

Metoda in vera

Hollywood je Vatikan. Tako kot Vatikan je konzervativen in dogmatičen. Doktrina, ki vlada v Hollywoodu, je realizem. Od scenarista se pričakuje zgodbo, od igralca dramski značaj.

In tako smo pri Leeju Strasbergu in njegovi Metodi. Strasberg je znan po tem, da je v tridesetih letih prejšnjega stoletja razvil ameriško varianto igralskega sistema. Sistema, ki ga je v Rusiji na začetku dvajsetega stoletja odkril in zgradil veliki gledališki igralec, režiser in pedagog Konstantin Stanislavski. Strasberg je Sistem prilagodil amerškemu nacionalnemu značaju in te variante se je prijelo ime *method acting* oziroma Metoda. Poslej je šla svojo samostojno pot.

Iz znamenitega *Actor's studia*, najbolj razvpite igralske šole na svetu, ki še danes goji Metodo in katere umetniški vodja je bil štirideset let ravno Strasberg, so izšli največji ameriški igralci, ki so v drugi polovici minulega stoletja za nepozabne vloge pobrali čez petdeset oskarjev.

Kako jim je to uspelo? So bili vsi veliki talenti ali ima kaj pri tem tudi šolanje v *Actor's studiu*? Sta bila Strasberg oziroma njegova Metoda tista, ki je iz njih napravila umetnike? Kako je torej s tem?

Najbolje bo, da začnemo kar s Strasbergovim člankom *Definition of acting*,¹ ki ga je napisal za *Encyclopedio Britannico* in v katerem se na kratek in zelo zgoščen način dotakne glavnih igralskih problemov, ki so vzniknili v zgodovini igranja in katerih razrešitev je končno pripeljala do nastanka Metode.

Že s prvim stavkom Strasberg začne in *medias res*, ko pravi, da igranje ni toliko zadeva mimikrije, eksibicionizma niti imita-

cije, kolikor je sposobnost reagiranja na imaginarne stimulanse. Začne torej z najstarejšim igralskim problemom, pravzaprav dilemo: ali igralec občutke in čustva značaja, ki ga igra, indicira ali jih doživlja. Strasberg se je seveda opredelil kot Stanislavski – za to, da jih doživlja. Mimikrija, eksibicionizem in imitacija so potemtakem igralska sredstva, s katerimi igralec lahko le indicira doživljanje, medtem ko reagiranje na imaginarne stimulanse omogoča vlogo doživljati. Če hočemo to dilemo razjasniti, trčimo na drug problem, ki se ga običajno kar preskoči in se tiče statusa ega v igralskem kreativnem procesu.

Glede na Strasbergovo opredelitev za doživljanje je precej razvidno, da takšno igranje ni zadeva ega – torej mimikrije, eksibicionizma in imitacije, ki so le modusi ega. Sicer pa te moduse v veliki meri uporabljamo v vsakdanjem življenju. Uspešnost, ki jo ob tem doživljamo, pripisujemo kar igralskemu talentu (*sic!*). Od tod tudi splošna predstava, kaj naj bi dobro igranje sploh bilo – naučiš se teksta in potem se malo pretvarjaš, da si zamišljeni lik. Sposobnost pretvarjanja, se pravi uporaba mimikrije ali eksibicionizma ali imitacij ali vsega hkrati, pa je po tej predstavi pravi igralski talent. In ego triumfira.

Strasberg in pred njim Stanislavski o igralskem talentu nista govorila. O tem iz splošne predstave, ki se veže na ego, še sploh ne. Mimogrede – tudi na navdih nista računala. Stanislavski je o njem ironično govoril, da je kapriciozen in da obišče igralca na vsako prestopno leto. Pomembno se jima zdelo govoriti edinole o kreativnem stanju in kreativnih postopkih, ki jih mora

igralec obvladati kot svoje orodje. Za to pa je bil najvažnejši ukrep – izločitev ega kot glavne ovire iz igralčevega kreativnega procesa. Da ponovim, neutrudno, tako rekoč obsedeno, sta govorila o postopkih, ki jih mora igralec zavestno uporabiti in na katere se lahko zanese – saj ravno na to merita izraza Sistem oziramo Metoda. Pravilna in racionalna uporaba igralskih orodij daje umetniške rezultate, ne oziraje se na talent in navdih, ali če rečem po domače – ne glede na igralčevo počutje. Le tako lahko igralec v gledališču iz večera v večer igra profesionalno. Strasberg je zato v zvezi z Metodo vedno govoril: “We mean business!”

Uberimo drugo pot, ki jo nakazuje Strasbergov članek. Kaj pomeni reagiranje na imaginarne stimulanse? Že zveza med reagiranjem in imaginarnimi stimulasi ni povsem običajna. Reagirane še razumemo, ampak kaj z imaginarnimi stimulasi? O čem je govor? Kako to, da je možno reagirati na nekaj imaginarnega in od kod sploh imaginarno?

Ker smo v življenju usmerjeni predvsem na stvarno, konkretno, iz njega bi radi iztržili kar največ, v glavnem prezremo spontane momente, ki ustrezajo zgoraj omenjenemu reagiranju na imaginarne stimulanse. Najbolj obrabljen primer je, ko na poti v temi zagledaš gmoto in takoj pomisliš na človeško truplo. Dokler se ne prepričaš, da gre za štor, je tvoje doživljanje intenzivno – srečanje s smrtjo pač ni hec – po spoznanju, da gre za štor, je tudi olajšanje verjetno veliko, ob tem pa se zaradi pomote rada sproži jeza in brčneš v štor. To je primer nezavedne, spontane imaginacije. Truplo je sicer bilo indicirano, vendar ni bilo stvarno – stvaren je bil štor. Torej si dejansko reagiral na imaginaren stimulan – truplo, ki ga je ustvarila tvoja imaginacija, česar pa si se zavedal šele post festum. Štor kot truplo si vzel zares, zato tudi psihološke reakcije, doživljanje. Kot rečeno, smo v življenju pogosto žrtve imaginacije in njenih

stimulansov, ki se jih običajno ne zavedamo. Igralec pa, kot piše Strasberg, zavestno uporablja imaginacijo, da lahko čustveno reagira. Prvi je o tem spregovoril Stanislavski, ko je opisoval čutni in čustveni spomin.

Zdaj je pravi trenutek, da opredelim razliko med imaginacijo in fantazijo. V temni gmoti videti človeško truplo je imaginacija – živa čutna predstava; če rečem čutna, mislim na to, da so čutila ob tem aktivna, da percipirajo. Fantazijske predstave, pravzaprav slike, pa se odvijajo le v glavi, miže, brez čutil. Pri fantaziji tako ne more priti, prav zaradi nerabe čutil, do kakršnega koli prenosa doživljanja na drugega, ker se ne sproža nobena energija – od tvojega fantaziranja, da si na Havajih, nima nihče nič. Strah pa, ki ga občutiš, čeprav ob namišljenem truplu, bi občutili vsi, ki bi bili s teboj, ker to spada po Aristotelu k sočutni naravi človeka. Vsako doživljanje je oddajanje energije.

Igranje je torej reagiranje na imaginarne stimulanse. Da to ni zadeva ega, izhaja iz narave imaginacije. Z zavestnim imaginiranjem smo pripravljeni doživljati, kot pri zgornjem primeru, tudi neprijetne občutke, za razliko od ega, ki pred občutki, celo prijetnimi, beži, še raje pa jih zatolče. Ego je brezčuten, zato je v kreativnem procesu motnja, ki ovira doživljanje, njegovo vmešavanje je treba načelno preprečiti. Treba je doseči stanje duha brez vpliva ega, stanje vsaj začasne deegoizacije, šele potem je možno začeti s kreativnim procesom. Ne govorim, da je treba doseči permanentno odsotnost ega, popolno deegoizacijo, da bi bil dober igralec po Metodi. Potem bi bil svetnik (morda? – ne vem!). Zato govorim le o diskretnem začasnem umiku ega, dokler pač traja predstava, govorim o suspenzu in ne o odpravi ega.

Torej suspenz ega! Povezan je s posebnim stanjem duha. Stanislavski ga imenuje odrsko samoobčutje igralca, še pogosteje kreativno stanje igralca. Strasberg pa ga je poimeno-

val preprosto "state of being" – stanje biti. Kakor hitro govorimo o kreativnem stanju oziroma o stanju biti, lahko izraz stanje v obeh sintagmah zavaja. Navzven za gledalca je igralčevo stanje biti res videti kot stanje, za igralca samega pa je to delovanje, s katerim onemogoča vpletanje ega v kreativni proces. Strasberg je za ohranjanje stanja biti običajno govoril, da je polovica igralčevega posla – druga je seveda igranje – uporaba kreativnih igralskih postopkov. Vzdrževanje stanja biti je potemtakem aktivno onemogočanje, suspendiranje ega. To ni direktni napad na ego. Suspenz ega je indirektni rezultat relaksacije in zavestne percepcije vseh čutil – zbranosti. Bolj, ko je igralec zbran v percepciji ob istočasnem izvajanju postopkov, ki omogočajo reagiranje na imaginarne stimulanse, se pravi, ko zavestno imaginira, lažje se upre sodbi, mnenju, oceni o zapaznem, dejavnostim ega torej, lažje drži ego ob strani.

Šele ko je igralec rešil problem s svojim egom, lahko dojamemo smisel Sistema Stanislavskega oziroma Metode in kreativnih postopkov, ki jih predlagata.

Pojdimo še malo v zgodovino. Da ne bo pomote, v preteklosti je bilo kar nekaj igralcev, ki so se zavedali, da je treba ego na neko vižo onemogočiti, čeprav problema niso eksplicitno izpostavili. To so seveda bili tisti igralci, ki so zagovarjali doživljanje.

V svojem članku Strasberg omenja francoskega igralca Francois-Joseph Talmaja s konca osemnajstega in z začetka devetnajstega stoletja, ki je v svojih znamenitih *Reflexions sur Lekain et sur l'art theatral* pisal, da mora igralec, če hoče doživljati, gojiti dve sposobnosti: neobičajno tankočutnost in izredno inteligenco. Takole piše: "Tankočutnost imenujem sposobnost vznburjenja, ki igralca vznesse, prevzame njegova čutila, pretrese njegovo dušo in mu omogoči vstop v najtežje tragične situacije in prepuščanje

največjim strastem, kot da so njegove lastne".² Za inteligenco pa zapiše: "Inteligenca, ki spremlja tankočutnost, presoja vtise, ki nam jih slednja omogoči začutiti – jih izbira, razvršča in z njimi kalkulira."³

Pa se ustavimo za trenutek pri teh trditvah. Tankočutnost kot sposobnost vznburjenja duše ni nič drugega kot že zgoraj omenjena imaginacija, ki omogoči doživljanje, ob suspenzu ega seveda. Tedaj se zavestno obnašaj kot otrok – Strasberg je venomer govoril: "Zgledujte se po otrocih in živalih." Otrok je, ko enkrat doživlja, obsojen na doživljanje, ga mora prenašati, saj obrambnih mehanizmov še ni izoblikoval. Tako rekoč naravno živi z neobičajno tankočutnostjo. V nasprotju z odraslimi, ki s pomočjo obrambnih mehanizmov bežijo od doživljanja, če ne zbežijo, pa zavzamejo pozo žrtve. Zgodba se začne, ko jokajočega otroka mirimo z zmanjševanjem pomena njegove bolečine: "Saj ni nič hudega!" In počasi začnjenja, logično, tajiti lastno počutje, dokler ga kot vzgojen odrasli avtomatično ne potlači, izrine iz zavesti – ga, če je le mogoče, niti ne zaznava več. Da ne bo pomote; ljudje so občutljivi in seveda trpijo, le zavestnega srečanja z bolečino doživljanja jih je strah in se ga celo sramujejo. Gre pa zato, da prenašaj, kar življenje prinaša in se pri tem nimaš za žrtev. In zdaj se od nekod vzame igralec, ki v imenu umetnosti zavestno sproži in prenaša doživljanje, ne da bi bežal stran, še uživa v njem, se z njim igra in z njim celo igra. Da poenostavim do konca: neobičajna tankočutnost je dovoliti si zavestno doživljati. Kar pa se sintagme izredna inteligenca tiče, pa tole. Sam izraz ne meri na knjižno učenost, ne meri, kot bi rekel Strasberg, na "memorized knowledge", memorirano znanje, niti na visok inteligenčni kvocient, temveč na presojo vtisov, ki nam jih tankočutnost omogoči začutiti, se pravi, na presojo med doživljanjem. Strasberg jo razume kot sposobnost razume-

vanja delovanja človeške osebnosti. Z drugimi besedami: igralec med igranjem ne sme bežati od doživljanja, ampak ga s trezno presojo sprejme, oblikuje, da bo ustrezalo igranemu značaju. Izredna inteligenca je izredna zaradi rabe v izrednih okoliščinah – med doživljanjem.

Hkratnost neobičajne tankočutnosti in izredne inteligence je specifičen odgovor na razvpiti paradoks o igralcu, na katerega je opozoril francoski filozof in enciklopedist Denis Diderot v svojem esaju Paradoks o igralcu. Treba je povedati, da so ta esej našli v Talmajevi zapuščini in da ga je do prve tretjine devetnajstega stoletja očitno poznal le on. Morda je zato njegovo pisanje o umetnosti igre tako izredno. Diderot paradoks formulira kot zahtevo, da mora igralec, če hoče ganiti gledalca, ostati hladnokrven. Preprosto rečeno, Diderotu gre za toplo gledalčevo srce in hladno igralčevo glavo. Že na prvi pogled je očitno, da ignorira sočutnost človeške narave. Ne moreš ganiti drugega, če sam ne doživljaš. O nalezljivosti solza in smeha pa čivkajo že vrabci. V bistvu gre za to, kako naj igralec ohrani hladno glavo ob svojem toplem srcu, medtem ko doživlja. Prav to možnost teoretično nakazuje Talmajevo pisanje, praktično pa jo je rešil Stanislavski. Zato je za moje pisanje od paradoksa veliko zanimivejši drug problem, ki je prav tako mučil Diderota in ki v njegovem času (osemnajsto stoletje) tudi še ni bil rešen, je pa ključen za igralce, ki svoje like doživljajo. Strasberg piše: "Vznemirjalo ga je vprašanje..., kako naj igralec, ki je poln emocij, dvakrat zaporedoma odigra isto vlogo z enakim poletom in uspehom. Na prvi predstavi poln žara, na naslednji pa popolnoma izčrpan in mrzel kakor marmor. Diderot je vedel, da igralci čutijo in doživljajo, poznal je naravo navdiha, vedel pa je tudi, da nekateri od njih zavračajo pomen potrebe po učenju veščine."⁴ In tako so pravzaprav odvisni le od kapriciozne inspi-

racije, to pa ni profesionalno. Vprašanje je torej: Kaj je z doživljanjem? Najprej, kako ga v sebi vzbuditi, potem pa, ko ga občutiš, kako kreativno ravnati z njim? In kako to ponoviti vsak večer iz predstave v predstavo? Teh vprašanj se že na prvi pogled ne da rešiti z nobeno igralsko tehniko, če s tehniko razumemo učenje za igralca koristnih spretnosti, kot so: dikcija, mimika, gestikuliranje, ples, sabljanje in ostale borilne veščine itd. Doživljanje je izven dosega teh spretnosti. Indiciranje doživljanja z znaki pa že po definiciji ni doživljanje. Zgoraj sem zapisal, da Metoda ne računa na inspiracijo, če hoče igralec doživljati, kar pravzaprav pomeni, da jo na ukaz lahko sproži sam. Obvladovanje inspiracije spada k njegovi profesiji; pesniki, slikarji lahko čakajo nanjo, igralec ne more, njemu mora biti praktično dosegljiva, če noče, da bi njegovo igranje nihalo iz predstave v predstavo, kot je zapažal Diderot. In smo pri suspenzu ega in pri Stanislavskem.

Strasberg piše, da je Stanislavski praktično rešil glavne igralske probleme: kako doseči in ohranjati kreativno stanje in kako sprožiti in obvladati procese, ki omogočijo igralcu oblikovati doživljanje v skladu z zamišljenim likom. Stanislavski je ugotovil, da so, ko je opazoval sodobne igralce – na primer velika italijanske igralca Tommasa Salvinija ali Eleonoro Duse – sproščeni, ko v vlogi zares doživljajo. Tako je pri vzgoji igralca uvedel obvezno relaksacijo, ki potem na odru omogoča in ohranja kreativno stanje. Kar se pa tiče doživljanja, je med drugim v eni od svojih vlog odkril, da je povezana z njegovimi osebnimi spomini. Tako pa je prišlo do oblikovanja dveh ključnih igralskih orodij, po katerih je Stanislavski zaslovel – to sta vaji: čutni spomin in čustveni spomin. Stanislavski je prvo formulacijo o čustvenem spominu zasledil pri francoskem psihologu Theodulu Ribotu, ki je že leta 1890 pisal o la memoire affective. Gre za koncept, ki še danes razburja,

v tridesetih letih pa je bil jabolko spora med Strasbergom in znamenito igralko in pedagoginjo igre Stello Adler, tako da se je gledališče Group Theatre, ameriška inačica MHAT-a, razpolovilo. Vsi, ki so proti čustvenemu spominu, menijo, da je drezanje po svoji notranjosti škodljivo in da gre povrh še za deformacijo Sistema Stanislavskega. Strasberg bi na to odgovoril, da, kdor se boji krvi, naj ne gre za kirurga, kdor se boji emocij, pa se naj ne ukvarja z Metodo ali tekmuje z njo. Zgoraj sem nekje govoril o strahu, ki ga ljudje občutijo pred doživljanjem, medtem ko naj bi bilo igralcem po Metodi doživljanje, ko enkrat obvladajo postopek čustvenega spomina, v užitek. Kako je s tem? Najprej je treba povedati, da vaja čustvenega spomina pride v poštev le z dezaktualiziranimi, odčustvovanimi emocijami. Stanislavski je govoril, da mora biti emocija stara vsaj pet let. Za čustveni spomin aktualne emocije torej niso za rabo. Zakaj? Režiser in scenograf Edward Gordon Craig v svojem znamenitem eseju *The actor and the Uber-marionette* ugotavlja, da so igralci talci svojih emocij, ker jih ne morejo kontrolirati. Zato je predlagal rešitev, ki jo je poimenoval nad-marioneta. Igralec naj bi postal nekakšen stroj na tipke v rokah režiserja. Craig gotovo ni imel v mislih dezaktualiziranih emocij, za njihovo umetniško uporabnost verjetno še vedel ni. Pri svojem razmišljanju je lahko izhajal le iz aktualnih emocij, sicer njegovo pisanje nima smisla. Da se po določenem času emocije izpraznijo, da popusti njihova moč, to iz izkušnje ve vsak. Travma, jeza, zaljubljenost minejo, četudi so bile še tako intenzivne. Osamosvojile so se, kar ne pomeni, da so preč, da so izbrisane, le sedle so v spomin in postale življenjsko izkustvo. In igralec po Metodi dezaktualizirane emocije spet lahko obudi. Zdaj ne gre več zlahka, emocija se ne sproži več avtomatično, treba se je posebej potruditi, da spet zaživi. Potreben je specialen napor, kot bi rekel Strasberg. Za-

kaj? Ker v vsakdanjem življenju posameznika prevladuje ego kot tista inštanca, ki regulira tako socialno kot privatno sfero. Če hoče vladati, mora razviti neobčutljivost, čustev ne mara, ker ga delajo šibkega. Po določenem času otrdi in čustveno ne reagira več. Da bi igralec mogel oživiti duha vloge – to je pravzaprav definicija igre po Stanislavskem: oživeti duha vloge!, se mora ponovno naučiti čustveno reagirati, sicer je umetniško jalov. Saj le, če je živ, lahko oživi lik. Živ je, če reagira, reagira, če je ranljiv, ranljiv je, če suspendira ego. Potem lahko spet občuti, čustveno reagira. In zdaj, ko suspendira ego, igralec, ki želi s čustvenim spominom obuditi specifično emocijo, ne potrebuje več realne prisotnosti njenega povzročitelja – recimo očeta. Zadošča, da ga imaginira, da uporabi čustveni spomin. Kot rečeno, zasluga za njegovo odkritje in rabo v igralškem kreativnem procesu gre Stanislavskemu, čeprav je znano, da je že antični govornik Mark Fabij Kvintilijan vedel za obujanje čustev in ga rabil za retorične bravure. Strasberg je čustveni spomin razvil do praktične uporabnosti. Narava čustva, ki je rezultat čustvenega spomina oziroma reagiranja na imaginarne stimulanse, je tedaj estetska, je v skladu s tezo dramatika Friedricha Schillerja, da je umetnost izkustvo, ki ni stvarno. Po njegovem je bistvo umetnosti – derealizacija. Le derealizirano (imaginarno – sic!) čustvo je lahko umetniško resnično, ima estetsko veljavo. Estetska čustva zato ne bolijo, lahko jih oblikuješ, skratka, z njimi lahko počneš, kar želiš. So v užitek tako igralca kakor tudi gledalca. Njegov učinek je katarzičen. Zato je prav smešno, da sta čustveni spomin in z njim Strasberg še kar naprej kamen spotike.

Morda se komu zdi, da s tem pisanjem pribijam ego na sramotilni steber kot sovražnika kreativnosti in da se ženem za njegovo ukinitev. Vedno sem ga imel za rezultat socializacije, ki posamezniku omogoča normalno funkcioniranje v družbi. Le tedaj je na svo-

jem pravem mestu. Žal se ne more zadržati v okviru svojih pristojnosti. Za njim tiči sam vrag. Kljub temu brez njega praktično ne gre, ne da se ga kar ukiniti, je pač nujno zlo. Moderna psihologija ugotavlja, da se je razbohotil prek vseh meja in da že ogroža same temelje sožitja. Pred stotimi leti je nanj kot problem v okviru igralskega kreativnega procesa trčil Stanislavski in že takrat je našel odgovor, kako ga suspendirati. Strasberg pa je s poglobljanjem v delovanje čustvenega spomina prišel do najbolj direktne poti, kako ga razčesniti na dvoje. Sistem Stanislavskega in Strasbergova Metoda sta zato še danes aktualna. Z različnih vidikov ju aktualizirajo gestalt in bioenergetska terapija, Feldenkraisova metoda, NLP in še kaj, le da je njihov namen terapevtski ali pa pridobivanje socialnih veščin.

Da upravičim naslov tega pisanja, še tole. Skušal bom odgovoriti na vprašanje, ki se ves čas kar ponuja – kako je mogoče, da je Strasbergova Metoda zares zaživela samo v Hollywoodu? Seveda so jo uporabljali tudi v ameriških gledališčih od Group Theatra naprej, na Broadwayu in še kje. O njeni gledališki usodi pač ne morem govoriti, poznam jo le iz hollywoodskih filmov. Pri tem je zanimivo, da je Metoda eden redkih, če ne sploh edini ameriški produkt, ki se ni razpasel po svetu, kakor sta se kokakola ali jeans. V evropskih filmih in gledališčih o njej ni sledu. Očitno je, da se je ne da enostavno prenesti v drugo okolje, da se je ne da na hitro posneti. Ker ni produkt! Sprejeti Sistem Stanislavskega in ga cepiti na svoj nacionalni značaj, kar Metoda je, pomeni sebe temeljito izprašati in se spoznati. Pa ne, da so tega sposobni le Američani? Ali ne veljajo za površne, plitke, bedaste? Mimogrede – sodobna ameriška teatrologinja in rusistka Sharon Carnicke v svoji

knjigi Stanislavski in focus piše, da ima Stanislavski dve domovini: ena je Rusija, druga so Združene države. Nam to kaj pove? V redu, Evropa ni sprejela Metode; zakaj, zaboga, ni sprejela, čeprav o njem na veliko čveka, Sistema Stanislavskega? Da so Stanislavskega posvojili le Američani, se povezuje s hollywoodskim dogmatizmom, ki sem ga omenil na samem začetku tega poskusa. Gre tako rekoč za dogmo o realizmu in v zvezi z igralcem za dogmo o oblikovanju značaja. Stanislavski med drugim govori tudi o veri, celo o naivni veri igralca ustvarjalca. Te teme se ponavadi nihče ne dotakne. Če pa se je lotiš, se izkaže, da brez te vere realistično oblikovanje značaja ni možno. Kako to? Če vero razumemo kot sprejetje profanega in odpoved vzvišenosti, tistemu nekaj več, potem je logično, da so življenjske izkušnje za igralčevo ustvarjalnost največji zaklad in najboljša možnost. In samo to je realizem. Od igralca zahteva metanojo. Šele tako postane method actor, igralec po Metodi. Brez metanoje bežiš iz realnosti, od življenjskih izkušenj. Tako je bežal veliki ruski igralec in pedagog in dramatikov nečak Mihail Čehov, podobno je bežala tudi že omenjena Stella Adler, ob tem, da sta bila oba učenca Stanislavskega! Preskusni kamen za realizem je še kar naprej – končno lahko zapišem – prosluli Strasbergov čustveni spomin.

Suspens ega pa je rdeča nit tega poskusa. Zato naj končam: "... ti ključ, ti vrata, ti si srečna cesta, ki pelje nas iz bolečine mesta ..."

1. Lee Strasberg, Definition of acting, The Lee Strasberg Collection.
2. N. d., str. 6.
3. N. d., str. 6.
4. N. d., str. 5.