

VYTAUTO DIDŽIOJO UNIVERSITETAS

Jūratė GRIGAITIENĖ

**ŽAIDIMAS IR IMPROVIZACIJA SPEKTAKLIUOSE
VAIKAMS IR JAUNIMUI LIETUVIŲ TEATRE
(XX a. antroji pusė – XXI a. pradžia)**

Daktaro disertacija

Humanitariniai mokslai, menotyra (03 H)

KAUNAS, 2012

UDK 792(474.5).03
Gr-342

Doktorantūros ir daktaro mokslo laipsnių suteikimo teisė suteikta Vytauto Didžiojo universitetui kartu su Architektūros ir statybos institutu 2003 m. liepos 15 d. Lietuvos Respublikos Vyriausybės nutarimu Nr. 926.

Disertacija parengta Vytauto Didžiojo universitete 2007–2011 metais.

Disertacijos vadovė

prof. dr. Jurgita Staniškytė (Vytauto Didžiojo universitetas, humanitariniai mokslai, menotyra, 03 H)

ISBN 978-9955-12-759-8

TURINYS

ĮVADAS.....	4
1. Žaidimas ir teatras.....	19
1.1. Žaidimo ir teatro, kaip kultūros fenomenų, samprata ir santykių dinamika: sąsajos ir skirtumai.....	19
1.2. Vaikų žaidimai ir teatras.....	36
1.3. Žaidimas ir improvizacija.....	40
2. Žaidimo ir improvizacijos spektakliuose vaikams ir jaunimui lietuvių teatre genezė, raidos bruožai ir tipai.....	52
2.1. Teatrinio žaidimo ištakos Lietuvoje.....	52
2.2. Pirmieji profesionalių teatrų pastatymai vaikams ir jaunimui Lietuvoje (XX a. pirmoji pusė).....	57
2.3. Tradicinių spektaklių vaikams ir jaunimui problematika sovietmečiu.....	62
2.4. Novatoriškas spektaklis kaip žaidimas Lietuvos teatre (XX a. 8-asis dešimtmetis).....	67
2.5. Žaidimo ir improvizacijos elementai spektakliuose vaikams ir jaunimui.....	83
2.6. „Keistuolių“ teatro fenomenas: raidos ypatumai ir kūrybos principai.....	102
2.7. Žaidybinės tikrovės ir teatrinės fikcijos jungtys teatro laboratorijos „Atviras ratas“ spektakliuose jaunimui.....	121
3. Žaidybinių-improvizacinių spektaklių vaikams ir jaunimui lietuvių teatre raiškos bruožai.....	132
3.1. Aktoriaus improvizacija teatriniam žaidime.....	132
3.2. Neverbalinė aktoriaus raiška: kūno plastika, veiksmas, personažų kaita.....	138
3.3. Muzikos ir „gyvo“ garso naudojimo galimybės.....	143
3.4. Žaidybinių elementų sklaida komunikaciniuose procesuose.....	148
3.5. Edukacinė teatrinio žaidimo funkcija.....	155
3.6. Skirties tarp vaikų ir suaugusiųjų teatro modelių analizė: vertikali ir horizontali pozicijos.....	160
3.7. Vertikalios ir horizontalios pozicijų transformacija ir kaitos galimybės.....	165
IŠVADOS.....	168
BIBLIOGRAFIJA.....	171
PRIEDAI.....	183

IVADAS

Disertacijos temos pagrindimas

Lietuvos tarpukario, pokario, sovietmečio ir nepriklausomybės laikotarpio teatrologai (Balys Sruoga, Vytautas Maknys, Irena Aleksaitė, Gražina Mareckaitė, Audronė Girdzijauskaitė, Valdas Vasiliauskas, Egmontas Jansonas, Rūta Oginskaitė, Ingrida Daunoravičiūtė, Ridas Viskauskas ir kt.) pripažįsta, kad spektakliai vaikams ir jaunimui – itin apleistas ir problemiškas kultūros laukas, pasireiškiantis visuose teatro meno lygmenyse: vaidybos, režisūros, repertuaro, teatro kritikos ir kt. Spektakliai vaikams ir jaunimui profesionalių dramos teatrų repertuaruose atsirasdavo retai, stichiškai, dažniausiai spaudžiant teatro vadovybei, o sovietmečiu – ir „iš viršaus“, siekiant įgyvendinti užsibrėžtus kūrybinius metų planus ar prisiderinti prie festivalių grafiko. Dažniausiai spektaklius vaikams ir jaunimui kūrė jauni, debiutuojantys režisieriai, tuo esą turėję parodyti ir įtvirtinti studijų metu įgytas žinias bei kūrybinius gebėjimus. Vyravo atmetinis kūrėjų požiūris, dažnai siekiant grynai komercinio pobūdžio tikslų – patenkinti išaugusį jaunųjų žiūrovų poreikį, artėjant Kalėdų ar Naujųjų metų šventei. Daugelis aktorių dar ir šiandien nenoriai vaidina vaikiškuose dvyliktos valandos spektakliuose, tai jiems atrodo kažkoks nerimtas, „antrarūšis“ menas, kai tenka gerokai apriboti savo kūrybines ambicijas, atsisakyti aktorinės karjeros aukštumų, profesionaliosios kritikos dėmesio, didelių honorarų, prestižinių užsienio gastrolių maršrutų „rimtą“ meną kuriančių kolegų pagarbos ir verslininkų paramos. Todėl teatras vaikams ir jaunimui Lietuvoje iki šių dienų yra kamuojamas tam tikro nevisavertiškumo kompleksu ir sunkiai vaduojasi iš „neprestižinio“, „antrarūšio“ meno statuso priklausomybės.

Kiek kitoks vaikų teatro modelis XX a. 7-ajame dešimtmetyje susiformavo Vakarų Europos šalyse: Švedijoje, Olandijoje, Vokietijoje, Didžiojoje Britanijoje¹. Vaikų teatro reformatoriai idėjų sėmėsi realiame gyvenime, atsirado nauja dramaturgija, o vaikai vaidinimuose buvo ne pasyvūs stebėtojai, o aktyvūs kūrėjai. Vokietijoje vaikų ir jaunimo teatro srityje daug nuveikė dramaturgas Volkeris Ludwigas, 1969 metais Berlyne įkūręs „Grips“ teatrą. Dramaturgas nebijo savo pjesėse kelti skaudžių socialinių temų: narkotikai, lyčių skirtumai, tėvų ir vaikų santykiai, priešiškus imigrantams, jaunimo nedarbas ir pan. V. Ludwigo pjesės išverstos į 36 kalbas ir pastatytos daugiau nei 50 šalių. Paprastai jo pjesės

¹ Naujam teatrui atsirasti didelę įtaką turėjo Vakarų Europoje prasidėję jaunimo neramumai, studentų maištai, savo apogėjų pasiekę 1965 metais Paryžiuje. Jaunimas sukilo prieš savo tėvų gyvenimo rutiną, prieš jų abejingumą, susvetimėjimą, konformizmą ir pan. Vienas iš svarbių klausimų lietė vaikų ir jaunimo problemas. Svarbu ir tai, kad 1965 m. birželio 7 d. Paryžiuje buvo įkurta nauja tarptautinė organizacija – *Association internationale du theatre pour l'enfance* (ASSITEJ), vienijanti vaikų ir jaunimo teatrus visame pasaulyje, kurios tikslas – siekti „vaikų ir jaunimo teatre aukščiausio meninio lygio“.

adaptuojamos tai šaliai ar vietovei, kurioje vaidinamos². Švedijoje vaikų teatro statusą tarptautiniu mastu pakėlė režisierė Suzanne Osten³ ir jos „Unga Klara“ teatras. Medžiaga spektakliams ji renka bendraudama su vaikais, gilindamasi į jų problemas, išklausydama daug skaudžių istorijų, atvirai dalydamasi ir savo asmenine patirtimi. Dirbant tokiu principu atsirado spektakliai – „Medėjos vaikai“ apie vaiko išgyvenimus tėvų skyrybų procese ir „Hitlerio vaikystė“, kuriame kalbama apie vaikų patiriamą smurtą šeimose. Režisierė savo spektakliuose sudaro prielaidas žiūrovams pažvelgti į sudėtingą gyvenimišką situaciją tarsi iš šalies, kad vaikas pajustų, jog nėra vienišas su savo problema. Suzanne Osten aktoriai daug improvizuoja kartu su pasakojančiais vaikais ir tik vėliau režisierė pateikia sumanymą dramaturgui. Beje, profesionalūs aktoriai po spektaklio visada lieka scenoje ir kalbasi su jaunaisiais žiūrovais – dažniausiai ne apie matytą spektaklį, o apie juos jaudinančias problemas jų pačių kalba. Šiuo atveju teatras atlieka ne tik estetinę ar edukacinę, bet ir terapinę funkcijas. Olandijoje vaikų teatrai yra ne tik didmiesčiuose, bet ir mažuose miesteliuose, valdžia remia įvairias edukacines programas, todėl aktoriai noriai vaidina mokyklose. Pasak jų, teatras – kasdienybės dalis, galinti egzistuoti visose erdvėse, kur būna žmonės. Jaunieji žiūrovai tokiam teatre tampa lygiaverčiais spektaklio kūrėjais. Didžiojoje Britanijoje vyriausybė teatro pamokas įtraukė į mokymo planus kaip privalomą dalyką, siekdama ugdyti vaiko asmenybę ir norėdama susigrąžinti jaunąją publiką į teatro sales.

Panašiais principais dirba ir žymus brazilų teatro novatorius Augustas Boalis⁴. Jis teigia, kad tradicinis teatras slopina vidinį žiūrovo poreikį veikti. Aristoteliška teatro samprata gali pasiūlyti patirti katarsį stebint kitų išgyvenimus, bet, deja, visai nepadeda žiūrovui pamatyti realių, tikrovėje glūdinčių jo paties kančių priežasčių. Tad labai svarbu į veiksmą įtraukti žiūrovus. Tradiciniame teatre režisierius, aktoriai ir scenografai pateikia žiūrovams iš anksto parengtus vaidmenis, veiksmo vietą, laiką, net požiūrį į įvykius, o proceso dramoje dalyviai kartu su teatro specialistais čia pat, veiksmo metu, susikuria jiems aktualius, dabartyje svarbius vaidmenis. Nors A. Boalis paprastai kuria spektaklius suaugusiesiems, bet šis modelis tinka vaikų ir jaunimo teatrui, norint juos aktyvinti ar siekiant terapinių tikslų. Metodo autorius A.

² Pavyzdžiui, „Keistuolių“ teatras 2002 metais, bendradarbiaudamas su Berlyno „Grips“ teatru, pastatė pjesę „Marius ir Miglė“ pagal V. Ludwigą ir B. Heimaną. Herojų vardai bei vietovardžiai buvo pakeisti ir pritaikyti lietuvių sąlygoms.

³ Suzanne Osten 1998 m. buvo pakviesta į Lietuvą vesti kūrybinę laboratoriją „Spektaklis kaip tyrimas“, kurios metu išdėstė pagrindinius savo darbo su vaikais ir jaunimu principus. Laboratorijoje dalyvavo apie 40 lietuvių teatro kūrėjų iš Vilniaus, Kauno, Panevėžio, Alytaus, Klaipėdos. Suzanne Osten ilgametė darbo su vaikais ir jaunimu patirtis plačiai aprašyta Rūtos Oginskaitės knygoje „Teatras be pasakų“ (2000).

⁴ A. Boalis XX a. 6-ajame dešimtmetyje pradėjo dirbti teatre „Arena Theatre“ San Paule. Norėdamas sužinoti žiūrovų nuomonę, po savo spektaklių visada rengdavo atviras diskusijas. Vėliau iš to jis išvystė metodą: spektaklio metu žiūrovai galėjo stabdyti veiksmą ir siūlyti, kaip turėtų elgtis engiamas personažas. Taip gimė teatras, kuriame išnyko riba tarp aktoriaus ir žiūrovo. A. Boalio teatras tapo praktiniu socialinio aktyvumo skatinimo pagrindu. Buvo sukurtas naujas teatrinis metodas „Forumo teatras“.

Boalis atsisako visų įprastam teatro modeliui būdingų taisyklių, o spektaklį vadina užsiėmimu arba tam tikra pratimų ir žaidimų sistema, žadinančia saviraišką ir leidžiančia pasireikšti žmonėms, kurie iki tol buvo priversti tylėti arba tiesiog bijojo būti savimi bendraudami su kitais. „Forumo teatras“ yra veiksmo teatras, kuriame pagrindinį vaidmenį atlieka žiūrovai. „Forumo teatro“ metodas Lietuvoje atsirado per tarptautinį bendradarbiavimą. 2004 m. liepos 1 d. buvo įsteigta viešoji įstaiga „Menų ir mokymo namai“ (steigėja ir direktorė Raminta Vaičekonytė). Viena iš pagrindinių įstaigos veiklos sričių yra padėti plėsti vaikų, jaunimo ir suaugusiųjų tarpusavio bendradarbiavimą mažinant socialinę atskirtį. „Menų ir mokymo namai“ bendradarbiauja su 150 šalies vidurinių mokyklų ir gimnazijų, įvairiomis jaunimo organizacijomis, dvasinės pagalbos jaunimui centrais, vaikų globos namais, regionų pataisų kolonijomis ir pan.

Taigi iš esmės kalbame apie dvi vaikų / jaunimo teatro formas: pirma, kai vaikai pasyviai stebi spektaklį, antra, kai patys aktyviai dalyvauja kurdami spektaklį, pasakodami savo išgyvenimus, persikūnydami į vaidinamus personažus, padedami profesionalių režisierių ir aktorių. Vakarų Europos vaikų teatro kūrėjai vadovaujasi nuostata, kad vaikas nemoka grožėtis pasyviai ir suvokia tik tai, ką pats pabando padaryti, suveikia taip vadinamasis „dalyvio efektas“. Pastaraisiais dešimtmečiais ir Lietuvos teatrinėje terminologijoje atsiranda tokios naujos sąvokos: interaktyvūs metodai, proceso drama, taikomoji drama, socialinis, forumo teatras, psichodrama, teatro terapija ir kt. Kadangi šie metodai dažniausiai taikomi edukacinei ar terapinei prasme, plačiau apie juos nekalbėsime.

Olandijoje, Didžiojoje Britanijoje, Vokietijoje, Skandinavijos ir kitose šalyse neegzistuoja vaikų ir jaunimo teatro „prestižo“ problema, jis yra lygiavertis teatrui suaugusiesiems, valstybės palaikomas ir finansiškai remiamas: įvairios edukacinės programos, naujos dramaturgijos paieška ir sklaida, tarptautiniai festivaliai ir konferencijos, metodinės literatūros leidyba ir kt. Tiesa, pastaraisiais metais su „Keistuolių“ ir teatro laboratorijos „Atviras ratas“ atsiradimu šioje probleminėje kultūros erdvėje Lietuvoje pastebima ir nemažai teigiamų pokyčių.

Daugelis teatrologų, režisierių ir aktorių sutaria vienu klausimu, kad egzistuoja glaudus ryšys tarp vaikų žaidimų ir aktorių vaidybos. Filosofai, pedagogai, psichologai (Aristotelis, J. Huizinga, L. Vygotskis, D. Elkoninas, J. Geniušas, A. Gaižutis V. Tapinienė, L. Tupikienė ir kt.) taip pat seniai pažymėjo, kad kasdieniai vaikų žaidimai turi tiesioginių sąsajų su teatro menu. XX a. 8-ajame dešimtmetyje kilo ypatingas susidomėjimas specifine žaidimo sritimi – vaikų žaidimais, siejant juos su teatro menu. 1974 m. Amerikoje buvo įsteigta Antropologinių žaidimo tyrimų asociacija, tyrinėjanti vaikų žaidimus ir žaidimo fenomeną kultūroje.

Analizuojant specifinę kultūros sritį – spektaklius vaikams ir jaunimui – svarbu iširti kasdieninių vaikų žaidimų ir teatro sąveiką, jų priežastinius ryšius, siejant su žaidimo ir improvizacijos elementų panaudojimo aktorių vaidyboje problematika. Taip pat būtina nustatyti, kuris modelis – stebėtojo (pasyvus) ar dalyvio (aktyvus) dominuoja spektakliuose vaikams ir jaunimui lietuvių teatre. Paprastai spektaklius vaikams ir jaunimui vaidina suaugę žmonės, tačiau žiūrovai yra vaikai, patys dar nespėję išaugti iš žaidimų amžiaus ir dažnai sunkiai atskiriantys tikrovę nuo meninės fikcijos. Sukurti įtaigų spektaklį vaikams yra sudėtinga. Neretai aktoriams, siekiant tikroviškai persikūnyti į mažus vaikus ar įvairius pasakų personažus, iškyla aibė problemų ir pavojų (infantilumas, šlampai, pataikavimas, iliustratyvumas ir pan.), ypač jei vaidinama akelai sekant tradiciniais suaugusiųjų teatro modelių pavyzdžiais. Todėl šiai specifinei veiklai būtina surasti ir pritaikyti naujus, tinkamus instrumentus – žaidimą ir improvizaciją. Nes visi vaikai, tarsi aktoriai scenoje, vaidmeninių-siužetinių⁵ žaidimų metu mimezės principu pamėgdžioja suaugusiųjų santykius, spontaniškai improvizuodami atkuria įvairius gyvenimo modelius: elgesio stereotipus, įvykius, konfliktines situacijas, aplinkybes ir pan. Žaidime vaikas sukuria įsivaizduojamą situaciją, primenančią vaidybos aktą, todėl žaidimas ir improvizacija yra artimi ir suprantami vaiko pasaulėvokos dalykai. Vaikai savo žaidimuose naudoja konkrečius daiktus arba žaislus (lėlę, meškiuką, mašiną, kubelį, buities rakandus ir kt.), kurie tampa tam tikrais materialiais atramos taškais arba įrankiais, padedančiais realizuoti vaiko vidinius troškimus ir svajas, o paaugliai nebežaidžia, bet keičia materialų žaidimą fantazavimu. Jaunuolių fantazijos glaudžiai susijusios su jų vidiniais troškimais ir jausmais, todėl išorinė žaidimo veikla, artima teatrui, virsta vidine mąstymo savybe. Fantazuojant koreguojama nepatenkinama tikrovė ir susikuriama trokštama. Paaugliai savo subjektyvias fantazijas ir emocijas slepia nuo pašalinių akių, o vaikai, atvirksčiai, žaisdami nori būti matomi, nori rodytis ir pasirodyti. Žymus lietuvių kultūrologas Algirdas Gaižutis taip pat teigia, kad vaikai niekada negali „<...> prisižaisti iki soties, nes žaisdami įtvirtina savąjį „aš“, „<...> vaikai vėliau pradeda piešti, rašyti, skaityti, suvokti meno kūrinis. Bet nuo pirmųjų gyvenimo dienų jie jau savotiški aktoriai, visa siela atsidavę teatriniam veiksmui“⁶. Tad būtina moksliskai iširti ir apibendrinti kasdieninių vaikų žaidimų poveikį ir improvizacijos panaudojimo galimybes spektakliuose vaikams ir jaunimui.

Nepaisant kai kurių teigiamų slinkčių vaikų / jaunimo teatriniame žemėlapyje, teatro kritikai, teatrologai vengia rimčiau analizuoti spektaklius vaikams ir jaunimui, nors visi pripažįsta, kad būtina meniškai brandžiais spektakliais ugdyti jaunąją žiūrovų kartą, būsimus

⁵ Vaidmeniniai-siužetiniai žaidimai, kai vaikai spontaniškai improvizuoja gyvenimišką siužetą, tarpusavyje pasiskirstę socialinius vaidmenis, pvz., mama, tėtis, gydytojas, pardavėjas, mokytojas ir pan.

⁶ Gaižutis A. *Vaikystė ir grožis*. Vilnius: Šviesa, 1988, p. 70.

teatro vartotojus ir meno vertintojus, nes geras spektaklis, pamatytas vaikystėje, įsirėžia emocinėje atmintyje neretai visam gyvenimui. Per daugiau kaip penkiasdešimt metų Lietuvoje nesivystė ir teorinė bei kritinė mintis, nesusiformavo terminologija, daug svarbių klausimų ir temų liko neaptarta. Naujausi pastatymai vaikams ir jaunimui retai sulaukia profesionalių kritikų dėmesio kultūrinėje spaudoje, fragmentiškai atsispindi ne išsamiose recenzijose, o tik probleminiuose straipsniuose, apskritojo stalo diskusijose ar informacinio pobūdžio teatrų leidiniuose ir spektaklių programėlėse. Iki šiol nėra išleista nė vienos rimtos mokslinės studijos ar monografijos. Teatro kritikė R. Oginskaitė vienintelėje tokio pobūdžio knygoje „Teatras be pasakų“ (2000) nors ir pristato XX a. paskutinių dešimtmečių spektaklių vaikams ir jaunimui lietuvių teatre panoramą, tačiau didesnę dėmesį fokusuoja į užsienio vaikų ir jaunimo teatro kūrėjų bei dramaturgų novatoriškų ieškojimų sklaidą mūsų šalyje. Tad šis darbas yra pirmasis bandymas, naudojantis mokslo instrumentais ir priegomis, teoriškai pagrįsti aptariamą teatro reiškinį ir tuo iš dalies užpildyti didelę spragą mūsų kultūros istorijoje bei teatrologijos moksle.

Tyrimo objektas

Tyrimo objektas – žaidimas ir improvizacija spektakliuose vaikams ir jaunimui lietuvių teatre (XX a. antroji pusė – XXI a. pradžia). Tyrimo laukas apėmia tik tuos novatoriškus spektaklius, kurie savo laiku padarė perversmą vaikų teatro repertuare ir ryškiai atitrūko nuo tradicinės suaugusiųjų teatro modelį mėgdžiojančios spektaklio struktūros.

Šioje vietoje derėtų plačiau aptarti tyrime vartojamus terminus ir apibrėžti tyrimo apimtį. Daugelis teatrologų pripažįsta, kad spektakliai vaikams ir jaunimui nuo pokario laikų buvo užmiršta ir apleista kultūros erdvė, todėl iki šiol nesusiformavo šio specifinio teatro žanro terminologija. Iki šių dienų neaišku, kaip tiksliau reikėtų įvardyti šį reiškinį – vaikų ir jaunimo teatras, teatras vaikams ir jaunimui, spektakliai vaikams ir jaunimui, vaikiški spektakliai ir pan. Aptarkime kiekvieną terminą atskirai.

Sąvoka *teatras* paprastai siejama su tam tikra institucija. Lietuvoje nėra nė vieno profesionalaus vaikų ir jaunimo teatro⁷, tad vadinti vaikų teatru spektaklius, skirtus šiai amžiaus kategorijai, nėra tikslinga. Vaikų ir jaunimo teatro samprata dažniausiai apibrėžiama kaip tam tikra švietimo įstaiga (studija, būrelis, mokyklinis teatras ir pan.), kurioje vaidina arba ugdomi teatru vaikai ir jaunuoliai. Kas antri metai Lietuvos liaudies kultūros centro organizuojama respublikinė vaikų ir jaunimo teatrų apžiūra-šventė „Šimtakojis“ savo nuostatuose yra aiškiai apibrėžusi tam tikras amžiaus ribas – vaikai iki 15 metų, jaunimas – nuo 15 metų. Kitaip tariant, visi spektakliai, kuriuose vaidina neprofesionalūs aktoriai iki 15 metų, priskiriami vaikų

⁷ Valstybinis jaunimo teatras, įkurtas 1965 m. kaip vaikų teatras, greitai atsisakė šio pavadinimo ir kartu „nemalonus“ prievolės kurti tik vaikams. Dabartinis Jaunimo teatras taip pat nestato spektaklių vien jaunimui.

kategorijai, o nuo 15 metų – jaunimui. Jaunimui nėra uždėtas tikslus galutinis amžiaus riboženklis, tačiau paprastai vaikų ir jaunimo teatruose vaidina mokyklinio amžiaus, pilnametystės nesulaukę jaunuoliai iki 18 metų. Neretai tokio modelio vaikų ir jaunimo teatras dar vadinamas mokykliniu teatru.

Kiek kitokia situacija stebima kalbant apie profesionalių teatrų pastatymus vaikams ir jaunimui. Kadangi Lietuvoje nėra vaikų ir jaunimo teatro kaip institucijos, tiksliausias vartotinas terminas būtų *spektakliai, skirti vaikams ir jaunimui*, arba paprasčiau – *spektakliai vaikams ir jaunimui*. Spektaklius vaikams ir jaunimui profesiniuose teatruose paprastai vaidina suaugę žmonės, tad spektakliai skirstomi pagal tai, kokiai amžiaus kategorijai adresuotas spektaklis – vaikams ar jaunimui. Šioje vietoje susiduriame su dar didesnėmis problemomis ir painiava. Sunku nustatyti tikslią ribą, iki kada vaikus dar galima vadinti vaikais, o kada – jau jaunimu, nes vieni vaikai subręsta anksčiau, kiti – vėliau ir atvirkščiai. Neatsitiktinai riba, skirianti vaikus nuo suaugusiųjų, labai komplikauta ir paprastai pedagogų ir psichologų yra įvardijama kaip *pereinamasis* paauglystės laikotarpis.

Junginys *vaikų ir jaunimo teatras* susiformavo sovietmečiu, bet ir šiuo metu vartojamas ne tik Lietuvos, bet ir užsienio teatro terminologijoje. Pavyzdžiui, šiuo junginiu vadinama tarptautinė vaikų ir jaunimo teatrų asociacija ASITEŽAS (ASSITEJ)⁸, Lietuvoje įkurta 2001 metais ir vienijanti 15 respublikos teatrų bei įvairių kultūros įstaigų. Įvairūs užsienio festivaliai, kuriuose pastaruoju metu dalyvauja vis daugiau Lietuvos teatrų, taip pat vadinasi vaikų ir jaunimo teatrų festivaliais, tad šis dvigubas terminas yra logiškas, suprantamas ir šiandien plačiai paplitęs. Todėl disertacijos temoje ir dėstyme taip pat figūruoja šis terminas, apimantis vaikų ir jaunimo teatrų sampratą. Pastaruoju metu teatrai programėlėse neretai apsibrėžia, kokiai konkrečiai amžiaus grupei yra skirtas vienas ar kitas spektaklis (pvz., vaikams iki 5 metų, nuo 5 iki 12, jaunesniojo mokyklinio amžiaus ir pan.).⁹

Daugiau problemų iškyla aptariant jaunimo auditoriją, kuri, viena vertus, yra gana „siaura“, kita vertus, gana „plati“, išsišakojusi ir sunkiai apibrėžiama. Vadovaujantis „siaurąja“ prasme, jaunimas suprantamas kaip pereinamojo – paauglystės – amžiaus žiūrovai, paprastai dar besimokantys kokioje nors ugdymo įstaigoje ir ne vyresni nei 18 metų¹⁰. Paprasčiau tariant, pilnametystės nesulaukę jaunuoliai. „Placiaja“ prasme jaunimas suprantamas kaip jauni žmonės,

⁸ Tarptautinė ASITEŽO (ASSITEJ) organizacija vienija daugiau kaip 80 pasaulio šalių. Lietuvos ASITEŽO prezidentė – aktorė Violeta Podolskaitė. Pagrindiniai asociacijos tikslai – praturtinti vaikų ir jaunimo gyvenimą, kuriant spektaklius jaunajam žiūrovui, organizuojant teatro veikėjus, profesionalius teatrus. Teatrą vaikams ir jaunimui pakelti į aukštesnį lygį. Taip pat siekiama pripažinti vaikų teisę į dvasinį ugdymą menu.

⁹ Šiandieniniame teatre galime pastebėti ir nemažai paradoksų, pavyzdžiui, spektaklis adresuotas vaikams nuo 5 iki 99 metų amžiaus. Kitaip tariant, meninė produkcija tinka bet kuriai amžiaus kategorijai.

¹⁰ Pavyzdžiui, Lietuvos medicinos praktikoje vaikais vis dar vadinami jaunuoliai iki 18 metų, nes iki to amžiaus privalo lankytis ne suaugusiųjų, bet vaikų poliklinikose ar kitose gydymo įstaigose.

ne vyresni nei 35 metų¹¹. Disertacijoje *jaunimo* sąvoka vartojama tik „siauraja“ prasme – kaip pereinamojo arba paauglystės amžiaus tarpsnio žiūrovai, ne vyresni nei 18 metų (greičiau net kiek jaunesni, apie 13–16 metų). Galutinę ribą apsibrėžėme, tačiau nustatyti tikslią paauglystės pradžią išlieka labai sudėtinga. Visuotinės akceleracijos kontekste vieniems vaikams paauglystė prasideda nesulaukus net 10 metų, o kitiems – apie 15 metus ir dar vėliau. Jeigu imtume aritmetinį vidurkį, tai šiame tyrime jaunimo auditoriją sudarytų žiūrovai nuo 13 iki 18 metų. Kitaip tariant, spektakliai jaunimui sudaro tik labai nedidelę, maždaug trejų–penkerių metų amžiaus atkarpą. Disertacijos temą geriausiai apibrėžtų terminas *spektakliai vaikams ir paaugliams*, bet kadangi šis žodžių junginys nėra plačiai vartojamas nei teorinėje, nei praktinėje veikloje, paliekama tradicinė versija su tam tikra išlyga. Jaunimas darbe suprantamas kaip tik ką iš nerūpestingos vaikystės į maištingą paauglystės periodą perkopę vaikai.

Apibendrinant galima teigti, kad disertacijos tyrimų laukas aprėpia vaikams skirtus spektaklius nuo ankstyvosios vaikystės iki 13–15 metų, o jaunimui skirti spektakliai apima tik nedidelį 3–5 metų pereinamąjį paauglystės laikotarpį. Todėl disertacijoje analizuojama santykinai daugiau spektaklių, adresuotų vaikų, o ne jaunimo auditorijai¹². *Jaunimo* sąvoka šiame darbe yra artimesnė bręstančio vaiko, o ne susiformavusio suaugusio žmogaus sampratai. Todėl į disertacijos tyrimų lauką nepateko dalis jaunimui skirtų spektaklių, kurie jau balansuoja ant sunkiai apibrėžiamos jaunimo ir suaugusio žiūrovo ribos, pavyzdžiui, roko opera „Meilė ir mirtis Veronoje“ pagal W. Shakespeare'ą (rež. E. Nekrošius ir A. Giniotis), S. Šaltenio „Škac, mirtie, visados škac“ (rež. D. Tamulevičiūtė), J. Glinskio „Kingas“ (rež. J. Vaitkus) ir kt. Tyrimo objektas šiuo atveju dar labiau susitraukia ir susiaurėja, artėdamas daugiau vaikų, o ne suaugusių žmonių link.

Disertacijoje netyrinėjami lėlių, muzikinių, operos ir baleto, šokio teatrų pastatymai vaikams ir jaunimui dėl savo pernelyg specifinės prigimties¹³. Antra vertus, apie lėlių teatrą parašyta nemažai recenzijų, yra jau išleistų ar dar tik rengiamų šia tema monografijų¹⁴. (A. Girdzijauskaitė, Dalia Gudavičiūtė, Salomėja Burneikaitė, R. Viskauskas, Vilmantas Juškėnas, Rimas Driežis ir kt.). Disertacijoje analizuojami išskirtinai tik profesionalių dramos teatrų pastatymai vaikams ir jaunimui.

Tyrimo laikotarpis apima tris paskutinius XX a. dešimtmečius ir XXI a. pradžią. Konkreti 1971 metų data žymi tam tikrą lūžį lietuvių vaikų teatro raidoje ir sampratoje. Būtent

¹¹ Tai nėra vienintelis ir tikslus jaunimo amžiaus cenzas. Įvairiuose šaltiniuose jaunimas apibrėžiamas labai skirtingai – jauni žmonės iki 25 ar 28 metų.

¹² Prieduose Nr.1 ir Nr. 2 matyti, kad jaunimui sukurtų spektaklių Lietuvoje yra dešimt kartų mažiau nei vaikams.

¹³ Pavyzdžiui, lėlių teatre labai svarbus poetinis lygmuo, o dramos spektakliuose vaikams jis yra išreikštas minimaliai, labiau kaip tam tikras sąlygiškumas arba lėlių teatre artėjama prie metaforos ar simbolio, o dramos – apsiribojama tik ženklo funkcija ir pan.

tais metais Vytauto Čibiro režisuotu spektakliu A. Lindgren „Pepė Ilgakojinė“ Jaunimo teatre prasidėjo naujas žaidybinio-improvizacinio vaikų teatro Lietuvoje raidos etapas¹⁵, pakylėjęs spektaklius vaikams ir jaunimui į aukštesnį lygmenį. XX a. 8-ajame dešimtmetyje atsirado naujos teatro meno raiškos formos: žaidimas, improvizacija, originali dramaturgija ir kt. Spektakliai vaikams ir jaunimui įgijo specifinių bruožų ir kartu savotišką autonomiją suaugusiųjų teatro atžvilgiu. Galima daryti prielaidą, kad su šiuo spektakliu prasidėjusi takoskyra tarp vaikų ir suaugusiųjų teatro modelių, išryškėjo XX a. paskutiniaisiais dešimtmečiais, o savo epogėjų pasiekė XXI a. pradžioje.

Temos naujumas ir aktualumas

Disertacijai pasirinkta tema Lietuvos teatrologijos moksle yra nauja ir beveik netyrinėta. Iki šiol nėra išleista nė vienos studijos ar monografijos, apibendrinančios spektaklių vaikams ir jaunimui lietuvių teatre specifika, problematiką, raidos dėsningumus, tipus ir raiškos bruožus. Darbas teatrologijos mokslo kontekste yra naujas, nes pirmą kartą siekta moksliskai ištirti žaidimo ir improvizacijos spektakliuose vaikams ir jaunimui sampratą bei genezę, nustatyti svarbiausius raidos etapus ir dėsningumus, išskiriant pagrindinius tipus, kūrybos principus, specifinius raiškos bruožus, išryškinančius žaidybinio-improvizacinio teatro vaikams ir jaunimui skirtį bei autonomiją tradicinio suaugusiųjų teatro modelio atžvilgiu. Siekiama įrodyti, kad lietuvių teatre novatoriški eksperimentiniai spektakliai vaikams ir jaunimui savitą, originalią teatro kalbą kuria ne kopijuodami tradicinius spektaklius, o kūrybiškai atkurdami ir modeliuodami kasdieninių vaikų vaidmeninių-siužetinių žaidimų strategijas. Darbe suformuluotos metodologinės analizės priegos gali būti pasitelkiamos tolesniems teatrologiniams tyrimams, analizuojant ir kitus šiuolaikinės sceninės kūrybos reiškinius.

Tyrimo tikslas

Darbo tikslas – ištirti ir moksliskai apibūdinti žaidimo ir improvizacijos sampratą spektakliuose vaikams ir jaunimui lietuvių dramos teatre, išanalizuoti žaidimo ir improvizacija paremtų spektaklių vaikams ir jaunimui specifika, išskiriant svarbiausias raidos tendencijas, pagrindinius raiškos bruožus ir pateikti mokslinį šių bruožų apibendrinimą.

¹⁵ Žinoma, nemažai žaidimo ir improvizacijos elementų galima rasti ir anksčiau statytuose kitų režisierių spektakliuose. Tačiau su šiuo spektakliu siejama naujo vaikų teatro raidos etapo Lietuvoje pradžia.

Tyrimo uždaviniai:

1. Apžvelgiant įvairias estetines, filosofines, kultūrologines žaidimo ir teatro teorijas, išnagrinėti bei palyginti žaidimo ir teatro fenomenų kultūroje sampratą bei jų santykių dinamiką, nustatyti žaidimo ir teatro sąlyčio taškus bei esminius skirtumus.
2. Išanalizuoti teatrinės improvizacijos ir žaidimo genezę, atskleisti žaidimo ir improvizacijos sąsajas ir taikymo galimybes spektakliuose vaikams ir jaunimui.
3. Išanalizuoti ir išskirti lietuvių teatro vaikų ir jaunimo spektaklių, kuriuose taikomi žaidimo ir improvizacijos elementai, svarbiausius raidos etapus, tipus, kūrybos principus ir pagrindinius bruožus.
4. Nustatyti, kokiais specifiniais raiškos būdais, formomis ir bruožais pasižymi bei išsiskiria žaidimu ir improvizacija paremti spektakliai vaikams ir jaunimui lietuvių teatre, palyginti tradicinius suaugusiųjų ir vaikų teatro modelius, išskiriant pagrindines binarines opozicijas.
5. Išanalizuoti žaidimo ir improvizacijos reikšmę bei poveikį žiūrovams įvairiuose komunikaciniuose procesuose, atskleidžiant edukacinę teatrinio žaidimo funkciją.

Tyrimo metodai

Disertacijoje taikomi ir derinami šie metodai: istorinis aprašomasis-rekonstrukcinis (deskriptyvinis), analitinis, interpretacinis ir lyginamasis (komparatyvistinis).

Deskriptyvinis metodas taikytas aptariant žaidimo ir improvizacijos spektakliuose vaikams ir jaunimui lietuvių dramos teatre genezę, raidą ir sklaidą.

Analitiniu ir *interpretaciniu* metodais remtasi analizuojant žaidimo ir improvizacijos sampratą, elementų naudojimo galimybes spektakliuose vaikams ir jaunimui lietuvių teatre bei siekiant nustatyti pagrindinius kūrybos principus, raiškos bruožus, specifiką ir teatro bei kasdieninių vaikų žaidimų priežastinius ryšius.

Komparatyvistinis metodas taikytas siekiant ištirti žaidimo ir teatro fenomenų kultūroje santykių dinamiką, sąsajas bei esminius skirtumus, aptarti žaidimo ir improvizacijos genezę, pagrindinius tipus bei išryškinti takoskyrą tarp tradicinių suaugusiųjų ir vaikų teatro modelių.

Literatūros ir šaltinių apžvalga

Nors kai kurių teatrologų recenzijose ir straipsniuose¹⁶ žaidybinis teatro aspektas dažnai vienokia ar kitokia forma figūruoja, tačiau išsamesnių teorinių darbų, tyrinėjančių žaidimo ir teatro santykį, Lietuvoje beveik nėra. Žaidimo ir teatro sąsajos vaikų / jaunimo teatre

¹⁶ Sąvokos „žaidimas“, „teatras kaip žaidimas“, „žaidybinės situacijos“, „postmodernus žaidimas“ ir panašiai dažniausiai aptinkamos įvairių teatrologų straipsniuose, daugiausiai analizuojančiuose spektaklius vaikams ir jaunimui.

dažniausiai analizuojamos ne menotyrene, bet edukacine ar terapine prasme (Juozas Geniušas¹⁷, Algirdas Gaižutis¹⁸, Laima Tupikienė¹⁹, Vida Kazragytė²⁰, Violeta Tapinienė ir kt.). Tačiau disertacijoje sąmoningai siekiama atsiriboti nuo pedagoginių problemų ir apibrėžti menotyrenes objekto ribas bei kontūrus. Fragmentiškai žaidimo ir teatro problemas nagrinėjo Petronėlė Česnulevičiūtė²¹,

R. Oginskaitė²², Ramunė Balevičiūtė²³, Tomo Sakalausko knygoje „Miltinio apologija“²⁴ randame žymaus režisieriaus J. Miltinio autentiškų minčių apie žaidybines teatro prigimtį. Filosofinius žaidimo aspektus nagrinėjo Antanas Andrijauskas²⁵, Klaudijus Maniokas²⁶, A. Gaižutis, Kristina Sabaliauskaitė²⁷, Valdas Pruskus²⁸ ir kt. Todėl darbe žaidimo ir teatro diskursas kultūroje nagrinėjamas daugiausia pasitelkus užsienio autorių mokslines idėjas ir instrumentus.

Remiantis Johano Huizingos, Imanuelio Kanto, Friedricho Schillerio, Eugen Finko, Rogerio Caillois žaidimo teorijų geneze ir samprata bei fundamentaliu Aristotelio veikalu „Poetika“, taip pat žymių teatro praktikų bei teoretikų Georgijaus Tovstonogovo, Vsevolodo Mejerholdo, Juozo Miltinio, Peterio Brooko ir kt. išvalgomis, darbe siekiama palyginti tradicinio, aristoteliškojo mimetinio teatro ir žaidimo bei improvizacijos pagrindinius bruožus, aptarti jų sąsajas ir skirtumus. J. Huizingos studija „Homo ludens“ vertinga šiame tyrime, nes kultūrologas atkreipė dėmesį į kasdieninių vaikų žaidimų specifiką ir plačiai išskleidė žaidimo fenomeną kultūroje, išskirdamas pagrindinius bruožus, artimus teatro menui: ypatingas laikas ir erdvė, kova, įtampa, nepaprastumas, uždarumas, bendruomenė, taisyklės. Hanso Georgo Gadamerio teorija aktualizavo žaidimo, kaip nuolatinio judėjimo arba proceso, apibrėžtį ir padėjo atskleisti aktyvios žiūrovų komunikatyvios veiklos dėsningumus, inspiruojančius paradoksalią „uždaro“ spektaklio „atsivėrimo“ žiūrovui galimybę.

Siekiant ištirti specifinę kultūros sritį – spektaklius vaikams ir jaunimui, vertingų žinių suteikė psichologų Levo Vygotskio ir Jeano Piaget moksliniai tyrimai. Pasak L. Vygotskio, vaizduote ir mėgdžiojimu pagrįsti sinkretinio pobūdžio vaidmeniniai-siužetiniai vaikų žaidimai

¹⁷ Geniušas J. *Rinktiniai pedagoginiai raštai*. Kaunas: Šviesa, 1968.

¹⁸ Gaižutis A. *Vaikystė ir grožis*. Kaunas: Šviesa, 1988.

¹⁹ Tupikienė L. Lietuvių dramaturgijos nagrinėjimas VII–XI klasėse. Kaunas: Šviesa, 1983.

²⁰ Kazragytė V. Priešmokyklinio amžiaus vaikų vaidybos gebėjimų ugdymas. Vilnius: Vilniaus pedagoginio universiteto leidykla, 2008.

²¹ Česnulevičiūtė P. *Dramos pasaulis*. Vilnius: Lietuvos rašytojų sąjungos leidykla, 1996.

²² Oginskaitė R. *Teatras be pasakų*. Vilnius: Tyto alba, 2000.

²³ Balevičiūtė R. Romantizmo atspindžiai Rimo Tumino teatre // *Menotyra*, 2006, Nr. 4, p. 44–48.

²⁴ Sakalauskas T. *Miltinio apologija*. Vilnius: Scena, 1999.

²⁵ Andrijauskas A. Meno filosofija: XVIII–XX a. koncepcijų analizė. Vilnius: Mintis, 1990.

²⁶ Maniokas K. Filosofinė žaidimo samprata // *Metai*, 1993, balandis, p. 108–114.

²⁷ Sabaliauskaitė K. Menas kaip žaidimas, struktūra, kalba // *Seminarai*, 1998. Vilnius: Vyturys, p. 158–163.

²⁸ Pruskus V. Verslas kaip žaidimas: tarp kompetencijos ir kūrybiškumo // *Filosofija. Sociologija*, 2007, t. 18, Nr. 8, p. 55–63.

– tai savotiškas teatras, kuriame dalyviai, spontaniškai improvizuodami, geba atlikti keletą svarbių funkcijų vienu metu: aktorius, režisierius, dramaturgo. J. Piaget ir kitų psichologų darbuose įrodyta, kad vaikų mąstymas yra daug savitesnis nei jų kalba ir išreiškiamas ne tekstu, o aktyvia veikla, kūrybiškai atkuriant / modeliuojant įvairias situacijas arba žaidžiant. Svarbi tyrimui Michailo Bachtino studijoje „Autorius ir herojus“ iškelta meno ir grynojo žaidimo sąveikos dinamika, arba *autoriaus* ir *herojaus* pozicijų kaita, kuri padėjo įrodyti žaidybinių elementų sklaidos galimybes įvairiuose komunikaciniuose teatro procesuose. Juriiaus Lotmano darbuose išskirtas dar vienas žaidimo bruožas – tam tikro mokėjimo išugdymas arba treniruotė sąlygiškoje situacijoje įgalino atskleisti edukacinę teatrinio žaidimo funkciją spektakliuose vaikams ir jaunimui.

Šiuolaikinių teatro mokslininkų Richardo Schechnerio ir Hanso-Thieso Lehmanno naujausi tyrimai padėjo aktualizuoti logocentrinę tradiciją paremtą aristoteliškojo mimetinio teatro sampratos transformaciją, atsiradusią Vakarų Europoje XX a. antrojoje pusėje, ir išryškinti gilų įtrūkį bei takoskyrą tarp tradicinio ir postmodernaus teatro modelių. Kai kurie postmodernaus teatro elementai (pvz., atvira struktūra, tikrovės įsiveržimai, cirkuliacinis laikas, charakteringumas, veiksmo šuoliai ir kt.) tapo reikšmingais moksliniais įrankiais, siekiant ištirti žaidimo ir improvizacijos genezę, jų tarpusavio sąveiką, pagrindinius elementus ir bruožus, jų taikymo spektakliuose vaikams ir jaunimui Lietuvoje galimybes.

Darbe remtasi ir lietuvių autorių veikalais – kultūrologo A. Gaižučio studija „Vaikystė ir grožis“, teatrologo B. Sruogos iškelta „meninio primitivizmo“ dėsnių taikymo teatre vaikams ir jaunimui idėja („Vakarai“, 1936 03 27 – 04 12) ir tarpukario pedagogo J. Geniušo straipsniais pedagoginėmis temomis („Scenos vaizdeliai vaikų teatrui“ (1924), „Ryškusis skaitymas“ (1928), „Dramatizacija ir įscenavimas. Mokymo auklėjimo priemonė“ (1929), „Vaikų teatras – žaidimų organizatorius“ (1935) ir kt.), kuriuose nagrinėjama vaikų žaidimų ir teatro priežastiniai ryšiai, dėsningumai ir pasitaikančios problemos.

Jau minėta, kad atraminių teatrą vaikams ir jaunimui analizuojančių studijų Lietuvos teatrologijoje nėra, todėl siekta apžvelgti ir mokliškai apibendrinti visus įmanomus šaltinius ir kitą prieinamą medžiagą. Nemažai vertingos informacijos suteikė „Kultūros baruose“ (1980 m., Nr. 2) teatrologės Ramunės Marcinkevičiūtės parengtas straipsnis „Režisieriai apie teatrą vaikams“, teatrologės Elonos Bundzaitės-Bajorinienės probleminis straipsnis „Teatras vaikams ir jaunimui“ („Teatras“ 1998 m., Nr. 2), Lietuvos teatro muzikos ir kino muziejuje kaupiama ir saugoma archyvinė medžiaga.

Peržvelgus kone visą disertacijos temoje apibrėžto laikotarpio kultūrinę XX a. paskutinių dešimtmečių spaudą („Literatūra ir menas“, „Teatras“, „Kultūros barai“) aptikta vos vienas kitas straipsnis, kuriuose aptariamos vaikų teatro problemos. Pavyzdžiui, 1979 m.

gruodžio mėnesį „Literatūroje ir mene“ vyko apskritojo stalo diskusija tema: „Teatras vaikams – didelė problema“²⁹, kurioje savo mintis pareiškė: I. Aleksaitė, D. Rutkutė, L. Tupikienė, A. Poškienė, V. Palčinskaitė, R. Jakučionis, J. Bučys, L. Lankauskaitė. Diskusijoje išryškėjo, kad yra per mažai idėjiškai brandžių, meniškai įtaigių vaikiškų spektaklių, kurie sukeltų didesnę visuomenės rezonansą, taip pat kad reikia iš esmės pakeisti požiūrį į jaunąją žiūrovą, nes „šiandieninis vaikas – tai rytdienos teatro žiūrovas, vertintojas, grožio kūrėjas“³⁰. Teatro pedagogė L. Tupikienė iškelia mintį, kad teatras labai artimas vaikų psichikai, nes yra giminingas žaidimui, o D. Rutkutė akcentuoja, kad teatras – dvasinis turtas, kurį vaikai atsineša iš vaikystės. Diskusijoje iškeliamos įsisenėjusios nuo pokario laikų problemos, tačiau geresni spektakliai tik išvardijami, bet detaliau neanalizuojami. Apie visų laikų lietuviškų spektaklių vaikams „hitą“, režisierės Dalios Tamulevičiūtės dešimtuko Jaunimo teatre spektaklį „Bebenčiukas“ (1975) pagal K. Kubilinsko eiliuotą pasaką šio darbo autorė rado tik keletą fragmentiškų pasisakymų spaudoje, pavyzdžiui, „Bebenčiukas“ – ilgai lauktas vaikiškas spektaklis, azartiškas vaidinimas-žaidimas“³¹, šiuolaikiškas spektaklis „Bebenčiukas“, „<...> kur puikiai suderinti pasakos, dabartinio vaikų gyvenimo ir žaidimo elementai“³², „Jauni artistai, vaidinantys „Bebenčiuke“ ir „Jaučio trobelėje“, su humoru, gera autoironijos doze, pasitelkdami improvizaciją, kuria pasakiškus personažus <...>“³³. Teatro kritikė Marija Lozoraitytė savo recenzijoje rašo: „<...> pasaka „Bebenčiukas“ – tai žaidimas, labai rimtas žaidimas su pasidalijimu į komandas, su griežtomis taisyklėmis, kurių laikosi kiekvienas dalyvis“³⁴. Apie ilgai repertuare išsilaikiusį šiauriečių spektaklį „Vaikų dienos“ (1977) (rež. I. Vaišytė, J. Dautartas) rasta dar mažiau medžiagos, tik labai bendros frazės ir tendencijos, pavyzdžiui: „Šiauriečiai vykusiai panaudoja vaikų pomėgį žaisti, išsyk užmegzdami kontaktą su sale, patys žaisdami, improvizuodami (kaskart kinta mizanscenos, prisitaikymai, tekstas)“³⁵. Šiek tiek informacijos apie spektaklius vaikams ir jaunimui randame „Lietuvos teatro istorijos“ trečiojoje knygoje, kurioje apibendrinama Lietuvos teatrų veikla 1970–1980 metais. Apie Vytauto Čibiro režisuotą spektaklį Jaunimo teatre rašoma: „Pepės Ilgakojinės“ (1971) – spektaklio kaip žaidimo – energiją spinduliavo N. Gelžinytės vaidinama „visų numylėtinė“ Pepė. Maža drąsi ir įžūli mergaitė tiesiai iš scenos bendravo su vaikais, kvietė juos leisti išmonės ir fantazijos keliais, savo nepaprastais nuotykiiais griovė elgesio taisykles ir šaipėsi iš pilko bei nuobodaus

²⁹ Teatras vaikams didelė problema // *Literatūra ir menas*, 1979 12 01.

³⁰ Ten pat.

³¹ Aleksaitė I. Vaidybos džiaugsmas // *Teatras*, 1975, Nr. 3, p. 31–38.

³² Teatras vaikams didelė problema // *Literatūra ir menas*, 1979 12 01.

³³ Aleksaitė I. Spektaklis vaikams ar „vaikiškas spektaklis“? // *Literatūra ir menas*, 1976 10 02.

³⁴ Lozoraitytė M. Bebenčiukas ir kiti // *Literatūra ir menas*, 1975 12 20.

³⁵ Vasiliauskas V. Šaukštėlis cukraus ir dar šis tas // *Literatūra ir menas*, 1978 06 03.

suaugusiųjų gyvenimo.³⁶ Apie „Bebenčiuką“ ten pat rašoma, kad spektaklis, anot kritikos, tapo „<...> principinės reikšmės pastatymu, tikru spektakliu vaikams, sugebėjusiu paversti suaugusius visiškai naiviais, betarpiškai klykaujančiais žiūrovais, pasinėrusiais į subtiliai atkurta K. Kubilinsko poezijos ir grožio atmosferą, mažųjų psichologiją“³⁷. Knygoje randame citatą apie šiauliečių spektaklį: „Vakarykščių studentų žaismingos „Vaikų dienos“, pratęstos ligi profesionalaus teatro scenos pakylas, tapo jaunųjų aktorių manifestu, jų kūrybos turiniu ir forma. <...> Kartais improvizacija yra grynai pedagoginė priemonė, vartojama pratinant jaunos aktorius ir publiką prie teatro kalbos. Tačiau ji gali būti išplėtotą spektaklyje, tapti jos pagrindu <...> tuomet mažiau reikšmės turi režisieriaus valia, o daugiau „jaunųjų aktorių kolektyvinė išmonė, teatrinio žaidimo ansamblišumas.“³⁸ Gyvas plastinis žaidimas buvo ir režisieriaus Jono Vaitkaus kurso diplominis spektaklis „Makakučio nuotykių“ (1985).

Taigi teatrologai jau XX a. 8-ajame dešimtmetyje atkreipė dėmesį į žaidimo ir improvizacijos svarbą spektakliuose vaikams ir jaunimui, bet straipsniuose pasigendama išsamesnio tyrimo ir analizės. Dažnai minimi terminai „spektaklis – kaip žaidimas“, „improvizacija“, „teatras-žaidimas“, tačiau detaliau nesigilinama į novatorišką reiškinių atsiradusį teatre 8-uoju dešimtmečiu. Be to, beveik nėra pateikiama konkrečių pavyzdžių, kaip spektakliuose pasireiškė žaidybinis-improvizacinis pradai, anot teatro kritikų, artimas kasdieniniams vaikų žaidimams.

Vėlesnėse atkurtosios Lietuvos nepriklausomybės metų recenzijose situacija mažai keičiasi. 10-ajame dešimtmetyje kuriasi naujos nepriklausomos trupės. Nors 1989 metų pradžioje susikūręs „Keistuolių“ teatras keletą dešimtmečių sėkmingai užpildė tuščią vaikų teatrų nišą, užaugindamas kelias potencialių žiūrovų kartas, tačiau apie jų veiklą galima rasti tik pabirų, paviršutiniškų, anotacinio pobūdžio straipsnių spaudoje. Ilgą laiką apie juos apskritai nebuvo rašoma, nors vaikams ir jaunimui tuo metu tai buvo bene vienintelis grynojo teatro potyris.

Bene plačiausiai ir išsamiausiai etapinių spektaklių vaikams ir jaunimui raidos bruožus Lietuvoje aptarė teatro kritikė R. Oginskaitė knygoje „Teatras be pasakų“³⁹. Autorė glaustai pristato trijų paskutinių XX a. dešimtmečių spektaklių vaikams ir jaunimui lietuvių panoramą, aptaria Vakarų Europos teatro pedagogų, režisierių, aktorių, dramaturgų patirtį ir jų svarbiausius laimėjimus, padėjusius reabilituoti vaikų ir jaunimo teatrą bei išplėsti jį iš ilgametės „antrarūšio“, „nerimto“ meno statuso priklausomybės. Darbe taip pat remtasi Vaikų draugijos atkuriamosios konferencijos medžiaga (1989 12 15, Vilnius), naudotasi teatrologų (I.

³⁶ *Lietuvos teatro istorija. Trečioji knyga*. Vilnius, 2006, p. 99.

³⁷ Ten pat, p. 110.

³⁸ Ten pat, p. 342.

³⁹ Oginskaitė R. *Teatras be pasakų*. Vilnius: Tyto alba, 2000.

Aleksaitės, V. Vasiliausko, J. Lozoraičio, Aleksandro Guobio, G. Mareckaitės, A. Girdzijauskaitės, E. Jansono, Rasos Vasinauskaitės, I. Daunoravičiūrės, Daivos Šabasevičienės, R. Viskausko ir kt.) straipsniais, recenzijomis ar interviu spaudoje bei lietuvių režisierių (D. Tamulevičiūtės, Aido Giniočio, Cezario Graužinio, Valentino Masalskio, Antano Gluskino ir kt.) teoriniais samprotavimais, daug kartų patikrintais ilgametėje praktinėje kūrybinėje veikloje, statant spektaklius vaikams ir jaunimui.

Apibendrinant galima teigti, kad spektakliai vaikams ir jaunimui retai atsidurdavo ne tik režisierių, bet ir teatrologų akirtyje. Žaidimo ir improvizacijos diskursas fragmentiškai išryškėjo jau XX a. 8-ojo dešimtmečio teatrologų probleminiuose straipsniuose ir recenzijose, tačiau nebuvo giliau tiriamas ir analizuojamas.

Darbo struktūra

Disertaciją sudaro įvadas, trys dėstymo dalys, išvados, šaltinių ir literatūros sąrašas bei priedai.

Pirmojoje dalyje apžvelgiamos įvairios estetinės, filosofinės, kultūrologinės, psichologinės žaidimo ir teatro teorijos, siekiant iširti žaidimo ir teatro sampratą, jų tarpusavio santykių dinamiką, sąlyčio taškus ir esminius skirtumus. Plačiau aptariami J. Huizingos ir Aristotelio veikalai „Homo Ludens“ ir „Poetika“ bei R. Schechnerio performanso teorija, glaustai pristatomos I. Kanto, F. Schillerio, E. Finko, H.-G. Gadamerio, L. Vygotskio, M. Bachtino, J. Lotmano, R. Caillois estetinės, filosofinės, kultūrologinės žaidimo teorijos. Aptariami kasdieninių vaikų žaidimų ir teatro priežastiniai ryšiai. Remiantis žymių teatro teoretikų ir praktikų (G. Tovstonogovas, V. Mejerholdas, P. Brookas, J. Miltinis) įžvalgomis, nagrinėjama aktorių improvizacija kaip svarbiausias teatrinio žaidimo bruožas. Skyriaus pabaigoje išgryninama žaidimo ir teatro sąsajos bei skirtumus apibendrinanti lentelė.

Antrojoje dalyje išskleidžiama žaidimo ir improvizacijos spektakliuose vaikams ir jaunimui lietuvių dramos teatre genezė ir sąsajos, glaustai aptiriamos teatrinio žaidimo atsiradimo prielaidos, išskiriami svarbiausi istorinės raidos etapai, bruožai ir trys pagrindiniai tipai. Išsamiai analizuojami pirmieji trys novatoriški XX a. 8-ojo dešimtmečio spektakliai, padarę perversmą vaikų teatrų repertuare: „Pepė Ilgakojinė“, „Bebenčiukas“, „Vaikų dienos“, kuriuose atsiskleidė aktorių žaidybini-improvizacinis pradas, artimas vaikų žaidimams. Analizuojamas Lietuvos nepriklausomybės atkūrimo išvakarėse susikūrusio „Keistuolių“ teatro fenomenas, kūrybos principai ir vieta teatrinės kultūros erdvėje bei aptariami du skirtingi teatro laboratorijos „Atviras ratas“ spektaklių jaunimui modeliai.

Trečia dalis skirta iširti žaidybinių-improvizacinių spektaklių vaikams ir jaunimui lietuvių dramos teatre sampratą, siekiant išskirti ir apibrėžti pagrindinius šį teatro modelį

apibūdinančius raiškos bruožus. Analizuojami aktorinės improvizacijos ypatumai, sklaida, problematika ir taikymo galimybės spektakliuose vaikams ir jaunimui. Nagrinėjami specifiniai spektaklių vaikams ir jaunimui raiškos bruožai. Aptariama žaidybinių elementų sklaida įvairiuose komunikaciniuose procesuose ir edukacinė teatrinio žaidimo funkcija. Paskutiniame trečiosios dalies skyriuje išryškinama skirtis tarp vaikų ir suaugusiųjų teatrų modelių, siekiant įrodyti, kad žaidybinių-improvizacinių spektaklių vaikams ir iš dalies jaunimui ne kopijuojama tradicinius suaugusiųjų teatro modelius, o pasižymi specifiniais bruožais, kurie artimi žaidimo sampratai. Skyriaus pabaigoje pateikiama vaikų ir suaugusiųjų teatro modelių skirtį apibendrinanti lentelė.

Darbo pabaigoje pateikiamos išvados, literatūros sąrašas ir priedai – lentelės, kuriose išvardyti visi Lietuvos profesionalių dramos teatrų pastatymai vaikams ir jaunimui laikotarpiu nuo 1951 iki 2011 m. Taip pat pristatomos diagramos, atskleidžiančios ryškia kiekybinę disproporciją tarp suaugusiesiems ir vaikams bei jaunimui skirtų pastatymų įvairiuose Lietuvos dramos teatruose sovietmečiu (1951–1990).

1. ŽAIDIMAS IR TEATRAS

1.1. Žaidimo ir teatro, kaip kultūros fenomenų, samprata ir santykių dinamika: sąsajos ir skirtumai

Jau senovės romėnai, iškėlę iki šių dienų išlikusį šūkį „Duonos ir žaidimų!“ (lot. „*Panem et circenses!*“), suprato ypatingą žaidimo svarbą ir vietą žmogaus gyvenime. Žaidimas lydi žmogų nuo kūdikystės iki žilos senatvės. Žaidimo apraiškų gausu senovės kulto apeigose, kalendorinėse šventėse, persirengėlių eisenose, karnavaluose, vestuvių bei krikštynų apeigose ir kitur. Sutampa daugelio teatro tyrinėtojų nuomonės dėl teatro ištakų žaidybinės prigimties ir aktoriaus vaidybos tiesioginių sąsajų su žaidimu. Turbūt neatsitiktinai kai kuriose kalbose žaidimas ir vaidyba reiškia vieną ir tą patį. Pavyzdžiui, viena populiariausių pasaulio kalbų – anglų kalba – žodis *play* reiškia veiksmazodžius *žaisti* ir *vaidinti*, *atlikti*, *dėtis*, taip pat *pjesė*, *drama*, *vaidinimas*, *spektaklis*. Rusų kalbos žodis *играть* [*igrat*] taip pat yra žodžių *žaisti* ir *vaidinti* ar *atlikti vaidmenį* sinonimas. Analogiška situacija ir vokiečių kalba, kurioje žodžio *spielen* reikšmė yra ne tik *žaisti*, bet ir *atlikti vaidmenį*, *vaidinti* bei *apsimesti*. Lietuvių kalboje nėra tiesioginio ryšio tarp žodžių *žaisti* ir *vaidinti*, tačiau senovėje, kalbant apie vaidybą, buvo populiarus žodis *žaislė*. Slaptųjų lietuviškųjų vakarų artistus kartais dar vadino *lošėjais*. Taip pat dažnai vartojamos sąvokos *pažaisti teatrą*, *žaidžiame teatrą* ir panašiai. Akivaizdu, kad tai nėra atsitiktinumas, o tam tikras dėsningumas.

Apžvelgiant įvairias filosofines, kultūrologines, estetines žaidimo ir teatro teorijas, šiame skyriuje siekiama aptarti bei palyginti žaidimą ir teatrą kaip kultūros fenomenus; išskirti pagrindines žaidimo ir teatro savybes bei raiškos ypatumus; palyginti ir nustatyti žaidimo ir teatro sąlyčio taškus bei esminius skirtumus. Ištirti žaidimo ir improvizacijos genezę bei taikymo galimybes spektakliuose vaikams ir jaunimui.

Bene plačiausiai žaidimą, kaip kultūros fenomeną, aptarė ir išskleidė žymus olandų kultūrologas Johanas Huizinga veikale „Homo Ludens“⁴⁰. J. Huizingai žaidimas – visa apimantis žmogiškosios veiklos būdas, universali žmogiškosios egzistencijos kategorija, atsiradusi pirmiau nei bet kuri kultūra. Žaidimas, kaip kultūros fenomenas, išsiskleidęs visose srityse: meno, literatūros, politikos, religijos, filosofijos, teisės, kalbos ir net karinėje. Maksimaliai generuodamas žaidimo principą visose žmogiškosios veiklos srityse, Huizinga atskiria žaidimą nuo moralės kategorijos. Žaidimas – tai ne gyvenimo maniera, bet struktūrinis žmogiškosios veiklos pagrindas, pozityvus kūrybinis pradas, kultūros universalija, svarbiausias istorijos

⁴⁰ Хейзинга Й. *Номо Ludens. В тени заветренного дня*. Москва: Прогресс, 1997.

veiksny. Moralus ir nemoralus poelgis įvyksta pagal vieno ar kito žaidimo taisykles. Be to, žaidimo esmė nesuderinama su prievarta ir būtent moralūs poelgiai artikuliuoja teisingą žaidimo taisyklių pasirinkimą. Rimtumas nėra žaidimo antonimas, žaidimo antonimas – nekultūringumas ir barbariškumas. J. Huizinga savo veikale tyrinėja žaidimo fenomeną kaip ypatingą veiksnį, egzistuojantį visose gyvenimo sferose. Huizingos pagrindinis tikslas – žaidimo sampratą išreikšti kaip kultūros visumos dalį. Žaidimas suprantamas kaip kultūros reiškinys, o ne kaip biologinė funkcija. Žmogus, pasak Huizingos, yra laisvas tiek, kiek sugeba savo valia būti žaidimo subjektu. Sukurtas pagal Dievo paveikslą žmogus, ieškodamas atsakymų į esminius klausimus, nesąmoningai mąsto apie jam iš aukščiau primestą žaidimą. Kiekvienas iš mūsų žaidžia savo gyvenimą universaliame egzistenciniame žaidime.

Norėdami apibrėžti žmogišką esmę, mąstytojai žmogų nuo seno buvo pavadinę *homo sapiens* (mąstantis žmogus), vėliau – *homo faber* (veikiantis žmogus), bet ir antrasis pavadinimas nebuvo labai tikslus, nes atspindėjo ir kai kurių gyvūnų rūšį. Huizinga įveda naują terminą – *homo ludens* (žmogus žaidžiantis), kuris išreiškia dar vieną labai svarbią žmogiškos būties funkciją greta mąstymo ir veikimo. Viena sena mintis liudija, kad visa žmogaus veikla istorinės raidos perspektyvoje tėra žaidimas. Vaikai ir gyvūnai žaidžia, nes jaučia didelį malonumą, ir čia slepiasi jų laisvės paslaptis. Suaugęs žmogus, sukaustytas įvairių įsipareigojimų naštos, galėtų apsieiti be žaidimo, nes tai iš esmės yra perteklinė veikla. Poreikis žaisti atsiranda lygiagrečiai jo teikiamam malonumui, nes žaidimas nėra biologinė žmogaus būtinybė, todėl jį galima atidėti arba net visai nežaisti. Tačiau vieną kartą įgyta džiaugsminga patirtis yra branginama ir siekiama ją pakartoti. Paprastai žaidžiama laisvalaikiu, neturint konkretaus tikslo, bet žaidimui tampant viena iš kultūros funkcijų *pareigos*, *atsakomybės* sąvokos įgauna vis didesnę prasmę ir reikšmę.

Žaidimas nėra įprastas ir tikras gyvenimas, žaidžiama dėl teikiamo malonumo „šiaiip sau“, „tarsi“, „netyčia“. Nepaisant to, kiekvienas žaidimas dažnai visiškai pasiglemžia savo erdvėn žaidimo dalyvius, suteikdamas veiklai rimtumo. Žaidimas laikinai sustabdo, pertraukia įprasto gyvenimo tėkmę, atsidurdamas buitinių reikmių ir aistrų paribyje. Apribotas laiko ir erdvės, žaidimas įsiveržia į gyvenimą, suteikdamas būčiai pilnatvės, grožio ir laisvės pojūtį. Žaidimas atsiduria gerokai aukštesnėje sferoje nei biologinė (pavyzdžiui, maitinimosi ar savisaugos) sfera, šventės arba kulto, kitaip tariant, sakraliniame lygmenyje. Panašiai apie teatro žaidybines prigimtį, nepaprastumą ir atitrūkumą nuo kasdienybės mąsto ir žymus lietuvių režisierius J. Miltinis, kuris teigia, kad teatras turėtų „<...> jėga mus išplėsti iš kasdienybės

rutinos⁴¹, „<...> teatras yra žaidimas, rimtą šio žodžio prasme, tai yra mokymasis gyventi“⁴²; „Žaisti – tai nugalėti baimę, ieškoti laimės. O laimė – visiškas baimės atsikratymas.“⁴³

Palyginkime žaidimą ir teatrą, remdamiesi seniausiu išlikusiu šaltiniu – Aristotelio veikalu „Poetika“⁴⁴. Aristotelis „Poetikoje“ tragediją ir komediją priskiria imitaciniam menui. Pasak filosofo, poreikis imituoti yra įgimtas, nes iš pat vaikystės žmonės yra linkę mėgdžioti, taip įgydami pirmąsias žinias ir patirdami tam tikrą malonumą⁴⁵. Filosofas „Poetikoje“ pabrėžia, kad poreikis imituoti yra įgimtas ir žmonės nuo gyvūnų skiriasi būtent tuo, kad geriausiai sugeba tai daryti. Ši stiprų įgimtą pomėgį nuolat ugdant savo improvizacijomis atsiranda poezija, iš kurios išsivystė tragedija ir komedija. Aristotelio apibrėžta *imitacijos* sąvoka labai artima vaikų žaidimams, nes žaisdami jie ne tik mėgdžioja suaugusių žmonių gyvenimą, bet ir mokosi gyventi. „Tragedija yra tam tikro veiksmo imitacija ir visų pirma veiksmo priemonėmis imituoja veikiančius žmones“⁴⁶. Tragedijoje dominuoja stiprius, neeilinius charakterius ir likimus turintys žmonės, o komedija – morališkai blogesnių žmonių imitacija. Tačiau, pasak Aristotelio, ir tragedijos, ir komedijos užuomazga – improvizacijos: tragedijos pradžia susijusi su ditirambų choru, o komedija – su falinių dainų atlikėjais⁴⁷.

J. Huizinga veikalė „Homo Ludens“ tik labai fragmentiškai aptaria grynojo teatrinio pasirodymo žaidybines prigimtis, nors teatrinė apraiška gausu autorius plačiai aprašytose senovės apeigose, teismo procese, sporto rungtynėse, kariniuose veiksmuose, mįslių minimo tradicijoje ir kitose kultūros erdvėse. Aktorius, kurdamas vaidmenį scenoje, nuolatos žongliuodamas žaidžia savo kūrybine vaizduote. Jis, kaip mitologinis Puruša kosmosą, sukuria iš savęs personažą. Autorius teigia, kad dramų pagrindas yra veiksmas, todėl tragedijos ir komedijos šaknys glūdi žaidime. Komedija išaugo iš grandiozinių Dioniso švenčių, kuriose dominavo falo kultas, choro pasirodymai, buvo naudojamos įvairios gyvūnų kaukės ir kt. Tragedija savo ištakose buvo ne tik literatūrinis žmogaus ar grupės žmonių likimų ruporas, bet šventas žaidimas, artėjantis prie religinio ritualo. Tragedija ir komedija nuo pat pradžių vystėsi rungtyniavimo dvasia, nes poetai, konkuruodami vienas su kitu, kūrė savo veikalus Dioniso garbei skirtoms varžyboms. Kritika ir žiūrovai reikliai vertino kiekvieno poeto darbus, palaikydami ar nušvilpdami, todėl per varžybas jausdavosi didelė emocinė įtampa, panašiai kaip šiandieninėse futbolo ar kitose sporto rungtynėse.

⁴¹ Sakalauskas, T. *Miltinio apologija*. Vilnius: Scena, 1999, p. 111.

⁴² Ten pat, p. 119.

⁴³ Ten pat, p. 118.

⁴⁴ Aristotelis. *Rinktiniai raštai*. Vilnius: Mintis, 1990.

⁴⁵ Ten pat, p. 280.

⁴⁶ Ten pat, p. 285.

⁴⁷ Ten pat, p. 281–282.

Pasak J. Huizingos, žaidimas atsiriboja nuo mums įprasto gyvenimo ritmo savo vieta ir laiku⁴⁸. Žaidimas negali tęstis be galo. Jis turi pradžią ir pabaigą, todėl startavęs tam tikru momentu lygiai taip ir finišuoja, taigi yra „žaidžiamas“ arba „sužaidžiamas“: juda trajektorija pirmyn ir atgal, nuosekliai vystosi nuo užuomazgos iki galutinio atomazgos taško. Aristotelis minėtame veikale įrodinėja, kad „tragedija – tai užbaigto ir viso veiksmo, turinčio tam tikrą apimtį, imitacija“⁴⁹. Žodelį „viso“ Aristotelis suvokia kaip įvykių jungtį arba dalyką, turintį pradžią, vidurį ir pabaigą, nes gerai parašytos tragedijos fabula neturi nei prasidėti kaip pakliuvo, nei baigtis kur pakliuvo, o turi laikytis tam tikrų nuoseklumo principų. Labai svarbu pažymėti, kad tiek žaidime, tiek teatre veiksmas būtinai vyksta esamajame laike, t. y. „čia ir dabar“, todėl antrą kartą identiška jį atkartoti praktiškai neįmanoma. Antras svarbus su laiko kategorija susijęs momentas – realaus / gyvenimiško ir fiktyvaus / spektaklio laiko neatitikimas, pavyzdžiui, per realias dvi tris spektaklio valandas neretai praeina vieno žmogaus ar net kelių kartų gyvenimai. Tuo tarpu žaidime paprastai gyvenimiškas ir žaidimo laikas yra adekvatus, kitaip tariant, sutampa. Žaidime, skirtingai nei teatre, laiko dimensija gali būti trūkčiojanti, fragmentuota, nenuosekli dėl neretai į žaidimo erdvę įsiveržiančių realaus / tikrojo gyvenimo momentų. Pavyzdžiui, žaidimą bet kartu dėl įvairių objektyvių ar subjektyvių priežasčių (kažkas sutrukdė, atsibodo, pavargo, neįdomu ir pan.) galima trumpam ar visiškai nutraukti, laikinai atidėti, pradėti iš naujo ar pakartoti, vėl tęsti toliau ir pan.⁵⁰ Todėl žaidime laikas juda ne nuoseklia linija, bet greičiau spirale, vis atsikartodamas, kylančia, bet tuo pačiu ir nuolat trūkčiojančia seka. Tradicinio spektaklio atveju tokia situacija sunkiai suvokiama arba beveik neįmanoma, išskyrus kai kuriuos atvejus, dažniausiai susijusius su vaikams skirtos meninės produkcijos reprezentacijos ypatumais, arba pavienes avangardinio / postmoderniojo meno apraiškas, apie kurias išsamiau bus kalbama kituose disertacijos skyriuose.

Žaidimas apribotas ne tik ypatingo laiko, bet ir konkrečios vietos, todėl žaidžiamas iš anksto numatytoje materialinėje ar metafizinėje teritorijoje: arenoje, ant žaidimo stalo, magiškaime rate, bažnyčioje, kino ekrane, scenoje ir kt. Tai svetima ir paslaptinga įprastam gyvenimui teritorija, besivadovaujanti savo susikurtomis žaidimo taisyklėmis, arba laikinas pasaulis įprasto gyvenimo viduje, atliekantis kažkokį uždarą veiksma. Tai dar vienas žaidimo skiriamasis bruožas – uždarumas, atsiribojimas. Reikia taip pat pažymėti, kad dėl nuolat gresiančių realaus / tikro gyvenimo momentų įsiveržimų į susikurtą žaidimo erdvę žaidimo uždarumas ir atsiribojimas nėra konvencionalūs dydžiai, o tik sąlyginiai reiškiniai, jautriai reaguojantys į įvairius išorinius pokyčius ir priklausantys nuo virtinės atsitiktinumų.

⁴⁸ Хейзинга Й. *Номо Ludens. В тени заперешнего дня*. Москва: Прогрес, 1997, с. 29.

⁴⁹ Aristotelis. *Rinkiniai raštai*. Vilnius: Mintis, 1990, p. 286.

⁵⁰ Reikia pažymėti, kad sakralių ritualinių apeigų metu laikas vėl turi tendenciją įgauti nuoseklios / tolygios struktūros kontūrus ir susiliesti su realiuoju / tikruoju laiku.

Teatro menui taip pat būdingas atsiribojimas nuo kasdienio gyvenimo tam tikroje uždaroje erdvėje, dažniausiai scenoje, kurioje ir vyksta sceninis veiksmas. Šiuolaikiniame postmoderniame teatre gyvenimo ir teatro ribos dažnai priartėja arba susilieja, tad atsiribojimas uždaroje erdvėje tampa ne privalomu, o labiau sąlyginiu bruožu. Kitaip tariant, vaidinimas – tai savo dėsnius turintis, laikinas ir išgalvotas gyvenimas realaus gyvenimo viduje, būtinai vykstantis esamuojų laiku – „čia ir dabar“. Net ir netradicinė atvira erdvė (laukas, kiemas, turgaus aikštė, arena, patiestas kilimėlis, kreida ar kaip kitaip pažymėtas ratas ir pan.), pradėjus vaidinti aktoriui, automatiškai virsta paslaptinga, nuo įprasto gyvenimo atsiribojusia teritorija.

Pasak Aristotelio, atskiros tragedijos dalys „turi būti ne tik tinkamu būdu sutvarkytos, bet dar ir turėti neatsitiktinį dydį, nes grožis – tai dydis ir tvarka“⁵¹. Panašiai mąsto ir J. Huizinga, kuris teigia, kad žaidimo viduje egzistuoja tam tikra tvarka, ir tai yra dar viena pozityvi savybė – kurti tvarką ir pačiam būti tvarka. Nustatytos žaidimo taisyklės yra neginčijamos ir privalomos visiems, o mažiausias nuklydimas trukdo žaidimo eigai, griauna unikalią vertę⁵². Šiame netobulame pasaulyje žaidimo vieta išreiškia laiko suvaržytą tobulybę. Gilus, vidinis žaidimo ryšys su tvarkos idėja artikuliuoja estetinio veiksnio galimybę, t. y. kiekvienas žaidimas siekia būti gražus. Žaidimas sujungia ir išlaisvina, prikausto ir užburia. Teatro mene galioja tam tikros taisyklės, arba scenos dėsniai, pavyzdžiui, sceninio veiksmo vietos, laiko ir erdvės vienovė, besivystantys charakteriai, konfliktas, nuosekli įvykių grandinė, fabula, personažų tarpusavio santykiai, įvairūs partnerių bendravimo aspektai ir kt., kuriuos eliminavus, netektų prasmės ir pats vaidinimas. Tai svarbūs išoriniai teatro meno dėsningumai, greta kurių egzistuoja ir griežti vidiniai-etiniai aktorių elgesio scenoje ir apskritai teatre reikalavimai, kurių privalu laikytis (profesinė disciplina ir tvarka, tam tikros elgesio taisyklės, ypatingi, nerašyti, per daugelį metų susiformavę aktorių ritualai scenoje ir pan.).⁵³ Be to, kiekvienas vaidinimas siekia pažadinti tam tikrus žiūrovo estetinius jausmus: pasigėrėjimą, nuostabą, abejonę, sutrikimą ir t. t.

Žaidimo metu tvyranti emocinė įtampa, viena vertus, liudija tam tikrą neužtikrintumą / riziką ir abejonę, kita vertus, ir realią pergalės galimybę⁵⁴. Kąs pasiekama tik įdėjus pastangų. Įtampa azartiniuose žaidimuose ir sportinėse varžybose neretai įkaista iki maksimalaus laipsnio. Žaidimo įtampa reikalauja didelio žaidėjo fizinių ir dvasinių jėgų išbandymo. Vaidyboje įtampa siejama ne tik su aktorius fizinėmis ir psichinėmis pastangomis gerai sukurti vaidmenį, bet ir su aukščiausiu siekiu sužadinti bei patirti scenoje katarsį. Aristotelis teigė, kad tragedija privalo imituoti įvykius, sukeliančius žiūrovui baime ir gailestį,

⁵¹ Aristotelis. *Rinkiniai raštai*. Vilnius: Mintis, 1990, p. 287.

⁵² Хейзинга Й. *Номо Ludens. В тени заветрешего дня*. Москва: Прогресс, 1997, с. 30.

⁵³ К. Stanislavskis. *Etika*. Vilnius: Lietuvos teatro d-ja, 1955.

⁵⁴ Хейзинга Й. *Номо Ludens. В тени заветрешего дня*. Москва: Прогресс, 1997, с. 30.

kitaip tariant, tam tikrą emocinę įtampą, po kurios seka iškrova ar jausmų apvalymas. Kiek kitais žodžiais apie teatrinio žaidimo svarbą ir poveikį žmogui kalba režisierius J. Miltinis: „Teatro poreikis, žaidimo poreikis yra labai senas. Jis gimė kartu su žmogumi. <...> Žmogus žaidimu, kaukėmis baido mirtį, teatras – tai barikada, užkarda nuo jos, aktorystė jis mirtį baugina, apgauna.“⁵⁵ „Per teatrą išsiveržia žmogaus sielos konfliktai ir jo širdis nuskaidrėja, dvasia per katarsį įgauna naujos jėgos.“⁵⁶

Pasak Huizingos, „klubas tinka žaidimui lygiai taip, kaip skrybėlė galvai“⁵⁷, tad žaidimo bendruomenė siekia išlaikyti pastovius, nekintančius dalyvių santykius, nes žaisdami užsiima svarbia nekasdieniška veikla ir atsiduria ypatingoje padėtyje. Teatras pagal prigimtį yra kolektyvinis menas, todėl ypač svarbu – bendraminčių bendruomenė, aktorių ansamblis, susiklausymas, draugiški tarpusavio santykiai, teatro kaip darnios šeimos samprata. Geriausi spektakliai sukuriami tik bendraminčių, kurie tarpusavyje glaudžiai susieti pastoviais ne tik profesiniais, bet ir žmogiškais ryšiais, būry.

Kiekvieną žaidimą gaubia paslaptį, kitiškumo skraistė, nes žaidimo viduje įprasto gyvenimo taisyklės ir papročiai netenka galios⁵⁸. Tai laikinas įprastinio gyvenimo eliminavimas, ypač ryškiai atsiskleidžiantis kultinėse pirmųjų žmonių apeigose ir žaidimuose. „Neįprastumo“ koeficientas teatre dažniausiai suprantamas ir vertinamas kaip tam tikras kokybinis šuolis, aukštesnis lygmuo, be kurio vaidinimas tėra elementari realaus gyvenimo iliustracija, blanki jo kopija. Tai galėtų būti ypatinga atmosfera, natūrali aplinka, autentiški daiktai ar pirm pradžia elementai (ugnis, žemė, vanduo, akmuo), tikslingai naudojamas nuogas žmogaus kūnas ar kiti sceniniai įvaizdžiai. Šioje vietoje vertėtų paminėti teatrologo Petro Bielskio atrastą terminą – „koridos“ kompleksas, kuris aiškinamas kaip „tam tikra žiūrovų dvasinė būseną, esanti tarp realybės ir fantazijos. Ji paremta smalsumu, netikėtumu, rizika, „vaikščiojimu briauna“⁵⁹.

Dar vienas svarbus žaidimo bruožas – tai kova už kažką, neretai siekiant ją parodyti arba pademonstruoti viešai⁶⁰. Vaidyboje kova būtų suprantama kaip dviejų žmonių ar grupių susidūrimas arba sceninis konfliktas, be kurio tiesiog neįsivaizduojamas bet kuris sceninis veiksmas. Žaidimas – tai kova už kažką arba to kažko parodymas. Sceninis konfliktas – svarbiausias sceninio veiksmo variklis. J. Miltinis teigė, kad „žmogus, pajutęs su savim konfliktą, buvo pirmasis aktorius. <...> Jo Didenybė Žaidimas mokė prilygti gamtos

⁵⁵ Sakalauskas T. *Miltinio apologija*. Vilnius: Scena, 1999, p. 120.

⁵⁶ Ten pat, p. 121.

⁵⁷ Хейзинга Й. *Номо Ludens. В тени заветрешнего дня*. Москва: Прогресс, 1997, с. 31.

⁵⁸ Ten pat, p. 31.

⁵⁹ Bielskis P. *Lietuvių liaudies teatro poetika*. Vilnius: Lietuvos liaudies kultūros centras, 1992, p. 14. Tai sąlyginis pavadinimas, kuris ryškiai atsiskleidė slaptųjų lietuviškų vakarų vaidinimuose, kai žiūrovas greta estetinio pasitenkinimo išgyvendavo aštrų pavojaus jausmą, nes niekas nebuvo tikras laiminga susibūrimo baigtimi.

⁶⁰ Хейзинга Й. *Номо Ludens. В тени заветрешнего дня*. Москва: Прогресс, 1997, с. 32.

reiškiniams, spręsti savo konfliktą⁶¹. Žaidžiant svarbu „rodyti“ ir „pasirodyti“. Šiuo aspektu žaidimo ir vaidybos ribos priartėja iki minimumo arba susilieja. Jau Huizinga pažymėjo, kad žaisdami vaikai įsivaizduoja esantys kažkuo kitu: daug gražesniu ar labiau išaukštintu, arba labiau pavojingu nei įprasta. Vaikas – tai ir princas, tai tėvas, tai pikta ragana, tai tigras... Jis pajaučia stiprų emocinį susijaudinimo laipsnį, tačiau neužmiršta apie įprasto gyvenimo egzistavimą, o tai, ką jis rodo, tėra jo vaizduotės produktas⁶². Lyginant su vaikų žaidimais, kultiniai pasirodymai archajinėse kultūrose yra daugiau nei tariamas virsmas, daugiau negu simbolinis virsmas, tai – mistinis virsmas. Kultinių ritualų dalyviai tiki, kad įgyvendina tam tikrą gėrio aktą ir pamaloninta aukščiausia tvarka iš tikrųjų įsiveržia į jų įprastą būtį. Ritualinė apeiga turi daug žaidimo ir teatro elementų, nes vyksta tam tikroje erdvės ir laiko apibrėžtoje zonoje džiaugsmingai ir laisvai, kitaip tariant, laikinai egzistuojančiame pasaulyje. Pasibaigus ritualiniam žaidimui veiksmas nesibaigia, o tęsiasi, stiprindamas dalyvių tikėjimą, esamą ar būsimą tvarką bei gerovę. Tikima, kad bet kuris kultinis veiksmas (aukojimas, rungtyniavimas ar pasirodymas) dievams padedant būtinai išsipildys ateityje, jei tik trokštamas kosminis įvykis bus realiai parodytas ar pavaizduotas ritualo metu. Kultinė apeiga yra aukščiausio laipsnio šventas rimtumas, todėl kyla klausimas, ar ji gali būti suprantama kaip žaidimas. Nors kultinė apeiga turi daug žaidimui būdingų elementų, bet kartu išsiskiria ir ypatingais, specifiniais bruožais. Žaidimui būdingas didesnis laisvumo, spontaniškumo, fragmentiškumo, paviršutiniškumo laipsnis, o kultinė apeiga / ritualas paprastai pasižymi nuoseklumu, gilumu ir tam tikrais griežtesniais apribojimų ir reikalavimų standartais. Žaidžiant galima tikrovės / realaus gyvenimo įsiveržimo grėsmė, ardanti nuoseklią struktūrą, o kultinių apeigų / ritualų metu vientisa struktūra išsaugoma, siekiant sąmoningai pažadinti ir išsikviesti aukščiausią būtybę, kuri, atkūrusi mistinę tvarką, ateityje galėtų išpildyti apeigose dalyvaujančių žmonių individualius ar grupės lūkesčius ir troškimus.

Jau anksčiau buvo kalbėta, kad kiekvienas žaidimas gali vykti maksimaliai rimtai, o rimtumas nėra jo antonimas. Vaikai žaidžia visiškai užsimiršę, su šventu rimtumu, bet kartu suvokia, kad žaidžia. Aktoriai, muzikantai taip pat kuria visiškai pasinerdami į meno gelmes, bet kartu kontroliuoja savo veiksmus, gerai suvokdami, ką daro. Suaugęs žmogus žaidžia kaip vaikas dėl malonumo ir poilsio, kitaip tariant, žemiau rimto gyvenimo ribos, bet jis gali žaisti ir aukščiau tos ribos, įtraukdamas į žaidimo turinį šventumą ir grožį. Taigi, apeiga / ritualas yra pasirodymas, dramatinis veiksmas, vaizduotės materializavimas, turintis nemažai žaidybinių elementų: taisykles, tvarką, įtampą, judėjimą, paslaptį ir susižavėjimą. Be to, tai laikinai sukurtas pasaulis šalia „įprastinio gyvenimo“, atsiribojęs nuo kasdienybės ir paprastai

⁶¹ Sakalauskas T. *Miltinio apologija*. Vilnius: Scena, 1999, p. 120.

⁶² Хейзинга Й. *Номо Ludens. В тени заветренного дня*. Москва: Прогресс, 1997, с. 32.

egzistuojantis tam tikroje uždaroje, magiškoje erdvėje. Svarbus kultinių apeigų momentas – tai sakralus pakilimas, neretai pasiekiantis aukščiausią emocinio susijaudinimo laipsnį arba ekstazės būseną, kuri teatre suvokiama kaip katarsio išgyvenimas. Žaidybinė nuotaika nuolat kinta, todėl dėl įvairių priežasčių (pvz., taisyklių pažeidimas, įtampos sumažėjimas, nuovargis, nusivylimas ir t. t.) kiekvieną minutę į ją gali įsiveržti „įprastas gyvenimas“. Ritualo atveju, skirtingai nei žaidimo, „kasdienybės įsiveržimo“ galimybė sumažėja iki minimumo, nes menkiausias išorinis trukdymas gerokai apriboja sakralinio pakilumo ir kulminacinės ekstazės atsiradimo / sukėlimo galimybę. Kultinių sakralinių apeigų-ritualų metu švenčiama-žaidžiama šventė. Net jei apeigos kruvinos, išventinimo būdai žiaurūs, o kaukės bauginančios, vis tiek „įprasto gyvenimo“ tėkmė laikinai sustabdoma arba visiškai nutraukiama. Kultinės apeigos su žaidimu ir teatru, taip pat aktorių vaidyba susietos glaudžiausiais ryšiais. Net ir šiuolaikinis žmogus, užsidėjęs kaukę, išlieka paslaptingas, o ypatingas, nekasdieniškas vaizdas laikinai išplėšia mus iš „įprasto gyvenimo“ į kitą – vaikų, laukinių, poetų ir žaidimo.

Apibendrinant galima teigti, kad žaidimas yra savanoriška žmonių veikla, kuri nėra tikroviška ir nesusijusi su įprastu gyvenimu, bet kartu geba visiškai įtraukti į veiklą visus žaidimo dalyvius; ji nesaistoma jokių materialinių interesų ir akivaizdžios naudos; vyksta ypatingoje vietoje, pagal tam tikras, griežtai nustatytas taisykles ir trunka tam tikrą laiką bei yra apgaubta paslaptingo, kuris paryškintas neįprastu kostiumu, kauke ar kitu įvaizdžiu⁶³. Žodį „žaidimas“ pakeitus žodžiu „teatras“ nebūtų per daug nutolta nuo tiesos. Teatro menas, panašiai kaip žaidimas, turi šiuos skiriamuosius bruožus arba savybes: apribotą laiką (sceninis laikas) ir uždara erdvę⁶⁴ (scena, arena, kita vaidybos aikštelė), taisykles arba galiojančius scenos dėsnius, uždaramą, paslaptingumą, arba „kitoniškumą“, emocinę įtampą, arba katarsį. Aristotelis teigia, kad „tragedija yra toks meno kūrinys, kuris imituoja užbaigtą ir svarbų tam tikros apimties veiksmą, aprašytą dailia kalba, skirtingą kiekvienoje kūrinio dalyje; tai kūrinys, kurį veikėjai vaidina, o ne pasakoja, ir kuris, sužadindamas gailestį ir baimę, apvalo šiuos jausmus“⁶⁵. Galbūt dėl šių akivaizdžių žaidimo ir vaidybos panašumų daugelyje kalbų šie du žodžiai yra sinonimai, reiškiantys vieną ir tą patį.

Aptarėme tik tradicinį aristoteliškąjį mimetinio teatro modelį, kuris vėliau mums bus reikalingas, siekiant ištirti žaidimo ir teatro santykių dinamiką, taip pat suaugusiųjų ir vaikų teatro modelių lyginamajai analizei pagrįsti. Tačiau būtina atkreipti dėmesį, kad daugelį amžių vyravusi logocentrinė teatro tradicija bei mimetinė aktorių vaidyba, siekiant teatro kaip meno

⁶³ Хейзинга Й. *Номо Ludens. В тени заперешнего дня*. Москва: Прогресс, 1997, с. 32

⁶⁴ „Uždarumas“, kaip minėta, teatro atveju suprantamas ne tiesiogiai, bet labiau kaip sąlyginis dalykas. Net netradicinės atviros erdvės, prasidėjus vaidinimui, tampa kitokios arba nekasdieniškos, todėl savotiškai uždaros metafizine, o ne materialiaja prasme.

⁶⁵ Aristotelis. *Rinkiniai raštai*. Vilnius: Mintis, 1990, p. 283.

savarankiškumo ir autonomijos, XX a. antrojoje pusėje praranda vyraujančias pozicijas, hierarchinė teatrinių priemonių sistema dekonstruojama, todėl atsiranda gilus įtrūkis tarp teatro ir teksto. Pasak žymaus teatro tyrinėtojo H. T. Lehmanno, XX a. antrojoje pusėje atsiradusiame postdraminiame teatre vientisą ir uždara percepriją pakeičia atvira ir susiskaidžiusi, spektakliuose vyrauja nenuoseklumas, koliažas ir montažas, naratyvo ir prasmės nebuvimas. Žaidimas su ženklų tankiu, atsirandant ženklų pertekliui arba trūkumui, tarsi mėgdžioja gyvenimo chaosą ir ryškiai atsispindi fragmentinėse teatro struktūrose. Postdraminiam teatrui būdingi tokie požymiai: „parataksė, sinchroniškumas, žaidimas su ženklų tankiu, vizualioji dramaturgija, kūniškumas, tikrovės įsiveržimas, situacija arba įvykis“⁶⁶.

Daug vertingų išvalgų, aptariant naujas teatro formas bei teatro ir žaidimo diskursą, galime rasti šiuolaikinio performanso teorijos tyrinėtojo, teatro antropologo Richardo Schechnerio darbuose, kuris teigia, kad teatrą, žaidimą, sportą ir ritualą vienija *atkartoto* elgesio modelis. Pasak Schechnerio, tam tikras elgesys, jį nuolat kartojant, įsimenamas ir „išmokstamas“, tuomet transformuojamas, kol galiausiai įprasminamas veikiant tam tikrose situacijose, pavyzdžiui, vaidinant ar žaidžiant. Toks elgesys jau yra ne įprastas kasdienis veiksmas, o simbolinis ir reflektyvus⁶⁷. *Atkartoto* elgesio modelis plačiai paplitęs ir aptinkamas įvairiose performatyviose veiklose – žaidime, sporte, teatre, ritualinėse apeigose. R. Schechneris išskiria keturis žaidimą, sportą, teatrą bei ritualą vienijančius bruožus: 1) Apibrėžtas laikas; 2) Ypatingas dėmesys, skiriamas objektui; 3) Ne produktyvumas; 4) Taisyklės⁶⁸.

Laikas, pasak Schechnerio, gali būti traktuojamas trejopai: 1) Renginio laikas, kai tam tikra veikla yra apibrėžta konkretaus laiko tarpo „nuo–iki“; 2) Nustatytas laikas – tam tikra laiko atkarpa, per kurią turi būti pasiektas rezultatas; 3) Simbolinis laikas, kuris pasireiškia dažniausiai teatre ar ritualo metu. Naujas bruožas, kurio nerandame Huizingos teorijoje, – tai daiktų ir objektų, egzistuojančių ir vaikų žaidimuose, svarba, pasižyminti neribotomis panaudojimo ir interpretacijos galimybėmis. Teatre, kaip ir žaidime, ypatingas dėmesys skiriamas kasdieniams daiktams ar objektams, kurie, įgavę naują prasmę, tampa ženklais arba simboliais, kuriančiais teatro realybę. Pasak Schechnerio, menas yra įvykis⁶⁹, vykstantis dabartyje, kai dominuojančioje pozicijoje atsiduria pats procesas, o ne rezultatas. Svarbu paminėti, kad spektaklio metu, aktyviai sąveikaujant atlikėjams ir žiūrovams, įvyksta statuso pasikeitimas arba, kitaip tariant, perėjimas iš vieno būvio į kitą, kuri Schechneris įvardija *transformacijos* terminu. Teatre tai pasireiškia per aktyvų žiūrovų įsitraukimą į sceninį vyksmą. Transformacijos procesas gali pasireikšti trimis lygmenimis: 1) dramos siužetu; 2) atlikėjais,

⁶⁶ Lehmann H. T. *Postdraminis teatras*. Menų spaustuvė, 2010, p. 131.

⁶⁷ Schechner R. *Between Theatre / Anthropology*. University of Pennsylvania Press, 1985, p. 35–36.

⁶⁸ Schechner R. *Performance Theory*. New York and London: Routledge, 1994, p. 6.

⁶⁹ Ten pat, p. 36.

kurie nuolat koreliuoja kūno ir minties pojūčius, arba, Schechnerio terminais kalbant, vyksta būsenų „transportavimas“; 3) publika, kurios pojūčiai yra dvejopi – arba laikini pramogos atveju, arba ilgalaikiai ritualo atveju. Teatro ir ritualo skirtį apibrėžia skirtingi tikslai ir funkcijos. Ritualo apeigų metu per simbolinį vyksmą ar net transo būsenas dalyviai siekia išgyventi bendrą autentišką patirtį, o į teatrą susirenkama norint pramogauti. Taigi ritualo paskirtis – veiksmingumas, o teatro – pramoga. Žinoma, nėra griežtos ribos tarp veiksmingumo ir pramogos funkcijų, kurios nuolat tarpusavyje sąveikauja, bet visuomet kuri nors viena iš jų yra ryškesnė, t. y. dominuojanti⁷⁰. Tiek rituale, tiek spektaklyje, tiek žaidime pasiekama kritinė situacija, kai įvyksta spontaniškas susikaupusios energijos perdavimas aplinkai. Schechneris atskiria tradicinio ir atviros struktūros spektaklių modelius, teigdamas, kad jei pirmajam būdinga – naratyvas, siužetas, charakteriai, linijinis laikas, sąryšiai, veiksmų logika ir kt., tai antrajame, arba atviros struktūros, modelyje dominuoja gyvenimo ritmai, šablonai, charakteringumas, veiksmo šuoliai, užuominos, cirkuliacinis / „suskliaustas“⁷¹ laikas arba laiko eliminavimas, žaidimas / taisyklės, svarbus atsitiktinumumas ir kt.⁷². Taigi, trumpai aptarta Schechnerio teorija yra svarbus ir reikšmingas instrumentas, analizuojant ne tik performatyvias veiklas, bet ir žaidybinius spektaklius vaikams ir jaunimui, kuriuose, kaip matysime vėliau, galime atrasti daug bendrų bruožų ir sąlyčio taškų.

Žymus vokiečių filosofas Imanuelis Kantas vienas pirmųjų savo moksliniuose darbuose aptarė žaidimo ir meno problematiką bei įrodė, kad esminis juos vienijantis bruožas yra laisvė. Darbas negali būti laisvas, tuo tarpu žaidimas – priešingai – yra visiškos laisvės išraiška, nes žaisti nelaisvai tiesiog neįmanoma. Žaidimas, skirtingai nei kasdienė žmogaus veikla, neturi išorinio utilitarinio tikslo. Filosofo manymu, meno kūryba, harmonizuojanti žmogaus protą ir jausmus, iš esmės yra artima žaidimui. Meno kūrinį gali sukurti genijus, kuris net nežinodamas, iš kur kyla kūrybinės idėjos, kuria kaip pati gamta ir nustato sau taisykles, dėl to jo sukurti kūriniai tampa originaliais sektiniais pavyzdžiais, arba modeliais⁷³. Kantas teigė, kad poezija yra žaidimas idėjomis, muzika – žaidimas įspūdžiais, o romanas ir teatras – žaidimas jausmais. Originalias savo mintis apie žaidimo ir meno santykių dinamiką filosofas lotynų kalba išdėstė išlikusiame Tartu rankraštyje kaip oponentas I. G. Kreicfieldo disertacijos gynime 1777 m. Šioje kalboje I. Kantas palietė vieną svarbiausių meninės kūrybos problemų. Poezija, kaip ir žaidimas, sukuria iliuziją arba „žaidžiančią regimybę“. Tačiau ši iliuzija arba, kitaip tariant, melas, pasak filosofo, neturi tikslo apgauti lengvatikius žmones. Atvirkščiai, ji gerokai praturtina pilką

⁷⁰ Schechner R. *Performance Theory*. New York and London: Routledge, 1994, p. 125.

⁷¹ Posdraminiame teatre laikas yra ne linijinis, bet cirkuliacinis arba „suskliaustas“, kai įvykių grandinė trūkinėja, o veiksmai atliekami ne nuosekliai, bet tarsi sukdami spirale, atsikartojančia seka.

⁷² Schechner R. *Performance Theory*. New York and London: Routledge, 1994, p. 25–26.

⁷³ Kant I. *Sprendimo galios kritika*. Vilnius: Mintis, 1991, p. 161.

kasdienybę, padeda įveikti sausą ir bespalvę tikrovę, suteikdama jai matomus kontūrus ir nuspalvindama ryškiomis jausmų spalvomis. Iliuzija kasdieniame gyvenime paprasčiausiai apgaudinėja mus ir sukelia nemalonią reakciją, tuo tarpu poetinė iliuzija ne meluoja, o žaidžia vaizduote, kurdama „žaidžiančią regimybę“ ir suteikdama tam tikrą estetinį pasitenkinimą / malonumą: „ta regimybė, kuri paprasčiausiai apgaudinėja, yra nemaloni, bet ta, kuri žaidžia, labai patraukli ir suteikia malonumą. Čia ir yra esminis skirtumas, kuris atskiria paprasčiausią jausmų apgaulę nuo tos iliuzijos, kuria naudojami poetai“⁷⁴. „Žaidžianti regimybė“ laiko žmogaus dvasią maloniam svyravimui tarp tiesos ir išmonės, apvalo gyvenimišką tikrovę nuo grubių ir neprotingų aistrų bei harmonizuoja jausmus.

Friedrichui Schilleriui žaidimas – tikrojo, harmoningo žmogaus buvimo vieta. „Žmogus būna tikru žmogumi tik tada, kai žaidžia.“⁷⁵ Žaisdamas arba laisvai kurdamas „gyvą formą“, žmogus, pasak F. Schillerio, harmonizuoja savo gyvuliškus instinktus ir formalų protą, neleisdamas vienam iš jų užgožti kito, sujungdamas vaizduotę ir protą. „<...> iš visų žmogaus būsenų būtent žaidimas ir tik žaidimas padaro jį užbaigtą ir įgalina atskleisti jo dvilypę prigimtį.“⁷⁶ Kalbant F. Schillerio žodžiais, žmogaus juslinis, arba gamtos, potraukis trokšta, kad vyktų permainos, kad laikas turėtų turinį, tačiau formos arba proto potraukis trokšta, kad permainos nevyktų ir laikas būtų panaikintas. Potraukį, kuriame šie du skirtingi potraukiai veiktų išvien, jis vadina žaidimo potraukiu⁷⁷. Pasak F. Schillerio, visoms tautoms ir gentims, išsivadavusioms iš gyvuliško gyvenimo būdo, būdingi tie patys požymiai: mėgavimasis regimybė, polinkis į puošimąsi ir žaidimus. Ir vos tik atsiranda potraukis žaisti, „per kurį žmogus patiria malonumą iš regimybės, tuoj atbunda ir potraukis kurti formas mėgdžiojant, kuris regimybę traktuoja kaip savarankišką dalyką“⁷⁸. Regimybė yra estetiška tik tuomet, kai ji atvira arba, kitaip tariant, atsisako bet kokių pretenzijų į realumą, o savarankišku dariniu tampa tik tuomet, kai jai nebereikalinga parama iš regimybės. Schilleris bando įrodyti, kad žmogus neapsiriboja vien prigimtinių fiziologinių poreikių tenkinimu, bet siekia perteklius. Iš pradžių materialaus, bet vėliau – estetinio. „Gyvūnas dirba, kol jo veiklos stimulus yra koks nors nepriteklus, ir jis žaidžia, kai toks stimulus yra jėgų perteklius.“⁷⁹ Ir tokį „jėgų švaistymą“ kultūrologas vadina žaidimu. „Žaidimas kaip laisvas malonumas įtraukiamas į žmogaus poreikių sąrašą, ir tai, kas nereikalinga, greitai tampa svarbiausia jo džiaugsmo dalimi.“⁸⁰ Žaidimo

⁷⁴ Кант Э. Эстетика Эмануэля Канта и современность. Тартуская рукопись. Москва, 1991, p. 56.

⁷⁵ Schiller F. *Laiškai apie estetinį žmogaus ugdymą*. Vilnius, 1999, p. 88.

⁷⁶ Ten pat, p. 87.

⁷⁷ Ten pat, p. 82.

⁷⁸ Ten pat, p. 136–137.

⁷⁹ Ten pat, p. 145.

⁸⁰ Ten pat, p. 148.

potraukis panaikina bet kokią prievartą ir suteikia žmogui ir fizinę, ir moralinę laisvę.⁸¹

Taigi F. Schilleris žaidimą suvokia ne kaip fiziologinę žmogaus būtinybę, bet kaip perteklinę arba kaip tam tikrą prabangos reiškinių. Jau Huizinga minėjo, kad žaidimas nėra biologinė žmogaus būtinybė, todėl jį galima atidėti arba net visai nežaisti. Poreikis žaisti atsiranda lygiagrečiai jo teikiamam malonumui, o vieną kartą įgyta džiaugsminga patirtis yra branginama ir siekiama ją pakartoti dar kartą. Aukštesnės gyvūnų rūšys ir žmonės susikaupusią perteklinę savo energiją siekia išlieti nenaudinga veikla, t. y. žaisdami. Šiuolaikinio teatro tyrinėtojas Schechneris, aptardamas teatro struktūras, taip pat pažymi, kad veiksmo metu įvyksta įtampos išsiliejimas į aplinką, kuris auga su kiekvienu spektakliu, pasiekia kulminaciją ir vėl grįžta prie pirminio išeities taško. Susidaro paradoksali situacija – „nebūtina“ veikla tampa „būtina“, nes organizmas reikalauja pašalinti susikaupusią papildomą energiją, ją išliejant arba sublimuojant. Taigi, žaidimas atsiduria paradoksaloje „nebūtinai būtinoje“ sferoje.

Vaidyba lygiai kaip žaidimas nėra fiziologinė žmogaus būtinybė, greičiau perteklinė veikla. Galima vaidinimą atidėti neribotam laikui arba visai nevaidinti. Jau Aristotelis pažymėjo, kad žmogaus prigimtyje slypi siekimas mėgdžioti arba imituoti. Tarpukario Lietuvos pedagogas J. Geniušas savo darbuose kalba apie įgimtą vaiko draminių instinktų, kuris būna stipriausiai išreikštas vaikystėje, tačiau specialiai neugdomas metams bėgant blėsta ir dažniausiai suaugusių žmonių gyvenime iš dalies arba visiškai išnyksta. Neatsitiktinai J. Miltonis siūlė aktorius į teatrą priimti nuo trylikos metų, kol dar nėra išnykęs jų žaismės jausmas ir kol to gražaus jausmo neužgožė praktiškumas⁸². Aktorių vaidyba lygiai kaip ir žaidimas balansuoja ant „nebūtinai būtinos“ sferos ribos, nes yra perteklinė veikla ir galėtų būti įvardijama kaip tam tikra pozityvios agresijos⁸³ rūšis. Aktorius, įsikūnydamas į vaidinamą personažą, sublimuoja savo perteklinę gyvybinę (negatyvią, seksualinę, fizinę, psichinę, emocinę) energiją į pozityvią-kuriančią. Kaip ir žaidžiant, vaidinant dažniausiai sužadunami teigiami arba neigiami jausmai, patiriama tam tikra įtampa, po kurios vyksta atsipalaidavimas, atsivėrimas ar apsilvalymas, kuri nesąmoningai siekiama pakartoti dar kartą. Vaidindamas žiūrovams aktorius, ypač jaunas žmogus, pajunta reikšmingumą, gali pozityviai eikovoti savo fizinę ir dvasinę energiją. Teatras atlieka ir tam tikrą terapinį vaidmenį, nes per teatrą galima įgyvendinti savo nerealizuotas svajones, pavyzdžiui, negražus tampa gražiu, nemylimas – mylimu, negabus – talentingu, nedrąsus – drąsiu ir panašiai. Išgalvotas teatro pasaulis, į kurį panyra aktorius drauge su jį stebinčiu žiūrovu, kad ir neatstoja tikrovės, tačiau tampa gana sugestyviu būdu pasitikrinti savo vertybes, galbūt net jas perkainoti, vyksta tam tikra vertybinės orientacijos treniruotė. Deja, to

⁸¹ Ten pat, p. 83.

⁸² Sakalauskas, T. *Miltinio apologija*. Vilnius: Scena, 1999, p. 158.

⁸³ „Pozityvi agresija“ – žodžių darinys, suprantamas kaip tam tikra žmogaus saviraiška, perteklinės (fizinės, emocinės) energijos sublimacija kūryboje.

negalima išmokti teoriškai ir labai sunku patirti tik stebint reiškinį iš šalies. Teatre jaunas žmogus gali įgyti patirties išgalvotame, bet įtaigiame pasaulyje, ypač kai tikrovėje tai daryti būna per daug pavojinga, o kartais ir per visą gyvenimą gali nepasitaikyti tinkamos progos. J. Miltinis šią situaciją suvokia kaip „apsauginę reakciją“, kaip norą „<...> patirti nugalėtojo jausmą įsivaizduojamomis aplinkybėmis. Malonu jausti baimę, kai ją pagimdžiusių priežasčių nėra. Patirdamas baimę, negali ja gėrėtis, jeigu tu iš tikrųjų esi išgąsdintas... Žaisdamas žmogus kuria teatrą, <...> teatras – tai skiepai nuo baimės ligos“⁸⁴.

Žaidimo fenomeną kultūroje tyrinėjęs Hansas Georgas Gadameris teigia, kad „žaidimas – tokia elementari žmogaus gyvenimo funkcija, kad be jos apskritai neįsivaizduojama žmogiškoji kultūra“⁸⁵. Gadameris, kalbėdamas apie žaidimą, turi omenyje ne laisvę nuo bet kokio tikslingumo, bet laisvą impulsą, arba judėjimą, nuolat besikartojantį judesį „šen ir ten“, panašų į natūralius gamtos reiškinius – „šviesos žaismą“ arba „bangų žaismą“. Tai filosofas įvardija kaip savaimingą judėjimą, kuris yra pagrindinis viso, kas gyva, bruožas. Tad ir žaidimas, pasak Gadamerio, yra savaimingas judėjimas, nesiekiant jokių tikslų, tiesiog judėjimas – kaip pertekliaus fenomenas, kaip gyvybės saviraiška, kaip noras būti išreikštam. Žaidimo subjektas, pasak Gadamerio, nėra žaidėjas, o pats žaidimas. Žaidimo struktūra leidžia dalyviui / žaidėjui tarsi ištirpti joje, eliminuoja iniciatyvą ir įtampą, būdingą kasdienei veiklai.⁸⁶

Teatro menas – dinamiškas reiškinys, nuolatinis judėjimas, gyvas aktorių saviraiškos procesas, vykstantis „čia ir dabar“. J. Miltinis pažymi, kad „<...> vaidyba yra nuolatinis judėjimas, kūrybinis procesas, kur nėra galutinių atradimų o aktorius yra „nuolatiniam „siurbimo“ ir kristalizavimosi procese“⁸⁷. Gadameris teigia, kad žmogiškojo žaidimo ypatybė yra sugebėjimas įtraukti intelektą, kuris padeda numatyti tikslus ir jų siekti bei sugeba užtikrinti žaidimo discipliną. Panašiai mąsto ir J. Miltinis, kuris teigia, kad „naivus gamtos pamėgdžiojimas, primenantis gyvūnų elgseną, yra tik nesąmoninga kūryba, primityvaus teatro savybė: „aktorius kelias – nuo histrijono iki rafinuoto intelektualo“⁸⁸.

Dar vienas svarbus momentas, kad žaidimas visuomet reikalauja žaisti kartu, todėl įgyja komunikatyvios bendruomeninės veiklos statusą. Į šią komunikatyvios veiklos sferą įtraukiami ne tik žaidimo dalyviai, bet ir stebėtojai. „Žiūrovas – daugiau nei paprastas stebėtojas, matantis, kas vyksta; dalyvaudamas žaidime, jis yra žaidimo dalis.“⁸⁹ Svarbiausias modernaus meno siekis – įveikti atstumą tarp kūrinio ir žiūrovo, todėl neretai siekiama santūrų stebėtoją paversti apstulbusiu dalyviu. Iš tikrųjų patirti meno kūrinį gali tik tas, kuris „žaidžia kartu“, t. y. „deda

⁸⁴ Sakalauskas T. *Miltinio apologija*. Vilnius: Scena, 1999, p. 117.

⁸⁵ Gadamer H. G. *Grožio aktualumas: menas kaip žaidimas, simbolis ir šventė*. Vilnius: Baltos lankos, 1997, p. 32.

⁸⁶ Гадамер Х.-Г. *Истина и метод*. М., 1988, с. 150.

⁸⁷ Sakalauskas T. *Miltinio apologija*. Vilnius: Scena, 1999, p. 123.

⁸⁸ Ten pat, p. 121.

⁸⁹ Gadamer H. G. *Grožio aktualumas: menas kaip žaidimas, simbolis ir šventė*. Vilnius: Baltos lankos, 1997, p. 34.

aktyvią savo pastangą⁹⁰. Pasak Gadamerio, kūrinio tapatumą sudaro tai, kas jame „suprastina“, kūrinys nori būti suprstas kaip tai, ką jis „turi omenyje“ arba „sako“. Susidūrus su meno kūrinium, reikalinga dvasinė pastanga, tam tikra sąveika, būtinybė jį atkurti refleksijos žaismu. Ne tik žiūrėti, bet ir pamatyti kažką meno kūrinyje pasitelkus mąstymą filosofas įvardija kaip laisvą žaidimą. Pasak Gadamerio, spektaklis – tai žaidybinis procesas, reikalaujantis nemažų intelektualių žiūrovo pastangų bei išskirtinio dėmesio. Ritualas arba spektaklis atliepia pagrindinius žaidimo reikalavimus ir yra uždaras pasaulis. Žaidimas tampa pasirodymu tuo atveju, kai jo „uždarumas“ sukuria paradoksišią „atvirumo“ žiūrovui situaciją. Ir net labai įtaigiai perteiktas spektaklis arba taip, kaip „jis sumanytas“, bus ne tiems, kurie vaidina, o tiems, kurie jį žiūri. Atlikėjai kuria savo vaidmenis dvejopai – siedami su reginio visuma ir žvilgčiodami į save iš šalies. Todėl pasineria į spektaklį ne tiek dalyviai, kiek žiūrovai, kitaip tariant, žiūrovai atsiduria vaidinančiųjų padėtyje. Taigi žaidimas pakyla iki idealios būsenos⁹¹.

Pagal prigimtį teatras – vienas iš socialiausių menų, neišsivaizduojamas be tiesioginio bendravimo. Dailininkas, kompozitorius, rašytojas dažniausiai kuria būdamas vienas, jų kūrybos galutinis rezultatas virsta statiška ir nekintama forma, o teatre tokia situacija visiškai neįmanoma. Skirtingai nei literatūra ar dailė, teatras priskiriamas nuolatinė kintančiam, nestabiliam menui. Net jeigu scenoje aktorius vaidina monospektaklį, vis tiek vyksta pastovi aktoriaus ir žiūrovo sąveika, jų energijų kaita. Teatrologė Ramunė Marcinkevičiūtė, remdamasi naujausiais teatro mokslininkų A. Ubersfeld, Ch. Balme tyrimais, straipsnyje „Teatras kaip komunikacijos sistema“ išsamiai analizuoja aktoriaus ir žiūrovo sąveiką⁹², kuria teatrinės komunikacijos modelį, išskirdama du lygius: vidinę ir išorinę komunikaciją. Vidinė komunikacija įvardijama kaip fiktyvių personažų bendravimas scenoje vaizduojamame fiktyviame pasaulyje, o išorinė komunikacijos sistema remiasi informacijos apsikeitimu tarp scenos ir žiūrovų⁹³. Straipsnyje akcentuojamas žiūrovų vaidmuo komunikaciniuose procesuose. Skirtingai nei žaidime, teatre komunikacija nuolatos vyksta nepertraukiamai ir yra būtina sąlyga. Nors dažniausiai siekiama kurti žaidimo bendruomenę ir žaisti kartu, neretai atsitinka, kad žaidžiama ir nebendraudant. Pavyzdžiui, vaikas gali vienas ilgai žaisti smėlio dėžėje su lėle, mašinėle ar kitu žaislu, neturėdamas jokio kontakto su aplinkiniais. Vaidinančiam aktoriui – būtinas žiūrovas. Aktorius gali vaidinti be scenos, be dekoracijų, be muzikos, be iš anksto sukurto scenarijaus ar pjesės, bet jei nėra jį stebinčio ir vertinančio bent vieno žiūrovo, vaidybos aktas laikomas neįvykusi. Be sąveikos su žiūrovu aktorius tik žaidžia žmogų, atliekantį kažkokį vaidmenį, o ne realiai vaidina. Žiūrovas nėra pasyvus stebėtojas, jis aktyvus sceninio

⁹⁰ Ten pat, p. 36.

⁹¹ Ten pat, 155–156.

⁹² Marcinkevičiūtė R.. Teatras kaip komunikacijos sistema // Menotyra, 2003, Nr. 4 (33), p. 29–34.

⁹³ Ten pat, p. 30.

proceso dalyvis, neretai darantis įtaką sceniniam veiksmui. Pavyzdžiui, jei žiūrovas neįdėmiai seka veiksmą, aktorius priverstas mobilizuoti jėgas ir didinti tempą, keisti vaidybos manierą, ir atvirksčiai, – jei žiūrovas labai išgilinęs, aktorius gali išnaudoti situaciją labiau ištesdamas, akcentuodamas vieną ar kitą vaidinamą sceną ir panašiai. Taigi, galėtume daryti prielaidą, kad esminis žaidimo ir teatro skirtumas glūdi komunikacijos problemoje.

Žymus rusų filosofas ir filologas Michailas Bachtinas taip pat pažymėjo, kad esminis žaidimo ir meno skirtumas atsiskleidžia komunikacijos problemoje – žaidime nereikalingas žiūrovas arba, Bachtino žodžiais tariant, autorius. Meno kūrinyje visada yra kažkas vaizduojama, o žaidime – įsivaizduojama. Žaidimas priartėja prie dramos veiksmo tik tuomet, kada atsiranda jį stebintis ir vertinantis žiūrovas. Žiūrovas turi galimybę stebėti žaidimo, kuriame dalyviai veikia kaip kūrinio herojai, visumą. Turėdamas galimybę stebėti žaidimo visumą iš šalies, žiūrovas tampa autoriumi, nes būtent jo akyse vykstantys įvykiai tampa meno kūriniumi. Tačiau dramos veiksmas akimirksniu gali vėl virsti žaidimu, jei tik žiūrovas, arba, Bachtino terminais kalbant, autorius, praradęs stebėtojo ir vertintojo pozicijas, pats ištraukia į žaidimą ir tampa dalyviu arba herojumi. Pasak Bachtino, teatro mene būtinas ir vaizdavimas, ir įsivaizdavimas, nes priešingu atveju aktorius prarastų meninę įtaigą ir jo kūryboje atsirastų pavojus įsigalėti rutinai, falšui ir sceniniams štampams⁹⁴.

Kitas rusų literatūros teoretikas ir istorikas, Tartu semiotinės mokyklos organizatorius Jurijus Lotmanas veikale „Meninio teksto struktūra“ pateikia savitą žaidimo ir meno santykių sampratą⁹⁵. Žaidimą jis laiko dviplanium – sąlygišku ir realiu elgesiu. Tas dviplaniškumas, pasak J. Lotmano, suartina žaidimą su menu, harmoningai sujungdamas žaidybinių ir mokslinių elgsenos modelius. Lotmanas darbe išskiria pagrindinius žaidimo bruožus:

- Žaidžiant besąlygiška (reali) situacija pakeičiama sąlygiška (žaidybine), kai atsiranda patogi situacija – galimybė sustabdyti laiką ir modeliuoti situaciją norima linkme (pavyzdžiui, ištaisyti eigą ar ją kelis sykius pakartoti).
- Žaidimas įgalina žmogų sąlygiškai įveikti tai, kas neįveikiama (pavyzdžiui, mirtį) arba labai stiprų priešą (medžioklės žaidimai pirmą kartą bendruomenėje). Tai ugdo tam tikrą psichologinį atsparumą, padeda įveikti baimę ir formuoja praktinei veiklai būtiną emocijų struktūrą.
- Žaidimas numato praktinio ir sąlygiško elgsio realizavimą tuo pačiu metu (bet ne nuoseklią jų kaitą laike). Žaidžiantysis turi ir prisiminti, kad dalyvauja sąlygiškoje (ne tikroje) situacijoje (vaikas žino, kad prieš jį žaislinis tigras, ir nebijo), ir užmiršti tai (žaisdamas vaikas laiko žaislinį tigrą gyvu).

⁹⁴ Bachtin M. *Autorius ir herojus*. Vilnius: Aidai, 2002, p. 181.

⁹⁵ Лотман Ю. М. *Структура художественного текста*. Москва, 1970, с. 80-86, 89-91.

Akivaizdu, kad J. Lotmano išskirti žaidimo bruožai turi daug bendrų sąlyčio taškų su vaidybos menu, kai besąlygiška (reali) situacija pakeičiama sąlygiška (žaidybine) situacija ir kurioje galima sugestyviai patirti neįmanomų dalykų. Tai primena vaikų žaidimus, kuriuose ne tik pramogaujama, bet siekiama edukacinių ar terapinių tikslų. Tačiau mokslininkas žaidimo ir meno nesutapatina ir teigia, kad „žaidimas – tai tik mokėjimo išugdymas, treniruotė sąlygiškoje situacijoje (edukacinis aspektas), o menas – tai pasaulio įvaldymas arba modeliavimas sąlygiškoje situacijoje (estetinis aspektas). Žaidime svarbiausia – žaidimo taisyklių laikymasis, o pagrindinis meno tikslas yra tiesa, išreikšta sąlygiškų ženklų ir taisyklių kalba. Todėl žaidimas negali būti meno esmę sudaranti informacijos kaupimo ir naujų žinių gavimo priemonė, o tik kaip tam tikras būdas įtvirtinti jau suformuotus įgūdžius. J. Lotmano teorija siejasi ne tik su estetinė, bet ir edukacine spektaklių vaikams ir jaunimui funkcija.

Derėtų aptarti ir vokiečių filosofo Eugeno Finko teoriją, kurioje išskiriami ir išsamiai analizuojami penki esminiai žmogaus egzistavimo fenomenai: darbas, meilė, mirtis, viešpatavimas ir žaidimas. Pastarasis savaip apima likusius fenomenus⁹⁶. E. Finkas teigia, kad žmogus, siekdamas patenkinti įvairius poreikius, yra priverstas nuolat sunkiai dirbti ir kovoti. Tuo tarpu žaidimas įlieja daug prasminių motyvų į darbo veiklos sferą. Tūkstančius metų žmogus ieško vis naujų formulių, kad sukurtų distanciją tarp savęs ir gyvūnų bei kitos gamtos kūrinijos ir įtvirtintų savo išskirtinumą⁹⁷. Žmogaus darbas yra nuolatinis rūpestis, tuo tarpu žaidimas – atvirkščiai – yra gilus nerūpestingumas, nenaudingumas, atitrūkimas nuo visų gyvenimiškų reikmių, suteikiantis stebuklingos galios laikinai padaryti žmogų laimingą. Žaidimo nerūpestingumas neturi negatyvaus atspalvio, priešingai – būtent nenaudingas žaidimas yra autentiškas ir nuoseklus. E. Finkas kritikuoja naujausias žaidimo teorijas, pagal kurias žaidimas būdingas ne tik žmogui, bet aptinkamas visur. Pavyzdžiui, mėnulio šviesa, atsispindinti vandens paviršiuje, yra šviesos žaismas, žaidžia šešėliai, bangos, t. y. gamta žaidžia tikrąja to žodžio prasme natūraliai, o žmogaus žaidimai yra išrasti, specialiai sukurti⁹⁸. Tokia žaidimo samprata aprėpia per daug platų prasmių lauką, prarasdamas konkrečius kontūrus bei ribas. E. Finkas, oponuodamas šiai teorijai, teigia, kad ne pati gamta žaidžia, bet mes esame žaidimo dalyviai, išvelgiantys visur gamtoje esančius žaidybinius bruožus. Žaidimas, pasak E. Finko, yra žmogaus ontologinė struktūra ir žmogiškojo kelio ontologija, kurios pagrindiniai skiriamieji bruožai yra šie: patiriamas malonumas, galioja tam tikros taisyklės, komunikabilumas ir žaidėjų bendruomenė. Žaidėjo veikla nėra įprasta produkcija, ji yra matoma

⁹⁶ Финк Э. *Проблема человека в общей философии. Основные феномены человеческого бытия*. Москва: Прогресс, 1988, с. 373.

⁹⁷ Ten pat, p. 371.

⁹⁸ Финк Э. *Проблема человека в общей философии. Основные феномены человеческого бытия*. Москва: Прогресс, 1988, с. 373.

ir pasižymi užburiančia jėga. Žaidėjas yra žmogus, kuris žaidžia, bet kartu atlieka žaidimo „vaidmenį“, pasislėpdamas po juo. Realiame gyvenime „žaidimo pasaulis“ tarpsta ypatingoje žaidimo erdvėje ir ypatingame laike. Žaidime sukuriame išivaizduojamą žaidimo pasaulį, kuris persmelktas magiškų veiksmų ir fantazijos. E. Finko išsakytos mintys artimos teatro menui: ypatingas laikas ir erdvė, magiški veiksmai, išivaizduojamas pasaulis, atliekamas žaidimo „vaidmuo“, komunikabilumas, žaidėjų bendruomenė, fantazija, neįprasta, matoma produkcija ir kt., tačiau labai panašios ir net dubliuoja J. Huizingos žaidimo teoriją. Kitas svarbus bruožas yra žaidimo nenaudingumas, kuris, matyt, turėtų tiesioginių sąsajų su darbe iškelta „nebūtino būtinumo“ samprata. Nenaudinga veikla dėl patiriamo malonumo virsta naudinga, reikšminga ir būtina veikla, suteikianti žmogui laimės ir pilnatvės pojūtį.

Vienas įdomesnių šiuolaikinių mąstytojų, dirbęs literatūros kritikos, sociologijos ir filosofijos srityse bei sėkmingai tyrinėjęs ir klasifikavęs žaidimus, yra prancūzas Roger Cailloi. Cailloi žaidimų klasifikacija susideda iš keturių kategorijų: 1) *agon*; 2) *alea*; 3) *mimicry*; 4) *ilinx*. Pirmuoju atveju žaidimuose dominuoja konkurencija, antruoju – galimybė ir rizika (tikimybė, šansas, atsitiktinumas), trečiuoju – simuliacija arba imitacija; ketvirtuoju – svaigulys (*vertigo*), kur pirmas žaidžia futbolą, bilijardą ar šachmatais; antras yra ruletė ir loterija; trečias – piratai ar Hamletas; ketvirtas pasireiškia kaip smarkus sukimasis ar krentantis judėjimas, svaigulio būseną ir netvarką (įtraukia laipiojimą uolomis, alpinizmą, čiuožimą, vaikščiojimą ar lipimą lynu). Kiekviena iš šių keturių kategorijų gali būti pastatytos tarp dviejų polių – *paidia* ir *ludus*. *Paidia* – mėgaujasi ir atleidžia vadeles nekontroliuojamai fantazijai, laisvai improvizacijai ir chaotiškiems neramumams. *Ludus* – tai priešingybė, kuri laiko *paidia* despotiškomis taisyklėmis. Pasak Cailloi, *ludus* turi būti matomas kaip būtinas *paidia* (paidios) papildymas ir patobulinimas, kur *paidia* trykštanti energija gali būti transformuota pagal žaidimo taisykles išgryninant ir tobulinant veiklą. Kompiuterinėms technologijoms ir virtualiai realybei plačiai išsiviešpatavus pasaulyje, žaidimų samprata ėmė kisti. Pasak Cailloi, žaidimų klasės: išraiška (*mimicry*) ir lenktynės, arba konkurencija (*agon*), – nyksta; rizika (*alea*) ir svaigulys (*ilinx*), t. y. šalti žaidimai, užvaldo pasaulį. „Atšalę“ žaidimai traukia mus į ekstazę, begėdiškumą, žavesį ir svaigulį, kartu tolina mus nuo troškimų, aistros ir pagundų pasaulio. Apibendrinant galima teigti, kad pasak Cailloi, *mimicry* – elgesys, paremtas imitacija; *ilinx* – elgesys, paremtas panašumu su virtualiomis veiklomis, *alea* – azartiniai žaidimai, darantys įtaką likimui, *agon* – varžybos, konkurencija, sporto disciplinos⁹⁹. Žinoma, vaidybai artimiausia *mimicry* žaidimo kategorija, paremta pagrindine vaidybos funkcija – tikrovės mėgdžiojimu, kūrybišku jos atkūrimu scenoje, nors šiuolaikiniame scenos mene galima aptikti nemažai ir kitų

⁹⁹ Cailloi R. *Man, Play and Game*. Urbana and Chicago: University of Illinois Press, 2001.

Cailloi žaidimų klasifikacijos apraiškų. Beje, Cailloi tipologijoje nemažai vietos skiriama vaikų žaidimams, kurie sugretinami su teatro menu kaip adekvačios veiklos.

Apibendrinant galima teigti, kad šioje dalyje nagrinėtos filosofinės, estetiškos Huizingos, Kanto, Schillerio, Gadamerio, Bachtino, Lotmano, Schechnerio, Finko, Cailloi žaidimo teorijos padeda išgryninti žaidimo sampratą kultūroje bei išryškinti pagrindinius žaidimą ir teatrą vienijančius bruožus, sąsajas ir skirtumus. Žaidime, panašiai kaip teatre, reali situacija pakeičiama sąlygiška, todėl tampa įmanoma modeliuoti įvairias situacijas norima linkme arba sugestyviai patirti neįmanomus dalykus. Pagrindiniai žaidimo bruožai – ypatingas laikas ir vieta / erdvė, atsiribojimas / uždaramas, neproduktyvumas, rizika, taisyklės, žaidimo bendruomenė – turi daug tiesioginių sąlyčio taškų su teatro menu. Esminis žaidimo ir teatro skirtumas pastebimas komunikacijos problemoje. Nustatėme, kad išvardyti pagrindiniai žaidimo bruožai artimi uždaros struktūros, tradicinio aristoteliškojo mimetinio suaugusiųjų teatro modeliui, kuriame svarbūs segmentai yra naratyvas, siužetas, charakteriai, linijinis laikas, sąryšiai, veiksmų logika ir pan. Tačiau tirdami specifinę kultūros sritį – spektaklius vaikams ir jaunimui – susiduriame su kai kuriais ypatumais, pavyzdžiui, atvira spektaklio struktūra, kurioje dominuoja gyvenimo ritmai, charakteringumas, veiksmo šuoliai, užuominos, cirkuliacinis laikas, žaidimas / taisyklės, svarbus atsitiktinumas arba didesnis rizikos ir improvizacijos laipsnis. Visi šie atviros spektaklio struktūros veiksniai primena arba kūrybiškai atkartoja kasdieninių vaikų žaidimų praktiką. Todėl filosofines ir estetiškas žaidimo ir teatro teorijas kitame skyriuje papildysime psichologų ir pedagogų tyrimais vaikų žaidimų srityje.

1.2. Vaikų žaidimai ir teatras

Šios dalies tikslas – aptarti ir palyginti kasdieninių vaikų žaidimų ir aktorių vaidybos modelius, kurie labai svarbūs darbe, analizuojant žaidybinius-improvizacinius spektaklius vaikams ir jaunimui lietuvių teatre.

Psichologai ir pedagogai pažymi, kad žaidimų metu dažniausiai kūrybiškai atkuriami ir modeliuojami vaikams aktualūs, neseniai asmeniškai išgyventi, matyti ar girdėti realūs gyvenimo įvykiai ar meno kūriniai (pvz., animaciniai filmai, vaikiškos knygos, spektakliai, dainos ir pan.). Realaus gyvenimo ar meninio produkto sukeltus išpūdžius vaikai siekia apmąstyti ir įvertinti žaisdami vaidmeninius-siužetinius žaidimus. Paprastai suaugę žmonės savo retrospektyvius išpūdžius ar įvykius apmąsto būdami vieni arba aptaria bendraudami tarpusavyje (verbalizuoja), o vaikai savo emocinę patirtį išreiškia konkrečiu veiksmu (neverbalinėmis priemonėmis), tuo priartėdami prie teatro meno ištakų. Žymus vaikų tyrinėtojas Jean Piaget taip pat teigia, kad vaikams sudėtinga aiškiai artikuliuoti savo mintis, todėl dažnai

vaikas nepasako minties iki galo arba jam tiesiog nepavyksta tai padaryti: „Draugų būryje pokalbis tuoj pat virsta žaidimu ar kokiais nors veiksmais, jis (vaikas – J. G.) nesiremia minties skyrimu nuo veiksmo, mėgdžiodamas suaugusiųjų gyvenimą ir stebėdamas gamtą“¹⁰⁰. Piaget pabrėžia, kad stokodami gyvenimiškos ir verbalinės patirties, vaikai savo mintis ar susikaupusias emocijas ir išpūdžius išreiškia ne žodžiais, o veiksmais, kitaip tariant, žaisdami. Siekdami didesnio tikroviškumo ir įtaigumo, vaikai savarankiškai susikuria ir jų poreikius tenkinančią žaidimo erdvę (pvz., namai, parduotuvė, mokykla ir pan.), arba – teatriniais terminais kalbant – scenografiją. Tikrovė, panašiai kaip teatre, vaikų atkurama ne fotografiškai kopijuojant, o kūrybiškai ir sąlygiškai. Šį dėsningumą pažymėjo psichologas L. Vygotskis, kuris teigė, kad vaikai žaisdami ne tiesiogiai reprodukuoja savo išgyvenimus, o kūrybiškai juos pertvarko, įvairiai kombinuodami ir modeliudami jiems žinomus tikrovės elementus. Taip sukurama visiškai nauja realybė, atitinkanti jų lūkesčius ir poreikius¹⁰¹. J. Piaget taip pat pažymi, kad vaikai nemėgdžioja visko, bet atsirenka, ką mėgdžioti, ir nustato griežtą seką¹⁰². Sąlygiškumas yra vienas svarbiausių vaikystės bruožų, todėl kritikos susilaukia tos teorijos, kurios teigia, kad vaikui reikia rodyti tik suprantamus dalykus, vengiant neaiškumų ir paslapties¹⁰³. Vaikai žaidžia ne tik dėl malonumo ir pramogos, bet taip pat rimtai dirba ir mokosi gyventi, vyksta savotiška būsimo gyvenimo ateityje treniruotė, pasižyminti unikalia savybe – prireikus negatyvią gyvenimiško reiškinio struktūrą lengvai galima suardyti ir pakoreguoti pozityvia kryptimi, išvengiant realaus pavojaus ar nelaimės. Arba, atvirkščiai, žaidžiant nebaisu patirti ir nemalonių, skaudžių ar rizikingų situacijų, kurių metu ugdomas psichologinis vaiko atsparumas, o žaidimas įgyja ne tik pažintinę, bet ir terapinę funkcijas. Vaikas, panašiai kaip aktorius, žaisdamas vaidmeninius-siužetinius žaidimus, turi galimybę „pasimatuoti“ įvairius personažus – tiek teigiamus, tiek ir neigiamus. Paprasčiau tariant, žaidime, skirtingai nei realiame gyvenime, įvairias situacijas galima modeliuoti arba laisvai jomis žaisti, nesibaiminant negatyvių pasekmių. Algirdas Gaižutis teigia: „Vaikui žaidimas – socializacijos ir savęs pažinimo bei vertinimo būdas, sudėtinga aktyvios veiklos, šventinio džiaugsmo ir laisvės simbiozė.“¹⁰⁴ Kaip teisingai pažymi A. Gaižutis, vaikai vėliau pradeda piešti, rašyti, skaityti ir suvokti meno kūrinis, tačiau nuo pirmųjų gyvenimo dienų jie jau yra savotiški aktoriai, visa siela atsidavę teatriniam veiksmui, kai nevaržomai reiškiasi vadinamasis „teatrinis“ vaiko

¹⁰⁰ Piaget J. *Vaiko pasaulėvoka*. Vilnius: Žara, 2011, p. 8.

¹⁰¹ Выготский Л. *Воображение и творчество в детском возрасте*. Москва, 1967, с. 7.

¹⁰² Ten pat, p. 23.

¹⁰³ Galima prisiminti Egziuperi alegorinę pasaką „Mažasis princas“, kurioje išryškėja vaikų ir suaugusių žmonių takoskyra, pvz., vaikas piešinyje mato dramblių, prarijusį smauglį, o suaugusieji – paprasčiausią skrybėlę. Arba lakūnas, nemokėdamas nupiešti tikros avies, piešia tik dėžutę, tačiau vaiko vaizduotė nesunkiai joje išvelgia avį, ir pan. Panašių pavyzdžių galima rasti ir realiame gyvenime (Antoine de Saint-Exupery „Mažasis princas“. Vilnius: Alma littera, 2011, p. 7–9, 12–13).

¹⁰⁴ Gaižutis A. *Vaikystė ir grožis*. Kaunas: Šviesa, 1988, p. 70.

jausmas. Žaidimas padeda vaikui: 1) pažinti ir vertinti tikrovę; 2) formuoja vaiko charakterį ir temperamentą; 3) kaupia gyvenimo patyrimą; 4) lavina vaizduotę ir estetinius jausmus. Tarpukario pažangiosios pedagogikos pradininkas Juozas Geniušas¹⁰⁵, kritikavęs tuo metu mokyklose vyravusią scholastinį-knyginį mokymą, nukrypimą į logizmą, taip pat reikalavo žinių kaupimą ir gilinimą sieti su vaiko mąstymo ir kalbos, jausmų bei vaizduotės ugdymu. Savo straipsniuose akcentavo žaidimo svarbą vaikų fiziniam ir protiniam vystymuisi, tai vadindamas įgimtu vaiko *draminiu* instinktu. J. Geniušas teigė, kad dramatinizavimas ir inscenizavimas yra ne kas kita kaip tinkamai sutvarkytas, mokymo darbui panaudotas vaikų žaidimų tęsinys. Todėl žaidimus pedagogui reikia nukreipti tinkama kryptimi ir organizuoti taip, kad jie ugdytų vaiko asmenybę. J. Geniušo idėjas vėliau išplėtojo ir praktinėje veikloje pritaikė pedagogai: L. Tupikienė, V. Tapinienė, A. Želvys, A. Lenkauskienė, J. Kazlauskienė, R. Svitytė, R. Ercmonienė-Varnienė, J. Bieliauskienė, I. Diržilauskienė, M. Kolaitytė, G. Milinis, E. Prakuliauskaitė ir daugelis kitų.

Akivaizdu, kad vaikų vaidmeniniai-siužetiniai žaidimai tiesiogiai siejasi su aktorių vaidyba, nes, pasak A. Gaižučio, žaidimas – „ypatingas vaiko gyvenimo būdas, kurio svarbiausi momentai – vaizduotė ir mėgdžiojimas, dažniausiai susiję su menama situacija“¹⁰⁶. *Žaidimo* sąvoką pakeitę *vaidybos* terminu, o *vaiko* – *aktoriaus* terminu, gauname kone idealią aktoriaus vaidybos scenoje formulę. Vaikų vaidmeniniai-siužetiniai žaidimai, pasak psichologų, pasižymi dinamiškumu ir gyvumu, galiojančiomis visumos ir detalių pertvarkymo žaidimo taisyklėmis, staigia emocijų ir vaidmenų kaita, įtampa, spontaniškumu. Vienas iš svarbiausių žaidimo bruožų yra jo sinkretiškumas, apimantis žodį, veiksmą, gestą, mimiką, muziką, garsus, daiktus ir nedalomą visumą. Todėl negalima nesutikti su L. Vygotskio išvalga, kad: „vaikų žaidimą galima suvokti kaip pirminę dramos formą, išsiskiriančią itin brangia ypatybe, kai aktorius, žiūrovas, pjesės autorius, dekoratorius ir technikas susijungia viename asmenyje“¹⁰⁷. L. Vygotskis taip pat pažymėjo, kad vaikai dažniausiai yra blogi aktoriai kitiems, bet geri patys sau.

Nors vaikų žaidimai pasižymi sinkretiškumu ir juose darniai koreliuoja ir žodis, ir veiksmas, tačiau veiksmas, kaip svarbiausia dramos sąlyga, atlieka pagrindinę, o verbalinė raiška – tik pagalbinę funkciją. Visi šie bruožai tinka aptariant spektaklius, skirtus vaikams ir jaunimui. Pasak A. Gaižučio, žaidžiant vaikų vaizduotė apibendrina tai, kas buvo stebėta ir matyta, ir lavėja kaip savarankiška kūrybinė galia, stebinanti mus, suaugusiuosius, savo

¹⁰⁵ Geniušas J. *Rinktiniai pedagoginiai raštai*. Vilnius, 1968, p. 188–195.

¹⁰⁶ Gaižutis A. *Vaikystė ir grožis*. Kaunas: 1988, Šviesa, p. 69.

¹⁰⁷ Виготский Л. *Воображение и творчество в детском возрасте*. Москва, 1967 с. 8–12.

išmone¹⁰⁸. J. Piaget tyrimai parodė, kad vaiko mąstymas yra originalus ir daug savitesnis nei jo kalba. Vaiko mąstyme nėra aiškios takoskyros tarp vidinio, psichikos, pasaulio ir išorinio, materialaus, todėl jis nuolat painioja objektyvumą su subjektyvumu, tikra ir tariama.¹⁰⁹

Apibendrinant galima daryti prielaidą, kad kasdieniniai vaikų žaidimai ir teatro menas turi daug bendrų sąlyčio taškų ir bruožų, ypač jei kalbame apie spektaklius, skirtus vaikams ir iš dalies jaunimui. Atėjusio į teatrą vaiko situacija pasikeičia, nes jis jau ne pats žaidžia, bet stebi aktorių veiksmus scenoje. Ir kuo labiau tie veiksmai primena kasdieninius žaidimus, su jų susikurtomis žaidimo taisyklėmis (pvz., veiksmas, dinamika, spontaniškumas, improvizacija, įtampa, sinkretiškumas, sąlygiškumas ir pan.), tuo labiau žiūrovai vaikai patiki ir įsitraukia į sceninį veiksma, ypač tais momentais, kai vaidinimo metu iš dalies ar visiškai eliminuojama „ketvirtoji siena“ ir scena virsta atvira vaikų žaidimo erdve. Kaip taikliai pažymėjo pedagogė Laima Tupikienė, „spektaklio suvokimą sąlygoja vadinamasis naivusis realizmas, t. y. atitinkamam amžiaus tarpsniui būdinga menkutė estetinė distancija tarp suvokiamo scenos veiksmo ir realybės. Jaunesniojo mokyklinio amžiaus vaikai beatodairiškai tiki realumu to, kas vyksta scenoje, todėl scenos įvykius suvokia labai emociškai, visa esybe trokšta pamėgtiems veikėjams sėkmės ir pergalės“¹¹⁰. Suveikęs atpažinimo momentas suponuoja estetinio malonumo, kūrybinio džiaugsmo atsiradimo galimybę. Sukuriama formulė – teatras, virstantis žaidimu, ir žaidimas, virstantis teatru. Psichologinės ir pedagoginės vaikų žaidimų teorijos gali būti reikšmingas instrumentas, analizuojant specifinę kultūros sritį – spektaklius vaikams ir jaunimui, kurie nuolat balansuoja tarp trijų meno funkcijų: estetiškos, edukacinės ir etinės. Apie tai išsamiau bus kalbama kituose skyriuose.

Vaikų žaidimai pasižymi neribota improvizacijos laisve, nepastovumu, spontaniškumu, gyvumu, o aktorių vaidyba spektakliuose vaikams ir jaunimui yra tikslinga ir nuosekli, su tam tikrais nestabilumo proveržiais. Tačiau lygindami vaikų ir suaugusiųjų teatro modelius, galime daryti prielaidą, kad spektakliai vaikams turi daugiau kasdieniniams vaikų žaidimams būdingų bruožų nei spektakliai suaugusiesiems. Jau buvo užsiminta, kad suaugusieji linkę apmąstyti savo išgyvenimus vienuose, siekdami analizuoti ir vertinti įvairius reiškinius arba, kitaip tariant, verbalizuoja savo gyvenimiškus įspūdžius ar meno kūrinis (konkrečiu atveju spektaklius). Vaikai, skirtingai nei suaugusieji, ne tiek mąsto apie gyvenimą ar meno kūrinį, kiek perteikia savo reakcijas ir emocijas aktyviai veikdami – mažesni vaikai žaisdami, o vyresni – mėgindami reikšti savo išgyvenimus meninėmis formomis: piešdami, kurdami pasakas ar istorijas, rengdami teatro vaidinimus ir pan. Todėl visiškai įmanoma prielaida, kad suaugusieji labiau

¹⁰⁸ Gaižutis A. *Vaikystė ir grožis*. Kaunas: 1988, Šviesa, p. 78.

¹⁰⁹ Piaget J. *Vaiko pasaulėvoka*. Vilnius: Žara, 2011, p. 23–32.

¹¹⁰ Tupikienė L. Mokyklos ir teatro sąlyčio taškai // *Mokykla ir teatras*. Kaunas: Šviesa, 1988, p. 8.

linkę į vidinę (psichologija, mąstymas, verbalinė raiška) kokybę, tuo tarpu vaikai – į išorinę (veiksmas, žaidimas, judesys ir kita neverbalinė raiška). Analizuojant konkrečius spektaklius vaikams ir jaunimui, ši takoskyra vėliau tik dar labiau išryškės.

1.3. Žaidimas ir improvizacija

Teatro ir žaidimo diskursas glaudžiai siejasi su aktoriaus improvizacine raiška. Improvizaciją galėtume laikyti sudėtine ir būtina žaidimo dalimi dėl kelių juos vienijančių bruožų: 1) žaidimo taisyklės; 2) apibrėžtas laikas ir vieta; 3) ansamblis; 4) įtampa; 5) rizika; 6) komunikacija.

Improvizacija (lot. *improvisus* – netikėtas, be pasiruošimo) meno kūrinio (šokis, muzika, vaidyba) kūrimas jo atlikimo momentu, kai sumanymas ir atlikimas įvyksta vienu metu be atskiros pasiruošimo. Kalbant apie teatro meną, paprastai turima galvoje spontaniška aktoriaus vaidyba, kuri nėra griežtai apribota dramos teksto arba nėra iš anksto parengta / aptarta repetitijų metu¹¹¹. Kitaip tariant, improvizacija teatre – tai aktoriaus gebėjimas sukurti sceninį paveikslą, savarankiškai veikiant numatytoje aplinkybėse ir spontaniškai kuriant individualų tekstą paskirta ar pasirinkta tema, be išankstinio pasiruošimo „čia ir dabar“, tiesiogiai sceninio pasirodymo procese. Improvizuodamas aktorius scenoje vienu metu geba veikti trimis lygmenimis: 1) kaip aktorius / atlikėjas; 2) kaip režisierius / organizatorius; 3) kaip autorius / dramaturgas. Šią meninę formulę jau aptarėme anksčiau, kalbėdami apie panašias vaidmeninių-siužetinių vaikų žaidimų ir improvizacinės aktorių vaidybos praktikas. Spontanišką aktorių improvizaciją scenoje visada lydi įtampa ir tam tikras rizikos laipsnis, nes ne laiku ir ne vietoje atsiradusi improvizacija gali nuvesti aktorių nuo spektaklio koncepcijos ir kuriamo personažo linijos, sukurti nemalonią ar pavojingą situaciją scenos partneriams arba net sugriauti vientisą spektaklio struktūrą. Nors improvizacija yra spontaniška kūryba, tačiau vadovaujasi tam tikromis taisyklėmis bei susitarimais ir geriausiai atsiskleidžia esant kūrybiškai atmosferai darniame aktorių ansamblyje. Improvizacijai taip pat labai svarbi dvejojama aktorių komunikacija – su scenos partneriais (vidinė) ir su publika (išorinė). Netikėtai spektaklio metu atsiradusi išorinė komunikacija tarp aktorių ir žiūrovų sukuria scenoje tam tikrą įtampos ir rizikos lauką, sukeldama spontanišką aktorių improvizaciją.

Improvizacijos diskursas turi senas ir galias šaknis bei tradicijas. Ryškių teatrinės improvizacijos elementų aptinkame pasaulio ir lietuvių liaudies mene, apeigose, kalendorinėse ir šeimos šventėse. Improvizacija buvo vienas iš svarbiausių sceninio veiksmo elementų senovės

¹¹¹ Пави П. *Словарь театра*. Москва: Прогресс, 1991, с. 122.

Rytų teatre, improvizacijos pėdsakų galima rasti antikos, viduramžių, Renesanso teatruose. Tačiau aukščiausią išsivystymo laipsnį improvizacijos menas pasiekė XVI–XVIII a. italų kaukių komedijoje *dell'arte*. Kaukių *commedia dell'arte* – italų teatro rūšis, kai spektakliai kuriami improvizacijos metodu, iš anksto aktoriams aptarus tik trumpo siužeto scenarijaus kontūrus. Italų kaukių komedijoje stebima įdomi konservatyvumo ir improvizacinės laisvės sampyna. Spektakliuose veikia tradiciniai ir nekintantys, tam tikros išorės, kalbos manieros ir plastinės raiškos sceniniai charakteriai, einantys iš vieno spektaklio į kitą (Pantalonė, Arlekinas, Daktaras, Smeraldina, Pulčinelas ir kt.), ir laisvos, kūrybiškos improvizacijos metodu kuriamos netikėtos situacijos, kuriose spontaniškai šie personažai veikia / kuria dialogus. Taigi, viena vertus, griežta konvencija, tam tikrų charakterio savybių ir iš jų išplaukiančių elgesio ir kalbos manierų socialiniai tipažai, antra vertus, neribota jų veikimo laisvė arba spontaniška aktorių improvizacija scenoje pasirinkta tema. Kitaip tariant, paradoksas tas, kad kaukių arba socialinių tipų konservatyvumas, einantis ne tik iš vieno spektaklio į kitą, bet neretai perduodamas kaip šeimininis palikimas vyresniosios aktorių kartos jaunesnei, derėjo su visiška vaidybos laisve ir spontaniškumu. Griežtos žaidimo taisyklės ir įvairūs apribojimai nuolat koreliuoja su aktoriaus kūrybine laisve ir improvizacine raiška. Svarbu pažymėti, kad *commedia dell'arte* trupės dėl improvizacinės vaidybos specifiškumo pirmosios sukūrė ir įtvirtino aktorinio ansamblio pagrindus. Žaidimo bendruomenė, kolektyviškumas, artimi tarpusavio santykiai – vienas iš pagrindinių žaidimo bruožų.

XX a. pr. improvizacija Rytų ir Vakarų Europos teatruose buvo susijusi su siekiu aktyvinti kūrybines aktoriaus jėgas, priartinti teatrą prie liaudies meno tradicijos. Improvizacija, ateinanti iš italų *commedia dell'arte* ir rusų balagano, būdinga režisieriams Mejercholdui, Tairovui, Vachtangovui ir kt. Mejercholdas improvizaciją laikė savotišku filosofiniu teatro akmeniu, kuris tarsi koks fokusas pritraukia ir sujungia visų tautų kultūrų žymiausius teatro laimėjimus. Režisierius siekė aktorių panardinti į žaidybines stichijas, sujungtą su italų kaukių *commedia dell'arte* ir kitais visų laikų vaidybos būdais ir metodais. Mejercholdas teigė, kad „<...> geras aktorius nuo blogo skiriasi tuo, kad ketvirtadienį jis vaidina ne taip, kaip vaidino antradienį. Laimę aktorius patiria ne kartodamas tai, kas jau kartą buvo pasisekę, bet varijuodamas ir improvizuodamas visumos kompozicijos ribose. Aktorius, apribodamas save nustatytoje laiko ir erdvės kompozicijoje arba partnerių ansamblyje, aukojasi spektaklio visumai, režisierius tokią pat auką daro, leisdamas improvizuoti. Jeigu tos aukos abipusiškos – jos vaisingos“¹¹². Taigi, pasak Mejercholdo, pagrindinė teatro problema – kaip išsaugoti aktoriaus improvizaciškumą, nepažeidžiant tikslios spektaklio režisūrinės formos. Savęs apribojimas ir improvizacija yra

¹¹² Mejercholdas kalba. *Teatrinės minties pėdsakais*. Vilnius, 1969, p. 99.

pagrindinės aktorius darbo scenoje sąlygos, ir kuo sudėtingesnis jų derinys, tuo reikšmingesnis aktorius menas scenoje¹¹³. G. Craigas svajėjo apie universalų aktorį, gebantį scenoje sujungti autoriaus ir asmeninius pagrindus su viršūždaviniu, o improvizaciją laikė viena svarbiausių aktorius universalumo savybių. Lietuvių teatre italų kaukių *commedia dell'arte* tradicijas savaip pratęsė ir išplėtojo režisierius Antanas Sutkus, sukūręs „Vilkolakio“ teatrą, kurio vaidinimai išsiskyrė aštria socialine tematika, komiškais tipažais ir itin raiškia improvizacine aktorių vaidybos maniera.

Aktorių improvizacija teatre bendriausiais bruožais galima dvejopa:

1) išorinė;

2) vidinė.

Aktorius improvizacija paprastai skleidžiasi komunikaciniuose procesuose su scenos partneriais ar žiūrovais esamuoju laiku „čia ir dabar“ ir yra artima vaikų žaidimų patirčiai, kai vaikas žaisdamas atlieka keletą vaidmenų vienu metu: aktorius, režisierius, autoriaus / dramaturgo, kompozitorius ir neretai scenografo.

Išorinę improvizaciją galima būtų išskaidyti į smulkesnes rūšis:

1) iš dalies numatyta / suplanuota;

2) visiškai netikėta / atsitiktinė, atsirandanti dėl įvairių techninių nesklandumų (pvz., kažkas ne laiku ir ne vietoje nukrito, sulūžo, sudužo, nėra reikiamos butaforijos ir kt.) ar dėl įvairių tyčia ir netyčia padarytų scenos partnerio klaidų (pvz., kai partneris užmiršo tekstą arba pasakė ne tą, ne laiku pasirodė arba visiškai nepasirodė reikiamu momentu scenoje ir kt.).

Pirmuoju atveju iš dalies numatyta / suplanuota improvizaciją galima vadinti tik sąlygiškai. Nors aktoriai ir žino, kurioje spektaklio vietoje teks improvizuoti, tačiau niekada negali visko tiksliai suplanuoti ir visiškai pasirengti improvizacijai. Improvizuodami aktoriai atsiduria nestabilioje ir nesaugioje būsenoje – tarp žinojimo ir nežinojimo arba nuolat išlaiko tam tikrą improvizacinį parengtumą, nes niekada nežino, ką gali pasakyti ir kaip pasielgti vienu ar kitu atveju žiūrovai. Dažniausiai daug ką šioje situacijoje lemia įvairūs netikėtumai ir atsitiktinumai. Aktoriai šiais iš dalies numatytais improvizaciniais momentais turi būti ypač susitelkę ir pasirengę, nes iš anksto negali numatyti ir suplanuoti visų galimų sceninio veiksmo peripetijų. Improvizacija, kaip ir kai kuriuose žaidimuose, sukuria tam tikrą įtampą, riziką ir meninės intrigos lauką, kuris gali laikinai sutrikdyti, išvesti iš pusiausvyros aktorių arba apskritai suardyti vientisą spektaklio struktūrą. Antra vertus, šios situacijos aktoriams yra ne tik tam tikras profesinis išbandymas, bet ir puiki galimybė pajusti atsinaujinimą, organišką / nesuvaidintą reakciją ar nustebimą, kitaip tariant, beveik idealią aktorius vaidybos būseną.

¹¹³ Ten pat, p. 98.

Aptarkime aktorių *vidinės improvizacijos* sampratą. Spektaklis yra gyvas procesas, vykstantis „čia ir dabar“, todėl akivaizdu, kad visiškai vienodų / identiškų vaidinimų negalėtų būti. Kiekviename spektaklyje turėtų glūdėti nors nedidelis vidinės improvizacijos laipsnis. Žymus rusų režisierius G. Tovstonogovas straipsnyje „Pastabos apie teatrinę improvizaciją“ rašo, kad be improvizacijos aktorius vaidyba išsikvepia, išsauseja, išsigimsta į amatą, kol galiausiai visiškai numiršta. Sugebėjimas improvizuoti – vienas svarbiausių aktorius talento rodiklių: „Improvizacija – tai fantazijos polėkis ir įkvėpimas. Improvizacija – tai kūrybinis išsilaisvinimas, tai sumanymo ir išraiškos laisvė. Improvizacija – kūrybos širdis ir siela. Improvizacija – tai kūrybos poezija.“¹¹⁴ Pasak Tovstonogovo, improvizacija naikina šampus, išlaisvina kūrybinę energiją, ji kaip stebuklingas šaltinio vanduo akimirksniu gražina gyvastį pasakos herojui. Režisierius J. Miltinis, darbe didelį dėmesį skyręs aktorius improvizacijai, siūlė repeticijas vadinti tiesiogiai *improvizavimo* terminu. Pasak J. Miltinio, „aktorius turi įeiti į kitą būklę, transfigūruotis į kitą lygį. Iš lėliukės virsti peteliške. Ramiai pereiti į personažo būklę, kaip kad per slenkstį peržengti, – negalima. Improvizuojant reikia keisti mentalitetą“¹¹⁵. Šioje vietoje derėtų prisiminti ir teatro antropologo R. Schechnerio atrastą *transformacijos* terminą, vartotą tyrinėjant performanso fenomeną. Pasak R. Schechnerio, performanse, aktyviai sąveikaujant atlikėjams ir žiūrovams, įvyksta statuso pasikeitimas arba, kitaip tariant, perėjimas iš vieno būvio į kitą, galintis pasireikšti trimis lygmenimis: 1) dramos siužetu; 2) atlikėjais; 3) publika¹¹⁶. Teatre paprastai šis procesas pasireiškia per intensyvią aktorius improvizacinę raišką arba interaktyviai žiūrovams dalyvaujant sceniniame vyksme. J. Miltinis improvizacijos fenomeną sieja su aktorius gebėjimu scenoje *užsimiršti*. Jei neįvyksta toji „metamorfozė per *užsimiršimą* – žmogus scenoje tik atkartoja, ką išmokęs, ilgainiui virsta negyva marionete, akklai vykdančia režisierius valią. Vienas iš aktorius meno paradoksų – tai gebėjimas *užsimiršti*. Aktorius, per repeticijas visokiausiais būdais akinamas režisierius, turi užsikrėsti ir įtikėti išmintingomis autoriaus idėjomis, paversti jas savomis, suvokti kuriamo personažo charakterį, pjesės fabulą <...> ir, atėjęs į sceną, – užmiršti išmoktą, gerai žinomą tekstą, paversti jį nežinomybe, paslaptim.“¹¹⁷ Tik tuomet aktorius, pasak J. Miltinio, tampa kūrėju, menininku, kuris ne mechaniškai atkartoja tekstą, bet improvizuoja.

Taigi *vidinės improvizacijos* esmė – tai aktorius gebėjimas kiekviename, kad ir daug sykių vaidintame, spektaklyje žinoti ir kartu užsimiršti, rasti naujų niuansų, naujų atspalvių, netikėtų detalių, nekeičiant autoriaus sukurto pjesės teksto. Sėkminga ir laiku atlikta improvizacija sukelia teisingą ir adekvačią scenos partnerių reakciją: „Staiga atsiradusi pauzė,

¹¹⁴ Товстоногов Г. А. Заметки о театральной импровизации // *Театр*, 1985, № 4, с. 141.

¹¹⁵ Sakalauskas T. *Miltinio apologija*. Vilnius: Scena, 1999, p. 228.

¹¹⁶ Schechner R. *Performance Theory*. New York and London: Routledge, 1994, p. 125.

¹¹⁷ Sakalauskas T. *Miltinio apologija*. Vilnius: Scena, 1999, p. 307.

naujas judesys, netikėtas emocinis aktorius pakilimas, naujai atrasta spalva, tik dabar aptiktas netikėtas vaidmens atspalvis – visa tai galima vadinti improvizacija scenoje, kuri gimsta betarpiškai spektaklio metu.¹¹⁸ Vidinės improvizacijos sampratą galima pagrįsti vienu ryškiu lietuvių teatro pavyzdžiu. Aktorius Valentinas Masalskis, prisimindamas „Pamišėlio užrašų“ pagal N. Gogolį repeticijas Kauno valstybiniame dramos teatre, prisipažino, kad neretai po šio spektaklio žiūrovai sakydavo, jog jis scenoje išties improvizuoja. Aktorius kategoriškai paneigė šį faktą, teigdamas, kad su režisieriumi Gyčiu Padegimu centimetro tikslumu sudėliotų mizanscenų šiame spektaklyje niekada nekeitė: „Kinta tik mano nervas, kartais – ritmas. O jeigu žiūrovams atrodo, kad improvizuoju, tai man yra komplimentas. Juk aktorius vaidybos tikslas – sukurti iliuziją, kad improvizuoja, kad viskas vyksta pirmą kartą.“¹¹⁹ Kita vertus, jei aktorių improvizacija prieštarauja autoriaus ar režisieriaus koncepcijai, neatitinka pjesėje keliamų tikslų ir uždavinių, ji sukelia atvirkštinį rezultatą, nuvedama spektaklį į meninę aklavietę. Todėl labai svarbu, kad aktorių improvizacija atitiktų pjesės logiką ir neardytų ištisinio veiksmo. Mejercholdas, taip pat nuolat skatinęs aktorius improvizuoti, teigė: „<...> svarbu, kad improvizuojant antraeiliai momentai nepasidarytų pagrindiniais, svarbu išsaugoti trukmės ir atskirų laiko atkarpų santykį. Jei aktorius vaidmenyje nebėra improvizacijos – tai aktorius nustoja augęs“¹²⁰. Taigi improvizaciją su žaidimu ir teatru vienija nuolatinė laisvės ir tam tikrų apribojimų arba taisyklių sąveika. Žaidimo atveju koreliuoja laisvė ir galiojančios taisyklės, o teatro – aktorių improvizacija ir scenos dėsniai arba režisūrinė koncepcija.

Neretai ir pripažinti aktoriai, bijodami rizikuoti vardu ar nepasitikėdami savo jėgomis, vengia net repeticijose improvizuoti, kurti etiudus savais žodžiais ar pažaisti numatytomis aplinkybėmis. Negebėjimas spontaniškai improvizuoti, paniška bet kokių teatrinių eksperimentų baimė paprastai signalizuoja apie aktorius virtimą paprastu scenos amatininku, apie vaidybos automatizmo įsigalėjimą ir sceninių štampų atsiradimą.

Improvizacijai atsirasti reikia saugios, kūrybiškos, savitarpio supratimu ir kolektyvizmo dvasia alsuojančios terpės. Improvizacija reikalauja ir atitinkamos atmosferos, paremtos pasitikėjimu ir aktoriniu ansambliu. Neatsitiktinai aktorinis ansamblis atsirado ir suklestėjo būtent italų kaukių *commedia dell'arte* trupėse. Improvizacija geriausiai atsiskleidžia tik aktorių ansamblyje, bendraujant su scenos partneriais ar žiūrovais. Improvizacija paremtas studijinis-etiudinis darbo metodas veiksmingas ir pasiteisina, kai spektakliai kuriami ne pjesių, o prozos ar tik scenarijaus pagrindu, nes standi literatūrinė medžiaga apriboja aktorius žaidybinės-improvizacinės raiškos galimybes. Kai nėra itin griežtų siužeto ir teksto suvaržymų, lieka

¹¹⁸ Ten pat.

¹¹⁹ Aktorius šiuolaikiniame teatre // *Teatras*. Vilnius: Vaga, 1988, p. 57.

¹²⁰ Mejercholdas kalba. *Teatrinės minties pėdsakais*. Vilnius, 1969, p. 98.

daugiau erdvės aktorių improvizacinei raiškai atsiskleisti. Studijinį-etiudinį darbo su aktoriais metodą režisieriai dažnai naudoja kaip tam tikrą meninį raktą, norėdami „atrakinti“ vieną ar kitą sudėtingesnę sceną. Lietuvių režisierius, improvizacinės vaidybos pradininkas Antanas Sutkus rašė, kad kuriant spektaklį ne dramaturgijos pagrindu, visi aktoriai tampa scenarijaus autoriais tikrąja to žodžio prasme, tai „reikalauja patvaresnių įgūdžių improvizuoti ir nuosaikesnio vaidybinio susivokimo“: „Dramaturgo veikalas yra tasai paruoštas šydas, ant kurio vaidila savo vaidybine jėga ryškesnes ar blankesnes gėles siuvinės. Vilkolakio vaidila privalėjo ir tą šydą patsai išsiausti. Nuo šio audinio kokybės parėjo tolesnio jo darbo raida ir laimėjimai.“¹²¹ G. Tovstonogovas aprašo atvejį¹²², kai statant W. Shakespeare'o tragediją „Henrikas IV“ niekaip nesisekė rasti „rakto“ vienai masinei scenai smuklėje, kuri reikalavo renesansiškos dvasios laisvumo, lengvumo ir žaismės asketiškame viduramžių pasaulyje. Režisierius pasiūlė aktoriams repetuoti žaidybiniu improvizaciniu metodu. Kai scenoje aktoriai pradėjo veikti tomis aplinkybėmis ir improvizuoti etiudus ne autoriaus, o savais žodžiais, viskas atsistojo į savo vietas. Sudėtinga ir blanki scena sužėrėjo naujomis, sodriomis renesanso epochos spalvomis: „Mums pasisekė repeticijoje priartėti prie žaidimo prigimties, kurios reikalavo Šekspyras šioje scenoje.“¹²³

Išorinė improvizacija skiriasi nuo *vidinės*, nes pirmoji yra paprastai veikiama įvairių dažnai atsitiktinių išorės veiksnių, o antroji (*vidinė*) remiasi išskirtinai aktoriaus vidinėmis savybėmis: valia, intuicija, talentu, vaizduote, geru savo profesijos išmanymu bei įvaldymu ir kt. Talentingi aktoriai, intuicijos vedami, dažniausiai improvizuoja savaime, išgyvendami personažo gyvenimą tarsi savo. Tačiau ir talentingiems aktoriams neretai prireikia įdėti nemažai valios pastangų, kad sugebėtų kiekvieną kartą išeiti į sceną tarsi pirmą kartą, atrandant vis naujų kuriamo personažo charakterio ir elgesio niuansų. Galėtume nuvesti savotišką paralelę tarp teatro antropologo R. Schechnerio atrastos tradicinio ir atviros struktūros spektaklių modelių ir mūsų analizuojamos *išorinės* ir *vidinės* improvizacijos sampratos. R. Schechneris teigia, kad tradicinės struktūros spektakliui būdinga – naratyvas, siužetas, charakteriai, linijinis laikas, sąryšiai, veiksmų logika ir kiti segmentai, o atviros struktūros modelyje dominuoja gyvenimo ritmai, šablonai, charakteringumas, veiksmo šuoliai, užuominos, cirkuliacinis / „suskliaustas“¹²⁴ laikas arba laiko eliminavimas, žaidimas / taisyklės, svarbus atsitiktinumas ir kt.¹²⁵ Taigi perfrazuojant Schechnerio tradicinės ir atviros struktūros spektaklių modelius, galima teigti, kad vidinė aktorių improvizacija dažniausiai pasireiškia pirmuoju (tradicinės struktūros modelis), o

¹²¹ Sutkus A. *Vilkolakio teatras*. Vilnius: Vaga, 1969, p. 212.

¹²² Товстоногов Г. А. Заметки о театральной импровизации // *Teamp*, 1985, № 4, с. 136.

¹²³ Ten pat, p. 136.

¹²⁴ Posdraminiame teatre laikas yra ne linijinis, bet cirkuliacinis arba „suskliaustas“, kai įvykių grandinė trūkinėja, o veiksmai atliekami ne nuosekliai, bet tarsi sukdami spirale, atsikartojančia seka.

¹²⁵ Schechner R. *Performance Theory*. New York and London: Routledge, 1994, p. 25–26.

išorinė improvizacija dažniau stebima – antruoju (atviros struktūros modelis) atveju. Tačiau galimos įvairios šių modelių variacijos ir interpretacijos.

Sudarytoje lentelėje schematiškai apibendrinama vaidmeninių-siužetinių vaikų žaidimų ir aktorių vaidybos improvizacinė patirtis:

Vaidmeniniai-siužetiniai vaikų žaidimai	Aktorių vaidyba
Neribota vaikų improvizacijos laisvė	Improvizacijos laisvė apribota laike ir erdvėje, taip pat įreiminta režisūrinės koncepcijos
Žaidžia / mėgdžioja	Veikia / vaidina
Savarankiškai kuria įvairias žaidimo situacijas: įvykius, konfliktus, fabulą ir pan.	Veikia pagal autoriaus scenarijų ar režisieriaus nurodymus
Spontaniškai improvizuoja originalų tekstą „čia ir dabar“	Kalba autoriaus sukurtą tekstą, tačiau retsykiais įterpia ir savo
Sunkiai prognozuojama, momentinė vaidmenų kaita	Sąmoninga ir gerai apgalvota personažų kaita, atitinkanti režisūrinį sumanymą
Kūrybiškai atkuria / imituoja suaugusiųjų santykius ir elgesio stereotipus ar meno kūrinius (pasakas, filmus, dainas ir kt.)	Kuria autoriaus sugalvotą(-us) ar tradicinės pasakos personažą(-us)
Žaidžia su atsitiktiniais daiktais ar objektais ir susikuria juos tenkinančią erdvę	Tikslingai naudoja daiktus ar objektus ir veikia dailininko sukurtoje erdvėje. Išskirtiniais atvejais patys susikuria scenoje reikalingą scenografiją ar butaforiją
Žaidimas trūkinėja dėl nenumatytų priežasčių arba netikėtų tikrovės / gyvenimo įsiveržimo momentų (pvz., mama pakvietė namo pavalgyti, atsibodo žaisti, susipyko ir pan.)	Veiksmas kartais sąmoningai dekonstruojamas / sustabdomas, siekiant įtaigumo ar atviro žaidimo su vaikais („ketvirtosios sienos“ nebuvimas)
Emocijų nepastovumas, spontaniška emocijų kaita	Emocijas sukelia tikslus veiksmas
Svarbesnis procesas	Svarbesnis rezultatas
Žiūrovas nebūtinai	Žiūrovas būtinai
Spontaniškumas	Improvizacija

Šioje vietoje derėtų trumpai aptarti vaikų ir aktorių, vaidinančių vaikams ir jaunimui, improvizacijos sampratą. Atvira struktūra pasižyminčiuose spektakliuose vaikams ir jaunimui

paprastai dominuoja išorinė improvizacija, tačiau taip pat galimos įvairios kitos kombinacijos. Aktorių improvizacijos apribotos laike ir erdvėje, o vaikų – visiškai laisvos ir spontaniškos, siekiant kūrybiškai imituoti suaugusių gyvenimo modelius ar pertvarkyti nepageidautiną situaciją į jų poreikius atitinkančią. Skirtumas ir tas, kad aktoriai scenoje paprastai kalba ne savo, o autoriaus sukurtą tekstą ir kuria sugalvotą(-us) personažą(-us), o vaikai savarankiškai, pasitelkę vaizduotę ar įgimto dramatinio instinkto vedami, patys spontaniškai improvizuoja įvairias žaidimo situacijas ir tekstą. Tačiau vaikų improvizacijos pasižymi dideliu nepastovumu, nenuoseklumu, fragmentiškumu, nes bet kuriuo momentu žaidimo sąlygos / taisyklės ir siužetas gali kardinaliai pasikeisti, įvykti staigi vaidmenų kaita arba žaidimas dėl įvairių priežasčių gali apskritai nutrūkti (pvz., vaikui atsibodo žaisti, susipyko su draugu, įdomiausioje žaidimo vietoje pakvietė mama valgyti ir pan.). Aktorių improvizacijos yra tikslingesnės ir nuoseklesnės, tačiau taip pat pasižymi tam tikru nestabilumu ir rizika dėl dažnai pasitaikančių „tikrovės įsiveržimų“ ar tiesioginio bendravimo su publika, atsivėrus „ketvirtajai sienai“. Vienas iš žaidimo bruožų – laisvė – vaikų vaidmeniniuose-siužetiniuose žaidimuose yra nevaržoma, o aktorių vaidyboje – gerokai apribota laike ir erdvėje, taip pat režisūrinės koncepcijos.

Apibendrinant galima teigti, kad improvizacija reikalauja ne tik aukšto profesinio aktoriaus pasirengimo, teorinių ir praktinių žinių, bet ir talento, valios, vaizduotės, intuicijos. Neatsitiktinai muzikanto ar šokėjo gebėjimas spontaniškai improvizuoti pasirinkta tema tiesiogiai atlikimo procese „čia ir dabar“ rodo aukščiausią profesinio pasirengimo lygmenį ir didelį atlikėjo talentą. Aktorių improvizacija geriausiai atsiskleidžia darniame aktorių ansamblyje. Improvizaciją teatre skatina studijinis-etiudinis darbo metodas ir spektaklio struktūros kūrimas ne dramaturgijos, bet prozos, pasakos, eilėraščio ir kt. ar scenarijaus pagrindu. Talentingas aktorius, nekeisdamas pjesės teksto ir pasitelkęs jam vienam žinomą ar tik nujaučiamą vidinio improvizavimo paslaptį, sugeba kaskart scenoje daryti nedidelius kūrybinius atradimus sau, partneriams ir žiūrovams. Sudėtinga tiksliai nusakyti vidinės improvizacijos apibrėžtį, nes ji greičiau intuityviai nujaučiama, slepianti kažkokią paslaptį nei pasiduodanti griežtiems moksliniams apibendrinimams. Aukšto lygio aktoriaus vidinę improvizaciją galima vadinti įkvėpimu, kurį menininkas patiria emociškai, tačiau nesugeba šio subtilaus proceso logiškai paaiškinti. Mechaniška vaidyba anksčiau ar vėliau virsta amatu, kol galiausiai išsigimsta, o improvizacija artėja sceninės kūrybos link: „Aktorius, kuriam nusibos būti atgyvenusių pjesių „atlikėju“, netrukus užsimanys ne tik vaidinti, bet ir kurti pats sau. Tada pagaliau atgims Improvizacijos teatras.“¹²⁶ Taigi improvizuojantis aktorius, perfrazuojant P. Brooką, kuria *gyvąjį* teatrą, o mechaniškai vaidmenį atliekantis aktorius atsiduria *negyvojo*

¹²⁶ Mejercholdas V. *Apie teatrą*. Vilnius: Teatro ir kino informacijos ir edukacijos centras, 2008, p. 103.

teatro pusėje. Negyvas teatras užmigęs giliu letargo miegu. Iš tikrųjų jis jau miręs, gyvybė palaikoma tik dirbtinai. Visi veiksmai vyksta iš inercijos, o kalbant dar konkrečiau, tokiam teatre nėra jokio judėjimo. Kai nebėra ieškojimo, dingsta kūrybinis pradas, lieka tik amatas, geresnė ar blogesnė iliuzija, imitacija, kopija. Panašiai mąstė ir žymus lietuvių režisierius J. Miltinis, kuris teigė, kad prarasti improvizaciją labai pavojinga, nes tuomet gimsta automatika. „Kiekvieną kartą, išeidamas į sceną, aktorius pradeda iš naujo, lyg iš sumaigyto plastilino kurtų naujus daiktus.“¹²⁷ Anot Miltinio, kol aktorius neimprovizuoja, tol nemažsto. Improvizuoti gali tik gerai išlavintos psichikos, išsprusęs psichologijos ir estetikos srityje aktorius. Miltinis labai vertino improvizavimą scenoje, teigdamas, kad tai „atsinaujinimo šaltinis ir teatro gyvybingumo barometras“¹²⁸. Improvizacija yra viena iš teatrinio žaidimo sudėtinių dalių dėl juos vienijančių bendrų bruožų: 1) Žaidimo taisyklės, kuriose galioja paradoksalus apribojimų ir improvizacinės laisvės dėsnis; 2) Apibrėžtas laikas ir erdvė; 3) Ansamblis, sukuriantis palankią ir saugią terpę improvizacinės raiškos sklaidai; 4) Įtampa / rizika, sudaranti prielaidas aktoriams nuolat profesiskai tobulėti, nesustabarėti ir eliminuojanti negyvos, mechaniškos vaidybos bei šampų scenoje atsiradimą. Improvizacija pažadina aktoriaus individualybę, atveria metafizines būties erdves, skatina ieškoti savų išraiškos priemonių ir vidinių išteklių, kurie padėtų geriau atskleisti kuriamo personažo pasaulį. Nors improvizacija kelia tam tikrą įtampą ir riziką, bet kartu yra vienas svarbiausių aktoriaus talento rodiklių, nuolatinis teatro meno gyvybingumo ir atsinaujinimo šaltinis.

Apibendrinant visas anksčiau aptartas teorines išvalgas, galima daryti išvadą apie glaudžius žaidimo ir teatro ryšius, kurie atsispindi žemiau pateiktoje lentelėje:

Pagrindinės savybės	Žaidimas	Teatras (vaidyba)	Panašumai ir skirtumai
Vieta	Materialinė ar metafizinė teritorija: arena, žaidimo stalas, magiškas ratas, bažnyčia, smėlio dėžė, atvira ar uždara žaidimo aikštelė, sakrali kulto vieta ir kt.	Scena, arena, magiškas ratas, atvira ar uždara vaidybos aikštelė ir kt.	Labai panašu
Laikas	Ypatingas žaidimo laikas, vykstantis esamuju laiku „čia ir dabar“, turintis pradžią ir pabaigą. Identiškai pakartoti žaidimą antrą kartą neįmanoma.	Ypatingas sceninis spektaklio laikas, vykstantis „čia ir dabar“, dažniausiai turintis aiškiai apibrėžtą struktūrinį modelį: ekspoziciją, užuomazgą, vystymąsi, kulminaciją ir atomazgą.	Panašu, tačiau sceninis laikas paprastai neatitinka gyvenimiško laiko, tuo tarpu žaidimo ir gyvenimo laikas dažniausiai sutampa.

¹²⁷ Sakalauskas T. Miltinio apologija, Vilnius: Scena, 1999, p. 231.

¹²⁸ Ten pat, p. 159.

		Identiškai pakartoti spektaklį antrą kartą neįmanoma.	
Taisyklės	Griežtos ir visiems privalomos žaidimo taisyklės, kurių nesilaikant pažeidžiama unikali žaidimo vertė.	Galiojantys sceniniai dėsniai: veiksmo, vietos ir laiko vienovė, charakteriai, fabula, konfliktas, įvykiai, personažų tarpusavio sąveika ir kt. Griežtos aktorių ir žiūrovų elgesio ir etikos teatre taisyklės, kurių privalu laikytis.	Panašu, tačiau žaidžiant išskirtiniais atvejais galima žaidimą laikinai nutraukus „išskirti“ į realųjį gyvenimą, o vėliau vėl sugrįžti. Tuo tarpu vaidinant tokia situacija beveik neįmanoma, nebent to reikalautų išskirtinė spektaklio koncepcija.
Įtampa	Rizika, azartas, malonumo siekimas, perteklinės energijos iškrova, „nebūtinai būtina“ veikla.	Vaidyba – pozityvi aktorių fizinės ir psichinės perteklinės energijos sublimacija, siekimas patirti katarsį: malonius emocinius išgyvenimus, dvasinį atsivėrimą, apsivalymą. Ši savybė galioja ne tik aktoriams, bet ir žiūrovams. Aktorių vidinė kūrybinė-konkurencinė kova, ryškus saviraiškos laipsnis. Rizika dažniau stebima atviros struktūros spektakliuose, aktoriams bendraujant su publika	Panašu, bet žaidžiant įtampa paprastai juntama tiesiogiai dalyvaujant, o teatre – stebint aktorių vaidybą.
Kova	Konkurencija, lyderio statuso siekimas, arši kova už pergalę.	Sceninis konfliktas. Taip pat ryški aktorių vidinė kūrybinė-konkurencinė kova, ryškus saviraiškos laipsnis.	Labai panašu
Uždarumas, atsiribojimas	Laikina sustabdo, „įkalina“ įprasto gyvenimo tėkmę, atsidurdamas buitinių reikmių ir kasdieninio darbo paribyje.	Spektaklio metu laikinai sustabdomas įprastinio gyvenimo egzistavimas ir ritmas, o aktoriai ir žiūrovai panyra į dirbtinai sukurtą metafizinį pasaulio lauką, kuris neretai papildo ar net pranoksta realųjį.	Panašu, tačiau atsiribojimas teatre dažniausiai yra aukštesniame lygmenyje nei žaidime. Uždarumas suprantamas ne tiek materialia, kiek dvasine simboliškai prasme. Spektaklio uždarumas paskatina tam tikrą žiūrovo atvirumą.
Nepaprastumas sakralumas	Nepaprastas žaidimo gyvenimas realaus gyvenimo viduje, kultinėse apeigose ir žaidimuose, artėjantis prie sakralumo ir magijos sferos ribos. Kaukės, persirengėlių eitynės, ryškūs karnavaliniai drabužiai, specialieji	Ypatingas sceninis personažų gyvenimas realaus gyvenimo viduje, artėjantis prie sakralumo, magijos sferos ribos. Persikūnijimas į vaidinamą personažą, tapimas kitu. Dekoracijos, kostiumai, kaukės, grimas, apšvietimas, ypatinga atmosfera ir kt.	Panašu, tačiau žaidime ir teatre sakralumas, nepaprastumo koeficientas pasiekiamas ne visuomet, o tik ypatingais atvejais.

	efektai ir kt., siekiant nustebinti, sužavėti žiūrovą ar dalyvį.		
Judėjimas	Žaidimas „žaidžiamas“, kol galutinai „sužaidžiamas“, juda tam tikra struktūrinė trajektorija nuo pradinio taško iki galutinio. Savaimingas judėjimas „šen ir ten“.	Sceninis veiksmas – realaus ar išgalvoto gyvenimo įvykių ir charakterių imitacija. Teatras – nuolatinis kūrybinis procesas: vaidmens kūrimas; veikiančių personažų bendravimas, nuolat kintanti jų tarpusavio sąveika, energijų kaita.	Panašu, nes tiek žaidžiant, tiek vaidinant vyksta kūrybinis procesas, akcija, veiksmas, tam tikras nenutrūkstamas judėjimas.
Mokėjimo išugdymas, treniruotė	Žaidimas – tai mokėjimo išugdymas, fizinių, intelektualinių, emocinių žmogaus galių treniruotė sąlygiškoje situacijoje (edukacinis aspektas).	Menas – tai pasaulio įvaldymas arba modeliavimas sąlygiškoje situacijoje (estetinis aspektas).	Panašu tik iš dalies. Bet kalbant apie spektaklius vaikams /jaunimui edukacinis aspektas arba mokymasis be didaktikos žaidžiant išryškėja.
Komunikacija	Dažniausiai siekiama žaisti kartu, kurti nuolatinę žaidimo bendruomenę ar klubą, tačiau išskirtiniais atvejais galima žaisti ir vienam. Be to, nėra būtina sąlyga, kad žaidimą stebėtų pašaliniai žmonės arba žiūrovai.	Komunikacija teatre galima dvejopa: su scenos partneriais (vidinė) ir su žiūrovais (išorinė). Aktoriaus ir žiūrovo (išorinė) komunikacija – būtina ir privaloma teatro meno sąlyga. Be nuolatinės šių dviejų energijų kaitos aktoriaus vaidyba netenka prasmės ir vaidybos aktas pripažįstamas neįvykysiu.	Skiriasi. Žaisti išskirtiniais atvejais galima ir vienam, vaidinant būtina komunikacija su publika.
Improvizacija	Svarbus žaidimo bruožas. Paprastai žaidime improvizacija yra apribota galiojančių taisyklių, tačiau kartais ji yra visiškai laisva, nevaržoma ir spontaniška, pavyzdžiui, vaikų žaidimuose.	Improvizacija galima dvejopa: išorinė ir vidinė. Viena svarbiausių aktoriaus vaidybos sąlygų. Improvizacija pasižymi tam tikrais susitarimais, įtampa, rizika ir yra gerokai apribota laike ir erdvėje ar režisūrinės koncepcijos.	Panašu, bet paprastai improvizacija žaidimuose yra nevaržoma / laisva, o teatre apribota taisyklių ar režisūrinės koncepcijos.

Žaidimo ir teatro fenomenų kultūroje sąsajos pasireiškia šiomis savybėmis ir raiškos ypatumais: 1) Ypatingas žaidimo laikas, vykstantis esamuju laiku – ypatingas sceninis spektaklio laikas, vykstantis „čia ir dabar“, dažniausiai turintis aiškiai apibrėžtą struktūrinį modelį (ekspozicija, užuomazga, vystymasis, kulminacija ir atomazga). Identiškai pakartoti spektaklį ir žaidimą antrą kartą neįmanoma. Sceninio ir gyvenimiško laiko neatitikimas; 2) Ypatinga materialinė ar metafizinė žaidimo teritorija – uždara, paslaptinė scenos erdvė arba kita vaidybos aikštelė; 3) Žaidimo įtampa, rizika – katarsis; 4) Žaidimo kova – sceninis konfliktas; 5) Savaimingas žaidimo judėjimas – sceninis veiksmas, procesas, dinamika; 6) Griežtos žaidimo taisyklės – galiojantys scenos dėsniai; 7) Patiriamas malonumas, kurį siekiama

pakartoti; 9) „Kitoniškumas“, nepaprastumas, artėjantis prie sakralumo ribos. Vienas iš pagrindinių žaidimą ir vaidybą vienijančių bruožų – improvizacija, kuri pirmuoju atveju yra laisva, o antruoju – gerokai apribota laike ir erdvėje bei režisūrinės koncepcijos. Improvizaciją galėtume laikyti sudėtine ir būtina žaidimo dalimi dėl kelių juos vienijančių bruožų: 1) žaidimo taisyklės; 2) apibrėžtas laikas ir vieta; 3) ansamblis; 4) įtampa; 5) rizika; 6) komunikacija.

Žaidimo ir teatro esminį skirtumą atskleidžia komunikacijos problema, t. y. žaisti išskirtiniais atvejais galima nebendraudant, tačiau teatre – komunikacija tarp aktoriaus ir žiūrovo yra privaloma sąlyga, kitaip vaidybos aktas laikomas neįvykusi.

2. ŽAIDIMO IR IMPROVIZACIJOS SPEKTAKLIUOSE VAIKAMS IR JAUNIMUI LIETUVIŲ TEATRE GENEZĖ, RAIDOS BRUOŽAI IR TIPAI.

2.1. Teatrinio žaidimo ištakos

Žaidimo ir teatro užuomazgų galima aptikti lietuvių liaudies kūryboje: dainose, žaidimuose, folklore, tautosakoje (Balys Buračas¹²⁹, Jonas Balys¹³⁰, Pranė Dundulienė¹³¹, Stasys Skrodenis¹³², J. Dovydaitis¹³³ ir kt.). Teatrologas Vytautas Maknys plačiai aprašo teatro elementų raidą ir sklaidą lietuvių folklore, ypatingą dėmesį kreipdamas į improvizuotas žaidybines prigimties vaidybines situacijas vestuvių ir kalendorinėse Trijų Karalių, Užgavėnių, Sekminių, Joninių bei kitose šventėse¹³⁴. Nors šiose šventėse svarbiausią vaidmenį atlikdavo suaugę žmonės, tačiau į vaidinimus įsitraukdavo ir vaikai. Pagrindinė vaikų veikla visais laikais buvo žaidimai, kuriuose gausu elementarių teatro apraiškų. Analizuojant lietuvių pedagogo, rašytojo, vertėjo Mato Grigonio (1889–1971) parengtų liaudies žaidimų¹³⁵ aprašymus, nesunku pastebėti, kad daugelyje tradicinių lietuvių liaudies žaidimų gausu įvairių teatrinio elementų: vaidybinių dialogų, muzikinių-dainuojamųjų intarpų, judesio raiškos, žmonių ir gyvūnų pamėgdžiojimo, gyvosios ir negyvosios gamtos, įvairių profesijų ar buitės darbų imitacijų, veikimo kito vardu, elementarių oratorinio meno ar choreografinių bandymų ir pan. Skirtinguose lietuvių liaudies žaidimuose gali dominuoti vienas ar visas kompleksas išvardytų elementų. Pavyzdžiui, tradicinio liaudies žaidimo „Klausė žvirblis čiulbuonėlis...“ dalyviai, dainuodami ir eidami ratu, atlieka svarbiausius aguonos augalo gyvybinį ciklą imituojančius veiksmus: sėja, dygsta, auga, žydi, noksta, rauna, krečia, kulia, mala, valgo. Žaidimas turi tam tikrą dinamišką siužetinę liniją. Žaidimo „Žąsiukų eiseną“ dalyviai, eidami ratu vienas paskui kitą, mėgdžioja charakteringą žąsų eiseną, lesimą, skraidymą, plaukimą ir kt. Žaidimuose „Amatininkai“, „Dirbtuvė“ mėgdžiojami įvairūs amatai, kai „amatininkas“, išėjęs į rato vidurį, atlieka specifinius darbo veiksmus: obliuoja, siuva, kala, minko, mūrija ir panašiai. Žaidime „Pantomimos“ į vedėjo klausimus negalima atsakyti žodžiais, o tik judesiais, mimika, gestais, pantomima. Žaidime „Gyvulių koncertas“ kiekvienas dalyvis mėgdžioja pasirinkto gyvulio balsą, į vedėjo užduotus klausimus atsako ne žmogaus, o mėgdžiojamo gyvulio (pvz., karvės,

¹²⁹ Buračas B. Mūsų sodžiaus vaidyba // *Naujoji romuva*, 1937, Nr. 4–5, p. 118–119.

¹³⁰ Balys J. *Lietuvių kalendorinės šventės*. Vilnius: Mintis, 1993.

¹³¹ Dundulienė P. *Senovės lietuvių mitologija ir religija*. Vilnius: Mokslas, 1990.

¹³² Skrodenis S. Etnografiniai spektakliai // *Muzika ir teatras*, 1967, p. 69–77.

¹³³ Dovydaitis J. Vestuvių vaidinimai Rytų Lietuvoje // *Naujoji Romuva*, 1933, Nr. 122, p. 427.

¹³⁴ Maknys V. *Raštai*. II tomas. Vilnius, 2009, p. 9–25.

¹³⁵ Grigonis M. parengė lietuvių liaudies žaidimų rinkinius: „200 žaidimų“ (1911, 1914), „Vaikų žaidimai“ (1912), „Šeimyniškiems vakarėliams pramogėlė“ (1914), „Žaidimų vainikas“ (1919).

šuns, katės, gaidžio, vištos ir kt.) garsu. Dažniausiai tam tikra žaidybinė veikla baigiasi komišku epizodu (pvz., ropės rovimas, humoristinis fantų išpirkimas ir kt.). Panašių pavyzdžių lietuvių liaudies žaidimuose yra daug. Nors iš pirmo žvilgsnio atrodo, kad žaidimuose atliekami tik mechaniniai veiksmai, bet jie reikalauja tam tikrų dalyvių vaidybinių-improvizacinių gebėjimų, gyvenimiško patyrimo, stebėjimo, susikaupimo, drąsos, pasitikėjimo ir pan. Kiekvienas žmogus pirmuosius savo vaidybinius ar režisūrinius gebėjimus turi galimybę daug kartų išbandyti įvairių tradicinių ar išgalvotų žaidimų metu.

Teatrinių žaidimo elementų aptinkame ir lietuvių liaudies apeigose bei kalendorinėse šventėse. Išskirtinę vietą lietuvių vaikų kultūroje užima piemenėlių žaidimai ir būrimai, kurie turi ne tiek pramoginę, kiek sakralinę prasmę. Reikėtų paminėti senovėje vėlyvą rudenį rengiamą, teatralizuotomis apeigomis apipintą piemenėlių balto ožio vedimo aplink beržą ceremoniją¹³⁶. Ceremonijos esmė – paprašyti Dievo, kad greičiau ateitų žiema ir neberekėtų tais metais gyvulių ganyti. Šioje ceremonijoje stebimos kai kurios teatrinių elementų apraiškos: dramaturgijos ir scenarijaus kūrimas, išraiškinga vaidyba, oratorinis menas, improvizaciniai gebėjimai, režisūriniai ir scenografiniai (vietos parinkimas, ypatingos atmosferos sukūrimas, ožio papuošimas ir kt.) akcentai, pasiskirstymas vaidmenimis, veikimas kito vardu, mėgdžiojimas, nepaprastumo siekimas ir pan.

Vertėtų prisiminti ir pavasario šventės Sekminių antrosios dienos jaunimo paprotį žaisti vestuves. Gėlių vainikais galvas pasipuošę vaikinai ir merginos tą dieną, išsirinę nuotaką ir jauniki, pagal visus tradicinius papročius žaisdavo vestuves: vykdavo žvalgybos, sužadėtuves, vestuvės, net guldytuvės, kai jaunieji būdavo paguldomi į iš beržų šakelių padarytą vestuvinių guolį, o visi kiti šventės dalyviai pro tarpus, likusius tarp šakų, stebėdavo, kas tame guolyje vyksta. Manoma, kad ši vestuvių žaidimo tradicija kilusi iš senovinio Žemės vaisingumo skatinimo – moters vaisingumas buvo tapatinamas su Žemės vaisingumu. Beveik visi vaikų ir jaunimo ritualiniai žaidimai ar apeigos turėjo ne pramoginę, o sakralinę-simbolinę prasmę. Kadangi įvairiuose šaltiniuose daugelio autorių yra nemažai rašyta apie teatro elementų sklaidą lietuvių folklore, plačiau darbe ties šiuo aspektu neapsistosime. Bandysime glaustai apžvelgti pastatymų vaikams ir jaunimui raidos bruožus Lietuvoje nuo XX a. pirmosios pusės.

¹³⁶ Buračas B. (Buračas B. *Lietuvos kaimo papročiai*. Vilnius: Mintis, 1993, p. 114–117) detaliam aprašo šią senovinę teatralizuotą piemenų ceremoniją. Vyriausias pienuo, vaidinantis kunigą, įsilipa į beržą ir sako graudų pamokslą-oratoriją, kuriame išvardija visus piemenų vargus ir prašo Dievo, kad greičiau žiema ateitų. Tuo tarpu kiti piemenys, rykštėmis paplakdami, veda aplink beržą žaliomis eglėmis ar pušų šakomis, žolėmis, popieriais, skudurais išpuoštą ožį. Kiti du šioje ceremonijoje dalyvaujantys piemenys, užrišę ant ragų karklo pavadį, tempia atbulą ožį, o pirmus metus ganantis piemenukas, įsikibęs gyvulio uodegon, seka iš paskos, ragindamas, kad šis kuo garsiau mekentų. Procesija palydima piemenų šaukiniais: „Ožy, ožy, prašyk Dievą sniego. Jeigu neprašysi, mes tave prilupsime, ir panašiai. Tris kartus apvedus apie beržą ožį, ceremonija baigiama. Iš tam tikrų ožio veiksmų piemenukai spėdavo, kada iškris pirmas sniegas.

XIX a. pab. – XX a. pr. reikšmingą vaidmenį tautinio atgimimo procese suvaidino slaptieji lietuviški vakarai, kuriuose svarbų vaidmenį atliko ne tik suaugusieji, bet ir Lietuvos jaunuomenė bei vaikai. Vaikai dalyvavo teatralizuotuose vaidinimuose, neretai patys kūrė improvizuotas vaidybines sceneles, pvz., įvairias valstietiškos buities ar piemenų gyvenimo imitacijas, vestuvines rėdas ir kt. Išskirtinę vietą ne tik lietuvių, bet ir kitų šalių vaikų teatrinėje kultūroje užėmė tradiciniai Kalėdų eglių šventės vaidinimai, inicijavę savarankiško vaikų teatro atsiradimą. Iškilmingi minėjimai su deklamacijomis, trumpomis vaidybinėmis scenelėmis, vokalinės bei instrumentinės muzikos numeriais buvo rengiami Peterburge, Rygoje, Panevėžyje, Šiauliuose, Vilniuje ir kt. Pavyzdžiui, „Rūtos“ draugija surengė nemažai vakarų vaikams ir jaunimui. Po 1906 m. paplito mokykliniai spektakliai, parašyta pjesių ir vaizdelių vaikų vaidinimams. Per Pirmąjį pasaulinį karą į Rusijos miestus evakuoti lietuvių moksleiviai rengė vaidinimus, koncertus, būrė orkestrus, chorus, teatrines grupes ir kt.

Tarpukario Lietuvoje bandyta atgaivinti vaikų teatro tradicijas, sukurti originalią vaikų dramaturgiją, ugdyti jaunąją žiūrovų kartą. Tuo tikslu menininkų ir pedagogų iniciatyva 1930 m. pavasarį buvo įkurta Vaikų teatro draugija¹³⁷, kuri savo įstatuose užsibrėžė: „1) teikti vaikams ir jaunuomenei pedagogiškai vertingų pramogų; 2) panaudoti dramatinį meną jaunuomenei ir vaikams auklėti; 3) bendrinti ir plėsti mokyklose pasireiškiantį vaidinimo meną; 4) padėti vaikų ir jaunuomenės draminei literatūrai augti ir plėstis; 5) iš viso rūpintis teatro ir vaidinimo būkle Lietuvoje“¹³⁸. Pagrindiniai draugijos iniciatoriai buvo Petras Vaičiūnas, J. Geniušas, Liudas Gira, Bronius Žygelis ir kt. Lietuvių pedagogas, dramaturgas J. Geniušas parašė ir pastatė keletą pjesių vaikams, publikavo straipsnių, kuriuose iškėlė vaikų teatro problemas, aptarė įvairius vaikų ir mokyklinio teatro pedagogikos klausimus, pirmasis Lietuvoje pavartojo terminą *igimtas vaikų dramatinis instinktas*¹³⁹, teigė, kad vaikų teatras yra žaidimų organizatorius¹⁴⁰, ir kt. J. Geniušas pažymėjo, kad vaikų teatrai neturėjo pasisekimo ir buvo priversti likviduoti, nes būdavo organizuojami suaugusiųjų teatro pavyzdžiu, todėl virsdavo prasta suaugusiųjų teatro kopija ir miniatiūra. „<...> čia ir dekoracijos, ir scenos įrengimai, ir vaidintojai būdavo daug žemesnės kvalifikacijos negu suaugusiųjų. Tokie blogi teatrai ir negalėjo patenkinti vaikų žaidimų polinkių ir todėl savaime turėjo išnykti“¹⁴¹. Draugija gyvavo tik dvejus metus, tačiau ir

¹³⁷ Vaikų teatro draugija (1930–1932) buvo atkurta tik po 57 metų – 1989 m. gruodžio 15 d. Draugijos pirmininku išrinktas žinomas vaikų literatūros tyrinėtojas K. Urba. Atkūrimo iniciatoriai – prie Respublikinio moksleivių estetikos mokslinio metodinio centro Teatro skyriaus susibūrusi grupė entuziastų: Ž. Bandorienė, Z. Buožis, V. Dudoriūtė, A. Guobys, A. Karosaitė, S. Kavoliukas, L. Matulis, A. Milinis, V. Paulauskaitė, D. Tamulevičiūtė, V. Tapinienė, K. Urba.

¹³⁸ *Vaikų teatras*. Lietuvos vaikų teatro draugijos Panevėžio skyriaus leidinys. Panevėžys, 1931.

¹³⁹ J. Geniušas išleido šiuos veikalus: „Scenos vaizdėliai vaikų teatrui“ (1924), „Ryškūs skaitymas“ (1928), „Dramatizacija ir įscenavimas. Mokymo auklėjimo priemonė“ (1929).

¹⁴⁰ Geniušas J. Vaikų teatras – žaidimų organizatorius // *Mokykla ir visuomenė*, 1935, Nr. 6–7, p. 226–230.

¹⁴¹ Ten pat, p. 228.

per šį trumpą laiką spėjo nemažai nuveikti: organizavo filmų rodymą moksleiviams ir vaikams, statė spektaklius, ieškojo tinkamos dramaturgijos, skatino teatro žmones kurti spektaklius ar rašyti naujas pjeses vaikams ir pan. Pirmasis spektaklis, kurį pastatė Teatro draugijos organizuotas vaikų teatras, įvyko 1930 m. lapkričio 8 d. Kauno „Metropoliteno“ kino salėje. Tai buvo D. Ždanovo „Saulės vaikai“ ir Petro Babicko muzikinis vaidinimas „Paukščių koncertas“ (muzika Klemenso Griauzdės). Vėliau buvo pastatytas Kazio Binkio „Kalėdų Senelis“, surengta įvairių renginių, parodyta nemažai kino filmų vaikams ir jaunimui ir pan. Spektaklius režisavo Mykolas Kukinas, Juozas Laucius, Julija Dvarionaitė, scenografiją kūrė Stepas Žukas, muzikinę dalį tvarkė K. Griauzdė, šokius rengė Ona Dubeneckienė, Petras Baravykas. Vaidino įvairių teatrų aktoriai. Žinoma, tai buvo pirmieji bandymai, todėl apie aukštą meninį lygį ar naujas žaidybines teatro formas kalbėti būtų pernelyg drąsu. Vaikų teatro draugijos veiklą rėmė Švietimo ministerija ir Kauno miesto valdyba. Neilgai gyvavusi draugija paskatino daugelį teatro žmonių atkreipti didesnę dėmesį į vaikų teatrą ir vaikų dramaturgiją. Jaunimui ir vaikams dramaturgus tuo metu rašė K. Binkis, S. Čiurlionienė-Kymantaitė, A. Sidabraitė, J. Kanopa, S. Kapnys, M. Venslauskas, J. Šaltenis, B. Buivydaitė ir kt.

Pasirodė ir pirmieji probleminiai straipsniai vaikų ir jaunimo teatro tema. 1936 m. leidinyje „Vakarai“¹⁴² per šešis numerius (kovo 28 d. – balandžio 12 d.) žymus lietuvių teatrologas ir dramaturgas B. Sruoga publikavo straipsnį „Vaikų teatras“, kuriame išdėstė savo požiūrį į teatrą vaikams ir jaunimui bei pateikė konkrečių metodinių rekomendacijų. B. Sruoga straipsnio pradžioje apgailestauja, kad teatras vaikams ir jaunimui Lietuvoje itin apleistas baras, o po dvejų metų susilikvidavusi Vaikų teatro draugijos veikla akivaizdžiai liudija, kad šioje srityje nepakanka vien gerų norų ar privačios iniciatyvos, o būtina valstybės ar bent stambesnių savivaldybių parama. Pačioje darbo pradžioje susilikvidavusios Vaikų draugijos veiklą mėgino tęsti įvairios valstybės įstaigos. Valstybės radiofonas įvedė specialią vaikų valandėlę, Valstybės drama ir baletas pradėjo masiškai įvedinėti vaikus į savo spektaklius, mokyklose buvo plačiai paplitusios mėgėjų vaidintojų kuopelės. Straipsnyje „Vaikų teatras“ B. Sruoga išskiria keturis vaikų ir jaunimo teatro modelius: 1) Suaugę aktoriai vaidina vaikams; 2) Greta suaugusiųjų vaidina ir vaikai; 3) Dalyvauja vaidyboje vien vaikai; 4) Mokykliniai spektakliai. Teatrologas aptaria kiekvieną modelį ir reziūmuoja, kad metodiškai teisingiausi yra mokykliniai spektakliai (Nr. 4), kuriuose vaidina patys vaikai: „<...> spektaklyje, skirtam vaikams, turi vaidinti patys vaikai. Mokyklinių spektaklių prigimtis, būdas, uždaviniai yra visiškai skirtingi nuo viešųjų spektaklių – nuo teatro vaikams. Tai skirtingų kategorijų reiškiniai“¹⁴³. Dainavimo ir piešimo pamokose nesiekama mokinių padaryti profesionaliais muzikais ar dailininkais, taigi ir

¹⁴² Sruoga B. Vaikų teatras // *Vakarai*, 1936 03 27.

¹⁴³ Sruoga B. Vaikų teatras // *Vakarai*, 1936 03 28.

vaidybos būrelių tikslai yra lavinimasis, meilės teatro dalykui žadinimas, iš dalies – ir pramoginis.¹⁴⁴ Pasak B. Sruogos, „Mokyklinis spektaklis eina lavinančio žaidimo tvarka – organizuoto, surepetuoto žaidimo. Jis turi auklėjančios, džiuginančios prasmės ne tiek publikai, kiek patiems vaidybinio žaidimo dalyviams“. Mokyklinis teatras iš esmės skiriasi nuo profesionalaus spektaklio, susijusio su tam tikra menine idėja, ir primena greičiau vaikų kambarį, kuriame vaikai žaidžia arba „vaidina, nes žaisdami vaikai visuomet gi ką nors vaidina“¹⁴⁵. B. Sruoga kritikuoja modelį (Nr. 3) – vaikai aktoriai vaikų teatre. Teatrologo nuomone, šiuo atveju vaikai patys turėtų ne tik vaidinti, bet ir režisuoti, rašyti pjeses, kurti scenografiją / kostiumus ir muziką savo spektakliams bei atlikti visus kitus techninius darbus (grimas, staliai, elektromonteriai ir kt.)¹⁴⁶. Teatrologas toliau rašo: „Vaikai aktoriai – jokia priemonė vertingam kūrinii aukštoje formoje skelbti. Čia reikia visiškai kito...“¹⁴⁷ Sulaukia kritikos ir vaikų dalyvavimas suaugusiųjų dramos ar baleto spektakliuose (Nr. 2). Balete vaikai pernelyg išdresiruoti ir susikaustę, o dramos spektaklyje aktorius vaikas žiūrovus veikia greičiau antimeniškai nei meniškai, nes „<...> sugriauna suaugusiųjų aktorių profesionalų sukurtuosius vaizdus ir nuotaikas, paralyžiuoja tolimesnės spektaklio eigos meniškumą“¹⁴⁸. Teatrologas, dramaturgas, visuomenės veikėjas B. Sruoga kituose savo straipsniuose taip pat aptarė vaikų teatro ir dramaturgijos problemas, kritikavo didaktinį pjesių turinį, akcentavo meninės išmonės, fantazijos, vidinio ritmo svarbą. Ir pats siekė savo teorinius samprotavimus patikrinti bei įgyvendinti praktikoje. Pavyzdžiui, B. Sruogos satyrinė pjesė „Aitvaras teisėjas“ (1935) buvo naujas žodis to meto vaikų dramaturgijoje, nes sukurtas laikantis vaikų žaidimo dėsnų, kai sėkmingai taikomas *pars pro toto*, kitais žodžiais tariant, dalis vietoj visumos principas¹⁴⁹. Šioje sąlygiškoje pjesės struktūroje, veiksmas paremtas žaidimu, o naudojami daiktai ar objektai (pvz., lazda – žirgas, kaukė – žmogus ir pan.) reprezentuoja ne dalį, o visumą, teikdami atpažinimo džiaugsmą ir žadindami vaikų fantaziją. Šis vaikų žaidimų principas buvo sėkmingai taikytas vėliau statytuose spektakliuose vaikams. Pasak B. Sruogos, žaisdamas vaikas tampa visa ko centru, stebi, lygina, veikia: plečiasi jo pažinimas ir patyrimas, formuojasi jausmai¹⁵⁰. Iki šios Sruogos pjesės vaikams pasirodymo vyravo nuomonė, kad scenoje gyvūnus vaidinantys

¹⁴⁴ B. Sruoga pramoginę funkciją aiškina taip: po oficialiosios dalies arba vaidinimo paprastai visada vykdavo linksmoji dalis – vakarėliai su šokiais ir žaidimais. Teatrologas įsitikinęs, kad antroji, linksmoji dalis neretai užgoždavo patį vaidinimą. Nors mokyklinis spektaklis, kaip organizuotas kultūringas žaidimas, turėjo didelės auklėjamiosios prasmės dalyviams, bet vien vaidinimas, be žaidimų ir šokių, net ir savajai publikai nebūtų per daug džiaugsmingas.

¹⁴⁵ Ten pat.

¹⁴⁶ B. Sruoga minėtame straipsnyje pateikia pavyzdį, kad bandymas radiofone naudoti tikrų vaikų nesutvarkytus balsus baigėsi visišku fiasko, todėl principas, kada vaikai aktoriai vaidina vaikams žiūrovams, negali pretenduoti į rimtumą.

¹⁴⁷ Sruoga B. Vaikų teatras // *Vakarai*, 1936 03 31.

¹⁴⁸ Sruoga B. Vaikų teatras // *Vakarai*, 1936 04 04.

¹⁴⁹ Auryla V. Lietuvių vaikų dramaturgijos bruožai / Lietuvių vaikų dramaturgija. Vilnius: Vaga, 1984, p. 8.

¹⁵⁰ Auryla V. Balio Sruogos kūryba vaikams ir jaunimui / Aitvaras teisėjas. Vilnius: Vyturys, 1987, p. 136.

aktoriai savo išvaizda turi būti kuo panašesni į tikras meškas, vilkus, lapes ir kt., todėl neretai buvo naudojami kostiumai iš tikrų gyvūnų kailių. Pasak teatrologo, teatre reikia vengti natūralizmo, nes tuomet „<...> dingsta vaidybinis, estetinis įspūdis, meninė iliuzija, o jautresnės jausenos vaikus netgi apima baimė“¹⁵¹. Pjesėje „Aitvaras teisėjas“ dramaturgo naudojamos žaidybinės scenos, koncertiniai epizodai, kaukės, interaktyvus vaidintojų kreipimasis į žiūrovus ir kvietimas dalyvauti spektaklyje-žaidime, buvo naujas žodis lietuvių vaikų dramaturgijoje. Iki to laiko vyravo iliustratyvios arba didaktinės pjesės. Pasak V. Aurylos, ši pjesė davė pradžią naujam, žaidybiniam, poetiniam vaikų teatrui, atsižvelgiant į vaikų psichologijos specifiką, siekiant sąlygiško mąstymo, platesnių socialinių ir moralinių apibendrinimų¹⁵². Gaila, kad ši pjesė nerado savo adresato ir retai buvo statoma tarpukario, pokario, sovietmečio ir nepriklausomybės metų profesionaliose Lietuvos teatrų scenose.

2.2. Pirmieji profesionalių teatrų pastatymai vaikams ir jaunimui Lietuvoje (XX a. pirmoji pusė)

1921 m. LMKD dramos sekcijos prezidiumas nutarė praplėsti savo Dramos vaidykos veikimą, rengiant spektaklius vaikams, kurie būtų pritaikyti vaiko psichologijai ir jo sampratai. Buvo siekiama užpildyti „tikrai skaudžią spragą mūsų dvasios gyvenime“¹⁵³. Pirmoji profesionalaus teatro premjera vaikams Ch. Benaventės „Žydrasis princas“ (pjesė „Gerasis Arsulis“) Valstybės teatre Kaune įvyko 1922 m. kovo 22 d., praėjus dvejiems metams nuo pirmojo spektaklio – H. Zudermano „Joninės“ (premjera – 1920 m. gruodžio 19 d.). 5 veikslių pasaką išvertė P. Vaičiūnas, režisavo L. Gira, baletmeisterė – O. Dubeneckienė. Pirmajame spektaklyje vaikams vaidino: A. Vanagaitis, B. Girienė, V. Dineika, J. Laucius, V. Steponavičius, O. Kurmytė, P. Kubertavičius, A. Vainiūnaitė, S. Pilka ir kt. Kitas profesionalus spektaklis vaikams – A. de Renje „Liuli muzikantas“ (rež. B. Dauguvietis) dienos šviesą išvydo tik po septynerių metų – 1929 m., o pirmasis spektaklis pagal nacionalinę dramaturgiją S. Čiurlionienės-Kymantaitės „Dvylika brolių juodvarnių“ (rež. B. Dauguvietis) sukurtas 1934 m. Tarpukariu Lietuvos profesionaliojoje scenoje per metus buvo sukuriama vidutiniškai po vieną du spektaklius vaikams ar jaunimui. V. Maknys pažymi, kad „<...> teatro pastatymai vaikams buvo nedažni ir nesistemiški, dažniausiai spektaklius vaikams statė beveik tik debiutuojantys režisieriai“¹⁵⁴.

¹⁵¹ Ten pat, p. 136.

¹⁵² Ten pat, p. 8.

¹⁵³ Teatras darbininkams ir jaunuomenei // *Lietuva*, 1921, Nr. 250.

¹⁵⁴ V. Maknys. *Lietuvių teatro raidos bruožai*, T. II. Vilnius: Mintis, 1979, p. 150.

Iki karo Lietuvoje spektaklius vaikams statė režisieriai: Stasys Pilka (H. K. Anderseno „Piemenukė ir kaminkrėtys“, 1932), Elena Žalinkevičaitė (Š. Pero „Batuotas katinas“ ir K. Kymantaitės, A. Sidabraitės „Aliutės sapnas“, 1936), Kazys Jurašiūnas („Eglė žalčių karalienė“, 1937, ir M. Venslausko „Saulutė“, 1939), Borisas Dauguvietis (S. Čiurlionienės-Kymantaitės „Dvylika brolių juodvarnių“ ir spektaklį jaunimui K. Binkio „Atžalynas“, 1938), Balys Lukošius (V. Smirnovos „Anderseno pasakos“, 1939) ir kt.

Pirmuosius spektaklius vaikams ir jaunimui Valstybės teatro Šiaulių-Klaipėdos skyriuje pastatė režisieriai B. Dauguvietis (S. Čiurlionienės-Kymantaitės „Dvylika brolių juodvarnių“, 1933), ir Juozas Stanulis (J. Šaltenio „Saulės vaikai“, 1934). Jaunimo auditorijai skirti du spektakliai V. Švitrigailos „Mažasis karžygys“ (rež. V. Fedotas-Sipavičius, 1938), K. Binkio „Atžalynas“ (rež. J. Stanulis, 1938).

1936 m. Kaune įkurtas Lėlių teatras. Dailininkas, scenografas, vitražistas, pedagogas, lėlininkas Stasys Ušinskas sukūrė keletą marionečių (katę, šunį, linksmą vyruką, bjaurų tipą) ir pradėjo su jomis repetuoti. 1935 m. Antanas Gustaitis parašė eiliuotą pjesę „Silvestras Dūdelė“. Tais pačiais metais sukurta trupė. Premjera įvyko 1936 m. gegužės 6 d. kino teatro „Metropolitan“ salėje. Spektaklį režisavo Henrikas Kačinskas, muziką sukūrė Viktoras Kuprevičius. Su 22 marionetėmis vaidino aktoriai: Jonas Kalvaitis, Ona Mažeikytė, Monika Mironaitė, Napoleonas Nakas, Petras Zulonas. Marionetės buvo 1,5 metro aukščio, labai judrios, išraiškingos, įkūnijo groteskinius veikėjų charakterio bruožus. 1936 m. vasarą Kaune, Šiauliuose, Klaipėdoje ir kitose vietose suvaidinti 56 spektakliai, o veikti teatras nustojo dėl lėšų stokos. 1937 m. Paryžiaus pasaulinėje parodoje už šias lėles Ušinskas buvo apdovanotas aukso ir sidabro medaliais.

LTSR švietimo liaudies komisaro įsakymu¹⁵⁵ 1940 m. spalio 17 d. Kaune įsteigtas pirmasis ir vienintelis Lietuvoje profesionalus vaikų teatras, nuo 1941 m. kovo 28 d. persivadinęs Jaunojo žiūrovo teatru. Vaikų teatras 1941 m. kovo 13 d. startavo premjera S. Rozanovo „Žolelės nuotykių“ (rež. J. Laucius). Pirmuoju naujai įsteigto Vaikų teatro organizatoriumi ir vadovu paskirtas aktorius Juozas Laucius, 1944 m. meno vadovo pareigas perėmė aktorius ir režisierius Kazys Jurašiūnas. Jaunojo žiūrovo teatro pagrindinis uždavinys buvo aptarnauti augančią respublikos kartą aukšto idėjinio ir meninio lygio spektakliais. Per teatro gyvavimo laikotarpį nuo 1941 m. iki 1959 m. pastatyti 93 spektakliai vaikams ir jaunimui, iš jų – 14 lietuvių autorių (D. Čiurlionytė, K. Binkis, S. Čiurlionienė-Kymantaitė, E. Mieželaitis, K. Kubilinskas, A. Liobytė ir kt.). Vidutiniškai po 11,6 spektaklių per metus. Jaunojo žiūrovo

¹⁵⁵ Teatras 1940–1960 (dokumentai ir medžiaga, sudarytojas A. Guobys, E. Banionis). Vilnius: LTSR mokslų akademijos Istorijos institutas, p. 135–153.

teatre spektaklius statė režisieriai: J. Laucius (2¹⁵⁶), K. Jurašiūnas (11), S. Čaikauskas (12), A. Kupstas (19), V. Limantas (2), I. Liozinas (10), P. Likša (17), V. Jasinskas (3), J. Dvarionaitė, H. Vancevičius, P. Kubertavičius, E. Žalinkevičaitė ir kt. Prie Jaunojo žiūrovo teatro 1949–1952 m. veikė Mykolės Krinickaitės lėlių teatro trupė.

Vaikų teatro nišą tuoj po karo (įsteigtas 1946 m. kovo 4 d.) Šiauliuose užpildė aktorės ir režisierės Elenos Bindokaitės įkurtas Vaikų teatras¹⁵⁷. Susidomėjimas šiuo teatru buvo didžiulis, apie Vaikų teatro gimimą ir pirmąją premjerą „Meškiukas ir lėlė“ pagal A. Dunsinaitės veikalą „Lėlė“ rašė beveik visi respublikos laikraščiai¹⁵⁸. Studiją nuolat lankė nuo 30 iki 50 įvairaus amžiaus vaikų. Greta teatro 1948 m. įkuriama baleto studija, kuriai vadovavo choreografė Aldona Gužaitytė. Aktorė ir režisierė E. Bindokaitė Vaikų teatrui Šiauliuose vadovavo nuo 1946 iki 1959 m., pastatė D. Čiurlionytės „Kiškį drąsuolį“ (1947), M. Šurinovo „Senį šaltį“ (1948), S. Michalkovo „Raudoną kaklaraištį“ (1948), M. Kovaliaus operetę „Vilkas ir septyni ožiukai“ (1949), V. Kuprevičiaus operą „Žiogas ir skruzdė“ (1950., atnaujintas 1953), „Laputė kūmutė“ (1952), G. Landau „Snieguolės mokykla“ (1954), T. Gabbes „Pelenė“ (1955) ir kt. Spektaklius režisavo E. Bindokaitė, muzikinę dalį tvarkė Mykolas Danilevičius, dailininku dirbo E. Ganusauskas. Nors studijoje vaidino ne profesionalūs aktoriai, o moksleiviai, tačiau teatras nestokojo profesionaliam teatrui būdingų bruožų. E. Bindokaitė su moksleiviais dirbo studijiniu principu, vadovavosi tuo metu itin populiaria Konstantino Stanislavskio rusų psichologinio realizmo mokykla. Vaikai mokėsi klasikinio baleto, šokio pagrindų, spektaklius rodė profesionalioje Šiaulių dramos teatro scenoje, juos grimuodavo profesinio teatro grimo meistrai, prieš pasirodymus vaikus rengdavo teatro kostiumininkė, kostiumus siūdavo teatro siuvėjos ir pan. „Visi jos pastatymai turėdavo atitikti visus teatro kanonus, kruopščiai parengti, parenti profesine nuojauta ir patirtimi. Iš visų spektaklio kūrėjų – dailininko, choreografo, muziko ji sugebėdavo išreikalauti spektaklio meninės darnos, kūrybos ir rezultato.“¹⁵⁹ Šiaulių Vaikų teatras atliepė tuo metu vyravusias estetines tendencijas: iliustratyvumas, natūralizmas, didaktika, aklas siekimas kopijuoti suaugusiųjų teatro modelius ir pan. Tačiau, atsižvelgus į

¹⁵⁶ Skaičiai skliaustuose žymi režisierių pastatymų Jaunojo žiūrovo teatre skaičių.

¹⁵⁷ Apie vaikų teatrą Šiauliuose plačiau rašė buvusi šio teatro aktorė B. Markevičienė leidinyje „Apie Elena Bindokaitę ir jos vaikų teatrą“. Vilnius: Kultūros eksperimentai, 2009.

¹⁵⁸ Straipsnyje „Kaip kuriasi ir auga Vaikų teatras“ (*Raudonoji vėliava*, 1948 02 14) E. Bindokaitė aprašo Vaikų teatro veiklos pradžią. Idėją įkurti vaikų teatrą palaikė Švietimo ir meno profsąjungos pirmininkas K. Jodka. Režisierė akcentuoja, kad pradėjo dirbti su Šiaulių 1-osios pradinės mokyklos mokiniais nuo žaidimų, kurių metu ir „išryškėjo paskirų vaikų gabumai“. Straipsnyje „Vaikų teatras Šiauliuose“ (*Lietuvos pionierius*, 1946 11 26) A. Sausis rašė: „<...> šventiška išpuoštoje salėje susirinko šimtai miesto dirbančiųjų vaikų. O kiek buvo juoko ir džiaugsmo, kai vaikų darželio Nr. 4 auklėtinė L. Simonavičiūtė išjojo ant gandro ir paskelbė, kad bus vaidinama pasaka „Meškiukas ir lėlė“.

V. Čilinskas straipsnyje „Šiauliuose atidarytas Vaikų teatras“ (*Komjaunimo tiesa*, 1946 11 20) rašė, kad Vaikų teatras savo atidarymo premjeroje pasirodė gerai. Visuomenė, ypač mažieji, jį sutiko su džiaugsmu.

¹⁵⁹ Markevičienė B. *Apie Elena Bindokaitę ir jos vaikų teatrą*. Vilnius: Kultūros eksperimentai, 2009, p. 49.

istorizmo principą¹⁶⁰, kitaip tuo metu ir būti negalėjo. Šio teatro išskirtinis bruožas, kad vaikai vaidino vaikams, tad teatro pavadinimas visiškai atitiko savo paskirtį. Tuo sunkiu pokario laikotarpiu studija Šiaulių mieste ir apylinkėse atliko didžiulį ugdomąjį-švietėjišką darbą. Ne vienas vaikų teatro auklėtinis vėliau pasirinko aktorius ar režisieriaus profesiją, tarp jų – Nijolė Gelžinytė, suvaidinusi nepamirštamąją Pepę Ilgakojinę Jaunimo teatre, Irena Bučienė, Regina Steponavičiūtė, Nataša Ogaj ir kt.

Sudėtinga profesionaliai analizuoti ir vertinti pirmuosius spektaklius vaikams ir jaunimui Lietuvoje, kadangi nėra nei gyvų liudininkų, nei išlikusių spektaklių recenzijų¹⁶¹ ar bent kiek išsamesnių aprašų, juolab filmuotos medžiagos. Tyrinėjant programėles ar kitą išlikusią archyvinę medžiagą, galima pastebėti keletą įdomių tendencijų. Daugelyje to meto spektaklių vaikams dominavo muzika, buvo specialiai kuriamos choreografinės miniatiūros, šoko baletu trupė, skambėjo nesudėtingi vokaliniai numeriai ar choro partijos, spektakliai pasižymėjo masiškumu, vaidinimuose dalyvaudavo kelios dešimtys aktorių ar net visas teatro kolektyvas (pvz., Ch. Benaventės „Žydrasis princas“ (veikė 16 aktorių, 1922), A. de Renje „Liuli muzikantas“ (veikė 31 aktorius, 1929), H. K. Anderseno ir M. Čechovo „Snieguolių karalystė“ (veikė 53 aktoriai, 1931), „Piemenukė ir kaminkrėtys“ (veikė 48 aktoriai, 1932), S. Čiurlionienės-Kymantaitės „Dvylika brolių juodvarnių“ (veikė 24 aktoriai, 1934), K. Kymantaitės, A. Sidabraitės „Aliutės sapnas“ (veikė 31 aktorius, 1936), M. Kyberio „Keliaujanti Puriena“ (veikė 40 aktorių, 1941) ir daugelis kitų. Baletmeisteriais dirbo N. Zverevas, O. Dubeneckienė, J. Jovaišaitė, E. Bandzevičius ir kt.

Galima daryti prielaidą, kad spektakliuose vaikams ir jaunimui didelis dėmesys buvo kreipiamas į vizualinę, choreografinę-judėsio, muzikinę-garsinę raiškos dermę. Galima tik spėlioti apie spektaklių meninę vertę ir kiek juose dominavo / atsiskleidė aktorių žaidybinė-improvizacinė prigimtis, tačiau visiškai įmanoma prielaida, kad tuo laikotarpiu atsiradusi ryški muzikinė-garsinė-vokalinė ir choreografinė-judėsio panaudojimo scenoje tradicija išliko gyvybinga ir vėlesniuose pastatymuose, tapo skiriamuoju lietuvių spektaklių vaikams ir jaunimui bruožu. 5–7-uoju dešimtmečiais svarų indėlį į Lietuvos vaikų teatro raidą ir sklaidą įnešė lietuvių aktorė, režisierė, teatro pedagogė, Lietuvos muzikos akademijos (dabar LMTA) profesorė Stefa Nosevičiūtė-Čepaitienė. Režisierė Valstybiniame akademiniam dramos teatre (dabar LNDR) pastatė keletą įdomių spektaklių vaikams, daugiausia pagal nacionalinę dramaturgiją: A. Liobytės „Kupriukas muzikantas“ (1955), „Lakštingala“ (1959), K. Kubilinsko

¹⁶⁰ Šį principą savo darbuose nuolat akcentavo teatrologas Georgas Gojanas, dirbęs pedagoginį darbą GITIS'e, o sovietmečiu kuravęs kai kuriuos lietuvių teatrologus.

¹⁶¹ Paprastai informacinio pobūdžio straipsniuose buvo trumpai aptariamas spektaklio siužetas, dekoracijos, kostiumai, muzika ir išvardijami visi kūrėjai. Vienintelis vertinimo kriterijus „patiko“ arba „nepatiko“, tačiau neteko rasti profesionalių, argumentuotų kritinių pastabų.

„Molio Motiejukas“ (1963), „Meškos trobelė“ (1965), R. Skučaitės „Vienas sviedinukas man“ (1966), K. Kubilinsko „Vėjo botagėlis“ (1974) ir kt.

Po vieną ar kelis spektaklius vaikams ir jaunimui įvairiuose Lietuvos teatruose tuo laikotarpiu sukūrė J. Gustaitis, V. Gruodis, A. Galinis, H. Vancevičius, V. Limantas (Klaipėdos dramos teatras), K. Tumkevičius (Marijampolės dramos teatras), J. Miltinis, V. Blėdis, G. Karka (Panevėžio dramos teatras), J. Stanulis, K. Juršys, J. Šeinas (Šiaulių dramos teatras).

Sprendžiant iš itin kuklių informacinio pobūdžio žinučių ir atsiliepimų žiniasklaidoje, pirmieji spektakliai vaikams ir jaunimui nesukėlė didesnio rezonanso to meto kultūrinėje erdvėje, tačiau yra vertingi, nes stovėjo prie Lietuvos vaikų teatro ištakų, pradėjo formuoti lietuvių vaikų teatro veidą / braižą, ugdė jaunąją žiūrovų kartą, ieškojo specifinės kalbos, kuri būtų suprantama ir patraukli vaikų auditorijai.

Teatras vaikams Lietuvoje formavosi paraleliai su originaliaja dramaturgija. Jau minėta B. Sruogos pjesė „Aitvaras teisėjas“, pasak literatūrologo V. Aurylos, davė pradžią naujam žaidybiniam, poetiniam teatrui. „Jis pradėjo siekti platesnių socialinių ir moralinių apibendrinimų, sąlygiškesnio mąstymo, impulsyvios saviraiškos.“¹⁶² Iš to meto didaktinių ir iliustratyvių pjesių vaikams B. Sruogos „Aitvaras teisėjas“ išsiskyrė žaidybinėmis scenomis, koncertiniais numeriais, kaukių naudojimu, aktyviu žiūrovų įtraukimu į sceninį veiksmą, ne buitine, o sąlygiška, alegorine-ezopine kalba. Didelio populiarumo sulaukė trys nauji nacionalinės dramaturgijos veikalai: K. Binkio „Atžalynas“ (1938), įvairiuose teatruose pastatytas 9 kartus, K. Čiurlionienės-Kymantaitės „Dvylika brolių juodvarniais laksčiusių“ (1932) – 6 kartus, K. Jurašiūno inscenuota lietuvių liaudies pasaka „Eglė žalčių karalienė“ (1937) – 3 kartus.

Apibendrinant galima teigti, kad teatrinis žaidimas, užgimęs tradiciniuose vaikų žaidimuose, folklore, liaudies apeigose, kalendorinėse ar šeimos šventėse ir nuėjęs ilgą raidos kelią, viena ar kita forma atsispindėjo vaikų ir jaunimo teatre. Jau tarpukariu Lietuvos negausūs spektakliai vaikams ir jaunimui išsiskyrė kai kuriais specifiniais bruožais, kurie vėliau buvo sėkmingai vystomi įvairių režisierių: choreografinės-judesio raiškos panaudojimas, muzikalumas, masiškumas, gyvai atliekami vokaliniai numeriai, veiksmo / žaidimo dominavimas verbalinio teksto atžvilgiu. Žinoma, tai buvo itin reti, pavieniai atvejai, nes paprastai to meto spektakliai sunkiai vadavosi iš didaktikos, iliustratyvumo, natūralizmo gniaužtų.

Vaikų ir jaunimo teatras vystėsi kartu su originaliaja dramaturgija, idėjų semdamasis iš žodinės ir dainuojamosios tautosakos, liaudies žaidimų ar kalendorinių apeigų, patirdamas

¹⁶² Auryla V. Balio Sruogos kūryba vaikams ir jaunimui / Aitvaras teisėjas. Vilnius: Vyturys, p. 138.

nuosmukius ir pakilimus – nuo grynai natūralistinio, iliustratyvaus buitinio realizmo, saustos didaktikos iki sąlygiškų simbolinių alegorijų ir apibendrinimų. XX a. 3–5-uoju dešimtmečiais atsiradusi ryški muzikinė-garsinė-vokalinė ir choreografinė-judėsio panaudojimo scenoje tradicija išliko gyvybinga ir vėlesniuose pastatymuose, tapo skiriamuoju lietuvių spektaklių vaikams ir jaunimui bruožu.

Tarpukariu ir pokariu Lietuvoje chaotiškai užgimę pavieniai ir neryškūs profesionalaus vaikų ir jaunimo teatro židiniai apogėjų pasiekė XX a. 8-ajame dešimtmetyje. Tuo laikotarpiu pradeda ryškėti trys spektaklių vaikams ir jaunimui tipai:

- 1) tradiciniai spektakliai, paprastai geriau ar blogiau kopijuojantys suaugusiųjų teatro modelius;
- 2) spektakliai, naudojantys kai kuriuos žaidimo ir improvizacijos elementus;
- 3) spektakliai kaip žaidimai, besivadovaujantys kasdieninių vaikų žaidimų praktika.

Tolesniuose skyriuose detaliai nagrinėsime kiekvieno iš trijų išskirtų spektaklių vaikams ir jaunimui tipų raidos ir kūrybos bruožus, ypatumus, skirtumus bei problematiką.

2.3. Tradicinių spektaklių vaikams ir jaunimui problematika sovietmečiu

Vaikų ir jaunimo spektakliai nuo pokario vystėsi stichiškai ir nesistemiškai. Nesusiformavo terminologija, vertinimo sistema, režisūrinis braižas. Nors sovietiniais metais vaikų ir jaunimo ugdymas buvo prioritetinga valstybės sritis, tačiau daugelyje teatrų įdomių ir reikšmingų pastatymų šiai amžiaus grupei pasirodydavo itin retai. Dominavo atsainus, inertiškas, paviršutiniškas, valdiškas teatrų požiūris į jaunąją žiūrovą¹⁶³. Didesnis sujudimas kildavo tik prieš festivalius ar po kokio partijos nutarimo ir prieš naujametinės eglutės šventę: „Vaidinimėlio scenarijukas užsakomas Naujųjų metų išvakarėse, autorius sukuria siužetėlį per kelias paras, po to prie eglutės pažiopsome į tikrą marazmą – šokančius dėdes buratinus ir tetas snieguoles (gal tai pirmoji vaiko pažintis su teatru?!). Kolektyvas padeda „paukščiuką“, ir vėl

¹⁶³ Sovietiniai ideologai šio fakto neslėpė ir atvirai kėlė teatro problemas į viešumą. Jau anksčiau minėtoje apskritojo stalo diskusijoje „Teatras vaikams – didelė problema“ (1979), kurioje pasisakė teatro kritikai, pedagogai, dramaturgai, iškelta daugelis aktualių problemų: „Šiandien teatrai labai skolingi Tarybų Lietuvos vaikams. Pavyzdžiui, pernai net 10 mūsų patyrusių režisierių nepastatė nė po vieną spektaklį vaikams“ arba „Scenoje pasiilgome ryškaus herojaus, skiepijančio vaikams geriausias tarybinio žmogaus savybes“, „Privalome plėsti temų ratą, turtinti repertuarą, stiprinti teatrų vadovų, meno tarybų, viso kolektyvo narių, kūrybinio jaunimo atsakomybę už mūsų vaikų idėjinį ir estetinį auklėjimą, harmoningos asmenybės ugdymą (J. Bučys). V. Palčinskaitė savo kalboje akcentavo, kad dažnas aktorius negali nuslėpti nusivylimo, kai pamato vaidmenų paskirstymo sąrašą, kad jam teks vaidinti vaikiškame spektaklyje. D. Rutkutė dėl teatrinio auklėjimo spragų priekaištuoja teatro kritikams, kurie praktiškai neanalizuoja spektaklių vaikams ir jaunimui. Diskusijoje taip pat aptariamos ir kitos spektakliuose vaikams ir jaunimui pasitaikančios vaidybos, režisūros, scenografijos, dramaturgijos problemos.

ramu ištikus metus...)¹⁶⁴ Šioje trumpoje citatoje išryškėja negatyvūs sovietmečiu klestėję estetiniai, edukaciniai bei etiniai spektaklių vaikams ir jaunimui simptomai, kai aukšti „popieriniai“ partijos lozungai, siekiai ir tikslai prisiimti atsakomybę ugdant „harmoningą asmenybę“ dažniausiai prasilenkdavo su gyvenimo realybe.

Teatrologė G. Mareckaitė pranešime „Spektakliai vaikams Lietuvos teatruose: dabartis ir ateitis“, skaitytame atkuriamojoje Vaikų teatro draugijos¹⁶⁵ konferencijoje Vilniuje, taip pat negaili aštrios kritikos ir apgailestauja, kad Lietuvoje nėra nė vieno vaikų teatro. Dabartinis Valstybinis jaunimo teatras, 1965 m. įkurtas kaip vaikų teatras, greitai atsisveikino su vaikų teatro statusu, virsdamas Jaunimo teatru. G. Mareckaitė pažymi, kad nors Lietuvos teatrai per metus pastatydavo vieną kitą privalomą spektaklį vaikams ir jaunimui, buvo rengiami festivaliai, kuriuose iš keleto blogų spektaklių komisija išrinkdavo ir premijuodavo mažiau blogus, bet iš esmės: „Nėra kito tokio žanro, kur būtų tiek nesėkmių, tiek nurašytų ir kūrybinius (ir, žinoma, finansinius) nuostolius spektaklių.“¹⁶⁶ Aptardama daugelį neskoningų, padrikų, saldžiai nuglaistytų ar vulgarių spektaklių vaikams, autorė be gailesčio reziumuoja, kad daugelio spektaklių verčiau iš viso nebūtų buvę, nes jie neatliko savo misijos, buvo tiesiog antimeniški, formavo prastą žiūrovų skonį ir pan.: „Kiek vaikų „estetiškai lavino“ rėksmingi, amžinai dulkini pastatymai Rusų dramos teatre – tipiškas toks spektaklis „Multi Pulti“, kiek išauklėjo „teatro vartotojų“ lakuotos, pomaduotos „Raudonkepuraitės“, kaip aktyviai „formavo skonį“ mandagiai nuglaistyti „Spyruokliniai kareivėliai“ ir „Juodanosės“; vargino formuotu žaismingumu ir decibelų griausmu „Sniego karalienės“ <...>; kiek padrikų, nerišlių „Meškos trobelių“, šiurkščiai, grubiai vaidinamų „Auksinių raktelių“, kiek pseudosatyrų, negailestingai plėšiančių pasakos drabužėlius nuo kokios vargšės „Pelenės“... Visko neišvardinsi.“¹⁶⁷ Autorė taikliai pažymi, kad spektakliuose vaikams ir jaunimui: „Išmėginta daugybė formų ir būdų, stengiantis pakerėti vaikų širdis: kalbėta iš scenos rūsčiai, pamokančiai ar žaismingai, vaikai stulbinti scenos stebuklų gausa ir „etiudišku minimalizmu“, kankinti varginančiu triukšmu ir spengiančiu nuoboduliu, žadinti sentimentaliomis grožybėmis ir šiurpinti visokiausiomis žiaurybėmis, auklėti tautiškomis stilizacijomis ir internacionaliniu beveidiškumu.“¹⁶⁸

Esant tokiai sudėtingai situacijai nesivystė ir kritinė bei teorinė mintis, daug esminių dalykų dėl vaikų ir jaunimo teatro kritikos liko neįvertinti ir neišsakyti, nesusiformavo

¹⁶⁴ Citata iš dramaturgės Violetos Palčinskaitės pasisakymo apskritojo stalo diskusijoje „Teatras vaikams – didelė problema“ // *Literatūra ir menas*, 1979 12 01.

¹⁶⁵ Vaikų teatro draugija, įkurta 1930 m., gyvavo tik dvejus metus. 1989 m. gruodžio 15 d. Vilniuje buvo atkurta Lietuvos vaikų teatro draugija (pirmininku išrinktas K. Urba.) ir ta proga surengta mokslinė konferencija, kurioje nagrinėta vaikų ir jaunimo teatro situacija Lietuvoje.

¹⁶⁶ Mareckaitė G. Spektakliai vaikams Lietuvos teatruose: dabartis ir ateitis // *Atkurtosios Vaikų teatro draugijos konferencijos medžiaga*, p. 22.

¹⁶⁷ Ten pat, p. 23.

¹⁶⁸ Ten pat, p. 22.

terminologija bei aiškūs vertinimo kriterijai ir kt. Iki šiol nesutariama, koks turėtų būti teatro vaikams: realistiškas¹⁶⁹, sąlygiškas, žaidybinis ar didaktiškas. Šiame pranešime užčiuopiamos ir pagrindinės spektaklių vaikams ir jaunimui funkcijos: pažintinė, estetišinė, edukacinė, etinė. Autorės nuomone, idealiuoju atveju turėtų susilieti ir darniai koreliuoti visi išvardyti segmentai, kurie sudarytų prielaidas atsirasti vertingiems, išminties ir žaismės kupiniems scenos kūriniais. G. Mareckaitė konstatuoja, kad išsijojus visą niekalą arba taip vadinamąsias „kūrybines nesėkmes“, sieto dugne lieka tik keletas vertingų spektaklių vaikams, sudarančių lietuvių profesionalaus teatro aukso fondą: P. Trevers „Merė Popins“, J. Korčako „Karalius Motiejukas Pirmasis“, A. Lindgren „Pepė Ilgakojinė“, K. Kubilinsko „Bebenčiukas“, „Vaikų dienos“. Straipsnio pabaigoje Mareckaitė reziūuoja, kad ateities vaikų teatro kūrybinis šūkis turėtų būti: „Žaisti mąstant, mąstyti žaidžiant“¹⁷⁰. Turima omenyje, kad spektakliai vaikams turėtų būti ne tik žaismingi, įdomūs ir smagūs, bet ir verčiantys mąstyti, formuojantys jaunojo žiūrovo pasaulėjautą ir pasaulėžiūrą bei žadinantys socialinį aktyvumą ir pilietinę poziciją.

Net iš keleto trumpų citatų¹⁷¹ sovietinėje kultūros spaudoje ryškėja negatyvūs spektaklių vaikams ir jaunimui lietuvių teatre kontūrai, pasireiškiantys vaidybos, režisūros, scenografijos, dramaturgijos, muzikos, kitaip tariant, visuose lygmenyse.

Viena iš skaudžiausių aktorių vaidybos problemų – sceninių šampų ir stereotipų gausa spektakliuose vaikams ir jaunimui. Kaip taikliai pažymi teatro kritikė I. Aleksaitė: „Turbūt, niekur nėra tiek daug konservatyvumo, atkaklaus persenusių tradicijų laikymosi kaip spektakliuose vaikams, <...> kiek daug energijos kartais skiriama „tikroviškam“ meškos, ežio, kiškio ar varlės kostiumui. Kiek čia kailių, šerių. <...> Natūralistinė tokio žvėrelio ar gyvulėlio kopija ir apsiriboja visas režisūros išradingumas. Taip gimsta „vaikiškas“, o tiksliau infantilus!, primityvus spektaklis-pasaka.“¹⁷² Pasak Aleksaitės, „vaikiškuose“ spektakliuose aktoriai, pasitelkę grimą ir kostiumą, siekia kuo tiksliau imituoti / iliustruoti žvėrelį ar gyvūnėlį, ieškodami charakteringų elgsenos bruožų¹⁷³. Antra vertus, tokiuose primityviuose infantiliuose „vaikiškuose“ spektakliuose subrendę, galbūt jau savo vaikų turintys aktoriai turėjo jaustis

¹⁶⁹ Realistiškas – kai estetiškais formomis perteikiama gyvenimo realybė, nuo vaikų neslepiančios gyvenimiškos tiesos, kad ir kokia žiauri ji būtų, sąlyginis – kuo ilgiau išlaikyti vaikus skaidriame ir paslaptiame iliuzijų / pasakų pasaulyje ir taip formuoti vaiko pasaulėjautą ir pasaulėžiūrą, žaidybinis – per aktyvų žaidimą išlaisvinti vaiko emocijas ir vaizduotę, didaktinis – aiškiai atskyrus gėrio ir blogio kategorijas scenoje, nedviprasmiškai pateikti jas jaunajam žiūrovui.

¹⁷⁰ Mareckaitė G. Spektakliai vaikams Lietuvos teatruose: dabartis ir ateitis // Atkurtosios Vaikų teatro draugijos konferencijos medžiaga, p. 27.

¹⁷¹ Reikia pasakyti, kad darbo autorė sovietmečio kultūrinėje spaudoje nerado nė vienos išsamios recenzijos apie kokį nors konkretų spektaklį vaikams ar jaunimui, išskyrus Marijos Lozoraitytės recenziją, analizuojančią Jaunimo teatro spektaklį „Bebenčiukas“. Gana fragmentiškai šis reiškinys atsispindėjo tik bendroje teatrų sezono apžvalgoje, probleminiuose straipsniuose ar apskritojo stalo diskusijose.

¹⁷² Aleksaitė I. Spektaklis vaikams ar „vaikiškas“ spektaklis // 1976 10 02.

¹⁷³ Aleksaitė I. Straipsnyje pateikia konkrečius pavyzdžius, kai aktoriai, vaidinantys pelytę ar skruzdėlytę smulkiai mindžikuodami laksto po sceną, gauruota meška lėtai kiūtina, vėžlys vos juda ir pan. Tuo ilgam susiformuoja tam tikri stereotipai ir šampai, kurie beveik nepakitę eina iš vieno spektaklio į kitą.

švelniai tariant nejaukiai ir kvailai, kai tekdamo tikroviškai mekenti, kvaksėti, kriuksėti, straksėti, šokinėti ir panašiai scenoje, dargi apsilvilkus natūralų žvėries kailį ar užsidėjus kokią tikrovišką gyvūno kaukę.

Aktorių desperatiški bandymai tiesiogiai iliustruoti vieną ar kitą pasakos personažą, be autoironijos, neieškant asmeninio santykio, nugramzdindavo spektaklius vaikams į gilią meninę bedugnę. Spektaklis tapdamo sunkia ir nemalonia prievole aktoriams, neatnešdamas estetinio pasitenkinimo ir jauniems žiūrovams. Spektakliai vaikams sovietmečiu svyravo tarp keleto negatyvių kraštutinių: 1) arba saldus, išdailintas, puošnios butaforijos ir kostiumų perkrautas, bet anemiškas estetizmas su sausos didaktikos elementais, arba pernelyg dinamiškas ir triukšmingas šėlimas scenoje, neretai virstantis vulgariu vaikų gąsdinimu; 2) arba labai psychologizuotas, nuobodus, daugiažodis ir statiškas vaidinimas, negrabiai kopijuojant suaugusiųjų teatro modelius, arba betikslis „žaidimas vardan žaidimo“, neatskleidžiantis autoriaus keliamų idėjų, ir taip pat nepasiekiantis vaikų auditorijos.

Viena iš aktualių problemų – neaiškus, dažnai dviprasmiškas spektaklių vaikams ir jaunimui adresatas. Teatrologai¹⁷⁴ pažymi, kad vienas iš svarbiausių gero spektaklio vaikams ir jaunimui rodiklių, kad jis turi būti vienodai įdomus tiek vaikams, tiek jų tėvams: „Matyt, nėra kito kriterijaus, kaip estetinio ir emocinio išgyvenimo bendrumas – geras menas vaikams turi vienodai žavėti ir tėvus, ir vaikus.“¹⁷⁵ Tačiau neretai aktoriai vaidina tik suaugusiesiems, visiškai užmiršdami, kokiai amžiaus kategorijai šis vaidinimas iš tiesų yra adresuotas. Nieko nėra baisiau, kai norėdami pra(s)iblaškyti atsiradusį nuobodulį ar rutiną bei „pagyvinti“ spektaklį vaikams, aktoriai įvelia neskanių ir nieko bendro su režisūrine spektaklio koncepcija neturinčių gyvenimiškų aktualijų ar net vulgarių erotikos elementų. Tradicines etines ir estetines vertybes, užkoduotas pasakose ar vaikų literatūros klasikoje, demistifikuoja ir spektakliuose pasitaikantis grubokas žaidimas, ironija, sarkazmas, skepsis, nihilizmas, meninėmis priemonėmis neišteisintas pasakų sušiuolaikinimas ir kitos blogybės.

Išsiskiria kritikų nuomonės ir dėl muzikos, dainų, šokių, judesio ir aktorių improvizacijos panaudojimo spektakliuose vaikams ir jaunimui. V. Vasiliauskas, aptardamas 8-ojo dešimtmečio spektaklius, teigia, kad muzikos ir šokių panaudojimas tampa tendencija, kuri padeda mažyliams geriau suvokti meną: „<...> juk ir jų žaidimuose daug sinkretizmo, vaikams ypač artimas dainavimas, šokis, ritmas“¹⁷⁶. Teatro pedagogė L. Tupikienė išvelgia ir tam tikrą pavojų, nes teatrai dažnai pataikauja išoriškai aktyviam „pramoginiam“ žanrui. Tupikienė šį reiškinį įvardija kaip spektaklių vaikams suestradinimą, kada kai kurie epizodai „iš tiesų

¹⁷⁴ B. Sruoga taip pat rašė, kad spektakliai vaikams turi būti lygiai įdomūs bei įspūdingi ir suaugusiesiems: „<...> jei menas atrodo suaugusiems per menkas, – per menkas jis bus ir vaikams“ // *Vakarai*, 1936 04 04.

¹⁷⁵ Mareckaitė G. Sezonas pagal J. Švarčą // *Kultūros barai*, 1985, Nr. 2, p. 32–34.

¹⁷⁶ Vasiliauskas V. Šaukštelis cukraus ir dar šis tas // *Literatūra ir menas*, 1978 06 03.

primena prasčiausius estrados, nuotykių filmų, multifilmų šampus¹⁷⁷. Teatro pedagogė apgailestauja, kad nors išoriškai viskas judru, žiūrovai smagiai ploja į ritmą, tačiau šis triukšmas ir šurmulyš užgožia vaidinamos pasakos poetiką ir spektaklyje keliamas idėjas. G. Mareckaitė masiško renginių „pramogėjimo“ ir „estradėjimo“ sraute, kaip ir pedagogė L. Tupikienė, iš teatro tikisi nuoširdaus ir rimto pašnekovo, o ne pramogos. Teatro kritikė atsargiai vertina ir pernelyg dinamišką aktorių šėlimą scenoje. Analizuodama Rimo Tumino spektaklį J. Švarco „Sniego karalienė“, teigiamai vertina režisieriaus potraukį į ryškų teatrinį žaidimą, tačiau pažymi, kad šiame spektaklyje aktoriai pernelyg „užsižaidė“: „Toks aktorių šėlimas scenoje kartais darosi panašus į šėlimą iš nevilties – jeigu priverstė vaidinti vaikams, bent jau patys pasilinksminime! Atsiranda santykių familiarumas, atkaklus noras išlaikyti žiūrovų dėmesį net ir pakenkiant spektaklio idėjai, minčiai.“¹⁷⁸ Pateikti pavyzdžiai liudija, kad sovietmečiu spektakliai vaikams ir jaunimui buvo itin problematiškas kultūros laukas, todėl G. Mareckaitės kategoriškas pasakymas, esą kai kurių spektaklių vaikams galėjo visai nebūti, suprantamas ir pateisinamas. Žinoma, retsykais pasitaikydavo ir įdomių aktorinių darbų ar išradingų režisūrinių sprendimų.

Dar viena problema – tai „*travesti*“ tipo aktorės, vaidinusios berniukus ar jaunuolius spektakliuose vaikams ir jaunimui. Nors būta keleto gražių bandymų¹⁷⁹, tačiau iš esmės tai buvo vaikų apgaudinėjimas, kurį vėliau itin neigiamai vertino režisierius Aidas Giniotis. Kategoriškai šiuo klausimu pasisakė ir žymi režisierė bei teatro pedagogė Dalia Tamulevičiūtė: „<...> aš esu prieš tokį reiškinį teatre, kaip „*travesti*“, kai aktorė priversta vaidinti berniuką. Čia jau yra dalelė falšo, kurį vaikas labai greitai pajunta.“¹⁸⁰

Apibendrinant galima teigti, kad daugelis sovietmečiu sukurtų tradicinių spektaklių vaikams ir jaunimui, išskyrus keletą išimčių, apie kurias bus kalbama kitame skyriuje, neišvengė daugelio negatyvių estetinių, edukacinių ir etinių tendencijų: 1) Atmestinis režisierių ir aktorių požiūris, spektaklius vaikams ir jaunimui priskiriant neprestižiniam, „antrarūšiam“ menui; 2) Inertiškas, skurdus, formaliai ir atsainiai formuojamas repertuaras, kuriame dominavo nuo pokario laikų ateinanti, daug kartų statyta dramaturgija; 3) Konservatyvumas ir negebėjimas tenkinti išaugusių nūdienos vaikų ir jaunimo poreikių; 4) Sceniniai šampai, šabloniškumas, stereotipai; 5) Kritinės ir teorinės minties bei vertinimo kriterijų nebuvimas; 6) Spektakliai vaikams statomi aklaui sekant suaugusiųjų teatro pavyzdžiu; 7) Neaiškus adresatas – vaikams ar suaugusiesiems; 8) Skonio ir saiko trūkumas; 9) Natūralizmas; 10) Iliustratyvumas; 11) Sausa

¹⁷⁷ Tupikienė L. Įspūdžių perteklius – emocijų stoka // *Kultūros barai*, 1985, p. 31.

¹⁷⁸ Mareckaitė G. Sezonas pagal J. Švarcą // *Kultūros barai*, 1985, p. 32–33.

¹⁷⁹ Pavyzdžiui, Rūtos Staliliūnaitės sukurtas Karaliaus Motiejuko I vaidmuo Kauno dramos teatre arba Nijolės Gelžinytės berniukiški vaidmenys Jaunimo teatro vaikiškame repertuare.

¹⁸⁰ Režisieriai apie teatrą vaikams // *Kultūros barai*, 1980, Nr. 2, p. 28.

didaktika; 12) Humoro ir autoironijos stoka; 13) Infantilumas arba tiesmukas grubumas; 14) Du estetiniai kraštutiniai – spektaklis pernelyg „psichologizuotas“, nuobodus, statiškas ir anemiškas arba per daug dinamiškas ir triukšmingas, kai po triukšmu pasislepia svarbiausia – spektaklio mintis ir idėja.

Galima konstatuoti, kad tradiciniuose spektakliuose vaikams ir jaunimui gyvo teatrinio žaidimo ir improvizacijos diskursas buvo nežymus arba jo iš viso nebuvo. Neieškodami specifinių bruožų, atsižvelgdami į kasdieninių vaikų žaidimų patirtį, režisieriai desperatiškai stengėsi sukurti vaikams ir jaunimui sumažintą ir gerokai iškreiptą suaugusiųjų teatro modelį, kuris retai kada sulaukdavo pasisekimo tarp žiūrovų, neatnešdamas kūrybinio džiaugsmo ir jame vaidinantiems aktoriams.

2.4. Novatoriškas spektaklis kaip žaidimas Lietuvos teatre (XX a. 8-asis dešimtmetis)

Daugelis teatrologų, pedagogų, psichologų sutaria vienu klausimu, kad teatras – vaikiško žaidimo tęsinys ir visi vaikų teatro komponentai turėtų būti pajungti sąlygiško žaidimo principui scenoje realizuoti. Lietuvoje tarpukariu pedagogas J. Geniušas pirmasis pabrėžė, kad vaikų ir jaunimo spektakliai nesulaukė pripažinimo, nes buvo organizuojami suaugusiųjų teatro pavyzdžiu, virsdami sumažinta ir bloga jų kopija.

Esminis lūžis Lietuvos vaikų ir jaunimo teatro raidoje bei sampratoje įvyko XX a. 8-ojo dešimtmečio pradžioje. Kertiniai spektakliai, atvėrę naują lietuvių vaikų teatro istorijos puslapį, vienas po kito sukurti XX a. 8-ajame dešimtmetyje: „Pepė Ilgakojinė“ pagal A. Lindgren Jaunimo teatre (1971), rež. Vytautas Čibiras, „Bebenciukas“ pagal K. Kubilinską Jaunimo teatre (1975), rež. Dalia Tamulevičiūtė, ir „Vaikų dienos“ Šiaulių dramos teatre (1977), rež. Irena Vaišytė ir Julius Dautartas.

Novatoriški eksperimentiniai spektakliai vaikams davė naują, energingą impulsą visai tolesnei raidai ir sklaidai, pakreipė teatrinę vagą žaidybine-improvizacine linkme bei įrodė, kad spektakliai vaikams ir jaunimui gali būti ne mažiau įdomūs ir reikšmingi mūsų kultūros reiškiniai nei spektakliai suaugusiems. Antra vertus, šie spektakliai, kuriuos ne po vieną kartą matė daugybė tuometinių vaikų, išugdė ištisą plejadą ištikimų lietuviško teatro gerbėjų, žiūrovų ir keletą kūrėjų.

Nors visi trys spektakliai buvo labai skirtingi, tačiau turėjo ir nemažai bendrų bruožų. Juos vienijo išskirtinė aktorių improvizacija per teatrinį žaidimą, glaudus komunikacinis ryšys su žiūrovais, pačių aktorių sukurta ir gyvai atliekama muzika bei dainos, veiksmingumas, intensyvi kūno plastikos raiška, jaunatviškumas, ansambliškumas, optimizmas, humoras ir neįkyrus, išradingai po įvairiomis žaidybinėmis formomis paslėptas moralinis diskursas.

Spektaklio „Pepė Ilgakojinė“ (I. Nusinovo ir S. Lungino inscenizacija A. Lindgren pasakos motyvais) premjera įvyko 1971 m. vasario 13 d. ir buvo vaidinama Jaunimo teatro scenoje daugiau nei šešerius metus. Pagrindinį Pepės Ilgakojinės vaidmenį sukūrusi aktorė Nijolė Gelžinytė visus tuos metus vaidino viena, be dublerių, kol „paseno“ ir tiesiog fiziškai nebepajėgė dvi valandas aktyviai šėlti scenoje, vartytis kūlversčiais ir laisvai improvizuoti neretai ekstremaliomis sąlygomis. Spektaklio režisierius Vytautas Čibiras, skirtingai nei kiti jauni režisieriai, su didžiuliu entuziazmu ir jaunatvišku veržlumu ėmėsi statyti šį veikalą, sugriaudamas iki šiol teatre gajų mitą, esą spektaklius vaikams kurti yra kažkoks nerimtas, gal net kiek gėdingas užsiėmimas.

„Pepė Ilgakojinė“ – pirmasis lietuviškas spektaklis, pakylėjęs vaikiškų spektaklių statusą į aukštesnį lygmenį. Kai spektaklis suvaidinamas daugybę kartų ir rodomas žiūrovams ne vienerius metus, galima kalbėti apie tam tikrą fenomenalų reiškinį teatre. Tai buvo pirmas iki šiol statytas spektaklis vaikams, sulaukęs didelio populiarumo ir pasiekęs tam tikrą ilgaamžiškumo rekordą. Spektaklio pripažinimą ir sėkmę lėmė keletas veiksnių. Pirmiausia – tai puikus pasaulinės vaikų literatūros klasikės A. Lindgren kūrinys, kuriame pasakojama keistos rusvaplaukės, strazdanotos mergaitės Pepės, su styrančiomis į šalis kasytėmis ir ilgomis skirtingų spalvų dryžuotomis kojineis istorija. Sovietinėje epochoje, politinių represijų, persekiojimų ir įvairiausių tabu atmosferoje, šis spektaklis apie maištingos dvasios mergaitę, laužančią galiojančius stereotipus, buvo gaivus oro gurkšnis ne tik žiūrovams, bet ir vaidinantiems aktoriams. Smagu ir netikėta, kai maža mergaitė, atvykusi nežinia iš kur ir apsigyvenusi namelyje viena be tėvų, gali „pamokyti“ vyresnės kartos pedagoges ir tėvų komiteto nares – Freken Rozenblium (akt. V. Marčinskaitė, E. Žebertavičiūtė), Fru Setergen (akt. V. Marcinkevičiūtė), Fru Laurą Bergren (akt. B. Didžgalvytė), nebijo išsiskirti iš minios ir atrodyti ne taip kaip visi, nesigėdija sėdėti ant stalo ir valgyti neplautomis rankomis, žaisti netradicinius pačios sugalvotus žaidimus, miegoti lovoje, pasidėjusi kojas ant pagalvės, kad sapnai subėgtų į galvą, ir pan. Tačiau svarbiausia, kad Pepė sugeba originaliai mąstyti. Žinoma, tai prieštaravo visuotinai priimtoms sovietinės visuomenės vertybėms. Daugelis to laikotarpio žmonių, negalėdami susikurti ir gyventi trokštamoje realybėje, pasinerdavo į svajonių ir fantazijos pasaulį. Tai buvo novatoriška sovietinėje epochoje, kur visus vaikus buvo siekiama uniformuoti ir unifikuoti kaip asmenybes. Antra, spektaklio „Pepė Ilgakojinė“ sėkmės priežastis buvo talentinga V. Čibiro režisūra, paremta įtaigia žaidybine-improvizacine aktorių vaidyba. Įdomus ir netikėtas dailininkės Viktorijos Mykolaitytės scenografijos sprendimas. Ypač pasiteisino per žiūrovų salę nusidriekęs ilgas lieptelis, jungiantis sceną su žiūrovu sale, kuris sąmoningai griovė „ketvirtąją“ sieną ir leido aktoriams tiesiogiai bendrauti su jaunąja publika.

Žiūrovai jautėsi ne pasyvūs sceninio vyksmo stebėtojai, o aktyvūs spektaklio dalyviai, juolab kad žaidimo taisyklės kiekvieną akimirką žadino jų smalsumą ir vaizduotę.

Žaidimai šiame spektaklyje kristalizavosi per veiksmingas situacijas ir pagrindinės veikėjos Pepės komunikaciją su vaikais. Bendravimas su žiūrovais prasidėdavo jau pačioje spektaklio pradžioje, kai Pepė, tempdama didelį, sunkų ir nežinia ko prigrūstą lagaminą, ateidavo per žiūrovų salę ir sveikindavosi su arčiau sėdinčiais vaikais, paspausdama jiems dešinę ranką ar ką nors mielo pasakydama asmeniškai. Todėl žiūrovai iš anksto itin džiaugėsi gavę bilietą arčiau stebuklingojo lieptelio. Kad nebūtų nuskriaustų vaikų, Pepė, užlipusi ant scenos, iškilmingai prisistatydavo, pasakydama ilgą ir sunkiai ištariamą savo vardą bei pavardę, ir tuomet klausdavo salėje sėdinčių vaikų vardų. Žiūrovai garsiai choru tardavo savo vardus, ir tokiu žaidybiniu principu Pepė „susipažindavo“ su visais salėje sėdinčiais vaikais. Jaunieji žiūrovai veržte verždavosi, kai Pepė prašydavo vaikų palaikyti virdulį su blyneliais arba, apsimitusi senute, stebėdavo cirko vaidinimą sėdėdama salėje greta žiūrovų, o spektaklio pabaigoje dalindavo fantus iš paslaptingojo lagamino ir t. t. Vieną kartą dalindama fantus aktorė N. Gelžinytė slystelėjo ir ant jos tuo momentu sugriuvo kaugė vaikų. Vaikai nebijojo ir mylėjo Pepę, galėdavo paliesti jos daiktus ar ją pačią. Aktorė daugelyje spektaklio vietų improvizuotai kreipdavosi į vaikus, klausdama įvairių patarimų, mindama mįsles, mokydamasi skaičiuoti ar skaityti, kviesdama kartu pažaisti ir pan. Galima sakyti, kad J. Geniušo išvalga, kad geriausi vaikų spektakliai ne kopijuoja suaugusiųjų teatro modelius, o sukuria savitą pasaulį, dažniausiai mėgdžiodami tikrus vaikų žaidimus ir jų pomėgius, šiame spektaklyje buvo pagaliau realizuoti. Aktorė N. Gelžinytė viename interviu prisimena: „Kiekvieną kartą norėdavosi pradžiuginti, nustebinti. Ėmiau atidžiai stebėti savo mažametę Ievą – kaip vaikšto, kaip stovi, kalba. Kartą, kažką skaičiuodama ant pirštų, netikėtai sušnypštė: paskolink piššštą. Jau kitą dieną, stovėdama ant lieptelio, to paties pareikalavau iš mažo berniuko. Jis man – laimingas – ištiesė visus dešimt.“¹⁸¹ Daug smagių žaidybinių situacijų, užkoduotų pačiame A. Lindgren tekste, sėkmingai kristalizavosi scenoje. Pavyzdžiui, įvairūs linksmi Pepės kiemo žaidimai su Anika (akt. L. Štrimaitytė, R. Kazlauskaitė) ir Tomiu (R. Kazlauskaitė, E. Pleškytė), gūžynių žaidimas su plėšikais Blomu (akt. F. Jakšys) ir Karlu (akt. R. Karvelis), komiškos scenos cirko arenoje ir t. t. Spektaklyje sukuriama detektyvinė intriga, kuri išlaikoma iki spektaklio pabaigos. Visi spėlioja, kas yra paslėpta paslaptingoje lagamine. Plėšikai, atsitiktinai išgirdę iš nesena į miestelį atvykusios keistos mergaitės, kad lagamine paslėpti pinigai ir brangenybės, visais įmanomais būdais bando jį gauti: išprašyti geruoju, išvilioti apgaule, pavogti ir t. t. Pasak aktorės N. Gelžinytės, visi aktoriai su didžiuliu malonumu ir entuziazmu vaidino šiame vaikiškame

¹⁸¹ Jablonskienė A. Pepė. Nepakartota ir nepakartojama // Respublika, 2008 12 17.

spektaklyje: „galėdami išsikrauti iki galo, nenustygtant kurti, improvizuoti, į kiekvieną spektaklį atnešti ką nors naujo“¹⁸². Tame pačiame interviu Gelžinytė prisipažįsta, kad neretai sulaukdavo ir grįžtamosios reakcijos, nes po spektaklio ant lieptelio rasdavo vaikų paliktų įvairių dovanų: laiškelių, atvirukų, saldainių, obuolių ir t. t.

Pagrindinio vaidmens atlikėja N. Gelžinytė ir kiti aktoriai spektaklyje gyvai dainuoja, šoka ir plastiškai juda. Aktorė prisimena, kad kartą pasiūlė režisieriui V. Čibirui ypatingą Pepės pirmojo pasirodymo scenoje triuką – ji, visų žiūrovų nuostabai, nusileidžia nuo palubės kabančia virve. Tačiau režisierius kategoriškai atsisakė tokio ekstremalaus pasiūlymo, būgštaudamas dėl aktorės gyvybės. Spektaklis kupinas skaidraus užkrečiančio humoro. Pavyzdžiui, Pepė išradingai „įkalina“ prispausdama po geležine lova palindusius ir lagamino besigviešiančius plėšikus arba juos pasikinkiusi „joja“ tarsi arkliu, arba sveikinas su vaikais, laikydama rankoje ilgą dirbtinę ranką ir įrodinėja, kad labai gerai turėti atsarginę ranką tuo atveju, kai abi užimtos, o labai norisi pakrapštyti nosį ir t. t.¹⁸³ Daug žaidybinių elementų aptinkama cirko pasirodyme: svarsčių kilnojimas, stipruolių imtynės ringe ar dviejų Klounų improvizaciniai perliukai.¹⁸⁴ Efektinga scena, kai Pepė spektaklio pabaigoje atveria lagaminą ir tuomet paaiškėja jo paslaptis. Lagamine nėra jokių materialių daiktų – nei pinigų, nei kitų brangenybių, o tik iš spalvoto popieriaus išlankstyti fantai-spektaklio programėlės, kurie išdalijami salėje sėdintiems vaikams. Akivaizdu, kad toks spektaklio finalas inspiruodavo mintį, esą svarbiausia gyvenime ne materialūs dalykai, o dvasinės vertybės: draugystė, ištikimybė, pasitikėjimas ir pan.

Svarbus spektaklio „Pepė Ilgakojinė“ sėkmės veiksnys – įtikinama aktorių vaidyba. Pagrindinio vaidmens atlikėjos N. Gelžinytės sukurto Pepės personažo vėliau nė vienai kitai aktorei nepavyko suvaidinti geriau, turbūt todėl ji neretai vadinama nepakartojamoji Pepė. Aktorė viename interviu prisipažino, kad Pepės maištingumas, originalumas, atvirumas, kūrybiškumas, nuoširdumas jai pačiai labai artimos savybės, todėl šis vaidmuo aktorės kūrybinėje biografijoje labai mielas ir brangus. Juolab kad daugelis pusiau juokais, pusiau rimtai kalbėjo, jog daug vėliau jos sukurta Modė spektaklyje „Haroldas ir Modė“ yra ta pati Pepė tik

¹⁸² Ten pat.

¹⁸³ Pavyzdžiui, daug juoko žiūrovų salėje sukelia scena su šaldytuvu. Plėšikai Karlas ir Blomas, norėdami pavogti Pepės lagaminą, apsimeta meistras ir ateina taisyti sugedusio šaldytuvo. Atidarę šaldytuvo dureles ir apžvelgę turinį, labai pasipiktina, kad jame yra gardžių mėsos salotų, bet nėra duonos. Alkani plėšikai kaip daktarai ilgai čiupinėja šaldytuvą, pridėję ausį „klauso“ ir, nustatę plaučių uždegimo diagnozę, išrašo receptą – vakarais „statyti“ taures.

¹⁸⁴ Pavyzdžiui, du klounai Džimas (akt. A. Šurna, J. Vaitiekaitis, E. Rupšys) ir Bukas (akt. S. Sipaitis, J. Ruseckas) susitike apsikabina ir verkia liedami tikras ašaras (čiurkšle iš akių trykšta tikras vanduo). Tačiau kaip paaiškėja iš teksto, vienas verkia iš džiaugsmo, o kitas iš skausmo, nes pirmasis stovi užmynęs kitam ant mažojo kojos pirštelio. Ypač juokinga, kai jie žaidžia žaidimą: „Bitute bitute, duok man medaus“. Bitutė darbininkė turi atnešti medaus Karalienei, tačiau gudresnis klounas Džimas (akt. A. Šurna) išradingai sugeba išsisukti iš keblios situacijos, nes kaskart prisisėmęs pilną burną vandens apipurškia kitą klouną, sukeldamas žiūrovų salėje juoko audrą. Tokių komiškų scenų buvo ir daugiau.

senatvėje.¹⁸⁵ Kaip taikliai pažymi teatro kritikė Dana Rutkutė, N. Gelžinytė buvo Jaunimo teatro 8-ojo dešimtmečio vaikiškojo repertuaro primadona, be Pepės, sukūrusi kitus spalvingus aktorės išradingumo, azarto nutviekstus nuoširdžius vaidmenis: Jefimčiką spektaklyje „Tėvų jaunystė“ (1968) ir Gavriką „Baltuoja burė toluoj“ (1970), Braškę spektaklyje „Aš vejuosi vasarą“ (1983).¹⁸⁶ Visi aktoriai spektaklyje nuolatos improvizuoja, kurdami charakterinius komiškus personažus: plėšikus (akt. F. Jakšys, A. Gražys), pedagoges-tėvų komiteto nares (V. Marčinskaitė, E. Žebertavičiūtė, V. Marcinkevičiūtė, B. Didžgalvytė), klounus, cirko direktorių Stefensoną (R. Karvelis) ir kt. Vienas svarbiausių spektaklio sėkmės rodiklių buvo itin gerai sustyguota tempo-ritmo partitūra. Aktorė N. Gelžinytė¹⁸⁷ prisimena, kad dviejų valandų spektaklio tempo-ritmas buvo toks intensyvus, jog nebuvo nė vienos laisvos minutėlės atsipūsti: „Tik akimircai įlėkdavau į užkulsius persirengti ar gurkštelti vandens ir vėl šaudavau atgal į sceną. Buvo daug sceninio veiksmo, judesio, dainų ir šokių. Antra vertus, toks ir turi būti spektaklis vaikams, nes tose vietose, kur aktoriai daug kalba arba labai psychologizuoja, vaikai paprastai neišlaiko dėmesio ir pradeda nuobodžiauti bei šurmuliuoti.“¹⁸⁸

Apibendrinant galima teigti, kad V. Čibiro režisuotas spektaklis Jaunimo teatre „Pepė Ilgakojinė“ buvo novatoriškas ir žaismingas pastatymas, kuriame derėjo žodis ir veiksmas, daina ir šokis, humoras ir rimtis, jaunatviškas šėlsmas ir atjauta, didelis tempo-ritmas ir kartu subtilus įsiklausymas į reikšmingas moralines išvargas. Lyginant su tradiciniais spektakliais vaikams, „Pepė Ilgakojinė“ išsiskyrė šiais bruožais ir ypatumais: aktorių improvizacija, žaismingos situacijos, vaidinimas be „ketvirtosios“ sienos, judesio raiška ir gyvai atliekami vokaliniai intarpai. Spektaklyje netiesiogiai galima išvelgti ir tam tikrą sovietinės visuomenės stereotipų laužymą, laisvo, originalaus, kūrybiško mąstymo proveržį. „Pepė Ilgakojinė“ atvėrė naują puslapį, sugriaudama infantilaus, neprestižinio vaikų teatro mitą ir davė stiprų impulsą tolesnei žaidybinei-improvizacinei spektaklių vaikams raidos perspektyvai.

Naujų, originalių idėjų, skatinusių žaidybinių-improvizacinių spektaklių vaikams ir jaunimui plėtotę Lietuvos teatruose, atsinešę Valstybinėje konservatorijoje (dabar LMTA) 1975 metais žymios režisierės Dalios Tamulevičiūtės parengtas vadinamas garsusis aktorių „dešimtukas“: Kostas Smoriginas, Vidas Petkevičius, Arūnas Storpirstis, Dalia Overaitė, Dalia Storyk, Violeta Podolskaitė, Kristina Kazlauskaitė, Remigijus Vilkaitis, Algirdas Latėnas, Irena Kriauzaitė.

XX a. 8-ajame dešimtmetyje, praėjus vos trejiems metams nuo Romo Kalantos susideginimo Muzikinio teatro skverelyje Kaune ir galingos per visą Lietuvą nuvilnijusios

¹⁸⁵ Iš asmeninio interviu su aktore N. Gelžinyte, Vilnius, 2010 sausio 31.

¹⁸⁶ Rutkutė D. *Aktorius teatro veidrodyje*. Vilnius: Vaga, 1989, p. 149.

¹⁸⁷ Iš asmeninio interviu su aktore N. Gelžinyte, Vilnius, 2010 sausio 31.

¹⁸⁸ Ten pat.

jaunimo protestų bangos, visose aukštosiose ir kitose ugdymo įstaigose vyko nuolatinis ideologinis teroras, už mažiausią nusižengimą studentai buvo šalinami iš mokslo įstaigų. Tų neramių laikų liudytojas Julius Lozoraitis viename straipsnyje iškėlė hipotezę, kad „Dalios Tamulevičiūtės „dešimtukas“ buvo mūsų lietuviški „bitlai“. <...> šis teatrinis ir meninis fenomenas, be kita ko, suteikė mums tais beprotiškai sunkiais metais dvasinės atgaivos, stiprybės, savigarbos, tikėjimo ir pasitikėjimo savo jėgomis jausmo. Be viso to ir be jų būtų kur kas sunkiau išverti nepalūžus ir nedegradavus iki šių dienų. Ir iki šių dienų išbandymų“¹⁸⁹.

Tamulevičiūtės dešimtukas – pirmasis Lietuvoje aktorių kursas, parodęs tokią gausią ir įvairią diplominę programą: ištraukas iš Williama Shakespeare'o tragedijų, komedijų ir kronikų, Antono Čechovo „Žuvėdrą“, „Dėdę Vanią“, „Mešką“, Fiodoro Dostojevskio „Nusikaltimą ir bausmę“, „Brolius Karamazovus“ ir kt. Pasak J. Lozoraičio, „<...> per tuos penkis vakarus teatre Basanavičiaus gatvėje buvo užkoduoti keli dešimtmečiai sėkmingo Jaunimo teatro ir jo artistų kūrybinio darbo. Shakespeare'o, Čechovo personažai, užgimę per „dešimtuko“ diplominius spektaklius, vėliau išgyveno ne vieną sceninę „reinkarnaciją“, kiekvienąkart tame „atgimime“ buvo atpažįstami ir 1975 m. birželio „penkių vakarų“ atgarsiai“. Tame pačiame straipsnyje autorius rašo, kad baigiamasis vakaras, kuriame buvo suvaidintas spektaklis vaikams pagal Kosto Kubilinsko pasaką „Bebenčiukas“, virto tikru triumfu. „<...> Rezultatas – stulbinantis laimėjimas ir furoras. Neišdyla iš atminties, kai nusileidus finalinei „Bebenčiuko“ uždangai kurso merginos, klykdamos iš džiaugsmo, šokinėjo ant pripučiamų čiužinių, iš kurių buvo sukurta spektaklio dekoracija. <...> Galima drąsiai teigti, kad „Bebenčiukas“ davė impulsą visai mūsų vaikiško teatro kryptį, kuriai priklauso, pavyzdžiui, ir dabartiniai „Keistuoliai“.“¹⁹⁰

Detaliau paanalizuokime spektaklio „Bebenčiukas“, pagal K. Kubilinską, fenomeną Lietuvos teatrinėje kultūroje. Režisierė ir žymi pedagogė D. Tamulevičiūtė viename interviu prisipažino, kad jai artimas etiudų principas, nemėgstanti ilgo užstalinio laikotarpio, o pjesę su aktorais nagrinėja „ant kojų“: „<...> išnagrinėję epizodus einame į sceną, suvaidiname etiudą ir jį aptariame. Po to – vėl prie kitos scenos. Laikomės chronologinio principo. Taip etiudais daug kartų suvaidiname visą pjesę“¹⁹¹. Režisierė viename straipsnyje išdėsto savo išvalgas apie žaidžiančių vaikų ir vaidinančių aktorių sąsajas: „Mane visada stebina vaikai, jų betarpiškumas, naivumas, tikėjimas tuo, ką daro, sugebėjimas įsijausti į žaidimą. Todėl ir scenoje norisi matyti aktorius, žaidžiančius ir tikinčius savo veiksmais taip, kaip tiki vaikai. *Improvizacija ir žaidimas* (išskirta J. G.) – štai ko reikalauju iš žmonių, kuriančių spektaklį vaikams. Noriu sužadinti vaiko

¹⁸⁹ Lozoraitis J. Buvo birželis, vasaros pradžia... // *Lietuvos žinios*, 2006 06 10.

¹⁹⁰ Ten pat.

¹⁹¹ Bedraautorai. Teatro kritiko Marko Petuchausko pokalbis su LTSR Valstybinio jaunimo teatro vyriausiąja režisierė Dalia Tamulevičiūte // *Literatūra ir menas*, 1978 01 14.

fantaziją, vaizduotę.¹⁹² Šiems savo kūrybiniams principams režisierė liko ištikima statydama spektaklius vaikams – „Bebenčiuką“ ir „Auksinį raktelį“ (1979) pagal A. Tolstojų. D. Tamulevičiūtė buvo įsitikinusi, kad aktoriams būtina vaidinti spektakliuose vaikams: „Jie apsaugo nuo šampū, padeda išlaikyti gerą formą, žodžiu, virsta savotiška aktoriaus fantazijos, vidinių ir fizinių galių treniruote.“¹⁹³ Tame pačiame straipsnyje režisierė pažymi, kad aktoriai spektaklyje vaikams negali „pasislėpti“ už teksto ir labai dažnai kaip tik dalyvavimas vaikiškame spektaklyje atskleidžia aktorių silpnąsias vietas, trūkumus, tai, į ką reikėtų atkreipti dėmesį ir režisieriui, ir pačiam aktoriui. Todėl režisierė savo pedagoginiame darbe didelį dėmesį skyrė žaidybinei-improvizacinei aktorių prigimčiai atskleisti ir ugdyti.

Teatro kritikai po „dešimtuko“ diplominių spektaklių atkreipė dėmesį, kad jų spektakliuose „psichologija sulydyta su raiškiu teatrališkumu, vaidybos žaisme, improvizacija, aktoriaus požiūriu į vaidmenį „iš šalies““¹⁹⁴. Ypač ryškiai žaismingumas, teatrališkumas prasiveržė kultiniame spektaklyje vaikams „Bebenčiukas“. Šiame spektaklyje atsiskleidė jaunųjų aktorių improvizacinis talentas, kiekvienas parodė puikius muzikinius-vokalinius gebėjimus, kūno plastiškumą ir net sudėtingus akrobatinius triukus. Pavyzdžiui, lig šiol sklando legenda apie fantastišką aktoriaus V. Petkevičiaus-Raganos šuolį iš scenos palubės. Apibendrinant, pasak teatro kritikės I. Aleksaitės, galima teigti, kad „Bebenčiukas“ – ilgai lauktas vaikiškas spektaklis, azartiškas vaidinimas-žaidimas¹⁹⁵. „Tai buvo tarsi teatrališkas fejerverkas, jaunatviškos improvizacijos ir fantazijos puota.“¹⁹⁶

„Bebenčiuke“ sukuriama žaidybinė situacija, t. y. autoriaus sukurtas eiliuotos pasakos linijinis naratyvas specialiai dekonstruojamas ir išradingai įpinamas į aktorių, vaidinančių vaikus, žaidimus vaikų darželyje. Pasaka nėra suvaidinama nuo pradžios iki galo, kaip tai dažniausiai daroma tradiciniame vaikų teatre, bet sužaidžiama tikraja to žodžio prasme. Teatrinis žaidimas įgauna dvigubą formatą, virsdamas *žaidimu žaidime*. Pasak teatro kritikės I. Aleksaitės, „režisierė ir aktoriai čia tarsi priartėja prie vaikų žaidimų. Juk ir vaikai, tie, anot K. Stanislavskio, geriausi artistai, mažai išoriškai transformuodamiesi, „vaidina“ aplinkinius ir dažniausiai patys save.“¹⁹⁷ Autoriaus sukurta pasakiška pamario krašto erdvė spektaklyje perkeliama į vaikų darželio erdvę, o laikas teka dviem sluoksniais: realusis gyvenimiškas – darželio ir sąlygiškas – pasakos. Aktoriai vaidina ne dramaturgo sukurtus personažus, bet darželyje smagiai žaidžiančius ar išdykaujančius vaikus, o dominuojančia veiksmo vieta ir laiku tampa ne stebuklingas pasakos pasaulis, o kiekvienam vaikui labai artima ugdymo įstaiga

¹⁹² Režisieriai apie teatrą vaikams // *Kultūros barai*, 1980, Nr. 2, p. 28.

¹⁹³ Ten pat, p. 28.

¹⁹⁴ Ten pat.

¹⁹⁵ Aleksaitė I. Vaidybos džiaugsmas // *Teatras*, 1975 Nr. 3, p. 31–38.

¹⁹⁶ Petuchauskas M. Dešimtuko paraiškos // *Literatūra ir menas*, 1975 06 26.

¹⁹⁷ Aleksaitė I. Spektaklis vaikams ar „vaikiškas“ spektaklis // *Literatūra ir menas*, 1976 10 02.

erdvė ir laikas. Taigi spektaklyje sukuriama dvi paraleliai egzistuojančios ir viena su kita besipinančios dimensijos – vaikų – realistinė vaikų darželio ir personažų – iracionali arba sapno. Jauni aktoriai-darželio auklėtiniai pietų miego metu ima improvizuoti ir išradingai žaisti eiliuotą K. Kubilinsko pasaką. Vaidinama pasaka – tai spalvingas, žaismės ir improvizacijos kupinas darželinukų sapnas. Vienintelis suaugęs žmogus yra darželio Auklėtoja, tiksliau auklėtojas – aktorius Vidas Petkevičius, darželinukų sapne virtęs barzdota Ragana. Pagrindinis konfliktas vyksta tarp darželinukų ir darželio Auklėtojos. Aktoriai ne tik vaidina vaikams, bet ir patys yra vaikai, bandantys suprasti ir teatro priemonėmis išreikšti vaikiškos elgsenos dinamiką ir jų lakią vaizduotę. Įdomu, kad jie ne nusileidžia iki vaikų mąstysenos, bet greičiau siekia pakilti iki jos. Spektaklio kūrėjai, maksimaliai pasitikėdami vaikų fantazija, sąlygišką scenografiją kuria „čia ir dabar“ iš buityje naudojamų margaspalvių pripučiamų čiužinių. Čiužiniai, panašiai kaip vaikų žaidimuose naudojami įvairūs daiktai, itin funkcionalūs ir lengvai transformuojami žiūrovų akyse daugybę kartų: arklys, namelis, valtis, tiltas, upė, ugnis, vanduo ir pan. Paprastomis priemonėmis sukuriama sąlygiška erdvė, labai artima realiai vaikų žaidimų aikštelei. Viena vertus, pripučiami čiužiniai – tai aliuzija į vaikų darželio lovytes, o kita vertus, – puikus žaidimų įrankis ir pagalbininkas. Režisierė, gerai pažindama ar intuityviai jausdama vaikų pasaulėjautą, specialiai atsisako puošnių teatrališkų dekoracijų ir kostiumų, taip pažadindama jaunųjų žiūrovų fantaziją ir vaizduotę. Spektaklis – interaktyvus, nes į veiksmą įtraukiami mažieji žiūrovai, kurie nėra pasyvūs spektaklio stebėtojai, bet aktyvūs dalyviai, nuo kurių sprendimų neretai priklauso vienos ar kitos scenos traktuotė ar baigtis. „Bebenčiukas“ – tai žaidimas, labai rimtas žaidimas su pasidalinimu į komandas, su griežtomis taisyklėmis, kurių laikosi kiekvienas dalyvis.“¹⁹⁸ Aktoriai, net ir vaidinantys neigiamus personažus, neretai sulaukdavo žiūrovų simpatijų ir pripažinimo. Pavyzdžiui, netradicinė vyriškos lyties Ragana su ūsais (akt. V. Petkevičius), atliekantis stulbinantį akrobatinį šuolį nuo lubų ir puikiai skambinantis gitara, arba padūkėlis Bebenčiukas (akt. K. Smoriginas) savo azartu ir išmone užkrečiantis žaisti pasaką visus darželio draugus ir t. t. Stereotipai šiame spektaklyje nuolatos ir negailestingai laužomi. Graži eiliuota K. Kubilinsko pasaka, išskaidyta į dvi dimensijas: realiąją – gyvenimišką ir iracionaliąją – sapno, virsta tik stimulų, išdykėlių aktorių – vaikų žaidimo poligonu, atveriančiu visą spalvingą jų išmonės, išradingumo, jaunatviško azarto ir kūrybingumo pasaulį.

Spektaklyje daug „gyvos“ muzikos ir trumpų vaikiškų dainelių, kurias specialiai vaidinimui sukūrė aktoriai K. Smoriginas ir V. Petkevičius. Dainelės ne tik smagios, bet ir žiūrovų lengvai įsimenamos. Reikia pažymėti, kad spektaklyje personažai dainuoja, kai ko nors reikalauja, siekia pranašumo, užtarimo arba prašo pagalbos. Pavyzdžiui, Obelis (akt. K.

¹⁹⁸ Lozoraitytė M. Bebenčiukas ir kiti // *Literatūra ir menas*, 1975 12 20.

Kazlauskaitė) skaidriu balsu dainuoja „Eikš, mergele, į pagalbą“, dainuojantis Bebenčiukas yra kur kas geresnis žvejys, nes Auksinė žuvelė (akt. I. Kriauzaitė) pati išoka į jo valtį, Ragana gitara pritaria dainuojančiai jaunesniajai seselei, tokiu savo poelgiu dekonstruodama tradicinę pasakos situaciją. Vokaliniai intarpai spektaklyje yra galingesnė ir paveikesnė dominantė nei šnekamoji, nors ir poetiška, eiliuota kalba. Gyvai aktorių atliekama muzika ir dainos ne tik papuošia bendrą spektaklio audinį, bet kartu išryškina svarbesnes scenas, leidžia jaunajam žiūrovui stabtelėti ir apmąstyti. Didesnis dainos, o ne tariamo žodžio poveikumas ir įtaiga gerai žinomi lietuvių liaudies tradicijoje ir daugelio šalių vaikų tautosakoje. Piemenys, ganydami bandą, dainuodavo įvairias dainas, kuriomis per sausrą lietus buvo kviečiamas, o lietingu periodu bandoma lietų atitolinti. Trumpas piemenų daineles sudarydavo dvi dalys: kreipinys ir liepimas arba prašymas. Dažniausiai į personifikuojamą lietų ar lietaus debesėlį buvo kreipiamasi maloningais žodeliais ir tikima, kad prašymas aukštesniųjų jėgų bus greitu laiku išpildytas.¹⁹⁹ Taigi pasaka spektaklyje kartais išlaiko tradicinės struktūros kontūrus, o kartais specialiai dekonstruojama arba sušiuolaikinama, įpinant įvairius populiarius to meto simbolius ir ženklus.

Antroje spektaklio dalyje vaidinama kita eiliuota K. Kubilinsko pasaka „Jaučio trobelė“ tiesiogiai neatliepia pirmosios, tačiau abiejų dalių tarpusavio sąveika akivaizdi. Nors aktoriai vaidina įvairius gyvūnus ir daugiausia tarpusavyje bendrauja jų „kalba“ (pvz., mū-mū, ko-ko, bū-bū, miau-miau, ga-ga ir t. t.), tačiau kiekvienam personažui suteikiama charakteringų teigiamų ir neigiamų žmogiškų bruožų. Beje, reikia pažymėti, kad gyvūnų skleidžiami garsai itin mėgstami ir suprantami mažiausiems, dar tik pradedantiems kalbėti žiūrovams, kai jie, bendraudami ar žaisdami, su didžiuliu malonumu juos mėgdžioja, skirtingus garsus tapatindami su konkrečiu gyvūnu. Aktoriai nedėvi teatrinių kostiumų, paryškinančių išorinį vaidinamo gyvūno paveikslą, o susitelkia ties vidinėmis personažo savybėmis ir santykiais, kurie labai primena žmogiškuosius. Antroje dalyje personažai – Katinas (akt. D. Overaitė), Avinas (akt. K. Smoriginas), Žąsinas (akt. A. Storpirstis) ir kt. – ne tik išradingai žaidžia su pabėgusiu nuo šeimininko Jaučiu (akt. A. Latėnas), kuris nori, draugų padedamas, susirešti trobelę, bet kartu be įkyrios didaktikos išsako K. Kubilinsko pasakoje užkoduotą prasmingą mintį, kad gyvūnai, lygiai kaip ir žmonės, susitelkia ir solidarizuojasi bendrai nelaimėi ištikus.

Spektaklyje „Bebenčiukas“ daug teatrinės žaismės ir sceninio veiksmo, primenančio judrius ir smagius vaikų kiemo žaidimus. Pavyzdžiui, Ragana, apsižergusi spalvotą čiužinį, joja tarsi arkliu, Bebenčiukas, energingai irkludamas savo rankomis – irklais, tarsi plaukia upe ir nardo, Obelis savo rankomis – šakomis išraiškingai linguoja vėjuje ir pan. Akivaizdu, kad

¹⁹⁹ Macijauskaitė-Bonda J. Lietaus ir sniego šaukimas bei nuvarymas lietuvių vaikų folklore // *Tautosakos darbai*, XXXI, 2006, p. 169–182.

aktoriai kuria personažus ne panirdami į psichologinę vaidmens gelmę, bet per veiksmingas situacijas, pasitelkę savo kūno plastikos raišką, įvairias judesio, šokio, pantomimos grafines jungtis. Aktoriai ne tik plastiškai juda, bet ir demonstruoja itin gerą vokalinį pasirengimą, patys skambina gitara, kuria garsus. Spektaklis išsiskyrė aukštu verbalinės improvizacijos laipsniu, kuriam įtakos turėjo aktorių jaunatviškas azartas ar smalsumas, noras išsiskirti, pašėlti ar užimti lyderio poziciją ir, žinoma, laisvas žaidimas pasakos, o ne standžios dramaturginės medžiagos pagrindu. Spektaklio populiarumas glūdėjo netradiciniame tradicinės pasakos diskurse.

Spektaklio „Bebenčiukas“ sėkmės formulę galima būtų išreikšti taip: studijinis-etiudinis darbo principas, vieningas ir darnus bendraamžių ir bendraminčių ansambelis, žaismingos situacijos, aktorių improvizacija, tikslus veiksmas, išraiškinga kūno plastika, muzika ir pačių aktorių sukurtos smagios dainelės, išryškinančios kulminacinius spektaklio akcentus. Daugelis teatrologų ir tyrinėtojų pažymi, kad studijinis-etiudinis repeticijų metodas neretai buvo teatro atsinaujinimo, gyvasties prielaida, norint ištrūkti iš sustabarėjimo, rutinos, sceninio mąstymo stereotipų ir šampų. Neatsitiktinai spektaklis Jaunimo teatro scenoje sulaukė milžiniško populiarumo.

Šiame vaikiškame spektaklyje galėjo vaidinti tik jauni, energingi ir fiziškai gerai pasirengę aktoriai, nes vaidinimas reikalavo ne tik gero emocinio nusiteikimo, bet ir fizinės ištvermės, didelės kūrybinės energijos iškrovos. Režisierė D. Tamulevičiūtė patvirtina, kad skirtumas vaidinant vaikams ir suaugusiesiems dažniausiai pasireiškia netolygiame fizinių jėgų pasiskirstyme: „aktorius spektaklyje vaikams išieškoja itin daug fizinių jėgų, reikia daug vaiko sveikatos, sugebėjimo greit persiorientuoti iš vienos situacijos į kitą“²⁰⁰. Spektaklis buvo labai mėgstamas ne tik vaikų, bet jį mielai žiūrėdavo ir suaugusieji: „Bebenčiukas“ „<...> sugebėjęs paversti suaugusius vaikiškai naiviais, betarpiškai klykaujančiais žiūrovais, pasinėrusiais į subtiliai atkurta K. Kubilinsko poezijos ir grožio atmosferą, mažųjų psichologiją“²⁰¹.

„Bebenčiuko“ pavyzdys Jaunimo teatre parodė, kad atsiplėšus nuo stereotipinių suaugusiųjų teatro modelio klišių ir ieškant savito braižo per aktorių žaidybines-improvizacines raišką, įmanoma sukurti įtaigų, aukšto meninio lygio spektaklį ne tik vaikams, bet ir suaugusiesiems.

Dirbant panašiais studijinio-etiudinio darbo metodais, lygiai po dvejų metų (1977) sukurtas kitas studentiškas spektaklis vaikams „Pažaiskime drauge“, vėliau perkrikštytas į „Vaikų dienas“, buvo įtrauktas ir išsilaikė Šiaulių dramos teatro repertuare keletą metų. Žvelgiant iš laiko perspektyvos, galima drąsiai teigti, kad „Vaikų dienos“ Šiauliuose, kaip ir

²⁰⁰ Režisieriai apie teatrą vaikams // *Kultūros barai*, 1980, Nr. 2, p. 28.

²⁰¹ Petuchauskas M. Dešimtuko paraiškos // *Literatūra ir menas*, 1975 07 26.

„Bebenčiukas“ Jaunimo teatre, buvo novatoriškas spektaklis, atvėręs naujus horizontus ne itin gausioje spektaklių vaikams ir jaunimui panoramoje. Novatoriškumas išryškėjo per žaidybinę-improvizacinę spektaklių vaikams ir jaunimui prigimtį.

1977 m. birželio mėnesį Valstybinės konservatorijos (dabar LMTA) XXIII aktorių laidos (kurso vadovės Irena Vaišytė ir Judita Ušinskaitė) Rusų dramos teatre rodomi diplominiai spektakliai: kompozicija iš pačių studentų sukurtų etiudų ir dainų „Pažaiskime drauge“ (vėliau Šiaulių dramos teatre rodomas spektaklis vadinosi „Vaikų dienos“, V. Sarojano „Žmogiškoji komedija“ (1977), V. Šukšino „Iki trečiųjų gaidžių“ (1977), A. Čechovo „Trys seserys“ (1977), koncertas „Paskutinis užsiėmimas“ (1977) ir kt. – sulaukė didelio visuomenės susidomėjimo. Just. Marcinkevičiaus „Mažvydas“ gūdžiu sovietmečiu paliko reikšmingą pilietinį-patriotinį įspaudą ir tapo daugeliui to meto žiūrovų atgaiva sielai. I. Vaišytės kursas: Saulius Bareikis, Dalia Brenciūtė, Julius Dautartas, Olegas Ditkovskis, Sigitas Jakubauskas, Saulius Kizas, Virginija Kochanskytė, Rimanta Krilavičiūtė, Edmundas Leonavičius, Silva Miliauskaitė, Nijolė Oželytė, Regina Šaltenytė, Antanas Venckus, Gerardas Žalėnas, Juozas Žibūda. Nepalankiai susiklosčius aplinkybėms, aktoriai, ketinę kurti Jaunojo žiūrovo teatrą sostinėje, buvo išsiųsti į Šiaulius, o paskui ėmė barstyti kas kur.

Diplominiai šio kurso studentų spektakliai įgijo išliekamąją vertę, ypač spektaklis vaikams „Vaikų dienos“, kuris ne tik sulaukė Šiauliuose nepaprasto populiarumo, nes žmonės veržte veržėsi į vaidinimus, bet ir paskatino rinktis aktoriaus ar režisieriaus profesiją ne vieną dabar kuriantį teatro žmogų. Kurso scenos kalbos dėstytojos J. Ušinskaitės nuomone, „1977 metų Irenos Vaišytės kurso teatrinė kalba, vaidyba, patirtis perėjo į kitus teatrus. Be jos skatinimų, be aktorių dainų, poezijos, vaidybos, režisūros, laisvo vaizduotės tryškimo vėliau nebūtų buvę nei „Keistuolių“ teatro, nei „Atviro rato“²⁰². Šiauliuose gimęs bei augęs režisierius ir aktorius A. Giniotis prisipažino, kad rimtai domėtis teatru paskatino būtent šis vaikystėje daug kartų matytas spektaklis. Apie didelę spektaklio įtaigą ir populiarumą liudija iškalingas faktas, kad 2007 metais, praėjus lygiai 30 metų, beveik visi „Vaikų dienos“ vaidinę aktoriai grįžo į Šiaulių sceną, o bilietai į šį legendinį spektaklį buvo išpirkti per kelias valandas. Idėja suburti kurso draugus ir dar kartą po tiek metų smagiai pažaisiti scenoje kilo dabartiniam Šiaulių teatro vadovui Antanui Venckui. Štai kokias mintis po trijų dešimtmečių išsakė spektaklyje „Vaikų dienos“ vaidinę aktoriai. A. Venckus akcentavo teatro, kaip žaidimo, svarbą aktoriaus gyvenime: „Studentavimo laikais spektaklis „Vaikų dienos“ vadinosi „Pažaiskime drauge“. Tas „pažaiskime“ manyje liko iki šiol. Artisto gyvenimas – žaidimas.“²⁰³ Aktorė R. Krilavičiūtė prisipažino, kad „Vaikų dienos“ buvo tramplinas į gyvenimą: „Tai buvo profesijos pamokos,

²⁰² Šidlauskienė J. Suvaikėję po 30 metų // *Šiauliai plus*, 2007 06 22.

²⁰³ Sabaliauskas S. Grįžta aukso amžiaus legenda // *Šiaulių kraštas*, 2007 06 14.

jaunystės šėlsmas. „Vaikų dienos“ – vienas svarbiausių mano gyvenimo taškų.²⁰⁴ Vienas ryškiausių Šiaulių dramos teatro aktorių S. Jakubauskas pabrėžė kolektyvo ansambliškumą ir aktorių improvizacinę raišką, nes „Vaikų dienos“ „buvo tikro, gero, draugiško teatro vilties iliuzija“²⁰⁵. „Tuo laiku „Vaikų dienos“ buvo unikalus improvizacinis spektaklis, žaidimas. Vėliau net režisierius Eimuntas Nekrošius yra pavydėjęs ir stebėjęsis, kaip padaryti toki žaismingą etiudų spektaklį.“²⁰⁶ Aktoriui J. Žibūdai „Vaikų dienos“ padėjo suprasti ir suvokti teatro esmę. „Tai buvo ir žiūrovų pripažinimas: pradėjo pažinti ir su mumis sveikintis gatvėje.“²⁰⁷

Spektaklių „Bebenčiukas“ Jaunimo teatre ir „Vaikų dienos“ Šiaulių dramos teatre sąsajos akivaizdžios, nors struktūriškai tai visiškai skirtingi pastatymai. Abu spektakliai sukurti išskirtinai vieno kurso studijų metais, vėliau sėkmingai įtraukti į valstybinių teatrų repertuarus, išsilaukė ne vienerius metus, juos matė daugelis žiūrovų. Abu spektakliai gimė studijiniui etiudiniu darbo principu, juose daug jaunatviškos žaismės, optimizmo, skaidraus humoro, improvizacijos, fantazijos, kūno judesio raiškos, choreografijos, gyvai atliekamų dainų ir muzikos. Tačiau išvelgiama ir skirtumų: pirma, „Bebenčiukas“ buvo sukurtas eiliuotų K. Kubilinsko pasakų motyvais, tad turėjo tvirtus literatūrinius-verbalinius kontūrus ir siužetinį pagrindą, o „Vaikų dienos“ – išskirtinai improvizacinis, kolektyvinis kūrybinis jaunų aktorių darbas, paremtas vaikų žaidimais. Antra, „Bebenčiuke“ žaidybinės situacijos skleidėsi aktoriams bendraujant scenoje, o „Vaikų dienose“ žaidimas buvo adresuotas žiūrovų auditorijai. Režisierius A. Giniotis ne viename interviu yra kalbėjęs, kad aktorius pasirinkimą lėmė vaikystėje daug kartų matytas spektaklis „Vaikų dienos“, išsiskyręs iš kitų to meto spektaklių vaikams, nes „jame aktoriai nieko neapgaudinėjo, neapsimetinėjo, bet kūrė tam tikras situacijas, kuriose žaidė“²⁰⁸. Kitaip tariant, „Bebenčiuke“ žaidimas buvo verbalinės prigimties, o „Vaikų dienose“ – paremtas veiksmu.

„Vaikų dienos“ atsirado dvejis metais vėliau (1977) nei „Bebenčiukas“ (1975), todėl galima daryti prielaidą, kad pastarojo spektaklio populiarumas turėjo įtakos Šiaulių dramos teatro spektakliui atsirasti. Reikėtų pažymėti dar vieną reikšmingą abiejų spektaklių bruožą – tai šviesaus, neužgaulaus humoro ir žaismingos ironijos sklaida. Spektaklius lydėjęs žiūrovų juokas ir gera nuotaika bylojo apie žaismingai ironišką spektaklių prigimtį, kai smagu buvo ne tik žiūrovams, bet ir vaidinantiesiems aktoriams, nes šiuose spektakliuose jie galėjo laisvai improvizuoti, išdykauti, išsikrauti, žaisti ir t. t. Bebenčiuką vaidinęs aktorius K. Smoriginas

²⁰⁴ Ten pat.

²⁰⁵ Ten pat.

²⁰⁶ Šidlauskienė J. Suvaikėję po 30 metų // *Šiauliai plius*, 2007 06 22.

²⁰⁷ Sabaliauskas S. Grįžta aukso amžiaus legenda // *Šiaulių kraštas*, 2007 06 14.

²⁰⁸ Iš asmeninio pokalbio su režisieriumi Aidu Giniočiu, Vilnius, 2010 01 31.

priminė išdykusį nenuoramą kiemo vaiką, mėgstantį krėsti išdaigas, neužgauliai erzinti ir provokuoti artimuosius bei draugus. Jo išdaigos smagios, išradingos, bet visai neagresyvios, todėl Bebenčiukas sulaukdavo žiūrovų simpatijų, o jo elgesį ir manieras vaikai, ypač berniukai, siekė mėgdžioti²⁰⁹. Personažai ne pamokslauja, bet per žaidimą, susitapatindami su to amžiaus vaikais, bando prisiminti ir sugrįžti atgal į savo vaikystę. Akivaizdu, kad įdomiausius etapinius spektaklius vaikams pavyko sukurti jauniems aktoriams, kurie išsaugojo jaunatviškumą, veržlumą, šėlsmą, išradingumą, nes patys neseniai išaugo iš vaikystės amžiaus. Be to, improvizacijai skleistis buvo palanki terpė, nes abiejuose spektakliuose vaidino darnus išskirtinai vieno kurso ansamblis.

Spektaklis „Vaikų dienos“, skirtingai nei jaunimiečių „Bebenčiukas“, nebuvo specialiai kuriamas žiūrovams. Spektaklio istorija visai netikėtai prasidėjo kurso dėstytojos I. Vaišytės iniciatyva, kai vieną diplominių vakarą ji vedė atvirą paskaitą, kurios metu buvo parodyti geriausi ketverių metų vaidybos, šokio, judesio etiudai ir atliktos studijų metais sukurtos gražiausios kurso dainos. Kai 13 aktorių gavo paskyrimus į Šiaulių dramos teatrą, kuris tuo metu buvo vienas garsiausių Lietuvoje ir išgyveno savo „aukso amžių“, tuometinė teatro vadovė režisierė Aurelija Ragauskaitė pageidavo, kad jauni aktoriai ateidami atsineštų ir savo diplominius spektaklius. Į Šiaulių dramos teatro repertuarą buvo įtraukti keli diplominiai spektakliai suaugusiesiems ir etiudų spektaklis vaikams „Vaikų dienos“. Tačiau iš pradžių reikėjo rasti įdomų režisūrinį sprendimą, kaip atskirus etiudus, sukurtus studijų metais, susieti į vientisą spektaklio audinį. Režisieriaus vaidmens ėmėsi J. Dautartas, į kursą priimtas kaip režisierius, jam talkino O. Ditkovskis, S. Bareikis ir kiti. Šiame spektaklyje režisieriaus vaidmenį atliko ne vienas konkretus asmuo, o visas kolektyvas. Kaip jungiamoji grandis įvestas Vedėjo (akt. J. Žibūda) personažas vedė vaidinimą žaidybiniu-improvizaciniu teatro teatre principu ir buvo tarpininkas tarp scenos ir žiūrovų salės.

Oficiali spektaklio-žaidimo „Vaikų dienos“ premjera Šiaulių dramos teatre įvyko 1977 m. lapkričio 26 d. Spektaklio-žaidimo struktūrą sudarė šie studentiški etiudai:

1. Prologas
2. Miško pasaka;
3. Varpai;
4. Žiemos gėlės;
5. Sniego senis;
6. Dainuojantys varvekliukai;
7. Briedžiai;
8. Šunelis miške;
9. Gandrai ir lietus;

²⁰⁹ Straipsnyje „Teatras vaikams – didelė problema“ A. Poškienė prisiminė, kad po daug kartų Jaunimo teatre matyto spektaklio „Bebenčiukas“ jos vaikai namuose improvizuodavo, vaidindavo ir šėldavo (*Literatūra ir menas*, 1979 12 01).

10. Ištikimybė;
11. Drugelis;
12. Voras ir musės;
13. Traukinys;
14. Lepeškėlis, antytė, krokodilas ir karkvabalis;
15. Liūtas, peliukas ir pelytė;
16. Ropė;
17. Epilogas (Trubadūrų daina)²¹⁰.

Prologe Vedėjas (akt. J. Žibūda) paprastai pasisveikindavo su vaikais ir drauge aptardavo spektaklio žaidimo taisykles. Aktoriaus tekstas visuomet būdavo netikėtas, improvizuojamas čia ir dabar, pagal tą dieną susirinkusių žiūrovų nuotaiką, reakciją, temperamentą ir t. t. Spektaklyje neegzistavo vadinamoji „ketvirtoji siena“, nes Vedėjas nuolat bendravo su jaunąja publika, klausinėjo, minė mįsles, kvietė vaikus į sceną pažaisti ir pan. Pavyzdžiui, Vedėjas užmena paprastą mįslę: „Kas žiemą baltas, purus ir minkštas?“ Vaikai nedvejodami pasako teisingą atsakymą, ir Vedėjas kviečia pažiūrėti, kaip atrodo sniegas scenoje, kitaip tariant, rodomas etiudas – regimas užmintos mįslės atsakymas.

Labai reikšmingas komponentas buvo aktorių S. Bareikio ir O. Ditkovskio gitarų skambesiu ir dainomis kuriamas „gyvas“ muzikinis fonas, palaikantis ne tik spektaklio atmosferą, ritmą, apjungiantis vieną epizodą su kitu, bet ir sustiprinantis kai kurių etiudų dramatiškumą. Aktoriai sėdėjo ant kėdžių tiesiog scenoje ir subtiliai muzikuodami bei dainuodami padėdavo aktoriams išryškinti kulminacinius taškus ir sukurti vieno ar kito etiudo atmosferą. Pavyzdžiui, dainuodami ilgesingą ir labai liūdną liaudies dainą „Gandrelis“, aktoriai kaip išskrendantys paukščiai scenoje sudarydavo trikampį, ir gerai įsiklausius buvo galima išgirsti į tolimus kraštus ištremtų mūsų tautiečių tragedijos atgarsius. Juolab kad sovietmečiu daugelio žiūrovų vidinė – „ezopinė“ klausla buvo itin gerai išvystyta.

Taigi „Vaikų dienos“ – ryškiausias spektaklio-žaidimo lietuvių teatre pavyzdys, kuriame buvo išgryninti šio tipo stilistiniai bruožai ir estetinės tendencijos: 1) Vaidinimas be vadinamosios „ketvirtosios sienos“ (pasisveikinimo su vaikais ritualas ir žaidimo taisyklių aptarimas bei žaidimo bendruomenės subūrimas spektaklio pradžioje, mįslių minimas, vaikų įtraukimas į veiksmą ir pan.); 2) Intensyvi aktorių judesio raiška; 3) Veiksmingos žaidybinės situacijos, primenančios tikrus vaikų žaidimus; 4) Neverbalinės raiškos dominavimas psichologinio-verbalinio naratyvo atžvilgiu; 5) „gyvai“ atliekami muzikiniai-vokaliniai intarpai; 6) specifinė aktorių vaidybos raiška – dažna personažų kaita, tam tikras atsiribojimas scenoje, turint asmeninį santykį ir stebint vaidmenį iš šalies; 7) edukacinis aspektas, kai reikšmingos etinės-moralinės įžvalgos atskleidžiamos ne sausai pamokslaujant, o per įvairias žaidybines

²¹⁰ Iš spektaklio „Vaikų dienos“ programėlės.

situacijas; 9) aktorių improvizacija; 10) spektaklio pagrindą sudaro ne dramaturginė medžiaga, o kasdieninių vaikų žaidimų patirtis.

Šiuos spektaklį kaip žaidimą apibūdinančius teiginius būtina pagrįsti konkrečiais pavyzdžiais. Vienas mėgstamiausių vaikų etiudų – „Sniego senis“. Lauke žiema, prikrenta daug balto puraus sniego. Vedėjas paprašo žiūrovų kuo stipriau pūsti, kad susidarytų pūgos įvaizdis. Sniego iliuziją vaikiško žaidimo principu per kūno plastiką sukuria aktoriai. Po sceną plastiškai judėdami „skraido“ aktoriai – snaigės ir, nukritę ant žemės, savo kūnais – sniegu užpildo visą erdvę. Gerasis berniukas (akt. S. Bareikis), atėjęs į kiemą, pradeda lipdyti Sniego senį. Aktorius – berniukas iš pradžių rankomis suformuoja menamą sniego kamuoliuką, pamažu virstantį vis didėjančiu sniego kamuoliu. Vėliau ritinėja scenoje gulinčius aktorius – sniegą, juos grupuoja ir taip „lipdo“ senį. Tvirtesnio sudėjimo aktorius lieka apačioje, o lengvesnis keliamas į viršų. Tokiu žaidybiniu principu suformuojama gyva trijų dalių konstrukcija. Svarbiausias viršuje esantis aktorius – galva (akt. S. Jakubauskas), kuriam berniukas ant galvos uždeda kepurę ir apvynioja kaklą spalvingu dryžuotu šaliku. Vedėjas vis klausia vaikų: „Ko dar trūksta Besmegeniui?“ Sėdintys salėje vaikai, paprastai vienas per kitą šaukdami, vardija trūkstamus Senio atributus: „Morkos, kepurės, akių, šluotos“ ir t. t. Gerasis berniukas (akt. S. Bareikis) įvykdo visus žiūrovų pageidavimus, kol galų gale, smagiai bežaisdamas su sale, „nulipdo“ Sniego senį. Įdomu, kad akys atsiranda, kai aktorius – berniukas pirštu paliečia užmerktą voką, ir akis staiga atsimerkia, šluota padaroma iš ilgų į viršų iškeltų merginų aktorių plaukų kuokštų, šypsena nupiešiama brėžiant lanką ranka ir t. t. Bet čia į kiemą ateina blogasis berniukas (akt. O. Ditkovskis) ir sugriauna Sniego senį. Vedėjas kreipiasi į vaikus prašydamas pagalbos. Šioje vietoje prasideda įdomiausia žaidimo dalis – vaikai kūlversčiais lipa į sceną, ritinėja gulinčius aktorius – sniegą po sceną ir taip savarankiškai „nulipdo“ Besmegenį. Didžiausia rizika kildavo, kai reikėdavo „įstatyti“ akis, nes viršuje esančiam aktoriui S. Jakubauskui visuomet grėsė realus pavojus, kad vaikai, netyčia pirštu per stipriai spustelėję, gali sužaloti akį. Nulipdę Senį Besmegenį vaikai žaisdavo, eidavo aplink jį rateliu, sakydavo eilėraščius, dainuodavo daineles. Ši scena buvo laisva improvizacija, o etiudo siužeto dinamika ir pabaiga visiškai priklausė nuo vaikų išradingumo.

Kitas smagus etiudas buvo „Peliukas ir Liūtas“. Į paplūdimį atėjęs imponantiškos išvaizdos Peliukas demonstruoja savo fizinę jėgą ir sumanumą jį stebintiems Pelytėms. Pavyzdžiui, Peliukas „neria“ nuo scenos į žiūrovų salę ir ten tarp žiūrovų žaismingai „plaukioja“ įvairiais būdais ir stiliais (ant nugaros, krauliu, varlyte ir t. t.), sukeldamas gerų emocijų ir smagaus juoko audrą. Tačiau linksmybes netikėtai nutraukia paplūdimyje pasirodęs alkanas Liūtas, kuris ketina suėsti Peliuką. Jau žioja savo didelius nasrus, plačiai išskėsdamas dvi rankas, tačiau netikėtai suskaudęs dantis keičia situaciją tuo metu iš baimės drebančio Peliuko

naudai. Peliukas ateina Liūtui į pagalbą, ištraukia skaudamą dantį, ir tuomet jie susidraugauja. Kitas panašus etiudas-žaidimas buvo „Traukinukas“, kai vienas už kito vorele susikabinę aktoriai nusileidžia į salę ir kartu su vaikais važinėja po sceną ir salę, ūkdami, tūtuodami ir švilpdami kaip garvežys, mojuoja rankomis ir improvizuodami žaidžia. Šie pavyzdžiai byloja apie kasdieninių vaikų žaidimų svarbą ir reikšmę spektaklyje.

Reikia pažymėti, kad kiekvienas etiudas turėjo pozityvią idėją, kuri buvo pateikiama be didaktikos, per įvairias žaidybines situacijas. Išryškėja svarbi edukacinė spektaklio funkcija, kai jaunųjų žiūrovų ugdymo procesas vyksta nepastebimai, kitaip tariant, žaidžiant. Pavyzdžiui, po sceną nuo vieno žiedelio prie kito džiaugdamasi gyvenimu ir žydinčia pieva skraido vienadienė Peteliškė (akt. R. Šaltenytė), bet ateina nerūpestinga Mergaitė su tinkleliu drugeliams gaudyti ir ją pagauna. Besiblaškanti Peteliškė susižeidžia sparnelį ir nebegali skristi. Aktorė atlieka plastinį etiudą ir parodo žiūrovams, kaip sunku peteliškei skristi su sužeistu sparnu. Peteliškė nusiskina smilgos stiebelį ir žiūrovų akivaizdoje „susiuvusi“ sužeistą sparnelį nuskrenda. Kitas dramatiškas etiudas, kai žydinčią ir kvepiančią pievą, kurią vaizduoja linguojančios merginos-gėlės, dalgiu šienauja žmonės, vėliau dainuojama liūdna daina apie pievos dalią: „Dalgis sužvangės, o po pievą aimana aidės“.

Moralinis-etinis aspektas buvo ryškus beveik kiekviename spektaklio epizode. Blogojo berniuko sugriautą Sniego senį atstato vaikai, agresyviai nusiteikęs Liūtas virsta taikiu gyvūnu, pajutęs silpniesniojo pagalbą, sužeistai Peteliškei paliekama viltis išgyventi ir t. t. Muzika ir dainos taip pat padėdavo išryškinti keliamas idėjas. Meninėmis priemonėmis, neįkyriai vaikams įteigiamos reikšmingos vertybinės nuostatos. Spektaklyje buvo ir visiškai neidėjinių etiudų, skirtų pakvailiojimui, pašėliojimui, kurie vaikams taip pat labai patikdavo. Pavyzdžiui, humoristiniai etiudai „Voras ir musė“, „Papūgėlė“, dviejų šunelių konkurencinė kova, pasibaigusi draugišku staugimu į mėnulį, ir pan.

Apibendrinant galima teigti, kad „Vaikų dienos“ – vienareikšmiškai tikslus ir vertingas spektaklio-žaidimo lietuvių teatre pavyzdys. Spektaklis sukurtas iš studentų vaikiškų etiudų, kuriuose daug improvizacijos, kūno plastikos raiškos, beveik nėra verbalinio teksto, išskyrus improvizuotus, jungiamąją funkciją turinčius Vedėjo tekstus ir pačių aktorių gyvai atliekamas originalias dainas. Spektaklyje „Vaikų dienos“ pirmą kartą visiškai sugriauta simbolinė „ketvirtoji“ siena, skirianti sceną nuo žiūrovų salės. Tai buvo nauja lietuvių teatre. Tiesa, bandymų būta ir anksčiau. Pavyzdžiui, „Bebenčiuke“ aktoriai taip pat klausdavo vaikų patarimo, žiūrovų komandos varžėsi tarpusavyje, balsavo. Pepė Ilgakojinė ateidavo į sceną specialiai sukonstruotu tilteliu per žiūrovų salę, leisdavo vaikams palaikyti savo arbatinį, bendraudavo, sėdėdavo salėje greta žiūrovų, spektaklio pabaigoje dalydavo fantus-programėles ir pan. Tačiau „Vaikų dienose“ žiūrovai jau realiai peržengia raudoną demarkacinę liniją,

skiriančią sceną nuo salės, ir tampa visaverčiu spektaklio kūrėju, bendraautoriumi, nes sugalvotos žaidimo taisyklės nedraudė tai daryti. Ryškiai išaugusios interaktyvaus žaidimo proporcijos šiame spektaklyje dažnai persverdavo meninės produkcijos kritinę masę. Galima teigti, kad *trečiojo* tipo (*spektaklis kaip žaidimas*) modelis, pamažu išsigryninęs per trijų spektaklių „Pepė Ilgakojinė“, „Bebenčiukas“ „Vaikų dienos“ kūrėjų meninius-eksperimentinius ieškojimus, atliepia žaidybinio-improvizacinio teatro sampratą: 1) Atvira struktūra; 2) *Išorinė* improvizacija; 3) Neverbalinė raiška; 4) Studijinis-etiudinis darbo principas ne dramaturgijos pagrindu; 5) Personazų ir epizodų kaita; 6) Muzikalumas; 7) Ansamblis. „Pepėje Ilgakojinėje“ žaidybinis-improvizacinis pradus buvo ryškus, „Bebenčiuke“ dar ryškesnis, o „Vaikų dienose“ jis išsikleidė visa jėga – ryškiausiai.

Panašiais meniniais principais sukurti ir kiti XX a. paskutinių dešimtmečių ir XXI a. pradžios spektakliai vaikams ir jaunimui, apie kuriuos plačiau bus rašoma kitame skyriuje.

Trys kertiniai eksperimentiniai XX a. 8-ojo dešimtmečio spektakliai vaikams: „Pepė Ilgakojinė“, „Bebenčiukas“ ir „Vaikų dienos“ atvėrė naujus žaidybinio-improvizacinio teatro horizontus, pakylėjo vaikų spektaklių statusą į aukštesnį lygmenį ir davė galingą impulsą visai tolesnei XX a. pabaigos ir XXI a. pradžios vaikų teatro raidai.

2.5. Žaidimo ir improvizacijos elementai spektakliuose vaikams ir jaunimui

Šiame skyriuje apžvelgsime *antrojo* tipo spektaklių vaikams ir jaunimui, kuriuose dominavo kai kurie žaidimo ir improvizacijos elementai, genezę bei raidos bruožus. Esminis skirtumas tarp *antrojo* ir *trečiojo* spektaklių tipų išryškėja *atviro-uždaro* teatro modelių struktūros sampratoje ir transformacijos galimybėse bei aktorių ir žiūrovų komunikacinės sistemos problemoje, apie kurią plačiau bus kalbama 3-ioje darbo dalyje. Spektakliai, taikantys kai kuriuos žaidimo ir improvizacijos elementus (*antrasis* tipas), atsiduria tarpinėje, arba pereinamojoje, vietoje tarp tradicinio ir spektaklio kaip žaidimo. Nors griežtas ribas nubrėžti nėra taip paprasta.

Tradicinių, mimezės principu konstruojamų ir nevykusiai suaugusiųjų teatro modelius kopijuojančių bei tiražuojančių spektaklių vaikams ir jaunimui problemas trumpai aptarėme: iliustratyvumas, natūralizmas, infantilumas, stereotipai, šlampai, estetinis puošnumas, nuobodus verbalizuotas psychologizavimas arba neišteisintas dinamiškumas, kartais išaugantis į vulgarų agresyvumą, ir pan. Šiuos teiginius dar kartą patvirtina teatro kritikė, ALF²¹¹ trejų metų

²¹¹ ALF – Atlikėjų meno programos projektas, vykęs Lietuvoje 1998 m. rugsėjo–spalio mėnesiais. Tai vienas iš nedaugelio renginių, skirtų aktyvinti vaikų ir jaunimo teatrų veiklą Lietuvoje, į kurią buvo pakviesti garsūs Vakarų Europos vaikų ir jaunimo teatrų režisieriai: Suzanne Osten, Volkeris Ludwigas, Paulis Chevillardas ir kt. Šio

projekto, skirto profesionaliam teatrui vaikams ir jaunimui, koordinatorė Elona Bundzaitė-Bajorinienė: „Estetinių ieškojimų teatras vaikams vengia. Spektaklių repertuaras neįvairus: dominuoja populiarių pasakų ar klasikinės vaikų literatūros inscenizacijos; Lietuvos ar užsienio autorių originalios pjesės pastatymas – retenybė. Nebandoma eksperimentuoti, išbandyti netradicinių kūrybos ir bendravimo su publika būdų“²¹². Vienas kitas atsitiktinis spektaklis teatruose per metus, dažniausiai sukurtas pradedančio režisieriaus, spaudžiant administracijai ar vykdant festivalių planus, sudaro labai chaotišką spektaklių vaikams ir jaunimui Lietuvoje panoramą.

Negalima kategoriškai teigti, kad visi tradicinio modelio spektakliai vaikams ir jaunimui buvo neįdomūs ir meniškai silpni. Teatro kritikai (I. Aleksaitė, G. Mareckaitė, A. Girdzijauskaitė, V. Vasiliauskas, D. Rutkutė, R. Oginskaitė ir kt.) išskiria keletą sėkmingų pavyzdžių: J. Korczako „Karalius Motiejukas Pirmasis“, 1969 (rež. L. Kutuzova, Kauno dramos teatras), kuriame įsimintiną pagrindinį vaidmenį sukūrė aktorė Rūta Staliliūnaitė, J. M. Barrie'o „Piteris Penas“, 1976 (rež. I. Bučienė, Akademini dramos teatras), K. Kubilinsko „Molio Motiejukas“, 1963, ir „Vėjo botagėlis“, 1974 (rež. S. Nosevičiūtė, Akademini dramos teatras), K. Goccio „Karalius elnias“, 1965 (atnaujintas 1983, rež. P. Gaidys) ir S. Maršako „Katės namai“, 1974 (rež. B. Gražys, Klaipėdos dramos teatras), E. Ignatavičiaus „Šuo danguje“, 1979 (pagal P. Cvirką, rež. R. Vikšraitis) ir kt. Šie vaidinimai turėjo savo adresatą, o pastatymų sėkmę lėmė daugiasluoksni jų struktūra, atliepanti ir vaikų, ir suaugusių žiūrovų poreikius. Žaidimo dvasia šiuose spektakliuose ne pramušgalviška, o sulydyta su trapiu psichologiniu lyrizmu ir poetine išmone. Spektakliai kupini gėrio, švelnumo, skaidrių nuotaikų ir asociacijų, primenančių gražiausias vaikystės dienas. Tokie spektakliai, pasak teatro kritikės D. Rutkutės, įsiskverbia į mažą žmogų: „Ir ilgai išliks jame. Kaip šaknys. O medis gyvas šaknimis... <...> Užtat tokie svarbūs vaikystės spektakliai.“²¹³ Tačiau tokių įstabių vaikų ir jaunimo spektaklių lietuvių teatre buvo vienetai. Daugelis iš jų, G. Mareckaitės žodžiais, buvo nurašyti į „kūrybines nesėkmes“.

Kadangi disertacijos tyrimo laukas apima žaidimo ir improvizacijos genezę spektakliuose vaikams ir jaunimui, plačiau aptariami ne tradiciniai, bet tik tie spektakliai, kuriuose buvo naudojami žaidimo ir improvizacijos elementai, o aktorių vaidyboje dominavo žaidybinis-improvizacinis pradai. Tyrimas šiame skyriuje pateikiamas per įvairių Lietuvos režisierių, stačiusių šiai žiūrovų kategorijai, prizmę. Tokia forma pasirinkta neatsitiktinai. Tyrimas atskleidė, kad spektakliai vaikams ir jaunimui Lietuvoje buvo statomi nereguliariai, o įdomesni ir reikšmingesni darbai pasirodydavo itin retai, todėl manytume, tikslingiausia išskirti

projekto iniciatyva buvo išleista ir Rūtos Oginskaitės knyga „Teatras be pasakų“. Daugiau informacijos galima rasti straipsnyje „Teatras vaikams ir jaunimui“ // *Teatras*, 1998 Nr. 2, p. 28–33.

²¹² *Teatras vaikams ir jaunimui* // *Teatras*, 1998, Nr. 2, p. 28–33.

²¹³ *Teatras vaikams – didelė problema* // *Literatūra ir menas*, 1979 12 01.

svarbiausius įvairių kartų ir skirtingo kūrybinio braižo režisierių pastatymus vaikams ir jaunimui, nesilaikant itin griežtos chronologinės tvarkos. Atrankos kriterijus išlieka vienas – žaidimo ir improvizacijos elementų sklaida ir panaudojimo galimybės spektakliuose vaikams ir jaunimui.

Režisierė *Aurelija Ragauskaitė* viena pirmųjų jau XX a. 7-ajame dešimtmetyje atkreipė didesnę dėmesį į spektaklių vaikams ir jaunimui problematiką Lietuvoje, bandė taisyti šios specifinės teatro srities spragas, paskatino naujos, netradicinės dramaturgijos atsiradimą. Kaip ir dauguma debiutuojančių lietuvių režisierių, A. Ragauskaitė tradiciškai pradėjo savo kūrybinį kelią – diplominiu spektakliu vaikams A. Tolstojaus „Buratino nuotyčiai“ (premjera – 1962 03 25) Kauno dramos teatre, vėliau pastatė keletą spektaklių vaikams įvairiuose dramos ir lėlių teatruose: V. Korostylio „Vovka Semėž planetoje“ Vilniaus rusų dramos teatre (premjera – 1963 12 29), V. Korostylio „Karalius Pif-Pafas, bet ne tai svarbiausia“ Vilniaus akademiniame dramos teatre (premjera – 1962 12 31), V. Palčinskaitės „Septynios snieguolės ir nykštukas 77“ Šiaulių dramos teatre (premjera – 1976 10 23), G. Mamolino „Fejerverkas“ Valstybiniame jaunimo teatre (premjera – 1966 09 17). Žvelgiant į kai kurių pastatymų premjerines datas, galima įtarti, kad šie spektakliai buvo sukurti siekiant „užlopyti“ renginių vaikams skyles, artėjant Naujametinės eglutės šventei. A. Ragauskaitė pirmoji pabandė eksperimentuoti vaikų teatro srityje, scenoje laužydama įsisenėjusius stereotipus. Vienas įdomiausių režisierės spektaklių vaikams – Violetos Palčinskaitės „Aš vejuosi vasarą“, sukurtas jai dirbant vyriausiąja režisierė Valstybiniame jaunimo teatre (premjera – 1968 05 08). Spektaklio populiarumą liudija faktas, kad jis buvo atkurtas skirtinguose teatruose du kartus: Valstybiniame Minsko jaunimo teatre (premjera – 1972 02 10), o po dešimtmečio – Klaipėdos dramos teatre (premjera – 1983 10 29)²¹⁴. Dramaturgė V. Palčinskaitė prisimena, kad naują pjesę vaikams sukurti paprašė tuometinė Jaunimo teatro vyriausioji režisierė A. Ragauskaitė: „Niekas nauja nebeįveikdama sugalvoti, nusivylusi savimi ir pasiryžusi daugiau niekada nebegrįžti prie šio nelengvo žanro, vieną gražų vakarą paklojau priešais režisierę mažą popieriaus skiautę, kurioje juokais parašiau: „Veikia Mama Pienė, verdanti vakarienę, Konvalija, sauganti savo taliją, Braškė, kurią ne laiku nuraškė, Nasturtas miesto galva ir Konvalijos turtas, ir Kmynai, pikti Pienių miesto kaimynai...“ Režisierė paėmė į rankas popieriaus lapą, suplojo delnais ir sušuko: „Bet juk čia jau yra pjesė!“ Taip gimė „Aš vejuosi vasarą“²¹⁵. V. Palčinskaitė, pasak vaikų literatūros tyrinėtojo Kęstučio Urbos, išpopuliarino vaikų scenoje pjesę-fantaziją arba pjesę-žaidimą, išsiskiriančias veiksmingumu, netikėtom ir

²¹⁴ Pasak G. Mareckaitės, šis spektaklis, kuris savo metu vadavo teatrą nuo įsigalėjusių šampū, klaipėdiečių pastatyme prarado savo originalumą, įsiliedamas į visuotiną „suestradėjimo“ srautą, o režisierė A. Ragauskaitė tik atkartojė jau anksčiau išbandytą režisūrinį sprendimą.

²¹⁵ Dramaturgai apie teatrą vaikams // *Kultūros barai*, 1980, Nr. 2, p. 23.

žaismingom situacijom bei ryškiais simboliškais personažais. K. Urba pažymi, kad pjesės-žaidimai paprastai pasižymi nesudėtingu siužetu, apimančiu žaidybines scenas bei koncertinius epizodus: „Čia dažnai įvedami veikėjai, nepriklausantys pagrindinei veiksmo linijai, vykdantys tarpininkų tarp aktorių ir žiūrovų funkciją. Jie įtraukia vaikus į pjesės veiksmą, skatina replikuoti, dalyvauti spektaklyje-žaidime“²¹⁶. Prie tokių pjesių-žaidimų priskiriama ir „Ri-ku, Ta-ku“, „Geležinės princesės diena“, „Spyruoklinis kareivėlis“, „Juodanosė prasižiojo“. Žaidybinės situacijos buvo užkoduotos pjesės tekste, tad tik nuo režisieriaus išmonės ir aktorių meistriškumo priklausė, ar jos bus visiškai realizuotos scenoje.

Teatrologė G. Mareckaitė pažymi, kad spektaklyje buvo „panaudoti poetiniai zongai, išvedantys spektaklio mintį į platesnes erdves, suardantys sceninio veiksmo iliuziją stipriu emociniu akordu. Spektaklis „Aš vejuosi vasarą“ neturėjo pabrėžtinai ryškios dinamikos, buvo atvirai skaldomas, pristabdomas susimąstymo akimirku, <...> pjesėje ir spektaklyje aktoriai turėjo progos išlaikyti tam tikrą distanciją tarp savęs ir kuriamų personažų, jie nebuvo prievartaujami liūdnos būtinybės persikūnyti į uogą ar sėklą (nors scenoje buvo ir Braškė, ir Kmynas), o tai davė galimybę išlaikyti tam tikrą erdvės gabalėlį aplink kiekvieną iš jų ir užpildyti tą erdvę laisva kūrybine intuicija“²¹⁷. Pasak G. Mareckaitės, tradicinių, stereotipinių spektaklių vaikams ir jaunimui modelius lietuvių dramaturgijoje ir teatre pralaužė V. Palčinskaitės pjesės-pasakos, sudaigintos ne folkloro, o šiuolaikinės poezijos vaikams dirvoje: „Dramaturgė išleido į gyvenimą daugybę visiškai naujų sceninių būtybių, sukurtų iš keistos materijos – kartais tik iš sąvokų ir žodžių žaismo, kartais iš absurdiško ir paradoksalaus daiktų, gyvių, augalų savybių sukeitimo ar išdidinimo“²¹⁸, (pvz., kenksminga „geležies rūdis“, karingi kmynai-kaimynai, braškė, kurią „ne laiku nuraškė“, juodanosės – tai atgijusios įvairios vaikų terlionės ant popieriaus lakšto, ir pan.).

Iš kuklių sovietmečiu rašytų spektaklių apžvalgų galime spręsti, kad A. Ragauskaitės spektakliuose („Aš vejuosi vasarą“, „Buratino nuotyčiai“ ir kt.) vaikams ir jaunimui jau galima aptikti kai kurių žaidimo ir improvizacijos apraiškų. Pavyzdžiui, spektakliuose atsiranda pirmieji tikrovės įsiveržimo momentai arba poetiniai zongai, trinantys ribą tarp fikcijos ir tikrovės, ryškėja fragmentiška spektaklio struktūra, primenanti mozaiką, pastebimi atsiribojimo aktorių vaidyboje elementai, kai aktoriai ne tiek psichologiškai susitapatina su personažais, kiek per ironijos prizmę ieško asmeninio santykio su kuriamu vaidmeniu, svarbūs segmentai – muzikalumas, kūniškumas, daugiau vyksmo nei reprezentacijos ir pan., kurie buvo toliau

²¹⁶ Urba K. Lietuvių vaikų dramaturgijos bruožai / Lietuvių vaikų dramaturgija. Vilnius: Vaga, 1984, p. 12.

²¹⁷ Mareckaitė G. Beieškant žydrosios paukštės // *Pergalė*, 1972, Nr. 2, p. 148.

²¹⁸ Mareckaitė G. Laiškai iš vaikystės // *Komjaunimo tiesa*, 1978 05 19.

vystomi ir tobulinami kitų režisierių spektakliuose. Žaidybinę improvizacinę aktorių vaidybos raišką inspiravo ir nauja originali V. Palčinskaitės dramaturgija.

Viename pirmųjų jauno režisieriaus *Ginto Žilio* spektaklių pagal V. Palčinskaitės pjesę „Ri-ku Ta-ku“ (1966) Kauno dramos teatre taip pat jau buvo siekiama pralaužti tradicinės pasakos rėmus ir trafaretinę siužeto išklotinę, išgryninant reginio teatrališkumą. Šiame spektaklyje vyravo vaikiško reviu principas, tik vos nužymintis siužetinę liniją, o nuolat trūkinėjantis veiksmas vystėsi punktyrine linija ir sudarė palankias sąlygas aktorių improvizacinei raiškai skleisti, panašiai kaip vaikų žaidimuose. Pasirinktas vaikiško reviu principas tolino spektaklį nuo tradicinio mimetinio psichologinio-realistinio suaugusiųjų teatro modelio, priartindamas prie muzikinio teatro žanro. Spektaklis „Ri-ku Ta-ku“ žadino vaikų fantaziją ne tik gyvomis ir žaismingomis situacijomis bei dainomis, bet ir naujomis temomis, keldamas šiuolaikines mokslo ir technikos pažangos, žmogaus ir kosmoso problemas. Įsimintiniausias G. Žilio spektaklis vaikams – tai R. ir R. Šermanų miuziklas „Merė Popins“ (pagal Pamelos Trevers ir Wolto Disnėjaus filmą), pastatytas Kauno dramos teatre (1975). Mobilus ir išraiškingas dailininkės Janinos Malinauskaitės scenovaizdis padėjo režisieriui organiškai susieti dvi skirtingas sferas – gyvenimiškos tikrovės scenas Benksų būste su iracionaliuoju sapnų ir svajonių pasauliu (pvz., scenos parke, kelionė į Berto paveikslą ir pan.). Didelė spektaklio sėkmė – tai garsios aktorės Rūtos Staliliūnaitės sukurtas Merės Popins paveikslas. Nepaprastoji vaikų auklė Merė Popins su savo garsiuoju skėčiu, neįprasta šukuosena ir keistomis kostiumo detalėmis žavėjo net kelias jaunųjų žiūrovų kartas. Nestereotipinė Auklės pedagogika, paremta ne didaktika, o patraukliomis žaidimo formomis, ne tik linksmino, stebino bei provokavo vaikus, bet ir ugdė asmeninės higienos įgūdžius ar skatino atlikti nemalonus buities darbus, pvz., valyti dantis, praustis, tvarkyti kambarius ir pan. Spektaklio pabaigoje scenoje buvo paleidžiamas spalvingas aitvaras, ir visi vaikai tikėjo, kad jis dar kartą atskraidins gerąją auklę į jų namus. Nors R. Staliliūnaitė tiesiogiai neagitavo žiūrovų bendrauti, bet savo aktorine ir asmenine įtaiga sugebėdavo taip visus įtraukti į sceninį veiksma, kad atrodė, jog žiūrovai iš tiesų žaidžia kartu su aktoriais.

G. Žilys Jaunimo teatre režisavo ir vieną jaunimui skirtą spektaklį „Lenktynių aitvaras“ (1972). Pjesę parašė tuomet dar Palangos Senosios gimnazijos moksleivis, o dabar jau žinomas eseistas, nacionalinės kultūros ir meno premijos laureatas Rolandas Rastauskas. Netradicinėje pjesėje atskleidžiamas jauno žmogaus maištas prieš abejingumą, rutiną, inerciją. Šioje nestandartinio formato pjesėje ir spektaklyje ne tiek psichologiškai giliai siekiama atskleisti jauno žmogaus charakterį ar šiam amžiaus tarpsniui būdingas įtampas bei konfliktus, kiek

žaidžiama vidinėmis būsenomis ir emocijų nuotrupomis, atliekama savotiška išpažintis²¹⁹. Spektaklyje „Lenktynių aitvaras“ žaidimas skleidžiasi ne tiek išorinėje, kiek vidinėje (mąstymo, jausmų, emocijų) sferose, sukuriamas kiek chaotiškas ir neužbaigtas, bet įtaigus jauno, maištingo žmogaus paveikslas. Šiame spektaklyje vieną pirmųjų didelių vaidmenų – šešiolikmetį Roką – sukūrė aktorius Vladas Bagdonas. Aktorius prisimena, kad spektaklio kūrimo procesas buvo įdomus, visi dirbo su entuziazmu, nes R. Rastausko pjesė buvo aktuali, šiuolaikiška, netrafaretinė, atliepanti maištingų, nepritapusių prie visuomenės šešiolikmečių lūkesčius: „Mes su „Lenktynių aitvaru“ buvom lyg koks ledlaužis. Atėjom prakirsti tradicinio teatro rėmo, įsilaužti į sąmonę su nauju žodžiu, naujais judesiais, naujom emocijom – tikrom, pagrįstom²²⁰. Spektaklyje, pasak teatro kritikės D. Rutkutės, akcentuojamas sportinis jaunystės entuziazmas²²¹ – šokiai, imtynių ir muštynių scenos, įvairūs sportiniai numeriai: „Trasa, kurią jiems tenka įveikti spektaklyje, – tai ne motociklininkų, o jaunųjų humanitarų idealistų trasa“²²². Jaunystė siejama su aktyvia fizine veikla, kūno galių ir vyriškumo stiprinimu / grūdinimu, peraugančiu į dvasinį-intelektualinį lygmenį. Dailininko Vinco Kisarausko scenografija – aikštelė su laiptais bei spalvingais automobilių ratais. Spektaklyje buvo naudotas projektorius, kuris praplėtė tekstą, rodydamas ekrane įvairius vaizdus: skulptūras, tapybos darbų reprodukcijas, sportininkų nuotraukas, automobilius, veidus, motociklus ir pan. Tačiau, pasak D. Rutkutės, spektaklyje išraiškos priemonių arsenalas pernelyg tirštas, išlenda jauno autoriaus nepagrįstos pretenzijos vienu užsimojimu aprėpti pasaulį, kai vaizdinėje „Lenktynių aitvaro“ koncepcijoje norėtuši daugiau poezijos²²³. Nepaisant kai kurių trūkumų, reziumuoja recenzijoje teatro kritikė, – Jaunimo teatre paleistas „Lenktynių aitvaras“ buvo įdomiausias aptariamojo sezono spektaklis jaunimui.

Garsios teatro pedagogės M. Knebel mokinės ir E. Bindokaitės „Vaikų teatro“ Šiauliuose auklėtinės režisierės *Natašos Ogaj* spektaklis vaikams S. Maršako „Katės namai“ (1970) Šiaulių dramos teatre buvo bene pirmasis spektaklis vaikams lietuvių teatre, priartėjęs prie miuziklo. „Pelenė“ (1977) Švarco pasakos motyvais Jaunimo teatre taip pat buvo žaismingas, ritmingas, muzikalus spektaklis, paįvairintas kinematografiniais fragmentais, sklidinasis to meto aktualijų.²²⁴ Režisierė, pasak Sauliaus Macaičio, susikūrusi bendrą koncepciją, negailestingai nukerta viską, kas į ją netelpa, nuosekliai siekdama išryškinti savąją mintį. Tačiau kritikas pažymi, kad spektaklyje naudojama ironija kelia abejonių ir tampa ne režisierės jėgos,

²¹⁹ Interviu su režisieriumi G. Žiliu // *Vakarinės naujienos*, 1972 03 25.

²²⁰ Oginskaitė R. *Jausmų repeticijos. Metai su aktoriumi Vladu Bagdonu*. Vilnius: Tyto alba, 2011, p. 76.

²²¹ V. Bagdonas knygoje „Jausmų repeticijos“ prisimena, kad režisierius G. Žilys į repeticijas pakvietė imtynių ar bokso sporto meistrą, kuris mokė aktorius muštynių.

²²² Rutkutė D. Kol jaunas... // *Muzika ir teatras*. Vilnius: Vaga, 1973, p. 20.

²²³ Ten pat, p. 20.

²²⁴ Pavyzdžiui, Pamotę vaidinusi aktorė E. Pleškytė buvo sumiesčionėjusi šiuolaikinė dama.

bet greičiau silpnumo išraiška. Spektaklyje susiduriama su neaiškaus adresato (vaikams ar suaugusiesiems) ir pernelyg tirštai naudojamų režisūrinių priemonių problemomis. Bendras spektaklio šurmulys nustumia Pelenę (akt. N. Gelžinytė) į antrąjį planą, o jos prasmingus tekstus ir pagrindinę spektaklio temą užgožia dinamiškas veiksmas, minios judėjimas, tranki muzika ir šokiai²²⁵, šviesos ir kino efektai. Todėl „Pelenė“, pasak S. Macaičio, puošnus, bet tuščiažiedis vaidinimas²²⁶. Šiuo atveju improvizacija ir žaidimas atsiduria paradoksaliaje situacijoje, susijusia su režisūrinių priemonių „dosnumu“, kai statytojai praranda saiko jausmą, o dinamiškas veiksmas nustelbia lyriškąją pasakos temą.

Aktorius ir režisierius *Vaclovas Blėdis* Panevėžio dramos teatre pastatė keletą spektaklių vaikams ir jaunimui: V. Palčinskaitės „Juodanosė prasižiojo“ (1976), „Katė, kuri vaikščiojo sau viena“, pagal R. Kiplingą (1979), ir eksperimentinį, interaktyvų spektaklį J. Švarco „Sniego karalienė“ (1976). Teatro kritikė I. Aleksaitė apie pastarąjį spektaklį rašė: „Čia drąsiai ir sėkmingai eksperimentuojama. Gana didelės apimties pasaka nenuvargina, nes režisierius pasiūlo mažiesiems žiūrovams įdomią kelionę drauge su pasakos herojais. Kiekvienas veiksmas vyksta vis kitur. Prasideda jis erdviame apatiniame teatro fojė, o vėliau persikelia į kitus aukštus, mažąją sceną, repetacijų patalpas. Todėl apsieinama be pertraukų ir dekoracijų perstatymo, nes atkeliavę į naują vietą, randame viską paruošta²²⁷. Spektaklio novatoriškumas – žaidybinis-improvizacinis netradicinių erdvių panaudojimas. Eksperimentiniame spektaklyje vaidino Panevėžio J. Miltonio studijos auklėtiniai. Režisierius tinkamai panaudojo kaukes, kurios padėjo jaunesiems aktoriams kurti spalvingus charakterinius pasakos „Sniego karalienė“ personažus. Režisierius V. Blėdis teigė, kad užsidėjęs kaukę: „Aktorius įgauna vidinį pasitikėjimą savimi, gali susikaupti, daugiau išreikšti plastika, judesiu“²²⁸. Spektaklyje „Sniego karalienė“ su kaukėmis vaidina tik neigiami personažai, todėl labai svarbi tampa aktoriaus kūno plastika, padedanti geriau atskleisti charakteringus veikėjų bruožus. I. Aleksaitė išskyrė gerą Burtininką, kurį suvaidino aktorinę karjerą tuomet tik pradedantis talentingas studijos auklėtinis Albinas Keleris²²⁹.

Režisierius *Gytis Padegimas* pratęsė žaidybinių-improvizacinių spektaklių vaikams ir jaunimui lietuvių teatre tradiciją. V. Palčinskaitės „Kristijano Anderseno rožė“ Kauno dramos teatre (1982) buvo pripažintas sėkmingiausiu sezono spektakliu vaikams. Palankiai teatro

²²⁵ Spektaklyje pagal ironiškai transformuotą klasikinę muziką šokama kažkas panašaus į nedrąsų kankaną.

²²⁶ Macaitis S. Režisierė kaip visada // *Literatūra ir menas*, 1977 02 20.

²²⁷ Aleksaitė I. Spektaklis vaikams ar „vaikiškas“ spektaklis // *Literatūra ir menas*, 1976 10 02.

²²⁸ Režisieriai apie teatrą vaikams // *Kultūros barai*, 1980, Nr. 2, p. 27.

²²⁹ Sėkmingas studijinis jaunojo aktoriaus debiutas turėjo savotišką tęsinį. 1990 m. aktorius Albinas Keleris Panevėžio dramos teatre savarankiškai režisavo žaismingą, skoningą ir nuotaikingą vaidinimą „Pinokio išdaigos“, kuriame vaidino-žaidė daug jaunų aktorių: V. Kupšys, R. Jovas, A. Keleris, P. Kežys ir kt.

kritikos buvo įvertintas V. Palčinskaitės „Andrius“ (1978) Jaunimo teatre, kuriame sąlygiškas žaidimas vyksta tarp realaus gyvenimo ir turtingos vaiko-paauglio vaizduotės. Šioje pjesėje V. Palčinskaitė naudojo autentiškus vienuolikmečio Vilniaus moksleivio rašinius, kuriuose pasakojama reali istorija apie į Vilnių atvykusius ir lietuvių šeimose apgyvendintus moksleivius choristus iš Prahos, apie internacionalinę paauglių draugystę ir išsiskyrimą, jų svajones ir sapnus. Spektaklyje dominavo ir tikri paauglių pamėgti žaidimai (pvz., žaidimas indėnais, berniukų peštynės), ir psichologija arba susimąstymo valandėlės, kai pagrindinio Andriaus vaidmens atlikėjas aktorius Vytautas Taukinaitis bendravo su žiūrovų sale laiškų ir dienoraščių ištraukų tekstais. Spektaklyje susilieja meninė išmonė ir gyvenimiška tiesa, retsykais sustabdomi tam tikrų atsiribojimo momentų – tiesioginio kreipimosi į publiką. G. Mareckaitė recenzijoje rašo, kad „<...> režisierius G. Padegimas nesistengė sukurti vientiso sceninio pasakojimo, neieškojo griežto įvykių priežastingumo, nesudėjo savo spektaklio partitūroje aiškių taškų ir kablelių. Spektaklį užvaldė tapybinė stichija: nuostabiai išradinga, šventiška dailininkės Dalios Mataitienės scenografija vaidina šiame scenos kūrinyje ypač reikšmingą vaidmenį“²³⁰. G. Mareckaitė teigia, kad „Andrių“ būtų galima laikyti savotišku „scenografiniu hepeningu“, kai turtinga dailininkės vaizduotė gyvais paveikslais atliepė dramaturgės ir režisieriaus minties impulsus. Teatro kritikas V. Vasiliauskas pasidžiaugė, kad kartu su V. Palčinskaitės pjesė į teatrą atėjo šiuolaikinis miesto vaikas, mokyklos chore dainuojantis Bachą ir Hendelį, vaikštinėjantis senamiesčio gatvėmis ir apsilankantis parodose, bet dar nepraradęs vaikiškumo, mėgstantis žaisti indėnus ar pasipešti su draugais²³¹. Šiame spektaklyje išryškėja pirmieji dokumentiškumo, autobiografiškumo, autentiškumo aspektai (tikri moksleivio laiskai ir realaus gyvenimo faktai iš choristų gyvenimo), vėlesnių metų pastatymuose jaunimui tapę specifiniu / išskirtiniu lietuvių teatro bruožu.

Išskirtinai kasdieninių vaikų žaidimų patirtimi rėmėsi kitas G. Padegimo spektaklis „Oro duobė“ (1997), pastatytas Kauno dramos teatre pagal Peterio Hackso to paties pavadinimo knygelę. Šiame studentiškame spektaklyje²³², sukurtame žaidybiniu etiudų principu, prasiveržė jaunųjų aktorių improvizaciniai gebėjimai, ansambliškas, kūrybiškas, humoras. Visi reikalingi daiktai (pvz. baldai, ekskavatorius, vonia, arbatinukas, kanalizacijos vamzdžiai ir pan.) buvo kuriami „čia ir dabar“ per kūno plastiką, skambėjo muzika ir smagios dainos. Tai buvo linksmas, vaizduotę ugdantis reginys, kurį pamatę vaikai patys daug ką galėjo pritaikyti savo žaidimuose. Pirmą kartą Lietuvoje pasirinktas naujas, žaismingas, humoro, išmonės, fantazijos ir keistų paradoksų kupinas garsaus vokiečių rašytojo P. Hackso kūrinys taip pat

²³⁰ Mareckaitė G. Laiškai iš vaikystės // *Komjaunimo tiesa*, 1978 05 19.

²³¹ Vasiliauskas V. Šaukštėlis cukraus ir dar šis tas // *Literatūra ir menas*, 1978 06 03.

²³² Spektaklis sukurtas KVDT Aukštesniosios aktorinio meno mokyklos (1994–1998) studentų (vadovas Gytis Padegimas), vėliau įtrauktas į Kauno dramos teatro repertuarą.

didžia dalimi lėmė aktorių žaidybinės-improvizacinės raiškos sklaidą. Spektaklis, pasak jame vaidinusio aktoriaus Andriaus Kurieniaus, sukurtas studijiniu kolektyviniu darbo principu²³³, buvo įdomus ne tik vaikams, bet ir suaugusiesiems. Pasak G. Padegimo, spektaklis „Oro duobė“ gimė šiek tiek kitaip, pasitelkus jaunų aktorių fantaziją – iš improvizacijos ir plastinių etiudų, todėl „žaidybinės improvizacijos potencialas yra šio spektaklio pagrindas“.²³⁴ Spektaklyje visiškai atsisakyta aiškių siužetinių linijų. Laivo keleiviai pasakoja neįtikėtinas istorijas nuobodžiaujančiam kapitonui apie dėdę Titą ir jo dukterėčią Henrietę. Kapitono žiovulys sukelia tokį gamtos reiškinių kaip oro duobė, todėl aktoriai išradingai žaidžia ir improvizuoja „oro duobių“ tema. Vilius Litvinavičius recenzijoje rašo, kad „<...> spektaklio kūrėjai rado vaiko sąmonės raktą, todėl žiūrovai visai neblogai supranta sudėtingą vaidinimą, turintį daugybę filosofinių poteksčių.“²³⁵

Režisierius *Rimas Tuminas*, pastatęs du spektaklius vaikams – M. Mašadu „Žydrasis arkliukas“ (1979) ir J. Švarco „Sniego karalienė“ (1983), sulaukė daugiau teatro specialistų priekaištų nei pagyrų. Teatro kritikė A. Girdzijauskaitė rašo, kad Rimas Tuminas, sėkmingai debiutavęs Akademiniam dramoms teatre J. Radičkovo „Viduržiemiu“, su vaikišku spektakliu rezignavo. Poetiškoje M. Mašadu pjesėje buvo kalbama apie berniuką, kuris sename kuine išvelgė išsvajotą „žydrajį arkliuką“, daug vietos skiriama cirko gyvenimui. Pjesė tinkanti aktoriams improvizuoti cirko numerius. Tačiau režisierius, pasak recenzentės, nuėjo lengviausiu keliu – pasikvietė saviveiklinius cirko artistus, o aktorius susodino scenos pašaliais pasyviai stebėti vaidinimo arba saugoti bei aptarnauti cirko artistus²³⁶. Tos pačios nuomonės apie šį spektaklį yra ir I. Aleksaitė, kuri teigia, kad „<...> vaidiminėlis be režisūrinės išmonės bei fantazijos, netgi be aktyvaus statytojo noro kaip nors gelbėti pjesę, suteikiant spektakliui minimalaus gyvumo, žaismės ar nuotaikos“²³⁷.

Palankesnio likimo sulaukė kitas R. Tumino vaikams pastatytas spektaklis J. Švarco „Sniego karalienė“ (1983), gerai įvertintas sąjunginėje vaikų spektaklių apžiūroje. Šiame pastatyme netrūko gyvų vaidybos momentų, išradingos režisūros, maksimaliai išnaudotos J. Švarco pjesės žaidybinės galimybės – įvairūs triukai, pokštai, dinamika. „Režisieriaus R. Tumino potraukis į ryškų teatrinį žaidimą, kurį atskleisti statant psichologinį veikalą ne visada įmanoma, šiame spektaklyje atsiskleidė kuo ryškiausiai. O vis dėlto, atpalaidavęs aktorius

²³³ A. Kurienius pasakojo, kad kiekvienas aktorius turėjo parengti po vieną sceną, kurias į bendrą visumą jungė kurso vadovas ir režisierius Gytis Padegimas. Šis pavyzdys dar kartą akivaizdžiai liudija, kad geriausi spektakliai vaikams ir jaunimui lietuvių teatre paprastai gimsta jaunatviškame ir darniame studentų ansamblyje kaip kolektyvinės, o ne autorinės arba vieno režisieriaus kūrybos vaisius. (Iš asmeninio pokalbio su A. Kurieniumi, 2011 08 10, Kaunas.)

²³⁴ Markevičiūtė E. Suvaidinti arbatinuką // *Literatūra ir menas*, 1997 12 27.

²³⁵ Litvinavičius V. Oro duobių žaidimas // *Literatūra ir menas*, 1997 01 03.

²³⁶ Girdzijauskaitė A. Ar buvo šventė šventėje? // *Kultūros barai*, 1980, Nr. 2, p. 20.

²³⁷ Aleksaitė I. Septynios auklės – vaikas be galvos // *Literatūra ir menas*, 1980 02 23.

improvizavimui, režisierius pernelyg „užsižaidė“. Taigi žaidimas ir improvizacija šiuo atveju įgyja ne tik pozityvių, bet ir negatyvių bruožų, nes peržengiamos saiko ir skonio ribos. Teatrologė Vitalija Truskauskaitė pažymi, kad „Sniego karalienėje“ režisierius akcentavo nuotykių, kurių patyrė Kajus ir Gerda, išskirtinumą, todėl teatrališka ir žaisminga „<...> staigmenų, azarto, išradingumo atmosfera spektaklyje kuriama išmoningai ir profesionaliai“²³⁸.

1985 m. Kauno dramos teatre pasirodęs *Jono Vaitkaus* LMTA parengto pirmojo aktoriaus meistriškumo kurso diplominis spektaklis „Makakučio nuotyčiai“, pasak teatro kritikės R. Oginskaitės, buvo „<...> gyvas plastinis žaidimas, <...> vaidintas negailint nei savęs, nei mažų ar didelių žiūrovų“²³⁹. Scenarijaus autorius ir režisierius J. Vaitkus spektaklio žanrą apibrėžė gana originaliai – pilnametražis-plačiaformatis spalvotas muzikinis multiplikacinis filmas-spektaklis. Spektaklis pratęsė geriausių spektaklių vaikams ir jaunimui lietuvių teatre tradiciją, nes buvo sukurtas mokomojo proceso metu kolektyviniu studijiniu-etiudiniu darbo metodu. Pasak režisieriaus²⁴⁰, statydamas šį spektaklį jis siekė ne tiek meninių, kiek profesinio plano tikslų: įvaldyti kūną, pažadinti jaunų žmonių energiją, impulsyvumą, tobulinti bendravimo bei improvizacijos scenoje įgūdžius ir pan. Teatrologė D. Šabasevičienė apie šį vaikams adresuotą spektaklį rašė: „Visi aktoriai – kaip vienas: lygiai ryškūs ir kūrybingi. Spektaklis kibirkščiuoja energija ir fantazija. Žiūrovai jame pirmą kartą išvydo Povilą Budrį, Ingeborgą Dapkūnaitę, Arūną Sakalauską, Saulių Balandį, Dianą Anevičiūtę, Virginiją Kelmelytę, Ramunę Skardžiūnaitę, Neringą Bulotaitę, Remigijų Bučių ir Taurą Čižą.“²⁴¹ Spektaklyje „Makakučio nuotyčiai“ per vienos beždžionėlių šeimos²⁴² tarpusavio santykius ir jų susidūrimus su kitais džunglių gyventojais (Žirafa, Kengūra, Papūga, Stručiu, Krokodilu ir kt.) buvo siekiama išreikšti stereotipinius žmonių bendravimo modelius. Teatrinis žaidimas skleidėsi per aktorių kūno plastiką, svarbi buvo ir garsinė spektaklio partitūra, išryškinanti paslaptinę džunglių pasaulio atmosferą. Aktoriai, kaip kino filme, keisdami balso tembrą, ritmą, registrus, patys įgarsino spektaklį, sukurdami unikalų garsinį takelį. Spektaklio meninė raiška ir kūrybos principai rėmėsi į anksčiau atrastas ir darbe išanalizuotas spektaklio-žaidimo estetines nuostatas: kūno plastika, aktorių improvizacija, žaidimas, iš atskirų etiudų sudurstyti ir punktyrine linija brėžiami siužeto kontūrai, tiesioginis kontaktas su jaunaisiais žiūrovais, nes aktoriai šmaikščiai išdykavo vienas su kitu ne tik scenoje, bet dideliu greičiu ląkstė per salėje sėdinčių žiūrovų kėdžių atlošus. Kaip ir šiauliečių „Vaikų dienų“ atveju, ne konkreti literatūrinė medžiaga inspiravo sceninį veiksma, bet – atvirkščiai – per gyvą teatrinį žaidimą, kolektyviai kuriant

²³⁸ Truskauskaitė V. Vaikystės biografija // *Literatūra ir menas*, 1984 06 30.

²³⁹ Oginskaitė R. *Teatras be pasakų*. Vilnius: Tyto alba, 2000, p. 43–44.

²⁴⁰ Iš asmeninio pokalbio su režisieriumi Jonu Vaitkumi, 2010 03 17.

²⁴¹ Šabasevičienė D. *Teatro piligrimas*. Vilnius: Krantai, 2008, p. 75.

²⁴² Beždžionėlių šeimą vaidino: Makakutis (akt. A. Sakalauskas), Makaka – mama (akt. N. Bulotaitė ir J. Dapkūnaitė), Makaka – tėtis (akt. P. Budrys).

etiudus, gimė spalvingas dramaturginio audinio piešinys. Reikėtų akcentuoti, kad šiuo vaikišku spektakliu kaip scenografė sėkmingai debiutavo dailininkė Jūratė Paulėkaitė, vėliau sukūrusi įsimintinas dekoracijas ir kostiumus daugeliui žymiausių O. Koršunovo, G. Varno, J. Vaitkaus ir kitų lietuvių ir užsienio režisierių spektaklių. Spektaklyje dominavo minimalistinė, estetiškai išgryninta ir erdvi scenografija. Aktorių kostiumai – aptempti, kūno linijas išryškinantys spalvingi triko – buvo patogūs atliekant scenoje įvairius judesius ar triukus. Kiekvienas džiunglių personažas buvo sąlygiškai pažymėtas kokia nors ryškia detale, pavyzdžiui, Žirafos skiriamasis ženklas buvo ilgas, iki žemės nutįšęs kaklaraištis, išmargintas tamsiomis šio gyvūno kailį primenančiomis dėmėmis.

Žaidybine-improvizacine aktorių vaidybos raiška pasižymėjo vienas įdomiausių **Juozo Javaičio** režisuotų spektaklių vaikams – G. Solovskio „Skiriama princesei“ Šiaulių dramos teatre (1985). Spektaklyje buvo daug žaismės, šmaikštavimo ir improvizacijos, ypač aktorių E. Pauliukonio, A. Venckaus, S. Jakubausko vaidinamuose epizoduose. Režisierius kartu su aktoriais sukūrė balaganišką ir spalvingą scenos reginį. Pasak G. Mareckaitės, J. Javaitis sukūrė novatorišką pasakos-parodijos stilių, kuris ne tik suteikė iš padrikų epizodų sudurstytam siužetui vientisumo, bet ir išvadavo aktorius nuo sceninių šampų ir banalumo (pvz., spektaklyje ne rimtai dainuojama, bet išradingai parodijuojamas estradinis dainavimas²⁴³): „Taigi žaismė šiuo atveju tarytum įgyja estetinį įprasminimą, o tai kur kas geriau negu „žaismė dėl žaismės,“ – reziumuoja G. Mareckaitė²⁴⁴. Aktoriai ne tik vaidina atsiriboję, žvelgdami į savo vaidmenį iš šalies, bet tai daro su šaipė bei žaisminga ironija. Šiame spektaklyje parodija buvo naudojama tikslingai, kaip meninė priemonė, nes dažniausiai spektakliuose vaikams ir jaunimui nevykusiomis bei kvailomis parodijomis virsdavo aklas siekimas iliustruoti ir tiražuoti suaugusiųjų teatro modelius.

Julius Dautartas, sėkmingai XX a. 8-ajame dešimtmetyje debiutavęs kaip režisierius legendiniame studentų vaidinime-žaidime „Vaikų dienos“, pastatė ir daugiau spektaklių vaikams ir jaunimui įvairiuose Lietuvos teatruose: „Raudonkepuraite“ (1990) Kauno valstybiniame dramos teatre, „Pasaką ne pasaką apie bjaurų ančiuką“ (2002) Panevėžio teatre „Menas“. Vienas iš sėkmingiausių režisieriaus pastatymų – J. Švarco „Pelenė“, sukurtas 1983 m. Panevėžio dramos teatre, o 2003 m. atnaujintas su Lietuvos nacionalinio dramos teatro aktorių trupe. Pasak G. Mareckaitės, šiame spektaklyje išmintingai derėjo kasdienybė ir stebuklai, juokas ir gaudulys. Spektaklis išsiskyrė lanksčia jaunųjų aktorių vaidyba, pareikalavusia sugebėjimo improvizuoti ir „žaisti teatrą“. Ypač išraiškingus vaidmenis sukūrė

²⁴³ Teatrologė V. Truskauskaitė apžvalginiame straipsnyje kiek atsargiau vertina aktorių estradinį dainavimą parodijuojant pagal fonogramą (Vaikystės biografija // *Literatūra ir menas*, 1984 06 30).

²⁴⁴ Mareckaitė G. Sezonas pagal J. Švarcą // *Kultūros barai*, 1985, Nr. 2, p. 32–33.

R. Urvinis (Karalius) ir E. Kačinskas (šokių ministras²⁴⁵). Svarbu, kad režisierius J. Dautartas nepasidavė populiariai stebuklo ir svajonės demistifikavimo madai, išjuokiančiai tariamai pasenusias etines ir estetines vertybes, užkoduotas tradicinėse liaudies pasakose ar vaikų literatūros klasikoje.

J. Dautartas pastatė įdomų eksperimentinį dviejų dalių spektaklį jaunimui „Kienio istorijos, arba visi už vieną“ savo įsteigtame Panevėžio teatre „Menas“²⁴⁶ (I dalis sukurta 1996, II dalis – 1998). 1999 m. spektaklis apdovanotas LR profesionalių teatrų festivalyje „Vaidiname žemdirbiams“ ir festivalyje-konkurse „Teatras vaikams“. Autobiografinis spektaklis buvo paremtas ryškiausiais režisieriaus ir vaidinančių jaunų neprofesionalių aktorių vaikystės atsiminimais. Siekdami autentiškumo, aktoriai spektaklyje vaidino tikraisiais savo vardais. Tai buvo antrasis bandymas po J. Vaitkaus „Literatūros pamokų“ (1985) improvizuoti scenoje ne pagal dramaturginę ar literatūrinę medžiagą, bet aktorių autobiografinių motyvų pagrindu. Kaip taikliai pažymi Arūnas Spraunius, „svarbus „Meno“ spektaklių bruožas yra „kiemo“ temos panaudojimas, randant joje ir įvairiapusį idėjų šaltinį, ir siužeto motyvų „kasyklą“.²⁴⁷ Skirtingai nei vaikų, jaunimo dramaturgijos klodai atsiveria kasdieninėje gyvenimo terpėje, virsdami estetinė vertybe. Todėl neretai skaudi ir brutali realaus gyvenimo proza scenoje tampa įtaigia, sukrečiančia ir apvalančia teatro meno poezija.

Vieną spektaklį vaikams į savo kūrybinę biografiją yra įsirašęs ir lietuvių režisierius **Gintaras Varnas**. Režisierius parašė inscenizaciją lietuviškų pasakų motyvais ir kartus su savo kolegomis studentais pastatė spektaklį „Karžygys Karaliūnas“ (1990) Jaunimo teatre. Išmoningai spektaklyje pritaikytas dramos ir lėlių teatro komponavimo principas – veikia realus žmogus ir mažytis jo antrininkas – lėlė. Paprastomis išraiškos priemonėmis – išradingai žaidžiant žmonių ir lėlių masteliais bei dydžiais, sukuriamas stebuklo efektas. Pasak I. Aleksaitės, „Mes žiūrime į šios pasakos personažus per stebuklingą prizmę, kur jie lyg per teleskopą padidinami arba lyg per mikroskopą sumažinami“²⁴⁸. Lėlių teatre dažnai naudojamas vadinamasis „gyvasis planas“²⁴⁹, tačiau žaidybinis žmonių ir lėlių arba *gyvos* ir *negyvos* materijų sugretinimo principas buvo novatoriškas reiškinyms dramos teatro spektaklyje, skirtame vaikams. Skirtingų meninių žanrų sampyna ypač pasiteisina spektakliuose vaikams ir jaunimui, nes padeda įtaigiau sukurti / atskleisti stebuklingą pasakų pasaulį arba atlikti tokius veiksmus, kurių žmogus fiziškai neįstengtų padaryti, pavyzdžiui, skraidyti, aukštai kyboti ar užlipti, netekti

²⁴⁵ Stebint E. Kačinsko vaidybą, susidarė įspūdis, kad matai ne gyvą žmogų, o besvorę marionetę, tampomą už nematomų siūlelių – tokie buvo grakštūs, lengvi ir sarkastiški aktoriaus judesiai scenoje.

²⁴⁶ Teatras „Menas“ (įsteigtas 1991 m.) – profesionalus Panevėžio miesto savivaldybės teatras, kuriantis spektaklius vaikams ir jaunimui. 2001 m. teatras tapo ASSITEJ nariu.

²⁴⁷ Spraunius A. „Menas“ sūpuoklėse // *Teatras*, 1998, Nr. 2, p. 34–35.

²⁴⁸ Aleksaitė I. Sos! – Vaikai... teatre // *Literatūra ir menas*, 1990 09 22.

²⁴⁹ „Gyvasis planas“ lėlių teatre suprantamas, kai scenoje veikia ne tik aktoriaus animuojama lėlė, bet ir pats aktorius.

kurios nors kūno dalies ar ją vėl atauginti ir pan. Lėlė turi gerokai daugiau techninių galimybių ir išraiškos priemonių nei gyvas žmogus, scenoje siekiant sukurti stebuklo efektą. Režisierius G. Varnas, į dramos veiksmo faktūrą įpynęs „lėliškumo“ giją, ženkliai išplėtė spektaklio vaikams galimybes, praturtindamas jį naujomis, originaliomis ir netikėtomis išraiškos priemonėmis, kurias vėliau sėkmingai savo spektakliuose naudojo ir kiti lietuvių režisieriai.

Kūrybiškai kombinuodamas *gyvą* (aktorių) ir *negyvą* (lėlių) planus, keletą interaktyvių žaismingų spektaklių įvairiuose dramos teatruose yra pastatęs bei apipavidalinęs ir garsus lėlių teatro režisierius bei dailininkas *Vitalijus Mazūras* – S. Michalkovo „Trys paršiukai“ (Klaipėdos dramos teatras, 1995), „Klounas ir kaliausė“ (1995), „Mažasis Mukas“ (1997), „Pelenė“ (2000), „Peliukas muzikantas“ (2003) ir kt. Valstybiniame jaunimo teatre – „Spragtukas ir pelių karalius“ (1999), „Katės namai“ (2010) ir kt. Panevėžio dramos teatre.

Interaktyviu veiksmu pasižymėjo *Algirdo Latėno* režisuotas spektaklis „Vaidilos“ teatre „Ten, kur viskas daug labiau“ (1995), pagal Janošą²⁵⁰ (tikroji pavardė Horst Eckert), nes aktorių diktuojamos žaidimo taisyklės sudomina vaikus, įtraukia juos į veiksmą. Pasak tuo metu LMTA teatrologiją studijavusio Arno Ališausko, šiame spektaklyje vaidinanti pagrindinė pora – Algirdo Gradausko Meškiukas ir Nerijaus Galdiausko Tigriukas – vaikams pasiūlo „kvailiojimo“, žaidimo stilistiką: „<...> spektaklis prasideda veikėjams tyčia „supainiojus“ scenos puses, žiūrovų salę – su užkulisiais, ir iš to vaikai labai nuoširdžiai juokiasi. Prie šitos balaganinės kelionės prisideda kiekvienas personažas, sukurtas labai stiprus regimasis įspūdis (puikiai padirbėta J. Paulėkaitės kuriant kostiumus). Nė vienas veikėjas neprimena, nekartoja kito“²⁵¹. Scena šiame spektaklyje apstulbina žiūrovus ryškiomis spalvomis, o puošnūs, bet labai žaismingi kostiumai, pasak teatrologės I. Daunoravičiūtės, „<...> tampa paslankia forma, įrėminančia vaidinantį, dainuojantį ir improvizuojantį aktorių“²⁵². Kelionės motyvas – dažnas spektaklių vaikams ir jaunimui palydovas, organiškai diktuojantis dinamišką veiksmą, siužetinės linijos ar personažų kaitą bei intensyvų aktorių vaidybos tempo-ritmą, kur nėra, pasak A. Ališausko, jokių „stiprių išgyvenimų“ nei „vidinių monologų“ – viskas matoma, girdima, jaučiama²⁵³. Šis spektaklis, kaip ir daugelis kitų, akivaizdžiai liudija, kad tradicinė psichologinė-realistinė aktorių vaidyba, organiškai persikūnijant į personažą(-us), neatitinka žiūrovo vaiko poreikių ir nėra toleruotina spektakliuose vaikams ir jaunimui.

²⁵⁰ Janošo talentas prasiveržė 7-ajame dešimtmetyje, kai daugelio šalių vaikų literatūroje suklestėjo žaidimo, vaiko elgsenos imitavimas, džiugesio, padūkėliškos intonacijos: nonsensiškos prigimties olandės Anės Šmit „Viplalą“, čeko Milošo Macoureko „Du šimtus senelių“, vokiečio Michaelio Endės „Džimą Saga“ ir kitų autorių knygas, literatūrinės pasakas.

²⁵¹ Vaikiški spektakliai suaugusiųjų akimis // *Literatūra ir menas*, 1996 03 16.

²⁵² Ten pat.

²⁵³ Ten pat.

Savotišką vaikų ir jaunimo teatro filosofiją kuria rašytojas ir režisierius **Vytautas V. Landsbergis**. Jis teigia, kad vaikystės įspūdžiai yra švenčiausia, ką gali turėti žmogus. Žaidimą V. V. Landsbergis tiesiogiai sieja su teatro menu: „Žaidimai irgi yra magija – tu grįžti į tą laiką, kai nejautei ribų, netikrumo, kai neturėjai sąvokų. Ir kai tu tai prisimeni, imi darytis geresniu žmogumi, gerai jaustis. <...> Profesionalų, aukšto lygio, intriguojantį žaidimą sukurti nėra lengva. Lengviau yra sukurti skaudžią dramą su riksmomis, didelėmis aistromis, perkreiptais žandais, išvirtusiomis akimis. Bet tam, kad žaistum, tu pats turi būti linksmas, nesuterštas. Žaidimo nesuvaidinsi – jei žiūrovas jaučia, kad žaidi nenatūraliai, tuomet baigta.“²⁵⁴ Rašydamas arba statydamas spektaklius jis vadovaujasi vaikų psichologija, todėl jo pasakos vaikams labai savitos ir žaismingos, kupinos švelnaus humoro ir ironijos, keistų paradoksų bei pamokymų. Pavyzdžiui, jo statytame spektaklyje „Pelytė Zita“ „Keistuolių“ teatre (2005) režisierius ir dramaturgas kaip atspirties tašką pasitelkė baimę ir bandė ją nugalėti. Pasak V. V. Landsbergio, vaikas neapsaugotas, o jo pažinimas dažnai susijęs su baimėmis – jeigu tu ko nors nežinai, bijai. Nepašalintos vaikystės baimės gali likti visą gyvenimą, todėl svarbu nuo jų išsivaduoti. V. V. Landsbergio spektaklyje žaidimai svarbūs kaip tam tikra edukacinė ar terapinė priemonė, siekiant įvardyti ar net atsikratyti įvairių psichologinių traumų. V. V. Landsbergis teigia, kad teatre „žaidžiant galima pasakyti daug esmingesnių dalykų, negu spaudžiant, mušant ir kraujuojant. Realusis gyvenimas ir taip pilnas rūpesčių, sunkumų. Nereikia dar labiau varginti žiūrovų“²⁵⁵. Rašytojas ir režisierius savo kūriniuose tradicinius pasakų personažus specialiai „įkurdina“ / „apgyvendina“ šiuolaikinio gyvenimo terpėje, nevengia įvairių poteksčių, keistų niuansų ar gatvės folkloro. Paradoksas atsiranda autoriui žaidžiant įvairiais žinomais kultūriniais kodais, vardais, ženklais ir tekstais. Neatsitiktinai V. V. Landsbergio pasakos ir vaidinimai mėgstami ne tik vaikų, bet ir suaugusiųjų, nes atliepia kiekvieno amžiaus tarpsnio poreikius, todėl jauni debiutuojantys režisieriai dažnai²⁵⁶ kuria spektaklius jo sukurtų pasakų motyvais.

Pavyzdžiui, režisierius **Albertas Vidžiūnas** pagal V. V. Landsbergio pasaką sukūrė spektaklį „Arklis Dominyko meilė“ (2005) Jaunimo teatre. Laukinis arklis Dominykas (akt. Gediminas Storpirstis) kuklioj lietuviškoj pievelėj sutinka ir pamilsta gražią ir truputį aikštingą Rugiagėlę (akt. Neringa Varnelytė). Artėjant žiemai, arklis paslepia Rugiagėlę po akmeniu, nes šalna kėsina ją sušaldyti, o pats iškeliauja į Afriką. Kelionės motyvas, kaip jau buvo minėta, dažnai aptinkamas spektakliuose vaikams, kai fragmentiškai aplankoma daug naujų vietų, sutinkama daug naujų veikėjų, patiriama įvairių nuotykių ir pan. Spektaklyje „Arklis Dominyko

²⁵⁴ Nebijokite būti naivūs kaip vaikai. Interviu su V. V. Landsbergiu parengė Eglė Obcarskaitė // *Literatūra ir menas*, 2005 04 15.

²⁵⁵ Ten pat.

²⁵⁶ Pagal V. V. Landsbergio pasakas spektaklius statė režisieriai: A. Vidžiūnas, D. Rabašauskas, G. Radvilavičiūtė ir daugelis mėgėjų bei mokyklinio teatro režisierių.

meilė“ aktorė N. Varnelytė įtaigiai sukuria ištisą galeriją skirtingų personažų: baltąją mešką, krokodilą, kupranugarį, beždžionėlę, begemotuką ir kt. Režisierius spektaklyje sėkmingai taiko spontanišką ir sąlygišką vaikų vaidmeninių-siužetinių žaidimų principą – momentinę vaidmenų, situacijų ir objektų kaitą, skatinančią vaikus mąstyti, kūrybiškai atkurti ir vertinti pasaulio ir Lietuvos istoriją, kultūrą, religiją. Šiame spektaklyje išryškėja vienas labai svarbus spektaklių vaikams ir jaunimui bruožas – tai dažna ir staigi vaidinamų personažų kaita, kai aktoriui spektaklio metu tenka sukurti ne vieną, o keletą skirtingo plano vaidmenų. Tarpukariu ir pokariu spektakliai vaikams išsiskyrė masiškumu, o nepriklausomybės metų vaidinimuose dalyvauja vis mažiau aktorių, nors vaidmenų skaičius išlieka beveik nepakitęs²⁵⁷. Spektaklius, naudojančius kai kuriuos žaidimo ir improvizacijos elementus (*antrasis* tipas) nuo tradicinių paprastai šis bruožas atskiria, nes sunku įsivaizduoti tradicinio modelio spektaklį, kuriame aktoriai kurtų ne vieną, o keletą skirtingų vaidmenų, kaip minėtu aktorės N. Varnelytės atveju Jaunimo teatre. Taigi tradicinių, psichologija ir persikūnijimu aktorių vaidyboje paremtų sunkiasvorių spektaklių masiškumą keičia dinamiškas mobilumas.

Valstybinis jaunimo teatras per savo gyvavimo laikotarpį sukūrė daugiausia spektaklių vaikams ir jaunimui Lietuvoje. Didžia dalimi tai įpareigoja teatro pavadinimas ir statusas. Netradicinius spektaklius vaikams ir suaugusiesiems kuria jaunosios kartos režisierė **Dalia Jokubauskaitė**. Spektaklyje „Bilietas iš dangaus“ (2005) Jaunimo teatre kūrėjai sėkmingai panaudojo tam tikro amžiaus²⁵⁸ tarpsnio vaikų prigimtinių poreikių, klausinėjant suaugusių žmonių įvairiausių dalykų, išsiaiškinti jiems asmeniškai svarbius dalykus ir taip sukaupti reikalingų žinių bagažą ateičiai. Todėl scenoje žaidybine forma aktoriai kelia ir improvizuodami sprendžia keisčiausius klausimus.²⁵⁹ Pasak kūrėjų, šis spektaklis skirtas visiems geros valios vaikams, kurie myli teatrą, mėgsta žaisti, svajoti ir fantazuoti. Režisierė D. Jokubauskaitė ir trys jauni aktoriai – Rasa Marazaitė, Sergejus Ivanovas ir Lukas Petrauskas sukūrė vasariškai spalvotą ir žaismingą, muzikalų spektakliuką pagal Juozo Erlicko dar 1990 m. išleistos knygelės eilėraščių: „Scenoje J. Erlicko eilėraščiai materializuojasi, tekstas verčiamas į teatro kalbą.“²⁶⁰ Spektaklio struktūra fragmentiškai sudurstyta iš skirtingos tematikos etiudų-eilėraščių epizodų virtinės, kuriuos jungia muzikiniai intarpai (kompozitorius Andrius Kulikauskas), o aktorių trijulė akimirksniu scenoje gali transformuotis į reikiamus personažus. Aktoriai improvizuoja, gyvai reaguoja į vaikų replikas, užduoda klausimus, todėl vesterną primenančiame tempo-ritmo

²⁵⁷ Reikia pažymėti, kad tam turi įtakos ne tik estetiniai ieškojimai, bet ir ryškūs ekonominiai pokyčiai, atsiradę po nepriklausomybės Lietuvoje paskelbimo. Kada spektaklyje vaidina mažiau aktorių, paprasčiau organizuoti gastroles po įvairių miestų teatrus, mokyklas, kitas ugdymo įstaigas, aktoriai užsidirba daugiau pinigų pragyvenimui ir pan.

²⁵⁸ Pedagoginėje literatūroje 3–5 metų vaikai dažnai vadinami kodėlčiukais, o šis amžiaus tarpsnis įvardijamas kodėlčiukų amžiumi.

²⁵⁹ Pavyzdžiui, kaip sliėkui pavyksta arti žemę neturint traktoriaus, kodėl laikrodžiai visada eina, o niekada neišeina iš proto, uodo paslaptys ir pan.

²⁶⁰ Grainytė V. Teatras paskatino vaikus dūkti drašiai // *Lietuvos rytas. Mūzų malūnas*, 2007 07 10.

sūkuryje žiūrovai nesijaučia pamiršti. Interaktyvus spektaklis-mįslė žinomas lietuvių vaikų teatro tradicijoje. „Vaikų dienose“ vaikams užmintos kūrybinės mįslės buvo realizuojamos scenoje „čia ir dabar“. Neretai tam tikra mįslė arba paslaptis užkoduota pačiame spektaklio pavadinime, pavyzdžiui, „Ten, kur viskas daug labiau“ siekė atskleisti visiems gerai žinomą tiesą – visur gerai, bet namie geriausia, ir pan. Jaunimo teatro spektaklyje „Bilietas iš dangaus“ mįslės arba interaktyvi klausimų-atsakymų forma tampa savotišku meninės raiškos kodu, siekiant pažadinti jaunųjų kodėlių smalsumą, kūrybiškumą, aktyvumą, mąstymą ir vaizduotę. Žaismingas ir žiūrovų labai mėgstamas ir kitas D. Jokubauskaitės spektaklis vaikams Jaunimo teatre „Ronja plėšiko duktė“ (2008) pagal A. Lindgren.

Netradicinio žanro ir *Ramunės Kudzmanaitės* režisuotas spektaklis Jaunimo teatre Heleen Verburg „Pingvinai ir kiaušinis“ (2000, atkurtas 2011), kuriame atvirai pasakojama dviejų pingvinų meilės istorija, pasibaigusi vaiko gimimu. Pjesės autorės H. Verburg kūriniai, pasižymintys humoru ir poetiškumu, neslepia tamsių ir nemalonių gyvenimo aspektų ir kviečia tėvus sąmoningai netrukdyti savo vaikams savarankiškai ieškoti laisvės, nepriklausomybės ir gyvenimiškos tiesos. Autorės aprašomos situacijos dažnai alegoriškos, praeitis ir dabartis susipina, o veikėjai egzistuoja tarsi niekieno teritorijoje. Pasak režisierės R. Kudzmanaitės, pjesėje kalbama apie tai, kas tėvams Lietuvoje vis dar atrodo tabu: „Tėvai vis dar nežino, kaip savo atžaloms pasakyti, iš kur atsiranda vaikai. Tačiau pasaulyje temos iš gatvės seniai įprastos.“ Spektaklis populiarus, nors ir edukacinio pobūdžio, nes ragina teatralus ir tėvus su vaikais rimtai, bet patrauklia teatrine žaidimo forma kalbėti apie jiems rūpimas problemas. R. Kudzmanaitės spektaklis pratęsia mįslės, paslapties, nežinomybės, šarados viešą atskleidimą jauniems žiūrovams teatre. Kasdieninių vaikų žaidimų stilistika jaučiama ir kitame režisierės spektaklyje „Dvylika brolių juodvarniais laksčiusių“ (2002) Jaunimo teatre. Pjesę pagal tradicinę liaudies pasaką parašė Renata Šerelytė. Pasak teatro kritikės R. Oginskaitės, lakios fantazijos vaikų žaidimus primena Elenytės (akt. Rasa Marazaitė) kelionės epizodai, kuriuose vėją vaizduoja aktorių plaikstomos permatomos juostos, paukštės sparnus sukuria judinamos paprasčiausios lazdos, o būsimus pagrindinės veikėjos vaikus simbolizuoja trys pagalvėlės, spaudžiamos prie pilvo, ir pan. Straipsnio pabaigoje autorė reziumuoja, kad „spektaklis vaduojasi iš „senoviškumo“, kai nustoja laikytis literatūros ne tik kaip ramsčio, bet ir kaip stabdžio spektaklio vyksmui“²⁶¹, o tradicinė pasaka atgyja, kai tik aktoriai scenoje pradeda žaisti. Vizualiąją erdvę tokiems žaidimams, kuriuose vaikai galėtų atpažinti savo gyvenimo realijas, pasiūlė ir spektaklio dailininkas Marijus Jacovskis.

²⁶¹ Oginskaitė R. Pasaka atgyja, vos tik aktoriai pradeda žaisti // *Lietuvos rytas. Mūsų malūnas*, 2002 11 26.

Jaunosios kartos režisierius *Antanas Gluskinas* taip pat specializuojasi spektaklių vaikams ir jaunimui srityje: „Mano senelis buvo vyšnia“ (Keistuolių teatras, 2004), „Aukso obuolys“ (Valstybinis jaunimo teatras, 2006), „Medėjos vaikai“ (Kauno valstybinis dramos teatras, 2007), „Vaikystės etiudai“ (Keistuolių teatras, 2007), „Bela, Bosas ir Bulis“ (Šiaulių dramos teatras, 2008)

Spektaklis mažiesiems „Kvailos ir trumpos istorijos“ (2009), pagal rašytojo Kęstučio Kasparavičiaus knygas, pasak teatro kritiko R. Viskausko, – kamerinis mobilus teatrinis žaidimas, vaidinamas pasitelkus vadinamąjį *gyvą* aktorių planą, lėles ir nesudėtingą scenografiją. Kiekvienas aktorius čia kuria daugybę charakterinių vaidmenukų ir žaidžia su pirštinių lėlėmis. Žmonių veikėjus čia įkūnija lėlės, o daiktus materializuoja aktoriai. Žaidimo principu kuriant įvairius daiktus, vystosi aktorių fantazija, humoras, pastabumas, skonis ir formos pojūtis, todėl šios pratybos įtrauktos ir į aktorių rengimo programas teatrinėse mokyklose. Pavyzdžiui, aktorė Aldona Vilutytė žaidžia Dantų pastos tūbelę, Šlepetes, Keramikinį vazonėlį, Šakutę, Porcelianinį puodelį, o vyrai – senus Batus, Kiaušinius obuolių pyragui, Šaukštą ar Peilį... Istorijos suvertos ant kasdienių ritualų, kurie vaikams gerai pažįstami – nuo rytmetinio prausimosi iki vis atidėliojamo miegelio vakare²⁶². Spektaklis žaismingas ir interaktyvus, nes aktoriai vaikų klausinėja įvairių dalykų, pateikia užduočių arba organizuoja masinį žaidimą. Originalus ir netikėtas režisūrinis sprendimas – gyvus žmones – personažus įkūnija pirštinių lėlės, o negyvus daiktus (pagalvę, šlepetę, dantų pastos tūbelę, parkerį, stalo įrankius ir pan.) „atgaivina“ arba improvizuodami animuoja aktoriai. Išradingai žaidžiama, derinant *gyvą* ir *negyvą* materijas ir tiesiogiai komunikuojant su publika, todėl šis spektaklis gali būti įvardytas kaip *trečiojo* tipo spektaklis-žaidimas.

Teatro kritikė R. Oginskaitė recenzijoje pažymi, kad per visą vaidinimą netyla juokas: „Ne dėl to, kad artistai juokina, o kad išdykauja. Ir nieko ypatingo nereikia, kad žmogus – artistas, niekaip nepersirengęs, tavo akivaizdoje pavirstų Pagalve, Balionėliu, Dantų pastos tūbele ar senomis Šlepetėmis (tai vis Vilutytės vaidmenys). Šveplas Parkeris (Leistrumas) rašo tarytum šokėjas ant ledo. Žitkaus Metalinis puodukas svečiuose stačiokiškai elgiasi ir kalba „muzikiškai“. Teatro kritikė reziumuoja, kad „Keistuolių“ teatro aktoriai būtinai įtraukia į veiksmą ir publiką: „Taip ir žinok, kad nepasėdėsi ramiai, o būtinai gausi vaidmenį. Kažkuris vaikas taps Komisijos pirmininku ir turės išspręsti, kas svarbesnis – Šaukštas, Šakutė ar Peilis. Kitiems dviem teks pavaidinti vazonų augalus. Bet štai įkyrusis tokių vaidinimų momentas: visos mergaitės kniaukite, visi berniukai lokite, o visos mamytės ir visi tėveliai... Galime painioti „Keistuolių“ kartas ar „Keistuolius“ su „Atviru ratu“, bet užsimerkęs gali pasakyti, kad

²⁶² Viskauskas R. Vaikams – su išmone ir meile // *Literatūra ir menas*, 2010 02 05.

ir tie, ir anie, vaidindami vaikams, lieps siūbuoti, klykauti, riaumoti, šaukti savo vardus...²⁶³ R. Oginskaitė šiame straipsnyje pažymi, kad žaidimas ir improvizacija dabartiniu metu tapo tokie populiarūs spektakliuose vaikams ir jaunimui, kad virsta net savotišku sceniniu štampu. Kas buvo novatoriška ir originalu 8-ajame praėjusio amžiaus dešimtmetyje, jau tampa tradiciniu, skiriamuoju spektaklių vaikams ir jaunimui lietuvių teatre bruožu.

Pasiekęs kūrybinę brandą, pirmąjį spektaklį vaikams „Lai lai lai“ (2011) sukūrė režisierius **Cezaris Graužinis** su savo „Cezario grupės“ aktoriais, paneigdamas išsisknijusį mitą, kad vaikams pasiryžę (priversti?) kurti tik debiutuojantys režisieriai. Spektaklio kūrėjai žaisminga forma vaikus supažindina su lietuvių mitologiniais įvaizdžiais ir personažais, sujungdami tradicijas ir novatoriškumą, pagal Jono Basanavičiaus „Iš gyvenimo vėlių bei velnių“ ir „Lietuviškos pasakos įvairios“, Marijos Gimbutienės „Senovės lietuvių deivės ir dievai“, Norberto Vėliaus surinktą tautosaką bei mokslinius darbus, Gintaro Beresnevičiaus „Lietuvių religija ir mitologija“. Šiuolaikiškai interpretuodamas mūsų paveldą, teatras „Cezario grupė“ lieka ištikimas „vaizduotės teatro“ principams. Edukaciniame mitologiniame pradžiamokslyje mažieji sužino apie pasaulio sukūrimą ir esmines visatą valdančias jėgas senovės lietuvių baltų akimis: kaip atsirado Vanduo ir Žemė su visa flora ir fauna, Saulė ir Mėnulis žvaigždėtame dangaus skliaute, Vėjas ir Ugnis, griaustinis ir akmenys ir t. t. Vaikų žaidimai – pagrindinis spektaklio „Lai lai lai“ atspirties taškas. Režisierius C. Graužinis viename interviu prisipažino, kad imtis statyti spektaklį vaikams paskatino sūnaus gimimas. Scenoje žaidžiama su paprasčiausiais daiktais ir objektais. Daiktai ir objektai transformuojami ieškant netikėtų formų, spalvų, savybių ir funkcijų. Pavyzdžiui, ugnis ir vanduo – tai aktorių rankose plevenantys, prožektorių šviesos apšviesti plonyčiai melsvi ar gelsvi šilko audeklai, vėjas – sukamo botago keliamas švilpimas, Mėnulis – tamsus audeklas, papuoštas auksu ir sidabru žvilgančiais bei maloniai skambančiais varpeliais-žvaigždutėmis ir pan. Atverdami neišsemiamus lietuvių mitologijos klodus, aktoriai siekia išprovokuoti žiūrovus kurti savo vaizduotės teatrą, todėl dažnai vaikų prašoma užsimerkti ir įsivaizduoti kokį nors dalyką. Spektaklio pabaigoje aktoriai pakviečia mažuosius žiūrovus į sceną pažaisti, pasidalyti savo įspūdžiais, apžiūrėti ar pačiupinėti rekvizitą.

2011 m. pabaigoje aktorius ir režisierius **Valentinas Masalskis** su savo kurso studentais²⁶⁴ parengė spektaklį vaikams „Grybų karas“ (LNNT) pagal to paties pavadinimo Just. Marcinkevičiaus poemą. Spektaklio programėlėje V. Masalskis rašo: „Studijuodamas vaikų psichologiją, aiškindamasis, ko jiems reikia, pastebėjau, kad scenoje jie visada trokšta stebuklo:

²⁶³ Oginskaitė R., www.menufaktura.lt, 2010 02 18.

²⁶⁴ V. Masalskis aktorių kursą 2008 m. pradėjo rengti Vilniaus kolegijoje, nuo 2011 m. rudens studentai tęsia išlyginamąsias studijas Klaipėdos universiteto Režisūros katedroje. Aktoriai įkūrė teatrą pavadinimu „trupė p. s.“ ir jau pastatė keletą vaidinimų: „Kalnas“, „Gaidos“, „Publikos išplūdimas“ ir kt.

nedaug žodžių, dainos, muzikos ir stebuklo. <...> Mūsų „Grybų karas“ – žaidimas su vaikais, kurių akyse gimsta teatro stebuklas.“ Režisierius kartu su kūrybine grupe (scenografė ir kostiumų dailininkė Renata Valčik, kompozitorė – Nijolė Sinkevičiūtė-Kriūnienė) spektaklį kuria kaip nuobodžiaujančių dvylikos klounų netikėtai su(si)galvotą žaidimą „Grybų karo“ tema. Spektaklio intriga užsimezga, kai klounai scenoje aptinka ilgą, iš spalvotų šalikų surištą virvę. Išradingai visi kartu traukdami virvę, aktoriai į sceną įtempia dėžę-staigmeną su įvairia atributika. Užsidėję spalvingas kepurės, o kaklus apsivynioję šalikais, klounai pasiskirsto vaidmenimis ir pradeda nuotaikingą žaidimą. Žaidimas skleidžiasi per aktorių kūno plastiką, ritmą, dainas ar išradingai žaidžiant su dėžėje rastais daiktais ir objektais. Pavyzdžiui, aktoriai iš kepurėjų padaro gėles, grybus, aprangos akcentus, rankomis formuoja zuikius, sraigės, drugelius, pirštinės tampa telefonu, bandele ir pan. Spektaklyje svarbus ansambliškas, momentinė personažų kaita, gyvas muzikavimas, judesio raiška, sėkmingai taikomas dvigubas *žaidimo žaidime* principas.²⁶⁵ R. Viskauskas recenzijoje pažymi: „Būtent ansamblišku, teatrine žaisme ir pasižymi „Grybų karas“: čia neįmanoma išskirti vieno vaidintojo, svarbūs visi, kiekvienas – aktyvi žaižaruojančios humoru klounados dalis.“²⁶⁶ Nors spektaklis sukurtas naratyvo pagrindu, tačiau žodis yra tik pagalbinė, veiksmą papildanti priemonė. Kiekvienas Just. Marcinkevičiaus poemos „Grybų karas“ posmas išplėtojamas, apipinamas teatrine išmone ir aktorinių prisitaikymų virtine, o melodingų ir ritmiškai – individualiai ar choru – tariamų (kartais išdainuojamų ir refreno principu kelis sykius pakartojamų) posmų grandinė scenoje atvirai skaidoma ir stabdoma žaismingų bei dinamiškai kintančių epizodų.

Apibendrinant galima teigti, kad žaidimo ir improvizacijos elementai buvo vystomi ir tobulinami įvairių kartų ir kūrybinio braižo režisierių, kol iš esmės tapo tradiciniu ir skiriamuoju bruožu. Per pastaruosius tris dešimtmečius teatrinio žaidimo diskursas pasipildė naujais elementais: į dramos veiksmą įtraukiama lėlės ir kaukės, derinami *gyvos* ir *negyvos* materijų planai bei skirtingi žanrai, toliau eksperimentuojama kūno plastikos, vokalo, ritmikos srityse, ieškoma naujų bendravimo su žiūrovais formų, atsiranda ironija ir pirmieji parodijos žanro bandymai, vaidinama netradicinėse erdvėse. Spektakliai vaikams ir jaunimui XX a. pab. – XXI a. pr. pamažu išsivaduoja iš tradiciniuose spektaklių modeliuose dominavusių negatyvių reiškinių: didaktikos, iliustratyvumo, natūralizmo, sceninių šampų ir stereotipų. Į vaikų teatrinės kultūros kontekstą įvedama nauja, originali literatūra. Aktorių improvizacija, kaip matyti iš pateiktų pavyzdžių, geriausiai atsiskleidžia vaidinant „be ketvirtosios“ sienos,

²⁶⁵ Šiame spektaklyje, panašiai kaip nagrinėto jaunimiečių „Bebenčiuko“ atveju, poema įvelkama į dvigubo žaidimo formą. „Bebenčiuke“ darželio auklėtiniai pietų miego metu nusprendžia žaisti K. Kubilinsko eiliuotą pasaką, o „Grybų karą“ pradeda žaisti nuobodžiaujantys klounai, „netikėtai“ atradę stebuklingą dėžę su įvairia šiam žaidimui reikalinga atributika.

²⁶⁶ Viskauskas R. „Grybų karas“: vaidybos džiaugsmo pergalė // www.kulturpolis.lt, 2011 12 21.

spontaniškai keičiant personažų aprangą, įvykius ir situacijas, į vaidmenį žvelgiant iš šalies, su tam tikra ironija ir šaipė, atsiribojus ir paprastai vaidinant ne dramaturgijos pagrindu. Dažniausiai kuriama ansambliu (ne autorinis, o kolektyvinis modelis) studijiniu-etiudiniu darbo principu. Dominuojančioje pozicijoje atsidūręs sceninis veiksmas diktuoja žaidimo taisyklės naratyvinei spektaklio raiškai. Scenoje žaidžiama su partneriais, objektais, daiktais ar taikant lėlių / kaukių teatro principą. Kitaip tariant, kūrybiškai atkuriamos ir modeliuojamos kasdieninių vaikų žaidimų strategijos. Tyrimas atskleidė, kad pirmieji jaunimui skirti spektakliai („Andrius“, „Literatūros pamokos“, „Kiečio istorijos, arba visi už vieną“, iš dalies „Lenktynių aitvaras“ ir kt.) pradeda sėkmingai scenoje eksploatuoti autobiografinius, dokumentinius faktus, o žaidybinis-improvizacinis diskursas kinta ir gerokai susitraukia dažnai, įgaudamas maištingų, socialinio pobūdžio nepasitenkinimo esama situacija bruožų.

Taigi, galime išskirti pagrindinius per keletą pastarųjų dešimtmečių susiformavusius žaidimo ir improvizacijos elementus spektakliuose vaikams ir iš dalies jaunimui: neverbalinė raiška, paremta aktorių kūno plastika, veiksmu ir dinamiška įvykių, situacijų, personažų ar objektų kaita, improvizacija, originalus repertuaras, įvairių žanrų sampyna, netradicinių erdvių naudojimas. *Antrojo* tipo spektakliuose pastebima nemažai spektaklio kaip žaidimo elementų (atvira struktūra, fragmentiškumas, naratyvo įtrūkiai, atsiribojimas ir kt.), bet išsaugomi ir kai kurie tradiciniam teatro modeliui būdingi bruožai (nuosekliau besivystantis siužetas, turintis pagrindinį įvykį ir įvykių grandinę, naratyvas, protagonistas ir kt.). Žaidimo ir improvizacijos apibrėžtis bei skirtis tarp *antrojo* ir *trečiojo* tipo spektaklių dar labiau išryškėja „Keistuolių“ ir vėliau susikūrusios teatro laboratorijos „Atviras ratas“ spektakliuose vaikams ir jaunimui.

2.6. „Keistuolių“ teatro fenomenas: raidos ypatumai ir kūrybos principai

„Keistuliai“ – vienintelis dramos teatras Lietuvoje²⁶⁷, nuo pat susikūrimo XX a. pabaigoje nuosekliai ir sistemingai kūręs spektaklius vaikams ir jaunimui, pagilinęs / išgryninęs žaidimo ir improvizacijos sampratą. „Keistuolių“ teatro repertuare nerasime tradicinio teatro vaikams ir jaunimui modelio. Teatras išsiskiria bendroje lietuvių teatrinės kultūros erdvėje novatoriškais ieškojimais teatrinio žaidimo ir improvizacijos srityse. Šiame skyriuje kiek plačiau aptarsime specifinius „Keistuolių“ teatro susikūrimo ir raidos ypatumus, kurie didžia dalimi turėjo įtakos ir kūrybos principų, paremtų žaidimu bei improvizacija, susiformavimui.

²⁶⁷ Reikia pasakyti, kad savo misiją – aptarnauti vaikų auditoriją aukšto meninio lygio spektakliais sovietmečiu ir nepriklausomoje Lietuvoje atliko ir lėlių teatrai („Lėlės“ teatras Vilniuje, Kauno valstybinis lėlių teatras ir vėliau susikūrę lėlių teatrai Klaipėdoje, Panevėžyje „Vežimo“, Alytuje „Aitvaras“ ir kt.), tačiau jų meninės raiškos priemonės, kaip jau buvo kalbėta anksčiau, skirtingos, todėl darbe jie nėra nagrinėjami.

1989 m. sausio 6 d.²⁶⁸ Vilniuje įkurtas „Keistuolių“ teatras į mūsų kultūros istoriją turėtų įeiti kaip pirmasis privatus teatras Lietuvoje, pradėjęs veiklą kaip meninis kooperatyvas, neremiamas valstybės ir išsilaikantis savo lėšomis. Valstybinės konservatorijos (dabar LMTA) Aktoriaus meistriškumo katedros 1982–1986 m. laidos absolventai: Aidas Giniotis, Ilona Balsytė, Andrius Kaniava, Sigutis Jačėnas, Darius Auželis, Robertas Aleksaitis, Darius Meškauskas nuo studijų laikų brandino mintį įkurti savarankišką teatrą, nes buvo renkami analogų Lietuvoje neturinčiam eksperimentiniam miniatiūrų teatrui, tačiau ši idėja dėl įvairių priežasčių nebuvo realizuota.²⁶⁹ Savarankiško teatro viziją palaikė ilgametė LMTA Aktoriaus meistriškumo katedros vedėja ir šio kurso vadovė profesorė I. Vaišytė, savo studentams nuo pirmojo kurso skiepijusi ne tik gerus profesinius įgūdžius, bet ir meilę teatrui bei tvirtus atsakomybės ir pareigos jausmus, siekiant išsaugoti tikėjimą savo misijos reikšmingumu, nepalūžus išsilaikyti kartu net ir susiklosčius nepalankiausioms sąlygoms.

Praėjus daugiau kaip dvidešimt metų jau galima kalbėti apie tam tikrą „Keistuolių“ teatro fenomeną Lietuvos kultūros kontekste. „Keistuolių“ teatras, „Auksinių scenos kryžių“, profesionalių Lietuvos teatrų festivalių laureatas, per 20 gyvavimo metų sukūrė 50 spektaklių (25 jų – repertuariniai), 5 videofilms vaikams ir 3 suaugusiesiems, išleido 10 muzikinių albumų. Kasmet „Keistuoliai“ parodo apie 200 vaidinimų Lietuvoje ir užsienyje. „Keistuolių“ teatras, kaip tam tikras fenomenas, gali būti suprantamas keliais aspektais: 1) tai buvo pirmasis privatus teatras respublikoje, susikūręs kooperatyvo pagrindais, neremiamas valstybės ir išsilaikantis savo jėgomis; 2) tai buvo vienintelis specializuotas dramos teatras šalyje, atgaivinęs vaikų ir jaunimo teatro tradicijas, užpildęs tuščią vaikų teatro nišą, daug metų sistemingai kuriantis ir vaidinantis spektaklius vaikams, o kiek vėliau ir jaunimui; 3) teatras per du dešimtmečius išleido jau tris aktorių laidas, iš esmės atnaujindamas savo kūrybinį potencialą ne tik jaunais talentingais aktoriais, bet ir savais režisieriais²⁷⁰ bei dramaturgais²⁷¹, kurie sustiprino

²⁶⁸ Idėja įkurti nepriklausomą teatrą kooperatyvo pagrindais priklauso režisieriui ir tuometinės Valstybinės konservatorijos (dabar LMTA) Aktoriaus meistriškumo specialybės dėstytojui Romualdai Vikšraičiui. Maskvoje tuo metu besikuriančių nepriklausomų teatrų pavyzdžiu kooperatyvas pavadinimu „Teatras“ įregistruotas Vilniaus m. Spalio rajono Liaudies deputatų tarybos vykdomajame komitete 1989 m. kovo 15 d., sprendimu Nr. 90. Aktoriai susidūrė su gausybe juridinių formalumų, atsižvelgiant į kuriuos kelis kartus teko keisti teatro juridinį statusą: kooperatyvas, UAB, ne pelno siekianti įmonė, galiausiai – viešoji įstaiga. Tik po pusės metų teatras persivadino „Keistuolių“ vardu, kuris savaime prigijo nuo populiarios laidelės vaikams Lietuvos televizijoje, kurią vedė vaikų pamėgti ir kiekvieną vakarą laukiami personažai: Keistutė (akt. Ilona Balsytė), Keistukas (akt. Aidas Giniotis) ir Keistulis (akt. Sigutis Jačėnas).

²⁶⁹ Būtent ši LTMA laida paženklinta eksperimentiniu ženklu, nes pirmieji patyrė nemaža permainų (nauja stojamųjų egzaminų tvarka, privaloma sovietinė armija, „laisvas“ diplomas ir t. t.), nes studijavo neramiais *perestroikos* laikais, visuomeninių santvarkų lūžio metais, kai kardinaliai keitėsi politinės, ekonominės, socialinės sovietmečio vertybės ir prioritetai.

²⁷⁰ Po vieną ar kelis spektaklius vaikams ir jaunimui režisavo antrosios ir trečiosios „Keistuolių“ laidos aktoriai: A. Sunklodaitė, I. Stundžytė, J. Tertelis, J. Urnikytė.

²⁷¹ Pirmieji savarankiški bandymai dramaturgijos srityje, padedant kurso vadovui ir visai kūrybinei grupei, priklauso aktoriams – M. Korenkaitei („Pabėgimas į Akropolį“) ir J. Terteliui („PRA“ ir „Sudie, idiotai“).

ir praplėtė susiformavusius kūrybos principus ir tvirtai įleido šaknis lietuviškos kultūros terpėje, 2006 m. sukurdami savarankišką teatro darinį – teatro laboratoriją „Atviras ratas“. Sunku pasakyti, ar kūrybinės biografijos pradžioje vaidinti vaikams aktorius vertė gilus vidinis apsisprendimas, ar tiesiog būtinybė išgyventi greitai besikeičiančios rinkos sąlygomis²⁷². Faktas lieka faktu, bet šiandien sunku įsivaizduoti Lietuvos teatrą ir šiandieninį žiūrovą be „Keistuolių“, iš kurių dauguma užaugo drauge su šio teatro spektakliais, dainomis, filmais ir muzika. „Keistuoliai“ užaugino ne vieną vadinamojo rimtojo teatro žiūrovą kartą, įskiepijo meilę teatrui, pri(si)jaukino žiūrovus, išugdė pagarbą kūrėjams. Per daugiau kaip dvi dešimtis metų susiformavo ryškus „Keistuolių“ teatro kūrybinis braižas, stilistinis originalumas, atpažįstamumas, jį šiandien sunku supainioti su bet kuriuo kitu teatru. Svarbiausi teatro bruožai – žaidimas ir improvizacija – nuolat vystėsi ir tobulėjo, su kiekviena nauja aktorių laida įgaudami naujų, individualių atspalvių ir bruožų²⁷³.

Daugelis spektaklių, sukurtų bendraminčių kolektyve studijiniu-etiudiniu darbo principu, taip ir vadinasi – spektaklis-žaidimas, muzikinis spektaklis-žaidimas ir panašiai, todėl „Keistuolių“ ir teatro laboratorijos „Atviras ratas“ repertuare dominuoja išskirtinai *trečiojo* tipo (spektaklis kaip žaidimas) ir rečiau *antrojo* tipo (spektakliai, naudojantys kai kuriuos žaidimo ir improvizacijos elementus) meninę produkciją. Nuo pat kūrybinio darbo pradžios „Keistuoliai“ ieškojo savojo autentiško kelio, nesistengdami mėgdžioti ar juolab konkuruoti su žymiausiais Lietuvos režisieriais ir teatrais. Kūrybinį braižą formavo aktorių individualybės ir, žinoma, žūtbūtinis noras išgyventi atgavus Lietuvos nepriklausomybę kardinaliai pasikeitus politinio, ekonominio, socialinio ir kultūrinio gyvenimo sąlygoms. Jei kūrybinės veiklos pradžioje „Keistuoliai“ buvo vertinami kaip tam tikri kultūros paribyje esantys pramoginio-estradinio žanro marginalai²⁷⁴, siekiantys praturtėti vaikų sąskaita, tai šiandien juos galėtume pavadinti savotiškais pionieriais, kurie savo laiku žengė beveik revoliucinį žingsnį pirmieji respublikoje suardę (gal ir ne savo noru, o verčiami susiklosčiusių aplinkybių) per daugelį metų nusistovėjusį sovietinio teatro modelį. Ši svarbi raidos aplinkybė vertė teatrą nesustabarėti, kūrybiškai tobulėti, jausti nūdienos pulsą, neretai atsiduriant sudėtingose ribinėse situacijose. Nestabilumas skatino ieškoti savito, išskirtinio kūrybinio braižo, kuris leistų kurti aukšto meninio lygio

²⁷² Jau buvo kalbėta anksčiau, kad vaidinti vaikams daugeliui režisierių ir aktorių atrodė, o ir dabar atrodo, kažkoks nerimtas, antrarūšis, gal net gėdingas užsiėmimas, kai tenka apriboti savo aktorinės karjeros ambicijas, atsisakyti didelių honorarų, kritikų ir „rimtą“ meną kuriančių kolegų pagarbos bei dėmesio.

²⁷³ Stebima tendencija, kad teatras, pradėjęs savo kūrybinę veiklą nuo vaikiškų spektaklių, pradeda išaugti vaikystės periodą, pereidamas į maištingos paauglystės laikotarpį, nes pastaruoju metu labiau orientuojasi į jaunimo auditoriją.

²⁷⁴ D. Auželis ir A. Giniotis prisimena, kad buvo sušauktas Teatro sąjungos posėdis, kuriame svarstytas „Keistuolių“ teatro statusas, ilgą laiką aktoriai jautė kolegų teatralų ir teatro kritikų abejingumą ar atvirą ignoravimą.

spektaklius ir kartu nesužlugti finansiškai²⁷⁵. Kaip taikliai pažymi teatro kritikė Rasa Vasinauskaitė, „Keistuolių“ teatras, pirmaisiais gyvavimo metais patyręs meninius bei finansinius pakilimus ir krizes, priartėjo prie „teatrinės utopijos“, jiems „<...> pavyko priplaukti prie idealios „teatrinės valstybės“ krantų“²⁷⁶. Paradoksas, tačiau daug vėliau „Keistuolių“ pramintu keliu nuėjo žymiausi Lietuvos režisieriai (E. Nekrošius, G. Varnas, O. Koršunovas, C. Graužinis ir kt.), atskilę nuo valstybinių teatrų struktūrų ir sukūrę savo privačius / nevalstybinius teatrus. A. Giniotis teigia: „Ko gero, buvome keista karta, atsidūrusi tarp dviejų pasaulių: išoriškai, finansiniu požiūriu, gyvenome pagal kapitalizmo principus, o dvasiškai buvome tikri komunos žmonės. Manau, mūsų teatrėlis išsaugojo tam tikras senojo teatro tradicijas labiau nei dauguma kitų. Mes tikėjome teatru bendruomene, teatru šeima, tik tuo ir buvome gyvi. Antraip nebūtume išlikę, juk mes – ne verslininkai <...>“²⁷⁷ Taigi dar vienas išskirtinis „Keistuolių“ teatro raidos bruožas – pirmieji šalyje, visa galva panirę į kapitalistinį vartotojiškos rinkos pasaulį, iki šių dienų sugebėjo išlikti teatru šeima / bendruomene, išsaugojo teatro branduolį, tuo tarpu daugelyje kitų įvairius socialinius saugiklius turinčių, valstybės išlaikomų teatrų per tuos 20 nepriklausomybės metų beveik išnyko sovietmečiu klestėjęs darnus teatro kaip šeimos / bendruomenės modelis. Šiandien „Keistuoliai“ ir teatro laboratorija „Atviras ratas“ žinomi ne tik mūsų šalyje, bet ir toli už jos ribų, neapsiriboja vien naujų spektaklių statymu ar tarptautinių gastrolių maršrutais, o siekia tapti vaikų ir jaunimo traukos centru, sukurti platų kultūrinį lauką, ugdydami savus aktorius, dramaturgus, režisierius ir teatro žiūrovus taip pat.

Galime daryti prielaidą, kad tam tikras finansinis nestabilumas, nuolatinis neužtikrintumas, socialinių garantijų nebuvimas pagimdė žmonių dvasinį sutelktumą, solidarumą, bendrumą, o tapatybės paieškos politinių, socialinių ir ekonominių valstybės lūžių sąlygomis suformavo tam tikrus išskirtinius, specifinius „Keistuolių“ ir teatro laboratorijos „Atviras ratas“ kūrybos principus, žaidybinių-improvizacinių aktorių vaidybos manierą, kuriuos išskirsime ir nagrinėsime toliau šiame skyriuje.

Nepriklausomybės paskelbimo išvakarėse kooperatyvo pagrindais susikūrus pirmasis Lietuvoje privatus, nepriklausomas teatras pradžioje neturėjo vieno ryškaus lyderio, tik susitelkusią, kūrybingą, produktyviai dirbančią jauną, išskirtinai vieno kurso bendraminčių komandą. „Keistuolių“ atveju ne konkretus režisierius-asmenybė suburia komandą darbui, bet

²⁷⁵ Parengta pagal A. Guobio straipsnį „Namai mažiesiems žiūrovams“ // *Literatūra ir menas*, 1995 05 05, D. Gražintės interviu su pirmosios „Keistuolių“ laidos aktoriais – I. Balsyte, A. Auželiu, A. Giniočiu, A. Kaniava, artėjant teatro 20 metų jubiliejui // *Miesto IQ*, 2008 11 01, J. Visockaitės straipsnį „Diagnozė – artistas (arba Aidas Giniotis)“ // *Štaurės Atėnai*, Nr. 126 / 43. Taip pat naudoti kiti šaltiniai: archyvinė medžiaga ir iš asmeninio pokalbio su režisieriumi Aidu Giniočiu, 2010 01 31, 2011 03 17.

²⁷⁶ Vasinauskaitė R. *Laikinumo teatras. Lietuvių režisūros pokyčiai 1990–2001 metais*. Vilnius: Lietuvos kultūros tyrimų institutas, 2010, p. 128.

²⁷⁷ Giniotis A. Dialogas su kitais apie save // www.bernardinai.lt, 2009 07 01.

komanda atlieka režisieriaus ir visas kitas teatro institucijai būdingas funkcijas, pavyzdžiui, kūrybinės ir ūkinės veiklos organizacija, vadyba, reklama, rinkodara ir pan. Kitaip tariant, formavosi ne autorinis vieno režisieriaus, bet kolektyvinis teatro modelis. Gerokai vėliau režisieriaus poziciją užėmė A. Giniotis, kuriam teatras – „tai gyvas vienkartinis kontaktas, dialogas <...> plus dar ir žaidimo stichija. Žaidimas gali būti ir dramatiškas“²⁷⁸. Televizijos laidoje „Lankos“ A. Giniotis atvirai pareiškė, kad teatras – žaidimas, „Keistuolių“ teatro veidas yra žaidimas, o kūrybinės grupės gyvenimo būdas turi daug žaidimo taisyklių. Didelę įtaką A. Giniočio kūrybiniam braižui padarė vaikystėje daug kartų matytas ir anksčiau darbe detaliam nagrinėtas legendinis Šiaulių dramos teatro spektaklis „Vaikų dienos“, kuris, pasak režisieriaus, išsiskyrė iš kitų to meto spektaklių vaikams, nes jame aktoriai nieko neapgandinėjo, neapsimetinėjo, bet kūrė tam tikras situacijas, kuriose žaidė: „<...> net jei spektaklis prasidėdavo vangiai, anksčiau ar vėliau įgaudavo teigiamą pagreitį, nes buvo teisingai režisūriškai sustyguotas. Toks žaidybinis-improvizacinis stilius buvo įdomus, ir aš dažnai pagalvodavau, kad ateityje panašiu principu norėčiau dirbti pats“²⁷⁹. Studijų metais žavėjosi išradingu Jaunimo teatro spektakliu „Bebenčiukas“, tačiau prisipažįsta, kad „Vaikų dienos“ jo kūrybiniam braižui padarė didesnę įtaką nei „Bebenčiukas“, nes pastarajame žaidimas ir improvizacija skleidėsi per aktorių verbalinę raišką, o „Vaikų dienose“ teatrinis žaidimas buvo paremtas sceniniu veiksmu. Režisierius išvelgia savotišką kūrybinę abiejų spektaklių tąsą, kuri buvo išplėtota ir viena ar kita menine forma atsispindėjo daugelyje daug vėliau sukurtų „Keistuolių“ ir teatro laboratorijos „Atviras ratas“ spektaklių.

A. Giniotis įsitikinęs, kad kūrybinis darbo metodas ir meninis braižas didžia dalimi priklauso nuo kūrėjo individualybės. Pasak režisieriaus, jo natūrai svetimas brutalus, žmogų gniuždantis, kančios apoteozę išaukštinantis teatro modelis. Teatras nėra gyvenimas, tik geresnė ar blogesnė jo reprodukcija, todėl net ir kančios demonstravimas turi gimi iš tam tikro kūrybinio džiaugsmo. Aktorius ir skausmingą temą turėtų pateikti žiūrovui su džiaugsmu: „Man priimtinas teatras, kuriame žaidžiama. Kitas dalykas, kad nedaugelis supranta arba tiesiog nenori suprasti, jog teatre žaisti galima ne tik lengvai, nerūpestingai, bet ir labai rimtai, susitelkus.“²⁸⁰ Ar nebus pažeista riba tarp žaidimo, virstančio lengvu pramogos žanru, ir teatrinio žaidimo, tampančio įtaigiu meno kūrinium, tiesiogiai priklauso nuo kūrėjo natūros, meninės individualybės išsikeltų tikslų.

A. Giniočio manymu, vaikams įdomus tik *gyvas* teatras, gimstantis „čia ir dabar“ teatrinio žaidimo metu, ir nėra nieko baisiau, kai scenoje aktoriai tik imituoja žaidimą. Apskritai

²⁷⁸ Visockaitė J. Diagnostė – artistas (arba Aidas Giniotis) // *Šiaurės Atėnai*, Nr. 126 / 43.

²⁷⁹ Iš asmeninio pokalbio su režisieriumi Aidu Giniočiu, 2010 m. sausio 31 d.

²⁸⁰ Ten pat.

režisierius pripažįsta įvairias meninės raiškos formas, nesureikšmindamas nė vienos, o visą teatrą režisieriaus Peterio Brooko pavyzdžiu skirsto į dvi grupes: *gyvą* ir *negyvą* teatrą.²⁸¹ Žiūrovai, ypač vaikai, reikalauja dėmesio, gyvo kontakto su aktorais ir atvirumo: „Dirbdamas „Keistuolių“ ir kituose teatruose, visada siekiau, kad scenoje vyktų žaidimas. Visada išpažinau vadinamąjį *žaidybinį* teatrą. <...> Žaidimo forma priimtina visiems. Vaikai gyvenimo taisyklės linę suvokti daugiau kaip žaidimo taisyklės, o ne kaip neginčijamą tabu. Teatras yra puikiausia vieta žaidimo formai palaikyti. Juolab kad čia gali ne tik stebėti, bet ir dalyvauti.“²⁸² Teatro istorikas Aleksandras Guobys pritaria režisieriui, teigdamas, kad jų spektakliai „tai savotiška žaismė be pradžios ir pabaigos. Ir be moralų“²⁸³. Žaidimas suprantamas ne kaip pramoga, o kaip labai atsakinga veikla, skirta vaikams. Teatro formos ir meninės priemonės gali būti įvairios, svarbiausia, kad nebūtų pažeistos pagrindinės arterijos, suteikiančios gyvybės spektaklio materijai. Patys kūrėjai atvirai prisipažįsta, kad svarbiausi jų kūrybos principai – žaidimas ir improvizacija, turintys įtakos specifinei aktorių vaidybos ir režisūros raiškai ir tam tikriems spektaklių vaikams ir jaunimui struktūros ypatumams. Kaip minėta, „Keistuoliai“ nuolat eksperimentuoja, todėl jų repertuare dominuoja išskirtinai *trečiojo* ir *antrojo* tipo spektaklių modeliai, turintys nemažai bendrų bruožų, taip pat skirtumų.

Siekdami išsamiau atskleisti „Keistuolių“ suformuluoto *gyvojo* teatro kūrybos principus, išryškinti takoskyrą tarp *trečiojo* ir *antrojo* spektaklių tipų bei parodyti žaidybinę-improvizacinę aktorių vaidybos prigimtį, išskiriant specifinius raiškos bruožus, toliau darbe detaliau analizuosime konkrečius spektaklius, remdamiesi ryškiausiu kiekvienos iš trijų „Keistuolių“ parengtos aktorinės laidos spektakliu vaikams ir jaunimui: „Smaragdo miesto burtininkas“ (1992, atnaujintas kitu pavadinimu „Geltonų plytų kelias“ su „Atviro rato“ aktorais 2009), L. F. Baum apysakos „Ozo šalies burtininkas“ motyvais, „Senelės pasaka“ (2006), pagal to paties pavadinimo S. Neries eilėraščių, „Interviu su šlykštukais“ (2008), pagal Fredžio Lordo apsakymų knygelę „Žodis suteikiamas Kengūrai“, ir jaunimui skirtus spektaklius – „Atviras ratas“ (2004) bei „Sparnuotasis Matas“ (2007), pagal Kazio Binkio kūrybą.

Pasak režisieriaus A. Giniočio, spektaklis „Smaragdo miesto burtininkas“ L. F. Baum apysakos „Ozo šalies burtininkas“ motyvais „Keistuolių“ teatro repertuare atsirado neatsitiktinai. Nors apysaka ne kartą buvo ekranizuota ir daug kartų statyta įvairiuose teatruose, tačiau režisierius šioje medžiagoje išvelgė tam tikrą manifestą, meninę deklaraciją, kuri padėtų kryptingai formuoti vaikų ateitį. Pagrindinė tema – viską gyvenime turi pasiekti savo jėgomis, o už savo svajonę reikia kovoti, nuoširdžiai tikėti, kad ji anksčiau ar vėliau būtinai išsipildys, –

²⁸¹ *Gyvo ir negyvo teatro sampratą bei jų skirtumus atskleidė režisierius P. Brookas knygoje „Tuščia erdvė“.* Vilnius: Scena, 1992.

²⁸² Ginio A. Teatras vaikams – gyvo teatro modelis / Magistro darbo rankraštis, p. 18.

²⁸³ Guobys A. Namai mažiesiems žiūrovams // *7 meno dienos*, 1995 05 05.

nepraranda aktualumo kelis dešimtmečius. Pirmasis spektaklis pavadinimu „Smaragdo miesto burtininkas“, pastatytas 1992 m. su „Keistuolių“ teatro aktoriais, užaugino žiūrovų kartą, kuri iki šiol prisimena sparnuotąsias spektaklio frazes, tapusias savotišku teatro kūrybiniu *credo*: „Svarbiausia stebuklą išvelgti paprastuose dalykuose“ arba „<...> tik svarbu labai norėti, pasistengti ir tikėti“. A. Giniotis teigia, kad būtent su šiuo spektakliu susiformavo „Keistuolių“ teatro, kaip „fantazijos ir vilties teatro“ modelis²⁸⁴.

Nuo 2006 m. „Keistuolių“ teatro tradicijas tęsia vieno kurso pagrindu susikūrusios teatro laboratorijos „Atviras ratas“ aktoriai (trečioji „Keistuolių“ teatro laida), 2002–2006 m. įgiję aktorius profesiją LMTA (kurso vadovai: prof. V. Bagdonas ir A. Giniotis): Marija Korenkaitė, Justas Tertelis, Agnė Kaktytė, Eimantas Bareikis, Giedrius Kiela, Vytautas Leistrumas, Vesta Šumilovaitė, Benita Vasauskaitė, Algirdas Urbonas, Jonas Šarkus. Antrasis naujas ir gerokai patobulintas spektaklio variantas kitu pavadinimu „Geltonų plytų kelias“ atgimė 2009 m. vasario mėnesį su jaunaisiais teatro laboratorijos „Atviras ratas“ aktoriais.

Spektaklis „Geltonų plytų kelias“ struktūriškai turi nuosekliai besivystantį siužetą, fabulą, aiškia personazų veiksmų logiką, pagrindinius įvykius, kurie sudaro vientisą įvykių grandinę ir pan. Tad šį spektaklį galima būtų priskirti *antrojo* tipo (spektakliai, naudojantys kai kuriuos žaidimo ir improvizacijos elementus) modeliui. Režisierius A. Giniotis daugelyje spektaklio vietų įpina improvizacinių komunikacinio pobūdžio žaidimo su žiūrovais elementų, kurių nėra originaliame tekste. Pavyzdžiui, spektaklio pradžioje Pasakininkas (akt. G. Kiela), atlikdamas tradicinį pasisveikinimo su vaikais ritualą, iš seno lagamino ištraukia pagrindinius personažus vaizduojančias lėles-antrininkes ir tokiu netradiciniu lėlių teatro principu prisistato žiūrovams bei užmezga spektaklio intriga. Spektaklyje sukuriama specifinė žaidimo taisyklė. Aktorius yra paruošęs tris lenteles, ant kurių parašyti žodeliai: „Taip“, „Ne“, „Valio“ ir „Fėja“. Visi žiūrovai spektaklyje atlieka svarbų Kramtukų²⁸⁵ vaidmenį. Kiekvienu konkrečiu momentu, kai personažams reikia apsispręsti, ar padėti keblioje situacijoje, Pasakininkas pasufleruoja žiūrovams galimą atsakymo variantą, iškeldamas atitinkamą lentelę su užrašu. Spektaklyje išlaikomos tam tikros pasakojimo ir vaidinimo proporcijos, kitaip tariant, kuriami du lygmenys – naratyvinis ir vaidybinis / veiksminis. Pasakojimas ir vaidinimas nedubliuoja vienas kito. Jei Pasakininkas seka istoriją, aktoriai tuo metu sustingsta mizanscenose ir pradeda veikti tik tuomet, kai jis baigia kalbėti. Išgalvotas Pasakininkas atlieka vedėjo arba protagonisto funkciją: retsykais sąmoningai sustabdo / pertraukia sceninį veiksmą, griaudamas „ketvirtąją“ sieną ir žiūrovus pakviesdamas atlikti Kramtukų vaidmenį arba pirmojo veiksmo pabaigoje kartu su

²⁸⁴ Giniotis A. Magistro darbas „Teatras vaikams – gyvo teatro modelis“, p. 22.

²⁸⁵ Pasakininkas spektaklio pradžioje, supažindindamas žiūrovus su žaidimo taisyklėmis, susitaria, kad jie atliks ne autoriaus, o spektaklio kūrėjų išgalvotą Kramtukų vaidmenį.

vaikais chronologine seka choru vardija pagrindinius spektaklio įvykius ir pri(si)mena jau įvykusių scenoje įvykių grandinę ir pan. Tokiu žaidybiniu principu jauniems žiūrovams skiriama tam tikra papildoma sceninio laiko atkarpa, per kurią jie galėtų apmąstyti ir įvertinti pagrindinius spektaklio įvykius / akcentus bei suvokti personažų veiksmų logiką. Toks principas taikomas, atsižvelgiant į specifinius vaiko psichologijos niuansus, nes, pasak psichologų, vaikas dėmesį paprastai išlaiko apie 40–45 min., o vėliau jis silpnėja. Kontaktui su publika išlaikyti, be jau minėto pasakotojo inkluzų arba teatrinių zongų, naudojama muzika ir tylos intarpai, kurie, trumpam sustabdę ar tik sulėtinę spektaklio tempą, padeda žiūrovams susivokti ir kartu pailsėti.

Spektaklis „Geltonų plytų kelias“ reikšmingas ne tiek naujų meninių-estetinių išraiškos priemonių ieškojimais, kiek idėjine-etine prasme. Su šiuo spektakliu susiformavo „Keistuolių“ teatro, kaip „fantazijos ir vilties teatro“ modelis²⁸⁶, atliepiantis *antrojo* tipo spektaklio bruožus. Panašiu principu sukurti ir kiti spektakliai: „Jonas kareivis“, pagal lietuvių liaudies pasakas (1994), „Laimingasis Hansas“, pagal brolių Grimų pasakas (1996), „Mykolas žvejas“, pagal lietuviškas pasakas (1998, Klaipėdos dramos teatras, atnaujintas 2011 „Keistuolių“ teatre), Z. Bružaitės ir J. Marcinkevičiaus „Grybų karas ir taika“ (2001, Kauno muzikinis teatras), „Juzė dykaduonis“ (2004, Valstybinis jaunimo teatras). Šiuose spektakliuose aiški siužetinė linija, kurią retsykais sustabdo / pertraukia muzikiniai-vokaliniai intarpai, pasakotojo naratyvas ar tiesioginis žiūrovų įtraukimas į sceninį veiksma. Dominuoja nesudėtinga, funkcionali scenografija, žadinanti vaikų vaizduotę bei fantaziją, ir žaidybinis-improvizacinis aktorių vaidybos pradas, todėl minėtus pastatymus galima būtų priskirti *antrajai* mūsų tipologijos grupei – spektakliai, naudojantys kai kuriuos žaidimo ir improvizacijos elementus.

Ryškus *trečiojo* tipo (spektaklis kaip žaidimas) lietuvių teatre pavyzdys – spektaklis „Senelės pasaka“ pagal to paties pavadinimo Salomėjos Nėries eilėraštį. Jauni teatro laboratorijos „Atviras ratas“ aktoriai V. Leistrumas, J. Tertelis, B. Vasauskaitė ir I. Stundžytė išradingai žaidžia pasaką, į savo žaidimo erdvę įtraukdami ir žiūrovus. Ši nuo vaikystės daugeliui gerai žinoma eiliuota S. Nėries pasaka spektaklyje išreiškiama trimis lygmenimis: sudainuojama, perskaitoma ir suvaidinama. Taigi dominuoja trys planai – vokalinis-muzikinis, naratyvinis ir vaidybinis-veiksminis. Nuo pat muzikinio spektaklio-žaidimo pradžios, aktoriams pasisveikinus su salėje sėdinčiais vaikais ir jų tėvais, iki spektaklio pabaigos bandoma provokuoti žiūrovus, siekiant padaryti juos lygiaverčiais scenos partneriais. Pavyzdžiui, aktoriams nuo scenos diriguojant, žiūrovai stipriai pučia, imituodami šaltą žiemą siaučiančią pūgą, padeda žašiniui Moliūgui „mankštinti“ sparnus, drauge skaičiuoja minutes iki skrydžio starto, iškelę rankas linguoja ir „ošia“ kaip medžiai miške, garsiai chorą skaito eiliuotą pasaką ir

²⁸⁶ Šis terminas atrastas ir priklauso režisieriui A. Giniočiui.

pan. Itin išradingai kuriama jūra – vaikai pagal aktorių komandas banguoja ir šniokščia, tėveliai – garsiai „ūkia“ kaip jūroje plaukiantys garlaiviai, o mamos „klykauja“ kaip žuvėdros. Neįtikėtina, tačiau žaidimo taisyklės greitai ir nesivaržydami vieni kitų priima ne tik vaikai, bet ir suaugusieji žiūrovai.

Scenografija labai funkcionali ir paprasta. Ant metalinės surenkamos konstrukcijos pakabintos spalvotos užuolaidėlės nuolat atitraukiamos ar užtraukiamos ir primena vartomos didelės, spalvotos vaikiškos knygos puslapius. Kadangi veiksmas vyksta avanscenoje prieš uždangą, spalvingos užuolaidėlės tarnauja ir kaip plonytis paslapties šydas, skiriantis žiūrovus nuo aktorių, ir kaip širma ar persirengimo kabina. Ant kiekvienos užuolaidėlės didelėmis raidėmis užrašyti atskiri S. Nėries eilėraščių „Senelės pasaka“ posmai, kuriuos aktoriai pirmiausia garsiai perskaito, o vėliau sudainuoja kartu su mažaisiais žiūrovais. Nuo vaikystės daugeliui atmintin įstrigusi S. Nėries eiliuota pasaka yra puikus stimulus aktoriams sukurti žaismingus teatrinius etiudus. Juolab kad S. Nėries eilėdara tokia paprasta ir melodinga, kad galėtų būti prilyginama liaudies kūrybos žanrui. Aktoriai laisvai improvizuoja ir žaidžia kiekvieno drauge su žiūrovais perskaityto ir sudainuoto posmo tema: pavyzdžiui, Saulei nukeramos kasos, trečias brolis Jonas, stebuklingo šulinio padedamas, sutinka pamotės žiemos metu miškan išvarytą Našlaitėlę ir padovanoja puokštę žibučių, per pusnynus brenda Pušys, žiūrėdamos per stiklą, tarsi po ledu, kalba aukso Žuvys, bėga Ragana per sniegą, nepalikdama pėdų, nes jas „užpučia“ žiūrovai, ir t. t.

Posmas apie „Eglę žalčių karalienę“ spektaklyje išplėtojamas bene labiausiai. Trumpai suvaidinamos scenos, kaip Eglė maudosi prie jūros, kaip žaltys pagrobia marškinius, kaip ji duoda pažadą ir kaip tėvai apgaulės būdu bando šį pažadą tris kartus sulaužyti ir t. t. Įdomiausia ir interaktyviausia dalis, kai Eglė po daugelio metų, jau susilaukusi keturių atžalų, sugrįžta į gimtąją tėviškę paviešėti. Aktoriai kviečia keturis vaikus iš salės – tris sūnus: Ažuolą, Uosį, Beržą ir dukrą Drebulę. Šioje vietoje vyksta spontaniška, sunkiai iš anksto prognozuojama aktorių improvizacija. Netekę tėvo Žilvino, Eglės vaikai virsta medžiais, o žiūrovai siūbuoja ir kuria užburtojo miško atmosferą iš anksto sutartais medžių garsais-užkeikimais. Pasikviesti užlipti į sceną spektaklio metu vaikus iš salės pirmieji išdrįso Šiaulių dramos teatro aktoriai „Vaikų dienose“, kai bandė kartu lipdyti Sniego senį. Vėliau šis interaktyvus žaidybinis elementas sėkmingai buvo pakartotas spektaklyje „Aukštyn kojom“, kai drauge su vaikais scenoje aktorė Ilona Balsytė „skrido“ į Australiją, ir pan.

Pasibaigus spektakliui „Senelės pasaka“, žiūrovai negali sakyti, kad jie stebėjo, žiūrėjo, matė, vertino spektaklį. Norint apibūdinti tikslesnę žiūrovų refleksiją, labiau tiktų veiksmažodžiai dalyvavo, veikė, žaidė ir pan. Interaktyvaus teatrinio žaidimo kritinė masė užgožia tradicinį teatrą, tačiau visiškai teatro sampratos nesunaikina. Spektaklio kūrėjai,

specialiai griaudami „ketvirtąją“ sieną, neleidžia žiūrovams nė minutėlės užsimiršti ir nugrimzti į ramią ir saugią stebėtojo poziciją. Galima pasakyti dar daugiau – aktoriai tiesiog išplėšia žiūrovą iš saugios izoliacijos, patys atsidurdami tam tikros įtampos ir didelės rizikos lauke. Kaip ir šiauriečių „Vaikų dienose“, svarbiausia komunikacija vyksta ne su scenos partneriais, bet su salėje sėdinčiais žiūrovais. *Antrojo* tipo spektakliuose žiūrovas paeiliui atlieka dvi funkcijas: kartais pasyvaus stebėtojo, kartais aktyvaus dalyvio, o spektaklyje „Senelės pasaka“ žiūrovas savanoriškai ar prieš savo valią tampa savotišku kūrybiniu įkaitu, lygiaverčiu kūrėju ir scenos partneriu. „Dar negirdėtos nuotaikingos ir užkrečiančios kūrybinės grupės dainelės bei įsimintina spektaklio režisieriaus Aido Giniočio melodija, parašyta eilėraščiui „Senelės pasaka“, – tikrai neleis niekam sėdėti ramiai sudėjus rankas, o kaip tik užkrės nebijoti kurti bei žaisti kartu. Tai spektaklis, sukurtas ne tik žiūrėti, bet aktyviai dalyvauti“²⁸⁷, – rašoma spektaklio programėlėje. Ypatingo subtilumo ir šilumos suteikia gyvai aktorių atliekamos dainos, pritariant gitara, kurios lengvai įsimenamos ir spektaklio pabaigoje jau dainuojamos drauge su visais žiūrovais, nes tekstas nuo vaikystės žinomas kiekvienam. Šiame spektaklyje, kaip ir vaikų žaidimuose, nesistengiama kurti įmantrios teatrinės atributikos, bet naudojami patys paprasčiausi daiktai ir rakandai, kurie pasitelkus vaizduotę virsta ypatingais. Buityje naudojamas cinkuotas kibiras – tai stebuklingas šulinys, prie veido stipriai prispausta stiklo atraiža – tai ledas, nuoga ranka – žaltys, atitraukiamos spalvotos užuolaidėlės – tai skaitomos ar vartomos spalvotos vaikiškos knygos puslapiai ir pan.

Režisierius A. Giniotis neverkšlena dėl seklios ir nuvalkiotos nacionalinės dramaturgijos ir šiuo spektakliu dar kartą įrodo, kad sukurti įdomų spektaklį galima net gerai žinomos eiliuotos pasakos, artėjančios prie liaudies dainos, pagrindu. Spektaklis „Senelės pasaka“ balansuoja ant keleto pavojingų ribų: vaidinimas, neteisingai sudėliojus akcentus, gali virsti tiesiogine ir prasta teksto iliustracija, o atviras žaidimas su žiūrovų sale – peržengti padorumo ir bet kokio saiko ribas. Svarbu išlaikyti aukso vidurį, ir jauniems teatro laboratorijos „Atviras ratas“ aktoriams tai pavyksta padaryti. Tiesa, didelis pavojus nuslysti į vieną ar kitą pavojingą meninę bedugnę kiekvieną kart išlieka.

Svarbu paminėti ir edukacinį spektaklio, kaip žaidimo, aspektą. Kūrėjai, nušluostę užmaršties dulkes, į dienos šviesą iškelia svarbias bendražmogiškas vertybes, primena vaikams mūsų tautos šaknis, atgaivina tradicinius lietuvių pasakų personažus, moko gerbti ir mylėti vieniems kitus ir pan. Spektaklis stiprina vaikų tikėjimą, viltį, optimizmą, gerumą, užuojautą. Neatsitiktinai šis jaunųjų aktorių spektaklis 2007 m. teatro kritikų buvo aukštai įvertintas ir apdovanotas „Auksiniu scenos kryžiumi“ kaip geriausias spektaklis vaikams Lietuvoje. Teatro

²⁸⁷ Citata iš teatro laboratorijos „Atviras ratas“ spektaklio „Senelės pasaka“ programėlės.

laboratorijos „Atviras ratas“ spektaklis „Senelės pasaka“ – dar vienas tikslus ir ryškus *trečiojo* tipo, arba spektaklio kaip žaidimo, lietuvių teatre pavyzdys, gerokai praplėtęs ir pagilinęs šio interaktyvaus teatrinio žanro ribas.

Antrosios režisieriaus A. Giniočio aktorių laidos studentės – Agnė Sunklodaitė, Viola Klimčiauskaitė ir Vesta Šumilovaitė spektaklyje „Interviu su šlykštukais“ savarankiškai vysto ir tobulina „Keistuolių“ teatro sukurtą *gyvo* žaidybinio-improvizacinio teatro modelį. Spektaklio premjera įvyko 2008 m. lapkričio 8 d. Režisierė – Agnė Sunklodaitė, dailininkė – Ramunė Skrebūnaitė, kompozitorius – Sigitas Mickis. Idėją sukurti tokio pobūdžio spektaklį „padiktavo“ mylimiausia aktorės Violos Klimčiauskaitės vaikystės knygelė Australijos rašytojo Fredžio Lordo apsakymų rinktinė „Žodis suteikiamas Kengūrai“. Kuriant spektaklį išsikristalizavo ir pagrindinė idėja – sukurti kamerinį spektaklį vaikams, naudojant minimalias priemones, kurios, visai kaip vaikų kasdieniuose žaidimuose, čia pat vietoje gali virsti netikėtomis būtybėmis ar objektais. Šiame spektaklyje pagrindiniu raiškos instrumentu, kaip ir daugelyje kitų *trečiojo* tipo „Keistuolių“ teatro spektaklių, tampa gyvas teatrinis žaidimas, vykstantis „čia ir dabar“. Pasirinkta itin interaktyvi žaidybinė spektaklio forma – interviu. Aktorės interviu forma, klausinėjamos viena kitos ir vaikų, sužino daugybę įdomių dalykų apie nelabai malonius gyvius, spektaklyje įvardytus šlykštukais: vorus, sliekus, rupūžes, aštuonkojus, lervas. Žaidybinis-improvizacinis principas šiame spektaklyje realizuojamas maksimaliai. Pasirinkta žaisminga ir interaktyvi pokalbio-interviu forma įgalina aktores laisvai bendrauti su žiūrovais, spektaklis primena televizijos pokalbių laidą ar žurnalistinį tyrimą, kai klausimų ir atsakymų forma sužinoma daug įdomių dalykų bei pasikeičiama vertinga informacija. Žiūrovų apsuptyje vaidinančios aktorės ne tik bendrauja tarpusavyje, bet dažnai paprašo įvairaus amžiaus (daugiausia ikimokyklinio) žiūrovų išsakyti savo nuomonę vienu ar kitu klausimu. Skirtingai nei suaugusieji, vaikai labai nuoširdūs, dar neišmokę pataikauti ir meluoti, tad jų atviri, kartais tiesmuki atsakymai spektaklyje dažnai nuskamba itin netikėtai ir originaliai. Mažųjų žiūrovų mintys, emocijos ir neprognozuojamos reakcijos tampa vertingiausiu ir įdomiausiu šio spektaklio segmentu, todėl vaidinimas kiekvieną kartą yra naujas, gyvas ir nenuspėjamas.

Aktorės V. Klimčiauskaitė ir V. Šumilovaitė, naudodamos įvairias balso tembro moduliacijas, keisdamos kostiumo detales ar kūno plastikos piešinį, sugeba akimirksniu persikūnyti į keletą skirtingų personažų. Paima į rankas mikrofoną – ilgo šaliko mazgą, – ir jos jau žurnalistės, pasisuka kitu rakursu – akimirksniu tampa reikiamu personažu ir pan. Scenografija ir naudojami daiktai, kaip vaikų žaidimuose, paprasti, tačiau daugiafunkciniai. Vaidybinės aikštelės kontūrus nužymi ant grindų patiestas kilimėlis, tad spektaklis gali būti vaidinamas bet kurioje netradicinėje erdvėje. Šiame visiškai atviros struktūros spektaklyje neegzistuoja užkulisiai, nėra jokios priedangos, net širmos. Aktorės nė minutės nepalieka

vaidybos aikštelės, nors dažnai ir išoriškai, ir vidiniai „matuojasi“ įvairių personažų „rūbus“, dinamiškai „šokinėja“ iš vieno vaidmens į kitą. Aktorės naudoja mažutes kvadratinės kėdutes, kiek primenančias spalvingas vaikiškas kaladėles, ant kurių vienos pusės nupiešti linksmi piešinukai, vaizduojantys pristatomus gyvius. Kiekvienas paveikslėlis – tai atskira istorija-epizodas apie konkretų personažą-šlykštuką. Tarsi vaikiškų kaladėlių ar dėlionės žaidime, atveriant naują kaladėlę paaiškėja kažkokia maža paslaptis, kuri pamažu išsikristalizuoja į vientisą panoraminį vaizdą. Pavyzdžiui, spektaklyje kalbama apie rupūžę, kuri mano esanti gražiausia pasaulyje, tik niekas to neįvertina, sliekas sugeba atauginti nutrauktą galvą ir uodegą, gyvatė yra kurčia ir todėl nelaiminga, voras, gudriai megzdamas tinklus, vilioja patiklias muses ir pan. Įdomiai atskleista lervos gyvenimo metamorfozė – gyvenimo pradžioje buvusi bjauri, vėliau, tiesiog žiūrovų akyse – per aktorių kūno plastiką ir pakeitus kostiumo detales – virsta nuostabaus grožio drugeliu.

Atskirai reiktų paminėti paprastus, bet labai funkcionalių aktorių kostiumus. Tai rankomis numegzti ilgi ir tamprūs kokonai-apdarai su daugybe didelių ir mažesnių skylių bei kišenėlių. Aktorėms išradingai pakeitus kostiumo poziciją, t. y. labai vikriai ir lanksčiai iš vienos vietos į kitą perkišus rankas, kojas ar galvą, tiesiog žiūrovų akivaizdoje įvyksta spontaniškas pasikeitimas, ir voras virsta slieku, sliekas – rupūže ir pan. Pasirinkta pokalbio-interviu forma labai interaktyvi, teikianti plačias galimybes tiesiogiai bendrauti su vaikais. Ilgas šalikas prireikus praranda savo tiesioginę funkciją ir virsta mikrofonu, kaladėlės – ant sienos pakabintais paveikslais, vaikiškais kėdutėmis, fotoaparatu ir pan. Aktorės tiesiogiai „čia ir dabar“ bendraudamos su jaunaisiais žiūrovais, išsiaiškina, ką vaikai mėgsta, ko nemėgsta, kaip vertina vieną ar kitą gyvenimo reiškinių, ir pan. Vėl sėkmingai išnaudojamas vaikų pomėgis klausinėti, todėl paslapties atsklaida scenoje pasiteisina, sudaro prielaidas pasireikšti tiek aktoriams, tiek ir žiūrovams. Taip vietoje kuriama žaidimo bendruomenė, nuolat primygtinai primenama, kad visi susirinkusieji yra darni komanda, galinti nuveikti daug daugiau nei vienas žmogus.

Apibendrinant galima teigti, kad antrosios laidos absolventės – režisierė A. Sunklodaitė kartu su aktorių V. Klimčiauskaitės ir V. Šumilovaitės duetu – spektaklyje „Interviu su šlykštukais“ seka pramintomis „Keistuolių“ teatro pėdomis, praplėsdamos gyvo žaidybinio-improvizacinio teatro modelio sampratą. Spektaklis galėtų būti įvardytas spektakliu-žaidimu, nes pasirinkta interviu forma itin interaktyvi, skatinanti aktyvų žiūrovų dalyvavimą veiksmė, panaikinanti ribą tarp scenos ir žiūrovų salės. Minimali scenografija – patiestas kilimėlis ir keli daiktai – primena greičiau vaikų žaidimų aikštelę nei tradicinę scenos erdvę, kiekvienas naudojamas daiktas, ypač aktorių kostiumai, paprasti, bet labai funkcionalūs. Režisierė, įvaldžiusi „Keistuolių“ teatro stilistiką, nelaužo nusistovėjusių tradicijų, bando su vaikais kalbėti

atvirai apie rimtus, gal net baugius dalykus ir reiškinius. Kūrybinė grupė, pasirinkusi ne dramaturginį kūrinį ar tradicinę pasaką, bet mažai žinomą australų rašytojo F. Lordo apsakymų knygelę „Žodis suteikiamas Kengūrai“, įveda į teatrinę vaikų erdvę naują literatūrą. Aktorės nebijo su vaikais atvirai kalbėtis apie nemalonus dalykus. Siekdamos edukacinių tikslų, atskleidžia pasibjaurėjimą ir baimę keliančių padarų paslaptis, padeda pri(si)jaukinti daugeliui nemalonus gyvius, parodo, kad jie ne tik šlykštūs kenkėjai, bet ir simpatiški, mieli padarai, labai naudingi gamtai ir žmonėms. Pasirinkta interviu forma įgalina atkurti dvi tikroves, du lygmenis – išgalvotą / teatro ir realųjį / kasdienio gyvenimo. Pavyzdžiui, kai aktorės bendrauja tarpusavyje (*vidinė* komunikacija), jos reprezentuoja išgalvotą arba sceninę tikrovę, bet kai jos klausinėja salėje sėdinčių vaikų, tuomet tai tampa tam tikru „realybės inkluziu“ meniniame audinyje, o ne tikrovės imitacija (*išorinė* komunikacija). Aktorės niekada nežino, ką gali vienu ar kitu momentu atsakyti vaikai, ir kaskart turi būti pasirengusios įvairiems netikėtumams. Netikėtumai visada sukelia aktorių verbalinę ir neverbalinę improvizaciją, kuri, viena vertus, skatina spektaklio šviežumo, atsinaujinimo galimybę, kita vertus, kiekvieną kartą sukelia tam tikro nestabilumo, galimos neadekvačios reakcijos į vieną ar kitą situaciją pavojų.

Galima daryti prielaidą, kad plačiau aptarti du spektakliai vaikams „Senelės pasaka“ ir „Interviu su šlykštukais“ tęsia XX a. 8-ojo dešimtmečio Lietuvos teatre užgimusias spektaklio kaip žaidimo stilistines tendencijas, kurios pasireiškia šiais specifiniais bruožais: pasirinktas fragmentiškas, iš atskirų epizodų sudurstytas įvairių literatūros žanrų, bet ne dramaturginis kūrinys, aktorių pasisveikinimo ir prisistatymo žiūrovams ritualas spektaklio pradžioje, žaidimo taisyklių aptarimas, vienkartinis žaidimo bendruomenės / komandos subūrimas, funkcionali scenografija ir kostiumai, minimalus naudojamų daiktų arsenalas, spontaniškas aktorių persikūnijimas į daugybę personažų, pakeičiant balsą, naudojant charakteringą kūno judesį ar kostiumo detalę, „gyvai“ atliekami muzikiniai intarpai, gyvas kontaktas / dialogas su žiūrovais, sąmoningai suardant ir vaidinant be „ketvirtosios sienos“, „tikrovės inkluzai“ meniniame audinyje, nuolatiniai tikrovės / meninės išmonės svyravimai, žadinantys aktorių improvizacinę raišką bei sceninio vyksmo „čia ir dabar“ atsinaujinimo galimybę, siekiant išvengti sustabarėjimo ir sceninių šampų. Tokia situacija inspiruoja ir specifinę aktorių vaidybos manierą, kai vaidinama ne susitapatinus su personažu, o atsiribojus, kuriant du pasakojimo lygmenis – vaikams ir suaugusiesiems. Aktoriai šiuose spektakliuose ne vaidina, o greičiau veikia / žaidžia su scenos partneriais ir publika tam tikrose fragmentiškai punktyru užymėtose situacijose ar tik scenarijaus rėmuose.

Remdamiesi trijų *trečiojo* ir *antrojo* tipo spektaklių vaikams teatrologine analize, galime išskirti pagrindinius „Keistuolių“ ir teatro laboratorijos „Atviras ratas“ kūrybos principus: 1) Specifinė neverbalinė aktorių vaidybos raiška, kuriant du pasakojimo lygmenis –

vaikams ir suaugusiesiems, atsiribojimas ir mimetinės vaidybos sampyna, dažna personažo „rūbų“ kaita; 2) Atvira spektaklio struktūra, siekiant gyvo kontakto / dialogo su žiūrovais; 3) Intensityvi aktorių *išorinė* ir *vidinė* improvizacija; 4) Novatoriškumas (vaidyba, režisūra, dramaturgija); 5) Žaidimas su daiktais ir objektais (paprastumas, sąlygiškumas, funkcionalumas); 6) Muzikalumas; 7) Judesio raiška.

„Keistuoliai“, atsižvelgdami į du reikšmingus faktus: 1) įtaigus spektaklis vaikams gali gimti tik tuo atveju, kai jis įdomus ir patiems kūrėjams; 2) jų spektaklius stebi ne tik vaikai, bet ir juos atvedę suaugusieji, todėl scenoje aktoriai kuria du pasakojimo lygmenis: vieną vaikams, kitą – suaugusiesiems. Pasak A. Giniočio, taip aktorių vaidyboje atsirado dvigubas požiūris į savo personažą ir jo veiksmų logiką ar pasakojamos istorijos įvykius. Kurdami vaikams suprantamą spektaklio liniją, aktoriai žvelgdavo į savo personažą su ironija, suprantamą suaugusiesiems. Žaidimo stilistika reikalauja ir tam tikros specifinės naratyvinės vaidybos raiškos, t. y. aktorių atsiribojimo, vaidinimo nesusitapatinant su personažu, kad kartu su žiūrovais galėtų stebėti savo personažą ir vertinti įvykius iš šono. Teatro kritikas E. Jansonas savo recenzijoje taip pat pažymi, kad „Keistuolių“ teatro spektakliuose: „Personažai šaržuojami, utriruojami, karikatūrinami. Tai suaugusių žmonių žaidimai, skirti ir vaikams, ir suaugusiesiems. Vaikams įdomi pasaka, aktorių bendravimas su jais, nuotyčiai, dainos, šokiai. Suaugusiesiems – aktorių neslepiamas teatrališkumas, „žaidimas“, žinomų pasakų tipų šaržavimas, parodijavimas.“²⁸⁸ Režisierius šioje situacijoje išvelgia ne tik teigiamus aspektus, bet ir rimtą pavojų, kai aktoriai, norėdami įtikti suaugusiųjų auditorijai, užsimiršta ir pernelyg „užsižaidžia“, prarasdami saiko jausmą.

Dar vienas vaidybos ypatumas – aktorių gebėjimas sukurti ne vieną, bet keletą skirtingų vaidmenų. Teatro istorikas A. Guobys, aptardamas spektaklį D. Biseto „Kitą kartą“ (1989), rašo: „Užtenka atlikėjams tik pakeisti vieną kitą aprangos detalę, ir čia pat matome, kaip aktoriai I. Balsytė, A. Giniotis ir S. Jačėnas, ką tik vaidinę Fėją ar Raganosį, jau, žiūrėk, tapo Žiogu ar Sraige Anabele ar Pingviniuku“²⁸⁹. Dažna personažų „rūbų“ kaita reikalauja kūno ir dvasios judrumo bei improvizacinių gebėjimų ir neleidžia aktoriui giliai psichologiškai panirti / persikūnyti į kuriamą vaidmenį, bet sukuria tam tikrą atsiribojimo arba distancijos efektą, kuris ardo nuoseklią vaidmens struktūrą, sukurdamas kiek trūkčiojančią, fragmentišką, punktyrinę vaidybos manierą. Aktorius, viena vertus, siekia persikūnyti / susitapatinti su kuriamu personažu (mimetinė raiška), kita vertus, nuolat žvilgčioja į jį tarsi iš šalies (atsiribojimas). Atsiranda tam tikra distancija ir ironiškas požiūris, siekiant ne tiek mimezės principu teisingai metodiškai

²⁸⁸ Jansonas E. Pirmiausia vaikams, bet ir suaugusiesiems // *Respublika*, 1993 10 06.

²⁸⁹ Guobys A. Namai mažiesiems žiūrovams // *7 meno dienos*, 1995 05 05.

sukurti psichologiškai motyvuotą personažą, kiek atrasti savo asmeninį santykį su veikėjais ar scenoje vaizduojamais įvykiais.

Šiuos aktorių vaidybos ypatumus dar labiau sustiprina atviras kontaktas / dialogas su žiūrovais, inspiruojantis *išorinės* improvizacijos raišką. Vengdami sceninio melo / apsimetimo ir siekdami tikrumo / natūralumo, savo kūrybinio kelio pradžioje, o ir vėliau, „Keistuoliai“ sąmoningai griovė „ketvirtąją“ sieną, atskiriančią aktorius nuo žiūrovų. Režisierius A. Giniotis teigia, kad rampos „nuvainikavimo“ idėja kilo spontaniškai, siekiant scenoje tikrumo ir gyvo kontakto su vaikais. Taip tariamai „nuvainikuodami“ teatro patosą, išskirtinumą, panaikindami bet koki scenos rampos kultą, „Keistuoliai“ formavo *gyvojo* teatro viziją, siekdami, kad žiūrovai pamiltų teatrą, priimtų jį natūraliai, kaip savastį.

Jau pirmuosiuose „Keistuolių“ teatro spektakliuose „Dainelė šypseną pratęs“ (1988) ir „Kitą kartą“ (1989) pagal D. Biseto pasakaites buvo ilgiems metams užkoduotos tam tikros žaidimo taisyklės, ateinančios iš XX a. 8-ojo dešimtmečio spektaklių „Pepė Ilgakojinė“, „Bebenčiukas“ ir „Vaikų dienos“ stilistikos. Aktoriai S. Jačėnas, A. Giniotis, I. Balsytė prieš spektaklį prisistatydavo ir bėgdavo į salę sveikintis su vaikais. Šis pasisveikinimo su vaikais ritualas vėliau kartojosi beveik kiekviename „Keistuolių“ teatro pastatyme. Atviras bendravimas su vaikais per teatrinį žaidimą tapo savotiška teatro vizitine kortele, išskirtiniu teatro bruožu. Dažniausiai stebimi šie atviro kontakto / dialogo su sale momentai: 1) tradicinis aktorių pasisveikinimo ir prisistatymo žiūrovams ritualas; 2) žaidimo taisyklių aptarimas; 3) pasikonsultavimo su sale momentai; 4) pasakotojo arba vedėjo intarpai; 5) „gyvai“ atliekami muzikiniai-vokaliniai numeriai.

Režisierius įsitikinęs, kad vaidinant vaikams būtina išlaikyti gyvą bendravimą „čia ir dabar“, kurio negali pakeisti nei filmai, nei kompiuteriniai žaidimai: „Vaidinant vaikams, kartais bendravimą su scenos partneriu tenka aukoti dėl bendravimo su trečiuoju partneriu, sėdinčiu salėje, – vaikais. Vaikai reikalauja dėmesio ir neatleidžia, kai yra pamirštami.“²⁹⁰ Tada dialogo su sale intarpai, „pasikonsultavimo“ su vaikais spektaklio metu momentai atrodo natūralūs ir vietoje. Aktoriams tokiuose spektakliuose tenka sudėtingi uždaviniai. Dažnai užkulisiuose jie neturi laiko pailsėti, nes žaidimo prasme užkulisiai paprasčiausiai neegzistuoja. Žaidime negali būti besiilsinčių²⁹¹. Ypač svarbus pirmasis gyvas aktoriaus kontaktas su žiūrovais (pasisveikinimas, aktorių prisistatymas, žaidimo taisyklių su žiūrovais aptarimas), nuo kurio didžia dalimi priklauso būsimo spektaklio sėkmė. Viena vertus, žiūrovas įgauna lygiaverčio spektaklio partnerio, žaidėjo ir kūrėjo teises. Kita vertus, sulaukę deramo dėmesio, vaikai

²⁹⁰ Giniotis A. Magistro darbas „Teatras vaikams – gyvo teatro modelis“, p. 11.

²⁹¹ Ten pat, p. 23.

pajunta, kad juos gerbia, jų nuomone pasitiki, jie yra svarbūs. Taip vietoje kuriama žaidimo bendruomenė.

„Keistuoliai“ nuolat eksperimentuoja, ieško netradicinių, novatoriškų sprendimų, siekdami įveikti anksčiau darbe aptartas tradicinių spektaklių problemas visuose lygmenyse: repertuaro, vaidybos, režisūros, scenografijos, muzikos. Išgūję atsainų, nerimtą kūrėjų požiūrį į spektaklius vaikams ir jaunimui, nuo kurio dažniausiai prasidėdavo ir visos kitos estetinės, etinės ar edukacinės problemos, kiekvienu nauju savo pastatymu negailestingai laužo per daugelį metų susiformavusius tam tikrus vaikų teatro šampus ir stereotipus. Pasak A. Giniočio ir kitų teatro kūrėjų, neįmanoma sukurti įtaigaus meninio produkto, jei režisierius ar aktoriai tam priešinasi arba iš anksto yra užsiprogramavę nesėkmei: „Tik patikėję tuo, ką patys daro, aktoriai gali įtikinti vaikus. O per juos – ir suaugusiuosius.“²⁹²

„Keistuoliai“ bando spręsti nuo pokario laikų įsisenėjusias vaikų ir jaunimo repertuaro problemas, nuolat ieško tokių išraiškos priemonių ir temų, kurios būtų aktualios ir patrauklios tiek žiūrovams, tiek ir juose vaidinantiems aktoriams. Atsisakę natūralizmo, iliustratyvumo ir didaktikos, į teatrinę vaikų kultūros lauką įvedė naują originalų repertuarą – netradiciškas lietuvių ir nelietuvių liaudies pasakų interpretacijas arba užsienio autorių (F. Lordo, J. ir T. Wieslanderių, L. F. Baumo, P. Hackės, A. Nanetti ir kt.) kūrinius. „Keistuoliai“ pirmieji Lietuvoje ėmėsi statyti Donaldo Biseto pasakas. Rašytojas ir aktorius D. Bisetas gerai jautė teatro materiją, tad jo sukurtų pasakaičių situacijos labai veiksmingos, teatrališkos, žaismingos, nesunkiai pritaikomos scenai, personažai originalūs ir gerokai nutolę nuo stereotipinių modelių (pvz., paršiukas Ikaras gali skraidyti, varna Albertina sapnuoja aukštyn kojom, klaidžioja pamirštas Gimtadienis, pelės gaudo katę ir pan.). Šias D. Biseto knygelėje „Aukštyn kojom“ užkoduotas menines intencijas – be didaktikos per žaidimą „aukštyn kojom“ griauti susiformavusius stereotipus ir klišes – „Keistuoliai“ vystė, tobulino bei stipriau ar silpniau atskleidė ir kituose savo spektakliuose: „Kitą kartą“ (1989), pagal D. Bisetą, „Smaragdo miesto burtininkas“ (1992), pagal L. F. Baumo apysaką, „Laimingasis Hansas“ (1995) pagal Brolių Grimų pasakas, „Išdaigos Bašmukų gatvėje“ (1998), pagal P. Hacko apysakas, „Dūkstantmečio Kurmis“ (1999), Z. Milerio knygelėlių motyvais, ir kt. Vengiant stereotipų kuriami spektakliai lietuvių ir nelietuvių liaudies pasakų motyvais: „Jonas Kareivis“ (1993), „Mykolas Žvejas“ (1998, Klaipėdos dramos teatre) ir „Juzė Dykaduonis“ (2004, Valstybiniame jaunimo teatre).

²⁹² Giniočis A. Magistro darbas „Teatras vaikams – gyvo teatro modelis“, p. 20. Šią kokybiškos meninės produkcijos aksiomą taip pat patvirtino geriausi Lietuvos vaikiškų spektaklių pavyzdžiai („Pepė Ilgakojinė“, „Vaikų dienos“, „Bebenčiukas“, „Merė Popins“, „Makakučio nuotykių“ ir kt.), kuriuose aktoriai vaidino ne iš pareigos, verčiami teatro vadovybės ar sovietinių planų, bet su dideliu entuziazmu ir užsidegimu. Geriausiuose spektakliuose vaikams žymūs lietuvių aktoriai (V. Masalskis, R. Staliliūnaitė, N. Gelžinytė, K. Smoriginas, A. Šurna ir kt.) turėjo galimybę atsipalaiduoti, emociškai „išsikrauti“ arba „pasikrauti“ teigiama energija prieš sudėtingus, daug fizinių ir dvasinių jėgų reikalaujančius vaidmenis klasikinėje ar šiuolaikinių autorių dramaturgijoje.

Pasak A. Giniočio, spektaklyje „Jonas kareivis“ beveik viskas yra padaryta netradiciškai: „Paprastai lietuviškų pasakų motyvais statyti spektakliai labai lyriški, etnografiniai. Tai nėra blogai, bet aš užaugęs tokioje terpėje, kaip ir daugelis iš mūsų, tas pasakas žiūrėdavau kaip per kažkokį šydą. <...> Šį kartą norėjosi, kad nuo mūsų spektaklio tas šydelis nukristų, kad pasaka būtų pasakojama XX amžiaus pabaigai. Kaip ir gyvenime norėjome vartoti tuos pačius žodžius, terminus, tą pačią muziką.“²⁹³ Apie spektaklį „Mykolas Žvejas“ (1998) Klaipėdos dramos teatre teatro kritikė I. Daunoravičiūtė rašo, kad „atsispiriant nuo tradicijos, istorijos, savito pamario krašto kultūros paveldo, per teatro priemones ir šiuolaikišką perskaitymą sukuriamas maksimaliai priimtinas jaunam žiūrovui teatro reginys“²⁹⁴. Tradicinės pasakos, įvilktos į nūdienos apdarą, neįkyriai, be didaktikos per žaidimą ir aktorių improvizacinę raišką atskleidžia žiūrovams keletą kultūrinių klodų.

„Keistuolių“ savito meninio braižo, remiantis vaikų žaidimų praktika, paieškos atsispindi ir scenografiniuose sprendimuose. Scenografija, kostiumai ir naudojami daiktai / objektai „Keistuolių“ spektakliuose padeda vaiko fantazijai skleistis, vystytis, o ne atvirksčiai, siekiama išlaikyti paslaptį, intrigą, kelti klausimus ir neduoti galutinių atsakymų. Tuo žadinama kuriančioji vaiko galia, kai jis priverstas įdėti pastangų, norėdamas suvokti, skatinamas savarankiškai mąstyti, mokosi analizuoti, vertinti ir pan. Mąstymo procesas suteikia tam tikrą malonumo pojūtį, kai jautiesi visateisiu spektaklio dalyviu ir kūrėju. Pasak A. Giniočio, teatre nebūtina žiūrovų stebinti ar šokiruoti, o vienas svarbiausių aktorių ir režisieriaus uždavinių, kad jų fantazija ir išmonė neužgožtų vaikų vaizduotės, bet padėtų jai maksimaliai išsiskleisti. Tad „Keistuolių“ ir „Atviro rato“ spektaklių vaizdinė raiška remiasi į pagrindinę išėities poziciją, kad „teatras yra žaidimas, kurį sukuriame patys“²⁹⁵. I. Daunoravičiūtė apie spektaklį „Aukštyn kojom“ rašo: „Aktoriai naudoja mažai butaforijos, daiktai tampa universalūs – virvelė virsta liūto uodega, popierinė karūna paženkliną karalių. Scenos viduryje stovintis skėtis tampa universaliausia dekoracija – nuo širmos iki stebuklingo šulinio. Manau, dėl tokio dekoracijų, butaforijos ir kostiumų paprastumo spektaklis tikrai laimi – vaikų dėmesys neblaškomas, o natūraliai koncentruojamas į vidinę veiksmo kaitą, įtraukiama žiūrovų fantazija.“²⁹⁶ Dekoracijos „Keistuolių“ teatre kuriamos iš paprasčiausių daiktų, kurie itin funkcionalūs ir nesudėtingų konstrukcijų. Naudojami daiktai ir objektai scenoje virsta sąlygiškais ženklais, tačiau dažniausiai sakralios-simbolinės prasmės neįgyja. Spektaklyje „Aukštyn kojom“ dominavo spalvingas, didelis skėtis, vaidinime „Jonas kareivis“ visi reikalingi atributai scenoje sukuriami

²⁹³ Čekatauskaitė J. Šaunaus Jono kareivio odisėjas greit pamatys „Keistuolių“ teatro gerbėjai // *Lietuvos rytas*, 1993 09 21.

²⁹⁴ Daunoravičiūtė I. Teatrai su vaikais žaidžia, pamokslauja ir repuoja // *Lietuvos rytas*, 1999 04 27.

²⁹⁵ Giniotis A. Magistro darbas „Teatras vaikams – gyvo teatro modelis“, p. 22.

²⁹⁶ Vaikiški spektakliai suaugusiųjų akimis // *Literatūra ir menas*, 1996 03 16.

tik iš dviejų vežimų ir kelių karčių, keliaujančių aktorių vežimas – centrinė dekoracija „Laimingajame Hanse“. Spektaklyje „Mykolas žvejas“ išradingai panaudojama laivo burė, o „Juzėje Dykaduonyje“ – šieno žaginiai ir virvės. Spektaklyje „Senelės pasaka“ dekoracijas atstoja pakabinamos užuolaidėlės, ant kurių didelėmis raidėmis užrašyti eilėraščio posmai primena vartomos spalvotos knygos puslapius ir aktoriams tarnauja kaip persirengimo širma ir pan. Taigi „Keistuolių“ spektakliuose vaikams ir jaunimui dominuoja ne natūralizmas ar iliustratyvumas, o žaidybiniai paprastumo, sąlygiškumo ir funkcionalumo dėsniai, atliepiantys jaunųjų žiūrovų lūkesčius. Kiti išskirtieji „Keistuolių“ ir teatro laboratorijos „Atviras ratas“ kūrybos principai – aktorių improvizacija, judesio raiška, muzikalumas – plačiau bus nagrinėjami 3 darbo dalyje.

Apibendrinant galima teigti, kad režisieriaus A. Giniočio ir bendraminčių suformuluoto *gyvojo* teatro vaikams kūrybiniai principai remiasi į šias vertybines nuostatas: *Gyvasis* „Keistuolių“ teatras – tai atviras ir nuoširdus teatrinis žaidimas, vykstantis „čia ir dabar“, jokių būdu ne žaidimo imitacija. Aktoriai, vaidinantys vaikams, negali būti abejingi, bet šventai įtikėję bendra idėja ir siekiantys kuo geriau realizuoti režisieriaus ar kūrybinės komandos sumanymą. Gyvas kontaktas / dialogas su žiūrovais, sąmoningas „ketvirtosios“ sienos griovimas, scenos rampos išaukštinimo ir išskirtinumo „nuvainikavimo“ aktas, žaidybinis principu žiūrovus įtraukiant į spektaklio veiksmą ir panaudojant įgimtą vaikų *draminį instinktą* arba *dalyvio efekto* mechanizmą. Intensyvi aktorių improvizacija dažniausiai inspiruota tam tikrų išorės veiksnių vaidinant be „ketvirtosios sienos“. Muzikalumas ir judesio raiška. Patrauklus ir suprantamas spektaklio temos pateikimas ne tik vaikų, bet ir suaugusiųjų auditorijai. Tuo tikslu kuriami du pasakojimo lygmenys (vaikams ir suaugusiesiems) arba specifinis dvigubas aktorių požiūris į kuriamus personažus ir jų veiksmų logiką. Antrasis lygmuo paprastai turi labiau improvizacinei raiškai būdingų segmentų ir yra nuspalvintas tam tikra ironijos doze, kurios nesupranta vaikai. Nesudėtinga, funkcionali ir sąlygiška scenografija bei naudojami daiktai kuriami vengiant puošnumo, įmantrių kostiumų ar kitokio estetinio šokiravimo. Siekiama spektaklyje žadinti vaiko fantaziją ir vaizduotę, remiantis vaikų žaidimų patirtimi, kai vaikas susikuria jo poreikius tenkinančią erdvę iš paprasčiausių buityje naudojamų daiktų ir rakandų. Vaikui neretai įdomesnė paprasta lazda nei tobulai sukonstruotas žaislas.

Tyrimas atskleidė, kad „Keistuolių“ ir teatro laboratorijos „Atviras ratas“ spektakliuose vaikams dominuoja *trečiojo* tipo (*spektaklis kaip žaidimas*) meninė produkcija. Šio tipo skiriamieji bruožai: 1) Visiškai atvira spektaklio struktūra aktoriams žaidžiant ir improvizuojant be „ketvirtosios sienos“; 2) dramaturginis audinys neturi vientiso siužeto bei protagonisto ir paprastai yra fragmentiškai sudurstyta iš atskirų, dažnai vienas su kitu tematiškai nesusijusių epizodų (pvz., eilėraščio posmų („Senelės pasaka“), skirtingų D. Biseto pasakaičių („Aukštyn

kojom“, „Kitą kartą“), šlykštukų istorijų („Interviu su šlykštukais“); 3) pasižymi ypač dažna ir spontaniška vaidmenų, situacijų ir objektų kaita. Taigi šie spektakliai priartėja prie grynojo vaikų žaidimo sampratos ir gali būti įvardijami kaip žaidybiniai-improvizaciniai.

Antrojo tipo spektakliams (*spektakliai, naudojantys kai kuriuos žaidimo ir improvizacijos elementus*) būdinga: 1) nuosekliau besivystanti siužetinė linija (paprastai turinti ekspoziciją, vystymąsi, kulminaciją ir atomazgą) vienos pasakos ar pasirinkto motyvo pagrindu; 2) ne tokia intensyvi ir dažna personažų kaita („Geltonų plytų kelias“), 3) „ketvirtoji siena“ vienu atveju žiūrovams *atsiveria*, kitu – linkusi *užsiverti*; 4) spektakliai paprastai turi vieną sceninį veiksma vystantį protagonistą („Mykolas Žvejas“, „Laimingasis Hansas“, „Jonas Kareivis“, „Juzė Dykaduonis“). Šie spektakliai balansuoja ant žaidimo ir meno ribos, priklausomai nuo „ketvirtosios sienos“ *atsivėrimo* ir *užsivėrimo* kaitos svyravimų. Išskirtų spektaklių tipų sąsajos ir skirtumai, schematiškai atsispindintys žemiau pateiktoje apibendrinančioje lentelėje, išsigrynino būtent per „Keistuolių“ ir teatro laboratorijos „Atviras ratas“ meninę produkciją, skirtą vaikams ir iš dalies jaunimui, nors žaidimo ir improvizacijos elementus plačiai naudojo ir vystė įvairių kartų ir kūrybinio braižo režisieriai Lietuvoje, pradedant XX a. 8-uoju dešimtmečiu ir iki šių dienų.

<i>I tipas</i> Tradiciniai spektakliai	<i>II tipas</i> Spektakliai, naudojantys kai kuriuos žaidimo ir improvizacijos elementus	<i>III tipas</i> Spektakliai kaip žaidimai
Nuosekliai besivystanti siužetinė linija	Nuosekliai besivystanti siužetinė linija vienos pasakos ar motyvo pagrindu linkusi trūkinėti.	Nuosekliaus vieno siužeto nėra. Struktūra fragmentiškai sudurstyta iš atskirų, dažnai tematinio požiūriu skirtingų epizodų.
Aktorius kuria vieną vaidmenį – personažų kaitos nėra	Aktorius kuria vieną pagrindinį arba kelis antraeilius vaidmenis – personažų kaita minimali	Aktorius kuria daug skirtingo plano vaidmenų – ypatingai dažna personažų kaita.
<i>Uždara</i> spektaklio struktūra	Ir <i>uždara</i> , ir <i>atvira</i> spektaklio struktūra	Visiškai <i>atvira</i> spektaklio struktūra, vaidinama „be ketvirtosios“ sienos.
Stebima <i>vidinė</i> komunikacija tarp scenos partnerių	Stebima ir <i>vidinė</i> (su scenos partneriais), ir <i>išorinė</i> komunikacija (su žiūrovais)	Dominuoja <i>išorinė</i> komunikacija su žiūrovais
Improvizacijos laipsnis minimalus	Improvizacijos laipsnis ryškus	Improvizacijos laipsnis ryškiausias
Protagonistas yra	Protagonistas paprastai yra, tačiau kartais jo funkciją atlieka Vedėjas arba Pasakininkas	Protagonisto nėra, epizodų jungiamąją funkciją atlieka Vedėjas, Pasakininkas arba muzikinis-vokalinis naratyvas
Žiūrovas pasyvus	Žiūrovas aktyvus	Žiūrovas aktyviausias

Ši schema sąlygiška, nes neįmanoma sudėti griežtų riboženklių tarp šių trijų spektaklių vaikams ir jaunimui tipų, galima tik išskirti dominuojančius bruožus. Tačiau kiekvienas tipas gali turėti ir paprastai turi vienokių ar kitokių kitų dviejų tipų bruožų ir ypatumų.

2.7. Žaidybinės tikrovės ir teatrinės fikcijos jungtys teatro laboratorijos „Atviras ratas“ spektakliuose jaunimui

Jaunimui skirtų spektaklių Lietuvos teatruose nėra daug, tiksliau pasakius, beveik nėra²⁹⁷, tad kiekvienas bandymas sukurti įtaigų spektaklį jaunimo auditorijai sulaukia didelio to amžiaus žiūrovų susidomėjimo. Jau aptarėme įvade, kad jaunimas šiame darbe suprantamas kaip pereinamojo paauglystės amžiaus sulaukę vaikai. Žaidimo ir improvizacijos samprata jaunimui skirtuose spektakliuose keičiasi, įgaudama naujų bruožų. Šiame skyriuje analizuosime, ką naujo į teatrinio žaidimo ir improvizacijos sampratą įneša iš „Keistuolių“ išaugęs, bet 2006 m. atskilęs savarankiškas kūrybinis darinys – teatro laboratorija „Atviras ratas“.

Pirmasis teatro laboratorijos spektaklis „Atviras ratas“ – tai tam tikras jauno teatrinio kolektyvo meninis-idėjinis manifestas, deklaruojantis šiandieninio jaunimo situaciją ir gvildenantis aktualias jų problemas. Neatsitiktinai teatras pasivadino „Atviru ratu“ – pirmojo savo spektaklio pavadinimo vardu, suteikdamas jam gilią prasmę. „Atviras ratas“, kaip ir „Keistuoliai“, susikūrė išskirtinai vieno kurso pagrindu kaip darnus ir susitelkęs bendraamžių ir bendraminčių ansamblis.

Režisierius A. Giniotis pasirodymą „Atviras ratas“ įvardija ne kaip spektaklį, bet kaip teatro laboratoriją, teatrinį vyksmą, kuris niekada nebūna toks pat ir yra gyvas, nuolat besivystantis kūrybinis procesas. Dar studijų metais režisierius pasiūlė savo ir aktoriaus prof. Vlado Bagdono kurso studentams kūrybinę užduotį – prisiminti ryškiausius ir skaudžiausius savo vaikystės ir paauglystės potyrius bei išgyvenimus, juos atvirai be pagražinimų papasakoti, o vėliau suvaidinti kai kuriuos gyvenimiškų istorijų fragmentus kartu su kurso draugais. Studentiška teatrinė-kūrybinė užduotis netikėtai išsivystė ir virto įdomiu, analogų Lietuvoje neturinčiu spektakliu jaunimui.

Jauni aktoriai, statiškomis pozomis sėdėdami ratu ant kėdžių žiūrovų apsuptyje, prisimena ir žaismingai improvizuoja ryškiausias savo vaikystės ir paauglystės istorijas. „Atviro rato“ dramaturginis audinys išaustas autentiškais jaunų aktorių autobiografinių raštų siūlais. Šiame spektaklyje aktoriai vienu metu atlieka keletą funkcijų: aktoriaus, dramaturgo, režisierius,

²⁹⁷ Milžiniška disproporcija tarp suaugusiųjų ir jaunimo spektaklių Lietuvos teatruose sovietmečiu (1951–1990) gerai atsiskleidžia sudarytose diagramose. Per keturis dešimtmečius iki Nepriklausomybės paskelbimo įvairiuose profesionaliuose dramos teatruose buvo sukurti vos 35 spektakliai jaunimui (žr. 2 priedą).

kompozitoriaus, todėl atliepia žaidybinio-improvizacinio teatro sampratą. Šio projekto idėją režisierius A. Giniotis bandė realizuoti dar nuo 1989 m., tačiau įgyvendinti pavyko tik po kelerių metų su smalsiais ir imliais įvairiems pokyčiams LMTA 2006 m. laidos absolventais.

Pirmą kartą „Atviras ratas“ buvo parodytas 2004-ųjų rugpjūtį Vokietijoje. Lietuvoje premjera įvyko tų pačių metų spalio mėnesį Vilniuje ir Alytuje vykusiame nacionalinės teatro vaikams ir jaunimui asociacijos „Asitežas“ festivalyje. Teatro kritikas J. Lozoraitis autobiografines improvizacijas spaudoje pavadino šio festivalio sensacija: „Žiūrovų reakcija buvo audringa. Regis jie buvo apstulbę, kad teatras sugeba būti toks atviras, gali kalbėti suprantama ir kasdiene jaunųjų kalba ir apie jiems svarbius ir suprantamus dalykus.“²⁹⁸ Už šį projektą režisierius A. Giniotis ir jauna studentiška kūrybinė grupė 2005 m. buvo apdovanoti „Auksiniu scenos kryžiumi“.

Tokio teatrinio eksperimento idėja nėra nauja pasaulinėje teatro praktikoje, bet Lietuvoje – tai unikalus reiškinys, kuriame svarbiausia ne tiek meninis rezultatas, kiek edukaciniai tikslai: viešos išpažinties, tikrumo, individualaus „aš“ atsivėrimo, gilesnio savęs pažinimo galimybė, artėjanti teatro terapijos link. Tiesa, pirmuosius bandymus šia kryptimi scenoje XX a. 9-ajame dešimtmetyje išbandė režisierius J. Vaitkus su savo kursu, suvaidinęs spektaklį „Literatūros pamokos“, kuriame greta meninės išmonės buvo nemažai autentiškų jaunųjų aktorių gyvenimo faktų. Pavyzdžiui, šiame spektaklyje „pratrūko“ ir išsiveržė viešumon sovietinės pedagogikos pūliniai, sukėlę audringą rezonansą to meto visuomenėje ir spaudoje²⁹⁹.

²⁹⁸ Lozoraitis J. „Atviro rato“ atsivėrimai ir metamorfozės // *Lietuvos žinios*, 2004 10 30.

²⁹⁹ „Literatūros pamokos“ – pirmasis spektaklis jaunimui Lietuvoje, kuriame itin aštri socialinės kritikos strėlė buvo nukreipta tarybinės mokyklos link. Novatoriška lietuvių teatre, kad vaidmenų „rūbai“ buvo išausti aktorių autobiografinių faktų, autentiškų refleksijų ir jų kūrybinės fantazijos siūlais. Spektaklį jaunimui „Literatūros pamokos“ režisierius Jonas Vaitkus sukūrė 1985 m. su savo parengtu kursu – aktorių dešimtu, studijavusiu Lietuvos Valstybinėje konservatorijoje (dabar LMTA) Aktoriaus meistriškumo katedroje 1981–1985 m. Spektaklio epicentru tapo fragmentai iš A. Saint-Exupery kūrinių „Mažasis princas“, „Karo lakūnas“ ir autentiškų jaunų aktorių istorijų iš sovietinės mokyklos gyvenimo. Teatrologė Daiva Šabasevičienė knygoje apie režisierių Joną Vaitkų „Teatro piligrimas“ rašo: „Literatūros pamokos“ iki šiol vadinamos pačiu kontroversiškiausiu J. Vaitkaus spektakliu. <...> Tai buvo net ne spektaklis, o tam tikras jaunimo manifestas“. Jauni, ką tik studijas baigę aktoriai šiame spektaklyje paviešino sovietinės pedagogikos skaudulius, kurie sudrebino tuometinę visuomenę, padalindami ją į dvi kardinaliai priešingas stovyklas. Vieni žiūrovai džiaugėsi, kad pagaliau viešai išdrįsta prabilti apie sovietinės pedagogikos piktžaidzes, kiti – aršiai kritikavo spektaklio kūrėjus, kaltindami juos šmeižtu ir nedovanotinu tarybinės mokyklos vardo teršimu. Aštriausios diskusijos iš teatro pastato persikėlė į spaudos puslapius. Tarybinės mokyklos sergėtojai užvertė pasipiktinimo laiškais įvairias redakcijas. J. Vaitkus buvo kaltinamas visos švietimo sistemos naikinimu. Derėtų šioje vietoje prisiminti, kad sovietinės okupacijos metais Kauno inteligentiją rūpestingai prižiūrėjęs KGB Kauno skyrius apie 1985-uosius ypač nuodugnai „tyrinėjo“ ir nagrinėjo Kauno dramos teatro vyr. režisieriaus Jono Vaitkaus kūrybinę veiklą. Akylai stebimas KGB darbuotojų režisierius Jonas Vaitkus kodiniu pavadinimu „Teatralas“, pastatęs Kauno dramos teatre spektaklį jaunimui „Literatūros pamokos“, užsitraukė ypatingą valdžios nemalonę. KGB archyvuose surinktoje medžiagoje rašoma: „Teatralas“ šiuo pastatymu kritikuoja esamą mokyklinio švietimo mūsų šalyje sistemą ir žemina apskritai švietimo sistemos darbuotojus. Pedagogai išsakė gilų pasipiktinimą tuo, kad šis spektaklis gali skatinti nihilizmo, pesimizmo, pedagogų autoriteto griovimo atsiradimą tarp jaunimo.“ „Iš įvairių šaltinių mums patenkanti informacija dėl Kauno dramos teatro vyr. režisieriaus J. Vaitkaus naujojo spektaklio „Literatūros pamokos“ liudija, kad pjesė, parašyta J. Vaitkaus, nedaro tinkamo moralinio ir ideologinio poveikio jaunimui. Ji perkrauta nesuprantamais simboliais, hiperboliniais nukrypimais, joje pilna įvairių scenų su patologiniais iškrypimais.

Teatro laboratorija „Atviras ratas“ – tai vienu metu ir tam tikras psichoterapijos seansas, ir teatrinis žaidimas su savo susikurtomis taisyklėmis. Tikrumas / gyvenimiška tiesa ir teatrinis žaidimas / meninė išmonė – dinamiški, papildantys vienas kitą, nes to reikalauja teatrinės žaidimo taisyklės, antraip spektaklis virstų psichoterapijos seansu už uždarytų durų. Tikrumas skleidžiasi per autentiškas, dar kartą jau scenoje išgyvenamas aktorių gyvenimiškas istorijas, nuspalvintas ryškiomis kažkada praeityje pulsavusių emocijų spalvomis. Reikėtų pabrėžti, kad aktorių pasakojamos autobiografinės istorijos įgauna retrospektyvią-komunikatyvią refleksiją, nes išgyvenamos dar kartą ir viešai, kitaip tariant, scenoje, žiūrovams stebint. Žaidimas šiame spektaklyje turi savo taisykles, pavyzdžiui, pasakodamas kokią nors gyvenimišką istoriją, aktorius, siekdamas didesnio įtaigumo, baksteli pirštu į bet kurį rate sėdintį kolegą ir pakviečia padėti. Kiekvieną kartą pasirinktas asmuo gali būti vis kitas žmogus, todėl eksperimentinis spektaklis reikalauja ypatingo aktorių susitelkimo ir susiklausymo, gero profesinio pasirengimo ir improvizacinių gebėjimų. Tai primena vaikų vaidmeninius-siužetinius žaidimus, kai vienas dalyvis organizuoja veiklą, priskirdamas kiekvienam vaikui tam tikrą vaidmenį (pvz., „tu būsi mama“, „tu būsi tėtis“, „tu būsi mokytojas“ ir pan.). Netikrumas arba sceninė išmonė skleidžiasi, kai realaus įvykio liudytojo pasirinkti aktoriai mėgdžioja / imituoja jiems priskirtus personažus (protagonisto mamą, tėtį, mokytoją, draugą ir pan.). Aktoriai, vaidindami įsivaizduojamus veikėjus, neretai ironizuoja, sutirštindami spalvas, ypač jei personažas ar jo poelgiai turi negatyvių bruožų. Kaip minėta, protagonisto naratyvas yra tikras, paremtas autobiografiniais faktais, tačiau retrospektyvios prigimties. Praėjusio laiko distancija neretai pakoreguoja prisiminimų skaidrumą, faktų tikslumą, sukurdamą kreivo veidrodžio išpūdį, kai vieni emociniai dydžiai šiek tiek padidinami, kiti sumažinami ir pan. Tam tikro nedidelio faktų iškraipymo išvengti beveik neįmanoma, nes natūraliai suveikia žmogiškasis veiksnys arba, kitaip tariant, subjektyvus simpatijų / antipatijų mechanizmas. Paprastai prisimenant brangius žmones ar laiko paženklintus džiugius įvykius spalvos paryškintos ir, atvirkščiai, – negatyvūs reiškiniai nuspalvinami dar tamsesne emocijų spalva.

Šiame spektaklyje labai svarbus veiksnys aktorių ansambliškumas, susiklausymas, darna. Jauni aktoriai viename interviu prisipažino, kad kurdami šį improvizacijų spektaklį jie „susiformavo kaip trupė“ (J. Tertelis), spektaklis „beprotiškai mus suartino, suvienijo, leido pažinti vieniems kitus. O pažindamas kitą supranti, kad jis toks pat kaip ir tu“ (V. Leistrumas), „kai atsiveri pats, atveri kitą“ (J. Tertelis)³⁰⁰ ir pan.

Spektaklyje parodyti tyčiojimosi iš mokytojų elementai, vaizduojamas jų ribotumas ir nekompetentingumas moksleivių auklėjimo klausimuose.“

³⁰⁰ Atviras ratas: Mes einame ne į sceną, o pas žiūrovus, parengė B. Tilmantaitė // www.bernardinai.lt, 2008 02 05.

Režisierius ir teatro pedagogas A. Giniotis prisipažino, kad buvo nelengva įtikinti kursą imtis šio naujo ir rizikingo projekto. Jauni žmonės nerimavo, ar, atrodo, niekuo neišsiskiriančios, paprastos jų vaikystės bei paauglystės istorijos sudomins šiandieninį išpūdžių ir naujovių ištroškusį žiūrovą. Be to, asmeninių skaudulių atvėrimas, vieša išpažintis yra daug sudėtingesnis ir skausmingesnis procesas nei vaidinimas pasislėpus po personažo kauke. Taigi spektaklyje išryškėja dvi pozicijos, atsiveria du struktūriniai sluoksniai – realusis / tikrovės ir išgalvotas / meninis. Protagonistas, atskleisdamas žiūrovams savo autentišką patirtį, sutampa su aktoriaus individualiuoju „aš“, tuo tarpu jo pagalbininkai veikia prisidengę personažo kaukes. Kiekvienas personažas taip pat turi ar turėjo konkretų prototipą realiame gyvenime, tačiau spektaklyje – tai jau vaidmuo, sukuriamas aktoriaus. Galima teigti, kad protagonistas ne vaidina / kuria vaidmenį, o dar kartą reflektuoja, viešai išgyvena savo netolimos praeities įvykius, emocijas, būsenas ir panašiai, o jo „čia ir dabar“ pasirinkti partneriai atlieka personažų vaidmenis. Šiame spektaklyje viešai reprezentuojamas individualus aktorių atvirumo, vidinio apsinuoginimo, atsivėrimo aktas yra didžiausias atradimas ir meninė vertybė.

Aktoriai reflektuoja ryškiausias savo vaikystės bei paauglystės fragmentus ir kuria trumpus, naratyvinę liniją iliustruojančius etiudus-improvizacijas: draugystė kieme, santykiai su tėvais, įvairios baimės, Kalėdų senelio laukimas prie eglutės, plaukų kirpimas ir kt. Vėliau, jaunuoliams bręstant, problemos tampa vis sudėtingesnės ir skausmingesnės: tėvų skyrybos, draugų išdavystės, pirmasis pasimatymas, lėtas šokis, bučinyš, socialinė neteisybė, neįjautrių pedagogų padarytos skriaudos ir pirmosios artimiausių žmonių netektys. Graudžios istorijos kaitaliojasi su juokingais atsitikimais, o siužetinė linija dinamiškai rutuliojasi asociacijų principu: kiemas, mokykla, šeima, meilė, draugai ir pan. Vieni aktoriai drąsiai ir visiškai nesivaržydami kloja savo gyvenimą publikos teismui, o kiti dar kiek varžosi, nedrąsiai bando prisijaukinti asmenines skriaudas, baimes ir netektis. Autentiškumas ir dokumentinė tiesa, įgavę tam tikrą sceninį „rūbą“, virsta estetinė vertybe, meniniu produktu ir dar kažkuo daugiau. Aktoriai ne vaidina, o tiesiog dar kartą išgyvena netolimoje praetyje įvykusias gyvenimiškas situacijas, bando jas permąstyti ir savotiškai gydytis, nes, pasak kūrėjų, garsiai ir viešai įvardyta problema tampa nebe tokia sunki ir skausminga. Teatrologė R. Vasinauskaitė, aptardama šį spektaklį, recenzijoje rašo, kad aktoriai scenoje sukuria atvirumo ratą, kur kiekvienas įneša po kruopelytę savo gyvenimo. Pasakojamos istorijos „<...> vos vos netikros, rimtos, bet ir sužaistos, nes aktoriai atsisveikina su patirtais įvykiais: kartais liūdniau, o kartais ir pasijuokdami. Juk, pavyzdžiui, viena yra pačiam prisiminti kažkada turėtą draugą ar sutiktą žmogų ir visai kas kita, kai jį išivaizduoja ir pavaizduoja jau naujasis draugas. Tas, kurį išsirinkai iš dešimtuko ir kuris čia pat atliko savo „vaidmenį“, suteikdamas naujų spalvų,

priversdamas jį kitaip kalbėti ir elgtis. Tada ir įvykis ar nuotykis nebėra toks asmeniškasis, nebėra intymumas ar žeidžiantis. Jis tampa visų ir partnerio, ir net žiūrovų, teatro įvykiu.³⁰¹

Spektaklis „Atviras ratas“ – dinamiškas, kiekvieną kartą vis kitoks, nuolat keičiasi ne tik pasakojamos situacijos, personažai-pagalbininkai, bet ir aktorių sudėtis. Galima daryti prielaidą, kad toks metodas pasirinktas neatsitiktinai. Kurdamas spektaklius A. Giniotis su savo parengtais jaunaisiais aktoriais bando pagrįsti bei realizuoti anksčiau darbe aptartą *gyvojo* teatro idėją. Struktūrinis spektaklio nestabilumas kiekvieną kartą palieka erdvės aktorių spontaniškos improvizacijos sklaidai, inspiruoja netikėtus vertinimus, nesuvaldytą nuostabą, meninį šviežumą. Stabilumas ir griežta spektaklio struktūrinė konvencija laikui bėgant gali virsti sustabarėjusia, nejudria forma, monotonišku, negyvu pa(si)kartojimu. Ir atvirkščiai – tam tikras nestabilumas, neužtikrintumas, netikėtos aplinkybės scenoje žadina maksimalią aktoriaus kūrybinių galių mobilizaciją, kokybišką meninę raišką, atsiskleidžiančią žiūrovų akivaizdoje „čia ir dabar“. Aktorius niekada scenoje nebūna patogioje, saugioje, ramioje pozicijoje, nes niekada tvirtai nežino, kokia kryptimi gali pasisukti spektaklis. Kitaip tariant, spektaklį „Atviras ratas“ nuolatos lydi vienas iš svarbių žaidimo bruožų – įtampa ir rizika, sukelianti spontanišką aktorių improvizaciją.

Svarbus momentas, kad viešai atsiverdami aktoriai bando atverti kitus. Pirmiausia – savo kolegas, o vėliau įvyksta ir žiūrovų atsivėrimas. Simbolinis aktorių ir žiūrovų ratas pamažu *išnyksta bei atsiveria*, virsdamas metafiziniu *atviru ratu*. Paanalizuokime, kas vyksta iš pirmo žvilgsnio gana statiškuose abiejuose koncentrinuose ratuose. Žiūrovai, sėdėdami taip pat rate, greta aktorių, ir kone fiziškai juos jausdami, susitapatina su pasakojamais įvykiais ar vaidinamais personažais. Tuomet suveikęs atpažinimo efektas sukelia emocinę įtampą, po kurios seka tam tikra nusiramimo ir atsipalaidavimo fazė. Galiausiai visus – ir aktorius, ir žiūrovus – apima saugus bendrumo jausmas ir gilus suvokimas, kad pasaulyje nesi vienišas su savo problema. Šis gyvas procesas galėtų būti įvardijamas kaip tam tikra sceninio katarsio rūšis. Anksčiau aptarėme vadinamąjį „dalyvio efektą“, kuris ypač pasiteisina vaidinant vaikiškai auditorijai, nes vaikai nemoka grožėtis pasyviai. Šiame spektaklyje įvyksta tam tikra „dalyvio efekto“ metamorfozė, sąlyginai įvardyta kaip „atpažinimo efekto“ fenomenas. Kitaip tariant, išorinė veikla transformuojasi, peraugdama į kitą, aukštesnę, sąmonės lygmenį. Žiūrovas nejučia įtraukiamas į simbolinį įvykių, emocijų ir būsenų ratą, nes pasakojamos situacijos kiekvienam iki skausmo pažįstamos ir atpažįstamos. Įvairaus amžiaus žiūrovai, skirtingai nei vaikai, ne tiesiogiai dalyvauja vyksme / teatriniame žaidime, o skatinami sąmonėje vykstančio

³⁰¹ Vasinauskaitė R. Atminties variacijos – teatro terapija. „Atviras ratas“ ir „Virto ažuolai“ – du šiandienos teatro modeliai? // *7 meno dienos*, 2005 03 18.

individualaus „atpažinimo efekto“. Kiekvienas vaikystėje ar paauglystėje turėjo panašių patirčių ir dvasinių traumų, kurias spektaklio metu galima dar kartą išgyventi, permąstyti ir savotiškai iš jų išsivaduoti arba išsigydyti.

Sukuriama formulė SUSITAPATINIMAS – ATPAŽINIMAS – KATARISIS. Žinoma, šią formulę sėkmingai galime pritaikyti ir stebėdamas kitokio pobūdžio spektaklius. Tačiau čia, kaip minėta, suveikia dokumentinio autentiškumo, dvasinės išpažinties, savotiško viešo apsinuoginimo mechanizmas, atveriantis gilesnius emocinius klodus. Pasak režisieriaus A. Giniočio, „išdrįsti kalbėti – tai tas pats kaip išpažinti. Išpažindamas pažįsti save. Per save – kitus. Kelias nuo savęs pažinimo į kitų pažinimą – nesibaigiantis kelias. Tarsi užburtas ratas. Mūsų tikslas – atverti ratą. Prakalbėti atvira teatrine kalba. Teatrinėmis taisyklėmis. Apie kitus per save. Gydyti ir gydytis. Teatru“³⁰². Aktoriai taip pat įsitikinę, kad vienas iš teatro laboratorijos „Atviras ratas“ tikslų yra „gydytis ir gydyti teatru. Kai problemą įvardijį garsiai, ji tampa lengvesnė“ (V. Leistrumas)³⁰³.

Įdomu, kad nuo pirmos akimirkos užsimezga glaudus ryšys tarp aktorių ir žiūrovų, vyksta nuoširdi ir atvira vidinė komunikacija, nes publika atpažįsta save ir susitapatina su pasakojamais veikėjais. Neretai susijaudinę žiūrovai po spektaklio atvirauja, kad ir jiems panašiai atsitiko: „Gastrolėse, būna, papasakoji istoriją, ir po spektaklio kas nors priėjęs sako: „Žinai, o man irgi taip buvo. Šiek tiek kitaip, kitokiomis aplinkybėmis, bet taip pat...“³⁰⁴ Aktorių įtaigiai vedama naratyvinė linija šiame spektaklyje lengvai atpažįstama, nes kiekvienas patyrė panašių dalykų. Visos istorijos artimos ir suprantamos, nes visi vaikystėje tikėjome Kalėdų seneliu, kartais jautėmės įskaudinti draugų, tėvų ar mokytojų, o paauglystėje nerimavome dėl savo pakitusios išvaizdos, skaudžiai išgyvenome pirmą meilę ir galbūt netekome ar net palaidojome brangų žmogų tuomet, kai jo buvimo šalia ir palaikymo labiausiai reikėjo. Nors aktoriai sėdi ratu, akylai stebi vienas kitą ir spontaniškai improvizuodami modeliuoja ir reflektuoja autentiškas praeities situacijas vienas kitam, žiūrovas jaučiasi visateisiu teatrinio proceso dalyviu. Jis jaudinasi ir smagiai juokiasi kartu su jaunaisiais herojais, nors tiesiogiai veiksme ir nedalyvauja. Spektaklio metu nepalieka įspūdis, kad realus gyvenimas daug įdomesnis už iliuzorinį teatrą, nes yra paremtas tikrais išgyvenimais, realių žmonių neišgalvotomis gyvenimiškomis situacijomis. Žinojimas, kad scenoje girdi ne dramaturgo sukurtą tekstą / meninę išmonę, o autentiškus scenoje šiuo metu esančio konkretaus aktoriaus patirtus jausmus, būsenas ar refleksijas, žiūrovus veikia ir įtikina daug stipriau. Aktoriai, pasakodami savo autobiografines istorijas, atsiveria, „čia ir dabar“, vyksta viešas teatro terapijos

³⁰² Citata iš spektaklio „Atviras ratas“ programėlės.

³⁰³ Atviras ratas: Mes einame ne į sceną, o pas žiūrovus, parengė B. Tilmantaitė // www.bernardinai.lt, 2008 02 05.

³⁰⁴ Ten pat.

seansas. Pavyzdžiui, antrą kartą stebėtame spektaklyje po kelerių metų pertraukos įsiminė aktorės B. Vasauskaitės įtaigiai atskleista vaikystės patirtis, kaip ji stipriai išgyveno dėl savo negražaus rašto, netvarkos sąsiuvinuose ir skurdžios buities, kaip atsakingai ruošėsi sutikti savo namuose aplankyti pirmą kartą atėjusios pradinių klasių mokytojos ir kaip patyrė didelę baimę, sutrikimą ir gėdą dėl girtto tėvo. Įsiminė M. Korenkaitės taip nekenčiamų ir dirbtinų „bučinių“ istorija bei jaudinantis tikras paskutinis atsisveikinimo su mirštančiu bočeliu bučyns. Sukrėtė aktoriaus J. Tertelio paskutinį kartą gyvenime ištartas „viso gero“ mamai. Daugelis paauglių išgyvena dėl pakitusios savo išvaizdos, todėl V. Šumilovaitės išklota liemenėlių istorija ne tik sukelia juoką, bet ir nepaaiškinamą gaudulį. Kiekvienas epizodas sklindina tam tikro dramtizmo ir vidinės įtampos, net ir tie, kuriuose pasakojamos iš pirmo žvilgsnio komiškos istorijos. Siekiant aukšto tikroviškumo laipsnio, „Atviro rato“ premjerinio spektaklio pabaigoje žiūrovų akivaizdoje buvo realiai nukirpti vieno aktoriaus plaukai.

Minėjau, kad aktoriai šiame spektaklyje atlieka keletą vaidmenų. Jie yra aktoriai, dramaturgai, režisieriai ir kompozitoriai. Teatro laboratorijos „Atviras ratas“ aktoriai yra labai muzikalūs, visi groja koku nors muzikos instrumentu, turi puikius vokalinius duomenis. Spektaklyje ne tik grojama gitara, bet ir „gyvai“ aktorių sukuriami visi reikalingi gamtos garsai bei buityje aptinkami triukšmai: durų atidarymo girgždesys, tranki diskotekos muzika, lietaus barbenimas, įvairūs šnarėjimai, laikrodžio tiksėjimas, muštynių smūgiai ir t. t.

Apibendrinant galima teigti, kad teatro laboratorija „Atviras ratas“ pirmuoju savo to paties pavadinimo eksperimentiniu spektakliu / teatrinu tyrimu bando kurti naują teatrinę kalbą, ieškodami savojo autentiško meninio braižo. Teatras „Atviras ratas“, pasivadinęs pirmosios sėkmingos premjeros vardu, aiškiai ir tvirtai deklaruoja savo idėjines-menines intencijas. „Atviras ratas“ – tai jaunų aktorių kūrybinis manifestas, jaunojo teatro vizitinė kortelė. Režisieriui ir aktoriams spektaklyje ne tiek svarbu atskleisti meninę tiesą, kiek realizuoti edukacinius ar terapinius tikslus. Antra vertus, A. Giniotis su aktoriais, siekdamas scenoje maksimaliai realizuoti *gyvojo* teatro idėją, į meninį išmonės pasaulį sumaniai „įskiepija“ dokumentinius, autentiškus gyvenimiškos tikrovės daigus. Tuo siekiama ne kinematografiškai tiksliai atspindėti / iliustruoti gyvenimą, bet atverti unikalius aktorių ir žiūrovų atminties klodus, kurie spektaklio metu suveikia kaip tam tikri katalizatoriai. Pagrindinis uždavinys – ne įtikinamai sukurti vaidmenį, bet pažinti ir atvirai išpažinti save, tuomet kitą žmogų, galiausiai – atverti skaudžias šiuolaikinio jaunimo problemas, bandant pozityviai koreguoti esamą situaciją. Todėl „Atviro rato“ vaidinimai yra savotiška teatro terapija, kai viešai išpažįstant problemas nusimetama išskirtinumo ir vienatvės našta, koreguojamas ir modeliuojamas gyvenimas pozityvesne kryptimi. Antra vertus, spektaklio reljefe greta dramatiškų, įvairius tikrovės potyrius reprezentuojančių oazių yra daug teatrinės žaismės, improvizacijos, spektaklį vienodai

gera žiūrėti ir klausyti. Gana dramatiškus pasakojimus, skaudžius išgyvenimus papuošia linksmos istorijos, sukurdamos dinamišką ir spalvingą spektaklio struktūrą.

Aktorių išraiškos priemonių arsenalas šiame spektaklyje yra minimalus. Sėdėdami ratu ant kėdžių, užima iš pirmo žvilgsnio gana statiškas pozicijas. Nuo pat spektaklio pradžios aktoriai yra susitelkę ne į išorines raiškos priemones, bet į vidinį mąstymo procesą, stengdamiesi iš savo atminties klodų išgauti reikiamą emociją, įvykį ar būseną. Autobiografinius pasakojimus-išpažintis retsykais vizualiai papildo ir pagyvina aktorių vaizduojamos situacijos, kuriose veikia protagonisto pasirinkti aktoriai kaip tam tikri vystomą temą padedantys geriau atskleisti personažai, sukurti realiai egzistuojančių ar netolimoje praeityje egzistavusių prototipų pagrindu.

Spektaklis-tyrimas „Atviras ratas“ – išoriškai statiškas, beveik asketiškas, nes visai nėra dekoracijų, kostiumų, grimo, rekvizito, tačiau viduje sukuriamas intensyvus veiksmas. Todėl jis išsiskiria iš kitų „Keistuolių“ teatro pastatymų, kuriuose daug judama, dainuojama, neretai siekiant tiesiogiai įtraukti į sceninį veiksma ir žiūrovus. Žiūrovai į „Atviro rato“ veiksma arba, kitaip tariant, į simbolinį ratą įsitraukia patys per aktyvų, sąmonėje vykstantį susitapatinimo ir atpažinimo proceso mechanizmą.

„Atviras ratas“ – įdomus ir vertingas kūrybinis-edukacinis eksperimentas, atvėręs ne tik vaidinančių aktorių, bet ir įvairaus amžiaus žiūrovų neišsemiamas asmeninės patirties gelmes. Atviras-išorinis spektaklių vaikams žaidimo ir improvizacijos diskursas šiame jaunimo spektaklyje įgauna uždarų-vidinių bruožų. Todėl šiam spektakliui galima būtų pritaikyti paradoksalų *uždaro atvirumo* terminą. Simbolinio rato uždarumas inspiruoja aktorių ir žiūrovų metafizinį atvirumą / atsivėrimą. Teatro laboratorijos „Atviras ratas“ to paties pavadinimo spektaklyje darniai koegzistuoja šie grynojo žaidimo segmentai: ansamblis, rizika, improvizacija, taisyklės. Žaidžiama rimtai, siekiant edukacinių ar terapinių tikslų.

Spektaklyje „Atviras ratas“ siekiama kuo aukštesnio dalyvaujančių aktorių tikrumo, atvirumo, nuoširdumo, išpažinties laisvumo, o kitame teatro laboratorijos „Atvirts ratas“ spektaklyje „Sparnuotasis Matas“ (2007) – atvirkščiai – dominuoja ryškus teatrališkumas, sąlygiškumas, teatrinė žaismė, ne tiek gilus aktorių psichologinis įsijautimas į kuriamus vaidmenis, kiek išorinis efektingumas, išreiškiamas per kūno plastiką, „gyvai“ atliekamas dainas ir muziką, šviesų partitūrą, choreografines kompozicijas ir pan. 2008 m. spektaklis pristatytas „Auksinio scenos kryžiaus“ apdovanojimui.

Satyrinė agitacija „Sparnuotasis Matas“ sukurta pagal tarpukario Lietuvos rašytojo Kazio Binkio satyrinę poemą. Šiame spektaklyje jauni teatro laboratorijos „Atviras ratas“ aktoriai ir jų režisierius A. Giniotis toliau ieško sąlygiškos ir originalios teatro kalbos, nenusižengdami dar studijų metais atrastiems meniniams principams, specifinei vaidybos

manierai, kurios pagrindiniai bruožai – žaidimas ir improvizacija. K. Binkio satyrinė eiliuota poema, bet ne dramaturginis tekstas, spektaklyje įgauna žaismingą, įtaigų ir veiksmingą sceninį pavidalą. Fabula nesudėtinga. Į atokų Lietuvos kaimo vienkiemį prabangiu automobiliu atvykus svetimos šalies piliečiui Džekui (akt. G. Kiela) užsimezga paini meilės intriga tarp dviejų labai skirtingų pažiūrų seserų, netikėtai pasibaigusi dvejomis vestuvėmis. Šiame spektaklyje išryškėja itin aukštas „kūniškumo“ laipsnis. Aktoriai scenoje savo kūno raiška užpildo visą erdvę, tarsi skulptoriai ekspresyviais mostais spontaniškai formuodami reikalingus daiktus, butaforiją, nužymėdami veiksmo vietą, laiką ir pan. Kūnas – labai svarbus aktoriaus instrumentas, ypač šiame spektaklyje. Aktoriai, tarsi kieme žaidžiantys vaikai, čia pat vietoje sukuria amerikiečio Džeko prabangų automobilį, tvorą, vartelius, duris, radijo stotį, lėktuvą, bažnyčios altorių, įvairius baldus, rakandus ir pan. Pavyzdžiui, kai „amerikonui“ važiuojant duobėtu kaimo žvyrkeliu netikėtai nuleidžia automobilio padangą, visi drauge pučia orą ir suglebusios aktorės vaidinama „gyva“ padanga pamažu prisipildo oro, įgaudama reikiamo dydžio kontūrus. Įsimylėjęliai ne vidumi išgyvena savo karštus jausmus, kaip to reikalautų tradicinė psichofizinė vaidybos mokykla, bet pridėję prie krūtinės sunertas rankas, demonstratyviai parodo žiūrovams, kaip stipriai daužosi ir pulsuoja tikros meilės išsiilgusi širdis. Žodžiu, aktoriai šiame epizode, pasitelkę kūno raišką, ne išgyvena, o greičiau pavaizduoja / parodo širdies tuksėjimo grafinę ir ritminę kreivę. Spektaklyje atviras ir pabrėžtinai demonstratyvus jausmų ar tarpusavio santykių (pa)rodymas suprantamas kaip tam tikras stilistinis raiškos metodas, artimas keturvėjininko K. Binkio kūrybos manierai.

Panašus meninis principas, kurį yra plačiai analizavęs ir aprašęs teatrologas Petras Bielskis, dažnai aptinkamas lietuvių liaudies kūryboje, ypač tautodailėje. Pasak teatrologo, liaudies menininkas, nemokėdamas jausmų skalės perteikti žmogaus veido mimika, sukuria ženklą – durklais subado lietuviškos madonos širdį, tokiu simboliniu būdu išreikšdamas kančią, skausmą, kentėjimą³⁰⁵. Ženklas, išreikštas paprastomis priemonėmis, yra ne primityvus, o labai sakralus ir visiems suprantamas, nors madonos veido išraiška išlieka rami, be kančios pėdsakų. Personažai šiame spektaklyje, kaip tradiciniame liaudies teatre, taip pat kuriami tipažo principu. Džekas – lietuvių sodiečio įsivaizduojamas turtingo „amerikono“ idealas, pasidabinęs elegantišku tamsiu kostiumu ir su skrybėle, neaukšto ūgio, kresnas, plačiai besišypsantis, iš akinamai baltų dantų nepaleidžiantis brangaus cigaro bei nuolat kartojantis anglišką frazę *all right*. Tėvas Butrimas (akt. V. Leistrumas) – kaimo šviesuolis, muzikantas, pasakotojas, gaudantis naujausias žinias savadarbio radijo imtuvo bangomis. Motina (akt. V. Šumilovaitė) – šneki kaimo moterėlė, norinti greičiau ištekinti dukras už turtingų vyrų. Vaikinas Matas (akt. A.

³⁰⁵ Bielskis P. *Lietuvių liaudies teatro poetika*. Klaipėda: „Ryto“ spaustuvė, 1992, p. 12.

Urbanas) – romantiško polėkio lakūnas, dainuojančios revoliucijos šauklys, kiek primenantis lietuvių tautos herojus, skrydžio per Atlantą didvyrius Darių ir Girėną. Dviejų seserų tipažai kuriami kontrasto principu. Viena vardu Stasė (akt. A. Kaktytė) – materialistinių pažiūrų, vartotojiškos visuomenės atstovė, grubi stačiokė, bet kokiomis priemonėmis siekianti „amerikono“ palankumo. Kita vardu Steputė (akt. I. Stundžytė) – švelni, geltonkasė lietuvaite, įkūnijanti ir sauganti tradicinius lietuviško kaimo idealus ir vertybes – meilę, ištikimybę, tikėjimą ir dorą.

Spektaklyje „Sparnuotasis Matas“ itin ryškus teatrališkumas. Vaidybos ir režisūros priemonės, tarsi per didinamąjį stiklą, specialiai sustiprinamos, padidintos, išryškintos. Poeto ir dramaturgo K. Binkio „keturių vėjų“ meninius principus tiesiogiai bandoma realizuoti spektaklyje: žaibiška epizodų kaita, primenanti kinematografinius kadrus, aštrūs, ryškūs tipažai, kampuoti aktorių mostai ir judesiai, hiperbolizuoti realūs vaizdai ir kontūrai. Spektaklio kompozicija grindžiama ekspresionistiniu tikrovės stebėjimu, hiperbolizuotu pasaulio matymu. Režisieriui A. Giniočiui, kaip ir K. Binkiui, svarbi daiktiškoji vaizdo faktūra, jiems rūpi išorės formos ir detalės kaip savarankiški dydžiai, o ne vien kaip vidinių būsenų analogijos. Staiga atsivertę išorinio pasaulio vaizdai, jų slinktytės ir junginiai šiame spektaklyje turi daugiau ekspansyvios energijos negu jausmingi prisipažinimų šūksniai. Aktoriai ne tiesiogiai psichologiškai išgyvena jausmus ar vaidinamas situacijas, bet jas pavaizduoja / parodo, demonstruoja, reprezentuoja. Jei kalbama, kad svyruoja, – tai aktoriai iš tikrųjų scenoje svyruoja, jei ko nors išsigąstama, tai parodoma ryškiais gestais bei veido mimika ir pan. Sukuriamas specialus ekspresionistinis sąlygiškumas. Aktoriai nebijo parodyti / pavaizduoti scenoje atliekamų veiksmų ir emocijų, nes to reikalauja sąlygiškos žaidimo taisyklės, su kuriomis spektaklio pradžioje supažindina spektaklio vedėjas – Agitatorius (akt. E. Bareikis). Rankose laikydamas ruporą, Agitatorius tarsi kokiamite mitinge kviečia žiūrovus ne tik stebėti spektaklį, bet ir aktyviai jame dalyvauti. Specifinis žanras ir stilius bei pasirinktos žaidimo taisyklės išlaikomi nuo spektaklio pradžios iki pabaigos. Kaip ir kituose teatro laboratorijos „Atviras ratas“ spektakliuose, muzikinį foną kuria patys aktoriai. Jie groja įvairiais muzikos instrumentais, dainuoja gyvai ir vietoje kuria visus reikalingus natūralius garsus bei triukšmus: vėją, automobilio ar lėktuvo burzgesį, atidaromų vartelių dzeržgesį, radijo bangų garsus ir pan. „Sparnuotasis Matas“ – itin teatrališką, žaismingą, sąlygišką ir specifinę vaidybos manierą, artimą keturvėjininkų meniniams principams, sukurtas spektaklis.

Apibendrinant galima teigti, kad jaunimo auditorijai skirtuose „Keistuolių“ ir teatro laboratorijos „Atviras ratas“ spektakliuose aktoriai ieško originalios teatrinės kalbos, eksperimentuoja, siekdami maksimaliai realizuoti scenoje *gyvojo* žaidybinio-improvizacinio teatro modelį. Kūrybinis braižas vystosi dviem skirtingomis estetinėmis kryptimis:

1) atvirumo, tikrumo, autentiškumo, nuoširdumo, viešos išpažinties, artėjančios teatro terapijos link („Atviro rato“, „Antigonė (ne mitas, 2010)“ atveju);

2) ryškaus teatrališkumo, parodymo / pavaizdavimo, šou, atsiribojimo, fizinės-daiktiškosios faktūros dominavimo vidinių būsenų atžvilgiu („Sparnuotasis Matas“ atveju).

Teatro laboratorijos „Atviras ratas“ jaunimui skirtuose spektakliuose išlieka dominuojantys „Keistuolių“ teatro kūrybos principai: aktorių improvizacija, muzikalumas, funkcionali scenografija, judesio raiška, dažna personažų „rūbų“ kaita, veiksmingumas, fragmentiška spektaklio struktūra ir kt. Tačiau spektakliuose jaunimui ženkliai sumažėja tiesioginio bendravimo su žiūrovais. Konkrečiu spektaklio „Atviras ratas“ atveju stebimas įdomus *uždaro atvirumo* kūrybinio mechanizmo funkcionavimas. Atvira išorinė vaikiškų spektaklių struktūra turi tendenciją užsiverti, o grynasis žaidimas įgauna kitas menines formas.

3. ŽAIDYBINIŲ-IMPROVIZACINIŲ SPEKTAKLIŲ VAIKAMS IR JAUNIMUI LIETUVIŲ TEATRE RAIŠKOS BRUOŽAI

3.1. Aktoriaus improvizacija teatriniam žaidime

Pirmojoje darbo dalyje aptarę improvizacijos diskursą nustatėme, kad vienas iš pagrindinių ir svarbiausių teatrinio žaidimo bruožų yra aktorių improvizacinė raiška, kuri galima dvejopa: *vidinė* ir *išorinė*. Pasitelkę R. Schechnerio terminologiją, išskėlėme hipotezę, kad *vidinė* improvizacija dažniau stebima tradicinės struktūros (dominuoja – naratyvas, siužetas, charakteriai, linijinis laikas, sąryšiai, veiksmų logika ir kt.) modeliuose, o *išorinė* – atviros struktūros (dominuoja – gyvenimo ritmai, šablonai, charakteringumas, veiksmo šuoliai, užuominos, cirkuliacinis laikas arba laiko eliminavimas, žaidimas / taisyklės, svarbus atsitiktinumas ir kt.) modeliuose, nors galima abiejų modelių cirkuliacinė kaita.

Spontaniška aktorių improvizacija, bufonada, akrobatiniai triukai, adaptuota *commedia dell'arte* elementų raiška – būdingi spektaklių vaikams lietuvių teatre bruožai. Pavyzdžiui, spektaklyje „Pepė Ilgakojinė“ yra nemažai cirko, akrobatikos, bufonados elementų (cirko artistų pasirodymai, komiški klounų Bimo ir Bomo pokštai, Pepės išdaigos ir kt.). „Bebenčiuke“ žiūrovus stebino akrobatinis Raganos šuolis nuo palubės į sceną ir šmaikšti partnerių improvizacija per verbalinę komunikaciją. „Vaikų dienos“ improvizacija skleidėsi ne tiek scenoje, kiek nuoširdžiu aktorių bendravimu su publika, sąmoningai eliminavus „ketvirtą sieną“. „Keistuolių“ ir teatro laboratorijos „Atviras ratas“ spektakliai taip pat neįsivaizduojami be improvizacijos, kai aktoriai, nuolat balansuodami ant pavojingos *žinojimo-nežinojimo* ribos, niekada tiksliai nežino, kas nutiks ir kaip pasibaigs vienas ar kitas žaidimas ar improvizacija. Identišku lietuviškuoju *commedia dell'arte* modeliu vaikų teatre galėtų būti pirmieji „Keistuolių“ teatro pasirodymai, kuriuose improvizacijos principu veikė trys nekintančių charakterio bruožų personažai: Keistutis (akt. A. Giniotis), Keistutė (akt. I. Balsytė) ir Keistulis (akt. S. Jačėnas). Susiformavę tam tikrų charakterio savybių vaikų socialiniai tipažai, spontaniškai improvizuodami veikė / kūrė dialogus kaskart vis kitose žaidybinėse situacijose. Nors improvizacija yra spontaniška kūryba, tačiau aktoriai vadovaujasi tam tikrais susitarimais ir taisyklėmis.

Aktoriaus improvizacija spektakliuose vaikams paprastai skleidžiasi komunikaciniuose procesuose: 1) su scenos partneriais ir 2) žiūrovais esamuoju laiku „čia ir dabar“ ir yra artima vaikų žaidimų patirčiai, kai vaikas žaisdamas atlieka keletą skirtingų vaidmenų vienu metu: aktoriaus, režisieriaus ir autoriaus / dramaturgo. Nors aktoriai iš anksto žino, kurioje spektaklio

vietoje jiems teks improvizuoti, tačiau niekada negali visko tiksliai suplanuoti ir visiškai pasirengti improvizacijai. Dažniausiai spektakliuose vaikams aktorių verbalinė improvizacija stebima komunikaciniuose procesuose su žiūrovais. Vaidindami be „ketvirtosios sienos“, aktoriai turi išlaikyti nuolatinį tam tikrą improvizacinį parengtumą, nes negali iš anksto numatyti, ką pasakys ir kaip pasielgs vienu ar kitu atveju žiūrovai. Pavyzdžiui, „Vaikų dienos“ klasikiniu *išorinės* improvizacijos pavyzdžiu galėtume laikyti kolektyvinį Sniego senio lipdymą, „Keistuolių“ teatro spektakliuose „Aukštyn kojom“ visiška improvizacija yra „skridimo“ su žiūrovais į Australiją scena, „Senelės pasakoje“ – scena, kai Eglės vaikų vaidmenis atlieka ne aktoriai, o vaikai, pakviesti iš žiūrovų salės, „Interviu su šlykštukais“ – spontaniškas aktorių bendravimas su žiūrovais interviu forma, „Juzėje dykaduonyje“ – vienintelio teisingo kelio pasirinkimas ir pan. Aktoriai šiais specialiai sukurtais improvizaciniais momentais turi būti ypač susitelkę ir pasirengę įvairiems netikėtumams. Pasak A. Gienio, tokiems interaktyviems eksperimentams scenoje yra pasirengę toli gražu ne visi aktoriai, ypač „nekeistuoliškos“ pakraipos. A. Giniotis pasakojo, kad Jaunimo teatre statydamas spektaklį „Juzė dykaduonis“ nusprendė maksimaliai sustiprinti žaidimo pojūtį, kai laimės ieškantys broliai prieina tris skirtingus kelius. Sceninė intriga atsiranda, kai vienintelį teisingą kelią turi išrinkti ne aktoriai, o vaikai. A. Gieniočiui teko ilgai įkalbinėti Jaunimo teatro aktorius, kad sutiktų dalyvauti neįprastame interaktyviame teatriniam eksperimente. Režisierius buvo priverstas parašyti net šešias papildomas scenas, kurių rėmuose aktoriai sutiko improvizuoti. Šis konkretus pavyzdys liudija, kad „Keistuoliai“ jau yra įvaldę tam tikrą improvizacinės raiškos scenoje laisvę. Aktoriai, sąmoningai vaidindami be „ketvirtosios sienos“, siekia ne atitolinti, bet priartinti teatrą prie jaunųjų žiūrovų, kad šie ne tik stebėtų procesą iš šalies, bet pažintų teatrą iš vidaus, pasijustų dalyviais / žaidėjais, suprastų, kad tai gali tapti vertinga asmenine patirtimi.

Meninė produkcija atsiduria ant trapios meno ir grynojo žaidimo ribos, bet visiškai pasiteisina, nes vaikai dar nėra praradę žaismės jausmo arba, anot tarpukario pedagogo J. Geniušo³⁰⁶, įgimto „draminio instinkto“, kuri nukreipus tinkama linkme galima pasiekti stulbinančių rezultatų. Pedagogai, psichologai pažymi, kad vaikai nemoka grožėtis pasyviai, todėl labai svarbu juos tinkamai nukreipti, kad galėtų pasireikšti / suveikti vadinamasis „dalyvio efektas“, padedantis geriau suvokti ir įvertinti spektaklyje keliamas idėjas, įvykius, personažų veiksmų logiką ir pan.

Sąmoningai išorės veiksnių inspiruota improvizacija scenoje sukuria tam tikrą įtampą, riziką ir meninę intriga, kurių metu vieninga ir sąlygiškai *uždara* spektaklio struktūra tampa *atvira*, pažeidžiama ir susiskaidžiusia. Ypač sudėtinga išsaugoti uždara ir nekintamą spektaklio

³⁰⁶ Geniušas J. *Rinktiniai pedagoginiai raštai*. Kaunas: Šviesa, 1968.

struktūrą, vaidinant sunkiai prognozuojamai vaikų auditorijai. Žiūrovai vaikai, nelabai atskiriantys tikrovę nuo teatrinės fikcijos / iliuzijos, gali bet kuriuo momentu aktoriams mestelėti provokuojančią repliką ar netikėtą klausimą, pradėti garsiai verksti, triukšmauti ar dar kaip kitaip trikdyti sceninį veiksma.

Teatro kritikas R. Viskauskas straipsnyje teigia, kad per vaikų replikas atsiskleidžia jų šeimos pasaulis, teatrinė kultūra: „Spektaklio personažui paklausus, ką paprastai galima rasti šaldytuve, vienas vaikas tiesiai šviesiai pasakė: „Alaus!“ Mes, suaugę žiūrovai, iš juoko kritome vietoje, aktoriams teko laikytis... „<...> Neužmiršiu per Vilniaus teatro „Lėlė“ vaidinimą „Muzikinė dėžutė“ vieno isterikon linkusio mažylio reikalavimo, subtiliai pritemdžius salę prieš spektaklio pradžią: „Uždekite šviesą arba iškviesiu policiją!“³⁰⁷) Teatro kritikė I. Aleksaitė, analizuodama G. Varno spektaklį vaikams „Karžygys Karaliūnas“, taip pat daug vietos skiria mažųjų žiūrovų reakcijoms: „Vaikšto scenoje susikrimtęs Karalius, aimanuoja dėl savo nelaimingos dukters – užkeiktos karalaitės. Ir staiga lyriškas balselis iš salės klausia: „O kur karalienė“ (Atseit, kodėl tėvelis pergyvena, o mama ne?) Stoja tylą. Ir staiga dar vienas vaikiškas balsas kategoriškai pareiškia: „Karalienė ligoninėje (!). Šiuo komentaru vaikai lieka be galo patenkinti.“³⁰⁸ Toliau straipsnyje teatro kritikė apgailestauja, kad vaidinantys aktoriai, deja, neišgirdo ir deramai neišnaudojo situacijos, nes, matyt, dar nesugebėjo improvizuoti.

Pavyzdžiai akivaizdžiai byloja, kad šios situacijos iš aktorių reikalauja specialaus profesinio pasirengimo, ypač gebėjimo improvizuoti „čia ir dabar“. Netikėtos žiūrovų replikos sudaro prielaidas aktoriams pajusti vaidybos atsinaujinimą, patirti nesuvaidintą reakciją ar nustebimą, kitaip tariant, pajusti beveik idealią organišką vaidybos būseną. Aktorius, „čia ir dabar“ atsidūręs ir dramaturgo vaidmenyje, yra priverstas atsiverti, apnuoginti prigimtį, nes spontaniškai kuriant tekstą ar dialogą tenka pasikliauti ne autoriaus, bet savo asmenine patirtimi, pasaulėjauta, vertybių sistema. Nors improvizuojantis aktorius paprastai veikia / kuria tekstą prisidengęs personažo kauke ir iš kuriamo vaidmens pozicijų, tačiau kartu atsiskleidžia ir kai kurie individualūs asmenybės bruožai: charakteris, temperamentas, išsilavinimas, humoro jausmas, net individo pažiūros į įvairius socialinius, kultūrinius ar politinius gyvenimo reiškinius ir pan. Todėl aktorius, vaidinantis vaikams, turi būti jautrus, geras psichologas ir teatro pedagogas, turintis išlavintą skonį ir saiko jausmą. Kitaip tariant, aktoriui, be grynai profesinių dalykų išmanymo, keliami aukšti moralės ir etikos reikalavimai. Netikėti tikrovės / gyvenimo įsiveržimai į fikcinę / iliuzorinę scenos erdvę ugdo aktorių verbalinius ar neverbalinius improvizacinius gebėjimus, iš dalies apsaugo nuo šampū atsiradimo, sceninio melo ar vaidybos sustabarėjimo. J. Miltinis improvizavimą laikė aktoriaus gebėjimu scenoje

³⁰⁷ Viskauskas, R. Vaikams su išmone ir meile // *Literatūra ir menas*, 2010 02 05.

³⁰⁸ Aleksaitė, I. SOS! – Vaikai... teatre // *Literatūra ir menas*, 1990 09 22.

„užmiršti“ gerai žinomą autoriaus tekstą, mizanscenas, įvykius ir pan. Tačiau galima užmiršti tik tai, ką jau žinai, o *išorinės* improvizacijos atveju net nežinai, kas įvyks, todėl situacija tampa dar komplikuočiau. Taigi improvizuojantis aktorius atsiduria gana nesaugioje ir nestabilioje tarpinėje būsenoje, arba vakuume tarp *žinojimo* ir *nežinojimo*. Kaip pavyks šią dviprasmišką būseną įveikti, didžia dalimi priklauso nuo aktoriaus profesinių gebėjimų ir grynai žmogiškų savybių ir atsitiktinumų virtinės. Visada, kaip ir grynojo žaidimo atveju, išlieka rizikos galimybė, kad gali nepasisiekti. Lygiai taip pat ir galimybė patirti savotišką pergalę. Improvizuojant atsiradusi nesaugi tarpinė būseną, arba niša / vakuumas tarp *žinojimo* ir *nežinojimo*, sudaro prielaidas aktoriui pajusti absoliučią laisvę, kurios metu atsiskleidžia aktoriaus kūrybiškumas arba, kitaip tariant, talentas. Kita vertus, užgriūva ir nemaža atsakomybės našta, kai tenka spontaniškai ir savarankiškai priimti sprendimus. Aktorius Andrius Žebrauskas, improvizavimo meno mokėsis pas žymų improvizacijos meistrą Keith'ą Johnstones'ą (Kanada) ir pirmasis Lietuvoje įkūręs privačią improvizavimo mokyklą, patvirtina šią mintį, teigdamas, kad „į sceną išiname atviri, nesislėpdami už teksto, grimo ar mizanscenos. Kuriame žiūrovų akyse. Inicijuodami, priimdami vienas kito ir žiūrovų pasiūlymus, klausydamiesi intuicijos neriname į nežinią, kurioje būna ir genialių akimirku, ir visiško susimovimo“³⁰⁹.

Spontaniška improvizacija paremtas ir teatro laboratorijos spektaklis jaunimui „Atviras ratas“, kuriame aktoriai nuolatos balansuoja ant tam tikros didelės kūrybiškumo laisvės, o kartu ir rizika paženklintos *žinojimo* ir *nežinojimo* ribos. Kiekviename spektaklyje jie yra priversti atlikti vis kitus jiems protagonisto priskirtus vaidmenis, todėl visada turi būti maksimaliai pasirengę, negali scenoje atsipalaiduoti ir beveik neturi galimybių vaidmenį atlikti mechaniškai. A. Giniotis prisipažino, kad po šešerių metų sceninės praktikos aktoriai spektaklyje „Atviras ratas“, eidami į sceną, jau net nežino, kokias gyvenimiškas istorijas pasakos kolegos. Akivaizdu, kad improvizacija šiame spektaklyje jau pasiekė maksimalią improvizacinę laisvę.

Improvizacijai atsirasti reikia kūrybiškos ir saugios atmosferos, paremtos pasitikėjimu ir aktoriniu ansambliu. Kitaip tariant, scenoje būtina sukurti tokią darbinę atmosferą, kuri nedraustų aktoriams daryti klaidas, krėsti juokus, išdykauoti, žaisti, nebijant būti savimi. Pasak Mejercholdo, improvizuoti gali tik gerai nusiteikęs aktorius, o jeigu nėra kūrybinio džiaugsmo atmosferos, aktorius negali visiškai atsiskleisti. Mejercholdas pažymi, kad režisieriaus pyktis ar paprasčiausias susierzinimas repetacijų metu akimirksniu sukausto aktorių ir, atvirkščiai, – geras žodis, paskatinimas padeda kurti vaidmenį³¹⁰. Neatsitiktinai aktorinis ansamblis atsirado ir suklestėjo būtent improvizacijos tradicijas įtvirtinusiose italų kaukių *commedia dell'arte*

³⁰⁹ Improvizacijos žanrą į teatrą gražina „Kitas kampas“ // www.balsas.lt, 2009 05 29

³¹⁰ Mejercholdas, V. *Apie teatrą*. Vilnius: Teatro ir kino informacijos ir edukacijos centras, 2008, p. 100.

trupėse. Improvizacija išryškėja tik aktorių ansamblyje, bendraujant su scenos partneriais ir žiūrovais. „Vaikų diene“ , „Bebenčiuke“ , „Makakučio nuotykiuose“ , „Oro duobėje“ , „Lai lai lai“ (Cezario grupė), „Grybų kare“ (trupė p. s.), beveik visuose „Keistuolių“ ir teatro laboratorijos „Atviras ratas“ spektakliuose vaidino/-a išskirtinai vieno kurso, vieno stilistinio braižo aktoriai. D. Tamulevičiūtės garsusis aktorių dešimtukas jau studijų metais išsiskyrė improvizaciniais gebėjimais, nes režisierė ne kartą minėjo, kad jai artimas studijinis-etiudinis darbo su aktoriais metodas, kai pjesė, dar prieš įgaudama sceninį pavidalą, daug kartų „ant kojų“ buvo suvaidinama repeticijų metu. A. Giniotis taip pat dažnai kalba apie savo spektaklių „žaidimo stichiją“ ir darnią „žaidėjų komandą“. Daugelis vaikiškų spektaklių gimė etiudų principu, kai spektaklio kūrėjas yra ne vienas konkretus žmogus – režisierius (autorinis modelis), bet visa kūrybinė grupė / komanda (kolektyvinis modelis). Pavyzdžiui, „Keistuolių“ teatro spektakliai – „Aukštyn kojom“, „Zuikio paveikslėliai“ (1997), „Dūkstantmečio Kurmis“ (1999), „Vasara šaldytuve“ (2000), „Akiniukai“ (2002) – programėlėse įvardyti kaip kūrybinės grupės pastatymai. Tokia situacija sunkiai išivaizduojama ir pritaikoma suaugusiems skirtų spektaklių modeliuose.

Improvizacinis-etiudinis darbo metodas veiksmingas ir visai pasiteisina, kai spektakliai kuriami ne pjesių, o prozos, eilėraščių, poemos, legendos ar tik scenarijaus pagrindu, nes dramaturginė medžiaga gerokai apriboja aktoriaus žaidybinės-improvizacinės raiškos galimybes. Išskirtiniais studijinio-etiudinio darbo lietuvių teatre pavyzdžiais galime laikyti šiuos spektaklius: „Bebenčiukas“, „Vaikų dienos“, „Makakučio nuotykius“, „Oro duobė“, „Arklio Dominyko meilė“, „Kvailos ir trumpos istorijos“, „Lai lai lai“, „Grybų karas“ ir kone visi „Keistuolių“ bei „Atviro rato“ pastatymai. Kituose Lietuvos teatruose taip pat dauguma spektaklių vaikams ir jaunimui, skirtingai nei suaugusiųjų, sukurti ne pagal pjeses, o pagal įvairių pasakų inscenizacijas, kai teatrinis žaidimas, arba sceninis veiksmas, inspiruoja teksto atsiradimą ir sklaidą, o ne atvirkščiai.³¹¹

Kadangi Lietuvos teatrai nelepina jaunųjų žiūrovų naujais pastatymais, ir tas pats spektaklis vaidinamas metai iš metų daugybę kartų, aktoriai susigalvoja įvairių triukų, juokų, netikėtų replikų, kad galėtų patys atsinaujinti ir kartu patikrintų scenos partnerių reakciją bei gebėjimus tikslingai veikti ar bendrauti, staiga pasikeitus aplinkybėms. Tačiau dažni kvailiojimai spektakliuose vaikams ir jaunimui nepasiteisina arba net išsigimsta. Pavyzdžiui, net garsieji „Bebenčiukas“ arba „Merė Popins“ metams bėgant „apaugo“ nevykusiomis

³¹¹ Galima pasakyti, kad pagal pjesę sukurti spektakliai vaikams, skirtingai nei suaugusiems, lietuvių teatre yra greičiau reta išimtis nei taisyklė. Yra tik keletas pastatymų pagal dramaturgų A. Liobytės, K. Kubilinsko, R. Skučaitės, V. Palčinskaitės, S. Čiurlionienės-Kymantaitės, J. Degutytės, K. Binkio ir kt. originalias pjeses. Likę spektakliai sukurti pasakos ar kitų literatūrinių žanrų pagrindu.

improvizacijomis³¹², ką jau kalbėti apie kitus meniniu atžvilgiu prastesnius spektaklius.

Apibendrinant galima daryti prielaidą, kad geriausi lietuvių spektakliai vaikams ir jaunimui pasižymi aukštu aktorių *išorinės* improvizacijos laipsniu. Improvizacinę raišką skatina specifiniai vaikų teatro bruožai: visiškai atvira ir fragmentiška spektaklio struktūra tarp *žinojimo* ir *nežinojimo*, aktoriams sąmoningai vaidinant be „ketvirtosios“ sienos, nuolatinė *fikcijos* ir *tikrovės* kaita, du vaidmens kūrimo lygmenys – vaikams ir suaugusiesiems. Antra, improvizacijai atsirasti itin palankus spektaklių vaikams ir jaunimui kūrimo mechanizmas, kai spektakliai gimsta gyvame studijinio-etiudinio darbo procese, aktoriui vienu metu atsiduriant ir režisieriaus, ir dramaturgo pozicijose. Vaidindamas ne dramaturginio kūrinio pagrindu, aktorius ne tik atlieka vieną ar kelis vaidmenis, bet yra kolektyvinis spektaklio kūrėjas, bendraautoris. Kitaip tariant, vaidinimas prozos ar scenarijaus pagrindu suteikia daugiau galimybių improvizuoti, nes nėra griežtos literatūrinės struktūros ir kalbinių apribojimų. Improvizacijai atsirasti itin palankios sąlygos, kai spektaklį kuria išskirtinai vieno kurso, tos pačios aktorinės mokyklos darnus bendraamžių ir bendraminčių ansamblis. Improvizacijos sklaidai įtakos turi ir kiti veiksniai: „gyva“ muzika ar vokalinės partijos, originalus natūralių garsų kūrimas, laisvas žaidimas su daiktais / objektais, lėlių teatro principo taikymas, įvairių žanrų sampyna ir kt. Spektakliai vaikams dažniausiai vaidinami daugybę kartų, tad aktoriai sugalvoja įvairių linksmų pokštų ar staigmenų, siekdami specialiai paerzinti ar norėdami patikrinti partnerių improvizacinius gebėjimus, kai prasiveržia žaidybiniai rungtyniavimo, vidinės konkurencijos, saviraiškos momentai. Aktorių vaidyba, balansuojanti tarp dviejų lygmenų – vaikams ir suaugusiesiems, nuspalvinta tam tikra ironijos doze ir turi daug improvizacijai būdingų elementų. Nors improvizacija scenoje sukelia tam tikrą įtampą, riziką ir nestabilumą, bet kartu yra ir vienas iš svarbiausių aktoriaus talento rodiklių, nuolatinis teatro meno gyvybingumo bei atsinaujinimo šaltinis.

³¹² Z. Buožis straipsnyje „Teatras ir mokykla“ (*Literatūra ir menas*, 1980 06 21) rašo, kad praėjus keleriems metams spektaklio „Bebenčiukas“ K. Kubilinsko eiliuotas tekstas tapo nebeatpažįstamas. Poeziją pakeičia pačių atlikėjų su kažkokia ironijos gaidale tariami sunkiai nusakomos vertės įvaizdžiai ir sąskambiai: pvz., „einam ant varlių“, „klaksonas – basonas“ ir pan. V. Vasiliauskas straipsnyje „Šaukštelis cukraus ir dar šis tas“ (*Literatūra ir menas*, 1978 06 03) rašo, kad net tokia skoningame kauniečių spektaklyje kaip „Merė Popins“ atsirado užuominų tik suaugusiesiems: misterio Benkso (R. Sabulis) merginimasis tarnaitei, dalykiški žvilgsniai į jos kojas. Nemažai nevykusios improvizacijos pavyzdžių spektakliuose vaikams ir jaunimui papasakojo aktorius Valentinas Masalskis ir režisierius Andrius Kurienius, tačiau dėl etinių sumetimų jie nėra darbe skelbiami.

3.2. Neverbalinė aktorių raiška: kūno plastika, veiksmas, personažų kaita

Šiuolaikiniame teatre spektaklius galima būtų grupuoti pagal tai, kiek aktorius scenoje reprezentuoja / vaizduoja arba kuria / interpretuoja personažą, ir pagal tai, kiek manifestuoja / transliuoja autentišką savo esatį. Geriausi anksčiau nagrinėti spektaklių vaikams ir jaunimui Lietuvoje pavyzdžiai byloja apie ypatingą judesio-choreografijos svarbą ir akivaizdų dominavimą verbalinės raiškos atžvilgiu. Spektakliams „Pepė Ilgakojinė“, „Bebenčiukas“, „Vaikų dienos“, „Makakučio nuotykių“, „Oro duobė“, „Kvailos ir trumpos istorijos“, „Lai lai lai“, „Grybų karas“ ir beveik visiems „Keistuolių“ ir teatro laboratorijos „Atviras ratas“ pastatymams būdinga intensyvi kūno plastikos raiška. Galima pasakyti dar daugiau, – šiuose spektakliuose galėjo vaidinti tik jauni, fiziškai sveiki ir stiprūs, lanksčios / plastiškos kūno konstitucijos aktoriai, nes šių spektaklių koncepcija reikalavo ypač aukšto aktorių „kūniškumo“ laipsnio. Režisierė D. Tamulevičiūtė taip pat pažymi, kad spektaklyje vaikams, skirtingai nei suaugusiesiems, aktorius išieškoja labai daug fizinių jėgų, todėl reikia turėti vaiko sveikatą, sugebėjimą greitai persiorientuoti iš vienos situacijos į kitą. D. Tamulevičiūtė įsitikinusi, kad aktoriui būtina vaidinti spektakliuose vaikams, nes tai „apsaugo jį nuo šampū, padeda išlaikyti gerą formą, virsta savotiška aktoriaus fantazijos, vidinės ir fizinės galių treniruote.“³¹³ Spektaklyje vaikams, pasak žymios teatro pedagogės, aktorius negali pasislėpti už teksto ir dažnai dalyvavimas vaikiškame spektaklyje atskleidžia aktorių silpnąsias vietas, trūkumus, į ką turėtų atkreipti dėmesį ir aktorius, ir režisierius³¹⁴.

Kūnas spektakliuose reprezentuoja ne tik personažo išorinius fizinius ar vidinius charakterio bruožus, bet iš dalies atlieka dekoracijų, butaforijos ar kitų scenos įrankių ir atributų funkcijas. Aktoriai savo kūnais rašo scenos tekstą, kuria gyvą, pulsuojančią spektaklio peizažą, kitaip tariant, modeliuoja „kūnišką“ scenos reljefą. „Bebenčiuke“, „Grybų kare“ ir kt. žaidybiniu principu per kūno plastiką kuriami pasakų personažai (žmonės, gyvūnai, paukščiai ir kt.), augalai (medžiai, grybai, gėlės ir kt.), „Oro duobėje“, „Kvailose ir trumpose istorijose“ – įvairūs negyvi daiktai (vandentekis, vonia, vamzdžiai, stalo įrankiai ar indai, pagalvė, šlepetės ir kt.) ir pan. Kuriant daiktus ar reiškinius siekiama ne fotografiškai juos kopijuoti ar iliustruoti, o interpretuoti, pasitelkiant vaikų žaidimų patirtį, kai detalė arba tam tikras ženklas atstoja visumą. Pavyzdžiui, iškeltos rankos vaizduojaobelį, rankų patraukimai – irklus ir pan. Teatrologas B. Sruoga, aptardamas teatrą vaikams, rekomendavo spektakliuose taikyti *pars pro toto* principą, kai pasiūloma tik viena daikto dalis, pažadinanti žiūrovų fantaziją rekonstruoti sąmonėje visą

³¹³ Režisieriai apie teatrą vaikams // *Kultūros barai*, 1980, Nr. 2, p. 28.

³¹⁴ Ten pat, p. 28.

daiktą.³¹⁵ Tame pačiame straipsnyje mokslininkas siūlo vaikų vaidinimuose taikyti „meniško primityvizmo“ kūrybos dėsnius: 1) veikimo nuoširdumas; 2) formų utriravimas, kai dėmesys sukaupiamas ties atskiromis dalimis, pakartojimo ir nutęsimo priemonės; 3) stilizacija – vienu kūrinio dalių pabrėžimas, kitų – niveliavimas; 4) kontūriškumas, kai dominuoja linija ar kontūrai, bet nėra vaizduojamas visas daiktas arba, kitais žodžiais, nėra fonas, bet vyrauja ornamentika. Sruoga straipsnio pabaigoje apibendrina³¹⁶, kad „meniško primityvizmo“ dėsniais grįstas menas yra prieinamiausias vaiko sąmonei.³¹⁷ Šiuos dėsnius plačiai taiko režisieriai savo žaidybiniuose-improvizaciniuose spektakliuose vaikams ir jaunimui.

Pavyzdžiui, spektaklyje „Vaikų dienos“ maksimaliai sumažintas verbalinis tekstas atlieka tik pagalbinę-jungiamąją funkciją, scenoje užleisdamas erdvę vizualiai-neverbalinei kūno raiškai. Kaip jau buvo rašyta, aktoriai šiame spektaklyje savo kūno raiška sukuria ne tik konkrečius materialius daiktus, gyvūnus, žmones, bet ir abstrakčias sąvokas, pavyzdžiui, metų laikus, atmosferą, nuotaiką ir pan. „Keistuolių“ teatras, tęsdamas geriausių improvizacinių-žaidybinių spektaklių tradicijas, beveik visuose pastatymuose vaikams intensyviai juda, šoka, atlieka nesudėtingus akrobatinius triukus, kitaip tariant, savo fizinio kūno raiška kuria spalvingą scenos raštą / tekstą, kurio galutinis rezultatas – įtaigus meninis spektaklio peizažas. Kone idealiais aktorius kūno manifestacijos modeliais galima būtų laikyti spektaklius vaikams „Vaikų dienos“, „Makakučio nuotykių“, „Oro duobė“, „Grybų karas“, jaunimui – „Sparnuotasis Matas“. Kūnas spektakliuose vaikams ir jaunimui yra materialus aktorius darbo įrankis, nukreiptas ne tiek į vidinę / dvasinę, kiek į išorinę / fizinę sklaidą, todėl dažniausiai sukuriamas ne charakteris, o tam tikras personažų charakteringumas. Aktoriai sąveikauja tarpusavyje ir su publika, siekdami sukurti fiktyvią realybę³¹⁸.

Išskirtiniu spektaklių vaikams ir jaunimui lietuvių teatre bruožu galima būtų įvardyti aktorių gebėjimą spektaklio metu sukurti ne vieną, o keletą skirtingų vaidmenų / personažų. Tarpukariu tradiciniai spektakliai vaikams išsiskyrė masiškumu, nes juose vaidindavo kelios dešimtys aktorių, o šiandieniniame teatre keli aktoriai atlieka po keletą vaidmenų, sukurdami tam tikrą kiekybinį masiškumo efektą. Staigi, momentinė personažo kaita reikalauja tam tikro kūno ir dvasios judrumo, išorinio ir vidinio plastiškumo, dinamikos, greitos orientacijos. Neretai

³¹⁵ Sruoga B. Vaikų teatras // *Vakarai*, 1936 04 12.

³¹⁶ Reikia pažymėti, kad B. Sruoga „meniško primityvizmo“ kūrybos metodo nesuabsoliutina, bet teigia, kad tai gali būti viena iš išeičių, sprendžiant įsisenėjusias vaikų teatro problemas. Pasak teatrologo, paprastesnių, lengvesnių formų menas anaiptol nėra mažiau vertingas už sudėtingųjų formų meną.

³¹⁷ Ten pat.

³¹⁸ Išimtis būtų teatro laboratorijos „Atviras ratas“ spektaklis „Atviras ratas“, iš dalies „Literatūros pamokos“, kuriuose siekiama aukšto asmeniškumo, autobiografiškumo ir tikrumo laipsnio. Pagrindinis aktorių tikslas šiuose spektakliuose yra viešai patirti, išgyventi, apšvalyti, o ne sukelti išorinį efektą. Šiuo konkrečiu atveju teatras tampa ir tam tikra terapijos rūšimi, siekiant atverti autentišką aktorių būtį.

čia pat scenoje, žiūrovams stebint, aktorius privalo transformuotis keliais lygmenimis: turi pasikeisti ne tik personažo kūno plastika, išorinis piešinys, kostiumo ar scenografijos detalės, bet ir vidinės charakteristikos. Nuotaikų, būsenų, emocijų amplitudė gali svyruoti nuo vieno kraštutinumo iki kito, sukurdamos scenoje net tam tikras binarines opozicijas, pavyzdžiui, liūdnas / linksmas, greitas / lėtas, komiškas / tragiškas, gražus / bjaurus ir pan. Žinoma, dažna ir staigi personažo „rūbų“ kaita spektaklyje negali neatsiliepti aktoriaus vaidybos / atlikimo kokybei. Aktorius neturi pakankamai laiko ir galimybių giliai psichologiškai įsijausti, išgyventi, persikūnyti į savo kuriamą personažą. Todėl vaidyba nuolat balansuoja tarp brechtiškojo atsiribojimo ir psichologinio persikūnijimo / susitapatinimo ribos. Siekiama ir įsijausti į vaidmenį ir kartu nuolat žvilgčiojama į jį tarsi iš šalies. Tad dažniausiai spektakliuose vaikams ir iš dalies jaunimui vaidmens kūrimo mechanizmas apsiriboja ne giliomis psichologinėmis / vidinėmis kokybėmis, bet labiau fizinėmis / kiekybinėmis / išorinėmis charakteristikomis. Kūnas, bet ne psichologija, išorė, bet ne vidus, platu, bet ne gilu, paprasta, bet ne sudėtinga, žaisminga, bet ne tragiška, gražu, bet ne bjauru ir pan. Jokiu būdu nenorima pasakyti, kad spektakliuose vaikams ir jaunimui aktoriai vaidina blogai arba ne taip gerai kaip spektakliuose suaugusiesiems. Geriausi pastatymai vaikams rodo atvirkštinį procesą. Tiesiog pati vaikiškos medžiagos specifika ir žiūrovų vaikų psichologijos subtilybės neleidžia aktoriams per daug giliai grimzti į psichologines vaidmens gelmes, ilgai klaidžioti tankiais sąmonės labirintais, atverti tamsiuosius žmogaus sielos demonus. Geriausiuose spektakliuose vaikams aktoriai improvizuoja ir žaidžia. Žaidžiama įvairiai: su daiktais / objektais, taikant *pars pro toto* (dalis vietoj visumos) principą, keičiant vieną personažą kitu, komunikuojant su scenos partneriais ir publika, moduluojant personažo kūno plastiką ir vidines charakteristikas, kaitaliojant nuotaikas, būsenas, emocijas ir pan. Tai galima būtų įvardyti kiekybiniais šuoliais arba tam tikru spektaklio punktyrinės linijos brėžimu, kuris atitiktų B. Sruogos aptartą vieną iš „meniško primityvizmo“ dėsnių – kontūriškumą, kai meno kūrinys dominuoja ne fonas / visuma, bet dalis arba ornamentika³¹⁹. Juolab kad didžioji dauguma spektaklių vaikams pasižymi tam tikru fragmentiškumu, loginės sekos įtrūkiams, nenuoseklumu. Fragmentiškumas, nenuoseklumas, naratyvo įtrūkiams, atsiribojimas, kaip matyti iš anksčiau aptartų spektaklių, susiformuoja arba dėl pernelyg dinamiškos personažų ir situacijų kaitos, arba dėl tikrovės / gyvenimo įsiveržimo į fiktyvią scenos erdvę momentų, arba dėl intensyvaus aktorių bendravimo su publika, arba dėl nuolat pasikartojančių muzikinių-vokalinių ar vedėjo-pasakotojo intarpų, sukuriančių atsiribojimo efektus.

³¹⁹ Šis estetiškas dėsnis ypač gerai atsiskleidžia primityvių tautų kūryboje, tautodaileje ir vaiko piešiniuose, kuriuose paprastai nėra vaizduojamas visas daiktas, o tik jo kontūrai. Taip pat pastebimas kontrastingumas – vieno dalių paryškimas / iškėlimas, o kitų – niveliavimas, dažniausiai nesilaikant gyvenimiškos logikos, bet sukuriant vientisą stilių.

Galime daryti prielaidą, kad geriausiuose spektakliuose vaikams pasikartoja vaikų žaidimų patirtis, taikant *pars pro toto* principą, kai dalis atstoja arba tiesiog viešpatauja visumos atžvilgiu. Vaikui pakanka matant paprasčiausią lazda patikėti, kad tai arklys, išskėtos rankos – liūto nasrai, aukštyn pakeltos rankos – obelis, besiranganti nuoga ranka – žaltys ir pan. Aktoriams tereikia sukurti gestą, judesį arba ženklą, kitaip tariant, vieną kurią nors mozaikos dalį, o likusius stiklo gabaliukus, pasitelkę savo vaizduotę, atkuria patys vaikai ir punktyrinė linija susijungia į nenutrūkstamą vientisą grandinę. Tai panašu į vaikų mėgstamus dėlionės ar lego žaidimus. Vaikai turi neribotą vaizduotę ir fantaziją, todėl pernelyg tikroviškas, išoriškai išdailintas, rezultatyvus, kruopščiai užbaigtas spektaklis greitai pasidaro nebeįdomus, nuskurdina vaiko vaizduotę, paverčia jį pasyviu stebėtoju, o ne aktyviu teatrinio proceso dalyviu. Šio teiginio nereikėtų suprasti tiesiogiai. Vaikui nebūtina fiziškai / išoriškai dalyvauti spektaklyje. Daug svarbesnis yra vidinis procesas arba žaidimas vaizduote ir mąstymu, kai malonia patirtimi tampa kūrybiškas trūkstumų grandžių atkūrimas. Galima pasakyti, kad vaikus labiau jaudina ir domina ne visuma, o detalė arba dalis, žadinanti ir atverianti jų kūrybiškumo gelmes. Neatsitiktinai režisierius A. Giniotis ir kiti vaikų teatro kūrėjai teigia, kad nereikėtų spektakliuose vaikams naudoti daug ir brangių dekoracijų ar kostiumų, įmantrios butaforijos ar sudėtingos techninės scenos įrangos. Pernelyg realistinis puošnių dekoracijų, daiktų, butaforijos tirštumas ar perteklius scenoje prislopina vaiko vaizduotės galias, užgožia mąstymo procesą, nesudaro prielaidų žaisti kartu, priverčia pasijusti nejaukiai ir nesaugiai, kartais šokiruoja ar net išgąsdina.

Spektakliuose vaikams pateisinama ir dažnai pasitaikanti spontaniška personažo „rūbų“ kaita arba „šokinėjimas“ iš vieno vaidmens į kitą, kai staigi judesio, kostiumo ar balso metamorfozė sukuria kitą personažą, savo realumu įtikinanti jauną žiūrovą, nes jam visada artimesnė ir įdomesnė dalis / nebaigtumas nei visuma ir tobulumas, sąlygiškumas nei buitiškumas. Pasak teatro kritikės I. Daunoravičiūtės, spektaklyje „Mykolas Žvejas“ viskas pasitelkiama tam, kad „<...> vaikiška vaizduotė pati dalyvautų spektaklio kūrime ir tiesiogiai įsitrauktų į asociatyvų žaidimą. Todėl bet kuris daiktas akimirksniu gali virsti vis kituo: laiveliu, namu, malūnu, o aktoriai privalo suvaidinti viską ir visus: pamario žvejus, žuvis, antis, kaimynus, gimines, kipšiukus, artimuosius ir net namų apyvokos daiktus... Aktoriai iš vieno personažo į kitą pereina lengvai ir žaismingai <...>“³²⁰.

Aktorių kūno plastika spektakliuose vaikams ir jaunimui yra universali keliais aspektais: 1) reprezentuoja autentišką aktoriaus būtį; 2) reprezentuoja vieną arba kelis kuriamus personažus, 3) iš dalies, o neretai ir maksimaliai užpildo materialųjį spektaklio reljefą,

³²⁰ Daunoravičiūtė I.. Teatrai su vaikais žaidžia, pamokslauja ir repuoja // *Lietuvos rytas*, 1990 04 27.

atstodamas scenografiją, pavyzdžiui, spektakliuose „Vaikų dienos“, „Grybų karas“, „Oro duobė“ ir „Sparnuotasis Matas“. Kūnas sąveikauja su kitais kūnais fiziškai-išoriškai ir akivaizdžiai dominuoja vaidinamo personažo psichologijos atžvilgiu. Viename paskutinių teatro laboratorijos „Atviras ratas“ spektaklių „Antigonė (ne mitas)“ (rež. I. Stundžytė, 2010), analizuojančiame incestą tarp paauglystės amžiaus sulaukusių brolio ir sesers, kūniškumas priartėja prie patologinio natūralizmo ribos: matomas ir fiziškai jaučiamas tikras dinamiškai judančių aktorių prakaitas, daug apnuoginto kūno, tiesioginių prisilietimų, glamonių, atviro erotiškumo ir pan. Keturi aktoriai sukuria visą galeriją spalvingų personažų. Antigonės (akt. M. Korenkaitė), Ismenės (akt. J. Urnikytė), Polineiko (akt. T. Žaibus), Eteolio (akt. J. Šarkus) persikūnijimas į kitus vaidmenis (kaimynus, patarnautojus ir kt.) įvyksta akimirksniu, pasitelkiant groteskiškas veido mimikas ir kūno deformacijas bei trumpam pasišalinant iš virvėmis aptvertos uždaros ir intymios (namų) erdvės į avansceną (visuomenę). Šiuo atveju galime teigti, kad aktoriai dinamiškai „šokinėja“ iš vieno vaidmens į kitą tiesiogine to žodžio prasme.

Negalima konstatuoti, kad spektakliuose vaikams trūksta personažo motyvacijos, psichologinio priežastingumo, tikėjimo, įsijautimo į kuriamą vaidmenį ir pan. Šiuo atveju psichologija tarnauja kūnui, o ne atvirkščiai. Sunku įsivaizduoti spektaklį vaikams, kuriame aktoriai statiškoje pozicijoje sakytų ilgiausius monologus ir filosofuotų intelektualinėmis temomis, mėgaudamiesi ilgomis psichologinėmis pauzėmis. Šią mintį patvirtina ir A. Ališauskas, kuris teigia, kad „<...> kūriniai vaikams turėtų būti (lyginant su „rimtais“ spektakliais) trumpesni, paprastesni, išgyvenimai minimaliai apriboti argumentuoto fizinio veiksmo naudai; aktoriai turėtų ne tiek „būti“ personažais, kiek „žaisti“ juos.³²¹ Teatro kritikas E. Jansonas recenzijoje taip pat pažymi, kad „Keistuolių“ aktoriai neapsimetinėja varnomis albertinomis ar dar kuo nors kitu: „Jie net neketina jais tapti, į juos persikūnyti ar persidvasinti. <...> Suaugę žmonės pasakoja ir žaidžia pasakas, legendas, nuogirdas. Šaiposi. Dūksta. Šėlsta. Dainuoja (savo balsais). Linksmiasi ir linksmina mus.“³²²

Jau pirmuosiuose profesionaliuose spektakliuose vaikams ir jaunimui tarpukariu ir pokariu Lietuvoje buvo daug choreografijos, muzikos ir judesio raiškos. Spektakliuose vaikams (iš dalies jaunimui) dominuoja ne vidinis-psichologinis veiksmas, o žaidybinės situacijos, kurių rėmuose improvizuodami ir veikia / žaidžia aktoriai. Aktorius eksploatuoja savo kūną kaip tam tikrą darbo įrankį, siekdamas sukurti fiktyvią tikrovę. Žaidybinės situacijos dinamiškos, greitai kintančios, neretai primenančios kinematografinius kadrus. Pavyzdžiui, J. Vaitkaus režisuoto spektaklio „Makakučio nuotykių“ žanras programėleje įvardytas kaip pilnametražis-

³²¹ Vaikiški spektakliai suaugusiųjų akimis // *Literatūra ir menas*, 1996 03 16.

³²² Jansonas E. Pirmiausia vaikams, bet ir suaugusiems // *Literatūra ir menas*, 1993 10 06.

plačiaformatis spalvotas muzikinis multiplikacinis filmas-spektaklis³²³. Arba jau anksčiau darbe aptartas „Sparnuotasis Matas“, sukurtas kinematografinio montažo principu. Retsykiaais veiksmo dinamiką ir nuoseklumą pertraukia brechtiškas vedėjo-pasakotojo naratyvas, muzikiniai-vokaliniai intarpai ar spontaniškai į fiktyvią erdvę įsiveržusios gyvenimo / tikrovės akimirkos. Spektakliuose vaikams, išskyrus keletą spektaklių jaunimui, aktorius greičiau turi personažo kūną nei jį išgyvena, atsiveria, išpažįsta. Todėl spektakliams artimesnė mimetinė vaidybos maniera sampnyoje su brechtiškuoju epinio atsiribojimo teatro modeliu.

Apibendrinant galima teigti, kad spektakliuose vaikams ir jaunimui kūno raiška yra svarbesnis segmentas nei verbalinė komunikacija. Spektaklių fragmentiškumas, kinematografinis montažas, naratyvo įtrūkiai, atsiribojimas, dažna personažų „rūbų“ kaita, „šokinėjant“ iš vieno vaidmens į kitą, veiksmingų žaidybinių situacijų viešpatavimas motyvuoto vidinio psichologinio veiksmo atžvilgiu pateisinami ir suprantami. Pasak psichologų, naratyviniai tekstai yra suaugusio žmogaus mąstymo forma, padedantys jam „sutvarkyti“ savo emocijas ar mintis. Suaugusiųjų ir vaikų mąstymas labai skiriasi. Vaikai nemąsto suaugusiesiems priimtinu racionalių svarstymų ar intelektualinės veiklos būdu. Jie mokosi mąstyti aktyviai veikdami arba žaisdami, nes kurti naratyvinius tekstus mintyse dėl nedidelės gyvenimiškos ir intelektualinės patirties dar nėra pajėgūs. Todėl neverbalinė raiška, paprastai atsiskleidžianti per aktyvų aktorių veiksmą ar žaidybines situacijas, spektakliuose vaikams ir jaunimui yra būtina sąlyga.

3.3. Muzikos ir „gyvo“ garso naudojimo galimybės

V. Mejercholdas kalbėjo, kad „ritmiško muzikos fono remiama, aktoriaus vaidyba tampa tiksli“, „<...> muzikinis fonas aktoriui reikalingas tam, kad jis išmoktų scenoje klausytis laiko tėkmės“. H.-T. Lehmannas studijoje apie postdraminį teatrą teigia, kad šiuolaikiniame teatre aktorius manipuliuoja savo balso galimybėmis – dažniu, garso aukščiu, obertonais, tembru, garso stiprumu ir pan. Pristatydamas žymų lietuvių režisierių E. Nekrošių, autorius teigia, kad jo spektakliuose pasitelkiamas gausus muzikos formų repertuaras (tirpstančio ledo lašėjimas, ritminiai plojimai, švilpiančys špagų garsai, tylos pauzės ir kt.). „Nekrošiaus muzikalizavimas ypač juntamas per žmonių ir scenos objektų santykius. Daiktų funkcijos iškraipomos, jie naudojami kaip muzikos instrumentai, veikia išvien su žmonių kūnais, išgaudami muziką.“³²⁴

Muzika, ritmas ir „gyvas“ garsas – vienas svarbiausių spektaklių vaikams ir jaunimui lietuvių teatre segmentų. Tarpukariu ir pokariu Lietuvoje užgimę, 8-ajame dešimtmetyje visa

³²³ *Dramos teatrų premjerinių spektaklių programos* (1981–1990). Vilnius, 2001, p. 57.

³²⁴ Lehmann H.- T. *Postdraminis teatras*. Vilnius: Menų spaustuvė, 2010, p. 141.

jėga atsiskleidę žaidybiniai-improvizaciniai spektakliai, o ir vėliau „Keistuolių“, teatro laboratorijos „Atviras ratas“ ar kitų šalies teatrų pastatymai vaikams tiesiog neišsivaizduojami be „gyvai“ atliekamų muzikinių-vokalinių intarpų. Muzika spektakliuose vaikams nėra vien gražus ar iliustratyvus fonas, bet yra autonomiška ir neretai užima dominuojančią poziciją kitų svarbių teatrinių komponentų – vaidybos, režisūros, dramaturgijos, scenografijos, judesio raiškos atžvilgiu.

Įdomus faktas, kad muziką vaikų spektakliams dažniausiai kuria ne profesionalūs kompozitoriai, kaip įprasta suaugusiųjų teatre, bet patys spektaklių kūrėjai. Pavyzdžiui, dainas spektakliui „Bebenčiukas“ sukūrė aktoriai K. Smoriginas ir V. Petkevičius, „Vaikų dienos“ visą muzikinę partitūrą ne tik parašė, bet ir gyvai scenoje atliko aktoriai S. Bareikis ir O. Ditkovskis. Vaikų spektakliuose prasidėjusią savo muzikinę karjerą šie aktoriai sėkmingai tęsia iki šiol, rengdami solinius koncertus, kurdami originalias dainas. „Gyvai“ aktoriai dainuoja spektakliuose „Pepė Ilgakojinė“, „Bebenčiukas“, „Vaikų dienos“, „Merė Popins“, „Makakučio nuotyčiai“, „Aš vejuosi vasarą“, „Arklio Dominyko meilė“, „Senelės pasaka“ ir daugelyje kitų. „Keistuoliai“ ir teatro laboratorija „Atviras ratas“, tęsdami ir plėtodami šią muzikinę tradiciją, savo spektakliuose naudoja muziką ir dainas, kurie tampa lygiateisiais spektaklio dalyviais, tam tikrais savarankiškais scenos partneriais greta kitų meninės raiškos formų.

Svarbu paminėti, kad aktoriai ne tik sukuria spektaklio muziką ar dainas, bet patys jas scenoje „gyvai“ atlieka, dažniausiai pritariant gitara ar koku kitu muzikos instrumentu. Teatro istorikas A. Guobys straipsnyje iškelia mintį, kad „Keistuolių“ dainelės ir muzikiniai intarpai tarsi nėra specialiai sukurti, o atsiradę iš veiksmo diktuojamų aplinkybių: „Todėl mažasis žiūrovas juos supranta ne kaip atskirą dainą, o kaip veiksma, kurio spektaklio herojai nebegali išreikšti žodžiais.“³²⁵

Režisierius A. Giniotis įsitikinęs, kad vaikai iš prigimties yra imlūs muzikai, todėl vaidinimo ritmas, dinamika, muzikinė kalba labai svarbi. Muzika padeda austi spektaklio mintį, vesti personažo linijas, dėti akcentus.³²⁶ Muzika įvairiuose spektakliuose atlieka keletą skirtingų funkcijų. Spektaklyje „Bebenčiukas“ dainuojama dažniausiai tuomet, kai norima ko nors paprašyti, išsireikalauti, pasiekti. Šios tradicijos šaknys siekia lietuvių tautosaką, liaudies papročius ir tradicijas. Muzikinė-ritminė artikuliacija spektaklyje visada yra emociškai paveikesnė dominantė nei buitinė-realistinė ar net poetinė kalba. Spektakliuose „Vaikų dienos“, „Aukštyn kojom“, „Kitą kartą“, „Senelės pasaka“ ir kt. muzikiniai intarpai atlieka jungiamąją funkciją, kai skirtingi, vienas su kitu nesusiję vaikiški etiudai ar epizodai organiškai įpinami į sceninį veiksma, sukurdami vientisą spektaklio struktūrą. Valentino Masalskio aktorių „trupės p.

³²⁵ Guobys A. Namai mažiesiems žiūrovams // *Literatūra ir menas*, 1995 05 05.

³²⁶ Giniotis A. Magistro baigiamasis darbas, p. 24.

s.“ spektakliuose vaikams ir jaunimui „Kalkas“ (2009), „Gaidos“ (2011), „Grybų karas“ (2011) muzika, ritmas, dainos, sąskambiai (kompozitorė Nijolė Sinkevičiūtė-Kriūnienė) – svarbiausi teatrinio žaidimo elementai, organizuojantys sceninį veiksma, siužeta, konfliktus, įvykius ir pan.

Muzika padeda kurti atmosfera, apjungia epizodus, sustiprina kai kurių scenų dramatiškumą ir atlieka svarbias spektaklio kulminacinių taškų, meninių akcentų išryškavimo funkcijas. Kulminaciniais spektaklio momentais, kai tradiciniame teatre paprastai pasiekiamas aukštas aktorių psichologinio įsijautimo / persikūnijimo / susitapatavimo su vaidinamu personažu laipsnis, vaikų spektakliuose ši vidinė būseną neretai pakeičiama įtaigiu muzikiniu akcentu. Muzika ir savotiškai struktūruoja spektaklį ir kartu nuolat dekonstruoja linijinį naratyvą, sukurdamą fragmentiškumą, punktyro ir tam tikro atsiribojimo efektus. Atsižvelgiant į kai kuriuos vaikų psichologijos ir fiziologijos aspektus (pvz., vaikas negali išlaikyti dėmesio ilgiau nei 1 val.), muzika spektaklyje atlieka ir hedonistinę funkciją, leidžiančią mažiesiems žiūrovams atsipalaiduoti, pailsėti, patirti malonumą, o kartu ir apmąstyti, susivokti, neatsitraukiant nuo veiksmo eigos. Pavyzdžiui, „Keistuolių“ teatro spektaklyje „Smaragdo miesto burtininkas“ žiūrovus lydinti kelis sykius pasikartojanti daina „Geltonų plytų kelias“ atlieka ne tik estetinę, bet ir hedonistinę funkcijas. Teatro laboratorijos „Atviras ratas“ spektaklyje „Senelės pasaka“ daug kartų atliekamos A. Gienio sukurtos dainelės pagal to paties pavadinimo S. Nėries eilėraščių žodžiai ir melodija nesudėtingi, greitai įsimenami, todėl spektaklio pabaigoje aktorių niūniuojami kartu su žiūrovais. Teatro kritikė I. Aleksaitė, aptardama spektaklį „Aukštyn kojom“ pažymi: „Po šio spektaklio niūniuodami daineles išėina tiek vaikai, tiek jų tėveliai. O jei dar prieš tai yra klausę audiokasetės „Aukštyn kojom“, tada smagiai dainuodami pritaria „Keistuoliams“.³²⁷

Vaikų spektaklių muzikinėje partitūroje labai svarbūs paprastumo ir pasikartojimo motyvai. Paprastumas, nebaigtumas, dalis vietoj visumos artimi vaiko psichologijai dalykai, nes, kaip minėta, žadina bei atveria vaiko kūrybiškumo gelmes ir skatina žaisti kartu. Todėl dažnai pasikartojantys muzikiniai intarpai, iš pirmo žvilgsnio, rodos, ardantys vientisą spektaklio struktūrą, yra natūralūs ir visiškai žiūrovų pateisinami. Kartojimas / pasikartojimas / refrenas yra būtini spektaklio segmentai, sustiprinantys tam tikrus vaiko psichologijos aspektus. Pavyzdžiui, vaikui niekada nenusibosta tos pačios pasakos ar istorijos, nes jam greitai bręstant ir įgyjant daugiau asmeninės patirties, tos pačios istorijos įgauna vis kitų niuansų. Bebenčiukas, Pepė Ilgakojinė, Merė Popins, Arklys Dominykas ir kiti personažai gyvai scenoje atliko nesudėtingo turinio ir melodijos, lengvai įsimenamas daineles, provokuodami jaunuosius žiūrovus įsitraukti į muzikinį procesą ir dainuoti kartu su aktorais.

³²⁷ Citata iš elektroninės „Keistuolių“ teatro svetainės.

„Keistuolių“ ir teatro laboratorijos „Atviras ratas“ kūrybinė veikla apskritai neįsivaizduojama be „gyvo“ garso ir muzikos. Visi šių teatrų aktoriai yra labai muzikalūs, grojantys vienu ar keliais muzikos instrumentais, turintys išlavintą muzikinę klausą ir puikius vokalius duomenis. Neatsitiktinai kone visi jų spektakliai vadinasi muzikiniais. Daugelio spektaklių dainos („Aukštyn kojom“, „Mėlynas autobusiukas“, „Afrika“, „Geltonų plytų kelias“, „Varna Albertina“, „Australija“, „Senelės pasaka“ ir kt.) tapo vaikų hitais, šlageriais ir jau daugelį metų gyvena savarankišką gyvenimą: įrašytos į diskus, dažnai atliekamos koncertuose ar kituose renginiuose, skamba per radiją ar televiziją, ilgai išlikdamos gyvos žiūrovų atmintyje. Akivaizdu, kad muzika, dainos yra ilgaamžiškesni už patį spektaklį, nes išsaugoma materialiai jų išraiška, užrašant melodiją natomis ar į CD laikmenas. Stebima tendencija, kad net pasikeitus kelioms žiūrovų kartoms, spektaklių dainelės vis dar mielai prisimenamos ir dainuojamos įvairaus amžiaus žmonių. Spektaklis, gimstantis „čia ir dabar“, tokios galimybės neturi³²⁸. Galime kalbėti net apie tam tikrą muzikinį „Keistuolių“ ir teatro laboratorijos „Atviras ratas“ teatrų fenomeną, savotišką artėjimą muzikinio teatro ar miuziklo link. Žymiausi teatro pastatymai vaikams – „Jonas Kareivis“, „Smaragdo miesto burtininkas“, „Kitą kartą“, „Aukštyn kojom“, „Laimingasis Hansas“, „Zuikio paveikslėliai“, „Dūkstantmečio Kurmis“ ir daugelis kitų, įvardijami kaip muzikiniai, ne tik pateisina, bet ir gerokai praplečia šio meninio žanro ribas. Iš 25 spektaklių vaikams „Keistuolių“ teatre tik du nėra muzikiniai, kurie paprastai sukurti kvietinių režisierių. Muziką spektakliams kuria Aidas Giniotis, Andrius Kulikauskas, Sigitas Mickis, Andrius Kaniava ir kt.

Muzikinė raiška svarbi ir jaunimui skirtuose spektakliuose, ypač roko operoje „Meilė ir mirtis Veronoje“, muzikiniame reviu „Taisyklė Nr. 1, arba Sapnuoti Vilnių draudžiama!“ (2001), „Paskutiniai Bremeno muzikantai“ (2002) ir kt. Kūrybiškai eksperimentuojama įvairių muzikinių žanrų galimybėmis: muzikinis spektaklis, muzikinis reviu, muzikinis žiaurių romansų detektyvas, miuziklas, muzikinės improvizacijos ir pan. Sukurta nemažai teatralizuotų koncertų, išsiskiriančių ryškia muzikine-vokaline, vaidybine, režisūrine ir choreografinė-plastine derme. Galima daryti prielaidą, kad šie spektakliai iš dalies niveliuoja tradicinę dramos teatro sampratą, balansuodami ant trapios dramos ir teatralizuoto koncerto ar miuziklo ribos, nes muzikinės raiškos proporcijos kartais tampa daug svarbesnės ir solidesnės nei verbalinės raiškos.

Spektakliuose vaikams ir jaunimui susiduriame su atviru ir originaliu natūralių garsų kūrimo scenoje mechanizmu, kai įvairiausių garsus: ošimą, girgždėjimą, traškėjimą, užimą, bildėjimą, čiulbėjimą ir kt. kuria patys aktoriai, paprastai neslėpdami garsų atsiradimo anatomijos nuo žiūrovų. Neretai garsūs aktoriai kuria drauge su žiūrovais: pavyzdžiui,

³²⁸ Nors reikėtų pažymėti, kad daugelis „Keistuolių“ teatro spektaklių taip pat yra ilgaamžiai, repertuare išsilaikę dešimt ar daugiau metų, suvaidinti daugybę kartų įvairiuose Lietuvos miestuose ir atnaujinti po kelis kartus.

spektaklyje „Senelės pasaka“ žiūrovai chorą „ošia“ kaip medžiai, „šniokščia“ kaip jūra, „ūkia“ kaip laivai, „klykauja“ kaip žuvėdros, „šnabžda“ Eglės užkeikimus ir kt. Unikalią garsinį takelį sukūrė J. Vaitkaus pirmasis aktorių kursas spektaklyje „Makakučio nuotykių“.

Jaunimo spektakliuose „Atviras ratas“ ir „Sparnuotasis Matas“ aktoriai, įvairiai moduluodami balso tembrus, žaisdami ritminėmis galimybėmis, intonacijų spalvomis ar naudodami kitas pagalbines priemones (švilpynes, varpelius, akmenėlius, lazdeles, barškučius ir kt.), sukuria turtingą garsinę partitūrą, pavyzdžiui, paukščių čiulbėjimą, atidaromų kambario ar automobilio durų girgždesį, pučiamos padangos, radijo imtuvo, diskotekos, lietaus, įvairių buitinių prietaisų ir daugybę kitų natūralioje gamtoje ar kasdieniame gyvenime pasitaikančių garsų. Muzikos ir garsų pagalba sukurama gyva ir žaisminga spektaklio atmosfera. Kuriant garsus svarbus aktorių susiklausymas, kolektyvizmas, ansambliškas.

Natūralių garsų kūrimo praktiką dažnai savo kasdieniauose žaidimuose naudoja vaikai. Jie čia pat vietoje susikuria jiems reikalingus būtinus gamtos šnaresius, buitinius bildesius, užimus, paukščių ar gyvūnų garsus ir t. t.

Apibendrinant galima teigti, kad muzikinės partitūros kūrimas yra svarbus ir reikšmingas spektaklių vaikams ir jaunimui komponentas. Daugelis spektaklių vaikams balansuoja ant trapios dramos teatro ir miuziklo ar teatralizuoto koncerto ribos, nes muzikinės raiškos proporcijos neretai užima dominuojančią poziciją verbalinės ir neverbalinės raiškos atžvilgiu. Muzika, vokaliniai numeriai, „gyvo“ garso muzikiniai intarpai spektakliuose atlieka keletą svarbių funkcijų: pažintinę, jungiamosios grandies, hedonistinę, estetinę, atmosferos kūrimo, kulminacinių taškų paryškimo, pramoginę. Spektaklių dainelės atliekamos daug kartų, jų žodžiai ir melodija nesudėtingi, lengvai įsimenami ir dažnai spektaklio pabaigoje niūniuojami drauge su žiūrovais, tad įgauna pasikartojimo / refreno savybių, kurie artimi vaiko pasaulėjautai. Atvirai scenoje kuriami natūralūs garsai primena kasdieninių vaikų žaidimų modelius ir suteikia spektakliui žaismės, gyvybės, padeda kurti reikiamą atmosferą, kartais išryškina kulminacinius taškus ir pan. Dažnai pasikartojantys muzikiniai motyvų intarpai, viena vertus, struktūruoja spektaklį, antra vertus, ardo / naikina linijinį naratyvą, sukurdami tam tikrą brechtišką atsiribojimo efektą, kurio metu vaikai turi galimybę pailsėti, patirti tam tikrą estetinį malonumą ir taip pat apmąstyti vieną ar kitą sceną, susivokti, tiesiogiai neatsitraukiant nuo veiksmo eigos. Solinius numerius derinat su ansambliniu dainavimu ir muzikavimu, atsiskleidžia aktorių improvizaciniai gebėjimai. Muzikiniai numeriai organiškai įsipina į sceninį veiksma ir padeda atsiskleisti žaidybinei aktorių vaidybos raiškai.

3.4. Žaidybinių elementų sklaida komunikaciniuose procesuose

Žymus rusų filosofas ir filologas Michailas Bachtinas teigia, kad estetinio įvykio tikrovę, kalbant ir apie erdvinį, ir apie laikinį meną, kur kas adekvačiau išreiškia ne herojus, o estetiškai aktyvus subjektas – autorius. Meno forma yra herojaus ir autoriaus sąveikos rezultatas, kuriame herojus yra pasyvus, ne išreiškiantysis, o reiškiamasis, nulemiantis formą. Estetinė forma kuriama ir grindžiama ne iš gyvenimo vidaus kaip adekvati jo išraiška, bet iš išorės. Taigi herojus per tam tikrą estetinę formą išreiškia šį gyvenimą, bet jo išraišką sukuria ir išbaigia *anapus* jo esantis *kitas* – autorius, tuo tarpu gyvenimas, kai jam suteikiama estetinė išraiška, yra pasyvus. Kitaip tariant, forma grindžiama iš *kito* – autoriaus vidaus kaip jo kūrybinė reakcija į herojų ir jo gyvenimą. Šią kūrybinę autoriaus ir herojaus reakciją Bachtinas vadina estetine meile. Kitaip tariant, grožis, kai atsiribojama nuo autoriaus – žiūros subjekto – aktyvumo, atrodo pasyvus, naivus ir stichiškas. Grožis nesuvokia savęs, negali savęs pagrįsti, jis tik *yra*³²⁹. Pasak Bachtino, žaidimą nuo meno iš esmės skiria principinis žiūrovo ir autoriaus nebuvimas. Žaidime, skirtingai nei meno kūrinyje, nieko nevaizduojama, tik įsivaizduojama. Filosofas pateikia pavyzdį apie berniuką, kuris žaidžia plėšikų atamaną ir iš vidaus išgyvena savąjį herojaus plėšiko gyvenimą. Tačiau berniuko santykis su gyvenimu, jo noras išgyventi jį pačiam nėra estetinis santykis su gyvenimu. Žaidimas pradeda panešėti į meną, konkrečiai – į dramos veiksmą, kai atsiranda naujas, nežaidžiantis dalyvis – žiūrovas, kuris ima gėrėtis vaikų žaidimu kaip vaizduojamojo gyvenimo įvykio visuma, estetiškai aktyviai jį stebi ir iš dalies kuria. Aprėpdamas žaidimo visumą, žiūrovas anapus / iš šalies apmąsto žaidimą kaip autorius, nes būtent jo akyse ir iš jo pozicijų įvykis tampa kūrinium. Atsiradus žiūrovui autoriui, pasikeičia visi kiti įvykio aspektai: žaidžiantys vaikai tampa herojais, ir tuomet jau turime ne žaidimą, o meninio dramos įvykio užuomazgą. Tačiau įvykis automatiškai virs žaidimu, kai tik dalyvis, atsisakęs savosios estetiškos pozicijos, vėl įsitrauks į žaidimą. Taigi, pasak M. Bachtino, „<...> mene gyvenimas pavaizduojamas, o žaidime – įsivaizduojamas. Gyvenimas pavaizduojamas tik atsiradus aktyviai kūrybinei žiūrovo žiūrai.“³³⁰

Panašias išvadas daro kultūrologas H. G. Gadameris, lygindamas meno kūrinį su žaidimu. Nė vienas konkretus daiktas (pvz., lėlė, šachmatų figūros ir pan.) pats sau dar nėra žaidimas. Lygiai kaip paveikslas, muzika ar kiti meno kūriniai dėl savo medžiagiškos prigimties dar nėra meno kūriniai. Meno kūrinys, lygiai kaip žaidimas, – tai žmogaus ir daikto įvykis, apimantis juos abu. Meno kūrinys gimsta žaidimo vaizduote proceso metu, kitaip tariant, jis yra žaidžiamas. Meno kūrinys nėra žmogaus sąmonėje, bet pati sąmonė nugrimzta į kūrinio būti,

³²⁹ Bachtin M. *Autorius ir herojus*. Vilnius: Aidai, 2002, p. 190–193.

³³⁰ Ten pat, p. 181.

dalyvauja joje arba, kitais žodžiais, tampa jos dalimi. Kita svarbi išvalga – tai meno kūrinio temporalinis, arba laikinas, charakteris. Meno kūrinys, kaip ir žaidimas, gyvuoja tam tikru laiku, kitaip tariant, atkūrimo arba žaidimo procese. Apie kiekvieną kūrinį galima pasakyti, ne kad jis yra baigtas, bet kad jis *tampa*. Taigi temporalumas (laikinumas) yra viena svarbiausių kiekvieno meno kūrinio savybių. Meno kūrinyje, kai jis žaidžiamas (pvz., stebimas spektaklis, skaitoma knyga, klausomasi muzikos), atgaivinami įvykiai, kurių nebėra. Tačiau šis meno kūrinio „atgaivinimas“ suprantamas ne kaip kažkoks praeities prisiminimas, o kaip įvykio išgyvenimas, vykstantis esamuoju laiku, čia ir dabar. Meno kūrinį iš tikrųjų gali suprasti tik tas, kuris yra aktyviai įsitraukęs į jį. Įsitraukimas galimas dvejopas: iš žiūrovo arba iš dalyvio / žaidėjo pozicijų. Geriausiu pavyzdžiu, pasak Gadamerio, galima laikyti spektaklį, kuriame žaidimas vienu metu įtraukia ir aktorius, ir žiūrovus. Žiūrovai šioje situacijoje nėra pasyvūs stebėtojai, bet galintys daryti vienokią ar kitokią įtaką aktorių vaidybai. Gadameris daro išvadą, kad žiūrovai turi daugiau galimybių įsijausti į vaidinimą, nes prieš save mato spektaklio visumą, tuo tarpu aktoriai neturi galimybės stebėti savęs iš šalies. Žvilgsniu aprėpdamas visumą, žiūrovas gali tiksliau, objektyviau vertinti kiekvieną spektaklio veiksmą, gretindamas atskirus veiksmus su spektaklio visuma. Taigi daroma išvada, kad meno kūrinio autorius, kaip ir aktorius, negali būti objektyvus ir autoritetingas savo darbo vertintojas.³³¹

Daugelis šiuolaikinių tyrinėtojų (E. Fischer-Lichte, R. Barthes, S. Fische, J. Lacan, J. Birringer ir kt.) iškelia suvokėjo svarbą ir reikšmę komunikaciniuose procesuose. Skaitytojas, interpretuodamas kūrinį, kuria jo prasmines struktūras (S. Fische'o teorija), tekstas gimsta ne rašymo, o skaitymo procese, arba skaitymas funkcionuoja kaip rašymas (R. Barthe'o teorija), veidrodžio atspindžio principas, kai suvokiant save kaip kitą arba kitame yra konstruojamas savojo „aš“ vaizdinys (Lacano teorija), nuo meno kaip objekto prie meno kaip imlaus (interaktyvaus) įvykio sampratos (N. Kaye'o teorija) ir kt.

Panašią poziciją šiuo klausimu išsako ir teatrologė Jurgita Staniškytė. Analizuodama suvokėjo vaidmenį teatre, J. Staniškytė teigia, kad „<...> egzistuoja tiek teatrinių realybių, kiek jų gali sukurti skirtingi suvokėjai. <...> žiūrėjimo aktas tampa kūrybiniu aktu, kurio metu yra kuriamas suvokėjo identitetas.“³³² Ši teatrologės mintis bus svarbi, aptariant aktoriaus ir žiūrovo komunikacinius modelius spektakliuose vaikams ir jaunimui. Vaikų psichologija, o kartu ir meno kūrinio suvokimo mechanizmas, ypač jaunesniame amžiuje, yra gana komplikotas ir ženkliai skiriasi nuo suaugusiųjų. Laki vaizduotė, fantazija, stereotipinio mąstymo nebuvimas, nuoširdumas, atvirumas, laisvumas, nedidelė gyvenimiška patirtis, neapsunkusi nuo kasdienių

³³¹ X.-Г. Гадамер. *Истина и метод*. М., 1988, с. 147–174.

³³² Staniškytė J. *Kaitos ženklai: šiuolaikinis Lietuvos teatras tarp modernizmo ir postmodernizmo*. Vilnius: Scena, 2008, p. 120.

darbų ir buitinių rūpesčių naštos, leidžia spektaklį suvokti originaliai ir tiesiogiai. Režisierės D. Tamulevičiūtės kurso draugas Maskvoje japonas Jutada Vada, dirbęs su žymiu režisieriumi P. Brook'u, papasakojo įdomų faktą: „Brukas, prieš išleisdamas naują spektaklį (net ir Šekspyro pastatymą), visada pakviečia į teatrą vaikus, stebi jų reakciją, paskui neretai koreguoja savo spektaklį ir tik tada jį rodo suaugusiems žiūrovams. Vadinasi, vaikų reakcija šiam režisieriui yra savotiškas lakmuso popierėlis, kuriuo patikrinamas spektaklio meninis sprendimas.“³³³ Toliau režisierė pokalbyje patvirtina, kad vaikas yra be galo atviras žiūrovams, nuoširdžiai ir tiesiogiai reiškiantis savo emocijas. Jeigu aktoriai ir režisierius nesugebės jo sudominti – iš karto pradės garsiai kalbėti, atvirai reikšti savo nepasitenkinimą.

Empiriniai tyrimai rodo, kad daugelis kūrėjų ir paprastų žiūrovų įvairias vaikystės patirtis ir traumas įvardija kaip vienus svarbiausių savo kūrybos, neretai ir viso gyvenimo stimulų. Kūrėjai, ieškodami atsinaujinimo ar originalių idėjų savo kūrybai, neretai atsigręžia į savo vaikystę ar ankstyvąją jaunystę. E. Nekrošius ne viename interviu yra minėjęs, kad yra „viskas iš vaikystės“. O. Koršunovas daugelyje spektaklių eksploatuoja įvairius vaikystės ženklus ir asmenines patirtis (pvz., Sofoklio tragedija „Oidipas karalius“ vyksta smėlio dėžėje, artimas motinos ir sūnaus ryšys spektaklyje S. Parulskio „P. S. Byla O.K“ ir pan.). Poetas Sigitas Geda, daug rašęs vaikams, teigė, kad atsigaua sugrįždamas į savo vaikystę, „<...> palaimingą salą, kur niekas neturi vardų, priverstinių vaidmenų ir pareigų.“³³⁴

Žymus lėlių teatro dailininkas ir režisierius Vitalijus Mazūras taip pat prisipažįsta, kad pats labai vėlai „išaugo“ iš vaikystės, o tuo laiku patirti įspūdžiai atgimė viename ar kitame spektaklyje.³³⁵ Ankstyvojoje vaikystėje aktyviai formuojasi žmogaus vertybių sistema, pasaulėžiūra, kitaip tariant, padedami viso tolesnio gyvenimo pamatai. Rusų rašytojas Levas Tolstojus yra taikliai pasakęs, kad nuo suaugusio žmogaus iki penkerių metų vaiko – vienas žingsnis, o nuo penkerių metų vaiko iki naujagimio – didžiulis nuotolis. Vaikas tarsi sausa kempinė – be didesnės atrankos sugeria ryškiausius vaikystės įspūdžius ir potyrius – tiek teigiamus, tiek ir neigiamus.

Ne paskutinę vietą asmenybės formavimosi procese užima menas, konkrečiai teatras. Teatrologė D. Rutkutė teigia: „Vaikai daug imlesni už suaugusius žiūrovus. Jei spektaklis – meno kūrinys, jis vis tiek įsirėžia kuriomis savo briaunomis vaiko sieloje. Arba – emocinėje atmintyje. Tampa jo savastimi. Lydi per visą gyvenimą kaip dvasinis turtas, įgytas vaikystėje.“³³⁶ Suaugę žmonės paprastai jau turi susiformavusią vertybių skalę, kurios pagrindai padedami būtent ankstyvosios vaikystės metais, o vaikų sąmonė dar nestabili, pažeidžiama,

³³³ Režisieriai apie teatrą vaikams // *Kultūros barai*, 1980, Nr. 2, p. 28.

³³⁴ Dramaturgai apie teatrą vaikams // *Kultūros barai*, 1980, Nr. 2, p. 26.

³³⁵ Ten pat, p. 27.

³³⁶ Diskusija: Teatras vaikams – didelė problema // *Literatūra ir menas*, 1979 12 01.

estetiškai ir emociškai nesusiformavusi, švari ir neužteršta, todėl nesunkiai pasiduodanti įvairioms manipuliacijoms. Teatras – galingas manipuliacijos įrankis, todėl J. Staniškytės pasakymas, kad „spektaklio žiūrėjimo aktas tampa kūrybiniu aktu, kurio metu yra kuriamas suvokėjo identitetas“³³⁷, ypač aktualus spektakliuose vaikams ir iš dalies jaunimui. Kuriančių vaikams žmonių atsakomybė išauga keleriopai, nes pasak daugelio teatrologų, geras spektaklis, matytas vaikystėje, neretai įsirėžia emocinėje atmintyje visam gyvenimui.

Vaiko meno kūrinio suvokimo mechanizmas yra paradoksalus ir sunkiai nuspėjamas. Neretai net meniškai prastas, primityvus, žvelgiant iš teatrologų ar kūrėjų pozicijų, spektaklis gali tapti vienu ryškiausių emocijų potyrių vaikui. Sudėtinga be išsamesnių mokslinių tyrimų paaiškinti šį paradoksalų suvokimo fenomeną. Šiame procese svarbūs visi komponentai: vaiko nuotaika, pirmojo teatrinio įspūdžio efektas (scena, dekoracijos, šviesos, aktorių vaidyba, teatro pastatas, bufetas), artimas kontaktas su tėvais ir kt. Galime daryti prielaidą, kad vaikas, kaip meno kūrinio / spektaklio suvokėjas, yra absoliučiai atvira sistema, o suaugusieji – iš dalies, o išskirtiniais atvejais – ir aklina uždara sistema. Atvira sistema yra ir labiausiai pažeidžiama, nes priima be didesnių apribojimų visą pozityvios ar negatyvios informacijos srautą, tuo tarpu uždara sistema rūšiuoja, atrenka, kritiškai vertina. Todėl vaiką galime laikyti nesustabarėjusiu, imliu, atviru, nuoširdžiu, laisvu nuo stereotipų ir vertinimo klišių, kitaip tariant, beveik idealiu žiūrovu. Tačiau idealiojo žiūrovo statusu neretai pasinaudojama, juo manipuliuojama, kai kuriami ir žiūrovui vaikui brukami meniškai silpni spektakliai arba dar blogiau – vaikų sąskaita siekiama pasipelninti.

Analizuojant žaidimo ir improvizacijos genezę, raidos ir raiškos bruožus spektakliuose vaikams ir jaunimui Lietuvoje stebimos tam tikros aktorių ir žiūrovų komunikacijos teatre tendencijos. Žiūrovas vaikas spektaklyje dalyvauja, jį suvokia ir vertina keliais aspektais:

- 1) kaip *aktyviai-pasyvus*, arba *išorinė-horizontali* (herojaus) pozicija;
- 2) kaip *pasyviai-aktyvus*, arba *vidinė-vertikali* (autorius) pozicija.

Aptarkime išsamiau abi komunikacinės sistemos tarp aktorių ir žiūrovų pozicijas. Ankstesniuose skyriuose išskyrėme vieną iš specifinių vaikų teatro bruožų – tai „ketvirtosios“ sienos visišką arba dalinį nebuvimą. „Vaikų dienose“, „Bebenčiuke“, beveik visuose „Keistuolių“ ar teatro laboratorijos „Atviras ratas“ spektakliuose vaikams neegzistuoja riba tarp scenos ir žiūrovų salės. Žiūrovai daugelyje spektaklio vietų yra ištraukiami iš saugios izoliacijos zonos ir aktyviai *išoriškai* dalyvauja arba, kitaip tariant, atvirai žaidžia kartu su aktoriais.

³³⁷ Staniškytė J. *Kaitos ženklai: šiuolaikinis Lietuvos teatras tarp modernizmo ir postmodernizmo*. Vilnius: Scena, 2008, p. 120.

Žaidimo aikštelė / veiksmo dislokacijos vieta nestabili, migruojanti tarp scenos ir žiūrovų salės arba esanti tiesiog scenoje (pvz., Senio besmegenio lipdymas, skridimas į Australiją, Eglės scena ir kt.), kai kada ir žiūrovų salėje (pvz., plaukimas tarp žiūrovų eilių, įvairios gaudynės, traukinuko imitavimas ir kt.). Šiuo atveju vaikas yra išoriškai aktyvus, sėkmingai panaudojamas dar neišblėšęs įgimtas „draminis instinktas“ (J. Geniušo terminas) arba interaktyvaus proceso metu spontaniškai suveikia vadinamasis „dalyvio efektas“ (L. Tupikienės terminas). Tačiau kūrybinis mąstymo procesas kiek prislopinamas, kitaip tariant, pasislepia po išorinio veiksmo / žaidimo triukšmu. Todėl šiuos spektaklio momentus įvardyčiau kaip *aktyviai pasyvius*, kurie sąlygiškai galėtų užimti horizontalią komunikacinės sistemos poziciją. M. Bachtino žodžiais, šiais konkrečiais atvejais žiūrovas vaikas atsiduria *herojaus* pozicijoje. Meno kūrinys / spektaklis virsta atviru žaidimu.

Antrasis atvejis, kai žiūrovas vaikas yra *pasyviai-aktyvioje* pozicijoje, suprantamas kaip gebėjimas žaisti savo kūrybine vaizduote, mąstant kurti vaizdinius, kurie paprastai yra daug turtingesni, prasmingesni ir ryškesni nei tiesioginis dalyvavimas scenos veiksmo. Vidinio vaizduotės žaidimo tyloje atsiradusioje intymioje / uždaroje erdvėje kuriamas „suvokėjo identitetas“ (J. Staniškytės terminas), atrandamas asmeninis santykis į scenoje vaizduojamus įvykius, personažus, pasaulį ir pan. Perfrazuojant Bachtiną, galima daryti prielaidą, kad pirmuoju atveju žiūrovas tampa *herojumi*, antruoju – *autoriumi*, kai stebimas iš šalies ir aprėpiamas kaip žaidimo visuma iš žiūrovo pozicijų, vaiko akyse įvykis tampa estetiniu išgyvenimu, o atviras žaidimas virsta meno kūriniumi.

Šie momentai yra svarbiausi spektaklio komunikaciniuose procesuose, atsiduriantys kokybiškai aukštesnėje, vertikalioje koordinačių sistemos ašyje. Tačiau abi pozicijos iš esmės reikalingos, papildančios viena kitą. Išorinis aktyvumas reikalingas, nes vaikas nemoka grožėtis pasyviai, o vien tik iš žiūrovo pozicijų stebėdamas sceninį veiksma, jis greičiau pavargsta, nebesugeba koncentruoti dėmesio ir kartu adekvačiai vertinti. Antra vertus, vien tik išoriškai žaidžiant arba nuolat užimant *aktyviai pasyvią* poziciją, nesukuriama estetinė vertybė, ir vaikas neturi galimybės atsidurti *anapus* arba *autoriaus* pozicijoje. Galima daryti prielaidą, kad dauguma spektaklių vaikams nuolatos balansuoja ant trapios meno ir žaidimo ribos. Vyksta nuolatinis judėjimas, kai žaidimas iš grynai išorinės veiklos, Gadamerio žodžiais, virsta aktyvia vidine-dvasine pastanga arba vaizduotės žaidimu, ir atvirkščiai.

Aktorių ir žiūrovų komunikacija nėra tolygi, ji trūkinėja ir yra paženklinta tam tikro nestabilumo ir stichiškumo, tarsi pasigendama nuoseklumo, pastovumo ir tvarkos. Pastovumas ir stabilumas atsiranda kartojimo ir pasikartojimo diskurse. Vaikams niekada nepabosta tos pačios tradicinės pasakos, tie patys pasakų personažai, einantys iš vienos pasakos ar spektaklio į kitą. Gana aktyvūs, lankstūs, judrūs ir kartu nelabai pastovūs žiūrovai vaikai išlaiko itin stabilią

poziciją *kartojimo* ir *pasikartojimo* arba refreno diskurso atžvilgiu, kuris yra vienas iš „meniško primityvizmo“ (B. Sruogos terminas) kūrybos dėsnių.

Taigi, viena vertus, didelis smalsumas, imlumas naujovėms, kita vertus, – konvencionalus konservatyvumas. Vėlgi reikėtų į pagalbą pasitelkti naujausius vaikų psichologijos mokslo atradimus, norint įrodyti, kodėl taip yra. Galima daryti prielaidą, kad tam įtakos turi itin intensyvus ir originalus vaiko vidinis kūrybinio mąstymo ir vaizduotės procesas, kai ta pati pasakos struktūra vaikui greitai augant ir bręstant transformuojasi, įgaudama vis naujų interpretacijų. Todėl, kaip jau išsamiau aptarta ankstesniuose skyriuose, vaikų spektakliuose būtinas tam tikras neužbaigtumas, užuomina, kai žaidybiniu *pars pro toto* (dalis vietoj visumos) principu žiūrovas pats atkuria ar sukuria trūkstamas grandis, punktyrinę liniją sujungdamas į vientisą tiesę, ir kartu tam tikras stabilumas, stebimas kartojimo / pasikartojimo, arba refreno, diskurse.

Kitas labai reikšmingas teatro komunikacinis aspektas yra artimas jaunesniojo amžiaus vaikų kontaktas su savo tėvais. Žymus prancūzų pedagogas Danielis Pennaco, analizuodamas šiuolaikinių vaikų knygų neskaitymo problematiką, savo knygoje „Kaip romanas“³³⁸ iškelia originalią idėją. Autorius didelį dėmesį skiria pirmajam vaiko susidūrimui su knyga ir jo pirmiesiems subjektyviems išgyvenimams, kai jis dar nemoka skaityti. Įvairias istorijas, pasakas vakare prieš miegą jam skaito tėvai. Susidaro įdomi situacija – vaikas turi ne tik asmeninį santykį su pasakos personažais (pvz., Snieguole, Raudonkepuraite, Pelene ir kt.), bet svarbiausia, čia yra artimas kontaktas su brangiausia jam žmonėmis – savo tėvais. Ši vakarinė pasakų skaitymo valandėlė vaikui prilygsta vakarinei maldai, šventai komunikacijai, nuodėmių atleidimui tekstu, kaskart sugrįžtant į vienintelį tikrąjį rojų – artimojo meilę.³³⁹ D. Pennacas šią situaciją vadina šventąja trejybe – tai vaikas, knyga ir tėvai.

Iš dalies tai galima pritaikyti ir vaiko spektaklio žiūrėjimui kartu su tėvais, juolab kad neretai tai būna vienos iš nedaugelio brangių valandėlių, praleistų kartu su nuolat užimtais ir laiko neturinčiais tėvais. Šiuolaikinis vaikas aprūpintas materialiai, turi daug brangių daiktų, drabužių, žaislų, tačiau skursta emociškai, dažnai jaučiasi vienišas ir nesuprastas. Spektaklio stebėjimas kartu su vienu, idealiu atveju – su abiem tėvais, yra tam tikra dvasinė kompensacija, moraliniai dividendai, kai išsaugomas artimas ryšys ir saugumo jausmas, nors intymumo ir sakralumo laipsnis nėra toks aukštas kaip skaitant knygą vaikui vakare prieš miegą. Tačiau pats išsiruošimo ir atėjimo į teatrą faktas, spektaklio stebėjimas ir aptarimas, dalijantis su tėvais įspūdžiais, yra svarbios komunikacijos grandys, prilyginamos ne tik vaiko estetiniam-emociniam ugdymui, bet ir grynai žmogiškam meilės artimui aktui.

³³⁸ Pennacc D. *Kaip romanas*. Kaunas: Šviesa, 2004.

³³⁹ Ten pat, p. 33.

Iš esmės šiuolaikinėje visuomenėje pasikeitė ir paties vaiko situacija. Televizija, kompiuteriai, kino filmai, kitos masinės informacijos priemonės daro didelę įtaką vaiko asmenybės formavimuisi. Kompiuteriniai žaidimai, filmai nuo pat mažens vaikus pratina gyventi ne tikrame, o dirbtinai sukurtame virtualiame simuliakrų pasaulyje, nutrūksta gyvo bendravimo tradicija. Nors šiuolaikiniai vaikai fiziškai subręsta greičiau ir yra intelektualnesni, tačiau emocinis vystymasis atsilieka. Jie yra labiau išprusę, žino daug informacijos, tačiau nebemoka bendrauti, tad gyvas komunikacinis ryšys trūkinėja arba net visiškai eliminuojamas.

Teatras galėtų būti viena iš nedaugelio vietų, kur šis gyvas ryšys atgaivinamas per tam tikras komunikacines sistemas:³⁴⁰

- 1) Tėvai – vaikai – spektaklis – vaikai – tėvai.
- 2) Aktoriai – vaikai – spektaklis – vaikai – aktoriai.
- 3) Tėvai – vaikai – aktoriai – spektaklis – aktoriai – vaikai – tėvai.

Pirmuoju atveju komunikacija yra gyvenimiška sakrali / žmogiška, antruoju – žaidybinė / fiktyvi, trečiuoju – mišri.

Žymus režisierius Jonas Jurašas įsitikinęs, kad šiandien „teatras gali būti paskutinis komunikacinis ryšys, siejantis vieną žmogų su kitu žmogumi“³⁴¹.

Komunikacija spektakliuose vaikams, skirtingai nei suaugusiesiems, neapsiriboja vien gyvu aktorių ir žiūrovų bendravimu ar aktorių tarpusavio komunikacija su partneriais scenoje, bet į šią sistemą paprastai įtraukiami ir artimiausi vaikui žmonės – tėvai, seneliai, vyresni broliai, seserys ir t. t. Akivaizdu, kad jaunesniųjų vaikų teatrinę komunikaciją pradeda ir užbaigia tėvai ar kiti artimi jiems žmonės. Natūralu, kad vaikui augant ši triguba komunikacinė sistema kinta, t. y. tėvų funkcija su metais išnyksta, panašiai kaip knygos skaitymo atveju. Tačiau tėvų vaidmuo, ugdant potencialų teatro žiūrovą ateityje, pratinant vaiką suvokti ir vertinti spektaklį kaip meno kūrinį, išlieka vienas svarbiausių. Galima daryti prielaidą, kad malonus ir artimas pabuvimas kartu su tėvais neretai vaikui suvokėjui kompensuoja aktorių vaidybos ar režisūros netolygumus ir spektaklio estetinius ar etinius trūkumus.

Apibendrinant galima teigti, kad spektakliuose vaikams labai svarbūs komunikaciniai procesai, nuolat cirkuliuojantys tarp aktorių ir žiūrovų, pasireiškia dvejopai:

- 1) Kaip *aktyviai pasyvi*, arba išorinė horizontali (*herojaus*), pozicija.
- 2) Kaip *pasyviai aktyvi*, arba vidinė vertikali (*autorius*), pozicija.

Būdamas *aktyviai pasyvioje* pozicijoje vaikas, fiziškai / išoriškai dalyvaudamas spektaklyje, žaidžia tikrąja ta žodžio prasme. Antruoju atveju aktyviai ir laisvai žaidžiama

³⁴⁰ Ši sąlygiška komunikacinė sistema autorės parengta remiantis empiriniais stebėjimais, dirbant praktinį darbą su vaikais, ir psichologų ar pedagogų tyrimais. Idėją inspiravo D. Pennaco knyga „Kaip romanai“ (2004).

³⁴¹ J. Grigaitienė. Vertingas dalykas – sugebėjimas suabejoti. Interviu su režisieriumi Jonu Jurašu // Lietuvos scena, 2009 Nr. 3 / 16, p. 12 – 15.

vaizduote, kuriami vaizdai mąstant, o žaidimas tampa meno kūrinium. Abi pozicijos iš esmės reikalingos, papildančios viena kitą. Išorinis aktyvumas reikalingas, nes vaikas nemoka grožėtis pasyviai, todėl būtina nuolat žadinti jo dramatinį instinktą, siekiant dalyvio efekto. Tik iš šalies stebėdamas sceninį veiksma vaikas greičiau pavargsta ir nebesugeba adekvačiai vertinti. Antra vertus, vien tik išoriškai dalyvaujant / žaidžiant arba nuolat užimant aktyviai pasyvią herojaus pozicija, nesukuriama estetinė vertybė, ir žiūrovas vaikas neturi galimybės atsidurti *anapus* arba *autorius* pozicijoje. Kitas svarbus momentas – tai tiesioginis žiūrovo vaiko bendravimas teatre su artimiausiais žmonėmis – tėvais, kartais kompensuojantis spektaklio meninius netolygumus ar kitas spragas.

3.5. Edukacinė teatrinio žaidimo funkcija

Pirmoje darbo dalyje aptarėme, kad poreikis imituoti yra įgimtas, nes iš pat vaikystės žmonės yra linkę mėgdžioti (*draminis instinktas*), tokiu žaidybiniu būdu įgydami pirmąsias žinias ir patirdami tam tikrą malonumą (Aristotelis, Huizinga, Schilleris, Lotmanas, Miltinis, Gaižutis ir kt.). J. Lotmanas teigia, kad žaidimas yra sąlygiškas tam tikro mokėjimo išugdymas arba treniruotė (edukacinis aspektas), o menas – tai jau sąlygiškas pasaulio įvaldymas arba modeliavimas (estetinis aspektas). Žaidime svarbiausia yra žaidimo taisyklių laikymasis, o meno pagrindinis tikslas yra tiesa arba meninė idėja, išreikšta sąlygiškų ženklų ir taisyklių kalba. Taigi dar vienas žaidimo bruožas yra edukacinio pobūdžio, kitaip tariant, kokio nors mokėjimo išugdymas arba fizinių, intelektualinių ar emocinių žmogaus galių treniruotė sąlygiškoje situacijoje. J. Lotmano teorija tiesiogiai siejasi ne tik su estetinė, bet ir su edukacine teatrinio žaidimo funkcija, ypač analizuojant žaidybinius-improvizacinius spektaklius vaikams ir jaunimui.

Todėl šiame skyriuje plačiau aptarsime spektaklių vaikams ir jaunimui edukacinę problematiką. Teoriškai mąstant spektaklių vaikams kūrėjai turėtų prisiimti didžiulę atsakomybę, nes jie meninį produktą pateikia pačiai jautriausiai žiūrovų daliai, kuri viską priima labai nuoširdžiai ir atvirai, dar negalėdama atsirinkti, kas gerai, o kas ne. Taigi, žiūrovas vaikas yra atvira, pažeidžiama, lengvai įvairioms pozityvioms ar negatyvioms manipuliacijoms pasiduodanti sistema, neturinti galutinai susiformavusių vertinimo kriterijų, emocinių, psichologinių, estetinės atrankos filtrų, todėl kuriančių vaikams žmonių atsakomybė išauga keleriopai. Vaiko suvokėjo reakcijos atviros ir nuoširdžios, tad bet koks aktorių vaidybos netikrumas, nenatūralumas, režisūrinės spragos, tempo-ritmo svyravimai ar kitos klaidos scenoje yra žiūrovų pastebimos ir reflektuojamos.

Vaikų rašytojas ir režisierius V. V. Landsbergis viename interviu teigia, kad „teatras vaikams turi būti išmintingas, nuoširdus, išradingas, jame turi būti žiūrovui suprantama estetiinė ar etinė idėja, <...> svarbiausias yra dvasingumas, šviesos ilgesys...“³⁴² Ilgametis Kauno valstybinio lėlių teatro vadovas, režisierius Stasys Ratkevičius taip pat įsitikinęs, kad kūrybą vaikams turi lydėti džiaugsmas ir gėrio teigimas, o forma tarnauti turiniui, bet ne atvirkščiai. Teatre vaikams viskas turi būti gerai apgalvota – net interjeras ar sutinkančių žmonių santykis į vaiką.³⁴³ C. Graužinis, pristatydamas pirmąjį savo spektaklį vaikams „Lai lai lai“, sako: „Tegul negąsdina spektaklio pavadinimo žodžiai „mitologinis pradžiamokslis“, nes mes į juos įdedame žaidimo prasmę, tikėdami, kad žinios ir pasaulio suvokimas ateina labiau žaidžiant nei sėdint už mokyklos suolo. Geriausiai mokomasi žaidžiant ir džiugiai atsiveriant pasauliui.“³⁴⁴ Jaunosios kartos režisieriui A. Gluskinui svarbu kurti spektaklius vaikams, „ne taip, kad būtų juokinga, bet kad būtų ryški suprantama mintis“³⁴⁵. Pavyzdžiui, spektaklio „Bela, Bosas ir Bulis“ (2008) pagrindinis tikslas – supažindinti žiūrovus su probleminiu teatru vaikams. „Pasak režisieriaus, <...> šiuo metu vaikams reikalingas socialinio ir psichologinio pobūdžio spektaklis. Su vaikais galima ir reikia atvirai kalbėti apie problemas ar neigiamus dalykus. Kai vaikas mano, kad tik jam vienam kyla problemų, tuomet yra labai sunku, o kai pamato viską iš šalies, tai nebeatrodo taip tragiškai: „Kai tyli tėvai, mokytojai, visuomenės veikėjai ir televizija, turi kalbėti teatras, – įsitikinęs režisierius. – Drašiai, žaismingai, be perdėtos didaktikos ir moralizuojančio tono.“³⁴⁶ Probleminio teatro apraiškos dažniausiai pastebimos paauglių auditorijai ar jaunimui skirtuose spektakliuose. Vakarų Europos pastarųjų dešimtmečių vaikų ir jaunimo teatro praktika rodo³⁴⁷, kad tarp žiūrovų populiariausi būtent socialiniai probleminio pobūdžio spektakliai, kuriuose žiūrovai turi realią galimybę ne tik iš šalies pažiūrėti į savo asmenines problemas ar galias psichologines traumas, bet ir pabandyti jas keisti ar spręsti. Šiuose eksperimentiniuose spektakliuose siekiama ne tiek meninių-estetinių, kiek taikomojo psichologinio pobūdžio tikslų, artėjančių prie teatro terapijos. A. Giniočio ir jaunųjų teatro laboratorijos „Atviras ratas“ aktorių, kaip rašoma teatro interneto svetainėje, pagrindinis tikslas – atverti simbolinį aktorių ir žiūrovų ratą: „<...> Prabilti atvira teatrine kalba. Teatrinėmis taisyklėmis. Apie kitus per save. Gydyti ir gydytis teatru.“

³⁴² Landsbergis V. V. Teatras vaikams turi spinduliuoti šviesą // *Literatūra. ir menas*, 2006 05 12.

³⁴³ Burneikaitė S. Apie kelionę paskui Žydrąją paukštę // *Lietuvos scena*, 2010, Nr. 1–2 / 18–19.

³⁴⁴ Gudavičiūtė A. C. Graužinis: Teatrą suvokiame kaip paslaptinę metafizinę // www.bernardinai.lt, 2011 09 16.

³⁴⁵ Adomavičiūtė A.. Spektaklio vaikams receptas pagal Antaną Gluskiną. www.menufaktura.lt, 2010 11 25.

³⁴⁶ Jasiūnienė V. Bela, Bosas ir Bulis Šiaulių pėsčiųjų bulvare // *Literatūra ir menas*, 2008 06 20.

³⁴⁷ Teatrologė R. Oginskaitė apie tai plačiau rašo knygoje „Teatras be pasakų“, Vilnius: Tyto alba, 2000, p. 15–30. Apžvelgiama Vakarų Berlyno teatro „Grips“ veikla, susitelkusi ir sprendžianti realias vaikų ir jaunimo problemas: tėvų ir vaikų santykiai, lyčių skirtumai, smurtas, narkotikai ir t. t. Švedijoje teatro pedagogė Suzanne Osten su teatru „Unga Klara“ scenoje padarė perversmą, pakėlė vaikų teatro statusą tarptautiniu mastu. Kai kurias idėjas perėmė ir bendrus projektus su minėtais teatro pedagogais Lietuvoje parengė „Keistuolių“ teatras.

Pasak V. V. Landsbergio, „yra du estetikos principai: pirmas – neigimo neigimo dėsnis, kai, rodydamas žiaurų pasaulį, tu juo nesidžiaugi, nesimėgauji, o nori pakeisti, kad žmogus (žiūrovas) suprastų, jog taip elgtis ir gyventi yra nenaudinga, beprasmiška. Teatras turi mokyti kilnumo, rodydamas nekilnumą arba teigdamas, kad nekilnumas, žiaurumas niekur neveda. Antras principas – labiau populiariosios kultūros reiškiny – negatyvumo demonstracija. Tai savotiškos pasakos be laimingų pabaigų. Tokių pasakų galime rasti ir lietuvių tautosakoje“³⁴⁸. Šiandieninis teatras vaikams, iš dalies ir jaunimui, neišvengia dviejų blogybių: arba yra per daug infantilus ir naivus arba per daug purvinas ir bjaurus. V. V. Landsbergis pažymi, kad sovietinės okupacijos metais vaikų ir jaunimo auklėjimas buvo prioritetinė ideologinė valstybės okupantės interesų sritis, tad menas vaikams sulaukdavo daugiau kūrėjų dėmesio. Lietuvai atgavus nepriklausomybę, menas vaikams tapo rinkos dalimi, natūralia ir pelninga verslo rūšimi, o teatras pasuko labiau suaugusiųjų aptarnavimo ir užsienio festivalių konjunktūros link. Gražia išimtimi reiktų laikyti „Keistuolių“ teatro fenomeną, sugebėjusį aukštus meninius idealus ir siekius suderinti su verslumu.

Spektaklių vaikams ir jaunimui estetinis ir edukacinis diskursai yra glaudžiai tarpusavyje susiję. Galima kalbėti apie tam tikrą ugdymo teatru procesą, kurio poreikis gerokai išauga nūdienos vartotojiškos, technokratinės, kosmopolitinės visuomenės sąlygomis. Moksliniai tyrimai rodo, kad šiuolaikiniai vaikai nuo mažens per televiziją, spaudą ar žaisdami kompiuterinius žaidimus susiduria su smurtą, jėgą ar kūno kultą propaguojančiais reiškiniais, kurie palieka ryškius išpaudus jų jautrioje ir lengvai pažeidžiamoje psichikoje. Teatras galėtų būti ta ypatinga vieta, kur vaikas turėtų galimybę bendrauti gyvai, apmąstyti ir spręsti išskylančias problemas, pajusti bendrumo jausmą, nesijausti vienišas ir pan.

Svarbus žaidybinių-improvizacinių spektaklių vaikams ir jaunimui bruožas yra tam tikra pozityvios didaktikos dozė, pateikiama ne sausai pamokslaujant, kaip buvo įprasta tradicinių spektaklių atveju, bet patrauklia žaidimo forma. Teatrinis žaidimas įgyja edukacinę, terapinę funkcijas. Daugelis kūrėjų sąmoningai ar intuityviai siekia, kad žiūrovas vaikas pats tarsi nepastebimai atskleistų spektaklyje užkoduotas mintis ir idėjas, kurios padėtų formuoti jo pasaulėžiūrą ir vertybių sistemą. Neatsitiktinai daugelyje vaikiškų spektaklių neegzistuoja „ketvirtoji siena“, iš dalies ar visiškai panaikinanti ribą tarp scenos ir žiūrovų salės. Žiūrovas vaikas turi galimybę pareikšti asmeninę nuomonę, kartais net pabūti įvairiose situacijose ar atsidurti skirtingų personažų vaidmenyse ir tokiu *gyvu*, tačiau visiškai nepavojingu žaidybiniu principu mokosi gyventi, gydo dvasines traumas, formuoja kritinį mąstymą, ugdo tam tikrą psichologinį atsparumą negatyviems gyvenimo reiškiniams. Panašiai ir vaikai, žaisdami įvairius

³⁴⁸ Landsbergis V. V.. Teatras vaikams turi spinduliuoti šviesą // *Literatūra ir menas*, 2006 05 12.

žaidimus, savaip modeliuoja, pertvarko jų netenkinančią tikrovę, imituodami repetuoja savo būsimą gyvenimą ateityje. Pasak A. Gaižučio, „vaikui žaidimas – socializacijos ir savęs pažinimo bei vertinimo būdas, šventinio džiaugsmo ir laisvės simbiozė“³⁴⁹. Kultūrologas daro reikšmingą išvadą, kad vaikai suvokia žaidimą ne kaip pramogą ar neribotą laisvę, o kaip įtemptą veiklą, kurios metu susipažįstama su daiktais, lavinama vaizduotė ir dėmesys, ugdomi kūrybiškumo ir bendravimo gebėjimai: „Vaikas mėgsta žaisti ne todėl, kad tai lengva, o todėl, kad sunku. <...> Žaidimas žavi ir traukia vaiką todėl, kad yra svarbiausia jo intelektualinio augimo ir kūrybingumo sąlyga. Čia nevaržomai reiškiasi vadinamasis „teatrinis“ vaiko jausmas.“³⁵⁰

Žinoma, XXI a. pradžios vaikų žaidimai labai skiriasi nuo tų žaidimų, kuriuos vaikai žaidė prieš keletą dešimtmečių. Vaikų žaidimuose mažiau infantilumo, naivumo ir nuoširdumo, bet pastebima gerokai daugiau agresijos, smurto ar kitų negatyvių šiuolaikinio gyvenimo citatų, suaugusiųjų stereotipinio bendravimo klišių, erotikos, įvairių iškrypimo formų apraiškų ir kt. Nūdienos vaikai ir paaugliai turi daugiau suaugusiesiems būdingų bruožų ar jų veiklos imitacijų, nes įvairios žiniasklaidos priemonės ne tik nemaskuoja, bet atvirai demonstruoja negatyvius gyvenimo aspektus: primityvią erotiką, smurtą, agresiją, vulgarius iškrypimus, narkomaniją, fizinės jėgos, jaunystės bei tobulo kūno kultus ir kt. Išvardytos kai kurios šiuolaikinės visuomenės piktžaidės ryškiai atsispindi šiuolaikinių vaikų žaidimuose, ypač paauglių elgsenoje.

Kalbėdamas apie teatrinio žaidimo prasmę, aukštesnę tikslą ir ypatingą jo paskirtį režisierius J. Vaitkus yra pasakęs, kad „<...> jis (teatrinis žaidimas – J. G.) amortizuoja, švelnina, išpėja net ir apie pačią skaudžiausią patirtį, kuri galėtų žmogų ištikti realiame gyvenime <...>“³⁵¹. J. Miltinis meną vadina tam tikra „apsaugine reakcija“, nes žaidime galima patirti nugalėtojo jausmą įsivaizduojamomis aplinkybėmis arba, kitaip tariant, „malonu jausti baimę, kai ją pagimdžiusių priežasčių nėra.“³⁵²

Režisierius C. Graužinis įsitikinęs, kad aktorių žmogiškos ir kūrybinės etikos kodeksai didžia dalimi nulemia spektaklio estetiką.³⁵³ Šiandieninėje kultūroje kaip niekad anksčiau tampa aktuali menininkų etikos problema, į pirmą planą iškyla kūrėjų dvasinės ekologijos klausimas. Pasak C. Graužinio, svarbu nešnekėti, kai neturi ką pasakyti, nieko nedaryti iš inercijos, neturint vidinio poreikio, ir neteršti aplinkos, nes niekas nenori būti šeriamas nuodingais mišiniais.³⁵⁴

³⁴⁹ Gaižutis A. *Vaikystė ir grožis*. Vilnius: Šviesa, 1988, p. 70.

³⁵⁰ Ten pat, p. 70.

³⁵¹ Vaitkus J. *Monologai*. Vilnius: Lietuvos muzikos ir teatro akademija, 2007, p. 9.

³⁵² Ten pat, p. 117.

³⁵³ Grigaitienė, J. C. Graužinis: „Man įdomiau dirbti su aktoriais nei su rekvizitu“ // *Lietuvos scena*, 2010, Nr. 3–4 / 20–21, p. 10.

³⁵⁴ Ten pat, p. 11. Apie tai pastaruoju metu vis garsiau prabyla ir kiti Lietuvos teatro kūrėjai: V. Masalskis, J. Vaitkus, R. Kazlas, E. Gabrėnaitė, A. Giniotis ir kt.

Nesuterštos, taurios sielos, nuolat savo dvasine higiena besirūpinantis aktorius-asmenybė turi daugiau galimybių įtikinti / paveikti žiūrovą. Turbūt neatsitiktinai šiandien aktorius, kaip savo srities profesionalas, nebėra lemiamas veisnys spektaklyje. Neretai garsūs režisieriai³⁵⁵, siekdami ne tik geriau atskleisti režisūrinę koncepciją, bet ir dėl tam tikrų grynai žmogiškų savybių (pvz., sąžiningas, doras, tiesus, įdomus, nuoširdus, originalus ir pan.) į savo spektaklius kviečia vaidinti kitų meno sričių atstovus arba net nieko bendro su menu neturinčius žmones neprofesionalus.

Akivaizdu, kad išskirtinę vietą daugiabriaunėje nacionalinės kultūros hierarchijoje turėtų užimti spektakliai vaikams ir jaunimui. Geriausiuose Lietuvos spektakliuose vaikams ir jaunimui po išradingai išaustu žaidybiniu-improvizaciniu šydu slėpėsi pozityvi idėja: pavyzdžiui, Pepė Ilgakojinė, laužydama stereotipus, mokė vaikus atvirai sakyti tiesą, neapsimetinėti, dvasines vertybes iškelė virš materialinių, kas buvo itin aktualu tuometinės sovietinės, komformistinės visuomenės sąlygomis. Spektakliuose „Bebenčiukas“, „Vaikų dienose“, „Merė Popins“, „Makakučio nuotyki“, „Arklis Dominyko meilė“, „Pelytė Zita“ ir daugelyje kitų be didaktikos, per dinamišką teatrinį žaidimą gėris dažniausiai nugali blogį, o amžinosios vertybės paprastai triumfuoja prieš laikinus, vienadienius dalykus.

„Keistuolių“ ir teatro laboratorijos „Atviras ratas“ spektakliuose yra nemažai atvirų didaktinių scenų, edukacinių ar net terapinių momentų. Pavyzdžiui, spektaklyje „Geltonų plytų kelias“ per įvairias žaidybines situacijas žiūrovai mokomi įveikti baime, vienišumą, įgyti išminties ir pasitikėjimo savo jėgomis, rasti išeitį iš įvairių keblių gyvenimiškų situacijų. „Interviu su šlykštukais“ žiūrovai ne tik supažindinami su atgrasių padarų (vorų, varlių, lervų, slikių ir kt.) anatomija ir gyvenimo būdu, bet neįkyriai aktorių raginami juos pažinti, prisijaukinti ir pamilti. „Senelės pasakoje“, „Jonas kareivis“, „Mykolas žvejas“, „Juzė Dykaduonis“ įvairiomis meninėmis priemonėmis žadinama vaikų genetinė atmintis, atveriami neišsemiami lietuvių tautosakos, liaudies kūrybos, tautos išminties lobiai. Kiekvienas „Keistuolių“ ir teatro laboratorijos „Atviras ratas“ vaikiškas spektaklis siekia vienokių ar kitokių edukacinių-švietėjiškų tikslų, o vaidinimas be „ketvirtosios sienos“ įgalina juos gerokai sustiprinti ir praplėsti, pasiekiant interaktyvią „dalyvio efekto“ būseną, kai suveikia vadinamasis vaikų teatrinis instinktas. Kuriamas, A. Giniočio terminu kalbant, „fantazijos ir vilties teatras“.

Apibendrinant galima teigti, kad jaunieji žiūrovai tik stebėdami ar tiesiogiai dalyvaudami spektaklyje ugdo intelektualinius, kūrybinius, bendravimo ir kitus socialinius ar asmeninius gebėjimus, todėl meninė produkcija įgyja ne tik estetinę, bet ir edukacinę funkcijas.

³⁵⁵ Pavyzdžiui, režisierius E. Nekrošius vaidinti Hamleto rolę pakvietė roko muzikantą Andrių Mamontovą, Dezdemoną spektaklyje „Otelas“ – baleriną Eglę Špokaitę ir kt.

Geriausiuose spektakliuose vaikams ir jaunimui patrauklia žaidybine forma siekiama atskleisti reikšmingas žinias ir mokyti. Spektaklių vaikams kūrėjai edukacinę funkciją iškelia ir įprasmina skaidria ir džiaugsminga estetinė forma, o jaunimui skirtuose spektakliuose etiniai klausimai sprendžiami, gilinantis į skaudžias ir aktualias socialines ar asmenines problemas. Pirmuoju atveju svarbesni meniniai-estetiniai, antruoju – psichologiniai, socialiniai, terapiniai-gydomieji tikslai. Ryškūs skirtumai pastebimi ir pasirenkant dramaturginę medžiagą. Vaikams skirti spektakliai paprastai sukurti pagal liaudies ar autoriaus sukurtą pasaką, pjesę, poemą, o jaunimo spektakliai neretai remiasi asmenine patirtimi, savotiškai žaidžia su tikrove, ir turi daug dokumentiškumo bei ryškių autobiografinių bruožų (pvz., spektakliuose „Literatūros pamokos“, „Atviras ratas“, „Antigonė (ne mitas)“, „Taisyklė Nr. 1, arba sapnuoti Vilnių draudžiama“, „Marius ir Miglė“). Vaikų spektakliuose daugiau išmonės, imitacijos, žaidimo apraiškų, o jaunimo spektakliuose – gyvenimiškos tikrovės faktų ir intymios asmeninės patirties. Aktorių vaidyboje ši situacija atsispindi dvejopai: 1) vaikų spektakliuose aktoriai dažniausiai kuria personažą arba dominuoja mimetinė vaidybos raiška, sumišusi su tam tikrais anksčiau darbe aptartais brechtiškojo atsiribojimo momentais ir lengva ironija. 2) Jaunimui skirtuose spektakliuose aktoriai paprastai išlieka savimi, scenoje ne tiek kuria vaidmenį, kiek viešai, žiūrovų akivaizdoje, atlieka savotišką išpažintį, išgyvena, atsiveria. Nors yra nemažai jaunimo spektaklių, kuriuose dominuoja ryškus teatrališkumas, artėjantis prie miuziklo ar teatralizuoto koncerto sampratos. Akivaizdu, kad svarbias etines-moralines tiesas ir vertybes scenoje galima atskleisti ne tik per fiktyvius / išgalvotus meninius-estetinius ieškojimus, bet ir transliuojant bei reflektuojant asmenines problemas ir patirtis ar negatyvius socialinius reiškinius, kurie spektaklio metu suveikia kaip tam tikri katalizatoriai – neigdami, per skausmo ir bjaurumo estetiką kūrėjai teigia pozityvias idėjas arba „gydo ir gydosi teatru“. Teatras tampa savotiška, gydomosios psichodramos principais paremta, terapijos atmaina.

3.6. Skirties tarp vaikų ir suaugusiųjų teatro modelių analizė: vertikali ir horizontali pozicija

Ankstesniuose skyriuose, analizuodami konkrečius pavyzdžius, išskyrėme tris spektaklių vaikams lietuvių teatre tipus: 1) Tradiciniai; 2) Spektakliai, naudojantys kai kuriuos žaidimo ir improvizacijos elementus; 3) Spektaklis kaip žaidimas. Tyrimas atskleidė, kad žaidimo ir improvizacijos diskursas dominuoja *trečiojo* ir *antrojo* tipo spektaklių modeliuose. Tyrimo metu išskyrėme specifinius žaidybinių-improvizacinių spektaklių vaikams ir jaunimui bruožus bei pagrindines estetines tendencijas, paremtas šiomis binarinėmis opozicijomis: kūnas, bet ne psichologija, judesys, bet ne žodis, išorė, bet ne vidus, smagus žaidybinis pradai, bet ne gilus

ritualinis sakralumas, kiekybinės charakteristikos prieš kokybines, veiksminga situacija prieš vidinį įsijautimą, išorinis veiksmas prieš vidinį veiksmą, charakteringumas prieš charakterį, mimetinė vaidybos raiška prieš viešą ne-vaidybinį išpažinties / atsivėrimo aktą, linksmumas prieš rimtumą, triukšmas prieš tylą, dalis / ornamentas prieš visumą / foną, atvira spektaklio struktūra prieš uždara ir pan.

Remiantis šiomis binarinėmis opozicijomis galima būtų nubraižyti tam tikrą sąlyginę koordinačių *vertikalė-horizentalė* sistemą-lentelę, kurioje vizualiai aiškiau išsidėsto visi anksčiau išvardyti segmentai, nusakantys žaidybinių-improvizacinių spektaklių vaikams lietuvių teatre apibrėžtį bei pagrindinius, specifinius raiškos bruožus ir estetines tendencijas. Norėtume pabrėžti, kad kalba eina ne apie visus, o tik apie ryškiausius, novatoriškus žaidybinius-improvizacinius spektaklių vaikams ir jaunimui lietuvių teatre pavyzdžius, kurie ryškiai atitrūko nuo tradicinių suaugusiųjų teatrą mėgdžiojančių modelių. Kadangi pagrindinis tikslas aptarti ir išskirti žaidybinių-improvizacinių spektaklių vaikams ir jaunimui lietuvių teatre raiškos bruožus, spektakliai suaugusiesiems plačiau neanalizuojami, o pavyzdžiai naudojami tik sugretinimo metodu, siekiant išryškinti takoskyrą tarp vaikų ir suaugusiųjų teatro modelių. Žinoma, šiuolaikiniame postmoderniame teatre taip pat gausu aktorius kūno, judesio, fragmentiškumo apraiškų, atsiribojimo, tikrovės įsiveržimo į sceninį veiksmą, naratyvo įtrūkių, tačiau, kaip minėta, ši koordinačių sistema sąlygiška, siekiant įrodyti, kad žaidybinių-improvizacinių spektaklių vaikams ir jaunimui ne kopijuojama tradicinius suaugusiųjų modelius, o kuria savitą ir originalią teatro kalbą, primenančią kasdieninių vaikų žaidimų strategijas.

Lentelėje chematiškai išdėstyti svarbiausi žaidybinių-improvizacinių vaikų / jaunimo ir tradicinių suaugusiųjų spektaklių segmentai ir bruožai. *Vertikalioje* koordinačių sistemos pozicijoje atsidūrę spektakliai suaugusiesiems suprantami kaip tipiški tradiciniai, o ne novatoriški eksperimentiniai.

Žaidybinių-improvizacinių spektaklių vaikams bruožai / horizontali koordinatės pozicija, vertinant iš kūrėjų ar teatrologų pozicijų	Spektaklių suaugusiems bruožai / vertikali koordinatės pozicija, vertinant iš kūrėjų ar teatrologų pozicijų
Kūnas	Psichologija
Judesys / neverbalinė raiška	Tekstas / verbalinė raiška
Išorinis veiksmas	Vidinis veiksmas
Veikia / žaidžia	Išgyvena / persikūnija
Mimetinė vaidybos maniera	Viešas ne-vaidybinis Išpažinties / atsivėrimo aktas
Atvira struktūra	Uždara struktūra
Ne dramaturginė medžiaga	Dramaturgija
Fragmentiškumas / naratyvo įtrūkiai	Nuoseklumas
Charakteringumas	Charakteris
Juokas / ironija	Rimtis
Dalis / ornamentas	Visuma / fonas
Brechtiskasis atsiribojimas	Įsijautimas / susitapatinimas
Triukšmas	Tyla
Džiaugsmas	Kentėjimas / vidinė įtampa
Estetika	Sakralumas
Daiktas	Metafora
Ženklas	Simbolis
Pasaka	Mitas
Žaidimas	Ritualas

Pagal šią grynai simbolinę, binarinėmis opozicijomis paremtą schemą, žaidybinių-improvizacinių spektaklių vaikams ir iš dalies jaunimui atsiduria *horizontalioje* koordinatės sistemos pozicijoje. Tai pirmiausia smagus žaidimas ar įvairūs žaidybinių situacijų modeliai, kuriuose išorinis veiksmas nugalė vidinį, o neverbalinė aktorių vaidyba, kūno plastika ir sceninis veiksmas akivaizdžiai dominuoja verbalinės komunikacijos atžvilgiu. Galima konstatuoti, kad šiuo atveju aktoriai dažniau išoriškai veikia / žaidžia nei mąsto, išgyvena, atsiveria, išpažįsta ar psichologiškai giliai persikūnija į kuriamą personažą, sukuriamas tam tikras charakteringumas, bet ne charakteris. *Horizontalioje* koordinatės sistemos linijoje galima aptikti daugiau, sąlygiškai kalbant, kiekybinių charakteristikų nei kokybinių: kūnas, išorinis veiksmas, judesys, žaidimas, mimetinė vaidybos maniera, dalis vietoj visumos, ornamentas, charakteringumas,

juokas, ironija, malonumo ar katarsio išgyvenimas per džiaugsmą, atvira struktūra. Tai pasiteisina vaidinant vaikams, nes vaikas suvokėjas dėl menkos intelektualinės patirties nėra pajėgus kurti naratyvinių tekstų mintyse. Vaikai mąsto, išgyvena, vertina, suvokia įvairius gyvenimo reiškinius aktyviai veikdami arba žaisdami.

Reikėtų trumpai aptarti vieną iš pagrindinių žaidybinių-improvizacinių spektaklių vaikams ir jaunimui bruožų – džiaugsmo ir juoko estetiką. Tradiciniuose spektakliuose suaugusiesiems aktoriai dažniausiai giliai psichologiškai išgyvena įvairias personažo vidines įtampas, kančias ar konfliktus, o spektakliuose vaikams kančios diskursas eliminuojamas arba jo laipsnis nedidelis, paviršutiniškas ir paprastai negilus. Kančią / skausmą / blogį aktoriai dažniausiai transliuoja žiūrovui ne įsijausdami į vaidinamą personažą, bet atsiribodami, per tam tikrą ironijos prizmę arba muziką, „gyvai“ atliekamas vokales partijas ir choreografiją arba judesį.

Pasak aktorių K. Smorigino, N. Oželytės, V. Masalskio, R. Staliliūnaitės, geriausiuose spektakliuose vaikams jie vaidino su dideliu malonumu ir polėkiu, nes žaidybinės situacijos sudarė prielaidas laisvai improvizuoti, išdykauti ir taip išsikrauti arba atsipalaiduoti. Galime kalbėti apie tam tikrą džiaugsmo fenomeną, juoko terapiją vaikų teatre, nesiejant šių dalykų su pigia pramoga ar primityviu pasilinksminimu.

Kūrybinis džiaugsmas, estetinis malonumas / pasitenkinimas, galbūt net savotiškas katarsis / apšalymas spektakliuose vaikams patiriamas ne per kentėjimą ar vidines įtampas, bet per smagų žaidimą, veiksmingas ar komiškas situacijas, atvirą ir dažnai nenuspėjamą komunikaciją su žiūrovais, ryškius muzikinius-vokalinius intarpus, aktorių improvizacinę raišką. Vaidinama ne tiek susitapatinant su kuriu personažu ar psichologiškai įsigilinant į save, kiek atsiribojus, kuriant scenoje du pasakojimo lygmenis – vaikams ir suaugusiesiems, į savo personažą žvelgiant iš šalies, su tam tikra ironijos ir humoro doze.

Vertikalioje lentelės ašies pozicijoje, kalbėdami apie įdomiausius ir ryškiausius pastatymus suaugusiesiems tradiciniame dramos teatre, susiduriame su kiek kitokiu, galima sakyti, kardinaliai priešingu vaizdu, kuris sukuria net tam tikrą binarinę opoziciją. Geriausių žymiausių Lietuvos režisierių (E. Nekrošiaus, J. Vaitkaus, G. Varno ir kt.) spektakliai artėja prie apeigos, sakralaus ritualo. Analizuodama E. Nekrošiaus spektaklius teatrologė Rūta Mažeikienė pažymi, kad aktorių vaidyba priartėja prie J. Grotowskio atrasto „išpažinties akto“, o spektaklis nėra nei gyvenimo imitacija, nei vaizduotės tikrovė, o „aukščiausioji realybė“, „čia ir dabar“ vykstantis veiksmas, siekiantis prasiskverbti anapus kasdienio gyvenimo patyrimo.³⁵⁶ Šioje sąlygiškoje *vertikalioje* koordinacijų sistemos pozicijoje atsiduria kokybinės aktorinių ir režisūrinių teatro raiškos priemonių charakteristikos: vidinis veiksmas, psichologija, save

³⁵⁶ Mažeikienė R. Postdraminio teatro vaidybos principai ir jų sklaida šiuolaikiniame Lietuvos teatre // Teatrologiniai eskizai, Vytauto Didžiojo universiteto leidykla, 2002, p. 157–168.

išgyvenantis ir patiriantis kūnas, verbalinės ir neverbalinės raiškos dermė, persikūnijimas, susikaupimas / rintis, katarsio / apšvalymo galimybė per kentėjimą, atsivėrimą ar viešą išpažintį, pjesės ar režisieriaus meninių idėjų sklaida per metaforinę / simbolinę artikuliaciją, sukuriamas pilnakraujis charakteris ir pan. Dėl anksčiau darbe aptartų vaiko psichologijos aspektų, šie bruožai sunkiai pritaikomi vaikų auditorijai, todėl *I tipo* tradiciniai spektakliai vaikams, geriau ar blogiau kopijuojantys suaugusiųjų teatro modelius, dažnai nesulaukdavo palankaus žiūrovų vertinimo, nesuteikdami kūrybinio džiaugsmo režisieriui ir jame vaidinantiems aktoriams.

Tarpinėje būsenoje tarp žaidimo ir ritualo atsiduria jaunimo auditorijai skirta meninė produkcija, tačiau kategoriškus apibendrinimus daryti pernelyg anksti, nes spektakliai, skirti šiai amžiaus grupei, dar tik įgauna pagreitį lietuvių teatre.³⁵⁷ Dokumentiniuose, autobiografiniais faktais paremtuose spektakliuose aktoriai siekia ne tiek veikti / žaisti, kiek būti, atsiverti, išpažinti („Atviras ratas“), kituose – siekiama reprezentuoti atvirą, žaidybinių teatrališkumą („Sparnuotasis Matas“).

Reikėtų aptarti ženklo ir simbolio dinamiką. Spektakliuose vaikams ženklas / daiktas dažniausiai yra tik materialus įrankis, padedantis aktoriams vystyti veiksmą ar atskleisti tam tikrus charakteringus personažo bruožus. Tiesa, ženklas / daiktas gali turėti ir paprastai turi daug reikšmių (pvz., lazda gali būti ir arklis, ir šautuvas, ir muzikos instrumentas, ir irklas, t. t.). Tačiau šiuo atveju ženklo / daikto reikšmė, nors ir išlikdama sąlygiškos prigimties, nepakyla kiek aukščiau kasdieninio realistinio lygmens. Daiktas yra funkcionalus, tačiau išlieka materialiu sceninio veiksmo objektu ar įrankiu. Tuo tarpu suaugusiesiems skirtuose spektakliuose daiktas ar ženklas iš materialios sferos pereina į dvasinę, virsdamas simboliu, siekiant atskleisti sakralias archetipines transcendentines išvalgas. Pasak teatrologo Edgaro Klivio, simbolis išplečia spektaklio reikšmės: „Spektaklis tampa ne tik estetinių publikos poreikių tenkinimu, bet kultūriniu faktu, dvasiniu tautos paveldu, kuriame sustingdomos ir išsaugomos prasmės.“³⁵⁸ Daikte įkūnyta metafora ar simbolis virsta tam tikru režisieriaus užkoduotu sceniniu šifru / kodu, kurį turėtų iššifruoti ir atskleisti spektaklį stebintys žiūrovai.

Apibendrinant sąlygišką *vertikalios ir horizontalios* pozicijų koordinačių sistemą-lentelę galima konstatuoti, kad žaidybinių-improvizacinių spektaklių vaikams turi daugiau grynajam vaikų žaidimui būdingų bruožų (veiksmas, judesys, mimezė, triukšmas, juokas, daiktas, fragmentas, dalis, atvira struktūra ir kt.), o tradiciniai suaugusiųjų spektakliai apima daugiau ritualo sampratai priskirtinų bruožų (psichologija, įsijautimas, persikūnijimas, nuoseklumas,

³⁵⁷ Tyrimas atskleidė, kad per daugiau kaip šešiasdešimt metų įvairiuose Lietuvos dramos teatruose sukurta vos apie 35 spektakliai jaunimui, o skirtų paauglių auditorijai dar mažiau.

³⁵⁸ Klivis E. Simbolis šiuolaikiniame Lietuvos teatre / Teatrologiniai eskizai. Kaunas: Vytauto Didžiojo universiteto leidykla, 2002, p. 144.

rimtis, simbolis, tylą, visumą, uždara struktūra ir kt.). Taigi, skirtis tarp vaikų ir suaugusiųjų teatro modelių akivaizdi.

3.7. Vertikalios ir horizontalios pozicijų transformacija ir kaitos galimybės

Tyrimas rodo, kad žaidybiniai-improvizaciniai spektakliai vaikams ir jaunimui išsiskiria ypatingais, specifiniais bruožais, kurie geriausiai atsiskleidžia, analizuojant su žaidimo ir improvizacijos elementų įtvirtinimu XX a. 8-ajame dešimtmetyje atsiradusią, o vėliau įvairių režisierių išvystytą takoskyrą tarp suaugusiųjų ir vaikų teatro modelių. Geriausi spektakliai vaikams ne mėgdžioja tradicinius suaugusiųjų teatro modelius, bet kuria originalią ir autonomišką teatrinę kalbą, kūrybiškai atkurdami kasdieninių vaikų žaidimų praktikas. Dėl atviros struktūros ypatumų, vaidinant „be ketvirtosios sienos, *II* ir *III* tipo spektakliai vaikams dažniausiai balansuoja ant trapios meno ir grynojo žaidimo ribos, kai žiūrovas ir stebi (*aktyviai pasyvi* (autorius), *vertikali* pozicija) vaidinimą, ir jame aktyviai dalyvauja arba žaidžia (*pasyviai aktyvi* (herojaus), *horizontali* pozicija).

Akivaizdu, kad vertinant spektaklius ne iš kūrėjų ar teatrologų, bet iš žiūrovų pozicijų, ypač jei suvokėjas yra ne suaugęs žmogus, o vaikas, atsiveria kiek kitokia sąlygiškos koordinačių sistemos panorama. Ne vienas kūrėjas, o neretai ir paprastas žiūrovas prisipažįsta, kokį neišdildomą įspūdį jam padarė vaikystėje matytas vienas ar kitas spektaklis, meno kūrinys ar koks neįprastas gyvenimiškas įvykis. Poveikis žiūrovui paprastai būna gerokai didesnis ir emociškai stipresnis, nepaisant to, ar spektaklis tuo metu buvo meniškai brandus ir ar turėjo išliekamąją vertę. Paradoksalu, tačiau net ir menkaverčiai, iš teatrologų pozicijų žvelgiant, spektakliai gali giliai ir ilgam įsiviešinti vaiko ir neretai jaunuolio emocinėje atmintyje³⁵⁹, palikdami ne tik pozityvių, bet ir negatyvių įspūdžių pėdsakus. Todėl kiekybinės charakteristikos turi tendenciją transformuotis į kokybines.

Galima daryti prielaidą, kad sukurtoje sąlygiškoje koordinačių *vertikalė-horizontalė* sistemoje, vertinant iš žiūrovo vaiko arba suvokėjo pozicijų, kai kurie *horizontalios* ašies segmentai turi tendenciją persikelti į *vertikalios* ašies poziciją. Paprasčiau tariant, kai kurios

³⁵⁹ A. Girdzijauskaitė monografijoje „Kazimiera Kymantaitė“ (Vilnius, 1983, p. 7–8) rašo: „Pirmasis susitikimas su teatru penkiolikmetei Kazimierai padarė didžiulį įspūdį. Tai buvo B. Dauguviečio pastatyta Maironio „Kęstučio mirtis“ – efektingas pompastiškas istorinis spektaklis su choru, daugybe solistų ir netgi gyvais žirgais... Neišdyla iš atminties ir kiek vėliau matytas keistas reginys, kai vietoj neįvykusio spektaklio režisierius K. Glinskis sukviestiems į teatrą mokiniams, lyg koks burtininkas, išstis dvi valandas rodė teatro rekvizitą: nuleidinėjo iš paskliaučiu įvairių spektaklių dekoracijas, manipuliuavo prožektoriais, apšviesdamas tai senus pilies mūrus, tai margaspalvę Italijos gatvę. Paaugliai jo klausėsi sulaukę kvėpavimo, tarsi bijodami, kad stebuklas išnyks. Tą dieną Kymantaitė prisimena kaip šventę, nulėmusią jos ateitį. Teatras pavergė jos jautrią sielą, sužadino fantaziją ir norą pačiai kurti. Panašią patirtį aprašo poetas Just. Marcinkevičius, pirmąjį susitikimą su teatru vadindamas „nežinomu, nepatirtu, paslaptingu šviesos kamuoliu“. „Stebuklinga neregėta džiaugsmo pieva, kurią štai štai išskleis prieš mane tie nežemiški sutvėrimai aktoriai“ (Marcinkevičius J. *Dienoraštis be datų*. Vilnius, 1981, p. 142).

žaidybinės išorinės charakteristikos įgauna vidinę prasmę. Pavyzdžiui, kai aktoriai scenoje tik smagiai veikia / žaidžia, žiūrovas vaikas mąsto, išgyvena, susitapatina. Aktorius scenoje sukuria tik fragmentą, judesį ar nežymų gestą, o žiūrovas vaizduotės žaismu atkuria trūkstamas grandis, suformuodamas holistinę visumą. Aktoriai vaidina iš dalies brechtiškai atsiriboję, kurdami du pasakojimo lygmenis (vaikams ir suaugusiesiems) per ironijos prizmę, o mažieji žiūrovai įsijaučia, persikūnija, maksimaliai įtikėję kuriamos fikcijos realumu. Taigi daiktas ar ženklas virsta simboliu, o paprastas sceninis žaidimas, vertinant iš žiūrovo vaiko pozicijų, gali pakilti iki ritualinio sakralumo lygmens.

Kiekybinių ir kokybinių charakteristikų transformacija ir kaitos dinamika geriausiai atsispindi sąlygiškoje koordinatinių *vertikalė-horizentalė* sistemoje, vertinant iš skirtingų kūrėjo ir suvokėjo pozicijų. *Vertikalioje* ašyje išsidėsto žaidybinių-improvizacinių spektaklių vaikams bruožai, vertinant iš žiūrovo vaiko arba suvokėjo pozicijų, o kitoje – *horizontalioje* – ašyje atsiduria įvairios spektaklių vaikams charakteristikos ir bruožai, vertinant iš kūrėjų ar teatrologų pozicijų.

Žaidybinių-improvizacinių spektaklių vaikams bruožai / vertikali koordinatės pozicija, vertinant iš žiūrovų vaikų pozicijų	Žaidybinių-improvizacinių spektaklių vaikams bruožai / horizontali koordinatės pozicija, vertinant iš kūrėjų ar teatrologų pozicijų
Psichologija	Kūnas
Tekstas / verbalinė raiška	Judesys / neverbalinė raiška
Vidinis veiksmas	Išorinis veiksmas
Išgyvena / persikūnija	Veikia / žaidžia
Išpažinties / atsivėrimo galimybė	Mimetinė vaidybos maniera
Nuoseklumas	Fragmentiškumas / naratyvo įtrūkiai
Rimtis	Juokas / ironija
Visuma	Dalis
Įsijautimas / susitapatinimas	Brechtiškasis atsiribojimas
Tyla	Triukšmas
Sakralumas	Estetika
Simbolis	Ženklas
Mitas	Pasaka
Ritualas	Žaidimas

Teatrinis žaidimas vaiko sąmonėje gali virsti sakralia metafizine patirtimi arba, atvirkščiai, skaudžia nemalonia vaikystės trauma. Todėl spektakliuose vaikams labai svarbus ne tik estetinis, bet ir etinis bei edukacinis spektaklio lygmuo. Deja, meniškai brandžiausi spektakliai Lietuvoje kuriami išskirtinai suaugusiesiems, o vaikams, nepaisant kai kurių gražių išimčių, atiduodama tik tai, kas lieka. Vis dar gajus požiūris į vaiką kaip į „žemesnio“ suvokimo individą, kaip į būsimą suaugusįjį. Yra realių prielaidų manyti, kad gali būti atvirkščiai. Psichologai ir pedagogai teigia, kad reikia ne nusileisti, bet pakilti iki vaiko mąstymo. Suaugusieji nepakankamai vertina vaikų imlumą ir nuovokumą. Vaikai neretai jaučia ir supranta daugiau nei suaugę žmonės, geba net ir menkaverčius spektaklius lakios vaizduotės žaismu pakylėti į aukštesnį suvokimo lygmenį, kai dalis atkuriamą kaip visuma, punktyras virsta nepertraukiama linija, fragmentiška tampa nuoseklu, ornamentas – fonu, o išorinė kiekybė transformuojama vidine kokybe. Kas suaugusiam suvokėjui spektaklyje dažnai painu ir nesuprantama, vaikui – savaime suprantama ir paprasta. Kitaip tariant, vaikai neretai nuosekliau ir intensyviau nei suaugusieji atkuria bei išskleidžia spektaklyje keliamas menines idėjas. Kūrėjai ne visada adekvačiai įvertina žiūrovo vaiko galimybes. Daugelyje teatrų vis dar gajus požiūris į vaiką kaip į „žemesnio“ suvokimo individą, nors neretai vaikų nuovokumas ir mąstymo intensyvumas gerokai pranoksta suaugusiųjų. Todėl ypač svarbu spektakliuose vaikams asmeninė kūrėjo atsakomybė, etinė ir edukacinė spektaklio erdvė arba dvasios ekologija. Galime kalbėti apie skirtingas aktorių, vaidinančių vaikams, ir žiūrovo vaiko pozicijas. Kai aktoriai scenoje veikia / žaidžia, žiūrovas vaikas paprastai mąsto, išgyvena, susitapatina. Kai aktorius scenoje sukuria tik fragmentą, žiūrovas vaizduotės žaismu atkuria trūkstamas grandis, suformuodamas visumą. Aktoriai vaidina šiet tiek atsiriboję, nuolat žvilgčiodami į vaidmenį iš šalies, per dvigubą ironijos prizmę (vaikams ir suaugusiesiems), o mažieji žiūrovai įsijaučia, persikūnija, maksimaliai įtiki kuriamos fikcijos realumu, neprarasdami realybės jausmo. Tai panašu į vaikų žaidimus, kai susitapatinę su mėgdžiojamu personažu ir aktyviai išitraukę į žaidimą vaikai patiki fikcijos realumu, tačiau nepraranda gyvenimiškos realybės pojūčio, kitaip tariant, bet kuriuo momentu vaikai geba atskirti realų gyvenimą nuo žaidimo.

Apibendrinus visas darbe iškeltas idėjas ir išvalgas galima daryti prielaidą, kad ryškiausi žaidybiniiai-improvizaciniai spektakliai vaikams ir iš dalies jaunimui lietuvių dramos teatre artėja prie žaidimo, o kai kurie žymiausių režisierių sukurti suaugusiųjų spektaklių modeliai – prie sakralaus ritualo.

IŠVADOS

1) Tyrimo rezultatai atskleidė glaudžius teatro ir žaidimo ryšius bei sąsajas, pasireiškiančius šiomis savybėmis ir raiškos bruožais: 1) ypatingas žaidimo laikas, vykstantis esamuju laiku – ypatingas sceninis spektaklio laikas, vykstantis „čia ir dabar“, dažniausiai turintis aiškiai apibrėžtą struktūrinį modelį (ekspozicija, užuomazga, vystymasis, kulminacija ir atomazga). Tačiau šiuolaikiniame postdraminiame teatre logocentrine pozicija ir mimetine aktorių vaidybos raiška paremta tradicinio spektaklio struktūra suardoma, todėl praranda vientisumą ir nuoseklumą. Identiškai tiksliai pakartoti spektaklį ir žaidimą antrą kartą neįmanoma. Sceninio ir gyvenimiško laiko neatitikimas; 2) ypatinga materialinė ar metafizinė žaidimo teritorija – uždara, paslaptinga scenos erdvė arba kita vaidybos aikštelė; 3) žaidimo įtampa, rizika – katarsis; 4) žaidimo kova – sceninis konfliktas; 5) savaimingas žaidimo judėjimas – sceninis veiksmas, procesas, dinamika; 6) griežtos žaidimo taisyklės – galiojantys scenos dėsniai; 7) patiriamas malonumas, kurį siekiama pakartoti; 9) „kitoniškumas“, nepaprastumas, artėjantis prie sakralumo ribos. Žaidimo ir teatro esminis skirtumas pastebimas komunikacijos problemoje, t. y. žaisti išskirtiniais atvejais galima nebendraudant, tačiau teatre – komunikacija tarp aktoriaus ir žiūrovo yra privaloma / būtina sąlyga, kitaip vaidybos aktas laikomas neįvykusi.

2) Aktorių improvizacija – vienas svarbiausių žaidybinių-improvizacinių spektaklių vaikams ir jaunimui bruožų – scenoje galima dvejopa: *išorinė* ir *vidinė*. *Išorinė improvizacija*, atsirandanti dėl įvairių techninių ar žmogiškojo veiksnio problemų ir nesklandumų bei atviros komunikacijos su žiūrovais, vaidinant „be ketvirtosios sienos“, sukuria scenoje tam tikrą įtampos, rizikos ir intrigos laipsnį, bet kartu yra vaidybos atsinaujinimo, šviežumo, tikrumo scenoje garantas, artėjantis prie svarbiausio tikslo – organiškios aktorių vaidybos scenoje. *Vidinė improvizacija* – tai aktoriaus talentu, intuicija ir profesiniu meistriškumu paremtas gebėjimas, iš esmės nekeičiant pjesės teksto ir mizanscenų, kaskart scenoje sukurti unikalų, gyvybe pulsuojantį ir natūraliomis gyvenimiškais reakcijomis pasižymintį personažą, kuris, net ir vaidindamas daugybę kartų, veikia scenoje tarsi pirmą kartą. Tyrimo metu nustatyta, kad spektakliuose vaikams ir iš dalies jaunimui dominuoja *išorinė* improvizacija, aktoriams specialiai vaidinant „be ketvirtosios sienos“.

3) Tyrimo metu išskirti trys pagrindiniai spektaklių vaikams ir jaunimui lietuvių teatre tipai: 1) Tradiciniai, geriau ar blogiau kopijuojantys suaugusiųjų modelius; 2) Spektakliai, naudojantys kai kuriuos žaidimo ir improvizacijos elementus; 3) Spektaklis kaip žaidimas.

Tyrimas atskleidė, kad žaidimo ir improvizacijos bruožai dominuoja *trečiojo* ir iš dalies *antrojo* tipo spektaklių modeliuose, todėl šiuos spektaklius galima įvardyti kaip žaidybinius-improvizacinius.

4) Žaidybinių-improvizacinių spektaklių vaikams ir jaunimui pagrindiniai raiškos bruožai: išradinga aktorių improvizacija, „ketvirtosios sienos“ eliminavimas, siekiant atviros komunikacijos su žiūrovais, intensyvi kūno plastikos raiška, „gyvai“ atliekami muzikiniai-vokaliniai intarpai, sujungiantys atskirus epizodus, išryškinantys kulminacinius taškus ir sustiprinantys kai kurių scenų dramatiškumą, žaismingos situacijos, kai aktorius sukuria ne vieną, o kelis personažus ne grimzdamas į psichologinę vaidmens gelmę, bet per veiksmą, žaidimą, kūno plastinę raišką, choreografiją. Šio modelio spektaklius lydi skaidrus neužgaulus humoras ir lengva ironija, o bendražmogiškos vertybės transliuojamos ne didaktiškai, o per įvairias žaidybines situacijas, todėl teatrinis žaidimas įgyja ne tik estetinę, bet ir edukacinę funkcijas.

5) Nustatyta, kad žaidybinių-improvizacinių spektaklių vaikams pasižymi trejopa komunikacine sistema, išreiškiama formule: tėvai – vaikai – aktoriai / spektaklis – vaikai – tėvai, kurioje svarbų ar net lemiamą vaidmenį vaidina ne tik kūrybinis vaiko ir aktorių dialogas / susitikimas, bet taip pat grynai asmeninis santykis su savo tėvais / artimaisiais. Remiantis Bachtino teorija, žiūrovas vaikas žaidybinių-improvizacinių spektaklių metu gali atsidurti vienoje iš dviejų rūšių komunikacinės sistemos pozicijų: 1) *aktyviai pasyvus*, arba horizontali (*herojaus*), pozicija; 2) *pasyvai aktyvus*, arba vertikalė (*autorius*), pozicija. Abi pozicijos svarbios ir reikalingos, nes vaikas suvokėjas nemoka grožėtis pasyviai, bet vien *išoriškai* žaisdamas neturi galimybių vertinti spektaklį iš anapus arba iš *autorius* pozicijos, kai žaidimas žiūrovo akyse transformuojasi į meno kūrinį ir patiriamas estetinis išgyvenimas.

6) Išskirtiniu žaidybinių-improvizacinių spektaklių vaikams ir jaunimui bruožu galima įvardyti aktorius gebėjimą spektaklio metu sukurti ne vieną, o keletą skirtingų vaidmenų / personažų. Tokia specifinė vaidybos raiška iš dalies atsiliepiama aktorius vaidybos / atlikimo kokybei, nes jis neturi pakankamai laiko ir galimybių giliai psichologiškai įsijausti / persikūnyti į vaidinamą personažą, todėl vaidyba nuolat balansuoja tarp brechtiškojo atsiribojimo ir psichologinio persikūnijimo / susitapatinimo ribos, apimdama daugiau kiekybinių nei kokybinių charakteristikų.

7) Jaunimo auditorijai skirti spektakliai išsiskiria intensyvia aktorių improvizacija, kuri scenoje pasireiškia dvejopai: 1) siekiant atvirumo, autobiografiškumo, dokumentiškumo,

išpažinties, neretai artėjančios teatro terapijos link („Atviras ratas“, „Antigonė (ne mitas)“); 2) siekiant išskirtinio, pabrėžtinai ryškaus teatrališkumo ir sąlygiškumo, kai aktorių vaidyboje pastebimi demonstratyvaus rodymo / parodymo („Sparnuotasis Matas“) elementai. Jaunimo spektakliuose, skirtingai nei vaikų, ženkliai sumažėja tiesioginio bendravimo su žiūrovais be „ketvirtosios sienos“, bet atsiranda atvirų ir maištingų asmeninio ar socialinio pobūdžio nepasitenkinimo esama situacija bruožų.

8) Žaidybinių-improvizacinių spektaklių vaikams pasižymi ryškesne kiekybinių nei kokybinių vaidybos ir režisūros charakteristikų persvara, pasireiškiančia šiomis binarinėmis opozicijomis: kūnas, bet ne psichologija, judesys, bet ne žodis, išorė, bet ne vidus, smagus žaidybinis pradai, bet ne gilus ritualinis sakralumas, veiksminga žaidybinė situacija prieš vidinį įsijautimą, išorinis veiksmas prieš vidinį veiksmą, žaisti prieš „būti“, linksmumas prieš rimtumą, triukšmas prieš tylą, ženklas prieš simbolį, pasaka prieš mitą.

9) Tyrimo rezultatai atskleidė, kad vaikų ir suaugusiųjų teatro modeliai iš esmės skiriasi, todėl galima konstatuoti, kad darbe analizuoti geriausių žaidybinių-improvizacinių spektaklių vaikams lietuvių teatre pavyzdžiai nemėgdžioja tradicinių suaugusiųjų teatro modelių, bet kuria novatorišką ir originalią teatro kalbą, sekdami ir modeliuodami kasdieninių vaikų žaidimų strategijas. Apibendrinant visas darbe iškeltas idėjas ir išvalgas galima teigti, kad geriausi žaidybinių-improvizacinių spektaklių vaikams ir iš dalies jaunimui artėja prie žaidimo, o žymiausių kūrėjų sukurti suaugusiųjų spektakliai – prie apeigos ar ritualinio sakralumo.

BIBLIOGRAFIJA

Nepublikuoti šaltiniai

1. Pokalbis su „Keistuolių“ teatro režisieriumi Aidu Giniočiu, 2010 m. sausio 31 d., Vilnius, 2011 m. kovo 17 d., Vilnius.
2. Pokalbis su aktoriumi ir režisieriumi Valentinu Masalskiu, 2011 m. kovo 17 d., Vilnius, 2011 m. rugpjūčio 10, Vievis.
3. Pokalbis su režisieriumi Jonu Vaitkumi 2010 m. kovo 12 d., Klaipėda.
4. Pokalbis su aktorė Nijole Gelžinyte, 2010 m. sausio 30 d., Vilnius.
5. Pokalbis su aktoriumi ir režisieriumi Kostu Smoriginu, 2009 m. rugsėjo 6 d., Vilnius.
6. Pokalbis su aktoriumi ir režisieriumi Andriumi Kurieniu, 2011 m. rugpjūčio 11 d., Kaunas.
7. Aido Giniočio magistro darbas „Teatras vaikams – gyvo teatro modelis“ (LMTA, 2005).

Publikuoti šaltiniai

8. Dramos teatrų premjerinių spektaklių programos II sąsiuvinis (1951–1960), Vilnius: Vyriausioji archyvų valdyba prie Lietuvos TSR Ministrų Tarybos, Lietuvos TSR centrinis valstybinis literatūros ir meno archyvas, 1984.
9. Dramos teatrų premjerinių spektaklių programos III sąsiuvinis (1961–1970), Vilnius: Vyriausioji archyvų valdyba prie Lietuvos TSR Ministrų Tarybos, Lietuvos TSR centrinis valstybinis literatūros ir meno archyvas, 1986.
10. Dramos teatrų premjerinių spektaklių programos IV sąsiuvinis (1971–1980), Vilnius: Vyriausioji archyvų valdyba prie Lietuvos TSR Ministrų Tarybos, Lietuvos TSR centrinis valstybinis literatūros ir meno archyvas, 1990.
11. Dramos teatrų premjerinių spektaklių programos (1981- 1990), Vilnius: Lietuvos teatro, muzikos ir kino muziejus, Lietuvos teatro istorijos ir tradicijų draugija, 2001.
12. Sruoga B. Dramaturgijos auginimo programinės gairės. KLLI RS. – F-I-5732, p. 3.
13. Geniušas. Vaikų teatras – žaidimų organizatorius // Mokykla ir visuomenė. 1935, Nr. 6-7, p. 226 – 230.
14. Sruoga B. Vaikų teatras // Vakarai 1936 03 28 – 1936 04 12.
15. J. Macijauskaitė-Bonda. Lietaus ir sniego šaukimas bei nuvarymas lietuvių vaikų folklore // Tautosakos darbai XXXI, 2006, p. 169 – 182.
16. Товстоногов Г. А. Заметки о театральной импровизации // Театр. 1985. № 4.
17. Atkuriamosios Vaikų teatro draugijos konferencijos medžiaga, Vilnius: Respublikinis moksleivių mokslinis metodinis centras, Lietuvos vaikų teatro draugija, 1991.

Knygos

18. Andrijauskas A. Meno filosofija. Vilnius: Mintis, 1990.
19. Artaud A. Teatras ir jo antrininkas. Vilnius: Scena, 1999.
20. Aristotelis. Rinktiniai raštai. Vilnius: Mintis, 1990.
21. Aurebach E. Mimezis. Tikrovės vaizdavimas Vakarų pasaulio literatūroje. Vilnius: Baltos lankos, 2003.
22. Auslander P. From acting to performance: essays in modernism and postmodernism. London; New York: Routledge, 1997.
23. Aktorius šiuolaikiniame teatre. Vilnius: Vaga, 1988.
24. Bachtin M. Autorius ir herojus. Vilnius: Aidai, 2002.
25. Bachtin M. Dostojevskio poetikos problemos. Vilnius: Baltos lankos, 1996.
26. Balevičiūtė R. Žaidybinio teatro raiška Rimo Tumino režisūroje (1978 – 2005): Daktaro disertacija, Vilnius, 2010.
27. Bennet S. Theatre Audiences. A. theory of Production and Reception. London: Routledge, 1997.
28. Bielskis P. Lietuvių liaudies teatro poetika. Vilnius: Lietuvos liaudies kultūros centras, 1992.
29. Boalo A. Games for actors and non-actors. Routlengde, 1992.
30. Brannen, R. Adventures in Space: Realizing the Educational Play Text. Quebec, 2000.
31. Brook P. Tuščia erdvė, Vilnius: Scena, 1998.
32. Caillois R. Man, Play and Games. University of Illipois Press, Urbana and Chicago, 2001.
33. Caillois R. Les Jeux et les hommes. Le maque et le vertige, Paris, 1958.
34. Carlson M. Performance: A Critical Introduction. Routledge: London and New York, 1996.
35. Carlson M. Theories of the Teatre. A. Historical and Critical Survey, from the Greeksto the Present.
36. Carse J. P. Finite and Infinite Games. Ballantine,1986. Cornell University Press, 1993.
37. Eagleton T. Įvadas į literatūros teoriją. Vilnius: Baltos lankos, 2000.
38. Fircher-Lichte E. History of European Drama and Theatre. Routledge: London and New York, 2004.
39. Gadamer, H.-G. Grožio aktualumas. Menas kaip žaidimas, simbolis, šventė Vilnius: Baltos lankos, 1997.
40. Gadamer, H.-G. Istorija. Menas. Kalba. Vilnius, 1999.
41. Gaižutis A. Menas ir humanizmas. Vilnius, 1979.

42. Gaižutis A. Vaikystė ir grožis. Kaunas: Šviesa, 1988.
43. Gaižutis A. Meno sociologija. Vilnius, 1998.
44. Gaižutis A. Estetika: tarp tobulumo ir mirties, Vilnius: Vilniaus dailės akademijos leidykla, 2004.
45. Game, Play, Literature, ed. Jackues Ehrmann. Boston: Beaton Press, 1971.
46. Geniušas J. Rinktiniai pedagoginiai raštai. Kaunas: Šviesa, 1968.
47. Geisler F. Psichodrama: ištakos ir galimybės, Vilnius: Friskas, 2001.
48. Girdzijauskaitė A. Kazimiera Kymantaitė. Vilnius, 1983.
49. Grotowski J. Skurdžiojo teatro link. Teatro ir kino informacijos ir edukacijos centras, 2011.
50. Gučas A. Vaiko psichologija, Kaunas: Šviesa, 1981.
51. Guobys A. Lietuvos teatro mokyklos. Vilnius, 2001.
52. Jansonas E. Etiudai apie teatrą. Vilnius: Vaga, 1988.
53. Juozo Miltinio repeticijos I knyga. Vilnius: Baltos lankos, 2001.
54. Juozo Miltinio repeticijos II knyga. Vilnius: Baltos lankos, 2001.
55. Kantas I. Grynojo proto kritika. Vilnius: Mintis, 1996.
56. Kantas I. Sprendimo galios kritika. Vilnius: Mintis, 1991.
57. Kavolis V. Kultūros dirbtuvės. Vilnius: Baltos lankos, 1997.
58. Kazragytė V. Priešmokyklinio amžiaus vaikų vaidybos gebėjimų ugdymas (daktaro disertacija). Vilnius: Vilniaus pedagoginio universiteto leidykla, 2008.
59. Klivis E. Metaforinio teatro poetika. (XX a. 8 – 9 dešimtmečių Lietuvos teatro režisūra). Daktaro disertacija, Kaunas: Vytauto Didžiojo universitetas, Architektūros ir statybos institutas, 2004.
60. Korogotskis Z. Vaikai ir teatras / Dialogai apie auklėjimą. Kaunas: Šviesa, 1984.
61. Kūno raiška šiuolaikiniame socialiniame diskurse (sudarė Nijolė Keršytė). Vilnius: Baltos lankos, 2007.
62. Lehmann H.-T. Postdraminis teatras. Menų spaustuvė, 2010.
63. Lietuvių teatro istorija. Trečioji knyga. 1970 – 1980. Vilnius: Kultūros, filosofijos ir meno institutas,
64. Lietuvių vaikų dramaturgija. Vilnius: Vaga, 1984.
65. Maknys V. Lietuvių teatro raidos bruožai. T. 1, Vilnius: Mintis, 1979.
66. Maknys V. Raštai, T. I, Vilnius: Artaviva, 2009.
67. Maknys V. Raštai, T. II, Vilnius: Artaviva, 2009.
68. Marcinkevičiūtė R. Eimuntas Nekrošius: erdvė už žodžių. Vilnius: Scena, Kultūros barai, 2002.

69. Marcinkevičiūtė R. Patirčių realizmas. Dalios Tamulevičiūtės kūrybinės biografijos studija. Kultūros barai, 2011.
70. Markevičienė B. Apie Elena Bindokaitę ir jos vaikų teatrą. Vilnius, 2009.
71. Mažeikienė R. Vaidmens sampratos transformacija: aktorius kūryba šiuolaikiniame Lietuvos dramos teatre. Daktaro disertacija. Kaunas: Vytauto Didžiojo universitetas, Architektūros ir statybos institutas, 2005.
72. Mejerhold V. Apie teatrą. Vilnius: Teatro ir kino informacijos ir edukacijos centras, 2008.
73. Modernus teatras. Vilnius, parengė R. Marcinkevičiūtė, G. Mareckaitė, 1995.
74. Mokykla ir teatras: straipsnių rinkinys. Kaunas: Šviesa, 1988.
75. Muzika kaip kultūros tekstas. Naujosios muzikologijos antologija. Vilnius: Aposfora, 2007.
76. Pavis P., Shantz Ch., Carlson M. A. Dictionary of the Theatre: Terms, Concepts, and Analysis. University of Toronto Press, Toronto and Buffalo, 1998.
77. Piaget J. Play, Dreams and Imitation in Childhood. New York: Norton, 1962.
78. Piaget J. Vaiko pasaulėvoka. Leidykla „Žara“, 2011.
79. University of Toronto Press, Toronto and Buffalo, 1998.
80. Pagrindinės moderniosios literatūros sąvokos. Vilnius: Tyto alba, 2000.
81. Pennac D. Kaip romanas. Kaunas: Šviesa, 2004.
82. Oginskaitė R. Teatras be pasakų. Vilnius: Tyto alba, 2000.
83. Oginskaitė R. Jausmų repeticijos. Metai su aktoriumi Vladu Bagdonu. Vilnius: Tyto alba, 2011.
84. Owens A. Proceso drama: galimybės ir praktika. Vilnius: Europos namai, 2008.
85. Ruseckienė L. Literatūros pedagogikos studijos. Vilnius: Gimtasis žodis, 2001.
86. Rutkutė D. Aktorius teatro veidrodyje. Vilnius: Vaga, 1989.
87. Sabaliauskaitė K. Menas kaip žaidimas, struktūra, kalba / Seminarai. Vilnius: Atviros visuomenės kolegija, 1998.
88. Sakalauskas T. Miltinio apologija. Vilnius: Scena, 1999.
89. Schechner R. Performance Theory. London and New York, 2003.
90. Schechner R. Performance Studies. An introduction. Routledge: London and New York, 2003.
91. Schechner R. The Future of Ritual: Printings on Culture and Performance. Routledge: London and New York, 1993.

92. Schwartzman H. Transformations: The Anthropology of Children's Play. New York: Plenum, 1978.
93. Schiller F. Laiškai apie estetinį žmogaus ugdymą. Vilnius: Lietuvos rašytojų sąjungos leidykla, 1999.
94. Sezemanas V. Estetika. Vilnius, 1970.
95. Socialinės dramos galimybės ir praktika. Vilnius: Europos namai, 2005
96. Sruoga B. Apie tiesą ir sceną. Vilnius, 1994.
97. Stanislavskis K. Aktoriaus saviruoša. Kaunas, 1947.
98. Staniškytė J. Kaitos ženklai: Šiuolaikinis Lietuvos teatras tarp modernizmo ir postmodernizmo. Vilnius: Scena, 2008.
99. Sutkus A. Vilkolakio teatras. Vilnius: Vaga, 1969.
100. Šabasevičiene D. Teatro piligrimas. Vilnius: Krantai, 2007.
101. Šabasevičienė D. Valentinas Masalskis: Ieškant teatro. Vilnius: Tyto alba, 2010.
102. Teatrologiniai eskizai. Kaunas: Vytauto Didžiojo universiteto leidykla, 2002.
103. Teatrologiniai eskizai. Kaunas: Vytauto Didžiojo universiteto leidykla, 2000.
104. Tolstojus L. Vaikystė. Paauglio metai. Jaunystė. Vilnius, 1960.
105. Tupikienė L. Lietuvių dramaturgijos nagrinėjimas VII – XI klasėse. Kaunas: Šviesa, 1983.
106. Vasinauskaitė R. Laikinumo teatras. Lietuvių režisūros pokyčiai 1990 – 2001 metais. Vilnius: Lietuvos kultūros tyrimų institutas, 2010.
107. Zaborskaitė V. Prie Lietuvos teatro ištakų. Vilnius, 1981/
108. Žukauskienė R. Raidos psichologija. Vilnius: Margi raštai, 1998.
109. Аверинцев, С. С. Культурология Й. Хейзинги / Вопросы философии 3, 1969.
110. Буров, А. Г. Труд актера и педагога. Москва, 2007.
111. Берн Э. Игры, в которые играют люди. Москва: Прогресс, 1992.
112. Барбой Ю. К теории театра. Санкт-Петербург, 2008.
113. Бахтин М. Творчество Франсуа Рабле и народная культура средневековья и ренессанса. Москва, 1990.
114. Бахтин М. Эстетика словесного творчества. Москва: Искусство, 1979.
115. Брехт Б. Театр, Т 5 / 2. Москва, 1965.
116. Бакштановский В. Ю., Согонов, В. А. Честная игра: философия и этика предпринимательства. Томск: Издательство Томского университета, 1992.
117. Выготский Л. С. Проблемы общей психологии. Т. 2. Москва: Педагогика, 1982.
118. Выготский Л. С. Воображение и творчество в детском возрасте. Москва, 1967.
119. Выготский Л. С. Избранные психологические исследования. Москва, 1960.

120. Демидов А. Б. Феномены человеческого бытия. Минск: Издательский центр „Эконом-пресс“, 1999.
121. Гадамер Х. Г. Истина и метод: основы философской герменетики. Москва: Прогресс, 1988.
122. Финк Э. Основные феномены человеческого бытия / Проблема человека в западной философии. Москва: Прогресс, 1988.
123. Эльконин Д. Б. Психология игры. Москва, 1978.
124. Эльконин Д. Б. Детская психология. Москва, 1960.
125. Захава Б. Мастерство актера и режисера. Москва, 1973.
126. Кипнис М. Драматерапия. Ось, 1989.
127. Лотман Ю. М. Структура художественного текста. Москва, 1970.
128. Лотман Ю. М. Избранные статьи. Таллин 1992, Т.1.
129. Лотман Ю. М. Сеиосфера. Санкт-Петербург: Искусство-СПБ, 2001.
130. Пави П. Словарь театра. Москва: Прогресс, 1991.
131. Пономарев Я. А. Психология творчества. Москва, 1976.
132. Рубина Ю. И. Театр и подросток. Москва, 1970.
133. Станиславский К. С. Статьи, речи, беседы, письма. Москва, 1953.
134. Станиславский К. С. Моя жизнь в искусстве. Москва: Вагриус, 2000.
135. Столович Л. Н. Искусство и игра. Москва: Знание, 1997.
136. Тавризян Г. Н. Шпенглер и Хёйзинга: две концепции кризиса культуры. Москва: Искусство, 1989.
137. Товстоногов Г. О профессии режиссера. Москва, 1973.
138. Хёйзинга Й. Homo ludens. В тени завтрашнего дня. Москва: Издательская группа „Прогресс“, „Прогресс-Академия“, 1992.

Straipsniai, interviu ir recenzijos

139. Aleksaitė I. Didelis džiaugsmas mažiems vaikams ir dideliems tėvams // Lietuvos rytas, 1994 11 21.
140. Aleksaitė I. Vaidybos džiaugsmas // Teatras, 1975, Nr. 3.
141. Aleksaitė I. Spektaklis vaikams ar vaikiškas spektaklis // Literatūra ir menas, 1976 10 02.
142. Aleksaitė I. SOS! Vaikai ...teatre // Literatūra ir menas, 1990 09 22.
143. Aleksaitė I. Septynios auklės – vaikas be galvos // Literatūra ir menas, 1980 02 23.
144. Aleksaitė I. Vaikiški spektakliai suaugusiųjų akimis // Literatūra ir menas, 1996 03 16.
145. Ališauskas A. Aktorių injekcija Senamiesčio teatrui // Literatūra ir menas, 1995 07 15.
146. Andrašūnaitė R. Karas ir vaikystė // Literatūra ir menas, 1979 04 21.
147. Apanavičienė V. „Buratinas“ vėl sugrįžo // Literatūra ir menas, 1986 05 17.
148. Bakaitė S. Pasaka ir šokis // Literatūra ir menas, 1979 11 17.
149. Balevičiūtė R. Kodėl jų ne dvylika ? // 7 meno dienos, 2002 11 22.
150. Balevičiūtė R. Džiugus nukrypimas // Teatras, 2004, Nr. 1 (15).
151. Buožis Z. Teatras ir mokykla // Literatūra ir menas, 1980 06 21.
152. Burneikaitė S. Apie kelionę paskui žydrąją paukštę // Lietuvos scena, 2010, Nr. 1-2.
153. Braškytė A. Jauni aktoriai įrodė, kad teatre įmanoma nemulkinti vaikų // Lietuvos rytas, 2005 11 29.
154. Bakaitė S. Pasaka ir šokis // Literatūra ir menas, 1979 11 17.
155. Bindokaitė E. Kaip kuriasi ir auga Vaikų teatras // Raudonoji vėliava, 1948 02 14.
156. Bitinaitė R. Pasaulis paslaptingas ir taurus // Literatūra ir menas, 1986 06 28.
157. Crohn S. Theatre and Children's Pretend Play // Theatre Journal, Vol. 33, No. 2 (May, 1981), p. 31-57.
158. Čekatauskaitė. J. Keistuolių teatras „keistuoliškai“ žvelgia į sceną, gyvenimą ir save // Lietuvos rytas, 1995 11 14.
159. Čekatauskaitė. J. Su vaikais dūkstantys keistuoliai pasakoja laimingą Hansą // Lietuvos rytas, 1995 12 21.
160. Čekatauskaitė. J. Šaunaus Jono kareivio odisėjas greit pamatys Keistuolių teatro gerbėjai // Lietuvos rytas, 1993 09 21.
161. Čilinskas V. Šiauliuose atidarytas Vaikų teatras // Komjaunimo tiesa, 1946 11 20.
162. Čiupaila R. Mirtis tarp fortepijonų // Teatras, 1983, Nr. 1 P. 18-23
163. Daunoravičiūtė I. Teatrai su vaikais žaidžia, pamokslauja ir repuoja // Lietuvos rytas, 1999 04 27.
164. Daunoravičiūtė I. Teatras vaikams: viskas po senovei // 7 meno dienos, 2000 02 04.

165. Daugnora T. Mes norime per vaikus atnešti viltį // *Gimtasias kraštas*, 1995 03 23-29 Nr.11.
166. Dramaturgai apie teatrą vaikams (parengė R. Marcinkevičiūtė) // *Kultūros barai*, 1980, Nr. 2.
167. Fridel L. Teatras vaikams prasideda nuo suaugusių // *Literatūra ir menas*, 2002 05 31.
168. Geda S. Dvasiniai mūsų teatro horizontai // *Kultūros barai*, 1984, Nr. 6.
169. Giniotis A. Keistas nekeistas vaikų teatras // *Kauno diena*, 1999 01 19.
170. Girdvainis J. Ketveri metai „keistam teatrui“ // *Respublika*, 1992 01 15.
171. Girdzijauskaitė A. Ar buvo šventė šventėje // *Kultūros barai*, 1980, Nr. 2.
172. Girdzijauskaitė A. Nepažįstama ar nemylima auditorija // *Kultūros barai*, 1981, Nr. 9.
173. Godunavičienė J. Visai nekeisti keistuoliai // *Vakarinės naujienos*, 1992 10 01.
174. Grainytė V. „Keistuolių“ teatras įkurtas mažiausiai šimtui metų // *Miesto IQ*, 2008 11 01.
175. Grainytė V. Teatras paskatino vaikus dūkti drąsiai // *Lietuvos rytas*, 2007 07 10.
176. Grigaitienė J. C. Graužinis: Man įdomiau dirbti su aktoriais nei su rekvizitu // *Lietuvos scena*, 2010, Nr. 3-4 / 20-21.
177. Guobys A. Keistuolių teatras // *Komjaunimo tiesa*, 1989 12 08.
178. Guobys A. Namai mažiesiems // *7 meno dienos*, 1995 05 05.
179. Gudavičiūtė A. C. Graužinis: „Teatrą suvokiu kaip paslaptinę metafizinę instituciją“ // www.bernardinai.lt, 2011 09 16.
180. Ignatavičius E. Tiesa, prabilusi kūdikių lūpomis // *Literatūra ir menas*, 1980 04 05.
181. Ignatavičius E. Pamilkime juos // *Literatūra ir menas*, 1980 05 17.
182. Jablonskienė. Pepė. Nepakartota ir nepakartojama // *Respublika*, 2008 12 17.
183. Jansonas E. Teatras vaikams – niša // *Respublika*, 1991 10 19.
184. Jansonas E. Pirmiausiai vaikams, bet ir suaugusiems // *Respublika*, 1993 10 06.
185. Juškėnas V. Kiek tęsis teatro vaikams ir jaunimui žiema // *7 meno dienos*, 2007 10 19.
186. Kalbėkime su vaikais apie viską // *Kultūros barai*, 1980, Nr. 2.
187. Kalpokaitė V. Dialogas su kitais apie save (interviu su A. Gieniočiu) // *Kultūros barai*, 2009, Nr. 5.
188. Kazragytė V. Vaikų dramos teatrui // *Vakarinės naujienos*, 1996 01 09.
189. Kirvelytė G. Išsaugoti giedantį vaikystės paukštį // *Literatūra ir menas*, 1986 12 06.
190. Litvinavičius V. Oro duobių žaidimai // *Literatūra ir menas*, 1997 01 03.
191. Macaitis S. Šventė vardu Pepė // *Literatūra ir menas*, 1971 03 06.
192. Marcinkevičiūtė R. Teatras kaip komunikacijos sistema // *Menotyra*, 2003, Nr. 4 (33), p. 29 – 34.

193. Mareckaitė G. Laiškai iš vaikystės // Komjaunimo tiesa, 1978 05 19.
194. Mareckaitė G. Toks paprastas teatro stebuklas // Kultūros barai, 1978, Nr. 4, p. 17–19.
195. Mareckaitė G. Kai ateina jauni // Literatūra ir menas, 1978 09 30.
196. Mareckaitė G. Beieškant žydrosios paukštės // Pergalė, 1972, Nr. 2.
197. Mareckaitė G. Sezonas pagal Švarcą // Kultūros barai, 1985, Nr. 2.
198. Mareckaitė G. Ar šitas ežiukas – fašistas // Kultūros barai, 1990, Nr. 5 (305).
199. Markevičiūtė E. Suvaidinti arbatinuką // Literatūra ir menas, 1997 12 27.
200. Masalskis V. Vaikams nereikia konflikto scenoje // Respublika, 2005 03 12.
201. Maniokas, K. Filosofinė žaidimo samprata. / Metai, 1993, balandis, p. 108-114.
202. Landsbergis V. Teatras vaikams turi spinduliuoti šviesą // Literatūra ir menas, 2006 05 12.
203. Liobytė A. Balta dėmė // Literatūra ir menas, 1975 01 04.
204. Lozoraitytė M. Bebenčiukas ir kiti // Literatūra ir menas, 1975 12 20.
205. Paukštytė R. Negėda rodyti, negėda žiūrėti // Literatūra ir menas, 1998 05 02.
206. Petuchauskas M. Dešimtuko paraiškos // Literatūra ir menas, 1975 07 26.
207. Petuchauskas M. Jaunystės artistizmas // Literatūra ir menas 1978 10 14.
208. Petuchauskas M. Bendraautorai. Pokalbis su režisiere Dalia Tamulevičiūte // Literatūra ir menas, 1978 01 14.
209. Pocius J. „Dešimtuko“ dešimtmetis // Nemunas, 1985 Nr. 11, p. 30-33.
210. Pranckūnaitė G. Išsaugoję vaikiškumą // 7 meno dienos, 2006 06 02.
211. Pruskus V. Verslas kaip žaidimas: tarp kompetencijos ir kūrybiškumo // Filosofija. Sociologija, 2007, T. 18 Nr. 8, p. 55-63.
212. Obcarskaitė E. Nebijokite būti naivūs kaip vaikai (interviu su V.V. Landsbergiu) // Literatūra ir menas, 2005 04 15.
213. Ogaj N. Vaikų teatras. Koks jis? // Literatūra ir menas, 1975 05 01.
214. Oginskaitė R. Žaidimai Berlyne // Literatūra ir menas, 1992 07 11.
215. Oginskaitė R. Spektakliai vaikams sunkiai atsiplėšia nuo senų siužetų // Lietuvos rytas, 2002 11 05.
216. Oginskaitė R. Pasaka atgyja, vos tik aktoriai pradeda žaisti // Lietuvos rytas, 2002 11 26.
217. Ratkevičius S. Ar vaikai turi teatrą // Literatūra ir menas, 1980 05 31.
218. Rauduvė P. Teatrų skola vaikams // Kultūros barai, 1983 Nr. 4 (220).
219. Rinkevičiūtė D. Keistuolių teatras tikisi praturtėti ir akrobatais, ir filosofais // Lietuvos rytas, 1993 05 06.

220. Režisieriai apie teatrą vaikams (parengė R. Marcinkevičiūtė) // Kultūros barai, 1980, Nr. 2.
221. Rostovaitė T. Dideli – mažiems // Muzika ir teatras, Nr. 10 V., 1975, P. 46 – 49.
222. Rutkutė D. Sveiki, broliai, juodvarnėliai // Literatūra ir menas, 1976 01 31.
223. Sabaliauskas S. Grįžta aukso amžiaus legenda // Šiaulių kraštas, 2007 06 14.
224. Savickaitė A. Aktoriai universitete // Kultūros barai, 1992, Nr. 2.
225. Stankevičiūtė J. Liaudiškas chaosas vaikams // Literatūra ir menas, 1992 04 18.
226. Suzumytė A. Du nauji spektakliai vaikams // Literatūra ir menas, 1995 10 07.
227. Šabadas A. „Raganiukės“ teatras: visas pasaulis vaidina // Literatūra ir menas, 1996 02 17.
228. Šabasevičienė D. Spektaklių vaikams festivalis Kaune // 7 meno dienos, 2005 10 21.
229. Šabasevičienė D. Spalvingas „Mažojo princo“ skrydis // Literatūra ir menas, 2006 02 03.
230. Šabasevičienė D. Spektaklio vaikams „Saula“ premjera (Interviu su režisieriumi V. Masalskiu) // Literatūra ir menas, 2005 02 18.
231. Šabasevičienė D. Hanso Kristiano Anderseno siela // 7 meno dienos, 2005 10 21.
232. Šabasevičienė D. Teatro pasakos // 7 meno dienos, 2006 03 09.
233. Šidlauskienė J. Suvaikėję po 30 metų // Šiauliai plius, 2007 06 22.
234. Tamulevičiūtė D. Bendraautoriai: apie aktorius meistriškumą // Literatūra ir menas, 1978 01 14.
235. Tamulevičiūtė D. Teatras, kuris kalbasi su jaunu žmogumi // Tiesa, 1979 01 04.
236. Tamulevičiūtė D. Teatras, kuris kalbasi su jaunu žmogumi // Tiesa, 1978 06 16.
237. Teatras vaikams ir jaunimui // Teatras, 1998, Nr. 2, p. 28-33.
238. Truskauskaitė V. Vaikystės biografija // Literatūra ir menas, 1984 06 30.
239. Tapinienė V. Žaidžiame teatrą / Mokykla ir teatras, Kaunas: Šviesa, 1988, p. 111 – 125.
240. Tupikienė L. Teatro salėje – vaikai // Kultūros barai, 1981, Nr. 9.
241. Tupikienė L. Įspūdžių perteklius – emocijų stoka // Kultūros barai, 1985, Nr. 2.
242. Urba K. Scenoje – vaikų literatūros klasika // Literatūra ir menas, 1994 04 02.
243. Urba K. Vaikų teatro ir dramaturgijos savitumas / Mokykla ir teatras, Kaunas: Šviesa, 1988, p. 32-50.
244. Urbaitė R. Gerai nusiteikę karaliai // Amžius, 1993 11 23.
245. Vasiliauskas V. Šaukštelis cukraus ir dar šis tas // Literatūra ir menas, 1978 06 03.
246. Vasiliauskas V. Teatras vaikams – didelė problema. Apskrito stalo diskusija // Literatūra ir menas, 1979 12 01.

247. Vasiliauskas V. Žaisti ir vaidinti // Literatūra ir menas, 1980 04 05.
248. Vasinauskaitė R. Atminties variacijos – teatro terapija. „Atviras ratas“ ir „Virto ažuolai“ – du šiandienos teatro modeliai? // 7 meno dienos, 2008 11 18.
249. Vasinauskaitė R. Ne žodis, o judesys // Kultūros barai, 1998, Nr. 1 (397).
250. Veisaitė I. Ar tik žaidimai? // Literatūra ir menas, 1979 11 24.
251. Viskauskas R. Spektaklių vaikams apžvalga // Literatūra ir menas, 2006 02 17.
252. Viskauskas R. Teatras vaikams – užuovėja nuo tikrovės // Literatūra ir menas, 2002 10 18.
253. Viskauskas R. Don Kichotas be „mėšlo“ kvapo // Literatūra ir menas, 1997 11 29.
254. Viskauskas R. Lyrinė pasaka mažiesiems (ir kita) // Literatūra ir menas, 1998 11 21.
255. Viskauskas R. Pirmas savarankiškas jaunųjų „Keistuolių“ spektaklis // Literatūra ir menas, 1998 02 21.
256. Viskauskas R. Teatras vaikams prasideda nuo suaugusių // Literatūra ir menas, 2002 05 31.
257. Viskauskas R. Spektakliuose vaikams nėra neįmanomų dalykų // Literatūra ir menas, 2003 05 09.
258. Viskauskas R. Bandant prisijaukinti // Literatūra ir menas, 2004 12 03.
259. Viskauskas R. Teatro skerspjūvis Anderseno peiliuku // Literatūra ir menas, 2005 10 21.
260. Viskauskas R. Savita teatro patirtis: aktoriai ir vaikai vaidina kartu. Interviu su Inesa Paliulyte // Literatūra ir menas, 2005 11 11.
261. Viskauskas R. Liūdnos pasakos dideliems // Literatūra ir menas, 2006 02 17.
262. Viskauskas R. Jautrus jaunos kartos portretas // Literatūra ir menas, 2006 05 05.
263. Viskauskas R. Spektaklyje vaikams – būties apmąstymai // Literatūra ir menas, 2006 09 15.
264. Viskauskas R. Teatriniai pasitikėjimo kerai // Literatūra ir menas, 2007 03 16.
265. Viskauskas R. Aktorius plius publika lygu // Literatūra ir menas, 2007 09 21.
266. Viskauskas R. Vaikams su išmone ir meile // Literatūra ir menas, 2010 02 05.
267. Visockaitė J. Diagnozė – artistas (pokalbis su A. Giniočiu) // Šiaurės Atėnai, 1994 11 26.
268. Vengris A. Aktorė ir rašytoja (interviu su A. Liobyte) // Literatūra ir menas, 1995 02 25.
269. Žemulienė L. Aš iš vaikystės atėjau (interviu su N. Gelžinyte) // Literatūra ir menas, 1985 12 07.
270. Žukaitytė A. Pats nuostabiausias pasaulio pasaulis // Literatūra ir menas, 1986 09 06.

PRIEDAI

1 Priedas

Spektaklių vaikams ir jaunimui lentelė-suvestinė

Lietuvos TSR valstybinis akademinis dramos teatras (1951–1960 m.)

Eil. Nr.	Spektaklis	Režisierius	Dailininkas	Premjeros data
1.	S. Michalkovas „Zuikis Puikis“	V. Gruodis	J. Surkevičius	1952 03 16
2.	A. Liobytė „Kupriukas muzikantas“	S. Nosevičiūtė	J. Surkevičius	1955 01 09
3.	E. Permianiakas „Sidabranagėlis“	E. Žalinkevičaitė	M. Percovas	1957 01 01
4.	A. Brigaderė „Nykštukas“	S. Nosevičiūtė	M. Percovas	1958 02 02
5.	„Lakštingala“ pagal P. Cvirką (B. Lukošiaus inscenizacija)	S. Nosevičiūtė	A. Tomkūnaitė-Kvašienė	1959 03 14

Lietuvos TSR valstybinis akademinis dramos teatras (1961–1970 m.)

6.	J. Švarcas „Sniego karalienė“	R. Juknevičius	D. Kopustinskaitė-Mataitienė	1961 02 25
7.	V. Korostyliovas „Karalius Pif-Pifas, bet ne tas svarbiausia“	A. Ragauskaitė	M. Percovas	1962 12 31
8.	M. K. Mašadu „Svogūnėlių pagrobimas“	M. Percovas	M. Percovas	1963 12 05
9.	A. Liobytė „Meškos trobelė“	S. Nosevičiūtė	J. Surkevičius	1965 01 02
10.	R. Markūnas „Jungos ir piratai“	V. Čibiras	R. Markūnas	1965 06 20
11.	R. Skučaitė „Vienas sviedinukas man“	S. Nosevičiūtė	J. Surkevičius	1966 07 10
12.	L. Ustinovas „Medaus statinė“	A. Lapėnas	J. Surkevičius	1970 01 03
13.	S. Maršakas „Katės namai“	M. Mironaitė	G. Žilys	1970 12 20

Lietuvos valstybinis akademinis dramos teatras (1971–1980 m.)

14.	J. Švarcas „Raudonkepuraitė“	A. Lapėnas	J. Surkevičius	1972 01 02
15.	K. Kubilinskas „Strakaliukas ir Makaliukas“	A. Lapėnas	D. Mataitienė	1973 01 02
16.	K. Kubilinskas „Vėjo botagėlis“	S. Nosevičiūtė	G. Lukoševičiūtė	1974 01 02
17.	A. Liobytė „Devyniabolė“	A. Lapėnas	K. Gibavičius	1976 01 02
18.	Dž. M. Beris „Piteris Penas“	I. Bučienė	F. Linčiūtė-Vaitiekūnienė	1976 12 30
19.	S. Kaškauskas „Kai vėl atskris drugelis“	V. Matulis	D. Kariniauskas	1977 10 09
20.	S. Čiurlionienė-Kymantaitė „Dvylika brolių juodvarniais lakstančių“	I. Bučienė	F. Linčiūtė-Vaitiekūnienė	1979 01 02
21.	M. Mašadu „Žydrasis arkliukas“	R. Tuminas	R. Jusionis	1979 11 04

Lietuvos TSR valstybinis akademinis dramos teatras (1981–1990 m.)

22.	J. Švarcas „Sniego karalienė“	R. Tuminas	A. Žibikas	1983 01 02
23.	J. Švarcas „Raudonkepuraitė“	A. Lapėnas	F. Linčiūtė-Vaitiekūnienė	1984 02 19
24.	K. Kubilinskas „Molio Motiejukas“	S. Nosevičiūtė	R. Driežis	1985 03 24
25.	V. Palčinskaitė „Spyruoklinis kareivėlis“	A. Lapėnas	F. Linčiūtė-Vaitiekūnienė	1986 05 06
26.	A. Liobytė „Trys negražios karalaitės“	S. Nosevičiūtė	R. Driežis	1988 01 03
27.	Vydūnas „Sigutė“	S. Nosevičiūtė	R. Driežis	1990 03 09
28.	A. Liobytė „Kuršiukas“	S. Nosevičiūtė	V. Idzelytė	1990 10 28

Lietuvos nacionalinis dramos teatras (1991–2011 m.)

29.	V. Pietaris „Lapės gyvenimas ir mirtis“	S. Nosevičiūtė	V. Mazūras	1991 12 27
30.	A. Lindgren „Broliai Liūtaširdžiai“	K. Gudonytė	V. Kalinauskas	1992 06 26
31.	O. Proisleris „Plėšikas Hocemplocas“	E. Jaras	A. Norvaišas	1992 12 25
32.	K. Paterson „Smarkuolė Gilė Hopkins“	K. Gudonytė	Z. Gustienė	1993 03 13
33.	L. Kerola „Alisa veidrodžių karalystėje“	K. Gudonytė	M. Lakavičius, kost.Z. Gustienė	1993 10 23
34.	J. Janson „Troliai Mumiai Tra-lia-lia“	E. Jaras	A. Norvaišas	1994 01 22
35.	M. Endr „Momo“	E. Jaras	A. Norvaišas	1995 12 16
36.	Dž. Rodaris „Čipolinas“	E. Jaras	A. Žibikas	1996 12 21
37.	J. Švarcas „Raudonkepuraitė“	E. Jaras	A. Žibikas	1997 11 29
38.	R. Kunčius, A. Šlepikas „Dviejų karalysčių kaimas“	A. Šlepikas	A. Žibikas	1999 12 26
39.	„Tumbo Tomba ir Dievo vaikelis“	R. Morkūnas	M. Gibavičienė	2001 12 29
40.	J. Dautartas „Pelenė“	J. Dautartas	Virginija Idzelytė- Dautartienė	2003 10 19
41.	K. Gudonytė „Vėjūnė – velnio nuotaka“	K. Gudonytė	K. Gudonytė	2004 10 23
42.	A. Žiupsnytė „Saula“	V. Masalskis	R. Valčik	2005 02 26
43.	A. Sent. Egziuperi „Mažasis princas“	S. Mykolaitis	Marijus Jacovskis	2006 01 22
44.	A. Lindgren „Pepė Ilgakojinė“	E. Jaras	M. Jacovskis	2007 11 04
45.	K. Čiukovskias „Daktaras Aiskauda“	E. Jaras	M. Jacovskis	2009 11 08
46.	Just. Marcinkevičius „Grybų karas“	V. Masalskis	R. Valčik	2011 12 17

Lietuvos TSR valstybinis jaunimo teatras (1966–1970 m.)

47.	V. Palčinskaitė „Keistuolio planeta“	G. Žilys	V. Gatavynaitė	1966 01 03
48.	M. Sluckis, V. Miliūnas „Du maži žmogiukai dideliame mieste“	A. Ragauskaitė	V. Gatavynaitė	1966 10 13
49.	V. Palčinskaitė „Ri-ku Ta-ku“	G. Žilys	V. Gatavynaitė	1966 12 25
50.	J. Švarcas „Drakonai“	V. Čibiras	V. Gatavynaitė	1968 04 06
51.	V. Palčinskaitė „Aš vejuos vasarą“	A. Ragauskaitė	V. Gatavynaitė	1968 05 08
52.	„Naujųjų metų eglutė“	I. Bučienė	P. Bielskis	1969 01 02

Lietuvos valstybinis jaunimo teatras (1971–1980 m.)

53.	I. Nusinovo ir S. Lungino inscenizacija „Pepė Ilgakojinė“	V. Čibiras	V. Mykolaitytė	1971 02 13
54.	V. Palčinskaitė „Geležinė princesės diena“	V. Čibiras	V. Mykolaitytė	1972 11 26
55.	P. Rumas „Raudonkepuraitė“ pjesė-žaidimas	G. Žilys	V. Šinkūnienė	1973 11 09
56.	R. Skučaitė „Viens-du-trys“	G. Žilys	A. Bekerytė	1974 11 17
57.	A. Lingren „Sveikas, Karlsonai“	R. Vaitkevičius	V. Mazūras	1975 03 07
58.	K. Kubilinskas „Bebenčiukas“	D. Tamulevičiūtė	L. Katinas	1975 10 12
59.	B. Sruoga „Aitvaras teisėjas“	G. Žilys	V. Mazūras	1977 04 10
60.	„Pelenė“ J. Švarco pasakos motyvais	N. Ogaj	M. Percovas	1977 02 13
61.	A. Tolstojus „Auksinis raktelis arba Buratino nuotykių“	D. Tamulevičiūtė	F. Linčiūtė- Vaitiekūnienė	1979 12 09

Lietuvos valstybinis jaunimo teatras (1981–1990 m.)

62.	„Nykštukas Nosis“ V. Haufo pasakų motyvais	G. Padegimas, D. Tamulevičiūtė	N. Gultiajeva	1981 01 18
63.	J. Korčakas „Karalius Motiejukas pirmasis“	D. Salytė	N. Gultiajeva	1985 11 03
64.	„Karžygybės karaliūnas“ pagal lietuviškas pasakas	S. Varnas	V. Vaičiūnaitė	1989 11 26

Lietuvos valstybinis jaunimo teatras (1991–2010 m.)

65.	D. M. Beris „Piteris Penas“	I. Bučienė	V. Idzelytė	1992 04 05
66.	A. Čeredėvaitė „Karalaitis amato mokėsi“	A. Čeredėvaitė	R. Čeponis	1993 12 26
67.	A. Čeredėvaitė „Elenytė ir Trigalvis“	A. Čeredėvaitė	R. Bartašius	1994 04 06
68.	Ch. Balonsas „Mergaitė ir drakonas“	J. V. Tūras	N. Gultiajeva	1994 12 25
69.	N. Langė (pagal H. K. Andersoną) „Sniego karalienė“	V. Mazūras	V. Mazūras	1995 02 05
70.	„Klounas ir kaliausė“ S. Gedos pasakos „Baltas niekas rugiagėlių pėdas“ motyvais	V. Mazūras	V. Mazūras	1995 09 26
71.	V. Mazūras (pagal H. K. Andersena) „Princesė ir kiauliaganys“	V. Mazūras	V. Mazūras	1996 04 18
72.	A. Lindgren „Pepė Ilgakojinė“	R. Boravskis	N. Gultiajeva	1997 10 19
73.	„Mažasis Mukas“ V. Haufo pasakos motyvais	V. Mazūras	V. Mazūras	1997 10 26
74.	V. Haufas „Nykštukas nosis“	V. Mazūras	V. Mazūras	1998 12 05
75.	„Bebenčiukas“ improvizacija pagal K. Kubilinsko pasaką	D. Tamulevičiūtė	J. Rimkutė	1999 10 10
76.	V. Vaičiūnaitė „Senamiesčio skersgatvio pasaka“	K. Kazlauskaitė	N. Gultiajeva	1999 12 23
77.	S. Geda „Pelenė“	V. Mazūras	V. Mazūras	2000 10 08
78.	H. Verburg „Tėvai ir kiaušiniai“	R. Kudzmanaitė	M. Vosyliūtė	2000 10 14
79.	J. Krusas „Timas Taleris, arba parduotas juokas“	E. Jaras	N. Gultiajeva	2001 11 05
80.	P. Haris (pagal H. K. Andersena) „Motinos istorija“	V. Mazūras	V. Mazūras	2001 05 26
81.	S. Maršakas „Katės namai“	R. Rudokas	M. Jacovskis	2001 12 27
82.	R. Šerelytė „Dvylika brolių juodvarniais ląksčiausiu“	R. Kudzmanaitė	M. Jacovskis	2002 11 10
83.	J. Vaitkus, S. Geda (pagal Lindgren) „Broliai Liūtaširdžiai“	A. Vidžiūnas	J. Arčikauskas	2003 05 11
84.	A. Hol „Peliukas muzikantas“	V. Mazūras	V. Mazūras	2003 12 06
85.	A. Giniotis „Juzė Dykaduonis“	A. Giniotis	R. Skrebūnaitė	2004 09 11
86.	J. Januškevičiūtė „Kiškio pasakos“	G. Radvilavičiūtė	V. Adomavičiūtė	2004 10 16
87.	V. V. Landsbergis „Arklis Dominyko meilė“	A. Vidžiūnas	A. Šimonis	2005 12 17
88.	A. Liobytė „Aukso obuolys“	A. Gluskinas	A. Šulcaitė	2006 04 22
89.	J. Erlickas „Bilietas iš dangaus“	D. Jokubauskaitė	L. Luišaitytė	2007 06 21
90.	A. Lindgren „Ronja plėšiko duktė“	D. Jokubauskaitė	L. Luišaitytė	2008 05 18
91.	V.V. Landsbergis „Angelų pasakos“	V.V. Landsbergis	R. Skrebūnaitė	2010 12 18

Kauno valstybinis dramos teatras (1951–1960 m.)

92.	S. Čiurlionienė Kymantaitė „Dvylika brolių juodvarniais lakstančių“	H. Vancevičius	F. Navickas	1959 12 27
93.	S. Maršakas „Dvylika mėnesių“	A. Galinis	A. Šeckus	1960 06 07
94.	K. Kubilinskas „Molio Motiejukas“	A. Galinis	J. Malinauskaitė	1960 10 02

Kauno valstybinis dramos teatras (1961–1970 m.)

95.	A. Tolstojus „Buratino nuotyčiai“	A. Ragauskaitė	J. Malinauskaitė	1962 03 25
96.	L. Ustinovas „Snieguolė ir septyni nykštukai“	L. Zelčius	J. Malinauskaitė	1963 01 27
97.	J. Oleša „Trys dručiai“	S. Motiejūnas	J. Malinauskaitė	1963 10 27
98.	A. Ilovaiskis „Marytės snieguolytės nuotyčiai“	L. Zelčius	J. Malinauskaitė	1964 01 01
99.	V. Metalnikovas „Miegančioji gražuolė“	S. Motiejūnas	J. Malinauskaitė	1964 10 18
100.	P. Maliarevskis „Naujųjų metų sapnas“	V. Eidukaitis	J. Malinauskaitė	1965 01 01
101.	B. Kaburas „Ropsas“	H. Vancevičius	F. Navickas	1965 09 30
102.	R. Markūnas „Išsipildančių linkėjimų gegutė“	S. Motiejūnas	R. Markūnas	1966 10 02
103.	V. Gubariovas „Didysis burtininkas“	S. Motiejūnas	F. Navickas	1967 09 24
104.	A. Lingren „Mažylis ir Karlsonas, kuris gyvena ant stogo“	S. Motiejūnas	I. Ivanovas	1968 10 06
105.	„Saugokit peteliškę“ pantomimos spektaklis	M. Tenisonas	I. Ivanovas	1969 03 16
106.	J. Korčakas „Karalius Motiejukas pirmasis“	I. Kutuzova	F. Linčiūtė-Vaitiekūnienė	1969 10 12
107.	H. K. Anderseną „Olė Lukojė“	L. Zelčius	V. Gatavynaitė	1970 10 25

Kauno valstybinis dramos teatras (1971–1980 m.)

108.	H. Kalau „Batuotas katinas“	P. Bielskis	P. Bielskis	1971 09 26
109.	M. Mikiveris „Karlsonas ir vėl pokštauja“ pagal A. Lindgren	G. Padegimas	V. Mazūras	1973 11 04
110.	P. Trevers „Merė Popins“	G. Žilys	J. Malinauskaitė	1977 11 06
111.	E. Ignatavičius „Šuo danguje“	R. Vikšraitis	A. Žibikas	1979 04 06

Kauno valstybinis dramos teatras (1981–1990 m.)

112.	V. Palčinskaitė „Kristijano Anderseno rožė“	G. Padegimas	J. Malinauskaitė	1982 02 20
113.	J. Vaitkus „Makakučio nuotyčiai“	J. Vaitkus	J. Paulėkaitė	1985 01 03
114.	N. Karpuškaitė „Bilbas Beginsas“	N. Karpuškaitė	V. Oržekauskas	1989 04 09

Kauno valstybinis dramos teatras (1991–2005 m.)

115.	C. Perrault „Raudonkepuraitė“	J. Dautartas	K. Vaičiulis	1990 11 11
116.	B. Pukelevičiūtė „Aukso žąsis“	B. Marcinkevičiūtė	D. Pilkauskienė	1993 02 06
117.	A. Liobytė „Meškos trobelė“	D. Juronytė	A. Liorančas	1994 12 23
118.	T. Gabbe „Pelenė“	N. Karpuškaitė	N. Karpuškaitė, Nijolė Korovičeva	1995 12 17
119.	Vydūnas „Žvaigždžių takai“	R. Abukevičius	L. Stašinskaitė	1996 12 21
120.	C. Perrault „Batuotas katinas“	E. Stankevičiūtė	I. Kažemėkienė	1998 12 19
121.	N. Karpuškaitė „Pasaka apie Lego miestą“	N. Karpuškaitė	Sergejus Bocullo	1999 12 18
122.	P. Travers „Merė Popins“ (atnaujintas 1977 m. spektaklis)	Atnaujinimo rež. R. Vaidotas	1977 m. pastatymo dail. J. Malinauskaitė	2000 05 07
123.	A. Kudlaitė „Melagių sala“	A. Kudlaitė	R. Skrebūnaitė	2001 12 15
124.	A. Kurienius „Vilkas ir ožiukai“	A. Kurienius	L. Jonikienė	2002 12 15
125.	I. Paliulytė, R. Tautkus „Laisvės alėja – sekmadienis“	I. Paliulytė	K. Pociūnaitė	2003 01 28
126.	G. Urban „Mėlynasis šunytis“	A. Kurienius	S. Bocullo	2003 12 13
127.	R. Skučaitė „Kas Liepynėj išsipynė“	T. Erdbrėderis	A. Paškonytė	2004 05 30
128.	D. Čepauskaitė pagal H. Ch. Anderseną „Kiauliaganys“	V.V. Landsbergis	D. Klimavičiūtė	2005 10 07

129.	I. Paliulytė „Anderseno gatvė“	I. Paliulytė	K. Daujotaitė	2005 10 09
130.	H. Ch. Andersen „Coliukė“	S. Račkys		2005 12 03

Klaipėdos dramos teatras (1951–1960 m.)

131.	P. Maliarevskis „Batuotas katinas“	V. Limantas	J. Čeičytė	1953 02 19
132.	A. Liobytė „Meškos trobelė“	N. Bernotas	J. Čeičytė	1956 01 13
133.	K. Kubilinskas „Strakaliukas Makaliukas“	A. Žadeikis	J. Čeičytė	1958 12 30

Klaipėdos dramos teatras (1961–1970 m.)

134.	S. Čiurlionienė Kymantaitė „Dvylika brolių juodvarniais lakstančių“	A. Žadeikis	J. Čeičytė	1961 12 03
135.	T. Gabe „Pelėnė“	A. Žadeikis	A. Bajtinis	1963 12 07
136.	K. Gocci „Karalius elnias“	I. Gaidys	A. Tarabilda	1965 12 30
137.	J. Švarcas „Raudonkepurnaitė“	A. Žadeikis	S. Kanaverskytė	1966 03 25
138.	R. Markūnas „Didysis gintaras“	V. Paukštė, R. Markūnas	R. Markūnas	1967 01 05
139.	L. Brausevičius, I. Karnachova „Raudonoji gėlė“	P. Gaidys	A. Bajtinis	1968 03 09
140.	L. Ustinovas, O. Tabakovas „Snieguolė ir septyni nykštukai“	K. Mačiulis	V. Mazūras	1968 11 02
141.	A. Tolstojus „Auksinis raktelis“	B. Gražys	H. Ciparis	1970 03 15

Klaipėdos dramos teatras (1971–1980 m.)

142.	R. Stivensonas „Lobių sala“	B. Gražys	H. Ciparis	1971 02 07
143.	O. Vaidas „Žvaigždžių berniukas“	B. Gražys	S. Cvetkovas	1973 11 19
144.	K. Kubilinskas „Molio Motiejukas“	B. Gražys	V. Mazūras	1974 12 29
145.	V. Sulžikas „Bremeno muzikantai“	T. Kalvelienė	S. Kanaverskytė	1975 12 28
146.	A. Migla „Princas ir elgeta“ pagal M. Tveną	B. Gražys	A. Merkmanis	1977 11 29
147.	A. Lindgren „Mažylis ir Karlsonas“	S. Motiejūnas	V. Pumputis	1978 12 30
148.	R. Andrašūnaitė „Tumsius, Dumsius ir Jaunylis“	R. Vikšraitis	V. Pumputis	1979 11 04

Klaipėdos dramos teatras (1981–1990 m.)

149.	V. Tekerėjus „Rožė ir žiedas“	R. Vikšraitis	A. Žibikas	1981 01 31
150.	K. Macijauskas „Linksmieji žmogeliukai“	P. Gaidys	S. Kanaverskytė	1981 12 31
151.	J. Švarcas „Paprastas stebuklas“	R. Vikšraitis	R. Vikšraitis	1982 05 08
152.	K. Gocci „Karalius elnias“ (atnaujintas)	P. Gaidys	A. Tarabilda	1983 01 23
153.	V. Palčinskaitė „Aš vejuosi vasarą“	A. Ragauskaitė	V. Gatavynaitė	1983 10 29
154.	A. Liobytė „Kupriukas muzikantas“	M. Karklelis	R. Kepežinskas	1984 10 26
155.	A. Liobytė „Kuršiukas“	K. Macijauskas	R. Olšauskas	1988 02 20

Klaipėdos dramos teatras (1991–2011 m.)

156.	V. Petrovas „Nepaprastas sapnas“	D. Salytė	S. Kanaverskytė	1991 03 23
157.	A. Lindgren „Pepė Ilgoji kojinė“	V. Vyšniauskas	A. Bružas	1993 12 10
158.	B. Gražys „Miško mokyklėlė“	B. Gražys	S. Kanaverskytė	1993 12 22
159.	S. Michalkovas „Trys paršiukai“	V. Mazūras	V. Mazūras	1995 06 03
160.	S. Maršakas „Katės namai“	B. Gražys	V. Bizauskas	1995 12 29
161.	A. Lindgren „Mažylis ir Karlsonas, kuris gyvena ant stogo“	P. Gaidys	S. Kanaverskytė	1996 10 20
162.	M. Vainilaitis „Kilipštukas“	B. Gražys	S. Kanaverskytė	1996 12 27

163.	L. Dautartaitė „Pagrobta karaliaus Bumbarako karūna“	L. Dautartaitė	I. Stančikienė	1997 12 26
164.	A. Giniotis „Mykolas Žvejas“	A. Giniotis	R. Skrebūnaitė	1998 03 07
165.	M. Meterlinkas „Žydroji paukštė“	K. Žilinskas	R. Klimavičius	1998 10 11
166.	R. Skubaitė „Mergytė ieško pasakos“	K. Macijauskas	S. Kanaverskytė	1998 12 26
167.	H. K. Anderseną „Sniego karalienė“	K. Macijauskas	S. Kanaverskytė	1999 12 22
168.	L. Kerolis „Alisa Stebuklų šalyje“	K. Macijauskas	S. Kanaverskytė	2000 12 03
169.	P. Turinis „Pagaliau viskas“	K. Žilinskas	K. Žilinskas	2000 09 16
170.	L. Kerolis „Alisa Stebuklų šalyje“	K. Macijauskas	S. Kanaverskytė	2000 12 03
171.	Š. Pero „Raudonkepuraite“	E. Jokubauskas	J. Malinauskas, T. Uktveris	2001 05 27
	K. Macijauskas „Nuotykių kalėdiniame miške“	K. Macijauskas	S. Kanaverskytė	2001 12 23
172.	H. K. Anderseną „Coliukė“	R. Kaubrys	J. Rimkutė	2002 12 21
173.	K. Kubilinskas „Kaip vilkas uodegą prišalo“	E. Jokubauskas	J. Skuratova	2003 02 22
174.	K. Gudonytė „Plėšikas Hocenplocas ištrūksta į laisvę“	K. Gudonytė	K. Gudonytė	2003 10 05
175.	K. Gudonytė „Stebuklų naktis“	K. Gudonytė	K. Gudonytė	2003 12 21
176.	J. Marcinkevičius „Princo, Bocmano ir Jungos nuotykių“	J. Lingys	I. Pačėsaitė	2004 12 18
177.	V. V. Landsbergis „Angelų pasakos“	D. Rabašauskas	A. Šleiniene	2007 03 21
178.	S. Maršako „Katės namai“	D. Rabašauskas	A. Šimonis	2011 12 15

Šiaulių dramos teatras (1951–1960 m.)

	S. Preobraženskis „Pavasario gėlė“	A. Puzanauskas	M. Percovas	1951 04 01
179.	A. Simukovas „Septyni burtininkai“	A. Puzanauskas	M. Percovas	1951 12 30
180.	L. Vepričkaja „Tikrasis lobis“	A. Puzanauskas	M. Percovas	1953 02 22
181.	S. Čiurlionienė Kymantaitė „Dvylika brolių juodvarniais lakstančių“	I. Šeinas	J. Taujanskienė	1954 nėra datos
182.	K. Jurašiūnas „Eglė žalčių karalienė“	I. Šeinas	J. Taujanskienė	1955 03 29
183.	E. Bindokaitė „Gintaro lazdelė“ pagal V. Valkiūniene	E. Bindokaitė	J. Čeičytė	1957 03 10
184.	B. Junger „Baltoji rožė“	K. Tumkevičius	J. Taujanskienė	1957 12 29

Šiaulių dramos teatras (1961–1970 m.)

185.	V. Žulkevskaja, S. Bugaiskis „Burtininko mokinys“	K. Tumkevičius	J. Taujanskienė	1961 02 03
186.	T. Gabe „Kareivis ir gyvatė“	K. Tumkevičius	J. Taujanskienė	1961 12 03
187.	L. Ustinovas, O. Tabakovas „Snieguolė ir septyni nykštukai“	K. Tumkevičius	J. Taujanskienė	1963 01 27
188.	V. Metalnikovas „Miegančioji gražuolė“	K. Tumkevičius	J. Taujanskienė	1966 02 19
189.	K. Inčiūra „Eglė žalčių karalienė“	M. Karklelis	J. Taujanskienė	1967 02 12
190.	„Mažylis ir Karlsonas, kuris gyvena ant stogo“ pagal A. Lingren	N. Šeiko	D. Rožlapa	1968 12 14
191.	V. Ziminas „Medinis karalius“	M. Karklelis	J. Taujanskienė	1969 10 12
192.	S. Maršakas „Katės namai“	N. Ogaj	J. Taujanskienė	1970 10 17

Šiaulių dramos teatras (1971–1980 m.)

193.	A. Liobytė „Devyniabolė“	A. Bubnelis	V. Mazūras	1971 11 28
194.	G. Vočiok, M. Mikaelian „Princesė ir medkirtys“	E. Šestakovas	N. Valadkevičiūtė	1972 12 17
195.	J. Švarcas „Paprastas stebuklas“	N. Ogaj	J. Taujanskienė	1975 02 15
196.	S. Čiurlionienė Kymantaitė	R. Steponavičiūtė	J. Taujanskienė	1975 11 22

	„Dvylika brolių juodvarniais lakstančių“			
197.	V. Palčinskaitė „7 snieguolės ir 77 nykštukai“	A. Ragauskaitė	V. Gatavynaitė	1976 10 23
198.	„Vaikų dienos“	I. Vaišytė, J. Dautartas	J. Taujanskienė	1977 11 26
199.	P. Pančėvas „Auksingos smiltys“	S. Varnas	J. Taujanskienė	1978 11 11

Šiaulių dramos teatras (1981–1990 m.)

200.	„Ateikite į pasaką“	N. Mirončikaitė	A. Krištopaitis	1981 03 19
201.	T. Janson „Kas bijo kometų“ apysakos-pasakos „Trolis Mumis ir kometa“ motyvais	S. Varnas	D. Dokšaitė	1981 04 09
202.	G. Solovskis „Skiriama princesei“	J. Javaitis	N. Livont	1983 09 30
203.	A. Liobytė „Meškos trobelė“	J. Javaitis	N. Livont	1984 11 04
204.	H. K. Andersen „Bjarusis ančiukas“	A. Bagatyrytė	N. Livont	1986 12 21
205.	M. Meterlinkas „Žydroji paukštė“	R. Steponavičiūtė	R. Keldušytė	1987 09 26

Šiaulių dramos teatras (1991–2008 m.)

206.	„Baltoji rožė“	N. Mirončikaitė	R. Jakubauskienė	1993 10 23
207.	A. Rido „Mergaitė didelė burna“	N. Mirončikaitė	R. Jakubauskienė	1994 12 30
208.	A. Kerolio „Alisa stebuklų šalyje“	R. Steponavičiūtė	V. Kosmauskas	1996 04 13
209.	„Snieguolė ir septyni nykštukai“ pagal brolius Grimus	R. Steponavičiūtė	V. Garbačiauskas	1998 02 15
210.	„Skudurinė Onutė“	R. Steponavičiūtė	R. Jakubauskienė	1999 01 29
211.	K. Kubilinskas „Jonukas aviniukas ir sesuo Elenytė“	J. Žibūda	R. ir A. Uogintai	2000 02 11
212.	„Baltoji stirna“ Dž. Terberio pasakos motyvais	S. Pauliukonis	A. Uogintas	2002 09 05
213.	Janoš „Panama labai graži“	R. Steponavičiūtė	A. Uogintas	2003 09 21
214.	„Kukučio kelionė“ pagal M. Martinaičio „Kukučio balades“	I. Norkutė	R. Jakubauskienė	2005 12 11
215.	„Sausio žibuoklės“ pagal S. Maršako p mėnesių	N. Mirončikaitė	R. Jakubauskienė	2006 01 29
216.	„Bebenčiukas ir laumė“ K. Kubilinsko ir P. Cvirkos kūrybinių motyvais	I. Norkutė	R. Jakubauskienė	2008 06 01

Panevėžio dramos teatras (1951–1960 m.)

217.	V. Golfredas „Užburtas veidrodis“	V. Blėdis	S. Česlevičius	1951 04 15
218.	E. Borisova „Juodojo ežero paslaptis“	J. Alekna	A. Stepanka	1952 12 30
219.	J. Tylas „Laumės sūnus“	V. Blėdis	A. Stepanka	1954 03 21
220.	P. Antokolskis „Apie tuos, kurie myli“	J. Alekna	A. Stepanka	1955 05 14
221.	K. Binkis „Atžalynas“	G. Karka	A. Stepanka	1956 12 30
222.	E. Švarcas „Paprastas stebuklas“	D. Banionis	A. Stepanka	1958 02 16
223.	S. Maršakas „Katės namai“	G. Karka	A. Stepanka	1959 02 07
224.	V. Liubimova „Akmeninė širdis“	V. Blėdis	A. Stepanka	1960 11 19

Panevėžio dramos teatras (1961–1970 m.)

225.	J. Rainis „Aukso žirgas“	J. Miltinis, V. Blėdis	D. Rožlapa	1963 03 16
226.	M. K. Mašadu „Svogūnėlių pagrobimas“	V. Blėdis	T. Kulakauskas	1963 09 28
227.	V. Liubimova „Stebuklingoji žolelė“	V. Blėdis	S. Kanaverskytė	1964 12 13
228.	S. Michalkovas „Zuikis-Puikis“	V. Blėdis	S. Kanaverskytė	1965 10 30
229.	O. Vaidas „Žvaigždės vaikas“	V. Blėdis	T. Kulakauskas	1966 12 10
230.	V. Palčinskaitė „Spyruolinis kareivėlis“	V. Blėdis	E. Gūzas	1968 05 04
231.	V. Palčinskaitė „Juodanosis prasižiojo“	V. Blėdis	V. Gatavynaitė	1970 11 28

Panevėžio dramos teatras (1971–1980 m.)

232.	A. Milnas „Mikė Pūkuotukas ir visi, visi, visi“	V. Blėdis	E. Matvejeva	1973 06 30
233.	V. Palčinskaitė „Spyruoklinis kareivėlis“	V. Blėdis	E. Guzas	1975 04 16
234.	J. Švarcas „Sniego karalienė“	V. Blėdis	K. Vaičiulis	1976 02 29
235.	F. Zaltenas „Bembis“	V. Blėdis	R. Stasiūnienė	1977 12 18
236.	S. Michalkovas „Zuikis Puikis“	V. Blėdis	S. Kanaverskytė	1978 12 03
237.	„Katė, kuri vaikštinėjo pati sau viena“ pagal R. Kiplingą	V. Blėdis	K. Vaičiulis	1979 12 02
238.	A. Milnas „Mikė Pūkuotukas ir visi, visi, visi“ (atnaujintas)	V. Blėdis	E. Matvejeva	1980 12 28

Panevėžio dramos teatras (1981–1990 m.)

239.	J. Švarcas „Raudonkepuraitė“	V. Blėdis	K. Vaičiulis	1981 06 07
240.	M. Astrachan, E. Žukovskaja „Pifo nuotykių“	V. Blėdis, R. Urvinis	K. Vaičiulis	1982 02 14
241.	J. Švarcas „Pelenė“	J. Dautartas	K. Vaičiulis	1983 11 20
242.	R. Markūnas „Jungos ir piratai“	A. Pociūnas		1984 11 28
243.	S. Prokofjeva, I. Tokmakova „Čipolinas ir jo draugai“ D. Rodario pasakų motyvais	G. Černiauskas	R. Klizienė	1986 11 22
244.	K. Kolodis „Pinokio išdaigos“	R. Teresas	K. Vaičiulis	1989 05 06

Panevėžio dramos teatras (1991–2010 m.)

245.	G. Osteris „Kačiukas Au-au“	R. Pazikas	R. Klizienė	1991 03 31
246.	M. Astrachan, E. Žukovskaja „Nauji Pifo nuotykių“	R. Pazikas	K. Vaičiulis	1992 09 19
247.	V. Kupšys „Išgelbėkit kengūriuką“	V. Kupšys	R. Klizienė	1992 11 05
248.	V. Kupšys „Slibinai ir žmonės“	V. Kupšys	A. Radzevičius	1993 12 28
249.	O. Šapko „Kaip tapti paršeliu“	R. Pazikas	R. Keldušytė	1994 03 17
250.	P. Haksas „Vargšas riteris“	V. Kupšys	N. Bružaitė	1995 02 18
251.	V. Haufas, M. Urbaitis „Šaltoji širdis“	V. Mazūras	M. Urbaitis	1995 12 23
252.	S. Geda „Pelenė“	V. Mazūras	V. Mazūras	1996 10 13
253.	O. Vaidas „Laimingas princas“	G. Gustytė	V. Kosmauskas	1997 12 14
254.	V. Petkevičius „Sieksnis, Sprindžio vaikas“	V. Jevsejevas	V. Kosmauskas	1998 01 11
255.	Dž. Harris „Brolis lapinas ir brolis triušis“	R. Pazikas	E. Kačinskas	1999 03 14
256.	Hofmanas „Spragtukas ir pelių karalius“	V. Mazūras	V. Mazūras	1999 12 19
257.	E. Švarcas „Sniego karalienė“	V. Kupšys	V. Mazūras	2001 06 17
258.	L. Ustinovas „Kas pametė sąžinę?“	R. Urvinis	V. Mazūras	2001 10 21

259.	V. Kupšys „Batuotas katinas“	V. Kupšys	G. Brazytė	2003 08 31
260.	V. Haufas „Mažasis Mukas“	V. Mazūras	V. Mazūras	2006 11 12
261.	S. Maršakas „Katės namai“	V. Mazūras	V. Mazūras	2010 12 22

Valstybinis Vilniaus mažasis teatras (2005–2011 m.)

262.	„Coliukė“	S. Račkys		2005 12 03
263.	„Mažojo teatro pasakos“	R. Tuminas		2006 11 12
264.	„Mano batai buvo du“	G. Latvėnaitė	S. Biekšaitė	2007 10 28
265.	„Grybų karas“	P. Ignatavičius	S. Biekšaitė	2007 12 02
266.	„Uodų pasakos“	V. V. Landsbergis	R. Skrebūnaitė	2008 11 30
267.	„Karalaitė ir princas Krabas.“	A. Sunklodaitė		2010 01 10
268.	J. Donaldson „Kas tas Grufas“	A. Gluskinas	A. Šulcaitė	2010 11 27
269.	„Mama Katinas“	E. Jaras	M. Jacovskis	2011 11 05

Kauno mažasis teatras (1995–2009)

270.	„Plikio ir Šmikio eglutė“	A. Lebeliūnas		1995 12 *
271.	„Kaip Plikis ir Šmikis spektaklį apie Raudonkepuraitę statė“.	A. Lebeliūnas		1996 12 *
272.	„Stebuklingoji Kalėdinė eglutė“.	A. Lebeliūnas		1997 12 *
273.	„Plikis, Šmikis ir Miegančioji gražuolė Bzyza“.	A. Lebeliūnas		1998 12 19
274.	„Mamyčiukas“.	A. Lebeliūnas		1999 12 *
275.	„Obuolio istorija“ pagal V. V. Landsbergio knygą „Obuolių pasakos“	D. Rabašauskas	A. Radzevičius	2000 12 10
276.	„Pasakaitės iš skrynaitės“ pagal S. Poškaus knygą „Trumpos pasakaitės“	A. Baniūnas	J. Kalibataitė	2001 12 20
277.	„Nepaprastas įvykis mažojoje karalystėje“.	A. Baniūnas	I. Kažemėkienė	2002 12 18
278.	„Žvaigždė, kurios krūtinėje kažkas taksėjo“, pagal G. Olujič pasaką	A. Dilytė	I. Kažemėkienė	2003 12 18
279.	S. Maršakas „Katės namai“	A. Žukaitė	A. Žukaitė	2004 12 15
280.	A. Dilytė „Didžiausia pasaulyje paslaptis“	A. Baniūnas	D. Mockus	2005 12 18
281.	A. Dilytė „Mėnulio koja“	A. Dilytė	D. Mockus	2006 03 03
282.	A. Dilytė „Seneliuko pasakos“	A. Baniūnas	D. Mockus	2007 12 15
283.	A. Dilytė „Kreivos daiktų istorijos“	A. Baniūnas	D. Mockus	2006 12 18
284.	A. Dilytė „Mano megztinis kandžiojasi“	A. Dilytė	D. Mockus	2008 12 17
285.	A. Dilytė „Sidabrinis fejso šaukštelis“	A. Dilytė	A. Šimonis	2009 12 14

Keistuolių teatras (1990–2011)

286.	„Kitą kartą“ D. Bisseto pasakų motyvais	Kūrybinė grupė	Filomena Linčiūtė-Vaitiekūnienė	A. Giniočio, V. Kamrazeris, G. Storpirtis	1989 06 16
287.	Muzikinis spektaklis žaidimas „Aukštyn kojom“ D. Bisseto pasakų motyvais	Kūrybinė grupė	R. Skrebūnaitė	A. Giniotis ir kt.	1991 07 12
288.	Muzikinis spektaklis vaikams „Smaragdo miesto burtininkas“ pagal F. Baumą apysaką „Ozo šalies burtininkas“	A. Giniotis	R. Skrebūnaitė	A. Giniotis, A. Kulikauskas	1992 05 03
289.	Muzikinis spektaklis vaikams „Jonas kareivis“ lietuvių ir kitų	A. Giniotis	R. Skrebūnaitė	A. Kulikauskas	1993 09 30

	šalių liaudies pasakų motyvais				
290.	Teatralizuotas koncertas vaikams „Peliuko Miko smagumai“ S. Gedos eilėraščių motyvais	N. Pociūtė	F. Linčiūtė- Vaitiekūnienė	N. Pociūtė	1994 12 22
291.	Muzikinis spektaklis vaikams su paįšdykavimais „Laimingasis Hansas“ brolių Grimų pasakų motyvais	A. Giniotis, A. Kaniava	R. Skrebūnaitė	A. Giniotis, A. Kaniava, A. Kulikauskas	1995 12 20
292.	Muzikinis spektaklis mažiesiems „Zuikio paveikslėliai“ pagal senolių išmintį ir šių dienų teisybę	Kūrybinė grupė		A. Meliešius	1997 11 29
293.	Muzikinis spektaklis vaikams pagal S. Perrout pasaką „Batuotas katinas“	Inszenizacijos autorius ir režisierius E. Jaras	A. Norvaišas Kostiumų dailininkė R. Skrebūnaitė	A. Kulikauskas	1998 10 03
294.	Muzikinis spektaklis vaikams „Išdaigos Bašmukų gatvėje“ pagal P. Hackso apysakas	A. Giniotis	R. Skrebūnaitė	A. Giniotis ir D. Skamarakas	1998 12 19
295.	Muzikinis spektaklis vaikams „Dūkstantmečio Kurmis“ Z. Milerio knygelių motyvais	Kūrybinė grupė	R. Skrebūnaitė		1999 12 22
296.	Muzikinis spektaklis vaikams „Terlius ir Žioplytė“	A. Vilutytė, A. Meliešius		A. Meliešius	2000 02 26
297.	Misterija vaikams „Kalėdų bobutės pasaka“	V.V. Landsbergis	G. Umbrasas		2000 12 15
298.	Muzikinis spektaklis vaikams „Vasara šaldytuve“ pagal tikrą Senių besmegenių tirpimo istoriją	Kūrybinė grupė	R. Skrebūnaitė	A. Kulikauskas	2000 12 20
299.	Monospektaklis vaikams Dž. Rodario „Pasakos iš kepurės“	Pasakas seka S. Jačėnas			2001 09 27
300.	Nepaprasto orkestro koncertas vaikams ir tėveliams	Kūrybinė grupė	R. Skrebūnaitė	S. Mickis, D. Skamarakas	2001 09 30
301.	Muzikinis spektaklis moksleiviams „Akiniukai“	Kūrybinė grupė	R. Skrebūnaitė	S. Mickis	2002 02 17
302.	Muzikinis spektaklis vaikams nuo penkerių metų „Marius ir Miglė“ pagal V. Ludwigo ir B. Heymanno pjesę	Th. Ahrensas (Vokietija) ir A. Giniotis	R. Skrebūnaitė		2002 09 29
303.	Muzikinis spektaklis vaikams „Mikė Pūkuotukas“	S. Mykolaitis	M. Jacovskis	A. Jasenka	2002 12 18
304.	Linksmas pasakojimas visai šeimai pagal A. Nanetti apysaką „Mano senelis buvo vyšnia“	A. Gluskinas	R. Skrebūnaitė	S. Mickis	2004 11 20
305.	Muzikinis spektaklis vaikams V.V. Landsbergis „Pelytė Zita“	Scenarijaus autorius ir režisierius V.V. Landsbergis	R. Skrebūnaitė		2005 03 20
306.	„Vaikystės etiudai“ muzikinis spektaklis vaikams pagal L. Aškenazio knygą	A. Gluskinas	R. Skrebūnaitė	J. Jurkūnas	2007 04 04
307.	Miuziklas „Juozapas ir jo svajonių apsiaustas“ pagal A. L. Webberio ir T. Rice'o muziką	A. Giniotis	R. Skrebūnaitė		2007 12 09
308.	„Interviu su šlykštukais“ pagal F. Lordo apsakymų knygą „Žodis suteikimas Kengūrai“.	A. Sunklodaitė	R. Skrebūnaitė	S. Mickis	2008 11 08
309.	„Geltonų plytų kelias pagal	A. Giniotis		A. Kulikauskas,	2009 02 07

	F. Baumo apysaką „Ozo šalies burtininkas“			A. Giniotis	
310.	Muzikinis spektaklis vaikams „Mamulė Mū“ J. ir T. Wieslanderių knygele „Mamulė Mū laipioja po medžius“	A. Sunklodaitė	R. Skrebūnaitė	S. Mickis	2009 12 05
311.	„Pati labiausia pasaka“	Kūrybinė grupė	L. Luišaitytė		2010 12 14
312.	„Mykolas Žvejas“	A. Giniotis	R. Skrebūnaitė	A. Kulikauskas	2011 12 10

Teatro laboratorija „Atviras ratas“ (2004–2011)

1.	Autobiografinės improvizacijos „Atviras ratas“	A. Giniotis			2004 10 24
2.	Muzikinis spektaklis-improvizacija „Senelės pasaka“ pagal S. Nėries eilėraštį	Kūrybinė grupė	R. Skrebūnaitė	Kūrybinės grupės	2006 12 15
3.	Satyrinė agitacija „Sparnuotasis Matas“ pagal K. Binkį	A. Giniotis	R. Skrebūnaitė	Lietuvių liaudies	2007 07 07
4.	Monospektaklis „PRA“	J. Tertelis			2007 08 21
5.	„Dividukas“ pagal T. Ahrens'o pjesę.	I. Stundžytė	I. Stundžytė	V. Leistrumas	2008 09 25
6.	Monospektaklis „Išlaisvinti Žaną“ pagal J. Anouilh pjesę „Vyturys“	I. Stundžytė	I. Stundžytė	I. Stundžytė	2008 11 13
7.	M. Korenkaitė „Pabėgimas į Akropolį“	A. Giniotis	V. Galeckaitė-Dabkienė		2009 03 10
8.	J. Tertelis „Sudie, idiotai“	A. Giniotis	S. Biekšaitė		2010 02 17
9.	„Antigonė (ne mitas)“	I. Stundžytė	S. Biekšaitė	V. Leistrumas	2010 10 07
10.	Biografinės improvizacijos „Lietaus žemė“	A. Giniotis	R. Skrebūnaitė, A. Giniotis		2011 11 30

Jaunimo spektakliai (1951–2010 m.)

Lietuvos TSR akademinis dramos teatras

1	V. Korostyliovas, M. Lvovskis „Dimkos nuotyčiai“	S. Nosevičiūtė	M. Percovas	1956 01 08
2	R. Skučaitė „Ir teisė mylėti“	S. Nosevičiūtė	M. Percovas	1967 02 04

Valstybinis jaunimo teatras

3.	W. Shakespeare'o „Romeo ir Džuljeta“	A. Ragauskaitė	I. Ivanovas	1966 05 27
4.	G. Mamlinas „Fejerverkas“	A. Ragauskaitė	S. Kanaverskytė	1966 09 17
5.	R. Pogodinas „Rudė“	I. Bučienė	I. Ivanovas	1968 02 03
6.	B. Gorbatovas „Tėvų jaunystė“	V. Čibiras	M. Percovas	1968 12 16
7.	G. Mamlinas „Drauguži sveikas“	P. Bielskis	P. Bielskis	1970 10 03
8.	T. Jana „Mergaitė ir pavasaris“	D. Tamulevičiūtė	M. Merkušėvas, V. Fominas	1970 02 07
9.	V. Katajevas „Baltuoja burė toluoj“	V. Čibiras	M. Percovas	1970 04 19
10.	R. Rastauskas „Lenktynių aitvaras“	G. Žilys		1972 03 26
11.	S. Šaltenis, L. Jacinevičius miuziklas „Ugnies medžioklė su varovais“	D. Tamulevičiūtė	Katinas, kompozitorius G. Kuprevičius	1976 02 28
12.	S. Šaltenis „Škac, mirtie, visados škac“	D. Tamulevičiūtė	G. Kličius	1976 05 09
13.	S. Šaltenis „Jasonas“	D. Tamulevičiūtė	F. Linčiūtė-	1978 02 26

			Vaitiekūnienė	
14.	V. Palčinskaitė „Andrius“	G. Padegimas	D. Mataitienė	1978 04 30
15.	A. Chmelikas „O vis dėlto ji sukasi“	D. Tamulevičiūtė	N. Gultiajeja	1981 03 22
16.	K. Antanėlis ir S. Geda „Meilė ir mirtis Verenoje“	E. Nekrošius	A. Jacovskis	1982 09 30
17.	V. Rozovas „Brolis Alioša“	D. Tamulevičiūtė	A. Jacovskis	1984 07 01

Kauno valstybinis dramos teatras

18.	J. Vaitkus „Mūsų žaidimai“	J. Vaitkus	M. Percovas	1979 11 03
19.	J. Vaitkus „Palo gatvės berniūkščiai“	J. Vaitkus	A. Kepežinskas	1980 03 23
20.	J. Glinskis „Kingas“	J. Vaitkus	J. Malinauskaitė	1980 10 04
21.	J. Vaitkus „Literatūros pamokos“	J. Vaitkus	J. Arčikauskas	1985 02 02
22.	G. Büchner „Leonas ir Lena“	D. Duškinas	A. Radzevičius	1998 02 28
23.	L. Ukrainka „Girių giesmė“	G. Padegimas	B. Ukrinaitė	1998 09 11
24.	G. Varnas, G. Labanauskaitė „Žvaigždžių kruša“	G. Varnas	R. Urbonaitė, K. Buklytė	2007 01 12

Klaipėdos dramos teatras

25.	K. Treniovas „Gimnazistai“	V. Limantas	R. Lukšas	1954 11 07
26.	G. Mamlinas „Ei, drauguži sveikas“	A. Burdanskis	S. Barchinas	1970 12 08
27.	K. Binkis „Atžalynas“	B. Gražys	H. Ciparis	1971 04 26

Panevėžio dramos teatras

28.	K. Binkis „Atžalynas“	G. Karka	A. Stepanka	1956 12 30
29.	J. Grušas „Pražūtingas apsvaigimas“	V. Blėdis	A. Mikėnas	1967 05 25
30.	R. Bredberis „Pienių vynas“	Past. vad. D. Banionis, rež. G. Karlaitė	K. Vaičiulis	1985 05 19

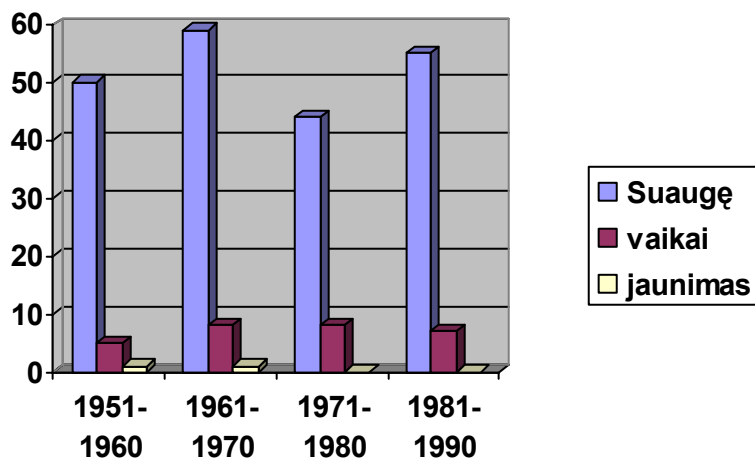
Šiaulių dramos teatras

31.	Dž. Selindžeris „Rugiuos prie bedugnės“	V. Jasinskas	J. Taujanskienė	1967 05 06
32.	J. Grušas „Meilė džiazas ir velnias“	L. Lurje, G. Jackevičiūtė	J. Taujanskienė	1969 10 25
33.	W. Ludwigo „Bela, Bosas ir Bulis“	A. Gluskinas	B. Junger	2008 06 15
34.	H. Kunčius „00:45 pagal Goldingą“	A. Vidžiūnas	A. Šulcaitė	2008 04 19
35.	„Blusyno pasakojimai“ pagal G. Morkūną	A. Gluskinas	A. Šulcaitė	2010 09 05

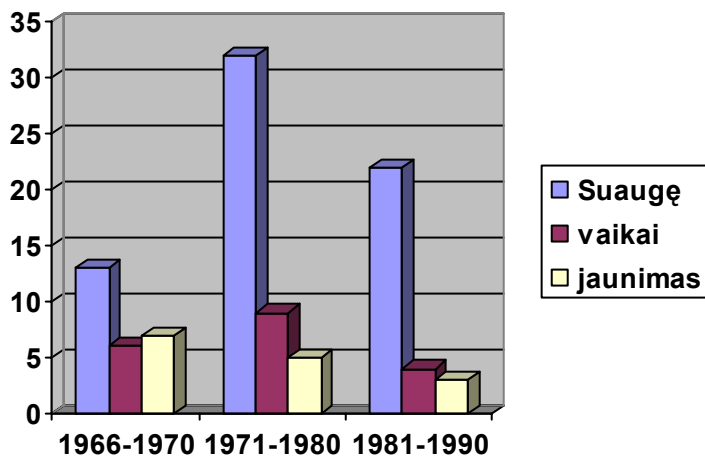
* nepasisekė rasti tikslių duomenų

2 Priedas, DIAGRAMOS

Lietuvos TSR akademinis dramos teatras (1951–1990)



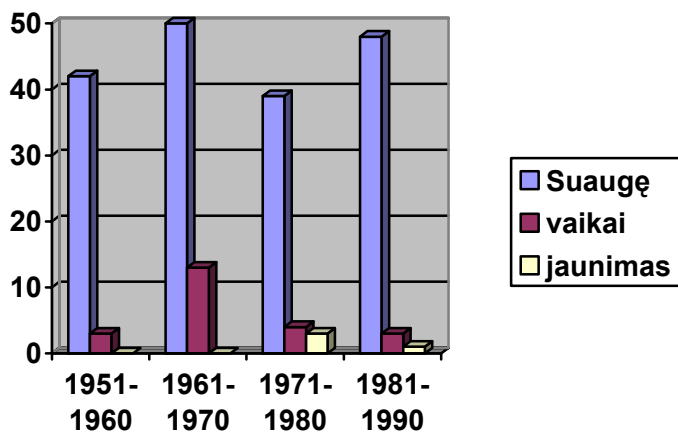
Valstybinis jaunimo teatras (1966–1990)



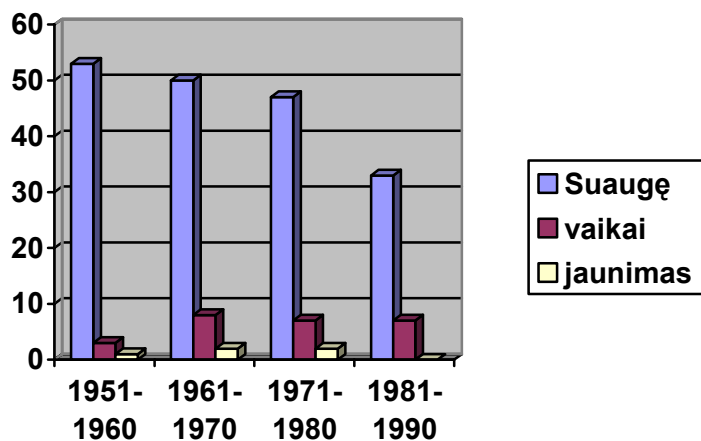
Lietuvos TSR akademinis dramos teatras							
1951–1960		1961–1970		1971–1980		1981–1990	
suaugusiems	37	suaugusiems	30	suaugusiems	29	suaugusiems	42
vaikams	5	vaikams	8	vaikams	8	vaikams	7
jaunimui	1	jaunimui	1	jaunimui	0	jaunimui	0

Valstybinis jaunimo teatras							
		1966–1970		1971–1980		1981–1990	
suaugusiems		suaugusiems	13	suaugusiems	32	suaugusiems	22
vaikams		vaikams	6	vaikams	9	vaikams	4
jaunimui		jaunimui	7	jaunimui	5	jaunimui	3

Kauno valstybinis dramos teatras (1951–1990)



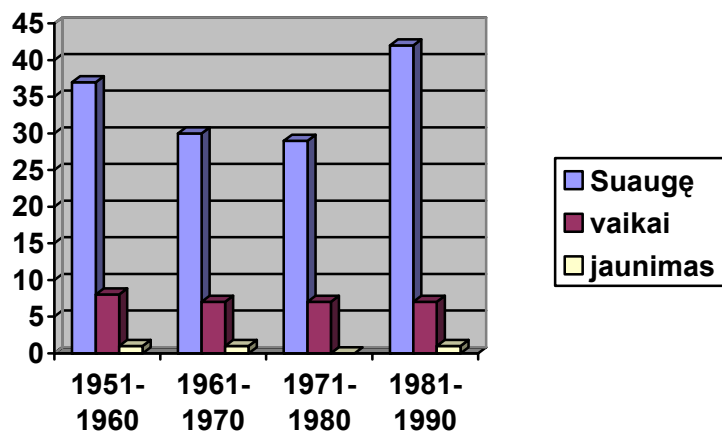
Klaipėdos dramos teatras (1951–1990)



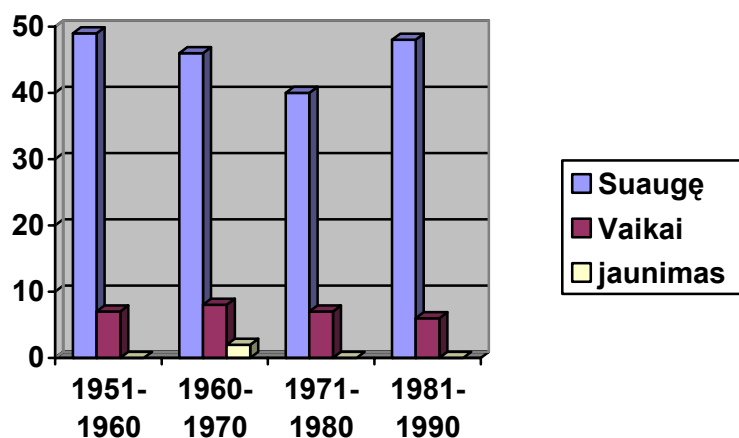
Kauno valstybinis dramos teatras							
1951–1960		1961–1970		1971–1980		1981–1990	
suaugusiems	42	suaugusiems	50	suaugusiems	39	suaugusiems	48
vaikams	3	vaikams	13	vaikams	4	vaikams	3
jaunimui	0	jaunimui	0	jaunimui	3	jaunimui	1

Klaipėdos dramos teatras							
1951–1960		1961–1970		1971–1980		1981–1990	
suaugusiems	53	suaugusiems	50	suaugusiems	47	suaugusiems	33
vaikams	3	vaikams	8	vaikams	7	vaikams	7
jaunimui	1	jaunimui	2	jaunimui	2	jaunimui	0

Panevėžio dramos teatras (1951–1990)



Šiaulių dramos teatras (1951–1990)



Panevėžio dramos teatras							
1951–1960		1961–1970		1971–1980		1981–1990	
suaugusiems	37	suaugusiems	30	suaugusiems	29	suaugusiems	42
vaikams	8	vaikams	7	vaikams	7	vaikams	7
jaunimui	1	jaunimui	1	jaunimui	0	jaunimui	1

Šiaulių dramos teatras							
1951–1960		1961–1970		1971–1980		1981–1990	
suaugusiems	49	suaugusiems	46	suaugusiems	40	suaugusiems	48
vaikams	7	vaikams	8	vaikams	7	vaikams	6
jaunimui	0	jaunimui	2	jaunimui	0	jaunimui	0

Jūratė Grigaitienė

**ŽAIDIMAS IR IMPROVIZACIJA SPEKTAKLIUOSE
VAIKAMS IR JAUNIMUI LIETUVIŲ TEATRE
(XX a. antroji pusė – XXI a. pradžia)**

Daktaro disertacija

Išleido ir spausdino – Vytauto Didžiojo universiteto leidykla
(S. Daukanto g. 27, LT-44249 Kaunas)

Užsakymo Nr. K12-023. Tiražas 15 egz. 2012 03 09.

Nemokamai.