

PS



with
regards
to Bulgaria

There Are No Secrets

Webb

1993

Bans

Всеки път когато говоря пред публика, всъщност правя театрален експеримент. Опитвам се да привлека вниманието на зрителите към факта, че тук и сега ние се намираме в театрална ситуация. Ако се опитахме да наблюдаваме в детайли процеса, в който участваме, ще можем да мислим за смисъла на театъра по по-малко теоретичен начин. Днешният експеримент обаче е значително по-сложен. За първи път, вместо да импровизирам, трябва да напиша „ролите“ предварително, тъй като текстът е предназначен за публикация. И целта ми е не да накърня „процеса“ на наблюдението, а да помогна да направим експеримента още по-богат.

Докато изписвам тези думи, АВТОРЪТ – тоест „Аз, номер едно“ – се намирам в Южна Франция през горещ летен ден и се опитвам да си представя неизвестното: например японска публика в Киото – как изглежда залата, много ли са зрителите; а още по-трудно ми е да си представя какво е общото помежду им. Колкото и внимателно да подбирам думите си, много от зрителите ще ги чуят от устата на преводача. По този начин „Аз, номер едно“ – АВТОРЪТ, ще изчезна и ще бъде заместен от „Аз, номер две“ – ГОВОРЕЩИЯ. Ако говорещият чете, забил нос в листа, поднася съдържанието еднообразно и педантично, думите, които са ми изглеждали толкова живи, докато съм ги записвал, ще потънат в непоносимата монотонност, с която са се прочули академичните лекции например. Затова „Аз, номер едно“ ще трябва като добър драматург да се уверя, че „Аз, номер две“ ще вложи нова енергия, нов детайл и в текста, и в събитието. За тези, които говорят английски, ще поясня, че става дума за модулациите на звука, за внезапните промени на тембъра, за кресчендите, фортисимите, пианисимите, за паузите и мълчанието – тоест за музиката на гласа, която носи човешкото присъствие – единственото нещо, способно да събуди желанието ни да слушаме. Тази човешка мяра е онова, което ние, с нашите компютри, най-малко разбираме. Тя е чувството, което събужда страстта – страстта, която внушава и убеждава. „Да бъдем убедителни“ си остава единственият духовен инструмент, чрез който можем да накараме един човек да се загрижи за съдбата на друг. Дори тези от вас, които в момента слушат чрез преводач, не могат да останат изолирани

от енергията, която постепенно ангажира вниманието ни, защото тя се разпространява дори само чрез звука и жестовете. Всяко движение на говорещия, с ръка или с тяло, съзнателно или не, е форма на трансмисия – аз трябва да го съзнавам и да нося отговорност за него както актьорът на сцената. И вие – публиката, също играете активна роля, защото в мълчанието ви е скрит усилвател, който изпраща емоциите ви обратно през пространството и неуловимо ме насърчава, моделирайки начина ми на говорене.

Какво е общото между тази ситуация и театърът? Ще ви отговоря – всичко!

Нека първо да си изясним отправната точка. „Театър“ е толкова смътна дума, че или е напълно лишена от конкретен смисъл, или поражда объркване между говорещите, тъй като едните говорят за едно, а другите – за съвсем друго. То е като да говориш за живота. Думата е твърде голяма, за да има точно значение. Театърът няма нищо общо със сградите или пък с текстовете, с актьорите, със стиловете и формите. Същността на театъра се крие в загатката, наречена „сегашен момент“.

„Сегашният момент“ е нещо удивително. Прозрачността му е измамна като фрагмент от разбита холограма – когато този атом от време е отворен, целостта на света се съдържа в безкрайната му миниатюрност.

На пръв поглед тук, в този момент не се случва нищо особено – аз говоря, вие ме слушате. Но дали този повърхностен образ е вярно отражение на нашата „сегашна реалност“? Разбира се, че не! Никой от нас не може нито за миг да се отърси от натрупалата се житейска тъкан. Нашите грижи, проблеми, малки комедии и дълбоки трагедии, макар и временно приспани, всички те са тук, като чакащи зад кулисите актьори. Тук са не само героите на нашите лични драми. Тълпи от второстепенни герои също като хора в операта са се погредили за излизане на сцената, за да свържат личната ни история с общата, с тази на света като цяло. Във всеки момент вътре в нас, като в гигантски музикален инструмент, който очаква да бъде задвижен, са погредени струните, в чиито тонове и хармонии се крие способността ни да откликнем на вибрациите на един невидим духовен свят, който често пренебрегваме, но до който се докосваме при всяко поемане на дъх.

Ако можеше внезапно да освободим в откритото пространство на сцената всичките си тайни призраци, побуди и видения, ще се получи такава ядрена експлозия, че хаотичният вогворътеж от впечатления ще бъде твърде мо-

* THE OPEN DOOR by Peter Brook.
Copyright © 1993 by Peter Brook.
Reprinted by permission of Pantheon Books,
a division of Random House, Inc.

щен, за да може да го понесе който и да било от нас. Затова един театрален акт в „сегашния момент“, акт, който отпущва скрития колективен потенциал от мисли, образи, чувства, митове и травми, е толкова могъщ и може да бъде тъй опасен.

Политическото насилие винаги е правило големи комплименти на театъра. В страните, в които управлява страхът, диктаторите най-отблизо следят театъра и от него се плашат най-много. Затова колкото по-голяма е нашата творческа свобода, толкова по-ясно трябва да разбираме себе си, толкова по-дисциплиниран трябва да бъде всеки театрален акт – за да има истински смисъл, той трябва да се подчинява на много точни правила.

На първо място, хаосът, който се ражда, когато един индивид открива своя вътрешен свят, трябва да се оформи като споделено преживяване. С други думи, онзи аспект от действителността, който актьорът пресъздава, трябва да предизвика у зрителя отговор в същата точка, така че в този момент актьор и публика да се включат в едно колективно преживяване. Целта на основния материал, на историята или темата е да предоставят общата почва, потенциалното поле, в което всеки зрител независимо от възрастта и произхода си да се почувства свързан в общо преживяване със съседа до него.

Разбира се, много е лесно да се открие повърхностна или просто тривиална обща тема, която точно затова е безинтересна. Очевидно онава, която може да свърже всички, трябва да е интересно. Какво обаче означава „интересно“? Има начин да го измерим. И мярката ще е в наситеността, плътността, богатството и многослойността на по-краткия от секунда миг, в който актьорът и зрителите се свързват в като че ли физическа прегръдка. С други думи, важно е качеството на момента. Всеки отделен момент може да бъде вял и не особено интересен или, напротив, да притежава дълбочина. Искам да подчертая, че нивото на качеството вътре в мига е единствената мяра, според която можем да оценяваме театралния акт.

Нека сега разгледаме по-подробно какво разбираме под „момент“. Ако наистина можехме да проникнем до сърцевината му, бихме открили, че движението не съществува, че всеки момент е цялото от всички възможни моменти. Така представата ни за това, което наричаме ВРЕМЕ, би се разпаднала. Ако обаче се отместим навън, към сферите, в които нормално съществуваме, ще видим, че всеки момент във времето е свързан с предишните и следващите в безкрайно разгръщаща се верига. По същия начин и теа-

тралното представление живее по неотменен закон – представлението е поток, който следва извивките на издигаща и спускаща се крива. За да достигнем моментите на „дълбоко значение“, имаме нужда от верига моменти, които започват на просто, натурално ниво, постепенно водят към нагнетяване на преживяването и накрая отново ни извеждат навън. Времето, което често ни пречи в живота, може да стане наш съюзник, ако знаем как да превърнем „невзрачния“ момент в „искрящ“, как после да го направим „свършено прозрачен“, преди отново да го потопим в простотата на ежедневие.

По-лесно ще го разберем, ако си представим рибаря, който плете своята мрежа. Докато рибарят работи, грижата и намерението му личат във всяко потрепване на пръстите. Той изтегля въжетото, връзва възлите, огражда празнотата във фигури, формата на които съответства на точно определени функции. После хвърля мрежата във водата, влачи я напред-назад, по или срещу течението, изписва сложни рисунки. Накрая улавя рибата: тя може да не е добра за ядене или пък да е от обикновените, от които все пак можеш да сварши рибена чорба; може да е пъстроцветна, екзотична или отровна риба, а в благодатен миг може да е дори ЗЛАТНАТА РИБКА.

И все пак има тънка разлика между театъра и риболова, която ми се ще да подчертая. Ако мрежата е добре направена, каква ще е рибата – добра или лоша, – зависи само от късмета на рибаря. В театъра този, който затяга мрежата, отговаря и за качеството на мига, който ще „се улови“ в нея. Удивителното е, че по начина, по който затяга възлите, „рибарят“ влияе на качеството на „рибата“, която ще влезе в мрежата!

Първата стъпка е много важна и галеч потрудна, отколкото изглежда. Странното е, че на този първоначален момент не се отдава заслуженото внимание. Публиката седи в очакване на началото на представлението: очаква, че ще ѝ бъде интересно; внушава си, че трябва да ѝ бъде интересно; надява се, че ще ѝ стане интересно. А може да стане неугържимо интересно само ако с най-първите думи, звуци и движения представлението отпущи дълбоко у всеки зрител надигащия се шепот на скритите теми, които впоследствие постепенно ще се разгръщат. Това не е интелектуален, а още по-малко – рационален процес. Театърът по никоя начин не е „разговор между образовани хора“. Чрез енергията на звуците, думите, цвета и движението театърът докосва емоционалната точка, която на свой ред отправя трептенията си към мозъка. След като веднъж актьорът се е свър-

зал със зрителите си, събитието може да пропече по много различни начини. Има театър, чиято цел е просто да поднесе добра риба, която да не затрудни храносмилането. Има порнографски театър, където нарочно сервират риба с килъци от отрова вътрешности. Нека обаче си представим, че имаме най-висшата амбиция и единственото нещо, което искаме да постигнем в представлението, е да уловим ЗЛАТНАТА РИБКА.

Откъде се появява ЗЛАТНАТА РИБКА? Не знаем. Подозираме, че идва от онова колективно, митично безсъзнателно, от онзи бездънен океан, чиито предели са все още неоткрити, чиито дълбочини са недостатъчно изследвани. Къде обаче се намираме ние, обикновените хора в залата? Ние сме там, където сме били в момента, в който влязохме в театъра – в обикновения си живот, при самите себе си. В такъв случай „да изплетем мрежата“ означава да изградим мост между нас такива, каквито сме в нормалното си състояние – обгърнати от ежедневието си, и невидимия свят, който може да ни се открие само ако несъвършенствата на обикновеното възприемие бъдат заместени от безкрайно по-изострените усещания. От какво обаче е направена нашата „мрежа“ – от възли или от дупки? Този въпрос е като коан* и за да правим театър, трябва да си го задаваме непрекъснато.

В историята на театъра нищо не изразява толкова пълно смисъла на този парадоксален въпрос, както структурите, които откриваме у Шекспир. В същността си неговият театър е религиозен, той довежда невидимия духовен свят при конкретния свят на разпознаваемите и очевидни форми и движения. Шекспир не показва предпочитание към никоя от посоките на човешката скала. Неговият театър не вулгаризира духовното, за да го направи по-лесно за възприемане от обикновения човек, нито пък отхвърля нечистотите, грозотата, насилието, абсурдността и комизма на първичното съществуване. Той се плъзга без усилие от едното към другото, като всеки момент неотменно следва предишния, докато изживяването, надигащо се в гребена на тази грандиозна вълна, нараства до точката, в която всяка съпротива се взривява и зрителите се пробуждат за мига на дълбокото проникване в тъканта на човешката реалност. Този момент не трае дълго. Истината не може да се задържи, нито пък да се обясни, но театърът е машина, която позволява на всички причастни да вкусят един аспект на истината вътре в мига; театърът е машина за

изкачване и спускане по кривата на смисъла.

Сега вече се сблъскваме с истинската трудност. За да се улови моментът на истината, е необходимо да се обединят най-съвършените усилия на актьора, режисьора, автора и художника; никой не може да се справи сам. Вътре в едно представление не могат да съжителстват различни естетики и противоречащи си цели. Всички техники на изкуството и занаята трябва да служат на „разговора между нашето ниво на ежедневието и скритото ниво на Мита“, както го описва английският поет Тед Хюз. Този „разговор“ свързва непроменяемото с непрекъснато променящия се ежедневен свят, а точно това е мястото, където протича театралното представление. С този свят ние сме свързани всяка секунда от нашия съзнателен живот чрез информацията, която се е запечатала в нашите мозъчни клетки в миналото и която се активира непрекъснато в настоящето. Другият свят е невидим, защото нашите сетива нямат достъп до него, макар че той е постоянно с нас и ние го долавяме много често и по различни начини чрез интуицията си. Всички духовни практики ни водят към невидимия свят, като ни помагат да излезем от света на впечатленията в полето на тишината и неподвижността. Театърът все пак се различава от която и да било друга духовната дисциплина. Театърът е допълнителен съюзник на духовния подход и съществува само за да ни предостави неизбежно кратките проблясъци на невидимия свят, който отвътре прониква в нашето ежедневието, но който нашите сетива пренебрегват.

Невидимият свят няма форма, той не се променя или поне такава е нашето разбиране. Виденният свят е в непрекъснато движение, неговата характеристика е промяната. Неговите форми живеят и умират. Най-сложната форма – човешкото същество – живее и умира, клетките живеят и умират и по абсолютно същия начин се раждат, западат и изчезват езиците, моделите, нагласите, идеите, структурите. В един твърде изключителен момент от човешката история е станало възможно художниците да свържат видимото и невидимото в толкова същностно бракосъчетание, че създадените тогава форми – било то замъци, скулптури, платна, разкази или музика, изглежда, ще оцелеят завинаги. Макар че и в тези случаи трябва да бъдем предпазливи и да признаем, че дори вечността умира. И тя не трае вечно.

Човекът, който прави театър, където и да се намира по света, има всички основания да подхожда към великите традиционни форми, особено към тези, които принадлежат на Изтока, със смиреннието и уважението, които заслу-

* Коан – гатанка, която се използва в дзен-будизма, за да се демонстрира неадекватността на логическото мислене.

жават. Тези форми могат да го отведат далеч отвъд собствените му граници, далеч отвъд неадекватната способност за разбиране и творчество, която един артист от двадесети век трябва да признае за свое същинско състояние. Грандиозният ритуал, фундаменталният мит е врата – вратата, която се изпречва пред нас не за да бъде наблюдавана, а за да бъде преживяна. И който може да изживее вратата вътре в себе си, преминава през нея най-страстно. Миналото не бива арогантно да се пренебрегва. Не бива обаче и да се опитваме да хитруваме. Ако задигнем неговите ритуали и форми и ги експлоатираме за свои цели, няма защо да се учудваме, ако те загубят достойнството си и се превърнат в безсмислено и лъскаво украшение. Ние сме изправени пред постоянното предизвикателство да разграничаваме. В някои случаи традиционната форма е все още жизнена; в други традицията е умъртвяващата ръка, която задушавя живота преживяване. Трудността е в това да избягваме „утъпкания път“, без да търсим промяна заради самата промяна.

В такъв случай централен въпрос става въпросът за формата, за точната форма, за податливата форма. Ние не можем без нея, животът е невъзможен без нея. Какво обаче означава „форма“? Колкото и често да се питам, всеки път неизбежно се връщам към *srhota* – дума в индийската класическа философия, чийто смисъл се крие в нейното звучене и означава вълната, която внезапно се издига над повърхността на застиналата вода, или облака, който се появява изневиделица в кристално чистото небе. Формата е манифестираната същност, духът, придобиващ тяло, най-първият звук, големият взрив.

В Индия, Африка, Близкия изток и Япония хората, които работят в театъра, си задават един и същ въпрос: „Коя е днешната форма? Къде да я открием?“ Ситуацията е объркана и отговорите са още по-объркани. Те се разделят на две основни групи. От една страна, съществува убеждението, че големите културни електространи на Запада – Лондон, Париж и Ню Йорк – са намерили решението на проблема и е достатъчно само да се използват тези форми, така както слаборазвитите страни заемат технологии или поточни линии например. Другата позиция е напълно противоположна. Често артистите от страните от Третия свят чувстват, че губят корените си, че са грабнати от грамадната вълна, понесла цялата образност на 20-и век и идваща от Запада. Те чувстват необходимост да се съпротивяват на имитацията на чуждите модели. Това води до рязкото обръщане към културните корени и древ-

ните традиции. Този конфликт отразява двата големи противоположни духовни импулса на нашето време: движението навън – по посока на единството; и навътре – по посока на фрагментацията.

Така или иначе нито един от двата подхода не дава достатъчно добър резултат. В много от страните в Третия свят театралните трупи работят върху пиеси от европейски автори като Брехт и Сартр. Те често не успяват да осмислят факта, че тези автори се изразяват чрез сложна система на комуникация, която принадлежи на определено време и място. В изцяло различен контекст резонансът се губи напълно. Имитациите на авангардния експериментален театър на шестдесетте години се сблъскват със същата трудност. Затова честните театри в тези страни, обхванати едновременно от гордост и безнадеждност, разравят миналото и се опитват да модернизират своите митове, ритуали и фолклор. За съжаление в много случаи този опит завършва като лоша смесица, която не е „ни риба, ни рак“.

Как тогава можем да останем верни на настоящето? Наскоро едно пътуване ме отведе в Португалия, Чехословакия и Румъния. В Португалия, която е най-бедната от западноевропейските страни, ми казаха, че хората вече не ходят нито на кино, нито на театър. „А – рекох с разбиране, – при тези икономически трудности хората нямат достатъчно пари за това.“ „Съвсем не е така – отговориха ми за моя изненада, – икономиката постепенно се съживява. Но преди, когато парите едвам стигаха, животът беше много еднообразен и отдушниците, независимо дали кино или театър, бяха необходимост – всеки заделяше за тях. Сега хората имат повече пари за харчене и им е достъпно цялото разнообразие на консумативните примамки на двадесетия век. Видео и видеокасети, компакт-дискове, а за да се задоволи и икономната потребност от общуване, има безброй ресторанти, чартърни полети, организирани екскурзии... Освен това – грехи, обувки, салони на красотата, фитнесклубове... Има и кино, и театър, но те отидоха много назад в реда на хорските предпочитания.“

От пазарно ориентирания Запад се преместих към Прага и Букурещ. И тук, както и в Полша, в Русия и в повечето от бившите комунистически страни се чува същият отчаян вик. Само донепреди няколко години хората се биеха за театрални билети: днес често се играе в полупразни салони. В напълно различен социален контекст хората се сблъскват със същия феномен – театър, който вече не привлича.

В дните на тоталитарната власт театър-

рът е от малкото места, където хората за кратко се чувстват свободни и могат или да избягат в един по-романтичен и по-поетичен свят, или пък, скрити и защитени от анонимността на залата, да се свържат чрез смеха и аплодисментите в общия акт на незачитане на властта. Актьорът може само с неуловим жест или с леко наблягане върху думата, с реплика от коя да е уважавана класическа пиеса да влезе в тайно съучастие със зрителя, като изрази по този начин онова, което иначе би било твърде опасно да се каже. Днес обаче тази потребност е изчезнала и театърът е принуден да приеме горчивия факт, че макар и да е имало основателни причини за славно претърпаните салони в миналото, много от тези причини не са били свързани със същинското театрално преживяване на пиесата като такава.

Нека отново се вгледаме в ситуацията в Европа. По целия път от Германия до Изтока, включвайки и обширния руски континент, а и в западна посока през Италия към Испания и Португалия има дълга поредица от тоталитарни правителства. Замразяването на културата е характеристика на всички видове диктаторска власт. Каквито и да са художествените форми, те нямат възможност да живеят, да умират и да се заместват по естествени закони. Определен кръг културни форми се признават за безопасни и заслужаващи уважение и се институционализират, докато други се считат за подозрителни, изтикват се в полулегалност или биват напълно задушени. За европейския театър двадесетте и тридесетте години са период на необикновено оживление и плодovitост. Големите технически нововъведения – въртящата се сцена, отворената сцена, светлинните ефекти, прожекциите, абстрактният декор, функционалните конструкции – всички те са постигнати през този период. Тогава се налагат и определени стилове на игра, типове отношения с публиката, йерархии, засягащи мястото на режисьора и значението на художника в спектакъла. После настъпват огромни социални катаклизми: война, изстребление, революции и контрареволюции, обезверяване, отхвърляне на старите идеи, глад за нови гразнителни, хипнотично увличане по всичко ново и различно. Днес капакът е отпушен, но театърът – упорит и самоуверен в старите си структури, не се е променил: той вече не е част от своето време. Резултатът е, че по ред причини навсякъде по света театърът е в криза. Но това е добър знак, кризата е необходима.

Жизненоважно е да направим едно разграничение. „Театър“ е едно нещо, „театрите“ са съвсем друго нещо. „Театрите“ са „кутиите“, а ку-

тията не ни говори повече за съдържанието си, отколкото пликът – за писмото например. Обикновено ние избираме плика според размера и дължината на посланието си. За съжаление тук съпоставката ми се разколебава: лесно е да изхвърлим плика; много по-трудно е да захвърлим една сграда, особено когато е красива, дори и инстинктивно да чувствуваме, че тя е изчерпала предназначението си. Все още ни е трудно да се откажем от културните навици, запечатани в нашето съзнание, от привикването към определени естетики, художествени практики и традиции. И все пак „Театърът“ е фундаментална човешка потребност, докато „театрите“ с техните форми и стилове са само „кутии“ за временна употреба.

Ако се върнем отново към проблема на празните театри, ще видим, че не става въпрос за реформа – дума, която на английски много точно означава преправяне на старите форми. Докато вниманието ни е фиксирано върху формата, отговорите ни ще бъдат чисто формални и разочароващи като резултат. Ако говорим толкова много за формата, то е, за да подчертая, че издирването на нови форми не може само по себе си да ни даде отговор. В страните с традиционни театрални стилове проблемът стои по същия начин. Ако да модернизирате означава да наливаме старото вино в нови бутилки, формалният капан остава все още здраво заключен. Ако пък режисьорът, художникът или актьорът решат натуралистично да репродуцират образите от настоящето, ще открият отново с разочарование, че не могат да отидат по-далеч от онова, което телевизията излъчва с часове.

Театралният опит на настоящето трябва да усеща пулса на времето. Така големият моден дизайнер никога не търси сляпо оригиналността, а винаги по тайнствен начин омесва съзидателната си енергия с вечно променящата се повърхност на живота. Изкуството на театъра трябва да има ежедневна страна – историите, ситуацията, темите трябва да бъдат разпознаваеми, защото човешкото съществуване се интересува най-вече от живота, който познава. Изкуството на театъра трябва също така да има субстанция и значение. Тази субстанция се крие в плътността на човешкото преживяване. Всеки артист копнее да я улови в своята работа по един или друг начин и може би усеща, че *значението* изниква от способността му да се докосне до невидимия източник отвъд обичайните граници на неговата личност. Именно този източник дава *значение* на значението. Изкуството е колело, въртящо се около неподвижен център, който не можем нито да уловим, нито да обясним.

Тогава каква е целта ни? Тази цел е ни повече, ни по-малко да проникнем в тъканта на живота. Театърът може да отрази всеки аспект на човешкото съществуване, така че всяка жива форма е валидна и има потенциално място в драматичния изказ. Формите са като гумите: те придобиват значение само когато са употребени правилно. Сред всички английски поети Шекспир е имал най-богатия речник. Той постоянно добавял нови гуми, като свързвал смътни философски термини с най-груби сквернословия, за да достигне накрая около 25 000 гуми. В театъра, откъдето гумите има безкрайно повече езици, чрез които да установим и да поддържаме общуването с публиката. Езикът на тялото, езикът на звуците, езикът на ритъма, езикът на цвета, езикът на костюмите, декорите и осветлението са ни гадени, за да допълним онези 25 000 гуми, с които вече разполагаме. Всеки елемент на живота е като гума в универсален речник. Традиционните образи, миналите образи, днешните образи – ракетата до Луната, револверът, недодяланият жаргон, купчината тухли, пламъкът, ръката на сърцето, предсмъртният вик, безкрайните модуляции на гласа – всички те са като съществителни и прилагателни, с които съставяме нови изречения. Умеем ли да ги използваме добре? Точно те ли са необходимите? Могат ли да направят това, което изразяват, по-живо, по-изострено, по-динамично, по-пречистено, по-истинско?

Светът днес предлага нови възможности. Този огромен човешки речник може да се подхранва с елементи, които са били недостъпни преди. Всяка раса, всяка култура може да внесе своите гуми в изречението, което обединява човешкия род. За театралната култура на света няма нищо по-съществено от съвместната работа на артисти от различни раси и култури.

Когато различните традиции се съберат на

едно място, първоначално се появяват бариери. След напрегната работа, когато се открие общата цел, бариерите изчезват. В момента, в който бариерите паднат, жестовите и гласът на всеки един стават част от общия език, който в кратък миг може да изрази една споделена истина, в която участва и публиката. Това е моментът, към който се стреми всеки театър. Формите на изказа могат да бъдат стари или нови, обикновени или екзотични, усложнени или прости, изтънчени или наивни. Те могат да идват от най-неочакван извор, да изглеждат противоречиви или на пръв поглед напълно да се изключват. Може дори да се окаже, че когато на мястото на „единството на стила“ формите неловко подгрънкват и поскърцват една срещу друга, това всъщност е много здравословно и просветляващо.

Театърът не бива да бъде скучен. Не бива да бъде конвенционален. Театърът ни води към истината чрез изненадата, възбудата, играта и удоволствието. Той превръща миналото и бъдещето в част от настоящето, отдалечава ни от това, което обикновено ни обгръща, и ни сближава с онова, което ни е най-далечно. Историята в днешния вестник може изведнъж да ни се стори по-неистинска и по-странна от онова, което идва през сцената от друго време и друго пространство. Значение има само истината на сегашния момент – абсолютното усещане за убедителност, което възниква само ако актьор и зрители се слеят в единна общност. Това става, когато променливите форми си изпълнят ролята и ни въведат в единствения и неповторим миг, в който вратата се отваря и нашето зрение се преобразява.

(От книгата „Отворената врата“)
Превод Анна Карабинска