



LIETUVOS MUZIKOS IR TEATRO AKADEMIJA
TEATRO IR KINO FAKULTETAS
VAIDYBOS IR REŽISŪROS KATEDRA

KAMILĖ GUDMONAITĖ

**Į REALYBĘ ĮSIVERŽIANTIS SOCIALINIO TEATRO
FENOMENAS**

Meno doktorantūros projektas

TEATRAS (C 002)

VILNIUS, 2023

Meno projekto vadovai:

Projekto kūrybinio darbo vadovas: doc. Agnius Jankevičius

Projekto tiriamojo darbo vadovė: prof. dr. Ramunė Marcinkevičiūtė

Meno projekto gynimo taryba:

Pirmininkas

prof. Viktorija Kuodytė (Lietuvos muzikos ir teatro akademija, teatras ir kinas C 002, vaidyba)

Nariai

prof. Valentinas Masalskis (Lietuvos muzikos ir teatro akademija, teatras ir kinas C 002, teatro režisūra)

prof. Māra Ķimele (Latvijos kultūros akademija, teatro režisūra)

prof. dr. Rasa Vasinauskaitė (Lietuvos muzikos ir teatro akademija, humanitariniai mokslai, menotyra H 003)

doc. dr. Agnė Jurgaitytė-Avižinienė (Lietuvos muzikos ir teatro akademija, socialiniai mokslai, psichologija S 006)

Meno doktorantūros projektas rengtas 2018–2023 m. Lietuvos muzikos ir teatro akademijoje. Meno projekto kūrybinė dalis ginama Lietuvos muzikos ir teatro akademijoje, 2023 m. gruodžio 12 d.

Meno projekto teorinė dalis ginama Lietuvos muzikos ir teatro akademijoje 2023 m. gruodžio 13 d.



LITHUANIAN ACADEMY OF MUSIC AND THEATRE
FACULTY OF THEATRE AND FILM
DEPARTMENT OF ACTING AND DIRECTING

KAMILĖ GUDMONAITĖ

**THE PHENOMENON OF SOCIAL THEATRE BREAKING INTO
REALITY**

Artistic Research Project
THEATRE (C 002)

VILNIUS, 2023

Supervisors of artistic research project:

Artistic supervisor: Assoc. Prof. Agnius Jankevičius

Research supervisor: Prof. Dr. Ramunė Marcinkevičiūtė

Defense Board of the artistic research project:

Chairman:

Prof. Viktorija Kuodytė (Lithuanian Academy of Music and Theatre, Theatre and Film C 002, acting)

Members:

Prof. Valentinas Masalskis (Lithuanian Academy of Music and Theatre, Theatre C 002, theatre directing)

Prof. Māra Ķimele (Latvian Academy of Culture, theatre directing)

Prof. Dr. Rasa Vasinauskaitė (Lithuanian Academy of Music and Theatre, Humanities, History and Theory of Arts H 003)

Assoc. Prof. Dr. Agnė Jurgaitytė-Avižinienė (Lithuanian Academy of Music and Theatre, sociology, psychology S 006)

The artistic research project was prepared over the period of 2018 to 2023 at the Lithuanian Academy of Music and Theatre.

The creative part of the project is defended at the Lithuanian Academy of Music and Theatre, on December 12, 2023.

The theoretical part of the project is defended at the Lithuanian Academy of Music and Theatre, on December 13, 2023.

TURINYS

KŪRYBINĖ MENO PROJEKTO DALIS.....	6
TEORINĖ MENO PROJEKTO DALIS.....	7
ĮVADAS.....	7
1. SOCIALINIS TEATRAS.....	12
1.1 Socialumas vs. politiškumas.....	13
1.2 Marginalumas kaip socialinio maišto forma.....	18
1.3 Socialinis teatras kaip gydymo praktika.....	21
1.3.1 Emocijos ir katarsis.....	23
1.3.2 Teatras ir protas.....	26
2. KALĖJIMO TEATRAS.....	29
2.1 Teisinės sistemos ydingumas.....	29
2.2 Lietuvos kontekstas.....	30
2.3 Kalėjimo teatro problematika.....	32
2.4 Spektaklis „Sapnavau sapnavau“ (Valstybinis Jaunimo teatras).....	35
2.5 Žiūrovų refleksija.....	39
3. TEATRAS IR NEĮGALUMAS.....	44
3.1 Neįgalumo apibrėžtis.....	45
3.3 Neįgalumas teatre.....	51
3.4 Spektaklis „Šventė“ (Oskaro Koršunovo teatras).....	54
3.5 Spektaklio dalyvių refleksija.....	58
4. KŪNAS IR SOCIALINĖ TRANSFORMACIJA.....	62
4.1 Kūniškumo fenomenas.....	62
4.2 Kūniškumo ir performatyvumo sąveikos.....	65
4.3 Politiški kūnai.....	68
4.4 <i>Queer</i> performatyvumas ir socialinis pokytis.....	72
4.5 Spektaklis „Trans trans trance“ (Oskaro Koršunovo teatras).....	76
4.6 Spektaklis ir bendruomenė.....	80
IŠVADOS.....	83
LITERATŪROS SĄRAŠAS.....	86
SUMMARY.....	93
PUBLIKACIJOS IR KONFERENCIJOSE SKAITYTI PRANEŠIMAI.....	111
PRIEDAI.....	112

KŪRYBINĖ MENO PROJEKTO DALIS

PROGRAMA

1. Spektaklis „Sapnavau sapnavau“, premjera 2019 m. Vilniaus Jaunimo teatre (rež. Kamilė Gudmonaitė, dramaturgė Teklė Kavtaradze, kompozitorius Dominykas Digimas)

2. Spektaklis „Šventė“, premjera 2021 m. Oskaro Koršunovo teatre (rež. Kamilė Gudmonaitė, dramaturgė Laura Švedaitė, choreografas Mantas Stabačinskas, kompozitorius Simonas Šipavičius, vaidina: Loreta Taluntytė, Kristina Šaparauskaitė, Oleg Dlugovskij, Božena Burokienė, Justina Platakytė, Juozas Čepulis, Mantas Stabačinskas)

TEORINĖ MENO PROJEKTO DALIS

ĮVADAS

Antropoceno epocha ir kartu su ja besivystanti naujojo materializmo filosofija šiandien verčia apmąstyti būdus, kokiais žmogus yra susijęs su jį supančiu pasauliu: gamta, gyvūnais, klimatu, kitais žmonėmis, ne žmonėmis. Kaip teigia Jane Bennett, „kiekvienas žmogus yra heterogeniškas nuostabiai ir pavojingai vibruojančios materijos mišinys.“¹ Materijos gyvumas atsiskleidžia kaip visus gyvus ir negyvus objektus siejantis pagrindas, o kiekvienas materialus objektas įgyja tam tikrą vertę. Tokiu būdu panaikinamas pagrindas skirtingų gyvybės formų nuvertinimui ir išrūšiavimui. J. Bennett teigimu, „toku būdu vitalistinis materializmas gali sukurti apsauginį tinklą tiems žmonėms, kurie dabar pasaulyje, kuriame vadovaujamosi Kanto morale, paprastai turi kentėti dėl to, jog neatitinka tam tikro (eurocentrinio, buržuazinio, teocentrinio ar kitokio) asmenybės modelio.“² Toks naujai atrastas dėmesingumas materijai didina sąmoningumą apie tai, kokiais būdais visi kūnai yra neatsiejamai susiję ir kelia klausimą apie žmogaus atsakomybę kitos gyvybės atžvilgiu.

Šiuolaikinio Europos teatro lauke jaučiama būtinybė sieti meną su visuomenėje vyraujančiomis nuotaikomis, ima ryškėti, kad kuriantis žmogus gyvendamas dabartyje atspindi ir tam tikrą socialinę tikrovę, o menas yra įsipynęs į politinį ir socialinį lauką. Kartu su nuolatinėje vertybinėje transformacijoje esančia visuomene, iš būtinybės būti ryšyje su jos nariais bei prisidėti prie socialinių lūžių, pamažu aktyvų balsą perima teatras, kurį galima pavadinti socialiai aktyviu arba socialiniu teatru. Socialinis teatras taikliai reflektuoja žmonių tarpusavio ryšius socialinėje ir politinėje paradigmoje bei visada atsiranda ten, kur rūšiuojama, devalvuojama ar kvestionuojama vieno ar kito žmogaus, socialinės grupės, bendruomenės, tautos vertė. Juo siekiama suteikti balsą marginalizuotiems, įgalinti bendruomenės veikti ir sužadinti visuomenės sąmoningumą, provokuoti dialogą svarbiais socialiniais klausimais.

Tyrimo objektas – socialinis teatras kaip kūrybinė strategija kuriant spektaklius „Sapnavau sapnavau“, „Šventė“ ir „Trans trans trance“.

Tyrimo tikslas – socialiniu teatru grindžiamų režisūrinių strategijų pritaikymo galimybės.

Siekiant užsibrėžto tikslo suformuluoti šie **tyrimo uždaviniai**:

- aptarti socialinio teatro sąvokos reikšmes ir apibrėžti pagrindinius tokio teatro principus;

¹ Bennett, J. *Vibrant Matter: A Political Ecology of Things*. Durham and London: Duke University Press. 2010, p. 12–13.

² Ibid.

- apžvelgti, kaip socialinis teatras gali būti siejamas su gydymo praktika;
- išnagrinėti spektaklių „Sapnavau sapnavau“, „Šventė“, „Trans trans trance“ socialinį ir politinį kontekstą, kalėjimo bei neįgaliųjų teatro problematiką;
- atrasti, kokios skirtingų socialinio teatro priegomis pagrįstų kūrybinių strategijų galimybės, kokias žinias apie žiūrovus, kūrėjus ir bendruomenę suteikia tam tikri meniniai sprendimai ir kaip socialinis teatras gali prisidėti prie visuomenės augimo.

Temos aktualumas ir naujumas. Lietuvoje apie tokio pobūdžio teatrą nėra parašyta pakankamai mokslinės literatūros, apibendrinančios ar susisteminančios šį fenomeną. Socialinis teatras kaip nauja Lietuvoje užgimusi teatro banga buvo minima teatrologo Edgardo Klivio recenzijoje „Visuomenės priešas: teatras kaip viešoji sfera“³ bei Vaido Jauniškio moderuotoje diskusijoje „Teatras kaip viešoji mūsų erdvė“ (2013 m.). Vieni pirmųjų Lietuvos teatrui atvėrę duris į socialumą teatre, buvo 2005 m. tarptautinio festivalio „Sirenos“ organizatoriai, kurie atvežė nemažai užsienyje sukurtų socialinio teatro spektaklių, tačiau sprendžiant iš Rasos Vasinauskaitės recenzijos apie festivalio programą, lietuviams šis žanras tais metais pasirodė ankstyvas ir nesuprastas, o teatrologė netiesiogiai ragino menininkus grįžti prie „grynuosius meno dėsnius“ išreiškiančio teatro klausdama, „ar tai nėra dar vieno teatrinio laiko baigiamasis etapas, kai po reikšmingo socialumo ir vėmt verčiančio natūralizmo pats teatras vėl užsidarys dramblio kaulo bokšte.“⁴ Deja, tais metais Lietuvos kūrėjams dar nebuvo dėl ko užsidaryti „dramblio kaulo bokšte“, nes jie į socialinio teatro lauką dar nė nebuvo „išėję“. Šiandien, panašu, kad užaugusi nauja teatro kūrėjų karta vėl pradeda domėtis socialiniais klausimais ir matyti teatrą tampriai susijusį su visuomene: pastebimas kritiškos, socialiai angažuotos teatro pozicijos stiprėjimas, skatinantis formotis ir naujus aktyvaus spektaklio pavidalus. 2020 m. straipsnyje „Taikomasis teatras: menas ar...?“ teatrologė Ramunė Balevičiūtė kelia klausimą apie teatro socialumą bei taikomojo teatro metodus ir pobūdį šiuolaikiniame kontekste bei išskiria kelis sėkmingus tokio teatro atvejus: Lietuvos nacionaliniame dramos teatre sukurtą „Žalią pievelę“ (rež. Jonas Tertelis ir Kristina Werner), „Dreamland“ (rež. Mantas Jančiauskas), Karolinos Žernytės spektaklius, menų agentūros „Artscape“ veiklą, kuri jau ne vienerius metus įgyvendina socialiai angažuotus projektus bei organizuoja kūrybines dirbtuves.⁵ Šiuos menininkus galima priskirti socialinio teatro kūrėjams. Visgi, nepaisant pavienių recenzijų, diskusijų bei tarptautinio festivalio, šia tema vientiso, platesnio tyrimo Lietuvoje dar nėra. Atsirandant įvairiems socialiniams judėjimams bei gausėjant spektaklių, grįstų socialine tematika, kiekviui, taip pat jaučiant norą įžodinti bei tirti savo

³ Klivis, E. Visuomenės priešas. Teatras kaip viešoji sfera. Kultūros barai. 2013, Nr. 3. Prieiga per internetą: <<https://www.menufaktura.lt/?m=1052&s=65319>> [žiūrėta 2019 01 21].

⁴ Vasinauskaitė, R. Socialinis teatras – išdūrinėjimo menas. Bernardinai.lt. 2005. Prieiga per internetą: <<http://www.bernardinai.lt/straipsnis/2005-10-12-rasa-vasinauskaite-socialinis-teatras-isdurinejimo-menas/10813>> [žiūrėta 2019 01 20].

⁵ Balevičiūtė, R. Taikomasis teatras: menas ar...?. Kultūros barai. 2020, Nr. 3.

pačios kūrybą, kuri pastaruosius metus egzistuoja socialinio teatro lauke, atsiranda poreikis apibendrinti ir tyrinėti teatrą kaip socialinį meną bei iširti šio fenomeno prasmę.

Tyrimo metodai. Tyrimo objekto specifika lėmė kelių metodologinių priėgų pasirinkimą. Socialinio teatro sąvokai aptarti, jo sąsajoms su medicina ir gydymu bei skirtingų kryptių analizei pasitelktas istorinis metodas, jo principai ir pagrindiniai elementai išskiriami analitiniu metodu. Socialinio ir politinio teatro skirtumai ištiriami lyginamąja analize.

Kadangi socialinio teatro temų lauke aktyvi galios struktūrų kritika, identiteto politika, tyrimui būdinga tarpdalykinė perspektyva, integruojanti sociologijos (kriminologijos, neįgalumo) teorijas, kritinę teoriją ir kultūros studijas (feministinę, *queer* teorijas).

Glaudus socialinio teatro ir visuomenės ryšys leidžia remtis subjektyviais kūrėjų ir žiūrovų išgyvenimais, darbo autorės kaip nagrinėjamų spektaklių režisierės asmenine patirtimi, įžvalgomis ir spektaklių interpretacija, kurios sukuria platesnes kultūrinės ir socialines reikšmes.

Literatūros ir kitų šaltinių apžvalga. Tyrime naudojama literatūra gali būti suskirstyta į keletą grupių:

1. Literatūra, nagrinėjanti teatro teoriją bei socialinio teatro raidą bei sąvokas. Tiriant socialinio teatro fenomeną, tyrime remtasi Guglielmo Schininà „Here We Are: Social Theatre and Some Open Questions about Its Developments“ (2004), Anna Seymour „Dramatherapy and social theatre: A question of boundaries“ (2009), James Thompson ir Richard Schechner „Why ‘Social Theatre’?“ (2004).
2. Šiuolaikinio teatro raidos bei teatro kaip transformacijos meno teorijų pagrindimui buvo naudingi teatro teoretikų darbai: Erikos Fischer-Lichte „Performatyvumo estetika“ (2015), Hanso-Thieso Lehmanno „Postdraminis teatras“ (2006).
3. Nustatant teatro, ritualo ir gydymo bei medicinos sąsajas pravertė Jean-Marie Pradier „'Care', 'cure' or Illusion?“ (2016), Jacques Jouanna „Hippocrates“ (2001), Deborah Bowman, Joanna Bowman „The seeing place: Talking theatre and medicine“ (2018), Walter Farber „Witchcraft, Magic, and Divination in Ancient Mesopotamia“ (1995).
4. Tiriant kalėjimo teatro reikšmę ir problematiką, svarbi buvo kriminologijos mokslu besiremianti literatūra: Gintautas Sakalauskas „Nusikaltimų prevencijos programų Lietuvoje nuostatos: tarp absurdo ir kokybės“ (2016), Margarita Dobrynina „Kriminologinio žinojimo konstravimas: valdžios vaidmuo“ (2009), Anthony Giddens „Sociologija“ (2005), James Thompson „From the Stocks to the stage“ (2004).
5. Literatūra, nagrinėjanti neįgalumo teatro teoriją bei etinius klausimus. Didelę reikšmę tyrimui turėjo Jono Ruškaus ir Gintauto Mažeikio „Neįgalumas ir socialinis dalyvavimas, kritinė patirties ir galimybių Lietuvoje refleksija: monografija“ (2007),

Tobino Sieberso „Disability and the Theory of Complex Embodiment—For Identity Politics in a New Register“ (2016), Antano Andrijausko „Estetikos ir meno filosofijos probleminių laukų sąveika“ (2008), Colino Barneso ir Geofa Mercero „Exploring disability: A sociological introduction“ (2010).

6. Literatūra, padėjusi ištirti kūniškumo fenomeno istoriją, kūniškumo ir performatyvumo ryšį bei *queer* estetikos pagrindus: Judith Butler „Vargas dėl lyties: feminizmas ir tapatybės subversija“ (2017), Gilles Deleuze ir Felix Guatari „Tūkstantis plokštikalnių“ (2004), David M. Halperin „The Normalization of Queer Theory“ (2003), Dalius Jonkus „Husserlio ir Marleau-Ponty diskusija apie fenomenologinę redukciją ir intersubjektyvumą“ (2009), Artūras Tereškinas „Esė apie skirtingus kūnus: kultūra, lytis seksualumas“ (2007), Audronė Žukauskaitė „Tapsmas moterimi ir postfeministinės strategijos“ (2010).
7. Šaltiniai. Lietuvių, latvių, lenkų kritikų straipsniai apie darbo autorės kūrybą: Ieva Tumanovičiūtė „Taki spektaklio ir žiūrov(i)ų tapatybė“ (2017), Vaidas Jauniškis „Moterų laikas“ (2017), Ieva Tumanovičiūtė „Aptemimas“ (2019), Ieva Rodina, Vėsma Lėvalde, Lauma Mellēna-Bartkeviča, Ērika Zirne „Kaukės, smurtas ir kitoniškumas iš arti, Latvijos kritikų kolektyvinis dienoraštis apie Lietuvos tarptautinį festivalį TheATRIUM 2022“ (2022), Adam Domalewski „Sirenos“: lietuvių vitrina“ (2022).

Tiriamąo darbo struktūra. Darbą sudaro įvadas, keturi skyriai, išvados ir literatūros sąrašas. Pirmajame skyriuje tiriama socialinio teatro termino problematika, fenomeno atsiradimo istorija ir kontekstas. Atrandama, kokiais būdais ši kryptis persipina su politinio teatro sąvokomis bei kokie elementai atskiria politinį ir socialinį teatrą. Ištyrus, kad socialinį nuo politinio teatro skiria terapinė funkcija, toliau tiriami teatro ir medicinos ryšiai bei galimybės susieti šiuos du fenomenus.

Kitos trys dalys tiria, klasifikuoja ir aprašo tris darbo autorės spektaklius, kurie atitinka skirtingas socialinio teatro strategijas:

1. Spektaklio kūrimas įtraukiant pažeidžiamų visuomenės grupių narius medžiagos rinkimo procese (spektaklis „Sapnavau sapnavau“)
2. Spektaklio kūrimas įtraukiant pažeidžiamų visuomenės grupių narius, kurie taip pat yra ir spektaklio atlikėjai (spektaklis „Šventė“)
3. Spektaklio kūrimas socialinėmis temomis su profesionaliais aktorais (spektaklis „Trans trans trance“)

Kiekvienas skyrius skirstomas į poskyrius, kuriuose ištiriamas sociologinis kontekstas, teatro ir nagrinėjamos problematikos ryšys, pateikiama spektaklio analizė meninių pasirinkimų,

dramaturgijos kontekste, bei tiriamos skirtingų socialinio teatro strategijų pritaikymo galimybės. Kadangi svarbu kiekvieną tiriamą spektaklį įpinti į tamprų visuomenės ryšių ir problemų lauką ir suprasti, kokiame kontekste atsiranda kūrinys, pirmieji kiekvieno skyriaus poskyriai remiasi sociologinėmis ar kritinėmis teorijomis ir kultūros studijomis bei atsižvelgiant į esamą sociopolitinę situaciją tiriant problemos turinį, grindžia pasirinktos temos svarbą. Tai atitinka ir vieną iš socialinio teatro kūrybos etapų, kurio metu pirmiausia ištiriamas problemos laukas.

Skyriuje „Kalėjimo teatras“ remiantis kriminologijos mokslu nuodugniai tiriamas teisinės sistemos kontekstas, kriminogeninė situacija Lietuvoje, kalėjimo teatro reikšmė ir problematika, analizuojamas spektaklis „Sapnavau sapnavau“ bei remiantis tam tikromis meninėmis priemonėmis gaunama žinių apie žiūrovų percepciją ir įsitraukimą.

Skyriuje „Teatras ir neįgalumas“ analizuojama neįgalumo problematika visuomenėje, žmonių su specifiniais poreikiais įtraukimo į teatrą galimybės bei sunkumai. Remiantis spektaklio „Šventė“ kūrybos metodais tyrinėjamos subjektyvios spektaklio dalyvių patirtys.

Skyriuje „Kūnas ir socialinė transformacija“ tyrimas vykdomas remiantis fenomenologijos mokslu, kūniškumo ir performatyvumo sąveikų tyrimu. Tiriamos įvairios kūniškumo sampratos nuo antikos iki šių laikų, kūniškumo sąsajos su performatyvumu bei socialumu galios diskurse. Remiantis *queer* estetika tirama, koku būdu socialinis teatras transformuoja žiūrovą, perkeldamas į liminalią būseną. Analizuojamas spektaklis „Trans trans trance“: formos pasirinkimas, meniniai sprendimai, *queer* estetikos elementai, transformuojančio teatro požymiai. Tirama, kokią subjektyvią įtaką spektaklis ir jo tema gali turėti bendruomenei bei lemti vienus ar kitus sprendimus.

Spektaklių kūrimo ir tyrimo metu dalyviai įtraukiami laisvanoriškumo pagrindu, kūrybos procesas ir tyrimas atliekamas nežeminant žmogaus orumo ir laikantis pagrindinių žmogaus teisių.

1. SOCIALINIS TEATRAS

Socialinio teatro terminas pirmą kartą pasirodo Richardo Schechnerio ir Jameso Thompsono straipsnyje „Kodėl 'Socialinis teatras'?“ (*Why 'Social theatre'?*). Autoriai išskiria naują terminą „socialinė drama“ (*social drama*) ir apibūdina jį kaip žmonių veiksmus kritinėse situacijose.⁶ Socialinė drama – visų pirma veiksmas realiame gyvenime, susijęs su būtinumu ar neišvengiamumu. Vokiečių teatrologas Hansas-Thiesas Lehmannas knygoje „Postdraminis teatras“ analizuoja teatrą, į kurį įsiveržia tikrovė, tirdamas atvejus, kai žiūrovas nebeatskiria, ar spektaklyje nutikusios situacijos surežisuotos, ar įvyko atsitiktinai. Klaida ir netikėtumo galimybė žiūrovą išplėšia iš iliuzijos ir verčia kvestionuoti realybę. Šiuo atveju socialinis teatras savotiškai apverčia H-T. Lehmanno mintį ir kalba ne apie į teatrą įsiveržusią realybę, o apie teatrą kaip socialinę dramą, įsiveržiančią į tikrą gyvenimą. Stebint socialinę dramą ar socialinį spektaklį, žiūrovo sąmonėje įvyksta ne bandymas atskirti, ar tai teatras, ar realybė, tačiau aiškus suvokimas, kad teatras *virsta* realybe. Knygos „Dramos terapija ir Socialinis teatras – Reikalingi dialogai“ autorė Sue Jennings teigia, kad veiksmai (*actions*) ir veikimas (*doing*) – yra tie dėmenys, kurie paverčia teatrą „socialiu“.⁷ Poelgiai, kurie keičia pasaulį, yra pagrindinis socialinio teatro elementas. Iš to galime daryti išvadą, kad be veiksmų, kurie išsiveržia iš už keturių teatro kaip institucijos sienų perkeisdamas nusistovėjusias visuomenės koncepcijas, teatras nėra socialus. Būtent tokį teatrą, kuris susilieja su tikrove ir galimai ją keičia, galima vadinti socialiniu teatru.

Vis tik šis terminas problematiškas dėl keleto aspektų: visų pirma, dažniausiai anglų kalboje socialinio teatro terminui apibrėžti naudojama taikomojo teatro sąvoka (*applied theatre*). 2003 m. Jameso Thompsono knygoje „Taikomasis teatras, susižavėjimas ir ne tik“ (*Applied Theatre, Bewilderment and Beyond*) tiriamas būtent taikomasis teatras, o socialinio teatro sąvoka nėra vartojama, tačiau 2004 m. minėtame R. Schechnerio ir J. Thompsono straipsnyje terminas jau naudojamas ir išskiriamas kaip atskira ir nauja teatro kryptis. Autoriai analizuoja termino problematiką, teigdami, kad italų kalboje vartojamas terminas yra būtent „socialinis teatras“ (*teatro sociale*), tačiau pasaulyje šios sąvokos vartojimas itin skiriasi: Didžiojoje Britanijoje ir Australijoje vis dar vyrauja „taikomasis teatras“ (*applied theatre*), Jungtinėse Amerikos valstijose – „bendruomenės teatras“ (*community-based theatre*), Azijos ir Afrikos šalyse naudojamas terminas „vystymosi teatras“ (*theatre for development*), o štai Kanadoje –

⁶ Thomson, J. ir Schechner, R. Why Social Theatre? TDR/ The Drama Review. 2004, Nr. 3. p. 11–16. Prieiga per internetą: <www.jstor.org/stable/4488567> [žiūrėta 2019 01 20].

⁷ Jennings, S. Dramatherapy and Social Theatre – Necessary Dialogues. London: Routledge. 2009, p. 25.

„populiarusis teatras“ (*popular theatre*).⁸

Dėl termino ir darbo krypties aiškumo vertinga apsibrėžti, kodėl socialiniam teatrui reikalinga atskira kategorija, o tiriamajame darbe nesiremiam vien tik taikomojo teatro teorijomis. Anna Seymour teigia, kad nors vienas apibendrinantis terminas kol kas nėra visuotinai prigijęs, vis tik visos anksčiau minėtos praktikos (o taip pat ir taikomasis teatras) gali būti laikomos socialiniu teatru.⁹ Taikomasis teatras dėl savo pobūdžio, be abejo, priskiriamas socialiniam teatrui, tačiau tėra viena iš tokio teatro kategorijų. Kai kurie kritikai tiesiogiai sieja jį su pilietiniu aktyvizmu ir siūlo laikyti politinę performatyvia praktiką, o Ramunė Balevičiūtė teigia, kad „taikomajam teatrui rūpi ne tiek meninė koncepcija, kiek dalyvių – ne „žiūrovų“ – grupės poreikiai.“¹⁰ Būtent tai galima būtų įvardinti esminiu skirtumu, atskiriančiu taikomąjį nuo socialinio teatro. Taikomojo teatro pagrindinis tikslas – pačių dalyvių (dažniausiai – tam tikrų socialinių grupių atstovų) transformacija. Socialinio teatro paradigmoje svarbus ir žiūrovų pokytis bei įsitraukimas, taip pat svarbią dalį užima ir meninė koncepcija bei jos paieškos. Taikomojo teatro kūrėjos Kristinos Werner teigimu, šio teatro praktikai dirba su pačiomis pažeidžiamiausiomis visuomenės grupėmis – pabėgėliais, psichiatrinių ligoninių gyventojais, benamiais ir kitais neprofesionaliais menininkais bei juos tiesiogiai įtraukia į kūrybos procesą. Nors tiriamojo darbo autorės režisūriniai darbai akivaizdžiai integruoja ir taikomojo teatro elementus (apie tai plačiau skyriuje, kuriame tiriamas spektaklis „Šventė“, kurtas kartu su neįgaliaisiais), tačiau tyrimas nesiremia vien taikomojo teatro teorijomis, nes tai susiaurintų tyrinėjamą fenomeną: socialiniame teatre kurti kviečiami gali būti ir aktoriai, kurie drauge tyrinėja socialiai svarbią temą ir ją interpretuoja, ne visada dirbama su socialinėmis grupėmis, o taip pat – socialinis teatras gali remtis ir pjesėmis, jei jose tam tikru būdu liečiami svarbūs sociumui klausimai. Terminai takūs ir persipynę – taikomojo teatro metodai ir praktikos naudojamos ir socialiniame teatre, tačiau tam, kad terminas nesusiaurintų gana plačios teorijų įvairovės į vieną homogenišką diskursą, pasirinktas būtent socialinio teatro terminas.

1.1 Socialumas vs. politiškumas

Kitas aspektas, keliantis termino problematiką yra labai trapi riba ir nuolatinė koreliacija su politinio teatro sąvoka. Kai kuriais atvejais atskirti politinio ir socialinio teatro neįmanoma, nes

⁸ Thomson, J. ir Schechner, R.. Why Social Theatre? TDR/ The Drama Review. 2004, Nr. 3. p. 11–16. Prieiga per internetą: <www.jstor.org/stable/4488567> [žiūrėta 2019 01 20]

⁹ Seymour, A. Dramatherapy and social theatre, A question of boundaries. In: Dramatherapy and Social Theatre-Necessary Dialogues. London Routledge, 2009, p. 26.

¹⁰ Balevičiūtė, R. Taikomasis teatras: menas ar...?. Kultūros barai. 2020, Nr. 3.

pagrindinė politinio teatro kategorija – jo socialumas, o socialinio teatro – gebėjimas perkeisti galios santykius. Hannah Arendt teigia, kad politika yra tai, „kas gimsta erdvėje-kuri-yra-tarp-žmonių, ir steigiasi kaip ryšiai.“¹¹ Taigi, galima pastebėti, kad politiniam menui yra būdinga socialinė kategorija kaip *sprendimas*, per kurį atsiranda „dalyvavimas pasaulyje kartu su kitais.“¹² Filosofės nuomone, teatras – tai ne tik viešoji erdvė, kurioje formuojasi individų-piliečių bendruomeniškumas, bet ir spektaklis, kurio metu „žmonės sprendžia apie jiems bendro pasaulio dalykus.“¹³ Pagal H. Arendt, svarbu tai, kad spektaklio metu gimstantys žiūrovų tarpusavio ir jų su pasauliu ryšiai – šis kolektyvinės individuacijos procesas – kaip tik ir yra teatro veikla, išreiškianti *sprendimo*, o taigi ir vertybinę žiūrovų poziciją, ir paverčianti spektaklį tiek politiniu, tiek socialiu. H-T. Lehmannas teigia, kad „socialinei teatro praktikai pradžia davė pačių šamanų, vadovų ir kunigaikščių tikslingai surežisuoti pasirodymai, kai šie prakilniais gestais ir kostiumais pabrėždavo savo išskirtinę vietą kolektyve – tai buvo valdžios efekto teatras“¹⁴, vis tik socialinio teatro gimimo laikotarpiu laikomi 6-7 dešimtmečiai. Tai buvo laikas, kai kartu su avangardo gimimu ir visuomeninių judėjimų bei aktyvistų atsiradimu socialumas tapo pasipriešinimu konvencionaliai tuo laiku gyvavusiai draminei estetinė patirtį keliančiai tradicijai. R. Vasinauskaitė teigia, kad teatras „XX a. antroje pusėje pasklido po skirtingas avangardinio meno praktikas, paskatinusias atsirasti provokacijos ir protesto, fakto, engiamųjų, dokumentinio ir pan. teatro formas.“¹⁵ Su performatyvumo teorijomis trinantis ribai tarp teatro ir kasdienybės bei įvairiose performanso praktikose tiesiogiai įtraukiant dalyvauti žiūrovus, atsiranda ir teatro socialumo kategorija. Šio pobūdžio teatro pagrindinė atsiradimo ir vystymosi priežastis – politinė motyvacija, pačioje socialinio teatro prigimtyje slypi akivaizdi politinė paradigma, tad nenuostabu, kad socialinis teatras iki šiandien koja kojon žengia su politiniu teatru ir nėra aiškios ribos ar konkrečios teorijos, galinčios atskirti šiuos du fenomenus.

6-ajame dešimtmetyje išryškėjo naujojo socialaus ir politinio „rituališkumo“ paieškos. Įdomu, kad menininkai, sekdami Antoninu Artaud, kuris su socialine tematika turi labai mažai ką bendro, kūrė akcijas ir spektaklius, kurie, pagal Guglielmo Schininą, sudėjo pagrindus politinei intervencijai, taikiam sociumo taisyklių permąstymui, kultūrinei diskusijai ir socialinei terapijai.¹⁶ Šios tradicijos formavimosi pradžia galima laikyti Augusto Boalio Engiamųjų teatro idėją ir

¹¹ Arendt, H. *Qu'est-ce que la politique*. Paris Seuil. 1995, p. 42.

¹² *Ibid.* p. 245–247.

¹³ *Ibid.* p. 248.

¹⁴ Lehmann, T. *Postdraminis teatras*. Vilnius: Aidai. 2010, p. 270.

¹⁵ Vasinauskaitė, R. *Socialinis teatras – išdūrinėjimo menas*. Bernardinai.lt. 2005. Prieiga per internetą: <<http://www.bernardinai.lt/straipsnis/2005-10-12-rasa-vasinauskaite-socialinis-teatras-isdurinejimo-menas/10813>> [žiūrėta 2019 01 20].

¹⁶ Schininà, G. *Here We Are: Social Theatre and Some Open Questions about Its Developments*. TDR/ The Drama Review. 2004, Nr. 3. p. 18-19. Prieiga per internetą: <<http://www.jstor.org/stable/4488568>> [žiūrėta 2019 01 28].

Eugenio Barbą, Juliano Becko ir Judith Malinos kūrybą, R. Schechnerio Performanso Grupę. Anot G. Schininos, šie menininkai pradėjo tai, ką šiandien, praėjus laikui ir teatrui įgavus kitas formas, galima laikyti socialiniu teatru.¹⁷ 1970-aisiais prasidėjo naujų formų paieškos tiriant, koku būdu menininkas galėtų dalyvauti socialiniame ir politiniame gyvenime. Pagal G. Schinina, pirmoji banga, kuri veržėsi į marginalų bendruomenes, politines grupes, miestų pakraščius ir rėmėsi kolektyvinės kūrybos principais, vadinosi „Bendruomenės teatru“ (*Community-based theatre*). Antrąją socialinio teatro bangą galima vadinti „Naujuoju teatru“ (*New theatre*). Tai teatras, kuris yra decentralizuotas, edukacinis, grįstas bendruomenės dalyvavimu ir socialine veikla. Galima pastebėti, kad šios dvi bangos siejasi su Peterio Brooko *trečiosios kultūros* idėja. Kaip pažymi Claudio Bernardi¹⁸, P. Brookas išskyrė tris kultūras: kolektyvinę (*collective*), individualią (*individual*) ir santykių kultūrą (*the culture of relationship*). Būtent trečioji yra toji kultūra, kuria, pagal C. Bernardi, turėtų remtis teatras, nes pagrindinis jo potencialas – kurti tiltus ir jungtis tarp individų ir bendruomenių, tarp mikro ir makrokosmoso, ir, galiausiai, P. Brooko žodžius talpinant į galios matricą, tarp *matomo* ir *nematomo*.¹⁹

R. Schechneris šį fenomeną apibūdina kaip teatrą, kurį sudaro tam tikrų socialinių problemų iškėlimas į paviršių.²⁰ Antrindamas R. Schechneriui, tokias socialinio teatro ypatybes (kurios, galima pastebėti, jau žengia ir į taikomojo teatro teritoriją) išskiria G. Schinina:

1. Socialinio teatro tikslas nėra estetiškas rezultatas, bet santykių kūrimo procesas per kūrybinį bendravimą. Estetika gali tapti priemone, tačiau tai nėra pirminis tikslas.
2. Socialinis teatras neįeina į socioekonominę *mainstreamo* kultūrą ir komercinį teatrą.
3. Socialinis teatras turi būti suprantamas kaip veiksmo ir veiklos teatras, galintis įtraukti kiekvieną asmenį ir nėra skirtas tik talentingiausiems, kurie kuria naudodamiesi tobulomis techninėmis savo amato galimybėmis.
4. Socialinio teatro dalyvių grupė (kurią jis pavadina choru) sudaroma iš skirtybių.²¹

Būtent skirtybės yra vienas esminių aspektų, į ką dėmesį kreipia socialinis teatras. Galutinis tokio teatro tikslas – ne akcentuoti žmones vienijančius požymius ir teigti visų egzistuojančių žmonių universalumą, bet priešingai – suteikti prasmę žmonijos skirtumams, leisti jiems reikštis bei sukurti solidarumą, steigti supratimą tų skirtumų atžvilgiu. Socialiniame teatre skirtybės akcentuojamos tam, kad tarp konfliktuojančių individų ar bendruomenių būtų

¹⁷ Ibid. p. 20.

¹⁸ Bernardi, C. *Corpus Hominis, riti di violenza, teatri di pace*. Milano Euresius Hominis. 1996.

¹⁹ Brook, P. *The Shifting Point*. London Harper and Row. 1987.

²⁰ Thompsom, J. ir Schechner, R. *Why Social Theatre?*. TDR/ The Drama Review. 2004, Nr. 3. p.12. Prieiga per internetą: <www.jstor.org/stable/4488567> [žiūrėta 2019 01 20].

²¹ Guglielmo, S. *Here We Are: Social Theatre and Some Open Questions about Its Developments*. TDR/ The Drama Review. 2004, Nr. 3. p. 24. Prieiga per internetą: <<http://www.jstor.org/stable/4488568>> [žiūrėta 2019 01 28].

galima „statyti tiltus.“²² Tai visuomenės kvestionavimo teatras, kuris pastebi egzistuojančius skirtumus, neteisybę ir nelygybę, o ne siekia „apvalymo“ unifikuojant bendruomenės narius, ar skatina „normalias“ vertybių sistemas bei „tradicinį“ socialinį kodą.

Kaip teigia G. Schininà, pagrindinis aspektas, skiriantis socialinį teatrą nuo kitų žanrų ir šakų, yra tai, kad tokio pobūdžio teatras siekia ne tik katarsio (nors katarsis taip pat turi prasmę teatro patyrimo) – jo siekiamybė yra *metaxis*. Žodis *metaxis* kilo iš graikų kalbos ir dramoje naudojamas kaip terminas, apibūdinantis tam tikrą liminalią proto būseną, kurios metu susijungia du pasauliai – realybė ir fikcija. Šį konceptą naudojo A. Boalis ir ja grindė Engiamųjų teatro idėją, o Cecily O'Neill suprato *metaxis* kaip žiūrovo transformaciją į atlikėją (*performer*)²³. *Metaxis* koncepcija apibūdina susijungimą kaip aukščiausią būseną, patiriamą teatre. Graikų kalboje randamas žodis *metaxy* reiškia būseną *tarp (in-between)*. Platonas aprašo ją kaip žmogaus egzistencijos įtampą: remiantis filosofu, žmogaus egzistencija yra vieta tarp abejonės ir žinojimo, mirties ir nemirtingumo. Anot Platono, žmogus, ieškantis esminių atsakymų apie gyvenimą ir savo egzistenciją, atsiduria būsenoje, vadinamoje *metaxy*: „tai tam tikra būseną, kurioje nedominuoja nei sąmonė, nei pasąmonė, tai tam tikras magiškas momentas, kuriame laikas atrodo visiškai sustojęs. *Metaxis* reiškia sąjungą su kažkuo didesniu už mus pačius, ar tai būtų Idėjų pasaulis, ar universali žmonių santykių ir ryšių ypatybė. Ši būseną gali būti patiriama dramoje, religijoje, psichoterapijoje.“²⁴ Taigi, socialinio teatro tikslas slypi žodyje *susijungimas*. Galima daryti išvadą, kad socialumas teatre – tai įvairių bendruomenių, jos narių, individų, ar paties žmogaus susijungimo su savimi koncepcija.

Socialiniam teatrui būdingos erdvės – ne tik teatrai, bet ir kalėjimai, pabėgėlių stovyklos, ligoninės, vaikų namai ar įvairios viešosios erdvės. Jo dalyviai arba objektai gali būti aktoriai, besigilinantys ir tyrinėjantys aktualią socialinę problemą ar kuriantys vaidmenis socialinius klausimus sprendžiančioje pjesėje, bet ir vietiniai gyventojai, neįgalūs žmonės, kaliniai ir kitos dažnai pažeidžiamos, marginalizuotos bendruomenės. Remiantis socialinio teatro praktikomis, aktoriai gali dalyvauti tyrime renkant medžiagą, tačiau kai kuriais atvejais aktoriais-dalyviais gali tapti patys tyrimo objektai – pažeidžiamos socialinės grupės. Remiantis R. Schechneriu ir J. Thompsonu, tokio teatro objektais taip pat gali būti individai, kurie jaučiasi pametę bendrumo jausmą ir atskirti nuo bendruomenės, taip pat benamiai.²⁵ Socialinio teatro kūrėjai dažnai pasirodo vietose ir situacijose, kurios nebūtinai būdingos teatrui, „ne-atlikėjus“ paversdami atlikėjais.

²² Ibid.

²³ O'Neill, C. *Drama worlds. A Framework for Process Drama*. Portsmouth: Heinemann. 1995, p. 119.

²⁴ Allern, Tor-H. *Myth and Metaxy and the Myth of Metaxis*. In: *Playing Betwixt and Between*. The IDEA Dialogues 2001. 2002, Nr. 79. p. 84.

²⁵ Thomson, J./Schechner, R. *Why Social Theatre?*. TDR/ The Drama Review. 2004, Nr. 3, p. 12. Prieiga per internetą: <www.jstor.org/stable/4488567> [žiūrėta 2019 01 20].

Tokio teatro veikėjas – tarsi tarpininkas, veikiantis ne tik scenoje, bet ir padedantis kitiems tapti atlikėjais. Socialinio teatro aktyvistai dažniausiai yra menininkai, bet pagal R. Schechnerį, tai teatre visai nebūtina, o tokiu atveju įžengiama ir į taikomojo teatro teritoriją. Nors socialinio teatro teorija dažnai yra itin susijusi su konkrečiomis lokacijomis ar institucijomis, kuriose ar su kuriomis kuriamas spektaklis, tačiau nereikėtų maišyti socialinio teatro su įvietintu teatru. Vienas svarbiausių socialinio teatro etapų – ne fizinis prisitaikymas prie lokacijos formos prasme, bet gilus ir nuoseklus temos ištyrinėjimas. Būtent tai yra pagrindinis darbo etapas: pasirinkti socialiai aktualią, visuomenės problemas liečiančią temą, konfliktų lauke esančią teritoriją ir pasitelkiant sociologiją, filosofiją, pačių atliktus tyrimus (interviu, pokalbius, surinktą dokumentinę medžiagą), antropologiją ar kitus reikalingus mokslus, kartu su aktoriais/dalyviais visapusiškai į ją įsigilinti. Šis metodas atsispindi ir autorės meniniame tyrime: pasitelkiant socialinį spektaklį kaip formą, pirmiausia ištiriama sociologinė pasirinktos temos prasmė bei problematika. Šiuo aspektu socialinio teatro tyrimai bei konkretūs autorės spektakliai sietini su sociologinėmis, kritinėmis teorijomis ir kultūros studijomis ir negali būti analizuojami be šio konteksto, todėl didelę darbo dalį ir sudaro būtent tokio pobūdžio tyrimas. Socialiniame teatre prieš dirbdamas su kaliniais arba ties kriminologijos problema, menininkas pirmiausia turi ištirti nusikaltimo psichologiją, kalėjimo reabilitacijos sistemą ir jos trūkumus, prieš kurdamas su neįgaliaisiais arba apie neįgalumą kaip fenomeną, jam reikia atrasti ir suvokti tikruosius neįgalių žmonių poreikius, o taip pat – žvelgti į neįgalumą galios paradigmoje. Tačiau vien tyrimo ir nuoseklus domėjimosi nepakanka – šis tyrimas turi tapti spektakliu, meniniu kūrinium, transformuojančiu atlikėjus, žiūrovus, patyrimu, perkeičiančiu vyraujančią nuomonę ir žinias. Įdomu, kad minimos vietos, kuriose dažnai gali įvykti spektaklis – instancionalizuotos ir kontroliuojamos valdžios sistemų, o pats teatras, įsiveržęs į šias vietas kaip priešingybė valdžios taisyklėms, tampa erdve kelti klausimą apie pačią valdžią, instituciją ar jiems pavaldžius piliečius, taigi ir vėl tampa politišku. H-T. Lehmannas patvirtina, kad nors „teatro praktika lemia, kad savo esme jis yra *socialus menas*, tačiau jo analizės neįmanoma visiškai depolitizuoti, nes ji susijusi su objektyvia politine tikrove.“²⁶ Iš to galima daryti išvadą, kad socialinis teatras kyla iš politinio teatro kaip didesnės teatro šakos, tačiau visgi šiandien tokio teatro motyvacija bei domėjimosi laukas peržengia politiškumą ir negali būti apribojamas vien politiškai.

Kai 7-8 dešimtmečiuose išpopuliarėjo socialiniai projektai, kilo poreikis pradėti kelti esminius klausimus apie galimas teatro kaip socialinio meno praktikos ribas. Tuo laikotarpiu toks teatras buvo neišvengiamai siejamas su terapinėmis praktikomis, taip įvesdamas dramos terapijos ir socialinio teatro tapatumo klausimą. Nors tarpdiscipliniškumas, neaiškios ribos bei konkretaus

²⁶ Lehmann, T. Postdraminis teatras. Vilnius: Aidai. 2010, p. 278.

teorinio pagrindimo trūkumas leido socialiniam teatrui kurtis nepaisant teorinių meno taisyklių, tačiau galima pastebėti, kad analizuojant šį fenomeną iškyla nauja mintis, kad socialinis teatras kaip meno forma esti kažkur tarp terapijos ir politikos. Žymiausios tokio pobūdžio meno metodologijos kuriamos Jacobo Morenos, Sue Jennings ir Augusto Boalio. Šių menininkų idėjos remiasi mintimi, kad pagrindinė žmogaus psichologinių problemų, nerimo ar psichozių priežastis – visiškas ar dalinis *aš* suvokimo praradimas bei negebėjimas kurti ryšio su kitais žmonėmis, komunikuoti su realybe.²⁷ Būtent teatras gali struktūruoti asmenines patirtis aplinkos ir pasaulio kontekste ir atkurti prarastą ryšį su savimi ir pasauliu. Taigi, socialinio teatro funkcija dažnai siejama su dramos terapija ir tai yra esminė skirtis tarp politinio ir socialinio teatro: politinio teatro lauke svarbiausia valdžios ir galios santykių transformacija, o socialinis teatras veržiasi į terapinę, gydomąją erdvę, sukeldamas tarpinę susijungimo būseną *metaxis*, kurioje galimai mažinama socialinė atskirtis, diskriminacija, didinamas išstumtų bendruomenės narių priėmimas ir aukštinama marginalų kaip pasipriešinimo įvairioms socialinėms prievartoms, svarba, o taip pat – gryninama ir trinama riba tarp *matomų* ir *nematomų* visuomenės problemų.

1.2 Marginalumas kaip socialinio maišto forma

P. Brooko suformuota *matomo* ir *nematomo* metafora socialiniame kontekste gali būti suprantama kaip santykio tarp *matomo* ir *engiamo/išstumto* sinonimas. Būtent socialinis teatras iš simbolinės prasmės perkelia šią idėją ir analizuoja marginalumo ir įvairovės konstruktus. H-T. Lehmannas savo knygoje „Postdraminis teatras“ apžvelgdamas paskutinių trijų XX a. dešimtmečių teatro praktiką, pabrėžia, kad teatras pamažu virto nebe „masiniu reiškiniu“, o „mažumų patirtimi.“²⁸ Pagal R. Vasinauskaitę, savo teoriją jis grindžia dramos modelio kaip normatyvinės teatro idėjos transformacija į daugybę teatrinių praktikų, kurios virsta savarankiškais teatro rūšimis, meninėmis „mikrostruktūromis“. Teatologė teigia, jog „toks šiuolaikinio teatro išskaidymas į „molekulinę“ sistemą tiesiogiai susišaukia su postmodernizmo teorijomis – akcentuojami ne reikšmės ar prasmės, o formalieji (estetiniai) teatrinių praktikų aspektai, kuriuos vienaip ar kitaip paveikė masinė kultūra, naujosios technologijos ir medijos, performatyvusis menas. T. y. akcentuojami tie „marginaliniai“ reiškiniai ir ieškojimai, kurie „neatitinka aukštų meninio turinio ir formos reikalavimų“, tačiau kuriuose teatras tampa atvira viešos diskusijos erdve, o suvokimas virsta patirtimi.“²⁹ Būtent „marginaliniai“ reiškiniai ar

²⁷ Schininà, G. Here We Are: Social Theatre and Some Open Questions about Its Developments. TDR/ The Drama Review. 2004, Nr. 3. p. 20. Prieiga per internetą: <<http://www.jstor.org/stable/4488568>> [žiūrėta 2019 01 28].

²⁸ Lehmann, T. Postdraminis teatras. Vilnius: Aidai. 2010, p. 21.

²⁹ Vasinauskaitė, R. (Anti)ideologija: politinio teatro formos šiuolaikinėje scenoje. Menotyra. 2012, Nr. 2. p. 127.

pačio spektaklio formos paverčia teatrą erdve, kurioje galimi socialiniai pokyčiai. R. Vasinauskaitė pastebi, kad teatrologo požiūrį galimai veikė ryškiausios postmodernizmo teorijos filosofai Gillesas Deleuze'as ir Félixas Guattari, kurių vartota „mažumo(s)“ (*mineur, minorité*) samprata turi sąsajų su H-T. Lehmanno pozicija socialiai aktyvaus ir politiško teatro atžvilgiu. G. Deleuze'as ir F. Guattari pabrėžia daugumos ir mažumos priešpriešą: dauguma atitinka dominuojančias, stabilias ir pastovias struktūras, ne tik politines, tokias kaip institucijos ar ideologijos, bet ir socialines: lyties, kalbos ir pan., o mažumai priskiria *kaitos* ir *tapsmo* galimybę. Filosofų nuomone, į mažumas įeina kalbinės ar socialinės grupės, tautinės ir kūrybinės bendruomenės ir pan. Remiantis šia teorija, galima teigti, kad mažuma gali pasipriešinti normalizuojančiai valdžios sistemai, tačiau būtent mažumos kategorija yra terpė, kurios integracijai reikalingos terapinės priemonės. G. Schininà pastebi, kad paskutiniaisiais metais socialinis teatras labiau siejamas su gydymu ar terapija, ir pabrėžia, kad bet kokia socialinio teatro veikla visų pirma kyla iš itin stipraus poreikio ar būtinybės.³⁰ Pagal teoretiką, šis teatras nukreipia individus, grupes ir bendruomenes rasti savąjį kelią ir įsisąmoninti tikruosius savo poreikius bei pagerinti socialinį funkcionavimą, pabrėždamas, kad socialinis teatras – tai „teatras, skirtas pokyčiams.“³¹ Galima teigti, kad vienas iš socialinio teatro tikslų – bendruomenių integracija ir/arba pasipriešinimas sistemai, išstumiančiai pažeidžiamas, engiamas, nematomas visuomenės grupes. Jis teigia, kad teatro galia geba keisti tiek žmonių, einančių į teatrą, tiek žmonių, dirbančių jame, gyvenimus. Išskirdamas karą kaip labiausiai žmonių rūšiai pavojingą ir reikšmingą fenomeną, savo straipsniuose jis analizuoja karo teritorijose vykstančio socialaus teatro atgimimą. Anot autoriaus, teatro egzistavimas karo niokojamose teritorijose padeda išlaikyti bendruomeniškumą, ugdo atjautą ir kuria visuomenę, kuri kvestionuoja neteisybę. Būtent atjautos ugdymas gali būti laikomas viena pagrindinių terapinių socialinio meno funkcijų. Taigi, teatras, kalbantis apie mažumas arba kuriamas mažumų (tautinių, kalbinių, kultūrinių, socialinių ir pan.), toks teatras, kuris suteikia balsą engiamiesiems ir ragina kvestionuoti žmogaus teisių ir integracijos klausimus bei ugdo atjautą, gali įvykdyti tam tikrus socialinius pokyčius visuomenėje ir atlikti sudėtingą gydomąją funkciją, kuri atskiria jį nuo politinio teatro sampratos. Remiantis H-T. Lehmannu, net ir Bertoltas Brechtas teatrui priskyrė užduotį skatinti teisingumo jausmą bei pasipiktinimą neteisybe. Kaip teigia teatrologas, „racionalizavimo, išskaičiavimo, rinkos racionalumo amžiuje teatras, pasinaudodamas *rizikos* estetika, turi tvarkytis su kraštutinėmis emocijomis, kurios visada susijusios ir su galimybe laužyti tabu. O tabu laužomi

³⁰ Seymour, A. Like ham in a temperance hotel. Healing, participation and education in social theatre. In: Dramatherapy and Social Theatre-Necessary Dialogues. London: Routledge. 2009, p. 37.

³¹ Ibid.

tada, kai žiūrovas nežino, kaip reaguoti į tai, kas vyksta šalia, kai nelieka saugaus atstumo, kurį anksčiau kurdavo estetinis žiūrovų salės ir scenos atskyrimas.³² Socialinis teatras, dažnai persikeliantis į netradicines erdves, kaip centrinę ašį pasirinkęs socialines problemas, griauną estetinį žiūrovų salės ir atlikėjų atskyrimą, perkeldamas teatrą į gyvenimą laužo įvairius su visuomenės kuriamais stereotipais susijusius tabu. Jei tabu suprasime kaip „socialiai nusistovėjusią reakciją, kuri be jokio racionalaus pagrindo kaip „neliečiamus“, bjaurius, netoleruotinus atmeta kai kuriuos tikrovės faktus, elgesio normas ar atvaizdus“³³, galima suponuoti, kad būtent socialiai nusistovėję požiūriai, visuomenės stereotipai, galios santykiai, skatinantys smurtą ar diskriminaciją prieš tam tikrus visuomenės atstovus ar jų grupes, yra tai, prieš ką kovoja socialinis teatras pasitelkęs brechtišką teisingumo jausmą ir pasipiktinimą neteisybe. Pagal H-T. Lehmanną, „teatro suvokimo politikai svarbu principinė nesitaikstymo su situacijos patvarumu ir patvirtinimu pozicija, kitaip tariant – net ir tabu laužymas.“³⁴ Kaip tik tas faktas, kad teatras gali žaisti su ribomis bei laužyti tabu, verčia rasti socialiai aktyvaus pobūdžio spektaklius, skatinančius kurti jungtis tarp skirtybių, o ne jas pamiršti ar ignoruoti, akcentuojant žmonijos universalius bruožus. Taigi, nors socialinio teatro terminas yra problematiškas ir dar nėra vienos aiškios teorijos, apibūdinančios šį fenomeną, vis tik Lietuvoje galime stebėti akivaizdų socialinio teatro pakilimą ir poreikį.

Ištyrus egzistuojančias teorijas ir palyginus politinio ir socialinio teatro pobūdį, galima daryti išvadą, kad socialinio spektaklio tikslas – ne vien tik estetinis ar kvestionuojantis galios persvaras visuomenėje, o integracinis: pabrėždamas skirtybes, socialinis teatras kviečia švęsti jų egzistavimą, sujungti visuomenėje tai, kas buvo atskirta, ir tarp *matomo* ir *nematomo* tiesti tiltus. Teatras turi tapti socialinio maišto ar revoliucijos repeticija, o perkėlęs žiūrovo sąmonę į *metaxis* būseną – transformuoti ją bei padėti panirti į susijungimo su savimi, bendruomene ar pasauliu patirtį. Išskaidytą sąmonę, kuri skiria „čia“ ir „ten“, „vidų“ ir „išorę“, „aš“ ir „kitą“, socialinis teatras keičia ryšiu, sąjunga, susijungimu, o žiūrovo dalyvavimas į realybę įsiveržusiame spektaklyje grąžina teatrui akivaizdžią terapinę funkciją, konfliktą pakeisdamas taikiu skirtybės priėmimu bei kelia klausimus, koku būdu esame susiję su kitomis gyvybės rūšimis.

³² Lehmann, T. Postdraminis teatras. Vilnius: Aidai. 2010, p. 281.

³³ Ibid. p. 280.

³⁴ Ibid.

1.3 Socialinis teatras kaip gydymo praktika

Tyrinédama socialinio teatro kaip terapijos diskursà ir „teatro, kuris gydo“ koncepcijà, Jean-Marie Pradier kelia klausimà, kà teatras gali turėti tokio, ko neturi medicinos mokslas. Juk iš tiesų teatro praktikai dažnai spekuliuoja ir iškeldami savo profesijà virš kitų, dažnai sakosi gydà, keičià mūsų visuomenę. Atradus, kad politinì ir socialinì teatrà skiria bûtent socialinio teatro veržimasis į terapijos ir gydymo teritorijà, verta palyginti teatro ir medicinos mokslo istorijà bei peržvelgti, kaip teatras ir gydymas susiję istoriniame kontekste.

Debora ir Joanna Bowman pabrėžia, kad graikų kalboje žodis „teatras“ reiškia „matymo vietà“, o matymas kaip fenomenas visada buvo integruotas į medicinos mokslo idėjà: medicina yra ta erdvė, kurioje susijungia objektyvus stebėjimas, subjektyvi interpretacija, regėjimo linijos ir aklinos, nežinomos teritorijos.³⁵ Anot tyrinėtojo Walterio Farberio, senovės civilizacijose nebuvo aiškios atskirties tarp „racionalaus mokslo“ ir magijos. Mesopotamijoje susirgus žmogui, gydytojai naudodavosi tiek maginėmis formulėmis ir ritualais, tiek medicininu gydymu. Pagrindinis bendruomenės autoritetas buvo egzorcistas-gydytojas *āšipu*³⁶, o psichinės ligos buvo laikomos dievybių įsikūnijimu. Senovės Egipto medicina, išvysčiusi anatomijà ir klinikinę diagnostikà, tam tikrame lygmenyje buvo susieta su antgamtinėmis jėgomis³⁷, o viduramžiais ir renesanso laikotarpiu medicinos mokslo vystymàsi demonstravo neregėtai populiarius anatomijos teatras: tai amfiteatro tipo salės, kurių centre/scenoje – stalias mirusiojo kūnui. 1594 m. pastatytame seniausiam iki šių dienų išlikusiame anatomijos teatre Padujuje kabo užrašas „*Hic locus ubi mors east gaudet succurrere vitae*“ („Tai yra vieta, kurioje mirusieji turi garbės padėti gyviesiems“). Anatomijos teatro fenomenas – itin įdomus tiek teatro, tiek medicinos vystymosi istorijoje, nes abi sritys nuo savo susikūrimo pradžios tiek dramose, tiek gydymo ritualuose buvo itin susietos su baroko laikotarpiu išpopuliarėjusia mintimi *memento mori*. Mirtis, perėjimas į požemių karalystę, anapusio dievai ir deivės dažna graikų tragedijose, viduramžių misterijose ir baroko dramose, o gydymo ritualuose ar ceremonijose tai neišvengiamas svečias: gydytojas-šamanas senovės kultūrose privalo pereiti į anapus, kad išgydytų tuos, kurie šiapus.

Egzistuoja įvairios senosios gydomosios praktikos, tokios kaip *Lila* Maroke, *Candomblé* ir *Macumba* Brazilijoje, *N'doep* Senegale, kurios savyje talpina teatrališkumo ir spektakliško dimensijà: tai itin įspūdingos ceremonijos ir ritualai, kurių pagrindà sudaro dainos, muzika, šokiai, kostiumai, persikūnijimai ir terapinė ritualo funkcija. Štai Indijos gydymo praktikoje šamanas

³⁵ Bowman, D./ Bowman, J. The seeing place: Talking theatre and medicine. Arts & Humanities in Higher Education. 2018, Nr. 1. p. 167.

³⁶ Farber, W. Witchcraft, Magic, and Divination in Ancient Mesopotamia. T.3: Civilizations of the Ancient Near East. New York: Schribner.1995.

³⁷ Nuun, J. Ancient Egyptian Medicine. Oklahoma: University of Oklahoma Press. 2002.

tiesiog bendruomenės akyse įsikūnija į dievybę (ar leidžia dievybei įsikūnyti į jį): apsivelka marga kostiumą, užsideda tam tikrą karūną, apsis stato varpeliais, būgnais bei kitais ritualiniais objektais, apsišlaksto vandeniui ir pradeda įsikūnijimo kelionę: skambinant varpu bei būgnu imamos kartoti mantras, kol galiausiai patenkama į transą ir prasideda gydymo ritualas.³⁸ V a. Atėnuose gydytojai būdavo atrenkami viešo oratorinio mūšio metu.³⁹ Išrinktas minios, gydytojas turėdavo atlikti pasirodymą, kuriame jam tekdavo išgydyti sergantįjį scenoje. Jacques Jouanna teigimu Graikijoje, o taip pat ir įvairiose gentinėse kultūrose gydytojas visada „atlieka vaidmenį“ (*performing*)⁴⁰, ir, be abejo, kai kurie jų naudoja teatrinius efektus tam, kad užmaskuotų savo nekompetetingumą.

Viena garsiausių gydymo įstaigų senovės istorijoje – Epidauras Graikijoje. Būtent ši vieta yra laikoma tiek medicinos, tiek teatro gimimo vieta. Pagrindinis gydymo metodas Epidaurė buvo gydymas sapnuose (*dream healing*). Pagal Wilbertą M. Geslerį „graikai tikėjo, kad kai žmonės miega, jų siela išsilaisvina iš kūno tam, kad galėtų persikelti į dvasines realybes ir bendrauti su dievais.“⁴¹ Gydymas rėmėsi dievų Apolono, Maleato ir Asklepiaus gydančiomis galiomis. Terapijos pobūdis Epidaurė turi paralelių su post-Froidišku ir post-Jungišku moderniu psichoterapijos pasauliu⁴²: tiek Sigmundas Froidas, tiek Carlas Gustavas Jungas išskyrė sapnų svarbą paciento gydymui. „Kunigas-gydytojas praktikavo būdus, gerai suprantamus dabartinei psichologijai: gydymui naudojo hipnozę, inkubacijos periodu greičiausiai buvo taikomi badavimo periodai. Pacientai panirdavo į terapinį miegą mistiškoje virpančioje aliejinių lempų šviesoje.“⁴³ Tačiau itin svarbu paminėti, kad milžiniškame Epidaurė gydymo centre, kuris, laikoma, yra visų šiandieninių medicinos, gydymo bei *spa* centrų giminė, egzistavo didelis Epidaurė teatras, kuris šiandien yra laikomas tobuliausiu ir didžiausiu Senovės Graikijos teatru. Tai įrodo, kad graikai, pastatydami apie 12 000 žiūrovų talpinantį teatrą gydymo įstaigoje, tikėjo, kad ši meno šaka turi pozityvų poveikį protinei ir fizinei pacientų sveikatai. Kitaip tariant – Senovės Graikijoje teatras be hipnozės, badavimo, *spa* malonumų ar kitų metodų buvo viena iš priemonių gydyti žmogų.

³⁸ Šis ritualas stebėtas pačios autorės kelionės į Indiją metu. Pagrindinis mano, kaip dalyvės, pastebėjimas, kad šiame rituale – itin daug teatrui būdingų elementų: kostiumas, įsikūnijimas, „vaidmuo“, besąlygiškas šamanės ir stebėtojų tikėjimas, o taigi ir žiūrovo-aktoriaus santykis, išėjimas iš „vaidmens“.

³⁹ Pradier, M. Care, cure or Illusion?. In: Theatre and cognitive neuroscience. London : Bloomsbury Publishing. 2016, p. 191.

⁴⁰ Jouanna, J. Hippocrates. Baltimore: Johns Hopkins University Press. 2001.

⁴¹ Gesler, W. Therapeutic Landscapes: Theory and a Case Study of Epidaurous, T.11: Society and space. 1993, p. 2.

⁴² Signoretta, P. McMahon K. Moughtin, C. Urban Design: Health and the Therapeutic Environment. London: Routledge. 2009, p. 12.

⁴³ Kasas, S. Struckmann, R. Kasas, A. Important Medical Centres in the Antiquity: Epidaurous and Corinth. Athens: Editions Kasas. 1990.

J. M. Pradier teigimu, bet kurioje civilizacijoje sunku būtų rasti vien tik absoliučiai racionalumu grįstą gydymą, o Platonas palygina teorinę mediciną su drama: „gydytojai negimsta iš medicinos knygų fragmentų, o tragedijos nėra parašomos iš receptų skiaučių.“⁴⁴ Taigi, persikūnijimai, ritualai, muzika, kostiumai, dainos, šokiai, antgamtinės galios, žiūrovo-aktoriaus (paciento-gydytojo) ryšys nuo senų tradicijų buvo laikomi esminiais gydymo elementais. Negana to, J. M. Pradier prilygina gydytoją teatro režisieriui: „režisieriaus ir gydytojo menas savy talpina iliuzijos kūrimą, galimybę keisti/taisyti/gydyti bei gebėjimą iššaukti individualias bei kolektyvines emocijas ir jausmus.“⁴⁵ „Tradicinės“ ar „etninės“ gydymo praktikos eurocentristinėmis šiuolaikinę mediciną praktikuojančiomis akimis žvelgiant atrodo „teatrališkos“ neigiama prasme, tačiau apžvelgus medicinos ir teatro istorijos sąsajas galima daryti išvadą, kad dažna istorinė gydymo vieta siejama su mitu, o medicina kaip mokslas istoriškai kyla būtent iš įsivaizduojamybės, iracionalumo ir magijos srities, taigi, yra susijusi ir su jausmais.

1.3.1. Emocijos ir katarsis

Gana anksti modernioje mokslinėje literatūroje psichologai išryškino faktą, kad žmonės yra labiausiai emocionalūs iš visų gyvūnų rūšių. Donaldas Hebbas nuomone, būtent emocijų reguliavimas yra socialinės organizacijos pagrindas.⁴⁶ Šią idėją perėmė vokiečių sociologas Norbertas Eliasas, kuris įrodo, kad žmonijos civilizacijos istorija gali būti suprantama kaip emocijų kontrolės istorija. Dėl šių priežasčių buvo išrasta nemažas kiekis praktikų, kurios suvaldytų žmonijos emocijas. N. Eliasas išskiria tris: pasitenkinimo emocijomis produkavimas; šių emocijų kontrolė; jų integracija.⁴⁷ Kitaip tariant, jei leidi tam tikram kiekiui emocijų reikštis „legaliai“, tačiau sugebi jas suvaldyti, gebi kontroliuoti visuomenę.

Kaip teigia J. M. Pradier, jau graikams buvo žinomas nuotaikos sutrikimas, kuris pasireiškia nerimu, abejingumu ir motyvacijos trūkumu. Graikas Xenophonas, tyrinėdamas ligą, aprašo ją kaip *athumia*, nuo žodžio „gyvybinė jėga“ (*thumos*), kuri iki šios dienos egzistuoja atimijos (*athymia*) pavadinimu. Tai liga, kuri pasireiškia emocinių reakcijų (arba – etimologiškai – gyvybinės jėgos) nebuvimu. Šis sutrikimas pastebimas potrauminių neurozių metu, kurias

⁴⁴ Pradier, M. Care, cure or Illusion?. In: Theatre and cognitive neuroscience. London : Bloomsbury Publishing. 2016, p. 192.

⁴⁵ Ibid.

⁴⁶ Hebb, D. The organisation of behaviour. New York: Wiley and sons. 1949.

⁴⁷ Pradier, M. Care, cure or Illusion?. In: Theatre and cognitive neuroscience. London : Bloomsbury Publishing. 2016, p. 195.

išgyvena prievartos, terorizmo, karo, išprievartavimo, nelaimingų atsitikimų aukos. Remdamasi šio sutrikimo tyrimais psichofiziologė Susana Bloch išrado aktorių ruošimo metodą, kurį pavadino *Alba Emoting* ir jis, įrodyta, yra efektyvus būdas atstatyti emocinį aktyvumą žmonėms, turintiems atimijos sutrikimus. S. Bloch panaudoja pagrindinių emocijų raumenų tonuso, laikysenos ir kvėpavimo modelius ir pritaiko jas savo metodui: anot jos, atliekant, vaidinant emociją naudojantis jos fiziologiniais požymiais, paskatinamas tam tikros emocijos atsiradimas, nes fizinis veiksmas gimdo emociją.⁴⁸ Šio metodo tikslas – atskirti ir atpažinti pagrindines savo emocijas ir išmokti jas deramai išreikšti. Įvaldęs šią techniką ir atpažinęs savo jausmus, individas gali atsitraukti nuo emocijos, lavinti stebėjimo įgūdžius, galų gale, nepasiduodant veiksams, kuriuos ji skatina, tapti neutralus savo jausmų atžvilgiu. Šią techniką taikantys tiek aktoriai profesionalai, tiek bet kokios profesijos žmonės pamažu gali stebėti įvairių emocijų kompleksiskumą, atskirti emocijas viena nuo kitos, mažinti neurozes, įtampą, nerimą ir depresiją.

Neurofiziologas Antonio Damasio knygoje „Dekarto klaida: Emocija, Priežastis ir Žmogus“ („*Descartes' Error: Emotion, Reason and the Human*“) suformulavo teoriją, kurioje emocijos nebėra suprantamos kaip „sąmonės sutrikimas“ (*disorder of consciousness*).⁴⁹ Iš tiesų keletą paskutinių dešimtmečių tyrimai rodo didelį emocijų ir jausmų vaidmenį tiek individualiame, tiek kolektyviniame gyvenime: etnopsichiatriją ir emocijų antropologiją praturtinta smegenų plastiškumo ir tarpširdinių tinklų dinamikos tyrimai, kurie, atnaujindami seną graikų gyvybinės jėgos kaip psichinės energijos idėją pabrėžia, kad smegenų veikla, suprantama kaip kompleksyvi ir sudėtinga sistema, yra paremta patyrimų intensyvumu. Pagal J. M. Pradier „visuomenės psichobiologiniu požiūriu yra panardintos į emocines kultūras, kurioms būdingas nuolatinis svyravimas tarp dviejų polių: pertekliaus ir trūkumo.“⁵⁰ Remiantis autoriumi, galima būtų teigti, kad mūsų intelektualizuota kultūra su vangia ir nuolat apribojama vaizduote arba užkerta kelią emocijoms, arba sukuria situacijas joms nevaržomai ir nekontroliuojamai egzistuoti. Tokioje visuomenėje svarbus tampa „emocinis meistriškumas“ ir „emocijų valdymas“. J. M. Pradier išskiria keletą kultūrinių technikų, kurios gali padėti valdyti emocijas:

1. Integracijos technikos, padedančios pasiekti psichosomatinį atsipalaidavimą (Hatha joga, Kayakalpa, meditacija).
2. Aktyvacijos technikos, kurios veikia sąmonę sužadindamos smegenų požiečio struktūras ir slopindamos žievės kontroliavimą (transo būseną, psichodelinę patirtis, respiracinę alkalozę).

⁴⁸ Pradier, M. Care, cure or Illusion?. In: Theatre and cognitive neuroscience. London : Bloomsbury Publishing. 2016, p. 196.

⁴⁹ Damasio, A. Descartes Error: Emotion, Reason, and the Human Brain. London: Penguin Books. 2005.

⁵⁰ Pradier, M. Care, cure or Illusion?. In: Theatre and cognitive neuroscience. London : Bloomsbury Publishing. 2016, p. 196.

3. Racionalizacijos technikos, kurios emocinius įvykius paverčia įžodintomis, įvardintomis kategorijomis (įvairios meninės praktikos, žodinė ar rašytinė ekspresija, išpažintis, dialogas).

Taigi, galima pastebėti, kad meninė praktika, priskiriama racionalizacijos technikai, gali būti laikoma viena iš emocijų valdymo technikų. Kitaip tariant, meno kūrinys yra neišreikštų, neįvardintų ir nesuvoktų emocijų racionalizavimas ir turi potencialios įkūnyti jausmą ar pojūtį, paversti juos realiais, įsisąmonintais. Vėlyvosios antikos laikų tekstai leidžia susidaryti įspūdį, kad egzistavo medicininė Stimuliavimo teorija, pagal kurią emocijos, kurios kyla žiūrovui susitapatinant su spektaklio atmosfera, empatijos dėka sukelia panašias emocines būsenas auditorijoje.⁵¹ Būtent trauminių patirčių ekspozicija yra vienas iš psichoterapijos gydymo etapų, tad galima teigti, kad žiūrovas, stebintis spektaklį, empatiškai patiria savo paties jausmus ir juos suvokdamas ir įsisąmonindamas, gali gyti. Šiai minčiai antrina Jason M. Baueris, kuris pažymi, kad patyrę empatiją ir spontaniškumą žiūrovai gali išsivaduoti nuo savo pačių baimių.⁵² Baimė – itin svarbi emocija, kuri sudaro ir katarsio, patiriamą stebint spektaklį, apibrėžimo pagrindą. Klasikinėje tragedijoje iš pradžių sukeliama įtampa, sužadinama baimė, gailestis, o galiausiai įvyksta *katarsis* ir pasiekiamas apsisvalymas.

Įdomu tai, kad sąvoka „katarsis“, priskiriama Aristoteliiui, vis tik turi sąryšio su senovės pasaulyje vykdavusiais apsisvalymo ar egzorcizmo ritualais. Medicinos mokslas iš esmės atnaujino ir dar kartą pritaikė šio žodžio reikšmę. Kuriantis šiam mokslui, gydytojams katarsis žymėjo apsisvalymo, kraujavimo ir chirurgines šalinimo procedūras. Bet kas, kas apsunkina, sargdina ar teršia kūną, fiziologine prasme turi būti pašalinta.⁵³ Katarsis, kaip vėmimas, apsisvalymas ir kraujavimas yra keletą kartų paminimas Hipokrato užrašuose. To laiko medicinoje katarsiu vadinamas „žarnyno valymas ir visi kiti procesai, kurie atlaisvina viską, kas fiziologiškai apsunkina kūną.“⁵⁴ Žodis katarsis į medicininius prancūzų vadovėlius atėjo 1865 metais ir reiškė „bet kokius natūralius ir dirbtinius ištuštinimus“⁵⁵, o taip pat įėjo į psichologų ir terapeutų terminologiją. Medicininius terminus sujungiant su aristoteliškuoju katarsiu, patiriamu teatre, galima daryti išvadą, kad katarsis nurodo tam tikrą emocinę reakciją, kuria subjektas yra išlaisvinamas nuo represuotų sąmonės polinkių ar obsesijų, atsiradusių iš seniai susiformavusių traumų. Tai atskleidžia teatro, kurio tikslas sukelti žiūrovams katarsį,

⁵¹ Pradier, M. Care, cure or Illusion?. In: Theatre and cognitive neuroscience. London : Bloomsbury Publishing. 2016, p. 197.

⁵² Bauer, J. Theatre of community: healing functions of theatre in society. Magistro darbas. 2008, p. 9.

⁵³ Pradier, M. Care, cure or Illusion?. In: Theatre and cognitive neuroscience. London : Bloomsbury Publishing. 2016, p. 193.

⁵⁴ Ibid.

⁵⁵ Ibid.

specifiką ir pobūdį. Katarsis – gydanti būseną, kuri išlaisvina užspaustas emocijas ir šalina įtampas, taigi, jei teatras atlikdamas savo funkciją sukelia žiūrovui šią būseną, galima suponuoti, kad tokiu būdu jis yra gydomas, ir tai greičiausiai buvo priežastis, kodėl didžiausiame gydymo centre graikai pastatė milžinišką teatrą.

1.3.2 Teatras ir protas

5-ajame dešimtmetyje atsiradus pirmosioms proto teorijoms pradėjęs vystytis kognityvinis mokslas, kuris 7 dešimtmetyje virto svaria ir stabilia mokslo šaka ir nuo to laiko skverbėsi į universitetus bei mokslininkų tyrimus. Būtent kognityvinis mokslas suformuoja pažinimui ir proto suvokimui svarbų aspektą: žinojimas gali būti pasiekiamas per patirtį (*knowledge = experience*). Tuo pačiu kartu su kognityvinio mokslo populiarėjimu, visuomenėje atsirado tam tikras požiūris į žmogaus smegenis: atliekant įvairias užduotis jas galima vystyti, tobulinti, apgauti natūralius senėjimo procesus. Šiandien itin išpopuliarėjus įvairioms programėlėms, žaidimams, užsiėmimams, gerinantiems protinę veiklą ir funkcionavimą, Dave'as Mungeris teigia, kad teatras ir drama yra geriausias užsiėmimas proto sveikatai. 2004 m. Elmhursto koledže buvo atliktas tyrimas, kuriame dalyvavo 124 žmonės, sulaukę 60-85 metų amžiaus. Jo metu dalyviai per mėnesį dalyvavo devyniose 90 minučių trukmės sesijose: viena grupė dalyvavo teatro užsiėmimuose, kita grupė praktikavo vizualiuosius menus, o trečia grupė neturėjo jokių pratybų. Kiekvienas žmogus prieš ir po tyrimo atliko kognityvinius testus. Tyrimo pabaigoje paaiškėjo, kad dalyviai, praktikavę teatrą, patyrė žymiai ryškesnį testo rezultatų pokytį: ženkliai padidėjo kognityvinio testo balai, susiję su problemų sprendimu bei bendra psichologine savijauta. Atminties gebėjimai padidėjo ir vizualiųjų menų grupei, tačiau tiek pastarosios, tiek teatro grupės rezultatai ženkliai skyrėsi nuo grupės, neturėjusios jokios praktikos ir užsiėmimų. Dalyviai buvo pakartotinai tiriami po keturių mėnesių, ir pasirodė, kad teatro grupės žmonių gebėjimai nė kiek nesumažėjo. Taigi, tyrimas atskleidžia, kad teatro praktika gali apsaugoti nuo pažinimo funkcijų sutrikimų (*cognitive decline*), kuris atsiranda su amžiumi,⁵⁶ o Brianas ir Sigmundas Hough teigia, kad teatras galėtų sumažinti ar panaikinti su smegenimis susijusias ligas, tokias kaip Alzheimeris, nes teatro praktika stiprina smilkinio skiltį (*temporal lobe*) smegenyse, kuri yra atsakinga už atminties formavimą ir saugojimą ir susijusi su pažinimo funkcijų nykimu.⁵⁷ Naudojant smegenis tokiu būdu, koku jos paprastai nebūna naudojamos kasdienybėje, protas priverčiamas mąstyti ir veikti abstrakčiai.

⁵⁶ Bell, C. Prevention in action: Promoting creative engagement in the elderly. *Clinical Psychiatry News*. 2012.

⁵⁷ Hough, B ir Hough, S. The Play Was Always the Thing: Drama's Effect on Brain Function. *Psychology*. 2012, Nr. 6, p. 455.

Abstrakcijos sukuria pozityvias smegenų bangas ir pagerina aktyvumą, kai susiduriama su tam tikromis kliūtėmis ar užduotimis, nes panaudojamos skirtingos ir netikėtos smegenų jungtys. Remiantis teatro terapijos ir kognityvinio mokslo teorijomis, akivaizdu, kad teatro poveikis smegenims – įrodomas įvairių tyrimų metu. Teatras priverčia smegenis veikti netradiciniu būdu, aktyvindamas tas smegenų dalis ir jų jungtis, kurios paprastai kartu neveikia ir kasdienybėje yra nenaudojamos. Naudojant smegenis visu jų pajėgumu, mažinamas su senėjimo procesais susijęs pažinimo funkcijų nykimas.

Nors šie tyrimai, liečiantys emocijų išlaisvinimą bei kognityvines proto funkcijas neišskiria vien socialinio teatro ir kalba apie teatrą kaip plačią meno sritį apskritai, visgi kadangi socialinį teatrą dažnai kuria režisieriai, įtraukdami ir tam tikras visuomenės grupes, galima numanyti, kad būtent tiems žmonėms, kurie vienu ar kitu būdu dalyvauja teatro pastatyme, vyksta pokyčiai, grindžiami kognityvinio ir neuromokslo tyrimais. Tai reiškia, kad socialinis teatras visų pirma gali turėti medicininį ir terapinį poveikį individams, tiesiogiai įsitraukiantiems į spektaklio statymo procesus: pabėgėliams, neįgaliesiems, nuteistiesiems, vaikų namų auklėtiniams ar kitiems, kuriuos, atsižvelgiant į tiriamą temą, į spektaklio kūrimo procesą įtraukti nusprendžia teatro kūrybinė grupė. Tačiau kadangi savo forma socialinis teatras vis dažniau įtraukia žiūrovą priversdamas jį balsuoti, diskutuoti, kalbėtis, spręsti, galima numanyti, kad šis taip pat dalyvauja tam tikruose kognityviniuose smegenų procesuose. Taip pat, remiantis katarsio teorija medicininiame kontekste, susitapatindamas ir išgyvendamas tam tikras emocijas, jis „išlaisvina“ neišreikštus jausmus ir „atkemša“ viską, kas emociškai yra užsiblokavę.

Svarbu paminėti, kad senas anglų kalbos žodis „haelan“, iš kurio etimologiškai kyla žodis „heal“ reiškia „vientisumą“ (*wholeness*). Būtent vienas svarbiausių socialinio teatro tikslų yra ne kas kita, kaip vientisumo pojūtis, *susijungimas*: visuomenės ir individo, individo su savimi, skirtingų bendruomenių. Markas Fearnow teigia, kad „žmonės nesugeba sukurti prasmingų ryšių vieni su kitais.“⁵⁸ Būtent socialinis teatras kaip simbolinė bendravimo forma gali suteikti galimybę atkurti ar pastiprinti ryšius bei suteikti jiems prasmę.

Taigi, socialinio teatro funkcija siejama su psichoterapija ir medicinos mokslu – priversdamas įsitraukti žiūrovus ar dalyvius, teatras gali gerinti kognityvines proto funkcijas, mažinti pažinimo funkcijų sutrikimus, išlaisvinti ir išvaduoti užgniauztas emocijas, kurias kelia vaikystėje patirtos traumos bei nuolatos primindamas *memento mori* ir perkeldamas žiūrovą į „anapus“, priminti „šiapus“. Apžvelgus medicinos mokslo istoriją, kuri sietina su ritualu, ir

⁵⁸ Fearnow, M. *Theatre and the Good: The Value of Collaborative Play*. New York, Youngstown: Cambria Press. 2007, p. 4.

gydymo praktikose atradus nemažai teatrui būdingų elementų, akivaizdu, kad teatras ir medicina žengia koja kojon gydymo plotmėje ir kai kuriais aspektais šie du fenomenai istoriškai bei metodologiškai yra tiesiogiai persipynę. Teatro šaknys slypi gydymo praktikose, o šiuolaikinis socialinis teatras taip pat veržiasi į terapinę, gydomąją erdvę, sukeldamas tarpinę susijungimo būseną *metaxis* ir išsilaisvinimo būseną katarsį, kurias patyrus ir įsisąmoninus galimai mažinama socialinė atskirtis, diskriminacija ir didinamas išstumtų bendruomenės narių priėmimas, o taip pat – skatinamas tapatybės susijungimas, *aš* grįžimas į vientisumą ir galimas (iš)gijimas.

2. KALĖJIMO TEATRAS

2019 m. gegužės 17 d. Vilniaus Jaunimo teatre įvyko dokumentinio audiospektaklio „Sapnavau sapnavau“ premjera. Spektaklis buvo kuriamas remiantis socialinio teatro strategija, kai medžiagos rinkimo procese įtraukiamos pažeidžiamos grupės: nuo 2018 m. vasario iki 2019 m. kovo mėnesio šio darbo autorė kartu su dramaturge Tekle Kavtaradze kartą per savaitę lankėsi Lukiškių tardymo izoliatoriuje-kalėjime ir kalbėjosi su ten kalinčiais nuteistaisiais. Keturi iš penkių kalbintųjų yra nuteisti kalėti iki gyvos galvos, visi jie gavo bausmę už daugiau nei dviejų asmenų nužudymus sunkinančiomis aplinkybėmis. Pokalbiai buvo įrašinėjami, transkribuojami, o dramaturgija kuriama tik iš dokumentiškai užfiksuotos medžiagos susitikimų metu. Taip pat spektaklyje skamba ir kalbintų aukų balsai – tai į paiešką socialinėje erdvėje atsiliepę žmonės, kurie yra netekę artimųjų dėl kito žmogaus kaltės. Su kalbintais nuteistaisiais jie asmeniškai nėra susiję, juos sieja tik nusikaltimo pobūdis. Šiuo spektakliu tiriama, kaip socialinio teatro kūrybinė strategija galimai įtraukia žiūrovą bei kokias žinias gali suteikti tam tikri meniniai sprendimai. Spektaklio dramaturgijoje tiriamas kaltinamų ir kaltinančių visuomenės atstovų vidinis ryšys, jų santykis su kalte, keliamas klausimas, ar įmanoma sujungti iš pažiūros nesujungiamas sociumo grupes, o taip pat – kvestionuoti nusistovėjusį požiūrį į nuteistuosius bei bausmės sistemą. Tam, kad suvoktume, kokiam kontekste atsiranda spektaklis „Sapnavau sapnavau“, būtina apžvelgti šiuolaikinės teisinės sistemos trūkumus, kalėjimo teatro tradicijas ir problematiką.

2.1 Teisinės sistemos ydingumas

Baudžiamojoje teisėje pataisos įstaigos yra įrankis, skirtas nubausti žmogų už jo padarytą nusikaltimą, taigi, kalėjimų sistema remiasi bausmės idėja. Kaip konferencijoje „Kalinių teisės: tarp bausmės ir teisingumo“ teigė kriminologas Gintautas Sakalauskas, ši koncepcija – tai autoritarinio valdžios principo reliktas.⁵⁹ Ji palaiko policinės valstybės santvarką, kurios narius valdžioje esantys asmenys yra įgalinti bausti, remiantis konstitucija ir parašytais įstatymais. Deja, tačiau yra žinoma atvejų, kai pakitus įstatymams ar į valdžią atėjus autoritarinio pobūdžio vadovams, bausmė kaip verdiktas greitai gali būti skiriamas už bet ką, kas neatitinka vadovų poreikių. Būtent dabartinė teisinė sistema, kurios pagrindas – bausmės koncepcija, skiepija piliečiams mintį, kad „jei nusikalsi, būsi nubaustas“ – visų pirma reiškia, kad egzistuoja tie, kurie yra įgalinti spręsti ir nubausti, bei tie, kurių gyvenimo pagrindu greitai gali tapti baimė būti nubaustam. Policinės valstybės pagrindas – bausmės baimė. Kalėjimai, kaip pataisos įstaigos,

⁵⁹ Konferencija vyko 2019-05-07, Vilniaus universiteto bibliotekos Mokslinės komunikacijos ir informacijos centre.

turėtų prisidėti prie visuomenės gerovės padėdami nusikaltusiems asmenims keistis, o vėliau integruoti į visuomenę, tačiau egzistuoja daug tyrimų, kurie įrodo, kad dabartinė kalėjimų sistema – neveiksni. Jau minėtoje konferencijoje G. Sakalauskas pabrėžė, kad Lietuvos teisinės ir baudžiamosios sistemos pagrindas yra pasyvumas: 62 % nuteistųjų grįžta į kalinimo įstaigas, o tai – rekordinis skaičius Europoje. Viena vertus, bausmės skyrimas yra visuomenės narių ramimas, kad tie, kurie kelia riziką, yra uždaryti ir saugomi nuo galimybės pakartoti tai dar kartą, bet kita vertus primena apie socialinės visuomenės kontrolės teorijas.

Michelis Foucault, tyrinėdamas galios santykius teigė, kad socialinė kontrolė vykdoma remiantis visuomenės „normalizavimo“ politikos gairėmis, o „normalizavimas“ yra ne kas kita kaip galios įrankis, sukuriantis tam tikras elgesio normas, už kurių nepaisymą individas gali būti baudžiamas. Deviacijos kontrolės pramonei reikalinga galia, kuri, anot M. Foucault, sukuria ir legitimuoja „tiesos režimus“, o tai tampa puikiai paslėpta tiek socialinės, tiek laisvos minties kontrolės forma.⁶⁰ Būtent kritinė kriminologijos kryptis kvestionuoja įvairius požiūrius ir kelia klausimą apie galią bei su tuo susijusias problemas, tyrinėja galios kuriamų „tiesos režimų“ instrumentiškumą ir angažuotumą konkrečioms interesų grupėms bei pabrėžia būtinumą dekonstruoti esančią socialinę nusikaltimų tikrovę, o šis tikslas susieja socialinį teatrą ir kriminologiją – nes būtent socialinės tikrovės dekonstravimas yra vienas iš socialinio teatro tikslų.

2.2 Lietuvos kontekstas

Tam, kad suvoktume, kioje perspektyvoje anksčiau minėtais klausimais šiandien yra Lietuva ir kokios motyvacijos vedama tyrimo autorė kūrė spektaklį „Sapnavau sapnavau“, būtina patyrinėti, kokia situacija vyravo sovietiniu laikotarpiu, kadangi baudžiamoji teisė atkūrus nepriklausomybę iš esmės nepasikeitė, o didžioji dalis spektaklio veikėjų, nuteistų iki gyvos galvos, veikė būtent posovietiniu laiku. M. Dobrynina teigia, kad komunistiniu laikotarpiu „informacija apie kriminalines bei kitas negatyvias socialines problemas buvo griežtai draudžiama dėl savo prieštaravimo pagrindinei komunistinio režimo ideologijai, teigiančiai neklasines visuomenės „nekonfliktiškumą“ ir diegiančiai tikėjimą „šviesia“ šios sistemos ateitimi.“⁶¹ Jokia informacija – nei objektyvi, nei ideologiškai „pataisyta“, nebuvo pasiekama didžiajai visuomenės daliai. M. Dobryninai antrina G. Sakalauskas: „tarybinėje santvarkoje buvo siekiama nusikalstamą elgesį (nusikalstamumą) visiškai išnaikinti, tai vertė daryti aukštesnis siekiamas istorinis tikslas –

⁶⁰ Quinney, R. *The Social Reality of Crime*, 2nd edition. New Brunswick: Transaction Publishers. 2004, p. 304.

⁶¹ Dobrynina, M. Kriminologinio žinojimo konstravimas: valdžios vaidmuo. *Teisės problemos*. 2009, Nr. 4 (66), p. 109.

komunizmo sukūrimas.⁶¹ Tačiau iš tiesų nusikalstamumas panaikinamas tik valstybės reprezentacijos lauke, o atkūrus nepriklausomybę daugelyje posovietinių valstybių kriminogeninė situacija dėl radikalių politinių ir socialinių pokyčių pablogėjo ir kartu oficialiai tapo pripažinta viena pagrindinių socialinių problemų.

Kad ir kaip sovietinė politika stengtųsi neigti nusikalstamumą ir jį „naikinti“, būtent posovietinėse visuomenėse būdingi itin aukšti smurtinių nusikaltimų rodikliai. Suomijoje 90-ųjų pradžioje įkalintųjų žmonių skaičius 100,000 gyventojų buvo panašus kaip ir Lietuvoje, tačiau šiandien palyginus abi šalis matome, kad Suomijoje jis ženkliai mažesnis. Nors atkūrus nepriklausomybę nuteistųjų skaičius Lietuvoje mažėja, šiandien mūsų valstybė pagal įkalintųjų skaičių 100 000 gyventojų – viena pirmaujančiųjų Europoje.⁶² „Nors esame tauta, patyrusi tiek trėmimų, katogų ir tardymų, vis dar tikime, kad laisvės atėmimo bausmė yra vienintelis ir geriausias kelias keisti žmogų“, – teigia kriminologas Gintaras Sakalauskas.⁶³ Taigi, galima daryti išvadą, kad įprotis panaikinti kriminologines situacijas ir apsimesti, kad valstybėje jos neegzistuoja, priešingai – didina smurtinių nusikaltimų skaičių.

Vakarų Europos šalyse po Antrojo pasaulinio karo kriminologų požiūris rėmėsi suvokimu, kad nusikalstamas elgesys – natūralus ir neišvengiamas reiškinys kiekvienoje visuomenėje. Adolphe'as Quetelet teigė, kad „visuomenė turi savyje visų įvyksiančių nusikaltimų užuomazgą, nes joje glūdi jų atsiradimą lemiančios sąlygos; ji, galima sakyti, paruošia nusikaltimą, o nusikaltėlis tėra įrankis.⁶⁴ G. Sakalauskas išskiria keletą minčių, kurios grindžia tokį mąstymą: Gabrielis Tarde'o pastebėjo, kad „jeigu nusikalstamumo medis kada nors iš mūsų visuomenės galėtų būti išrautas su visomis šaknimis ir šaknelėmis, tai vietoj jo liktų didžiulė praraja“⁶⁵, o Emilis Durkheimas teigia, kad nusikaltimas yra netgi būtinas, nes „jis susijęs su pagrindinėmis bet kurio socialinio gyvenimo sąlygomis ir jau vien todėl naudingas, kad sąlygos, su kuriomis jis susijęs, savo ruožtu būtinos normaliai moralės ir teisės evoliucijai.“⁶⁶ Pasak E. Durkheimo, visuomenei kaip tik ir reikia nusikalstamumo, nes jis savotiškai atlieka dvi svarbias funkcijas: „pirmiausia, adaptyviąją funkciją – visuomenei pateikia naujų idėjų bei iššūkių, jos tampa naujinimo jėga ir sužadina kaitą; antra, deviacijos skatina palaikyti ribą, skiriančią „gerą“ ir „blogą“ elgseną visuomenėje – įvykęs nusikaltimas gali sukelti kolektyvinį atsaką, kuris

⁶¹ Sakalauskas, G. Nusikaltimų prevencijos programų Lietuvoje nuostatos: tarp absurdo ir kokybės. Kriminologijos studijos. 2016, Nr. 4, p. 77.

⁶² Informacija iš <https://www.mruni.eu/upload/iblock/e2e/20_Usik.pdf> [žiūrėta 2019 06 09].

⁶³ Atverti grotas, NYLA live. Prieiga per internetą: <<https://nanook.lt/podcast/atverti-grotas/>> [žiūrėta 2019 06 09].

⁶⁴ Sakalauskas, G. И. Н. Кудрявцев, Эминов В. Е. Криминология, Москва: Юристь, 2006, p. 47.

⁶⁵ Ibid. p. 52.

⁶⁶ Durkheim, E. Sociologijos metodo taisyklės. Vilnius: Vaga. 2001, p. 82.

sustiprintų grupės solidarumą ir išgrynintų socialines normas.“⁶⁷ Taigi, akivaizdu, kad visuomenė negali egzistuoti be nusikalstamo elgesio, priešingai – jis gali būti netgi svarbus jos raidai bei solidarumui.

2.3 Kalėjimo teatro problematika

Kaip teigia Michelle Hinkson-Cox, būtent kalėjimo teatras yra viena iš priemonių, galinčių prisidėti prie pačios teisinės sistemos kismo, nes gali pasiekti laisvėje gyvenančius piliečius ir taip pamažu keisti visuomenės nuomonę. Teatro praktike pavadina kalėjimo teatrą „alternatyviu atsaku į nusikalstamumą“⁶⁸, taigi, tyrimai apie tokio pobūdžio meną iškelia prielaidą, kad jis gali prisidėti ne tik prie visuomenės nuomonės ar net visos sistemos pokyčio iš išorės, bet ir atlikti tam tikrus pakitimus kalėjimų viduje. Nors pats termino pavadinimas tarsi suponuoja, kad tai teatras, struktūriškai susijęs su baudžiamosiomis įstaigomis, tokiomis kaip kalėjimai, pataisų kolonijos, vis tik tokio teatro praktika dažnai išsiplečia iš už pačio kalėjimo pastato ar institucijos ribų. Visų pirma, pastatymo dalyviai gali būti ne tik nuteistieji, kalintys vienoje ar kitoje įstaigoje, bet ir buvę nuteistieji, laisvėje esantys nuteistųjų artimieji ar netgi aukos. Pats kalėjimo teatro darbo principas gali būti orientuotas tiek į spektaklį kaip rezultatą, kurį stebi publika (visuomenės nariai, kalėjimo darbuotojai ir pan.), arba į procesą – kai spektaklio kūrimas atlieka tam tikrą terapinę ar integracijos funkciją patiems jo dalyviams. Taigi, kalėjimo teatro variacijų gali būti labai daug, tačiau visas jas sieja vienas esminis principas: tai teatras, kurio idėjinį pagrindą sudaro bendradarbiavimas su laisvės atėmimu nubaustais ar to paliestais asmenimis ir/ar galios ir baudžiamosios teisinės sistemos problematika.

Visgi, kalėjimo teatras susilaukia prieštarų nuomonių. Davido Boonino pasekėjai teigia, kad teatras kalėjime egzistuoja žalingoje sistemoje ir dėl to turėtų apskritai neprisidėti ir nedalyvauti joje, nes teatro kūrėjų dalyvavimas reiškia iš pagrindų ydingos sistemos palaikymą. Robertas Jamesas Bindinotto, pritardamas baudmė koncepcijai teigia, nuosprendis pelnytai atitinka nusikaltimo dydį ir yra moraliai pateisinamas, netgi būtinas, ir mąstydamas apie įvairias kalėjimuose vykdomas veiklas, laiko kalėjimo teatrą „absurdiška privilegija, kuri galimai prisideda prie nusikalstamumo problemos.“⁶⁹Jis teatrą priskiria pramogai, o jo nuomone bet kokia pramoga nuteistiesiems neturėtų būti prieinama kaip baudmės už padarytą nusikaltimą dalis ir yra visiškai nereikalinga. Tačiau kalėjęs rašytojas Victoras Hassine‘as prieštarauja „teatro kaip

⁶⁷ Giddens, A. Sociologija. Vilnius: Poligrafija ir informatika. 2005, p. 201.

⁶⁸ Hinkson-Cox, M. The Possibilities and Limitations of Prison Theatre. Prieiga per internetą: <https://www.academia.edu/722609/The_Possibilities_and_Limitations_of_Prison_Theatre> [žiūrėta 2019 06 07].

⁶⁹ Boonin, D. The Problem of Punishment. New York: Cambridge. 2008, p. 11.

pramogos“ teorijai ir knygos skyriaus „Terapija ir rehabilitacija“ (*Therapy and Rehabilitation*) įvade teigia, kad „teatro spektaklis kalėjime yra daug daugiau nei pramoga, nes formuoja tam tikrą požiūrio tašką ir yra labai svarbus dalykas, kurį gali išmokti daugelis, negalintys skaityti ar rašyti.“⁷⁰ Vienintelis efektyvus būdas įdiegti naujas idėjas kalėjime, tai leisti kaliniams jas vaidinti. Kalbėdamas apie galimybę reformuoti baudžiamąją sistemą, filosofas Herbertas Lionelis Adolphusas Hartas teigia, kad „reforma <...> apima bet kokios nusikaltėlio veiklos skatinimą ir gebėjimą laikytis įstatymo, tačiau šį pasirinkimą sukelia sąmoningos pačio nuteistojo pastangos, o ne bausmės baimė.“⁷¹ Anot mąstytojo, reformavimo metodai turėtų remtis atgailos būsenų skatinimu arba moralinės kaltės pripažinimu, o taip pat – visuomenės švietimu apie nusikalstamumo prigimtį, psichologinį nuteistųjų gydymą. Būtent tokio pobūdžio tikslus išsikelia ir teatro projektas *The Making Amends*. Teatro specialistai sukūrė 12 savaitių trukmės dirbtuves su nuteistaisiais, kurios virto spektakliu. Jo metu nuteistieji vaidindami fiktyvius asmenis atkūrė savo patirtį ir istorijas, o spektaklio pabaigoje „išėję iš savo vaidmenų“ viešai prisipažino padarę nusikaltimus, dėl kurių jie buvo nuteisti. J. Turneris pažymi, kad šis įvykis turi prasmę keliais aspektais: pirma, jauni nuteistieji viešai „parodo savo bandymą pasikeisti“, antra, „žiūrovai kaip bendruomenė patiria ir kolektyviai švenčia jaunuolio pasiekimą pripažinti savo nusikaltimą ir norą pasitaisyti.“⁷² Taigi, jei žiūrovas ima suvokti, kaip aktoriaus-nuteistojo istorija ir pasirinkimai buvo veikiami visuomenės, kaip kiekvienas visuomenės narys yra susijęs ir atsakingas vienas už kitą, o taip pat, kad atsidūręs panašioje gyvenimo situacijoje šis galėtų padaryti tą patį, tą akimirką yra panaikinama riba tarp „aš“ ir „jis“, tampama „mes“.

Galima teigti, kad žiūrovo įsisąmoninimas, kad jis ir yra dalis tos aplinkos, kuri sukėlė nusikaltimą ir kad esame vienos visuomenės nariai, atsakingi vieni už kitus, gali suartinti bendruomenę bei kelti klausimą apie žmonių tarpusavio ryšius. J. Thompsonas teigia, kad socialinis teatras „gali nukreipti žvilgsnį ir perkeisti suvokimus. Jis gali iškelti diskusiją apie tikrą skausmą šioje sistemoje.“⁷³ Diskusija, kurią tyrėjas turi omenyje, turėtų kelti klausimą ir apie pačią baudžiamąją sistemą, o teatras šioje diskusijoje gali išjudinti nuomones apie nusistovėjusias bausmės institucijų struktūras. Ir nors dažnai šie pasiekimai daugeliui menininkų gali būti neįmanomi, nes tie, kas valdo pačią politinę teisinę struktūrą nebūtinai apsilankys spektakliuose, o keletas žiūrovų nebūtinai kreipsis į už tai atsakingas institucijas, tačiau vien suvokimas, kad gali egzistuoti tokia galimybė, kelia pasitikėjimą, kad šioks toks poslinkis gali būti įmanomas.

⁷⁰ Boonin, D. *The Problem of Punishment*. New York: Cambridge. 2008, p. 11.

⁷¹ Hart, D. *Punishment and Responsibility*. Oxford: Oxford University Press. 1968, p. 644.

⁷² Turner, J. *Making Amends: an Interventionist Theatre Programme with Young Offenders*. *Research in Drama Education: The Journal of Applied Theatre and Performance*. 2007, Nr. 2, p. 189.

⁷³ Thompson, J. *From the Stockes to the Stage*. *Theatre in Prison: Theory and Practice*. 2004, p. 74.

Visgi, nuo senų laikų bausmės idėja apskritai yra laikoma spektakliška. J. Thompsono straipsnyje „Iš sandėlio į sceną“ (*From the Stocks to the Stage*) autorius gilinasi į bausmės ir spektaklio palyginimą, pabrėždamas, kad istorinėje perspektyvoje šie du fenomenai nuolatos koegzistavo vienas šalia kito.⁷⁴ Bausmės sistema savyje talpina galybę performatyvių elementų, o nuosprendis ir bausmės procesas – tarytum spektaklis visuomenei, teigiantis, kad teisingumas bus atstatytas. Būtent anksčiau minėtame M. Foucault tyrimo lauke be galios klausimo taip pat aktuali ir bausmės kaip viešo spektaklio analizė, taigi žvelgiant iš dabartinės perspektyvos, taip pat kyla klausimas, ar spektaklis su nuteistaisiais ir viešas jų atsiprašymas neskatina ir nepalaiko kalėjimo teatro kaip modernios bausmės ir spektakliškumo versijos – aukos ir visuomenė nori išgirsti jų atsiprašymą, ir tik keliaklupsčiavimas patenkina auditoriją, kaip viduramžiais minią patenkindavonusikaltusiojo galvos nukirtimas. Jei teatras kalėjime siekia atlikti terapinę funkciją ir padėti nuteistiesiems suvokti savo veiksmų pasekmes, iškyla kita problema: ar nėra taip, kad teatro kūrėjai, tikėdamiesi atstatyti „teisingumą“ ir mažinti diskriminaciją, ne visada įvertina realią emocinę ir intelektualinę nuteistųjų būklę ir atsisako pastebėti ar pripažinti, kad iš tiesų jie ne tik kad neapmąsto savo veiksmų prasmės ir kaltės, bet priešingai – vaidina suprantantys, kad patenkintų ir atliktų tai, ko visuomenė iš jų tikisi. Šie klausimai kilo ir darbo autorei spektaklio „Sapnavau sapnavau“ kūrimo procese. Greičiausiai, spektaklis kalėjime neturėtų siekti atstatyti teisingumą, jo tikslas turėtų veikiau kelti klausimus apie skaudžią ir skurdžią dvasinę nusikaltimų realybę, konstatuoti ir dokumentiškai analizuoti, o kartais net pripažinti, kad didžioji dalis nuteistųjų nesigaili, neapmąsto, ir neturi poreikio ar galimybės apmąstyti savo nusikaltimų. Tačiau problema slypi ne teatro menininkų pastangose įrodyti, kad yra mąstančių ir jautrių nuteistųjų. Problema slypi pačioje sistemoje – tokia, kokia ji egzistuoja šiandien Lietuvoje, ji tik skatina nuteistųjų degradaciją ir emocinę stagnaciją, ir tol, kol baudžiamosios sistemos pagrindu bus pasyvumas, mūsų šalyje pokytis kol kas sunkiai pasiekiamas.

Taigi, kalėjimo teatras tyrimų lauke kelia gana nemažai vienas kitam prieštaraujančių klausimų, o menininkas privalo nuolat kvestionuoti savo poziciją bausmės ir teisinės sistemos pagrindu, nes būtent tam tikros pozicijos palaikymas gali turėti įtakos būsimo darbo formai ir turiniui. Jei kalėjimo teatras kuriamas kaip opozicija dabartinei egzistuojančiai pasyviai sistemai, toks darbas reikalauja visai kitokios metodologijos nei spektaklis, kurio pagrindas – terapija nuteistiesiems; o dar kitokio metodo pririktų, jei kalėjimo teatras atstovautų teatro kaip pramogos idėją. Vis tik, tokios krypties pasirinkimas galimai padidintų atskirtį ir problemą: žiūrovas, stebintis vaidinančius kalinius savo pramogai ir laukdamas nuteistųjų prisipažinimo ir atgailos, savaime ir to nepastebėdamas pozicionuotų save aukštesnėje kategorijoje.

⁷⁴ Thompson, J. *From the Stocks to the Stage. Theatre in Prison: Theory and Practice*. 2004, p. 74.

Vis tik, kalėjimo teatras kaip fenomenas atitinka esminį socialinio teatro poreikį: marginalizuotas grupes integruoti į visuomenę, suvienyti jos narius ir atkurti bendrystę sociume, kuriame nepatogios temos ir klausimai vis dar dažniau pasirenkami ne spręsti, o būti išstumti ir eliminuojami.

2.4 Spektaklis „Sapnavau sapnavau“ (Valstybinis Jaunimo teatras)

Lukiškių kalėjimas – tarsi visuomenės sąmonės simbolis, veikęs iki 2019 m., kurio pastatas vis dar stovi pačioje Vilniaus širdyje. Kol kalėjimas dar veikė kaip institucija, kiekvienas žinojo, kad jis yra miesto centre, tačiau pasitaikius progai stengdavosi jį apeiti. Lygiai taip pat elgiamės su sąmonėje glūdinčiais išstumtais savo asmenybės aspektais. Lukiškių tardymo izoliatoriuje paslėpti žiauriausi nusikaltimai, tamsiausi įvykiai, istoriniai artefaktai. Tai viena seniausių įkalinimo įstaigų Lietuvoje, veikianti nuo 1904 m. XX a. pradžioje tai buvo viena moderniausių kalinimo įstaigų imperijoje. Joje buvo galima kalinti iki 700 nuteistųjų ir suimtųjų, tačiau tiek sovietiniais, tiek nepriklausomos Lietuvos laikais šioje įstaigoje buvo kalinamas ženkliai didesnis nuteistųjų ir suimtųjų skaičius. Pagal europietiškus standartus vienam nuteistajam skiriamas gyvenamas plotas turi būti 6-9 m². Tuo tarpu Lietuvoje ši norma gerokai mažesnė. Be to, kalinių gyvenimo sąlygos šiame ir kituose Lietuvos kalėjimuose neretai pažeidė ir pažeidžia Žmogaus teisių ir pagrindinių laisvių apsaugos konvenciją ir todėl, kad juose vyrauja menkas užimtumas, nuteistieji praktiškai visą laiką praleidžia uždaroje kameroje nehygieniškomis sąlygomis, o į gryną orą išleidžiami tik 1 val. per dieną. Dėl šių ir kitų priežasčių Europos žmogaus teisių teismas ne vienam nuteistajam iš Lietuvos valstybės buvo priteisęs kompensaciją.

Laisvės atėmimas iki gyvos galvos daugelyje pasaulio šalių taikomas kaip griežčiausia bausmė už sunkiausius nusikaltimus. Daugelyje Europos šalių vartojama šios bausmės sąvoka seniai nebeatitinka jos esmės ir turinio, nes dažniausiai „iki gyvos galvos“ ši bausmė nėra vykdoma, numatant švelnesnes ar griežtesnes įstatymines sąlygas, kurioms esant šia bausme nuteistas asmuo gali būti (lygtinai) paleistas iš įkalinimo įstaigos. Statant spektaklį itin skatino ir stebino mintis, kad Lietuvoje vis dar neegzistuoja lygtinio paleidimo įstatymas. Lietuvoje iki pat 2019 m. laisvės atėmimo iki gyvos galvos bausmė reiškė, kad nuteistasis realiai kalės iki savo mirties. Ilgą laiką tai išskyrė Lietuvą iš Europos Sąjungos teisinės kultūrinės erdvės, kaip anksčiau išskyrė mirties bausmė, kuri buvo panaikinta 1998 m., o nevykdoma nuo 1996 m. Vis tik, 2019 metai Lietuvos teisinėje sistemoje įsimins kaip ryškių pokyčių laikas: 2019 m. balandžio 4 dieną įsigaliojęs įstatymas jau suteikia galimybę nuteistiesiems laisvės atėmimu iki gyvos galvos išėiti į laisvę anksčiau tuo atveju, jei atlikus ne mažiau kaip 20 metų laisvės atėmimo bausmės teismas,

pripažinęs nusikaltusiojo moralinį, psichologinį pokytį, taip pat atsižvelgęs į nuteistojo nusikalstamo elgesio riziką, jo elgesį bausmės atlikimo metu bei atlygintą ar pašalintą reikšmingą padarytos žalos dalį, pakeičia laisvės atėmimo iki gyvos galvos bausmę terminuoto laisvės atėmimo bausme. Minėtieji metai taip pat įsiminė tuo, kad buvo priimtas naujas įstatymas, kurio pagrindu iki 2019 m. pabaigos Lukiškių kalėjimas buvo iškeldintas iš Vilniaus centro, o ten kalintys asmenys iškraustomi po kitas šalies kalinimo įstaigas. Nuteistųjų iki gyvos galvos išskirstymas į skirtingas kalinimo įstaigas tam tikra prasme apsunkino socialinę ir reabilitacinę veiklą, skirtą sunkius nusikaltimus padariusiems nuteistiesiems, todėl priimtas lygtinio paleidimo įstatymas dėl nutrauktos socialinės-reabilitacinės veiklos daugumai nuteistųjų gali pasunkinti ar visai užkirsti kelią pretenduoti į lygtinio paleidimo galimybę. Šis socialinis kontekstas itin svarbus mėginant suprasti ir analizuoti spektaklį, nes, nors spektaklyje tiesiogiai neaptiriamos teisinės kalėjimų sistemos spragos, vis tik vienas spektaklio tikslų – atkreipti dėmesį į tai, kokia emocinė būklė nuteistiesiems sukeliama gyvenant dabartinėje kalėjimų sistemoje.

Teatrologė Ieva Tumanovičiūtė rašo: „Ne prikišamai spektaklio programėlėje atkreipiamas dėmesys į Lukiškių kalėjimo situaciją (jo uždarymą ir kalinių perkėlimą), į bausmių reformas, į žmogaus teisių nepaisymą kalinimo įstaigose ir pan. Tačiau pats kūrinys nevirsta probleminiu straipsniu, nes audiospektaklyje susikoncentruojama į konkrečių žmonių patirtis. Kūrėjos savo požiūrį pirmiausia išreiškia pagarba ir dėmesiu spektaklio veikėjams, su kuriais metus susitikdavo ir bendravo, parodydamos, kad dialogas su kaliniais įmanomas, nors nėra lengvas ir vienprasmis, ypač prisimenant jų aukų artimuosius. Šis humaniškas žvilgsnis į žmogų skatina susirūpinti ir tuo, kas vyksta kalinimo įstaigose, daug pasakančiose apie mūsų visuomenę.“⁷⁵ Ši citata atskleidžia spektaklio „Sapnavau sapnavau“ dvipusiškumą: viena vertus, tai absoliučiai socialinis spektaklis, siekiantis realių politinių sprendimų, kita vertus, savo forma ir turiniu tiesiogiai nekalba apie socialines problemas, tad jame itin svarbi ir meninio sprendimo dalis. Pagrindinė spektaklio ašis – erdvinės nuteistųjų ir aukų artimųjų išpažintys, kurių dramaturginiame lauke vyrauja kaltės, atleidimo temos. Kaip teigia I. Tumanovičiūtė, „prieštaringa ir sudėtinga žmogiškoji būtis „Sapnavau...“ prilygsta senovės graikų tragedijų ar dostojevskiškos sumaišties mastui.“⁷⁶

G. Sakalauskas pabrėžia, kad Lietuvoje vis dar gajus nusistatymas, kad „nusikaltėlis yra kažkoks kitoks, savaime pavojingas visuomenei, nepritapęs, neįsiliejęs, svetimas esamai sistemai“⁷⁷, tad šis stereotipas tyrimo autorę paskatina lankytis kalėjime ir patyrinti, kiek šios idėjos yra realios, o kiek – tik išankstinė nuostata. Būtent šis klausimas taip pat tiriamas

⁷⁵ Tumanovičiūtė, I. Aptemimas. 7 meno dienos. 2019. Prieiga per internetą: <<https://www.7md.lt/teatras/2019-06-07/Aptemimas>> [žiūrėta 2019 06 09].

⁷⁶ Ibid.

⁷⁷ Sakalauskas, G. Nusikaltimų prevencijos programų Lietuvoje nuostatos: tarp absurdo ir kokybės. Kriminologijos studijos. 2016, Nr. 4, p. 82.

bendraujant su nužudytųjų artimaisiais, kurių klausama apie priėmimą, atleidimą, o svarbiausia – ar jie galėtų (bent įsivaizduotų) susitikimą su nuteistuoju. Įdomu, kad, pasirodo, daugybė šių temų (galimybė susitikti, atleidimas, atsiprašymas) tiek kalinių, tiek aukų apskritai niekada gyvenime nebuvo pamąstomos; taigi, vėl *makro* lygmeniu matome pačioje visuomenės šerdyje istoriškai užkoduotą *nepamąstomumo* kategoriją, kuri kaip pasąmonėje užsilikęs artefaktas slepia galias visuomenės trauminės patirtis, psichoanalitiniu terminu kalbant, savotiškus „šešėlius“.

Psichoanalizėje Carlo Gustavo Jungo įvesta „šešėlio“ sąvoka viena vertus reiškia „asmeninę tamsą, kaip per mūsų gyvenimo metus neišleisto, nepriimto, išstumto mūsų psichės turinio personifikaciją“, kita vertus, „visuotinai žmogišką tamsiąją pusę mumyse, kiekvieno žmogaus viduje gyvenantį pasirengimą tam, kas žema ir tamsu.“⁷⁸ Savo raštuose C. G. Jungas mini vieną sapną, kurį jis regėjo jaunystėje – „jis eina tamsoje su maža šviesele rankoje prieš stiprų vėją, kol pajunta, kad kažkas jį seka. Atsigręžęs jis pamato milžinišką juodą figūrą, sėlinančią paskui, o nubudęs jis supranta, kad tai buvo tariama šmėkla, jo paties šešėlis drebančiame rūko kamuolyje, susidaręs dėl nešamos švieselės.“⁷⁹ Galima sakyti, jog šis sapnas turėjo įtakos konstruojant C. G. Jungo psichoanalizės pagrindus: anot jo, asmenybė yra sudaryta iš dviejų pusių: akivaizdžiai išreikšto šviesos nešėjo ir užslėpto, neišreikšto, į pasąmonę nugulusio krentančio šešėlio vaizdinio, kurie iš tiesų yra viena. Kaip teigia G. Sakalauskas, „vėliau savo psichoanalitinėje teorijoje C. G. Jungas pabrėžė, kad ši asmeninė tamsioji pusė nėra kažkas „blogo“⁸⁰, priešingai – tai natūrali žmogiškosios prigimties dalis, ir tam, kad išnyktų su ja susijusios traumos, būtina šią dalį priimti, integruoti. Tai yra tai, kas uždrausta, todėl „nugrūsta“ į *nepamąstomų* dalykų sritį, tačiau – žmogiška, ir šis žmogiškumas gali pilnai reikštis tik tada, kai tamsioji pusė ne tik bus priimta, bet net daugiau – kažkoku būdu realizuota, išreikšta, „nes šešėlis yra gyva asmenybės dalis ir ji nori kokia nors forma gyvuoti. Kiekvienas nebijodamas turi žinoti, kokiam gėriui ir kokioms niekšybėms jis yra pajėgus. Niekas negali išvengti nei vieno, nei kito, jei jis nori gyventi sau nemeluodamas ir savęs neapgaudinėdamas.“⁸¹ Ir nors šiuolaikinės psichoterapijos kontekste „žmogus, sudarytas iš dviejų pusių“ jau skamba kiek pasenusiai, vis tik kiekviena psichoterapijos kryptis (tiek psichodinaminė, tiek humanistinė, tiek kognityvistinė ir kt.) gręžiasi į aspektus, kurių žmogus yra linkęs nepripažinti, kovoti su jais, vietoje to, kad tiesiog leistų jiems *būti*. Šešėlio mes esame linkę nepripažinti, neigti jį, kaip sovietiniu laikotarpiu valstybė ima neigti nusikaltimus ir juos ignoruoti, kaip po nepriklausomybės paskelbimo imti

⁷⁸ Sakalauskas, G. Nusikaltimų prevencijos programų Lietuvoje nuostatos: tarp absurdo ir kokybės. Kriminologijos studijos. 2016, Nr. 4, p. 90.

⁷⁹ Ibid.

⁸⁰ Ibid. p. 89

⁸¹ Ibid.

šalinti visi sovietiniai socialiniai, kultūriniai ir istoriniai relikvai, pasmerkiant visuomenę traumos formavimuisi, vietoje to, kad būtų apmąstyta sudėtingas praėjęs laikotarpis. Bet koks slėpimas skatina aktyvų slepiamų dalykų egzistavimą. Viena pagrindinių Geštalo psichoterapijos mokymų teorijų yra *paradoksali pokyčių teorija*. Ji grindžiama tuo, kad pokytis įvyksta, kai žmogus tampa, kuo jis yra, o ne tada, kai stengiasi tapti tuo, kuo nėra. Anot Arnoldo Beisserio „pokytis vyksta ne dėl priverstinių paties individo ar kito žmogaus pastangų jį pakeisti; jis įvyksta tada, kai žmogus skiria laiko ir pastangų būti tuo, kuo jis yra – visiškai atsidavęs savo dabatinei padėčiai. Atsisakydami pokyčio veiksnio vaidmens, padarome prasmingą ir metodišką pokytį įmanomu.“⁸² Taigi, geštalo psichoterapijos požiūriu, kai nustoji norėti pakeisti savo asmenybės aspektus, kuriuos laikai „neigiamais“, „nepriimtinais“ ir visiškai juos priimi bei integruoji kaip savo esaties dalį, gali įvykti pokytis, panaikinant „neigiamus“ ir „nepriimtinus“ aspektus. Valstybės koncepciją galima prilyginti psichinei asmenybės sandarai: lygiai taip pat, kaip psichoterapijos dėka integracijos būdu žmogus gali gydytis nuo jį veikiančių „tamsiųjų pusių“, lygiai taip kalėjimą (kurį galima laikyti visuomenės pasąmone) ir jo problematiką reikėtų iškelti į dienos šviesą ir priimti kaip normalų ir egzistuojantį fenomeną, kad mūsų visuomenė galėtų augti, o skirtingas puses atstovaujantys jos nariai pradėtų kalbėtis.

Jungiškoji šešėlio koncepcija galima grįsti ir pačio spektaklio formos pasirinkimą: spektaklis vyksta absoliučioje tamsoje, o nusikaltėlių ir aukų balsai sklinda ratu iš įvairių pusių tarsi galvoje egzistuojančios mintys. Žiūrovas girdi dalykus, apie kuriuos nėra pamąstęs, arba yra pamąstęs, tačiau jau nebeprisimena: tai baimė nužudyti žmogų, baimė prarasti artimą, mirties baimė. Kai kuriose šamaninėse kultūrose vaikas, prieš tapdamas šamanu, privalo keletą mėnesių praleisti visiškoje tamsoje: vaizdiniai, kuriuos jis pradeda matyti, yra susitikimas su anapusybe ir dvasiomis. Kaliniai, praleidę ilgą laiką uždaroje 7 kv. m. kameroje taip pat kartais pradeda matyti įvairius vaizdinius, taigi pats spektaklis savo forma – savotiškas iniciacijos procesas, kur susitinkama su savo baimėmis bei viduje tūnančiu *nepamąstomumu*. Fiziškas tamsos ištvėrimas – taip pat svarbi spektaklio ypatybė, nes žmogus paprastai tiek laiko nepraleidžia visiškoje, absoliučioje tamsoje. Šis buvimas, paženklintas nerimu ir šviesos laukimu, atspindi ir spektaklio autorės patirtį lankantis Lukiškių kalėjime: pokalbius nuolat lydėdavo šviesos laukimo metafora, o kalinių gyvenimai ir liudijimai rodėsi esantys lyg nuolatinė, nesibaigianti tamsa.

Svarbi spektaklio dramaturgijos dalis – nuteistųjų ir aukų sapnai. Nuteistieji sapnuoja, kad juos vejasi velnias, numirėliai, jie regi vizijas, kaip „žmogus juodu gobtuvu“ spaudžia gulintį nuteistąjį, sapnai kartojasi ir turi vieną bendrą matą: per juos kalinių pasąmonė primena apie

⁸² Beisser, A. The paradoxical theory of change. In *Gestalt therapy now. Theory, Techniques, Applications*. New York: Harper & Row. 1970, p. 77–80.

sunkią, nesuvokiamą, niekaip neištaisomą kaltę. „Mane vieną kartą irgi velnias vijosi. Taip vijosi, sako, aš tave anksčiau ar vėliau sugausiu“, – pasakoja vienas iš kalinių. Tuo tarpu aukos sapnuoja galimą ir bauginantį susitikimą su žmogumi, atėmusiu jų artimiesiems gyvybę. Susitikimas šiuo atveju yra tai, ko jie labiausiai bijo, tačiau ko konkrečiai bijoma, negali suprasti ir įsivardinti. Spektaklyje kuriamas nematomas dialogas tiek kaliniams, tiek aukoms užduodant tuos pačius klausimus: „ar įsivaizduojate, kad susitiktumėte?“, „ar gali įsivaizduoti, kad jis atsiprašytų?“, „ar gali įsivaizduoti, kad jis/ji tau atleistų?“ – tačiau iš jų atsakymų panašu, kad nei viena pusė negali „įsivaizduoti“, net neprisileidžia tokios minties, taigi, susitikimo ir galimo pokalbio idėja gali egzistuoti tik nerealioje sapno, vizijos realybėje, toje tamsoje, kuri *nepamąstomą* paverčia *pamąstomu*.

Ir vis tik pats spektaklis nepateikia jokie atsakymo, ar mes galime kalbėtis, ar diskutija yra įmanoma. Jis veikiau iškelia klausimą ir primena, kad kartais egzistuoja dalykų, kurių negali pakeisti. Tačiau kyla klausimas, ką daryti su skausmu, kuris taip sparčiai stumiamas į sąmonės tamsiąją pusę. Remiantis C. G. Jungu bei geštalo pokyčio teorija spektaklis tarsi suponuoja, kad reikėtų priimti mūsų sąmonės neišvengiamai metamą šešėlį. Toks vaizdinys visuomenės kontekste svarbus keliais aspektais. Pirmiausia, jis turi eliminuoti siekį šešėlį visiškai sunaikinti, taip pat įsivaizdavimą, kad jo gali nebūti. Antra, jis turi versti priimti šešėlį kaip savą, o ne mėginti jį atskirti, traktuoti kaip svetimą, stigmatizuoti, o tuomet vėl mėginti „įlieti“ į visuomenę, ir galbūt (norisi tikėti), kad realizuodama ir įliedama savo šešėlius – nuteistuosius, neįgaliuosius, tautines, seksualines mažumas, pabėgėlius ir pan., visuomenė gebės reflektuoti save, diskutuoti, kalbėtis, kelti klausimus, ir tokiu būdu – augti.

2.5 Žiūrovų refleksija

„Mirti lengva, gyventi sunku“

Iš žiūrovo laiško, 2019

Tam, kad ištirtume, kaip į temą ir spektaklį reaguoja žiūrovai bei kaip juos paliečia kūrinys, su kūrybine komanda nusprendėme suteikti žiūrovui galimybę parašyti laišką nuteistiesiems, kurių balsai spektaklio metu girdimi įrašuose, o vėliau laiškai siunčiami spektaklio dalyviams. Nuo 2019 m. gegužės 17 d. iki 2019 gruodžio 12d. žiūrovai parašė 94 atvirlaiškius – tai per penkis teatro sezono mėnesius nuo premjeros dienos parašyti laiškai. Pagal Valstybinio Jaunimo teatro suteiktus duomenis, per šį laikotarpį parodytų spektaklių – apie 13, spektaklis dėl savo formos talpina iki 30 žiūrovų, o jį iš viso pamatė apie 310 žiūrovų, tad galima daryti preliminarią išvadą, kad laiškus

paliko net apie 30% procentų visų žiūrovų skaičiaus. Vertinant šią informaciją, galima pastebėti, kad grįžtamasis ryšys nėra didelis, tačiau nemažas, turint omenyje, kad žiūrovai Lietuvoje dar nėra ypatingai pratę dalyvauti ar kitaip tiesiogiai įsitraukti į spektaklio veiksmą, prisidėti prie spektaklyje vykstančių situacijų.

Laiškus galima klasifikuoti į keletą grupių: *tapatumo* (kai žiūrovas laiške pripažįsta suvokęs, kad niekuo nesiskiria nuo nuteistojo), *palaikymo* (juose išreiškiamas palaikymas kalintiems iki gyvos galvos), *atsiprašymo apmąstymo* (kai permąstoma atsiprašymo/atleidimo svarba), *indiferentiškumo* (laiškai, kuriuose žiūrovai ne itin teigiamai nusiteikę nuteistųjų atžvilgiu) ir *filosofinę*, kuri praplečia ar papildo spektaklio temą. Čia aptariami ryškesni atvejai.

Pirmoje *tapatumo* grupėje žiūrovai laiškuose pripažįsta po spektaklio suvokę, kad niekuo nesiskiria nuo nuteistojo. Vienas jų rašo: „Man ir laisvėje sunku ir nesinori gyventi. Skauda kasdien...“, kitas – „Supratau, kad visi žmonės yra panašūs ir ten, ir čia. Kad ir kas benutiktų visi esame tik ir net žmonės.“ Panašu, kad spektaklis išprovokavo empatiją – kai kurie žiūrovai pasijuto turintys bendrų ir atpažįstamų gyvenimo situacijų su nuteistaisiais, nors veiksmai ir gyvenimo aplinkybės – visiškai skiriasi: „Labas, aš Lina. Žinau, kad dažnai jautiesi vienas. Būdamas ten – toje tamsoje. Žinai, aš būdama čia, net šviesoje, irgi labai dažnai jaučiuosi viena.“ Žiūrovui tarsi priartinamas suvokimas, kad nepaisant to, ar esi padaręs nusikaltimą, ar ne, tave kankina tie patys egzistenciniai klausimai. Pastebimas gan dažnas leitmotyvas „mes tik žmonės“ arba „tu – žmogus“. Šie junginiai laiškuose panaudoti net 9 kartus. Būti žmogumi – tarsi būti vienu iš „mūsų“, pripažintu, o taip pat – klystančiu. Tai kiek sukrečia, nes suteikia galimybę svarstyti, kad prieš spektaklį žiūrovai nebuvo užtikrinti, ar nuteistieji – irgi „žmonės“.

Spektaklio įrašė aukų artimieji klausiami, ar įsivaizduoja galimą susitikimą su asmeniu, dėl kurio kaltės artimasis neteko gyvybės, ir ar tokiu atveju būtų priimtas nuteistojo atsiprašymas. Išgirdę klausimą artimieji suklūsta, nes tai – situacija, apie kurią jie niekada nebuvo pagalvoję. Tarp ilgų pauzių, akivaizdžiai sumišusių su baime apskritai bent pamąstyti apie susitikimą, dauguma aukų artimųjų vis tik svarsto, kad tų, kurie atliko nusikaltimą, atsiprašymo jiems nereikia, nes tai – nieko nekeičiantis veiksmas: skausmas liks, o mirusieji nebeprisikels. Šiame kontekste gan žiauriai nuskamba vieno iš nuteistųjų žodžiai, kai šis prisipažįsta kažkada jau bandęs rašyti žuvusių artimiesiems laišką, tačiau nesugebėjo parašyti net pirmo sakinio: „Aš bandžiau... Bandžiau vieną kartą parašyti. Bet tu net pirmo sakinio negali parašyti. Neimsi ir neparašysi „Labas, kaip tau sekasi? Aš tas, kur...“ – na va, juokingai skamba, jau pirmo sakinio negali parašyti.“ Nuteistasis svarsto, kad parašyti atsiprašymo laišką galbūt apskritai yra neįmanoma, juokinga, absurdiška. Taip pamažu atsiveria didžiulė praraja tarp dviejų visuomenės grupių: vieni negali atsiprašyti, o kitiems atsiprašymo net ir nereikia. Taip susiformuoja savotiškas vakuumas,

tuštuma, didėjantis atstumas, savotiška juodoji skylė – būtent tai, kur spektaklio metu sėdi pats žiūrovas – visiškoje, aklinoje tamsoje, iš kurios išeiti vienas pats negali, nes neris kelio (kiekvienam žiūrovui duodama maža lemputė, kurią uždegus ji išveda savanoris). Be abejonės, žiūrovas iš spektaklio išeiti gali, o kalintis iki gyvos galvos – ne. Vis tik spektaklis baigiasi sakiniu, kuriame nuteistasis yra paprašomas įsivaizduoti, kaip jis užbaigia menamą laišką. Greitu, neužtikrintu balsu jis galiausiai pasako „rašau jums norėdamas atsiprašyti“, tačiau nėra aišku, ar tą laišką jis parašys, ar ras tinkamų žodžių, ar tai įmanoma, o gal tai ir liks tik fantazijoje, sapne, spektaklio erdvėje. Ir štai vienas žiūrovas tarsi siūlo nuteistajam galimą laiško pabaigą: „Jums rašau, nes norėčiau atsiprašyti. Aš tapau jūsų skausmo bendrininku.“ Nėra visai aišku, ar tai pasiūlymas, kaip pabaigti laišką, ar prisipažinimas, kad žiūrovas patyrė bendrystę. Tapimas skausmo bendrininku – tai kraštutinė ir stipriausia empatijos forma, kai skausmas yra pasidalijamas. Tokiu atveju, jei žiūrovas šiame laiške visgi perfrazuoja spektaklio eilutę ir pats atsiprašo nuteistojo, galima svarstyti, kad būtent čia įvyksta gražiausias žiūrovo ir nuteistojo susitikimas. Galbūt jis atsiprašo už tai, ką galvojo, sakė ar kaip žvelgė į nuteistuosius prieš spektaklį, galbūt jis atsiprašo už savo veiksmus. Žiūrovas pasidalina patirtą kalinčiojo skausmą ir ketina nešiotis jį kaip bendrininkas.

Laiškai, kuriuose žiūrovai mąsto apie atsiprašymą ir atleidimą, taip pat verti atskiros klasifikacijos. Rašantieji laiškus šia tema mąsto: „atleidimas yra dalis gijimo proceso“, „labai svarbu, kad pats sugebėtumei atleisti aplinkai, kuri tave pastūmėjo į šitą kelią“, „spektaklis baigias atsiprašymo tema. Galiu įsivaizduoti, kaip nelengva gali būti tai padaryti. Noriu padrąsinti atsiprašyti, jei tik yra toks noras širdyje“, kitas žiūrovas klausia „o jeigu pabandytumėt atsiprašyti, daryti kažką, rašyti, jog įrodytumėte, kad gailitės, pasikeitėte?“ ir siūlo: „Pabandyk su jais susitikti. Galbūt prireiks ne vieno karto. Mes padedame vieni kitiems atleisti.“ Šios mintys leidžia manyti, kad pats žiūrovas stipriai norėtų, kad laiškas nukentėjusiesiems vis tik būtų parašytas ir netgi skatina tai daryti. Panašu, kad šia tema rašę žiūrovai tiki, kad jei tarp konkrečių spektaklio veikėjų įvyktų atsiprašymas ir atleidimas, galimai imtų gyti pati visuomenė. Įdomu pastebėti, kad žiūrovai jaučia turį galią paskatinti, paveikti nuteistąjį, įkvėpti šiam žingsniui, o tai – pasitikėjimo dialogosvarba įrodymas.

Net 43 laiškuose žmonės išreiškia palaikymą, duoda patarimą ar ko nors linki. Tai – didžiausia laiškų grupė. Šioje grupėje žiūrovai pataria labai konkrečius dalykus: „Domėkitės psichoterapija. Man padėjo. Lankykite, jei yra galimybė. Jei ne – skaitykite knygas – Irvinas, Yalomas, Gustavas Jungas, kiti“, „Spektaklio metu galvojau, ką aš daryčiau, jei sėdėčiau kalėjime, kaip bandyčiau išverti, tada nutariau: 1. Žiūrėčiau daug filmų, o jei kas leistų ir bandyčiau parašyti knygą, gal detektyvą“. Kiti žiūrovai laiškuose linki „laimės“, „šviesių sapnų“, „rasti, kuo džiaugtis

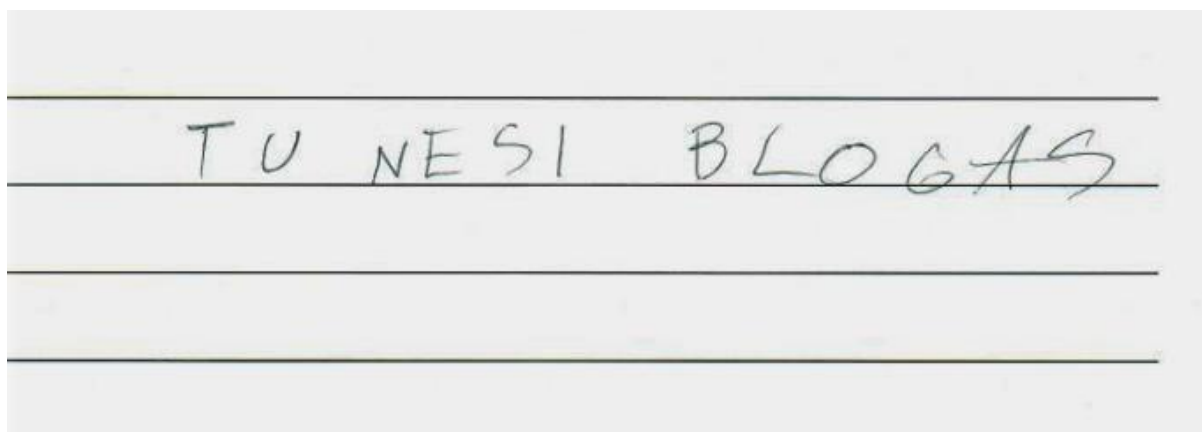
net ten, kur esate“, „šviesos“, „tikėjimo“, „vilties“, „išdrįsti atsiprašyti ir sau atleisti“, „ramybės, stiprybės ir Dievo atleidimo“. 9-iuose laiškuose žiūrovai dėkoja už nuteistųjų ir aukų dalinimąsi, 10-yje laiškų žiūrovai rašo, kad melsis už nuteistuosius, o Dievo vardas minimas net 14 kartų. Tai pasirodė gan įdomu, nes panašu, kad spektaklį dėl jo temos apskritai dažniau renkasi tikintys žmonės arba I. Tumanovičiūtės žodžiais tariant, pati „dostojevskiška“ spektaklio dramaturgija sukelia patyrimą, susijusį su tikėjimu.

Vis tik, yra ir laiškų, kuriuose žiūrovai neatrodo teigiamai nusiteikę nuteistųjų atžvilgiu. Jie rašo: „Jūs pasisavinote tai, kas nepriklausė jums... kitą gyvybę“, „Padarei kaltę. Už ją teks atsakyti didžiąją dalį gyvenimo“, „Ar jūs pagalvojote, kaip palietėte kitų žmonių gyvenimus? Ar jūs bandėte atsidurti tų žmonių vietose? Ar jūs būtumėte norėję, kad kas nors taip pasielgtų su jūsų artimuoju?“, „Ką pasėsi, tą ir pjausi... Taigi, turi tai, ką turi...“ Šiuose atvejuose nuteistieji tiesiogiai nėra kritikuojami, tačiau klausimai, kurie žiūrovams kyla, vis tik leidžia nujausti nepasitikėjimą bei įsitikinimą, kad įkalintieji iki šiol neapmąstė savo kaltės, už savo nusikaltimą turi atlyginti, o jiems skirta bausmė – iki gyvos galvos – yra pelnyta. Šios grupės žiūrovų reakcija svarbi, nes ji patvirtina visuomenėje egzistuojančius stereotipus, o taip pat atskleidžia, kad spektaklis nebūtinai ir ne visus priverčia perkeisti savo nuomonę apie nuteistuosius. Galų gale, toks nėra ir spektaklio tikslas, jame visuomenė kviečiama kelti klausimus, kvestionuoti savo poziciją aukų ir nuteistųjų atžvilgiu, tad tai, kad žiūrovams išprovokuojami tokie klausimai, suteikia žinių, koku būdu spektaklis juos galimai paveikė.

Įdomi ir svarbi laiškų grupė, kurią dėl sukeltų minčių pobūdžio pavadinau „filosofine“ grupe. Į ją įeina laiškai, kurie praplečia spektaklio temą bei dramaturgiją filosofiniu klausimu ar pasidalinimu bei verčia mąstyti toliau. Viena žiūrovė rašo itin trumpai: „Jokio atsakymo nėra, veikiausiai ir nebus“. Tai iš tiesų geriausiai atspindi mintį, kurią kūrybinė komanda norėjo perduoti žiūrovui. Ši tema tokia sudėtinga, kad į ją nėra vieno atsakymo, o galbūt jų apskritai nėra. Spektakliu nebandoma įtikinti žiūrovo vienos ar kitos pusės kaltumu ar išteisinimu, nebandoma įrodyti, kad nuteistieji „žmonės“, veikiausiai teigiama, kad egzistuoja situacijos, kurios negali būti išspręstos, kad egzistuoja nesuvokiamai didelė ir nepamatuojama žmonių kančia, kuri šiai dienai negali būti išgydyta. Kai mėginame suvokti, ką išgyventi teko sužadėtinį praradusiai jaunai merginai, tėtį dukrai ar žmogui, dėl kurio kaltės kažkas neteko gyvybės, kai bandome įsivaizduoti liminalias žmonių gyvenimo patirtis, nusikeliame į *nepamąstomumo* erdvę, kurioje nėra atsakymų ir iš tiesų negali būti, vien didelis, erdvėje išnykstantis „pamąstymas“.

Taigi, apžvelgus daugumą žiūrovų laiškų, galima daryti išvadą, kad naudojantis viena iš socialinio teatro strategijų, kai medžiagos rinkimo procese įtraukiama pažeidžiama visuomenės grupė, spektaklio paradigmoje atsiranda vienas svarbiausių socialinio teatro dėmenų – įvyksta tam

tikras suartėjimas, savotiškas dialogas – kol kas ne tarp aukų ir nuteistųjų, bet tarp nuteistųjų ir žiūrovų. Tokio pobūdžio spektaklis kviečia žiūrovą įsitraukti, skatina bendruomeniškumo jausmą ir kolektyvinį problemų sprendimą. Galima sakyti, kad parašytų laiškų dėka trumpam atsiveria kalėjimo sienos ir laisvėje bei nelaisvėje gyvenantys žmonės susitinka, kad ir poroje eilučių. Akivaizdu, kad kalintiems iki gyvos galvos ir patiriantiems atskirtį nuo visuomenės psichologiškai žūtbūt reikalingas tikras, nuoširdus bendravimas, kuris galėtų paskatinti juos keistis. Spektaklis, kuris ima veikti už juodų salės ar teatro pastato ribų, kad ir laiško forma, galbūt gali tapti fenomenu, liečiančiu visuomenę, keičiančiu jos požiūrį ir įkvepiančiu veikti mažinant atstumus tarp įvairių visuomenės grupių, o taigi, ir tarp asmens viduje egzistuojančių nesutariančių dalių. Tam, kad gytume, reikalingas pokalbis tarp nesusijungiančių tiek asmens, tiek visuomenės dalių, kurio metu eksponuojamos pusės, kurias norima išstumti, bei vyksta jų integracija.



1 paveikslas. Žiūrovo atvirlaiškis iš spektaklio „Sapnavau sapnavau“

3. TEATRAS IR NEIĞALUMAS

Sukūrus „Sapnavau sapnavau“, kurio herojai liko už kalėjimo sienų ir žiūrovas neturėjo galimybės jų pamatyti, kilo mintis tyrinėti, kaip socialinis teatras gali reikštis visuomenėje, kai scenoje vaidina patys pažeidžiamų grupių atstovai. 2020-2021 m. laikotarpiu darbo autorė kūrė spektaklį su negalia turinčiais žmonėmis. Kuriant šį spektaklį buvo naudojama socialinio teatro strategija, kuri įgalina įtraukti socialines grupes ne tik renkant dokumentinę medžiagą, bet ir kviečiant juos vaidinti spektaklio metu. Kadangi tai grupė, kuri pati save atstovauja būdama scenoje, svarbu paminėti, kad kūrybos procesas iš dalies atspindėjo ir taikomojo teatro praktikos principus. Siekiant iširti neįgalumo problematiką bei kaip visuomenę veikia teatras, integruojantis specifinius poreikius turinčius žmones, šiame skyriuje remiamasi neįgalumo modeliais, neįgalumo/bjauro estetikos teorijomis ir tiriama, kaip teatras susijęs su neįgalumo fenomenu.

Oficiali statistika skelbia, kad Lietuvoje gyvena daugiau nei 221 tūkst. neįgaliųjų, tai sudaro 9 proc. visų gyventojų.⁸³ Tuo tarpu XXI a. antruoju dešimtmečiu atliktu tyrimu akcentuojama, kad „neįgalių asmenų socialinis aktyvumas ir dalyvavimas buvo itin ribotas, kitokie asmenys gyveno uždarai, tad dauguma negalios neturinčių asmenų drąsiai teigė, jog Lietuvoje neįgalių asmenų nebuvo.“⁸⁴ Iš tiesų – retai gatvėse matant neįgaliuosius, susikuria įspūdis, kad šios grupės žmonių Lietuvoje tarsi nėra. Remiantis aukščiau minėtais duomenimis, kas devintas Lietuvos gyventojas turi negalią, tačiau, jeigu negalia yra ne taip matoma, patys neįgalieji yra linkę tai slėpti. Neįgaliesiems sunkiau susirasti darbą, o tai yra vienas iš pagrindinių visuomeninės integracijos aspektų. Jonas Ruškus ir Gintautas Mažeikis teigia, kad Lietuvoje „neįgalieji yra atskiriami, dažniausiai nemanant, kad jų subkultūra galėtų išpuoselėti kokią nors alternatyvią sinestetinę ar ypatingą egzistencinę, religinę pasaulėjautą“⁸⁵ ir pateikia pavyzdį, kad kai kurie klausos, regėjimo negalias turintys asmenys yra išvystę puikius taktilinius bei klausos gebėjimus, tačiau dažniausiai jų pasaulėjauta yra izoliuojama, nematant jos privalumų, o tik neigiamas charakteristikas, todėl jie priversti plėtoti tokį pat pasaulio žinojimą, kaip neturintys negalios, nors galėtų turėti kitokį, kitaip turiningesnį.

Psichiškai neįgalių asmenų diskriminavimas, izoliavimas ir naikinimas buvo įteisinamas jau keletą metų iki Antrojo pasaulinio karo. M. Foucault atkreipė dėmesį, kad neįgaliųjų grupę sudarė kitaip kalbantys, mąstantys, savaip pasaulį patiriantys asmenys, kurie, egzistuojant kitokiai

⁸³ Prieiga per internetą:

<<https://socmin.lrv.lt/lt/veiklos-sritys/socialine-integracija/neigaliuju-socialine-integracija/statistika-2>>

⁸⁴ Beneševičiūtė, I. Neįgaliųjų socialinis dalyvavimas neįgaliųjų nevyriausybinėse organizacijose. T. 115, *Pedagogika / Pedagogy*. 2014, Nr. 3, p. 148. Prieiga per internetą:

<<http://www.pedagogika.leu.lt/index.php/Pedagogika/article/viewFile/68/63>> [žiūrėta 2020 06 04]

⁸⁵ Ruškus, J. ir Mažeikis, G. Neįgalumas ir socialinis dalyvavimas, kritinė patirties ir galimybių Lietuvoje refleksija: monografija. Šiauliai: Šaulių universiteto leidykla. 2007, p. 32.

dominuojančiai pasaulėžiūrai bei politikai, galėtų būti laikomi įdomiais, kūrybingais asmenimis, atskirų simbolinių pasaulių kūrėjais. Nepageidaujamų neįgaliųjų grupei, pagal M. Foucault, buvo priskiriami tie, kurie labai smarkiai neatitiko psichinių „normalumo“ kriterijų. Laikotarpiams kintant dažniausiai neįgaliais buvo laikomi ne tik psichiškai ar fiziškai iš tiesų neįgalūs asmenys: apšvietos laikotarpiu indonologijose indėnai buvo aprašomi kaip nevisaverčiai, psichiškai neįgalūs asmenys. Naciai, išplėtoję „amžinojo žydo“ vaizdinį, sutapatino žydus su fiziškai, psichiškai, moraliai ir kultūriškai neįgaliaus asmens paveikslu, išplėtė jo vaizdinį ir susiejo jį su „amžinu“ neįgalumu. Anot J. Ruškaus, „jų sunaikinimui buvo skirti visi nacistinės eugenikos patarimai apie rasių švarinimą ir sveiko proto bei kūno ugdymą. Nacistinis „amžinojo žydo“ vaidmuo – metaforiškas, todėl buvo lengvai perkeliamas neįgaliesiems asmenims, čigonams, niekinamoms rasėms ir kažkuria dalimi moterims.“⁸⁶

Žvelgiant iš meno perspektyvos, teoretikas Tobinas Siebersas, įtvirtinęs Neįgalumo teoriją, teigia, kad modernaus meno sąsaja su iškraipytais, kitokiais, išsuktais kūnais, sužalojimų ir psichologinio susvetimėjimo reprezentacija, nerimastingas kultūros lauko susidomėjimas psichologinėmis ir fizinėmis žaizdomis įrodo, kad menas yra persmelktas neįgalumo. Neįgalumas kaip koncepcija apima įvairius visuomenės įtrūkius, o būtent apie tai kalbėti siekia socialinis teatras. Anot T. Sieberso, neįgalumas nėra tiesiog tema, asmeninė patirtis, įamžinta meno kūrinyje, ar vien tik politinis aktas. Neįgalumas reiškiasi tam tikra estetinė kalba, kuri kelia sąmoningumą apie tai, kaip kai kurie kūnai verčia jaustis kitus kūnus.⁸⁷ Ši mintis atskleidžia, kad socialinis bendruomenės ryšys visada yra grindžiamas santykiu, kūnai vienas su kitu yra nuolatiniam dialoge veikdami vienas kitą. Neįgalumas kaip „klaida“ primena apie egzistencijos ir visuomenės „įtrūkius“, savo asmenybės aspektus, kuriuos veikiau norėtume pamiršti, ir galų gale, mirtingumą. Kitaip tariant, neįgalumo estetika visų pirma yra mirties estetika, ir tai – viena iš priežasčių, kodėl sąmoningai žmonės vengia tai matyti. Taigi, neįgalumas, remiantis istorija, dažnai buvo priskiriamas marginalizuotai, engiamai žmonių grupei, kuri atitinkamais laikotarpiais yra pasirenkama pagal to meto politines aktualijas, o Lietuvoje, remiantis tyrimais, neįgalumas vis dar yra nematomas. Būtent todėl šiandien šis socialinis, politinis ir estetinis fenomenas turi būti naujai tiriamas, o socialinė, kultūrinė bei meninė reikšmė visuomenei bei galimybės integruoti šią problemą į teatrą – peržvelgiama.

3.1 Neįgalumo apibrėžtis

Tam, kad ištirtume teatro ir neįgalumo santykį, pirmiausia reikėtų apžvelgti, ką mokslininkai laiko neįgalumu. Šioje srityje tradiciškai skiriami du pagrindiniai modeliai –

⁸⁶ Ibid. p. 100.

⁸⁷ Johnston, K. Disability Theatre and Modern Drama: Recasting Modernism. London: Bloomsbury Publishing, 2016, p. 1.

klinikinis ir socialinis, kuriuos apibrėžia Tarptautinė funkcionalumo, neįgalumo ir sveikatos klasifikacija.⁸⁸ Klinikinis modelis neįgalumą traktuoja kaip asmens problemą, kurią tiesiogiai sukelia liga, trauma ar kitas, su fizine sveikata susijęs įvykis. Šią problemą sprendžia medicina, o metodas remiasi asmens gydymu, jo prisitaikymo skatinimu ir elgesio keitimu. Pagal J. Ruškų, šis modelis mato negalią kaip individualų, o ne socialinį reiškinį, kitaip tariant – neįgalumas tapatinamas ne su visuomenine, o asmenine nelaime. Remiantis klinikiniais modeliais, neįgalieji yra gydomi, o tam imamasi juos institucionalizuoti bei kurti jiems uždaras erdves, taip atskiriant juos nuo visuomenės, nusprendus, kad „taip jiems geriau.“⁸⁹ M. Foucault tokį būdą gydyti neįgaluosius priskyrė modernių prievartinių institucijų kūrimui. Dauguma neįgaliesiems skirtų institucijų buvo įkurtos specialiai suprojektuotoje fizinėje aplinkoje, kurioje viskas suspausta į atitinkamo režimo rėmus. Panašių institucijų būta ir sovietiniais laikais – neįgaliesiems buvo statomi fabrikai, internatinės mokyklos, neįgalūs vaikai negalėjo mokytis bendrojo lavinimo mokyklose. Toks neįgaliųjų buvimas specifinėse erdvėse užvėrė jiems kelią dalyvauti visiems prieinamose vietose. Tuo metu nebuvo įmanoma kalbėti apie socialinį atvirumą, o tik „apie uždaras dalyvavimo formas „tarp savųjų“ bei socialines garantijas, konkrečiai invalidumo pašalpą ir lengvatas.“⁹⁰ Neįgalieji buvo atskiriami nuo kolektyvų, o aktyvių bendruomenių, kurios kompensuotų šį praradimą, beveik nebuvo. Kitaip tariant, anot J. Ruškaus, siekdami išmokų ir kitų privilegijų, neįgalieji išgyveno ir „vaidino“ nedarbingumo ir atskirties būsenas, tačiau neturėjo bendruomeniškumo kompetencijų ir net nesuvokė, kad jos reikalingos ir reikšmingos. Neįgalumas buvo suvokiamas kaip asmeninė žmogaus problema, o visuomenė, vadovaudamasi tokiu modeliu, neprivalėjo stengtis keisti pačios situacijos. Taigi, klinikinis modelis viena vertus rėmėsi siekiamybe sukurti neįgaliesiems tinkamą medicininę ir psichologinę aplinką juos gydant, kita vertus, atribojo bei kūrė specifinę socialinės atskirties erdvę.

Antrasis – socialinis modelis – neįgalumą traktuoja jau ne kaip asmeninę, o socialinę problemą, kurios svarstymų lauke svarbus asmens įsitraukimas į visuomenės gyvenimą. Šis modelis, priešingai nei klinikinis, akcentuoja socialinio veiksmo, visuomenės atsakomybės, nuostatų ir ideologijos keitimo, žmogaus teisių temas.⁹¹ Pasak R. Traustadottir bei K. Kristiansen, vienas iš plačiausiai žinomų modelių – britų socialinis negalios modelis, susiformavęs 1970

⁸⁸ Tarptautinė funkcionalumo, neįgalumo ir sveikatos klasifikacija. Vertėjas Bagdonas, A. Ženeva: Pasaulio sveikatos organizacija. 2001.

⁸⁹ Šėporaitytė, D. Neįgaliųjų įsidarbinimo ir mokslo galimybės Lietuvoje. Tyrimo ataskaita. 2007, p. 4. Prieiga per internetą: <<https://www.lygybe.lt/data/public/uploads/2016/02/neigaliuju-isdarbinimo-ir-mokslo-galimybes-lietuvoje.pdf>> [žiūrėta 2020 06 03].

⁹⁰ Ruškus, J. ir Mažeikis, G. Neįgalumas ir socialinis dalyvavimas, kritinė patirties ir galimybių Lietuvoje refleksija: monografija. Šiauliai: Šaulių universiteto leidykla. 2007, p. 5.

⁹¹ Ibid. p. 52.

metais. Šis modelis aiškiai atskyrė sutrikimo (*impairment*) ir negalios (*disability*) sąvokas.⁹² Pagal UPIAS (*The Union of the Physically Impaired Against Segregation*) šios sąvokos skiriamos taip: sutrikimu vadinamas „galūnės ar jos dalies trūkumas; organo ar kūno mechanizmo defektas“, neįgalumu – „veiklos trūkumas (*the disadvantage of activity*), kurį sukelia šiuolaikinė socialinė organizacija, neatsižvelgianti į žmones, turinčius fizinių sutrikimų ir todėl pašalinanti juos iš dalyvavimo pagrindinėse socialinėse veiklose.“⁹³ Iš šių sąvokų skirties galima pastebėti, kad socialinis neįgalumo modelis remiasi aiškiu ekonominiu ir kultūriniu žmonių, kurie aukščiau socialinėje pakopoje egzistuojančių asmenų vertinami kaip turintys fizinį, protinį ar intelektualinį sutrikimą, ribojimu. Socialinis modelis sugriauna tradicinį priežastingumo ryšį tarp sutrikimo ir neįgalumo. Kitaip tariant, sutrikimo realumas nėra atmetamas, bet tai nebūtinai yra pagrindinė neįgalumo sąlyga – vietoje to, dėmesys krypta į tai, kokiais būdais visuomenė apriboja galimybes įsiliesti į svarbias socialines ir ekonomines veiklas ir priverčia asmenis, turinčius vienų ar kitų sutrikimų, priklausomais.

Neįgalumo sąvoka etimologiškai kyla iš žodžio „negalėti“ ir remiantis socialiniu modeliu, galima teigti, kad būtent visuomenė primeta sutrikimus turintiems asmenims „negebėjimo“, „negalėjimo“ funkcijas, o pats sutrikimas savaime nebūtinai reiškia „negalią“, priešingai – kartais netgi išskirtinius gebėjimus kitose srityse. Svarbu atkreipti dėmesį, kad ši teorija išimtinai remiasi galios požiūriu, kurios pagrindas – opresyvus žmonių su sutrikimais ir visuomenės santykis, kai neįgalumas yra apibrėžiamas esančių galios pozicijoje. Mike'as Oliveris teigia, kad reikėtų skirti biologinius ir socialinius neįgalumo aspektus ir žvelgia į neįgalumą kaip į modelį, primestą socialinių institucijų.⁹⁴

Žvelgiant į pačių neįgaliųjų pasisakymus, galima teigti, kad socialiniu modeliu siekiama atkreipti dėmesį į tai, kad žmonėms su negalia kai kurios aplinkos dažnai yra socialiai neprieinamos, ekonomiškai suvaržančios, teisiškai atskiriančios ir neparemiančios emociškai. Tokiu būdu negalia tampa ne individui priskiriamu faktu; priešingai – pabrėžiami socialiniai negalios momentai. Svarbi tampa mintis, kad susidūręs su aplinkos kliuviniais ir trukdžiais, bet kuris asmuo gali pasidaryti neįgalus, kitais žodžiais tariant – visuomenė savo narius paverčia „neįgaliais“, vietoje to, kad sutrikimus turinčius žmones kiek įmanoma labiau „įgalintų“.

Akivaizdu, kad socialinis negalios modelis, koncentruodamasis ties socialine aplinka ir jos simboliniais bei materialiniais kliuviniais yra daug produktyvesnis už klinikinį požiūrį. Nepaisant

⁹² Traustadóttir, R ir Kristiansen, K. Introducing Gender and Disability. In: Gender and Disability Research in the Nordic Countries. Lund: Studentlitteratur. 2004, p. 3–4.

⁹³ Barnes, C. ir Mercer, G. Exploring disability: A sociological introduction, 2nd edition. Cambridge: Polity Press. 2010, p. 30.

⁹⁴ Oliver, M. Defining Impairment and Disability: Issues at Stake. In: Disability and Equality Law. London: Routledge. 2005, p. 38.

to, socialinis modelis taip pat yra kritikuojamas. Kai kurie tyrinėtojai kritikuoja šį modelį dėl to, nes juo remiantis labai daug dėmesio skiriama socialiniams ir struktūriniams barjerams, ignoruojant patirties dimensijas negalioje. Visgi, reiktų plėtoti socialinį modelį, atsižvelgiant ir į asmenines patirtis, nes jos gali geriau atskleisti psicho-emocines negalios dimensijas. Socialinis negalios modelis taip pat neatsižvelgia į didelę neįgalių žmonių grupę seksualumo, etniškumo ir socialinės lyties srityse. Tad geriausia, jei žvilgsnis į neįgalumą galėtų turėti ir socialinio, ir klinikinio elgesio modelio požymių.

J. Ruškus išskiria dar ir trečiąjį – meninį (kultūrinį) saviraiškos modelį, kuris kalba apie gyvenimo kokybę, o ne apie sveikatą. Jis gerai sąveikauja su filosofiniu žmogaus būties svarstymu. Tačiau meninis-filosofinis modelis yra mažiausiai paplitęs, nežiūrint to, kad rezultatai grupėse būna vieni geriausių. Anot J. Ruškaus, „terapinė kultūros interpretacija nenori pripažinti kūrybinio veiksmo, žaidimo kaip savitikslio, tiesiogiai su gyvenimo kokybe susijusio ir neinterpretuojamo sveikatos gerinimo ar bloginimo kategorijomis.“⁹⁵ Būtent šiam modeliui galėtų būti priskiriama teatro veikla, kuri, sujungusi socialinio modelio dėmesingumą socialiniams barjerams taip pat gebėtų atskleisti psicho-emocines negalios dimensijas, o taip pat prisidėti prie neįgaliųjų integravimo į visuomenę. Tačiau neįgaliųjų „integravimas“ vis dar yra problematiškas, nes, pasak J. Ruškaus ir G. Mažeikio, socialinė integracija dažnai nelaukta pasiekia priešingų rezultatų nei tikimasi. Užtuot įtraukus neįgaliuosius į aktyvią bendruomenės veiklą ir atvėrus bendruomenę jų dalyvavimui, dar labiau stiprinami „neigiami socialiniai vaizdiniai ir nuostatos, <...> toliau tęsiamas spekuliacinis socialinės integracijos sąvoka, kai realiai už to dažnai teglūdi <...> klinikinis-korekcinis neįgalumo vertinimas, atitinkamai ir neįgaliojo socialinio dalyvavimo galimybių nuvertinimas, atskyrimas nuo galimybės atlikti reikšmingų įnašų į bendruomenės gyvenimą.“⁹⁶ Deimantės Šėporaitytės manymu, Lietuvoje atsiskleidžia socialinės integracijos paradigmos ambivalentiškumas, nes „legitimuojamas normiškumo konceptas, sutrikimai išlieka kaip vertinimo pagrindas, akcentuojamas asmens funkcionavimo sumažėjimas.“⁹⁷ Remiantis D. Šėporaityte, žodis „integravimas“ talpina savyje ir galios poziciją: tie, ką reikia integruoti, yra silpnesni, o tie, kas integruoja – atitinka „normalumo“ kriterijų, gali rinktis, integruoti ar ne, taigi, čia vėlgi aiški hierarchinė galios struktūra, tad integravimas apskritai nėra tinkamas žodis kalbant apie neįgaliuosius, kaip ir žodis „neįgalus“ turėtų būti keičiamas į terminą „specifinių poreikių turintis žmogus“.

⁹⁵ Ruškus, J. ir Mažeikis, G. Neįgalumas ir socialinis dalyvavimas, kritinė patirties ir galimybių Lietuvoje refleksija: monografija. Šiauliai: Šiaulių universiteto leidykla. 2007, p. 53.

⁹⁶ Ibid.

⁹⁷ Šėporaitytė, D. Neįgaliųjų įsidarbinimo ir mokslo galimybės Lietuvoje. Tyrimo ataskaita. 2007, p. 7. Prieiga per internetą: <<https://www.lygybe.lt/data/public/uploads/2016/02/neigaliuju-isdarbinimo-ir-mokslo-galimybes-lietuvoje.pdf>> [žiūrėta 2020 06 03].

3.2 Sveiko proto problematika

Normiškumas, normalumas – itin svarbios koncepcijos tyrinėjant neįgalumą. T. Siebersas, savo tyrinėjimuose aprašęs neįgaliųjų teoriją, priešpriešina ją įgalumo teorijai (*ability theory*), kuri remiasi idėja, kad egzistuoja tam tikras pagrindas, kaip žmogiškumas yra apibrėžiamas. Ši apibrėžtis, anot autoriaus, remiasi kūno ir proto mato (normos) nustatymu, kuris suteikia arba panaikina žmogišką statusą.⁹⁸ Būtent tam tikros normos nustatymas suformuoja mūsų nuomonę apie žmogų, vertinimus, apibūdinimus ir vertybes, o tai dažniausiai gimdo mato ir normos neatitinkančių asmenų diskriminavimą ir atstūmimą. T. Sieberso teigimu, įgalumo ideologija priverčia mus bijoti neįgalumo ir vienu metu suvokiant savo kūnus kaip bereikšmius, tuo pat metu svajoti juos amžinai tobulinti.⁹⁹ J. Ruškus teigia, kad neįgaliųjų socialinį-politinį dalyvavimą dažniausiai riboja teorijos, primetančios visuomenės nariams abstrakčius, dažniausiai gana susvetimėjusius elgesio modelius arba „sveiko proto“ (*common sense*) nuostatas, kurios neretai yra represyvios neįgaliųjų ar kitų socialinių, kultūrinių mažumų atžvilgiu.¹⁰⁰ J. Ruškus taip pat pažymi, kad „būtent dėl to būtina kalbėti apie alternatyvias pasaulėjautas ir žinojimo būdus, kurie suponuoja kitokius reikalavimus: griauti „sveiko proto“, „normalumo“ galią“. Negalios suvokimo lygis visuomenėje itin mažas, kai tuo tarpu įgalumo ideologija yra kiekvieno mūsų veiksmo, minties, sprendimo dalis ir tai taip nesąmoningai įsigalėję mūsų sąmonėse, kad tampa sunku atskirti, kuri norma, matas, ar grožio bei taisyklės vertinimas yra „tavo“, o kuris – primestas galios pozicijose esančių įgalių atstovų. Mes dažnai suprantame, kad negalia iš esmės yra „medicininė problema“, o įgalumas visada susijęs su gamtos dovanomis, talentais, intelektu, kūrybingumu, fiziniu pajėgumu, vaizduote, atsidavimu, kitaip tariant – atskleidžia žmogaus dvasios esmę.¹⁰¹ Neįgalumas atsiskleidžia kaip klaida, o įgalumas – kaip savaime suprantama egzistavimo forma.

„Sveiko proto“ nuostatos vaidina svarbų vaidmenį palaikant visuomeninę tvarką, įprastinius žmonių tarpusavio santykius, moralinius sprendimus. Iškyla tiesos problema – daugumai manant, kad „sveiko proto“ ar „normalumo“ padiktuotos normos ir yra tiesa, kyla visuomenės suskirstymas į derančius prie visuomenės ir nederančius. Fenomenologai Alfredas

⁹⁸ Siebers, T. Disability and the Theory of Complex Embodiment-For Identity Politics in a New Register. In *The Disability Studies Reader*. London: Routledge. 2016, p. 273. Prieiga per internetą: <<https://books.google.lt/books?id=IzBtbhdu68MC&printsec=frontcover&hl=lt#v=onepage&q&f=false>> [žiūrėta 2023 08 17].

⁹⁹ Ibid.

¹⁰⁰ Ruškus, J. ir Mažeikis, G. Neįgalumas ir socialinis dalyvavimas, kritinė patirties ir galimybių Lietuvoje refleksija: monografija. Šiauliai: Šaulių universiteto leidykla. 2007, p. 97.

¹⁰¹ Siebers, T. Disability and the Theory of Complex Embodiment-For Identity Politics in a New Register. In *The Disability Studies Reader*. London: Routledge. 2016, p. 274. Prieiga per internetą: <<https://books.google.lt/books?id=IzBtbhdu68MC&printsec=frontcover&hl=lt#v=onepage&q&f=false>> [žiūrėta 2023 08 17].

Schutzas ir Haroldas Garfinkelis atskleidžia, kad „tai tėra šiandien kritiškai nebereflektuojami susitarimai, tarpusavio įsipareigojimai, kurie, būdami naudingi esamoms aplinkybėms, kitoje situacijoje gali virsti represyviais ir žalingais.“¹⁰² Ir nors mokslininkų bei filosofų akimis galima laikyti tai nebereflektuojamais susitarimais, visgi galima pastebėti, kad daugumai visuomenės gyventojų akiai sekant visuomeninės „tvarkos“ ir diskriminacijos susitarimais, ši problema turi būti iš naujo, dar kartą reflektuojama. Pastarųjų kelerių metų įvykiai JAV atskleidžia, kaip vadovaudamiesi galia valstybės tarnautojai pagal odos spalvą skirsto žmones į labiau ir mažiau vertus gyventi.¹⁰³ Ir, nors 2020 metais pagarsėjusią juodaodžio George'o Floydso mirtį būtų galima laikyti nelaimingu atsitiktinumu, JAV statistika rodo, kad juodaodžiai, daug dažniau nei baltieji yra nubaudžiami rimtesnėmis bausmėmis, nors būtų atlikę tą patį smulkų nusikaltimą. Sisteminių rasizmą taip pat gimdo įgalumo teorija. Žmones, kurie neabejodami laikosi galios primestų įprastinių normų ir susitarimų, H. Garfinkelis pavadina „sveiko proto marionetėmis“. Jis atkreipia dėmesį, kad šiuolaikiniai mokslai, tokie kaip sociologija, psichologija, medicina, verčia ne kvestionuoti, o priešingai – padeda konstruoti šiuos „sveiko proto“ elgesio modelius¹⁰⁴, todėl tokio „sveiko proto“ paradigmos kvestionavimas yra vienas iš svarbiausių fenomenologijos, o taigi ir teatro, kuris veržiasi į socialinius reiškinius, užduočių. Anot J. Ruškaus, „normalizavimo politika konstruoja nemaistingą, konfliktų, atitinkamai lenktyniavimo, pergalės, pasididžiavimo vengiančią asmenybę, kuri yra išplėsta iš aktyvaus pilietinio gyvenimo ir iš pasaulio kūrimo pagal save proceso.“¹⁰⁵ „Normalaus“ tobulėjimo samprata akivaizdžiai eliminuoja specifinius gebėjimus ir skirtumus – autoriaus teigimu, „skirtingumas yra pasididžiavimo, orumo, pergalės šaltinis, o „normalumas“ – susitaikymo, suvienodėjimo ženklas.“¹⁰⁶ Catherine J. Kudlick siūlo žvelgti dar toliau ir suvokti neįgalumą ne kaip individualią medicininę patologiją, o esminę socialinę kategoriją, kuri žengia kartu su rase, klase ir lytimi. Kadangi neįgalumas susijęs su kūniškumu, ši skirtis būtent ir yra susijusi su kūniško sąmoningumo arba kitaip – sąmoningo kūno kategorijomis. Kūniški elgesio modeliai ne tik išreiškia „sveikiems“ priskiriamus elgesio modelius, bet ir slepia savyje visą asmens saviraiškos begalybę. Būtent saviraiškos begalybė kaip žmogaus egzistavimo įvairovės priėmimas yra kertinė ir svarbiausia neįgalumo problematikos ašis: neįgalumas kaip fenomenas gali praplėsti mūsų suvokimus apie visuomenę bei save. Tai labai

¹⁰² Ruškus, J. ir Mažeikis, G. Neįgalumas ir socialinis dalyvavimas, kritinė patirties ir galimybių Lietuvoje refleksija: monografija. Šiauliai: Šiaulių universiteto leidykla. 2007, p. 97.

¹⁰³ 2020 m. gegužės 25 d. miršta juodaodis George Floydas, po to, kai policininkas 8 min. laiko užspaudęs keliu juodaodžiui kaklą. Įvykis išprovokavo protestus JAV ir visame pasaulyje.

¹⁰⁴ Ruškus, J. ir Mažeikis, G. Neįgalumas ir socialinis dalyvavimas, kritinė patirties ir galimybių Lietuvoje refleksija: monografija. Šiauliai: Šiaulių universiteto leidykla. 2007, p. 97–98.

¹⁰⁵ Ibid. p. 32.

¹⁰⁶ Ibid. p. 31–32.

svarbu akcentuoti kalbant apie neįgaliuosius, kuriems ypač svarbu išsilaisvinti iš sveiku protu numanomų „normalumo“ ribų ir formuoti kitokią pasaulėjautą, pateisinti ją, drąsiai kurti kitokios pasaulėjautos žmonių bendruomenes ir ginti jų socialinį-politinį aktyvumą.

Šiame kontekste taip pat labai svarbi E. Levino Kito samprata, kuria grindžiama visa autoriaus filosofija. Kitu šiandien žymime tuos, kurie neatitinka klasikinių „sveiko proto“ pažiūrų ir jo pagrindu formuojamų mokslo paradigmu: Kitas yra ne tik neįgalusis, bet ir jau minėtas „amžinasis žydas“, kitatautis, seksualinė mažuma, įvairių rasių asmenys, socialinėje atskirty gyvenančios bendruomenės, netgi, galų gale, priešais stovintis žmogus. Anot E. Levino, tas Kitas virsta simboliu, iracionaliu, kone magišku ženklu, „kuris gali atverti vartus nepamatuojamai ir neapmąstomai skausmo ir atskirties pažymėtai įvairovei.“¹⁰⁷ Svarbu suvokti, kad maištas priimti individualumą ir Kitumą kyla iš skausmo. E. Levino filosofija įgalina būties akivaizdoje mąstyti ne tik Kitą, bet ir bendruomenę, kurioje Kitas yra priimamas su visu jo silpnumu, nepriimtiniu, nepakartojamumu. Kitas „užtikrina Aš buvimą ir, kita vertus, negali būti panaikintas, o privalo būti išsaugotas kaip skirtumas.“¹⁰⁸ Taigi, skirtybės, įvairovės išsaugojimas ir integravimas reiškia sveikai funkcionuojančią visuomenę, priimančią savo „įskilimus“ ir „įtrūkius“, o gebėjimas suvokti Kitą nematant jo Kitoniškumo ar neįgalumo, kreipiant dėmesį į jo galimybes užtikrinant visokeriopą integraciją, gali socialiai ir politiškai transformuoti visuomenės gyvenimą.

3.3 Neįgalumas teatre

Kritinėje kultūros teorijoje neįgalumo ir meno bei reprezentacijos santykis tampa itin svarbus nuo 1960-ųjų, atsiradus struktūralizmo teorijai. Struktūralistai dominuojančiu reprezentacijos modeliu laikė kalbą ir interpretuodami kiekvieną simbolinį elgesį griežtai lingvistiniu požiūriu, iškelė jos reikšmę. Šis lingvistinis posūkis, anot T. Sieberso, neįgalumo teorijai turėjo keletą pasekmių: visų pirma, kadangi lingvistinis struktūralizmas iškelė žodį, o ne objektą, kūnas, tiek įgalus, tiek neįgalus, reprezentacijos procesuose ėmė figūruoti ir būti išreiškiamas kalba, o tai reiškia, tapo itin apribotas, o iš suvokimo kategorijų netgi išbrauktas, eliminuotas. Jean-Lucas Nancy pažymi, kad atsiradus struktūralizmui, „dingsta toks dalykas, kaip kūnas. Kūno nebėra.“¹⁰⁹ Postruktūralistai su M. Foucault priešakyje, priešingai – iškelė fenomenologinę kūno, kaip fenomeno, padedančio suvokti pasaulį, svarbą, apibūdindami kūnus paviršiui, kuriame reiškiasi mūsų sąmonė. 7-8-ajame dešimtmetyje kartu su didėjančiu aktyvizmu

¹⁰⁷ Ruškus, J. ir Mažeikis, G. Neįgalumas ir socialinis dalyvavimas, kritinė patirties ir galimybių Lietuvoje refleksija: monografija. Šiauliai: Šiaulių universiteto leidykla. 2007, p. 101.

¹⁰⁸ Ibid.

¹⁰⁹ Perpich, D. Corpus Meum: Disintegrating Bodies and the Ideal of Integrity. Hypatia. 2005, Nr. 3, p. 75.

menas ėmė integruoti iki šiol išbrauktas temas ir besikuriančios grupės bei trupės siekė įtraukti neįgaliuosius į aktyvų kūrybinį gyvenimą, reikalaujant daugiau teisių, didesnio socialinio-politinio bei meninio įsitraukimo. Būtent kartu su postruktūralizmo teorija ir didėjančiu socialiniu aktyvizmu į meno istoriją įsiveržia neįgalumo estetika. Jau 4-6-ajame dešimtmėčiuose ima atsirasti bjaurumo estetikos užuominų. Šios estetikos pradininku būtų galima laikyti Jeaną Dubuffet, kuris subūrė meno grupę „Art Brut“, remiančią visuomenėje nepritampančių, atsiskyrėlių, protiškai atsilikusių, psichikos sutrikimų turinčių žmonių meną bei organizavo jų parodas. J. Dubuffet surinko didelę kūrybos kolekciją, kuri buvo eksponuojama Europoje bei JAV. A. Andrijauskas teigia, kad tuo metu įvyko aiškus posūkis į estetinės ir meninės bjaurumo vertės suvokimą, suformuojantis bjaurumą kaip savarankišką estetinę kategoriją: „realiame gyvenime gyvuojančių ar iš pašamonės gelmių išnyrančių bjaurumo apraiškų išryškinimas ir netgi jų traktavimas kaip autentiško meno tikslo vedė prie grožio išstūmimo iš estetinių prioritetų lauko. Čia bjaurumas neretai buvo suvokiamas kaip grožio antipodas ir būdas išsakyti savo kritinį požiūrį į socialines, asmenybės susvetimėjimo, dehumanizacijos problemas.“¹¹⁰ Bjaurumą būtų galima suprasti kaip neįgalumo sinonimą, kadangi būtent neįgaliųjų menas kūrėjams tapo priemone išsakyti savo socialinę poziciją.

T. Sieberso teigimu, neįgalumas yra neatsiejamas nuo estetinių grožio sampratų ir jo įtaka menui laikui bėgant didėja, tad tuo remiantis galima suponuoti, kad ateityje neįgalumo, bjaurumo estetika, kartu su didėjančiu žmonių poreikiu „autentiškumui“ vis daugiau veršis į meną, o menas vis labiau bus sietinas su neįgalumu, todėl šiandien jau reikėtų kelti klausimą, kaip patį meną keičia neįgalumo kaip estetinės vertybės egzistavimas.¹¹¹ Tirdamas Paulo McCarthy and Judithos Scott darbus, autorius prieina išvadą, kad negalios vaizdavimas turi būti suprantamas ne kaip žmogiško netobulumo simbolis, bet kaip įvairovės, egzistuojančios kompleksiskame pasaulyje, atspindys, gebantis perteikti galimas pasaulio versijas.

Unikalus prancūzų choreografo ir režisieriaus Jérôme'o Belo atvejis – menininkas kartu su dauno sindromą turinčiais Teatro Hora trupės aktoriais sukūrė spektaklį *Disabled Theatre*, kurio metu šie atlieka scenos šone sėdinčio „režisieriaus“ užduotis: atsistoti į scenos vidurį ir minutę žiūrėti į žiūrovus, prisistatyti, papasakoti apie savo negalią, pašokti ir galiausiai – atsakyti į klausimą, ką jie patys galvoja apie šį spektaklį. Autorius dalinasi, kad proceso metu iškilo nemažai sunkumų: dirbant dauno sindromą turinčiais žmonėmis jis ilgainiui suprato, kad jų nereikia režisuoti, tai tiesiog nėra įmanoma, tad pasitelkęs meta teatro formą, pasirinko prieš

¹¹⁰ Andrijauskas, A. Estetikos ir meno filosofijos probleminių laukų sąveika. Vilnius: Kultūros filosofijos ir meno institutas. 2008, p. 25–26.

¹¹¹ Siebers, T. Disability Aesthetics. T.7: Journal for Cultural and Religious Theory. 2006, Nr. 2, p. 67.

žiūrovus „čia ir dabar“ konstruoti spektaklio dramaturgiją, įvedęs režisierių, į mikrofoną sakantį aktoriams užduotis. Pats spektaklio pavadinimas – tarsi nuoroda į spektaklį, kuriame dalyvauja neįgalieji, tačiau dėl kalbinės struktūros taip pat galima suprasti, kad pavadinimas reiškia „teatras yra neįgalus“ (*theatre is disabled*), o tai lyg slepia klausimą, ar teatras, kuriame dalyvauja neįgalūs asmenys, gali egzistuoti, ar teatras įgalus spręsti neįgalumo problemą, ar teatras apskritai įgalus mūsų visuomenėje. Atskleidamas, kaip čia ir dabar kuriamas spektaklis, menininkas paverčia jį performansu, kuris kiekvieną kartą gali įvykti kiek kitaip – spektaklis yra „nesurežisuojamas“. Šis „nesurežisuojamumas“ atskleidžia pačią neįgalumo problematikos esmę – akimirka, kai neįgalieji yra priimami, pripažįstama, kad *visuomenė negali būti „surežisuojama“*, sukontroliuojama nuo Kito, „Kitokio“ pasireiškimo, o pats leviniškas Kito egzistavimas joje atveria galimybes įvairumui.

Nors minėtas spektaklis – itin paveikus patyrimas, kurio metu visų pirma imi kvestionuoti savo normalumą, stereotipus, o taip pat suvoki žmonių įvairumo grožį, vis tik kūrinys susilaukė kritikos dėl objektyvizuojamo neįgalumo, akcentuojamos negalios, nes žiūrovai yra priversti žiūrėti į neįgaliuosius tarsi zoologijos sode, o tai sukuria atskirtį ir išskiria juos iš kitos visuomenės dalies. Būtent paskutinėje spektaklio dalyje du neįgalūs dalyviai pasidalina, kad jų artimiesiems nepatiko šis spektaklis dėl būdo, kaip jie parodomi scenoje.¹¹² Tačiau režisierius į šią kritiką atsako taip: „Tiesa, yra nepatogu žiūrėti į dauno sindromu sergančius žmones. Bet su tuo nepatogumu vis dažniau reikia susidurti, kad nepatogumas imtų darytis patogus.“¹¹³ J. Belas, akcentuodamas, kad svarbu rodyti „nematomą“, teigia, kad ne negalia šiuo atveju yra svarbi, tačiau tai trikdo ir ima dominuoti kaip svarbus aspektas, nes neįgaliųjų visuomenėje mes įprastai nematome.

Kiti itin įdomūs atvejai – fizinio teatro trupė DV8, australų trupė Back to Back bei Lietuvoje keletą kartų pristatytas italų teatro režisierius Pippo Delbono. 2015 m. festivalyje „Sirenos“ buvo parodytas jo spektaklis „Orchidėjos“, kuriame vaidina ir 45-erius metus klinikos palatoje praleidęs sutrikusio vystymosi nebylys Bobò. Bendravimas su juo režisieriui ir padėjo padėti pamatus jo teatrui, esančiam tarp meno ir tikrovės: scenoje kartu su profesionaliais atlikėjais vaidmenis atlieka ir benamiai, emigrantai, psichikos ligoniai. Pasak teatrologės Ramunės Marcinkevičiūtės, „Delbono vadina juos idealiais aktoriais, kurie savo fiziškumu išreiškia ir meilę, ir švelnumą, ir didelę neteisybę.“¹¹⁴

¹¹² Clements, A. No easy answers: Jerome Bel's Disabled theatre. Hyperallergic. 2013. Prieiga per internetą: <<https://hyperallergic.com/93723/no-easy-answers-jerome-bels-disabled-theater>> [žiūrėta 2020 06 08].

¹¹³ Gorman, S. Performing Failure? Anomalous Amateurs in Jérôme Bel's Disabled Theater and The Show Must Go On 2015. Contemporary Theatre Review. 2017, p. 1.

¹¹⁴ Marcinkevičiūtė, R. Šiuolaikinio Europos teatro transgresijos. Kultūros barai. 2009, Nr. 5. Prieiga per internetą: <<https://www.menufaktura.lt/print/print.php?m=1052&s=63159>> [žiūrėta 2022 12 27].

Lietuvoje neįgaliųjų meno pradininkai bei aktyvūs kūrėjai šioje srityje – režisierė Snieguolė Dikčiūtė ir su neįgaliaisiais dirbantis „Stalo teatras“, Karolinos Žernytės kūryba, neįgaliųjų teatras „Naujasis teatras“, Darius Gumauskas, režisavęs spektaklį apie dauno sindromu sergančius artimuosius „Mongolija“, Lietuvos žmonių su negalia sąjungos organizuojamas festivalis „Begasas“, kuris suteikia progą pasirodyti įvairiems neįgaliųjų teatrams, taip pat tiriamojo darbo autorės spektaklis „Šventė“.

3.4 Spektaklis „Šventė“ (Oskaro Koršunovo teatras)

„Šventė“ remiasi dokumentinėmis įvairias negalias turinčių žmonių istorijomis, o vieša spektaklio premjera įvyko 2021 m. Oskaro Koršunovo teatre. Šis spektaklis kuriamas pasitelkiant dar vieną socialinio teatro strategiją, kuri siejama ir su taikomojo teatro praktika: į spektaklio procesą įtraukiami pažeidžiamos socialinės grupės nariai, kurie taip pat yra ir spektaklio atlikėjai. Šio spektaklio dalyviai – neprofesionalūs aktoriai, kurių fizinis ir psichologinis poreikių spektras itin įvairus: jame vaidina žmonės, turintys šizoafektinį sutrikimą, cerebrinį paralyžių, protinę negalią, regėjimo negalią ir netgi auglį galvoje, kuris lemia kitokį socialinį statusą ir paverčia moterį neįgalia. Spektaklio „Šventė“ dramaturgija buvo kuriama keliais etapais: pirmąjį pusmetį buvo vykdomi pokalbiai, kurie, įrašinėjami ir transkribuojami, vėliau sudarė dramaturginį pagrindą. Taigi, spektaklio aktoriai scenoje kalba tekstus, kuriuos jie jau buvo pasakę pokalbių metu, o čia pasitelkta iš dokumentinio teatro atėjusi *verbatim* technika. Vėliau vyko spektaklių repeticijų procesas, kuris ir išskiria šią socialinio teatro strategiją iš kitų: darbas scenoje vyko su tais, iš kurių buvo imti interviu.

Spektaklio scenografinė ir vizualinė koncepcija remiasi *buvimo kartu* idėja: sėdėdami ratu, žiūrovai yra įsimaišę tarp neįgaliųjų aktorių, lyg jiems taip pat būtų suteikta erdvė pasidalinti savo išgyvenimais. Šiuo sprendimu norėta neįgalųjį priartinti prie žiūrovo, išvengti scenos-žiūrovų suskirstymo, kuris paverstų neįgaliuosius objektais, į kuriuos saugiai žiūrima užgesintoje žiūrovų salėje. Šiame spektaklyje žiūrovai susodinti lyg sėdėtų prie vieno stalo, o tai OKT erdvė ne tik leidžia, bet suprantant pačio teatro tradicijas, netgi skatina. Metaforiškai išrengtas neįgalumas čia atsiranda itin arti, o tai, be abejonės, nepatogu. Spektaklyje dalinamasi kokius balsus girdi šizofrenija sergantis asmuo, kaip paūmėjimų metu merginą partrenkė mašina, pasakojama apie asocialią motiną, kuri palikdavusi neregį vaiką vieną, svarstoma, kas yra spalva ir kaip apskritai įmanoma pamatyti visumą. Dramaturginė ašis remiasi neįgalumo kaip kūno kostiumo koncepcijos ardymu: pradžioje neįgalieji tapatina save su neįgalumu ir prisistato ne vardais, o diagnozių pavadinimais. Žiūrovas irgi yra priverčiamas pažinti aktorius tik iš negalios perspektyvos, ir tai

reprezentuoja mintį, kad pamatę neįgalų žmogų pirmiausia matome jo negalią, o ne kitas savybes. Vėliau neįgalumo idėja ardoma, kol galiausiai iš kūno lieka tik kostiumas, kuris slepia dar *kažką kita*. Įvairūs, įdomią kūno kalbą turintys kūnai egzistuoja draugėje, tarsi sengirėje, kurioje kiekvienas vabalas ar nuvirtęs medis tarpsta ir egzistuoja kartu. Neįgalumas, kaip minėta anksčiau, kelia klausimą apie tai, kaip tam tikri kūnai verčia jaustis kitus kūnus, o tai – svarbus patyrimas, kurį išgyvena žiūrovas, būdamas taip arti taip vadinamų egzistencijos „įtrūkių“. Kūno deformacijos ar psichikos problemos paprastai kelia pasibjaurėjimą, atstūmimą, verčia jaustis nejaukiai ar nepatogiai, kadangi tai yra nepažinu, ir, kaip minėta ankstesniuose skyriuose, nepriskiriama įgalumo, „sveiko proto“ ar normalumo kategorijoms.

Nors spektaklyje atskleidžiamos neįgaliųjų patirties dimensijos, jos neapsiriboja vien keistais, kraupiais ar skausmingais išgyvenimais: šiame spektaklyje patys neįgalieji juokiasi iš daugybės kuriozų, kuriuos jiems teko patirti, o juokas priverčia žmogų atsiriboti nuo skausmo, pažvelgti į jį su tam tikra distancija, galų gale, priimti savo paties „nenormalumą“ kaip tam tikrą pasididžiavimo, orumo išraišką: „normalaus“ tobulėjimo samprata eliminuoja specifinius gebėjimus ir skirtumus, o būtent skirtingumas yra pasididžiavimo, pergales šaltinis. Būtent skirtingumo pergalė prieš normalumą yra kertinė šio spektaklio trajektorija: turintys įvairias ir skirtingas gyvenimo patirtis žmonės kviečiami švęsti savo įvairialypę egzistenciją, kuri reiškiasi nesuskaičiuojama daugybe skirtingumų. Dėl to spektaklis ir vadinasi „Šventė“, kurioje kiekvienam jos dalyviui galimai įvyksta susitaikymas su tuo, ką tiek visuomeniniu, tiek asmeniniu lygmeniu daugelį metų buvo bandoma išstumti.

Nors spektaklio vidinis tikslas pirmiausia buvo pačius neįgaliuosius pakviesti drąsiai žvelgti į savo negalias, visgi ne visi aktoriai sutiko keliu eiti iki galo ir paliko spektaklį jo repeticijų procese. Konfliktas iškilo būtent dėl to, kad kelių aktorių nuomone, negalios nereikėtų rodyti, nes tokiu atveju neįgalumas kaip tik yra akcentuojamas, ko jie bando išvengti. Iš tiesų, jei suvokiame neįgalumą ne kaip individualią medicininę patologiją, o socialinę kategoriją, žengiančia kartu su rase, klase ir lytimi, akivaizdu, kad kiekvienas, priskiriamas tam tikrai klasei, rasei ar lyčiai, turi teisę nekvestionuoti savo tapatybės šių kategorijų pagrindu. Taigi, pati tema ganėtinai daugiasluoksnė ir spektaklio procesas tai atskleidžia: kai kurie neįgalieji nesutinka savęs reprezentuoti per negalios prizmę, galų gale, derėtų neatmesti galimybes, kad galbūt atsivėrimas tokioje spektaklio formoje yra psichologiškai per sunkus (net profesionalūs aktoriai ne visada yra linkę dalintis autentiškomis savo gyvenimo istorijomis), ir čia įžengiama į taikomojo teatro teritoriją, kurioje dirbant su socialiai jautriomis grupėmis reikia itin nemažai psichologinių žinių bei keliamas etinis klausimas, kada ir kaip, naudojantis šia socialinio teatro strategija, kurioje ne tik naudojamos pačių dalyvių istorijos, bet jie patys jas vaidina scenoje, sustoti, kad neįvyktų

retraumatizacija, bei kaip elgtis su dokumentine medžiaga, jaučiant atsakomybę prieš jos autorius. Taip pat sudėtinga atrasti tinkamą ir etišką reprezentavimo modelį, kai patys kūrėjai nėra neįgalūs (spektaklio kūrybinę komandą sudaro dramaturgė Laura Švedaitė, scenografė Barbora Šulniūtė, choreografas Mantas Stabačinskas, kompozitorius Simonas Šipavičius, taigi, neturintys negalių). Menininkai privalo užtikrinti, kad jų atliekamas tyrimas nežaloja ir nepaveikia žmonių, su kuriais jie dirba, saugumo, orumo ir privatumo. Socialinio teatro, įtraukiančio dokumentines istorijas, kūrėjui būtina atminti, kad „tai yra tikri gyvenimai“¹¹⁵ ir kad, neturėdamas teisingos intencijos, tokio spektaklio autorius gali negrįžtamai paveikti subjekto likimą. Jei turime omenyje, kad vienas iš socialinio teatro tikslų yra sukurti terpę diskusijai ir atverti galimybę sistemos ar įpročio nulemtų konvencijų pervarstymui, iškyla problema, ar tokio pobūdžio spektaklis, sprenddamas bendruomenės ar socialinės grupės problemas (ir turėdamas etišką intenciją), tačiau pasitelkęs asmeninę istoriją ir paverčiantis jos herojų įrankiu, per kurį sprendžiamos visuomenės opos, gali padėti subjektui, ar vis tik pakenkti. Tai verčia kreipti dėmesį į menininko atsakomybę kelti klausimus apie pačius socialinio teatro, besiremiančio dokumentika, standartus.

Akivaizdu, kad šiuolaikiniame teatre vis daugėja sąlyčio su neįgalumu ir neįgaliaisiais, tačiau Emma Maclean, tirdama neįgalumo reprezentaciją teatre, vis tik iškelia problemą, kad visuomenė priima neįgalius individus tik sąlygiškai, „iš tiesų sukurdamą tik tam tikras vietas, tam tikrą laiką ir situacijas, kuriose neįgaliesiems leidžiama dalyvauti.“¹¹⁶ Kuriant spektaklį jo autoriams taip pat kilo klausimas, kaip nepaversti jo vien tik sukurta „situacija“, kurioje neįgalūs gali dalyvauti, o už spektaklio ribų jis lieka atskirtumo teritorijoje. Štai čia svarbi kūrėjo atsakomybė po spektaklio sukūrimo nenustoti bendrauti su tais, su kuriais kuriama, palaikyti ryšį, užmegzti jautrų ir gyvą kontaktą. Tokio pobūdžio spektakliai skiriasi nuo valstybiniuose teatruose su profesionaliais aktorais kuriamų spektaklių: ten profesionalumas leidžia ateiti į repeticiją ir palikus tai, kas įvyko jos metu, išeiti ir toliau gyventi savo, atskirą nuo kūrybinės komandos, gyvenimą. Režisieriaus, dirbančio su vaidmenis kuriančiu profesionalu ir jautrios socialinės grupės nariu darbo pobūdis visiškai kitoks ir nuolat remiasi atsakomybe už tų, kurių istorijos naudojamos kūrinėje, gyvenimus.

Kūrybinė komanda turėjo iššūkių ne tik su etikos srityje esančiais klausimais, bet ir su neįgaliųjų reprezentacija apskritai. Dažnai neįgaliųjų reprezentavimas teatre taip pat kartais gali pastiprinti jau egzistuojančius stereotipus: anot Rebeccos Rakowitz, kai kurie spektakliai ar performansai patvirtina, kad neįgalieji tėra „įkvėpimo pornografija“, kai šie egzistuoja mene tik

¹¹⁵ Sierz, A. Beyond timidity? The state of British new writing. PAJ: A journal of performance. 2005, Nr. 3. Prieiga per internetą: <<http://www.jstor.org/stable/4140087>> [žiūrėta 2019 01 18].

¹¹⁶ MacLean, E. Freak, Out! Disability Representation in Theatre. Honors thesis. 2014. Prieiga per internetą: <http://wescholar.wesleyan.edu/etd_hon_theses/1309> [žiūrėta 2020 06 02].

tam, kad sveikiesiems padėtų geriau jaustis dėl savo pačių gyvenimo.¹¹⁷ Autorė išskiria kitą atvejį, kai sveikieji išaukština neįgaliuosius, veikiančius „kažką kita, nei sėdėjimas namuose verkšlenant apie savo problemas“, ir nors įgalūs žmonės dažnai galvoja, kad pavadinus neįgaliuosius „įkvepiančiais“ jiems pakyla savivertė, R. Rakowitz teigia priešingai – tai juos žaloja, nes vietoj to, kad matytume žmogų su tam tikromis charakterio ypatybėmis ir vertybėmis, iškeliamą negalia. Tai reiškia, kad negalia, o ne „galia“ paverčia žmogų kažkuo ypatingu ir šie atvejai tik sustiprina stereotipus ir klaidingus supratimus, kuriuos mes norime panaikinti, objektyvizuoja neįgalųjį, dažniausiai sutelkiant dėmesį į bandymą jį išgydyti. Šiuo požiūriu kritiškai žvelgiama į mintį, kad negalią reikia visų pirma rodyti tam, kad asmuo galėtų pasveikti. Greičiausiai ši kritika galėtų būti taikoma ir spektakliui „Šventė“, nes jo tikslas – pirmiausia sukurti „neįgalias tapatybes“, kad po to žiūrovas galėtų jas pamiršti. Negalia turi tūkstančius perspektyvų ir jų nesuvokiant, teatre neįgalumas dažnai tampa vienu nuolatiniu pasakojimu apie kliūčių įveikimą ir tai verčia mus visų pirma matyti negalią, o ne patį žmogų.

Pokalbio su lietuviško „Naujojo teatro“ aktorais metu paklausus, kas jiems kuriant sunkiausia, jie paminėjo, kad tai kova su teatro reprezentacijos modeliu – anot teatro kūrėjų, režisieriai, ateinantys kurti į šį teatrą, dažniausiai akcentuoja negalią, atskleidžia jų silpnumą, o tai, anot menininkų, neturėtų būti akcentuojama. Ir nors itin svarbu suvokti, kaip patys neįgalieji siekia būti reprezentuoti, galima pastebėti, kaip Lietuvos neįgaliųjų teatruose apie negalią nekalbama. Iš tiesų, itin sunku priimti savo dalis, kai jos yra „nematomos“, asocijuojamos su gėda, išbrauktos, paverstos marginaliu reiškiniu. Neįgalus žmogus susiduria su neigiamu visuomenės požiūriu į save, jis menkai vertina pats save ir jaučiasi nevisavertis dėl paties negalios pobūdžio, tačiau neįgaliųjų adaptacija visuomenėje nėra vien jų problema. Visuomenė dažnai būna nepasirengusi priimti jų kaip lygiaverčių narių, nes negalia primena apie žmogaus pažeidžiamumą. Didžiausia visuomenės problema – negebėjimas į neįgalų žmogų žvelgti objektyviai, nestigmatizuojant ir neturint išankstinio nusistatymo. Galimybę neįgaliam žmogui gyventi pilnavertį gyvenimą bendruomenėje sąlygoja abipusė sąveika: sveikų žmonių pasirengimas priimti kitokį individą bei neįgalaus žmogaus pastangos būti veikliam. Integravimo esminė nuostata yra ta, kad žmogus su negalia turi dalyvauti socialinėje sveikų žmonių bendruomenės veikloje. Tai padeda šiems žmonėms būti aktyvesniems ir gyventi kartu su tais, kurie neturi ypatingų negalių. Galbūt, jei teatruose atsirastų daugiau diskurso apie neįgalumą, stigma kiek sumažėtų. Neįgaliam asmenyje atvėrus Kitokumo esatį, formuojasi kitokia pasaulėžiūra:

¹¹⁷ Rakowitz, R. Inspiration porn: A look at the objectification of the disabled community. *The Crimson White*. 2016. Prieiga per internetą: <<https://web.archive.org/web/20180305202445/http://www.cw.ua.edu/article/2016/12/inspiration-porn-a-look-at-the-objectification-of-the-disabled-community>>[žiūrėta 2020 06 02].

D. Šėporaitytė teigia, kad „kitas ir kitoks man padeda apmąstyti save, transcendentinis doros pradai, kaip duotybė neįgaliesiems, suteikia galimybę man permąstyti didžiąsias dorybes – meilę, nuoširdumą, teisingumą, atjautą ir pan.“¹¹⁸ Itin svarbu žvelgti į neįgalumą kaip į žmogaus kondiciją, įvairovės formą, bei pradėti mąstyti apie neįgalumo poveikį galios, primetančios neegzistuojančio „sveiko proto“ normatyvus.

Nors darbo procese spektaklio kūrybinei komandai kilo probleminių klausimų dėl neįgaliųjų reprezentavimo scenoje, „Šventė“ sulaukė žiūrovų ir profesionalų reakcijų. 2022 m. tarptautinio teatro festivalio „Sirenos“ žiuri komisija įvertino „Šventę“ kaip „unikalų socialinį ir teatrinį gestą“. Spektaklį recenzavo ir užsienio teatro kritikai savo apžvalgose. Teatrologė Lauma Mellėna-Bartkeviča teigia, kad „socialinis kontekstas čia nėra savitiksliis, „Šventė“ išvengia tuščios retorikos, juo labiau didaktikos.“¹¹⁹ Vėsma Lėvalde antrina kolegai teigdama, kad spektaklis „visiškai nebando spekuliuoti „kitoniškumu“. Atlikėjai vaidina psichologiškai tiksliai ir neįtikėtinais artistiška, nors jiems net buvimas viešumoje yra nelengvas išbandymas.“¹²⁰ Nors profesionali kritika neatspindi pilno problematikos lauko, visgi iš tiesų spektaklio tikslas – ne kalbėti apie kliūčių įveikimą ir suteikti įkvėpimą ir džiaugsmą, kad „sveikoji“ visuomenės dalis neturi tokių rūpesčių. Kaip teigia lenkų teatrologas Adam Domalewski, žiūrint spektaklį nekyla etinių abejonių, nes „Šventė“ remiasi ne gailėsčiu.¹²¹ Šių recenzijų autoriai patvirtina kūrėjams, kad neįgalumo tema paliečiama etiškai, tačiau visgi, kaip spektaklio režisierė, galiu teigti, kad reprezentacijos problema išlieka ir kiekvieno spektaklio metu privalo būti iš naujo keliami.

3.5 Spektaklio dalyvių refleksija

Norint iširti, kaip kūrybinio proceso poveikį įvertino spektaklio dalyviai, remiamasi subjektyviomis aktorių patirtimis. 2021 m., praėjus pusmečiui po premjeros, darbo autorė atliko interviu su spektaklio aktorėmis Kristina Šaparauskaite ir Loreta Taluntyte. Kadangi neįgalumo diskursas yra problematiškas, rūpėjo, kokį poveikį spektaklio procesas turėjo patiems spektaklyje dalyvavusiems aktoriams. Paklaustos apie spektaklio repeticijų periodą, abi teigė, kad šis buvo

¹¹⁸ Šėporaitytė, D. Neįgaliųjų įsidarbinimo ir mokslo galimybės Lietuvoje. Tyrimo ataskaita. 2007, p. 4. Prieiga per internetą: <<https://www.lygybe.lt/data/public/uploads/2016/02/neigaliuju-isidarbinimo-ir-mokslo-galimybes-lietuvoje.pdf>> [žiūrėta 2020 06 03].

¹¹⁹ Rodina, I. / Lėvalde, V. / Mellėna-Bartkeviča, L. ir Zirne, Ė. Kaukės, smurtas ir kitoniškumas iš arti, Latvijos kritikių kolektyvinis dienoraštis apie Lietuvos tarptautinį festivalį The ATRIUM 2022. Kultūros barai. 2022, Nr. 8. Prieiga per internetą: <https://docs.google.com/viewer?url=http://www.kulturosbarai.lt/uploads/news/id186/KB-2022_8_m%20web.pdf> [žiūrėta 2023-01-10].

¹²⁰ Ibid.

¹²¹ Domalewski, A. Sirenos: lietuvių vitrina. Teatrologia.pl. 2022.

Prieiga per internetą: <<https://www.menufaktura.lt/?m=1052&s=71005>> [žiūrėta 2022 12 12].

nelengvas: K. Šaparauskaitė minėjo, kad statant spektaklį „vidus maišėsi kaip oras, vėjas, vanduo, debesys su žeme. Visiškai viskas maišėsi. <...> Aš bijojau atsiverti prieš kitus, bijojau būti nesuprasta.“¹²² L. Taluntytė antrina: „Iš pradžių buvo sunku, nepatogu, keista. Visada interpretuodavau, ką kiti pasakys, kaip po repetacijos mane priims.“ Tai rodo, kad neįgalieji yra pažeidžiama grupė, kurie itin jautriai reaguoja, kaip yra vertinami kolektyve. Jiems svarbu būti priimtiems, o kiekviena repetacija – didžiausia baimė ir galimas išgyvenimas to, kas atsikartoja kaip visuomenėje ir vaikystėje patirtos traumos. Taip pat įdomus K. Šaparauskaitės pastebėjimas apie tai, kaip teatre susijungia fikcija ir dokumentinė tikrovė: „Žinojau iš kitų kolegų, kad čia turi pasakoti savo istoriją. Kai aš pirmą kartą tau ją papasakojau, buvo lengva viską išpasakoti, netgi juokinga buvo, bet kai jau teko vaidinti ir kalbėti visai auditorijai, ir ypač, kartoti, darėsi nebejuokinga, nes tu supranti, kad iš tiesų kalbi apie tokius baisius dalykus, kuriuos girdės kiti: juk kai mane partrenkė mašina, aš iš tikrųjų buvau numirusi, o aš pasakoju čia taip lyg, na, tiesiog, tai įvyko, ir nieko čia tokio, gyvenimas tęsiasi.“ Tai rodo, kad spektaklio procese aktoriams būta sumišimo, koku būdu pasakoti savo asmenines istorijas, kilo klausimų, ar tai – kuriamas charakteris, o gal jie ne vaidina jokie vaidmens, o išlieka „savimi“. Atrasti tinkamą vaidybos stilių, natūralų kalbėjimą tiriamojo darbo autorei ir režisierai buvo gana didelė užduotis: aktoriai buvo linkę matyti teatrą kaip tai, kur „vaidinama“, kuriami ryškūs charakteriai, tad iš pradžių jų istorijos skambėjo nenatūraliai, nors tai – jų paties tekstas. Visgi sunkiausia buvo pats darbas su psichologiškai itin jautriomis temomis. Aktorė L. Taluntytė, neregė nuo gimimo, vaikystėje būdavo dažnai tėvų paliekama viena. Kol laukdavo ko nors grįžtant, ji linguodavo lovoje ir nuo lingavimo ilgainiui susiveldavo jos plaukai. Tai vėliau išsivystė ir tapo fiziniu įpročiu: dar dabar iki šiol ji linguoja ir tai tapo savotišku savęs ramino būdu. Visgi būtent šis lingavimas, turintis labai aišką psichologinę priežastį, per jos gyvenimą sulaukė labai daug kritikos ir patyčių. Spektaklyje monologo metu ji sako žodžius, kuriuos yra girdėjusi iš artimųjų ar klasės draugų: „nelinguok, atrodo kaip debilė“, „atrodo kaip su proto negalia“, „storuliukė, kaip šaltiena“, „tau reikia daugiau mankštintis“, „k*rva tu, kam gimei, geriau būtum išvis negimus“. Loreta interviu metu dalinosi: „Aš tiesiog nematau ir nežinau, kas yra kūno kalba. Turiu įpročių, kurie kitiems atrodo kiek keisti. Ir kai pribrendo, kai reikėjo apie nuoskaudas papasakoti ir tai virto monologu, tada išgyvenau kaltę, gėdą, kad aš negaliu tų dalykų pakeisti. Aš bandau, aš nenoriu linguoti, bet aš lingavimo nepastebiu. Toks įprotis yra, tiesiog nepastebiu. <...> Didžiausias sunkumas prasidėjo, kai atsirado tas monologas, kai papasakojau visą asmeninę istoriją. <...> Buvo iškilęs kitiems klausimas, kam čia dalintis tomis nuoskaudomis. Tai taip slėgė mane.“ Šio monologo

¹²² Ši ir tolimesnės skyriaus citatos – iš interviu su spektaklio aktorėmis Loreta Taluntyte ir Kristina Šaparauskaite. Vilnius, 2021. Užrašė Kamilė Gudmonaitė (Priedas 1)

atsiradimas ir kolektyve sukėlė susiskaldymą: dalintis ir prisiminti nuoskaudas aktorei buvo sunku, tačiau dar sunkiau pasidalinti jomis grupėje, kurioje ne visi nariai tuo metu buvo pasiruošę išgirsti tai, kas jiems patiems primena jų patirtis. Kai kurie aktoriai kvestionavo sprendimą „rodyti tai scenoje“, tačiau galiausiai suprato to prasmę: iš pradžių K. Šaparauskaitę šokiravo ši scena, tačiau po to ji mąstė: „tai žiauru, bet iš kitos pusės, mes parodom visuomenei, kaip yra iš tikrųjų, ką su mumis išdarinėja. Kad mes nesam kažkokie daiktai, esam žmonės, kad mes, nesvarbu, ar turi protinę negalią, psichinę, arba gali negirdėti, bet tu gali gyventi.“ L. Taluntytė monologo pabaigoje svarsto: „Tada aš kartais pagalvoju – gal man iš tiesų nereikėjo gimti?“ ir po ilgos pauzės atsako: „bet aš gimiau. Ir aš noriu linguot“ ir grojant sunkiojo metalo muzikai lingavimą paverčia kompulsyviu išsilaisvinimu ir išsivadavimu: ji linguoja, šoka, purtosi, verčiasi ant žemės, kol galiausiai žiūrovas patiria palaimą ne tik už ją, bet ir už save: už visus kartus, kai buvo kritikuojamas dėl to, koks jis iš tiesų yra. Ši spektaklio dalis L. Taluntytę nustebino: „taip įdomu, kad iš lingavimo galima padaryti šokį. Mane išlaisvino, kad tos visos emocijos, kurios buvo užgniauztos, galėjo išeiti: jaučiau gėdą, bet ją slopinau, ir man buvo gėda, kad man gėda, kad man pikta, kad aš negaliu sukontroliuoti veiksmų, o dabar, pasirodo, iš to galime spektaklį statyti. Vyko vidiniai procesai, kai pagaliau laisvai jaučiausi, kai jaučiausi jūsų priimta, o iš to buvo daromas šokis, žaidimas, iš tokio mano turimo įpročio ar poreikio, kurį kiti laiko trūkumu. <...> Man, turinčiai tokią sunkią vaikystės patirtį, čia būti iš tiesų naudinga.“ K. Šaparauskaitė ją papildė: „Čia panašiai kaip psichoterapinė grupė, kur lankau pas Alekseičiką kartais, tai ten žmonės kiekvienas dalinasi savo istorija. Šis spektaklis man davė labai daug. Aš kiekvieną kartą prisimenu ir vis bandau atleisti vienam žmogui, kuris mane nuvežė į psichiatrinę ligoninę, aš kalbu tą tekstą, prisimenu, ir man vis ant širdies akmuo, pyktis, tai tikiuosi, kad nuo šitų dalykų išsilaisvinsiu ir po spektaklio galėsiu pasakyti, kad aš gyva.“ Paklausus L. Taluntytės, ką spektaklio procesas pakeitė jos gyvenime, ji atsakė:

„Manau, kad kitus pradėjau labiau girdėti. Tas procesas dar tebevyksta, bet ėmiau visų pirma save, o tada ir kitus labiau girdėti. Ir su jausmais labiau būti, mažiau jų slopinti. Pradėjau pastebėti ir kitus žmones, padėjau priimti, kad ir tie žmonės nori būti priimti, net jei jie turi kitokią nuomonę, kad jie turi teisę bijoti, turi teisę jausti diskomfortą, turi teisę išsakyti, kad blogai jaučiasi. Mokausi girdėti ir priimti kitus. Pati noriu būti priimta, bet juk tol kol aš nepriimsiu, jie manęs gal irgi gali nepriimti, nes aš jų nepriimu. Repetacijų procese pradėdau pastebėti, kad skirtinga nuomonė, skirtingi žmonės, visa gali egzistuoti. <...> Po truputį įgyju drąsos, naujų patirčių, pasikeitimų. Gijimo prasme, išsilaisvinau kalbėti apie savo skausmą.“

Taigi, remiantis interviu, galima teigti, kad dalyvavimas šiame spektaklyje jo dalyviams visų pirma padėjo atpažinti ir pastebėti savo jausmus, suteikė galimybę su jais būti. Akivaizdu, kad socialinio teatro strategija, kuri įtraukia pažeidžiamas grupes ir įgalina jas veikti scenoje, visų pirma transformuoja jų pačių gyvenimus ir turi galimybę menu transformuoti skausmingas patirtis. Tai įrodo, kad teatras, besiremiantis socialinio dalyvavimo metodologija, kuri grindžiama visų pirma asmens įgalinimu pasitikint, kad neįgalūs asmenys gali suvokti patys save, išsakyti savo gebėjimus ir aktyviai dalyvauti atviroje bendruomenėje, išskleisdami savo asmenį ir gebantys priimti sprendimus, gali atskleisti kitoniškumo svarbą bei padėti žmonėms Kitame bei Kito skausme (negalioje) pamatyti patį save. Įtraukiant neįgaliuosius ar kuriant spektaklius, susijusius su neįgalumo konceptu, visuomenė galėtų virsti atvira bendruomene, kuri suvokia už „normos“ ribų esančius fenomenus kaip natūralią savo dalį, nes egzistencijos pasireiškimų įvairovė yra begalinė. Bendruomenės santykiuose dalyvavimo samprata gali išsiplėsti iki transcendentalaus lygio, kai dalyvavimu taip pat įvardijamas kantrumas, meilės vienas kitam rodymas, pykčio ir agresijos mažinimas ir pan. Spektakliais, įtraukiant neįgaliuosius ar kitaip tiriant neįgalumą, turėtų būti siekiama keisti supratimą apie pačią negalią, kuri būtų suvokta ne kaip koreguotinas trūkumas, nukrypimas nuo normos, o kaip galintis įnešti savitą indėlį į visuomenę. Spektakliai neturėtų siūlyti neįgaliesiems prisitaikyti, tapti normaliems, nematant, nepriimant kitoniškumo. Jų nereikia „koreguoti“, o priešingai – padėti jiems švęsti savo kitoniškumą, ir, be išankstinių nuostatų, žvelgiant į „Kito“ veidą, nepatogumą ir nejaukumą, kartu skatinti ir visuomenės augimą, kurios nariai gebėtų drąsiai kurti kitokios pasaulėjautos žmonių bendruomenes ir ginti jų socialinį-politinį aktyvumą. Naudojantis šia strategija, vienas svarbiausių socialinio teatro elementų tampa etika bei pagarba tiems, kurie išdrįsta atstovauti ne tik save, bet ir visą bendruomenę.

4. KŪNAS IR SOCIALINĖ TRANSFORMACIJA

Pastarieji skyriai tyrinėja socialinio teatro strategijas, kurių metu įtraukiamos pažeidžiamos socialinės grupės: vienu atveju įtraukimas vyksta medžiagos rinkimo procese (spektaklis „Sapnavau sapnavau“), kitu atveju, įeinančiu į taikomojo teatro erdvę, socialinės grupės nariai tampa atlikėjais (spektaklis „Šventė“). Kadangi tyrimas nesiremia vien taikomojo teatro teorijomis, šiame skyriuje aptariamas spektaklis „Trans trans trance“, kurį darbo autorė kūrė su profesionaliomis aktorėmis. Šis spektaklis buvo sukurtas anksčiausiai ir jo patirtys virto paskata toliau tyrinėti socialinį teatrą. Tai – vienas iš socialinio teatro atvejų, kai proceso metu aktoriai drauge tyrinėja temą, ją interpretuoja ir repeticijų metu kartu kuria spektaklio dramaturgiją. Spektaklio ašis – kūnas kaip politinis bei socialinis įrankis bei tyrimas, kaip mūsų visuomenėje kūniškumas bei su tuo susijusios temos yra apropijuojamos.

Spektaklio premjera įvyko 2017 metų rugsėjo 26 d. Oskaro Koršunovo teatre. Nors nuo premjeros jau praėjo kuris laikas, kūrinio tema vis dar aktuali seisminiame socialinių visuomenės diskusijų fone. Per šį laiką spektaklio autorės galėjo patikrinti, kaip visuomenė reaguoja į spektaklį ir kokiais būdais šis į ją įsiterpia. Šiame skyriuje socialumas ir politiškumas persipina labai tampriai, kadangi teorijos, siejančios kūniškumą ir performatyvumą turi ir politinę prasmę. Tam, kad spektaklis būtų ištyrinėtas socialinio teatro kontekste, autorė pasitelkia filosofinę ir fenomenologinę kūno sampratą ir *Queer* teorijas, kurios atsispindi spektaklyje „Trans trans trance“, bei tiria, kaip kūniškumas yra susijęs ir su politika, ir socialumu.

4.1 Kūniškumo fenomenas

Kūniškumo sąvoka filosofijoje yra nevienalytė bei skirtinguose kontekstuose aprašoma skirtingai, tad šiame skyriuje dėmesys skiriamas kūno suvokimui per Vakarų filosofijos kontekstus. Čia bendrais bruožais prisiliečiama prie kūniškumo esmės ir vienijančių šio fenomeno procesų skirtingų Vakarų filosofų bei fenomenologų darbuose. Kaip pastebi lenkų filosofas Vladislavas Tatarkievičius, Platono „Dialoguose“ žmogus tampa tikru žmogumi tik tada, kai sugeba pažvelgti į save iš šalies, susidvejina, tampa tarsi sudėtas iš dviejų dalių¹²³, kitaip tariant – kai pats pradeda suvokti save kaip sielos ir kūno dualų darinį.

Būtent antikoje atsiranda dualistinė žmogaus samprata, kuri yra kildinama iš platoniškosios nemirtingos sielos ir idėjų pasaulio filosofinės tradicijos, o taip pat įterpia ir kūno kaip daikto suvokimą. Antikos filosofų darbuose kūnas – daiktiškas, materialus, atskirtas nuo nematerialios dvasios. Kūnui priskiriamas alkis, jausmai, norai, troškimai. Šiam laikotarpiui

¹²³ Tatarkievičius, V. T. 1: Filosofijos istorija. Vilnius: Alma littera. 2001, p. 4.

būdingas kūno atskyrimas, išskyrimas, tarsi tai būtų visiškai priešinga dvasiai. Įdomu pridurti, kad savo knygoje „Moters idėja“ („*The Concept of Woman*“) Prudence Allen teigia, kad graikų visuomenėje nuvertinta moteris, Platono dialoguose turi galimybę atsiskleisti kaip lygiavertė, nuo vyro niekuo nesiskirianti asmenybė. Platoną ji vadina lyčių lygybės pradininku.¹²⁴ Ši teorija išryškėja būtent filosofo kūno ir sielos perskyroje, nes ja pabrėžiama, kad siela nėra nei vyriška, nei moteriška. Savo veikale „Valstybė“ jis teigia, kad „tarp su valstybės tvarkymu susijusių užsiėmimų nėra nė vieno, tinkamo moteriai kaip moteriai arba tinkamo vyrui kaip vyrui. Gabumai yra paskirstyti lygiai abiem lytims, ir moteris iš prigimties tinka visoms pareigoms kaip ir vyras.“¹²⁵ Tai reiškia, kad idealioje valstybėje darbų pasiskirstymas turėtų būti lygus, nes toks būdas yra patogesnis išverti kūno ir materijos reikiamybes. Pagal Platoną, visų žmonių tikslas galiausiai yra peržengti kūniškumą ir atsiverti tikrajam idėjų pasauliui, o „vyras ir moteris yra tik buvimo žmogumi būdai, priklausantys empiriniam pasauliui, todėl nėra būtinybės skirti juos į silpnesnius ar stipresnius.“¹²⁶ Taip antikoje kartu su Platonu įtvirtinama idėja, kad kūno puoselėjimas ir jo suvokimas bei įsisąmoninimas išlaisvina nuo pernelyg didelio prisirišimo prie kūno. Amžinai ieškomas graikų balansas pasiekiamas ne per kūniškumo atsižadėjimą, o atvirksčiai – jo įsisąmoninimą. Tačiau Platonas – kone išimtis mąstant apie kūniškumą. Visgi dažniausiai antikos mąstytojai atskiria kūną kaip žemesnį už dvasią.

Kūniškumas dar labiau nuvertinamas viduramžių laikotarpiu. Šiuo laiku dar stipriau įsigali „kūno kaip daikto“ požiūris ir tampa plačiai pripažintas. Įsitvirtinusi krikščionybė itin prisideda prie paniekos kūnui ir sustabdo kūniškumo problematikos plėtojimą. Šiuo laikotarpiu požiūris į kūną itin neigiamas, su kūniškumu susiję dalykai – niekingi, o kūnas suvokiamas kaip tai, kas varžo sielą, gundo ir vilioja žmogų, kreipia nuo Dievo, nes pririša prie žemiškumo ir materialumo. Viduramžių filosofai išplėtojo dualistinę pasaulio perskyros idėją – atskyrė kūną ir sielą bei tyrė jų sąveikas. Ši antikoje atsiradusi ir viduramžiuose įsitvirtinusi perskyra kelia klausimą, kas visgi yra fizinis kūnas ir koku būdu reiškiasi jo fiziškumas. Remiantis Jolanta Michalovskaja, galima teigti, kad „suvokiant kūną kaip daiktą ir apribojant jį fiziškumu, kūnas praranda refleksijos galimybę ir kūniškumo fenomenas lieka paslėptas, sunkiai analizuojamas. Taip pat neginčytina, kad žmogaus kūno redukavimas į fizinį daiktą turi reikšmingų etinių ir socialinių pasekmių. Žmogų suvokiant kaip daiktą, tampa neįmanomas daugelio etinių nuostatų ir įstatymų

¹²⁴ Allen, P. *The Concept of Woman*. Grand Rapids: Wm. B. Eerdmans Pub. Co. 1997, p. 75.

¹²⁵ Platonas. *Valstybė*. Vilnius: Pradai. 2000, p. 451.

¹²⁶ Kulevičius, E. *Kūnas ir lytis Platono filosofijoje*. Magistro darbas. 2008, p. 37.

Prieiga per internetą: <<https://vb.vdu.lt/object/elaba:1922144/1922144.pdf>> [žiūrėta 2018 03 18].

pagrindimas.¹²⁷ Šiuos klausimus ima analizuoti XX a. atsiradusi filosofijos kryptis fenomenologija.

Fenomenologija remiasi fizinio ir fenomenologinio kūno perskyra. Pirmasis fizinį ir fenomenologinį kūną atskyrė Edmundas Husserlis. Savo fizinio-daiktiško ir fenomenologinio gyvenamo kūno perskyrą jis pradėjo ir grindė kategorišku R. Descartes'o dualistinės kūno teorijos atmetimu.¹²⁸ Pratešdamas E. Husserlio fenomenologiją, Maurice'as Merleau-Ponty panaikino skirstymą į gyvą ir negyvą kūną. Atmesdamas negyvo kūno teoriją teigia, kad būtis yra tiesiogiai susijusi su mūsų kūnais ir jų struktūromis, o ne vien su sąmone – buvimas pasaulyje yra grynai kūniškas. E. Husserlis antrina, kad kūnas dalyvauja visuose mūsų patyrimuose ir mūsų gyvenami kūnai yra atskaitos taškas visoje orientacijos sistemoje. Žmogaus kūnas dalyvauja bet kokiame suvokimo procese: lytėjimo, regos, klausos funkcijos, kuriomis pažįstamas išorinis pasaulis. Kūnas yra savotiškas mąstymo atskaitos taškas – bet kokia prasmė generuojama būtent gyvenamo kūno patirtyje, jis yra bet kokio patyrimo sąlyga. M. Merleau-Ponty papildė šią mintį teigdamas, kad gyvenamasis kūnas yra visas pasaulis. Kūnas priklauso pasauliui ir, kaip toks, pats tampa tam tikru pasaulio šaltiniu.

E. Husserlio fenomenologijoje kūnas suvokiamas kaip patiriantis ir patiriamas (liečiantis ir liečiamas) vienu metu ir yra išgyvenamas tik kaip esantis poroje su kitais.¹²⁹ Taigi, kūnas tuo pačiu metu gali būti ir matomas, ir tas, kuris mato, gali liesti ir būti liečiamas. Jis yra tiek patiriamas, tiek patiriantis tuo pačiu metu, o taip pat visada yra nuolatiniam santykiu su jį supančiu pasauliu. Tai reiškia, kad kūniškas mūsų buvimas visada siejasi ir koreliuoja su „kito“ kūno buvimu šalia, ir save suvokti galima per tai, kas yra kitas kūnas. Kūniška interakcija keičia „aš“ suvokimą ir paverčia jį subjektyviu, kintančiu. Filosofas Martinus Heideggeris, mąstydamas apie būtį, teigė, kad tam, kad ją suvoktume, būtina suvokti ne tik kitą kūną, bet „kitą“ kaip mirtį – suvokti „būtį–myriop“ (*Sein-zum-Tode*). „Buvimas myriop“ reiškia, kad reikia visiškai įsisavinti savo baigtinę būtį ir priimti ją. Vadinasi, savo gyvenimo prasmę žmogus gali suvokti tik tada, kai įsisąmonina ją kaip baigtinę, o tai reiškia – ir kūnišką.

Apibendrinant fenomenologijos ir Vakarų filosofijos mąstytojų mintis, galima teigti, kad būtis neatskiriama nuo mūsų kūnų, ji, priešingai, reiškiasi kūnu ir yra jiems tapati. Jei sąmonė yra kūniška, o tai fenomenologija nuolatos pabrėžia, tai ji save gali suvokti tiktai reflektuodama savąjį įkūnytą buvimą pasaulyje ir būnant ryšyje su kitu kūnu. Tik apmąstęs savo kūniškumą žmogus

¹²⁷ Michalovskaja, J. Fenomenologinė kūno samprata ir gyvenamasis pasaulis M. Merleau-Ponty filosofijoje. Magistro darbas. 2011, p. 17.

¹²⁸ Ibid. p. 18

¹²⁹ Jonkus, D. Husserlio ir Merleau-Ponty diskusija apie fenomenologinę redukciją ir intersubjektyvumą. Žmogus ir žodis. 2009, Nr. 4, p. 32.

Prieiga per internetą: <<http://www.biblioteka.vpu.lt/zmogusirzodis/PDF/filosofija/2009/jon.pdf>> [žiūrėta 2018 05 09].

gali suvokti pasaulį, o suvokęs jį kaip baigtinį ar ribotą, žmogus gali patirti prasmę. Tai atskleidžia, kad žmogaus kūniškojo buvimo santykis su pasauliu nėra įkalinantis, uždarantis jame, kaip buvo manoma antikoje bei viduramžiuose, bet priešingai – atveriantis naujas prasmes, atrakinantis ir šiuolaikinę percepciją į pasaulį. Aptariant kūno svarbą fenomenologijoje ir filosofijoje paranku prisiminti filosofo Donato Večerskio mintį: „Jei neturėčiau kūno, neturėčiau pasaulio.“¹³⁰ Kūniškas *aš* egzistavimas visada yra įjungtas į kultūrinių, istorinių ir socialinių ryšių tinklą ir skleidžiasi kaip istorinis, kultūrinis, politiškas, o taip pat ir socialinis *buvimas*.

4.2 Kūniškumo ir performatyvumo sąveikos

Remdamasis M. Merleau-Ponty, antropologas Thomas Csordas kritikuoja įvairių kultūros mokslų pateikiamus kultūros sąvokos apibrėžimus, mat „niekas rimtai nepažvelgė į šią idėją, kad kultūra grindžiama žmogaus kūnu.“¹³¹ Ši įžvalga gali būti laikoma esmine prielaida, leidžiančia prasmingai kalbėti apie kultūrą ir kūną. Ji pagrindžia M. Merleau-Ponty samprotavimus apie tai, kad žmogaus buvimas yra grindžiamas intersubjektyviu kūnišku buvimu bei priskiria esmines fenomenologines idėjas kultūrai. Šiame skyriuje tiriama, kaip sąveikauja kūniškumas ir performatyvumas, kur ir kokiais būdais susikerta šie du fenomenai.

Kaip teigia menotyrininkas Tomas Pabedinskas, „performatyvumo sampratos susiformavimui įtaką darė XX a. šeštojo ir septintojo dešimtmečio antropologijos ir sociologijos teorijos, performanso meno praktikos ir postmoderni kultūrinė situacija. Tai lėmė tarpdisciplinišką jos pobūdį, leidžiant performatyvumo sąvoką taikyti įvairių kultūrinių ir meninių reiškinių analizei.“¹³² Tačiau visgi performatyvumo sąvokos atsiradimo įvairiuose kontekstuose šaltiniu reikėtų laikyti teatrologijos mokslą. Tam pagrindo suteikia ir etimologija: viena iš angliškam veiksmažodžiui „*to perform*“ suteikiamų reikšmių yra būtent „vaidinti“. T. Pabedinskas pastebi, kad šiuolaikinės metodologinės strategijos (postmodernizmas, poststruktūralizmas, dekonstrukcija, kultūros studijos) leido apibrėžti naujus humanitarinių mokslų tyrimų objektus ir paskatino jų tyrimuose naudoti teatrinės sąvokas.¹³³

Iki pat XVIII a. teatro teoretikai kartu su Denis Diderot teigė, kad žiūrovas žiūrėdamas spektaklį patiki iliuzija ir susitapatina su personažu tik tada, kai spektaklyje vyrauja tinkama,

¹³⁰ Večerskis, D. Suvokiamas ir suvokiantis kūnas. Žmogus ir žodis. 2009, p. 36. Prieiga per internetą: <<http://www.biblioteka.vpu.lt/zmogusirzodis/PDF/filosofija/2009/vec.pdf>.> [žiūrėta 2018 03 15].

¹³¹ Fischer-Lichte, E. Performatyvumo estetika. Vilnius: Menų spaustuvė. 2013, p. 147.

¹³² Pabedinskas, T. Teorinis performatyvumo apibrėžimas ir praktinės analizės kontekstai. Teatrologiniai eskizai. 2006, Nr. 3, p. 125. Prieiga per internetą: <<http://etalpykla.lituanistikadb.lt/fedora/objects/LT-LDB-0001:J.04~2006~1396939937321/datastreams/DS.002.0.01.ARTIC/content>.> [žiūrėta 2018 03 28].

¹³³ Ibid.

iliuzijos negriaunanti aktoriaus vaidyba. Vieni iš pagrindinių teatro kūrimo principų buvo sukurti visišką veiksmų ir situacijų iliuziją bei priversti žiūrovą tapatintis su personažu, o tai gali atlikti tik visiškai panardinęs žiūrovą į pasakojamą istoriją. Užsimiršimas buvo viena iš pagrindinių būsenų, kurių siekė teatro menininkai: dėl to buvo nuspręsta užgesinti šviesas salėje, kad žiūrovas „panirtų“ ir visiškai „užsimirštų“. Ši teatro koncepcija pripažino prisilietimą tik kaip metaforą, o kūniškas artumas, aktoriaus lytėjimas, priešingai, priverstų žiūrovą pajauti patį aktorių. Pagal D. Diderot, tai sunaikintų tai, ko siekia teatro menininkas – sugriautą iliuziją, todėl iliuzijos teatras atmetė fizinį aktorių ir žiūrovų sąlytį, tiesioginį jų kontaktą. D. Diderot mąstymą galima apversti ir žvelgti iš kitos perspektyvos: jei žiūrovas išplėšiamas iš iliuzijos pasaulio tada, kai suvokia aktoriaus ar aktorės kūną ne kaip vaidinamo personažo ženklą, o kaip realų kūną ir ima justi jį, galima teigti, kad kūniškas artumas kaip tik ir yra priemonė scenos veiksmui gražinti realybę ir tikrumą. Žiūrovui jaučiant, užuodžiant kvapus, jaučiant lytėjimą, regint kūną esant itin arti, į netikrą pasaulį įsiveržia tikrovė.

Analizuojant kūniškumo ir performatyvumo santykį, svarbu pasitelkti Erikos Fischer-Lichte sukurtą atlikimo estetikos teoriją. Atlikimo estetika papildo performatyvumo teorijas, kurias plėtojo Johnas L. Austinas, o kultūros filosofijoje – Judith Butler, sąvoką pritaikę kūniškiems veiksmams, konstruojantiems socialinės lyties tapatybę. E. Fischer-Lichte performatyvumo teoriją praplečia įtraukdama transformacijos kategoriją, kuri perkelia žiūrovą į liminalią „*betwix and between*“ būseną. Tai – tam tikra slenksčio patirtis, kurios pagrindinė sąvoka „liminalumas“ kyla iš ritualo tyrimo. Šią būseną aprašo Victoras Turneris, išplėsdamas Arnoldo van Gennepo etnologinius ir antropologinius tyrinėjimus. *Betwix and between* – tai tarpinės egzistencijos būseną, kurią patiriant žiūrovas išgyvena „krizę pirmiausia kaip kūnišką transformaciją, fiziologinės, energetinės, emocinės ir motorinės būsenos pokytį.“¹³⁴ Tai tam tikri transformuojantys aktai, kurie perkeičia ne tik ritualo dalyvį, bet ir visą bendruomenę. Pagal E. Fischer-Lichte, viena iš sąlygų, leidžianti patirti slenksčio patirtį bei transformuojančią meno galią, yra kūniškų pokyčių įsisąmoninimas, kūniškas aktorių ir žiūrovų buvimas drauge, o taip pat – atlikėjo kūniškumas.

Remiantis teoretike, jau XX a. pradžioje atsižadėjus literatūrinio teatro, paskelbus teatrą savarankišku menu, ne tik išreiškiančiu literatūros kūrinio iš anksto nustatytas reikšmes, bet ir kuriančiu naujas, atsirado ir nauja vaidybos meno samprata: vaidyba suvokiama kaip sykiu kūniška ir kūrybinė veikla.¹³⁵ Atlikėjo uždavinys nebėra apibrėžiamas tik personažo vaizdavimu. Knygoje „Performatyvumo estetika“ autorė rašo, kad „svarbu parodyti paties atlikėjo kūniškumą

¹³⁴ Fischer-Lichte, E. Performatyvumo estetika. Vilnius: Menų spaustuvė. 2013, p. 283.

¹³⁵ Ibid. p. 131.

kaip kaskart individualų ir tiesiogine žodžio prasme deramai nušviesti meninį kūną, kurį atlikėjas kuria.¹³⁶ Tai leidžia daryti prielaidą, kad aktorius kūnas tampa pagrindine atlikėjo medžiaga, o jo prigimtinės kūno savybės leidžia jam ne vaidinti personažą, o juo būti. Čia verta pacituoti Valère Novarina, kuri teigia, kad kūną pajungęs „aktorius ne veikia, bet aukojasi, ne vaidina, bet save persmelkia, ne samprotauja, bet verčia tai daryti visą savo kūną. Jis ne kuria personažą, bet ardo pasaulietinės tvarkos besilaikantį kūną, jis žudosi. Tai ne personažo kūrimas, tai scenoje besireiškiančio žmogaus ardymas.“¹³⁷ Vadinasi, aktoriams tampant vis labiau „kūniškiems“, scenoje mes imame matyti ne kuriamą personažą, o veikiau žmogaus irimą, pačią žmogiškos egzistencijos šerdį, tikrą, nesuvaidinamą *buvimą*, kuris priartina veiksmą prie visiško realumo ir išplėšia iš raminančios iliuzijos, priverčia mąstyti.

Vystant naująjį vaidybos meną, svarbiausia tampa reflektuoti būtent žmogaus kūno medžiagiškumą. Cituojant E. Fischer-Lichte, „nuo 7-ojo dešimtmečio teatras ir performanso menas išmėgino ir toliau vystė įvairius kūno naudojimo būdus, kurie pabrėžė ir išryškino kūno medžiagiškumą. To laiko menas išimtinai remiasi *būti-kūnu* ir *turėti-kūną* dvilypumu.“¹³⁸ Vadinasi, kad vystant teatro meną, aktorių ir atlikėjų kūniškas buvimas erdvėje ir laike tampa pagrindu bei motyvu naudoti savo kūną. Lenkų teatro režisierius Jerzy Grotowskis teigė, kad aktoriai savo kūno nevaldo, o jie leidžia jam pačiam tapti veikėju: „kūnas veikia kaip įsikūnijusi sąmonė.“¹³⁹ Kadangi kūnas tampa savarankišku meniniu objektu „savaime“, keičiasi aktorystės meno principai: „draminis teatras kūną slepia vaidmenyje, postdraminio teatro tikslas – kūno paviešinimas, jo nykimo demonstravimas tokiu aktu, kai sunku atskirti meną nuo tikrovės.“¹⁴⁰ Iš to matome, kad kūnas XX a. performatyviame mene įgijo naujas reikšmes ir atvėrė naują mąstymo būdą, kuris leido kūniškumą analizuoti, konceptualizuoti bei priskirti jam gana reikšmingą vietą aktorius meno sampratoje.

Remiantis Vsevolodu Meyerholdu, galima teigti, kad primygtinai išryškinant aktorius kūno medžiagiškumą, žiūrovui atveriamą galimybę iš savo suvokinių kurti visiškai naujas reikšmes, tapti „naujos prasmės kūrėju“¹⁴¹ bei būti nukeliamam į liminalią slenksčio būseną. Tokios kūrybos pavyzdys – vokiečių menininko J. Beuyso ir H. Christianseno akciją „Celtic + ~ ~ ~“, kuri įvyko 1971 m. balandžio 5 d. Bazelyje. Akcija vyko buvusiam bunkeryje, joje

¹³⁶ Fischer-Lichte, E. Performatyvumo estetika. Vilnius: Menų spaustuvė. 2013, p. 140-141.

¹³⁷ Novarina, V. La Theatre des Paroles. Paryžius: P.O.L. 1988, p. 22;24.

¹³⁸ Fischer-Lichte, E. Performatyvumo estetika. Vilnius: Menų spaustuvė. 2013, p. 134.

¹³⁹ Ibid. p. 135.

¹⁴⁰ Lehmann, Hans-T. Postdraminis teatras. Vilnius: Aidai. 2010, p. 249.

¹⁴¹ Meyerhold, V. Rezension des Buches, Aufzeichnungen eines Regisseurs von A. Ja. Tairov (1921/1922). In: Theaterarbeit, 1917-1930. Muenchen: Hanser. 1974, p. 63-72.

dalyvavo nuo 500 iki 800 žmonių. Dėl tokios žmonių gausos „atsiradusi ankštuma ir artumas ne tik sukūrė galimybę, piktinančią ir liūdinančią teatro priešininkus nuo Bažnyčios tėvų laikų, – bet ir padarė prisilietimą bemaž neišvengiamą. <...> Dalyviai liečia vieni kitus, grūdasi ir stumdosi, siekdami išsikovoti ir užsitikrinti vietą, iš kurios kuo geriau matytų paskelbtąją akciją. <...> Lytėjimo negalėjai išvengti, jei norėjai matyti.“¹⁴² Be viso šio kūniško šurmulio, J. Beusys stiprina įspūdį mazgodamas kai kuriems žiūrovams kojas. „Performatyviosios estetikos“ autorė teigia, kad ši akcija atvėrė viešumo ir intymumo dichotomiją, sukėlė žiūrovams būseną, esančią anapus visų aiškių riboženklių: „iš tikrųjų jie patyrė šią būseną, nors ir neatkreipė į ją dėmesio, ir stumdydamiesi dėl geresnio matomumo.“¹⁴³ Galima teigti, kad tai, ką akcijos metu patyrė žiūrovai bent akimirkai pakeitė juos, išplėšė iš nusistovėjusių mūsų kultūros normų. Tai jiems buvo tarytum „švytavimas“ tarp dichotomijų, liminali būseną, slenksčio patirtis, jau minėtas *betwix and between* išgyvenimas. Tai atveria svarbią mintį, kad atlikėjo kūniškumas pasižymi poveikio potencialu, skatinančiu rasti naujas reikšmes, o taip pat reiškia ir tai, kad kūnai mene geba transformuoti, perkeisti žiūrovo sąmonę tarsi ritualai, kuriuose kūniškumas taip pat svarbus ir performatyvus. Laikui bėgant, galima pastebėti, kad po 7-ąjį dešimtmetį klestėti ėmusio feminizmo, kairiųjų pažiūrų bei juodaodžių ir homoseksualų kovų dėl savo orumo atgimimo, šiandien laiko ratas apsisuko ir temos, tuo laikotarpiu įkvėpusios socialinius aktyvistus bei menininkus, vėl tampa aktualios, o šiuolaikiniai menininkai vis labiau gręžiasi į kūnus, kurie ilgus dešimtmečius buvo pamiršti.

4.3 Politiški kūnai

Anksčiau kūnas buvo konceptualizuojamas kaip nustatyta, pastovi, vienuose realybė, tačiau šiandien vis daugiau antropologų ima teigti, kad žmogaus kūnas gali būti suprantamas kaip „istoriškai, socialiai ir kultūriškai medijuojama erdvė.“¹⁴⁴ Antropologė Mary Douglas patvirtina šią mintį ir papildo ją, teigdama, kad visos centrinės taisyklės, hierarchijos ir išipareigojimai kultūroje yra nuolatos „apžaidžiami ant kūno paviršiaus (*body surface*)“¹⁴⁵ kūną paverčiant intymiausia vieta, kurioje kultūrinės normos kuriamos ir perkuriamos. Tiriant kūno ir politikos ryšį, galime remtis poststruktūralistinio mąstymo tradicija, kurioje „buvo paneigta To Paties pakartojimo galimybė ir suformuluota galios elementų naikinimo idėja bei reikšmės išnykimo

¹⁴² Fischer-Lichte, E. Performatyvumo estetika. Vilnius: Menų spaustuvė. 2013, p. 105.

¹⁴³ Ibid.

¹⁴⁴ Bordo, S. Unbearable weight: Feminism, western culture the the body. Berkley and Lost Angeles: University of California press. 2003, p. 123.

¹⁴⁵ Douglas, M. Rules and meanings. Mary douglas collective works. London: Routledge. 2008, p. 279.

estetika.¹⁴⁶ Vienas iš šios srovės atstovų Jacques Derrida kūnus apmąsto būtent kaip kultūrinius reiškinius. Tuo pat metu, kai kūnų paviršiams suteikiama kultūrinė prasmė, tai taip pat įgalina juos kaip praktinę socialinės kontrolės vietą.

Politikas ir teoretikas Thomas Hobbesas savo knygoje „Leviatanas“ kūną įvardina kaip esminę politinės santvarkos prielaidą. Galima pastebėti, kad jis apmąsto politiką pasitelkiant kūno analogiją. Simona Merkinaitė teigia, kad „Hobsiškojo žmogaus kūno politiškumo triumfas, be jokios abejonės, visa savo jėga išsiskleidžia per kūniškumo politiką, praeitame amžiuje išpūdingai išplėtotą tokių autorių kaip Giorgio Agambenas ir M. Foucault. Politikos, suaugusios su kūnu, t. y., biopolitikos, tikslas – jau ne tik žmogaus poreikių tenkinimas. Politinė galia ima sutapti su žmogaus kūnu, pradedant jo efektyviu įtraukimu į ekonominę ir (ar) technologinę veiklą ir baigiant gimstamumo bei mirštamumo kontrole, seksualumo ir rasės supolitiniu.“¹⁴⁷ Taigi, politika tiesiogiai susijusi su kūniškumu ir biologiniais žmogaus poreikiais. Politika yra užpildoma kūno poreikių klausimais – „nuo ūkio reikalų tvarkymo iki žmogaus santykio su savo kūnu ir paties žmogaus ir valstybės teisių į disponavimą kūnu, jo koregavimą, perkūrimą.“¹⁴⁸ Taigi, netgi kūno estetikos klausimas tampa politiniu.

Bangomis skirtingais metais atsirandančios pabėgėlių krizės taip pat yra tiesiogiai susijusios su kūniškumu: 2017 m. pabėgėliai veržiasi į Europos šalis, skęsta Viduržemio jūroje ar yra stabdomi pasienio ruožuose. Vakarų šalių žmonės reikalauja užtvirti sienas, nes jie jaučiasi fiziškai išgąsdinti kūniško „Kito“ buvimo šalia idėjos. Kita migracijos banga, susijusi su Lietuva bei Baltarusija, prasideda 2021 m. pavasarį. Rugsjūtį Lietuvoje pradedama apgrėžimo politika: migrantai, dažniausiai iš Sirijos, vežami ir stumiami atgal į Baltarusiją, į kurią taip pat nėra priimami, tad pabėgėliai užstringa tarp Lietuvos ir Baltarusijos sienos ir yra priversti apsistoti laikinose stovyklavietėse. Tuo tarpu prasidėjus karui Ukrainoje, milijonai ukrainiečių karo pabėgėlių yra priimami visose Europos šalyse. Galima pastebėti, kad pabėgėlių krizė – tai aiškiai politinę prasmę turintis reiškinys, įrodantis, kaip skirtingai toleruojami artimi ir „kitokie“ kūnai. 2017 metais įvykęs Brexit'o referendumas prieš „Kito“ egzistavimą Didžiojoje Britanijoje, šalyje padidino religiniu ir rasistiniu pagrindu motyvuojamų neapykantos nusikaltimų skaičių. Taigi, kūniškumas ir politika dažnai susikerta galios diskurso tiesėje, o kūnai yra susiję su rasės, lyties, amžiaus, legalumo/nelegalumo, galios diskursais. Iš to galima daryti prielaidą, kad ten, kur atsiranda kūnas, ima egzistuoti politika, nes kūnus reikia suvaldyti ir kontroliuoti tam, kad

¹⁴⁶ Jurgutienė, A. Naratyvinio tapatumo nesatis: Jono Aisčio Man tave. Coloquia. 2007, Nr. 9, p. 16. Prieiga per internetą: <http://www.ilti.lt/failai/Nr19_02_Jurgutiene.pdf> [žiūrėta 2018 03 26]

¹⁴⁷ Merkinaitė, S. Europa kaip Leviatanas. Bernardinai.lt. 2015. Prieiga per internetą: <<http://www.bernardinai.lt/straipsnis/2015-05-15-europa-kaip-leviatanas/130882>> [žiūrėta 2018 03 29].

¹⁴⁸ Ibid.

tinkamai egzistuočių visuomenės mechanizmas. Kūnai turi būti sociokultūriškai „apdoroti“ ir sutramdyti, kad jų „gyvuliška“ prigimtis neišsiveržtų į tvarkos mašineriją.

Tiriant kūniškumą kaip įrankį įgyvendinti socialinius ir politinius pokyčius, būtina paanalizuoti filosofų Judith Butler lyties ir identiteto sampratą. Jie apibrėžia lytį ir identitetą performanso ir performatyvumo terminais ir teigia, kad mūsų lytis – performatyvi. Knygoje „Vargas dėl lyties: feminizmas ir tapatybės subversija“ išdėstyta filosofija tirpdo binarines lyties ir seksualumo kategorijas, tokias kaip „vyras“ ir „moteris“, „heteroseksualus“ ir „homoseksualus“ ir sukuria naują lyties performatyvumo teoriją. Lyties performatyvumas nereiškia, kad gali pasirinkti, kokia lytimi šiandien būti. Tai – „ne vienetinis aktas, o kartojimas ir ritualas, paveikiantis tuo, kad yra natūralizuojamas kūno, iš dalies suvokiamo kaip kultūroje išliekanti laiko trukmė, kontekste.“¹⁴⁹ J. Butler teigia, kad lyties performatyvumo teorija siekta parodyti, kad „tai, kas laikoma vidine jos (socialinės lyties) esme, yra gaminama per nuoseklią aktų, kurie atliekami stilizuojant kūną socialinės lyties aspektu, seriją. Šitaip pasirodo, kad tai, ką laikome vidiniu savo bruožu, tėra tai, ką iš anksto žinome ir produkuojame tam tikrais kūno aktais.“¹⁵⁰ Kitaip tariant – lyties performatyvumas yra iš anksto pamatytų subjektyvuojančių veiksmų ir normų kartojimas, kopijavimas, mimezė. Mes vyru ar moterimi tampame tada, kai sužinome, kaip socialiai yra apibrėžiamas „vyras“ ar „moteris“ ir tuo pat metu atsiranda subjekto *aš* ribos, savotiškas kūnų suvaržymas. Pasak teoretikų, veiksmai, poelgiai, kūno stiliai apibrėžia tapatybes, o stabilus vientisas subjektas neegzistuoja. *Aš* niekad nėra galutinis, priešingai – tapatybė suvokiama kaip esanti nuolatiniame derybų ir transformavimosi procese. Performatyvumo teorija neigia esmines vientisumo nuostatas ir pabrėžia fragmentiškumą, nestabilumą. Taigi, tapatybė suvokiama ne kaip turėjimas, buvimas, bet nuolatinis kūrimas, pakartojamas atlikimas – performansas, įtraukiantis kalbos, kūniškumo aktus bei lytiškumo atributus. Todėl galima teigti, kad realybė yra performatyvi, o kūnai tampa nuolatiniais to, kas gali būti laikoma realiu, įkūnijimu. Tai suvokus atsiranda galimybė ne tik kūną, tačiau ir kone visą subjekto elgesį vertinti kaip tam tikrą sociokultūrinių bei politinių ženklų visumą, kuri yra svarbus asmens identiteto raiškos būdas.

Postruktūralistai remiasi M. Foucault idėja, kad šiuolaikinėse visuomenėse galia veikia disciplinuodama kūnus bei seksualumą dažnai tam pasitelkdama mokslinį diskursą. Ši išsisklaidžiusi decentralizuota galia yra persmelkusi skirtingus socialinio gyvenimo lygmenis; ji realizuojama kasdieniauose tarpasmeniniuose santykiuose ne tik viešumoje, bet pirmiausia šeimoje ir seksualumo sferoje, „santykiuose tarp vaikų ir tėvų, vyrų ir žmonių, pedagogų ir mokinių,

¹⁴⁹ Butler, J. Vargas dėl lyties: feminizmas ir tapatybės subversija. Vilnius: Kitos knygos. 2017, p. 18.

¹⁵⁰ Ibid.

gydytojų ir pacientų, darbdavių ir darbuotojų, valdininkų ir klientų.“¹⁵¹ Galia sukuria specifinius kūnus ir juos disciplinuoja. M. Foucault nuomone, turėti kūną ir biologinę lytį reiškia būti pajungtam socialiniams reguliavimams, o tai reiškia, kad „įstatymas, kuris tą reguliavimą kreipia, išlieka tiek kaip principas, formuojantis biologinę lytį, socialinę lytį, malonumus ir geismus, tiek kaip hermeneutinis savęs interpretavimo principas.“¹⁵² Tai reiškia, kad įstatymas formuoja mūsų seksualumą, ir J. Butler nuomone, įstatymų formuojamas seksualumas visada yra heteroseksualus. Valdančios struktūros kategorizuoja subjektus į aiškų, apibrėžtą *moteriškumą* ir *vyriškumą*, o to tikslas, remiantis Monique Wittig, yra reprodukcija. Pasak filosofų, „biologinė lyties kategorija yra išskirtinai politinė kategorijos *natūralumas* (*prigimtumus*) vartoseną, tarnaujanti reprodukcinio seksualumo tikslams. Kitaip tariant, <...> tokia skirtis paranki ekonominiams heteroseksualumo poreikiams ir heteroseksualumo institucijai suteikia natūralaus žvilgesio.“¹⁵³ M. Foucault praplečia šią mintį duodamas pavyzdį, kad „hermafrodietiškas arba interseksualus kūnas netiesiogiai atskleidžia seksualinio kategorizavimo strategijas reguliuoti ir jas paneigia.“¹⁵⁴ Hermafrodiškumas ir interseksualumas šiuo atveju skatina suvokti „daugį“, ambivalentiškumą, kurį draudžia įstatymas. Pagal J. Butler, „įstatymas nėra vien tai, ką kultūra primeta šiaip jau natūraliam, prigimtiniam heterogeniškumui; įstatymas reikalauja prisitaikyti prie jo paties sampratos *prigimtis* ir tampa legitimus binariškai, asimetriškai natūralizuojant kūnus.“¹⁵⁵ Taigi, įstatymas natūralizuoja kūnus, įveda binarinę sistemą ir uždraudžia reikštis *Kitybei*. Tačiau svarbu suprasti, kad J. Butler visiškai neneigia biologinės lyties egzistavimo, veikiau pabrėžia politinius lytį apibrėžiančius aspektus, keliančius smurtą ir diskriminaciją normų neatitinkantiems subjektams. M. Douglas knygoje „Tyrumas ir pavojus“ leidžia suprasti, kad bet koks diskursas, nustatantis kūno ribas, tarnauja tikslui įvesti ir natūralizuoti tam tikrus tabu, susijusius su deramomis ribomis: „pagrindinė atsiskyrimo, nuskaistinimo, nužymėjimo ir baudimo už transgresiją idėjų funkcija – primesti sistemiškumą patirčiai, kuri esti vidujai netvarkinga. Tik sureikšminant skirtumą tarp <...> aukštai ir žemai, tarp vyro ir moters, <...> sukuriama kažkas panašaus į tvarką.“¹⁵⁶ Taigi, kūniškumas visada yra susijęs su tvarka. Vadinasi, maštant subversyviai, tam tikras kūniškumas gali nustatytą tvarką ardyti.

¹⁵¹ Jackson, S. Sexuality, Heterosexuality, and Gender Hierarchy: Getting our Priorities Straight. In Thinking Straight: The Power, the Promise, and the Paradox of Heterosexuality. London: Routledge. 2005, p. 17.

¹⁵² Butler, J. Vargas dėl lyties: feminizmas ir tapatybės subversija. Vilnius: Kitos knygos. 2017, p. 216.

¹⁵³ Ibid. p. 243.

¹⁵⁴ Ibid. p. 221.

¹⁵⁵ Ibid. p. 232.

¹⁵⁶ Douglas, M. Purity and danger. London, Boston, Henley: Routledge and Kegan Paul. 1969, p. 4.

M. Douglas mini, kad „kūnas – tai modelis, kuris gali atstovauti bet kokiai apribotai sistemai.“¹⁵⁷ J. Butler pabrėžia, kad visos socialinės sistemos pažeidžiamos per savo paraštes ir kad visos paraštės atitinkamai laikomos pavojingomis: „jei kūnas yra socialinės sistemos *per se* sinekdocha ar vieta, kurioje susieina atviros sistemos, tai bet koks nereguliuojamas pralaidumas tampa užterštumo ir pavojaus vieta.“¹⁵⁸ Išskyla klausimas, kas yra socialinės sistemos „paraštė“, „pralaidumas“. J. Butler pažymi, kad „laikantis fundamentalistinės tapatybės politikos logikos, paprastai numanoma, kad pirmiausia reikia įsteigti tapatybę, idant būtų išreikšti politiniai interesai, o po to imtasi politinių veiksmų.“¹⁵⁹ Vadinasi, politinės ir socialinės sistemos pagrindas – tapatybė, kurią galima valdyti. Todėl galima teigti, kad nukrypimas nuo heteroseksualios hegemoninės patriarchalinės sistemos yra „purvinos“, netvarkingos natūros, tam tikras pralaidumas, klibinantis tvarką. Kitaip tariant – kintanti, subversyvi, transgresinė tapatybė yra kliuvinys galiai, nes ją sunku kategorizuoti, apibrėžti, ir dėl to ji negali pasiduoti instituciniam valdymui, negali būti sistematizuojama.

Taigi, apibendrinant M. Foucault, M. Douglas ir J. Butler kūnų bei politikos problematiką, galima teigti, kad kūniškumas visada yra įtrauktas į galios matricas. Kūnų funkcijos yra veikiamos ir interpretuojamos per kultūrą ir politiką, jie yra reprezentuojami politinėje erdvėje, o mūsų santykis su kūnu visada yra susijęs su istoriniu ir socialiniu dinaminės galios santykiu. V. Turneris teigia, kad performatyvios veiklos formos per kūniškumą leidžia atskleisti įsigalėjusius mąstymo būdus kaip sociokultūrinį konstruktą ir parodyti galimas jų alternatyvas.¹⁶⁰ Tai implikuoja kokybiškai naujos sociokultūrinių ženklų sistemos sukūrimo galimybę. Vadinasi, kūniškumas gali būti priemonė griauti egzistuojančią sociokultūrinę tvarką.

4.4 *Queer* performatyvumas ir socialinis pokytis

Queer teorijai įtaką darė jau minėti J. Butler, M. Foucault, taip pat Eve Kosofsky Sedwick, G. Deleuze'as ir kiti postruktūralistai. Terminas *queer teorija* pirmą kartą pavartotas 1990 m. Teresos de Lauretis, taip pavadinusios konferenciją, vykusią Kalifornijos universitete Santa Kruze.¹⁶¹ Lauretis tikėjo, kad *queer* gali neutralizuoti dominuojančius diskursus, griežtai

¹⁵⁷ Douglas, M. Purity and danger. London, Boston, Henley: Routledge and Kegan Paul. 1969, p. 4.

¹⁵⁸ Butler, J. Vargas dėl lyties: feminizmas ir tapatybės subversija. Vilnius: Kitos knygos. 2017, p. 277.

¹⁵⁹ Ibid. p. 295.

¹⁶⁰ Pabedinskas, T. Teorinis performatyvumo apibrėžimas ir praktinės analizės kontekstai. Teatrologiniai eskizai. 2006, Nr. 3, p. 140. Prieiga per internetą: <[¹⁶¹ Jagose, A. Feminism's Queer Theory. *Feminism and Psychology*. 2009, p. 19.](http://etalpykla.lituanistikadb.lt/fedora/objects/LT-LDB-0001:J.04~2006~1396939937321/datastreams/DS.002.0.01.ARTIC/content.> [žiūrėta 2018 03 28].</p></div><div data-bbox=)

nurodančius lytinę ar seksualinę tapatybę. Kaip pastebi teoretikas Davidas M. Halperinas, iki tol vartotas kaip paniekiantis homoseksualius asmenis žodis, reiškiantis keistumą, neįprastumą ar net ligotumą, šiandien *queer* skelbia tokias sudėtingas lytiškumo ir seksualumo galimybes, kad jų paaiškinimui skiriami ištisi tomatai.¹⁶² Šiandien *queer* teorija tapo savotiška postmodernios tapatybės nuoroda.

Queer teoretikai teigia, kad seksualumas yra diskursyviai sukonstruojamas ir tiek seksualinė, tiek lytiškumo tapatybės yra specifiskai suvokiamos skirtinguose kultūriniuose ir istoriniuose kontekstuose. Žinomo *queer* kultūros tyrinėtojo Alexanderio Doty nuomone, *queer* nėra susijęs tik su lytimi ir lyties disidentais ar nonkonformistais, kaip gali atrodyti iš pradžių. *Queer* veikiau yra požiūris, reagavimo būdas, kuris priešinasi labai ribotai kultūrinei binariųjų opozicijų (vyras/moteris, heteroseksualus/homoseksualus ir t.t.) bei patriarchalinei vėlyvojo kapitalizmo socialinei tvarkai.¹⁶³ Kaip pažymi Artūras Tereškinas, „atsižvelgdama į seksualumo dominavimą visuomenėje, ji telkiasi ties nelygybės, kultūros, lyties, kapitalizmo analizės problemomis. Galima teigti, kad ši teorija labiau domisi naujų mąstymo, veikimo, suvokimo, erdvinių, kultūrinių ir pan. kontekstų konstravimu.“¹⁶⁴ Įvairios disciplinos, tarp jų teatras, literatūra, antropologija, pasitelkia *queer* teoriją kaip priemonę tyrinėti šias sritis. Pagrindinė filosofinė bei politinė *queer* ašis – konfrontuoti marginalizuojančius normatyvus bei nurodyti stabilijų tapatybių takumą ir kismą. Dėl savo kontekstualumo, *queer* gali būti naudojamas kaip priemonė procesams ir tapatybėms dekonstruoti. Šiandien *queer* vis dažniau suvokiamas ne tik kaip seksualumo ar lytiškumo, bet daug daugiau: rasės, amžiaus, fizinio įgalumo ir kitų tapatybių nenormatyvumas.

Nors *queer* estetika dažnai priskiriama kaip LGBT* tematikos kūrybai, nes neatitinka heterocentristinės, patriarchalinės sociumo vieneto-šeimos tradicijos, taigi laikoma nenormatyvia, tačiau visgi *queer* savo prigimtimi kartais priešinasi LGBT* judėjimams, nes pastarųjų tikslas veikiau iš mažumos tapti dauguma. G. Deleuze'as teigia, kad LGBT* turėtų siekti atvirkščio tikslo: tapti mažumomis tam, kad atrastų naujas jėgas, atvertų kelią į *tapsmo* būsenas – tapdami mažuma, žmonės peržengia reprezentacijos standartus, juos išduoda. Kitaip tariant – *queer* judėjimo tikslas nėra asimiliuotis, bet priešingai – išliekant mažuma pamažu griauti nusistovėjusią patriarchalinę visuomenę. Būtent marginalumas ir pasirinkimas likti marginalumo lauke, yra politinis ir socialinis protestas prieš normalizaciją, heterocentristinę galios organizaciją,

¹⁶² Halperin, D. The Normalization of Queer Theory. T. 45 In Journal of Homosexuality. Harrington: Park Press. 2003, Nr. 2/3/4, p. 339.

¹⁶³ Jackson, St. Sexuality, Heterosexuality, and Gender Hierarchy: Getting our Priorities Straight. In Thinking Straight: The Power, the Promise, and the Paradox of Heterosexuality. London: Routledge. 2005, p. 34.

¹⁶⁴ Tereškinas, A. Esė apie skirtingus kūnus: kultūra, lytis seksualumas. Vilnius: Apostrofa. 2007, p. 74.

tradicinius stereotipizuojančius moters ir vyro modelius, kurių neatitinkantys subjektai yra pasmerkami, eliminuojami ir žeminami. Remiantis A. Tereškino įžvalgomis, galima teigti, kad seksualinė ir lytinė tvarka yra įsigėrusi į visas mūsų visuomenių institucijas ir socialines ideologijas, todėl, siekdami mesti iššūkį šiai tvarkai, privalome kvestionuoti vyraujančias institucijas ir ideologijas.

Queer teorija taip pat yra susijusi su seksualumu bei iš visuomenės eliminuotu geismu. Filosofų G. Deleuze'o ir F. Guattari galios teorijoje svarbią vietą užima pozityvus geismas bei jo mašinos.¹⁶⁵ Pagal filosofus, geismas maištauja prieš visuomenės organizavimą, tad galios struktūros jį tramdo ir nukreipia sociumui naudingomis kryptimis. G. Deleuze'o ir F. Guattari filosofija maištauja prieš patį sociumą – pasak jų, geismas represuojamas todėl, kas jis gali kvestionuoti nusistovėjusią tvarką: „Jei visuomenė yra tapati savo struktūroms, tada taip – geismas grasina pačiam jos egzistavimui.“¹⁶⁶

Kontrolės visuomenė mažumas siekia arba suvaldyti, arba sunaikinti kaip į *žmoniškas* kategorijas neįeinančius konstruktus. Būtent *queer* terminą G. Deleuze'o tekstuose galima prilyginti buvimui *nežmoniška*. Jis teigia, kad *queer* įsisažmoninimas „nėra klausimas apie buvimą tokiu ar anokių žmogumi, bet apie buvimą *nežmogumi*.“¹⁶⁷ Tai reiškia, kad tapimas *queer* (tapimas *nežmogumi*) visuomet transgresuoja subjektyvumą, t.y. *aš* idėją. Šia prasme, kiekvienas tapsmas įgalina naujus tapsmus link tapatybės nebuvimo, o tai yra kertinis G. Deleuze'o ir F. Guattari filosofijos atradimas: *kūnas be organų*, tapatybės transgresija, tai, kuo galų gale turi tapti kiekvienas kūnas. Įdomu, kad sąvoka *kūnas be organų* pasitelkta būtent iš teatro genijaus ir teoretiko Antonino Artaud. Ji įgalina dekonstruoti kūno sampratą, kadangi kūnas čia netenka apibrėžtos tapatybės ir imamas suvokti kaip hierarchiškai neorganizuotų dalių asambliažas. Kaip analizuodama šią teoriją teigia Audronė Žukauskaitė, „nuo šio kūno nuimtos visos fantazijos, vaizdiniai ir projekcijos, šis kūnas neturi psichinės vidujybės, vidinio vientisumo, <...> tai yra tendencija ar riba, kurios siekia visi kūnai.“¹⁶⁸ Taigi, jei šią teoriją bandome apsvarstyti seksualinės tapatybės požiūriu, galime teigti, kad binarinė opozicija *vyras/moteris* apibrėžia tapatybes, o G. Deleuze'o ir F. Guattari postuluojamas tapsmas yra procesas, numatantis tapatybių peržengimo galimybę.

Queer estetika turi ryškią sąsają su performatyvumu ir atsiranda iš stulbinančio vaizdinio dviprasmiškumo, svyravimo ant aiškumo ribos. Šią būseną galima būtų laikyti jau anksčiau minėta

¹⁶⁵ Deleuze, G. ir Guattari, F. *A Thousand Plateaus: Capitalism and Schizophrenia*. Minneapolis: University of Minnesota Press. 1987, p. 127.

¹⁶⁶ Ibid.

¹⁶⁷ Deleuze, G. *Negotiations 1972–1990*. New York: Columbia University Press. 1995, p. 11.

¹⁶⁸ Žukauskaitė, A. Tapsmas moterimi ir postfeministinės strategijos *Athena*. 2010, Nr. 6, p. 103.

V. Turnerio pavadinta slenksčio patirtimi – *betwix and between*. E. Fischer-Lichte praplečia šio patyrimo aprašymą ir pavadina jį „suvokimo švytavimu“. Pagal teatrologę, mūsų estetiškas suvokimas švytuoja, susitelkdamas tai į fenomenalųjį, tai į semiotinį aktoriaus ar atlikėjo kūną. *Queer* estetikos kūriniuose kaip ir šiuolaikiniame teatre žaidžiama „multistabiliu“ suvokimu: svarbiausia tampa akimirka, kai žiūrovo suvokimas nuo fenomenaliojo kūno persoka prie personažo ir atvirkščiai, t.y. akimirka, kai suvokiantysis atsiduria ant slenksčio tarp šių dviejų suvokinių.

E. Fischer-Lichte performatyvumo kontekste taip pat papildo ir J. Butler, kurie aptardami *drag queen*¹⁶⁹ fenomeną *queer* filosofijos kontekste rašo: „Jei manoma, kad prieš akis – vyras, apsirengęs kaip moteris, arba moteris, apsirengusi kaip vyras, tai pirmasis kiekvieno iš šių suvokinių žodis būna priimamas kaip socialinės lyties tikrovė; socialinei lyčiai, kuri įvedama palyginimu, stinga tikrovės, tad ji laikoma iliuziniu atrodymu. Kai tokiuose suvokiniuose tariama tikrovė susiporuoja su netikrove, manomės žinantys, kur jau ta tikrovė yra, ir tą antrinį socialinės lyties pasirodymą priimame vien kaip dirbtinį, žaislą, apgavystę, iliuziją. <...> Akimirka, kai griūva senamadiški, įprasti kultūriniai suvokiniai, kai nebepavyksta su tikrumu perskaityti regimo kūno, – tai būtent toji akimirka, kai nustojama tikrumo, ar sutiktasis kūnas yra vyro, ar moters. Aptariamo kūno patirtis ir yra patsai svyravimas tarp šių kategorijų.“¹⁷⁰

Vadinasi, žvelgiant į *queer* teorijai būdingų bruožų turintį kūrinį, susvyruoja ir pati tikrovė. Būtent čia imame suprasti, kad tai, ką priimame kaip tikrą, ką pasitelkiame kaip iš anksto sukauptas žinias apie socialinę lytį, ir yra toji tikrovė, kurią įmanoma keisti, permąstyti. J. Butler *kintančiai, tampančiai*, reliatyviai tikrovei priskiria politinio perversmo galimybę: „jokia politinė revoliucija nebus įmanoma, jei radikaliai nepasikeis tai, kaip suprantama, kas yra įmanoma, kas yra tikra.“¹⁷¹ *Queer* estetikos tikslas – parodyti, kad tikrovė nėra tokia, kokią ją paprastai manome esant. Ji, kaip ir socialinės tapatybės – taki, fluidiška, transgresyvi.

Apibendrinant šiuolaikinių socialinių ir kultūrinių teorijų įžvalgas galima teigti, kad tam, kad kūrinį perskaitytume kaip *queer*, jis turi kvestionuoti tapatybės pagrindus paremtus reprezentacinius režimus ir konvencinę estetiką, kuri apsiriboja nustatytu patriarchalinės visuomenės ir tradicinio vyro bei *moters* vaizdavimu. *Queer* estetikos gebėjimas kurti naujus, G. Deleuze'o terminais kalbant, *nežmogiškus* afektus, tampa politinio pasipriešinimo jėga. Mene *queer* estetika dažniausiai naudojama kvestionuoti reprezentacinius kontrolės režimus, naikinant

¹⁶⁹ Drag queen (drego karalienė) – tai vyras, kuris persirengia moterimi, dažnai dėl komiškų ar vaidybinių sumetimų. Siekdami komiško, dramatiško ar satyriško efekto drag queens makiažo pagalba susikuria išdidintus „moteriškus“ bruožus.

¹⁷⁰ Butler, J. Vargas dėl lyties: feminizmas ir tapatybės subversija. Vilnius: Kitos knygos. 2017, p. 27–28.

¹⁷¹ Ibid. p. 27–29.

pastovios tapatybės sampratą ir teigiant, kad nėra vienos *moters* ar vieno *vyro* modelio, o subjektas visada kintantis, *tapsmo* būsenoje. Tai – tam tikra transgresijos forma, kuri naudojama meno kūrinys E. Fischer-Lichte's žodžiais gali būti pavadinta „suvokimo švytavimu“. Šis percepcijos fenomenas gali perkelti suvokėją į liminalią būseną, o išeidamas už represyvaus reprezentacijos aparato ribų, *queer* bruožų turintis menas atveria galimybę išjudinti tam tikras nusistovėjusias konvencijas, skatinančias smurtą prieš įvairių visuomenės grupių narius (translyčius, homoseksualus, kitataučius, neįgaliuosius, moteris ir t.t.) ar jų marginalizaciją. *Queer* estetika atitinka ir socialinio teatro tikslus bei gali būti pasitelkiama analizuojant spektaklį „Trans trans trance“. Nors meno kūrinys, žengiantis į *queer* teritoriją, nebūtinai visada turi būti vadinamas socialiniu kūriniumi, dažnai tai žengia į socialinio meno erdvę ir tampa pasipriešinimu prieš nusistovėjusias politines ir socialines normas.

4.5 Spektaklis „Trans trans trance“ (Oskaro Koršunovo teatras)

Jeanie Forte teigia, kad menininkės moterys „rašo kūnus“, kai jos kalba apie savo asmeninius gyvenimus ir analizuoja savo kūniškumą. Kai moteris pasirodo scenoje, jos kūnas tampa stebėjimosi ir aistros objektu. Pasak J. Forte, feministinio meno kūrėjos mėgina sutrikdyti kultūrinės asociacijas su *moters* kūnu. Jos plečia kūnų galimybes, praktikuoja kūnų modifikacijas ir kalba apie kūno priėmimą. Tą atpažinti galime ir spektaklyje „Trans trans trance“: kūno modifikacija ir transformacija yra pagrindinė spektaklio dramaturginė ašis, kurioje iš patrauklaus *moters* kūno, aplipinto grožio stereotipais, po truputį lipdoma moteris, nebetelpanti į moteriškumo ribas, moteris, tampanti vyru, galiausiai – moteris, peržengusi lyties sampratą, nebe moteris.

6-7-ajame dešimtmetyje performansai atspindėjo to laiko politinius neramumus ir besikeičiančią kultūrą bei visuomenę, kurioje kūno laisvė reiškė seksualinį išsilaisvinimą ir pasipriešinimą apribojimams. Tuo laikotarpiu derėjo feminizmas, kraštutinė kairiųjų filosofija, juodaodžių ir homoseksualų protestai. Galima pastebėti, kad paskutinį penkmetį ateina savotiška antroji banga, kuri vėl iškelia šias temas, ypač – Lietuvoje. 2017 m. pristatytas spektaklis „Trans trans trance“ dar iki #metoo judėjimo pradėjo kalbėti apie objektyvizuojamą moterį, kurios seksualumas – arba suvaržytas, arba skirtas vyro malonumui, tačiau atsiradus minėtai bangai, kuri nuvilnijo į moterų ir vyrų sąmonę ir tarsi perskyrė pasaulį į dvi dalis (pasaulį, kuriame seksualinė prievarta – savaime suprantamas ir dėl to nepastebimas fenomenas, ir pasaulį, kuriame šis fenomenas vis labiau pastebimas ir socialinėje paradigmoje imamos brėžti ribos), spektaklio mintis dar labiau plėtėsi ir jame atsirado daugiau kontekstualumo. Aktorė Adelė Šuminskaitė, dalindamasi savo istorija apie abortą, neneigia, kad tai – labai sunkus sprendimas moteriai, turintis pasekmių tolimesniam jos gyvenimui, bet tuo pačiu metu ištaria: „Aš noriu turėti galimybę rinktis“

ir tai šiandien nuskamba kaip politinis protestas, turint omenyje Lenkijoje vykusį aktyvų piliečių pasipriešinimą prieš abortų draudimą.¹⁷²

Pirmosios scenos skirtos moters kūno reprezentacijos, savotiško daiktiškumo ardymui, kai iš tradicine prasme „tobulų“ moterų veržiasi visuomenėje vyriškam elgesiui priskiriami artefaktai, kuriuos mūsų kultūroje bandome užgniaužti kaip nederančius moteriai: riaugėjimas, vėmimas, nepatogus kūnų „liulėjimas“. Teatrologė Ieva Tumanovičiūtė recenzijoje apie spektaklį teigia, kad „atsiradusį pykinimo motyvą galima suprasti ir kaip vimdymą kartojant tai, kas žinoma, ir šleikštulį dėl to, kad nesi girdima.“¹⁷³ Spektaklyje naudojamas feministiniam teatrui būdingas groteskas bei absurdas: rožinės „pupytės“ valgo cukrų tol, kol apsvemia, Dovilės Kundrotaitės kūnas dažomas iki anoreksiją primenančių formų, ji bando įtilpti į vaikiško dydžio suknelę, o baltais chalatais apsivilkusios gydytojos pačios virsta savo instrumentų aukomis ir iki absurdiško tikslumo keičia, perkuria savo kūnus: „Mūsų santykiai su vyru atšalo, pašlijo. Žinodama, kad vyras dievina kates, paprašiau chirurgo, kad padarytų mano veidą kuo panašesnį į katės. Nors vyras po to mane paliko, rezultatas tikrai džiugina.“¹⁷⁴

Operacijos scena, kurios metu „sumažinamas“ aktorės kūnas, koreliuoja su menininkės Orlan performansų serija „Šventosios Orlan reinkarnacijos“ (*The Reincarnation of Saint Orlan*). Orlan mano, kad būtent vyraujančios galios spaudimas verčia vartoti nuotaikos pakitimus reguliuojančius vaistus, ryžtis plastinėms operacijoms ir kitoms medicininėms intervencijoms. Paradoksalu, tačiau tai, ką vadiname „žmogaus kūnu“, iš tiesų yra technologinis konstruktas, protezinis kūno tęsinys, kuris įteisinamas kaip natūralizuota norma.¹⁷⁵ Kaip aprašo A. Žukauskaitė, „1990–1993 metais Orlan ryžosi devynioms plastinėms operacijoms, kurios buvo tiesiogiai transliuojamos įvairiose meno galerijose, tarp jų ir Georges'o Pompidou centre Paryžiuje bei Sandros Gehring galerijoje Niujorke. Operacijoms buvo taikoma tik vietinė anestezija, todėl menininkė pati aktyviai dalyvavo savo chirurginiuose performansuose, skaitydama ištraukas iš tekstų, atsakinėdama į galerijų lankytojų klausimus bei tapydama operuojant nusiurbtu savo krauju.“¹⁷⁶ Chirurginę aprašyto performanso ir analizuojamo spektaklio scenų tematiką galime laikyti ironiška griovimo strategija, kuri dekonstruoja patriarchalinio pasaulio kuriamus grožio stereotipus. Šios situacijos atskleidžia, kad, tai kas yra visuomenėje suprantama kaip *moteriška*,

¹⁷² 2020 m. spalio mėn. Lenkijoje sugriežtinus aborto įstatymus, tūkstančiai protestuotojų, vadovaujami moterų teisių aktyvistų, daugelyje miestų blokavo eismą, būriavosi prie bažnyčių, skanduodami užgaulius šūkius, nukreiptus prieš didžiulę įtaką šalyje turinčius Katalikų Bažnyčios lyderius, smerkiančius abortus. Protestuotojai reikalavo užtikrinti moterims pasirinkimo teisę.

¹⁷³ Tumanovičiūtė, I. Taki spektaklio ir žiūrov(i)ų tapatybė. 7 meno dienos. 2017. Prieiga per internetą: <<https://www.7md.lt/teatras/2017-10-06/Taki-spektaklio-ir-ziuroviu-tapatybe>> [žiūrėta 2022 04 15].

¹⁷⁴ Citata iš spektaklio teksto.

¹⁷⁵ Striff, E. Bodies of Evidence: Feminist performance art. *Critical Survey*. 1997, Nr. 1, p. 7.

¹⁷⁶ Žukauskaitė, A. Tapsmas moterimi ir postfeministinės strategijos *Athena*. 2010, Nr. 6, p. 113.

yra netikras konstruktas, sisteminė prievarta, kuriai moterys pačios save pajungia.

Spektaklio sceną, kurios metu vyksta aktorės A. Šuminskaitės „persikūnijimai“¹⁷⁷, I. Tumanovičiūtė pavadina „performansu“. Ji analizuoja, kad „performerė virsta pykčio, slopinamo geismo ir frustracijos įsikūnijimu, jos raumenų spazmai deformuoja Vakarų kultūroje priimtą kūno laikyseną ir išplečia judesių normų ribas.“¹⁷⁸ Ši scena – tai ritualinė transformacija, kurios metu absoliučiai ir galutinai nuo primestų konstruktų ir grožio idėjų išlaisvinamas aktorės kūnas. Tai aktorės „savęs peržengimo“ strategija, kuri gali būti gretinama su *butoh* teatro estetika.

Kritikas Vaidas Jauniškis pastebi, kad „sudėliotas iš atskirų numerių ir be jokių įsipareigojimų juos sklandžiai susieti šis „registas“ fiksuoja ir iškrypusias, inertiškas mūsų žvilgsnio „normas“: grožis ir mielumas tampa saldus tiesiogine prasme, pupytės kopijuoja viena kitą ir taip plečia unifikaciją laisvos raiškos visuomenėje; idealūs kūno matmenys niekaip negarantuoja logiškų ar nuspėjamų elgesio parametrų; emancipacija ir buvimas lygiais atneša į moterų pasaulį cigaretes, bokso pirštines ir riaugėjimą, t.y. visus „vyriškus“ atributus, ir čia galime patirti nesaldų paritetą.“¹⁷⁹ Būtent atskiri numeriai, kurie, iš pažiūros, primena tarsi be jokių įsipareigojimų suklijuotą visumą, išreiškia dar vieną, feministinio teatro praktikai būdingą savybę. Negalėjimas tapatintis su personažais, linijinio laiko nebuvimas išreiškia deformuotą, dekonstruotą realybę, kuri scenoje skleidžiasi ir siejasi tik temomis. I. Tumanovičiūtė papildo šią mintį analizuodama spektaklio formą: „Galima prisiminti, kad pradėjusi kurtis feministinio teatro praktika ir teorija kritikavo Konstantino Stanislavskio psichologinės-realistinės vaidybos metodą, kuris remiasi aktorės įsikūnijimu į lyties apibrėžtą personažą, ir domėjosi Bertoldo Brechto epinio teatro bei brechtiškos vaidybos principais, kuriuos pasitelkus scenoje galima suabejoti visuomenėje lyčiai primetamais gestais bei elgesiu.“¹⁸⁰ Būtent šis spektaklyje naudojamas vaidybos principas, kai aktorė įsikūnija į lyties apibrėžtą personažą, tačiau tuojau pat „išsikūnija“ ir savotiškai dekonstruoja jį, gali būti laikomas tam tikru feministinio teatro bruožu. Tapatybės dekonstravimas, jos takumas, nuolatinis balansavimas tarp vyriškumo ir moteriškumo konstruktų bei dažnas jų sujungimas į visumą, primenant *nebemoteriškas*, *nebevyriškas*, kartais net androginiškas formas taip pat gali būti analizuojami pasitelkiant *queer* teoriją.

¹⁷⁷ Naudodama savo kūną aktorė iš dailios moters virsta kraupia, atmetimą keliančia būtybe.

¹⁷⁸ Tumanovičiūtė, I. Taki spektaklio ir žiūrov(i)ų tapatybė. 7 meno dienos. 2017. Prieiga per internetą: <<https://www.7md.lt/teatras/2017-10-06/Taki-spektaklio-ir-ziuroviu-tapatybe>> [žiūrėta 2022 04 15].

¹⁷⁹ Jauniškis, V. Moterų laikas. Menufaktura.lt. 2017. Prieiga per internetą: <<https://menufaktura.lt/?m=1052&s=67998>> [žiūrėta 2022 04 15].

¹⁸⁰ Tumanovičiūtė, I. Taki spektaklio ir žiūrov(i)ų tapatybė. 7 meno dienos. 2017. Prieiga per internetą: <<https://www.7md.lt/teatras/2017-10-06/Taki-spektaklio-ir-ziuroviu-tapatybe>> [žiūrėta 2022 04 15].

Groteskiškai išskleidus trupantį ir ardumą moteriškumą, spektaklio tema perkeliama į translytiškumo temą, kurioje moteris tampa vyru. Čia, pasak V. Jauniškio, „žiūrovui neretai sukuriama nejauki atmosfera, kai nežinai, kaip žiūrėti, abejoji, kaip reaguoti, ką reiškia kažkokie neatpažįstami personažai, ar veiksmas ne per daug iššęstas (per, tačiau sąmoningai), ar mus stebi ir bando jungti į žaidimą, ar tik stebi?“¹⁸¹ Ši būsena primena E. Fischer-Lichtes aprašytus „suvokimo švytavimus“, kai žiūrovo sąmonė yra išvaduojama iš binarinių dichotomijų ir atsiranda kažkur „*tarp*“. Būtent žiūrovo santykis su scenoje vykstančiomis situacijomis čia tampa svarbiausias, kadangi Lietuvoje translyčiai asmenys yra diskriminuojami ir susiduria su dažnu psichologiniu ar net fiziniu smurtu. Tą galime matyti iš kūrybinės komandos Vilniaus miesto gatvėse surinktų įrašų, kuriuose praėivių klausiami nuomonės apie translyčius asmenis. Nepaisant to, kad dauguma nežino, kaip tai apibrėžti, visgi didžioji dalis komentarų – akivaizdžiai neigiama, tarsi translytis žmogus būtų „*Kitas*“, svetimas, tas, kurio bijoma. Po aktorės Jovitos Jankelaitytės monologo-atsivėrimo, kurio kertinis klausimas „ką reiškia gimti ne savo kūne?“, netrukus scena virsta ringu, kuriame žiūrovai pasirenka, kurią pusę palaikyti. Neretai, to nejudami, jie palaiko A. Šuminskaitės personažą, kuris lietuviams atpažįstamu stiliumi engia translytį žmogų. Jie kartu valgo traškučius, rūko cigaretes, taip nesąmoningai pritardami jos smurtui. Tačiau, kaip savo recenzijoje pažymi V. Jauniškis, kartais žiūrovai išdrįsta ir sustabdo scenoje vykdomą smurtą: „spalio vakarą buvau apdovanotas retu mūsų kraštuose žiūrovų atsaku: kai graži mergina, tik ką išėjusi iš kokio naktinklubio <...> ėmė „vyriškai“ keiktis, po kurio laiko vyriškoji publikos pusė paprašė nutilti. Žiūrovas išdrįso, nes spektaklyje žiūrovai visada yra čia, jie niekur nedingsta, o aktorių kreipiniai, žvilgsniai į salę taip publiką „legitimuoja.“¹⁸²

Geštalto psichoterapijos pagrindą sudaro kontakto teorija: kontaktas ir susitikimas įmanomas tada, kai prieinama prie ribos ir patiriamas skirtumas. Riba – tai liminali vieta, ne taškas, o veikiau procesas, kuris pasiekiamas žmogui rizikuojant ir išdrįstant atsiverti. Kai abi pusės susitinka ribos vietoje, įvyksta kontaktas, kuris lemia pokytį. Galima teigti, kad žiūrovai, išdrįsę sustabdyti spektaklio veiksmą, prieina ribą, kurią pasiekus įvyksta pokytis. Taigi, tuo metu, kai žiūrovas tampa legitimus įsiterpti ir pakeisti spektaklio vyksmą, spektaklis tampa transformuojančiu. Stebėtojas staiga tampa dalyviu, kuris pareiškia savo poziciją ir turi įtakos perkeisti įvykius. Jis sako „ne“ visuomeninei kontrolei, besiremiančiai binarinėmis opozicijomis ir stoja į atstumtųjų, translyčių, *queer*, neįvertintų moterų, tautinių mažumų pusėn. Kaip pažymi V. Jauniškis, „OKT studijos erdvė jau kuris laikas tampa ne tik akistatos su žiūrovais kambariu,

¹⁸¹ Jauniškis, V. Moterų laikas. Menufaktura.lt. 2017. Prieiga per internetą: <<https://menufaktura.lt/?m=1052&s=67998>> [žiūrėta 2022 04 15].

¹⁸² Ibid.

bet ir aktorinės meistrystės testu, matuojančiu ir gebėjimą būti.“¹⁸³ *Buvimas*, kaip buvo minėta anksčiau, taip pat yra kūniška kategorija. Spektaklyje aktorės veikia *būna*, o ne vaidina, o toji tikro *buvimo* akistata su žiūrovu pabudina jį iš teatrinės iliuzijos ir virsta politiškumo išraiška: veiksmas legitimuoja, įgalina žiūrovą priimti sprendimą ir veikti, tapti dalyviu, sustabdyti patyčias iš „Kito“, prisidedamas prie minties, kad reikia priimti „Kitą“, gal net priešingai – būti „Kitu“ ir priešintis įstatymo nustatytiems riboženkliais. Aktorė paspaudžia ranką išdrįsusiam kalbėti žiūrovui ir smurto aktas sustoja.

Spektaklio finale aktorė kalba vyro balsu, naudodama vokalo efekto procesorių. Tai galima interpretuoti kaip savotišką menininkės Laurie Anderson performansų parafrazę, kuriuose ji dažnai naudoja vokalinį efektų procesorių, įgalinantį pasakoti iš vyro ar moters perspektyvos. L. Anderson naudoja šį balsą įkūnydama politinius autoritetus, kritikuodama vyriškumą. Kai aktorė šneka vyro balsu, sukuriama įtampa tarp jos moteriškos išvaizdos ir vyriško balso, tačiau pastarasis įmanomas tik per technologinę „reprodukciją“, tai begalinis balso medijavimas, išreiškiantis, kad ji pati neturinti „tikrojo“ balso. Naudodama šią techniką L. Anderson pabrėžia lyties „takumą“ (*gender fluidity*), lytis tampa konstruktu.¹⁸⁴ Tai naudojama ir spektaklyje „Trans trans trance“ – aktorės transgresuoja, peržengia savąjį moteriškumą, o jų kūnai – kultūriškai apibrėžtą moters vaidmenį ir jo apribojimus. Spektaklis balansuoja ties vyriškumo ir moteriškumo riba, provokuoja nusistovėjusias lyties normas, tiriant, kaip kūnas gali būti išlaisvintas iš patriarchalinės kultūros apribojimų.

4.6 Spektaklis ir bendruomenė

Remiantis socialinio teatro strategija, kurios procese socialinėmis temomis kuria ne pažeidžiamos socialinės grupės, o profesionalūs aktoriai, darbo autorė tyrė, koku būdu tokio pobūdžio spektaklis turi potencialo įgalinti ar veikti bendruomenes. Tyrimas atliktas remiantis subjektyvia asmenine patirtimi.

2020 m. rugsėjo 23 d. respondentas, tuo metu dirbęs vaidybos mokytoju vienoje iš Vilniaus mokyklų, pakviečia spektaklį „Trans trans trance“ parodyti 9-10 klasių mokiniams.¹⁸⁵ Jo nuomone, mokinius labai domina lytiškumo, kūniškumo ir feminizmo temos ir tai jiems būtų puiki edukacija. Praėjus keletui dienų po mokytojo iškelto pasiūlymo tarp tėvų ir mokytojų kyla didelis

¹⁸³ Jauniškis, V. Moterų laikas. Menufaktura.lt. 2017. Prieiga per internetą: <<https://menufaktura.lt/?m=1052&s=67998>> [žiūrėta 2022 04 15].

¹⁸⁴ Striff, E. Bodies of Evidence: Feminist performance art. *Critical Survey*. 1997, Nr. 1, p. 8.

¹⁸⁵ Iš interviu su mokytoju, Vilnius, 2021. Užrašė Kamilė Gudmonaitė. Mokytojo vardas ir mokyklos pavadinimas jų pageidavimu – anonimiški.

pasipriešinimas: mokyklos virtualiuose puslapiuose tėvai išreiškia pasipiktinimą, kad tokio pobūdžio spektakliai negali būti rodomi šioje mokykloje, nes jis galimai skleidžia tam tikrą ideologiją ir skatina LGBT* judėjimus. Vykstant skirtingų klasių auklėtojų ir tėvų susirinkimams, kurių metu išreiškiamas didelis tėvų susirūpinimas ir pasipriešinimas, o taip pat pritariant didelei daliai mokytojų, mokiniams uždraudžiama rodyti šį spektaklį. Kaip interviu metu teigia mokytojas, po jo siūlymo parodyti spektaklį paaugliams, sukilo didelė reakcija:

„Pasirodo, mokykloje yra ir homofobiškų mokytojų, ir LGBT* bendruomenės narių. Viena mokytoja liudija: „dažnai važiuoju į mokyklą ir drebu“, ji nori mokyti, bet bijo, kad gaus kažkokį komentarą, bijo būti „nuvesta ant kilimėlio“. Kai išsiunčiau kvietimą į spektaklį, sužinojau apie sudėtingą situaciją mokykloje. Tokių liudijimų buvo ne vienas. Pasirodo, mokykloje dirba daugiau mokytojų, priklausančių LGBT* bendruomenei ir per lytinio švietimo pamokas, be abejo, kalbama apie tai, tačiau kai apie pamokų turinį sužino vadovybė, įvyksta konfrontacija. Kai išsiunčiau laišką, atsirado grupė, kuri gal buvo ir seniau, tik dabar suaktyvėjo, kurios nariai aršiai kovoja, kad vaikams uždraustų visus dalykus, kurie susiję su LGBT*, nes, jų nuomone, gėjai užkrečia vaikus nepagydoma liga – homoseksualumu. Ir jie kovojo: bombardavo laiškais mokytojus, vadovybę, tėvus, mokytojai nemiegojo, ir aš nemiegojau.“

Respondento teigimu, toje ir daugelyje Lietuvos mokyklų „LGBT* mokytojai bijo eiti į darbą, bijo išpuolių iš tėvų ir kitų mokytojų. Aš negaliu to toleruoti ir negaliu sakyti, kad nieko nevyksta.“ Taip pat interviu metu mokytojas atskleidė, kad būtent šioje mokykloje yra buvę atvejų, kai vaikai dėl patyčių žalojo save.

Reaguodami į susiklosčiusią situaciją tiek mokytojas, tiek darbo autorė, nusprendžia parašyti mokyklos bendruomenei laišką, paaiškinantį spektaklio koncepciją ir kviečiantį neatmesti idėjos apsilankyti spektaklyje ne tik mokinius, bet ir tėvus bei mokytojus, o po spektaklio dalyvauti diskusijoje. Gavus režisierės laišką mokyklos narių reakcija buvo pozityvi: galiausiai į spektaklį užsiregistruoja daug daugiau žmonių, nei buvo planuota iš pradžių, didžioji dalis – pačių mokytojų, nepritariančių šiam spektakliui ir jo idėjoms. Respondento teigimu, „atėjo ir mokytojai, nepritariantys LGBT*. Įdomu, kad tie, kurie uždraudė spektaklį, visgi atėjo. Manau, kad šioje bendruomenėje tai yra laimėjimas – ir man, ir aktorėms, ir režisieri.“

Po spektaklio įvyko diskusija, į ją buvo kviečiami mokyklos bendruomenės nariai. Jos metu prisistačius kūrybinei komandai ir suteikus žodį mokytojams, kai kurie jų prisipažino, kad pamačius spektaklį jų nuomonė pasikeitė. Anot mokytojų, spektaklio patyrimas buvo svarbus, sukrečiantis įvykis ir apmaudu, kad jis sulaukė tokio didelio pasipriešinimo. Vienos mokytojos teigimu, „Trans trans trance“ iškelia labai svarbias problemas, kurios akivaizdžiai patiriamos ir mokyklos viduje. Pasidalinimų banga diskusijos metu atskleidė, kad situacija mokykloje itin

sudėtinga. Respondentas teigia, kad „diskusija buvo labai reikalinga: buvo svarbu išgirsti pasidalinimus iš LGBT* mokyklos bendruomenės, kurie yra persekiojami ir engiami“, tačiau galima buvo pastebėti, kad daugiausia kalbėjo mokytojai iš LGBT* bendruomenės arba ją palaikantys. Kai kurie mokytojai, respondento teigimu, „liko tos pačios nuomonės.“ Tai svarbu suvokti tiriant socialinio spektaklio galimybes: kartais spektaklio ar diskusijos nepakanka, kad įvyktų pokyčiai didesniu mastu, tačiau svarbiausia, kad žmonės sutiko dalyvauti diskusijoje.

Po šių įvykių mokyklos bendruomenė buvo sujudinta iš vidaus, ir, deja, atnešė ne visai teigiamą pokytį – galų gale anonimu pasisakęs mokytojas buvo atleistas iš darbo: „man buvo pasakyta, kad man neberekės ateiti į darbą. Mokyklos vadovybė atsisakė mano paslaugų. Aš netekau mylimo darbo, man buvo labai sunku. Bet kaip aš galiu dirbti mokykloje, kurioje vyksta tokie dalykai? Joje kenčia ir mokytojai, ir mokiniai.“ Taigi, galima teigti, kad spektaklis iškėlė svarbius klausimus, išryškino mokykloje egzistuojančią problemą, tad pokytis įvyko, tačiau ne LGBT* bendruomenės naudai. Mokytojas, kuris likęs mokykloje galėjo toliau skleisti palaikymo žinutę ir skatinti artimesnį skirtingus požiūrius turinčių mokytojų bendravimą, buvo atleistas iš darbo. Paklaustas, ar žino, kokie tolimesni įvykiai vyko mokyklos bendruomenėje, atsakė, kad pastebėjo, kad „dabar mokyklos puslapyje vyksta didelės diskusijos LGBT* tema“. Tai įrodo, kad socialinis spektaklis dėl savo temos ir meninio poveikimo gali išjudinti svarbius klausimus, tačiau kiekvieną socialinį pokytį lydi didžiulis prie senos tvarkos pripratusių nepasitenkinimas ir tai liudija ne viena sociologinė teorija. Galiausiai, pokytis įvyksta ne visada, nes tam tikriems pokyčiams turi būti pasiruošusi pati bendruomenė.

Taigi, apibendrinus spektaklio tyrimą, galima teigti, kad dėl savo tokios, personažų linijinės perspektyvos neturinčios formos spektaklis „Trans trans trance“ problematizuoja tapatybės pagrindu paremtus reprezentacinius režimus ir konvencinę estetiką bei visuomenės požiūrį į LGBT* narius. Aktorės, besimainydamos tarp personažų bei tikrų savo kūnų, kvestionuoja moters reprezentaciją ir kelia klausimą, kaip neapriboti moters/vyro binarinių opozicijų kontekste. Ištyrus, kad *queer* teorija remiasi idėja, kad tapatybė yra kintantis objektas, galima būtų suponuoti, kad spektaklis, kuris turinio ir formos prasme kvestionuoja tapatybę ir primena jos reliatyvumą, galėtų tapti pasipriešinimo jėga, sutelkianti marginalizuotus atstumtuosius bei mažindamas smurtą prieš juos. Tyrimo metu, kokias socialinio teatro poveikio galimybes spektaklis atskleidė mokyklos bendruomenėje, paaiškėjo, kad dėl savo temų lauko ir performatyvios estetikos spektaklis turi galimybę išjudinti bendruomenės kasdienį gyvenimą, sukelti diskusijų, turinčių reikšmės ir mokyklos darbuotojų bei mokinių dinamikai, tačiau tam, kad pokytis vyktų pačioje bendruomenėje, ji turi būti tam pasiruošusi.

IŠVADOS

Naudojantis kritikos teorijomis, fenomenologija, sociologija ir apžvelgus trijų skirtingų spektaklių „Sapnavau sapnavau“, „Šventė“ ir „Trans trans trance“ temų lauką, kūrybinį procesą bei ryšį su visuomene tiriant jas kaip skirtingas socialinio teatro strategijas, galima daryti šias išvadas apie socialinio teatro pagrindinius bruožus bei galimybes:

1. Socialinis teatras reflektuoja žmonių tarpusavio ryšius socialinėje ir politinėje paradigmoje. Tokio pobūdžio teatre daugiausia dėmesio skiriama socialinio teisingumo, lygybės ir bendruomenės įgalinimo temoms. Socialinio teatro tikslas – suteikti balsą engiamiesiems, raginti kvestionuoti žmogaus teisių ir integracijos klausimus, ugdyti atjautą. Socialinis teatras gali įvykdyti tam tikrus pokyčius visuomenėje ir atlikti gydomąją funkciją, kuri atskiria jį nuo politinio teatro sampratos.

2. Socialiniam teatrui būdingos erdvės – ne tik teatrai, bet ir įvairios viešosios erdvės: kalėjimai, pabėgėlių stovyklos, ligoninės, vaikų namai ir pan. Remiantis socialinio teatro praktikomis, aktoriai gali dalyvauti tyrime renkant medžiagą, tačiau aktoriais-dalyviais gali tapti patys tyrimo objektai – pažeidžiamos socialinės grupės. Vienas svarbiausių socialinio teatro etapų – ne fizinis prisitaikymas prie lokacijos formos prasme, bet gilus ir nuoseklus temos ištyrinėjimas pasitelkiant sociologiją, filosofiją, pačių kūrėjų atliktus tyrimus.

3. Socialinio teatro funkcija siejama su psichoterapija ir medicinos mokslu – priversdamas įsitraukti žiūrovus ar dalyvius, teatras gali gerinti kognityvines proto funkcijas, mažinti pažinimo funkcijų sutrikimus, išlaisvinti ir išvaduoti užgniaužtas emocijas. Sukeldamas tarpinę susijungimo būseną *metaxis* ir išsilaisvinimo būseną katarsį, kurias patyrus ir įsisąmoninus galimai mažinama socialinė atskirtis, diskriminacija ir didinamas išstumtų bendruomenės narių priėmimas, o taip pat – skatinamas tapatybės ir jos dalių susijungimas, *aš* grįžimas į vientisumą.

4. Remiantis spektakliu „Sapnavau sapnavau“ kaip socialinio teatro strategija, kai kuriant spektaklį įtraukiami pažeidžiamų visuomenės grupių nariai medžiagos rinkimo procese, spektaklio paradigmoje atsiranda vienas svarbiausių socialinio teatro dėmenų – įvyksta tam tikras suartėjimas, dialogas tarp žiūrovo ir pažeidžiamos grupės. Dalyvavimo elementai socialiniame teatre kviečia žiūrovus įsitraukti į diskusijas tarpusavyje ir su atlikėjais. Šis dialogas skatina keitimąsi idėjomis, nuomonėmis ir patirtimi, didina bendruomeniškumo jausmą ir kolektyvinį problemų sprendimą. Spektaklis gali tapti fenomenu, liečiančiu visuomenę, keičiančiu jos požiūrį ir įkvepiančiu veikti mažinant atstumus tarp įvairių visuomenės grupių.

5. Nagrinėjant spektaklį „Šventė“ ir naudojantis strategija, kai kuriant spektaklį įtraukiami pažeidžiamų socialinių grupių nariai, kurie taip pat yra ir atlikėjai, atrandama, kad tokio pobūdžio procesas visų pirma transformuoja pačių dalyvių gyvenimus ir turi galimybę transformuoti skausmingas patirtis. Naudojantis šia strategija, vienas svarbiausių socialinio teatro elementų tampa menininko atsakomybė dalyvių reprezentacijos lauke, etika bei pagarba tiems, kurie išdrįsta atstovauti scenoje ne tik save, bet ir visą bendruomenę.

6. Remiantis spektakliu „Trans trans trance“ kaip socialinio teatro strategija, kai spektaklis kuriamas su profesionaliais aktoriais socialinėmis temomis, akivaizdu, kad lemiantis elementas strategijos pritaikyme yra tema, jos išnagrinėjimas bei meninis paveikumas. Kūniškas aktorių buvimas ir performatyvumo estetikos elementų naudojimas turi potencialo griauti nusistovėjusias galios konvencijas bei išlaisvinti visuomenę nuo jai įstatymo primetamų normatyvų. *Queer* estetikos naudojimas spektaklyje gali perteikti ir kvestionuoti smurtą, kurį skatina heterocentristinės valstybės politika bei tapti pasipriešinimo jėga, sutelkiančia marginalizuotus asmenis bei jų grupes, o taip pat perkelti žiūrovus į tarpinę *betwix-and-between* būseną bei sukelti transformuojančias patirtis. Tokio pobūdžio spektaklis turi galimybę išjudinti bendruomenės kasdienį gyvenimą, sukelti diskusijų, turinčių reikšmės ir visuomenės dinamikai, tačiau tam, kad pokytis vyktų pačioje bendruomenėje, ji turi būti tam pasiruošusi.

7. Lyginant trijų spektaklių analizę bei įžodinus darbo autorės patirtis, galima daryti išvadą, kad didžiausią poveikį socialinis teatras visgi daro patiems jo kūrėjams. Darbas su socialiai pažeidžiamomis grupėmis visų pirma transformuoja jų pačių gyvenimus, o taip pat ir kuriančiųjų su jais. Režisieriai turi galimybę nuolat ir iš naujo stebėti, kaip esame tarpusavyje susiję ir savo kūryba priminti apie šį neišvengiamą susietumą visuomenei. Socialinis teatras reikalauja nuolat kvestionuoti socialinių grupių reprezentacijos galimybes bei užmegzti intymų ir artimų ryšių prisiimant atsakomybę už herojų likimus. Tai – tikri žmonių gyvenimai, ir etika šiuo atveju yra svarbiausias socialinio teatro elementas.

Taigi, teatras, besiremiantis socialinio teatro strategijomis, kurios grindžiamos visų pirma asmens įgalinimu pasitikint, kad pažeidžiamos visuomenės grupės nariai gali suvokti patys save, aktyviai dalyvauti bendruomenėje ir priimti sprendimus, teatras, kuriamas socialine tema su profesionaliais aktoriais ir pasitelkęs kūniškumą kaip performatyvią, socialinę ir politinę raiškos priemonę, gali atskleisti kitoniškumo svarbą bei padėti žiūrovams Kitame bei Kito skausme pamatyti patį save. Į kasdienį gyvenimą įtraukiant įvairias išstumtas temas visuomenė gali virsti atviresne bendruomene, kuri ne atmeta už „normos“ ribų esančių temų bei asmenų, bet suvokia jas kaip natūralią savo dalį, nes egzistencijos pasireiškimų įvairovė yra begalinė.

Remiantis geštalo krypties psichoterapijoje svarbia *paradoksalia pokyčių teorija*, pokytis vyksta ne dėl priverstinių paties individo ar kito žmogaus pastangų jį pakeisti; jis įvyksta tada, kai žmogus skiria laiko ir pastangų būti tuo, kuo jis yra – visiškai atsidavęs savo dabartinei padėčiai. Kitaip tariant, pokytis įvyksta, kai žmogus tampa tuo, kuo jis yra, o ne tada, kai stengiasi tapti tuo, kuo nėra. Kai visiškai priimi bei integruoji tam tikras savo dalis kaip esaties dalį, gali įvykti pokytis, panaikinantį „neigiamus“ ir „nepriimtinius“ aspektus. Šio tikslo siekia ir socialinis teatras – pirmiausia pažiūrėti, kur esame, apmąstyti išstumtas visuomenės dalis, o toks pamatymas geba transformuoti bei įvairiais būdais įsiverždamas į realybę, nieko iš pažiūros nekeisdamas, ją keisti. Socialinis teatras kaip simbolinė bendravimo forma struktūruojanti asmenines patirtis aplinkos ir pasaulio kontekste, kviečiantis aktorius būti kūniškiems, „tuo, kas jie yra“, ir įgalinantis žiūrovą jausti „tai, ką jis jaučia“, gali veržtis į realybę ir atkurti prarastą ryšį su savimi ir pasauliu.

LITERATŪROS SĄRAŠAS

- Allen, P. *The Concept of Woman*. Grand Rapids: Wm. B. Eerdmans Publishing Co. 1997.
- Allern, Tor-H. *Myth and Metaxy, and the Myth of 'Metaxis'*. In: *Playing Betwixt and Between. The IDEA Dialogues 2001–2002*. P. 77–85.
- Andrijauskas, A. *Estetikos ir meno filosofijos probleminių laukų sąveika*, Vilnius: Kultūros filosofijos ir meno institutas, 2008.
- Arendt, H. *Qu'est-ce que la politique*. Paris: Seuil. 1995.
- Balevičiūtė, R. *Taikomasis teatras: menas ar...?*. Kultūros barai. 2020. Nr. 3. P. 56–58.
- Barnes, C.; Mercer, G. *Exploring disability: A sociological introduction 2nd edition*. Cambridge: Polity Press. 2010.
- Bauer, J. M. *Theatre of community: healing functions of theatre in society*. Magistro darbas. 2008. Prieiga per internetą: <https://mospace.umsystem.edu/xmlui/bitstream/handle/10355/35935/BauerTheComHea.pdf?isAllowed=y&sequence=1> [žiūrėta 2023-08-17].
- Beisser, A. *The paradoxical theory of change*. In: *Gestalt Therapy Now. Theory, Techniques, Applications*. New York: Harper & Row. 1970. P. 77–80.
- Bekarija, Č. *Apie nusikaltimus ir bausmes*. Vilnius: Mintis. 1992.
- Bell C.C. *Prevention in action: Promoting creative engagement in the elderly*. *Clinical Psychiatry News*. 2012.
- Benešvičiūtė, I. *Neįgaliųjų socialinis dalyvavimas neįgaliųjų nevyriausybinių organizacijų veiklose*. T. 115: *Pedagogika / Pedagogy* 2014. Nr. 3. P. 147–162. Prieiga per internetą: <http://www.pedagogika.leu.lt/index.php/Pedagogika/article/viewFile/68/63> [žiūrėta 2020-06-04].
- Bennett, J. *Vibrant Matter: A Political Ecology of Things*. Durham: Duke University Press. 2010.
- Bernardi, C. *Corpus Hominis, riti di violenza, teatri di pace*, Milano: Euresius Hominis. 1996.
- Boonin, D. *The Problem of Punishment*. New York: Cambridge. 2008.
- Bordo, S. *Unbearable weight: Feminism, western culture the the body*. Berkeley and Los Angeles: University of California press. 2003.
- Bowman, D. ir Bowman J. *The seeing place: Talking theatre and medicine*. *Arts & Humanities in Higher Education*. 2018. Nr. 1. P. 166–181.
- Brook, P. *The Shifting Point*. London: Harper and Row. 1987
- Butler, J. *Vargas dėl lyties: feminizmas ir tapatybės subversija*, Vilnius: Kitos knygos. 2017.
- Claudio, B. *Corpus Hominis, riti di violenza, teatri di pace*. Milano: Euresius Hominis. 1996.

- Clements, A. No easy answers: Jerome Bel's Disabled theatre. *Hyperallergic*. 2013. Prieiga per internetą: <<https://hyperallergic.com/93723/no-easy-answers-jerome-bels-disabled-theater/>> [žiūrėta 2020-06-08].
- Damasio, A. *Descartes' Error: Emotion, Reason, and the Human Brain*. London: Penguin Books. 2005.
- Deleuze, G. ir Guattari, F. *A Thousand Plateaus: Capitalism and Schizophrenia*. Mineapolis: University of Minnesota Press. 1987.
- Deleuze, G. *Negotiations 1972–1990*, New York: Columbia University Press. 1995.
- Dobrynina, M. Kriminologinio žinojimo konstravimas: valdžios vaidmuo. Teisės problemos. 2009. Nr. 66. P. 109–125.
- Dobrynina, M. Michel Foucault. *Power/Knowledge: Selected Interviews and Other Writings 1972–1977*. New York: Pantheon Books. 1980.
- Domalewski, A. Sirenos: lietuvių vitrina”. *Teatrologia.pl*. 2022. Prieiga per internetą: <<https://www.menufaktura.lt/?m=1052&s=71005>> [žiūrėta 2022 12 12].
- Douglas, M. *Purity and danger*. London, Boston, Henley: Routledge and Kegan Paul. 1969.
- Douglas, M. *Rules and meanings 1 edition*. Mary douglas collective works. New York: Routledge. 2008.
- Durkheim, E. *Sociologijos metodo taisyklės*. Vilnius: Vaga, 2001.
- Elias, N. *Über den Prozess der Zivilisation. Soziogenetische und psychogenetische Untersuchungen*. T. 2. Frankfurtas: Suhrkamp Verlag. 1976.
- Farber, W. *Witchcraft, Magic, and Divination in Ancient Mesopotamia*. T. 3 In: *Civilizations of the Ancient Near East*. New York: Scribner. 1995. 1895–1909.
- Fearnow, M. *Theatre and the Good: The Value of Collaborative Play*. New York, Youngstown: Cambria Press. 2007.
- Fedosiuk, O. Baudžiamoji atsakomybė kaip kraštutinė priemonė (ultimaratio): teorija ir realybė. *Jurisprudencija*. 2012. Nr. 19. P. 715–738.
- Fischer-Lichte, E. *Performatyvumo estetika*. Vilnius: Menų spaustuvė. 2013.
- Gesler, M. W. *Therapeutic Landscapes: Theory and a Case Study of Epidauros, Greece*. T. 11 In: *Society and space*. 1993. Nr. 2. P. 171–189.
- Giddens, A. *Sociologija*. Vilnius: Poligrafija ir informatika. 2005.
- Gorman, S. *Performing Failure? Anomalous Amateurs in Jérôme Bel's Disabled Theater and The Show Must Go On 2015*. *Contemporary Theatre Review*. 2017. Nr. 1. P. 92–103.
- Halperin, D. M. *The Normalization of Queer Theory*. T. 45 In: *Journal of Homosexuality*.

- Harrington: Park Press. 2003. Nr. 2/3/4. P. 339–343.
- Hart H.L. A. *Punishment and Responsibility*. Oxford: Oxford University Press. 1968. the University of Toronto Law Journal, Vol. 19, No. 4. 1969.
- Hebb, D. *The organisation of behaviour*. New York: Wiley and sons. 1949.
- Hinkson-Cox, M. *The Possibilities and Limitations of Prison Theatre*, P.1. Prieiga per internetą: <https://www.academia.edu/722609/The_Possibilities_and_Limitations_of_Prison_Theatre> [žiūrėta 2019-06-07].
- Hough, H. Brian ir Hough, Sigmund. *The Play Was Always the Thing: Drama's Effect on Brain Function*. Psychology. 2012. Nr. 6. P. 454–456.
- Ian, A. ir Gibson, C. *Existential Identity, Ontological Insecurity and Mental Well-Being in the Workplace*. New Series. 2010. Nr. 3. P. 126–147.
- Jackson, S. *Sexuality, Heterosexuality, and Gender Hierarchy: Getting our Priorities Straight*. In: *Thinking Straight: The Power, the Promise, and the Paradox of Heterosexuality*. London: Routledge, 2005. P. 15–39.
- Jagose, A. *Feminism's Queer Theory*". *Feminism and Psychology*. 2009. Nr. 19. P. 157–174. Prieiga per internetą: <<http://wgs700fall14.hollowaysparks.net/wp-content/uploads/2014/11/Feminism-Psychology-2009-Jagose-157-74.pdf>> [žiūrėta 2022 04 14].
- Jauniškis, V. *Moterų laikas*. Menufaktura.lt. 2017. Prieiga per internetą: <<https://menufaktura.lt/?m=1052&s=67998>> [žiūrėta 2022 04 15].
- Jennings, S. *Dramatherapy and Social Theatre– Necessary Dialogues*. London: Routledge. 2009.
- Johnston, K. *Disability Theatre and Modern Drama: Recasting Modernism*. London: Bloomsbury Publishing. 2016.
- Jonkus, D. Husserlio ir Marleau, P. diskusija apie fenomenologinę redukciją ir intersubjektyvumą. *Žmogus ir žodis*. 2009. Nr. 4. P. 27–33. Prieiga per internetą: <<http://www.biblioteka.vpu.lt/zmogusirzodis/PDF/filosofija/2009/jon.pdf>> [žiūrėta 2018 05 09].
- Jouanna, J. *Hippocrates*. Baltimore: Johns Hopkins University Press. 2001.
- Jurgutienė, A. *Naratyvinio tapatumo nesatis: Jono Aisčio Man tave*. Coloquia. 2007. Nr. 19. P. 11–32. Prieiga per internetą: <http://www.ilti.lt/failai/Nr19_02_Jurgutiene.pdf> [žiūrėta 2018 03 26].
- Kasas, S. Struckmann, R. ir Kasas, A. *Important Medical Centres in the Antiquity: Epidaurus and Corinth*. Athens: Editions Kasas. 1990.
- Kazlauskaitė, G. *Kūniškumas animacijoje*. Bakalauro darbas. 2015. Prieiga per internetą:

- <<http://talpykla.elaba.lt/elabafedora/objects/elaba:8752743/datastreams/MAIN/content>>
[žiūrėta 2018 05 09].
- Klivis, E. Visuomenės priešas: teatras kaip viešoji sfera. *Kultūros barai*. 2013. Nr. 3. P. 34–40.
Prieiga per internetą: <<http://www.menufaktura.lt/?m=1052&s=65319>> [žiūrėta 2019 01 21].
- Kulevičius, E. Kūnas ir lytis Platono filosofijoje. *Magistro darbas*. 2008. Prieiga per internetą:
<<https://vb.vdu.lt/object/elaba:1922144/1922144.pdf>> [žiūrėta 2018 03 18].
- Lehmann, Hans-T. *Postdraminis teatras*. Vilnius: Aidai. 2010.
- MacLean, E. *Freak, Out! Disability Representation in Theatre*. Honors thesis. 2014. Prieiga internete: http://wescholar.wesleyan.edu/etd_hon_theses/1309 [žiūrėta 2020-06-02]
- Marcinkevičiūtė, Ramunė. „Šiuolaikinio Europos teatro transgresijos. *Kultūros barai*. 2009. Nr. 5. P. 57–64. Prieiga per internetą: <<https://www.menufaktura.lt/print/print.php?m=1052&s=63159>> [žiūrėta 2022 12 27].
- Marleu-Ponty, M. *Знаки*. Москва: Искусство. 2001.
- McAvinchey, C. *Theatre and Prison*. London: Red Globe Press. 2011.
- McCamish, M. *The Theatre of Prison: Power and Resistance, Family and the Production of Illegality, Starring the California Department of Corrections*. Disertacija. 2004.
Menotyra. 2012. Nr. 2. P. 122–131.
- Merkinaitė, S. Europa kaip Leviatanas. *Bernardinai.lt*. 2015. Prieiga per internetą:
<<http://www.bernardinai.lt/straipsnis/2015-05-15-europa-kaip-leviatanas/130882>> [žiūrėta 2018 03 29].
- Meyerhold, V. *Theaterarbeit, 1917–1930*. Muenchen: Hanser. 1974.
- Michalovskaja, J. Fenomenologinė kūno samprata ir gyvenamasis pasaulis M. Merleau-Ponty filosofijoje. *Magistrinis darbas*. 2011.
- Mickūnas, A. ; Steward, D. Fenomenologinė filosofija. Vilnius: Baltos lankos. 1994.
- Novarina, V. *La Theatre des Paroles*. Paryžius: P.O.L. 1988.
- Nuun, F. J. *Ancient Egyptian Medicine*. Oklahoma: University of Oklahoma Press. 2002.
- Oliver, M. *Defining Impairment and Disability: Issues at Stake*. In: *Disability and Equality Law*. London: Routledge. 2005. P. 39–54.
- O'Neill, C. *Drama worlds. A Framework for Process Drama*. Portsmouth: Heinemann. 1995.
- Pabedinskas, T. Teorinis performatyvumo apibrėžimas ir praktinės analizės kontekstai. *Teatrologiniai eskizai*. 2006. Nr. 3. P. 125–141. Prieiga per internetą: <<http://etalpykla.lituanistikadb.lt/fedora/objects/LT-LDB0001:J.04~2006~1396939937321/datastreams/DS.002.0.01.ARTIC/content>> [žiūrėta 2018 03 28].

- Parrotta, M. Disabled bodies in American theatre. *The Theatre times*. 2017. Prieiga per internetą <<https://thetheatretimes.com/disabled-bodies-american-theatre/>> [žiūrėta 2020 06 02].
- Perpich, D. *Corpus Meum: Disintegrating Bodies and the Ideal of Integrity*. *Hypatia*. 2005. Nr. 3. P. 75–91.
- Pivorius, V. M. Merlo-Ponti egzistencinė fenomenologija. *Problemos*. 1980. Nr. 25. P. 88–93.
- Platonas. *Valstybė*. Vilnius: Pradai. 2000.
- Pradier, Jean-M. Care, cure or Illusion?. In: *Theatre and cognitive neuroscience*. London. Bloomsbury Publishing. 2016. P. 187–198.
- Preston, J. M. *Fantasizing Disability: Representation of Loss and Limitation in Popular Television and Film*. Disertacija. 2014. Prieiga per internetą: <<http://ir.lib.uwo.ca/etd/2386>> [žiūrėta 2020 06 02].
- Quinney, R. *The Social Reality of Crime*, 2nd edition. New Brunswick: Transaction Publishers, 2004.
- Rakowitz, R. *Inspiration porn: A look at the objectification of disabled community*. *The Crimson White*. 2016. Prieiga per internetą: <<https://web.archive.org/web/20180305202445/http://www.cw.ua.edu/article/2016/12/inspiration-porn-a-look-at-the-objectification-of-the-disabled-community>> [žiūrėta 2022 12 14].
- Rodina, I. ; Lēvalde, V. ; Mellēna-Bartkeviča, L. ; Zirne, Ē. *Kaukės, smurtas ir kitoniškumas iš arti*, Latvijos kritikių kolektyvinis dienoraštis apie Lietuvos tarptautinį festivalį *TheATRIUM 2022*. *Kultūros barai*. 2022. Nr. 8. P. 50–59. Prieiga per internetą: <https://docs.google.com/viewer?url=http://www.kulturosbarai.lt/uploads/news/id186/KB-2022_8_m%20web.pdf> [žiūrėta 2023 01 10].
- Ruškus, J. ; Mažeikis, G. *Neįgalumas ir socialinis dalyvavimas, kritinė patirties ir galimybių Lietuvoje refleksija: monografija*. Šiauliai: Šiaulių universiteto leidykla. 2007.
- Sakalauskas, G. Nusikaltimų prevencijos programų Lietuvoje nuostatos: tarp absurdo ir kokybės. *Kriminologijos studijos*. 2016. Nr. 4. P. 72–97. Prieiga per internetą: <<https://www.zurnalai.vu.lt/kriminologijos-studijos/article/view/10728/8812>> [žiūrėta 2019 06 07]
- Sakalauskas, G. *Ką liudija didėjantis baudžiamasis represyvumas Lietuvoje*. *Kriminologijos studijos*. 2014. Nr. 2. P. 96–137. Prieiga per internetą: <<http://www.zurnalai.vu.lt/kriminologijos-studijos/article/view/5090/3347>> [žiūrėta 2019 06 09].
- Schininà, G. *Here We Are: Social Theatre and Some Open Questions about Its Developments*, *TDR/ The Drama Review*. 2004. Nr. 3. P. 17–31. Prieiga per internetą:

- <<http://www.jstor.org/stable/4488568>> [žiūrėta 2019 01 28].
- Seymour, A. Dramatherapy and social theatre: A question of boundaries. In: *Dramatherapy and Social Theatre– Necessary Dialogues*. London: Routledge. 2009. P. 27-38.
- Seymour, A. Like ham in a temperance hotel. Healing, participation and education in social theatre, in: *Dramatherapy and Social Theatre– Necessary Dialogues*. Edited by Sue Jennings. London: Routledge. 2009.
- Siebers, T. Disability Aesthetics. *T. 7: Journal for Cultural and Religious Theory*. 2006. Nr. 2. P. 63–73.
- Siebers, T. Disability and the Theory of Complex Embodiment-For Identity Politics in a New Registe. In: *The Disability Studies Reader*. London: Routledge. 2016. P. 278–297.
Prieiga per internetą:
<<https://books.google.lt/books?id=IzBtbhdu68MC&printsec=frontcover&hl=lt#v=onepage&q&f=false>> [žiūrėta 2023 08 17].
- Sierz, A. Beyond timidity? The state of British new writing. *PAJ: A journal of performance*, 2005. Nr. 3. P. 55–61. Prieiga per internetą: <<http://www.jstor.org/stable/4140087>> [žiūrėta 2019 01 18].
- Signoretta, P., McMahon, Moughtin K. ir Moughtin J. C. *Urban Design: Health and the Therapeutic Environment*. London: Routledge. 2009.
- Striff, E. Bodies of Evidence: Feminist performance art. *Critical Survey*. 1997. Nr. 1. P. 1–18.
- Šėporaitytė, D. Neįgaliųjų įsidarbinimo ir mokslo galimybės Lietuvoje. Tyrimo ataskaita. 2007.
Prieiga per internetą: <<https://lygybe.lt/wp-content/uploads/2023/05/neigaliuju-isdarbinimo-ir-mokslo-galimybes-lietuvoje.pdf>> [žiūrėta 2020 06 03].
- Tarptautinė funkcionalumo, neįgalumo ir sveikatos klasifikacija. Vertėjas Bagdonas, A. Ženeva: Pasaulio sveikatos organizacija. 2001.
- Tatarkievičius, V. T.1: Filosofijos istorija. Vilnius: Alma littera. 2001.
- Tereškinas, A. Esė apie skirtingus kūnus: kultūra, lytis seksualumas. Vilnius: Apostrofa. 2007.
- Thompson, J. ir Schechner, R. Why Social Theatre? 2004. Nr. 3. Prieiga per internetą:
<www.jstor.org/stable/4488567> [žiūrėta 2019 01 20].
- Thompson, J. From the Stocks to the stage. *Theatre in Prison: Theory and Practice*. 2004. P. 57–76.
- Thompson, J. *Prison Theatre: Perspectives and Practices*. London: Jessica Kingley, 1998.
- Traustadóttir, R. ir Kristiansen, Kr. Introducing Gender and Disability. In: *Gender and Disability Research in the Nordic Countries*. Lund: Studentlitteratur, 2004. Nr. 3–4. P. 236-239.
- Tumanovičiūtė, I. Aptemimas. 7 meno dienos. Prieiga per internetą:

- <<https://www.7md.lt/teatras/2019-06-07/Aptemimas>> [žiūrėta 2019 06 09].
- Tumanovičiūtė, I. Taki spektaklio ir žiūrov(i)ų tapatybė. 7 meno dienos. Prieiga per internetą: <<https://www.7md.lt/teatras/2017-10-06/Taki-spektaklio-ir-ziuroviu-tapatybe>> [žiūrėta 2022 04 15].
- Turner, J. Making Amends: an Interventionist Theatre Programme with Young Offenders. *Research in Drama Education: The Journal of Applied Theatre and Performance*. 2007. Nr. 2. P. 179–194.
- Vasinauskaitė, R. (Anti)ideologija: politinio teatro formos šiuolaikinėje scenoje.
- Vasinauskaitė, R. Socialinis teatras - išdūrinėjimo“ menas. *Bernardinai.lt*. 2005. Prieiga per internetą:<<http://www.bernardinai.lt/straipsnis/2005-10-12-rasa-vasinauskaite-socialinis-teatras-isdurinejimo-menas/10813>> [žiūrėta 2019 01 20].
- Večerskis, D. Suvokiamas ir suvokiantis kūnas. *Žmogus ir žodis*. 2009. Prieiga per internetą: <<http://www.biblioteka.vpu.lt/zmogusirzodis/PDF/filosofija/2009/vec.pdf>> [žiūrėta 2018 03 15]
- Walters, R. *Deviant Knowledge: Criminology, politics and policy*. Cullompton: Willan Publishing, 2003.
- Warner, M. Introduction. In *Fear of a Queer Planet: Queer Politics and Social Theory*. Minneapolis: University of Minesota Press, 1993. P. 7–31.
- Žukauskaitė, A. Tapsmas moterimi ir postfeministinės strategijos. *Athena*. 2010. Nr. 6. P. 101–118.

SUMMARY

INTRODUCTION

The Anthropocene epoch and the contemporary philosophy of modern materialism, which are currently evolving together, prompt us to contemplate the various ways in which individuals are connected to their environment. This encompasses their relationship with nature, animals, climate, other people, and various objects. According to Jane Bennett, each human is a heterogeneous compound of vibrant matter.¹ The liveliness of matter manifests itself as a foundation linking the animate and inanimate objects. Every material object gains a certain value. This way, different life forms cannot be undervalued and simply classified anymore. J. Bennett further asserts that vital materialism can serve as a protective framework for individuals who, in today's world predominantly shaped by Kantian morality, often endure hardship due to their deviation from a specific (eurocentric, theocentric, bourgeois, or other) model of identity.² This new focus on the matter enhances the idea of all objects being intimately connected. It also raises the question of human responsibility to other living beings.

In the field of contemporary European theatre, there is a need to link art to the prevailing mood in society, and it is becoming clear that the creative person living in the present also reflects a certain social reality, and that art is entwined in the political and social field. Alongside a society in a constant transformation of values, and out of the need to be in touch with its members and to contribute to social change, theatre is gradually taking on an active voice, which can be called socially active or social theatre. Social theatre aptly reflects the interconnections between people in the social and political paradigm. It always manifests where the value of an individual, a group, a community, or a nation is classified, undervalued, or questioned. Its purpose is to give voice to the marginalised, to empower communities to act and enhance the conscience of society, and to provoke dialogue on important societal questions.

Study subject – social theatre as a creative strategy in creating performances “Sapnavau sapnavau” [I dreamt I dreamt], “Šventė” [The Feast] and “Trans trans trance”.

Study objective – the possibilities of adapting directorial strategies based on social theatre.

The following **milestones** have been identified to achieve the objective:

- to discuss the notion of a social theatre and to establish the main principle of such

¹ Bennett, J. *Vibrant Matter: A Political Ecology of Things*. Durham and London: Duke University Press. 2010, p. 12–13.

² *Ibid.*

theatre;

- to explore how social theatre can be connected to healing or therapy;
- to analyse the social and political context of the performances “Sapnavau sapnavau”, “Šventė”, “Trans trans trance” as well as the issues of prison and disability theatre;
- discovering the possibilities of different creative strategies based on social theatre approaches, the knowledge about audiences, creators and the community that certain artistic solutions provide and how social theatre can contribute to the growth of society.

Relevance and novelty of the subject. The scientific literature explaining and classifying this type of theatre is scarce in Lithuania. Social theatre as a new wave of theatre born in Lithuania was mentioned in an overview of a theatrologist Edgaras Klivis called “Visuomenės priešas: teatras kaip viešoji sfera”³ and a discussion hosted by Vaidas Jauniškis “Teatras kaip viešoji mūsų erdvė” (2013 m.). Among the pioneers of opening the social aspect to the Lithuanian theatre were the organisers of an international festival “Sirenos” in 2005. They facilitated a number of performances for social theatre created abroad. However, according to the festival program review written by Rasa Vasinauskaitė, this genre was introduced too early and remained largely misunderstood by the Lithuanian audience. The theatrologist encouraged the creators to come back to the theatre that expresses the “refined tendencies of art” by asking “is this not another end to a period in theatre when after the loud sociability and nauseating naturalism the theatre will lock itself in the ivory tower”.⁴ Unfortunately, that year the Lithuanian creators did not have a reason to “lock themselves in an ivory tower” because they had not even gotten out into the field of social theatre. Nowadays, it seems, the new generation of theatre creators again started to explore social problems and see theatre as strongly connected to society. The critical, socially oriented attitude in theatre is gaining strength. This reinforces the development of new forms of active performance. In the article of 2020 “Taikomasis teatras: menas ar...?”, the theatrologist Ramunė Balevičiūtė raises the question about the methodology and the form of applied theatre in the current context. She also identifies a few cases where such an approach to theatre was successful: “Žalia pievelė” (directed by Jonas Tertelis and Kristina Werner), “Dreamland” (directed by Mantas Jančiauskas), performances by Karolina Žernytė, “Artscape” creative agency contributions, where for many years various socially oriented projects are undertaken and workshops organised.⁵ These artists can be thought of as the creators of social theatre.

³ Klivis, E. Visuomenės priešas: teatras kaip viešoji sfera. *Kultūros barai*. 2013, p. 3. <<http://www.menufaktura.lt/?m=1052&s=65319>>

⁴ Vasinauskaitė, R. Socialinis teatras - išdūrinėjimo menas. *Bernardinai.lt*. 2005. <<http://www.bernardinai.lt/straipsnis/2005-10-12-rasa-vasinauskaite-socialinis-teatras-isdurinejimo-menas/10813>>

⁵ Balevičiūtė, R. Taikomasis teatras: menas ar...?. *Kultūros barai*. 2020, Nr. 3.

However, except for isolated reviews, discussions and the international festival, a more complete study on this subject has not been performed in Lithuania. As various social movements gain momentum and the number of performances addressing social issues continues to grow, along with a personal desire to articulate and analyse my own works, some of which now fall within the realm of social theatre, there emerges a necessity to evaluate and delve into theatre as a form of social art and investigate the significance of this phenomenon.

Methodology. The specificity of the object of the study led to the choice of several methodological approaches. The historical method is used to discuss the concept of social theatre, its links with medicine and healing, and the analysis of its different strands; its principles and main elements are identified through the analytical method. The differences between social and political theatre are explored through comparative analysis.

Because of the prevailing criticism of power structures and identity politics in social theatre, this study focuses on an interdisciplinary perspective. Theories of sociology (criminology, disability), critical thinking, and culture studies (feminism, queer theories) are explored.

The strong connection between social theatre and society enables taking the subjective experiences of the creators and the audiences as well as the interpretation of performances by the author into account. This expands the field of cultural and social meanings.

Review of the literature and other references. The literature used in the study can be divided into several groups:

1. The literature exploring the development of social theatre and its definitions. The study of the phenomenon of social theatre was based on Guglielmo Schininà “Here We Are: Social Theatre and Some Open Questions about Its Developments” (2004), Anna Seymour “Dramatherapy and social theatre: A question of boundaries” (2009), James Thompson and Richard Schechner “Why ‘Social Theatre?’” (2004).

2. The works of theatre theorists were instrumental in discussing the development of modern theatre and presenting the theories of theatre as a transformative art. Erika Fischer-Lichte “The transformative power of performance: a new aesthetics” (2015), Hans-Thies Lehmann “Postdramatic theatre” (2006).

3. The following works were useful in establishing the connection between theatre, ritual and healing and medicine: Jean-Marie Pradier “‘Care’, ‘cure’ or Illusion?” (2016), Jacques Jouanna “Hippocrates” (2001), Deborah Bowman, Joanna Bowman “The seeing place: Talking theatre and medicine” (2018), Walter Farber “Witchcraft, Magic, and Divination in Ancient Mesopotamia” (1995).

4. The literature on criminology was important when studying the significance of prison theatre: Gintautas Sakalauskas “Nusikaltimų prevencijos programų Lietuvoje nuostatos: tarp absurdo ir kokybės” (2016), Margarita Dobrynina “Kriminologinio žinojimo konstravimas: valdžios vaidmuo” (2009), Anthony Giddens “Sociology” (2005), James Thompson “From the Stocks to the stage” (2004).

5. Literature on the theory of disability theatre and ethical problems. In the study, the following works were of high significance: Jonas Ruškus and Gintautas Mažeikis “Neįgalumas ir socialinis dalyvavimas, kritinė patirties ir galimybių Lietuvoje refleksija: monografija” (2007), Tobin Siebers “Disability and the Theory of Complex Embodiment—For Identity Politics in a New Register” (2016), Antanas Andrijauskas “Estetikos ir meno filosofijos probleminių laukų sąveika” (2008), Colin Barnes and Geof Mercer “Exploring disability: A sociological introduction” (2010).

6. The literature which helped explore the history of the phenomenon of corporeality, the connection of corporeality and performance and the basics of the queer aesthetics: Judith Butler “*Gender trouble* : feminism and the subversion of identity“ (2017), Gilles Deleuze and Felix Guatari “A Thousand Plateaus” (2004), David M. Halperin „The Normalization of Queer Theory“ (2003), Dalius Jonkus “Husserlio ir Marleau-Ponty diskusija apie fenomenologinę redukciją ir intersubjektyvumą” (2009), Artūras Tereškinas “Esė apie skirtingus kūnus: kultūra, lytis seksualumas” (2007), Audronė Žukauskaitė “Tapsmas moterimi ir postfeministinės strategijos” (2010).

7. Other references. The articles on the works of the author by the Lithuanian, Latvian, and Polish critics: Ieva Tumanovičiūtė “Taki spektaklio ir žiūrov(i)ų tapatybė” (2017), Vaidas Jauniškis “Moterų laikas” (2017), Ieva Tumanovičiūtė “Aptemimas” (2019), Ieva Rodina, Vėsma Lēvalde, Lauma Mellēna-Bartkeviča, Ērika Zirne “Kaukės, smurtas ir kitoniškumas iš arti, Latvijos kritikių kolektyvinis dienoraštis apie Lietuvos tarptautinį festivalį TheATRIUM 2022” (2022), Adam Domalewski “Sirenos“: lietuvių vitrina” (2022).

Structure. This work consists of an introduction, four chapters, conclusions, and a bibliography. In the first chapter, the concept of social theatre is explored, with attention given to its historical development and contextual origins. The interplay between the concepts of social and political theatre is investigated, and distinctions between various aspects of these two theatrical directions are highlighted. One notable distinction is identified – the therapeutic significance that sets social theatre apart. Subsequently, the connections between theatre and medicine are delved into, with a focus on the potential intersections of these two phenomena being emphasised.

The other three sections explore, classify and describe the three performances created by the author of this study. They serve as examples of three different strategies of social theatre.

1. The creative process involving the vulnerable members of society when creating the theatre piece (performance “Sapnavau sapnavau”).

2. The creative process involving the vulnerable members of society who themselves participate in the performance (“Šventė”).

3. The creative process including professional actors with a focus on social problems (performance “Trans trans trance”).

Each chapter is subdivided into sections. Each section focuses on the sociological context, the connection between theatre and the subject, the analysis of artistic decisions, dramaturgy and the applicability of different creative strategies in the performance. Since it is important to situate each of the performances under study in a tight field of social relations and problems, and to understand the context in which the work emerges, the first subsections of each chapter are based on sociological or critical theories and cultural studies, and, in the light of the current socio-political situation of the research, they substantiate the significance of the chosen topic by examining the content of the problem. This also corresponds to one of the phases of social theatre production, during which the field of the problem is first explored.

In the chapter “Kalėjimo teatras” (The Prison Theatre) the context of criminal law, the criminogenic situation in Lithuania and the significance of prison in theatre are carefully explored from the perspective of criminal science. The performance “Sapnavau sapnavau“ is analysed. Using various means, the feedback is collected on the perception and participation of the audience.

In the chapter “Teatras ir neįgalumas” (Theatre and Disability) the subject of disability in society is investigated. The opportunities and challenges for the integration of people with specific needs are discussed. Examining the creative methods applied in the performance “Šventė” subjective experiences of the performers are analysed.

In the chapter “Kūnas ir socialinė transformacija” (The body and Social Transformation) the study is based on the science of phenomenology. It explores various conceptions of corporeality from antiquity to the present day, and the links between corporeality and performativity in the discourse of power. The way social theatre transforms the audience, taking them to the liminal state is explored based on the *queer* aesthetics. The performance “Trans trans trance” is analysed: the choice of form, artistic decisions, elements of the *queer* aesthetics, characteristics of the transformative theatre. The subjective impact of the play and the subject on the community and their decision making is studied.

Participants are involved on a voluntary basis in the creation and research of the performances, and the creative process and research is carried out without any violation of human dignity and with respect for fundamental human rights.

1. SOCIAL THEATRE

While studying social theatre, Richard Schechner and James Thompson established a notion of “social drama” and linked it to a compulsory and inevitable action in real life.⁶ German theatrologist Hans-Thies Lehmann in his book “Postdramatic Theatre” analyses theatre where reality rushes in, the audience does not distinguish anymore whether the scenes are scripted or random. The possibility of error and the unexpected takes the viewer out of the illusion and forces him to question reality. In this respect, social theatre inverts the idea of H-T. Lehmann, and speaks not about the reality seeping into theatre, but about theatre as a social drama, seeping into real life. It is actions that change the world that are the key element of social theatre.

1.1 Sociality vs. Politics

The notion of social theatre is difficult because of a very fragile boundary and strong correlation with the notion of political theatre. In some cases, it is impossible to distinguish political and social theatre. This is because the main category of political theatre is its sociality and the main category of social theatre is the ability to change the power relations. The main features of social theatre are highlighted in this chapter. The characteristic venues, integration of actors, links to vulnerable groups within society are discussed. It is noted that social theatre stems from political theatre as a wider branch but transcends politics. This is because the function of social theatre is often associated with drama therapy.

1.2 Marginality as a form of social rebellion

Analysing H-T. Lehmann's position on socially active and political theatre, R. Vasinauskaitė observes that the theatre scholar's approach may have been influenced by the most prominent philosophers of postmodernism, Gilles Deleuze and Félix Guattari, whose concept of “minority(s)” was used.⁷ Deleuze and Guattari emphasise the opposition between the majority

⁶ Thompspon, J. and Schechner, R, Why Social Theatre?. TDR/ The Drama Review. 2004, Nr. 3, p. 11–16. <www.jstor.org/stable/4488567>

⁷ Vasinauskaitė, R. (Anti)ideologija: politinio teatro formos šiuolaikinėje scenoje. Menotyra. 2012, Nr. 2, p. 127.

and the minority: the minority may resist the normalising system of power, but it is precisely this category that is the medium whose integration requires therapeutic measures. Social theatre speaks about minorities or is created by minorities (national, linguistic, cultural, social, etc.), and “marginal” phenomena or the forms of the performance itself turn the theatre into a space where social change is possible.

1.3 Social theatre as a healing practice

Having discovered that what separates political and social theatre is precisely social theatre's foray into the territory of therapy and healing, this chapter compares the history of theatre and medical science and looks at how theatre and healing are related in historical context. A review of various ancient healing practices reveals that rituals of embodying the role, costumes, song, dance, supernatural powers, and the spectator-actor (patient-healer) relationship have been considered essential elements of healing since ancient traditions, that the historical site of healing is often associated with myth, and that medicine as a science historically emerged from the realm of the imaginary, the irrational and the magical and evolved in tandem with theatrical practices, often with very strong intertwinings.

1.3.1 Emotions and catharsis

This chapter explores the links between theatre and therapy and the emerging science of medicine: drawing on the late antique Theory of Stimulation and Aristotle's use of the concept of “catharsis”, and revealing how it has been applied in the Hippocratic writings and in the science of medicine, it is discovered that artistic practice can be seen as one of the techniques of emotion management, and that the spectator watching a performance is able to experience his or her own feelings empathetically, to become aware of them, and to be freed from the repression of subconscious inclinations and obsessions.

1.3.2 Theatre and the mind

This section briefly discusses the research showing the link between theatre practice and the preservation of cognitive functions of the mind. As social theatre is often created by directors who involve members from specific vulnerable groups of society, it is assumed that it is those people who are involved in one way or another in a theatre production who undergo

the changes that are supported by neuroscience research. This means that social theatre may have a healing effect primarily on individuals who are directly involved in the staging of the performance, but as social theatre in its form increasingly involves the audience by making them vote, debate, talk, decide, it can be assumed that the audience is also involved in certain cognitive brain processes.

2. PRISON THEATRE

The chapter introduces the field of research and strategy of the documentary audio-performance “Sapnavau sapnavau”. The performance was developed based on a social theatre strategy, where vulnerable groups are involved in the process of collecting material: life sentenced prisoners and the victims who have lost their loved ones in the course of the crime. This performance explores how this social theatre creative strategy engages the audience and what messages certain artistic choices can provide. The dramaturgy explores the inner connection between the accused and the accusing members of society, their relationship to guilt, the question of whether it is possible to connect seemingly disparate social groups, as well as to question the established attitudes towards convicts and the punishment system.

2.1 The flawed legal system

According to criminologist Gintautas Sakalauskas, the modern prison system is based on the idea of punishment.⁸ This concept is a relic of the authoritarian principle of power. It supports a police state system, whose members are empowered by those in power to punish. Prisons, as correctional institutions, are supposed to contribute to society by helping offenders to change and then integrate into society, but research has shown that the current prison system is not working. According to Michel Foucault, social control is exercised on the basis of a policy of “normalisation” of society, which is an instrument of power that creates and legitimises 'regimes of truth' as a form of control.⁹ Critical criminology questions power, explores the instrumentality of “regimes of truth” and stresses the need to deconstruct the existing social reality of crime, an objective that links social theatre and criminology, since deconstructing social reality is one of the aims of social theatre.

⁸ From the conference Prisoners Rights: between Punishment and Justice, which took place on 07-05-2019 at the Centre for Scientific Communication and Information, Vilnius University Library.

⁹ Quinney, R. *The Social Reality of Crime*, 2nd edition. New Brunswick: Transaction Publishers. 2004, p. 304.

2.2 The Lithuanian context

In order to understand the perspective of Lithuania today on the above-mentioned issues and the motivation behind the author's creation of the performance “Sapnavau sapnavau”, this chapter explores the situation that prevailed during the Soviet period, as criminal law did not change substantially after the restoration of independence. While the Soviet system sought to eradicate crime completely, in reality, crime was only eliminated in the field of state representation, and after independence the criminogenic situation in many post-Soviet countries worsened and became one of the main social problems. The chapter compares the approach to crime in the post-Soviet countries with that in Western Europe: Western European criminologists are based on the perception that criminal behaviour is a natural and inevitable phenomenon in every society, while Emile Durkheim argues that crime is even necessary, because it presents new ideas and challenges to society and triggers change.¹⁰ Society cannot exist without criminal behaviour; on the contrary, it can even be important for its development and solidarity.

2.3 Issues in prison theatre

The chapter identifies the main features of prison theatre and provides an overview of its problems. One group of researchers believes that theatre in prison exists in a harmful system and should therefore not contribute or participate in it at all, because the participation of theatre-makers means the maintenance of a fundamentally flawed system. Other theorists and practitioners argue that prison theatre forms a point of view and can contribute to the reform of the legal system or to the change or integration of prisoners. In this context, the artist must constantly question his or her position in relation to punishment and the legal system, as it is the maintenance of a particular position that can influence the form and content of future work. And yet, prison theatre as a phenomenon fulfils a fundamental need of social theatre: to integrate marginalised groups into society, to unite its members and to rebuild communion.

2.4 Performance “Sapnavau sapnavau” (State Youth Theatre)

The study of the performance “Sapnavau sapnavau” reveals its ambivalence: on the one hand, the performance aims to question the prison system; on the other hand, in its form and content, it does not deal directly with social problems, and the artistic part of the solution and

¹⁰ Durkheim, E. *Sociologijos metodo taisyklės*. Vilnius: Vaga. 2001, p. 82.

the personal dimensions of the experiences of the convicts and the victims are of particular importance. The chapter gives a brief overview of the history of the Lukiškės prison, where the characters of the performance are interviewed, and the situation of the eviction of the prisoners, and analyses the reasons and contexts for the choice of dramaturgy and the form of the performance: the category of *unthinkable*, historically encoded at the heart of society, which as an artefact in the subconscious hides deep traumatic experiences, in psychoanalytic terms, “shadows” of a kind, and the initiation process found in shamanic cultures, where boys are locked in dark spaces for weeks, which led to the performance taking place in total darkness. The work draws on Carl Gustav Jung's theory of the shadow and the paradoxical theory of change used in *Gestalt* psychotherapy and discovers that society should strive to eradicate the desire to destroy the shadow, as well as the idea that it may not exist, and to learn to accept it as one's own, not to be stigmatised.

2.5 Audience reflection

The chapter explores how a social theatre strategy that involves vulnerable groups in the process of collecting material can engage audiences and what knowledge can be gained from certain artistic decisions. By examining the content of the postcards that the audience had the opportunity to write to the convicts after the performance, one of the most important elements of social theatre emerges in the paradigm of the performance - a kind of rapprochement, a kind of dialogue - not yet between the victims and the convicts, but between the convicts and the spectators of the performance.

3. THEATRE AND DISABILITY

Disability, according to history, has often been attributed to a marginalised, oppressed group of people, which is chosen in the respective periods according to the political issues of the time, while in Lithuania, according to research, this phenomenon is still invisible. Disability as a 'mistake' reminds us of aspects of personality that we would rather forget, and, ultimately, of mortality. Meanwhile, from an artistic perspective, the theorist Tobin Siebers, who established the theory of disability, argues that modern art's association with distorted, othered, twisted bodies and the representation of traumatic injuries and psychological alienation, and its preoccupation with wounds and tortured bodies, proves that art is imbued with disability and

needs to be revisited and explored.¹¹

3.1 Definition of disability

The chapter looks at two models of disability - clinical and social. The clinical model sees disability as a personal problem, and society is not obliged to try to change the situation. This model, on the one hand, is based on the desire to create an appropriate medical and psychological environment for the treatment of people with disabilities and, on the other hand, on the exclusion and creation of a specific space of social exclusion. The social model of disability no longer treats disability as a personal problem, but as a social problem, in which the individual's participation in society is a key issue. In contrast to the clinical model, this model emphasises the themes of social action, social responsibility, changing attitudes and ideologies and human rights. J. Ruškus also identifies a third model of self-expression, the artistic (cultural) model, which is about quality of life rather than health.¹² It is to this model that theatre activities could belong, which, by combining the social model's attentiveness to social barriers, would also be able to reveal the psycho-emotional dimensions of disability, and contribute to the integration of disabled people into society.

3.2 Issues of common sense

The socio-political participation of people with disabilities is often constrained by theories that impose abstract, often rather alienated behavioural patterns or common sense attitudes on members of society, which are often repressive towards people with disabilities or other social and cultural minorities. The chapter explores the ways in which normalisation policies and the 'common sense' paradigm manifest themselves. It is discovered that questioning this is one of the most important tasks of theatre that breaks into social phenomena, and that, also based on Levin's notion of the Other, the preservation and integration of difference, diversity and inclusion is the key to a healthy functioning society.

3.3 Disability in theatre

The chapter explores the relationship between disability and performance and discusses

¹¹ Johnston, K. *Disability Theatre and Modern Drama: Recasting Modernism*. London: Bloomsbury Publishing, 2016, p. 1.

¹² Ruškus, J. and Mažeikis, G. *Neįgalumas ir socialinis dalyvavimas, kritinė patirties ir galimybių refleksija: monografija*. Šiauliai. Šiaulių universiteto leidykla. 2007, p. 53.

the most memorable theatrical phenomena created with the inclusion of people with disabilities. The representation of disability is understood not as a symbol of human imperfection, but as a reflection of the diversity that exists in a complex world, capable of conveying possible versions of it.

3.4 Performance “Šventė” (Oskaras Koršunovas Theatre)

The performance “Šventė” is created using a social theatre strategy, which is also linked to the practice of applied theatre: members of a vulnerable social group are involved in the process of the performance and are also the performers. The chapter analyses the creators' choices in terms of visual and dramaturgical conception and the problems of creating this kind of performance: it is difficult to find an appropriate and ethical model of representation when the creators are not themselves people with disabilities. Artists must ensure that their research does not harm or affect the safety, dignity and privacy of the people they work with. The creator of social theatre involving documentary stories needs to remember that these are real lives and that, without the right intention, the author of such a performance can irreversibly affect the fate of the subject.

3.5 Reflection of the participants of performance

In order to investigate how the impact of the creative process was perceived by the participants, the chapter explores the subjective experiences of the actors. The interviews reveal that being part of the performance helps the actors to recognise and notice their own feelings, transforms their own lives and has the potential to transform painful experiences through art. This proves that theatre based on the methodology of social participation, which is primarily based on personal empowerment, with the confidence that disabled people can understand themselves and actively participate in an open community, by unfolding their personality and being able to make decisions, can bring to light the importance of otherness and can help people to see themselves in the Other and in the Other's pain. And yet, with this strategy, ethics and respect for those who dare to represent not only themselves but the community as a whole become one of the most important elements of social theatre.

4. THE BODY AND SOCIAL TRANSFORMATION

This research does not only depend on social theatre theories. In this chapter, the performance “Trans trans trance” is introduced that has been created through the collaboration of the author and professional actors. This is one case of social theatre when during the process actors explore the topic together, interpreting it and during the repetitions create the dramaturgy of the performance. The axis of the play is the body as a political and social tool and the exploration of the corporeality in our society as well as the appropriation of the topics about corporeality within it.

4.1 The phenomenon of corporeality

This chapter broadly describes the nature of corporeality and the uniting processes of this phenomenon in the works of Western philosophers and phenomenologists. The concept of body is reviewed in antiquity and mediaeval times, focusing on the duality between body and spirit and comparing it with the phenomenological views established in the 20th century: being is inseparable from our bodies, on the contrary, it is expressed through the body and is mappable on it. Consciousness can perceive itself only by reflecting on its corporeal existence in the world and in the connection with another body. This reveals that the connection between human corporeal existence and the world is not imprisoning, enclosing within, like it was claimed in antiquity and mediaeval times, but the opposite – enabling new meanings and unlocking a modern perception of the world.

4.2 The interaction of corporeality and performativity

This chapter analyses how corporeality and performativity interact based on the ideas of Erika Fischer-Lichte. The theatre theoretician claims that one of the conditions allowing the experience of threshold and transformative power of art is the mindfulness about bodily changes, the physical presence of actors and viewers as well as the corporeality of the performer.¹³ The latter exhibits the potential for impact, motivating the emergence of new meanings. This also means that bodies in art transform and change the consciousness of the viewer like rituals that also use the performativity of corporeality.

¹³ Fischer-Lichte, E. *Performatyvumo estetika*. Vilnius: Menų spaustuvė. 2013, p. 283.

4.3 Political bodies

The human body can be perceived as a historically, socially, and culturally mediated space: all of the central rules, hierarchies, and obligations are always “played out on the body”, thus transforming it into a place where norms are created and recreated. Following the theory of gender performativity by Judith Butler and the poststructuralism theory by Michel Foucault, it is discovered in this chapter that in modern societies, power acts by disciplining bodies and sexuality. J. Butler notes that political interests are expressed by first establishing an identity that can be controlled and which creates the basis for political and social systems.¹⁴ From a subversive viewpoint one can claim that deviation from the heterosexual hegemonic patriarchal system is a type of fluidity that disturbs the established order. Changing, subversive, transgenic identity is an obstacle to power because it is hard to categorise, and define, and because of this, it cannot be systematised and institutionally controlled.

4.4 *Queer* performativity and social change

This chapter analyses *Queer* theory and its connection to performativity and the ability to confront marginalising norms. It is discovered that the *queer* theory questions representative regimes and conventional aesthetics based on identity, that limit themselves to the established patriarchal society norms of representation of *man* and *woman* by claiming that the subject is ever-changing and is in a state of *becoming*. *Queer* aesthetics allow to create new effects that are nonhuman, in the words of G. Deleuze, becoming an opposing force.¹⁵ It is a certain form of transgression that is used in the work and in the words of E. Fischer-Lichte can be called the pendulum of perception.¹⁶ This phenomenon of perception can transport the perceiver into the liminal state and by leaving the boundaries of the repressive mechanism of representation, art containing *queer* characteristics opens the ability to move certain established conventions that encourage violence against members of various social groups and their marginalisation. *Queer* aesthetics are aligned with the goals of social theatre and can be utilised to analyse the performance “Trans trans trance”.

¹⁴ Butler, J. *Vargas dėl lyties: feminizmas ir tapatybės subversija*. Vilnius. Kitos knygos. 2017, p. 295.

¹⁵ Deleuze, G. *Negotiations 1972–1990*. New York: Columbia University Press. 1995, p. 11.

¹⁶ Fischer-Lichte, E. *Performatyvumo estetika*. Vilnius: Menų spaustuvė. 2013, p. 145–146.

4.5 The performance “Trans trans trance” (Oskaras Koršunovas theatre)

The performance “Trans trans trance” was created using the social theatre strategy, when professional actors work with social topics. This chapter analyses the motives of artistic and dramaturgic choices viewing them through the theories of critical culture and feminism as well as comparing them to already existing performances and thus highlighting the context of the play. The research is expanded by the reviews from teatrologists Vaidas Jauniškis and Ieva Tumanovičiūtė.

The contact theory is the basis of *Gestalt* psychotherapy. It shows that contact is possible by reaching a liminal “boundary” when a person takes risks and dares to open up and experience the *difference*. This idea is used to explore how a viewer watching the performance can legitimately intercept and change the act itself. It is observed that the viewer reaches a “boundary” after which the change happens, and the performance becomes transformative. The observer becomes the participant and stops the bullying of “Other” by contributing to the idea that the “Other” needs to be accepted, or perhaps the opposite – one can become the “Other” and oppose the established policy guidelines.

4.6 The performance and community

This chapter is based on the subjective experience of the respondents and analyses how a performance can impact or enable communities when it involves social topics, employs professional actors, and is created using the social theatre strategy. A case study of a specific high school in Vilnius is reviewed by analysing the impact of the performance and its topics on the life of the community as well as the observed changes. The research shows that because of the explored subjects and performative aesthetics, the performance can stir up the everyday life of the community and spark discussions that have an impact on the dynamic of the school employees and students. However, for the change to happen in the community itself, the community needs to be prepared to change.

CONCLUSIONS

Through using critical theories, phenomenology, and sociology as well as overviewing the thematic field of three different performances “Sapnavau sapnavau” [I Dreamt I Dreamt], “Šventė” [The Feast], and “Trans Trans Trance”, the creative process, and public relations, the

following conclusions have been drawn with regard to the main characteristics and the potential of social theatre:

1. Social theatre reflects on the interrelationships between people within a social and political paradigm. This type of theatre focuses on themes of social justice, equality, and community empowerment. The aim of social theatre is to give a voice to the oppressed, to question issues of human rights and integration, and to develop compassion. Social theatre can bring about certain changes in society and has a healing function, which distinguishes it from the conception of political theatre.

2. Social theatre typically uses not only the traditional spaces of theatres but also various public spaces: prisons, refugee camps, hospitals, orphanages, etc. Based on the social theatre practices, actors can participate in the research through collecting material, while the objects of the research – vulnerable social groups – can become actors-participants. One of the most important phases of social theatre is deep and coherent exploration of the theme through sociology, philosophy, and the research conducted by creators, rather than physical adaptation to the location in terms of form.

3. The function of social theatre is related to therapy: by getting the audience or participants involved, theatre can: improve cognitive functions of the mind, reduce cognitive impairment, and release and liberate suppressed emotions, thus inducing the intermediate state of in-betweenness, *metaxis*, and the state of liberation, *catharsis*. The experience and realisation of the said states can potentially reduce social exclusion and discrimination as well as increase the acceptance of excluded members of the community and also promote the reunification of identity and its parts, the return of the self to wholeness.

4. Based on the performance “Sapnavau sapnavau” as a strategy of social theatre, where, when putting on a performance, members of the vulnerable groups of society are involved in it during the process of collecting material, one of the most important components of social theatre emerges in the paradigm of the performance: a kind of convergence, a dialogue between the spectator and the vulnerable group take place. The participatory elements of social theatre invite the audience to engage in discussions among themselves and with the performers. This dialogue encourages the exchange of ideas, opinions, and experiences, it fosters a sense of community and encourages collective problem solving. The performance can become a phenomenon relevant to society, change its attitudes, and inspire action with the aim of bridging the distances between different social groups.

5. The analysis of the performance “Šventė” and the strategy of involving members of vulnerable social groups, who also become performers, have revealed that this kind of process transforms the lives of the participants in the first place, and that it has the potential to transform painful experiences through art. With this strategy, the artist's responsibility in the field of participant representation and the ethics and respect for those who on stage dare to represent not only themselves, but also the whole community, become one of the most important elements of social theatre.

6. Based on the performance “Trans trans trance” as a strategy of social theatre, where the performance on social themes is created with professional actors, it becomes evident that the decisive element in the application of the strategy is the theme, its exploration, and its artistic impact. The bodily presence of the actors and the use of elements of the aesthetics of performativity have the potential to break down the established conventions of power and to liberate society from the norms imposed on it by the law. The use of queer aesthetics in the performance can convey and question the violence promoted by heterocentric state policies and become a force of resistance that brings together marginalised individuals and groups. This kind of performance has the potential to stir up the everyday life of a community, to generate discussions that have implications for the dynamics of society, however, for change to happen in the community itself, the community has to be ready for it.

7. Upon comparing the analyses of the three performances and upon articulating the author's own experiences it can be concluded that the greatest impact of social theatre is felt by the creators themselves. Working with socially vulnerable groups transforms their own lives first and foremost, as well as the lives of those who create with them. Directors have the opportunity to observe constantly and anew how interconnected we are and to remind society of this inevitable interconnectedness through their work. Social theatre requires us to constantly question the representational possibilities of social groups and to establish an intimate and close relationship by taking responsibility for the fate of the characters. These are real people's lives, and ethics therefore is the most important element of social theatre.

Thus, theatre based on social theatre strategies, which are primarily underpinned by personal empowerment, trusting that members of a vulnerable group can understand themselves, actively participate in the community life, and make decisions, theatre on a social theme, with professional actors and the use of the corporeality as a performative, social, and political means

of expression, can bring out the importance of otherness and help the audience to see themselves in the Other and in the Other's pain. By incorporating various marginalised themes into everyday life, society can be transformed into a more open community that, instead of rejecting themes and individuals outside the boundaries of the 'norm', perceives them as a natural part of itself, because the variety of manifestations of existence is infinite.

According to the *paradoxical theory of change*, which is important in *Gestalt* psychotherapy, change does not come about through the forced efforts of individuals themselves or of another person to change them; it comes about when a person takes the time and makes the effort to be who he or she is - fully committed to his or her present situation. In other words, change happens when a person becomes what he is, not when he tries to become what he is not. When one fully accepts and integrates certain parts of oneself as part of one's being, a change can take place that eliminates the "negative" and "unacceptable" aspects. This is what social theatre aims to do: to see first where we are and to reflect on the excluded parts of society; such seeing is capable of transforming and changing reality in various ways, without seeming to change anything. Social theatre, as a symbolic form of communication structuring personal experiences in the context of the environment and the world, inviting the actors to be corporeal, to be 'what they are', and enabling the audience to feel 'what they feel', can break into reality and restore the lost connection with the self and the world.

PUBLIKACIJOS IR KONFERENCIJOSE SKAITYTI PRANEŠIMAI

Publikacijos tiriamojo darbo tema / Publications on the subjects of the artistic research project:

1. Kamilė GUDMONAITĖ. Socialinis teatras kaip gydymo praktika / Social theatre as a healing practice, *Ars et praxis* Nr. 8, 2020
2. Kamilė GUDMONAITĖ. Akloji zona, arba Skirtingumo pranašumas. Spektaklio „Šventė“ repeticijų pamokos ir įspūdžiai / The blind spot or the advantage of difference. Rehearsal lessons and impressions of the performance “The feast”, *KULTŪROS BARAI* NR. 9, 2021

Mokslo ir meno tyrimų konferencijose skaityti pranešimai tiriamojo darbo tema / Conference reports on the subject of the artistic research project:

1. Kamilė GUDMONAITĖ. Tarp socialumo ir politikos: socialinio teatro sąvokos problematika. 44-oji LMTA mokslinė konferencija „100 – mokyklai, dramai operai” / Between sociality and politics: the problematics of the term of social theatre. 44th LMTA scientific conference “100 years - for School, Drama and Opera”, 2020 10 22

„ŠVENTĖ“

Interviu su spektaklio dalyviais

Kristina, 42 m.

Ar tai pirmasis tavo susidūrimas su teatru?

Niekada negalvojau, kad mano likimas susisies su teatru. Akademijoje studijuodama kino režisūrą susirgau šizoafektiniu sutrikimu. Netekau mokslų, draugų, mane paguldė į ligoninę, visi išsigando, sakė, kad aš pasikeičiau. Negalėjau naktimis miegoti, o nuo šalutinio vaistų poveikio net gyvent nesinorėjo. Aš klausdavau, už ką, kodėl, ką aš padariau, kad nusipelniau gydymo tokiais vaistais? Vėliau dirbau įvairius darbus, kol išgirdau, kad egzistuoja neįgaliųjų teatras, į kurį ir atėjau dirbti. Esu sukūrusi keletą vaidmenų, tačiau dirbau ir reklamos, ir kitose srityse.

Spektaklis remiasi tikromis jūsų gyvenimo istorijomis. Ar turėjai kažkokių lūkesčių prieš ateinant į šio spektaklio repeticijas?

Apie tavo režisūrą buvau girdėjusi daug teigiamų dalykų ir man buvo be galo įdomu susipažinti su tavo darbo metodais. Iš kitų kolegų žinojau, kad tai bus spektaklis apie „save“, kad čia turi pasakoti savo istoriją. Kai aš pirmą kartą tau ją papasakojau, buvo lengva, netgi juokinga buvo tai, ką aš kalbėjau, bet kai jau teko vaidinti ir kalbėti visai auditorijai, ir ypač, kartoti, darėsi nebejuokinga, nes tu supranti, kad iš tiesų kalbi apie tokius baisius dalykus, o juos girdės kiti: juk kai mane partrenkė mašina, aš iš tikrųjų buvau numirusi, o aš pasakoju čia taip lyg, na, tiesiog, įvyko ir įvyko, ir nieko čia tokio, gyvenimas tęsiasi. Turėjau lūkestį – išmokti apie tai kalbėti. Apie save kalbėti. Dar mokausi. Ir išmoksiu.

Ar galėtum pasakyti, kad spektaklio repeticijų procesas pakeitė kažką tavo gyvenime, pasaulėžiūroje?

Tavo dėka aš išlaisvėjau, dar kartą permąščiau visas situacijas, kurias išgyvenau, taip pat su laiku vis daugiau tų įvykių prisimenu. Nepaisant to, kad pasakoju savo istoriją, buvimas

spektaklyje vis tiek sukuria tam tikrą distanciją tarp manęs ir mano istorijos, nes jeigu visiškai jos nebūtų, tai aš, ko gero, verkčiau. Čia panašiai kaip psichoterapinėj grupėj, kur lankau pas Alekseičiką kartais, ten žmonės kiekvienas dalinasi savo istorija. Iš tikrųjų, šis spektaklis man davė daug: aš kiekvieną kartą prisimenu ir vis bandau atleisti vienam žmogui. Aš vis kalbu tą tekstą, vis prisimenu, ir man vis ant širdies akmuo, vis pyktis, tai tikiuosi, kad nuo šitų dalykų išsilaisvinsiu ir po spektaklio galėsiu pasakyti, kad aš gyva.

Kokių sunkumų patyrei repeticijų metu?

Aš bijojau atsiverti prieš kitus, bijojau būti nesuprasta. Vis tik tai vienas iš didžiausių sunkumų. O jei kalbėti apie vaidmenį, ne apie save, kaip žmogų, tai man kartais sunku įgyvendinti užduotis su tekstu. Vieną kartą gerai pasakau, kitą kartą „negyvai“. Tai priklauso nuo to, kaip aš jaučiuosi, kaip miegojau, kokia mano nuotaika. Aš esu priklausoma nuo vaistų ir man kartais nuo jų sunku būti gyvai ir organiškai. To reiktų pasimokyti, nes aktorius tokia profesija juk ir yra: atsimenu, mano mama gulėjo reanimacijoje, o aš važiauvau į teatrą iš ligoninės ir vaidinau komediją. Žmonės ir laidotuvių metu eina ant scenos ir vaidina.

Ar yra kažkas, ką repeticijų metu išmokai, supratai?

Statant šitą spektaklį mano vidus maišėsi kaip oras, vėjas, vanduo, debesys su žeme. Viskas maišėsi. Aš pamačiau kitas negalias, tai mane paveikė. Aš, pavyzdžiui, neišsivaizduoju, kaip galima gyventi nematant, rasti daiktus, gaminti pietus sau. Kartais tai, apie ką šnekame spektaklyje, atrodo žiauru, bet iš kitos pusės, mes parodome visuomenei, kaip yra iš tikrųjų, kad mes nesame kažkokie daiktai, kad esam žmonės, kad nesvarbu, ar turi protinę negalią, psichinę, ar fizinę, bet tu gali gyventi. Iš tavęs jaučiu tokį besąlygišką dosnumą, tu suteiki laisvės ir tuo pačiu savo pastabomis parodai man, ką aš darau ne taip, ir aš dažnai noriu viską suversti vaistų šalutiniam poveikiui, bet gal ir nereikėtų. Man keitė vaistus, tad pastaruoju metu sunkiai miegojau, man širdis labai persimušinėjo. Norėjau kviesti greitąją, bet pasakiau sau „ne, aš turiu ateiti į repeticiją“. Aš galvojau apie vaidmenį, ir kad turiu išverti skausmą, bet turiu eiti repetuoti.

Jaučiu, kad pradėjau augti, pradėjau suprasti, kad nesu „pasaulio bamba“, kad pasaulis nesisuka vien tik aplink mane. Anksčiau galvodavau, kad aš vargšė, kad turiu tokią ligą, gailėdavausi ir nuvertindavau save, o šio spektaklio dėka pasijutau žmogumi. Prisiminiau tam tikras situacijas, kurios tuo metu atrodė bauginančios, atrodė, kad jos neišsprendžiamos, buvau lyg

užstrigusi kažkokiam laike, o dabar, kai aplink save matau daugiau žmonių kalbant apie tai, man pradeda darytis nebaisu pasidalinti tuo, ką aš išgyvenau ir apskritai parodyti žmonėms, kad mes esame, egzistuojame.

Kai buvau vaikas, norėjau būti kosmonaute. Ir aš galvojau, kad kai vyks žemėj karas, aš sėsiu į raketą ir skrisiu į kosmosą, ir grįšiu tada, kai tas karas baigsis. Ir vienas vaikas paklausė, o jeigu į tave atsitrenks meteoritas? Aš nesupratau, kas čia tokio, tas meteoritas. Sako „toks didelis gabalas, žinok, atsitrenks, sprogs tavo raketa ir tu susprogsi“, ir aš tada išsigandau. Bet dabar suprantu, kad tie **meteoritai yra gyvenimo dalis**, kad nėra ko bijoti. Taip, man užaina paūmėjimas, bet jis praeina, ir šiandien jaučiuosi gerai. Kaip bus rytoj – nežinau. Aš niekada nežinau, kaip bus rytoj, galbūt mane rytoj išveš greitoji. Aš nežinau. Teatras ir spektakliai priverčia tave gyventi, nepasiduoti. Ir nors kartais kyla abejonė, ar mano istorija išvis kam nors reikalinga, bet tada galvoju – jei jau Kamilė stato spektaklį apie tai, vadinasi tai yra aktualu, ir tikrai yra žmonių, kurie serga įvairiomis ligomis ir bijo apie tai kalbėti, yra užguiti savo artimųjų, atstumti. Todėl manau ir tikiuosi, kad šitas spektaklis bus „bomba“, kuri išsprogdins visas abejones ir padės žmonėms pamatyti kitokį pasaulį. Mums jis yra šiek tiek kitoks, bet toks pat žavingas ir nuostabus.

Loreta, 29 m.

Gal gali pasidalinti, koks tau buvo spektaklio statymo procesas?

Sužinojau, kokias galimybes gali turėti kūnas, ką jis gali. Kadangi esu neregė, prieš tai daug nežinojau apie kūno kalbą, pavyzdžiui, kad reaguojant ir klausant reikia linksėti. Pamačiau, kokių būna skirtingų žmonių – įdomu sužinoti apie kitokias ligas, kitas negalias. Pavyzdžiui, sužinojau daug naujo apie psichikos negalią ir kaip kiekvienas su ta negalia tvarkosi. Tai labai stipri patirtis: tiesiog esi ir matai tuos žmones, ir būdamas šalia supranti, kad jie nėra pavojingi. Jei aš anksčiau išgirdavau šizofrenijos ligos pavadinimą, man atrodydavo, kad tai – pavojingi žmonės, o čia pamačiau, kad su tuo tvarkosi, kad gali gyventi. Yra žmonių, kurie nesitvarko, bet yra ir tokių, kurie tai pripažįsta, gali gyventi ir būti normaliu bei socialiu žmogumi. Jei su bet kokia liga susipažįsti, tvarkaisi ir gydaisi, gali būti žmogumi. Tai yra labai stipru, ir bus naudinga žmonėms sužinot.

Man, turinčiai tokią sunkią vaikystės patirtį, čia būti iš tiesų naudinga. Ir aš ateinu ir man labai įdomu. Ir mintinai išmokau kelią iki teatro. Jau savarankiškai ateinu, labai gera, kad galiu pati ateiti. Tikrai gera.

Su kokiais sunkumais susidūrei repeticijų metu?

Aš nematau ir nežinau, kas yra kūno kalba. Turiu įpročių, kurie kitiems atrodo kiek keisti. Kartais girdžiu įvairių įžvalgų apie mano laikyseną ir panašiai – kad linguoju, sėdžiu susikūpinus ar išsižiojus. Aš tiesiog nežinau, kaip kiti žmonės tai daro. Ir kai reikėjo apie nuoskaudas papasakoti ir tai virto monologu, tada išgyvenau kaltę, gėdą, kad aš negaliu tų dalykų pakeisti. Aš bandau, aš nenoriu linguoti, bet aš lingavimo nepastebiu. Toks įprotis yra, tiesiog nepastebiu. Jaučiau gėdą, nes daug žmonių man tai sakė. Kaltę jaučiau, kad negaliu to tiesiog sustabdyti. Ir kartu ir pyktį, kad manęs nepriima. Didžiausias sunkumas prasidėjo, kai atsirado tas monologas, kai papasakojau visą asmeninę istoriją. Bijojau atstūmimo. Iš pradžių tai taip slėgė mane, buvo sunku, nepatogu, keista apie tai kalbėti. Visada interpretuodavau, ką kiti pasakys, kaip po repeticijos mane priims.

Ar šis sunkumas praėjo?

Kai repetuodavome monologą, man jūsų su Mantu (Mantu Stabačinsku, aut.pastaba) žodžiai buvo labai padrąsinantys, tokie svarūs, kad žmonės sugalvoja įvairių klišių, kaip atrodyti, elgtis, gyventi. Tie palaikymo žodžiai, kad esi svarbi tokia, kokia esi, man tikrai daug ką išlaisvino, ir taip įdomu, kad iš lingavimo galima padaryti šokį. Mane išlaisvino, kad galėjo išeiti tos visos emocijos, kurios buvo užgniaužtos: jaučiau gėdą, bet ją slopinau, ir man buvo gėda, kad man gėda, kad man pikta, kad aš negaliu sukontroliuoti veiksmų, o dabar, pasirodo, iš to galime spektaklį statyti. Vyko vidiniai procesai: laisvai jaučiausi, kai buvau priimta, kad iš to daromas šokis, žaidimas, iš tokio mano turimo įpročio ar poreikio, kurį kiti laiko trūkumu, būdo trūkumu. Tada viskas išsilaisvino, viskas atsipalaidavo, buvau tokia, kokia buvau, ir man tai buvo pati nuoširdžiausia akimirka. Pasijutau tokia nuoširdi, tokia, kokia aš būnu viena namie. Ta patirtis labai daug davė. Tai, kad galime kurti žaidimą iš tų ligų, kurias laiko trūkumais, ligų išskirtinumų, labai įdomu. Išsilaisvinimas.

Ką šio spektaklio procesas pakeitė tavo gyvenime?

Manau, kad kitus pradėjau labiau girdėti. Tas procesas dar tebevyksta, bet ėmiau visų pirma save, o tada ir kitus labiau girdėti. Ir su jausmais labiau būti, mažiau jų slopinti. Pradėjau pastebėti ir kitus žmones, padėjau priimti, kad ir tie žmonės nori būti priimti, net jei jie turi kitokią nuomonę, kad jie turi teisę bijoti, turi teisę jausti diskomfortą, turi teisę išsakyti, kad blogai

jaučiasi. Mokausi girdėti ir priimti kitus. Pati noriu būti priimta, bet juk tol kol aš nepriimsiu, jie manęs gal irgi gali nepriimti, nes aš jų nepriimu. Repetacijų procese pradėdau pastebėti, kad skirtinga nuomonė, skirtingi žmonės, visa gali egzistuoti. Labai viskas keitėsi. Tas procesas vyko taip palaiptams, kaip augimas panašiai. Po truputį įgyju drąsos, naujų patirčių, pasikeitimų. Gijimo prasme, **išsilaisvinau kalbėti apie savo skausmą.**