

MUNCA
ACTORULUI CU
SINE ÎNSUȘI
VOL. I

KONSTANTIN
STANISLAVSKI

Ediția a III-a

Traducere din limba rusă și note de
RALUCA RĂDULESCU

Prefață de
YURI KORDONSKY

NEMIRA

Coperta: Oana BANDĂRAU
Imaginea copertei: ©Sloop Communications/ iStock
Foto autor: ©Apic/ Hulton Archive/ Getty Images
Redactor: Monica ANDRONESCU
Tehnoredactor: Magda BITAY
Lectori: Irina CERCHIA, Angela DUMITRICĂ

Descrierea CIP a Bibliotecii Naționale a României
STANISLAVSKI, KONSTANTIN SERGHEEVICI

Munca actorului cu sine însuși / Konstantin Sergheevici Stanislavski;
trad. din lb. rusă și note de : Raluca Rădulescu; pref.: Yuri Kordonsky; Ed. a 3-a. -
București: Nemira Publishing House, 2021
vol.
ISBN 978-606-43-1055-2
Vol. 1. - 2021. - ISBN 978-606-43-1036-1

I. Rădulescu, Raluca (trad.)
II. Kordonsky, Yuri (pref.)

792.028

К.С. Станиславский
СОБРАНИЕ СОЧИНЕНИЙ
В 9 т. М.: Искусство, 1989.
Т. 2. Работа актера над собой.
Часть 1: Работа над собой в творческом
процессе переживания

© Nemira, 2013, 2018, 2021

Tiparul executat de tipografia ARTPRINT SRL
Tel 0723.13.05.02, e-mail: office@artprint.ro

Orice reproducere, totală sau parțială,
a acestei lucrări și închirierea acestei cărți
fără acordul scris al editorului sunt strict interzise
și se pedepsesc conform Legii dreptului de autor.

ISBN 978-606-43-1055-2

YURI KORDONSKY

Arta de a învăța

- prefață -

Cartea lui Konstantin Stanislavski, *Munca actorului cu sine însuși*, nu are nevoie de nicio prefață. A fost tradusă în zeci de limbi, erudiți și creatori din lumea teatrului au scris nenumărate volume despre această operă citită de multe generații de studenți care se pregătesc pentru artele spectacolului. Cele câteva gânduri pe care le aștern acum pe hârtie nu sunt deloc o încercare de a scrie o analiză cuprinzătoare a unui sistem extraordinar, care a schimbat pentru totdeauna felul în care concepem teatrul. Aceste gânduri sunt doar câteva însemnări.

Așa-numitul „sistem Stanislavski“ (numit astfel deoarece cuvântul „sistem“ implică un set de reguli stricte, ușor de asimilat, o „cheie“, care se află, de fapt, la antipodul esenței mereu schimbătoare, fluide, a metodei sale) a fost transformat

Într-un fel de baubau pentru artiștii tineri de către două categorii opuse de oameni: pe de o parte, admiratorii fanatici și plini de zel ai lui Konstantin Stanislavski și, pe de altă parte, adversarii înverșunați ai abordării sale. Primii cred că descoperirile lui sunt cioplite în piatră, iar ceilalți, că ele sunt încremenite în timp. Fanaticii sunt convinși că fiecare cuvânt al „marelui maestru“ are valoare universală și trebuie urmat ca atare, adică fără nicio îndoială și fără nicio reflecție. Adversarii lui consideră că ideile stanislavskiene reprezintă un set de reguli rigide, relevante numai pentru realismul de modă veche și văd în ele principalul obstacol în calea teatrului contemporan. Însă ambele tabere pierd din vedere un aspect important: scrierile lui Stanislavski sunt orice altceva, mai puțin o carte de rețete.

Konstantin Stanislavski însuși n-a folosit niciodată cuvântul „sistem“ altfel decât între ghilimele și cu o anumită autoironie, considerându-și sfaturile ca fiind efemere, fluide.

Cel mai amuzant este că adesea nici admiratorii zeloși, nici adversarii nu cunosc această metodă în profunzime. Mulți i-au citit cartea demult, pe vremea când erau studenți la artele spectacolului, dar continuă să susțină ori să renege cu îndârjire propriii demoni, *amintirile* lor vagi despre metoda lui, și nici-decum ce a scris Stanislavski. Fanaticii au descoperit ceva ce ei consideră a fi o cale ușoară spre măiestrie. Adversarii au respins-o furioși, așa cum respingem adesea, mai ales în tinerețe, tot ce s-a descoperit înaintea noastră. Un astfel de nihilism e firesc la un tânăr de douăzeci de ani, dar e nefiresc să ai patruzeci de ani

și să nu-ți pui sub semnul întrebării propriile credințe. Ambele tabere au o viziune imatură, binară, ori în alb, ori în negru. Însă a te maturiza înseamnă a învăța să observi diversele nuanțe ale lumii și ale istoriei, în toată complexitatea legăturilor pe care ele le presupun. „Tradiționalismul“ și „avangarda“ nu sunt sinonime cu ignoranța.

Să nu confundăm *adevărul* cu *realismul*. Din nefericire, metoda Stanislavski este prea des percepută ca metodă a *realismului*, deși ea este, de fapt, o metodă de a interpreta „realist“ sau, cu alte cuvinte, *fidel adevărului*, în orice gen de teatru. Stanislavski nu căuta realismul, ci adevărul. Oare scena dintre Hamlet și fantoma tatălui său e realistă? Nu. Oare personajele din această scenă primesc o anumită situație și anumite scopuri, oare depășesc obstacolele, oare caută o tactică mai bună și-și redirecționează atenția? Oare scena se rupe în mai multe unități, fiecare cu ritmul și cu atmosfera ei? Da. Și acum își face intrarea Stanislavski.

Stanislavski a avut ghinionul de a fi contemporan cu Revoluția Rusă de la 1917 și cu regimul comunist ce i-a urmat.

Mergând pe convingerea idealistă că oamenii se nasc egali, Lenin a proclamat că orice om poate conduce țara. Deși sună frumos în teorie, în practică un asemenea ideal s-a transformat într-un triumf al mediocrității. În loc să li se ofere tuturor șansa de a se dezvolta în funcție de talentele personale, a fost mai simplu să se apeleze la uniformizarea oamenilor talentați, astfel încât cu toții să ajungă la același nivel. Toată lumea

trebuia să intre în legendarul pat al lui Procust. Mediocritatea a fost declarată normă și, încetul cu încetul, a câștigat teren în toate domeniile. Să fii extraordinar a devenit un lucru periculos. Bolșevicii și, mai târziu, oficialii sovietici au înlocuit libertatea creatoare cu dogme și cu un sistem sigur de reguli în toate sferile vieții sociale și artistice. Talentul era incontrolabil și, de aceea, indezirabil.

Și metoda Stanislavski a fost victima acestei viziuni. Credința lui că „sistemul” poate ajuta un actor talentat să devină și mai bun a fost răstălmăcită astfel: „sistemul” poate face un actor bun din oricine. În spiritul lui Lenin, cu puțină pregătire, orice om putea juca teatru pe scenă. Cărțile lui Stanislavski au devenit sfinte, iar cuvântul „sistem” și-a pierdut ghilimelele. Perspectiva stanislavskiană a ajuns singura teorie despre teatru general acceptată, toate celelalte căzând în dizgrație, ca să folosesc un eufemism.

Prăbușirea regimului comunist a însemnat, firește, maculara a orice are legătură cu propaganda sovietică, inclusiv a numelui lui Stanislavski și a metodei sale. Oricum, e esențial să nu uităm că nu el este de vină pentru faptul că ideile lui au devenit ideologie oficială în teatru. Deși preamărit de comuniști, în realitate el însuși le-a fost victimă, exact în măsura în care victime le-au fost toți ceilalți oameni.

Reacția controversată pe care studiul lui le-o stârnește acum multor practicieni din teatrul de azi este de înțeles. Sigur, cartea

a fost scrisă acum un secol. Poate că formula ei, ca un caiet de însemnări al unui învățăcel, pare demodată. Din pricina profesorilor care ni l-au băgat pe gât în școlile de teatru, însuși numele lui Stanislavski poate provoca alergie.

Lenea stă în firea omului. Abia așteptăm să respingem orice ne cere rigoare și trudă în munca de zi cu zi, pe motiv că e plictisitor și lipsit de importanță. Or, a învăța să faci teatru înseamnă sânge, sudoare și lacrimi, iar noi vrem să obținem totul ușor. Vrem să ne distrăm, cum se spune azi. Dacă gândești așa, această carte nu-ți va fi de niciun ajutor.

Dacă ești un adevărat geniu, unul la un milion, am o veste minunată și pentru tine. Nici tu nu trebuie să citești cartea. N-ai nevoie de metoda altcuiva, căci e foarte probabil să ai deja propria ta metodă.

Dacă nu te consideri un geniu autentic și dacă nu ești leneș, s-ar putea să înveți ceva citindu-l pe Stanislavski. Trebuie să ai răbdare ca să-i parcurgi cartea. Unele lucruri te vor izbi imediat prin adevărul și prin utilitatea lor. Altele te vor lăsa indiferent, iar cu altele nu vei fi de acord și te vei înfuria. Pentru unele lucruri e nevoie de timp și, poate, de o recitare, dacă vrei să înțelegi. Toate acestea sunt reacții bune. În definitiv, această carte nu e o rețetă de succes. Este doar un volum în care s-au adunat gândurile, observațiile și descoperirile unui mare artist, care toată viața a căutat neînduplecat *știința artei*, mijloace palpabile, solide și obiective de a-i ajuta pe actorii tineri (și nu

chiar atât de tineri), aflați în căutarea inspirației, să navigheze prin incertitudine, să găsească pisica neagră într-o cameră în care e beznă, cum zice proverbul, iar asta nu se poate întâmpla decât dacă tu crezi că pisica e acolo. Dacă nu crezi, această carte nu este nici pentru tine.

Acum ceva vreme studenții mei m-au rugat să le explic pe scurt metoda lui Stanislavski. La început am râs. Cum să explici o teorie atât de complexă în termeni laici, fără a săvârși o blasfemie a simplificării, m-am întrebat. Apoi a urmat a doua reacție. Dar nu-i așa că lucrurile complicate ar trebui să aibă explicații simple? Părintele fizicii nucleare, omul de știință Ernest Rutherford din Noua Zeelandă, a spus odată astfel: „Probabil că o teorie pe care nu i-o poți explica unui barman nu face nici doi bani.“

Așa că am făcut următoarea analogie. Închipuiți-vă că emoția voastră, când sunteți pe scenă, este ca un șoricel. Scopul vostru e să-l prindeți. Problema e, bineînțeles, că nu poți prinde un șoricel cu mâinile, că doar e iute și fuge, iar tu nici măcar n-ai apucat să te apropii. Șoricelul e suspicios și speriat și, dacă simte cel mai mic semn de primejdie, se ascunde. Oricum, la repetiții sau când suntem pe scenă, în timpul unui spectacol, încercăm să creăm o stare, zicând: „Personajul meu ar trebui să fie supărat, fericit, îndrăgostit, trist, în extaz, speriat, bucuros, surprins“ și așa mai departe. Altfel spus, încercăm să prindem șoricelul năpustindu-ne asupra lui, așa că nu e de mirare că fuge. Emoțiile noastre se ascund și, în lipsa lor, ne rezumăm

la cele mai slabe clișee, în urma cărora ne apucă rușinea și ne simțim goi înlăuntrul nostru.

Stanislavski sugerează recursul la alt truc – să vezi „o cursă de șoareci“, s-o lași în pace și să aștepti ca „șoricelul“, adică emoția, să intre în ea. Acum, ce înseamnă să pui bine o cursă de șoareci? Mai întâi, îi verifici mecanismul și-l ungi cu ulei. Iată de ce actorul trebuie să se pregătească pentru întâlnirea cu o emoție – să își antreneze vocea și corpul, tot instrumentul psihofizic, ca să fie sigur că e flexibil, racordat și sensibil la cea mai mică mișcare a subconștientului său. Trebuie să fie gata, în definitiv, căci s-ar putea să nu existe decât o singură șansă.

Apoi, o cursă bine pregătită tot nu poate prinde singură șoricelul. De ce mai avem nevoie? De o bucată de brânză bună, bineînțeles. Deci ce este această momeală pe care o așezăm în fața emoțiilor noastre ca să le atragem, ca să le facem să vină la noi și să le prindem? Ei bine, iată de ce a fost scrisă cartea pe care o aveți în fața ochilor: ca să răspundă la această întrebare. Ca să exploreze gesturile fizice, ca să pună întrebarea aceea care începe cu magicul „dacă“, ca să analizeze împrejurările date, ca să ne hrănească imaginația, ca să ne relaxeze mușchii și mintea, rupând textul în fragmente și găsind obiectivele personajelor în fiecare fragment, ca să dezvolte simțul micului adevăr, antrenând diferite cercuri de concentrare. Iar toate aceste tehnici înseamnă pur și simplu găsirea „bucății de brânză“ atrăgătoare pe care o putem pune în fața propriului nostru subconștient.

În timp ce scriam prefața pe care o citiți, am dat de ediția pe care o foloseam pe vremea când eram student la Academia de Artă Teatrală din Sankt Petersburg. Când am deschis-o, am găsit nenumărate adnotări făcute cu creionul, paragrafe subliniate și chiar mici semne ale exclamării lângă pasajele cu care eram de acord din tot sufletul și semne de întrebare lângă afirmații asupra cărora aveam îndoieli. M-am apucat să le citesc, ceea ce m-a distras de la scris. Acolo, pe marginile paginilor, ca într-o oglindă, m-am văzut pe mine însumi așa cum eram acum douăzeci și ceva de ani: un neofit în teatru, uneori inteligent, alteori arogant și uneori îngrozitor de naiv. A fost ca o privire peste timp spre mine însumi și spre călătoria pe care am făcut-o în anii care au trecut. Am înțeles că multe lucruri importante pe care le știam atunci au ajuns între timp undeva la periferia gândirii mele sau au intrat pur și simplu într-o adâncă uitare. Citind adnotările, a început să-mi fie dor de prosepțime, de pasiunea cu care eram dispus să lupt pentru teatrul în care credeam sau împotriva lucrurilor pe care le detestam. Și multe din notițe m-au făcut să zâmbesc. Toate cuvintele mele trufașe – *serios?* și *daaaa!* –, scrise cu creionul pe marginile paginilor...

Și m-am întreat ce secvențe din carte aș sublinia azi, după ce au trecut atâția ani. Iată câteva răspunsuri, într-o ordine aleatorie:

În artă, primul lucru pe care ar trebui să-l recunoaștem și să-l înțelegem este frumusețea.

Și mai rău este faptul că fiecare clișeu devine molipsitor și obsesiv. El se instalează în mintea artistului ca rugina. Imediat ce a găsit cea mai mică porțiță de trecere, pătrunde din ce în ce mai adânc, se înmulțește și tinde să cuprindă tot rolul și toate părțile aparatului de exprimare al actorului. Clișeul umple orice moment neacoperit al rolului căruia îi lipsește sentimentul viu și se instalează acolo cu arme și bagaje. Mai mult decât atât, el se manifestă deseori înainte de apariția sentimentelor și le blochează drumul, de aceea actorul trebuie să se ferească cu mare atenție de serviciile clișeului, care este mereu pe urmele lui.

(Un fel de răspuns pentru un student care mi-a cerut să-i dau chibrituri adevărate ca să poată face un foc imaginar.)

Ca să faci un foc imaginar sunt de ajuns chibrituri imaginare... Ceea ce contează cu adevărat nu e să aprinzi un chibrit real. Trebuie altceva. Trebuie să crezi că, dacă ai ține în mână chibrituri reale, nu imaginare, te-ai comporta exact așa cum te porți acum. Când îl joci pe Hamlet și, în psihologia complexă a personajului, ajungi la momentul uciderii regelui, oare contează dacă ai în mână o sabie adevărată, ascuțită? Și, dacă n-o ai, nu vei reuși să duci la bun sfârșit rolul? Iată de ce îl poți ucide pe rege fără să ai sabie și poți aprinde un foc fără chibrituri. Trebuie, în schimb, să-i dai foc imaginației.

Actorul trebuie ori să-și dezvolte imaginația, ori să iasă din scenă.

Cred că pentru creșterea organică a rolului ai nevoie de cel puțin atât și, uneori, ai nevoie chiar de mai mult timp decât e

necesar pentru conceperea și creșterea unei ființe umane. În acest timp, regizorul ia parte la procesul de creație ca o moașă.

Dacă nu mă opresc, nu voi termina niciodată de scris aceste rânduri...

Metoda Stanislavski nu este un substitut pentru inspirație. Ea unge balamalele de la ușa pe care intră inspirația.

Cartea conține o mulțime de lecții, însă trebuie să privim îndeaproape una dintre ele, una ascunsă în fiecare pagină, sub fiecare propoziție și sub fiecare cuvânt. Este o lecție despre *arta de a învăța*. Dacă citești cu atenție cartea lui Stanislavski, nu doar textul, ci spiritul ei, observi că ea este, în mare măsură, o combinație de introspecție, îndoială de sine, examinare scrupuloasă a propriei creații și a creației altora, analiză nemiloasă a greșelilor, anxietate a artistului frustrat, căutare a răspunsului corect, clipă efemeră de fericire, atunci când această clipă se întâmplă. Efemeră, căci, odată ce ai găsit răspunsul, alte întrebări își ițesc capetele urâte. Stanislavski n-a fost niciodată mulțumit. Permanenta lui nemulțumire de sine a intrat în legendă și l-a transformat în erou al multor bancuri. În *Roman teatral* de Mihail Bulgakov, de exemplu, îl descoperim într-un Ivan Vasilievici capricios și neînduplecat, al cărui nume este o aluzie în batjocură la țarul Ivan cel Groaznic.

E adevărat, necruțătoarea trudă a lui Stanislavski la propriul meșteșug nu are egal și, pentru mulți, este de neînțeles. Ce mai voia acest titan cu păr alb al teatrului rus (Nemirovici-Dancenko

ținea minte că Stanislavski albise deja la treizeci și trei de ani)? Glorie? Avea. Bani? Banii n-au fost niciodată o problemă pentru el. Un anumit statut social? Poziția lui socială era deja una foarte înaltă. Propria lui companie teatrală? O avea deja și era una dintre cele mai cunoscute din lume. Atunci, ce altceva?

Când mă gândesc la asta îmi aduc aminte de o poveste. Să-l citez pe Stanislavski însuși: „Am trecut prin multe școli și fiecare profesor mi-a pregătit vocea altfel. Și eu însumi am încercat să mi-o antrenez din nou de multe ori. Dar abia la șaizeci de ani, când eram în turneu în America, am reușit în sfârșit să mi-o modulez așa cum trebuie. Antrenarea vocii și a vorbirii nu înseamnă să cânti douăzeci de minute, o dată pe săptămână. Fiecare dintre dumneavoastră trebuie să descopere ce exercițiu i se potrivește. Nu aveți un instrument muzical? Ei bine, atunci folosiți o furculiță... Trebuie să vă antrenați în permanentă, în orice condiții. În hotelul în care am stat în America nu era voie să cânti tare. Așa că intram într-un șifonier mare, mă încuiam în el și cântam. Când m-am întors acasă, Nemirovici-Dancenko nu m-a recunoscut la telefon – într-atât mi se schimbase vocea. Este un exemplu care arată ce poți face dacă-ți dorești cu adevărat să-ți atingi țelul și dacă te pregătești zi de zi.“

Să ne oprim o clipă și să ne imaginăm următoarea scenă. Legendarul Teatru de Artă de la Moscova a ajuns în America prima oară în anul 1923 și și-a prezentat spectacolele celebre: *Livada de vișini*, *Trei surori*, *Azilul de noapte* și *Țarul Feodor*. A fost un turneu istoric, care a schimbat pentru totdeauna peisajul

teatrului american. Cronici entuziaste, conferințe de presă, multă tensiune politică (era primul turneu occidental al unei trupe de teatru din tânăra Republică Sovietică). Blițuri, zâmbete, strângeri de mână, autografe. Dar, apropo, unde e Stanislavski, regizorul, actorul și profesorul ridicat în slăvi? E în camera lui de hotel, cântă ascuns în șifonier, încearcă să-și recapete vocea de actor la șizeci de ani, pentru că nu e mulțumit de vocalele lipsite de fluiditate și de forma nereușită a consoanelor.

Iată ce numesc eu arta de a învăța.

În profesia mea, folosesc această carte în fiecare zi. Ceea ce nu înseamnă că o deschid în fiecare dimineață sau că fac numai exercițiile lui Stanislavski. Din nefericire, nici măcar n-am timp s-o citesc foarte des. Dar ea este prezentă în felul în care gândesc teatrul. Îmi amintește de profunzimea și de pasiunea cu care fiecare artist adevărat poate și trebuie să-și analizeze propria artă.

Argumentul traducătorului

Munca actorului cu sine însuși nu este un tratat academic, cu un limbaj abstract și teoretizări complicate. Intenția inițială a fost aceea de a permite accesul cât mai larg la „sistemul“ lui Stanislavski, o nouă metodă de abordare a piesei, a rolului, a personajului. De aici, și forma de exprimare aleasă, și anume un jurnal în care un elev notează totul despre cursurile de actorie pe care le urmează.

La deschiderea Teatrului de Artă din Moscova, în 1898, nici măcar fondatorii săi, K. Stanislavski și V. Nemirovici-Dancenko, nu puteau să își imagineze ce rol important aveau să joace în istoria universală a teatrului. Însă, pe măsură ce montările se succedau, ideea mai veche a unui manual de actorie prindea contur tot mai mult. 1906 este considerat anul de naștere al „sistemului“, deși au mai trecut încă două decenii până când a fost aleasă forma concretă de punere în pagină.

În anul 1928, după un infarct ce a pus capăt carierei sale de actor, Stanislavski a început să-și pregătească manualul pentru publicare. Prima ediție a volumului întâi din *Munca actorului...* a apărut în 1938, la scurtă vreme după moartea autorului său

și în paralel cu ediția americană, care, din motive financiare, a fost incompletă. A urmat și editarea celui de-al doilea volum, rămas nefinalizat la moartea lui Stanislavski, reprezentativă până astăzi fiind considerată ediția rusă din 1955.

Într-o epocă în care multe concepte legate de comunicarea verbală sau de limbajul corporal nu existau, Stanislavski încearcă să definească într-un mod cât mai accesibil procesele mentale, fizice, intelectuale și emoționale pe care le parcurge actorul în pregătirea unui rol, motiv pentru care aceste texte pun și astăzi multe probleme nu numai de traducere, ci și de explicare și înțelegere pentru rușii înșiși.

Singura traducere în limba română a lucrării a apărut în anii 1950 și nu a fost niciodată reeditată. Relativitatea limbajului de specialitate din zona artelor spectacolului sau precaritatea lui permit și chiar încurajează o altă traducere și descoperirea unor noi valențe ale acestei scrieri, cu atât mai mult cu cât „sistemul“ lui Stanislavski este viu, evoluează și se transformă la fiecare lectură, permițând permanente reinterpretări.

Este și motivul pentru care prezenta traducere se vrea mai cu seamă o platformă de dezbateri, o provocare pentru noi interpretări și pentru redescoperirea „sistemului“, respectând, pe cât posibil, stilul lui Stanislavski, dar transpus într-o limbă română contemporană, pentru o mai bună fluentă a lecturii și a înțelegerii conceptelor și exemplelor expuse.

Existența unei terminologii deja consacrate în limba română și încercarea de a o respecta cât mai exact pe cea originală au fost adevărate provocări. De pildă, în România se vorbește mai mult despre „metoda lui Stanislavski“ decât

despre „sistem“, deși în limba rusă termenul este chiar „система“, confuzia fiind provocată de preluarea celui din limba engleză, unde Lee Strasberg a folosit „metoda“, tocmai pentru a se delimita de Stanislavski.

Limbajul lui Stanislavski este o combinație de termeni împrumutați din viața cotidiană și alții, de multe ori doar aparent sofisticati, științifici. Astfel, poate părea bizară alegerea de a împărți rolul în „bucăți“, și nu în fragmente, fracțiuni, episoade, părți, dar permanenta comparație cu o realitate casnică (tăierea unui curcan pentru masa de prânz) o justifică.

„Сквозное действие“, în traducere „acțiunea transversală“, este poate termenul cel mai dificil de echivalat din primul volum al *Muncii actorului...* și reprezintă un concept complex, ce se referă la acțiunea care străbate direct rolul sau piesa de la un capăt la celălalt, este imboldul care duce la acțiune și energia care îl susține pentru a dezvolta creația până la final, traversând-o ca un flux electric ce se autogenerază și se dezvoltă.

Exemplele sunt numeroase. Termenii, noțiunile, conceptele, ideile, metodele, procedeele ori, într-un cuvânt, „sistemul“ lui Stanislavski sunt interpretate, explicate și aplicate deja de un secol și suscită în continuare același interes, dispute, pasiuni în școlile de teatru din întreaga lume, rămânând un organism viu, în evoluție.

Așadar, acest volum nu se vrea a fi decât un punct de plecare în căutarea, cercetarea, însușirea sau refuzul „sistemului“, care prinde viață numai în contact cu oamenii care îl abordează.

RALUCA RĂDULESCU

Cuprins

<i>Arta de a învăța</i> – prefață de YURI KORDONSKY.....	5
<i>Argumentul traducătorului</i>	17
<i>Prefața autorului la ediția din anul 1955</i>	23
<i>Introducere</i>	31
I. Diletantism	33
II. Arta scenică și meșteșugul scenic.....	53
III. Acțiunea. „Dacă“, „situații scenice date“	89
IV. Imaginația	128
V. Atenția scenică.....	171
VI. Relaxarea musculară	228
VII. Bucăți și teme	256
VIII. Sentimentul adevărului și credința	285
IX. Memoria emoțională	360
X. Comunicarea	419
XI. Adaptarea și alte elemente, calități, aptitudini și talentul actorului.....	470
XII. Motoarele vieții psihice	495
XIII. Linia directoare a motoarelor vieții psihice.....	512
XIV. Starea scenică interioară	528
XV. Supratema. Acțiunea transversală.....	552
XVI. Subconștientul în starea scenică a actorului	578