



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

MILDA AL-SLAMAH

SAVARANKIŠKOS TEATRO KŪRĖJOS SUVARŽYMŲ
ĮVEIKA: SĄMONĖS TEATRO LINK

Meno doktorantūros projektas
TEATRAS IR KINAS (C 002)

VILNIUS, 2024

Meno projekto vadovai:

Projekto kūrybinio darbo vadovai: doc. dr. Olga Lapina, prof. Christos Passalis

Projekto tiriamojo darbo vadovė: doc. dr. Ramunė Balevičiūtė

Meno projekto gynimo taryba:

Pirmininkas

prof. Darius Meškauskas (Lietuvos muzikos ir teatro akademija, scenos ir ekrano menai, teatras ir kinas C 002)

Nariai

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

prof. dr. Paul Allain (Kento universitetas, Jungtinė Karalystė, scenos ir ekrano menai)

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

prof. dr. Aušra Martišiūtė-Linartienė (Lietuvos muzikos ir teatro akademija, humanitariniai mokslai, filologija H 004)

Meno doktorantūros projektas rengtas 2018–2024 m. Lietuvos muzikos ir teatro akademijoje.

Meno projekto kūrybinė dalis ginama Lietuvos muzikos ir teatro akademijoje,

2024 m. gegužės 30 d.

Meno projekto teorinė dalis ginama Lietuvos muzikos ir teatro akademijoje,

2024 m. gegužės 31 d.



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

MILDA AL-SLAMAH

**OVERCOMING THE CONSTRAINTS OF AN
INDEPENDENT THEATRE MAKER: TOWARDS THE
THEATRE OF CONSCIOUSNESS**

Artistic Research Project
THEATRE AND FILM (C 002)

VILNIUS, 2024

Supervisors of artistic research project:

Artistic supervisor: Assoc. Prof. Dr. Olga Lapina, Prof. Christos Passalis

Research supervisor: Assoc. Prof. Dr. Ramunė Balevičiūtė

Defense Board of the artistic research project:

Chairman:

Prof. Darius Meškauskas (Lithuanian Academy of Music and Theatre, Stage and Screen Arts, Theatre and Film C 002)

Members:

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

Prof. Dr. Paul Allain (The University of Kent, United Kingdom, Stage and Screen Arts)

Assoc. Prof. dr. Agnė Jurgaitytė-Avižinienė (Lithuanian academy of Music and theatre, Sociology, Psychology S 006)

Prof. Dr. Aušra Martišiūtė-Linartienė (Lithuanian Academy of Music and Theatre, Humanities, Philology H 004)

The artistic research project was prepared over the period of 2018 to 2024 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 May 30, 2024.

The theoretical part of the project is defended at the Lithuanian Academy of Music and Theatre, on May 31, 2024.

TURINYS

KŪRYBINĖ MENO PROJEKTO DALIS.....	6
PROGRAMA.....	6
TEORINĖ MENO PROJEKTO DALIS.....	9
ĮVADAS.....	9
1. STEBĖTOJA KAIP TYRĖJA.....	17
1.1 Performansas kaip tyrimo metodas: Schechneris ir Lithgow.....	17
1.2 Timas Crouchas ir idėjų teatras.....	22
1.3 Sąmonė: mokslinės ir dvasinės perspektyvos paralelės.....	26
1.4 Praktikos vedamas sąmonės pažinimas: MA-URI.....	31
1.5 Sinchroniškumai ir save organizuojančios struktūros.....	39
2. STEBĖTOJA KAIP KŪRĖJA.....	44
2.1 Intencionalumo apraiškos „Ryšiuose“.....	44
2.2 „(ne)saugumas“ ir savaime atsirandančios struktūros.....	52
2.3 Bendradarbiavimas su Jaaku Sikku.....	56
2.4 Mentalinė repeticija kaip režisūrinė strategija.....	67
3. STEBĖTOJA KAIP VEIKĖJA.....	76
3.1 Chaoso teorija ir jautrumas pradinėms sąlygoms.....	76
3.2 Vaizdinių generavimas kaip veikimas.....	80
3.3 Sąmonės teatro paieškos.....	82
3.4 Sąmonės teatro bruožai „MIND THE GAP“ spektaklyje.....	87
3.5 Naujos paradigmos taikymas kūrybinėje praktikoje.....	97
IŠVADOS.....	103
REKOMENDACIJOS KŪRĖJAMS.....	108
LITERATŪROS SĄRAŠAS.....	109
SUMMARY / SANTRAUKA.....	116
INTRODUCTION.....	116
1. OBSERVATION AS RESEARCH.....	121
2. OBSERVATION AS CREATION.....	124
3. OBSERVATION AS ACTION.....	125
CONCLUSIONS.....	129
PUBLIKACIJOS IR KONFERENCIJOSE SKAITYTI PRANEŠIMAI.....	133
PRIEDAI.....	136
1 priedas.....	136
2 priedas.....	141
3 priedas.....	142

KŪRYBINĖ MENO PROJEKTO DALIS PROGRAMA

1. „Ryšiai“ atvira peržiūra bei spektaklis

Atvira peržiūra vyko 2024 m. balanžio 18 d.; premjera – 2024 m. gegužės 24 d.

Vilniaus miesto savivaldybės viešoji centrinė biblioteka, Žirmūnai

Pjesės autorė: Milda Sokolovaitė

Pjesės režisierė: Milda Al-Slamah

Atlikėjai: Jūratė Širvytė, Miglė Remeikaitė, Jonas Braškys, Milda Al-Slamah

Kompozitorius: Mantas Meškerys

Garso režisierius: Mohammed Al-Slamah

Trukmė: 60 min.

2. Performatyvi paskaita anglų kalba „Towards the Theatre of Consciousness“

Paskaitos autorė, režisierė ir atlikėja: Milda Al-Slamah

2024 m. sausio 25 d.

LMTA Balkono teatras, Vilnius

Paskaitos įrašas youtube: [Towards the Theatre of Consciousness-Milda Al-Slamah](#)

Trukmė: 90 min.

3. Spektaklis „MIND THE GAP“

Premjera: 2023 m. birželio 28 d. Vileišio 18 meno erdvės, Vilnius

Atlikėjai: Milda Al-Slamah ir Jaakas Sikkas

Taip pat rodyta: 2023 m. lapkričio 24 d. LMTA Balkono teatre, konferencijoje IMPACT

Atlikėjai: Milda Al-Slamah ir Boris Kulenovic

Rodymo IMPACT konferencijoje įrašas youtube: [MIND THE GAP -Milda Al-Slamah](#)

Trukmė: 60 min.

4. Mentaliai repetuotas eskizas „MIND THE GAP“

Pristatytas 2020 m. spalio 21 d.

Kopenhagos tarptautinėje scenos menų mokykloje, Kopenhagoje, Danijoje

Pjesės autorė ir eskizo režisierė: Milda Al-Slamah

Atlikėjai: Daniel Neil Ash ir Sylwia Skonieczka

Pasirodymo įrašas youtube: [MIND THE GAP - CISPA](#)

Trukmė: 40 min.

5. „ATSARGIAI, DUOBĖ“

Mentaliai repetuotas performatyvus pasirodymas su pianistu Jaaku Sikku

Pristatytas 2020 m sausio 30 d.

Vilniaus rajono Adomo Mickevičiaus viešojoje bibliotekoje

Pasirodymo įrašas youtube: <https://youtu.be/Axh94iwBwDo>

Trukmė: 30 min.

6. Kolektyvinės improvizacijos koncertas „Jaak Sikk PhD Concert“

Mentaliai repetuotas kolektyvinės kūrybos koncertas

Pristatytas 2019 birželio 17 d. Helsinki Hakasalmen Villa, Suomijoje

Atlikėjai: Jaak Sikk (pianinas), Essi Koivula (šokis), Jussi Ulkuniemi (šokis), Milda Sokolovaite (vaidyba), Kristiin Räägel (balsas, vaidyba), Juan Fran Cabrera (smuikas) and Lauri Hyvärinen (gitara)

Pasirodymo įrašas: [Jaak Sikk III PhD concert in Helsinki Hakasalmen Villa, 17.06.2019](#)

Trukmė: 55 min.

7. Performatyvus pasirodymas „(ne)saugumas“

2019 m. gruodžio 10 d. pristatytas *Libano nacionaliniame teatre*

Tarptautiniame Tyro meno festivalyje

Įvertintas geriausio scenarijaus apdovanojimu (**Best Script Award**)

Dramaturgė ir režisierė: Milda Sokolovaite

Atlikėjos: Severina Špakovska, Gabrielė Aničaitė, Miglė Remeikaitė, Milda Sokolovaite

2020 m. kovo 13 d. eskizas pristatytas Waikare Marae Maorių gyvenvietėj, N.Zelandijoje

Trukmė: 25 min. pasirodymas tamsoje + 25 min. sutartinės pamoka

8. Režisuotų pjesės „Ryšiai“ skaitymų serija skirtingų kategorijų žiūrovams

Pjesės autorė ir skaitymų serijos režisierė: Milda Sokolovaite

Atlikėjai: Aura Garmutė, Kamilė Galkutė, Tomas Šečkus, Milda Sokolovaite

Kompozitorius: Mantas Meškerys

Vilniaus apskrities A. Mickevičiaus viešoji biblioteka

2019 m. birželio 25–28 dienos

Trukmė: 80 min.

9. Režisuoti pjesės „Ryšiai“ skaitymai

Pjesės autorė ir skaitymų režisierė: Milda Sokolovaitė

Atlikėjai: Gabrielė Aničaitė, Miglė Remeikaitė, Igoris Abramovičius, Milda Sokolovaitė

Kompozitorius: Mantas Meškerys

2018 m. rugsėjo 4 d.

LNDT Kuždesių scena, Vilnius

60 min.

10. Neužbaigtas „(ne)saugumo“ kūrybinis procesas naujam pristatymui Vilniuje

Atlikėjos: Miglė Remeikaitė, Adelina Skalandytė-Šimonė, Eglė Agota Matulytė

Pristatomasis klipas youtube: <https://youtu.be/gXxgl7UijQ>

TEORINĖ MENO PROJEKTO DALIS

ĮVADAS

Tema

Kai pirmaisiais doktorantūros studijų metais knygoje „Nuo biopolitikos iki biofilosofijos“, susumuojančioje biopolitikos ir biofilosofijos raidą, perskaičiau citatą, kuria filosofė Audronė Žukauskaitė apibūdino Michelio Foucault biopolitikos sampratą, mano kūnu perbėgo susijaudinimą išduodantys šiurpuliukai. Citata skambėjo taip: „Foucault performulavo tradicinę galios sampratą, kuri remiasi suvereno ir valdomų individų priešprieša, į galios dispozityvą, kuris per normas ir jas reguliuojančią praktiką tiesiogiai įsismelkia į individų kūnus.“ (Žukauskaitė 2016: 20). Ir, nors tuo metu dar neturėjau racionalaus paaiškinimo kodėl ši citata mane taip palietė, bet jau tada nujaučiau, jog joje slypi gilesnė tiesa, kurią, šiandien suprantu, šiuo tyrimu ir mėginau atskleisti.

Kiek vėliau pradėjau gilintis ir į paties Foucault žodžiais apibūdintą panoptizmo esmę, kurią jis išsamiai aprašė 1975 m. publikuotoje knygoje „Disciplinuoti ir bausti: kalėjimo gimimas“ (1998). Joje jis aptaria Tamo Benthamo sumanytą kalėjimą – panoptikoną. Šį kalėjimą sudaro žiedinis pastatas, centre talpinantis stebėjimo bokštą, įgalinantį prižiūrėtoją matyti kalinius visoje pastato erdvėje, kurie, nežinodami kada yra stebimi, kada – ne, pradeda patys save varžyti ir disciplinuoti. Foucault pasitelkė panoptikono metaforą, kad apibūdintų galios pasiskirstymą visuomenėje – panopcizmą, veikiantį per individų sau prisiimamas normas. Šis pavyzdys privertė mane susimąstyti – kokias teatro kūrybos normas aš esu sau prisiėmusi ir ar jos iš tiesų man gelbsti? Visgi, atskleisdama savo darbo temą, pirmiausia norėjau grįžti prie Žukauskaitės citatos, kad apibūdinti ne paties Foucault idėjas, kurios vėliau įgavo prasmę intelektualiam lygmenyje, o būtent tos kūniškos reakcijos į jo idėjas, perteiktas per Audronės Žukauskaitės žodžius, ištikimo momentą, kuris tapo esminiu lūžio tašku mano mąstyme ir tyrime.

Gera pamenu ir antrąjį šiurpuliukus sukėlusį momentą – kuomet 2023-ųjų metų gegužės mėnesį Sąmonės mokslų konferencijos metu filosofė Orli Dahan pasirodė scenoje ir anonsavo savo pranešime kalbėsianti apie gimdymo sąmonės būseną (angl. *birthing consciousness*). Ir, nors pati buvau pagimdžiusi dukrą jau prieš daugiau nei dvejus metus, šis pranešimas mane sujaudino, nes prabilo apie faktus, apie kuriuos aš net patyliukais nedrįsdavau kalbėti. Būtent — kad gimdymas neturėtų būti suvokiamas kaip kontroliuojamas, reikšmingų medicininių intervencijų reikalaujantis procesas, bet kaip mažai tyrinėta sąmonės būseną, kuri ne tik nulemia

gimdymo vyksmą, bet ir įtakoja tolimesnę užgimusios gyvybės raidą. Šios dvi visiškai ne teatrinės patirtys, mane įkvėpė persvarstyti teatro kūrybą ir gyvybės bei kontrolės santykį joje. Ir, nors pradėjusi šį meninio tyrimo kelią, aš neturėjau minties save analizuoti, kelio pabaigoje supratau, kad esminiai šio tyrimo atradimai susiję su mano iki tol turėtų ribojančių įsitikinimų, kurie tapo ir mano kūrybiškumo suvaržymais, įveika. Šie įsitikinimai, kurie įpareigojo man pačiai save disciplinuoti, nors nebuvo tiesiogiai išoriškai kažkieno primetami, visgi atrodė kaip toks savaime suprantamas dalykas, jog turėjau nueiti visą šį meninio tyrimo praktika grįstą kelią, kad sugebėčiau juos įsivardinti iš jų išsilaisvinti. Tad jie ir tapo esmine šio meninio tyrimo tema.

Problema

Ganėtinais dažnai tarp teatro kūrėjų galima išgirsti palyginimą, jog spektaklio premjera yra lyg vaiko paleidimas į pasaulį. Ir vis dėl to – kūrybinis procesas, ypač Lietuvoje, kur vis dar gajus disciplininio susiskirstymo įsigalėjimas, pagal kurį kūrėjas turi būti orientuotas tik į vieną funkciją – labiau primena darbą statybų aikštelėje, nei vaiko gimdymą. Lietuvių kalboje netgi vartojamas šis konkretus žodis spektakliui apibūdinti – pastatymas – leidžiantis suprasti, jog spektaklis nėra gyvas, organiškas darinys, bet sukonstruotas, didelių pastangų ir išteklių reikalaujantis produktas. O tai, geriausiu atveju, pasitelkiant anksčiau minėtą spektaklio kaip vaiko metaforą, gali būti tik robotas. Kad ir labai išmanus bei technologiškai pažangus, vis dėl to kol kas joks dirbtinio intelekto vedamas robotas nėra toks kūrybiškas kaip žmogus. Ir juo labiau neprimena nepažabota vaizduote pasižyminčio vaiko minimo teatrinės kūrybos metaforose.

Todėl kažkas tokiam suvokime, kurį daugelis vis dar priima kaip teatro kūrybos normą, mane glumino. Tokia teatrinė kūryba, kuri normalizuoja funkcinio susiskaldymo ir teatro kaip produktyvaus, tačiau bedvasio mechanizmo kultūrą, ir primena normas reguliuojančią praktiką, pamažu besiskverbiančią į teatro kūrėjų bendruomenės kūną, apie kurią bylojo mane taip sujaudinusi Audronės Žukauskaitės citata. Ši praktika nebyliai nukreipia kūrėjus siekti socio-ekonominių tikslų, kur pagrindiniais kriterijais tampa žinomumas, produktyvumas bei pardavimų rodikliai. Ir, nors jau ir lietuviškajame teatrinės kūrybos kontekste pastebimas persiorientavimas prie kolektyvinės, tarpdisciplininio bendradarbiavimo grįstos kūrybos, kurios apraiškos su savimi atneša ir naujas vertybes, vis dėl to dominuojantis supratimas, jog teatrinė kūryba turi būti „statoma“ ir „išstatoma“ pardavimams, nulemia jos kūrėjų susireikšminimą ir varžymąsi, o kartu ir supanašėjusius kūrybinius rezultatus. Šių rezultatų link vedami ir jaunieji kūrėjai, kurie mokomi suvokti „pastatyminę“ teatro kūrybą kaip kūrybos etaloną. Tokiu būdu, kad ir kiek būtų reikalaujama „inovatyvumo“ finansavimo prašymų paraiškose, toks susiskaldymą laiminantis ir netgi propaguojantis kūrybinis procesas, kaip ir pats paraiškų

primetančių populiarumo ir pardavimų poreikį vertinimas, prie inovatyvumo neveda. Todėl reikia ieškoti ne tik kitokio priėjimo prie kūrybos, bet ir naujo pačios teatrinės kūrybos suvokimo, kuris turėtų būti ne primetamas institucijų ir kitų socio-ekonominių struktūrų, o kuriamas pačių teatro kūrėjų, reflektuojančių savo praktiką ir jos prasmę, „iš apačios į viršų“ (angl. *bottom-up*) kylančių žinių metodu.

Tikslas

Turint įvardintą problemą omenyje, šio meninio tyrimo tikslas yra, pateikiant save, kaip vieną savarankiškos teatro kūrėjos pavyzdžių, subjektyviai įvertinti savo intuityvų mėginimą išsibrauti iš suvaržymų, skatinančių nenuoširdžią, savi-cenzūros principais ir inovatyvumo stoka grįstą raišką, ir dėl to įvykusį mano kūrybinių principų formavimąsi bei kismą. Šiuo būdu siekiama sudaryti pretekstą ir didesnei save reflektuojančių kūrėjų masei atskleisti naujas, mažiau nugludintas, itin kompleksiškas, tačiau dėl to ne mažiau vertingas žinias apie disciplininiu susiskirstymu paremto ir ekonomikos dėsnių formuojamo teatro kūrybos krizę, kuri, mano akimis, yra pastebima ne tik Lietuvoje, bet ir visame pasaulyje.

Uždaviniai

1. Suformuluoti šio meninio tyrimo metodą, kuris būtų grindžiamas kūrybine praktika.
2. Įsivardinti, kokie bruožai būdingi mano savarankiškai kuriamai kūrybai, kuomet leidžiu sau įgyvendinti savo meninius sumanymus, nepaisydama dominuojančių teatro kūrybos normų.
3. Išsiaiškinti, kokios per teatro kūrybos praktiką į mano mąstymą įsiskverbę ir galimai neįsisąmonintos kūrybos normos, varžė mano kūrybiškumą.
4. Remiantis tuo, suformuluoti naujus teatro kūrybos principus, leidžiančius išsilaivinti iš identifikuotų suvaržymų.
5. Pasiūlyti rekomendacijas ateities teatro kūrėjų kartoms, jų ugdymui ir savi-ugdai.

Metodas

Siekiant įgyvendinti šio tyrimo tikslą, buvo kuriami trys spektakliai – „Ryšiai“, „(ne)saugumas“ ir „MIND THE GAP“. Jų kūrybinis procesas buvo dokumentuojamas video, audio ir asmeninių užrašų formatais. Taip pat, kur įmanoma, buvo dokumentuojami žiūrovų atsiliepimai, surinkti gyvų pokalbių bei apklausų raštu būdais. Tai buvo atliekama labiau intuityviai, nei sistemingai, pasikliaujant, jog iš surinktos medžiagos išryškės esminė tyrimo

problema. Visa ši dokumentacija buvo mano susisteminta, stengiantis išlikti ištikimai jos progresui ir vystymuisi laike. Po šio susisteminimo išryškėjo jos dalys, kurios atspindėjo progresuojantį mano išitraukimo lygmenį šiame tyrime – stebėtojos kaip tyrėjos, kaip kūrėjos bei kaip veikėjos. Jos parodė kaip, stebėjimo dėka, keičiausi aš, mano kūryba ir jos suvokimas. Šie pasikeitimai ir tapo esmine tyrimo tema, iš kurios iškilo išsilaisvinimo iš suvaržymų kūryboje problema.

Ieškodama sprendimo šiai problemai rėmiausi režisieriaus, menininko-tyrėjo, Richardo Schechnerio vizija „performanso studijas paversti analizės metodu“ (Schechner 2002: X) bei komunikacijos mokslų tyrėjo dr. Michaelio Lightow pavyzdžiu, kuris performatyvumo prizmę iš tiesų panaudojo kaip metodą tyrimui komunikacijos srityje atlikti. Įkvėpta jų idėjų aš, šio meno projekto įgyvendintoja, ketinu pažvelgti į šio meno projekto įgyvendinimo patirtį, kurios metu intuityviai veikiau mėgindama išsibrauti iš, kaip dabar įvardinčiau, į mano mąstymo modelį įsiskverbusių teatro kūrybos normų. Šios normos, propaguojančios tam tikrą požiūrį į teatro kūrybinį procesą, dažnai būdavo nebylios, tačiau intuityviai – aš savo kūryba joms priešinausi. Todėl peržvelgdama kūrybines ir asmenines patirtis bei sugretindama jas su teorinėmis žiniomis, kurias įgijau šių studijų metu, ketinu įvardinti kokia transformacija įvyko mano požiūryje į teatro kūrybą, ir kokias rekomendacijas remiantis tuo, galėčiau pateikti būsimiems teatro kūrėjams, kurių nebesiryžčiau skaidyti režisierių, aktorių, dramaturgų ar choreografų vaidmenimis (nebent jie patys to pageidautų), o pavadinčiau bendresniu terminu – teatro kūrėjomis ir kūrėjais.

Informacijos šaltinių apžvalga

Šiame praktikos vedamame tyrime, esminiu informacijos šaltiniu tapo **patirtys, sukauptos per doktorantūros studijų metus**, kurias galima suskirstyti į kūrybinius spektaklių „Ryšiai“, „(ne)saugumas“ bei „MIND THE GAP“ procesus; bendradarbiavimą su kolega improvizacijos muzikoje tyrėju dr. Jaaku Sikku; dalyvavimą MA-URI mokymuose Lietuvoje ir Naujojoje Zelandijoje; dalyvavimą dr. Joe Dispenzos mokymuose Londone bei Varšuvoje, kaip taipogi ir dalyvavimą įvairiose tarptautinėse konferencijose bei festivaliuose. Šios patirtys taip pat neišvengiamai susijusios ir su kai kuriais asmeniais įvykiais, kurie įtakojo tyrimo atlikimą. Aiškumo dėlei, visos šiam tyrimui svarbio patirtys pateikiamos pirmame šio darbo priede, dokumente *Doktorantūros studijų laiko juosta*.

Taip pat, tyrime analizuojama ir rašytinė literatūra. Ją galima suskirstyti į keletą grupių:

1. **Literatūra pagrindžianti tyrimo temą:** Foucault M. (1998), *Disciplinuoti ir bausti: kalėjimo gimimas* vertimas į lietuvių kalbą; Žukauskaitė, A. (2016) monografija *Nuo*

- biopolitikos iki biofilosofijos*; Bentham J. (2011) *The Panopticon Writings* (red. M. Božovič) bei Kaziliūnaitės A. (2020) straipsnis „Foucault panoptizmas ir (savi)priežiūra: nuo individų prie dividų“ publikuotas Vilniaus Universiteto žurnale *Problemos*, vol. 97. (36–47 psl.).
2. **Literatūra pagrindžianti tyrimo metodą:** Schechner, R. (2002) knyga *Performance Studies: An introduction*; Borgdorff, Henk (2012) *The conflict of the faculties. Perspectives on artistic research and academia* bei Lithgow M. straipsnis „The Theatre of Public Engagement: Performativity and Power at the Canadian Radio-television and Telecommunications Commission (CRTC)“ (2018) publikuotas knygoje *Participation, Culture and Democracy* (red. Tadej Pirc) (58-75 psl.) ir Graeme, S. (2011) *Art Practice as Research: Inquiry in Visual Arts*.
 3. **Tyrimui aktualių meno kūrėjų darbai bei juos analizuojantys tekstai:** Abramovič, M.; Kaplan, J. (2018) *Eiti kiaurai sienas*; Bottoms, S. (2009) „Authorizing the audience: The Conceptual Theatre of Tim Crouch“ publikuotas žurnale *Performance Research*, vol. 19(1) (65–76 psl.); Bottoms, S. (2011) „Materialising the audience: Tim Crouch’s sight specifics in England and The Author“ publikuotas *Contemporary Theatre Review*, vol. 21(4) (445–463 psl.); Crouch, T. (2011). *Tim Crouch. Plays One.*; Lepage, Louise (red.) (2012). „Tim Crouch and Dan Rebellato in Conversation“ publikuotas *Platform: Journal for Theatre and Performing Arts*, 6.2 (13-28 psl.); Lapina, O. (2017) „Imersinis teatras: įtraukimas, interaktyvumas, žaidimas“ publikuotas *Ars et praxis* 5 (37-47 psl.); Lutterbie, J. (2019) *An Introduction to Theatre, Performance and the Cognitive Sciences (Performance and Science: Interdisciplinary Dialogues)*; Radosavljevic, D. (2013) „Tim Crouch’s Dramaturgy of ‘Liberating Constrictions’“ publikuota knygoje *Theatre-Making: Interplay Between Text and Performance in the 21st Century*. (151-158 psl.) bei Sokolovaitė, M. (2018) straipsnis „Gyvoji Timo Croucho dramaturgija“ publikuotas *Teatro Žurnale Nr. 11* (54–59 psl.).
 4. **Mokslines bei dvasines sąmonės suvokimo paraleles pagrindžiantys tekstai:** Ananthaswamy, A. (2018) *Through Two Doors at Once: The Elegant Experiment That Captures the Enigma of Our Quantum Reality*; Beitman, B. D.; Celebi, E.; Coleman, S. L. (2010) „Synchronicity and healing“ publikuotas knygoje Monti, D. A.; Beitman, B. D. (eds.) *Integrative psychiatry* (445–483 psl.); Braden, G. (2012) *Dieviškoji matrica: Jungtis tarp laiko, erdvės, stebuklų ir įsitikinimų*; Brėdikis, J. (2015) *Kitokiu žvilgsniu ir* (2017) *Kitokiu žvilgsniu 2*; Church, D. (2018) *Mind to Matter: The Astonishing Science of How Your Brain Creates Material Reality*; Dispenza, J. (2012) *Breaking the Habit of*

Being Yourself: how to lose your mind and create a new one (2016), Jūs esate placebas: kaip sąmonė virsta materija bei (2019) bei *Tapkite antgamtiški: Nepaprasti paprastų žmonių pasiekimai*; Hawkins, D. R. (2014) *Galia ir jėga. Sąmonės anatomija: Neregimieji žmonių elgsenos faktoriai ir* (2018) *Paleidimas. Atsidavimo ir susitaikymo kelias*; Jung, C. G. (1952) „Synchronicity: An acausal connecting principle“ publikuotas knygoje *Collected works, vol. 8: The structure and dynamics of the psyche*; Talbot, Michael (2014) *Holograminė visata. Viena visų nepaaiškinamų reiškinių priežastis*; McCraty, R. (red.) (2015) *Science of the Heart: Exploring the Role of the Heart in Human Performance, Volume 2*.

5. **Empiriniai eksperimentais grįstas žinias apie sąmonę paaiškinantys darbai:** Baars, B. J. (1997) „In the Theater of Consciousness: Global Workspace Theory, A Rigorous Scientific Theory of Consciousness“ publikuotas žurnale *Journal of Consciousness Studies*. No. 4 (292-309 psl.); Jay, I. (2010). *Proto teatras. Sąmonės uždangą pakėlus*; Ring, K. (1980) *Life at Death: A Scientific Investigation of the Near-Death Experience*; Seth, A. (2021) *Being You: A New Science of Consciousness*; Vaitl D., Birbaumer N., Gruzelier J., Jamieson G. A., Kothoubey B., Kubler A., Strehl U., Lehmann D., Miltner W. H. R., Weiss T., Ott U., Sammer G., Putz P., Wackermann J., Srauch I. (2013) „Psychobiology of altered states of consciousness“ publikuota žurnale *Psychology of Consciousness: Theory, Research, and Practice, Vol 1(S)* (2–47psl.).
6. **Mentalinės repeticijos veikimą analizuojantys darbai:** Eklund R.C.; Tenenbaum, G. (2013) *Encyclopedia of Sport and Exercise Psychology* (434 psl.); Chuang, C. C. (2007) *Fundamentals of Piano Practice*; Natraj, N.; Ganguly, K. (2018) „Shaping Reality through Mental Rehearsal“ publikuota žurnale *Neuron* 97(5); Pascual-Leone, A.; Nguyet D.; Cohen L. G.; Brasil-Neto, J. P.; Cammarota, A.; Hallett, M. (1995) „Modulation of Muscle Responses Evoked by Transcranial Magnetic Stimulation During the Acquisition of New Fine Motor Skills“ publikuotas *Journal of Neurophysiology* 74(3); Pearson, J., T. Naselaris, E. A. Holmes, and S. M. Kosslyn (2015) „Mental Imagery: Functional Mechanisms and Clinical Applications“ publikuotas *Trends in Cognitive Sciences*, 19 (590–602 psl.); Psychology Research and Reference (2020) *Mental Rehearsal in Sport*; Wan X. Y.; Ranganathan V.K.; Allexandre D.; Siemionow V.; Guang H. Y. (2013). „Kinesthetic Imagery Training of Forceful Muscle Contractions Increases Brain Signal and Muscle Strength“ publikuotas *Frontiers in Human Neuroscience*; Weisberg R.W.; Reeves L.M (2013) *Cognition : From Memory to Creativity*; Tolman E. C. (1948).

Cognitive maps in rats and men. *Psychological Review*, 55(4), 189–208. American Psychological Association: Washington.

7. **Maoriškąjį sąmonės suvokimą paaiškinanti literatūra:** Cleve, B. (1994), Tikanga Whakaaro; Fox, K. (2018) *Student Manual for Module 1 European Training*, (2019) *The Significance of MA-URI Dances as Posture Dances* ir (2022) *MA-URI Unfolding Its Secrets (Part 1)*.
8. **Chaos teoriją ir jos reikšmę aptariantys tekstai:** Scott, A. (red.) (2006) *Butterfly Effect Encyclopedia of Nonlinear Science* (p.85-88); Taleb, N. N. (2013) *Juodoji gulbė: itin netikėtų reiškinių poveikis*.

Rašant tiriamąjį darbą taip pat buvo naudojama informacija iš šių **interneto svetainių, portalų bei video dalinimosi platformose pateikiamų darbų**: Al-Khalili, J. (2023).

📺 Chaos Theory: The Science Behind the Miracle of Intelligent Life | Doc Of The Day ;
Al-Slamah, M. (2024). 📺 Towards the Theatre of Consciousness- Lecture by Milda Al Slamah ;
Awde, N. (2016). [International: Lemi Ponifasio – ‘Dance shouldn’t be like watching wrestling – it should have opinions’](#); Ball, P. (2022). [Physics Experiments Spell Doom for Quantum ‘Collapse’ Theory | Quanta Magazine](#) ; Banzhaf, W. (2003) [Self Organization - an overview | ScienceDirect Topics](#); Chacko, A. (2016) [Psichologijos tinklaraštis: Psichologiškai sukeltos pakitusios sąmonės būsenos](#); Cimatti, G. (2023). [Lemi Ponifasio, tête de pont](#); Crouch, T. (2017).
📺 The Art of the Autosuggestion | Tim Crouch | TEDxRoyalCentralSchool ; Dahan, O. (2023).
📺 Orli Dahan: The unique altered state of consciousness during physiological birth ;
Dizpenza, J. (2024). [Joe DISPENZA | Research profile](#); Donal, M.J. (n.d.) [A Many-Minds Interpretation Of Quantum Theory](#); [Dr. Joe Dispenza Testimonials](#) (2014-2024); El Imadi, O (2019). *Pinterest*. <https://pin.it/12FqKtHCR>; Jonutytė, J. (n.d.). [intencionalumas - Visuotinė lietuvių enciklopedija](#); Kay, S. (2015)
📺 Poet Sarah Kay’s ‘Brief but Spectacular’ take on poetry ; (2018) *Technologijos*. [Kvantinė teorija teigia, kad daiktai neegzistuoja, kol į juos nežiūrimi. Bet keisčiausi eksperimentai prikelia seniai išjuoktą alternatyvą](#); [Lebanon protesters form human chain](#) (2019). *Aljazeera*. ; [Libano nacionaliniame teatre trečioji Libano teatro festivalio \(Tiro International 2019\) veiklos diena](#) (2019) *Tiro Arts Association Facebook Page [video]* (2 min. 30 sek.); [Mental Rehearsal in Sport - iResearchNet](#) (n.d.). *iResearchNet*.; [Mental Imagery](#) (2021). *Stanford Philosophy Encyclopaedia*; [performatyvumas](#) (2014). *Lietuvių kalbos naujažodžių duomenynas*.; Pett, A. (2019) [Jaak Sikk III PhD concert in Helsinki Hakasalmén Villa, 17.06.2019](#);

[Nonlocality and Entanglement - Quantum Theory and the Uncertainty Principle](#) (n.d.). *Physics of the Universe*; Rebellato, D. (2020).  [Playwrights in Lockdown: Tim Crouch](#) ; <https://www.bernardinai.lt/2018-10-30-jaunoji-dramaturge-kviecia-kalbeti-apie-rysius-su-esanciaisiais-ir-isejusiaisiais/>; Remeikatė, R. (2018). [Jaunoji dramaturgė kviečia kalbėti apie ryšius su esančiais ir išėjusiais](#). *Bernardinai*; Routley, N. (2021). [Mercator Misconceptions: Clever Map Shows the True Size of Countries](#). *Visual Capitalist*; Schechner, R. (2006). [SCHECHNER, Richard. 2006. "O que é performance?"](#), em *Performance studies: an introduction, second edition*. New York & L.; [Ryšiai](#) (2018) *Eventbrite*; Seth, A. (2017). [Anil Seth: Your brain hallucinates your conscious reality | TED Talk](#); Seth, A (2017)  [The Neuroscience of Consciousness – with Anil Seth](#) ; [SUZUKI's Philosophy of Theatre](#) (n.d.) Suzuki Conmapy of Toga; [Taikomoji kineziologija](#) (n.d.). LFMTKA; [The Baltic Way marks its 30th anniversary on 23rd of Augus](#) (2019) *U.S. Embassy in Lithuania*; [The Homecoming "Pinteresque" and "The Pinter Pause"](#) (n.d.) *GradeSaver*; *The Science of Consciousness - Taormina 2023 - Programme and Abstracts* (2023). *TSCTaormina2023.pdf* <https://tsc2023-taormina.it/assets/images/TSCTaormina2023.pdf>; [Theater of the Mind](#) (2023); [vaizdinys](#) (n.d.). *Visuotinė lietuvių enciklopedija*; [Who was F. Matthias Alexander?](#) (n.d.). *Alexander Technique*.

Struktūra

Šis rašto darbas yra suskirstytas į įvadą, tris skyrius, išvadas ir literatūros sąrašą. Trys skyriai pavadinti *Stebėtoja kaip tyrėja*, *Stebėtoja kaip kūrėja* ir *Stebėtoja kaip veikėja*, pasitelkiant progresuojantį stebėtojos suvokimą kaip pradžios tašką kiekviename skyriuje. Kadangi šis stebėtojos galios šiuolaikiniame pasaulyje suvokimas itin svarbus šiam meno projektui, ir, galima sakyti, padėjo jam pagrindus, todėl jis atsispindi ir rašto darbo pristatymo formoje. Pirmoje dalyje – skaitytojus supažindinsiu su stebėtojos kaip tyrėjos perspektyva, įvardydamas teorines idėjas, meninius kūrinius bei praktikas, kurios pasitarnavo formuojant tyrimo prizmę, per kurią žvelgiu į savo meninio tyrimo atlikimo patirtis. Antroje dalyje – *Stebėtoja kaip kūrėja* – apžvelgsiu su kūrybiniais procesais susijusias patirtis, kurdamas prasmines jungtis su pirmame skyriuje įvardintomis idėjomis. Trečiojoje dalyje – *Stebėtoja kaip veikėja* – apibūdinsiu tų prasmų įveiklinimą naujoje kūrybinėje praktikoje bei naujos teatro paradigmos paieškose. Išvadose susumuosiu kaip įgyvendindama šį tyrimą pasikeičiau aš, mano kūryba bei mąstymas apie ją – kokie suvaržymai buvo įveikti pasitelkiant šias tris stebėtojos pozicijas ir kokias rekomendacijas pateikčiau ateities kūrėjų kartų ugdymui.

1. STEBĖTOJA KAIP TYRĖJA

Žmonės mano, kad tai, ką aš veikiu yra šokis, tad jie mane pavadino choreografu, bet aš niekad nesiruošiau kurti šokio. Aš niekada nelankiau šokio mokyklos ir mano priėjimas prie šokio, teatro ar bet kokio kito pasirodymo, labai skiriasi nuo Europinio teatro, kur jie vaizduoja įvykius ir personažus. Ką aš mėginu padaryti – tai sugrąžinti žiūrovus į esamąjį momentą. kažkas kitas pasakė, kad tai šokis, tai nebuvo aš.

Lemi Ponifasio, samojiečių kilmės teatro kūrėjas¹

1.1 Performansas kaip tyrimo metodas: Schechneris ir Lithgow

Kadangi šį rašto darbą rašau meninio tyrimo įgyvendinimo kontekste, neišsiplėsiu aiškindama meninio tyrimo atsiradimo istoriją ar jo išskirtinumą. Vis dėl to, suprasdama, kad meniniai tyrimai yra sąlyginai naujas tyrimo būdas akademiniame pasaulyje, noriu akcentuoti, jog įgyvendindama savo meno projektą sąmoningai siekiau išvengti nepilnavertiškumo komplekso, kuris dažnai jaučiamas stengiantis prilyginti meninius tyrimus moksliniams tyrimo būdams, bei jo pasekoje atsirandančio mokslinio tyrimo metodų imitavimo. Pritardama vienam išsamiausiai meninių tyrimų vietą akademijoje tyrinėjusiam mąstytojui, filosofui bei muzikos teoretikui, 2012 m. publikavusiam monografiją „Fakultetų konfliktas: meninio tyrimo akademijoje perspektyvos“ (angl. *The conflict of the faculties: perspectives on artistic research and academia*) Henkui Borgdorffui ir jo išreikštai minčiai, jog: „Siekdamas fundamentalaus supratimo, meninis tyrimas gali tuo pat metu atverti naujų perspektyvų ir praturtinti mūsų protus, kartu praturtindamas mūsų pasaulį naujais vaizdais, naratyvais, garsais ir patirtimis“ (Borgdorff 2012: 95), nusprendžiau, kad vienintelis galimas pradžios taškas šiame tyrime turi būti praktika, galinti pasiūlyti ne teorines žinias, o kūrybines patirtis. Tad savo meninę kūrybą ir maniau esant esminiu šio tyrimo įgyvendinimo metodu. Pritarimo tam radau ne viename meninius tyrimus aptariančiame darbe. Kaip pavyzdžiui – naujausiame lietuvių kalba 2022 m. publikuotame meninio tyrimo praktiką aptariančiame Juha Vartos darbe „Meninis tyrimas: Kas tai? Kas jį atlieka ir kodėl?“ autorius rašė: „Meninis tyrimas pasitelkia meno kūrimo metodus ir juos pritaiko tam tikrai medžiagai, kad ką nors pasakytų apie „pasaulį – dažnai ką nors tokio, ko nepavyktų pasakyti vien teiginiais, arba kai teiginiai niekur nevestų.“ (2022: 160) Šiame darbe, kuris buvo išspausdintas Vilniaus dailės akademijos meno doktorantūros dešimtmečio proga, suomių kilmės fenomenologas Varto nedviprasmiškai vadino „meno kūrimą“ metodu, kuris pasitelkiamas meninio tyrimo atlikimui. Ir vis dėl to, suprasdama, kad tokią kūrybą, nors ji

¹Saltinis: [Dance shouldn't be like watching wrestling: it should have opinions, The Stage](#) (žiūrėta 2024-03-31)

savaime pasitelkiama kaip metodas, bent kol kas, akademiniam kontekste reikalaujama aprašyti – pradėjau ieškoti požiūrio kampo, kuris man leistų tą intuityviai vykdomą meno kūrimą susisteminti ir aprašyti.

Čia man pagelbėjo Richardo Schechnerio – režisieriaus, menininko-tyrėjo, avangardinės teatro trupės *The Performance Group* įkūrėjo bei akademiko, kuris įvedė performanso studijų (angl. *performance studies*) kaip akademinės disciplinos koncepciją į teatro meno tyrimų lauką – idėjos, išreikštos knygoje „Performance Studies: An Introduction“ (2002), kuri padėjo pagrindus naujai performanso studijų disciplinai ir išplėtė performanso sąvokos reikšmę.² Jo teigimu: „Bet koks elgesys, įvykis, veiksmas, ar daiktas gali būti studijuojamas „kaip“ performansas, nes gali būti analizuojamas kaip veikimas (angl. *doing*), elgsena (angl. *behaviour*) ir parodymas [angl. *showing*].“ (Schechner 2002: 32). Kaip pavyzdžiui, jis pateikia XVI amžiaus flamandiškos kilmės žemėlapių sudarytojo Gerardo Mercatoriaus pavyzdį, kurio žemėlapiai ir šiandien dominuoja mūsų pasaulėvaizdį. Nedaugelis žino, kad Mercatorius žemėlapius braižė taip, kad vakarų Europos jūrininkams būtų patogų juos skaityti, todėl juose platuma ir ilguma buvo žymima tiesiomis linijomis. Nors to ir nebuvo siekiama, tokie brėžiniai užfiksavo ir vakarų Europos ekspansinį požiūrį, pagal kurį šiaurės pusrutulyje esančios šalys atrodė vizualiai didesnės, taigi reprezentavo ir didesnę galią, o su ja ir numanomą teisę kontroliuoti svetimas teritorijas, taip jį tarsi normalizuodami. Todėl šiame žemėlapyje Ispanija atrodo esanti Zimbabvės dydžio, o Šiaurės Amerika – didesnė, nei Pietų Amerika³.

Schechneris pažymi, kad anglų kalboje žodžio „performansas“ šaknis kilusi iš veiksmažodžio „to perform“, o vienas šio žodžio vertimų galėtų būti suvokiamas kaip „kažką atlikti pagal tam tikrą scenarijų ar planą“ (Schechner 2002: 34). Apvalaus žemės rutulio perkėlimas į dvimačio lapo formą reikalauja vienokio ar kitokio reprezentacijos redukavimo. Tokiu būdu ir sudaroma erdvė performansui – veikimui pagal išankstinį planą – įvykti. Mercatorius pasirinko reprezentuoti pasaulį per vakarų Europos kolonizatorių žvilgsnį, šiuo būdu ne tik veikdamas pats (angl. *doing*), bet ir normalizuodamas tam tikrą elgseną (angl. *behaviour*) – būtent kolonizacijos procesus – ir nenoromis per savo žemėlapius parodydamas (angl. *showing*) pasauliui iškreiptą pasaulėvaizdį. Tuo tarpu žmonija priėmė jo pateiktą vaizdą kaip absoliučią tiesą. Jie juo patikėjo, nes, kaip pažymi Schechneris, teatriniai pasirodymai

² Čia reikėtų paminėti, kad žodis performansas lietuvių kalboje neturi tikslaus vertimo atitinkančio angliškąją reikšmę (jam artimiausias vertimas teatro kontekste būtų sceninis pasirodymas), todėl šiame darbe šis žodis bus naudojamas angliškąją forma.

³ Interaktyvų Mercator žemėlapių ir šalių teritorijų proporcijas atitinkančių žemėlapių palyginimą galite rasti čia: <https://www.visualcapitalist.com/mercator-map-true-size-of-countries/> (žiūrėta 2024-01-26).

scenoje, nuo performansų už scenos ribų skiriasi tuo, kad pastaruosiuose ribos tarp realybės ir fikcijos yra ištrinamos. Performansas tampa būdu konstruoti realybę (Schechner 2002: 35). Tuo pat metu, kaip ir performansas studijuojamas žemėlapių braižymas, ar bet koks kitas įvykis, veiksmas ar elgsena, įgauna gilesnę reikšmę, nes jis kalba ne tik apie reprezentavimą, bet ir galios pozicijų dekonstravimą.

Per šiuos mano meninio tyrimo įgyvendinimo metus⁴ aš intuityviai jaučiau, kad šis tyrimas yra susijęs su performatyvumu kaip galios dekonstravimo įrankiu. Iš pradžių maniau, jog privalau šią galią sugrąžinti žiūrovams ir atiduoti kūrybines vadžias į jų rankas. Tačiau reflektuodama visus įvykius, veiksmus, elgsenas ir pasirodymus įvykusius per šiuos meninio tyrimo įgyvendinimo metus, supratau, kad privalau pati atsistoti į žiūrovo poziciją ir įvertinti savo studijų kelią kaip performansą, galintį man padėti atskleisti, kokios mano kūrybinių procesų teritorijos buvo, kad ir nevalingai, „kolonizuotos“ išorinių galios struktūrų man primesto mąstymo. O mintį kaip tai galėčiau padaryti man pakišo ne teatro srityje veikiantis tyrėjas, komunikacijos mokslų daktaras Michaelis Lithgow. Todėl trumpai norėčiau pristatyti jo tyrimą.

2014 metais, rugsėjo 8–19 dienomis, Kanadoje, Gatineau mieste (Kvebekas, Kanada) įvyko Kanados radijo-televizijos ir telekomunikacijų komisijos (angl. *Canadian Radio-Television and Telecommunications Commission — CRTC*) organizuotas viešas svarstymas „Pakalbėkime apie TV“, kuris buvo dalis televizijos reglamentavimo Kanadoje peržiūros. Šią viešą diskusiją stebėjo Lithgow kuris vykdė tyrimą mėgindamas atsakyti į klausimą, kaip piliečių performatyvumas įtakoja politinių sprendimų priėmimą?

Vykdydamas šį tyrimą jis rėmėsi suvokimu, pagal kurį viešas svarstymas gali būti kategorizuojamas performatyviu renginiu, nes jis susideda iš šių elementų: pasirodymo erdvės (komisijos atstovų bei pasisakančiųjų stalo); sukuriamos vietos ir galimybių gyvam bei nuotoliniam žiūrovų dalyvavimui; ir „pasirodyme“ veikiančių aktorių-dalyvių, pasisakančių šiame svarstyme (Lithgow 2018: 58). Performatyvumo diskurso aktualumą tyrimui jis taip pat parėmė Foucault governmentumo sąvoka apibūdinančia modernias sąlygas, kuriose subjektai savi-disciplinos būdu prisiima elgseną, kurią nurodo socialinės sėkmės, sveiko proto bei intelektualumo normos (Foucault 1977 in Lithgow 2018: 64).

Kadangi CRTC viešos procedūros yra išskirtinai paremtos racionalizmo metodologijomis (būtent, įrodymais paremtomis racionaliomis sprendimų priėmimo procedūromis), tyrimą vykdyti paskatino žinių stoka apie tai, kokią įtaką šiuose procesuose turi estetiškos patirtys, kurios netelpa į racionalių kriterijų ar empirinių žinių kategoriją. Lithgow pasitelkė teatrinį žvilgsnį,

⁴ Reikšmingiausius įvykius, tiek profesine, tiek asmenine prasme, įvykusius per šio meninio tyrimo įgyvendinimo laikotarpį, kurie įtakojo šio tyrimo rezultatą, pateikiu šiame dokumente, pirmame priede, dokumente *Laiko juosta*.

leidžiantį stebėti veiksma „pasirodymo“ erdvėje (būtent, kaip žiūrovui teatre, kuris fiziškai neįtakoja pasirodymo vyksmo, bet stebėdamas kuria prasmines jungtis), ieškodamas performatyvumo elementų viešojoje diskusijoje. Tyrimo aprašymo išvadose, jis dalinasi šia įžvalga:

„Toks jausmas, jog <...> esame Kanadietiškosios demokratijos viduje, kuri, kaip ir jos graikiškasis protėvis, savo procedūromis bei apdairumu daugiau atriboja negu įsileidžia... Bendravimo formos ne įvairumas šiuose svarstymuose priklauso nuo atribojimo sistemos, kuri išlaiko pokalbį siaurose diskurso vagose. CRTC aparatas funkcionuoja tam, kad atribotų viešų svarstymų įvairovę ir taip susiaurina realybės, apie kurią sprendžiama, riekę“ (Lithgow 2018: 73).

Lithgow išskyrė keletą performatyviųjų elementų, kurie įtakoja formalias procedūras ir pateikė argumentų prieštaraujančių nuostatai, jog tokiose procedūrose sprendimai priimami išimtinai remiantis įrodymais bei racionalumu, mat juos įtakoja viešame pokalbyje neišvengiamai atsirandantys performatyvumo elementai, kurie atspindi nutylimus susitarimus – nebylias bendravimo normas bei standartus – įtakojančius idėjas, elgseną ir nuomones, kurios lemia politinius sprendimus (Lithgow 2018: 73). Šiuos elementus jis kategorizuoja taip (Lithgow 2018: 67):

I. Pasirodymo erdvė:

(i) fizinis išplanavimas, baldų bei dekoracijų išdėstymas;

(ii) atmosfera, tonas, kolektyviniai įspūdžiai.

II. Elgsenos (įtraukiant veiksmus pasireiškiančius per kalbą):

(i) be kalbos;

(ii) emocinis pasirodymas;

(iii) lengvi malonumai.

Viena iš kategorijų, į kurias labiausiai atkreipė dėmesį Lithgow, buvo „lengvi malonumai“ (angl. *lucid pleasures*), kuriuos jis apibrėžė kaip lengvabūdiškumo ir humoro formas, įtakojančias svarstomo diskurso normas bei standartus (Lithgow 2018: 59). Juoko momentai buvo naudojami tiek įtvirtinti sukurtoms galios struktūroms, kuriose, kaip pavyzdžiui, vienas komisijos narys patį svarstymą pavadino „kankinimo sesija“ taip įtvirtindamas komisijos, kaip „kankintojų“ galios poziciją; tiek pasitelkiant familiarumą ar humorą suprantamą tik pavieniams diskusijos dalyviams, atribojant jo nesuprantančius, tarsi jie „nepriklausytų“ dominuojančiai bendruomenei bei jų bendram požiūriui.

Tyrėjas taip pat pastebėjo, jog performatyvumo elementai pasireiškė ir aplinkoje bei tame kaip ji buvo sukurama „nebyliomis“ priemonėmis. Kaip pavyzdžiui, buvo pastebėtas dalyvių

homogeniškumas, kuris pasireiškė panašiu aprangos (dalykišku), elgsenos bei kalbėjimo stiliumi (formaliu), taip įtvirtinant standartus apie tai, kokia išvaizdos bei komunikacijos forma yra priimtina, o nukrypimai nuo normos buvo „koreguojami“ pasitelkiant „lengvo malonumo“ elementus, tokius kaip draugišką pašėpimą. Tad, nors viešo svarstymo tikslas buvo įtraukti kanadiečius, kaip įvairialypius šalies gyventojus bei televizijos produktų vartotojus į diskusiją, pristatymų bei pasisakymų vienodumas, pasak tyrėjo, nereprezentavo Kanados visuomenės įvairumo.

Šie pastebėjimai skausmingai priminė ir mano patirtis, kuomet autoritetingi (būtent – pripažinimo sulaukę) teatro ekspertai susirinkdavo vertinti mano kūrybos ir lengvu pašėpimu atsiribodami nuo nuoširdaus dialogo galimybės, įtvirtindavo savo galios poziciją. Tai man leido suprasti, kad aš, kaip įžodino Lithgow, „nepriklausau“ dominuojančiai bendruomenei bei jų bendram požiūriui. Mano atsiskyrimas pasireiškė ir elgsenos išskirtinumais, kuomet, kaip pavyzdžiui, ne per seniausią metus rūkyti, buvau tiesiog išprausta į smilkstančios cigaretės dūmais mane nuodijančių kūrybos ekspertų tarpą, tačiau neišdrįsau jų paprašyti nustoti rūkyti, nes jie buvo mano kūrybos vertintojai ir aš nenorėjau rizikuoti baimindamasi savo pastabomis neigiamai įtakoti jų vertinimą.

Galbūt tokie bendravimo „ypatumai“ atrodo kaip menkučiai neetiški nukrypimai, bet kuomet jie yra sistemingai kartojami, jie įtvirtina suvokimą apie tai, kas yra norma, o kas ne. Ir parodo kas turi galią tas normas reguliuoti. Tad, nors pasidalinimas šiomis patirtimis gali būti suprastas kaip mėginimas su kažkuo suvesti sąskaitas, bet iš tiesų nenorėčiau, kad tai taptų prieš kažką nukreiptų puolimu. Nesu nusistačiusi nei prieš savo nuomonę turinčius ir garsiai ją reiškiančius autoritetus, nei prieš rūkančiųjų bendruomenę, kuriai pati ne per seniausią priklausiau. Vis dėl to, norėčiau pasisakyti už diskusiją, kuri įtrauktų kuo didesnę įvairovę žmonių, todėl Lithgow tyrime performatyvumo, arba realybės kaip teatrinio pasirodymo suvokimo prizmė pasitelkta tam, jog leistų įvardinti performatyvumo elementus, kurie nėra akcentuojami, kuomet kalbama apie diskusijas įtakančias sprendimus, man pasirodė tokie svarbūs. Ir nors, kaip pastebėjo ir minėtasis tyrėjas, šie elementai nėra sąmoningai parenkami tam, kad sumažinti į diskusiją įsitraukiančių dalyvių įvairovę, bet jie leidžia įvardinti problemas neleidžiančias toje diskusijoje dalyvaujančių žmonių įvairovės plėsti.

Sekdama Lithgow pavydžiu bei remdamasi Richardo Schechnerio idėjomis, kurios pritaria Lithgow atliktam tyrimui, nes teigia, jog viską galima studijuoti kaip performansą (Schechner 2002: 32), tyrimo metodu pasirinkau būdą savo doktorantūros studijų kelionę įvertinti kaip performansą, kuriame aš pati esu jo žiūrovė, kurianti prasmines jungtis, galinčias padėti man identifikuoti į mano kūną įsismelkusį galios dispozityvą – normas, kurios, sąmoningai ar

ne, man buvo primestos ir nulėmė suvaržymus mano kūryboje. Tai ketinu daryti analizuodama autentiškus trijų darbų „Ryšiai“, (ne)saugumas ir MIND THE GAP kūrybinius procesus, ir vertindama kaip jie man leido identifikuoti, kurios mano kūrybos „teritorijos“, pasitelkiant Mercatoriaus žemėlapių metaforą, buvo mano žemėlapyje „kolonizuotos“ ir kaip, judant naujos teatrinės kūrybos paradigmos link, man pavyko tą žemėlapią „persibraižyti“.

1.2 Timas Crouchas ir idėjų teatras

Kad apibūdinti šios kelionės pradžią turiu sugrįžti į už doktorantūros studijų ribų besidriekiančią praeitį ir sugrįžti į akimirką, kuomet susipažinau su „kroučiškuoju“⁵ teatru. O tai įvyko 2009-ųjų vasarą, įvietinto spektaklio galerijoms „ANGLIJA“ rodymo Londone metu, kuris man paliko neišdildomą įspūdį. Ir šiandien prisimenu šias teksto eilutes, kurios mane iki ašarų sujaudino. Jos skambėjo taip:

Gulėdamas lovoje klausausi jo kvėpavimo.

Klausausi žirgų šuoliavimo savo krūtinėje.

Jaučiuosi visiškai vienas visame pasaulyje.

Svarstau, koks jausmas būti mirusiu.

(Crouch 2011: 120)

Nors negalėčiau pasakyti, kas ištarė minėtuosius žodžius – Timas Crouchas ar kartu su juo vaidinusi performerė Hannah Ringham – bet puikiai prisimenu, kad tas jų drauge vadinamas vienas ir tas pats personažas, kurio lytis nebuvo įvardinta, tuo metu man pasirodė labai artimas⁶. Mano vaizduotėje susiformavo labai pažįstamas vaizdinys, supintas iš įsivaizdavimo ir asmeninių prisiminimų, ir, nors jie nebuvo konkretūs, aš su tuo personažu susitapatinau. Man asmeniškai įdomiausia buvo tai, jog tokiam susitapatinimui įgyvendinti spektakliui nereikėjo nei dekoracijų, nei kostiumų, nei šviesų, nei scenos. Čia, galerinėje aplinkoje, veikė tik du aktoriai, kurie abu vaidino gidą pasakojantį apie eksponuojamą parodą ir kartas nuo karto nukrypdamas į žmogaus, laukiančio širdies transplantacijos, vidinį monologą. Be abejo, tą kartą emocionali mano reakcija į minėtąjį tekstą neabejotinai buvo susijusi su mano asmeninėmis aplinkybėmis, nes klausydama tų žodžių aš įsivaizdavau ne kažką kitą, o save, besiklausančią kito žmogaus širdies plakimo ir svarstančią koks jausmas būti mirusia. Turiu pripažinti, kad ko gero šiandien šį spektaklį žiūrėčiau visai kitaip – mane jaudintų kiti tekstai. Tačiau tame ir yra Timo Croucho

⁵ „Kroučiškasis“ teatras—tai mano pačios mėginimas į lietuvių kalbą išversti išsireiškimą „Crouchian theatre“, kuris priskiriamas jau minėtojo britų dramaturgo, režisieriaus ir aktoriaus Timo Croucho bei jo pasekėjų darbams.

⁶ Šiam personažui apibūdinti pasirenku vyriškąją giminę, tik dėl to, kad intuityviai stebint spektaklį įsivaizdavau jį esant vyru, nors tai nebuvo nurodyta ar jokiais užuominomis išreikšta. Giminės pasirinkimas frazėje „svarstau, ką reiškia būti mirusiu“ taip pat atsirado dėl neišvengiamybės pasirinkti giminę pjesės vertime į lietuvių kalbą. Originaliame tekste anglų kalba giminė nenurodyta.

kūrybos grožis – jog jis sudaro neužpildytą erdvę, kurią žiūrovas gali pripildyti savo įsivaizdavimu. Dėl labai ribotomis priemonėmis kuriamo sceninio veiksmo – pasitelkiant tekstą, aktorių vaidybą ir atsitiktines jungtis su besikeičiančia spektaklio aplinka (nuolat rodomo skirtingose galerijose ir parodose) – publikos įsivaizdavimo valiai paliekamas pasakojamos istorijos detales žiūrovams tenka prisodrinti savo patirtimis. Tokiu būdu sukuriama labai asmeniškai, giliai į atmintį įstringantys išpūdžiai. Todėl, net praėjus beveik dešimčiai metų po pirmojo susidūrimo su „kroučiškuoju teatru“, aš vis dar sukau galvą mėgindama išnarplioti jo veikimo principus, ir 2018 vasarą, nusprendžiau pasidalinti išpūdžiais apie šį pasirodymą „Teatro Žurnale“, straipsnyje, kurį pavadinau „Gyvoji Timo Croucho Dramaturgija“:

„Esame Whitechapel galerijoje Londono mieste. Šį vakarą čia eksponuojami vokiečių menininkės Isos Genzken darbai, bet mes po juos žvalgomės gan vangiai. Šį vakarą mes esame čia ne tam, kad pamatyti eksponatus. Šį vakarą mes ketiname pamatyti spektaklį galerijoms ANGLIJA. Jo kūrėjas bei atlikėjas su šiuo darbu jau apkeliavo dvidešimt galerijų keturiuose žemynuose, ir šiandien, 2009-ųjų vasarą, jis pagaliau yra čia“ (Sokolovaitė 2018: 54).

Minėtąjį straipsnį pradėjau esamuoju laiku neatsitiktinai – tai dariau siekdama, kad jis atspindėtų dramaturgiją, kuri kviečia persikelti į praeities momentą tarsi jis vyktų dabar. Tuo pat metu – ji reflektuoja esamąjį momentą tarsi jis būtų fikcinis ir taip panardina žiūrovą į neįprastą sąmonės būseną, kurioje kuriasi nauji ir netikėti prasminiai ryšiai su aplinka. Todėl tą kartą šią dramaturgiją pavadinau „gyvąja“, nes ji man pasirodė vis iš naujo atgimstanti, įgaunanti naują gyvybę santykyje su žiūrovo žvilgsniu ir įvairiose galerijose eksponuojamomis parodomis kiekvieno pasirodymo metu.

„Aš noriu, kad tu žinotum, jog tavo dalyvavimas buvo apsvarstytas – kiekviename žingsnyje. Aš svarstau jį ir dabar. Noriu, kad jaustumei pakviestas ir įtrauktas į tai, kas čia vyksta. Tikiuosi, kad taip ir jautiesi“ (Crouch 2011: 206) – taip rašo ilgametis Timo Croucho partneris kūryboje, režisierius *a smith*⁷, baigiamajame skyriuje (angl. *afterword*), pirmojoje Timo Croucho dramaturgijos rinktinėje, kurioje buvo išspausdintos autoriui pripažinimą pelniusios pjesės: „Mano Ranka“, „Ažuolas“, „ANGLIJA“ ir „Autorius“. Ši ypatingą dėmesį žiūrovui, apie kurį kalba *a smith*, galima pajusti visose šiame rinkinyje išspausdintose pjesėse, mat jos visos pasižymi keliais bendrais bruožais: 1. Jose vienokiu ar kitokiu būdu žiūrovas tampa veiksmo dalyviu. 2. Jų visų pagrindas yra žiūrovui pasakojama istorija – aiškus naratyvas. 3. Jos nereikalauja sudėtingos scenografijos, bet reikalauja žiūrovo „transformuoti“ erdvę žvilgsniu, būtent – atkreipiant dėmesį į vis kitus dalykus duotosiose aplinkybėse.

⁷ Tikrasis šio režisieriaus vardas yra Andy Smith, tačiau kadangi vietoje vardo rašant tik jo pirmąją raidę, naujasis žodžių junginys pavirsta į „A. Smith“, todėl režisierius dažnai pasirenka šį junginį rašyti mažosiomis raidėmis, taip suteikdamas sau slapyvardį „kalvis“ (angl. *a smith*).

Pavyzdžiui, žiūrovų įtraukimas skirtingose pjesėse vyksta šiais būdais: pirmojoje pjesėje, „Mano ranka“, naudojami žiūrovų atsinešti ir pasirodymo metu atsitiktinai parenkami objektai, kurie, vietoje aktorių, „vaidina“ scenoje apibūdinamus personažus; antrojoje pjesėje „Ažuolas“ žiūrovai įtraukiami paverčiant juos pjesės veikėjais, mat pjesės erdvė ir aplinkybės yra atviras hipnozės seansas ir ją stebintys žiūrovai, todėl realūs žiūrovai (žiūrintys spektaklį), sutapatinami su fikciniais hipnozės seansą stebinčiais žiūrovais. O štai „ANGLIJOJE“ žiūrovams suteikiamas dar didesnis vaidmuo – vietoje aktorės, kuri turėtų suvaidinti antrojoje pjesės dalyje pasirodančią veikėją – vyro netekusią našlę – aktoriai kreipiasi į žiūrovus taip, tarsi jie „taptų“ tuo personažu. Tačiau dar įdomesnis sprendimas, mėginant „įveiksminti“ žiūrovų elgesį, suteikiant jam ypatingą reikšmę, priimamas pjesėje „Autorius“, kur žiūrovai susodinami vienas prieš kitą ir taip tampa ne tik pjesės veiksmo liudininkais, bet ir liudininkais vienas kito atžvilgiu. Todėl stebėdami vienas kito reakcijas bei pasirinkdami pasilikti ar išeiti, jie tarsi įteisina arba pasmerkia kraupius vyksmus, apie kuriuos kalbama pjesėje. Skaitant šiuos darbus man, net nemačiusiai trijų iš keturių aprašytųjų pjesių, jau vien jas mėginant įsivaizduoti, tapo akivaizdu, jog autoriui labai rūpi auditorijos įsitraukimo klausimai bei panaudojimo strategijos, tačiau ne iš karto supratau kaip jos veikia.

Vis dėl to, šiandien jau galiu įvardinti, jog Timo Croucho darbuose vietoje apčiuopiamų scenografijos ar vaidybos elementų, naudojama sąmonės būsenų kaita, kuri teksto pagalba kuria vis skirtingą žiūrovo santykį su aplinka tokiu būdu transformuodama mentalinę erdvę, kurioje atsiduria žiūrovai ir pjesės veikėjai. Kitaip tariant, pasirodymo laikas ir erdvė keičiami ne keičiant materialias aplinkybes, bet žiūrovo sąmonės būseną.

Kad geriau suprastumėt apie ką kalbu, pateikiu ištrauką iš pjesės „ANGLIJA“, kurią turėjau galimybę pristatyti ir Lietuvos žiūrovams 2016 metų pavasarį⁸. Nagrinėdami šią pjesę su aktoriais, kurį laiką neradome „rakto“ kaip perteikti Chroucho vaidybos ypatumus, tačiau pasiūliau perskaičius pjesę, varijuojantį emocijos intensyvumą skirtingose jos dalyse suskirstyti skalėje nuo 1 iki 10. Tai darydama intuityviai paprašiau aktorių įvardinti sąmonės būsenas (suskirstomas į kategorijas panašiai kaip Davido R. Hawkingo Sąmonės Žemėlapyje apie kurį rašoma poskyryje 1.3 *Sąmonė: mokslinės ir dvasinės perspektyvos paralelės*), tačiau tuo metu man trūko žinių apie šį fenomeną ar jo susistemimą, todėl kūriau savąjį. Kaip pavyzdžiui, štai ištrauka iš teksto ir emocinių būsenų susistemimas skalėje nuo 1 iki 10, kurį sukūrėme drauge su aktoriais statydami „ANGLIJĄ“ (Crouch 2017: 125):

9 Doktoras Kumaras yra mano šeimos gydytojas.

⁸ 2016 metų kovo mėnesį drauge su *Knygos teatru*, pjesę pristatėme meno galerijose Vilniuje, Kaune, Klaipėdoje, Panevėžyje ir Šiauliuose (aktoriai: Severina Špakovska ir Igoris Abaramovičius).

Jis nuostabus. Jei ne jis, manęs čia nebūtų.

7 Bet kartais aš negaliu suprasti, ką jis man sako.

5 Mane tai erzina. Ypač jeigu esi gydytojas ir tau reikia aiškiai apibūdinti žmogaus būklę ir / savijautą.

3 Mediko profesijoje nėra vietos dviprasmybėms!

3 Tai ne meno forma!

2 Duriantis skausmas!

2 Veriantis skausmas!

2 Deginantis skausmas!

10 Manau, kad Southwark'o katedra yra mano mėgstamiausia katedra.

Tekste pateikti skaičiai parodo emocijos intensyvumą, kur skaičius 10 atitinka labiausiai pakylėjančią emociją, o 1 – labiausiai gniuždančią. Šis susisteminimas patvirtina, jog jau tuo metu nagrinėdama šios pjesės medžiagą, supratau, kad tradicinis priėjimas, reikalaujantis analizuoti personažus bei jų aplinkybes čia neveikia, nes šiam darbui nagrinėti reikalingas kitas „raktas“. Taip yra todėl, jog Timas Crouchas naudoja sąmonės būsenų kaitą, iš kurių sukuria tam tikrą pjesės ritmą, todėl norint atlikti šį kūrinį, reikalingas kone muzikinis to ritmo pajautimas. Tuo šis ir kiti Timo Croucho darbai yra išskirtiniai, nes jie nuolatos reikalauja žiūrovų „prisitaikyti“ prie besikeičiančio emocinio ritmo, kuris „pabudina“ duotąsias aplinkybes ir priverčia jas vis kitaip „veikti“. Tokiu būdu – kaip rašiau jau minėtame straipsnyje – jo darbams suteikiama vis nauja „gyvybė“ arba, kitaip tariant, jie nulemia naujos sąmonės būsenos atsiradimą. Tad šio autoriaus darbai yra vienas iš pavyzdžių, tokio pobūdžio teatro, kurį norėjau kurti ir aš. Tačiau į šią kategoriją galėtų įeiti ir už tradicinių teatro spektaklių ribų egzistuojantys sceniniai kūriniai, į kurių gretose, ko gero, galėtų atsirasti ir vaidinamoji/šnekamoji poezija (angl. *performance/spoken-word poetry*), komikų pasirodymai (angl. *stand-up comedy*) bei performansai pasikliaujantys žiūrovo sugebėjimu savo įsivaizdavimu užpildyti sąmoningai naudojamas scenografijos „spragas“. Įdomu tai, kad šiuose žanruose dažniausiai dramaturgo/režisieriaus/scenografo funkcijos nėra atskiriamos, nes kuriuose tekstuose-pasirodymo scenarijuose užkoduojami ir režisūriniai sprendimai, kurie yra kuriami to paties žmogaus ar žmonių grupės. Ir, nors pats Timas Crouchas, suprasdamas savo meninės raiškos išskirtinumą tokią kūrybą vadina „idėjų teatru“, man svarbiausias elementas joje pasirodė esanti ne pati idėja, o kintanti sąmonės būseną, todėl nusprendžiau savojo teatro paieškas pradėti nuo gilesnio sąmonės fenomeno pažinimo.

1.3 Sąmonė: mokslinės ir dvasinės perspektyvos paralelės

Šiame poskyryje norėčiau paaiškinti kokie moksliniai sąmonės tyrinėjimai, suvokimai bei ezoterinės praktikos, galinčios pasiūlyti įkūnytas žinias apie sąmonės veikimą, yra svarbios šiam darbui. Čia neišsiversime be fizikos teorijos atsiradusios pirmoje 20 a. pradžioje – kvantinės mechanikos, kuri, dvigubo plyšio eksperimento dėka, iškėlė svarbius klausimus susijusius su stebėjimo įtaka kietųjų dalelių veikimui. Šis eksperimentas, kurį pirmą kartą 1801 metais atliko fizikas ir polimatas Tomas Youngas, ir, kuris vėliau buvo tobulintas ir vis iš naujo interpretuotas daugelio prie kvantinės fizikos atsiradimo prisidėjusių mokslininkų, iš esmės parodė, jog šviesos fotonai gali elgtis ir kaip banga, ir kaip klasikinė kietoji dalelė⁹, o ši pasireikšmą įtakoja stebėjimo procesas. Vėliau šis eksperimentas buvo pritaikytas visoms fundamentalioms dalelėms ir jo rezultatai patvirtino šių dalelių dualumą, pasireiškiantį tuo, jog stebimos jos elgiasi kaip kietosios dalelės, o kuomet detektorius stebėjimui nepasitelkiamas — kaip bangos. Šio eksperimento aiškinimai sukėlė daug ginčų, ne tik tarp fizikų, bet ir tarp kitų mokslo sričių bei profesijų atstovų, mat galimos šio eksperimento rezultatų interpretacijos suteikė pagrindą suabejoti Niutono dėsniais pagrįstų prielaidų universalumu ir iškėlė klausimą: kokią įtaką stebėtojas turi stebimajam objektui?

Šis klausimas iki šiol neturi vienprasmio atsakymo ir šiame darbe neketinu jo išsamiau nagrinėti, tačiau jis yra svarbus, mat jo dėka iškilusi abejonė dėl objektyvios realybės egzistavimo, padėjo pamatus naujo pobūdžio mechanikai – kvantinei mechanikai, kurios dėka mokslas nustojo žvelgti į pasaulį kaip į lengvai prognozuojamą „mechaninį variklį“ ir pradėjo domėtis sąmonės kaip materialiosios realybės prado reiškiniiais. Tokiu būdu mūsų realybė atsiskleidė keistu kampu, kuris parodė, jog Rene Descarte'o¹⁰ pasiūlyta realybės dualumo idėja – pasiūliusi pasaulį suvokti per proto ir kūno atskirties prizmę – turėtų būti permąstyta.

Kvantinės mechanikos principų išgryninime labai daug nuveikė šios srities atstovas fizikas Davidas Bohmas, tačiau šiam tyrimui aktualiausios ne jo paties išsakytos mintys, o šiuolaikinių sąmonės tyrėjų atrastos sąsajos, leidžiančios suvokti kaip Bohmo idėjos gali pagrįsti visa jungiančios sąmonės egzistavimo teoriją, kuri, nors istoriškai labiau siejama su dvasinėmis bei ezoterinėmis praktikomis, o ne su empiriniais eksperimentais, atsiradus kvantinei fizikai tapo mokslinių tyrinėjimų objektu.

⁹ Plačiau įvairiausios šio eksperimento interpretacijos aptariamose šioje knygoje: Ananthaswamy, Anil (2018). *Through Two Doors at Once: The Elegant Experiment That Captures the Enigma of Our Quantum Reality*. Dutton/Penguin.

¹⁰ René Descartes buvo 17 a. filosofas, mokslininkas ir matematikas, plačiausiai žinomas dėl jam priskiriamo „Mąstau, vadinasi, egzistuoju.“ posakio, iškėlusio protą kaip esminį ne tik žinių, bet ir pačios egzistencijos požymį. Jo idėja padėjo pagrindus moderniam vakarų pasaulio mokslui.

Vienas tokio pobūdžio tyrinėjimų pradininkų buvo JAV psichiatras Dr. Davidas R. Hawkinsas, kuris mokslo pasaulyje ko gero geriausiai žinomas dėl bendradarbiavimo su dukart Nobelio premijos laureatu chemiku Linusu Paulingu. 1967 metais žurnale „Mokslas“ šių mokslininkų drauge publikuotas straipsnis pasiūlė Ortomolekulinės psichiatrijos konceptą ir tokiu būdu inicijavo naujos psichiatrijos srities atsiradimą. Vis dėl to, už mokslo pasaulio ribų, dr. Davidas R. Hawkinsas geriausiai žinomas ne už šį pasiekimą, o dėl to, kad sukūrė sąmonės žemėlapių sistemą, leidžiančią išsamiau paaiškinti skirtingas žmogaus sąmonės būsenas ir jų susietumą su fiziniame žmogaus kūne pasireiškiančias reakcijas. 1994 metais publikuotoje knygoje „Jėga ir galia“ (2012), kur pirmiausia ir pasirodė šis sąmonės žemėlapis, jis taip aprašo Bohmo atradimus ir jų reikšmę:

„Garsiausi mokslininkai, kurie tyrinėjo kvantinės fizikos ir sąmonės reiškinius, buvo Kalifornijoje esančio Stanfordo universiteto profesoriai Karlas Pribramas ir Davidas Bohmas. Svarbiausia jų tyrimų išvada yra tokia: mūsų smegenys konstruoja šio pasaulio tikrovę priimdamos virpesius, kurie susideda iš nematerialių aukštesniųjų sferų. Regimoji mūsų tikrovė yra nematomos tikrovės atspindys ir viskas, kas nutinka regimojoje tikrovėje, pirmiau įvyksta nematomoje sferoje“ (Hawkins 2012: 152).

Perteikdamas tą pačią mintį, nors pasitelkdamas kiek kitokią terminologiją, štai taip knygoje „Kitokiu žvilgsniu“ (2015) kvantinės fizikos atradimus susumuoja ir lietuvis kardiologas bei habilituotas biomedicinos mokslų daktaras Jurgis Brėdikis: „Panašias mintis išsako ir kitas žymus mokslininkas, fizikas Davidas Bomas, paskelbęs pasaulio holografinio modelio teoriją. Anot D. Bomo, mūsų egzistencija yra akivaizdžioji tvarka arba išreikštoji sfera, o neregimoji tvarka yra paslėptoji ar neišreikštoji sfera, esanti už erdvės ir laiko matmens ir kurioje linijinis laikas neegzistuoja. Abi sferos sudaro visumą. Neišreikštą ar paslėptąją sferą D. Bomas laiko visa ko pagrindu.“ (Brėdikis 2015: 20).

Tad, kaip rodo šios Hawkinso ir Brėdikio išreikštos mintys, mokslininkai, nagrinėjantys sąmonės reiškinius ir jų sąsajas su kvantinės fizikos idėjomis, padėjo pagrindus teoriniam sąmonės, kaip visa jungiančios „nematomos“ ar „neišreikštosios“ sferos suvokimui. Tačiau šio meno projekto tikslams ne tiek svarbus teorinis šios idėjos pagrindimas, kiek praktinis jos pritaikymas, be kurio teatro kūryba, iš esmės ir grindžiama nematomojo, fikcinio pasaulio išviešinimu, paprasčiausiai netektų prasmės. Idėja, jog virsmai pirmiausia įvykę nematomoje sferoje pasireiškia materialiojoje realybėje neabejotinai remiasi ir daugelis šiuolaikinių alternatyvių holistinio gydymo praktikų (tokių kaip *reiki*, *movement medicine*, *theta healing* ir pan.). Įtikėjimas, jog mes vienokiu ar kitokiu būdu galime atlikti pakitimus nematomoje, ar nematerialioje sferoje, tokiose praktikose dažniausiai nėra paaiškinamas moksliniais terminais, ir

todėl nedaugelis ieško būdų dokumentuoti bei objektyviais matavimais patikrinti kaip šios praktikos paremtos minėtuojų nematomos ar neišreikštos sferos suvokimu iš tiesų veikia. Vis dėl to – tokių bandymų yra. Itin aktyviai šioje srityje veikia kontraversiškas chiropraktikas dr. Joe Dispenza. Jis yra sukaupęs trisdešimties metų praktinių užsiėmimų mokymų patirtį bei publikavęs ne vieną bestseleriu tituluojamą knygą, kurioje išsamiai apibūdina savęs įgalinimo bei transformacijų įgyvendinimo metodą, kuris jungia mokslines žinias ir meditacijos pobūdžio praktikas Dispenzos vadinamas mentaline repeticija. Nepaisant to, jog Dispenza, kaip jau minėjau, yra kontraversiška, pripažinimo mokslo pasaulyje vis dar stokojanti asmenybė, šiam darbui svarbios jo minėtuose darbuose išsakytos mintys bei apibūdintos praktikos, nes jos įtakojo šiame darbe aptariamų kūrybinių procesų vyksmą. Pažvelkime kaip jos koreliuoja su kituose čia jau minėtuose šaltiniuose išdėstytais idėjomis.

Dispenza savo praktikoje dažnai vadovaujasi pasakymu: „Energija seka paskui dėmesį“ (Dispenza 2019: 59). Ją galima išgirsti populiarių jo interviu įrašuose ar gyvai dėstomuose mokymuose, tačiau šią frazę taip pat sutiksime ir 2017 metais publikuotoje jo knygoje „Tapkite antgamtiški: kaip paprasti žmonės daro nepaprastu dalykus“ (2019). Žinoma, šios frazės autorystės negalima priskirti vien Dispenzai, nes ją dažnai galima išgirsti skambant ir kitų žmonių lūpose – dažniausiai tų, kurie domisi sąmone ir su jos veikimu susijusiomis praktikomis, netgi jeigu jie ir nėra pažįstami su Dispenza darbais. Ir vis dėl to, skirtingai nei kiti šią frazę naudoti mėgstantys dvasinių praktikų atstovai, Dispenza nepasikliauja ja kaip nekvestionuojama dogma, o atvirkščiai – mėgina išsamiai paaiškinti šio principo veikimą ir jo poveikį mūsų mąstymui per mokslo prizmę.

Be abejo, tokie mėginimai, nors ir patraukia labai plataus žmonių rato dėmesį, tačiau taip pat sulaukia ir daug kritikos, nes Dispenza formaliai nėra nei vienos iš mokslinių sričių, kurių žinias šiuose paaiškinimuose teigia jungiantis, ekspertas¹¹. Tiesa, kritikos daugiausia sulaukia ne konkretūs jo pasisakymai, kuriuose jis disponuoja įvairių disciplinų terminologija, bet faktas, kad jis naudoja šią terminologiją neturėdamas išsilavinimo minimose srityse. Taip pat, abejones kelia ir biografiniai jo faktai – tokie kaip dažnai minima jo spontaniško išgijimo po neįgalumą nulemti turėjusios traumos patirtis. Vis dėl to, duotieji paaiškinimai, nepriklausomai nuo to teisingi jie ar ne minėtųjų disciplinų ribose (ir paribuose), jo pasekėjų yra priimami labai entuziastingai, ir todėl turi galią keisti klausančiųjų mąstymą apie žmogaus galimybes, nes

¹¹ Joe Dispenza dažnai apibūdinamas kaip tyrėjas jungiantis kvantinės fizikos, epigenetikos bei neuromokslų žinias, tačiau formalus jo išsilavinimas tiesiogiai nepriskiriamas nei vienai iš šių disciplinų. Daktaro laipsnį jis apsigynė chiropraktikos srityje, o prisiliesti prie kitų sričių jis galėjo asmeninės pastangomis, arba kuomet, kaip teigiama jo profilyje platformoje LinkedIn, jis studijavo biochemiją. Kai kurie šaltiniai taip pat teigia, jog Dispenza turi bakalauro laipsnį, kurio metu studijavo neuromokslus, tačiau konkrečių faktų apie tai, kur šis laipsnis įgytas ir į kokias sritis tų studijų metu buvo gilinamasi, viešojoje erdvėje stokojama.

pasitelkia labai įtaigią logiką. Ši logika yra tokia: jeigu pasikliaujame prielaida, jog energija seka paskui dėmesį, tai leidžia daryti kitą prielaidą – jog žmogus gali įgyvendinti norimus pokyčius ne remdamasis materialiosios realybės „taisyklėmis“ – būtent fiziškai kažką keisdamas – o pasitelkdamas nematerialiosios sąmonės galią. Šią galią, kaip leidžia manyti Dispenzos išreiškiamos mintys, kontroliuoti įmanoma per dėmesingumo sukoncentravimą. Ir iš tiesų, nors ši idėja nėra įrodyta nedviprasmiškais eksperimentais, visgi nėra ir stiprių argumentų galinčių jai paprieštarauti. Netgi atvirkščiai – ją palaiko nemažos gretos mokslininkų tyrinėjančių mūsų ryšius su tuo, ką Hawkinsas įvardijo neišreikštąją sferą, Brėdikis – neregimąją sferą, o štai Dispenza įvardina tai esant kvantiniu lauku.

Į šią sferą gręžiasi ir institucijos, įkuriančios reiškiniams, kurie anksčiau buvo laikomi peržengiančiais mokslo ribas, tirti skirtus institutus – tokius kaip Širdies matematikos institutas (angl. *Heart Math Institute*), tiriantis širdies magnetinio rezonanso susietumą su žemės magnetinio rezonanso lauku bei širdies ir smegenų koherencijos (pasireiškiančios per emocinę darną) įtaką mūsų gyvenimo kokybei (šiam institutui priklauso ir Dispenza). Taip pat yra įkurtas ir Noetinių mokslų institutas (angl. *Institute of Noetic Sciences*), tiriantis jungtis tarp žmogaus vidinių bei išorinių patirčių, tokių kaip sugebėjimas nujausti ateitį (angl. *pre-cognition*); Australijos parapsichologijos tyrimų centras (angl. *The Australian Institute of Parapsychological Research*) tiriantis paranormalius reiškinius bei Vindbridžo tyrimų centras (angl. *Windbridge Research Centre*), renkantis duomenis bei įgyvendinantis tyrimus su mediumais, teigiančiais turinčius galią bendrauti su pomirtiniu pasauliu. Tarp šių institucijų galime pridėti ir Sąmonės studijų centrą (angl. *Center for Consciousness Studies*), įsikūrusį Arizonos universitete, kuris jau nuo 1994 metų organizuoja Sąmonės mokslo konferenciją (angl. *Science of Consciousness Conference*), kurioje ir pati 2023 metais turėjau galimybę pristatyti sąmonės teatro temą. Šioje tarpdisciplininėje konferencijoje aptarinėjami įvairiausi su sąmonės veikimu susiję reiškiniai: nuo psichodelikos ir metafizikos, iki neuromokslų ir kvantinės biologijos.

Susidomėjimas sąmone šių mokslų srityse rodo, jog į ją dažniausiai atsiremia klausimai, iškelti įvairias kvantinės mechanikos interpretacijas¹² „pagimdžiusių“ eksperimentų, kurie parodė, kad mes negyvename vakuume, bet esame susiję su viskuo erdvėje ir laike, bei už šių

¹²Šiuo metu egzistuoja bent kelios kvantinės mechanikos interpretacijos. Populiariausiųjų sąrašą dominuoja vadinamoji „Kopenhagos interpretacija“, sureikšminanti stebėjimą arba matavimą, be kurio kvantinė mechanika, pasak šios interpretacijos, neegzistuoja jokia reikšminga prasme; taip pat paplitusi „daugelio pasaulių“ interpretacija, kuri teigia, jog atlikus matavimą visata pasidalina į paralelinį, to matavimo rezultatui priskirtą pasaulį. „Daugelio pasaulių“ interpretacija taip pat buvo išplėsta į „daugelio protų“ interpretaciją, kuri teikia svarbą protui matuojančiam pasauliui. Tuo tarpu „Objektyvaus kolapso“ teorija nesutinka su ypatinga svarba suteikiama stebėtojų ir teigia, jog matavimas tik padeda objektyvios realybės atsiradimui, bet nėra už jį atsakingas. Šaltiniai:

[Kvantinė teorija teigia, kad daiktai neegzistuoja, kol į juos nežiūrimi. Bet keisčiausi eksperimentai prikelia seniai išjuoktą alternatyvą.](#) (žiūrėta 2024-03-26)

[Physics Experiments Spell Doom for Quantum ‘Collapse’ Theory | Quanta Magazine](#) (žiūrėta 2024-03-26)

[A Many-Minds Interpretation Of Quantum Theory](#) (žiūrėta 2024-03-26)

dviejų dimensijų ribų, ir vienintelė prielaida galinti šią jungtį paaiškinti turėti būti kažkokia terpė, kuri mus jungia. Ši terpė, meditacijos, jogos bei kitose dvasinėse praktikose, taip pat dažniausiai traktuojama kaip sąmonė, todėl čia galima išvelgti paralelę tarp to visą kūriniją jungiančio energijos lauko, į kurį jau ilgą laiką gilinasi su dvasinio priėjimo prie žmogaus vidinio pasaulio suvokimu susiję praktikos. Knygoje „Dieviškoji matrica: jungtis tarp laiko, erdvės, stebuklų ir įsitikinimų“ (2012) geologas, jungčių tarp senųjų Amerikos civilizacijų kultūrų ir mokslinių teorijų ieškantis tyrėjas Gregas Bradenas taip apibūdina su šiuo lauku susijusius atradimus (Braden 2012: 23):

I atradimas: Egzistuoja visą kūriniją apjungiantis energijos laukas.

II atradimas: Šis laukas talpina, sujungia ir atspindi mūsų įsitikinimus.

III atradimas: Šis laukas yra nelokalus ir holografiškas.

IV atradimas: Su šiuo lauku bendraujame emocijų kalba.

Tuo tarpu Dispenza dar labiau sugretina mokslo ir dvasinių bei religinių praktikų tiriamą visą jungiančią terpę ir pavadina ją kvantiniu lauku. Nors Dispenza nepatiksina, kokią kvantinės mechanikos interpretaciją jis konkrečiai pasirenka, iš to, ką jis rašo savo knygoje galima nuspėti, jog jo interpretacija apie tai, kaip randasi realybė, kurią, pasak jo, mes patys pasirenkame, remiasi „daugelio protų“ interpretacija:

„Kvantinis laukas pripildytas virpesių, arba energijos. Virpesių dažniai tokie aukšti, kad mūsų jutimo organai jų nefiksuoja, bet mes tais virpesiais galime pasinaudoti kurdami naują tikrovę. Ką mes galime sukurti panirę į šį begalinių galimybių vandenyną? Tai priklauso tik nuo mūsų, nes kvantiniame lauke egzistuoja visiškai visos galimybės“ (Dispenza 2019: 75).

Dispenzos teigimu, į šį lauką galima patekti „išplečiant“ savo sąmonę, o tai galima atlikti sutelkus dėmesį į dabarties momentą, nes jame neegzistuoja laiko ir erdvės apribojimai ir todėl visos galimybės, visi kiekvieno pasirinkimo nulemiami scenarijai, yra įmanomi. Todėl tokioje būsenoje galime išsirinkti su pageidaujamu rezultatu susijusią galimybę ir meditacijų metu ją stebėti, kol ji taps realybe mūsų kasdienybėje.

Kad ir kaip abejotina skamba ši prielaida, vis dėl to ja besivadovaujantys žmonės viešai dalijasi išpūdžiais apie jos veiksmingumą,¹³ prie kurių prisidėčiau ir aš, nes esu patyrusi šių praktikų veiksmingumą „savo kailiu“. Tuo pat metu, žmonių patirtis papildė mokslinio eksperimento būdu generuojami bei dokumentuojami duomenys, kurie suteikia vis daugiau informacijos apie tai kaip Dispenzos siūlomi savi-pagalbos metodai, jei juos galima taip

¹³ Šiuo metu internete, oficialioje *Dr. Joe Dispenza* paskyroje youtube platformoje, yra per 400 liudijimų, kuriais pasidalino žmonės pagerinę savo sveikatą, emocinę būseną, asmeninius santykius, finansinę ar profesinę padėtį, naudodamiesi Dispenzos sukurtais praktikomis. Nuoroda į liudijimų puslapį youtube paskyroje: [Dr. Joe Dispenza Testimonials - YouTube](#) (žiūrėta 2023 spalio 11 d.).

pavadinti, veikia¹⁴. Tad, nors mokslo pasaulyje Dispenzos išvalgos sunkiai skinasi kelią į pripažinimą, žmonių patyrimus susijusius su Dispenzos kvantinio lauko veikimo interpretacija sudėtinga paneigti. Vis dėl to, šios žinios nėra visiškai naujas atradimas, mat suvokimas apie visą jungiantį energijos lauką, yra būdingas daugeliui senųjų, prieš Vakarų civilizacijos išsigalėjimą egzistavusių kultūrų, iš kurių taip pat galima pasimokyti įgūdžių susijusių su praktiniu šių teorijų taikymu. Tarp tokių kultūrų yra ir polinezietiškoji Naujosios Zelandijos salyno senųjų gyventojų maorių kultūra, kuri man yra pažįstama dėka MA-URI praktikos¹⁵. Ji darė stiprią įtaką ir mano tiriamąją veiklą, todėl noriu pristatyti savo kelią į ją šiame rašto darbe.

1.4 Praktikos vedamas sąmonės pažinimas: MA-URI

Sprendimą pradėti mokytis MA-URI, kaip tada maniau, prisilietimo meno¹⁶ 2018 metų rugsėjo mėnesį priėmiau intuityviai, pasikliaudama netikėtai iš sąmonės iškilusiu vaizdiniu, kuris man priminė kažkada didelį įspūdį palikusių pirmąją pažintį su MA-URI *bodywork*¹⁷ demonstracija. Ji įvyko 2016 metų renginyje „Žvalumo diena“, Vilniaus mieste, VU Botanikos sodo organizuojamoje kasmetinėje sveikos gyvensenos populiarinimo šventėje. Į šią demonstraciją žvelgiau kaip į savotišką „pasirodymą“, niekaip negalėdama kategorizuoti, kas tai – šokis, spektaklis ar masažas, mat šioje technikoje susijungia visos šios priemonės ir išraiškos formos, tačiau dėl savo ritualinio atlikimo būdo šis įvykis man labiausiai priminė vizualiuosiuose menuose sutinkamą performanso žanrą. Tai sakydama turiu omenyje, jog jaučiausi taip tarsi stebėčiau meninę kūrybą, bet be perdėto teatrališkumo, kuris būdingas sceniniams pasirodymams. Tai buvo labai įtraukiantis, nors visiškai neinteraktyvus performatyvus vyksmas, todėl ilgą laiką po šios demonstracijos jį vis prisimindavau. Nepaisant to, iki kol pradėjau šios praktikos mokytis praėjo dveji metai. Tą lemtingą 2018 metų rugsėjį,

¹⁴ 2023 metais, Dispenza buvo įvardintas kaip vienas iš bendraautorių bent keturiuose publikacijose moksliniuose leidiniuose, kurios visos buvo susiję su meditacijos praktikos taikymu sveikatinime bei gydyme. Publikacijas, anglų kalba, galima rasti čia: <https://www.researchgate.net/profile/Joe-Dispenza>

¹⁵ MA-URI praktika oficialiai įregistruota 1992 metais, kuomet maorių kilmės gyduolis Hemi Fox iš Naujosios Zelandijos ir jo europietė žmona iš Danijos Katja Fox įkūrė MA-URI institutą (angl. *MA-URI Institute*). Instituto idėjiniai pagrindai rėmėsi polinezietiška navigatoriaus filosofija bei gyduoliškomis praktikomis pritaikytomis moderniam žmogui. Nors ankstyvaisiais metais ši praktika buvo labiausiai orientuota į fizinių bei emocinių negalavimų šalinimą pasitelkiant *bodywork* prisilietimo sesijas, šiuo metu institutas labiau orientuotas į savipagalbos bei asmeninio tobulėjimo praktikas, kurių pagrindą sudaro MA-URI poziciniai šokiai bei navigatoriaus filosofija jungiama su teorinėmis naujųjų sąmonės mokslų žiniomis.

¹⁶ Intuityvus sprendimų priėmimas, pagal mąstymo modelį, kurį siūlo naujieji sąmonės mokslai, yra pranašesnis negu racionalusis būdas priimti sprendimus, mat intuityviai priimamus sprendimus įtakoja ne tik intelektualinės žinios, bet ir neįsisąmoninta informacija. Kaip jau minėjau, Hawkinsas teigia, jog „mūsų smegenys konstruoja šio pasaulio tikrovę priimdamos virpesius, kurie susideda iš nematerialių aukštesniųjų sferų.“ (Hawkins 2012: 152) Tad mes nuolatos priimame didelius kiekius informacijos, net jei jų neįsisąmoniname ir ši informacija pasireiškia intuicijos pojūčiu.

¹⁷ *Bodywork* (angl. *body* — kūnas, *work* — darbas) terminu paprastai vadinamos alternatyvios medicinos praktikos, kurioms būdingas holistinis žmogaus gerovės, kaip fizinės, emocinės ir mentalinės darnos suvokimas, atliekamos dirbant su žmogaus kūnu.

vos prasidėjus doktorantūros studijoms, suradau seną man kažkada duotą MA-URI lankstinuką, suvedžiau pavadinimą MA-URI į internetinę paiešką ir tokiu būdu sužinojau, kad kaip tik tuo metu buvo renkama nauja MA-URI mokymų grupė, pradėsianti mokytis 2018 m. spalio mėnesį, prie kurios ir prisijungiau. Kad ir kaip keista bebūtų, po matytos *bodywork* prezentacijos savo kūnų patyrusi MA-URI *bodywork* prisilietimą, aš vis dėl to turiu pripažinti, kad ritualinio *bodywork* proceso stebėjimas iš šalies man padarė netgi didesnę įspūdį, nei jo patyrimas, tad išmokti šio meno norėjau ne dėl objektyvių priežasčių, kurios dažniausiai tokius mokymus besirenkantiems susiję su sveikatos problemomis ar noru tobulinti profesinius įgūdžius gydymo ar sveikatinimo srityse, bet dėl estetiškos patirties, kuri pirmą kartą pamačius šio prisilietimo meno demonstraciją, man atėmė žadą. Kaip rašo kognityvinių mokslų tyrėjas Johnas Luterblis savo knygoje „An Introduction to Theatre, Performance and the Cognitive Sciences (Performance and Science: Interdisciplinary Dialogues)“: „<...> estetinė patirtis yra pagrįsta tuo, kad ji pranoksta lūkesčius“ (Lutterble 2019: 3 skyrius). Jeigu pasikliausime šia mintimi – tai liudyta MA-URI sesija man būtent ir tapo tokia estetinė patirtimi, kurią sutapatinau su performansu.

Tuo metu negalėjau įvardinti, kodėl taip įvyko, tačiau pradėjus studijuoti MA-URI *bodywork* sistemą, aš visgi galiu pateikti prielaidą paaiškinančią, kodėl jausena, kurią patyriau stebėdama *bodywork* sesiją, man pasirodė paveikesnė, negu jausena *bodywork* prisilietimą patiriant fiziškai. Atsakymas į šį klausimą susijęs su sąmonės būseną, į kurią patekau stebėdama MA-URI demonstraciją. Ji man leido visiškai užsimiršti apie fizines aplinkybes, ir sukoncentruoti dėmesį į tai, kas nematerialu – vaizduotės ir minčių pasaulį. Kai tuo tarpu prisilietimas suveikė visiškai atvirkščiai – jis priminė apie fizinę realybę, tad mintys susijusios su kūniškumu ir nerimu svetimam žmogui liečiant mano kūną, blaškė mano dėmesį. Todėl labai svarbus pastebėjimas, kurį atnešė ši patirtis buvo tas, jog fizinės aplinkybės (*bodywork* atveju – prisilietimas), nors naudojamos kaip pagalbinės priemonės, gali tapti trikdžiu kuriant emociškai paveikią patirtį. Ši mintis mane pastūmėjo labiau įsigilinti į tai, kas yra MA-URI ir kaip ši praktika gali praturtinti mano žinias apie veikimą scenoje nematerialiomis priemonėmis.

Vienas dažniausiai viešumoje matomų MA-URI praktikos aspektų yra *bodywork* sesijos¹⁸, todėl pirmą kartą su šia praktika susiduriantys žmonės mano, jog MA-URI pagrindas yra „gydantis prisilietimas“. Nors iš tiesų išgijimai, savi-pagalba ar savęs ugdymas šioje praktikoje labiau siejami ne su prisilietimu, o su per prisilietimą pasiekiamų emocinių būsenų pakitimais. Visgi prisilietimas šioje praktikoje reikalingas kaip įrankis, kuris leidžia nukreipti

¹⁸ Šios sesijos paprastumo dėlei viešumoje kartais pavadinamos masažu, nors iš tiesų šio proceso prilyginti masažui nederėtų. Skirtingai nei masaže prisilietimas šiose sesijose yra tik vienas iš aspektų ir jis nelaikomas esminiu. Atliekančiam MA-URI *bodywork*’ą taip pat svarbus ritmas, šokis, kojų pozicijos bei sąmonės būseną į kurią jis/ji patenka, tad galima teigti, kad šioms sesijoms būdingas rituališkumas tampantis esminiu atlikimo elementu.

dėmesį į fizinį žmogaus kūną, tačiau iš esmės jis nėra būtinas, nes, pasak teorijų, kuriomis remiasi MA-URI praktika, sąmonės veikimas yra nelokalus, būtent – jos veikimas apribotas ne niutoniškosios fizikos, kuri didžiausiu greičio matu laiko šviesos greitį, bet kvantinės fizikos dalelių susietumo principais, kurie susietoms dalelėms leidžia veikti tuo pat metu fiziškai esant fiziškai visiškai skirtingose lokacijose¹⁹. Šis veikimas MA-URI sistemoje aiškinamas pasitelkiant polinezietiškąjį pasaulio suvokimą, apie kurį netrukus papasakosiu plačiau, tačiau šiam tikslui taip pat naudojamas ir vakarietiškam protui lengviau „įkandamas“ paaiškinamas pasitelkiant jau minėtąją dr. Davido R. Hawkinso skalę, kuri paaiškinta pateiktame sąmonės žemėlapyje. Ši žemėlapi galima rasti knygoje „GALIA ir JĖGA. Sąmonės anatomija. Neregimieji žmonių elgsenos faktoriai“ (2014). Šioje knygoje Hawkinsas paaiškina savo sukurtą sąmonės lygio tyrimo metodą, kuris leidžia detalai apibūdinti ir kiekybiškai įvertinti atskirų žmonių, įvairių reiškinių bei visuomenių sąmonės lygį. Šis metodas yra empiriškai išbandytas pasiūlymas, kaip empirinius bandymus galima pasitelkti sąmonės tyrimams, kad jie padėtų atsakyti, su sąmonės veikimu susijusius klausimus. Taigi, kaip matote pateiktame sąmonės žemėlapyje, Hawkinso skalėje sąmonės būsenos yra skirstomos pagal skaičių nurodantį „kalibravimo lygio vienetų“ (skiltis: kalibravimo rodiklis) skaičių. Šis skaičius nėra išgalvotas, tačiau jis taip pat neturi atitikmenų kitose matavimo sistemose, ir galioja tik paties Hawkinso aprašytoje sąmonės žemėlapio sistemoje, kuri grindžiama kineziologiniais²⁰ matavimais paremtais tyrimais. Pagal šią lentelę, kaip teigiama MA-URI mokymuose, norint pradėti išgyventi pozityvius pokyčius savo gyvenime, reikia peržengti bent 175 kalibravimo lygio vienetų būseną, kuri čia vadinama „išdidumu“, ir įžengti į 200 kalibravimo lygio vienetų būseną, kuri vadinama „drąsa“.

¹⁹ Nelokalumas yra vienas esminių kvantinės mechanikos bruožų, pasireiškiantis tuo, jog, nepriklausomai nuo atstumo, kuris skiria kvantiškai susietus objektus, pokyčiai viename iš jų tuo pat metu pasireiškia ir kitame. Galima sakyti, kad kvantiniu susietumu susieti objektai tampa vienu dariniu, nors ir skiriami pačių didžiausių atstumų. Kad ir kaip neįtikimai tai skamba, šie kvantinio susietumo bei nelokalumo fenomenai buvo ne kartą patvirtinti laboratoriniais eksperimentais, todėl jie nekelia abejonių ir yra laikomi esminėmis kvantinės sistemos ypatybėmis: [Nonlocality and Entanglement - Quantum Theory and the Uncertainty Principle](#) (žiūrėta 2024-03-30)

²⁰ Kineziologiniai matavimai — dar žinomi kaip raumenų testavimas — tai specifiniai diagnostiniai testai mėginantys „prakalbinti žmogaus kūną“. Taikomosios kineziologijos pradininkas — George'as Goodheartas — pirmasis pradėjo testuoti raumenis, nes pastebėjo, kad tiriant raumuo kartais atrodo silpnas, nors jokių atrofijos ar kitų raumens jėgos sumažėjimo priežasčių nėra. Pasitelkdamas šias žinias, Hawkinsas raumenų susilpnėjimą susiejo su sąmonės būsenų pakitimu ir, atlikęs praktinius eksperimentus, susistemino sąmonės būsenas į jau minėtąją sąmonės žemėlapi. Išsamesnė informacija apie kineziologiją: [Taikomoji kineziologija | LFMTKA](#) (žiūrėta 2024-03-30)

SĄMONĖS ŽEMĖLAPIS

Dievo supratimas Dievas yra:	Gyvenimo supratimas Gyvenimas yra:	Lygis		Kalibravimo rodiklis	Emocija	Procesas
PATS	TIESIOG YRA	Nušvitimas	↑	700-1000	Neapsakoma	Grynoji sąmonė
Visa apimantis	Tobulas	Ramybė	↑	600	Palaima	Nušvietimas
Vienas	Išbaigtas	Džiaugsmas	↑	540	Ramybė	Pasikeitimas
Mylintis	Svelnus	Meilė	↑	500	Pagarba	Apreiškimas
Išmintingas	Prasmingas	Racionalumas	↑	400	Supratimas	Abstrakcija
Gailestingas	Harmoningas	Priėmimas	↑	350	Atleidimas	Transcendencija
Įkvėpiantis	Viltingas	Ryžtas	↑	310	Optimizmas	Ketinimas
Igalinantis	Patenkinamas	Neutralumas	↑	250	Pasitikėjimas	Paleidimas
Leidžiantis	Įmanomas	Drąsa	↓	200	Patvirtinimas	Igalinimas
Nesuinteresuotas	Reikalaujantis	Išdidumas	↓	175	Panika	Pasipūtimas
Kerštingas	Priešiškas	Pyktis	↓	150	Neapykanta	Agresija
Neigiantis	Nuviliantis	Noras	↓	125	Troškimas	Pavergimas
Baudžiantis	Bauginantis	Baimė	↓	100	Nerimas	Nutraukimas
Zeminantis	Tragiškas	Sielvartas	↓	75	Gailėjimasis	Liūdnumas
Smerkiantis	Beviltiškas	Apatija	↓	50	Neviltis	Atsizadėjimas
Pagiežingas	Blogas	Kaltė	↓	30	Kaltinimas	Destrukcija
Niekinantis	Apigailėtinas	Gėda	↓	20	Pažeminimas	Eliminacija

Šaltinis: David R. Hawkins „Galios ir jėga“, 2014 m..

Šaltinis: David R. Hawkins „Galios ir jėga“, 2014 m..

Pav. 1 Hawkinso Sąmonės žemėlapis kopija.

Tai yra riba, kuri, pasak Hawkinso, taip žymi perėjimą iš „jėgos“ į „galios“ sistemą – kurioje pasikliaujama nebe fizine jėga, o labiau mentaline bei dvasine galia. Tačiau kardinalūs pokyčiai vyksta tik 600 kalibravimo lygio vienetų sąmonės būsenoje, arba energijos lygmenyje, kuri vadinama „Ramybe“. Štai kaip šią būseną apibūdina pats Hawkinsas: „Stebėtojas čia susilieja su stebimais objektais – tarp jų nelieta jokių ribų“ (Hawkins 2014: 82). Vadinasi –išnyksta atskirtis tarp stebėtojo ir stebimojo. Ir tuo ši būseną primena gerai pavykusį spektaklį, kuriam būdingas susitapatinimas su scenoje esančiu personažu, jo jausena ir išgyvenimais. Tačiau iškyla klausimas – o kaipgi MA-URI praktikoje pasiekama ir taikoma ši būseną? Kad tai geriau suprasti, reikia pirmiausia susipažinti su maoriškuoju realybės supratimu, kuriuo remiasi MA-URI praktika.

Pagal maoriškąjį pasaulio suvokimą, beje labai panašiai kaip teigia ir jau minėtieji moksliniai šaltiniai, už mūsų kasdieniškojo pasaulio ribų egzistuoja kita dimensija žinoma kaip *Te Kore* (liet. *nulis*), kurią galima suprasti kaip visuomet egzistuojančio chaoso būseną pasižyminčią (kaip tai įvardino maorių kalbos tyrėjas, lingvistas bei psichologas Cleevas

Barlowas) „neribotos egzistencijos potencialu“ (Barlow 1994: 55). Pagal MA-URI mokymų sistemą, prie šio potencialo prisiliesti galima pasitelkus maoriškąjį keturių suvokimo pasaulių požiūrį. Šis požiūris į aplinkinį pasaulį, vakarietiškam, materializmo režimu gyvenančiam žmogui gali pasirodyti neįprastas, tačiau tuo pat metu – šis mąstymas gali padėti išsilaisvinti iš suvaržymų, kurie išsivysto per ne lyg koncentruojantis į fizinę, materialiąją realybę arba, maorių žodžiais tariant, į „Pirmąjį suvokimo pasaulį“ (maorių kalba: *Kotahi Te AO*). Juo, kaip rašoma pirmoje MA-URI vadovėlio dalyje, laikoma „objektyvioji realybė, kurioje mes nukreipiame savo dėmesingumą į fizinį kūną ir fizinę aplinką <...> kur pažįstame pasaulį per savo penkias jusles“ (Fox 2018: 26). Tuo tarpu, antrasis pasaulis (maorių kalba: *Korua Te AO*) yra pasaulis, kuriame dėmesys kreipiamas į: „emocijas, moterišką energiją ir introvertišką susikoncentravimą. Tai intuicijos, kolektyvinių ir kooperatyvių sprendimų, intuityvaus žinojimo, augimo, kūrybiškumo, emocinio susisaistymo bei tiek teigiamų, tiek neigiamų šeimos saitų pasaulis.“ (Fox 2018: 27). Trečiasis pasaulis (maorių kalba: *Koturu Te AO*) yra mistinis magijos, sapnų ir simbolių pasaulis. Šis pasaulis yra beribis ir spontaniškas, tačiau svarbiausia jo savybė yra ta, jog jame nebegalioja tos pačios taisyklės kaip pirmuose dvejuose pasauliuose, nes tiek fiziniai, tiek emociniai susisaistymai gali būti nutraukiami, pasitelkiant pagrindinį šio pasaulio principą, kuris teigia jog: „mes kuriame savo realybę mintimis ir požiūriais, kuriuos patys pasirenkame.“ (Fox 2018: 27) Šiame pasaulyje pripažįstamos multidimencinės realybės iš kurių mes galime rinktis. Todėl šis pasaulis priklauso vaikui, menininkui, šamanui bei mediumui – jame galima lengvai persikelti iš vienos realybės į kitą, todėl įžengus į šį pasaulį, galima įvykdyti norimus pokyčius, kurie vėliau pasireiškia fizinėje bei emocinėje realybėje. O štai ketvirtasis pasaulis (maorių kalba: *Kohwa Te AO*) priklauso sunkiai suvokiamai beribei ir belaikei sferai, kurią, susipažinę su šiuolaikinėmis mokslinėmis žiniomis, MA-URI Instituto įkūrėjai asocijuoja su tuo, ką Dispenza įvardija visa jungiančiu kvantiniu lauku, Hawkinsas – nematoma sfera, O Brėdikis – neišreikštą sfera.

MA-URI praktikos pagrindą originaliame jo variante sudarė *bodywork* sesijos, kurių metu prisilietimo dėka klientas buvo įgalinamas savyje pabudinti minėtuosius pasaulius – antrąjį, trečiąjį ir ketvirtąjį – ir tokiu būdu vykdyti pageidaujamus pokyčius, kurie vėliau pasireikštų ir pirmajame fizinio suvokimo lygmenyje, todėl ši praktika buvo pirmiausia siejama su prisilietimu. Tačiau pagal naująją programą ši praktika tampa vis labiau orientuota į savęs įgalinimą ir savi-pagalbą ir, nors *bodywork* sesijos vis dar yra jos dalimi, ji vis mažiau pasikliauja prisilietimu, o vietoje jo pasitelkia ritualinius pozicinius šokius (angl. *posture dances*)²¹, kurie sukelia sąmonės būsenų pakitimus. MA-URI naudoja šiuos šokius: „Albatross“

²¹ Kaip paaiškinama papildomą informaciją suteikiančiame MA-URI mokymų dokumente *The Significance of MA-URI posture dances*: „šie šokiai yra esminiai ieškant rakto į gilesnį ir intensyvesnį savęs suvokimą bei

(liet. *albatroso*), „Putangi tangi“ (liet. *rojaus anties*), „Nga Hau E Wha“ (liet. *keturių vėjų*), „Kotuku“ (liet. *baltojo garnio*) bei neseniai į programą įtraukto „Laumžirgio“ šokius²². Kiekvienas šių šokių turi praktinę paskirtį ir gali būti priskiriamas vienam iš minėtųjų pasaulių. Kaip pavyzdžiui, „Putangi tangi“ šokis – šokamas pėdomis „išmindant“ kvadrato formą, kuri simbolizuoja žmogaus užimamą teritoriją – pagal MA-URI mokymų logiką, suteikia jėgų kovoti už savo „teritoriją“ ir padeda įgauti ryžto bei užsispyrimo įgyvendinant savo tikslus, todėl yra asocijuojamas su pirmuoju suvokimo pasauliu. „Albatross“ šokis – padeda pabudinti emociją, todėl siejamas su antruoju, emociniu pasauliu. Tuo tarpu „Nga Hau E Wha“ šokis siejamas su lengvumu, žaismingumu, sugebėjimu greitai persiorientuoti, pakeisti kryptį, todėl jį galima sieti su trečiuoju mistiniu mago ir vaiko pasauliu.

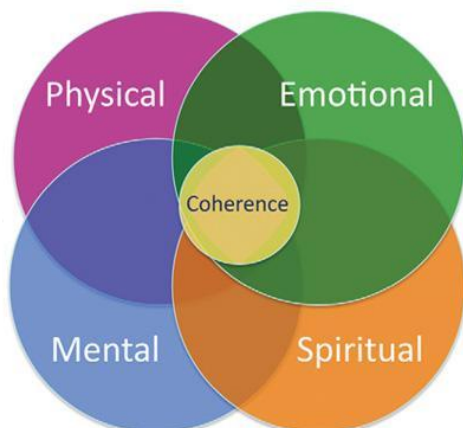
Šiems šokiams būdingi tam tikri judesiai, ritmas ir pozicijos, tačiau svarbiausia juose yra ne išorinė išvaizda juos atliekant, bet vidinė atliekančiojo būseną. Taigi, pozicinių šokių atlikime fizinis veiksmas yra neatsiejamas nuo emocinio bei mentalinio veikimo ir, netgi galima sakyti, jog veiksmas, kuriuos fiziškai atlieka šokančiojo kūnas yra laikomi mentalinio veiksmo bei pasąmoningo veiksmo rezultatu. Kaip pavyzdžiui, išmindomos platformos dydis bei forma „Putangitangi“ šokio metu parodo, koks šokančiojo santykis su vieta, kurią jis ar ji užima pasaulyje – jei išmindomas kvadratas ima panašėti į trapeciją, manoma, kad tai gali rodyti, jog šokančiojo santykis su savimi yra neadekvatus – jei trapecija siaurėjanti – tai gali būti ženklas, kad šokantysis linkęs nepasitikėti savimi; jei trapecija plėtėja – tai gali būti arogancijos, per didelio susireikšminimo ženklas. Jeigu šokant šį šokį imama žingsniuoti į priekį, manoma, kad žmogus pernelyg koncentruojasi į praeitį, mat pagal maorių pasaulio suvokimą žvelgti pirmyn reiškia žvelgti į praeitį – į tai ką matome, pažįstame, ką jau žinome iš praeities. Tuo tarpu žengti atgal – reiškia žengti į ateitį, nes to, kas vyksta mums už nugaros mes nematome, tad ši kryptis laikoma nežinomybės, vadinasi ir ateities kryptim. Bet žinoma siekiamybė yra nenužingsniuoti nei į vieną pusę – o pasilikti toje pačioje vietoje, kas reiškia atsidūrimą dabarties momente. Taigi, tokių šokių atlikimas yra paremtas ne virtuoziškumu ir jo paieškomis, o *buvimu* (angl. *presence*) duotajame momente (panašiai kaip ir Dispenzos išplėtos sąmonės atveju, apie kurią jis kalba), leidžiančiu atpažinti sritis savo gyvenime, kuriose trūksta balanso ir tą balansą sugrąžinti. Toks „susibalansavimas“ atliekamas pasinaudojant judesiu, nors tiksliau turbūt reiktų sakyti, pasinaudojant mentalinėmis bei emocinėmis pastangomis, kurios transformuojasi į judesį ir leidžia patekti į skirtingus suvokimo pasaulius. Įdomu pastebėti ir tai, jog labai panašiai suvokti vidinį pasaulį per keturių pasaulių – fizinio, emocinio, mentalinio ir dvasinio –

transformaciją. Jie taip pat yra svarbūs dvasiniam tobulėjimui, todėl šie *poziciniai šokiai* yra įrankis meditacijai ir transformacijai judesyje atlikti.“ (Fox 2018: 1) .

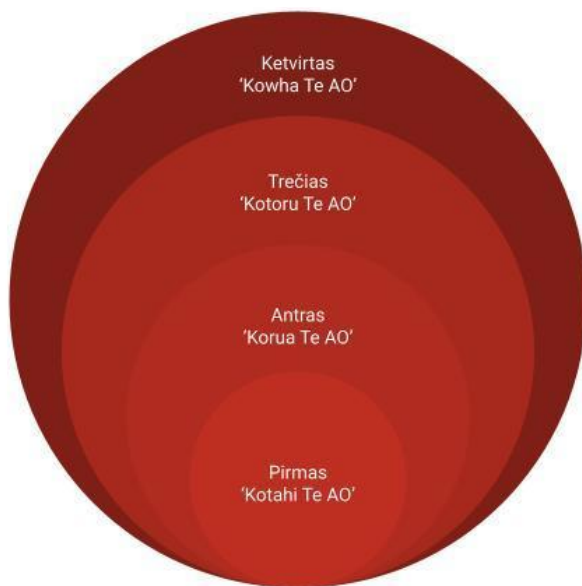
²² 2023 m. šiuos šokius papildė *Laumžirgio* šokis.

perspektyvą siūlo ir Širdies matematikos institutas, kuris šių aspektų balansą taip pat laiko sveiko ir harmoningo gyvenimo formule. „Mes pradėdame suprasti sveikatą ne kaip ligos nebuvimą, bet kaip procesą, kurio dėka individai išlaiko koherentiškumą (t. y. jausmą, jog gyvenimas yra suprantamas, suvaldomas ir prasmingas) ir sugebėjimą funkcionuoti vidinių ir aplinkinių pokyčių akivaizdoje“ (Antonovsky in McCraty 2015: 9) rašoma Širdies matematikos instituto tyrimus aprašančioje knygoje, kurioje buvo pateikta ir žemiau esanti diagrama primenanti maorių suvokimo pasaulius (2 ir 3 pav.).

Domains of Resilience



Pav. 2 Atsparumą skirtinguose lygmenyse parodanti diagrama iš 2015 m. publikuotos knygos SCIENCE OF THE HEART: Exploring the Role of the Heart in Human Performance Volume 2, HeartMath Research Center [Chapter 02: Resilience, Stress and Emotions | HeartMath Institute](#) (sudarytojas Rollin McCraty, PhD)²³



Pav. 3 Maorių suvokimo pasauliai. Autorės sukurta diagrama iliustruojanti vizualų šių pasaulių atvaizdavimą. Pirmajam pasauliui, kaip ir Širdies matematikos instituto diagramoje, priskiriamas fizinis žmogaus atsparumas, antrajam — emocinis, trečiajame akcentuojama minties galia, taigi mentalinis atsparumas, na o ketvirtasis pasaulis, nors ir tiesiogiai neįvardinamas aprašyme, vis dėl to labiausiai primena dvasinę realybės dimensiją, taigi taip pat atitinka Širdies matematikos instituto diagramą.

Taigi, Širdies matematikos tyrimai byloja, jog svarbu mokėti adaptuotis prie pokyčių visose minėtose gyvenimo srityse, kurios reprezentuoja ir maorių suvokimo pasaulius, ir išalikyti darną tarp jų. Panašiai teigia ir MA-URI įkūrėja Katja Fox, kuri akcentuoja sugebėjimą persiorientuoti iš vienos realybės į kitą:

²³ Lentelės vertimas. Pavadinimas: *Atsparumo sritys*. Sritčių vertimas iš kairės į dešinę: *Fizinė, Emocinė, Mentalinė, Dvasinė*. Tekstas diagramos viduje: *Koherentiškumas arba darna*.

„Kai įžengiame į vieną iš „suvokimo pasaulių“, mes tarsi užsidedame akinius, kurie išryškina savybes ir dėmesio taškus, kurie dominuoja būtent tame pasaulyje. Kitaip tariant, mūsų savęs ir mus supančio pasaulio suvokimas, ką matome ir į ką kreipiame dėmesį nuspalvinama šių „akinių stiklų“ spalva, ir ši spalva mūsų dėmesį nukreipia į tam tikras savybes ir realybes, kai tuo tarpu kiti dėmesio centrai yra išfiltruojami“ (Fox 2018: 26).

Sekant šia pasiūlyta idėja, keisti savo suvokimą mes galime ne fiziškai keisdami erdvę ar kažką keisdami erdvėje, bet pakeisdami dėmesio „filtrą“, kuris išryškina skirtingų „suvokimo pasaulių“ ypatybes, o tai reiškia, jog mūsų „pasaulio“ valdymo mechanizmas glūdi ne kažkur išorėje, o mūsų viduje ir jis veikia, kuomet valdome savo dėmesingumą. Šis pastebėjimas parodo subjektyvaus pasaulio galią daryti įtaką objektyviam pasauliui, o ne atvirkščiai, kaip esame įpratę manyti. Mat kontroliuodami savo dėmesį, pasak šios tradicijos, mes kontroliuojame kokiam pasaulyje „atsiduriame“. Todėl, nors vakarietiškoje kultūroje esame mokomi manyti, jog objektyvus pasaulis formuoja mūsų subjektyvų pasaulį, polinezietiškas pasaulio suvokimas, teigia, jog yra atvirkščiai. Šiai minčiai pritaria ir Širdies matematikos institutas bei jau minėtasis chiropraktikas Dispenza, kuris šią idėją pateikia iš dar labiau kraštutinės perspektyvos – jis teigia, jog subjektyvusis pasaulis ne tik daro įtaką, bet netgi formuoja apčiuopiamą fizinę realybę, todėl norėdami ją keisti, pirmiausia, minties pagalba, turėtume keisti savo subjektyvų pasaulį.

„Jeigu mintis jums bus realesnė už išorinę aplinką, smegenys nesugebės jų atskirti ir pasikeis taip, lyg įsivaizduojamas įvykis iš tikrųjų jau būtų įvykęs. Jei sugebėsite tai pakartoti daug sykių, ims keistis ne tik smegenys, bet ir kūnas, nes bus suaktyvinami nauji genai. Šie pokyčiai atitiks jūsų įsivaizduojamą ateitį, lyg viskas vyktų tikrovėje. Galiausiai įžengsite į naują realybę ir tapsite placebo“ (Dispenza 2016: 34).

Tokiu būdu, kaip teigia Dispenza knygoje: „Jūs esate placebo: kaip sąmonė virsta materija“ (2016) keisdami savo vidinį pasaulį mes keičiame ir savo kūną. Šis metodas yra gerai pažįstamas tiek sporto sričiai, tiek muzikos menui ir jis vadinamas *mentalinė repeticija*, tačiau jos paskirtis šiose srityse tėra treniruoti kūną pasirodymui/atlikimo veiksmui.²⁴ Vis dėl to, ką pastebi Dispenza ir kiti mokslininkai tyrinėjantys sąmonės veikimą, yra ir platesnis mentalinės repeticijos poveikis. Būtent – jos pagalba yra keičiamas ne tik fizinis žmogaus kūnas bei jo veiksmas, bet ir išorinė realybė. Būtent, jų teigimu, kuomet keičiasi mūsų vidinis pasaulis – keičiasi ir aplinkybės į kurias patenkame, ir tai pasireiškia per *synchroniškumą* fenomeną.

²⁴ Mentalinė repeticija ir jos suvokimas sporte bei muzikoje aptariamas antrame skyriuje.

1.5 Sinchroniškumai ir save organizuojančios struktūros

Sinchroniškumą sąvoką pirmasis pradėjo vartoti Karlas Jungas, kurią jis apibrėžė kaip: „prasmingą dviejų ar daugiau įvykių sutapimą, kuomet veikia kažkas daugiau, nei atsitiktinumo tikimybė“ (Jung 1952: 79). Tačiau į sinchroniškumus atsigręžia ir šių laikų mokslininkai nagrinėjantys sąmonės veikimą. Jau minėtasis dr. Davidas R. Hawkinsas, knygoje „Paleidimas“ štai taip apibūdina sinchroniškumus: „Sinchroniškumas – tai nepaprasti sutapimai, kurie racionaliam protui atrodo visiškai atsitiktiniai, tačiau iš tikrųjų jų priežastis yra mūsų skleidžiami pozityvūs jausmai, kurie pakeitė paleistą negatyvumą.“ (Hawkins 2012: 206)

Hawkinsas sinchroniškumus sieja su vidinės būsenos pakitimais, ar, jo paties sąmonės žemėlapiu terminologiją naudojant – su sąmonės būsenų kalibravimo lygio vienetų padidėjimu (būtent – kai iš žemesniųjų sąmonės būsenų pereiname į aukštesnes). Tuo tarpu Dispenza sieja sinchroniškumus su dėmesio nukreipimu į vieningąją kvantinę lauką, tačiau iš esmės Hawkinsas ir Dispenza vienas kitam neprieštarauja, nes jie abu sutaria, jog sinchroniškumai susiję su sąmonės būsenos pakitimais. Bet išsamiausias sinchroniškumų paaiškinimas pateikiamas naujausias žinias apie sąmonės virsmą materija pateikiančioje knygoje „Mind to Matter: The Astonishing Science of How Your Brain Creates Material Reality“ (2018), kur autorius dr. Dawsonas Churchas sinchroniškumams aptarti paskiria ištisą skyrių. Čia jis sinchroniškumus paaiškina kaip save organizuojančių struktūrų savybę. Jo teigimu, sinchroniškumų egzistavimas yra nenuneigiamas faktas, o ginčai gali kilti tik dėl to, kaip jie paaiškinami, o ne dėl to ar jie apskritai egzistuoja. Savo knygoje Churchas pasirenka atstovauti nuomonei, kuri paaiškina sinchroniškumus pasiremddama ekonomisto Džefrio A. Goldšteino sukurta ir biologo Peteris Corningas plėtota „savaime atsirandančių struktūrų“ (angl. *emergent structures*) teorija, kuri teigia, jog tokio pobūdžio struktūros pasižymi penkiomis savybėmis (Corning in Dawson 2018: 241):

- Radikalus naujumas: jos spontaniškai išvysto naujus bruožus.
- Koherentiškumas: jos save išlaiko laike.
- Aukštesnioji holistinė tvarka: joms būdinga vientisumo savybė.
- Dinamiškas procesas: jos evoliucionuoja.
- Pastebimumas: jas įmanoma atpažinti.

Vienas paprasčiausių tokių struktūrų pavyzdžių, kuriuos pateikia autorius, yra skruzdėlynai. Juose gyvenančios skruzdės negali suvokti savo darbo rezultato bei jo įtakos visai bendruomenei, bet jos gyvai reaguoja į maisto resursus, liūtis, priešus ir kitus faktorius, tam, kad išlaikytų skruzdėlyną. Tokiu būdu skruzdėlynas tampa *savaime atsirandančia struktūra*, kuri iš metų į metus gali išlikti nepakitusi, nors ją kuriančios skruzdės miršta kas kelias dienas. Šiame

procesu ir atsiranda galimybė sinchroniškumams – procesams, kurie iš vidaus atrodo kaip laimingi atsitiktinumai, tačiau žvelgiančiam į situaciją iš šalies, tieji „atsitiktinumai“ yra paaiškinami kaip struktūrai palaikyti reikalingi įvykiai, kuriuos reguliuoja aukštesnioji holistinė tvarka. Tad tokie įvykiai nėra „stebuklingi nutikimai“, tačiau veikiantysis iš vidaus negali numatyti jų prasmės, kuri regima tik žvelgiančiajam iš šalies ar iš tolimesnės laiko perspektyvos. Taip, Churcho teigimu, vyksta ir su žmogumi – sinchroniškumai rodo, jog jis paklūsta *savaime atsirandančios struktūros* dėsniams, nors jo vizija gali būti per siaura, kad numatyti, kokia turėtų būti tolimesnė jo veiksmų paskirtis. Skyrius apibūdinantis sinchroniškumą veikimą užbaigiamas fiziko Doyno Farmerio citata, puikiai susumuojančia šio fenomeno veikimo įspūdį jį patiriančiam: „Tai nėra magija [nes tam yra racionalus paaiškinimas], bet jausmas toks tarsi tai būtų magija“ (Farmer in Church 2018: 241).

Sinchroniškumas mini bei jiems dėkoja ir dažnas menininkas, tačiau nedaugelis yra juos sudokumentavęs taip išsamiai kaip savo knygoje „Eiti kiaurai sienas“ (2018) juos aprašė performanso menininkė Marina Abramovič. Jos autobiografinėje knygoje rasime visą virtinę ją gyvenime lydėjusių sinchroniškumų: nuo mažų sutapimų, tokių kaip lemtingas susitikimas su ilgamečiu partneriu Ulay, su kuriuo abu buvo gimę tą pačią dieną, iki sukrečiančių nutikimų, tokių kaip tragiškos mirtys – kuomet penki žmonės, atsisakę dalyvauti budistų vienuolių apsivalymo ceremonijoje, netikėtai žuvo lėktuvo katastrofoje. Aprašyti įvykiai kalba apie šios performerės sugebėjimą patekti į sąmonės būseną, kurioje, Dispenzos žodžiais tariant, užmezgamas ryšys su vieninguoju kvantiniu lauku ir atsiveria visos įmanomos galimybės, ir kurią lydi sinchroniškumų patirtys. Tad nenuostabu, kad ir jausenos, kurias ji apibūdina, dažnai primena tai, ką Dispenza vadina susijungimu su kvantiniu galimybių lauku.

Pavyzdžiui, štai ką Marina Abramovič rašo apie savo išgyvenimus po ilgų meditacijų Indijoje:

„Ir tada, kai įžengi į šią pakitusią proto būseną, – patenki į beribės energijos srautą, į tokią vietą, kur gali daryti ką panorėjęs. Tu jau nebesi mažasis „aš“ su visais savo apribojimais – „vargšėlė Marina“, kuri apsiverkia kaip kūdikis, jei smulkindama svogūną įsipjauna pirštą. Kai stoja šitokia laisvė, jautiesi tarytum susijungęs su kosmine sąmone. Tai tas pat, kaip netrukus supratau, kas įvyksta per kiekvieną gerą performansą: atsiduri didesnėje skalėje; nelieta jokių apribojimų“ (Abramovič 2018: 207).

Šis apibūdinimas atitinka tai, ką rašo Dispenza, knygoje „Tapkite antgamtiški“ apibūdindamas susijungimą su kvantiniu lauku:

„Taigi, Jūsų sąmonė pateko į kvantinį lauką. Jūsų kūno ten nėra, vadinasi nieko negalite pamatyti, nieko išgirsti, užuosti, negalite nieko paliesti, pajauti jokių skonių. Pojūčių nėra. Šia

begalinę kvantinę sferą jūs suvokiate tik per sąmonę. Kai tai įvyksta, jūsų sąmonė prisijungia prie aukštesniųjų dažnių šaltinio, kuris sudarytas iš begalinės energijos ir informacijos. <...> kvantiniame lauke egzistuoja visiškai visos galimybės“ (Dispenza 2017: 75).

Remiantis Abramovič ir Dispenzos aprašymų panašumais, galime spėti, jog jie apibūdina tą patį fenomeną, kuris įvyksta tiek meditacijos, tiek performanso metu. Ir ši būseną, kaip ir MA-URI praktikose apibūdintasis ketvirtasis suvokimo pasaulis, kuris taip pat pasižymi panašiomis savybėmis – beribės ir belaikės erdvės pajutimu bei neribotomis galimybėmis įgyvendinti pokyčius – pasiekama ne materialiomis priemonėmis. Raktas leidžiantis atverti duris į šią būseną yra dėmesio pakitimas, nukreipiant jį nuo materijos į energiją. Dispenzos praktikose tai daroma tiesiogine prasme instruktuojuant medituojantįjį žmogų nukreipti dėmesį į tuščią erdvę, MA-URI praktikose – tokia būsena pasiekama per susikoncentravimą į ritmą ir judesį, o štai performanse, kaip byloja Marinos Abramovič pasidalinimai, per sąmoningą susikoncentravimą į bet kokią atliekamą veiksmą.

Tačiau ar ši būsena yra naudojama ir tyrinėjama teatre? Reikia pripažinti, kad didelė dalis teatrinės kūrybos rodos apsiriboja fizinio, emocinio ir intelektualinio lygmens veikime, ką parodo ir atlikimo technikos, kurios remiasi psichologinėje plotmėje analizuojama rašytine dramaturgija. Tačiau ar yra darbų, kurie veikia pasitelkdami kitokias priemones, nei fizinės realybės imitavimas, emocinis manipuliavimas bei intelektualinis suintrigavimas ir, pagal maorių suvokimo pasaulių skalę, galėtų būti suprantami kaip veikiantys trečiojo ar net ketvirtojo suvokimo pasaulio plotmėje? Iš man matytų pavyzdžių, galiu teigti, jog itin nuosekliai į šią temą gilinasi jau minėtasis britų dramaturgas, režisierius ir aktorius Timas Crouchas, kurio spektaklius, nors oficialiai jie nėra taip traktuojami, siūlyčiau pavadinti ir meniniais tyrimais, mat jie sukuria *potyrimines žinias*, kurias dažnai reflektuoja ir pats kūrėjas. Jo darbai pasižymi neužbaigtumu, kuris virsta interaktyvumu duotosiose aplinkybėse, kaip jau minėjau, priversdamas jas veikti, todėl esminių jo kūrybos bruožų norėčiau įvardinti „savaime atsirandančias struktūras“ (angl. *emergent structures*).

Kad įsitikintume, ar tikrai Timo Croucho darbų metu vykstančius procesus galima priskirti „savaime atsirandančioms struktūroms“ siūlau pažvelgti į vieną iš jo darbų – jau minėtąjį spektaklį „ANGLIJA“ – pasitelkiant savaime atsirandančios struktūros kriterijus, kurie, kaip jau minėjau, yra tokie (Corning in Dawson 2018: 241):

- Radikalus naujumas: jos spontaniškai išsivysto naujus bruožus.
- Koherentiškumas: jos save išlaiko laike.
- Aukštesnioji holistinė tvarka: joms būdinga vientisumo savybė.
- Dinamiškas procesas: jos evoliucionuoja.

- Pastebimumas: jas įmanoma atpažinti.

Taigi, **radikalus naujumas: spontaniškai išsivystantys nauji bruožai** yra neabejotinai būdingi šiam darbui, dėl nuolatos besikeičiančios rodymo aplinkos. Nors pjesė pirmųjų rodymu metu buvo parašyta konkrečiai Edinburgo „Fruitmarket“ galerijai ir į jos tekstą buvo įtrauktos nuorodos į tuo metu joje eksponuotus Aleksandro Hartlio darbus, autorius savo pjesių rinkinyje nurodo, jog šios aplinkybės gali ir netgi turėtų keistis su kiekviena nauja vieta ir nauja paroda. Todėl, kaip pavyzdžiui, pjesės tekstas, kuris Edinburge skambėjo taip: „Tikiuosi, kad būdami Edinburge rasite laiko susipažinti su Alekso darbais“, (Crouch 2011: 112) Niujorko Modernaus meno muziejuje, Marinos Abramovič darbų retrospektyvos parodoje skambėtų taip: „Tikiuosi, kad būdami Niujorke rasite laiko susipažinti su Marinos darbais“.

Tokių, pritaikomo teksto dalių yra ne viena, todėl pjesė rodoma vis skirtingame mieste, kitoje galerijoje, kitoje parodoje, ištis išsivysto naujus bruožus ir jos aplinkybės kiekvieną kartą leidžia naujoms temoms bei prasmėms atsiskleisti. Štai ką apie pjesės rodymus skirtinguose vietose sako pats autorius:

„Ši pjesė buvo pristatyta Andy Warhol muziejuje Pitsburge, kur Andy Warholo tema tiesiog šaukė <...> Kuomet vaidinome ją Niu Heiveno Jeilio centre skirtame britų menui, kur buvo eksponuojami Konstelbio ir Turnerio darbai, stipriai atsiskleidė visos imperialistinės, istorinės ir angliškosios temos, todėl pjesė nuskambėjo visiškai kitaip. Taigi, užuot kūręs darbą, kuris kontroliuoja savo prasmę scenoje, aš mėginu, ar bent jau tikiuosi, sukurti atvirą darbą, lankstų darbą, kuris leistų interpretacijos prasmei įvykti ir išnykti“ (Crouch in LePage 2012: 24-25).

Tai parodo, jog šis darbas atitinka savaime atsirandančių sistemų pirmąją savybę, o, jeigu pasikliausime Timo Croucho žodžiais, galima teigti, jog jis pasižymi ir **koherentiškumo arba darnos savybe**, nes **gali savaime išsilaikyti tam tikrą laiko tarpą** – pasirodymo metu – kad leisti naujai interpretacijai įvykti.

Dėl **aukštesniosios holistinės tvarkos – vientisumo** – savybės gali iškilti klausimų, nes tai itin priklauso nuo kiekvieno vakaro atlikimo, tačiau, galima sakyti, jog šiame darbe numatyta galimybė vientisumui „įvykti“, nes joje dramaturgine bei režisūrine prasme paliekama vietos adaptacijai ir pokyčiams, kurie turėtų išlaikyti darbo vientisumą. Tuo tarpu **proceso dinamiškumui: darbo evoliucijai** patvirtinti, ko gero įrodymų nereikia labai toli ieškoti – neabejotinai, pasirodymas, kaip ir kiekvienas kitas teatrinis darbas, evoliucionuoja kas kartą jį rodant, tik, žinoma, požiūris į šią evoliuciją priklauso nuo atskaitos taško. Jeigu žvelgsime iš autoriaus perspektyvos – ko gero iš jo žiūros taško evoliucija baigiasi tuomet, kai darbas yra išspausdinamas, tačiau atlikėjau – jis progresuoja nuolat.

Kalbant apie paskutinįjį kriterijų, darbo **pastebimumą**, abejonių dėl jo neturėtų kilti, netgi labai pragmatine prasme – yra aišku, jog darbas yra pastebimas ir atpažįstamas – su šiuo darbu autorius apkeliavo jau keturis žemynus, ir gavo ne vieną įvertinimą, dėl išskirtinio savo teatro stiliaus, inovatyviai žvelgiančio į žiūrovų įsitraukimą. Vadinasi darbas yra atpažįstamas kaip išskirtinai šiam kūrėjui būdingų bruožų turinti kūryba ir tai dar viena savybė, kuri leidžia šio kūrinio rodymo metu vykstančius veiksmus kategorizuoti kaip „savaime atsirandančių struktūrų“ atsiradimą.

Be abejo, gali iškilti klausimas – galbūt Timo Croucho darbai nėra išskirtiniai? Galbūt galime visą teatro kūrybą kategorizuoti kaip „savaime atsirandančias struktūras“ pagal Goldšteino ir Corningo suformuotus kriterijus? Juk daugelis spektaklių taip pat atitiktų **dinamiškos tvarkos, koherentiškumo** ir ne vienas iš jų netgi **pastebimumo kriterijus**. Tačiau Croucho darbus, nuo daugelio kitų teatrinių darbų, vis dėl to atskiria pirmoji savybė – **radikalus naujumas**, kuris išsivysto leidžiant aplinkybėms „režisuoti“ jo kūrybą ir ši savybė yra būdinga ne tik „ANGLIJAI“, bet ir kitiems Croucho darbams, kuriuose dažnai naudojama tai, ką pats autorius vadina „išlaisvinančiais apribojimais“ (Radosavljevic 2013: 151). „ANGLIJOS“ atveju šiais apribojimais tampa — besikeičiančios galerijos ir parodos; „Ažuolo“ atveju – besikeičiantis aktorius; „Mano rankos“ atveju – atsitiktinai parenkami besikeičiantys objektai. Šie apribojimai „pririša“ jo kūrinius prie pasirodymo metu egzistuojančių laiko ir erdvės, ir sukuria galimybes spontaniškai rezonuoti vis kitoms pjesės temoms ar, kaip rašiau straipsnyje „Teatro žurnale“, naujai „gyvybei“ atsirasti. Todėl galima teigti, jog Croucho darbus galima priskirti „savaime atsirandančių struktūrų“ kategorijai. Tik kodėl reikalingas toks sugretinimas?

Priežastis dėl kurios mėginu patalpinti Croucho darbus į šią kategoriją nėra savitikslių – šią sąvoką pasitelkiu tam, kad išgryninti naujos teatrinės koncepcijos principus, kuriuos, jau minėjau, sieju su sąmonės būsenų kaita. Pasitelkdama Timo Croucho darbų analizę per savaime atsirandančių struktūrų prizmę, esminių tokio teatro bruožų ir siūlau laikyti jo struktūrą (būtent — savaime atsirandančią struktūrą), o ne apčiuopiamas materialias aplinkybes ar priemones reikalingas tokiems darbams sukurti. Remdamasi šiuo teoriniu pasiūlymu, toliau kviečiu panagrinėti kaip ši prizmė pasitarnavo praktinėje mano kūrybos veikloje.

2. STEBĖTOJA KAIP KŪRĖJA

Šią tikrovę esame sukūrę mes patys. Ir mes patys esame sukūrę dėsnius, kurie ją valdo. Tai yra bendros mūsų visų kūrybos integracija. Ateis laikas, ir mes išmoksime tuos dėsnius keisti, tada tikrovę perkursime, padarysime ją tokią, kokią norėsime matyti.

(Tiller in Talbot 2014: 158)

2.1 Intencionalumo apraiškos „Ryšiuose“

Kuomet rašau šiuos žodžius, yra praėję jau penkeri metai nuo pirmųjų 2018-aisiais metais vykusią pjesės „Ryšiai“ skaitymų ir net šešeri metai nuo pirmųjų šios pjesės idėjos užuomazgų. Itin sėkmingai prasidėjęs projektas – pradėtas Kultūros tarybos paskirtos stipendijos pjesei rašyti dėka, ir numatytas įgyvendinti drauge su partneriais Meno ir mokslo laboratorija bei Dokumentikos namais, aktoriais bei kitais kūrybinės komandos nariais – galiausiai buvo pažymėtas tokia virtine nutrūkusių ryšių, kad man dar ir šiandien skaudu apie jį kalbėti. Tuo pat metu tai buvo ir ugdanti patirtis, kuri mane paskatino veikti bekompromisiškai, net jeigu tektų rinktis kūrybą atskirtyje ir daryti viską pačiai. Šis darbas taip pat įtvirtino mano sąmonėje intencionalumo kaip reikšmingos kūrybinio proceso dalies apsvarstymą.

Tarsi nujausdama šiame procese iškilsiančius sunkumus ir su jais nutrūksiančius bendradarbiauti pasiryžusių žmonių ryšius, pjesės dedikaciją pradėjau šiais žodžiais:

„Ryšiai“ prasidėjo nuo nutrūkusio ryšio.

Nuo žmonių, kurie išėjo, tačiau, tikiu, šiandien stebi mane.

Skiriama: Melanie, Daniel ir Nico.

Žinoma, ši dedikacija buvo skirta mirusiems žmonės, tačiau ji taip pat nusako ir tam tikrą sąmonės būseną – meditatyvią ramybės būseną, kurioje atsiduriame, kai mąstome apie išėjusius žmones, bet jau nebejaučiame skausmo dėl jų. Būtent tokioje būsenoje ši pjesė buvo parašyta ir jeigu prisiminsime pirmajame skyriuje pateiktą maorių keturių suvokimo pasaulių suskirstymą – tai šią sąmonės būseną galima būtų apibūdinti kaip perėjimą į trečiąjį suvokimo pasaulio lygmenį, kuriame jau nebegalioja emocinio pasaulio ir dažnai jį lydinčių manipuliacijų saitai. Tad kažkoku būdu šis dedikacijos tekstas tapo ir pranašiška žinute apie projektą lydėsiančius nutrūkusius ryšius ir išėjusius žmones, kurie mane lydėjo. Pirmasis šios dedikacijos išpranašautas įvykis buvo toks, jog man vos pradėjus rašyti pjesę, pasiligojo mano močiutė, o prieš įvykstant pirmiesiems jos skaitymams – sužinojau, kad ji mirė. Tad pirmieji 2018 metų rugsėjo 8 dieną vykę „Ryšių skaitymai“ Kuždesių scenoje prie LNDT, Sostinės dienų kontekste, įvyko nepraėjus nė parai po jos laidotuvių. Šis netikėtas įvykis dar labiau sustiprino rimties įspūdį šiuose režisuotuose skaitymuose, o kadangi jie vyko sekmadienį, 12 val. popiet, tuo metu

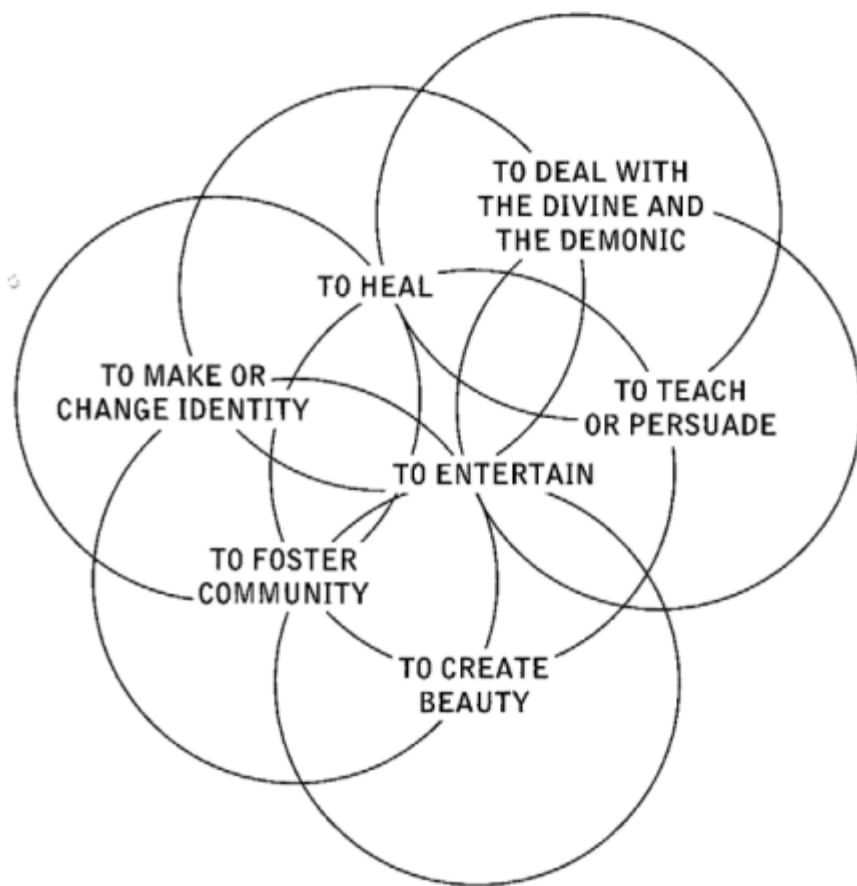
suskambėję Katedros bokšto varpai²⁵ dar prisidėjo prie šio įvykio rituališkumo. Tokios buvo pirmosios sinchronizacijų užuomazgos šiame kūrybiniame procese, paskatinusios susimąstyti apie *intencionalumo*²⁶ fenomeną, arba sąmonės neatsiejamumą nuo į jį nukreipto objekto.

Jau minėjau, kad mano šiame darbe referuojami mokslininkai, tokie kaip Brėdikis, Hawkinsas bei Dispenza, pritaria idėjai, jog mūsų sąmonė yra susieta su išoriniu materialiuoju pasauliu ir todėl pasirinkdami, kur nukreipiame dėmesį, o tai reiškia ir sąmonės srautą, pasak jų galime bent iš dalies kontroliuoti materialių aplinkybių mūsų gyvenime atsiradimą. Kitas, kiek mažiau radikalus, požiūris, į sąmonės ir objektyvios realybės ryšį vadinamas pre-kognicija – apibūdina daugiau nuojautą, intuiciją, apie tai, kas gali įvykti ateityje. Šis požiūris neteigia mus turint tiek daug kontrolės per dėmesio nukreipimą, kad galėtume generuoti fizines daiktų ar įvykių atsiradimo aplinkybes, tačiau, jei pre-kognicija iš tiesų egzistuoja, ji taip pat suteikia mums neeilinę pranašiško ateities numatymo savybę. Kad ir kuriuo požiūriu pasiklausime – ar idėja, jog energija seka paskui dėmesį, todėl mes galime ją kontroliuoti, ar mintimi, kad kontroliuoti negalime, tačiau galime nuspėti, kas įvyks – bet kokiu atveju šie abu požiūriai teigia, jog tarp sąmonės ir materijos yra ryšys, kuris per mūsų, žmogiškųjų, ar, netgi, nežmogiškųjų, bet sąmoningų būtybių veikimą, vienaip ar kitaip pasireiškia.

Tad kokią įtaką intencionalumas turi teatro kūryboje? Vienas iš esminių dalykų, kuriuos sukuria inencionalumas, tai yra funkcija, kurią spektaklis ar kitas sceninis kūrinys atlieka. Pasak Richardo Schechnerio ši funkcija gali būti priskirta vienai iš septynių kategorijų ir priklausomai nuo jų performansas atsiduria vienoje iš sferų, kurių užduotis gali būti: 1) užmegzti ryšį su dieviškuoju ir demoniškuoju aspektais; 2) gydyti; 3) sukurti ar keisti identitetą; 4) pasiekti ir įtikinti; 5) suteikti pramogą; 6) puoselėti bendruomenę arba 7) kurti grožį (Schechner 2002: 39).

²⁵ Ištrauka iš skaitymų pradžios, kurie vyko Vilniuje, 2018 m. rugsėjo 2 d., *Sostinės Dienose, Kuždesių Scenoje*, prie Lietuvos nacionalinio dramos teatro. Kaip pastebėsite, fone girdisi iš Katedros aikštės atsklandantis varpų garsas: <https://drive.google.com/file/d/0B3eilYROU3mRX1N3QIBZODJ6UmJ0QlJxdEVuQnBYMFBNQlZJ/view>

²⁶ Intencionalumas — sąmonės nukreiptumas į suvokiamą objektą, jų neatsiejamumas. Šaltinis, Jonaitytė J., Intencionalumas, Visuotinė Lietuvių Enciklopedija <https://www.vle.lt/straipsnis/intencionalumas/> (žiūrėta 2024-03-31)



Pav. 4 Čia pavaizduotos Richardo Schechnerio septynios susijusios performanso sferos, kaip jis jas pristato *Performance Studies: An Introduction* (2002) knygoje. Sferų pavadinimų, nusakančių jų funkciją, vertimas: 1) užmegzti ryšį su dieviškuoju ir demoniškuoju aspektais; 2) gydyti; 3) sukurti ar keisti identitetą; 4) pasiekti ir įtikinti; 5) suteikti pramogą; 6) puoselėti bendruomenę 7) kurti grožį. Diagramos autorius: Schechneris. Šaltinis: [SCHECHNER, Richard. 2006. "O que é performance?", em Performance studies: an introduccion, second edition. New York](#) (tikrinta 2024-01-17).

Šios sferos, vienaip ar kitaip yra susiję su kūrėjų ir/ar kūrėjų komandos intencija. Ir, nors „Ryšį“ rašymo procesas, kaip ir pirmieji šio kūrinio skaitymai, buvo intuityviai kreipiami į pirmąją sferą – jie buvo siejami su pomirtiniu pasauliu, o tai yra dieviškųjų ir demoniškųjų aspektų sfera – visgi kūrybinio proceso metu kažkas pasikeitė. Po pirmųjų, 2018 metų rugsėji vykusių skaitymų „Sostinės dienose“, antrieji skaitymai taip pat buvo organizuoti rimties atmosferai palankiame kontekste – Vėlinių savaitgalį. Šiuose skaitymuose užmegzti ryšį su išėjusiais buvo ne tik numanomas pjesės tikslas, bet ir aiškiai išreikšta intencija, atsispindinti ir komunikacijoje apie šį renginį, kuri buvo paremta kvietimu kalbėti apie ryšį su „esančiais ir

išėjusiais“.²⁷ Vis dėl to tikroji, nebylioji intencija, išaiškėjo tik po šių skaitymų. 2018 metų lapkričio mėnesio 27 dieną, po to kai buvo atmetas pirmasis šiai pjesei pastatyti pateiktas finansavimo prašymas, ir, norėdama išsiaiškinti, kas norės tęsti darbą su šiuo projektu, o kas –pasitraukti, kvietime susitikti aptarti „Ryšius“ su tuometine kūrybine komanda, rašiau:

Man rodos [mano doktorantūros studijų] tyrimo klausimas dabar labiau panašus ne į žiūrovo kūrybinį indėlį, o į opesnę klausimą — kaip funkcionuoti Lietuvoje esant nepriklausomu kūrėju? <...> Prisipažinsiu, mane net intriguoja galimybė įrodyti, kad įmanoma sukurti kūrybinį produktą, kuris nepriklauso jokiai institucijai ar autoritetams ir gali funkcionuoti.²⁸

Dabar, jau ramesniu protu peržvelgusi į čia minimą kūrybinį bei tyrimo etapą manau, kad tuo metu mano kūrybinė intencija neatitiko nei vienos iš Schechnerio išvardintų funkcijų: nors formaliai deklaravau ką kitą, peržvelgus kūrybinio proceso dokumentaciją, rodos, jog mano intencija kuriant šį darbą buvo susijusi su ambicija siekti pripažinimo.. Kaip rodo citata iš tuo metu rašyto el. laiško – iš tiesų mane netgi intrigavo galimybė įrodyti, kad galiu sukurti kažką, kas „gali funkcionuoti“ (būtent – tapti pilną nešančiu produktu) niekam nepadedant. Bet šios ambicijos priežastys, kaip dabar suprantu, buvo dar gilesnės, nei asmeniniai principai. Gal pasirodys paradoksalu, bet aš buvau taip slegiama kaltės, jog atsidūriau privilegijuotoje pozicijoje, kurioje galėjau devynis mėnesius rašyti pjesę dėka Kultūros Tarybos suteiktos stipendijos, kad jaučiausi žūtbūt privalanti sukurti kažkokį populiarumo ir gerų pardavimų vertą produktą. Nors iš tiesų – formaliai iš manęs to niekas nereikalavo, bet, nuolat gyvendama pagal transakcinį ekonominės naudos siekimo mąstymo modelį, aš pati sau buvau užsibrėžusi, kad privalau sukurti kažką, kas sulauktų pripažinimo. Antraip, kaip maniau tada, nepateisinsiu žmonių, kurie manimi patikėjo, lūkesčių ir būsiu „išvaisčiusi“ kultūros stipendijos lėšas, kurios galbūt galėjo būti skirti labiau pasiteisinančiai „investicijai“. Todėl ši ambicija man buvo svarbesnė už bet kokią deklaruojamą, kad ir kaip garsiai išreikštą, intenciją.

Dabar įvertinusi jauseną, kurioje buvau, iš jau minėtojo Davido R. Hawkinso sukurtos sąmonės žemėlapių perspektyvos – priskirčiau sau būseną, kurioje dominavo kaltės emocija. O tai yra viena žemiausiai jo sudarytoje skalėje esančių sąmonės būsenų. Pasak paties Hawkinso:

„<...> kaltės jausmas, taip dažnai mūsų visuomenėje naudojamas kaip manipuliacijų ir bausmės įrankis, pasireiškia pačiomis įvairiausiomis formomis, pavyzdžiui, kaip sąžinės graužatis <...> Šiam lygmeniui būdinga skurdas ir neviltis. Aplinkinis pasaulis ir ateitis atrodo pilki, pagrindinė tema yra išėities nebuvimas. Apatija – tai bejėgiškumo būsena, jos visomis

²⁷ Nuoroda į komunikaciją publikuotą bernardinai.lt portale: [Jaunoji dramaturgė kviečia kalbėti apie ryšius su esančiais ir išėjusiais](#) (žiūrėta 2024-03-30).

²⁸ Ištrauka iš „Ryšių“ komandai 2018 m. lapkričio 16 d. rašyto el. laiško.

prasmėmis skurstančioms aukoms trūksta energijos, tad jos negali pasinaudoti net tais ištekliais, kurie joms pasiekiami“ (Hawkins 2014: 72).

Būtent taip jaučiausi ir aš nematydama išeities iš situacijos, kurioje maniau niekaip negalinti pateisinti į mane sudėtų vilčių bei lūkesčių, kuriuos žūtbūt jaučiausi įpareigota išpildyti. Supratau esanti neverta būti pozicijoje, kurioje buvau, ir kuo labiau taip jaučiausi — tuo mažiau norėjosi kažką kurti. Ir, nors negaliu tiksliai to pasakyti, bet manau, kad tai buvo viena iš priežasčių, kodėl po antrųjų pjesės skaitymų bei atmesto finansavimo prašymo, kūrybinė komanda ėmė byrėti — iš jos pasitraukė du aktoriai. Ir tai buvo kuo aiškiausias ženklas, jog atmosfera, kurią sukūriau nebuvo įkvepianti kurti. Ko gero tai ir buvo priežastis kodėl manyje tuo metu taip stipriai surezonavo jau minėtoji Foucault panoptizmo idėja. Man pradėjo aiškėti, jog, nors išoriškai manęs niekas neribojo, bet mano mąstyme — kaip ir Benthamo panoptikume įkalintų žmonių mintyse — buvo įdiegti suvaržymai, iš kurių norėjosi išsilaivinti. Tik aš nežinojau kaip tai padaryti.

Vis dėl to, aš bent jau supratau, kad privalėjau kažkaip išsibrauti iš mąstymo, kuriame pati sau buvau prisimetusi ekonominės vertės ir socialinio pripažinimo siekius. Ir čia man pagelbėjo MA-URI praktika. Besimokydama jos turėjau galimybę atsiraukti nuo „Ryšių“ kūrybinio proceso ir pažvelgti į situaciją iš šalies bei, per pozicinių šokių ir *bodywork* praktikas, susikoncentruoti į veiklą, kuri buvo kūrybiška, tačiau visiškai nesusieta su ambicijomis siekti pripažinimo ar ekonominių tikslų. Ir, nors negaliu pasakyti kaip tiksliai šie du dalykai susiję pasekmės-priežasties ryšiais — ar pirmasis įtakojo antrąjį ar atvirkščiai — bet man pavyko išlaisvėti kūniškai, ir tuo pat metu atpalaiduoti savo protą nuo suvaržymų arba, kitaip tariant, išlaisvėti mentalinę prasme.

Ir, nors toji mano pačios sau primesta kaltė iki galo nedingo, po kelių savaičių MA-URI mokymų²⁹ supratau, jog nėra padėties be išeities. Kad, jeigu nenoriu jausti poreikio kažką kažkam įrodyti, turiu kiek galima labiau atsiriboti nuo teatro industrijos bei jos siūlomų vertybių sistemos, pagal kurią ir aš pradėjau vertinti savo kūrybą.

Kad dar aiškiau suvokti, kas tada įvyko, rašydama šį darbą ir vertindama praeitį, aš įbrėžiau dar vieną apskritimą į Schechnerio pateiktą diagramą ir ten įrašiau funkciją, kurią būdama visiškai atvira su savimi, maniau, kad mano kūryba turėjo atlikti tuo metu. Ir ta funkcija buvo paprasčiausias socio-ekonominės naudos siekimas. Visa kita buvo pašaliniai kūrybos produktai. Todėl, kad nustoti gyventi šiuo socio-ekonominės statuso vaikymosi režimu, man reikėjo bent trumpam atsiriboti nuo šios kūrybinės industrijos primestų veikimo normų.

²⁹MA-URI mokymų skirtingų lygių mokymų išsidėstymas laike pateikiamas pirmame priede — 1. *Laiko juosta*.

Tuo metu man labai pagelbėjo ir perskaityta Naujosios Zelandijos salyno, choreografo ir teatro kūrėjo frazė, kurią radau viename interviu: “Mes turime reformuoti savo bendruomenių meno pagrindus, nes meno industrija sukūrė tiekėjo ir vartotojo santykius, kuriuose meninis santykis jau nebėra apie abipusį produktyvumą tarp žiūrovo ir menininko”³⁰. Nors niekad nebuvau mačiusi Ponifasio kūrybos, tačiau suvokdama kontekstą, kuriame jis kuria ir įžvelgdama tame didelę prasmę, mat jo darbai buvo skirti suburti kolonizacijos ar kitų destruktivių procesų išskaidytoms bendruomenėms, jaučiausi įkvėpta vėl kurti savaip ir daryti tai, kas man turi prasmę. Todėl aš pasirinkau būsimus pjesės „Ryšiai“ skaitymus įgyvendinti savo lėšomis, erdvėje, kuri nėra tiesiogiai susijusi su teatru – Vilniaus rajono A. Mickevičiaus bibliotekoje. Ir šį kartą nusprendžiau koncentruotis į tai, ką man tuo metu atrodė svarbiausia tirti ryšį su žiūrovu sąmoningai mėgindama išvengti bet kokių kitų intencijų ar siekių. Ir aš vėl pajaučiau laisvę kurti.

Kad atlikti eksperimentą, birželio mėnesį vykusiems skaitymams aš suradau naujus aktorius ir vėl pasirinkau būtent skaitymų formatą, norėdama šiame pasirodyme palikti erdvės žiūrovų įtakai, kuri proporcingai mažėja su kiekviena repeticija. Mano sumanymas buvo išlaikyti aktorių lankstumą, kurio dėka jie galėtų jautriai reaguoti į žiūrovų žvilgsnį ir pagal jį formuoti personažus, todėl tam buvo labiau tinkamas skaitymų formatas, kuris palieka daugiau vietos interpretacijai, nei iki galo surežisuotas spektaklis. Žinoma, šie tikslai sutapo ir su mano, kaip nepriklausomos menininkės, lėšų stygiumi, kurių „dėka“ neturėjau galimybės sumokėti aktoriams už ilgas darbo valandas, tad režisuoti skaitymai buvo visapusiškai patrauklus sprendimas. Tačiau, skirtingas nei per praėjusius skaitymus, šie skaitymai buvo vykdomi keturis vakarus, viena po kitos einančių dienų eigoje, o į juos kviečiamus žiūrovus suskirsčiau į keturias kategorijas. Šios grupės buvo tokios:

- Žmonės, kurie myli gyvūnus.
- Žmonės, kurie yra gyvenę užsieny.
- Šviesiaplaukiai žiūrovai.
- Visi norintys.³¹

Tokiu būdu norėjau patikrinti ar atsiras kokių reikšmingų prasminių koreliacijų tarp žiūrovų grupių bei jų kuriamų interpretacijų. Tuo pat metu, siekiau didinti pačių žiūrovų sąmoningumą apie tai, jog visiems įprastas tradicinis žiūrovų susiskirstymas pagal amžių ir lytį, ar profesiją bei išsilavinimą, turėtų būti permąstytas, nes žiūrovo ir sceninė kūrybos santykis nėra vienpusis. Būtent – norėjau atkreipti dėmesį į tai, jog, mano manymu, spektakliai nėra

³⁰ Šaltinis: [Dance shouldn't be like watching wrestling: it should have opinions. The Stage](#) (žiūrėta 2024-03-31)

³¹ Išsamesnę informaciją apie vykusius renginius galite rasti čia: <https://www.eventbrite.com/e/rysiai-tickets-62425831342#> (sekti nuoroda *View details* → *View all event details*)

kuriami konkretiems žmonėms – greičiau žmonių grupės³²³³, kuomet išryškėjo ir reikalingų žiūrovui užduoti klausimų formatas, pasidarė akivaizdu, jog norint suteikti galimybę žiūrovams pasisakyti nuoširdžiai reikėjo anoniminės rašytinės komunikacijos formos. Todėl buvo sukurtos spausdintos formos, kurias reikėjo užpildyti raštu. Formoje pateikiami klausimai buvo šie:

1. Kas yra pagrindinis pjesės veikėjas?
2. Kas nutiko Sandrai [vienai iš veikėjų]?
3. Kada jautėte stipriausią ryšį su atlikėju/atlikėjais?
4. Kiti komentarai.

Peržvelgus atsiliepimus žymesnių koreliacijų tarp žiūrovų grupės bei to, kaip kuriama pasirodymo prasmė, nebuvo pastebėta. Tačiau galima teigti, kad žiūrovo, kaip bendrakūrėjo, identifikavimas, įtakojo didesnę išitraukimą, mat didžioji dalis žiūrovų pasisakė bent vienu ar kitu metu jautę stiprų ryšį su atlikėjais ir atsiliepimai didžiąja dalimi buvo teigiami. Taip pat, džiūgavau perskaičiusi, jog kai kurie žiūrovai palaikė šiuos režisuotus skaitymus, spektakliu, nes iš tiesų mano vizija šiam spektakliui ir buvo palikti jį tokioje studijoje, kurioje vaidyba būtų minimali, tokiu būdu kūrybą paliekant žiūrovui ir jo įsivaizdavimo galiai. Kai kurie perprato šitą sumanymą ir komentaruose jau traktavo šį pasirodymą kaip spektaklį: „Spektaklis skirtas intymesnei erdvei, be jokių spec. efektų, projekcijų, ko šiais laikais maža, bet turėtų atsirasti vietos tokiam teatrui“ (0628 9). Antra vertus, buvo ir tokių, kurie, skaitymus matę jau antrą kartą, minėjo stokoję įdirbio šiuose skaitymuose ir dalijosi: „Jau matytas skaitymas, kuris įvyko prieš nacionalinį dramos teatrą. Reikėtų dar daugiau pastangų ir bus stipresnis ryšys. 1-as kartas buvo tikresnis. Šiek tiek. Ačiū. Daugiau skaitymų, daugiau naujų kūrinių.“ (0628 7). Taip pat buvo atsiliepimas, jog „Kažkaip ir kažkodėl buvo stipru“ (0628 18), o kai kas lygino skaitymų atmosferą su „Malholando kelias“ (angl. *Mulholland Drive*) filmu (0628 20). Ir, nors kai kurie atsiliepimai turėjo kritiškų pastabų – tokių kaip porai žiūrovų užkliuvusi humoro stoka ar per daug autoriaus paaiškinimų – bet jie visi bylojo apie vienokiu ar kitokiu būdu užmegztą ryšį ir išitraukimą. Visi, išskyrus vieną, kuris ar kuri, ko gero buvo parašytas tą vakarą skaitymus stebėjusio teatro kūrėjo ar kūrėjos, nes į klausimą, kada jautėte stipriausią ryšį su veikėjais, jis ar ji atsakė: „Nejaučiau“, o pastabose įrašė klausimą: „Kame tyrimas?“ Tokia kalbėjimo maniera labai priminė vėliau vykusį pokalbį su teatro industrijos autoritetais, todėl sprendžiu, kad tai buvo vienas ar viena iš jų.

Turbūt čia reiktų akcentuoti, jog ši pjesė kuriama minimaliomis raiškos priemonėmis –aktoriai pjesės skaitymų metu didelę laiko dalį praleidžia tiesiog stovėdami, kol žiūrovai,

³²Žiūrovų užpildytas formas su atsakymais, galima rasti čia: https://drive.google.com/drive/folders/1ZM8JRJw2Wx-wTRLUSeSEp_uaHI4kTXBS?usp=sharing

³³Nuorodą į po antrųjų skaitymų vykusios diskusijos pokalbio įrašą galite rasti čia: <https://drive.google.com/file/d/15jKEyl5zDjhcoetb-RT1pVcEhAvVjW6H/view?usp=sharing>

vedami autoriaus-pasakotojo tarsi gido, įžvelgia juose prasmes. Tad atlikėjai iš dalies paverčiami objektais, kuriems „gyvybę suteikia“ autoriaus ir žiūrovo vaizduotės kolektyviai kuriamas turinys. Ši idėja yra sąmoningai naudojama mėginant įgalinti stebėtojų vaizduotę ir kūrybiškumą, tačiau minėtieji teatro industrijos autoritetai jai nepritarė ir, nepaisant tiek pozityvių bei drąsinančių žiūrovų atsiliepimų, tiek organizatorių padėkos ir raginimo vėl pas juos grįžti³⁴, autoritetingose pozicijose esančių žmonių atsiliepimai mane vis dėl to paveikė labiausiai. Tokiu būdu, net mano prisiminimas apie tą vakarą vykusius skaitymus pasidarė iškreiptas, nes, kol nepraėjus penkiems metams iš naujo neperskaičiau žiūrovų atsiliepimų, aš tikėjau, kad skaitymai praėjo labai prastai ir prie „Ryšių“ pjesės pastatymo vystymo nusprendžiau bent kurį laiką negrįžti. Taigi, kol kas „varžybų“ tarp mano kaip kūrėjos autentiškos raiškos ir jas „kolonizuojančių“ normų rezultatas vis dar buvo 1:0 „kolonizatorių“ naudai.

Vis dėl to, po šešių režisuotų pjesės „Ryšiai“ skaitymų, nusidriekusių per pirmuosius mano doktorantūros studijų metus, atsirado ir netikėtų įžvalgų apie intencionalumą, virtusių sinchroniškumais. Kaip pavyzdžiui, kuomet repetavome pjesę, taigi ir buvome pirmieji jos žiūrovai, su aktorais pastebėdavome tokius netikėtai atsirandančius prasminius ryšius, kaip pavyzdžiui staiga pasirodantys žmonės, turintys pjesės veikėjų vardus – rodymuose Balkono teatre ten dažniausiai dirbusį fotografą „Ryšių“ skaitymuose pakeitė pjesės veikėjo bendravardis Jonas, o A. Mickevičiaus bibliotekoje, staiga sužinojome, jog seniau su mumis dirbusi vadybininkė buvo pakeista prieš pat pjesės rodymus, ir jos vietą užėmė pjesės veikėjos bendravardė Sandra. Tai buvo menkučiai sutapimai, iš kurių dar vienas pavyzdys buvo toks, kad nusprendus dedikuoti skaitymus šviesiaplaukiams žiūrovams (nors šią kategoriją pasirinkau visiškai atsitiktinai) staiga supratau, kad naujai sukviesti pjesę skaitysiantys aktoriai bus šviesiaplaukiai, o ir pasirodymuose grosiantis muzikantas, iki tol buvęs brunetas, netikėtai persidažė plaukus ir tapo blondinu. Pastabos apie sinchroniškumus sulaukėme iš vieno žiūrovo, kuris po skaitymų Mickevičiaus bibliotekoje asmenine žinute pasidalino tokiu pastebėjimu, po skaitymų išvykstantis pas žmogų vardu Jonas Danielius, kas yra gan reta vardų kombinacija, bet būtent tokius vardus iš vos penkių visoje pjesėje naudojamų vardų įsiminė ir su savo aplinkybėmis sugretino šis žiūrovas.

Taigi, intencionalumas virto sinchroniškumų patirtimis, kurias pastebėjau ne tik aš, bet kurios pasireiškė ir kūrybinei komandai ir netgi žiūrovams. Tad, jei pasiklausime Hawkinso, Dispenzos bei Churcho teorijomis tai reiškė, jog šis teatrinis kūrinys, „bendravo“ su aplinka kaip

³⁴ Renginių ciklo organizatoriai — Vilniaus A. Mickevičiaus biblioteka savo puslapyje netgi buvo paskelbę viešą pasidalijimą apie šį skaitymų ciklą, kuriuo išreiškė, jog: „Biblioteka labai džiaugiasi prisidėjusi prie Mildos meninio darbo išpildymo ir visada jos lauks čia sugrįžtant.“ Visas tekstas prieinamas čia: <https://www.amb.lt/lt/naujienos/bibliotekoje-vyko-meninis-tyrimas-pjese-ryšiai/1416>

savaime atsirandanti struktūra – jis buvo gyvas. Ši gyvo ir nenusipėjamo „bendravimo su aplinka“ savybė dar labiau atsiskleidė per kito teatrinio pasirodymo – (ne)saugumo – kūrybinį procesą apie kurį išsamiau rašau kitame poskyryje.

2.2 „(ne)saugumas“ ir savaime atsirandančios struktūros

Šiame poskyryje aptarsiu darbą pavadinimu „(ne)saugumas“, kurio, kaip „savaime atsirandančios struktūros“ savybės pasireiškė netikėtomis jungtimis su kontekstu bei rodymo aplinkybėmis, įtakojusiomis pasirodymo rezultata. Tekstą šiai pjese aš buvau pradėjusi rašyti dar 2017 metais, o pirmą kartą šio darbo eskizą, drauge su kolegėmis aktorėmis Severina Špakovska, Gabriele Aničiaite ir Migle Remeikaite pristatėme dar 2017 metų gruodį LMTA Meno centro organizuojamame „Balkono okupacijos“ konkurse, tačiau toliau jo taip ir nevystėme, iki kol 2019 metais gavau pasiūlymą pristatyti šį darbą tarptautiniame menų festivalyje Libano nacionaliniame teatre Tyro mieste. Gavusi pasiūlymą pradėjau mąstyti kaip galima būtų „nugabenti“ „(ne)saugumą“ neturint resursų nuvykti ten drauge su šį darbą kūrusiomis aktorėmis. Sprendžiant šią, ir kaip vėliau paaiškinsiu, kitas problemas šiame procese užgimė režisūros, kaip savaiminės organizacijos idėjos pritaikymo teatre, suvokimas.

Laimingas atsitiktinumas lėmė, jog iš repeticijų vykusių besiruošiant „Balkono okupacijai“ turėjau įrašų, kuriuose buvo užfiksuotas ne tik aktorių sakomas pasirodymo tekstas, bet ir atsitiktinis repeticijų metu tarp aktorių vykęs pokalbis. Šis įrašas ir tapo sprendimu leidusiu transportuoti pasirodymą į kitą šalį, o įrašytas atsitiktinis pokalbis tarp aktorių tapo šio pasirodymo elementu. Nors teatrinio pasirodymo metu ir nepateikiau šio pokalbio vertimo, jis suteikė laiko įvesti žiūrovus į tam tikrą būseną, kurios dėka „veikia“ šis tamsoje įgyvendinamas pasirodymas, bei davė galimybę supažindinti žiūrovą su pasirodymo „taisyklėmis“ – nurodyti, jog reikia išsijungti telefonus; susigaudyti, kad reikės skaityti vertimą bei pasidalinti istoriniais faktais apie Baltijos kelią bei lietuviškąsias sutartines³⁵, kurie kitų tautybių žmonėms iš Artimųjų Rytų, savaime suprantama, nebuvo žinomi, kaip ir man iki tol nebuvo žinomos Libano istorijos peripetijos. Taip pat, kadangi norint pristatyti pjesę buvo reikalingas vertimas, šis „priedas“ irgi tapo viena iš integralių pasirodymo dalių – čia atsirado „vertėjas“ kaip veikėjas, kuris bendrauja su žiūrovu per tekstą ekrane, kartais išversdamas tekstą, kartais – atsisakydamas tai daryti. Vertimas iš esmės tapo integraliu pasirodymo elementu, tarsi jis būtų pjesės personažas. Dėl šios priežasties „(ne)saugumas“ yra orientuotas į užsieniečių auditoriją, kurių patirtis, be kita ko, remiasi ir kolektyviniu (vertimo) skaitymu, o įžanga į jį, priklausomai nuo aplinkybių, gali būti

³⁵ Pasirodymas video formatu pateikiamas čia, įžanga, apie kurią kalbama pateikiama pirmosiomis minutėmis (00:00-03:10) https://drive.google.com/file/d/1aNzMBdzLSVG_zBa23sUSC6uuqzJ89vOs/view?usp=sharing

papildoma rašytine ar sakytine informacija apie Baltijos šalių istorinius įvykius bei lietuvišką sutartinės tradiciją. Taip pat, pasirodymo Libane dėka, jame atsirado interaktyvus elementas – sutartinės pamoka³⁶, kuri vyksta pasirodymo gale.

Iš tiesų, ši sutartinės pamoka buvo įtraukta ne sąmoningai mėginant padaryti tai pasirodymo dalimi, o tiesiog dėl to, kad festivalio, kuriame buvo pristatomas šis darbas, organizatoriai teiravosi ar negalėčiau taip pat pasiūlyti kūrybinių dirbtuvių. Tad, užuot organizuodama tam atskirą užsiėmimą, aš tiesiog paverčiau sutartinės pamoką pasirodymo dalimi ir ji suteikė šiam performatyviui pasirodymui užbaigtumo jausmą. Kaip išreiškė viena iš žiūrovų Libane, kadangi šį pasirodymą pradėjau trumpa paskaita apie *dainuojančią revoliuciją* Lietuvoje bei *Baltijos kelio* istoriją, viso pasirodymo metu pasikartojančios „Kas ten teka per dvarelį“ melodijos atkartojimas savo, žiūrovės, balsu, buvo esminis virsmas link kurio vedė istorija – virsmas, kuris nebeleidžia likti stebėtoju, ir paverčia žiūrovą *dainuojančios revoliucijos*, apie kurią pasakojau įžangoje į pasirodymą, dalyviu.

Šis pasirodymas, kurio didžioji dalis atliekama tamsoje klausantis garso įrašo ir ekrane skaitant jo vertimą, įgyvendinamas pasikliaujant žiūrovo galia kurti realybę savo vaizduotėje. Iš esmės šiame pasirodyme nėra nieko – nėra veiksmo scenoje, tik girdimi aktorių balsai; taip pat nenaudojami jokie scenografijos elementai, tik ekrane pasirodantis vertimas, kuris reikalauja išlaikyti dėmesį, kad nepraleisti nei vienos verčiamos eilutės, ir tokiu būdu – pasinerti į iš garso ir teksto sąveikos kylančių vaizdinių pasaulį. Žinoma – žiūrovas turi teisę rinktis ar klausytis, skaityti bei laikytis įsikibus istorijos nuotrupų, ar tiesiog pasiduoti, ir nesiklausyti, tačiau kadangi daugiau jokių blaškančių elementų scenoje nėra, jam, jau atėjus į pasirodymą, praktiškai labai sunku „pabėgti“ nuo pateikiamos istorijos, nes nėra kur daugiau investuoti dėmesį, kaip tik sekti tekstą erdvėje ir klausytis įrašo.

2019 metais sukurtame darbe, spektaklyje „Visiškas neatidėliotinas kolektyvinis neišvengiamas žemės išgelbėjimas“ (angl. *Total Immediate Collective Imminent Terrestrial Salvation*), kurį man teko matyti The Royal Court Theatre teatre, Londone, 2019 metų rudenį, Timas Crouchas taip pat atlieka kažką panašaus, tik kitokiomis priemonėmis – jis prikausto žiūrovo dėmesį kolektyvinio skaitymo būdu. Tačiau šiame spektaklyje tai daroma gan tiesiogiai – kiekvienam žiūrovui ant kėdės padedama knyga, kurioje pateikiama visa numatoma vakaro eiga. Tiesa, kartais informacija knygoje pateikiamas ne tekstu, o iliustracijomis, taip tiesiog sužadinant žiūrovo vaizduotę ir paliekant pačiam nuspręsti, ką tiksliai paveikslėliu norima pasakyti. Kaip pavyzdžiui, saulės užtemimas atkuriamas pakeičiant garso takelį ir knygoje pateikiant tiesiog tuščius juodus lapus. Šis dalyvavimas – skaitant ir įsivaizduojant, nėra

³⁶Trumpa ištrauka iš pasirodymo Libane bei sutartinės pamoka užfiksuota šiame reportaže (2 min. 30 sek.): <https://www.facebook.com/627617580973597/videos/504917377043415/> (žiūrėta 2024-03-30)

priverstinis, tačiau jis pateikiamas kaip pasirodymo dalis, tad jau prieš prasidedant spektakliui, žiūrovai yra informuojami, jog turės skaityti, o ir prieš tai – užtenka perskaityti pasirodymo programą, kad sužinotum, jog to iš žiūrovų bus tikimasi. Ir vis dėl to, kaip pastebi pats autorius (kuris taip pat yra ir aktorius šiame spektaklyje), beveik kiekviename pasirodyme atsiranda žmogus, kuris išreiškia nepasitenkinimą ar atsisako skaityti³⁷. Kaip pavyzdžiui, tą vakarą, kai spektaklį žiūrėjau aš (2019 m. rugsėjo 17 d.), vienas iš žiūrovų po aktorių pateikiamų instrukcijų, išreikšdamas pasipiktinimą garsiai pakomentavo: „Kas čia? Biblioteka?“, į ką viena iš aktorių kuo natūraliausiai ir nereaguodama emociškai atsakė: „Ne, sere, čia teatras.“ Jos sugebėjimas nepasimesti, atsakyti paprastai ir emociškai neįsitraukiant, rodo, jog tokiems atvejams yra pasiruošta. Kaip pažymi Crouchas, žiūrovai yra kviečiami dalyvauti, tačiau nenorintiems to daryti, nėra mėginama kažkaip įtikti, net jeigu tai reiškia, jog dalies publikos tokiu būdu netenkama. Ir vis dėl to, tokios, netgi numatomos, reakcijos, tampa pasirodymo elementu – joms yra pasiruošiama ir iš anksto apsvarstoma kaip šiose situacijose elgtis. Tokių žiūrovų yra tikimasi – todėl šia prasme jie tampa pasirodymo dalimi ir bendraautoriais, dar net neprasidėjus pasirodymui.

Panašiai įvyko ir „(ne)saugumo“ atveju – besiruošdama šį darbą rodyti Libane, režisavau jį turėdama omenyje žiūrovus bei pasirodymo kontekstą. Kaip pavyzdžiui, nujausdama, jog spektaklių žiūrėjimo kultūra Artimuosiuose Rytuose, kur vakarietiškas teatro menas yra gan naujas reiškinys, gali būti kitokia nei Europoje, sąmoningai įtraukiau tekstą ir keletą kartų pakartojau informaciją apie tai, jog žiūrovai turėtų išsijungti telefonus. Tačiau ir tai nesusveikė iki galo – kai kuriems žiūrovams tai vis tiek buvo nesvarbu ir jie viso pasirodymo metu naudojos telefonais. Tiesa, pamačiusi daugiau pasirodymų, supratau – jog tokia žiūrovų elgsena yra visiškai įprasta, nes šioje kultūroje niekas nereikalauja spektaklio metu išsijungti telefonus ar kažkaip ypatingai susikaupus žiūrėti spektaklį. Netgi atvirkščiai – žiūrovams įprasta gyvai reaguoti į pasirodymus scenoje, juos garsiai komentuoti ar interaktyviai reaguoti į veiksmą scenoje. Antra vertus, įspėjimai apie telefoną „(ne)saugumo“ rodymo Naujojoje Zelandijoje³⁸ metu tapo komišku elementu. Kadangi šventose Naujosios Zelandijos senųjų gyventojų – maorių – vietose, kur darbas buvo pristatomas, negalima naudotis telefonais, raginimas išsijungti telefonus žiūrovams pasirodė labai pažįstamas, ir todėl buvo palydėtas juoko banga. Taip pat, Libane netikėtai pridėta sutartinės pamoka puikiai suveikė ir pasirodyme Naujoje Zelandijoje – ji tapo integraliu ir neatsiejamu pasirodymo elementu, vainikuojančiu šią patirtį – suteikiančiu darnos, vienybės ir užbaigtumo pojūtį. Todėl, galima teigti, kad šis darbas yra auginamas

³⁷ Patirtį su žiūrovais naujausios pjesės rodymo metu Timas Crouchas aptaria *Playwrights in Lockdown: Tim Crouch* (2020 balandis) interviu metu. Nuoroda į interviu ištrauką: <https://www.youtube.com/watch?v=SOch42wQG14> (42 min. žiūrėta 2023-01-19).

³⁸ Darbo pristatymas vyko kovo 13 d. Maorių susirinkimų ir ritualinių apeigų atlikimo vietovėje — Waikare Marae.

besikeičiančių žiūrovų ir rodymo aplinkybių – pasirošimas joms, sąmoningai apsvarstant žiūrovų reakcijas į pasirodymo elementus, keičia ne tik kūrinio formą, bet netgi jo dramaturgiją.

Tačiau, kad ir kaip besiruoštum, taip pat neįmanoma visko nuspėti ir kartais reikia lankstumo, kad leistum aplinkybėms veikti savo kūrybą ir jų prasmę, kuri sinchroniškumą dėka tampa paveikesnė, nei būtum galėjus suplanuoti. Taip nutiko ir „(ne)saugumo“ atveju –repetuodama darbo pristatymą su kolege iš JAV, kuri buvo daugiau laiko praleidusi Libane ir išsamiau susipažinusi su šios šalies politiniu kontekstu bei einamaisiais įvykiais³⁹, buvau informuota, jog Libane truputėlį daugiau nei prieš mėnesį iki mano atvykimo taip pat įvyko labai panaši protesto akcija, kokią 1898 rugpjūtį Baltijos kelio metu išgyvenome mes Lietuvoje: spalio 27 dieną, nuo Libano šiaurės iki pietų per visą šalies pakrantę nusidriekė žmonių susikibusių rankomis grandinė, taikiai protestuojančių prieš korupciją ir po pilietinio karo įsigalėjusią valdžios tironiją. Tad, nors nenoriu sumenkinti savo darbo vertės, vis dėl to turiu pripažinti, kad šis „padovanotas“ kontekstas – kurį galima kategorizuoti kaip sinchroniškumą – ko gero turėjo tapti vienu iš faktorių, nulėmusių, jog „(ne)saugumas“ šiame festivalyje gautų apdovanojimą už geriausią scenarijų, mat įvykiai apibūdinti jame negalėjo neatliepti to, kas revoliucinėmis nuotaikomis gyvenančiame Libane įvyko spalio 2019 metų spalio 27 dieną.

³⁹ 2019 metų spalio 17 dieną, kuomet, mėginant išspręsti gilią ekonominę krizę Libane, buvo pasiūlyta apmokestinti pokalbius, vykdomus naudojantis internetinėmis paslaugomis (įskaitant socialines platformas *WhatsApp* bei *Facebook*), šalies gyventojai į šį sprendimą sureagavo išeidami į gatves protestuoti prieš šalį nustekenusią valdymo struktūrą. Protestai intensyviausi buvo spalio mėnesį ir viena iš tokių protesto akcijų įvyko spalio 27 dieną, kuomet Libano gyventojai, nuo šalies šiaurės iki pietų, susikibo rankomis, kas šiai šaliai — nuo 1975 iki 1990 metų išgyvenusiai pilietinį karą, kilusį dėl nesutarimų tarp šalyje gyvenančių musulmonų, krikščionių bei kitų religijų ir sektų atstovų — buvo retas ir vilties teikiantis įvykis. Išsamesnė informacija apie šį įvykį pateikiama čia: <https://www.aljazeera.com/news/2019/10/lebanon-protesters-form-human-chain-country-191027113442407.html> (žiūrėta 2024-04-30)



Pav. 5 Paveikslėlyje pateikiamos „(ne)saugumo“ pasirodyje (vykusiame Nacionaliniame Libano Teatre, Tyre, 2019 gruodžio 10 d.) naudotos fotografijos, sugretinančios Baltijos ir Libano kelią. Nuotraukų šaltiniai: [The Baltic Way marks its 30th anniversary on 23rd of August](https://www.balticway.org/2019/08/23/the-baltic-way-marks-its-30th-anniversary-on-23rd-of-august/) - [U.S. Embassy in Lithuania](https://www.usembassy.org/press/2019/08/23/the-baltic-way-marks-its-30th-anniversary-on-23rd-of-august/) ir <https://pin.it/12FqKtHCR> (tikrinta 2024-03-30).

Taigi, kiekvienas „(ne)saugumo“ rodymas savaime tapo meniniu tyrimu, leidžiančiu sukaupti informaciją apie tai, kaip skirtinguose kontekstuose žiūrovas, netgi prieš jam pasirodant, tampa kūrinio bendrakūrėju ir kaip galima tuo pasinaudoti, paverčiant tai pasirodymo elementu. Tačiau taip pat bendrakūrėjais čia tampa ir aplinkybės bei pasirodymo kontekstas, todėl iš tiesų ko gero būtų teisingiausia teigti, jog bendrakūrėjas yra *jautrumas pasirodymo aplinkybėms*, su kuria kūrinys tarsi pats bendrauja įprasmindamas jų atsiradimą. Šis lankstumas ir sudaro galimybes *savaime atsirandančioms struktūroms* rasti.

2.3 Bendradarbiavimas su Jaaku Sikku

2.3.1 Mentalinė repeticija: teorija

Mentalinė repeticija yra pasiruošimo atlikimui, ar, pasitelkiant angliškąją žodį, *performansui* (angl. *to perform* viena reikšmių yra *atlikti*) metodas, taikomas tiek sporte, tiek muzikoje, tiek, kaip minėjau, ir meditacinėse sveikatinimo praktikose (kaip pavyzdžiui kontraversiškoje Dispenzos praktikoje, kurią aptariau pirmame skyriuje). Mentalinės repeticijos

panaudojimo būdai skirtingose srityse taip pat skiriasi, tačiau šios praktikos tikslai yra panašūs. Muzikos srityje ji traktuojama kaip būdas lavinti atlikimo įgūdžius. Kaip pažymi knygos „Fortepijono praktikos pagrindai“ autorius Chuanas C. Chingas:

„Vienintelis būdas gerai įsiminti [kaip groti] yra išmokti praktikuotis mentaliai. Tiesą pasakius, mentalinė praktika yra pagrindinis visų šioje knygoje aptariamų praktikų tikslas, nes pasikliaudami vien technika jūs neišmokssite nepriekaištingai, muzikaliai ir be susijaudinimo groti prieš auditoriją. <...> Naudodamiesi mentaline praktika išmokssite groti fortepijonu vaizduotėje, be instrumento, įtraukiant ir pirštuotę bei pageidaujamo skambesio idėją“ (Chang 2014: 1.I.12).

Taigi, autorius siūlo mentalinę praktiką suvokti kaip svarbiausią atlikėjo įgūdį, link kurio veda technikos įsisavinimas. Panašiai mentalinė repeticija suprantama ir sporte. Štai kaip šio termino reikšmę apibūdina psichologijos tyrimų ir nuorodų puslapis „Psychology Research and Reference“:

„Mentalinė repeticija yra skėtinis terminas apibūdinantis keletą atletų naudojamų technikų bei pratimų skirtų pagerinti profesionalių sportininkų rezultatams. Mentalinė repeticija vyksta nematamai, be jokio fizinio judesio, ir paprastai įtraukia judesio reprezentaciją ar elgesį, kuris yra neverbalinis (pvz. darbas su vaizduote, stebėjimas), tačiau tai gali būti ir verbalinis procesas (pvz. verbalinė savi-įtaiga)“.⁴⁰

Taigi, sporte šis procesas taip pat siejamas su lavinimosi įgūdžiu, kuris būdingas šios srities profesionalams, o „Sporto ir pratimų enciklopedija“ netgi pažymima, jog: „Sistemiškas mentalinės repeticijos taikymas yra vienas iš bruožų, kuris išskiria atletus iš ypatingų pasiekimų nesiekiančių sportininkų“ (Eklund, Tenenbaum 2013: 434). Todėl galima teigti, jog mentalinė repeticija yra vienas iš įgūdžių, kurio naudojimas skiria šių sričių (muzikos ir sporto) profesionalus nuo mėgėjų, ir dėl šios priežasties jos reikšmė yra akcentuojama bei išsamiai tyrinėjama tiek šių sričių praktikų, tiek mokslininkų, kurie gilinasi į mentalinės repeticijos veikimą (dažniausiai iš neuromokslų perspektyvos). Kaip pavyzdžiui, dar 1995 metais Harvardo mokslininkai „Neurofiziologijos žurnale“ paskelbė tyrimo rezultatus, kuriuo buvo įrodyta, jog tiek mentaliai, tiek fiziškai pianinu besipraktikuojančių žmonių smegenys į atliekamus pratimus reaguoja taip pat (Pascual-Leone, Nguyet, Cohen, Brasil-Neto, Cammarota, Hallett 1995: 1037), o 2013 metais žurnalas „Neuromokslo ribos“ paskelbė tyrimo rezultatus, kurie parodė, jog mentalinė praktika tiesiogiai susijusi, ne tik su smegenų veikla, bet ir su raumenų ugdymu – tyrime dalyvavę asmenys turėjo šešias savaites, penkias dienas per savaitę, kasdien penkiolika minučių vaizduotėje praktikuoti rankos lenkimo pratimą. Pirmoji grupė tai darė tarsi save stebėtų

⁴⁰ Psychology Research and Reference (2020). *Mental Rehearsal in Sport*. [Mental Rehearsal in Sport - iResearchNet](#) (žiūrėta 2024-03-20)

iš šalies, antroji – turėjo save stebėti vidiniu žvilgsniu ir įsigyventi į pratimo sukeliama jauseną. Rezultatai parodė, jog pirmosios grupės raumenys sustiprėjo 4.8%, o antrosios netgi 10.6% (Yao, Ranganathan, Allexandre, Siemionow, Yue 2013: 561).

Taigi, mentalinės repeticijos poveikiu tiek žmogaus protui, tiek kūnui šiandien jau galime neabejoti, bet deja jos panaudojimas teatre nėra išsamiai tyrinėjamas. Tiesa, su šiuo būdu dirbti su vaizduote galima sieti ne vieną aktorių ugdymo technika – Aleksandro technika⁴¹ bei Suzuki metodas⁴² yra puikūs pavyzdžiai to, kaip galima panaudoti mentalinį veiksma fizinei kūno raiškai lavinti, tačiau šios technikos nėra konkrečiai orientuotos į mentalinės repeticijos tyrimą, todėl šiuolaikinėje teatro kūryboje vis dar reikalingos žinios apie galimybes panaudoti mentalinę repeticiją teatre. Su viena iš tokių galimybių mane supažindino kolega meninių tyrimų atstovas iš Estijos muzikos ir teatro akademijos, tuo metu buvęs doktorantu improvizacijos srityje, o dabar jau apsigynęs daktaro laipsnį pianistas dr. Jaakas Sikkas..

2.3.2 Mentalinės repeticijos: praktika

Kuomet susipažinome, Jaako tyrimų objektas buvo mentalinės repeticijos, kaip būdo lavinti vaizduotę, įtaka improvizacijos praktikai. Po netikėtos pažinties Doctors in Performance konferencijoje, (kuri vyko 2018 metų rugsėjo 4-6 d., Lietuvos muzikos ir teatro akademijoje) Jaakas mane pakvietė drauge atlikti improvizuotą pasirodymą savo paskaitoje-koncerte, kur jis improvizavo naudodamasis muzikiniu instrumentu (fortepijonu), o aš – savo kūnu kaip judesio atlikimo instrumentu. Ir, nors tuo metu mano pažintis su mentaline repeticija improvizacijoje buvo labai paviršutiniška, negaliu nepaminėti, jog minėtasis pasirodymas man vis dėl to paliko gilų įspūdį, mat suteikė „išlaisvinantį“ pojūtį – jis privertė peržengti savo baimę pasikliauti vidiniais impulsais ir veikti scenoje, prieš publiką, be jokių konkrečių nurodymų, išskyrus tuos, kuriuos kuria mano pačios vaizduotė.⁴³ Tiesa, negaliu pasakyti kaip šis pasirodymas paveikė publiką, nes sulaukiau tik vieno garsiai išreikšto, nors ir teigiamo, atsiliepimo, tačiau žvelgiant iš

⁴¹ *Aleksandro technika* buvo pradėta vystyti australų aktoriaus Frederick Matthias Alexander'io (1869-1955). Negavęs reikiamos pagalbos iš medikų savo chroniškam laringitui gydyti, kuris pasireiškėdavo jam būnant scenoje, jis pats atrado metodą, kuris jam leido pagerinti savijautą ir pradėti lengviau judėti bei kalbėti. Šis metodas, šiandien žinomas kaip *Aleksandro technika*, remiasi bereikalingų įtampų kūne pašalinimu, pasitelkiant mentalinę teisingos laikysenos įsivaizdavimo praktiką. Informacija pasitelkta iš oficialaus *Aleksandro technikos* puslapio [Who was F. Matthias Alexander?](#) (žiūrėta 2024-03-29)

⁴² Čia turimas omenyje *Suzuki metodas* teatre (ne muzikoje), pagal kurio principus dirba režisieriaus Tadashi Suzuki vadovaujama teatro trupė *Suzuki Company of TOGA (SCOT)* ir kurios taip pat mokoma visame pasaulyje. Kaip teigiama oficialiame šios trupės puslapyje, vienas iš trijų fundamentalių principų šios vaidybos technikoje yra toks: *Kad išlaikyti vaidybą, reikalingas nematomo kūno suvokimas*. Šis principas akcentuoja mentalinio darbo — įsivaizdavimo — svarbą šiame metode. Plačiau apie šį metodą: [SUZUKI's Philosophy of Theatre](#) (žiūrėta 2024-03-29).

⁴³ Ištrauka iš el. laiško draugui rašyto 2018 m. rugsėjo 6 d., kuriame įvardinau pasirodymo metu ir po jo sekusius įspūdžius, pateikiama antrame priede *Doctors in Performance konferencijos įspūdžiai*.

perspektyvos, kurią pasitelkiu vertindama atlikimo patirtis – žiūrovų atsiliepimai nėra esminis vertinimo kriterijus, kuriuo derėtų „matuoti“ savo darbus. Todėl ir visame darbe norėčiau vadovautis principu, jog tyrimui vertę kuria ne išoriniai vertinimai, o vidinės refleksijos, padedančios kūrėjui progresuoti. Šiuo aspektu – minėtoji patirtis buvo itin vertinga, nes ji suteikė naujų įžvalgų apie mentalinio pasiruošimo panaudojimo būdus. Įdomu ir tai, kad po pasirodymo su Jaaku jo paskaitoje-koncerte, patyriau ir sinchroniškumo fenomeną. Kaip jau minėjau – šis fenomenas yra savaime atsirandančios struktūros požymis, tad noriu šį momentą panagrinėti išsamiau.



Pav. 6 Akimirka iš *Doctors in Performance* konferencijoje vykusio improvizuoto mentaliai repetuoto pasirodymo. Nuotraukos autoriai: Martynas Aleksa ir Martynas Ambrazas

Pateiktoje nuotraukoje, matote momentinę minėtojo improvizuoto pasirodymo su Jaaku Sikku užfiksavimą, kurį po renginio pamačiau LMTA Meno centro *facebook* socialinio tinklo paskyroje. Šis vaizdas manyje keistai rezonavo, mat priminė pjesę „MIND THE GAP“, kurią buvau pradėjęs kurti prieš keletą metų, tačiau, sumanymui tapus labai sudėtingu dėl savo tarpdisciplininio pobūdžio ir neradus tinkamų bendrakūrėjų bei resursų, kad jį plėtoti, taip ir neužbaigiau. Pjesė buvo kaip tik rašoma dvejomis kalbomis (lietuvių ir anglų) ir vienam iš vaidmenų atlikti buvo reikalingas angliškai kalbantis pianistas. Žemiau pateikiu ištrauką iš

pirmųjų pjesės scenų, kurios į mano sąmonės paviršių iškilo ne teksto, o štai tokių vaizdinių pavidalu⁴⁴:

1 Veiksmas

Tomas sėdi prie pianino ir groja. Prie jo, iš kitos kambario pusės, prieina Anna. Ji jį apkabina iš už nugaros ir pabučiuoja viršugalvį. Tomas nustoja groti. Jis entuziastingai atsisuka. Apsikabina ją tarsi būtų būtų ilgą laiką jos nematęs.

Šviesos užgęsta.

2 Veiksmas

Tomas sėdi ir žiūri į pianiną. Prie jo iš kitos kambario pusės prieina Anna. Ji jį apsikabina iš nugaros ir pabučiuoja viršugalvį. Tomas nejuda, jis tiesiog žiūri į pianiną.

Šviesos užgęsta.

3 Veiksmas

Tomas sėdi prie pianino ir varto natas. Anna įeina į kambarį, bet lieka kitoje kambario pusėje. Ji žiūri į jį. Jis trumpam į ją atsisuka, o tuomet vėl grįžta prie natų.

Šviesos užgęsta.

Pamačiusi nuotrauką – supratau, kad ji man priminė šiuos, prieš kelis metus iš sąmonės iškilusius vaizdinius ir, pamaniau, kad galbūt atradau žmogų, su kuriuo galėsiu plėtoti šį kūrinį. Ir iš tiesų – nuo to laiko prasidėjo mūsų bendradarbiavimas su Jaaku, su kuriuo plėtojame „MIND THE GAP“ pastatymo idėją, o 2020 metų sausį Vilniuje pristatėme ir performatyvų pasirodymą – šio kūrinio eskizą, kuris buvo kuriamas naudojantis mentalinės repeticijos metodu.⁴⁵

Tačiau sugrįžkime prie sinchroniškumo fenomeno – jį čia išvelgiu tame, jog eidama į konferenciją aš sąmoningai neieškojau bendrakūrėjų šiam projektui, ar kolegų bendra-tyrėjų, su kuriais mus vienyty susidomėjimas panašiomis temomis, mat konferencija buvo skirta muzikos atstovams – ten dalyvavau tik iš smalsumo. Bet netikėtai atradau savo profesinės praktikos progresui labai reikalingą žmogų, kuris puikiai atitiko reikalavimus bendrakūrėjo, kurio prieš porą metų ieškojau MIND THE GAP projektui vystyti. Tad vis dėl to, galbūt mano sąmonėje buvo užsilikusi mintis apie prieš porą metų pradėtą pjesę ir todėl mano dėmesys buvo kreipiamas į paieškas žmonių, kurie galėtų padėti ją vystyti toliau? Nors sąmoningai aš to nesuvokiau ir šią

⁴⁴Minimą pjesės ištrauką originalia (anglų) kalba galite rasti sekdami šia nuoroda: https://drive.google.com/drive/folders/1qtxKAp5gvHsBynn_rUtoGXA1uYciSc5d?usp=sharing Dokumento pavadinimas: *Mind the Gap_Edited_2020*.

⁴⁵ Nuoroda į pasirodymo įrašą: <https://youtu.be/Axh94iwBwDo>.

prasmę įžvelgiu tik retrospektyviai, tačiau iš dalies šis susitikimas taip pat susijęs su mentaline repeticija – tiek kartų permąstytas kūrinys ir vaizduotėje ilgą laiką vykęs kūrybinis procesas, tam tikra prasme ir buvo nevalinga mentalinė repeticija, kuri, man to nenujaučiant, mane atvedė pas žmogų galintį padėti šią idėją vystyti. Tik kodėl tai įvyko tada, kai nustojau planuoti šio projekto tolimesnę eigą?

Pasak jau minėtojo mokslininko Hawkinso, Brėdikio bei Dispnezos, tam yra racionalus paaiškinimas, susijęs su dėmesio valdymu. Šis paaiškinimas teigia, jog taip yra todėl, kad, kol mėginame kažką siekti racionaliai planuodami savo veiksmu vedančius tikslo link, mūsų dėmesys yra nukreipiamas į materiją, todėl nustojame save suvokti kaip visa jungiančio energijos lauko dalį t. y. įsivaizduojame save labiau esant materija, nei energija. Vadinasi – esame tokioje sąmonės būsenoje, kurioje negalioja ir visa jungiančio lauko principai, o tik niutoniškieji „priežasties ir pasekmės“ dėsniai. Tačiau sinchroniškumai t. y. laimingi atsitiktinumai, pasak Dispnezos, gali įvykti tik aukštesnėse sąmonės būsenose. Tiesa, jam pritaria ir 2009 metais įvykdytas tyrimas, jog žmonės patiria sinchroniškumus emociškai intensyviais gyvenimo momentais ar kuomet vyksta svarbūs gyvenimo įvykiai: gimimai, mirtys, santuokos (Beitman, Celebi, Coleman 2010: 445–483). Todėl norint, kad mentaliai repetuojamas įvykis įvyktų, nėra įmanoma jo visiškai racionaliai suplanuoti.

Čia negaliu išsiversti be Dispnezos įžvalgų, nes jis išsamiai tiria ir taiko mentalinę repeticiją savo sveikatinimo praktikoje, ir, nors, moksliniai tyrimai jau devyniasdešimtaisiais metais parodė, kad mentalinė repeticija veikia, tačiau DispENZA pateikia naują prielaidą apie tai, *kokiu būdu* ji gali veikti ir *kaip* ji gali būti taikoma praktiškai, sujungdamas neuromokslų ir kvantinės fizikos žinias bei meditacijos praktikas. Štai kaip knygoje: „Jūs esate placebas: kaip sąmonė virsta materija“ jis apibūdina šį procesą:

„Kai praktikuojate mentalinę repeticiją ir iš tiesų sutelkiate dėmesį į rezultatą, kurio trokštate, priekinė smegenų skiltis yra jūsų sąjungininkė, nes ji nutildo išorinį pasaulį, kad jūsų netrikdytų informacija gaunama per jūsų penkias jusles. Smegenų skenavimai rodo, jog aukštos dėmesio koncentracijos būsenoje, tokioje kaip mentalinė repeticija, laiko ir erdvės suvokimas silpnėja. <...> Kadangi jūs pamirštate savo aplinką, savo kūną, netgi laiką, mintis, kurią mąstote, tampa tikresnė, nei bet kas kitas“ (DispENZA 2012: 230).

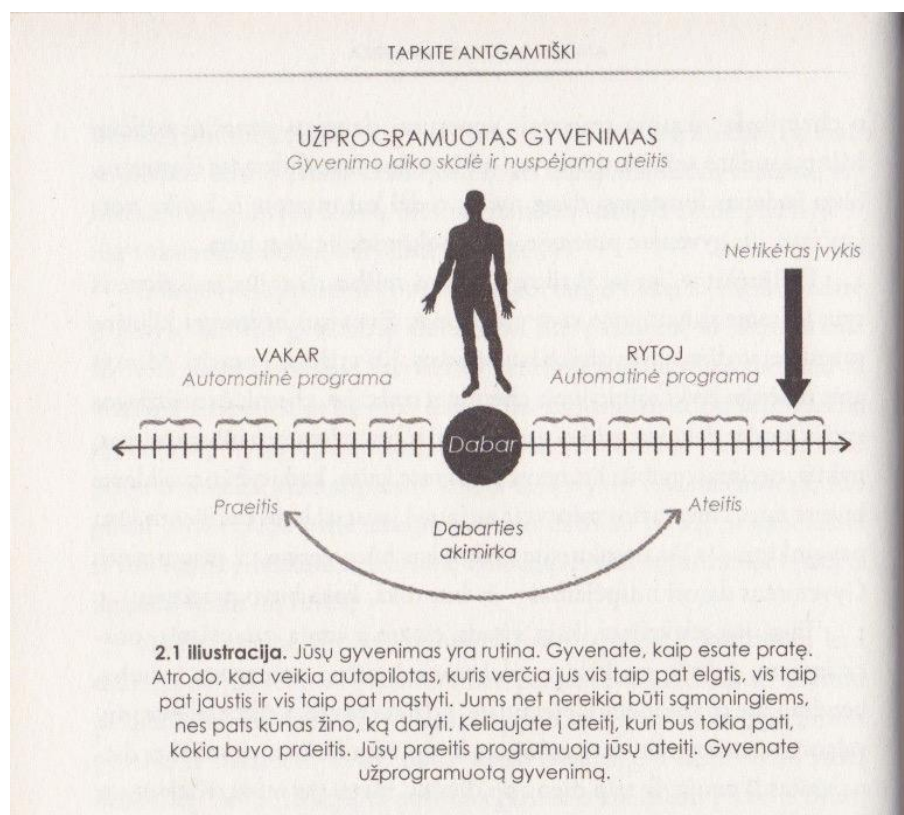
Taigi, čia gan aiškiai apibūdinama, kas fiziologiškai vyksta su žmogumi mentalinės repeticijos metu – mes patikime vaizduotėje gimstančiais įspūdžiais labiau nei išoriniu pasauliu. O kadangi mums tai, kas vyksta mūsų vaizduotėje rodo tikra, todėl ir kūnas reaguoja į šiuos smegenų impulsus kaip į realų įvykį. Dėl to tai, kas įvyksta vaizduotėje, vėliau gali būti atkartota

ir fiziškai, nes kūnas reaguoja į tai taip, tarsi jis jau būtų atlikęs tuos mentaliai repetuotus veiksmus – jam šie veiksmai yra pažįstami.

Visa tai atrodo logiška ir gan suprantama, tačiau Dispenza peržengia šio mentalinės repetacijos pritaikymo ribas ir, kaip minėjau, teigia, jog kuomet mentalinės repetacijos būdu mes keičiame savo vidinį pasaulį – kartu keičiasi ne tik mūsų kūnas ir jo elgsena, bet ir materialiosios aplinkybės į kurias patenkame, žmonės kuriuos sutinkame ir daiktai, kuriuos tarsi magnetas „prisitraukiame“ į savo gyvenimą ir čia jau įžengiama į kontraversišką, moksliniais tyrimais nepatvirtintą teritoriją. Mėgindama geriau suprasti šį principą, dalyvavau Dispenzos paskaitoje/užsiėmime, kuri buvo organizuojama kaip jo naujausios knygos „Tapkite Antgamtiški“ pristatymo dalis 2019 metų lapkričio 16 d., ir ten išgirdau svarbią įžvalgą.

Ši įžvalga teigia, jog mentalinė repetacijos būdu kuriami įvykiai, turi įvykti netikėtai. Logika, kuria remiasi ši mintis yra tokia: jeigu mes sugebame tiksliai numatyti kada ir kaip įvyks mentaliai repetuojamas įvykis, vadinasi nekuriame nieko naujo, o vadovaujamės tuo, ką jau žinome – kuriame savo ateitį pasikliaudami praeities formuluotėmis ir vis iš naujo generuojame praeitį. Kitais žodžiais tariant – mes neturime galios mąstyti apie kažką išties naujo, nes mūsų racionalusis protas, besiremiantis praeities mąstymo modeliu, negali sukurti to, ko nežino. Tad kūryba įvyksta tik netikėto įvykio metu.

Šis netikėtas įvykis reikalauja naujos informacijos, prie kurios racionalus protas neturi prieigos, nes jis mąsto pagal praeityje išmoktas taisykles ir gali tik vis iš naujo generuoti tai, ką jau žinom. Tačiau, kai analitiniame lygmenyje nustojame mąstyti apie savo mentalinės repetacijos rezultatą ir leidžiame sąmonei kurti vaizdinius iš savieigos, pasak Dispenzos, tokiu būdu susijungiamo su kvantiniu galimybių lauku – daug didesniu sąmoningai nesuvokiamu informacijos srautu – ir taip atveriamo galimybes netikėtam įvykiui įvykti. Šį paaiškinimą taip iliustruoja „Tapkite Antgamtiški: nepaprasti paprastų žmonių pasiekimai“ knygoje pateikiame diagrama (Dispenza 2019: 50).



Pav. 7 Diagrama iliustruojanti sąmoninių programų valdomą gyvenimą ir poreikį netikėtam įvykiui įvykti, kad išsibrauti iš rutinos. Iliustracijos autorius Joe Dispenza. Pasitelkta iš knygos *Tapkite antgamtiški: nepaprasti paprastų žmonių pasiekimai* (2017).

Toks paaiškinimas atitinka mano pažinties su Jaaku patirtį – sąmoningai aš jos neieškojau, bet mano gyvenime buvo etapas, kuomet, kaip minėjau, nevalingai mentaliai repetavau MIND THE GAP kūrinį, įsivaizdavau jo režisavimo ir įgyvendinimo aplinkybes. Bet tuo metu mano dėmesys buvo koncentruojamas į mėginimą racionaliai išspręsti problemą kaip šį kūrinį vystyti. Ir tik tuomet, kai mano racionalus mąstymas buvo nukreiptas į kitą veiklą – įvyko tai, ką iš savieigos kūrė mano sąmonė, tačiau kam neturėjau racionalių įrankių įgyvendinti – atradau projektui vystyti reikalingą žmogų. Ši įžvalga yra aktuali mėginant įvertinti mentalinės repetacijos galimybes, mat ji nusako, jog mentalinės repetacijos pagalba įmanoma sukurti kažką išties netikėto, vadinasi – ir kažką inovatyvaus, ko racionaliai mąstydami neturime galios sukurti. Tačiau tam turime būti pasiruošę nepažiūrėti to, ko nesitikime.

Bet grįžkime prie pažinties su Jaaku, mat būtent ji man ir suteikė galimybę pamėginti pritaikyti mentalinės repetacijos principus ir taip išmokti kažko naujo. Po mūsų improvizuoto pasirodymo jo paskaitoje-koncerte Vilniuje, bendradarbiavimas tęsėsi kassavaitinių *skype* skambučių formatu, o dar vėliau ir gyvai – kuomet nusprendžiau prisijungti prie Jaako stažuotės Lečės mieste, pietų Italijoje, kur 2019 metų vasarį turėjau galimybę stebėti jo kūrybinio eksperimento organizavimą, bei drauge mokytis teatrinių improvizacijos technikų Tito Skipo

muzikos konservatorijos studentus. Stebėdama užduotis, kurias Jaakas skyrė studentams ten, turėjau galimybę geriau susipažinti su idėja, kurią Jaakas turi omenyje kalbėdamas apie mentalinę repeticiją improvizacijos srityje ir suvokiau, jog jos reikšmė jo tyrimo kontekste yra šiek tiek kitokia, nei įprastai naudojama muzikoje ar sporte. Improvizacijoje mentalinę repeticiją jis naudojo kaip įrankį lavinti vaizduotei, o ne atlikimo įgūdžiams, ir todėl toks mentalinis pasiruošimas, be iš anksto numatyto atlikimo plano, tapo būdu generuoti naują kūrybinę medžiagą, fiziškai neatliekant jokio atlikimo veiksmo.

Mentalinė repeticija Jaako atliekamame tyrime, kurį stebėjau Lečėje, buvo naudojama kaip būdas atsiriboti nuo to, ką atlikėjas žino apie atlikimą, ir pasinerti į vaizduotės pasaulį, neturint siekio ją kažkokiu būdu iš anksto suplanuoti užprogramuoti – taigi tai buvo tiesioginis kelias į tą Dispenzos apibūdintą, netikėtą įvykį, kuris leidžia sukurti kažką naujo. Tačiau, dar neturėdama teorinių įrankių suvokti tam, kas Jaako tyrime yra daroma, aš negalėjau iki galo to suprasti ir šią išvadą padariau tik vėliau. Visgi mane labai sudomino ši praktika, todėl kuomet Jaakas pasiūlė man dalyvauti jo baigiamajame tarpdisciplininame pasirodyme, kuriame drauge turėjo dalyvauti ir atlikėjai iš muzikos, šokio bei teatro srities – aš sutikau.

Šis pasirodymas įvyko 2019 metų birželio mėnesio 17 d. Hakasalmen Villa muziejuje, Helsinkio mieste, Suomijoje⁴⁶. Pasiruošimas jam vyko susitikime, kuris buvo suorganizuotas šiek tiek anksčiau nei mėnuo prieš įvykstant pasirodymui – gegužės 5 dieną. Jame, žinoma, dalyvavo pats Jaakas, Esis Koivula (šokis), Juis Ulkuniemi (šokis), Juanas Fran Cabrera (violončelė), Lauri Hyvärinen (gitara) ir aš. Taigi – visi pasirodymo atlikėjai, išskyrus aktorę iš Estijos Kristiną Räägel, kuri, deja, tą dieną buvo užsiėmus (tačiau vėliau prisistatė virtualiai atsiųsdama video). Susitikimo tikslas buvo vienas kitą pažinti ir aptarti pasiruošimą pasirodymui. Jaako instrukcijos prieš susitikimą buvo gan paprastos:

„Tai bus vienintelis susitikimas iki pasirodymo.

Ši grupė užmegs mentalinę bendrystę (angl. *mental fellowship*) iki pasirodymo. Kuo daugiau informacijos apie save pateiksite, ir kuo jautresni būsite vieni kitiems, tuo aiškesniu stimulu tapsite vienas kitam prieš pasirodymą“.⁴⁷

Vadovaudamiesi šiais nurodymais, mėnesį iki pasirodymo kasdien po 15 minučių turėjome mentaliai repetuoti mūsų bendrą pasirodymą (to neturėjome daryti tuo pačiu metu, tiesiog mintimis nusikelti į pasirodymo vietą ir laiką ir įsivaizduoti, kas galėtų įvykti). Turiu pripažinti, kad tai padaryti buvo itin sudėtinga, dėl keleto priežasčių:

⁴⁶ Nuoroda į pasirodymo įrašą: [Jaak Sikk III PhD concert in Helsinki Hakasalmen Villa, 17.06.2019](#) (žiūrėta 2024-03-30).

⁴⁷ Citata paimta iš grupės susirašinėjimo *messenger* socialinėje platformoje.

- Neturint konkrečių instrukcijų, ką reikia įsivaizduoti, būdavo sunku išlaikyti dėmesį, ir mintys dažnai nukrypavo kita linkme.
- Kadangi iš visų pasirodymo dalyvių geriausiai pažinojau Jaaką, dažniausiai vizualizuodavau jo atvaizdą, o kitų, vieną kartą matytų žmonių bruožai, greitai išsitrinė iš atminties.
- Atrasti laiko 15 minučių atsiriboti nuo kasdienybės, padėti į šalį darbus ir kitus užsiėmimus, ir pasinerti į mentalinę repeticiją, nėra taip paprasta, todėl dažniausiai, jei to neturėdavau galimybės padaryti vos pabudusi, atidėdavau šį užsiėmimą iki tol, kol aplinkybės leisdavo tuo užsiimti – prabėgomis važiuojant autobuse ar traukinyje, ar prieš užmiegant, kuomet dėmesio koncentracijos lygis nebuvo pats aktyviausias.

Dėl šių priežasčių yra sudėtinga vertinti iki kokio lygio pasirodymo rezultate atsispindėjo mentalinės repeticijos įdirbis, todėl man didžiausią vertę šioje patirtyje turi įkūnytos žinios, kurias įgavau mėgindama taikyti mentalinės repeticijos metodą praktiškai bei išvalgos, kurias suteikė padarytos klaidos.

Be jau minėtųjų trijų pastebėjimų, esminė klaida buvo tokia, jog mentalinę repeticiją supratau labiau kaip vizualizacijos užduotį, nei mėginimą jausmiškai įsigyventi į repetuojamą vyksmą. Todėl didelę mentalinių repeticijų dalį praleisdavau mėgindama vizualiai planuoti bei įsivaizduoti žmones ir objektus, tačiau šis procesas buvo labiau intelektualinis, nei emociškai paveikus, kaip ir pats pasirodymas – mat didžiąją jo dalį praleidau racionalizuodama savo veiksmus ir mėgindama nuspėti „ką reikėtų dabar daryti?“.

Ir tik 48 pasirodymo minutė⁴⁸, aš pajaučiau *energijos tėkmės* antplūdį, kuris nebeleidžia racionaliai numatyti savo veiksmų, tačiau įgalina veikti tarsi automatiškai. Vėliau, 2019 metų liepos 4 d. štai ką rašiau Jaakui, dalindamasi išpūdžiais apie šią akimirką:

Aš taip pat prisimenu savo mažą „aš tiesiog taisausi plaukus“ judesį, kuris vėliau išsiplėtė į „leiskite pasitaisyti drabužius“, nes jis suteikė organikos jausmą ir pasirodė labai tinkamas duotosiose aplinkybėse. Tai buvo labai nuoširdi išraiška to, kaip nepatogiai jaučiausi savo pačios kūne.

Šio momento tikrumas man buvo neišvengiamai susijęs su aplinkybėmis, kuriose tuo metu buvau, todėl negaliu jų paaiškinti nepasitelkdama asmeninių aplinkybių. O jos yra tokios — tuo metu buvau priaugusi nemažai svorio, todėl jaučiausi labai nepasitikinti savimi, neišvaizdi ir iš tiesų – nenorinti būti tame kūne, kuriame buvau. Ši jausena okupavo visus atliekamus mano dėmesingumo resursus pastaruosius porą mėnesių – tai buvo mano pirmoji mintis vos pabudus ir paskutinioji prieš užmiegant. Improvizacijos metu atrasta išraiškos forma

⁴⁸ Pasirodymo įrašą galite rasti youtube.com video platformoje. Čia pateikiu nuorodą į 48 minutę, kurią miniu: [Jaak Sikk III PhD concert in Helsinki Hakasalmen Villa, 17.06.2019](https://www.youtube.com/watch?v=JaakSikkIII) (žiūrėta 2024-03-30)

leido pasitelkti šią emociją, kurioje ilgą laiką gyvenau, užuot ją mėginus nusišviesti. Ir, nors ir be žodžių, aš išgyvenau šią būseną per pasirodymo metu sukurtą išraišką – ir tuo pat metu išgyvenau emociją, kurią, galima sakyti, repetavau nevalingai nuolat apie tai galvodama.

Šios patirties dėka supratau vieną esminių dalykų – jog mentalinės repeticijos funkcija nėra *kontroliuoti* ateities realybę, o greičiau leisti jai įvykti. Jog tai greičiau yra būdas *pastebėti* tai, kas „nori išvysti dienos šviesą“ – kūrybinių idėjų, garsų ar vaizdų pavidalu – tačiau ne primesti racionaliai išmąstytas materialiosios realybės apraiškas. Todėl mano mentaliai *planuotos* vizualizacijos, nebuvo tokios veiksmingos, kiek buvo veiksminga pastaruosius porą mėnesių *išgyventa* jausena.

Deja, šį esminį mentalinės repeticijos veikimo principą supratau tik po pasirodymo, o jį iš tiesų įsisavinau po jau minėtos 2019 lapkričio mėnesį vykusios Dispenzos paskaitos. Išsamiau šį paaiškinimą suprasti gali padėti ši citata: „Kai smegenys sugeneruoja mintį, drauge atsiranda elektrinis krūvis. Kai ta pati mintis sužadina emociją, atsiranda magnetinis krūvis. Tokiu būdu formuojasi elektromagnetinis laukas, kuris atspindi mūsų vidinę būseną. <...> elektromagnetinius virpesius pakeisime tik tada, kai pakeisime mintis ir emocijas.“ (Dispenza 2019: 51). Taigi, pasak Dispenzos, vien minties nepakanka pakeisti mūsų elektromagnetiniam laukui, kuris ir atsakingas už tai, kokius vyksmus tarsi magnetas „prisitraukiame“ į savo gyvenimus – tam reikalinga ir emocija. O tam, kad emocija išties atsirastų, reikalingas nuoširdus išgyvenimas, kuris leistų įsigyventi į mentalinę repeticiją.

Tą patvirtina ir jau minėtojo mokslinio eksperimento rezultatai, išspausdinti 2013 metais žurnale „Neuromokslo ribos“. Kaip pamenate, atliktame eksperimente dalyvavę asmenys turėjo šešias savaites, penkias dienas per savaitę, kasdien penkiolika minučių vaizduotėje praktikuoti rankos lenkimo pratimą. Tačiau pirmoji grupė, kuri tai darė tarsi save stebėtų iš šalies įgavo daugiau nei perpus mažesnę raumenų prieaugį (4.8%), negu antroji, stebėjusi save vidiniu žvilgsniu ir įsigyvenusi į pratimo sukeliamą jauseną (10.6%).

Taigi, papildyta teorinėmis žiniomis, mano apibūdinta mentalinės repeticijos patirtis suteikė reikšmingą įžvalgą – jog mentalinės repeticija tuo veiksmingesnė, kuo paveikesnė jos metu išgyvenama emocija. O šis mentalinės repeticijos bruožas dar labiau atsiskleidė, po kito eksperimento su Jaaku, kurį įgyvendinome 2020 metų sausio 30 d.. Kaip jau minėjau – tai buvo pjesės „MIND THE GAP“ eskizas – jos teksto ištrauką mes perskaitėme drauge ir tai tapo įkvėpimo šaltiniu tolimesniam kūrybiniam procesui. Šiam pasirodymui ruošiantis paprašiau, kad Jaakas ne tik repetuotų, bet ir dokumentuotų savo mentalines repeticijas tokiu būdu:

- Kiekviena repeticija truktų 30 min. 20 min. būtų praleista įsivaizduojant kas įvyks sausio 30 d. vakarą.
- Likęs laikas būtų skirtas dokumentuoti savo mintis užrašomoms minčių srautu.
- Tuomet tos mintys turėtų būti išsiųstos sau el. paštu.
- Man tie el. laiškai turėtų būti atsiųsti tik po pasirodymo, kad neįtakotų rezultato.

Rašydama šias instrukcijas nežinojau, kaip ketinu panaudoti surinktą informaciją, tačiau buvau įsitikinusi, kad reikia atrasti būdą kažkaip sudokumentuoti šį procesą, nes jau išbandžiusi mentalinės repeticijos metodą praeitame pasirodyme supratau, kaip svarbu jį dokumentuoti, nes kitaip jį sudėtinga reflektuoti. Be to, maniau, kad tai padės į dienos šviesą ištraukti tyrimui naudingas koreliacijas, tarp Jaako sudokumentuotų minčių bei to, kas įvyko. Ir iš tiesų – sutapimų radosi. Kaip pavyzdžiui, Jaako dokumentacijoje ne kartą buvo užsiminta apie geometrines figūras, kurios dominavo pasirodyme, nors pjesėje jų nebuvo. Štai citata iš Jaako užrašų, kuri tai apibūdina:

*Mes formavome ratus ir įvairiausias kampuotas figūras. <...> Buvo keista kaip kažkoks jausmas ar dalis tavo pjesės galėjo būti išreikšta ir įgyvendinama per geometrines figūras.*⁴⁹

Taip ir buvo – vos pradėjusi pasirodymą aš pradėjau judėti ratu scenoje⁵⁰, ir vėliau tai dariau ne kartą, o prie šio veiksmo prisidėjo ir Jaakas. Įdomu tai, jog šias „instrukcijas“ mentaliai repetavo Jaakas, tačiau inicijavau jas aš – nors nieko apie jas nežinojau. Tarsi jis, mentalinės repeticijos būdu, būtų surepetavęs mano veikimą. Ir tai nebuvo vienintelis pavyzdys. Sausio 27 dieną po repeticijos Jaakas sudokumentavo štai tokius įspūdžius:

Šį kartą mes buvome ... super pašėlę. Beveik agresyvūs. <...> Mūsų pasirodymas buvo super šaltas, grubus, koncentruotas.

Kaip šiuose užrašuose Jaakas ir numatė – mūsų pirmasis kontaktas iškart buvo agresyvus, ir vėlgi – agresiją išprovokavau aš, ne jis, tarsi jo mentalinės repeticijos būtų kažkokiu būdu mane būtų paveikę, nors apie jas aš neturėjau jokios verbaliai perduotos informacijos. Tai suteikė pagrindo stebėti koreliaciją tarp mentalinės repeticijos metu išskylančių vaizdinių, apie kuriuos galima daryti išvadas iš užrašų, ir to, kas vyksta pasirodymo metu. Būtent tą ir mėginau kito kūrybinio eksperimento metu.

2.4 Mentalinė repeticija kaip režisūrinė strategija

2020 metų spalio 21 d. Kopenhagos tarptautinėje scenos menų mokykloje pirmą kartą buvo pristatyta išimtinai mentaliai surepetuota pjesės „MIND THE GAP“ versija. Dėl ištikusios

⁴⁹ Ištrauka paimta iš Jaako repeticijos, vykusios sausio 18 d., užrašų.

⁵⁰ Tai patvirtinančią pasirodymo ištrauką galite pamatyti čia: <https://youtu.be/Axh94iwBwDo> (9 min. 50 sek.)

pandemijos, apribojusios mobilumo galimybes, pastatymui su Kopenhagos tarptautinės scenos menų mokyklos *alumni* aktoriais Danieliu Neil Ash ir Silvija Skoniečka ruošėmės nuotoliniu būdu. Priežasčių, kodėl šią pjesę buvo nuspręsta pirmiausia pristatyti užsienyje buvo daug, tačiau viena iš jų buvo ta, jog pjesė buvo parašyta anglų kalba, tad norėjosi, jog ji būtų ir vaidinama žmonių, kurie yra gerai šią kalbą įvaldę. Todėl, tarptautinė mokykla, ruošianti studentus vaidinti anglų kalba, pasirodė kaip priimtinesnis variantas, negu galimai ilgai užtruksiantis ir nežinia ar pasiteisinsiantys mėginimas gerai angliškai kalbančių aktorių ieškoti Lietuvoje. Taip pat, nuo pat pirmojo bendradarbiavimo su šia mokykla turėjau su jos dėstytojais ir studentais ypatingą ryšį, todėl neabejojau, kad jie bus pasiryžę įvykdyti šį eksperimentą, nesikoncentruodami į rezultatą, o vertindami procesą ir žinias, kurias jis gali atnešti. Tačiau tuo priežasčių sąrašas nesibaigia: viskam įvykus, iš tolimesnio laiko perspektyvos vertinama situacija, įžvelgiu ir gilumines pasirinkimo dirbti užsienyje priežastis – savoje šalyje rodyti darbą, kuris orientuotas į procesą ir nebūtinai atneš pageidaujamą rezultatą, buvo sudėtinga tiek dėl išorinių aplinkybių (asmeniškai pažįstamų autoritetų ir kritikų, kurių nuomonės baiminausi), tačiau taip pat ne mažiau svarbūs buvo ir vidiniai „stabdžiai“, kurie neleido net mąstyti už įprasto teatro kūrybos proceso ribų, kuris be fizinių repeticijų rodos neįmanomas. Ir, nors galiausiai, vis tiek su naujausia, paskutiniajame skyriuje aprašyta „MIND THE GAP“ versija grįžau į Lietuvą, tačiau galimybė išsibandyti kūrybines idėjas mažiau kritiškoje aplinkoje leido šio darbo idėjai susibrandinti stuburą, į kurį galėtų remtis stodamasis ant savo kojų gimtojoje šalyje.

Šis eksperimentas leido išsikristalizuoti kūrybos būdus, kuriais vadovavausi tęsdama darbą toliau. O juos įsivardinti netikėtai padėjo Lietuvoje įvykusi pirmoji tarptautinė mokslinė konferencija „Šiuolaikinė dramaturgija: slinktys, iššūkiai ir temos“ (vykusi lapkričio 2022 m. 24–25 dienomis) ir konkrečiai – Kristinos Janulytės pranešimas „Performatyvaus draminio rašymo strategijos Martino Crimpo pjesėse“. Šiame pranešime, analizuodama Martino Crimpo pjeses, pranešėja įvardino, kad jos yra parašytos taip, tarsi būtų skirtos režisuoti skaitovui, turint omeny, jog tekstas pats savaime yra performatyvus ir papildomos priemonės įsivaizdavimui įgalinti nėra būtinos (tam užtenka skaitovo vaizduotės). Po šio pranešimo įvykusioje diskusijoje moderatorė įvardino natūraliai kylantį klausimą – ar tokiu atveju reikia tokią kūrybą statyti, ar tik skaityti? Kuo ji skiriasi nuo prozos? Į ką pranešėja atsakė, jog esminis skirtumas yra tas, jog ji rašoma su intencija būti rodoma scenoje. Tai mane paragino susimąstyti – ką gi reiškia turėti intenciją kūrinių rodyti scenoje?

Pati esu didelė britų dramaturgijos mėgėja. Visuomet jaučiau palankumą dramaturgo ne kaip rašytojo, o kaip „žaismės meistro“ suvokimui (dramaturgas anglų kalboje yra *play-wright*:

play – žaidimas ar žaismė + *wright* – meistras), kuris būdingas didžiosios Britanijos kūrėjams. Nuo dabar jau klasika tapusio absurdo teatro kūrėjo Haroldo Pinterio iki labiau šiuolaikiškų kūrėjų – Simono Stephenso, Niko Payno ar to paties Timo Croucho pjesių, kurių darbai mums jau žinomi ir iš lietuviškųjų pastatymų – mane žavėjo britų dramaturgijos sugebėjimas dokumentuoti natūralią žmogaus kalbėsena. Šnekamąją kalbą grįsti tekstai britų dramaturgijoje dažnai pasižymi kasdieniais išsireiškimais (angl. *colloquialism*), dialekto vardan keičiama žodžių rašyba, labai konkrečiu pauzių įvardinimu, kurios gali variuoti tarp „smūgio“ (angl. *beat*, kuris įvardina smūgio trukmės pauzę), pauzės (angl. *pause*) ar ilgai trunkančios tylos (angl. *silence*) ir kitų tik britų kultūrai būdingų kalbos raiškos priemonių, kurios neturint tvirtų šios kalbos įgūdžių ar nepažįstant šalies kultūros, yra netgi sunkiai suprantamos. Skaitant britų dramaturgiją originalo kalba jaučiamas kalbos laisvumas, kuriuo grindžiamas personažų autentiškumas ir dažnai jį netgi sudėtinga išversti į kitą kalbą. To „laisvumo“ pradžios atskaitos tašku galima laikyti Johno Osborn 1956 metais parašytą pjesę „Don’t look back in anger“ tapusia dramaturginio lūžio tašku Didžiosios Britanijos teatro istorijoje, kuomet nuo pjedestalo buvo nukeltos scenoje paprastai reprezentuojamos aristokratų ir aukštesniųjų klasių atstovų problemos ir pradėta rašyti apie darbo klasę reprezentuojančių žmonių gyvenimus bei problemas, kas įtakojė ir kalbos išlaisvėjimą, vis labiau jai tolstant nuo formaliosios ir artėjant link šnekamosios. Šis kalbos gyvumas man visuomet atrodė esantis esminiu anglų kalba rašomų pjesių bruožu, bet, iki išklausant Kristinos Janulytės pranešimą, nesumaniau įvardinti to performatyvumu, kas man suteikė naują suvokimo raktą į savo pačios kūrybą.

Čia turiu omeny performatyvumą pačia paprasčiausia šio žodžio reikšme, kuri, jei šį žodį versime iš anglų kalboje vartojamo žodžio *performative*, reiškia, jog kalba eina apie kažką kas yra „susijęs su atlikimu“⁵¹. Šnekamosios poezijos (angl. *spoken word poetry*) atstovė, poetė, rašytoja ir edukatorė Sara Kay viename interviu apibūdino savo kūrybą kaip „poezija, kuri tiesiog nenori gyventi popieriuje. Kažkas joje reikalauja būti garsiai išsakyta ir asmeniškai paliudyta“⁵². Būtent taip siūlau suvokti ir performatyvumą britiškoje dramaturgijoje – nors ji yra pripildyta gyvybiškumo, kuris atsiskleidžia vien skaitant tekstą, vis dėl to tuo pat metu kažkas joje reikalauja gyvo išpildymo ar, Saros Kay žodžiais tariant, paliudijimo. Tad vis dėl to tokio pobūdžio dramaturgija reikalauja ne skaitytojo, o publikos, kuri galėtų gyvai išjausti, kas yra „pinteriškoji pauzė“⁵³ ar kitos britiškai dramaturgijai būdingos tekstą pagyvinančios priemonės.

⁵¹Šaltinis: Lietuvių kalbos naujažodžių duomenynas, *Performatyvumas*, <https://ekalba.lt/naujazodziai/performatyvumas?i=d2d02360-f7f0-44c2-84f7-1410bdbe0910> (žiūrėta 2024-03-20)

⁵²Poet Sarah Kay’s ‘Brief but Spectacular’ take on poetry, *PBS NewsHour* (00:30-00:35): [Poet Sarah Kay’s ‘Brief but Spectacular’ take on poetry](#) (žiūrėta 2024-03-30)

⁵³Pinterio pjesėse vartojamos pauzės tapo skiriamuoju jų ženklu ir, nors pats Pinteris skundėsi dėl per didelio jų sureikšminimo ir patarė kūrėjams jų nenaudoti, jei jos neatlieka jokios funkcijos, tačiau yra ir labai aiškiai įvardinęs jų reikšmę tokiais žodžiais: „Manau, kad mes labai gerai bendraujame tylėdami, bendraudami tuo, kas yra

Ir nors tokios dramaturgijos esmė nebūtinai reikalauja iliustratyvaus pastatymo, nes ji gali būti išreikšta minimaliomis priemonėmis, bet tam, kad ji tikrai „įvyktų“ reikalinga sukurti kolektyvinio įsivaizdavimo patirtį, kuri gimsta ją stebint.

Timo Croucho kūryboje kone labiausiai ši idėja atsiskleidžia 2019 metų spektaklyje „Total immediate collective imminent terrestrial salvation“ kuomet, tikrąją šio žodžio prasmę, šis autorius-režisierius sukuria „kolektyvinio skaitymo patirtį“ įduodamas žiūrovams po knygą, kurios puslapius verčiant rutuliojasi veiksmas. Subtilesniais būdais tokią patirtį kurti yra ir mano užmojis darbe „(ne)saugumas“, kuriame žiūrovas pirmoje pasirodymo dalyje klausosi tik aktorių balsų aklinoje tamsoje ir skaito teksto vertimą; tiek pjesėje „Ryšiai“, kurioje aktoriai pasirodo kaip vaizduotei įaudrinti reikalingos „vizualinės priemonės“, kurios dažnai netgi nejuda, tik leidžia žiūrovui projektuoti savo susikurtas reikšmes pasitelkiant įsivaizdavimą. Tačiau iki minėtame pranešime išsakytų pastabų apie Martino Crimpo kūrybos performatyvumą ir diskusijos po jo, aš nesuvokiau, kad tokia strategija taikoma ir trečiajame mano darbe „MIND THE GAP“, kuriame taip pat ypatinga vieta suteikiama kalbos performatyvumui. Taip buvo dėl to, jog ši pjesė mano vaizduotėje buvo „gimusi“ iš vizualinių vaizdinių ir vienu metu kurdama ją maniau, kad joje išvis nebus šnekamosios kalbos. Tačiau ilgainiui mano vaizduotėje personažai pradėjo kalbėti. Nors aš tų kalbų nesureikšminau, nes buvau įsitikinęs, kad šioje pjesėje svarbiausias bus vizualus aspektas, patirtis šiame mentalinės repeticijos eksperimente parodė, jog klydau.

Kaip jau minėjau, ši pjesė pristatymui Kopenhagoje buvo kuriama mentalinės repeticijos būdu, tad mano nurodymai aktoriams dėl išpildymo buvo minimalūs išskyrus labai aiškiai įvardintą skaičių valandų, kiek jie turėtų jo praleisti repetuodami pjesę mentaliai – savo vaizduotėje. Repeticijų periodas buvo kone preciziškai suplanuotas, o jo eiga buvo tokia:

Rugsėjo 7–11 d.: 10:00–11:30 (1,5 val. per dieną, viso: 7,5 val.) *Online pokalbiai apie pjesę ir projektą su Milda; įžanga į mentalinės repeticijos suvokimą, jos galimybes ir praktinį pritaikymą.*

Rugsėjo 14–18 d.: 10:00–11:30 (1 val. per dieną, viso: 7,5 val.) *Balsu vedamos mentalinių repeticijų sesijos bei klausimų-atsakymų sesijos.*

nepasakoma; o tai, kas išreiškiama, yra nuolatinis išsisukinėjimas, beviltiški užkardos statymai mėginant pasilikti savyje“. Šaltinis: <https://www.gradesaver.com/the-homecoming/study-guide/pinteresque-and-the-pinter-pause> (žiūrėta 2024-03-30)

Rugsėjo 21–Spalio 19 d.: 1–1,5 val. per dieną, 5 dienas per savaitę, aktorių pasirinktu laiku (viso: 25 val.) *Individualios mentalinės repeticijos (be priežiūros), užrašų vedimas, konsultacijos su Milda.*

Spalio 21 d., 19 val.: Pasirodymas. Trukmė: 3 val. (įskaitant diskusiją).

Kadangi šių bandymų esmė buvo konkretizuoti mentalinės repeticijos atlikimo principus, jų metu aktoriams nurodžiau koncentruotis į iššaukiamą emociją, o ne stengtis tiksliai įsiminti tekstą, nes emocija įgalina repeticijos išsipildymą materialiam lygmenyje. Kaip jau minėjau poskyryje „Mentalinės repeticijos: praktika“, vadovavausi įžvalga, jog sąmonės virsmui iš energijos į materiją įvykti reikalinga, jog širdis veiktų darnoje su protu, nes tik emocijos ir intencijos vienovėje, kaip teigia Bradenas, Hawkinsas ir Dispenza, slypi žmogaus galia keisti materialiąją realybę. Taigi, norint išvengti per didelio susikonzentravimo į racionalų pažodinį tekstų mokymąsi, mentalinių repeticijų metu instruktavau aktorius labiau koncentruotis į įsivaizdavimo įgalinimą per emociškai paveikius vaizdinius, nebūtinai preciziškai įsimenant tekstą, bet veikiau – atkartojant emocinę kelionę, kurią išgyvena jų personažai. Todėl į būtinybę išmokyti tekstus buvo pažvelgta labai laisvai ir rezultate atsirado nuo originalaus teksto nutolusios interpretacijos, kurios, nors ir galimai leido aktoriams sustiprinti emocinį patyrimą, pakeitė tekste numatyto sceninio pasirodymo prasmę. Todėl, nors pjesės rodymas tyrimo prasme buvo sėkmingas, nes suteikė vertingų įžvalgų apie tai kaip praktiškai panaudoti mentalinę repeticiją kaip režisūrinę strategiją, bet man kaip autorei-režisieriui, norinčiai išlikti ištikimai pradiniam kūrinio užmanymui, šis bandymas buvo nesėkmingas, nes kūrinio prasmė pasikeitė. Ir iš dalies tai įvyko dėl teksto performatyvumo, kurio buvo netekta darbe, jį pakeičiant. Tai man suteikė galimybę reflektuoti – kas man kaip režisieriui yra svarbiausia šiame tekste ir kodėl taip svarbu, kad tekstas būtų pasakytas tiksliai.

Po jau minėtojo pranešimo apie Martino Crimpo dramaturgijos performatyvumą, peržvelgus savo pjesę „MIND THE GAP“, pastebėjau, jog tekstą įveiksminantis žodžių taupumas, pauzių panaudojimas ir įtampą sukeliantis ritmas, labiausiai pastebimas antrojoje pjesės dalyje. Ypač septintoje scenoje. Jos ištrauka, kad geriau suprasti ką turiu omeny, dalinuosi čia (originaliai tekstas parašytas angliškai, tad originalą pateikiu kairėje, o dešinėje — jo vertimą į lietuvių kalbą, kuris atitinka prasmę, bet nebūtinai inkorporuoja performatyvumo aspektą, todėl suprantančius anglų kalbą – raginčiau skaityti anglišką variantą).

Scene 7/ Septinta scena

Tomas sėdi prie pianino. Varto partitūras. Anna įeina į kambarį. Tomas visiškai ją ignoruoja. Toliau varto partitūras.

Anna: Been up a while?

Tom: ...

Anna: Talking to you!

Tom: ...

Anna: Fine, fine, don't take notice.

Silence

Anna: Wanna drink, or something?

Tom: I'm good.

Silence

Anna sits on a chair.

Anna: So we just gonna?

Tom: What?

Anna: Just like not talk?

Tom: Have a problem with that?

Anna: ...

Silence

Anna: Seniai pakilai?

Tomas: ...

Anna: Su tavim kalbu!

Tomas: ...

Anna: Gerai, kaip nori. Nekreipk dėmesio.

Tyla

Anna: Nori kažko atsigert gal?

Tomas: Ne.

Tyla

Anna atsisėda ant kėdės.

Anna: Tai mes tiesiog?

Tomas: Ką mes?

Anna: Nekalbėsim?

Tomas: O tai problema?

Anna: ...

Tyla

Pav. 8 Ištrauka iš pjesės „MIND THE GAP“, autorė Milda Sokolovaitė (aš).

Kadangi šio dialogo esmė yra ne atpasakoti tai, kas įvyko, o greičiau atspindėti tarp dviejų žmonių tvyrančią įtampą, čia reikalingas kone preciziškai surežisuotas atlikimas, kad publika savo įsivaizdavimu galėtų įveiksminti tarp žodžių tvyrančią tylą. Ir, kaip parodė pastatymas Kopenhagoje, sceną apytikriai atvaizduojant mentaliai surepetuotus įvykius paprasčiausiai neveikia. Todėl, peržiūrėjus pasirodymo įrašą ir apsvarsčius minėtos pranešėjos išreikštas pastabas apie performatyvumą dramaturgijoje, supratau, kad mentalinė repeticija ir jos kuriama išpūdis šioje darbo dalyje nepasiteisina – nes čia būtinas labai tiksliai atkartotas tekstas ir išlaikytos pauzės sukuriančios tam tikrą teksto atlikimo ritmą.

Antra vertus, kitose scenose, vaidinamose pirmoje spektaklio dalyje, kurioje personažai susipažįsta, mentalinė repeticija daug labiau pasiteisina. Kaip išreiškė viena

žiūrovių atėjusių pasižiūrėti pristatymo be išankstinių žinių, apie tai, kad pjesė buvo surepetuota mentaliai⁵⁴: „Vaidyba tikrai pasirodė labai intuityvi ir manau, kad tai prisidėjo prie personažo ir personažų santykio atvaizdavimo. Ta nerangi pradžia ir palaipsniškas artėjimas vienas link kito veikia.“ Čia turbūt vertėtų pasakyti, kad pjesėje pasakojama dviejų žmonių istorija, kuri prasideda nuo jų pažinties ir tęsiasi iki bendros buities ir ilgo bendro gyvenimo. Todėl, kaip pastebėjo žiūrovė, mentaliai surepetuota pradžia, kuri natūraliai yra šiek tiek nerangi, nes aktoriai pirmą kartą gyvai susitinka scenoje po repeticijų vaizduotėje, prisideda prie šios istorijos pasakojimo, ką daro ir po truputį stiprėjantis įsiklausymas ir ryšys tarp aktorių, kuris atitinka santykių pjesėje vystymąsi. Taip pat, kaip pastebėjo Luiza Soeborg Ohlsen — viena Tarptautinės Kopenhagos scenos menų mokyklos dėstytojų ir įkūrėjų žiūrėjusių pasirodymą⁵⁵: „Mizanscenų planavimas (angl. *blocking*) pasirodė labai struktūruotas. Mane tai labai nustebino, nes aktoriai nebuvo iš anksto jų suplanavę <...> ir taip pat ši technika reikalauja didelio įsiklausymo. Ir susivokimo, kur esi, ir kas vyksta su partneriu <...> tai yra ryškų, čia ir dabar esantį bei gyvą rezultatą sukurianti technika.“ Sprendžiant iš to, galima sakyti, kad mentalinės repeticijos kaip režisūrinės strategijos panaudojimas yra veiksminga technika, tačiau suteikianti labai specifinį rezultatą, kuris gali būti tinkamas ne kiekvienam spektakliui, priklausomai nuo dramaturginių sprendimų ir siužetinės linijos.

„MIND THE GAP“ rodymo Kopenhagoje atveju nuo originalių tekstų buvo nutolta, kas leido aktoriams susikurti savo kūrinio interpretaciją, tačiau tuo pat metu pavertė ją visiškai kitu kūriniumi nei tai, ką aš kaip autorė buvau parašiusi. Vis dėl to, nenorėdama per ne lyg nutolti nuo mentalinių vaizdinių, kurie padėjo pagrindą šiam kūriniumi, nusprendžiau paieškoti kito sprendimo kaip galima būtų neišduoti tekstų, bet tuo pat metu, palikti aktoriams kūrybinę laisvę pasitelkiant mentalinę repeticiją. Čia pasitarnavo dar vienas kūrybinis bandymas, kurį įgyvendinau 2022-ųjų liepą vykusiame „18-ame tarptautiniame teatro kūrybos festivalyje“ (angl. *18th International Festival of Making Theatre*) Atėnuose, Graikijoje, kur vykau dalintis savo žiniomis apie mentalinės repeticijos galimybes kūrybinių dirbtuvių formatu Pokyčių teatro (angl. *Theatre of Changes*) mokykloje.

Šio festivalio formatas yra toks, jog kiekvienas teatro praktikas, kuris atvyksta mokytis, turi 2,5 val. padirbėti su studentais ir tai gali daryti tris dienas su vis skirtingomis

⁵⁴ Ištrauka iš klausimų-atsakymų sesijos po pasirodymo Kopenhagoje anglų kalba (29:25-30:25): <https://drive.google.com/file/d/1sIkWq2DUmMqbxRFSsdvPn9vJg0z93USR/view?usp=sharing> . Tekste pateikiamas citatos vertimas.

⁵⁵ Ištrauka iš klausimų — atsakymų sesijos po pasirodymo Kopenhagoje (30:27-31:30): <https://drive.google.com/file/d/1sIkWq2DUmMqbxRFSsdvPn9vJg0z93USR/view?usp=sharing> . Tekste pateikiamas citatos vertimas.

studentų grupėmis. Tai suteikia galimybę iš tikrųjų suprasti kokie išbandomi metodai veikia, o kokie – ne, nes jie taikomi visiškai skirtingoms žmonių grupėms, varijuojančioms nuo intensyviai karjeras turinčių profesionalių aktorių iki pirmakursių, niekur dar nevaidinusių studentų. Žinodama laiko apribojimus ir suprasdama, kad reikia pateikti didelį srautą informacijos, kurios teoriniam įsisavinimui nėra pakankamai laiko, pasiryžau pradėti nuo praktikos ir iš karto dalyviams suteikti įkūnytas žinias, kurias jie vėliau galėtų įsisąmoninti. su kiekviena grupe pradėdavau nuo praktikos, kurios metu leisdavau jiems patogiai įsitaisyti, užmerkti akis, kad neblaškytų vizualinė informacija, ir balsu įvesdavau į meditatyvią būseną, kur paprašydavau įsivaizduoti kažką iš savo asmeninės patirties. Kaip dalinosi dirbtuvių dalyviai, šioje balsu vedamoje mentalinėje repeticijoje buvo lengva sukonzentruoti dėmesį, nes žodinės instrukcijos padėjo jį išlaikyti. Taip pat, šių dirbtuvių metu, suteikusi galimybę patirti mentalinės repeticijos veikimą ir išdėsčiusi ją pagrindžiančią teorinę informaciją, suteikdavau studentams galimybę iš karto ją išbandyti kūrybinėje praktikoje. O tai būdavo atliekama tokiu būdu:

1. Dalyvių duetams išdalindavau skirtingas pjesės „MIND THE GAP“ scenas.
2. Suteikdavau 15 min. joms perskaityti ir poroje aptarti.
3. Paskirdavau 15 min. kiekvienam jas repetuoti vaizduotėje
4. Tuomet kiekviena pora buvo kviečiama jas suvaidinti, vaidinant scenas iš eilės, iš kurių susidėdavo bendras visos pjesės vaizdas.

Šio eksperimento rezultatai nustebino – daugelis dalyvių, repetavę vaizduotėje vos 15 minučių, įsiminė ne tik emocinę personažų kelionę ir užpildė ją savomis emocijomis, bet kai kurie sugebėjo netgi pažodžiui įsiminti dialogus ir tai buvo padaryta tiksliau nei po ilgo repeticijų laikotarpio Kopenhagoje. Ši patirtis mane paragino ieškoti naujo suvokimo apie mentalinės repeticijos veikimą, kuri, kaip man pasirodė, nebuvo proporcingai susijusi su mentalinėms repeticijoms skiriamo laiko apribojimais – mat mentaliai repetuojami vaizdiniai galėjo leisti per labai trumpą laiką įsisąmoninti didelį informacijos kiekį, ir tam nebuvo būtinas ilgas ir/ar dažnas repeticijų procesas, o netgi atvirkščiai – per ne lyg ištęstas procesas pasirodė galintis pakenkti pastatymui sudarydamas galimybes „nuklydimams“ nuo originalaus teksto.

Delya Messadi, Kopenhagos tarptautinės scenos menų mokyklos dėstytoja, kuri, visiškai atsitiktinai, matė abu šiuos mentalinės repeticijos kaip režisūrinės strategijos taikymo bandymus, dalijosi tokiomis išvalgomis: „Nors studentai [Atėnuose] turėjo mažiau laiko „mentaliai repetuoti“, galima buvo išvelgti tą pačią jautrumo kokybę [kaip ir Kopenhagoje]. Man atrodė labai aišku, kad kambaryje tvyro kolektyvinė sąmonė ir, kad studentai prie jos

prisilietė, o tuomet ją įkūnijo, kaip kad atrasdami ją „pirmąjį kartą“. Nors aš žinojau pasirodymo eigą [Atėnuose], bet vis tiek nekantravau sužinoti, kas vyks toliau.“⁵⁶

Šios išvalgos ir mano pačios pamąstymai apie mentalinės repeticijos kaip režisūrinės strategijos pritaikymą MIND THE GAP kūrybiniame procese, paragino mane mentalinę repeticiją atsieti nuo laiko apribojimų, nes supratau, kad mentalinės repeticijos rezultatams pasireikšti, skirtingai nei fizinės repeticijos metu, nereikalingas toks ilgas laiko tarpas — jos gali suveikti momentiška. Ši nauja išvalga, kuri, grįžtant atgal prie Hawkinso sąmonės žemėlapis, kuriame nurodoma, kad aukštesniuose sąmonės lygmenyse fizinės jėgos principai nebegalioja — juos pakeičia mentalinės galios veikimo principai, kaip dabar suprantu, galėjo būti numatomi. Taigi, iš tiesų buvo klaida taikyti niutoniškosios fizikos suvokimo dėsnius, kurio rezultatai susiję su veikimu erdvėje ir laike, suvokimo prizmę, mentalinei repeticijai, kuri veikia per emocijas ir minties darną, nes ši darna gali suveikti momentiška — ilga praktika jos rezultatams įtakos neturi. Šis suvokimas mane pastūmėjo permąstyti patį mentalinės repeticijos suvokimą bei jos taikymą „MIND THE GAP“ kūrybiniame bei atlikimo procese ir leisti į dar drąsesnį kūrybinį eksperimentą, kurio rezultatus atskleisiu paskutiniajame skyriuje.

⁵⁶Ištrauka iš asmeninio susirašinėjimo su Delya. Tekstas, kuris darbe pateikiamas lietuvių kalba, čia pateikiamas originalia anglų kalba: „Although the students had less time to "mental rehearse", the same quality of awareness was present. It seemed so clear to me that the collective unconscious was present in the room and that the students were tapping into it, to then channel it through embodiment with the discovery of "the first time". I knew the scenario, but it didn't take away the fact that I was on my toes.“

3. STEBĖTOJA KAIP VEIKĖJA

Mes konstruojame žaislus. Kai kurie iš jų keičia pasaulį.

(Taleb 2013: 505)

3.1 Chaoso teorija ir jautrumas pradinėms sąlygoms

Kaip ir daugelio kitų žmonių susipažinusių su šia istorija, mano atmintyje įstrigo fenomenas pavadinimu *drugelio efektas*. Mąstydamą apie jį, aš kone matau, kaip 1972 metais kuklus matematikas ir meteorologijos dėstytojas Edvardas Lorenzas atsistoja ir 139-ame Amerikos mokslo pažangos asociacijos (angl. *American Association for the Advancement of Science*)⁵⁷ susitikime tyliai, bet užtikrintai perskaito pranešimą: „Nuspėjamumas: ar drugelio sparno suplazdėjimas Brazilijoje gali sukelti tornadą Teksase?“ Ir tas pranešimas, pats savaime, tampa „drugelio efektu“ – istoriniu lūžiu mokslo pasaulyje.

Perpratęs nuspėjamumo moksle ydas, Lorenzas pasitelkė drugelį kaip metaforą tam, jog nusakyti fenomeną šiandien žinomą kaip *jautrumas pradinėms sąlygoms*. O jis, savo ruožtu, tapo vienu esminių chaoso teorijos bruožų. Ir visa tai įvyko dėl eilinę darbo dieną įvykusio atsitiktinumo, kuomet, mėgindamas prognozuoti orą, dėl kompiuterizuotų skaičiavimų metu įvykusio menko skaičių suapvalinimo, kuris kardinaliai pakeitė prognozę, jis suprato, jog netgi menkiausi netikslumai skaičiuose (kaip pvz. nusakant debesų padėtį), gali virsti labai dideliais netikslumais numatant oro sąlygas. Vadinasi – esant net menkiausiai paklaidai, mes negalime prognozuoti to, kas įvyks, nes mažiausias pakitimas pradinėse sąlygose, gali nulemti milžinišką pasikeitimą galutiniuose rezultatuose. Ši mintis, kaip jau minėjau, sutriuškino išsigalėjusį mokslinės visažinystės mąstymo modelį ir jame išsaknijusią nuspėjamumo tironiją, ir padėjo pagrindus chaoso teorijai.

„Kaip mes galime nuspėti ateitį, remdamiesi praeities pažinimu; arba labiau apibendrintai – kaip mes galime išsiaiškinti (beribės) nežinios savybes, remdamiesi (ribotu) žinojimu?“ (Taleb 2013: 127) Klausia Nasimas Nikolas Talebas – libaniečių kilmės eseistas, matematikas, statistas ir bestselerių autorius. Savo knygoje, „Juodoji gulbė: itin netikėtų reiškinių poveikis“, kuri, gilinantis į chaoso teoriją, man paliko ne mažesnę įspūdį, nei Lorenzo „drugelis“, jis paaiškina iš pažiūros tą patį jautrumo pradinėms sąlygoms fenomeną, tik iš kitos perspektyvos, nei tai darė pirmieji jį atpažinę mokslininkai. Čia jis kritikuoja tikimybių teorijų, statistų ir ekonomistų naudojamus skaičiavimo modelius, taip mėgindamas atkreipti dėmesį į *Juodosios gulbės* fenomeną – netikėtus reiškinius pasaulyje, kurie turi labai didelį poveikį, ir kurių negalime prognozuoti, tokių kaip 2001 metų rugsėjo 11-osios

⁵⁷ Informacija iš straipsnio „*When the Butterfly Effect Took Flight*“ internetiniame portale *MIT Technology review* [When the Butterfly Effect Took Flight](#) (žiūrėta 2024 01 21).

terorizmo aktas ar 2008-ųjų metų finansinė krizė.⁵⁸ Šie pavyzdžiai yra puiki iliustracija to, kaip įvykiai, dėl jautrumo pradinėms sąlygoms, kurių mes negalime apskaičiuoti, priveda prie netikėtų rezultatų – katastrofų ar krizinių įvykių. Ir, nors čia pateikiu tik, rodos, neigiamas pasekmes turėjusius įvykius, visgi, reikia pastebėti, ką teigia ir Talebas, kad tokie įvykiai gali būti ir naudingi – jie gali tapti pozityvia Juodąja gulbe, nes „Juodoji gulgė kalakutui nėra Juodoji gulgė jo skerdikui.“ (Taleb 2013: 861) Todėl, pasak autoriaus, turime ne stengtis tokios gulgės išvengti (nes to padaryti, pasikliaudami savo ribotu žinojimu, šiaip ar taip negalime), bet greičiau būti jai pasirusę.

Pozityvia Juodąja gulbe, kaip pavyzdžiui, remiasi literatūros, meno bei pramogų industrija, kuri pasikliauja nenuspėjamumo principais, ir, užuot mėginę prognozuoti – atvirkščiai – pelnosi iš netikėtų įvykių. Juk nėra taisyklės, kuri paaiškintų kodėl rašytoja J.K. Rowling (išsiskyrusi, ant skurdo ribos gyvenanti, vieniša mama, iki tol neparašiusi jokio reikšmingo literatūros kūrinio), staiga išleido „Hario Poterio“ knygų seriją, kuri šiandien parduota daugiau nei 500 milijonų tiražu. Štai ir pavyzdys Juodosios Gulgės, kuriai, tiesą sakant, labiau tiktų laimę nešančios Baltosios gulgės simbolis. Mes žinome, kad tokie dalykai vyksta, tačiau, kaip rašo Talebas: „Kai ateina mūsų eilė prognozuoti, mes pamirštame apie nenumatomumą. Todėl žmonės gali skaityti šį skyrių ir panašius rašinius, visiškai su jais sutikti, tačiau galvodami apie ateitį nekreipti dėmesio į jų argumentus.“ (Taleb 2013: 499). Tad kaip išsibrauti iš etaloninių mąstymo modelių ir iš tikrųjų, (bet iš tikrųjų!) įsileisti nežinomybę?

Šis klausimas kirba ne tik mano galvoje – jis būdingas ir visai šiuolaikinei teatro kūrybai. Patys pirmieji nuoseklūs bandymai išsibrauti iš nuspėjamų meno kūrybos strategijų ir sąmoningai pasinerti į nežinomybę, prasidėjo jau gerokai prieš šiandieninius eksperimentus: aktyvias pastangas tai padaryti galima priskirti jau 1950-aisiais metais pradėtiems įgyvendinti hapeningo, performansų ir kitų eksperimentinių gyvojo meno (angl. *Live Art*) darbų atsiradimui, kurie ieškojo įrankių leidžiančių į pasirodymo erdvę įsileisti atsitiktinumą. Tokiu būdu, šių meninių praktikų kūrėjai ir atlikėjai, suteikė savo pasirodymams nežinomybės pojūtį ir tam tikra prasme į juos įtraukė jau minėtąjį jautrumą pradinėms sąlygoms.

Kaip pavyzdžiui, žymiajame kompozitoriaus Johno Cage'o koncerte 4'33, pirmą kartą pristatytame 1952 metais, kur viso pasirodymo metu pianistas nė nepaliečia fortepijono

⁵⁸ Praėjus keliems metams po pirmojo knygos leidimo, naujame leidime autorius pridėjo poskirį P.S., kuriame jis paaiškino ir juodosios gulgės subjektyvumo problemą, nurodydamas, jog, kaip pvz. terorizmo aktas buvo *Juodoji gulgė* nuo jos nukentėjusiems, tačiau ne ją organizavusiems; kaip ir finansinė krizė buvo Juodoji gulgė ne visiems, tik tiems kurie jos nesitikėjo, todėl negalima teigti, jog šie įvykiai buvo *Juodosios gulgės* visuotiniu mąstu.

klavišų, o tiesiog atidaro ir uždaro jo dangtį, klausytojai priverčiami išgirsti atsitiktinis garsus – jų „neblaško“ fortepijono skambesys, todėl tas keturias su puse minutės kol trunka kūrinys, jie turi galimybę įsiklausyti į aplinką, kuri kurdami keistą ir neprognozuojamą melodiją, tampa muzika. Cage'o idėja šiame kūrinyje yra genialiai paprasta – muzika skamba nuolatos, jei tik sugebame į ją įsiklausyti. Tad kūrybai įvykti tereikia jautrumo ir atsitiktinumo.

Nuo jos prasideda ir įvairiausios meno praktikos – meno, kuris, užuot „primesdamas“ kūrybą jo disponavimo aplinkai, gyvai reaguoja į ją, kuria su ja santykį, kaip pavyzdžiui – *įvietintas* (angl. *site-specific*) ar *įžmogintas* (angl. *human-specific*) teatras, kur vieta ar žiūrovas tampa ne tik pasirodymo aplinkybe, bet ir įkvėpimo šaltiniu. Taigi menininkai, kaip ir jau minėtasis meteorologas Lorenzas, seniai suprato, kad reikia stebėti „drugelio sparnus“, ir laukti kada jie suplazdės sukeldami tornadą. Tačiau šiame procese esminis žodelis ir yra *stebėti*, o ne *kontroliuoti*, kuris nusako skirtumą tarp prieš iki šiol mene dominavusių virtuoziško demonstravimo praktikų, vertusių tikėti, jog egzistuoja universalūs standartai ir jais pasikliaujant galima kurti „universaliai“ vertinamus kūrybinius šedevrus; ir šiandieninio post-modernaus, post-konceptualaus ir daug kam post-suprantamo meno chaoso, kuriame, rodos, niekas nieko nebežino.

Žinoma, aš manau, jog vidurio kelio paieškos tarp šių chaoso ir tvarkos polių nėra bergždžios, todėl mane labai sudomino teorinės fizikos atstovo Jimo Al-Khalili dokumentiniame filme Paslaptingas chaoso gyvenimas: chaoso teorija išreikšta mintis, jog: „Tie patys dalykai, kurie daro mūsų pasaulį nenuspėjamu, taip pat leidžia dėsningumams ir struktūrai rasti.“⁵⁹ Todėl beiėskant būdo kaip kūryboje visiškai nepamesti struktūros, tačiau tuo pat metu – su kiekvienu darbu, su kiekvienu nauju kūrinium, vis iš naujo ją perkurti, jog ji nebūtų šlampuojama, man labai naudinga pasirodė pažvelgti į meninę kūrybą per savaiminės organizacijos prizmę.

Labai supaprastinus, savaiminę organizaciją galima apibūdinti kaip tam tikro išsidėstymo ir tvarkos sistemoje atsiradimą, kuris įvyksta vidinių procesų, o ne išorinių suvaržymų ar jėgų, dėka.⁶⁰ Kolektyvinės kūrybos ir kolaboravimų principais grįstame teatre, kur atsisakoma vieno žmogaus lyderystės ir kiekvienas kūrėjas gali lygiavertiškai prisidėti, galima įžvelgti savaiminės organizacijos apraiškas, nes kūryba jame tiesiog „įvyksta“ dėl vidinių kūrybinių elementų sąveikų, o ne dėl vienam žmogui priskiriamo talento – išorinės kūrybinės jėgos. Tokie kūrybos principai yra labai patrauklūs, nes ragina atsisakyti hierarchinės struktūros ir palaiko lygiavertiškumo kūryboje idėją.

⁵⁹ Citata iš dokumentinio filmo [Chaos Theory: The Science Behind the Miracle of Intelligent Life | Doc Of The Day](#) (34:17)(žiūrėta 2024 01 24).

⁶⁰Vertimas iš anglų kalbos. Apibrėžimas originalo kalba: Self-organization is the emergence of pattern and order in a system by internal processes, rather than external constraints or forces. Šaltinis: [Self Organization — an overview | ScienceDirect Topics](#) (žiūrėta 2024 01 21).

Visgi, jeigu pasikliausime teatro kūrybinio proceso kaip save organizuojančios struktūros suvokimu, tuomet iškyla klausimas – ar tokiam procese išvis reikalingas režisierius? Juk, vėlgi, cituojant Jimo Al-Khalili, rodos akivaizdu, jog savi-organizacijos procesuose „dizainui nereikalingas aktyviai besikišantis dizaineris – jis tiesiog yra neatsiejama visatos dalis.“⁶¹ Tad galbūt teatro kūryba, kaip save organizuojanti struktūra, panaikina režisieriaus vaidmens poreikį? Juk kam reikalingas režisierius, jeigu spektaklis organizuoja pats save?

Čia naudingų įžvalgų man suteikė jau minėtoji filosofė Orli Dahan, kurios pranešimą „Unikali pakylėtos sąmonės būseną fiziologinio gimdymo metu“⁶² man teko išklausyti Sąmonės mokslų konferencijos metu. Šiame pranešime ji pasidalino susirūpinimu, jog, nors iki gimdymo ir po jo moters kūne vykstantys procesai yra išsamiai stebimi ir tyrinėjami, nėra beveik jokių duomenų apie tai, kas vyksta su moters organizmu fiziologinio gimdymo metu, kuomet ji išgyvena, jos žodžiais tariant, unikalią *gimdymo sąmonės būseną*. Ji daro prielaidą, kad būtent ši būseną įtakoja ir likusią gimdyvės bei kūdikio gyvenimo raidą, todėl reikėtų daugiau dėmesio kreipti į mėginimą išsiaiškinti kaip ir kodėl ji veikia. Man šis pranešimas priminė dažnai teatro kūrybos ratuose išreiškiamą metaforą, jog teatrinė kūryba tarsi „užgimsta“ kūrėjo vaizduotėje, bet tasai gimimo momentas yra mistifikuojamas – į jį nėra gilinamasi kaip į realų procesą. Ir visgi, jeigu susimąstytume apie šią metaforą rimčiau, tai galime iš jos daug ko pasimokyti, nes kūrybos kaip gimdymo suvokimas gali pasiūlyti naują priėjimą prie kūrybos.

Kaip pavyzdžiui, motiniškoji, gimdoma kūryba, jeigu nuoširdžiai prilyginsime ją vaiko gimdymui, negali turėti aiškaus numatyto tikslo, tad turi pasikliauti procesu. Panašiai kaip motina nežino, koks gi bus gimstantis kūdikis, nes nemato jo pavidalo, kol nauja gyvybė neišvysta pasaulio, motina-kūrėja teturi nuojautą, kuria vadovaujasi identifikudama naujai besivystančio organizmo poreikius. Taip pat, šis organizmas auga visas iš karto: vienu metu po truputį vystantis ir fiziškai didėjant skirtingoms kūno dalims, o ne „priauginant“ vieną dalį po kitos. Galbūt šis dviejų vaizdinių palyginimas – statomo namo ir augančio gyvo organizmo – gali padėti geriau suprasti, ką turiu omenyje pasiūlydama motiniškąjį teatro kūrėjos suvokimą ir kuo jis galėtų skirtis nuo egzistuojančio teatro kūrybos, tiksliau – pastatymų – modelio. Tokioje kūryboje, užuot mėginus dėti detales pagal iš anksto žinomą

⁶¹ Citata iš filmo Citata iš dokumentinio filmo *The Secret Life Of Chaos: Chaos Theory* (Jim Al-Khalili): [Chaos Theory: The Science Behind the Miracle of Intelligent Life | Doc Of The Day](#) (57:00) (žiūrėta 2024 01 21).

⁶² Pranešimo įrašą galima peržiūrėti čia: [Orli Dahan: The unique altered state of consciousness during physiological birth](#) (žiūrėta 2024-01-21).

planą, reikia pastabumo ir jautrumo, kuris leistų identifikuoti naujai besivystančio organizmo poreikius, nes dažniausia kai kurių iš jų net neįmanoma numatyti ar prognozuoti.

Tai apsvarsčius galima teigti, jog tokio pobūdžio kūrybai labiau reikalinga motiniška, įsiklausymu ir pastabumu veikianti vedlė, negu iš anksto numatytas vizijas inscenizuojantis lyderis. Tokia režisierė-stebėtoja, dėka jautrumo bręstančiam, besivystančiam ir augančiam spektakliui-organizmui, tampa ne mažiau veikliu ir svarbiu veiksmu kūryboje, negu istoriškai įprasta režisūrinė vieno žmogaus vizija, kuri ignoruoja ją keisti bandančias aplinkybes. Todėl mano manymu, jautrumas pradinėms sąlygoms ir savaiminės organizacijos idėja yra esminiai šiuolaikinės teatro kūrybos bruožai, prie kurių įrašyčiau ir savo, kaip tokio pobūdžio darbų kūrėjos vardą.

Turbūt daugelis sutiktų, kad būtent kolektyvinio pobūdžio kūryba yra rezultatas atitinkantis šį režisierės-stebėtojos vaidmenį, aktyviai veikiančios savo žvilgsniu. Todėl ilgą laiką ir aš maniau, kad raktas į tokią kūrybą reiškia lyderystės ir autorystės atsisakymas, priskiriant ją kolektyvui. Man imponavo kolektyvinės kūrybos principai ir ne kartą esu mėginusi juos taikyti, tačiau dažniausiai tai pavykdavo tik dalinai, nes mėginimai kurti gryną šio metodo formą, nors ir labai paveikūs, įvykdavo tik kaip procesai, kurie nustelbdavo rezultatą ar netgi iki jo neprieidavo. Todėl šį tą jau supratusi apie savo funkciją ir galimybes teatro kūryboje nusprendžiau ieškoti naujo priėjimo, naujo kelio, kuris vis dar vestų link savaiminės organizacijos teatre, tačiau nebūtinai atsisakant asmeninės lyderystės ir autorystės idėjų, o išbandžiusi mentalinių repeticijų metodą, šiandien manau, kad mentalinių vaizdinių generavimo kaip kūrybinio įrankio pasitelkimas galėtų tapti vienu iš įrankių padėsiančių rasti kelią į tokią autorytės neatsisakančią, tačiau ir jos nesigviešiančią kūrybą.

3.2 Vaizdinių generavimas kaip veikimas

Visuotinė Lietuvių kalbos enciklopedija terminas „vaizdinys“ apibūdinamas kaip „daiktų, reiškinių, įvykių ar jų ypatybių vaizdas, kuris kyla atmintyje ar vaizduotėje ir yra ankstesnio suvokimo ar patirties atkūrimas. Vaizdiniai gali būti vizualiniai, akustiniai, motoriniai, jutiminiai ir kiti“⁶³. Kaip atskleidė mano kūrybinės patirtys bendradarbiaujant su Jaaku Sikku, manau ir taip aišku, bet norisi akcentuoti, kad tai, ką šiame darbe vadinu vaizdiniu nėra vien sąmonės kuriama vizualinė informacija, bet gali būti ir akustinė, jutiminė ar emocinė patirtis. Tai akcentuoti yra itin svarbu, nes vaizdinių suvokimo redukovimas iki

⁶³ Šaltinis: <https://www.vle.lt/straipsnis/vaizdinys/> (žiūrėta 2024-01-21).

vizualinio lygmens gali turėti neigiamą įtaką kūrybiniam procesui. Kaip teigia amerikiečių psichologas, priešmirtinių patirčių tyrėjas, Kenetas Ringas (PhD) „Mūsų protas, kuris funkcionuoja nepriklausomai nuo smegenų, vis dėl to yra įpratintas virpesinę tikrovę konvertuoti į apčiuopiamus vaizdinius“ (Ring 1980: 247). Taigi, žmogaus vaizduotėje gimstantys, tačiau visomis jūslėmis išgyvenami vaizdiniai, yra ne kas kita kaip virpesiais perduodamas informacijos srautas, kurį, būdami menininkais, galime ir netgi esame įpareigoti iškomunikuoti.

Šis priėjimas prie kūrybos man pasirodė unikalus tuo, jog, užuot ragindamas vartoti vis didesnius ir vis sunkiau aprėpiamus informacijos kiekius beieškant įkvėpimo, jis suteikia teisę elgtis visiškai atvirkščiai – sustoti ir atsigręžti į savo vidų, kad įsisąmoninti tai, ką jau patyrėme ar intuityviai jaučiame dar patirsiantys. Savaimė suprantama, toks kūrybinis principas ragina kūrėją atsižvelgti į savo asmeninę jauseną ir patyrimus, tačiau pagal realybės suvokimą, kuriuo siūlau vadovautis šiame darbe, tai yra daugiau, nei tik retrospektyvus save ir savo patirtis analizuojantis žvilgsnis, bet ir komunikacijos būdas su kvantinės fizikos pradininko Davido Bohmo įvardinta neišreikštąja sfera (Brėdikis 2015: 20), kuri, pasak jo, yra mūsų materialiosios realybės pradai.

Rašytojas Michaelis Talbotas knygoje „Holograminė visata“ (2014), plėtodamas šią neišreikštosios realybės ir sąmonės sąsają idėją, kuriai pagrindus padėjo jau minėtasis teoretinės fizikos atstovas Bohmas ir neurofiziologas Karlas Pribramas, išplėtojo holograminį visatos suvokimo modelį, pagal kurį visata suprantama kaip didelio masto holograma, kurią kuria žmogaus protas. Remiantis šia idėja galima teigti, kad vieno žmogaus sąmonei prieinama informacija nėra susijusi vien su jo ar jos paties gyvenimu ir patirtimis, kas leidžia daryti prielaidą, kad mentalinę repeticiją galima suvokti kaip būdą gauti informaciją apie platesnę, atmerktomis akimis nematomą visumą, kuri yra pasiekiamą ir gali būti perteikiama mentalinių vaizdinių pagalba. Deja, koncentruodamiesi į savo kasdienę išorinę realybę mes negalime jų pastebėti. Taigi, teatro kūrybos procesas kuomet, tą dėmesį, kurį dažniausiai skiriame išoriniam pasauliui, nukreipiame į subjektyvų vidų ir jame gimstančius mentalinius vaizdinius, gali tapti įrankiu priartėti prie savaiminės organizacijos procesų.

Iš pažiūros, žinoma, gali pasirodyti, kad visa kūryba ir yra grindžiama mentaliniais vaizdiniais – nes juk dramaturgas sukuria pjesę įsiklausydamas į savo vaizduotę, ką daro ir režisierius kurdamas pjesės inscenizaciją. Visa tai vyksta mentalinių vaizdinių dėka. Vis dėl to, ego ir nuosavybės troškimo persmelktame pasaulyje, kūryba kažkodėl virto procesu, kurį mes norime kontroliuoti, ieškoti kažkokių veikimo principų, taisyklių, kurių laikydamiesi galime „sukurti“ kažką patys. Bet iš tiesų – nieko naujo mes nekuriame. Tik atskleidžiame tai, kas atsiveria prieš mūsų akis per mūsų subjektyvų žvilgsnį į pasaulį ir tai paviešiname. Todėl, pasiūlymas labiau įsiklausyti į mentaliai generuojamus vaizdinius tikrai nėra naujovė,

bet verčiau raginimas sugrįžti link to nuo ko ir prasidėjo kūryba kuomet dar neturėjome teatrinį šviesų, patogios salės, galimybės pastiprinti garsą, kuomet neturėjome taisyklių kaip rašyti teatrui ar jį režisuoti. Bet turėjome vaizduotę, kurią, man rodos, susikoncentruodami į išorę ir mėginimus imituoti realybę, vis labiau pamirštam.

Taigi, savo pasiūlymą kuriant naują teatro paradigmą, aš noriu pradėti nuo patarimo labiau įsiklausyti į mentalinius vaizdinius. Traktuojant tą įsiklausimą kaip esminį kūrybinį elementą, kuris reikalauja užmerktomis akimis pažvelgti į savo vidų ir nežinoti, kas įvyks. Šitai galima įgyvendinti, tik atsisakius ekspertiškumo, kurio prizmė siaurina mūsų matymą, ir atsisakant disciplininio susiskirstymo bei hierarchinių struktūrų. Nes, jeigu iš tiesų įtikėsime, o ne tik formaliai deklaruosime, jog spektaklis yra gyvas organizmas, o ne negyvas statinys, tuomet mūsų ekspertiškumas jo ugdyme yra bereikšmis. Nes ne mes jį „statome“ – galbūt jį gimdome ir ugdome, bet, vis dėl to, labiau jam asistuojame, nei aktyviai jį kuriame, nes jis turi savo sąmonę. Ir čia mes sugrįžtame prie sąmonės, kaip esminio elemento leidžiančio mums suprasti šią mano naujai siūlomą teatro paradigmą. Nuo to kaip ją suvoksime priklausys ir tai kokį kursime teatrą. Tad kitame poskyryje pasidalinsiu dar viena patirtimi susijusia su sąmonės suvokimo paieškomis ir dėka jų išsivysčiusiu sąmonės teatro konceptu.

3.3 Sąmonės teatro paieškos

2023 metų gegužės 22–27 dienomis dalyvavau Sąmonės mokslų konferencijoje – didžiausioje ir ilgiausią laiką organizuojamoje konferencijoje mėginančioje mokslinėmis priemonėmis spręsti sąmonės problemą. Susidomėjimas sąmonės kaip empirinių mokslinių tyrinėjimų objektu yra ne toks senas reiškinys – jis skaičiuoja apie trisdešimt metų. Iki tol sąmonė buvo laikoma empiriniams moksliniams tyrinėjimams neįkandama sfera, todėl į ją ir nebuvo gilinamasi. Netgi 1989 metais Kembridžo universiteto psichologijos srities lyderis Stewart Sutherland vis dar rašė: „Sąmonė yra žavingas, bet neužčiuopiamas fenomenas. Neįmanoma paaiškinti kas ji yra, ką ji veikia, ir kodėl ji atsirado. Nieko, ką būtų verta perskaityti, apie ją nėra parašyta.“ (Sutherland in Seth 2021: 25). Tokią nuomonę jis išreiškė tarptautiniame psichologijos žodyne, kas aiškiai parodo kaip tuo metu buvo nuvertinta sąmonė kaip tyrimų objektas. Todėl, galima teigti, jog 1994 metais pradėta organizuoti Sąmonės mokslų konferencija stipriai prisidėjo ne tik prie šio fenomeno pažinimo, bet ir jo pripažinimo, nes pirmoji pradėjo tarpdisciplininį dialogą šia tema mokslininkų bendruomenėje.

Šioje konferencijoje mudu su jau ne kartą minėtu kolega, improvizacijos muzikoje tyrėju bei pianistu Jaaku Sikku (PhD) buvome pakviesti drauge pristatyti sąmonės teatro koncepciją ir tuo pat metu tapome vienais iš nedaugelio meninių tyrimų atstovų apie kuriuos, sprendžiant iš konferencijos konteksto, mokslo pasaulis žino dar labai nedaug. Galimybė

pristatyti savo tyrimą šioje konferencijoje man suteikė paskatą dar aiškiau išsiginčioti norimo kurti teatro koncepciją, kad galėčiau ją iškomunikuoti pasitelkdamas su meno kontekstu nesusijusių tyrėjų kalbą. Suprasdama, jog esminis tokio teatro bruožas yra toks, jog jis orientuotas į vyksmo žiūrovo sąmonėje numanymą (kaip priešpriešą veiksmo scenoje numatymui), pavadinau šį konceptą *sąmonės teatru*. Tačiau užduotis iškomunikuoti konceptą tokiu pavadinimu pasirodė esanti sudėtingesnė, nei maniau, nes, kaip sužinojau, išsireiškimas *sąmonės teatras* jau yra naudojamas vienai iš mokslinių sąmonės teorijų apibūdinti, su kuria manasis *sąmonės teatras* kaip teatro sąvoką buvo lengvai supainiojamas, nors bendro turėjo labai nedaug.

Kadangi sąmonė yra siejama su sugebėjimu stebėti, tad intuityviai rodos patrauklu pasitelkti teatro metaforą, kad paaiškinti sąmonę. Tokie pasvarstymai, naudojant teatrą kaip metaforą sąmonės veikimui paaiškinti, nuo Aristotelio laikų užtikdami filosofijos srityje, tačiau pirmasis pasiūlymas šį terminą naudoti empiriniais eksperimentais grįsto mokslo teorijai pavadinti gali būti priskiriamas neuromokslų sričiai, kurios atstovas Bernardas J. Barsas „Sąmonės studijų žurnale“ (angl. *Journal of Consciousness Studies*) 1997 metais publikavo straipsnį „Sąmonės teatre: globalios darbovietės teorija, griežta mokslinė sąmonės teorija“ (angl. *In the Theater of Consciousness: Global Workspace Theory, A Rigorous Scientific Theory of Consciousness*). Vis dėl to, nors pavadintas tuo pat pavadinimu, kuriuo aš įžodinau savo kuriamo teatro konceptą, Barso pasiūlytoje teorijoje šis terminas pasitelkia kitokią perspektyvą negu toji, kurią pasitelkiu aš naudodama terminą sąmonės teatras, nes mano tikslas naudojant šią sąvoką nėra apibūdinti patį sąmonės veikimą, o įvardinti naujos teatro paradigmos bruožus. Tad žodis sąmonė čia naudojamas kaip kūrybinį procesą suvokti leidžiantis terminas, nes šitame darbe naudoju konceptą sąmonės teatras, kad apibūdinti režisūrinę strategiją. Ir, nors galima teigti, jog viso paveiklaus teatro rezultatas turėtų būti pokytis žiūrovo sąmonėje (taigi, visas teatras yra sąmonėje vykstantis teatras), visgi pasikeitus mąstymo apie režisuojamą spektaklį pradžios taškui, būtent – renkantis menines priemones atsižvelgiant į numanomus pokyčius žiūrovo sąmonėje – galima sukurti tokį rezultatą, kuris gerokai skirsis nuo to, ką mes laikome įprasta teatrine patirtimi.

Nors sąmonės teatras kaip *neįžodinta* idėja egzistuoja teatro kūryboje – pati ją pirmą kartą pastebėjau Timo Croucho kuriamame teatre iš kurio ir semiuosi įkvėpimo bei kurio pavyzdžiais remiuosi. Vis dėl to pats sąmonės teatro įžodinimas nėra paplitęs tarp teatro kūrėjų, ar bent jau man apie jį neteko girdėti. Ko gero artimiausias *sąmonės teatrui* terminas yra *proto teatras* (angl. *theatre of the mind*), kurio naujausias man žinomas paminėjimas egzistuoja kaip labai sėkmingo teatrinio pasirodymo sukurtas menininko Davido Byrno bei

rašytojos Mala Goankar⁶⁴ dueto pavadinimas. Šis spektaklis 2022 rugpjūčio – 2023 sausio mėnesiais buvo rodytas Denverio scenos menų centre Jungtinėse Amerikos Valstijose. Jo pagrindu tapo neuromokslų atradimai, iš kurių spektaklio kūrėjai sukonstravo interaktyvią, žmogaus pojūčių manipuliacijomis pagrįstą patirtį, paremtą tokiais fenomenais kaip optinė apgaulė ar kiti realybės ir žmogiškosios percepcijos neatitikimai. Ir nors tokio teatro režisūroje dominuoja požiūris, kurį atstovauja ir šiame tyrime apibūdinamas sąmonės teatras – tai, kad jame koncentruojamasi į žiūrovo sąmonės veikimą – vis dėl to tai nėra visiškai tas pats, ką turiu omenyje kalbėdama apie sąmonės teatrą. Tai, ką *proto teatro* kūrėjai sukūrė⁶⁵ pastatyme Denveryje, labiau primena imersinį ar įtraukiantį teatrą, kuriame, kaip imersinį teatrą lietuvių kalba O. Lapinos tekste rašoma: „publikos dalyvavimas dažniausiai neapribojamas vien vyksmo žiūrėjimu, stebėjimu, siekiama paveikti visus žiūrovo pojūčius“ (Lapina 2017: 40). Tuo tarpu sąmonės teatre, kurio koncepciją gvildenu, stebėjimas savaime laikomas aktyviu publikos veiksmu, todėl kitų pojūčių stimuliavimas yra minimalus ir aiškiai apgalvotas. Sąmonės teatro kūryba remiasi mentalinių vaizdinių generavimu kaip vienu esminių kūrybinių elementų, o tai atliekama ne kuo labiau įtraukiant žiūrovą per pojūčius, o atvirkščiai – pasitelkiant sensorinę deprivaciją arba, kitais žodžiais tariant, jutimų ribojimą. Psichologė Aistė Chacko straipsnyje „Psichologiškai sukeltos pakitusios sąmonės būsenos“⁶⁶ apibūdina sensorinę deprivaciją, kitaip vadinamą ribota stimuliacija, kaip būseną, kuri: „turi poveikį atminties funkcijoms, kūrybingumui, suvokimui ir signalo aptikimui, socialiniam pažinimui ir pasiruošimui keisti požiūrį į socialinį reiškinį.“ Ji taip pat pastebi, kad ši būsena susijusi žemesniu įtampos, pykčio, nuovargio ir sumišimo lygiu. Jos metu intensyviau ir maloniau prisimenami autobiografiniai gyvenimo epizodai. Siekdamas generuoti tokius subjektyvius patyrimus, sumišusius su vaizduotės kūryba, sąmonės teatras siekia sudaryti žiūrovui erdvę tapti performatyvaus vyksmo bendrakūrėju.

Šios idėjos apie sąmonės teatrą egzistavo mano teatrinės kūrybos praktikoje, bet aš nebuvau teoriškai jų išsiginčijusi. Ir tik ruošdamasi sąmonės mokslų konferencijai, pagaliau sudariau sąrašą bruožų, kurie, mano manymu, yra būdingi sąmonės teatrui ir jo kūrybiškiems procesams. Šis sąrašas nėra baigtinis – ko gero jis nuolat keisis su vis didesne praktine tokio pobūdžio teatro kūrybos patirtimi – vis dėl to, toks buvo mano pirmasis mėginimas įžodinti sąmonės teatro bruožus, kuriuos dėka sukauptos patirties kuriant „Ryšius“, „(ne)saugumą“ ir „MIND THE GAP“ išskyriau. Taigi, sąmonės teatras – tai teatras, kuriam būdinga:

⁶⁴ Išsamesnę informaciją apie šį projektą galima rasti čia: <https://theateroftheminddenver.com> (žiūrėta 2024-01-21).

⁶⁵ Pati nesu mačiusi šio spektaklio — todėl įspūdį susidariau tik gyvai bendraudama su keliais šį spektaklį mačiusiais žiūrovais ir tikrindama internete pateikta informaciją bei žiūrovų atsiliepimus.

⁶⁶ Šaltinis Psichologijos tinklaraštis: psichologės Aistės Chacko tinklaraštis. *Psichologiškai sukeltos pakitusios sąmonės būsenos*. <https://psicho-logija.blogspot.com/2016/01/psichologiskai-sukeltos-pakitusios.html> (žiūrėta 2024-03-29).

1. **Mentalinių žemėlapių⁶⁷ kaita.** Čia sąvoka mentalinis arba kognityvinis žemėlapis suvokiama iš kognityvinių mokslų perspektyvos – kaip erdvės vaizdinys, sudarytas iš asmeninių patirčių, suvokimų ir žinių. Nors šie žemėlapiai kiekvienąkart gavus naujos informacijos kuriami sąsąmoningai ar netgi nesąsąmoningai, jie turi didelę įtaką sąmonės būsenoms į kurias patenkame. Be abejo, visas teatras yra vienaip ar kitaip susijęs su mėginimu žiūrovą panardinti į neįprastą sąmonės būseną, kurioje įvyksta netikėjimo suspendavimas (angl. *suspense of disbelief*), todėl čia ir dabar esančios fizinės realybės mentalinis žemėlapis yra pakeičiamas fikcinės realybės žemėlapiu. Bet sąmonės teatro ypatybė yra ta, jog fizinės ir fikcinės realybių mentalinį žemėlapi skirianti riba čia nėra tokia aiški, todėl šiomis realybėmis galima žongliruoti, jas keisti, įpinti vieną į kitą, tokiu būdu kuriant neįprastas sąmonės būsenas, ir iš to kylančių teatrinių patirčių, variacijas.
2. **Realybės pripažinimas.** Norint pasitelkti realiomis (ne fikcinėmis) aplinkybėmis paremtą mentalinį žemėlapi, kuris spektaklyje būtų naudojamas kaip viena iš priemonių, pirmiausia reikalingas realybės pripažinimas, kuris leistų žiūrovui suprasti, jog tai, kas vyksta iš tikrųjų taip pat yra laikoma spektaklio dalimi. Tam reikalingas aiškus įvardinimas (nebūtinai *įžodinimas* – tai gali būti parodoma ir kitais dėmesio nukreipimo būdais – apšvietimu, gestikuliavimu), kuris susietų realiai egzistuojančias aplinkybes su spektaklio veiksmu.
3. **Sąsąmoningai sudaroma galimybė savaiminės organizacijos procesams įvykti.** Vėlgi, neabejotinai galima teigti, jog savaiminės organizacijos procesai kūrybiniuose darbuose vyksta nuolatos, nes, jeigu savaiminę organizaciją suvoksime kaip tam tikro išsidėstymo ir tvarkos sistemoje atsiradimą, kuris įvyksta dėl vidinių procesų, o ne išorinių suvaržymų ar jėgų⁶⁸, tai iš esmės pati sąveika tarp atlikėjų, publikos ir duotųjų pasirodymo aplinkybių, gali būti suprantama kaip savaiminės organizacijos padarinys. Visgi, sąmonės teatro kūryboje turimas omeny mėginimas sąsąmoningai palikti erdvę atsitraukimui, kontrolės atsisakymui, ir savaiminės organizacijos, kaip kūrybinio proceso ar pasirodymo aspekto, stebėjimui.
4. **Intensyvus mentalinių vaizdinių (angl. *mental imagery*) generavimas.** Šio darbo kontekste pasitelkiu mentalinių vaizdinių apibrėžimą, kaip jį siūloma suvokti psichologijos, psichiatrijos, neuromokslų ir netgi filosofijos srityse, nes šiose

⁶⁷ Skirtingi šaltiniai sąvokos *mentalinis žemėlapis* autorystę priskiria skirtingiems mokslininkams, tačiau vienas pirmųjų šios frazės paminėjimų užfiksuotas psichologo Edwardo C. Tolmano 1948 m. liepos mėnesį žurnale *Psychological Review* publikuotame straipsnyje „Kognityviniai žemėlapiai žiurkėse ir žmonėse“ („Cognitive maps in rats and men“).

⁶⁸ Vertimas iš anglų kalbos. Apibrėžimas originalo kalba: *Self-organization is the emergence of pattern and order in a system by internal processes, rather than external constraints or forces.* Šaltinis: <https://www.sciencedirect.com/topics/earth-and-planetary-sciences/self-organization> (žiūrėta 2024-01-26)

disciplinose mentaliniai vaizdiniai paaiškinami pasitelkiant objektyvius kriterijus ir prilyginami mums visiems gerai pažįstamai percepcijos (suvokimo) procesams. Skirtumas tarp šių dviejų reiškinių yra tik tas, jog percepcija yra tiesiogiai susijusi su per jusles įgaunama informacija, tuo tarpu mentaliniai vaizdiniai reprezentuoja “<...> sensorinę informaciją, kuri nėra tiesiogiai susijusi su išoriniu stimuliu“ (Pearson et al. 2015: 590). Būtent, jeigu percepcija apibūdina mūsų sugebėjimą pamatyti, kaip pavyzdžiui, priešais esantį stalą, ir užuosti ant jo padėtą maistą, tai mentaliniai vaizdiniai apibūdina sugebėjimą įsivaizduoti močiutės kambarį, kuriame būta tokio stalo bei išgirsti senų durų gurgždėjimą tame kambaryje kitaip tariant — mentaliniai vaizdiniai leidžia patirti tai ko per jusles mes tiesiogiai nepatiriame. Visgi, mentaliniai vaizdiniai gali būti susiję su išoriniu stimuliu (šiuo atveju, stalu), tačiau jie labiau susiję su vaizduotės veikimu, nei su aplink egzistuojančio pasaulio patyrimu, nes tai, ką patiriame tiesiogiai bus priskiriama percepcijai. Iš esmės, kaip aiškinama Stanfordo Filosofijos Enciklopedijoje⁶⁹, mentaliniai vaizdiniai yra percepcija „neprisijungus“ prie išorinio pasaulio (angl. *off-line perception*). Taigi, kuo toliau nuo percepcijos link mentalinių vaizdinių generavimo teatras juda, tuo labiau jį galima kategorizuoti kaip sąmonės teatrą.

5. **Minimalios ir/ar atsitiktinės materialiosios priemonės.** Siekdamas atitolti nuo įprastos percepcijos ir atlaisvinti mentalinę erdvę vaizdinių atsiradimui, sąmonės teatras minimalizuoja materialiuosius veiksnius, arba netgi gali naudoti visiškai atsitiktines priemones egzistuojančias erdvėje kaip scenografijos elementus. Pripažindamas, kad tokio teatro atsiradimo vieta yra stebėtojo sąmonė, o ne išorinė realybė, šio pobūdžio teatras remiasi sensorine deprivacija nukreipiančia dėmesį, ne į tiesiogiai per jusles gaunamą informaciją (percepciją), o mentalinius vaizdinius. Tokio pobūdžio teatras gali funkcionuoti ir be atlikėjų, ar scenos, jam pakaktų tiesiog dramaturginio-režisūrinio užmanymo padedančio suvokti spektaklio eigą, kuris gali būti komunikuojamas per tekstą ar kitokio pobūdžio (pvz. vizualines, garsines) užuominas, o kraštutiniu atveju, mąstant grynai teoriškai, jam turėtų pakakti tiesiog stebėtojo, kuris galėtų pats pasinerti į mentalinius vaizdinius generuojančią sąmonės būseną. Tačiau, be abejo, sugebėjimas į tokią būseną pasinerti nėra standartinis ir kiekvieno žiūrovo įvaldytas įgūdis, todėl tokio pobūdžio teatre vis dėl to reikalingos bent minimalios materialiosios priemonės spektaklio vyksmui išprovokuoti.

⁶⁹Stanford Philosophy Encyclopaedia [Mental Imagery](#) (žiūrėta 2024-03-29)

Šie išgryninti bruožai man turėjo pasitarnauti komunikuojant apie mano norimo kurti sąmonės teatro konceptą mokslo pasaulyje, bet galiausiai jie atliko ne tik šią funkciją, o tapo principais kuriuos pasitelkus sukūriau galutinį „MIND THE GAP“ spektaklio variantą.

3.4 Sąmonės teatro bruožai „MIND THE GAP“ spektaklyje

Kaip jau minėjau praeitame skyriuje, eksperimentai su mentalinių repeticijų atlikimu pjesės MIND THE GAP pristatymuose, kuomet turėjau galimybę palyginti keturiasdešimt valandų trukusį kūrybinį procesą (iš kurių apie 30 val. sudarė mentalinės repeticijos grynąja forma), su vos pusvalandžiu trukusiu pasiruošimu vaidinti (įskaitant 15 minučių mentalinę repeticiją) ir pastebėjau, kad abiejų procesų rezultatas buvo labai panašus, o kai kuriais atvejais trumpesnio repeticijų laikotarpio rezultatas netgi pranoko ilgų repeticijų rezultatą, mane paragino ieškoti naujo suvokimo apie mentalinės repeticijos veikimą, kuri pasirodė ne taip stipriai susijusi su laiko trukme kaip fizinių repeticijų atveju. Mentalinės repeticijos galėjo leisti per trumpą laiką įsisąmoninti didelį informacijos kiekį ir tam nebuvo būtinas ilgas repeticijų procesas. Todėl rodos, jog mentalinės repeticijos atveju kūrybinis procesas vyko kitokioje paradigmoje, negu toji, kurios rėmuose esame įpratę mąstyti apie įprastų fizinių repeticijų procesus. Svarbus aspektas įgalinantis mentalinės repeticijos efektyvumą, kaip teigia, Dispenzos, Bradeno, Hawkinso bei Širdies matematikos instituto pateiktos išvalgos ir mano pačios praktika, pasirodė esą širdies ir proto veikimo darna arba koherentiškumas, kuris galėjo įvykti momentiška. Tačiau kaip tokiu atveju integruoti mentalinę repeticiją į kūrybą, dar teko pagalvoti.

Svarbią išvalgą apie tai man suteikė 2020 metų Nobelio premijos laureatas fizikos srityje, seras Rodžeris Penrosas, kurio pranešimą stebėjau jau minėtoje 2023 metų Sąmonės mokslų konferencijoje. Perskaičius jo pranešimo anotaciją, nustebau pastebėjus, jog jis susiejo muzikos improvizacijoje atliekamus veiksmus su kvantinio retro-aktyvumo idėja⁷⁰, darydamas prielaidą, jog muzikos improvizacijoje priimami sprendimai, nors pavieniui regimi kaip automatizuoti raumenų veiksmas, kuriuos valdo smegenėlės (angl. *cerebellum* – didžiausia užpakalinių smegenų dalis, užpildanti užpakalinę smegeninės duobę) ir todėl nelaikomi sąmoningais, vis dėl to kolektyviškai veikia kaip sąmoningas organizmas, nes padeda atlikti darnią melodiją. Ir, nors atlikėjas pats nėra sąmoningas apie šiuo savo veiksmus, būtent jis ar ji improvizacijos metu sąmoningai nenusprendžia kada, kaip pavyzdžiui, pajudinti mažąjį pirštėlį, kad paspausti kažkokį klavišą – vis dėl to, kaip teigia Penrosas, tuo metu veikia kažkokia sąmonės forma, kuri nulemia melodingą garsų sąskambį.

⁷⁰Jo pranešimo aprašymą galima rasti čia: <https://tsc2023-taormina.it/assets/images/TSCTaormina2023.pdf> (22 psl.)

Šitoje vietoje reiktų paaiškinti, jog čia turėdamas galvoje sąmoningumą, Penrosas remiasi viena moksle dominuojančių sąmonės teorijų – sąmonės kaip integruotos informacijos teorija (ITT), kuri teigia, jog sistema yra laikoma sąmoninga, kuomet jos veikla generuoja didesnę informaciją, negu jos pavienės dalys. Nors ši idėja skamba sudėtingai, bet paprasčiausias to pavyzdys, kurį pasitelkia ir sąmonės tyrėjas neuromokslininkas Anilas Sethas 2021 metais išleistoje knygoje „Buvimas savimi: naujasis sąmonės mokslas“ (angl. „*Being You: a New Science of Consciousness*“), puikiai susumuojančioje sąmonės mokslų raidos istoriją, yra skrydžio metu darniai išsidėsčiusių paukščių būrys (Seth 2021: 61). Būriu skrendantys paukščiai tarsi tampa gyvu, pagal savo, o ne individualių paukščių savybes, veikiančiu dariniu, todėl pagal integruotos informacijos teoriją jie gali būti laikomi sąmoninga sistema. Tas pats taikoma ir Penroso pavyzdžio atveju – kuomet improvizuojančio pianisto pirštai liečia instrumento klavišus, muzikanto atlikimas atskleidžia melodiją, ir toks atlikimas gali būti laikomas sąmoningu dariniu, nes suteikia daugiau informacijos nei pavieniai muzikos atlikimo judesiai, nepaisant to, kad pats atlikėjas sąmoningai nesuvokia, ką jis atlieka.

Įkvėpta šios minties, nusprendžiau pažvelgti į „MIND THE GAP“ spektaklį kaip į sąmoningą, vientisą darinį, neskaidomą į personažus, jų intencijas, scenografijos elementus ir kitas pastatyminiam teatrui būdingas dalis, bet kaip į pjesės kuriamą sąmonės būseną. Todėl „MIND THE GAP“ spektaklio pastatyme nusprendžiau atsiriboti nuo personažų reprezentavimo per fizinius ar netgi mentalinius repeticijomis surepetuotų pjesės vaidmenų atlikimą ir pasirinkau pateikti užuominas į pjesės veiksmą bei personažus, kurie būti kuo artimesni vaizdiniam iškilusiems mano vaizduotėje rašant pjesę. Čia man pagelbėjo kūrybinio proceso dokumentacija – iš senų užrašų atrinkau pirmąsias pjesės eilutes, kurios, kaip jau minėjau buvo užrašytos ne dialogu, o vaizdu, kuriame pianistas ir kažkokia moteris, bendrauja tylą, žvilgsniu ir jo nebuvimu. Aiškumo dėlei, pateiksiu jas čia:

1 Veiksmas

Tomas sėdi prie pianino ir groja. Prie jo, iš kitos kambario pusės, prieina Anna. Ji jį apkabina iš už nugaros ir pabučiuoja viršugalvį. Tomas nustoja groti. Jis entuziastingai atsisuka. Apsikabina ją tarsi būtų ilgą laiką jos nematęs.

Šviesos užgęsta.

2 Veiksmas

Tomas sėdi ir žiūri į pianiną. Prie jo iš kitos kambario pusės prieina Anna. Ji jį apsikabina iš nugaros ir pabučiuoja viršugalvį. Tomas nejuda, jis tiesiog žiūri į pianiną.

Šviesos užgęsta.

3 Veiksmas

Tomas sėdi prie pianino ir varto natas. Anna įeina į kambarį, bet lieka kitoje kambario pusėje. Ji žiūri į jį. Jis trumpam į ją atsisuka, o tuomet vėl grįžta prie natų.

Šviesos užgęsta.

Ir tai tapo pirmuoju **mentaliu žemėlapiu**. Antrąjį žemėlapių sudarė šių veikėjų dialogų skambesys vaizduotėje girdėto ančių kreksėjimo fone. Kadangi dialogai mano vaizduotėje nuskambėjo anglų kalba, nusprendžiau, kad jie būtent taip turėtų būti ir atliekami. Atsitiktinumo dėka kaip tik turėjau garso įrašą iš vieno pirmųjų pjesės skaitymų, kuriuos atlikome Londone drauge su mano pažįstamu aktoriumi Julijanu Loidu Patenu. Įrašo kokybė nebuvo ideali, tačiau ji puikiai užčiuopė tuos pirmuosius išpūdžius apie pjesę, todėl nusprendžiau juos naudoti spektaklyje. Jie tapo antrojo **mentalinio žemėlapio** pagrindu. Trečiasis žemėlapis buvo sukurtas pasitelkiant **realybės pripažinimą** – jį sukūriau pasitelkdama realias spektaklio rodymo aplinkybes ir atskleisdama jo **minimaliomis materialiomis priemonėmis** kuriamo spektaklio atsiradimo istoriją, kurią lydėjo atvestos paraiškos, lėšų stoka ir tuo pat metu – svajonės pamatyti spektaklį didžiojoje „Royal Court“ scenoje bei neapleidžiantys mentaliniai vaizdiniai. Sudėjus šiuos **tris mentalinius žemėlapius** į vieną istoriją, pasidarė labai aišku, ko trūksta spektaklio dramaturginei kelionei užbaigti. Staiga, neplanuotai įrašyto garso takelyje pasigirdo pauzės, kurios lyg ir prašėsi užpildomos keletu papildomų vaizdinių, komikuojam ekrane pasirodančių tekstų. Pasidalinsiu keletu iš jų:

Anna apsikabina Tomą.

Anna pabučiuoja Tomo viršugalvį.

Anna žvelgia į Tomą su ašaromis akyse.

Anna užsisuka ir nueina.

Anna žiūri į Tomą negalėdama patikėti.

Anna prieina prie Tomo.

<...>

Tomas pasimetęs.

Tomas žiūri į antis. Anna žiūri į pianiną.

Tomas žiūri į antis.

Anna žiūri į antis.

Anna vėl žiūri į pianiną.

<...>

Anna pristumia Tomo vežimėlį prie lango.

Anna paskutinį kartą apkabina Tomą.

Sudėliojus šiuos vaizdinius į garso takelio pauzes, ir istorija, ir pats atlikimas pasidarė labai aiškus. Tai buvo pasakojimas apie realybės nesuvokiantį, fikcinėje istorijoje užstrigusį

pianistą, kurio žmona niekaip negalėjo jo susigražinti iš fikcinio pasaulio, tačiau nesiryžo ir jo ten ir palikt. Taigi – tai buvo istorija apie meilę žmogui ir meilę muzikai. Todėl tai turėjo būti spektaklis vykstantis žiūrovo galvoje, kuriame turėjo „vaidinti“ teksto forma komunikuojami **mentaliniai vaizdiniai** ir jų vertimas muzikos formatu. Būdas atlikti šį kūrinį, pakviečiant nieko nevaidinantį, kaip ir pagrindinis veikėjas realioje situacijoje nesiorientuojantį pianistą, nepretenzingais improvizuotais muzikos garsais perteikiantį iškylančius mentalinius vaizdinius, buvo formą ir turinį apjungiantis sprendimas. Ir, galima sakyti, šis sprendimas atsirado **savaiminės organizacijos** būdu, kuomet visos sudedamosios numatomo spektaklio dalys apsijungė ir jų suma pasirodė turinti savo „valią“ diktuoti sprendimus. Tarsi ji taptų sąmoningu organizmu. Tokiu būdu, tarsi Penroso apibūdintame pavyzdyje, kur per pianisto pirštus veikianti, tačiau sąmoningai atlikėjo nekontroliuojama jėga perteikia muziką, spektaklis sąmonės teatre turi galią „susikurti“ per kūrėjo žvilgsnį.

Čia youtube platformoje galite rasti visą paskutiniojo spektaklio „MIND THE GAP“ rodymo įrašą  MIND THE GAP -Milda Al-Slamah , kuris buvo rodytas 2023 metų lapkričio 24 dieną, Balkono teatre, LMTA organizuotos konferencijos IMPACT — *kūrybiškumas ir improvizacija scenos menuose* kontekste. Pasirodymas yra dvikalbis, taigi vertimas yra integrali jo dalis, nes kūrybinis užmanymas paprasčiausiai nėra išpildomas, jei ekrane nerodomas tekstas, todėl pateikiu ir tekstą, kuris yra rodomas ekrane, skaidrių formatu: [MIND THE GAP text translation](#) .

Jeigu peržiūrėsite skaidres (3–38) ir peržiūrėsite ištraukos pirmas penkias minutes, čia rasite visus minėtuosius sąmonės teatro bruožus:

1. **Mentalinių žemėlapių kaita** gali būti pastebima jau 12-oje skaidrėje, kuomet nuo formalaus bendravimo su žiūrovu pereinama prie neformalaus ir draugiško į kolegą muzikantą nukreiptą pasiteiravimą „Ar viskas gerai?“, taip publikai duodant „nurodymą“ persiorientuoti į kitą mentalinį žemėlapi, kur ji jau nebėra dalyviu, o tik veiksmo stebėtoju, o tuomet, su 15 skaidre vėl grįžtama į formalų režimą.
2. **Realybės pripažinimas**, ar bent jau numanomas realybės pripažinimas, vyksta nuo pirmosios eilutės, kuria paskelbiama apie projekto nesėkmių skaičių – 11 atmetų paraiškų. Tačiau dar įdomesnis ir netikėtas momentas, suteikiantis dar vieną realybės sluoksnį šiam spektakliui yra 31 skaidrės rodymo metu *įžodinimas* atlikėjo transformacijos procesas „Borisas virsta Tomu“, nurodantis žiūrovo žvilgsniu kontroliuojamos realybės pasikeitimą.
3. **Sąmoningai sudaroma galimybė savaiminės organizacijos procesams įvykti.** Šiame spektaklyje tokiems momentams paliekama labai daug vietos, nes jis paremtas bendradarbiavimu su improvizuojančiu muzikantu, bet aiškiausiai tai pasireiškia per numatytus skaitymo momentus, kuomet visi skaito nurodymus, tokius kaip 34-oje

skaidrėje indikacija „Tomas pasižiūri į žiūrovus“. Kadangi žiūrovai yra informuoti, jog Tomas šį veiksmą turi atlikti tik mintyse, ore tarsi pakimba klausimas: „Ar jis atsisuks į žiūrovus, ar ne?“

4. **Mentaliniai vaizdiniai** daugiausia iššaukiami tamsoje grojant garso įrašus, tačiau jie pasireiškia ir skaitant nurodymus, kuomet, kaip pavyzdžiui 38-oje skaidrėje apibūdinamas vaizdinys, nuo kurio ir prasidėjo ši pjesė „Tomas groja pianinu. Prie jo prieina Anna.“ Kadangi daugiau jokios sensorinės informacijos apie tai kaip atrodo Anna, ar Tomas, nepateikiama, percepcijai arba suvokimui įvykti stokojama informacijos ir vaizduotei belieka pasikliauti mentaliniais vaizdiniais.
5. **Minimalios ar atsitiktinės materialiosios priemonės.** Kaip nurodo 11 skaidrė – pagrindinis veikėjas tokio pobūdžio spektaklyje tampa „kolektyvinis įsivaizdavimas“, todėl iš esmės tokiam spektakliui tik jo ir tereikia. Todėl materialiosios priemonės šiame spektaklyje yra redukuotos iki būtinojo kūnų ir balsų, naudojant minimalų apšvietimą ir tik vertimui pateikti naudojant būtinąsias technologijas.

Kaip rodo „MIND THE GAP“ rodymų patirtis, šie išgryninti sąmonės teatro komponentai iš tiesų gali padėti gan unikaliai teatrinei patirčiai „susikurti“. Tą patvirtina ir žiūrovų patirtys, kuriomis su manimi buvo pasidalinta. Kaip pavyzdžiui, po paskutinių rodymų žiūrovai dalijosi: „Tai buvo keisčiausias dalykas. Man labai patiko! Visiškai ne to tikėjausi.“⁷¹ Taip pat: „Buvau labai pasimetęs ir net truputį išsigandęs, bet pasirodo tai buvo nuostabu ir man labai patiko. Man buvo įdomu“⁷². Arba: „Taip! Aš visiškai nusikėliau į teatro tamsą“. Be abejo, kaip ir turi būti, vertinimai buvo ir kritiški – tokie, kaip viena žiūrovė atviravo, jog tikėjosi daugiau, ar kitas žiūrovas, kuris rašė, jog buvo įkvėptas, tačiau taip pat ir sunervintas. Vis dėl to daugeliui spektaklis pasirodė paveikus ir netgi išskirtinis. Tačiau labiausiai mane sujaudino atviras vienos žiūrovės pasidalijimas po pirmojo spektaklio rodymo, kuris prabilo apie ypatingą susitapatinimą su scenoje vykstančio veiksmo veikėjais:

Pamačius pjesės reklamą – viduje tokia stipri jėga traukė, nebuvo net svarstymo neiti.

<...>

Pjesės dieną, nenustojau apie savuosius išgyvenimus galvoti, todėl pamačiusi kaip rutuliojasi pjesės veiksmas, personažai — iškart susitapatinau. Atėjo tokie paprasti atsakymai. <...>

Tomas pasaulį supranta taip, kokį jis atsimena ir kokį mato. Jo žmona, visa mato kitaip, jos kita patirtis.

Labai greitai mano mintyse Tomo personažas atstojo tėtį, o jo žmonos — mane.

⁷¹Visus IMPACT rodymo metu paliktus atsiliepimus galima rasti čia: https://drive.google.com/drive/folders/1MWWguN8s_Mdg_z0c8TICcHVasGtwRNqK?usp=drive_link

⁷²Kadangi lytis atsiliepimuose anglų kalba nenurodyta, vertime ji parinkta atsitiktinumo tvarka.

<...>

Nei aš už tėčio mintis atsakinga, nei Tomo žmona už jo. <...>

Po pjesės, tai atrodė toks paprastas ir lengvas paaiškinimas. Galėjau atsikvėpti.⁷³

Taigi, kaip kadaise aš žiūrėdama Timo Croucho spektaklį, minimaliomis raiškos priemonėmis veikiančiuose aktoriuose staiga pamačiau save, taip ir ši žiūrovė — išgirdo savo istoriją, o iškilusiuose vaizdiniuose — atrado sau reikalingus atsakymus. Tačiau šiame atsiliepime slypi ir daugiau informacijos – jame žiūrovė identifikuoja jautusi jėgą traukiančią dalyvauti dar net neprasidėjus spektakliui. Tad ar galima teigti, kad tai susiję su dar kitokia teatro kūrybos paradigma, nei gyvasis Timo Croucho teatras? Ir kaip galima jį užčiuopti bei paaiškinti? Apsistodama ties pavadinimu, kurį pasirinkau sąmonės teatro konferencijos kontekstui, nors tuo pat metu suvokdama, kad pavadinimai gali keistis, žemiau pateiktoje lentelėje apibendrinau šio teatro išskirtinumus, palyginus su teatro kūrybos normomis, kurios dominavo mano ligšioliniame mąstyme apie teatro kūrybą. Ligšiolinei paradigmai priskyriau pastatymų teatro pavadinimą, nes toks man pasirodė esąs ryškiausias šio teatro bruožas - jog jo kūrybinis procesas susijęs su mechaniniu statymo procesu.

⁷³ Ištrauka iš susirašinėjimo su žiūrovu ar žiūrove (lytis tekste galimai pakeista), kuris ar kuri pageidavo likti neįvardinti.

Pastatymų teatro ir sąmonės teatro palyginamoji lentelė.

	Pastatymų teatro paradigma	Sąmonės teatro paradigma
Metafora	Statinys	Sąmoningas organizmas
Būdas kurti	Statyti	Vystytis
Organizavimas	Remiantis hierarchinėmis strukt.	Savaiminės organizacijos būdu
Kūrybos ištakos	Disciplininis bendradarbiavimas	Mentaliniai vaizdiniai
Įgyvendinimo laikas matuojamas	Tvarkaraščiu	Procesų trukme
Santykis su rodymo aplinkybėmis	Primesti	Bendrauti
Rezultatas	Produktas	Asmeninis/visuomeninis pokytis
Atspirties taškas	Veiksmo scenoje numatymas	Vyksmo žiūrovo sąmonėje numanymas
Pagrindinis įrankis	Juslių stimuliavimas	Sensorinė deprivacija
Judėjimas tarp maoriškųjų suvokimo pasaulių	1 → 2 → 3	3 → 4

Pav. 9 Lentelės sudarytoja: autorė.

Trumpai paaiškinsiu šioje mano lentelėje surašytus ypatumus. Visų pirma esminis, ir šiame darbe jau ne kartą minėtas sąmonės teatro ypatumas yra tas, kad jo kūrybai turėtų būtų renkamosi ne statinio, o **sąmoningo organizmo** metafora, iš esmės keičianti požiūrį į kūrybą ir į kūrėjų indėlį joje. Žinoma, daugelis patvirtins, jog šiaip ar taip mąsto apie kūrybą kaip apie gyvybės atsiradimą, vis dėl mūsų kalboje vis dar dominuoja žodis „pastatymas“, kai kalbame apie spektaklį, o ir dominuojantys kūrybiniai procesai vis dar grindžiami konstravimo principu. Tad, formalus pareiškimas, jog kūryboje yra ieškoma „gyvybės“ niekaip neįtakos rezultato, jei nebus keičiami patys kūrybiniai procesai ir santykis su jais remiantis nauja, į organizmo ypatybes orientuota kūrybine strategija. Sąmonės teatro koncepcija ir siūlo tokį priėjimą, kuris kyla iš turimų mokslinių gyvo organizmo ir sąmonės apibrėžimų. Pasak šiuolaikinių, empiriniais

eksperimentais grįstų mokslinių žinių, išskiriamos tokios gyvosios sistemos, arba gyvo organizmo, savybės: augimas, vystymasis, dauginimasis, medžiagų apykaita, dirglumas, gebėjimas prisitaikyti prie aplinkos ir homeostazė arba sugebėjimas palaikyti pastovią būseną.⁷⁴ Taigi, organizmai auga ir **vystosi** patys dėka medžiagų apykaitos. Paprastai jiems nereikalingi išoriškai priauginami „dariniai“, bent ne tokiu būdu kaip, kad statiniams reikalingos plytos. Ką tai reiškia teatrinės kūrybos atveju? Ko gero visų pirma tai reiškia kūrėjų susireikšminimo atsisakymą. Todėl, sekant mano šiame skyriuje pasiūlyta mintimi, sąmonės teatre spektaklio vystymasis turėtų būti suvokiamas kaip pastabumo reikalaujantis procesas, neprimetant savo išankstinių idėjų apie sceninio kūrinio rezultatą, o veikiau stebint kas, sąveikaujant sudedamiesiems elementams, iš jų išsivystys.

Savaime suprantama, kad tokiaame procese hierarchinės struktūros mėginančios kontroliuoti kaip spektaklis, kaip organizmas, turėtų vystytis, nebūtų veiksmingos, nes vystymosi procesas visuose gyvuose organizmuose vykdomas **savaiminės organizacijos** būdu. Būtent – sąveikaujant jos vidiniams elementams, kurie formuoja pirmame skyriuje (poskyryje *1.5 Sinchroniškumai ir savaime atsirandančios struktūros*) aptartas savaime atsirandančias struktūras, kurias pagal sąmonės kaip informacijos ir integracijos teoriją (IIT) galime laikyti ir tam tikra sąmonės forma, nes jos pasireiškia kaip, pagal šią teoriją esminiu esantis, sąmonės bruožas.

Taigi, nors sąmonės teatro atveju įmanoma sudaryti kūrybinių procesų tvarkaraštį, tačiau teatro kaip organizmo vystymuisi būdinga **procesų trukmė** gali keistis. Būtent – spektaklis, kaip ir kūdikis, negali „gimti“ anksčiau, negu tada kai jis pilnai susiformavęs, o tai gali neatitikti jam iš anksto sudėlioto tvarkaraščio.

Pradžios tašku čia turėtų būti laikomi **mentaliniai vaizdiniai**, galintys kūrėjui suteikti nuojautą apie tai kaip atrodys būsimas, pasaulį išvysiantis organizmas. Skirtingai nei įprastoje teatro kūrybos paradigmoje, kur pradžia laikomas tekstas ar kolektyvinės kūrybos atveju bendradarbiaujančių disciplinų mėginimas aktyviai „konstruoti meno kūrinį“ – sukuriant dramaturgiją, tada – vaidmenis, tada – kostiumus ir t.t. – sąmonės teatro atveju būtų netinkamas priėjimas, nes skirtingi spektaklio aspektai, kaip ir organizmo vystymosi atveju, augtų ir vystytųsi paraleliai.

Dar vienas svarbus gyvų organizmų bruožas yra tas, kad jie yra dirglūs ir sugeba prisitaikyti prie aplinkos. Kitaip tariant – jie reaguoja į ir **bendrauja su aplinka**. Jei pritaikysime šį bruožą sceniniam pasirodymui, pastebėsime, kad jis paprastai nėra būdingas pastatymų teatrui, kuris greičiau primeta savo reikalavimus aplinkai ir dirbtinėmis priemonėmis

⁷⁴ Raugas, J.. Gyvybė. *Visuotinė lietuvių enciklopedija*. <https://www.vle.lt/straipsnis/gyvybe/> (tikrinta 2024-03-29).

sukuria tai, kas reikalinga jo rodymui – šviesas, garsus, scenografijos elementus. Tuo tarpu sąmonės teatras iš esmės yra „draugiškas“ spektaklio rodymo aplinkybėmis, jis gali tapti *įvietintu, įžmogintu* ar spektaklio rodymo konteksto įprasminčiu gyvu dariniu, kuris leidžia aplinkybėms daryti jam įtaką bei grįžtamuoju ryšiu pats daro įtaką savo rodymo aplinkybėms.

Todėl galiausiai tokio teatro esminis rezultatas nėra sukurtas produktas, o greičiau **asmeninis pokytis**, kuris ilgainiui atneša ir **visuomeninį** pokytį, nes tokio pobūdžio sąmoningi organizmai „dauginasi“ ne materialiaame lygmenyje, o veikiau perkeisdami jų stebėtojų sąmonę. Ir čia pereiname prie sąmonės aspekto. Ne be reikalo pasiūliau sąmonės teatrą suvokti ne tik kaip gyvą, bet ir sąmoningą darinį, nes gyvybė ir sąmonė vis dėl to yra skirtingos sąvokos, tarp kurių negalime dėti lygybės ženklo. Žinome, kad žmogaus organizmas gali būti gyvas, tačiau ne būtinai sąmoningas, kaip kad būna mediciniškai sukeltos anestezijos metu. Vis dėl to, sąmonės teatro spektaklius siūlau suvokti kaip sąmoningus darinius. Todėl, jeigu sugrįšime prie pirmame skyriuje aptarto sąmonės, kaip Bradeno visa jungiančios energijos lauko, Bohmo „neišreikštosios“ sferos suvokimo, ar Maoriškojo *Te Kore* neriboto neišreikšto potencialo suvokimo, veiksmas scenoje gali būti suprantamas kaip vyksmo **žiūrovo sąmonėje** rezultatas, o ne atvirkščiai, nes būtent sąmonė, pasak šių suvokimų, pasitelkdama stebėjimą, kontroliuoja rezultatą, kurį patiriame per savo jusles.

Tam, bent iš dalies, pritaria ir neuromokslininkas, šiuolaikinių sąmonės mokslų ekspertas Anilas Sethas, kuris realybę siūlo suvokti kaip „kontroliuojamą haliucinaciją“ turėdamas omeny, kad mes tiesiogiai nepatiriame realybės tokios kokia ji iš tikrųjų yra, o percepcijos dėka tik kuriame jos interpretaciją, pasikliaudami „geriausiu spėjimu“ apie ją, kuris yra paremtas mums turima informacija⁷⁵. Tokį suvokimą jis puikiai iliustruoja „guminės rankos“⁷⁶ eksperimentu, kuriame tiriamasis, priešais save matydamas guminę ranką, ir jausdamas prisilietimą ant savo tikrosios rankos, kurios nemato, pradeda suvokti guminę ranką kaip savo kūno dalį. Čia percepcijos logika labai paprasta, bet tuo pat metu ir stebinanti: jaučiant prisilietimą ant savo rankos + priešais save matant ranką = automatiškai spėjama, kad regimoji ranka yra mano. Todėl, kai į guminę ranką smeigiama šakutė – tikroji ranka skubiai atitraukiama. Šis pavyzdys yra itin aktualus teatro menui, nes parodo kaip instinktyviai (atsitraukdamas nuo puolimo, kuomet į guminę ranką smeigiama šakutė) žmogus reaguoja į tai, ką netgi sąmoningai suvokia nesant tikra, ir šis pastebėjimas veda mane link kito sąmonės teatro bruožo – jusių redukovimo arba **sensorinės deprivacijos**, kurią siūlau pagrįsti sąmonės teatro veikimą. Kaip parodo šis

⁷⁵ Tokį apibūdinimą jis mini daugybėje savo paskaitų ir interviu, tačiau vienas pirmųjų bei jam didelį pripažinimą atnešusių viešų paaiškinimų buvo pateiktas 2017 m. Ted Talk Vancouver paskaitoje [Anil Seth: Your brain hallucinates your conscious reality | TED Talk](#) (žiūrėta 2024-03-30)

⁷⁶ Vieną eksperimento pristatymo pavyzdžių galite pamatyti šiame 2017 m. youtube platformoje publikuotame paskaitos įrašė: [The Neuroscience of Consciousness – with Anil Seth](#) (47-48 min.) (žiūrėta 2024-03-30)

eksperimentas – kūrybai žiūrovo sąmonėje įvykti nereikalinga reprezentuoti realybę tokią, kokia ji yra, o greičiau išmanyti kaip įvyksta percepcija. Kaip pavyzdžiui, sugrįžkime prie Timo Croucho pavyzdžio jo spektaklyje „Mano ranka“, kuriame jis vaidino berniuką, visą gyvenimą gyvenusį su virš galvos iškelta ranka, tačiau pats suvaidino šį personažą nė karto nepakėlęs rankos virš galvos viso spektaklio metu. Pasitelkus Anilo Setho paaiškinimą darosi aišku, kodėl kai kurie žiūrovai vaizduotėje galėjo „matyti“ Crouchą⁷⁷ iškėlusį ranką, nors jis fiziškai to niekad nedarė – toks, sudėjęs visą spektaklio informaciją, buvo jų „geriausias spėjimas“ apie tai, ką patyrė. Vis dėl to, jeigu pasitelksime žinias susijusias su percepcijos eksperimentais, be abejo galime sukurti visai įdomių patyrimų nestokojantį spektaklį, ką pasitelkę tokias žinias padarė ir *Proto teatro* kūrėjai. Bet, sąmonės teatras siūlo eiti dar toliau nežinomybės link ir kliautis jau ne percepcija, o mentaliniais vaizdiniais, kurie, priešingai nei percepcija, kyla ne kaip juslių stimuliavimo, o žiūrovo vaizduotės stimuliavimo rezultatas, kuris įvyksta redukuojant sensorinius stimulus. Šie vaizdiniai, kurių nė patys tokio teatro kūrėjai negali numatyti, atsiranda kaip žiūrovo mėginimas susikurti tai, ko stokoja jautimai, ir todėl jie tampa asmeniškai bei paliekantys gilų įspūdį, nes jie kyla ne iš išorės, o iš paties žiūrovo vidinės realybės.

Galiausiai prieiname prie paskutiniosios, bet ne mažiau svarbios sąmonės teatro savybės, jog toks teatras, pagal maorių „suvokimo pasaulius“, turėtų funkcionuoti kaip tiltas **tarp trečiojo ir ketvirtosio pasaulio**. Nors Katja Fox, viena MA-URI įkūrėjų, yra aprašiusi visus keturis suvokimo pasaulius (juos aptariau pirmame skyriuje, poskyryje 1.4 *Praktikos vedamas sąmonės pažinimas*), vis dėl to ketvirtajam, paskutiniajam iš jų, skirta tik keletas sakinių. Apie jį tėra žinoma keletas dalykų: jame neegzistuoja žmogiškosios gyvybės forma ir jo mūsų protas nėra įgalus suprasti. Vis dėl to, pasak maorių išminties, mes galime prie jo prisiliesti. Mano suvokimu, nors nesu šios tautos atstovė ir rizikuoju neteisingai interpretuoti kitą kultūrą, visgi pasiremddama žiniomis ir praktikomis, kurias įgavau MA-URI mokymų dėka, tai toks pasaulis, kuriame judama kuo giliau į visišką subjektyvumą, per kurį ir atskleidžiamos ištisos visatos paslaptys. O tai, iš man žinomų teorijų, labiausiai primena Pribramo ir Bohmo vystytą holograminės visatos teoriją (Talbot 2014), pasak kurios, individuali sąmonė talpina visą universaliosios sąmonės potencialą, todėl sąmonės teatro tikslas ir yra judėti kuo giliau į žmogaus vidų, vis subjektyvesnių patirčių link, tokiu būdu siekiant atrasti ištisą plačiąją visatą.

⁷⁷Šia patirtimi Timas Crouchas dalinasi 2017 metais Londone, TED talks formatu skaitytoje paskaitoje, *The Royal Central School of Speech and Drama* mokykloje skaitytoje paskaitoje „The Art of the Autosuggestion“ : <https://youtu.be/3pb11GYJ7wY?feature=shared&t=284> (4:44-5:40 min.) (žiūrėta 2024-03-29).

3.5 Naujos paradigmos taikymas kūrybinėje praktikoje

„Teatras nėra susijęs su kontrole. Jis susijęs su galimybe to, kas gali gimti“⁷⁸. Susumuodama savo apmąstymus, neišvengiamai grįžtu prie samojiečių kilmės režisieriaus Lemi Ponifasio, kurio įžvalgas mintis netikėtai užtikau Liuksemburgo internetiniame portale publikuotame interviu. Šiuo metu (2024 m.) jis kuria su itin įvairialype Liuksemburgo gyventojų bendruomene ir interviu apie šį naująjį kūrybinį procesą, keliais sakiniais pasako tai, ko aš jau visu šimtu puslapių teksto niekaip nesugebu iškomunikuoti. Pradėdamas šį naują projektą jis sakosi žiūrintis į jį ne kaip menininkas, o kaip žmogus – taigi, vėl pradedantis nuo nulio, kad scenoje galėtų kurti realybę priklausančią žmonėms, su kuriais dirba, o ne, jo žodžiais tariant, „korporacijoms ir politikams“. Jo žodžiai mane paliečia kaip ir pirmaisiais studijų metais, kuomet, susipažinusi su Ponifasio idėjomis, savo darbe rašiau:

*Per šiuos akademinius metus man taip pat teko gauti didelę dovaną – prisiliesti prie Naujosios Zelandijos senųjų salos gyventojų Maorių tautos tradicijų. Galbūt todėl Lemi Ponifasio mintys manyje taip stipriai rezonuoja – jos atspindi daug tyresnį meno funkcijos suvokimą, kuris būdingas Polineziečių tautoms, suprantančioms meną, ne kaip atlikimo standartų atitikimą, o kaip tam tikrą būseną – sakralaus susijungimo momentą*⁷⁹.

Šiuose žodžiuose užkoduota jausena išlieka tokia pati, kaip ir anuomet, kai juos parašiau, tik kaip patikrinti ar aš, įgavusi visas šias kūrybines patirtis ir parašiusi per šimtą puslapių teksto, iš tikrųjų pajudėjau link teatro kaip sakralaus susijungimo momento kūrybos? Kuomet rašau šiuos žodžius, kaip tik kuriu „Ryšių“ spektaklį, kurio kūrybinį procesą po paskutiniųjų skaitymų dar 2019 metais, ir aršios ekspertų kritikos, nepaisant žiūrovų palaikymo, buvau palaidojusi. Sunku įvardinti kada tiksliai apsisprendžiau jį „prikelti iš numirusių“, bet tam neabejotinai padarė įtaką momentas, kuomet atsidūrusi Vilniaus miesto savivaldybės centrinės bibliotekos pastate lipau laiptais ir, žiūrėdama per už stiklinės sienos esantį pėsčiųjų taką, staiga pamačiau juo žingsniuojančius „Ryšių“ personažus. Jų šmėklos prašėsi priimamos atgal į gyvųjų pasaulį ir tą akimirką aš turėjau galimybę pasirinkti – ignoruoti jas ar sustoti ir įsiklausyti. Sunku patikėti, bet, matyt, šis vienas menkutis sprendimas ir nulėmė visą tolimesnę įvykių eigą ir mane pasiekusi kvantinių galimybių banga buvo redukuota iki pasirinkimo: „įsiklausyti“. O tuomet – mano gyvenime ėmė rasti ir aktoriai, kurių vardai sutapo su personažų vardais ir kuriuos, perkaičius mano pjesę, sudomino galimybė pristatyti šį spektaklį publikai, tad pasiryžau jį kurti.

⁷⁸ Šiomis įžvalgomis jis dalinasi straipsnyje Le Quotiden portale, kuris prienamas čia: [Lemi Ponifasio, tête de pont](#) (tikrinta 2024-03-29).

⁷⁹ Ištrauka iš 2019 m. birželį pateikto rašto darbo.

Ir vis dėl to – šiame kūrybiniame procese aš vis sugaunu save mėginančią išduoti sąmonės teatro principus, dėl kurių išgryninimo taip sunkiai dirbau, ir pati save nustebinu kuomet vis sugrįžtu prie senosios pastatymų paradigmos.

Paaškinsiu konkrečiau, ką turiu omenyje tai sakydama. Visų pirma, kaip ir Ponifasio, šiame kūrybiniame procese, aš sau pasižadėjau, kad liksiu ištikima „jų realybei“. Būtent – pasauliui, kuris atsiveria prieš kūrėjo akis, kuomet savaiminės organizacijos būdu kūrybiniai elementai susiveda į bendrą visumą ir tampa sąmoningu organizmu. Tiesa, Ponifasio procese yra truputėlį aiškiau kaip tai vyksta, nes dirbdamas su vis naujomis bendruomenėmis jis nėra įpareigotas išpildyti jokios parašytos pjesės. Mano atveju – aš jau turiu parašytą pjesę, kurią reikia išpildyti, tačiau, žvelgiant supaprastinai, galiu matyti šį teatro gyvį kaip hibridą, kuriame veikia jau parašytas tekstas, pasirinkti aktoriai ir konkreti pasirodymo erdvė – centrinė biblioteka Žirmūnuose, kuri ir inspiravo visą šį procesą, tad tapo neatsiejama šiame procese sąveikaujančių dedamųjų dalimi. Tiesa, labai panašiai kaip įprastame pastatymų teatre, aktoriai prie kūrybinio proceso prisijungė po teksto atsiradimo. Tad kuo gi šis procesas skiriasi nuo įprasto pastatymo? Tai iliustruoti geriausiai gali padėti realus kūrybinio proceso pavyzdys, kuriame buvo pritaikyti sąmonės teatro principai.

Kadangi nesu kastingų mėgėja – ieškodama aktorių savo spektakliams pasikliauju intuicija ir žmonių motyvacija, greičiau traktuodama aktorius kaip bendrakūrėjus, nei atlikėjus. Taip nutiko ir „Ryšių“ sukūrimo atveju šį kartą – čia pakviečiau dalyvauti žmones, kurie man intuityviai pasirodė tinkami atlikti pjesės vaidmenims, o, sinchroniškumo dėka, kai kurių iš jų vardai net sutapo ir su personažų vardais. Ir, nors visi jie yra profesionalūs aktoriai, nutiko taip, kad menkliau pažinodama vieną iš aktorių, įvertinau jo ar jos⁸⁰ atlikimo galimybes vienaip, o jos pasirodė esančios visiškai ne tokios kaip tikėjausi, todėl suabejojau ar šis žmogus bus tinkamas personažo, kurį jam ar jai buvau numačiusi, atlikimui. Tai įvyko iškart po pirmųjų skaitymų, todėl, dar turėdama galimybę jį ar ją pakeisti, aš, užsimiršusi apie savo pačios išgrynintus sąmonės teatro principus, buvau sumaniusi, kad galbūt su juo ar ja turėsiu atsisveikinti. Visgi, savistabos dėka aš sustabdžiau save norinčią priimti sprendimą senosios „pastatyminės“ kūrybos paradigmoje ir supratau, kad jeigu iš tiesų vadovaujuosi, ką tik savo pačios išgrynintais sąmonės teatro principais, ir nuoširdžiai noriu pritaikyti kūrybai sąmoningo, gyvo organizmo suvokimo prizmę, nebegaliu taip elgtis. Nes, jei matau prieš save sąveikaujančias kūrybinio proceso dalis, net jeigu jų sąveika neatitinka mano lūkesčių (būtent aktoriaus ar aktorės sąveika su tekstu nevyksta taip kaip tikėjausi), turėčiau leisti savaiminei organizacijai vyksti, o ne koreguoti jos procesus pašalindama tai, kas veikia ne pagal mano iš anksto numatytą planą. Šis kūrybinis

⁸⁰ Lytis neįvardinama, norint išlaikyti asmens anonimiškumą.

principas ir, netgi sakyčiau, moralinė nuostata man neleido pakeisti minėtojo žmogaus kitu ir tai parodė, kad netgi iš pažiūros tradiciniu atrodančiame kūrybos procese, galima į kūrybą pažvelgti kitu kampu ir pritaikyti jam sąmonės teatro principus.

Pažvelgusi atgal matau, kad tą patį intuityviai taikau ir kitiems savo kūrybiniams procesams, tik neturėjau teorinių įrankių šiems procesams pagrįsti. Kaip pavyzdžiui, paskutiniojo „(ne)saugumo“ kūrybinio proceso metu, kuomet 2022 metų kovo mėn. pradėjome dirbti, kad pristatytume jo versiją Vilniuje drauge su šešėlių teatro „Budruganos“ aktorėmis – priėmiau tai, ką atsinešė pačios aktorės – šešėlių teatrą – kaip papildomą, su tekstu ir vaidyba sąveikaujantį elementą. Kaip ir priėmiau naujų aktorių santykį su tekstu, kuris gerokai skyrėsi nuo pirmojo aktorių sąstato. Ir, nors dėl pasikeitusių asmeninių aplinkybių, šį procesą teko kuriam laikui sustabdyti, nuveikto darbo dokumentacija – sukurtas trumpas pristatomasis „(ne)saugumo“ klipas – byloja, kad tai būtų buvęs visai kitas teatrinis pasirodymas, nei Libane ir Naujoje Zelandijoje rodyta jo versija, nors pasitelktas tekstas išliko visiškai toks pats⁸¹. Vis dėl to, esminis principas, jog ne aš mėginau primesti aktorėms iš anksto numatytas atlikimo normas, o sudėjus visus resursus, kuriuos turime – tekstą, aktorių vaidybą ir specialius įgūdžius, santykį su tekstu, asmenines istorijas, numatytą atlikimo vietą – mes leidome jiems veikti vienas kitą ir atskleisti tą „jų realybę“, kuri būdinga tik šiai iš būtent šių tekstų, aktorių, jų asmenybių, patirčių ir minčių susidėliojančiai savaime atsirandančiai struktūrai.

Tuo tarpu spektaklyje „MIND THE GAP“ dar akivaizdžiau paliekama vieta savaiminiam naujos struktūros gyvajame teatro organizme vystymuisi, nes čia kas vakarą dalyvauja vis kitas muzikos atlikėjas, iš anksto negalintis žinoti apie pasirodymą. Šis atlikėjas ar atlikėja, be kita ko, atlieka ir improvizuoto pobūdžio muziką. Pirmoji šio spektaklio rodymo patirtis, kuomet spektaklis buvo pristatytas 2023 m. birželio mėnesį, dalyvaujant atlikėjui ir man gerai pažįstamam kolegai tyrėjui Jaakui Sikkui parodė, kad kurdama gan saugiai užsibrėžiau „žinoti“ kas įvyks, sau kaip atlikėjai priskirdama aiškų ir iš anksto numatytą vaidmenį. Visgi, antrieji rodymai, su mažiau pažįstamu žmogumi, tarsi „pažadino“ mane. Jie parodė, kad buvau „primetusi“ riziką nežinoti, kas įvyks tik muzikos atlikėjui, tačiau visiškai neprisiėmiau jos sau. Ir tik kai ne pagal mano sumanymą interpretavęs instrukcijas muzikos atlikėjas savo iniciatyva pradėjo groti kitose vietose, nei aš tikėjausi, supratau, kad ir aš nesu užtikrinta dėl to, kas gali įvykti. Tačiau būtent dėl tokio mano nesaugumo jausmo aš, kaip atlikėja, pagaliau iš tikrųjų pasidalinau dalyvavimo rizika su kitu atlikėju, nes privalėjau priimti tai, kas vyksta, negalėdama to kontroliuoti, bet gyvai reaguodama į jo veiksmus.

⁸¹ Pristatomąjį „(ne)saugumo“ video galima pamatyti čia: <https://youtu.be/gXxgjl7UijQ>

Čia turiu sugrįžti prie pastebėjimo apie improvizacijos atlikimą, kurį sudokumentavau dar 2018 metais, po pirmojo susitikimo su Jaaku Sikku, kuomet jis pakvietė mane su juo veikti improvizuotame pasirodyme, kuris turėjo vykti kaip jo pranešimo konferencijoje dalis. Tada rašiau:

Žinau, kad improvizacija gali išviešinti dalykus, kuriuos mes nebūtinai sąmoningai suvokiam ir galbūt net nenorime viešinti, taigi aš jam iš karto pasakiau „atsiprašau, bet ne“. Bet tuomet persimąsčiau – nusprendžiau, kad man neturėtų rūpėti kaip tai atrodys ir tiesiog tai padaryti.⁸²

Ta baimė improvizacijos būdu iškelti į paviršių dalykus, kurių pati galimai apie save nesu suvokusi, iš tikrųjų tapti pažeidžiama ir išbūti tame pažeidžiamume scenoje, manyje išliko iki šių dienų. Ir „MIND THE GAP“ spektaklyje buvau susikūrusi pakankamai saugiklių, kad to pažeidžiamumo nepaviešinti, nors, antra vertus, buvau sudariusi sąlygas ir tikėjausi, kad improvizuojantis muzikantas taps pažeidžiamu – jis privalėjo dalyvauti spektaklyje nieko apie jį nežinodamas. Ir todėl mūsų sąveika numatytoje dramaturgijoje nevyko taip sklandžiai pirmajame rodyme, kaip, bent iš mano subjektyvios perspektyvos, ji vyko antrajame pasirodyme, kuomet aš buvau priversta reaguoti į nenumatytą improvizuojančio muzikanto atlikimą. Ir tai parodė man, kad negaliu išlikti neutrali pati, jei noriu patalpinti kitą į neužtikrintumo poziciją, nes toks veikimas (nebent tai yra sąmoningai pasirinkta pozicija, į kurią spektakliu norima atkreipti dėmesį), yra ne tik nepalankus spektaklio kaip sąmoningo darinio vystymuisi, bet ir neetiškas pasirinkimas kito atlikėjo atžvilgiu. Supratau, kad tik pirmiausia save patalpindama į neužtikrintumo poziciją ir gyvai reaguodama į aplinkybes pati, galiu prašyti kito daryti tą patį. Tuo pačiu tai paskatino permąstyti ir žiūrovų, kaip turinčių galią sąveikauti pasirodymo elementų poziciją, kurių savistaba yra tam tikra veikimo forma. Supratau, kad mano būdas rizikuoti yra suteikiant leidimą žiūrovams veikti. Todėl nusprendžiau pateikti tokias nuorodas kaip „žiūrovas antroje eilėje nusikosėja“, „žiūrovas salės kampe verkia“, „žiūrovas tyli“, „žiūrovas kenčia“, kurie įgalintų žiūrovus pastebėti esamąjį momentą, bet tuo pat sukeltų riziką, jog jie gali pradėti iš tikrųjų veikti, ne tik pagal nurodytas instrukcijas, bet ir nesilaikydami jų. Šią idėją kol kas išsimėginau tik performatyvioje paskaitoje⁸³, kurioje gyvai pristaciau „MIND THE GAP“ pasirodymo ištrauką ir tuokart žiūrovai tikrai pasirodė norintys veikti ir gyvai įgyvendino atlikimo instrukcijas, todėl manau, kad tai ateities rodymuose, kurie šiaip ar taip kaskart adaptuojami rodymų erdvei, taps papildomu, gyvai su kitomis spektaklio

⁸² Ištrauka iš laiško pateikto antrame priede: *Doctors in Performance* konferencijos įspūdžiai.

⁸³ Performatyvi paskaita *Towards the theatre of consciousness* vyko 2024 metų sausio 25 dieną, 18 val., LMTA Balkono teatre. Jos įrašą galima rasti čia: [Towards the Theatre of Consciousness- Lecture by Milda Al Slamah](#)

dalimis sąveikaujančiu elementu ir tuo pat metu – būdu man, kaip spektaklio atlikėjai, prisiimti didesnę riziką, vedančią į nenuspėjamus šios sąveikos rezultatus, kuriuose stebėtojas tampa veikėju.

Šis tyrimas man padėjo išsiugdyti ne tik didesnę pastabumą, bet ir pagarbą kūrybiniam procesui, kaip save organizuojančiai sąmonės formai. Jis įtakoją ne tik teorinius pasvarstymus apie kūrybinį procesą, bet įgyjo ir labai aiškų vaidmenį praktikoje. Kaip pavyzdžiui, besiruošiant atvirai „Ryšių“ peržiūrai buvau nusprendusi, kad dirbsime su minimaliomis priemonėmis - tuo ką rasime bibliotekoje. Jokių papildomų šviesų, kostiumų, scenografijos elementų ir kuo mažiau papildomų priemonių. Tokiu būdu, pasitelkdama minimalias raiškos priemones, norėjau palikti kuo daugiau vietos žiūrovo vaizduotei. Šis sprendimas iš žiūrovo perspektyvos pasirodė efektyvus - po pasirodymo žiūrovai dalinosi pastabomis, jog, „nors aktorių judesiai labai taupūs, rezervuoti, scenoje rekvizito mažai, tačiau spektaklis labai prikaustė dėmesį“ ir, kad spektaklis buvo „pritaikytas erdvei, ją pasinaudojant“⁸⁴. Tačiau niekas negalėjo numatyti kaip spektaklis pats gali bendrauti su aplinka, netgi ją keisti. Tai įvyko, kai repetuojant bibliotekoje prašiau aktorių tiesiog įsivaizduoti pjesės aplinkybes, neturint jokių vizualių priemonių jas atvaizduoti. Čia turiu išduoti, kad pjesėje yra vieta, kur viena iš aktorių kalba apie pro šalį skrendančius oro balionus. Taigi, repetuojant šią vietą pasakiau aktorei, kad sakydama šiuos žodžius ji žiūrėtų į priešais save esančią sieną ir vaizduotėje matytų tuos oro balionus. Kitą dieną atėję repetuoti bibliotekoje radome iškabintas nuotraukas su vaizdais iš Vilniaus. Ant sienos, į kurią žiūrint aktorės prašiau įsivaizduoti oro balionus, kabėjo nuotrauka vaizduojanti oro balionais. Šis sutapimas maloniai nustebino ir sudarė įspūdį, jog kuriamo spektaklio sąmonė tarsi bendravo su aplinka. Ir tai vyko ne dėl to, kad mes kažką aktyviai veikėme, o vien dėl to, kad ėmėme pastebėti ryšius tarp spektaklio ir rodymo aplinkybių - todėl tai pavadinčiau savotiška elementų integracija, apie kurią byloja sąmonės kaip integruotos informacijos teorija.

⁸⁴ Citatos iš anoniminių žiūrovų atsiliepimų. Visi po 2024-04-18 vykusios atviros spektaklio „Ryšiai“ peržiūros surinkti žiūrovų atsiliepimai pateikiami trečiame priede *Atsakymai į po „Ryšių“ atviros peržiūros pateiktą anoniminių atsiliepimų formą*.



Pav. 10 Momentas iš 2024-04-18 vykusios „Ryšų“ peržiūros. Už aktorių kabo netikėtai erdvėje atsiradusi nuotraukia, kuri vaizduoja oro balionus. Aktoriai: Jonas Braškys ir Miglė Remeikaitė. Nuotraukos autorius: Giedrius Margelis.

Taigi, jeigu šio kelio pradžioje pradėjau tyrimą įkvėpta Timo Croucho „idėjų teatro“, kuri jau tuomet laikiau esant „gyvuojančiu teatru“ ir kurio veikimą norėjau techniškai suprasti, nes man jis pasirodė labai paveikus, kelio gale didesnę reikšmę suteikiu etinei ir moralei pozicijai, kuri išreiškiama per ne tik gyvo, bet ir sąmoningo teatro kūrybą. Teatro, kuris pripažįsta sąmonę, kaip visa jungiančią terpę, kurios dalimi esame ir mes. Todėl šį tyrimą užbaigiu su intencija labai rimtai ir nuoširdžiai apsvarstyti tą pagarbą įvairioms sąmonės formoms, pasireiškiančią tiek teatro kūryboje, tiek kūrybiniuose elementuose ir jų sąveikoje, tiek savo pačios viduje.

IŠVADOS

Šiame darbe išsikėliau tikslą subjektyviai įvertinti savo intuityvų mėginimą išsibrauti iš suvaržymų, skatinančių nenuoširdžią, savi-cenzūros principais ir inovatyvumo stoka grįstą raišką, ir dėl to įvykusį mano kūrybinių principų formavimąsi bei kismą. Manau, kad jo įgyvendinimą geriausiai gali iliustruoti mano sudaryta palyginamoji pastatymų ir sąmonės teatro, kuriolink per savo intuityvią kūrybinę praktiką ėjau, paradigmų lentelė. Šią lentelę, kaip šio tikslo įgyvendinimo įrodymą, pateikiu ne tik paskutiniajame skyriuje, bet ir čia:

	Pastatymų teatro paradigma	Sąmonės teatro paradigma
Metafora	Statinys	Sąmoningas organizmas
Būdas kurti	Statyti	Vystytis
Organizavimas	Remiantis hierarchinėmis strukt.	Savaiminės organizacijos būdu
Kūrybos ištakos	Disciplininis bendradarbiavimas	Mentaliniai vaizdiniai
Įgyvendinimo laikas matuojamas	Tvarkaraščiu	Procesų trukme
Santykis su rodymo aplinkybėmis	Primesti	Bendrauti
Rezultatas	Produktas	Asmeninis/visuomeninis pokytis
Atspirties taškas	Veiksmo scenoje numatymas	Vyksmo žiūrovo sąmonėje numanymas
Pagrindinis įrankis	Juslių stimuliavimas	Sensorinė deprivacija
Judėjimas tarp maoriškųjų suvokimo pasaulių	1 → 2 → 3	3 → 4

Detalus šios lentelės paaiškinimas pateikiamas trečiame šio darbo skyriuje. Tuo tarpu atsakydama į šiame tyrime iškeltus uždavinius, apibūdiniu kelią kaip iki šios naujos paradigmos sukūrimo nuėjau, ką ji man reiškia, ir ką, tikiuosi, ji gali duoti ateities kūrėjų kartoms.

1. Metodas, kurį pasitelkiau įsivardintai problemai spręsti, buvo pagrįstas Schechnerio idėja, jog viską galima suvokti kaip performansą, nes visus įvykius galima suskirstyti į veikimą (angl. *doing*), elgseną (angl. *behaviour*) bei parodymą (angl. *showing*) (Schechner 2002: 32), pateiktą pirmame skyriuje, poskyryje 1.1 *Performansas kaip tyrimo metodas: Schechneris ir Lithgow*. Siekdama dekonstruoti galios struktūrą ir iškelti paviršiun priežastis, kurios nulėmė mano, kaip teatro kūrėjos suvaržymus, savo kūrybines patirtis taip pat suskirsčiau į šias kategorijas: veikimą, elgseną bei parodymą. Šios kategorijos man ir leido išspręsti antrąjį, trečiąjį ir ketvirtąjį, bei penktąjį uždavinius, kurių sprendimą ir kategorizuoju kaip savo veikimo (2 uždavinys), elgsenos (3 ir 4 uždaviniai) bei parodymo (5 uždavinys) pavyzdžius.
2. Kurdama „Ryšų“, „(ne)saugumo“ ir „MIND THE GAP“ spektaklius ir siekdama kiek įmanoma labiau atsiriboti nuo išorinės įtakos – teatro autoritetų, tradicijų, socialinių bei ekonominių tikslų – pastebėjau šiuos savo kūrybos bruožus:
 - Mano kūryba visuomet prasidėdavo nuo mano pačios parašyto teksto.
 - Mano parašyti tekstai bei sukurtos dramaturginės struktūros buvo plėtojamos kolektyvinės kūrybos būdu – drauge su aktoriais, kitais atlikėjais bei įtraukiant žiūrovus.
 - Visuose kūriniuose režisūra buvo neatsiejama nuo dramaturgijos – šie abu aspektai vystėsi įtakodami vienas kitą grįžtamuoju ryšiu.
 - Visi spektakliai buvo kuriami minimaliomis raiškos priemonėmis.
 - Visuose kūrybiniuose procesuose rodymo aplinkybės turėjo reikšmingą įtaką teatriniams pasirodymams – jos tapo vienu iš sąveikaujančių spektaklio elementų.Dėl šios priežasties savo funkciją šiame tyrime apsibrėžiu ne kaip vienos konkrečios funkcijos atlikėjos, o kaip savarankiškos kūrėjos. Nors toks požiūris yra neįprastas, tačiau prie jo priėjau inuityviai vykdydama savo kūrybinę praktiką, todėl laikau jį savo autentiškumo pasireiškimu.
3. Išanalizavusi savo kūrybinę praktiką, pastebėjau, jog normos, kurios mane iki šiol varžė veikiant kūrybiškai, buvo nulemtos šių ribojančių įsitikinimų:
 - *Įsitikinimo, jog spektaklis yra statomas.*Šis įsitikinimas, nulemiantis kūrybai pritaikomą negyvo darinio prizmę, įtakoja jame vykstančius procesus, pasak kurių, spektakliui įgyvendinti reikalingas ekspertiskumas ir konkrečios teatrinės disciplinos išmanymas (pageidautina

įgytas kokioje nors prestižinėje institucijoje). Tokiu būdu šis įsitikinimas nulemia elitistų požiūrį į teatro kūrybą ir atriboja didžiąją dalį žmonių nuo mėginimo kurti.

- *Spektakliui sukurti reikalingi dideli ištekliai.*

Kadangi pirmiausia spektaklį įsivaizduojame kaip teatrinėje salėje (pageidautinai didžiojoje) vykstantį renginį, kuriame veikia koks nors išmanus teatrinis apšvietimas, įtraukus garso takelis, projekcijos, vizualizacijos ir, žinoma, scenoje vaidina pripažinti aktoriai, pirmoji mintis kuri kyla mąstant apie tokio spektaklio kūrybą yra – iš kur gauti pinigų tokiai prabangai? Ir tai yra kelią galintis užkirsti įsitikinimas, nes jis verčia orientuotis, ne į kūrybinius, o ekonominius tikslus.

- *Spektaklio sukūrimo privalo dalyvauti teatro srities ekspertai, kurie neturėtų veikti už savo kompetencijos ribų.*

Dažniausiai toks kūrybinės komandos sąstatas susideda mažiausiai iš režisieriaus, dramaturgo, scenografo bei aktorių. Tiesa, toks modelis, kažkiek gali variuoti – jį dažniausiai keičia modelis, kuriame režisierius tampa ir savo spektaklių autoriumi ar dramaturgu. Tačiau, kad dramaturgas, ar juolab dramaturgė, taptų savo tekstų režisiere, neatrodo labai profesionalu. Taip yra dėl to, kad norint būti režisieriumi reikalingas „normalus“ režisūrinis išsilavinimas ir pageidautina, kad jis būtų įgytas pas pripažintą menininką galintį perduoti savo išmintį.

- *Norint kurti reikalinga visiems savaime suprantama savybė – talentas – ir tik keli žmonės iš tūkstančių, o gal ir šimtų tūkstančių, jį turi.*

Jeigu neturi tos sunkiai išmatuojamos, bet visiems savaime suprantamos savybės vadinamos talentu, tai nevertėtų net pradėti kurti – nes toli nenuėisi.

- *Teatrinės kūrybos tikslas – paliesti kuo daugiau žmonių.*

Žinoma, spektaklis turi būti pamatytas ir, pageidautina, pamėgtas daugelio žmonių. Jei jį pamatys tik dvidešimt žmonių, tai koks tikslas kurti?

Šie įsitikinimai buvo „kolonizuotos“ mano kūrybos žemėlapių teritorijos ir tik identifikavusi naująją teatro kūrybos paradigmą, kurią pristačiau pastatymų ir sąmonės teatro paradigmas palyginančioje lentelėje, aš pamačiau, kurias teritorijas turėjau susigrąžinti sau. Kaip rodo šiame tyrime aptarti mano kūrybiniai darbai ir atsakomybės, kurias prisiėmiau juos įgyvendindama – aš niekada nelaikiau savęs esant išskirtinai autore, dramaturge, režisiere, aktore, atlikėja ar performere, nors ne vieną iš šių vaidmenų esu atlikusi, o kartais ir visus iš karto viename projekte, bet iki šio tyrimo atlikimo buvau įtikėjusi, kad turėčiau kažkuriai vienai sričiai prisiskirti, nes tokios yra „nerašytos teatro kūrybos taisyklės“. Tokį platų, bet tuo pat metu paviršutinišką įvairių

sričių išmanymą, visuomet laikiau savo nepilnavertiškumo kompleksu. Tai ir buvo mano suvaržymas – maniau, kad turiu apsiriboti viena funkcija ir tapti jos eksperte – bet iš tiesų, tai niekada nebuvo mano pačios sugalvota idėja, o man pristatytas mąstymas susijęs su „pastatytinės“ teatrinės kūrybos logika. Įgyvendinusi šį tyrimą, galiu teigti, kad neapsiribojimas viena kūrybine funkcija irgi yra metodas – tai yra sąmoningas neekspertiškumo siekis, kuriuo vadovaujasi ir šiame darbe minėtas kūrėjas Lemi Ponifasio, kiekviename kūrybiniame procese pirmiausia save laikantis ne kokios nors srities ekspertu, o pirmiausia – žmogumi. Šis siekis leidžia nesivadovauti taisyklėmis, kūrybą paverčiančiomis mechaniniu darbu, o meno kūrinius – mėginimais štampuoti vienas į kitą panašius kūrybinius produktus. Todėl šiame darbe savo kūrybinę praktiką įgyvendinau kuo labiau susitelkdama į vaizduotėje kylančius mentalinius vaizdinius, siekdama išlikti ištikima jiems, o ne įsitikinimams, kurie iki šiol varžė mano kūrybą.

4. Pasitelkusi šiame tyrime atrastą sąmonės teatro paradigmą, pakeičiau ribojančius įsitikinimus apie teatro kūrybos principus, kurie ir tapo mano kūrybos suvaržymais, naujais įsitikinimais:

- ~~Spektaklis yra statomas.~~ *Spektaklis vystosi pats, kaip sąmoningas, gyvas organizmas.*

Ne tavo valioje jį statyti. Ne tavo valioje jį griauti. Tavo, kaip kūrėjos, atsakomybė yra tik sudaryti sąlygas jam vystytis.

- ~~Spektakliui sukurti reikalingi dideli ištekliai.~~ *Spektakliui susikurti reikalingas laikas ir žiūrovo dėmesys.*

Net jeigu visiškai neturi materialųjų resursų, bet turi idėjų, šiuolaikinių technologijų dėka visuomet gali suorganizuoti renginį, kuriame turėsi pagrindus teatro kūrybos įrankius – žiūrovų dėmesį nustatyme laike. Šių elementų susitikime savaime vyksta kūrybiniai procesai. Tereikia mokytis pastebėti kokia savaime atsirandanti struktūra, dažnai pasireiškianti sinchroniškumų fenomenu, sujungs šiuos sąveikaujančius elementus.

- ~~Spektaklio sukūrimo privalo dalyvauti teatro srities ekspertai, kurie neturėtų veikti už savo kompetencijos ribų.~~ *Teatro kūrybai reikalingas smalsumas ir ekspertiškumo atsisakymas.*

Spektaklio pagrindą sudaro vyksmas žiūrovo sąmonėje, todėl ryšys, įsiklausymas ir dėmesingumo nukreipimas į paties žiūrovo vidų čia yra esminiai elementai. Savo amato išmanymas ir numanymas, kas ir kaip turi spektaklyje vykti, gali ne tik nepadėti, bet ir pakenkti kuriant organišką vyksmą, nes ekspertiškumas gali

tapti realybę redukuojančia prizme, neleidžiančia matyti situacijos kompleksiskumo.

- ~~Norint kurti reikalinga visiems savaime suprantama savybė – talentas – ir tik keli žmonės iš tūkstančių, o gal ir šimtų tūkstančių, jį turi. Jei kūrybai reikalingas talentas, tai vienintelis būdas jį atskleisti yra kurti.~~

Naujoje paradigmoje talentas sutapatinamas su jautrumu duotosioms pasirodymo aplinkybėms, o tai yra savybė, kurią, nepaisant įgimtų duotybių, visi galime lavinti.

- ~~Teatrinės kūrybos tikslas – paliesti kuo daugiau žmonių. Teatrinės kūrybos tikslas – atskleisti kažką naujo apie realybę ir tame procese ją pakeisti, nebijant pasikeisti pačiai.~~

Jei save organizuojančią sąmonę suvokiame kaip esminį teatrinės kūrybos elementą, tai visai nesvarbu ar ji pasireiškė sąveikaujant dešimčiai ar šimtui tūkstančių žmonių. Net ir mažiausias teatrinis vyksmas, kaip meteorologo Lorenzo pateiktas drugelio suplazdėjimas chaoso teorijoje, aptartas trečiame šio darbo skyriuje, gali tapti tornadu ilgalaikėje perspektyvoje, todėl yra svarbus ir turi prasmę (net jeigu šiandien jos ir negalim įžvelgti).

Per teatrinės kūrybos praktiką atradusi ir sau įsivardinus gilesnes kūrybos priežastis, nei tos, kuriomis buvau įtikėjusi iš įpročio, atradau, jog mano įsitikinimai buvo bent iš dalies, o kartais ir visiškai klaidingi, bet visų svarbiausia – jie nebuvo naudingi žadinant mano meninę intuiciją ir ugdant pasitikėjimą ja. Šie penki identifikuoti, dekonstruoti, ir iš naujo suformuluoti įsitikinimai tapo naujuoju mano „dekolonizuoto“ mąstymo apie teatrinę kūrybą žemėlapiu, kurį, turiu pripažinti, vis dar dažnai pamirštu ir, kaip gerai šeimininko ištreniruotas šuo, vis iš įpročio grįžtu prie senojo pastatymų teatro paradigmos. Ir tik nuolatinės savistabos dėka, sugebu iš tikrųjų keistis.

5. Šiame tyrime atradau, kad sistemingai vykdomas stebėjimo procesas, pasireiškiantis priiimant stebėtojos kaip tyrėjos, kūrėjos ir veikėjos pozicijas, įgalina pokyčius. Šis atradimas padėjo suformuluoti rekomendacijas teatro kūrėjų ugdymui ir saviugdai, kuriuos raginčiau savi-cenzūrą pakeisti į savi-stabą ir tuo būdu perbraižyti savo „kolonizuotą kūrybos teritoriją“ žemėlapius.

REKOMENDACIJOS KŪRĖJAMS

- ☐ *Nuoširdžiai įsivardink savo intenciją.*

Ji gali būti ne tokia kilni, kokią manai ją esant. Išsiaiškink ar ji tikrai priklauso tau, ar yra tau ekonominių ar socialinių paskatų primesta.

- ☐ *Užsibrėžk limitus.*

Šie limitai gali būti labai apribojantys aiški pjesė, vaidybos stilius ir turimų per spektaklį pasakyti žodžių limitas. Jie taip pat gali būti tokie paprasti kaip, kad nurodymas sau viso pasirodymo metu nė karto nepakelti aukštyn rankos. Tiesiog žinok, ką tikrai nori kūryboje daryti, ir ko daryti tikrai nenori.

- ☐ *Įsivardink savo resursus.*

Suprask, kad jeigu turi bent šiek tiek laiko ir auditorijos dėmesį – tai yra viskas, ko tavo spektakliui reikia, nes tavo pagrindinis įrankis yra ne pasirodymas scenoje, o mentaliniai vaizdiniai išskylantys žiūrovo sąmonėje. Todėl tavo įrankis čia nėra juslių stimuliavimas, o atvirkščiai – sensorinio stimuliavimo redukavimas, priverčiantis žiūrovą užsiimti kūryba.

- ☐ *Palik vietos atsitiktinumui.*

Būk pakankamai pastabi, kad, kuomet savaime atsirandanti struktūra, kuri dažnai duoda žinią pasitelkdama sinchroniškumus, norės iškilti į paviršių, sudarytum erdvę jai rasti.

- ☐ *Žaisk.*

Kad ir ką bedarytum — tau pačiai turi būti įdomu.

- ☐ *Leiskis žaidinama.*

Nes niekas niekada nežaidžia vienas.

LITERATŪROS SĄRAŠAS

- ABRAMOVIČ, M.; KAPLAN, J. (2018). *Eiti kiaurai sienas*. Kitos knygos
- AL-KHALILI, J. (2023). *Chaos Theory: The Science Behind the Miracle of Intelligent Life* [video]. *Doc Of The Day*. Youtube. https://youtu.be/fP3H75_Xg18?si=7BOb3cafFHkhLuXa&t=2057 (žiūrėta 2024 01 24).
- AL-SLAMAH, M. (2024). *Towards the Theatre of Consciousness- Lecture by Milda Al Slamah* [video]. *Mohammed Al-Slamah*. Youtube. <https://youtu.be/eg7fF8jkGb8> (žiūrėta 2024-04-29)
- ANANTHASWAMY, A. (2018). *Through Two Doors at Once: The Elegant Experiment That Captures the Enigma of Our Quantum Reality*. Dutton: Penguin.
- AWDE, N. (2016). Dance shouldn't be like watching wrestling: it should have opinions. *The Stage*. <https://www.thestage.co.uk/features/international-lemi-ponifasio--dance-shouldnt-be-like-watching-wrestling--it-should-have-opinions> (žiūrėta 2024-03-26)
- BAARS, Bernard J. (1997). In the Theater of Consciousness: Global Workspace Theory, A Rigorous Scientific Theory of Consciousness. *Journal of Consciousness Studies*. No. 4.1997. p. 292-309.
- BALL, P. (2022). Physics Experiments Spell Doom for Quantum 'Collapse' Theory (2022) *Quanta Magazine*. <https://www.quantamagazine.org/physics-experiments-spell-doom-for-quantum-collapse-theory-20221020/> (žiūrėta 2024-03-26)
- BANZHAF, W. (2003) Self Organization — an overview. *ScienceDirect Topics*. <https://www.sciencedirect.com/topics/earth-and-planetary-sciences/self-organization> (žiūrėta 2024 01 21).
- BEITMAN, B. D.; CELEBI, E.; COLEMAN, S. L. (2010). Synchronicity and healing. In MONTI, D. A.; BEITMAN, B. D. (eds.). *Integrative psychiatry*. Oxford University Press. pp. 445–483.
- BRADEN, G. (2012). *Dieviškoji matrica: Jungtis tarp laiko, erdvės, stebuklų ir įsitikinimų*. Kaunas: Mijalba.
- BENTHAM, J. (2011). *The Panopticon Writings*, ed. M. Božovič. London: Verso.
- BRĖDIKIS, J. (2015). *Kitokiu žvilgsniu*. Santara.
- BRĖDIKIS, J. (2017). *Kitokiu žvilgsniu 2*. Santara.

- BORGDORFF, H. (2012). *The conflict of the faculties. Perspectives on artistic research and academia*. Leiden University Press (pdf).
- BOTTOMS, S. (2009). Authorizing the audience: The Conceptual Theatre of Tim Crouch. *Performance Research*, vol. 19(1), p. 65–76.
- BOTTOMS, S. (2011). Materialising the audience: Tim Crouch's sight specifics in ENGLAND and The Author. *Contemporary Theatre Review*, vol. 21(4), p. 445–463.
- CHACKO, A. (2016) Psichologiškai sukeltos pakitusios sąmonės būsenos. *Psichologijos tinklaraštis*.
<https://psicho-logija.blogspot.com/2016/01/psichologiskai-sukeltos-pakitusios.html>
 (žiūrėta 2024-03-29).
- CHURCH, D. (2018). *Mind to Matter: The Astonishing Science of How Your Brain Creates Material Reality*. London: Hay House UK Ltd
- CIMATTI, G. (2023). Lemi Ponifasio, tête de pont. *Le Quotiden*.
<https://lequotidien.lu/a-la-une/lemi-ponifasio-tete-de-pont/> (tikrinta 2024-03-29).
- CLEVE, B. (1994), Tikanga Whakaaro, Oxford University: Australia & New Zealand
- CROUCH, T. (2011). *Tim Crouch. Plays One*. London: Oberon Books, p. 13–25.
- CROUCH, T. (2017). The Art of the Autosuggestion [video]. *TEDxRoyalCentralSchool*.
Youtube.
<https://youtu.be/3pb11GYJ7wY?feature=shared&t=284> (žiūrėta 2024-03-29).
- CHUANG, C. C. (2007) *Fundamentals of Piano Practice*. BookSurge Publishing.
- DAHAN, O. (2023). Orli Dahan: The unique altered state of consciousness during physiological birth [video]. *TSC2023—Taormina*.
Youtube.https://www.youtube.com/watch?v=k2t9_Nb0UjQ&ab_channel=TSC2023-Taormina (žiūrėta 2024 01 21).
- DISPENZA, J. (2012) *Breaking the Habit of Being Yourself: how to lose your mind and create a new one*. London: Hayhouse UK.
- DISPENZA, J. (2016). *Jūs esate placebas: kaip sąmonė virsta materija*. Kaunas: Mijalba.
- DISPENZA, J. (2019). *Tapkite antgamtiški: Nepaprasti paprastų žmonių pasiekimai*. Kaunas: Mijalba.
- DISPENZA, J. (2024). Research profile. *Researchgate*.
<https://www.researchgate.net/profile/Joe-Dispenza> (žiūrėta 2024-04-30)

- DONALD, M.J. (n.d.) A Many-Minds Interpretation Of Quantum Theory
<https://people.bss.phy.cam.ac.uk/~mjd1014/> (žiūrėta 2024-03-26)
- Dr. Joe Dispenza Testimonials (2014-2024) [video] youtube.
<https://www.youtube.com/playlist?list=PLeMNeOtgUCSy1UnGkof5DwOpkgymTiyrf>
 (žiūrėta 2024-04-30)
- EL IMADI, O (2019). Omar El Imadi عمر العمادي on Instagram: “Tripoli lebanon Human Chain  27-oct-19”. Pinterest. <https://pin.it/12FqKtHCR> (tikrinta 2024-03-30).
- EKLUND R.C. TENENBAUM, G. (2013). *Encyclopedia of Sport and Exercise Psychology*. SAGE Publications, p. 434.
- FOUCAULT, M. (1998). *Disciplinuoti ir bausti: kalėjimo gimimas*. Vilnius: Baltos lankos.
- FOX, K. (2018). *Student Manual for Module 1 European Training. 2018 Edition*. Property of MA-URI Institute.
- FOX, K. (2019). *The Significance of MA-URI Dances as Posture Dances*. Property of MA-URI Institute.
- FOX, K. (2022). *MA-URI Unfolding Its Secrets (Part 1)*. MA-URI Institute: New Zealand.
- HAWKINS, David R. (2014). *GALIA ir JĖGA. Sąmonės anatomija: Neregimieji žmonių elgsenos faktoriai*. Kaunas: Mijalba.
- HAWKINS, David R. (2018). *PALEIDIMAS. Atsidavimo ir susitaikymo kelias*. Kaunas: Mijalba.
- YAO W.X.; RANGANATHAN V.K.; ALLEXANDRE D.; SIEMIONOW V.; GUANG H. Y. (2013). Kinesthetic Imagery Training of Forceful Muscle Contractions Increases Brain Signal and Muscle Strength. *Frontiers in Human Neuroscience*. 26 September 2013. DOI: <https://doi.org/10.3389/fnhum.2013.00561>
- JAY, I. (2010). *Proto teatras. Sąmonės uždangų pakėlus*. Vilnius: Vaga.
- JUNG, C. G., (1952). Synchronicity: An acausal connecting principle. *Collected works, vol. 8: The structure and dynamics of the psyche*. London: Routledge & Kegan Paul.
- JONUTYTĖ, J. (n.d.) Intencionalumas. *Visuotinė lietuvių enciklopedija*.
<https://www.vle.lt/straipsnis/intencionalumas/> (žiūrėta 2024-03-31)
- KAY, S. (2015) Poet Sarah Kay’s ‘Brief but Spectacular’ take on poetry [video]. *PBS NewsHour*. Youtube. <https://youtu.be/TrY9n4O0tCo?t=30> (žiūrėta 2024-03-30)
- KAZILIŪNAITĖ, A. (2020). Foucault panoptizmas ir (savi)priežiūra: nuo individų prie dividų. *Problemos*, vol. 97. Vilnius University Press. p. 36–47,
- Kvantinė teorija teigia, kad daiktai neegzistuoja, kol į juos nežiūrimi. (2018) *Technologijos*.
[http://www.technologijos.lt/n/mokslas/idomusis mokslas/S-70263/straipsnis/Kvantine-te](http://www.technologijos.lt/n/mokslas/idomusis_mokslas/S-70263/straipsnis/Kvantine-te)

[orija-teigia-kad-daiktai-neegzistuoja-kol-i-juos-neziurime-Bet-keisciausi-eksperimentai-p
rikelia-seniai-isjuokta-alternatyva](#) (žiūrėta 2024-03-26)

Lebanon protesters form human chain across the country (2019). *Aljazeera*.

<https://www.aljazeera.com/news/2019/10/lebanon-protesters-form-human-chain-country-191027113442407.html> (tikrinta 2024-03-30)

LEPAGE, Louise (ed.) (2012). Tim Crouch and Dan Rebellato in Conversation, *Platform: Journal for Theatre and Performing Arts*, 6.2. p. 13-28.

LAPINA, O. (2017). Imersinis teatras: įtraukimas, interaktyvumas, žaidimas, *Ars et praxis*, 5, p. 37-47.

Libano nacionaliniame teatre trečioji Libano teatro festivalio (Tiro International 2019) veiklos diena [اليوم الثالث لفعاليات مهرجان لبنان المسرحي (تيرو الدولي 2019) في المسرح الوطني] (2019) [اللبناني] Tiro Arts Association Facebook Page [video] (2 min. 30 sek.).

<https://www.facebook.com/627617580973597/videos/504917377043415/> (žiūrėta 2024-03-30)

LITHGOW, M. (2018). The Theatre of Public Engagement: Performativity and Power at the Canadian Radio-television and Telecommunications Commission (CRTC). *Participation, Culture and Democracy* (red. Tadej Pirc). p. 58-75.

LUTTERBIE, J. (2019). An Introduction to Theatre, Performance and the Cognitive Sciences (Performance and Science: Interdisciplinary Dialogues), *Metheun Drama*.

McCRATY, R. (2015) *Science of the Heart: Exploring the Role of the Heart in Human Performance*, Volume 2, HeartMath Institute: California.

Mental Rehearsal in Sport (n.d.). *iResearchNet*.

<http://psychology.iresearchnet.com/sports-psychology/psychological-skills/mental-rehearsal-in-sport/> (žiūrėta 2024-03-20)

Mental Imagery (2021). *Stanford Philosophy Encyclopaedia*.

<https://plato.stanford.edu/entries/mental-imagery/#Bib> (žiūrėta 2024-03-29)

NATRAJ, N.; GANGULY, K. (2018). Shaping Reality through Mental Rehearsal. *Neuron*. 97(5): 998-1000. DOI: [10.1016/j.neuron.2018.02.017](https://doi.org/10.1016/j.neuron.2018.02.017)

Nonlocality and Entanglement - Quantum Theory and the Uncertainty Principle (n.d.). *Physics of the Universe*. https://www.physicsoftheuniverse.com/topics_quantum_nonlocality.html (žiūrėta 2024-03-30)

PASCUAL-LEONE, A.; NGUYET D.; COHEN L. G.; BRASIL-NETO, J. P.; CAMMAROTA, A.; HALLETT, M. (1995). Modulation of Muscle Responses Evoked by Transcranial

- Magnetic Stimulation During the Acquisition of New Fine Motor Skills. *Journal of Neurophysiology*, 74(3):1037-45. DOI: [10.1152/jn.1995.74.3.1037](https://doi.org/10.1152/jn.1995.74.3.1037)
- Performatyvumas (2014). *Lietuvių kalbos naujažodžių duomenynas*.
<https://ekalba.lt/naujazodziai/performatyvumas?i=d2d02360-f7f0-44c2-84f7-1410bdb0910> (žiūrėta 2024-03-20)
- PETT, A. (2019) Jaak Sikk III PhD concert in Helsinki Hakasalmen Villa, 17.06.2019 [video]. Youtube. <https://youtu.be/70SKltAjTfs> (žiūrėta 2024-03-30) .
- PEARSON, J., T. NASELARIS, E. A. HOLMES, and S. M. KOSSLYN (2015). Mental Imagery: Functional Mechanisms and Clinical Applications. *Trends in Cognitive Sciences*, 19. p. 590–602.
- PSYCHOLOGY RESEARCH AND REFERENCE (2020). *Mental Rehearsal in Sport*.
<http://psychology.iresearchnet.com/sports-psychology/psychological-skills/mental-rehearsal-in-sport/> [žiūrėta 2020 05 20]
- RADOSAVLJEVIC, Duška (2013) *Theatre-Making: Interplay Between Text and Performance in the 21st Century*. Tim Crouch's Dramaturgy of 'Liberating Constrictions'. p. 151-158. London: Palgrave Macmillan.
- REBELLATO, D. (2020). Playwrights in Lockdown: Tim Crouch [video]. Youtube <https://www.youtube.com/watch?v=SOch42wQGl4> (žiūrėta 2023-01-19).
- REMEIKAITĖ, R. (2018). Jaunoji dramaturgė kviečia kalbėti apie ryšius su esančiais ir išėjusiais. *Bernardinai*.
<https://www.bernardinai.lt/2018-10-30-jaunoji-dramaturge-kviecia-kalbeti-apie-rysius-su-esanciaisiais-ir-isejusiaisiais/> (žiūrėta 2024-03-30).
- RING, K. (1980) *Life at Death: A Scientific Investigation of the Near-Death Experience*. Coward Mc Cann.
- Ryšiai (2018) Eventbrite. <https://www.eventbrite.com/e/ryšiai-tickets-62425831342#> (žiūrėta 2024-04-30)
- ROUTLEY, N. (2021). Mercator Misconceptions: Clever Map Shows the True Size of Countries. *Visual Capitalist*.
<https://www.visualcapitalist.com/mercator-map-true-size-of-countries/> (žiūrėta 2024-03-26)
- SCHECHNER, R. (2002). *Performance Studies: An introduction*. London and New York: Routledge.
- SCHECHNER, R. (2006). "O que é performance?", em *Performance studies: an introduction*, second edition. New York

- https://files.cercomp.ufg.br/weby/up/378/o/O_QUE_EH_PERF_SCHECHNER.pdf
(tikrinta 2024-01-17).
- SCOTT, A. (ed.) (2006). *Butterfly Effect*. Encyclopedia of Nonlinear Science. Routledge.
p.85-88.
- SETH, A. (2017). Your brain hallucinates your conscious reality [video]. *TED Talk*.
https://www.ted.com/talks/anil_seth_your_brain_hallucinates_your_conscious_reality?language=en (žiūrėta 2024-03-30)
- SETH, A (2017) The Neuroscience of Consciousness – with Anil Seth [video]. *The Royal Institution (Ri) Channel*. *Youtube*.
<https://youtu.be/xRel1JKOEbI?feature=shared&t=2825> (žiūrėta 2024-03-30)
- SETH, A. (2021). *Being You: A New Science of Consciousness*. Faber and Faber: London.
- SOKOLOVAITĖ, M. (2018) Gyvoji Timo Croucho dramaturgija. *Teatro Žurnalas*, Nr. 11.
Vilnius. p. 54-59.
- SUZUKI's philosophy of theatre (n.d.). *Suzuki company of Toga*.
<https://www.scot-suzukicompany.com/en/philosophy.php> (žiūrėta 2024-04-30)
- Taikomoji kineziologija (n.d.). *LFMTKA*.
<http://www.funkcinemedicina.lt/apie-mus/taikomoji-kineziologija/> (žiūrėta 2024-03-30)
- TALBOT, Michael (2014). *HOLOGRAMINĖ VISATA*. Viena visų nepaaiškinamų reiškinių
priežastis. Kaunas: Luceo.
- TALEB, N. N. (2013). *Juodoji gulbė: itin netikėtų reiškinių poveikis*. Vilnius: Eugarimas.
- TOLMAN, E. C. (1948). Cognitive maps in rats and men. *Psychological Review*, 55(4),
189–208. American Psychological Association: Washington
- The Baltic Way marks its 30th anniversary on 23rd of August (2019) *U.S. Embassy in Lithuania*.
<https://lt.usembassy.gov/slide/the-baltic-way-marks-its-30th-anniversary-on-23rd-of-august/>
(tikrinta 2024-03-30).
- The Homecoming “Pinteresque” and “The Pinter Pause” (n.d.) *GradeSaver*.
<https://www.gradesaver.com/the-homecoming/study-guide/pinteresque-and-the-pinter-pause>
(žiūrėta 2024-03-30)
- The Science of Consciousness - Taormina 2023 - Programme and Abstracts (2023).
TSCTaormina2023.pdf <https://tsc2023-taormina.it/assets/images/TSCTaormina2023.pdf>
(žiūrėta 2024-03-30)
- Theater of the Mind (2023). <https://theateroftheminddenver.com> (žiūrėta 2024-01-21).
- VAITL D., BIRBAUMER N., GRUZELIER J., JAMIESON G. A., KOTHOUBEY B.,
KUBLER A., STREHL U., LEHMANN D., MILTNER W. H. R., WEISS T., OTT U.,

- SAMMER G., PUTZ P., WACKERMANN J., SRAUCH I. (2013). Psychobiology of altered states of consciousness. *Psychology of Consciousness: Theory, Research, and Practice*, Vol 1(S): American Psychological Association. p. 2-47.
- Vaizdinys (n.d.). *Visuotinė lietuvių enciklopedija*. <https://www.vle.lt/straipsnis/vaizdinys/> (žiūrėta 2024-01-21).
- VARTO, J. (2022). *Meninis tyrimas: Kas tai? Kas jį atlieka ir kodėl?* Vilnius: VDA leidykla.
- WEISBERG R.W.; REEVED L.M (2013). *Cognition: From Memory to Creativity*. New Jersey: John Wiley and Sons.
- Who was F. Matthias Alexander? (n.d.). *Alexander Technique*. <https://alexandertechnique.com/fma/> (žiūrėta 2024-04-30)
- ŽUKAUSKAITĖ A. (2016). *Nuo biopolitikos iki biofilosofijos*. Kitos knygos: Vilnius.

SUMMARY / SANTRAUKA

TOWARDS THE THEATRE OF CONSCIOUSNESS: OVERCOMING THE CONSTRAINTS OF AN INDEPENDENT THEATRE MAKER

INTRODUCTION

The topic

'Foucault reformulated the traditional concept of power, which was rooted in the opposition between the sovereign and the governed individuals, into a device of power that penetrated directly into the bodies of individuals through the norms and practices that regulated them' (Žukauskaitė 2016: 20). These are the words in which philosopher Audronė Žukauskaitė described Michel Foucault's concept of biopolitics in her book *From Biopolitics to Biophilosophy* (2016). When I first read this quote in year one of my PhD studies, I felt a shiver of excitement running through my body. At the time I did not yet have a rational explanation for why this quotation touched me so much, however I already sensed that there was a deeper truth in it, which, as I now understand, I was trying to reveal through this research.

Later on, I started exploring the essence of panopticism, as described by Foucault himself in his book *Discipline and Punish: The Birth of the Prison* (1975) which was translated into Lithuanian language in 1998. In it, he discusses the type of prison devised by Jam Bentham, known as the panopticon. This prison is a circular building with an observation tower in the centre, which enables the warden to see the prisoners throughout the building, who, not knowing when they are being watched and when they are not, begin to restrain and discipline themselves. Foucault used the metaphor of the panopticon to describe the distribution of power in society – panopticism – operating through the norms that individuals impose on themselves. This concept got me thinking: what are the norms of theatre making that I have assumed for myself? And am I not censoring myself when monitoring their application? However, in revealing the topic of my paper, I first wanted to return to Žukauskaitė's quote rather than dive directly into Foucault's panopticism. This was done because my intention was not to describe Foucault's own ideas, which later made sense on an intellectual level, but rather primarily go back to the moment of my bodily reaction to his ideas, conveyed through Audronė Žukauskaitė's words, which became a crucial turning point in my thinking and research.

I also recall the second moment when a shiver ran down my spine. It happened in May 2023 when I witnessed philosopher Orli Dahan appear on the Science of Consciousness 2023 stage

and announce that she would be speaking about the concept of *birthing consciousness*. At the time I had already given birth to my daughter more than two years ago, yet I was moved by this presentation, because it brought to light some facts that I had not dared to speak about even in private. Namely, that childbirth should not be seen as a controlled process requiring significant medical interventions, but rather as a little-studied state of consciousness that not only determines the process of childbirth, but also influences the subsequent development of the life that was brought to existence. These two completely non-theatrical experiences have inspired me to rethink theatre making and the relationship between life and control in it. Yet I did not set out on this path of artistic research with the idea of self-analysis in mind - it was only when nearing the end of my path that I realised that the essential discoveries of this research had to do with the overcoming of the limiting beliefs I had previously held, which had also become the constraints on my creativity. These beliefs, which obliged me to discipline myself, were so deeply ingrained as norms in my practice, that I had to conduct this entire artistic research project, in order to name them and enable myself to break free from them. Those constraints therefore became the essential topic of my artistic research.

The problem

Quite often among theatre makers, one can hear that the opening of a new show is being compared to the birth of a child. And yet the creative process, especially in Lithuania, where the disciplinary division still prevails, in accordance with which artist must be focused on one function only, the process of theatre making feels more like working on a construction site rather than giving birth to a child. The Lithuanian language even uses this specific word for a performance, *pastatymas* ['staging', literally 'building'] which suggests that a performance is not a living, organic entity, but a constructed product that requires a great deal of effort and resources. And that, at best, should we use the aforementioned metaphor of the performance as a child, can only be a robot. However intelligent and technologically advanced, no robot, regardless how advanced the artificial intelligence which empowers it, is yet as creative as a human being, and even less does it resemble the untamed imaginative child.

For this reason, something about this perception, which most people still accept as the norm for theatre making, puzzled me. The kind of theatre making which normalises the culture of functional fragmentation and of theatre as a productive but soulless mechanism resembles a norm-regulating practice that is slowly penetrating into the body of the community of theatre-makers, as the quote by Audronė Žukauskaitė, that moved me so much, was indicative of. This practice silently directs artists towards socio-economic goals, where the main criteria are

fame, productivity, and sales figures. Even though the Lithuanian context of theatre making is already witnessing a shift towards collective creativity based on interdisciplinary collaboration, the manifestations of which bring new values with them, the prevailing notion that theatre making must be 'constructed' and 'put up' for sale is leading to a sense of self-importance and competition among its creators, and, at the same time, to the creative outcomes which become similar to one another. Young artists are also led towards these results, and are taught to perceive the 'producing' theatre making as a creative benchmark. Thus, no matter how much 'innovation' is demanded in funding applications, a creative process that blesses and even promotes fragmentation does not lead to innovation, nor does the evaluation of the applications themselves which imposes the need for popularity and sales. It is therefore necessary to look not only for a different approach to creativity, but also for a new understanding of theatre making itself, which should not be imposed by institutions or other socio-economic structures, but should be created by theatre-makers themselves, reflecting on their practice and its meaning, through a bottom-up approach of emergent knowledge.

The aim

With this problem in mind, the aim of this artistic research is, through presenting myself as an example of an independent theatre maker, to subjectively evaluate my intuitive attempt to break free from the constraints that encourage insincere, self-censored, and innovativeness-lacking expression, and the resulting formation and change in my creative principles. The aim of this project is to provide a precedent for a larger number of self-reflective creators to disclose new, less polished, highly complex, but no less valuable knowledge about the crisis of theatre based on disciplinary division and shaped by the laws of economics, which, in my opinion, is visible not only in Lithuania, but also in the wider world.

The objectives

1. To formulate a method for this artistic research grounded in creative practice.
2. To identify the characteristics of my independent creativity, when I allow myself to realise my artistic ambitions in defiance of the prevailing norms of theatre making.
3. To find out which creative norms, that have been infiltrated into my thinking through the practice of theatre-making and which may not have been consciously acknowledged in my mind, constrain my creativity.

4. Based on this, to formulate new principles of theatre-making that allow one to break free from the identified constraints.
5. To propose recommendations for future generations of theatre makers and their (self-) development.

The method

The objective of this study was realized through the creation of three works: 'Connections,' '(in)security,' and 'MIND THE GAP.' Their creative processes were documented in video, audio, and personal notes formats. Additionally, wherever possible, audience feedback was documented through live conversations and written surveys. This documentation was done more intuitively than systematically, with the belief that the essential research problem would emerge from the collected material. All this documentation was organized systematically by me, aiming to remain faithful to its progression and development over time. Through this systematization, its parts emerged, reflecting the evolving level of my engagement through observation as research, creation and action. They demonstrated how, through observation, I changed as an individual, as a creator, and how my understanding of theatre shifted from production theatre paradigm to that of the theatre of consciousness. Therefore, these changes became the central theme of the study, from which arose the problem of liberation from constraints in creativity.

Based on the vision of theatre director, artist-researcher Richard Schechner to make performance studies into a 'method of analysis' (Schechner 2002: X) and the example of researcher in communication sciences Michael Lightow, in whose research the prism of performativity has indeed been used as a method for conducting research in the field of communication (Lithgow 2018), I, the implementer of this artistic project, am going to reflect on my artistic research experience, in which I intuitively tried to break out of the norms of theatre making that have become ingrained in my mind, as I would put it now. These norms, which advocate a certain approach to the creative process of theatre, were often mute, however, intuitively I was resisting them with my work. Therefore, by reviewing my creative and personal experiences and juxtaposing them with the theoretical knowledge that I have acquired during these studies, I intend to identify what transformation has taken place in my approach to theatre making and what recommendations I could make on this basis to future theatre makers, who I would further hesitate to divide into the roles of directors, actors, playwrights, or choreographers, unless they wish to be so, but would rather refer to them by the more general term of theatre makers.

Review of information resources

In this practice-led research, the primary source of information were the experiences accumulated over the years of doctoral studies, which can be divided into the creative processes of the performances 'Connections', '(in)security', and 'MIND THE GAP'; collaboration with colleague and improvisation researcher Dr. Jaak Sikk; participation in MA-URI workshops in Lithuania and New Zealand; attendance of Dr. Joe Dispenza's workshops in London and Warsaw, as well as participation in various international conferences and festivals. These experiences are also inevitably linked to certain personal events that influenced the conduct of the research mentioned in this paper.

In addition, relevant literature review has also been performed. The literature analysed for this paper can be divided into several groups:

1. **Literature which supports the research topic:** Bentham J. (2011); Foucault M. (1998); Kaziliūnaitė A. (2020); Žukauskaitė, A.(2016).
2. **Literature which supports the research method:** Borgdorff, H. (2012); Lithgow M. (2018); Schechner, R.(2002); Varto, J. (2022).
3. **Works by artists relevant to the research and texts analysing them:** Abramovič, M.; Kaplan, J. (2018); Bottoms, S. (2009) and (2011); Crouch, T. (2011); Lapina, O. (2017); Lepage, L. (ed.) (2012); Lutterbie, J. (2019); Radosavljevic, D. (2013), and Sokolovaitė, M. (2018).
4. **Texts that assist in drawing a parallel between the understanding of consciousness in science and spirituality:** Ananthaswamy, A. (2018); Beitman, B. D., Celebi, E., Coleman, S. L. (2010); Braden, G. (2012); Brėdikis, J. (2015) and (2017); Church, D. (2018); Dispenza, J. (2012), (2016) and (2019); Hawkins, D. R. (2014) and (2018); Jung, C. G. (1952); McCraty, R. (ed.) (2015); Talbot, M. (2014).
5. **Works that explain the science of consciousness:** Baars, B. J. (1997); Jay, I. (2010); Ring, K. (1980); Seth, A. (2021); Vaitl D., Birbaumer N., Gruzelier J., Jamieson G. A., Kothoubey B., Kubler A., Strehl U., Lehmann D., Miltner W. H. R., Weiss T., Ott U., Sammer G., Putz P., Wackermann J., Srauch I. (2013).
6. **Works that explain the functioning of mental rehearsal:** Eklund R.C., Tenenbaum, G.; Chuang, C. C. (2007); Natraj, N., Ganguly, K. (2018); Pascual-Leone, A., Nguyet D., Cohen

L. G., Brasil-Neto, J. P., Cammarota, A., Hallett, M. (1995); Pearson, J., T. Naselaris, E. A. Holmes, and S. M. Kosslyn (2015); Psychology Research and Reference (2020); Tolman E. C. (1948); Weisberg R.W., Reeves L.M (2013); Yao W.X., Ranganathan V.K., Alexandre D., Siemionow V., Guang H. Y. (2013); Weisberg R.W., Reeves L.M (2013).

7. **Literature that provides insight into Maori perception of consciousness:** Cleve, B. (1994); Fox, K. (2018), (2019) and (2022).
8. **Texts that discuss chaos theory and its implications:** Scott, A. (ed.) (2006) and Taleb, N. N. (2013).

The structure

This thesis consists of an introduction, three chapters, conclusions, and a list of references. The three chapters, entitled *Observation as Research*, *Observation as Creation*, and *Observation as Action*, use the progressive perception of the observation as a starting point for each chapter. As this perception of the power of the observer in the contemporary world is crucial to this artistic project and can be said to have laid the foundations for it, it is also reflected in the form of the presentation of this paper. In Chapter 1, *Observation as Research*, I shall introduce the perspective of the observer as researcher and identify the theoretical ideas, artworks, and practices that have served to shape the research prism through which I view my experiences of conducting this artistic research. In Chapter 2, *Observation as Creation*, I shall overview the experiences related to creative processes and make meaningful connections to the ideas identified in Chapter 1. In Chapter 3, *Observation as Action*, I shall describe the activation of these meanings in a new creative practice and in the search for a new theatre paradigm. In the conclusions, I shall summarise how this research has changed me, my work, and the way I think about it: what constraints have been overcome through undertaking these three positions of observer, and what recommendations I would make for the development of future generations of creators.

1. OBSERVATION AS RESEARCH

This chapter begins with an introduction to Richard Schechner, a renowned theatre director, performance theorist, and author, who expanded the field of theatre research by introducing the discipline of performance studies. He noted that any behaviour, action, or object can be studied as performance through revealing the aspects of doing, behaving, and showing (Schechner 2002: 32). In his book *Performance Studies: An Introduction* (2002), Schechner gave the example of

geographer Gerardus Mercator who portrayed the map of the world through the lens of colonial powers - enlarging the northern hemisphere. This became the standard map widely used in the world to this day. Using this as an example of performance, Schechner stressed that performance not only represented but also constructed reality, which was what Mercator did: not only was he *doing* it himself by making maps, but he also established certain *behaviour* as a norm by *showing* how power distribution in the world can be instantiated through a map.

Another case is researcher Michael Lithgow, who in his paper *The Theatre of Public Engagement: Performativity and Power at the Canadian Radio-Television and Telecommunications Commission (CRTC)* (2018) observed elements of performativity that influenced decision-making in a public hearing. Lithgow attempted to explain how these elements influenced political decision-making and concluded that they reinforced power structures; in his conclusions, therefore, he called for attention to the influence of performativity in public debates. The examples provided through these researchers allow us to understand performance as a mechanism for the construction and deconstruction of power, and therefore I draw on their ideas to shape my research approach. In this paper, I intend to deconstruct my journey of doctoral studies as a performance which I investigate as a spectator looking in it for the power structures that have been overcome. By analysing my own creative processes, I aim to identify which areas of my creative 'map' have been 'colonised' by the so-called normative ideas of theatre making, and to suggest how that map can be 'redrawn' to be more in line with the needs of my own authentic expression.

In exposing these needs, I cannot do without the theatre maker Tim Crouch and his works called by him 'the theatre of ideas', as they have been a key source of inspiration for this paper. I was first introduced to Crouch's theatre in 2009 in London, where I saw his performance *ENGLAND*. It left a lasting impression on me, and even almost a decade later, I was still contemplating it and reflected on it in an article published in *Teatro žurnlas* ['Theatre Journal'] in 2018. I referred to Crouch's work as 'living' theatre, for its ability to constantly renew itself, engaging the audience in an unusual state of consciousness, and creating ever new connections of meaning with its changing environment. Tim Crouch uses the shifting of states of consciousness in his work, where the experience and perception of the audience, rather than traditional set design or acting, plays an important role. The example from the performance *ENGLAND* presented in the paper shows how Tim Crouch's work creates ever new space through changing the spectator's state of consciousness rather than external circumstances. Therefore, although Crouch concentrates on ideas as the essence of this theatre, the most important element for me in it was the phenomenon

of consciousness. As I began to delve into it, I was intrigued by the fact that, with the advent of quantum mechanics, a parallel between possible scientific explanations of consciousness and the understanding of consciousness inherent in spiritual practices was observed. These began to emerge when the 'double slit' experiment, which contributed to the emergence of quantum mechanics, revealed that the process of observation affects the behaviour of photons and other particles and raised the issue of the observer's influence on observed reality. This issue, while not providing a straightforward answer, is important because it has led to a revision of the traditional view of reality based on the perception of mechanical behaviour. The chapter discusses the works of researchers who have studied the phenomena of consciousness and their relationship to the ideas of quantum physics, which have laid the foundations for a theoretical understanding of consciousness as an all-embracing 'invisible' or 'unmanifest' realm, using the interpretation of reality by David Bohm, one of the contributors to the theories of quantum mechanics. These researchers include psychiatrist David R. Hawkins, geologist Gregg Braden, Lithuanian cardiac surgeon Jurgis Brėdikis, and chiropractor Joe Dispenza. Finally, I discuss how ancient cultures, such as the Maori culture, also perceived consciousness as an all-unifying energy field. I am familiar with this perception thanks to the MA-URI practice, a self-development method based on the Polynesian worldview, and therefore in this paper I share my experiences of the MA-URI training, which has deepened my understanding of consciousness and which can lead to changes not only in one's personal life but also in the world around them. This is also supported by Joe Dispenza's ideas described in his book *You Are the Placebo: Making Your Mind Matter* (2016), published in 2014. However, unlike the MA-URI practice which focuses mainly on self-development, Dispenza further emphasises the power of the observer to create external material reality through focusing attention and argues that this kind of creation manifests through the phenomenon of synchronicities. Therefore, in the last subchapter, I elaborate on the phenomenon of synchronicities, which has been explored in the area of science and observed in the area of art. Synchronicities, as unexpected coincidences connecting human inner states and the external world, which psychiatrist and psychoanalyst Carl Jung was the first to define, have been associated by contemporary consciousness researchers, David R. Hawkins and Joe Dispenza, with the alteration of the states of consciousness that occurs when attention is directed towards Bohm's 'unmanifest realm', or, as Joe Dispenza calls it, the all-uniting quantum field (Dispenza 2019: 75). Meanwhile, Dawson Church, another researcher in the interconnections between consciousness and matter, explains synchronicities as a property of self-organising structures in his book *Mind to Matter: How your Brain Creates Material Reality* (2018), drawing on economist Jeffrey A. Goldstein and Peter Corning's theory of emergent structures (Corning in

Dawson 2018: 241). Based on this understanding of emergent structures, I propose that self-organising structures are an essential feature of Tim Crouch's work and of works of a similar nature.

2. OBSERVATION AS CREATION

In this chapter, I go back to 2018 and present a reflection on the creative process of my play *Ryšiai* ['Connections'], when organising and directing its readings. Here I draw attention to examples of intentionality in this process, which, drawing on the views of Brédikis, Hawkins, and Dispenza that consciousness and the directing of attention have an impact on the external world, I interpret the relationship of disposition and creative outcomes as the consequences of intentionality. However, I notice that, during the creative process, my intentions in my work – the goals that I strive for – are not only shaped by myself, but also by the externally imposed norms of the theatre industry. Thus, reflecting on one of the most difficult creative phases, when, unable to find the opportunities and resources to continue the creative process of *Connections*, I realised that I had started to focus too much on the goals of recognition and sales imposed on me. In this way, my intention in my work was no longer tied to the goals that I genuinely cared about in my work, but rather to the externally imposed aspirations. Understanding that such ambitions distorted the essence of my work, I decided to distance myself for a short time from the actions offered by the theatre industry and immersed myself in the practice of MA-URI. This detachment led me to the decision to remain as autonomous and independent as possible in my work, so as not to be influenced by the pressure to please or to conform to imposed professional standards. After this reflection, I again directed new readings of the play at my own expense, consciously organising them outside the theatre space, and trying to stay true to the question I had set for myself: what influence do the audience have on the performance as co-creators? However, with the advent of the expert gaze evaluating my work, the industry's norms caught up with me, and I once again succumbed to external influences, allowing them to shape my perception of my creative work and its value.

I shall also share the experiences of the creative process of the performance entitled *(in)security*. These have manifested themselves in unexpected connections to the context of the performance and the circumstances that influenced the outcome of this theatrical performance. This work, although started in 2017, was only further developed in 2019, following an offer to present it at an international arts festival in Lebanon. When I started looking for ways to bring this performance to Lebanon, without having the resources to travel there with the actresses performing it, these constraints led to a new directorial concept for this work; the participation of

the audience became important, through the listening to the recording and the engagement through the presentation of the translation and the interactive lesson of *sutartinė*, a Lithuanian multipart song. The political context of Lebanon, which unexpectedly resonated with the work, also embodied the themes of the work. The different showings of *(in)security* in Lebanon and New Zealand became an artistic exploration of how not only the audience, but also the context of the performance (the culture, the customs, and the historical circumstances of the showing), became the co-creators in the process; they provided the work with a new meaning and also revised its directing. The experience of showing *(in)security* is therefore related to the emergence of self-emerging structures through which it seemed to 'communicate' with its environment, just as Tim Crouch's performance, referred to in Chapter 1, communicated with the circumstances of its showing.

Next, I discuss the theory behind the method I used during my doctoral studies, that of mental rehearsal. Mental rehearsal is a method of preparation and performance in which the actions of performance are rehearsed in the imagination without physically performing the actions. It is used in sports, music, and meditative health practices. In the area of theatre, however, mental rehearsal, although applied intuitively, has not been widely studied. Since I was introduced to this method by Jaak Sikk, a researcher in the effects of mental rehearsal in music improvisation, I share in this chapter how we tried to apply it in creative experiments in the performances in Vilnius and Helsinki in 2018-2020. I remember that, during my acquaintance with Jaak Sikk which took place at the *Doctors in Performance* conference 2018 in Vilnius, I also experienced the phenomenon of synchronicity: a photo from our performance at the conference reminded me of a scene from a play that I wrote a long time ago and called *MIND THE GAP*; thus, after meeting Jaak Sikk, I decided to return to the creative process of this performance. This process gave me an opportunity to apply the mental rehearsal method to the sketch of *MIND THE GAP*, shown at the Copenhagen International School of Performing Arts on 21 October 2020. I noticed that the mental rehearsal allowed the actors to create interpretations of the characters and expand the possibilities of expression. However, the use of mental rehearsal as a directorial strategy in the presentation of the *MIND THE GAP* sketch was only partially successful and made me rethink the use of the method in this stage performance.

3. OBSERVATION AS ACTION

In this chapter, I discuss chaos theory and its essential feature, *sensitivity to initial conditions*. This feature can be observed in a wide range of areas, not only in mathematical calculations, but also in artistic activity, including theatre. The conception that the smallest changes in the initial

conditions can have a significant impact on the final result becomes a very important insight for understanding the process of artist work, since it is precisely the sensitivity to the circumstances of performing that can lead to the emergence of spontaneous organisation in theatre making. Once this has occurred, the role of the director in making a performance can be perceived in a different way than that which we are accustomed to: (s)he becomes, according to the proposed perception, a creator acting through observation rather than through active engagement. This new agency also requires new tools, thus I put forward the idea that focus on mental imagery production could become such a tool in order to strike a balance between the collective creative process and personal authorship. By developing the idea of mental imagery production as an activity, I highlight its multidimensionality and importance in creative processes. I emphasise that mental imagery is not made up of visual information alone, but can include acoustic, sensory, and emotional experiences. Therefore, this approach to creativity through mental imagery is understood not only as a retrospective self-analysis, but also as a 'communication' with Bohm's 'unmanifest' sphere, discussed in Chapter 1. In theatre making, tuning into mental imagery can open up new creative opportunities, abandoning hierarchical control and disciplinary approaches. From this arises the perception of the performance as a living organism, which requires a different approach to creating compared to the idea of the performance as a constructed entity. In this kind of theatre, the perception of consciousness becomes crucial, which also determines a new approach to creating.

When deepening this understanding of consciousness, I am reflecting on the Science of Consciousness Conference, 22-27 May 2023, the largest and longest-lasting event on the subject, which seeks to address the problem of consciousness in a scientific way. At this conference, together with a fellow researcher Jaak Sikk (PhD), I presented the concept of the Theatre of Consciousness. Although the theatre of consciousness as an idea already existed in my theatrical work, this was my first attempt to theorise the idea. Theatre of consciousness, unlike classical theatre, does not focus on the action on stage, but on the shift that takes place in the consciousness of the spectator, which is why I decided to call it the theatre of consciousness. Its features, which I had identified before the conference, were as follows: 1) change of mental maps; 2) acknowledgement of reality; 3) intense mental imagery production; 4) space for self-organisation processes to take place; and 5) minimal or accidental material means.

These principles have served me not only in the theoretical discussion of creativity at the conference, but also in my creative practice when working on the final version of *MIND THE GAP* performance. In my analysis of creative processes based on mental rehearsals, I noticed

that mental rehearsals are characterised by their effectiveness: they allow a large amount of information to be assimilated in a short time. This suggested that the creative process in the case of mental rehearsals should be perceived in a different paradigm than the one that is common in the case of physical rehearsals which place an emphasis on the rehearsal duration. Here I was inspired by Roger Penrose, Nobel Prize winner in physics, whose lecture I heard at the aforementioned Science of Consciousness conference, and his comment about the interconnectedness of musical improvisation and the workings of consciousness. His examples allowed me to see the *MIND THE GAP* performance as a conscious, integral entity, rather than as an elaborate 'construction'. This creative process and the comments after showing the performances gave me enough insights to create a new paradigm of theatre of consciousness, contrasting it with the paradigm of theatre based on the idea of producing, which is presented in the following table 'Comparison between production and consciousness theatre paradigms' created by me:

	Production paradigm	theatre Theatre of consciousness paradigm
Metaphor	Structure	Conscious organism
A way to create	To build	To evolve
Organisation	Based on hierarchical structure	Based on the mode of self-organisation
Origins of creating	Discipline-based collaboration	Mental imagery
Implementation time measured	By schedule	By process duration
Relationship to the circumstances of the showing	To impose	To communicate

	Production paradigm	theatre Theatre of consciousness paradigm
Outcome	Product	Personal/social change
Focus	Action on stage	Shift in spectator's mind
Main tool	Sensory stimulation	Sensory deprivation
Movement between Maori worlds of perception	1 → 2 → 3	3 → 4

The paradigm of production theatre, based on the idea of performances as productions, and of theatre of consciousness differ in fundamental ways that change the creative process and its outcome, as outlined in the table above. Production theatre is based on the metaphor of the building, where construction and hierarchical organisation dominate the creative process. Theatre of consciousness, on the other hand, chooses the metaphor of the conscious organism, encouraging interaction between the elements of creation and their self-organisation. The application of a new paradigm in creative practice must mean a conscious departure from the traditional principles of production-based theatre. By overviewing the creative process of the *Connections* performance and the earlier experiences of the adaptation of *(in)security* for showing it in Vilnius as well as of *MIND THE GAP*, I summarise that this paradigm has already existed in my practice, however, it is only by naming it that I can truly transform my approach to creating and free myself from the constraints of the production theatre that have been imposed on me.

CONCLUSIONS

In this work, I set out to subjectively assess my intuitive attempt to break free from the constraints that encourage insincere, self-censored, and innovativeness-lacking expression, and the resulting formation and change in my creative principles. I believe that its implementation can best be illustrated by the comparative table I have compiled of conventional production theatre and the theatre of consciousness paradigms, which was created as a result of my practice-led research. I presented and discussed this table, as evidence of this objective, in the final section of this paper. Meanwhile, in responding to the challenges posed by this study, I describe the path I took to arrive at this new paradigm, what it means to me, and what I hope it can offer to future generations of creators.

1. To address the identified problem, I followed Schechner's idea that everything can be understood as performance because all events can be divided into doing, behaving, and showing (Schechner 2002: 32), as presented in the first section, subsection *1.1 Performance as a Research Method: Schechner and Lithgow*. In order to deconstruct power structures and expose surface causes that led to my constraints as a theatre maker, I also categorized my creative experiences into these categories: doing, behaving, and showing. These categories allowed me to address the second, third, fourth, and fifth objectives, which I categorize as examples of doing (objective 2), behaving (objectives 3 and 4), and showing (objective 5).

2. While the creation of the shows 'Connections,' '(in)security,' and 'MIND THE GAP,' I noticed the following characteristics of my creative process:

- My creative process always began with text that I wrote myself.
- The texts I wrote and the dramaturgical structures developed through collective creation – together with actors, other performers, and involving the audience.
- Directing was inseparable from dramaturgy in all creative processes – these two aspects evolved in a mutually influential relationship.
- All productions were created using minimal expressive means.
- The circumstances of presentation had a significant impact on theatrical performances in all creative processes – they became one of the interacting elements of the performance.

Due to these identified consistencies in my discussed creations, I define my function in this work not as a representative of one of the disciplines of theatre making, but as the function of an

independent theatre maker who does not limit herself to the performance of a single discipline. Such a designation of creative behaviour may be unusual, but it formed for me through intuitive action, so I consider it an expression of my authenticity.

3. Through my practice I identified that the norms that constrained my practice were determined by these five limiting beliefs:

- The belief that a performance is constructed.
- Creating a performance requires substantial resources.
- Theatre experts must be involved in creating a performance, who cannot act outside their expertise.
- Talent is a prerequisite for making theatre.
- The goal of theatrical creation is to reach as many people as possible.

These beliefs became the 'colonised territories' of my map of creativity, and only by identifying the new paradigm of theatre making, which I presented in the table comparing the paradigms of production and consciousness theatre in the last section, did I see for myself, which territories I needed to reclaim by overcoming my own self-imposed restrictions. Through the creative works discussed in this study and the responsibilities I undertook in realising them, I never considered myself solely as an author, dramaturge, director, actor, performer, although I have played each of these roles, sometimes all at once in one project. However, until the completion of this study, I believed that I should assign myself to one specific role, as such, as per my prior belief, were the 'unwritten rules of theatre-making.' This broad but superficial knowledge of various fields always led to feelings of inadequacy on my part. Using Schechner's example of Mercator map as a metaphor discussed in the first section of the first chapter, it could be said that this was the 'colonized' territory of my creative processes map. I thought I had to limit myself to one function and become an expert in it – but in reality, this was never my own idea, but rather a mindset imposed on me related to the logic of 'production-oriented' theatre paradigm. By conducting this study, I can affirm that not confining oneself to a single creative function is also a method – it is a conscious pursuit of non-expertise, where first and foremost in each creative process you consider yourself a human being. This approach allows one not to be bound by rules that turn creation into mechanical work and turn artworks into attempts to stamp out similar creative products. Therefore, in this work, I implemented my creative practice by focusing as much as

possible on the mental images emerging in my imagination, striving to remain faithful to them rather than to convictions that have influenced my creation until now.

4. Drawing on the paradigm of the theatre of consciousness discovered in this study, I replaced the old beliefs, that created constraints on my practice, with new ones, which I would describe as follows:

- ~~The belief that a performance is constructed.~~ A performance develops on its own, as a conscious, living organism.
- ~~Creating a performance requires substantial resources.~~ Creating a performance only requires time and the audience's attention.
- ~~Theatre experts must be involved in creating a performance, who cannot act outside of their expertise.~~ Curiosity and the refusal of expertise are necessary for theatre creation.
- ~~Talent is a prerequisite for creation.~~ If talent is required for making theatre, the only way to discover it is to make theatre.
- ~~The belief that the goal of theatrical creation is to reach as many people as possible.~~ The goal of theatrical creation is to reveal something new about reality and, in the process, change it, without fear of changing oneself.

5. I would recommend to future theatre-makers to replace self-censorship with self-observation which, as I have discovered in this paper, allows for research, creation and action to emerge. In this way the maps of their own 'colonised creative territories' can be reclaimed.

A recommended checklist for theatre practitioners.

- ☐ **Straighten your intention.** It may not be as noble as you think it is. Find out whether it is really yours or whether it has been imposed on you by economic or social incentives.
- ☐ **Set your limitations.** These limitations can be very restrictive, such as a clear play, a style of acting, and a limit on the words you can say during the performance. They can also be as simple as instructing yourself not to raise your hand once during the entire performance. Just know what you really want to do and what you really do not want to do.
- ☐ **Evaluate your resources.** Understand that if you have a little time and the attention of the audience, that is all your performance needs, because your main tool is not the performance on stage, but the mental imagery that gets triggered in the audience's mind. Therefore, your tool here is not the sensory stimulation, but on the contrary - the reduction of sensory stimulation, which forces the spectator to engage in creative process.
- ☐ **Leave space for chance occurrence.** Be present enough so that when the emergent structure, which often delivers a message through synchronicities, wants to surface, you would have made space for it to occur.
- ☐ **Play.** Whatever you do, you must be interested in it.
- ☐ **Be played.** Because no one ever plays alone.

PUBLIKACIJOS IR KONFERENCIJOSE SKAITYTI PRANEŠIMAI

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

**1. Geriau pakalbėkime apie orus: keletas minčių apie save organizuojančio teatro režisūrą/
Let's Talk About the Weather Instead: a few thoughts on directing the theatre of
self-organisation**

Straipsnis knygoje/Article in a book:

*Krypties beieškant: teatro režisūros ir pedagogikos strategijų persvartymas 21 amžiuje/ Looking
for Direction: Rethinking theatre directing practises and pedagogies in the 21st century*

Leidykla/Published by: Uniarts Helsinki

<https://taju.uniarts.fi/handle/10024/7536>

2022 m. gegužė/ May 2022

**2. Kaip meniniai tyrimai gali padėti atsakyti auditorijų įsitraukimo klausimus?/ How can
artistic research assist in answering audience engagement questions?**

Straipsnis publikuotas recenzuojamame žurnale: *Informacijos mokslai*, Nr. 84/ An article
published in a journal: *Information Sciences*, no. 84

Publikuotas drauge su doc.dr. Ramune Balevičiūte/Co-authored with Doc. Dr. Ramune
Baleviciute

<https://www.zurnalai.vu.lt/informacijos-mokslai/article/view/12668/11237>

2018 m. gruodis/ December 2018

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

1. Mentalinė repeticija kaip informacijos šaltinis/ Mental Rehearsal as

Source of (in)formation

Pranešimas *Nordic Summer University* žiemos simpoziume *Informacijos krizė atviroje ateityje/*
Presentation at the *Nordic Summer University* symposium *Information Crisis and the Open Future*

2024 Kovo 8 d/ 2024 March 8

LMTA MISC, Vilnius

2. Sąmonės teatras: paskaita-performansas apie mentalinius vaizdinius save organizuojančiuose teatriniuose pasirodymuose /Theatre of Consciousness: lecture-performance on mental imagery in self-organizing performances

Paskaita-performansas pristatytas 29-oje tarptautinėje *Sąmonės mokslų konferencijoje*

Taormina, Sicilija, Italija/ Lecture-performance presented at the 29th *International Science of Consciousness Conference*, Taormina, Sicily, Italy

Drauge su Jaak Sikk (PhD)/ Co-presenter Jaak Sikk (PhD)

2023 m. gegužės 27 d./ 2023 May 27

[Paskaitos aprašymas informaciniame konferencijos leidinyje \(250 psl.\)/](#)

[Lecture description in the conference program \(p. 250\)](#)

3. Mentalinės repeticijos galimybės/Possibilities of mental rehearsal

Kūrybinės dirbtuvės 18-ame *International Festival of Making Theatre* festivalyje, Atėnuose,

Graikijoje/ Workshop led at the 18th *International Festival of Making Theatre*, Athens, Greece

Theatre of Changes School (TOC), Atėnai, Graikija/ Theatre of Changes School (TOC)

2022 m. liepos 4–9 d./

[Informacija TOC puslapyje/Information on TOC page](#)

[Interviu TOC radijuje/ Interview on TOC radio](#)

4. Meninio tyrimo pristatymas/Artistic research presentation

Alexandria Nova simpoziumas Vilniuje:/ *Alexandria Nova* Symposium in Vilnius:

Presence/Distance: Artistic Research in Performing Arts

2021 m. rugsėjo 27 d/ 2021 September 21

5. (ne)saugumas/(in)security

Performatyvaus pasirodymo ištraukos pristatymas *Baltijos doktorantų susitikime/*

Extract of performance presented at the *Baltic doctoral gathering*

Nidos meno kolonija/Nida Art Colony

2020 m. rugpjūčio 26/ 2020 August 26

6. Galimi stebėjimo panaudojimai aktorių ugdyme/ Possible Uses of Observation in Actor Training

Pranešimas skaitytas tarptautinėje konferencijoje: / Paper presentation at the conference:

The Makings of The Actor: Towards Contemporary Acting Techniques, Practices and Methodologies

Michael Cacoyannis Foundation, Atėnai, Graikija/ Michael Cacoyannis Foundation, Athens, Greece

2019 m. liepos 23 d./ 2019 July 23

7. Stebėjimas kaip kūrybinis procesas: ritminė koherencija performanso praktikoje/ The Act of Observation as The Act of Making: Rhythmic Coherence in Performance Practice

Pranešimas skaitytas konferencijoje:/ Paper presentation at the conference:

Rhythm and Resonance in Acting Practice

Kopenhagos tarptautinė scenos menų mokykla, Kopenhaga, Danija/ Copenhagen International School of Performing Arts

2019 m. kovo 8 d./2019 March 8