نگاهی به تئاتر «آنتونین آرتو»

تئاتر و همزادش

نوشته: جهانگیر صفی‌زاده

بازیگران، مردمی مجنون‌اند، چرا که از حافظهٔ خود سؤاستفاده می کنند. آنها نقشهای زیادی را مرور می کنند که این نقشها با هم در تضادند. این رفتار به جنون ختم می‌شود. بعبارت دیگر «آرتو» جنون را نتیجهٔ منطقی بازیگری می داند، لیک ما چه می گوییم در این باب؟

اگر در یک مقایسه، تضاد نقشهایی را که یک بازیگر بر اثر مرور زمان بیازی می گیرد، با تضادهای بزرگ آدمی در نظر بگیریم، می بینیم که «جنون» در این مرحله چه مقامی دارد. این طبیعی است که انسان براثر «اندیشه» و تحلیل و بررسی روابط اش با محیط و خلاصه با تمامی فعل و انفعالات، که منجر به «حرکت» و تنش او میشود،همواره در مقابل زندگی با «دیالکتیک تضاد»ها برخورد دارد. تضاد بین «حیات» و «شکل ظاهر» و «حقیقت» و «واقعیت» و نیز سایر تضادها. انسان متفکر، آگاهانه عمل

می کند. بقول بعضی از سیستمهای فلسفی، بشر در مقابل تضادهای بزرگ بالفطره ضعیف است و این در برگردان تحلیل شده‌اش به حقیقت نزدیکتر می نماید.

همانطور که یک بازیگر بخاطر «صددرصد کاراکتر» بودن تلاش می کند، انسان نیز ــ چه آگاهانه و چه ناخودآگاه ــ در تلاش پیدا کردن معنایی برای خود است. و این بنوعی شباهت است. منتها، موقعیتها فرق می کند. طبیعی است که این تلاش تنها بخاطر دوام لحظه‌ای انسان ــ صددرصد کاراکتر بودن بازیگر و یا یافتن معنایی برای خویشتن ــ بیهوده است، چه خاصیت تکامل و حیات، دگرگونی است و هیچگاه نمی توان به «حدی» اندیشه کرد. منظور از این «حد» وقتی است که به «کلیت» حیات نظر می افکنیم. نسبی بودن «حقیقت» به تضاد بزرگی ختم می شود که بکار بحث ما می آید. موضوع را با یک مثال شروع کنیم:

انسان در پناه اندیشه شروع به تحلیل روابطش کرده و انگیزهٔ خود را بر این نهاده که با ارزشیابی اوضاع و احوال اطرافش به شناخت برسد. «حقیقت» این شناخت اگر بر اساس معیارها و ضوابط تعیین شده و منطقی صورت بگیرد، همان عمل سرپوش برداشتن و عریان کردن است که جز ارزش واقعی ای که حیات می باشد چیزی باقی نمی گذارد. اما این به تضاد بزرگی ختم خواهد شد، چه، همه اندیشه نمی کنند.

پس همه به این مرحله دست نمی یابند. انسان در لباس اندیشه به ارزشهای واقعی دست می یابد، چون اندیشه مقوله‌ای است نسبی و بکار گرفتن آن نزد هر انسانی متفاوت است. پس

دیگران در تعارض با آن اندیشه گر در تضاد قرار می گیرند. انسان در لباس اندیشه به آگاهی میرسد اما دیگران نسبت باین آگاهی نابینایند. نتیجه «تنها شدن انسان اندیشه گر» است و تنهایی،بقولی منجر به نوعی از پژوهشهای متافیزیکی در این انسان میشود.

این انسان در مرحله ای از شناخت ارزشهاست که وی را از محدودیت «شکل ظاهر» رها ساخته و اکنون قادر به زندگی می سازد. فاصله ای که تفکر بین او و دیگران می اندازد گریزناپذیر است. این انسان مجبور به حل این فاصله است؛چه اندیشه گر به ارتباط با دیگران نیازمند است،نتیجتاً این ارتباط نیز گریزناپذیر است. این دو امر گریزناپذیر هردو بر حق اند و این همان تضاد بزرگی است که اجتناب ناپذیر است. در این مرحله «شقاوت» خودنمایی می کند.این شقاوت نیز گریزناپذیر است. انسان اندیشه گر به ارزشها دست یافته اما در این مسیر ناگزیر از تنهائی است و نیز ناگزیر از برداشتن این فاصلهٔ بین خود و دیگران.

این تضادها را نمی توان در یک بافت انسانی جمع کرد. پس اینجاست که تسلیم رخ می دهد. اما «تضاد» بقوهٔ خود باقی است.این تسلیم نشانه ای است از بی عدالتی در طبیعت. آیا این تسلیم نمی تواند به خشونت و شقاوت و نتیجهٔ منطقی آنها یعنی جنون ختم شود؟

رخوت و فرسودگی در ما رخنه کرده. «تاتر» در این باره چه می تواند بکند؟ چگونه می توان «بیدار» شد؟ چگونه میتوان «تزکیه» شد؟ «حقیقت» از کدام طریق دستیاب می شود؟ «اتحاد انسانی» چگونه امکان پذیر میگردد؟

بعقیدهٔ «آنتونین آرتو» خشونت بهترین راه رسیدن به این هدف هاست. همچنانکه رو یا ما را تحت تأثیر قرار می دهد، «حقیقت» نیز بر رو یا تأثیر می گذارد. به نظر می رسد که انطباق تصویر خیالی با رو یای تاتری موقعی امکان پذیر است که از «خشونت» کافی برخوردار باشد. تماشاگر نمی تواند تقلید ناشیانه از «حقیقت» را دریافت کند. تاتر موقعی ارتباط برقرار می کند که حالت سبکبالی و اعجازآمیز «رو یا» را در تماشاگر برانگیزد و تشخیص این حالت فقط بوسیله ی ایجاد وحشت و خشونت امکان پذیر است. وقتی می گوئیم «خشونت» باید به همان معنای مادی و واقعی خود بازگوشود. ترکیبات معمول ادبی را فراموش کنیم و معنای اصیل آن را در هر زبان بدست آوریم تا تصویر حقیقی خشونت از پشت پرده ای از ابهام تجلی نماید. خشونت برای «آرتو» به معنای حرص و ولع به زنده بودن است (رها شدن از محدودیت «شکل ظاهر»). وجود ابلیس همیشگی است. پژوهش بسیار باید تا کشف نوعی «اتحاد انسانی» که توسط خشونت بوجود می آید امکان پذیر شود.این «اتحاد انسانی» با تحریک قوای طبیعی که در مسیر دگرگونی بنیان هستی است تا حدی که به «تراکم و انفجار» احساسات ختم شود ادامه پیدا می کند، و همه در قالب «شقاوت و خشونت» برعلیه پلیدی ها پدیدار میشوند تا بتوان به آن «اتحاد انسانی» دست یافت.

مذهب بدون ایمان و الهیات بدون خداوند، در فرهنگ معاصر فرانسه نوعی از گرایش مذهبی است. این گرایش ضدتعقلی از روزگار «بودلر و لوترآمون» تا زمان اگزیستانسیالیست ها اشکال

بسیار بخود گرفته و با توجه باینکه آئین های مذهبی، ریشه های تاترند، توانسته نوعی از «تاتر مذهبی» که امثال پل کلودل ۱۹۵۵ــ ۱۸۶۸، آپولینر آلفردژاری و ژاک کوپر قهرمانان آن بشمار میروند، را بسازد.

در اواخر سالهای چهل و اوایل سالهای پنجاه، هنرپیشه ای بنام آنتونین آرتو، تئوری و یا بهتر بگوئیم بیانیهٔ آنرا تحت عنوان «تاتر خشونت» پی ریزی کرد. آرتو می گوید: «تاتر خشونت، همهٔ معادلهای طبیعی و جادویی احکام جزئی مذهبی را که ما دیگر باور نداریم، به ما برمی گرداند.» این تاتر بخاطر سنت شکنی و تخریب که ناگزیر از آن است، در سطح تجربی وسیعی عرضه میشود و بخاطر هدفهایش از «ناتورالیسم» که آندره آنتوان آنرا به تاتر اروپا تحمیل کرد، گریزان است. واکنش علیه تاتر ناتورالیست را می توان به ژاک کوپو نسبت داد که بعدها توسط شاگردانش مانند «ژوده»، «شارل دولن» و «ژان لویی بارو» ادامه پیدا کرد. حتی گفته ی ژان ویلار (تاتر فرانسه بعد از قرن هفدهم با «ژان ژیرودو» پایان می یابد و ما باید به «تاتر ابتدایی» بازگردیم) نیز در همین مسیر است. افکار عمومی بر ضد ناتورالیسم و همه ی انواع رئالیسم، بنفع رویا و نیروی جادویی آئین های مذهبی ــ که ریشه ی تاترند ــ تمام شد، اما آرتواز این هم فراتر رفت: «تاتری که می خواهم، تاتری از خون است، تاتری که در آن بازیگر و تماشاگر چیزی بدست می آورد. تاتری با عصاره ای راستین از رویاها، که در آن میل به جنایت، وسوسه های سمج، وحشیگری ها، وهم و رویا، تلقی های نادرست زندگی و ماده و حتی آدمخواری و خلاصه تمام هوسها و امیال آدمی، بنحوی عمیق بشکل یک (سم) از وجود بیرون بریزد».

جادویی که در اشکال آئین های مذهبی نهفته و وسیله ای برای ارتباط با جهان دیگر میشد در اجرا و بیان تصویری «تاتر خشونت» بکار گرفته میشود، اما بگونه ای که بتواند با چنگ انداختن و تحریک کردن تمامی امیال نهفته ی تماشاگر، به آن «اتحاد انسانی» ایده آل (تاتری که جهان را درک و تفسیر نکند، بلکه آنراتغییر بدهد) که در مراسم آئینی گذشته مرورش می کنیم، برسد. و این اولین نمودار تاتر است بعنوان چیزی بیش از تاتر، که تحت لوای سه فرض: تاریخی، روانشناسی و سیاسی مطرح میشود. (فرض تاریخی می گوید: منشأ یک چیز و ماهیت آن یکی هستند.) فرض تاریخی این است که تاتر ریشه آئینی و مذهبی دارد. پس باید جوهر مذهبی اش حفظ شود، آنهم باین خاطر که می توان با سود جستن از اشکال مراسم آئینی «اتحاد انسانی» را امکان پذیر ساخت. (این فرض در تاتر اجتماعی بدین طریق شکل می گرداند که منشأ تاتر را اجتماع می گیرند). فرض روانشناسی این است که از جماعت تماشاگر تاتر، همواره جزیک «کُل واحد» مورد نظر است، یعنی «فردیت» تماشاگر در این شیوه مفهوم ندارد، چه هدف پدید آوردن یگانگی است، همان «اتحادانسانی». فرض سیاسی هم می گوید که یک اجتماع سالم از افرادی «هم ایده» تشکیل شده، و تاتر هم به چنین اجتماعی نیاز دارد. زیرا هدف از این شیوهٔ تاتر

رسیدن به «اتحاد انسانی» است و پیش رفتن تا جائی که جدایی فردی تماشاگر از میان برود.

بهم پیوستن شیوه‌ی اجرایی توأم با ضوابط اش و نیز سه فرض مذکور با هم که هدفش رسیدن به «اتحاد انسانی» است،به تاتر شکلی برتر از تاتر (به مفهوم سنتی اش در هر موقع تاریخی) می بخشد و همین جا با شیوه‌ی دیگری که همان «تاتر اجتماعی» است رقابت می کند. در مورد فرض سیاسی که می گوید تاتر به یک جامعهٔ متحد ــ تماشاگران ــ نیازمنداست، ژاک کوپو می گوید: «تاتر وقتی بوجود می آید که تماشاگران ــ بصورت یک کل واحد ــ بتوانند کلمات بازیگران را با روحیه ای مشابه با ایشان، تکرار کنند».این ایده آل، نمونه های بارز خود را بین تماشاگر و بازیگر چینی و ژاپنی بخاطر حفظ آداب وسنن تاتری خود نمایان می سازند. یعنی تماشاگر چینی یا ژاپنی تا بدان درجه پیش می رود که متون اجرایی را از بر می داند و تنها به «قضاوت» می نشیند. این خاصیت همان است که «برتولت برشت» در شیوهٔ تاتریش از آن بهره میگیرد و به بحث «فاصله گذاری» می رسد، همان فاصله ای که منجر به قضاوت تماشاگرش میشود. اما آرتو از این هم پیشتر میرود، یعنی تاتر را بصورت مراسمی تصویر می کند که بتواند در غایت خود به یک «اشتراک» همه جانبه ختم شود، در این مسیر آرتو سوای «برتولت برشت» جایی برای دکور به سبک «ادوارد گوردون گریک»، ونور به سبک «آدلف آپیا» و موسیقی می گذارد، اما تا جائیکه بتوانند در اختیار همان «اتحاد انسانی» قرار گیرند و هیچگاه با آن مخلوط نشوند. همانطور که برشت می گوید: «هر هنر با حفظ فردیت خویش، عنصری دیگر بر نمایش اضافه می کند. دگرگونی متضمن تضاد و تقابل است و تضاد ــ وقتی معنی داشته باشد ــ متضمن کنایه است و هنرهای کنایه دار برهم تأثیر متقابل دارند».

با این تفسیر، تاتر آرتو با تاتر برشت قابل مقایسه و تبیین است و تنها اختلاف در فرض تاریخی شان است، که آرتو منشأ تاتر را مذهب و برشت، اجتماع می گیرد. اما هدف در هر دو تولید شیوه‌ای از تاتر است که سعی در تغییر و دگرگونی جهان دارند.

آرتو در چهارم سپتامبر ۱۸۹۶ در بندرمارسی بدنیا آمد و در چهارم مارس ۱۹۴۸ به بیماری سرطان در پاریس درگذشت. آرتو در مقام شاعر، هنر پیشه و کارگردان با آنکه خوب درک نشد، اما در فاصلهٔ دو جنگ جهانی،شخصیتی برجسته و دوست هنرمندانی چون «آندره ماسون»، «روژه ویتراک»، «ژان لویی بارو» و «روژه بلن» و «آندره برتون» بود. در سال ۱۹۳۸ بوضعی مبهم و اسرارآمیز دیوانه اعلام شد و سالهای جنگ را در تیمارستانهای فرانسه گذراند. آرتو، علاوه بر سایر آثارش،مقالات و جزوه های چندی در بارهٔ تاتر بجا گذاشته است که بعدها بصورت کتاب «تاتر و همزادش» یکجا منتشر شدند. تاتری که بیش از جنگ بر پایهٔ افکار و فعالیتهای دراماتیک وی شکل گرفت،سهمی عظیم از تاتر معاصر فرانسه را به دوش می کشد. آرتو مردی بود که نمی توانست در بارهٔ خود حرف بزند، همانگونه که «نروال»، «رمبو» و «وان گوگ» نمی توانستند. رنج او

بهنگام شعر گفتن از این احساس مایه می گرفت که خود را در تنگنایی از ناتوانی از دریافت «خویش» - آن خویشتن محصور در کلمات - قرار دهد. در این لحظه آرتو خود را دچار حالتی میداند که نیازمند رستگاریست. چرا که اشعارش فاقد ارتباط و هماهنگی است. و وی دلیل این پراکندگی را چنین می نویسد: «هر لحظه که توانسته ام خود را از احساس نیستی جدا کنم به زبان آمده ام. همان زمانی که آن ارادهٔ شیطانی، آن بیماری مخصوص، در مرز بین مرگ و زندگی رهایم می کند». با این روحیه در شعر، آرتو، تاتر را «شعر در فضا» می نامد. پس زمانی که می گوید: «خلق یا آفرینش تاتر یعنی کنار گذاشتن زبان برای دست یافتن بزندگی» تاتر را از شعر ملفوظ جدا می کند و می خواهد از راه آن «زندگی» را فراچنگ آورد، زندگی ایکه در هیچ فرمی نمی گنجد و کانونی پرنوسان دارد. و این تفکر اگزیستانسیالیستی همان است که در فرانسه از «مارسل پروست» تا «ساموئل بکت» ادامه پیدا می کند. آرتو به سال ۱۹۲٤ با آندره برتون آشنا شد و به جنبش جدید سوررئالیستی پیوست. اما از آنجا که آرتو همواره در حالتی مستقل از همه باقی ماند، طولی نکشید که این جنبش را ترک گفت و عضو حزب کمونیست شد. آرتو هدفش از هنر، تنها پدید آوردن نیرویی رهایی بخش در زندگی بشر بود؛ چرا که به جدایی ناپذیر بودن زندگی و هنر اعتقاد داشت تا جائیکه برای هنر ارزش «درمانی» قائل شد. آرتو برای تأمین این تأثیر، استفاده از هنر کارگردانی (میزانسن) را پیشنهاد می کند، که برای او تند و شدید بود. تا جائیکه تماشگر را بشدت تکان دهد و او را در حالتی از جذبه و القاپذیری کامل قرار دهد. وی در عین حال دقیق و ظریف عمل می کرد. این شیوه را از ژاک کوپو به ارث می برد، زمانی که در تاتر «شارل دولن» با «پیتویف» و «ژوده» آشنا شد. در این سیستم کارگردانی نیروهای نور، موزیک، رنگ، حرکات و لحن را ارزیابی و بکار گرفت. آرتو همواره به تأمین آزادی انسان از طریق هنر می اندیشید. از خصوصیات بارز تاتر آرتو، یکی «غیر ملفوظ» بودن (تاتری ضد دیالوگ) آنست. این کنار گذاردن زبان ناشی از اعتقاد عمیق او به این است که: «زندگی را با هیچ نوع ترکیب لفظی نمی توان بیان کرد» و اضافه می کند که چون صحنهٔ تاتر، فضایی مادی و مشخص است، پس باید از راهی کاملاً مادی و مشخص پر شود. و بزبان خویش صحبت کند. زبانی مستقل از کلمات و اگر کلماتی بکار میرود باید «منجز» و «مشخص» و همچون کلام موسیقی خوش آهنگ باشد، چه در کلام موسیقی، ریتم و لحن نقش دارند و هر کدام به تنهایی فاقد معنا و مفهومند. این خصیصه همان چیزیست که آرتو از «تاتر شرق» به عاریت گرفته است. این تقلیل ارزش زبان، منجر به افزایش ارزش امکانات توضیحی عناصر مادی در اجرای دراماتیک می گردد. (دکترین آرتو در بارهٔ زبان مورد استفادهٔ بکت، یونسکو، گنت، آدامف و امثالهم قرار گرفت. با این تفاوت که آنها انتقاد از زبان را موضوع قرار داده اند و متوجه حذف زبان از نمایشنامه نیستند). این پژوهش برای زبان خاص تاتر در

آرتو بجایی می رسد که تاتر را چون زندگی تلقی کرده و بهمین خاطر آنرا همچون خود زندگی «پلاستیک» و تأثرپذیر می انگارد و می گوید که بجاست که تاتر بصورت المثنی (همزاد) خود یعنی زندگی درآید و بهمین خاطر بجای «تاتر و زندگی» عنوان کتابش را «تاتر و همزادش» نهاده است. این به آن معنی نیست که تاتر بایستی کورکورانه و برده وار از آنچه واقعیت مادی تلقی میشود تقلید کند، بلکه هدف تاتر دست یافتن به واقعیتی راستین است. یعنی آن «کانون پرنوسان و ظریف که فرمها در آن نمی گنجد» و منظور از فرم، همان قالبهای لفظی و یا عام تر از آن فرم های مربوط به «تصورات شکل گرفته» است. آرتو به پیروی از اصول سوررئالیستی، این واقعیت راستین را زندگی می نامد و آنرا با افکار رویایی و ناخودآگاه که هنوز در تعقل تأثیر نگذاشته اند درمی آمیزد. و در این صورت تاتر واقعیتی است سمبلیک و دور از استدلال. و همینجا آرتو تاتر را با علم کیمیا مقایسه می کند و می گوید: درحالیکه علم کیمیا، از طریق رمزهایش «همزاد» معنوی اعمالی است که تنها در سطح ماده عمل می کنند، تاتر نیز باید نه برای زندگی ــ واقعیت روزمره ای که رفته رفته بصورت نسخهٔ ثانی و مرده ای از تاتر شده ــ بلکه برای واقعیت تیپیک (نمونه ای) و خطرناک همزاد گردد.

بدینسان آرتو به تعریف تاتری متافیزیکی می نشیند که نظر به طبیعت واقعیت و درنتیجه به معنای وجود دارد و زمانی که به کلمهٔ «خطرناک» اشاره می کند، منظورش عریان ساختن «اشکال ظاهری» ایست که موجب احساس تأمین ما در این جهان میشوند که همان دست یافتن به ارزشهای واقعی حیات است. در جایی می گوید: «هنوز امکان دارد آسمان به سرمان فرود آید، فلسفهٔ وجود تاتر قبل از هر چیز آنست که این مسئله را بما بیاموزد». در همینجاست که آرتو «تاتر خطر» را پیشنهاد می کند که مورد استقبال نویسندگان بسیاری قرار می گیرد. اما امروزه اصطلاح پیشنهادی اگزیستانسیالیستها بر آن نهاده شده و «تاتر پوچی» نام گرفته است.

آرتواصطلاح تیپیک (نمونه ای) خود را چنین شرح می دهد:

«تاتر بایستی خود را با زندگی همطراز سازد، البته نه یک زندگی فردی، نه آن جنبهٔ فردی که در آن «کاراکتر»ها پیروز میشوند، بلکه نوعی زندگی آزاد که فردیت را می شوید و می برد. نیت واقعی تاتر خلق افسانه ها، بیان زندگی در عام ترین و عظیم ترین سیمای آن و بیرون کشیدن تصاویری از این زندگی است که ما از بازیافتن خویش در آنها لذت می بریم».

تاتر برای آرتو به مرحله ای میرسد که به عریان کردن و سرپوش برداشتن از نیروهای غیر اخلاقی و ضداجتماعی درون انسان می پردازد تا او را «تزکیه» کند. این رهایی از نیروهای نهفته و سیاه درون چگونه تحصیل می شود؟ جز از این راه که بازی بر عمق وجود تماشاگر دست یابد؟ برای این کار آرتو تاتری با درگیری همه جانبه پیشنهاد می کند که در آن برای شکستن کلیهٔ موانع بین صحنه و تماشاگر، بین تاتر و زندگی از هر

امکانی استفاده میشود. نخست موانع فیزیکی را برمی دارد. برای این کار نوعی تاتر پرانعطاف و مدور را مطرح می سازد که تماشاگر را در مرکز آن بر صندلی متحرک و دوار نشانده در گرداگرد او بازی در سطوح مختلف جریان می یابد. عامل دیگر، سدی است که ذهن آگاه با کشیدن دیواری از استدلال و قضاوت بین بازیهای صحنه و عمق وجود تماشاگر ، می تواند از وقوع آن «اتحاد انسانی» جلوگیری کند. این تصور که تاتر اجرا میشود و این نمایش است. آرتو برای فرو ریختن این دیوار، «خشونت» را پیشنهاد می کند. خشونت مورد نظر آرتو نه تنها به معنای مادی خود حرص و ولع به زنده بودن است، بلکه باید بحدی برسد که «بازیگر» و «تماشاگر» هردو غرق در آن شده و نمایش بصورت تجربهٔ زندهٔ کلیهٔ حواس درآید و اینجاست که آرتو می گوید: «این دیگر نمایش نیست، بلکه تکوین آفرینش تاتر است». در این مسیر هر آنچه به اجرای نمایش مربوط میشود، باید «شدید» باشد، از بازی گرفته تا لحن گفته، حرکات، موزیک و نور. تا جائیکه حواس تماشاگر به حرکت درآید و زبان صحنه مثل موسیقی افسون کنندهٔ مار، سخن بگوید تا تماشاگر بسان مار در حالت دریافت کامل و آنچنان جذبه ای قرار بگیرد که در عین تقلید از نوسانات روی صحنه، به اوج احساس «رهایی»، «تطهیر» و «مداوا» برسد. آرتو در این مرحله می گوید: «تاتر مکانی است مقدس، مکانی سرشارازمعجزه که در آن انسان، مشتاق و مفتون، غرق در شرایط وجود خویش می گردد و با کسب تجربه پاک و منزه از آن سر برمی آورد» و این همان «درام شدت» است. و آرتو در همه حال توجه پیروانش را به «تاتر شرق» و خصیصه های آن جلب کرده است، چرا که سنتهای تاتر شرق صرفنظر از برخورداری از جوهر اصیل تاتر، ترکیبی است از سمبل های فعال، ایما و اشارات و حرکاتی که هرکدام معنایی وسیع در بر دارند.

بهرحال «تاتر خشونت» آرتو با تمام خصیصه ها وفرم کاملاً خالصش تنها یکبار روی صحنه آمد: سیزدهم ژانویهٔ ۱۹۴۷. و آن زمانی بود که آرتو مطالبی درباره خودش ایراد کرد. و آندره ژید درباره اش می گوید: «سخنان آرتو فوق العاده ترازآن بود که بتوان تصورش را کرد». این سخنرانی بمعنای واقعی «تاتر خشونت» بود، تاتری که در آن آرتو درام وجود آرتو را برای آرتو بازی کرد. تاثیر آرتو روی همهٔ اهل تاتر حقیقتی انکارناپذیر است. به جمله ای از آرتو بسنده می کنیم:

«تاتر این نیست که شما بوجود آورده اید، محصول زمخت و حاضرآمادهٔ یک کاسب علاقمند یا کاوشگر پوستهٔ بیرونی که همه چیز را ناشناخته و کشف نشده بجای می گذارد. تاتر آن خواهد شد که من می خواهم. یا من یا بدون من، این است آنچه پیش خواهد آمد».

مآخذ استفاده شده:

۱ــ از ترجمهٔ سخنرانی ل-ر- شامبر استاد دانشگاه سیدنی ــ ترجمهٔ م.ع. عموئی

۲ــ اریک بنتلی ــ در جستجوی تئاتر ــ کتاب زمان ــ ویژهٔ تئاتر