

Ramunė
BALEVIČIŪTĖ

Lietuvos muzikos ir teatro
akademija

Stanislavskio sistemos (ne)aktualumas XXI a. lietuvių teatre ir teatro mokykloje

REIKŠMINIAI
ŽODŽIAI: tradicija,
mokykla, Stanislavskio
sistema, aktorius
kūrybos teorijos,
psichofizinis procesas,
kognityviniai mokslai.

ANOTACIJA. Straipsnyje nagrinėjama, kiek Stanislavskio sistema kaip aktorių rengimo ir kūrybos metodas gali būti aktuali lietuvių teatrui ir teatro mokyklai: kokie sistemos aspektai atrodo atgyvenę, o kokie – vis dar perspektyvūs. Pristatomi šiuolaikiniai Stanislavskio sistemos tyrimai ir jos taikymo teatre bei teatro pedagogikoje galimybės. Keliamas lietuvių teatro mokyklos tapatybės klausimas, aptariamos jos šaknys, raida ir ateities perspektyvos.

Tradicijos ir autoriteto muzikoje problemą tyręs Richardas Taruskinas rašė: „Visi mes vertiname savo praeitį ir paveldą selektyviai, iš jų kuriame savo asmeninę mitologiją, nuo kurios didele dalimi priklauso mūsų asmeninės tapatybės (suprask: autentiškumo – R. T.) pajauta“ (Taruskina 2007: 194–195). Tokių postmodernistinių požiūrį patvirtina ir dažnai girdima diagnozė – tapatumo krizė. Ją išgyvena pavieniai individai, ištisos visuomenės, taip pat kultūros bei meno raiškos sritys. Su kuo šiandien identifikuojasi lietuvių teatras? Šis klausimas ypač aktualus šiandieninei teatro mokyklai, nes neturint atsakymo visos studijos tebtų klaidžiojimas tamsoje.

Galima sakyti, kad šiuolaikinis lietuvių teatras turi mažiausiai dvi mitologijas ir tapatybes: vieną geidžiamą, suformuotą adoracinio žvilgsnio iš šalies į didžiųjų lietuvių režisierių kūrybą (esame tokie, kokie norime būti ir kokius mus regi kiti), ir kitą „kasdieninę“ ar „lokalią“, išaugusią iš istorinio ir kultūrinio konteksto. Patinka mums tai ar ne, bet „kasdieninė“ lietuvių teatro tapatybė dėl istorinių aplinkybių yra glaudžiai susijusi su rusų teatro kultūra, taigi ir Konstantino Stanislavskio sistema. Šiandien pasaulyje, ir pačioje Rusijoje, į sistemą ir ja pagrįstą teatro pedagogiką žvelgiama nevienareikšmiškai: vienur ji kritikuojama ir atmetama kaip neatitinkanti postmodernios kultūros reikmių, kitur – priešingai – vertinama kaip universali aktorius kūrybos technika, pritaikoma bet kokio stiliaus, estetikos ir ideologijos teatre.

Pastaruoju metu inicijuojami vis nauji Stanislavskio palikimo tyrimai, į kuriuos įsitraukia viso pasaulio teoretikai ir praktikai. Atskleidžiama vis naujų duomenų, kurie suponuoja paradoksalią išvadą, kad apskritai nėra tokio dalyko kaip „tikrasis Stanislavskis“ ar „tikroji Stanislavskio sistema“, tik daugybė jos versijų ir interpretacijų, todėl požiūris į sistemą kaip į autoritetą ar kanoną dažniausiai veda į aklavietę.

Britų aktorius, režisierius ir pedagogas Johnas Gillettas, karjerą paskyręs Stanislavskio sistemos studijoms ir praktikai, teigia, kad aktorius savo kūrybiniame darbe negali apsieiti be šios sistemos, nes „nėra kito teoretiko ir praktiko, sugebančio aktoriumi atverti kelius į išgyvenimą, į visišką fizinį vaidmens įkūnijimą. Net statant Beckettą, Barkerį, Brechtą arba vaidinant postdraminiame teatre, tam tikrą patyrimo, kad ir koks „nenatūralistinis“ jis būtų, dalį reikia ištyrinėti atsispiriant nuo savęs“ (Gillett). Pasak Gilletto, aktoriai turi suprasti „realistinį žmogiškosios patirties turinį“, įvilktą į bet kokią sceninę formą. Kad ir kokie prieštaringi ar nenuspėjami būtų personažo impulsai ir veiksmai, visi jie susiję su psichologija, socialinėmis aplinkybėmis ir konkrečios pjesės tikrove, mano Gillettas.

Dėl šių tipišκών sistemos šalininkų argumentų galima ginčytis, tačiau aišku viena – sistemos universalumas yra gerokai pervertinamas¹. 2012 m. pabaigoje rusų žurnalas „Teatras“ inicijavo konferenciją, skirtą Konstantino Stanislavskio 150-osioms gimimo metinėms paminėti. Pasidalyti mintimis, ką jiems šiandien reiškia Stanislavskio sistema, buvo pakviesti garsiausi rusų teatro režisieriai. Diskusijoje buvo prieita prie kontroversiškų išvadų, kad sistema visų pirma yra vieno talentingo aktoriaus unikali patirties aprašymas, o tam tikri galų gale Stanislavskio „atrasti“ aktoriaus kūrybos dėsningumai yra objektyvūs ir visuotiniai, vadinasi, pažadinti aktoriaus kūrybiškumą galima ir visiškai kitais būdais, nebūtinai sekant Stanislavskio aprašyta metodologija. Be to, diskusijoje buvo pažymėta, kad šiandien sistema daug produktyviau taikoma hollywoodinio kino, o ne teatro kontekste². Vis dėlto svarbiausia išvada atrodo ir akivaizdžiausia – šiandien teatru vadiname ne be tai, kas juo buvo vadinama prieš daugiau kaip šimtą metų.

Stanislavskio sistema buvo „to laiko produktas“ ne tuo požiūriu, kad būtų efektyvi tik psichologinio-realistinio teatro modeliui, bet visų pirma tuo, kad rėmėsi to laiko asmenybės ir individo samprata. Stanislavskio mąstysena iš esmės yra įsišaknijusi XVIII a. Švietime: pasaulį jis regi kaip vientisą, objektyvų ir tikrą, o žmogaus asmenybę – kaip nuoseklią ir integruotą. Stanislavskiui asmenybė iš principo reiškė charakterį – kad ir prieštaringą, bet turintį savo vidinę logiką ir numanomą motyvaciją, ir visos Stanislavskio sistemos uždavinys – sukurti nuoseklų psichologinį personažo portretą. Tai, ką Stanislavskis vadino charakterizavimu, panašu į XIX a. romanistų personažo kūrimo strategiją, kuriai būdingas požiūris į personažą kaip į kompleksiską ir vientisą būtybę, su kuria skaitytojas galėtų susitapatinti.

1 Tiesa, reikia pažymėti, kad tarp sistemos kritikų yra daugiau mokslo pasaulio atstovų, tuo metu tarp šalininkų – daugiau praktikų.

2 Žr. Марина Давыдова. Что такое система Станиславского? Prieiga per internetą: <http://oteatre.info/chto-takoe-sistema-stanislavskogo/>

Nereikia nė sakyti, kad šiuolaikinėje kultūroje visos šios su vientisumu, objektyvumu ir nuoseklumu susijusios kategorijos prarado vertę ir prasmę. Neatsitiktinai Krystianas Lupa, kalbėdamas apie šiuolaikinio žmogaus įkūnijimo scenoje galimybes, mini Roberto Musilio romaną *Žmogus be savybių*, kurį Finnas Skårderudas laiko paradigmine moderniojo žmogaus reprezentacija. „Anot Musilio, žmogus kaip charakteris su visa savo logika neegzistuoja, žmogus yra nuolatinis įvykis ir procesas. Tai dabarties laikas, tekantis per žmogų su viskuo, kas ateina iš šalies“ (Jauniškis 2013). Šiai koncepcijai iš esmės pritaria ir režisierius.

Ribojamas scenos konvencijų Stanislavskio sistemos aktorius turi išmokti sutalpinėti vaidinamo personažo pasaulį savyje. Kitaip tariant, aktoriaus asmenybė suvokiama kaip konteineris, kaip tikrasis „aš“, kuriame telpa kiti „aš“, arba kitos tapatybės³. Taigi Stanislavskis tiki „išorės“ ir „vidaus“ dichotomija, kaip ir „tikruoju aš“, kuris gali būti atrastas ar apnuogintas. Į šį aspektą galima žvelgti dvejopai. Štai Williamas B. Worthenas, publikavęs straipsnį „Stanislavskis ir vaidybos etosas“ (Worthen 1983), mano, kad Stanislavskio sistemos orientacija į vidinį aktoriaus „aš“, į aktoriaus kaip personažo jausmų autentiškumą yra aktuali šiuolaikiniam autentiškos patirties reprezentacijos siekiančiam teatrui. Kita vertus, didysis Stanislavskio sistemos paradoksas yra tas, kad aktorius, kuris yra pasmerktas savęs atradimui, gali *būti* tik kaip *kitas*.

Tikėjimas, kad tikrasis „aš“ slypi kažkur žmogaus esybės gelmėse, yra indikuojančios kultūros paradigma. Tuo metu šiuolaikinei kultūrai būdingesnis ne indikavimas, o prezentavimas. Čia kaukė ne slepia, o priešingai – rodo. „Prezentuojančioje kultūroje elgsena ir išraiška – arba piktograma – yra ir forma, ir turinys. Tokia žinia krypta pati į save. Išorė nurodo ne tik vidų, išorė *yra* ir vidus. Skirtumas tarp indikuojančios ir prezentuojančios kultūros daugiau ar mažiau atitinka skirtumą tarp „savęs radimo“ ir „savęs kūrimo““ (Skårderud 2001: 244).

Stanislavskio aktorius turi ne tik gebėti savyje talpinti daugybę personažų tapatybių, bet ir, anot Wortheno, savastimi, savo pasaulio dalimi paversti visas scenines konvencijas, patį scenos materialumą (Worthen 1983). Čia prieiname prie esminio dalyko, kuris gali nuskambėti kaip nuosprendis pagrindinei Stanislavskio sistemos prielaidai, o kartu ir visai sistemai: *prezentuojanti kultūra iš esmės yra atsiribojimo kultūra*. Herbertas Blau, kalbėdamas apie negrįžtamą žvilgsnio ir žiūrovo atskyrimą nuo mūsų kasdienės tapatybės,

3 Egzistuoja ir kitos „aš“ sampratos, tarkime, „aš kaip fizinis objektas“, kuri artimesnė Mejerholdo teatro sistemai. Apie skirtingas „aš“ sampratas rašė kognityvinių mokslų tyrėjai George'as Lakoffas ir Markas Johnsonas knygoje „Kūno filosofija“ (*Philosophy in the Flesh*, 1999). Teatro mokslininkai jau kuris laikas naudojami kognityvinių studijų įžvalgomis, nagrinėdami vaidmens kūrimo mechanizmus, naratyvo konstrukciją dramoje, spektaklio erdvę, taip pat siekdami geriau suvokti komunikacinius scenos ir žiūrovų ryšius.

cituoja O'Doherty: „Dažnai atrodo, kad nebegalime nieko patirti, prieš tai to neatriboję. Iš tiesų atribojimas tampa būtina patyrimo įžanga“ (Blau 1989: 117). Šio atribojimo nereikėtų tapatinti su Bertolto Brechto atsiribojimo efektu, nes Brechto sistema, nors ir teigianti aktoriaus pozicijos prioritetą prieš personažą, iš esmės yra paremta tradicinėmis, taigi psichologinėmis, aktoriaus ir personažo sampratomis.

Kita vertus, *buvimas savimi per kitą* šiandieniniame teatre ir aktoriumi, ir žiūrovui leidžia prisiliesti prie autentiškos patirties. Apie tai kalba ir Krystianas Lupa, pasakodamas apie vieno spektaklio repeticijas:

„Per tas daug kartų įvairiai kartojamas improvizacijas, kurios tuo pat metu yra ir bandymas apibūdinti save, o ne tik suvaidinti sceną, mes neieškojome aktorystės, mes ieškojome bendravimo su savimi, su savo mintimis, su būdu jas išreikšti. Ar aš šiuo momentu sakau tiesą, ar noriu sakyti, ar turiu ką pasakyti, ne „tik suvaidinti“? Aktoriui tai esminis dalykas. Aš ne tik *kažką* suvaidinsiu, aš noriu *kažką* pasakyti kaip poetas, kaip menininkas, kaip žmogus. Tai yra mano. Kol personažas nėra mano, tol nėra vertinga tai, kad aš jį vaidinu“ (Jauniškis 2013).

Taigi tai yra šiuolaikinio teatro siekiamybė, tačiau kaip to pasiekti? Dar Antoninas Artaud, svajojęs apie „aktorių širdies atletą“, kvietė maištauti prieš psichologinę, o kartu, žinoma, ir tekstinę teatro vergovę. Jo suformuluota „fizinio vaizdų supratimo“ idėja nėra tik maištinga vizionieriška įžvalga, ją iš esmės patvirtino XX a. neuropsichologijos ir analitinės psichologijos tyrimai, taip pat įvairios alternatyvios psichologijos studijos, pavyzdžiui, Arnaldo Mindello „į procesą orientuota psichologija“ (*process oriented psychology*)⁴. Iki pat XX a. antrosios pusės į žmogaus organizmą buvo žvelgiama kaip į „vaiduoklį mašinoje“, t. y. buvo manoma, kad žmogaus protas, vaizdų ir emocijų saugykla, visiškai kontroliuoja fizinę išraišką⁵. XX a. antrojoje pusėje, veikiant Merleau-Ponty percepcijos fenomenologijos teorijos idėjoms, iš esmės pasikeitė požiūris į kūno raišką ir patirties struktūrą. Buvo atmetas gamtos mokslų ir moderniosios psichologijos požiūris į kūną kaip į daiktą, objektą, instrumentą ar mašiną, kurią valdo visažinis protas, ir prieita išvada, kad ir veiksmas, ir vaizdas, ir siekinys yra kūno veiklos modifikacijos. Kitaip sakant, kūniška yra ne tik veiksmo, bet ir vaizdo prigimtis. Tuomet, tarkime, emocija nėra koks nors vidinis vyksmas, kuriam reikia išraiškos, bet į tikslą orientuotos veiklos pasekmė⁶.

4 Mindello tyrimais domisi ir šiuolaikiniai teatro praktikai, tarp jų ir Krystianas Lupa.

5 Ji remiasi Europos ir Amerikos kultūroms būdinga pažintinio – conceptualaus – formalus – racionalaus ir kūniško – perceptinio – materialaus – emocinio dichotomija. Tokia proto ir kūno dualizmo versija siekia net Platono filosofiją, postulavusią, kad protas (*psyche*) yra nepriklausomas ir jo aukštesnis metafizinis statusas leidžia jam pažinti pasaulio formas.

6 Pirmasis šią teoriją suformulavo garsus XX a. pirmosios pusės prancūzų psichologas Fredericas Paulhanas studijoje „Jausmo įstatymai“.

Remiantis šiomis įžvalgomis, XX a. antrosios pusės teatre buvo sukurta ne viena alternatyvi aktorius kūrybos teorija ir ją įkūnijanti praktinė sistema. Daugelis jų paremtos įvairių Rytų teatro atlikimo technikų principais – japonų *noh*, indų *kathakali*, kur daugiausia dėmesio kreipiama į tobulą aktorius kūno kontrolę, tiksliau – į aktorius proto ir kūno vienovę. Visų jų tikslas – ugdyti aktorius kūno jautrumą, kuris leistų aktoriui tučtuojau reaguoti ir „būti“ konkrečiame teatriniam momente. „Kultūra yra kūnas“, – sako lietuvių aktorinei mokyklai vis didesnę įtaką darantis Tadashi Suzuki, tvirtindamas, kad svarbiausia, ko jis siekia, yra išgryninti įvairių koduotų vaidybos stilių teatre aktorius prarastą „fiziškai suvokiamą jautrumą“ ir sustiprinti įgimtas jo raiškos galias (Suzuki 2002: 163). Richardas Schechneris taip pat ragina aktorius nežiūrėti į savo kūną kaip į daiktą: „Tavo kūnas nėra tavo instrumentas; tavo kūnas esi tu. <...> Visas aktorius darbas prasideda ir baigiasi kūne. Kai kalbu apie dvasią, protą, jausmus arba psichiką, aš turiu galvoje kūno dimensijas. Kūno prisitaikymo galimybės yra beribės. Kelis gali mąstyti, pirštas gali juoktis, pilvas verksti, smegenys vaikščioti, o sėdynė – klausyti“ (Zarrilli 2002: 14).

Pastaruoju metu aktorių kūrybos tyrėjai – teoretikai ir praktikai – vis dažniau kreipia dėmesį į neuromokslinių tyrimų rezultatus, kurie padeda geriau suprasti psichofiziologinius procesus, vykstančius aktorius kūrybos metu. Kognityvinių studijų pasiūlyta „įkūnytos sąmonės“ samprata (*embodied mind*) radikaliai keičia požiūrį į aktorius proto ir kūno sąryšį. Anot Ricko Kempo, studijos „Įkūnyta vaidyba“ autoriaus, kognityviniai mokslai padeda atskleisti, koks svarbus yra aktorius kūnas (ne tik tai, ką vadiname aktorius „plastika“ arba vaidmens forma, bet ir tokie veiksniai, kaip kvėpavimas, raumenų įtampa, judėjimo tempas ir pan.) kuriant ir perteikiant spektaklio reikšmes (Kemp 2012).

Todėl nenuostabu, kad daugumos šiuolaikinių aktorius kūrybos teorijų⁷ centre yra kūnas ir psichofizinis procesas. Pradedant Jacques'o LeCoqo teorija ir praktika, daugelis šiandieninių požiūrių į vaidybą aktorių vertina ne kaip teatrinio teksto interpretatorių, bet kaip kūrėją, pasikliaujantį vaizduote, improvizacija ir kinestetiniu supratingumu. Galima paminėti, pavyzdžiui, psichofiziologinį aktorių rengimo metodą, kuris remiasi prielaida, kad vaidybos fenomenas gali būti apibrėžiamas kaip tam tikra elgesio forma, skirta perduoti publikai gnostinę ir emocinę informaciją meniškai struktūruotu žodžiu, gestu ir pozomis. Po daugelio ilgamečių eksperimentų psichologai Susana Bloch, Pedro Orthous ir Guy Santibañez-H sukūrė ir patentavo emocijų raiškos techniką

7 Galima paminėti tokias knygas kaip Stepheno Wangho *An Acrobat of the Heart: A Physical Approach to Acting* (2000), Dymphna Callery *Through the Body* (2001), Lorna Marshall *The Body Speaks* (2001) ir kt.

(BOS metodas), paremtą neuromoksliniais emocijų tyrimais. Šiandien ji veiksmingai taikoma įvairių šalių teatruose.

Kalbant apie lietuvių teatro mokyklą, dėl istorinių aplinkybių labai glaudžiai susijusią su rusų psichologinio teatro tradicija, ryškėja įdomių paradoksų. Viena vertus, universitetinės aktorių rengimo programos liudija, kad iki šiol jų pamatą sudaro Stanislavskio sistemos gairės. 2013 m. žurnalo *Lietuvos scena* surengtoje apskritojo stalo diskusijoje apie Lietuvos teatro mokyklą režisierius ir pedagogas, šiandieninis LMTA Vaidybos ir režisūros katedros vedėjas Aidas Giniotis konstatavo, kad vaidybos studijų programa nuo sovietmečio pasikeitė, bet nekardinaliai:

„Tęstinumas išliko. Buvo atsisakyta nuostatos, kad viską – kaip ir ko mokyti – galima nurodyti iš viršaus, ir sustiprėjo orientacija į Vakarus – daugiau istorijos, įvairios informacijos, daugiau kitokio suvokimo. Ilgametė Lietuvos konservatorijos dėstytoja, faktinė Lietuvos vaidybos mokyklos vadovė Irena Vaišytė buvo labai svarbus ir autoritetingas žmogus, kurį su didele pagarba mini ne viena karta garsių Lietuvos aktorių. Bet vertinant atskirų asmenybių įtaką Lietuvos teatro mokyklos raidai, reikia prisiminti, kad ji konfliktavo su režisieriais. Ji, bandydama išlaikyti psichologinį aktoriaus rengimą tokį, kokį suprato, daugelio režisierių ir artistų tiesiog neįsileisdavo į tuometinę Konservatoriją. <...> Vėliau buvo grįžta prie supratimo, kad yra tam tikra aktorių rengimo sistema, ji taip lengvai iš po kojų neišmušama, o variacijos, improvizacijos jau yra dėstytojų asmenybių reikalas“ (Bajorinienė 2013: 5).

Dėl ko pedagogė konfliktavo su režisieriais? Ko gero, visų pirma todėl, kad režisieriai puoselėjo savo, kitokio, teatro, taigi ir kitokio aktoriaus viziją. Oskaro Koršunovo manymu, „dabartinė Lietuvoje esanti teatrinė mokykla formavosi – kaip ir daug kas nepriklausomybę atgavusioje Lietuvoje – kaip bandymas išsilaisvinti iš iki tol dominavusios sistemos, oponuoti jai. Taip Lietuvoje atsirado daugiau laisvesnio požiūrio. <...> Studijuodamas pas Vaitkų režisūrą, labai aiškiai patyriau, kad Stanislavskį anuo metu jis įvardijo kaip „priešą“, bet, kaip dabar suprantu, tos pačios Stanislavskio metodikos ten irgi buvo daug. Vienas iš bruožų, kuris skiria Lietuvos teatrinę mokyklą nuo rusų mokyklos, yra būtent tas – daugiau laisvės, atėjusios per asmenybes, per režisierius“ (Ibid.: 4).

Ko gero, neprotinga būtų siūlyti visiškai atmesti Stanislavskio sistemą, kuria, kaip minėta, šiandien Lietuvoje yra paremta didesnė dalis aktorių ugdymo programos. Minėtoje *Lietuvos scenos* diskusijoje dalyvavę režisieriai ir pedagogai Oskaras Koršunovas, Valentinas Masalskis ir Aidas Giniotis vienbalsiai patvirtino, kad sistema, nors ir laisvai interpretuojama, leidžia „susikalbėti“, aktoriams vaidinti skirtingų režisierių spektakliuose. Iš tiesų kai kurie Stanislavskio mokymo aspektai yra aktualūs šiuolaikiniam teatrui – visų pirma mokytojo dėmesys fiziniam aktoriaus kūnui. Beveik visą savo karjerą

Stanislavskis atkakliai ieškojo būdų, kaip įveikti prarają tarp proto ir kūno, tarp žinojimo ir jausmo, tarp analizės ir veiksmo. Tuo metu daugelis Stanislavskio sistemos modifikacijų – ypač amerikietiškas *metodas* – pernelyg sureikšmina psichologinius sistemos aspektus. Vėlyvuju ieškojimų periodu Stanislavskio sukurtą fizinių veiksmų metodą šiandien aktyviai naudoja lietuvių teatro kūrėjai. Vis dėlto mokyklos pozicija aktorius rengti orientuojantis vien tik į nusistovėjusią teatro praktiką tikriausiai būtų netoliaregiška. Kitaip sakant, teatro mokykla kaip teatro tarnaitė užprogramuoja stagnaciją tiek teatre, tiek pačioje mokykloje. Suderinti šiuolaikiniam teatro menininkui būtiną įgūdžių ugdymą su eksperimentinės kūrybos laboratorijos azartu būtų puikus iššūkis moderniai ir dinamiškai teatro mokyklai.

Įteikta 2013 09 06

LITERATŪRA

- Bajorinienė, E. Mokykla gimsta teatre? Apskritojo stalo diskusija. *Lietuvos scena*, 2013, Nr. 3 (32), p. 2–9.
- Blau, H. Receding into Illusion: Alienation, the Audience, Technique, Anatomy. *New German Critique*, 1989, No. 47.
- Jauniškis, V. Menas nėra daiktų, kuriuos žinome, reprodukcija. Pokalbis su Krystianu Lupa. *Menu faktūra*, 2013 02 15. Prieiga per internetą: <http://www.menufaktura.lt/?m=55337&cs=65233#gsc.tab=0>
- Jillett, J. Experiencing or Pretending: Are We Getting To the Core of Stanislavski's Approach? Prieiga per internetą: <http://stanislavskistudies.org/issues/issue-1/experiencing-or-pretending-are-we-getting-to-the-core-of-stanislavskis-approach/> [žiūrėta 2012 03 29].
- Kemp, R. *Embodied Acting. What Neuroscience Tells Us About Performance*. Routledge: London and New York, 2012.
- Skārderud, F. *Nerimas. Klajonės po modernųjų aš*. Vilnius: Tyto alba, 2001.
- Suzuki, T. Culture Is the Body. *Acting (Re)Considered. A Theoretical and Practical Guide*. 2 nd edition. Ed. by Philip B. Zarrilli. Routledge: London and New York, 2002.
- Taruskin, R. Tradicija ir autoritetas. *Muzika kaip kultūros tekstas*. Naujosios muzikologijos antologija. Vilnius: Apostrofa, 2007.
- Worthen, W. B. Stanislavsky and the Ethos of Acting. *Theatre Journal*, 1983, Vol. 35, No. 1, p. 32–40. Prieiga per internetą: <http://www.jstor.org/stable/3206699>.
- Zarrilli, P. H. Theories Of and Meditations On Acting. Introduction. *Acting (Re)Considered. A Theoretical and Practical Guide*. 2 nd edition. Ed. by Philip B. Zarrilli. Routledge: London and New York, 2002.
- Давыдова, М. Что такое система Станиславского? Prieiga per internetą: <http://oteatre.info/chto-takoe-sistema-stanislavskogo/>

The relevancy (or relic) of the Stanislavski system in Lithuanian theatre and the theatre school in the 21st century

SUMMARY. As a result of historical circumstances, the identity of Lithuanian theatre has had strong connections with Russian theatre culture and the Stanislavski system. In today's world (and in Russia as well), there are different approaches to the method as well as to theatrical pedagogy based on it. It is criticised and rejected by some for not meeting the needs of postmodern culture, while others, on the contrary, appreciate it as a universal technique of actor's work which one can use in theatre of different styles, aesthetics and ideologies. The Stanislavski system was a product of its time, not in the sense of being effective only in the theatre following the psychological realism model, but rather in the sense that it was rooted in the concept of a personality and an individual of that time. Moreover, an actor abiding by the Stanislavski system has to be able to accommodate in himself the world of the character he plays. However, contemporary culture is the culture of detachment, not identification. Hardly anybody believes either in identification, or in a solid personality. Yet, it would be correct to scorn and dispose the method, which gives a framework for most actors' training programs existing today in Lithuania. Some aspects of Stanislavski's teaching, for example, the method of physical actions, are still being used successfully in contemporary Lithuanian theatre. However, a school that orientates actors only to already established theatrical practices has little prospect. It would be a great challenge for the dynamic and modern theatre school to combine training of the competencies that are necessary for a contemporary theatre artist with the enthusiasm of a creative laboratory.

KEYWORDS:
tradition, school,
the Stanislavski system,
theories of acting,
psycho-physical process,
cognitive studies.