



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

Ieva Jackevičiūtė

SPEKTAKLIŲ VAIKAMS IKI PENKERIŲ METŲ KŪRYBOS YPATUMAI

Meno doktorantūros projektas
Teatras ir kinas (C 002)

Vilnius, 2024

Meno projekto vadovai:

Projekto kūrybinio darbo vadovė: doc. Renata Valčik

Projekto tiriomojo darbo vadovė: doc. dr. Ramunė Balevičiūtė

Konsultantė: doc. dr. Olga Lapina

Meno projekto gynimo taryba:

Pirmininkas (-ė)

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

Nariai

doc. dr. Brigita Bublytė (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)

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

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



LITHUANIAN ACADEMY OF MUSIC AND THEATRE

FACULTY OF THEATRE AND FILM

DEPARTMENT OF ACTING AND DIRECTING

Ieva Jackevičiūtė

CREATIVE FEATURES OF PERFORMANCES FOR CHILDREN UNDER FIVE YEARS OF AGE

Artistic Research Project

Theatre and Film (C 002)

Meno doktorantūros projektas rengtas 2020–2024 m. Lietuvos muzikos ir teatro akademijoje.

Meno projektas ginamas Lietuvos muzikos ir teatro akademijoje, 2024 m. birželio 3 dieną

11 valandą. Balkono teatras, Gedimino pr. 42.

Vilnius, 2024

Supervisors of artistic research project:

Artistic supervisor: Assoc. Prof. Dr. Ramunė Balevičiūtė

Research supervisor: Prof. Dr. Olga Lapina

Defence board of the artistic research project:

Chairman: Assoc. Prof. Brigita Bublytė (Lithuanian Academy of Music and Theatre, Stage and Screen Arts, Theatre and Film C 002)

Members:

Assoc. Prof. Mantautas Krukauskas (Lithuanian Academy of Music and Theatre, Stage and Screen Arts, Music C 001)

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

Prof. Dr. Aušra Martišiūtė-Linartienė (Lithuanian Academy of Music and Theatre, Humanities, Art Research H 003)

Prof. Dr. Rasa Vasinauskaitė (Lithuanian Academy of Music and Theatre, Humanities, Art Research H 003)

The artistic research project was prepared over the period of 2020 to 2024 at the Lithuanian Academy of Music and Theatre.

The art project is defended at the Lithuanian Academy of Music and Theatre on June 3, 2024.

TURINYS

KŪRYBINĖS MENO PROJEKTO DALIES PROGRAMA	7
ĮVADAS	11
1. TEATRAS JAUNAJAI AUDITORIJAI: SAMPRATA IR KŪRYBINIS KONTEKSTAS	17
1.1. Spektaklių vaikams iki penkerių metų kūrybos teorinės apibrėžtys	17
1.1.1. Meninės formos specifika	17
1.1.2. Kūrybos principų unikalumas	19
1.1.3. Aktorių darbo išskirtinumas.....	22
1.2. Gerosios praktikos pavyzdžių analizė.....	25
1.2.1. Teatro mažiausiems pradininkai užsienyje ir Lietuvoje: „Oily cart“ teatras (Didžioji Britanija), teatras „Polyglot Theatre“ (Australija), „Dansema“ teatras (Lietuva)	25
1.2.2. Teatre kaip šiuolaikinio meno galerijoje: D. A. Thelander (Švedija) kūryba.....	33
1.2.3. Spektaklio kūrimas bendradarbiaujant su darželiais: teatro „De Biombo“ (Portugalija) atvejis	37
1.3. Vaikų iki penkerių metų psichofizinės raidos ir meninės raiškos sąsajų svarba	41
1.3.1. Vystymosi gairių, kaip kūrybinio instrumento, pasitelkimas	41
1.3.2. Raidos požymių ir meninės raiškos dermės galimybės	44
1.4. Teatro vaikams iki 5-erių metų probleminiai aspektai Lietuvoje	49
1.4.1. Konstruktyvaus grįžtamojo ryšio stoka	49
1.4.2. Meninės produkcijos reprezentacijos keblumai	52
1.4.3. Spektaklių kūrimui skiriamo finansavimo iššūkiai.....	54
2. SPEKTAKLIŲ VAIKAMS IKI PENKERIŲ METŲ KŪRYBINIAI KOMPONENTAI	58
2.1. Įžanginė dalis, arba pasirengimas meninės praktikos organizavimui	59
2.2. Dramaturgijos kūrimo ypatumai spektakliuose vaikams iki penkerių metų.....	63
2.3. Vaizdiniai sprendimai ir scenografija spektakliuose vaikams iki penkerių metų.....	75

2.4. Garsinio audinio kūrimas spektakliuose vaikams iki penkerių metų.....	85
2.5. Aktorių darbo specifika spektakliuose vaikams iki penkerių metų	96
2.6. Vietoj rekomendacijų: raidos ir meninės raiškos sąsajų gairės	108
EPILOGAS, ARBA APIE VISKĄ DARKART GLAUSTAI.....	112
IŠVADOS	116
POST SCRIPTUM.....	118
LITERATŪROS IR ŠALTINIŲ SĄRAŠAS.....	120
SUMMARY	125
APIE AUTOREĮ	146
PUBLIKACIJOS IR KONFERENCIJOSE SKAITYTI PRANEŠIMAI	147
PRIEDAI.....	148
1 priedas	148
2 priedas	150
3 priedas	151
4 priedas	152

KŪRYBINĖS MENO PROJEKTO DALIES PROGRAMA

Spektaklis 3–5 m. vaikams „Lopšinė Žemei“



Idėjos autorė ir režisierė I. Jackevičiūtė

Scenografė ir kostiumų dailininkė – I. Pačėsaitė

Kompozitorius – P. Trijonis

Šviesų dailininkas – R. Bartulis

Režisierės asistentė – K. Siaurusaitytė

Vaidina: R. Klezys / G. Arlauskas, I. Brikė

Spektaklio trukmė: 35 min. + 15 min. interaktyvus užsiėmimas su vaikais

Premjera: 2021 m. gegužės 22 d. Panevėžio J. Miltinio dramos teatre

Koprodukcija: „No Shoes“ teatras

Spektaklis 3–5 m. vaikams „Aš kaip ir tu”



Idėjos autorė ir režisierė: I. Jackevičiūtė

Scenografė ir kostiumų dailininkė: I. Pačėsaitė

Kompozitorius: M. Saladžius

Judesys, atlikimas: H. W. Lee, M. Fernandez

Šviesų dailininkė: M. Šerstobojevaitė

Trukmė: 35 min. + 15 min. žaidimas spektaklio erdvėje

Premjera: 2022 m. gegužės 4 d. Kauno miesto šokio teatre „Aura“

Koprodukcija: „No Shoes“ teatras

Spektaklis 0–3 m. vaikams „Namai”



Idėjos autorė ir režisierė: I. Jackevičiūtė

Spektaklyje naudojamų iliustracijų dailininkė: R. Jančiauskaitė

Scenografė ir kostiumų dailininkė: I. Pačėsaitė

Kompozitorius: I. J. M. Šimkus

Vaidina: E. Karoblytė, O. Kazarinas / B. Arkauskas, A. Kuriakina / K. Chruškova

Muziką atlieka: Panevėžio muzikinis teatras

Trukmė: 30 min. + 15 min. žaidimas spektaklio erdvėje

Premjera: 2023 m. balandžio 22–23 d. Panevėžio teatre „Menas“

Koprodukcija: „No Shoes“ teatras



Idėjos autorė ir režisierė: I. Jackevičiūtė

Scenografė ir kostiumų dailininkė: I. Pačėsaitė

Vaidina: V. Klimčiauskaitė, K. Savickytė

Ankstyvojo muzikinio ugdymo konsultantė: dr. L. J. Piličiauskaitė

Liaudies dainas parinko: dr. B. Bublytė

Kanklėms muziką kūrė: A. Zdanavičiūtė

Spektaklio trukmė: 30 min. + 15 min. žaidimas spektaklio erdvėje

Premjera: 2023 m. rugsėjo 2–3 d. Kauno miesto kameriniame teatre

Koprodukcija: „No Shoes“ teatras

ĮVADAS

Nors teatras vaikams, kaip atskira teatro forma, kuriamas jau nuo XX a. pradžios, tai vis dar marginalizuota meno sritis ir kūrėjams, ir teatro tyrinėtojams. Teatrologė Ramunė Balevičiūtė pateikia gana ironišką frazę, kurią šiandien tebesiekia įrodyti teatro vaikams tyrėjai ir praktikai: „Teatras vaikams nėra tiesiog supaprastinta teatro suaugusiesiems versija (teorinėje literatūroje galima aptikti žaismingą analogiją su restoranų „vaikiškų meniu“, siūlančiu tiesiog mažesnes porcijas)“ (Balevičiūtė 2019: 65).

Susidūrimas su menu ankstyvojoje vaikystėje daro įtaką suaugusio žmogaus įsitraukimui į kultūrinį gyvenimą: „Ankstyvoji meninė patirtis, dalyvavimas kultūrinėje veikloje su šeima, patirtų meninių renginių kokybė, vaikystėje suformuoti lankymosi įgūdžiai tęsiasi suaugus ir tampa suaugusiųjų varomąja jėga įsitraukiant į meno ir kultūros lauką“ (Elsley, McMellon 2010: 19–20). Ankstyvasis teatras (teatras jauniausiai auditorijai), t. y. vaikams iki penkerių metų, kaip atskira teatro meno šaka, pasaulyje gyvuoja jau kelis dešimtmečius, tačiau vis dar gajus požiūris, kad reikia spektaklius kurti visai šeimai, ignoruojant įvairaus amžiaus vaikų skirtingų percepcinių poreikių faktą (Balevičiūtė 2019; Klein 2005). Spektaklių repertuaras formuojamas pagal kuriančių režisierių skonį, o interpretacijoms parenkami įvertinti nusipelnusių autorių literatūriniai kūriniai, nepaisant akivaizdaus žiūrovų amžiaus skirtumo, be to, spektakliai kuriami populiariais pavadinimais ir pažymimi nuoroda „visai šeimai“. Būtent taip būtų galima vertinti vyraujančias tendencijas Lietuvos teatrų repertuaruose – spektaklių vaikams gausu, tačiau dauguma jų skirti visai šeimai ir tik išimtiniais atvejais jie priskiriami konkrečioms amžiaus grupėms.

Kyla pagrįstas klausimas, kaip sukurti spektaklį žiūrovui, kuris per pasirodymą veržiasi į vaidybinių aikštelių, vaikšto joje, bėgioja, atiminėja rekvizitus iš aktorių, kalba, valgo, verkia arba tiesiog miega. Ir apskirtai galima kelti klausimą, ar reikia teatro vaikams iki penkerių metų. Stipriausias argumentas čia būtų pats faktas, kad žmogaus smegenys sparčiausiai vystosi pirmuosius penkerius jo gyvenimo metus, ankstyvojoje vaikystėje formuojasi žmogaus asmenybės pagrindas, o įgytos patirtys reikšmingos visą likusį gyvenimą. Tad teatras, kaip skirtingą raišką vienijanti meno forma, puikiai tinka ankstyvajai žmogaus asmenybei ugdyti. Reikia tik išsiaiškinti, kaip sukurti tinkamą spektaklį žiūrovui, atliepiant jo amžiaus raidos poreikius ir nepažeidžiant prigimtinio noro pažinti ir patirti supantį pasaulį.

Tiems, kas kuria vaikams iki penkerių metų, yra būtina išskirtinai gerai išmanyti vaiko raidos psichologiją ir gebėti taikyti menines raiškos priemones, atitinkančias konkrečios amžiaus grupės percepcinius poreikius. Nors pasaulyje kūryba jauniausiai auditorijai yra

pažengusi kur kas toliau nei Lietuvoje, prigimtinis šios auditorijos pažeidžiamumas ir teiginys, kad kūdikiams ir mažiems vaikams trūksta suaugusiam žiūrovui būdingų gebėjimų, tebekelia nemažai pasipriešinimo tiek pasaulinėse, tiek Lietuvos teatrų scenose. Bendras šios teatro formos (angl. *theatre for very young*) (toliau – TVY) kūrėjų tikslas – spektaklius pritaikyti pagal jauniausių vaikų poreikius ir gebėjimus. „Praktikų kūrybiniai procesai teatro jaunajai auditorijai yra įkvėpti teorinių žinių apie to amžiaus vaikų raidos psichologiją, tačiau vien to negana: vis dar trūksta tyrimais pagrįstų žinių, galimybių jas pritaikyti praktiškai ir tokiu būdu sukurti ilgalaikę ir vertingą menininkų praktiką“ (Fletcher-Watson et al. 2014: 132).

Nepaisant to, kad ši teatro forma per pastaruosius kelis dešimtmečius tapo žinoma visame pasaulyje, ji ilgai nebuvo oficialiai pripažįstama. Kai kurie tyrinėtojai manė, kad *vaikai negali nuosekliai atskirti iliuzijos nuo realybės, todėl jie negali suvokti teatro* (Goldfinger 2011; Schonmann 2002). Dar kiti teigė, kad *vaikai, jaunesni nei ketverių metų, tiesiog dar nepasirengę teatrui* (Davis ir Evans 1982). Buvo ir tokių, kurie teigė, kad *teatras vaikams iki šešerių metų yra netgi žalingas* (cit. Novák 2009) (Fletcher-Watson, McNaughton ir Birch 2014: 130).

Galiausiai menininkai, kuriantys jauniausiai auditorijai, ir šios teatro formos tyrėjai tokiai nuomonei metė iššūkį, paskelbdami, kad gali būti teatras jaunesniems nei 3 metų vaikams. Kai kuriems šis teiginys pasirodė ydingas ir įžūlus – tai tapo karštų ginčų tema. „TVY praktikų kūrybiniai procesai yra įkvėpti konkrečios teorijos apie to amžiaus vaikų raidos psichologiją, tačiau to negana. Vis dar trūksta tyrimais grįstų žinių ir galimybės šias žinias panaudoti menininkų praktikoje, tokiu būdu sukuriant ilgalaikę ir vertingą praktiką“ (Fletcher-Watson et al. 2014: 132).

Teatrologė Ramunė Balevičiūtė, aptardama Lietuvos šiuolaikinį teatrą vaikams kaip savitą scenos meno formą, prisimena teatro kritikės Rūtos Oginskaitės dar 2000 m. išsakytą mintį, kad „Nepaisant vis susikuriančių naujų trupių, kurios vaidina tik vaikams, nepaisant, kad tarp negausaus repertuaro vaikams įmanoma rasti ir puikių vaidinimų, lietuviškas teatras jaunajai auditorijai, atrodo, trypčioja vietoje, nedrįsdamas eiti toliau, gal nežinodamas, kokie žingsniai tuo keliu įmanomi“ (2000: 53–54, pgl. Balevičiūtė 2019: 67). Kartu autorė su apmaudu konstatuoja, kad per pastarąjį dvidešimtmetį lietuviško teatro vaikams padėtis iš esmės nepasikeitė: „Nors šiomis dienomis nemažai trupių vaidina tik vaikams, be to, daugelio teatrų repertuaruose galima rasti įdomių ir meniškai vertingų pastatymų jaunajai auditorijai, vis dėlto labai trūksta šiai auditorijai skirtos dramaturgijos, o patys teatro vaikams kūrėjai dažnai pripažįsta stokojantys orientyrų, koks turėtų būti spektaklis vaikams“ (Balevičiūtė 2019: 68).

Aptartos aplinkybės skatina mane, kaip pedagogę ir menininkę, keletą metų kuriančią spektaklius kūdikiams ir vaikams, jaunesniems nei penkeri metai, imtis tyrinėti aptariamą lauką teoriniu ir empiriniu aspektu. Susipažinus su probleminiais aspektais, kyla **probleminis klausimas: koks galimas spektaklio kūrimo meninis modelis, siekiant pasiūlyti meninę ugdymo patirtį vaikams iki 5 metų?**

Objektas – spektaklių vaikams iki penkerių metų kūrybos procesas.

Tikslas – ištyrus spektaklių vaikams iki penkerių metų kūrimo ypatumus, pasiūlyti tokį kūrimo modelį, kuris ne tik atitiktų vaikų percepciją ir tėvų interesus, bet ir plėtotų kūrybinės komandos profesines kompetencijas.

Uždaviniai:

1. Išanalizuoti spektaklių vaikams iki penkerių metų sampratą ir ypatumus;
2. Aptarti vaikų iki penkerių metų psichofizinės raidos ypatumų ir meninės raiškos sąsajas;
3. Apžvelgti spektaklių vaikams iki penkerių metų kūrimo problematikos lauką Lietuvoje;
4. Kuriant spektaklius 3–5 m. vaikams „Lopšinė Žemei“ ir „Aš kaip ir tu“ bei spektaklius 0–3 m. vaikams „Namai“ ir „Gaja Mara“ išsamiai išanalizuoti ir pristatyti spektaklių vaikams iki penkerių metų kūrybinius komponentus;
5. Pateikti spektaklių vaikams iki penkerių metų kūrimo gaires, rekomendacijas.

Tyrimo metodai

Siekiant įgyvendinti užsibrėžtą tikslą, meninis tyrimas buvo atliekamas per meninę praktiką ir jos refleksiją. Papildomai pasitelktas menotyrinės, pedagoginės ir psichologinės literatūros analizės metodas, kokybinis interviu su aktoriais ir ekspertais ir duomenų analizė. Kūrybinių procesų metu vykdyta dokumentacija: duomenų fiksavimas vaizdo kamera, viskas protokoluota, vesti kūrybiniai dienoraščiai. Gauti duomenys buvo išanalizuoti, padaryti apibendrinimai, suformuluotos išvados, gautos įžvalgos integruotos į kūrybinius procesus.

Tyrimo etika

Tyrimas atliktas ir darbas parengtas vadovaujantis Mokslinių tyrimų etikos gairių nuostatomis. Kadangi tyrime dalyvavo pažeidžiamos grupės atstovai (mažamečiai vaikai), buvo parengtos sutikimų dėl asmens duomenų naudojimo, jų fiksavimo, viešinimo ir

saugojimo būdų formos, kurias pasirašė vaikų tėvai ar globėjai. Darbas atitinka Tyrimo etikos nuostatus, nepažeidžia tyrimo dalyvių interesų. Tyrimui atlikti buvo gautas Etikos komiteto leidimas.

Literatūros apžvalga

Įgyvendinant meninį tyrimą buvo analizuota įvairi literatūra, padėjusi atskleisti spektaklių vaikams iki penkerių metų kūrybos sampratą, ypatumus, raidos ir meninės raiškos sąsajų svarbą, kūrybos iššūkius bei išanalizuoti ir pristatyti šios specifinės teatro formos kūrybos komponentus:

1. Literatūra, nagrinėjanti teatro vaikams iki penkerių metų sampratą:

United Nations. *Convention on the Rights of the Child* (1989); Cunha C. R., Antunes C. P. (2020), *Eu brinco*; Klein Jeanne (2005), *From Children's Perspectives: A Model of Aesthetic Processing in Theatre*; Balevičiūtė Ramunė (2019), *Šiuolaikinis teatras vaikams kaip savita scenos meno forma*; Fletcher-Watson Ben (2013), *Toward a Grounded Dramaturgy: Using Grounded Theory to Interrogate Performance Practices in Theatre for Early Years*; Fletcher-Watson Ben, Fletcher-Watson Sue, McNaughton Jeanne Marie, Birch Anna (2014), *From Cradle to Stage: How Early Years Performing Arts Experiences Are Tailored to the Developmental Capabilities of Babies and Toddlers*; Elsley Susan, McMellon Christina (2010), *Starting Young? Links Between Childhood and Adult Participation in Culture and Science*; Klein Jeanne, Schonmann Shifra (2009), *Theorizing Aesthetic Transactions from Children's Criterial Values in Theatre for Young Audiences*; Fletcher-Watson Ben (2013), *Three Decades of Pioneering Practice: A Review of Oily Cart: All Sorts of Theatre for All Sorts of Kids*; Hovik Lise (2019), *Becoming Small: Concepts and Methods of Interdisciplinary Practice in Theatre for Early Years*; Jackeivičiūtė Ieva, Klezys R. (2022), *Bendrojo ugdymo mokytojų bendrųjų ir dalykinių kompetencijų tobulinimas*; Jackeivičiūtė Ieva (2023), *Spektaklių kūdikiams ir vaikams iki penkerių metų kūrybos unikalumas*.

2. Literatūra, nagrinėjanti vaiko raidos vystymosi gairių ir meninės raiškos sąsajų svarbą:

Gardner H. (1983), *Frames of Mind: the Theory of Multiple Intelligences*; Books, Habibi A. et al. (2016), *Music training speeds up brain development in children*; Goldstein R. Thalia, Kapstein Adrienne (2019), *Developing Wonder: Teaching Theatre for the Very Young Through Collaboration with Developmental Psychology*; Kapstein Adrienne, Goldstein R. Thalia (2019), *Developing Wonder: Teaching Theatre for the Very Young Through*

Collaboration with Developmental Psychology; Goldstein R. Thalia, Lerner D., Matthew (2016), *Dramatic Pretend Play Games Uniquely Improve Emotional Control in Young Children*; Burvytė S. (2016), *Tėvų, auginančių ikimokyklinio amžiaus vaikus, pozityviosios tėvystės suvokimas*; Žukauskienė R. (2012), *Raidos psichologija: integruotas požiūris*; Odent M. (1984), *Birth reborn*.

3. Literatūra, nagrinėjanti specifinius kūrybos komponentus, meninės formos išskirtinumą, kūrybinius principus, aktorių darbo specifiškumą, kuriant spektaklius vaikams iki penkerių metų:

Elliot D. J. (1995), *Music Matters: a new Philosophy of Music Education*; Lehmann Hans-Thies (2010), *Postdraminis teatras*; Piličiauskaitė L., Navickas A., Piličiauskas A. (2019), *Šeimos knyga*, Staniškytė J. (2008), *Kaitos ženklai: šiuolaikinis Lietuvos teatras tarp modernizmo ir postmodernizmo*; Velička E. (2019), *Mūsų muzikinio ugdymo keliai ir klystkeliai*; Fletcher-Watson Ben (2018), *Toward a Grounded Dramaturgy: Equality and Artistic Integrity in Theatre for Early Years, Part 2*; Frost A., Yarrow R. (2016), *Improvisation in Drama, Theatre and Performance: History, Practice, Theory*; Heddon D., Milling J. (2016), *Devising Performance: A Critical History*; Johnstone K. (1999), *Impro for Storytellers*; Lapina O. (2017), *Imersinis teatras: įtraukimas, interaktyvumas, žaidimas*; Lapina O. (2018), *Improvizacija kaip kūrybinė strategija spektaklio kūrimo procese*; Montemurro R. N. R. (1996), *Singing lullabies to unborn children: experiences in Village Vilamarxant, Spain*; Jackeivičiūtė Ieva (2019), *Kinestetinės raiškos kūrybinių užduočių parengimas ir pritaikymas su būsimais aktoriais kuriant judesio spektaklį „Visas menas apie mus“*.

4. Kita literatūra:

Jašinskaitė M. (2019), *Lietuvos teatras skaičiais – ar galime sakyti, kad esame teatro šalis?*; Surblytė A. (2023), *Alternatyvios finansinių lėšų pritraukimo strategijos nevyriausybinėse scenos meno organizacijose*; Janik-Hornik D., Lipczak R. (2019), *Kaip dizainu paremtas mąstymas gali padėti pabėgėlių ir imigrantų integracijai*; Crisan E., Dan M. (2018), *Revenue Diversification Strategies for Non-Governmental Organizations. In: Review of International Comparative Management*.

Darbo struktūra

Darbą sudaro įvadas, du skyriai, gairės, epilogas, išvados, post scriptum, literatūros ir šaltinių sąrašas, santrauka anglų kalba, skyriai pristatantys meno projekto viešinimą, priedai.

Pirmame skyriuje siekiama aptarti tiriamojo lauko problematiką, apžvelgti teatro vaikams Lietuvoje kontekstą, atlikti gerosios praktikos pavyzdžių analizę, pristatyti spektaklių vaikams iki penkerių metų formos ir kūrybos principų specifiką bei poveikį tikslinei auditorijai. Šiam tikslui pasiekti pasitelkta tokių pasaulinių teatro teoretikų ir praktikų, kaip Jeanne Klein, Shifra Schonmann, Ben Fletcher-Watson, R. Thalia Goldstein, Adrienne Kapstein ir kitų autorių, tiriamųjų darbų, analizuojančių vaikų auditoriją, jų psichologinės raidos bei percepcijos ryšius su meninių priemonių raiška, kūrybinio proceso specifiškumą bei kitus aspektus, apžvalga. Taip pat panaudota menininkų, kuriančių vaikams Lietuvoje ir užsienyje, vizualinė medžiaga bei atlikta jos analizė.

Antrame skyriuje siekta išanalizuoti ir pristatyti spektaklių vaikams iki penkerių metų kūrybinius komponentus. Siekiant šių uždavinių buvo analizuojami keturi meninio tyrimo metu sukurti spektakliai: 2 spektakliai 3–5 m. vaikams – „Lopšinė Žemei“ J. Miltinio dramos teatre (2020) ir „Aš kaip ir tu“ Kauno šokio teatre „Aura“ (2021) bei 2 spektakliai 0–3 m. vaikams – „Namai“ (2023) Panevėžio teatre „Menas“ ir „Gaja Mara“ Kauno kameriniame teatre (2023). Siekiant išanalizuoti kūrybinius komponentus numatyta:

- 1) išsiaiškinti **dramaturgijos** formavimo specifiką, optimalią spektaklio trukmę, jo struktūrinės dalis ir su tuo susijusias vaikų įsitraukimo ir dėmesio išlaikymo priežastis;
- 2) apibrėžti **scenografijos**, detalių, komunikavimo vaizdinėmis priemonėmis ypatumus;
- 3) atskleisti **muzikos** kūrimo niuansus, metodus ir būdus spektakliuose mažiems vaikams;
- 4) išgryninti **aktorių** pasirengimo tokiam darbui specifiką, sceninio veiksmo ir vaikų įsitraukimo į meninę komunikaciją metodus, vaikų raidą atitinkančios sceninės komunikacijos veiksmus;
- 5) parengti **raidos ir meninės raiškos** sąsajų gaires.

1. TEATRAS JAUNAJAI AUDITORIJAI: SAMPRATA IR KŪRYBINIS KONTEKSTAS

1.1. Spektaklių vaikams iki penkerių metų kūrybos teorinės apibrėžtys

1.1.1. Meninės formos specifiška

Kanzasos universiteto (JAV) docentė, ankstyvojo teatro vaikams režisierė ir tyrėja Jeanne Klein, viename savo tyrimų apžvelgdama vaikų teatro raidą, kelia vis dar aktualią kūrybos mažiesiems problemą. Nuo vaikų teatro pradžios kūrėjai stengėsi sukurti tokius meninius potyrius, kurie iš esmės atitiko tik suaugusiųjų suvokimą apie jauniausios auditorijos estetinius poreikius. Režisieriai išstius dešimtmečius įkvėpimo kūrybai ieškojo pasakose, darydami prielaidas apie tai, kas vaikams teatre gali patikti, o kas ne, atmesdami faktą, kad skirtingo amžiaus vaikai teatrą suvokia labai įvairiai ir kad žiūrovo amžių būtina įtraukti kaip vieną pagrindinių kintamųjų veiksnių. Mažųjų estetiškas teatro suvokimas, jo interpretacija iš esmės skiriasi nuo suaugusiųjų, o tai iš dalies gali būti grindžiama mažesne vaikų gyvenimo patirtimi (Klein 2005). Klein straipsnyje „From Children’s Perspectives: A Model of Aesthetic Processing in Theatre“ kelia klausimą: „Kaip turi jaustis vaikai, kai scenoje nuskambėjęs juokelis sukelia didelę suaugusiųjų juoko bangą, o jie lieka nieko nesupratę?“ (ten pat: 33). Dėl to neretai režisieriai stebisi, kodėl jaunasis žiūrovas nesilaiko nusistovėjusios tvarkos, kaip reikėtų elgtis spektakliuose, be to, kūrėjai klaidingai interpretuoja, kad itin jaunas žiūrovas blogai supranta vaidinamą medžiagą. Autorė užsimena, kad turint tokį požiūrį į vaiką yra auginamas meno vartotojas, mėginantis suprasti nesuprantamą teatrą, ir dažnu atveju teatras tampa tik dar viena pramoga vaikų išvykoje su ugdymo įstaiga. Vis dėlto kuriant spektaklius vaikams negalima pamiršti ir suaugusiųjų, nes būtent jie sprendžia, ar vaikai vėl grįš į teatrą, ar ne (ten pat: 53–54). Tad kūrėjams lieka atviras nuolatinių meninių ieškojimų klausimas, koks turėtų būti teatras patiems mažiausiems žiūrovams, kad patenkintų jų poreikius, o kartu grąžintų ir suaugusiuosius su vaiku į teatrą.

Akcentuodama analogišką problemą Lietuvos teatruose Balevičiūtė teigia, kad „Lietuvoje dar nedaugelis vaikams vaidinančių teatrų ryžtasi griežčiau apibrėžti auditorijos amžiaus ribas. Tai teatrams skausminga finansiškai, be to, trūksta žinių, kuriomis remiantis būtų galima nustatyti, kokiai amžiaus grupei scenos kūrinys labiausiai tinkamas“ (Balevičiūtė 2019: 66). Autorė apžvelgia Lietuvos teatrų repertuarų pasiūlą vaikams ir konstatuoja faktą, kad dauguma teatrų, net ir tokių, kurie specializuojasi kurdami išskirtinai vaikams, nurodo per plačias amžiaus ribas arba jų išvis nenurodo. Vertinant iš teatro vadybos perspektyvos, tokia

pozicija yra suprantama: kiekvienam teatrui reikia išgyventi ir paranku pardavinėti produkciją nurodžius, kad ji yra skirta visai šeimai. Bet keturmečio ir dvylikamečio poreikiai skiriasi iš esmės, tad kyla dar keli probleminiai klausimai: kokius tikslus ir uždavinius kelia menininkai kurdami tokią produkciją ir kokia iš esmės yra teatro vaikams paskirtis?

Teatras jaunesniems nei penkerių metų vaikams yra palyginti nauja, tačiau sparčiai besivystanti teatro praktika, kurioje pagrindinis dėmesys skiriamas pačiai jauniausiai auditorijai. Maždaug prieš 40 metų TVY, kaip atskiras reiškinys, atsirado Europoje ir tik po dvidešimtmečio buvo pristatytas Amerikos auditorijai. TVY yra tarsi skėtis, po kuriuo telpa labai įvairių teatro praktikų, instaliacijomis, tarpusavio bendradarbiavimu ir abipusiu dalyvavimu grįstas meninis vyksmas vaikams nuo gimimo iki penkerių metų amžiaus. Šį teatro reiškinį vienija požiūris, kad vaikas turi teisę į estetinę ir kultūrinę patirtį, bei įsipareigojimas menine veikla vaiką perkelti į dėmesio centrą, suteikiant jam visapusę globą ir gerbiant teisę dalyvauti kultūriniame bei meniniame gyvenime (Vaiko teisių konvencija, Jungtinių Tautų generalinis sekretorius, 1989 m. Susirinkimas, plg. Kapstein 2019). „Niekas nėra avangardiškesnis nei vaiko vaizduotė, o menininkai, kuriantys darbus kūdikiams ir mažiems vaikams, vadovaujasi įgimtomis vaikiškos vaizduotės galimybėmis. Todėl išskirtinis TVY bruožas yra jo eklektika stiliaus atžvilgiu ir žaismingas pasipriešinimas bendram klasifikavimui. TVY menininkai išnaudoja vaiko prigimtinių smalsumą susidurti su pasauliu tiesioginiu ir patirtiniu būdu, o teatras šiai auditorijai atspindi tai, kaip jis naudojasi dalyvavimo ir įtraukia praktika.“ (Kapstein, Goldstein 2019: 52).

TVY teatre „panaikinama riba tarp žiūrovo ir auditorijos, tarp dramatinio teatro ir performanso žanro, tarp performanso ir instaliacijos, tarp instaliacijos ir gyvo žaidimo, tarp dramatinės ir postdraminės patirties“ (Jackeivičiūtė, Klezys 2022: 146). Šioms skirtingoms formoms apibūdinti menininkai ir tyrėjai vartoja visuotinį terminą „teatras“ paminėdami, kad Hansas-Thiesas Lehmannas panašius postdraminius spektaklius ir avangardinius kūrinius pavadino teatrališkais (Fletcher-Watson et al. 2014: 132–133). Atliekant meninį tyrimą pastebėta, kad būtent mėginimas rasti balansą tarp išvardytų skirtingų kriterijų TVY daro savitą ir išskirtinę. Ribos tarp vaidybinės aikštelės ir žiūrovų atsisakymas suponuoja ne tik kitokius vizualinius sprendimus, scenografijos elementų išdėliojimą, saugios erdvės sukūrimą, bet ir kitokių veiksmų, aktorių vaidybos manieros bei meninio komunikavimo su žiūrovais sprendimus.

TVY teatre vaikas atsiduria dėmesio centre – taip gerbiama vaiko norai, poreikiai ir gebėjimai. Vis tik svarbu, kad visi TVY kūrėjai būtų motyvuoti kurti taip, kad jiems patiems būtų įdomu, prasminga, kiltų iššūkių ir matytų rezultatą tokį, kokio norisi jiems patiems

(Kapstein, Goldstein 2019). „Visų šios formos teatro kūrėjų bendras tikslas yra pritaikyti savo spektaklius pagal dabartinius vaikų poreikius ir sugebėjimus. TVY teatro praktikų kūrybiniai procesai yra įkvėpti aiškių žinių, tačiau reikia žengti dar ne vieną žingsnį, kad šios žinios įsitvirtintų menininkų praktikoje, ir taip būtų sukurta ilgalaikė ir tvirta praktika.“ (Fletcher-Watson et al. 2014: 133). Tokios tyrėjų ir praktikų mintys tik patvirtina, kad TVY tebėra atvira ieškojimams ir praktiniams tyrinėjimams, kurių pagrindas – meninės raiškos ir vaiko raidos sąsajų paieškos.

TVY specifiškumą pabrėžia pasirodymų formatas: „Spektaklį vaikams, kaip savitą scenos meno formą, apibrėžia temos ir formos bei raiškos priemonių parinkimas atsižvelgiant į kognityvinius gebėjimus pagal publikos amžiaus tarpsnius, o teigiamą spektaklio poveikį užtikrina pasirodymas teatinei patirčiai bei jos reflektavimas su suaugusiųjų pagalba.“ (Balevičiūtė 2019: 67).

1.1.2. Kūrybos principų unikalumas

Klein, aptardama kūrybos jauniausiai auditorijai principus, pabrėžia, kad nėra teisingos kūrybinės formulės, dėl kurios kiekvienas vaikas patirs estetinį pasitenkinimą, tačiau ji ragina kūrėjus remtis tyrimais ir kurti teatrą, kuris skatintų visokeriopą vaiko raidą. Kaip pavyzdį, kuriuo reiktų sekti, autorė mini televizijos produkciją vaikams. Pasirodo, jos kūrėjai jau prieš kelis dešimtmečius nuodugniai analizavo vaiko raidos psichologiją ir, atsižvelgdami į kiekvieno amžiaus tarpsnio percepcinius poreikius, pasiūlė labai skirtingą produkciją, kurioje aiškiai nurodytos amžiaus ribos. Įdomus faktas, kad visa ši informacija akademinei bendruomenei yra neprieinama, kitaip tariant, televizijos produkciją kuriančios kompanijos atliktais tyrimais viešai nesidalija, šią informaciją saugo tik savam ratui kaip vertingą ir aktualią, naudingą kuriant kryptingai vartojamą turinį (Klein 2005: 33).

Kaip vienas svarbiausių kūrybinio proceso jauniausiai auditorijai aspektų nurodomas nuolatinis ir dar per kūrybinį procesą vykstantis kūrybinės medžiagos patikrinimas žiūrovo su žiūrovais: „Visos spektaklio dalys, tokios kaip: pjesė, sprendimai, satyra, ironija ir kt., turi būti patikrintos kartu su žiūrovais per repeticijas, kad visas šias pasirodymo dalis kūrėjai pamatytų iš vaikų perspektyvos. Tokiu būdu galima pasiekti daug geresnį rezultatą ir padaryti meno kūrinį ne tik gražesnį, bet ir naudingesnį šio amžiaus vaikams“ (Klein 2005: 54). Kuriantieji šios amžiaus grupės auditorijai turėtų į kūrybinio proceso etapus, tokius kaip idėjų generavimas, spektaklio sprendimų bandymai, įtraukti pačius vaikus, kad sužinotų, kas domina tokio amžiaus žiūrovą. Be to, „kiekviena diskusija apie TVY kūrimą turi būti lydima raidos

psichologijos teorijos, tačiau neprioritetizuojant mokslo ir tuo labiau neneigiant kūrėjų vizijos indėlio“ (Kapstein, Goldstein 2019: 60).

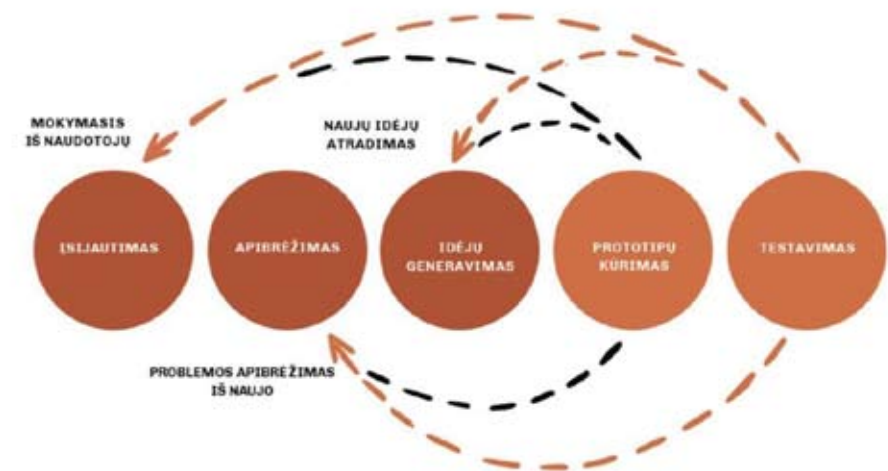
2013 m., mėgindamas geriau pažinti ir tyrimais pagrįsti pačios jauniausios teatro auditorijos poreikius, Škotijos karališkosios konservatorijos mokslininkas, mokslų daktaras Benas Fletcheris-Watsonas, tyrinėjantis teatro paties mažiausiems žiūrovams veiklą, įvardijo šio specifinio kūrybinio proceso žingsnius. Autorius kalbėjo apie lygiavertiškumą tarp vaiko ir kūrėjo bei meninio vientisumo ankstyvaisiais vaiko metais teoriją. Atlikdamas tyrimą jis siūlė „teatro kūrėjams keisti praeitame amžiuje paplitusį pedagoginį požiūrį ir pradėti į kūdikį žiūrėti kaip į lygiavertį kūrybos partnerį, kuris jau nuo pirmųjų mėnesių gali patirti aukščiausios kokybės kultūrą, suvokiant, kad lankymasis teatre vėliau gali teigiamai paveikti jo psichinę bei fizinę raidą“ (Fletcher-Watson 2018: 3). Fletcherio-Watsono tyrimo dalyviai, apibendrinami duomenis, teigia, kad kuriant vaikams svarbu:

- vengti išankstinių nuostatų;
- dalytis patirtimi;
- tikrinti kartu su vaikais, kas jiems tinka;
- mokytis iš klaidų;
- „apsiauti vaikiškus batus“;
- teikti apdovanojimus (alternatyvos plojimams ir kt. paieškos);
- su vaikais elgtis taip, kaip elgiamasi su suaugusiais;
- gerbti vaikų galimybes;
- atsisakyti tradicijos ir sustabarėjusio požiūrio.

Dar ne kartą šiame tyrime bus paminėta, kad TVY teatro formos kūrybinio proceso organizavimas skiriasi nuo suaugusiųjų kūrybinio proceso organizavimo. Siekiant rasti tinkamus meninius sprendimus, nuolat tikrinamasi su tiksline auditorija. Taip ieškoma tiksliausios sceninės raiškos ir kontakto su vaikais bei jų tėvais. Šiam specifiniam procesui apibūdinti tinka dizainu grįstas mąstymo (angl. *thinking designe*) metodas (lietuvių kalba galima aptikti skirtingus šio termino vertimus: *dizainu paremtas metodas*, *mąstymu grindžiamas metodas*, *dizaino mąstysena*, *mąstymo modeliavimo metodas*).

Dizainu grįsto mąstymo metodas taikomas siekiant efektyviai ir sėkmingai skatinti inovacijas tokiose srityse, kaip dizainas, švietimas, industrija, pramonė, kultūra ir kt. Jo specifiškumas – akcentas į paslaugos ar prekės sukūrimo procesą. Taip pat organizuojamas ir pats kūrybos procesas kuriant spektaklius mažiems vaikais. Todėl vertėtų plačiau pasigilinti į minėto metodo specifiškumą. Paslaugos ar prekės kūrimo procesą sudaro 5 žingsniai (1 paveikslas), kurių metu siekiama sukurti tai, ko dar rinkoje nebuvo:

1. Įsijautimas (empatija) – būsimų inovacijos vartotojų poreikių išsiaiškinimas.
2. Apibrėžimas – problemų struktūrizavimas, leidžiantis jomis pasinaudoti kaip galimybe rasti kūrybinių sprendimų.
3. Idėjų generavimas – kuo didesnės galimų sprendimų įvairovės kūrimas.
4. Prototipų kūrimas – formos suteikimas sprendimams leidžia kitiems perteikti esmines savybes.
5. Testavimas – išsiaiškinimas, kas veiksminga, o kas neveiksminga, siekiant patobulinti sprendimus (Janik-Hornik, Lipczak et al. 2019).



1 paveikslas. Dizainu grįsto mąstymo etapai (Janik-Hornik, Lipczak et al. 2019: 180)

Pateiktoje scheme apibūdinami etapai sutampa su spektaklio mažiems vaikams kūrybos proceso eiga. Visi žingsniai yra glaudžiai tarpusavyje susiję ir veikia kaip ciklas, kuriame vieni procesai daro įtaką kitiems. Tai nėra vienpusis kelias, nes gali tekti grįžti į ankstesnį etapą ir permąstyti ankščiau įveiktus etapus. Tai tarsi penki kūrybinio proceso etapai, besiskiriantys funkcijomis. Pirmieji du etapai – įsijautimas ir apibrėžimas – skirti problemai ir su ja susijusių žmonių supratimui identifikuoti. Šiame etape su kūrybine komanda aiškinamasi, kokie meniniai sprendimai gali tikti konkrečiai auditorijai, o kokie ne. Gilinamasi į tam tikrus raidos požymius ir galimas žiūrovų reakcijas spektaklio metu. Žiūrėti jau sukurtų spektaklių vaizdo įrašai, analizuojama vaikų elgsena. Kitaip tariant, mėginama įsijausti į vaikų ir tėvų poreikius bei nuspėti, kaip vienas ar kitas pasirinktas meninis sprendimas gali veikti žiūrovus.

Kiti du etapai – idėjų generavimas ir prototipų kūrimas – skirti problemų sprendimų būdams rasti. Kūrybiniame procese tai galima pavadinti meninės raiškos paieškomis ir raiškų

realizavimu. Šiame etape improvizuojama, kuriami ir repetuojami skirtingi meniniai sprendimai, veikiama su tam tikrais objektais, ieškoma specifinio judėjimo, muzikuojama, dirbama su tekstu ir kt.

Paskutinis etapas – testavimas – nebūtinai yra galutinis etapas, skirtas bandymams atlikti ir sprendimams priimti. Šiuo metu susitinkama su vaikais ir jų tėvai, išbandomos idėjos stebint publikai, testuojami sukurti meniniai sprendimai ir jų veikimo būdas. Dažnai tai nėra darbo ir kūrybinio proceso pabaiga, nes po testavimo etapo gali tekti vėl permąstyti ir problemų identifikavimo, ir jų sprendimo būdų pasirinkimus.

Šis metodas, kaip buvo minėta, nėra vienpusis kelias, kadangi gali tekti grįžti į ankstesnius etapus. Taip dažniausiai ir nutinka. Išsistavus vieną meninį sprendimą, vėl permąstoma, kodėl vaikai taip reagavo, ir tuomet veiksmas koreguojamas iki to momento, kol randamas tinkamas veiksmas. Toks kūrybinio proceso organizavimas negali būti vertinamas kaip trūkumas. Priešingai – tai pozityvus veiksmas. Jis skatina kūrėjus būti atvirus naujiems patyrimams ir informacijai, kuri gali padėti pasiekti kokybiškesnio rezultato.

1.1.3. Aktorių darbo išskirtinumas

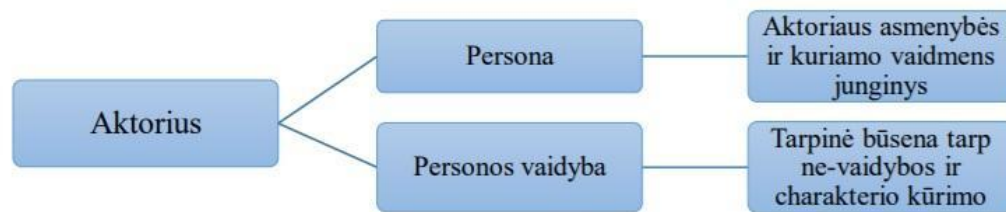
Adrienne Kapstein ir Thalia R. Goldstein, analizuodamos TVY kūrybos specifikos ir raidos psichologijos dermę, atkreipia dėmesį į specifinio aktorių pasirengimo būtinybę kuriant jauniausiojo amžiaus auditorijai: „Siekiant, kad teatras mažiesiems Jungtinėse Amerikos Valstijose imtų klestėti, aukštosiose mokyklose privalo atsirasti pedagogų, kurie gebėtų paruošti profesionalius tokio teatro kūrėjus“ (Kapstein, Goldstein 2019: 53). Tyrimo autorės pabrėžia, kad dėl menkos studentų patirties dirbant su jauniausiojo amžiaus vaikais suvokimas apie juos yra siauras, homogeniškas ir plokščias. Lietuvoje situacija analogiška – nėra specialių studijų, rengiančių menininkus, galėsiančius kurti ir vaidinti pačių jauniausių vaikų auditorijai.

Scenos menų vaikams tyrėja ir Norvegijoje įsikūrusio Trondheimo teatro vadovė Lise Hovik teigia, kad gyvas aktorių susitikimas su vaikais atveria klausimų, susijusių su bendravimu per dalyvavimą „čia ir dabar“ vykstant spektakliui. Taikant daug ir įvairių interaktyvumo formų, tarp atlikėjų ir vaikų vyksta nuolatinė komunikacija, kuri ir turi būti sąveikos branduolys. Darbas „čia ir dabar“ vykstant susitikimui su vaikais yra tiek pat svarbus, kiek ir gebėjimas muzikuoti, šokti ar vaidinti. Pasak autorės, „naujausi įkvėpimai TEY srityje remiasi performanso menu ir postdramatiška estetika (Fischer-Lichte 2008; Lehmann 2010; Fletcher-Watson et al. 2014), kai auditorijos dalyvavimas ir tarpusavio sąveika yra išskirtiniai žanro bruožai“ (Hovik 2019: 13). Tad aktoriai, kuriantys vaikams, turi praktikuoti taip, kad

sugebėtų maksimaliai veikti priklausydami dabarties akimirkai, o tai itin skiriasi nuo aktorių gebėjimo kurti akademinės vaidybos stiliumi (ten pat: 4–8).

Balevičiūtė, analizuodama šokio teatro „Dansema“ spektaklius kūdikiams, pabrėžia, kad „šokėjai turi reaguoti į vaikų veiksmus, nepamesdami choreografinės linijos; gebėti pajusti, prie kurio iš žiūrovų galima prieiti arčiau ir užmegzti ryšį, o kurį geriau palikti vieną arba tėvų glėbyje. Tai susiję ir su gebėjimu leisti publikai (ir kūdikiams, ir jų tėvams) pačiai kurti savo spektaklio patirtį, pasirenkant, ką ir kuriuo momentu stebėti, kaip elgtis, kaip bendrauti tarpusavyje ir pan.“ (Balevičiūtė 2019: 71). Aktoriams taip veikti reikia visai kitų gebėjimų, nei tiesiog kurti personažą ar veikti pagal įsivaizduojamas veiksmo, laiko ir vietos aplinkybes. TVY yra būtina, kad aktoriai galėtų naudoti visai kitą raišką ir turėtų specifinių žinių, kaip vaidinti vaikams skirtame spektaklyje.

Akivaizdu, kad aktorių darbas tokiuose spektakliuose išties yra pagrindinis komponentas. Net jei būtų eliminuoti visi spektaklių mažiems vaikams dėmenys, jis vis tiek neprarastų savo skiriamųjų bruožų. Kūrybinėje aikštelėje būtent artistai spektaklį mažiesiems padaro savitą. Tai labiausiai kurianti, bet kartu gali būti ir labiausiai griauianti TVY jėga. Kūrėjų darbas mažiems vaikams skirtuose spektakliuose iš esmės skiriasi nuo psichologinio teatro. Jį kuria per dramatinio teatro griūtį įsivyravusios postdramatinio teatro krypties atstovai, scenoje atsisakę „personažo“ ir pasirinkę „personos“ pavadinimą. Apie tokią vaidybos manierą, tiksliau – menininko būvį scenoje, plačiai kalba vokiečių teatro teoretikas Lehmannas knygoje „Postdraminis teatras“. Pasak Lehmanno, „persona – tai postmodernaus aktoriaus asmenybės ir kuriamo vaidmens junginys, teatro realybės hibridas. [...] Personos vaidyba užima tarpinę būseną tarp ne vaidybos (dalyvavimo) ir charakterio kūrimo“ (Lehmann, plg. Staniškytė 2008). Autorius pabrėžia aktoriaus scenoje „buvimą, o ne reprezentaciją; veiksmą, o ne rezultatą. Toks teatras laikomas procesu, o ne rezultatu; kūrybine veikla ir veiksmu, o ne produktu; veikiančia jėga, o ne kūrinium“ (Lehmann 2010: 157). Šie artisto požymiai puikiai tinka, kai kalbame apie aktorius, kuriančius mažiems vaikams. Susitinkant scenoje su mažamečių auditorija aktoriui yra svarbu ne išpildyti sukurtą vaidmenį, t. y. ne sukurti personažą, o pats procesas – gyvas, nuolat kintantis buvimas ir kūrybinis kontaktas su vaiku. Čia teatrą kuria dramatinio teatro griūties metu įsivyravusios postdramatinio teatro krypties atstovai, scenoje atsisakę „personažo“ ir įgavę „personos“ pavadinimą (2 paveikslas).



2 paveikslas. *Aktorius postdraminiame teatre*

(pgl. H. T. Lehmann 2010)

Tokiam vaidybos būvio atsiradimui psichologinio teatro metodai netinka. Tam reikalingos naujos vaidybinio veiksmo formos. „Reprezentacija ir buvimas, mimetinė vaidyba ir performansas, tai, kas pavaizduota, ir vaizdavimo procesas – šis šiuolaikinio teatro susidvejinimas tampa pagrindiniu postdraminės paradigmos aspektu” (Lehmann 2010: 154). Lehmannas apibrėžia postdraminio teatro sąvoką, įvardindamas naują teatrą „po dramos“ arba kitaip – teatrą „be dramos“. Nors pats žodis „postdrama“ tarsi ir skelbia nuolatinį teatro ir teksto ryšį, tačiau, remiantis Lehmannu, postdraminiame teatre labiau akcentuojamas pats teatras kaip vyksmas, o tekstas tampa tik sceninės kūrybos elementu, sluoksniu ar „medžiaga“, bet ne pagrindu. „Nebedraminiame tekste“ nelieka „naracijos ir figūracijos“, „fabulos“ tvarkos, jame „kalba atsiskiria“ (Jackevičiūtė 2019). Visos šios idėjos puikiai atspindi jau aptartos dramaturgijos kūrimą vaikų spektakliams, kai nebereikalinga viena nuosekli istorija, verbalinis tekstas, tradicinės spektaklio struktūros ir kt.

Artistai, kurdami spektaklius mažiems vaikams, privalo ieškoti kitų vaidmens kūrimo būdų, būvio scenoje, naujo santykio su žiūrovu. Susitinkant su vaikais, aktoriui tenka atsisakyti vaidybos kaip psichologinės tiesos demonstravimo. Čia dėmesys turėtų būti sutelktas į vaidybos, kaip žaidimo ar improvizacijos, kanonus. Tokiame teatre aktoriui tenka susikauti su nemenkais profesiniais iššūkiais, ypač turint mintyje, kad šiandieninėje aktorių rengimo mokykloje vis dar giliai įsišaknijusios psichologinio teatro tradicijos. Tad režisieriui kūrybinėje aikštelėje susitikus su dramos teatro atstovais vienu svarbiausiu uždavinių yra parengti juos susitikimui su vaikais.

1.2. Gerosios praktikos pavyzdžių analizė

Galimybė stebėti ir analizuoti tarptautinės gerosios praktikos pavyzdžius vis didėja. Jaunajai auditorijai kuriančias bendruomenes vienijančių asociacijų iniciatyva rengiami tarptautiniai festivaliai, bienalės, konferencijos, kūrybinės laboratorijos. Jose galima išvysti ne vieną trupę savitai, originaliai ir svarbiausia – atsižvelgiant į auditorijos percepciją, kuriančią meninę produkciją. Šiame skyriuje pristatomi šios teatro formos pradininkai: teatras „Oily Cart“ iš Anglijos, teatras „Polyglot“ iš Australijos ir Lietuvą su šia teatro forma supažindinęs teatras „Dansema“. Siekiant pabrėžti tam tikrus teiginius apie spektaklių mažiems vaikams išskirtinumą, bus pristatyti duomenys iš meninio tyrimo metu atlikto giluminio interviu, kurį darbo autorė ėmė iš jau dešimtmetį Lietuvoje spektakliuose mažiems vaikams vaidmenis kuriančio „Dansema“ teatro aktoriaus, šokėjo, šios srities eksperto Manto Stabačinsko. Taip pat bus pateiktos išsamesnės dviejų skirtingą raišką pristatančių kūrėjų darbų analizės: tai visame pasaulyje spektaklius-instaliacijas kurianti choreografė Dalija Acin Thelander ir Portugalijos teatro „De Biombo“, kūryboje bendradarbiaujančio su ikimokyklinio ugdymo įstaigomis, įžvalgos.

1.2.1. Teatro mažiausiems pradininkai užsienyje ir Lietuvoje: „Oily cart“ teatras (Didžioji Britanija), teatras „Polyglot Theatre“ (Australija), „Dansema“ teatras (Lietuva)

Teatras „Oily Cart“ dažnai įvardijamas kaip teatro jaunajai auditorijai pradininkas, kuriantis teatro patirtį kūdikiams, vaikams ar jauniems neįgaliems žmonėms. 1978 m. jis sukūrė pirmąjį spektaklį jaunesniems nei 5 metų vaikams. Tuometis trupės vadovas suprato, kad visai nėra teatrinės produkcijos pasiūlos vaikams iki 5 metų. Jis tai suvokė kaip nemenką teatro spragą ir kartu kaip kūrybinę nišą. Trupės veikla padėjo pagrindą tolesniems kūrybiniams ieškojimams ir šio amžiaus auditorijos poreikių tyrimams (Fletcher-Watson 2013: 90). Galiausiai teatras mažiausiems išpopuliarėjo ne tik Europoje, Jungtinėje Karalystėje, bet ir Jungtinėse Amerikos Valstijose. Teatro „Oily Cart“ įkūrėjai sako, kad XX m. 9-ajame dešimtmetyje dauguma teatro praktikų manė, kad jaunesniems nei 5 metų vaikams kurti yra neįmanoma, – jiems esą tepatinka klounų pasirodymai arba lėlių teatras. Siekdami paneigti tokias prielaidas, teatro kūrėjai pradėjo plėtoti interaktyvų, labai vizualų, daugiajutiminį teatrą. Jie daugelį jau ne vieną dešimtmetį specializuojausi kurdami kūdikiams, vaikams iki 5 metų ir jauniems žmonėms, turintiems autizmo spektro sutrikimų bei kitų negalių (<https://oilycart.org.uk/about/history/>) (3 pav.).



3 pav. Teatro „Oily Cart“ spektaklių vaizdinė medžiaga
(nuotraukos iš teatro archyvo)

„Polyglot Theatre“ yra visame pasaulyje garsi Australijos teatro trupė, kurianti pasirodymus patiems mažiausiems žiūrovams ir pristatanti pasirodymus įvairiose vietose – nuo prestižinių pasaulio teatrų iki Australijos regiono futbolo aikščių. Pirmasis teatro spektaklis įvyko 1978 m. Jame lėlės kalbėjo įvairiausiomis kalbomis, todėl teatras ir pavadintas „Polyglot“. Teatro darbai yra ryškiausias imersinio teatro vaikams pavyzdys. Dažniausiai jų spektakliai kuriami netradicinėse erdvėse, tokiose kaip miesto aikštė, laivų uostai, pastatų holai ir kt. (4 paveikslas). Pavyzdžiui, spektaklis, apkeliavęs kone visą pasaulį, „We Built This City“ yra kuriamas miesto aikštėje. Jame iš kelių šimtų kartoninių dėžių yra statomas miestas. Spektaklyje gali dalyvauti apie 150 žiūrovų. Padedant 5 aktoriams, visi drauge iš dėžių kiekvieną kartą sukuria vis kitokį statinį. Tradiciškai suvokiamos teatrališkos veiklos nėra, tačiau tai ir yra postdraminio teatro vaikams forma. Čia daug interaktyvumo. Visi dalyviai tampa kūrėjais ir artistais. Netgi šio kūrinio trukmė nėra tiksliai nurodoma. Jis gali trukti nuo valandos iki dviejų (Jackeivičiūtė, Klezys 2019: 147) (žr. <https://www.polyglot.org.au/about-us/>).



4 paveikslas. Teatro „Polyglot“ spektaklių vaizdinė medžiaga
(nuotraukos iš teatro archyvo)

Dar vienas labai svarbus gerosios praktikos pavyzdys – „Dansema“ teatras. Tai pirmasis teatras Lietuvoje, prieš 15 metų pradėjęs kryptingai kurti šokio spektaklius kūdikiams ir mažiems vaikams. 2022 m. teatras atšventęs savo veiklos jubiliejų, prisistato šūkiu: „Dansema – daugiau nei spektakliai vaikams“. Vadovaujant teatro vadovei, idėjinei autorei ir choreografei Birutei Banevičiūtei, teatras įgyvendina įvairias kūrybines ir edukacines iniciatyvas nacionaliniu ir tarptautiniu mastu. Su spektakliais vaikams nuo 0 iki 10 metų teatras apkeliavo per 30 skirtingų pasaulio šalių, spektakliai nominuoti ir apdovanoti aukščiausiu Kultūros ministerijos apdovanojimu, pati choreografė įvertinta Vyriausybės kultūros ir meno premija. Vilniaus miesto savivaldybės tinklalapyje teatro jubiliejaus sveikinimo pranešime skelbiama: „Dėka kryptingos ir nuoseklios „Dansema“ veiklos buvo sukurtas tvirtas šiuolaikinio šokio spektaklių vaikams ir jaunimui pagrindas Lietuvoje, daugiau nepriklausomų trupių ir menininkų pradėjo kurti šokio spektaklius jaunajai auditorijai, susiformavo įvairialypė spektaklių kūdikiams pasiūla, atsirado edukaciniai šokio, teatro užsiėmimai kūdikiams, pradėta tiksliai nurodyti auditorijos, kuriai skiriamas spektaklis, amžius ir kt.“ (<https://vilnius.lt/lt/kultura-ir-sportas-svietimas/dansema-daugiau-nei-spektakliai-vaikams-15-kurybines-veiklos-metu-pilnu-nauju-ideju-iniciatyvu-pradziu-ir-pasiekimu/>).

Šis teatras ir jo veikla yra labai svarbus atskaitos taškas įgyvendinamame tyrime. Stebint „Dansema“ teatro spektaklius užgimė noras išsamiau gilintis teoriniu ir praktiniu lygmeniu į teatro jauniausiai auditorijai kūrybos specifiką. Tai – svarbus ir aktualus aspektas, nes turint gerą pavyzdį savo šalyje, yra galimybė iš arti pažinti tiek procesus, tiek rezultatus, tiek komunikavimą tarp aktorių ir auditorijos (5 paveikslas).



5 paveikslas. Teatro „Dansema“ spektaklių vaizdinė medžiaga
(nuotraukos iš teatro archyvo)

Siekiant išryškinti spektaklių mažiems vaikams kūrybinį unikalumą, meninio tyrimo metu buvo atliktas giluminis interviu, kurį darbo autorė ėmė iš jau dešimtmetį Lietuvoje spektakliuose mažiems vaikams vaidmenis kuriančio teatro „Dansema“ aktoriaus, šokėjo, šios srities eksperto **Manto Stabačinsko**. M. Stabačinskas, kaip informantas pasirinktas dėl objektyvių priežasčių – jis yra reikšmingas kūrėjas savo veiklos srityje, ne vienerius metus kūręs pirmajame mažiems vaikams teatre Lietuvoje ir galintis pasidalinti svarbiomis įžvalgomis. Šiuolaikinio šokio šokėjas, pedagogas, aktorius, choreografas, pradėjęs savo kūrybinį kelią šokio teatre „Aura“, šoko ne pas vieną Lietuvos ir užsienio choreografą, ne kartą buvo nominuotas ir apdovanotas „Auksiniu scenos kryžiumi“ bei kitomis valstybinės reikšmės premijomis. Prieš dešimtmetį pradėjęs bendradarbiauti su choreografe Birute Banevičiūte ir dalyvauti teatro „Dansema“ spektakliuose Lietuvoje bei užsienio šalyse, tokiose kaip Estija,

Ukraina, Lenkija, Vokietija, Jungtiniai Arabų Emyratai, Prancūzija, Anglija, Airija, Norvegija, Kinija, Japonija, Indija, JAV, Pietų Korėja, Turkija, Čekija, Danija, Malta, šiandien skaičiuojantis jau beveik 1000 būtent mažiems vaikams sušoktų spektaklių (Interviu su pašnekovu publikuotas „Ars et praxis“ žurnale, 2024).

Interviu duomenys pateikiami per analizės metu išsiginčytas keturias pagrindines temas:

- kūrybos vaikams ir suaugusiems skirtybės;
- artisto, kuriančio vaikams, išskirtinės savybės;
- meninės raiškos specifika mažų vaikų spektakliuose;
- suaugusiųjų vaidmuo mažų vaikų spektakliuose.

Kūrybos vaikams ir suaugusiems skirtybės

Kalbėdamas apie kūrybą mažiems vaikams ir lygindamas, kuo ji skiriasi nuo spektaklių pastatymų suaugusiems, M. Stabačinskas pirmiausia pabrėžia pačio kūrybinio proceso išskirtinumą: „Kurdamas suaugusiems esi užsidaręs su kolegomis ir ieškai temos realizacijos. Kurdamas vaikams nuolat tikrini su vaikais, ar veikia metodai, ar ne. Tų patikrinimų gali būti nuo 3 iki 5 kartų“ (iš doktorantūros projekto autorės pokalbio su M. Stabačinsku, 2023). Šokėjas akcentuoja vaikų dalyvavimo svarbą – jie turi tapti spektaklio bendraautoriais. Anot jo, spektaklis mažiems yra tarsi nuolatinė kūrybinė laboratorija, todėl reikšminga filmuoti ir nuolat analizuoti medžiagą, stebėti situacijas (juk vaikai į jas reaguoja) ir ieškoti atsakymų, kodėl vienoje spektaklio vietoje vaikas dėmesį išlaiko, o vėliau jau nebe. Žinoma, tai gali būti ir ne menininko atsakomybė, nes dažnu atveju to priežastys būna fiziologiniai dalykai ar komunikacijos su tėvais pasekmės. Visa tai išmanydamas spektaklio kūrėjas gali žinoti, kaip komunikuoti ir kaip megzti kontaktą su auditorija.

Stabačinskas pažymi, kad šokant suaugusiems koncentruojamasi į mintį, raiškos formą, o šokant vaikams svarbūs ne tema ir forma, o patys vaikai. Spektakliuose vaikams būtent žiūrovas yra dėmesio centre. Kalbėdamas apie dramaturgijos atsiradimą aktorius užsimena, kad įkvėpimo ieškoma objektuose, įvairiuose daiktuose, taip pat ieškoma būdų, kaip juos *įveiklinti*. Įkvėpimo semiamasi iš pačių vaikų per vadinamuosius žiūrovo patikrinimus. Kaip pagrindinius suaugusiųjų ir mažųjų spektaklių skirtumus šokėjas išskiria erdvę ir komunikacijos su žiūrovu būdą: „Šokant suaugusiems yra atstumas. O su vaikais viskas vyksta vienoje vietoje. Matai visas reakcijas ir iš karto turi jas atliepti. Susidoroti su iššūkiais. Veikti čia ir dabar.“ Be to, svarbu suvokti, kad vienodų spektaklių nebūna ir dažnai kūrinio eiga priklauso nuo laiko, kada ir kokią valandą rodomas spektaklis, nes, pavyzdžiui, ryte jis gali

būti vienokios nuotaikos, vakare – kitokios, kitą dieną – dar kitokios nuotaikos. Be to, menininkas išsako įdomią mintį apie asmeninio požiūrio į kūrybą transformaciją. Pasak jo, „visas iki tol turėtas suvokimas apie tai, kas svarbu scenoje, ir menininko ambicijos nueina į antrą planą“. Aktorius kalba ir apie kitokio būvio scenoje atsiradimo svarbą.

Apibendrinant Stabačinsko išsakytas mintis apie spektaklių mažiems vaikams ir suaugusiesiems kūrybos skirtumus, galima išskirti šiuos aspektus:

- kūrybinio proceso išskirtinumą;
- filmavimą ir medžiagos analizavimą;
- vaikus, tampančius spektaklio bendraautoriais;
- žiūrovą dėmesio centre;
- dramaturgiją, plėtojamą *įveiklinant* objektus;
- erdvės ir komunikacijos su žiūrovu būdo skirtumus;
- spektaklio rodymo laiko svarbą;
- kokybišką ir kitokį artisto būvį scenoje.

Ties paskutiniu aspektu per interviu buvo stabtelėta ir išsiaiškinta plačiau. Kaip jau minėta aukščiau, artisto pasirengimas ir gebėjimas veikti tokios formos spektakliuose yra vienas svarbiausių meninio rezultato ir spektaklio sėkmės komponentų. Kitas svarbus dalykas, kodėl apie tai norisi kalbėti plačiau – faktas, kad kol kas Lietuvoje būsiami aktoriai nėra specialiai rengiami scenoje susitikti su mažais vaikais. O to ypač reikia, nes norint sukurti kokybišką meninę produkciją šiai auditorijai būtina, kad artistai išmanytų TVY ir gebėtų vadovautis jo kanonais.

Artisto, kuriančio vaikams, išskirtinės savybės

Pasak M. Stabačinsko, „artistas turi būti kūrybiškai lankstus, atviras, žingeidus, mokėti improvizuoti, kontaktuoti su vaikais, išmanyti, kokio amžiaus vaikai ką suvokia“. Dėl labai skirtingų vaikų amžiaus tarpsnių aktoriui svarbu išmanyti vaiko raidos psichologiją, nes tai, kas veikia vienerių metų vaikus, gali nebeveikti dvimečių, o meninės priemonės, tinkančios dviejų su puse metų vaikui, gali visai nebetikti penkerių metų vaikui.

Aktorius teigia, kad „artistas turi žinoti ir suvokti, jog jis valdo situaciją scenoje. Tačiau ši drąsa ateina tik su praktika ir nuolatinio savo darbo analizavimu. Palaipsniui imi matyti, kad vyksta pasikartojantys dalykai. Tačiau jie tarsi juda spirale į viršų.“ Pasak Stabačinsko, svarbi ir pedagoginė patirtis. Be to, tam tikrose situacijose reikia nebijoti paimti, pakelti ir nunešti

vaiką tėvams ar kitą kartą vyresniajam broliui, kuris nėra tikslinė spektaklio auditorija, pasakyti, kad dabar yra mažesnių vaikų eilė, o paskui ir tu galėsi pažaisti. Kartais reikia nebijoti ir tėvams duoti ženklą, kad nefilmuotų ir telefonų ekranais neblaškytų vaikų dėmesio.

Kalbėdamas apie kūrėjo profesinius gebėjimus šokėjas išskiria specifinį sceninės erdvės ir sceninio laiko suvokimą: „Čia nebūtina atlikti sudėtingų *šokėjiškų* kombinacijų, nes vaikams tai neatpažįstama ir tai jų neveikia. Tačiau labai svarbu pastebėti visas smulkmenas aplinkui, komunikuojant su vaiku išlaukti pauzes, kol jis atsakys viena ar kita reakcija.“ Apibendrinamas savo darbo patirtį kūrėjas pastebi, kad galbūt iš pirmo žvilgsnio nepatyrusiam aktoriui tokia kūrybinė veikla gali pasirodyti ne tik nelabai įdomi, bet ir labai lengva, be to, „meilė šiai teatro formai ateina įgijus gyvenimiškos patirties ir sceninės praktikos“ (iš interviu su Stabačinsku 2023). Galbūt dėl to dažnai jauni, vos studijas baigę kūrėjai, nelabai noriai imasi TVY.

Apibendrinant aktoriaus išsakytas mintis apie specifines artisto savybes kuriant spektaklius mažiems vaikams galima būtų išskirti tokius aspektus:

- vaiko raidos psichologijos išmanymą;
- gebėjimą valdyti spektaklio procesą;
- pedagoginę patirtį;
- specifinį sceninės erdvės ir laiko suvokimą;
- sceninę ir asmeninę patirtis.

Meninės raiškos specifika mažų vaikų spektakliuose. Šalia aukščiau išvardytos kūrybinio proceso specifikos, šokėjas pažymi dar keletą meninės raiškos, būdingos mažų vaikų spektakliams, savybių:

- iki trejų metų vaikams visai nereikia istorijos, siužeto – jie dar nesupranta. Vaikus iki trejų metų veikia spalvos, muzika, šviesa, judesiai, kuriuos gali atpažinti: kinkavimas, lingavimas, kūlversčiai, voliojimasis, kažko statymas, griovimas ir visi kiti vaikų žaidžiami žaidimai;
- nuo trejų metų vaikams gali būti pateikiamos trumpos epizodinės istorijos. Tokio amžiaus ir vyresni vaikai jau kalba, tad gali būti plėtojama trumpa ir nesudėtinga spektaklio tema;
- skirtingo amžiaus vaikai tame pačiame spektaklyje akcentuos skirtingus spektaklio aspektus.

Suaugusiųjų vaidmuo mažų vaikų spektakliuose. M. Stabačinskas užsimena, kad tėvams ar kitiems suaugusiems, atėjusiems į teatrą su mažaisiais, per spektaklį tenka svarbus vaidmuo. Kūrybinės komandos nariai ar organizatoriai turi tėvams trumpai ir aiškiai apibrėžti taisyklės, kaip turėtų būti elgiamasi per spektaklį. Supažindinimas su taisyklėmis negali trukti ilgiau nei porą minučių, nes dėl triukšmo ar vaikų nerimo papuolus į naują erdvę labai sudėtinga atkreipti jų dėmesį. Per tą minutę svarbu tėvams pasakyti, kad jie:

- stebėtų savo vaikus, kaip jie reaguoja, kas jiems įdomu;
- neskubintų vaikų vienaip ar kitaip sureaguoti į siūlomas veiklas;
- nekalbintų, neperpasakotų matomo veiksmo;
- leistų elgtis natūraliai;
- jei mažylis pasiklysta erdvėje, pasiimtų jį prie savęs;
- nesinaudotų telefonais;
- nesiūlytų maisto, jei vaikas nerodo alkio požymių;
- jei vaikas jaučia nerimą, apkabintų jį ir t. t.

Keliaudamas po pasaulyje vykstančius tarptautinius festivalius, Stabačinskas pastebi įdomų faktą, kad vaikai iki trejų metų morališkai niekuo nesiskiria vieni nuo kitų – jie dar nebūna paliesti kultūros, tradicijų, papročių ir tik vėliau ima ryškėti jų skirtumai. Tačiau labai kultūriškai skiriasi suaugusiųjų elgesys spektakliuose. Pavyzdžiui, Azijoje suaugusieji, nepaisydami rekomendacijų, beveik visą spektaklio laiką filmuoja vaikus, nors tai mažuosius labai trikdo – šviečiantys ekranai atitraukia jų dėmesį nuo sceninio veiksmo. Dar vienas skirtumas nuo Lietuvos – tėvai labai retai ateina į teatrą, todėl vaikus į spektaklius dažniausiai lydi seneliai ar auklės. Jeigu vis tik su vaiku į teatrą ateina ir mama, ir auklė, pastebima, kad vaikai reaguoja tik į auklę. Močiūčių elgesys su vaikais taip pat visiškai kitoks: dažniausiai vyresnio amžiaus žmonės atrodo neleistinas artistų siūlymas leisti vaikams jaustis laisvai, vaikščioti, kalbėti, imti objektus, todėl jie vaikus drausmina. Įvertinus šias patirtis galima pasidžiaugti, kad Lietuvoje dažniausiai vaikai į teatrą ateina su tėvais (iš autorės interviu su pašnekovu, publikuotu „Ars et praxis“ žurnale, 2024).

1.2.2. Teatre kaip šiuolaikinio meno galerijoje:

D. A. Thelander (Švedija) kūryba

Spektaklių-instaliacijų mažiems vaikams kūrėja **Dalija Acin Thelander** savo kūrybą pristato kone visame pasaulyje. Ji yra žinoma ir Lietuvos žiūrovams – čia rodytas jos spektaklis kūdikiams „Lumi“, sukurtas bendradarbiaujant su „Šeiko“ šokio teatru. Festivalyje vaikams ir jaunimui „Kitoks“ pristatyti spektakliai „Paslapčių sodas“ ir „Dazzlemaze“. Tai pat surengta tarptautinė rezidencija „Menų spaustuvėje“ kuriant spektaklį „Švelnumo slėnis“. Kaip pati kūrėja teigia, jos motyvacija kurti šio amžiaus auditorijai atsispiria nuo suvokimo, kad vaikas yra suaugusiajam tolygi asmenybė, verta susitikti su menu jau ankstyvame amžiuje. Kūrėją įkvėpia mintis, kad ankstyvoji meninė patirtis svarbi žmogaus viso gyvenimo perspektyvoje, ją skatina smalsumas meną tyrinėti iš vaiko pozicijų. Pasak kūrėjos, spektakliai, skirti jauniausiai auditorijai, gali pasiūlyti vertingos patirties tiek vaikui, tiek suaugusiajam. Savo darbais ji siekia pasipriešinti tradiciniam edukacinio teatro vaikams požiūriui, atsisakyti teatro konvencijų, okulocentrizmo ir patriarchalinio dominavimo bei paneigti galutinio žinojimo apie teisingą pasaulio patyrimo būdą koncepciją.

Kūrėjos darbai yra vadinami spektakliais-instaliacijomis, kuriuose į pirmąjį planą iškeliamas vizualumas, o ne siužetinė linija ar iš anksto numatytos kulminacinės vietos, dramaturginiai posūkiai. Į juos patekęs pasijunti tarti vizualiųjų menų arba dailės galerijoje. Kūrėjos spektakliai pasižymi vizualumu, didelių apimčių dekoracijomis, šviesų žaismu, derinamu su vaizdo projekcijomis. Šių spektaklių pagrindinis išskirtinumas – ilga, trijų valandų, trukmė. Tokį sprendimą kūrėja atrado po keleto tyrinėjimo metų, supratusi, kad ribojant patyrimo laiką spektaklyje yra suvaržomi tiek tėvai, tiek vaikai. Su mažyiais išsiruošimas į sociumą gali užtrukti ilgiau nei įprastai. Atvykęs į spektaklį vaikas gali užsinerėti miegoti ar valgyti, gali susijaudinti, imti verkti ir prašytis išnešamas lauk. Taip jis praranda galimybę išvysti nemažą spektaklio dalį, nes viso spektaklio trukmė tik 30–40 min. Pasak choreografės, tai didelis stresas ir vaikams, ir tėvams. Todėl po keleto metų kuriant fiksuotos trukmės spektaklius, režisierė atsisakė idėjos riboti veiksmą laike. Šis formatas pripažįsta ir atsižvelgia į heterogenišką auditorijos prigimtį ir atitinka individualius kūdikių ir suaugusiųjų poreikius bei laiką, reikalingą šiai įvairiałypei patirčiai apdoroti. Spektaklio aplinka sudaro sąlygas aktyviam tyrinėjimui, socialiniams mainams, pagyvėjimui, intymiams momentams, miegui ir t. t. Dėmesio svyravimas yra labai sveikintinas ir būtinas norint suburti auditorijos patirtį individualiais pagrindais. Kūrėja dalinasi atvejais, kai spektaklį stebėti pasilikdavo šeimos su mažyiais visas tris valandas. Jų metu visi drauge spėdavo ir užkąsti, ir numigti, ir

pasimėgauti menu. Toks jos pasirinkimas visiškai pasiteisino. Kaip didžiausias vertybes režisierė įvardijo žiūrovų laisvę:

- rinktis, kada atvykti, kada išvykti,
- rinktis, iš kokios vietos ir kaip stebėti spektaklį,
- pailsėti, atsipalaiduoti ir net numigti tiek vaikams, tiek tėvams.

Kalbėdama apie laisvę, choreografė pabrėžia galimybę kūdikiui pasirinkti dėmesio objektą ir trukmę bei tai, kiek į jį norėtų susikoncentruoti. Jos spektakliuose vaikai laisvai renkasi, kada ir kiek laiko stebėti besisukantį scenografijos elementą, šviesų žaismą ant grindų, kito vaiko veidą, šokėjų kūno judesius ar bet kokią kitą juos patraukusį objektą. Režisierės darbo struktūra ir turinys reikalauja decentralizuoto veiksmo stebėjimo, kad auditorija suprastų, jog nėra privilegijuotos spektaklio stebėjimo vietos ir nėra nė vieno tinkamo žvilgsnio į pasaulį. Siūlydama įvairius vienos situacijos suvokimus, ji neigia žiūrovui „idealią“ vietą, iš kurios galima apmąstyti kūrinį. Šokėjai nėra pagrindinis objektas erdvėje, tačiau būtent jie labiausiai traukia dėmesį ir yra įdomiausi vaikams. Autorei svarbus įtraukus auditorijos patyrimas ir to patyrimo priklausymas nuo dalyvių. Todėl ji dirba su choreografijos ir instaliacijos meno sinergija bei jų galimybėmis suaktyvinti auditoriją. „Aš kuriu saugią ir stimuliuojančią veiklos aplinką, kad būtų sukurta tarpusavio ekologija, suteikianti unikalias sąlygas įvairiausiems mainams ir bendravimui.“ Dalijos Acin spektakliuose įgyvendinta performatyvinė praktika, susijusi su nuolatiniais abipusiais atlikėjų ir auditorijos mainais.

Apibendrinant kūrėjos išsakyta mintis apie savo kūrybą bei matytą jos kūrinį vaizdinę medžiagą, būtų galima išskirti tokius spektaklių mažiems vaikams kūrybos ypatumus:

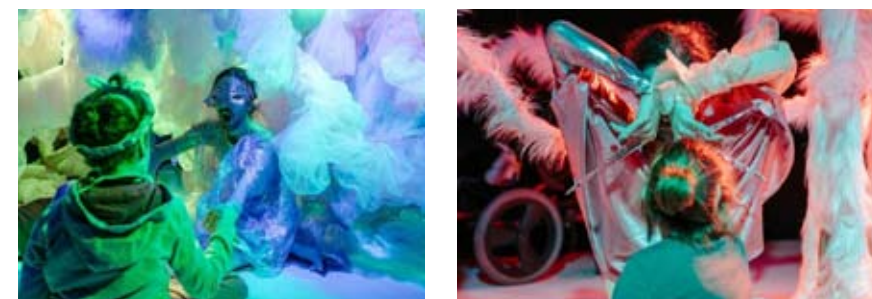
- spektaklio, kaip instaliacijos, kūrimas,
- didelis dėmesys vizualiam erdvės apipavidalinimui,
- veiksmo stebėjimo decentralizavimas,
- dalyvių tarpusavio sąveikos akcentavimas,
- trukmės formato neapibrėžtumas,
- galimybė stebėti veiksmą sau patogiu laiku.

Informacija parengta remiantis autorės asmeninę kūrybą pristatančia internetine svetaine, kurioje sukaupta skirtingų interviu, straipsnių, recenzijų apie choreografės kūrybą (<https://www.dalijaacinthelander.com/statement>). Žemiau pateikiama D. A. Thelander spektaklių vaizdinė medžiaga (6 paveikslas).



6 paveikslas. D. A. Thelander spektaklių vaizdinė medžiaga
(nuotraukos iš teatro archyvo)

2022 m. sausio mėn. choreografė D. A. Thelander drauge su šviesų dailininku, kompozitoriumi ir šokėjais Noah Hellwing ir Jimmie Larsson buvo atvykę į Lietuvą, į „Menų spaustuvę“, kur dvi savaites rezidavo ir vystė naujausią šokio projektą 0–3 metų vaikams „Fields of Tender“ („Švelnumo laukai“) (7 paveikslas). Rezidencijos pabaigoje kūrybinė komanda žiūrovams pristatė naujausią tyrinėtą kūrybinę medžiagą. Tai buvo išskirtinė galimybė susitikti su kūrėjais gyvai. Interviu atliktas su ilgamečiu choreografės spektaklių šokėju Noah Hellwingu. Jis pasidalino pirmaisiais įspūdžiais po spektaklio pristatymo žiūrovams ir aptarė spektaklių-instaliacijų kūrybos specifiškumą. Atsižvelgiant į interviu metu gautus duomenis, vėliau buvo organizuojamas kūrybinis procesas, pasirenkamos meninėsraiškos ir sceninio komunikavimo su vaikais priemonės.



7 paveikslas. Scenos iš spektaklio „Fields of Tender“ (liet. „Švelnumo laukai“),
rež. Dalija Acin Thelander (nuotraukos iš teatro archyvo)

Noah Hellwing – jaunas 33 metų iš Švedijos kilęs SKH akademijoje cirko, šokio ir šokio pedagogikos (SKH *Cirkus, Dans och Danspedagogik*) studijas baigęs laisvai samdomas šokėjas, kuris jau septynerius metus kuria drauge su Dalija Acin. Paklaustas apie **kūrybinio proceso eigą**, šokėjas akcentavo, kad jų komanda visada pradeda ne nuo dramaturgijos, o nuo vizualinės koncepcijos. Pirmiausia yra kuriama scenografija, tuomet tyrinėjamas pojūtis joje būnant, ieškoma judesių tam pojūčiui išreikšti ir tik paskiausiai atsiranda struktūra ir **specifinė dramaturgija**.

Šokėjas pabrėžė, kad paties jauniausio amžiaus vaikams istorija, naratyvas nėra reikalingi, tad į tai nesikoncentruojama. Pasak jo, dramaturgija pati savaime reikalinga tik patiems šokėjams, kad galėtų įsivardinti sau tam tikras ribas, ženklinančias perėjimus iš vienos scenos į kitą. Įdomu tai, kad atlikėjai pasirodymų metu varijuoja ne tik perėjimus iš scenos į sceną, bet atsižvelgdami į salėje vyraujančią energiją **keičia ir pačią spektaklio struktūrą, scenų eigą, jų trukmę ir net muziką**. Visa tai vyksta spektaklio metu, šokėjams tiesiog verbaliai bendraujant ir priimant, jų nuožiūra, reikiamus sprendimus. Tai dar kartą patvirtina, kad kūrėjai turi būti labai jautrūs aplinkai, privalo įsiklausyti į vaikus ir meistriškai pritaikyti savo gebėjimus improvizuoti.

Kalbėdamas apie **komunikavimą su vaikais** Noah akcentavo kiek kitokį fizinį kontaktą, nei aptarta iki šiol. Jis pabrėžė, kad su vaikais eina į fizinį kontaktą išskirtinai tik vaikui parodžius iniciatyvą, vengdamas jį paliesti pirmasis. Fizinį kontaktą, pavyzdžiui, vaiko ėmimą už rankos be mažylio iniciatyvos, šokėjas įvardijo kaip prievartinį veiksmą. Pasak jo, geriausia fizinį kontaktą inicijuoti tiesiog pasiūlant savo ištiestą delną ar atsargiai, švelniu šokio judesiu paliečiant vieną ar kitą vaiko kūno vietą. Tačiau tai nereiškia, kad fizinio kontakto reikia vengti. Šokėjo praktikoje yra buvę daugybė atvejų, kai mažyliai patys atropoja iki atlikėjo, prisiglaudžia, padeda galvą ant kelių ar prašosi paimami ant rankų. Tokiomis akimirkomis užmezgamas ypatingas ryšys, kuris perauga į duetą, kontaktinę improvizaciją ir gali tęstis nuo keleto sekundžių iki keliolikos minučių. Tai užburia ir įtraukia. Šokėjas akcentavo, kad tokia patirtis ypatinga ne tik vaikams, bet ir patiems atlikėjams. Įdomu tai, kad kūrėjai nuolat iš tėvų išgirsta, kad būtent spektaklio metu vaikelis pirmą kartą apsiverčia, ima voliotis, pradeda ropoti ar net stojasi ir mėgina žengti pirmuosius žingsnius. Šokėjai dėl to nė kiek nesistebi ir akcentuoja, kad būtent taip ir veikia kinestetinė empatija. Mažyliams stebint šokančius artistus **vyksta labai stipri stimuliacija**, kuri aktyvina ne tik smegenų veiklą, bet ir fizinę raidą.

Pokalbio pabaigoje kūrėjo buvo paklausta kompromituojančio klausimo, kurį tenka ir dažnai išgirsti teatro mažiausiems vaikams kūrėjams: **Gal visgi tai nėra teatras?** Galbūt tai

tiesiog žaidimų ar relaksacijų, sensorikos kambarys. Šokėjas, atsakydama į klausimą, buvo tiesus ir lakoniškas – *neabejotinai tai yra teatras, nes jame yra visos sudedamosios spektaklio dalys: teatro erdvė, scenografija, aktoriai, muzika, dramaturgija, žiūrovai*, o vis dar abejojantiems ankstyvojo teatro poveikiu žmogaus raidai, pašnekovas siūlo pirmiausia pasidomėti neuromokslo atradimais ir tik tada grįžti pratęsti pokalbio apie teatro poreikį ir poveikį patiems mažiausiems žiūrovams.

Apibendrinant dar vieną, visai kitokią patirtį, spektaklių vaikams iki trejų metų kūrybinių gairių sąrašą galima papildyti tokiomis įžvalgomis:

- **Ilgą trukmę.** Svarbu laiko neįrėminta patirtis ir tėvams, ir vaikams.
- **Dėmesio objektai.** Vaikai patys renkasi, ką, kada ir kiek laiko stebėti.
- **Laisvę rinktis**, kada atvykti, kada išvykti, kur ir kaip stebėti spektaklį.
- **Komunikacija**, pirmenybę suteikiant vaiko pasirinkimui.
- **Spektaklio struktūra.** Nuolat kintanti, prisitaikanti prie auditorijos energijos.
- **Kūrybinio proceso eiliškumas** – scenografija, judesys, dramaturgija, žiūrovai.

(Iš autorės pokalbio su N. Hellwig, 2022)

1.2.3. Spektaklio kūrimas bendradarbiaujant su darželiais: teatro „De Biombo“ (Portugalija) atvejis

Portugalijos teatro „De Biombo“ atvejis analizei pasirinktas kaip priešingybė prieš tai analizuotiems darbams. Teatras kuria bendradarbiaudamas su ikimokyklinio ugdymo įstaigomis. Jų dėmesio centre atsiduria ne pats spektaklio vizualumas, bet komunikavimas ir vaikų įtraukimas į kuriamą veiksmą. Pristatymui pasitelktas straipsnis, pristatytas ITYARN (*International Theatre for Young Audiences Research Network*) tyrimų rinkinyje apie teatrą jaunajai kartai „Diversity, representation, and culture in TYA“ (2020). Straipsnių rinkinyje pateikiamas Portugalijoje įgyvendintas tyrimas pavadinimu „Eu Brinco. Report on a theatre performance for and with babies in Portugal“ (Cunha, Antunes 2020). Tyrimas atliktas bendradarbiaujant su nepriklausomu teatru iš Portugalijos „Teatro Do Biombo“, kuriant interaktyvų spektaklį 0–3 metų vaikams „Eu Brinco“ (liet. „Aš žaidžiu“). Straipsnyje pateikiama informacija, aktuali tyrimo metodikos konstravimu, instrumentų parinkimu, gautais duomenimis, todėl tai bus analizuojama plačiau.

Pagrindinis šio tyrimo tikslas buvo parengti Portugalijoje kuriamų spektaklių vaikams iki 3 metų apžvalgą ir pristatyti skirtingus požiūrius ir patirtį kuriant šiai amžiaus grupei. Tyrime aptariamas vaikų įsitraukimas į kūrybinį procesą bei jų indėlis į kūrybinį rezultatą.

Pirma tyrimo dalis yra nepaprastai vertinga, nes joje išsamiai įvardijama, kokia toje šalyje kuriama teatro produkcija mažiems vaikams. Tokio tyrimo Lietuva stokoja. Autoriai pažymi, kad organizacijos, kuriančios teatrą vaikams iki trejų metų, panašiai kaip ir Lietuvoje, apima profesionalias teatro kompanijas, kultūros asociacijas, mėgėjų teatro trupes ir pavienius asmenis. Spektakliai rodomi ne tik tradiciniuose teatruose, bet ir bibliotekose, vaikų darželiuose. Lietuvoje jau po truputį ieškoma alternatyvių erdvių spektakliams rodyti, tačiau, pavyzdžiui, darželiai vis dar išlieka ne prestižinėmis spektaklių rodymo vietomis. Profesionalūs Lietuvos teatrai ir aktoriai labai nenoriai vyksta spektaklių rodyti į ikimokyklinio ugdymo įstaigas. Taip užleidžiama vieta tik komercinių paskatų siekiantiems neprofesionalams. Tačiau kuriant mažiems vaikams, darželiai ir yra tos organizacijos, su kuriomis labiausiai verta bendradarbiauti. Kalbėdami apie meninės raiškos priemones, autoriai išskiria tuos atvejus kaip sėkmingus, kai „aktorių komunikavimui su vaikais pasitelkiamas kūnas ir kitos priemonės vaikų pojūčių stimuliavimui“. Aptariant tematiką ir dramaturgiją pastebėta, kad spektakliuose pasitaikydavo „edukacinių aspektų, skatinančių atpažinti ir įvardinti spalvas, skaičius, gyvūnus ir kt.“. Svarbus ir interaktyvumo momentas, kai „spektaklio metu ar jo pabaigoje vaikai įžengdavo į vaidybinę erdvę ir aktoriams tai nebuvo problema“ (Cunha, Antunes 2020: 116). Vertingiausia minėto tyrimo dalis – atskleidžianti kūrybinį procesą, jo eigą, vaikų įsitraukimą į procesus bei aktorių naujai atrastus veikimo ir komunikavimo būdus. Pradiniame spektaklio kūrimo etape pasidalinta idėjomis, susijusiomis su tarptautine teatro mažiems vaikams kūrybine ir tiriamąja patirtimi. Tai kūrybiniam procesui suteikė platesnę amplitudę. Tolesnis procesas buvo dalijamas į du etapus:

- 1) pirmajam vadovauja aktoriai, režisierius ir tyrėjas;
- 2) antrajame prie kūrybinės komandos prisijungia vaikai iki trejų metų bei auklėtojos iš Lisabonoje įsikūrusio vaikų lopšelio-darželio.

Įdomu tai, kad bendradarbiavimui pasitelkiama konkreti ikimokyklinio ugdymo įstaiga ir procese dalyvauja tie patys vaikai. Medžiagos dokumentavimui naudojamos dvi kameromis: viena statoma prieš aktorius, o kita – prieš vaikus. Taip atsiranda daugiau galimybių detaliau tyrinėti vaikų reakcijas ir aktorių elgesį. Spektaklis vizualiai minimalus, kuriamas taip, kad būtų lengva transportuoti ir pritaikyti darželio erdvėje (8 paveikslas).



8 paveikslas. Scenos iš spektaklio „Eu Brinco“ (liet. „Aš žaidžiu“) „Teatro do Biombo“
(nuotraukos iš teatro archyvo)

Erdvę sudaro konstrukcija, panaši į drabužių kabyklą, kibirai su baltais šalikais ir kelios spalvotos bei juodos pagalvės, kuriose yra sudėti spektaklio metu naudotini rekvizitai, tokie kaip šalikai, švieselės, kiti daiktai. Tai gal kiek skurdina spektaklio vizualumą, tačiau praktiniai sprendimai ir galimybė rodyti darbą ne teatro erdvėje pasiteisina.

Dramaturgija spektaklyje „Eu Brinco“, kaip įprasta šio amžiaus žiūrovams, minimalistinė. Ji nepasakoja vienos istorijos. Ją sudaro kelios tarpusavyje susijusios scenos, atspindinčios dienos seką (nuo pabudimo ikiėjimo miegoti). Taigi akcentavimas, kad tokio amžiaus vaikams nereikia nuoseklaus naratyvo, nėra atsitiktinis. Naujai atrandami terminai, įvardijantys vaikų dalyvavimo pobūdį: autoriai pamini „*uždara stebėjimą*“, kai vaikai tik žiūri per atstumą, ir „*atvira stebėjimą*“, kai vaikai įsitraukia ir veikia drauge su aktoriais. Taip susiformuoja dar pora terminų: *vaikai žiūrovai / atlikėjai*, *aktoriai – atlikėjai / žiūrovai*. Visiems sudaromos vienodos aplinkybės tiek stebėti vieniems kitus, tiek įsitraukti ir veikti drauge. Tiek vieni, tiek kiti gali keistis vaidmenimis ir iš stebėtojų tapti aktyviais veikėjais, arba atvirkščiai.

Kalbant apie aktorių darbą, pastebėta, kad „kartais jie vaidindavo neužmegzdami fizinio artumo ar akių kontakto, o kartais – interaktyviai. Ši sąveika buvo sukuriama per kūną ir objektus. Taigi akių kontaktas, didesnio fizinio artumo ieškojimas, prisilietimas ir šypsena tapo viena iš aktorių bendravimo su vaikais strategijų“ (Cunha, Antunes 2020: 125). Tai svarbus atradimas, kurį verta išskirti ir taikyti kuriant spektaklius mažiems vaikams. Taip pat įdomus pastebėjimas, kad kūdikių ir vaikų dėmesį patraukia humoro elementai. Atskirai kalbama apie praktiką vaikus paruošti spektakliui, į kurią įsitraukdavo lopšelio-darželio

auklėtojos. Šio tyrimo duomenys atskleidė, kad pasikeitė aktorių požiūris į kūdikius ir mažus vaikus bei jų pačių darbą. Aktoriai pripažino vaikus kaip lygiaverčius partnerius ir pamatė realias galimybes labiau įtraukti vaikus į procesą. Tai svarbus atradimas, patvirtinantis šios teatro formos kitiškumą ir išskirtinumą.

Apibendrinant ir papildant sąrašą apie kūrybos mažiems vaikams specifiką, galima paminėti tokius Portugalijos teatro „Teatro de Biombo“ atrastus pastebėjimus:

- **Komunikavimas.** Aktoriai ir režisierius akcentuoja fizinio prisilietimo, akių kontakto, šypsenos, veido išraiškos, komunikavimo per objektus svarbą;
- **Sceninė raiška.** Be vaidybos, čia svarbūs šokio, dainavimo, muzikavimo įgūdžiai;
- **Vaikų įsitraukimas.** Kūdikiai ir maži vaikai įsitraukia per kūno judesius, balsą, emocinę išraišką. Kartais vaikai stebi, kartais įžengia į erdvę, mėgdžioja aktorius, siūlo veiksmus;
- **Visi atlikėjai, visi žiūrovai.** Ir vaikai, ir aktoriai gali stebėti vieni kitus, mėgdžioti, veikti, improvizuoti, kurti drauge.

Iš aptartų gerosios praktikos pavyzdžių matoma, kad spektaklių kūryba mažiausiems žiūrovams sunkiai paklūsta bendriesiems kanonams, neįsirišama į vieną bendrą struktūrą, nors turi tuos pačius atsikartojančius elementus, kurių svarbiausias – pagarba vaiko laisvei rinktis. Kuriant mažiems vaikams galima prisiminti keletą svarbių dalykų:

- **Paprastumas.** Maži vaikai trumpiau sutelkia dėmesį. Jiems neaktualūs sudėtingi siužetai. Jie „nenukrito“ etninių metaforų. Tad veiksmas turi būti paprastas ir lengvai sekamas.
- **Vizualumas.** Maži vaikai nemėgsta vizualiai skurdaus teatro. Jie labiau reaguoja į vizualinius dirgiklius, tokius kaip spalvingi kostiumai ir rekvizitai, objektai, garsai. Vaikams reikia suteikti galimybę visa tai patirti.
- **Interaktyvumas.** Vaikai mėgsta dalyvauti veiksmo, todėl reikia apsisvarstyti galimybę į spektaklį įtraukti interaktyvių elementų, tokių kaip muzikavimas, judėjimas, žaidimas drauge ar savarankiškai.
- **Saugumas.** Vaikams iki trejų metų pirmiausia svarbūs fiziologiniai poreikiai. Vaikas turi jaustis saugus ir saugus. Mamoms dera priminti, kad prieš spektaklį pažindytų vaikelius, o prireikus tai padarytų ir spektaklio metu.

- **Aplinka.** Reikia pasirūpinti, kad pasirodymo erdvė būtų saugi ir patogiai mažiems vaikams. Tam reikia gerai apšviestos ir nepavojingos erdvės.
- **Kantrybė.** Vaikams gali prireikti daugiau laiko, kad suprastų spektaklį ir jį reaguotų, todėl reikia būti kantriems ir skirti jiems pakankamai laiko įsitraukti į spektaklį.
- **Džiaugsmas.** Svarbiausia nepamiršti linksmitis ir mėgautis teatro mažiems vaikams kūrimo procesu. Jie galės pajusti atlikėjų energiją ir entuziazmą, o tai padės padaryti pasirodymą patrauklesnį ir malonesnį.

Kūrėjams tereikia pasirinkti, kuriomis gairėmis vadovautis savo kūryboje ir kokias atrasti visai naujas, autentiškas, ženklinančias individualias išvalgas savo meninėje ir tyrimų praktikoje, kurių pagrindinis kūrybinis instrumentas – vaiko vystymosi gairių išmanymas.

1.3. Vaikų iki penkerių metų psichofizinės raidos ir meninės raiškos sąsajų svarba

Vienas svarbiausių teatro mažiems vaikams kūrybos uždavinių yra raidos psichologijos išmanymas. „Per pirmuosius penkerius gyvenimo metus įvyksta daugiau pažintinių, socialinių, emocinių bei fizinių pokyčių nei bet kuriuo kitu žmogaus vystymosi etapu“ (Lamb 2015; Piaget Inhelder 1969; Ristic, Enns 2015, pgl. Goldstein, Kapstein 2019: 53). Benas Fletcheris-Watsonas ir kt. (2014) straipsnyje „Iš lopšio į sceną: kaip vaizduojamojo meno patirtis yra pritaikyta kūdikių ir mažų vaikų raidos galimybėms“ teigia, kad „vystymosi gairių žinojimas yra galinga priemonė, kuriant darbus jauniausiai auditorijai. Pasirengimas eksperimentuoti susijęs su naujausių tyrimų išmanymu. Tačiau tos žinios turėtų būti naudojamos ne kaip nurodymai ar formulės, o kaip tramplinas link vis patrauklesnių ir įtaigesnių teatro formų jauniausiai auditorijai“ (p. 143). Pastarajame straipsnyje autoriai teigia, kad teatras naujagimiams išlieka rečiausia TVY forma ir pateikia pirmųjų trejų metų raidos ypatybes per kognityvinių, fizinių ir socialinių gebėjimų prizmę (Fletcher-Watson 2014: 135).

1.3.1. Vystymosi gairių, kaip kūrybinio instrumento, pasitelkimas

Pasak Jeanne Klein ir Shifros Schonmann (2009), „kiekvienas meninis laikotarpis, judėjimas ir filosofija bandė suformuluoti meninį idealą, tačiau kiekvienas kultūrinis laikotarpis savo estetinėms nuostatoms suteikė naujovių, turinčių didelę įvairovę istoriniuose laikotarpiuose ir tarp kultūrų“ (p. 60). Teatro kūrėjai ir kritikai dažnai ginčijasi, kas labiausiai

patinka vaikams teatre. Dėl šios priežasties tyrėjos bandė surasti vaikų estetinius kriterijus – juos pristato straipsnyje „Teoriniai estetiški sandoriai nuo vaikų kriterijų vertės iki teatro jaunajai auditorijai“. Dviejuose tarptautiniuose vaikų teatro festivaliuose, vykusiuose Haifoje (Izraelis), suaugusiųjų ir vaikų (nuo 6 iki 13 metų) kritikų buvo paprašyta įvertinti ir skirti prizus geriausiems spektakliams. Abiem atvejais vaikai kaip geriausią spektaklį išskyrė tą, kurį suaugusieji pasirinko kaip blogiausią, ir atvirkščiai. Dėl to tyrėjai siūlo išplėtoti suvokimą apie vaikų teatrą kaip unikalią meno formą, turinčią savų taisyklių ir koncepcijų rinkinį (Klein, Schonmann 2009: 60–72).

Susan Elsley ir Christina McMellon (2010) mokslinės literatūros apžvalgoje „Pradėti jaunam? Vaikystės patirties ir suaugusiųjų įsitraukimo į kultūrą ir mokslą sąsajos“ išsiaiškino, kad susidūrimas su menu vaikystėje daro įtaką suaugusio žmogaus įsitraukimui į kultūrinį gyvenimą. Įtaką daro daugybė kintamųjų, įskaitant šeimos pagalbą, socialines ir ekonomines aplinkybes ir kt. Išsamesni tyrimai kultūros srityje rodo, kad „teigiama ankstyvoji meninė patirtis, šeimos dalyvavimas kultūrinėje veikloje, meninių renginių kokybė, vaikystėje suformuoti lankymosi įgūdžiai tęsiasi suaugus ir tampa suaugusiųjų varomąja jėga įsitraukiant į meno ir kultūros lauką“ (p. 19–20). Tačiau tyrėjų grupė taip pat pabrėžia, kad „detalių tyrimų apie konkrečių sričių patirties vaikystėje poveikį suaugusiojo gyvenimui vis dar labai trūksta ir, didėjant skaitmeninių technologijų svarbai, būtina imtis kultūros ir neformalių mokslų tyrėjams atsižvelgti į sparčiai kintančią padėtį ir vykdyti savo lauko tiriamąją veiklą“ (Elsley, McMellon: 34).

„Emocijų valdymo įgūdžiai gali būti pozityvaus ir socialinio elgesio pagrindas“ (Eisenberg et al., 2009, pgl. Goldstein 2016: 10). Thalia R. Goldstein ir Matthew D. Lerner (2016) teigia, kad vaidybiniai žaidimai daro teigiamą įtaką vaikų emocijų valdymo įgūdžiams. Autoriai pristato tyrimą, kuriame 4–5 metų vaikai 8 savaites dalyvavo teatro pamokose, kuriose buvo koncentruojamasi į žaidimus, susijusius su uždraminimo veikla (angl. *overacting*). Atliekant užduotis, vaikams reikėdavo ne persikūnyti į konkretų personažą, o išlikti savimi. Vaikai vaidybinėje veikloje fiziškai ir emocionaliai turėjo galimybę išbandyti kitų asmenų elgesį, patirti situacijas, kuriose patiems atsidurti būtų pernelyg baugu ir svetima. Šio tyrimo metu buvo įrodyta, kad tokia veikla „teigiamai paveikė vaikų emocinį intelektą: emocijų valdymą, savęs suvokimą, ir galimai yra būdas pagerinti vaiko emocinį vystymąsi, socialinius įgūdžius, o tai yra itin svarbu socialinei raidai ir akademiniame gyvenime, ir vėlesniais gyvenimo metais“ (Jackevičiūtė, Klezys 2022, pagal Goldstein ir Lerner 2016).

Vienas svarbiausių šios teatro formos kūrybos uždavinių yra vaiko raidos psichologijos išmanymas: „Per pirmuosius penkerius gyvenimo metus įvyksta daugiau pažintinių, socialinių,

emocinių bei fizinių pokyčių nei bet kuriame kitame žmogaus vystymosi taške“ (Lamb 2015; Piaget, Inhelder 1969; Ristic, Enns 2015, pgl. Goldstein, Kapstein 2019: 53).

Benas Fletcheris-Watsonas ir kt. (2014) straipsnyje „Iš lopšio į sceną: kaip vaizduojamojo meno patirtis yra pritaikyta kūdikių ir mažų vaikų raidos galimybėms“ teigia, kad „vystymosi gairių žinojimas yra galinga priemonė kuriant darbą jauniausiai auditorijai. Pasirengimas eksperimentuoti susijęs su naujausių tyrimų išmanymu. Tačiau tos žinios turėtų būti naudojamos ne kaip nurodymai ar formulės, o kaip tramplinas link vis patrauklesnių ir įtaigesnių teatro formų jauniausiai auditorijai“ (p. 143).

Thalia R. Goldstein ir Adrienne Kapstein (2019) straipsnyje „Kūrybinis stebuklas: teatro mokymas pačiai jauniausiai auditorijai bendradarbiaujant su raidos psichologija“ pateikia išsamią šios teatro formos raiškos analizę gretinant raiškos elementus su raidos psichologijos pavyzdžiais. 1 lentelėje pateikiamas vaiko raidos psichologijos ir teatro mažiems vaikams elementų sąsajos.

1 lentelė. Vaiko raidos psichologijos ir teatro mažiems vaikams elementų sąsajos (sudarė Goldstein, Kapstein 2019: 59)

Teatro mažiems vaikams elementai ir spektaklių pavyzdžiai	Vaiko psichofizinės raidos požymiai
Greito ryšio tarp žiūrovo ir atlikėjo / tiesioginio įsitraukimo užmezgimas naudojant įspūdingas ir jaukias / intymias vaidinimo erdves. Kai atlikėjo veiksmas yra pagrindas spektaklio patyrimui. „Oogly Boogly“ (Dartnell & Morris, National Theatre, 2003), „Baby Balloon“ (Webb, Oily Cart, 2006), „This [Baby] Life“ (Chance, Sally Chance Dance, 2012).	Istorinės ir šiuolaikinės kognityvinės, socialinės ir emocinės raidos teorijos bei vystymosi ir mokymosi skirtumai. Pagrindiniai suvokimo ir gebėjimo integruoti daugiau jutiminius / daugiamodalius išgyvenimus tyrimai. (Modalinis (plg. modalus): 1. lingv. susijęs su kalbančiojo požiūriu į kalbamo dalyko tikrumą ir jo santykį su tikrove, paprastai pasakomu veiksmožodžio nuosakomis, dalelytėmis, pvz., <i>turbūt, taigi</i> , prieveiksmiais, intonacija, loginiu kirčiu arba pirminės reikšmės netekusiais žodžiais, pvz., <i>aišku, žinoma, rodos</i> ; 2. susijęs su objekto egzistavimo būdu. (Lietuvių kalbos žodynas)
Vaidinimo patirtys, kviečiančios įsitraukti ir patirti socialinę sąveiką keliomis kryptimis (atlikėjas – auditorijai; auditorija – auditorijai; auditorija – globėjui; globėjas – globėjui). „Baby Chill“ (Kyle, Starcatchers, 2010), „How High the Sky“ (Giles & Wilson, Polyglot Theatre, 2012), „Baby Space“ (Thelander 2011).	Pagrindinis socialinės sąveikos ir socialinės komunikacijos vystymas, sutelktas dėmesys. Tėvystės teorijos ir tipai. Vaikų ir tėvų ryšiai bei prisirišimo tipai. Pasitikėjimas kitais ir tėvų įtraukimas tyrinėjant aplinką.
Dramatiškos struktūros įvairovė (tradiciniai simboliais paremti linijiniai siužetai yra mažiausiai paplitę struktūriniai įrankiai tarp itin jaunų žiūrovų (TVY), įskaitant teminius tyrinėjimus; trumpų	Kūdikių ir vaikų supratimas apie istorijas, pasakojimus ir priežastinius ryšius. Priežasties ir pasekmės kognityvinių modelių supratimas ir kūrimas.

veiksmų ar įvykių serija arba „incidentų dramaturgija“ (Reiniger, 2014); pažįstami ritualai arba rutinos, arba sąveika su pačia spektaklio erdve. Epizodinė struktūra, kurioje kiekviena akimirka yra teatriškai turtinga ir kuria galima mėgautis nepriklausomai nuo didesnio dramaturgijos lauko.	
„Egg and Spoon“ (Lynch, Theatre Lyngo, 2003), „Mrs. Sun and Mr. Moon Make Weather/Frau Sonne und Herr Mond machen Wetter (Reiniger & Wagner, Puppentheaters am Theatre Jungen Generation, 2007), „Babble“ (Newell, Replay Theatre, 2013), „Wink“ (Jost, Spellbound Theatre, 2011).	
Neverbalinis arba labai ribotas kalbinio teksto vartojimas.	Vaikų neverbalinio bendravimo ir metaforinio teksto, įskaitant humorą, supratimo ugdymas.
„White“ (Robertson, Catherine Wheels, 2010), „Shadow Play“ (Shmidt-Chapman, Trusty Sidekick, 2012), „My House“ (Manley, Starcatchers, 2007).	
Daugiajutimiškų elementų kūrimas ir naudojimas istorijų pasakojime.	Pagrindiniai suvokimo raidos procesai, įskaitant pripratimo ir nepripratimo struktūrą prie suvokimo elementų.
„In a Pickle“ (Webb, Oily Cart, 2012), „Campfire“ (Lott, Trusty Sidekick, 2017).	
Teatro elementų, tokių kaip kartojimas, ritualas, nustebinimas, įtraukimas.	Pratinimas ne tik prie suvokimo, bet ir prie veiksmo. Nuobodulys ir gebėjimas orientuotis į pokyčius aplinkoje. Gebėjimas fokusuoti dėmesį ir darbinę atmintis.
„Plop“ (Haren, Windmill Theatre, 2009), „From Point A to Point B“ (Kilpatrick, Alrutz, 2015).	
Lėlių naudojimas, manipuliavimas objektais ir fizinė komedija.	Vaikų supratimas apie vaizdavimą ir daikto pakeitimą, įsitraukimas į apsimitimą ir kognityvinis vaizduotės supratimas.
„Grug“ (Haren, Windmill Theatre, 2010), „Bout a Bout“ (Montefusco, Le Clan des Songes, 2016), „Potato Needs A Bath“ (Manley & Reppe, Polka Children's Theatre, 2009).	

1.3.2. Raidos požymių ir meninės raiškos dermės galimybės

Vienas svarbiausių šios teatro formos kūrybos uždavinių yra vaiko raidos procesų išmanymas ir gebėjimas tomis žiniomis pasinaudoti kuriant spektaklius. Toliau tekste glaustai bus pristatytos 5 dominuojančios psichologijos teorijos (psichoanalitinė, psichosocialinė, kognityvinė, bihevioristinė ir sociokultūrinė), kurias, remdamasi tokių autorių, kaip R. Žukauskienė (2012), B. Coste (2009), J. Durran (2012), A. Faber ir E. Mazlish (2012), R. Juknevičienė (2012), F. Riemann (2004), S. Lesinskienė ir V. Karalienė (2008), M. R. Sanders (2010) ir kt. įžvalgomis, straipsnyje „Tėvų, auginančių ikimokyklinio amžiaus vaikus, pozityviosios tėvystės suvokimas“ aptaria edukologijos mokslų daktarė, LEU

Socialinio ugdymo katedros vedėja, VDU Švietimo akademijos docentė, paskaitų pozityvios tėvystės, darbo su šeima metodikos tema lektorė Sigita Burvytė (2016). Pastaroji autorė Lietuvoje žinoma kaip aktyvi praktikė, vedanti grupinius užsiėmimus, teikianti individualias konsultacijas tėvams, pedagogams ir kitiems ugdytojams vaikų ugdymo klausimais. Šios autorės straipsnių medžiaga bei įžvalgomis bus pasinaudota šiame ir kituose skyriuose ieškant sąsajų tarp vaiko raidos ir meninės raiškos.

Remiantis **psichoanalitine** teorija (pradininkas S. Freudas), vaiko raida skirstoma į 3 etapus. Juos sudaro *id*, *ego* ir *superego* komponentai. Kūdikui iki vienerių metų pasireiškia tik *id* komponentas. „Jis lengvai pravirksta, netenka kantrybės, jam gali pasireikšti pykčio priepuoliai, kai jis kuo nors nepatenkintas. Kai kūdikis ko nors nori, jis nori to dabar“ (Žukauskienė 2012: 51). *Ego* ir *superego* išsivysto vėliau. *Ego* apima maždaug 1–3 metų amžiaus laikotarpį. „Prasidėjus Ego raidai, vaikas pamažu sužino, kad egzistuoja ir kiti žmonės, ir kad kai kada tenka palaukti, kol jo norai bus įvykdyti“ (ten pat: 52). Šiuo etapu vaikas mokosi rasti kompromisą tarp vidinių norų ir išorinio pasaulio galimybių. Vaikui sulaukus 4–5 metų amžiaus ima formuotis *superego* struktūra. Tuo metu vaikas ima suprasti, kas yra „gerai“ ir „blogai“. Ima reaguoti į draudimus. „Ego skatina vaiką ieškoti kompromisų tarp vidinių norų ir realių galimybių. Superego apima siekimus ir draudimus, kurie reguliuoja vaiko gyvenimą“ (Burvytė 2016: 8).

Psichoanalitinės S. Freudo teorijos išmanymas leidžia geriau pažinti ir suvokti mažojo žiūrovo poreikius. Remiantis šia teorija, galima daryti keletą prielaidų apie spektaklių kūrimo specifiką. Turimos žinios skatina pagrįstai brėžti amžiaus riboženklį tarp meninės produkcijos, skirtos iki trejų ir nuo trejų metų vaikams. Mat vos trejų sulaukę mažyliai pasižymi tik *id* ir *ego* struktūros apraiškomis, tad meniniai sprendimai turėtų būti nukreipti taip, kad atlieptų jų brandos poreikius. Tikėtina, kad šio amžiaus vaikai nė kiek nenusėdės vietoje, jei to nenorės. Į tėvų drausminimus reaguos audringai ir pasipriešindami. Vadinasi, kuriant sceninį veiksma reikia numatyti, kad mažyliai judės po erdvę ten, kur nori, ir tada, kada nori. Paėmę scenografijos elementus, nenorės jų grąžinti, nesidalins jais su kitais vaikais, norės viską pasiimti sau. Reikalaujant iš jų priešingo veiksmo, vaikai paprasčiausiai ims pykti, verkti, rėkti ir spektaklis tiesiog nebegalės tęstis dėl triukšmo ir tėvus apėmusio nerimo dėl savo mažylių elgesio. Tik vyresniems kaip treji metai vaikams jau galima siūlyti tokias menines struktūras, kaip scena – stebėjimui ir scena – žaidimui, ir tikėtis, kad vaikai, užuot visą laiką scenoje šokę drauge su aktorais, reikiamu metu atsīsės į savo vietas ir toliau stebės veiksmą. 3–5 metų vaikams jau galima siūlyti kūrybinius žaidimus, turinčius aiškią struktūrą ir konstruktyvias taisykles (pavyzdžiui, dabar skambiname barškučiais, o dabar nutylame, dabar visi kartu

trepsime, o dabar sustojame, dabar pasiimame perkusines lazdeles ir grojame, o dabar jas gražiname atgal į krepšį).

Psichosocialinė teorija kalba apie tam tikras „krizes“, būdingas skirtingiems raidos etapams. Šios teorijos pradininkas E. Eriksonas išskiria aštuonis raidos etapus. Kalbant teatro mažiems vaikams kontekste aktualios bus pirmosios trys: (1) saugumas–nesaugumas (nuo gimimo iki 1 m.); (2) savarankiškumas–gėda (1–3 m.); (3) iniciatyvumas–kaltė (3–6 m.). Pasak Eriksono, kiekvienoje „krizėje“ vaikas mato du sprendimus ir tarp šių dviejų sprendimų turi surasti pusiausvyrą, kuri neleistų vaikui nuklysti į kraštutinumus (pagal Burvytė 2016: 44).

Spektaklių kūrybinė komanda, išmanydama šios teorijos esmę, supras, kad nėra reikalo skubinti vaikus atlikti vienų ar kitų veiksmų arba tikėtis, kad vienerių metų vaikas į sceninį veiksmą reaguos ir įsitrauks taip kaip trimetis. Tai dar kartą pagrindžia idėją apie meninės produkcijos paskirstymo riboženklių pagal vaiko amžių bei skatina mąstyti apie skirtingą sceninę raišką ir kūrybinių sprendimų pasirinkimus skirtingo amžiaus vaikams, grupuojant auditoriją labai nedideliais amžiaus intervalais: 0–18 mėn., 6–24 mėn., 1–3 m., 3–5 m. ir kitos amžiaus variacijos, priklausomai nuo kūrėjų pasirinktų meninių sprendimų.

Kognityvinės teorijos žymiausias atstovas J. Piaget, analizuodamas žmogaus psichologiją, pabrėžė intelekto raidą. Jis išskyrė 4 pagrindinius pažintinius, su žmogaus mąstymu susijusius etapus. Pasak šios teorijos šalininkų, būtent dėl intelektinės brandos vienaip elgiasi ikimokyklinukai, o kitaip – mokyklinio amžiaus vaikai (pagal Burvytė 2016).

Akivaizdu, kad ši teorija taip pat patikina spektaklių vaikams kūrėjus, kad teatro produkcija vaikams negali apimti visų amžiaus tarpsnių. Dėl intelekto, brandos, pažintinių funkcijų vienoks teatras patrauklus mažesniems ir visai kitoks vyresniems vaikams. Ikimokyklinukams galima siūlyti teatro pažinimą per patyrimines veiklas, įtraukiant visas jusles, kviečiant dalyvauti ir fiziškai įsitraukti į sceninį veiksmą. Kuriant spektaklius vyresniems, sulaukusiems mokyklinio amžiaus, vaikams jau galima apeliuoti į intelektinį veiksmo vertinimą, siūlyti analitinio mąstymo reikalaujančius dramaturginius įvykius, analizuoti priežasties ir pasekmės dėsnius ir t. t.

Biheavioristinės teorijos atstovas psichologas A. Bandura teigė, kad „žmogus elgesio gali išmokti <...> stebėdamas kito žmogaus pavyzdį (modelį). Jis pabrėžė, kad tėvų vaidmuo formuojant naują vaiko elgesį yra labai svarbus, kadangi vaikas tapatinasi su jais ir siekia juos atkartoti“ (pagal Burvytė 2016: 44).

Tai labai aktuali informacija spektaklių kūrėjams. Joje užkoduota žinia kreipia kūrėjų žvilgsnius į meninių sprendimų paieškas, kokiomis priemonėmis ir būdais į spektaklio veiksmą įtraukti tėvus, kurių elgesio modelius galėtų kartoti vaikai. Nežiūrint į tai, kad spektaklis

kuriamas vaikams, tėvai yra pagrindiniai „laidininkai“, per kuriuos kūrėjai gali pasiekti vaikus. Ši informacija ypač svarbi šio tyrimo kontekste. Tai plačiau šiame doktorantūros projekte aptariama analizuojant spektaklių kūrybinius procesus.

Sociokultūrinę teoriją suformavo psichologas L. Vygotskis, teigęs, kad vaikai patys formuoja naujas žinias, o ne kartoja tai, kas jiems iš anksto pateikta. Tačiau kartu pabrėžiama aplinkos, kurioje vaikas auga, svarba ir poveikis. Pasak autoriaus, „Didelę įtaką vaiko mąstymui daro ir socialinė aplinka. Nuo to, kokioje socialinėje aplinkoje vaikas auga („raštingoje“ ar „neraštingoje“), priklauso, kokius pažintinius gebėjimus įgis. Ugdant vaiką socialiai „raštingoje“ aplinkoje, jo mąstymas vystysis sparčiau, įgyti įgūdžiai leis lengviau įsitvirtinti visuomenėje“ (pagal Burvytė 2016: 45).

Pastarąją psichologo mintį būtų galima perfrazuoti ir vietoje „raštingos“ aplinkos vartoti „kultūringos“ aplinkos sąvoką ir svarstyti apie teigiamą tokios aplinkos poveikį suaugusio žmogaus įsitvirtinimui kultūringoje visuomenėje. Ši psichologinė teorija pabrėžia ankstyvos kultūrinės patirties svarbą viso gyvenimo kontekste bei kviečia ieškoti patyrimui tinkamų ir raidos tarpsnių psichologiją atitinkančių kūrybinių sprendimų.

Pastarajame straipsnyje autorė pateikia pirmųjų šešerių metų vaiko raidos sritis (fizinę, pažintinę, psichosocialinę) ir aprašo įgytus gebėjimus (2 lentelė.). Vėliau darbe šie požymiai bus svarbūs aptariant meninio tyrimo metu pastebėtas išvalgas apie meninės raiškos elementų ir raidos sąsajų galimybes.

2 lentelė. Vaiko raidos sritys ir įgyti gebėjimai per fizinės, pažintinės, psichosocialinės raidos prizmę (sudaryta S. Burvytės 2016: 46)

Vaiko amžius	Vaiko raidos sritys (fizinė, pažintinė, psichosocialinė raida) ir įgyti gebėjimai
0–1 mėn.	<i>Fizinė raida:</i> vaikas sugeba mosuoti rankutėmis ir gali trumpam sugriebti žaislą; išsivystę skonio, uoslės, klausos, judėjimo pojūčiai; išsivysčiusios vidurinės ir pailgosios smegenys. <i>Pažintinė raida:</i> stebi daiktą, kai jis yra regėjimo lauke. <i>Psichosocialinė raida:</i> veido mimika parodo susidomėjimą, skausmą, laimę ir pasibjaurėjimą.
1–4 mėn.	<i>Fizinė raida:</i> gulėdamas ant pilvo kūdikis geba pats pakelti galvą ir apsiversti; bando siekti šalia esančių daiktų. <i>Pažintinė raida:</i> seka įdomų daiktą akimis; pradeda pažinti šeimos narius. <i>Psichosocialinė raida:</i> formuojasi subjektyvusis aš; veido mimika išreiškia pyktį ir liūdesį; vaikas skiria kitų žmonių reiškiamas emocijas.
4–8 mėn.	<i>Fizinė raida:</i> valgo ir miega reguliariai; gali valgyti kietą maistą; sulaukęs 7 mėn. gali sėdėti savarankiškai, pradeda ropoti. <i>Pažintinė raida:</i> pradeda mėgdžioti kitų žmonių veiksmus; skiria savo vardą ir į jį reaguoja; skiria nepažįstamus žmones ir gali dėl to susierzinti; „čiauška“. <i>Psichosocialinė raida:</i> susiformuoja prierašumas; pamatęs svetimus žmones pajunta baimę; jaučiasi saugus su svarbiausiu globėju; atsiranda veido išraiška, rodanti baimę.

9–12 mėn.	<i>Fizinė raida:</i> sulaukęs 9 mėnesių bando stotis, o sulaukęs 1 metų jau vaikšto pats; pats bando nusirengti; geba perimti daiktus iš vienos rankos į kitą ir parodo, kuria ranka patogiau ką nors daryti. <i>Pažintinė raida:</i> taria pirmuosius žodžius; naudoja priemones tikslui pasiekti; mokosi mėgdžiodamas; supranta daiktų pastovumą. <i>Psichosocialinė raida:</i> visiškai susiformuoja subjektyvusis aš; mėgina pelnyti kitų žmonių šypseną.
12–18 mėn.	<i>Fizinė raida:</i> mergaičių dažniausiai geriau išvystyta smulkioji, berniukų – stambioji motorika; vaikas išmoksta bėgioti; geba suaugusiajam paridenti kamuolį. <i>Pažintinė raida:</i> mėgdžioja du veiksmus; žodyną sudaro apie 50 žodžių. <i>Psichosocialinė raida:</i> jaučia mažesnę baimę pamatęs svetimus žmones; silpnėja nerimas dėl išsiskyrimo.
18–24 mėn.	<i>Fizinė raida:</i> pats valgo; atsispirdamas abiem kojomis pašoka nuo žemės; užlipa ir nulipa laiptais. <i>Pažintinė raida:</i> kalba; žaidžia vaidmenų žaidimus; žodyną sudaro daugiau kaip 300 žodžių. <i>Psichosocialinė raida:</i> pripažįsta save; atsiranda veido mimika, reiškianti pasididžiavimą, sumišimą ir gėdą.
2–4 metai	<i>Fizinė raida:</i> išlaiko pusiausvyrą stovėdamas ant vienos kojos; vaikšto pasistiebęs ant pirštų galų; tobulėja tiksli rankų veikla. <i>Pažintinė raida:</i> pradeda suprasti simbolius; žodyną sudaro 600 žodžių; skiria kūno paviršių (pvz., kietas, minkštas ir pan.); susiformuoja klausa ir kalba. <i>Psichosocialinė raida:</i> pradeda skirti „gera“ ir „bloga“; stabilizuojasi lyties suvokimas; žaisdamas pirmenybę teikia tos pačios lyties draugams; save apibūdina pagal ūgį, lytį, amžių.
4–6 metai	<i>Fizinė raida:</i> proporcingai didėja svoris ir ūgis; turi visus (20) pieninius dantis; rašo, piešia, spardo ir gauda kamuolį. <i>Pažintinė raida:</i> žodyną sudaro 15 tūkst. žodžių; perpranta gramatiką, foneminę kalbos lygmenį; stabilizuojasi intelekto koeficiento rezultatai; svarbu lavinti vaiko savarankiškumo įgūdžius. <i>Psichosocialinė raida:</i> užsimezga pastovios draugystės; suvokia asmenį.

Vaiko psichofizinės raidos teorijų žinojimas gali suteikti papildomų idėjų, kaip organizuoti kūrybinį procesą, kokias menines priemones pasirinkti, kaip veikti aktoriams, kaip vertinti vaikų reakcijas spektaklio metu, ko tikėtis, kaip komunikuoti su tėvais. Visai kūrybinei komandai suvokiant egzistuojančių psichologijos teorijų esmę, galima jas taikyti spektaklių kūrybos procesuose. Jau minėtas teatro vaikams tyrinėtojas Benas Fletcheris-Watsonas ir kt. (2014) straipsnyje „Iš lopšio į sceną: kaip vaizduojamojo meno patirtis yra pritaikyta kūdikių ir mažų vaikų raidos galimybėms“ teigia, kad „vystymosi gairių žinojimas yra galinga priemonė, kuriant darbą jauniausiai auditorijai. <...> Tačiau tos žinios turėtų būti naudojamos ne kaip nurodymai ar formulės, o kaip tramplinas link vis patrauklesnių ir įtaigesnių teatro formų jauniausiai auditorijai“ (p. 143).

1.4. Teatro vaikams iki 5-erių metų probleminiai aspektai Lietuvoje

Aptarus kūrybos mažiausiems žiūrovams teorines prielaidas, gerosios praktikos pavyzdžius, psichofizinės raidos ir meninės raiškos sąsajų galimybes – svarbu apibrėžti atliekamo meninio tyrimo lokalų kontekstą ir įsivardinti probleminius aspektus, lydinčius šią teatro formą Lietuvoje. Žinia, kad kūryba nevyksta vakuume. Ji sukoncentruota į specifinį kultūrinį kontekstą, istoriją, tradicijas, paveldą, jau susiformavusias elgsenas ir turimus kultūros vartojimo įgūdžius. Iš vienos pusės visa tai, kas sukaupta, kaip tradicija, gali padėti vystyti naujai teatro formai, tačiau iš kitos pusės – visa tai gali tapti kliūtimi ir prieštarauti tam, kas kol kas dar nėra kultūriškai įprasta. Tad svarbu įsivardyti ir suvokti, su kokiomis kliūtimis susiduriama įgyvendinant meninį tyrimą ir apskritai kuriant teatrinę patirtį patiems mažiausiems Lietuvoje.

1.4.1. Konstruktyvaus grįžtamojo ryšio stoka

Kūrybinių gairių trūkumas menininkams tėra vienas šios temos probleminių aspektų. Jis iš dalies aptartas ir įvardytas ankstesniuose tekstuose. Prie jo dar bus grįžta, tačiau probleminių aspektų, turinčių įtakos kūrybos procesui, jo dalyviams ir meniniam rezultatui, yra kur kas daugiau. Kaip didžiausią problemą vertėtų įvardyti patį požiūrį į teatrą vaikams. Net turint geriausius kūrybinius instrumentus ir žinių, kaip sukurti kokybišką meninį produktą šio amžiaus auditorijai, didelių pokyčių šioje srityje negalima tikėtis, kol nepasikeis pats požiūris į teatrą vaikams. Požiūris leidžia formuotis grįžtamajam ryšiui iš profesionalų lauko, tikėtis prioriteto skirstant lėšas spektakliams kurti, paskatina viešąją komunikaciją su tiksline auditorija. Kol kas šie aspektai yra siekiamybių sąrašė. Nepaisant fakto, kad pasaulyje ankstyvasis teatras vaikams skaičiuoja penktą dešimtmetį, Lietuvoje ši teatro forma dar tik įgauna pagreitį. Prieš 15 metų pirmą kartą spektaklius mažiausiems Lietuvos žiūrovams pristatė šiuolaikinio šokio spektaklių choreografė Birutė Banevičiūtė ir teatras „Dansema“. Vis tik ženklusis įsitvirtinimas teatro rinkoje pastebimas vos keletą metų.

2019 m. Scenos meno kritikos asociacija inicijavo ir pristatė LTKT finansuojamą scenos meno statistikos projektą „Lietuvos teatras skaičiais“ (<https://smka.lt/veikla/apie-projekta/>). Projektas išsamiai tyrinėja 2015–2019 metais (naujesnio tyrimo duomenų dar nėra) Lietuvos teatrų veiklos rodiklius, finansavimo šaltinius ir kt. Šis tyrimas aktualus vaikų teatro aptarimo aspektu. Tyrime minima, kad „Spektakliai vaikams per ketverių metų laikotarpį sudarė beveik 25 % naujų pastatymų, skirtingais metais šis procentas varijuoja, bet išlieka daugmaž stabilus.“ (Jašinskaitė 2019,

https://menufaktura.lt/?m=1052&s=68980&fbclid=IwAR3LKge5Dbb8aRCKNxd0gO2pjLMI RWEfd_IYxAH7m51XWrz8DBNIOVWJ7AE). Tokie skaičiai rodytų, kad naujai sukuriamų spektaklių vaikams yra sąlyginai nemažai, tačiau vaikai čia įvardijami bendrąja prasme, neskirstant jų pagal amžiaus grupes. Jau ne kartą aptarta, jog vaikų amžius turi būti pagrindinis meninės raiškos atskaitos taškas, nes vienerių metų ir dešimties metų vaikų poreikiai labai smarkiai skiriasi. Taigi išlieka klausimas, kur šioje statistikoje atsiduria teatro produkcija vaikams iki penkerių metų. Tyrimo autorė, kalbėdama apie teatrą vaikams ir analizuodama duomenis, suabejoja ir kelia tokius klausimus:

1. „<...> kas – teatras ar jo veiklą analizuojantis kritikas – turėtų įvardyti spektaklio tikslinę grupę?
2. <...> ar užtenka pasakyti, kad tai – spektaklis vaikams, ar reikėtų žiūrėti pagal vaikų amžių – 3–5 m. vaikai, 8–10 m. vaikai ir pan.?
3. <...> kas turėtų būti atsakingas už tokio įvardijimo galiojimą, patikimumą?“ (Jašinskaitė 2019).

Tai labai svarbūs klausimai tiek dėl atsakymų, kurie čia neįvardyti, tiek dėl paties fakto, kad tokie klausimai tebekeliami teatro kritikų inicijuotame projekte. Šios klausimų formuluotės rodo, kad vis dar nėra pačioje teatro bendruomenėje vieningo susitarimo, kas yra kas. Į tai verta pasigilinti plačiau.

Svarbu susitarti dėl esminių terminų, žyminčių adresatą, vartojimo. Paprastai pasaulyje visa teatro produkcija vaikams, paaugliams ir jaunimui yra vadinama vienu bendru pavadinimu – **teatras jaunajai auditorijai**. Terminas „jaunajai auditorijai“ nurodo, kad spektakliai yra skirti pilnametystės nesulaukusiems žiūrovams. Taip būtų tikslingiausia įvardinti produkciją, skirtą kūdikiams, ikimokyklinukams, pradinukams, paaugliams ir t. t. Tada svarbu konkrečiai nurodyti amžiaus ribas, nes vaiko raida turi būti esminis atskaitos taškas ir kriterijus parenkant menines priemones, tematiką, raišką, formą, komunikavimo būdus ir kt. Tai pakomentuoja autorės antrąjį klausimą (*ar užtenka pasakyti, kad tai – spektaklis vaikams, ar reikėtų žiūrėti pagal vaikų amžių – 3–5 m. vaikai, 8–10 m. vaikai ir pan.?*). Pasakyti, kad spektaklis yra vaikams, reiškia nepasakyti nieko apie tai, kam jis skirtas. Už paskirstymo patikimumą atsakinga yra kūrybinė komanda. Režisieriai, imdamiesi organizuoti kūrybinį procesą, pirmiausia turi įsivardyti, kokiai amžiaus grupei kuriamas spektaklis, ir nuodugniai ištyrinėti šios auditorijos poreikius. Tuo teatras, skirtas jaunajai auditorijai, ir skiriasi nuo teatro suaugusiems.

Atsakant į pirmąjį teatrologės M. Jašinskaitės klausimą (*kas – teatras ar jo veiklą analizuojantis kritikas – turėtų įvardyti spektaklio tikslinę grupę?*) svarbu paminėti, kad teatrui

kaip institucijai ir kritikui atitenka skirtingos funkcijos. Teatras su kūrybine komanda privalo įvardyti tikslinę auditoriją, taip parodydamas, kad išmano šią teatro formą, yra profesionalus ir jaučia pagarbą jaunajam žiūrovui. Kritikas, savo ruožtu, analizuodamas spektaklį, turėtų aptarti, ar tinkamai pasirinktos meninės priemonės, atsižvelgiant į amžiaus grupę bei kitus svarbius aspektus. Tam reikėtų pasitelkti ne tik meninės raiškos išpildymo, bet ir specifines žinias apie vaikų raidos tarpsnius. Taip atsirastų galimybė palaikyti dialogą tarp kūrėjų ir jų darbus analizuojančių teatrologų. Analizė skatina savistabą, nukreipia pasigilinti į kitus kontekstus, inspiruoja kūrybinei plėtotei. Šiai dienai vis dar labai stinga jaunajai auditorijai skirtos teatro produkcijos profesionalios analizės ir konstruktyvaus grįžtamojo ryšio. Vos kelios teatro kritikės (R. Balevičiūtė, G. Dapšytė, A. Kaminskaitė, K. Steiblytė, D. Zavedskaitė, I. Ragelskienė) yra detaliau paanalizavusios teatro jaunajai auditorijai skirtų reikšmingų įvykių („Danseemos“, „Stalo teatro“ jubiliejai, „Kitoks“ festivalis) ar pavienių premjerų. Tačiau mažiesiems skirtų spektaklių premjerų kasmet įvyksta vis daugiau. Kaip buvo pristatyta tyrime, jos sudaro 25 proc. visos sukurtos teatro produkcijos.

Svarbus ir susirūpinimą keliantis probleminis aspektas – neturėjimas bendro susitarimo profesionalių vertinimo kriterijų aptariant spektaklius mažiausiems žiūrovams. Pasitaiko recenzijų, kuriose mažų vaikų laisvas judėjimas po vaidybinę aikštelę, įvardijamas kaip netinkamas elgesys spektaklio metu. Spektaklių mažiems vaikams formatas yra orientuotas į tokias spektaklio stebėjimo galimybes. Tai susiję su raida, kuomet vaikai pasaulį patiria per judesį, lytėjimą ir kitus pojūčius, kuriuos spektaklių metu kūrėjams svarbu atliepti. Vaiko teisių konvencijos 31 straipsnyje pažymima, kad „vaikas turi teisę <...> užsiimti vaiko amžių atitinkančia žaidybine ir pramogine veikla bei laisvai dalyvauti kultūriniame gyvenime ir mene“ (Jungtinės Tautos, 2012). Taigi maži vaikai, dalyvaudami spektaklyje, turi teisę jį patirti ir jame dalyvauti taip, kaip jie geba šiandien pagal turimus socialinius įgūdžius ir psichofizinę brandą. Tenka išvysti spektaklį, kur įspėjama, kad dėl vaikų saugumo jų į vaidybinę aikštelę leisti negalima ir tik spektakliui pasibaigus jie galės pažaisti scenoje. Tuo būdu siunčiama žinutė, kad teatras – pavojinga ir nesaugi vieta. Tuomet judresnius vaikus mamos tramdo viso spektaklio metu. Pasibaigus jam nepasitenkinimą jaučia ir mamos, ir vaikai. Leidimas vaikams laisvai judėti spektaklio tikrai nesugadintų, o priešingai – padėtų atrasti jo išskirtinumą ir specifiškumą, kuriuo ir yra ženklinami spektakliai vaikams iki penkerių metų.

Svarbus aspektas – šios teatro formos dramaturgijos vertinimas. Dažnai spektaklio mažiems vaikams dramaturgija analizuojama pagal suaugusiems žiūrovams skirtos klasikinės dramaturgijos kriterijus. Tačiau spektaklių mažiems vaikams dramaturgijos specifiškumas siejamas su postdraminio teatro kryptimi: čia dingsta linijinis naratyvas, įsivyrėja abstrakcija,

tampa nebeaktualios veiksmo, laiko ir vietos vienovės, nėra kulminacijos ir atomazgos, daug kas iš anksto neapgalvota ir gali kisti kiekvieną akimirką. Būtent tai ir yra tokios dramaturgijos privalumas, o ne trūkumas.

1.4.2. Meninės produkcijos reprezentacijos keblumai

Kaip pastebėta aukščiau aptartame tyrime, per pastaruosius keletą metų Lietuvos teatrų repertuaruose vis daugiau galima pamatyti naujai sukurtų spektaklių jaunajai auditorijai. Minėtame tyrime nebuvo išsamiau aptarta produkcija, skirta vaikams iki penkerių metų. Todėl šio darbo kontekste buvo įdomu išsiaiškinti, kiek ir kokios pasiūlos jauniausiai auditorijai šiuo metu yra Lietuvos teatrų scenose. Šios apžvalgos metu buvo siekta atsakyti į keletą klausimų:

1. Kiek Lietuvos teatre yra sukurta spektaklių vaikams iki penkerių metų?
2. Kokie teatrai kuria spektaklius vaikams iki penkerių metų?
3. Kaip teatrai reprezentuoja spektaklius vaikams iki penkerių metų?

Siekiant atsakyti į išsikeltus klausimus, buvo išnagrinėti Lietuvos teatrų vaikams ir jaunimui asociacijos ASITEŽAS (angl. *Assitej*) tinklalapyje skelbiami duomenys (<https://assitej.lt>). Čia pažymima, kad šiuo metu asociacijoje yra 35 teatrai. Dauguma jų – nevyriausybės scenos meno organizacijos, keli valstybiniai ir savivaldybių teatrai. Siekiant pamatyti tikslesnį teatro pasiūlos vaikams paveikslą, apžvelgta ir asociacijai nepriklausančių nacionalinių ir nepriklausomų teatrų kūryba (žr. 1 priedą).

Apžvelgus Lietuvoje sukurtas teatro produkcijas vaikams iki penkerių metų statistikos duomenis nustatyta, kad iš 314 spektaklių jaunajai auditorijai, 2022 m. Lietuvoje galima buvo pamatyti 109 spektaklius, skirtus vaikams iki penkerių metų. Tai sudaro 35 proc. visos vaikams skirtos produkcijos, arba kiek daugiau nei trečdalį spektaklių. Kai kurie teatrai neįvardija, kokio amžiaus auditorijai skirta jų produkcija. Prisistatydami jie nurodo, kad kuria vaikams ir jaunimui, tačiau prie informacijos apie konkrečius spektaklius amžiaus nurodyta nėra. Kai kur paminėta, kad spektakliai skirti visai šeimai. Pavyzdžiui, Alytaus miesto teatro repertuare yra 12 spektaklių vaikams. Prie 11-os iš jų nėra nurodytas konkretus amžius. Nacionalinis operos ir baleto teatras rodo 6 spektaklius vaikams. Prie 5-ųjų iš jų nenurodyta amžiaus kategorija. Nepriklausomas „Stalo teatras“ prie 13-os iš 26 spektaklių nenurodo konkretaus jaunosios auditorijos amžiaus tarpsnio. Iš viso tokių spektaklių teatrų repertuaruose yra 73 (23 proc. visos Lietuvos teatro vaikams produkcijos). Galima tik spėti, kad tarp jų nėra spektaklių vaikams iki 5-erių metų. Įprastai teatrai, kuriantys jauniausiai auditorijai, žino pagrindinę taisyklę – amžiaus cenzas tokiuose spektakliuose yra būtinas.



9 paveikslas. Lietuvos teatrų vaikams skirtų spektaklių skaičius 2022 m.

Kai kurie teatrai nurodo tik apatinę amžiaus ribą, nebrėždami viršutinės. Taip tarsi pasakoma, kokie jauniausi žiūrovai gali ateiti į spektaklį, nenurodydami vyriausių žiūrovų amžiaus ribos. 2022 m. atliktos apžvalgos duomenimis, kai kurie teatrai jokios informacijos apie savo produkciją neteikia. Jų internetinės svetainės yra neinformatyvios arba jų apskritai nėra (NVO „Paršiuko Ikaro teatras“, NVO „Baltijos cirkas“, NVO Kelmės mažasis teatras, NVO Naisių vasaros teatras, NVO „Vaivorykštės teatras“, NVO „Knygos teatras“ ir kt.).

Tačiau kai kurie Lietuvos teatrai kryptingai kuria tik mažiausiems žiūrovams ir labai aiškiai nurodo auditoriją: teatras „Dansema“ sukūrė 11 spektaklių, visi jie skirti vaikams iki 5-erių metų, „No Shoes“ teatras iš 10 sukurtų spektaklių 7 sukūrė mažųjų auditorijai, teatras „Pradžia“ atitinkamai – 15 iš 16 paskyrė jauniausiai auditorijai. Tiesa, pastarasis teatras pažymi kiek platesnį auditorijos intervalą ir į tą patį spektaklį yra kviečiami 4–10 metų ar 3–8 metų vaikai. Verta atkreipti dėmesį, kad tai išskirtinai nevyriausybės scenos meno organizacijos. Produktiviausia vaikams kurianti organizacija yra Vilniaus miesto „Lėlės“ teatras. Jo repertuare yra 30 spektaklių, iš kurių 17 skirti mažiems vaikams.

Tokie duomenys atspindi institucijų požiūrį į produkciją, skirtą jaunajai auditorijai. Informacija apie amžių ir pačių teatrų orientacija į jauniausių žiūrovų amžių yra labai svarbi šios teatro formos kuriama vertė. Teatrai, aiškiai nekomunikuodami apie savo adresatą, parodo arba nežinojimą, arba siekia pritraukti kuo platesnę auditoriją. Tai iš dalies suprantama, nes mažais amžiaus intervalais segmentuojant auditoriją iškyla daug praktinių nepatogumų ir finansinių aspektų. Bet kartu tai atima ir galimybę kurti kryptingą, tik konkretų amžiaus tarpsnį atitinkančią meninę produkciją.

Kitas svarbus savireprezentacijos aspektas – nemažai organizacijų, kuriančių vaikams, prisistato nepatraukliai. Surinkti duomenys apie spektaklius mažiems vaikams rodo, kad daugiau nei pusė (60 spektaklių iš 109) sukuriamos produkcijos tenka nevyriausybiniam sektoriui. Dalis jų visai nemezga viešųjų ryšių, nekuria komunikacijos strategijos, neturi internetinių svetainių. Kita dalis komunikuoja neinformatyviai, nenurodydami amžiaus, neįkeldami spektaklių nuotraukų ar vaizdo anonsų. Skaitant apie spektaklį neiškomunikuojamas kūrybinės komandos požiūris į teatrą vaikams, neįvardijama spektaklio sukuriamą pridėtinę vertę. Dažnai tiesiog perpasakojamas siužetas, kuris paprastai remiasi pasakomis ar kita literatūra. Dramaturgija tokiuose spektakliuose kuriama visai kitu principu. Matant tokią repertuarinę pasiūlą, galima nuspėti spektaklio meninę raišką. Dažnu atveju, spektakliai kuriami taikant suaugusiesiems skirtą tradicinio teatro kanonus, erdvė organizuojama neatsižvelgus į mažųjų poreikius, vaidybinė aikštelė atskiriama nuo žiūrovų, mažyliai įpareigoti sėdėti teatro kėdėse. Tai prieštarauja kūrybos mažiems vaikams teorijai. Taip formuojamas ydingas požiūris į kūrybą vaikams, kas ženkliai devalvuoja šią reikšmingą teatro pasauliui produkciją ir sumenkina tikslinės auditorijos svarbą.

1.4.3. Spektaklių kūrimui skiriamo finansavimo iššūkiai

Kitas svarbus spektaklių mažiems vaikams Lietuvoje kūrybos probleminis aspektas – lėšų pritraukimas spektaklių kūrybai. Iš aukščiau pateiktos teatro mažiems vaikams produkcijos analizės matyti, kad daugiau nei pusę spektaklių Lietuvos teatrų scenose sukuria nevyriausybinių organizacijų. 2022 m. duomenimis iš 109 spektaklių 60 yra įgyvendinta nevyriausybinių scenos meno organizacijų (NVO). Tai sudaro 55 proc. visos sukurtos teatro vaikams iki 5-erių metų produkcijos. NVO kuriama produkcija tiesiogiai priklauso nuo finansavimo šaltinių, kurie yra nepastovūs. Literatūroje apie nevyriausybinių organizacijų finansų valdymo specifiką užsimenama, kad visos NVO vykdo tokią veiklą, kuri iš esmės nėra pelninga, o organizacijos susiduria su neribotais poreikiais turėdamos ribotus išteklius (Viravaidya ir Hayssen, pgl. Crisan, Dan 2018).

Visa tai tinka kalbant ir apie nepriklausomus teatrus, kuriančius jaunajai auditorijai. 2023 m. kultūros vadybininkė Aušra Siurblytė *Alternatyvių lėšų pritraukimo LT scenos meno NVO tyrime* pateikia specifinius duomenis apie nevyriausybinio kultūros sektoriaus patiriamus finansinius sunkumus Lietuvoje. Tyrime teigiama, kad NVO, vykdančių profesionalią scenos meno veiklą, pajamų srautai nepastovūs, kultūrinės veiklos sklaidą stabdo riboti finansiniai ištekliai, dauguma NVO priklauso nuo vieno finansinio šaltinio, dažniausiai nuo fondų ir projektinių lėšų (Siurblytė 2023). Nepriklausomi teatrai, kuriantys vaikams, papuola į tokių organizacijų sąrašą. Lietuvoje nėra susiformavusios praktikos ieškoti teatro mecenatų, rėmėjų,

vadinamųjų donorų, ir trūksta žinių, kaip tai daryti. Dažnai nepriklausomų teatrų steigėjai yra patys menininkai, kūrėjai, neturintys specialaus finansinio raštingumo kompetencijų. Parduoti savo paslaugas ir taip gauti lėšų – mažai pajamų generuojantis finansinis šaltinis, neužtikrinantis teatro finansinio stabilumo. Lėšos už spektaklių rodymą neužtikrina spektaklių pelningumo, nes surinkti finansai tik iš dalies padengia išlaidas salių nuomai ir kūrybinės komandos atlyginimams išmokėti. Tokiose organizacijose dažniausiai taikoma lėšų pritraukimo strategija – vyriausybės dotacijos, projektinės ir fondų lėšos.

Lietuvoje nevyriausybinių scenos meno organizacijos, kuriančios jaunajai auditorijai, turi galimybę du kartus per metus teikti paraiškas Lietuvos kultūros tarybai (LTKT), siekdamos gauti lėšų vykdomai veiklai. Peržiūrint LTKT rezultatų sąrašus, pastebima, kad tarp gavusiųjų finansavimą organizacijų tėra vos pora teatro projektų, skirtų jaunajai auditorijai. Negavus finansavimo spektakliams sukurti, konsoliduotuose vertinimuose dažnai įvardijami tokie trūkumai, kaip kanoninės dramaturgijos nebuvimas, edukacinių aspektų dominavimas ar per didelė, kaip spektakliui vaikams, sąmata. Pabrėžtina, kad kanoninės dramaturgijos nebuvimas prieš pradedant kūrybinį procesą, yra ne trūkumas, o šios teatro formos specifiškumas. Inicijuojant kūrybinį procesą šiai vaikų amžiaus grupei nereikia dramaturgijos, ji atsiranda kiek vėliau. Ji formuojama drauge su vaikais ir aktorais kūrybinio proceso metu. Tai nėra spektaklio trūkumas – tai kitoniškumas, specifiškumas ir specifinis skirtumas nuo suaugusiesiems ar vyresniems vaikams skirtų spektaklių. Įvardyti trūkumai yra nepagrįsti ir veikiau parodo ekspertų žinių trūkumą apie šiuolaikinio teatro vaikams vyraujančias tendencijas ir šios teatro formos specifiškumą.

Kitas LTKT ekspertų vertinimuose minimas trūkumas – edukacinių elementų spektaklyje pateikimas. Spektakliuose mažiems vaikams būtina atkreipti dėmesį į edukacinį aspektą ir tai išryškinti ne tik komunikuojant apie rezultatą su tėvais, bet ir teikiant paraiškas, finansavimui gauti. Išmanymas, kaip derinti meninius sprendimus su edukaciniais elementais, sukuria naują tokio tipo teatro vertę. Šia praktika vadovaujasi ne vienas profesionalusis teatro mažiems vaikams kūrėjas ir Lietuvoje, ir užsienyje.

Dar vienas neraminantis dalykas – ekspertų, skirstančių lėšas, požiūris į spektaklių vaikams sukūrimo sąnaudas. Susiduriama su požiūriu, jog sukurti spektaklį vaikams kainuoja mažiau nei suaugusiesiems. Išlaidos vaikams skirtam spektakliui nesiskiria nuo spektaklių, skirtų suaugusiesiems: tiek pat kainuoja medžiagos scenografijai pagaminti, kostiumams pasiūti, repeticijų salei išsinuomoti, tiek pat darbo įdeda profesionalūs aktoriai, kompozitoriai, režisieriai. Ypač derėtų įvertinti tai, kad maži vaikai nemėgsta vizualiai skurdaus teatro, tad turint tik minimalų lėšų kiekį, juodą teatro erdvę paversti vaikui patraukliu reginiu tampa nemenku iššūkiu.

Apibendrinant pirmo skyriaus teorinių darbų ir tyrimo autorės empirinių duomenų analizę, galima teigti, kad:

- 1) Bendras šios teatro formos (angl. *theatre for very young*, TVY) kūrėjų tikslas – spektaklius pritaikyti pagal jauniausių vaikų poreikius ir gebėjimus. Kūrybiniai procesai yra mokslškai argumentuoti ir įkvėpti teorinių žinių apie raidos psichologiją. TVY yra tarsi skėtis, po kuriuo telpa įvairių teatro praktikų meninis vyksmas, grįstas žiūrovų ir kūrėjų bendradarbiavimu, skirtas vaikams nuo gimimo iki penkerių metų amžiaus. Čia panaikinama riba tarp žiūrovo ir auditorijos, tarp draminio teatro ir performanso žanro, tarp performanso ir instaliacijos, tarp instaliacijos ir gyvo žaidimo, tarp draminės ir postdraminės patirties. Šį teatro reiškinių vienija požiūris, kad vaikas turi teisę į estetinę ir kultūrinę patirtį, bei įsipareigojimas menine veikla vaikui atsidurti dėmesio centre, suteikiant jam visapusę globą ir gerbiant jo teisę dalyvauti kultūriniame bei meniniame gyvenime. Šią teatro formą specifinę daro kūrybinio proceso išskirtinumas, kai etapiškai raiška tikrinama su žiūrovais, filmuojama ir analizuojama medžiaga, – taip vaikams leidžiant tapti spektaklio bendraautoriais. Svarbu spektaklio rodymo laikas, trukmė, aktoriams – vaiko vystymosi gairių išmanymas ir specifinis sceninės erdvės ir laiko suvokimas. Spektaklyje vaikams iki trejų metų nereikalingas siužetas – juos veikia spalvos, muzika, šviesa, judesiai ir kt. Vyresniems nei trejų metų vaikams gali būti siūloma trumpų epizodinių istorijų. Suaugusiesiems spektaklių metu tenka svarbus vaidmuo. Išklausę rekomendacijas jie tampa svarbiais aktorių partneriais spektaklio metu.
- 2) Teatro labai mažiems vaikams poreikis sietinas su jų ankstyvajame amžiuje vykstančiais raidos procesais. Iki penkerių metų vyksta ryškiausias asmenybės formavimosi etapas, per kurį išgyventi potyriai reikšmingi visą likusį gyvenimą. Teatras, kaip skirtingą raišką vienijanti meno forma, gali prisidėti prie vaiko raidos procesų. Svarbu atsižvelgti į tam tikrus raidos požymius ir rasti tinkamas meninės raiškos priemones. Tam pasitarnauja išankstinės peržiūros su tiksline auditorija. Jų metu atskleidžiama, kuri meninė raiška vaikams tinkama, o kokia ne. Pavyzdžiui, žinant, kad vaikai iki trejų metų supantį pasaulį pažįsta per judėjimą, lytėjimą ar ragavimą, svarbu sudaryti sąlygas būtent taip vaikui pažinti pasaulį. Žinant, kad 9 mėnesių kūdikis bando stotis, o sulaukęs vienerių metų jau juda aktyviau, bet vis dar nestabili, į kuriamą scenografiją spektakliui gali būti įtraukta elementų, į kuriuos patogų įsikibti, už jų pasilaikyti, svarbu, kad nebūtų aštrių kampų ir griūdamas vaikas

neužsigautų. Žinant, kad tokio amžiaus vaikas jau taria pirmuosius žodžius, mokosi mėgdžiodamas kitus, galima tai panaudoti ir į spektaklio veiksmą įtraukti jo tėvus. Tik reikėtų rasti būdų, kaip tai padaryti palengva, organiškai, nenaudojant dirbtinio spaudimo.

- 3) Apibrėžiant meninio tyrimo lokalų kontekstą, išivardyti probleminiai aspektai. Vieni iš tokių – profesionalų bendruomenės požiūris į teatrą vaikams, darantį įtaką konstruktyvaus grįžtamojo ryšio stokai, nepatraukliai meninės produkcijos savireprezentacijai, spektaklių sukūrimui pritraukiamų finansų stygiui. Problemos iškyla, nes stokojama bendro susitarimo, kokiais profesionaliais vertinimo kriterijais derėtų vadovautis aptariant spektaklius mažiausiems žiūrovams. Dažnai teatras mažiausiems žiūrovams vertinamas pagal suaugusiesiems skirto tradicinio teatro kanonus, neatsižvelgiant į tikslinės auditorijos raidos požymius ir neįtraukiant to kaip esminio, vertinimui skirta atskaitos taško. Be to, stinga vieningo susitarimo dėl spektaklio auditorijos amžiaus ribų ženklinimo, tepasakant, kad spektaklis yra skirtas vaikams. Nekomunikuojant apie adresatą, demonstruojamas nežinojimas arba šiuo atveju ydingas siekis prisitraukti kuo platesnę auditoriją. Nemažai organizacijų, kuriančių vaikams, prisistato nepatraukliai: dalis jų nemezga viešųjų ryšių, neturi internetinių svetainių, komunikuoja neinformatyviai, nenurodo amžiaus, nepristato spektaklio vaizdinės medžiagos, prisistatydami netaiko šiai teatro formai būdingų raktinių žodžių ir kt. Kitas probleminis požiūris – spektaklio vaikams sukūrimo kaštai turi būti neva mažesni nei spektaklių suaugusiesiems. Tai atspindi kultūrą remiančių fondų skiriamuose biudžetuose spektakliams jaunajai auditorijai sukurti ir tendencija tokius projektus finansuoti ženkliai mažiau nei spektaklius suaugusiųjų auditorijai.

2. SPEKTAKLIŲ VAIKAMS IKI PENKERIŲ METŲ KŪRYBINIAI KOMPONENTAI

Įgyvendinant šį meninį tyrimą buvo sukurti 4 spektakliai: 2 spektakliai 3–5 m. vaikams – „Lopšinė Žemei“ J. Miltinio dramos teatre (2020) ir „Aš kaip ir tu“ Kauno šokio teatre „Aura“ (2021) bei 2 spektakliai 0–3 m. vaikams – spektaklis „Namai“ (2023) Panevėžio teatre „Menas“ ir spektaklis „Gaja Mara“ Kauno kameriniame teatre (2023). Organizuojant meninį tyrimą buvo pasitelkta asmeninė bei profesinė patirtis, kurią sudarė pedagoginė praktika vedant užsiėmimus kūdikiams su mamomis ir vaikams iki penkerių metų, peržiūrėtos kelios dešimtys užsienio bei Lietuvos kūrėjų darbų, skirtų šiai amžiaus grupei, atlikti interviu su kūrėjais, pasitelktos asmeninės įžvalgos iš ankstesnių kūrybinių procesų bei kasdienis savo pačios mažamečių stebėjimas ir jų percepcinių poreikių tyrinėjimas. Taip pat įgyvendinant meninę praktiką, pasitelkti stebėjimo, dokumentavimo, vaizdinės medžiagos fiksavimo, apklausos metodai. Gauti duomenys analizuojami, daromi apibendrinimai, formuluojamos išvados. Kuriant spektaklius 3–5 m. vaikams „Lopšinė Žemei“ ir „Aš kaip ir tu“ bei spektaklius 0–3 m. vaikams „Namai“ ir „Gaja Mara“ siekta išanalizuoti ir pristatyti spektaklių vaikams kūrybinius komponentus. Tam atskleisti numatyta:

- 1) išsiaiškinti **dramaturgijos** formavimo specifiką, optimalią spektaklio trukmę, jo struktūrinę dalį ir su tuo susijusias vaikų įsitraukimo ir dėmesio išlaikymo priežastis;
- 2) apibrėžti **scenografijos**, detalių, komunikavimo vaizdinėmis priemonėmis ypatumus;
- 3) atskleisti **muzikos** kūrimo niuansus, metodus ir būdus spektakliuose mažiems vaikams;
- 4) išgryninti **aktorių** pasirengimo tokiam darbui specifiką, sceninio veiksmo ir vaikų įsitraukimo į meninę komunikaciją metodus, vaikų raidą atitinkančios sceninės komunikacijos veiksmus;
- 5) parengti **raidos ir meninės raiškos** sąsajų gaires.

Pirmas sukurtas spektaklis „Lopšinė Žemei“ darbe aprašomas nuosekliai ir išsamiai. Antrasis – „Aš kaip ir tu“ – buvo kuriamas pasitikrinant anksčiau atrastą kūrybos modelį. Šio spektaklio kūrybiniame procese pritaikyti identiški metodai, spektaklio struktūra, kūrybos modeliai ir tokie patys principai kaip ir spektaklyje „Lopšinė Žemei“. Taip siekta atsakyti į klausimą, kaip veikia atrasta kūrybos formulė. Išmėgintos kūrybos strategijos procesą padarė paprastesnį, lengvesnį ir sklandesnį. Analizėje, kalbant apie antrąjį darbą, atskleidžiami tik naujai nustatyti duomenys.

Siekiant pagilinti šios teatro formos kūrimo modelį, kuris atitiktų ne tik vaikų percepciją, tėvų poreikius, bet ir ugdytų kūrybinę komandą, buvo tęsiamas meninio tyrimo įgyvendinimas, sukuriant du spektaklius („Namai“, „Gaja Mara“) 0–3 m. amžiaus vaikams. Pastaroji meninė praktika įgyvendinta vadovaujantis iki tol atrastomis įžvalgomis bei taikytais kūrybiniais komponentais. Tuo būdu ieškota sąsajų su kūrybos galimybėmis vyresniems ir jaunesniems vaikams. Sutapimai plačiai neaprašomi. Detaliau analizuojamos praplėstos meninės praktikos galimybės ir pateikiamos praplėstos žinios.

2.1. Įžanginė dalis, arba pasirengimas meninės praktikos organizavimui

Spektaklio 3–5 m. vaikams „Lopšinė žemei“ anotacija

„Tai – interaktyvus muzikinis judesio spektaklis 3–5 m. amžiaus vaikams. Spektaklyje vaikams suprantama kalba atskleidžiama Žemės užterštumo problema, jos priežastys ir pasekmės: šiukšlinimas, oro tarša, gyvūnų nykimas, globalinis atšilimas, liūtys ir kita. Kaip padėti Žemei? Spektaklio kūrėjai siūlo simbolinį žemės ramino, jos guodimo veiksmą. Tam išreikšti pasirinktos skirtingų pasaulio šalių originalo kalba atliekamos lopšinės. Spektaklyje nėra vientiso siužeto ir žodžiais pasakojamos istorijos, nėra konkrečių personažų. Nėra ir moralizavimo! „Lopšinė Žemei“ – įtraukus spektaklis, kuriame aktoriai tiesiogiai bendrauja su vaikais ne per rampą, o kviesdami į vaidybinių erdvių, kiekvienoje scenoje pasiūlydami vis kitą veiksmą-žaidimą“ (Jackevičiūtė 2021, spektaklio pristatymas: <https://www.miltinioteatras.lt/spektaklis/spektakliai/vaikams/lopsine-zemei/>).

Spektaklio 3–5 m. vaikams „Aš kaip ir tu“ anotacija

„Spektaklio veikėjai drauge su vaikais leidžiasi į kelionę per keturis pasaulio kontinentus. Čia jie išvysta skirtingų tautų autentiškus šokius, išgirsta vaikystėje dainuotas dainas bei sekamas pasakas originalo kalba. Visi gali pažaisti vaikiškus žaidimus, kurie, pasirodo, yra tokie patys visame pasaulyje. Šią idėją padiktavo tarptautinė trupės sudėtis, kurioje kuria menininkai iš viso pasaulio. Spektaklyje pirmą kartą šokį vaikams kuria teatro šokėjų pora: prieš šešerius metus iš Prancūzijos atvykusi Marine Fernandez ir trečiąjį sezoną Kaune kuriantis šokėjas iš Pietų Korėjos Heung Won Lee. Spektaklio kūrėjai žiūrovams siunčia žinutę sakydami, kad, nepaisant to, kokia yra tavo odos, akių, plaukų spalva, kokia kalba tu kalbi, kuriame pasaulio krašte tu gyveni, – aš, kaip ir tu, vaikystėje klausiau mamos pasakų,

dainavau vaikiškas daineles, žaidžiau tuos pačius žaidimus ir aš, kaip ir tu, noriu draugauti“ (Jackevičiūtė 2022, spektaklio pristatymas: <https://aura.lt/portfolio/as-kaip-ir-tu/>).

Spektaklio 0–3 m. vaikams „Namai“ anotacija

„Spektaklis įkvėptas dailininkės Rasos Jančiauskaitės knygos „Namai“ iliustracijų, jo metu aktoriai kviečia žiūrovus ieškoti savo kelio į namus. Vieniems namais taps visas pasaulis su besisukančiomis planetomis, kitiems – pieva su dūzgiančiomis bitėmis, dar kitiems – šiltai įsitaisius pas mamą ant kelių. Spektaklis sukurtas atsižvelgiant į mažiausių žiūrovų poreikius. Sparčiausia vaiko raida vyksta pirmaisiais gyvenimo metais ir tam didelę reikšmę turi muzika. Spektaklio pagrindinis akcentas – specialiai jam sukurta sakralinė chorinė muzika. Tokį sprendimą įkvėpė idėja, jog mažiems vaikams ir jų tėvams labai svarbi kokybiška solidaus meno patirtis, įsitraukimas į kultūrinį gyvenimą“ (Jackevičiūtė 2023, spektaklio pristatymas: <https://www.teatrasmenas.lt/spektakliai/namai>).

Spektaklio 0–3 m. vaikams „Gaja Mara“ anotacija

„Tai interaktyvus muzikinis judesio spektaklis, pasakojantis apie šviesos (Gaja) ir tamsos (Mara) metą, pasitelkiant senovės baltų tradicijose naudotas folklorines švenčių dainas, žaidimus, ritualus ir tautosaką. Pagrindinė meninė spektaklio idėja remiasi senovės baltų pasaulėžiūra, gamtos ciklo samprata, ryšiu su šviesa ir tamsa, laiko rituališkumu ir pirmąpradžiais pojūčiais, kuriais dar negimusieji, kūdikiai ir tik pradedantys vaikščioti pažįsta pasaulį. Spektaklyje skamba folklorinė muzika, vyksta žaidinimai ir žaidimai, kuriems pasitelkiami taktilinių žaislų principu sukurti scenografijos elementai – jų tekstūros, formos, spalvos“ (Jackevičiūtė 2023, spektaklio pristatymas: <https://www.kamerinisteatras.lt/Spektaklis/spektakliai/seimai/GAJA-MARA/>).

Pasirengimas meninei praktikai ir kūrybinio proceso organizavimui TVY skiriasi nuo įprastos literatūros kūrinio inscenizacijos ir interpretavimo scenoje. Ne tik rezultatas, bet ir proceso organizavimas nepaklūsta įprastiniams spektaklių kūrimo kanonams. Dėl auditorijos percepcijos, pirminiame etape neturint dramaturgijos kaip pamatinio atspirties taško, nežinant vaikų reakcijų į aktorių veiksmus, tik nuspėjant vizualinių priemonių ir garsinio audinio tinkamumą, susidaro nemenko chaoso ir tarsi etapiškumo nebuvimo vaizdas. Dėl savo specifikos procesas gali atrodyti panašus į chaotiškai susiraizgiusių siūlų kamuolį (10 paveikslas).



10 paveikslas. Kūrybinis procesas

Kūrybinio proceso pradžioje galvoje sukasi galybė įvairiausių minčių, iššūkių, taisyklių, idėjų, temų ir dar daug ko, kas gali sukelti tikrą chaosą ir net kūrybinę paniką. Nebeaišku, nuo ko pradėti ir kas yra svarbu. Todėl prieš pradedant meninę praktiką, spektaklio kūrėjui reikia įsivardyti chaosą sukeliančių minčių prigimtį ir viską sudėlioti į savo vietas (3 lentelė).

3 lentelė. Kūrybinio dėmesio objektų visuma

	Norint pradėti kurti, reikia ne tik praktinio, bet ir teorinio išmanymo, kaip tai daryti.
	Svarbus pasaulinio konteksto žinojimas, tyrinėjimas ir susipažinimas su kitų kūrėjų, kuriančių tai pačiai amžiaus grupei, veikla.
	Būtina domėtis tyrimais apie vaiko raidą.
	Reikia įsivardyti vaikų psichologijos aspektus: ko negalima vaikų spektakliuose, kas jiems bus nesaugu, kas gąsdins, kas gali blaškyti dėmesį ir t. t.
	Svarbu tikslinė sklaida ir žinia, kuri siunčiama tėvams, kad juos sudomintų ateiti. Svarbu, kad patiktų žiūrovams ir jie norėtų ateiti, nes be žiūrovų teatras neįmanomas.

	Meninė spektaklio vertė. Visada yra pavojus paslysti ir pasitelkti „pigius“ sprendimus – tai tėvams gali patikti, tačiau teatras turi ugdyti žiūrovų meninį skonį.
	Svarbu nutarti, kaip sukurti interaktyvumą, kad vaikai natūraliai, tarsi nepastebimai, įsitrauktų, tarsi „įčiūžtų“ į veiksmą.
	Psichologinis kūrėjų pasiruošimas netikėtumams. Šis žanras – tarsi lošimas kortomis. Kiekviena vaikų grupė gali pasiūlyti vis kitokių sprendimų, kurie vieną kartą sukurs pridėtinę meninę vertę, o kitą – gali tiesiog sugriauti visą spektaklio meninę idėją.
	Ekologijos ir tvarumo aspektas pasirenkant temą, kuriant dramaturgiją, edukaciją, scenografiją, priemones.
	Svarbu pasirinkti tinkamą spektaklio ir atskirų scenų trukmę, norint maksimaliai išlaikyti vaiko dėmesį ir įsitraukimą.
	Refleksija ir savikontrolė: reikalingas nuolatinis pasitikrinimas, vertinimas, ar teisinga linkme kuriamas.
	Menų sintezė. Svarbi dermė su kitais menais, vizualumas, kinematografiškumas.
	Garso kokybė, stiprumas ir intensyvumas. Pagalvoti apie tai, kas skambės spektaklyje, ką vaikai ir koku garsumu girdės.
	Laiko planavimas ir kontroliavimas. Svarbu repeticijų, atvirų peržiūrų laiko planavimas.
	Pažintinių vaiko gebėjimų lavinimas. Atskleisti pasaulio bei gamtos pažinimo motyvus.
	Nepamiršti, kad tarp žiūrovų visada gali būti ypatingų poreikių vaikų, kurių poreikius reikia atliepti.
	Dramaturgija, apie ką bus pasakojama, stebuklo motyvas.
	Pavojus sukurti meninių „šiukšlių“, klišių.
	Svarbu nepadaryti klaidų – tiek meninių, tiek edukacinių.
	Aktualus kolegų, teatro bendruomenės įvertinimas – tai gali suteikti naujų kūrybinių galimybių.
	Techninių klausimų sprendimas – kaip sukurti techniškai saugų, nesunkiai transportuojamą, funkcionalų ir nebrangų spektaklį.

Atliekant šį meninį tyrimą bei režisuojant spektaklius, pasirinkta kūrybinį procesą organizuoti pasitelkus tradicinio teatro komponentus, kuriuos sudaro dramaturgija, scenografija, muzika, vaidyba (11 paveikslas).



11 paveikslas. Kūrybos komponentai

Kaip matyti iš paveikslo, režisuojant spektaklius pasitelkiami tradicinio teatro elementai, tačiau jie naudojami ne taip tradiciškai, kai jų svarba ir taikymo specifika kinta. Turinys, darbo principai, siekiamybės, meninių sprendimų pasirinkimų tikslingumas, suteikia kūrybos mažiems vaikams procesui savitumo ir išskirtinumo.

2.2. Dramaturgijos kūrimo ypatumai spektakliuose vaikams iki penkerių metų

Postdraminio teatro banga, atnešusi naujų kanonų ar jų nebuvimą, „išplovė“ nusistovėjusius akademiškumus, kuriais buvo įprasta organizuoti kūrybinį kelią spektaklio kūrimo metu. Dėl auditorijos amžiaus ir raidos specifiškumo – postdraminis, bekonfliktis, besiužetis teatrinis vyksmas yra tarsi raktas, atrakinantis duris į teatrinės realybės pasaulį, skirtą jauniausiai auditorijai. T. H. Lehmannas (2010) apibrėždamas postdraminio teatro sąvoką vartoja terminą „teatras be dramos“. Pasak autoriaus, postdraminiame teatre labiau akcentuojamas vyksmas, o tekstas tampa tik sceninės kūrybos medžiaga, bet ne pagrindu, kaip buvo įprasta anksčiau (Jackevičiūtė, Klezys 2022, pagal Lehmann 2010: 9). Tokia meninės atspirties forma labai tinka mažiems vaikams, kurie pasaulį kol kas dar supranta pasitelkdami skirtingas jusles, o ne tekstu perteikiamu naratyvu. Pats faktas, kad nebedraminiame tekste nelieka naracijos ir fabulos, mažiems vaikams kuriantiems menininkams nekelia jokio

kūrybinio diskomforto. Literatūrinio pagrindo nebuvimas yra vienas esminių dramaturgijos mažiems vaikams kūrimo aspektų.

Tiesa, ši sąlyga reikalauja kito požiūrio į sceninės realybės organizavimą ir visai kitų kūrybinių instrumentų spektaklio sukūrimo procesui organizuoti. Čia svarbiu aspektu tampa auditorijos tyrimas per praktiką. Pasaulinio „Asitej“ kongreso „MIRAI 2020“ profesionalų mainų programoje buvo pristatytas pranešimas tema „Mažyčiai žmonės, didelis stebuklas: dramaturgija ir teatras mažiems vaikams“ (Tiny Humans, Big Wonder *Dramaturgy and Theatre for the Very Young*). Savo tyrimo duomenimis pasidalino JAV Arizonos valstijoje dirbančios trys kongreso dalyvės – jaunimo specialistė Taylor Jane Cooper, scenos menų vadovė Jane Schiermeyer Hansen bei Arizonos valstybinio universiteto dramaturgijos docentė dr. Karen Jean Martinson. Kūrybinės rezidencijos, skirtos vaikams iki šešerių metų, eigoje tyrėjos atskleidė, kaip galima pasitelkti gamtą kaip estetinį konceptą, siekiant tyrinėti emocinę paramą ir komunikavimo ribas tarp aktorių ir vaikų per neverbalinę istorijos pasakojimą (angl. *storytelling*). Pranešimo turinyje nuskambėjo emocinės paramos, kalbinių ribų tyrinėjimo ir naudojimo nelinijinius pasakojimus temos. Tyrėjos teigė, kad pirmasis žingsnis viso tyrimo metu buvo auditorijos stebėjimas. Mažų vaikų pažinimas, jų veiklų turinio, ritmo, tempų kaitos matymas, bendravimo būdų nuskaitymas, pasak tyrėjų, yra labai svarbus aspektas, siekiant sukurti vaikų amžiaus raidą atitinkančią dramaturgiją.

Negalima nesutikti su autorių nuomone – vien teorinių žinių apie vaiko raidą negana, tam būtinas ir praktinis vaikų percepcijos išmanymas. Būtina paminėti, kad svarbus aspektas yra tai, kokie reikalavimai yra iškelti prieš pradedant auditorijos tyrimą, t. y. tiksliai žinant, kas bus stebima, ir galiausiai ieškoma, kaip visa tai pritaikyti teatrinei komunikacijai sukurti. Šio doktorantūros projekto autorė kūryba vaikams susidomėjo su savo pirmagime dalyvaudama edukaciniuose užsiėmimuose vaikams ir stebėdama šių renginių metu skiriamą dėmesį vaikui ir jį lydinčiam asmeniui (dažniausiai tai būdavo mamos). Būtent šių stebėjimų metu, atkreipiau dėmesį į meninės veiklos daromą teigiamą įtaką ne tik vaikams, bet ir jų mamoms. Galiausiai pati sukūrusi savo autorinę integruoto meninio ugdymo programą ir keletą metų ją taikydama šio doktorantūros projekto autorė ėmė įžvelgti esminius dramaturgijos mažiems vaikams kodus: vedant 45 minučių trukmės meninės raiškos užsiėmimus vaikams iki 5-erių metų buvo atrasta pamokos dramaturginė struktūra, kuri buvo pradėta taikyti kuriant spektaklius šio amžiaus vaikams.

Minėtos JAV tyrėjos (T. J. Cooper, J. S. Hansen, K. J. Martinson) stebėdamos vaikus išskyrė pagrindinius dramaturgijos mažiems vaikams kūrimo aspektus:

- Teatras vaikams kuriamas drauge su vaikais,
- Vaikai tarsi dramaturgai,
- Žaidimas kaip tyrimas,
- Neverbalinė komunikacija,
- Chaosas kaip galimybė,
- Patirtis, įkvėpta gamtos.

Kuriant dramaturgiją tiek ankstesniems spektakliams, tiek spektakliui „Lopšinei Žemei“ buvo vadovautasi šiais ir dar kitais aspektais. Pirmieji trys spektakliai akcentuoja vaikų įsitraukimo į kūrybinį procesą svarbą. Tai patvirtina jau anksčiau aptartą tezė, kad kuriant teatrą vaikams būtina nuolat tikrinti savo atradimus su vaikais. Ir tai neprilygsta generalinių repeticijų rengimui iki premjeros likus vos keletui dienų. Atviros repeticijos ir sukurtų scenų pasibandydas stebint vaikams yra būtinas. Tokiu būdu visai kūrybinei komandai suteikiama galimybė ne spėlioti, o realiai pamatyti, kaip veikia vieni ar kiti meniniai sprendimai. „Lopšinės Žemei“ kūrybinio proceso metu tokios kūrybinės laboratorijos buvo rengiamos keturis kartus. Šiame spektaklyje dirbant su aktoriais, neturėjusiais patirties kurti vaikams, reikia pripažinti – tokie susitikimai artistams nebuvo jaukūs. Tai nulemia nežinomybės jausmas ir sutrikimas, kai sugalvoti sprendimai nepasiteisina. Aktoriai, neturėję tokios praktikos, šias situacijas vertina kaip savo asmenines nesėkmes, ritmines duobes, dramaturgines klaidas.

Tačiau taip anaiptol nėra – klaidoms čia vietos nėra. Šitoks procesas reikalauja šių žingsnių ir pati teatro bendruomenė turi prie to priprasti nevertindama savęs kaip prastų kūrėjų, jei, pavyzdžiui, vaikų dėmesio nepatraukia vieni ar kiti meniniai sprendimai. Šiuos pastebėjimus galima būtų įvardyti kaip tokios dramaturgijos kūrimo pavojus. Siekiant išvengti tokio požiūrio, būtina iki susitikimų su vaikais paruošti aktorius, suteikiant jiems ne tik praktinių, bet ir teorinių žinių, kad ir jie įsisavintų šių etapų būtinumą.

Šioje vietoje svarbu pakalbėti apie T. J. Cooper ir J. S. Hansen paminėtą svarbų aspektą, kad į vaikų pasiūlytą kitą sceninę veiklą, nei buvo suplanuota, galima pažvelgti kaip į tyrimą, kuris gali atnešti naujų dramaturginių sprendimų. Vadovaujantis šiuo aspektu „Lopšinės Žemei“ dramaturgija buvo koreguojama ne kartą. Repeticijų metu aktoriai gerdavo vandenį iš gertuvių ir jas pasidėdavo čia pat, vaidybinėje aikštelėje. Šio doktorantūros projekto autorės vienerių metų dukra, dalyvavusi visame kūrybiniame procese, kurį laiką ėmė rodyti didelį susidomėjimą būtent tomis gertuvėmis, esančiomis scenoje. Atkartodama aktorių dainuojamų lopšinių atskirus garsus, ji vis nuropodavo prie vandens talpų ir su dideliu susidomėjimu jas tyrinėdavo. Galiausiai suradę teatre esančius nebenaudojamus stiklainius, pripildėme juos

vandeniui ir ėmėme tyrinėti, kaip reaguos vaikai. Atvirų repeticijų metu pastebėta, kad visi vaikai išties labai domėjosi vandens talpomis ir mėgina jas atidaryti, net tuomet kai vaidybinėje aikštelėje yra dramaturgiškai pereinama jau į kitos scenos pasakojimą. Norint to išvengti buvo pamėginta pakelti ir pakabinti šviečiančias vandens talpas, kad jos, pasibaigus vandens scenai, neblaškytų vaikų dėmesio. Tuomet buvo pastebėta, kad apšviestas vanduo ant žemės meta vandens ratilus, sukuriančius raibuliuojančio vandens įvaizdį. Tai buvo nepaprastai vertingas atradimas, nes ilgą laiką buvo ieškota ir vaizdo įrašo projekcijos, ir buvo bandyta specialiais atspindžiais išgauti buvimo po vandeniu efektą. Taip vandens talpos tapo pagrindiniu scenografiniu ir apšvietimo elementu galutiniame spektaklio variante (12 paveikslas). Šis atradimas iš esmės patvirtina, kad vaikai gali ir turi tapti dramaturgijos bendraautoriais.



12 paveikslas. Vandens talpos spektaklyje
(A. Gudo nuotraukos)

Kitas svarbus aspektas, apie kurį kalba T. J. Cooper ir J. S. Hansen ir kuris dažnai nutinka kuriant spektaklius ir vedant edukacijas vaikams, – chaosas. Vedant vaikams meninius užsiėmimus vaikų darželiuose, ne kartą teko patirti situaciją, kai įdomiausia veikla nublinksta prieš vaikų norą tiesiog palakstyti. Pirmuosius kartus kaip mokytojai susidūrus su tokia nevaldoma situacija norėdavosi panikuoti, garsiai siūlyti vis kitas veiklas, mėginant net ir fiziškai sustabdyti pagrindinį bėgimo maratono iniciatorių. Tačiau, jei jau vaikai pasileisdavo

siausti, atsiradęs chaosas tapdavo nevaldomas. Kaip tyrimo autorė turiu pažymėti, kad kartą supratusi, jog nekontroliuoju situacijos, tiesiog prisėdau ir ėmiau stebėti, kas bus. Pastebėjau, kad chaosas irgi gali būti dramaturginė galimybė. Jį valdyti beprasmiška, jam reikia leisti nutikti iki galo ir pažiūrėti, ką jis mums suteiks. Viena iš premjerinių „Lopšinės Žemei“ pasirodymų spektaklio antroje pusėje vaikai vienas po kito ėmė kilti iš savo vietų ir neplanuotai kartoti aktorių veiksmus, siekti jau tarsi žibintus kabančias vandens talpas ir jas siūbuoti. Aktoriams, turėjusiems šokti toje spektaklio dalyje, nebeliko nei vietos, nei galimybių, nes aikštelė buvo pilna bėgiojančių vaikų, kurie vis supo žibintus ir krykštavo iš džiaugsmo. Aktoriai kurį laiką dar mėgino suvaldyti situaciją, bet galiausiai perėjo į kitą – jau paskutinę spektaklio sceną, kurioje dainuoja ramią lopšinę. Šios scenos metu buvo norima, kad vaikai tiesiog ramiai būtų šalia dainuojančių aktorių, tačiau niekaip nebuvo rasta sprendimo, kaip tai padaryti. Kol galiausiai neplanuotai nutiko minėtas chaosas, po kurio vaikams natūraliai norėjosi ne šiaip ramiai prisėsti, o, tiesiogine žodžio prasme, prigulti pačiame scenos centre šalia aktorių ir nurimus klausytis dainuojamos lopšinės (13 paveikslas). Šios chaoso aplinkybės sukūrė spektaklio dramaturginę atomazgą, kuriai atsirasti reikėjo vaikų įsitraukimo.



13 paveikslas. Chaosas kaip galimybė keisti dramaturgiją
(asmeninio archyvo nuotrauka)

Apibendrinus dramaturgijos kūrimo specifiką galima išskirti tris pagrindinius segmentus bei jų komponentus, kurie atskleidžia dramaturgijos vaikams iki penkerių metų kūrimo ypatumus (14 paveikslas).



14 paveikslas. Dramaturgijos dėmenys

Struktūra

Spektaklio struktūra yra svarbus vaikų dėmesingumo ir koncentracijos veiksnys. Svarbu, kad struktūra ir scenų trukmė atitiktų vaikų pasirengimą stebėti ir priimti siūlomą meninį veiksma. Kaip matyti schemeje, kiekvienas struktūrinis dėmuo gali būti išskaidytas į tris atskirus segmentus:

- scenos po 5 min.,
- surežisuota scena, skirta stebėjimui,
- interaktyvi scena žaidimui.

Kuriant dramaturginę struktūrą, iškart numatoma bendra apimtis ir trukmė, kurią sudaro 7 scenos po 5 minutes. Kuriant mažiems vaikams labai svarbu ne per ilgą spektaklio trukmę ir dinamiška scenų kaita, dėl tokio amžiaus vaikų negebėjimo ilgai sutelkti dėmesį į vieną objektą. Tai spektaklio kūrėjams padiktuoja aiškius rėmus ir kūrybines ribas. Šių spektaklių dramaturgija kuriama pagal formulę:

PROLOGAS + 5 SCENOS + EPILOGAS = 25/35 MINUTĖS

Toliau kiekviena scena dramaturgiškai dėliojama taip, kad būtų erdvės: **1) režiui sukuriamam veiksmui stebėti, 2) interaktyviam žaidimui.** Vadovaujantis šiuo principu, spektaklio „Lopšinė Žemei“ dramaturginė struktūra pateikta 3 lentelėje.

3 lentelė. Spektaklio „Lopšinė Žemei“ dramaturginė struktūra

Scena	Surežisuotas veiksmas	Interaktyvus veiksmas
Prologas	Žiūrovų sutikimas	Paukštelėjų lesinimas
1. Scena	Ukrainietiška lopšinė	Žaidimas ieškant šuns ir katės
2. Scena	Turkiška lopšinė	Grojimas žvangučiais
3. Scena	Vandens išnešimas	Žibintų įpūtimas
4. Scena	Estiška lopšinė	Žuvų kabinimas
5. Scena	Gaisro gesinimas	Skarelių purtymas
Epilogas	Lietuviška lopšinė	Gulėjimas šalia

Sudėtingiausia yra numatyti būtent interaktyvius žaidimus, nes galima tik spėti, kaip reaguos vaikai ir kaip priims pasiūlytą veiklą. Tačiau vaikų įsitraukimas yra svarbus tokios dramaturgijos komponentas. Veiklai yra svarbi galimybė patiems vaikams įžengti į vaidybinių aikštelę pastebėjus aktorių atliekamus veiksmus. Tokiu būdu vaikai ne tik emocionaliai patiria teatrą, bet gali ir konstruktyviai patys kurti sceninę realybę. Analogiška struktūra pasitelkta kuriant ir kitus spektaklius.

Tiesa, spektakliuose „Namai“ ir „Gaja Mara“, skirtuose 0–3 m. vaikams, dramaturgijos struktūra neženkliai kinta. Spektaklyje nelieta atskirų scenų, skirtų vien pažaisti. Visos scenos įtraukia vaikus į veiksmą per objektus, tėvų įveiklinimą. Čia tampa dar svarbesni spektaklio laiko ir trukmės parametrai. Neatsitiktinai meninį tyrimą pasirinkta pradėti su kūrybine produkcija kiek vyresniems, 3–5 metų amžiaus, vaikams. Dauguma trimečių vaikų jau kalba, pradeda verbaliai reflektuoti savo emocijas, konstruktyviau įsitraukia į sceninį veiksmą, patys imasi vaidmenų žaidimų ir atviriau kontaktuoja su aktorais spektaklio metu. Iš dalies tai palengvina kūrybinį procesą, nes vaikų reakcijos labiau nuspėjamos, lengviau „nuskaitomos“. Tai padėjo konstruojant spektaklio dramaturgiją, jos struktūrą, interaktyvias veiklas.

Kuriant vaikams iki trejų metų, svarbu nepamiršti, kad vaiko raida kinta kas kelis mėnesius, o iki vienerių metų vaiko augimo ir komunikavimo su aplinka dinamika kinta kiekvieną savaitę. Tai svarbu parenkant meninės raiškos elementus. Kaip jau užsiminta, spektakliuose 0–3 m. vaikams išnyksta ribos tarp vaidybinių ir žaidybinių scenų. Jos susilveliuoja ir susilieja. Tai šiek tiek keičia spektaklio struktūrą ir dinamiką. Kūdikams skirtuose spektakliuose dingsta scenos, kuriose vien tik stebima. Tiesa, vaikai net ir tokiu atveju gali išlikti tik stebėtojai, jei patys pasirenka tokį dalyvavimo būdą, tačiau aktoriai visada turi

būti pasirengę, kad bet kurią akimirką vaikai įsitrauks į veiksmą. Todėl veiksmas, scenografijos elementų naudojimas, muzikos garsumas ir kt. turi būti dar griežčiau apsvaistytas (tai aptariama kituose skyriuose). Turi būti parengtos kelios veikimo strategijos. Pati meninė raiška ir režisūriniai sprendimai skiriasi nuo ankstesnių, bet juose skirtubių tiek, kiek padiktuoja vaikų psichofizinės raidos požymiai. Darant meninius pasirinkimus, griežčiau atsižvelgiama į kiekvieno tarpsnio psichofizinės raidos požymius. Tai sukuria pagrindinius skirtumus tarp spektaklių kūrybinio proceso įgyvendinimo 0–3 m. ir 3–5 m. vaikams.

Kalbant apie dramaturginę struktūrą, svarbu paminėti, kad kiekviename spektaklyje visos scenos jungiamos kaitaliojant jų meninę raišką. Priklausomai nuo idėjos ir temos interpretacijos, dramaturginę struktūrą gali sudaryti:

- judesio raiškos scena,
- vaidybinė scena,
- dainavimo scena,
- verbalinė scena,
- atsitraukimo scena.

Scenų meninės raiškos kaitaliojimas pasitelkiamas siekiant išlaikyti vaikų dėmesį, nukreiptą į vaidybinę aikštelėje siūlomą meninį vyksmą. Skirtinga meninė raiška pasiteisino, siekiant vaikų įsitraukimo, dėmesio sutelktumo, dalyvavimo ir veiksmų atlikimo drauge su aktorais ar tėvais. Kiekvieną kartą scenų eiliškumas dėliojamas skirtingai, atsižvelgiant į kitus meninės raiškos komponentus, tačiau išlaikant skirtingos ir įvairios meninės raiškos idėją.

Naratyvas

Analizuojant klasikinę dramaturgiją natūralu, kad stebint pjesės inscenizaciją tikimasi patirti nuoseklų naratyvą ir jo sukliamas emocijas, tačiau postdraminė srovė teatre išlaisvina nuo naratyvo ir net nuo būtinybės sukelti emocijas. Šios taisyklės ar jų nebuvimas idealiai tinka kuriant dramaturgiją mažiems vaikams. Dėl negebėjimo įsiminti ilgų istorijų ir jas analizuoti bei vertinti pasekmes, galiausiai dėl fiziologinių poreikių (pavalgyti, nueiti į tualetą) vaikams **nereikia vieno nuoseklaus naratyvo**, konkrečios istorijos siužeto su užuomazga, dėstymu, atomazga ir moralu. Dėmesio sukoncentravimui ir teatrinei patirčiai įvykti puikiai tinka **atskiros epizodinės istorijos**, kurių metu gali būti perteiktas trumpas vienas, bet gali būti ir neperteiktas joks siužetas. Tokie **tarp savęs nesusiję pasakojimai derinami** vadovaujantis vaikų žaidimo principu, kai jie žaisdami vieną naratyvą staiga keičia kitu – be jokio loginio paaiškinimo ir nuoseklaus perėjimo. Toks naratyvo konstrukto raktas puikiai pasiteisino

dėliojant „Lopšinės Žemei“ ir kitų spektaklių istorijų siužetus. Taigi kuriant naratyvą mažų vaikų spektaklio dramaturgijoje svarbu atsižvelgti į šiuos aspektus:

- vieno nuoseklaus siužeto nebuvimą,
- atskirų epizodinių istorijų konstravimą,
- tarp savęs nesusijusių pasakojimų derinimą.

Vientiso siužeto nebuvimas, epizodinių istorijų konstravimas, skirtingų pasakojimo fragmentų derinimas kuria spektaklio visumą, grįstą veiksmo, dalyvavimo, įvykių, nuotaikų, atmosferos kūrimo kaitaliojimu.

Kuriant spektaklio „Aš kaip ir tu“ naratyvą, pirmiausia į akis krito „Auros“ teatro šokėjų vizualios skirtybės ir panašumai (15 paveikslas).



15 paveikslas. Kauno šokio teatro „Aura“ šokėjų trupė
(teatro archyvo nuotraukos)

Pirminis impulsas ieškoti įkvėpimo dramaturgijai ir visai kitai sceninei raiškai nukreipė į folklorą, atveriant skirtingų pasaulio tautų tradicijas, kalbos skambesį, dainas, žaidimus ir ieškant tame bendrystės.

Dramaturgijos naratyvo modelis, kai tyrinėjamas folkloras, atsiranda tų kultūrų raiškos citavimas scenoje. **Raiškos citavimu** vadiname tam tikrų veiksmų atkartojimą ir jų perkėlimą į sceninę raišką. Tai gali būti identiškas atkartoti, „pacituoti“ jau kažkur kažkada užfiksuoti tautinio šokio elementai, folkloro dainos ir muzikos motyvai, tautosakos tekstai ir kt. Spektaklio „Aš kaip ir tu“ kūrybiniame procese tai buvo itin akivaizdžiai taikoma.

Kuriamuose spektakliuose labai mažiems vaikams tiek dramaturgija, tiek atlikimo forma ir pats idėjos įgyvendinimas yra tiesiogiai susiję su artistų asmeninėmis savybėmis. Prieš imantis realizuoti bet kokią sumanymą man, kaip kūrėjai, svarbu, kad ir artistai tikėtų būsimojo spektaklio kūrybine mintimi ir patys norėtų aktyviai įsiliesti į procesą, o ne tik veiktų kaip kažkieno kito idėjos išpildytojai. Taip nutinka imantis realizuoti idėją, kuriai nėra iš anksto parengto literatūrinio pagrindo, kur susitikimų esmė yra temos ir jos raiškos tyrinėjimas. Komandinio darbo būdas teatre nėra naujiena. Heddon ir Milling savo studijoje „Devising Performance: A Critical History“ plačiai pristato tai kaip kolektyvinės teatro kūrybos, arba bendros kūrybos teatro (angl. *devising*), metodą, sėkmingai gyvuojantį šiuolaikinio teatro kūrybos kontekstuose jau nuo XX amžiaus šeštojo–septintojo dešimtmečio. „Tai toks darbo būdas, kai taikomas kūrimas bendradarbiaujant, skirtas sukurti spektaklį nuo nulio, atliekant grupei ir be išankstinio scenarijaus. Jo pradinio išeities etapo metu dažniausiai nėra parašyto nei pjesės teksto, nei spektaklio partitūros“ (Heddon, Milling 2015: 3). Būtent taip kūrybos procesas vyksta kuriant spektaklius mažiems vaikams.

Neverbalinis pasakojimas

Aptarus dramaturginę struktūrą ir naratyvo konstrukta, galima pereiti prie analizės, nagrinėjančios, kaip vyksta naratyvo pasakojimas. Man, kaip šio darbo autorei ir kūrėjai, atkeliavusiai iš šiuolaikinio šokio pasaulio, kūno kalba sceninėje raiškoje yra priimtinausia, organiškai suvokiama ir nekvestionuojamai dominuoja pasirenkant komunikavimą tarp aktorių ir mažų vaikų. Šiuolaikinio šokio kūrimo principai iš esmės atspindi postmodernaus meno kanonus. Atsiradę XX amžiaus septintajame dešimtmetyje, kaip priešprieša klasikiniui, o vėliau ir moderniam šokiui, šios teatro formos kūrybos principai aprėpia visus aukščiau aptartus mažų vaikų spektakliams būdingus kūrybos aspektus. Kalbant apie tai galima pažvelgti į teatrologės Silvijos Čizaitės-Rudokienės mintis apie postmodernizmą ir šiuolaikinio

šokio neapibrėžtumą, pateikiamas Lietuvos choreografų asociacijos apybraižoje „Postmodernizmas. Šiuolaikinio šokio neapibrėžtumas (XX a. II p. – XXI a.) / Europos šokio istorija“ (<https://www.youtube.com/watch?v=Eg7Pz8x16r0>). Autorė koncentruotai ir taikliai įvardija XX amžiaus II-oje pusėje pradėjusios formuotis naujos šokio krypties bruožus. Šiame darbe atliekamo meninio tyrimo kontekste aktualu tai aptarti, nes būtent neverbalinis istorijos pasakojimas ir apskritai visas kūrybinis procesas, kuris organizuojamas drauge su visais komandos nariais, remiasi šiuolaikinio šokio kūrybos principais. Minėta teatrologė, apibūdindama šiuolaikinio šokio neapibrėžtumą, teigia, kad šiuolaikiniame šokyje:

- istorijų pasakojimui naudojamas kūnas,
- pagrindinė komunikavimo forma yra judesys,
- atsiranda kolektyvinė kūryba ir atlikėjas tampa lygiaverčiu režisieriumi,
- tampa svarbi kolektyvinė improvizacija,
- imama bendradarbiauti su kitais menais ir kt.

Be abejo, jų yra ir daugiau, tačiau čia išskiriami tik tie bruožai, kurie yra aktualūs kuriant spektaklius mažiems vaikams. Trečiasis ir ketvirtasis punktai aptariami skyriuje apie aktorių darbą, o penktasis – pristatant scenografijos kūrimo ypatumus. Pirmieji du yra itin aktualūs galvojant apie istorijų pasakojimą vaikams. Šiuolaikinis šokis čia tampa pagrindine raiškos priemone, istorijos pasakojamos kūno kalba, o komunikuojama su žiūrovais ženklų sistema, kuri turi būti aiški ir nesunkiai nuskaitoma net ir labai mažo vaiko. Taigi kuriant dramaturgiją mažiems vaikams susikoncentruojama į neverbalinį istorijos pasakojimą, kai:

- istorijos pasakojimas vyksta kūno kalba,
- komunikuojama ženklais,
- šokis tampa pagrindine raiškos priemone.

Galiausiai paskutinis T. J. Cooper ir J. S. Hansen pranešime aptartas aspektas – **spektaklių temos pasirinkimų šaltinis**. Neabejotina, kai spektakliui kurti nėra iš anksto parašyto kūrinio, kurį būtų galima tiesiog imti ir inscenizuoti, iš dalies apsunkina kūrybines aplinkybes. Bet, antra vertus, tai kaskart atneša naujų tyrinėjimų galimybių. Autorės teigia, kad teminių įkvėpimų objektas gali būti gamta. Tyrime laikomasi tos pačios nuomonės – visų spektaklių teminio įkvėpimo semtasi iš gamtos.

Spektaklio „Lopšinė Žemei“ temai pasirinkta Žemės užterštumo problema, kai netiesiogiai pristatomos tokios ekologinės problemos, kaip gyvūnų nykimas, oro užterštumas, potvyniai, gaisrai ir kt. Kalbant apie istorijos kūrimą ir jos pasakojimą svarbu paminėti, kad pirmiausia buvo ieškoma įvairių asociacijų, kylančių iš lopšinių padiktuotos nuotaikos, tempo,

ritmo, sukeliamos būsenos. Kaip pagrindinė idėja pasitelkta žemės ramino, guodimo tema. Jai išreikšti pasirinktos kelios skirtingomis kalbomis skambančios lopšinės, kurios šiame tyrime aptiriamos kalbant apie muzikos kūrimo specifiką.

Spektaklio „Gaja Mara“ pasakojimas „remiasi senovės baltų pasaulėžiūra, gamtos ciklo samprata, ryšiu su šviesa ir tamsa, laiko rituališkumu ir pirmąpradžiaus pojūčiais, kuriais dar negimusių, kūdikiai ir tik pradedantys vaikščioti pažįsta pasaulį. Spektaklyje skamba folklorinė muzika, vyksta žaidinimai ir žaidimai, kuriems pasitelkiami taktilinių žaislų principu sukurti scenografijos elementai – jų tekstūros, formos, spalvos“ (Jackeivičiūtė, spektaklio pristatymas: <https://www.kamerinisteatras.lt/Spektaklis/repertuaras/GAJA-MARA/0>).

Dramaturgijos konstravimui medžiagos ieškota senovės baltų tradicijose. Anksčiau metų ciklas buvo skirstomas pagal kalendorines metų šventes – Rėdos ratą. Pagal jį žmonės skaičiuodavo dienas, planuodavo darbus, skirstė metų laikus. Įdomus faktas, kad metų laikai senovės baltų tradicijoje buvo skirstomi tik į du – šviesos ir tamsos metų. Šviesos, kai viskas užgimsta, žydi, noksta, ir tamsos, kai viskas vysta, traukiasi, nyksta, o žemė tarsi duoda žmonėms laiko pailsėti. Šviesos metas vadinasi Gaja, o tamsos – Mara. Vien šių žodžių skambesys pasiūlė pirmąją mintį, kad tai gali būti idėja ne tik spektakliui, bet ir jo pavadinimui. Kilo vaizdinys, nors tai ir nėra moterų vardai, kad spektaklyje turėtų veikti dvi brandžios moterys, turinčios patirties tiek augindamos vaikus, tiek dirbdamos su vaikais scenoje, ir tokiu būdu įkūnyti šviesos-tamsos žaidimą. Čia pasitelkiama „senovės baltų tradicijose naudotas folklorines švenčių dainas, žaidimus, ritualus ir tautosaką. Gaja – gyvybės, klestėjimo, šviesių jėgų metas. Mara – gyvybės apmirimo, kai viskas nurimsta, miršta, poilsio periodas. Spektaklyje Gaja ir Mara tampa mamų pokalbiu su kitomis mamomis apie tai, kad gimstant vaikeliai tarsi mirštama, atsisakant savęs, savo poreikių, tačiau vaikeliai augant gimstama tarsi iš naujo, atrandant savo naujas kokybes ir būties prasmę. Todėl ir spektaklio pagrindinės kūrėjos ir vienintelės atlikėjos – dvi brandžios moterys, mamos, jau užauginusios savo vaikus“ (Jackeivičiūtė, spektaklio pristatymas: <https://www.kamerinisteatras.lt/Spektaklis/repertuaras/GAJA-MARA/>).

Spektaklio „Namai“ pasakojimas inspiruotas idėjos, kad ir maži vaikai gali patirti profesionalų meną. Šįkart koncentruotasi į dailės, muzikos ir teatro meno bendradarbiavimą. Spektaklyje nesiekta detalai inscenizuoti knygelės dramaturginio turinio, tačiau pasitelktas veikėjų ir jų aplinkos vaizdavimas: keliukas, namelis, būda, inkilas. Spektaklio metu aktoriai tarsi kviečia žiūrovus ieškoti savojo kelio į namus. Vieniems namais tampa visas pasaulis su besisukančiomis planetomis, kitiems – pieva su dūzgiančiomis bitėmis, dar kitiems namai asocijuojasi su sėdėjimu šiltai įsitaisius pas mamą ant kelių. Taip būtų galima apibrėžti

spektaklio dramaturginį turinį, kuris yra gana abstraktus ir leidžia žiūrovams kurti savo individualias prasmes. Spektaklio metu vaikai gali laisvai judėdami po erdvę drauge su aktoriais apsilankyti tai vienuose, tai kituose „namuose“, ir taip galiausiai rasti sau tinkamiausią poziciją erdvėje veiksmui tyrinėti.

Visus spektaklius apjungia viena ir ta pati strategija, kai su žiūrovais bendraujama neverbaliniu būdu, kaitaliojamos skirtingos raiškos scenos, kartais dainuojama ir atsiranda viena scena, kurioje sekama pasaka. Kai viso spektaklio metu yra komunikuojama be žodžių, ta viena pasakos sekimo scena suveikia kaip paveikus dėmesio sukoncentravimo efektas. Tokia scena gali atsirasti bet kuriuo spektaklio metu, priklausomai, nuo vyksmo dinamikos ir poreikio sutelkti žiūrovų dėmesį būtent tuo metu, būtent toje scenoje.

2.3. Vaizdiniai sprendimai ir scenografija spektakliuose vaikams iki penkerių metų

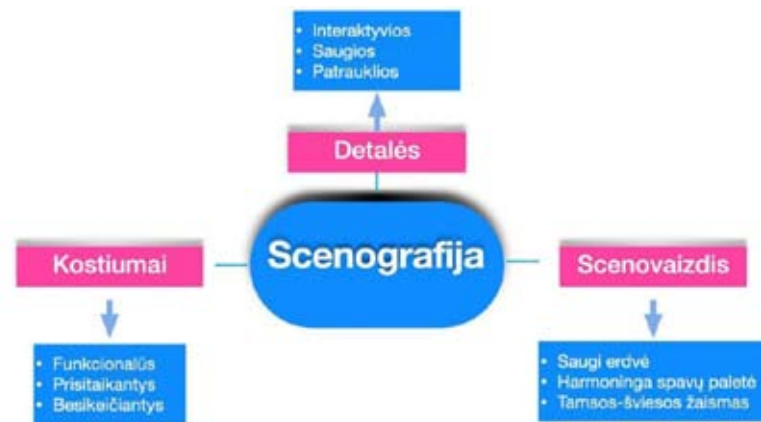
Vaikai nemėgsta vizualiai skurdaus teatro, tad viskam, ką jie mato, su kuo gali veikti, ką gali paliesti, pačiupinėti, skiriamas didelis vaidmuo kuriant vizualiai ir emocionaliai paveikų spektaklį. Pasauliniame „Asitej“ kongrese Lenkijos scenografė Barbara Malecka („Art Fraction Foundation“ <https://en.artfractionfoundation.org/verso>) pristatė pranešimą, kuriame menininkė dalinosi scenografijos perspektyvomis, jos vaidmeniu spektakliuose ir poveikiu mažiausių vaikų auditorijai. Pranešimo metu buvo aptarti įvairūs scenografijos, skirtos labai mažiems vaikams, kūrimo aspektai, perspektyvos, šios srities specifiška bei estetiniai pasirinkimai. Kūrėja akcentavo, kad labai maži vaikai visais savo pojūčiais tyrinėja pasaulį, įskaitant meno pasaulį, todėl kalbėti apie tai, ką galima išvysti teatre, yra įdomu, aktualu ir svarbu. Spektaklių mažiems vaikams scenografijoje kūrėja B. Malecka akcentuoja šiuos aspektus:

- spalvų paletės pasirinkimą,
- gausių detalių išskirtinumą,
- šviesos ir tamsos žaisimą,
- saugios erdvės sukūrimą.

Analizuojant šios scenografės darbus, nuo vizualumo sodrumo, detalių meniškumo, šviesų žaismo užgniaužia kvapą ne tik vaikams, bet ir suaugusiems žiūrovams. Kūrėja ne pirmoji paliečia kaip svarbią suaugusiųjų įsitraukimo temą. Ji teigia, kad tėvai, atvesdami savo

mažus vaikus į spektaklį, išreiškia pasitikėjimą menininkais, o menininkams reikia to pasitikėjimo neprarasti. Spektaklyje „Blisko“ (iš lenkų k. – „arti“) žiūrovai sodinami dviem ratais – vidiniame sėdi vaikai, išoriniame – jų tėvai. Pasak autorės, šis lyg ir atsitiktinis susėdimas turi ne tik scenografinę, bet ir emocinę prasmę. Tėvai sėdėdami savo vaikams už nugarų sudaro tarsi apsauginę sieną, taip sukurdami vaikams saugią erdvę ir saugumo jausmą. Saugumas kuriant scenografiją tokio amžiaus vaikams yra labai svarbus veiksnys. Ne tik erdvė, bet ir detalės, su kuriomis vaikai veiks, turi būti saugios. Vaikai turi matyti, kur eina, neturi už nieko užkliūti, erdvėje neturi būti per tamsu, bent jau iki tol, kol jie prisijaukins tą erdvę. Detalės turi būti ne tik įdomios ir turi tikti daugiaplaniam veikimui, bet ir turi būti saugios liesti ir net ragauti. Kostiumai kūrėjos darbuose balansuoja tarp funkcionalių ar maksimaliai prisitaikančių prie erdvės ir joje veikiančių detalių.

Vadovaujantis šios lenkų kūrėjos išsakytomis mintimis bei pasitelkiant asmeninius atradimus, scenografiją galima suskirstyti į kelis dėmenis (16 paveikslas).



16 paveikslas. Scenografijos dėmenys

Scenovaizdis

Kuriant visų spektaklių scenovaizdį, buvo bendradarbiaujama su dailininke Indre Pačėsaitė. Spektaklyje „Lopšinė Žemei“ žiūrovai susodinami puslankiu. Puslankiu sodinami žiūrovai ir spektaklyje „Namai“. Kituose dviejuose spektakliuose, žiūrovai sėdi ratu. Spektaklio metu kai kurie dalyviai keičia savo stebėjimo lokaciją pagal poreikį (17 paveikslas)



17 paveikslas. Spektaklių scenovaizdis

(iš kairės į dešinę „Lopšinė Žemei“ (nuotr. A. Gudas), „Aš kaip ir tu“ (nuotr. K. Čižiūtė), „Gaja Mara“ (nuotr. G. Žaltauskaitė), „Namai“ (nuotr. P. Židonis)).

Kuriant spektaklį „Lopšinė Žemei“ pasirinkta idėja kabančiomis detalėmis užpildyti visą scenos erdvę. Ant specialių trosų pakabinti paukšteliai spektaklio pradžioje išsiūbuojami ir pagal lakštingalos čiulbėjimo įrašą sukuriamas skrendančio paukščio įvaizdis. Vėliau ant tų pačių trosų pakabinamos vandens talpos su žolės imitacija, sukurdamos vandens–žemės–oro iliuziją. Aktoriai, siūbuodami visus šiuos elementus, kūrė vaikiškos miego karuselės įvaizdį, kuris buvo sumanytas kaip pirminė scenovaizdžio kūrimo idėja (18 paveikslas).



18 paveikslas. Kabantys elementai spektaklyje „Lopšinė Žemei“

Pradėjus repetuoti iškilo poreikis priemonės, skirtas žaidimams su vaikais, kažkur saugiai pasidėti taip, kad jos netrukdytų ir neblaškytų vaikų. Taip gimė idėja kostiumo eskize atsiradusį aktorės sijoną, imituojantį Žemės rutulį, paversti realiu kalniuku, kuris būtų panaudotas kaip daiktų laikymo vieta ir savotiški kulais aktoriams. Šis sprendimas ir tapo pagrindiniu scenovaizdžio akcentu (19 paveikslas). Taip buvo sukurta vizualiai švari, **saugi erdvė**, kurioje elementai pasiskirstė proporcingai ant baltos dangos ir kabėjo tamsioje erdvėje. Antroje spektaklio dalyje vaikai nevaržomai galėjo veikti bet kurioje scenos vietoje, nebijodami užkliūti, nugriūti ir susižeisti.

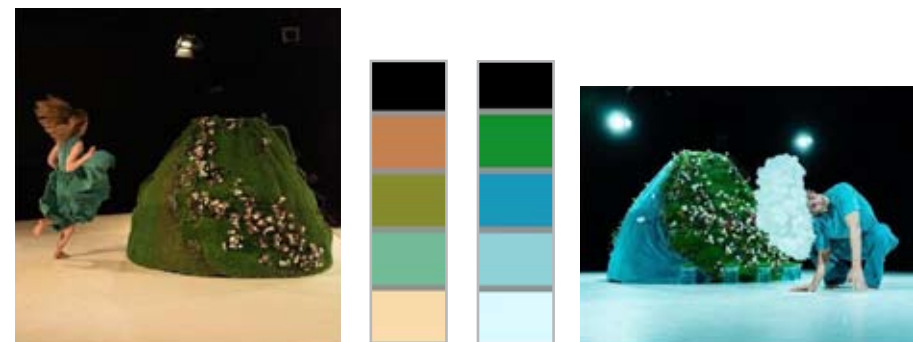


19 paveikslas. Kalno eskizas ir realizacija
(asmeninio archyvo nuotraukos)

Kuriant saugią erdvę mažų vaikų spektakliuose labai svarbus yra **apšvietimas**. Čia apšvietimas turi savo išskirtines taisykles. Pirmą taisyklę – negali būti naudojama aklina tamsa, nors tai ir sukuria specifiską atmosferą, paslaptingumą, ir, kaip lenkų scenografe B. Małecka teigia, tamsa išryškina detales, tačiau tamsa vaikams kelia baimę. Saugi emocinė būsena nurungia estetinį vaizdą. Šviesos montažas iš scenos į sceną neturėtų būti atliekamas pasitelkiant tamsą. Šviesos turėtų būti daugiau nei įprastai spektakliuose. Dar kitas svarbus momentas – tai šviesos kryptis. Kai žiūrovai sėdi žiūrovų salėje ir vaizdą stebi tik iš vienos pusės per atstumą – viskas daug paprasčiau, tačiau kuriant spektakliui apšvietimą, kai maži vaikai yra beveik vaidybinėje aikštelėje ir sėdi ratu ar pusračiu, svarbu atsižvelgti į kelis aspektus:

- 1) apšviesti taip, kad žiūrovams lempos nespigintų tiesiai į akis,
- 2) maksimaliai išgauti estetinį vaizdą neapšviečiant žiūrovų,
- 3) išlaikyti šviesos ir tamsos balansą.

Spalvų paletė šiam spektakliui pasirinkta galvojant apie smėlio, žolės, jūros ir dangaus spalvų derinį (20 paveikslas).



20 paveikslas. Spalvų paletė spektaklyje „Lopšinė Žemei“ (A. Gudo nuotraukos)

Spektaklio „**Aš kaip ir tu**“ scenovaizdžiui pasirinkta švari, balta erdvė, grindis užtiesiant balta danga ir visą aikštelės perimetrą apjuosiant baltai skaidria virveline užuolaida. Šviesi tuščia erdvė pasirinkta realizuojant žaidimų aikštelės idėją. Jungiamosios žaidybinės scenos palaipsniui aikštelę užpildo tam tikrais brėžiniais, kuriuos šokėjai drauge su vaikais formuoja klijuojant raudoną lipnią juostą. Toks veiksmas vaikams ilgainiui tampa smagia veikla, į kurią visi noriai įsitraukia ir laukia naujos galimybės pratęsti pradėtą žaidimą (21 paveikslas).



21 paveikslas. Scenovaizdis spektaklyje „Aš kaip ir tu“ (K. Čižiūtės nuotraukos)

Kostiumai

Vaikų spektakliuose kostiumams tenka svarbus vaidmuo. Kuriant sceninius kostiumus svarbūs šie aspektai:

- Kostiumo funkcionalumas, kad sceniniai drabužiai taptų ir scenografijos elementais, iš kurių gali atsirasti papildomų priemonių veiksmui;
- Kostiumo galimybės prisitaikyti prie naujos scenos idėjos, jos šviesų, papildomai atsirandančios kostiumo detalės;
- Kostiumo kintamumas, leidžiantis aprangai keistis spektaklio metu ir vis pavirsti kitokia apranga.

Kuriant kostiumus spektakliui „Lopšinė Žemei“ buvo pasirinkta idėja rinktis neutralų, veikėjo nekuriančius sceninius drabužius, kurie kiekvienoje scenoje atsinaujintų atsiradus papildomai detalei bei prisitaikytų prie naujai pasakojamos istorijos (22 paveikslas).



22 paveikslas. *Kostiumų eskizai ir realizavimas (asmeninio archyvo nuotraukos)*

Šiame spektaklyje pagrindinė aktorių apranga sukurta gana neutrali, bet deranti su bendru scenovaizdžiu. Pats rūbas tarsi neimituoja specifinio, konkretaus ir charakteringo scenos veikėjo, tačiau kiekvienoje scenoje atsirandantis naujas galvos apdangalas padeda aktoriui sukurti vis naują įvaizdį. Nedidelė kostiumo detalė – galvos apdangalas, padėjusi aktoriams kiekvienoje scenoje prisitaikyti prie naujai kuriamos lopšinės nuotaikos ir taip sukurti vis naujai veikiantį žmogų scenoje.

Ukrainietiškoje lopšinėje skambant muzikinės dėžutės akordams ir dainos tekstui apie sapną, žiūrintį pro langą ir ieškančią to, pas ką užteiti į svečius, pasirinktas debesėlį primenantis galvos apdangalas (23 paveikslas 1 nuotr.).

Skambant turkiškai lopšinei ir vykstant interaktyviam veiksmui su vaikais, kai žiūrovai energingai prisijungia drauge žvangindami skambančiomis apyrankėmis, pasirinkti geltonos spalvos rytietiški turbantai (23 paveikslas 2 nuotr.).

Vandens scenoje ir atliekant estišką lopšinę, kai kuriamas povandeninio gyvenimo, drėgmės ir savotiško šalčio įvaizdis, aktorių kostiumai buvo papildyti naujais akcentais – baltos spalvos gobtuvais. Šis galvos apdangalas sukurtas dvejopam tikslui pasiekti. Pirmiausia, idėja kilo galvojant apie užterštus vandenį ir plastikinius maišelius, į kuriuos įsipainioję vandens gyvūnai žūsta. Peržiūrų metu vaikus išgąsdino paprasta skara ant galvos, kai nesimato aktoriaus veido ir akių. Tada buvo nutarta daryti peršviečiamą tiulio medžiagos gobtuvą. Vėliau pačių kūrėjų pastebėta, kad tiulio faktūra ir forma primena medūzą. Taip atsirado papildomi šviečiantys antkakliai (23 paveikslas 3 nuotr.).

Tie patys gobtuvai, užsimaukšlinus juos ant kaktos, kitoje scenoje, kurioje iš kalniuko tarsi ugnikalnio arba verdančio puodo veržiasi garas, buvo kuriamas virėjo, stovinčio šalia verdančio katilo, įvaizdis (23 paveikslas 4 nuotr.).



23 paveikslas. *Akimirkos iš spektaklio „Lopšinė Žemei“ (asmeninio archyvo nuotraukos)*

Spektaklių „Aš kaip ir tu“, „Gaja Mara“, „Namai“ aktoriams parinkti kostiumai, kurie taip pat tarsi niekaip neįrėmina ir neapibrėžia konkretaus veikėjo. Jie neutralūs ir spektaklio metu nekinta. Kostiumai spalviškai derinami prie spektaklio bendro vaizdo ir iš dalies siejami su spektaklio tematika. Tiesa, spektaklyje „Namai“ atsiranda galvos apdangalai, padedantys kurti ne buitišką veikėjų įvaizdį (24 paveikslas).



24 paveikslas. Spektaklių kostiumai (iš kairės į dešinę „Gaja Mara“, „Aš kaip ir tu“, „Namai“) (asmeninio archyvo nuotraukos)

Detalės

Detalės yra vienas svarbiausių elementų mažų vaikų spektakliuose. Maži vaikai apskritai labai mėgsta tyrinėti aplinkoje esančius objektus. Stebint mažus vaikus nesunkiai galima pamatyti, kad vienas mėgstamiausių užsiėmimų yra atidarinėti stalčius, dėžes, traukti juose esančius daiktus ir išmėginti, kaip jie veikia. Tai susiję ir su smulkiosios motorikos lavinimu, kuri turi tiesioginės įtakos lavinant kalbinius įgūdžius. Kaip teigia dokumentinio filmo apie vaikų iki penkerių metų raidą „Becoming you“ kūrėja Olivia Colman, Akademijos apdovanojimų (*Academy Award, Oscar*) laureatė (https://www.youtube.com/results?search_query=becoming+you+trailer), pirmaisiais–antraisiais gyvenimo metais susiformavęs čiuopimo dviem pirštais refleksas yra būdingas tik žmonėms. Šis gebėjimas išskiria žmogų iš kitų gyvų būtybių, todėl prigimtinis vaikų noras imti, čiuopti, liesti yra svarbus ir žmogaus evoliucijos kontekste.

Į šį faktą svarbu atkreipti dėmesį kuriant spektaklius mažiems vaikams. Jei suaugusieji gali net kelių valandų teatrinį vyksmą stebėti tiesiog ramiai sėdėdami žiūrovų salės kėdėse, tai mažiems vaikams tokios patirties negana. Šiuo pagrindu detalės ir įvairūs spektaklyje veikiantys objektai sukuria pridėtinę meninę ir edukacinę prasmę. Analizuojant kitų kūrėjų darbus bei asmeninę edukacinę ir meninę praktikas, pastebėta, kad maksimali vaiko dėmesio koncentracija vyksta tuomet, kai yra derinama galimybė meninį vyksmą patirti net tik jį stebint, bet ir galint paliesti. Dėmesingumas suaktyvėja kaitaliojant šias galimybes viena po kitos. Vien aktorių vaidybinis veiksmas nesukoncentruoja vaikų dėmesio viso spektaklio metu. Dėmesiui pritraukti galima pasitelkti įvairiausių objektus, atitinkančius vaiko amžių. Čia svarbus amžiaus cenzas – pavyzdžiui, mažesniems nei trejų metų vaikams objektai negali būti smulkūs, kad jais nepaspringtų vaikas. Spektaklyje atsirandantys objektai turėtų būti:

- **interaktyvūs**, kad vaikai galėtų veikti drauge su aktorais ar savo tėvais;
- **saugūs**, kad detales norėtųsi ne tik apžiūrėti iš tolo, bet ir paliesti ir pan.

Kaip jau buvo minėta kalbant apie spektaklio „Lopšinė Žemei“ dramaturgiją, po kiekvienos režisūrinės scenos seka interaktyvi scena. Būtent šių scenų metu ir buvo naudojami skirtingi objektai veiksmui kurti. Pavyzdžiui, skambant turkiškai lopšinei visi žiūrovai akomponavo aktorių atliekamai dainai žvangindami muzikos instrumentais – apyrankėmis su varpeliais. Kiekviena šeima juos išsitraukdavo iš specialiai jiems paruoštų juodų ryšulėlių, kurie spektaklio pradžioje buvo paliekami ant grindų po kėde. Jį žiūrovai aptikdavo tik tuomet, kai aktoriai nukreipdavo veiksmą į ryšulėlių išsitraukimą iš po kėdžių. Toks sprendimas pasitelktas laikantis saugumo reikalavimų pandemijos laikotarpiu. Ryšulėliai kiekvieno spektaklio metu yra kruopščiai dezinfekuojami ir skiriami tik vienai šeimai. Dar kitoje scenoje iš tų pačių ryšulėlių išsitraukiamos skarelės, kuriomis imituojamas tarsi vėdinimo, tarsi gaisro gesinimo veiksmas. Po spektaklio, žaidybiniėje dalyje vaikai padedami aktorių toliau atlieka vaidybinės užduotis panaudodami tas pačias skareleles.

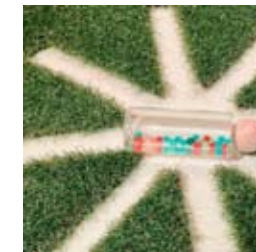
Spektaklio „Lopšinė Žemei“ vienas iš įkvėpimo šaltinių sceniniams kostiumams, detalėms, sceniniam veiksmui bei žaidimui su vaikais sukurti kilo stebint dailininko Arūno Žilio paveikslą „Laimikis“. Jame pavaizduotas žmogus su skrybėle ir ant jos kabančiomis žuvimis tapo spektaklio ir scenografinė, ir veiksmo ašimi (25 paveikslas).



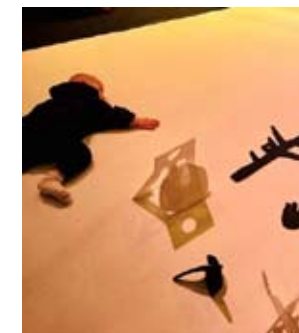
25 paveikslas. A. Žilio paveikslo „Laimikis“ įkvėptos scenografijos detalės (A. Gudo nuotraukos)

Spektaklyje „Aš kaip ir tu“ scenografijos detalės kuriamos taip, kad naudojantis jomis galima būtų atlikti interaktyvius veiksmus drauge su žiūrovais: lipni juosta – aikštei pažymėti, bambukinės lazdos – ritmikai išgauti, skirtingi instrumentai – muzikuoti, kokoso riešutai – barškinti šokant, juostos – slėpynėms, akmenys – groti ir mozaikai dėlioti. Svarbu paminėti, kad dėl pastarųjų detalių (akmenų) spektaklyje yra ypač griežtai įvardijamos amžiaus ribos. 3–5 metų vaikai jau geba akmenis panaudoti jiems pasiūlytu būdu – mušti ritmą ir dėlioti mozaiką. Jaunesni vaikai akmenis mėto ir gali jais pasprinti. Todėl, jei į spektaklį ateidavo mažesnių vaikų, jų tėvams pakartotinai pabrėžiamos taisyklės ir primenama, kad scenose su akmenimis skirtų savo vaikams daugiau dėmesio.

Spektakliuose, skirtuose kūdikiams ir vaikams iki trejų metų, scenografiniai elementai, detalės, objektai turi būti dar saugesni ir natūralūs (net ekologiški), nes vaikai viską ragauja. Jie sunkiai išlaiko pusiausvyrą, kai juda, labai aktyviai bėgioja, tad svarbus reljefas. Saugumui spektaklio metu apskritai skiriamas didelis dėmesys, o šiai auditorijai skirtuose spektakliuose objektų dar daugiau. Jie dažnai keičiami. Sulig kiekviena scena atsiranda vis naujas elementas. Spektaklyje „Gaja Mara“ naudojami smulkiosios perkusijos instrumentai: mediniai barškantys kiaušiniai, buteliukai su vandeniu ir karoliais viduje, varpeliai, lietaus vamzdis. Patrauklios žaidybinės priemonės: rankų darbo megzti raudoni obuoliukai, kaspina. Spektaklyje „Namai“ vaikams pasiūlomi šviečiantys kamuoliai su virvelėmis, pirštinės lėlės-paukščiai, mediniai žiedeliai, virvelės, siluetinės lėlės. Gausiai naudojant detalių susiduriama su kitu nelengvu uždaviniu – aktoriams tenka susirinkti spektaklio metu naudojamus objektus ir juos pasiimti iš vaikų. Aktoriams tai nemenkas iššūkis, nes maži vaikai nenori dalintis daiktais, jie nori juos pasilaikyti sau. Tačiau tinkamai mezgant kontaktą su vaiku nuo pat pradžios, galiausiai net ir mažiausi žiūrovai supranta žaidimo taisykles. Ilgainiui jie draugiškai dėlioja viską į surinkimo talpas, nes žino, kad netrukus jiems bus vėl pasiūlytas naujas objektas, su kuriuo bus galima smagiai žaisti. Šiam veiksmui svarbus geranoriškas tėvų įsitraukimas. Čia reikalinga jų pagalba tiek įtikinant vaiką, kad paimti ir grąžinti objektą yra saugu ir smagu, tiek aktoriams pagelbėjant daiktus techniškai išdalinti ir surinkti. Paprastai tėvai greitai ir be žodžių supranta, ką reikia daryti, ir noriai įsijungia į veiksmą. Tai kuria bendrystės jausmą (26 ir 27 paveikslas).



26 paveikslas Spektaklio „Gaja Mara“ detalės (G. Žaltauskaitės ir asm. archyvo nuotr.)



27 paveikslas. Spektaklio „Namai“ detalės (P. Židonio ir asmeninio archyvo nuotr.)

2.4. Garsinio audinio kūrimas spektakliuose vaikams iki penkerių metų

Tai, ką vaikas teatre patiria per klausą, yra ne mažiau svarbu nei tai, ką patiria vizualiai ar kitomis jausmėmis. Girdimi garsai, muzika, mamos dainuojamos dainos vaikeliui dar esant įsčiose turi svarbią įtaką vaiko raidai, smegenų vystymuisi, ryšio su aplinka ir artimaisiais kūrimui. Jau XX amžiaus pabaigoje amerikiečių psichologas H. Gardneris (1983), tyrinėjęs įvairių intelekto sričių sąsajas, teigė, kad muzikiniai gebėjimai glaudžiai siejasi su matematiniais, kalbiniais, erdviniais, kinestetiniais, tarpasmeniniais ir vidiniais asmeniniais gebėjimais, todėl muzikuojantys vaikai paprastai turi labiau išlavintas minėtas savybes (Gardner 1983). Šias idėjas papildė ir naujausi neurologiniai tyrimai skelbiantys, kad aktyvus ankstyvasis muzikavimas ir muzikos klausymasis daro reikšmingą įtaką žmogaus smegenų funkcionavimui (Velička 2019). Mokslininkų grupė, tyrinėjanti muzikos poveikį žmogaus smegenų vystymuisi (Assal Habibi, Jonas Kaplan, Beatriz Ilari ir kt.), kalba apie stiprų ryšį tarp muzikavimo ir smegenų raidos. Viena minėto tyrimo autorių A. Habibi (2016) savo pranešime apie muzikos poveikį vaikų smegenų vystymuisi teigia, kad muzikavimas yra

tiesiogiai susijęs su geresniais kalbos ir matematiniais įgūdžiais, aukštesniu intelekto koeficientu (angl. IQ) ir aukštesniais akademiniiais pasiekimais bei socialinėmis kompetencijomis. Tai vyksta dėl panašių smegenų sričių dirginimo muzikavimo metu ir aukščiau išvardytų veiklų. „Garso kelias“ jungia mūsų ausis su smegenimis ir per daugybę mechanizmų vidinėje ausyje garsą paverčia signalu, perduodamu į smegenis. Galiausiai šis signalas siunčiamas į smegenų klausos sritį, vadinamą „klausos žieve“, esančia smilkinio skiltyje. Taip nuolat dirginamos tam tikros smegenų funkcijos ir aktyvinama smegenų veikla (Habibi 2016).

Nors spektaklis vaikams nėra muzikinio ugdymo pamoka, tačiau tai, ką vaikai girdės, kokia muzika skambės, koks garsinis audinys palies jų klausą, kaip ir ar jie bus įtraukti į garsinio audinio kūrimą, – svarbus ir atsakingas kūrėjų pasirinkimas. Norint išvengti garsinių atsitiktinimų ir siekiant sukurti maksimaliai paveikų teatrinį kūrinį šiai specifinei auditorijai, privalu suvokti meninių sprendimų ir pasirinkimų svarbą. Muzika – ne išimtis. Vis tik kyla klausimas, kas turėtų skambėti vaikams skirtuose spektakliuose? Tai opus ir tiesaus atsakymo neturintis klausimas. Kompozitoriai, nesusidūrę su vaikų auditorija, dažnai teigia, kad tai jiems – „tamsus miškas“. Tad atsakymų tenka ieškoti ir kitose srityse.

Apie prenatalinį ir jau gimusio vaikelio muzikavimą su mama ir visa šeima knygoje „Šeimos knyga“ (2019) kalba muzikos pedagogė Lolita Piličiauskaitė, kompozitorius, biologas Albertas Navickas ir Albertas Piličiauskas. Knygos autoriai – mama, sūnus ir senelis – temai paskyrė ilgus tyrinėjimų metus. Autoriai knygoje akcentuoja mamos komunikavimą su mažyliu dar jam negimus: „Jau seniai įrodyta, kad iščiose esantis vaisius nuo 16 sav. pradeda girdėti jį supančius garsus: motinos širdies dūžius, jos kalbą, dainavimą, kvėpavimą, žarnyno peristaltinius bei išorės garsus, kurie yra būtini būsimo mažylio smegenų sinapsinėms jungtims vystytis“ (Brewer, Montemurro, Tomatis, Lazarev, Jautakytė ir kt. pgl. Piličiauskaitė ir kt. 2019). Autoriai teigia, kad motinos dainavimas ir bendravimas su dar po širdimi esančiu mažyliu – kūdikio intelekto formavimosi pagrindas. Turtinga gimdos garsinė ir jutiminė aplinka skatina abiejuose vaisiaus smegenų pusrutuliuose formotis tankesnę sinapsinių jungčių tinklą, lemsiantį intensyvesnę nervinių impulsų sklaidą, t. y. geresnę mąstymą, intelektą, aukštesnę kūrybiškumo lygį, spartesnę vystymosi raidą ir kt. (Piličiauskaitė ir kt. 2019).

Lietuvos etnomuzikologas, mokslų daktaras, muzikos pedagogas, muzikinio ugdymo knygų ir daugybės straipsnių autorius Eirimas Velička ne kartą yra publikavęs tekstus, kuriuose aptaria ankstyvojo muzikinio ugdymo svarbą. Autorius pabrėžia, kad muzikinis lavinimas yra ypač svarbus ir sveikos socialinės komunikacijos aspektu: gebėti išgirsti ir įvardyti kalbos

emocines išraiškas – svarbus sveikų socialinių santykių aspektas. Remdamasis tyrimais, pedagogas teigia, kad vaikai, pradėję mokytis muzikavimo iki septynerių metų, geba sparčiau reaguoti į subtilius emocinius ženklus, pasireiškiančius kito asmens kalboje (<https://www.svietimonaujienos.lt/musu-muzikinio-ugdymo-keliai-ir-klustkeliai/>).

Analizuojant muzikos kūrimo specifiką, susidurta su terminų ir sąvokų stygiu. Prieš aptariant garsinius procesus pateikiami autentiški, akustinių reiškinių tyrinėjimo metu atsiradę garsiniai terminai.

1. **Garso užuolaida** – SMV naudojamas garsinis sluoksnius, siekiant sukurti garsinį foną, kuris tarsi užuolaida dengtų vaikų sukeliamus buitinius garsus. Terminas idėja pasiskolinta iš kūdikiams ir mažiems vaikams skirtų garso įrenginių, sukurtų vaiko ramiam miegui „saugoti“. Jie tarsi garso užuolaida blokuoja išorės garsus neleidami pabusti iš miego, ir taip ilgiau likti ramybės būsenoje.
2. **Spalvotas triukšmas** – tam tikras foninis garsas SMV, siekiant sukelti ramybės būseną. Terminas taip pat pasiskolintas iš garsinių prietaisų, skirtų vaikams ramiau miegoti, naudojamų kaip garso užuolaida. Taip yra vadinamas baltasis triukšmas, rožinis triukšmas, rudasis triukšmas ir kt. Baltasis triukšmas sukurtas atsispiriant nuo to, ką kūdikis girdėdavo dar mamos iščiose – kraujo tekėjimą venomis, žarnyno peristaltiką, širdies plakimą ir kt. Jis primena šniokštimą, raidės ššš tarimą, plaukų džiovintuvo ar skalbimo mašinos ūžimą. Rožinis triukšmas primena tekančio vandens, lietaus, jūros ošimo garsą; toks triukšmas, papildytas raminančia muzika, tampa ruduoju triukšmu. Tokie garsai yra naudojami jau ir suaugusiems asmenims skirtose vietose – SPA salonuose, meditacijos centruose ir kitur, siekiant nuraminti mintis, padėti atsipalaiduoti.
3. **Garsinis audinys** – tai, kas iš įvairių *garsinių struktūrų* spektaklio metu ar iki jo yra sukuriamas fonetiniams patyrimui išgyventi.
4. **Garsinės struktūros** – tai, iš ko sukuriamas spektaklio garsinis audinys. Tai gali būti instrumentinė / vokalinė muzika, buitinis / kūrybinis triukšmas, nutinkanti / nenutinkanti tyla ir kt.
5. **Nutinkanti / nenutinkanti tyla** – tai specifinė garsinė struktūra SMV, vadinamoji akustinė ramybė. Ji nuo įprastos tylos spektakliuose skiriasi tuo, kad dėl auditorijos specifiškumo, jų noro emocijas reikšti garsu, tyla gali nutikti, bet gali ir nenutikti. Tačiau režisūrine prasme svarbu, kad spektaklyje būtų numatyta tokia tyla kaip garsinė struktūra.

6. **Buitinis / kūrybinis triukšmas** – tai tokia garsinio audinio garsinė struktūra, kurios metu SMV žiūrovai drauge su aktoriais, naudodami kūno ir smulkiąją perkusiją (barškučius, žvangučius, lazdeles ir kt.) kuria spektaklio garsinį audinį. Buitinis triukšmas prasideda tada, kai gaunami instrumentai ir instrukcijos, ką su jais daryti, ir baigiasi tuomet, kai imama suprasti, kaip išgaunamą garsą paversti bendru perkusiniu orkestru. Tuomet atsiranda kūrybinis triukšmas.

Vadovaujantis jau įgyvendintais kūrybiniais procesais bei vykdomu meniniu tyrimu, muziką arba garsinį audinį spektakliuose mažiems vaikams galima būtų pavaizduoti trimis pjūviais. Juos sudaro trys skirtingos **garsinės struktūros**, tokios kaip:

- instrumentinė / vokalinė muzika,
- buitinis / kūrybinis triukšmas,
- nutinkanti / nenutinkanti tyla.

Visa tai galima būtų pateikti vizualiai (28 paveikslas).



28 paveikslas. Spektaklio garsinis audinys

Nutinkanti ar nenutinkanti tyla

Lietuvių kalbos žodyne nurodoma, kad tyla – tai triukšmo ir garsų nebuvimas (<http://lkz.lt/?zodis=tyla&id=26060390000>). Paprastai tylą galima tapatinti su akustinių virpesių numalšinimu, tačiau tai nebūtinai reiškia visišką garsų nebuvimą. Pirmiausia tai – įkyrių, triukšmingų garsų paliova, arba kitaip – akustinė ramybė. Tradiciškai pati tylos sąvoka garsiniame spektaklio kontekste yra nesunkiai apibrėžiama. Spektakliuose, skirtuose labai

mažiems vaikams, tyla įgauna dar kitą prasmę. Jei suaugusiesiems skirto spektaklio garsinėje partitūroje yra numatyta tyla, tai ji greičiausiai ir nutiks. Tačiau spektakliuose mažiems vaikams tyla gali ir nenutikti. Dėl auditorijos specifiškumo tylą arba jos nebuvimą galima būtų pavadinti:

- nutinkančia tyla,
- nenutinkančia tyla.

Prieš išsamiau nagrinėjant sąvokas, svarbu paminėti, kad tokiuose spektakliuose dėl auditorijos specifiškumo tradiciškai suprantamos tylos spektaklio metu dažniausiai nebūna visai. Vaikai nuolat šurmuliuoja kažko klausdami, komentuodami veiksmą, reflektuodami savo būsenas, galbūt net išreiškdami savo asmeninį pyktį ar nerimą, kuris nebūtinai susijęs su spektakliu. Vaikai gali netgi garsiai šaukti, rėkti, verkti ar kažką bildinti tarsi ne laiku ir ne vietoje. Toks šurmulys gali lydėti visą spektaklį, visiškai nepriklausomai nuo spektaklio tėkmės. Artistams, esantiems scenoje, būtina žinoti ir suvokti, kad šis šurmulys yra normalus spektaklį lydintis garsas. Tačiau kūrėjams iš anksto numatyti ir konstruoti akustinę ramybę, kaip vieną iš emocijų reguliavimo priemonių, būtina. Jos metu vaikai gali pailsėti, nusiraminti ir pasiruošti priimti kitą, naują garsovaizdžio raišką. Tik svarbu susitaikyti su tuo, kad tyla kartais suplanuotose vietose nutiks, o kartais nenutiks, bet ji vis tiek bus tyla.

Buitinis ir kūrybinis triukšmas

Užsiminus apie nenutinkančią tylą lyg ir savaime galima būtų tai pavadinti triukšmu. Tačiau tai skirtingi garsinio audinio aspektai. Vienu atveju – koncentruojamasi į akustinę ramybę, o kitu – į akustinį triukšmą. Suaugusiesiems skirtuose spektakliuose triukšmo, sklindančio iš žiūrovų salės, paprastai neišgirsime. Kitaip yra spektakliuose, skirtuose mažiems vaikams. Jie nuolat spektaklio garsinį audinį pildo tam tikrais triukšmais, todėl tuo galima pasinaudoti kaip kūrybine galimybe ir tokį triukšmą pavadinti:

- buitiniu triukšmu,
- kūrybiniu triukšmu.

Buitiniu triukšmu galima būtų pavadinti tuos garsus, kurie chaotiškai ir spontaniškai atsiranda vaikams gavus smulkiąją perkusiją ar parodžius jiems kūno perkusinės raiškos galimybes. Mėgdžiodami aktorius vaikai gali trypti kojomis, pliaukšėti rankomis, bildinti lazdelėmis ar žvanginti skambučiais. Paprastai tokie garsai neturi pridėtinės vertės ir jie tiesiog

savaime sklinda. Tačiau vaikų noru reflektuoti savo emocijas garsu galima pasinaudoti kaip kūrybine galimybe ir drauge organizuoti tam tikrą garsinę struktūrą. Tam pasitelkiami interaktyvūs veiksmai ir vaikai nukreipiami, kaip galima būtų kurti tam tikras ritmines sekas. Tiesa, pradžioje tai labiau panašu tiesiog į buitinį triukšmą ir tik vėliau viskas pereina į kūrybinį triukšmą, iš ko palaipsniui gimsta kažkas panašaus į perkusinį orkestrą.

Tokios muzikinės veiklos idėja taip pat pasiskolintos iš ankstyvojo muzikinio ugdymo gairių. Amerikos muzikinio ugdymo filosofas D. Elliottas (1995) išskyrė šešias ugdymo prasme svarbias muzikinės veiklos formas:

- 1) atlikimą,
- 2) improvizavimą,
- 3) komponavimą,
- 4) aranžavimą,
- 5) dirigavimą,
- 6) sąmoningą gyvai atliekamos ar įrašytos muzikos klausymąsi.

Kuriant mažų vaikų spektaklių muzikinį audinį aktualios kelios muzikinės veiklos formos. Pirmiausia būtų galima akcentuoti **muzikos klausymą**, tuomet – **atlikimą bei improvizavimą**. Kurdama drauge su kompozitoriumi garsinį audinį spektakliams susitelkiu į šių trijų dėmenų raiškos galimybes. Šiek tiek jau buvo aptarta išgirstų garsų svarba. Kiek vėliau, aptariant instrumentinę ir vokalinę muziką, apie tai bus pakalbama plačiau. Man, kaip kūrėjai, norinčiai sukurti daugiasensorinį veikalą, svarbu, kaip vaikai scenoje įsijungs į garsinio audinio kūrimą ir jo atlikimą drauge su artistais.

Kuriant spektaklius vaikams, nuolat susitelkiama į paieškas tokių veiklų, kurios įtrauktų žiūrovus ir kviestų juos būti bendrakūrėjais. Viena jų – galimybė drauge austi spektaklio garsinį audinį. Tam pasitelkiami jau aptarti įvairūs smulkūs perkusiniai instrumentai arba naudojama kūno perkusijos raiška. Taip vaikai turi galimybę ne tik pasyviai stebėti veiksmą, bet ir kūnu įsitraukti į kūrybinį procesą. Tokiu būdu sudaromos sąlygos ne tik patenkinti psichofizinį poreikį pajudėti, išlieti emocijas, bet ir susitelkti į nesudėtingos muzikos atlikimą ir improvizavimą. Tai vaikams labai patinka. Jie noriai imasi tokios veiklos. Paklūsta aktorių siūlomam žaidimui, mėgina suprasti taisykles ir akimirksniu įsitraukia čia pat sukurdami vienokį ar kitokį perkusinį orkestrą.

E. Velička pastebi, kad pasaulinėje muzikinio ugdymo praktikoje vis labiau ima populiarėti kūno perkusija, kaip veiksmingas metodas, įtraukiantis vaikus į smagias muzikines

veiklas. Atlikimo metu yra mėginama rankomis ir kojomis išgauti įvairius garsus. Tokios veiklos metu kūnas virsta mušamuoju instrumentu, kuriami ritmai, kuriuos galima atlikti grupėje ar po vieną, pritarti vokalų ar muzika. Etnomuzikologas Velička prisimena Carlą Orffą ir jo muzikinę sistemą, kurioje jis pasirinko mušimą kaip prigimtinių, lengviausių garso išgavimo būdą (Velička 2020). Šiuo pedagoginės praktikos atradimu verta pasinaudoti norint spektakliuose drauge su vaikais sukurti interaktyvią, muziką kuriančią veiklą.

3–5 metų vaikams skirtame spektaklyje „Lopšinė Žemei“ taip pat naudojamas kūnas ir instrumentinė veikla su perkusija (29 paveikslas). Vienoje scenoje vaikams pasiūlomos žvangančios apyrankės, kurių varpeliai ima ritmiškai skambėti visiems atliekant tuos pačius sukamuosius rankų judesius, visa tai vėliau papildant ir kojų trepsėjimo judesiais. Vaikai, kartodami aktorių siūlomus veiksmus tam tikra eiga, laipsniškai išmoka atlikti vieną po kitos ritminę seką ir ją ima taikyti skambant turkiškos lopšinės melodijai ir dainuojant aktoriams. Vieni vaikai tai atlieka sėdėdami savo vietose, kiti stojasi ir energingai trypčioja scenos aikštelėje. Tiesa, visada atsiranda ir tokių vaikų, kurie mieliau renkasi stebėti viską iš šalies, o ne įsitraukti į siūlomas veiklas. Ir tai yra gerai. Skirtingi vaikai skirtingai priima ir spektaklį, ir interaktyvius veiksmus. Aktoriams svarbu tai žinoti ir matant tėvų nerimą, kad jų vaikas neįsitraukia, duoti ženklą, kad leistų vaikui išlikti stebėtoju. Visiems vaikams reikia skirtingo laiko įsitraukti. Apie tai bus kalbama plačiau, atskirai aptariant aktorių darbą tokiuose spektakliuose.



29 paveikslas. 3–5 m. vaikams spektaklis „Lopšinė Žemei“, J. Miltinio teatras (2021)
(A. Gudo nuotr.)

Instrumentinė ir vokalinė muzika

Šalia triukšmo, įvairiausių buitinių garsų ar spontaniškai atsirandančių ritminių sekų, spektaklių mažiems vaikams garsiniame audinyje svarbų vaidmenį užima vokalinė ir

instrumentinė muzika. Tai tokia garsinė struktūra, kuri yra suplanuota iš anksto, sukurta ir atliekama gyvai arba transliuojamas jos įrašas. Aptarus klausomos muzikos poveikį, svarbu atsakingai pasirinkti, kas skambės spektaklyje. Šias garsines struktūras galima dalinti į du pjūvius ir pavadinti juos taip:

- garsinės užuolaidos,
- teminiai motyvai.

Garsinės užuolaidos – tai, remiantis terminų žodynu, toks sąmoningai sukurtas foninis garsas, kuris veikia kaip buitinių garsų blokatorius, įvedantis į nusiramino būseną. Jam sukurti pasitelkiamos idėjos iš realiai praktikoje taikomo spalvoto triukšmo garsų. Kaip jau buvo minėta, tokių garsų rinkinį sudaro įvairūs šniokštimo, užimo, lietaus, vandens tekėjimo, jūros ošimo ir kiti gamtos garsai (<https://www.tevu-darzelis.lt/baltasis-triuksmas/>).

Spektaklyje „Lopšinė Žemei“ tokia garsinė struktūra pasitelkiama spektaklio pradžioje, kai renkasi žiūrovai. Kol vaikai apeina aikštelę, susiranda sau vietą, susėda ir ima telktis į spektaklio veiksmą, skamba lakštingalos čiulbėjimo garsas. Vėliau, artėjant spektaklio pabaigai, vėl pasigirsta garsinė užuolaida – degančios ugnies garsas. Po aktyvios ir judrios scenos tai veikia kaip emocijų reguliavimo priemonė ir vaikus paruošia pabaigai, paskutinei scenai. Jos metu vaikai kviečiami sugulti ir išlaikant ramybės būseną, tarsi pasirošus miegui, išklaudyti paskutinę lopšinę. Spektaklio „7 Ratai“ viduryje, kai reikia vaikų dėmesį sutelkti kitai scenai, naudojamas gyvai sukamas lietaus ratas. Šis garsas užburia, nuramina ir veikia kaip emocijų reguliavimo priemonė, nuteikdama vaikus priimti naują spektaklio medžiagą.

Muzikai, beje, kaip ir dramaturgijai, **teminių motyvų** įkvėpimo ieškoma:

- folklore,
- gamtoje.

Toks pasirinkimas neatsitiktinis. Meninio ugdymo pedagogai pabrėžia, kad ikimokyklinio amžiaus vaikams geriausias kūrybos turinys yra iš folkloro ir tautosakos. Dėl čia užkoduotų archetipų, jis turi poveikį visam tolesniam vaiko gyvenimui. Folklore yra gerai vaikams įsimenamų žaidimų, skaičiuočių, mįslių, iš pasakos į pasaką keliaujančių veikėjų: vilkas pilkas, lapė snapė, kiškis bailsys ir t. t. Folklorinėse dainose yra sugulę kultūriniai kodai, kuriuos verta skiepyti dar ankstyvojoje vaikystėje. Kalba eina ne vien apie gimtąją tautosaką. Patyrę muzikinio ugdymo pedagogai užsimena, kad daugiakultūriškumas yra viena ryškiausių muzikinio ugdymo tendencijų. Juo siekiama vaikams atverti šiandienos pasaulio muzikinių kultūrų skirtynes, per kurias jie galėtų pripažinti ir suvokti kultūrinių įvairovių grožį, plėstų

akiratį, ugdytųsi toleranciją. Muzikos pedagogas E. Velička teigia, kad „Per muziką persišviečia kultūra. Iš muzikos matome tos kultūros tradiciją, mąstyseną. Susipažindami su kitų tautų ir žemynų muzika, vaikai sužino apie kultūrų, bendruomenių ir religijų įvairovę, mokosi tolerancijos“ (Velička 2020). Į tai verta atkreipti dėmesį imantis kurti garsinį audinį mažų vaikų spektakliams. Šio autoriaus mintys, kad per savo tautinę muziką geriau pažinę save tampame atviresni ir kitiems, yra įtikinančios. Per kitų kultūrų muzikinį pažinimą kiekvienas pradeda geriau suprasti ir pats save, įvertina tai, ką turi, kuo gali būti įdomus kitų kultūrų žmonėms.

Mane kaip meninio ugdymo pedagogę ir kūrėją šios idėjos lydi daugelį metų. Ieškant teorinio pagrindimo, aptiktos kolegų išvalgos patvirtina manąsias. Intuityvus noras pedagoginėms ir meninėms veikloms įkvėpimo ieškoti **tautosakoje ir folklore** neapleidžia ne vienerius metus. Tad neatsitiktinai daugumoje mano sukurtų spektaklių yra naudojamas tiek Lietuvos, tiek kitų tautų folkloras. Kai kuriose dainose žiūrovai kviečiami įsijungti ir dainuoti kartu, drauge šokti, žaisti. Kai kur siūloma tiesiog ramiai sėdint išklaudyti sutartinę, be jokio papildomo sceninio veiksmo. Aktyvioje ir linksmoje gyvai atliekamoje dainoje žiūrovai įjungiami į šokamąjį žaidimą. Šioje vietoje taikomas autentiškos raiškos citavimas iš lietuvių liaudies šokių ir žaidimų. Keliais balsais dainuojant dainas ar sutartines žiūrovams nesiūlomas joks papildomas veiksmas, o tiesiog kviečiama išklaudyti kūrinį be papildomų veiklų. Ramus, mediatyvus dainos tempas, atsikartojimai, nuotaika veikia kaip panardinimo strategija, kai žiūrovai atitraukiami nuo bet kokio veiksmo ir gali panirti į ramybės būseną.

Spektaklio „Lopšinė Žemei“ visa dramaturginė ašis sukasi apie skirtingų tautų folklorinę muziką – lopšines. Pati spektaklio mintis jau aptarta kalbant apie tematiką, tik vertėtų priminti, kad spektaklio metu gyvai skamba atliekamos įvairių tautų – ukrainiečių, turkų, estų ir lietuvių – liaudiškos lopšinės.

Teminių motyvų muzikai, kaip ir dramaturgijai, galima semtis ir iš **gamtos**. Gamta šiuo atveju gali būti puikus garsinio audinio įkvėpimo šaltinis. Gamtos garsus galima suskirstyti į 4 stichijų grupes – vandens, oro, ugnies ir žemės elementus:

- **Vandens** – lietaus, krioklio, jūros, upės garsai;
- **Oro** – vėjo, kvėpavimo, pūtimo garsai;
- **Ugnies** – laužo, židinio, gaisro garsai;
- **Žemės** – augalų, medžių, gyvūnų, paukščių garsai.

Dauguma šių teminių motyvų skamba mūsų kurtuose spektakliuose, kaip jau minėtos garso užuolaidos ar spalvotas triukšmas, ir veikia kaip vienos iš panardinimo strategijų.

Apie muzikos kūrimo specifiką mažų vaikų spektakliams kalba teatro „Madam Bach“ kūrėjai. Menininkų duetas iš Danijos Pernille Bach ir Christianas Schröderis, naudodami turtingus vaizdus, patrauklius garsus ir poetinius žodžius, kuria vizualinį teatrą vaikams nuo 2 iki 6 metų. Kūrėjai sako, kad jiems svarbu, jog spektaklio metu vaikai pasijustų taip jaukiai, tarsi būtų namie. XX-ajame ASSITEJ pasauliniame kongrese ir tarptautiniame scenos menų festivalyje vaikams ir jaunimui „MIRAI 2020“ (*The 20th ASSITEJ World Congress & International Performing Arts Festival for Children and Young People / MIRAI 2020*, 2021 m. balandžio 22 d., <https://assitejonline.org/>) kūrėjai pristatė dokumentinį filmą „**Music in Theatre for Early Years**“ apie muzikos mažų vaikų spektakliams kūrimo specifiką. Jame pateikiami praktiniai pratimai, leidžiantys suprasti garsų ir muzikos panaudojimą, kuriant spektaklius ir meno projektus jaunajai auditorijai. Kūrėjai tyrinėja būdus, kuriais muzika ir garsas gali sukurti atmosferą, gali tapti vaizdus papildančiu elementu arba sukurti judesio ir garso dialogą. Filmą ir išsamią keturių žingsnių muzikos kūrimo instrukciją galima pamatyti šioje vaizdo įrašo nuorodoje: <http://www.madambach.com/music-in-theatre-for-early-years>.

Kuriant spektaklio „Lopšinė Žemei“ vieną iš garsinių struktūrų, kurioje naudojamas gyvai scenoje kuriamas garsas su tikru vandeniu, buvo vadovautasi šių kūrėjų pasiūlytu 4 žingsnių metodu. Tai patrauklus, daug laisvės ir kūrybinių įkvėpimų atveriantis metodas, todėl jį reikėtų plačiau pristatyti kaip vieną iš galimų garsinio audinio kūrimo būdų (4 lentelė). Pasak autorių, pagrindiniai šio metodo žingsniai yra tokie:

1. Smalsumas,
2. Taikymas,
3. Tyrinėjimas,
4. Išraiška.

4 lentelė. Keturių žingsnių metodas muzikai kurti (sudaryta P. Bach ir Ch. Schröder, 2021)

1 ŽINGSNIS SMALSUMAS	2 ŽINGSNIS TAKYMAS	3 ŽINGSNIS TYRINĖJIMAS	4 ŽINGSNIS IŠRAIŠKA
- Domėkitės. - Raskite tai, kas jums įdomu. - Atminkite – jūs esate savo kūrybos meistras.	- Išmėginkite. - Klausykitės skirtingų medžio garsų. - Kaip šnara vėjas lapuose? - Kaip girgžda šakos?	- Tyrinėkite. - Užduokite daugybę klausimų. - Ar medžio šaknys turi garsą?	- Kurkite. - Iš visų surinktų garsų sukurkite garsų banką. - Tuos garsus imkite ir naudokite vaizdai ar istorijai perteikti.

- Eksperimentuokite girdėdami aplinką. - Kasdien ieškokite naujų garsų, ir taip tobulinkite klausą. - Pasirinkite temą. - Kas jus šiuo metu domina? - O gal kažkas kyla iš prisiminimų? - Pavyzdžiui, medžiai. - Pasinerkite į šią temą ir pradėkite tyrinėti.	- Klausykitės garsų aplink medį. - Gal medžio drevėje dūzgia bitės? - Gal paukščiai čiulba ant šakos? - Klausykitės garsų toli nuo medžio. - Gal tai miesto triukšmas, eismas, balsai? - Gal žaidžiantys vaikai? - Gal šalia teka sraunus upelis? - Išgirskite garsus, kai ką nors darote su medžiu. - Pabelskite į kamieną įvairiomis medžiagomis. - Išgirskite, kaip trakši sudžiūvusios šakelės.	- Ar galima išgirsti, kaip auga medis? - Jei taip, kokie tai garsai?	- Pridėkite papildomų garso peizažų, dainų ar muzikos eskizų. - Žaiskite su tuo kurdami skirtingą atmosferą ir nuotaikas. - Išbandykite tai su auditorija. - Atkreipkite dėmesį į jų reakcijas. - Stebėkite, ar garso vaizdas rezonuoja taip, kaip norite. - Koreguokite ir prisitaikykite, kol pasieksite norimą rezultatą. - Sėkmės!
--	--	---	--

Spektaklyje „Aš kaip ir tu“ muzikos kūrimas buvo grįstas kitų tautų folklorinės muzikos tyrinėjimu ir tam tikrų motyvų ar temų perkėlimu, raiškos citavimu į spektakliui kuriamą muziką. Šiame spektaklyje skamba specialiai jam sukurti 4 muzikiniai kūriniai, kurie keičiasi sulig naujos dramaturginės raiškos scena. Šokėjai tarsi keliauja per keturis skirtingus kontinentus. Rytuose skamba meditacinę muziką primenantys fleitos garsai. Taip prasideda spektaklis. Šis garsas tarsi nuramina, sukaupia ir įtraukia į veiksmą. Keliaujant į Pietus, vaikams išdalunami kokoso riešutą primenantys perkusiniai instrumentai, kuriais jie barškina ritmą skambant aktyviam būgnų ritmui. Vakaruose, vykstant kaspino slėpimo žaidimui, šokėja dainuoja prancūzišką vaikystės dainelę „Un elephant“. Dainą šokėja pasirinko pati, prisimindama savo vaikystėje dainuotas daineles. Vaikai, net nesuprasdami dainos teksto, ilgainiui imdavo kartoti jos žodžius ir linguoti į muzikos ritmą drauge su šokėja. Paskiausia daina, skambanti Šiaurėje, yra autentiška jupikų genties melodija, pasiskolinta iš maldos, kuria gentainiai kreipiasi į dievus prašydami palaiminimo. Jai skambant vaikai noriai įsitraukia į perkusinį muzikavimą, pasitelkę akmenis, kuriuos stuksena vieną į kitą.

Spektaklyje „Namai“ pagrindiniu herojumi tampa specialiai sukurta sakralinė chorinė muzika. Tokį sprendimą padiktavo idėja, kad didelį teigiamą poveikį mažų vaikų smegenų raidai turi būtent chorinės muzikos klausymasis, ir tai, kad vaikus auginantys tėvai turi teisę į kokybišką solidaus meno patirtį, kad ir lankydami spektakliuose vaikams. Atliktas ne vienas

tyrimas, moksliskai pagrindžiantis teigiamą poveikį vaiko raidai, kai motina sąmoningai klausosi kokybiškos muzikos, vaikeliui dar esant motinos įsčiose (Odent 1984, Montemurro et al. 1996). Tad spektaklyje veiksmas ir vaizdas gretinami su akademinės muzikos skambesiu. Tai buvo nemenkas iššūkis, nes reikėjo veiksmą pritaikyti, kad muzika neišgąsdintų mažų vaikų. Įdomu tai, kad tinkamu metu nuskambėjusi muzika, suderinta su atitinkamu veiksmu, vaikų ne tik nebaugino, bet ir įtraukė į kūrybinį veiksmą veikiant drauge su aktoriais.

Spektaklyje „Gaja Mara“ skamba lietuvių liaudies muzika. Šio spektaklio vienas uždavinių – „garso, spalvos, judesio, lytėjimo ir įtaigios emocijos jungties būdu skatinti mažųjų renginio dalyvių smegenų veiklą. Tokio integratyvaus patyrimo būdu jau gimusių kūdikių smegenų neuroninės jungtys yra raginamos vystytis (tai daro poveikį visai mažylio psichofizinei raidai), o besilaukiančios mamos, išgyvendamos teigiamas menines emocijas bei dalyvaudamos spektaklio veikloje, taip pat ugdo dar po širdimi esantį vaikelį“ (Jackeivičiūtė 2023). Spektaklyje skamba gyvai atliekama vokalinė ir instrumentinė muzika. Aktorės atlieka folklorinius mėgdžiojimus, dainuoja sutartinę, vienbalsę dainą, kviečia įsijungti tėvus į perkusines scenas, o tėvai tai atlieka aktyviai ir noriai. Iš dalies tai susiję su savo tautos folkloro atpažinimu ir nesąmoningu noru įsiliesti į bendrai kuriamą vyksmą.

2.5. Aktorių darbo specifika spektakliuose vaikams iki penkerių metų

Siekiant išsamiau pasigilinti į aktorių darbo specifiką kuriant spektaklius vaikams iki penkerių metų buvo atlikta spektakliuose „Lopšinė Žemei“ ir „Aš kaip ir tu“ bei tyrime dalyvavusių aktorių apklausa, taikant struktūruoto interviu metodą. Jo metu artistams buvo užduoti trys klausimai siekiant išsiaiškinti jų nuomonę apie:

- 1) Asmeninius profesinius atradimus, kuriant vaikams;
- 2) Kūrybos vaikams ir suaugusiems skirtības;
- 3) Artisto, kuriančio vaikams, savybes.

Gauti atsakymai grupuojami į kategorijas, subkategorijas bei pagrindžiami teiginiais. Kategorijų aprašų lentelės yra pateikiamos doktorantūros projekto prieduose. Toliau tekste yra pateikiami atsakymų rezultatai, jie apibendrinami ir atliekama analizė. Vėliau pristatoma duomenų interpretacija, formuluojamos išvados. Šios apklausos pagrindu siekiama pagilinti žinias ir užfiksuoti naujus atradimus, susijusius su kūrybos bei atlikimo specifika jaunajai auditorijai. Antroji apklausa reikšmingų naujų duomenų neatskleidė, tad pakartotinai identiška apklausa kuriant kitus du spektaklius („Namai“, „Gaja Mara“) nebuvo vykdoma.

1) Asmeninis profesinis atradimas (Kategorijų lentelė 2 priede)

Kalbėdami apie savo asmeninius profesinius atradimus aktoriai išskiria 4 aspektus, papildžiusius jų suvokimą apie kūrybą labai mažiems vaikams. Tiek dramos teatro aktoriai, kūrę J. Miltonio teatre spektaklį „Lopšinė Žemei“, tiek šiuolaikinio šokio šokėjai, šokę spektaklyje „Aš kaip ir tu“ Kauno šokio teatre „Aura“ tokį kūrybinį procesą įvardija kaip jiems naują ir akcentuoja šiuos aspektus:

1. Gebėjimą improvizuoti,
2. Psichologijos išmanymą,
3. Kitoniškumą,
4. Kūrybinę laisvę.

Plačiau kiekvienas aspektas pristatomas 30 paveiksle.



30 paveikslas. Aktorių profesiniai atradimai

Kaip galima matyti iš pateikiamo paveikslo, visus atsakymus sieja **improvizacija**. Aktoriai išskiria tai kaip vieną pagrindinių raiškos būdų ir savo atradimuose, ir aptardami šios teatro formos išskirtinumą, ir kalbėdami apie artisto, kuriančio vaikams, savybes. Todėl svarbu pačią improvizacijos sąvoką atskleisti plačiau bei išsiaiškinti jos kontekstus ir raiškos būdus kuriant mažiems vaikams.

Režisierė, teatro pedagogė Olga Lapina (2018) savo disertacijoje apie improvizaciją, kaip kūrybinę strategiją, išsamiai pateikia šio kūrybos būdo kilmę, raidą ir kūrybinės praktikos metu susiformavusias asmenines įžvalgas: „Improvizacija, tradiciškai suvokiama kaip aktorinė technika, remiasi spontanišku elgesiu ir suponuoja veikimą nežinomybės ir nenuspėjamumo sąlygomis, virstantį atradimu, žinojimu“ (Lapina 2018: 12). Kuriant vaikams, neturėjimas

literatūrinio pagrindo, kaip atspirties taško sceninio veiksmo interpretavimui, kreipia į kitokios dramaturgijos paieškas. Toms paieškoms tarsi kūrybinis radaras reikalingi improvizaciniai įgūdžiai. Ir juos valdyti turi ne kas kitas kaip aktorius. Jei pasiruošimo spektakliui metu dar yra galimybė į dramaturgijos paieškas nerti drauge su visa kūrybine komanda, tai pačio pasirodymo metu tenka daryti aktoriui vienam. Čia aplinkybės sukuria vaikai, kai dėl savo brandos, poreikių ir spektaklio metu dalyvavimo vienoje erdvėje su aktoriais, jie ima keisti iš anksto numatytą dramaturgiją. Tuomet aktoriui tenka laviruoti tarp jau turimos dramaturginės medžiagos ir žiūrovų siūlomų naujų aplinkybių. Pasak O. Lapinos, „Atlikimo prasme improvizacinei vaidybai reikalingas gebėjimas formuoti sceninę situaciją, personažo charakteristiką ar tekstą žiūrovo akivaizdoje, valdyti spektaklio kompozicijos visumą, dažnai įtraukiant žiūrovą kaip istorijos kūrimo partnerį“ (Lapina 2018: 15). Jei aktorius negebėtų skubiai ir kūrybiškai reaguoti į vaikų siūlomas situacijas, o toliau įsikibęs veiktų repetitijų metu numatytos dramaturgijos rėmuose, spektaklis paprasčiausiai subyrėtų ir net stebėtojai (žiūrovai) galiausiai patirtų didelį stresą jausdami, kad kažkas vyksta tarsi ne pagal scenarijų.

Rodant analizuojamus spektaklius žiūrovams ne kartą yra nutikę situacijų, kai aktoriai čia ir dabar turėjo pasikliauti tik savo improvizaciniais gebėjimais, idant spektaklyje neįsivyrautų sumaištis. Pavyzdžiui, spektaklyje „Aš kaip ir tu“ yra scena, kurios metu šokėjai su vaikais žaidžia slėpynių žaidimą. Artistas vienam vaikui įduoda į rankas kaspiną, o šis jį turi slėpti nuo kito artisto tol, kol galės nematomi jį perduoti kaspino savininkui. Paprastai vaikai labai greitai perpranta žaidimo taisykles, o visai žiūrovų salei smagu stebėti, kokius pasirinkimus padarys vaikai – įduos vienam ar kitam aktoriui, o gal perduos draugui ir t. t. Galiausiai po šio žaidimo spektaklyje seka šokėjų šokis su tais pačiais kaspinais, į kuriuos jau visai kitaip žvelgia vaikai. Tačiau yra buvęs atvejis, kai vienas vaikas pasiėmė kaspiną ir nutarė jo niekam neatiduoti. Jis tvirtai įsikibęs laikėsi kaspino ir nei kitam vaikui, nei aktoriui, kuris turėjo vėliau šokti su kaspinu, jo neatidavė. Štai čia ir susidaro situacija, kai artistas turi priimti sprendimą, kaip elgtis toliau, kai visa kita scena yra sukurta taip, kad kaspinas yra būtinas. Ką artistas darys? Kaip tęs spektaklį? Tokius sprendimus gali priimti tik kūrėjas, gebantis improvizuoti. Šių sprendimų pasirinkimui svarbus ir vaiko raidos psichologijos išmanymas: ar galima vaiką sudrausminti? ar aktorius gali nedraugiškai atimti jam priklausančią daiktą? O gal gali pergudrauti ir pasiekti abipusį susitarimą? Atsakant į šiuos klausimus būtinas vaikų elgesio modelių išmanymas ir gebėjimas šias žinias taikyti spontaniškai ir kūrybiškai čia ir dabar, savarankiškai priimant sprendimus. Į improvizaciją šiame doktorantūros projekte dar bus gilinamasi analizuojant kitus klausimus, o dabar reikėtų panagrinėti dar vieną svarbią kūrybos labai mažiems vaikams sąlygą.

Raidos psichologijos išmanymas – kita būtina spektaklių mažiems vaikams dėlionės detalė. Tai pažymi ir aktoriai. Jei kuriant spektaklius suaugusiesiems per daug nesigilinama, kas jiems patinka, tai kuriant vaikams ir ypač labai mažiems, iki penkerių metų amžius, labai svarbu žinoti, kas tokio amžiaus vaikams apskritai patinka. Kaip sako „Lopšinės Žemei“ aktorius Giedrius, net labai mažas amžiaus intervalo skirtumas, turi didelę įtaką spektaklio veiksmui: „*Vyresni (5–6 metu) yra aktyvesni ir paintensyvina spektaklio vyksmą, kažkiek prarandamas subtilumas. Jaunesnio amžiaus vaikai – atvirkščiai.*“ Kitas aktorių patvirtintas argumentas – tai kūryba „iš vaiko batų“, arba kitaip tariant – kūryba per savo vaikystės prisiminimus ar mėginimas atrasti vaiką savyje. Tam reikalingi žaidybinio teatro įgūdžiai, o tai iš esmės yra improvizacijos dalis. Teatro improvizacijos motina vadinama Viola Spolin savo sukurtoje teatro žaidimų (angl. *Theatre Games*) sistemoje taip pat akcentuoja improvizaciją, kuri yra svarbus žaidybinio proceso dėmuo. Ši autorė suformuoja pagrindą kūrybiniam procesui, kuris nėra paremtas dramaturgine medžiaga. Ilgainiui V. Spolin teatro žaidimų sistema tapo aktorių rengimo metodu, pasiūliusiu visai kitokius vaidybos ir kūrybos principus. Tokia veikimo forma puikiai tinka kuriant spektaklius mažiems vaikams. Kai kuriama komandoje, per ieškojimą, pasitelkus žaidybinį režimą ir improvizacinę raišką, išsilaisvinama nuo režisieriaus ar pedagogo primetamų meninių sprendimų. Aktoriams šis individualus kūrybinis režimas labai svarbus susitikimų su žiūrovais metu: „Spolin manymu, žaidimai suteikia aktoriams galimybę lavinti ne tik tradicinius intelektualinius ar fizinius įgūdžius, bet ir intuiciją – improvizacinio režimo kūrybinį pamatą“ (pgl. Lapina 2018: 22). Tai būtina atsiminti siekiant žaismės ir lengvumo, kurie yra šio kūrybinio proceso pagrindas. Pradėjus spontaniškai taikyti improvizacijos ir žaidybinio teatro elementus galiausiai **dingsta stereotipai ir atsiranda kūrybos laisvė**, džiaugsmas ir, kaip spektaklio „Aš kaip ir tu“ atlikėja Marine teigia, „galime turėti dar beprotiškesnių idėjų nei suaugusiųjų pasirodymui“.

2) Skirtybės kuriant suaugusiesiems ir vaikams (Kategorijų lentelė pateikiama 3 priede)

Aktoriai aptardami kūrybos suaugusiesiems ir mažiems vaikams skirtybes, išskiria 3 aspektus:

- 1) pasiruošimo,
- 2) atlikimo,
- 3) grįžamojo ryšio.

Visuose aspektuose yra akcentuojama improvizacija bei interaktyvus ir dalyvavimu grįstas ryšys su žiūrovu. Kūrybos procesas, kai tikslinė auditorija yra suaugusieji, ir tuomet, kai auditorija – maži vaikai, turi labai ryškių skirtumų (31 paveikslas).



31 paveikslas. Išskirtinumas kuriant spektaklius mažiems vaikams

Kalbėdami apie skirtumus kuriant spektaklius mažiems vaikams ir suaugusiems, artistai visą kūrybinį procesą padalijo į **pasiruošimo etapą**, **atlikimo etapą** ir atskirai pažymėjo **grįžtamojo ryšio** svarbą.

Įdėmiai pažvelgus į visus tris aspektus, nesunkiai galima pastebėti, kad visur minima improvizacija: kuriant dramaturgiją, veiksmo liniją, sceninį veiksmą. **Pasiruošimo etape** kūrėjų dėmesys susifokusuoja į dramaturgiją, kuri konstruojama kitaip nei suaugusiųjų spektakliuose. Dramaturgijos pobūdis plačiai ir išsamiai aptartas kalbant apie spektaklio „Lopšinė Žemei“ procesą. Norisi tik pabrėžti, kad skirtingai nei įprastai, dramaturgija čia kuriama ne vien dramaturgo, bet ir aktorių drauge su vaikais ne tik kūrybinių laboratorijų, bet ir spektaklio metu. Sceninis veiksmas rutuliojasi ne kaip linijinis naratyvas, kai norima apie kažką papasakoti, bet kviečiama patirti vienokią ar kitokią būseną. Tenka tik apgailestauti, kad vis dar tenka po spektaklių mažiems vaikams išgirsti atsiliepimų net ir iš teatro bendruomenės, kad dramaturgija buvo banali, skurdi ar neišradinga. Taip galėtų pasirodyti, jei meninį rezultatą matuotume suaugusiems žiūrovams skirtais spektaklio kokybės matavimo standartais, tačiau privalu nepamiršti, kad suaugusiajam banalus, monotoniškas, atsikartojantis veiksmas su koku nors objektu vaikui gali suteikti labai daug pasitenkinimo, pažinimo ir atradimo džiaugsmo. Tad aktoriams, pirmą kartą kuriantiems mažiems vaikams, taip pat labai svarbu keisti savo

požiūrį į kitokios dramaturgijos pažinimo ir formavimo galimybes: „Kūrybiniame procese nesvarbu, ar tai yra aktorinio pratimo, laboratorijos ar repeticijos kontekstas, aktorius improvizacija yra nukreipta į vaizdinių ir jų išraiškų paiešką, ji tampa praktinės dramaturgijos arba temos analizės bei kūno ir balso raiškos lavinimo instrumentu” (Lapina 2018: 16).

Iš čia išplaukia kita specifinė kategorija, išryškėjusi pasirengimo etape – **pasirengimas improvizuoti**. Aktoriai patys įvardija improvizacijos svarbą kuriant spektaklį. O. Lapina, apžvelgdama improvizacijos kilmę, aiškiai įvardija, kaip vyko ir kokia skirtingose šalyse buvo šio metodo raida. Mums svarbu šio doktorantūros projekto kontekste išsamiau aptarti porą dalykų. Frosto ir Yarrow (2016), tyrinėję improvizacijos pasireiškimą teatre, išskyrė „grynąją“ improvizaciją (angl. pure), t. y. improvizacija kaip atlikimo būdas, ir „taikomąją“ (angl. applied), naudojamą skirtinguose kūrybinio proceso etapuose kaip aktorinis ir režisūrinis instrumentas ar kūrybos atspirties taškas” (pgl. Lapina 2018: 16). Taigi, taip atsiveria suvokimas, kad improvizaciją galima taikyti dviem skirtingais atvejais: vienas jų – atlikimo būdas, kitas – kūrybinio proceso instrumentas. Pasirengimo etape šis taikomas improvizacijos būdas labai svarbus: „Metodologine prasme, improvizacija tampa savęs kaip kūrėjo pažinimo svarbiu instrumentu, šis momentas yra kertinis teatro mokykloje” (Lapina 2018: 18).

Spektaklio **atlikimo etape**, išėjus į susitikimą su žiūrovais, vienas esminių dalykų yra gebėjimas spontaniškai reaguoti į čia ir dabar išskylančias vis naujas vaikų pasiūlomas aplinkybes. Norint spontaniškai reaguoti, būtina gebėti improvizuoti, kitaip tariant, nesusikoncentruoti vien tik į loginį mąstymą, paleisti praeitį, neprojektuoti ateities, o susitelkti į esamą akimirką, būseną „čia ir dabar“. Apie tokią atlikimo techniką nekalbama atliekant ir kuriant vaidmenį pagal psichologinio teatro modelį. Tad neatsitiktinai aktoriai šį aspektą išskiria kaip specifinę atlikimo kokybę. Jei psichologinio teatro modelyje vaidmuo ir jį kuriantis aktorius yra tapatūs, tai šiai teatro formai svarbus atstumas tarp vaidmens ir jį kuriančio aktoriaus. Tas atstumas ir suteikia galimybių tarsi viską stebėti iš šalies ir kartu keisti trajektoriją, kaip nukeliauti iš vieno taško į kitą tašką. Tam būtini visai kiti veikimo scenoje parametrai.

Vaidindami mažiems vaikams aktoriai susiduria su vadinamąja grynąja improvizacija (angl. pure impro), kuri skiriasi nuo taikomosios, naudotos pasirengimo etape. Dar viena svarbi improvizacijos metodologijos formavimo asmenybė yra Keithas Johnstone'as, unikaliuoje studijoje „Impro for Storytellers“ (1999) pateikęs metodus, kurie specialiai skirti išlaisvinti individo potencialui ansamblinio darbo kontekste. Čia pasitelkiama asmeninė vaizduotė ir tarsi be jokių pastangų žiūrovų akivaizdoje sugalvojamos istorijos. Autorius teigia, kad tokia ansamblinė improvizacija skatina kūrybiškesnius aktorių santykius, lavina jų

savarankiškumą, suteikia efektyvius įrankius kurti sudėtingus sceninius naratyvus, kolektyvinės improvizacijos būdus (Johnstone 1999: 11). Atliekant spektaklį mažiems vaikams, ansambliu tampa ne tik aktoriai – į veiksmą įsijungia ir vaikai. Iš ne kartą šiame doktorantūros projekte pateiktų pavyzdžių tampa aišku, koku būdu ir kodėl tai nutinka. Šiuo atveju artistai ne šiaip girdi žiūrovų siūlomas situacijas ar aplinkybes veikti, nes vaikai nesako, jie iš karto veikia patys, o prie jų turi prisitaikyti aktoriai, leisdami žiūrovams patirti kūrybos džiaugsmą, tačiau tuo pat metu neleisdami įsivyrėti chaosui ir per daug nukrypti nuo suplanuotos spektaklio dramaturgijos. Pavyzdžiui, spektaklyje „Lopšinė Žemei“ spektaklio pradžioje yra scena, kai aktorius pasikviečia vieną vaiką drauge suvaidinti paukščiukų lesinimo sceną, po kurios vaikui pasiūloma grįžti atgal stebėti spektaklį. Kartą yra nutikę taip, kad vienam berniukui be galo patiko būti scenoje ir jis nutarė visą spektaklį vaidinti viską drauge su aktoriumi. Tai savotiškai miela ir patrauklu, tačiau aktoriui tai didelis kūrybinis iššūkis. Kyla klausimas, kaip vienu metu ir vaikams leisti kurti drauge, ir pačiam veikti numatytuose dramaturgijos rėmuose su naujai atsiradusiu partneriu? Akivaizdu, kad buvo susidurta su poreikiu turėti specifiniais profesiniais gebėjimais manipuluojančius artistus. Gilinant suvokimą, kas glūdi tame specifiškume, galima paanalizuoti žiūrovų grįžtamojo ryšio kilpą.

Mėginant išnarplioti žiūrovų **grįžtamojo ryšio kilpą**, aptinkamos tokios sąvokos, kaip interaktyvus teatras (angl. *interactive theatre*), dalyvavimo teatras (angl. *participatory theatre*) arba tiesioginės patirties teatras (angl. *immersive theatre*). Reikėtų išsiaiškinti, kaip visa tai pasireiškia atliekant spektaklį mažiems ir labai mažiems vaikams. „Grynoji improvizacija, arba čikagietiška terminologija – „gimtas impro“ (angl. *native impro*), priešingai negu taikomoji improvizacija, yra interaktyvios prigimties, nes tiesiogiai priklauso nuo žiūrovo dalyvavimo sceniniame vyksme“ (Lapina 2018: 22, 23). Sakoma, kad visas menas yra įtraukiantis, skiriasi tik įtraukties lygiai. Stebint paveikslą galerijoje, jis vienaip ar kitaip įtraukia. Kuriant spektaklius vaikams, siekiame, kad jie ne šiaip įtrauktų, bet taptų interaktyvaus veiksmo dalyviais. Tad į kokį įtraukties lygmenį reikėtų susikoncentruoti vaidinant mažiems vaikams? Pasak Smutso, „kas nors tampa interaktyvus tada ir tik tada, kai jis: 1) reaguoja, 2) ne visiškai kontroliuoja, 3) nėra visiškai kontroliuojamas ir 4) neatsako visiškai atsitiktiniu būdu“ (Bouko 2014, pgl. Lapina 2018). Šis apibrėžimas labai aiškiai iliustruoja, kas vyksta spektaklio metu, kai vaikams pasiūlomos konkrečios žaidimo taisyklės. Vaikai įsitraukia konstruodami savo teatrinę tikrovę, tačiau seka nurodymus ir gavę ženklą žaidimą baigia, grįždami į pradinę poziciją. Tai tinka analizuojamiems spektakliams, skirtiems vaikams nuo 3 metų. Sąlyginai jie jau dideli ir tokios žaidimo taisyklės, kur yra kontrolės motyvas, gali priimti. Dar kitoks vaizdas bus kalbant apie labai mažiems vaikams (iki 3-jų metų) skirtus spektaklius.

Mūsų kuriamiems spektakliams labiausiai tiktų **dalyvavimu grįstas** sceninio veikimo būdas, kai veiksmas yra kuriamas tiesiogiai **aplink žiūrovo kūną**. Šiuo atveju pradedame kalbėti jau ne apie tiesiog įsitraukimą, kuris gali skirtis pagal įsitraukimo lygmenį, bet apie **tiesioginės patirties teatrą**, vadinamąjį **imersinį teatrą**. „Bouko, formuluodama imersinio teatro klasifikaciją, interaktyvumą išskaido į keturis lygmenis: navigaciją, dalyvavimą, pokalbį ir bendradarbiavimą“ (pgl. Lapina 2017: 40). Ši teatro forma tarsi priešinama su tradiciniu teatru dėl vienokių ar kitokių tokių teatro formų būdingų požymių. Ne visi jų, tačiau dalis šių požymių matomi ir šio doktorantūros projekto nagrinėjamuose ir pačios autorės režisuotuose spektakliuose vaikams iki penkerių metų. O. Lapina (2017) straipsnyje apie imersinį teatrą išsamiai apibrėžia konkrečius imersinio teatro požymius. Galima pasigilinti, kurie iš imersinio teatro bruožų būdingi ir kaip pasireiškia meninio tyrimo metu sukurtuose spektakliuose (5 lentelė).

5 lentelė. Imersinio teatro požymiai ir raiška spektakliuose mažiems vaikams

Imersinio teatro požymiai Sudarė O. Lapina (2017: 40)	Imersinio teatro požymių raiška I. Jackevičiūtės režisuotuose spektakliuose mažiems vaikams
Imersiniame teatre spektakliai vyksta netradicinėse erdvėse, atsisakant aiškaus pasiskirstymo į sceną ir žiūrovų salę.	Tinka iš dalies. Nors ir atsisakoma pasiskirstymo tarp scenos ir žiūrovų, pati veiksmo vieta yra teatro scena.
Imersiniam vyksmui skirtos netradicinės erdvės dažniausiai būna iš anksto parengtos, jose sukurama nauja estetinė realybė, kurioje nebūtinai paisoma šios erdvės pirminių funkcijų.	Tinka iš dalies. Erdvė perkonstruojama, bet tai vis tiek yra teatro scena.
Imersinio teatro publika dažniausiai kviečiama judėti šioje iš anksto organizuotoje aplinkoje iš anksto nustatytu ar laisvai pasirenkamam maršrutui.	Tinka iš dalies. Tai labiau taikytina vaikams iki 3-jų metų, kur jie gali laisvai judėti tam tikru maršrutu, nors ir patys to sąmoningai nesuvokia.
Imersiniame teatre publikos dalyvavimas dažniausiai neapriojamas vien vyksmo žiūrėjimu, stebėjimu, siekiama paveikti visus žiūrovo pojūčius.	Visiškai tinka.
Spektaklio naratyvas dažniausiai yra atviras, nepaisant spektaklio dramaturginio pagrindo, tad, užuot gavę aiškią scenų seką ir trukmę, žiūrovai yra laisvi rinktis maršrutą tarp skirtingų scenų, dažniausiai vykstančių tuo pat metu.	Tinka iš dalies. Tai taikytina kalbant apie spektaklius vaikams iki 3-jų metų. Tačiau vyresni kviečiami žiūrėti veiksmą, įvedant apribojimus.
Imersiniame teatre dažnai pasikliaujama technologijomis kaip tarpininkais tarp vyksmo ir žiūrovo.	Netinka.
Imersiniame teatre žiūrovui dažnai priskiriama tai, ką Bouko vadina dvigubu identitetu: „imersantas inkorporuojamas į pramanytą pasaulį kaip personažas, kurį jis įkūnija, bet jo socialinės tapatybės spektaklyje taip pat paisoma“.	Tinka iš dalies. Tam tikra forma maži vaikai spektaklio metu atsiduria vaidybinėje aikštelėje, spontaniškai atlieka tam tikrus veiksmus, derančius su bendru pasirodymo vyksmu.

Kaip matome, iš 7 pristatytų imersinio teatro požymių, spektakliuose mažiems ir labai mažiems vaikams netiko tik 1 požymis, dar 5 tiko iš dalies, o 1 požymis atitiko visiškai. Taigi toks teatras turi imersinio teatro požymių, todėl jį juos aktoriams verta pasigilinti įdėmiau, siekiant praplėsti savo profesinės raiškos galimybes.

3) Aktoriaus, kuriančio vaikams, savybės (Kategorijų lentelė pateikiama 4 priede)

Aktoriai, sutelkę dėmesį į specifines artisto savybes, pažymi, kad labai mažiems vaikams kuriantis artistas privalo **gerai pažinti savo žiūrovą, išmanyti šią specifinę teatro formą bei pasižymėti asmenybinėmis savybėmis**, būtinomis susitikimo su šia specifine auditorija metu. Kokiomis asmeninėmis ir profesinėmis savybėmis turėtų išsiskirti artistas, vaidinantis mažiems vaikams, pateikiama 32 paveiksle.



32 paveikslas. Artisto, kuriančio mažiems vaikams, savybės

Iš atsakymų galima matyti, kad aktoriai pažymi tris svarbius artisto, kuriančio mažiems vaikams, aspektus. Tai:

- 1) žiūrovo pažinimas,
- 2) šios teatro formos išmanymas,
- 3) asmeninės savybės.

Ne viena jų jau buvo aptarta aukščiau šioje doktorantūros projekte. Norėtusi tik išryškinti atsakymų skirtumus tarp dramos aktorių ir šokėjų, kūrusių spektaklius mažiems vaikams. Taip galima bus išsiginčyti esmines vaikams kuriančio artisto savybes.

Šio doktorantūros projekto autorė, būdama ir spektaklių mažiems vaikams režisierė, negalėjo nepastebėti, kad dramos aktoriams, nors jie turėjo didesnę patirtį bendraudami su vaikais (yra vaidinę spektakliuose vaikams ir turi savo vaikų), buvo žymiai sudėtingiau suvokti šios teatro formos kanonus ir vadovautis jais spektaklio kūrimo procese. Dramos aktoriams

teko skirti ne tik daugiau pastangų, bet ir daugiau laiko. Ir atvirkščiai, šokėjams, kūrusiems spektaklį „Aš kaip ir tu“, nors ir kūrybinis procesas, ir pati spektaklio struktūra buvo dėliojama analogiškai kaip ir kuriant spektaklį „Lopšinės Žemei“, ši teatro forma iškart tapo priimtina, patraukli ir suvokiama be didelių pastangų ir susiformavusių profesinių kanonų laužymo. Įdomu ir tai, kad dramos aktoriai gebėjimą improvizuoti įvardija kaip sau naujai atrastą dalyką. Tokių teiginių į doktorantūros projekto autorės pateiktus klausimus nepasitaikė šokėjų atsakymuose, kuriems improvizacijos taikymas yra įprasta kūrybos forma. Šie atradimai nukreipia žvilgsnį į skirtingas dramos aktorių ir šiuolaikinio šokio šokėjų profesinio pasiruošimo „mokyklas“. Lietuvoje rengiant dramos aktorius vis dar dominuoja psichologinio teatro metodų taikymas, o šokėjai nuolat treniruojasi ir mokosi improvizuoti. Kaip pastebi O. Lapina, atlikėjui būtinas kūrybiškumas, kurio išeities taškas yra improvizacija: „kūrybiškumą žymūs praktikai analizavo skirtingais aspektais: Copeu inspiravo vaikų žaidimai, Stanislavskis skatino pratimų natūralumą, Mejerholdas domėjosi balagano teatro estetika, Brechtas – žaismu distancija tarp aktoriaus ir personažo. Tačiau visam tam yra būtinas improvizacinis (spontaniškumu paremtas) aktoriaus pradai“ (Lapina 2018: 16). Taigi spontaniški, improvizaciniai sprendimai yra viena iš kūrybiškumo sąlygų, būtinų artisto profesinėje kasdienybėje. Būtent mokymasis improvizuoti turi visas sąlygas kūrybiškumą skatinti. Svarbu akcentuoti, kad improvizacija, taikoma kuriant spektaklius mažiems vaikams, pasižymi specifinėmis sąlygomis – privalu išmanyti vaiko raidos psichologiją. To reikia mokytis specialiai, nes tai – specifinė kūrybos ir atlikimo maniera. Savaimė tai nebūtinai nutinka.

Aktoriai, kalbėdami apie kūrybos vaikams specifiškumą, ne kartą pamini, kad tai **kitokia teatro forma**, ir įvardija būtinybę su ja **susipažinti** ne tik **praktiškai, bet ir teoriškai**. Jiems svarbu pamatyti kolegų kuriamų darbų, skirtingos raiškos pavyzdžių, kaip iš šalies atrodo vaikų įsitraukimas į sceninį veiksmą. Taip aktoriai patys gali sklandžiau atrasti savo asmeninį santykį su medžiagos tyrinėjimo, kūrimo ir interpretacijos būdais. Tai yra būtina, siekiant žaismės ir spontaniško lengvumo, kurie yra teatro mažiems vaikams kūrybinio proceso pagrindas.

Sąvokoje „**kitokia teatro forma**“ slypi platesnės kūrybos galimybės, išlaisvintas procesas, komandiniu bendradarbiavimu grįsta meninė komunikacija, atsisakant teatrinės hierarchijos struktūros. Jei psichologinio teatro modeliuose, kur interpretuojamas dramaturgo kūrinys, kūrybinės komandos, hierarchija yra labai aiški, tai teatro formai, kurioje nėra literatūrinio pagrindo, būdingas tolygus kūrybinės atsakomybės pasiskirstymas tarp visų komandos narių. Bene didžiausia atsakomybė gula ant artistų pečių, nes asmeninis ir profesinis

indėlis kuriant labai mažiems vaikams, yra kertinis. Tai kelia nemenkų iššūkių artistui, nesusidūrusiam su alternatyviomis kūrybos strategijomis.

Heddon ir Milling, kalbėdami apie procesus, kuriuos vadina „devising performance“, teigia, kad kūrybos bendradarbiaujant pagrindas yra tyrinėjimas, kur naudojama didžiulė kūrybos procesų įvairovė. Improvizacija yra didelė dalis kūrybos proceso, kuriame telpa montažas, projektavimas, struktūravimas, specifinės raiškos kūrimas, rašymas ir kt. (Heddon ir Milling 2015: 10). Toks kūrybos būdas, taikomas spektakliuose mažiems vaikams, yra neįprastas dramoms aktoriams, kurie mato akivaizdžius skirtumus nuo įprasto repetavimo, kai gavus režisieriaus nurodymus reikia kurti vaidmenį interpretuojant dramaturgo aprašytą veikėją ir sceninį vyksmą. Net pati repetacijų forma – pjesės skaitymai, darbas „už stalo“, „darbas ant kojų“, ženkliai skiriasi nuo to, kaip repetuojama kuriant aptariamą teatro formą rėmuose. Improvizacija ir eksperimentinė teatro praktika grįstos repetacijos įgauna „laboratorių“, „kūrybinių dirbtuvių“, „meninių sesijų“ pavadinimus. Vaidybai čia nebetinka sąlyga: „pasakykite, ką suvaidinti, aš suvaidinsiu“. Kūrybinių laboratorijų esmė ir yra ne išpildyti kažkieno suprojektuotas vizijas, bet tyrinėjimų metu atrasti tai, kas nauja ir tinka mažiems vaikams.

Heddon ir Milling (2015) pamini „devising performance“ procese [aut. pastaba – dėl neįsitvirtinusio šio žodžio vertimo lietuvių kalboje pateikiamas angliškas variantas] atsirandantį terminą, reiškiantį nebaigtą darbą, tęstinę veiklą (angl. „work in progress“). Jis taikomas apibūdinti neišbaigtam kūrybiniam rezultatui, kuris pristatomas žiūrovams kaip svarbi kūrybinės laboratorijos dalis. Pateikiant nebaigtą darbą, ilgainiui tikimasi integruoti ar atspindėti publikos reakciją. Kuriant vaikams toks „work in progress“ rezultato pristatymas tikslinei auditorijai yra labai svarbus. Kaip jau ne kartą buvo aptarta, būtent tuo metu yra pasitikrinama su vaikais, kokie atradimai tinka, kokia meninė komunikacija paveiki, o kokios reikėtų atsisakyti. Tai keičia požiūrį į aktoriaus darbą. Tačiau dažniausiai artistai nėra pratę susitikti su žiūrovu dar neturėdami gerai surepetuoto pasirodymo. Mat tai tarsi praveria būsimą spektaklio užkulius, kas lyg ir prieštarauja tradicinio teatro kūrybos įpročiams. Toks žingsnis tarsi demistifikuoja kūrybą ir menininką pristato tarsi asmenį, dar kažko nepadariusį iki galo, kur tarsi būtų galima kvestionuoti jo profesionalumą. Tačiau tai nėra tiesa – „Ironiška, bet „work in progress“ produkto pristatymai skatina didesnį menininko profesionalumą, ginant ir tikrinant kūrybingo menininko darbo estetiką, o ne tik patį produktą kaip tokį“ (Heddon, Milling 2015: 22).

Dirbdama su teatro aktoriais, šio doktorantūros projekto autorė, kaip spektaklio režisierė, ne iš karto suprato, kad apie tai svarbu kalbėtis su kūrėjais. Pačiai daug metų

bendradarbiaujant kaip atlikėjai su šiuolaikinio šokio choreografais, tai atrodė įprasta kūrybos dalis, tačiau dramoms aktoriams toks repetavimo būdas buvo nepažintas arba pažintas labai menkai. Todėl būtent po „work in progress“ idėjos pristatymo, kai buvo iškilusi kūrybinė krizė repetuojant su dramoms aktoriais spektaklį „Lopšinė Žemei“, tapo akivaizdu, kad būtina pačioje pradžioje įvardyti tokio kūrybinio proceso gaires, visiems rasti bendrą vardiklį, kaip bus kuriama, ko tikimasi vieniems iš kitų, kokio indėlio tikimasi ir ką naujo tai duos visiems kūrėjams. Dirbant su dramoms aktoriais šiek tiek ilgiau užtruko, kol režisierė ir aktoriai išgirdo vieni kitus, o kūrybinis procesas tapo sklendo ir kūrybiškai vaisingas. Ir visiškai priešinga situacija susiklostė kuriant spektaklį „Aš kaip ir tu“ su šiuolaikinio šokio šokėjais. Jiems tokia praktika pasirodė įprasta ir tam visiškai nereikėjo skirti specialaus dėmesio.

Tai kalba apie skirtingą dramoms aktorių ir šokėjų pasirengimą profesijai. Tačiau **kuriant mažiems vaikams ribos tarp šokėjo, aktoriaus, lėlininko, muzikanto, dramaturgo, režisieriaus tarsi išnyksta ir mes kalbame apie tarpdisciplininės raiškos plotmės gebantį kurti artistą**. Ši teatro forma signalizuoja apie poreikį turėti labai plačios raiškos amplitudės kūrėjus. Todėl šioje vietoje imamas kelti klausimas apie specifinio aktoriaus pasirengimo galimybes, kai negana tiesiog gerai gebėti kurti vaidmenį ar puikiai šokti ir dainuoti, nes turėtų būti kalbama ne apie atlikėją siaurąją prasme, o apie kūrėją plačiąją prasme, kurio **pagrindas – vaiko raidos psichologijos žinios, gebėjimas spontaniškai improvizuoti ir šios teatro formos išmanymu naviguojama kūryba**.

Išanalizuoti mažiems vaikams kūrusių dramoms aktorių bei šiuolaikinio šokio šokėjų interviu atsakymai ir šio doktorantūros projekto autorės, kaip meninio tyrimo rengėjos, įžvalgos skatina formuluoti manifestinio pobūdžio išvadas:

1. Teatras mažiems vaikams yra visai kitokia teatro forma,
2. Reikalaujanti naujo, improvizacija grįsto artisto scenoje,
3. Ir tam reikia ne pakoreguotos, o visai naujos aktorių rengimo mokyklos.

Trumpai aptariant aktorių veiksmus vaidinant kūdikiams ir vaikams iki trejų metų, galima būtų išskirti tai, kad atlikėjų veikimas scenoje turi būti subtilesnis, tylesnis, lėtesnis. Taip siekiama neišgąsdinti vaikų, o juos prisijaukinti, įtraukti, sudominti. Veiksmas vyksta tarsi veikiant „nuslopinto garso“ efektu. Stengiamasi nedaryti staigių judesių, netikėtai neprisiartinti prie vaikų, judėti po erdvę nesukeliant papildomų bėdų. Vaikščiojama tarsi per ploną ledą. Siekiant laikyti akių kontaktą su vaikais, kurie sėdi ant žemės ar ropinėja, fiziškai veikiama arčiau žemės. Kūno įvaldymas labai svarbus susitikimui su kūdikiais ir gebėjimui megzti neverbalinę komunikaciją. Aktorių pasirengimui, kaip ir kuriant kiek vyresniems vaikams, taikomi judesio improvizacijos metodai.

2.6. Vietoj rekomendacijų: raidos ir meninės raiškos sąsajų gairės

Atlikus meninį tyrimą matyti, kad spektaklių kūryba vaikams iki penkerių metų nepaklūsta bendriesiems kanonams, sunkiai įreminama į vieną, visoms raiškoms tinkamą bendrą struktūrą, nors turi tuos pačius atsikartojančius elementus, kurių svarbiausias – pagarba vaiko laisvei rinktis. Kūrėjams belieka nutarti, kuriomis gairėmis vadovautis savo kūryboje ir drąsiai ieškoti naujų, autentiškų, ženklinančių individualią kūrybinę raišką sprendimų savo meninėje ir tyrimų praktikoje. Šio tyrimo atveju pasirinktas tradicinio teatro modelis, kai kuriama pasitelkus dramaturgijos, scenografijos, muzikos, vaidybos segmentus. Tačiau jie taikomi netradiciškai. Atrandamos specifinės raiškos savybės. Tikslingai vadovaudamasi psichologinėmis teorijomis, kūrybinė spektaklių mažiems vaikams komanda geba jautriai įsiklausyti ir pažinti savo kūrybos adresatą – tai spektakliams suteikia išskirtinės pridėtinės vertės. Apibendrinus vaiko raidos ir meninės raiškos dermę, buvo parengta raidos ir raiškos sąsajų lentelė. Joje d kartą glaustai pristatomi būdingiausi tam tikro amžiaus vaikų raidos požymiai, kurie sugretinami su galimais meniniais sprendimais spektakliuose vaikams iki penkerių metų (6 lentelė).

6 lentelė. Vaiko raidos ir meninės raiškos spektakliuose mažiems vaikams sąsajų gairės

Vaiko amžius	Vaiko raidos sritys (fizinė, pažintinė, psichosocialinė raida) ir įgyti gebėjimai <i>Sudarė S. Burvytė (2016)</i>	Meninės raiškos gairės spektakliuose mažiems vaikams <i>(Sudaryta tyrimo autorės)</i>
0–1 mėn.	<i>Fizinė raida:</i> vaikas sugeba mosuoti rankutėmis ir gali trumpam sugriebti žaislą; išsivystę skonio, uoslės, klausos, judėjimo pojūčiai; išsivysčiusios vidurinės ir pailgosios smegenys. <i>Pažintinė raida:</i> stebi daiktą, kai jis yra regėjimo lauke. <i>Psichosocialinė raida:</i> veido mimika parodo susidomėjimą, skausmą, laimę ir pasibjaurėjimą.	Šiuo laikotarpiu joks kontaktas su išoriniu pasauliu, įskaitant ir teatrą, nerekomenduojamas. Ir vaikas, ir mama dar labai pažeidžiami. Tai laikas, kurį reikėtų skirti adaptuotis, mamai sustiprėti ir priprasti prie naujo socialinio vaidmens.
1–4 mėn.	<i>Fizinė raida:</i> gulėdamas ant pilvo kūdikis geba pats pakelti galvutę ir apsiversti; bando siekti šalia esančių daiktų. <i>Pažintinė raida:</i> seka įdomų daiktą akimis; pradeda pažinti šeimos narius.	Meniniai pasirinkimai labai subtilūs. Vaikas mato tik iš arti. Vadinasi, viskas turi vykti netoli nuo vaiko akių. Objektai turėtų būti dideli, gerai įžiūrimi. Gali būti skleidžiamas malonus kvapas. Garsas turi būti švelnus, garsai harmoningi.

	<i>Psichosocialinė raida:</i> formuojasi subjektyvusis aš; veido mimika išreiškia pyktį ir liūdesį; vaikas skiria kitų žmonių reiškiamas emocijas.	
4–8 mėn.	<i>Fizinė raida:</i> valgo ir miega reguliariai; gali valgyti kietą maistą; sulaukęs 7 mėn. gali sėdėti savarankiškai, pradeda ropoti. <i>Pažintinė raida:</i> pradeda mėgdžioti kitų žmonių veiksmus; skiria savo vardą ir į jį reaguoja; skiria nepažįstamus žmones ir gali dėl to susierzinti; „čiauska“. <i>Psichosocialinė raida:</i> susiformuoja prierašumas; pamatęs svetimus žmones pajunta baimę; jaučiasi saugus su svarbiausiu globėju; atsiranda veido išraiška, rodanti baimę.	Gausu aktualios informacijos. Šio amžiaus mažyliai jau yra judrūs, todėl kuriant sceninį veiksmą svarbu numatyti, kad vaikai ropinės po vaidybinių aikštelių. Todėl turi būti saugi scenografija, lygus paviršius, nešaltos grindys ir t. t. Rekomenduojama veikti vienoje erdvėje drauge su žiūrovais, neatskiriant vaidybinės aikštelės nuo žiūrovų erdvės. Svarbu žinoti, kad vaikai „čiauskės“, ir numatyti, kaip vaiko leidžiamus balsus įtraukti į bendrą spektaklio garsinį audinį. Baimė – stipri emocija. Ji gali sutrikdyti teatro patyrimą ne tik vaikeliui, jo tėvams, bet ir kitiems žiūrovams. Neišvengiamai retkarčiais tarp žiūrovų atsiras baikštesnių vaikų, tačiau būtina užtikrinti emociškai saugesnę aplinką. Saugumo jausmą sukurti padės geras šviesus apšvietimas. Reikėtų vengti ne tik tamsos, bet ir prietemos, staigių aktorių judesių, netikėtų garsų. Svarbu per daug nesiartinti prie vaiko, jei jis nerodo sutikimo ženklų. Be to, neimti, neliesti, nekelti vaikelio, jei jis tam nepasiruošęs ir savo kūno kalba nemezga kontakto.
9–12 mėn.	<i>Fizinė raida:</i> sulaukęs 9 mėnesių bando stotis, o sulaukęs 1 metų jau vaikšto pats; pats bando nusirengti; geba perimti daiktus iš vienos rankos į kitą ir parodo, kuria ranka patogiau ką nors daryti. <i>Pažintinė raida:</i> taria pirmuosius žodžius; naudoja priemones tikslui pasiekti; mokosi mėgdžiodamas; supranta daiktų pastovumą. <i>Psichosocialinė raida:</i> visiškai susiformuoja subjektyvusis aš; mėgina pelnyti kitų žmonių šypseną.	Juda aktyviau, bet vis dar nestabiliai. Vadinasi, scenografijoje gali būti elementų, į kuriuos būtų patogu įsikibti ar pasilaikyti. Jokių aštrių kampų, kad griūdamas vaikas neužsigautų. Galimybė išnaudoti mėgdžiojimo elementą. Galima į veiksmą įtraukti tėvus. Svarbu rasti būdus, kaip tai padaryti įtraukiant juos palaipsniui, organiškai, nenaudojant nenatūralaus spaudimo. Tėvai gali mėgdžiodami aktorius atlikti tam tikrus veiksmus, nesudėtingus žaidimus, įveiklinti objektus, atlikti elementarias perkusines kompozicijas, lengvai niūniuoti melodiją, kartoti garsažodžius pagal aktorių pasiūlytas nesudėtingas instrukcijas. Vaikai mielai kartoja arba stebi tėvų veiksmus, kurie teatro aplinkoje yra kitokie, nebuitiški. Tai vaikams suteikia džiaugsmo, jie stebėdami tėvus palaipsniui gali ir patys įsitraukti į veiksmą.

12–18 mėn.	<i>Fizinė raida:</i> mergaičių dažniausiai geriau išvystyta smulkioji, berniukų – stambioji motorika; vaikas išmoka bėgioti; geba ridenti kamuolį suaugusiajam. <i>Pažintinė raida:</i> mėgdžioja du veiksmus; žodyną sudaro apie 50 žodžių. <i>Psichosocialinė raida:</i> jaučia mažesnę baimę pamatęs svetimus žmones; silpnėja nerimas dėl išsiskyrimo.	Kuriant interaktyvias veiklas svarbus prisiminti, kad šio amžiaus vaikai įsivardinę gali imti aktyviai bėgioti. Jei tokių bus daug, jie gali susidurti arba užgauti dar nemokančius vaikščioti kitus vaikus. Nors vaikams ir leidžiama būti vaidybiniuose aikštelėse, tačiau saugumas – svarbiausias aspektas. Tad reikėtų vengti žaidybinės veiklos, kuri skatintų chaotišką masinį bėgiojimą. O taip atsitinka labai dažnai, nes šio amžiaus vaikai tik išmokę judėti ant dviejų kojų, labai mėgsta tiesiog bėgioti. Kiek vyresnius vaikus jau galima kviesti prisijungti į vieną ar kitą veiksmą, nelydint mamai ar tėčiui. Kurį laiką vaikas gali išbūti vienas pats, tėvų tik stebimas iš šalies. Saugumo ir nesaugumo balansą jaučiantys vaikai paprastai patys siunčia komunikavimo signalus – ateina pas aktorius, tiesa rankytes, liečia objektus, atvirai mezga akių kontaktą, šypsosi. Su tokiu vaikelio galima drąsiai kurti sceninį veiksmą. Tai stebėti bus jauku ir vaiko tėvams bei kitiems žiūrovams.
18–24 mėn.	<i>Fizinė raida:</i> pats valgo; atsispirdamas abiem kojomis pašoka nuo žemės; užlipa ir nulipa laiptais. <i>Pažintinė raida:</i> kalba; žaidžia vaidmenų žaidimus; žodyną sudaro daugiau kaip 300 žodžių. <i>Psichosocialinė raida:</i> pripažįsta save; atsiranda veido mimika, reiškianti pasididžiavimą, sumišimą ir gėdą.	Išmokę lipti, vaikai norės laiptuoti visur. Jei scenoje bus reljefinis paviršius, vyresnieji būtinai ant pakylų lips ir šokinės nuo jų. Tai galima išnaudoti, kaip sceninį veiksmą, iš anksto jį numačius ir suplanavus. Vaikai gali šokčioti vietoje, išgirdę muzikos ritmą. Tai galima išnaudoti interaktyviose, žaidybiniuose veiklose, rodant vaikams jiems prieinamus sukoordinuotus judesius ir kviesti juos šokti drauge. Tai gali būti tūpčiojimai ant dviejų kojų, straksėjimai į viršų, lingavimai, siūbavimai nuo kojos ant kojos ir kt. Galima kartoti vaikų siūlomus judesius ir taip užmegzti neverbalinę komunikaciją. Vaikams perpratus žaidimo taisyklės galima „dalintis“ judesiais: pakartoti vaiko rodomą ir tada pasiūlyti savąjį. Tokia veikla bus ne tik smagi, bet ir plėtos vaiko judesių raišką, kūno kalbą.
2–4 metai	<i>Fizinė raida:</i> išlaiko pusiausvyrą stovėdamas ant vienos kojos; vaikšto pasistiebęs ant pirštų galų; tobulėja tiksli rankų veikla. <i>Pažintinė raida:</i> pradeda suprasti simbolius; žodyną sudaro 600 žodžių; skiria kūno paviršių (pvz., kietas, minkštas ir pan.); susiformuoja klausa ir kalba. <i>Psichosocialinė raida:</i> pradeda skirti „gera“ ir „bloga“; stabilizuojasi lyties suvokimas;	Vyresni nei dviejų metų vaikai pajėgūs priimti „kitokio“ elgesio taisyklės teatre, nei mato namie. Paprastai teatro produkcija teatre žymima iki 3-jų metų ir nuo 3-jų metų vaikams. Vyresnėliai jau skiria, koks yra tinkamas elgesys, koks – ne, todėl sceninis veiksmas gali būti dėliojamas pagal griežtesnę struktūrą, pavyzdžiui: scena – stebėjimui ir scena – žaidimui. Tai taisyklė, kurią vaikai pajėgūs

	žaisdamas pirmenybę teikia tos pačios lyties draugams; save apibūdina pagal ūgį, lytį, amžių.	suprasti ir gali išlaukti aktyvaus fizinio veikimo laiko. Nuo 3-jų metų vaikai gali būti aktyviau įtraukiami į sceninį veiksmą, nes supranta daugiau sąlygų, pagal kurias yra pajėgūs įsijungti. Jie gali sąmoningai su aktoriais kurti sceninę realybę. Pavyzdžiui, atlikti reikiamus veiksmus: trepsėti, šokinėti, muzikuoti su perkusiniaisiais instrumentais, skleisti reikiamą garsą, nutilti reikiamu metu ir t. t. Tiesa, visa tai turi išlikti kaip žaidimas, į kurį vaikai paprastai įsitraukia noriai ir žaismingai.
4–6 metai	<i>Fizinė raida:</i> proporcingai didėja svoris ir ūgis; turi visus (20) pieninius dantis; rašo, piešia, spardo ir gauda kamuolį. <i>Pažintinė raida:</i> žodyną sudaro 15 tūkst. žodžių; perpranta gramatiką, foneminį kalbos lygmenį; stabilizuojasi intelekto koeficiento rezultatai; svarbu lavinti vaiko savarankiškumo įgūdžius. <i>Psichosocialinė raida:</i> užsimezga pastovios draugystės; suvokia asmenį.	Kuo tolyn, tuo labiau vaikai ima suvokti skirtingas socialines erdves: namai, darželis, kiemas, kavinė, teatras. Čia visur savos taisyklės, ribos, kurių paisyti nėra blogai. Kažko išlaukus, seka apdovanojimas. Vaikai dar judrūs ir nori pažinti teatrą fiziškai įsitraukdami į jo veiksmą – galima įtraukti vaikus į konstruktyvų sceninį veiksmą. Vaikams galima siūlyti tokias veiklas: suvaidinti atpažįstamą veikėją (paukštį), skleisti jo garsą (čiulbėti), atlikti veikėjui būdingus judesius (plasnoti), veikti menamose aplinkybėse (pučia vėjas, negaliu paskristi) ir t. t. Tai rekomendacijos interaktyvioms veikloms, nes šio amžiaus vaikams vis dar aktualus tiesioginis įsitraukimas į teatrinę realybę, o joje po truputį gali atsirasti simbolių, metaforų, epizodinių siužetų, humoro, kurį vaikai labai mėgsta ir noriai į viską įsitraukia.

EPILOGAS, ARBA APIE VISKĄ DARKART GLAUSTAI

Siekiant išanalizuoti ir pristatyti spektaklių vaikams iki penkerių metų kūrybinius komponentus, buvo sukurti 4 spektakliai, kurių metu išsiaiškinta, kad:

- 1) Spektaklių vaikams iki penkerių metų kūrybiniai komponentai (dramaturgija, muzika, scenografija, vaidyba), nors ir primena tradicinio teatro kūrybos modelius, išties skiriasi nuo tradiciškai kuriamų spektaklių tiek vaikams, tiek suaugusiems. Įtakos turi pirminis dėmesys į vaiko vystymosi gairių ir meninės raidos elementų dermės paieškas. Patį kūrybinį procesą išskirtinį padaro išankstinės dramaturgijos neturėjimas ir siekis vaikus įtraukti į kūrybinį procesą bei galutinį rezultatą. Toks procesas turi įtakos ir kitiems spektaklio kūrybos dėmenims – scenografijai, muzikai, vaidybai.
- 2) Kuriant **dramaturgiją** spektakliuose vaikams iki penkerių metų, svarbu atsižvelgti į pagrindinius dramaturgijos mažiems vaikams kūrimo aspektus: a) teatras vaikams kuriamas drauge su vaikais, b) vaikai tarsi dramaturgai, c) žaidimas kaip tyrimas, d) neverbalinė komunikacija, e) chaosas kaip galimybė, f) patirtis, įkvėpta gamtos ir folkloro. Formuojant dramaturgiją, susitelkiama į tris, ją sudarančius komponentus: **struktūrą, naratyvo konstravimo specifiką ir neverbalinę istorijos pasakojimą.**

Spektaklio **struktūra** yra svarbus vaikų dėmesio išlaikymo veiksnys. Svarbu, kad struktūra ir scenų trukmė atitiktų vaikų pasirengimą stebėti ir priimti siūlomą meninį veiksmą. Kuriant dramaturginę struktūrą, numatoma bendra apimtis ir trukmė, kurią sudaro 7 scenos po 3 arba po 5 minutes, priklausomai nuo vaikų amžiaus. Kuriant mažiems vaikams svarbu ne per ilgą spektaklio trukmę ir dinamišką scenų kaitą dėl šio amžiaus vaikų negebėjimo ilgai sutelkti dėmesį į vieną objektą. Tai spektaklio kūrėjams padiktuoja aiškius rėmus ir kūrybines ribas. Šių spektaklių dramaturgija kuriama pagal formulę: prologas + 5 scenos + epilogas = 25–35 minutės. Toliau kiekviena scena dramaturgiškai dėliojama taip, kad būtų erdvės režisuotam veiksmui stebėti ir interaktyviam žaidimui žaisti. Kalbant apie dramaturginę struktūrą, svarbu paminėti, kad kiekviename spektaklyje visos scenos jungiamos kaitaliojant jų meninę raidą. Priklausomai nuo idėjos ir temos interpretacijos, **dramaturginę struktūrą gali sudaryti tokios scenos: judesio raidos scena, vaidybinė scena, dainavimo scena, verbalinė scena, atsitraukimo scena.** Scenų meninės raidos kaitaliojimas pasitelkiamas siekiant išlaikyti vaikų dėmesį, sutelktą į vaidybinėje aikštelėje siūlomą meninį vyksmą. Skirtinga meninė raida talkina siekiant, kad vaikai įsitrauktų, sutelktų

dėmesį, dalyvautų ir veiksmus atliktų drauge su aktoriais ar tėvais. Scenų eiliškumas dėliojamas atsižvelgiant į kitus meninės raidos komponentus, tačiau išlaikant skirtingos ir įvairios meninės raidos idėją.

Kuriant **naratyvą** mažų vaikų spektaklio dramaturgijoje svarbu atsižvelgti į šiuos aspektus: **vieno nuoseklaus siužeto nebuvimą, atskirų epizodinių istorijų konstravimą, tarp savęs nesusijusių pasakojimų derinimą.** Vientiso siužeto nebuvimas, epizodinių istorijų konstravimas, skirtingų pasakojimo fragmentų derinimas kuria spektaklio visumą, grįstą veiksmo, dalyvavimo, įvykių, nuotaikų, atmosferos kūrimo kaitaliojimu.

Taigi, kuriant dramaturgiją susikoncentruojama į **neverbalinę istorijos pasakojimą**, kai: **istorijos pasakojimas perteikiamas kūno kalba, komunikuojama ženklais, šokis tampa pagrindine raidos priemone.**

- 3) **Vaizdiniai sprendimai ir scenografija** spektakliuose vaikams iki penkerių metų yra labai svarbus kūrybinis komponentas pirmiausia dėl to, kad ši teatro forma panaikina ribą tarp žiūrovo ir atlikėjo. Vaikai veikia vienoje erdvėje drauge su aktoriais. Išskyla poreikis kurti saugią aplinką, atsižvelgiant ir į raidos poreikius. Aktuali sąlyga – būtina įsidėmėti, kad vaikai nemėgsta vizualiai skurdaus teatro. **Vizualinius sprendimus apjungia trys dėmenys: scenovaizdis, detalės/objektai, kostiumai.** Šviesos turėtų būti daugiau nei įprastai spektakliuose. Dar vienas svarbus momentas – tai šviesos kryptis. Kai įprastai žiūrovas sėdi žiūrovų salėje ir vaizdą stebi per atstumą tik iš vienos pusės – viskas daug paprasčiau nei kuriant spektakliui apšvietimą, kai maži vaikai yra beveik vaidybinėje aikštelėje ir sėdi ratu ar pusračiu, svarbu atsižvelgti į kelis aspektus: apšviesti taip, kad žiūrovams lempos nespigintų tiesiai į akis, maksimaliai išgauti estetinį vaizdą neapšviečiant žiūrovų, išlaikyti šviesos ir tamsos balansą. Spektakliuose kūdikiams ir vaikams iki trejų metų scenografiniai elementai, detalės, objektai turi būti dar saugesni ir natūralūs (net ekologiški), nes vaikai viską ragauja. Jie sunkiai išlaiko pusiausvyrą, o jeigu juda, tai labai aktyviai bėgioja, tad svarbus reljefas vaidybinėje erdvėje. Saugumui teikiamas ypatingas dėmesys. Šiuose spektakliuose objektų dar gausiau ir jie dažnai keičiami. Gausiai naudojant objektus susiduriama su jų surinkimo iššūkiu. Tinkamai mezgant kontaktą su vaiku nuo spektaklio pradžios, dauguma mažamečių supranta žaidimo taisykles. Čia svarbus ir geranoriškas tėvų įsitraukimas, kuriantis bendrystės jausmą.
- 4) **Garsinis audinys, muzika** ir visa tai, ką spektakliuose girdi maži vaikai, yra ne mažiau svarbu nei tai, ką patiria vaizdu ar kitomis jauslėmis. Girdimi garsai, muzika, mamos

dainuojamos dainos vaikui dar esant iščiose turi didelę įtaką vaiko raidai, smegenų vystymuisi, ryšio su aplinka ir artimaisiais kūrimui. Muziką, arba garsinį audinį, spektakliuose mažiems vaikams galima būtų pavaizduoti trimis pjūviais, kuriuos sudaro trys skirtingos garsinės struktūros, tokios kaip: **instrumentinė / vokalinė muzika, buitinis / kūrybinis triukšmas, nutinkanti / nenutinkanti tyla**. Muzikai, kaip ir dramaturgijai, teminių motyvų įkvėpimo ieškoma **folklore ir gamtoje**. Gamta gali būti puikus garsinio audinio įkvėpimo šaltinis. Gamtos garsus galima suskirstyti į 4 stichijų grupes – vandens, oro, ugnies ir žemės elementus: vandens – lietaus, krioklio, jūros, upės garsai; oro – vėjo, kvėpavimo, pūtimo garsai; ugnies – laužo, židinio, gaisro garsai; žemės – augalų, medžių, gyvūnų, paukščių garsai. Įkvėpimo galima semtis ir iš folkloro bei akademinės muzikos skambesų ar jo interpretacijų.

- 5) **Aktorių** darbo specifika spektakliuose vaikams iki penkerių metų **skiriasi** nuo spektaklių suaugusiesiems dėl kelių aspektų: **pasirengimo atlikimui, kūrybos proceso organizavimo ir dalyvavimo pasirodymo metu**. Atlikus meniniame tyrime dalyvavusių aktorių apklausą, išryškėjo trys pagrindinės temos, į kurias susikoncentravo atlikėjai: asmeniniai profesiniai atradimai, kuriant vaikams; kūrybos vaikams ir suaugusiesiems skirtybės; artisto, kuriančio vaikams, savybės. Kalbėdami apie savo **asmeninius profesinius atradimus** aktoriai išskyrė 4 aspektus, kurie papildė jų suvokimą apie kūrybą labai mažiems vaikams. Tiek dramos teatro aktoriai, tiek šiuolaikinio šokio šokėjai tokį kūrybinį procesą įvardija kaip jiems naują ir akcentuoja tokius artistų gebėjimus ir specifinius teatro aspektus: gebėjimą improvizuoti, raidos psichologijos išmanymą, kitoniškumą, kūrybinę laisvę. Aktoriai, aptardami kūrybos **suaugusiesiems ir mažiems vaikams skirtības**, išskiria 3 aspektus: pasiruošimo, atlikimo, grįžtamojo ryšio. Visuose aspektuose yra akcentuojama improvizacija bei interaktyvus ir dalyvavimu grįstas ryšys su žiūrovu. Aktoriai, sutelkę dėmesį į **specifines artisto savybes**, pažymi, kad labai mažiems vaikams kuriantis artistas privalo gerai pažinti savo žiūrovą, išmanyti šią specifinę teatro formą bei pasižymėti asmenybinėmis savybėmis, būtinomis susitikime su šia specifine auditorija.
- 6) Aptariant **spektaklių 0–3 m. ir 3–5 m. vaikams panašumus ir skirtumus**, būtų galima pabrėžti, kad spektakliuose mažiems vaikams:
- **Dramaturgijos** struktūra neženkliai kinta. Spektaklyje nelieta atskirų scenų, skirtų stebėjimui ir žaidimui. Viskas tarsi susilieja į vieną nenutrūkstamą vyksmą. Visos

scenos įtraukia vaikus į veiksmą per objektus ir tėvų įveiklinimą. Čia tampa dar svarbesni spektaklio laiko ir trukmės rodikliai.

- **Scenografiniai** elementai dar saugesni ir natūralesni, nes vaikai viską ragauja, dar sunkiai išlaiko pusiausvyrą, o jeigu juda, tai labai aktyviai bėgioja.
- **Muzikoje** svarbu garsas, intensyvumas. Vaizdas, suderintas su garsu, keičia vaikų reakcijas į skambesį. Kaip ir vyresnių vaikų spektakliams, skambesiams įkvėpimų ieškoma gamtoje, folklore, akademinėje muzikoje.
- **Aktorių** veiksmai subtilesni, tylesni, lėtesni. Taip siekiama neišgąsdinti vaikų, o juos prisijaukinti, įtraukti, sudominti. Veiksmas vyksta tarsi „nuslopinto garso“ efektu. Stengiamasi nedaryti staigių judesių, netikėtai neprisiartinti prie vaikų, judėti po erdvę nesukeliant papildomų bilesių. Vaikščiojama tarsi per „ploną ledą“. Siekiant išlaikyti akių kontaktą su vaikais, kurie sėdi ant žemės ar ropinėja, fiziškai veikiama arčiau žemės. Kūno įvaldymas – labai svarbus susitikimui su kūdikiais ir gebėjimui megzti neverbalinę komunikaciją. Aktorių pasirengimui, kaip ir kuriant kiek vyresniems vaikams, taikomi judesio improvizacijos metodai.

IŠVADOS

1. Bendras teatro mažiems vaikams (angl. *theatre for very young*, TVY) kūrėjų tikslas – spektaklius pritaikyti pagal jauniausių vaikų poreikius ir gebėjimus. Kūrybiniai procesai įkvėpti teorinių žinių apie vaikų raidos psichologiją. TVY yra tarsi skėtis, po kuriuo telpa įvairių teatro praktikų meninis vyksmas, grįstas žiūrovų ir kūrėjų bendradarbiavimu, TVY skirtas vaikams nuo gimimo iki penkerių metų amžiaus. Čia panaikinama riba tarp artistų ir auditorijos, tarp draminio teatro ir performanso žanro, tarp performanso ir instaliacijos, tarp instaliacijos ir gyvo žaidimo, tarp draminės ir postdraminės patirties. Šį teatro reiškinių vienią požiūris, kad vaikas turi teisę į estetinę ir kultūrinę patirtį; tai tarsi įsipareigojimas menine veikla perkelti vaiką į dėmesio centrą, suteikiant jam visapusišką globą ir gerbiant teisę dalyvauti kultūriniame bei meniniame gyvenime.

2. Teatro labai mažiems vaikams poreikis sietinas su vaikų ankstyvajame amžiuje vykstančiais raidos procesais. Iki penkerių metų vyksta ryškiausias asmenybės formavimosi etapas, per kurį išgyventi potyriai yra reikšmingi visą likusį gyvenimą. Teatras, kaip skirtingą raišką vienijanti meno forma, gali prisidėti prie vaiko raidos procesų. Svarbu atsižvelgti į tam tikrus raidos požymius ir rasti tinkamas meninės raiškos priemones – čia padeda išankstinės peržiūros su tiksline auditorija. Jų metu atskleidžiama, kuri meninė raiška vaikams tinkama, o kuri ne.

3. Apibrėžiant meninio tyrimo lokalų kontekstą, išvardinti probleminiai aspektai: kūrėjų bendruomenės požiūris į teatrą vaikams; konstruktyvaus grįžtamojo ryšio stoka; nepatraukli meninės produkcijos savireprezentacija; spektaklių sukūrimui pritraukiamų finansų stygius. Be to, trūksta bendro susitarimo, kokie turėtų būti profesionalūs vertinimo kriterijai aptariant ir vertinant spektaklius mažiems vaikams.

4. Spektaklių vaikams iki penkerių metų kūrybiniai komponentai (dramaturgija, muzika, scenografija, vaidyba), nors ir primena tradicinio teatro kūrybos modelius, išties **skiriasi nuo tradiciškai kuriamų spektaklių tiek vaikams, tiek suaugusiesiems**. Čia įtakos turi pirminis dėmesys į vaiko vystymosi gairių ir meninės raiškos elementų dermės paiešką. Patį kūrybinį procesą išskirtiniu padaro išankstinės dramaturgijos neturėjimas ir siekis vaikus įtraukti į kūrybinį procesą bei galutinį rezultatą. Toks procesas turi įtakos ir kitiems spektaklio kūrybos dėmenims – scenografijai, muzikai, vaidybai.

5. Kuriant **dramaturgiją** spektakliuose vaikams iki penkerių metų, svarbu atsižvelgti į pagrindinius dramaturgijos mažiems vaikams kūrimo aspektus: a) teatras vaikams kuriamas drauge su vaikais, b) vaikai yra tarsi dramaturgai, c) žaidimas kaip tyrimas, d) neverbalinė komunikacija, e) chaosas kaip galimybė, f) patirtis, įkvėpta folkloro ir gamtos. Formuojant dramaturgiją susitelkiama į tris ją sudarančius komponentus: **struktūrą, naratyvo konstravimo specifiką ir neverbalinių istorijų pasakojimą**.

6. **Vaizdiniai sprendimai ir scenografija** spektakliuose vaikams iki penkerių metų yra labai svarbus kūrybinis komponentas pirmiausia dėl to, kad ši teatro forma panaikina ribą tarp žiūrovo ir atlikėjo. Vaikai veikia vienoje erdvėje drauge su aktorais. Išskyla poreikis kurti saugią aplinką, atsižvelgiant ir į vaiko raidos poreikius. Privalu įvertinti aktualią kūrybos sąlygą – vaikai nemėgsta vizualiai skurdaus teatro. Šviesos turėtų būti daugiau nei įprastai būna spektakliuose, be to, svarbi yra šviesos kryptis. **Vizualinius sprendimus apjungia trys dėmenys: scenovaizdis, detalės/objektai, kostiumai**.

7. **Garsinis audinys, muzika** ir visa tai, ką spektakliuose girdi maži vaikai, yra ne mažiau svarbu nei tai, ką vaikai patiria vaizdu ar kitomis jauslėmis. Girdimi garsai, muzika, mamos dainuojamos dainos vaikui dar esant iščiose daro didelę įtaką vaiko raidai, smegenų vystymuisi ir kuria ryšį su aplinka ir artimaisiais. Muziką, arba garsinį audinį, spektakliuose mažiems vaikams galima būtų pavaizduoti trimis pjūviais, kuriuos sudaro trys skirtingos garsinės struktūros, tokios kaip: instrumentinė / vokalinė muzika, buitinis / kūrybinis triukšmas, nutinkanti / nenutinkanti tylą. Muzikai teminių motyvų įkvėpimo ieškoma gamtoje, folklore ir akademinėje muzikoje.

8. **Aktorių darbo specifiška** spektakliuose vaikams iki penkerių metų **skiriasi** nuo spektaklių suaugusiesiems keliais aspektais: **pasirengimu atlikimui, kūrybos proceso organizavimu ir dalyvavimu pasirodymo metu**. Atlikus meniniame tyrime dalyvavusių atlikėjų apklausą, išryškėjo trys pagrindinės temos, į kurias susikonsentavo atlikėjai: asmeniniai profesiniai atradimai, kuriant vaikams; kūrybos vaikams ir suaugusiesiems skirtybės; artisto, kuriančio vaikams, savybės.

POST SCRIPTUM

Man, kaip kūrėjai ir tyrėjai, didžiausias iššūkis atrasti, kas naudinga vaikui, o drauge dar įdomu ir mamai su tėčiu. Kad kūrinys nebūtų tikrai vaikui – tuomet peržengtume mamos ribas. Man ši sritis įdomi ir kaip mamai, ir kaip menininkei: pati esu kaip mama pajutusi, jeigu viskas tik vaikui, tik dėl vaiko – visi būreliai, edukacijos, net ir menas, kur tuomet atsirandu aš, kaip mama, kaip asmenybė? Mano ir vaiko pasaulio ribos susilieja, jų nebelieka, išsitrina. Tos ribos – ne sienos, bet susitikimo linijos turi likti. Nes turi būti patenkinti ir mamos interesai.

Todėl man labai svarbu galvoti ir apie vaiko artimuosius. Bet, žinoma, pats pirmas atspirties taškas kūrybai yra vaikas ir jo interesai bei percepciniai poreikiai, t. y. jo raida konkrečiame amžiuje: kas jam yra aktualu? kaip prie jo priėti? kas jam gali duoti naudos? kas pritrauks jo dėmesį? Ir čia pat šalia atsiranda jo tėvai: o kas svarbu jiems, kurie, ką tik susilaukę vaikelio, galbūt pirmą kartą išeina į teatrą? Suaugusieji ateina į teatrą vaikams, kuriame jie, kaip ir kiti vaiko artimieji, yra labai svarbūs žiūrovai. Kodėl? Nes ankstyvojoje vaikystėje tėvai yra didžiausias autoritetas. Vaikai juos stebi: kaip jie reaguoja, kaip patiria spektaklį, kaip jaučiasi. Kaip jaučiasi tėvai, taip ir vaikas jaučiasi spektaklio metu, – toks dėsniumų ratas.

Visa spektaklio kūrybinė strategija (priemonės, medžiagos, bendravimo elementai) yra skirta vaikams. Nes mamos ir tėvai naujai patiria teatrą ne per savo, o per savo vaikų akis. Bet drauge spektaklyje jie turi atrasti erdvės ir sau. Visa spektaklio struktūra dėlėjasi taip, kad vaikai pasijustų maksimaliai saugūs ir galiausiai paliktų mamos ar tėčio kelius, paleistų jų ranką, atsitrauktų nuo jų, išeitų į vaidybinę aikštelę. Svarbu, kad visi proceso dalyviai patirtų stebėtojo būseną: vaikui saugu, nes jį stebi mama, ji vaiką saugo; mamai saugu, nes ji vaiką mato, bet vaikas iš jos nieko nereikalauja.

Būna, kad vaikai verkia, rėkia, nes jiems kyla daug emocijų. Bet tėvai prieš spektaklį informuojami, kad emocijų bijoti nereikia – vaikams bus viskas nauja. Po organizuoto, režisuoto spektaklio veiksmo paliekama erdvė ir laikas, skirtas tiesiog vaikui būti su mama ar tėčiu spektaklio erdvėje, kai veiksmas nebeorganizuojamas aikštelės šeimininkų. Čia ir įvyksta didžiausi atradimai. Tie vaikai, kurie neatsitraukia per spektaklį, pradeda veikti toje antroje dalyje. Tie, kurie nori, lieka, tyrinėja ir patiria kitokią kokybę. Šioje dalyje užsimiršta ir tėvai.

Visa tai, ką kuriu, yra viskas, kas sukasi apie santykį tarp vaikų ir aktorių, aktorių ir režisieriaus, režisieriaus ir tėvų, tėvų ir vaikų, – visa tai ir sukuria spektaklio bendrabūvį. Tai yra tarsi ekosistema, kuri susikuria todėl, kad visi vieni kitus veikia. Viskas ir visi visiems turi poveikį – žmonės, daiktai, erdvė, net mėnulio fazės. Todėl vienas svarbiausių dalykų – žinoti sąmoningai, kad aktorius pats šiandien yra tokios būsenos, kokios atėjo. Šiame teatre jis negali

meluoti. Čia yra jo atsakomybė, kaip jam šeštadienį ar sekmadienį aštuntą valandą ryto ateiti į teatrą išsimiegojusiam, išsiilsėjusiam, nepavargusiam, kaip būti pasiruošusiam megzti tiesioginį kontaktą – akių ir fizinį – tiek su vaiku, tiek su tėvais. Jis turi būti sąmoningas ir žinoti, kad vaikai jaučia, kaip jis iš tiesų jaučiasi. Galbūt jis šiandien neišsimiegojęs? Tuomet nereikia meluoti, kad išsimiegojo, o duoti suprasti, kad jis čia ir dabar yra pavargęs. Tikrumas ir kuria bendrabūvį.

Ši teatro forma yra tarsi kūrybinis sprintas. Spektaklis trunka vos pusę valandos, bet raiška turi keistis kas tris minutes. Ji turi keistis ir vizualiai, ir garso, ir priemonių prasme, – kad vis įtrauktų, paleistų, atitrauktų ir vėl įtrauktų. Būtina maksimali aktorių koncentracija. Po spektaklių aktoriai būna net fiziškai kiaurai šlapi. Kai kas nors sako: „Ai, čia vaikams...“, suprantu, kad jie vaikams nekuria. Tie, kurie vaikams iš tiesų vaidina, sako: „Taip, čia Vaikams.“

Didžiausia vertybė, kuri kaip kabliukas laiko mane šios teatro formos kūryboje, yra galimybė susitikti su vis kitais kūrėjais ir nuolatos visus provokuoti pajusti ir suteikti kūrybinį džiaugsmą. Džiaugsmas čia visada integruotas, nes mūsų kūrybinis objektas – vaikystė (Iš darbo autorės ir teatrologės D. Zavedskaitės pokalbio, publikuoto žurnale „Teatras“ 2023).

LITERATŪROS IR ŠALTINIŲ SĄRAŠAS

- Balevičiūtė Ramunė, Šiuolaikinis teatras vaikams kaip savita scenos meno forma, in: *Menotyra*, 2019, t. 26, Nr. 2, p. 64–73, Lietuvos mokslų akademija.
- Burvytė S., Tėvų, auginančių ikimokyklinio amžiaus vaikus, pozityviosios tėvystės suvokimas. In: *Socialinė partnerystė ir inovacijos*, 2016, t. 44, Nr. 3, p. 36–57. ISSN 1392-9569 E-ISSN 2351-6011. Prieiga per internetą: <https://portalcris.vdu.lt/server/api/core/bitstreams/caf885e9-e2c7-4717-9a82-160d550bf80b/content> [žiūrėta 2023 02 12].
- Crisan E., Dan M., Revenue Diversification Strategies for Non-Governmental Organizations. In: *Review of International Comparative Management*, 2018, Volume 19, Issue 1. Prieiga per internetą: <https://www.rmci.ase.ro/ro/no19vol1/03.pdf> [žiūrėta 2021 01 12].
- Cunha C. R., Antunes C. P., *Eu brinco. Report on theatre performace for and with babies in Portugal. Diversity, representation, and culture in TYA*. Assitej SA, 2020. p.116–126.
- Elliot D. J., *Music Matters: a new Philosophy of Music Education*. New York: Oxford University Press, 1995.
- Elsley Susan, McMellon Christina, Starting Young? *Links Between Childhood and Adult Participation in Culture and Science*. A literature review. Edinburgh: Scottish Government, 2010. Prieiga per internetą: www.scotland.gov.uk/socialresearch [žiūrėta 2021 01 12].
- Fletcher-Watson Ben, Fletcher-Watson Sue, McNaughton Jeanne Marie, Birch Anna, From Cradle to Stage: How Early Years Performing Arts Experiences Are Tailored to the Developmental Capabilities of Babies and Toddlers, in: *Youth Theatre Journal*, 2014, 28:2, 130–146. Prieiga per internetą: <https://www.tandfonline.com/loi/uytj20> [žiūrėta 2023 09 22].
- Fletcher-Watson Ben, Three Decades of Pioneering Practice: A Review of Oily Cart: All Sorts of Theatre for All Sorts of Kids, edited by Mark Brown, in: *Youth Theatre Journal*, 2013. Prieiga per internetą: <https://doi.org/10.1080/08929092.2013.779886> [žiūrėta 2022 01 12].
- Fletcher-Watson Ben, Toward a Grounded Dramaturgy: Equality and Artistic Integrity in Theatre for Early Years, Part 2, in: *Youth Theatre Journal*, 2018, 32:1, 3–15. DOI:10.1080/08929092.2017.1402839. Prieiga per internetą: <https://doi.org/10.1080/08929092.2017.1402839> [žiūrėta 2022 03 14].

- Fletcher-Watson Ben, Toward a Grounded Dramaturgy: Using Grounded Theory to Interrogate Performance Practices in Theatre for Early Years, in: *Youth Theatre Journal*, 2013, 27:2, 130–138, DOI: 10.1080/08929092.2013.837706. Prieiga per internetą: <https://doi.org/10.1080/08929092.2013.837706> [žiūrėta 2023 09 22].
- Frost A., Yarrow R., Improvisation in: *Drama, Theatre and Performance: History, Practice, Theory*. London: Palgrave Macmillan, 2016.
- Gardner H., *Frames of Mind: the Theory of Multiple Intelligences*. New York: Basic Books, 1983.
- Goldstein R. Thalia, Kapstein Adrienne, Developing Wonder: Teaching Theatre for the Very Young Through Collaboration with Developmental Psychology, in: *Youth Theatre Journal*, 2019, p. 52–69. ISSN: 0892-9092 (Print) 1948-4798. Prieiga per internetą: <https://www.tandfonline.com/loi/uytj20> [žiūrėta 2023 09 22].
- Goldstein R. Thalia, Lerner D. Matthew, *Dramatic Pretend Play Games Uniquely Improve Emotional Control in Young Children*, George Mason University, Fairfax, VA, USA, 2016. Straipsnio santraukos vaizdo nuoroda: <https://youtu.be/2GVNcWKRHPk> [žiūrėta 2023 09 24].
- Habibi A. et al. Music training speeds up brain development in children. In: *The Conversation*, August 3, 2016.
- Heddon D., Milling J. *Devising Performance: A Critical History*. London: Palgrave Macmillan, 2016.
- Hovik Lise, Becoming Small: Concepts and Methods of Interdisciplinary Practice in Theatre for Early Years, in: *Youth Theatre Journal*, 2019, 33:1, 37–51. DOI: 10.1080/08929092.2019.1580647. Prieiga per internetą: <https://doi.org/10.1080/08929092.2019.1580647> [žiūrėta 2023 09 22].
- Jackeivičiūtė I., *Kinestetinės raiškos kūrybinių užduočių parengimas ir pritaikymas su būsimais aktorais kuriant judesio spektaklį „Visas menas apie mus“*, 2019, LMTA magistro darbas.
- Jackeivičiūtė I., Klezys R. ir kt. *Bendrojo ugdymo mokytojų bendrųjų ir dalykinių kompetencijų tobulinimas*. Nr. 09.4.2-ESFA-V-715-02-0001. Metodinis leidinys, skirtas meninio ugdymo (dailė, muzika, šokis ir teatras) ir technologijų mokytojų dalykinėms kompetencijoms tobulinti. 2022. Prieiga per internetą: https://www.emokykla.lt/upload/EMOKYKLA/BP/2022-10-10/DIEGIMAS_Aurelija/metodin%C4%97%20med%C5%BEiaga/Meninis_Technol%20leidinys1107_1.pdf [žiūrėta 2023 10 21].

Jackeivičiūtė I., Spektaklio „Aš kaip ir tu“ pristatymas. *Kauno šokio teatras „Aura“*, 2022. Prieiga per internetą: <https://aura.lt/portfolio/as-kaip-ir-tu/> [žiūrėta 2023 09 22].

Jackeivičiūtė I., Spektaklio „Gaja Mara“ pristatymas. *Kauno miesto kamerinis teatras*, 2023. Prieiga per internetą: <https://www.kamerinisteatras.lt/Spektaklis/spektakliai/seimai/GAJA-MARA/> [žiūrėta 2023 12 22].

Jackeivičiūtė I., Spektaklio „Lopšinė Žemei“ pristatymas. *Juozo Miltinio dramos teatras*, 2021. Prieiga per internetą: <https://www.miltinioteatras.lt/spektaklis/spektakliai/vaikams/lopsine-zemei/> [žiūrėta 2022 09 22].

Jackeivičiūtė I., Spektaklio „Namai“ pristatymas. *Panevėžio teatras „Menas“*, 2023. Prieiga per internetą: <https://www.teatrasmenas.lt/spektakliai/namai> [žiūrėta 2023 09 22].

Janik-Hornik D., Lipczak R., Kaip dizainu paremtas mąstymas gali padėti pabėgėlių ir imigrantų integracijai, 2019. ISBN 978-83-954974-2-1. Prieiga per internetą: http://international-projects.webs7.uvigo.es/wp-content/uploads/2020/05/Design-Thinking-LT_internet.pdf [žiūrėta 2021 12 22].

Jašinskaitė M., Lietuvos teatras skaičiais – ar galime sakyti, kad esame teatro šalis?, 2019. Prieiga per internetą: <https://menufaktura.lt/?m=1052&s=68980> [žiūrėta 2022 12 20].

Johnstone K., *Impro for Storytellers*. New York: Routledge, 1999.

Kaip baltasis triukšmas padeda nuraminti ir užmigdyti kūdikį? *Tėvų darželis*, 2024. Prieiga per internetą: <https://www.tevu-darzelis.lt/baltasis-triuksmas/> [žiūrėta 2024 01 10].

Kapstein Adrienne, Goldstein R. Thalia, Developing Wonder: Teaching Theatre for the Very Young Through Collaboration with Developmental Psychology, in: *Youth Theatre Journal*, 2019, 33:1, 52–69. DOI: 10.1080/08929092.2019.1580648. Prieiga per internetą: <https://doi.org/10.1080/08929092.2019.1580648> [žiūrėta 2023 12 22].

Klein Jeanne, From Children's Perspectives: A Model of Aesthetic Processing in Theatre, in: *The Journal of Aesthetic Education*, 2005. DOI: 10.1353/jae.2005.0041. Source: OAI. Prieiga per internetą: <https://www.researchgate.net/publication/29442349> [žiūrėta 2023 12 22].

Klein Jeanne, Schonmann Shifra, Theorizing Aesthetic Transactions from Children's Criterial Values in Theatre for Young Audiences, in: *Youth Theatre Journal*, 2009, 23:1, 60–74. DOI: 10.1080/08929090902851379. Prieiga per internetą: <https://doi.org/10.1080/08929090902851379> [žiūrėta 2022 10 22].

Lapina O. Imersinis teatras: įtraukimas, interaktyvumas, žaidimas. In *Ars et Praxis*, 2017, p. 37–47. ISSN 2351-4744. Prieiga per internetą: https://xn--urnalai-cxb.lmta.lt/wp-content/uploads/2018/04/Ars-et-praxis-5_Lapina.pdf [žiūrėta 2023 12 22].

Lapina O. *Improvizacija kaip kūrybinė strategija spektaklio kūrimo procese*. Meno doktorantūros projekto tiriamoji dalis. LMTA, 2018 [žiūrėta 2023 12 20].

Lehmann Hans-Thies. *Postdraminis teatras*. Vilnius: Menų spaustuvė, 2010.

Lietuvių kalbos žodynas. Lietuvių kalbos institutas, 2018. Prieiga per internetą: <http://lkz.lt/?zodis=tyla&id=26060390000> [žiūrėta 2022 07 11].

Montemurro R. N. R., Singing lullabies to unborn children: experiences in Village Vilamarxant, Spain. In: *Journal of Prenatal & Perinatal Psychology & Health*, 1996, 11(1), 9.

Odent M. *Birth reborn*. New York: Pantheon, 1984.

Olivia Colman, Dokumentinis 5 dalių filmas apie vaikų iki penkerių metų raidą „Becoming you“. *Apple TV*, 2020. Prieiga per internetą: <https://tv.apple.com/show/umc.cmc.2eln6544k8wo99s3vrdl5amwf>

Piličiauskaitė L., Navickas A., Piličiauskas A., *Šeimos knyga*, 2019. Antrasis leidimas. ISBN 978-609-95848-5-0.

Silvija Čizaitė-Rudokienė. Postmodernizmas. Šiuolaikinio šokio neapibrėžtumas (XX a. II p. – XXI a.) / Europos šokio istorija. *Lietuvos choreografų asociacija*, 2021. Prieiga per internetą: <https://www.youtube.com/watch?v=Eg7Pz8x16r0> [žiūrėta 2022 07 11].

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

Surblytė A., *Alternatyvios finansinių lėšų pritraukimo strategijos nevyriausybiniuose scenos meno organizacijose*. LMTA meno vadybos magistro darbas, 2023. Prieiga per internetą: <file:///C:/Users/Raimondas/Downloads/151898143.pdf> [žiūrėta 2024 01 10].

Teatras kūdikiams ir vaikams iš Lenkijos „Art Fraction Foundation“. Prieiga per internetą: <https://en.artfractionfoundation.org/riverso> [žiūrėta 2021 07 11].

The 20th ASSITEJ World Congress & International Performing Arts Festival for Children and Young People / MIRAI 2020, 22 March to 1 April 2021. Prieiga per internetą: <https://assitejonline.org/> [žiūrėta 2022 07 11].

United Nations. Convention on the Rights of the Child, 1989. Prieiga per internetą: <https://www.unicef.org/sites/default/files/2019-04/UN-Convention-Rights-Child-text.pdf> [žiūrėta 2022 07 12].

Van de Water Manon, *Theatre, Youth, and Culture: A Critical and Historical Exploration*. Palgrave Macmillan, 2012.

Velička E. Mūsų muzikinio ugdymo keliai ir klystkeliai. *Švietimo naujienos*, 2010. Prieiga per internetą: <https://www.svietimonaujienos.lt/musu-muzikinio-ugdymo-keliai-ir-klystkeliai/> [žiūrėta 2022 07 11].

Velička E. Muzikos pedagogas Eirimas Velička: kodėl eilę metų mes nelaimėjome „Eurovizijos“? Prieiga per internetą: <https://www.15min.lt/naujiena/aktualu/svietimas/muzikos-pedagogas-eirimas-velicka-kodel-eile-metu-mes-nelaimejome-eurovizijos-233-1422420> [žiūrėta 2022 07 19].

Zavedskaitė D., Jackevičiūtė I., Spektaklių kūdikiams ir vaikams iki penkerių metų kūrybos unikalumas. In: *Ars and Praxis*, LMTA, 2023, ISSN 2351-4744. Prieiga per internetą: https://xn--urnalai-cxb.lmta.lt/wp-content/uploads/2024/04/Ars-et-praxis-XI_Jackeviciute.pdf?fbclid=IwAR2hhC7okk-iJfFdnYAl1QBU_gxyE5n4JGC7_Rfi3lpjryBrxTypoxges8w_aem_AUFDRrMatb_3KAVbYsYtpD-zMySjVvwGQY1TPYXHDS58N_2RRGFZ7kzTkr7AiT9FutT5OWavGczi8ilmR7DsfDM8 [žiūrėta 2024 02 15].

Zavedskaitė D., Jackevičiūtė I., Sukurti saugumą arba šiuolaikiškesnio žiūrovo nėra / Create security or this is the most modern viewer. In: *Teatro žurnalas*, 2023, Nr. 28.

Žukauskienė R., *Raidos psichologija: integruotas požiūris*. Vilnius: Margi raštai, 2012.

SUMMARY

CREATIVE FEATURES OF PERFORMANCES FOR CHILDREN UNDER FIVE YEARS OF AGE

INTRODUCTION

Although theatre for children has been developed as a distinct form of theatre since the early twentieth century, it is still a marginalised field of art for both creators and theatre scholars. Theatrolgist Ramunė Balevičiūtė offered a rather ironic phrase, which theatre for children-researchers and practitioners are still trying to prove today: "Theatre for children is not just a simplified version of theatre for adults (in theoretical literature, one can find a playful analogy with the "children's menu" of restaurants, which simply offers smaller portions)" (Balevičiūtė 2019: 65).

Exposure to art in early childhood influences adult cultural engagement: "early artistic experiences, participation in cultural activities with family, the quality of the artistic events experienced, and the attendance skills developed in childhood continue into adulthood and become the driving force for adult engagement in the field of arts and culture" (Elsley and McMellon 2010: 19-20). Early theatre (theatre for the youngest audience), i.e., for children under the age of five, as a separate branch of theatre art, has existed in the world for several decades, however, there is still a pervasive attitude that performances should be created for the whole family, ignoring the fact that children of different ages have different perceptual needs (Balevičiūtė 2019; Klein 2005). The repertoire of performances is shaped according to the tastes of the producing directors, and literary works by award-winning authors are chosen for interpretation, despite the obvious age difference of the audience; such performances are presented under popular titles and marked with the reference "for the whole family". This is how one could view the prevailing trends in Lithuanian theatre repertoires: there are plenty of performances for children, however, most of them are aimed at the whole family, and only in exceptional cases are they assigned to specific age groups.

Still, how does one produce a performance for an audience who, during the performance, rush onto the stage, walk and run around, take props away from the actors, talk, eat, cry, or just sleep? And in general, is there a need for theatre for children under five? The answer has to do with the fact that the human brain develops most rapidly in the first five years of life, the basis of an individual's personality is formed in early childhood, and the then acquired experiences remain important for the rest of life. Theatre, as a form of art that unites different expressions,

is therefore perfectly suited to the early development of the human personality. It is just a matter of figuring out how to set up a performance that is suitable for the audience, responding to the developmental needs of their age and without compromising their innate desire to know and experience the world around them.

For those who create for children under five, it is essential to have an exceptionally good understanding of child developmental psychology and to be able to apply artistic expressions that are appropriate to the perceptual needs of the age group. Although in terms of creating for the youngest audience the world has progressed much further than in Lithuania, the inherent vulnerability of this audience and the claim that infants and young children lack the skills of adult audiences continues to provoke a great deal of resistance in theatres around the world and in Lithuania. The overall aim of the creators of this form of theatre (theatre for the very young, hereinafter: TVY) is to adapt performances to the needs and abilities of the youngest children. Practitioners' creative processes for the TVY audiences are informed by theoretical knowledge of the developmental psychology of children at that age, but this alone is not enough: "there is still a lack of research-based knowledge and the ability to put it into practice, thus creating a lasting and valuable artistic practice" (Fletcher-Watson et al. 2014: 132).

However, while this form of theatre has become known worldwide over the last few decades, it has long been without official recognition. "Some scholars have suggested that children are unable to consistently distinguish between illusion and reality, and therefore cannot comprehend theatre (Goldfinger, 2011; Schonmann, 2002). Still others have stated that children under the age of four are simply not ready for theatre (Davis J. H. and Evans M. J., 1982). There are also those who have argued that theatre is even harmful for children under six (Novák, 2009)." (Fletcher-Watson B., Fletcher-Watson S., McNaughton M. J. and Birch A., 2014, p. 130).

Eventually, artists creating for the youngest audiences and researchers into TVY have challenged such views by declaring that theatre for children as young as three years old can exist. For some, this statement was perverse and presumptuous, and became the subject of heated arguments. "The creative processes of TVY practitioners are inspired by a specific theory about the developmental psychology of children at that age, but that is not enough. There is still a lack of research-based knowledge and a lack of opportunity to translate this knowledge into artists' activity, thus creating a lasting and valuable practice." (Fletcher-Watson B. et al., 2014, p. 132).

Theatrologist Ramunė Balevičiūtė, when discussing Lithuanian contemporary theatre for children as a distinctive form of performing art, recalls the statement of theatre critic Rūta

Oginskaitė: "Despite the fact that new companies are being established which perform only for children, despite the fact that it is possible to find some excellent plays among the sparse repertoire for children, Lithuanian theatre for young audiences seems to be stagnating, not daring to go any further, perhaps not knowing what steps are possible along the way"(2000, p. 53-54, cf. Balevičiūtė R., 2019, p. 67). At the same time, Balevičiūtė notes with disappointment that the situation of Lithuanian theatre for children has not changed significantly over the last twenty years: "Although these days a number of companies perform exclusively for children, and most theatres have interesting and artistically valuable productions for young audiences in their repertoires, there is a serious lack of dramaturgy for this audience, and makers of theatre for children often admit to a lack of guidance as to what a performance for children should be." (Balevičiūtė R., 2019, p. 68).

The above circumstances encouraged me, as an educator and an artist who has been setting up performances for infants and children under five for several years, to explore the field both theoretically and empirically. **The problem-related research question** that arises from the problematic aspects is: *what is a possible artistic model for the production of a performance in order to offer an artistic educational experience for children under five years of age?*

The object of the research is the process of producing performances for children under five.

The aim of the research is to investigate the specific characteristics of producing performances for children under five and to propose a producing model that not only meets the children's perception and the parents' interests, but also develops the professional competences of the creative team.

The objectives:

1. To analyse the concept and features of performances for children under five;
2. To discuss the relationship between the characteristics of the psychophysical development of children under five years of age and artistic expression;
3. To review the field of the problems of producing performances for children under five in Lithuania;
4. To analyse and present in detail the creative components of performances for children up to five years of age in the context of the development of performances for children aged 3 to 5 years of age, *Lopšinė Žemei* [A Lullaby to the Earth] and *Aš kaip ir tu* [I'm Just Like You], and performances for children aged 0-3 years of age, *Namai* [Home] and *Gaja-Mara*;
5. To provide guidelines and recommendations for the development of performances for children under five years of age.

Research methods

In order to achieve the aim, the artistic research was carried out through artistic practice and its reflection. In addition, a method of analysis of the art research-specific, educational, and psychological literature as well as qualitative interviews with actors and experts and data analysis were applied. Documentation of the creative processes was carried out: the data were recorded by video camera, minutes were taken, and creative diaries were kept. The data obtained were analysed, generalisations were made, conclusions were drawn, and the insights gained were integrated into the creative processes.

Research ethics

The research was carried out and the dissertation was prepared in accordance with the Guidelines for Research Ethics. As the research involved a vulnerable group (young children), consent forms for the use, recording, disclosure, and storage of personal data were prepared and signed by the children's parents or guardians. The paper is in line with the Ethical Framework for Research and does not prejudice the interests of the participants. The Ethics Committee approval was obtained for the research.

Literature review

In the course of the artistic research, a wide range of literature was analysed, which helped to reveal the concept and specific characteristics of producing performances for children under five, the importance of links between development and artistic expression, and the challenges of creating as well as to explore and present the components of creating this specific form of theatre:

1. Literature on the concept of theatre for children under five:

United Nations. *Convention on the Rights of the Child* (1989), Cunha, C. R.; Antunes, C. P. *Eu brinco*, Klein Jeanne (2005), *From Children's Perspectives: A Model of Aesthetic Processing in Theatre*, Balevičiūtė Ramunė (2019) *Šiuolaikinis teatras vaikams kaip savita scenos meno forma [Contemporary Theatre for Children as a Distinctive Form of Performing Art]*, Fletcher-Watson Ben (2013) *Toward a Grounded Dramaturgy: Using Grounded Theory to Interrogate Performance Practices in Theatre for Early Years*, Fletcher-Watson Ben, Fletcher-Watson Sue, McNaughton Jeanne Marie, Birch Anna (2014) *From Cradle to Stage: How Early Years Performing Arts Experiences Are Tailored to the Developmental Capabilities of Babies and Toddlers*, Elsley Susan, McMellon Christina (2010) *Starting Young? Links Between Childhood and Adult Participation in Culture and Science*, Klein Jeanne, Schonmann Shifra (2009) *Theorizing Aesthetic Transactions from Children's Criterial Values in Theatre for Young Audiences*, Fletcher-Watson Ben (2013) *Three Decades of Pioneering Practice: A*

Review of Oily Cart: All Sorts of Theatre for All Sorts of Kids, Hovik Lise (2019) *Becoming Small: Concepts and Methods of Interdisciplinary Practice in Theatre for Early Years*, Jackeivičiūtė I., Klezys R. (2022) *et al. Bendrojo ugdymo mokytojų bendrųjų ir dalykinių kompetencijų tobulinimas, [Development of General and Subject-Specific Competences of General Education Teachers]*, Jackeivičiūtė I. (2023) *Spektaklių kūdikiams ir vaikams iki penkerių metų kūrybos unikalumas [Uniqueness of Creating Performances for Infants and Children under Five]*.

2. Literature on the importance of links between child development guidelines and artistic expression:

Gardner, H. (1983). *Frames of Mind: the Theory of Multiple Intelligences*, Books, Habibi, A. *et al.* (2016) *Music Training Speeds up Brain Development in Children*, Goldstein R. Thalia, Kapstein Adrienne (2019) *Developing Wonder: Teaching Theatre for the Very Young Through Collaboration with Developmental Psychology*, Goldstein R. Thalia, Lerner D. Matthew (2016) *Dramatic Pretend Play Games Uniquely Improve Emotional Control in Young Children*, Burvytė S. (2016) *Tėvų, auginančių ikimokyklinio amžiaus vaikus, pozityviosios tėvystės suvokimas [Parents' of Preschool Children Perceptions of Positive Parenting]*, Žukauskienė R. (2012) *Raidos psichologija: integruotas požiūris [Developmental Psychology: an Integrated Approach]*, Odent M. (1984) *Birth reborn*.

3. Literature dealing with specific components of creativity, the uniqueness of the artistic form, creative principles, and the specificity of the actors' work in producing performances for children up to the age of five:

Elliot, D. J. (1995). *Music Matters: a New Philosophy of Music Education*, Lehmann, Hans-Thies (2010) *Postdraminis teatras [Postdramatic Theatre]*, Piličiauskaitė, L., Navickas, A., Piličiauskas, A. (2019) *Šeimos knyga [Family Book]*, Staniškytė, J. (2008) *Kaitos ženklai: šiuolaikinis Lietuvos teatras tarp modernizmo ir postmodernizmo [Signs of Change: Lithuanian Contemporary Theatre between Modernism and Postmodernism]*, Velička E. *Mūsų muzikinio ugdymo keliai ir klystkeliai [The Roads and Roadblocks of Our Musical Education]* (2019), Fletcher-Watson Ben (2018) *Toward a Grounded Dramaturgy: Equality and Artistic Integrity in Theatre for Early Years, Part 2*, Frost, A.; Yarrow, R. (2016) *Improvisation in Drama, Theatre and Performance: History, Practice, Theory*, Heddon, D.; Milling, D. (2016) *J. Devising Performance: A Critical History*, Johnstone, K. (1999) *Impro for Storytellers*, Lapina, O. (2017) *Imersinis teatras: įtraukimas, interaktyvumas, žaidimas [Immersive Theatre: Engagement, Interactivity, Play]*, Lapina, O. (2018) *Improvizacija kaip kūrybinė strategija spektaklio kūrimo procese [Improvisation as a Creative Strategy in the Process of*

Performance Development], Montemurro, R. N. R. (1996) *Singing Lullabies to Unborn Children: Experiences in Village Vilamarxant, Spain*, Jackeivičiūtė, I. (2019) *Kinestetinės raiškos kūrybinių užduočių parengimas ir pritaikymas su būsimais aktoriais kuriant judesio spektaklį Visas menas apie mus [Developing and Adapting Creative Tasks for Kinaesthetic Expression in Creating a Movement Performance All Art About Us with Future Actors]*.

4. Other literature:

Jašinskaitė M. (2019) *Lietuvos teatras skaičiais - ar galime sakyti, kad esame teatro šalis?* [Lithuanian Theatre in Numbers Can We Claim that We are a Country of Theatre?], Surblytė A. (2023) *Alternatyvios finansinių lėšų pritraukimo strategijos nevyriausybinėse scenos meno organizacijose [Alternative Fundraising Strategies for Non-Governmental Performing Arts Organisations]*, Janik-Hornik D., Lipczak R. (2019) *Kaip dizainu paremtas mąstymas gali padėti pabėgėlių ir imigrantų integracijai [How Design-Based Thinking can Help the Integration of Refugees and Immigrants]*, Crisan E., Dan M. (2018) *Revenue Diversification Strategies for Non-Governmental Organizations. In: Review of International Comparative Management*.

The structure of the paper

The dissertation consists of an introduction, two chapters, guidelines, an epilogue, conclusions, and a list of references.

Chapter 1 aims to: discuss the problems of the research field; provide an overview of the context of theatre for children in Lithuania; and analyse examples of best practices as well as to present the specificity of the form and creative principles of performances for children up to the age of five and the impact of the performances on the target audience. To achieve these goals, a review of research works by such world-known theoreticians and practitioners as Jeanne Klein, Shifra Schonmann, Ben Fletcher-Watson, Thalia R. Goldstein, Adrienne Kapstein, and other authors that analyse the children's audience, the relationship between their psychological development and perception and the expression of artistic means, the specificity of the process of creation, etc. has been presented. Visual material of artists working for children in Lithuania and abroad has also been used and analysed.

Chapter 2 sought to analyse and present the creative components of performances for children under five. To achieve this, four performances staged during the artistic research have been analysed: two performances for children aged 3 to 5, *A Lullabye to the Earth* at Juozas Miltinis Drama Theatre (2020) and *I Am just Like You* at Aura Dance Theatre (2021), and two performances for children aged 0 to 3, *Home* at Panevėžys Menas Theatre (2023) and *Gaja-Mara* at Kaunas Chamber Theatre (2023).

1. THEATRE FOR THE YOUNGEST AUDIENCES: CONCEPT AND CREATIVE CONTEXT

1.1. Theoretical definitions of setting up performances for children under five

Theatre for children under five is a new, however, rapidly growing phenomenon in which the child is the centre of attention. The overall aim of the creators of this form of theatre (theatre for the very young, TVY) is to adapt performances to the needs and abilities of the youngest children. The creative processes are inspired by theoretical knowledge about developmental psychology. TVY is like an umbrella under which the artistic process of different theatre practices, based on the collaboration between the audience and the artists, can be found, and it is aimed at children from birth to five years of age. The boundaries between spectator and audience, between dramatic theatre and the genre of performance, between performance and installation, between installation and live play, or between dramatic and post-dramatic experience are dissolved here. This theatrical phenomenon is united by the view that the child has the right to an aesthetic and cultural experience and by the commitment to place the child at the centre of artistic activity, giving them full care and respecting their right to take part in cultural and artistic life. What makes this form of theatre specific is the uniqueness of the creative process, whereby the expression in stages is tested with the audience, and the footage is filmed and analysed, thus allowing children to become co-authors of the performance. The timing and duration of the performance are important, as is the actors' knowledge of the child's developmental milestones and their specific perception of stage space and time. Children under three do not need a plot: they are affected by colours, music, light, movement, and more. Children over three years of age may be offered short episodic stories. Adults play an important role in the performances: after listening to recommendations, they become important partners of the actors during the performance.

1.2. Analysis of best practices

International observation of best practices is becoming increasingly accessible. International festivals, biennales, conferences, and creative laboratories, where different forms of theatre for the youngest audiences take on a new meaning, are instrumental in making this possible. In this context, the paper presents the pioneers of theatre for the youngest ones: Oily Cart from Great Britain, Polyglot Theatre from Australia, and Dansema Theatre from Lithuania. It also discusses the cases of different artistic expressions from Sweden (Dalija Acin Thelander) and Portugal (De Biombo).

Oily Cart Theatre has been pioneering work for children under five and children with disabilities since 1978. Their founders noticed a gap in the theatrical offerings for this audience and began to create unique, interactive, visual theatre productions to meet the needs of young children. This approach went against the prevailing ideas at the time that such young audience could not understand theatre.

Polyglot Theatre is a world-renowned Australian theatre company that devises performances for the very young and presents them in spaces ranging from the world's most prestigious theatres to the football grounds of Australian regions. Their performances are usually set in unconventional spaces such as a town square, a boat harbour, a building's lounge, etc.

An important example of best practice is **Dansema Theatre**. It was the first theatre in Lithuania to develop dance performances for infants and toddlers 15 years ago. Under the leadership of Birutė Banevičiūtė, the theatre's director, ideator, and choreographer, the theatre implements various creative and educational initiatives at national and international level. In order to highlight the uniqueness of devising performances for young children, during the artistic research, an in-depth interview was conducted with Mantas Stabačinskas, a dancer who has been staging performances at Dansema for ten years,. He stressed the importance of children's participation, their becoming co-authors of the performance, and the adaptation of the dramaturgy in accordance with children's perception. He also discussed the skills necessary for performers, such as an understanding of child developmental psychology and the ability to manage the performance process.

Choreographer Dalija Acin Thelander, known for her performances-installations for young children, aims to expand the boundaries of traditional theatre for children by giving the audience the freedom to choose when and how to watch the performance as well as emphasising visuality and decentralisation of the watching of action. The research involved an interview with Noah Hellwing, a long-time dancer in Thelander's performances. According to him, the specificity of creating performances/installations is defined by: long duration; different objects of attention; the freedom to choose when to arrive, when to leave, where and how to observe the performance; the structure of the performance is fluid, adapting to the audience's energies; and the sequencing of the creative process: scenography, movement, dramaturgy, and spectator.

The case of the Portuguese theatre **De Biombo** is exclusive because of its focus not on the visuality but on communication and the involvement of children in the action. Their collaboration with pre-schools is extremely valuable, as it reveals the uniqueness and otherness of this theatre form and provides valuable insights into creating with young children.

The examples of best practices discussed above prove that creating performances for young audiences defies standard structures and, at the same time, emphasises the freedom of the child. The key principles are simplicity, visuality, interactivity, safety, appropriate environment, patience, and joy. The design process is about choosing guidelines, but also about discovering new and authentic ideas, with an understanding of child development as a key tool. It is important for artists to be guided by these principles and to discover individual insights in their artistic and research practice.

1.3. Children under five: the importance of links between the psychophysical development and artistic expression

The need for theatre for the youngest children is linked to the developmental processes taking place in their early years. By the age of five, the most pronounced phase of personality formation come about place, and its experiences are relevant for the rest of life. Theatre, as a form of art that unites different expressions, can contribute to a child's developmental processes. It is important to take into account certain developmental features and to find the appropriate means of artistic expression. This can be achieved through pre-screenings with the target audience. They reveal which artistic expressions are appropriate for children and which are not. Thus, for example, if we know that children under three years of age learn about the world around them through movement, touch, or taste, it is important to create the conditions for this. If we know that a nine-month-old infant is trying to stand up, and that at the age of one they are already moving more actively, but are still unstable, the scenography for the performance can include elements that are easy to grasp and to hold on to; moreover, it is important that there are no sharp corners and that the child does not fall down and hurt himself. Since children of this age are already saying their first words and learning by imitating others, this can be used through involving parents in the action. The only thing is to find ways to do it slowly, organically, and without artificial pressure. Ben Fletcher-Watson et al. (2014) argue that an understanding of cognitive development is a powerful tool in creating for the youngest audiences. However, as emphasised, this message should not be used as a prescription or formula, but as a foundation towards increasingly engaging and immersive forms of theatre for young audiences (p. 143).

1.4. Problematic aspects of theatre for children under five in Lithuania

Through defining the local context of the artistic research, the problematic aspects have been identified that focus on the professional community's views towards theatre for children, which

influences the lack of constructive feedback, unattractive self-representation of artistic production, and the lack of funds for the devising of performances. Problems arise due to the lack of a common agreement on professional evaluation criteria when discussing performances for the youngest audiences. Often, theatre for the very young is evaluated according to the canons of traditional theatre for adults, without taking into account the developmental characteristics of the target audience and without including this as an essential point of reference for evaluation. There is also a lack of unanimity on labelling the age limits of the audience by mere stating that the play is intended for children. Failure to communicate the target audience demonstrates ignorance or a misguided attempt to attract the widest possible audience. A number of organisations working for children present themselves in an unattractive way: some of them do not do PR, do not have websites, do not communicate in an informative way, do not indicate the age of the target audience, do not present the visual material of the performance, do not use the keywords typical of this form of theatre in their presentation, etc. Another problematic view is that the cost of producing a performance for children should allegedly be lower than for adults. This is reflected in the budgets allocated by cultural foundations to produce performances for young audiences and the trend to fund such projects at a significantly lower rate than performances for adults.

At the moment, there is a lack of clarity in Lithuania as to what age the performance is for. Most productions cover too large an age group or have no age guidelines at all. This is related to the realities of theatre management, however, creates challenges in terms of the appropriateness of the performances and their impact on children.

2. CREATIVE COMPONENTS OF PERFORMANCES FOR CHILDREN UNDER FIVE

In order to analyse and present the creative components of performances for children under five, four performances were produced, during which it was found out that the said components (dramaturgy, music, scenography, and acting), although resembling the creative models of traditional theatre, are indeed different from the traditionally produced performances for both children and adults. This is influenced by the primary focus on the search for a coherence between child development guidelines and the elements of artistic expression. What makes the creative process unique is the lack of pre-dramaturgy and the desire to involve children in the creative process and the final outcome. This process influences the other components of the production, such as scenography, music, and acting.

2.1. Intro to or preparation for the organisation of an artistic practice

The organisation of the artistic research was based on my personal and professional experience, which consisted of educational practice as a teacher of classes for infants with their mothers and for children up to five years of age, reviewing dozens of works by foreign and Lithuanian artists for this age group, conducting interviews with the artists, personal insights from previous creative processes, and daily observation of my own toddlers and exploration of their perceptual needs. Observation, documentation, visual material recording, and interviewing methods were also employed in the implementation of the artistic practice. The data obtained were analysed, generalisations were made, and conclusions were drawn. In the production of performances, the aim was to analyse and present the creative components of performances for children. To reveal this, the following was planned:

- 1) To identify the specificity of the development of **dramaturgy**, the optimal duration of the performance, its structural parts, and the related reasons for children's engagement and attention span;
- 2) To define the specificity of **scenography**, details, and communication through visual means;
- 3) To reveal the nuances, methods, and techniques of composing **music** for performances for the youngest children;
- 4) To refine the specificity of **actors'** preparation for such practice, the methods of on-stage action and children's engagement in artistic communication, and the actions of on-stage communication appropriate to children's development;
- 5) To develop guidelines for the links between **children's development** and **artistic expression**.

Annotation of the performance *A Lullaby to the Earth* for children aged 3 to 5

"This is an interactive musical movement performance for children aged three to five. The performance presents the issue of pollution of the Earth, its causes and consequences: littering, air pollution, animal extinction, global warming, torrential rainfall, etc., in a language that children can understand. How can we help the Earth? The authors of the performance propose a symbolic act of soothing the Earth, of comforting it. To express this, lullabies in the original languages of different countries of the world have been chosen. The performance does not have a coherent plot or a story told in words, there are no specific characters. There is also no

moralising! *A Lullaby to the Earth* is an inclusive performance, where the actors communicate directly with the children not through the footlights, but by inviting them into the performance space and offering a different action-play in each scene" (Jackevičiūtė 2021, presentation of the performance: <https://www.miltinioteatras.lt/spektaklis/spektakliai/vaikams/lopsine-zemei/>).

Annotation of the performance *I'm Just Like You* for children for children aged 3 to 5

"The characters of the performance together with the children embark on a journey through four continents of the world. Here they see authentic dances from different nations, hear the songs sung in childhood, and follow fairy tales in the original language. They can all play children games that turn out to be the same all over the world. This idea was dictated by the international composition of the company, which included artists from all over the world. For the first time, a pair of theatre dancers, Marine Fernandez, who came from France six years ago, and Heung Won Lee, a dancer from South Korea who is in his third season in Kaunas, are creating dance for children. The authors of the performance are sending a message to the audience that no matter what colour your skin, eyes, or hair is, what language you speak, what part of the world you live in, I, like you, listened to my mother's fairy tales, sang children's songs, played the same games and I, like you, want to be friends" (Jackevičiūtė 2022, presentation of the performance at: <https://aura.lt/portfolio/as-kaip-ir-tu/>).

Annotation of the performance *Home* for children aged 0 to 3

"Inspired by the illustrations in the book *Namai* [Home] by artist Rasa Jančiauskaitė, the actors invite the audience to find their own way home. For some, home will be the whole world with the spinning planets, for others a meadow with buzzing bees, and for still others the warmth of their mother's lap. The performance is devised with the needs of the youngest audience members in mind. The fastest development of a child takes place in the first years of life, and music plays an important role in this. The main focus of the performance is sacred choral music specially composed for the child. This decision was inspired by the idea that for young children and their parents it is very important to have a quality experience of serious art and to be involved in cultural life" (Jackevičiūtė 2023, presentation of the performance: <https://www.teatrasmenas.lt/spektakliai/namai>).

Annotation of the performance *Gaja-Mara* for children under three

"This is an interactive musical movement performance about the time of light (Gaja) and darkness (Mara), using folkloric festive songs, games, rituals, and folklore from ancient Baltic

traditions. The main artistic idea of the performance is based on the ancient Baltic worldview, the concept of the cycle of nature, the relationship with light and darkness, the ritualistic nature of time, and the primordial senses through which the yet unborn babies, infants, and toddlers come to know the world. The performance features folk music, gamification, and games, using elements of scenography based on the principle of tactile toys: their textures, shapes, and colours" (Jackevičiūtė 2023, presentation of the performance: <https://www.kamerinisteatras.lt/Spektaklis/spektakliai/seimai/GAJA-MARA/>).

2.2. Features of playwriting in performances for children under five

The wave of postdramatic theatre, with its new canons or lack of them, has "washed away" the established academicisms that used to organise the creative process when staging a performance. Due to the specificity of the age and development of the audience, the post-dramatic, conflict-free, plotless theatrical process is like a key that unlocks the door to the world of theatrical reality for the youngest audience. The creative process with young children has demonstrated that their participation can change the dramaturgy and open new creative codes. It is important to understand that chaos can be seen as a creative opportunity and that children can become important co-authors of dramaturgy. This revealed that children's dramaturgy requires careful observation of and communication with the audience in order to create engaging and impactful theatre for children.

When developing the **dramaturgy** of performances for children under five, it is important to take into account the main aspects of dramaturgy for the youngest children: a) children's theatre is created together with children, b) children in it are as if playwrights, c) playing as exploration, d) non-verbal communication, e) chaos as an opportunity, and f) experiences inspired by nature and folklore. The development of dramaturgy focuses on the three components that make it up: **the structure, the specificity of the narrative construction, and the non-verbal telling of the story.**

The structure of the performance is an important factor in keeping children's attention. It is important that the structure and the duration of the scenes are appropriate to children's readiness to watch and accept the proposed artistic action. When devising the dramaturgical structure, the overall scope and duration of the performance is planned, consisting of seven scenes of three or five minutes each, depending on the age of the children. For young children, it is important to make the duration of the performance not too long and to have dynamic scene changes, due to the inability of children of this age to concentrate on one object for a long time.

This dictates clear frames and creative boundaries for the creators of the performance. The dramaturgy of these performances is based on the following formula: prologue + five scenes + epilogue = 25 to 35 minutes. Then each scene is dramaturgically arranged in such a way as to provide space for the watching of the staged action and interactive play. As far as the dramaturgical structure is concerned, it is important to note that in each performance, all the scenes are combined through alternating their artistic expression. Depending on the interpretation of the idea and the topic, **the dramaturgical structure may consist of: a movement expression scene, an acting scene, a singing scene, a verbal scene, and a retreat scene.** The alternation of the artistic expression of the scenes is used to keep the children's attention focused on the artistic action proposed on the playing field. Different artistic expressions help to keep children engaged, focused, involved, and performing actions together with actors or parents. The order of the scenes is arranged in relation to the other components of artistic expression, while maintaining the idea of different and varied artistic expression.

When creating **a narrative** in the dramaturgy of a play for very young children, it is important to take into account the following aspects: **the absence of one coherent plot, the construction of separate episodic stories, and the combination of disconnected stories.** The absence of a single plot, the construction of episodic stories, the combination of different fragments of narrative – all of this creates a whole performance based on the alternation of action, participation, events, moods, and atmospheres.

Thus, the dramaturgy focuses on **non-verbal storytelling**, where: **the story is told in body language, communication takes place through signs, while dance becomes the main means of expression.**

2.3. Visual solutions and scenography in performances for children under five

Children do not like visually poor theatre, and therefore everything they can see, interact with, touch, and feel plays a big role in creating a visually and emotionally impactful performance. The emphasis here is on a palette of colours, abundant details and objects, the play of light, and safe space. Not only does scenography create a visual image, but it also allows for active participation in the performance and for offering different stories and experiences, and it creates a safe and interesting space where the audience can experience a variety of moods and impressions.

Visual solutions and scenography in performances for children under five are a very important creative component, primarily because in this form of theatre, the boundary between spectator

and performer is removed. Children act in the same space with actors. There is a need to create a safe environment, taking into account developmental needs. The relevant condition is that children do not like visually poor theatre. Visual solutions are unified by three elements: **scenography, details/objects, and costumes.** There should be more light than in traditional performances. Another important point is the direction of light. When spectator is normally seated in the auditorium and only sees the view from one side at a distance, everything is much simpler, but when designing lighting for a performance where young children are almost on the stage and sitting in a circle or a semicircle, it is important to take into account several aspects: to light the space in such a way that the lamps do not glare directly into the eyes of the audience, to maximise the aesthetic image without illuminating the audience, and to maintain the balance between light and dark. In performances for infants and toddlers up to the age of three, scenographic elements, details, and objects must be even safer and more environmentally friendly, because children taste everything. They still find it difficult to keep their balance, and when they move, they are very active runners, and therefore the relief is important. Safety is a big consideration. In such performances, the number of objects is even greater, and they are often changed. The abundant use of objects poses a challenge in terms of collecting them. When the right contact with the child is forged from the start, most young children will understand the rules of the game. Parental friendly involvement is important for this activity: it creates a sense of community.

2.4. Creating a sonic texture in performances for children under five

The sonic texture, the music, and everything that young children hear in performances is just as important as what they experience through sight or other senses. The sounds, the music, the songs sung by the mother while the child is still in her womb have an important influence on the child's development, on the development of the brain, and on the development of a connection with the environment and with loved ones. The music, or the sonic texture, in performances for young children could be represented in three sections, consisting of three different sonic structures, such as: **instrumental/vocal music, domestic/creative noise, and occurring/non-occurring silence.** The motifs of music, as well as the dramaturgy, are inspired by folklore and nature. In this case, nature can be an excellent source of inspiration for the sonic texture. The sounds of nature can be divided into 4 elements, those of water, air, fire and earth. Water means the sounds of rain, waterfalls, the sea, the river; Air the sounds of wind, breathing, blowing; Fire the sounds of a camp fire, fireplace, fire; Earth the sounds of plants,

trees, animals, birds. Inspiration can also be drawn from the sounds of folklore and art music or its interpretation.

2.5 The specificity of actors' work in performances for children under five

The specificity of the work of **actors** in performances for children under five **differs** from performances for adults in terms of: **preparation for performance, organisation of the creative process, and participation in the performance**. The survey of the actors who took part in the artistic research revealed three main themes on which the performers focused: personal professional discoveries in theatre for children; the differences between children's and adult theatre; and the qualities of artist creating for children. When talking about their **personal professional discoveries**, the actors highlighted four aspects that added to their understanding of creating for very young children. Both drama actors and contemporary dance artists identified such a creative process as new to them and emphasised: the ability to improvise, knowledge about developmental psychology, otherness, and creative freedom. When discussing the differences between **creating for adults and for young children**, the actors identified three aspects: preparation, performance, and feedback. In all aspects, improvisation and an interactive and participatory relationship with the audience were emphasised. Focusing on **the specific qualities of performer**, the actors pointed out that, when working for very young children, the performer must know his audience well, be familiar with this specific form of theatre, and have the personal qualities necessary to meet this specific audience.

When discussing **the similarities and differences between the performances for children under three and children between three and five years of age**, it could be pointed out that, in the performances for the younger group of children:

- The structure of **the dramaturgy** changes just slightly. There are no separate scenes for watching and playing: everything seems to merge into one continuous process. All the scenes involve the children in the process through objects and the action of the parents. This is where the time and duration of the performance become even more important.
- The **scenographic elements** are even safer and more ecological, as children eat everything, struggle to keep their balance, and when they move, they run very actively.
- In **music**, loudness and intensity are important. The image combined with the sound changes children's reactions to the sound. As in the case of older children, sounds are inspired by nature, folklore, and art music.

- **The actors'** actions are more subtle, quieter, and slower. The aim is not to frighten the children, but to tame them, to involve them, to interest them. The action takes place in a kind of "silent sound" effect. Actors try not to make sudden movements, not to approach the children unexpectedly, and not to move around the space causing additional noise. It looks like walking on "thin ice". Physical activity should be closer to the ground in order to maintain eye contact with children who are sitting or crawling on the ground. Body mastery is very important for meeting infants and toddlers and for the ability to establish non-verbal communication. For the training of actors, as in the case of slightly older children, movement improvisation techniques are used.

2.6. In place of recommendations: guidelines on the links between development and artistic expression

The artistic research demonstrated that the production of performances for children under five years of age does not follow a common canon and is difficult to frame in a single structure that is suitable for all expressions, although it has the same recurring elements, the most important of which is the respect for the child's freedom to choose. It is up to the artists to decide which guidelines to follow in their work and to boldly search for new, authentic solutions in their artistic and research practice that mark individual creative expression. In the case of this research, the model chosen was that of traditional theatre, where the segments of dramaturgy, scenography, music, and acting were used, however, they were applied in a non-traditional way. Specific expressive qualities were discovered. Guided by psychological theories, the creative team of performances for very young children was able to observe sensitively and get to know the addressee of their activity, which gave the performances a unique added value. To summarise the coherence between child development and artistic expression, a table of developmental and expressive links was drawn up. It provides a concise presentation of the most characteristic developmental features of children of a certain age, which are then mapped against possible artistic solutions in performances for children under the age of five years.

CONCLUSIONS

- 1) The overall aim of the creators of theatre for the very young (TVY) is to tailor the performances to the needs and abilities of the youngest children. The creative processes are inspired by theoretical knowledge about developmental psychology. TVY

is a kind of umbrella under which the artistic process of different theatre practices, based on the collaboration between the audience and the creators, can be found, aimed at children from birth to five years of age. The boundaries between spectator and audience, between drama theatre and the genre of performance, between performance and installation, between installation and live play, and between dramatic and postdramatic experience are dissolved here. This theatrical phenomenon is united by the view that the child has the right to an aesthetic and cultural experience and by the commitment to place the child at the center of attention through artistic activity, giving them full care and respecting their right to take part in cultural and artistic life.

2) The need for theatre for very young children is linked to the developmental processes taking place in their early years. Until the age of five, the most pronounced phase of personality formation takes place, the experiences of which are relevant for the rest of life. Theatre, as a form of art that unites different expressions, can contribute to the child's developmental processes. It is important to take into account certain developmental features and to find the appropriate means of artistic expression. This can be achieved through pre-screenings with a target audience. They reveal which artistic expressions are appropriate for children and which are not.

3) In defining the local context of the artistic research, problematic aspects were identified, which focused on the attitude of the creative community towards theatre for children, i.e., on what influenced the lack of constructive feedback, unattractive self-representation of the artistic production, and the lack of funding for performance staging. Problems also arose from the lack of common agreement on professional evaluation criteria when discussing performances for the youngest audiences.

4) The creative components (dramaturgy, music, scenography, and acting) of the performances for children under five, although reminiscent of traditional theatre, **were different from the traditionally created performances for both children and adults**. This was influenced by the primary focus on the search for coherence between the child development guidelines and the elements of artistic expression. What made the creative process unique was the lack of pre-dramaturgy and the desire to involve children in both the creative process and the final result. This process influenced other aspects of the performance production, such as scenography, music, and acting.

5) When developing **dramaturgy** in performances for children under five, it was important to take into account the main aspects of dramaturgy for young children: a) theatre for children was created together with children, b) children acted as if playwrights, c) play as exploration, d) non-verbal communication, e) chaos as an opportunity, and f) experiences inspired by folklore and nature. The development of dramaturgy focused on the three components that made it up: **the structure, the specificity of the narrative construction, and the non-verbal storytelling**.

6) **Visual solutions and scenography** in performances for children under five years of age were a very important creative component, first of all because in this form of theatre the boundary between spectator and performer was eliminated. The children acted in one space together with the actors. There was a need to create a safe environment, taking into account developmental needs. The relevant condition was that children did not like visually poor theatre. There should be more light than usual in performances. Another important point was the direction of light. The visual solutions were unified by three elements: **scenography, details/objects, and costumes**.

7) The sonic texture, the music, and everything that young children heard in performances was just as important as what they experienced through sight or other senses. The sounds, music, and songs sung by the mother while the child is still in her womb have an important influence on the development of the child and of his/her brain and on the way the child connects with the environment and with the family. The music or sonic texture in performances for young children could be represented in three sections, consisting of three different sonic structures, such as: instrumental/vocal music, domestic/creative noise, and occurring/non-occurring silence. For the music, the thematic motifs were inspired by nature, folklore, and art music.

8) The specificity of **actors'** work in performances for children under five **differed** from those for adults in terms of the **preparation for the performance, the organisation of the creative process**, and the **participation in the performance**. The survey of the performers who took part in the artistic research revealed three main themes on which the performers concentrated: personal professional discoveries in acting for children; the differences between acting for children and adults; and the qualities of a performer acting for children.

POST SCRIPTUM

For me, as an artist and researcher, the biggest challenge was to discover what was useful for the child and at the same time interesting for mum and dad, in other words, to make sure that the creating was not just for the child: then we go beyond the mum. I am interested in this field both as a mother and as an artist: as a mother myself, I have felt that if everything is just for the child, for the child's sake – all the clubs, education, even art – where do I find myself as a mother, as a personality? The boundaries of my world and the child's world merge, disappear, blur. Those boundaries – not borders, but lines of encounter – must remain, because the mother's interests must also be met.

Therefore, for me, it is very important to think about the child's family, too. Although, of course, the very starting point in creating is the child, the child's interests and perceptual needs, i.e., the child's development at a particular age. What is relevant to him, how to approach him, what can benefit him, what will attract his attention? And then there are the parents: what may be important to them, who, having just had a baby, might be going to the theatre for the first time? Adults come to the theatre for children, where they, like other relatives of the child, are very important spectators. Why? Because in early childhood, parents are the biggest authority. Children watch them: how they react, how they experience the performance, how they feel. That's how a child feels during a performance: such is the circle.

The entire creative strategy (tools, materials, communication elements) is aimed at children, because mums and dads experience theatre in a new way – not through their own eyes, but through the eyes of their children. At the same time, they have to find a place for themselves in the play. The whole structure of the performance is designed to make the children feel as safe as possible and to finally leave their mother's or father's embrace, to let go of their hand, to step away from them, and go out into the playground. It is important that all participants experience a state of observation: the child is safe because the mother is watching and protecting; the mother is safe because she sees the child but the child does not demand anything from her.

Sometimes children cry and scream because they have a lot of emotions. However, the parents are informed before the performance that there is no need to be afraid of emotions: everything will be new to them. After the organised, directed action of the performance, there is space and time to just be with mum or dad in the performance space when the action is not organised by the hosts of the site. This is where the greatest discoveries happen. Those children who refuse to leave their parents during the performance start to act in that second part. Those who want

to, stay, explore, and experience a different quality. In this part, the parents also forget where they are.

What I create, i.e., everything that revolves around the relationship between children and actors, actors and director, director and parents, or parents and children, all of this creates the community of the performance. It is like an ecosystem which emerges because everybody and everything affects each other. Everything affects everything: people, things, spaces, even the phases of the moon. This is why one of the most important things is to be consciously aware that the actor himself is in the state he is in today. In this theatre he cannot lie. It is his responsibility to come at eight o'clock in the morning on a Saturday or Sunday, having had a good sleep, rested, not tired, and ready to make direct contact, i.e., eye contact and physical contact, both with the child and with the parents. He has to be aware of it, to know that the children feel how he really feels. Perhaps he hasn't slept enough today? Then he should not lie that he has slept well, but rather make it clear that he is tired here and now. Truth creates community.

This form of theatre is like a creative sprint race. The performance lasts just half an hour, but the expression has to change every three minutes. Moreover, it has to change visually, in terms of sight, sound, and expressive means – to keep drawing you in, letting you go, pulling you away, and drawing you in again. The maximum concentration of the actors is necessary. After the performances, the actors are drenched in sweat. When someone says, "Oh, it's for children...", I realise that they do not create for children. Those who really act for children say: "Yes, this is for Children."

The greatest value that keeps me hooked in this form of theatre is the opportunity to meet increasingly more creators and to keep provoking creative joy in everyone. Joy is always integrated here, because our creative object is childhood.

APIE AUTORE

Ieva Jackevičiūtė (g. 1979 m. Vilniuje) – meno edukologė, aktorė, šokėja, režisierė, tyrėja. Ieva baigė baleto mokyklą, vėliau vaidybos studijas. Įgijo tris magistro laipsnius: teatro edukologijos, švietimo vadybos ir režisūros. Šoko Kauno šokio teatre „Aura“ ir pas kitus žymius Lietuvos choreografus. Filmavosi kine ir televizijoje. Pastaruoju metu režisuoja spektaklius vaikams ir jaunimui. Aktyviai užsiima edukologine veikla. Bendradarbiauja su Nacionaline švietimo agentūra bei kitais švietimo centrais, rengia meninio ugdymo programas bei mokymus mokytojams ir vaikams.

2020–2024 m. LMTA režisūros krypties doktorantūros studijose gilinasi į spektaklių vaikams iki penkerių metų kūrimo ypatumus. Režisierės kurti spektakliai rodomi skirtinguose Lietuvos miestų teatruose bei nacionaliniuose ir tarptautiniuose festivaliuose.

2023 m. sukurtas spektaklis paaugliams „Pasistengiau“ buvo nominuotas Auksinių scenos kryžių apdovanojimui geriausio spektaklio vaikams kategorijoje. 2022 m. spektaklis „Aš kaip ir tu“ pelnė Fortūnos diplomą, o 2024 m. spektaklis „Gaja Mara“ apdovanotas Fortūnos premija ir statulėle. 2023 m. pelnyta stipendija iš Lietuvos mokslo tarybos už gerus rezultatus doktorantūros studijų metu.

Menininkė augina tris vaikus, tad kūrybinės ir pedagoginės veiklos kryptis pasirinkta neatsitiktinai. Savo kūrybinę ir pedagoginę veiklą apjungė drauge su vyru, meno edukologu ir teatro kūrėju, Raimondu Kleziu, įsteigdami nepriklausomą teatrą pavadinimu „No Shoes“ teatras (www.noshoes.lt), į kurį „žiūrovai kviečiami užsukti be batų, nes taip švariau“.



PUBLIKACIJOS IR KONFERENCIJOSE SKAITYTI PRANEŠIMAI

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

1. Jackevičiūtė Ieva, Sukurti saugumą arba šiuolaikiškesnio žiūrovo nėra / Create security or this is the most modern viewer. In: *Teatro žurnalas*, 2023, Nr. 28.

2. Jackevičiūtė Ieva, Spektaklių kūdikiams ir vaikams iki penkerių metų kūrybos unikalumas / The uniqueness of the creation of performances for babies and children under five. In: *Ars & Praxis*, 2024.

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

1. Jackevičiūtė Ieva, Garsinio audinio kūrimo specifika spektakliuose vaikams iki penkerių metų. *Nacionalinė konferencija „Lietuvos teatras vaikams ir jaunimui“, pasaulinė teatro vaikams ir jaunimui diena paminėti*. Lietuvos teatrų vaikams ir jaunimui asociacija ASITEŽAS (angl. *Assitej*), 2022 m. kovo 18 d. / The specifics of creating sound fabric in performances for children under five. National conference "Lithuanian Theatre for Children and Young People" to celebrate the World Theatre for Children and Young People Day. Assitej (Association of Lithuanian Theatre for Children and Youth), 18 March 2022.

2. Jackevičiūtė Ieva, Folkloro įkvėpta sceninė kūryba, kaip bendruomeninę burianti šventė: spektaklio vaikams iki penkerių metų „Gaja Mara“ kūrybos atvejis / Stage creation inspired by folklore as a community gathering celebration: the case of the creation of the performance for children under five years of age „Gaja Mara“. *LMTA metinė konferencija „Šventės ir meninė kultūra: tradicijos ir transformacijos“*, 2024 balandžio 25 d. / Stage creation inspired by folklore as a community gathering celebration: the case of the creation of the performance for children under five years of age „Gaja Mara“. LMTA Annual Conference "Celebrations and Artistic Culture: traditions and transformations", 25 April 2024.

PRIEDAI

1 priedas

Sukuriamų spektaklių vaikams iki 5-erių m. statistika Lietuvoje 2022 m.

Teatro pavadinimas	Vaikams iki 5 m.	Nenurodyta	Iš viso
Nacionalinis operos ir baleto teatras	0	5	6
Nacionalinis Kauno dramos teatras	0	0	7
J. Miltinio dramos teatras	1	0	5
NVO Klaipėdos lėlių teatras	5	0	16
Nacionalinis dramos teatras	0	0	5
Kauno valstybinis lėlių teatras	12	0	17
Kauno valstybinis muzikinis teatras	0	5	8
Klaipėdos valstybinis muzikinis teatras	0	6	6
Vilniaus senasis teatras	0	0	9
Valstybinis jaunimo teatras	0	1	2
Valstybinis Šiaulių dramos teatras	1	0	11
Valstybinis Vilniaus mažasis teatras	2	0	6
Vilniaus teatras „Lėlė“	17	0	30
NVO „Keistuolių teatras“	6	1	14
Alytaus miesto teatras	1	11	12
Kauno miesto kamerinis teatras	1	0	5
Šeiko šokio teatras	2	0	6
NVO Klaipėdos jaunimo teatras	4	1	8
NVO „Dansema“	11	0	11
Kauno šokio teatras „Aura“	1	0	1
NVO „Vėjų teatras“	6	0	12
NVO „Judesio erdvė“	2	0	3
NVO „Teatriukas“	0	4	4
Panevėžio teatras „Menas“	1	0	7
Panevėžio lėlių vežimo teatras	9	2	12
NVO „No Shoes“ teatras	7	0	10
NVO „Stalo teatras“	3	13	26
NVO „Vaivorykštės teatras“			
Vilniaus m. teatras „Atviras ratas“	0	1	3

NVO Baltijos cirkas			
NVO Kelmės mažasis teatras			
NVO Naisių vasaros teatras			
NVO „Knygos teatras“			
Alytaus lėlių teatras	0	8	8
NVO „Labai teatras“	1	4	12
NVO „Teatro istorijos“	0	3	3
NVO Klounų teatro studija „Dulidu“	0	3	3
NVO Teatras vaikams „Pradžia“	15	0	16
NVO „Paršiuko Ikaro teatras“			
Vilniaus kamerinis teatras	1	5	10
Iš viso spektaklių:	109	73	314

Pastaba: tušti langeliai reiškia, jog teatras arba neturi internetinės svetainės, arba apie sukuriamą meninę produkciją viešoje erdvėje nepateikia jokių duomenų.

Aktorių asmeninio profesinio atradimo kategorijų lentelė

Nr.	Kategorija	Subkategorija	Teiginiai
1.	Gebėjimas improvizuoti	Vaikų įtaka dramaturgijai	„<...> atsiradus žiūrovams ir jiems įsitraukus į spektaklį, viskas gerokai keičiasi“, – Giedrius.
		Erdvės įtaka veiksmui	„<...> atstumo tarp aktorių ir žiūrovų nebuvimas daro spektaklį labai kintantį“, – Giedrius.
2.	Raidos psichologijos išmanymas	Skiriasi poreikiai net labai mažu amžiaus intervalu	„Vyresni (5–6 metų) yra aktyvesni ir paintensyvina spektaklio vyksmą, kažkiek prarandamas subtilumas. Jaunesnio amžiaus vaikai – atvirkščiai“, – Giedrius.
		Kūryba iš vaiko pozicijos	„<...> kurdami galime smagiai leisti laiką ir mąstyti ne tik kaip menininkai, bet ir kaip vaikai“, – Marine. „Atradau, kad turiu daug vaikystės prisiminimų, ypač apie žaidimus ir pasakas“, – Lee.
3.	Kitokio teatro forma	Kitaip kuriama spektaklio dramaturgija	„<...> spektaklis susideda ne iš vaidybinių scenų, o iš vizualių elementų ir žaidybinių scenų“, – Ieva. „Kad galėtume priimti gerus sprendimus, turime galvoti apie laiką, kuris leis jiems pramogauti, bet neužsitęs per ilgai“, – Marine. „Tokia dramaturgija man buvo nauja“, – Ieva.
		(vizualumas + dinamika)	
		Kita atlikimo technika	„<...> auditorijai, kuri yra mažesnė už mus, turime būti atsargūs ir projektuoti veiksmus arti grindų, turime numatyti reakcijas“, – Marine.
		(mažumas + saugumas)	
4.	Kūrybos laisvė	Platesnės kūrybinės galimybės	„<...> galime turėti dar beprotiškesnių idėjų nei suaugusiųjų pasirodymui“, – Marine.
		Stereotipų apie kūrybą vaikams griuvimas	„<...> atradau, kad galimybių yra daug daugiau, nei maniau“, – Marine.

Kūrybos vaikams išskirtinumo kategorijų lentelė

Nr.	Aspektai	Kategorija	Subkategorija	Teiginiai
1.	Pasiruošimas	1) Kitoks dramaturgijos kūrimas	Koncentruojama si į vizualumą ir įspūdį	„<...> daug dėmesio skiriama įspūdžiui, o ne koncepcijai ir ne idėjos realizavimui“, – Ieva.
			Objektų įveiklinimas	„Turime rasti daug idėjų apie objektus bei žaismingų akimirų su jais“, – Marine.
			Veiksmo dinamikos kaitaliojimas	„Vaikams sunkiau išlaikyti dėmesį ilgą laiką, todėl reikia greitai pakeisti atmosferą ir turėti daug skirtingų scenų, kad jie išliktų susikaupę“, – Marine.
		2) Pasirengimas improvizuoti	Netikėtų numatymas	„<...> mes turime nuolat turėti planą B, jei kas nors nutiktų ne pagal planą“, – Marine. „<...> turime numatyti, kas gali nutikti ir kaip vėliau galėtume prisitaikyti kaip atlikėjai“, – Marine.
			Interaktyvių žaidimų kūrimas	„<...> vaikai nori dalyvauti tokio tipo spektaklyje, kuriame galėtų žaisti“, – Marine.
			Psichologijos analizavimas	„Taip pat turime pagalvoti apie įvairias galimas reakcijas ir stengtis jų neišgąsdinti ar blogai nustebinti“, – Marine.
2.	Atlikimas	1) Išskirtinis dėmesys žiūrovui	Ryšys su žiūrovu	„<...> Spektaklis vaikams priverstė susikoncentruoti į publiką labiau nei įprastas spektaklis“, – Lee. „<...> gyvybiškai svarbu užmegzti ryšį su vaikais“, – Giedrius. „<...> Atgalinio ryšio kilpą suaugusių spektakliuose jauti arba nebūtinai, o vaikiškų spektaklių metu didžiausias dėmesys ir yra skiriamas atgaliniam ryšiui iš žiūrovo“, – Ieva.
			Taisyklių kūrimas	„Vaikai turi suprasti, kad čia nėra jiems įprasta žaidimų aikštelė, o spektaklis, kuriame jie prisideda prie teatrinio atradimo įgyvendinimo“, – Giedrius.
				„<...> tapti jų draugu, neprarandant žaidimų taisyklių siūlytojo vaidmens“, – Giedrius.
		2) Gebėjimas improvizuoti	Interaktyvūs ir spontaniški sprendimai	„<...> vaikiškame spektaklyje aktoriai interaktyviai veikia kartu su žiūrovais“, – Giedrius. „<...> dėmesys yra nukreiptas būtent į vaikų reakcijas ir pagal tai daromi tolimesni sprendimai“, – Ieva.
3.	Grįžtamasis ryšys	1) Netikėtumo elementas	Neribojama reakcijų amplitudė	„<...> vaikai savo reakcijų neriboja. Jie įsitraukia balsu, komentarais, veiksmais“, – Ieva.
			Koreguojamas atlikimas/ Improvizacija	„<...> labiausiai viso spektaklio metu vaikai koreguoja: a) tempą, b) ritmą, c) veiksminius elementus“, – Ieva.
		2) Įsitraukimas	Žiūrovas aktyvus dalyvis Improvizacija	„<...> suaugusių spektakliuose, dažniausiai aktoriai veikia teatrinėje „dėžutėje“, kur žiūrovas yra tik stebėtojas. Čia vaikai aktyvūs dalyviai“, – Giedrius.

Aktorius, kuriančio vaikams, savybių kategorijų lentelė

Nr.	Kategorija	Subkategorija	Teiginiai
1.	Žiūrovo pažinimas	Asmeninė patirtis su vaikais	„Aktorius, kuriantis vaikams, turi turėti asmeninę patirtį bendravimo su vaikais“, – Giedrius. „<...> turėti patirties dirbant su vaikais, nes taip galime atrasti daugybę būdų, kaip geriausiai su jais bendrauti ir juos nudžiuginti“, – Marine. „Visas smulkmenas, kurias reikia žinoti, galima atrasti turėjus kontaktą su skirtingais vaikais“, – Marine.
		Gebėjimas megzti ryšį su vaikais	„Turi mokėti užmegzti ryšį su vaikais ir gebėti bendrauti jų kalba“, – Giedrius. „Mano pagrindinis pastebėjimas yra tai, kad svarbiausia mokėti bendrauti su vaikais per objektus ir kitus dalykus, kuriuos atrandi“, – Lee.
		Psichologijos žinojimas	„Taip pat padeda vaikų elgsenos, psichologijos žinojimas“, – Ieva. „Tam svarbu ir praktinės ir teorinės žinios, kaip tokios amžiaus grupės vaikas suvokia aplinką, laiką.“ – Ieva
2.	Šios teatro formos išmanymas	Susipažinimas su kūrybos specifika	„Aktorius, kuriantis šioje teatro formoje, privalo suvokti tokio teatro specifiką iš profesinės pusės“, – Ieva.
		Psichologinės vaidybos atsisakymas	„Šiai formai psichologinės vaidybos išmanymas nėra reikalingas, ir jei aktorius turi įprotį kurdamas vaidmenį, sceninį vyksmą naudoti realistinio teatro metodus ir yra į juos įsikibęs, tai gali trukdyti“, – Ieva.
		Fizinio teatro metodų taikymas	„Šiai teatro formai labiausiai tiktų fizinio teatro metodais dirbantys artistai“, – Ieva. „Pagrindinis veiksmas eina per vizualią ir išpūdžių kalbą, yra daug tiesiogiai fizinio kontakto“, – Ieva.
3.	Asmeninės savybės	Gebėjimas mąstyti kaip vaikui	„Manau, menininko, kuriančio vaikams, labai svarbi savybė yra mokėti grįžti į savo vaiko protą, kad galėtumėme galvoti apie idėjas, kurios bus įdomios vaikams“, – Marine.
		Atvirumas tyrinėjimams	„Svarbu būti atviru ir tyrinėti ta kryptimi“, – Marine.
		Kantrybė	„Taip pat reikia šiek tiek kantrybės ir prisitaikymo, nes pabandžius su vaikais spektaklio planas gali keistis“, – Marine.