

# despre actorul contemporan \*

de G. TOVSTONOGOV

Artist al Poporului  
conducătorul artistic al Teatrului Mare  
de dramă „Maxim Gorki” din Leningrad

**O** bună soluție de detaliu, sugerată la timp actorului, îl ajută să găsească natura justă a sentimentelor.

Uneori, un amănunt neașteptat al soluției alese poate face să explodeze întreaga scenă. Un asemenea fapt neașteptat se iscă întotdeauna din contrastul vieții lăuntrice a eroilor cu expresia ei plastică. În spectacolul *Signor Mario scrie o comedie* există

o scenă a execuției eroului și a despărțirii lui de eroină, construită de dramaturg după toate legile melodramei eroice: o poartă mare, soldați, eroul este adus pentru un moment în scenă, apoi este iarăși scos din scenă, iar eroina rămâne singură. Este un tablou foarte scurt. Am început să repetăm. Dar, orice am fi găsit, orice am fi născocit, obțineam o scenă melodramatică, sentimentală, care nu putea fi jucată așa și nici nu putea fi scoasă din spectacol. Din moment ce contextul dramatic a fost astfel dat de autor, important era ca acest dramatism să nu fie îngroșat; de aceea, am propus actorilor să-și ia rămas bun unul de la altul ca și cum s-ar fi aflat într-o gară și peste câteva minute unul dintre ei ar fi plecat în concediu. Și, de vreme ce încordarea există în context, dezvoltarea curentului subteran trebuia să acționeze. Întreaga scenă a fost jucată într-o tonalitate cotidiană și dramatismul s-a manifestat în această aparentă lipsă de dramatism, pentru că aici acționa viața scenică premergătoare, ca și cea ulterioară scenei respective.

Ce mijloace mai există pentru a-l ajuta pe actor să intuiască adevărata natură a sentimentelor? Regizorul are dreptul să lucreze cu actorii numai atunci când el însuși se găsește în starea de spirit necesară. În acest sens trebuie înțelese cele spuse de Nemirovici-Dancenko, și anume că regizorul poate să nu joace pe scenă, dar este obligat să fie un actor înăscut. Regizorul trebuie să trăiască intensitatea emoțională a piesei, nu numai s-o înțeleagă lucid. Nemirovici-Dancenko posedă această calitate în cel mai înalt grad.

Regizorul trebuie să-l îndrumeze tot timpul pe actor pe linia tonalității pe care a găsit-o el. Important este ca scînteia găsită să se transforme într-o flacără vie și nestinsă, în decursul întregului proces al muncii.

Eu personal socotesc profund dăunătoare așa-numitele explicații regizorale, pentru că ele oferă unui colectiv nepregătit din punct de vedere creator, și care nu trăiește în spiritul lucrării, latura finită, rezultanta viitorului spectacol. Astfel, colectivului i se taie de la bun început posibilitatea de a participa la procesul viu de creație. În loc să analizeze în comun lucrarea și să descopere, cu eforturi comune, soluția necesară, colectivul are senzația că regizorul a pregătit totul și actorii se consideră eliberați de orice căutări. În același timp, nu trebuie să ne pierdem

\* Continuare din numerele 10 și 11/1962

regul conducător în procesul muncii, pentru că nimic nu este mai ușor decât să transformi repetiția într-un „sfat“, în care discuțiile încep în orice moment și pe orice pretext, esența lucrării înecându-se în cuvinte.

Principalul este să conduci astfel colectivul spre întruparea concepției regizorale încât el să nu simtă aceasta, fiind în schimb convins tot timpul că merge pe o cale justă. Așa se instaurează atmosfera creatoare.

La noi mai este viabilă încă teoria pseudoautorității, conform căreia regizorul crede că, dacă i se propune ceva, nu trebuie să accepte nimic, pentru că asta ar scădea, se zice, autoritatea lui în fața colectivului.

Dar dacă regizorul știe să primească propunerile sau, dimpotrivă, să le respingă nu pentru că nu sînt ale lui, ci pentru că nu se potrivesc piesei, atunci se creează pentru toți posibilitatea de a conlucra în procesul comun de creație. Este foarte important ca tot timpul lucrului să domnească un climat de joc pasionant, la care toți participă, fiecare aducîndu-și contribuția.

Adeseori sînt întrebate dacă autorul are dreptul la o concepție individuală asupra personajului. Înainte de toate, este foarte prost că problemelor de creație li se alătură probleme „juridice“. Eu cred că însuși modul acesta de a pune problema rezultă dintr-o greșeală în metodele folosite de unii regizori. Probabil că aici este vorba despre contradicția dintre o imagine regizorală greșită asupra viitorului personaj și bogăția personalității actoricești. Consider această contradicție falsă și neesențială; în orice caz, ea nu trebuie să existe într-un proces normal de creație.

Mi se pare că atunci cînd ia naștere ideea viitorului spectacol regizorul nu trebuie să aibă ca țel de a face din această idee un fel de „pat al lui Procust“ pentru oamenii vii. Ideea spectacolului este „un complot“ al unor oameni care gîndesc la fel despre ceva care trebuie să-l pasioneze pe actor și să-l facă, în același timp, și complice, în măsura în care el trebuie să considere această idee ca a lui. În procesul muncii, actorul trebuie să fie coautor al soluției generale a spectacolului. În acest caz, cea sacrosanctă problemă a dreptului actorului de a avea o concepție proprie asupra rolului cade de la sine.

Cînd doi interpreți joacă același rol și regizorul îi subordonează literalmente aceleași tipologii lăuntrice și exterioare, avem de-a face cu o eroare profundă, nesocotindu-se astfel legea existenței organice a actorului pe scenă: doi oameni nu pot lucra, ca să spun așa, cu aceleași reflexe. Doi interpreți ai aceluiași rol pot și trebuie să joace în chip diferit, păstrînd însă aceeași natură a sentimentelor. Unul va avea, probabil, mai multe trouvaille-uri, altul va fi poate mai subtil, dar natura sentimentelor trebuie să fie aceeași, și ea este întîi dictată de autor și apoi realizată regizoral.

Nici un fel de sarcină regizorală nu poate să fie împotriva vieții firești, organice, a omului de pe scenă. Dacă se ucide natura vie a actorului, „concepția lui“ nu prezintă interes pentru nimeni. Un actor adevărat nu poate să accepte sinuciderea pe planul creației. Unui actor intrat într-o formă scenică străină, unui actor mort, îi prefer o marionetă.

Toate eforturile noastre trebuie orientate pe calea dezvoltării maxime a personalității artistice, și aici cel mai înfricoșător dușman al creației noastre este dogmatismul în muncă.

În teatrul nostru a venit un regizor nou, care a început să lucreze după metoda analizei eficiente, ba încă a și declarat asta cu insistență. Rezultatele erau însă nule (însuși Stanislavski spunea — „nu poți să te războiești folosind metoda mea“). O dată, acest regizor s-a apropiat de mine și mi-a spus: „Și dumneata faci doar același lucru, numai că nu vorbești despre asta“.

Probabil că avea dreptate. Important este ca metoda să existe în regizor, și nu este deloc obligatoriu să faci declarații pe această temă. Atunci, actorul, chiar fără să observe, ajunge să facă ce-i cere. Nu trebuie să-l transformi într-un elev de clasa a VI-a. Multor artiști nu le face plăcere să li se sugereze că ar trebui să învețe de la început. Practica arată că actorul poate fi adus la rezultatele dorite și pe altă cale, fără a-i jigni orgoliul. Regizorii sînt uneori lipsiți de tact și ei „se războiesc folosind metoda“, împotriva actorului.

Nu mai cînd un regizor știe să atragă colectivul, iar acest colectiv simte nu puterea lui juridică, ci necesitatea lăuntrică și dorința de a-l urma, numai atunci se poate vorbi despre un adevărat conducător.

Stanislavski ne-a lăsat cea mai perfectă metodologie a muncii cu actorul, metodologie care și astăzi nu și-a pierdut forța de acțiune.

În munca asupra fiecărei piese, în toate etapele de viață ale artei teatrale, trebuie redescoperite de fiecare dată adevărurile formulate de Stanislavski, trebuie ca acestea să devină proprii creatorului, deoarece noțiunea de „adevăr al artei“ se schimbă, așa cum se schimbă și viața ce ne înconjoară.

După părerea mea, în prezent, metoda acțiunilor fizice este metoda perfectă de lucru cu actorul, încununarea muncii îndelungate a lui Stanislavski în acest domeniu. Am avut fericirea să mă întâlnesc de câteva ori cu creatorul acestei metode, K. Stanislavski, precum și să învăț de la elevii și continuatorii săi. Nu pretind că am de făcut revelații teoretice în acest domeniu; aș vrea doar să expun cum înțeleg eu esența acestei metode, ca rezultat și al acestor întâlniri și al practicii mele personale.

Sistemul s-a format în lupte și contradicții. El nu a apărut ca o metodă gata formulată și imediat rodnică. El s-a născut în focul unor discuții înverșunate, prin renunțarea și reînțocarea la unele poziții. Drept rezultat al muncii încordate și profunde a lui Stanislavski, s-au cristalizat acele teze care mi se par a fi cele mai contemporane, cele mai profunde, cele mai productive. Se poate spune că astăzi această metodă este unică și n-a existat și nu există nimic care să o egaleze în domeniul măiestriei actoricești.

În ce constă esența acestei metode?

Reproducerea vieții sufletului omenesc pe scenă, dezvăluirea omului în toată complexitatea lui, în toată varietatea manifestărilor lui spirituale, fizice și intelectuale, sînt posibile prin intermediul partiturii foarte simple a celor mai elementare acțiuni fizice. Aceasta nu este o simplificare a complexității organismului omenesc, ci, dimpotrivă, unica expresie a acelei noțiuni uriașe, profunde, atotcuprinzătoare, care este omul.

S-a dovedit că complexul celor mai dificile trăiri psihologice, uriașa încordare a gândirii, caracteristică omului chiar și în momentele cele mai critice ale vieții sale, se manifestă în ultimă instanță prin cele mai simple acțiuni fizice.

Stanislavski a ajuns la această concluzie nu în mod direct, ci în urma unor chinuitoare căutări. La început, a crezut că gândirea este conducătoare în procesul de creație. Ca primă etapă a apărut problema subtextului, iar puțin mai târziu aceea a monologului interior, dezvăluirea caracterului uman realizându-se prin intermediul intelectului.

De la bun început, Stanislavski a respins emoția, sentimentul ca stimul al actorului în procesul de creare a personajului. Această teză rămîne neschimbată pînă în prezent. Emoția, sentimentul sînt niște rezultate; dacă actorul împreună cu regizorul încearcă să apeleze direct la emoție, la sentiment, ei ajung în mod inevitabil la șablon, deoarece apelul la subconștient în procesul muncii duce doar la o prezentare banală, trivială, a sentimentului, a emoției. Teoretic, acest lucru este cunoscut oricărui regizor cult.

Mult timp s-a crezut că secretul constă în apelul la gândire și că aceasta trebuie să trezească anumite emoții și sentimente. Într-o oarecare măsură, această idee este justă prin logica sa. De aceea, legea „de la conștient, la subconștient“ este viabilă și în zilele noastre. Totuși, acesta n-a fost unicul secret capabil să soluționeze problema pînă la capăt.

Următoarea etapă a acestui drum o constituie dorința, voința, care trezesc emoțiile necesare și dau naștere rezultatelor cerute. Mult timp, această teză a stat la baza metodei. Era epoca sarcinilor, a curentului subteran, a tot ceea ce trăiește și astăzi ca atare.

Ultima etapă a căutărilor a fost metoda acțiunilor fizice. Reacția fizică, faptele fizice, acțiunea fizică trezesc și gândirea și voința și, în ultimă instanță, acea emoție, acel sentiment de dragul căruia există teatrul. A fost găsit, în sfîrșit, punctul de pornire, care ne duce fără greș de la conștient la subconștient.

Sistemul lui Stanislavski este cel mai realist sistem în creație, pentru că pornește de la viață, în care există o unitate indisolubilă între lumea fizică și cea psihică, cel mai complex fenomen spiritual exprimîndu-se consecvent prin lanțul acțiunilor fizice concrete.

Rolul regizorului în procesul căutării unei acțiuni fizice juste crește pînă la proporții foarte mari. Elementele intelectuale și psihologice trebuie să fie limpezi regizorului, în totalitatea lor, pentru a putea aduce profunzimea necesară la expresia cea mai simplă, elementară, îndreptată spre un rezultat concret.

În ce constă esența metodei? În aceea că fiecare secundă, fiecare minut al vieții scenice a actorului este un fel de duel continuu. Cred că regizorul tre-

buie să țină minte întotdeauna că nu există nici o clipă a acțiunii scenice în care să nu se ciocnească două forțe aflate în conflict. Aceasta trebuie să fie îndreptarul în munca practică.

Deși teoretic înțelegem cu toții foarte bine asta, în practică se întâmplă cam așa: stau de vorbă doi oameni în modul cel mai veridic; totul pare să semene cu viața, să fie ca în viață. Noi știm că nu fiecare dialog înseamnă o discuție zgomotoasă, un scandal. Există și discuții pașnice. Nu sîntem satisfăcuți de similitudine, de fapt de felul cum actorii interpretează această discuție. Dar în felul acesta ne ridicăm împotriva principalei teze a sistemului, deoarece nu am descoperit conflictul, fără de care nu este posibilă nici scena cea mai idilică.

Nu avem dreptul să avem o concepție superficială asupra conflictului, înțelegîndu-l ca pe o ciocnire între două puncte de vedere radical opuse. Noțiunea de acțiune fizică este mult mai profundă; diverse poziții în cadrul unei discuții, diverse grupe de situații propuse, în care se află oamenii, nu le permit să exprime fătăș conflictul dintre ei, deși acesta există neapărat. Dacă acest conflict ascuns nu va fi dezvăluit, dacă el nu va sta la baza scenei, atunci nu poate fi vorba de o acțiune fizică justă.

Este mai ușor să afli acțiunea fizică justă într-o scenă în care există un conflict fătăș, mai ales dacă acesta se exprimă într-o ciocnire fizică fătășă. Dar cînd eroii discută numai, cînd lanțul acțiunilor fizice care trebuie să se exprime în duel se află adînc ascuns? Atunci lucrurile se complică. Atunci metoda acțiunilor fizice ajută la dezvăluirea profundă a caracterului individual al unei scene sau al altuia.

Dacă, prin intermediul unui lanț permanent de conflicte, se creează partitura existenței personajelor și a fiecărei imagini, partitură care, drept rezultat, dezvăluie ciocnirea grupurilor, acțiunea și contraacțiunea, atunci spectacolul poate fi considerat construit conform metodei acțiunilor juste.

Cum se creează, de pildă, contrapunctul acțiunii fizice în scena „kilometrul 8”, din spectacolul *Oceanul*?

Dacă fiecare personaj se află într-un conflict, atunci, chiar în condițiile expresiei celei mai pasive, se poate crea atmosfera prin metode lăuntrice cu totul diferite. Trebuie să găsim pentru fiecare personaj esența conflictului care exprimă conținutul imaginii sale. În funcție de aceasta se creează atmosfera și linia de comportare a personajelor. Apoi, se scoate în evidență ceea ce Vahtangov numea „mingea atenției”.

Aruncarea de la unul la altul a „mingii atenției”, la prima vedere imperceptibilă, se cuvine să fie îndreptată spre acel element esențial asupra căruia regizorul trebuie să atragă atenția spectatorilor în acel moment.

Schema acțiunilor fizice este legată de compoziția întregului spectacol, a întregii construcții.

Lanțul conflictelor, al duelurilor, care, ca să spun așa, ajung pînă la box psihologic, creează partitura spectacolului. Pentru un om neinițiat, aceasta poate să pară o simplificare, o reducere a unei probleme filozofice profunde la noțiuni elementare. În realitate însă, filozofia cea mai profundă, psihologia cea mai adîncă se exprimă pe scenă numai prin acțiuni foarte simple.

Profunzimea ideilor, tensiunea emotivă pot fi dezvăluite numai atunci cînd pentru fiecare caz concret se găsește cea acțiune fizică unică, în măsură să facă „să explodeze” fragmentul respectiv, sau întreaga piesă, pentru a exprima mai deplin ideea autorului.

Este interesant faptul că în literatura contemporană putem observa procese similare. Scriitorii descriu tot mai rar emoțiile și sentimentele. De cele mai dese ori, ei arată acțiunea fizică, redau dialogul, și în acest fel percepem profunzimea sentimentelor pe care le trăiește omul.

Hemingway are o schiță, „Elefanții albi”: doi americani, un bărbat și o femeie, stau la masă într-un bar, în așteptarea trenului, și vorbesc. Nici un cuvînt nu descrie ce simt acești oameni, ce îi preocupă. Există numai dialogul și descriția aproape telegrafică a ceea ce fac ei. Sînt descrise acțiunile cele mai mărunte: „fata privi colinele”, „fata privi perdeaua de bambus”, „bărbatul și-a băut berea”, „fata s-a ridicat și a trecut pînă la capătul peronului” etc.

Este o schiță de cîteva pagini, din care se desprinde însă o dramă, se simte uriașa încordare lăuntrică pe care o trăiesc acești doi oameni.

Stanislavski spunea că în prima etapă a muncii actorului trebuie să i se ia textul rolului; actorului trebuie să i se prezinte doar situațiile propuse și

apoi să fie obligat să le redea în fațe. Dacă acțiunile fizice sînt just alese, atunci în procesul repetițiilor trebuie să se ivească aproximativ aceleași gînduri ca și cele ale autorului. Actorii, chiar dacă folosesc niște cuvinte grosolane, pentru a înlocui cu ele textul genial — al lui Cehov, să zicem —, percep sensul piesei prin intermediul acțiunii.

Cînd se întreprinde un studiu pe baza piesei, iar actorul este determinat să existe fără text în împrejurările propuse, dacă cercul acestor împrejurări este redus la minimum, actorul, existînd în mod just și acționînd în mod organic, va fi nevoit să rostască aproximativ cuvintele scrise în piesă. Cînd veți ajunge la asta înseamnă că ați reușit să obțineți esența acestor cuvinte, pentru că actorul, însușindu-și acțiunea și împrejurările, a ajuns la aceleași cuvinte ca și autorul.

Încercați să urmăriți întreaga piesă astfel încît să reiasă limpede ce anume se caută și, prin intermediul acțiunii fizice, să aibă loc întîlnirea dintre actor și autor.

Aplicarea acestei metode de lucru în teatrul nostru prezintă anumite greutăți: a-l face pe un actor reputat să caute acțiunea fizică, atunci cînd lui i se pare că știe limpede cum trebuie să joace în această scenă, reducîndu-l la această muncă — după părerea lui, puerilă —, nu este simplu. Trebuie folosită diplomația, trebuie să pozezi o tactică și o strategie proprii.

Trebuie să nu fii pedant, trebuie să ai un ochi viu, instinct. Ca și întreg sistemul, metoda se transformă în ceva cu totul opus dacă actorul reușește foarte bine, iar dumneata continui să-l „drezezi“. Am întîlnit un tînăr regizor care, la prima repetiție, spunea unui actor ce-și citea rolul excelent: „Nu, nu, te rog, nu juca... nu știm nimic... începe de la zero...“

A fi sclavul dogmei, a-l obliga pe actor să nu iasă din schemă, a nu vedea ceea ce ia naștere firesc este foarte dăunător. Nu întîmplător, Stanislavski îl scutea pe Moskvîn de repetiții cînd acesta prindea personajul mai repede decît ceilalți interpreți.

Este necesară o înțelegere vie și firească a actorului. Numai în aceste condiții putem căpăta rezultate reale. În caz contrar, ne vom afla în fața unei scheme moarte.

\* \* \*

Și mai există o problemă.

S-a creat o situație foarte grea cu dicțiunea pe scenă.

Există două extreme: năzuința comună spre metoda contemporană de existență pe scenă și de asemănare cu viața, lupta împotriva declamației; aceasta a determinat apariția unui dispreț față de dicțiune, ceea ce distruge însăși natura artei, pentru că spectatorul deseori nu aude și nu înțelege ce se vorbește pe scenă.

Actorul socotește că, pentru a fi veridic, are dreptul să vorbească numai așa cum vorbește în viață. Ca rezultat, toți spectatorii se întrebă: ce-a spus? Și, ce este mai complicat, o asemenea manieră de a vorbi se confundă deseori cu personalitatea actorului. Omul nu vorbește încet pentru că nu știe să vorbească altfel, sau pentru că este nedisciplinat. Nu, pentru el asta este o problemă principală, este o problemă a creației lui. Și aici dispăre tocmai elementul pentru care existăm noi, dispăre conținutul, sensul.

Să ne înțelegem, nu vrem doar să spunem: haidem, tovarăși, să vorbim mai tare, să se audă. Nu, aici există anumite legi, și a lupta împotriva lor este o problemă de creație.

Și apoi există o altă boală, veche, care dăinuiește și astăzi: cuvîntul transformat într-un element de sine stătător, cuvîntul jucat ca atare. Și în acest caz este nimicită natura teatrului, în care cuvîntul trebuie să fie expresia finală a întregului proces.

Cînd ambele aceste extreme se îmbină într-un spectacol (ceea ce de asemenea se întîmplă des), situația devine catastrofală. Ambele maladii sînt foarte răspîndite, și îmbinarea lor așîderea.

Mi se pare că noi, regizorii, ar trebui să ne hotărîm, în sfîrșit, asupra modului de interpretare a tezei „cuvîntul este elementul principal“. Ce înseamnă asta? Cînd spunem „cuvîntul este elementul principal“, sîntem involuntar atrași spre maladia a doua, și atunci acțiunea se oprește, procesul dispăre și începe o vorbărie realizată cu mai multă sau mai puțină artă. Cînd devine însă cuvîntul într-adevăr elementul principal? Numai în acel caz în care el pătrunde în con-

noastră, când nu urmărim textul în mod special, ci urmărim acțiunea. Dacă stau în fotoliu și ascult cuvintele, survine dușmanul oricărei arte — și deci și al teatrului — plictiseala. Dar rolul cuvântului, oricât ar părea de ciudat, nu scade, ci, dimpotrivă, crește în urma faptului că el se află pe treapta finală în procesul scenic.

Stanislavski și Nemirovici-Dancenکو, fondatorii teatrului psihologic, promovau înțelegerea realismului ca simplitate a vieții. S-ar părea că de aici se poate trage concluzia că pe scenă se poate vorbi ca în viață, neglijent. Dar cu cât teatrul se apropia de viață, cu atât Stanislavski acorda mai multă atenție cuvântului, și în asta văd eu o anumită legitate. Cu cât ne apropiem de teatrul contemporan, subtil, cu atât dramaturgia devine mai laconică și mai lapidară.

Amintiți-vă cum, în *Slugă la doi stăpâni* de Goldoni, stăpînul îl trimite pe Trufaldino să pună o scrisoare la cutie. Într-o piesă contemporană el ar fi spus: „Du-te și du scrisoarea la cutie“, pe când aici, toate cuvintele sînt utilizate la maximum, pentru că dramaturgii secolelor XVII—XIX voiau să exprime totul prin intermediul cuvîntului. Astăzi însă când dramaturgii au devenit mai laconici, aș spune mai „telegrafici“, cuvintele nu și-au pierdut din importanță, ci, dimpotrivă, s-au condensat. Dacă două-trei replici, aruncate — s-ar părea — într-o doară, dezvăluie o viață întreagă, un singur cuvînt neazuit strică totul. Dar există o lege: nici în condițiile teatrului vechi, nici în condițiile teatrului contemporan, cuvîntul nu are dreptul să sune ca scop în sine; el trebuie să fie perceput numai prin intermediul procesului activ, ca expresie finală a acestui proces.

Iată în ce sens trebuie să înțelegem că elementul principal este, în ultimă instanță, cuvîntul.

Există actori care se fac totdeauna auziți, deși nu vorbesc mai tare decît alții, pentru că sînt absolut preciși și activi în gîndire. Cantitatea eforturilor vocale nu determină nimic; dar când cuvîntul devine expresia finală a vieții lăuntrice a actorului, el se face întotdeauna auzit.

În munca asupra spectacolului, cuvîntul apare în fața noastră cu calități diferite. În prima etapă, cuvîntul este pentru actor și pentru regizor o șaradă, un rebus dincolo de care trebuie să ghicim ce anume se află și prin intermediul căruia dezvăluim natura conflictului. În cea de-a doua etapă, când începem să ne însușim acțiunea, cuvîntul încetează să mai fie esențial pentru noi.

În procesul repetiției, ideea trebuie să fie dusă pînă la limitele sale logice, pe baza metodei acțiunilor fizice. În cazul acesta, actorul ajunge aproape la aceleași cuvinte care au fost scrise în text. În această etapă a muncii cuvîntul apare ca un rezultat final al întregului proces de creație și devine elementul principal.

Iată felul ultim al căutărilor creatoare în munca regizorului și actorului în ceea ce privește cuvîntul pe scenă.

În concluzie, vreau încă o dată să fac apel la regizori: să nu caute să utilizeze descoperirile lui Stanislavski de-a gata, ci să încerce să descopere căi proprii, să pornească de la propriile lor observații, pentru ca metoda acțiunilor fizice, ca și întregul sistem, să nu se transforme în dogmă, ci să fie o armă vie, eficientă, în munca practică.