

# Dar vienas žvilgsnis į psichologinį realizmą ir jo įspaudus lietuvių teatre

RAMUNĖ BALEVIČIŪTĖ

Lietuvos muzikos ir teatro akademija, Gedimino per. 42, LT-01107 Vilnius

El. paštas: ramune@theatre.lt

---

Straipsnyje analizuojamas psichologinio realistinio teatro modelis ir jo transformacijos XX a. dramos teatro praktikoje. Iškeliama Konstantino Stanislavskio sistemos interpretacijų problema Rytų ir Vakarų Europos bei Amerikos sceninėje praktikoje bei teatrologinių tyrinėjimų diskurse. Taip pat bandoma atskleisti, kokią vietą psichologinis realizmas užėmė atskirais lietuvių teatro raidos etapais ir kokias modifikacijas patyrė psichologinio teatro modelis modernioje lietuvių režisūroje.

**Raktažodžiai:** realistinis psichologinis teatras, Stanislavskio sistema, fizinių veiksmų metodas, emocinė atmintis, metodas, sceninė interpretacija, realybės reprezentacija

---

Garsi teatro tyrinėtoja Erika Fischer-Lichte straipsnyje „Griovimo estetika“, remdamasi daugiausia teorine ir praktine Eugenio Barbos, Richardo Schechnerio ir Joachimo Fiebacho veikla, paskelbė kategorišką verdiktą: „Šiandien teatrui neberūpi psichologija ar sociologija, jas pakeitė antropologija“<sup>1</sup>. Būtent antropologinis aspektas parankus analizuojant XX a. II pusėje išpopuliarėjusius „tarpkultūrinius“ spektaklius bei performatyvumo fenomeną.

Psichologija teatrologinių tyrinėjimų diskurse yra tiesiogiai susijusi su realistiniu teatru. Dažniausiai mokslininkai vartoja „dvigubą“ *realistinio psichologinio* teatro terminą ir kildina jį iš stanislavskiškojo teatro modelio<sup>2</sup>. Tačiau paties termino vartojimas yra problemiškas, be to, susiduriame su vadinamosios *Stanislavskio sistemos* interpretacijomis. Tik visi neseniai, paskutiniaisiais praėjusio amžiaus dešimtmečiais, prasidėjo K. Stanislavskio palikimo permąstymas ir pervertinimas. 1993 m. Sharon Marie Carnicke rašė: „Dabar mes įžengiamo į naują Stanislavskio studijų erą, drįstame pajudinti stiprius mitinius įvaizdžius, susiformavusius ketvirtajame dešimtmetyje“<sup>3</sup>. Iš tiesų ir pati K. Stanislavskio figūra, ir jo sukurta vaidybos

---

<sup>1</sup> E. Fischer-Lichte, *The Aesthetics of Disruption. German Theatre in the Age of the Media, The Show and the Gaze of Theatre. A European Perspective*, Iowa City: University of Iowa Press, p. 110.

<sup>2</sup> Tačiau kai kurie mokslininkai realistinio-psichologinio teatro modelį įžvelgia jau XVIII a. pabaigos sceninėje praktikoje, kai dėmesio centre buvo scenoje veikiantys draminiai personažai ir jų vidinė komunikacija. E. Fischer-Lichte XIX–XX a. sandūroje kilusią teatro krizę sieja su nepasitenkinimu literatūriniu realistiniu-psichologiniu teatru, skirtu tenkinti buržuazinės publikos poreikius. Ji, pasak mokslininkės, buvo išspręsta teatrui pasukus *reteatralizacijos* linkme. Europos avangardui atstovaujantys režisieriai perversmą padarė šiose srityse: 1) pakeitė literatūros teksto ir kalbos statusą, 2) įteisino performatyvumą (kūno svarba), 3) reformavo spektaklio erdvės koncepciją ir 4) sureikšmino žiurovų dalyvavimą. Įvairūs eksperimentai su erdve, kurių godžiai ėmėsi daugelis režisierių reformatorių, žymėjo ne tik naujos teatrinės estetikos paieškas, bet esminius pokyčius tradicinėje teatro sistemoje. Daugiau žr.: E. Fischer-Lichte, *From Theatre to Theatricality. How to Construct Reality, The Show and the Gaze of Theatre. A European Perspective*, p. 61–72.

<sup>3</sup> S. M. Carnicke, *Stanislavsky: uncensored and unabridged, Re: direction. A Theoretical and Practical Guide*, London and New York: Routledge, 2003, p. 29.

sistema per XX a. apaugo įvairiais mitais, o neretai ir paviršutiniškomis arba klaidingomis interpretacijomis. Istorinės aplinkybės, pavertusios K. Stanislavskį visos SSRS (ir ne tik) teatrinio guru, brėžė vienintelę ir tragišką trajektoriją. Cenzūra ir vis stiprėjanti valdžios kontrolė Sovietų Sąjungoje įtvirtino *socialinį realizmą*. 1934 m., likus ketveriems metams iki K. Stanislavskio mirties, visi rašytojai buvo sutelkti į vienintelę sąjungą ir priversti sekti vieninteliu stiliumi. Socialinis realizmas siekė, pirma, paversti menus prieinamus plačiai neišsilavinusiai auditorijai, o antra – perteikti idealizuotos (jei nesakytume – falsifikuotos) tikrovės vaizdą. Apie 1940-uosius buvo įteisinta bekonfliktiškumo teorija kaip „teisingos“ dramos formulė, daranti išlygą tik konfliktams tarp „geresnių“ ir „geriausių“. Stalino „meno politikai“ buvo reikalingas ir teatrinis „socializmo“ modelis, taigi ankstyvieji realistiniai ar net natūralistiniai K. Stanislavskio pastatymai, jo autoritetas ir garbingas amžius pavertė jį savotišku teatrinio Stalino prototipu, pradėjo formuotis „Stanislavskio kultas“. Iki meistro mirties jo teatras tapo sektinu pavyzdžiu visiems Sąjungos teatrams, o jo sistema – privaloma visoms teatrinėms institucijoms. Visos šio sąžiningo eksperimentatoriaus dvejonės, išlygos ir bent kiek labiau eksperimentinės idėjos buvo nutylimos, bet kokios dvasinės ir psichologinės technikos, nesisiderinusios su marksistiniu materializmu, sumenkinamos arba atmetamos. Maskvos dailės teatro archyvuose aptiktas Stalino ir K. Stanislavskio susirašinėjimas leidžia numanyti, kad Stalinas iš tiesų manipuliavo K. Stanislavskio įvaizdžiu pasaulyje, paskutiniaisiais teatro reformatoriaus gyvenimo metais pastūmėdamas jį vidinės egzilės link.

Prielaida, kuria remiasi K. Stanislavskio sistema, kad protą ir kūną sieja neišardomas ryšys, reikalavo filosofinio pagrindimo<sup>4</sup>. Dialektinis materializmas atmetė visas psichologijos mokyklas, išskyrus biheviorizmą. Todėl priimtina iš esmės buvo tik fizinė K. Stanislavskio mokymo pusė, kita gi laikyta pavojingai „idealistine“ – jos kritika persekiojo K. Stanislavskį per visą jo porevoliucinę karjerą. Nors K. Stanislavskiui teko sutikti su kai kuriais kompromisais, vis dėlto, kaip pažymi jo biografas ir palikimo tyrinėtojas Jeanas Benedetti, laiške CK jis karštai gynė „dvasios“ ir „pasąmonės“ sąvokas, kurias laikė esminėmis savo sistemai<sup>5</sup>. O CK savo ruožtu prašė „sukonkretinti“ „realistinių“ šių sąvokų turinį...

Taigi dauguma sovietinių sistemos interpretacijų akcentavo fizinius jos aspektus, suabsoliutindamos ir ideologizuotai aiškindamos vėlyvuoją K. Stanislavskio ieškojimų laikotarpiu išsikristalizavusį *fizinių veiksmų metodą*. Atsvara „sovietizuotam“ K. Stanislavskiui galima laikyti talentingiausių jo mokinių – Michailo Čechovo, Vsevolodo Mejerholdo, Jevgenijaus Vachtangovo – kūrybą, nors ir ištikimai nesekusią K. Stanislavskio sistema, tačiau kiekvienu

<sup>4</sup> Tokia prielaida teigia, kad aktorius protas, vaizdų ir emocijų saugykla, visiškai kontroliuoja fizinę išraišką. Ji remiasi Europos ir Amerikos kultūroms būdinga pažintinio / konceptualaus / formalaus / racionalaus ir kūniško / percepcinio / 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 dalyvauti pasaulio formų pažinime. XX a. II pusėje įvyko paradigmatis posūkis analizuojant kūno raišką ir patirties struktūrą. Prie šio posūkio daug prisidėjo Merleau-Ponty percepcijos fenomenologijos teorija. Ji atmetė gamtos mokslų ir moderniosios psichologijos požiūrį į kūną kaip į daiktą, objektą, instrumentą ar mašiną, kurią valdo visažinis protas. Septintojo dešimtmečio pradžios Amerikoje eksperimentinis avangardo teatras ir hepeningų judėjimas išreiškė naujas kūno manifestacijas. O Antoninas Artaud dar 1938 m. pasirodžiusiame garsiajame manifeste „Teatras ir jo ant-rininkas“ savotiškai apibendrinė eksperimentavimo patirtį, kviesdamas maištauti prieš psichologinę ir tekstinę teatro vergovę. A. Artaud suformuluota „fizinio vaizdų supratimo“ idėja vėliau atgimė vadinamajame fiziniame bei mišrių medijų teatre. Žr.: Ph. B. Zarrilli, Introduction, *Acting (re)considered. A Theoretical and Practical Guide*, London and New York: Routledge, 2002, p. 10–16.

<sup>5</sup> J. Benedetti, *Stanislavski: A Biography*, New York: Routledge, 1990, p. 346–347.

atveju vis kitaip atskleidusią, kiek daug galimybių ir impulsų joje slypi. Vėliau beveik visi režisieriai, deklaruoję priklausomybę stanislavskiškajai mokyklai, labiausiai ryškino ir puoselėjo tuos sistemos aspektus, kurie buvo artimiausi jų kūrybinei prigimčiai ir interesams. Rusijos ir sovietinio teatro žinovas Robertas Leachas sufleruoja kontroversišką išvadą, kad jokiose sceninėse praktikose neišliko „grynojo Stanislavskio“, o visų didžiųjų XX a. II pusės rusų režisierių kūrybiniai metodai kilo iš „sovietizuoto Stanislavskio“, persmelkusio visos Rytų Europos teatro mąstyseną ir kultūrą<sup>6</sup>.

Likusioje Europos dalyje K. Stanislavskio įtaka buvo juntama gerokai silpniau. Tai lėmė ir politinės priežastys, ir faktas, kad Europa turėjo savo meistrus: Copeau, Dulliną, Jouvet, Mnouchkinę Prancūzijoje, Piscatorių, Brechtą ir Steiną Vokietijoje, Strehlerį ir Fo Italijoje. Pasirodžius gausiesiems K. Stanislavskio knygų vertimams, susidomėjimas juo šiek tiek išaugo, tačiau niekada nepasiekė tokio masto kaip Rusijoje arba Amerikoje. Visiškai abejinga K. Stanislavskio teatrinėms pažiūroms ir ieškojimams išliko Anglija, kuri, anot šios šalies mokslininko ir praktiko R. Leacho, „visada priešinosi sistemoms ir technikoms, vertusiomis tikėti savamokslio genijaus mitu“<sup>7</sup>. Be to, anglus labiau veikė Fiodoro Komisarževskio idėjos. Trečiojo dešimtmečio viduryje šis rusų emigrantas, pasivadinęs Teodore'u Komisarjevskiu, buvusiose kino teatro patalpose šiauriniame Londone britus supažindino su A. Čechovo dramaturgija. R. Leacho liudijimu, „jo pastatymai buvo lėti, net tragiški, sklidini liūdno ir ilgėsingos nuotaikos, kuri bent jau išoriškai priminė Stanislavskio pastatymus (ir kuri, vadinasi, nutolino gyvą, ironišką Čechovo komedijos idėją)“<sup>8</sup>. R. Leacho manymu, toks tonas ir tempas atitiko pokario britų inteligentijos nostalgiją ir ilgam nulėmė „britiškojo Čechovo“ stilių. Anglai laikė F. Komisarževskį K. Stanislavskio žinovu ir sekėju ir, be abejo, negalėjo žinoti apie 1917-ųjų incidentą, kai K. Stanislavskis, įsiutęs dėl F. Komisarževskio išleistos knygelės apie jo sistemą, net svarstė kelti jam bylą... Peteris Brookas, pradėjęs savo karjerą 5-ojo dešimtmečio Anglijoje ir dažnai praktikoje taikęs kai kuriuos K. Stanislavskio sistemos aspektus, stebėjosi, kad čia K. Stanislavskis „faktiškai nežinomas“<sup>9</sup>. Tai iš dalies paaiškina, kodėl, pavyzdžiui, ir šiandien lietuviams britų teatras yra iš esmės nepriimtinas, o lietuvių teatro gastrolių maršrutai į Didžiąją Britaniją nusidriekia gerokai rečiau nei į kitas Europos ar net kitų žemynų šalis.

Su K. Stanislavskio sistema susipažinę Amerikos teatro praktikai pasiūlė šiek tiek kitokią jos interpretaciją, geriau žinomą kaip *metodas*. Prie šios transformacijos daugiausia prisidėjo mokytojai emigrantai, pirmiausia lenkų kilmės Richardas Boleslawskis, kuriam, beje, anglų buvo tik trečioji kalba. Be netiksliai išverstų kai kurių sąvokų, sistemą pakoregavo įtraukta S. Freudo psichoanalizė, kuria siekta paaiškinti *emocinės atminties* fenomeną. „Žinoma, tokios vaidybos pamokos, kai sistema būtinai perleidžiama pro individualų mokytojų ir studentų kūrybiškumo filtrą, panašios į sugedusio telefono žaidimą, kuris lėtai, bet tvirtai iškreipia pirmines idėjas“<sup>10</sup>, – teigia Sh. M. Carnicke. R. Boleslawskis ir su juo kartu dirbusi Marija Uspenskaja įkvėpė grupę amerikiečių, tarp kurių buvo Haroldas Clurmanas, Lee Strasbergas, Stella Adler ir Francis Fergussonas, 1931 m. įkurti garsųjį „Group Theatre“ pagal Maskvos Dailės teatro modelį. Jų kūrybinio darbo ašis buvo improvizacija ir emocinė atmintis. H. Clurmanas prisimena, kad „aktoriams ši patirtis prilygo stebuklui. Daugeliui sistema atstojo atsivėrusį sezamą aktoriaus kūryboje. Pagaliau buvo rastas tas neapčiuopiamas scenos dėmuo, tikra emocija. Visa

<sup>6</sup> R. Leach, *Makers of Modern Theatre. An Introduction*, London and New York: Routledge, 2004, p. 45.

<sup>7</sup> *Ibid.*, p. 46.

<sup>8</sup> *Ibid.*, p. 46.

<sup>9</sup> Žr.: P. Brook, *There Are No Secrets*, London: Methuen, 1993, p. 7.

<sup>10</sup> Sh. M. Carnicke, *Stanislavsky: uncensored and unabridged*, p. 33.

kita buvo ne taip svarbu. <...> Aktoriams tai buvo kažkas nauja, kažkas esminio, kažkas beveik švento. Tai buvo apsireiškimas teatre<sup>11</sup>. Šiame kontekste reikia paminėti ir su Lietuva susijusį istorinį faktą: amerikiečių žinias apie K. Stanislavskio sistemą praturtino ir į Valtijas atvykusių Michailo Čechovo, Andriaus Olekos-Žilinsko ir Veros Solovjovos pamokos.

Svarbiausia *metodo* siekiamybė – aktoriaus tiesa ir autentiškumas. Aktoriaus laikyvena scenoje turi būti kuo natūralesnė, vėliau natūralumas tapo firminiu „Group“ teatro ženklu. Prie charakteringų L. Strasbergo *metodo* bruožų reikėtų priskirti ir vidinio personažo gyvenimo išryškinimą, sutirštiną emocingumą. Tai atitiko K. Stanislavskio idėjas, tačiau L. Strasbergas labiausiai domėjosi ne paprastomis, o kraštutinėmis emocijomis. Skirtingai nei K. Stanislavskio spektakliuose, L. Strasbergo darbuose „ekstremaliausios emocinės išraiškos sviedžiamos į spektaklį jų niekaip neintegruojant į visumą. Emocijos prasiveržia galingais šuorais, todėl spektakliams būdingi drastiški jausmų svyravimai“<sup>12</sup>. Kitas svarbus skirtumas yra tas, kad emocijas provokuoja ne pjesės tekstas, o asmeninė aktoriaus patirtis. L. Strasbergas praktikavo savo paties sugalvotus, emocinei atminčiai suaktyvinti skirtus pratimus, tačiau jie buvo nukreipti į aktoriaus, o ne į personažo psichologiją. Beje, kaip pastebi prancūzų teatro teoretikas Georges’as Banu, poststanislavskiniame teatre žmogaus atmintį pakeitė meno atmintis. Kitaip sakant, dauguma po K. Stanislavskio kūrusių režisierių individualią patirtį ir asmeninę aktoriaus biografiją atmetė dėl universalios kultūros ir paties teatro atminties<sup>13</sup>.

Taigi galima teigti, kad K. Stanislavskio suformuluota aktoriaus kūrybos teorija ryškesnį ar blankesnį įspaudą paliko bemaž visuose XX a. rusų ir Rytų europiečių teatro modeliuose bei atskirų režisierių kūryboje, o Amerikoje modifikuotasis jos variantas išugdė daugelį garsiausių XX a. II pusės aktorių. Net toks ryškus avangardo atstovas kaip Jerzy Grotowski yra prisipažinęs, kad studijų laikais jis buvęs apsėstas K. Stanislavskio ir kad būtent šis rusų teatro reformatorius jam padaręs didžiausią įtaką<sup>14</sup>. Tik svarbu atskirti stanislavskiškąją aktoriaus vaidybos teoriją nuo jo režisūrinio metodo. 1934 m. „Mano rusiškuose užrašuose“ L. Strasbergas, susipažinęs su J. Vachtangovo kūryba, rašė: „Vachtangovo vertė ta, kad jis atskyrė Stanislavskio sistemą kaip aktoriaus techniką nuo Stanislavskio pastatymų metodo; tokiu būdu „sistema“, žinoma, buvo praturtinta ir patobulinta. Jo kelias akivaizdžiai įrodė, kad tinkamose rankose „metodas“ nereiškia vien realistinės vaidybos ir kad „vidinio pateisinimo“ procesas nepriklausomai nuo kuriamo stiliaus yra būtina kūrybiškumo sąlyga“<sup>15</sup>. Taigi stanislavskiškaisiais aktorinės technikos įrankiais gali naudotis daugelis ir nebūtinai į realizmą nukreiptų režisūrinių metodų. Šią amerikiečių teatro praktiko įžvalgą patvirtina ir teatro teoretikai, pripažįstantys, kad „būtent J. Vachtangovo kūrybiniai eksperimentai atvėrė psichologinio realistinio teatro estetikos rėmuose užsidariusią K. Stanislavskio sistemą įvairesnei meninei stilistikai ir labilesniam pritaikymui“<sup>16</sup>. Todėl galima daryti prielaidą, kad istoriškai susiformavusį *psichologinį realistinį* teatrą poststanislavskinės sceninės praktikos diskurse vertėtų disocijuoti, nes psichologinis teatras ne visada yra realistinis, o realistinis – ne visada psichologinis.

Vertindami plačiau kai kurie mokslininkai K. Stanislavskio įtaką išvelgia daugelio pasaulio teatro kūrėjų, taip pat ir kino bei televizijos pastangose kurti tikrovės iliuziją. Tačiau

<sup>11</sup> H. Clurman, *The Fervent Years*, London: Dennis Dobson, 1946, p. 44–45.

<sup>12</sup> C. Counsell, *Signs of Performance*, London and New York: Routledge, 2004, p. 58.

<sup>13</sup> G. Banu, *Les mémoires du théâtre*, Arles, Actes sud, 2005, p. 41.

<sup>14</sup> R. Leach, op. cit., p. 46.

<sup>15</sup> L. Strasberg, *My Russian Notebook, 1934, Re: direction. A Theoretical and Practical Guide*, London and New York: Routledge, 2003, p. 51–52.

<sup>16</sup> R. Mažeikienė, *Vaidmens sampratos transformacija: aktoriaus kūryba šiuolaikiniame Lietuvos dramos teatre*, daktaro disertacija, K., Vytauto Didžiojo universitetas, Architektūros ir statybos institutas, 2005, p. 23.

tam prieštarauja semiotinis požiūris į teatrą, siūlantis kitaip analizuoti tikrovės kūrimo teatre modelius. Pasak Erikos Lisher-Lichte, Europos teatre, pradedant Renesansu ir baigiant natūralistų bei simbolistų teatru, spektaklis buvo „kitos“ realybės reprezentacija – arba kaip jos iliuzija, arba kaip simbolis. Teatrinė realybė buvo suvokiama kaip kitos realybės išraiška. Šiuo požiūriu teatras funkcionavo kaip realybės modelis. Jis reikalavo iš publikos atidžiai klausytis ir žiūrėti, kad suvoktų pateikiamą modelį, todėl spektaklį labai panašiai suvokdavo visi žiūrovai<sup>17</sup>. Taigi jei anksčiau sceninis pasaulis buvo suprantamas kaip kažkur objektyviai egzistuojančios realybės reprezentacija, tai avangardistai jį siūlė suvokti kaip subjektyvią žiūrovų vaizduotės kūrybą. Žiūrovų užduotis nebebuvo atpažinti ir suprasti vieną realybės reprezentaciją, bet sukurti savo pačių realybę. Kitaip tariant, pats spektaklio suvokimas tapo subjektyvia teatrinės realybės kūryba<sup>18</sup>. Šį aspektą ypač aktualizavo postmodernistinio teatro kūrėjai. E. Lischer-Lichte pabrėžia, kad net žiūrėdamas realistinį spektaklį žiūrovas žino, kad jis dalyvauja teatrališkumo kūrimu<sup>19</sup>.

Lietuvių teatrologinėje mintyje *realistinio psichologinio* teatro terminas atsirado bemaž kartu su profesionaliu teatru (o kai kuriais atvejais dar net anksčiau), nors dėl jo reikšmės ir pirmieji mūsų teatro teoretikai, ir praktikai nuolat diskutuodavo, dažnai painiodami *realizmo* ir *natūralizmo* sąvokas. Įdomu tai, kad teoriniuose svarstymuose ši sąvoka atsirado gerokai anksčiau nei scenoje ją įkūnijo praktikai<sup>20</sup>. Be to, svarbu pabrėžti, kad nuo pat pradžių realistinio teatro pakraipa, kaip ji tuo metu buvo suprantama, nesulaukė didelio lietuvių kultūrinės bendruomenės palaikymo.

Teatrologė Gražina Mareckaitė, studijos „Romantizmo idėjos lietuvių teatre“ autorė, šią tendenciją grindžia natūraliu lietuvių teatro polinkiu į sąlygiškumą, arba antirealizmą. Savo knygoje ji pateikia svarių ir įdomių argumentų, ypač nagrinėdama ankstyvąjį profesionalaus lietuvių teatro laikotarpį. Skyriuje „Tarp romantizmo ir realizmo“ autorė akcentuoja nuolatines, kad ir nelabai vykusias, teatro kūrėjų pastangas „pakylėti, atplėšti scenos meną nuo buities ir tradicinės psichologinės bei metodologinės priklausomybės rusų realistinei teatrinei mokyklai“<sup>21</sup>. Tiesa, dauguma pirmųjų lietuvių teatro praktikų buvo baigę Rusijos teatro mokyklas, tačiau tai buvo „ikireforminės“, XIX a. teatrine sistema besiremiančios mokyklos, neturėjusios nieko bendra su pačioje amžiaus pabaigoje pradėjusiu formuotis realistiniu psichologiniu teatru. Šioje įžvalgoje svarbu kitkas – pastebėtas esminis, „programinis“ lietuvių teatro priešinimasis Rusijos, vėliau – SSRS įtakai. Prasidėjęs slaptų lietuviškųjų vakarų sąjūdžiu, net pasikeitus politiniam kontekstui, jis anaipol nenuslopo, nors reiškesi, žinoma, jau kitomis formomis. Kartais šis priešinimasis tapdavo beatodairiškas ir akivaizdžiai atsisukdavo prieš patį lietuvių teatrą – tą liudija 3-iajame ir 4-ajame dešimtmetyje Valstybės teatre dirbusių Andriaus Olekos-Žilinsko ir Michailo Čechovo atvejai. Kaip tiksliai pastebi G. Mareckaitė, „ne vienam Lietuvos

<sup>17</sup> E. Fischer-Lichte, *From Theatre to Theatricality. How to Construct Reality*, p. 70.

<sup>18</sup> *Ibid.*, p. 69.

<sup>19</sup> *Ibid.*, p. 72.

<sup>20</sup> Tradiciškai laikoma, kad tikroji lietuvių teatro pažintis su K. Stanislavskio sistema įvyko 1929 m., į Lietuvą atvykus Maskvos Dailės teatro Pirmosios studijos auklėtiniui režisieriui Andriui Olekai-Žilinskui. Iki tol lietuvių scenoje iš esmės vyravo kiekvieno režisieriaus individualiai suvoktas „realizmas“, o „psichologija“ apsiribojo stereotipiškų žmogaus jausmų išraiškų demonstravimu. „Iki Olekos-Žilinsko lietuvių teatre viešpatavo visiška anarchija teatro krypties sąvokoje. Eita tuo keliu, kurio reikalavo ministerija: visko po *biskj!* Oleka-Žilinskas pirmas lietuvių teatre parodė tikrąją, nesugadintą ir išstudijuotą, bet ne spėjimu prieitą Stanislavskio mokyklą ir kryptį.“ (Gražina Mareckaitė, *Romantizmo idėjos lietuvių teatre*, V., Kultūros, filosofijos ir meno institutas, 2004, p. 136–137).

<sup>21</sup> *Ibid.*, p. 46.

intelektualui atrodė, kad teatras – toks, koks jis buvo prieškarinėje Lietuvoje, – gramzdina lietuvius į svetimą terpę, kartu su „realizmu“ įtvirtina rusiškos teatro mokyklos diktatą<sup>22</sup>.

Taigi sceninis „realizmas“, daugelio kultūrininkų nuomone, grasė lietuvių tautiškumui, jų nacionalinei tapatybei. Kita vertus, pirmaisiais lietuvių profesionalaus teatro dešimtmečiais skirtingų teatro krypčių „įvaizdį“ stipriai formavo įtakingiausio tuometinio teatro teoretiko Balio Sruogos pažiūros. Jei 3-iajame dešimtmetyje jis entuziastingai palaikė pastangas kurti sąlyginį poetinį, tautos dvasią išreiškiantį teatrą, o natūralistinį teatrą (kurį kiti kultūrininkai dažnai tapatindavo su realistiniu) laikė „aklu vergu literatūros ir rašytojo“<sup>23</sup>, tai 4-ajame vis dažniau kaip sceninės kūrybos pavyzdį pateikdavo psichologinį K. Stanislavskio teatrą: „Be teisybės – nėra ir sceninės psichologijos, nėra ir kūrybinio teatro“<sup>24</sup>. Be to, B. Sruoga atrėmė būgštavimus dėl neva rusiškosios mokyklos keliamos grėsmės: „Šiaip ar taip, Stanislavskio sistema, jo kūrybinė pamoka, jau net dabar yra pasidariusi tarptautinė brangenybė. Sistema, gimusi rusų žemėje, išaugusi iš rusų gyvenimo patyrimo, specifinių rusiškų elementų faktiškai neturi. Ji yra lygiai naudinga ir tinkanti visoms tautoms ir visiems geografiniams plotams“<sup>25</sup>.

Kita vertus, natūralu, kad atskiroms visuomenėms priimtinesnė vienokia, o ne kitokia estetika. Šitai kai kurie kultūros tyrinėtojai aiškina tuo, kad kiekviena estetika disponuoja reikšmėmis, kurios cirkuliuoja tą estetiką suformavusioje kultūroje<sup>26</sup>. Tačiau lietuvių, kaip ir visos Rytų Europos atveju, istorinės aplinkybės atliko griežto cenzoriaus vaidmenį. Tuo metu, kai Vakarų Europos teatras, eidamas XX a. avangardistų nužymėtu keliu, nepaprastai išplėtė teatrališkumo sampratą, Rytų Europa ir Sovietų Sąjungos įtakos sferai priklausančios Vidurio Europos valstybės dėl suprantamų priežasčių neturėjo tokios erdvės teatriniam iškojimams ir eksperimentams. Sovietiniais metais valdžios propaguojamas ir netgi, galima sakyti, vienintelis „legalus“ meno stilius – vadinamasis „sorealizmas“ – viena vertus, varžė kūrėjų laisvę, tačiau, kita vertus, skatino kūrybiškumą ir stiprino meninio maištingumo dvasią. Derėtų pridurti, kad „sorealizmas“ su savąja bekonfliktiškumo teorijos supančiota ir meniniu požiūriu anemiška dramaturgija mažai ką bendra turėjo su psichologinės realistinės pakraipos teatru. Tai buvo iškreiptas, schematizuotas, suklastotas „realizmas“ ir tariamas, erzacinis „psichologiškumas“. Tuometiniai teatro ideologai, galbūt siekdami pateisinti meninę tokio teatro bejėgystę, dangstėsi „buitinio psichologinio“ ir „buitinio realistinio“ teatro sąvokomis. „Pažangiosios demokratinės buitinio psichologinio teatro tradicijos buvo reikšmingos, ruošiant dirvą socializmo epochos lietuvių teatrui“<sup>27</sup>, – 1979 m. skelbė „Lietuvių tarybinis teatras“. Nepaisant šios teorinės ir metodologinės painiavos, oficioziškumo etiketė glumino ir psichologiniam realistiniam teatrui pelnė prastą reputaciją. Todėl tie režisieriai, kurie ryžosi pasipriešinti unifikuojančiai santvarkai bei antimeniškumui ir teatro kalba siekė išreikšti individualią pasaulėjautą, dažnai rinkosi visiškai kitokį teatrališkumą.

Lietuvių teatre giliai įsišaknijusi buvo ir kita – romantizuoto poetinio teatro – tradicija, besiremianti nacionalinės istorinės poetinės dramos interpretacijomis, kurios savo ištakomis siekė dar lietuvių profesionalaus teatro priešaušrį ir ypatingą vertę įgavo sovietmečiu, kai, pasak teatrologės Ramunės Marcinkevičiūtės, „istorinė-poetinė drama įkvėpė teatrą siekti simbolinės, tik scenai būdingos ženklų kalbos, kuri natūraliai peraugo į režisūros poreikį vis ak-

<sup>22</sup> Ibid., p. 65.

<sup>23</sup> B. Sruoga, *Teatro revoliucija, Apie tiesą ir sceną*, V.: Scena, 1994, p. 38.

<sup>24</sup> B. Sruoga, *Pastabos apie tiesą ir sceną*, ibid., p. 160.

<sup>25</sup> B. Sruoga, *Stanislavskis palikuonims*, ibid., p. 222.

<sup>26</sup> C. Counsell, op. cit., p. 45.

<sup>27</sup> *Lietuvių tarybinis teatras 1940–1956*, V., 1979, p. 119.

tyviau ieškoti įtaigaus neverbalinio atitikmens dramaturginiam tekstui<sup>28</sup>. Tuo metu realistiškos dramaturgija scenoje dažnai būdavo pakylėjama į abstraktesnę ir kartu universalesnę poetinį lygmenį. Tai ypač buvo būdinga Romualdo Juknevičiaus režisūrai: „Juknevičiaus psichologiškas jau nuo „Vilties“ spektaklio turėjo stiprią estetiškumo dozę, jo realistinis metodas buvo sudvasintas, šiek tiek pakylėtas ant poetiškumo sparnų. Kasdienybė spektaklyje tapo nekasdieniška. Realybė – supoetinta“<sup>29</sup>.

Maždaug tuo metu, kai kartu su Eimunto Nekrošiaus spektakliais pasaulis ėmė atrasti Lietuvą kaip aukštos ir savitos teatro kultūros šalį, lietuvių teatrą pradėta gretinti ne tik su Rytu, bet ir su Vakarų teatro diskursu, ypač „vaizdų teatro“ estetika, su kuria sietas E. Nekrošiaus teatro metaforiškumas. Tačiau, kaip taikliai pažymi R. Marcinkevičiūtė, „Vakarų teatro teorijoje įvaizdžių teatras (*theatre of images*) ar teatrinio vaizdo sąvoka dažniausiai yra kildinamos iš atskiros šiuolaikinės teatro atmainos ir priešinama tekstui, fabulai ir veiksmui. Tuo tarpu lietuvių teatro atveju sceninis veiksmas, fizinių veiksmų metodas tapo teatrinio veiksmo kūrimo pagrindu. Galima pridurti, kad sceninis veiksmas, kaip svarbus neverbalinės vaizdinės komunikacijos komponentas ar nuostata modeliuoti teatrinį tekstą kaip veiksminio pobūdžio struktūrą, išliko aktualiais lietuvių režisūrai ir naujaisiais postmodernios kultūros laikais ar postdraminio teatro apraiškose“<sup>30</sup>. Taigi galima teigti, kad lietuvių režisūros savitumą lemia originali dviejų skirtingų teatro modelių – „veiksminio“ ir „vaizdinio“ – jungtis.

Minėtasis fizinių veiksmų metodas yra nuoseklus psichologinio personažo portreto kūrimo pagrindas. Juo sekdami aktoriai improvizuodavo ir, jei tai improvizacijų rezultatas skirdavosi nuo užfiksuotojo tekste, jie kruopščiai analizuodavo, kodėl ir kaip tai įvyko. Pasak R. Leacho, veiksminės improvizacijos, kuriomis remiasi šis metodas, leidžia aktoriui jame pačiame atrasti veiksmo pateisinimą ir jį motyvuojančias užduotis tam, kad aktoriaus kūne susijungtų emocija ir veiksmas<sup>31</sup>. J. Benedetti patvirtina, kad, pasitelkęs savąjį fizinių veiksmų metodą, K. Stanislavskis siekė įveikti tai, kas skiria „protą nuo kūno, žinojimą nuo jausmo, analizę nuo veiksmo“<sup>32</sup>. Naudodamas fizinių veiksmų metodą, aktorius greitai įsiskverbia į kūrybinės problemos esmę, jis jam padeda aptikti kelią sceninės tiesos link. „Taip pat, – pažymi R. Leachas – painūs psichologijos ir fizikos, proto ir kūno ryšiai išnyksta ir šie du nuo pat pradžių papildo vienas kitą. Pamažu, jei improvizacijos tęsiasi pakankamai ilgai, o dramaturgas yra pakankamai geras, šie du pradai taps vienu. Tai ir yra tikslas“<sup>33</sup>. Sąlyga, kad dramaturgas turi būti „pakankamai geras“, čia anaipol neatsitiktinė, ji grindžia literatūrocentristinį K. Stanislavskio teatro pobūdį. „Vidinis gyvenimas, vidinės aplinkybės, „stebuklingasis jeigu“, psichotechnika, įsivaizduojami kintantys paveikslai, siekiniai, – visa tai yra psichologinės kategorijos. Iš tikrųjų sistemoje dauguma elgesį lemiančių veiksmų yra psichologiniai. Taigi Stanislavskio spektakliai siūlo psichologinius žmogaus elgesio paaiškinimus ir daro tai įtvirtindami savotišką teksto įstatymą“<sup>34</sup>, – teigia C. Counsellas. Tačiau pats K. Stanislavskis, tikriausiai pats to nenujausdamas, pasufleravo būdus, kaip šį įstatymą galima sušvelninti, o tai iš esmės atveria (ar bent praveria) kelią *sceninei interpretacijai*. „Aktoriaus darbe su vaidmeniu“

<sup>28</sup> R. Marcinkevičiūtė, *Eimuntas Nekrošius: erdvė už žodžių*, V.: Scena, 2002, p. 18.

<sup>29</sup> I. Aleksaitė, *Režisierius Romualdas Juknevičius*, V., 1998, p. 97.

<sup>30</sup> R. Marcinkevičiūtė, Iš lietuvių teatro režisūros istorijos: XX a. 8-ojo ir 9-ojo dešimtmečių teatro praktikos koordinatės, *Menotyra*, 2006, T. 45, Nr. 4, p. 32–33.

<sup>31</sup> R. Leach, op. cit., p. 39.

<sup>32</sup> J. Benedetti, *Stanislavski: An Introduction*, New York: Theater Arts Books, 1982, p. 66.

<sup>33</sup> Ibid., p. 39.

<sup>34</sup> C. Counsell, op. cit., p. 37–38.

K. Stanislavskis kalba apie „papildomą medžiagą“, kurią aktorius turi pasitelkti, jei nori sukurti įtikinamą personažo paveikslą. Režisierius pateikia keletą technikų, kaip šią medžiagą galima išgauti. Pirmajai kategorijai priklausytų technikos, kai aktorius sąmoningai, pasitelkęs intelektą, siekia išplėsti duotąsias aplinkybes ir savo personažui sukurti gyvenimą, išeinantį už pjesės ribų. Jis gali išgalvoti biografijas arba istorijas, ką personažas veikė anksčiau. Tai, K. Stanislavskio manymu, padeda sukurti atitinkamą nuotaiką ir sužadinti emocijas. Tiesa, režisierius reikalavo, kad aktorius išliktų „pjesės ribose“. Tuo metu moderni lietuvių režisūra, sėkmingai pasinaudojusi siūloma technika, rado būdų ne tik kaip tą „papildomą medžiagą“ paversti vidinio personažo gyvenimo, arba „žmogaus dvasios gyvenimo“, pateisinimu, bet ir kaip ją integruoti į režisūrinių įvaizdžių, savitos teatrinės kalbos poetiką, t. y. vidinio personažo gyvenimo ženklus paversti materialiais sceniniais ženklais. Tokia strategija ypač būdinga vėlesniojo periodo režisūriniam Rimo Tumino darbams. Antrajai kategorijai priskirtinos technikos reikalauja daugiau subjektyvumo: į vaidmenį aktorius turi įtraukti savo paties asmenybę ir asmeninę patirtį. Aktorius prašomas prisiminti savo praeities įvykius, analogiškus pjesės situacijai, kad spektaklio metu galėtų susitelkti ties tam tikrais įvaizdžiais ar asociacijomis: „Turi sugalvoti ištisą vidinių paveikslų filmą, bėgančią potekstę, kurią sudaro įvairiausių rūšių situacijos ir aplinkybės. <...> Tai būtina mūsų kūrybinei prigimčiai, mūsų pašomenei. Jai privalome rasti tiesą, vaizduotės tiesą, kuria ji galėtų patikėti ir kurioje galėtų gyventi“<sup>35</sup>. Režisūrinis lietuvių teatras vėlgi yra linkęs šią „bėgančią potekstę“ išviešinti, o „vidinius paveikslus“ paversti „išoriniais“ regimos sceninės realybės paveikslais. Tai liudija ir E. Nekrošiaus teatro formulė „erdvė už žodžių“, leidžianti „išviešinti pjesės personažų vidinio jausmo dramaturgiją“ bei „įveiksminti potekščių siužetą“<sup>36</sup>, ir R. Tumino sceninių metonimijų metodas, kai asociatyvi detalė ar fragmentas perteikia „vidinę personažų realybę“ ir pasakojamai istorijai suteikia daugybę neišsakytų, bet nujaučiamų niuansų.

Aštuntuoju ir devintuoju dešimtmečiu lietuvių teatre įsitvirtinusios režisūros naujovės visiškai neatmetė psichologinės vaidybos principų, tačiau juos pakreipė kita linkme, sakykime, artimesne amerikietiškamam „metodui“, bet taip pat gimininga ir naujesniems teatro judėjimams: „aktorstę pradėta vertinti kaip subjektyviosios ekspresijos ir individualiosios energetikos sistemą, itin atidžiai studijuojamą aktoriaus kūno kalbos semantiką“<sup>37</sup>. Dešimtojo dešimtmečio pabaigoje dar kitokią psichologinės vaidybos atmainą pasiūlė „naujam realizmui“ atstovaujanti dramaturgija, verčianti ieškoti būdų, kaip perteikti dramos tekste tik punktyriškai nužymėto personažo kraštutines emocijas būsenas.

Ko gero, nuosekliausiai šiuolaikiniame lietuvių teatre psichologinio teatro principus tyrinėja R. Tuminas. Dar savo teatrinės karjeros pradžioje „pasirinkęs tuometinės šiuolaikinės rusų dramaturgijos autorius režisierius studijavo kasdienybės tragizmo temą, mažo žmogaus fenomeną ir pasižymėjo kaip neopsichologinio teatro adeptas, itin savitai transformavęs naujos rusų režisūros kartos stilistiką, prezentuotą visų pirma Anatolijaus Vasiljevo spektakliais, sukurtais Maskvos K. Stanislavskio teatre“<sup>38</sup>. Vėliau sukurtais, į raiškesnį teatralumą nukreiptais spektakliais R. Tuminas demonstruoja įvairesnius personažo kūrimo būdus, kai psichologinė motyvacija derinama su itin ekspresyvia, dažnai ekscentriška scenine forma.

<sup>35</sup> *Constantin Stanislavski. Building a Character*, London: Methuen, 1968, p. 119.

<sup>36</sup> R. Marcinkevičiūtė, op. cit., p. 224–225.

<sup>37</sup> R. Marcinkevičiūtė, Iš lietuvių teatro režisūros istorijos: XX a. 8-ojo ir 9-ojo dešimtmečių teatro praktikos koordinatės, p. 35.

<sup>38</sup> *Ibid.*, p. 35.



Šiandien, kai, atrodytų, daugelis šiuolaikinio teatro formų visam laikui iš savo interesų orbitos išstūmė iliuziją ir fiktyvių personažų gyvenimą, o sceninės realybės konstravimo modelis, kaip ir dauguma kitų scenos parametrų, regis, pakito negrįžtamai, K. Stanislavskis gali atrodyti perdėm senamadiškas. Iš tikrųjų jo mąstysena išsišaknijusi XVIII a. švietime: pasaulį jis regi kaip vientisą, objektyvų ir tikrą, o žmogaus asmenybę – kaip nuoseklią ir integruotą. Be to, jis tiki visumos ir „hermeneutinio rato“, apimančio visumą ir jos sudedamąsias dalis, idėja<sup>39</sup>. Kiti jo teorijos aspektai, susiję su individualumu ir aktoriaus asmenybe, artimi romantizmui. Kai kuriuos aspektus mokslininkai siūlo permąstyti iš modernių teorijų perspektyvos, pavyzdžiui, fizinių veiksmų metodą galima analizuoti iš struktūralizmo pozicijų, o stanislavskiškoji pašamonės ir individo samprata iš dalies artima lakaniškajai froidizmo modifikacijai<sup>40</sup>. Lietuvių teatro tyrinėjimų diskurse taip pat nevertėtų K. Stanislavskio palikimo nurašyti teatro istorijos archyvui, nes jo įtaka šiuolaikinei lietuvių režisūrai tebėra ženkli, o kūrybiškos didžiojo rusų metodologo principų interpretacijos, persipynusios su individualia menininko pasaulėjautos raiška, lemia jos savitumą šiuolaikinio pasaulinio teatro kontekste.

Gauta 2007 10 04  
Parengta 2007 10 25

RAMUNĖ BALEVIČIŪTĖ

## Another insight into psychological realism and its traces in Lithuanian theater

### *Summary*

The concept of “realistic psychological” theater stems from Stanislavsky’s theater model, although the usage of the term itself is complicated as it is associated with the issues regarding interpretations of Stanislavsky’s system. A peculiar “Stanislavsky cult” was present in the USSR for a long time, and his censored system was mandatory for all theaters across the Soviet Union.

It can be presumed that “pure Stanislavsky” has been erased from stage practices, and that the creative methods of all prominent Russian directors of the second half of the 20<sup>th</sup> century were derived from the “sovietised Stanislavsky” that perforated the entire Eastern European theater mindset and its culture. American theater practitioners interpreted Stanislavsky’s system in their own way and created a new character creation methodology known as “the method”, based on it.

Since Stanislavsky’s theory on character creation can be applied to different directing models, it is suggested to dissociate the term of psychological theater and not to equate psychology and realism. The direction novelties entrenched in the Lithuanian theater of the seventies and eighties did not abandon the principles of psychological acting, but rather pointed them in another course similar to the American “method” and related to newer theater movements. In the late nineties, dramaturgy representing “new realism” and forcing to look for the ways to convey a character’s extreme emotional states that were only marginally described in a drama text suggested yet another kind of psychological acting.

<sup>39</sup> R. Leach, op. cit., p. 49.

<sup>40</sup> Ibid., p. 50.