# ترجمة مقال "نشأة أنثروبولوجيا المسرح"

## الفصل الأول من كتاب The Paper Canoë،

## للمخرج المسرحي والمنظر الإيطالي يوجينيو باربا

ترجمة: أحمد السباعي وكنزة حدف

طالبان باحثان في السنة الثانية من ماستر السرد والثقافة بالمغرب

كلية الآداب والعلوم الإنسانية، جامعة السلطان مولاي سليمان، بني ملال

المغرب

كثيرا ما يقال إن الحياة رحلة، رحلة فردية لا تستلزم بالضرورة تغيير المكان. يتغير الواحد فيها بالأحداث وبمرور الوقت.

في جميع الثقافات، هناك بعض الأحداث الثابتة التي تشير إلى الانتقال من مرحلة من هذه الرحلة إلى أخرى. في جميع الثقافات، هناك احتفالات تصاحب الولادة، وأخرى خاصة بدخول المراهقين مرحلة البلوغ، وأخرى لاتحاد الرجل بالمرأة. مرحلة واحدة فقط لا يقام لها احتفال: بداية الشيخوخة. هناك حفل للموت، ولكن لا شيء للاحتفال بالمرور من النضج إلى الشيخوخة.

هذه الرحلة وهذه التحولات تعاش مع التمزقات، مع الرفض، مع اللامبالاة، ومع الحماسة. ومع ذلك، فهي تحدث في إطار القيم الثقافية نفسها.

هذا معروف كثيرا. ولكن ما الذي أعرفه؟ ماذا أقول إذا كان علي أن أتحدث عن رحلتي الخاصة، عن المراحل والتحولات المتناقضة للنظام الجماعي والفوضى، للخبرات، للعلاقات: من الطفولة إلى المراهقة، من مرحلة البلوغ إلى النضج، إلى هذا العد التنازلي السنوي حيث كل عيد ميلاد، خمسون، واحد وخمسون، خمسة وخمسون، يحتفل بتذكر إنجازاتي السابقة؟

إذا كانت الذاكرة هي المعرفة، فأنا أعلم أن رحلتي قد عبرت ثقافات مختلفة.

أولها ثقافة الإيمان . هناك صبي في مكان دافئ مليء بأناس يغنون، روائح عطرة وألوان زاهية. أمامه، عاليا، تمثال ملفوف بقطعة قماش أرجوانية. فجأة، بينما تدق الأجراس، تصبح رائحة البخور أكثر نفاذة ويتعاظم الغناء، يتم سحب القماش الأرجواني لأسفل ليكشف عن المسيح القائم من بين الأموات.

هكذا كان يتم الاحتفال بعيد الفصح في جاليبولي (Gallipoli)، القرية الواقعة في جنوب إيطاليا حيث قضيت طفولتي. كنت شديد التدين. كان من دواعي سرور حواسي أن أذهب إلى الكنيسة، لأجد نفسي في جو من الظلام وضوء الشموع والظلال والجص المذهب والعطور والزهور والناس المنهمكين في الصلاة.

انتظرت لحظات التوتر: صعود المضيف (المسيح)، القربان المقدس، المواكب. إن التواجد مع أشخاص آخرين، والشعور بالارتباط معهم، ومشاركة شيء ما، ملأني بإحساس يتردد صداه حتى الآن في حواسي وفي لاوعيي.

لذلك لا يزال بإمكاني الشعور بالألم الذي شعرت به في ركبتي عندما رأيت والدة أحد الأصدقاء يوم الجمعة العظيمة في جاليبولي. موكب المسيح مع الصليب على كتفيه، رفقة رجال فقط، في الشوارع الضيقة للبلدة القديمة. متبوعا بموكب العذراء، تنادي

ابنها، على بعد نصف كيلومتر. كانت هذه المسافة بين الأم وابنها مؤثرة، حيث أعلنت الانفصال النهائي وأكدت عليه من خلال اتصال صريح: «رثاء» أم المسيح، برفقة نساء فقط. أولئك الذين استجيبت صلواتهم تبعوها على ركبهم. كان من بينهم والدة صديقي. لم أكن أتوقع رؤيتها، لم أكن أتوقع رؤيتها، وكان رد فعلي في البداية هو الإحراج النموذجي للأطفال الذين يرون والديهم، أو آباء أصدقائهم، يتصرفون بطريقة غير عادية. لكن، بعد ذلك مباشرة، صدمني ألم الطعن الذي يشعر به المرء عندما يمشي مئات الأمتار على ركبتيه.

عشت مع امرأة مسنة لعدة سنوات. لابد أنها كانت في السبعين من عمرها. في نظر صبي يبلغ من العمر عشر أو إحدى عشرة سنة، كانت مسنة جدا. لقد نمت في غرفتها، كانت جدتي. كل صباح، في الساعة الخامسة، تنهض وتصنع قهوة قوية جدا. كانت توقظني وتعطيني القليل. لقد استمتعت بدفء السرير الجميل، في الغرفة الباردة في تلك القرية الجنوبية بدون تدفئة في الشتاء. كنت دافئا، وكانت جدتي ترتدي فستان نوم طويلا أبيض مطرزا، وتذهب إلى المرآة، تطلق شعرها، وتمشطه. كان لها شعر طويل جدا. شاهدتها من الخلف؛ بدت وكأنها مراهقة نحيلة. كان بإمكاني رؤية الجسد الذابل لامرأة عجوز، ملفوفة في فستان النوم، وفي الوقت نفسه كان بإمكاني رؤية فتاة صغيرة ترتدي زي العروس .ثم كان شعرها، طويلا جدا وجميلا، ولكنه أبيض ميت.

هذه الصور، وغيرها أيضا، التي أتذكرها من ثقافة الإيمان، تحتوي جميعها على لحظة الحقيقة، عندما تحتضن الأضداد بعضها بعضا. الأكثر شفافية هي صورة المرأة العجوز التي، في عيني، هي امرأة وطفلة، يتدفق شعرها بشكل ساحر، لكنه أبيض. صورة للغنج والغرور والنعمة؛ ومع ذلك، لم يكن علي إلا أن أنظر من زاوية أخرى حتى تعكس المرآة وجها باليا حفرته السنين.

كل هذه الصور تجمعها الذاكرة الجسدية: الألم الذي شعرت به في ركبتي عندما رأيت والدة صديقي، والإحساس بالدفء عندما كنت أشاهد جدتي تمشط شعرها . عند إعادة زيارة ثقافة الإيمان هذه، فإن الحواس هي أول من يتذكر.

كانت رحلتي عبر هذه الثقافة سعيدة، ومع ذلك تخللتها أحزان عميقة. لقد عشت تجربة مروعة، في ذلك الوقت، لم تحدث في غربة المستشفى، ولكن في حميمية الأسرة. وقفت بجانب فراش موت والدي، شاهدا على معاناته الطويلة. وهي تمتد طول الليل، شعرت بحيرة تحولت إلى يقين وفزع. لم يُقل شيء صراحة، ومع ذلك أدركت من وجوه وسلوك الحاضرين، من صمتهم ونظراتهم، أن شيئا لا يمكن إصلاحه كان يحدث. مع مرور الساعات، أفسح الفزع الطريق لنفاد الصبر وعدم الارتياح والتعب. بدأت أصلي من أجل أن ينتهي عذاب والدي قريبا، حتى لا أضطر إلى البقاء واقفا لفترة أطول.

«لحظة حقيقة» مرة أخرى، تحتضن الأضداد بعضها بعضا. لاحظت في الوقت نفسه مراوغة الحياة ومادية الجثة. كنت على وشك أن أفقد إلى الأبد أحد أكثر الأشخاص الذين أحببتهم، ومع ذلك كنت أكتشف في نفسي الدوافع وردود الفعل والأفكار التي تستدعي النهاية بفارغ الصبر.

في الرابعة عشرة ذهبت إلى مدرسة عسكرية. هنا، تطلب الطاعة الخضوع الجسدي، وألزمتنا ميكانيكيا بإجراء احتفالات عسكرية تعاملت مع الجسد فقط. لقد تم قطع جزء مني. لم يُسمح لنا بإظهار العاطفة أو الشك أو التردد أو أي فورة من الحنان أو الحاجة إلى الحماية. تم تشكيل حضوري من خلال السلوك النمطي. وأعطيت المظاهر قيمة أعلى: الضابط الذي طالب بالاحترام واعتقد أنه حصل عليه؛ المتدرب الذي كان يلعن أو يلفظ الكلمات النابية في صمت، ويخفي الغضب أو يزدري خلف الواجهة الجامدة للوقوف أمام الانتباه. تم ترويض سلوكنا من خلال أوضاع مقننة تنقل الإذعان والقبول.

لدي صورة لنفسي في ثقافة الإيمان: مغنيا، أو غير مغنّ، لكنني أشارك في كياني بأكمله، بمفردي ولكن مع ذلك في انسجام مع مجموعة، وسط غناء النساء والأضواء والبخور والألوان. في الثقافة الجديدة، صورتي عن نفسي أنني غير عاطفي وجامد، مصطفا هندسيا مع العشرات من أقراني، تحت إشراف ضباط لا يسمحون لنا بأدنى رد فعل. هذه المرة ابتلعتني المجموعة؛ إنه اللوياثان، الذي يستبطن تفكيري وإحساسي بأن أكون متحدا مع نفسي. كنت في ثقافة التآكل.

سابقا، كان الشعور والفعل كانتا مرحلتان متزامنتان لنية واحدة؛ أما الآن، فهناك انقسام بين التفكير والفعل؛ المكر والوقاحة واللامبالاة الساخرة كان يفترض أنها ثقة بالنفس مصممة.

هناك جمود المؤمن في الصلاة وهناك جمود الجندي لحظة "الانتباه". الصلاة هي إسقاط الذات بكليتها، توتر تجاه شيء يكون في الوقت نفسه داخل الذات وخارجها، تدفق الطاقة الداخلية، نية/فعل الطيران. الانتباه (انتباه المؤدي) خلال الاستعراض هو عرض مجموعة المسرح، الواجهة التي تستعرض سطحها الميكانيكي، بينما قد تكون المادة والروح والعقل في مكان آخر. هناك الجمود الذي ينقلك ويعطيك الأجنحة وهناك الجمود الذي يسجنك ويغرق قدميك في الأرض.

وهكذا، تتذكر حواسي مروري عبر هاتين الثقافتين، حيث اكتسب الجمود مثل هذه الشحنات المتنوعة من الطاقة والمعنى.

هاجمت ثقافة التآكل، مثل الحمض، إيماني وسذاجتي وضعفي. لقد جعلتني أفقد عذريتي بكل معانيها الجسدية والعقلية. ولّدت داخلي حاجة إلى الشعور بالحرية، كما يحدث عندما يكون المرء في السابعة عشرة، وحاجة للاعتراض على جميع القيود الجغرافية والثقافية والاجتماعية وإنكارها. لذلك انطلقت في ثقافة التمرد.

لقد رفضت كل قيم وتطلعات ومطالب وطموحات ثقافة التآكل تلك. كنت أتوق إلى عدم الاندماج، لا ترسيخ الجذور، ولا إسقاط المرساة في أي ميناء، ولكن الهروب، واكتشاف العالم في الخارج والبقاء غريبا. أصبح هذا الشوق مصيري عندما غادرت إيطاليا، ولم أبلغ الثمانية عشرة بعد، وهاجرت إلى النرويج.

إذا تم تشويه إحدى حواسنا، فإن الأخرى تصبح أكثر حدة: سمع الرجل الأعمى حاد بشكل خاص، وبالنسبة للأصم، فإن أدنى التفاصيل البصرية حية ولا تمحى. في الخارج، كنت قد فقدت قوة لغتي الأم وتصارعت مع عدم الفهم. حاولت أن أتعامل مع كوني لحاما مبتدئا بين العمال النرويجيين الذين، بسبب غرابة سلوكي المتوسطي، عاملوني أحيانا مثل دمية وأحيانا مثل أبله. لقد انغمست في الجهد المستمر للتدقيق في التصرف اللائق الذي لم يكن قابلا للفك على الفور.

ركزت انتباهي على اعتراض الحركات والعبوس والابتسامات: (خيّرةً؟ متعالية؟ متعاطفة؟ حزينة؟ مزدرية؟ متواطئة؟ ساخرة؟ حنونة؟ عدائية؟ حكيمة؟ مستقيلة؟ لكن قبل كل شيء، أكانت الابتسامة لي أم ضدي؟)

حاولت توجيه نفسي في هذه المتاهة الجسدية والصوتية التي يمكن التعرف عليها ولكنها، مع ذلك، غير مفهومة، لكي أشرح لنفسي مواقف الآخرين تجاهي، وما يعنيه سلوكهم تجاهي، وما هي النوايا الكامنة وراء المجاملات، والاتفاقات، والمناقشات المبتذلة أو الجادة.

لسنوات عشت كمهاجر، كل يوم، التأرجح المرهق لقبولي أو رفضي بناء على التواصل "ما قبل التعبيري". عندما كنت أصعد الترام، لم «أكن أعبر» بالتأكيد عن أي شيء، ومع ذلك انسحب بعض الأشخاص لإفساح المجال لي، بينما انسحب آخرون لإبقائي على مسافة. كان الناس يتفاعلون ببساطة مع وجودي، وهو ما لا يوصل لا عدوانية ولا تعاطفا، ولا رغبة في أخوة أو تحدي.

كانت الحاجة إلى فك رموز مواقف الآخرين تجاهي ضرورة يومية أبقت كل حواسي في حالة تأهب وجعلتني سريعا في إدراك أدنى دافع، أي رد فعل غير مقصود. الحياة التي تدفقت من خلال أصغر التوترات، والتي أخذت بالنسبة لي كمراقب يقظ، معاني وأغراض خاصة.

خلال رحلتي كمهاجر، قمت بتزوير الأدوات لمهنتي المستقبلية كمخرج مسرحي، شخص يدقق في كل عمل لفنان الأداء. باستخدام هذه الأدوات تعلمت أن أرى، تعلمت تحديد مكان بدء الدافع في الجسد. وكيف يتحرك، وفقا للديناميكية وعلى طول أي مسار. عملت لسنوات مع ممثلي مسرح أودين كمعلم نظرة (*maître du regard*) باحث عن "الحياة" التي يتم الكشف عنها، أحيانا بدون وعي، بالصدفة. بالخطأ، وتحديد ماهية المعاني المتعددة التي يمكن أن تتطلبها.

لكن ندبة أخرى لا تزال عالقة بذاكرتي المادية: الفترة الممتدة بين 1961 و1964 التي قضيتها في أوبول، بولندا، متابعا عمل جيرزي جروتوفسكي (*Jerzy Grotowski*) وممثليه. لقد شاركت التجربة التي حظي بامتياز تجربتها قليل من الناس في مهنتنا، لحظة انتقال حقيقية.

هؤلاء القلائل الذين نسميهم متمردين أو هراطقة أو إصلاحيين في المسرح (ستانيسلافسكي وميرهولد وكريغ وكوبو وأرتود وبريخت وغروتوفسكي) (Stanislavski and Meyerhold, Craig, Copeau, Artaud, Brecht and Grotowski) هم مبدعو مسرح انتقالي. لقد حطمت إنتاجاتهم طرق رؤية المسرح وأداءه وأجبرتنا على التفكير في الماضي والحاضر بوعي مختلف تماما. حقيقة وجودهم البسيطة تزيل كل الشرعية عن التبرير المعتاد، الذي غالبا ما يتم تقديمه في مهنتنا، والذي يؤكد أنه لا يمكن تغيير أي شيء. لهذا السبب، يمكن لخلفائهم محاكاتهم فقط إذا عاشوا هم أنفسهم مرحلة انتقال.

الانتقال في حد ذاته ثقافة. يجب أن يكون لكل ثقافة ثلاثة جوانب: الإنتاج المادي عن طريق تقنيات معينة، والتكاثر البيولوجي الذي يجعل من الممكن نقل الخبرة من جيل إلى جيل، وإنتاج المعاني. من الضروري للثقافة أن تنتج المعنى. إذا لم تفعل، فهي ليست ثقافة.

عند النظر إلى صور إنتاجات "المتمردين"، قد يكون من الصعب أن نفهم ما لديهم من جديد على المستوى الفني. لكن حداثة المعنى الذي منحوه لمسرحهم في سياق عصرهم لا يمكن إنكارها. أرتو (*Artaud*) مثال جيد. لم تترك إنتاجاته أي أثر. ومع ذلك، فهو لا يزال بيننا لأنه قام بتقطير معاني جديدة للعلاقة الاجتماعية التي هي المسرح.

تكمن أهمية الإصلاحيين في حقيقة أنهم غرسوا قيما جديدة في الغلاف الفارغ للمسرح. في القشرة الفارغة من المسرح. هذه القيم لها جذورها في مرحلة الانتقال، فهي رفض لروح العصر ولا يمكن أن تمتلكها الأجيال القادمة. لا يمكن للإصلاحيين إلا أن يعلمونا أن نكون رجالا ونساء في مرحلة انتقالية يخترعون القيمة الشخصية لمسرحنا.

في البداية، كان جروتوفسكي وممثلوه جزءا من النظام التقليدي والفئات المهنية في وقتهم. ثم، وببطء، بدأ انبثاق معنى جديد، من خلال الصيرورات الفنية. ويوما بعد يوم، خلال ثلاث سنوات، استوعبتْ حواسي، تفصيلا تلو تفصيل، التحققَ الملموس لهذه المغامرة التاريخية.

اعتقدت أنني كنت أبحث عن مسرح ضائع، ولكن بدلا من ذلك كنت أتعلم أن أكون في مرحلة انتقال. أعلم اليوم أن ذلك لم يكن بحثا عن المعرفة، بل بحثا في المجهول.

بعد تأسيس مسرح أودين في عام 1964، أخذني عملي كثيرا إلى آسيا: إلى بالي وتايوان وسريلانكا واليابان. لقد شاهدت الكثير من المسرح والرقص. بالنسبة للمشاهد الغربي، لا يوجد شيء أكثر إيحاءا من الأداء الآسيوي التقليدي الذي يرى في سياقه، غالبا في الهواء المداري المفتوح، مع عرض كبير وجمهور متفاعل، مع مرافقة موسيقية مستمرة تأسر الجهاز العصبي، مع أزياء فخمة تسعد العين، مع فناني الأداء الذين يجسدون وحدة الممثل والراقص والمغني ورواي القصة.

في الواقع، في مسرح أودين، بعد بضع سنوات من التدريب، يميل الممثلون إلى اتخاذ موقف تكون فيه الركبتان، المثنية قليلا جدا، في وضعية الجلوس، استعدادا نحو فعل غير معروف حتى الآن، ويمكن أن يسير في أي اتجاه: القفز أو الانحناء، التراجع إلى الوراء أو إلى جانب واحد، أو ربما لرفع الوزن. وهو الموقف الأساسي الموجود في الرياضة، في التنس، تنس الريشة، الملاكمة، المبارزة، عندما تحتاج إلى أن تكون مستعدا للرد.

ساعدني إلمامي بطريقة جلوس الممثلين، وهي سمة مشتركة بين تقنياتهم الفردية، على رؤية ما وراء فخامة الأزياء والأسلوب المغري لفناني الأداء الآسيويين، ورؤية الركبتين المنحنيتين. كانت هذه هي الطريقة التي تم بها الكشف عن أحد المبادئ الأولى لأنثروبولوجيا المسرح: تغيير التوازن.

تماما كما جعلتني طريقة جلوس ممثلي مسرح أودين أرى الركبتين المنحنيتين لفناني الأداء الآسيويين، فإن عنادهم أتاح الفرصة لتخمين وتكهنات جديدة، هذه المرة بعيدا عن آسيا.

في عام 1978، غادر جميع الممثلين هولستيبرو بحثا عن محفزات قد تساعدهم على تحطيم تبلور السلوك الذي يميل إلى التكون في كل فرد أو مجموعة. لمدة ثلاثة أشهر، تفرقوا في جميع الاتجاهات: إلى بالي والهند والبرازيل وهايتي وستروور، وهي بلدة صغيرة تبعد حوالي خمسة عشر كيلومترًا عن هولستيبرو. تعلم الزوجان اللذان ذهبا إلى ستروور إلى مدرسة للرقص، في قاعة خاصة، التانغو والفالس الفيينى والفوكستروت (foxtrot) والخطوة السريعة. أولئك الذين ذهبوا إلى بالي درسوا الباريز (baris) والليغونغ (legong)؛ الشخص الذي كان في الهند، تعلم الكاثاكالي (kathakali)؛ الاثنان اللذان زارا البرازيل، تعلما الكابويرا (capoera) ورقصات الشموع. لقد أصروا جميعا بعناد على فعل ما يجب تجنبه تماما: لقد تعلموا الأساليب أي نتائج تقنيات الآخرين.

حائرا ومتشككا، شاهدت هذه الومضات من المهارات الغريبة، التي اكتسبوها على عجل. بدأت ألاحظ أنه عندما قام الممثلون برقصة بالي، وضعوا هيكلا عظميا / جلدا آخر يحدد طريقة الوقوف والتحرك وتصبح معبرة. ثم يخرجون منه ويستعيدون الهيكل العظمي / الجلد لممثلي أودين. ومع ذلك، في الانتقال من جلد إلى آخر، على الرغم من الاختلاف في التعبير، طبقوا مبادئ مماثلة. رأيت النتائج التي كانت شيئا مشتركا بينهم جميعا.

ما تطور لاحقا إلى أنثروبولوجيا مسرحية كان يعرّف نفسه تدريجيا أمام عيني وفي ذهني حيث لاحظت قدرة الممثلين على ارتداء هيكل عظمي/جلد معين، أي سلوك خاص بالمنظر الخارجي، واستخدام معين للجسم، وتقنية محددة، ثم إزالته. هذا "الارتداء والقلع"، هذا الانتقال من تقنية الجسد اليومية إلى تقنية الجسد خارج اليومية (extra-daily body technique) ومن تقنية شخصية إلى تقنية رسمية آسيوية أو أمريكية لاتينية أو أوروبية، أجبرني على طرح سلسلة من الأسئلة دفعتني إلى منطقة جديدة.

من أجل معرفة المزيد، لتعميق والتحقق من قابلية هذه المبادئ المشتركة، كان علي أن أدرس التقاليد البعيدة عن تقاليدي. كان الشكلان الغربيان اللذان كان بإمكاني تحليلهما: الباليه الكلاسيكي والتمثيل الصامت، قريبين جدا مني، ولم يكونا ليساعداني في تأسيس الجانب العابر للثقافات للمبادئ المتكررة.

في عام 1979، أسست المدرسة الدولية لأنثروبولوجيا المسرح (ISTA). وعقدت موسمها الأول في بون واستغرق شهرا. وكان المدرسون فنانين من بالي والصين واليابان والهند. أكد العمل والبحث وجود مبادئ تحدد، على المستوى ما قبل التعبيري، الحضور المشهدي، الجسد حياً قادرا على جعل ما هو غير مرئي مُدركاً: الانتباه. أدركت أن اصطناعية أشكال المسرح والرقص التي ينتقل فيها المرء من السلوك اليومي إلى «الأسلوب» هو الشرط الأساسي لجعل طاقة جديدة تنطلق، ناتجة عن اصطدام جهد بمقاومة. في موسم بون الذي عقدته المدرسة الدولية لأنثروبولوجيا المسرح، وجدت المبادئ نفسها التي رأيتها في العمل مع ممثلي مسرح أودين بين فناني الأداء الآسيويين.

يقال أحيانا إنني «خبير» في المسرح الآسيوي، وإنني متأثر به، وأنني كيّفت تقنياته وإجراءاته مع ممارستي. خلف إمكانية تحقق هذه الشائعات يكمن نقيضها. ومن خلال معرفتي بأعمال فناني الأداء الغربيين – ممثلي مسرح أودين – تمكنت من رؤية ما هو أبعد من السطح الفني والنتائج الأسلوبية لتقاليد معينة.

ومع ذلك، صحيح أن بعض أشكال المسرح الآسيوي وبعض فنانيه يؤثرون فيّ بعمق، تماما كما يفعل ممثلو مسرح أودين. ومن خلالهم أجد مرة أخرى ثقافة الإيمان، كشخص لا أدري وكرجل وصل إلى المرحلة الأخيرة من رحلته: العد التنازلي العكسي. أعيد اكتشاف وحدة الحواس، وحدة الفكر والروح، التوتر تجاه شيء موجود داخل نفسي وخارجها .أجد مرة أخرى "لحظة الحقيقة"، حيث تندمج الأضداد. ألتقي مرة أخرى، دون ندم أو حنين أو مرارة، بأصولي، والرحلة بأكملها، التي بدت وكأنها أبعدتني عن تلك الأصول، تعيدني إليها في الواقع. أجد مرة أخرى الرجل العجوز الذي أنا عليه والطفل الذي كنته، وسط الألوان ورائحة البخور والنساء المغنيات.

في كل واحدة من إنتاجات مسرح أودين، هناك ممثل(ة)، بطريقة مفاجئة، (ت) يجرد نفسه (نفسها) من زيه(ا) ويظهر أو تظهر، ليس عاريا(ة)، ولكن في روعة زي آخر. لسنوات عديدة اعتقدت أن هذا كان انقلابا مستوحى من الكابوكي (kabuki) لهيكينوكي (hikinuki)، حيث يقوم البطل، بمساعدة مساعد واحد أو أكثر، بتجريد نفسه فجأة من زيه ويبدو أنه تغير تماما. اعتقدت ذات مرة أنني كنت أقوم بتكييف تقليد ياباني. فقط الآن أفهم هذا الانعطاف (détour) وأعود لأقول: إنها لحظة الحياة عندما سقط القماش الأرجواني في جاليبولي ورأيت، في تمثال، المسيح الصاعد.

قد يكون من المنطقي أحيانا عرض نظرية بسيرة ذاتية. لقد زادت رحلتي عبر الثقافات من وعيي الحسي وشحذ يقظتي، وكلاهما وجّها عملي المهني. يسمح لي المسرح بالانتماء إلى لا مكان، بعدم الاعتماد على منظور واحد، بأن أبقى في مرحلة انتقال.

مع مرور السنوات، لا أزال أشعر بألم في ركبتيّ وبدفء حسيّ يحيطني، كحرفيّ في حرفة تختفي لحظةَ تحقيقها.