

**SANTRAUKA.** Autentiškumo ar tikrovės efekto siekis šiuolaikiniame teatre pasireiškia įvairiomis *tikrovės teatro* (Carol Martin) formomis: dokumentiniu, pažodiniu, autobiografiniu teatru ar įvairiomis rekonstrukcijomis ir inscenizacijomis. Visos šios teatro formos sietos su (ne)vaidybos ar (po)vaidybos būsenomis, kurių esminis bruožas – tai tikrovės efektas. Pastaraisiais metais Lietuvos teatro scenoje atsirado nemažai darbų, kuriuose vaidina patys pasakojamų istorijų subjektai, o jų scenoje išsakomi tekstai sukurti remiantis interviu ar kūrybinių dirbtuvių metu pasidalinta autobiografinė medžiaga. Šie spektakliai taip pat gali būti priskiriami tikrovės teatro srovei.

Pirmojo asmens pasakojimai ir įkūnytos autobiografijos skatina žiūrovus išgyventi ypatingą tikrovės patyrimą. Jeigu scenoje savo pačių jausenas įkūnija patys pasakojamų gyvenimo istorijų subjektai, o ne profesionalūs aktoriai – tai neišvengiamai sustiprina autentiškumo potyrį teatre. Be to, tokie spektakliai kelia klausimus apie tikrovės ir vaidybos santykio kaitą šiuolaikinio teatro kontekste ir yra labai intriguojantys socialinių vaidmenų (Ervingo Goffmano sąvoka) ir dvigubo tapatybės kodavimo (Richardo Schechnerio terminas) teorijų įžeminimo meninėje praktikoje pavyzdžiai. Šiame straipsnyje analizuojami pirmojo asmens pasakojimais ir įkūnytomis autobiografinėmis istorijomis paremti Lietuvos teatro spektakliai bei apibrėžiami juose besiformuojantys vaidybos būdai, jų estetiški principai ir platesnės kultūrinės implikacijos. Remiantis performatymo teorija, straipsnyje taip pat bus siekiama nustatyti vyraujančias meninės strategijas ir aptarti pagrindines problemas, išylančias tokio pobūdžio spektakliuose.

**RAKTAŽODŽIAI:** autobiografinis pasakojimas, Lietuvos teatras, vaidyba, tikrovės teatras, dokumentinis teatras.

Šiuolaikiniame teatre akivaizdžiai pastebimas siekis kurti autentišką potyrį, aplinką, kurioje būtų galima panirti į tikrovę (*imersyvaus* patyriminio arba pojūčių teatro praktikos). Tokia aistra tikroviškumui arba autentiškiems išgyvenimams sietina su vis labiau teatrališkėjančia šiuolaikinės visuomenės būkle – socialinių vaidmenų, politinio karnavalo, viešų spektaklių ir socialinių tinklų pasirodymų gausa šiuolaikinėje „spektaklio visuomenėje“. Šią tendenciją puikiai apibūdina *tikrovės teatro*

sąvoka, pasak jos autorės Carol Martin, nusakanti įvairias scenos meno praktikas, kurių objektas – asmeninė, socialinė, politinė ar istorinė tikrovė (Martin 2013: 5). Šiuo terminu autorė siekė pademonstruoti, kaip teatras atsiliepia į šiuolaikinės visuomenės „aistrą tikrovei“, kaip dalyvauja tikrovės formavimo ir kvestionavimo procesuose. Pavyzdžiui, vieną iš sparčiai populiarėjančių tikrovės teatro krypčių – *tete-a-tete* teatrą (angl. *one-on-one performance*), anot Danielio Schulze'o, galima interpretuoti „kaip visa apimančio poreikio intymumui išraišką“ (Schulze 2017: 105).

Pasak Martin, sąvoka *tikrovės teatras* apima dokumentinį, pažodinį teatrą, tikrove paremtą teatrą, faktų teatrą, liudininkų teatrą, teismo ir negrožinį teatrą, rekonstrukcijas ir istorijos inscenizacijas, autobiografinį teatrą (Martin 2013: 5). Inovatyvūs šių teatro formų santykiai su tikrove lėmė ir kūrybos metodų bei raiškos naujoves, kurios daugiausia siejasi su teksto, autentiškos aplinkos kūrimu ir kiek menčiau su naujais vaidybos būdais.

Tikrovės teatro metodai apima teksto kūrimą pažodžiui naudojant stenogramas, faktus, teismo procesus, autobiografiją ir interviu; istorinių įvykių rekonstrukcijas ir realių lokacijų inscenizacijas; teatrą, sukurtą skaitmeninėje medijoje ir bet kokią šių strategijų derinį (Martin 2013: 5). Visos šios technikos naudojamos siekiant sukurti tai, ką Roland'as Barthes'as pavadino „tikrovės efektu“ – meninių priemonių visumos sukurtą potyrį, kai žiūrovas jaučiasi esąs iš tikrųjų vykstančio *realaus* veiksmo liudininku ar netgi dalyviu. Autentiškos teksto kūrimo praktikos neabejotinai reikalauja permąstyti ir jo atlikimą, t. y. įkūnijimą scenoje, ir verčia teatro kūrėjus ieškoti kitokių vaidybos arba buvimo scenoje būdų, galinčių efektyviai kurti „tikrovės efektus“.

Lietuvos teatre vyraujanti vaidybos samprata (sujungianti įvairias transformuotą modernaus teatro vaidybos metodikas) siejama su fiktyvaus įkūnijimo, kalbėjimo kito vardu, pasikartojimo ar netgi veidmainiškumo reikšmėmis. Tuo metu įvairios tikrovės teatro – dalyvaujamojo ar interaktyvaus, dokumentinio ar specifinės vietos, patirtimi grįsto ar išpažintinio teatro – formos sietinos su (ne)vaidybos ar (po)vaidybos būsenomis, kurių esminis bruožas – tai tikrovės efektas.

Šiuolaikinio Lietuvos teatro kontekste ryškiausia atlikėjo ir vaidmens dinamikos kaita pastebima pirmojo asmens istorijomis ir įkūnytais autobiografiniais pasakojimais paremtuose spektakliuose. Pastaraisiais metais Lietuvos teatro scenoje atsirado nemažai darbų, kuriuose vaidina patys pasakojamų istorijų subjektai, o jų scenoje išsakomi tekstai sukurti remiantis interviu ar kūrybinių dirbtuvių metu pasidalinta autobiografinė medžiaga. Tokio pobūdžio atlikėjus teatrologai įvardija „ekspertais“ arba „mėgėjais“: terminai „ekspertų teatras“ ir „kasdienybės ekspertai“ pirmą kartą panaudoti analizuojant trupės „Rimini Protokol“ vaidybos praktikas (Dresse, Malzacher 2008).

Pirmojo asmens pasakojimai ir įkūnytos autobiografijos skatina žiūrovus išgyventi ypatingą tikrovės patyrimą. Jeigu scenoje savo pačių jausenas įkūnija patys pasakojamų gyvenimo istorijų subjektai, o ne profesionalūs aktoriai – tai neišvengiamai sustiprina autentiškumo potyrį teatre. Be to, tokie spektakliai kelia klausimus apie tikrovės ir vaidybos santykio kaitą šiuolaikinio teatro kontekste ir yra labai intriguojantys socialinių vaidmenų (Ervingo Goffmano sąvoka) ir dvigubo tapatybės kodavimo (Richardo Schechnerio terminas) teorijų įžeminimo meninėje praktikoje pavyzdžiai.

Šiame straipsnyje bus analizuojami pirmojo asmens pasakojimais bei įkūnytomis autobiografinėmis istorijomis paremti Lietuvos teatro spektakliai ir apibūdinami juose besiformuojantys vaidybos būdai, jų estetiški principai ir platesnės kultūrinės implikacijos. Remiantis performatymo teorija, straipsnyje taip pat bus siekiama nustatyti vyraujančias menines strategijas ir aptarti pagrindines problemas, išylančias tokio pobūdžio spektakliuose.

Pastarąjį dešimtmetį Lietuvos teatre vis daugiau kuriama spektaklių, paremtų pirmojo asmens pasakojimais arba įkūnytomis autobiografijomis, kurias scenoje perteikia ne profesionalūs aktoriai, o patys istorijų subjektai – „ekspertai“ arba tiesiog mėgėjai. Tokia akivaizdi tendencija verčia teatrologus kelti klausimą apie jos atsiradimo priežastis. Panašu, kad šiuolaikinio teatro kūrėjams vis svarbiau, kad pasakodami tikrą tikro asmens istoriją jie turi ne tik naudotis dokumentinio teatro principais kurdami spektaklio tekstą, bet ir privalo atsisakyti profesionalių aktorių tarpininkavimo scenoje. Ar tikrai tik įkūnyti pirmojo asmens pasakojimai gali užtikrinti autentišką teatro poveikį?

Pasak Deidre Heddon (Heddon 2008: 129), viena iš tokio pobūdžio spektaklių populiarėjimo priežasčių – tai siekis išvengti daugeliui dokumentinio ar pažodinio teatro kūrėjų išsakomos kritikos dėl jų atliekamo „pilvakalbystės“ veiksmo. Kitaip tariant, dėl to, kad dokumentinių ar pažodinių spektaklių scenoje profesionalūs aktoriai kalba „tikrą“, realiai egzistuojančių žmonių vardu, pasisavina jų autentiškas istorijas, jas įtarpina ir interpretuoja taip, tarsi atimdami balsą arba galimybę patirti išsilaisvinimą (arba su viešu savo istorijos pasakojimu siejamą psichologinės galios jauseną) iš tikrųjų tų pasakojimų autorių. Galima daryti prielaidą, kad noras išvengti etinių ir psichologinių iššūkių, su kuriais susiduria dokumentinio ar pažodinio teatro kūrėjai, bandydami dėl meninio poveikio pasisavinti kitų žmonių pasakojimus, skatina teatro menininkus kviesti tikrus žmones scenoje įkūnyti savo pačių istorijas. Iš tiesų, įkūnyti autobiografiniai pasakojimai kviečia žiūrovus patirti unikalią tikrovės jauseną, kai pačių istorijų subjektų pasirodymas scenoje

padvigubina autentiškumo efektą – publika suvokia, kad scenoje vykstantis veiksmas ne tik paremtas tikrais įvykiais, bet ir atliekamas juos išgyvenusių realių žmonių.

Svarios teorinės tokių pokyčių prielaidos sietinos su jau įvardyto „performatyvaus lūžio“ lauke įsigalėjusiomis „socialinio vaidmens“, „socialinės dramos“ bei „dvigubo sąmoningumo“ sąvokomis, kurios leidžia atpažinti estetinį teatro modelį socialiniuose veiksmuose. Vadinamasis „performatyvus lūžis“ (Erika Fischer-Lichte), kurio esmė – meno kūrinio kaip įvykio, o ne uždaro ir baigtinės reikšmių sistemos samprata – ne tik radikaliai paveikė šiuolaikinio teatro požiūrį į aktoriaus kūną ir sociokultūrinę tapatybę, bet ir paskatino ieškoti naujų sceninės raiškos būdų. Kaip knygoje „Performatyvumo estetika“ teigia Erika Fischer-Lichte, beveik visiems performatyvumo teoretikams (Johnas L. Austinas, Judith Butler) šis terminas atrodė tiesiogiai susijęs su atlikimo sąvoka: „performatyvumas reikalauja atlikimo arba reiškiasi ir yra įgyvendinamas viešai atliekamais performatyviais veiksmais“ (Fischer-Lichte 2013: 46). Atlikimo sąvokos taikymas lyties ar kalbos performatyvumui apibrėžti stipriai paveikė tradicinę vaidybos kaip fiktyvaus *kito* įkūnijimo sampratą, o kartu ir komplikavo moderniaame teatre įsitvirtinusias tikrovės / autentiškumo sąvokas.

Vienas pirmųjų performanso teorijos autorių Richardas Schechneris teigia, kad bet koks objektas gali būti suvokiamas, traktuojamas, interpretuojamas kaip *performansas*, jeigu tyrėjas žvelgia į jį kaip į spektaklį ir užduoda „teatrologinius klausimus“: kaip jis veikia tam tikrame kontekste, kaip sąveikauja su kitais objektais, kaip atsiskleidžia suvokėjo sąmonėje (Schechner 1988). Teigiama, kad bet kokiam atlikimui yra būdingas „dvigubas sąmoningumas“ (angl. *double consciousness*), kai veiksmas sąmoningai lyginamas su idealu / įsivaizduojamu veiksmo modeliu arba iš atminties išnyrančiu pirmavaizdžiu. Palyginimą gali atlikti tiek žiūrovas, stebėtojas, tiek pats atlikėjas.

Viešas atlikimas – ar jis vyktų socialinėje, ar estetinėje erdvėje – visada remiasi tam tikru išankstiniu modeliu, pirmavaizdžiu, scenarijumi ar veiksmo modeliu (Schechner 1988). Tai Schechneris vadina „atkurtu elgesiu“ (angl. *restored behaviour*), kai vienas ar kitas veiksmas yra atliekamas remiantis arba naudojant kituose kontekstuose – teatre, kine, rituale, kasdieniame gyvenime, sporte, roko koncerte – matytą elgesio modelį. Būtent dėl tokio atkartoto, atkurto elgesio socialiniai procesai virsta teatru, o teatras – dėkinga terpe socialinių procesų – ypač socialinių vaidmenų ir viešos elgsenos – tyrimui.

Kaip teigia vienas žymiausių socialinio vaidmens teoretikų Ervingas Goffmanas, socialinis identitetas, kitaip tariant, „savęs pateikimas kasdienėje erdvėje“, yra formuojamas teatrinėmis priemonėmis. Mūsų elgesys kitų akivaizdoje visada yra atliekamas kaip vaidmuo, jam būdingi tam tikri atlikimo būdai – vaidmens kūrimo metodikos, dekoracijos, dramaturgija, režisūra ir butaforija. Kai individas atsiduria

prieš kitus, jis sąmoningai ar nesąmoningai projektuoja apibrėžtą situaciją, kurios svarbiausia dalis yra savojo *aš* sampratos formavimas (Goffmann 2000: 9, 10). Ribų tarp „socialinės scenos“ ir (ne)sceninio elgesio nepripažinimas bei kasdienio elgesio *performatyvumo* samprata veikia tiek šiuolaikines vaidybos formas, tiek teatrinio vaidmens suvokimo būdus. Būtent šiame kontekste vis dažniau teatro scenoje pasirodantys neprofesionalūs atlikėjai suteikia teatrui galimybę tyrinėti scenoje socialinių vaidmenų sandarą ir performatyvius jų kūrimo būdus.

Vienas pirmųjų Lietuvos teatro scenoje įkūnytų pasakojimų buvo spektaklis „Žalia pievelė“ (režisieriai – Jonas Tertelis ir Kristina Werner, dramaturgija – Rimantas Ribačiauskas, 2017, Lietuvos nacionalinis dramos teatras) – kolektyviai sukurtas ir paremtas interviu bei kūrybinėmis dirbtuvėmis su dabartiniais ir buvusiais Ignalinos atominės elektrinės darbuotojais bei žmonėmis, dalyvavusiais derybose dėl jos uždarymo. Vadinamieji „kasdienybės ekspertai“ – vietiniai Visagino gyventojai ir nepriklausoma energetikos konsultantė iš Jungtinės Karalystės Helene Ryding scenoje pasakojo asmenines istorijas apie Ignalinos atominės elektrinės uždarymą ir poveikį jų gyvenimui bei tapatybėms. Asmenines patirtis, šeimos pasakojimus, istorinius, politinius ir populiarius diskursus sujungiantis spektaklis buvo rodomas trimis kalbomis: lietuvių, rusų ir anglų, kiekvienas veikėjas scenoje kalbėjo savo gimtąja kalba.

Spektaklyje „Dreamland“ (2017, „Artscape“, Lietuvos nacionalinis dramos teatras, dramaturgija – Rimantas Ribačiauskas, Kristina Savickienė, režisierius – Mantas Jančiauskas) taip pat pasirodė ne aktorių įkūnyti personažai, o tikri žmonės – Lietuvoje gyvenantys imigrantai iš Artimųjų Rytų, Turkijos, Afganistano ir Rusijos, tarp jų – prieglobsčio prašę ar jį gavę pabėgėliai, tarptautinių mainų studentai, taip pat ekonominiai ar meilės migrantai scenoje įkūnijo ir pasakojo savo gyvenimo istorijas. Kaip teigia spektaklio kūrėjai, pasakojimai paremti Lietuvos ir užsienio interneto portalų straipsniais, politiniais pareiškimais, kalbomis ir kita medžiaga, surinkta atliekant meninį tyrimą Pabradės užsieniečių registracijos centre.

Akivaizdu, kad tikrų žmonių įkūnytų pasakojimų pateikimas scenoje abiejų spektaklių atveju pasirinktas neatsitiktinai: tiek „Žalios pievelės“, tiek „Dreamland“ kūrėjai kaip vieną iš pagrindinių savo spektaklių tikslų įvardijo „tikrovės efektą“. Pasak kūrėjų, svarbi spektaklio „Žalia pievelė“ užduotis buvo supažindinti žiūrovus su visiškai tikru, nesuvaidintu žmogumi (Ribačiauskas 2018: 11). Kaip pažymėjo kritikė Dovilė Statkevičienė „Dreamland“ recenzijoje: „vien tai, kad prieš tave stovintis žmonės pasakoja *savo* istorijas, jau trenkia per galvą“ (Statkevičienė 2017).

Abiejuose spektakliuose kalbama apie žmones ir (arba) socialines grupes (migrantus, prieglobsčio prašytojus, etnines mažumas) nedažnai vaizduojamus teatro scenoje, esančius pagrindinių teatrinų pasakojimų paraštėse. Šiuos veikėjus galima apibūdinti kaip „kultūrinius svetimšalius“ – vartojant Meg Mumford terminą, kurį

ji suformulavo analizuodama „Rimini Protokol“ darbus – „kitokius, svetimus ar nepakankamai žinomus dėl savo profesinės, klasinės ar etninės kilmės“ (Mumford 2013: 154). Ir nors siekis pasiūlyti naują požiūrį į nepažįstamąjį, suteikti kultūriniam svetimšaliui balsą teatro erdvėje neabejotinai yra naujas žingsnis Lietuvos teatre tiek estetiniu, tiek naratyviniu, tiek etiniu požiūriu, svarbu suprasti, kokiomis priemonėmis įveikiami sociokultūriniai atstumai ir ar tikrai tokie spektakliai palengvina „žiūrovų susitikimus su kultūriniais svetimšaliais“ (Mumford 2013: 154).

Tiek „Žalia pievelė“, tiek „Dreamland“ spektakliai sukurti pasitelkiant tikrovės teatrui būdingus elementus: tiesioginį kreipimąsi, kasdienę kalbą, artumą žiūrovams, minimalistinę scenografiją, „nematomą“ režisūrą (kaip „Dreamland“ recenzijoje pažymėjo Statkevičienė (2017) – „režisūrinę tylą“). Autentiškumo efektas šiuose spektakliuose kuriamas taip, kaip ir daugelyje šiuolaikinių dokumentinio ar pažodinio teatro formų – žiūrovai atpažįsta šiuos teatrinės režisūros modelius kaip minimalistinius ir tikroviškus. Vis dėlto abiejuose spektakliuose šį betarpiško buvimo pažadą jo kūrėjai interpretuoja nekritiškai. Atvirkščiai, jie tarsi nepastebi, kad scenoje pasakojamos autobiografinės istorijos visada yra viešo savęs reprezentavimo, apimančio įvairius galios, etikos ir politikos aspektus, dalis. Jeigu juos priimsime nekritiškai, tokie pasakojimai taps tiesiog manipuliavimo tikrove ir žiūrovais įrankiu. Siekiant išvengti autobiografinių istorijų apžavų, būtina atkreipti dėmesį į kelis su tokio pobūdžio medžiaga susijusius probleminius aspektus.

Pirma, net jei teatras perteikia autentiškas patirtis ir jo subjektai tiesiogiai kreipiasi į žiūrovus, pasakojimo (teksto) autorystės klausimas išlieka esminis. Tiek „Žalia pievelė“, tiek „Dreamland“ buvo dramaturgo ir režisieriaus struktūruoti ir vedami spektakliai. Remiantis medžiaga, surinkta per grupinius užsiėmimus, individualius pokalbius ir seminarus, abiejų spektaklių scenarijai, nors ir pagrįsti gyvenimiška patirtimi, buvo įdraminti, jiems suteiktas teatrinis „rėmas“. Užuoat atskleidę konfliktus, socialinius antagonizmus ir ideologinius sudėtingumus, slypinčius už sovietinės pramoninės kolonizacijos projekto „Žalios pievelės“ atveju arba pademonstravę sudėtingą ir nevienareikšmę psichosocialinę migruojančių subjektų realybę „Dreamland“ atveju, spektaklių kūrėjai tiesiog atrinko ir suredagavo pirmines istorijas, „išlygindami“ jas ir suformuodami daugiau mažiau nuoseklius linijinius pasakojimus, sekančius stereotipine romantizuoto amžino žmogaus savirealizacijos ir laimės paieškų schema. Kaip pastebi kritikė Aušra Kaminskaitė, spektaklio dramaturgija „sudėliota taip, kad chaotiški, tarpusavyje nesusiję pasakojimai įgauna tvarkingą struktūrą, tarsi bandoma apgauti publiką, esą scenoje kalbama visiškai atvirai“ (Kaminskaitė 2018: 60). Galima teigti, kad dramaturginius pasirinkimus kūrėjai priėmė už tikrų išgyvenimų autorius.

Antra, sociokultūrinių skirtumų traktavimas meninėje praktikoje visada sukuria tam tikrą žiūrovo poziciją – kritišką arba empatišką, metančią iššūkį stereotipams

arba juos stiprinančią. Spektaklių „Žalia pievelė“ ir iš dalies „Dreamland“ reprezentaciniai modeliai sukūrė „dramatizmo“ efektą, kuris buvo visiškai priešingas kūrėjų intencijoms: vietoj autentiškų pasakojimų žiūrovai susidūrė su stereotipais ir egzotizuojančia objektyvacija, kuri sustiprino privilegijuotą žiūrovo poziciją ir kartu sukūrė distanciją, užuot ją panaikinus. Rašydama apie „Dreamland“, Statkevičienė metaforiškai apibūdino asmeninių patirčių „įvilkimą“ į nuoseklias naratyvines struktūras be antagonizmų ir ideologinio kompleksiskumo kaip „glazūruotą dramaturgijos formą“ ir „lengvą kraujo dulksną“ (Statkevičienė 2017).

Galima konstatuoti, kad šiuose spektakliuose susidūrėme su pasisavinimu ir perpasakojimu, o ne su kritišku ar savirefleksyviu „etinių ir politinių aspektų, susijusių su kitų žmonių gyvenimiškos patirties ir liudijimų panaudojimu teatre, tyrimu“ (Stuart Fischer 2020: 2). Atlikėjai tapo veikėjais be galios: neturėdami galimybės apmąstyti savo vaidmens spektaklio struktūroje, jie įkūnijo įsivaizduojamą savo pačių vaizdinį, performatyviai perkurdami savo patirtį, leidę dramaturgui ir režisieriui išvalyti ją nuo konfliktų, sudėtingumų ir prieštaraivimų. Nors abu spektakliai suteikė savo protagonistams galimybę įkūnyti jų istorijas scenoje, tapti veikėjais, išgyventi viešo pasirodymo galią, galimybę būti dėmesio centre, tačiau neleido jiems kontroliuoti savo reprezentacijos, pasirinkti savęs vaizdavimo būdo. Mums, žiūrovams, buvo suteikta galimybė pažinti ne tiek „kultūrinius svetimšalius“, kiek kūrėjų pasiūlytas jų interpretacijas.

Dar daugiau, abu spektakliai atmetė ne tik galimybę kritiškai / savireflektyviai įvertinti režisieriaus / dramaturgo indėlį į autorystę, bet ir žiūrovo privilegiją atliktų, kuris tampa egzotišku stebimu objektu, atžvilgiu. Šią privilegijuotą žiūrovo / stebėtojo poziciją sustiprino fiksuota spektaklio erdvė (tradicinė teatro scena) ir tradicinės žiūrėjimo vietos – pasyvi publika, sėdinti teatro salėje. Šiuo atveju spektaklis buvo įrėmintas ne kaip dialogo ar abipusiai stiprinančių socialinių mainų forma, o veikiau kaip malonus smalsumo patenkinimas.

Pasak Mumford, siekiant abipusiškai įgalinančio susitikimo realybe paremtame teatre, galima taikyti kelias strategijas, įskaitant „žiūrėjimo ir vartojimo praktikų, kurios marginalizuotus nepažįstamuosius išsraudžia į atskirties ir išankstinio žinojimo vietą, sutrikdymą“, taip pat „erdvinį ir tekstinį žaidimą su stebėtojo ir stebimojo santykiais, fikcinių ir dokumentinių pasakojimų sluoksniavimą ir sugretinimą, atskleidžiantį žiūrovų bendrininkavimą kuriant atskirtį“ (Mumford 2013: 165). Būtent tokios buvo kitų dviejų straipsnyje aptariamų spektaklių – „TAKSAI. Bandymai įveikti atstumus“ ir „Vedami“ – strategijos.

Spektaklis „TAKSAI. Bandymai įveikti atstumus“ (2021) – šiek tiek modifikuotas *tete-a-tete* teatro formos ir pirmojo asmens pasakojimo junginys (režisierė Kristina Werner, dramaturgija – Rimantas Ribačiauskas, „Artscape“) – vyko ne teatro scenoje, o autentiškoje socialinėje aplinkoje, tiesiogiai susijusioje su



autobiografinėmis istorijomis ir jų pasakotojais. Scena buvo taksi automobilis, scenografija – miestas, aktorius – taksi vairuotojas ar pavežėjas, siužetas – vairuotojo ir keleivio bendravimas. Socialinė taksi vairuotojų ir pavežėjų pasaulio tikrovė ir įvairios jų patirtys tapo šio spektaklio dramaturginės medžiagos pagrindu.

Spektakliu „TAKSAI. Bandymai įveikti atstumus“, pasak jo kūrėjų, siekta užfiksuoti dabartį, kurioje „senasis taksi verslas beveik išnykęs, pakeistas algoritmų valdomų pavežėjų platformų, tačiau vis dar gyvas pavienių vairuotojų galvose ir darbo kultūroje“ (TAKSAI 2021). Spektaklio atspirties tašku tapo klausimas – „kodėl jūs vairuojate taksi?“ – užduotas grupei taksi vairuotojų, kurie atsiliepė į autorių kvietimą ne tik pasidalinti savo profesinėmis patirtimis, bet ir tapti jų pasakotojais, kasdienybės ekspertais atlikėjais. Kaip ir „Žalioje pievelėje“, autentiški taksi vairuotojų pasakojimai buvo renkami per interviu ir kūrybinės dirbtuves, vėliau atrenkami ir tobulinami – perrašomi – bendradarbiaujant su kūrybine grupe. Tačiau pačios istorijos, nors ir dramaturgiškai perdirbtos, nebuvo nušlifluotos į vientisą pasakojimą, jose neišvengta fragmentiškumo, antagonizmų, neįprastų momentų, nutylėjimų, tikrovės ir fikcijos žaismo.

Spektaklis – išgalvota, bet labai reali kelionė mieste taksi automobiliu – prasideda specialiai įrengtame skambučių centre („centriuke“), kurio dispečerė keleiviams / žiūrovams atsitiktinai parenka maršrutus ir vairuotojus. Vairuotojo (aktoriaus) ir kliento (žiūrovo) kelionė vieno spektaklio rėmuose apima tris maršrutus, atskleidžiančius įvairius miesto vaizdinius taksi vairuotojo akimis. Spektaklyje yra tam tikrų fikcijos ir meninės žaismės aspektų – teatrinių intarpų ar iš anksto sukurtų momentų: muzikinė partitūra kiekvienai kelionei suteikia savitą atmosferą; vizualinės medijos ir interaktyvaus žaidimo elementai išryškina vairuotojų ir keleivių sąveiką. Spektaklio scenarijus atviras netikėtumams, interaktyvumui ir improvizacijoms, pavyzdžiui, žiūrovų / keleivių klausimams. Vaidmenų žaidimas ir dinamika tarp stebėtojo ir stebimojo (atlikėjo ir suvokėjo) kinta visos kelionės metu, o vairuotojams ir keleiviams, regis, patinka ši performatyvi „socialinė malonumo kelionė“, vykstanti ant įsivaizduojamybės ir kasdienybės ribos (Mumford 2013: 161).

„TAKSAI. Bandymai įveikti atstumus“ atskleidžia performatyvų scenos ir kasdienybės pobūdį, teatriniai intarpai ar surežisuoti epizodai tik sustiprina tikrovės potyrį. Svarbiausias šio spektaklio bruožas – tai galios santykių tarp žiūrovų ir pasakojančių subjektų / atlikėjų griovimas: sėdėdamas taksi automobilyje su atsitiktinai sutiktu bendrakeleiviu, žiūrovas nebėra privilegijuotoje stebėtojo padėtyje, o vėliau dinamiškai besikeičiančiame stebėtojo ir stebimojo vaidmenyje.

2021 metais organizuodami kūrybinės dirbtuves Pravieniškių kalėjime režisierius Mantas Jančiauskas, dramaturgas Rimantas Ribačiauskas ir „Artscape“ komanda inicijavo projektą „Vedami“ (premjera 2023 metais). Kurdami modelį,



jų pačių apibūdinamą kaip „performatyvų susitikimą“, Jančiauskas ir Ribačiauskas tyrinėjo naujas sugyvenimo teatre formas. Jie bandė sukurti spektaklio mechaniką, kuri aktyviai ir provokuojamai, bet saugiai įtrauktų ir nuteistuosius, ir žiūrovus (artscape.lt 2023). Autentiškoje aplinkoje – kalėjime – 10 nuteistųjų ir 10 žiūrovų susitinka performatyviam *tete-a-tete* potyriui, kuriam nė viena pusė nėra iš anksto pasiruošusi. Pats patekimo į kalėjimą momentas – praėjimas pro peržiūrą, atsisėdimas priešais nuteistąjį – jaučiamas dalyvio oda ir radikaliai apverčia ne tik tradicines žiūrėjimo praktikas teatre, bet ir stebėtojo bei stebimojo santykius.

Nors susitikimas vyksta akis į akį, jį įtarpina technologijos – išmaniuosiuose ekranuose rodomi klausimai / temos pokalbiui veikia tarsi metatekstai, suformuojantys savirefleksyvių situacijos vertinimą. Spektaklio kūrėjai kritiškai vertina „tiesą“ kalinių pasakojimuose arba abiejų pusių atsakymuose į klausimus. Susitikime pasitaiko nejaunos, baimės, tylos, keistumo, nepatogumo akimirkų, tačiau jos, kaip ir pokalbio dalyvių skirtingumai, nėra užglaistomos. Spektaklis „vienas prieš vieną“ atveria dialogo galimybę, galimos bendrystės ir tikro ryšio akimirkas, kurios peržengia paprasto smalsumo ribas. Kaip spektaklio recenzijoje rašė kritikė Sigita Ivaškaitė: „Vedami“ neprašo išteisinti, neveda prie galutinės išvados. Spektaklio pagrindinis įrankis – dramaturgija – iš tiesų subtiliai veda, moderoja dviejų nedrąsiai susitinkančių asmenų pokalbius taip, kad kiekvienas susitikimų ratas atvertų vis didesnę pasitikėjimą ar bent laisvę (!) pasisakyti. <...> Tikriausiai šis momentas tampa esminis, atsakant į viduje kylantį klausimą, ar nesielgiu kaip nejaunus turistą priešais uždarytuosius už grotų? Tam tikru momentu mes jiems tampame lygiai tokiais pat eksponatais ar gyvais muliažais, skirtais atgaivinti kasdienės komunikacijos įgūdžius“ (Ivaškaitė 2024).

Apibendrinant galima teigti, kad *tete-a-tete* susitikimai spektakliuose „Vedami“ ir „TAKSAI. Bandymai įveikti atstumus“ sukuria nehierarchinės spektaklio komunikacijos struktūrą autentiškoje aplinkoje ir atveria erdvę savirefleksijai bei dialogui.

## IŠVADOS

Įkūnyti autobiografiniai pasakojimai kviečia žiūrovus patirti unikalią tikrovės jauseną, kai pačių istorijų subjektų pasirodymas scenoje padvigubina autentiškumo efektą – publika suvokia, kad scenoje vykstantis veiksmas ne tik paremtas tikrais įvykiais, bet ir atliekamas juos išgyvenusių realių žmonių. Vis dėlto nekritiškas požiūris į realių žmonių dalyvavimą tikrovės teatro praktikose paverčia tokius spektaklius tiesiog manipuliavimo tikrove ir žiūrovais įrankiais.

Svarbu nepamiršti, kad scenoje pasakojamos autobiografinės istorijos visada yra viešo savęs reprezentavimo, apimančio įvairius galios, etikos ir politikos aspektus,

dalis. Tiek „Žalia pievelė“, tiek „Dreamland“ suteikė savo protagonistams galimybę įkūnyti jų istorijas scenoje, tapti veikėjais, išgyventi viešo pasirodymo galią, tačiau neleido jiems kontroliuoti savo reprezentacijos, pasirinkti savęs vaizdavimo būdo. Tuo metu spektakliuose „Vedami“ ir „TAKSAI. Bandymai įveikti atstumus“ kūrėjams pavyko sukurti nehierarchinę spektaklio struktūrą autentiškoje aplinkoje, atveriančioje erdvę savirefleksijai ir dialogui bei perkeičiančioje stebėtojo ir stebimojo santykius teatre.

Neabejotina, kad įkūnyti pirmojo asmens pasakojimai praplečia šiuolaikinio Lietuvos teatro vaidybos galimybes. Galimybė viešai kalbėti apie save be profesionalių aktorių tarpininkavimo gali būti reikšminga praktika, leidžianti kontroliuoti savęs pateikimo, sceninio vaizdavimo būdus. Vis dėlto nekritiškas požiūris, vaizduojantis įkūnytas autobiografijas kaip neutralias ar bekonfliktes, sutrikdo socialinę ar politinę tokių spektaklių poveikį.

#### LITERATŪRA

- Barthes, Roland. *S / Z. An Essay*. New York: Hill and Wang, 1974.
- Dresse, Miriam, and Malzacher, Florian. *Experts of the Everyday. The Theatre of Rimini Protokoll*. Berlin: Alexander Verlag Berlin, 2008.
- Goffman, Erving. *Savęs pateikimas kasdieniame gyvenime*. Vilnius: ALK / Vaga, 1990.
- Fischer-Lichte, Erika. *Performatyvumo estetika*. Vilnius: Menų spaustuvė, 2013.
- Heddon, Deidre. *Autobiography and Performance*. New York: Palgrave Macmillan, 2008.
- Ivaškaitė, Sigita. Vieni kitų vedami, 2024, prieiga internete <<https://menufaktura.lt/recenzija/vienikitu-vedami/>> [žiūrėta 2024 05 01].
- Kaminskaitė, Aušra. Jų svajonių Lietuva. *Kultūros barai*, 2017, nr. 12, 58–61.
- Martin, Carol. *Theatre of the Real*. Houndmills: Palgrave Macmillan, 2013.
- Mumford, Meg. Rimini Protokoll's Reality Theatre and Intercultural Encounter: Towards an Ethical Art of Partial Proximity. *Contemporary Theatre Review*, 2013, nr. 23 (2), 153–165.
- Ribačiauskas, Rimantas. Kaip rūke suradome sekvoją: spektaklio „Žalia pievelė“ kūrimas. *Teatras*, 2018, nr. 8, 10–13.
- Schechner, Richard. *Performance Theory*. London and New York: Routledge, 1988.
- Schulze, Daniel. *Authenticity in Contemporary Theatre and Performance: Make it Real*. London: Bloomsbury Publishing PlcImprint, 2017.
- Statkevičienė, Dovilė. Apie grožį: dokumentiniai veidai, 2017, prieiga internete <<https://menufaktura.lt/recenzija/apie-grozi-dokumentiniai-veidai/>>.
- Stuart Fisher, Amanda. *Performing the Testimonial: Rethinking Verbatim Dramaturgies*. Manchester: Manchester University Press, 2020.
- TAKSAI. *Bandymai įveikti atstumus*, prieiga internete <<https://artscape.lt/projektas/taxi/>> [žiūrėta 2024 05 01].

Jurgita Staniškytė  
Vytautas Magnus University, Lithuania

ACTING IN *THEATRE OF THE REAL*:  
ETHICS, POLITICS AND THE IMPACT ON THE SPECTATOR

**SUMMARY.** The pursuit of authenticity or the effect of reality in contemporary theatre manifests through various forms of “theatre of the real” (Carol Martin): documentary, verbatim, autobiographical theatre, and various reconstructions and reenactments. All these theatrical forms are linked with non-acting or post-acting, whose essential feature is the effect of reality. In recent years, numerous productions have emerged on the Lithuanian theatre stage where the subjects of the narrated stories perform themselves, and the texts spoken on stage originate from interviews or autobiographical material shared during creative workshops. These performances can also be categorised under the “theatre of the real” trend.

First-person narratives and embodied autobiographies invite audiences to experience a distinct sense of reality. When the subjects of life stories, rather than professional actors, present their own experiences on stage, it inevitably enhances the sense of authenticity in the theatre. Furthermore, such performances provoke questions about the evolving relationship between reality and acting in contemporary theatre and serve as compelling examples of how theories of social roles (Erving Goffman’s concept) and double consciousness (Richard Schechner’s term) are rooted in artistic practice. This article analyzes Lithuanian theatre productions based on first-person life stories and embodied autobiographical narratives, defining the emerging modes of acting, their aesthetic principles, and broader cultural consequences. Drawing on performance theory, the article also seeks to identify the dominant artistic strategies and discuss key issues that arise in these types of performances.

**KEYWORDS:** autobiographic narrative, Lithuanian theatre, acting, theatre of the real, documentary theatre.