

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

Kamilė Galkutė

**Skirtingų vaidmenų kūrimo ir atlikimo įtaka aktoriaus psichofizinei būsenai
posthumanizmo idėjų kontekste. Spektaklio „Vegetacija“ atvejis.**

Meninis tyrimas

Teorinės dalies vadovė dr. doc. Ramunė Balevičiūtė
Teorinės dalies konsultantė dr. doc. Agnė Jurgaitytė – Avižinienė
Praktinės dalies vadovė Monika Valkūnaitė

Vilnius, 2020

LIETUVOS MUZIKOS IR TEATRO AKADEMIJA

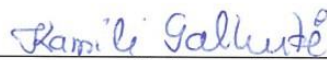
SAŽININGUMO DEKLARACIJA DĖL TIRIAMOJO RAŠTO DARBO

2020 m. Birželio 9 d.

Patvirtinu, kad mano tiriamasis rašto darbas „Skirtingų vaidmenų kūrimo ir atlikimo įtaka aktorius psichofizinei būsenai posthumanizmo idėjų kontekste. Spektaklio „Vegetacija“ atvejis.“ 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.


(Parasas)


(Vardas, pavardė)

Santrauka

Šio meninio tyrimo objektas – XXI amžiaus „sintetinio“ (sintetinis - (gr. synlhetikos) pagrįstas sinteze; sudarantis įvairių elementų vienovę) aktorius psichofizinė būseną, kai jis kuria ir atlieka vaidmenį, vadovaudamasis jau įgytų vaidybos įrankių bei augalų gyvavimo principų sinteze.

Tokią neįprastą meninę praktiką, kai įgytus vaidybos technikos įgūdžius siekiama sintetinti su mokslo, o šio tyrimo atveju botanikos, mokslo žinių elementais, paskatino vis dažniau pasireiškiančios posthumanizmo filosofijos idėjos šiuolaikiniame teatre, skatinančios kūrėjus analizuoti ne tik žmogiškųjų, bet ir tarprūšinių gyvybių santykius.

Meninis tyrimas yra skirtas ištirti aktorius psichofizinę būseną, kai jis veikia scenos vyksme ir vadovaujasi ne humanistiniu mąstymu, kurio matas yra žmogus, o posthumanistinėmis idėjomis, kurios taikomos scenoje: aktorius scenoje veikia ne kaip „centras“, o kaip vienas iš elementų, sąveikaujančių tarpusavyje; personažus aktorius kuria ir atlieka, naudodamas ne tik jau įgytus vaidybos įrankius, bet ir botanikos mokslo žinias, tokiu būdu apjungiant žmogiškąją ir nežmogiškąją pasaulį kūrybiniame procese.

Summary

The object of this art research is the psychophysical state of a 21st century “synthetic” (synthetic - (gr. synlhetikos) based on synthesis; forming the unity of various elements) actor, when he creates and performs roles based on the synthesis of already acquired acting tools and plant life principles. Such an unusual artistic practice, where the acquired acting technique skills are sought to be synthesized with elements of a botany science, was encouraged by the increasingly common ideas of a posthumanism philosophy in a contemporary theater.

This research is designed to explore an actor's psychophysical state when he acts on stage and is guided not by humanistic thinking, measured by man, but by posthumanist ideas that are applied on stage: the actor acts on stage not as a "center" but as one of the elements interacting with each other; characters are created and performed by the actor, using not only the already acquired acting tools, but also the knowledge of botany science, thus combining the human and inhuman worlds in the creative process.

TURINYS

IVADAS

1. POSTHUMANISTINIAME TEATRE VEIKIANČIO AKTORIAUS DARBO SPECIFIKA

- 1.1. „Sintetinis aktorius.“ Sąvokos apibrėžimas.
- 1.2. „Įsivaizduojamybės“ sampratos svarba.
- 1.3. Augalas kaip scenos dalyvis ir partneris. Juslės.
- 1.4. Fenomenologinis žiūros taškas.

2. IŠSIAIŠKINTOS DARBO SPECIFIKOS TAIKYMAS SPEKTAKLIO „VEGETACIJA“ REPETICIJOSE, PASIRUOŠIMAS PSICHOFIZINĖS BŪSENOS TYRIMUI

- 2.1. Spektaklio „Vegetacija“ pjesės medžiagos atrankos etapas
- 2.2. Lee Strasbergo vaidybos technikos pritaikymo etapas
- 2.3. Augalų vegetacijos taisyklių pritaikymo vaidyboje etapas
- 2.4. Augalų vegetacijos taisyklių pritaikymas spektaklio dramaturgijoje, scenografijoje, šviesų dailėje, muzikoje

3. GAUTŲ REZULTATŲ ANALIZĖ

- 3.1. Meninio tyrimo metodinės priemonės aktoriaus psichofizinei būsenai ištirti
- 3.2. Psichofizinės būsenos rodiklių analizė, kai taikoma tik Lee Strasbergo vaidybos technika
- 3.3. Psichofizinės būsenos rodiklių analizė, kai tarpusavyje sąveikauja vaidyba ir augalų vegetacijos taisyklės
- 3.4. Psichofizinės būsenos rodiklių analizė, kai tarpusavyje sąveikauja aktoriaus vaidyba, vegetacijos taisyklės ir žiūrovai

4. IŠVADOS IR REKOMENDACIJOS

5. LITERATŪROS SĄRAŠAS

6. PRIEDAI.

IVADAS

Viena pagrindinių aktoriaus užduočių – tarpininkavimas tarp pjesės, kino scenarijaus ar kitokio tipo kūrinių charakterio ir žiūrovo. Aktorius „transliuoja“ reikiamą personažo energiją, būdo savybes, emocijas, reikalingas kūrybinio darbo idėjai ar režisieriaus sumanymui. Iki jau matomo rezultato scenoje ar ekrane, vyksta personažo kūrimo dirbtuvės, kurias kiekvienas aktorius supranta kitaip, dėl skirtingų vaidybos mokyklų, prigimtinių būdo savybių, įpročių bendraujant su režisieriumi, vaizduotės pajėgumo. Tačiau, kad ir kaip skirtingi aktorių darbo modeliai, vyrauja vienas bendras proceso požymis - personažo emocijų, charakterio savybių nagrinėjimas ir įsisavinimas.

Personažo kūrimo, o po to jau ir atlikimo procesuose aktorius nagrinėja dramaturginiame kūrinyje išrašytas veikėjų būsenas ir savo emocijų skalę pritaiko personažo kūrime, vėliau atlikime. Aktorių darbo instrumentas yra jų pačių kūnas, emocijos, mintys, todėl kuriant personažą, turintį skirtingą gyvenimo patirtį, mąstymo modelį ir kitokias būdo savybes, kinta paties aktoriaus psichoemocinė ir fiziologinė būsena.

Psichologės Elly A. Konijn knygoje „Acting emotions“ aprašomi psichologiniai, medicininiai tyrimai, įrodantys, jog aktoriaus psichoemocinė ir fiziologinė būsena kinta priklausomai nuo vaidybos. Psichologė nagrinėja aktoriaus patiriamas emocijas scenoje. Vienas iš jos aprašytų moksliniu požiūriu ištirtų atvejų, kai olandų aktorei skirta užduotis skaityti melancholiškos nuotaikos monologą, o tyrėjai stebėjo moters širdies pulso efektyvumą. Tyrimo metu užfiksuoti rezultatai: jos spaudimas pakilo iki 180 dūžių per minutę, kai vidutiniškai ramaus žmogaus spaudimas siekia 60 dūž./min, o šokančio parašiotu- 140 dūž./min.

Kitas mokslinis darbas, tiriantis vaidybos poveikį aktoriaus psichofiziologinei būsenai atliktas bendradarbiaujant LSMU IR LMTA mokslo įstaigoms, kai dvidešimt vienas tyrimo dalyvis, studijuojantis vaidybos bakalaurą (amžius 19-21, 9 merginos, 12 vaikinių), gavo užduotį skaityti dramaturgo Viljamo Šekspyro kūrinio „Makbeto“ ištrauką. Tyrimo metu taip pat matuotas širdies pulsas, kompleksiskumo kreivės rodikliai ramybės metu ir kai aktoriai jau skaitė duotus kūrinius. Rezultatai: aktoriams skaitant užfiksuotos minimalaus kompleksiskumo kreivės, 175 dūž./min kraujo spaudimas. Šie rodikliai lemia didesnę emocinę susijaudinimą, polinkį susitapatinti su personažu. Taip pat dar iki atlikto tyrimo nustatyta, jog 48% dalyvių pasireiškė vidutinio stiprumo depresijos simptomai ir net 52% labiau išreikšti nerimo simptomai.

Ligšiolinis ištirtumas, taip pat kognityvinės neurologijos mokslo tyrinėjimai patvirtina vaidybos metu reiškiamų emocijų poveikį aktoriaus psichoemocinei ir fiziologinei būsenai.

Šie tyrinėjimai yra atspirties taškas aktoriaus psichofizinės būsenos tyrimą praplėsti, nes minėti kognityvinės neurologijos mokslo darbai buvo atliekami praleidžiant kelis svarbius faktorius: aktorių psichofizinė būsena stebima specialiai tyrimui skirtoje vietoje, o ne spektaklio metu, kai dalyvauja ir žiūrovai, groja vyksmo muzika, egzistuoja objektai scenoje, šalia veikia kiti kolegos aktoriai. Taip pat šių tyrimų metu buvo naudojamos klasikinio tipo pjesių ištraukos, kuriose vyrauja žmonių tarpusavio santykių ir vertybių temos, kai tuo tarpu šių dienų teatre pastebima tendencija plėsti žiūros tašką ir kalbėti bei kurti apimant ne tik žmogiškąsias, bet ir gyvūnų, augalų, grybų pasaulių nuostatas: „Kai kurios šiuolaikinės meninės praktikos sąmoningai pasitelkia hibridines sąveikas, kurių šviesoje modernioji gamtos ir kultūros sritis, o kartu ir žmogaus bei nežmogiškumo santykis galėtų būti įvertinti naujais parametrais.“¹

Nomedos ir Gedimino Urbonų meninė ir mokslinė praktika „Psichotropinis namas: Ballardo technologijų zooetikos paviljonas“, kurioje analizuojamas grybų ir žmonių santykis, Čilės dramaturgės kompozitorės ir režisierės Manuela Infante spektaklis „Realismus“, kuriame tirama scenoje esančių geometrinių figūrų įtaka aktorių veikimui, iš Suomijos kilusios menininkės Kira O'Reilly video dokumentacija „Užmiegant su kiaule“, kurioje fiksuojamos naminio gyvulio ir žmogaus gyvenimo susilieėjimas – tai tik keletas pavyzdžių, kuriuose menininkai mokslines žinias supina su kūrybinėmis technikomis, šios sąrangos katalizuoja viena kitos transformacijas ir pagrindžia naujas posthumanizmo filosofijos idėjas. Posthumanistinėse meninėse praktikose siekiama nagrinėti žmogiškojo ir nežmogiškojo pasaulio santykius, atmetant žmogaus kaip centro poziciją: „Posthumanistinėje būklėje kvestionuojama pati perskyra tarp žmogiškosios ir nežmogiškosios plotmių: antropocentrizmas keičiamas biocentrizmu, kitaip tariant, siekiama apsvarstyti pačią gyvybę, kuri nebūtinai yra tik žmogiška.“² Jau išmoktos menininko kūrybos technikos dalyvauja sintezėje su mokslinėmis žiniomis ir taip kuriama nauja meno realybė, kurioje aktualus ne kažkuris vienas elementas, o veikiau šių elementų tarpusavio sąveikos: „<...>

¹ Sabolius, Kristupas. (2018). *Materija ir vaizduotė. Hibridinė kūryba tarp meno ir mokslo*. 112-113 psl.

² Žukauskaitė, Audronė. (2016-03-06). *Posthumanistinė būklė*. [žiūrėta 2020-04-25] Prieiga per internetą: <http://doxa.lt/posthumanistine-bukle/>

posthumanizmo implikuojamas subjektas yra reliacinis, santykinis, nusakomas ne esmės/tapatybės, bet daugybės skirtumų ir heterogeniškų jungčių.³

Posthumanistines menines praktikas filosofas Kristupas Sabolius siūlo tirti kaip skirtingų elementų tinklus, kuriuose menininkas, o konkrečiai šio meninio tyrimo atveju aktorius, yra vienas iš tinklo dalyvių, kuris tarpusavyje sąveikauja su kitais: „Tokia nuostata ne tik išcentruoja žmogaus proto padėtį, bet ir užklausia apie racionalumo hierarchinę prigimtį. Jeigu patys esame nuolat koreguojamas, besitransformuojantis sąsajų tinklas, kurio pradžia negali būti apribota kūno kontūrais, kuriame centras yra išsisklaidęs, tuomet savastis tėja viena iš galimų materijos santykių konsteliacijos fazijų.“⁴ Posthumanistiniame teatre aktoriui keliami nauji iššūkiai: jau išmokus vaidybos technikos įrankius sintetinti su mokslo žiniomis, scenoje būti sąmoningam ne tik kitų aktorių, bet ir objektų įtakoms, atsisakyti centrinės veiksmo pozicijos, kitaip tariant įgyti sintetinio aktoriaus statusą. Šie aktoriaus darbo pokyčiai posthumanistiniame teatre skatina naujai ištirti ir užfiksuoti aktoriaus psichofizinės būsenos rodiklius, nes jis veikiamas ne tik dramaturginio teksto, bet ir nežmogiškosios gyvybės, kitų aplinkos veiksnių, kurie ligšioliniuose tyrimuose buvo ignoruoti: „Žmogus – nors tai įsisisamoninama retai ir tik specializuotuose kontekstuose – jau yra simbiotinė būtybė. Todėl etinis perorientavimas yra veikiau aktas pagarbos tam, kas buvo nuvertinta arba nebuvo vertinama apskritai.“⁵

Šiame meniniame darbe bus siekiama ištirti aktoriaus psichofizinę būseną, kai jis dalyvauja žmogaus ir augalo sąveikų tinkle. Dramaturgė, kompozitorė ir režisierė Manuela Infante pjesėje „Vegetacinė būklė“ bando pritaikyti augalų vegetacijos taisykles teatro scenoje ir tokiu būdu kuria augalo ir aktoriaus dialogą. Svarbu paminėti, jog žmogaus ir augalo pozicijos šioje pjesėje yra lygiavertės, viena kitą papildančios – pasakojama žmonių istorija pritaikant augalų vegetacijos taisykles. Ši sąranga skatina iš naujo nustatyti aktoriaus psichofizinės būsenos parametrus būtent tokio proceso metu, nes botanikos mokslo žinios pritaikomos aktoriaus vaidyboje, scenoje eksperimento metu stovės tikri augalai, kurie taip pat gali veikti aktorių, atsižvelgiant į mokslinius tyrimus, atliktus japonų imunologo, miško medicinos eksperto dr. Qing Li, įrodančių, jog buvimas tarp augalų mažina stresą, kraujospūdžio rodiklius.⁶

³ Žukauskaitė, Audronė. (2016-03-06). *Posthumanistinė būklė*. [žiūrėta 2020-04-25] Prieiga per internetą: <http://doxa.lt/posthumanistine-bukle/>

⁴ Sabolius, Kristupas. (2018). *Materija ir vaizduotė. Hibridinė kūryba tarp meno ir mokslo*. 119 psl.

⁵ Ten pat, p. 115

⁶ Li, Qing. (2018). *Miško maudynės. Shinrin-yoku. Apie gydantį gamtos poveikį žmogui*.

Taigi, ligšioliniai aktorius psichofizinės būsenos tyrimai bei naujai besiformuojančios posthumanizmo filosofinės krypties idėjos, vis dažniau apčiuopiamos šiuolaikiniame teatre, skatina mąstyti apie aktorius poziciją tokioje situacijoje: kaip jaučiasi aktorius, kai spektaklio tema apima daugiau nei žmogiškąjį pasaulį? Ar tai turi įtakos jo darbui ir įpročiams, kai vaidybos mokykla ir įgytos žinios dažniausiai apima tik tradicinę humanistinių idėjų sampratą? O gal mokslo ir meno simbiozė kaip tik yra naudinga aktorius darbo procesui, emocijų raiškai ir jo jausenai? Šie klausimai skatina sukurti panašaus tipo meninę praktiką ir jos metu įvykdyti šį išsikeltą tikslą:

Išsiaiškinti kaip posthumanistinių idėjų teatre vaidmenų kūrimo ir atlikimo procesai veikia aktorius psichofizinę būseną.

Šiam tikslui pasiekti reikės įvykdyti tokius uždavinius:

- 1) Išsiaiškinti ir apibrėžti posthumanistiniame teatre veikiančio aktorius darbo specifiką
- 2) Šią darbo specifiką pritaikyti spektaklio „Vegetacija“ repeticijose
- 3) Fiksuoti ir analizuoti aktorius psichofizinės būsenos rodiklius proceso metu
- 4) Pateikti meninio tyrimo išvadas ir rekomendacijas.

1. POSTHUMANISTINIAME TEATRE VEIKIANČIO AKTORIAUS DARBO SPECIFIKA

1.1. „Sintetinis aktorius.“ Sąvokos apibrėžimas

Norint ištirti, kaip aktoriaus emocinę ir fizinę būseną veikia skirtingų personažų kūrimo ir atlikimo procesai veikiant posthumanistinių idėjų teatre, pirmiausia būtina išsiaiškinti aktoriaus darbo įrankius, reikalingus kuriant personažus posthumanistinių idėjų kontekste. Aprašyti įrankiai bei tinkamos sudarytos sąlygos aktoriui veikti, suteiks aktorės psichofizinės būsenos tyrimui aiškumo. Pirmiausia, posthumanistinių idėjų teatre kinta aktoriaus statusas. Šiam pokyčiui apibūdinti puikiai tinka teatro režisierės ir pedagogės Olgos Lapinos teatro meno (vaidybos) magistro studijų paskaitų ciklo „Šiuolaikiniai aktorių ugdymo metodai“ metu išsakytas apibrėžimas: „XXI amžiaus aktorius yra sintetinis. Čia aktoriaus profesionalumas ir technika yra jau savaime suprantami. Toks aktorius yra idėjų generatorius, dalyvaujantis dialoge su mokslo pasauliu, pats gebantis režisuoti ir rašyti.“⁷ Šis apibūdinimas tarsi praplečia žiūros tašką, aktorius tampa ne tik teatro, bet ir keletą sričių apimančio kūrybinio lauko dalyviu, jis tampa multifunkciškas. Multifunkciško, mokslo ir teatro sintenzę kuriančio menininko pavyzdys Lietuvoje – Paulius Markevičius. Jis ne tik vaidina teatro scenose, filmų aikštelėse, bet ir režisuoja spektaklius, kuriuose naudojamos tam tikros srities mokslo šakų žinios. Šio kūrėjo spektaklis „Dalykai“ yra inspiruotas išklausyto kvantinės fizikos paskaitų ciklo: „Spektaklyje istoriniai įvykiai ir veikėjai patalpinami į kvantinę erdvę. Persipinančios laiko, dramos, šviesos ir garso analizės bei veikėjų istorijos nukelia stebėtojus į siurrealistinę tikrovę, kur įprasti dėsniai tampa utopiniais, o kvantinės teorijos - kasdienybė.“⁸ Spektaklyje nėra tradicinių personažų, aktoriai įvardijami kvantais – energijos laukais. Tokiu būdu kvestionuojama humanizmo idėja, kai „<...> humanizmas suvokiamas kaip normatyvinis mąstymas, kurio matas yra žmogus.“⁹ Siekiama apsvarstyti gyvybę, kuri nebūtinai žmogiška. Spektakliuose, teatro srities vyksmuose, kuriuose dirba sintentinis aktorius, centru tampa ne žmogus, o santykis tarp žmogaus ir kitų gyvybės formų, taip diktuojama posthumanizmo samprata: „Tuo tarpu posthumanizmas atsisako antropocentrizmo ir žmogaus išskirtinumo ideologijos.

⁷ Asmeniniai 2019 metų paskaitų užrašai

⁸ Spektaklio „Dalykai“ aprašymas: <https://www.mmlaboratorija.lt/spektakliai/dalykai> [žiūrėta: 2020-04-25]

⁹ Žukauskaitė, Audronė. (2016-03-06). *Posthumanistinė būklė*. [žiūrėta 2020-04-25] Prieiga per internetą: <http://doxa.lt/posthumanistine-bukle/>

Posthumanizmas remiasi tam tikru biologiniu tęstinumu, kuriame dingsta perskyra tarp žmogiškosios ir nežmogiškosios gyvybės formų.“¹⁰ Toks naujas suvokimas gali sugluminti aktorių, nes scenos partneriu tampa ne tik žmogus, bet ir nežmogiškoji gyvybė: augalas, šviesa, gyvūnas, daiktas. Tokiu atveju aktorius skatinamas naujai suvokti scenoje patiriamas įtakas: ne tik žmogus, bet ir objektas scenoje yra veiksmą kuriantis partneris, šiam požiūriui galima taikyti fiziko N. Bohro pasiūlytą kvantinės fizikos įžvalgą, „kad bet kuri dalelė tuo pat metu yra ir banga.“¹¹ Šios posthumanistinės filosofijos įtakos teatre aktorių skatina ne tik kvestionuoti jau susiformavusius požiūrio taškus įvairiomis temomis, bet ir atkreipti dėmesį į asmeninius vaidybinius darbo įrankius ir juos pritaikyti esamoje situacijoje. Kituose skyriuose aptariami sintetinio aktoriaus darbo įrankiai ir požiūrio taškai, būtini tam, kad darbas posthumanistinės idėjas nagrinėjančiame teatro vyksme būtų kuo našesnis ir aktoriaus psichofizinės būsenos stebėjimai tokiame procese būtų kuo tikslesni.

1.2. „Įsivaizduojamybės“ sampratos svarba

Norint scenoje įgalinti aktoriaus ir nežmogiškosios gyvybės, o šio tyrimo atveju augalo, partnerystę, būtina pabrėžti ir svarbą suteikti aktoriaus vaizduotės veiklai. Lietuvos filosofas ir rašytojas Kristupas Sabolius, nagrinėdamas ir aptardamas meno kūrinius, kuriuose sąveikauja skirtingos gyvybės rūšys, pabrėžia, jog tokia sąjungą įveiksminti ir stebėti įmanoma tik vaizduotės pagalba: „Nors vaizduotei ir neįmanoma būti iki galo laisvai, tik ji padeda įsisamontinti laisvės impulsą – leisdama kintamumą ir variacijas, ji išmėgina nusėdusias struktūras ir atskleidžia tai, kas galėtų būti vadinama pertrūkio jėga, kuri ne tik leidžia, bet kartu ir verčia atsisakyti to, kas iš pirmo žvilgsnio neabejotina“¹². Toks neįprastas veiksmas, kai objektui scenoje priskiriamas partnerio statusas ir įgalinama sąlyga, jog nežmogiška materija daro įtaką, aktoriui gali atrodyti nepriimtinas, neveiksnius, abejotinas. Vaizduotė šioje situacijoje suteikia galimybę bei aktoriaus prote ir širdyje įprasmina tai, kas iš pirmo žvilgsnio neįmanoma: „Taigi, įsivaizduojamybė čia veikia kaip apytikslis galimų scenarijų mediatorius, kuris priartina tai, kas dar nežinoma ir nesuprasta.“¹³ Vaizduotės panaudojimas šiame procese ne tik įgalina objekto ir žmogaus sąjungą,

¹⁰ Žukauskaitė, Audronė. (2016-03-06). *Posthumanistinė būklė*. [žiūrėta 2020-04-25] Prieiga per internetą: <http://doxa.lt/posthumanistine-bukle/>

¹¹ Sabolius, Kristupas. (2018). *Materija ir vaizduotė. Hibridinė kūryba tarp meno ir mokslo*. 33 psl.

¹² Sabolius, Kristupas. (2013). *Įsivaizduojamybė*. 140 psl.

¹³ Sabolius, Kristupas. (2018). *Materija ir vaizduotė. Hibridinė kūryba tarp meno ir mokslo*. 123 psl.

bet ir pačiam aktoriui tokiu būdu kuriamas ryšys yra patikimas ir tampa tikrovišku: „Kai pats santykis su rezistentiška aktualybe reikalauja įveikos, vaizduotės modifikacija kaip tikėjimo modifikacija virsta tikrovės modifikacija.“¹⁴

Norint įvertinti tokiam procese dalyvaujančio aktoriaus psichofizinę būseną, būtina suprasti, jog tokio tipo partnerystė scenoje turi būti kuriama keliais etapais. Pirmiausia, aktorius turi išanalizuoti nežmogiškosios gyvybės gyvavimo ypatumus – rinkti mokslinius faktus, fiksuoti specifines savybes, polinkius. Kitaip tariant, nežmogiškąją gyvybę suvokti ne kaip eilinį daiktą, bet kaip gyvą ir sąmoningą, savo charakterį turintį organizmą. Toks sąmoningai suformuotas aktoriaus požiūris į nežmogiškąją gyvybę tampa atskaitos centru vaizduotei: „Du pasauliai, įsivaizduojamasis ir realusis, yra sudaryti iš tų pačių objektų. Varijuoja tik šių objektų sugrupavimo ir interpretavimo būdai. Ir būtent sąmonės požiūris įsivaizduojamą pasaulį prilygina realybės visatai (Sartre 2005: 46-47).“¹⁵ Kitaip tariant, nauja aktoriaus interpretacija apie scenoje esantį objektą suteikia sąlygas vaizduotei įgalinti skirtingų materijų partnerystę ir kurti naują realybę scenoje, taip naujai paveikiant aktoriaus psichiką ir jusles.

Kitas svarbus šio tyrimo aspektas, kurį privalo įsisavinti tiek dalyvaujantis aktorius, tiek praktinį darbą stebintys žiūrovai, yra procesą įgalinanti fikcijos sąvoka. Jau minėtas filosofas Kristupas Sabolius pabrėžia fikcijos svarbą tarprūšiniuose darbuose. Savaimė suprantama, jog augalų, gyvūnų, grybų mąstymas žmogui visuomet bus fikcija – žmonės gali tik apytikriai nutuokti ar įsivaizduoti kaip tiksliai tarpusavyje komunikuoja ir apskritai egzistuoja šių nežmogiškų pasaulių atstovai. Tačiau, būtent įsivaizduojamas ir kuriamas neįmanomas fikcinis ryšys suteikia progą naujai įvertinti jau nusistovėjusias normas: „Fikcija čia yra tai, kas įgalina peržengimo veiksmą, įkuriančią tranzitinę eksperimentavimo zoną, kuri savo ruožtu nenumato reprezentatyvių rezultatų, bet aktyvina konkrečius procesus.“¹⁶ Tokia kuriama fikcija scenoje įprasmina aplinką, kurioje tiek aktorius, tiek žiūrovas susiduria su realiai neįmanomu, bet vaizduotės pagalba, galimu ryšiu.

Taigi, tokiam kūrybiniame procese, kuriame nagrinėjama tarprūšinė partnerystė, aktorius išgyvena naujas patirtis: jau išmoktas technikas, mąstymo įpročius sintetina su moksinėmis

¹⁴ Sabolius, Kristupas. (2012). *Įnirtingas miegas. Vaizduotė ir fenomenologija*. 120 psl.

¹⁵ Sabolius, Kristupas. (2009-01-01) *Vaizduotė, spontaniškumas ir kitybė*. [žiūrėta 2020-04-20]

Prieiga per internetą:

https://www.academia.edu/27199926/Vaizduot%C4%97_Spontani%C5%A1kumas_Ir_Kityb%C4%97

¹⁶ Sabolius, Kristupas. (2018). *Materija ir vaizduotė. Hibridinė kūryba tarp meno ir mokslo*. 122 psl.

žiniomis, naujai įvertina nežmogiškąjį pasaulį ir susipažįsta su fikcijos sąlyga scenoje. Šie nauji patyrimai yra dalis veiksmų, veikiančių aktorius emocinį, fizinį, psichologinį būvį.

1.3. Augalas kaip scenos dalyvis ir partneris. Juslės.

Šiame meniniame tyrime fiksuojama ir analizuojama aktorius psichofizinė būseną, kai jis, pasitelkęs mokslo žinių apie augalus ir vaidybos žinių sintezę, kuria vaidmenį spektaklyje „Vegetacija“. Jau minėtos posthumanistinės idėjos įgalina sąlygą, jog šio meninio tyrimo praktinio darbo metu siekiama išcentruoti žmogaus poziciją – žmogiškoji būtybė nėra pagrindinis matas. Tokiu atveju tyrime dalyvaujantis aktorius turi naujai interpretuoti nežmogiškosios gyvybės, o šio tyrimo atveju augalo, būvį; kad aktorius ir augalas taptų lygiaverčiais partneriais scenoje, aktoriui būtina pačiam sau įrodyti, jog augalas yra ne tik gyvas, bet ir sąmoningas organizmas – gebantis matyti, jausti, komunikuoti. Tik pakeitęs požiūrio tašką, aktorius gebės įtikinamai suvaidinti ir sukurti augalo ir žmogaus naują realybę scenoje: „Vienintelis šaltinis, kuriuo remdamiesi galime vieną ar kitą objektą priskirti atitinkamai tikrovės ir vaizduotės nomenklatūros daliai, yra pati sąmonė.“¹⁷

Senovės graikų filosofas Aristotelis savo raštuose augalus apibūdino tokiais epitetais: „primityvią sielą turintys“; „tarp gyvo ir negyvo“; „turintys vegetacinę sielą, nes jiems trūksta judėjimo ir jie nejaučia“.¹⁸ Toks požiūris, kai augalai laikomi primityviomis gyvybės formomis, XXI amžiuje yra kvestionuojamas ir net kritikuojamas įvairių mokslinių tyrimų išvadų. Stefano Mancuso, augalų neurobiologas, neigia šias susiformavusias nuostatas ir įvardija augalus kaip sąmoningus organizmus – savo TEDx paskaitoje „Are plants conscious?“ jis teigia, jog veikiami *aklumo augalams*, nuvertiname šios gyvių karalystės gebėjimus. Nuostatą, jog augalai nejuda jis paneigia pateikdamas paprastojo dalgučio (*Erodium cicutarium*) pavyzdį, kai veikiamos drėgmės, šio augalo sėklos sugeba įsiskverbti į dirvožemį judėjimo pagalba; jautrusis musėkautas (*Venus Flytrap*) sugeba išskirti vabzdžius viliojantį nektarą lapo šeriškuose danteliuose ir staigiu judesiu suskleisdamas lapą, pagauti

¹⁷ Sabolius, Kristupas. (2009-01-01) Vaizduotė, spontaniškumas ir kitybė. [žiūrėta 2020-04-20]

Prieiga per internetą:

https://www.academia.edu/27199926/Vaizduot%C4%97_Spontani%C5%A1kumas_Ir_Kityb%C4%97

¹⁸ [TED]. (2010-10-13) Stefano Mancuso: The roots of plant intelligence. [žiūrėta 2019-10-01]. Prieiga per internetą: <https://www.youtube.com/watch?v=AIfwFLDXFyQ&t=189s>

vabzdį. Taip pat paskaitoje Mancuso nagrinėja sąmoningumo sąvoką ir kelia klausimą, ar ji galioja augalų karalijai. Pirmiausia augalų neurobiologas apibrėžia sąmoningumo sąvoką: „Sąmoningumas – tai gebėjimas formuoti save, atsižvelgiant į santykį su erdve; su kitais; į ryšį su laiku“.¹⁹ Kad įrodytų augalų santykį su erdve, jis pasitelkia mokslinio tyrimo vaizdo įrašą, kuriame pupelė (*Phaseolus*) yra sąmoninga šalia esančio stulpo-atramos buvimui ir vijoklinėmis šakomis siekia šios atramos. Tai, jog augalai yra sąmoningi ne tik šalia esantiems objektams, bet ir kitiems augalams, Mancuso įrodo kitu panašios stilistikos vaizdo įrašu: dabar jau dvi pupelės pasodintos šalia stulpo-atramos ir konkuruodamos siekia atsiremti; kai vienai iš pupelių pavyksta, pralaiminčioji nusileidžia ir ieško alternatyvos – keičia savo vijoklinių šakų padėtį. Kitas tikslus pavyzdys, jog augalai sąmoningi kitų augalų atžvilgiu – parazituojančio dobilinio branto (*Cuscuta trifolli*) gebėjimas pasirinkti. Vaizdo įrašė rodoma, kaip dobilinis brantas, pasodintas tarp pomidoro ir kanapės kurį laiką renkasi judėdamas ratu, kol galiausiai pasirenka parazituoti pomidorą, palankesnę stiebo struktūrą prisitvirtinti turintį augalą. Stefano Mancuso užbaigia paskaitą įrodydamas, jog augalai yra sąmoningi laike: „Augalai turi gebėjimą mokytis ir įsiminti išmoktas žinias.“²⁰ Pateikiamas pavyzdys, kai jautrioji mimoza (*Mimosa Pudica*) bėgant laikui buvo išmokyta nebesuskleisti lapų, kai stimulus yra nepavojingas (eksperimentas buvo atliekamas pasitelkus skirtingų spalvų šviesas ir chemikalus) ir šias žinias įsiminti net keturiasdešimčiai dienų. Pasitelkiant šias naujas žinias apie sąmoningumą, augalo statusas ir aktoriaus požiūris į šią nežmogiškąją gyvybę kinta. Aktoriui būtina sąmoningai suvokti, jog augalas nėra primityvus, nes tik tokiu būdu ateities kūrybinis darbas bus našus ir pagrindžiantis jau minėtą posthumanistinę sampratą. Vaizduotė veikia ne tik sąmonės požiūris į tam tikrą objektą, bet ir jusles dirginantys impulsai: „<...> įvairūs patyrimo būdai savaime yra veiksniai, formuojantys mūsų akiraityje išskylančių objektų pavidalus.“²¹ Žvelgiant iš fenomenologinės perspektyvos tai reiškia, jog konkretūs su augalų pasauliu susiję kvapai, garsai, vaizdai, paviršiai scenoje gali turėti įtakos aktoriaus vaizduotei. Kristupo Saboliaus knygoje „Įnirtingas miegas. Vaizduotė ir fenomenologija“ aprašomos *silpnosios pamėklės* dar įvardijamos kaip lengvos haliucinacijos, kai tam tikras

¹⁹ [TEDx Talks]. (2015-03-05) Are plants conscious? | Stefano Mancuso | TEDxGranVíaSalon. [žiūrėta 2019-10-01]. Prieiga per internetą: <https://www.youtube.com/watch?v=gBGt5OeAQFk&t=198s>

²⁰ Ten pat.

²¹ Sabolius, Kristupas. (2012). *Įnirtingas miegas. Vaizduotė ir fenomenologija*. 75 psl.

dirgiklis (vaizdas, kvapas, paviršius, skonis) sukelia asociacijas vaizduotėje ir veikia jusles: „Jas geriausia apibūdinti kaip tam tikrą į- eskizavimą (*Einzeichnung*), kurį vaizduotė atlieka intuityviai duoto jausmo srityje.“²² Elementarus tokios silpnosios pamėklės pavyzdys – matomas vaizdas, kuriame žmogus valgo citriną. Toks reginys veikia stebintojo uoslę, skonio receptorius. Atvirkštinis variantas, kai impulsas juslei, šiuo atveju klausai, sukelia vaizdinį – skambutis telefonu. Tik pakėlus ragelį ir išgirdus balsą, vaizduotėje pradeda formotis pašnekovo atvaizdas. *Silpnųjų pamėklių* prototipai naudojami ir šiame meniniame tyrime: aktorių kūrybinio darbo metu veiks augalo lapo fraktalai, naudojami scenografijoje, bukojo kisparsio (hinoki) eterinis aliejus, natūralūs gamtos garsai muzikos įrašuose. Tokios augalų karalių primenančios silpnosios pamėklės yra impulsai geriau įsivaizduoti augalą kaip partnerį ir būti labiau veikiamam jo buvimo: „Paradoksalu, bet būtent šie blyškūs įsivaizdavimai garantuoja tikresnį tikrovės pajutimą.“²³ Tokiu būdu užtikrinamas poveikis aktoriaus sąmonei, vaizduotei, kūnui iš išorės; ne tik pats aktorius sintetina mokslo ir vaidybos žinias keisdamas požiūrį į augalą, bet yra veikiamas išorinių dirgiklių, sukeliančių jame netikėtas reakcijas; taip galutinai įtvirtinama nuostata, jog aktorius nėra centras, o vienas iš sintezės dalyvių.

1.4. Fenomenologinis žiūros taškas

Šio meninio tyrimo metu praktinio darbo metu fiksuojama aktoriaus psichofizinė būseną, kai jis nebėra centras – aktoriaus emocijas ir vaidybą scenoje veikiama tiek tradicinių įtakų (kito aktoriaus impulsai, žiūrovų buvimo energija), tiek nežmogiškosios gyvybės-augalo, ir jau minėtų *silpnųjų pamėklių* egzistavimas. Suvokti ir tinkamai suprasti kaip aktorių veikia tokios įtakos, būtina pabrėžti fenomenologinio žiūros taško svarbą šiame procese.

Kai jau atliktas pirmasis darbo etapas – išanalizuotos mokslinės žinios apie augalą suteikia jam sąmoningos būtybės statusą ir tampa atskaitos centru vaizduotei – antrajame etape aktorius turi laikytis fenomenologinės nuostatos, jog scenos vyksmo metu nebėra paskirų objektų, zonomis ar dalimis suskirstytų erdvių. Aktorius tinkamai savo emocijas ir fizinę būseną suvokti galės tik tuomet, kai scenos vyksmą patirs kaip sintetinį lauką: „Suvokimas nėra pasaulio mokslas, netgi ne aktas, tam tikras pozicijos priėmimas, tai-fonas, kuriame skleidžiasi ir kurį numato visi aktai.

²² Sabolius, Kristupas. (2012). *Įnirtingas miegas. Vaizduotė ir fenomenologija*. 95 psl.

²³ Ten pat, p. 96

Pasaulis nėra objektas, kurį aš užvaldau, turėdamas savo rankose konstitucijos dėsnį, tai-visų mano minčių ir visų mano aiškių suvokimų natūralis terpė ir laukas.“²⁴ Aktorius, dalyvaudamas mokslo ir meno sintezėje, turi suvokti, jog yra tik vienas iš kūrybinio lauko tinklo dalyvių, o ne jo centras. Kiekvienas nors ir labai mažas pakitimas bendrame repeticijų ar spektaklio vyksmo lauke turi įtakos ir veikia lyg banga visą kūrybinį procesą. Scenos aikštelės kaip bendro sintezių lauko matymas yra sąlyga jau minėtoms posthumanizmo, įsivaizduojamybės ir fikcijos pozicijų išpildymui.

Kūrybinis procesas ne tik matomas kaip vientisas skirtingų įtakų laukas, šiame procese išnyksta užbaigtumo sąvoka. Svarbesnis tampa ne skirtingų spektaklio dalių (augalo, aktoriaus, scenografijos detalių, šviesų dailės, muzikinės kompozicijos) suma ir galutinis rezultatas, o veikiau šių dalių tarpusavio sąveika: „Šitaip suprantamas kūnas savo ruožtu yra tiesioginė atvira prieiga prie pasaulio: sekant intencines gijas, kuo glaudžiausiai rišančias fenomeninį kūną su visa kuo, kas jį supa, aptinkama objektų, daiktų visuma, o esmiškai dvipolių fenomenų laukas.“²⁵ Toks aktoriaus kūno supratimas, kai šalia veikiančios spektaklio sąrangos dalys gali būti ir jo „paties priedas ar tęsinys“²⁶ suteikia sąlygas įvertinti aktoriaus psichofizinę būseną, kai jis dalyvauja posthumanistinės sąrangos kūrybiniame darbe.

Kitas svarbus aspektas aktoriaus sąmonėje dalyvaujant tokio tipo kūrybiniame procese – objektiškumo išnykimas. „Aš negaliu suvokti poveikslo jei nežvelgiu į jį modifikuodamas, kitaip tariant, pakeisdamas, pratęsdamas, transformuodamas empirinius duomenis“. ²⁷ Tokį fenomenologinį žvilgsnį stebint poveikslą, galima pritaikyti ir sintezėje dalyvaujančiam aktoriui: matomas augalas scenoje yra objektas tik iš dalies; vaizduotėje kylančių vaizdinių, bendro scenos lauko įtakų pagalba, aktorius regi augalą kaip partnerį, dalyvį, impulsus transliuojantį organizmą. Taigi, fenomenologiniai žiūros taškai, kai repeticijų, o taip pat spektaklio vyksmai yra laikomi bendros sintezės laukais bei išnyksta užbaigtumo, objektiškumo sąvokos, iš dalies apibūdina, kaip aktorius dirba ir suvokia mokslo ir meno sintezės procesą ir kokiose aplinkybėse yra tiriama jo psichofizinė būseną.

²⁴ Merleau-Ponty, Maurice. (2005). *Akis ir dvasia*. 15 psl.

²⁵ Ten pat, p. 16

²⁶ Ten pat, p. 48

²⁷ Sabolius, Kristupas. (2012). *Įnirtingas miegas. Vaizduotė ir fenomenologija*. 62 psl.

2. IŠSIAIŠKINTOS DARBO SPECIFIKOS TAIKYMAS SPEKTAKLIO „VEGETACIJA“ REPETICIJOSE. PASIRUOŠIMAS PSICHOFIZINĖS BŪSENOS TYRIMUI

2.1. Spektaklio „Vegetacija“ pjesės medžiagos atrankos etapas

Antraisiais teatro meno (vaidybos) studijų metais buvo galutinai suformuotas šio meninio tyrimo tikslas: ištirti ir išanalizuoti, kaip aktorius jaučiasi dalyvaudamas vaidybos ir mokslo sintezės spektaklyje, būdamas ne centru, o kaip vienas iš dalyvių. Šiam tikslui įvykdyti buvo reikalinga posthumanistinių pažiūrų pjesė, kurioje būtų siejami teatro ir mokslo pasauliai. Tokios sąrangos pjesė buvo aptikta 2019 metų vasarą vykusioje Venecijos teatro bienalėje. Festivalio metu išvystas spektaklis „Vegetacinė būklė“. Pjesė ir spektaklis yra sukurti Čilės dramaturgės ir filosofės Manuelos Infantės. Šios pjesės sąranga, diktuojamos idėjos tiko sintetinio aktoriaus darbo laukui įgalinti:

- 1) Šio teatro kūrinio vyksmo metu tiriama riba tarp žmogaus ir augalo ir klausiama „Kiek mes galime būti kitas?“. Toks tyrimas įgalina posthumanistinės sampratos įgalinimą (nagrinėjama ir galiausiai dingsta riba tarp žmogiškosios ir nežmogiškosios gyvybės).
- 2) Pjesės struktūra, veikėjų monologai sudaryti pagal pricipus, atsipindinčius augalų gyvavimo ciklus. Atsižvelgiant į šią sąlygą, galima teigti, jog aktorius repeticijų ir spektaklių metu turi dalyvauti vaidybos ir mokslo žinių sintezėje.
- 3) Pati kūrėja šį darbą įvardija ne žmogaus, o augalo pjesė. Įsisamoninus tokį pasakymą, galima daryti prielaidą, jog aktorius nebėra veiksmo centras. Vaidybos įrankius jis naudoja tam, kad atkreiptų žiūrovų dėmesį į augalų pasaulį.
- 4) Vienoje iš scenų fiksuojamas žmogaus ir augalo pokalbis. Kad būtų sukurta scenos realybė, kurioje įmanomas žmogaus ir augalo pokalbis, vienu pagrindiniu kūrybos įrankiu tampa aktoriaus vaizduotė.

Atsižvelgus į meninio tyrimo profilio struktūros apimtį (viena kitą papildančios teorinė ir praktinė dalys), nuspręsta keturiasdešimties puslapių pjesę sutrumpinti ir medžiagą praktiniam darbui sudaryti iš keturių veikėjų monologų ir finalinės scenos, dalinai interpretuojant pjesę, tačiau išlaikant kūrinio struktūros sąlygas sintetinio aktoriaus darbo laukui susidaryti. Kadangi tiriamas būtent aktoriaus jausenos aspektas tokiaame kūrybiniame procese, kai jis dalyvauja vaidybos ir

mokslo sintezės spektaklyje būdamas ne centru, o kaip vienas iš dalyvių, praktinio darbo repeticijas ir metodinį tyrimą buvo būtina suskirstyti etapais. Tam, kad būtų užfiksuotas psichofizinės būsenos rodiklių pokytis, kai aktorius yra centras, o vėliau tik vienas iš dalyvių, praktinio darbo repeticijos buvo suskirstytos tokiais etapais:

- 1) Lee Strasbergo vaidybos technikos taikymas aktoriaus darbo metu (aktorius ir jo veikimas yra spektaklio centras)
- 2) Augalų vegetacijos taisyklių pritaikymo vaidyboje etapas (aktoriaus veikimas sintetinamas su botanikos mokslo žiniomis – aktorius ir jo vaidyba veikiami nežmogiškojo pasaulio įtakų, taip spektaklio centras pradedamas veikti įtakų)
- 3) Augalų vegetacijos taisyklių pritaikymas kituose kūrybiniuose spektaklio sektoriuose (įtvirtinamas fenomenologinis kūrybos laukas – svarba teikiama skirtingų sektorių sąveikai tarpusavyje, spektaklio centras galutinai išsisklaido)

Tokiu būdu užtikrinamas tyrimo skaidrumas: fiksuojami aktoriaus psichofizinės būsenos rodikliai, kai jis buvo veikiamas skirtingų sąlygų.

2.2. Lee Strasbergo vaidybos technikos pritaikymo etapas

Kad būtų tiksliai užfiksuojami psichofizinės būsenos rodiklių pokytis, kai pirma aktorius yra spektaklio centras, o vėliau vienas iš kūrybinio lauko dalyvių, pirmajame repeticijų etape darbui su veikėjų monologais buvo taikomi Lee Strasberg vaidybos technikos pratimai; botanikos mokslo žinios kol kas buvo nenaudojamos. Meniniame tyrime pasirinkta būtent ši vaidybos technika dėl joje diktuojamo tapataus aktoriaus asmeninių emocijų ir pjesės monologuose išrašomų būsenų ryšio: „Teikdamas scenos vyksmo personažui aktoriaus asmenines emocijas, kitaip tariant, kai vadovaujasi „įsitraukimo“ vaidybos stiliumi, spektaklis bus labiau įtakingas.“²⁸ Vaidybos būdas, kai aktorius vadovaujasi „įsitraukimo stiliumi“ ir tapatina pjesėje išrašytų veikėjų išgyvenimus su asmeninėmis emocijomis, diktuoja glaudų santykį su aktoriaus psichofizine būsena. „Įsitraukimo stiliaus“ pritaikymas vaidyboje sudarė terpę tikslesniems psichofizinės būsenos rezultatams.

Norint suprasti, kaip konkretūs Lee Strasbergo vaidybos technikos pratimai buvo panaudoti spektaklio aktorės asmeninių emocijų ir tekste išrašytų emocijų gretinime, būtina apžvelgti spektaklio siužetą ir veikėjų būdo bruožus bei situacijų aplinkybes. Pjesės struktūra sudaryta ne

²⁸ Konijn, Elly. A. (2000). *Acting emotions*. 37-38 psl.

pagal tradicinę eigą, bet pagal principus, atsipindinčius augalų gyvavimo ciklus, nors kūrinio veiksmė žmonės dalyvauja: trisdešimtmetis ponas Raulis, atsakingas už žaliąsias erdves, keturiasdešimties siekianti Ieva, įvairių komitetų narė, motina, sužinojusi, jog jos sūnus kritinės būklės ir protinį sutrikimą turinti mergaitė, vardu Marija Soledad. Šie personažai policijos nuovadoje duoda parodymus apie tragišką nakties įvykį, kai vaikinai, vardu Manuelis, važiuodamas motociklu atsitrečia į medį ir tampa vegetacinės būklės (tai lėtinė neurologinė būklė, kai nereaguojama į išorinius dirgiklius, bet išlikę miego ir būdravimo ciklai bei gyvybinės funkcijos: širdies veikla, kvėpavimas ir kraujospūdis). Policijos nuovadoje visi pateikia savo nuomonę apie avarijos priežastis ir pasekmes. Kai kurie pjesės veikėjai yra atpažįstami ir ganėtinai antropocentristiškai: ponas Raulis ir panelė Ieva aiškinasi tarpusavio santykius, gina asmeninius įsitikinimus, jiems įtaką daro *aklumas augalams*. Spektaklyje veikiantis motinos personažas ieško kaltų dėl sūnaus būklės, monologas išrašytas taip, tarsi ji būtų šoko būsenoje. Tuo tarpu protinę negalią turinti mergaitė Marija vengia visų likusių veikėjų ir verčiau bendrauja su medžiu nei žmonėmis-ji medį laiko sąmoningu ir lygiaverčiu.

Kad aktorė veikėjų monologus „prisijaukintų“, keturių pjesės veikėjų aprašomas esamas aplinkybes pradinuose repeticijų etapuose aktorė išbandė veikdama ne kaip personažas, o naudodama asmeninę patirtį ir veikdama principu „aš duotose aplinkybėse“. Vėliau prasidėjo Lee Strasbergo pratimų taikymas: motinos monologas, kuriame moteris pasakoja apie savo sūnų, jo būdo savybes ir vaikystę, aktorė tapatino su asmeniniame gyvenime panašiu pažįstamu brangiu žmogumi ir taikė žmogaus projekcijos pratimą; neįgalios mergaitės Marijos Soledad vaidmens kūrimo procese, aktorei spektaklio režisierė Miglė Remeikaitė pasiūlė išbandyti Lee Strasbergo „Baimės kambario“ pratimą, kai vaizduotės pagalba aplink įgalinam asmeninės baimės vieta ir aplinkybės; jei aprašyto veikėjo patirtys nebuvo patirtos pačios aktorės, šiuo atveju, aplinkybių, kai žmogus atpasakoja žiaurios avarijos įvykio vietą, į pagalbą buvo pasitelktas taip pat vienas iš Lee Strasbergo sensorinių pratimų, kai skaitant monologą kylantys vaizdiniai išpiešiami lape spalvotais pieštukais, tuomet perkeliama į repeticijų erdvę vaizduotės pagalba ir galiausiai sakomas monologas, vadovaujantis prieš tai vykdytais dviem etapais.

Taip vyko pirmasis repeticijų etapas, kai personažai buvo kuriami naudojant aktorės asmenines patirtis ir vaizduotę. Tai repeticijų tarpsnis, ėjęs ganėtinai tradicine eiga: aktorė mokėsi veikėjų monologus, paskui išbandė juos pasitelkiant Lee Strasbergo pratimus ir bandė savąsias emocijas tapatinti su personažo emocijomis – buvo sukuriama aplinkybės aktoriui veikti kaip centrui.

2.3. Augalų vegetacijos taisyklių pritaikymo vaidyboje etapas

Atlikus darbą su pjesės monologais pritaikant Lee Strasbergo technikos pratimus, prasidėjo kitas kūrybinio darbo etapas, kai išbandomi pratimai augalo ir aktoriaus partnerystei scenoje įgalinti. Tokiam tikslui įvykdyti buvo pasitelkti spektaklio režisierės Miglės Remeikaitės pasiūlyti *Taikomojo*, taip pat *Ižmoginto* teatro pratimai. Šis etapas buvo vykdomas jau išanalizavus teorinę botanikos žinių medžiagą ir išklausus paskaitas apie augalo sąmoningumą, tokiu būdu aktorė sąmonėje įtvirtino nežmogiškosios gyvybės naują statusą. Naujas suvokimas įgalino aktoriaus vaizduotę veikti.

Pirmasis atliktas ižmoginto teatro pratimas – daikto asociacijos. Stebėdamas objektą scenoje, o šiuo atveju tikrą augalą, aktorė turėjo įvardyti, su kuo jai asmeniškai asocijuojasi objektas matomas priešais. Tokiu būdu buvo tikrinama ir įtvirtinama naujai susiformavusi augalo padėtis kūrybiniame procese: augalas tapo *girdintis, skleidžiantis energiją, savas, raminantis, malonus*²⁹. Vėliau sekė kitas pratimas-objektas kaip klausytojas. Aktorė išsakė visas galvoje kylančias mintis scenoje stovinčiam augalui taip vaizduotės pagalba dar labiau įtvirtindama augalo kaip sąmoningo ir gebančio komunikuoti organizmo sąvoką. Sekantis atliktas pratimas – „išikūnijimas“. Aktorė, ilgą laiką stebėjusi pačios auginamus augalus namuose, repeticijų metu vaizduotės ir kūno plastikos pagalba turėjo „išikūnyti“ į skirtingą auginamą augalą, taip suteikdama jiems skirtingą judėjimo ritmą ir judesių charakterį. Šie pratimai leido įsitvirtinti augalo kaip partnerio pozicijai aktoriaus vaizduotėje ir kūne; toks įdirbis buvo ypatingai svarbus spektaklio veikėjos neįgalios mergaitės Marijos Soledad scenose: aktorė repeticijų ir spektaklio metu turėjo ne atvaizduoti, o iš tikrųjų įsijausti į šį žmogiškosios ir nežmogiškosios gyvybės pokalbį, taip veikdama savo psichofizinę būseną.

Atlikus šiuos pratimus, repeticijose buvo pradėta sintetinti botanikos ir vaidybos sritis. Vaidyboje buvo pritaikytos tokios augalų gyvavimo taisyklės:

- 1) Žmonių augimas (iki brandos) yra ribotas, kai tuo tarpu augalai auga visą laiką.
- 2) Augalai yra sąmoningi ryšyje su erdve, kitais augalais ir laiku.
- 3) Augalai ypatingai jautrūs aplinkai.

²⁹ Asociacijos yra pateiktos iš asmeninių repeticijų užrašų.

Neribotas augalų augimo principas atsispindi veikėjų monologuose – nėra kulminacijos, esminio lūžio, po kurio personažai pasikeistų. Monologus pati dramaturgė įvardija kaip „tekstus be galo“, kai esantys veikėjai galėtų šnekėti nesustodami, jei nebūtų nutraukiami šviesos, muzikos ar kito trikdžio iš išorės. Tai dramaturgijoje užfiksuotas kodas, įgalinantis aktorių dirbti ne pagal jau išmoktą „vyksmas-įvykis-pasikeitimas-atomazga“ monologo ar etiudo tvarką, bet taikantis prie augalo gyvavimo principo ir taip moduluojant vaidybą.

Augalų neurobiologas Stefano Mancuso savo TedX „Are plants conscious?“ paskaitoje įvardija, jog augalai yra sąmoningi ryšyje su erdve, kitais augalais ir laiku. Būtent sąmoningo ryšio mokslines žinias aktorė pritaikė visiems personažams. Trisdešimtmečiui ponui Rauliui pridėta aplinkybė, jog jis sąmoningas erdvėje, tai yra elgiasi pagal etiketo normas policijos nuovadoje, tačiau nėra adekvatus laiko atžvilgiu, kitaip tariant „vynioja žodžius į vatą“, yra sąmoningas policininko atžvilgiu. Sakydama įvairių komitetų narės Ievos monologą, aktorė įsisisavino mokslines žinias ir Ieva tapo neadekvati erdvei, laikui ir pareigūnui, elgdamasi taip, kaip tikrai nederėtų policijos komisariate. Negalią turinti mergaitė, Marija Soledad, yra sąmoninga ryšyje su kitais, ponu Rauliu ir medžio buvimu, taip pat ji sąmoninga laike, bet dėl protinės negalios nevisada sąmoninga erdvėje. Paskutinis kuriamas personažas – motina, tampa sąmoninga erdvei, laikui ir kitiems.

Tai pat Raulio ir Ievos personažų kūrimo procesuose pridedamas dar vienas mokslinis faktas, konvertuojamas į personažų aplinkybę – aklumas augalams. Stefano Mancuso paskaitoje teigia, jog žmogaus smegenys, norėdamos apsisaugoti nuo informacijos kiekio pertekliaus, blokuoja informaciją apie augalus. Dėmesį smegenys koncentruoja į kitus žmones, nes taip pasiekama didesnė nauda. Būtent šie moksliniai faktai tampa gairėmis ir įgalina aktorių veikti ne pagal jau išmoktą techniką, o vegetacijos taisykles.

Augalų neurobiologas taip pat įvardija augalus kaip daug jautresnes gyvybes nei gyvūnai ar žmonės: jie adekvatūs ne tik erdvei, garsams, kitiems augalams, bet ir elektros impulsų, magnetinių laukų, cheminių elementų dirvoje buvimui. Tokia žinutė apie augalų pasaulį buvo moduluota žmogiškajam pasauliui ir pritaikyta neįgalios mergaitės Marijos Soledad veikimui: scenos akto metu aktorė treniravosi būti ypatingai dirgli ne tik dalyvaudama dialoge su kitu veikėju, bet ir būti dirginama visų aplinkos veiksnių (garso, šviesos, paviršių, spalvų).

Taigi, šiame repeticijų etape aktoriaus-centro sąvoka pradėta veikti nežmogiškojo pasaulio įtakų: atliekami vaidybiniai pratimai, kurių metu įtvirtinamas aktoriaus požiūris į augalą kaip į partnerį.

Pamažu formavosi naujas suvokimas, jog aktorius darbo našumas nebepriklauso tik nuo jo vaidybos technikos žinių, bet ir nuo kitų scenoje esančių gyvybių ir veiksmų. Aktoriaus-centro nuostata, suformuota Lee Strasbergo vaidybos technikos pritaikymo metu, taip pat buvo pradėta „sklaidyti“, kai vaidybai taikomos vegetacijos taisyklės ir taip deformuojami jau išmokti vaidybos technikos įrankiai.

2.4. Augalų vegetacijos taisyklių pritaikymas spektaklio dramaturgijoje, scenografijoje, šviesų dailėje, muzikoje

Jau minėtas fenomenologinis žiūros taškas, kai spektaklio vyksmas yra matomas kaip skirtingų įtakų laukas, kuriame aktorius yra tik vienas iš dalyvių, paskatino vegetacijos taisyklės pritaikyti ir kitiems spektaklio sudarymo sektoriams. Tokiu būdu aktoriui keliama maksimalūs uždaviniai: būti veikiamam ne tik augalo kaip partnerio, bet ir kitų scenoje egzistuojančių pagal vegetacijos taisyklės suformuotų įtakų ir suvokti kaip jaučiasi tokio neįprasto proceso metu. Sudarytas augalų gyvavimo principų sąrašas, pritaikytas spektaklio kūrybiniuose sektoriuose:

1. Žmonės turi galimybę judėti, kai tuo tarpu augalų judėjimas yra labai ribotas.
2. Žmonių augimas (iki brandos) yra ribotas, kai tuo tarpu augalai auga visą laiką.
3. Augalų moduliškumas – augalai komunikuoja ir padeda vieni kitiems tarpusavyje, yra susiję.
4. Centro nebuvimas – visuomet auga išorėn.

Šie principai buvo pritaikyti visose spektaklio susidarymo dalyse, taip įgalinant naują augalų vegetacijos realybę scenoje.

Pjesė. Dramaturgė ir filosofė Manuela Infante pjesę struktūrizavo taip, jog dramaturgijoje nebūtų kulminacijos ar esminio lūžio po kurio vyktų veikėjų pasikeitimas – tai atspindi vieną iš žmonių ir augalų pasaulio skirtumų, kai žmonių augimas yra ribotas, o augalo ne. Antrasis vegetacijos principas, komunikuojamas pjesės kūrimo metu – moduliškumas. Savybė, rodanti, kad objektas sudarytas iš modulių, šiuo atveju pjesėje yra identiški sakiniai, išgirstami iš skirtingų personažų lūpų ir vis pasikartojantys viso kūrinio eigoje, teikiantys ryšio tarp veikėjų prasmę.

Spektaklio muzika. Muzika kuriama pasitelkiant natūralius gamtos įrašų garsus. Augalų ypatybė, jog jie gali judėti gana ribotai, augalų gyvavimo cikle įgalina pasikartojimą – stiebiasi į šviesą dienos metu, minimaliai suskleidžia lapus naktį ir taip metai iš metų. Šis ribotumas ir pasikartojimo principas buvo naudojamas kuriant spektaklio muziką: vienas sukurtas takelis spektaklio metu

kartojamas daug kartų, ribotumas atsispindi, kai naudojamas vis dar tas pats takelis, tik pridedami minorinės ar mažorinės nuotaikos elementai.

Šviesų dailė. Šiame sektoriuje naudojamas centro nebuvimo vegetacijos principas. Spektaklio šviesų reguliavimui gaires nustatė ir ši objektiškai orientuotos ontologijos filosofinės krypties idėja, kai atmetamas humanistinis matas, kaip pirmapradė etinė pozicija. Tokiu atveju, žmogus tampa ne „centru“, o „vienu iš“: kai kuriose scenose aktorius seka šviesą, o ne šviesa aktorių, tarytum personažas būtų veikiamas fotosintezės. Taip pat vienoje iš scenų, kai veikėja motina yra ištikta šoko, bet turi duoti parodymus pareigūnui ir bando dėlioti žodžius, ją veikia raudonos ir mėlynos spalvos šviesų filtrai – augalus geriausiai stimuliuoja šios šviesos.

Scenografija. Scena sudaryta iš dviejų veiksmo erdvių – policijos nuovados ir augalijos erdvės. Kuriant scenografines detales augalijos erdvėje, buvo siekiama naudoti kuo natūralesnias medžiagas, primenančias augalų stiebo ar lapo struktūros sandarą. Augalo lapo fraktalo principai augalijos erdvėje veikė *silpnosios pamėklės* principu, kai matomas vaizdas primena aktorei su augalų pasauliu susijusius įvykius, vaizdinius, taip susitiprindamas paties augalo buvimo poveikį aktoriaus psichofizinei būsenai. Kuriant policijos nuovados erdvę naudojamos šaltą atspalvį turinčios spalvos. Visos scenografijos detalės stacionarios – negali judėti, nebent yra sujudinamos pačių aktorių-taip įtvirtinamas augalų judėjimo ribotumo principas. Šias dvi bendras erdves apjungė skleidžiamo bukojo kisparisio eterinis aliejaus kvapas taip pat naudojamas *silpnosios pamėklės* principu.

Taigi, vegetacijos taisyklės pritaikius tiek aktorės vaidyboje, tiek kituose spektaklio sektoriuose, buvo sudarytos sąlygos poshumanistinio veiksmo laukui susidaryti, kuriame aktorius veikia ir yra veikiamas kaip sudedamoji proceso dalelė, tokiu atveju nebelieka vieno spektaklio centro.

3. GAUTŲ REZULTATŲ ANALIZĖ

3.1. Meninio tyrimo metodinės priemonės aktorius psichofizinei būsenai ištirti.

Praktinis meninio tyrimo darbas „Vegetacija” buvo suskirstytas keliais etapais, tam kad būtų užfiksuoti aktorės psichofizinės būsenos rodikliai jai veikiant skirtingose sąlygose: kovo 1 ir 13 dienų metu fiksuota aktorės psichofizinės būsenos rodikliai, kai ji vaidybai taikė Lee Strasbergo vaidybos technikos pratimus ir aktorės veikimas scenoje buvo laikomas spektaklio centru. Gegužės 20 ir 23 dienų repeticijų metu aktorės psichofizinės rodikliai buvo fiksuojami, kai ji veikdama scenoje naudojo botanikos žinių bei vaidybos įrankių sintezę, buvo pastabi aplinkos veiksniai ir tokiu būdu veikė kaip vienas iš elementų. Birželio 9 dieną buvo atlikti paskutiniai psichofizinės būsenos rodiklių matavimai, kai aktorė veikė naudodama vegetacijos taisyklių bei vaidybos įrankių sintezę ir šį procesą stebėjo žiūrovai. Aktorė savo psichofizinę būseną viso spektaklio kūrimo ir atlikimo metu fiksavo penkis kartus (žiūrėti lentelę):

1.	2020 m. Kovo 1 d.	Pirmoji viso spektaklio perbėga. Vaidybai taikoma Lee Strasbergo technika. Perbėgą stebi režisierė, išsakomos pastabos.
2.	2020 m. Kovo 13 d.	Antroji viso spektaklio perbėga, kai vaidybai taikoma Lee Strasbergo technika, atsižvelgus į režisierės pastabas, išsakytas pirmosios perbėgos metu.
3.	2020m. Gegužės 20 d.	Spektaklio perbėga, kai vaidybai pritaikytos augalų vegetacijos taisyklės. Perbėgą stebi režisierė, išsako pastabas.
4.	2020m. Gegužės 23 d.	Spektaklio perbėga, kai vaidybai pritaikytos augalų vegetacijos taisyklės, atsižvelgus į režisierės pastabas. Perbėgoje naudota spektaklio muzika, scenografija pritaikius augalų vegetacijos taisykles.
5.	2020 m. Birželio 9 d.	Dvi spektaklio premjeros, kai aktorės vaidybai, spektaklio muzikai, scenografijai, šviesų dailei taikomos augalų vegetacijos taisyklės. Naudojamos <i>silpnosios pamėklės</i> aktorės vaizduotei veikti. Vyksmą stebi žiūrovai.

Kiekvienos perbėgos metu aktorės psichofizinės būsenos rodikliai buvo matuojami tokiomis priemonėmis:

- 1) kraujospūdžio matuokliu (aktorės širdies dūžių per minutę dažniui nustatyti). Tam, kad būtų užfiksuotas širdies dūžių dažnių pokytis, kraujospūdis buvo matuojamas du kartus – prieš spektaklio perbėgą ir po.
- 2) pildant repeticijų atmintines (užrašant kilusias mintis, pamąstymus po spektaklio perbėgos bandymo). Aktorės pastebėjimai reikalingi tikslioms išvadoms ir rekomendacijoms pateikti.
- 3) pildant būdvardžių lentelę (aktorės emociniam būviui įvertinti). Būdvardžių lentelė buvo sudaryta Likerto skalės principu, kai lentelėje užrašomi penkiasdešimt įvairių būdvardžių, nusakančių skirtingą emociją (pvz. linksmas, sudirgęs, ramus, susijaudinęs) ir nuo skaičių 0 iki 3 skalėje aktorė turėjo įvertinti visus būdvardžius taip fiksuojant psichofizinę būseną iškart po spektaklio perbėgos (žiūrėti lentelę).

BŪDVARDIS	0 (netinka)	1 (vidutiniškai tinka)	2 (labai tinka)	3 (puikiai tinka)
Linksmas			✓	
Sudirgusi		✓		
Rami	✓			
Susijaudinusi				✓

Detalios spektaklio kūrimo ir atlikimo metu pildytos lentelės pateikiamos prieduose.

Užfiksavus visų etapų aktorės emocinės būsenos rodiklius, kai ji veikė skirtingose sąlygose, iš lentelės buvo pasirinkti tie būdvardžiai, kurie nusako didžiausią pokytį, kai aktorė veikė kaip spektaklio centras, o vėliau tik kaip vienas iš elementų (taikoma jau minėta posthumanistinės filosofijos idėjų samprata, jo žmogus nebėra pagrindinis matas). Tolimesniuose gautų rezultatų analizės skyriuose bus analizuojami būtent *dominuojanti, jautri, budri, sutrikusi* būdvardžių rodikliai skirtingų repeticijų etapų metu, tam kad būtų galima tiksliai palyginti, kaip jautėsi aktorė ir galiausiai atsakyti į klausimą ar mokslo žinių bei vaidybos įrankių sintezė bei veikimas kaip vienam iš elementų scenoje yra naudingi aktorės psichofizinei būsenai.

3.2. Psichofizinės būsenos rodiklių analizė, kai taikoma tik Lee Strasbergo vaidybos technika.

Pirmajame repeticijų etape, kai aktorės kuriamiems personažams ir visam veikimui spektaklyje taikomi Lee Strasbergo vaidybos technikos pratimai, įgalinama sąlyga, jog aktorius ir jo vaidyba

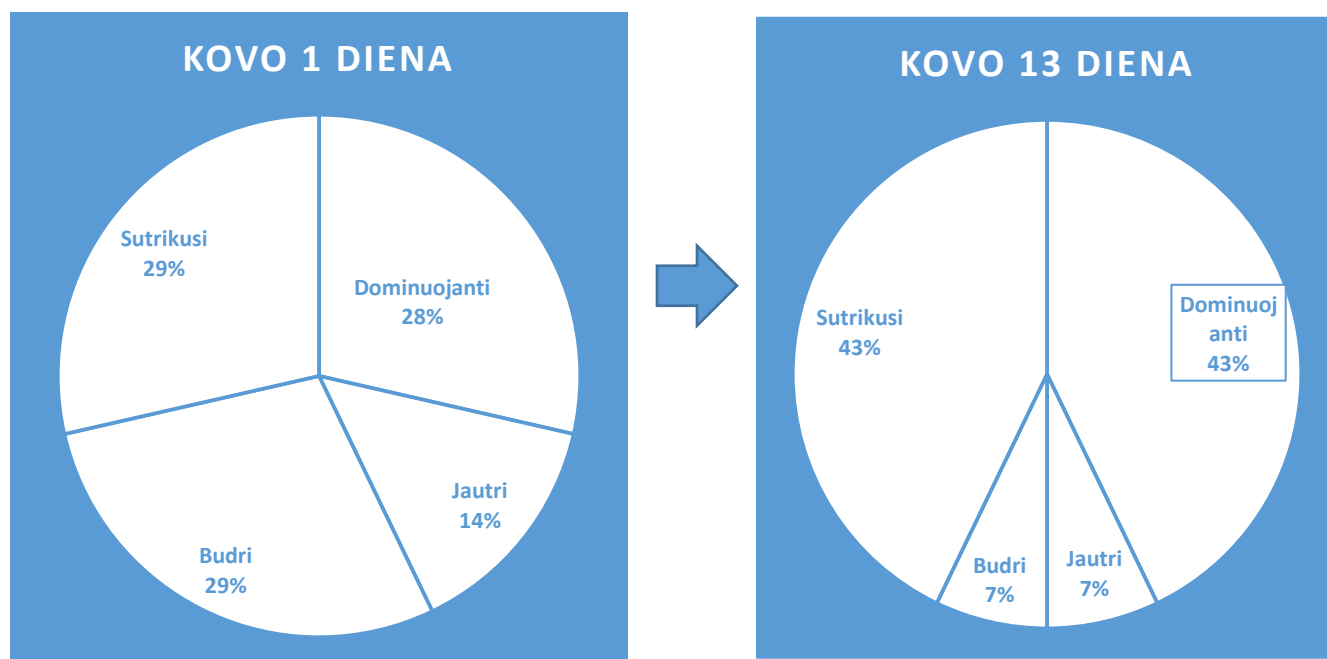
yra scenos vyksmo centras. Šiame skyriuje pateikiami kovo 1 ir 13 dienų psichofizinės būsenos rodiklių analizė.

Širdies pulso dažnis tiek pirmųjų perbėgų metu kito nežymiai:

- 1) Kovo 1 dieną užfiksuotas 69 dūž./min.-73 dūž./min. pokytis
- 2) Kovo 13 dieną užfiksuotas 67 dūž./min.-70 dūž./min. pokytis.

Perbėgas stebėjo spektaklio režisierė ir praktinio darbo vadovė Monika Valkūnaitė, kurios dirbo kartu ir repeticijų metu, žinojo pjesę bei būsimo spektaklio eigą. Dėl šių priežasčių, taip pat dėl ganėtinai tradicinio repeticijų darbo pobūdžio (analizuojama pjesė, taikomi vaidybos pratimai) aktorė ne itin jaudinosi, todėl ir širdies dažnis išliko ne itin pakitęs.

Šiame repeticijų etape, kai vaidybai buvo taikomi Lee Strasbergo vaidybos technikos pratimai (Marijos Soledad monologui taikomas „Baimės kambario pratimas“, motinos monologui taikomas žmogaus projekcijos pratimas, Ievos ir Raulio monologams taikomi sensoriniai vaizduotės pratimai), užfiksuoti tokie psichofizinės būsenos rodiklių rezultatai:



Analizuojant diagramas, pastebima, jog repeticijų etape, kuris truko kovo 1 - kovo 13 dienų laikotarpiu būdvardžio *sutrikusi* rodikliai vis labiau didėjo. Aktorę taip jaustis skatino pačios spektaklio temos (augalo ir žmogaus santykis) ir vaidmenų atlikimo būdo taikant Lee Strasbergo techniką priešprieša. Kadangi repeticijų metu buvo koncentruojamasi į aktorės emocinių išgyvenimų pritaikymą personažų kūrime (naudojant „įsitraukimo stilių“) ir išbandomi skirtingi jau įgyti vaidybos įrankiai, tam, kad monologas skambėtų organiškai, aktorės dėmesys buvo

nukreiptas į save ir vaidmenų atlikimo kokybę, o ne į bendrą spektaklio idėją. Repeticijų atmintinėje aktorė pastebėjo, jog užimant centrinę poziciją scenos vyksmo metu, prarandamas ryšys su paties spektaklio tema: „Kai veikiu kaip centras, prarandu bendrumo jausmą su tema, veikiu vardan personažo ir tam, kad pademonstruoti vaidybinius įgūdžius, o ne tam, kad veikimu išpildyčiau spektaklio temą.“

Dėl netaikomų vegetacijos taisyklių scenoje ir aktorės-centro pozicijos aktorė taip pat repeticijų metu jautėsi vis labiau *dominuojanti*. Taip aktorė jautėsi scenos vyksmo metu, kai visas žiūrovo (šiuo atveju režisierės) dėmesys nukreiptas į aktorės vaidybą, o ne į bendrą spektaklio eigą. Kai visas spektaklio našumas ir pasisėkimas priklausė tik nuo „organiškai“ pasakytų monologų, aktorė jautė didelę atsakomybę ir atsirado tendencija save kritikuoti, jei spektaklio perbėga nepasisėkė arba kaip tik save liaupsinti, jei spektaklio perbėga buvo sėkminga. Taigi, galima daryti prielaidą, jog Lee Strasbergo pratimų taikymas repeticijų metu ir aktorės-centro pozicija (tik nuo jos veikimo priklausė visas spektaklio našumas), pačią aktorę skatino koncentruoti dėmesį į save ir mąstyti ganėtinai egocentiškai, o tai paskatino aktorę jaustis dar labiau *sutrikusiai*.

Toliau analizuojant psichofizinės būsenos rodiklių duomenis, pastebima, jog taikydama Lee Strasbergo vaidybos technikos pratimus ir būdama spektaklio centru, aktorė jautėsi vis mažiau *budri* bei *jautri*. Svarbu paminėti, jog fiksuodama šių būdvardžių rodiklius, aktorė turėjo omenyje budrumą ir jautrumą aplinkos veiksniams. Repeticijų metu aktorė pastebėjo, jog monologams taikant asmeninių išgyvenimų patirtis (motinos bei mergaitės monologai) bei vaizduotės sensorinius pratimus (veikėjų Raulio ir Ievos monologai) aktorė buvo mažiau *budri* ir *jautri* aplinkai: aktorės dėmesys buvo daugiau koncentruojamas į emocinį būvį bei vaizduotėje kylančius vaizdinius nei į aplinkos veiksnius (skambanti muzika, aktorę stebinčių režisierės ir praktinio darbo vadovės buvimas).

Taigi, apibendrinant galima teigti, jog repeticijų etape, kuriame buvo taikomi Lee Strasbergo vaidybos technikos pratimai ir veikimas scenoje buvo laikomas spektaklio centru, aktorė jautėsi *sutrikusi* dėl spektaklio temos ir vaidmenų atlikimo būdo neatitikimo; užimanti dominuojančią poziciją, kai tik nuo vaidybinių aktorės gebėjimų priklausė spektaklio pasisėkimas, to pasekoje atsirado tendencija kritikuoti aktorinį darbą repeticijų metu labiau kreipti dėmesį į asmeninius siekius nei į spektaklio temos išpildymą; taikydama asmeninių išgyvenimų patirtis bei koncentruodamasi į vaizduotės veiklą monologų atlikimo metu, aktorė buvo mažiau *jautri* bei *budri* aplinkos veiksniams.

3.3. Psichofizinės būsenos rodiklių analizė, kai tarpusavyje sąveikauja vaidyba ir augalų vegetacijos taisyklės

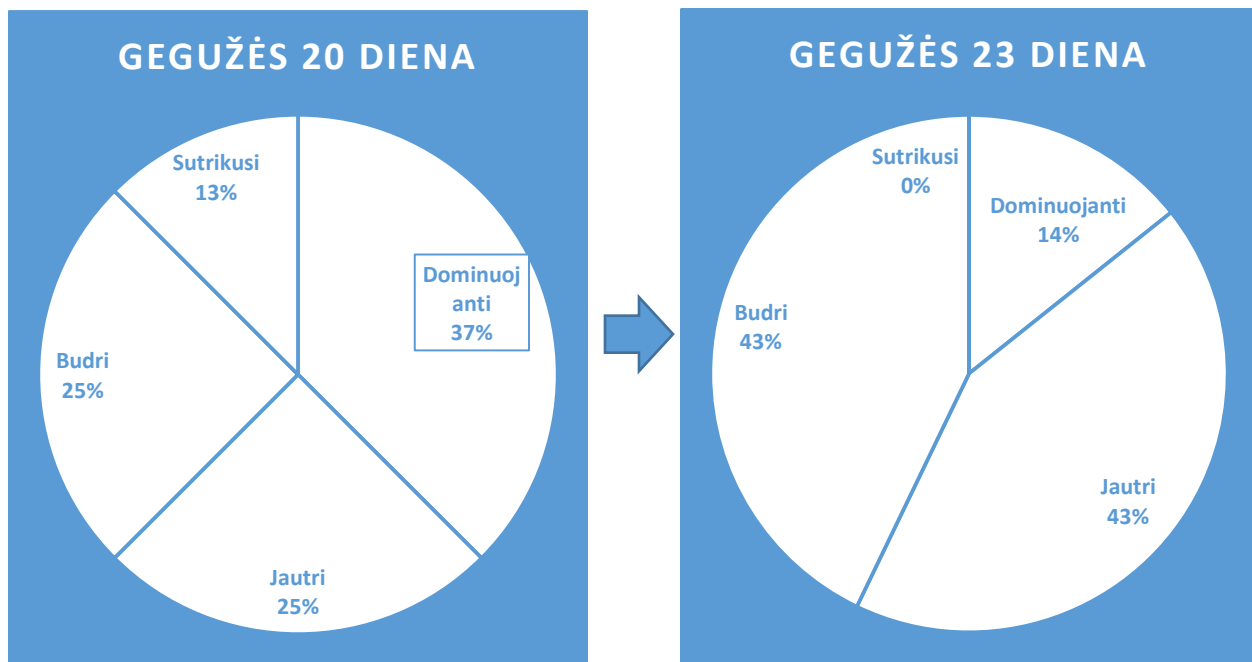
Antrajame repeticijų etape aktorė veikė naujai sudarytose sąlygose. Pirmiausia, pradėtos taikyti botanikos mokslo žinios personažų kūrimo ir atlikimo procesų metu. Taip pat antrojo repeticijų etapo metu pradėti naudoti sukurti muzikos takeliai, kuriuose girdimi natūralūs gamtos garsai. Scenoje buvo pastatytas difuzorius, skleidžiantis bukųjų kisparisių eterinio aliejaus aromatą. Taip pat vegetacijos taisyklių pritaikymo spektakliui etape scenoje buvo pastatytas tikras augalas, kurio buvimas taip pat turėjo įtakos aktorės veikimui. Visos priemonės naudotos tam, kad aktorės kaip centro statusas būtų pradedamas „sklaidyti“.

Aktorei veikiant šiose sąlygose, užfiksuoti šie kraujospūdžio dažnių pokyčiai:

- 1) Gegužės 20 dieną užfiksuotas 81 dūž./min.-70 dūž./min. pokytis
- 2) Gegužės 23 dieną užfiksuotas pokytis 90 dūž./min.-81 dūž./min. pokytis.

Aktorė pastebėjo, jog augalo buvimas scenoje turėjo įtakos aktorės fiziologinei būsenai. Į repeticijų erdvę buvo atgabentas aktorės namuose jau metus augintas augalas (*figus benjamina*) ir tik pradėjus repetuoti, aktorė pastebėjo, jog jautėsi ramesnė, repeticijų erdvė tapo jaukesnė, saugesnė kurti. Sumažėjusiems aktorės širdies dažnio rodikliams įtakos taip pat turėjo repeticijų metu veikiantis difuzorius, kuris skleidė bukojo kisparisio (*hinoki*) aromatą. Dar iki antrojo repeticijų etapo pradžios aktorė sugalvojo ritualą, kuris kvapui suteikė svarbos ir naują reikšmę: prieš atlikdama bet kokią su šiuo meniniu tyrimu susijusią veiklą (šaltinių, reikalingų teoriniam ar praktiniam darbui, analizavimas, kūrybiniai susitikimai su scenografu ar kompozitoriumi dėl būsimo spektaklio, teorinės meninio tyrimo dalies rašymas ir pan.) aktorė visuomet išsitrindavo riešus ir kvapui suteikdavo naują reikšmę – kvapas tapo spektaklio „Vegetacija“ ir apskritai šio meninio tyrimo kvapu. Savo augalo buvimas repeticijų erdvėje bei sklindantis hinoki eterinio aliejaus aromatas aktorę repeticijų metu skatino jaustis komfortiškiau, saugiau bei dirgino aktorės jusles, o tai ypatingai buvo svarbu antrajam repeticijų etapui, kai aktoriaus kaip centro statusas imtas „sklaidyti“ ir scenos vyksmo pasisėkimas priklausė ne tik nuo aktorės veikimo, bet ir kitų aplinkos įtakų.

Antrojo repeticijų etapo metu buvo užfiksuoti šie *dominuojanči, budri, jautri, sutrikusi* būdvardžių rodikliai:



Tik pradėjus taikyti vegetacijos taisyklės vaidyboje, aktorė jautėsi šiek tiek *sutrikusi* – šis darbo pobūdis aktorei buvo visiškai neišbandytas. Pavyzdžiui, taikydama neriboto augalų augimo vegetacijos taisyklę veikėjo Raulio ir Ievos monologuose, kuriuose nėra pagrindinio įvykio, išrašytų veikėjų pasikeitimo, iš pradžių aktorę priverė sutrikti: atliekant monologus tiek aktorės protas, tiek kūnas veikė pagal jau išmokus vaidybos įpročius. Aktorę apėmusią nežinomybę padėjo sumažinti spektaklio režisierės Miglės Remeikaitės pasiūlyti *Išmoginto* bei *Taikomojo* teatro pratimai, kurių dėka aktorė galėjo atsiriboti nuo jau įgytų asmeninių vaidybos technikos įgūdžių, augalams suteikti partnerio statusą ir spektaklio repeticijų procese kurti be išankstinių nuostatų. Buvo pastebėta, jog norint įgalinti aktorę veikti sintetinant botanikos mokslo žinias bei vaidybos įrankius, buvo būtina suteikti svarbos aplinkos veiksniams (atlikti dėmesio aplinkai susikaupimo pratimai, suteikiant svarbos repeticijų erdvėje egzistuojantiems garsams, kvapams, šviesai) bei atsisakyti aktorės kaip centro pozicijos – vaidybos įrankius naudoti siekiant išvystyti spektaklio temas, o ne asmeniniams siekiams (pavyzdžiui, įtikinamai suvaidinti). To pasekoje, aktorė pastebėjo, jo darbo našumas repeticijų metu tapo produktyvesnis, nes aktorė koncentravosi į bendrą kūrybinį procesą, mažiau save kritikavo ir to pasekoje nebesijautė *sutrikusi*.

Aktorė antrojo repeticijų etapo laikotarpiu taip pat pastebėjo, jog keletas užduočių scenoje, kai ne tik pradėtos taikyti vegetacijos taisyklės veikėjų monologams, bet ir koncentruojamasi į scenose stovinčių objektų egzistavimą, girdimų garsų, užuodžiamų kvapų įtaką, skatino dėmesingumą ir

budrumą aplinkai, todėl aktorė šiuo repeticijų laikotarpiu jautėsi vis labiau *budri, jautri*. Kai buvo koncentruojamasi ne tik į monologų atlikimą, emocinio būvio stovį scenoje, bet ir į įtakas iš aplinkos bei augalų gyvavimo principų taikymą vaidybai, aktorė scenoje jautėsi vis mažiau *dominuojanti*. Scenos vyksmą kūrė ne tik aktorės buvimas ir monologų sakymas, bet ir jos santykis su scenoje stovinčiu augalu; aktorės vaizduotėje kylančius vaizdinius ir vaidybą scenoje taip pat paveikė kvapas bei garsas.

Taigi, apibendrinant galima teigti, jog botanikos žinių bei vaidybos įrankių sintezė repeticijų metu buvo naudinga aktorės psichofizinei būsenai: aktorė jautėsi budresnė, jautresnė aplinkai, veikdama, kaip vienas iš elementų ir atsisakydama aktorės-centro pozicijos, mažiau save kritikavo, nes scenos vyksmas nebepriklausė tik nuo jos vaidybinių gebėjimų. Keletas uždavinių scenoje paskatino mąstyti kūrybiškai, darbas repeticijų metu buvo našesnis, dėl vaizduotę veikiančių aplinkos veiksnių.

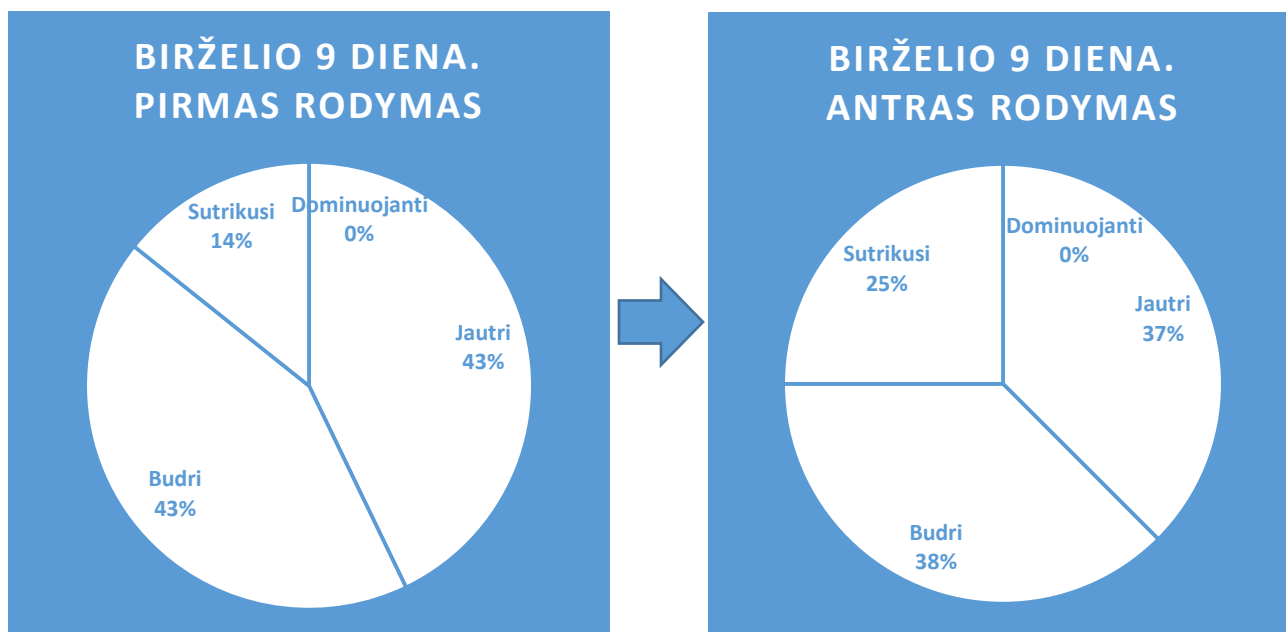
3.4. Psichofizinės būsenos rodiklių analizė, kai tarpusavyje sąveikauja aktorius vaidyba, vegetacijos taisyklės ir žiūrovai

Birželio 9 dieną spektaklis „Vegetacija“ žiūrovams buvo rodomas du kartus. Užfiksuoti tokie širdies kraujopūdžio rodikliai:

- 1) Pirmojo rodymo metu užfiksuotas 105 dūž./min.-85 dūž./min. pokytis
- 2) Antrojo rodymo metu užfiksuotas 99 dūž./min.-87 dūž./min. pokytis.

Prieš abi spektaklio premjeras ir pirmuosius susitikimus su žiūrovais aktorės širdies dažnis buvo gerokai padidėjęs dėl jaudulio. Susijaudinimą padėjo numalšinti pusvaldį prieš kiekvieną rodymą žiūrovams atlikti fiziniai pratimai (viso kūno mankšta bei improvizuotas šokis pagal skambančią muziką). Taip pat jaudulį sumažinti padėjo režisierės skirta užduotis – „Augimas“. Sumažinti širdies dažnį bei susikoncentruoti būsimam scenos vyksmui, kai buvo būtina stebėti aplinkos veiksmus, padėjo pratimas, kurio metu aktorė gulėjo ant žemės ir vaizduotės pagalba augo kaip augalas. Lėtas tempas, dėmesys kiekvienam kūno raumeniui skatino aktorės dėmesingumą, jautrumą, buvimą čia ir dabar.

Abiejų spektaklio premjerų metu, aktorė užfiksuoti psichofizinę būseną apibūdinantys rodikliai:



Aktorė pastebėjo, jog žiūrovų buvimas turėjo įtakos vaidybai ir visai spektaklio eigai. Nuskambėjęs juokas po konkrečios monologo dalies ar įsivyravusi pauzė privertė suklusti aktorę, todėl būdvardžių *jautri* bei *budri* rodikliai išlieka aukšti, lyginant su kitais repeticijų etapų psichofizinės būsenos matavimais. Galutinai pasitvirtino jau anksčiau šiame meniniame tyrime minėta sąlyga, jog scenos vyksmo metu kiekviena detalė (aktorių veikimas, scenografijos objektai, muzika, žiūrovai) veikė ne kaip atskiri komponentai, o kaip viena kitai įtaką darančios bangos: konkreti žiūrovų reakcija darė įtaką aktorės vaidybai, o tai veikė kitus elementus scenoje (kitą aktorių, scenografijos detalių judėjimą ir išsidėstymą erdvėje).

Svarbu paminėti, jog botanikos mokslo žinių bei vaidybos įrankių sintezės naudojimas kuriant personažus, buvo naudingas aktorės psichofizinei būsenai ir tuomet, kai monologų atlikimą stebėjo žiūrovai. Kai personažų kūrime buvo naudojamos ne tik asmeninės patirtys, bet ir augalų vegetacijos taisyklės, aktorė jautė, jog spektaklio metu svarbesnė yra paties spektaklio tema ir jos išpildymas, aktorės emocijos buvo panaudojamos šiam tikslui, o pagrindinis aktorės uždavinys scenoje buvo įvykdyti vaidybos ir vegetacijos taisyklių sintezę. Tokiu būdu aktorė beveik *nesutrikusi* ir aktolei nestigo drąsos provokuoti žiūrovą: veikėjo Raulio monologo metu „vynioti žodžius į vatą“ ir improvizuojant kai kuriose monologo vietose taip ir nepasakant esmės, panelės Ievos monologo metu sukelti žiūrovų panieką personažui. Antrąją spektaklio premjerą stebėjęs režisierius Naubertas Juozas Jasinskas apie šiuos personažų monologus atsiliepė panašiai: Raulio

personažas jam sukėlė pasimetimą, kai kalbama „apie viską, bet ir apie nieką“, o panelės Ievos stebėjimas iššaukė nepasitenkinimą, susinervinimą.

Taip pat aktorė jautėsi *budri* scenoje vykstantiems procesams. Aktuali tema pačiai aktorei, jautrumas aplinkai, išugdytas repeticijų metu skatino aktorę veikiant siekti ne rezultato, bet nagrinėti ir analizuoti scenoje vykstančius procesus. Sąlygos, kai aktorės veikimas tapo priklausomas ne tik nuo jau įvykusiose repeticijose išsiaiškintų principų, bet ir nuo aplinkos veiksnių (žiūrovo reakcijų, šviesos, kvapo, vaizduotėje kylančių vaizdinių), aktorę paskatino analizuoti čia ir dabar vykstančius procesus ir neturėti išankstinių nuostatų, būti mažai *dominuojančia*, t.y. scenos vyksmo metu veikti ne kaip centrinei vyksmo figūrai, o kaip vienam iš elementų. Tai pajuto ir kai kurie žiūrovai. Antrąjį spektaklio rodymą mačiusi žiūrovė Giedrė Kederytė apie „Vegetaciją“ atsiliepė šitaip: Bet antroji daly, kai jau pasakojai ir darei tokius palyginimus, man žiauriai staigiai atėjo tokia mintis - kaip gerai, kad kapsto. Kamilė kapsto! Net nežinau, kaip šitą atėjusią mintį išplėtot, o gal visai to ir nereikia daryti, bet esmė, kad jausme buvo -ačiū Dievui, kad ne paviršiais paviršiais, o paslėptam gyly, minty ir kad tame Tu nardei.³⁰

Taigi, apibendrinant galima teigti, jog aktorė spektaklio premjerų metu jautė žiūrovų buvimo įtaką tiek visai scenos vyksmo eigai, tiek pačios aktorės psichofizinei būsenai: buvo *jautri* žiūrovų reakcijoms ir jautė, jog žiūrovų buvimas turėjo įtakos visai spektaklio eigai. Dėl botanikos žinių bei vaidybos įrankių sintezės taikymo, jautėsi *nesutrikusi* ir drąsi provokuoti žiūrovą.

IŠVADOS

Taigi, gautų rezultatų analizė parodė, jog teatro procese pritaikytos posthumanistinės idėjos, kai scenoje nagrinėjami ne tik žmonių, bet tarprūšinių gyvybių santykiai, aktorės psichofizinę būseną paveikė teigiamai: šio proceso metu aktorė jautėsi daug budresnė bei jautresnė visiems scenoje vykstantiems procesams, įskaitant ir nežmogiškųjų materijų įtakas. Veikdama ne kaip spektaklio centras, o kaip vienas iš elementų, aktorė jautėsi labiau empatiška spektaklio temai bei visam kūrybiniam procesui, nes siekė atkreipti dėmesį į nepažintą augalų pasaulį, asmeninės ambicijos bei siekiai proceso metu išnyko. Pats repeticijų procesas aktorei pasirodė

³⁰ Pateiktas atsiliepimas yra iš susirašinėjimo pokalbio, kalba netaisyta.

daug kūrybiškesnis, nes buvo veikiamas ne tik pagal jau išmokus vaidybos įrankius, bet ir augalų vegetacijos taisyklės.

Atlikta aktorinė praktika, kai vaidybinės žinios sintetamos su nežmogiškojo pasaulio nuostatomis ir žmogus nebėra laikomas spektaklio centru ne tik teigiamai paveikė aktorės psichofizinę būseną (ji jautėsi ramesnė, jautresnė aplinkai ir nesutrikusi scenos vyksmo metu), bet ir buvo naudinga aktorės kūrybiniam mąstymui bei laisvei veikti scenoje. Vegetacijos taisyklių bei jau įgytų vaidybos įrankių sintezė, atidumas aplinkos veiksniams aktorę skatino veikti čia ir dabar, siekti ne rezultato, o dalyvauti procese, kuris ganėtinai nenuspėjamas dėl vis kintančių įtakų (skirtingų publikos reakcijų, vis kitokių vaizdinių, kylančių aktorės vaizduotėje). Posthumanistinės idėjos skatino aktorę apmąstyti ne tik žmonių, bet ir augalų pasaulio principus, santykius. Įsimindama botanikos mokslo žinias ir gilindamasi į nepažintą augalų pasaulį, aktorė plėtė akiratį, repeticijų kūrybiniame procese aktorė atsižvelgė ne tik į savo bei kūrybinės komandos poreikius, bet ir mąstė globaliai, nagrinėti žmonių ir augalų santykiai skatino mąstyti ir veikti tvariai: medžiagos, iš kurių sukonstruota scenografija buvo lengvai perdirbama, repeticijų metu naudota kuo mažiau popieriaus.

Botanikos mokslo ir teatro pasaulių sintezė bei posthumanistinių idėjų taikymas proceso metu teigiamai paveikė ne tik aktorės psichofizinę būseną, bet ir kūrybinės komandos emocijas, tarpusavio santykius bei kūrybinį procesą: kai dėmesys buvo sutelktas į nepažintą augalų pasaulį ir buvo išsikeltas spektaklio tikslas – sukurti vegetacijos taisyklėmis paremtą teatro scenos realybę – spektaklio kūrybinė komanda buvo skatinama mąstyti ir kurti ne jau išmoktomis kūrybos „klišėmis“, o ieškoti naujų kūrybinių būdų spektaklio temai išpildyti. Taip pat, kai kūrybinio proceso metu buvo nagrinėjamas ne žmonių, o augalų pasaulis ir dėmesys skiriamas nežmogiškosios gyvybės principams scenoje sukurti, tiek aktorė, tiek visa likusi kūrybinė komanda jautėsi labiau empatiška ir susivienijusi. Jau įgyti kūrybiniai įrankiai buvo naudojami ne asmeniniams kūrybiniams tikslams pasiekti (sukurti kokybišką vaidmenį, tinkamai surežisuoti ar pasipildyti asmeninį scenografijos portfolio dar vienu eskizu), o tam kad būtų atkreiptas dėmesys į tai, kas dažniausiai humanistinių pažiūrų teatre buvo nenagrinėta ir net nuvertinta – ne tik žmonių, bet visų rūšių gyvybių tarpusavio santykiai, apie kuriuos kalbėti XXI amžiuje būtina, kai egzistuoja globalinio atšilimo, žmogaus veiklos žalos gamtai, egocentriško žmogaus požiūrio pasaulio atžvilgiu problemos. Taigi, atsižvelgus į teigiamus tyrimo rezultatus, šis meninis tyrimas ir jame aprašomi kūrybos principai taip pat gali tapti

įrankių rinkiniu šiuolaikiniams teatro scenos spektaklių pastatymams, kai kalbėti tik humanistinėmis temomis nebeužtenka ir būtina atsižvelgti į santykius su kitomis pasaulyje egzistuojančiomis gyvybės formomis.

Literatūros sąrašas.

Konijn, E. *Acting emotions*. Amsterdam: Amsterdam university press, 2000

Merleau-Ponty, M. *Akis ir dvasia*. Vilnius: Baltos lankos, 2005

Quing, L. *Miško maudynės. Shinrin-Yoku. Apie gydantį gamtos poveikį žmogui*. Vilnius: Dvi Tylos, 2020

Sabolių, K. *Įnirtingas miegas. Vaizduotė ir fenomenologija*. Vilnius: Vilniaus universiteto leidykla, 2012

Sabolių, K. *Įsivaizduojamybė*. Vilnius: Vilniaus universiteto leidykla, 2013

Sabolių, K. *Materija ir vaizduotė. Hibridinė kūryba tarp meno ir mokslo*. Vilnius: Vilniaus universiteto leidykla, 2018

Sabolių, K. (2009-01-01) Vaizduotė, spontaniškumas ir kitybė. *Religija ir kultūra*, 6(1-2), pp. 27-52. doi: 10.15388/Relig.2009.1.2777. [žiūrėta 2020-04-20]. Prieiga per internetą: https://www.academia.edu/27199926/Vaizduot%C4%97_Spontani%C5%A1kumas_Ir_Kityb%C4%97

Žukauskaitė, A. (2016-03-06). Posthumanistinė būklė. DOXA. [žiūrėta 2020-04-25]. Prieiga per internetą: <http://doxa.lt/posthumanistine-bukle/>

[TED]. (2010-10-13) Stefano Mancuso: The roots of plant intelligence. Žiūrėta 2019-10-01. Prieiga per internetą: <https://www.youtube.com/watch?v=AlfwFLDXFyQ&t=189s>

[TEDx Talks]. (2015-03-05) Are plants conscious? | Stefano Mancuso | TEDxGranVíaSalon. Žiūrėta 2019-10-01. Prieiga per internetą: <https://www.youtube.com/watch?v=gBGt5OeAQFk&t=198s>

Priedai.

- **Būdvardžių lentelė (perbėgų metu fiksuoti psichofinės būsenos rezultatai)**

BŪDVARDIS	Kovo 1 d.	Kovo 13 d.	Gegužės 20 d.	Gegužės 23 d.	Birželio 9 d. Pirmas rodymas	Birželio 9 d. Antras rodymas
Nerimastinga	1	1	1	0	1	2
Bijanti	0	1	0	0	0	1
Susisielojusi	0	1	0	0	0	1
Pavargusi	2	1	1	0	1	2
Džiaugsminga	1	1	2	2	2	2
Patenkinta	2	1	1	2	2	2
Nusivylusi	1	1	1	0	0	1
Sudirgusi	2	3	1	0	1	3
Nerimaujanti	1	2	1	1	1	1
Pikta	0	1	0	0	0	0
Pasitikinti	2	2	1	2	1	1
Liūdna	1	1	0	0	0	0
Pesimistiška	0	1	1	0	0	0
Nustebusi	2	1	2	3	2	2
Besididžiuojanti	1	1	1	2	3	2
Smalsi	2	1	2	2	2	3
Agresyvi	0	0	0	0	0	0
Optimistiška	2	1	1	2	2	1
Mylinti	2	1	2	2	3	3
Laiminga	1	1	1	1	2	2
Pagarbi	1	1	2	2	3	3
Besigėdijanti	0	1	0	0	0	0
Piktdžiugiška	0	0	0	0	0	0
Dominuojanti	2	3	3	1	0	0
Gailestinga	1	1	1	2	1	1
Pasibjaurėjusi	0	0	0	0	0	0
Viltinga	2	3	2	2	2	1
Aistringa	1	2	1	2	2	2
Nuobodžiaujanti	0	0	0	0	0	0
Priimanti	1	1	1	3	3	3
Išsiblaškęsi	1	2	1	1	0	0
Rami	1	0	2	3	1	1
Pasišlykštėjusi	0	0	0	0	0	0
Susidomėjusi	2	1	2	2	3	3
Budri	2	1	2	3	3	3

Atkakli	3	3	1	2	3	3
Drovi	0	1	1	1	1	2
Jautri	1	2	2	3	3	3
Empatiška	1	2	2	3	3	3
Romantiška	1	1	2	2	2	2
Pažeidžiama	1	1	2	1	2	3
Nostalgiška	0	1	0	1	0	0
Susijaudinusi	1	2	2	0	3	3
Sutrikusi	1	2	2	0	1	2
Susižavėjusi	2	1	1	2	3	2
Pasitenkinusi	2	1	1	2	2	1
Atsipalaidavusi	3	2	2	3	1	1
Pakylėta	1	1	1	2	2	1
Neužtikrinta	1	3	2	1	1	2
Abejojanti	1	3	1	0	1	1
Dėkinga	3	2	2	3	3	3
Susinervinusi	1	2	2	0	0	0
Įžeista	0	0	0	0	0	0
Viltinga	2	1	1	2	1	1
Patenkinta	2	1	1	2	3	2
Įsiutusi	0	0	0	0	0	0
Linksma	1	1	1	1	2	1

- **Spektaklio „Vegetacija“ pjesė (pagal Manuela Infante pjesę „Vegetacinė būklė, vertė Dovydas Grajauskas).**

VEGETACIJA

Kas?

Taip. Taip.

Ką?

Čia? (*tikrina mikrofoną*)

Taip. Taip.

Ne, aš neprieštarausiu, jei įrašinėsite. Prašom.

Taip, bet prieš atsakydamas, norėjau padėkoti už šią man suteiktą progą. Kadangi ji man leidžia...sakykim, paaiškinti viską, kas mane liečia ar neliečia atsižvelgiant į... (*pauzė*) faktus.

Dėl to reikalo su medžiu mes jau buvom gavę ne vieną skundą, kai tai įvyko, tai įvykis, turėjęs tokių nemalonių pasekmių, apie kurį mes visi buvom informuoti. Be kita ko, viena tokia moteris iš apylinkės komiteto... Ne, moterų centro, bendruomenės centro, kuris nėra tas pat, bet panašus... Hmm, kuo gi ji buvo vardu? Šią akimirką aš jos vardą atsimenu, sakykim, truputėlį, jei ne vos vos. Bet kai atsiminsiu, būtinai jums pasakysiu. Ji visada man skundėsi dėl to reikalo su medžiu. Todėl, kad esu atsakingas už žaliąsias erdves šitame emblemiskame ir nuostabiame miestelyje. Kuriame aš esu gimęs... taip, iš mamos ir senelės pusės...

(*klausimo pauzė*) Pažiūrėkime, ir kurgi link aš čia suku? Nes jūs, be abejo, sakysite, pone Rauli, jūs vyniojate žodžius į vatą... Mes kalbame apie nesuvaržytą šito medžio augimą. (*pauzė*) Suprantate? „Augimas, kuris savęs nevaržo“. Kadangi medis savęs nevaržo; jis stiebiasi į šviesą nesustodamas ir visomis kryptimis vienu metu! Visai kaip, sakykim, visi didieji miestai, idant pateikčiau jums suprantamą pavyzdį. Jie... Kaip čia pasakius... Perdeda. Šiaip ar taip, apie faktą, kad tajai šakai buvo lemta anksčiau ar vėliau prisiliesti prie elektros laidų, aš žinau, manęs informuoti nereikia. Galėjom tai numatyti. Be abejo, šaka stiebėsi tiesiai į elektros liniją. Liniją, kuri... ir kodėl gi nepasakius taip? – tiesiog ten guli. Lygiai kaip, jei leisite, jaunas lakštūnas, incidento auka, tiesiog gulėjo ant asfalto. Be abejo, galėtume sakyti, kad tereikėjo pažvelgti viršun ir būtų matęsi, kas nutiks, tačiau dalykas tas, kad negali matyti, kaip medis juda. (*pauzė*) Nes kas būna? Medis gyvena...kiek? Medis juda taip lėtai, kad, rodos, net ir nejuda, nes gyvena kiek? Šimtmečius! Tad, be abejonės, įsivaizduokite savo gyvenimą, savo pačių gyvenimą, ištęstą per šimtų šimtų metų... (*pauzė*) ... lėtą. Lėtą, tad, aišku, galėtumėt sakyti „Turėjot numatyti šitai, pone Rauli“. „Audra artinosi, pone Rauli“, bet aš būčiau priverstas atsakyti: „Taip, pareigūne, bet jūs to nematėte“. Štai kur visa problema: viena artėja, kita negali būti matoma... Tad kur aš čia lenkiu su visu šituo? Nes jūs, be abejo, sakysite, pone Rauli, jūs vyniojate žodžius į vatą, bet darosi aišku, kad... gerai, žiūrėkit, aišku, medis ten buvo dar prieš įrengiant žibintus. Netgi drįsčiau sakyti, kad visi žmonės, gyvenantys miestelyje, atėjo...sakykim, po to medžio. Reikalinga, kad tai suprastumėte. Pirmiausia Dievas sutvėrė augalus, miškus ir dumblius, tada perskyrė jūras ir sukūrė šviesą, o tada sukūrė /// kaip „vyšnaitę ant torto“. Vėliau iš to vyro jis ištraukė moterį. Kaip „vyšnaitę ant vyšnaitės ant torto“, jei norite apie tai galvoti labiau šiuolaikiškai, moderniai ir feministiškai. Ir moteris valgė vaisius nuo uždraustojo medžio Edeno soduose, ji vos vos tevalgė, ne tai, kad visai mažai, bet valgė, ir kai tik ji užvalgė vaisiaus, jie abu pajuto tokią didžiulę gėdą, kad... (*pauzė*) nuogi. Ką jie padarė? Prisidengė lapais. (*Pauzė*) Vyšnaitės prisidengė tortu. Ieva! Ieva! Ieva yra moters iš apylinkės komiteto vardas... Ne, moterų centro, bendruomenės centro, kuris nėra tas pat, bet panašus. Ieva! Ieva yra jos vardas. Guvi moteris, bet Dieve, kokia reiklė. Žinot posakį apie „audringą kaimyną“? Kai žmonės nori pakvilioti ir sako atvirkščiai, „kaimyninė audra“. Na, o čia nėra nieko atvirkščio, nes šita kaimynė yra tikrai... Vaje, kokia audringa! Ji tokią audrą užkūrė, kad jie galų gale mums uždegė žalią šviesą, ne šviesoforo šviesą, bet pačiam projektui. Ir ką reikia padaryti miesteliui? Viso labo nukirsti medį. Įvykdyti tai, kas vadinama „visišku nugenėjimu“. Tai reiškia, palikti jį, kaip sakoma, amputuotą, idant pateikčiau jums suprantamą pavyzdį. Bet mes niekada negalėjom įvykdyti šios municipalinės operacijos. Kadangi visada išaiškėdavo, kad medyje mergaitė. Nes esama mergaitės, kuri gyvena visai ant kampo, name šalia medžio. Ją kelis kartus teko nukeldinti iš ten. O ji verkė ir spardėsi, kadangi turi kažikokį ten „intelektinį deficitą“ ar „kitoniškus gebėjimus“, jei norite kalbėti labiau šiuolaikiškai, moderniau. Tad tampa ganėtina sunku su ja kalbėti. Pirmiausiai, aš jos klausdavau.. „Marija Soledad“ – Marija Soledad yra tos mergaitės vardas – „ar tu supranti, kad tavo kvailiojimai yra trikdys municipalinės operacijos įvykdymui?“. Į tai ji atsakydavo...jei leisite, su visa derama pagarba: PAKEITIMAS „Taip.“. Sudėtinga... Sudėtinga rasti prieglobstį, kalbant apie komunikaciją. Nenuklystant toliau, būtent tą naktį, kai įvyko tas įvykis, turėjęs nemalonių pasekmių,

kurio viena esminių liudininkų, be kita ko, jinai tapo, aš asmeniškai bandžiau darkart pradėti kokį nors dialogą, tad paklausiau jos keleto klausimų tiesiai:

Ar ką nors matei?

Taip?

Kaip?

...Bet kas?

II

Ar ką nors matei?

Taip.

Taip?

Taip. Jis užmigo.

Kaip?

Taip. Miegojo. Taip! Jis miegojo.

Bet kas?

Ne motociklininkas. Medis.

Ar ką nors matei?

Jis miegojo.

Taip?

Taip, medis užmigo.

Kaip?

Medžiai miega.

Bet kas?

Nežinau, kaip motociklininkas. Bet medis miegojo.

Ar ką nors matei?

Taip, lubose. Juodus lapus.

Taip?

Ne, ne žalius. Juodus. Jie judėjo.

Kaip?

Šitaip. (imituoja lapus)

Bet kas?

Vėjas.

Ar ką nors matei?

Medis rėkė.

Taip?

Taip. Jis kalba, jis rėkia.

Kaip?

Kaip publika. Kaip stadionas. Šitaip. Haaaaaaa. Haaaaaa. Medis nėra vienas, jis yra daug. Medis kalba visais savo balsais, tarytum publika, kaip stadionas, šitaip: „Haaaaaaa, haaaaaa“, „O ne, mes niekur neisim. O ne, mes niekur neisim“. „Dar vieną dainą. Dar vieną dainą.“ „Kas nešokinės, kas nešokinės, tas mumija, kas nešokinės, tas motina, kas nešokinės, tas motina!“

Kur tavo kojos?

Aš negaliu pajudėti, negaliu pajudėti.....

III

„Aš negaliu pajudėti!“...šaukė ir šaukė mergaitė, tupinti medžio viršūnėje, kol gaisrininkai bandė ją nukelti žemyn. „Ašnegliupajdėėt!“ Ką ta mergaitė sako?! Koks keistas jos veidas. Aišku, ji jau seniai ne vaikas. Ji suaugusi moteris! Kiek jai? Kokie keturiasdešimt? Daug senesnė už mane! Ir aš bandžiau susikaupti, kol viską aiškinau policijai, nes buvau atseit pirma pasirodžiusi įvykio vietoj. Tai pasakiau: žiūrėkit, pareigūne, aš visiškai nejudėjau. Gulėjau lovoj maždaug 3:15 ryte – aš turiu bėdų su nemiga – kai staiga dingo elektra. Ir man buvo šokas! Tada, tik prieš man spėjant apsiauti šlepetes: bum! Nes nuskambėjo kaip bomba. Aš tiesiog visa kankinausi! Tai privertė mane šoktelėti. Tai išeinu iš kambario ir pradedu belstis į gretimas duris. „Karlোসai, prašau!“. Ir jis ten tiesiog stovi, žiūri į mane ir sako: „Pati tu prašau!“ Nesupranta ničnieko! Tai tiesiog išėjau. Atidarau duris. Išeinu į gatvę, visur buvo tamsu, bet jutau kvapą – be kita ko, mano labai jautrios šnervės – ir pradėjau juo sekti. Kai pasisukau prie gatvės kampo, man atsivėrė akiplotis ir aš ėmiau regėti motociklo gabalus, daleles ir dalelytes. Tada dar atsivėrė akiplotis ir matau, kad už keletos metrų nuo manęs guli vaikinukas, vidury gatvės. „Dieve mano! Dieve mano!“, kalbėjau aš pati sau. Tiesiog aimanavau. Kai priėjau arčiau, supratau: „Ė! Čia gi nieko nėra, tik nulūžę gabaliukai!“ „Kur tavo kojos?“ Ir tas vaikinukas vos pramurmėjo: „negaliu pajudėti“. Žinot, man kai kas pasakė: „Ieva, jeigu kada nors pamatysi ką nors pakliuvusį į avariją, atkreipk dėmesį į batus, jeigu auka turi abejus, tai dėl to, kad dar gyvas, jei abu nuskrido, tai dėl to, kad jau išėjo Anapilin, bet šitas vaikinukas turėjo tik vieną, tai aš pagalvojau: „Jis kovoja! Jis kovoja už savo gyvybę!“. Aš apie tai kaip tik mažiau, kai man vėl atsivėrė akiplotis ir už keleto metrų aš pamatau... medį. Jėzau! Lapai net ne žali buvo, o juodi! Žinoma! Medžio šakos galų gale susilietė su elektros linijos laidais, davė kibirkštį, o kadangi buvo vėjuota, medis užsiliepsnojo-man tai rodos toks biblinis vaizdinys-ir tada aš supratau! Tai

aišku, šitas vaikinukas važiavo motociklu, dingio šviesos ir bac! Jis trenkėsi į medį. Žinoma... Žinoma, kad aš jį pažįstu, šitas vaikinukas čia pat gyvena, gyvena su savo mama. Gera moteris, turiu omeny, labai maloni, ta prasme, nekalbi tokia. Ta prasme, paprasti žmonės! Tą motociklą jis irgi ne taip seniai pirkė, iščiustijo ten visaip. Važinėdavo su savo panele. Greit važiuodavo. Sakau...ei: „Nė viena motina nenori leisti vaikui nusipirkti motociklo!“. Klausykite, yra toks posakis, gal būsite girdėję: „Pirmiausia pasodink augalą, tada užaugink gyvūną, o jau tada vaiką“? Man su gėlėmis problemų nėra, turiu savo augaliukus, savo erškėtrožę, man baisingai patinka augalai! Nėra bėdų ir su gyvūnais. Turiu savo dvi kates ir du šunis. Bet apie vaikus! Ne! Čia viena priežasčių, dėl ko Karlosas, mano buvęs, ir aš pradėjome vienas nuo kito taip tolti. Tvarkoj, bet esmė yra medis. Leiskit pasakyti, medis buvo ištiesai aptarinėjamas, sakau jums... Aaaaa! Kaip aš skundžiausi! Skundžiausi, kol burna išdžiūvo! Prisiekiu! Su ponu Rauliu, šituo žmogėnu, kuris čia atseit atsakingas už visą žalumą. Sakau jums, mes ten su juo kariavome. Jis turėjo žinoti, kad taip bus! Šitas medis buvo bėda... Didžiulis medis tai. Šakos baisingai išaugo. Bet tikrai, tokio dydžio kamienas, jis net pėsčiųjų taką buvo pradėjęs užiminėti. Ligų visokių irgi. Šlapimu dvokė! Kaskart, kai eidavau pro šalį, turėdavau žiūrėti į kokio ten besišlapinančio chamo užpakalį. Nes, Dieve Dieve, vyrai! Vyrams galima ant žibintų, ant sienos, savam tualete taip pat, bet jie tai rinkdavosi medį. Ei! Homo Sapiens! Tu ne džiunglėse! O jau koks dvokas, ta prasme, numirti galima. Ir skelbimų lentą buvo pasidarę. Taip neskoningai! Visa reklamų prikabinėta. „Man šito reikia“; „Aš kitką parduodu“; „Muzikos mokytojas tą aną“, visokių pasimetusių šunų nuotraukos, kačių irgi. Sakau jums. Aš gyvūnus myliu, bet ei... jei jau pabėgo gyvūnėlis, tai pabėgo, viskas! Aš tai sakau, pjaunam tą medį, va taip sakau. Jeigu šitam vaikiui, Manueliui, teks išeiti Anapilin, neduokdie – ten pat tegu ir kryželį pastato! Nudažys medį baltai, apklijuos plastikinėmis gėlytėmis ir pamatysit, vieną dieną tas medis pats atsistos ir išsinešdins. Todėl sakau, kalbant apie medį, pone Rauli, darykit savo darbą, rūpinkitės žaluma. Pašalinkit tą medį, pasinaudokit elektriniu pjūkle. Ta prasme, dėl paties medžio tai dar vienas dalykas. Bet dar yra ir tas vaiduoklių namas, taip jį vadina, tokia griuvena kokių dvidešimt metų senumo. Sakysit, tvarkoj, bet prie ko čia ponas Raulis? Nu tai jis žalumom rūpinasi, ne? O šitas namas, garbės žodis, nu tiesiog... tiesiog... džiunglės tiesiog! Augmenija jį tiesiog prarijo. Sakau jums. Čia toks... Čia kaip aš įsivaizduoju, kad kai žmonės... Ne, ne įsivaizduoju, aš per televizorių mačiau... Kai žmonės nebegyvens Žemės planetoje, vos per tris mėnesius viską uždengs augalai. Visa planeta bus toks didelis žalias kamuolys. Beje, atvažiavo gaisrininkai. Bet turėjo pasirūpinti ta mergaite, kur tupėjo medyje. „Ne, aš kaimynė, vaikų neturiu“... Klykė, garbės žodis, kaip skerdžiama, kaip atšipusiu kirviu kapojama. Jie manęs klausė, ar aš ne giminaitė, kadangi viena pirmų atbėgau ten. Taip jau yra, kad aš labai atidi, nė lapelis be mano žinios nenukrenta. Ir tada supratau: ei, betgi žinoma! Šitas vaikinukas turi mamą ir jos čia nėra! Pasakiau: žinot, pareigūne, nežinau, kodėl man taip jaučiasi. Šito vaikino mama nieko negirdėjo ir gal dar tebemiega kaip užmušta. Tai aš pas ją ir nuėjau! Ateinu prie namo, paskambinu į duris. Tada išeina jina. Aš jai sakau... Pasakoju jai... Ir ji man sako, ir pasakoja... Ir aš jai... Ir ji man... Ir ji man... Ir aš jai... Ir ji sako, „policijos nuovada“, sako ji man. Tai ten nuėjau. Atvažiuoju į nuovadą, garbės žodis, tik įeinu ir kaip jūs manot, ką sutinku? Poną Raulį. Nė žodžio negalėjau pralemti, tik pasakiau: „Pone Rauli... Medis.“ Jo akys pritvino ašarų. Aš jam leidau eiti, pasakiau sau: „Nelįsk, leva. Ne tavo reikalas.“ Įeinu į nuovadą, visur tylu, ramu. Staiga išlenda majoras Soto – visai augalotas vyrukas – išlenda iš savo kabineto ir aš pamačiau, kad ten to vaiko motina pas ją! Ji buvo kabineto viduj, sėdėjo, kaip aš įsivaizduoju, apklauso! Ir žinot ką, man labai prikaustė dėmesį, nes ji atrodė tokia nepajudinama... Tokia neįbauginta, lyg... Pasodinta ten.

Aš pati vaiku neturiu, matot, tai negaliu papasakoti, koks jausmas, kai tuoj neteksi vaiko, bet įsivaizduoju, kad bent jau verksti tai norėtusi! Ar ne taip? Nežinau! Nevilty turi būti! Bet ne jina, ji tiesiog sėdėjo, tokia...tokia...

IV

Ne. Dėl visų tų priežasčių... Kodėl turėčiau norėti žvelgti praeitin? Jis gi sakė, kad „ištiuningavo“. Kad jam reikėjo judėti. Pasiūlė savivaldybė. Kartą jis buvo labai susijaudinęs, nes... Tik įsivaizduokit. „Negaliu pajudėti“. „Negaliu pajudėti!“. „Negaliu pajudėti!“. Mudu jam net kostiumą kartu pasiuvom.

Ne. Ir dėl jo merginos, ir dėl darbo. *Dėl visų tų dalykų aš ne... Ką?* Nes neturiu laiko, mama, kol nesirėžė į medį. Jokia motina nenori, kad jos vaikas nusipirktų motociklą. Jie man davė veidrodėlį, kurį rado policija. Tą, kur naudoji pasižiūrėti už nugaros. *Kodėl aš turėčiau žvelgti praeitin? Jis sakė, kad „ištiuningavo“.* Jis niekaip negalėjo nustytgi vietoje. *Kad jam reikėjo judėti. Pasiūlė savivaldybė.* Jis lankė krepšinį, plaukimą, karate, valgio gaminimo kursus. *Kartą jis buvo labai susijaudinęs, nes... Tik įsivaizduokit.* Jam buvo gal kokie šešeri ar septyneri. Jis verkė, sakė „Aš negaliu suvaidinti šito personažo, „Aš negaliu pajudėti. Negaliu pajudėti... Negaliu.“ Mes kartu repetavom. Nes jam buvo sunku. *Mes jam net kostiumą kartu pasiuvom.* „Bet vėjas pučia! Labai vėjuota, mam!“ Ir užlipo, ir nulipo nuo scenos. Jie turėjo savo žodžius. Kai kurie net dainavo.

Ne. Taip, bet aš retai jį matau dėl jo studijų, *ir dėl jo merginos, ir dėl jo darbo. Dėl visų tų dalykų aš ne... Ką?* Jis man pasakė: „Nusipirkau motociklą dėl laiko, mama“... „Nes aš neturiu laiko, mama.“ Jis visada stūmėsi prieš laiką. *Kol įsistūmė į medį.* Ne, aš ne... *Jokia motina nenori, kad jos vaikas nusipirktų motociklą.* Ne, aš nenoriu motociklo, ne... *Jie man davė veidrodėlį, kurį rado policija. Tą, kuris naudojamas pasižiūrėti už nugaros. Kodėl turėčiau žvelgti atgal?* Manuelis buvo patenkintas motociklu. „Ištiuningavo“. *Jis sakė, kad „ištiuningavo“.* Jam visą laiką patiko greitis, *jis niekada negalėjo nustytgi vietoje.* Nuo pat jo vaikystės aš jčiau, kad jis turi per daug energijos, *kad jam reikėjo judėti.* Tai užrašiau jį į keletą būrelių. *Pasiūlė savivaldybė. Jis lankė krepšinį, plaukimą, karate, valgio gaminimo kursus.* Jis netgi dalyvavo teatro dirbtuvėse. *Kartą jis buvo labai susijaudinęs nes jie jam davė vaidinti veikėją, kuris negalėjo judėti. Tik įsivaizduokit. Nežinau. Jam buvo kokie šešeri septyneri. Jis verkė ir sakė „Aš negaliu vaidinti šito personažo, „Aš negaliu pajudėti. Negaliu pajudėti... Negaliu pajudėti.“ Mes kartu repetavom. Nes jam buvo sunku. Mes net kartu pasiuvom jam kostiumą.* Iš pradžių jis judėjo daug, atsimenu, jam sakydavo: „nejudėk, Manueli“. „Bet vėjas pučia! Labai vėjuota, mam!“ Visi kiti vaikai vaidino žmones, *ir užlipo, ir nulipo nuo scenos. Jie turėjo savo žodžius. Kai kurie net dainavo.* Bet Manuelis tiesiog stovėjo ten, nejudėdamas, persirengęs... persirengęs medžiu.

Atleiskit? Jūs manęs klausėt... Taip, netgi ta jo užgaida būti gaisrininku buvo dėl to dalyko su greičiu. Aš jums jau sakiau, kad jis – gaisrininkas, tiesa?.. Na, be abejo, dėl viso to bėgiojimo pirmyn atgal jis dažnai pamiršdavo dalykus. Kasdien tai piniginė, tai raktai, tai žadintuvas, kasdien turėjau jį žadinti, turėdavau jį purtyti, nes jis parpdavo kaip užmuštas...

Ne, Manuelis yra geras vaikas. Tas dalykas su greičiu yra bėda visiems šiuolaikiniams vaikams. Jiems visiems norisi būti kažkur kitur. Problemos šaknys yra...

Kaip sakėt? Atsiprašau, turiu trumpam išeiti. Tuoju atiduosiu.

V

Jiems nepavyko nustatyti kaltininkų.

Kaip suprasti, nėra kaltininkų?

Teisėjai nusprendė, kad niekas nekaltas.

Niekas nekaltas?

Ponia, prašau...

Negali jie taip imti ir pasakyti man, kad niekas nekaltas...

Jis įsirižė į medį...

O kaip tie žmonės, kurie pagamino motociklą, ką..?

Motociklas funkcionavo puikiai.

O žmonės iš savivaldybės?

Jie nekalti.

Kodėl tiek mėtymosi pirmyn atgal?

Šiais laikais darbas toks, ponია.

Darbas toks?

Dalykai yra visur po truputį...

Ne... Viskas turi savo vietą.

Taip, bet žmonės, turiu galvoj, jie gali judėti į visokius taškus, ir tai yra gerai...

Gerai? Kam?

Nežinau, jų karjeroms...

Kokioms karjeroms? Ar tai, kuri lekia tiesiai į medį? Ar žinot, kodėl medis galėjo užmušti Manuelį, o Manuelis medžio – ne... Nes medis nejudėjo. Ir tiek. Nes jis žinojo savo vietą ir iš jos nesijudino. Kuo mažiau kas nors juda, tuo daugiau išgyvena.

Turėsit pasirašyti nutartį, ponია. Galite tai padaryti bet kada.

Užtruks du tūkstantmečius, kol ją pasirašysiu.

Kada panorėsite.

Pasirašysiu ją savo šakomis.

Pasirašykite kuo tik norite.

Bet... Ar jūs suprantat, kad dabar turiu sūnų, kuris yra... yra vegetacinės būklės?

Taip

Ir ką man daryti su sūnum, kuris yra vegetacinės būklės? Laistyti jį? Ką man daryti? Jis negali pajudėti. Negali. Kaip gali gyventi kažkas, kas negali judėti? Kaltininkas yra medis.

Taip.

Jis nutraukė elektros tiekimą ir tą akimirką mano sūnus tapo daržove.

Taip.

Medis atsivedė jį į savo karalystę.

Taip.

Tą akimirką, tamsoje, jie pasiėmė mano sūnų į kitą karaliją.

Taip.

Štai ką jie rezga. Kažkas turi apsiauti kito batus. Suprantu.