkoj egzistenciji daje značenje“¹⁰ (Bruk 1995, 69). Stanovište sa koga delaju bi u tom smislu bilo veoma slično Šumanovoj trupi Hleb i lutke (Bread and Puppet)¹¹ čiji naziv treba da ukaže da je pozorište „kao hleb, jedna vrsta neophodnosti“ (Nastić 2010, 257). Po Brukovom mišljenju (1995, 67), pozorišna praksa poljskog reditelja Ježija Grotovskog je najbliža Artoovom idealu.¹² Ta dva teoretičara i praktičara se najčešće dovode u vezu zbog istovetnog interesovanja za veštine orijentalnog pozorišta i ispitivanje odnosa publike i glumca. Pozorište u praksi Grotovskog predstavlja mesto za samo-proučavanje kako glumca tako i publike.¹³ Glumačke tehnike koje je Grotovski razvio eksperimentisanjem omogućavaju glumcu, smatra Bruk (1995, 67), da predstavu ponudi kao obred: sopstvenim razotkrivanjem glumac žrtvuje deo ličnog saznanja i razgolićuje ono što leži u drugim ljudima. Iz tog razloga su njegovi eksperimen-

⁹ Living teatar je osnovan u Njujorku 1947. godine i ovu trupu je prvobitno privuklo istočno pozorište, japanski No teatar, kako navodi Miočinović (1993, 403), dok za Artoovu knjigu saznaju tek 1959. godine.

¹⁰ Sredinom šezdesetih godina funkcija komune se prepoznaje kao značajan pristup eksperimentisanja i u drugim oblastima. Recimo, engleski psihoanalitičar i jedan od pobornika antipsihijatrije, Ronald D. Leng, 1965. godine osnovao je eksperimentalnu zajednicu za lečenje ljudi obolelih od šizofrenije (videti dokumentarni film o Lengu i eksperimentalnoj zajednici pod nazivom *Asylum* iz 1972. godine). Nešto ekstremniji pristup lečenju šizofrenije kroz ideju „ponovnog roditeljstva“ (reparenting) u okviru komune je primenjivala i praktičarka transakcionalne analize Džeki Šif (Jacqui Shiff) krajem šezdesetih i početkom sedamdesetih godina.

¹¹ Obe trupe su oformljene u Njujorku s tim što Hleb i Lutke znatno kasnije u odnosu na Living teatar, 1963. godine i delaju na sličan način: u obliku zajednice, bez fiksiranog pozorišnog prostora i na osnovu plana igre koji podrazumeva unapred određenu shemu spektakla u kombinaciji s improvizacijama.

¹² Miočinović (1993, 404) smatra da je Grotovski do nekih artoovskih ideja mogao da dođe i preko poljskog dramskog pisca, teoretičara pozorišta, slikara i filozofa S. I. Vitkjeviča koji je takođe raspravljao o potrebi i mogućnostima ritualnog teatra u moderno doba.

¹³ Istraživanje i eksperiment, na koje poziva sam naziv njegovog Pozorišta „Laboratorija“ (Theatre Laboratory), podrazumevali bi pre svega „prodiranje u samu ljudsku prirodu“, a zatim i u prirodu pozorišta koja se mora preispitati naročito u trenutku kada se različiti estetski žanrovi prepliću, a audio-vizuelni mediji prete narušavanju pozorišnog izraza (Grotowski 1982, 27–28).

menti predstavljani u izuzetno malim, intimnim prostorima pa se često činilo da je išao ka tome da stvori elitističko ili ekskluzivno pozorište. U izvesnom smislu Grotovski ne odbacuje u potpunosti ideju pozorišta za odabrane – on ima posebnu publiku u vidu i to onu koja poseduje istinske duhovne potrebe (*Roose-Evans* 1984, 148). Dok druge avangardne i eksperimentalne prakse siromaštvo posmatraju isključivo kao nedostatak finansijskih sredstava koja postaju izgovor za nemogućnost ostvarivanja ideja, Grotovski od njega stvara ideal tako što glumcima omogućava da se služe uvek dostupnim alatom – humanim instrumentom (telom) i neograničenim vremenom za eksperimentisanje (Bruk 1995, 67) – kao jedinim preduslovom za kvalitet postavke. Taj ideal će kroz svoje eksperimente dalje razvijati njegov učenik italijanskog porekla Euđenio Barba u okviru Odin Teatra (Odin Teatret) u Danskoj koji je osnovao 1964, a pri tom teatru i u okviru Međunarodne škole za pozorišnu antropologiju¹⁴ osnovane 1979. Za oba praktičara je karakteristično da svoju kasniju pozorišnu delatnost proširuju na polje kulture i razvijaju je kao specifičnu razmenu između različitih kulturnih dobara i iskustava. Grotovski od početka sedamdesetih pa nadalje svoju delatnost, koja se služi pozorišnim postupcima, ali ne teži estetskom ostvarenju i smeštena je van granica institucija (Zdravković 2013, 149), naziva parateatrom. Ovaj pristup se zasniva na stvaranju aktivnog polja kulture kroz eliminisanje društvenih uloga i podela na učesnike i gledaoce i iniciranje događaja u vidu istinskog susreta sa drugim ljudima i prirodom.¹⁵ Rus-Evans (*Roose-Evans* 1984, 154) istu praksu objašnjava kao izolovanje odabrane grupe ljudi sa ciljem da se stvori susret između pojedinaca koji se ne poznaju da bi postepeno, sa smanjivanjem straha i nepoverenja, išli ka jednom suštinskom susretu prilikom kojeg će svi imati aktivnu i kreativnu ulogu u ličnim dramama rituala i ceremonija. Grotovski sredinom sedamdesetih godina polako napušta termin „parateatralno iskustvo“ da bi se sve više služio terminom „aktivna kultura“ od kojeg će se opet otisnuti u pravcu Pozorišta izvora (Theatre of Sources) koje bi imalo za cilj vraćanje ljudi prvobitnim izvorima života i drevnim iskustvima (*Roose-Evans* 1984, 154). Barba sa Odin Teatrom, nakon boravka u jednom seocetu na jugu Italije 1974. godine, razvija poseban način prisustva u različitim društvenim kontekstima kroz praksu „bartera“ (od eng. reči *barter*, razmena, trampa) između pozorišta i jedne lokalne zajednice. Primitivši tokom pomenutog boravka da su seoski stanovnici zainteresovani da ponude nešto zauzvrat članovima pozorišne trupe, to jest da se i oni predstave izvođenjem, Euđenio Barba i članovi njegove trupe dolaze na ideju da ustanove praksu izvođenja u kojoj predstava neće biti roba koja će imati cenu, već vid razmene kulturnih dobara tokom koje

¹⁴ ISTA, International School of Theatre Anthropology – zvanična veb stranica: <http://www.odinteatret.dk/research/ista.aspx>

¹⁵ Preuzeto s oficijelne stranice posvećene sveukupnim aktivnostima Ježija Grotovskog <http://www.grotowski.net/en/encyclopedia/paratheatre>. 12.08.2014.

dolazi do naizmeničnog smenjivanja tradicionalnih uloga posmatrača i izvođača (Roose-Evans 1984, 172). Ovim pozorišnim praksama, koje se zasnivaju na glumcu i izvođaču kao prvobitnim činiocima u nastajanju pozorišnog dela, najdoslednije se potvrđuje teatar kao „mesto za gledanje“ gde publika može biti „određena“, kao ona koja po pozivu dolazi da pogleda predstavu, „slučajna“ kada je u pitanju putujuće pozorište ili gerila pozorište, ali gotovo uvek je čine svi koji su uključeni u izvođenje, bilo da oni dolaze iz publike ili su deo trupe.

Kako bi otkrio šta suštinski definiše teatar, Bruk se opredelio da tu reč rasloji na četiri aspekta: Mrtvački, Posvećeni, Grubi i Neposredni teatar.¹⁶ U pitanju su metaforična određenja, i to scenskog izraza, rediteljskog pristupa, publike i kritičara, za koje Bruk tvrdi da paralelno opstaju, ponekad miljama razdvojeni, ponekad isprepletani u istom činu, a ponekad i ujedno stopljeni. O značaju i značenju rituala u svakodnevnom životu i umetnosti Bruk posebno govori u odeljku o Posvećenom pozorištu i to na primerima svog bogatog iskustva sa klasičnim i modernim tekstovima koje je adaptirao za pozorišta širom sveta. Kao stalni reditelj Kraljevskog Šekspirovog pozorišta (Royal Shakespeare Company) režirao je dramu Petera Vajsa *Mara/Sade*¹⁷ 1964, iste godine otvorio sezonu posvećenu Artoovom pozorištu surovosti, a 1968. režirao Senekinog *Edipa*. U produkciji Vajsove drame je uspešno iskombinovao tehnike Brehtovog i Artoovog teatra, dve suprotnosti nagoveštene u samom tekstu – Žan-Pol Mara koji zahteva radikalne izmene u društvu bi bio oličenje Brehta, dok Markiz de Sad, kao izraziti individualac koji promenu zamišlja kao nešto što se odvija u pojedincu i to kroz snažne doživljaje koje iniciraju seksualnost i bol, bio bi oličenje Artoovog pozorišta kao direktnog i snažnog ličnog doživljaja. Nakon ove adap-

¹⁶ Mrtvački teatar (Deadly theatre), na osnovu značenja reči na engleskom jeziku, može biti ono što je sposobno da usmrti, što sugeriše smrt, što oduzima vitalnost i snagu, ono što je monotono. Bruk (1995, 43–44) ga definiše na sledeći način: „Kad kažemo da je nešto mrtvačko, nikada ne mislimo da je mrtvo: mislimo na neki mlitav oblik koji je upravo zbog toga podložan menjanju“. Pod Posvećenim (svetim, duhovnim; Holy Theatre) pozorištem Bruk (1995, 45) podrazumeva Teatar-u-kome-je-nevidljivo-učinjeno-vidljivim putem ritmova i oblika i taj aspekt objašnjava posebno na primeru Artoa, Grotovskog i Living teatra. Grubi teatar (Rough Theatre) je pučki u smislu da izlazi iz konvencionalnih dvorana koje su bezlične i hladne i odvija se u veoma živoj atmosferi, među ljudima, a ne pred publikom u tradicionalnom smislu. On je anti-autoritativan, anti-tradicionalan, anti-pompezan, anti-pretenciozan. Odeljak posvećen Neposrednom pozorištu (Immediate Theatre) bavi se zapravo suštinom pozorišnog događaja koji se uvek smešta u sadašnjost, što ga ujedno čini uznemirujućim, a ističe se kroz prisustvo publike i njenu reakciju.

¹⁷ Pun naziv drame glasi *Progon i ubistvo Žan-Pol Maraa u izvođenju bolesnika duševne bolnice u Šarentonu po zamisli Markiza de Sada (The Persecution and Assassination of Marat as performed by the Inmates of the Asylum of Charenton under the direction of the Marquis de Sade)*.

tacije kroz koju je svakako ispitivao primenu Artoovih principa, Bruk postavlja eksperimentalnu grupu u okviru Kraljevskog Šekspirovog pozorišta pod nazivom Pozorište surovosti u kojoj će se baviti složenim ispitivanjem artoovskog jezika događaja, jezika zvukova – jezika reči-kao-dela-pokreta, reči-kao-privida, reči-kao-parodije, reči-šoka ili reči-plača¹⁸ (Bruk 1995, 53). U tim eksperimentima glumci su imali zadatak da komuniciraju određenu emociju ili radnju na što jednostavniji način uz ograničena sredstva (na primer jednim prstom ili jednim tonom, krikom), a da nijedno od tih sredstava nije reč. Na osnovu ovog eksperimenta glumci su zaključivali da su za saopštavanje nevidljivog značenja potrebni i koncentracija i volja, i hrabrost i jasna misao, a povrh svega forma jer strasna emocija zahteva kreativni skok iz koga će se roditi nova forma koja će reflektovati njegove impulse (Bruk 1995, 56). Stav, ekspresija i saopštavanje bi predstavljali pravo značenje onoga što se zove „radnja“ koja više nikako nije imitacija, već kreativni proces glumca da nevidljivo učini vidljivim. Na istoj liniji ispitivanja vradžbinskih i magijskih funkcija jezika Bruk će u saradnji sa pesnikom Tedom Hjuzom 1971. kreirati i eksperimentalnu dramu koja je nazvana *Orgast* prema novom jeziku, vrsti izraza koji se služi tonalitetom, koji je za tu priliku osmislio Hjuz (*Roose-Evans* 1984, 176). Međutim, prema ocenama kritike, postavljanje Senekinog *Edipa* je bilo najbliže Artoovom modelu i to u smislu obrednog karaktera koji je Bruk postigao upotrebom glasa u horu koji „dahće, ječi, lupa rukama i nogama, vezuje se za afričke vradžbinske rituale i tradiciju japanskog pozorišta“ (Miočinović 1993, 401). U okviru programa za ovu predstavu štampan je i Brukov tekst pod nazivom „Potreba za ritualom“ koji je kasnije adaptiran i inkorporiran u knjigu *Prazan prostor* (Miočinović 1993, 401). U poglavlju o Posvećenom teatru Bruk zapravo na više mesta obrazlaže kako je moderno društvo izgubilo smisao za predmet i oblike istinskog slavlja. Jedan od primera koji najbolje oslikava suštinu rituala, odnosno razliku između onoga što ritual jeste i onoga što bi mogao da bude, jeste proslava četrinstote godišnjice Šekspirovog rođenja (Bruk 1995, 50). Ta proslava je zahtevala ritualnu svetkovinu, kao što su svi pretpostavljali, ali se umesto toga pretvorila u svečani ručak i govor uručen u skladu sa prilikom. Uzrok nedostatka istinskog slavlja Bruk vidi u tome što je moderno društvo okrenuto ka organizaciji i ishodu slavlja pri čemu gotovo uvek zaboravlja šta slavi. Pored svih formalnosti koje je proslava u čast Šekspira morala da sadrži, smisao rituala se nazreo jedino u onom trenutku kada su svi podigli čaše i u tišini nazdravili Šekspiru. Tišina, koja se često zanemaruje, u ovom trenutku podrazumevala je usredsređenost na povod za slavlje, jedan zajednički cilj koji se u pravom ritualu postiže kroz sprovođenje određenih, zajedničkih aktivnosti. Ako u savremenom društvu i postoji

¹⁸ “Is there a language of actions, a language of sounds – a language of word-as-part-of-movement, of word-as-lie, word-as-parody, (...), of word-shock or word-cry?” (Brook 1990, 55).

bilo kakva potreba za ritualom on bi se, kao i jedan aspekt Brukovog pozorišta, mogao nazvati mrtvačkim jer se potčinjava formalnostima i stilu koji su nekom prilikom nekada davno utvrđeni, pa se u tom maniru bez naročitog smisla i emocija i sprovodi. Ritual u čast Šekspira ili Šekspirovo pozorište najbolji su pokazatelj kako se može stvoriti Mrtvačko pozorište – kako nam saopštava Bruk (1995, 8) nigde se ono nije tako ugodno smestilo kao u delima Vilijama Šekspira. Najveći problem kada su u pitanju klasični tekstovi čini pristup postaveci komada u skladu sa dramskim i pozorišnim konvencijama u okviru kojih je delo i nastalo. To se najbolje može uočiti prilikom izgovaranja replika, tokom kojeg glumac najčešće izgleda kao čitač a ne čitalac da se poslužimo Brehtovom formulacijom, kada postaje očigledno da su pravila pisanja toliko kruta da se u njima ne može prepoznati istinitost. Potčinjavanje tim pravilima je siguran način da se izgradi Mrtvački teatar, deklamatorski, monoton, koji ne može prodrati do svoje publike, ali visoko vrednovan „uz čiju pomoć se laž verifikuje kao živa istina“ (Bruk 1995, 12).

Bruk, koji je stvarao u doba inovativnosti, eksperimenta i hepeninga koji su pokazali veliki potencijal za oneobičeno i revolucionarno i svojim radom ih podsticao, ipak u svojoj teoriji ukazuje na zamke razuzdane iracionalnosti izvođačke umetnosti tokom šezdesetih i sedamdesetih godina i to posebno onih koje se pozivaju na ritualne okvire. Jednim delom tehnikama hepeninga pripisuje značaj u uklanjanju mrtvačkog teatra, pa i mrtvačkog gledaoca jer ga navodi da se prikloni jednom novom viđenju (Bruk 1995, 61). Međutim, problem sa hepeningom se ogleda u tome što on, iako poseduje uslove za iskazivanje nevidljivog, odbija da dublje istraži problem percepcije i veruje da sam poziv „Živi“ ili „Vidi“ može da oživi ili omogući viđenje i saznanje (Bruk 1995, 62). Slično primećuje i Šekner za američku pozorišnu avangardu koja je „doživela krah zbog fokusiranja na formu bez sadržaja“ (Nastić 2010, 255). Forma bi se u slučaju tih izvođačkih umetnosti odnosila samo na podražavanje onoga što je utvrđeno kao ritual, ali nije dovoljna da se čovek modernog doba oseti kao deo tog rituala. Taj problem na polju umetnosti se odnosi kako na percepciju i recepciju tako i na prenošenje i komuniciranje sadržaja, pa samim tim i na produkciju. Šeknerovo naročito zanimanje da ispita kako svi navedeni elementi tvore poseban doživljaj i podstiču i život i viđenje i saznanje ostvario je kroz bogato iskustvo koje je sticao radeći na polju izvođačkih umetnosti kao reditelj i predavač¹⁹, a posebno kroz unakrsne uticaje antropologije i pozorišta u

¹⁹ Šekner je od 1967. do 1980. bio na čelu vodećeg eksperimentalnog pozorišta u Njujorku pod nazivom Performans grupa (The Performance Group) za koju je adaptirao mnoge drame – Euripidove *Bahantkinje* pod nazivom *Dionis u 69* (*Dionysus in 69*), Senekinog *Edipa* i Ženeov *Balkon*, i organizovao mnoge radionice. Od svoje dvadeset sedme godine je univerzitetski profesor, prvo na Tulejn Univerzitetu, a od 1967. do danas na Univerzitetu u Njujorku gde je i osnovao poseban Odsek za studije perfor-

saradnji s antropologom Viktorom Tarnerom na osnovu koje će razviti teoriju performansa i novu disciplinu, studije performansa, za proučavanje različitih fenomena društva i kulture.

Literatura

- Arto, Antonen. 1987. „Pismo iz Rodeza“. Prevela Lepa Mlađenović. U *Mreža alternativa*, priredili Aleksandar Petrović i Lepa Mlađenović, 7–8. Kragujevac: Svetlost.
- – –. 1992. *Pozorište i njegov dvojniki*. Prevela Mirjana Miočinović. Novi Sad: Prometej.
- – –. 2002. *Pisma iz ludnice*. Izabrao i preveo sa francuskog Miroslav Karaulac. Beograd: B. Kukić; Čačak: Gradac.
- Brook, Peter. 1990. *The Empty Space*. Harmondsworth: Penguin Books.
- Bruk, Piter. 1995. *Prazan prostor*. Prevela Olivera Živković. Beograd: Lapis.
- Derrida, Jacques. 1978. “The Theater of Cruelty and the Closure of Representation”. In *Writing and Difference*, 292–315. London: Routledge.
- Derida, Žak. 1990. „Struktura, znak i igra u diskursu humanističkih nauka“. U *Bela mitologija*. Izbor i prevod Miodrag Radović, 131–155. Novi Sad: Bratstvo-jedinstvo.
- Grotowski, Jerzy. 1982. *Towards a Poor Theatre*. Edited by Eugenio Barba. London: Methuen Drama.
- Horkhajmer, Maks i Teodor Adorno. 1974. *Dijalektika prosvetiteljstva: filozofski fragmenti*. Prevod i pogovor Nadežda Čačinović-Puhovski. Sarajevo: „Veselin Masleša“.
- Miočinović, Mirjana. 1993. *Surovo pozorište: poreklo, eksperimenti i Artoova teza*. Novi Sad: Prometej.
- Nastić, Radmila. 2010. Antropologija i teorija drame. *Etnoantropološki problemi* 5 (3): 245 – 260. Beograd: Odeljenje za etnologiju Filozofskog fakulteta.
- Nietzsche, Friedrich. 1989. *On the Genealogy of Morals*. Translated by W. Kaufmann and R. J. Hollingdale. New York: Vintage Books.
- Roose-Evans, James. 1984. *Experimental Theatre from Stanislavsky to Peter Brook*. New York: Universe Books.
- Schechner, Richard. 2008. *Performance Theory*. London and New York: Routledge Classics.
- Tarner, Viktor. 1983. *Društvene drame i obredne metafore*. U: *Gradina*, časopis za književnost, umetnost i kulturu, Godina XVIII, 5–6/83: 24–50. Niš: Izdavačka radna organizacija „Gradina“.
- Vilijams, Rejmond. 1979. *Drama od Ibzena do Brehta*. Prevela Marta Frajnd. Beograd: Nolit.
- Zdravković, Milovan. 2013. *Pozorišni rečnik*. Beograd: Zavod za udžbenike.

mansa koje su institucionalizovane 1980. Glavni je urednik vodećeg časopisa za dramu i studije performansa (*TDR: The Journal of Performance Studies*) od 1986. do danas.

Jovana Pavićević
Faculty of Art and Philology, University of Kragujevac, Serbia

Antonin Artaud's Theatre of Cruelty and its Legacy

Antonin Artaud (1896–1948) is considered to be one of the most influential theatre practitioners in the 20th century although his theory has been deemed too abstruse. The aim of this paper is to offer a systematic account of Antonin Artaud's concepts for his Theatre of Cruelty and the ways it influenced subsequent theatre practitioners, namely Peter Brook, Jerzy Grotowski and Eugenio Barba.

Key words: Artaud, Theatre of Cruelty, Grotowski, Eugenio Barba, Peter Brook, Holy Theatre

Le théâtre de la cruauté d'Artaud et son héritage

Antonin Artaud (1896–1948) est considéré comme l'un des auteurs de théâtre les plus influents au 20^e siècle, bien que ses textes théoriques soient considérés comme incohérents et difficilement compréhensibles. Ce travail a pour objectif de rendre compte du concept du théâtre de la cruauté chez Artaud et des manières dont cette idée a influencé les auteurs de théâtre ultérieurs, plus particulièrement Peter Brook, Jerzy Grotowski et Eugenio Barba.

Mots clés: Artaud, le théâtre de la cruauté, Grotowski, Eugenio Barba, Peter Brook, théâtre sacré

Primljeno / Received: 13.05.2016

Prihvaćeno / Accepted: 1.06.2016