

Rūta MAŽEIKIENĖ

Vytauto Didžiojo universitetas, Kaunas, Lietuva

34

R Ū T A
M A Ž E I K I E N Ė

KOLEKTYVINIAI NARATYVAI: BENDRUOMENĘ ĮTRAUKIANČIO TEATRO KŪRYBINĖS PRAKTIKOS¹

Santrauka. Bendruomenę įtraukiantis teatras laikomas ne vien šiuolaikinio teatro sudedamąja dalimi. Šis specifinis teatrinis judėjimas priklauso platesniam meno praktikų laukui, kuriame svarbiausia kūrybine sąlyga laikomas bendruomenės dalyvavimas ir į(si)traukimas į kūrybinį procesą. Ankstyvuosius bendruomenę įtraukiančio teatro projektus tradicinė teatrologija buvo linkusi vertinti kaip estetinių tikslų nesiekiančią bendruomenės saviraiškos formą, tačiau bendruomenės dalyvavimu ir bendradarbiavimu grįsti kūrybiniai projektai laipsniškai virto tokiu pastebimu šiuolaikinio teatro praktikos dėmeniu, kad šio reiškinio tyrimai neišvengiamai išiskverbė ir į šiuolaikinės teatrologijos diskursą.

Pastaraisiais dešimtmečiais skirtingose pasaulio vietose nuvilnijusi bendruomenę įtraukiančio teatro projektų gausa skatina teatrologus permąstyti tradicinius teatro reiškinų vertinimo kriterijus ir ieškoti naujų analizės metodų, tinkamų šio reiškinio tyrimams bei interpretacijai. Šiame straipsnyje siekiama aptarti bendruomenę įtraukiančio teatro fenomeną, pristatyti šiam reiškiniui nusakyti vartojamus terminus, išskirti ryškiausius dalyvavimu ir bendradarbiavimu grįstas kūrybines strategijas, padedančias menininkams kurti kolektyvinius naratyvus, išreiškiančius tam tikrų bendruomenių problematiką, interesus bei lūkesčius.

Lietuvos teatro kontekste bendruomenę įtraukiančio teatro projektai nėra įprastas reiškinys, tačiau vienokiu ar kitokiu lygmeniu bendruomenės įsitraukimą, dalyvavimą, bendradarbiavimą skatinančių kūrybinių projektų pasitaiko. Straipsnyje analizuojamas režisierės Vegos Vaičiūnaitės ir aplinkos teatro trupės „Miraklis“ spektaklis *Pro Memoria Šv. Stepono 7*, sukurtas 1995 m., menininkams bendradarbiaujant su daugiakultūre vieno Vilniaus senamiesčio kvartalo bendruomene, ir Kauno šokio teatro „Aura“ šokio spektakliai, sukurti bendradarbiaujant su senjorais (*Tylus ėjimas*, 1999, choreografai: *Liz Lerman Dance Exchange* (JAV) nariai, Birutė Letukaitė), judėjimo negalią turinčiais žmonėmis (*Kelias*, 2001, choreografė Lois Taylor), neregiais (*re-gi-ne-re-gi*, 2002, choreografė Letukaitė).

Reikšminiai žodžiai: menas, teatras, bendruomenė, bendruomenę įtraukiantis teatras, bendradarbiavimas, kolektyvinė kūryba, pasakojimo technika

ĮVADINĖS PASTABOS

Bendruomenę įtraukiantis teatras laikomas ne vien šiuolaikinio teatro sudedamąja dalimi. Šis specifinis teatrinis judėjimas priklauso platesniam meno praktikų laukui, kuriame svarbiausia kūrybine sąlyga laikomas bendruomenės dalyvavimas ir į(si)traukimas į kūrybinį procesą. Nors pirmieji XX a. 7-ojo dešimtmečio pabaigoje – 8-ojo dešimtmečio pradžioje pasirodę bendruomenę įtraukiančio teatro projektai buvo laikomi marginaliomis kūrybinėmis praktikomis, per keletą dešimtmečių tokio tipo teatras tapo globaliu meniniu reiškiniu, laipsniškai

užėmusiu svarią poziciją šiuolaikiniame mene¹. Dabartinė bendruomenę įtraukiančio teatro praktika – daugialypis meninės raiškos laukas, apimantis ne tik skirtingus tikslus keliančius kūrybinius projektus (vienais norima suburti tam tikroje sociokultūrinėje terpėje veikiančius asmenis į bendriją, kitais siekiama konkrečių socialinių pokyčių, trečiais mėginama išsaugoti lokalią kultūrą ir pan.), bet ir itin įvairias meninio veikimo formas (nuo, pavyzdžiui, pasakojimo technikos ar fizinio teatro išraiškos priemonių panaudojimo iki tarpdisciplininių, tarpžanrinių meninės raiškos būdų). Šio reiškinio

1 Tyrimas finansuotas LMT lėšomis, įgyvendinant projektą „[Ne]matomos bendruomenės: bendruomeninių menų atvejai“, MIP-094/2013.

tyrėjų nuomone, bendruomenę įtraukiančiam teatrui būdingų veikimo principų ir naudojamų išraiškos formų įvairovė liudija ne tiek apie šio reiškinio fragmentaciją, kiek apie bendruomenę įtraukiančio meno idėjos paplitimą skirtinguose meninio lauko kontekstuose². Ankstyvuosius bendruomenę įtraukiančio teatro projektus tradicinė teatrologija buvo linkusi vertinti kaip estetinių tikslų nesiekiančią bendruomenės saviraiškos formą, tačiau bendruomenės dalyvavimu ir bendradarbiavimu grįsti kūrybiniai projektai laipsniškai virto tokiu pastebimu šiuolaikinio teatro praktikos dėmeniu, kad šio reiškinio tyrimai neišvengiamai išsiskverbė ir į šiuolaikinės teatrologijos diskursą³. Pastaraisiais dešimtmečiais skirtingose pasaulio vietose nuvilnijusi bendruomenę įtraukiančio teatro projektų gausa skatina teatrologus permąstyti tradicinius teatro reiškinio vertinimo kriterijus ir ieškoti naujų analizės metodų, tinkamų šio reiškinio tyrimams bei interpretacijai.

Lietuvos teatro kontekste bendruomenę įtraukiančio teatro projektai nėra įprastas reiškinys, tačiau vienokiu ar kitokiu lygmeniu bendruomenės įsitraukimą, dalyvavimą, bendradarbiavimą skatinančių kūrybinių projektų pasitaiko. Kaip vieną ankstyviausių bendruomenę įtraukiančio teatro pavyzdžių galima prisiminti režisierės Vegos Vaičiūnaitės ir aplinkos teatro trupės „Miraklis“ spektaklį *Pro Memoria Šv. Stepono 7*, sukurtą 1995 m., menininkams bendradarbiaujant su daugiakultūre vieno Vilniaus senamiesčio kvartalo bendruomene. Atskiro dėmesio verti Kauno šokio teatro „Aura“ šokio spektakliai, sukurti bendradarbiaujant su senjorais (*Tylus ėjimas*, 1999, choreografai: *Liz Lerman Dance Exchange* (JAV) nariai, Birutė Letukaitė), judėjimo negalią turinčiais žmonėmis (*Kelias*, 2001, choreografė Lois Taylor), neregiais (*re-gi-ne-re-gi*, 2002, choreografė Letukaitė). Pastaruoju metu bendruomenę įtraukiančio teatro kontekste minėtini tokie kūrybiniai projektai kaip, pavyzdžiui, „Psilikono teatro“ kūrėjų Auksės Petruilienės ir Dariaus Petruolio spektaklis *Šančių lapė pasikorė* (2013), sukurtas bendradarbiaujant su Šančiuose įsikūrusios „Tėvo namų“ (skirtų iš įkalinimo įstaigų išėjusių žmonių integracijai ir socialinei reabilitacijai) bendruomenės nariais ar grupės „Guts United“ (režisierių Marit

Sirgmetės, Estija, ir Simonos Biekšaitės, Lietuva, kūrybinis duetas) spektaklis *Feast Fashion* (2014), sukurtas bendradarbiaujant su dvylika Estijos kaimo Kadrina socialiai remtinų bedarbių.

Taigi, nors Lietuvos teatro praktikoje tokio pobūdžio projektų pasitaiko, teatrologiniame diskurse bendruomenę įtraukiančio teatro klausimai iki šiol beveik nebuvo paliesti: apie tai užsimenama tik viename ar kitame teatro kritikos straipsnyje, edukaciniais tikslais bendruomenę įtraukiančio teatro idėjos pristatytos metodiniame leidinyje *Kultūros animacija*⁴. Tokiame kontekste natūraliai kyla poreikis aktualizuoti bendruomenę įtraukiančio teatro problematiką, susiejant bendrąsias šios krypties meno tendencijas su lokaliomis kūrybinėmis praktikomis. Šiame straipsnyje siekiama aptarti bendruomenę įtraukiančio teatro fenomeną, pristatyti šiam reiškiniiui nusakyti vartojamus terminus, išskirti ryškiausias dalyvavimu ir bendradarbiavimu grįstas kūrybines strategijas, padedančias menininkams kurti kolektyvinius naratyvus, išreiškiančius tam tikrų bendruomenių problematiką, interesus bei lūkesčius.

TERMINŲ ĮVAIROVĖ IR BENDRUOMENĖ ĮTRAUKIANČIO TEATRO APIBRĖŽTIS

Vakarietiškoje teatrologinėje literatūroje jau senokai įsitvirtinęs terminas „bendruomenę įtraukiantis teatras“ (angl. *community-based theatre*) Lietuvos teatro bei teatrologijos kontekste dar nėra prigijęs ir neretai yra suvokiamas neteisingai. Reikia pastebėti, jog Lietuvos kultūros lauke aktyviai veikiant mėgėjiškiems bendruomenių ir liaudies teatrams, bet kokia su bendruomene susijusi teatrinė sąvoka pirmiausia suponuoja saviveiklinio teatro raiškos lauką. Tačiau *bendruomenę įtraukiantis teatras* nėra tai, ką mes tradiciškai suvokiame kaip mėgėjišką liaudies teatrą.

Vakarietiškame teatrologijos diskurse su bendruomene susiję scenos meno projektai dažniausia įvardijami sinonimiškai vartojant keletą terminų: „bendrystės teatras“ (angl. *theatre of common ground*), „mainų teatras“ (angl. *theatre of exchange*), „įtraukiantysis teatras“ (angl. *theatre of inclusion*), „dalyvaujamasis teatras“ (angl. *participatory theatre*),

„liaudies teatras“ (angl. *grassroots theatre*), „bendruomenės teatras“ (angl. *community theatre*), „bendruomenę įtraukiantis teatras“ (angl. *community-based theatre*), „bendruomenę įtraukiantys atlikėjų menai“ (angl. *community-based performance*). Skirtingų sąvokų gausa liudija ne tik tokio pobūdžio kūrybinių praktikų įvairovę, bet ir skirtingų požiūrių bei kritinių, analitinių nuostatų galimybes. Tokie terminai kaip „liaudies teatras“, „bendruomenės teatras“, „bendruomenę įtraukiantis teatras“, „bendruomenę įtraukiantys atlikėjų menai“ akcentuoja šiam menui esmiškai būtiną ryšį (menininko, kūrybinio proceso, meno kūrinio) su *bendruomene* ir yra parankūs apibrėžiant bei analizuojant konkrečios bendruomenės vaidmenį meno kūrinio sukūrimo procese. Tokie terminai kaip „mainų teatras“, „įtraukiantysis teatras“ arba „dalyvaujamas teatras“ žymi menininko ir bendruomenės ryšio specifiką ir yra pasitelkiami išryškinant įvairias bendruomenės *dalyvavimo* kūrybos procese galimybes bei formas⁵.

Nežiūrint į tai, kad bendruomenę įtraukiančio teatro kūrybinės praktikos yra įvardijamos skirtingais terminais, įvairių autorių⁶ tekstuose pateikiamos šio meno apibrėžtys skamba labai panašiai:

Tai – teatras, kuris yra glaudžiai susijęs su tam tikra bendruomene, kurio spektakliai išreiškia tos bendruomenės rūpesčius, kuris vienu ar kitoku lygmeniu kūrybiniame procese remiasi bendruomenės bendradarbiavimu.⁷
(Mark S. Weinberg)

Šio meno lauką sudaro menininkai arba menininkų grupės, kuriančios tam tikroje bendruomenėje ir jos vardu, t. y. meninės raiškos formomis aktualizuojantys tos (konkrečios) bendruomenės narių vertybes, interesus bei lūkesčius.⁸ (Robert H. Leonard)

Teatras, kuris vienokia ar kitokia forma atliepia tos bendruomenės, kurioje yra kuriamas ir vaidinamas, poreikius.⁹

Iš pateiktų apibrėžimų aiškėja, kad bendruomenę įtraukiančio teatro projektus vienija ne tiek saviti estetiniai principai (nors galima išskirti keletą dažniausiai pasikartojančių kūrybinių strategijų, kurias

vėliau aptarsime), kiek esmiškai būtinas sąlytis su bendruomene. Tad bendruomenę įtraukiančiam teatru, kaip ir platesniam bendruomeninio meno judėjimui, yra svarbus socialumo dėmuo. Kaip taikliai pastebi šio teatro teoretikas ir praktikas Eugene'as van Ervenas, bendruomenę įtraukiantis teatras yra tokia kultūrinė praktika, kuri „veikia atlikėjų menų ir sociokultūrinės intervencijos sankirtoje“¹⁰. Teatrologai sutaria, kad nors bendruomenę įtraukiančio teatro projektams yra būdinga itin plati stilių, žanrų ir meninių formų įvairovė, juos vienija esminė tokio meno sąlyga – veikimas konkrečioje socialinėje *bendruomenėje*¹¹. Teatro teoretikė ir praktikė Jan Cohen-Cruz rašo, kad bendruomenę įtraukiančio teatro spektakliai dažniausiai atliepia tam tikrą kolektyviai svarbią temą ar problemą: „tai toks menininko ar menininkų grupės ir tam tikros bendruomenės bendradarbiavimas [angl. *collaboration*], kai bendruomenės nariai laikomi pirminiu spektaklio inspiracijos šaltiniu, galbūt net spektaklio aktorais ir didele būsimos publikos dalimi“¹². Apibendrinant įvairių tyrėjų nuomones galima teigti, kad „tikras“ bendruomenę įtraukiančio teatro projektas turėtų kilti iš *bendruomenės* (spektaklio idėją ir realizaciją, t. y. turinį ir formą turėtų inspiuoti konkrečios žmonių grupės savitumas ir poreikiai), būti kuriamas *su bendruomene* (spektaklis turi būti ne individualios režisieriaus veiklos, bet kolektyvinės kūrybos, kurioje pilnavertiškai dalyvauja bendruomenės nariai, rezultatas) ir *bendruomenei* (spektaklis turėtų būti nukreiptas į bendruomenę, t. y. spektaklio kūrėjų dėmesio centre turėtų būti ne vien tie bendruomenės nariai, kurie tiesiogiai dalyvauja pastatyme, bet ir tie, kurie yra numatomi kaip potencialūs žiūrovai)¹³.

SOCIALINĖ BENDRUOMENĘ ĮTRAUKIANČIO TEATRO DIMENSIJA

Bendruomenę įtraukiančio meno išskirtine savybe galima laikyti tai, jog menininkai į kūrybinį procesą siekia įtraukti tokias bendruomenes, kurių narių socialinės ir pilietinės teisės yra daugiau arba mažiau pažeistos. Šio reiškinio tyrėjai pabrėžia, kad bendruomenę įtraukiantis menas „pripažįsta ir išreiškia tuos balsus, kuriuos užgožia engiantys dominuojančių (valdžios) struktūrų monologai“¹⁴, šis menas

„kyla iš tų asmenų ir tarnauja tiems, kurie visuomenėje turi mažiausią galią“, juo siekiama „išreikšti ir apginti vertybes tų, kurie neturi jokių privilegijų“¹⁵. Taigi bendruomenę įtraukiančio teatro kūrėjai dažniausia bendradarbiauja su tokiais socialinėms grupėms, kurios priklauso žemesniems socialiniams sluoksniams (pvz., darbininkai, valstiečiai), įvairioms mažumoms (pvz., seksualinės, tautinės), visuomenės atstumtiesiems (pvz., benamiai, neigaliejai) ar tokiais bendruomenėmis, kurių interesai silpnai arba iškreiptai reprezentuojami pagrindinėje meno scenoje (vadinamajame teatro *meistryme*, angl. *mainstream*). Orientuodamiesi į šias asmenų grupes menininkai siekia padėti „periferinėms“ (socialine, kultūrine, etnine, ekonomine, seksualine ir kt. prasme ignoruojamoms, engiamoms, į viešojo gyvenimo pakraščius nustumtoms) bendruomenėms „kolektyviai ir demokratiškai išreikšti“ savo problemas ir džiaugsmus „savo pačių, nors ir estetiškai medijuotais balsais“¹⁶.

Nors bendruomenę įtraukiančio teatro režisieriams yra svarbi estetinė spektaklių kokybė¹⁷, tačiau, orientuodamiesi į specifines, socialiai pažeidžiamas bendruomenes, menininkai savo projektams kelia aiškius socialinius tikslus. Apibendrinamas skirtingų teatralų ir teatro grupių patirtį, Bazas Kershaw teigia, kad (be estetinių tikslų) tokio tipo teatras siekia sustiprinti bendruomenės apsisprendimą ir saviidentifikacijos procesą, paskatinti bendruomenę aktyviam veiksmui sociokultūriniame lauke, stiprinant ar lengvinant bendruomenės ideologinę poziciją dominuojančioje sociopolitinėje tvarkoje¹⁸. Suteikdami bendruomenės nariams galimybę tyrinėti ir reprezentuoti savo asmenines ir kolektyvines tapatybes bei vertybes menininkai tarpininkauja bendruomenės savivokos ir savikūros procese. Kershawo nuomonei pritaria Susan C. Haedicke ir Tobinas Nellhausas, teigdami, kad kūrybinio proceso metu menininkai ne tik kvestionuoja dominuojančias kultūros formas, bet ir estetiškai išreiškia tam tikros (dažniausiai maginalizuotos arba ignoruojamos, nutildytos) bendruomenės problemas, tikslus, vertybes ir vizijas¹⁹. Taigi bendruomenę įtraukiančio teatro projektų meninė forma visada yra pajungiama „dialoginiams kūrybinio veikimo principams“, „ryšiui tarp kūrėjų, bendruomenės ir

tos socialinės aplinkos, kurioje gyvenama, dirbama bei kuriama“ bei „meno kūrinio veikimui socialinio pokyčio linkme“²⁰.

ESTETINIS BENDRUOMENĖ ĮTRAUKIANČIO TEATRO MATMUO

Svarbiausios bendruomenę įtraukiančio teatro charakteristikos – *dialogiškumas, procesualumas*, menininko ir tam tikros bendruomenės *bendradarbiavimas*, tiesioginis bendruomenės *dalyvavimas* kūrybiniam procese – griaua tradicinės menininko, meno kūrinio ir žiūrovo sampratas, ardo nusistovėjusį požiūrį, kad menas yra autonomiška kūrybinė veikla, kvestionuoja įsitikinimą, kad neprofesionalių, su kūryba nesusijusių asmenų (bendruomenės narių) dalyvavimas kūrybiniam procese neišvengiamai menkina estetinę meno kūrinių vertę. Įvertinant tradiciniam teatrui nebūdingą neprofesionalių atlikėjų įtraukimą ir bendruomenę įtraukiančio teatro kūrėjų įsitikinimą, kad spektaklio kūrimo procesas yra ne mažiau (o kartais ir labiau) reikšmingas nei rezultatas (spektaklis), tradicinė teatrologija bendruomenę įtraukiančio teatro praktiką neretai vertina kaip estetinių tikslų nesiekiančią bendruomenės saviraiškos formą²¹. Skeptišką tradicinės teatrologijos laikyseną lemia ir tai, kad bendruomenę įtraukiančio teatro poetika skiriasi nuo tradiciniame teatre vyraujančių kūrybos principų.

Bendruomenę įtraukiančio teatro spektakliuose radikaliai kvestionuojama tradicinė teatro samprata ir plečiamos teatrinės raiškos lauko ribos. Lyginant su tradicinio pobūdžio teatru čia keičiamas požiūris į visus svarbiausius teatro elementus: *dramos tekstą* (dažniausiai nevaidinamas iš anksto sukurtas, užrašytas dramaturgo tekstas), *sceninę erdvę* (spektakliams paprastai pasitelkiamos netradicinės, neteatrinės erdvės), *aktorių* (neretai vaidina bendruomenės nariai arba jie kuria kartu su profesionaliais aktorais), *režisierių* (spektaklio pastatymas suvokiamas ne kaip režisūrinė teksto interpretacija, o kaip kolektyvinė kūryba, kylanti iš bendruomenės narių patirčių ir galimybių), ir, galiausiai, *žiūrovą* (viena vertus, žiūrovai neretai būna prisidėjusieji prie spektaklio kūrimo, kita vertus, net ir tuos žiūrovus, kurie nebūna tiesiogiai susiję su spektaklio kūrimu, stengiamasi įtraukti į vyksmą ir paversti,

Augusto Boalio žodžiais tariant, „žiūr-aktoriams“ (angl. *spect-actor*), intelektualine ar fizine prasme aktyviai dalyvaujančiais teatriniam veiksmu). Nors menininkai naudoja labai skirtingas meninės raiškos formas (nuo, pavyzdžiui, pantomimos ar fizinio teatro išraiškos priemonių panaudojimo iki tarpžanrinių, tarpdisciplininių kūrybos būdų), galima išskirti keletą dažniausiai naudojamų kūrybinių principų: 1) bendruomenę įtraukiančio teatro pirmtako, „Engiamųjų teatro“ kūrėjo, Augusto Boalio teatrinį metodiką adaptavimas²²; 2) populiarių, neretai istorinių, tradicinių, lokaliai kontekstui reikšmingų teatrinų technikų pritaikymas; 3) šio teatro lauke itin paplitęs pasakojimo technikos (angl. *storytelling*) panaudojimas²³. Van Erveno teigimu, daugybę skirtingais stiliais, žanrais, atlikimo technikomis paženklintų bendruomenę įtraukiančio teatro kūrybinių praktikų vienija „lokalių ir / arba asmeninių istorijų (o ne jau parašytų tekstų) panaudojimas; istorijų, kurios per improvizaciją ir kolektyvinę kūrybą, padedant profesionaliems režisieriams <...> arba vietiniams mėgėjams menininkams, transformuojamos į spektaklį“²⁴. Taigi bendruomenę įtraukiančio teatro praktikoje, ardant tradicinę nuostatą, kad spektaklis yra dramos teksto suvaidinimas, atsakoma iš anksto parašyto dramaturgo teksto ir praktikuojamas kolektyvinių naratyvų kūrimas, kai spektaklio siužeto pagrindu tampa individualūs, asmeniniai, subjektyvūs bendruomenės narių pasakojimai. Tad bendruomenę įtraukiančio teatro praktiką galima įvardyti kolektyvinių naratyvų teatru.

Subjektyvias žmonių patirtis išreiškiančių asmeninių istorijų pasakojimas laikomas kertiniu bendruomenę įtraukiančio teatro kūrybiniu metodu. Kur slypi šio metodo populiarumas? Teatro tyrėjai išvelgia keletą priežasčių²⁵. Visų pirma, istorijų pasakojimas laikomas demokratiška²⁶ kūrybingo dalijimosi individualia patirtimi forma, absoliučiai atitinkančia ideologines šio meno lauko nuostatas. Pasakojimas atskleidžia ne tik individualų kalbėtojo santykį su aplinkiniu pasauliu, bet ir neretai padeda atverti dominuojančiame sociokultūriniame lauke mažai reprezentuojamus ar kontraversiškus požiūrio taškus. Bendruomenę įtraukiantis teatras pagrįstas įsitikinimu, kad dalyvavimas kūrybiniame procese

įgalina dalyvių asmeninius naratyvus „reprezentuoti, perkurti, perrašyti ir interpretuoti tokiais būdais, kurie meta iššūkį kultūrinei ortodoksijai“²⁷. Veiksminga ir tai, kad subjektyvus, pirmuoju asmeniu išsakomas pasakojimas yra dialogiškas. Pasakotojas, rodos, tiesiogiai kreipiasi į klausytoją, ieško kontakto, atsako, sugestijuoja bendruomenę įtraukiančiam teatrui svarbią dialogo galimybę²⁸. Galiausiai, asmeninių istorijų pasakojimas, net ir labiausiai pažeidžiamą, menkiausią socialinę ar visuomeninę galią turintį asmenį neišvengiamai paverčia kalbančiu subjektu, t. y. tuo, kuris kalba, kuris išreiškia save ir šioje kalbančio Aš vardu situacijoje tampa žinančiu, teigiančiu, išmanančiu, kitaip tariant, svarbiu²⁹. Pasitelkus pasakojimo techniką, kūrybinis procesas tampa priemone įvairioms socialinės grupės išreikšti save, suteikia galimybę vyraujančių visuomenės grupių išstumtiems balsams prabilti, pasiūlyti savitą pasaulio, šiandienos ir istorijos matymo viziją.

Taigi tokio meno kūrėjai laikosi nuostatos, kad pasakojimas yra ir veiksmingas bendruomenės narių savivokos bei (savi)lokacijos kitų atžvilgiu instrumentas, ir socialinių pokyčių linkme nukreipiantis mechanizmas (naratyvų pasakojimas / reprezentavimas ne tik atskleidžia, bet ir konstruoja sociokultūrinės vertybes bei nuostatas³⁰). Be to, bendruomenę įtraukiančiam teatrui būdingas subjektyvių, lokalių, asmeninių, mažųjų istorijų pasakojimas atspindi postmodernios epochos mąstymui būdingą nepasitikėjimą „totalizuojančiais“ „didžiaisiais naratyvais“ (Jeano-François Lyotard'o terminas)³¹, kuriančiais vyraujančias kolektyvines tapatybes ir išreiškiančias aprioriškai priimamų, nekvestionuojamų idėjų visumą.

NUO ASMENINIŲ PASAKOJIMŲ PRIE KOLEKTYVINIŲ NARATYVŲ: ATVEJŲ STUDIJOS

Rinkdami asmenines konkrečios bendruomenės narių istorijas menininkai pasitelkia daugybę skirtingų veikimo strategijų. Vieni naudoja interviu formą ir objektyviai dokumentuoja skirtingų asmenų patirtis, kiti kviečia bendruomenės narius neformaliai pokalbiui-diskusijai, kurio metu mėgina išprovokuoti istorijų pasakojimus, tretis – inicijuoja kūrybines dirbtuves ir skatina tam tikros socialinės grupės atstovus išreikšti savo patirtis neverbalinėmis

meninės raiškos formomis: judesiu, gestu, šokiu, daina, muzikavimu, performansu ir pan. Nepaisant skirtingų veikimo būdų, daugelyje bendruomenę įtraukiančio teatro projektų laikomasi nuostatos, kad kūrybinio projekto turinys ir forma turi kilti tiesiogiai iš bendruomeninio konteksto: menininko sugebėjimai ir vaizduotė turėtų pasitarnauti specifinės žmonių grupės poreikiams³². Kadangi šio meno projektuose yra svarbi kūrybinio bendradarbiavimo ir kolektyvinės kūrybos idėja, bendruomenę įtraukiančio teatro režisierius dažniausia veikia ne kaip autonominis, nuo sociokultūrinių aplinkybių atitolęs menininkas, o kaip asmuo, kurio kūrybinę vaizduotę provokuoja kolektyvinės bendruomenės narių patirtys ir lokalios erdvės atmosfera.

Nors bendruomenę įtraukiančio teatro projektams būdinga plati meninės raiškos formų skalė, tačiau tokio tipo spektaklių turinys dažniausiai fokusuojamas į dvi bendruomenių savivokai reikšmingas temas – *tapatybę* ir *istoriją*³³. Šioje straipsnio dalyje pasitelkdami porą atvejų studijų pažvelgsime, kaip šios temos artikuliuojamos bendruomenę įtraukiančio teatro principais paženklintose vietinėse kūrybinėse praktikose.

ISTORIJOS (PER)RAŠYMAS SPEKTAKLYJE *PRO MEMORIA ŠV. STEPONO 7*

Bendruomenę įtraukiančio teatro kūrėjai laikosi nuostatos, kad istorijos rašymo procese (plačiąja prasme) turi lygiavertiškai dalyvauti visi sociokultūrinio lauko dalyviai: ir tie, kurie užima dominuojančias pozicijas, ir tie, kurie dėl kokių nors priežasčių yra nustumti į šio lauko paribius ir nefigūruoja oficialios istorijos diskurse. Todėl bendruomenę įtraukiančio meno projektuose istorijos rašymo ar perrašymo teisė suteikiama visų socialinių grupių atstovams. Rinkdami tam tikros bendruomenės pasakojimus ir archyvinę medžiagą, fiksuodami kasdieninio gyvenimo nutikimus, menininkai įvairiomis formomis įtraukia į lokalios istorijos rašymą paprastus žmones ir tokiu būdu arba konstruoja alternatyvią lokalios istorijos versiją, t. y. perrašo oficialią istoriją, arba pateikia polifonišką istorinį naratyvą.

Šiuo aspektu įdomu pažvelgti į vieną ankstyviausių tokio pobūdžio kūrybinių projektų – dailininkės, scenografės, aplinkos teatro trupės „Miraklis“³⁴

vadovės Vegos Vaičiūnaitės režisuotą spektaklį *Pro Memoria Šv. Stepono 7*, sukurtą 1995 m., menininkams bendradarbiaujant su daugiakultūre vieno Vilniaus senamiesčio kvartalo bendruomene. Šis atvejis įdomus dar ir tuo, kad bendradarbiavimas su bendruomene nebuvo numatytas kaip išankstinis šio projekto tikslas ar uždavinys. Tačiau kūrybinio proceso pradžioje pastebėjusi, kad projektui pasirinkta vieta turi itin glaudų sąryšį su lokalia bendruomene, menininkė pasirinko kūrybinio bendradarbiavimo kelią, leidžiantį prabilti vietinės bendruomenės balsams ir kristalizuotis kolektyviniams naratyvams. Unikalus, intuityviais bendradarbiavimo metodais grįstas spektaklio kūrimo procesas atskleidžia ne tik bendruomenę įtraukiančio teatro projektams būdingus kūrimo principus, bet ir patvirtina tokiuose projektuose slypinčią kūrybinę potencialą, kai net ir laisvas, iš anksto nestruktūruotas bendradarbiavimas gali atverti kelius kolektyvinės vaizduotės proveržiams.

1995 m. „Vilniaus dienų“ renginiams Vaičiūnaitė ketino sukurti instaliaciją apleistame Vilniaus senamiesčio name, pažymėtame 7-uju Šv. Stepono gatvės numeriu. Tų metų vasarą atsitiktinai pro šio namo vartus pažvelgusi režisierė, jos pačios teigimu, išvydo „turbūt patį baisiausią Vilniaus kiemą“, kuris jai „pasirodė kaip nusiaubto miesto simbolis“, buginanti istorinės miesto atminties metafora³⁵. Žinodama, kad tame griūvančiame, apleistame name, stovinčiame senojo Vilniaus žydų kvartalo prieigose, anksčiau gyveno daugiausia žydų tautybės gyventojai, Vaičiūnaitė ketino sukurti „laikiną genocido muziejų“: visą pastatą apimančią instaliaciją, susidedančią iš milžiniškų lėlių „paukštžmogių“, senų fotografijų, knygų, natų ir užrašų³⁶. Tačiau pradėjusi dirbti su šiuo memorialiniu projektu, menininkė susidūrė ne tik su ypatinga šio namo praeitimi, bet ir su unikalia šios daugiakultūrės erdvės dabartimi, t. y. su Šv. Stepono gatvės gyventojais.

Vaičiūnaitės žodžiais tariant, „šis namas nejučia pritraukė įvairių nuostabių žmonių“³⁷: ne tik projektu susidomėjusius skirtingų sričių menininkus (tapytoją, lėlių dailininkę, skulptorę butaforę, roko grupės „Skylė“ muzikantus, šviesų ir pirotechnikos meistrus), bet ir, svarbiausia, itin margos, įvairiatautės šio kvartalo bendruomenės narius (ištisas dienas

gatvėje leidžiančius vaikus, namo istoriją menančius aplinkinių namų senolius, atsitiktinius praeivius ir pan.). Aiškinantis šio namo istoriją, renkantis senas fotografijas bei knygas, klausantis vietinių gyventojų prisiminimų bei pasakojimų, stebint kasdienius vietos vaikų užsiėmimus pamažu ėmė ryškėti didesnės apimties procesualaus meninio veiksmo kontūrai. Nors seniausius Šv. Stepono gatvės istorijos faktus spektaklio kūrėjai sužinojo iš istorinių tyrimų, tačiau didžiulė šios vietos praeities dalis tebebuvo gyva kvartalo gyventojų atmintyje: asmeniniuose ir kolektyviniuose prisiminimuose, vietinės reikšmės legendose, anekdotiško pobūdžio pasakojimuose. Iš vietos gyventojų pasakojimų menininkė sužinojo apie Šv. Stepono 7-ojo namo kieme sušaudytus netoliese buvusios žydų mokyklos mokytojus bei mokinius, apie žiaurias su trėmimais susijusias pokario metų sovietų represijas, apie įvairiausių vietos gyventojų įpročius bei papročius, apie kadaise čia gyvenusią jauną merginą, kurios ilga, balta, žemę siekianti vestuvinė suknelė „vilkosi žeme ir išsitepė“³⁸. Būtent šie skirtingų tautybių (lietuvių, rusų, lenkų, žydų) žmonių pasakojimai, o ne istoriniuose šaltiniuose užfiksuota namo (kvartalo) praeitis tapo spektaklio *Pro Memoria Šv. Stepono 7* teatrinio veiksmo pagrindu. Anot Vaičiūnaitės, spektaklio dramaturgija „atsirado iš medžiagos, kurią diktavo pati vieta, supantys žmonės“³⁹. Taigi pati vieta ir su ja susijusi bendruomenė išprovokavo spektaklio kūrėjams visiškai netikėtą teatrinį pasakojimą, kuris, nors ir neturėjo nuoseklios siužetinės linijos, tačiau sugestyviai įvaizdijo tam tikrus šio namo istorijos momentus (spektaklyje ryškūs pamokos, vestuvių, vaikiško žaidimo, karo, laidotuvių, aukojimo epizodai). Taip, tarsi nejučia, tai, kas turėjo tapti vieno menininko sukurta instaliacija, virto unikaliu bendradarbiavimo ir dalyvavimo principu paremtu specifinės vietos spektakliu.

Pro Memoria Šv. Stepono 7 kūrimo procese spektaklio kūrėjai, pasirinkę bendradarbiavimo ir dialogiško santykio su bendruomene kelią, sukūrė tokią situaciją, kurioje pats miesto kvartalas, erdvė ir jos gyventojai tapo „dramaturgu, režisieriumi, aktoriumi“⁴⁰. Daugiaplanį, simultanišką, nelinijinį šio spektaklio pobūdį lėmė ne estetiniai menininkų ieškojimai, bet savita šios vietos natūra ir

vietos bendruomenės pasakojimai. Tokia meninė forma įvaizdijo ne oficialiai žinomą, istoriniuose šaltiniuose užfiksuotą šios vietos istoriją, bet subjektyvias istorijas, atgaivino ne lokalią atmintį, bet atmintis, identifikavo ne vietos tapatybę, bet atvėrė skirtingas tapatybes. Kitaip tariant, leido prabilti įvairiems balsams ir meninėmis formomis (at)kurti savąją lokaliai vietovės istorijos versiją.

KITONIŠKUMO REPREZENTACIJOS ŠOKIO TEATRO „AURA“ SPEKTAKLIUOSE

Atsižvelgiant į bendruomenę įtraukiančio teatro tikslą – „kurti tam tikroje bendruomenėje ir jos vardu: meninės raiškos formomis aktualizuoti tos (konkrečios) bendruomenės narių vertybes, interesus bei lūkesčius“⁴¹ – natūralu, kad didžioji dalis tokio pobūdžio kūrybinių projektų aktualizuoja individualios arba kolektyvinės *tapatybės* tematiką. Bendruomenę įtraukiančių menų kūrėjai pastebi, kad teoriniame (sociologiniame, filosofiniame ir pan.) diskurse senokai dekonstruota tradicinė binarinėmis opozicijomis paremtos tapatybės samprata („baltaodis sveikas vidutinio amžiaus vidurinėsios klasės atstovas“ *versus* „kitas“) tebėra gaji kasdienybės praktikose. Net ir demokratiškose visuomenėse neretai egzistuoja ryškus socialinis išsisluokniavimas, *kito* kategorijos tapatybes išstumiant iš sociokultūrinio lauko centro, o neretai ir pasmerkiant socialinei atskirčiai bei diskriminacijai. Kvestionuodami šią situaciją, bendruomenę įtraukiančio meno kūrėjai gręžiasi į daugiau arba mažiau marginalizuotas visuomenės grupes, siekia inicijuoti šių grupių savivokos procesą, sužadinti norą tyrinėti ir reprezentuoti savo asmenines ir kolektyvines tapatybes. Bendruomenę įtraukiančio teatro žiūrovai (įvairių visuomenės grupių atstovai) yra skatinami permąstyti savo individualų požiūrį į skirtingas visuomenės grupes, išsivaduoti nuo marginalias tapatybes, bendruomenės lydinčių išankstinių nuostatų ir stereotipų⁴².

Lietuvoje atsiranda ir tokių bendruomenę įtraukiančio meno principais grįstų kūrybinių projektų, kuriuose vizualizuojamos *kitokios* tapatybės. Vienas iš ryškesnių pavyzdžių – Kauno šokio teatro „Aura“ kūrybiniai projektai, sukurti bendradarbiaujant su senjorais (*Tylus ėjimas*, 1999, choreografai:

Liz Lerman Dance Exchange (JAV) nariai, Birutė Letukaitė), judėjimo negalią turinčiais žmonėmis (Kelius, 2001, choreografė Lois Taylor), neregias (*re-gi-ne-re-gi*, 2002, choreografė Letukaitė).

Įdomu tai, kad šokio teatro „Aura“ vadovės choreografės Birutės Letukaitės kelias į tokio pobūdžio projektus prasidėjo nuo pažinties su viena garsiausių bendruomenę įtraukiančio teatro kontekste kuriančių šokio trupių – Liz Lerman įkurta *Liz Lerman Dance Exchange* (JAV). Iš pradžių Letukaitė Gdanskio šokio festivalyje (Lenkija) pamatė šios trupės spektaklį, kuris nustebino neįprastai skirtingo amžiaus šokėjų sudėtimi⁴³, vėliau dalyvavo Silezijos šokio teatre (Bytomas, Lenkija) organizuotose amerikiečių choreografų kūrybiniuose seminaruose, skirtuose darbui su skirtingomis socialinėmis grupėmis (senjorais, neįgaliaisiais, jaunimu), ir, galiausiai, 1999 m. kone atsitiktinai⁴⁴ į Kauną atvykę penki *Liz Lerman Dance Exchange* (JAV) trupės nariai pravedė „Auroje“ savaitės trukmės šokio seminarus, kurių metu buvo suformuota ir senjorų grupė. Penkias dienas trukusį *Liz Lerman Dance Exchange* trupės narių darbą su Kauno senjorais vėliau pratęsė choreografė Letukaitė ir sukūrė spektaklį *Tylusėjimas*, kuris buvo įtrauktas į tų metų Kauno modernaus šokio festivalio programą.

Bendruomenę įtraukiančio teatro pasaulyje itin vertinama amerikiečių choreografė Lerman nuo 1976 m., kai buvo įkurta *Liz Lerman Dance Exchange* trupė, propaguoja įvairaus amžiaus trupės idėją ir inicijuoja kūrybinius projektus, kuriuose šokiu reprezentuojamos įvairios *kitokios* kolektyvinės (skirtingų rasių, etninių grupių, tautybių, religijų, socialinio statuso ir amžiaus, seksualinės orientacijos ir kt.) ir individualios tapatybės. Kurdama *įvairių kartų* (angl. *intergenerational*) šokio projektus ši menininkė pasitelkia netradicinio tipo šokėjus (neprofesionalus, vyresnio amžiaus ar kitų tradiciniame šokyje nereprezentuojamų visuomenės grupių atstovus), skatina demokratinio pobūdžio kūrybinį procesą, naudoja „bendradarbiavimu paremtus kūrybos metodus, kildinančius šokio judesius ir tekstus iš struktūruotų šokėjų improvizacijų“⁴⁵. Savo choreografiniais darbais kvestionuodama tradicinės šokio (išimtinai jaunų, gražių, sveikų, treniruotų kūnų estetika grįsto meno) ir

šokėjo sampratas, Lerman siekia pakeisti spektaklio dalyvių (šokėjų / žiūrovų) požiūrį į skirtingas socialines grupes bei stereotipinį *kitokių* tapatybių suvokimą. Šokio tyrėjos Jessica Berson žodžiais tariant, Lerman tiki, jog „šokis gelbsti gyvenimus“, kad „įtraukiant į spektaklius įvairaus amžiaus, rasės, religijos ir seksualinės orientacijos šokėjus, galima pakeisti spektaklio žiūrovų mąstymą“⁴⁶.

Panašių intencijų vedina choreografė Letukaitė inicijavo kūrybinius projektus, įtraukiančius senjorus ir neįgaliosius. Kaip teigė pati choreografė, jai rūpėjo atkreipti žmonių dėmesį į socialiai pažeidžiamas visuomenės grupes, „į žmones, esančius tarp mūsų, tačiau visuomenės ignoruojamus“⁴⁷. Panašiai kaip ir kiti bendruomenę įtraukiančio teatro lauke kuriantys menininkai, Letukaitė siekė paskatinti žiūrovus kitaip pažvelgti į senjorus ir neįgaliosius, pakeisti savo požiūrį į *kitoniškumą*, atsisakyti stereotipinių nuostatų apie šias visuomenines grupes. Minėti „Auros“ šokio spektakliai susilaukė nemenko visuomenės (žiūrovų, šokio kritikų) susidomėjimo ir palaikymo. Pavyzdžiui, kartu su *Liz Lerman Dance Exchange* trupės šokėjais sukurtas spektaklis *Tylusėjimas*, kuriame 20 senjorų ir „Auros“ šokėjų grupė judesiu vizualizavo konfliktiškus tėvų bei vaikų santykius ir skirtingas (jaunimo ir senjorų) tapatybes, įvairaus amžiaus žiūrovų buvo įvardytas kaip „itin jaudinantis projektas“, privertęs kitaip pažvelgti į vyresniojo amžiaus žmones. Vienoje recenzijoje pažymima, kad spektaklyje dalyvavę senjorai (ir šokėjai, ir žiūrovai) tvirtino, jog šiame projekte, kitaip nei kasdienybėje, pasijuto esą reikalingi: „gyvenimas tęsiasi“⁴⁸.

Taigi Letukaitės pastangas įtraukti į kūrybinį procesą įvairių visuomenės grupių atstovus galėtume vertinti vienareikšmiškai pozityviai. Tačiau kūrybinių projektų rezultatai, t. y. minėti spektakliai gali būti kritikuotini dėl keleto aspektų. Visų pirma, šiuose spektakliuose neišvengiama tokio siekiamam rezultatui priešingo efekto, kurį šokio kritikai neretai atpažįsta ir kitų choreografų (taip pat ir Lerman) pastatymuose, įvaizdijančiuose *kitokios* tapatybės reprezentacijas. Šokio tyrėjos Berson žodžiais tariant, nors, pavyzdžiui, kurdama spektaklius su senjorais, Lerman siekia sugriauti visuomenėje nusistovėjusius *kitokios* tapatybės įvaizdžius, tačiau

neretai „generuojami stereotipiniai“, nors ir teigiami, įvaizdžiai, dar kartą patvirtinantys vyraujančius požiūrius ir „neintencionaliai reprodukuojantys dominuojančias struktūras“⁴⁹. Arba, priešingai, pateikiant kur kas pozityvesnius tam tikrų bendruomenių tapatybių įvaizdžius nei yra nusistovėję visuomenėje, šie kolektyvinių tapatybių vaizdiniai „išlieka izoliuoti ir apriboti“, t. y. neveiksmingi.

Antras klausimas, kuris neišvengiamai kyla vertinant bendruomenę įtraukiančio meno projektus, o ypač šokio spektaklius, – estetinė meno kūrinio vertė. Kadangi šiame mene tradiciškai vertinamas šokėjų meistriškumas bei šokio technika, bendradarbiaudami su skirtingų socialinių grupių atstovais, choreografai turi surasti tokią estetinę spektaklio formą, kuri ir sugriautų tradicinę šokio sampratą, ir neleistų abejoti naujos meninės kalbos poveikumu. Nemažai šokio kritikų atkreipia dėmesį į tai, kad, įtraukdami pažeidžiamas bendruomenės grupes, choreografai kartais manipuliuoja publikos emocijomis arba ne visai pagrįstai teigia, jog kūrybinis procesas yra svarbesnis už rezultatą. Žinoma, jei spektaklio kūrimo procesas yra traktuojamas kaip bendruomenę vienijantis procesas, estetinė meno kūrinio vertė neturėtų būti laikoma nekvestionuojama vertybe. Tačiau tokiais atvejais, kai bendruomenės nariai pasitelkiami kolektyviai išreikšti ir įkūnyti tapatybės reprezentacijas, būtina pateikti šias reprezentacijas tokiu būdu, kuris nekeltų abejonių dėl estetinės meno kūrinio vertės.

Taigi tinkamas balansas tarp profesionalių šokio meno standartų ir šiam menui reikalingo demokratiško bendruomenės *dalyvavimo* bei *bendradarbiavimo* yra bene sudėtingiausias bendruomenę įtraukiančio šokio projektų uždavinys. Šokio teatro „Aura“ atveju, projektas *Tylus ėjimas*, kuriame buvo sėkmingai derinamas senjorų bendruomenės subūrimas⁵⁰ ir profesionalūs reikalavimai estetinei spektaklio pusei, gali būti vertinamas kaip neabejotinai sėkmingas⁵¹. O kūrybinis projektas *re-gi-ne-re-gi*, kurio idėjos kūrime dalyvavo ne tik choreografė Letukaitė, bet ir darbo su neregiais patirtį turintis skulptorius Robertas Antinis, laikytinas mažiau sėkmingu. Nors šiame spektaklyje dalyvavo dvi regos negalią turinčios merginos, tačiau jų funkcija apsiribojo neregio, kaip visuomenės *kito*, reprezentacija.

Šio projekto negalėtume vertinti kaip neregų bendruomenę vienijančio proceso, juolab, kad šios socialinės grupės atstovai net ir neturėjo galimybės pamatyti spektaklio. Tokiu atveju spektaklis vertintinas kaip bendruomenę įtraukiančio teatro projektas, kuriame bendruomenė traktuojama kaip tema, o bendruomenės atstovai įtraukiami, siekiant sustiprinti socialinį ir estetinį temos poveikumą. Visgi, kaip pažymima spektaklio recenzijoje, nors menininkai mėgino „santūriai panardinti žiūrovus į neregio pasaulį“, „leido suprasti, kaip jaučiasi dienos šviesos nematantis žmogus“, tačiau „spektaklio idėja greitai buvo išsemta, ėmė kartotis tos pačios linijos, elementai“⁵². Taigi estetinė spektaklio pusė nebuvo tokia paveiki, kad pasirinkta bendruomenės tema įgautų reikiamą skambesį. Tęsiant kūrybines bendruomenę įtraukiančio šokio paieškas panašia linkme norėtusi, kad choreografai ne tik kūrybiškai bendradarbiautų su tam tikromis socialinėmis grupėmis, radikaliai kvestionuotų įsigalėjusias anaip tol ne pozityvias *kitoniškumo* sampratas, bet ir surastų tokias estetines formas, kurios įgalintų visavertę *kitokių* kūnų, t. y. „kūnų, kurie ilgą laiką nebuvo įleidžiami į šokio sceną“⁵³, kūrybinę raišką.

BAIGIAMOSIOS PASTABOS

Atlikus bendruomenę įtraukiančio teatro tyrimų ir kūrybinių praktikų analizę aiškėja, kad bendruomenę įtraukiantis teatras yra kompleksiškas ir komplikuoatas šiuolaikinio meno reiškiny. Šio teatro kūrėjai kvestionuoja teatro kaip autonomiškos, savipakankamos, nuo sociumo atitrūkusios estetinės veiklos sampratą ir ieško tokių meninės raiškos formų, kurios padėtų nutiesti tamprius menininko, meno ir bendruomenės, visuomenės ryšius. Nors teoriniame lygmenyje bendruomenę įtraukiantis teatras yra sklandžiai charakterizuojamas kaip kuriamas *iš bendruomenės, su bendruomene* ir *bendruomenei*, praktinėje plotmėje lygiavertiškai suderinti ir išpildyti šiuos *menininko* ir *bendruomenės* bendradarbiavimo aspektus yra gana sudėtinga. Bendruomenę įtraukiančio teatro geriausi kūrybiniai pavyzdžiai rodo, kad tai yra ilgas, laiko ir įvairių (kūrybinių, psichologinių ir pan.) pastangų reikalaujantis procesas. Galbūt dėl šios priežasties kai kuriuose projektuose bendruomenės narių

į(si)traukimas į spektaklio kūrimą atrodo deklaratyvus, teoriškai atspindintis bendrąsias šio meno nuostatas, tačiau praktiškai nepasiekiantis šios krypties kūrybinėms praktikoms būdingų tikslų.

Teatrologo Marko S. Weinbergo teigimu, tam, kad bendruomenę įtraukiantis teatras būtų efektyvus, jis turėtų atsižvelgti į keturis dalykus: pirma, išeiti iš įprastų teatro scenų, dažniausiai lankomų dominuojančių visuomenės grupių atstovų, į netradicines viešąsias erdves, labiau prieinamas žiūrovams iš įvairių socialinių sluoksnių; antra, kūrybinio proceso metu sukurti ir palaikyti bendruomenės, kurioje žmonės gali veikti kaip pokyčių iniciatoriai, jausmą; trečia, kvestionuoti ir radikalčiai peržiūrėti tradicinius teatrinės reprezentacijos bei naratyvo kūrimo principus, paprastai patvirtinančius dominuojančius kultūros, istorijos, individualios ir kolektyvinės tapatybės modelius; ketvirta, užtikrinti pilnavertišką bendruomenės dalyvavimą kūrybiniame procese, tokiu būdu neišvengiamai atsisakant išankstinių kūrybinių formulių ir atsiduodant tokiems estetiškiems eksperimentams, kuriuos diktuoja unikali tam tikros bendruomenės tapatybė⁵⁴. Jeigu Lietuvos menininkai, kuriantys bendruomenę įtraukiančio teatro kūrybiniais principais grįstus spektaklius, atsižvelgtų į šias rekomendacijas, galima būtų tikėtis tokių kūrybinių projektų, kuriuose įtaigiai sietųsi ir estetinės, ir socialinės dimensijos.

Nuorodos

¹ COHEN-CRUZ, Jan. *Local Acts: Community-based performance in The United States*. New Jersey: Rutgers University Press, 2005, p. 1.

² VAN ERVEN, Eugene. *Community Theatre: Global Perspectives*. London–New York: Routledge, 2001, p. 2.

³ Plačiau apie tai žr. KUFTINEC, Sonja. A Cornestone for Rethinking Community Theatre. *Theatre Topics*. 1996, vol. 6, nr. 1, p. 91–102.

⁴ ŽUKIENĖ, Rasa, Rūta MAŽEIKIENĖ ir Linara DOVYDAITYTĖ. *Kultūros animacija*. Metodinė priemonė. Kaunas: Vytauto Didžiojo universiteto leidykla, 2007.

⁵ Nors minėti terminai dažniausia yra vartojami sinonimiškai, tačiau neišvengiama šiokios tokios painiavos ir neatitikimų. Plačiau žr. MAŽEIKIENĖ, Rūta. Atlikėjų menai kaip lokalsios bendruomenės animacija. In: ŽUKIENĖ, Rasa, Rūta MAŽEIKIENĖ ir

Linara DOVYDAITYTĖ. *Kultūros animacija*, op. cit., p. 137–151.

⁶ Bendruomenę įtraukiančio teatro lauke svarbūs autoriai: Markas S. Weinbergas, Eugene'as van Ervenas, Petra Kuppers, Jan Cohen-Cruz, Bazas Kershawas, Susan C. Haedicke, Tobinas Nellhausas, Sonja Kuftinec.

⁷ WEINBERG, Mark S. *Community-Based Theatre: A Participatory Model for Social Transformation*. In: *Audience Participation: Essays on Inclusion in Performance*. Editor S. Kattwinkel. London: Praeger Publishers, 2003, p. 186.

⁸ LEONARD, Robert H. *Grassroots, Community-based Theater: A View of the Field and Its Context* [interaktyvus]. Prieiga per internetą: <http://roadside.org/asset/grassroots-community-based-theater> [žiūrėta 2015 12 01].

⁹ <http://dlibrary.acu.edu.au/staffhome/siryan/academy/theatres/..%5Ctheatres%5Ccommunity%20theatre.htm> [žiūrėta 2014 08 24].

¹⁰ VAN ERVEN, Eugene. *Community Theatre: Global Perspectives*, op. cit., p. 1.

¹¹ Žr., pavyzdžiui, VAN ERVEN, Eugene. *Community Theatre: Global Perspectives*; COHEN-CRUZ, Jan. *Local Acts: Community-based performance in The United States*.

¹² COHEN-CRUZ, Jan. *Local Acts...*, op. cit., p. 2.

¹³ Plg. bendruomenę įtraukiančio meno praktikų ir teoretikų apibūdinimus: „of the people, by the people, and for the people“ (GEER, Richard Owen. *Of the People, By the People and For the People: The Field of Community Performance*. In: *The Citizen Artist: 20 Years of Art in the Public Arena*. An Anthology from High Performance Magazine 1978–1998. Editors L. F. Burnham, S. Durland. New York: Critical Press, 1998); „in, for and with the community“ (VAN ERVEN, Eugene. *Community Theatre...*, op. cit., p. 256.).

¹⁴ WEINBERG, Mark S. *Community-Based Theatre...*, op. cit., p. 186.

¹⁵ *From the Ground Up: Grassroots Theatre in Historical and Contemporary Perspective*. Editors D. Cocke, H. Newman, J. Salmons-Rue. Ithaca: Cornell University Press, 1993, p. 13.

¹⁶ VAN ERVEN, Eugene. *Community Theatre...*, op. cit., p. 255.

¹⁷ Apie tai liudija ne tik pačių menininkų pasisakymai, bet ir teatro kritikų bei teoretikų vertinimai. Plačiau žr. VAN ERVEN, Eugen. *The artistic states in community theatre*. In: VAN ERVEN, Eugen. *Community Theatre...*, op. cit., p. 248–254.

¹⁸ KERSHAW, Baz. *The Politics of Performance: Radical Theatre as Cultural Intervention*. London–New York: Routledge, 1992, p. 62.

¹⁹ *Performing Democracy: International Perspectives on Urban Community-Based Performance*. Editors S. C. Haedicke, T. Nellhaus. Michigan: The University of Michigan Press, 2001, p. 18–21.

²⁰ *Ibid*, p. 8.

²¹ Plačiau žr. COHAN-CRUZ, Jan. *Criticism*. In: COHEN-CRUZ, Jan. *Local Acts...*, op. cit., p. 105–129.

²² Plačiau apie Augusto Boalio „Engiamųjų teatro“ projektą žr. BOAL, Augusto. *Theatre of the Oppressed*. London: Pluto Press, 2000; BOAL, Augusto. *The Aesthetics of the Oppressed*. London–New York: Routledge, 2006; BOAL, Augusto. *Legislative Theatre: Using Performance to Make Politics*. London–New York: Routledge, 2006;

BOAL, Augusto. *Troškimų vaivorykštė: Boalio teatro ir terapijos metodas*. Iš anglų k. vertė Vytautas Nauckus. Vilnius: Menų ir mokymo namai, 2014; *Playing Boal: Theatre, Therapy and Activism*. Editors M. Schutzman, J. Cohen-Cruz. London–New York: Routledge, 2005.

²³ Plačiau apie kūrybinius bendruomenę įtraukiančio teatro principus žr. KUPPERS, Petra. *Community Performance: An Introduction*. London–New York: Routledge, 2007; COHEN-CRUZ, Jan. *Local Acts: Community-based performance in The United States*. New Jersey: Rutgers University Press, 2005; KERSHAW, Baz. *The Politics of Performance: Radical Theatre as Cultural Intervention*. London–New York: Routledge, 1992.

²⁴ VAN ERVEN, Eugene. *Community Theatre...*, op. cit., p. 2.

²⁵ Plačiau žr. COHEN-CRUZ, Jan. *Local Acts...*, op. cit., p. 129.

²⁶ Kaip pastebi Jan Cohen-Cruz, asmeninių istorijų, nesvarbu realių ar fiktyvių, dokumentinių ar metaforiškų, turi visi žmonės. COHEN-CRUZ, Jan. *Local Acts...*, op. cit., p. 129.

²⁷ GOVAN, Ema, Helen NICHOLSON ir Katie NORMINGTON. *Making a Performance: Devising Histories and Contemporary Practices*. New York–Canada: Routledge, 2007, p. 73.

²⁸ Bendruomenę įtraukiančio teatro praktikai svarbios brazilų pedagogo Paulo Freire'o idėjos, išplėtos studijoje *Engiamųjų pedagogika* (FREIRE, Paulo. *Kritinės sąmonės ugdymas*. Iš anglų k. vertė Vilija Poviliūnienė. Vilnius: Tyto alba, 2000), kurioje propaguojamas *dialoginis mokymo procesas*, skatinantis besimokančius ne besąlygiškai priimti tokias pasaulio suvokimo formas (vertybes, nuostatas, įsitikinimus ir pan.), kurias diktuoja galingesnės ir / arba gausesnės visuomenės grupės, o savarankiškai apmąstyti pasaulį ir kritiškai įvertinti savo santykį su juo. Dialoginė pedagogika padeda asmeniui išsilaisvinti ir tapti *veikiančiu subjektu*, taip pat veikia kaip priemonė, padedanti pasiekti socialinių ir politinių pokyčių. Plačiau apie Freire'o idėjų taikymą bendruomeninių menų kontekste žr. MAŽEIKIENĖ Rūta. Meninė praktika kaip įgalinanti ir išlaisvinanti veikla. In: ŽUKIENĖ, Rasa, Rūta MAŽEIKIENĖ ir Linara DOVYDAITYTĖ. *Kultūros animacija*, op. cit., p. 108–119.

²⁹ COHEN-CRUZ, Jan. *Local Acts...*, op. cit., p. 129.

³⁰ GOVAN, Ema, Helen NICHOLSON ir Katie Normington. *Making a Performance...*, op. cit., p. 75.

³¹ LYOTARD, Jean-François. *Postmodernus būvis. Šiuolaikinių žinajimų aptariant*. Vilnius: Baltos lankos, 1993.

³² KERSHAW, Baz. *The Politics of Performance...*, op. cit.

³³ Plačiau apie istorijos ir tapatybės temą bendruomenę įtraukiančio meno projektuose žr. GOLDBARD, Arlene. *New Creative Community: The Art of Cultural Development*. Oakland: New Village Press, 2006, p. 69–73.

³⁴ Spektaklio kūrimo metu susibūrusi Vilniaus muzikinių gatvės renginių trupė „Miraklis“ vėliau pasivadino aplinkos teatru „Miraklis“ ir tapo pirmuoju (ir kone vienteliu) tokio tipo teatru Lietuvoje, iki 2002 metų sukūrusiu 9 spektaklius.

³⁵ VAIČIŪNAITĖ, Vega. Aristokratiškasis „Miraklio“

menas griuvėsiuose. Kalbėjosi V. Jauniškis. *Lietuvos rytas*. 1996, spalio 22 d., p. 43.

³⁶ GASPARAVIČIUS, D. Naujų raiškos priemonių ieškojimo kryptys šiuolaikiniame Lietuvos teatre. Aplinkos teatro trupė „Miraklis“. In: *Teatrologiniai eskizai*. Kaunas: Vytauto Didžiojo universiteto leidykla, 2000, p. 48.

³⁷ VAIČIŪNAITĖ, Vega. Aristokratiškasis „Miraklio“ menas griuvėsiuose, op. cit., p. 43.

³⁸ SAKALAUSKAS, T. Pragaro vartai. In: *Vegos Vaičiūnaitės „Miraklis“*. Sudarytoja A. Merkevičiūtė. Vilnius: Kultūros barai, 2013, p. 34.

³⁹ Visada kelyje. Su „Miraklio“ grupės vadove, scenografe, režisiere Vega Simona Vaičiūnaite kalbasi Eglė Černiauskaitė. In: *Vegos Vaičiūnaitės „Miraklis“*, op. cit., p. 90.

⁴⁰ JAUNIŠKIS, V. Dabar: anuometinio miesto ilgesys. *Teatras*. 1998, nr. 4, p. 59.

⁴¹ LEONARD, Robert H. *Grassroots, Community-based Theater...*, op. cit.

⁴² Plačiau apie tapatybės temos reprezentaciją žr. GOLDBARD, A. *New Creative Community...*, op. cit., p. 71–73.

⁴³ MAŽEIKIENĖ, Rūta. Judesys yra tik forma: interviu su choreografe Birute Letukaite. *Kultūros barai*. 2012, nr. 12, p. 33–39.

⁴⁴ Ibid.

⁴⁵ BERSON, Jessica. Old Dogs, New Tricks: Intergenerational Dance. In: MARSHALL, Leni ir Valerie BARNES LIPSCOMB. *Staging Age: The Performance of Age in Theatre, Dance, and Film*. Basingstoke: Palgrave Macmillan, 2010, p. 176.

⁴⁶ Ibid, p. 185.

⁴⁷ GEČIAUSKIENĖ, V. „Aura“ atsinaujina. *Laikinoji sostinė*. 1999, vasario 24 d., nr. 44 (934), p. 8

⁴⁸ KAŽEMĖKAITĖ J. Modernusis šokis – jaunam ir senam, neįgaliam. *Ūkininko patarėjas*. 1999, spalio 5 d., nr. 115 (952), p. 7

⁴⁹ BERSON, Jessica. Old Dogs, New Tricks: Intergenerational Dance, op. cit., p. 178.

⁵⁰ Ir spektaklio kūrimo, ir pristatymo visuomenei metu buvo kreipiamasi į įvairias senjorus vienijančias visuomenines organizacijas, pvz., į Lietuvos pagyvenusių žmonių asociaciją, Lietuvos pensininkų sąjungą „Bočiai“, Pagyvenusių moters veiklos centrą, Kauno pensininkų sąjungą, Moters užimtumo centrą ir kt., t. y. buvo mėginama pasiekti kuo platesnį vyresniojo amžiaus žmonių ratą, įtraukti juos į šį kūrybinį procesą, sukuriant bendruomeniškumo jausmą. GEČIAUSKIENĖ, V. Modernusis šokis tinka ir pagyvenusiems. *Laikinoji sostinė*. 1999, rugsėjo 4 d., nr. 206 (1096), p. 9

⁵¹ Kai kurie šio spektaklio kūrime dalyvavę senjorai iki šiol bendrauja, dalis lanko šokio užsiėmimus; spektaklio pasirodymą lydėjo nemažai recenzijų, kuriose dėmesio susilaukė ne tik socialiniai ir psichologiniai šio pastatymo aspektai, bet ir estetinė pusė (spektaklio naratyvinė linija, įvairaus amžiaus grupės šokėjų raiška ir kt.).

⁵² ŠALNAITĖ, Rūta. Šokio eksperimentai. *7 meno dienos*. 2002, liepos 12 d., p. 5

⁵³ BERSON, Jessica. Old Dogs, New Tricks: Intergenerational Dance, op. cit., p. 185.

⁵⁴ Plačiau žr. WEINBERG, Mark S. *Community-Based Theatre...*, op. cit., p. 185–198.

COLLECTIVE NARRATIVES: COMMUNITY BASED THEATRE PRACTICES

Summary

Community-based theatre is not only an integral part of contemporary theatre. This specific theatrical movement belongs to the wider field of such art practices, in which the participation of the community and community involvement into artistic process is considered to be the most important creative condition. Community-based theatre is an effective means for communities to share collective stories, get involved into social and political dialogue and break down the exclusion of marginalized groups.

In recent decades, community-based theatre became such a widespread field that it encourages theatre researchers to rethink traditional criteria of performance analysis and to search for new analytical tools suitable for the analysis and interpretation of this phenomenon. This article aims to discuss the phenomenon of community-based theatre and to present such participatory and collaborative creative strategies which help artists create collective theatre narratives expressing problems, interests and beliefs of certain communities.

Community-based theatre projects are not widespread in Lithuanian art context. However, there are some creative projects which promote community involvement, participation and collaboration between artists and community members to some extent. The article refers to theoretical issues of community-based theatre and focuses on two case studies: the production “Pro Memoria Šv. Stepono 7” (“Pro Memoria Saint Stephen’s Street, Number 7”; theatre company *Miraklis*, directed by Vega Vaičiūnaitė in 1995 in collaboration with multicultural community of one quarter of Vilnius old town) and the performances by Kaunas dance theatre *Aura* “Tylus ėjimas” (“Silent walk”, 1999) created in collaboration with elders, “Kelias” (“Road”, 2001) created in collaboration with disabled, “re-gi-ne-re-gi” (“see-do-not-see”, 2002) created in collaboration with blind people.

Keywords: art, theatre, community, community-based theatre, collaboration, collective creation

Gauta 2015-11-03

Paruošta spaudai 2015-12-08

RŪTA MAŽEIKIENĖ

Humanitarinių mokslų daktarė, Vytauto Didžiojo universiteto Menų fakulteto prodekanė, Teatrologijos katedros docentė.

Ph. D in Humanities, a Vice-Dean of the Faculty of Arts, an Associate Professor at the Department of Theatre Studies, Vytautas Magnus University.

Adresas / Address: Muitinės g. 7, Kaunas LT-44280, Lithuania.

El. paštas / E-mail: r.mazeikiene@mf.vdu.lt.