

Sveučilište u Zagrebu
Filozofski fakultet
Ivana Lučića 3

Diplomski rad iz komparativne književnosti,
akademska godina 2009/2010.

**Artaudovo *Kazalište okrutnosti* prikazano kroz predstavu *Osvajanje*
Meksika kazališne družine *Pinklec* iz Čakovca**

Andreja Rambrot

Mentor: dr. sc. Boris Senker, prof.

Datum: rujan, 2010.

Kazalište krvi

kazalište koje će biti na tjelesnom dobitku svakom predstavom

koje će biti nešto dobro za onoga tko glumi

za onoga tko predstavu gleda

uostalom

tu se ne glumi

tu se djeluje

kazalište je u stvari geneza stvaranja.¹

¹ 25. veljače, sedam dana prije smrti, Artaud govori o kazalištu koje je trebalo biti. (Grubišić, 2000: str. 127)

ZAHVALA

Prvenstveno se zahvaljujem gospodinu redatelju Romanu Bogdanu, jer mi je svojom nesebičnošću omogućio pristup materijalima sa predstava koje je postavio zajedno s kazališnom družinom *Pinklec* iz Čakovca.

Također se zahvaljujem profesoru dr. sc. Borisu Senkeru, koji mi je pomogao pribaviti literaturu na stranim jezicima, ali i zato što je imao strpljenja pri ispravljanju ovoga rada, te mi dao vrijedne savjete koji su mi uvelike pomogli kod pisanja istog.

SADRŽAJ:

1. Uvod
2. Život obilježen patnjama i boli. Devet godina u umobolnici.
3. Metafizička iskustva dobivena na putovanju kroz zemlju Tarahumara
4. Suradnja s nadrealistima
5. Kazalište *Alfred Jarry*
6. *Balijsko kazalište*
7. Oživljavanje kazališta i pojam okrutnosti
 - 7.1. *Prvi manifest kazališta okrutnosti*
 - 7.2. *Drugi manifest kazališta okrutnosti*
8. *Pinkleci* kao najbolji Artaudovi suigrači u Hrvatskoj
9. *Osvajanje Meksika*
10. Analiza predstave: *Jesu li se Pinkleci držali Artaudovih uputa?*
11. (Ne)važnost govora
12. Artaudovo poimanje glumca i gledatelja
13. Doprinos filmskoj umjetnosti
14. Artaudov antipod Brecht
15. Uzori i utjecaj na kasnije generacije
16. Zaključak
17. Literatura
18. Prilozi

1. Uvod

Europsko kazalište s kraja devetnaestog i prvih tri desetljeća dvadesetog stoljeća doživljava temeljne promjene i kao institucija i kao umjetnost. Tome je, uz Stanislavskog i Brechta, najviše doprinio jedan francuski dramatičar, pjesnik, filmski scenarist, glumac i kazališni redatelj, koji je odrastao čitajući djela Williama Shakespearea, Arthura Rimbauda, Alfreda Jerrya, Charlesa Baudelairea i Edgara Allana Poea, a koji je ostao, između ostalog, zapamćen do današnjih dana i po brojnim skandalima. Je li zaista bio luđak ili možda pravi genije,



nikada nećemo saznati. Vinko Grubišić ga prikazuje kao čovjeka u kojeg su umjetnost i život bili toliko neraskidivi da se ponekad uopće ne može uočiti granica između to dvoje. Riječ je, dakako, o **Antoineu Marieu Josephu Artaudu**², nadrealistu i začetniku *Teatra okrutnosti* koji je bio svojevrsan poticaj za kritičko preispitivanje uloge cjelokupne zapadne kulture. Artaud se istaknuo i kao scenarist prvog nadrealističnog filma *Školjka i svećenik*, te kao vođa *Kazališta Alfred Jarry* (1926 – 1928). Događaj kojemu je

prisustvovao 1931. godine, balijski ples, pokrenuo je u njemu val nadahnuća koji ga je pratio čitav život. O tome događaju on piše sljedeće: „Prva predstava koja sadrži ples, pjesmu, pantomimu i glazbu - a izvandredno malo psihološkog kazališta kako ga mi u Europi poimamo - vraća kazalište u njegovu području antonomna i čista stvaralaštva, pod kutom halucinacije i straha.“³ Iste je godine u *Revue Française La Nouvelle* objavio *Prvi manifest kazališta okrutnosti*. Nekoliko godina kasnije dobio je priliku otputovati u Meksiko, što je otvorenih ruku prihvatio. Tamo je živio s tamošnjim stanovnicima Tarahumarima, te bilježio svoja iskustva koja je kasnije objavio u djelu *Putovanje u zemlju Tarahumara*. Vraća se u Francusku, ali ubrzo opet odlazi na putovanje – ovaj put u Irsku. U Irsku je otišao vratiti štap Svetog Patrika Zaštitnika Irske, za kojeg kaže kako je kod njega bio samo nekoliko mjeseci, točnije od svibnja do rujna 1937. Štap je raspalio mržnju francuske i engleske policije. Mnogi su glumci iz te užasne drame o štapu mrtvi, piše svom doktoru Ferdièru, pa nastavlja „a vi znate da kad me nisu uspjeli otrovati ni ubiti nastojali su izazvati sumnju u moju svijest i dali me držati zatvorena“.⁴

² Detaljnu biografiju Antonina Artauda donosim u *Prilogu 1*, na kraju ovog rada.

³ Citat sam preuzela sa web stranice www.teatar.hr.

⁴ Artaud: *Tarahumare i druga djela*, 2003: str. 130.

Svoje danas najpoznatije djelo *Kazalište i njegov Dvojniki*, koje sadrži oba manifesta kazališta okrutnosti, a koje je postalo jedno od najzačajnijih djela o kazalištu ikada napisanih, objavio je 1938. godine. Artaud je novim načinom poimanja kazališta privukao mnoge sljedbenike, uz čiju pomoć je ostao slavan i izvođen do današnjih dana.

2. Život obilježen patnjama i boli. Devet godina u umobolnici.

Od svoje petnaeste godine Artaud je neprestano imao vizije i za to je znao cijeli Pariz. Kako je **bolovao od raznih bolesti** još od najranijih dana, jedni su te vizije pripisivali lijekovima koje je koristio, jer je kao petogodišnjak obolio od meningitisa, s čijim se posljedicama nosio cijeli život. No, morao se nositi i s mnogim drugim bolestima – shizofrenijom, kliničkom depresijom, mjesečarenjem, s ovisnošću o **opojnim drogama** (drogu je uzimao sedamnaest godina) i raznim tabletama, te rakom crijeva, od kojeg je 1948. umro. Drugi su pak njegove vizije objašnjavali kao posljedicu **bavljenja magijom**, s kojom je počeo kako bi istjerao *demone* koji su ga, priznao je Artaud, neprestano proganjali.



Zbog svega navedenog, devet je godina proveo po različitim lječilištima – umobolnicama, u koje je najvjerojatnije dospio, smatrao je, jer su ga se željeli riješiti protivnici. „Taj položaj, podsjećam vas, značio je to da su me savršeno zdrava razuma zbog ljudske podlosti držali zatvorenoga, nakon što sam zatvoren zahvaljujući manipulacijama niže policije a one su se pak oslanjale na najodurnije uroke.“ (Artaud, 1971: str. 105) Na drugom mjestu piše „moje zatvaranje (je) bilo rezultat jedne religijske žrtve i pakta s časnim ljudima“ (isti: str. 109)

U **umobolnicama** je bio zlostavljan, *liječen* elektro-šokovima i izgladnjivan, što dokazuje još jedan citat iz *Tarahumare*: „no kad biste mogli naložiti da mi se daje još malo zašećerene riže ili grisa to bi mi do kraja otklonilo tu hitnu potrebu za onim što mi nedostaje i snaga bi mi se odmah do kraja vratila.“ (str. 131) U Općoj pak su ga bolnici Havre silom držali u luđačkoj košulji i trovali ga kod svakog obroka. O tom razdoblju svoga života Artaud je napisao sljedeće: „Svaki elektro-šok potopio bi me u grozu koja je svaki put trajala nekoliko sati. I svaku njegovu novu primjenu dočekao bih očajan, jer sam znao da ću još jednom izgubiti svijest i cijeli dan gledati kako se gušim usred sebe ne uspijevajući se prepoznati, savršeno znajući da jesam negdje ali vrag zna gdje i kao da sam *mrtav*.“ (str. 65) Nakon elektro-šokova padao je u kome koje su trajale po dva mjeseca. „Trpio sam onu nevjerojatnu terapiju šokova i sna koja je za mene uvijek bila i više nego tortura jer je to svaki put značilo da će stvarno iščeznuti moje ja. A i meni je potrebno moje ja da mogu biti i osjećati da postojim.“ (174)

Artaud je u umobolnicama proveo devet godina, posljednje dvije u Rodezu. U toj mu je bolnici, saznajemo iz pisama koja je pisao prijateljima, zahvaljujući doktoru Ferdièru bilo lakše podnositi medicinske torture. Ljudi iz bolničkog osoblja u umobolnici u Ville-Évrardu u kojoj se nalazio prije nego li je premješten u Rodez, svjedoče o tome da on zapravo **nikad nije prestao pisati**, ostavljajući dojam da piše zbog puke potrebe da piše. Tako ispisane listove uglavnom je gužvao i bacao u kut. Jednog dana neki bolničar primijetio je da te listove više bolesnika upotrebljava kao cigaret-papir. Dakle, većinu tekstova, teoretskih i književnih, koje je napisao tih godina, spalili su u bolnici njegovi kolege. Brigu o napisanom natrag je počeo voditi tek u Rodezu, pa se smatra kako se tamo napokon opet počeo osjećati kao pisac, kontaktirati s izdavačima, te se pomalo *vraćati u posao*. Povratak u Rodez omogućio mu je ne samo *vraćanje u sebe*, već mu je, s obzirom na životne uvjete koji su vladali u Ville-Évrardu, vrlo vjerojatno spasio život; „tih ratnih godina u Francuskoj nitko nije umro od gladi, osim četrdeset tisućaduševnih bolesnika.“ (str. 304)

Unatoč svim bolestima i nedaćama koje su ga pratile kroz život, Artaudova je kreativnost bila više nego očita, pa su ga zato mnogi prijatelji poticali na pisanje; dokaz je tome nagrada kritičara za studiju o *Van Goghu* koju je napisao kao svoje posljednje djelo nakon posjeta izložbi 1947. godine, ali i mnoga njegova djela koja se čitaju i citiraju svakodnevno, u cijelom svijetu.

3. Metafizička iskustva dobivena na putovanju kroz zemlju Tarahumara

Godine 1936. Antonin Artaud iliti **Nanaqui**⁵ navršava 40 godina, iza sebe ima previše neuspjeha i konflikata, a vrlo malo priznatih uspjeha, te napušta Pariz i odlazi u Meksiko među pripadnike plemena Tarahumara. Iz Meksika šalje tekstove u neke francuske novine što mu omogućava egzistenciju, dok tamo održava predavanja o francuskoj kulturi. Bavio se proučavanjem ljudi iz plemena Tarahumara, zapravo primitivne zajednice u izoliranom području Meksika, no pokušao je i prihvatiti njihov način života eksperimentirajući s pejtloom⁶. Sve svoje dojmove skupio je u knjizi *Putovanje u zemlju Tarahumara*.



K Tarahumarima nije došao, kaže, kao znatiželjnik, nije došao tražiti Isusa Krista, nego je došao da nađe istinu koja svijetu Europe izmiče a indijanska rasa ju je sačuvala. Između ostalog, **došao je pronaći i sebe**, jer da bi čovjek shvatio vlastiti život mora ga potražiti na izvoru a to znači postati vlastiti stvoritelj. Od njih je saznao čudesne stvari o Dobru i Zlu, o Istini i Životu. **Zlo je u svim stvarima**, i zato Artaud kaže da se kao čovjek više ne može osjećati čist.



Ponudili su mu da za vrijeme *Cigurija*⁷ kuša Pejotl, biljku koja potiče halucinacije, kako bi se približio Istini koju je tražio. Pristao je, jer je smatrao kako bez Pejotlove pomoći ne može dosegnuti „sve ono što izmiče i od čega nas vrijeme i stvari sve više udaljuju.“ (Artaud, 1971: str. 59) Nakon konzumacije

⁵ Artaudov obiteljski nadimak od milja, od Antonaki, grčki oblik umanjeno od Antonin.

⁶ Pejotl je kaktus koji raste na području gdje žive stanovnici Tarahumare. Reže se na kriške i suši, da bi ga takvog stanovnici zatim žvakali u vrijeme obrednih svečanosti jer izaziva halucinacije i približava ih metafizičkom.

⁷ U Meksiku se Artaud upoznao s dva obreda: *Tutugurijem* ili obredom crnog Sunca i *Cigurijem* ili cjelonoćnom pejt ceremonijom.

Pejotla zaključio je da je jetra organski filter *Nesvjesnoga*.

„Prema onome što sam vidio Pejotl učvršćuje svijest i sprječava da luta, da se prepušta lažnim dojmovima. Meksički svećenici pokazali su mi točno mjesto na jetri gdje Ciguri, gdje Pejotl proizvodi to sintetičko sraštanje koje u svijesti trajno odražava osjećaj za istinu i želju za Istinom, te joj daje snagu da se tome posveti automatski odbacujući ostalo.“ (isti: str. 221)

U Meksiko je došao da pobjegne od europske civilizacije, proizašle iz sedam-osam stoljeća građanske kulture, i zbog mržnje prema toj civilizaciji i kulturi. Nadao se da će tamo naći neki oblik žive kulture, a našao je još samo leš europske kulture, kojega se Europa već počela rješavati. Zato se uputio u planine, daleko od europskih i meksičkih gradova, tražeći dodir s Crvenom Zemljom, isključenom dušom, izvornom dušom Meksika. Tamo je došao u izravan dodir s magijom, s magijom prirode i indijanskih vjerovanja, piše Marija Bašić.



4. Suradnja s nadrealistima

Na nadrealistički brod Artaud se ukrcio krajem 1924. i napustio ga dvije godine kasnije uz mnogo buke: njegovo je isključenje objavljeno brošuricom *Na svjetlost dana* (*Au grand jour*). Objavio je tekstove krajnje žestine koji su uvelike utjecali na zajednički rad nadrealista. U vrijeme kada je surađivao s nadrealistima, Artaud se prestao baviti kazalištem. To je sasvim razumljivo ako se na umu ima činjenica da nadrealistički pokret nikada nije bio posebno naklonjen kazalištu. Žestok Artaudov napad na *La Comédie Française* prvi je i **jedini kazališni manifest napisan u okrilju nadrealističkog pokreta**. No, on ne napada samo francusku komediju, već prije svega upravo klasicističku tradiciju na kojoj ona temelji svoj repertoar, u prvom redu Moliere i Corneilla.

Artauda je iz nadrealističke skupine protjerao Andre Breton zbog njegova otpadničkog shvaćanja revolucije kao *ničeg drugog do li promjene u unutrašnjem stanju duše*. Tu je

Bretonovu revoluciju 1927. označio kao *revoluciju za kastrate*. Takve izjave navele su politički angažirane kritičare da Artauda proglase formalistom, braniteljem umjetnosti radi umjetnosti, što je on zanijekao. (Carlson, 1997: str. 85)

5. Kazalište *Alfred Jarry*

Nakon kratke suradnje s nadrealistima, Artaud zajedno s **Rogerom Vitracom** (koji je također progan iz skupine nadrealista) i **Robertom Aronom** osniva *Kazalište Alfred Jarry*. Međutim, poetika toga kazališta prvenstveno je Artaudova poetika, zasnovana prije svega na njegovim nadrealističkim iskustvima. *Prvi manifest* tiskan je 1. studenog 1926. u časopisu *La Nouvelle revue française*, no prva predstava izvedena je tek 1. lipnja 1927. Na samom početku Artaud je na umu imao tri stvari, odnosno očekivao je **trostruki efekt kazališnog čina**: jedan *konstruktivan* (obnova kazališne materije), jedan *destruktivan* (rušenje kazališne tradicije) i jedan *provokativan* u najširem smislu riječi, koji bi bio posljedica dvaju prethodnih (prisiliti gledatelja da promijeni svoj pogled na svijet i na umjetnost).⁸ Taj je trostruki efekt pokrenuo s nadom da pokaže pravi cilj umjetnosti – osjećanje stvari preko viđenja a ne preko prepoznavanja.

Artaud je započeo ovo kazalište kako bi se ono oslobodilo stvarnosti i vratilo **pravom životu**. „Kazalište *Jarry* stvoreno je u reakciji protiv kazališta, stvoreno je da vrati kazalištu onu **totalnu slobodu**⁹ koja postoji u glazbi, u poeziji ili slikarstvu, da vrati sve ono zanimljivo čega je kazalište do sada bilo lišeno.“ (Grubišić, 2000: str. 92) Artaud je istaknuo kako je njihova namjera bila da u svakoj predstavi izvedu opasan pothvat, da se obrate gledateljevom cjelokupnom životu a ne samo duhu ili osjetilima gledatelja. Na sceni su željeli proizvesti opći život. Gledatelji koji su dolazili na njihove predstave znali su da će biti **izloženi istinskoj operaciji** kojom će njihove duše, osjeti i tjela biti dovedeni u pitanje. Artaud je želio da oni dolaze u kazalište kao što dolaze zubaru ili kirurgu, u istom duševnom stanju, s jasnim saznanjem da neće od toga umrijeti, ali da je sve to ozbiljno i da odatle neće izaći netaknuti. Iz gledatelja je potrebno izvući kritike, a da bi u tome uspjeli, gledatelja treba potresti i podići na noge unutrašnjim dinamizmom predstave. Tako **predstava** opravdano **postaje sredstvo**, a ne cilj.

Svjesni da koračaju nepoznatim putevima, stvarali su kazalište ne da bi proizvodili predstave, već da bi postigli da sve što je u duhu mračno, skriveno i nepoznato izađe na svjetlost dana u

⁸ Prema Mirjana Miočinović: *Surovo pozorište*. Prosveta, Beograd, 1976, 141. str.

⁹ Moj kurziv.

vidu materijalne, stvarne projekcije. „Sve što u životu ima proročki smisao, sve što je blisko predskazanju i slutnji, što potiče od plodne greške duha, sve će se to u jednom trenutku naći na našoj sceni.“¹⁰

Što se tiče samog teksta, željeli su onaj koji sam postoji i koji je dovoljan sam sebi. Tako su se na programu ovoga kazališta našli tekstovi **Alfreda Jarryja** *Strah u ljubavi* i *Starac s planine*, **Strindbergova** *Igra snova*, te tekstovi **R. Vitraca** *Misteriji ljubavi*, **R. Arona** *Žena s mnogo djece*, te **Artaudov** *Mlaz krvi* iliti *Krvoskok*.

Međutim, ovdje bismo mogli svrstati i druge Artaudove tekstove: *Andaluzijski pas*, *Spaljeni trbuh ili luda majka* (1927), *Kamen mudrosti* (za pantomimu, 1931), *Nema više neba* (1931 – 32).

To je kazalište htjelo ponovno uvesti smisao izvjesne istine smještene u najdublja područja duha, pronaći kombinaciju između stvarnoga života i sna. Iduća se kazališna sezona pokazuje s još više pesimizma. Sljedeće godine u planu su bile predstave *Djeca na vlasti* već spomenutog R. Vitraca, te *Tragedija osvete* Cyrila Turnera.

Dvije su predstave izazvale **skandale**: Strindbergovu *Igru snova* željeli su zabraniti nadrealisti, a Claudelova se drama *Razdioba podneva* navodno prikazivala bez autorove dozvole. Među novinskim kritičarima bilo je mnogo pohvala tome kazalištu. Ipak, publika nije pokazala onaj interes koji se mogao očekivati, pa zato i jest Artaud oštricu uperio upravo prema publici.

Kazalište Alfred Jarry bez obzira na idejni i programski koncept nije dugo živjelo – zbog **nedostatka financijskih sredstava** (kazalište nije imalo svoju stalnu dvoranu, stalne prihode, pa ni stalne glumce) kazalište zapada u probleme već 1929, dok se konačno gasi 1930. godine. Svotu od dvadeset tisuća franaka koju su dobili od nadgrofa de Noaillesa nisu potrošili za spas kazališta, nego za tiskanje brošure ***Kazalište Alfred Jarry i javno neprijateljstvo***.

Smatram važnim spomenuti i **utjecaj dadaističkog pokreta** na ovo kazalište, koje je, kako smo saznali, u prvom planu imalo zadatak najprije ***osloboditi sebe***. O tome piše Béhar: „Originalna želja *Kazališta Alfred Jarry* jest doprinijeti rušenju postojećeg kazališta, specifično kazališnim sredstvima. U tom smislu njegov pothvat u mnogome sličí pothvatu dadaističkog slikarstva koje je težilo srušiti pojmove umjetnosti pa čak i protuumjetnosti.“¹¹ Je li zaista bilo tako ili su osnivači samo željeli novo kazalište radikalnih ciljeva, nikada nećemo saznati.

¹⁰ Artaud, Antonin: *O pozorištu i filmu*. Novi Sad, Prometej, 1996, str. 16/17.

¹¹ Artaud, Antonin: *O pozorištu i filmu*. Novi Sad, Prometej, 1996.

Unatoč velikim problemima u kojima se ovo kazalište nalazilo – nedostatak kapitala, izbor dvorane, teškoće u suradnji, cenzura, policija, sistematska sabotaza, konkurencija, publika, kritika¹² - *Kazalište Alfred Jarry* ostvarilo je svoj **primarni cilj**: stvoreno je kao reakcija na kazalište i kao pokušaj da se kazalištu podari ona potpuna sloboda, dakle, ono je *stvoreno da bi se služilo kazalište a ne da bi mu se služilo*.

Nakon financijskog neuspjeha *Kazališta Alfred Jarry*, Artaud se pokušao, u raznim prigodama, povezati s Louisom Jouvetom, Charlesom Dullinom (tada objavljuje svoje najbolje eseje u *Nouvelle Revue française*), i drugima, obično kao asistent redatelja, uz krajnju nadu za nekom autonomijom unutar stabilne organizacije, ali ti su napori bili neuspješni. Od 1931. u potrazi za financijskom potporom započeo je s vodstvom još jednog kazališta. To je kazalište rodilo plodom – uspostavljen je *Théâtre de la Cruauté* (*Kazalište okrutnosti*), čije početke nailazimo već u *Kazalištu Alfred Jarry* – povezuju ih *misticizam, metafizika i okrutnost*, ali i inovacije s obzirom na glumu, režiju i kazališni govor; glumci su sistematski vođeni ka tipovima, dok njihovi glasovi variraju u intenzitetu između prirodnog tona i najneprirodnije artificialnosti. Dekor i rekviziti su realni i konkretni.

6. Balijsko kazalište

Budući da je Artaud prvi tekst o balijskom kazalištu napisao 11. i 12. kolovoza 1931, pretpostavljamo da je gledao izvedbe Balijskog kazališta negdje između 5. i 10. kolovoza u okvirima *Kolonijalne izložbe* u Parizu. Grubišić se, kako bi čitateljima približio *istočnjačko kazalište*, osvrće na najstariji kazališni oblik *Bharate* (kazalište u Indiji), tzv. *Natyu*. Iako *Natya* znači prvenstveno ples, to je zapravo već *totalno kazalište*, koje djeluje kao zbroj pojedinačnih simbola, hijeroglifa, znakova, koji se razumom ne dešifriraju, ali koji u svom totalitetu, zajedničkim i istovremenim djelovanjem na svijest i na osjete, tvore jedan jedini znak koji se intuitivno pogađa (Miočinović, 1976: str. 248), to *totalno kazalište* uz ples obuhvaća i mimiku, arhitekturu, slike, glazbu, režiju, te razna druga zvučna i vizualna rješenja. *Bharate* nikog i ništa ne citira, već je riječ o obredu, molitvi, akciji, a ne predstavljanju: „Jezik je tu jednostavan i zgusnut, dobro dotjeran, ustihovljen kako bi bio lakše zapamtljiv, a zapamtljivost se često postiže udarcima gležnjeva, jezik lišen dragocjenih ukrasa i baroka što se nakupio u kasnijem sanskrtu, tehnički rječnik bogat je leksikom prakta i Dravida, što može

¹² Isti, 1996: str. 29.

pobuđivati sumnju da se čak možda radi o predarijevskoj starini, o onoj koja još postoji u nekim dijelovima južne Indije.“ (Grubišić, 2000: str. 99)



Balijsko je kazalište Artaudu ponudilo sve što je želio: jedinstvo kazališnog izražaja, simboličku pročišćenost, minimalan broj riječi i još manje psihologiziranja, ali i potpunu **nadmoć redatelja**, čiji stvaralački potencijal *odstranjuje riječi*. Ugledavši se na **balijski ples**, Artaud je napravio još jedan korak bliže *Kazalištu okrutnosti* – ples i pantomima stvorili su atmosferu halucinacije, delirija, tjeskobe, krikova, kretanja, ali i duhovno **približavanje ka metafizici** – u zatvorenom magičnom krugu, zasnovanom još u doba mitova. Glumci balijskog kazališta sa svojom geometrijskom odjećom izgledaju kao **oživjeni hijeroglifi** ili pak kao ratnici. Zapravo svaki znak u *balijskom kazalištu*, bez razlike da li je zvučni, kinetički ili vizualan, predstavlja hijeroglif; kombinacijom tih hijeroglifa, koji, naravno, imaju samostalnu vrijednost, dobiva se određen **ideogram**, odnosno, nov proizvod uz čiju se pomoć u kazalištu može predstaviti i ono što je u prostoru zapravo nepredstavivo. *Balijsko je kazalište* pokazalo da je **scensko prikazivanje mitskih sadržaja** još moguće. (Miočinović, 1976: str. 248) Uz sve navedeno postoji i određena hijerarhija u odijevanju. I frizure ovih glumaca/plesača su geometrijske, neljudske, božanstvene. Isti su podređeni redatelju kao vodilji tajnih obreda, nadređeniome koji pokreće *očitovano*.

Jedan od razloga našeg užitka, u ovom *čistom kazalištu*, upravo je u glumčevu korištenju „stanovitog broja sigurnih pokreta, utvrđenih mimika“ (Artaud, 2000: str. 51) Artaud *balijsko kazalište* uzdiže kako bi ga **suprotstavio zapadnjačkom kazalištu** i pokazao da je zapadnjačko kazalište „izrazito verbalno, (te) nije nikada poznavalo sve ono što kazalište čini kazalištem – sve ono što je u ozračju pozornice, što se mjeri i određuje tim ozračjem koje posjeduje gustoću u prostoru: kretanja, boje, titranja, držanja, krikove – s obzirom na ono što se ne mjeri, a što ima moć duhovne sugestije“ (Artaud, 2000: str. 52) Sve je u ovom kazalištu zapravo izračunato matematičkom točnošću, pa se zato ništa ne prepušta slučaju: nema ni jednog pokreta mišića ni jednog kolutanja očima što ne bi pripadalo promišljenoj matematici. Scenski prostor je korišten u svim dimenzijama i na svim mogućim planovima.

7. Oživljavanje kazališta i pojam okrutnosti

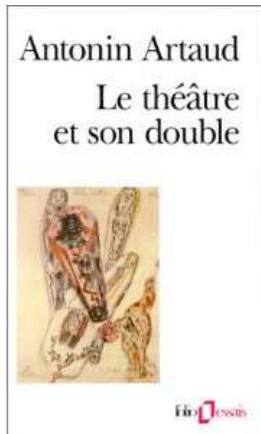
S obzirom na istrošenost u kakvu je dospio naš senzibilitet, jamačno je da nam je prije svega potrebno kazalište koje razbuđuje naše živce i srce, smatra Artaud. Kao jedno od poražavajućih pokazatelja stanja zapadne kulture on ističe *imitativno kazalište*, koje ne smatra dobrim jer prema njegovu mišljenju **umjetnost nije imitacija života**. Zato bi ljudi putem kazališta trebali dohvatiti onu zbilju koja je višestruko bogatija i složenija od one što je zapadni čovjek, manje ili više, svakodnevno živi. To znači, smatra Artaud, da se kazalište može oživjeti jedino **novim proizvođenjem mitskih, magijskih radnja i oblika**: kazalište bi trebalo biti novo mjesto susreta prirode i kulture na kojem bi trijumfirao autentičan život, a „sve što je djelotvorno, okrutno je. I upravo se u toj ideji djelovanja, pomaknuvši je do krajnjih granica, kazalište treba obnoviti.“ (Artaud, 2000: str. 179) Praktički, Artaud je želio stvoriti *totalni teatar* u kojem bi kazalište znalo ponešto preuzeti od filma, od glazbenih komada, od cirkusa, pa i od sama života. **Kazalište** bi tako trebalo biti *Dvojniki* one stvarnosti kojom upravljaju univerzalna načela, tzv. *druge stvarnosti*, stvarnosti koja se može dosegnuti jedino svojevrsnom *okrutnošću*.¹³ Takvo kazalište koje postaje *dvojnikom ontološke okrutnosti* zapravo je oponašanje arhetipova. Ono je sveti čin koji jednako angažira onoga koji ga promatra kao i onoga koji ga izvodi – u oba je slučaja riječ o **pronalaženju sebe u drugome kao istinski stvarnome**. Upravo putem kazališta kakvo zagovara Artaud, postiže se *potpuno iskustvo stvarnosti*, a time i svojevrsna **promjena ontološkog statusa svijeta**, smatra Vojislav Mataga.

Jamieson Lee je identificirao **četiri načina na koja se Artaud koristi pojmom okrutnosti**. Na prvi način, on koristi okrutnost kako bi metaforički opisao *bit ljudske egzistencije*, jer je vjerovao da kazalište treba odražavati njegov nihilistički pogled na Svemir. Drugi se način odnosi na upotrebu pojma kao *oblika discipline*: na strogost u izvedbi, odnosno, korištenje tehnika. Na treći način koristi *okrutnost kao scensko izlaganje*: gledatelje treba prisiliti da sudjeluju u predstavi i pritom ih šokirati kako bi naveo na razmišljanje. Gledatelji su u takvom kazalištu oni koji su izloženi, a ne oni koji su zaštićeni. Konačno, Artaud koristi pojam okrutnosti kako bi opisao svoje *filozofske poglede*, jer bez elementa okrutnosti u korijenu svakog spektakla, kazalište nije moguće.

Od samog početka Artaud se protivio ćudorednom i tjelesnom shvaćanju okrutnosti. Temelj okrutnosti je neobuzdana sila same stvaralačke moći, iracionalna pobuda kojom stalno vlada *zakon zla*. Zato je jedina istinska zadaća kazališta *otkrivanje srca tame* u samom životu. „Sve

¹³ Za termin *okrutnost* odlučio se nakon što je odbacio *apsolutno, alkemijsko i metafizičko*.

klopke modernoga, napose zapadnog društva – njegovo ćudoređe, njegovi tabui, njegove društvene ustanove – po Artaudovu su sudu zlosretni pokušaji nijekanja i potiskivanja te svemirske okrutnosti te, sličo Freudovim potiskivanjima, ustrajano potkopavaju duševno zdravlje zapadnog ćovjeka.“ (Carlson: str. 87/88)



Spoznaja da je kultura u svom razvoju dosegla onu opsanu točku u kojoj se gotovo posve gubi životna spona što ju je oduvijek vezivala s prirodom, Artauda je potaknula da napiše dva eseja - *Prvi manifest kazališta okrutnosti* i *Drugi manifest kazališta okrutnosti* – u kojima je *razradio svoju ideju kazališta*, a koji su objavljeni u knjizi *Kazalište i njegov Dvojniki*. Za Artauda je **kazalište Dvojniki života, a život dvojniki pravog**

kazališta. Međutim, on se koristi pojmom *Dvojnika* i kad govori o glumćevoj umjetnosti – glumac mora na svoje tijelo gledati kao na *Dvojnika utvare*, vjećne, gipke i nedostižne. Svaki dio ima posebnu tajanstvenu silu a svaki osjećaj temelj u organizmu. Ćak se i *razlićiti načini disanja* mogu i moraju analizirati s obzirom na svoje simbolićko znaćenje.

Teoretićari kazališta mu često zamjeraju da se u manifestima služio metaforićkim rječnikom i da nije ostavio konkretan sustav prema kojemu se moglo ostvariti kazalište okrutnosti. Bez obzira na to, cijela povijest kazališta 20. stoljeća nezamisliva je bez utjecaja A. Artauda i njegovih manifesta, pa možda i nije pretjerano Barraultovo smještanje spomenutog djela u tzv. *kazališno Petoknjižje*, uz Aristotelovu *Poetiku*, Hugoov *Predgovor Cromwellu*, Corneilleove *Tri rasprave*, te Craigovu *Umjetnost kazališta*.

Artaudov je *teatar okrutnosti*¹⁴ iliti **teatar boli** nekim rock glazbenicima, kao što su Jim Morrison i Mötley Crüe, bio poticaj za stvaranje drugaćije glazbe. I album Christiana Deatha dobio je ime upravo pod utjecajem Artaudova teatra boli: *Only Theatre of Pain*. Također, bend *Bauhaus* napravio je pjesmu simbolićnog naziva *Antonin Artaud*. Nadalje, utjecajni argentinski progressive rock bend Pescado Rabioso snimio je album pod nazivom *Artaud*, a skladatelj John Zorn napisao je četiri pjesme, *Astronome*, *Moonchild*, *Šest litanija za Heliogabalus* i *The Crucible*, posvećene Artaudu. Antonin je utjecao i na kazališnog majstora Petera Brooka, te filozofe Gillesa Deleuzea i Felixa Guattarija. Također, poznata horor videoigra *Silent Hill: Originis*, raćena je prema Artaudovim teorijama. Iz gore navedenog

¹⁴Stephen Barber je kazalište okrutnosti nazvao *nemoguće kazalište*.

možemo zaključiti kako je kazalište okrutnosti utjecalo na sve grane umjetnosti, a ne samo na kazalište.

7.1. Prvi manifest kazališta okrutnosti

Kao primarni cilj u svom prvom manifestu Artaud je naznačio prekidanje s podređenošću kazališta tekstu, ali i **jedinstveni kazališni jezik** koji stoji na pola puta između pokreta i misli, te koji se može definirati jedino mogućnostima dinamičkog i prostornog izražavanja, a ne pomoću dijaloga kako je to slučaj u imitativnim kazalištima. „Tu posreduje uz auditivni jezik zvukova i vizualni jezik stvari, pokreta, ponašanja, ali pod uvjetom da se njihov smisao produlji, kao i njihovo obličje, njihova spajanja sve do znakova, stvarajući od tih znakova vrstu abecede“. (Artaud, 2000: str. 83) Nije, dakle, riječ o izravnom dovođenju metafizičkih ideja na pozornicu, već je riječ o novoj vrsti iskušenja: takvo kazalište priziva različite umjetnosti, ali samo ako mogu pridonijeti središnjem izrazu, a takav kazališni jezik stvara od riječi vradžbine, potiče glas, koristi se titranjima – oslobađa smisao iz nekog novog lirizma. Konačno, **prekida intelektualnu podvrgnutost jeziku**.

Kazalište okrutnosti, da bi se ostvarilo, priziva teme poput snova, različitih zločina, spolne opsjednutosti, divljaštva, utvare, ljudožderstva i slično, sve sa željom da nam pokaže vječni sukob i grč. Nakon kratke teorije o kazalištu kakvo bi ono trebalo biti, Artaud detaljno analizira sva područja koja tvore neku predstavu. Tako on **režiju smatra polazištem svih kazališnih ostvarenja**, a redatelja pak smatra jedinstvenim *Stvarateljem*, koji je odgovoran i za predstavu i za radnju, te mora stvoriti **spektakl**. Budući dakle da režija nije shvaćena kao *dekorativan posrednik, jezik u prostoru i kretanju*, moguće je staviti znak jednakosti između nje i kazališnog djela. Tako u *Evoluciji dekora* piše: „Mora se uspostaviti neka vrsta magnetske međusobne komunikacije između duha autorova i duha redateljeva.“¹⁵ (Grubišić, 2000: str. 91) Riječima, nadalje, želi dati istu važnost koju one imaju u snovima, ali istovremeno ističe i *znakovni jezik, mimike, te geste. Glazbala* bi osim za sviranje, služila i kao dekor, a s obzirom da se **teži neuobičajenim oblicima i titranjima zvukova**, postoji određena potreba za *pravljenjem novih*, ali i korištenjem starih instrumenata. Osim glazbe izvodili bi se zastrašujući, neobični, neočekivani **krici, buka, naricanje, sjeckanje ritma i zvuka**. Artaud je želio da zvuk auditivnu percepciju stavi u ravnopravan položaj sa vizualnom percepcijom. *Rasvjetne* naprave koje se koriste u kazalištu, više mu nisu bile dovoljne: zato

¹⁵ Vinko Grubišić: *Artaud*. Hrvatski centar ITI-UNESCO, Zagreb, 2000, str. 91.

on u svijetlo unosi sastojke istančanosti, gustoće, neprozirnosti, kako bi se proizvela toplina, hladnoća, gnjev, strah, itd. Što se tiče *kostima*, teži se što starijima nalik onima **obrednog karaktera**. Sa *pozornice* je Artaud odlučio maknuti sve pregrade i zamijeniti ih nekom vrstom *jedinstvenog mjesta* – na taj se način uspostavila **izravna veza između gledatelja i predstave**, a *gledatelj je smješten u samo središte radnje*, okružen i ispresijecan njome. U skladu s time, isti je napustio kazališnu dvoranu kao tipični prostor u kojem se postavlja predstava, te svoje predstave želio premijestiti u *netipičan kazališni prostor* poput hangara ili štaglja, koje bi preuredio po načelima iz kojih su nikle arhitekture nekih crkava i svetih mjesta i hramova na Tibetu – na taj je način predstavio **odsustvo scene u uobičajenom smislu** riječi. *Lutke, goleme obrazine i predmeti neobičnih razmjera*, tipični su za *Kazalište okrutnosti*, te predstavljaju mitsku svijest. Uz upravo spomenute lutke visoke do deset metara, te prije spomenute *hijeroglif*e i obredne kostime, dekor nije potreban. Artaud glumca smatra najvažnijim jer od njegove glume ovisi učinkovitost, ali on ujedno treba biti pasivan i neutralan. Naposljetku, kazalište nije moguće bez *sastojaka okrutnosti* u temelju svake predstave.

Na kraju prvog manifesta, Artaud je priložio **program kazališta okrutnosti**, u kome je naveo tekstove prema kojima bi se postavile predstave. Taj program uključuje jedan Shakespeareov tekst, djelo Léon-Paula Farguea, odlomak iz *Zohara*, priču o Modrobradom, zauzimanje Jeruzalema prema *Bibliji* i povijesti, jednu priču Markiza de Sada, jednu romantičnu melodramu, Büchnerova *Woyzecka*, te djela elizabetanskog kazališta.

7.2. Drugi manifest kazališta okrutnosti

Kazalište okrutnosti bilo je stvoreno da vrati kazalištu pojam strastvenog i grčevitog života. Kao takvo, vratilo se na transcendentalna stanja života – ljubav, zločin, rat, pobune – dakle, velikim i bitnim temama koje odgovaraju uzrujanosti i nemiru, a koje će se tumačiti prema najstarijim tekstovima i kozmogonijama: meksičkoj, hinduističkoj, židovskoj, iranskoj itd. Također, ovo se kazalište odreklo *psihološkog čovjeka* nauštrb **potpunog čovjeka**. Osobitu nam pozornost Artaud skreće na materijalizaciju i posuvremenjenje tih starih sukoba prije nego se pretoče u riječi. Na taj ćemo se način, smatra, odreći tekstovnog kazališnog praznovjerja i samovlađa pisca.

Artaud je u ovom manifestu skrenuo pozornost i na potrebu za novim pojmom prostora, posebne ideje vremena i ideje kretanja. „U danom vremenu najvećem mogućem broju kretnji

datat ćemo najveći broj fizičkih prizora i mogućih značenja povezanih s kretnjama. (...) Preklapanje slika i kretnji doprijet će sudaranjima stvari, šutnja, krikova i ritmova stvaranju nekog istinskog fizičkog jezika na temelju znakova, a ne više na temelju riječi.“ (Artaud, 2000: str. 115) No, uz svoj logički smisao riječi će se uzimati i u magijskom smislu, u ozračju hipnotičke sugestije.

Prvu predstava kazališta okrutnosti koju je Artaud zamislio, nazvao je *Osvajanje Meksika*.

8. *Pinkleci* kao najbolji Artaudovi suigrači u Hrvatskoj

Kazališna družina *Pinklec*¹⁶ osnovana je 6. ožujka 1987. godine. Od svojeg osnutka čine je srednjoškolci i studenti Visoke učiteljske škole u Čakovcu. Družina se u svojem radu od samih početaka bavi *istraživačkim teatrom* emitativnog modela, propitkujući korelacije komunikativnih kodova i simbola između gledatelja i izvođača, na iskustvima vodećih europskih i svjetskih autora i grupa, od kraja 70-ih do danas (Robert Wilson, Jan Fabre, Pina Baush, Rosas, DV8, Kantor, Josef Nadj...). Paralelno, bavi se i lutkarstvom u svojim predstavama za djecu, gdje iskušava sve vrste i tehnike vođenja i izrade lutaka. Dobitnik je



Velike nagrade BRAMS-a 1989. godine i Zlatne plakete ” Grb grada Čakovca ” 1997. godine. Umjetnički voditelj i redatelj *Kazališne družine Pinklec* od njenog osnutka je **Romano Bogdan**, koji je do sada kao redatelj sudjelovao na studijskim putovanjima i festivalima u Njemačkoj, Nizozemskoj, Kanadi, SAD-u, Mexicu, Izraelu, Mađarskoj, Sloveniji,

Danskoj, Poljskoj, Australiji i Maleziji.

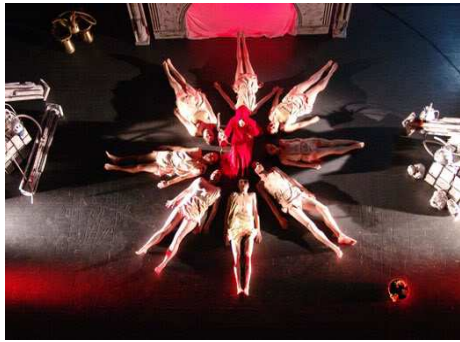
U razgovoru s gospodinom Romanom Bogdanom saznala sam zašto su čak **četiri predstave radili prema Artaudu**, što ga je kao redatelja potaklo da glumce vježba pomoću *Artaudove tehnike glume*¹⁷, te po čemu su *Pinkleci* već prije desetak godina prednjačili u kontekstu hrvatskoga kazališta.

Dakle, redatelj Bogdan susreo se s Artaudom još u srednjoškolsko vrijeme, kada se počeo zanimati za kazalište. Nakon što je uspješno upisao smjer režije na ADU u Zagrebu, te shvatio da način rada po kojem rade na Akademiji njemu kao mladom budućem modernom redatelju

¹⁶ *Kazališna družina Pinklec* članica je strukovnih udruga profesionalnih kazališta: UNIMA (Svjetsko udruženje lutkara i lutkarskih kazališta), ASSITEJ (Svjetsko udruženje profesionalnih kazališta za djecu i mlade), ITI (Internacionalni kazališni institut pri UNESCO-u). Sudjeluje na svim relevantnim kazališnim festivalima: EUROKAZ Zagreb, BRAMS Beograd, Dani satire Zagreb, Dani teatra mladih Mostar, PUF Pula, PIF Zagreb, Međunarodni festival djeteta Šibenik, Karantena Dubrovnik, Festival hrvatskog centra ASSITEJ Opatija, Metelkova Ljubljana, Multikulturni teden Maribor, SLUK Osijek, PUPET ART Rijeka.

¹⁷ Moj kurziv. Artaud nikad nije napisao svoju tehniku glume, no ona se da iščitati iz njegovih teoretskih radova.

ne odgovara u potpunosti, poput pravog buntovnika odlazi s Akademije. Nakon kraćih kazališnih lutanja diljem Hrvatske, osnovao je *Pinklece* u Čakovcu. Zanimanje za Artauda nije prestalo, pa ga je opčinjenost njegovim književnim tekstovima, ali i teorijama o glumi čije temelje Artaud nalazi u primitivnim društvima, ponukala da postavi svoju prvu predstavu rađenu prema Artaudu. Bila je to predstava *Krvoskok*, jedna od rijetkih sačuvanih Artaudovih drama, za koju su *Pinkleci* dobili nagradu BRAMS-e.



Uz spomenuti *Krvoskok* (1990), ostale predstave koje su *Pinkleci* radili po Artaudovoj tehnici redom su: *Gdje se sakrio Nanaqui?* (1997), *Osvajanje Mexica* (2004) i *Heliogabal* (2005).¹⁸

Navedene predstave su zanimljive originalne kreacije, koje ipak tvore jednu cjelinu i zapravo su po mnogočemu slične.

9. Osvajanje Meksika

Dramski scenarij *Osvajanje Meksika* (1933) i tragedija *Cenci* (1935) jedini su tekstovi koje je Artaud napisao tridesetih godina, namjeravajući pomoću njih bar djelomično ilustrirati svoje teorije.



Kraća verzija *Osvajanja Meksika* priložena je u *Drugi manifest kazališta okrutnosti* (1933), zamišljena kao scenarij za prvu predstavu navedenoga kazališta. Taj je tekst Artaud smatrao vrlo značajnim, jer se u njemu, kako kaže, „na konkretan, lucidan i precizan način“ može vidjeti sve ono što želi učiniti i zato što ovdje njegova „plastična, opipljiva i prostorna koncepcija kazališta tu savršeno dolazi do

izraza“ (Miočinović, 1976: 283) U tom su *scenariju* u detalje predstavljeni i radnja i kazališni prizor. Prije izlaganja scenarija, Artaud govori o razlozima koji su ga naveli da se odluči upravo za tu temu; temu je odabrao prije svega zbog aktualnosti jer *Osvajanje Meksika* govori o nekim osnovnim problemima zapadnoga svijeta, u povijesnom i političkom smislu, o

¹⁸ Na žalost *Pinkleci* nemaju arhiviranu i snimku četvrte predstave *GDJE SE SAKRIO NANAQUI?* rađene 1997. godine.

problemu kolonijalizma koji je nastao iz europskog osjećaja nadređenosti bijele rase. Također, ovdje je dotaknuo problem religije, odnosno kršćanstvu je suprotstavio stare religije – poganstvo i *prirodne religije*. Prema tome on postavlja asteški svijet kao svijet koji je još od samih početaka proveo *socijalnu revoluciju* o kojoj Zapad tek počinje govoriti: asteška je civilizacija bila jedna od rijetkih koja je izmirila socijalnu jednakost s hijerarhijom duhovnih vrijednosti. Artaud je želio da se cijeli kazališni *spektakl* gradi na tom sukobu *moralnog rasula i katoličke anarhije*.

Osvajanje Meksika Artaud je podijelio na **četiri čina**, odnosno četiri kazališna prizora, koje naziva *strukturuom spektakla: Predskazanja, Priznanje, Potresi, Abdikcija*. Nije napisao scenarij u pravom smislu te riječi, jer je to smatrao nepotrebnim. Bio je uvjeren kako će samim rasporedom masa, zvukom, glazbenom pratnjom, osvjetljenjem, krikovima, te uz poneku izgovorenu riječ-temu, moći prikazati ono što je zamislio.

Spektakl dakle, započinje **prvim prizorom** nazvanim *Predskazanje*. Taj bi se čin odvijao u visokoj i širokoj prostoriji gdje bi iskrsnuo meksički pejzaž s gradovima, spomenicima, šumama, ruševinama i pećinama. Osjećao bi se dolazak oluje koji bi se dočarao pomoću sjenki divljih konja. Na obali uznemirene mase pred strašnom slutnjom kataklizme, a u drugom planu mirno more sa španjolskim brodovljem, ljudske figure opasne i prijeteće.

Drugi prizor, *Priznanje* (Meksiko viđen Cortezovim očima), u cjelini je antiteza prethodnom, a na kraju prizora dolazi do nijemog susreta Montezume i Corteza.

Treći prizor, *Potresi*, govori o pobuni naroda protiv sudbine oličene u Montezumi. Zatim dolazi do sukoba Španjolaca i Indijanaca, te scene rasula, katastrofe. Užasnuta lica, iskolačene oči, stisnuti prsti, oklopi, padaju tjela, glave, trupovi, čuju se eksplozije.

Abdikcija, **četvrti prizor**, praćena je neočekivanom reakcijom od strane Corteza i njegovih ratnika. Bolesno vrijeme, era beščaćća (prvi se put u predstavi pojavljuje ženski lik), ogromne figure Španjolaca na štakama, ogromne glave... Spektakl se završava Montezuminom sahranom i pobunom Indijanaca.

Ovaj treći Artaudov naslov u izvedbi *Pinkleca*, s kojim su nastupali i na *Drugom festivalu frankofonog kazališta*, „s povijesnog gledišta postavlja pitanje kolonizacije" te "oživljava na grub, neumoljiv i krvav način uvijek živu europsku bahatost. Predstava dopušta da se ispuše iz nje ideja o njenoj vlastitoj nadmoćnosti. Ona sudi lažnim poimanjima koja je Zapad mogao imati o poganstvu i o nekim prirodnim religijama te podvlači na patetičan način sjaj i poeziju uvijek aktualnog starog metafizičkog korijena, na kojem su religije sazdane."¹⁹

¹⁹ Preuzeto sa <http://www.test.hr/test6-08.php>.

Čakovečki *Pinkleci s Osvajanjem Meksika* prate, prema Artaudovoj zamisli, **solarnu i lunarnu dramaturgiju**. Kako je Artaud smatrao da sve u kazalištu ima svoga *Dvojnika*, pa tako postoji i opreka Mjesec – Sunce, zamislio je *Sunčevu dramu*, vezana uz meksičku kulturu, i *Mjesečevu dramu* vezanu uz orijentalnu kulturu. One su, dakle, nastale nakon što su Artauda zaintegrirale igre i rituali vezani uz navedene kulture i tijela.

Artaud se divio i jednoj i drugoj drami, ali je u teoriji bio skloniji *Sunčevoj drami*, koja je moguća u više oblika, ali zato neizbježno sadrži prkos ili okrutnost. Ta eurupcija zla nije nužna za pobunu, no često je prati. *Solarnu* ili *Sunčevu dramu* odlikuju djelovanje, muškost, pobuna i samosvijest, te je komponirana na svijetlu, akciji i izljevu. Na toj je drami, dakle drami negacije, pustoši i poraza, Artaud utjelovio *Osvajanje Meksika*. *Sunčeva drama* teži crescendo i slijedi tradicionalno kratki rasplet. Suprotno, *Lunarnu* ili *Mjesečevu dramu* karakteriziraju zastoj, ženskost i samoodricanje, a komponirana je na tami, mirovanju i šutnji. *Mjesečeva je drama* vezana uz *kazalište apsurda* ili *groteskno kazalište*, čije temelje nalazimo u orijentalnom kazalištu. Ona se odvija nakon pada bogova, a karakteriziraju je beznade, poraz, čekanje i vjerovanje u krajnju pobjedu pesimista. Mjesečeva drama odmah upozorava gledatelja na krizu koja je predhodila drami samoj, a igra je *odmotavanje* ili rasplet u akciji.²⁰



Što su Pinkleci zapravo htjeli postići? Zahvaljujući Bogdanovom dobrom poznavanju Artauda, željeli su napraviti predstavu koja bi postavila na pozornicu događaje, a ne ljude, odnosno, ljudi su ovdje viđeni iz kuta događaja i povijesne fatalnosti u kojoj su odigrali svoju ulogu, što odgovara Artaudovom mišljenju kako je svako ljudsko biće predodređeno svojom sudbinom. Temu su postavili zbog oživljavanja europske bahatosti, suprotstavljanja Kršćanstva mnogim starijim religijama, oživljavanja metafizičkog korijena starih religija, zbog stvarne nadmoći jedne rase nad drugom, zbog razjašnjavanja organske hijerarhije Azteške monarhije, te kako bi pokazali društvo u kojem je **Revolucija** bila ostvarena od samog početka, društvo koje je znalo svakome dati jesti: „Ako dobiju, ne kažu hvala. Jer dati nekome tko ništa nema za njih nije čak ni obaveza, to je zakon fizičkog reciprociteta koji je Bijeli Svijet iznevjerio. (...) Taj zakon fizičkog reciprociteta koji mi zovemo milostinja, Indijanci primjenjuju prirodno, i bez ikakva sažaljenja. (...) Kad je pojeo, prosjak odlazi ne zahvalivši i

²⁰ Sellin, Eric: *The dramatic concepts of Antonin Artaud*. The University of Chicago Press, Chicago and London, 1968, str. 76/77.

ne pogledavši nikoga“, napisao je 1936. godine u Meksiku upravo Artaud. *Pinkleci* su, kao i on, veliki naglasak stavili na stvaranje scene i vizualno korištenje mitova astrologije, slike, kretnje, plesove, obrede, glazbu, *dijaloge* s naglim promjenama. Koncept i režiju za *Pinklecovu* predstavu potpisao je već spomenuti Bogdan. Redateljeva asistentica bila je Jelena Vugrinec, scenografkinja Romina Mesarić, a kostimografkinja Andreja Novak. Što se tiče glazbe, koreografiju je radila Mare Sesardić, dok je glazba bila Greendwarfova.

Iako glumci, već sam spomenula, nisu u prvom planu predstava rađenih prema Artaudu, svakako ih je važno spomenuti jer su oni instrumenti o kojima ovisi uspješnost predstave. Ti glumci – amateri, koji su glumili u tada još amaterskom kazalištu, a danas profesionalnom kazalištu *Pinklec*, svojim su entuzijazmom dokazali da se uz marljiv rad i dobru motivaciju može mnogo toga postići, i to na zavidno visokom nivou. Dakle, glumili su: Alen Barbić kao Artaud, Ibor Hergotić kao Montezuma, Davor Dokleja kao Cortez, Mario Jakšić kao Vrač, te Bruno Kontrec kao Indijanac. Ratnice su glumile Jelena Vugrinec, Jasna Pevec, Tasjenka Štrek, Maša Salopek, Karolina Horvat i Azra Ibrahimović. Premijera je održana 3. lipnja 2004. godine u Centru za kulturu Čakovec.

10. Analiza predstave: Jesu li se *Pinkleci* držali Artaudovih uputa?

S obzirom da su od predstave *Osvajanje Meksika Pinkleci* trebali stvoriti kazalište u kojem bi goli jezik kazališta bio stvaran, unatoč nekim netipičnim izgovaranjima riječi kojima su se služili, smatram da su se u tome dobro snašli. Od teme se nisu udaljavali, već su se pokorili „problemima“ koje je u zamišljenoj Artaudovoj izvedbi i on sam postavio. Međutim, ono što me posebno impresioniralo je to što su spojili dvije Artaudove najveće ljubavi – film i kazalište – te pomoću projekcija na prozirno bijelom platnu, koje se nalazilo ispred publike i činilo dio scene, ostvarili kritiku današnjeg društva, osobito Zapadne civilizacije. Tako su projicirali poznate osobe poput Sadam Huseina i Busha mlađeg, zatim ratove (Rat u Iraku), terorizam (rušenje *Bližanaca*), avione (Drugi svjetski rat), kompjutere i slične proizvode *nove generacije*, koje su ukomponirali u oobrednu folklornu predstavu o sukobu sila, rasa i različitih vjera. Krikovi, jadikovke, prikaze, iznenađenja, neočekivani preokreti, ritam pokreta i slična fizička iskazivanja kojima je težio Artaud, prikazali su i na prvom (obred-predstava) i na drugom (projekcija socijalnog) planu. Redatelj je posao obavio za svaku pohvalu jer je uspio staro razdvajanje između autora i redatelja ukinuti, te na taj način postati jedinstveni *Stvaraoc* na kojeg je sada pala dvostruka odgovornost – za predstavu i za radnju.

Glumci, osim što su riječima dali gotovo istu važnost kakvu one imaju u snovima, i svjetlosti su dali, čini se, određen intelektualni smisao. Kod prikazivanja panorame Meksika, odnosno planina Tarahumara, svjetlost je bila obojena zelenom bojom, no za prikazivanja mučnine, silovanja, borbe, obreda, ona je poprimila bljedožućkaste, mutne žute i crvene nijanse, dakle, i boje svjetlosti iskazivale su određenu simboliku, ali, naravno, ne onu skrivenu, već onu svima poznatu. Spomenuto svjetlo puštano je u valovima, u slojevima, dakako, s elementima finoće, gustoće, neprozirnosti, koji bi proizveli toplinu, hladnoću, gnijev, strah, ovisno o situaciji. I u glazbi su *Pinkleci* vjerno sljedili svog uzora Artauda: koristili su se vibracijama zvukova koji su od tek primjetnih tonova kretali prema „razvučenim notama“, dubokim basevima, obrednim bubnjevima ali i nepodnošljivim glasnim frekvencijama koje su graničile s boli. Novim se instrumentima na pozornici nisu koristili, već su glumci svirali na bubnjevima, pomoću daščica, izdubljenih tikvica, te sličnim improviziranim tradicionalnim instrumentima. Neki tonovi ili melodije stalno su se ponavljali, pa su poprimili hipnotička svojstva.

Izbjegavali su što je više moguće moderne kostime zbog zbližavanja s tradicijom; zato su muškarci nosili bijelo platno oko prepona omotano poput gaćica, a žene su nosile bijele haljine simetričnih oblika, šivane u A-kroj. Odjeća je namjerno bila bijela kako bi upila što više svjetlosti.

Nažalost, *Pinkleci* nisu ukinuli pozornicu i gledalište, te gledatelja smjestiti usred radnje da bi bio okružen i ispresijecan njome, te sjedio na pomičnim stolicama. Sva četiri kuta dvorane nisu iskoristili u potpunosti, jer su ostali vjerni tipičnom modelu koji se nije promijenio još od Shakespeareovog doba. To što sva četiri zida nisu obojili u bijelo i predstavili publici jednakom važnošću, nisam im uzela kao opasku, jer je razlog tome vrlo vjerojatno pomankanje materijalnih sredstava. Iz istih razloga na pozornici nismo mogli vidjeti lutke velikih proporcija ni goleme maske, no maske su se u *Pinklecovej* predstavi prilikom obreda i silovanja ratnica ipak koristile. Obredni je ples bio zamišljen prema lunarnim i solarnim mijenama, a tijela glumaca koja su se pokoravala ritmu, zajedno su s krikovima, jaucima i svjetlošću stvorila su zanimljivu zatvorenu cjelinu.

11. (Ne)važnost govora

Kako je najveća **nemogućnost čovjeka da jezikom do kraja izrazi svoju bit**, Artaud kao prorok kazališne avangarde, upravo jezik postavlja za najveći problem kazališnog izraza i pokušava ga u potpunosti izraziti kroz različite kazališne zadatke. Nije riječ o suzbijanjau

govora u kazalištu, već o mijenjanju njegove uloge. Zato se Artaud, impresioniran Charlesom Dullinom, **udaljio od običnih dijaloga** te u prvi plan stavio geste, mime, boje, glazbu i pokrete. Sam je Dullin komentirao kako je Artaud otišao puno dalje od njegove početne zamisli, te se, kao uzorima, okrenuo japanskim i kineskim glumcima. Ipak mu je najveći uzor, kako sam već spomenula, bilo *balijsko kazalište* – kazalište koje stvara kombinacijom plesa, pjesme, pantomime i zvuka, a pritom se temelji i na svečanim kvalitetama vjerskih obreda, ali i drugi oblici orijentalnog kazališta - **Nō**, **Kabuki**, te **Pekinska opera** (jinxi).

Kao nekadašnji direktor *Bureau de Recherches* nadrealističkog pokreta, istraživao je **automatsko pisanje** koje bi se moglo objasniti kao pjesnička vizija glumčeve improvizacije. Konačni je rezultat takvog pisanja bujica riječi koja srasta u tekst. Riječi za koje je sumnjao da ubijaju vitalnost glumca, Artaud je zamijenio **tjelesnom partituruom gestovnih hijeroglifa**. Skladno tome, **odbacio je kazališne tekstove** i svoju verziju paradoksa smjestio u disanje glumca, jer je disanje, iako u osnovi automatsko, zapravo podložno utjecaju volje. **Disanje** je za njega važno sredstvo kojim glumac (ili *atlet srca*, kako ga Artaud naziva) može doći do osjećaja koji nema.

Unatoč svemu navedenome, Artaud dramsku izvedbu nije prepuštao bilo kakvim improvizacijama. „Baš suprotno: svaka je kretnja, svaki krik, svaki udar nogom o pod trebao biti minuciozno proučavan i pripreman.“ (Artaud, 2000: 119. str)

Dijalog, stvar napisana i izgovorena, zaključuje Artaud, ne pripada zapravo sceni, već knjizi, što dokazuje i činjenica da je u povijesti književnosti određeno mjesto i za kazalište shvaćeno kao jedna od grana povijesti artikuliranog jezika. (Miočinović, 1976: 230)

Artaud je pribjegavao skraćivanju dužih tekstova tako da **iz drame izdvoji čin ili nekoliko slika**, te na taj način **dovodi u pitanje zakone klasične dramaturgije**. Skladno time, definitivno je ukinuo i logiku pričanja u slikama, pa njegovi tekstovi zapravo govore o nepoznatom koje nikad do kraja ne postaje poznato.

12. Artaudovo poimanje glumca i gledatelja

Glumac je osnovni element pokreta, ali on nije i jedini instrument: najvažniji je element predstave jer o njegovoj glumi ovisi uspjeh iste, no on je pasivni i neutralni element, jer mu je strogo uskraćena svaka osobna inicijativa. Njegova je zadaća da na scenu iznese zbroj znakova koji čine određenu ulogu (vanjska obilježja lika, *glas uloge*, specifične kretnje).

Artaud je **odbacio improvizaciju**, no glumcima je dopustio mogućnost greške, odnosno, pojavu gesta, zvuka i kretnji koji nisu predviđeni.

Gledatelj, u Artaudovom kazalištu više ne bi trebao sjediti nasuprot, kao pasivni promatrač. Zato Artaud traga za sredstvima koja će pojačati „komunikativnu moć“ spektakla, koja će dovesti gledatelja u stanje blisko stanju začaranosti. Takvo stanje može se postići preko osjećaja stvarne ugroženosti, preko realnog straha od nepredvidljivog, sve kako bi gledatelj povjerovao u stvarnost svijeta na sceni, usprkos tome što on nije realističan.

13. Doprinos filmskoj umjetnosti

Iako se Antonina Artauda manje spominje u kontekstu filmske umjetnosti, jer mu je samo jedan scenarij, od sedam napisanih, realiziran, u filmu je imao najviše mogućnosti za uspjeh, u njemu je ostvario daleko više nego li u kazalištu, a film mu je bio i glavni izvor prihoda. Da se nastavio baviti filmom, vrlo bi vjerojatno bio među najistaknutijim imenima filmske proizvodnje prvih triju desetljeća. Spomenuti realizirani film zove se *Školjka i svećenik*: iz 1927. godine je i režirala ga je Germaine Dulac. O tom filmu Artaud piše sljedeće: „U ovom sam scenariju išao za ostvarenjem one ideje vizualne kinematografije gdje sama djela razdiru psihologiju. (...) Ovaj scenarij nije obnavljanje nekog sna i ne valja ga promatrati na taj način. Nisam želio opravdati očiti nesklad jednostavnim bijegom u san.“ (Grubišić, 2000: str. 141) On nadalje, govoreći o pisanju scenarija, naglašava kako scenarist ne mora ići za logičnim objašnjenjima, nego treba pronalaziti ono najbitnije i najzanosnije u ljudima i u pojavama. Zanimljivo je da se upravo taj film proglašava *prvim nadrealističkim filmom* iako ga se dio nadrealista odrekao. Na prvoj projekciji izbio je skandal (po kojima je Artaud već bio poznat) koji je izazvao nazivajući redateljicu kravom jer nije dobio glavnu ulogu u filmu i na špici nije pisalo „San Antonina Artauda“. Artaudova misao da „film izvrće postojeće vrijednosti, posvema remeti optiku, perspektivu i logiku“ jedna je od najčešće citiranih misli o filmu. Glumio je u velikome broju filmova pozatih redatelja francuske filmske avangarde. Najprije se istaknuo ulogom Marata u *Napoleonu* 1927. godine A. Gancea. Veće i zapaženije uloge ostvario je u filmovima *Tarakanova* (R. Bernard, 1928), *Novac* (M. L. Herhier 1928), *Opera za tri groša* (G.W. Pabst, 1931), *Mater dolorosa* (A. Gance, 1932). Glumio je svećenika u filmu *Muka Ivane Orleanske* koji je snimio je danski redatelj Carl Theodor Dreyer 1928. godine, a mnogi teoretičari smatraju upravo taj film remek-djelom razdoblja nijemog filma.



No, osjećajući se sputan upravo tom proizvodnjom filma, ali i pojavom zvuka na filmu, koji je značio *preranu starost* filma i potisnutost glume govorom (a zavodenje dijalogom ono je protiv čega Artaud ustaje u svojoj poetici), Artaud odustaje, a o kinematografiji piše kao o onoj kojoj ne treba govor nikakve konvencije da se preko njega pridružimo stvarima, jer ona ipak ne zamjenjuje život.

Iako je glumio u nekoliko zvučnih filmova, bio je protiv te vrste kinematografije. **Zvučna je kinematografija za njega glupost i apsurd**, čak čista negacija kinematografije. I dok ga Grubišić u tome podržava, Artaudov je suvremenik, A. Virmaux smatrao da je on i u kinematografiji promašio na svim razinama.

14. Artaudov antipod Brecht

Raspravljanje o Artaudu i Brechtu već na samom početku dopijeva u iskušenje da ih protustavi kao utjelovljenje **Mita** naspram utjelovljenja **Razuma**. Tomu pridonosi ponajprije opće rašireno mišljenje da je Brecht samo nešto bolji soc-realist, dok se na drugoj strani pojavljuje, kao antipod, malo nejasnija predodžba o Artaudu kao jednom od luđaka-proroka. Dakle, na jednoj se strani pojavljuje Bertolt Brecht, kritičar 20. stoljeća, vezan za analitičku snagu jednoga Thomasa Manna, a na drugoj strani Antonin Artaud sa svojim uzorom Nietzscheom i zahtjevom za novim načinom zamjećivanja i novim čovjekom koji nije samo pasivan samozadovoljni korisnik (Šklovski), nego umjetnička djela sâm živi, dakle, zahtijeva umjetnost koja ne bi bila sebično odvojena od života - a u tom zahtjevu leži pobuna protiv društva. A tko je taj čovjek? Što je njegova istina? Povijest, kaže Brecht. Mit, kaže Artaud. Brechtov pojedinac, da bi prevladao tradiciju, gradi na njoj, uključuje je u sebe, dok je pak Artaudov pojedinac mora izbrisati iz sebe. Otuda logično proistječu njihovi "sustavi" - Brecht

je nužno političan, obraća se društvenom čovjeku čija je povijest upravo njegova komunikacija; zato je **Brecht opsjednut snagom riječi**, zato hoće djelovati na svijest. **Artaudov teatar** pak je prizivanje mračnih mitskih sila, metafizičkoga straha koji **zahtijeva novi jezik**, fizički jezik odra, utemeljen na pokretu, jezik koji djeluje na osjete, koji negira diskurzivnu funkciju artikulirane riječi i ograničava njezino značenje na ulogu koju ima u snovima. Njegova je predodžba mit koji pretpostavlja zatvorenu strukturu svijeta, a u njegovom je temelju ponavljanje. Tomu usuprot, Brecht bi s predodžbom kao ponavljanjem događaja, otvorio pogled u zakonitosti strukturiranja takva događaja i na taj način prevladao mit, no prije nego je to čovjek naučio, morao je najprije nad njim samim biti počinjen zločin. Tako Artaud siluje gledatelja, a Brecht sugerira; Artaud je terorist, Brecht anarhist; Artaud je psihoanalitičar koji, da bi izliječio, priziva traumu, a Brecht je poeta kojemu je trauma konstitutivno načelo života.

Ipak, Artaud nije vjerovao u mogućnost promjene svijeta i svijesti samo kroz socijalnu revoluciju, i stoga mu marksistička rješenja nisu mogla biti niti putokazom, niti utjehom. Razlike koje postoje između Artauda i Brechta, između teorije ritualno-dramskog, s jedne, i političko-epskog kazališta, s druge strane, jesu razlike koje proistječu iz različitih pogleda na ulogu kazališta u zajednici. Artaud želi promjenu ontološkog statusa svijeta, vjerujući da kroz takvu promjenu dolazi i do promjene društvenog statusa svijeta. Brecht pak, marksistički, i naoružan materijalističkim teorijama, ide obrnutim putem: kroz promjenu društvenog statusa svijeta želi dovesti do promjene ontološkog statusa svijeta. Sve razlike koje postoje između Artoovog ritualno-dramskog i Brechtovog političko-epskog kazališta potječu iz ove osnovne razlike.

Artaud je na dramu gledao „kao na sredstvo prevrata, oruđe za preuređenje ljudskog postojanja. Poput Brechta, i on je želio razlikovati kazalište kakvo bi trebalo biti, „ispunjenje najčešćih ljudskih žudnji“, od kazališta kakvo jest, „površna i lažna“ tržnica prolaznih zadovoljstava koju pohodimo „kao što odlazimo u javnu kuću“. U Artaudovu viđenju, međutim, **kazalište čovjeka ne bi trebalo mijenjati društveno, nego duševno** time što će osloboditi tamne, pritajene sile što trunu u duši pojedinca.“ Brecht i Artaud su se tako našli na posve suprotnim stranama – onaj je stajao na stranu kazališta koje potiče gledateljev razum i analitičnost, te nije želio da dovede gledatelja u stanje da povjeruje kako je svijet na sceni realan svijet, ovaj pak je stao na stranu kazališta za koje je racionalna misao prepreka buđenju duha skrivena u tijelu, nemajući namjeru da predstavlja realni svijet, želio je prisiliti gledatelja da povjeruje u scensku realnost. Sukladno tome, Brecht odbacuje iluziju, a Artaud inzistira na

njoj, odnosno kod Brechta rušenje iluzije sprečava gledatelja da se uživi u predstavu, a kod Artauda iluzija vodi i *mora* voditi uživanju.

15. Uzori i utjecaj na kasnije generacije

Dok su pedesete godine dvadesetog stoljeća bile godine dramskih pisaca poput Becketta, Ionesca, Geneta, šezdesete su godine pripale redateljima poput Grotowskog, Becka, Maline, Brooka, Brechta i Artauda. Osobito važnu poziciju zauzelo je Artaudovo ranije djelo *Kazalište i njegov Dvojniki*, koje je postalo uzor mnogim kasnijim generacijama, te na taj način odigralo važnu ulogu u daljnjem razvoju kazališta. Spomenuti redatelji imali su zajednički cilj: izmijeniti *ontološki status* svijeta.

Da bi nam smisao Artaudovih teorija, osobito njegove teorije kulture, bio što jasniji, moramo se osvrnuti na neke od teorija koje su po svemu sudeći izvršile snažan utjecaj na formiranje njegovog pogleda na svijet. S **Nietzscheom** Artauda zbližuje u osnovi antiintelektualistička koncepcija kulture, sa **Spenglerom** duboko osjećanje krize i slutnja o skoroj propasti Zapada (iako ne djeli njegovo mišljenje o podvojenosti kulture i civilizacije), s **Genonom** vjerovanje da je u istočnom svijetu, kao svijetu izrazite metafizičke orijentacije, moguće naći uzor po kojem bi se obnovio Zapad. Također, svi ti filozofi smatrali su kako je do zapadni svijet ušao u krizu prvenstveno pobjedom racionalističkog pogleda na svijet.

Međutim, važno je napomenuti kako je pogrešno shvaćati njegov otpor prema zapadnoj tradiciji i principu njenog očuvanja kao otpor prema tradiciji uopće i kao poricanje svakog ponavljanja i obnavljanja. Jer, njegovo uporno prizivanje na povratak *primitivnom svijetu* jeste pozivanje na povratak ka tradiciji, ali onom bliku tradicije koji mu se čini dostojan – magijskom izvorištu primitivnog duha.²¹

Nadalje, jedini antički dramatičar o kojem Artaud govori s divljenjem je **Seneka**: njemu je oprostio i obilje riječi i retoriku, točnije, ne samo da mu je opraštao već je njegovu retoriku smatrao idealnim oblikom scenskog govora.

Odnos prema francuskom klasicističkom kazalištu već nam je poznat, a odnos prema elizabetinskoj drami možemo usporediti odnosom prema Seneki, dakle, Artaud se zanimao za navedenu dramsku vrstu, unatoč tome što je tvrdio da ima pametnijeg posla od izvođenja remek-djela. Zamjerke koje je Artaud uputio svim elizabetincima jesu iste one koje je uputio i

²¹ Kazalište je za njega magijsko sredstvo na način kako su ga shvaćali stari Grci, i kako ga još uvijek shvaćaju Istočnjaci i oni narodi kod kojih je živa mitska, arhajska svijest.

Craig: u svim tim djelima dominiraju riječ i psihologija, odnosno individualno nad općim životom.

Jedno se vrijeme Artaud živo zanimao i za Pirandella, no nakon što je ovaj nastavio tradiciju psihološkog kazališta, Artauda je prestao zanimati. S druge strane, možemo zaključiti kako je blizak Artaudu bio Ionesco; njegove formulacije kao da su preuzete iz Artaudovih spisa. Međutim, načini na koji se Beckett, Adamov i Genet koriste dramskim jezikom, mogli bi se pronaći bar u nekoj od Artaudovih formulacija. Tako **Adamov** govori o „oslobađanju od konvencija jezika“, o tome da se riječima povrati njihova prirodna nejasnoća. Kod **Becketta** riječi su sačuvale svoju „prirodenu nejasnoću“, a banalne formule koriste se u kontekstima koji im u potpunosti mijenjaju smisao. Govor **Genetovih** osoba jeste jezik koji ide od uzvišenog, ili lažno-uzvišenog, do niskog, skandaloznog, banalnog. Sve je u osciliranju, kontrastima, pretjerivanju. S Artaudom ga povezuje i privrženost Seneki, čijim govorom progovaraju njegovi likovi. Imajući na umu kretnje i geste s kojima se susreo u istočnom kazalištu, poput Artauda, i Genetu se učinilo da su obrasci zapadnjačkog kazališta pregrubi. Iz navedenih razloga i on zahtjeva da igra glumaca bude precizna, ali zahtjeva i netipični jedinstveni scenski prostor, odbacuje imitaciju i slično.

I Petera **Brooka** treba svrstati među Artaudove sljedbenike, jer je on kazališni čovjek koji je s najviše savjesti pokušao izvući izrazito scensku korist iz Artaudovih spisa. Njegovo eksperimentiranje Artaudovim teorijama počinje 1964. kada *Royal Shakespeare Company* u njegovoj režiji izvodi predstavu pod nazivom *Kazalište okrutnosti*, koja je sadržavala tekst *Krvoskok (Mlaz krvi)*. Izvedenje Senekinog *Edipa*, još je samo jedan dokaz više da se Brook želio okušati u kazalištu okrutnosti. Nažalost, Brook se nije dugo zadržavao na artoovskim shemama, no do kraja je ostao privržen *fizičkom kazalištu*.

Prema Jean-Jacquesu Lebelu, začetniku happeninga u Francuskoj, *Living Theatre* (Beck i Malina) je jedina trupa koja je do tada imala hrabrosti primijeniti Artaudove ideje. Brook upozorava da je Artaudovu idealu vrlo blizak i teatar **Grotowskog**. Iako su svoj rad započeli u Artaudovom duhu, ispočetka nisu poznavali njegove teorije. Grotowsky kaže da kazalište skida masku, razotkriva laž, piše o metodologiji disanja, o sceni kao mjestu na kojem se izvodi mitski sadržaj. Međutim, postoji jedna velika razlika između Grotowskog i Artauda: Grotowsky se zalagao za takozvano *siromašno kazalište* bez šminke, kostima, svjetlosnih efekata, dekora i zvučne pozadine, a znamo da Artaud davao veliku važnost nijansama svjetlosti, zvukovima i primitivnim, starim kostimima, pa je kao takav bio pobornik *totalnog kazališta*, piše Marijana Miočinović.

U nizu Artaudovih sljedbenika, istaknuto mjesto zauzimaju još i Eugenio **Barba**, Talijan Luca **Ronconi**, potom Victor **Garcia**, Jorge **Lavelli**, Richard **Schechner**, Peter **Schumann**, te vrlo važni Roger **Blin** i Jean-Louis **Barrault**.

Na kraju, važno je spomenuti i to da je Artaudovo kazalište okrutnosti bilo preteća prvih happeninga.

16. Zaključak: Artaudova djela danas čini 26 knjiga, snimio je dvadesetak filmskih uloga, napisao sedam scenarija, u kazalištu je bio i glumac, i scenograf, i režiser i kostimograf i dramski pisac i koreograf i kazališni teoretičar.

Razdoblje od 1921. do 1930. jeste razdoblje višestране Artaudove aktivnosti, književne i kazališne. „Suradivao je s najmarkantnijim osobama francuskog međuratnog kazališta, a nije priznavao nijednu od njih, bavio se filmom, kao glumac i scenarist, a smatrao je situaciju u ovoj umjetnosti nepodnošljivom, pisao je a pri tom vjerovao da je svako pisanje svinjarija, prišao je nadrealistima i ubrzo stekao uvjerenje da je nadrealistički pokret na krivom putu (...) Stoga se u Artaudu i rodilo saznanje da mu preostaje osama.“²²

Na osnovu pregleda Artaudovih načelnih zamjerki zapadnoj kazališnoj tradiciji, mogu se izvući sljedeći zaključci: Artaud kao prvo odbacuje *kazalište kao imitaciju* psihološkog, moralnog i socijalnog sustava, kao drugo, odbacuje *kazalište kao nespecifičnu umjetnost* koja od književnosti preuzima sredstvo izražavanja, treće, odbacuje *kazalište kao razonodu*, četvrto, *kazalište kao podvajanje* gledatelja od spektakla i gledatelja od gledatelja, te peto, odbacuje *kazalište kao ponavljanje*. Tome suprotstavlja antiimitativno, ozbiljno kazalište koje ima moć objedinjavanja i stvaranja – kazalište okrutnosti. Kazalište je za Artauda spektakl, *Schau-Spiel* – igra koja se gleda, ali u kojoj glazba, ples, pantomima ili mimika pridonose vrsti centralnog izaraza, bez koristi za pojedinačnu umjetnost.

Nasuprot teoretičara koji su u Artaudu vidjeli proroka koji će osloboditi kazalište za njegov potpuni razvoj, stoji Derrida sa tezom o paradoksalnoj viziji Artaudova kazališta koje bi značilo nestanak a ne ispunjenje kazališta. Derrida je Artaudove tekstove smatrao tek blijedim, izvedenim odsjajima. I sam Artaud je uočio paradoks – *čista prisutnost* postoji izvan vremena i svijesti. Jedanput ostvarena, ona je već vezana za ponavljanje, već u sebi nosi pogubnog *Dvojnika*. Artaudova teorija tako kruži oko središnjeg paradoksa: kazalište je od

²² Mirjana Miočinović: Surovo pozorište. Poreklo, eksperimentii Artoova sinteza. Prosveta, Beograd, 1976, str. 118.

trenutka začeca ponavljanje neponovljivog, beskonačan i nemoguć pokušaj vraćanja izgubljene i beskonačno odgađane prisutnosti.

Zanimljivo je kako se na kraju sve ipak odigralo prema Artaudovom vlastitom scenariju napisanom više od deset godina prije toga događanja: „Bacaju se na nj'. Vežu ga u luđačku košulju: odnose k luđacima. Postaje stvarno lud. Prizor čovjeka koji se bori s rešetkama. Naći ću ja središnji problem, više, onaj na kojem svi ostali vise kao bobice na grozdu (...) No neka revolucija pomela je zatvore, azile, vrata azila se otvaraju; oslobođen je. Ti si taj mistik, viču mu, ti si gospodar svih nas, dođi. A on ponizno reče ne. Ali oni ga dovuku. Budi kralj, rekoše mu, popni se na prijestolje. I on se drhšćući popne na prijestolje. (...)"²³

17. Literatura:

1. Artaud, Antonin: *Kazalište i njegov Dvojniki*. Hrvatski centar ITI-UNESCO, Zagreb, 2000.
2. Artaud, Antonin: *O pozorištu i filmu*. Novi Sad, Prometej
3. Artaud, Antonin: *Tarahumare i druga djela*. Litteris, Zagreb 2003.
4. Carlson, Marvin: *Kazališne teorije 3. Povijesni i kritički pregled teorija dvadesetog stoljeća*. Hrvatski centar ITI, zagreb 1997.
5. Grubišić, Vinko: *Artaud*. Hrvatski centar ITI-UNESCO, Zagreb, 2000.
6. Jennings, Sue: *The handbook of dramatherapy*. Routledge, London, 1994.
7. Knapp, Bettina L: *Antonin Artaud, man of vision*. Published by Avon, New York, 1971.
8. Miočinović, Mirjana: *Surovo pozorište. Poreklo, eksperimenti i Artoova sinteza*. Prosveta, Beograd, 1976.
9. Patrice Pavis: *Pojmovnik teatra*. ADU, Centar za dramsku umjetnost i Izdanja Antibarbarus. Zagreb, 2004.
10. *Reprertoar hrvatskih kazališta: 1940-1960-1980, 1, 2 i 3*. Priredio i uredio Branko Hećimović, JAZU, Zagreb
11. Sabljak, Tomislav: *Teatar XX. stoljeća*. MH, Split – Zagreb, 1971.
12. Sellin, Eric: *The dramatic concepts of Antonin Artaud*. The University of Chicago Press, Chicago and London, 1968.

²³ *Osmanaest sekundi*, filmski scenarij, 1924-1925; sabrana djela, Svezak III, str. 11/12

Dostupno na URL:

http://en.wikipedia.org/wiki/Antonin_Artaud

<http://www.antoninartaud.org/home.html>

http://www.cyberpagedd.com/gaffield_knight/academic/antonin_artaud.htm

<http://teatar.hr/17459/artaud-antonin/>

<http://www.ples.hr/azijski-plesovi/ples-na-otoku-baliju-a178.html>

http://books.google.hr/books?id=mNhJOur_IegC&printsec=frontcover&dq=antonin+artaud&source=bl&ots=jnGIMoNiNN&sig=jGhJYC294iB_PB53uYvWBHsdcnk&hl=hr&ei=xCABTNmTB8iHcfG2wZsK&sa=X&oi=book_result&ct=result&resnum=3&ved=0CCwQ6AEwAg#v=onepage&q&f=false

18. Popis priloga:

Prilog 1: Biografija Antonina Artauda



Antonin²⁴ **Artaud** rođen je 4. rujna 1896. godine u Marseilleu, kao jedno od devetero djece svojih roditelja. Iako bolećivi – u četvrtoj je godini obolio od meningitisa, čije će posljedice osjećati do kraja života – uz svoju sestru Marie-Ange, jedino je dijete koje je preživjelo djetinjstvo. Osim brojnih tekstova, autor je dvaju manifesta *kazališta okrutnosti*, dramskih tekstova, scenarija za filmove, odigrao je brojne uloge u kazalištu i na filmu te ostavio veliki trag u kazalištu.

U djetinjstvu Artaud pohađa katoličku školu Sacré-Coeur, te završava gimnaziju. 1915. odlazi u bolnicu La Rouquière, zbog govornih smetnji, mucanja, čestih glavobolja i živčanih smetnji. S nekoliko je prijatelja objavljivao svoje prve pjesme pod pseudonimom **Louis des Attides**. To je vrijeme Prvoga svjetskoga rata i Artaud je pozvan u vojsku, no poslije devet mjeseci napušta vojsku zbog zdravstvenih razloga. Po izlasku iz vojske Artaud je boravio u nekoliko psihijatrijskih bolnica zbog jakih glavobolja i živčanih problema. Na dvije godine smješten je u bolnicu u Chanetu, u Švicarskoj, nakon čega se vraća u Marseille, oporavlja i odlazi u Pariz. Kada je došao u Pariz A. Artaud je imao 24 godine. Počeo je prihvaćati prve kazališne uloge, radi s **Charlesom Dullinom** koji tada osniva kazalište **P' Atelier**, u reviji **Demain** objavljuje pjesme, članke, kritike knjiga. 1923. objavljuje reviju **Bibloquet** (Smušenjaka) koja se pojavila u samo dva broja i čiji je autor gotovo u potpunosti Artaud. U reviji se nalazi njegova poezija, crtice te kritike knjiga i izložbi. Te godine upoznaje se i počinje se družiti s nadrealistima **Andréom Massonom**, **Maxom Jacobom**, **Joanom Miroom**... Godinu dana kasnije upoznaje **Andréa Bretona** i ostale nadrealiste, među njima i za kazalište vrlo bitnoga **Rogera Vitraca**. Artaud uređuje nekoliko brojeva časopisa **La Révolution surréaliste** gdje i objavljuje neke svoje tekstove. S nadrealistima se ubrzo počinje razilaziti u mišljenju, no vatrene polemike dogodit će se tek nešto kasnije.

1926. godine, nakon što je izbačen iz nadrealista, Artaud zajedno s Rogerom Vitracom i **Robertom Aronom** osniva kazalište **Alfred Jarry**. U tome razdoblju Aratud je na granici gladi i siromaštva, uzima opijum, piše za *Nouvelle Revue française* eseje o kazalištu: **Kazalište i kuga**, **Režija i metafizika**, **Alkemijsko kazalište**, **Manifest kazališta okrutnosti**... Kasnije će ti eseji biti uvršteni u knjigu *Kazalište i njegov dvojnik*.

²⁴ Antonin je deminutiv oblika Antoina, *malog Antuna*.

1931. u Parizu gostuje kazalište s otočja Bali, a izvedbe toga kazališta imat će vrlo veliki utjecaj na Artauda (pod tim je utjecajem napisao svoje manifeste kazališta okrutnosti). Između 1932. i 1936. godine je najintenzivnije razdoblje stvaranja Antonina Artauda. Osim što glumi u filmovima, jako mnogo piše, a unatoč svojim esejima o poništavanju teksta bavi se dramskim pisanjem, piše drame *Krvoskok*, *Nema više nebesa...* U tome razdoblju piše i tekst *Heliogabal ili okrunjeni anarhist* zbog kojega je proučavao sve vezano uz kult sunca, smrt i obnovu.

Godine 1936. Antonin Artaud navršava 40 godina, iza sebe ima previše neuspjeha i konflikata, a vrlo malo priznatih uspjeha, te napušta Pariz i odlazi Meksiko među pripadnike plemena Tarahumara. Iz Meksika šalje tekstove u neke francuske novine što mu omogućava egzistenciju, dok tamo održava predavanja o francuskoj kulturi. Bavio se proučavanjem ljudi iz plemena Tarahumara, zapravo primitivne zajednice u izoliranom području Meksika, pokušao je prihvatiti njihov način života i eksperimentiranje s pejotlom. Sve svoje dojmove skupio je u knjizi *Putovanje u zemlju Tarahumara*. „Artaud believed that during this trip he was placed under a spell by an agent of the *international dark forces*“ (Sellin, 1968: str. 5)

U međuvremenu je u Francuskoj 1938. godine objavljena njegova knjiga eseja o kazalištu *Kazalište i njegov dvojniki*, no knjiga je prošla nezapaženo i nije postigla nikakv uspjeh niti kritički odjek. Godinu dana kasnije vraća se iz Meksika u Francusku iz koje odlazi u Irsku na otok Aran u potrazi za druidskom mudrošću i štapom sv. Patrika za koji se vjerovalo da je osim sv. Patriku pripadao Isusu Kristu ali prije toga i Luciferu.

Iz Irske je na silu vraćen u Francusku i tad započinje posljednja faza Artaudovog života koji je proveo uglavnom po različitim sanatorijima. Policija ga je iz Irske vratila u Le Havre odakle su ga poslali u ludnicu Sottoville-Les-Rouen, gdje nije prepoznao majku kada ga je napokon našla... Potom odlazi u bolnicu Saint-Anne pa u Ville Evrard gdje ostaje do 1943. i gdje duševni bolesnici masovno umiru od gladi. Vrijeme je to trajanja Drugoga svjetskoga rata, i nitko se više ne bavi kazalištem, a kamoli Artaudom. 1943. godine, na nagovor pjesnika i prijatelja **Roberta Desnosa**, odlazi u Rodez čiji je ravnatelj dr. Gaston Ferdière, a tamo iako traje rat Aratud ima dovoljno hrane, knjige, papira, boja i svoju vlastitu sobu. Aratud piše mnoga pisma, slika i piše *Van Gogh, samoubojica društva*, no podvrgut je elektrošokovima i rijetko komunicira s vanjskim svijetom.

Dvije godine prije smrti Artaud izlazi iz Rodeza i prijatelji ga dočekuju u Parizu. Te godine Antonin Artaud navršava pedeset godina i izgleda kao oronuli starac. Prijatelji mu organiziraju hommage u kazalištu **Sarah Bernhardt** na kojem se čitaju ulomci iz *Cencijeve obitelji*.

Na dan Artaudove smrti navodno nestaju mnogi njegovi rukopisi i crteži, što bismo mogli dovesti u vezu s navodnom neprijateljskom sektom tzv. *Posvećenih* koja je godinama progonila Artauda, a o kojoj on piše u pismu od 15. listopada 1943. svome prijatelju Pierru Lavalu. Sva je svoja djela oporučno ostavio **Paulu Théveninu**, stažistu koji se za njega brinuo u Rodezu i koji će iz snimljenih razgovora prepisati neke Artaudove posljednje misli, kao i baciti svjetlo na brojne nesređene bilješke iz vremena Artaudova života po psihijatrijskim ustanovama.

Pred kraj života, Artaud je smješten kod dr. Delmasa u Ivryju, a iako je pod strogom liječničkom kontrolom, nabavlja laudanum, morfij i druge droge jer njegovi bolovi postaju sve nesnosniji. Sve češće uzima jače droge od kojih gubi svijest, sve dok ga 4. ožujka 1948. nisu pronašli mrtvoga u paviljonu ludnice u Ivryju. Pokopan je četiri dana kasnije na groblju u Ivryju bez crkvenog obreda i sprovoda.

Prilog 2: Artaudov književni opus

- Artaud, Antonin. *Collected Works of Antonin Artaud*, Prev. Victor Corti. London: Calder i Boyars, 1971.
- Artaud, Antonin. *Selected Writings*, Prev. Helen Weaver. Uredila Susan Sontag. New York: Farrar, Straus i Giroux, 1976.
- Artaud, Antonin. *Pour en finir avec le jugement de dieu*, Original recording. Uredio Marc Dachy. Compact Disc. Sub Rosa/aural documents, 1995.
- Artaud, Antonin. *The Theatre and Its Double*, Prev. Mary Caroline Richards. New York: Grove Weidenfeld, 1958.
- Artaud, Antonin. *50 Drawings to Murder Magic*, Prev. Donald Nicholson-Smith. London: Seagull Books, 2008.
- Artaud, Antonin. *Artaud Anthology*, Prev. Jack Hirschman. San Francisco: City Lights, 1963.

Prilog 3: Kazališne predstave pod Artaudovim utjecajem koje su postavljene u Hrvatskoj

Gervais, Drago – Ivšić, Radovan – Artaud, Antonin:

DUHI. Prema D. Gervaisu i R. Ivšiću uz tekst A. Artauda. Egzotična feerija.

Scenska provedba i montaža: Branko Brezovec. Sc. Tihomil Milovac.

Pretpremijera: 21. 05. 1987. premijera: 24. 05. 1987.*17. 06. 1987. 8 pred.

Artaud, Antonin: **KRVOSKOK** (JEU DU SANG).
Narodno pozorište. Subotica i Teatar promena – Argus Panoptes laboratorija, Novi Sad.
Red. Haris Pašović.
03. 08. 1987. Narodni trg. 1 pred.
Izbor sc. gl. Vitomir Simurdić.

Artaud, Antonin: **KRVOSKOK** (JEU DE SANG).
Red. Romano Bogdan. Likovna oprma Edite Šanta.
Kost. Tee Režek.
Premijera: 27. 04. 1990. Centar za kulturu. 32 pred.
Glazba Sjene.

Artaud, Antonin: **OSVAJANJE MEKSIKA** (LA CON-
QUÊTE DU MEXIQUE).
Il Patagruppo, Rim. Italija.
12. 11. 1973. Lapidarij. Gornji grad.
Na IFSK-u/Internacionalni festival studentskih kazališta,
IFSK 12 – Zagreb, 12 – 18. 11. 1973.

Artaud, Antonin: **OSVAJANJE MEKSIKA** (LA CON-
QUÊTE DU MEXIQUE).
Il Patagruppo, Rim. Italija.
07. 12. 1974. Teatar ITD. Polukružna dvorana. * 08. 12.
1974. Teatar ITD. 2 pred.
Dani mladog teatra – IFSK 13 – proljetni blok –
Zagreb, 23 – 25. 05. 1974.

Mihalić, Stjepan: **GRBAVICA**. Pasijska igra u 5
Slika. Predigra – improvizacija na temu KRVOSKOK
Antonina Artauda.
Umjetničko vodstvo: Georgij Paro. Red. glumački
ansambl, Ivica Boban i Georgij Paro. Sc.
Zvonimir Lončarić. Kost. Marija Žarak.
Premijera: 10. 12. 1971. Karlovac. Premijera u Zagrebu:
09. 01. 1972. * 25. 09. 1972. Beograd. 12 pred.

Kiš, Danilo (prema Euripidu): **ELEKTRA** 70./
Drama./Posvećeno Antoninu Artaudu.
Red. Vlatko Perković. Sc. i kost. Jagoda Buić.
Premijera: 05. 02. 1971. Foaje kazališta. * 09. 03. 1971.
3 pred.
Sc. gl. Silvije Bombardelli.

Artaud, Antonin: **GDJE SE SAKRIO NANAQUI?**
Red. Romano Bogdan. Sc. Klas Grdić. Kost. Jasna Ranić.
Premijera: 28. 6. 1997. Centar za kulturu Čakovec.
Sc. gl. Anton Toni Blažinović.

Artaud, Antonin: **OSVAJANJE MEKSIKA**
Red. Romano Bogdan. Sc. Romina Mesarić.

Kost. Andreja Novak.
Premijera: 3. 6. 2004. Centar za kulturu Čakovec.
Sc. gl. Greendwarf.

Artaud, Antonin: **HELIOGABAL**
Red. Romano Bogdan.
Premijera: 2005. Centar za kulturu Čakovec.