

Tarp *buvimo* ir *rodymo*: režisūrinis Yanos Ross metodas ir spektaklio „Apmąstant omarą“ atvejis

Rimgailė Renevytė

Lietuvos muzikos ir teatro akademija, Gedimino pr. 42, 01110 Vilnius

El. paštas r.renevyte@lmta.lt

Straipsnyje tiriamas Yanos Ross spektaklio „Apmąstant omarą“ (Lietuvos nacionalinis dramos teatras, 2023) kūrybinis procesas susitelkiant į režisierės metodą, jos požiūrį į dramaturgiją ir santykį su aktoriais. Šio kūrybinio proceso metu Ross prisirišė ir režisierės, ir dramaturgės vaidmenis, kuriuose jaučiama Bertolto Brechto įtaka. Brechto režisūrinė-aktorinė susvetimėjimo / atsiribojimo efekto (*Verfremdungseffekt*) vizija svarbi Ross kūrybai norint vaidybą paversti mąstymo, o ne išgyvenimo forma, tačiau Ross žengia toliau nei XX a. teatro režisierius, siūlydama kitokias susvetimėjusios vaidybos formas, nes šiuolaikiniame teatre ir pats aktorius dažnai tampa *tyrėju*, kurio užduotis – nebe suvaidinti, o *papasakoti* personažą. Kūrybinio „Apmąstant omarą“ proceso metu su visais aktoriais Ross dirbo vienodai, nesileisdama į konkrečius aktorinės (iš)raiškos ar griežtos režisūrinės vizijos nurodymus, o veikiau siūlydama aktoriams dialogą. Aktoriai sukūrė ne tik skirtingus personažus, bet ir intuityviai vadovavosi skirtingais metodais. Straipsnyje aptariamas kūrybinis Ross metodas dirbant su aktoriais, analizuojami jos režisūriniai sprendimai ir aktorių kuriami vaidmenys. Tyrimo metodu pasirinktas repeticijų stebėjimas ir režisūrinių-aktorių sąveikų fiksavimas bei surinktų duomenų interpretacija.

RAKTAŽODŽIAI: įsikūnijimas, *Verfremdungseffekt*, atsiribojimas, pasakojantis aktorius, pasakotojas, personažas, Bertoldas Brechtas, Yana Ross, Davidas Fosteris Wallace'as

Įvadas

Bulgarų rašytojas Georgi Gospodinovas, paklaustas, kodėl jo pasakojimai konstruojami iš fragmentų ir labiau primena ne literatūrinį, o žodinį pasakojimą, atsako, jog fragmentiškumas – tai protestas prieš monumentalizmą¹. Jo nuomone, fragmentiškumas išlaisvina dabarties sąmonę iš praeities mąstysenos. Šiuolaikinio pasaulio dinamiškumas ir medijų gausa priešinasi didiesiems pasakojimams. Dar daugiau, fragmentiškumas apriboja ir pasakotojo, ir klausytojo įsijautimo galimybę, tad pasakojimas nebėra išgyvenamas taip kaip anksčiau. Šiuolaikiniame teatre aktorius taip pat dažnai pasakojimą rodo ir komentuoja. Jis tampa tyrėju, kurio užduotis – nebe suvaidinti, o *papasakoti* personažą. Toks aktoriaus buvimas scenoje primena Bertolto Brechto aprašytą epinio teatro pavyzdį, kuris gali įvykti bet kurioje gatvėje:

„eismo įvykio liudininkas žmonių miniai rodo, kaip įvyko nelaimė. <...> svarbu, kad tas vaizdavimas nebūtų tobulas. Jo pasakojimui pakenktų, jei aplink stovinti minia pastebėtų, jog jis persikūnijo į vaizduojamus asmenis. <...> mūsų gatvės

1 Ožalas 2024: 73.

scenoje nelieka pagrindinio įprasto teatro požymio – iliuzijos kūrimo. Eismo įvykį vaizduojantis žmogus tiesiog bando jį atkartoti. Įvyko tam tikras įvykis, dabar vyksta jo kartojimas. Jei teatras paklustų tos gatvės scenos dėsniams, jam nebereikėtų slėpti, kad jis yra teatras, taip, kaip vaizduojant gatvėje įvykusių įvykių neslepia, kad tai yra to įvykio vaizdavimas (ir nebandoma apsimesti, kad tai – tikras įvykis). <...> Pati gatvės scena sąlygoja, kokius išgyvenimus patirs žiūrovas. Įvykius vaizduojantis liudininkas, be jokios abejonės, ką tik patyrė tam tikrą „išgyvenimą“, bet vaizduodamas tuos įvykius jis nesistengia kurti „išgyvenimo“ žiūrovui. <...> Jo tikslas nėra atkurti tikras emocijas. <...> teatras turi pasirinkti tokią techniką, kuri leistų žiūrovui vertinti tas emocijas. Jokių būdu nenoriu pasakyti, kad iš esmės negalima leisti žiūrovui jausti vaizduojamų emocijų, tačiau tos emocijos turėtų būti tik tam tikra kritikos dalis (fazė, pasekmė). <...> Trumpai tariant, aktorius ir toliau turi likti tik pasakotoju, vaizduoti kitą žmogų kaip svetimą <...>. Aktorius negali visiškai persikūnyti į vaizduojamą asmenį.“²

Kaip pabrėžia Brechtas, pasakojantis aktorius (re)prezentuoja personažą nekurdamas iliuzijos, jog jis yra tas, kurį vaizduoja. Tačiau negalima sakyti, jog pasakojantis aktorius visai neišgyvena savo pasakojamos personažo istorijos. Jo tikslas – netapti personažu tiek, jog nebegalėtų kritiškai vertinti savo vaizduojamo veikėjo pasakojimo. Šis fragmentiškai rodomas aktoriaus buvimas personažu ir iš to jaučiamas aktoriaus santykis su veikėju žiūrovui taip pat leidžia nepasiduoti dramaturgo kuriamam pasakojimui, bet likti kritišku veiksmo vertintoju. Kartu aktoriaus *papasakotas* personažas lieka neutralus: jam nebereikia nei paties aktoriaus psichologinio pateisinimo, nei žiūrovo empatijos. Brechtas sureikšmina žiūrovo vaidmenį neleisdamas jam pasyviai pasinerti, t. y. susitapatinti su spektaklio veiksmu, vietoj to siūlydamas tapti eismo įvykių liudininko (aktoriaus) pasakojimo liudininku. Emancipuotas žiūrovas, pasak Susan Bennett, tai tas žiūrovas, kuris gali mąstyti ir veikti, jis egzistuoja kaip priešprieša pasyviai stebėtojai, kuris tik jaučia³. Sekdama praktiniu Brechto teatro pavyzdžiu emocinį išitraukimą (kuris gali būti suvokiamas kaip aktyvus veiksmas) į spektaklio veiksmą ar empatiją aktorių kuriamiems personažams Bennett laiko žiūrovų pasyvumu. Tad idealaus Brechto teatro žiūrovo vaidmuo primena prisiekusiųjų teisumą, kai teisinio išsilavinimo neturintys ir atsitiktinai pasirinkti asmenys sprendžia kaltinamojo likimą. Tokio teatro kryptimi žiūrovus veda Yana Ross, kurdama spektaklį „Apmąstant omarą“.

Teorija praktikoje

Tradicinis teatras dažnai remiasi emociniu žiūrovų susitapatinimu su scenoje esančiais personažais, įtraukdamas juos į istoriją ir skatindamas empatiją. Tad empatija teatre reiškia susitapatinimu pagrįstą santykį. Tačiau Brechto nuomone, tradicinis

2 Brecht 2022: 91–98.

3 Bennett 1997: 1.

susitapatinimas su personažais gali vesti prie pasyvaus dramos vartojimo, trukdančio kritiškai vertinti socialines ir politines problemas, tad savo teatrinėje praktikoje režisierius turi sukurti dialektinį santykį tarp žiūrovų ir spektaklio, kuriame žiūrovai būtų skatinami išlaikyti kritinę distanciją ir aktyviai analizuoti tai, ką mato. Atsiribojimo efektu (*Verfremdungseffekt*) buvo siekiama sutrikdyti žiūrovų emocinį pasinėrimą į istoriją, paskatinti juos kelti klausimus ir apmąstyti platesnį socialinį ir istorinį scenoje vykstančių įvykių kontekstą. Brechto požiūriui į susitapatinimą buvo būdingas sąmoningas bandymas sugriauti tradicinius emocinio įsitraukimo būdus siekiant intelektualiai stimuliuojančios ir politiškai sąmoningesnės teatro formos. Kaip minėta, aktorius yra pasakotojas, kuris visada yra nutolęs nuo vaizduojamų veikėjų. Tad aktoriai gali atsiriboti nuo savo kuriamų personažų (panaikindami empatiją), nes jie yra *ne* veikėjai, o aktoriai, kalbantys apie veikėjus⁴. Tačiau prieš įtvirtindamas terminą *Verfremdungseffekt*, savo teatrinę techniką Brechtas įvardijo terminu *Entfremdungseffekt*. Nors abu terminai iš esmės reiškia tą patį konceptą, skiriasi jų kalbinė kilmė ir kontekstas, kuriame jie buvo vartojami. *Entfremdungseffekt* yra tiesiogiai susijęs su Karlu Marxu ir jo filosofija. Marxo kontekste *Entfremdung* reiškia susvetimėjimą, ypač darbininkų susvetimėjimą kapitalistinėje visuomenėje, kur jie tampa svetimi savo darbui, produktui ir galiausiai patys sau. Ankstyvose diskusijose Brechtas vartojo šį terminą, siekdamas aprašyti teatrinį efektą, kuris turėtų padėti žiūrovams tapti sąmoningesniais, tačiau jis kryptingai rodė politines pažiūras. Vėlesnis *Verfremdungseffekt* terminas yra labiau specifiskai pritaikytas Brechto teatro teorijai. Žodis *Verfremdung*, sudarytas iš žodžio *fremd* (svetimas) ir priešdėlio *ver* (priešdėlis, nurodantis pasikeitimą), reiškia padaryti ką nors svetimą arba keistą. Lietuvių kalboje įsitvirtinęs atsiribojimo terminas labiau nurodo į aktorius / žiūrovo ir personažo distanciją nei į jo sukeistinimą. Kita vertus, tai, kas keista, visuomet kelia tam tikrą nutolinimą ir kritiškumą. Anglų kalboje įsitvirtino keletas vokiško termino reikšmių – *alienation*, *estrangement* ir *defamiliarisation*, kurios leidžia kiek laisviau pritaikyti Brechto metodą. Arčiausiai vokiško termino anglakalbiai teatrologai priskiria frazė *make familiar strange*⁵. „Sukeistinti tai, kas pažįstama“ reiškia pateikti kasdienius, įprastus dalykus tokiu būdu, kad jie atrodytų keisti ar neįprasti. Tai padeda žiūrovams pamatyti juos naujoje šviesoje ir išvengti automatinių, įprastų reakcijų. Tad Brechto metodas leidžia kvestionuoti dalykus, kurie mums gali atrodyti savaime suprantami, ir išryškinti skirtumus, o ne juos ignoruoti⁶. Toks tam tikro objekto ar subjekto sukeistinimas sukelia nuostabą ir priverčia klausytoją įsiklausyti iš naujo⁷. Dar daugiau, tai gali būti susvetimėjimas, nukreiptas prieš tą patį susvetimėjimą, kuris stiprėja, kai žmonės prie jo pripranta. Brechto kalba specialiai nukreipta į klausytojo

4 Barnett 2015: 119.

5 Ten pat: 76.

6 Ten pat: 77.

7 Bloch 1970: 123.

pažadininimą: aktorius kalba šia kalba taip, tarsi tartų kažkieno kito žodžius būdamas šalia kito, atsiribodamas ir niekada neįsijausdamas į kitą.

Teatro teoretikas ir praktikas Rickas Kempas, analizuodamas aktoriaus ir personažo susitapatinimo (identifikacijos) problemą, įvardija du vaidybos tipus: asmenišką vaidybą (*persona acting*) ir besikeičiančią vaidybą (*transformational acting*). Suprasdamas, kad šie terminai nėra tikslūs ir juos galima interpretuoti itin subjektyviai, Kempas, pats būdamas vaidybos ir režisūros praktikas ir teoretikas, paaiškina juos remdamasis aktoriaus veiksmiais ir priemonėmis, kurias šis pasitelkia kurdamas vaidmenį. Pasak jo, charakterinė vaidyba būdinga aktoriams, kurie keičiasi priklausomai nuo savo kuriamo personažo, nes ieško vis kitų būdų perteikti jo charakterį. Pagal Kempą, *persona acting* yra grindžiama tokiais „elgesio / veiksmų komunikatoriais“, kurie tapatūs (būdingi) paties aktoriaus asmenybei ir daugiau ar mažiau išlieka pastovūs net vaidinant skirtingus vaidmenis⁸. Kempas atkreipia dėmesį, kad būtent aktoriaus elgsenos, veiksmų pobūdis kuriant vaidmenį / personažą yra parankus (ir empiriškai patikimas) siekiant nustatyti aktoriaus ir personažo ryšius, jų susitapatinimo galimybes. Kitaip tariant, asmeniška vaidyba skatina aktorius kurti personažą atsispiriant nuo savo individualybės, t. y. dalijantis su personažu savo patirtimi, o *transformational acting* atveju aktorius kiekvieną kartą ieško vis kitokių naujo personažo elgsenos ir veiksmų būdų.

Persona acting Kempas apibrėžia kaip stilių, kai aktorius kiekvienu vaidmeniu demonstruoja daugiau ar mažiau nuoseklią asmenybę. *Transformational acting* aktorius naudoja platesnį elgesio spektrą, kad priklausomai nuo vaidmens įkūnytų skirtingas asmenybes. Atrodo, kad *persona acting* dirba su nesąmoninga kūno schema, nes, priešingai nei *transformational acting* aktoriumi, jam nereikia sukurti fizinio veikėjo įvaizdžio. Tačiau nepriklausomai nuo to, ar aktorius taiko *persona acting*, ar *transformational acting* metodą, vaidybos pagrindu išlieka intencionalumas. Kūno įvaizdžio tyrimuose dažnai išskiriami trys intencionalumo elementai: subjekto savo kūno suvokimo patirtis, subjekto conceptualus supratimas apie kūną apskritai ir subjekto emocinis požiūris į savo kūną⁹.

Kempo pasiūlytos *persona acting* ir *transformational acting* vaidybinės taktikos priklauso nuo intencionalumo, tačiau joms reikalinga skirtinga prieiga. Galima teigti, jog pirmu atveju aktorius į personažą įsikūnija, o antruoju – *susitapatina* su personažu, nes personažas kuriamas atsižvelgiant į aktoriaus asmenybę, t. y. virsta jo dalimi. Įprastai šios dvi sąvokos, reiškiančios aktoriaus tapsmą personažu, vartojamos sinonimiškai, tačiau šiuo atveju jos turi skirtingą prasmę. Įsikūnijimas apima fizinį ir emocinį persikūnijimą į personažą. Tai visiškas personažo manierų, gestų, kalbos ir judesių perėmimas siekiant sukurti įtikinamą portretą. Aktoriai, įkūnijantys savo personažus, pasineria į vaidmenį taip, kad būdami scenoje ar prieš kamerą iš esmės

⁸ Kemp 2012: 130–131.

⁹ Ten pat: 137.

„tampa“ personažu. Tokiam požiūriui dažnai reikia ilgų tyrimų ir repeticijų, kad būtų visiškai suprasti ir perteikti personažo elgesio motyvai, emocijos ir išgyvenimai. Kita vertus, aktorius, norėdamas „užmegzti ryšį“ su vaizduojamu personažu, remiasi asmenine patirtimi, emocijomis ir požiūriais. Įsikūnijimas labiau sutelkia dėmesį į išorines personažo savybes ir elgseną, o susitapatinimas daugiau susijęs su aktoriaus ir personažo emocinio ir / ar psichologinio bendrumo paieškomis. Aktoriai, susitapatinantys su savo personažais, gali remtis savo pačių prisiminimais, jausmais ir patirtimi, todėl jų vaidyba tampa autentiškesnė ir labiau artima jiems patiems. Tad šiuo atveju įkūnijimas (persikūnijimas) – tai fizinis ir emocinis įsikūnijimas į personažo bruožus ir elgesį, o susitapatinimas grindžiamas asmeniniu, emociniu ryšiu su personažu. Tačiau kadangi susitapatinama su fikciniu personažu, net ir šis veiksmas iš dalies apima į(si)kūnijimo veiksmą.

Erika Fischer-Lichte aktoriaus ir personažo santykį nusako per kūnišką judviejų sampratą: kūno turėjimą (aktorių) ir buvimą kūnu (personažas). Autorė teigia, jog „[v]aidybos menas turėjo padėti aktoriui panaikinti scenoje jo kūnišką buvimą pasaulyje, taigi fenomenalųjį kūną, kiek įmanoma paverčiant jį „tekstu“, sudarytu iš personažo jausmus, sielos būsenas ir t. t. žyminčių ženklų“¹⁰. Ši „atlikėjo fenomenaliojo kūno, jo kūniško buvimo pasaulyje ir personažo tarpusavio įtampa“¹¹, nesąmoningai atkreipdama dėmesį į atlikėjo asmenį, sukūrė sąlygas konstruoti personažą būtent iš jo „personos“. Pasak Fischer-Lichte'ės, norint išvengti aktoriaus ir personažo konflikto, „įsikūnijimas pirmiausia reikalauja „iškūnijimo“¹². Tačiau kalbėdama apie aktoriaus „įsikūnijimą“, Fischer-Lichte akcentuoja aktoriaus tapsmą savo paties, ne personažo, kūnu. „Iškūnijimas“ spektaklyje virsta tokia pat svarbia, gal net svarbiausia, aktoriaus ir personažo ryšių bei aktoriaus virsmo personažu dalimi. Aktoriui norint įkūnyti personažą, pirmiausia reikia save „iškūnyti“. Tik iškūnydamas save aktorius geba kurti vaidmenį ir iš aktoriaus santykio su dramaturgija, ir iš santykio su pačiu savimi. Kitaip tariant, „personai“ paprasčiausiai nebėra ką įkūnyti – personažas čia tik rodomas, vaizduojamas aktoriui „iškūnijant“ savo kūną, tačiau į jį neįkūnijant svetimo – personažo – kūno.

Brechtas akcentuoja aktoriaus sąmonę, kurią ugdyti padeda atsiribojimo efektas, t. y. kai aktorius nepersikūnija į draminį veikėją, o vaidmenyje sąmoningai išlaiko distanciją (kritika ir prieštaravimai) tarp savęs ir personažo. Brechtas kalba apie socialinį gestą, kuris kaip vektorius padeda žiūrovui pajusti aktoriaus ir personažo santykio kryptį, tačiau neakcentuoja jo kūno (kūniškumo). Tačiau ne tik draminis veikėjas išreiškiamas veiksmais (socialiniais gestais ar kt.), bet ir aktoriaus veiksmai kuria patį personažą, todėl Kempas teigia, jog visa vaidyba yra įkūnyta – aktoriaus

10 Fischer-Lichte 2013: 127.

11 Ten pat.

12 Ten pat: 129.

kūniškas protas patiria, formuluoja ir perduoda prasmę¹³. Tai pasiekama per fizinę patirtį ir veiklą, vaizduotę, kalbą, neverbalinį bendravimą ir neuroninius mechanizmus, kurie palaiko empatiją, vaizduotę ir emocijas. Anot Kempo, įsikūnijusio proto sąvoka leidžia peržengti „psichologinio“ ar „fizinio“ požiūrio į vaidybą ribas. Tad kalbame apie aktorį, kuris yra iškūnytas kūnas ir įsikūnijęs protas, scenoje galintis reaguoti bei būti ir kaip aktorius, ir kaip personažas, o vaidmuo nebėra reprezentacija, o veikiau prezentacija, suvokiama kaip nenutrūkstantis kūrybos procesas, kai vienu laiku yra kuriamas ir spektaklio tekstas, ir personažas, ir, svarbiausia, formuojamas / formuojasi pats aktorius.

Režisierė-antropologė, režisierė-dramaturgė

Režisierę Yaną Ross galima vadinti kultūrine klajokle – gimusi Maskvoje, mišrioje žydų, ukrainiečių, lenkų šeimoje, augusi Latvijoje, ji keliauja po daugybę šalių ir kultūrų, semiasi patirties ir prisitaiko prie įvairių gyvenimo ir darbo sąlygų. Profesinį išsilavinimą Ross įgijo JAV, Jeilio universiteto dramos mokykloje. Išskirtinis režisierės meninis metodas – per improvizacijas su aktoriais perprasti svetimą kultūrą ir atskleisti tam tikrą nepatogią temą, kuri vietiniams dažnai lieka nematoma. Savo kūryboje Ross dažnai remiasi klasikiniiais teksta, labiausiai tinkančiais jos pasirinktai režisūrinei strategijai.

Nusakydama savo režisūrinį metodą Ross spektaklį įvardija kaip tyrimą, kuriame save mato kaip tam tikrą pašalietę (*outsider*), tyrinėtojos žvilgsniu mėginančią pažvelgti į skirtingas kultūras ir jose slypinčias traumas¹⁴. Anot režisierės, priklausydami tam tikrai bendruomenei tampame emociškai neabejingi, sentimentalūs ir iš dalies akli tam, kas akivaizdu. Aptardama savo režisūrinę strategiją Ross įvardija tris aspektus:

- a) dažniausiai spektakliui pasirenkama klasikinė pjesė su aiškia dinamine struktūra, kuri pasiūlo labai konkretų ir specifinį kontekstą, tačiau tuo pat metu išlaiko dramaturgo sukonstruotą konfliktingą ašį;
- b) „aktyvavimas“, arba interpretacija, leidžianti režisieriui kartu su aktoriais išbandyti ir aktyvuoti tekstą suteikiant jam kitą, dažniausiai lokalią, optiką;
- c) „atvira pabaiga“, išryškinanti svarbiausią adaptacijos momentą – performatyvųjį tekstą. Anot režisierės, ši laisvė atsiranda laikantis pirminio draminio teksto, tačiau išreiškiant jį nauja teatrine kalba¹⁵.

Šis režisierės metodas Lietuvoje jau pažįstamas – Lietuvos nacionaliniame dramos teatre pagal Antoną Čechovą sukurtas spektaklis „Trys seserys“ (2017), o kiek anksčiau taikytas ir šiuolaikinėms pjesėms: pagal Tadeuszo Słobodzianeko pjesę sukurtas spektaklis „Mūsų klasė“ (LNDT, 2013), o pagal austrų dramaturgą Ödöną von Horváthą – spektaklis „Vienos miško pasakos“ (VJT, 2019).

¹³ Kemp 2012: 132.

¹⁴ Ross 2022: 328.

¹⁵ Ten pat: 328–329.

Galima manyti, jog veikiama brechtiškos įtakos Ross sureikšmina ir savo spektaklio tema paverčia ir kontekstą, kuriame kuriamas spektaklis, ir tą, kuris aprašytas dramaturgo pjesėje. Brechto nuomone, į veikėjus, veiksmus ir santykius reikia žvelgti iš to laikmečio, o ne iš dabartinių pozicijų¹⁶. Istorizuoti spektakliai turi ne tik padėti įsivaizduoti, kokie skirtingi yra du laikotarpiai (dramaturgijos ir pastatymo), bet ir atkreipti dėmesį į tuos skirtumus, skatinti žiūrovus susimąstyti, kodėl tokie skirtumai egzistuoja. Savo spektakliuose režisierė pabrėžia, jog nedaug kas egzistuoja „savaime“, tačiau mėginimas į socialines nuostatas ir tradicijas pažvelgti svetimšalio žvilgsniu gali sukurti įdomų dialogą.

Dar tik pristatydama trupei spektaklio „Apmąstant omarą“ sumanymą režisierė pabrėžė, jog šis spektaklis – eksperimentas, kurį ji jaučia turinti įgyvendinti būtent dabar. Eksperimentu galima laikyti ir tekstinį spektaklio atramos tašką, kuris šiuo atveju mažai susijęs su dramaturgija – tai žurnalistinį tyrimą primenanti Davido Fosterio Wallace'o esė apie Meino omarų festivalį, kitaip tariant, medžiaga, neturinti vaidybinio pamato. Svarbu ir tai, jog dramaturginį tekstą spektakliui kūrė pati režisierė. Dar vienas eksperimentas – tai skirtingų aktorinių mokyklų ir tradicijų aktorių komanda, kurią režisierė surinko norėdama kelti iššūkį ir sau, ir spektaklyje vaidinantiems aktoriams.

„Apmąstant omarą“ repeticijas režisierė suskirstė į tris etapus. I repeticijų etapas¹⁷ įvyko kūrybinių dirbtuvių pavidalu, kai visa kūrybinė komanda susipažino su į lietuvių kalbą išversta Davido Fosterio Wallace'o esė „Apmąstant omarą“ bei režisierės parinkta papildoma medžiaga¹⁸. II repeticijų etapo¹⁹ metu Wallace'o esė „Apmąstant omarą“, kurią Ross perrašė dialogų forma, pradėta skaityti vaidmenimis. Diskutuota apie tekstą bei iš jo kylančias temas. Kūrybinės komandos diskusijos įgavo improvizuotų etiudų pavidalą, kuriuos režisierė filmavo, norėdama įtraukti į finalinį pjesės tekstą. Į vieną iš II etapo repeticijų Ross pakvietė filosofą Mintautą Gutauską, kuris supažindino kūrybinę komandą su moksliniu ir filosofiniu požiūriu į gyvūnų patiriamą skausmą, empatiją. III repeticijų etapas²⁰ režisierė pradėjo išbaigtos pjesės skaitymu, o užbaigę premjera. Galutinį pjesės tekstą Ross papildė Wallace'o ištraukomis iš knygos *Brief Interviews with Hideous Men*, medžiaga iš II repeticijų etapo aktorių improvizacijų, Gretos Thunberg kalbos ir kitų papildomų šaltinių, tuokart konkretiems aktoriams priskirdama ir konkrečius tekstus.

16 Barnett 2015: 75.

17 2023 m. balandžio 18, 20, 22 d.

18 Reportažai apie Meino omarų festivalį, D. F. Wallace'o interviu, dokumentika ir televizijos laidos apie smurtą prieš gyvūnus bei vartotojų visuomenę, Charlie'io Kaufmano filmai, Krzysztofo Warlikowskio spektaklio „(A) Pollonia“, Christopherio Rüpingo „Border“ ir Ross spektaklio „Brief Interviews with Hideous Men“ įrašai. I pirmą spektaklio medžiagą pateko ir Susan Sontag knyga *Regarding the pain of others*, ir Davido Fosterio Wallace'o biografija *Every love story is a ghost story*.

19 2023 m. birželio 6–23 d.

20 2023 m. rugsėjo 16–21 d.

III etapą galima dar padalyti į dvi dalis: pirmoji – tai Ross parengtos pjesės kaip sceninio teksto išsibandymas ir koregavimas pagal scenines aplinkybes, antroji – sceninio veiksmo kūrimas remiantis ne užrašytu tekstu, o aktorine vaizduote. Konstantinas Stanislavskis, vėlyvuju savo kūrybos laikotarpiu darbą su aktoriaus jausmais pakeitęs aktyviaja analize, teigė, jog „po ilgų diskusijų „prie stalo“ ir individualių vizualizacijų aktorius į sceną įžengia prikimšta galva ir tuščia širdimi, nebegalėdamas nieko suvaidinti“²¹. Ross vadovavosi panašiu darbo su aktoriais principu: II repeticijų etape, vos keletą kartų perskaičius pjesę, kuri šiuo atveju net nebuvo galutinis dramaturginis tekstas, ji siūlė aktoriams iš karto improvizuoti būsimo spektaklio tema. Improvizuota be apgalvoto režisūrinio plano ir aktorinio pasiruošimo, tad vaidinant vadovautasi ne logika, o veikiau intuicija. Buvimas scenoje ir režisierės pasiūlytos aplinkybės provokavo aktorių veikti ir kurti etiudo dramaturgiją. Kitaip tariant, santykiai su partneriu atsirado iš aktoriaus reakcijos, o ne personažo psichologijos. Improvizuotos situacijos nutolo nuo Wallace'o teksto, tačiau ir jų tikslas buvo kitoks – patiems atsidurti Wallace'o aprašomame Meino festivalyje ir sukurti už Wallace'o esė paraščių likusias festivalio veiklas. Keletas improvizuotų scenų („Kulinarių šou“ ir „Darbuotojas“) buvo režisūriškai išplėtos ir tapo spektaklio dalimi.

Ross prisirišė ir režisierės, ir dramaturgės vaidmenis, suvokdama, jog tai skirtingos, tačiau neišvengiamai viena kitą veikiančios spektaklio kryptys. Kurdama pjesę režisierė ne tik norėjo išlaikyti Wallace'o rašymo stilių, bet ir apibrėžė būsimo spektaklio formą – trumpos scenos, skirtingų žanrų (mokslinė esė ir proza) dramaturgija, aiškiai tarpusavyje nesusiję personažai. Tai panašu į režisūrinį Brechto metodą – aprašydamas jį Brechtas akcentuoja, kad scenoje įgyvendinamas dramaturginis tekstas neturi būti nuoseklus ir vientisas: „[n]eskatiname publikos pasinerti į fabulą tarsi į upę ir leisti nešamai jos srovės, todėl atskiri įvykiai turi būti sujungti taip, kad aiškiai matytųsi mazgai. Įvykiai negali nepastebimai keisti vienas kito, reikia, kad tarp jų įsiterptų vertinimo galimybė. Atskiras fabulos dalis reikėtų kruopščiai tarpusavyje suderinti, kiekvienai suteikiant spektaklio spektaklyje struktūrą.“²² Ir nors ankstyvieji režisūriniai Ross sprendimai jau buvo užfiksuoti pjesėje, stengiantis išlaikyti Brechto minimą fragmentiškumą ir išviešinti pjesės jungiamuosius „mazgus“, režisierė kartu su aktoriais scenoje keitė tam tikras tekstines pjesės vietas priklausomai nuo to, ar aktorių perskaitytas tekstas suveikia kaip sceninis, ar visgi lieka tik literatūriniu tekstu.

Siekiant „prakalbinti“ Wallace'o esė, pirminiame pjesės variante buvo scena, kurioje veikė keturi Wallace'ai, t. y. keturi aktoriai vaidino tą patį veikėją. Joje nebuvo išrašytų personažų tarpusavio santykių ir Wallace'ų tekstas aktoriams atiteko režisierės pasiūlyta tvarka. Tačiau šios minties atsisakyta, nes toks sprendimas į spektaklį įnešė monotonijos ir tam tikro vientisumo (kuriam sąmoningai priešintasi), todėl galutiniame pjesės variante atsirado scena, kai Wallace'as kalbasi su savimi (aktoriai

21 Carnicke 2000: 32.

22 Brecht 2022: 158.

Martynas Nedzinskas ir Elzė Gudavičiūtė). Šis dialogas aktorių buvo suimprovizuotas norint žiūrovams perteikti užuominų apie Wallace'o psichinę būseną (ilgus metus Wallace'as sirgo depresija ir gyvenimą baigė savižudybe).

Nors personažų santykiai sąmoningai neplėtoti, tam tikrose scenose, kurios tekstiname variante atrodė neapibrėžtos, būtent aktoriai ir režisierė užfiksavo konkrečių veikėjų ryšius. Tad nors režisūrinė spektaklio forma buvo išrašyta pjesėje, dramaturginiai veikėjų ryšiai susiformavo tik pjesę perkėlus į sceną. Pavyzdžiui, viena po kitos ėjusios scenos, kur Jūratės Vilūnaitės Motina pasakoja apie negalėjimą priimti savo naujagimio ir kaip nelaimę suvokiamą motinystę, o Salvijaus Trepulio Vyras pasakoja apie savo patologišką pasimatymų praktiką, susijusią su vaikystės traumomis, pjesės skaitymo metu skatino šiuos veikėjus priimti kaip Motiną ir Sūnų. Tačiau scenoje šie monologai buvo sujungti taip, jog Vilūnaitės Motinai sakant monologą apie motinystės kančią ir žiūrovams aprodant vaiko kambarį, fone esantis ir vaikiškus drabužėlius lyginantis Trepulis leido numanyti, jog galbūt jis yra ne jos suaugęs sūnus, o vyras. Tačiau žiūrovams tarsi nesąmoningai priėmus šiuos personažų ryšius, netrukus Trepulio Vyras ima ruošti pasimatymui su Vilūnaitės Motina, versdamas suabejoti, ar jie visgi yra Vyras ir Žmona, ar psichologinių traumų vedini nepažįstamieji, besirengiantys susipažinti pirmajame pasimatyme. Šie personažų tarpusavio santykiai gimė iš aktorių buvimo kartu vienoje scenoje ir noro turėti šiam buvimui psichologinį pateisinimą, kuriam režisierė neprieštaravo, nes lyg atsvarą psichologijai naudojo pasakojimo fragmentiškumą, išreikštą pjesės struktūra ir režisūriniu montažu. Beje, Trepulio monologas „apmąstant motiną“ dramaturginiame tekste buvo numatytas spektaklio pabaigoje, tačiau režisierė jį perkėlė septyniomis scenomis anksčiau, todėl jis įgavo visai kitą prasminį svorį bei santykį su Vilūnaitės Motina.

Pasak Brechto, per repeticijų laikotarpį aktorius vis geriau susipažįsta su savo kuriamu veikėju ir rizikuoja jį paversti personažu²³. Jo požiūriu, tai būtų didžiulė klaida, nes kiekvienas aktorius savaime atstovauja tam tikrai pozicijai ar požiūriui, kurį lemia jo unikali patirtis, todėl kad personažas išliktų gyvas ir tikroviškas, reikia atsižvelgti ne tik į dramatinio veikėjo, bet ir į paties aktoriaus pasaulėjautą. Režisierius dalyvauja procese, kurio metu aktoriai atskleidžia skirtingus požiūrius, ir stebi, kokią įtampą jie sukuria spektaklyje. Tad ir Ross režisūrą galima apibūdinti kaip mąstymo procesą, kai klausiama, abejojama ir svarstoma vengiant sprendimo ir galios pozicijos, nors suvokiant, kad esančiam scenoje ji nesąmoningai suteikiama. Panašiai apie savo kuriamą teatrą yra sakęs ir Brechtas: „[m]ano teatras yra filosofinis naiviausia šios sąvokos prasme (ir niekas man negali dėl to priekaištauti), man ši sąvoka reiškia domėjimąsi žmonių elgesiu ir mąstymu. <...> Norėjau teatrui pritaikyti sakinį, kad svarbu ne tik interpretuoti pasaulį, bet ir jį keisti.“²⁴

²³ Barnett 2015: 61.

²⁴ Brecht 2022: 285.

Empatija kaip tema ir raiška

Pasak Zygmunto Baumano, „svarbiausias kultūros rūpestis – trukdyti savo buvusiems pavaldiniams ir auklėtiniams, dabar paverstiems klientais, jausti pasitenkinimą ir jokių būdu neleisti patirti visiško, tobulo ir galutinio pasitenkinimo, kuris nepaliktų vietos tolesniems, dar neišpildytiems poreikiams ir užgaidoms“²⁵. Remiantis panašiais vartojimo kultūros pavyzdžiais, ir Meino omarų festivalis spektaklio „Apmąstant omarą“ repeticijų metu buvo suvoktas kaip teatrinio mechanizmo metafora, kai žiūrovas „vartoja“ aktorių kūrybą, minta jų santykiais, konfliktais ir išgyvenimais. Tad ir empatija tapo šio spektaklio tema ir forma, t. y. kūrybinei komandai aptariant Wallace'o esė apie empatiją, svarstytas ir pats teatro mechanizmas – empatija, kuri yra viena iš svarbiausių teatro išgyvenimo, suvokimo ir priėmimo būdų.

Empatija, kaip ją suprato Brechtas, teatre pasireiškia dviejuose pagrindiniuose kontekstuose: aktoriaus ir personažo santykių (čia labiau tinka sąvoka „susitapatinimas“) bei žiūrovų ir personažų santykių. Pasak Kempo, aktorius gali simuliuoti personažo jausmus, norėdamas iš tiesų suvokti personažo savijautą²⁶. Empatiškai veikia ir žiūrovo veidrodiniai neuronai, kurie nesąmoningai atkartoja tai, ką rodo aktorius²⁷. Tad empatija, buvusi šio spektaklio pagrindu dar iki atsirandant aktoriaus–personažo–žiūrovo empatijos tinklui, ją dar labiau pagilino. Tačiau empatija nėra vienintelis žiūrovų emocinės reakcijos šaltinis: žiūrovai neprivalo matyti emociškai įtempto veiksmo, kad patirtų emocinę reakciją. Pavyzdžiui, žinių vedėjai, pranešdami apie nelaimės ar žudynes, paprastai lieka ramūs, tačiau jų auditoriją tai gali sujaudinti. Dokumentiniai filmai gali šalta ir neutraliai pasakoti apie pačius skaudžiausius sunkumus ir kančias, tačiau užuojautos, gailesčio, pykčio ar pasipiktinimo jausmai gali kilti nebūtinai dėl tokio perdavimo būdo. Brechto siūlymu, scena gali emociškai paveikti žiūrovus ir be empatiško bendravimo, nes įsijaučiant į kito žmogaus (aktoriaus ar personažo) emociją visuomet yra rizika, jog patiriame kito asmens požiūrį nesuprasdami, *kodėl* jis ar ji jo laikosi. Dėl to galime susitapatinti su kažkuo, kas yra sudėtingesnis, nei atrodo²⁸. Brechtas baiminosi, kad žiūrovai įsijaus į scenos personažus ir išgyvens tai, ką jie patiria, neatsiribodami ir nesuprasdami, kodėl personažai elgiasi vienaip ar kitaip.

Būtent taip Ross, kurdama spektaklį apie empatiją, neleidžia aktoriams jos rodyti tiesiogiai, tarsi bandydama pasipriešinti minčiai, kad teatras – pati tikriausia empatijos vieta. Pavyzdžiui, motinos ir sūnaus scenoje Vilūnaitės Motina, sėdėdama vežimėlyje ir jautriai, visu kūnu išgyvendama dėl riešus besipjaustančio sūnaus, staiga pakyla ir išeina ruoštis kitai scenai. Arba Martyno Nedzinsko Sūnus, dirbtiniu krauju

²⁵ Bauman 2015: 28.

²⁶ Kemp 2012: 140.

²⁷ Ten pat: 141.

²⁸ Barnett 2015: 65.

prikišamai imituojantis riešų pjaustymą, staiga ima purtytis priešmirtinėse konvulsijose, bet netrukus pats nutraukia agoniją, atsikelia, nusivalo kraują ir išeina. Norisi pavadinti tai „vaidyba iki tam tikros ribos“, kurioje aktorius negali jausti empatijos savo personažui ir negali leisti to pajusti žiūrovui.

Čia svarbu paminėti ir vizualinę spektaklio raiškos priemonę, neleidžiančią aktoriui įsikūnyti į personažą ir žiūrovui su juo susitapatinti, – realistinių daiktų pakeitimą žaislais. Viena vertus, žaislai kuria skirtį tarp scenos ir tikrovės, nes apgaubia scenos veiksmą netikroviškumu ir sutrikdo žiūrovo įsijautimą. Tai stipri išraiškos priemonė, skatinanti aktorių suvokti kaip žaidžiantį žmogų, pabrėžiant, jog jo veikimas yra sąlygotas teatro iliuzijos. Kita vertus, tai stipri metafora, nes vaikiški žaislai asocijuojasi su kūdikišku nekaltumu ir džiugesiu, o aktoriai, „žaisdami“ su prikišamai raudona spalva nudažytais ir išdarkytais žaislais, paverčia juos omarų mėsa, kuri įvairiais būdais „vartojama“ visame spektaklyje. Būtent tai kuria paralelę žmogaus, kuris ne teatro scenoje lygiai taip pat „žaidžia“ ne su raudona spalva nudažytais vaikiškais žaislais, o gyvais sutvėrimais. Ir Brechto, ir Ross atveju svarbi tampa ne žiūrovo ar aktoriaus empatija personažui, o empatija aktoriaus santykiui su personažu. Tačiau kaip galime empatizuoti pačiai vaidybai, kai ji nekuria iliuzijos ir nesistengia įtikinti?

Aktoriaus vaidmuo režisūriniame lauke

Režisierė Anne Bogart pažymi, jog repeticijose „aktorius ieško formos, kuri galėtų būti pakartota. Aktorius ir režisierius kartu kuria sistemą, kuri turėtų be galo daug naujų gyvybinės jėgos srovių, emocinių permainų ir ryšio su kitais aktoriais. Paradoksalu, bet būtent apribojimai, tikslumas, preciziškumas ir suteikia [aktoriui] laisvės galimybę.“²⁹ Repeticijos, kuriose aktoriui leidžiama išbandyti savo personažą įvairiose situacijose, ir režisūra, kuri padeda užfiksuoti ir nušlifuoti aktorių atradimus, tampa vaidmens pagrindu. Šis pagrindas veikia kaip saugiklis spektaklio metu aktoriui susidūrus su žiūrovais ir jų reakcijomis, improvizuojant su scenos partneriais, įvykus nenumatytam iliuziją sutrikdančiam įvykiui (šviesų, garso klaida) ar per ilgą vaidinimo laiką nutolus nuo spektaklio minties. Šis pagrindas – tai režisieriaus perteikta instrukcija, kaip nuo taško A patekti į tašką B, tačiau vaidmens žemėlapyje nupiešti turi pats aktorius. Tai režisierė Ross įrodo į spektaklį pakviesdama skirtingų mokyklų, patirčių ir tradicijų aktorius, su kuriais dar nė karto pati nėra dirbusi.

Režisūriniame Ross teatro kalboje jaučiama didžiulė Brechto įtaka, tačiau akivaizdu, jog Brechtas jai reikalingas norint vaidybą paversti mąstymo, o ne išgyvenimo forma. Ross neneigia stanislavskiškos mokyklos, kurios pagrindus naudoja visi šio spektaklio aktoriai, tačiau išryškina Stanislavskio akcentuotą psichologinį, o ne išgyvenimo (persikūnijimo į personažą, įsijaučiant ir perteikiant jo emocijas bei

²⁹ Bogart 2001: 46.

jausmus) aspektą. Kitaip tariant, veikėjų santykių ar personažo tapatybės plotmėje Ross pasitelkia Stanislavskio personažo kūrimo aplinkybes, tačiau aktorių vaidyboje naudoja brechtišką metodą. Kaip ir Brechto, Ross spektaklyje aktorius „nė akimirkai negali visiškai persikūnyti į vaidinamą personažą. <...> Aktoriaus užduotis – parodyti vaizduojamą personažą, todėl neužtenka tik įsijausti į tą personažą. Bet tai nereiškia, kad vaidindamas aistringą asmenį, pats aktorius turi likti šaltas. Aktoriaus jausmai negali sutapti su vaidinamo personažo jausmais.“³⁰ Ross nesistengė „sulaikyti“ aktorių nuo personažų psichologijos perėmimo / kūrimo, tačiau jos neakcentavo ir neryškino. Repetacijų metu nebuvo pokalbių apie personažo psichologiją, jo motyvus ir siekius, tačiau daug kalbėta apie aktoriaus ir personažo santykį, aktoriaus buvimo scenoje prasmę ir fizinės užduotis. Tiesa, tam tikrus dramaturginius ir emocinius personažų akcentus sudėliojo ne vien aktoriai, bet ir pati režisierė. Pavyzdžiui, Elzės Gudavičiūtės nėrimas į vandens rezervuarą repetacijų metu atsirado kaip *efekto* scena, kad aktorės blaškymasis vandenyje sukurtų gyvo omaro virimo metaforą. Tačiau režisierė sceną „išteisino“, pasiūlydama aktorei į vandenį šokti su kostiumu iš grožio konkurso scenos, kurioje ji sako Gretos Thunberg monologą. T. y. antroje scenoje pristatęs savo tapatybę (tapatinamą per personažo kostiumą), personažas perneša ją į keturioliką sceną, kai aktorė lipa į vandens pilną talpą. Nors Ross nesiekė personažų santykių nuoseklumo, tačiau tam tikroms sceninėms situacijoms leido spręstis pačioms: perkeltos į sceną, dramaturginės situacijos įgijo nuoseklumo, o su jomis nuoseklesni ir vientisesni tapo ir personažai, iš pradžių kurti kaip fragmentiškos būtybės. Vis dėlto įdomiausias klausimas išliko – kiek tai, kad sąmoningai neieškoma personažų nuoseklumo, vertė (ne)patogiai jaustis aktorius? Kiek tokia dramaturgiškai ir režisūriškai neišsiaiškinta psichologinė personažų pusė trukdė, o kiek išlaisvino aktorius? Kaip ši parodomoji ar net „plakatiška“ vaidyba kūrė ir naikino personažus?

Brechto manymu, aktoriai, vaidindami savo vaidmenis, turėtų rodyti ir savo asmenybę. Tai reiškia, kad žiūrovai niekada neturėtų manyti, jog scenoje esantis aktorius *yra* personažas, o veikiau tai, kad aktorius *vaidina* personažą, parodydamas skirtumą tarp aktoriaus ir vaidmens: „aktorius ne tik neturi apgaudinėti žiūrovų, kad scenoje stovi ne jis, o tas jo kuriamas personažas, bet ir neturėtų apsimetinėti, jog tai, kas vyksta scenoje, nebuvo repetuota, kad vyksta pirmą ir vienintelį kartą“³¹. Tad rodydami savo santykį su personažu aktoriai kuria personažus, kurių santykiai ar reakcijos nėra išgyvenami, o tik demonstruojami, t. y. personažai rodo emocijas, bet aktoriai jų neišgyvena. Atsiribojimas Brechtui buvo svarbus kaip politinis / socialinis įrankis aktoriaus pozicijai išreikšti, nes leido aktoriui nubrėžti vaidmens ribas ir scenoje negyventi svetimo personažo gyvenimo užmiršus savąjį. Atstumas tarp aktorių ir jų vaidmenų leidžia jiems įžvelgti skirtumus ar prieštaravimus ir juos atskleisti, o ne užgožti visiškai persikūnijant į vaidmenį. Būtent brechtiška tradicija siūlo parodyti

³⁰ Brecht 2022: 146.

³¹ Ten pat: 148.

tas aktoriaus ir personažo jungtis vaidmenyje, kai aktorius tik vaizduoja personažą, jam leidžia patį veikėją dekonstruoti, t. y. išskaidyti jį į atskirus epizodus, replikas, reakcijas. Siūlant aktoriui neignoruoti savo ir personažo skirtumų, skatinant paversti juos dramine ir vaidybos medžiaga repeticijų metu, ugdoma aktoriaus sąmonė.

Čia svarbi skirtis tarp „buvimo“ ir „rodymo“ (*Zeigen*): iš šio draminio veikėjo ir aktoriaus atskyrimo išplaukia svarbūs atsiribojimo efekto aspektai, tokie kaip kontrastai ir prieštaravimai, kritinės distancijos ir daugiasluoksnės interpretacijos galimybė. Išorinės draminio veikėjo ir aktoriaus atskyrimo formos, kurią pirmiausia turi atpažinti žiūrovas, galimybę suteikia tai, ką Brechtas vadina *savęs atsiribojimo aktu* (*Akt der Selbstentfremdung*). Tai užkerta kelią aktoriaus transformavimuisi į personažą – jo pasinėrimui į emocinį ir psichinį vaidmens pasaulį. Aktoriaus „aš“ ir draminis veikėjas nesusilieja į vieną, nes aktorius lieka emociškai ir psichologiškai atitrūkęs nuo personažo. Tuo pat metu, kai aktorius išsilaisvina iš susitapatinimo su personažu, išsilaisvina ir žiūrovas. Kiekvienas atpažįsta personažą kaip „kitą“ (net jeigu ir sau artimą), o ne kaip savo paties pratęsimą. Taigi savęs susvetimėjimas įvedamas kaip pirminė psichologinė nuostata, sudaranti susvetimėjimo efekto pagrindą³².

Dvigubas vaidybos proceso supratimas yra puikus pagrindas „tarpinei“ vaidybinei erdvei, kai ne tik priimamos teatro sąlygiškumo taisyklės, bet ir parodomai joms paklūstama, spektaklyje „Apmąstant omarą“ turi aiškų ir dinamišką dramaturginį-režisūrinį planą, padedantį aktoriui neužsibūti vienoje ar kitoje nuotaikoje ir nesinešti jos iš vienos scenos į kitą. Kitaip tariant, spektaklio žanras ir kompozicija neleidžia aktoriui būti personažu tiek ir taip, kad į jį (per)(i)sikūnytų.

Aktoriaus santykis su dramaturgija ir personažu

Anksčiau aptarta personažo samprata, apimanti ir aktoriaus *buvimą* su draminiu veikėju, ir jo *rodymą*, palieka pleištą tarp teksto ir atlikėjo, suteikiantį aktoriui ypatingą statusą: „aktorių nebėra pavaldus tekstui, jis stovi atskirai nuo jo, vertina jo normas ir šališkumą ir priima savo nuomonę“³³. Tekstas nebėra pirminis, o veikiau tik pagalbinis aktoriaus įrankis kuriant personažą. Svarbesnis aspektas yra ne tai, *ką* pasakoja aktorius, o *kaip* jis tą daro.

Viena vertus, svarbia pasakojimo forma tampa kūniškas aktoriaus buvimas ir raiška. Ross spektaklyje esama scenų, kai aktorius turi vaidinti taip, kad pabrėžtų savo vaidmenų dirbtinumą ir išryškintų sukonstruotą kuriamų personažų prigimtį. Toks požiūris leidžia žiūrovams į aktorių žiūrėti kaip į žmogų, sąmoningai pristatantį personažą, o ne visiškai jį įkūnijantį. Galima sakyti, jog tokie personažai yra sąmoningai tipizuoti, pasirenkant labai aiškią aktoriaus poziciją, kai vienas tipiškas personažas nurodo į konkretų visuomenės sluoksnį (vyresnio amžiaus radikalių

³² Held 2011: 37–38.

³³ Barnett 2015: 150.

pažiūrų taksistas, akiai tikintis festivalio propaganda, arba apatiška viktorinos vedėja, kurios nebestebina jos pačios užduodamų klausimų groteskas).

Kita vertus, iš aktorius reikalaujama vienu metu turėti du tikrovės lygmenis, o tai išpildo aktorius vaidybos stilius, kuriam būdingas atsiribojimo efektas ir sąmoningas atsiribojimas bei fragmentiška dramaturgija, neleidžianti įsijauti į dramatinę veikėją. Kaip minėta, kartu jie sukuria teatrinę patirtį, kuri meta iššūkį tradiciniams žiūrovų įsitraukimo būdams ir skatina juos užimti kritišką ir reflekyvią poziciją scenoje pateikiamos medžiagos atžvilgiu. Šį modelį Ross akivaizdžiausiai panaudoja finalinėse spektaklio scenose, kai Gudavičiūtės monologas iš Wallace'o esė išreiškia ir pačių kūrėjų poziciją:

„Wallace / Elzė: Noriu paklausti jūsų, kurie mėgsta skaniai paruoštus ir gražiai patiektus valgius su jautiena, veršiena, ėriena, kiauliena, vištiena, omarais ir pan.: ar daug galvojate apie moralinį patiektų gyvūnų statusą ir jų priešmirtines kančias? Jei taip, kokie atrasti etiniai sprendimai leidžia ne tik valgyti, bet ir mėgautis mėsiniškais patiekalais (nes juk būtent rafinuotas *mėgavimasis* ir yra visa gastronomijos esmė)? Jei, kita vertus, nesiveliame į visokias painybes ir įsitikinimus, o tokias kalbas laikote tiesiog beprasmišiais išvedžiojimais, kaip nusiraminate taip imdami ir atmesdami visus šiuos klausimus? Ar kada nors susimąstote, kad ir tuščiai, apie galimas priežastis, dėl kurių vengiate apie tai galvoti?“³⁴

Šią viešą kalbą pertraukia Žurnalisto (Nedzinskas) ir Wallace'o (Vilūnaitė) interviu, kurį ne kartą girdime spektaklio fone (įrašo pavidalu ar Wallace'o pokalbio su savimi scenoje), pavirstantis nebylia diskusija su žiūrovais – salėje užsidega šviesa ir fikcinė draminių veikėjų (personažų) tikrovė susilieja su realiu žiūrovų / aktorių buvimu.

Nors tekstiniu požiūriu „Apmąstant omarą“ fragmentiškos istorijos turi dramatinę jungtį, tai neapriboja pasakojančio aktorius veikimo scenoje. Ši trumpametražė spektaklio forma, kuriama iš dramaturginio fragmentiškumo ir sceninio montažo, net fiziškai neleidžia aktoriams vaidinti to paties personažo, t. y. dinamiškas, skirtingą stilistiką ir žanrą jungiantis spektaklio tekstas prieštarauja vientiso ir nuoseklaus charakterio kūrimui.

Nors jau minėta, kad su visais aktorais Ross dirbo vienodai, nesileisdama į konkrečius aktorinės (iš)raiškos ar griežtos režisūrinės vizijos nurodymus, o veikiau siūlydama aktoriams dialogą, visgi aktoriai sukūrė ne tik skirtingus personažus, bet ir intuityviai vadovavosi skirtingais metodais. Galbūt tai, kad rezultatas nebuvo svarbiausias šio spektaklio uždavinys, ir lėmė, jog aktoriams suteikta laisvė dalį jų tiesiog suvaržė. Pavyzdžiui, Gudavičiūtė ir Trepulis savo personažus pernelyg apribojo dramaturgija, todėl ėmė ne tik rodyti tipus, bet ir juos įkūnyti, t. y. ieškojo jų vientisumo, psichologinio paaiškinimo, bendros balso ar elgesio manieros. Aktoriai spektaklio metu keitė (?) išbaigtus personažus (*transformational acting*),

³⁴ Ross 2023: 20.

nes jų tikslas – vientisas fragmentiškumas. Vilūnaitė, priešingai, liko pasakojančios aktorės „vaidmenyje“, tačiau visiškai atsiribojo nuo dramatinio veikėjo, tad čia neliko jokie įsikūnijimo. Viena vertus, jai pavyko savo vaidmenį paversti pasakojamu, tačiau ji netapo *persona*, o veikiau savo personą pavertė personažu. Tai pavyzdys, kai aktorius scenoje suvokia save kaip išbaigtą personažą, t. y. priešinasi vaidmens nevientisumui ar psichologiniam nepagrįstumui (spontaniškumui, improvizacijai). Dar daugiau, ar toks personažas atspindi aktoriaus poziciją, ar jame yra erdvės sąmoningumui, kuris aiškiausiai pasimato atsidūrus ribinėje (aktoriaus ir personažo ar personažo ir žiūrovo santykio) situacijoje?

Siekdamas palaikyti nuoseklų aktoriaus atsiribojimą nuo vaidmens Brechtas rekomenduoja keletą priemonių, susijusių su aktoriaus sąmonės būkle. Brechto savęs atsiribojimo metodo taikymas nuolat išreiškiamas empatijos / susitapatinimo (*Einführung*), kurį jis daugiausia gretina su Stanislavskio metodu ir natūralizmu, kritika. Susitapatinimą Brechtas interpretuoja kaip *visišką* aktoriaus „aš“ ir vaidmens susiliejimą, kai aktorius personažo mintis ir jausmus paverčia savo mintimis ir jausmais, o savo jausmus – personažo mintimis ir jausmais³⁵. Brechtas neatmeta susitapatinimo kaip aktoriaus požiūrio į personažą, nes tapatinimasis iš tiesų gali suteikti aktoriui gilumo ir įžvalgumo. Tačiau toks procesas nėra savitikslis, o didesnės schemas, skirtos tik draminiam veikėjui, o ne vaidmeniui sukurti, dalis. Tad nors Ross itin daug dėmesio skyrė aktoriams, laikydama juos pagrindine savo spektaklių raiškos forma, tačiau sąmoningai nenurodė, kokia aktorine prieiga jiems vadovautis norint sukurti „Apmąstant omarą“ personažus.

Visgi *personos* prasmę savo vaidmeniui ryškiausiai pritaikė ir laisviausiai tokios struktūros spektaklyje jautėsi aktorius Martynas Nedzinskas. *Save* kaip medžiagą vaidmeniui Nedzinskas naudoja ne pirmą kartą, tad jam toks vaidmens kūrimo būdas nėra neįprastas. Tiesą sakant, beveik visi jo vaidmenys po spektaklio „Nuostabūs dalykai“ (rež. Kirilas Glušajevs, teatras „Kitas kampas“, 2018), kuriame šis jo aktorinis bruožas labiausiai išryškėjo, tapo išraiškingesni būtent *personos* prasme. Dramaturginė „Nuostabių dalykų“ schema taip pat primena *pasakojimą* – tai monospektaklis, kuriame aktorius pasakoja savo personažo istoriją ir į tam tikras prisiminimo vietas, kuriame ima veikti kiti personažai, pakviečia žiūrovus kartu su juo suimprovizuoti pasakojamą mizansceną. Tai itin subtilus dramaturginis-režisūrinis sprendimas, kuris gali kelti tam tikrų įsikūnijimo bei susitapatinimo klausimų. Viena vertus, žiūrovui – ką jis stebi: aktorių, personažą ar aktorių, vaidinantį personažą? Kita vertus, aktoriui – ką jis vaidina: save, personažą ar aktorių, vaidinantį personažą? Viena vertus, galima manyti, jog aktorius čia įkūnija tik Pasakotojo personažą, o susitapatina tik su tais personažais, kurie atsiranda improvizuojant kartu su žiūrovais. Kita vertus, didžiąją spektaklio dalį aktorius

35 Held 2011: 38.

pasakoja, nusakdamas tiksliai aplinkybes, personažo savyjautą ir t. t., tad istorija vyksta žiūrovo vaizduotėje. Pasakodamas apie save kaip personažą – Save ir kartu Kitą, improvizuodamas, duodamas nurodymus ar instrukcijas pakviestam į sceną kai kuriuos epizodus įsivaizduoti ir suvaidinti žiūrovui, aktorius, galima sakyti, visiškai į personažą neišikūnija. Kitaip tariant, Nedzinskas iškūnija save tam, kad galėtų priimti personažą, tačiau dramaturginė ir režisūrinė spektaklio ir personažo schema priklauso nuo žiūrovų įsitraukimo, todėl aktorius visą laiką privalo būti sąmoningas ne kaip personažas, o visų pirma kaip aktorius. Toks brechtiškas aktoriaus buvimas – tarp draminio veikėjo, improvizacijos ir kreipimosi į žiūrovus – išugdė jo gebėjimą ir vaidinti, ir būti, ir rodyti tame pačiame vaidmenyje. Ross spektaklyje „Apmąstant omarą“ Nedzinskas ir pasakoja, ir vaidina, tačiau tradicinis jo kaip aktoriaus išikūnijimas į personažą neįvyksta, nes jis visuomet personaže yra kaip aktorius. Kitaip tariant, čia aktoriui nebereikia iškūnyti savęs, nes personažas neapima viso aktoriaus „kūno“, tad nepanaikina jo – priešingai, dalijasi ta pačia vaidmens erdve.

Išvados

„Apmąstant omarą“ – tai proziškos dramaturgijos, kamerinės erdvės ir skirtingos aktorių sudėties Yanos Ross eksperimentas, kuriame svarbią vietą užėmė neapibrėžta aktorinė erdvė, neišryškintas vaidybinis metodas bei susitelkimas į procesą, o ne į rezultatą. Ir nors su visais aktoriais (skirtingos patirties ir skirtingų aktorinių mokymų) Ross dirbo vienodai, nesileisdama į konkrečius aktorinės raiškos ar griežtos režisūrinės vizijos nurodymus, o veikiau siūlydama jiems bendrakūrybinį dialogą, visgi aktoriai intuityviai vadovavosi savo patirtimi ir skirtingai priėmė Ross režisūrinį metodą. Šis repeticijų proceso stebėjimas, fiksuojant režisūrinius sprendimus bei žvelgiant į aktoriaus, režisieriaus ir dramaturgo sąveiką, leido ieškoti aktorinių veikimo strategijų įkontekstinimo. Čia tapo svarbi skirtis tarp „buvimo“ ir „rodymo“ (*Zeigen*), kurią Brechtas vadina *savęs atsiribojimo aktu* (*Akt der Selbstentfremdung*). Tai užkerta kelią aktoriaus transformavimuisi į personažą, jo pasinėrimui į emocinį ir psichinį vaidmens pasaulį. Režisierės sprendimu spektaklyje „Apmąstant omarą“ daug dramaturginio ir sceninio judėjimo bei fragmentiškumo, todėl nevengiama įvairaus poveikio (teatrališkumo, ironijos, žiūrovų įtraukimo) priemonių, keičiančių aktoriaus buvimo scenoje pobūdį. Ross spektaklyje aktoriaus „aš“ ir draminis veikėjas nesusilieja į vieną, nes aktorius lieka emociškai ir psichologiškai atitrūkęs nuo personažo, tačiau tokį jo *buvimą* scenoje galima vadinti vaidyba (aktorius vaidina personažą, pasakotoją, save – *persona acting*). Tuo pat metu, kai aktorius išsilaivina iš susitapatinimo su personažu, spektaklis neužkrečia žiūrovo primestomis aktoriaus-personažo emocijomis ir leidžia jam kartu su aktoriumi mąstyti kūrybinės komandos keliamomis temomis. Tad spektaklyje „Apmąstant omarą“

neįsikūnijantis aktorius apie savo personažą pasakoja, jį rodo ar su juo scenoje *bendradarbiauja* tam, kad brechtiškai žadintų žiūrovo sąmoningumą ir leistų jam priartėti prie spektaklio sumanymo.

Gauta 2024 09 09

Priimta 2025 05 16

Literatūra

1. Barnett, D. *Brecht in Practise: Theatre, Theory and Performance*. London: Bloomsbury, 2015.
2. Bennett, S. *Theatre and Audience*. London: Routledge, 1997.
3. Bloch, E. Entfremdung, Verfremdung: Alienation, Estrangement. *The Drama Review: TDR*. Autumn, 1970. Vol. 15, No. 1.
4. Bogart, A. *A Director Prepares: Seven Essays on Art and Theatre*. London and New York: Routledge, 2001.
5. Brecht, B. *Pastabos apie teatrą*. Vilnius: Scenos menų kritikų asociacija, 2022.
6. Carnicke, S. M. "Stanislavsky's System" in Alison Hodge. *Twentieth Century Actor Training*. London: Routledge, 2000.
7. Fischer-Lichte, E. *Performatyvumo estetika*. Vilnius: Menų spaustuvė, 2013.
8. Held, P. *Alienation and Theatricality Diderot After Brecht*. New York: Modern Humanities Research Association and Routledge, 2011.
9. Kemp, R. *Embodied Acting. What Neuroscience Tells Us about Performance*. London and New York: Routledge, 2012.
10. Ožalas, A. G. Gospodinovas: Kas bus, kai pasibaigs laikas? *Penkiolika*. 2024. Nr. 2(1). UAB „15 min“: „Lietuvos ryto“ spaustuvė.
11. Ross, Y. International collaboration. Grounding classics in local contexts. *Looking for Direction. Rethinking Theatre Directing Practices and Pedagogies in the 21st Century*. Ed. R. Balevičiūtė, S. Lavaste, A. Suša, U. Þorleifsdóttir. Helsinki: University of the Arts Helsinki, 2022.
12. Ross, Y. Pjesė „Apmąstant omarą“, 2023.

Rimgailė Renevytė

Between Being and Showing: Yana Ross's Directorial Method and the Case of the Performance *Considering the Lobster*

Summary

The article analyses the creative process of Yana Ross's theatre production *Considering the Lobster* (based on David Foster Wallace, Lithuanian National Drama Theatre, 2023). It focuses on the director's methods, her approach to dramaturgy, and her communication with the actors. While working on the production, Ross had been engaged both as director and playwright. Ross's theatrical language is influenced by Bertolt Brecht, and the article draws on Brechtian insights. Brecht's directing-acting vision of the alienation/distancing effect (*Verfremdungseffekt*) is important for Ross, who aims at transforming acting into a form of thinking rather than experiencing. However, Ross goes further than Brecht by proposing various forms of alienated acting, because in contemporary theatre, the actors themselves often become researchers whose task is no longer to act but to narrate a character. While creating *Considering the Lobster*, Ross worked with all the actors in the same way, without being guided by specific acting method or a strictly determined director vision, but rather by offering a dialogue. As a result, actors not only created different characters but also intuitively followed their own different methods. The article discusses Ross's method of working with actors, analyses her directing strategies, and the actors' roles. Observation of rehearsals, recording of director-actor interactions, and the interpretation of the collected data were chosen as research methods for this article.

KEYWORDS: embodiment, *Verfremdungseffekt*, alienation, narrator, character, Bertolt Brecht, Yana Ross, David Foster Wallace