

LIETUVOS MUZIKOS IR TEATRO AKADEMIJA

TEATRO IR KINO FAKULTETAS

VAIDYBOS IR REŽISŪROS KATEDRA

Indrė Vėlyvytė

Vaidybos studijų programa

**SAKYTINĖS ISTORIJOS AKTORINĖ
INTERPRETACIJA DOKUMENTINIAME
SPEKTAKLYJE „DEŠIMTAS“**

Magistro baigiamasis darbas

Teorinės dalies vadovai: lekt. Vaidas Jauniškis,

lekt. dr. Elzė Gudavičiūtė

Praktinės dalies vadovė: lekt. Loreta Vaskova

Vilnius, 2020

LIETUVOS MUZIKOS IR TEATRO AKADEMIJA

SAŽININGUMO DEKLARACIJA DĖL TIRIAMOJO RAŠTO DARBO

2020 m. 06. 04 d.

Patvirtinu, kad mano tiriamasis rašto darbas (tema) „____SAKYTINĖS ISTORIJOS
AKTORINĖ INTERPRETACIJA DOKUMENTINIAME SPEKTAKLYJE „DEŠIMTAS“
yra parengtas savarankiškai.

1. Šiame darbe pateikta medžiaga nėra plagijuota, tyrimų duomenys yra autentiški ir nesuklastoti.
2. Tiesiogiai ar netiesiogiai panaudotos kitų šaltinių ir/ar autorių citatos ir/ar kita medžiaga pažymėta literatūros nuorodose arba įvardinta kitais būdais.
3. Su pasekmėmis, nustačius plagijavimo ar duomenų klastojimo atvejus, esu susipažinęs(-usi) ir jas suprantu.

INDRĖ VĖLYVYTĖ



(Parašas)

(Vardas, pavardė)

Santrauka

Šiame darbe pristatomas dokumentinio teatro žanras, ir *verbatim*, arba žodinės, kitaip – sakytinės istorijos užrašymo specifika jame. Nagrinėjama dokumentinio teatro istorija, vaidybos principai, interviu rinkimo metodika. Antrojoje darbo dalyje aprašomas dokumentinio sakytinės istorijos spektaklio „Dešimtas“ kūrimo procesas – įkvėpimo šaltiniai, darbo etapai ir galutinis rezultatas.

Summary

In this thesis documentary theatre genre is introduced, and *verbatim* or oral, in other words – spoken history recording and its specifics in this type of theatre. Documentary theatre history is considered, also acting principles and the methods of interviewing people. In the second part of the thesis the creative process of spoken history play “Dešimtas” (“Tenth”) is being described – the inspirations, stages of work and the final result.

Turiny

Santrauka.....	2
Summary	4
Turiny	5
Įvadas	6
1. Dokumentinis teatras.....	7
2. Sakytinė istorija	15
2.1. <i>Verbatim</i> teatro apibrėžimas	15
2.2. Interviu rinkimas ir apdorojimas	18
2.3. <i>Verbatim</i> ir aktorius.....	21
3. Praktinis darbas.....	25
3.1. Atspirties taškai.....	25
3.2. Pirmas darbo etapas – interviu rinkimas.....	28
3.3. Antras darbo etapas – interviu transkribavimas ir medžiagos atrinkimas.....	32
3.4. Trečias darbo etapas – Repeticijų periodas.....	33
3.5. Ketvirtas darbo etapas – baigiamieji darbai. Spektaklio pristatymas.....	37
Išvados	40
Literatūros sąrašas.....	42
Priedai	Error! Bookmark not defined.
1. Interviu	Error! Bookmark not defined.

Ivadas

Šiame darbe bus nagrinėjamas profesionalaus aktoriaus santykis su autentišku dokumentiniu tekstu – interviu rinkimo procesas, pavertimas pjesės medžiaga ir įgyvendinimas scenoje.

Tema yra aktuali, nes toks aktoriaus multidiscipliniškumas dokumentiniame teatre iki šiol Lietuvoje nebuvo nagrinėjamas. Šią problemą yra svarbu aptarti, nes dokumentikos žanras tampa vis populiaresnis Lietuvos teatre, o Europos kontekste jau seniai yra įsigalėjęs. Šis tiriamasis darbas padėtų tiems, kurie nori dirbti su šia teatro stilistika, susipažinti su problemomis, kurios iškyla kuriant tokio žanro spektaklius. Taip pat darbas naudingas aktoriams, kurie nenori apsiriboti vien vaidmenų atlikimu ir buvimu scenoje, bet nori prisiliesti prie viso spektaklio kūrimo proceso. Pati spektaklio tematika yra labai aktuali, įsivyravus dešimtojo dešimtmečio nostalgijai, sentimentaliai žvelgimui į pirmąją nepriklausomos Lietuvos gyvavimo dešimtmetį.

Tikslas ir uždaviniai

Darbo tikslas – išsiaiškinti sakytinės istorijos perkėlimo į sceną ir aktorinės interpretacijos principus ir procese iškylančius sunkumus ir būdus su jais susidoroti.

Uždaviniai:

- Išnagrinėti dokumentinio teatro istoriją
- Įsigilinti į *verbatim* teatrą
- atlikti tiriamąjį darbą (susirasti žmones, paimti iš jų interviu)
- susisteminti surinktą medžiagą
- užsiimti spektaklio kūrimo procesu (surinktos medžiagos apdorojimas ir pavertimas į pjesę, repeticijos, pristatymas publikai)
- proceso, iškilusių problemų nagrinėjimas ir aprašymas.

1. Dokumentinis teatras

Dokumentika, kaip teatro žanras, remiasi realia, neišgalvota medžiaga. Galima naudotis daugybe šaltinių: laikraščiais, straipsniais, žmonių pasakojimais, dokumentais, laiškais, nuotraukomis ir panašiai. Taigi dokumentinis teatras turi turėti faktinę bazę. Aišku, dokumentais galima manipuliuoti, tačiau „jei apskritai norima užsiimti dokumentiniu teatru, reikia rasti būdą pripažinti dokumentus ir taip pat suteikti jiems tam tikrą statusą ryšyje su realybe.“¹

Pagal dabartinės lietuvių kalbos žodyną, žodis „dokumentas“ reiškia „rašytinis ko įrodymas, aktas, raštas, kūrinys ir pan., turintis istorinės reikšmės“², o žodis „dokumentinis“ – „priklausantis dokumentams, dokumentų pobūdžio: Dokumentinė medžiaga rš. Dokumeñtinis filmas (rodantis tikrus faktus, įvykius)“³. Šiomis reikšmėmis žodžiai „dokumentas“ ir „dokumentinis“ ir bus vartojami šiame darbe.

Dokumentinis teatras dažniausiai yra laikomas išimtinai realistine teatro praktika, kuomet, pasitelkiant dokumentus ar kitokią faktinę bazę, kuriama spektaklio dramaturgija ir veiksmas scenoje. Tačiau

„<...> dokumentinis teatras yra ne tik tų pačių sociokultūrinių įtakų, sukėlusių istorinį avangardą, produktas, bet ir iš esmės pagrindinio avangardinio požiūrio į meną pavyzdys. Traktuodamas savo dokumentinius šaltinius, dokumentinis teatras parodo, kad yra to paties avangardo praktikos tęstinumo dalis, kaip koliažas ir montažas. Bandydamas atgaivinti savo auditorijos jausmus, praeities ir dabarties dokumentinis teatras parodo, kad yra to paties etoso produktas, sukėlęs ekspresionistams socialinio atsinaujinimo fantazijas, Berlyno „Dada“ politinius pokštus ir fotomontažus bei

¹ Schulze, Daniel. *Authenticity in Contemporary Theatre and Performance: Make it Real*. Methuen Drama, 2017, p. 191

² Lietuvių kalbos žodynas, [žiūrėta 2020-04-02] – internete: <http://www.lkz.lt/?zodis=dokumentas&lns=-1&les=-1&id=06053400000>

³ Lietuvių kalbos žodynas, [žiūrėta 2020-04-02] – internete: <http://www.lkz.lt/?zodis=dokumentinis&lns=-1&les=-1&id=06053410000>

„bauhauso“ projektą pertvarkyti visuomenę pertvarkant pastatytas erdves, kuriose žmonės gyveno.“⁴

Dokumentinio teatro ryšys su avangardu pasireiškia per norą eksperimentuoti ir „auklėti“ savo auditoriją – įsitikinimas, kad menas gali daryti įtaką socialiniams pokyčiams, inspiravo ir iki šiol įkvepia dokumentinio teatro kūrėjus. Pasitelkdama dokumentus ši teatro rūšis siekė esminių socialinių pokyčių.

Tačiau dokumentiniai tekstai neabejotinai yra interpretuojami. „Dokumentinis teatras yra teatras, pateikiantis ir interpretuojantis dokumentus, nesubordinuojant jų visiškai savarankiškam draminiam pasakojimui.“⁵ Kad dokumentiniai tekstai skambėtų scenoje, jie retai kada yra paliekami visiškai „gryni“ – juos tenka perdėlioti, apkarpyti, miksuoti. Toks darbas su tekstu susijęs su jau anksčiau paminėtais koliažu ir montažu, kurių principai dažnai taikomi dokumentiniame teatre.

Galima sakyti, jog dokumentinis teatras seka vokiečių režisieriaus ir dramaturgo Ervino Piskatoriaus pėdomis – jis buvo epinio teatro, kurį vėliau plėtojo Bertoldas Brechtas, pradininkas.⁶ Ervinas Piscatorius gyveno Veimaro respublikos laikais, ir savo teatrą naudojo „perteikti radikalų politinį mokymą“⁷. Taigi, „Dokumentinis teatras atsirado pirmajame dvidešimto amžiaus ketvirtyje kaip politinės komunikacijos priemonė.“⁸ Tiesa, dokumentai ir istoriniai įvykiai teatre buvo naudojami ir anksčiau, pavyzdžiui, William Shakespeare pjesės „Henrikas IV“ ir „Ričardas III“ yra paremtos dokumentais, tačiau tik dvidešimto amžiaus pirmajame ketvirtyje įvyko esminis lūžis dokumentinio teatro istorijoje. „Panašiai, kaip teatras iki XX a. 3-iojo dešimtmečio cituodavo neoficialius tekstus ir vaizdavo ar komentavo dabartinius ir istorinius įvykius, tik šiame dešimtmetyje teatre visi pajautė poreikį hipostazuoti dokumentinį teatrą, kuris naudojo dokumentus kitaip nei juos panaudojo kitokios teatro

⁴ Youker, Timothy. *“The Destiny of Words”: Documentary Theatre, the Avant-Garde and the Politics of Form*. Columbia University, 2012, p. 1

⁵ Youker, Timothy. *“The Destiny of Words”: Documentary Theatre, the Avant-Garde and the Politics of Form*. Columbia University, 2012, p. 11

⁶ [žiūrėta 2020-02-04] – internete: <https://www.britannica.com/biography/Erwin-Piscator>

⁷ Ibid.

⁸ Schulze, Daniel. *Authenticity in Contemporary Theatre and Performance: Make it Real*. Methuen Drama, 2017, p. 190

rūšys.“⁹ Hipostazuoti – tai idealizmui būdinga praktika, kuomet abstrakcijos ar konkrečios savybės paverčiamos savarankiškais realybėmis.

Kaip jau minėta, dokumentinis teatras turi ryšį su avangardu.

„Tai akivaizdžiausiai pasakytina apie Erwiną Piskatorių, kuris XX a. 3-iajame dešimtmetyje bendradarbiavo su rašytojais, dizaineriais ir aktorais, susijusiais su „Dada“ judėjimu, ekspresionizmu, konstruktyvizmu, „bauhausu“ ir „die Neue Sachlichkeit“. Per tą patį dešimtmetį rusų dokumentinis teatras atsirado iš tų pačių meno sluoksnių, kurie prodiusavo futurizmą, biomechaniką, cirką ir suprematizmą, ir jį kritikavo ir tam priešinosi tie patys kultūriškai konservatyvūs realizmo šalininkai, kurie puolė tuos kitus avangardo sąjūdžius.“¹⁰

Piskatorius neabejotinai buvo avangardinis kūrėjas. Vienas jo spektaklių „Rasputinas, Romanovai, karas ir žmonės, kurie prieš juos sukilo“, buvo ambicinga scenos produkcija, naudojusi ne vieną ekraną projekcijoms, turėjusi slenkantį kalendorių vienoje scenos pusėje, kuris rodė istorines datas, pats veiksmas scenoje vyko keliose vietose vienu metu.¹¹ „Jo naujovė buvo tai, kaip jis panaudojo filmo ir gyvo pasirodymo sąveiką politinėms tezėms iliustruoti per formą.“¹²

Atrodytų, jog forma Piskatoriui buvo svarbiausia. Taip iš tiesų gali pasirodyti, nagrinėjant jo pastatymus, kurie buvo technologiškai sudėtingi ir ambicingi. Aktorius Piskatoriui buvo vienas iš daugybės spektaklio elementų, kurie užpildė sceną. „Piskatoriaus aktorius buvo – bent jau teoriškai – subjektas, kuris modeliuodavo naujų žiniasklaidos priemonių sukurtus socialinio pasaulio skaitymo ir naršymo būdus. Tuo pat metu jis taip pat tarnavo kaip objektyvus daugialypės terpės elementas, iliustruojantis istorijos mechanizmus.“¹³

⁹ Youker, Timothy. *“The Destiny of Words”: Documentary Theatre, the Avant-Garde and the Politics of Form*. Columbia University, 2012, p. 10

¹⁰ Youker, Timothy. *“The Destiny of Words”: Documentary Theatre, the Avant-Garde and the Politics of Form*. Columbia University, 2012, p. 18

¹¹ Ibid, p. 75

¹² Ibid, p. 79

¹³ Ibid, p. 79

Dažnai Piskatoriaus spektaklių tekstuose buvo nemažai pažodinės medžiagos iš archyvinių šaltinių¹⁴, tačiau

„<...> naujausias „Piscator-Bühne“ dokumentų panaudojimas įvyko virš veikėjų, už jų ir aplink juos, sukuriant vaizdinį personažų rėmą, veiksmai, atspindintys istorinį, socialinį ir ekonominį įvykių, kuriuos vaizdavo kiekvienas spektaklis, kontekstą. Paprastai scenos veikėjas reiškė pretenziją, o po to sekė projekcijos, palaikančios ar paneigiančios tą teiginį, naudodamos laikraščius, filmuotą medžiagą ar duomenų lenteles; arba dėstytojas, kurį kartais vaidina aktorius, o kartais tikras akademinis ar partijos pareigūnas, pertraukia spektaklį, kad pateiktų pagrindinę informaciją apie spektaklio temą, papildytą filmais, schemomis ar iliustracijomis.“¹⁵

Tuo tarpu Bertoldas Brechtas, kuris trumpą laiką buvo Piskatoriaus mokiniu¹⁶, tapo epinio teatro „tėvu.“ Jo dramos teorija buvo įtakota jo marksistinių pažiūrų, ir teigė, kad „Marksistinėse dramose reikia vengti aristoteliškos prielaidos, kad žiūrovai turi būti priversti manyti, jog tai, ką jie mato, vyksta čia ir dabar.“¹⁷ Tai tinka dokumentinio teatro specifikai, kuomet žiūrovas supranta, jog tai, ką jis mato, jau vyko, ir yra tikrų, tačiau ne ant scenos matomų žmonių, prisiminimai ir liudijimai. Brechtas teigė, kad teatras turėtų sekti epikos kūrėjais, kurie siekė, kad „publika suprastų, jog tai, ką jie mato scenoje yra paprasčiausiai praeities įvykių kronika <...> trumpai tariant, kad teatras yra tik teatras, o ne gyvenimas.“¹⁸ Dokumentinis teatras siekia atsiribojimo, tuo pat metu tiksliai perteikdamas faktinę medžiagą.

Po šio XX a. pirmojo ketvirčio Piskatoriaus įtakoto dokumentinio teatro išpopuliarėjimo, jis niekur nedingo ir amžiaus viduryje. „JAV ir Jungtinėje Karalystėje dokumentinių filmų darbuotojų teatro išlaikymo eksperimentai buvo įprasti ir pradami per 1930-uosius, 4-ąjį ir 5-ąjį dešimtmečius.“¹⁹

¹⁴ Ibid, p. 109

¹⁵ Youker, Timothy. *“The Destiny of Words”: Documentary Theatre, the Avant-Garde and the Politics of Form.* Columbia University, 2012, p. 109

¹⁶ [žiūrėta 2020-02-07] – internete: <https://www.britannica.com/biography/Bertolt-Brecht>

¹⁷ Ibid.

¹⁸ Ibid.

¹⁹ Youker, Timothy. *“The Destiny of Words”: Documentary Theatre, the Avant-Garde and the Politics of Form.* Columbia University, 2012, p. 124

Septinto dešimtmečio dokumentinio teatro pakilimas buvo įkvėptas jaunimo, kuris iš naujo atrado Piskatorių ir jo bei Brechto dramaturgines idėjas.²⁰ Piskatoriaus „The Political Theatre“ „tapo populiariu skaityti septintojo ir aštuntojo dešimtmečio radikalių politinio teatro kolektyvų, todėl jis buvo pripažintas dokumentinio teatro pradininku.“²¹

„Tada, septintojo dešimtmečio viduryje, visame pasaulyje įvyko didelis dokumentinio teatro bumai, nes politiniai menininkai pamatė, kad ši forma yra naudinga politinėms diskusijoms, susijusioms su Vietnamo karu, Amerikos pilietinių teisių judėjimui, studentų ir darbo aktyvizmui Europoje, pradėti ir antikolonijiniai judėjimai globaliuose pietuose.“²²

Taigi tai, kas dabar yra suprantama kaip dokumentinis teatras, „atsirado politiškai ir ideologiškai „įkrautame“ septintajame dešimtmetyje, kai teatras atsitraukė nuo šeštojo dešimtmečio absurdismo ir tapo atvirai besidomintis politika ir politiškumo terpe.“²³ Vokiečių rašytojo, tapytojo, dramaturgo ir eksperimentinio kino kūrėjo Peterio Weisso „Tyrimas“ (*The Investigation*, 1965) labai dažnai yra laikomas pirmuoju „tikru“ dokumentinio teatro pavyzdžiu.²⁴

Kodėl pastaraisiais metais dokumentinis teatras toks populiarus? „Buvo pastebėta, kad dokumentinis teatras su savo pretenzija į tikrumą, yra teatro atsakas realybės šou.“²⁵ Žmonių noras „patirti“ realybę tiesiogiai jos neišgyvenant įsigalint socialiniams tinklams ir jų diktuojamoms bendravimo ir gyvenimo sąlygoms tampa vis stipresnis, todėl ir dokumentinis teatras pasaulyje pritraukia nemažai „aštrių“ pojūčių išsiilgusių žiūrovų.

Žiūrovas dokumentiniame teatre taip pat yra labai svarbus. Labai dažnai būtent žiūrovui, ypač dokumentiniame teatre kuris vaizduoja teismo procesus, paliekama teisė nuspręsti, kas iš veikiančiųjų personažų yra teisus, o kas kaltas. „Dokumentinis teatras yra požiūris į meno praktiką, kurio tikslas - pakeisti auditorijos suvokimą apie tai, kaip dokumentai ir teatras yra gaminami, gaunami ir vertinami. Tai daro ne vien tik per savo turinį

²⁰ Ibid.

²¹ Ibid, p. 117

²² Youker, Timothy. *“The Destiny of Words”: Documentary Theatre, the Avant-Garde and the Politics of Form*. Columbia University, 2012, p. 124

²³ Schulze, Daniel. *Authenticity in Contemporary Theatre and Performance: Make it Real*. Methuen Drama, 2017, p. 190

²⁴ Ibid.

²⁵ Ibid, p. 193

ar apibendrintą metateatriškumą, bet pasitelkdamį avangardistinę taktiką, susijusią su susvetimėjimu, sugretinimu, žanro sujungimu ir auditorijos konfrontacija.²⁶

„Kaip ir daugumai viso avangardo, dokumentiniam teatrui būdingi ambicingi, netgi utopiški socialiniai siekiai: tikėjimasis, kad teatras gali išmokyti žiūrovus įvairiais būdais apgyvendinti savo socialinius pasaulius, arba kad jis gali įvesti jiems naują istorijos supratimą. arba politika, kuri savo ruožtu paskatins tą auditoriją atsigręžti ir perdaryti dominuojančias kultūros institucijas.“²⁷

Tačiau taip pat svarbu atkreipti dėmesį į tai, jog „Teatras, kuris siekia išmokyti savo auditoriją pamokų, niekada negali būti tikras, kad jo auditorija nori išmokti ar kad auditorija mokosi „teisingo“ dalyko.“²⁸

Peteris Weissas: „Dokumentinis teatras yra reportažų teatras. Įrašai, dokumentai, laiškai, statistika, rinkos ataskaitos, bankų ir bendrovių pareiškimai, vyriausybės pareiškimai, kalbos, interviu, žinomų asmenybių pareiškimai, laikraščių ir laidų reportažai, nuotraukos, dokumentiniai filmai ir kiti šiuolaikiniai dokumentai yra spektaklio bazė.“²⁹

Dokumentinio teatro funkcijas galima suskirstyti į keturias pagrindines: „<...> iš naujo įvertinti nacionalines/vietines istorijas; pagerbti bendruomenes/atstumtas grupes ir jų istorijas; ištirti svarbius dabarties ir praeities įvykius ir problemas; ir būti atvirai didaktiškam savo informacijos naudojimo formoje.“³⁰ Pirminis punktas – iš naujo įvertinti nacionalines ir vietines istorijas, yra labai populiarius dokumentiniame teatre. Labai dažnai jo fabula tampa svarbūs vietiniai įvykiai, pavyzdžiui, spektaklyje *Enemies Within* („Priešai tarp mūsų“) kalbama apie vieno Anglijos miestelio kalnakasių streiką – svarbi vietinė istorija perkeliama į sceną, kur ją gali vėl pamatyti ir įvertinti ją išgyvenusieji ir jų artimieji. Kartu neišvengiamai

²⁶ Youker, Timothy. *“The Destiny of Words”: Documentary Theatre, the Avant-Garde and the Politics of Form*. Columbia University, 2012, p. 18-19

²⁷ Youker, Timothy. *“The Destiny of Words”: Documentary Theatre, the Avant-Garde and the Politics of Form*. Columbia University, 2012, p. 225

²⁸ Ibid, p. 226

²⁹ Paget, Derek. *‘Verbatim Theatre’: Oral History and Documentary Techniques*, Cambridge University Press, Volume 3, issue 12, November 1987, p. 335 – [žiūrėta 2020-01-22]. – Internetė: <https://www.cambridge.org/core/journals/new-theatre-quarterly/article/verbatim-theatre-oral-history-and-documentary-techniques/E31C74656F9C8E4EB731D5A6AE00C46D#>

³⁰ Paget, Derek. *The Continuum Companion to Twentieth-Century Theatre*, sudarė Colin Chambers, Londonas, 2002, p. 214

įgyvendinami ir kiti punktai – pagerbiama, „pastebima“ kalnakasių bendruomenė, tiriamos jos praeities ir dabarties problemos, ir visa tai vykdoma atvirai naudojant didaktiką. Kitaip tariant, naudojamas „atsiribojimo efektas“, kai žiūrovas gali išlaikyti atsiribojimą nuo veiksmo scenoje ir pamatyti „pažįstamą naujai“.³¹ Šį spektaklį sukūrė dokumentinio teatro Didžiojoje Britanijoje atstovai Ron Rose ir David Thacker, spektaklis pastatytas 1985-ais metais Young Vic. Teatre. Beje, šis kalnakasių streikas vyko 1984-1985-ais metais, taigi spektaklis pastatytas labai greitai po įvykio, apie kurį kalba.³²

Dažnai dokumentinis teatras yra „segmentuotas“. Atskiros žmonių istorijos pateikiamos segmentais, kuriuos reikia kažkaip sujungti. Skirtingų segmentų sujungimui kai kuriuose spektakliuose pasirenkama naudoti muziką.³³

„Dokumentinis teatras dvidešimto amžiaus septintajame dešimtmetyje kartais buvo vadinamas „Faktų teatru“ (Theatre of Fact).“³⁴ Kitos dokumentinio teatro rūšys yra *verbatim*, arba pažodinis teatras, kitaip – interviu būdu surinkta sakytinė istorija, kuri išsamiai bus aptariama kitame skyriuje, „fakcijų“ teatras ir aktualijų teatras.³⁵

Faktais paremto teatro, arba *Theatre of Fact*, pavyzdžiais galima laikyti tokius spektaklius kaip Heinaro Kippharto pjesė „J. Roberto Oppenheimerio byloje“ (*In the Matter of J. Robert Oppenheimer*, 1964 metai), kuriame naudojamos JAV atominės energijos komisijos bylos stenogramos ir jau minėtas Peterio Weisso „Tyrimas“ (*The Investigation*, 1965 metais per premjeras spalio mėnesį parodytas keturiolikoje Vakarų ir Rytų Vokietijos scenų ir „Royal Shakespeare company“ Londone), kuriame naudojamos Aušvico sargų teismo stenogramos.³⁶

³¹ Ibid, p. 18

³² Paget, Derek. 'Verbatim Theatre': *Oral History and Documentary Techniques*, Cambridge University Press, Volume 3, issue 12, November 1987, p. 322 – [žiūrėta 2020-01-22]. – Internetė: <https://www.cambridge.org/core/journals/new-theatre-quarterly/article/verbatim-theatre-oral-history-and-documentary-techniques/E31C74656F9C8E4EB731D5A6AE00C46D#>

³³ Paget, Derek. *The Continuum Companion to Twentieth-Century Theatre*, sudarė Colin Chambers, Londonas, 2002, p. 320

³⁴ Ibid, p. 214

³⁵ Cantrell, Tom. *Acting in Documentary Theatre*, Palgrave, 2013, p. 2

³⁶ London, Charles. *The Continuum Companion to Twentieth-Century Theatre*, sudarė Colin Chambers, Londonas, 2002, p. 766

Taigi dokumentinis teatras remiasi surinkta faktine medžiaga, ją pritaiko scenai ir naudoja atsiribojimo efektą, kad būtų aišku, jog tai, kas vyksta scenoje, yra dokumentinė reprezentacija, o ne realus gyvenimas, vykstantis prieš žiūrovo akis. Dokumentinio teatro šaknys slypi avangardo judėjime. Ryšys su avangardu pasireiškia per norą „auklėti“ žiūrovą, daryti jam įtaką ir sukelti socialinius pokyčius. Mūsų gyvenimus veikiantys socialiniai tinklai žadina žmonių norą patirti realybę čia ir dabar, ir toks tiesioginio potyrio per atsiribojimo efektą išpopuliarėjimas lemia dokumentinio teatro pakilimą pastaraisiais metais.

2. Sakytinė istorija

2.1. *Verbatim* teatro apibrėžimas

Viena iš dokumentinio teatro rūšių yra *verbatim* teatras, arba, kitaip tariant, „žodinis“ arba „pažodinis“ teatras. „Tai yra teatro forma, tvirtai pagrįsta pokalbių su „paprastais“ žmonėmis įrašymu ir, vėliau, transkripcija, atliekama tiriant tam tikrą regioną, temą, problemą, įvykį ar šių dalykų derinį. Šis pirminis šaltinis vėliau paverčiamas tekstu, kurį vaidina dažniausiai atlikėjai, kurie pirmiausia ir surinko medžiagą.“³⁷ „*Verbatim* teatras, vis dėlto, dažnai yra laisvesnis naudodamas savo pradinę medžiagą kalbant apie pridėjimą, karpymą ir redagavimą.“³⁸

Ronis Robinsonas, dramaturgas ir vienas iš *verbatim* teatro pionierių, apibūdina šią teatro rūšį kaip „numatytas... įrašymas“. Diskutuojama, ar šis jo teiginys turėtų būti suprantamas kaip „grindžiamas vien tik įrašymu“, tai yra, kad *verbatim* teatras yra griežtai vien tik įrašyti interviu, ar iš tikrųjų apibrėžimas turėtų apimti spektaklius kurie pagrįsti įrašytais interviu,³⁹ tai yra, pasirenkant ne tokią griežtą apibrėžimo formą.

Teatro teoretikas ir praktikas Derek Paget savo 1987 metais parašytame straipsnyje teigė, jog „*Verbatim*“ teatras, kuriame žaviai naudojamas juostinės juostos tikrovės įrašas kaip pirminė ir pagrindinė medžiaga, yra naujausias dokumentinio teatro manifestas.“⁴⁰ Būtent šis jo straipsnis ir apibrėžė, kas tai yra *verbatim* teatras.

Dokumentinio teatro kūrėjams svarbu įrodyti savo medžiagos tikrumą, todėl, pasak Mary Lukhurst, tyrimų direktoriaus padėjėjos ir meninių tyrimų profesorės Melburno

³⁷ Cantrell, Tom. *Acting in Documentary Theatre*, Palgrave, 2013, p. 2-3

³⁸ Schulze, Daniel. *Authenticity in Contemporary Theatre and Performance: Make it Real*. Methuen Drama, 2017, p. 192

³⁹ Cantrell, Tom. *Acting in Documentary Theatre*, Palgrave, 2013, p. 3

⁴⁰ Paget, Derek. 'Verbatim Theatre': *Oral History and Documentary Techniques*, Cambridge University Press, Volume 3, issue 12, November 1987, p. 317 – [žiūrėta 2020-01-22]. – Internetė: <https://www.cambridge.org/core/journals/new-theatre-quarterly/article/verbatim-theatre-oral-history-and-documentary-techniques/E31C74656F9C8E4EB731D5A6AE00C46D#>

universitete, *verbatim* teatras turi turėti dialogo pagrindą ir juo įrodyti savo scenos dialogus.⁴¹ *Verbatim* teatras, paprasčiau tariant, remiasi sakytiniu žodžiu, gautu tiesiogiai iš žmonių.⁴²

Įdomu tai, jog remiantis vien žmogiškąja atmintimi, neišvengsime tam tikrų faktinių nukrypimų. „Atsiminimai yra tarsi be paliovos tekantis vanduo – praeities įvykiai nesikeičia, bet keičiasi mūsų požiūris į juos, keičiasi vertinimai.“⁴³ Taigi *verbatim* teatras neišvengiamai susiduria su tam tikra faktiškumo problema – kiek galime pasitikėti žmonių atsiminimais, kiek juos formuoja dabartinis jų gyvenimas, žvelgiant į praeities įvykius iš laiko perspektyvos? David Thacker teigia, kad žmonių prisiminimai yra smarkiai įtakojami jų dabarties.⁴⁴ Iš tiesų požiūrį į istorinius įvykius, asmeninius išgyvenimus smarkiai veikia situacija, kurioje žmogus yra šiuo metu. Taigi renkant interviu ir vėliau adaptuojant medžiagą scenai, reikia nepamiršti šio žmogiškojo faktoriaus ir į jį atsižvelgti.

„Dažniausiai tokios pjesės grįžta atgal į bendruomenes (kurios jas tikrąja prasme ir sukūrė) per spektaklį, rodomą tose bendruomenėse. Taigi žodiniame teatre griežčiausias įsipareigojimas yra prisiimti vietinę kalbą, įrašytą kaip pagrindinę pjesės medžiagą.“⁴⁵ Įrašas diktuoja, kaip veiksmas bus atliktas scenoje⁴⁶.

Nuo 1970-ųjų vidurio, Jungtinėje Karalystėje buvo nemažai *verbatim* teatro pavyzdžių⁴⁷. „Nors galima sakyti, kad pažodinio teatro plėtrą palengvino nešiojamas kasetinis grotuvas, neabejotinai jis yra įkvėptas Peterio Cheesemano vietinio dokumentinio darbo Viktorijos teatre Stoke-on-Trento nuo 1965 m.“⁴⁸ Nors pirmieji jo dokumentiniai spektakliai nebuvo vadinami *verbatim* terminu, „Rankas aukšty, tau karas baigėsi“ (*Hands up – for you the war is ended* (1971)) ir „Kova dėl Šeltono baro“ (*Fight for Shelton bar*

⁴¹ Cantrell, Tom. *Acting in Documentary Theatre*, Palgrave, 2013, p. 3

⁴² Ibid.

⁴³ Marcinkevičiūtė Ramunė. *Patirčių realizmas. Dalios Tamulevičiūtės kūrybinės biografijos studija*, Kultūros barai, 2011, p. 9

⁴⁴ Paget, Derek. 'Verbatim Theatre': *Oral History and Documentary Techniques*, Cambridge University Press, Volume 3, issue 12, November 1987, p. 327 – [žiūrėta 2020-01-22]. – Internetė:

<https://www.cambridge.org/core/journals/new-theatre-quarterly/article/verbatim-theatre-oral-history-and-documentary-techniques/E31C74656F9C8E4EB731D5A6AE00C46D#>

⁴⁵ Ibid, p. 317

⁴⁶ Ibid.

⁴⁷ Ibid, p. 318

⁴⁸ Ibid.

(1974)) gali būti laikomi pirmaisiais *verbatim* teatro pavyzdžiais.⁴⁹ Spektaklyje „Rankas aukšty, tau karas baigėsi“ keturi aktoriai pasakoja persipinančias tarpusavyje istorijas⁵⁰, abu spektakliai naudojo sakinę istoriją kaip savo fabulos pagrindą.

Toks teatras labai skiriasi nuo anksčiau aptarto avangardo idėjų paveikto dokumentinio Piskatoriaus teatro (aišku, svarbu nepamiršti, jog Piskatoriaus teatras nebuvo *verbatim* teatras). Rony Robinson, dramaturgas, *verbatim* teatro pionierius: „Realizacija, kad tiesiog galima turėti šiek tiek erdvės ir keturis atlikėjus ar dar ką nors - vieną apšvietimo pultą, be rekvizitų, jokio kostiumo pakeitimo – ir jūs tiesiog galite pasakoti istorijas, ir galite pasidalyti pasakojimu, aš galiu patvirtinti, mums tai buvo didelis proveržis.“⁵¹

Chris Honer, režisierius, pradėjęs bendradarbiauti su Rony Robinsonu: „Mes nusprendėme naudoti tik įrašytus pokalbius ir kad pasirodytų neturėtų būti pasakyta nė vieno žodžio, kuris mums nebūtų duotas.“⁵² Taip prasidėjo spektaklio *Cheshire voices* („Češyro balsai“), pasakojančio apie Češyre tarpukariu gyvenusius žmones ir jų prisiminimus, kūrybos procesas. Iš šio teiginio matome, jog *verbatim* teatras stengiasi, jog kiekvienas scenoje panaudotas žodis būtų tiesiogiai gautas iš žmonių.

Kita *verbatim* teatro rūšis panašesnė į tyrimą ir kartais koncentruojasi į kontroversiškas temas. Vienas iš pavyzdžių – du spektakliai, kalbantys apie kalnakasių streiką 1984-1985 metais, tai „Priešai tarp mūsų“ (*Enemies Within*) ir „Anglijos sodas“ (*The Garden of England*). Skirtingai nei prieš tai minėtuose spektakliuose, šie jau nebuvo tokios lengvos nuotaikos, jų epizodų jungimui muzika nebuvo naudojama.⁵³

David Thacker apie *Enemies Within* („Priešai tarp mūsų“): „Aš visai džiaugiuosi, kad scenoje stovi daugybė žmonių, kurie pusantros valandos tiesiog kalbasi su žiūrovais.“⁵⁴

⁴⁹ Paget, Derek. 'Verbatim Theatre': *Oral History and Documentary Techniques*, Cambridge University Press, Volume 3, issue 12, November 1987, p. 318 – [žiūrėta 2020-01-22]. – Internetė: <https://www.cambridge.org/core/journals/new-theatre-quarterly/article/verbatim-theatre-oral-history-and-documentary-techniques/E31C74656F9C8E4EB731D5A6AE00C46D#>

⁵⁰ Ibid, p. 319

⁵¹ Ibid, p. 320

⁵² Ibid, p. 319

⁵³ Ibid, p. 322

⁵⁴ Ibid.

Dažnai surinkta medžiaga būna itin gausi, ir ją reikia kruopščiai išanalizuoti ir atrinkti. Ron Rose teigė, kad „Negalima palikti šiukšlių“, Tai yra, kad medžiagą reikia labai kruopščiai pasirinkti ir nepalikti joje menkaverčių, nevertingų istorijų, ir, pasak jo, *The Garden of England* būtent taip ir padarė – apkrovė dramaturgiją nevertingomis istorijomis.⁵⁵

Surinktos istorijos retai kada būna papasakotos itin sklandžiai, todėl jas tenka karchyti, derinti tarpusavyje ir kitaip dramaturgiškai išdėlioti, kad jos tiktų scenai. „Koliažas <...> dažnai yra pagrindinis apibūdinantis terminas žodinio teatro praktikams.“⁵⁶

2.2. Interviu rinkimas ir apdorojimas

Dažniausiai kūrybinis metodas yra dalomas į tris dalis: informacijos rinkimo, jos apdorojimo, ir tik tuomet pradedamos repeticijos.⁵⁷ Informacijos rinkimas – tai žmonių, kurie sutiktų duoti interviu, paieška, ir pokalbiai su jais. Paieška gali būti vykdoma įvairiais būdais – visų pirma apklausiamas artimųjų ir pažįstamų ratas, klausinėjami žmonės gatvėje, duodami skelbimai, jog ieškomi galimi pašnekovai viena ar kita tema. Surinkus žmones, yra vykdomi interviu, dažniausiai mažiausiai valandos trukmės, gali būti ir ilgesni. Ilgas interviu laikas reikalingas tam, kad žmogus atsipalaiduotų, imtų šnekėti užduota tema laisviau, giliau įeity į prisiminimus.

Interviu gali būti įrašinėjami, kas yra labai patogus metodas pačiam interviu rinkėjui. Tačiau žmonėms prireikia ilgo laiko atsipalaiduoti, kai jie įrašinėjami mikrofonu,⁵⁸ todėl kartais renkant interviu pasirenkamas „senoviškas“ užsirašinėjimo metodas. Aišku, jis yra ne toks patogus ir efektyvus, nes dažnai praleidžiami šnekamajai kalbai būdingi žodiniai intarpai, neužfiksuojamos žmogaus intonacijos ir bendra pokalbio emocija.

Tam tikrai temai atskleisti dažnai pasirenkama konkreti žmonių grupė, ieškoma specifinių žmonių iš specifinės aplinkos. Tokia „Atranka“ tikriausiai išgąsdintų sociologą, tačiau *verbatim* teatro tikslas labai skiriasi nuo sociologinės apklausos, nes teatrališkumo

⁵⁵ Paget, Derek. *‘Verbatim Theatre’: Oral History and Documentary Techniques*, Cambridge University Press, Volume 3, issue 12, November 1987, p. 322 – [žiūrėta 2020-01-22]. – Internetė: <https://www.cambridge.org/core/journals/new-theatre-quarterly/article/verbatim-theatre-oral-history-and-documentary-techniques/E31C74656F9C8E4EB731D5A6AE00C46D#>

⁵⁶ Ibid, p. 323

⁵⁷ Ibid.

⁵⁸ Cantrell, Tom. *Acting in Documentary Theatre*, Palgrave, 2013, p. 22

suvokimas galiausiai paveikia visą darbo procesą.⁵⁹ Kadangi surinkta medžiaga turės būti adaptuota scenoje, ir ne viskas, ką žmonės pasakoja, yra tinkama sceninei adaptacijai, interviu reikia surinkti kuo daugiau. „Esminis darbo proceso sunkumas yra tai, kad pradinės medžiagos masė yra sumažinta iki tam tikros formos gyvybingos teatro formos.“⁶⁰

Surinkus interviu, ateina metas antrai kūrybinio darbo daliai – medžiagos apdorojimui. David Thacker: „<...> turi transkribuoti interviu, kas yra ypatingai sudėtingas darbas.“⁶¹ Kadangi pokalbiai būna ilgi, transkribavimas užima ne vieną valandą, ir vienam interviu ištranskribuoti gali prireikti kelių dienų. Interviu būna surenkama ne viena dešimtis, todėl transkribavimo periodas gali užtrukti iki kelių mėnesių.

Labai svarbu yra priimti žmones ir tai, ką jie sako. Nors gali norėtis pakreipti jų pasakojimus viena ar kita linkme, labai svarbu atvirumas pašnekovui. David Thacker, „Češyro balsai“ (*Cheshire voices*, spektaklis apie tarpukarį): „Manau, kad vienintelis būdas imtis šio darbo yra būti visiškai atviram tam, ką žmonės tau sako, tam, ką jie tau bando papasakoti apie periodą... Tai dar nereiškia, kad tu viską parodysi... Esi atrankus ir renkiesi meninius sprendimus, siekdamas pabrėžti tai, ką nori, kad žiūrovas suvoktų <...>“⁶²

Labai svarbu neiti imti interviu nusistačius, ką nori išgirsti, nes žmonės šnekės tai, kas jiems svarbu ir aktualu: „Dažnai abi trupės [spektaklis „Češyro balsai“] pastebėdavo, kad naivios formuluotės apie tai, apie ką pašnekovai gali *norėti* kalbėti, turėjo būti pakeistos, kai pokalbis prasidėdavo pripažinimu to, apie ką žmonėms akivaizdžiai *reikėjo* pasikalbėti, ir būti atvirais tam, kas buvo laisvai siūloma.“⁶³ Jei tai, ką žmonės pasakoja, priimama atvirai ir nebandoma dirbtinai pakreipti jų pasakojimų ir atsiminimų viena ar kita linkme, siekiant suformuluoti vienokį ar kitokį požiūrį į pasiūlytą temą, interviu būna itin sėkmingi ir išsamūs.

Dar viena problema, su kuria susiduriama renkant interviu, yra žmonių akivaizdus nukrypimas nuo pasiūlytos pokalbio temos. Todėl labai teisingas teiginys yra „Ieškok

⁵⁹ Paget, Derek. 'Verbatim Theatre': *Oral History and Documentary Techniques*, Cambridge University Press, Volume 3, issue 12, November 1987, p. 324 – [žiūrėta 2020-01-22]. – Internetė: <https://www.cambridge.org/core/journals/new-theatre-quarterly/article/verbatim-theatre-oral-history-and-documentary-techniques/E31C74656F9C8E4EB731D5A6AE00C46D#>

⁶⁰ Ibid, p. 323

⁶¹ Ibid, p. 324

⁶² Ibid, p. 325

⁶³ Ibid, p. 324

istorijos, nes žmonės gali apibendrinti faktus amžinai.⁶⁴ Ypač jei tema yra susijusi su stiprius jausmus sukeliančiais ir itin jautriais prisiminimais, žmonės yra linkę nukrypti į visiškai nereikšmingas detales, kurios scenoje niekaip negali būti pritaikytos ir panaudotos.

„Atmintis nėra grynas prisiminimas; bet kurio konkretaus įvykio atmintis perleidžiama per vėlesnės patirties sluoksnį ir per dominuojančią ir (arba) vietinę ideologiją. Kaip tokia – negryna ir nenuosekli – [sątytinė istorija] yra dalis to, kas suvokiama sunkiausiai iš visų istorinių reiškinių, – žmogaus sąmonės dalis.“⁶⁵

Gausus interviu skaičius reikalingas dėl to, kad „Devyniasdešimt procentų to, ką gauni, yra neįtikėtinai nuobodu, tai trivialu.“⁶⁶ Surinkus keliasdešimt interviu dažnai pastebima, jog medžiagos yra nepakankamai ir reikia vykdyti papildomus interviu, nes yra tiesiog per mažai panaudotinos medžiagos. Žmogiškasis faktorius yra toks, kad žmonėms visada atrodo, jog jų pasakojamos istorijos yra labai įdomios, tačiau dažnai taip nėra. Tokiu atveju reikalinga kruopšti medžiagos atranka. „Bet vienas iš dešimties interviu atveria žmogų, kuris, pats to nesuprasdamas, yra natūralus poetas ir su savotišku džiaugsmu kalba apie praeitį, tai yra... su niekuo nesupainiojama.“⁶⁷ Būtent tokio žmogaus atradimas procese yra itin malonus.

Labai didelis iššūkis su kuriuo susiduriama imant interviu, yra šnekamoji kalba. Chrys Salt, režisierė ir dramaturgė: „Vienas iš įdomių šio žanro dalykų yra tas, kad jūs iš tikrųjų pristatote darbininkų klasės istoriją. Tai paprasto žmogaus kalba – tai, kas normaliomis aplinkybėmis niekada netaptų teatro medžiaga.“⁶⁸ Netgi imant interviu iš „nepaprasto“ žmogaus, neišvengiamai susiduriama su šnekamosios kalbos ypatybėmis – pauzėmis, jaustukais, ištiktukais, tik tam žmogui būdingais žodžių intarpais. Šios detalės itin apsunkina transkribavimo periodą, bet yra labai svarbios pradėjus repeticijas ir įsigilinimą į medžiagą iš aktorinės pusės.

⁶⁴ Paget, Derek. *‘Verbatim Theatre’: Oral History and Documentary Techniques*, Cambridge University Press, Volume 3, issue 12, November 1987, p. 325 – [žiūrėta 2020-01-22]. – Internetė:

<https://www.cambridge.org/core/journals/new-theatre-quarterly/article/verbatim-theatre-oral-history-and-documentary-techniques/E31C74656F9C8E4EB731D5A6AE00C46D#>

⁶⁵ Ibid, p. 327

⁶⁶ Ibid, p. 326

⁶⁷ Ibid.

⁶⁸ Ibid.

2.3. Verbatim ir aktorius

Kai pats aktorius ima interviu, svarbu stebėti tokius dalykus kaip žmogaus balsas ir išvaizda, bet daug svarbiau aktoriams yra pastebėti emocinius dalykus, kuriuos transliuoja žmonės, kitaip sakant, užsiimti „empatišku stebėjimu“ (taip dirbo aktoriai 2005 metų spektaklyje „Pokalbiai su teroristais“. Dramaturgas Robin Soans, režisierius Max Stafford-Clark, sukurtas teatro kompanijos „Out of Joint“).⁶⁹ Tokia darbo metodika gali būti suprantama pasitelkiant Stanislavskiškąją emocinę atmintį,⁷⁰ tačiau skirtumas yra tas, kad aktorius pats stebi žmogų, kuris patiria tam tikrą emociją, ir jam nereikia naudoti savo emocinės atminties ir prisiminimų⁷¹ - jis „nuskaito“ prieš save esantį žmogų.

Nors toks Stanislavskio požiūris buvo jo knygoje „Aktorius saviruoša“, kitoje savo knygoje, „Kuriant rolę“, jis teigia, jog „emocinė atmintis gali būti įgyta per studijavimą ir išsaugota aktoriaus intelektualinėje atmintyje.“⁷² Taigi aktoriui nebūtina vadovautis savo patirtais išgyvenimais, jis gali „nuskaityti“ kitų žmonių išgyvenimus ir, perdirbęs juos savo atmintyje, pasinaudoti jais atkurdamas matytą ir suvoktą kito žmogaus emociją.

„Aktoriai tampa tuščiu indu, kuris pripildomas tikro įvykių liudininko balsu, kuris sklinda kažkur iš už scenos <...>“⁷³

2005 metų spektaklio „Pokalbiai su teroristais“ (*Talking to Terrorists*) aktorius Hutčinsonas teigia, jog jo metodas prieiti prie personažo buvo toks: personažas buvo labai ramus, ir, kad jį perteiktų, „Aš nekopijavau jo tylaus balso, bet aš panaudojau jo ramumą. Šis procesas yra apie tai, kas veiks.“⁷⁴

Interviu rinkimo procesui labai padeda visos trupės įsitraukimas į interviu rinkimą: „Visų trupės narių įtraukimas į žmonių apklausas buvo vertinamas kaip pagrindinis žodinio

⁶⁹ Cantrell, Tom. *Acting in Documentary Theatre*, Palgrave, 2013, p. 25

⁷⁰ Ibid, p. 26

⁷¹ Ibid.

⁷² Ibid, p. 27

⁷³ Schulze, Daniel. *Authenticity in Contemporary Theatre and Performance: Make it Real*. Methuen Drama, 2017, p. 204

⁷⁴ Cantrell, Tom. *Acting in Documentary Theatre*, Palgrave, 2013, p. 46

teatro principas.⁷⁵ Tai, jog iš pradžių pats renki medžiagą, pats bendrauji su žmonėmis, kuriuos vėliau įkūnysi scenoje, aktoriui duoda gilesnį žmogaus-personažo suvokimą, didesnį įsigilinimą į jo istoriją, požiūrio taškus.

Sakytinės istorijos rinkimas ir adaptavimas iš aktorinės perspektyvos yra labai jautrus ir įdomus procesas, nes bendruomenė, su kuria aktorius bendravo rinkdamas interviu vėliau ateina pažiūrėti baigtinio darbo rezultato. „*Verbatim* pasirodymai taip pat turi tą sąveikos su bendruomene elementą, kuris atneša tam tikrų malonumų ir tam tikros atsakomybės – atsakomybės realiems žmonėms, kurių minčių ir jausmų buvo siekiama dėl pasirodymo medžiagos.“⁷⁶ Aktoriai perteikia tikras istorijas, kurios gali būti labai jautrios jas pasakojusiems žmonėms, todėl pasirodymas scenoje prieš žiūrovus įgauna dar daugiau emocinio svorio.

Kadangi patys aktoriai dažnai renka interviu, užsimezga ryšys su žmogumi, iš kurio buvo imtas interviu, ir ryšys su surinkta medžiaga. Gary Yershon, aktorius, teigia: „Galiausiai pradedi gerbti tai, ką tau kažkas pasakė. Esi linkęs tai saugoti.“⁷⁷

Interviu rinkimo procesas aktoriui labai naudingas ir dėl gyvos kalbos pažinimo. Chrys Salt: „Tikra kalba nėra tokia pati tekstūra kaip dramaturgo kalba. Dramaturgo kalba iš tikrųjų yra labai stilizuota. Klausydamiesi tikro pokalbio, išgirstate tuos nepaprastus sugretinimus, kilpas, mažas perifrazes.“⁷⁸ Aktoriai susiduria su visiškai kitokia kalba, kurią iš pradžių gali būti sunku perteikti scenoje, pripratus prie dramaturginių tekstų. Tai puikus aktorinis iššūkis kiekvienam aktoriui.

Rony Robinsonas: „<...> žmonių kalbėjimo būdas, pasikartojamumas, suklupimai, keistumas, yra kažkas, ką jei nori gauti... kad *verbatim* veiktų scenoje, jie turi pripažinti šiuos

⁷⁵ Paget, Derek. 'Verbatim Theatre': *Oral History and Documentary Techniques*, Cambridge University Press, Volume 3, issue 12, November 1987, p. 327 – [žiūrėta 2020-01-22]. – Internetė: <https://www.cambridge.org/core/journals/new-theatre-quarterly/article/verbatim-theatre-oral-history-and-documentary-techniques/E31C74656F9C8E4EB731D5A6AE00C46D#>

⁷⁶ Paget, Derek. 'Verbatim Theatre': *Oral History and Documentary Techniques*, Cambridge University Press, Volume 3, issue 12, November 1987, p. 329 – [žiūrėta 2020-01-22]. – Internetė: <https://www.cambridge.org/core/journals/new-theatre-quarterly/article/verbatim-theatre-oral-history-and-documentary-techniques/E31C74656F9C8E4EB731D5A6AE00C46D#>

⁷⁷ Ibid, p. 330

⁷⁸ Ibid, p. 327

specifinius kalbos dalykus.“⁷⁹ Kartais užtenka vieno specifinio kalbos dalyko, kad scenoje išvystume žmogų, iš kurio buvo paimtas interviu. Daug svarbiau scenoje perteikti pačią sakinę istoriją – tai, kas buvo atrasta renkant interviu. Todėl aktoriams tenka atsakinga užduotis neapkrauti savęs personažo kūrimu ir išlikti ištikimiems žmogaus papasakotai istorijai, nes ji yra svarbiausia dokumentiniame teatre.

„Transkripcijų paprastai pakanka dėl trijų priežasčių: pirma, didelė dalis pažodinės medžiagos būna „sutraukta“, taigi spektaklio kalbą gali sudaryti fragmentai iš kelių skirtingų šaltinių, todėl prieiga iš originalių juostų tampa praktiškai neįmanoma; antra, kai kuriuos sunkumus gali nedelsdamas išspręsti aktorius/aktorė, kuris visų pirma padarė interviu; trečia, tiesioginis mėgdžiojimas yra labai nutolęs nuo žodinio teatro tikslų. Bet koku atveju greitų transformacijų teatre tai būtų prieštaringi terminai; tačiau, dar svarbiau, sudėtingais žodinio spektaklio ritmais paties aktoriaus kalbėjimo ritmai dažnai būna subtiliai suderinti su pirminio šaltinio kalbėjimo ritmais. <...> Būtent tai lemia *Verbatim* teatro veikimo stilių ir paverčia jį brechtišku.“⁸⁰

Vaidyba dokumentiniame teatre skiriasi nuo įprasto draminio teatro dar ir tuo, jog realiai gyvenime pasitaikančios žmonių reakcijos dažnai būna labai nutolusios nuo to, ką scenoje įsivaizduoja dramaturgai. Alwyne Taylor, aktorius: „galite kalbai duoti per daug. Žmonės sako kažką labai rimto ir jaudinančio – jie neverkia! Jie gali verkti viduje.“⁸¹

Alwyne Taylor, aktorius: „Kai žmonės nusimena interviu metu, tai nėra adrenalino sukeltas nusiminimas, kaip tai atsitinka aktoriams, tai emocinė atmintis.“⁸²

Aktorė Anna Deavere Smith naudoja metodiką, kuomet klausydamasi įrašytų interviu su ausinėmis ji bando atkartoti žmogaus kalbą, ir taip kuria personažus savo dokumentinio teatro pasirodymams. „Tuo tikslu Smith įrašo savo surinktus interviu ir repetuoja

⁷⁹ Ibid.

⁸⁰ Paget, Derek. *‘Verbatim Theatre’: Oral History and Documentary Techniques*, Cambridge University Press, Volume 3, issue 12, November 1987, p. 332 – [žiūrėta 2020-01-22]. – Internetė: <https://www.cambridge.org/core/journals/new-theatre-quarterly/article/verbatim-theatre-oral-history-and-documentary-techniques/E31C74656F9C8E4EB731D5A6AE00C46D#>

⁸¹ Ibid.

⁸² Ibid.

klausydamasi jų per ausines ir kartodama. Kai ji sugeba atkurti tiksliai asmens kalbos ypatybes, ji nusiima ausines ir pasirodo be jų.“⁸³

⁸³ Cantrell, Tom. *Acting in Documentary Theatre*, Palgrave, 2013, p. 11

3. Praktinis darbas

3.1. Atspirties taškai

Atspirties taškai šiam tyrimui buvo keli: visų pirma, asmeninis susidomėjimas pirmuoju Lietuvos nepriklausomybės dešimtmečiu, išpopuliarėjusi dešimtojo dešimtmečio nostalgija (pvz, parodą „Rūšių atsiradimas. 90-ųjų DNR“ MO muziejuje aplankė rekordinis lankytojų skaičius ir ji buvo tokia populiari, kad jos rodymas pratęstas papildomam mėnesiui), ir noras išsiaiškinti aktorinės raiškos, sakytinės istorijos ir jos adaptavimo būdus ir problematiką dokumentiniame teatre, pasitelkiant būtent šią temą.

Mintis domėtis pirmuoju nepriklausomybės dešimtmečiu kilo prieš maždaug penkerius metus, viešint Airijoje. Vietiniams buvo papasakota istorija apie banano lupimą – kaip Lietuvoje ankstyvaisiais nepriklausomybės metais buvo keliamas klausimas, kaip reikia, nuo kurio gi galo lupti bananą – ar nulaužiant kotelį, ar nugnybiant galiuką. Dauguma lietuvių visgi nugnybdavo galiuką, ir atsivėrus geležinei uždangai ir paaiškėjus, kad didžioji pasaulio dalis visgi laužia kotelį, Lietuvoje kilo lengva panika, buvo kuriami informaciniai video, kaip teisingai lupti bananą. Nuo šios istorijos prasidėjo domėjimasis faktu, jog lietuviams atgavus nepriklausomybę norėjosi viską daryti „vakarietiškai“ ir teisingai, kad mus „priimtų“ į Europą kaip lygiaverčius žmones. Papasakojus šią istoriją airiams, jie labai susidomėjo ir pasiūlė apie tai parašyti pjesę. Todėl kilo mintis panagrinėti ne tik tai, kas visuomenei atrodė teisinga ir vakarietiška ir neteisinga – sovietinis palikimas, bet ir surinkti paprastas buitines laikmetį atspindinčias žmonių istorijas – šiltus, paprastus atsiminimus apie įvykius, nutikusius jiems tuo laikotarpiu. Interviu forma renkama informacija, gyvi pokalbiai su žmonėmis yra labai įdomus būdas pažinti nagrinėjamą temą.

Taip pat didelę paspirtį davė dalyvavimas dokumentinio teatro mokymuose Prahoje 2019 metų rugpjūčio pabaigoje – rugsėjo pradžioje. Šiuose mokymuose buvo pabrėžiama, koks įvairiapusiškas ir jautrus gali būti dokumentinis teatras. Prahoje vyko ne tik vertingos paskaitos bei spektaklių peržiūros (buvo rodomi grupės DV8 spektaklis „John“ ir Nyderlandų teatralų „Company New Heroes“ spektaklis „We, Pig Country“, kuriame pasakojama istorija iš surinktų interviu pirmu asmeniu), bet ir kuriamas dokumentinio teatro pasirodymas. Iš pradžių vyko intensyvūs mokymai, savaitę nagrinėta *viewpoints* technika ir jos pritaikymas dokumentiniame teatre – imti interviu, vėliau tie interviu adaptuoti, pasakoti pirmu asmeniu,

tarsi tai būtų pasakojančiojo istorijos, jos miškuotos, ir publika neturėjo jokio supratimo, kas pasakoja kieno istoriją, ir tik vėliau, žiūrint pasirodymą, pasidarydavo aišku, jog pasakojamos vieni kitų istorijos. Šis būdas surinkti medžiagą ir ją adaptuoti sutampa su pasirinktu būdu scenoje pristatyti dokumentinį spektaklį „Dešimtas“ – interviu ir istorijų pasakojimas pirmu asmeniu, todėl buvo labai naudinga pamatyti, kaip veikia ir pasitvirtina šis metodas. Vėliau, per savaitę buvo sukurti ir pristatyti dokumentika paremti eskizai. Darbas su kolegomis iš įvairių šalių buvo tikrai naudingas. Vėlgi pasitelktas interviu metodas ir pasakotos vieni kitų istorijos. Buvo sulaukta labai šiltų žiūrovų vertinimų ir pasiūlymo iš teatro bendradarbiauti toliau.

Mokymų metu Prahoje matyti DV8 spektaklis „John“, yra aktorių – šokėjų pirmu asmeniu pasakojama kelių vyrų, bet daugiausia vieno iš jų, iš kurių buvo imti interviu – Džono – istorija apie jų gyvenimus. Scenografija, choreografija ir šokiruojančiai atviros vyrų išpažintys paverčia šį spektaklį neįtikėtinai paveikiu reginiu, kurį sunku ar neįmanoma pamiršti. Spektaklis „We, Pig Country“ pasakoja apie vieną svarbiausių Nyderlandų ekonomikos šakų – kiaulių auginimą, ir vieno ūkininko istoriją. Šiam spektakliui taip pat buvo imamas interviu, aktorius stebėjo ūkininko gyvenimą, ir visa tai sugulė į labai paveikų spektaklį. Ypač įdomus yra jo monologas, trunkantis beveik pusvalandį, kur jis pasakoja apie žmones, nieko nesuprantančius apie jo gyvenimą, ir keistuolį, atėjusį pas jį prie durų ir norintį kurti spektaklį apie jį (aišku, scenoje trečiuoju asmeniu aktorius kalba pats apie save). Tai neįtikėtinai šmaikštus ir jautrus monologas, paskatinęs nebijoti mono žanro pasakojant surinktas žmonių istorijas.

Dar vienas atspirties taškas buvo Danutės Gailienės knyga „Ką jie mums padarė: Lietuvos gyvenimas traumų psichologijos žvilgsniu“. Šioje knygoje rašoma apie Lietuvos žmonėms padarytą okupacijų įtaką. Dėmesį patraukė ištrauka iš Europos komisarės, buvusios Latvijos užsienio reikalų ministrės Sandros Kalnietės kalbos, pasakytos 2004 metais, per Leipcigo knygų mugės atidarymą: „Nemėgstu kalbėti apie „senąją“ ir „naująją“ Europą. Man Europa yra Europa, vėl susivienijusi ir laisva. <...> Girdėdama žmones kalbant apie naująją Europą, girdžiu tokiose kalbose kokybinį lyginimą, kuris man nepatinka.“⁸⁴ Kad yra kažkokia naujoji ir senoji Europa, ir mes turime kuo sklandžiau kaip „naujieji“ į tą senąją Europą

⁸⁴ Gailienė, Danutė. *Ką jie mums padarė: Lietuvos gyvenimas traumų psichologijos žvilgsniu*, Tyto Alba, Vilnius, 2008, p. 124

„įsilieti“, yra visiškai absurdiška – Europa yra viena, ir mes visada buvome jos dalimi, tačiau tokiais nesijaučiame. Tai puiki terpė tyrimui, nes šios mūsų istorijos žaizdos vis dar yra labai opios, o pristatytos teatro kalba tampa itin jautrios.

„<...> žodžiai „naujas“ ir „senas“ gali turėti ir teigiamą, ir neigiamą reikšmę. Tikrasis šių dviejų žodžių turinys atsiskleidžia tik per sąryšį<...>“. ⁸⁵ Dėl šios priežasties spektaklyje „Dešimtas“ priešpriešinami prisiminimai ir realūs dokumentiniai faktai – straipsniai, skelbimai ir pan. Įrodyta, kad neigiami dalykai dažnai išsitrina iš žmonių atminties, todėl surinkti atsiminimai yra didžiąja dalimi teigiami, tačiau dešimtas dešimtmetis buvo itin sunkus laikas tiek Lietuvai, kaip valstybei ir jos formavimuisi, tiek jos žmonėms, todėl ir pasitelktos laikraščių ir straipsnių ištraukos, atskleidžiančios to meto padėtį.

Tai, jog žmonės linkę pamiršti neigiamą dešimtojo dešimtmečio foną, yra labai įdomus fenomenas. Įvardijama, jog buvo „sunku“, tačiau tas sunkumas nublankdavo prieš teigiamus pokyčius, kad ir kokie menki jie būtų (pavyzdžiui, užklupusi prekių iš Vakarų gausa). Visgi, tyrimai rodo, jog dešimtas dešimtmetis buvo labai sunkus, pavyzdžiui, kalbant apie visuomenės sveikatos rodiklius: „1990 – 2000 metais Vidurio ir Rytų Europos regioną ištiko precedento neturinti visuomenės sveikatos krizė. <...> gyventi naujomis ekonominės ir politinės santvarkos sąlygomis visuomenės nariams prireikė tam tikrų savybių ir įgūdžių, kuriuos totalitarinis režimas kaip tik siekė sunaikinti.“ Į staiga užklupusius pokyčius dauguma reagavo destruktiviai savo ir aplinkinių atžvilgiu, išplito širdies ir kraujagyslių sistemos ligos. ⁸⁶

Šie atspirties taškai ir paskatino domėtis pirmuoju Lietuvos nepriklausomybės dešimtmečiu.

Mintis atlikti tiriamąjį darbą apie sakytinės istorijos aktorinę interpretaciją kilo mąstant apie būsimos pjesės ir spektaklio kūrimą. Pradėjo kilti klausimai, kaip gi visa tai įgyvendinti iš aktoriaus perspektyvos. Ar aktorius gali būti visapusiškas kūrėjas, kuris apsiima ne tik vaidmens sukūrimu ir atlikimu, bet ir renka dokumentinę medžiagą, ją apdoroja, susistemina, sudeda į pjesę ir galiausiai atlieka scenoje ar kitoje vaidybos aikštelėje. Akivaizdu, jog aktyvus ir vien vaidyba neketinantis apsiriboti aktorius gali įgyvendinti visas šias užduotis.

^{85 85} Gailienė, Danutė. *Ką jie mums padarė: Lietuvos gyvenimas traumų psichologijos žvilgsniu*, Tyto Alba, Vilnius, 2008, p. 124

⁸⁶ Ibid. p. 165

Tačiau tai nėra lengva, ir būtent iškylantys sunkumai, užduotys ir iššūkiai ir paskatino imtis tiriamojo darbo, kuris nagrinėtų aktorių kaip visapusišką kūrėją.

Pasirinkus darbe nagrinėti konkretaus kuriamo spektaklio problematiką, o ne kalbėti apie bendrą dokumentinio teatro kūrybos lauką, tyrimo laukas susiaurinamas ir taip galima atskleisti konkretesnes problemas, su kuriomis gali susidurti kūrėjai jau kurdami savo spektaklius.

Žmonių istorijoms surinkti pasirinktas interviu žanras. Tiesioginis bendravimas su žmonėmis prieš paverčiant jų istorijas spektakliu taip pat yra labai inspiruojantis dalykas, leidžiantis užmegzti betarpišką santykį.

Kadangi kuriamas spektaklis yra monospektaklis, jis taip pat turės sau būdingą problematiką. Ji yra itin aktuali, pratusiems dirbti grupėje, kalbant apie sceninį veiksma. Imtis visapusiško spektaklio kūrimo, tiek kalbant apie medžiagos surinkimą, jos adaptavimą ir redagavimą, režisavimą, scenografinius sprendimus yra didžiulis darbas, kurį įprastai dirba daugybė žmonių. Šio darbo tikslas – išsiaiškinti, ar įmanoma „apimti“ visas kūrybos sritis vienam žmogui, ar verta tai daryti ir su kokiais iššūkiais bus susiduriama.

3.2. Pirmas darbo etapas – interviu rinkimas

Interviu buvo pradėti rinkti 2019 metų rugsėjo mėnesį, ir baigti rinkti spalio mėnesį. Surinkta dešimt interviu iš įvairaus amžiaus žmonių. Dėl logistinių priežasčių buvo apklausti Vilniaus gyventojai, tačiau kai kurie iš jų buvo kilę iš kitų Lietuvos miestų ir atvykę gyventi į Vilnių. Dažniausiai interviu trukdavo nuo keturiasdešimties minučių iki valandos. Iš pradžių buvo apklausti artimos aplinkos žmonės ir pažįstami, bet tarp apklaustųjų taip pat buvo ir nepažįstamų žmonių. Nepaisant ryšio su imančiuoju interviu, atsipalaiduoti buvo sunku daugumai, ir dažnai sunkiau būdavo tiems, kurie pažinojo imantįjį interviu. Čia pasitvirtina faktas, jog dažnai žmonėms yra lengviau atsiskleisti ir išsipasakoti visiškai nepažįstamam, pirmą kartą sutiktam žmogui.

Buvo nuspręsta imti interviu iš kuo įvairesnių profesijų žmonių. Buvo apklausti psichologai, menininkai, mokytojai, užsienio kalbų specialistai, įvairių profesijų studentai. Taip pat pasirinktos įvairios amžiaus grupės – žmonės nuo dvidešimt ketverių iki šešiasdešimt penkerių metų. Nors tokia profesijų ir amžiaus įvairovė buvo siekiama surinkti kuo įvairesnes

ir skirtingesnes istorijas, imant interviu buvo pastebėtas atvirkštinis efektas – dauguma žmonių atsiminė tuos pačius faktus ir įvykius, netgi tas pačias vietas ir žmones, taigi atsiminimai nepasižymėjo labai didele įvairove. Nepaisant to, kiekvienas žmogus turėjo sau aktualią temą ar problemą, kurią itin išryškino ir norėjo aptarti interviu metu. Taip renkant interviu atsiskleidė ir konkretūs žmonių charakteriai, pomėgių laukas, todėl interviu yra puikus būdas ne tik surinkti informaciją, bet ir kažkiek pažinti žmogų, su kuriuo šnekiesi. Tai itin naudinga spektaklio kūrybos procese.

Renkant interviu buvo remiamasi laisva asociacija – buvo parengti keli pagrindiniai klausimai, visa kita žmonės kalbėdavo laisvai, tai, ką jiems tuo metu norėjosi pasakoti. Klausimai, kurie buvo užduoti žmonėms, buvo tokie: „kokie ryškiausi jūsų dešimto dešimtmečio atsiminimai?“, „Ką atsimenate apie sausio tryliktąją?“, „koks buvo dešimto dešimtmečio muzikinis fonas?“, „kokia buvo jūsų šeimos buitis?“, „kas jums dabar asocijuojasi su sovietmečiu?“. Kai kurie atsakymai į klausimus, tokie kaip atsakymai apie sausio tryliktąją ir sovietmečio asociacijas galutiniam sudėlioto scenai teksto variante nebuvo panaudoti dėl bendros teksto logikos ir vientisumo išlaikymo.

Laisva asociacija buvo pasirinkta dėl noro surinkti kuo autentiškesnes istorijas. Buvo padaryta prielaida, jog jei žmonės būtų atsakinėję į tuos pačius paruoštus klausimus, jų atsakymai galėjo tapti šabloniškais ir vienodais. Tai galima pastebėti iš kelių atsakymų – klausiant apie muzikinį dešimto dešimtmečio foną, dauguma minėjo Foje, Hiperbolę, o štai žmogus, kuris nebuvo paklaustas apie muziką, pats prisiminė pirmąjį Lietuvos reperį Uzi ir jo dainas. Taip pat laisva asociacija buvo pasirinkta dėl noro, kad žmonės kalbėdami kuo labiau atsipalaiduotų. Buvo manyta, kad leidus laisvai šnekėti norimomis temomis, žmonės greičiau atsipalaiduos ir daugiau papasakos. Tačiau daugumos interviu metu buvo pastebėtas atvirkštinis efektas – žmonės būdavo sutrikę, jausdavosi nepatogiai manydami, jog neturi daugiau ką papasakoti, nuolat klausdavo „o ką dar?“. Taigi interviu struktūra buvo būtina norint surinkti kuo daugiau panaudotinos medžiagos. Todėl pastebėjus šį procesą, buvo užduodama daugiau klausimų siekiant nukreipti žmones tam tikra kalbėjimo linkme, nes dažnai nesulaukė klausimo jie nukrypėdavo į su laikmečiu nesusijusius prisiminimus.

Iš pradžių dauguma žmonių skųsdavosi, kad nieko neprisimena. Nepaisant to, interviu trukdavo iki valandos, nes užsikabinę už vieno prisiminimo jie atrakindavo prisiminimų grandinę ir išsinekdavo. Dažniausiai problema būdavo ne prisiminimų stygius, o žmonių susidrovėjimas, arba įsitikinimas, kad jų prisiminimai yra neįdomūs arba nevertingi. Tokiu atveju jie būdavo patikunami, jog interviu vyksta sklandžiai ir jiems nereikia jaudintis dėl jo eigos. Čia labai svarbus imančiojo interviu nusiteikimas ir gebėjimas bendrauti bei nuraminti žmones – kartu jis turi būti ir psichologas, kuris greitai nuskaito žmogaus nuotaiką, nusiteikimą, bendrą požiūrį į tokį kontaktą ir geba priimti sprendimus, kurie interviu padarys kuo sklandesnį.

Tačiau buvo ir žmonių, kurie dėl įvairių priežasčių duoti interviu atsisakė. Dėl konfidencialumo tos priežastys čia nebus paminėtos, tačiau labai svarbu į tokį žmogaus atsisakymą nežiūrėti kaip į asmeninę nesėkmę, o priimti tai kaip natūralią darbo proceso dalį.

Vienas įdomiausių dalykų, išryškėjęs kalbant su žmonėmis, tai šnekamosios kalbos ypatumai. Dauguma žmonių vartoja nemažai kalbos šiukšlių, nereikalingų žodelių, tokių kaip „žinai“, „ta prasme“, „šita“, „nu“, „jo“, kuriais jungia mintis arba užpildo mąstymo pauzes. Iš aktorinės perspektyvos, kuriant personažą, tai labai naudinga, nes nuolatinis vieno konkretaus jungiamojo žodžio vartojimas (pvz. „žinai“), gali sukurti ryškų žmogaus paveikslą – tai gali būti abejojimas savimi, įpročio dalykas, noras pasirodyti viršesniu ir pan.

Kalbantis su žmonėmis, išryškėjo bendros temos, vienijančios daugumą interviu. Tai dabartiniai saugumo reikalavimai prižiūrint vaikus, kurių anksčiau nebuvo, taip pat kiemas, laukas buvo pasikartojančios frazės, kurias dauguma vartojo kalbėdami apie savo vaikystės žaidimus. Dažnai minėta staiga pasirodžiusi prekių įvairovė, įvairūs daiktai, dažniausiai paprasčiausi plastmasės gaminiai, užgriuvę parduotuvių lentynas ir atsiradę žmonių namuose. Būtent tai, jog dauguma kalbėjo apie daiktus, pasufleravo idėją spektaklio metu naudoti daiktus, populiarius arba atsiradusius dešimtajame dešimtmetyje. Šie daiktai tapo simboliu jungiamąja grandimi tarp žmonių pasakojimų, kartu su muzikiniais devyniasdešimtųjų hitų tarpais.

Taip pat žmonės daug kalbėjo ir apie savo veiklas devintajame dešimtmetyje. Štai vieno interviu metu apklausiamasis prisiminė, jog tais laikais, kai ar nebuvo didelės žaidimų

įvairovės, kompiuterinių žaidimų, jo kieme visi žaisdavo šachmatais. Patį žmogų taip pradžiugino šis jo atsiminimas apie vaikystę ir paauglystę, praleistą žaidžiant šachmatais, jog jo monologas apie šį žaidimą truko didžiąją interviu dalį. Pačiam žmogui tai sukėlė daug gerų emocijų.

Taigi, interviu procesas turėjo ir emocinę reikšmę. Visi kalbinti žmonės turėjo vienokią ar kitokią ryšį su aptariamu laikotarpiu. Tiesa, dauguma prisiminimų buvo išskirtinai teigiami arba šviesūs – daugiausia tokių buvo tarp apklaustų žmonių iki trisdešimt penkerių metų. Nepaisant to, jog istoriškai puikiai žinome tam tikrus dešimto dešimtmečio niuansus, kurie toli gražu nebuvo teigiami – privatizacija, blokada, gaujų siautėjimas, žmonės buvo linkę prisiminti tik teigiamus dalykus. Tai atrodo prieštarauja logikai, nes patiriant neigiamus dalykus streso hormonai epinefrinas ir kortizolis padeda šiems prisiminimams įsitvirtinti, kad ateityje išvengtume panašių stresinių situacijų.⁸⁷ Tačiau mūsų prisiminimai dažnai vadovaujasi aukščiausio taško ir pabaigos taisykle – mes atsimename geriausią ir pabaigos momentus.⁸⁸ Tai, jog nepriklausomybės atgavimas buvo neįtikėtina euforiškas įvykis, ir palaipsninis gyvenimo gerėjimas atnešė teigiamus pokyčius, galima laikyti faktoriumi, kodėl dauguma žmonių linkę numoti ranka į neigiamus dešimto dešimtmečio prisiminimus. Taip pat apklaustieji iki trisdešimt penkerių metų tuo laikotarpiu buvo vaikai ar paaugliai, ir natūralu, jog jie nepajuto tam tikrų dešimtmečio sunkumų.

Taigi interviu rinkimo procesas yra reikalaujantis jėgų ir tam tikrų asmeninių savybių, kurių reikia bendraujant su žmonėmis. Svarbiausia, be abejo, yra nuoširdžiai klausytis ir įsitraukti į žmogaus pasakojimą, tačiau nepamiršti, jog interviu valdo ne jis, kitu atveju bus nukrypstama nuo pasiūlytos temos. Iš aktorinės pusės, pačiam atlikėjui rinkti interviu ir bendrauti su žmonėmis, kuriuos paskui reikės vaidinti, yra labai naudinga – galima stebėti bendrą šnekančiojo emociją, jo intonacijas, pauzes, kūno kalbą, ir tai yra labai svarbu vėliau scenoje atkuriant žmogų. Patogiausias būdas rinkti interviu yra įrašinėti jį diktofonu, tačiau dauguma žmonių gali tiesiog bijoti šio prietaiso, taigi interviu pradžioje labai naudinga užduoti kelis paprastus, kasdienius klausimus, kad žmogus atsipalaiduotų. Be to, įrašinėjant

⁸⁷ Heshmat Shahram, *Why Do We Remember Certain Things But Forget Others?* – [žiūrėta 2020-04-08]. – Internetė: <https://www.psychologytoday.com/ca/blog/science-choice/201510/why-do-we-remember-certain-things-forget-others>

⁸⁸ Ibid.

diktofonu įrašė išlieka pauzės, atsikvėpimai ir kiekvienas žodelis, kartais žmogaus vartojamas nesąmoningai, kurie vėliau yra labai naudingi kuriant vaidmenį.

3.3. Antras darbo etapas – interviu transkribavimas ir medžiagos atrinkimas

Interviu transkribavimas truko apie pusantro mėnesio. Transkribavimas dažnai yra daugiausiai laiko užimanti darbo dalis, nes vienam interviu, kuris trunka iki valandos, ištranskribuoti, kartais prireikia iki dviejų dienų.

Transkribavimą apsunkina kartais prasta įrašo kokybė, pašaliniai triukšmai, taip pat žmonių šnekamoji kalba – gausybė jaustukų, trumpų žodelių, atsidusimų, kuriuos visus buvo numatyta įrašyti į transkripcijas ir nieko nepraleisti, taip išlaikant kuo daugiau autentiškumo tekstuose.

Atsirinkti medžiagą ir adaptuoti ją scenai buvo dar vienas iššūkis. Kaip jau minėta teorinėje darbo dalyje, kai pats aktorius renka medžiagą ir bendrauja su žmonėmis, jis pasidaro labai jautrus surinktai medžiagai ir yra linkęs ją saugoti ir branginti. Todėl atsirinkti istorijas, kai kurių atsisakyti ir neįtraukti į galutinį tekstą buvo tiesiog gaila, norėjosi scenai adaptuoti visas istorijas, net ir nesusijusias su laikmečiu. Pradiniame darbo etape šios istorijos netgi buvo įtrauktos į bendrą pjesės tekstą neatsispyrus sentimentaliam prisirišimui prie jų. Taigi dar vienas darbo metu pamatytas sunkumas buvo minties tęstinumo išlaikymas. Tema yra dešimtojo dešimtmečio žmonių gyvenimas, su laikmečiu susiję prisiminimai ir buitis, todėl kai žmonės nukrypdamo nuo temos – tokius prisiminimus dėti į galutinį variantą tiesiog nelogiška, kad ir kaip gaila būtų karchyti medžiagą. Dažnai aktoriai nesusiduria su šia problema, nes šis darbas jau būna nudirbtas už juos, tačiau spektaklio „Dešimtas“ atveju buvo atvirkščiai. Beje, pjesės kūrimas ir teksto adaptavimas scenai buvo vienintelės darbo dalys, kurioms buvo pasitelkta pagalba iš šalies. Galų gale, sprendimas kurios istorijos lieka spektaklyje, buvo aktoriaus rankose.

Labai svarbu atkreipti dėmesį į tai, jog tekstas išlaiko savo dokumentiškumą net ir priskirtas ne tam žmogui, kuris jį originaliai pasakė. Dėl bendros logikos ir noro išlaikyti žiūrovo dėmesį, tekstai buvo karpomi ir perdėliojami, ko pasekoje dalis tekstų „atiteko“ ne

juos sakiusiems žmonėms. Spektaklio dokumentiškumas nuo to nė kiek nenukenčia, nes tai, kas buvo pasakyta, vis tiek lieka pjesėje ir tai nėra išgalvotos istorijos, pridėtos prie žmonių pasakojimų.

Kaip jau minėta, žmonių prisiminimais ne visada galima pasitikėti. Todėl darbo eigoje, ištranskribavus ir atrinkus interviu buvo nuspręsta į bendrą pjesės tekstą šalia interviu pridėti ir kitų dokumentikos šaltinių. Pasirinkta nagrinėti senus laikraščius, iš jų išrinkti to meto skelbimai ir įvairūs straipsniai. Ši atrinkta medžiaga specialiai buvo ne tokia teigiama, kaip interviu, kad pasitelkus kontrasto principą būtų nupieštas įvairiapusiškesnis devyniasdešimtųjų paveikslas.

Interviu buvo ištranskribuoti visiškai tiksliai – įrašytas kiekvienas žodis, atsidusimas, tuo siekta išlaikyti kuo didesnę autentišką. Norėta, kad kiekvienas pjesės tekste esantis žodis būtų tikras ir pavartotas žmogaus, davusio interviu.

Taigi medžiagos atrinkimas reikalauja šalto proto. Vadovautis emocijomis šiame proceso etape būtų buvęs klaidingas žingsnis, nuo kurio būtų nukentėjęs galutinis pjesės variantas.

3.4. Trečias darbo etapas – Repeticijų periodas

Šiame skyriuje bus aptariamas spektaklio kūrybos procesas ir jo metu iškylantys iššūkiai, kai aktorius, norėdamas būti multidisciplinišku kūrėju, visus spektaklio kūrimo etapus siekia įgyvendinti pats, taip pat nagrinėjami sakytinės istorijos sceninės adaptacijos būdai ir principai.

Spektaklio repeticijos prasidėjo 2020 metų sausio mėnesį. Šiame darbo etape visų pirma imtasi darbo su tekstu. Kadangi interviu jau buvo sudėlioti pagal sceninį eiliškumą ir apkarpyti, dabar prasidėjusioje darbo dalyje buvo siekiama patikrinti, ar toks tekstų eiliškumas veikia scenoje. Iš pradžių tekstai buvo skaitomi paprastai, nesistengiant perteikti žmonių, davusių interviu, charakterio ir išorinių bruožų bei kalbos specifikos. Tai, tam tikra prasme kalbant, yra pirmoji pažintis su pjesės tekstu. Buvo svarbu sudėlioti pjesės tekstus logiškai, nesudedant įdomiausių tekstų į pjesės pradžią, taigi šis teksto tikrinimas buvo tikrai svarbus darbo etapas, trukęs savaitę, tiksliau – keturias repeticijas. Visų jau paminėtų kalbinių

niuansų įtraukimas į tekstus apsunkino jų mokymosi procesą. Palyginus su dramaturginio pjesės teksto mokymusi, tokio dokumentinio teksto išmokimas reikalauja neabejotinai daugiau pastangų.

Kai spektaklio aktorė buvo patenkinta tekstų eiliškumu ir jų skambesiu (atkreipkite dėmesį, jog kalbama apie tekstų eiliškumo skambesį, tai yra, kaip jie susilieja scenoje vienas po kito, o ne tam tikrų personažų kalbėjimo būdus ir manieras), buvo pradėtas darbas su personažais.

Repeticijų metu atrasti trys pagrindiniai spektaklio veikėjai – ryškiausi interviu davę žmonės: jauna mergina, vidutinio amžiaus vyras ir vyresnio amžiaus moteris. Tam tikra prasme, šie trys žmonės puikiai atspindi tiek laikmetį, tiek dabartinį mūsų požiūrį į jį – jauna mergina atsimena tai kaip šviesų vaikystės laiką, asocijuoja jį su žaislais, vidutinio amžiaus vyras mato viską per tam tikrą ironijos prizmę, vyresnio amžiaus moteris atsimena turbūt daugiausiai neigiamų dalykų. Tačiau buvo nuspręsta personažų taip banaliai neapibendrinti – šie trys žmonės interviu metu pademonstravo įvairių emocijų spektrą. Beje, teksto dėliojimas buvo vienintelis darbo etapas, kuriam buvo pasitelkta dramaturgės konsultacija. Į jos pasiūlymus buvo atsižvelgta kupiruojant tekstus ir dėliojant bendrą dramaturginę seką.

Po teksto logikos apsprendimo, kitas darbo etapas buvo imtis žmonių, davusių interviu, aktorinės interpretacijos. Šis darbas buvo atliekamas klausantis interviu su ausinėmis, ir stengiantis išgirsti ne tik kalbos niuansus, bet ir bendrą pokalbio nuotaiką, žmogaus emociją. Tai svarbu dėl to, jog, kaip jau minėta, nebūtų pasikliaujama aklu žmogaus mėgdžiojimu pakartojant vien jo kalbines ypatybes. Tokia prieiga prie personažų buvo pasirinkta sąmoningai, nenorint perteikti vien karikatūriško žmogaus vaizdavimo per išvaizdą, bet perteikti jo vidų. Aktorės, kūrusios spektaklį manymu, tai labai svarbus aktorinės raiškos niuansas.

Klausantis interviu su ausinėmis, vėlesniame darbo etape dirbant kartu su tekstu buvo pasižymimos kalbinės ypatybės – kur žmogus pakelia ar nuleidžia balsą, balso lūžio momentai, visi šie dalykai buvo pažymėti pjesės tekste. Tuomet stebima kalbančiojo intonacija, ypatingas dėmesys atkreiptas į vietas, kur žmonės daro pauzes – svarbu atkreipti dėmesį, jog pauzė yra labai reikšminga kalbos dalis, ir kiekvienas turime tam tikrus pausių

sakiniuose darymo įpročius. Ši kalbos savybė buvo pastebėta darbo metu. Todėl toliau dirbant su tekstu ypatingas dėmesys buvo skiriamas „sulaužyti“ įprastus aktorės kalbinius ritmus, atsižvelgiant į interviu davusių žmonių daromas pauzes.

Toliau sekė kitas darbo su įrašais etapas – kalbėjimas kartu su įrašu. Toks būdas labai gerai veikia kaip patikrinimo priemonė, ar sutampa kalbančiojo ir aktorės intonacijos, pauzės ir kiti kalbiniai dalykai.

Taigi pirmasis repeticijų periodas buvo skirtas susipažinimui su tekstu, darbui su įrašais ir kalbinių niuansų mokymuisi.

Kitas repeticijų etapas reikalavo viską po truputėlį imtis perkelti į sceną. Visų pirma buvo repetuojama tiesiog sėdint ant kėdės ir stengiantis pajusti skirtingus žmones – kaip jie sėdi, žiūri, siekiant perteikti jų kalbą ir emociją. Šiuo repeticijų periodu buvo atlikta teksto pakeitimų, nes pastebėti tam tikri neatitikimai tarp istorijų pagal teksto logikos ir chronologijos išlaikymą.

Toks darbas su personažais truko beveik mėnesį. Jo metu atrasti individualūs kalbančiųjų bruožai buvo pritaikyti atliekant vaidmenis. Tiesa, nuolat buvo grįžtama „atgal“ – tai yra, nuolat prisimenamas interviu rinkimo etapas, kurio metu interviu davę žmonės buvo neišvengiamai stebimi – kaip jie juda, pasitaiso plaukus, gestikuliuoja ir panašūs fiziniai dalykai. Pastebėti šiuos dalykus dar renkant interviu labai svarbu tolimesniam spektaklio kūrimo procesui. Taip pat nuolat klausoma interviu įrašų. Kadangi interviu buvo iškarpyti ir perdėlioti, interviu klausymasis tapo komplikutesnis nei pirmuoju repeticijų periodu, kadangi įrašus tekdavo nuolat persukinėti ir ieškoti tam tikrų frazių ir sakinių. Šiam darbui palengvinti buvo skirtas laikas susirašyti laiko žymes tekste, kuomet yra kalbama viena ar kita pjesės dalis, kad būtų lengviau, norint patikrinti žmogaus kalbinės raiškos ypatumus, rasti vietą, kur buvo kalbėta tam tikru klausimu.

Kitame repeticijų etape imtasi ieškoti režisūrinių sprendimų. Dabar personažų perteikimas šiek tiek atidėtas į šalį, ir imta ieškoti metodų sujungti visus kalbančiuosius. Pasirinkta populiari koliažo technika, kuomet kalbančiuosius atskiria tam tikri trumpi vaidybiniai ar muzikiniai intarpai. Nuspręsta naudoti tiek muziką, kuri atspindėtų

vaizduojamą laikmetį, tiek trumpus, su daiktais susijusius intarpus, kadangi dauguma kalbančiųjų visgi minėdavo dešimtajam dešimtmečiui būdingus daiktus.

Scenografija ir rekvizitu taip pat rūpinosi spektaklio autorė ir aktorė. Scenografijos nuspręsta neperkrauti – pasirinkta kėdė ir staliukas bei širma. Tokiu būdu spektaklio eigoje pildant sceną laikmetį atspindinčiais ir simbolizuojančiais daiktais, pasiekiamas norimas „gausos iš Vakarų“ efektas.

Repeticijų procesas tęsėsi jau apimant visus anksčiau išvardytus spektaklio kūrimo procesus. Repetuoju toliau, išryškėjo didelis „akies iš šalies“ trūkumas, kadangi repetuojant vienam ir filmuojant repeticijas ir paskui peržiūrint įrašus ne visada aišku, ar judama teisinga linkme ir ką mato ir supranta žiūrovas. Taigi visiškai vienam pastatyti spektaklio ne tiek kad neįmanoma, bet nerekomenduotina. Pasitelkti kolegos, kuriems būdavo daromos atviros repetacijos. Tokių repeticijų surengta keletas, į jas pasikviesti artimi kolegos, į kurių pastabas ir pastebėjimus atsižvelgta tolimesniame repeticijų procese.

Šiame darbe taip pat nebuvo pasitelktas nei kompozitorius, nei kostiumų dizaineris. Muzikos atranką vykdė spektaklio autorė, kostiumais taip pat rūpinosi ji pati, ieškodama kostiumo ir jo detalių iš asmeninių archyvų. Spektaklio reklama taip pat užsiimė pati autorė, išskyrus plakata, tačiau nuotrauka jam taip pat daryta spektaklio autorės.

Toks „visų galų“ apėmimas vienam žmogui iš tikrųjų yra labai sudėtingas, kaip paaiškėjo spektaklio kūrimo procese. Kadangi tai buvo tiriamojo darbo dalis ir toks kelias pasirinktas sąmoningai, siekiant ištirti iššūkius, su kuriais gali susidurti įvairiapusiškas kūrėjas, nuspręsta laikytis tokios darbo specifikos. Tačiau konsultacijos ir aplinkinių pagalba kūrybos procese, kaip paaiškėjo, yra neįkainojama ir be jos išsiversti tikrai yra labai sudėtinga. Todėl esant galimybei konsultuotis ir nedirbti visiškai vienam, visada reikėtų rinktis ankstesnįjį variantą, kadangi stengiantis aprėpti visas spektaklio kūrimo proceso dalis, prarandamas laikas gilintis į personažus ir kurti aktorinius prisitaikymus.

Teigiama tokios patirties įtaka taip pat yra – ugdomas gebėjimas užsiimti visapusiška veikla, ugdomas kūrybinis savarankiškumas.

Tolimesnės repeticijos vykdavo nuodugniai tyrinėjant personažus, stengiantis kaskart atrasti kažką naujo ir „gyvo“ jų kalbėjime, kad spektaklio tekstas netaptų statiškas ir išliktų organiškas. Šalia kalbinės ir emocinės raiškos, nagrinėti ir dalykai, apie kuriuos žmonės kalbėjo, jų santykis su jais.

Kadangi, kaip jau aptarta ankstesnėse darbo dalyse, žmogaus atmintis yra labai dinamiškas dalykas ir ja visapusiškai pasitikėti negalima, į spektaklį pasirinkta įterpti daugiau dokumentinės medžiagos, kuri nebuvo surinkta įrašinėjant – tai laikraščių straipsniai ir skelbimai, atskleidžiantys laikmečio tematiką ir polemizuojantys su personažų istorijomis.

3.5. Ketvirtas darbo etapas – baigiamieji darbai. Spektaklio pristatymas

2020 metais pasaulį užklupus pandemijai ir paskelbus karantiną, buvo prarastos repeticijų patalpos. Todėl pasikeitė ir tam tikri spektaklio „Dešimtas“ pristatymo niuansai. Nuspręsta spektaklį nufilmuoti. Spektaklis iš Balkono teatro scenos perkeltas į aktorės ir spektaklio autorės vaikystės namus, siekiant išlaikyti kuo didesnę spektaklio autentiškumą ir pabrėžti spektaklio dešimtojo dešimtmečio tematiką. Spektaklio įrašo filmavimo darbus, išsaugant idėją apie aktoriaus multidiscipliniškumą, taip pat atliko pati aktorė, padedama dar vieno žmogaus, kuris, beje, buvo vienas iš davusiųjų interviu. Video montavimo darbus taip pat atliko spektaklio autorė.

Pats žmonių, davusių interviu ir perteikiamų spektaklyje vaizdavimo procesas nepasikeitė, taip pat nepakeista ir spektaklio forma – koliažas, sudėliotas iš atskirų žmonių monologų. Jų jungimui, kaip ir buvo planuota, panaudota populiari devyniasdešimtųjų lietuviška ir užsienio muzika, o jai skambant rodyti būdingi laikmečio daiktai ir detalės.

Toks spektaklio pristatymas video formatu nepakeitė ir vieno svarbiausių tyrimo aspektų – aktoriaus santykio su autentišku tekstu. Trys spektaklio personažai išliko nepakitę ir pristatyti taip, kaip ir buvo planuota rengiantis gyviems pasirodymams. Tiesa, įdomus niuansas yra tai, jog dauguma žmonių davė interviu savo namų virtuvėje, ir būtent virtuvėje buvo filmuotas ir spektaklio įrašas.

Kadangi buvo nuspręsta įvairiais straipsniais ir skelbimais polemizuoti su žmonių pasakojamomis istorijomis, pasitelkus video žanrą prie jų pridėti ir seni žinių įrašai, įvairūs reportažai.

Spektaklio pradžioje panaudotas pačios spektaklio autorės prisistatymas ir paaiškinama, kaip buvo nuspręsta imtis šios temos. Šis „kalbėjimas nuo savęs“ naudotas kartu su jungiamaisiais tarpais viso spektaklio metu. Po to sekė trijų personažų vizualus pristatymas ir pradėta rodyti monologus. Po kiekvieno monologo panaudotas konkretus devintojo dešimtmečio muzikos kūrinys, kuriam skambant buvo rodomi įvairūs laikmečio simboliai, tokie kaip žaislai, „kepsai“ ir panašiai.

Nufilmavus prasidėjo video montavimo darbai. Juos, kaip jau minėta, atliko pati spektaklio autorė. Montavimas užtruko visą dieną.

Nepaisant to, jog iš tyrimo pusės spektaklį ne rodant gyvai o filmuojant pasikeitė nedaug faktorių, visgi skirtumo neabejotinai būta. Tikriausiai didžiausias tokio darbo pristatymo minusas yra tas, jog nesulaukta gyvos žmonių reakcijos. Buvo planuota, jog spektaklis bus gan šviesus, todėl jį žiūrint bus ir progų pasijuokti. Deja, filmuojant aktorė negalėjo jausti jokios publikos reakcijos. Tiesa, tam tikras reakcijas ir emocijas rodė spektaklį filmuojantis žmogus, bet tai daugiau blaškė nei padėjo spektaklio metu, nes buvo nerimaujama dėl kameros.

Taip pat repetuojant šį spektaklį, iki prasidedant karantinui, buvo planuota daryt kelis interpus, kurių metu būtų tiesiogiai įtraukiama publika. Tokie tarpai turėjo būti kalbant apie vaikystės ledų skonį, kai žiūrovams buvo planuojama pasiūlyti tam tikro skonio saldainių, susijusių su pasakojimu, ir banano lupimas. Kadangi visa spektaklio idėja prasidėjo Airijoje juokiantis iš lietuvių banano lupimo įpročių, šis veiksmas turėjo vainikuoti visą spektaklį, kai kartu su žiūrovais buvo norima nusilupti po bananą ir taip simboliškai tarsi „teisingai“ žengti į Europą.

Tiesa, filmuojant atsirado papildomų galimybių. Pavyzdžiui, visus personažus aprengti skirtingai. Tokia mintis – keisti kostiumus – buvo kilusi ir repeticijų periodu, bet jos atsisakyta dėl galimo buitiskumo scenoje. Filmuojant spektaklį, tarp kadro, buvo galima

persirengti, nes būsimas žiūrovas to nematė, ir tai buvo dar vienas faktorius, atskiriantis personažus.

Dar vienas plusas, atsiradęs filmuojant buvo tas, kad spektaklio autorė montuodama turėjo peržiūrėti visą spektaklį ir tokiu būdu galėjo pamatyti savo klaidas. Spektaklis ir visi personažų monologai buvo filmuojami iš pirmo karto, tad jeigu susipildavo liežuvis ar būdavo supainiojamas tekstas, spektaklyje taip ir liko, nes nuspręsta viską filmuoti taip, tarsi spektaklis būtų pristatomas gyvai. Nufilmuota viskas taip pat paeiliui – visos scenos buvo filmuojamos viena po kitos taip, kaip jos būtų buvusios parodytos ir scenoje.

Taigi turbūt labiausiai gaila tokiu būdu pristačius spektaklį yra prarasto ryšio su žiūrovu. Spektaklio įrašą matę žmonės teigė, jog buvo įdomu stebėti, kaip keičiasi personažai, taip pat klausytis skirtingų istorijų ir prisiminti laikmetį, kas ir buvo spektaklio tikslai.

Toks spektaklio pristatymas neabejotinai tapo dar vienu iššūkiu kūrybos procese, tačiau smagu, jog tyrimo kokybė dėl to nenukentėjo.

Išvados

Atlikus teorinį ir praktinį tiriamuosius darbus, prieita tokių išvadų:

- Įrašinėjant žmonių interviu diktofonu, jiems dažniausiai būna sunku atsipalaiduoti. Tokiu atveju reikėtų pradėti kalbėtis iškart „nešokant“ į interviu temą, o stengtis atpalaiduoti žmogų užduodant jam paprastus, kasdienius klausimus, interviu vykdant jam įprastoje, malonioje aplinkoje.
- Net ir remiantis laisva asociacija imant interviu, reikia būti pasiruošus bent kelis esminius tyrimui klausimus.
- Nenukreipiami tam tikra interviu linkme žmonės dažnai sutrinka ir nežino, ką daugiau pasakoti.
- Žmogaus atsisakymo duoti interviu nereikia priimti asmeniškai, tai yra natūrali proceso dalis.
- Žmonių vartojamos kalbos „šiukšlės“, tai yra, įvairūs nereikalingi jungiamieji žodžiai („žinai“, „ta prasme“ ir panašiai) yra labai naudingi aktoriui, nes padeda geriau įsigilinti į personažą ir sukurti ryškesnį žmogaus paveikslą.
- Renkant interviu svarbu ne tik atkreipti dėmesį į žmogaus kalbą, bet ir nuskaityti jo emocinę būseną, nes tai vėliau bus reikalinga personažo kūrimui.
- Paimti interviu patvirtina aukščiausio taško ir pabaigos taisyklę, kai atsimename geriausią įvykį ir jo pabaigą. Dauguma interviu buvo išskirtinai teigiami, nepamirint neigiamų dešimto dešimtmečio aspektų.
- Dėliojant galutinį pjesės tekstą svarbu nesivadovauti emocijomis, o siekti išlaikyti bendrą teksto logiką ir tęstinumą.
- Efektyvus būdas atkurti personažų kalbėseną yra klausytis ir stengtis atkartoti jų sakomą tekstą su ausinėmis.
- Labai svarbu nenukrypti į karikatūrišką žmogaus mėgdžiojimą, todėl svarbu atkreipti dėmesį į pasakotojo nuotaiką ir emocinę būseną.
- Kai visus spektaklio kūrybos elementus stengiasi aprėpti vienas žmogus, pasireiškia didelis „akies iš šalies“ trūkumas.
- Mokantis dokumentinį tekstą aktoriui svarbu „sulaužyti“ savo įprastus kalbinius rėmus ir perimti interviu davusių žmonių kalbinius įpročius ir juos perteikti.

- Kuriant spektaklį vienam, ugdomas kūrėjo savarankiškumas, kritinis mąstymas, ugdomas gebėjimas generuoti idėjas.

Literatūros sąrašas

KNYGOS, STRAIPSNIAI IR MOKSLINIAI DARBAI:

1. Cantrell, Tom. *Acting in Documentary Theatre*, Palgrave Macmillan, 2013
2. Gailienė, Danutė. *Ką jie mums padarė: Lietuvos gyvenimas traumų psichologijos žvilgsniu*, Tyto Alba, Vilnius, 2008
3. Heshmat Shahram, *Why Do We Remember Certain Things But Forget Others?* – [žiūrėta 2020-04-08]. – Internetė: <https://www.psychologytoday.com/ca/blog/science-choice/201510/why-do-we-remember-certain-things-forget-others>
4. Youker, Timothy. *“The Destiny of Words”: Documentary Theatre, the Avant-Garde and the Politics of Form*. Columbia University, 2012
5. Marcinkevičiūtė, Ramunė. *Patirčių realizmas. Dalios Tamulevičiūtės kūrybinės biografijos studija*, Kultūros barai, 2011
6. Paget, Derek. *‘Verbatim Theatre’: Oral History and Documentary Techniques*, Cambridge University Press, Volume 3, issue 12, November 1987, p. 335 – [žiūrėta 2020-01-22]. – Internetė: <https://www.cambridge.org/core/journals/new-theatre-quarterly/article/verbatim-theatre-oral-history-and-documentary-techniques/E31C74656F9C8E4EB731D5A6AE00C46D#>
7. Schulze, Daniel. *Authenticity in Contemporary Theatre and Performance: Make it Real*. Methuen Drama, 2017
8. *The Continuum Companion to Twentieth-Century Theatre*, sudarė Colin Chambers, Londonas, 2002

KITI ŠALTINIAI:

1. [žiūrėta 2020-02-04] – internetė: <https://www.britannica.com/biography/Erwin-Piscator>
2. [žiūrėta 2020-02-07] – internetė: <https://www.britannica.com/biography/Bertolt-Brecht>