https://doi.org/10.15388/vu.thesis.987
https://orcid.org/0000-0003-3130-2055

VILNIAUS UNIVERSITETAS

Uršulė Toleikytė

Socialinis teatras: daugiasluoksnis praktikos pobūdis ir transformuojantis potencialas

DAKTARO DISERTACIJA

Socialiniai mokslai,
Sociologija (S 005)

VILNIUS 2026

Disertacija rengta 2020–2026 metais Vilniaus universitete

Mokslinė vadovė – doc. dr. Donata Petružytė (Vilniaus universitetas, socialiniai mokslai, sociologija – S 005).
Mokslinis konsultantas – prof. dr. Nerijus Milerius (Vilniaus universitetas, humanitariniai mokslai, filosofija – H 001).

Gynimo taryba:
Pirmininkas – prof. dr. Arūnas Poviliūnas (Vilniaus universitetas, socialiniai mokslai, sociologija – S 005).

Nariai:
doc. dr. Vilmantė Aleksienė (Lietuvos muzikos ir teatro akademija, socialiniai mokslai, edukologija – S 007).
prof. habil. dr. Marcin Boryczko (Gdansko universitetas, socialiniai mokslai – S 007).
prof. dr. Jurgita Staniškytė (Vytauto Didžiojo universitetas, humanitariniai mokslai, menotyra – H 003).
prof. dr. Birutė Švedaitė-Sakalauskė (Vilniaus universitetas, socialiniai mokslai, sociologija – S 005).

Disertacija ginama viešame Gynimo tarybos posėdyje 2026 m. rugsėjo mėn. 30 d. 15 val. Vilniaus universiteto Filosofijos fakulteto 201 auditorijoje. Adresas: Universiteto g. 9/1, Vilnius, Lietuva, tel. +370 52667616, el. paštas: info@fsf.vu.lt.

https://doi.org/10.15388/vu.thesis.987
https://orcid.org/0000-0003-3130-2055

VILNIUS UNIVERSITY

Uršulė Toleikytė

Social theatre:
The Multilayered Nature of Practice and Its Transformative Potential

DOCTORAL DISSERTATION

Social Sciences,
Sociology (S 005)

VILNIUS 2026

The dissertation was prepared between 2020 and 2026 at Vilnius University.

Academic Supervisor – Assoc. Prof. Dr. Donata Petružytė (Vilnius University, Social Sciences, Sociology – S 005).

Academic Consultant – Prof. Dr. Nerijus Milerius (Vilnius University, Humanities, Philosophy – H 001).

This Doctoral Dissertation will be defended in a public meeting of the Dissertation Defence Panel:

Chairperson – Prof. Dr. Arūnas Poviliūnas (Vilnius University, Social Sciences, Sociology – S 005).

Members:
Assoc. Prof. Dr. Vilmantė Aleksienė (Lithuanian Academy of Music and Theatre, Social Sciences, Education – S 007).
Prof. Habil. Dr. Marcin Boryczko (University of Gdańsk, Social Sciences, Education – S 007).
Prof. Dr. Jurgita Staniškytė (Vytautas Magnus University, Humanities, Art Studies – H 003).
Assoc. Prof. Dr. Birutė Švedaitė-Sakalauskė (Vilnius University, Social Sciences, Sociology – S 005).

The dissertation shall be defended at a public meeting of the Dissertation Defence Panel at 3 p.m. on 30 September 2026 in Room 201 of the Faculty of Philosophy, Vilnius University. Address: Universiteto 9/1, Vilnius, Lithuania. Tel. +370 5 2667616; e-mail: info@fsf.vu.lt.

TURINYS

ĮVADAS 8
Socialinio teatro praktikos daugiasluoksnis pobūdis: samprata ir kontekstai 17
Socialinio meno praktikos apibrėžties problematika 17
Socialinio meno samprata socialinio darbo lauke 19
Socialinio meno praktikos meno ir socialinio darbo santykyje 22
Meno lauko savitumas 24
Socialinio meno praktikų apibrėžtys meno lauke 26
Teatro laukas ir jo metamorfozės 28
Socialinio teatro praktika 29
Teatro apibrėžtis pagal Boal 33
Transformacija socialinio teatro praktikoje: reikšmės ir procesai 40
Transformacija: asmeninis-psichologinis lygmuo 41
Transformacija: socialinis-struktūrinis lygmuo 44
Transformacijos sudėtingumas Bourdieu sampratoje 45
Freire transformacijos samprata 46
Socialinio teatro reikšmė transformacijai 52
Schechner samprata: nuo transportacijos iki transformacijos 52
Reikšmė transformacijai asmeniniu-psichologiniu lygmeniu 54
Reikšmė transformacijai socialiniu-struktūriniu lygmeniu 57
Transformacijos svarba požiūriui į socialinio teatro reikšmę 62
Socialinio teatro ir reikšmės transformacijai diskursas Lietuvos teatro lauke 64
TYRIMO METODOLOGIJA 72
Tyrimo metodai 72

Etnografinio tyrimo metodologijos ypatumai 75
Stebėjimas 80
Tyrėjos dienoraštis ir refleksyvumo reikšmė 82
Kūrybinė komanda: fokus grupės 85
Vairuotojai: pusiau struktūruoti interviu 87
Publika: pusiau struktūruoti interviu 88
Tyrimo eiga 91
Tyrimo etika 94
Duomenų analizė 95
REZULTATAI IR JŲ ANALIZĖ 99
Įsitraukimas į socialinio teatro kūrimą per santykį: tyrėjos refleksija 99
Socialinio teatro daugiasluoksniškumas ir transformuojantis potencialas ... 109
I. Socialinio teatro daugiasluoksniškumas 112
1. Pradinis įėjimas į *Taksus*: tarp atvirumo patirčiai ir lūkesčio pokyčiui 112
2. *Taksų* formato hibridiškumas: socialinės realybės autentiškumo ir suformuotos teatro realybės susipynimas 116
3. Kūrybinis procesas: kūryboje kartu atsiveriantis saugios erdvės ir frustracijų ryšys 122
II. Socialinio teatro transformuojantis potencialas 129
4. Transformacija kaip sąmoningėjimas 130
5. Transformacija kaip veikmės stiprėjimas 136
6. Transformacijos galimybei palankios prielaidos 141
DISKUSIJA 162
IŠVADOS 191
LITERATŪRA 198

PRIEDAI 208

1 Priedas. Pirmosios fokus grupės su kūrybine komanda klausimai 208

2 Priedas. Antrosios fokus grupės su kūrybine komanda klausimai..... 209

3 Priedas. Vairuotojams skirti pusiau struktūruotų interviu klausimai 210

4 Priedas. Pusiau struktūruoti interviu su vairuotojais, pristatant publikos grįžtamą ryšį 211

5 Priedas. Reikšmingiausi atsakymai iš publikos anketos rezultatų..... 212

6 Priedas. Publikai skirti pusiau struktūruotų interviu klausimai..... 213

7 Priedas. Tyrimo atitikimas mokslinių tyrimų etikai..... 214

8 Priedas. Rezultatų analizėje išskirtos temos su kodų pavyzdžiais 215

SUMMARY 221

PUBLIKACIJŲ SĄRAŠAS 250

ĮVADAS

Per meną dabarties veidas taps mūsų veidu.
Meno Betliejuj gims naujų žmonių karta.
Meno dinamo mašina milijonais prožektorių nušvies mūsų sutemas.

„Keturių vėjų“ kurijos manifestas (1922)

Šis skambus ir kiek utopinis avangardistų „Keturių vėjų“ manifestas gali tapti atspirtimi, žyminčia disertacijos kryptį bei galimus užmojus. Kad menas yra reikšminga civilizacijų ir žmogaus vystymosi dalis ar net sąlyga, žinoma tarsi intuityviai, tai priimama kaip savaime suprantamos žinios. Meną „kaip terapiją“, meno „švelniąją“ galią ir meną kaip provokuojantį, sudrumsčiantį įprastą mąstymą, galima pamatyti, patirti ir artimoje aplinkoje, apie tai išgirsti tarpusavio pokalbiuose, perskaityti antraštėse. Visgi, tai, kas atrodo savaime suprantama, ateina ir į mokslo akiratį. Šios disertacijos objektas – socialinio teatro praktika ir jos reikšmė transformacijai. Į socialinį teatrą disertacijoje žvelgiama kaip į praktiką, pasižyminčią daugiasluoksniu pobūdžiu, apimant meninių ir socialinių procesų susipynimą. Šiame praktikos kompleksiškume iškyla ir socialinio teatro transformuojantis potencialas, kurį galima laikyti ir socialinio teatro išskirtiniu ypatumu. Tai, kad disertacijos autorė pasirinko tyrinėti šią sritį nėra atsitiktinumas, bet turi tiek akademinį, randamą literatūroje, pagrindą, tiek ir asmeninę-socialinę priešistorę. Įvadas pradedamas nuo refleksyviosios dalies, pereinant prie tyrimo konceptualizavimo, teorinio bei praktinio aktualumo, tyrimo naujumo bei, galiausiai, disertacijos tikslo ir ginamųjų teiginių.

Pasak prancūzų sociologo ir filosofo Pierre Bourdieu (2020), mokslininkas turėtų būti pastabus savo biografijai – kodėl domisi būtent vienais ar kitais dalykais tam tikru metu. Tai daro įtaką jo žvilgsniui į tyrinėjamus fenomenus, o kartu ir kaip kuriamos žinios. Refleksyvumas nėra tik vaidmenų, tapatumų „pirkinių sąrašas“, jis gali būti laikomas gilesniu santykiu su tyrinėjama tema, ir gali pasitarnauti kaip papildomas žinių šaltinis, ypač kai tyrėjas tampa ir tyrimo „įrankiu“ (Folkes, 2023). Žvelgiant į autorės santykį su tyrinėjama tema, verta atkreipti dėmesį į kelis aspektus, kuriuos išskyrė Bourdieu (2004), siekdamas atskleisti mokslininko darbą veikiančią transcendentinę pasąmonę – objektyvizuoti poziciją bendroje socialinėje erdvėje, poziciją specialistų lauke ir viską, kas susiję su naryste scholastinėje visatoje. Scholastinės visatos metaforą Bourdieu (2004) pasitelkia apibūdindamas specifinį lauką, kuriame vertinamas teorinis žinojimas, jam priklauso ir universitetas.

Objektyvizuojant poziciją bendroje socialinėje erdvėje, galima grįžti į autorės vaikystę, kilimą iš Vakarų Lietuvos miestelio Švėkšnos. Gyvenimas ne centro, bet labiau periferinėje aplinkoje galėjo formuoti jautresnį požiūrį į galios netolygumų dilemas. Visgi galima pridurti ir tai, jog autorės mama sukosi edukacinėje erdvėje ir nuolat skatino savo vaikus telkti dėmesį į mokslus. Taigi, vaikystės aplinkoje, nors ir periferinėje, nutolusioje nuo centro, išsilavinimas laikytas vertybe, o galbūt ir postūmiu kaupti kultūrinį kapitalą kaip jėgos atsvarą galios disbalanse. Galima paminėti, jog Bourdieu buvo kritiškas švietimo sistemos atžvilgiu kaip įteisinančios nelygybę (Bourdieu & Wacquant, 2003). Disertacijos autorei teko mokytis tiek Švėkšnos „Saulės“ vidurinėje, vėliau įgavusiai gimnazijos statusą, tiek ir Šilutės Vydūno gimnazijoje, kuri gali būti laikoma kaip labiau prestižinė, „privilegijuota“ mokykla, kurioje telkėsi geresnius akademinius pasiekimus turintys mokiniai iš viso rajono bei mokiniai iš šeimų, neretai turinčių ir aukštesnį ekonominį statusą. Žvelgiant iš dabarties perspektyvos, galima manyti, jog pasąmoningas įsitikinimas apie išsilavinimo galią išlaisvinti nuo galios netolygumų galėjo būti socialinėje aplinkoje vyraujančio mito atspindys, visgi, siekis išeiti iš periferijos ir smalsi nuostata pažinimo atžvilgiu skatino tolesnį išsilavinimo kelią.

Studijų metais pasikeitė autorės gyvenamoji vieta – iš Švėkšnos miestelio į sostinę Vilnių. Šis pokytis sudarė galimybę aiškiau pamatyti centro ir periferijos sandūros įtampas. Nuo studijų taško galima pažymėti perėjimą nuo bendros socialinės aplinkos į pozicijų objektyvizaciją specialistų lauke. Nors autorės disertacija priklauso sociologijos sričiai, jos bazinis akademinis žinojimas formavosi psichologijos disciplinoje – baigti psichologijos bakalauras ir klinikinės psichologijos magistras. Psichologija socialinių mokslų lauke turi gana aukštą statusą – jos metodologiniai principai artimi gamtos mokslams, taigi, ji pretenduoja į žinojimo tikslumą ir universalumą. Lietuvoje psichologijos studijų pradžia steigta vystant kiekybinių tyrimų plėtrą, artimą biheviorizmui, ir atitiko tuometines Vakarų tendencijas, ir nors psichologijos sritis nuo to laiko kur kas pakito ir tapo kompleksiškesnė, joje dominuoja pozityvistiškas mokslo formavimas atliekant empirinius tyrimus, pasitelkiančius statistinę analizę (Kairys ir Jurkuvėnas, 2015). Psichologija gali būti laikoma vertinga ne tik kaip mokslinę vertę generuojanti disciplina akademijoje, bet kaip turinti ir praktinės vertės – jos žinios plačiai pritaikomos, taigi, ji talpina ir socialinę bei ekonominę vertes. Nors psichologijos studijos laikomos vertingomis ir šios disertacijos autorės, visgi, su ja susijusi pozityvistinė orientacija tapo frustracijos prielaida.

Turint omenyje šį frustracijos kontekstą, pravartu paminėti dar mokykloje pasireiškusį autorės polinkį literatūrai, kuriam atsiskleisti palankesnės galimybės įgautos būnant Vilniuje, kuriame telkiasi Lietuvos meno laukas. Meno lauką galima laikyti kaip talpinantį stiprią simbolinę vertę, ir kartu turinčiu žemesnę ekonominę bei politinę vertę (Bourdieu, 1993). Visgi menines praktikas galima laikyti ir kaip tam tikrą pasipriešinimą ekonominės naudos generavimui, o kartu ir galios netolygumams bei sustabarėjusiam mąstymui, įtvirtintoms tiesoms (Michelkevičė, 2014). Rezonuodama su menininkų veikla ir mąstymu, šios disertacijos autorė siekė ne tik būti meno vartotoja, bet ir formuoti savo meninę praktiką – daugiausiai poezijoje. Kartu autorė įgijo patirties veikdama teatro praktikos „užkulisiuose“, kurie pasižymėjo kolektyviškumu. Grįžtant prie trajektorijos nuo psichologijos, meno praktikos iki sociologijos, galima paminėti, jog nors meno praktika autorę įtraukė, polinkis akademijai išliko, taigi, šių polinkių derinys skatino ieškoti akademinės disciplinos, kurioje būtų galima tyrinėti meną. Vilniaus universitete atrastos sociologijos studijos bei Socialinio darbo ir socialinės gerovės katedroje dirbanti doc. dr. Donata Petružytė, tapusi ir šios disertacijos vadove, kuri buvo žinoma kaip mokslininkė atvira inovatyvioms temoms. Pirmaisiais disertacijos metais disertacijos autorė pastebėjo, kad sociologijai būdingas siekis apibrėžti ir reflektuoti sociologijos mokslą, jo ypatumus ir kuriamas žinias, suprasti sociologijos santykį su kitomis mokslo kryptimis, galima sakyti, formuoti refleksyvų sociologijos kūrimą ir praktikavimą. Kartu į autorės rankas patekusi Bourdieu ir Wacquant (2003) knyga *Įvadas į refleksyviąją sociologiją* leido geriau pažinti sociologijos siūlomą žvilgsnį, kuris atvėrė naujas sąvokas, kaip „laukas“, „*habitus*“, „galios jėgos“, o žodynas vėliau prisipildė ir kitų autorių perspektyvomis. Sociologijos mokslas atrodė truputį „pankiškas“ palyginus su kitomis disciplinomis, ir tai suteikė jausmą, jog esu „savo gentyje“. Visgi, psichologijos siūloma perspektyva iš šios disertacijos autorės akiračio niekur nedingo, galima sakyti, jog į sociologijos žinojimą žvelgiama ganėtinai psichologiškai, ypač, turint omenyje disertacijoje besiskleidžiančią transformacijos sampratą. Tai iš dalies pasireiškia ir santykyje su tyrinėjama tema, kuria remiamasi ir psichologiniais refleksyvumo aspektais.

Tęsiant Bourdieu (2004) refleksyvumo sampratos aptarimą, pereisiu prie trečio lygio, pozicionavimo visko, kas susiję su naryste scholastinėje visatoje. Nors būti akademijoje nuo vaikystės buvo siekiamybė, visgi, perspektyva, jog yra viena tiesa, abejojau. Šioje vietoje galima grįžti prie autorės kilmės ir šeimos analizės: autorės du broliai ir sesuo yra įgiję gamtos mokslų daktaro laipsnius, o tai gali suponuoti pozityvistinio pažinimo vertę autorės mąstyme. Visgi, nors mano šeimoje galimai vertinamas tikslumas, dar

studijuojant psichologiją suabejojau vienos tiesos galimybe. Taip pat kirbėjo mintis, jog tyrimai objektyvizuoja tyrimo dalyvius, šia prasme, formuojamas netolygus galios santykis. Nors priklausymas akademijai, taip pat ir domėjimasis menu, kurie abu talpina kultūrinį kapitalą, galėjo formuoti simbolinį galios jausmą, kilimas iš periferijos vis dar liko įkūnytas, tai galimai formavo polinkį socialiniams pakraščiams. Galima svarstyti, jog tai viena iš prielaidų, kuri pastūmėjo domėtis socialine meno praktika ir suformavo būdą, kaip ji tyrinėjama – peržengiant įprastas institucijos sienas ir einant į šios praktikos kūrimo lauką bei į tai žvelgiant kokybiniu žvilgsniu. Taigi, šioje vietoje iš socialinės trajektorijos ir bandymą prisikasti prie mokslininką veikiančios „transcendentinės pasąmonės“ ar bent jos užuomazgų, galima pereiti prie konceptualesnio žvilgsnio į disertacijoje nagrinėjamus reiškinius.

Lina Michelkevičė (2021), nagrinėdama socialines meno praktikas, teigia, jog dalis menininkų traukiasi nuo meno elitizmo ir vengia save vadinti menininkais, taigi, ir savęs siejimą su vien simbolinėmis vertėmis, jų veiklos sritis susipina su socialinių darbuotojų veikla – į meno praktikas kaip aktyvūs dalyviai įtraukiami marginalizuoti asmenys, bendruomenės, kurie kartu gali būti ir socialinio darbo praktikos aprėptyje. Socialinio darbo tyrimuose aptinkami naratyvai, pastebintys, jog socialinis menas, ypač talpinantis dalyvavimo matmenį, perima modernaus socialinio darbo principus (Schubert & Gray, 2015). Taigi, socialinis menas gali būti laikomas praktika, kurioje kuriasi artimas santykis tarp meno ir socialinių laukų praktikų, t. y. jame gali veikti tiek meno praktikoms, tiek socialinėms praktikoms būdingi procesai. Tai galima įvardyti kaip socialinio meno praktikos daugiasluoksnį aspektą.

Viena socialinio meno praktikų – socialinis teatras. Pasitelkiant Lehmann (2010), teatre talpinamos socialinės-simbolinės vertės: *menas ir ypač teatras įvairiai susijęs su visuomene, – nuo spektaklių visuomeninio pobūdžio ir valstybinio finansavimo iki bendros recepcijos – yra realios socialinės-simbolinės praktikos sritis* (26 p.). Teatras gali būti laikomas susitikimo vieta, komunikacija tarp to, kas vyksta scenoje ir publikos galvose. Visgi, nors visas teatras gali turėti socialinį lygmenį, galima išskirti socialinio teatro šeimą, kurioje, šalia simbolinės teatro vertės, išskiriama ir jo socialinė vertė (Thompson & Schechner, 2004; Ackroyd, 2000). Pasak Thompson ir Schechner (2004), socialinis teatras kelia specifinius socialinius tikslus, todėl įprastai suvokiama estetika nėra šios praktikos pagrindinis tikslas. Kaip ir kodėl socialinis teatras praktikuojamas peržengia įprastas teatro ribas (Jackson & Vine, 2013). Socialinis teatras įprastai praktikuojamas terpėse, kurioms būdingas tam tikras pažeidžiamumas – nutrūkęs susietumo jausmas, marginalizacija ir opresija, asmeninės bei platesnės socialinės krizės (Thompson & Schechner, 2004). Neretai teatro praktikai kuria kartu su

žmonėmis, kurie savaime įkūnija socialinius vaidmenis bei išgyventas istorijas (Boal, 2010; Thompson & Schechner, 2004; Uppal, 2016). Ši praktika gali būti laikoma teatro ir socialinių praktikų – socialinio darbo, edukologijos, psichologijos – dinamiška sąveika, *fluxus*, tačiau įgydama savitus procesus ir tikslus ji vis vien išlieka teatro praktika (Thompson & Schechner, 2004). Siūlomas požiūris nepriešinti įprasto teatro su socialiniu teatru: Ackroyd (2000) išskiria teatro kontinuumo perspektyvą santykyje su socialiniu lygmeniu – publikos dalyvavimu ir transformacijos reikšme. Šiuo požiūriu, socialinį teatrą galima apibrėžti per jo glaudų santykį su transformacijos potencialu.

Transformacija nėra lengvai apibrėžiama, jos reikšmės ir procesai yra daugialypiai. Socialiniuose moksluose apie ją nemažai kalbama, nors konkretūs transformacijos vertinimo kriterijai nėra lengvai apibrėžiami (Gudaitė, 2014). Psichologijoje transformacija suprantama kaip didesnis sąmoningumas, naujas savęs pažinimas, savęs rekonstrukcija, savo galios veikti gyvenime pajauta (Gudaitė, 2001; Gudaitė, 2016). Visgi keistis nėra paprasta, reikšmingi pokyčiai susiję su asmeniniais intrapsichiniais ir socialiniais internalizuotais, taip pat ir su išorėje veikiančiais socialinių institucijų, struktūriniais suvaržymais (Bourdieu, 2020; Gudaitė, 2001). Pokyčio naratyvas reiškiasi ir edukologijos diskurse, konkrečiau, kritinėje pedagogikoje, kurioje galima rasti socialines-struktūrines transformacijos reikšmes. Kritinės pedagogikos kryptį formavusio Paulo Freire (2000) mąstysenoje atskleidžiamos opresijos sąlygos ir galimybė jas transformuoti. Žvelgiant iš šios perspektyvos, žmonių santykiai suvokiami kaip galios santykiai, kuriuose veikia išnaudotojai ir engiamieji (angl. *oppressor-oppressed*). Opresijos sąlygos gali būti keičiamos mokantis suvokti tikrovę per socialinius, politinius ir ekonominius prieštaravimus ir imantis veiksmų prieš engėjišką tikrovę (Freire, 2000). Šiame procese formuojasi kritinė sąmonė, kuri per refleksiją, kylančią iš patyrimo, galios disbalansą eliminuojančio horizontalaus mokymosi santykio, gali pastūmėti transformacijos aktualizaciją. Pasak Freire (2000), individas gali imti suvokti save ne pasyvų, bet aktyvų santykyje su socialine tikrove, atrasti savo galią kurti ir perkurti pasaulį.

Freire pėdomis sekė teatro praktikas Augusto Boal, sukūręs engiamųjų teatro kryptį ir ją papildęs kitomis socialinio teatro praktikos atšakomis. Boal sukurta teatro idėjinė bazė daro įtaką įvairioms socialinio teatro praktikoms bei remiasi teatro siekiu transformuoti (Thompson & Schechner, 2004; Uppal, 2016; Boal, 2010). Pasak Boal (2010), žmogaus viduje įkūnytos socialinės institucijos (pavyzdžiui, šeima, mokykla) veikia tarsi internalizuoti vidiniai cenzoriai ir gali stabdyti asmens potencialo skleidimąsi. Teatras gali padėti tapti pastabesniems tokiems suvaržymams ir pastūmėti juos keisti – teatro erdvė gali

veikti vienu metu ir kaip fizinė, ir kaip estetinė, ir kaip transformuojanti, teatro dalyviai iš pasyvių stebėtojų gali tapti ir aktyviais teatro veikėjais (Boal, 2010). Anot Boal (2010), teatras gali pasiekti ne tik sąmoningus sluoksnius, bet ir nesąmoningus – jame išbandomi kitokie būviai, utopiniai scenarijai, jis taip pat primena sapno būseną, per savitą patyrimą leidžia tapti pastabesniems vidiniams-socialiniams suvaržymams, permąstyti ir paveikti galios struktūras. Kaip teigia Boal, teatras nėra tapatus pedagogikai ar terapijai, bet gali būti edukuojantis ir terapiškas (Bøe Lyngstad & Eriksson, 2003).

Galima teigti, jog socialinis teatras gali turėti įvairialypės reikšmės asmeniniams bei socialiniams sunkumams palengvinti ar juos spręsti. Teatras kaip saviraiškos būdas ar profesionali meno praktika gali būti artimas terapijai, palengvinti sudėtingus emocinius išgyvenimus ar net traumas išgyvenusių žmonių patyrimus, prisidėti prie gilesnio asmens tapsmo proceso (Kearney & Lanius, 2022; Malchiodi, 2020; Gudmonaitė, 2020). Teatras gali tapti ir erdve pasakoti sudėtingas, traumines istorijas bei jas liudyti (Thompson & Schechner, 2004). Socialiniame teatre pasitelkiamas istorijų pasakojimas reikšmingas perdirbant trauminius išgyvenimus – pasakojant su trauma susijusias istorijas fragmentiški traumos atsiminimai tampa rišlesni, nuoseklesni ir ne tokie įkyrūs (Pennebaker & Chung, 2011; Soroko, 2012). Teatro elementų pasitelkimas gali padėti stiprinti bazinius socialinius gebėjimus kaip empatiją, perspektyvos perėmimą (Lewandowska, & Węziak-Białowolska, 2023). Socialinis teatras gali talpinti ir reikšmę platesniems socialiniams pokyčiams. Ši praktika gali būti laikoma socialinio aktyvizmo veiksmu, formuoti erdvę kalbėti apie sudėtingas socialines, galios netolygumų lemtas patirtis, suteikti galimybę savęs įbalsinimui marginalizuotiems asmenims ar grupėms, kurti terpę, kurioje atrandama veikmė[1] ir susietumas, bei veikti kaip postūmis individui permąstyti ir keisti įsitvirtinusius opresinius įsitikinimus, skatinti demokratizacijos procesus (Uppal, 2016; Boal, 2010; Walmsley, 2013). Taigi, transformuojantis ir socialinių pokyčių įnešantis socialinio teatro potencialas yra platus ir gali apimti asmeninį-psichologinį bei socialinį-struktūrinį lygmenis.

Kita vertus, socialinis teatras nėra vien socialinė praktika. Savo kultūrine prigimtimi teatras neatsiejamas nuo visuomenės ir asmens raidos. Be kultūros vargiai įsivaizduojamas civilizacijų atsiradimas, bendruomenių kūrimasis, mokslo raida (Wong & Clammer, 2017). Tad ir socialinis teatras, šalia įprastų socialinio pokyčio verčių, kurios būdingos kitoms socialinėms praktikoms, talpina ir meno lauke kylančias vertes, savitus transformacijos procesus ir

[1] Vertimas iš anglų kalbos (angl. *agency*). Šis vertinys vartojamas ir kitose lietuviškose studijose, pavyzdžiui, Pečiulienės (2024).

galimybes. Kaip pastebi Wong ir Clammer (2017), transformacija teatro kontekste gali talpinti vaizduotės bei socialinės vaizduotės plėtojimą, savaime suprantamų žinių kvestionavimą ir būti ne pagrindiniu tikslu, bet proceso dalimi, natūraliai kylančia socialinio teatro kuriamoje specifinėje terpėje. Remiantis Schechner (1981), teatras gali transformuoti per savo transportacinį pobūdį – iš kasdienio pasaulio į performanso pasaulį ir atgal. Teatro įgalinama transportacijų sankaupa gali vesti prie esminių pokyčių, transformacijos kasdieniame gyvenime. Tai rezonuoja ir su šioje disertacijoje nagrinėjamu socialinio teatro atveju *Taksai. Kryptis – Kaunas* (toliau – *Taksai*), kuriame taksi transporto priemonė tampa teatro veiksmo erdve, o aktoriais bei performatyvių turų bendraautoriais, kuriančiais kartu su socialinio teatro praktikais, tampa patys taksi vairuotojai.

Nors apie meno socialinę vertę kalbama plačiai, socialiniuose moksluose neretai empiriškai tyrinėjama meno kaip saviraiškos reikšmė (Sinding, Warren, & Paton, 2014; Gray, & Schubert, 2009; Kearney & Lanius, 2022), o meno lauke galima rasti labiau teorinių studijų (Thompson & Schechner, 2004; Boal, 2010; Schechner, 1981; Gudmonaitė, 2020). Nors esama pavienių išsamesnių empirinių socialinio teatro ir jo reikšmės transformacijai tyrimų, šios srities studijų vis dar stinga. Ypač trūksta tyrimų, kuriuose socialinio teatro praktika būtų nagrinėjama kaip santykių tinklas, susiformuojantis sąveikaujant skirtingiems veikėjams, ir būtų atsižvelgiama į kylančias skirtingas perspektyvas – praktikų, dalyvių, įsitraukiančių į kūrybinį procesą su menininkais, bei publikos. Ackroyd (2000) teigia, jog siekiant vystyti socialinio teatro praktiką reikalingi tokio teatro tyrimai, siekiant pažinti, kokią reikšmę pokyčiui gali turėti skirtingi socialinio teatro praktikavimo būdai ir formos. Sekant Ackroyd (2000) mintimis ir apžvelgtu literatūros diskursu, galima pastebėti, jog trūksta studijų, kurios išsamiai tyrinėtų ir patį teatro kūrimo procesą, ir jo reikšmę transformacijai. Šioje disertacijoje, pasitelkus etnografiją bei integravus įvairius metodus, sudaroma galimybė išryškinti visuminį vaizdą. Į šios disertacijos tyrimą įtraukiami ne tik socialinio teatro praktikai, bet ir dalyviai, su kuriais kartu šis teatras kuriamas, taip pat pasitelkiama ir publika. Tai rodo šio tyrimo naujumą palyginus su jau atliktais tyrimais, kurie dažniausiai apima vieną tikslinę grupę. Pasirinkta teatro tyrinėjimo strategija leidžia socialinį teatrą ir jo reikšmę pokyčiui pamatyti iš įvairių perspektyvų. O kelių akademinių disciplinų bei meno žinių derinimas leidžia šios praktikos nesupaprastinti, matyti jos daugiasluoksniškumą. Kitas socialinio meno tyrinėjimo matmuo orientuotas į procesą ar rezultatą (meno produktą). Šios disertacijos tyrime dėmesys kreipiamas į abu elementus – į kūrybinį procesą ir į meno produkto sukūrimą, išskiriant tiek socialinio teatro daugiasluoksniškumą, tiek transformacijos galimybę.

Disertacijos tikslas – remiantis socialinio teatro atvejo *Taksai. Kryptis*

– *Kaunas* etnografiniu tyrimu, ištirti socialinio teatro praktikos daugiasluoksniškumą, atsiskleidžiantį meninių ir socialinių procesų sampynoje, ir reikšmę jos dalyvių transformacijos patirtims.

Tikslas skaidomas į šiuos uždavinius:

1. Išanalizuoti socialinio teatro sampratas ir kontekstus, siekiant apibrėžti socialinį teatrą kaip meno ir socialinių procesų susipynimo reiškinį.
2. Formuojant analitines kategorijas empirinei analizei, susisteminti socialinio teatro praktikai būdingus principus ir procesus.
3. Išanalizuoti transformacijos sampratas ir konceptualizuoti transformaciją kaip daugialypį reiškinį, apimantį asmeninį-psichologinį ir socialinį-struktūrinį lygmenis.
4. Ištirti socialinio teatro įgyvendinimo procesą atvejyje *Taksai. Kryptis – Kaunas* analizuojant kūrybinio proceso ir meno produkto daugiasluoksniškumą:
    a. išanalizuoti kūrybinio proceso ypatumus, atsiskleidžiančius per kūrybinės komandos ir dalyvių, kuriančių kartu, patyrimus ir jų tarpusavio santykį;
    b. išanalizuoti socialinio teatro meno produkto savitumą ir atskleisti, kaip jame susipina meniniai ir socialiniai ypatumai kūrėjų, dalyvių ir publikos perspektyvose.
5. Ištirti socialinio teatro reikšmę ir galimas prielaidas transformacijai, atsiskleidžiančias kūrybinės komandos, dalyvių ir publikos perspektyvose.
6. Reflektuoti tyrėjos įsitraukimą į tiriamą lauką, aptariant jos vaidmenį, santykių dinamiką ir šių aspektų reikšmę tyrimui.

Disertacija grįsta šiais ginamaisiais teiginiais:

1. Socialinis teatras atsiskleidžia kaip daugiasluoksnė praktika, kurioje meninių ir socialinių procesų sampyna pasireiškia kylančiuose lūkesčiuose, kūrybiniame procese ir teatro formoje.
2. Socialinis teatras orientuotas tiek į patyriminius aspektus, tiek į pokyčio galimybę, o jo forma grindžiama autentiškos socialinės realybės ir suformuotos teatro realybės susipynimu.
3. Socialinio teatro kūrimo procesas remiasi kūrybinės komandos ir kartu kuriančių dalyvių santykiu, kuriame saugumas ir frustracijos veikia ne kaip priešybės, o kaip tarpusavyje susijusios socialinio teatro kūrimo sąlygos.
4. Socialinio teatro reikšmė transformacijai atsiskleidžia per sąmoningėjimą ir veikmės stiprėjimą, apimančius asmeninį-psichologinį ir socialinį-struktūrinį pokyčio lygmenis.

5. Transformacijos reikšmė atsiskleidžia visose į socialinį teatrą įsitraukusiose grupėse, tačiau kūrybinės komandos, kartu kuriančių dalyvių ir publikos patirtys rodo, kad transformacija įgyja savitas raiškos formas.
6. Socialiniame teatre transformuojančiam potencialui palankios prielaidos formuojasi santykio kokybės, autentiško atsiskleidimo, teatro formos ypatumų visumoje, o jų integraciją gali sustiprinti ir tyrimo reikšmė.

Socialinio teatro praktikos daugiasluoksnis pobūdis: samprata ir kontekstai

Socialinio meno praktikos apibrėžties problematika

Egzistuoja įvairios socialinio meno apibrėžtys. Viena jų suformuluota Lietuvos kultūros tarybos studijoje *Menas žmogaus gerovei* (sud. Survilienė, 2012), kurioje socialinio meno praktikos (angl. *socially engaged art practice*)[2] apibrėžiamos kaip kūrybinės partnerystės pagrindu plėtojama veikla, kurios tikslai: ugdyti asmens ir bendruomenės kūrybiškumą, kurti ir puoselėti gerovę, kurti socialines inovacijas, reformuoti arba keisti nusistovėjusius socialinius modelius (Survilienė, 2012). Nors ši socialinio meno praktikų apibrėžtis suformuluota Lietuvos kultūros tarybos kontekste, išskiria šių praktikų pobūdį, jų specifiškumą ir siekius, ji yra sąlyginė. Pirmiausia, galima pažvelgti į apibrėžčių reikšmę – apibrėžimai prisideda prie žinojimo kūrimo, suteikia reiškiniui simbolinį kalbos matmenį ir prasmę, bet kartu reiškinį įstato į rėmus, nors tikrovėje reiškinių prasmės yra kintančios, kuriamos ir perkuriamos. Pasitelkiant lauko sampratą, kalbėjimų reikšmės kyla santykių plotmėje (Bourdieu, 1993). Laukas – tai sąlyginai apibrėžta dinamiška socialinių santykių erdvė, kurioje santykių samprata išreiškiama ne per subjektyvius, o per objektyvius santykius, kurie struktūruoti pozicijomis erdvėje (Bourdieu, 2020). Laukas dar įvardijamas jėgų erdve ir kovų erdve (angl. *field of forces*, *field of struggles*) (Bourdieu, 2020). Lauke veikia įvairios gravitacinės jėgos (potencialios ar aktyvios), kurios kreipia čia veikiančių dalelių – dalyvių – judėjimą (Bourdieu & Wacquant, 2003). Laukas gali būti suprantamas ir kaip žaidimo erdvė, kurioje siekiama įgyti daugiau kapitalo, lauke sukauptos socialinės energijos, įgyti aukštesnes pozicijas arba pakeisti žaidimo tvarką (Bourdieu, 2020). Visgi, lauke daugelis veiksmų vyksta nesąmoningai, neapskaičiuotai, veikiant lauko gravitacinėms jėgoms, o paties lauko ribos taip pat apibrėžtos tik sąlyginai, gali būti fluidiškos ir daugiau ar mažiau pralaidžios (Bourdieu, 2020; Bourdieu & Wacquant, 2003). Kiekvieno lauko erdvė yra dinamiška, joje nuolat veikia įvairios jėgos, vertės, dėl kurių žaidžiama, tai daro įtaką ir tam, kokios reikšmės kuriamos ir perkuriamos. Taigi, žvelgiant į socialinio meno praktikų apibrėžtis, neišvengiamai susiduriama ir su skirtingomis jų reikšmėmis, priklausomai nuo lauko, kuriame jos dreifuoja.

Socialinio meno praktikos tyrinėjamos įvairių sričių profesionalų – menotyrininkų, menininkų, socialinių darbuotojų, menų terapeutų, edukologų (Michelkevičė, 2014; Dovydaitytė, 2014; Vaskova, 2019; Gudmonaitė, 2020;

[2] Studijoje vartojamas *socialinės meno praktikos* pavadinimas, o disertacijoje vartojami *socialinio meno praktikos* arba *socialinio meno* pavadinimai.

Sinding, Warren & Paton, 2014; Österlind, 2008). Kadangi kiekvienas tyrėjas priklauso skirtingai socialinių santykių erdvei, suprantama, jog plėtojami skirtingų prasmių diskursai, funkcionuoja daugiabalsiai kalbėjimai. Kiekviename lauke apibrėžti socialinio meno praktikas tampa jų kovų objektu ir atspindi ne tik faktines žinias apie šias praktikas, bet ir gilesnes paties lauko dilemas, leidžia plėtoti kritinį ir refleksyvųjį žvilgsnį į savo praktikas.

Meno praktikų artėjimas prie kasdienybės, paraštinių socialinių erdvių gali būti sveikintinas, tačiau šiame judesyje iškyla ir probleminis diskursas. Menininkai ir menotyrininkai artikuliuoja kylančias dilemas, su kuriomis susiduriama šioje praktikoje įkūnijamoje meno ir socialinio laukų sandūroje: kokių verčių siekiama šia praktika, jei estetinių – kaip estetika suprantama, jei socialinių – kaip socialumas suvokiamas; kaip integruojasi estetikos ir socialiniai, o taip pat ir etikos matmenys; siekiama reprezentuoti ar įsiterpti į socialinę tikrovę, ją keisti; kaip suvokiamas dalyvių vaidmuo, koks santykis tarp menininkų ir dalyvių, kas kūrinio autorius; kaip įvertinti šių praktikų kokybę? (Michelkevičė, 2021; Werner, 2015; Thompson & Schechner, 2004). Pavyzdžiui, Michelkevičė (2014), remdamasi Bishop, teigia, jog menas laikomas sfera, kurioje galima eksperimentuoti siekiant socialinių pokyčių, tuo ši erdvė laikoma pranašesne už grynai socialinius projektus. Tačiau neišvengiamai kyla ir etikos klausimas, ypač kai į meno projektus tarsi „medžiaga“ ar dalyviai įtraukiami žmonės. Ar menininkų etika yra tapati socialinio darbo srities / lauko atstovų etikai? Menas juk yra būtent tas laukas, turintis nemenką autonomiją (santykinai), jam galiojantis moralinis kodeksas nėra griežtas ir ne pats svarbiausias, menininkai linkę permąstyti, perkeisti ir savo pačių, ir platesnio socialinio konteksto nusistovėjusius mąstymo, veikimo būdus, provokuoti.

Socialinių meno praktikų veikimo erdvė susijusi su kitomis socialinėmis praktikomis kaip, pavyzdžiui, socialinis darbas. Dėl kitokios nei meno lauko specifikos, kitokių siektinų verčių, kalbėjimai apie socialinį meną yra kitokie. Kartu su kolega dr. Tadu Šarūnu analizuojant, kaip apie socialinį meną kalbama socialinio darbo lauke, buvo pastebėta, kad daugiausia artikuliuojamas meno / menų kaip saviraiškos pasakojimas. Artikuliuojamos ne tik faktinės žinios apie meno praktikas, bet ir socialinio darbo laukui būdingos dilemos – jo atitolimas nuo misionieriškų, aktyvistinių tikslų, neoliberalizmo įtaka (užsienio kontekstas) ir siekis plėtoti refleksyvesnę praktiką (Wiegmann, 2017). Nors šis meno socialumo suvokimas ir jo vertės suteikia galimybę permąstyti patį socialinio darbo lauką, jį papildyti naujais įrankiais, kartu apriboja galimybę pažvelgti į socialines meno praktikas daugiasluoksniškai, žengiant toliau vienos praktikos ribų. Juk meno praktikų eksperimentiškumas, savitas mąstymo / veikimo būdas galėtų papildyti ir

įprastas socialinių profesijų, neretai institucionalizuotas, žinias, o socialinio darbo lauko praktinis žinojimas bei sociologinės žinios, gali padėti atsakyti į menininkams ir menotyrininkams rūpimus klausimus. Taigi, randasi ir tarp laukų esanti arba daugialaukė pasakojimų linija, kurioje peržengiamos nusistovėjusios vieno lauko ribos – praktikos maišosi, dalijamasi žinojimais.

Socialinio meno samprata socialinio darbo lauke

Svarbu paaiškinti, jog socialinis meno panaudojimas šiame straipsnyje apima platų meno apibrėžties spektrą, kuriame menas yra kaip atspirtis prasmės kūrimui ir prasmės pasakojimui, o ne siekia sukurti estetinio produkto, ar pasiekti pasąmoningai projektuotų nuo socialinio konteksto atsietų vidinės savasties sluoksnių (Huss, 2017, p. 4).

Tai yra socialinio darbo lauke veikiančios tyrėjos Huss (2017) meno apibrėžtis, įvardijama analizuojant meno kaip tyrimo metodo socialiniame darbe galimybę. Šioje sampratoje galima pastebėti atveriamą skirtį tarp meno sampratos savitumo socialinio darbo lauke, palyginus su meno lauku (*estetinis produktas*), ar psichoterapiniu diskursu (*pasąmoningai projektuotų nuo socialinio konteksto atsietų vidinės savasties sluoksnių*). Šį meno apibrėžties spektrą socialinio darbo lauke papildo ir kiti autoriai, formuodami pasakojimą apie meno kaip saviraiškos reikšmę šioje praktikoje – menas kaip socialinio darbo praktiką papildantis įrankis (Damianakis, 2007; Malka, Huss, Bendarker, & Musai, 2018), tyrimo metodas / žinojimo kūrimo įrankis (Segal-Engelchin, Huss, & Massry, 2020; Huss, 2017; Foster, 2012; Sjollema, Hordyk, Walsh, Hanley, & Ives, 2012), edukacijos priemonė socialinio darbo profesionalams (Rawdon, & Moxley, 2016). Iš kitų bandymų įvardinti socialinio meno vertę socialinio darbo praktikai išsiskiria straipsnis *Social work and the arts: Images at the intersection* (Sinding, Warren & Paton, 2014), kuriame autorės, apibendrindamos atliktus tyrimus, mėgina socialinio meno praktikų vertes suklasifikuoti. Savo apžvalginėje analizėje autorės sutelkia dėmesį į menais informuotus socialinio darbo projektus (angl. *arts-informed social work projects*). Autorės analizuoja, kaip socialinio darbo bendruomenė suvokia ir patiria meną kaip edukacijos, socialinio darbo praktikos ar tyrimų priemonę. Apibendrindamos tyrimus, autorės sukūrė šias vertes galinčias perteikti metaforas:

- *Žinojimo, matymo būdų keitimas* (angl. *breaking habits of seeing / knowing*) – menas suvokiamas kaip kvestionuojantis nusistovėjusį matymo būdą (angl. *habitual perception*, *habits of seeing*). Tai

daugiausia veikia socialinius darbuotojus;

- *Susitapatinimas su kitų pasauliais* (angl. *inhabiting other world's*) – menas suprantamas kaip priemonė skatinti empatiją, tapatinimąsi su kito pasauliu, pažvelgti iš kliento perspektyvos. Tai siejasi su psichoterapine samprata, kurioje esminė proceso dalis – gebėti pamatyti klientus iš jų perspektyvos;
- *Vidaus ištraukimas į išorę* (angl. *getting stuff out*) – įvardijama meno galia eksternalizuoti tai, kas glūdi individo ar kolektyvo viduje – sunkiai pasiekiamas emocijas, atsparumo resursus, sedimentuotus individualius ir kolektyvinius aspektus (angl. *sedimented stuff*), ko įprastai socialiniame darbe pasitelkiama kalbėjimo praktika ne visada pajėgi pasiekti.

Skirtys tarp šių trijų metaforų nėra griežtos – jos glaudžiai susijusios tarpusavyje ir kartu formuoja bendrą prasminę erdvę. Analizuojant jas lauko akiratyje, atsiskleidžia skirtingi jų reikšmių aspektai. Toliau kiekviena metafora aptariama atskirai.

Metaforos *Žinojimo, matymo būdų keitimas* reikšmė daugiausiai nukreipta į socialinius darbuotojus, jų edukaciją ir pažinimo būdą – tai, kaip jie mato savo klientus ir jiems kylančius sunkumus. Šia metafora žymimos socialinio meno praktikos yra nukreiptos į socialinio darbo profesinį *habitus.* Autorės atpažįsta socialinį meną kaip saviraiškos priemonę, padedančią socialiniams darbuotojams atpažinti socialiai įkūnytas žinias. Tokios praktikos turėtų skatinti socialinio darbo profesijos refleksyvumą, suabejoti įsitvirtinusia profesine *doxa*[3]. Šia metafora autorės apibendrina socialinio meno praktikas, kuriomis stiprinamas socialinių darbuotojų kaip profesionalų refleksyvumas. Teigiama, jog šios praktikos gali daryti poveikį ir tam, kaip socialinio darbo klientai mato save. Į *Žinojimo, matymo būdų keitimą* susitelkusio socialinio meno praktikos padeda ir pačiam klientui, dažnai esančiam socialinės erdvės periferijoje, pažinti ir reflektuoti savo *habitus*.

Metafora *Susitapatinimas su kitų pasauliais* autorės apibendrina tokius meninės saviraiškos metodus, kaip istorijų pasakojimas ar teatrinės išraiškos, kuriomis publika „įmetama" į marginalizuotų asmenų / grupių situacijas, išgyvenimus. Ši metafora talpina ir santykį tarp socialinių darbuotojų bei jų klientų, ir šių klientų santykį su platesne visuomene. Abiem atvejais išreiškiama žmonių, užimančių skirtingas pozicijas socialinėje

[3] *Doxa* – socialiai įsitvirtinusios žinios, įsitikinimai, numanymai, kurie tampa savaime suprantami, nėra persvarstomi (Bourdieu, 2020).

erdvėje, supratimo, empatijos galimybė. Socialinių darbuotojų klientai – dažniausiai marginalizuoti, dominuojami socialinių jėgų, nustumti į visuomenės paraštes. Dažniau kalbama *už juos* ir *apie juos*, o kartu tai internalizuojama ir pačių šių asmenų – apie subjektus kuriamas naratyvas tarsi jie būtų objektai, pasyvūs, bejėgiai, svetimi esantiesiems visuomenės centre. Taigi, laikomasi naratyvo, jog meninės saviraiškos priemonėmis galima sudaryti sąlygas socialinėje erdvėje nutolusių individų susitikimui. Socialinių darbuotojų intervencijos šiame kontekste įgyja reikšmę, nes skirtingas socialines pozicijas užimantys individai, dažnai besiskiriantys ne tik ekonominių resursų lygiu, bet ir kultūriniu, emociniu, socialiniu bagažu, tad socialinio darbuotojo įsikišimu ieškoma būdų, kaip asmenims su reikšmingai skirtingu patyrimu ir socialine biografija nutiesti susijungimo, susitapatinimo galimybę.

Galėtų atrodyti, jog *Vidaus ištraukimo į išorę* metafora žymimos praktikos savo tikslais yra artimos meno terapijai, tačiau autorių apibendrinamose praktikose pastebima pretenzija inicijuoti pokytį socialinio darbo klientų refleksyvume. Šie sunkumai klientams kyla ne (vien) dėl individualių kognityvinių ar socialinių gebėjimų trūkumo. Atsižvelgiant į tai, kad socialinio darbo klientai veikia uždominuotose socialinės erdvės pozicijose, su jais dirbantys socialiniai darbuotojai susiduria su intensyvaus *simbolinio smurto*[4] pasekmėmis. Todėl pagrindinis tikslas ir iššūkis, tenkantis socialiniams darbuotojams, yra padėti klientams susigrąžinti prarastą balsą ir rasti būdų patiriamo *simbolinio smurto* įveikai. Pastebima, jog simbolinio smurto apraiškos galimos ir socialinio darbo praktikose, nors dažniausiai jis kyla nesąmoningai, kai klientams primetamas žinojimas apie juos pačius ir jų problemas (Wiegmann, 2017). Kadangi marginalizuotiems asmenims dėl savo socialinės istorijos gali kilti sunkumų išsakant savo emocijas, poreikius, išlieka simbolinės prievartos rizika bei rizika primesti savo poziciją, mąstymo būdą ir su juo susijusius sudėtingus jausmus (kaltė, gėda, pasišlykštėjimas savimi), socialiniams darbuotojams svarbu nuolat persvarstyti savo žinojimą, nuostatas, pasitelkiant *Žinojimo, matymo būdų keitimo* užmojus. Taigi, šiame kontekste menine saviraiška grįstos priemonės gali būti įprasminamos kaip siekis palaikyti refleksyvumą ne tik klientams, bet ir socialiniams

[4] Simbolinis smurtas – socialiniuose hierarchiniuose santykiuose kylanti prievarta, siekiant simbolinio dominavimo kaip pripažinimo, aukštesnio statuso, galios įtvirtinimo kitų grupių ar individų atžvilgiu (Schubert, Ed. Grenfell, 2014). Simbolinis smurtas dažniausiai vyksta nesąmoningai ir yra sunkiai pastebimas (Bourdieu, 2020). Ši smurto forma susijusi su socialine kančia, kurią patiria dominuojamos grupės.

darbuotojams. Lygiai taip pat meninės saviraiškos priemonėmis gali būti siekiama (at)kurti marginalizuotų asmenų sedimentuotą galią veikti, atkurti veikmę (angl. *agency*), įgalinti bei sumažinti socialinę kančią[5].

Svarbu pabrėžti, kad šioje metaforinėje klasifikacijoje menu informuoti projektai reikšmingi tiek, kiek gali veikti kažką (angl. *doing something*), kitaip tariant, daryti poveikį (Sinding, Warren, & Paton, 2014). Atidžiau analizuojant šią klasifikaciją ir panašias idėjas plėtojančių socialinio darbo tyrinėtojų akademinę diskusiją, galima pastebėti tendenciją kalbėti tokiu būdu, kai menine saviraiška grįstos priemonės priešinamos įsitvirtinusiems socialinio darbo praktikos metodams. Tad šia klasifikacija apibendrinama akademinė diskusija veikiausiai atspindi kovas dėl socialinio darbo lauko ribų apibrėžties. Apie socialinio darbo apibrėžtis kalba Wiegmann (2017) ir išskiria kelias kryptis: viena kryptis siūlo suvokti socialinį darbą kaip praktiką veikiamą neoliberalių jėgų, kurioje neišvengiamai kyla simbolinio smurto tikimybė, klientai matomi labiau kaip objektai; kita kryptis plėtoja kritinį, refleksyvųjį socialinį darbą, artimesnį pirminiams socialinio darbo principams, socialiniai darbuotojai ir klientai dalijasi dominuojamųjų patirtimi ir jų veiksmai tampa panašesni į aktyvizmą nei į profesionalizmą. Tai persvarstoma ir meninių saviraiškos priemonių refleksijos kontekste.

Todėl nagrinėdami socialinio darbo tyrinėtojų refleksijas apie socialinį meną kaip meninės saviraiškos priemonių panaudojimą ir reikšmę, galime suprasti, kad jose atsispindi ne tik faktai apie šias socialines praktikas, bet ir socialinio darbo lauko dilemos. Vis dėlto šiame naratyve iš prasmių lauko pametamas pačių socialinio meno praktikų daugialypumas / daugialaukiškumas. Tačiau pastebima ir kita kalbėjimų kryptis, kurioje peržengiamos socialinio darbo lauko ribos, artikuliuojama iš tarplaukinės ir laukų sandūros perspektyvos.

Socialinio meno praktikos meno ir socialinio darbo santykyje

Socialinio darbo laukas nėra vientisas, tad galima atrasti ir ankstesnį naratyvą papildančių ir jo ribas peršokančių kalbėtojų apie socialinio meno praktikas. Dalis šių praktikų tyrinėtojų atsiriboja nuo griežto įrėminimo viename lauke, siūlydami pripažinti tiek socialinio meno praktikų, tiek socialinio darbo daugiasluoksniškumą. Pavyzdžiui, Adrienne Chambon siūlo į socialinį darbą

[5] Socialinė kančia – pasaulio patyrimas kaip skausmingo, kuris susijęs su poziciniu kentėjimu (Bourdieu, 2009). Pozicinis kentėjimas suvokiamas per santykį, Bourdieu (2009) žodžiais tariant, *entirely relative*. Tai internalizuotas kentėjimas, susijęs su socialine struktūra, socialine tvarka.

pažiūrėti kaip į meninę praktiką (Chambon, 2009). Anot jos, tokia žiūra išlaisvina iš techniško mąstymo, kurio link veda administraciškai įforminamos tyrimų praktikos. Chambon (2009), būdama ir socialinė darbuotoja, ir kultūros tyrinėtoja, socialinį darbą mato kaip kultūrinių praktikų rinkinį, kuris yra ir socialinės, ir politiškos, taip pat neatsiejamos nuo ekonomikos ir galiausiai asmeninio gyvenimo. Tad socialinio darbo ir meno praktikos persidengia, nes abi atlieka mediacijos visuomenėje funkciją. Kaip teigia tyrėja, menininkai geba perteikti istorijas savitu būdu – pasakoja ne patys, o inspiruoja meno vartotojus kurti savas istorijas. Todėl šios praktikos kuria įsivaizdavimą, jog santykį su publika palaikantys menininkai sumažina simbolinio smurto tikimybę, skatina pačių dalyvių refleksyvumą, menininkų įsitraukimas įsitvirtinusiu žinojimu remiasi mažiau. Atsižvelgiant į dvilypį šios tyrėjos tapatumą, žvelgiama ne tik į socialinio darbo lauką, bet ir kreipiamas dėmesys į meno erdvę.

Kalbant apie verčių slankiojimą, galima rasti pasakojimų, kuriuose socialinio darbo laukas laikomas kaip verčių talpykla patiems menininkams. Šiuo balsu prabyla taip pat tarp laukų esanti tyrinėtoja Schubert, kuri yra ir socialinė darbuotoja ir menininkė, kartu su savo kolega Gray (2009). Analizuodamos socialinio darbo ir meno laukų suartėjimą, jos reflektuoja socialinio darbo įtaką meno praktikoms (Gray & Schubert, 2009). Teigiama, jog socialinio darbo reikšmė menininkams nėra tiesioginė, bet kaip į menininkų praktikas (bendruomeninį meną) pereinantys modernaus socialinio darbo principai – emancipacija, įgalinimas, dalyvaujanti demokratija (Gray & Schubert, 2009). Taigi, reflektuojamos socialinio darbo praktikos vertės, kurios nudreifuoja ir į meno lauką, socialines meno praktikas. Kalbama ne tik apie šių praktikų persidengimą kaip apie galimybių, bet ir kaip apie įtampos zoną. Schubert ir Gray (2015) pastebi, jog menininkai perėmė socialinių darbuotojų vaidmenį, keliamas klausimas, o kur dingo pastarieji profesionalai? Taigi, šiuo klausimu kartu atkreipiamas dėmesys ir į socialinio darbo lauko pokyčius, kurie susiję su galios struktūromis, minėta neoliberalizmo įtaka, kas socialinio darbo praktiką atitolina nuo principinio jo būvio (Wiegmann, 2017). Pasak Schubert ir Gray (2015), šį aktyvistinį vaidmenį perima menininkai. Taigi, autorės, analizuodamos socialinio darbo ir meno priartėjimo istoriją, brėžia geologinę liniją, kurioje socialinis darbas užima reikšmingą poziciją socialinio meno praktikų formavimosi arenoje, o kartu išryškina socialinio darbo santykį su galios lauku ir šiame santykyje kylančius postūmius.

Toks vertybinis socialinio meno praktikų artumas verčia susimąstyti apie viename ar kitame praktiniame ar akademiniame lauke organizuojamų

žinių ribotumus. Praktiniame žinojime apie socialinio meno praktikas, kuris organizuojamas socialinio darbo tyrimų lauke, dominuoja šiam laukui vertybiškai svarbios socialinės vertės, o taip pat ir šio lauko galios santykių dilemos. Panašias vertes ir dilemas veikiausiai įžvelgtume, jei į socialinio meno praktikas pažvelgtume iš meno lauko, ar jo praktines žinias organizuojančių menotyros bei meno istorijos disciplinų perspektyvos. Detalesnes socialiai angažuoto meno dilemas įvardijo tarpdisciplininė tyrėjų komanda – Wehbi, atstovaujanti socialinį darbuotoją, McCormick ir Angelucci, atstovaujantys meno lauką (2016) – analizuojanti meno vaidmenį į socialinį teisingumą orientuotoje edukacijoje. Tarp tokių dilemų galima įvardyti šias – kiek menas turi būti politiškai matomas, kad pasiektų auditorijas, koks estetikos ir transformuojančio meno ryšys, meno kaip produkto *versus* meno kaip proceso samprata, koks auditorijos / dalyvių vaidmuo, kieno balsas girdimas, kuriant socialiai angažuotomis temomis (Wehbi, McCormick, & Angelucci, 2016). Šia pasakojimo kryptimi išryškinami ir plyšiai, kuriose socialinio meno praktikos negali būti suprantamos siaurai, tik per vieno lauko prizmę, iškyla poreikis laisviau judėti tarp „žaidimo“ aikštelių, ieškoti persidengiančių zonų, kuriose būtų keičiamasi žinojimais, siekiant suprasti socialinį meną kaip kompleksinę, daugialypę, daugialaukę praktiką, o kartu reflektuoti iš šios sandūros kylančius klausimus. Taigi, toliau verta peržengti į meno lauką.

Meno lauko savitumas

Teatras, šokis, cirkas, poezija, kinas, šiuolaikinis menas, muzika ar kita meninė praktika aktualizuojasi dinamiškoje socialinių santykių sistemoje. Pasak Bourdieu (2020), šioje erdvėje meno vertė nuolat kuriama ir atkuriama. Ignoruojant socialinių santykių sistemą simbolinėje sistemoje, kuriai ir priklauso meno laukas, susiduriama su teoriniais iškraipymais, mat socialinės sąlygos grindžia kūrybos darbų produkciją ir kreipia jų funkciją. Bourdieu (2020) kritikuoja anksčiau įsitvirtinusią grynąją meno kūrinių estetiką, kai apie meną kalbama jį atsiejus nuo socialinio konteksto. Ne tik meninės praktikos, bet ir įsitraukimas į jų „vartojimą“ priklauso nuo asmens socialinės biografijos – kokiame socialiniame kontekste (šeima, mokykla, draugai, formalios / neformalios organizacijos ir pan.) jis formavosi. Kaip teigia Bourdieu, skonis – ir pojūčiai, ir gebėjimas suvokti estetines vertes yra socializuoti, įtraukti į kūnišką veikimą, jo automatizmus, tapę antriniais jutimais (Bourdieu, 1984). Kitaip tariant, meno suvokimas priklauso nuo socialinio konteksto, įkūnytų socialinių struktūrų pavieniuose individuose. Išskiriamas ir homologijos (atitikmens) principas tarp socialinių klasių ir jų

praktikų: pavyzdžiui, elitas valgo sraiges, mėgaujasi „aukštuoju“ menu, o žemesnė socialinė klasė valgo ne tokį įmantrų maistą, vartoja populiariosios kultūros produktus (Bourdieu, 1984).

Remiantis lauko teorija, meno laukas yra santykinai autonomiškas ir tuo išsiskiria iš kitų laukų – turi galią kurti savo žaidimo taisykles ir savitas vertes, pavyzdžiui estetinę vertę, nebūdingą kitiems laukams. Visgi šį lauką veikia ir išorinės jėgos – ekonomika, politika, pokyčiai lygiagrečiuose laukuose. Kaip teigia Bourdieu (1993), kiekvieną istorijos akimirką gali įvykti dalykų, galinčių pakeisti lauko struktūrą ir daryti poveikį meno praktikoms. Tai ypač ryšku krizių laikotarpiais, vykstant esminiams lūžiams galios struktūrose, kurie nuaidi ir į smulkesnius laukus tarsi po stipraus žemės drebėjimo.

Nagrinėdamas meno lauką kaip specifinę socialinių santykių visatą, Bourdieu (1993) išskyrė tam tikrus jos mikro-kosmosus, kurie skiriasi savo praktikų ypatumais ir yra nevienodai autonomiški nuo platesnių laukų. Tai Bourdieu (1993) sieja su meno produkcijos pobūdžiu. Atsižvelgiant į meno produkcijos aspektą, išskiriamos šios pagrindinės meno lauko sferos – menas menui (kai produkcija – ribota, o auditoriją sudaro dažniausiai patys menininkai), populiarusis menas (didelės apimties produkcija, auditorija – platesnė visuomenė), buržuazinis(elito) menas (produkcija – aukštos klasės menas, auditorija – aukštesnė socialinė klasė). Kiekviena iš šių mikro visatų paklūsta skirtingiems veikimo principams. Kultūrinės produkcijos pobūdis veikia ir kūrybos specifiką, santykių lauke dinamiką, meninės praktikos vertės įtvirtinimo ypatumus. Nors šio tyrimo autorei nepavyko rasti Bourdieu išskirtos socialinio meno mikrovisatos, tačiau jo tekstuose yra reflektuojama apie pokyčius meno praktikų formose, jų „socialėjimą“, pavyzdžiui, literatūroje susiformavusi realizmo kryptis su rašytoju Gustave Flaubert priešakyje (Bourdieu, 1993). Taip pat Bourdieu apmąstymuose galima užčiuopti ironišką gaidą – jis pastebi, kad meną gali vartoti tik išskirtiniai individai ar jų grupės. Tokia meno elitizmo logika siejama su tam tikra socialine klase ir atitinkama edukacine sistema, pastarąją Bourdieu linkęs kritikuoti. Pats mąstytojas buvo kilęs iš žemesnės socialinės klasės ir nuolat jautė įtampą tarp savo akademinių pasiekimų ir socialinės biografijos (Tereškinas, 2020). Bourdieu kritikavo tiek akademinį, tiek meno elitizmą, taip pat reflektavo ir genijų kultą – sukonstruotus ir mitologizuotus pasakojimus apie menininkus, didžiąsias figūras, kurie socialinėje erdvėje funkcionuoja kaip simbolinę galią įkūnijantys pasakojimai (Bourdieu, 2020; Bourdieu, 1993). Jei šis sociologas dar gyvuotų, tikėtina, būtų išsamiau apmąstęs ir socialinio meno praktikas. Nors Bourdieu socialinio meno praktikų neanalizuoja, visgi, lauko teorijos įspaudus galima rasti ir meno lauką

reflektuojančiose menotyrininkų bei menininkų (neretai šie tapatumai susipina) kalbėjimuose (Michelkevičė, 2021; Petrikas, 2019). Toliau apžvelgiama, kaip apie socialines meno praktikas kalbama meno lauke.

Socialinio meno praktikų apibrėžtys meno lauke

Socialinio meno apibrėžtys tampa ir meno lauko objektu – svarstoma, koks yra socialinio meno savitumas, vieta meno lauke, santykis su „grynuoju" menu, procesais už meno lauko ribų, kaip apibrėžti jo vertes, kokybę. Reflektuojant socialinio meno apibrėžtį, kartu reflektuojami ir bendresni meno lauko reiškiniai, platesnių ar gretimų laukų postūmiai.

Kaip pastebi menotyrininkė ir menininkė Lina Michelkevičė (2021), meninė veikla, net ir kalbant apie konceptualųjį meną, tampa vis viešesnė ir orientuota ne tiek į gamybą (*poiesis*), kiek į veiksmą (*praxis*). Šis slinkties procesas aiškinamas viešosios ir privačios erdvių sumažėjimu, pakitusiomis ekonominėmis sąlygomis. Kasdienybės sfera, vertinama kaip kasdienybės balastas, nuo kurios menas traukiasi, pradeda tapti meninių praktikų integralia dalimi (Michelkevičė, 2021). Stebint viešąją erdvę nesunku pastebėti ir tai, jog menininkai, net ir nebūdami nuoseklūs socialinių meno praktikų apologetai, savo praktikomis, o taip pat ir remiantis savo – viešų – asmenų pozicija, vis labiau reaguoja į socialinius-politinius įvykius. Taigi, meno lauko ribos ir meninė praktika tampa atviresnės platesniam socialiniam laukui, socialinė tikrovė tampa integralia meno praktikų dalimi.

Tokiame fone iškyla bei yra apmąstomos naujos meno praktikų formos, tarp jų ir gausi socialinio meno praktikų grupė. Ji skirtinguose kontekstuose įvardijama skirtingais terminais – pavyzdžiui, *socialiai angažuotas menas*, *meninis aktyvizmas*, *politinis menas*, *bendruomeninis menas*, *dalyvaujamasis menas* (Michelkevičė, 2021). Kiekvienas šių terminų talpina specifinį sampratos ir veiklos pobūdį bei išskiria, kokiu būdu menas yra socialus. Iš šių praktikų galima atkreipti dėmesį į dalyvaujamąsias meno praktikas, kurių istorinis kontekstas bei praktinis įgyvendinimas siejasi su performatyviu menu ir teatru. Šias praktikas analizavo Michelkevičė (2014; 2021), tiesa, šiuolaikinio meno kontekste.

Dalyvaujamosios praktikos apibūdinamos kaip meno praktikos, kurios tarsi „medžiagą" įtraukia ne (tik) profesionalius atlikėjus ar menininkus, bet (ir) auditoriją ar tuos, kurie bent potencialiai galėtų ja būti (Michelkevičė, 2014). Dalyvavimas čia apibrėžiamas ne tik kaip bendradarbiavimas ar interaktyvus santykis su meno kūriniu, bet ir platesne prasme – kaip abipusiai mainai tarp menininko ir dalyvių, kurie remiasi numanomu sandėriu. Nors kiekviename dalyvaujamosios praktikos atvejyje

būtų galima išskirti specifines gaunamas vertes, tačiau, kaip pastebi Michelkevičė (2014), remdamasi Bishop, įprastai dalyvis, įsitraukdamas į šias praktikas, patiria sprendimo galios jausmą, dalyvavimo malonumą, o meno kūriniui suteikiamas socialinės realybės, tikroviškumo, netikėtumo, dviprasmiškumo matmenys. Ir nors dalyvavimas numato kitokį santykį tarp meno kūrinio / praktikos ir dalyvių, skirtis tarp jų vis tiek išlieka. Šiuo atveju svarbiau ne tiek meninės praktikos susiliejimas su socialine aplinka, kiek santykio su socialinės aplinkos dalyviais atviresnis lygmuo, kuris praplečia tiek pačią meno formą ir jos turinį, tiek jo vertes ir reikšmę. Šiuo būdu meninė praktika įgyja estetines vertes, tampa reikšminga socialiniu-politiniu lygmeniu. Be to, ši meninė praktika turi reikšmę ne tik pirminei auditorijai – dalyviams, bet ir antrinei auditorijai – žiūrovams, kurie per meno kūrinį, meninį vyksmą gali susidurti su socialine tikrove kitaip ir ją reflektuoti (Michelkevičė, 2014).

Galima pastebėti, kad šių meninių praktikų pirmine auditorija (dalyviais) tampa ir yra įtraukiami asmenys, kurie įprastai nėra meno vartotojai, o labiau paraštiniai visuomenės nariai. Pavyzdžiui, į tarpdisciplininio meno kūrėjo Artūro Railos praktikas kaip dalyviai įtraukiamos specifinės socialinės grupės: *Už honorarą dalyvauti projekte „Nato sienos“ (2001) Raila pasamdo kelis bedarbius, kad projekto metu „dirbtų“ vaikščiodami palei kelių metrų geltoną liniją grindyse. (ir toks humaniškas požiūris į darbo žmogų buvo programinis pareiškimas reaguojant į Santiago Sierra samdinių išnaudojimą vardan meno)*[6]. Teigiama, kad Artūrui Railai būdinga socialinę realybę integruoti į meno lauką[7]. Taip pat jis laikomas nuosekliu ir sėkmingu dalyvaujamąsias meno praktikas įgyvendinančiu kūrėju, nors pats savęs nepriskiria jokiai mokyklai (Michelkevičė, 2021).

Paskirų dalyvaujamojo meno atvejų galima rasti ir Vilniaus dailės akademijoje plėtojamuose meniniuose tyrimuose. Pavyzdžiui, Algirdas Gataveckas (2016) meninį tyrimą įgyvendino vaikų globos namuose – menininkas piešė vaikus ir jaunuolius jų socialinėje aplinkoje ir kartu dalyvavo vaikų globos namų bendruomenės gyvenime. Jo piešiniai papildyti pieštų vaikų ir jaunuolių komplikuotomis istorijomis, kuriose pasakotojais tampa tiek jie patys, tiek menininkas, perteikiantis jų istorijas žodine ir vaizdine medžiaga. Tokio

[6] Žodžiai skliaustuose įrašyti paties Artūros Railos viešam aprašui papildyti. Lietuvos tarpdisciplininio meno kūrėjų sąjunga. *Raila, Artūras.* Prieiga internetu: https://www.letmekoo.lt/artists/raila-arturas/.

[7] Nacionalinė dailės galerija. *Raila, Artūras.* Prieiga internetu: http://www.ndg.lt/dail%C4%97s-informacijos-centras/menininkai/raila-art%C5%ABras.aspx.

pobūdžio socialinė kūrybos kryptis siejama ir su pačiu menininku, jo socialine biografija – Gataveckas, kartu su broliu dvyniu, augo vaikų globos namuose (Gataveckas, 2016). Tad jo kūrybai reikšmingas autobiografiškumas – atsispiriama nuo savų patirčių jas siejant tiek su platesnėmis socialinio lauko problematikomis, tiek jas įkūnijant meninėje praktikoje.

Socialinio meno praktikos, kuriose kaip dalyviai įtraukiami žmonės, yra reikšmingos apsvarstant meno lauko ir socialinio lauko sandūrą bei joje kylančias dilemas – kokia etika jose vadovaujamasi (ar menui galioja tie patys etikos standartai kaip ir kitų profesijų praktikoms?), kaip įvertinti jų estetinę vertę (pažymima prasiplėtusi estetikos samprata, kurioje svarbus santykių matmuo), kaip apibrėžti ir įvertinti jų poveikį, koks jis turėtų / galėtų būti, kas tai nustato, kas šių kūrinių autorius, kieno balsas girdimas (Michelkevičė, 2021; Wehbi, McCormick & Angelucci, 2016).

Apie socialinio meno praktikas kalbama ne tik šiuolaikinio meno erdvėje. Tiesa, šiuolaikinis menas neretai laikomas viena reaktyviausių ir refleksyviausių erdvių meno lauke, kuriai būdingi drąsūs eksperimentiniai darbai. Taip pat pastebima, kad šiuolaikinį meną praktikuojantys menininkai linkę kritiškai permąstyti savąjį lauką ir į tai atsižvelgdami reaguoti menine forma. Tačiau svarbu pastebėti, kad kitos meninės praktikos taip pat patiria virsmus ir atsiveria socialiniam dėmeniui. Teatro lauke pastebimi lūžiniai taškai, kurių kontekste pakinta paties teatro samprata ir praktikos pobūdis.

Teatro laukas ir jo metamorfozės

Teatras – ne tik sunkių kūnų, bet ir realaus susitikimo vieta, kurioje susilieja estetiškai organizuotas ir realus kasdienis gyvenimas (Lehmann, 2010, p. 22).

Hans-Thies Lehmann yra žymus šiuolaikinis teatrologas, refleksyviai žvelgiantis į teatro praktiką, pakitusį jos būvį. Reflektuodamas teatro apibrėžtį, jis atkreipia dėmesį į teatro materialumą – sunkius kūnus, kurie reiškia įvairius teatro praktikoje reikalingus resursus (erdvės, organizacinius, meninius materialius išteklius) – ir teatro kaip santykio erdvę, kurioje pinasi meno lauko, meno pasaulis, ir visuomenės bei konkretaus individo gyvenamasis pasaulis (Lehmann, 2010). Pasak teatrologo, teatre vyksta nuolatinė komunikacija tarp publikos ir aktorių, net jei publika tiesiogiai neįtraukiama. Tai įgalina bendra erdvė ir kartu praleidžiamas laikas, keičiamasi atvirais ar paslėptais komunikaciniais ženklais. Šiame komunikacijos procese dramos tekstas tampa bendru kūrybiniu veiksmu. Kaip įvardija Lehmann (2010), žiūrovas nebėra vien pasyvus stebėtojas, jis aktyviai

įtraukiamas į teatro dramaturgiją ir jos vyksmą scenoje. Pakitusi teksto / dramos samprata nurodo lūžį teatre ir yra įvardijama postdraminio teatro koncepcija. Postdraminiame teatre įprasta draminė forma nebėra centre, nors ji ir gali turėti reikšmingą vietą konkrečiame kūrinyje. Išsiplečia teatro formos, atsiranda jų įvairovė. Pasak Lehmann (2006), teatras tampa panašesnis ne į produkto sukūrimą, bet į performansą, komunikacinį veiksmą / momentą. Ši teatro samprata skatina apmąstyti ir teatro politinį, socialų dėmenis, kurie, kaip teigiama, skleidžiasi ne tiek per eksplicitinį dramos turinį, bet per jo reprezentaciją arba formą (Lehmann, 2006). Teatro forma gali tapti tarpininkaujančia terpe žinutei perduoti.

Sociologiniam žvilgsniui reikšminga ir Lehmann samprata apie estetikos ir etikos santykį. Pasak teatrologo, teatre estetikos supratimas apima ir etikos lygmenį. Kaip teigiama: *menas ir ypač teatras įvairiai susijęs su visuomene, – nuo spektaklių visuomeninio pobūdžio ir valstybinio finansavimo iki bendros recepcijos – yra realios socialinės-simbolinės praktikos sritis* (Lehmann, 2010, 26 p.). Tai reiškia, jog teatras, būdamas simbolinę vertę turinčia menine praktikos sritimi, turi ir ryškų socialinį dėmenį. Kalbėdamas apie teatro poveikį, Lehmann sako, kad net jei ir teatro praktika orientuojasi į dabartį, transformuojantis jo vaidmuo, katarsio poveikis išlieka virtualus (potencialus) ir orientuotas į ateitį (2006).

Verta aptarti ir postdraminio teatro bei socialinio teatro tarpusavio ryšį. Viena vertus, Lehmann refleksijos ne tik išskiria pakitusį dramos vaidmenį, bet ir praplečia teatro praktikų įvairovės galimybes, kurios išeina iš tradicinio teatro ribų. Kaip teigia Petrikas (2019), teatrologai ir teatro kritikai yra tarpininkai tarp menininkų / meno produkcijos ir platesnio lauko. Jie turi galią įvertinti, kas laikytina „tikru“ teatru. Taigi, postdraminis teatro lūžis prisideda prie socialinio teatro įtvirtinimo galimybės. Žvelgiant siauriau, postdraminiai aspektai susisieja su socialiniame teatre atskleidžiamomis išgyventomis istorijomis – jos gali būti perteikiamos paveikia forma, kartu įgydamos ir kitokį nei vien autentiškas pavidalą, siekiant sustiprinti jų estetinę patirtį ir socialinį efektą komunikacijoje su žiūrovais. Tad socialinė teatro praktika gali apimti ir postdraminį teatro pobūdį.

Socialinio teatro praktika

Socialinis teatras apima plačią praktikų įvairovę. Pastebimos ir vartojamos skirtingos socialinį teatrą įvardijančios sąvokos – taikomasis teatras (angl. *applied theatre*; Didžioji Britanija, Australija), populiarusis teatras (Kanada), bendruomene grįstas teatras (angl. *community-based theatre*, JAV), teatras

vystymuisi *(angl. theatre for development*; kai kurios Azijos ir Afrikos šalys) (Thompson & Schechner, 2004). Šiame darbe vartojama socialinio teatro sąvoką, nes ji figūruoja Lietuvos kontekste (Gudmonaitė, 2020). Socialinio teatro praktikoms būdinga tai, jog jų tikslas, auditorija, vertės ir produkcija yra kitokia nei estetinio teatro, nors jis ir gali pasižymėti įprastomis estetinio teatro vertėmis, o estetinis teatras taip pat gali turėti ir socialinę reikšmę (Thompson & Schechner, 2004). Nepaisant to, socialinis teatras yra išskiriamas kaip specifinė praktika. Vienas būdų jį apibrėžti yra pasitelkiant laiką ir erdvę – teatras krizių laiku, krizinėse vietose (Thompson & Schechner, 2004, 15 p.). O Didžiosios Britanijos teatro atstovai, vartojantys taikomojo teatro sąvoką, į sąvokos apibrėžtį įtraukia šias praktikas – dalyvaujamasis, socialiai angažuotas, neretai politiškai inspiruotas teatras, dažniausiai įveiklinamas už įprastų teatro erdvių ir kaip šis teatras praktikuojamas bei kam skirtas nėra tipiška (Jackson & Vine, 2013). Taigi, socialinio teatro praktika nėra vienalytė, o plačią praktikų įvairovę talpinanti erdvė. Thompson ir Schechner (2004) santykinai išskyrė socialinio teatro rūšis pagal laiką ir vietą:

- Liudijimas (angl. *testimony*) – socialinis teatras kaip liudijimų erdvė, kurioje žmonės, ištikti krizių ir patyrę trauminių įvykių, pasakoja, kas įvyko, dalijasi išgyvenimais; visa tai dokumentuojama;
- Veiksmas (angl. *action*) – socialinis teatras kaip veiksmas. Jam atstovauja Boal engiamųjų teatras (apie tai plačiau kalbama toliau šiame tyrime);
- Atleidimas, palengvinimas (angl. *alleviation*) – socialinis teatras, galintis palengvinti, sušvelninti sudėtingus išgyvenimus ir santykius. Trumpalaikėje praktikoje ši teatro rūšis pasitelkiama kaip terapija, o ilgalaikėje padeda telkti bendruomenes;
- Pramoga (angl. *entertainment*) – socialinis teatras kaip vieta prasiblaškymui, malonumui, kuris gali būti prilygintas kolektyviniam miegui, maloniam sapnavimui;
- Menas (angl. *art*) – socialinis teatras transformuoja patirtis į meno produktą.

Šis teatro skirstymas rūšimis yra sąlyginis, nes socialinis teatras yra įvairi ir dinamiška praktika, galimos įvairios jos versijos. Be to, kaip pastebi Thompson ir Schechner (2004), jį praktikuojantysis gali pereiti visus įvardytus porūšius kaip linijinius savo praktikos proceso etapus arba tai gali būti įveiklinama kaip atskiri praktikos etapai, nebūtinai pasiekiamas ir meno produktas. Thompson ir Schechner (2004) samprata apie socialinį teatrą svarbi ir tuo, kad jie išplečia performanso sampratą. Pasak jų, performansu gali tapti bet kokia socialinio gyvenimo sritis, o pats socialinis gyvenimas taip pat gali būti

suvokiamas kaip performansas, kuriame atliekami įvairūs vaidmenys. Pastaroji samprata atliepia sociologo Goffman (2000) dramaturgijos modelį visuomenės analizei, kuriame žmonių veikimas aiškinamas kaip teatras, kuriame atliekami įvairūs socialiniai vaidmenys, aptariama, kaip žmonės save reprezentuoja auditorijai (stebėtojams), ką slepia (užkulisiai), kokias savęs ir skirtingų situacijų apibrėžtis tai pasiūlo. Remiantis šia samprata, socialinis pasaulis virsta scena, kurioje kuriami nesibaigiantys performansai. Vis dėlto, svarbu pastebėti, kad tai dar nereiškia, jog šie vaidmenys netikri – kaip ir scenoje vaidinantis aktorius įsijaučia, įsikūnija į savo rolę, taip ir kasdieniame gyvenime atliekami vaidmenys tampa tikrovės dalimi (Goffman, 2000). Turint omenyje šią sampratą ir ją papildant teatro tyrėjų bei praktikų mintimis, žmonės socialiniame teatre veikia ne kaip gryna medžiaga (angl. *raw material*), bet kaip turintys savo vaidmenis ir šiais vaidmenimis (arba ir jais) kuriantys socialinį teatrą, tad ir kasdienės situacijos bei įkūnyti socialiniai vaidmenys tampa teatro kūrimo dalimi (Thompson & Schechner, 2004). Ši apibrėžtis sumažina perskyrą tarp teatro lauko ir socialinės tikrovės, tarp meno ir kasdienybės.

Kadangi socialinis teatras į meno praktiką intensyviai integruoja socialinį matmenį, socialinio teatro negalima vertinti tokiais pačiais estetikos kriterijais, kuriais vertinamas įprastas teatras. White (2013), apibendrindama daugelį šiuolaikinių praktikų ir menotyros tyrimų, pripažįsta, kad nėra vienos estetikos teorijos ir vieno rėmo, į kurį tilptų plati meno, tarp jų ir teatro, praktikų aprėptis. Kaip teigia White (2013), klasikinė estetika apibrėžiama per grožį, o progresyvi ir dalyvaujamoji estetika apibrėžiama kitais kriterijais – šiurpuliu, keistumu, nuostaba, transgresyvumu, galiausiai, politiškumu ir etika. Šiame kontekste susiformavo ir atitinkama terminija, pavyzdžiui, socialinė estetika, santykių estetika, kuri nei blogesnė, nei geresnė už taip vadinamą grynojo meno estetiką. Taigi, socialinio teatro estetikos vertinimas taip pat turėtų būti specifinis, nepasiribojantis vien tik galutinio produkto sukūrimu ir įsitvirtinusiais meno kriterijais.

Kita vertus, išskiriamas ir priešingas požiūris, siūlantis nepriešinti įprasto teatro socialiniam teatrui. Remiantis šiuo požiūriu, visas teatras talpina tam tikras socialines reikšmes, o ir socialiniam teatrui forma yra svarbi, tačiau skiriasi jos svarbos lygmuo (Ackroyd, 2000). Taigi, socialinio teatro praktikos gali būti analizuojamos kaip kontinuumas, apimantis skirtingus santykio su socialine tikrove ir socialinėmis vertybėmis būdus. Remiantis Ackroyd (2000) idėjomis, socialinis teatras gali būti nagrinėjamas atsižvelgiant į publikos dalyvavimo lygmenį ir teatro vaidmenį transformacijos procesuose.

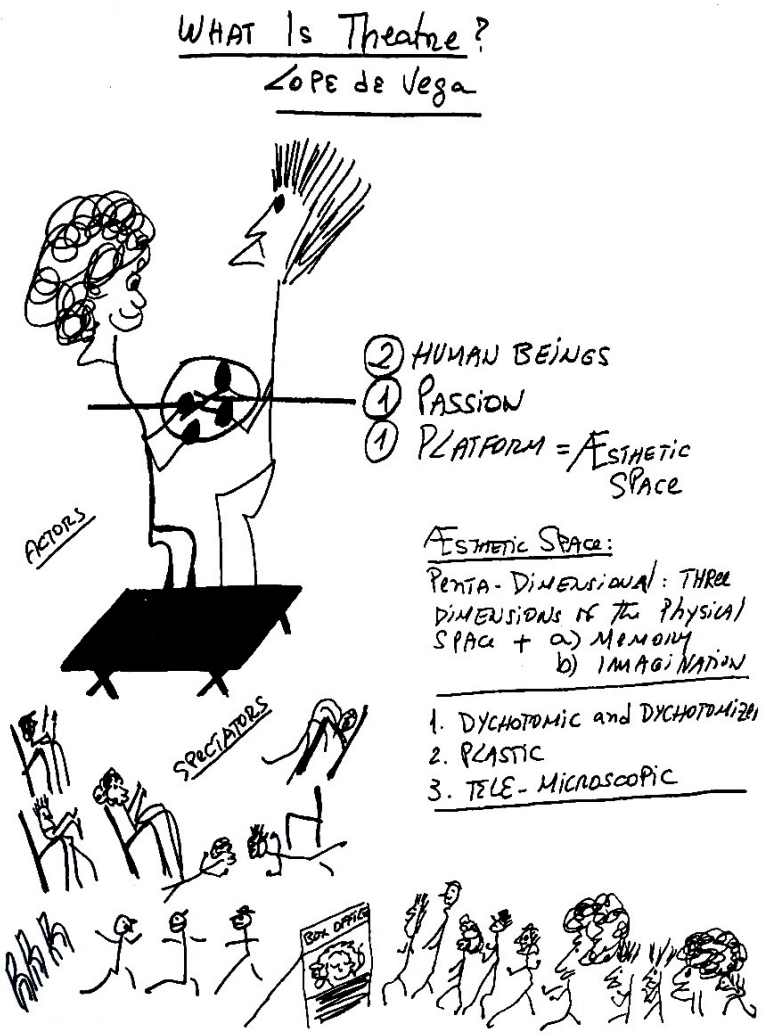
Kalbant apie publikos dalyvavimą, galima sujaukti savaime suprantamą žinojimą ir klausti: kas yra publika teatre? Šį klausimą kelia ir

nusistovėjusį suvokimą dekonstruoja tyrinėtoja ir praktikė White (2013). Pasak jos, dažniausiai publika siejama su stebinčiaisiais teatrinį vyksmą, todėl ji atskiriama nuo teatro scenos ir erdviškai. Tačiau remiantis White (2013), publika gali būti suprantama kaip socialiai sukonstruota praktika ir kaip sutartinė (angl. *notional)* pozicija (5 p.). Nors teatre publika visada arba beveik visada dalyvauja, White (2013) įprastą jos dalyvavimą prilygina ritualiniam dalyvavimui, apimantį per istoriją įsitvirtinusius, pasikartojančius ritualinius veiksmus – pavyzdžiui, bilietų pirkimas, plojimai, emocinės išraiškos. Visgi, publikos dalyvavimas gali būti skirtingo lygmens ir gylio. White (2013) giliau nagrinėjo tokį publikos dalyvavimą, kai ji ar jos nariai dalyvauja ne tik kaip stebintieji, bet ir įsitraukia į performanso veiksmą. Tokio pobūdžio publikos dalyvavimas gali būti platus ir priklauso nuo teatro rūšies, konkrečių praktikų, yra socialinio teatro sudedamoji dalis. Imersinio tipo ar imersiškumu pasižyminčiame teatre publikai sudaroma galimybė veikti teatro eigą, jie įgalinami kurti drauge, paveikti siužetą, performanso eigą (Biggin, 2017). Išskiriamas publikos veikmės estetikos terminas, nurodantis, tai, kad publikos dalyvavimas teatre gali būti teatro estetiką apibrėžianti vertė (White, 2013). Tačiau dažnai ši veikmė yra sąlyginė, o tokio pobūdžio teatras gali būti prilyginamas vaizdo žaidimui, kur suteikiama laisvė veikti, bet tik pagal žaidimo kūrėjų suponuojamas veikimo sąlygas, kurios manipuliuoja (nebūtinai blogąja prasme), veikia žaidėjų galią (Biggin, 2017). Publikos dalyvavimas gali būti suvokiamas ne tik kaip teatro kūrėjų galios persvaros išraiška, bet ir kaip procesas, kuriame teatro žiūrovai tampa teatro proceso lėmėjais, o teatro iniciatoriai tik sukuria erdvę jiems veikti (Meilutytė, 2019). Svarbu atkreipti dėmesį, kad analizuojant į publikos dalyvavimą iškyla ir etinių klausimų, pavyzdžiui, kiek toks dalyvavimas publikai priimtinas ir kokią reikšmę įgyja sutikimas (White, 2013). Kaip bebūtų, aktyvesnis, kitoks nei įprasta publikos dalyvavimas gali būti laikomas socialinio teatro dalimi ir gali keisti ne tik spektaklį, bet ir pačią publiką.

Transformuojantis potencialas – socialinį teatrą apibrėžiantis ypatumas. Transformacija gali apimti daugelio laukų žinojimą, ypač tų praktikų žinojimą, kurios susiduria su žmonėmis kaip asmenimis ir / ar jų grupėmis. Atsižvelgiant į ankstesnį socialinio meno aptarimą, verta prisiminti, jog socialinio teatro praktikų formavimąsi veikia ne tik meno laukas, bet ir žinojimas, ateinantis iš socialinių praktikų. Vienas reikšmingiausių socialinio teatro pavyzdžių, svarbių tiriant transformacijos reikšmę, yra Boal engiamųjų teatro praktika, pagrįsta Freire kritinės sąmonės ugdymo samprata ir integruoja psichologijos bei psichoterapijos žinias. Prieš pereinant prie Freire sampratos (kuri šiame darbe bus išdėstyta kiek vėliau, nagrinėjant

transformacijos fenomeną), pravartu aptarti Boal teatro praktikos kryptį – vieną pirmųjų nuosekliai išvystytų socialinio teatro praktikų, kurios idėjos ir reikšmė aktuali daugeliui kitų socialinio teatro praktikų.

Teatro apibrėžtis pagal Boal



1 pav. *Boal teatro samprata*
Teatras – tai dviejų žmonių aistringa kova ant scenos (Boal, 2010, p. 16).

Boal teatro praktika yra viena esminių socialinio teatro krypčių, talpinanti įvairius teatro praktikų porūšius: *Image theatre*[8], *Forum theatre*[9], *Legislative theatre*[10], *Rainbow of the Desire*[11] (Sullivan, Burns, & Paterson, 2007; Österlind, 2008). Siekiant suprasti Boal idėjas, svarbu atsižvelgti ir į konteksto ypatumus bei į paties teoretiko socialinę biografiją[12]. Bazinė Boal engiamųjų teatro praktika formavosi Brazilijoje, kurioje išryškėjo atotrūkis tarp turinčiųjų aukštą ir žemą ekonominį statusą, valdžioje tvyrojo chaosas, represijos (Babbage, 2004). Meno cenzūra paveikė ir meninės raiškos formas: vieni kūrėjai kaip saugesnę kūrybinę strategiją rinkosi atskleisti individualias patirtis, o kiti savo kūryboje išreiškė pasipriešinimą valdžiai. Kūrėsi teatrai, kurie virto alternatyva ideologiją palaikančiai ir skleidžiančiai masinei kultūrai, šių teatrų veikla mėginta pasiekti žemesnio ekonominio statuso auditorijas. Babbage (2004), tyrinėdamas Boal teatro atsiradimą ir jo ypatumus, mini, kad Boal kilo iš kepyklos vadovo šeimos, nuolat susidurdavo su engiamų žmonių grupėmis ir anksti pastebėjo skirtį tarp galios lauko struktūroje viešai deklaruojamų nuostatų ir kasdienėje patiriamų socialinių prieštaravimų. Boal karjerą veikė ne tik jo ankstyvoji socialinė biografija, bet ir meno laukas, ypač teatras, kritikavęs valdžią. Pats Boal už savo meninę veiklą buvo persekiojamas ir įkalintas, kalėjimo metu parašė pjesę (Babbage, 2004). Čia išryškėja socialinio meno santykis su galios lauku: menininkams

---

[8] *Image theatre* – aktoriai savo kūnu vaizduoja skulptūras ir tokia bežodine forma siekia atskleisti tiesas apie visuomenę. Formavosi Boal teatro karjeros pradžioje (Sullivan, Burns, & Paterson, 2007).

[9] *Forum theatre* – trupė pristato draminę situaciją, grįstą opresijos pavyzdžiu, siekiama sukelti emocijas auditorijai, kuri pati tampa scenos dalimi, apsikeičia vietomis su aktoriais ir taip formuoja tolesnį dramaturgijos scenarijų (Sullivan, Burns, & Paterson, 2007).

[10] *Legislative theatre* – panašu į *Forum theatre*, bet labiau nukreipta į socialinę politiką ir įstatymus, siekiama išspręsti problemas. Teatras tapo dar labiau politiškas. Boal šio teatro siekinius įvardijo kaip troškimų transformaciją į įstatymus (Sullivan, Burns, & Paterson, 2007).

[11] *Rainbow of the Desire* įveiklinama su nematomomis galios formomis, internalizuotu dominavimu, „policininku galvoje“ (Boal, 2010). Grupės dalyviai vaizduoja, kaip policininkas pasireiškia jų galvose, keli dalyviai pasidalija istorija, jos suvaidinamos. Sietina su teatro terapija. Boal (2010) šią taikomojo teatro sritį išplėtojo atvykęs į Europą, kurioje, pasak jo, vyrauja labiau internalizuotos galios formos nei ryškūs ekonominiai / kultūriniai skirtumai (pasireiškia kaip vienišumas, susvetimėjimas arba *alienation* patyrimas).

[12] Socialinė biografija – tai kuriamos biografijos socialinių santykių sistemoje, kurios suvokiamos ne tik kaip individo istorija, bet istorijos kūrimas santykių plotmėje, kur santykiai apibrėžiami ne tik kaip subjektyvūs, bet ir objektyvūs, apibrėžti socialinių pozicijų (Bourdieu, 1993).

meninėms praktikoms bandant transformuoti galios pozicijas, jas siekta susiaurinti cenzūruojant menininkų galią veikti ir taip juos nugalinti. Įkvėptas Brazilijoje besiformuojančių socialinių teatrų ir Freire kritinės sąmonės ugdymo idėjų, Boal sukūrė specifinę teatro kryptį, kuri suskilo į daugiau atšakų. Galima pastebėti, jog Europoje labiausiai taikytinas *Rainbow of Desire* teatras ar jo paskiros metodikos. Atvykęs į Europą Boal (2010) pastebėjo, kad čia vyrauja kitokie galios netolygumai – labiau užslėpti, apimantys gilesnes psichikos struktūras, jiems būdingas ryškesnis simbolinis dominavimas ir jo pasekmės. Europoje išplėtota *Rainbow of Desire* teatro kryptis integruoja bazinius engiamųjų teatro principus, tačiau turi ir daugiau sąsajų su dramos terapija, psichologijos ir psichoterapijos žiniomis.

Apibrėždamas teatrą Boal (2010) teigia, jog jis neatsiejamas nuo sąveikos ir santykio matmens (žr. 1 pav.). Kitas svarbus teatro elementas – kova, konfliktas. Kova ir konfliktas, pasak Boal (2010), yra draminio veiksmo esmė. Tai apima konfrontaciją, nesutapimus, priešingų jėgų ir intencijų sandūrą. Trečias matmuo – aistros, įsitraukimo, intereso – apima „jausm[us] kažkam: gyvai būtybei, veiklai, idėjai, kurią mes laikome aukščiau nei savo gyvenimą“ (Boal, 2010, p. 6). Teatras nebūtų įmanomas ir be platformos, kuri apima ne tik įprastas įvietintas erdves oficialiam teatre, bet ir įvairias teatrą sudarančias fizines formas, išeinama iš įprastų teatro ribų ir persikeliama į viešąsias erdves (kaip gatvė, žaidimų aikštelė); ne tik statiškas, judrias erdves (pavyzdžiui, valtis, traukinys, automobilis). Pasak Boal (2010), teatro erdvė turi įprastus fizinius parametrus – ilgį, plotį, aukštį, – bet kartu pasižymi ir specifiniu estetiniu lygmeniu. Būtent ji siejama su jutimais ir sudaro sąlygas mokymuisi iš patirties.

Remiantis Boal (2010), galima išskirti šias estetines teatro erdvės savybės:

1. **Plastiškumas** – ši savybė įkūnija visas erdvės talpinamas galimybes, laikas ir erdvė paklūsta vaizduotei, yra kintantys, gali kisti nepriklausomai nuo realaus matmens. Pavyzdžiui, kėdė gali virsti lėktuvu, laivu, galima persikelti į kitą laiko tarpsnį (praeitį, ateitį). Boal erdvės plastiškumą prilygina su sapno plastiškumu: mes esame „ten“ sapne, kaip estetinė erdvė yra „čia ir dabar“ (Boal, 2010, p. 21). Teatras apibūdinamas kaip konkretūs arba įvietinti sapnai. Erdvės plastiškumą įgalina žmogaus gebėjimai prisiminti ir įsivaizduoti – retrospektyvus žvilgsnis į praeitį ir prospektyvus žvilgsnis į ateitį, galimas jos trajektorijas. Šie gebėjimai (atmintis ir vaizduotė) papildo fizinę erdvę subjektyviomis reikšmėmis.

   Kitos dvi estetinės erdvės savybės, atskleidžiančios jos plastiškumą ir susijusios su individo psichika, yra afektinė ir sapniška, nejudrioji

(angl. *oineric*). Afektinė erdvė apima emocijas, jutimus, mintis, intencijas ir praplečia erdvės formas priklausomai nuo kiekvieno individo patirties ir vaizduotės. Afektinė erdvė yra tokia, kokia yra, ir kartu tokia, kokia galėjo ar galėtų būti (Boal, 2010). Taigi, praplečiamos erdvės laiko ribos, o kartu ir jos forma bei turinys, pasitelkiant vaizdinius iš praeities ir ateities galimybes, tačiau tuo pat metu neprarandamas santykis ir su konkrečia erdve („čia“) – išlieka stebėjimo veiksmas ir subjekto matmuo. O sapniškoje erdvėje, pasak Boal (2010), ryšys su konkrečia erdve nutrūksta – panyrama į būseną, kurioje prarandamas sąmoningas santykis su tuo, kas yra „čia“, ribos maišosi ir nebelieka stebėtojo, o tik pačių kuriami vaizdiniai ir atsiveriamos neribotos erdvės galimybės.

2. **Dichotomiškumas ir dichotomijos kūrimas.** Ši savybė rodo, kad estetinė erdvė talpina prieštaringus vienas kitam buvimo būdus, ir kartu juos konstruoja: vienu metu būnama keliose erdvėse – čia (fizinėje erdvėje) ir ten (estetinėje erdvėje, kurią kuria teatro siužetas ir kuri kuriasi publikos vaizduotėje). Taip įkūnijamas vaidmens daugialypumas – aktorius mato save kaip žmogų be vaidmens, bet kartu ir charakterį; aktorius ir žiūrovai yra vienoje erdvėje, bet kartu ir nėra, aktorius – veikia, žiūrovai – stebi.

   Boal (2010) išskirtoje dichotomijoje svarbus ryšys tarp teatrinės-terapinės scenos, kuri gali būti ir estetinė teatro erdvė, ir terapinė, virsmo erdvė. Boal (2010) išskiria šiuos teatre aktualizuojamus terapinius elementus: judėjimą tarp laiko ir erdvių, kalbą, objekto-subjekto santykį ir jų slinktį. Objekto-subjekto dichotomija reiškia, kad aš galiu būti suvokiamas, patiriamas ir kaip subjektas, ir kaip objektas – aš matau save, bet kartu esu matomas. Ši dichotomija gali apimti įvairius objekto-subjekto lygmenis – socialinius, psichologinius, sąmonės, pasąmonės.

   Publika, remiantis Boal pastebėjimais (2010), gali ne tik empatiškai susitapanti su veikėjais, kas pasak teoretiko yra labiau vienkryptį procesas, bet ir jausdama simpatiją (angl. *sympathy*) pagrindiniam veikėjui – keliaujama kartu su veikėju, kartu jaučiama ir žvelgiama iš veikėjo perspektyvos. Simpatija gali būti suprantama kaip abipusiška, dialogiška, priartinanti publiką prie teatrinio-terapinio vyksmo.

3. **Telemikroskopiškumas.** Šią savybę Boal (2010) prilygina teleskopui ir mikroskopui drauge – priartinama tai, kas nutolę, pavyzdžiui, tai, kas įvyko anksčiau, tai, kas glūdi atmintyje ar užeina už sąmonės lygmens, ir išdidinama tai, kas smulku, mikro reiškiniai, kasdienės patirtys įgauna naują formą, tampa ryškesni. Priartinimo ir išdidinimo dėka estetinė teatro scena įgalina stebėjimo procesą įvairiais masteliais.

Kalbėdamas apie šias tris teatro erdvės estetines savybes, Boal (2010) teigia, kad jos suteikia galimybę įgyti pažinimą. Šis pažinimas vyksta patiriant, tai yra praktinis žinojimas. Šiame pažinimo procese svarbus ne tik Vakarų kultūroje aukštinamas racionalusis protas, bet ir emocijos, jausmai. Kartu, svarbus ir aš „padvigubėjimas“ – aš galiu būti ir tas, kuris patiria (matau, girdžiu), ir tas, kuris stebi šį patyrimą (kalbu ir klausau savęs); aš „čia ir dabar“, aš praeityje, galimas arba ateities aš. Boal (2010) pasitelkia psichikos ir veidrodžio gretinimą – aš matau save savo psichikoje, aš matau save kito psichikoje. Teatras šį procesą įkūnija – jo erdvėje galime pamatyti savo psichiką (tai, kas viduje) ir kartu keisti tai, ką ir kaip mes matome. Kūno kaip objektyvaus ir subjektyvaus samprata gali būti gretinama su fenomenologine kryptimi, o Boal psichikos ir veidrodžio metafora nurodo į psichologinį diskursą ir asmens sampratą.

Asmens samprata. Atsižvelgiant į pradžioje Boal iškeltą teatro apibrėžtį (*Teatras – tai dviejų žmonių aistringa kova ant scenos)*, teatras negali būti suvokiamas atsietai nuo žmogaus. Žmogaus samprata nusakoma per kūną ir jo ypatybes: jutimai, emocijos, racionalumas, lytiškumas, judėjimas. Kalbėdamas apie racionalumą, Boal (2010), pasitelkia ir psichoanalizės teorinę bazę, išskirdamas skirtingus sąmonės sluoksnius – sąmoninga, ikisąmoninga, pasąmoninga. Pastarasis sluoksnis yra pats giliausias psichikos lygmuo, jis neverbalizuotas ir sunkiai pasiekiamas. Tačiau teatras, būdamas ne tik fizinė, bet ir estetinė erdvė, turi paralelių su sapno būsena, tad, pasak Boal (2010), jis gali pasiekti ir žmogaus gilesnius psichikos sluoksnius, kuriose slypi jo potencialas. Ir nors žmogus savyje turi daug – įvairių poreikių, troškimų, emocijų, prieštarų, net ir pačių neracionaliausių, nemoraliausių – jį apriboja išoriniai (iš aplinkos ateinantys) ir vidiniai (etiniai pasirinkimai, sąlygoti įpročiai) suvaržymai. Vidiniams suvaržymams, kurie talpina internalizuotas galios struktūras, paaiškinti Boal (2010) pasitelkia „policininko galvoje“ metaforą. **„**Policininkas galvoje“, įkūnydamas internalizuotas galios struktūras, suvaržo asmenybės potencialą ir galią kurti, o teatro erdvė, pasitelkdama įvairius procesus, specifinės erdvės plastiškumą, įgalina pasipriešinti šiems vidiniams-socialiniams apribojimams ir juos transformuoti.

Boal manė, jog teatras, net ir nebūdamas terapija, gali būti terapiškas, ir nebūdamas įprasta edukacija, jis gali būti edukuojantis (Bøe Lyngstad & Eriksson, 2003). Specifinė teatro erdvė bei santykis bei pasitelkiami įvairūs metodai, leidžia patirti vidinius ar socialiai plačiau apimančius virsmus. Prie to prisideda ir tai, jog socialinių teatro praktikų žinios susipina su edukologija ir psichoterapija bei kitomis socialinėmis praktikomis. Galima pastebėti ir tai, jog Boal mąstysena rezonuoja ir su Bourdieu perspektyva. Tai studijuoja Boal teatro tyrinėtoja ir edukologė Österlind (2008). Pasak tyrėjos, nors Boal labiau

orientuotas į pokyčių naratyvą, o Bourdieu skeptiškesnis pokyčių atžvilgiu, jų idėjos turi bendro ir viena kitą papildo. Pastebima, jog Boal ir Bourdieu mąstysenos susisieja, kai kalbama apie individui būdingas internalizuotas struktūras – Boal „policininko galvoje“ metafora ir Bourdieu *habitus* samprata (Österlind, 2008). Galima pastebėti, kad Boal idėjos yra utopiškos ir orientuotos į ateitį, pagrįstos tikėjimu, kad galima ištrūkti iš priespaudos, įgijus perkeičiantį mąstymą ir perėjus nuo įžvalgų prie veiksmo, tad Boal orientuotas į konkrečias situacijas, o dėl utopiškais laikomų siekinių ir kritikuotas. O Bourdieu daugiau orientuotas į praeitį, pasak jo, esmingi pokyčiai gali įvykti krizių metu, kai išjudinami reikšmingi struktūriniai pokyčiai, ir yra galimybė lauko taisykles ir ribas apžaisti, tačiau tam reikia gerai pažinti ir jausti patį lauką. Bourdieu išskiria socialines struktūras ir jų įtaką mūsų elgsenai, mąstysenai, o pasikeisti, pasak šio mąstytojo, yra sunku, nes individo *habitus* talpina per platesnę ir asmeninę istoriją giliai įsirašytas autonomiškumą ribojančios socialinės struktūras (tam tikrus įpročius, elgesio modelius ir pan). Remiantis Österlind (2008), Bourdieu leidžia giliau suprasti opresijos sąlygas, o Boal utopiškumas leidžia tikėti transformacijos galimybe su socialiniu teatru priešakyje.

Remiantis tiek anksčiau įvardyta meno praktikų specifika, o taip pat meno samprata socialinėse praktikose bei socialinio teatro samprata, galima socialinio teatro apibrėžtį pavaizduoti lentelėje, pagal šį teatrą apibrėžiančius kokybinius kriterijus (žr. 1 lentelė). Visgi, galima pastebėti, jog griežtas atskyrimas vietomis gali būti ir sąlyginis, kadangi į socialinį teatrą galima žiūrėti ir kaip į kontinuumą, kai visas teatras gali būti laikomas socialiniu, priklausomai nuo publikos dalyvavimo ir santykio su transformacija, o taip pat teatras gali būti labai arti socialinių praktikų, kai nesiekiama sukurti meno produkto (Ackroyd, 2000; Thompson & Schechner, 2004).

1 lentelė. *Socialinio teatro sampratos palyginimas su „gryno“ teatro ir socialinėmis praktikomis*

Kriterijai	**„Gryna“ teatro praktika**	**Socialinio teatro praktika**	**Socialinės praktikos**
Estetinė vertė	Prioritetas.	Nėra prioritetas, bet gali turėti estetinę vertę ar turėti savitą estetiką.	Nesiekiama estetinės vertės.
Socialinė vertė	Nėra prioritetas.	Įvairialypė socialinė vertė. Visgi, nėra terapija ar edukacija, nors ir gali būti terapiška ar edukuojanti.	Naudojamas menas kaip saviraiškos įrankis, pritaikomas praktikoje ir moksliniuose tyrimuose kaip prevencinė ir intervencinė priemonė.

Kriterijai	„Gryna“ teatro praktika	Socialinio teatro praktika	Socialinės praktikos
Santykis su transformacija	Neturi tokio lūkesčio, bet gali būti kaip šalutinis efektas.	Tikslingas siekis turėti reikšmingą pokytį asmeniniu ir / ar socialiniu lygmeniu.	Tikslingas siekis turėti reikšmingą pokytį asmeniniu ir / ar socialiniu lygiu.
Praktikai	Profesionalūs menininkai.	Profesionalūs menininkai, kurie turi specifinių žinių / įgūdžių, būdingų ir socialinėms praktikoms.	Profesionalai: socialiniai darbuotojai, psichologai / psichoterapeutai, pedagogai, menų terapeutai.
Dalyvių vaidmuo	Kuriama su žmonėmis, priklausančiais teatro laukui (profesionalūs aktoriai).	Kuriama su žmonėmis, kurie į socialinį teatrą atsineša savo socialinius vaidmenis ir jais kuria socialinį teatrą. Neretai kuriama krizių laike, krizinėse vietose.	Fokusas į klientus, specifiškai formuojamą santykį jų sunkumams išspręsti ar jų išvengti.
Istorijos ypatumai	Fikcinė.	Įprastai tikros, išgyventos istorijos, bet jos gali būti perteikiamos savita forma.	Tikros istorijos.
Produktas	Meno produktas.	Orientacija į procesą, bet gali sukurti ir meno produktą.	Orientacija į procesą, jei ir sukuriamas „produktas“, jis kaip saviraiškos priemonė.
Santykis su publika	Pasyvus, publika užima stebėtojos vaidmenį.	Aktyvus, publika įtraukiama į vyksmą, tampa bendrautoriais.	Nėra susitikimo su publika, išskyrus viešą šviečiamąją ar aktyvistinę veiklą.
Etika	Nėra stipraus etikos įsipareigojimo, eksperimentavimo galimybė.	Procese susiduriama su asmenine rizika, atsiranda retraumatizavimo tikimybė.	Stiprūs etikos įsipareigojimas nepadaryti žalos asmeniniu ir socialiniu lygmeniu.

Apibendrinus galima pastebėti, kad socialinis teatras yra daugialypis,

jame susipina meninės ir socialinės erdvės bei žinojimai iš įvairių praktikų, kartu išlaikydami teatro savitumą. Šiose praktikose atsiskleidžia asmens ir platesnės socialinės aplinkos santykis, galios dilemos, estetikos socialinis lygmuo, terapinis ir edukacinis, o taip pat socialinio teatro kaip transformacijos, asmeninio ir socialinio virsmo erdvės potencialas.

Transformacija socialinio teatro praktikoje: reikšmės ir procesai

Ankstesniuose skyriuose aptarta, jog socialinis teatras – daugiasluoksnė praktika, ji susipina ir su socialiniais procesais bei siekiniais, tarp jų turėdama ir transformuojantį potencialą. Visgi, transformacijos samprata nėra vienareikšmė bei aprėpia įvairius kontekstus, o kartu ir skirtingas įgyjamas prasmes, įvairialypiai aiškinamus ją sąlygojančius procesus.

Transformacija – tai platus terminas, kuris, bendrai, pažymi reikšmingą pasikeitimą. Transformacijos sąvoka vartojama apibrėžti tiek socialinius, visuomeninius pokyčius ir jų dinamiką, tiek ir asmeninius, psichologinius pokyčius. Suomių edukologė Österlind (2008), nagrinėjanti įvairius socialinius fenomenus, o taip pat dėmesio skirianti ir socialiniam teatrui bei jo reikšmei transformacijai, pastebi, jog transformacijos diskurse vyrauja poliarizuota diskusija apie socialinio pokyčio reikšmes, keliami šie klausimai – kaip emocinis palengvėjimas ir asmeninės laisvės pajauta sietina su adaptacija ar su išsilaisvinimu, su socializacija ar individualizacija. Ir nors kai kurie autoriai yra vienos ar kitos pokyčio sampratos šalininkai, ši autorė suabejoja, ar išties tai galima atskirti. Kaip pastebima, vakariečiai linkę mąstyti priešybėmis – ar / ar, o ne ir / ir kategorijomis. Österlind (2008) teigia, jog kalbant apie pokytį, svarbūs abu lygmenys – tiek asmeninis-psichologinis, tiek socialinis-struktūrinis, tik vieno iš jų palaikymas veda prie kraštutinių iliuzijų, pavyzdžiui, kad „viskas priklauso tik nuo tavęs“ arba „niekas nuo tavęs nepriklauso“. Österlind (2008) pastebi, kad problemos nėra tik asmeninės, bet jas asmeniškai išgyvename (kančia jaučiama subjektyviai), ir jas įveikiame nebūtinai būdami vieni, bet dėdami asmenines pastangas. Taigi, transformacijos samprata talpina asmeninį-psichologinį ir socialinį-struktūrinį lygmenis, greta to, svarbi įvairių žinojimų integracija, reikšminga transformacijos sampratai ir prielaidoms suprasti socialinio teatro kontekste. Prieš suprantant transformacijos sampratą specifinėje socialinio teatro praktikoje, pravartu susipažinti su platesniu transformacijos diskursu. Toliau transformacijos supratimas sąlyginai bus padalintas į asmeninį-psichologinį ir socialinį-struktūrinį lygmenis, laikantis Österlind (2008) idėjos, jog jie vienas su kitu susiję, vienas kitą veikia bei integruojasi viename transformacijos vyksme.

Transformacija: asmeninis-psichologinis lygmuo

Visybinis asmenybės pasikeitimas primena drugelio transformaciją, kuri yra etapinė, o pats raidos procesas yra tarsi judėjimas iš vieno lygio į kitą (Gudaitė, 2001, p. 31).

Prof. Gudaitė, analitinės psichologijos Lietuvoje pradininkė ir plėtotoja, asmens transformacijos sampratą aiškina pasitelkdama šiuolaikinės psichologijos-psichoterapijos tyrimus ir archajiškus iniciacijos ritualas. Pirmiausiai, galima išskirti, jog transformacija nėra konkretus įvykis, o procesas, ir jo negalima vienareikšmiškai apibūdinti (Gudaitė, 2001). Apibendrindama šiuolaikinės psichologijos literatūrą, profesorė įvardija, kad transformacija siejama su didesniu sąmoningumu, nauju savęs pažinimu, o transformacijos procesas yra etapiškas ir gali kartotis. Šiuolaikinėje psichologijoje pokytis siejamas su kasdienio gyvenimo reikšmėmis, sampratą redukuojant į elgesio ir emocinių išgyvenimų pokyčius, nors pokyčio procesas gali apimti ir gilesnius sąmonės sluoksnius bei turi panašumų ir su archajiniais iniciacijos ritualais. Analitinėje psichologijoje transformacijos samprata apibrėžiama per individuacijos procesą, vykstantį visą gyvenimą. Šioje sampratoje gilioji transformacijos reikšmė talpina ryšio su kolektyvine pasąmone (at)kūrimą – tai tapimas sąmoningesniam ir gebėjimas veikti kūrybiškai, laisviau, veikiant mažesniam per kolektyvinę istoriją įrašytam nesąmoningam atminties autonomiškumui (Gudaitė, 2001). Svarbu ir tai, jog transformacija, apimdama senųjų savęs struktūrų nykimą, nebūtinai reiškia visišką perkeitimą – tai labiau apima savęs rekonstrukciją, nuslopinto savęs atpažinimą, naujų galimybių ištraukimą ir jų vystymą (Gudaitė, 2001). Asmeninės transformacijos sampratą galima sieti ir su asmeninės galios pajauta – tai jausmas, kad turiu galią veikti, būti savo gyvenimo autoriumi (Gudaitė, 2016). Asmeninės galios pajautos krašte yra bejėgiškumo jausmas, sietinas su įvairiais patiriamais psichikos sutrikimais bei savižudybės rizika.

Asmens veikmės vystymas ir jos (at)kūrimas susijęs su asmens savasties jausmu ir gebėjimu reguliuoti emocijas. Apie tai kalbama mentalizacijos teorijoje. Mentalizacija apibūdinamas gebėjimas suprasti save ir kitus subjektyvių būsenų ir psichikos procesų požiūriu (Allen, Fonagy, & Bateman, 2008). Tai sąmoningas ir nesąmoningas savo ir kitų žmonių elgesio supratimas jį siejant su intencionaliomis psichikos būsenomis, tokiomis kaip norai, poreikiai, emocijos, įsitikinimai, tikslai, mintys (Allen, Fonagy, & Bateman, 2008). Kitaip tariant, tai žmogaus gebėjimas save matyti iš šalies, o kitus – iš jų vidinių būsenų perspektyvos. Mentalizacija yra tarpasmeninės

prigimties ir neapsiriboja vien individo psichika, pirmiausia siejama su kūdikio-globėjo prieraišumo santykiais, o vėliau ir su platesniu santykių kontekstu (Luyten & Fonagy, 2015; Allen, Fonagy, & Bateman, 2008). Šie gebėjimai yra kertiniai savęs suvokimui ir jausmo, kad esi savo veiksmų autorius. Kaip teigiama: *veikmės jausmas, t. y. jausmas, kad „aš esu tas, kuris sukelia veiksmą", ir mentalizuojantis, gebantis suprasti kitų asmenų psichikos būsenas, yra pagrindinės socialinės kognicijos sritys* (Schimansky, David, Rössler & Haker, 2010). Daugelis sunkumų kasdienybėje, o taip ir psichikos sutrikimų vystymasis bei jų palaikymas siejamas su prastesniais mentalizacijos gebėjimais ar užstrigusiais mentalizacijos procesais (Allen, Fonagy, & Bateman, 2008).

Mentalizacijos gebėjimams vystytis ir vystymosi kokybei itin svarbus prieraišumo santykis. John Bowlby teigė, jog suaugus prieraišumas yra svarbus ne tik kaip „saugus rojus", bet ir kaip patikima bazė, sudaranti sąlygas tyrinėjimui. Pastebėta, jog vaiko prieraišumo sėkmė priklauso ne tiek nuo globėjo prieinamumo, kiek nuo sugebėjimo suprasti vaiko psichikos būkles ir įvertinti jas kaip savo paties – tai padeda vaikui pažinti savo ir kito žmogaus būsenas, kurti tai, kas vadinama mentalizacija (Fonagy, Gergely, Jurist, & Target, 2002). Mentalizacijos teorijoje didelis dėmesys kreipiamas į savasties formavimąsi. Teigiama, kad savastis yra tarpusavio santykių rezultatas (Bateman & Fonagy, 2006). Vaikas palaipsniui įtraukia globėjo reakcijas į savo psichiką, taip kuriasi savasties pamatai. Pastebima, jog vaikas suvokia save kaip esantį per tai, kaip jį mato pirminiai globėjai, patogumo dėlei tai įvardykime „mama" („mama mane mato, vadinasi esu") (Bateman & Fonagy, 2006; Fonagy, Gergely, Jurist, & Target, 2002). Taigi, santykis yra kertinis savasties formavimuisi. Išskiriami įvairūs savasties formavimosi lygmenys – fizinė, socialinė, teologinė (kryptinga) ir reprezentacinė savastis (Andrikienė, Laurinaitis ir Milašiūnas, 2013; Fonagy, Gergely, Jurist, & Target, 2002). Pastaroji atitinka refleksyvų psichikos funkcionavimo būdą (mentalizaciją), kai imama naudotis patirties reprezentacijomis, numatoma ateitis ir aplinkinių reakcijos santykiuose, suvokiama, kad elgesį lemia psichikos būklė (jausmai, mintys) ir stabilios savybės (asmenybė, gabumai) (Andrikienė, Laurinaitis ir Milašiūnas, 2013). Vaikas ima suvokti, jog išorinė ir vidinė realybės sąveikauja tarpusavyje, bet iš esmės skiriasi, todėl jas nebūtina nei sutapatinti, nei atskirti. Šis gebėjimas bei kartu procesas formuojasi raidos metu ir išlieka reikšmingas suaugus, o sąlygomis jam vystytis galima laikyti saugią, psichikos būsenas pakankamai gerai skaitančią ir atspindinčią tarpasmeninę aplinką. Šios mentalizacijos prielaidos perkeliamos ir į psichoterapinio santykio principus.

Asmens transformacija bei su ja susiję procesai psichologijoje įprastai aiškinami per psichoterapinį santykį kaip įgalinančią erdvę. Dauguma šio santykio principų atitinka ir bendresnius perkeičiančių santykių erdvės

kontekstus. Rogers (2005), humanistinės psichologijos pradininkas, iškelia klausimą: *Kaip aš galiu sukurti santykį, kurį šis asmuo panaudotų savo asmeniniam augimui?* Humanistinės perspektyvos siūlomas atsakymas yra toks – tai besąlygiškas savęs ir kito priėmimas. Tai santykis, kuriame asmuo patiria buvimo suprastu, priimtu jausmą. Tai nereiškia, kad santykyje nekyla įvairių ir kitokių jausmų. Kaip teigia Rogers, pasikeitimas yra sunkiai įmanomas be asmens kaip netobulos būtybės – sumišusios, pykstančios ir besigėdijančios, nuobodžiaujančios ir ne viską lengvai priimančios – priėmimo. Pasak šio psichologo: *esu pajutęs, jog kuo labiau individas yra suprastas ir pripažintas, tuo labiau jis atsikrato melagingų fasadų, kuriais buvo atsigręžęs į gyvenimą, ir juda pirmyn* (Rogers, 2005, 33 p.). Augimas, pokytis čia suprantamas kaip judėjimas savęs aktualizacijos link, brendimas, konstruktyvumas, tapimas labiau visuomeniškam. Verta pastebėti, jog Rogers (2005) nemažai dirbo su žmonėmis, pasižyminčiais asocialiu ir destruktyviu elgesiu, tad nepaneigiamas žmogaus galėjimas elgtis žiauriai, tačiau toks elgesys suprantamas kaip nepalankių santykių ar jų ankstesnės istorijos rezultatas (Rogers, 2005). Ir nors šis psichologas pats savo mąstysenos nespraudė į griežtus rėmus ir nelaikė neginčijama tiesa, o veikiau kintančiais patyrimų apmąstymais, „laisvu ieškojimo procesu“, tačiau jo apibendrinti principai rezonuoja su daugeliu ryšio su klientu kūrimo principų, kuomet psichoterapeuto ar autoritetingo asmens laikysena nėra laikoma viršesnė už klientą, kliento vidinė tiesa gerbiama, nors ir nebūtinai sutampa su kito tiesa. Rogers mąstymo principai gali būti pritaikomi ne tik psichoterapijos ribose, bet ir kituose kontekstuose, kuriuose vyksta tarpasmeninė sąveika, kuriasi santykis.

Įgalinančios erdvės prielaidoms suprasti galime pasitelkti ir epistemino pasitikėjimo terminą. Epistemino pasitikėjimo svarba aptariama įvairiuose kontekstuose ir yra laikoma būtina sąlyga socialiniam mokymuisi. Epistеminis pasitikėjimas apibrėžiamas kaip galėjimas priimti iš kito asmens informaciją kaip patikimą, apibendrintą ir reikšmingą (Schröder-Pfeifer, Talia, Volkert, & Taubner, 2018). Remiantis mentalizacijos siūloma perspektyva, epistеminis pasitikėjimas yra jausmas, kad vienas kitą galime suprasti, atrasti save kito psichikoje. Epistеminio pasitikėjimo kontinuumo kraštiniame taške išskiriamas epistеminis sustingimas – visiškas negalėjimas pasitikėti kitais kaip patikimais žinių šaltiniais, kai asmuo atmeta informaciją, kuri nepatvirtina ankstesnių įsitikinimų, laikomasi bazinio įsitikinimo, jog „pasaulis ir kiti žmonės yra nesaugūs, nepatikimi“. Žvelgiant iš asmens raidos perspektyvos, epistеminio pasitikėjimo bazė formuojasi, remdamasi pačiais ankstyviausiais santykiais tarp vaiko ir jo globėjų, t. y. prieraišių santykių, kurie yra evoliuciškai būtini, kad jaunikliai išgyventų ir vystytųsi. Optimalus pasitikėjimo

lygis yra būtinas, siekiant priimti naują informaciją ir vystyti savo gebėjimus bei savęs suvokimą, o kritinis nepasitikėjimo lygmuo gali užkirsti kelią mokymuisi, vystymuisi.

Asmens transformacija asmeniniu-psichologiniu lygmenimi gali būti suvokiama kaip savęs (at)kūrimo procesas, per kurį asmuo įgyja galią refleksijai – savęs, kitų ir tam, kas vyksta tarp „manęs ir kito“ – o taip pat ir laisvesniam veikimui, atsižvelgiant tiek į vidinį, tiek į išorinį pasaulius bei suvokiant jų ryšį, pajaučiant save kaip veiksmų autorių. Šiai transformacijai vykti reikalingos palankios sąlygos, kurių esminis matmuo – santykis. Transformacijos samprata ir procesai per asmeninę-psichologinę prizmę daugiausiai apsiriboja intrapsichinio ir tarpasmeninio santykio, subjektyvaus lygmens supratimu. Greta to, galima išskirti ir kitą sluoksnį – po asmeniniu lygmenimi veikiančias socialinių struktūrų jėgas, socialinėmis kategorijomis apibrėžtus santykius, per istoriją ir nuolatines praktikas internalizuotas socialines schemas, įsišaknijusias individe, kūno veiksmuose, savęs ir kitų suvokime, kas veikia nesąmoningai, o taip pat gali būti laikomi prielaida sunkumų patyrimui. Tai turi ir artimą rezonansą su asmeniniais-socialiniais transformacijos ir sunkumų jai patirti aspektais.

Transformacija: socialinis-struktūrinis lygmuo

Transformacijos reikšmių ir prielaidų supratimas gali būti suvokiami per patiriamų sunkumų sąlygas bei kliūtis jiems įveikti. Galima klausti, kodėl sunku pasikeisti? Ar tai vien asmeninių pastangų klausimas? Kodėl vieni – pasiekia aukštumas visuomenėje, pasižymi gerais gebėjimais reguliuoti emocijas, kurti santykius, o kiti lieka paraštėse, patiria sunkumus santykiuose, o tai pat ir sunkumus reguliuoti emocijas, griebiasi savidestruktyvaus ar destruktyvaus elgesio, negalėdami atlaikyti užtvindančio kasdienio gyvenimo. Pasak Bourdieu (2020), asmens elgsena, jo kentėjimas dažniausiai kyla iš struktūrinių apribojimų, kurie įrašyti, internalizuoti žmogaus psichikoje, jo kūniškame veikime. O iš struktūrinių apribojimų sudėtinga ištrūkti, nes jie yra internalizuoti kaip gilios vidinės struktūros ir veikia nesąmoningai. Taigi, asmens pokyčio galimybės ar negalimybės, jos trikdžiai, yra glaudžiai sietinos su struktūriniais apribojimais. Bourdieu idėjos reikšmingos šioms socialinėms sąlygoms suprasti, jos rezonuoja ir su Freire mąstysena, kuri dar nubrėžia transformacijos viziją struktūriniu lygmenimi, dar ir praktiškai naudojama ne tik edukologijos srityse, bet ir socialiniame darbe, meno lauke, turėjo kritinės reikšmės socialinio teatro praktikų (ypač Boal engiamųjų teatro) idėjinėms bazėms ir praktikos principams formuotis.

Transformacijos sudėtingumas Bourdieu sampratoje

Transformacijos realizavimas nėra lengvas dėl socialinio-struktūrinio konteksto. Transformacijos kompleksiškumui suprasti galime pasitelkti Bourdieu sampratą, remiantis jo veikalu *Masculine domination* (2001). Bourdieu perspektyva leidžia geriau suprasti ne tik ekonominio ir socialinio dominavimo įsivyravimo sąlygas, bet ir subtilesnes nelygybės formas, kurios reiškiasi per simbolinį dominavimą. Šiam dominavimui būdingas nematomumas, jį sunku pastebėti ir reflektuoti, jis įrašytas kūnuose kaip tam tikros pasąmonės schemos ir pasireiškia kasdienėse praktikose implicitiškai (Bourdieu, 2001). Tai galima laikyti transformaciją apsunkinančiomis sąlygomis, atskleidžiančiomis jos sudėtingumą.

Kalbėdamas apie pasąmonę, Bourdieu (2001) mini ne psichoanalitinį terminą, o labiau istorinę pasąmonę – tam tikras kategorijas, automatizmus, įsirašiusius kūnuose ir per socializacijos ritualus įdiegiamas internalizuotas schemas (pavyzdžiui, kaip turėtų elgtis berniukai ir mergaitės, kaip vyriškumas ir moteriškumas yra praktikuojami kasdienybėje). Tai rezonuoja ir su kolektyvine pasąmone, veikiančia analitinės psichologijos terminijoje, per istoriją įrašytus mąstysenos būdus, gilesnius kompleksus. Pasak Bourdieu (2001), tokia istorinė-socialinė linija suponuoja tam tikrus lūkesčius (implicitiškus – psichikoje esančius; eksplicitiškus – išorėje išreikštus), ko tikimasi iš tam tikros lyties ir / ar tam tikros socialinės klasės, o tuos lūkesčius individas tarsi sugeria į save ir tai tampa jo savęs vaizdo dalimi. Kaip teigia Bourdieu (2001), kolektyviniai, fundamentalūs lūkesčiai subjektyvioje patirtyje nusėda kūnuose kaip ilgalaikės dispozicijos ir pasireiškia per išvaizdą, judesius, aspiracijas. Iš tam tikromis kategorijomis pažymėtų subjektų, jų grupių (pavyzdžiui, lytis, socialinė klasė) tikimasi tam tikro jų savęs pateikimo, o kitų lūkesčiai tampa psichikos dalimi, veikia savęs suvokimą ir reprezentavimą: pavyzdžiui, iš moterų tikimasi grožio, paklusnumo, empatijos, o iš vyrų – fizinės stiprybės, herojiškumo, drąsumo. Šie lūkesčiai tampa moterų ir vyrų savivokos ir savęs reprezentavimo kitiems formuojančiais veiksniais (Bourdieu, 2001). Taigi, per kitus konstruojamas individo kūnas, jo reprezentacija ir tai, kaip suvokiame save ir kitus, bei ko kiti tikisi iš mūsų.

Pasak Bourdieu (2001), suvoktas kūnas yra socialiai determinuotas dvigubu būdu. Pirma, natūralus, fizinis kūnas gali būti sąlygojamas ir formuojamas socialiai, pavyzdžiui, priklausomai nuo darbo sąlygų, valgymo įpročių. Bourdieu išskiria *body hexis* terminą, kuris reiškia fizinį kūną (fiziologiją, anatomiją) ir kaip tas kūnas yra „nešiojamas“, formuojamas – gretinami fiziniai ir moraliniai kūno aspektai. Pavyzdžiui, lieknas kūnas

suvokiamas kaip kontrolės požymis, gebėjimas sutramdyti savo biologinius poreikius. Taigi, biologija tampa socialinės tapatybės raiška. Antra, kūnas socialiai determinuojamas, kai kūniškos savybės perleidžiamos per tam tikras suvokimo schemas, veiksmus – vertinimas priklauso nuo pozicijų hierarchinėje socialinėje erdvėje (Bourdieu, 2001). Bourdieu (2001) kalba ir apie tokių „bjaurių" jausmų (epitetas pasiskolintas iš sociologo Tereškino (2020) knygos *Bjaurūs jausmai*), kaip susvetimėjimas, gėda, baimės patyrimas santykyje su savo kūnu. Kaip teigia Bourdieu (2001), kūnas gali būti patiriamas tarsi svetimas (angl. *alienated body*), sugėdintas kūnas (angl. *body with embarrassment*). Toks susvetimėjimas su savo kūnu randasi iš neatitikimo tarp socialiai reikalaujamo kūno ir praktinio santykio su kūnu, pastarasis yra sąlygotas įkūnytų kitų žvilgsnių ir reakcijų. Šių bjaurių jausmų lygis savo kūno atžvilgiu varijuoja priklausomai nuo lyties ir pozicijos socialinėje erdvėje bei paties lauko kismo.

Bourdieu analizuotos kūnuose įrašytos simbolinio dominavimo apraiškos leidžia geriau suprasti, kodėl sudėtinga transformuoti sunkiai apčiuopiamas, bet subjektyviai išgyvenamas opresines simbolines galios formas, kaip jos tampa savivokos ir savęs reprezentavimo bei kitų lūkesčių individui dalimi. Nors Bourdieu perspektyvą galima laikyti kritiška transformacijos galimybei, šiuolaikiniai autoriai, kaip Decoteau (2016), sekantis Bourdieu mąstysena, pastebi, jog *habitus* yra daugiasluoksnis ir neapsiriboja vienu lauku (mes nuolat veikiame įvairiame socialinių santykių tinkle, o ne tik vienoje visatoje), susidarius tam tikroms pozicijų ir lauko aplinkybėms, gali tapti refleksyvesniu, o tai sudaro sąlygas ir galimam socialiniam pokyčiui.

Bourdieu idėjos pagilina supratimą apie individų veikmės sąlygotumą ir transformacijos sudėtingumą, leidžia dekonstruoti socialiai suponuotas ir giliai įsišaknijusias sąlygas. Siekiant suprasti daugiau nei tik kliūtis transformacijai įvykti, bet ir sekant transformacijos potencialu socialiniu-struktūriniu lygiu, pasitelkiamas Freire ir jo kritinės pedagogikos sistema.

Freire transformacijos samprata

Freire idėjos pirmiausiai siejamos su švietimo lauku, tačiau jo postulatai reikšmingi ir kaip platesnės utopinės ambicijos – visuomenės transformacijos, esminių socialinių pokyčių galimybė, kurios esminis elementas – kritinės sąmonės formavimas(is). Freire idėjos gali būti laikomos radikaliomis ir revoliucinėmis, tačiau jų praktikavimas gali būti lankstus, integruojamas į paskiras praktikas. Šio radikalumo pats Freire nesibaido, nes radikalumui suteikia kuriančią galią (Freire, 2000), jo idėjos gali būti įveiklinamos tiek

akademinėje aplinkoje, tiek praktikose. Freire idėjos turėjo reikšmės ir Bolonijos procesui – meno edukacijos kaip viena kryptimi perduodamo žinojimo, edukacijos kaip komercinės industrijos funkcionavimo kritikai ir siekiui tai transformuoti (Graham, Graziano, & Kelly, 2016).

Freire sampratos formavimasis siejamas su marksistine kryptimi, kurioje apmąstomos nelygybės visuomenėje sąlygos, išnaudojimo prigimtis, susvetimėjimo su savimi ir su pasauliu fenomenas (Suzina & Tufte, 2020). Turint omenyje šią kryptį, galima pastebėti, kad žmonių santykiai suvokiami kaip galios santykiai, kuriuose skiriami išnaudotojai ir engiamieji (angl. *oppressor-oppressed*), pastarieji subjektai socialinėje hierarchijos struktūroje suvokiami kaip objektai, nugalinama jų kaip subjektų veikmė ir tai tampa jų internalizuota psichikos struktūra. Freire (2000), greta išnaudojimo sąlygų apmąstymo, daug dėmesio skiria šių santykių transformacijos galimybei. Dėl visuomenės ir paskiro individo transformacijos galimybės šis autorius gali būti įvardijamas kaip pasižymintis utopine vaizduote. Freire „programoje“ svarbi kultūra, žmogaus kaip subjekto vaidmuo pasaulyje ir su pasauliu, pabrėžiamas aktyvumo tikrovėje matmuo. Kultūra suvokiama kaip visa, kas žmonių sukurta ir perkuriama, o žmogus pasaulyje suvokiamas kaip kuriantis ir galintis perkurti. Savo apmąstymus jis pritaikė formuodamas kritinės sąmonės ugdymo praktiką – Freire pats mokė neraštingus Brazilijos gyventojus ir siekė, jog šis mokymasis nebūtų mechaniškas, kad besimokantieji suvoktų, kas skaitoma ir rašoma, kad rašto mokymasis formuotų didesnį sąmoningumą, apimantį refleksyvumo-veiksmo sinergiją. Freire (2000) žodžiais tariant, „kad atsirastų poreikis patiems įsiterpti į savo aplinką“ (p. 200). Kitaip sakant, kad asmenys būtų įgalinami veikti. Esminis Freire (2000) pedagogikos siekinys – engiamųjų kritinės sąmonės formavimasis. Tam reikalinga palanki aplinka, kuri skiriasi nuo kapitalistinį modelį palaikančios, įsitvirtinusios, Freire žodžiais tariant, bankinės pedagogikos, principų.

Kritinės sąmonės žadinimo terpė. *Aš siuvu batus, sakė vienas jų – o dabar suprantu, kad esu vertingas lygiai kaip filosofijos daktaras, rašantis knygas* (Freire, 2000, p. 199). Išsilaisvinimui iš objektinių santykių, kurie yra dalis hierarchinės struktūros, pasak Freire (2000), reikalinga pasiekti kritinės sąmonės lygį. Autorius išskiria kelis sąmonės lygius, iš kurių aukštesnis sąmonės lygis talpina kritinę sąmonę. Kritinė sąmonė vystosi, kai žmonės save suvokia ne kaip objektus (nesąmoningai, veikiami kitų), bet kaip subjektus, galinčius aktyviai veikti (Freire, 2000). Kritinė sąmonė gali formuotis per *conscientização*[13] procesą. Šis fenomenas sulaukė ir šiuolaikinių mokslininkų

[13] Knygoje *Kritinės sąmonės ugdymas* (Freire, 2000) šis terminas paliktas originalo kalba.

dėmesio. Nors egzistuoja įvairų šio fenomeno sampratų, jis gali būti suprantamas kaip nuolat besivystantis procesas, kuriame sąveikaujant refleksijai ir veiksmui, sudaroma galimybė atsirasti naujoms sąmoningumo formoms (Hernández et al., 2005; Jemal, 2017).

Klasikiniame apibrėžime *conscientização* suprantamas kaip mokymasis suvokti socialinius, politinius ir ekonominius prieštaravimus ir imtis veiksmų prieš engėjiškos tikrovės elementus (Freire, 2000, p. 17). Tai perėjimas nuo naivios, magiškos sąmonės prie kritiškos sąmonės. Kalbėdamas apie šį tranzitinį, pereinamąjį procesą, Freire (2000) pateikia motyvus jo svarbai. *Conscientização* yra laikomas įrankiu reflektuoti ir keisti dominavimo sąlygas, kurios siekia pavergti „neišmanančius“ žmones. Kaip teigia Freire: *viešpataujanti sąmonė absoliutina neišmanymą, kad galėtų manipuliuoti vadinamaisiais nekultūringais žmonėmis* (Freire, 2000, p. 195). Tai, pasitelkus Bourdieu terminologiją, atitinka simbolinį dominavimą, kai dominuojantieji primeta savo žinojimą kaip galią dominuojamiesiems. Sekant Freire (2000) samprata, kiekvienas turi galią suvokti tikrovę, ją kurti ir perkurti. O tikrovės suvokimui reikalinga kritinė sąmonė. Kritinę sąmonę galima apibrėžti šiomis charakteristikomis (Freire, 2000): ji neatsiejama nuo tikrovės, jai būdinga dinamiška prigimtis; ji supranta priežastingumo ryšius, nuolat juos analizuoja; sužadina kritišką veiksmą – atsaką.

Kritinei sąmonei sužadinti reikalinga specifinė aplinka, kuri prasideda nuo ugdymo principų. Juos Freire (2000) priešina bankiniam, socialinę nelygybę palaikančiam, ugdymui. Bankinio ugdymo terminą šis mąstytojas paaiškina mokytojo ir mokinio santykiu. Mokytojas prilyginamas indėlininkui, kuris perduoda indėlius (žinias) į pasyviomis laikomas saugyklas (mokinius), kurios tik ima, kaupia. Tokia sistema yra hierarchinė – vieni duoda ir dėl to reguliuoja turinius apie pasaulio pažinimą, o kiti ima ir imdami susikuria kitų turiniais grįsta pasaulio vaizdinį. Taigi, tokiame ugdyme stinga kūrybiškumo, aktyvaus mokymosi, tyrinėjimo nuostatos. Be to, santykis tarp mokytojo ir mokinio yra nelygiavertis, jis palaiko žmonių hierarchines klasifikacijas, susvetimėjimo fenomeną. Pasak Freire (2000), bazinė bankinės ugdymo krypties nuostata, jog žmogus laikomas pasyvia būtybe, objektu pasaulio atžvilgiu – jis tiesiog yra pasaulyje, o ne su pasauliu, jo sąmonė laikoma tuščiu indu, į kurį pasyviai pilami turiniai iš šalies (žr. 2 lentelė). Taigi, nelieka žmogaus kaip kuriančios, perkuriančios būtybės, aktyvaus santykio su pasauliu.

2 lentelė. *Bankinės ir kritinės pedagogikos palyginimas pagal Freire* (2000)

Bankinis ugdymas	**Kritinės sąmonės ugdymas**
Žmogus egzistuoja pasaulyje, individas yra tik stebėtojas, iš išorinio pasaulio pasyviai priima tikrovės indėlius.	Žmogus egzistuoja su pasauliu išvien, ne tik stebi, bet ir kuria, perkuria, jis sąmoninga būtybė, sąmonė, nukreipta į pasaulį.
Priespaudos interesai.	Humanizavimo procesas, kritinės sąmonės žadinimas.
Mokytojas – moko, mokiniai – mokomi. Žinios yra tų, kurie laiko save išmanančiais, jos kaip dovana neišmanantiems, jie reguliuoja, kaip tikrovė patenka į mokinius.	Pašalinama mokinio ir mokytojo prieštara. Abu ir mokosi, ir moko. Mokinio mąstymas laikomas autentišku.
Mokytojas – mokymosi proceso subjektas, mokinys – objektas.	Subjektiniai, horizontalūs santykiai.
Mokymo metodas – pasakojimas.	Mokymo metodai – aktyvūs, paremti bendravimu, refleksija, praktika.

Kritinės sąmonės ugdyme remiamasi nuostata, jog žmogus yra *su pasauliu*, jis – ne tik stebėtojas, bet ir turi galią veikti pasaulį. Kritinės sąmonės ugdyme siekiama humanizavimo, poslinkio nuo žmonių laikymo objektais, į subjektyvią nuostatą (žr. 2 lentelė). Šio ugdymo procese santykiai tarp mokytojo ir mokinio yra horizontalūs, jie abu mokosi ir moko. Mokymosi metodai ne pasyvūs, o įtraukiantys mokinius į atvirą, tyrinėjantį procesą. Taip pat šiame procese reikšmingas dialogas, kuriam įvykti svarbi terpė pilna tokių „minkštųjų“ elementų, kaip abipusis pasitikėjimas ir viltis. Apie viltį, jos reikšmę ir sužadinimą Freire (1968/2014) yra parašęs ir detaliau, pasak jo, viltis nėra vien tik naivi nuostata, bet ontologinis (būties) poreikis, ji įkūnijama praktikoje, kad taptų istoriniu realumu. Tęsiant šią Freire (2000) mintį, šioje dialoginėje terpėje gali busti kritinė sąmonė. Kaip teigiama, šis dialogas vyksta su kitu ir apie ką nors – prielinksnis *su* žymi lygiaverčio santykio reikšmę, o *apie ką nors* rodo nukreiptumą į žinių objektą. Dialogui priešinamas antidialogas, grįstas vertikaliu santykiu ir įsigalėjęs galios struktūrose. Kaip galima suprasti iš priešdėlio *anti-*, jam būdingos priešingos savybės nei dialogui, stinga empatijos elemento. Dialogas negali įvykti ir be esminio elemento – žodžio. Freire sampratoje žodis apima refleksiją ir veiksmą, o tai sudaro *praxis* arba praktiką: *Nėra tikro žodžio, kuris tuo pat metu nebūtų ir praktika. Taigi, sakyti tikrus žodžius reiškia pertvarkyti pasaulį*

(Freire, 2000, p. 61). O sakyti tikrus žodžius, pasak šio mąstytojo, yra kiekvieno žmogaus teisė. Freire, mokydamas Brazilijos gyventojus, pasitelkė generatyvinius žodžius – dalyviams reikšmingas egzistencines temas, kuriomis mokyta ne tik skaityti, rašyti, bet ir žadinta kritinė sąmonė.

Žinoma, nors ši Freire samprata yra įtraukianti ir skatina utopinį judesį, ji gali būti užklausiama. Vietoje apibendrinimo galima iškelti kelis kritinius klausimus:

- Ar išskirdami engiamųjų ir engiančiųjų grupes, mes netampame tais, kurie kuria individų apibrėžtis juos objektyvizuojant? Visgi, gal šios apibrėžtys tiek internalizuotos, įtrauktos į kūną, emocijas, kasdienes praktikas, kad jų neišeina pastebėti, jos veikia kaip kūniškos schemos, nesąmoningai, įvardijame tai etiketėmis ar ne.
- Nors transformacijos siekinys skamba kaip gelbstintis, tačiau ar jame neslypi ir pavojus – ar nešantys transformacijos vėliavą patys neatsiduria pozicijoje, kai kuriamas hierarchinis santykis? Atsakant į šį klausimą, galime prisiminti, jog Freire labiau kalba ne apie tai, kad kažkas moko, o kažkas mokosi, o apie terpę, kurioje mokiniai įgalinami patys tapti savo mokytojais, aktyviais dalyviais, galinčiais kurti ir perkurti. Tam tikru lygmeniu tai panašu į terapinį santykį, bet kartu ir jį peržengia paliečiant socialinių struktūrų išjudinimą.
- Kadangi Freire kontekstas susijęs su Pietų Amerika, kurioje ryški ekonominė nelygybė, kiek tai artima Europai, kurioje ekonominiai skirtumai nėra tokie ryškūs (arba bent jų nematome)? Freire, reflektuodamas galios disbalansą, aptarė žinančiųjų poziciją ir simbolinio dominavimo apraiškas, neišvengiamai internalizuotas ir engiamuosiuose, apie ką kalbėjo ir Bourdieu.

Siekiant aiškiau apibrėžti transformaciją asmeniniu-psichologiniu ir socialiniu-struktūriniu lygmenimis, jos apibrėžtį ir ją lydinčius procesus galima apibendrinti vizualiai (žr. 3 lentelė). Nors asmeninis-psichologinis lygmuo konceptualiai atskirtas nuo socialinio-struktūrinio, remiantis Österlind (2008) galima pažymėti, jog neretai jie sąveikauja – asmeniniai-psichologiniai pokyčiai gali suponuoti socialinius-struktūrinius bei atvirkščiai.

3 lentelė. *Transformacijos samprata asmeniniu-psichologiniu ir socialiniu-struktūriniu lygmenimis*

Transformacijos aspektai	**Asmeninis-psichologinis lygmuo**	**Socialinis-struktūrinis lygmuo**
Transformacijos reikšmės	Sąmoningumo didėjimas; Nuslopintų patirčių bei savęs dalių integracija; Refleksyvumo didėjimas (savęs, kito, santykio atžvilgiu); Naujų galimybių atradimas; Veikmės jausmo stiprėjimas (aš kaip savo veiksmų ir gyvenimo autorius); Sąmoningumo didėjimas kolektyvinės patirties ir jos reikšmės atžvilgiu.	Sąmoningumo didėjimas, besiformuojantis kritinės sąmonės link (socialinių prieštaravimų, opresinių sąlygų atpažinimas bei keitimas); Socialinės tikrovės prigimties supratimas; Gebėjimas kvestionuoti socialines struktūras ir galios netolygumus; Veikmė socialinės aplinkos atžvilgiu, galint daryti jai įtaką, ją kurti ir perkurti.
Transformacijos prielaidos	Santykio kokybė: Episteminis pasitikėjimas; Besąlygiškas priėmimas; Emocinis ir refleksyvus atliepimas, kai asmeniui atspindimos jo vidinės būsenos, jis gali „rasti“ save kito psichikoje.	Horizontalus, lygiavertis santykis: Pasitikėjimas; Dialogas; Pagarba; Viltis; Mokymasis iš patirties; Abipusiškas mokymasis, kai keičiasi ne tik mokinys, bet ir mokytojas. Tam tikros lauko ir pozicijų aplinkybės; Reikšmingi pokyčiai galios lauke.

Transformacijos kaip kompleksiško fenomeno, apimančio asmeninių-psichologinių ir socialinių-struktūrinių reikšmių bei prielaidų, supratimas leidžia pažvelgti į tai, kaip šie mąstymo principai aktualiai ar potencialiai pasireiškia socialinio teatro kontekste atsiskleidžiančiame transformacijos diskurse.

Socialinio teatro reikšmė transformacijai

Skirtinguose diskursuose aptinkama nemažai tyrimų ir literatūros, kurie siejami su skirtingu teatro transformuojančiu potencialu ir jį sąlygojančiais procesais. Nors socialinis teatras integruoja diskursą iš platesnės socialinės erdvės, vis dėlto, jis yra specifinė erdvė, savitai jungianti meno-socialinius procesus, o šioje jungtyje abu procesai bei numanomi rezultatai pakinta. Tai veikia ir socialiniame teatre įkūnijamas transformacijos reikšmes. Socialinis sluoksnis į teatrą ir teatras į socialinę tikrovę integruojasi savitai, nors ir aprėpia bendresnius santykių procesus.

Schechner samprata: nuo transportacijos iki transformacijos

Richard Schechner yra ir teatro praktikas, ir teoretikas. Jis rėmėsi ne tik žiniomis, ateinančiomis iš Vakarų diskurso, bet ir iš Rytų. Schechner sekė indų teatro kryptimi, rengė performansus ir kūrybines dirbtuves, kurių svarbia dalimi buvo dalyvaujanti publika.

Schechner (1981), reflektuodamas teatro būvį, pažymi, kad teatras transformuojasi savaime. Reflektuodamas teatro ištakas, jis teigia, kad tradicinis teatras, atėjęs iš graikų tradicija, kurioje kuriančiųjų statusas skirstomas į laimėtojus ir pralaimėtojus, tęsiasi šių laikų euro-amerikietiškoje estetikoje veikiančiais varžymosi, konkuravimo principais, teatro sėkmė grindžiama jo populiarumu. Iš Rytų ateinantys teatro / performanso principai artimesni iniciacijos ritualams, kur inicijuojami įgauna vienodą statusą, o jeigu šiame rituale yra silpnesnių, jiems padeda stipresni nariai. Visgi, teatras Vakaruose patyrė pokyčius (brėžiama 1970 metų riba) – teatre daugiau eksperimentuojama, reikšmingas tapo kolektyvinis kūrybiškumas, publikos dalyvavimas (Schechner, 1981). Kitaip tariant, grįžtama prie gentiškų ritualų, kolektyviškumo, bendrystės, dalijimosi malonia patirtimi, o teatro koncepcija taip pat išsiplėtė. Šios ypatybės būdingos ir socialiniam teatrui.

Schechner išskyrė platesnę ir siauresnę performansų sampratas. Pagal platesnę sampratą, viskas – nuo asmeninio ir politinio gyvenimo iki gamtos reiškinių – gali būti laikoma performansu: *Aš galvoju apie performansą ne tik žmogaus gyvenimo kontekste, bet ir Gajos, planetos, joje esančių gyvūnų, medžių, netgi uolų gyvenimo kontekste. Manau, jie visi yra performatyvūs, tai yra, jie kažką daro. Jie dalyvauja laikiname procese, kuris, uolų atveju, žmogaus požiūriu yra beveik nesuvokiamai lėtas* (Madeira et al. 2022, p. 2). Remiantis šia Schechner samprata, ne tik žmogaus egzistencija dalyvauja performatyviame vyksme, visa gamta yra jame.

Žvelgiant siauriau, teatro performansai yra specifinė erdvė, besiskirianti nuo kasdienio pasaulio. Pasak Schechner (1981), žmogus teatre funkcionuoja kaip fizinis, socialus ir kultūriškai sąlygotas padaras, tačiau teatro erdvėje galioja kitokie dėsniai nei įprastoje kasdienybėje – jau vien tai gali būti laikoma transformuojančia patirtimi.

Schechner transformaciją teatro pasirodymuose aiškina pasitelkdamas transportacijos sampratą. Teatro įvykis suvokiamas kaip pereinamasis procesas tarp kasdienio pasaulio ir performanso pasaulio. Pasak Schechner (1981), tranzicijoje patiriama transformacija – pirmiausia iš kasdienio pasaulio pereinama į teatro erdvę. Performatyvus veiksmas čia suvokiamas kaip transportacijos priemonė, leidžianti įvykti šiam perėjimui. Tokių transportacijų seka – iš kasdienio pasaulio į performatyvų ir iš performatyvaus pasaulio į kasdienį atgal – sudaro galimybę transformacijai veikti ir už teatro ribų (Schechner, 1981). Transportacija į teatro pasaulį, kuriame galime atsidurti kitame laike ir kitoje erdvėje, įgyti naujus būvius, kitas tapatybes ar socialinius vaidmenis, jau pati savaime gali tapti transformuojančia patirtimi.

Pagal skirtingus performansų pobūdžius Schechner (1981) išskyrė performansų rūšių porą – transformuojančius ir transportuojančius performansus. Transformuojantys performansai siejami su iniciacijos apeigomis, kai žmogus pereina iš vieno socialinio statuso į kitą – tai ne tik pažymi pokytį, bet kartu apima ir specifinių veiksmų grandinę, kuri suteikia galimybę pasiekti pokytį. O transportuojantys performansai siejami su teatru. Schechner (1981) pastebi, kad tiek transformuojantys, tiek transportuojantys performansai gali persidengti vienas su kitu. Performansų transportuojančiais asmenimis įprastai laikomi aktoriai, bet gali būti ir kiti asmenys, turintys reikiamų įgūdžių įtraukti publiką į „ceremoniją“. Transportuojant publiką performanso metu galima sulaukti įvairių reakcijų, dalyviai „įšoka į transportą“ ir jame veikia skirtingai, todėl performansas tampa individualių patirčių ir reakcijų visuma.

Remiantis Schechner mintimis, kiekvieną performansą galima apibrėžti pagal šiuos kriterijus:

1) kiek performansas yra efektyvus ir daro įtaką kasdieniam gyvenimui;
2) koks vaidmenų statusas pačiame performanse;
3) koks asmenų, atliekančių vaidmenis, statusas už performanso ribų – ar jie vaidina save, ar kuria vaidmenį;
4) performanso kokybė – kiek performansą atliekantys asmenys yra meistriški ir turi įgūdžių išpildyti performansą (Schechner, 1981, p. 97).

Apibendrinus Schechner sampratą, teatrą galima suvokti kaip transporto priemonę – savotišką taksi, kuriuo dalyviai transportuojami į

specifinę erdvę, kurioje pakinta laikas ir erdvė, išbandoma kitokia elgsena ir veikia kitoks „aš“ nei kasdienybėje, o grįžtant atgal, nebūtinai atvirstama tokiais pačiais, kokiais būta prieš įlipant į šį transportą. Teatro inicijuojamas transportuojantis, tranzitinis veiksmas sykiu gali būti ir transformuojantis. Verta pastebėti, kad Schechner pabrėžė meno, ypač performanso, reikšmę kuriant utopinę visuomenę: *Manau, kad menas, ypač performansai, kurie yra vieši ir bendradarbiavimo pobūdžio, gali atlikti didelį vaidmenį tiek praktiškai, tiek teoriškai. Menininkai visais lygiais kuria kūrinius, kurie iškelia problemas ir įgyvendina visuomenę, kurią norime sukurti* (Madeira et al., 2022, p. 11). Analizuojant transformacijos reikšmes ir procesus socialinio teatro kontekste, kaip ir anksčiau aptartoje bendresnėje transformacijos sampratoje, galima sąlyginai išskirti asmeninį-psichologinį ir socialinį-struktūrinį transformacijos diskursus, kurie vienas kitą papildo.

Reikšmė transformacijai asmeniniu-psichologiniu lygmeniu

Apie terapinę teatro reikšmę šiame darbe buvo užsiminta aptariant Boal teatro sampratą ir apibrėžiant socialinį teatrą. Pravartu sugrįžti prie jau minėtos Boal minties, kad nors teatras nėra terapija, jis gali veikti terapiškai, ir pažvelgti atidžiau, kokiu būdu teatras gali turėti psichologinę-terapinę vertes bei tapti transformuojančiu.

Nagrinėjant teatrą terapinės jo reikšmės aspektu, pirmiausia verta išskirti Moreno įsteigtą psichodramos praktiką. Klasikinė psichodrama remiasi grupiniu formatu, nukreiptu į asmenį kaip pagrindinį veikėją, jo santykiuose užimamus vaidmenis, situacijų vaizdavimą (Cruz, Sales, Alves & Moita, 2018). Kaip pastebima, Moreno manė, kad žmogaus psichika pernelyg sudėtinga ir negali būti pilnai pavaizduota statiškais vaizdiniais. Dėl to pasitelkiamas teatro veiksmas ir kritiškas fikcijos stebėjimas gali padėti asmeniui geriau suprasti savo gyvenimo sąlygas (Riva, Grassi, & Belingheri, 2020). Moreno (1973) taip pat išskyrė šios praktikos taikymo ribas, ypač kalbėdamas apie suicidines ar aktyvios fizinės žalos, nukreiptos į aplinką, situacijas bei siekį išvengti jų realizacijos. Galima manyti, kad psichodrama yra emociškai intensyvi teatro ir terapijos jungtis. Nors klasikinės psichodramos ištakos siejamos su Moreno, šiuolaikinis šios praktikos pritaikymas yra platesnis ir pakitęs, pavyzdžiui, psichodramos metodai integruojami į kognityvinę elgesio terapiją, kuri taikoma sprendžiant tokius sunkumus kaip socialinio nerimo sutrikimas ar depresija, o taip pat ir į traumas orientuotą terapiją, padedančią žmonėms, patiriantiems potrauminį streso

sutrikimą (Abeditehrani, 2020; Hamamci, 2006; Giacomucci & Marquit, 2020). Nors psichodrama yra kaip viena didelė teatro ir terapijos integracijos šeima, teatro terapinė ar psichologiškai stiprinanti forma bei poveikio būdai gali būti ir platesni.

Galima kelti klausimą: kokiu būdu teatras veikia kaip terapinė priemonė ir terapinė erdvė? Teatras gali tapti erdve pasakoti sudėtingas asmenines istorijas (Thompson & Schechner, 2004). Istorijos pasakojimo reikšmė traumų įveikai pastebima platesniuose traumų tyrimuose – pasakojant su trauma susijusią istoriją, fragmentiški traumos atsiminimai tampa rišlesni, nuoseklesni ir mažiau intrusyvūs bei įkyrūs (Pennebaker & Chung, 2011; Soroko, 2012). Pastebėta, kad pasakojant sudėtingas ar net traumines istorijas teatro erdvėje kitų akivaizdoje, galima sulaukti moralinio pripažinimo, bendruomenės socialinės paramos ir tai turi įtakos švelninant išgyvenamas traumos pasekmes (Herman, 2006). Kita praktika, kuria teatras gali veikti terapiškai, siejamas su vadinamuoju „iš apačios į viršų“ procesu, kai poveikis smegenų procesams vyksta per kūnišką patirtį. Kaip teigiama, patiriamas traumos jausmas (angl. *“felt” sense of trauma*) išgyvenamas kūniškai – padidėjusiu kūno sujaudinimu, reaktyvumu, su trauma susijusiomis emocijomis ir fiziniais sveikatos negalavimais. Tad kūną įtraukiančios neverbalinės, jutimus pasitelkiančios ir į veiksmą orientuotos meno priemonės gali padėti įkūnyti implicitinius, neįsisąmonintus trauminius patyrimus ir taip palengvinti jų integraciją. (Kearney & Lanius, 2022; Malchiodi, 2020). Kearney ir Lanius (2022), nagrinėjantys traumas patyrusių asmenų kūno ir smegenų susietumo sunkumus ir apibendrindami įvairius šios srities tyrimus, teigia, kad terapija, pasitelkianti ekspresyvias meno formas (kaip, pavyzdžiui, teatras), ir įtraukianti fizinį kūną bei tikslingus veiksmus su intencionaliais rezultatais, gali padėti performuoti jutiminius-motorinius atsakus, padėti suteikti ir atkurti veikmės (angl. *agency*) bei galios jausmus. Taigi, teatras ar jo elementų taikymas terapijoje gali būti reikšminga pagalba traumą patyrusiems asmenims, skatinančia trauminių prisiminimų integraciją ir kūno bei smegenų tarpusavio susietumą, atkuriančia galią veikti.

Teatras gali būti pasitelkiamas kaip priemonė, kai vidinės būsenos išreiškiamos simbolinėmis meno formomis (menas kaip saviraiška). Simbolinės eksternalizacijos terminas kyla iš mentalizacijos teorijos, nagrinėjančios refleksijos gebėjimų ypatumus ir sąlygas. Būdamas tokioje simbolinėje erdvėje kaip teatras, žmogus atpažįsta, jog tai tėra realybės reprezentacija, fikcinis pasaulis, panašus į žaidimą ar fantazijos vaisių. Šioje erdvėje saugiau išreikšti vidines būsenas, žaisti jomis, suteikti joms simbolines formas ir nebijoti tiesioginių realaus gyvenimo pasekmių (Fonagy et al., 2002). Pastebima, jog simbolinėje erdvėje eksternalizuotas vidines būsenas galima perkeisti, perdirbti skausmingus ar net trauminius

prisiminimus, pavyzdžiui, trauminėje situacijose žmogus patyrė bejėgiškumą, simbolinėje erdvėje suteikiama galimybė virsti aktyviais veikėjais, galinčiais kontroliuoti ir perdirbti sudėtingą epizodą. Tokiu būdu gali būti perkuriamos ir vidinės įvykių reprezentacijos psichikoje (Fonagy et al., 2002). Teatras gali veikti kaip tarpinė erdvė savireguliacijai vystyti, ją atkurti.

Teatras gali būti ne tik traumų įveikos dalimi, bet ir padėti stiprinti bazinius socialinius gebėjimus kaip empatija, kito perspektyvos perėmimas (Lewandowska & Węziak-Białowolska, 2023). Galima pastebėti, kad daugiausia teatro ir psichologinių procesų krypties tyrimų atliekama, kai teatras pasitelkiamas terapijos kontekste arba greta terapinės erdvės ir nėra orientuotas į meno produkto sukūrimą. Tačiau, kaip ir minėta aptariant socialinio teatro sampratą, tai yra platus praktikų spektras, ir dalis šiame spektre esančių praktikų procesų gali apimti terapines ar artimas terapijai sąlygas bei ypatumus (tikslingai nukreipti arba „šalutiniai“ produktai), nebūtinai orientuojantis į meno produktą.

Nors išskiriama teatro terapinė ir emocinė reikšmė, terapinis diskursas nėra vienareikšmis. Teatras kaip savita erdvė gali padėti emocijų reguliacijai, perdirbti trauminius išgyvenimus, suteikti socialinį palaikymą, tačiau teatro ir traumų įveikos diskursas labiausiai aktualizuojasi, kai teatras yra specifiškai nukreiptas į terapinius siekinius, o praktika pasižymi specifinėmis žiniomis. Pastebima, jog neapgalvotas traumų dalijimasis teatro erdvėje gali turėti ir retraumatizuojantį poveikį, neapmokyti praktikai gali turėti nepakankamai žinių, kaip dirbti su jautriomis asmenų grupėmis (Chrismon & Carter, 2023). Chrismon ir Carter (2023) diskutuoja apie reikmę teatro mokytojams ir teatro praktikams turėti supratimą apie trauma informuotą praktiką (angl. *trauma-informed practices*) bei kaip ją integruoti į procesą. Teatre neretai naudojamos aktorių / dalyvių sudėtingos istorijos, kurios įtraukiamos į kūrybinį procesą, produkto kūrimą. Tradiciškai, teatre veikiama intuityviu, subjektyviu būdu, iš vidaus į išorę (pavyzdžiui, prisimenant skausmingus įvykius ir patyrimus, į tai įsijaučiant ir tai įpinant į vaidmenį), toks būdas gali tikti ne visiems ir ne bet kuriuo etapu ar net padaryti žalos. Kaip teigia Chrismon ir Carter (2023), galima rasti ir kitų teatro metodų, kurie turėtų mažesnę retraumatizavimo riziką, bet ne ką mažesnį kūrybinį potencialą ir galėtų turėti emocinio palengvėjimo poveikį.

Teatro terapinis potencialas gali būti viena iš socialinio teatro proceso dalių (to paties teatro projekto ar kaip atskira praktika), bet socialinis teatras neapsiriboja vien terapiniu diskursu. Socialiniame teatre svarbūs ir kiti lygiagretūs socialiniai procesai, galintys papildyti transformacijos reikšmes ir prielaidas. Gilindamasi į Boal engiamųjų teatrą Österlind (2008) pastebi, jog siekiant socialinio pokyčio reikia dirbti asmeniniu lygmenimi ir omenyje

turėti sociokultūrinį kontekstą – tai siūlo Boal teatro mokyklos idėjinė ir praktinė bazė. Su šia prieiga rezonuoja ir platesnis socialinio teatro diskursas.

Reikšmė transformacijai socialiniu-struktūriniu lygmeniu

Sakyk, broli, kodėl šiandien tapau tau svetima?
Aš gimiau tavo akyse
Užaugau ir žaidžiau su tavimi
Tai kodėl dabar, po mano vedybų, tu mane atstumi?
Kaip aš tapau tau svetima?[14]

Tai ištrauka iš Uppal (2016) tyrimo, analizuojančio Indijos gatvės teatrą, kuriuo siekiama kovoti su smurtu prieš moteris. Nemažai socialinio teatro pavyzdžių galima rasti ne tik Vakaruose, bet ir Rytuose bei kituose žemynuose, kur esti ryškios socialinės nelygybės apraiškos. Galima prisiminti Boal engiamųjų teatrą, kurio pagrindai formavosi ne Europoje, o Pietų Amerikoje, pasižyminčioje ryškia ekonomine ir kultūrine nelygybe. Dažniausiai šis socialinis teatras pasižymi aktyvizmu, o jo vertė matuojama ir suvokiama per reikšmę socialiniam pokyčiui, nukreiptam į platesnį socialinį lygmenį, socialinį teisingumą. Uppal (2016) pastebi, kad Indijoje gatvės teatras pirmiausia susijęs su antikolonialistiniu judėjimu ir siekiu užtikrinti moterų teises. Socialinis teatras Indijoje aktyviai siekia socialinio teisingumo, yra susijęs su kritine teorija ir kairiųjų judėjimu. Mokslininkė, pasitelkdama etnografinį tyrimą, tyrinėjo Vanaganos teatro grupę, kurios dramaturgiją kūrė ir platesnėje bendruomenėje atliko moterys, patyrusios smurtą (Uppal, 2016). Pastebėta, jog po jų pasirodymo buvo sulaukta daugiau skambučių iš kitų smurtą patiriančių moterų. Daroma prielaida, kad aktorės tapo vaidmenų modeliais, su kuriais galėjo tapatintis to paties socialinio sluoksnio ir panašių patirčių veikiama publika – ir tokiu būdu mokytis atpažinti šias patirtis ir kalbėti apie jas (Uppal, 2016). Taip pat šio pobūdžio socialinis teatras gali būti laikomas ir kritinės refleksijos erdve, kai iš naujo apibrėžiamas moterų smurto patyrimas, publika galėjo įsitraukti į bendrą diskusiją.

Teatro ir socialinio teisingumo, išlaisvinimo iš opresinių sąlygų naratyve verta prisiminti Freire idėjomis sekantį Boal engiamųjų teatrą. Jame išskiriama „policininko galvoje“ metafora, įkūnijanti internalizuotas galios struktūras. Ši metafora leidžia geriau suprasti, kaip veikia opresija ir kaip jos poveikį galima sumažinti. Pasak Boal (2010), „policininko galvoje“ mentalinė

[14] Disertacijos autorės vertimas iš anglų kalbos.

struktūra veikia elgesį ir remiasi trijomis hipotezėmis.

1. **Osmosas.** Socialinių struktūrų mažiausios ląstelės (šeima, romantiniai santykiai, mokykla, universitetas ir kita) ir mažiausi kasdieniai įvykiai savyje talpina bendresnius socialinių struktūrų veikimo principus, vertybes, tarp jų ir opresiją, dominavimą (Boal, 2010). Asmeniniai pasakojimai ir veiksmai įkūnija ir bendresnį socialinės grupės, visuomenės kontekstą. Procesą, kurio metu šis platesnis kontekstas ir jo suponuotas mąstymo būdas perduodamas individui, Boal (2010) vadina osmosu. Šis procesas vyksta visuose socialinio gyvenimo organizmuose, taip pat ir teatre – tarp scenos ir publikos. Įprastame teatre osmosas vyksta viena kryptimi – nuo scenos publikos link. Engiamųjų teatre siekiama perkeisti šį procesą ir sukurti erdvę abipusiam dialogui tarp scenos ir publikos, kad abi pusės galėtų viena kitą veikti ir transformuoti.
2. **Metaxis**. Šia sąvoka įvardijama būsena, kai priklausoma keliems skirtingiems, autonomiškiems pasauliams (Boal, 2010). Šie pasauliai apima realybės vaizdinį ir vaizdinio realybę. Manoma, jog realybės vaizdinys gali įgyti savo paties estetinę plotmę ir teatre su šiuo vaizdiniu imamasi žaisti, kurti daugiau galimybių. Scena tampa realaus gyvenimo repeticijų erdve, o praktika estetinėje erdvėje gali modifikuoti socialinį pasaulį (Boal, 2010, p. 44 p).
3. **Analoginė indukcija.** Laikomasi nuostatos, kad individualios opresijos, engimo patyrimas nėra individualus, bet daugiskaitinis – vieno opresija yra visų opresija, ypač kai tai apima asmenis iš tos pačios ar panašios socialinės grupės. (Boal, 2010). Šiame procese svarbus simpatijos (angl. *sympathy*) kitam sužadinimas – „aš“ tampa „mes“. Tačiau jei opresija yra labiau individualizuota, ryškiau išsiskiria iš teatre dalyvaujančios grupės, tada pasitelkiama analoginė indukcija – individualizuotą patirtį mėginama priartinti prie bendresnio lygmens, pasitelkiami panašūs kitų dalyvių vaizdiniai ir patirtys. Analoginės indukcijos funkcija – pamatyti daugiau galimų perspektyvų, ne siūlyti, kaip veikti, bet padėti reflektuoti savo veiksmus ir elgesį per daugialypę prizmę (Boal, 2010).

Apibendrinus Boal idėjas galima teigti, kad teatras yra erdvė, kurioje galima tapti refleksyvesniems įkūnytos opresijos atžvilgiu, Freire žodžiais tariant, ugdyti kritinę sąmonę, kuri tampa struktūrinius netolygumus transformuojančia galia.

Socialinis teatras gali tapti erdve, kurioje išnyksta skirtis tarp privataus ir viešo, nes asmeniniai, privatūs sunkumai tampa vieši, virsta bendra atsakomybe (Uppal, 2016). Vis dėlto svarbu pastebėti, kad socialinis

teatras turi ir savo ribotumų – jau minėtą retraumatizavimo riziką, riziką objektyvizuoti sunkumus patiriančius asmenis, taip pat neturėtų atstoti kitų veiksmų, pavyzdžiui, teisinių. Pasvėrus šias rizikas ir išlaikius pastabumą jų atžvilgiu, socialinis teatras gali turėti reikšmės kritinei sąmonei formuotis, atpažinti įkūnytas opresines formas, suteikia erdvę struktūrinės opresijos nutildytiems asmenims save įbalsinti. Tai taip pat siejasi su Freire engiamųjų išsilaisvinimo naratyvu.

Su socialiniu-struktūriniu transformacijos lygmenimi susijęs ir kitas socialinio teatro procesas – demokratizacija. Šį terminą disertacijos autorei pirmiausia teko išgirsti Lundo doktorantų mokykloje, kai iš Liuksemburgo atvykęs *public history* [15] profesorius Thomas Cauvin uždavė klausimą, ar socialinis teatras gali prisidėti prie demokratizacijos? Pastebima, jog teatras gali veikti kaip demokratizuojantis įrankis ir procesas tada, kai dalyviai gali įsitraukti, ir daryti įtaką dramos veiksmui ir / ar turiniui, įgarsinti save (Wong & Clammer, 2017). Taip kuriamas daugiabalsis, daugiareikšmis, kintantis dramos siužetas ir įgalinantis dalyvavimas, suteikiama erdvė savęs raiškai, nutildytų istorijų įgarsinimui. Prisimenant Boal engiamųjų teatrą, socialinio teatro esminė nuostata yra sumažinti skirtį tarp pasyvaus stebėtojo ir aktyvaus dalyvio / aktoriaus, (at)kurti veikmę. Tai dalyvaujamoji praktika, į kurią įvairiais būdais ir lygiu įsitraukia platesnė visuomenės dalis, ir jos paraštėse esantys asmenys. Taigi, socialinis teatras išcentrina įprastą teatrą, suteikdamas progą centre veikti periferijoje esantiems asmenims ir jų socialinėms tikrovėms.

Galima pastebėti, kad teatras nėra individuali praktika – jis yra išskirtinai kolektyvinės prigimties, įmanomas per bendrą kūrybą, intersubjektyvius procesus ir reikšmes. Kolektyvinei kūrybai arba kūrybai kartu įvardyti išskiriamas *co-creation* terminas, kuris trina aiškią ribą tarp menininkų ir publikos / dalyvių, dalyviai kartu su menininkais aktyviai įsitraukia į kūrybinį procesą. Pastebima, jog kolektyvinė kūryba yra vienas intensyviausių būdų, kuriuo publika gali įsitraukti į meninį procesą. Šis bendros kūrybos procesas nėra lengvas, gali būti chaotiškas ir priklauso nuo konteksto. Walmsley (2013) teigimu, kolektyvinei kūrybai teatre įvykti reikalingas pasitikėjimas, kolaboracija, pagarba vienas kitam, žaismingumas ir mainai, taip pat neapibrėžtumo ir rizikos tolerancija. Tad ši kūryba tinka ne visiems. Galima teigti, jog tokios kūrybos procesas ir produkcija turėtų būti įgyvendinami ir vertinami savitai (Walmsley, 2013). Nepaisant to, sėkmingos bendros kūrybos metu vyksta tarpusavio manai, kuriuose verčių įgauna abi pusės – menininkai gauna netikėtus kūrinio ypatumus, kylančius iš

[15] Terminas neverčiamas tikslingai.

eksperimentinės sąveikos, taip praplečia kūrinio / kūrybinio veiksmo meninę vertę, o dalyviams veiksmas kartu gali tapti erdve savęs raiškai ir aktualizacijai, bendrumo jausmui, kūrybinio mąstymo ir problemų sprendimo įgūdžiams tobulinti.

Transformacija susijusi su rizika, o socialinis teatras gali tapti saugia erdve rizikuoti. Teatro erdvė gali būti suvokiama kaip tranzitinė, pereinamoji, kurioje fikcija susipina su realybe. Tai ir fizinė, ir estetinė erdvė, kurioje žaismingu būdu galima išbandyti įvairius elgesio modelius, tyrinėti savęs galimybes, visa tai perkelti į realybę (Boal, 2010). Visgi, socialinis teatras veikia ne tik fikcinėje realybėje, bet ir socialinėje, todėl šioje praktikoje kyla ne tik kūrybinių iššūkių, bet ir asmeninių, kaip, pavyzdžiui, jau minėta retraumatizavimo rizika (Chrismon & Carter, 2023). Šiuolaikiniai socialinio teatro praktikai ir tyrinėtojai kelia klausimą, kas yra saugi erdvė teatre? Pasak Hunter (2008), saugi erdvė gali būti įvardijama kaip tapsmo metafora, ji apima ir fizinį saugumą, ir saugumą santykiuose (palaikymas, supratimas), taip pat ir rizikos matmenį – saugioje erdvėje toleruojama daugiau rizikos, ji veikia tarsi batutas (pašokama jau žinant, kad nusileidimas bus minkštas). Saugi erdvė teatre nėra fiksuota, ji dinamiška ir labiau apima procesinį, kiek chaotišką pobūdį, kurioje iškyla ir sudėtingumai. Hunter (2008) žodžiais tariant: *Manau, kad saugi erdvė geriau apibūdinama kaip eufemizmas, reiškiantis procesinį* ***nuolatinio tapimo***[16]*,* ***sudėtingų / chaotiškų derybų*** *procesą! Tai pasireiškia tiek bendradarbiavimo veiksmais, tiek dažnai paradoksaliomis savęs pristatymo ir pozicionavimo formomis*. Tačiau socialinis teatras nebūtinai nešasi pažada apie socialinėje tikrovėje kylančių konfliktų išsprendimą. Kaip teigia Hunter (2008), saugi socialinio teatro erdvė veikia kaip galimybė utopiniams performansams kurti, leidžia įkūnyti įsivaizdavimus „kaip galėtų būti“, o tam tikri utopiniai scenarijai (asmeniniai-socialiniai) turi potencialo persikelti ir už teatro ribų.

Galima išskirti kelis socialinio teatro rizikos porūšius. Stella Barnes (2009), kalbėdama apie etiką dalyvaujamuosiuose menuose, išskiria kūrybinę ir asmeninę riziką: asmeninė rizika susijusi su savo istorijos atskleidimu ir yra artima terapijai, o kūrybinė rizika apibrėžiama eksperimentavimu, įvairiais fikciniais scenarijais, veikia pasitelkdama simbolius, metaforas, žaidimus. Pasak jos, dalyvaujamosiose meninėse praktikose balansuojama tarp šių dviejų rizikų, tačiau įprastai nėra akcentuojama terapija, o meninis projektas, tad pasitelkiant asmenines istorijas svarbu žinoti, kaip ir kodėl jos naudojamos, stengtis nepadaryti žalos nei dalyviams-aktoriams (kurie dažniausiai nėra

[16] Paryškinta autorės Hunter (2008).

profesionalūs aktoriai), nei publikai (smurto patirtys gali būti artimos ir publikos nariams). Prieinama išvada, kad saugesnis būdas yra fikcija apžaisti asmeninę istoriją ir apie dalyvius kurti ne vien dokumentiškai, nes tokiu būdu iškyla retraumatizavimo ir objektyvizacijos rizika. Be to, dirbant su dalyviais svarbu, kad jie į procesą įsitrauktų lygiavertiškai, savo dėmesį telktų ne tik į praeitį, bet ir į dabartį bei ateitį, tyrinėtų galimus scenarijus-pasaulius.

4 lentelė. *Kūrybinės ir asmeninės rizikos santykis teatro kontekste*

5 aukšta kūrybinė rizika	Kuriama ir dalijamasi menu, kuris yra visiškai fikcinis		Kuriama ir dalijamasi menu, kuris tiesiogiai referuoja į asmenines istorijas
4			
3			
2	Žaidimai grupėje nesusiduriant su sudėtingais išgyvenimais, smagi atmosfera, humoras, pasitikėjimo savimi stiprinimas		Asmeninių istorijų atskleidimas, kalbėjimas apie trauminius išgyvenimus
1 žema kūrybinė rizika			
	1	2 3 4	5
	žema asmeninė rizika		aukšta asmeninė rizika

Barnes (2009) išskiria kūrybinės ir asmeninės rizikos lygius bei su jais susijusius procesus dalyvaujamosiose praktikose (žr. 4 lentelė[17]). Galima pabrėžti, jog aukšta asmeninė rizika siejama su didesniu asmeninių istorijų atskleidimu mene, o žema asmeninė rizika, bet kartu aukšta kūrybinė rizika, siejama su visiška fikcija. Tuo tarpu žaidimai grupėje nesusiduriant su sudėtingais išgyvenimais, smagios atmosferos palaikymas siejami su žemesne kūrybine ir asmenine rizika, tačiau telkiasi į palaikančios, pasitikėjimą savimi stiprinančios, saugios atmosferos kūrimą. Čia iškyla žaidimų reikšmė – jais galima reguliuoti asmeninės ir kūrybinės rizikos lygį. Žaidimai gali būti teatro proceso dalis. Kaip pastebi Fink (2018), žaidimas siejamas su kūrybiniu veiksmu, fantazijos, vaizduotės plotme bei susietumu. Boal (2002), socialinio teatro praktikos vedlys, taip pat pažymi žaidimų svarbą ir integruoja juos į teatro erdvę kaip reikšmingą proceso dalį. Vieni jų yra paprastesni ir gali būti pritaikomi įvairiose aplinkose, kiti telkiasi į socialinio teatro praktikas, nukreiptas į engimo, opresijos, dominavimo dilemas bei jų įveiką (Boal, 2002; 2010).

Socialinis teatras gali tapti erdve balsui įgauti, kvestionuoti opresines sąlygas, tapti sąmoningesniems jų apraiškoms tiek išorėje, tiek internalizuotoms psichikoje, bei jas keisti. Socialinis teatras gali būti ir demokratizuojanti erdvė, kolektyvinės kūrybos erdvė, būdas susisieti su kitais. Teatras veikia ir kaip saugi erdvė rizikuoti, eksternalizuoti, išbandyti utopinius scenarijus, patirti asmeninę bei kūrybinę riziką ir per tai keisti santykį su socialine aplinka ar net jo sąlygas. Ši praktika dėl savo daugialypumo ir potencialo transformacijai reikalauja specifinių žinių ir įgūdžių.

Transformacijos svarba požiūriui į socialinio teatro reikšmę

Atskirti kultūrą nuo kitų visuomenės aspektų yra didelė metodologinė ir konceptuali klaida, nes net ir pačios abstrakčiausios žmogaus intelektualinės konstrukcijos, tokios kaip ekonomika ar mokslas, iš tiesų yra įsišaknijusios vertybėse, simbolinėse sistemose, reikalingose joms išreikšti, pasaulėžiūrose, tam tikruose loginio mąstymo ir racionalumo būduose (kurie, žinoma, nėra universalūs) bei konkrečiose ir kultūriškai įsišaknijusiose tyrimo ir eksperimentavimo formose (Wong & Clammer, 2017).

Apibendrinus transformacijos reikšmes ir procesus socialiniame teatre, galima daryti išvadą, kad teatro praktika talpina daugialypį transformuojantį

[17] Versta ir adaptuota remiantis Barnes (2009) studija.

potencialą. Vis tik transformacija teatro kontekste neturėtų būti suvokiama per „iš viršaus į apačią“ (galios struktūros-individas) prizmę, teatras tarsi įrankis užsibrėžtiems tikslams pasiekti. Wong ir Clammer (2017) siūlo ištrūkti iš tokio techninio mąstymo ir performuluoti transformacijos sampratą, ją siejant su teatro samprata.

Pasak Wong ir Clammer (2017), teatras yra dalis kultūros, o kultūra yra terpė, kurioje mes nuolat plaukiojame – pradedant nuo drabužių, kasdienių buitinių daiktų iki elitinio meno. Kultūra, pasak minėtų autorių, neturėtų būti laikoma nereikšminga, pašaline sritimi, o priešingai – turėtų būti pagrindas formuotis visuomenei ir individui, tarpininkė jai vystytis, pasitelkiant vaizduotę, kūrybiškumą (gebėjimus, kurie neretai nurašomi kaip nereikšmingi), žaismę ir eksperimentavimą, kritinę refleksiją apie ką svarstė ir Freire, Boal, Schechner bei kiti su kultūrinėmis praktikoms susiję mąstytojai ir praktikai. Teatro praktika gali būti palanki erdvė minėtoms galioms vystyti. Kaip pastebi Wong ir Clammer (2017), teatras yra kaip mediumas, kuriame menininkai ir žmonės ne iš meno lauko su savo istorijomis, vaidmenimis tampa netiesioginiais aktyvistais (žinutės nebūtinai turi būti tiesiogiai politiškos), o auditorija, dalyvaudama pasirodymuose, gali susikurti savas prasmes, atsirinkti tai, kas jiems rezonuoja. Taigi teatras nesiūlo galutinių reikšmių, problemų sprendimo instrukcijų, bet leidžia patiems jas atrasti, sukurdamas specifinę erdvę. Tai skiriasi nuo Freire (2000) kritikuoto bankinio ugdymo, kai į žmogų žinios „metamos“ tarsi indėliai, jis laikomas pasyviu, o kiti, *bankininkai*, užima galios poziciją ir sprendžia, kokias žinias, įgūdžius formuoti, kad tai būtų jiems – galios pozicijose esantiesiems – paranku. Teatro praktika veikia įgalinimo būdu, individas (at)kuria savo veikmę, gali būti realizuojamas Freire minėtas *conscientização* procesas. Todėl svarbu, kad teatras nebūtų vien tik prabangos reikalas, bet būtų pasiekiamas didesnei daliai visuomenės – kaip teigiama, ir materialiai, ir mentaliai: *Svarbus kultūros politikos aspektas turėtų būti (...) kultūros plėtra, ne kaip prabanga ar kažkas, kas pridedama, kai ekonomika jau „pakyla“, bet kaip dirva, iš kurios išauga visa likusi visuomenė* (Wong & Clammer, 2017).

Nepaisant socialinio teatro reikšmės, šio teatro praktikai patiria sunkumų. Wong ir Clammer (2017), reflektuodami socialinio teatro patiriamus sunkumus, išskiria nepakankamą socialinio teatro finansavimą. Viena to priežasčių – sunkumai, kylantys mėginant įrodyti ir dokumentuoti jo socialinę reikšmę. Apie tyrimų socialinio teatro srityje trūkumą kalba ir Ackroyd (2000), išryškindama poreikį tyrinėti įvairias tokio teatro formas ir jų transformuojančio potencialo ypatumus. Visgi, teatro reikšmė ir jos samprata nebūtinai vienodai suvokiama teatrą praktikuojančių ir jį

finansuojančių. Nors teatras gali būti aktyvistinės prigimties, jo tematika gali būti nepatogi galios struktūroms, taip pat ir rezultatas gali būti kitoks, nei tikimasi, mat meno „rezultatai“, panašiai kaip ir mokslo, neretai yra nenuspėjami, meno praktikose paliekama daug vietos eksperimentuoti ir tyrinėti. Remiantis Wong ir Clammer (2017) įžvalgomis, socialinį teatrą praktikuojantys susiduria su iššūkiu, kai nebūna užtikrinti pakankami resursai, tęstinė parama bendruomenei, su kuria dirbama, dėl šios priežasties neretai teatro projektai nutrūksta, kenčia jų kokybė, o teatro praktikai perdega, siekdami rasti papildomų pajamų, kad galėtų tęsti savo veiklą.

Išnagrinėjus literatūrą apie teatro reikšmę ir fokusuojantis į socialinio teatro praktiką, galima teigti, jog teatre slypi didelis potencialas, kuris gali transformuoti asmeniniu-psichologiniu ir socialiniu-struktūriniu lygmenimis. O ir pats teatras reikšmingas kaip kultūrinė praktika, turint omenyje, kad kultūra yra tai, kas formuoja asmenis ir būdus, kuriais visuomenėje būnama, mąstoma, veikiama, bei kartu turi galią tai perkurti. Taigi, galima teigti, jog transformacija reikalinga ir pačiam požiūriui į teatro praktikas ir jų reikšmę, kartu keičiantis ir galios struktūrų santykiui su teatro praktikomis.

Socialinio teatro ir reikšmės transformacijai diskursas Lietuvos teatro lauke

Žinojimai apie socialinio teatro praktikas ir transformacijos naratyvas neišvengiamai įkūnijamas ir Lietuvos diskurse. Šie žinojimai kuriami tiek viešajame lauke, tiek meno akademiniame lauke. Plėtojamą diskursą apie socialinį teatrą galima pastebėti Lietuvos muzikos ir teatro akademijos meno doktorantūros darbuose.

Aktorius ir režisierius Paulius Ignatavičius (2020) pratęsia Lehmann artikuliuotą postdraminiame teatre pakitusį formos vaidmenį, žvelgdamas į Lietuvos teatro erdvę. Kalbėdamas apie formos ir turinio santykį šiuolaikiniame teatre, Ignatavičius (2020) pastebi, jog forma (spektaklio raiška) ir turinys (prasmė, tema) persikloja – forma tampa spektaklių turiniu. Šie procesai Lietuvoje siejami su Sovietų Sąjungos griūtimi ir po nepriklausomybės atgavimo atsivėrusiu plyšiu temoms, aiškioms prasmėms. Kaip tyrimo atvejį Ignatavičius (2020) reflektavo Oskaro Koršunovo spektaklį „Ten būti čia“. Šio spektaklio žinutė-turinys įvardijamas kaip „viskas – dūmai“ arba „vienas du trys – nieko neįvyko“. Kitaip sakant, pagrindinė mintis – kad jos nėra. Manoma, jog toks turinys, susiliejęs su teatro forma, atspindi atsivėrusią erdvę po transformacinių istorinių-politinių įvykių, kuri pradžioje gali būti patiriama ne tik su euforija, bet ir su sutrikimu, naujų

prasmių sąrangos paieška (Ignatavičius, 2020). Tai rodo, jog Lietuvos teatras reaguoja į socialinius-politinius įvykius ir yra jų veikiamas. Sovietų sąjungos režimo griūtis atveria ir Lietuvos teatro sienas – taigi, jis neišvengiamai integruoja ir teatro praktikų kismą platesniame kontekste, o kalbėjimai apie jas persidengia. Kaip ir teatrologas Lehmann, Ignatavičius (2020) pastebi pakitusį santykį tarp žiūrovo ir to, kas vyksta scenoje – kaip teigiama, teatras persikelia į žiūrovo vaizduotę. Daroma prielaida, jog tai tampa galimybe žiūrovui keisti savo tapatumą, jį įpinant į veiksmą, tarsi į ritualines apeigas, kuriose galima patirti transformacijas. Taigi, plėtojamas naratyvas, jog kartu su socialiniu-politiniu, o kartu ir egzistenciniu, virsmu Lietuvos kontekste vyksta tiek teatro kaip praktikos transformacijos, tiek išskiriama paties teatro kaip transformuojančios erdvės dimensija.

Šioje plotmėje permąstomos įvairios teatro formos, kurios savitai integruoja teatro ir socialinį lygmenį, kartu skirtingai apibrėžiant teatro vaidmenį jame. Olga Lapina (2017), nagrinėdama imersinį teatrą, pastebi, jog nepaisant žodžio „imersija“ populiarumo, neretai naudojamo kaip rinkodaros įrankis pritraukti žiūrovus (užuomina – interaktyvus, įtraukiantis), ši teatro apibrėžtis nėra vienareikšmiška. Pastebima, jog žodis „imersinis“ kilęs iš kompiuterinių žaidimų srities, tad galima numanyti, jog tai yra nuoroda tiek į tam tikras įtrauktis, tiek apibrėžtas žaidimo sąlygas. Tai atsispindi ir imersinio teatro praktikoje. Kalbama, jog kaip atviresnė teatro forma, ji reikšminga tuo, kad teatras neapsiriboja tradicinėmis teatrinėmis erdvėmis; įtraukiamas dvigubas žiūrovų-dalyvių vaidmuo, tačiau ši erdvė jau paruošta estetiškai, žiūrovai-dalyviai įsitraukia į atviresnį, bet tam tikru lygiu apibrėžtą teatro scenarijų (Lapina, 2017). Ši imersinio teatro kryptis turi paralelių ir su apmąstyta dalyvaujamąja praktika šiuolaikiniame mene, kai dalyviai turi galią veikti meno kūrinį, jo vyksmą iš socialinės tikrovės atsineštu vaidmenimi, o kartu ir savo biologiniu-socialiniu-gyvenamuoju kūnu, tačiau kartu veikia ir pagal tam tikras meno erdvės numatytas ar numanomas taisykles (Michelkevičė, 2021). Teatro ir žaidimo paralelė – jo kaip tarpinės erdvės tarp subjektyvaus ir objektyvaus pasaulio matmens, tarp galios veikti, o kartu atvirumui būti veikiamam, – čia pasitarnauja. Taigi šiame imersinio teatro naratyve socialinis teatro aspektas apibrėžiamas per įtrauktį, teatro-socialinio pasaulio griežtos ribos nebuvimu, ir jo kaip žaidimo erdvės galimybe, kurioje yra laisvės ir galios veikti; taip pat ir tam tikri suponuoti sąlygotumai.

Kiek aktyviau socialinio teatro tematika Lietuvoje pažengia naratyvas, plėtojantis teatro kaip transformuojančios erdvės sampratą. Apie teatro kaip virsmo erdvę kalba socialinį teatrą savo meno doktorantūros darbe, taip pat ir šį teatro matmenį savo praktikoje įkūnijanti režisierė Kamilė Gudmonaitė

(2020). Socialinį teatrą ji gretina su gydymo praktikomis, ieškodama istorinių teatro ir gydymo praktikų samplaikos, sandūros, persidengimo pavyzdžių. Kalbant apie socialinį teatrą pasitelkiamos psichologijos-psichoterapijos praktikos (Freud, Jung), kognityviniai mokslai, sociologija. Kaip teigiama: *Būtent socialinis teatras kaip simbolinė bendravimo forma, struktūruojanti asmenines patirtis aplinkos ir pasaulio kontekste, gali gydyti ir atkurti prarastą ryšį su savimi ir pasauliu* (Gudmonaitė, 2020 p. 74). Taigi į socialinio teatro praktiką žvelgiama per medicinos, terapijos lauką, o jo transformuojantis lygmuo sietinas su gydymo procesu. Įvardijamas ryšio atkūrimas su savimi ir pasauliu labiau atspindi socialinio teatro kaip terapijos apibrėžtį. Tačiau šiame naratyve iš prasminio lauko išsprūsta kitas socialinio teatro lygmuo, apie kurį reflektavo Boal su Freire priešakyje – galios santykiai, struktūrinio nugalinimo ir įgalinimo diskursas, kritinės sąmonės formavimosi vaidmuo, transformacijos, ne tik kaip individualaus virsmo, bet ir galimybe teatrui tapti erdve, kurioje įgalinamas virsmas santykyje su socialiniais santykiais, opresinėmis formomis.

Apie teatro ir platesnių socialinių fenomenų sankirtą, įskaitant ir galios santykius, rašo režisierė Loreta Vaskova (2019). Meno doktorantūros darbe ji analizavo dokumentinės dramaturgijos formą *verbatim*. Pasak režisierės, *verbatim* forma pirmiausia siejama su Didžiąja Britanija ir pastatytu pirmuoju dokumentiniu spektakliu (kaip reakcija į Didžiojoje Britanijoje vykusius darbininkų judėjimus). Tai postūmis dramos dokumentiškumo link, kai pjesė kuriama pasitelkiant „tikrų“, o ne fikcinių žmonių pasakojimus, siejamas su aktyvizmu, dominuojančiųjų kova su galios struktūromis. Taigi šiame naratyve svarbūs keli aspektai – pirma, įvardijama dramaturgijos reikšmė socialinio teatro kūrime, kai dramaturgijos kūrimas atsispiria nuo socialinės realybės, konkrečių asmenų istorijų, antra, teatro kaip nubalsintųjų įbalsinimo, o kartu ir įgalinimo, veikmę atkuriančia erdve, samprata. Vaskova (2019) reflektuoja ir Lietuvos teatro lauko žemėlapį, išskirdama ryškiausius dokumentinio teatro kūrėjus ir jų kūrinius, tarp jų ir šioje disertacijos tyrime dalyvausiančių kūrėjų darbus.

Žvelgiant į konkrečius socialinio teatro atvejus Lietuvos teatro lauke, galima rasti ne vieną, tačiau nuosekliai socialinio teatro praktikos kryptį plėtojantys menininkai yra pavieniai. Tiesa, čia svarbu paminėti, jog teatre kaip daugiasluoksnėje praktikoje reikšmingas tiek režisierių, tiek dramaturgų, tiek kitų į komandą įsitraukiančių menininkų bei organizacijų vaidmuo, taip pat ir ne menininkų, paraštinių, nematomų žmonių, bendruomenių dalyvavimas bei platesnės visuomenės įsitraukimas į šią praktiką. Ne išimtis ir socialinio teatro kūrime.

Nors išsamus socialinio teatro atvejų žemėlapio Lietuvoje sudarymas reikalautų ne tik sociologinių, bet ir teatrologinių resursų, galima išskirti keletą pavyzdžių:

- „Glaistas“[18] (2019), dramaturgas Rimantas Ribačiauskas, režisierius Mantas Jančiauskas, kompozitoriai Jūra Elena Šedytė ir Andrius Šiurys. Remiamasi dokumentinės dramaturgijos forma, holokaustą išgyvenusiųjų istorijomis, garsinė kelionė po Vilniaus geto vietas.
- „Sapnavau sapnavau“[19] (2019), rež. Kamilė Gudmonaitė, dramaturgė Teklė Kvataradzė. Kurta remiantis nuteistųjų ir aukų artimųjų istorijomis.
- „Šventė“ [20] (2023), rež. Kamilė Gudmonaitė, dramaturgė Laura Švedkauskaitė. Spektaklyje vaidina įvairias negalias turintys asmenys.
- „Liudijimai“[21] (2022), režisierius Oskaras Koršunovas. Remiamasi karą Ukrainoje išgyvenusių moterų istorijomis.
- Ukrainos karių „Veteranų teatras“[22]. Nors šis atvejis nėra tiesiogiai įvietintas Lietuvoje, bet artimas Lietuvos kontekstui kaip kaimyninės šalies praktikos pavyzdys, o karo kontekstas išryškina jo svarbą. Šis teatras veikia kaip reabilitacija ir reintegracija karių, kovojusių kare inicijuotam Rusijos išpuolio į Ukrainą (nuo 2022 m. intensyvi invazija). Jis grįstas jų išgyventų istorijų pasakojimu ir šių pasakojimų validacija. Autentiškas istorijas, kurių turinį ir struktūrą veteranai patys kuria fasilituojami teatro profesionalų, pasakoja patys kariai. Į veteranus žvelgiama ne kaip į pasyvius pacientus, bet kaip į aktyvius asmenis, kurių mintys reikšmingos visuomenei.
- Forumo teatras[23]: ne kaip paskiri spektakliai, bet labiau kaip socialinė praktika. Vysto Boal forumo teatrą, naudojami jo paskiri metodai

[18] *Glaistas,* Operomanija. Prieiga internetu: https://operomanija.lt/projektai/noa-festivaliai/noa-2022-2/glaistas/.

[19] *Sapnavau sapnavau,* Valstybinis jaunimo teatras. Prieiga internetu: https://jaunimoteatras.lt/mediateka/sapanavau-sapnavau/.

[20] *Šventė,* OKT / Vilniaus miesto teatras. Prieiga internetu: https://www.teatras.lt/lt/spektakliai/svente_rez_kamile_gudmonaite_okt__vilniaus_miesto_teatras/.

[21] *Liudijimai*, Lietuvos nacionalinis dramos teatras. Prieiga internetu: https://www.teatras.lt/lt/spektakliai/pagal_ukrainos_moteru_pasakojimus_liudijimai/.

[22] *Rubryka*. (2024-10-31). Healing through theater: How Veterans Theater project helps veterans recover through storytelling. Prieiga internetu: https://rubryka.com/en/article/teatr-veteraniv/.

[23] Menų ir mokymų namai, Forumo teatras. Prieiga internetu: https://www.forumoteatras.lt/.

dirbtuvėms, užsiėmimams. Panaši praktika – taikomasis teatras[24].

- „Žalia pievelė“ [25] (2017), rež. Kristina Werner, dokumentinis spektaklis grįstas Visagino gyventojų pasakojimais Visagino atominės elektrinės atidarymo ir uždarymo kontekste.
- „Taksai. Bandymai įveikti atstumus“[26] (2021), rež. Kristina Werner, dramaturgas Rimantas Ribačiauskas, produkcija: Artscape.

Iš minėtųjų atvejų galima išskirti „Žalią pievelę“, kuris laikomas pirmųjų dokumentinio teatro spektaklių Lietuvoje, jis kurtas ne tik tikrų istorijų pagrindu, bet ir kartu su šias istorijas pasakojusiais žmonėmis – Visagino gyventojais, kuriems tiesiogiai ar jų artimiesiems turėjo įtakos Ignalinos atominės elektrinės uždarymas – jie tapo ir šio spektaklio aktoriais. Apie spektaklį Goda Dapšytė „Kultūros baruose“ (2017, p. 30) teigia: *Paskutinė šį sezoną Lietuvos nacionalinio dramos teatro premjera – Jono Tertelio ir Kristinos Werner režisuota „Žalia pievelė“ – vadinama pirmuoju dokumentinio teatro bandymu, kai scenoje vietoj aktorių atsiranda žmonės, tiesiogiai susiję su pasakojamomis istorijomis, nors tai ne pirmas spektaklis, paremtas dokumentais, faktais, atsiminimais.* Kaip pastebima, nors į tokį teatrą anksčiau buvo žiūrima kaip į devintinį atvejį, tarsi nutolusį nuo meno lauko, dabar tokie spektakliai priimami atviriau, natūraliau. Visgi tokio tipo spektaklių, taip pat ir nuoseklių socialinio teatro praktikų, integruojančių tiek socialinį, tiek meninį aspektus, Lietuvoje nėra daug, nors ir artikuliuojamas teatro ir socialinės tikrovės ryšys, teatro socialinė vertė, teatro kaip būdo kalbėti nepatogiomis socialinėmis temomis, žiūrovų įtraukumas. Visgi nevertėtų priešinti teatro ir socialinio teatro: visos teatro praktikos svyruoja kontinuume su „socialiniu“ lygmeniu (Ackroyd, 2000). Kita vertus, norint praktikuoti savitą socialinio teatro praktiką, reikia ne tik teatro, meno žinių, bet ir žinių iš kitų praktikų, kaip psichologijos, socialinio darbo, edukologijos, ir sociologijos, taip pat jas darniai sieti tarpusavyje bei įgyvendinti praktikoje. Svarbus ne tik siekis sukurti meno produktą, jame svarbūs ir kūrybinio proceso ypatumai, niuansai dirbant su žmonėmis, atėjusiais į teatrą su savo istorijomis, savo vaidmenimis, jų susitikimo su publika specifiškumas, taip

[24] Taikomasis teatras, Žmonės.
Prieiga internetu: https://www.taikomasisteatras.lt/zmones.

[25] Lietuvos nacionalinis dramos teatras. *Žalia pievelė. Pagal Ignalinos atominės elektrinės darbuotojų ir visaginiečių pasakojimus*. Prieiga internetu: https://www.teatras.lt/lt/spektakliai/zalia_pievele_pagal_ignalinos_atomines_elektrines_darbuotoju_ir_visaginieciu_pasakojimus/.

[26] Artscape. *Taksai. Bandymai įveikti atstumus*. Prieiga internetu: https://artscape.lt/projektas/taxi/.

pat ir transformacijos galimybė. Šia prasme tai sudėtinga praktika, tačiau turinti stiprų potencialą.

Apibendrinus literatūros analizę, galima išskirti teorinį pagrindą, kuriuo remiasi disertacijos tyrimas. Šios teorinės prielaidos apima socialinio teatro praktikos daugiasluoksniškumą ir šios praktikos reikšmę transformacijai.

I. Socialinio teatro praktikos daugiasluoksniškumas:

- Socialinio teatro praktika gali būti laikoma teatro ir socialinių praktikų dinamiška sąveika, dėl susipinančio žinojimo, tikslinių grupių, veikimo procesų, siekiamų tikslų. Visgi ši praktika išlieka teatro praktika, pasižyminčia savitais ypatumais (Thompson & Schechner, 2004).
- Šios praktikos įprasta estetika nėra pagrindinis tikslas, jos vertės siejamos su socialiniais tikslais (Thompson & Schechner, 2004).
- Šioje praktikoje gali būti reikšmingi ne vien socialiniai procesai, telpantys į socialinių praktikų kontekstą, bet ir dėmesys formai bei savitai estetikai ir jų paveikumui (Boal, 2010; Ackroyd, 2004).
- Socialinis teatras gali būti orientuotas į procesą, tačiau jo procese gali būti sukuriamas ir meno produktas (Thompson & Schechner, 2004).
- Socialinis teatras kuriamas kartu su dalyviais, kurie į teatrą atsineša savo socialinius vaidmenis, asmenybes bei istorijas iš socialinės tikrovės. Jų socialiniai vaidmenys ir istorijos neretai yra emociškai ir socialiai sudėtingi (Thompson & Schechner, 2004).
- Socialiniame teatre santykis su publika gali reikštis jos aktyviu dalyvavimu (Ackroyd, 2000).
- Socialinio teatro praktikos skiriamasis bruožas – jos lūkestis transformacijai (Ackroyd, 2000; Boal, 2010).

II. Socialinio teatro reikšmė transformacijai:

1. Transformacijos talpina asmeninį-psichologinį ir socialinį-struktūrinį lygmenis, kurie vienas su kitu susiję. Pokyčiai asmeniniu-psichologiniu lygiu gali veikti socialinį-struktūrinį lygį, ypač per socialiai internalizuotų mąstymo ir veikimo būdų keitimą. Pokyčiai socialiniu-struktūriniu lygiu gali daryti įtakos asmeniniams-psichologiniams aspektams, sudarant sąlygas kitokiam mąstymui ir veikimo būdui (Österlind, 2008).
2. Transformacija asmeniniu-psichologiniu lygiu:
   A. Apima sąmoningumo didėjimą, savęs, kito ir tarpusavio santykio refleksijos plėtrą, veikmės savo elgesio ir savo gyvenimo atžvilgiu stiprėjimą (Gudaitė, 2001; Gudaitė, 2016; Allen, Fonagy, & Bateman, 2008).

B. Prielaidos transformacijai įvykti siejamos su santykio kokybe, apimančio epistemin pasitikėjimą, besąlygišką priėmimą, vidinių būsenų atliepimą bei santykyje vystomus refleksijos gebėjimus (Rogers, 2005; Gudaitė, 2001; Gudaitė, 2014; Allen, Fonagy, & Bateman, 2008).

3. Transformacija socialiniu-struktūriniu lygiu:
   A. Apima sąmoningumo didėjimą opresinių sąlygų, internalizuotų socialinių suvaržymų, mąstymo bei veikimo kategorijų psichikoje atžvilgiu, taip pat aktyvaus santykio su pasauliu atkūrimą, kuriame asmuo tampa aktyvus, turintis veikmės socialinės aplinkos atžvilgiu, galintis ją kurti ir perkurti (Freire, 2000; Bourdieu, 2001).
   B. Prielaidos transformacijai įvykti siejamos su horizontaliu, dialogišku santykiu, mokymusi iš patirties, kuriame vengiama galios disbalanso, įgalinamas abipusiškas mokymasis, reikšmingas besimokančio asmens aktyvumas pažinime (Freire, 2000).
4. Socialinio teatro reikšmė transformacijai gali apimti abu šiuos transformacijos lygmenis.

   Asmeniniu-psichologiniu lygiu transformacija socialiniame teatre gali reikštis kaip:
   A. didesnis sąmoningumas sudėtingų ar trauminių patirčių atžvilgiu, jų emocinio poveikio „nujautrinimas“, šių patirčių integracija ir socialinis pripažinimas, didesnis refleksyvumas, socialinių kompetencijų vystymas (Thompson & Schechner, 2004; Kearney & Lanius, 2022; Lewandowska & Węziak-Białowolska, 2023).

   Socialiniu-struktūriniu lygiu transformacija socialiniame teatre gali reikštis kaip:
   B. sąmoningumas asmenyje įkūnytiems socialiniams suvaržymams ir opresinėms patirtims bei jų sąlygoms, virsmas iš pasyvaus į aktyvų socialinės aplinkos ir jos suponuojamų opresinių patirčių atžvilgiu (Boal, 2010; Uppal, 2016).

   Socialinio teatro transformuojantis potencialas gali būti siejamas su šiomis prielaidomis:
   - Teatras kaip erdvė, kurioje galima eksternalizuoti vidines būsenas, pamatyti save iš šalies, įgyjant refleksyvumo, apdoroti sudėtingas ar traumines patirtis pasakojimu, kūnišku veikimu bei socialiniu pripažinimu (Fonagy et al., 2006; Pennebaker & Chung, 2011; Thompson & Schechner, 2004; Kearney & Lanius, 2022; Boal, 2010);
   - Socialinis teatras kaip realaus gyvenimo repeticijų erdvė, kuriame per savitą teatro erdvę ir patyrimą galima tyrinėti ir pakeisti mąstymo ir

elgsenos būdus (Boal, 2010);

- Persikėlus į performatyvų pasaulį, galima įgyti patirties apie kitokius buvimo ir veikimo būdus, kurių reikšmė gali išlikti ir už teatro ribų (Schechner, 1981);
- Teatro saugioje erdvėje, grįstoje santykiu, galima peržengti daugiau rizikos (Hunter, 2008);
- Abipusiame dialoge tarp publikos ir dalyvių-aktorių, įbalsinamos sudėtingos, opresinės patirtys, skatinamas sąmoningumas jų atžvilgiu (Boal, 2010; Uppal, 2016).

Literatūros analizė, šios praktikos aktualumas ir sąlyginis naujumas, ypač Lietuvos kontekste rodo, jog yra trūkumas, o kartu ir poreikis empiriniams šios praktikos tyrimams. Siekiant giliau išskleisti socialinio teatro daugialypumą ir jo reikšmę transformacijai, reikalinga tyrinėti natūraliomis sąlygomis per šią praktiką įkūnijantį konkretų atvejį. Prisimenant įvade minėtą bendrą tikslą ištirti socialinio teatro daugiasluoksniškumą, apimantį meninių ir socialinių procesų susipynimą bei šios praktikos reikšmę transformacijai, empiriniame tyrime galima fokusuoti į šiuos uždavinius:

1. Ištirti įgyvendinamos socialinio teatro praktikos daugiasluoksniškumą, analizuojant lūkesčius, kūrybos principus, kūryboje kartu atskleidžiamą santykių dinamiką bei kylančias frustracijas, perteikiant šios praktikos meninių ir socialinių procesų susipynimą.
2. Ištirti kūrybinės komandos perspektyvą, analizuojant jų lūkesčius socialinio teatro praktikai, kūrybos principus, santykio su kartu kuriančiais dalyviais (vairuotojais) ypatumus, santykio su publika ir publikos grįžtamojo ryšio reikšmę bei kūrybinės komandos galimai išgyventus pokyčius.
3. Išanalizuoti vairuotojų patirtį, atskleidžiant jų dalyvavimo kūrybiniame procese ir pasirodymuose ypatumus, santykį su kūrybine komanda, kitų vairuotojų reikšmę, sąveiką su publika bei publikos grįžtamojo ryšio reikšmę, taip pat šios patirties reikšmę transformacijai bei jos galimas prielaidas.
4. Ištirti publikos patyrimą, analizuojant jų lūkesčius, pasirodymo formato patyrimą, ryšio su vairuotojais ypatumus, reikšmingus patirties elementus ir šio teatro patirtą reikšmę transformacijai bei jos galimas prielaidas.
5. Reflektuoti tyrimo procesą ir jo reikšmę santykyje su tyrinėjamu lauku, tyrėjos ryšį su tyrimo dalyviais (kūrybine komanda, vairuotojais, publika), kaip tyrimas veikia tyrėją, bei to reikšmę žinojimui kurti.

TYRIMO METODOLOGIJA

Tyrimo metodai

Tyrimas grįstas etnografine metodologija, kurią tikslinga pasitelkti, kai tyrinėjamas reiškinys yra daugialypis ir jį sunku ištirti pavieniais metodais (Murchison, 2010; Bryman, 2012). Tai atliepia šioje disertacijoje tyrinėjamo socialinio teatro daugiasluoksniškumą ir jo reikšmės transformacijai kompleksiškumą. Disertacijoje pasirinkta tyrinėti *Taksai. Kryptis – Kaunas* atvejį (komanda: idėjos ir scenarijų autorės – Kristina Werner ir Adelė Šumskaitė; bendraautoriai ir atlikėjai – vairuotojai; dramaturgijos konsultantas – Rimantas Ribačiauskas; projekto autoriai – menų agentūra „Artscape“; projekto vykdytojai – Kauno menininkų namai, atsakingas asmuo Asta Volungė; projekto partneriai – „Kaunas IN“; projektas finansuotas Lietuvos kultūros tarybos). Tyrimo dalyvių atrinkta – kriterinė – socialinį teatrą praktikuojanti komanda ir į jos procesą įtraukiami asmenys. Šis atvejis atitinka studijuojamo socialinio teatro praktikos kriterijus – socialinį teatrą profesionaliai praktikuojanti komanda, kuri kuria kartu su asmenimis, į teatrą atsinešančiais socialinius vaidmenis ir istorijas iš realaus gyvenimo, ir kurių patirtys įkrautos iššūkiais, taip pat publika, dalyvaujanti pasirodymuose.

Teatras *Taksuose* persikelia į taksi mašinas, tapdamas performatyviu turu, o šio teatro bendrakūrėjais bei aktoriais tampa vairuotojai, taip pat atsinešantys savo socialinius vaidmenis, asmenybes ir istorijas. Šių vairuotojų asmeninių istorijų pagrindu, jį siejant su platesniu kontekstu – miesto ir šalies istorija – sukurti performatyvūs turai po Kauną. Publika – keleiviai – dalyvauja patyrime keliaudami po įvairias Kauno vietas kartu su vairuotojais viename automobilyje, tokiu būdu susipinant teatro žiūrovo ir taksi keleivio vaidmenims. Performatyvūs turai orientuoti ne tik į fizinį, bet ir emocinį, socialinį, istorinį lygmenis. Per *Taksų* kūrybinį procesą buvo išvystyti trijų vairuotojų performatyvūs turai, likę du vairuotojai tik dalyvavo kūrybiniame procese. Iš viso atlikta 18 turų (kiekvienas vairuotojas atliko po 6 turus).

Išvystyti šie *Taksų* turai:

- *Taksai: Kauno šnabždesiai.* Turas mistikos tematika, kuriame atskleidžiamos rizikingos taksavimo patirtys.
- *Taksai: Laukinis Kaunas.* Turas maišto tematika, atsiskleidžia nusikalstama Kauno pusė.
- *Taksai: Kvėpuojantis Kaunas.* Ture kviečiama patirti pokyčio istoriją per santykį su gamta.

Šalia etnografijai būdingų stebėjimo, lauko užrašų (apimtis 60 p.) ir tyrėjos dienoraščio (apimtis 80 p.) įtraukti ir kiti duomenų rinkimo metodai –

pusiau struktūruoti interviu (iš viso n=18), fokus grupės (n=2). Taigi, šiame tyrime naudojama duomenų rinkimo trianguliacija, kuri pagilina tyrimą ir leidžia išvengti vienakrypčio šališkumo. Šiai trianguliacijos reikšmei suprasti galima pasitelkti Fusch ir kolegų (2018) apmąstytą Denzin paradigmos kristalo metaforą, rodančią, kad duomenų supratimas, kūrimas ir atkūrimas pasitelkiant kuo daugiau perspektyvų yra panašus į žiūrėjimą pro kristalą, refrakcijos reiškinį, kai lūžtanti šviesa pasklinda skirtingomis kryptimis. Įvairių metodų pasitelkimas atliepia ir šios disertacijos „ne gryną“ žinojimą, žinojimo iš įvairių laukų integraciją. Naudotų duomenų rinkimo metodų schema tyrime pristatoma lentelėje (žr. 5 lentelė).

5 lentelė. *Tyrime naudojamų metodų ir duomenų šaltinių ypatumai*

Tyrimo metodai, duomenų šaltiniai	**Kiekis, apimtis**	**Duomenų fiksavimo būdas**	**Kontekstas**
Stebėjimas: Kūrybinė komanda Vairuotojai	Viso *Taksų* kūrimo proceso metu ir įgyvendinant performatyvius turus.	Lauko užrašai, tyrėjos dienoraštis, nuotraukos su lauko artefaktais.	• Stebėjimo procesas aprėpė šiuos etapus: virtuali bendravimo platforma (nuo 2023 m. balandžio mėn.), pirminiai susitikimai, kūrybinės dirbtuvės, individualūs susitikimai su vairuotojais, komandos susitikimai, generalinės repeticijos, performatyvūs turai (2024 m. lapkritis). • Fiksuoti ir reflektuoti tyrinėjamame lauke vykstantys įvykiai, veikiančiųjų sąveikos, kūrybinio proceso ir performatyvių turų įgyvendinimo eiga ir kontekstas.
Kūrybinė komanda: Fokus grupės (nuotolinės)	N=4x2	Garso įrašymo priemonės, transkriptai.	Po viso kūrybinio proceso ir performatyvių turų pristatymo publikai. Pirma fokus grupė skirta aptarti kūrybinį procesą, antra – reflektuoti kūrybinės komandos santykį su publika ir jos grįžtamąjį ryšį.
Taksi vairuotojai:	N=5	Garso įrašymo priemonės, transkriptai.	

Tyrimo metodai, duomenų šaltiniai	Kiekis, apimtis	Duomenų fiksavimo būdas	Kontekstas
Pusiau struktūruoti interviu Pusiau struktūruoti interviu atlikti su keliais vairuotojais	N=5 N=2x2		Po viso kūrybinio proceso bei performatyvių turų pristatymo publikai, reflektuotas dalyvavimo *Taksuose* patyrimas ir jo galima reikšmė pokyčiams. Po individualių pusiau struktūruotų interviu su vairuotojais, aptartas vairuotojų santykis su publika ir jos grįžtamuoju ryšiu. Šie interviu atlikti Kaune ir Vilniuje atskirai.
Publika: Pusiau struktūruoti interviu (nuotoliniai)	N=11	Iš anksto paruošti klausimai-gairės; įrašymo programa kompiuteryje ar telefone (su garsu ir vaizdu arba vien tik garsu, jei telefoninis pokalbis); transkriptai.	Publikos nariai paliko kontaktus po performatyvių turų susisiekimui dėl interviu. Su jais susisiekta paliktais kontaktais (el. paštu arba telefonu). Su atsiliepusiais dėl dalyvavimo, sutartas laikas nuotoliniam pokalbiui. Nuotolinio pokalbio metu užduoti klausimai apie patyrimą dalyvaujant performatyviame ture ir galimą reikšmę pokyčiams.
Tyrėjos dienoraštis	Viso *Taksų* įgyvendinimo metu bei atliekant pusiau struktūruotus interviu ir fokus grupes.	Nuoseklus tyrėjos refleksijų fiksavimas.	Tyrėjos dienoraštyje fiksuotas tyrėjos santykis su tyrinėjamame lauke vykstančiais procesais, veikiančiais *Taksuose*, žymėta ir skaitoma literatūra ar kiti įvykiai iš tyrėjos gyvenimo, galimai veikiantys ir įsitraukimą į tyrimą bei jo supratimą. Po *Taksų* įgyvendinimo tyrėjos dienoraštis toliau pildomas tęsiant duomenų rinkimą ir analizę.

Toliau detaliau aprašomi bendri etnografijos ir į ją įpintų duomenų rinkimo ypatumai bei kaip tai aktualizuojama šiame tyrime.

Etnografinio tyrimo metodologijos ypatumai

Etnografinio tyrimo metodologija vadinamas tam tikros kultūros ar socialinio reiškinio tyrinėjimas natūraliose sąlygose, veiksme (Murchison, 2010). Etnografas renka duomenis tiesiogiai, per pirminį įsitraukimą su tyrimo subjektais. Tai reiškia, jog tyrėjas dalyvauja tyrinėjamos grupės gyvenime, įsilieja į bendruomenę, dalijasi emocine patirtimi ir dalyvauja grupei būdinguose ritualuose, praktikose. Tai pasireiškė ir šiame tyrime, disertacijos autorei įsitraukus į tyrinėjamo *Taksų* atvejo kūrybinį procesą bei pajaučiant glaudų ryšį su jame veikiančiaisiais ar net tampant tiriamos bendruomenės dalimi. Šis įsitraukimas gali atverti ir galimybes, ir komplikuoti kuriamą žinojimą apie socialinio teatro praktiką bei jos galimą reikšmę transformacijai.

Etnografijos sociologijoje ištakos siejamos su Čikagos mokykla, kuri formavo kokybinių lauko tyrimų tradiciją. Šios krypties tyrimuose nagrinėtas kasdienis gyvenimas, bendruomenės, specifinių grupių simbolinės interakcijos bei socialiai konstruojamos reikšmės, o etnografinis tyrimo procesas buvo atviras žmonėms, duomenims bei teorijoms, laikantis metodologinio lankstumo bei mažiau įrėminto tyrimo proceso (Deegan, 2001). Tai sudarė pagrindą tolesniam etnografijos vystymuisi. Pasak Hammersley ir Atkinson (2007), etnografija – būdas suprasti socialinį-kultūrinį reiškinį, jį analizuoti, matyti išorę ir kas yra už jos. Išskiriami šie etnografijos įgyvendinimo principai:

1. Neskubėti daryti išvadų, net jei tai pavėlins hipotezių kėlimą apie vykstančius reiškinius;
2. Atidžiai stebėti tai, kas matoma, tačiau nesiremti vien tik tuo.
3. Siekti suprasti kitų žmonių pasaulėvoką, nelaikant jų pasakojimų absoliučia tiesa / netiesa. Pasak Hammersley ir Atkinson (2007), etnografas turi gebėti žvelgti iš šalies, matyti ne tik regimą elgesį, bet ir to elgesio sąlygas nemanydamas, kad už tyrimo dalyvius žino geriau.
4. Ištirti sąlygas, kuriomis žmonės veikia, atsižvelgiant į tai, jog neretai jie nėra sąmoningi, refleksyvūs (angl. *without losing sight of what they do attend to)* (Hammersley & Atkinson, 2007, p. 230).

Nors nėra vieno sutarto būdo, kaip atlikti etnografinį tyrimą, pagrindiniu šio tyrimo instrumentu laikomas tyrėjas. Pasak Fusch ir kolegų (2017), svarbu, kiek tyrėjas įsisąmonina savo subjektyvumą – kultūrinį-socialinį bagažą, asmeninę-socialinę istoriją, tai, ką skaito, ką veikia, su kuo bendrauja, koks patyrimas jį supa. Visa tai paveikia ir į kokius dalykus tyrėjas atkreipia dėmesį, ką atsimena, fiksuoja, užrašo, kaip apie tai reflektuoja. Ši instrumento metafora leidžia suprasti, jog tyrinėjantis asmuo ir jo

subjektyvumas yra reikšmingas duomenų ir jų analizės šaltinis.

Į etnografinį lauką tyrėjui ne visada lengva patekti, todėl neretai prireikia tarpininkų (angl. *gatekeeper*) (Bryman, 2012). Tyrėjos patekimas į disertacijoje tiriamą lauką vyko keliais etapais, padedant keliems tarpininkams. Plėtojant pirminį disertacijos sumanymą analizuoti meno reikšmę siekiant pažinti ir spręsti socialines problemas, ieškota menininkų, kurių kūryboje vystomos įvairios socialinio meno ar jam artimos praktikos. Kolega dr. Tadas Šarūnas disertacijos autorei pasiūlė susisiekti su režisiere ir socialinio teatro fasilitatore Kristina Werner, pirmas susitikimas vyko virtualiai. Vėliau, susiaurinus disertacijos objektą iki socialinio teatro praktikos, sužinota apie Kristinos Werner vystomus *Taksus*. Susisiekus su šia režisiere dar kartą, buvo aptarta galimybė atlikti socialinio teatro tyrimą. Kristina Werner įvedė tyrėją į bendrus pokalbius virtualioje aplinkoje vystant *Taksų* idėją, bendraujant kūrybinei komandai tarpusavyje ir bendraujant su taksistais tiek bendrai, tiek su kiekvienu atskirai. Vėliau tyrėja susitiko ir su kitais kūrybinės komandos nariais, taksi vairuotojais. Tyrimo dalyvių ir publikos pasiekimą padėjo įgyvendinti tarpininkai – kūrybinės komandos nariai ir vairuotojai.

Etnografija vyksta natūraliomis, mažai kontroliuojamomis sąlygomis – tad tyrinėjimo procesas nėra paprastas, linijinis, jame neišvengiami iššūkiai (Murchison, 2010). Tyrėjas su savo asmeniniais polinkiais, tam tikra socialine biografija, žinių bagažu bei savo kūnu, biologiniu-psichologiniu-socialiniu kontekstu įžengia į savitą santykių ir praktikos lauką. Tad tyrėjas neišvengiamai veikia patį lauką ir jo mikro visatą, o ši veikia tyrėją – vyksta abipusė sąveika. Šiame santykyje gali kilti tiek pažinimui reikšmingų įžvalgų, emocinio atliepimo bei prisirišimo, tiek sudėtingumų. Analizuojant etnografinio tyrimo metodologijos literatūrą bei reflektuojant šio konkretaus tyrimo procesą, išryškėja keletas probleminių aspektų, į kuriuos vertėtų atkreipti dėmesį.

Galios dilema. Ankstyvoji etnografija, siejama su sunkiai pasiekiamomis bendruomenėmis ir „kito“ tyrimais, pasižymėjo galios santykių dilemomis, refleksyvumo stoka, o šiuolaikinėje etnografijoje šių dilemų mažinimui ir apmąstymui skiriama daugiau dėmesio (Murchison, 2010; Ed. Lähdesmäki et al., 2020). Kaip pastebi Murchison (2010), žvelgiant istoriškai, tyrėjo atėjimas į tyrimo lauką su kitokia patirtimi buvo labiau išreikštas ir mažai reflektuotas, todėl socialinio-kultūrinio reiškinys dažnai matytas ir aprašytas vienpusiškai, neretai primetant nereflektuotą savo žinojimą. Šiuolaikinėje etnografijoje tyrinėjamos patirtys bei praktikos nebūtinai nutolusios nuo tyrėjų, todėl gali sumažėti skirtis tarp „savo“ ir „kito“,

ne tokie ryškūs kitoniškumas ir santykio tarp tyrėjo ir tiriamojo asimetrija (Murchison, 2010). Be to, išaugo ir tyrėjo refleksijos reikmė, pabrėžiama svarba analizuoti savo poziciją kuriant žinojimą (Bourdieu & Wacquant, 2003). Siekiant apmąstyti tyrėjos santykį su tiriamuoju lauku, svarbu pažymėti, kad tiriama socialinio teatro praktika tyrėjai yra nauja, tačiau platesnis teatro laukas ir jo praktikos jai artimi – tyrėja yra aktyvi teatro lankytoja ir vartotoja, turėjusi galimybę pažinti teatro kūrimo procesus iš vidaus, bendrauti su teatre kuriančiais praktikais, taip pat išbandyti save prisidedant prie teatro kūrimo procesų. Atsižvelgiant į specifinį šio teatro atvejį, kuriame dalyvauja taksi vairuotojai, verta paminėti, kad taksi transporto priemonė tyrėjai pažįstama daugiausiai iš paslaugų vartotojos perspektyvos, tyrėjai yra tekę kalbėti su vairuotojais ir net susipažinti su jų istorijomis kelionių metu. Taigi, tiriama socialinio teatro praktika ir jos dalyviai nėra nutolę nuo tyrėjos patirčių ir praktikų lauko.

Nepaisant galimybės kurti labiau lygiavertį ir empatišką santykį su tyrinėjama bendruomene, tyrėjo pozicija etnografiniuose tyrimuose išlieka „ateiviška“. Šį jausmą tyrėja stipriau jautė tyrimo pradžioje, bežengiant į Taksų kūrybinius procesus, susiduriant su jau glaudžia ir susiformavusia bendruomene, turinčia bendrą istoriją, „ritualus“. „Ateivio“ jausmas menko vis daugiau įsitraukus į *Taksų* procesus ir šios bendruomenės praktikas – neformalius pokalbius, užsiėmimus ir prisidedant prie kūrybinio proceso įgyvendinimo veiklų. Tai leido sąlyginai tapti ir šios bendruomenės dalimi. Vis dėlto tyrėjos pozicija bei buvimo žmogumi „iš šalies“ perspektyva ir patyrimas išliko ir vėliau, tyrimo proceso metu, ypač iš kasdienių patyrimų su *Taksais* perėjus į refleksiją – pildant lauko užrašus, tyrėjos dienoraštį. Viena vertus, toks tyrėjos vaidmuo padėjo išlaikyti stebėtojo, žvelgiančio iš šalies, vaidmenį ir kartu palaikyti refleksyvumą tyrinėjamo fenomeno atžvilgiu. Tyrėjos įsitraukimas į *Taksų* praktikas – nuo praktinės pagalbos iki dalijimosi įžvalgomis su tyrinėjamo lauko dalyviais – leido sumažinti galios santykių asimetriją bei kurti glaudesnį santykį su socialinio teatro bendruomene. Tyrėjos dienoraštyje nuosekliai reflektuotas jos santykis su tyrinėjamu lauku. Šis refleksijos procesas pradėtas dar prieš fizinį įžengimą į *Taksų* lauką, apmąstant tyrėjos santykį su tyrinėjamu reiškiniu, studijuojama literatūra ir ją supančia socialine aplinka, taip pat ir tai, kaip šie veiksniai gali paveikti įsitraukimą į *Taksų* procesą, santykį su jo dalyviais, pačią tyrėją bei žinojimo kūrimą. Kaip pastebi Bourdieu (2020), reikšminga apmąstyti ir tai, kokią literatūrą mokslininkas skaito, ir reflektuoti, jog ir tai gali veikti tyrėjo žinojimo kūrimą. Galima pažymėti, kad dar prieš pradedant tyrimą buvo studijuojamos Freire (2000) ir Boal (2010) idėjos. Šios idėjos padėjo geriau

suprasti opresines patirtis ir jas palaikančias socialines sąlygas bei svarstyti, kaip teatras gali padėti tapti refleksyvesniais ir išlaisvinti iš išorėje veikiančių ir internalizuotų suvaržymų. Taip pat tyrėjai darė įtaką skaityti psichologijos ir psichoterapijos veikalai – tai galėjo pagilinti asmenų ir santykių psichologinius niuansus, gilumines prasmes bei kurti į supratimą orientuotą ryšį su tyrimo dalyviais. Šalia to, verta pastebėti, jog tyrėjos klinikinės psichologijos išsilavinimas taip pat galėjo veikti santykį su įsitraukimu į *Taksus*, kuriant ne tik pozicijomis grįstą santykį, bet ir labiau asmenišką, į emocinį ryšį orientuotą santykį su tyrimo dalyviais.

Tyrėjos vaidmens dvilypumai. Šalia galios santykio apmąstymo etnografiniame tyrime, galima detaliau aptarti ir tyrėjos vaidmens dvilypumą, balansuojantį tarp dalyvavimo ir stebėjimo, objektyvumo ir šališkumo. Pasitelkiant Bourdieu (2020) išskirtą lauko ir žaidimo paralelę, kai mes įsitraukiame į žaidimą, jaučiame aistrą, azartą jame žaisti, tada nebesugebame to reflektuoti, pažvelgti iš šalies į patį žaidimą. Tokia rizika iškyla ir su tyrimu natūraliomis sąlygomis, taigi, būtinas sąmoningumo palaikymas – tai šiame tyrime padėjo išlaikyti vedami lauko užrašai ir tyrėjos dienoraštis. Visgi, tyrėjos įsitraukimas, dalyvavimas tyrinėjamame lauke reikalingas siekiant sukurti palankų santykį su dalyviais, atskleisti natūralų socialinio teatro praktikos procesą, o ir pačiai tyrėjai jaustis patogiau, natūraliau tyrinėjamame lauke, nes tai svarbu ir žinių kūrime (Bryman, 2012). Galima pažymėti ir tai, jog kartais svarbiau ne aktyvus buvimas lauke, o nuoseklus buvimas šalia, kaip pastebima ir viename tyrime: *Žmonės atrodė labiau atsipalaidavę su manimi, kaip ir aš su jais... Bet turbūt svarbiausias dalykas, padėjęs įgyti pasitikėjimą, buvo mano nuolatinis buvimas* (Anderson, 2006)[27]. Net ir aktyviai neįsitraukiant į atliekamas veiklas, ryšio kūrimui su tyrinėjamo lauko dalyviais reikšmingas nuoseklus tyrėjos įsitraukimas, įgyvendintas ir šiame tyrime, nuosekliai dalyvaujant *Taksų* veiklose.

Vis tik šiame tyrime kilo rizika pernelyg pasinerti į teatro praktikos procesus ir pamesti refleksyvųjį, stebintįjį fokusą. Teatro laukas ir jo praktikos tyrėjai yra artimi, o gebėjimas įsijausti į kitų žmonių patirtis ir jas suprasti yra svarbi tyrėjos profesinės praktikos dalis, sietina su psichologijos išsilavinimu ir psichologės darbo patirtimi. Siekiant išlaikyti refleksyvų santykį ir išvengti pernelyg didelio įsitraukimo į tyrinėjamą lauką bei per daug glaudaus ryšio su *Taksų* bendruomene, buvo nuosekliai vedami lauko užrašai ir tyrėjos dienoraštis, taip pat tyrimo procesas buvo reguliariai aptariamas su kitais mokslininkais. Tačiau svarbu pabrėžti, kad santykis šiame tyrime laikomas ne

[27] Citata iš Anderson (2006) tyrimo lauko užrašų, pateiktų Bryman (2012, p. 442).

tik trikdžiu, bet ir galimybe žinojimo kūrime, tai iškelia objektyvumo ir šališkumo santykio klausimą. Šio tyrimo kontekste negalima paneigti tyrėjos kaip subjekto duoties, bet kartu tyrėja gali būti refleksyvesnė savo šališkumui bei galinti palaikyti sąlyginį objektyvumo lygį. Šalia to, galima išskirti ir intersubjektyvų lygmenį, reikšmingą ir šiai disertacijai – žinojimas nėra izoliuotas nuo bendro žinojimo lauko ir kitų žinojimų, tarpusavio sąveikoje į vieno suvokimo horizontą gali įsipinti kito gyvoje patirtyje išgyvenamas horizontas, jų horizontai dialoge gali susipinti ir steigti bendros prasmės sritį (Gutauskas, 2010). Turint omenyje tai, kad atliekant etnografinį tyrimą susiformavo artimas, intensyvus ryšys su *Taksų* lauko dalyviais, ir tyrėja bei tyrimo dalyviai neišvengiamai veikė vieni kitus, be to, implicitiškai veikė ir tyrėjos bei dalyvių atsinešti žinojimo horizontai, žinojimo kūrimas gali būti suvokiamas ir kaip dialogiškas, kuriamas santykių plotmėje kartu.

Etnografijos apibendrinimo galimybė. Kita etnografinių tyrimų dilema, iškylanti ir šiame tyrime, kad etnografija įprastai tyrinėja vieną atvejį (specifinę bendruomenę, praktikas) (Bryman, 2012). Galima kelti klausimą: ką įmanoma pasakyti apie platesnį fenomeno kontekstą ištyrus vieną jo atvejį? Analogiškai galima kelti klausimą ir šiam tyrimui: ką galime pasakyti apie socialinį teatrą ir jo reikšmę transformacijai iš vieno *Taksų* atvejo? Į šį klausimą galima pažvelgti kritiškiau, keliant atsakomąjį klausimą: ar išties etnografai privalo išlaikyti įprastai statistiniams tyrimams keliamą pretenziją daryti generalizaciją iš siauros aprėpties? Etnografija gali būti siejama ne tiek su generalizuotais apibendrinimais, kiek su prasmių atvėrimu, išsamaus tyrinėjamo fenomeno pažinimu (Murchison, 2010). Išsamus lauko tyrimas gali atverti reikšmių, kurios prisideda ir prie platesnio žinojimo kūrimo. Tikimasi, kad ir *Taksų* tyrimas prisidės prie platesnio socialinio teatro ir jo reikšmės transformacijai pažinimo.

Galima teigti, kad etnografija – gilų ir daugiasluoksnį žinojimą padedanti kurti metodologija, kurioje tyrėjas tampa tyrimo instrumentu, formuodamas glaudų santykį su tyrinėjamu fenomenu ir lauko dalyviais, ir šis santykis suteikia galimybę žinojimo kūrimui. Etnografija atveria žinojimo kūrimo potencialą, padėdama išvengti vienpusio tiriamo fenomeno supratimo (šiuo atveju, socialinio teatro ir jo reikšmės transformacijai supratimo), tačiau turi ir kritinių taškų – galios santykio dilemų, tyrėjo vaidmens kompleksiškumą ir komplikuotumą, etnografijos santykį su generalizacija. Etnografijos galimybių ir dilemų akivaizdoje išryškėja tai, kad tiriant svarbu palaikyti nuoseklų tyrėjo refleksyvumą.

Stebėjimas

Stebėjimas įprastai neatsiejamas nuo etnografijos. Stebėjimas pasitelkiamas tirti dalyvius natūralioje (ne tyrimo dirbtinai sukurtoje) aplinkoje (šiuo atveju, *Taksų* aplinkoje). Tyrėjas stebi ir fiksuoja tai, ką mato, girdi, dokumentuoja dalyvių elgesį, siekdamas suprasti tyrinėjamo fenomeno reikšmę, kylančią realiame gyvenime (Bryman, 2012).

Šiame tyrime stebimi tyrinėjamo fenomeno dalyviai – *Taksų* kūrybinė komanda ir taksi vairuotojai. Stebimas *Taksų* kūrybinis procesas – kūrybinės komandos darbo principai ir būdai, kūrybinės komandos ir vairuotojų santykių ypatumai, pačių vairuotojų tarpusavio dinamika ir tai, kaip vairuotojai įsitraukia į kūrybinį procesą, kaip juos kūrybinis procesas veikia bei kaip jie patys veikia šį kūrybinį procesą. Stebimos ir procese iškylančios frustracijos (tiek iš kūrybinės komandos, tiek iš vairuotojų pusių), jų įveika, kūrybiniame procese galimai kylantys pokyčiai. Tad stebėjimo būdu siekiama ištirti, kaip natūralioje aplinkoje įkūnijamas socialinio teatro kūrybinis procesas, ir užčiuopti kylančius pokyčius. Kartu stebimas, reflektuojamas ir pačios tyrėjos santykis su tyrinėjama aplinka ir šios aplinkos santykis su tyrėja, ši sąveika gali leisti refleksyviau, giliau suprasti tyrinėjamą fenomeną.

Nors teoriškai galimas stebėjimas neįsitraukus į tyrinėjamą lauką, vis tik, etnografijoje stebėjimas dažniausiai nėra vien pasyvus, bet ir aktyvus, apima tyrėjo dalyvaujantį įsitraukimą (Bryman, 2012). Tyrėjo vaidmuo lauko tyrime apibrėžiamas atsižvelgiant į dalyvavimo stebėjime pobūdį ir intensyvumą – jis gali užimti tiek pasyvesnę, tiek aktyvesnę poziciją. Tyrėjas, užimdamas dalyvaujančio stebėtojo vaidmenį, gali įsitraukti tik į dalį veiklų arba gali įsitraukti į visas pagrindines veiklas, gali netapti grupės nariu, arba tapti (Bryman, 2012; Guest, Namey, & Mitchell, 2013). Manoma, jog tyrėjui aktyviau įsitraukus į grupės veiklą ir sąlyginai tapus grupės nariu, geriau suprantamos grupės taisyklės, normos ir tai padeda geriau suprasti tyrinėjamą fenomeną (Guest, Namey, & Mitchell, 2013). Be to, dalyvavimas veiklose leidžia būti priimtam į grupę bei kuria pasitikėjimu grįstą ryšį (Bryman, 2012). Nepaisant to, jog stebėjimas dalyvaujant priartina prie grupės, tyrėjo buvimas (kai tiriamieji žino apie tyrėjo vaidmenį) veikia grupės narius, tyrinėjamo fenomeno procesus (Guest, Namey, & Mitchell, 2013). Šiame tyrime tyrėja ne tik stebėjo, bet ir dalyvavo *Taksų* veiklose, tai leidžia manyti, jog per šį vaidmenį geriau suprantamas ir tyrinėjamas fenomenas, lengviau įsijaučiama į grupę, taip pat tyrėjas lengviau į ją priimamas, tai leidžia ir tyrimo dalyviams elgtis kuo natūraliau ir įprasčiau. Galima sakyti, kad šio tyrimo tyrėja užmezgė glaudų santykį su *Taksų* dalyviais, bet grupės dalimi tapo sąlyginai, nes, šalia

buvimo kartu su *Taksų* grupe, išlaikytas ir tyrėjos, stebėtojos vaidmuo.

Išsamus stebėjimas fiksuotas lauko užrašuose, kurie vėliau buvo integruoti į bendrą rezultatų analizę. Stebėjimo metu tyrėja žymėjosi trumpas pastabas prisiminimui, o išsamius užrašus renė jau atsitraukus nuo socialinio teatro patyrimo.

Lauko užrašai. Etnografijoje vienas iš pagrindinių būdų užčiuopti tai, kas stebima, yra lauko užrašai. Nors lauko užrašai yra visuotinai priimtina etnografijos praktika, apie juos pačius reflektuojama menkai. Vis tik svarbu pastebėti, kad nuo to, kas ir kaip fiksuojama, priklauso ir tyrinėjamo objekto / subjekto supratimas (Phillippi & Lauderdale, 2018). Viena yra patirti, kita – atsiminti, trečia – užrašyti, net jei visa tai glaudžiai susiję ir akumuliuojasi į bendrą pažinimo giją. Visgi, į lauko užrašus dėl įvairių veiksnių nugula tik dalis patiriamo fenomeno, tai būdinga ir šiam tyrimui.

Galimos įvairios lauko užrašų fiksavimo strategijos. Dažniausiai lauko užrašai vedami iškart po tyrimo proceso, nes tyrimo metu geriau palaikyti tiesioginį kontaktą su dalyviais, telkti dėmesį į juos ir tai, kas vyksta tarp tyrėjo ir tyrimo dalyvių (Phillippi & Lauderdale, 2018). Tai įgyvendinta ir šiame tyrime – lauko užrašai rašomi iškart po susitikimų ar dieną po jų. Lauko užrašų pobūdis gali būti labiau struktūruotas, atliepti tam tikras temas ar smulkesnes potemes, bet gali būti ir mažiau struktūruotas, panašesnis į minčių srautą.

Šiame tyrime lauko užrašai panašesni į minčių srautą, kuriame stengiamasi fiksuoti kuo detaliau, pradedama nuo faktinių aspektų užrašymo (tokių kaip data), asmenų, kurie įsitraukė į veiklą, fiksavimo, aprašymo, ką jie veikė, kokia veiksmų seka, į ką ji nukreipta, kokie jos galimi tikslai, kokia sąveika tarp dalyvių, atkreipiamas dėmesys į konkretaus dalyvio elgesio ir emocinius bei kitus vidinių būsenų ypatumus. Pasitelkiant Wolfinger (2002) mintis, fiksuojami ir nuokrypiai (angl. *deviant cases*) arba „iškyšuliai“ – tai, kas neatitinka į lauką atsineštų teorinių, socialinių, asmeninių lūkesčių, kurie gali tikslingai kreipti dėmesį ir atsiminimą būtent į tam tikrus aspektus. Įmestis į tam tikrą lauką ir dalyvavimas-stebėjimas jame atveria tai, kas gali perkeisti mūsų suformuotą supratimą, pasitelkiant Bourdieu (2020) terminologiją, suabejoti *doxa* – moksline, o taip pat ir iš platesnio bei siauresnio socialinių kontekstų suformuotu bei įsišaknijusiu žinojimu. *Taksų* tyrime atkreiptas dėmesys ir į aspektus, kuriuos aprašo Phillippi ir Lauderdale (2018) – dalyvių ir paties tyrėjo sociodemografiniai ypatumai, patiriamas socialinis spaudimas, geografinė vieta, iš anksto numanyta tyrinėjamo konteksto galima specifika bei ne tik faktinė, bet ir jausminė, jutiminė atmosfera.

Skaitant literatūrą apie lauko užrašus galima pastebėti, jog nėra vieno

griežtai priimto formato, strategijos, kaip jie turėtų atrodyti. Tačiau verta pažymėti, kad tyrėjo žvilgsnis, jo refleksyvumas (kritinis ir asmeninis), šalia kitų fiksuojamų parametrų, yra vienas esminių lauko užrašuose (Phillippi & Lauderdale, 2018). Tyrėjas ir yra tyrimo įrankis, tačiau ne techninis ir automatizuotas, bet gyvas asmuo, kuriame sąveikauja fiziniai, psichologiniai, socialiniai matmenys.

Tyrėjos dienoraštis ir refleksyvumo reikšmė

Remiantis tuo, kad tyrėjas yra vienas pagrindinių etnografijos instrumentų, šio tyrimo tyrėjos refleksijos gali būti laikomos itin reikšminga tyrimo dalimi. Tyrėjos dienoraštis yra asmeniška, intymi ir kartu tyrimui svarbi apmąstymo platforma. Teigiama, kad tyrėjo dienoraštis labiau orientuotas į vidinius procesus, savianalizę, nors neatsiejamas ir nuo išorinės realybės reprezentacijos (Petružytė, 2014). Šio tyrimo tyrėjos dienoraštyje fiksuoti jos asmeniniai pamąstymai, jausmai, studijuojamas tyrėjos santykis su tiriamu fenomenu, į jį įsitraukusiais dalyviais bei pastebimas tyrimų dalyvių santykis su tyrėja. Visa tai gali padėti geriau pažinti ir patį tyrinėjamą fenomeną – socialinio teatro meninius ir socialinius procesus, jų reikšmę transformacijai. Taigi, tyrėjos dienoraščiu siekiama formuoti refleksyvaus žinojimo kūrimo praktiką.

Esminis tyrėjos dienoraščio elementas – refleksyvumas. Nors jo reikšmė gali būti suprantama intuityviai, tačiau tyrėjo dienoraštis gali būti įvairus ir skirtingo gylio. Įprastai refleksyvumas tyrimuose suprantamas kaip pastabumas tam, kaip tyrėjų dalyvavimas veikia patį tyrimą ir kuriamą žinojimą apie tyrimo objektą. Tačiau šis apibrėžimas refleksyvume dalyvaujančių procesų pakankamai neatskleidžia. Lichterman (2017) išskiria interpretacinio refleksyvumo sąvoką – kai tyrėjas persvarsto savo socialinę poziciją dinamiškame, tęstiniame santykyje tarp tyrėjo ir tyrimo dalyvių bei kaip tai susiję su žinojimo kūrimu. Socialinė pozicija čia talpina šiuos matmenis: socialinę klasę, išsilavinimą, lytį ir tai, kiek tyrinėjama kultūra artima / tolima tyrėjui. Remiantis Lichterman (2017), socialinė pozicija nėra tik abstrakcija, ji aktualizuojasi konkrečiame santykyje, sąveikoje, dinamikoje – santykio ir interpretacijos dėmenys turėtų eiti greta. Tai reiškia, jog interpretacija aktualizuojasi santykių plotmėje. Lichterman (2017), pabrėžia, kad socialinė pozicija nėra tik normatyvinė ir realistinė, ji įkūnija ir interpretacinę prieigą, emocijas, elgesį bei šios pozicijos performatyvumą, kaip ji atliekama. Tad šia kryptimi reflektuojamas tyrėjų pažintinis, emocinis fonas bei atliekamas vaidmuo tyrimo lauke, palaikant ryšį su tyrinėjamo lauko dalyviais. Tai leidžia geriau pamatyti, kaip prieinama prie tam tikrų

samprotavimų apie tyrinėjamos kultūros prasmių lauką, kaip kuriamas žinojimas – į tai kreiptas dėmesys ir tyrėjai rašant dienoraštį.

Donata Petružytė (2014), remdamasi literatūros analize ir savo patirtimi atliekant etnografinį tyrimą, analizuoja tyrėjo refleksyvumo epistemine reikšmę. Analizėje pabrėžiama, kad lauko tyrimai apima tyrėjo įsitraukimą į tyrinėjamą kontekstą visapusiškai, išskiriant šiuos lygmenis – fizinį, kognityvinį, socialinį, emocinį ir etinį arba vertybinį. Tai reiškia, kad tyrėjas yra įsitraukęs intensyviu santykiu su tyrinėjamu kontekstu ir jo dalyviais. Kaip pastebima, šis santykis abipusis – tiek tiriamas laukas veikia tyrėją, tiek tyrėjas veikia tyrimo dalyvius, nuo fizinio lygmens iki moralinio, vertybinio. Pasitelkiant Petružytės studiją (2014) ir kitų autorių idėjas, galima trumpai pristatyti šiuos konteksto lygmenis:

1. **Fizinis**. Šis lygmuo nėra vien tik fizinis, pasiremiant Bourdieu (2001), nes net ir kūne, jutimuose įrašytos socialinės kategorijos. Galime pasitelkti ir mintį, kad „kultūrinės kategorijos įsigėrusios į kūną jusliškai“ (Petružytė, 2014. p. 9). Buvimas erdvėje fiziniu pavidalu nėra neutralus, erdvėje esantis tyrėjas yra veikiamas ir kūniškų jutimų (klausos, regos, lytėjimo, šaltis / šiluma ir t.t.), o kartu ir socialinių.
2. **Kognityvinis**. Kaip pastebi Petružytė (2014), tyrėjui atėjus iš vieno konteksto į kitą tenka persiorientuoti, susitapatinti su tyrinėjimo kontekste esančiais, tokiu būdu tyrėjo pozicija „apsitrina“, ryšys su tyrinėjamu kontekstu tampa artimesnis, keičiasi ir pirminiai lūkesčiai, nuostatos, tai gali koreguoti ir tyrimo objektą, tikslus.
3. **Socialinis.** Tyrėjas įeina į tam tikrą santykių tinklą, jau egzistuojančią ar dar kuriamą socialinę dinamiką. Santykio kontekstas, intensyvumas, įvairialypumas veikia ir tyrėjo suvokimą, kaip tyrėjas atrenka duomenis, o vėliau ir kaip juos interpretuoja.
4. **Emocinis.** Šis lygmuo apima duomenų interpretaciją, ypač kai ji atliekama tyrėjui dar būnant tyrimo lauke ar netrukus po to, kai iš lauko pasitraukiama, kai emociniai išgyvenimai tebėra intensyvūs. Tai savo ruožtu daro įtaką analizės procesui ir formuluojamoms išvadoms. Petružytė (2014) pastebi: *naudojant psichologinę analizę, galima išnarplioti daugelį sudėtingų lauko tyrimo situacijų* (p. 9).
5. **Vertybinis.** Reikšminga tyrėjo vertybių sistema (ne tik kaip mokslininko, bet ir asmens), jos atvirumas ar uždarumas, kiek ir kaip šios vertybės panašios / skiriasi nuo tiriamos kultūros. Remiantis Petružyte (2014), jei tarp tyrėjo ir tyrimo dalyvių vertybių ryškus skirtumas, šiame santykyje gali atsirasti kritiškumo, noro keisti tyrimo dalyvius, o dalyviams – tyrėjus. Vis dėlto, svarbu atkreipti dėmesį, kad

pažindami kitą, mes neišvengiamai įsitraukiame į vertinimo, lyginimosi, panašumų ir skirtumų suvokimo procesus, tad reikšminga ne tiek atsisakyti skirtumų, kiek įsisąmoninti jų reikšmę savo ar kito elgesiui.

Tyrėjas lauko tyrimuose dalyvauja visapusiškai, tai gali būti vertinga tiek žinojimo kūrimui, tiek tapti tyrėjo transformuojančia patirtimi ir tyrimo kontekste, ir už jo ribų. Visgi sąveika nėra vienpusė, nes ir tyrėjas veikia tyrinėjamą lauką. Tyrėjas gali veikti tyrimo dalyvius savo asmeninėmis-socialinėmis charakteristikomis ir kaip jos praktikuojamos (pavyzdžiui, kalbėjimo būdu, apranga, kitomis veiklos praktikomis). Galima pastebėti, jog tokios bazinės charakteristikos kaip tyrėjo lytis ir amžius, gali funkcionuoti tyrinėjamame lauke nebūtinai tik kaip biologinės charakteristikos: *lytis yra mokymosi ir nuolatinio „darbo" rezultatas, o ne paprastas biologiškai nulemtų lyčių skirtumų papildymas* (Giddens, 2000, 86 p.). Socialinis biologinių charakteristikų suvokimas leidžia persvarstyti biologinėmis laikomų charakteristikų socialinę reikšmę ir jos įtaką tyrimo kontekste.

Kaip galima pastebėti, patirtys *Taksuose* dažnai buvo „tirštos" – intensyvios ir daugiasluoksnės, o tyrėjos dienoraštis suteikė galimybę jas „atskiesti" – reflektuoti ir įprasminti grįžtant į tyrėjos poziciją. Šiuolaikiniuose etnografiniuose tyrimuose, palyginus su ankstesniais, daugiau reikšmės skiriama įkūnytam žinojimui – impulsams, nuostatoms, jausmams, emocijoms, – jį laikant reikšmingu pažinimo šaltiniu (Ed. Lähdesmäki et al., 2020). Tai nemaža dalimi atsispindėjo ir tyrėjos dienoraštyje – fiksuotos malonios ir sudėtingiau patiriamos emocijos, sapnai, emocinis santykis su socialiniame teatre vykstančiais procesais bei ryšio su kūrybine komanda ir vairuotojais ypatumai. Įžvelgta, jog būnant tyrinėjamame lauke patirtį fiksuoti žodžiais yra sąlygiška, tai, kas ir kaip aprašoma, priklauso nuo įvairių veiksnių, pavyzdžiui, laiko ir jo limito, kai rašoma, vietos, kurioje rašoma, tyrėjos subjektyvios būsenos. Nepaisant to, žodžiai padėjo geriau suprasti patirtį, formuoti stebintį bei refleksyvesnį žvilgsnį į procesus.

Apibendrinus galima teigti, kad lauko tyrimuose neįmanomas absoliutus tyrėjo objektyvumas, tyrėjas į tiriamąjį lauką (o kartu ir į mokslo lauką) įžengia veikiamas savo subjektyvumų, kūniško, psichologinio ir socialinio veikimo. Be to, ir tyrėjai veikia tyrimo lauką, ir tyrimo dalyviai veikia tyrėjus, ši abipusė sąveika daro įtaką žinojimo kūrimui. Kaip galima pastebėti, tyrėjo refleksyvumas yra vienas esminių pažinimo mediumų etnografijoje.

Kūrybinė komanda: fokus grupės

Socialinio teatro praktikos procesų refleksijoje su kūrybine komanda pasitelktas fokus grupės metodas, atliktas nuotoliniu būdu. Šiuo metodu siekta atskleisti, kaip socialinio teatro kūrimą supranta kūrybinė komanda, kaip jį patyrė *Taksuose,* kokią reikšmę jiems tai turėjo, koks jų santykis su *Taksų* publika bei grįžtamuoju ryšiu. Kūrybinę komandą sudaro asmenys, kurie profesionaliai praktikuoja socialinį teatrą ar kitą su socialiniu menu susijusią praktiką. *Taksų* kūrybinę komandą sudaro: idėjos ir scenarijaus autorės Kristina Werner ir Adelė Šumskaitė, dramaturgijos konsultantas Rimantas Ribačiauskas ir organizacinius bei praktinius aspektus kuravusi Asta Volungė (Kauno menininkų namai).

Fokus grupės metodas pasirinktas siekiant atskleisti ne pavienio asmens, bet visos grupės kaip visumos konstruojamą prasminį lauką. Fokus grupėje svarbi dinamika, sąveika tarp dalyvių, iš kurios ir kyla konstruojamos prasmės (Bryman, 2012). Fokus grupės buvo vykdytos su kūrybine komanda, bet be taksi vairuotojų – kūrybiniame procese komanda nemažą laiko dalį veikė atskirai nuo dalyvių (vairuotojų), generavo idėjas ir jas tikrino. Naudojant šį metodą refleksija nukreipiama į dalyvius kaip į bendrą grupę. Atsižvelgiant į tai, kad socialinis teatras nėra pavienio asmens kūryba, dažniausiai joje veikia specifinė grupė ar grupės, fokus grupės metodas pasirinktas pagrįstai. Taikytas nuotolinis fokus grupės formatas. Pastebima, jog nuotolinis formatas dažniausiai yra trumpesnės trukmės, tačiau generuoja pakankamai patikimus duomenis (Bryman, 2012). Palyginus su pusiau struktūruotais individualiais interviu, klausimai mažiau struktūruoti nei interviu, pateikiami skirtingi požiūriai apie tą patį klausimą, atsiranda daugiau erdvės ir galimybių kalbėti, kas jiems svarbu, prieiti prie prasmių branduolio, veikia mažesnė kontrolė. Dalyviai gali vienas kitam nepritarti, prasmes generuoja ir sąveika tarp dalyvių.

Grupės vedėja (tyrėja) šalia jau pasiruoštų klausimų atlieka minimalų intervencinį vaidmenį, stengiamasi, kad pati grupė generuotų mintis apie savo patyrimą kuriant socialinį teatrą. Tyrėjo vaidmuo fokus grupėje – moderatorius ar fasilitatorius (Bryman, 2012). Tai atspindi tyrėjo aktyvumą pasitelkiant šį metodą – veikia mažesnis struktūravimas negu pasitelkiant interviu metodą, kadangi grupė pati turi savitą dinamiką, kuri generuoja prasmines temas, o kartu – iškelia ir tam tikrus iššūkius. Fokus grupėje įprastai balansuojama tarp klausimų struktūruotumo ir atviro formato (Bryman, 2012). Šiame tyrime fokus grupei pateikti iš anksto numatyti klausimai, tačiau suteikiama erdvė klausti vienas kito, kilti netikėtoms temoms iš dalyvių sąveikos.

Vienas iš sunkumų, kylančių tiriant pasitelkus fokus grupes, – suvaldyti procesą, ir temos, klausimų, ir su pačios grupės dinamikos atžvilgiu. Žinoma, pirmasis aspektas gali būti suprantamas kaip privalumas, jei laikomasi nuomonės, kad nuokrypiai nuo temos gali atnešti reikšmingos ir netikėtos informacijos atverti naujų prasmių, kurios suteikia progą į temą ar pirmines hipotezes pažvelgti naujai, taip pat suteikia galios dalyviams įvardyti tai, kas jiems patiems svarbu. Kitas aspektas susijęs su tuo, kad grupės prigimtis su savimi nešasi tam tikrą dinamiką, dalyvių įsitraukimą / neįsitraukimą ir atsakymų pobūdį. Grupėje gali būti pateikiami atsakymai, su kuriais sutaria dauguma grupės narių, o labiau prieštaringi atsakymai gali likti nutylėti, vengiant nesutarimų ir norint įgauti grupės prielankumą (Bryman, 2012). Taip pat vieni grupės dalyviai gali būti aktyvesni ir linkę aktyviau reikšti savo mintis, šiuo reagavimo būdu labiau pozicionuodami visą grupę, o mažiau aktyvių grupės narių pasisakymai į bendrą prasminį lauką įsipins menkiau. Tokiu atveju tyrėjas gali skatinti tylesnių dalyvių įsitraukimą. Vis dėlto fokus grupės dinamika gali atspindėti grupės dinamiką ir už tyrimo ribų, taigi, net jei ir dalyviai skirtingu aktyvumu dalijasi savo idėjomis ir refleksijomis, tai taip pat gali būti prasminis grupės dalyvių sąveikos rodiklis bei duomenų šaltinis. Verta atsižvelgti, kad fokus grupė ne visada yra tinkamas metodas – pavyzdžiui, kai dalyviai kartu negali jaukiai jaustis dėl skirtingų hierarchinių pozicijų ar kitų nesutarimų, egzistuojančių prieš grupės susibūrimą, kai atskleidžiamos intymios gyvenimo detalės (Bryman, 2012).

Su kūrybine komanda organizuotos iš viso dvi nuotolinės fokus grupės. Pirmoji fokus grupė buvo orientuota į kūrybinio proceso refleksiją ir į šio proceso reikšmę kūrybinės komandos transformacijai (žr. 1 Priedas). Klausimai tyrimo metu buvo pateikti anglų kalba[28]. Buvo suteikta galimybė ne tik atsakyti į tyrimo klausimus, bet ir reaguoti į kitų pasisakymus.

Antroji fokus grupės dalis su kūrybine komanda atlikta pristatant grįžtamąjį publikos ryšį. Ja siekta geriau suprasti, kokius lūkesčius publikai turėjo kūrybinė komanda ir kaip jų lūkesčius atitiko, papildė aktualus publikos grįžtamasis ryšys. Šis grįžtamasis ryšys susidėjo iš apibendrintų publikos anketinių rezultatų ir pirminių įžvalgų iš publikos interviu. Pristatymas vyko iš pradžių aptariant kūrybinės komandos pirminius lūkesčius publikos atžvilgiu, vėliau pristatant apibendrintą publikos grįžtamąjį ryšį (paruoštos skaidrės su įžvalgomis iš publikos grįžtamojo ryšio) ir sudarant erdvę reakcijoms, įžvalgoms, klausimams. Pristatymas vyko anglų kalba. Antrosios fokus grupės su kūrybine komanda klausimai pateikiami prieduose (žr. 2 Priedas).

[28] Prieduose klausimai išversti į lietuvių kalbą, vertimas – disertacijos autorės.

Vairuotojai: pusiau struktūruoti interviu

Pusiau struktūruoti interviu. Vairuotojų patyrimui po *Taksų* proceso reflektuoti pasitelkti pusiau struktūruoti interviu. Šiais interviu siekta ištirti, kaip vairuotojai patyrė *Taksų* kūrybinį procesą, dalyvavimą pasirodymuose ir dalyvavimo *Taksuose* reikšmę jų pokyčiams. Kitaip nei susitikime su publika, šie interviu vykdyti gyvai. Taip pat tyrėja jiems nebuvo naujas žmogus, bet jau turintis santykį, suformuotą per kūrybinį procesą. Pusiau struktūruotuose interviu su taksi vairuotojais klausimai formuluoti tiek labiau fokusuotai, tiek atviriau, palikdami erdvės netikėtoms prasmėms iškilti. Tačiau galima teigti, jog daugeliu atvejų klausimai buvo nukreipiantys į tam tikrą prasmių lauką, net jei jie ir buvo formuluojami vengiant kreipti į tam tikrą tematiką. Juk klausimus užduoda pats tyrėjas, kuris nėra *tabula rasa* – jame likusios ankstesnės patirtys, santykių laukas, kuriame jis dreifuoja, skaitytos ir skaitomos literatūros „nuosėdos“. Be to, veikė „čia ir dabar“ santykio tarp dviejų asmenų – tyrėjo ir tyrimo dalyvio – akistatos ypatumai. Žvelgiant į šį tyrimą, „čia ir dabar“ santykis nėra šviežias, kadangi tyrėja jau dalyvavo *Taksų* procese kaip stebėtoja. Tiek tyrimo dalyviai, tiek tyrėja į interviu jau atsinešė anksčiau užsimezgusio ryšio patirtį. Tai, viena vertus, neleidžia jaustis svetimiems vienas kito atžvilgiu ir suteikia progą megzti lygiavertiškesnį dialogą, kai tyrėja suvokiama kaip artimesnis žmogus nei vien jos formalus vaidmuo, be to, tyrėją ir tyrimo dalyvius jungia kartu išgyventos patirtys. Kita vertus, galimai iškilo iššūkis kai kuriuos taksistų pasakymus laikyti savaime suprantamais, daugiau į juos neįsigilinant. Visgi duomenų interpretavimo etape „savaime suprantamiems“ dalykams skiriamas atidesnis dėmesys, skirtas jau atsitraukus nuo aktyvaus dalyvavimo kūrybiniame procese.

Pusiau struktūruotų interviu su vairuotojais klausimai orientuoti į tai, kaip vairuotojai patyrė *Taksų* kūrimo procesą bei performatyvius turus ir kokią reikšmę tai turėjo jų transformacijai (žr. 3 priedas). Šių interviu eigoje buvo palikta erdvės atsiverti kitoms temoms. Atliekant interviu su vairuotojais, jie kviesti daugiau dėmesio kreipti į *Taksai. Kryptis – Kaunas* patyrimą, tačiau palikta galimybė laisvai „šokinėti“ per patyrimus iš skirtingų *Taksų* dalių, kadangi vairuotojai dalyvavo ir ankstesnėje *Taksai*. *Kryptis – Kaunas* dalyje, taigi, jų patyrimas akumuliuotas, suvoktas tęstinume.

Pusiau struktūruotose interviu dalyvavo iš viso 5 vairuotojai (iš jų 3 vyrai ir 2 moterys), 3 iš Kauno, 2 iš Vilniaus. Visi jie dalyvavo ankstesniame projekte *Taksai. Bandymai įveikti atstumus* 2021–2022 m. Galima pastebėti, jog visi dalyviai turėjo ar vis dar turi aktualios patirties dirbdami taksi vairuotojais, o kartu ir kitos darbo patirties, susijusios su vairavimu,

pavyzdžiui, vienas iš jų – buvęs policininkas. Galima apibendrintai pastebėti ir tai, jog visi *Taksų* vairuotojai turėjo patirties gyvenant sovietinėje santvarkoje, patyrė ir Lietuvos nepriklausomybės atkūrimo metą, pastarasis aspektas atsispindėjo ir jų performatyvių turų medžiagoje. Be to, vieno iš vairuotojų istorijos buvo susijusios su sudėtingais išgyvenimais – priklausomybėmis, įkalinimo patirtimis, ŽIV sirgimu bei buvimu arti mirties.

Pusiau struktūruoti interviu, grįsti publikos grįžtamuoju ryšiu. Siekiant papildyti vairuotojų refleksiją apie performatyvaus turo patyrimą bei giliau pažinti jų santykį su publika ir jos grįžtamuoju ryšiu, taip pat aptarti susijusius tyrimo klausimus, pasitelkti pusiau struktūruoti interviu kalbantis su keliais vairuotojais. Juose pirmiausia aptarti klausimai apie tarpusavio vairuotojų ryšį procese, lūkesčius publikai, o tada vairuotojams pristatytos apibendrintos įžvalgos iš pusiau struktūruotų interviu su publika, pristatant jas skaidrėse ir pakomentuojant plačiau. Vairuotojai buvo kviečiami pasidalinti reakcijomis, užduoti klausimus. Šiuose pusiau struktūruotose interviu pateikti klausimai nurodyti prieduose (žr. 4 Priedas).

Publika: pusiau struktūruoti interviu

Publikos refleksijai pasitelkti nuotoliniai pusiau struktūruoti interviu. Publika šiame tyrime įvardijami kaip *Taksai. Kryptis – Kaunas* keleiviai, kurie dalyvavo bent viename iš performatyvių turų. Galima paminėti, kad prieš pradedant interviu kaip pasiruošimo priemonė ir kaip priemonė vėlesnei diskusijai su kūrybine komanda bei vairuotojais, pasitelkta anketa publikai. Jos apibendrinti pagrindiniai rezultatai pristatomi suteikiant kūrybinei komandai ir vairuotojams grįžtamąjį ryšį apie publikos patirtį (žr. 5 Priedas).

Pusiau struktūruoti interviu (nuotoliniai). Šio metodo tikslas – atskleisti gilesnes socialinio teatro – *Taksų* – publikos patyrimo prasmes, šio patyrimo reikšmę galimiems pokyčiams, galimas prielaidas jiems įvykti. Keleiviams pateikti iš anksto numatyti klausimai, su jais susisiekiant nuotoliniu būdu (vaizdo skambučiu ar skambučiu telefonu, priklausomai nuo tyrimo dalyvių galimybių), jiems patogiu metu.

Pusiau struktūruotų interviu metodas pasitelkiamas dėl jo atviros ir lanksčios prieigos prie patyrimo, suteikiama galimybė tiek išlaikyti dėmesį, nukreiptą į tyrimo klausimus, tiek kilti naujoms, netikėtoms temoms. Nors juo surinkti duomenys ir analizė yra mažiau generalizuoti, pusiau struktūruoti interviu atskleidžia gilesnį patyrimą ir jo prasmes, nei palyginus su kiekybiniais metodais (Bryman, 2012). Žvelgiant formaliai, išskiriamas ir jo ribotumas, kaip, pavyzdžiui, tyrėjo šališkumo problema. Visgi, šiame tyrime

tai gali tapti ir privalumu – tyrėjos subjektyvumas gali būti traktuojama ir kaip integrali tyrimo dalis, o tyrėja – aktyvi tyrimo procese ir rezultatų analizėje (Braun & Clarke, 2022), be to, atsiveria galimybė kurti žinojimą kartu su tyrimo dalyviais. Šalia to, tyrėjas taip pat veikia tyrimo dalyvius, taigi, galima ir suabejoti mintimi, kad interviu medžiaga yra tik asmeninis pasakojimas. Reflektuoti permąstant savo (tyrėjos) poziciją ir kitus veiksnius, kurie veikia tyrimą, gali būti vertinga – tai galima laikyti dar vienu duomenų šaltiniu, padedančiu apžvelgti tyrimo duomenis bei juos analizuoti. Panašiai yra ir su pasitelkiamais klausimais. Kai klausimai yra pernelyg tendencingai suformuluoti, jie gali būti laikomi kaip iš anksto formuojantys atsakymus, taigi, gali veikti tai, kaip tyrimo dalyviai reflektuoja apie patyrimą.

Pusiau struktūruoti interviu atlikti nuotoliniu būdu, o tai suteikė tam tikrų privalumų – lengvesnis pasiekiamumas, noresnis įsitraukimas į tyrimą (Bryman, 2012). Ribotumai daugiausiai susiję su sunkumu užčiuopti viso kūno neverbalines reakcijas ir galimu poveikiu atskleisti patyrimo gylį. Galima manyti, jog susitinkant gyvai būtų atviriau atskleistas patyrimas, labiau pasitikima. Vis dėlto, pastebima, kad nuotoliniai interviu ir gyvai atliekami interviu mažai tesiskiria duomenų kodų kokybe, bet patys duomenys dažniausiai yra siauresni savo apimti, kodai ne tokie „tiršti“ (Lobe, Morgan, & Hoffman, 2022). Taigi, galima sakyti, jog nuotolinis tyrimo formatas artimas gyvam, nors ir yra skirtumų.

Publikai iš anksto numatyti klausimai-gairės, orientuoti į tai, kaip jie patyrė socialinį teatrą ir kokią reikšmę tai turėjo jų transformacijai (žr. 6 Priedas). Nors buvo paruošti iš anksto suformuoti klausimai, jie daugiau ar mažiau kito priklausomai nuo kiekvieno interviu, taip pat buvo palikta ir erdvės kilti netikėtoms, spontaniškai atsiskleidžiančioms temoms tyrimo metu.

Pusiau struktūruotose interviu dalyvavo 11 tyrimo dalyvių: 5 moterys ir 6 vyrai, kurių amžius varijuoja tarp 19–60 metų, išsilavinimas vidurinis (n=3) arba aukštasis (n=8). Kiek daugiau nei pusė (n=6) šių tyrimo dalyvių teatrą lanko kartą per metus ir dažniau, bet rečiau nei kartą per mėnesį, kiek mažiau nei pusė (n=4) teatrą lanko kartą per metus ar dažniau ir vienas tyrimo dalyvis lanko teatrą dažniau nei kartą per savaitę. Tyrimo dalyvių vardai užkoduoti raidėmis, laikantis socialinių mokslų tyrimo etikos standartų. Detaliau apie kiekvieną tyrimo dalyvį:

A – vyras, 25 m., gyvena Kaune, čia atvyko iš kito miesto, išsilavinimas – aukštasis, veikla susijusi su menais ir edukacija, lanko teatrą kartą per metus ir dažniau, bet rečiau nei kartą per mėnesį, motyvai dalyvauti ture – tema, pasirodymo forma, siekis įgyti naujo patyrimo.

O – vyras, 39 m., gyvena Kaune, išsilavinimas – aukštasis, veikla susijusi su menais, lanko teatrą kartą per metus ar dažniau, bet rečiau nei kartą per mėnesį, motyvai dalyvauti ture susiję su kūrybiniu procesu.
Z – moteris, 48 m., gyvena Kaune, išsilavinimas – aukštasis, veikla susijusi su turizmu, lanko teatrą kartą per metus ar dažniau, bet rečiau nei kartą per mėnesį, motyvai dalyvauti ture – tema, pasirodymo forma, taksistų dalyvavimas, siekis įgyti naujo patyrimo, siekis pažinti miestą.
J – moteris, 35 m., gyvena Kaune, išsilavinimas – aukštasis, veikla susijusi su turizmu, lanko teatrą kartą per mėnesį ar dažniau, bet rečiau nei kartą per savaitę, motyvai dalyvauti ture – tema, pasirodymo forma, taksistų dalyvavimas, siekis įgyti naujo patyrimo, siekis pažinti miestą.
G – moteris, 19 m., gyvena Kaune, išsilavinimas – vidurinis, veikla susijusi su menais, lanko teatrą kartą per mėnesį ar dažniau, bet rečiau nei kartą per savaitę, motyvai dalyvauti ture susiję su interesu menams.
M – vyras, 28 m., gyvena Kaune, išsilavinimas – aukštasis, veikla susijusi su turizmu / gidavimu, lanko teatrą kartą per mėnesį ar dažniau, bet rečiau nei kartą per savaitę, motyvai dalyvauti ture – pasirodymo forma, siekis įgyti naujo patyrimo.
D – vyras, 60 m., atvyko į Kauną, nors kilęs iš kitur, išsilavinimas – aukštasis, pensijoje, aktyvus kultūros renginių lankytojas, lanko teatrą kartą per metus ar dažniau, bet rečiau nei kartą per mėnesį, motyvai dalyvauti ture – pasirodymo forma.
T – vyras, 19 m., gyvena Vilniuje, išsilavinimas – vidurinis, veikla susijusi su menais / teatru, lanko teatrą kartą per savaitę ar dažniau, motyvai dalyvauti ture – tema, pasirodymo forma, taksistų dalyvavimas, siekis įgyti naujo patyrimo.
L – vyras, 52 m., gyvena Vilniuje, išsilavinimas – aukštasis, veikla susijusi su transporto priemonėmis, lanko teatrą kartą per metus ar dažniau, bet rečiau nei kartą per mėnesį, motyvai dalyvauti ture – tema.
V – moteris, 39 m., gyvena Kaune, išsilavinimas – aukštasis, aktyvi kultūros renginių lankytoja, lanko teatrą kartą per mėnesį ar dažniau, bet rečiau nei kartą per savaitę, motyvai dalyvauti ture – tema, pasirodymo forma, taksistų dalyvavimas, siekis įgyti naujo patyrimo, siekis pažinti miestą.
X – moteris, 23 m., gyvena Kaune, išsilavinimas – aukštasis, veikla susijusi su menais, lanko teatrą kartą per metus ar dažniau, bet rečiau nei kartą per mėnesį, motyvai dalyvauti ture – tema, pasirodymo forma, taksistų dalyvavimas, siekis įgyti naujo potyrio, siekis pažinti miestą, kita.

Galima paminėti, jog *Taksai. Kryptis – Kaunas* performatyviuose turuose publikos ir vairuotojų ryšyje nėra įprastos teatrui pertvaros, publika-

keleiviai įtraukiami ir patys įsitraukia į vyksmą. Dalyvavimas performatyviuose turuose publikai buvo nemokamas, buvo reikalinga registracija.

Tyrimo eiga

Kadangi tyrimas grįstas etnografiniu tyrimo metodu, tyrinėjimu natūraliomis sąlygomis, tyrimo eigos didelė dalis priklausė nuo procesų, vykstančių lauke. Šiame tyrime tyrinėjamas socialinio teatro atvejis taip pat priklausė nuo įvairių veiksnių – *Taksų* organizacinių dalykų, kūrybinės komandos ir vairuotojų profesinio ir asmeninio gyvenimo veiksnių, publikos pasiekiamumo. Tyrėja į šį procesą atėjo tarsi su iš anksto numatytu planu, kuris suteikė tam tikrą tyrinėjimo struktūrą, tačiau reikia pripažinti, jog tyrinėjant natūraliomis sąlygomis neišvengiami pakitimai ir gebėjimas juos toleruoti, prie jų prisitaikyti ir išlaikyti galimybę koreguoti tyrinėjimo strategiją.

Tyrimo organizavimas prasidėjo dar prieš įžengimą į aktyvų kūrybinį procesą. Tyrėja su režisiere atliko pilotinį pusiau struktūruotą interviu, kuomet dar buvo siekis tyrinėti meno socialinę reikšmę bendresniu aspektu. Visgi, pasikeitus tyrimo strategijai, su šia menininke tyrėja kontaktavo kiek vėliau nuotoliniu būdu, o toliau jau ir gyvai. Susitikus buvo dalijamasi idėjomis, tiek apie *Taksų* projektą, tiek apie tyrimą, į pokalbį režisierė pasiūlė įtraukti ir klausimų lapelius, kuriuose kiekviena iš mūsų surašė rūpimas temas, susijusias su tyrimu. Po susitikimo įsigilinta į tyrinėjamą socialinio teatro fenomeną, iškeliant klausimus apie tokio teatro tikslus (transformuoti-netransformuoti), dalyvių motyvaciją, vykstančias sąveikas, teatrą kaip specifinę erdvę bei susijusius dileminius klausimus.

Per keletą susitikimų sutarta, kad tyrėja dalyvaus visame kūrybiniame procese (stebės veiklas ir į jas įsitrauks), o po viso proceso bus galima pasitelkti detalesnius tyrimo metodus refleksijai.

Toliau tyrimo procesas aktualizavosi šia eiga. Paruošti informuoti sutikimai, informacijos apie tyrimą dokumentai, su jais kūrybinė komanda bei vairuotojai supažindinti prieš įžengiant į tyrinėjamą lauką, o publika – iškart po performatyvaus turo. Kadangi šis tyrimas priklausė nuo kūrybinio proceso, galima išskirti kūrybinio proceso dalis. Visą *Taksų* kūrybinį procesą, į kurį įsitraukė ir tyrėja, galima išskaidyti į šiuos etapus:

- **Kūrybinių idėjų vystymas skaitmeninėje erdvėje.** Tyrėja pakviesta į bendrą skaitmeninę erdvę, kurioje vyko kolektyvinis kūrybinių idėjų vystymas, organizavimas. Šioje skaitmeninėje erdvėje vairuotojai

buvo neįtraukti, tačiau su jais komunikuota bendrame ir individualiuose socialinių tinklų pokalbių languose.

- **Pirmasis bendras susitikimas**. Taksi vairuotojai supažindinti su projektu, jo sąlygomis, taip pat įtraukti ir į kūrybinių idėjų plėtojimą. Kūrybinė komanda skyrė erdvės vairuotojų motyvacijai reflektuoti ir stiprinti, atsakyta į rūpimus klausimus.
- **Kūrybinės dirbtuvės: grupinės ir individualios.** Jų eigoje vystytos performatyvių turų idėjos, įgyvendinimas. Kūrybinėse dirbtuvėse naudoti žaidimai, užduotys, pokalbiai, tyrėja visa tai stebėjo ir įsitraukė, kartais taksi vairuotojų vietoje, kartais atlikdama kūrybinės komandos vaidmens užduotis.
- **Namų darbai taksi vairuotojams.** Taksi vairuotojai reguliariai gavo nuotolinius vaizdo įrašus su užduotimis, susijusius su savęs ir miesto pažinimu, performatyvių turų kūrimu. Namų darbai daugiausiai buvo orientuoti į jų kasdienes veiklas (pavyzdžiui, nufotografuoti įkvepiančias vietas; nufilmuoti savo šventovę – saugią vietą, kurioje galima atsitraukti nuo kitų; viktorina su keleiviu). Namų darbai buvo aptariami susitikus. Namų darbai atskleidė tiek vairuotojų kasdienybę, tiek jų prisiminimus, tiek jų asmenybes.
- **Kūrybinės komandos susitikimai (be taksi vairuotojų).** Kūrybinė komanda reguliariai vykdė proceso refleksijas, vystė meninio produkto idėjas susitikimuose, aptarė organizacinius ir praktinius aspektus. Į juos didžiąja dalimi įtraukta ir tyrėja. Šie susitikimai vykdavo formaliais ir neformaliais būdais, pastarieji neretai įgyvendinti kelyje Vilnius–Kaunas–Vilnius, į kuriuos buvo įtraukta ir tyrėja.
- **Performatyvių turų pasirodymai.** Per kūrybinį procesą išvystyti performatyvūs turai pristatyti publikai. *Taksų* premjera gali būti laikoma ne tik kaip erdvė susipažinti su šiais turais, bet ir kaip galimybė susitikti publikai, taksi vairuotojams ir kūrybinei komandai. Premjera vyko Kaune 2023 m. lapkričio 4 ir 5 dienomis, po jos atlikti dar papildomi turai, iš viso 18 turų, kiekvienam vairuotojui atliekant po 6 turus.

Viso proceso metu vyko stebėjimas, tyrėjai įsitraukiant į kūrybinio proceso veiklas bei formuojant ryšį su lauko dalyviais. Nuosekliai vedami lauko užrašai ir tyrėjos dienoraštis. Viso kūrybinio proceso įgyvendinimo trukmė, kuriame dalyvavo tyrėja – 3 mėnesiai, 2023 m. rugpjūčio pabaigos-lapkričio pradžios laikotarpiu. Visgi į idėjos vystymo stebėjimą tyrėja įtraukta dar anksčiau – 2023 m. pavasarį virtualioje platformoje. Iš viso išvystyti 3 vairuotojų performatyvūs turai, ir nors kiti 2 vairuotojai liko kūrybiniame

etape, jie aktyviai įsitraukė į kūrybinį procesą, taip pat prisijungė prie *Taksų* premjeros. Pradžioje kūrybinės dirbtuvės vyko Kaune, tačiau vėliau dėl organizacinių aspektų, susitikimai įgyvendinti abiejuose miestuose. Performatyvūs turai atlikti Kauno mieste.

Tyrimo eigą po kūrybinio proceso ir performatyvių turų įgyvendinimo galima išskirti pagal dalyvavusiųjų grupes:

Publika. Pirmiausia pasiekta publika. Iškart po turų pildytos anketos kaip pasiruošimo priemonė pusiau struktūruotiems interviu su publika ir tolesnei diskusijai su vairuotojais ir kūrybine komanda. Su publika susisiekta nurodytais kontaktais dėl pusiau struktūruotų interviu (praėjus nuo savaitės iki mėnesio po turų, priklausomai nuo publikos pasiekiamumo ir dalyvavimo galimybių). Interviu vyko nuotoliniu būdu publikos nariams patogiu metu, per universitetinę *Microsoft Teams* platformą, o su dviem tyrimo dalyviais susisiekta telefonu dėl jiems prieinamesnės komunikavimo priemonės. Pokalbiai išsaugomi vaizdo ir garso ar tik garso įrašo pavidalu, gavus tyrimo dalyvių sutikimą ir dar kartą paaiškinus etikos sąlygas. Iš viso įgyvendinta 11 pusiau struktūruotų interviu su publika, kurių trukmė nuo 20 iki 40 min. Tyrimo dalyviai informuoti apie galimybę susipažinti su apibendrintais tyrimo rezultatais.

Vairuotojai. Su vairuotojais pirmiausia susisiekta individualiam pusiau struktūruotam interviu. Trys interviu vyko *Taksų* kūrybinių dirbtuvių aplinkoje, „Kauno menininkų namuose“. Kiti du interviu vyko Vilniuje – Vilniaus universiteto filosofijos fakultete ir *Taksų* vairuotojo namų aplinkoje. Pateikti pasiruošti klausimai-gairės, kartu sudarant galimybę ir vairuotojų spontaniškai kilusioms patirčių prasmėms. Tyrimas išsaugotas garso įrašymo priemonėmis, gavus dalyvių sutikimą. Iš viso atlikti 5 pusiau struktūruoti interviu, jų trukmė varijuoja nuo 30 min. iki 2 val., priklausomai nuo vairuotojų dalyvavimo galimybės ir pokalbio ypatumų. Dalyviai informuoti apie galimybę susipažinti su tyrime naudojamais jų pasidalijimais.

Toliau organizuoti pusiau struktūruoti interviu, pristatant publikos grįžtamąjį ryšį. Vieni vykdyti Kaune, kiti – Vilniuje, tyrimo aplinka izoliuota nuo kitų žmonių. Iš viso atlikti 2 interviu, kuriuose dalyvavo po 2 vairuotojus, vienas vairuotojas šiame tyrimo etape negalėjo dalyvauti dėl asmeninių priežasčių. Vieno atlikto interviu trukmė – 1 val. 10 min, kito – 1 val. 18 min. Interviu metu pirmiausia paklausti keli klausimai apie vairuotojų tarpusavio ryšį bei lūkesčius turams, o tada pristatomas paruoštas publikos grįžtamasis ryšys, kuris remiasi apibendrintomis pirminėmis įžvalgomis iš pusiau struktūruotų interviu su publika. Vairuotojai galėjo laisvai reaguoti viso publikos pristatymo metu, kelti klausimus, dalintis mintimis.

Kūrybinė komanda. Su kūrybine komanda vykdytos dvi nuotolinės fokus grupės, jos dalyviai – keturi kūrybinės komandos nariai ir tyrėja. Šios fokus grupės įgyvendintos nuotoliniu būdu dėl praktinių susitikimo galimybių. Fokus grupės vyko per universitetinę *Microsoft Teams* platformą, duomenys išsaugoti vaizdo ir garso įrašu, gavus dalyvių sutikimą. Fokus grupės įgyvendintos anglų kalba. Pirmoje fokus grupėje aptartas kūrybinis procesas, antroje – pristatytas publikos grįžtamasis ryšys. Tyrėja užėmė pokalbio moderatorės vaidmenį, uždavė klausimus, taip pat fasilitavo dalyvių tarpusavio sąveikas. Fokus grupėje prasmės kyla ne tik iš klausimų, bet ir iš dalyvių tarpusavio interakcijos, todėl suteikta erdvė kūrybinės komandos nariams reaguoti vieniems į kitus – papildyti vienam kitą, emociškai atliepti. Pirmosios fokus grupės trukmė 1 val. 40 min., antrosios – 1 val. Antroje fokus grupėje iš pradžių užduoti pirminiai klausimai apie *Taksų* reikšmės publikai įsivaizdavimą, o tuomet pereinama prie publikos grįžtamojo ryšio, sudarant erdvę kūrybinės komandos reakcijoms. Kūrybinė komanda informuota apie galimybę susipažinti su tyrime pasitelkiamomis jų mintimis.

Tyrimo etika

Visi tyrimo dalyviai buvo detaliai informuoti apie tyrimo eigą ir sąlygas, pateiktas informacinis lapas apie tyrimą ir gautas informuotas sutikimas. Tyrimas atliktas vadovaujantis socialinių mokslų etikos standartais. Pritarimą, jog tyrimo įgyvendinimas buvo suplanuotas etiškai, išdavė Vilniaus universiteto Filosofijos fakulteto SSDI ir UMI Atitikties mokslinių tyrimų etikai komitetas (7 Priedas). Pagrindinė šio tyrimo etikos problema: kiek įmanoma išlaikyti anonimiškumą tais atvejais, kai žmonių tapatybė gali būti viešai žinoma dar prieš tyrimą. Tai ypač aktualu menininkams, taip pat kūrybiniame procese dalyvaujantiems asmenims. Duclos (2019) kelia klausimą, ar anonimiškumas visada dera su etnografinio tyrimo pobūdžiu. Analizuodama menininkų migrantų atvejį, ji pastebi, kad šiuolaikinė etnografiniai tyrimai yra labai įvairi, tad visiškas anonimiškumo užtikrinimas dažnai tampa sudėtingas, svarstoma, ar anonimiškumo užtikrinimas visais atvejais yra įmanomas ir reikalingas. Vis dėlto, šiame tyrime publikos ir vairuotojų anonimiškumą siekta apsaugoti, užtikrinamas ir menininkų konfidencialumas, tiriamųjų duomenys nuasmeninti – rezultatų analizėje užkoduoti raidėmis.

Prie etikos aspektų paminėtina ir sudaryta galimybė tyrimo dalyviams (vairuotojams ir kūrybinei komandai) susipažinti su tyrimo rezultatais bei juose pateiktomis dalyvių mintimis. Ši praktika vadinama narių tikrinimu

arba dalyvių analizės patvirtinimu (Braun & Clarke, 2021). *Taksų* kūrybinės komandos ir vairuotojų vaidmenys gali būti vertinami kaip socialiai jautrūs, kadangi jie pasirodė viešai, dalies jų vardai ir pavardės įvardijami ir šiame tyrime. Tai etiškai reikšminga siekiant tyrimu nepakenkti. Narių tikrinimas svarbus siekiant išlaikyti kuo mažiau pakitusias rezultatų analizės prasmes. Vis dėlto, verta atkreipti dėmesį, kad šioje disertacijoje remiamasi nuostata, jog rezultatų analizė formuojama ne tik remiantis tyrimo duomenimis, bet ir veikiant tyrėjo indėliui analizės procese, taigi, ji ne savaime kyla iš duomenų, bet yra konstruojama (Braun & Clarke, 2021; Braun & Clarke, 2022). Dėl šio aspekto, tyrimo dalyvių grįžtamasis ryšys apie rezultatų pateikimą gali būti reikšmingas, bet nėra būtinas, todėl jo taikymas gali būti lankstus, priklausyti nuo situacijos.

Duomenų analizė

Duomenys analizuojami remiantis refleksyviąja temine analize pagal Braun ir Clarke (2022), pasitelkiant MAXQDA programą. Šis analizės būdas yra plačiai taikomas įvairiuose tyrimų kontekstuose, nes leidžia identifikuoti, analizuoti ir aprašyti temas, kylančias iš duomenų imties, yra lankstus teorinei prieigai ir analizės orientacijai (indukcijai ar dedukcijai), taip pat sąlyginai pritaikomas (Braun & Clarke, 2022; Braun, & Clarke, 2021). Šioje disertacijoje naudojamas indukcinis duomenų analizės būdas, kuriam taikyti galimybę sudaro refleksyvioji teminė analizė. Be to, ji leidžia naviguoti gausiuose duomenų rinkiniuose, ieškant jungiančių prasminių struktūrų, taigi, palengvina duomenų analizę ir šiame tyrime, kuriame duomenys surinkti įvairiais tyrimo metodais iš skirtingų tyrimo grupių. Svarbu ir tai, jog refleksyvioji teminė analizė pripažįsta tyrimo analizės proceso subjektyvumą – tyrėjas yra aktyvus analizės procese (Braun & Clarke, 2022). Tyrėjas, remdamasis duomenimis bei medijuojamas to, ką atsineša į tyrinėjimo ir analizės procesą, aktyviai formuoja prasmes. Toks tyrėjo vaidmuo suvokiamas ne kaip trukdantis, bet kaip palankus žinių kūrime (Braun & Clarke, 2019). Tokia samprata reikšminga ir šioje disertacijoje pasitelkiamai etnografijai, kur tyrėjas palaiko glaudų ryšį su tyrinėjamu lauku, taigi, neišvengiamai yra veikiamas patirties jame, o tai veikia ir analizės procesą. Be to, refleksyviosios teminės analizės būdas parankus tyrėjui, pasirengusiam pripažinti ir kartu permąstyti savo epistemologinę žiūrą (vertybes, žinias, patirtis, įgūdžius) ir apsvarstyti, kaip ji veikia analizės procesą. Tai būdinga ir šios disertacijos tyrėjos supratimui apie žinių kūrimą (Braun & Clarke, 2019; Braun & Clarke, 2022).

Žvelgiant į refleksyvios teminės analizės turinį, pagrindiniai joje naudojami konceptai – temos, potemės ir kodai. Temos sujungia duomenų fragmentus iš duomenų visumos į organizuotas prasmines idėjas, turinčias centrinį konceptą, kuris svarbus tyrinėjamam reiškiniui (Braun & Clarke, 2022). Svarbiausius centrinio koncepto aspektus atspindi potemės, jos yra laikomos mažiausiomis analitinėmis dalimis baigiamojoje refleksyvios tematinės analizės struktūroje (Braun & Clarke, 2022). Kodai apibrėžiami kaip patys minimaliausi duomenų suskirstymo, įvardijimo vienetai, rezultatų „skulptūros“ blokai, iš kurių prasminės organizuotos sąjungos formuojamos ir temos (Braun & Clarke, 2022). Žvelgiant į refleksyvumo vaidmenį, galima pasitelkti metaforišką kalbėjimą, nes refleksyvioji teminė analizė panašesnė ne į archeologiją, kai ieškoma „užkastų“ temų, o į skulptūros kūrimą, kai duomenys yra laikomi tarsi moliu, tačiau pats analizuojantysis priima aktyvius pasirinkimus, kaip formuoti žalius duomenis ir kaip juos lipdyti į analizės skulptūrą (Braun & Clarke, 2022). Tad iš tų pačių duomenų galima gauti įvairias prasmių skulptūras.

Refleksyvioji teminė analizė nėra linijinis procesas, o jos procedūros gali būti laikomos lanksčiomis ir varijuoti. Braun ir Clarke (2022) kviečia neįklimpti „procedūrizme“ pernelyg susikoncentravus į teminės analizės procedūras. Visgi net jei ir aklas formalių procedūrų sekimas nėra skatinamas, pasak šių autorių, nevertėtų traktuoti analizės proceso kaip akivaizdaus (Braun & Clarke, 2022). Išskiriami sąlyginiai refleksyvios teminės analizės etapai, kuriais sekta ir šioje disertacijoje (Braun & Clarke, 2022). Be to, Braun ir Clarke (2022) ragina kalbėti apie analizės procesą pirmuoju asmeniu taip pabrėžiant tyrėjo aktyvų vaidmenį analizės procese, todėl detaliau kalbant apie analizės ypatumus pereinama į asmeniškesnę kalbėseną.

Susipažinimas su duomenimis. Duomenų analizė prasidėjo nuo duomenų transkribavimo, tai gali būti laikoma galimybe susipažinti su duomenimis. Nors šiame tyrime duomenims transkribuoti pasitelkiau programas *Ausis* ir MAXQDA transkribavimo funkciją, dar kartą perklausiau tyrimo įrašus, tvarkydama sugeneruotus transkriptus. Ilgos valandos praleistos transkribavime leido pradėti reflektuoti duomenis ir „megzti“ pirmines įžvalgas. Kadangi pradžioje atlikau pusiau struktūruotus interviu su publika, įžvalgos iš jų turėjo tapti priemone fokus grupei su kūrybine komanda ir antriems pusiau struktūruotiems interviu su vairuotojais, pirmiausia ir perklausiau šiuos įrašus, taip pat pradėjau jų skaitymą, pasižymėdama bendras iškylančias temas. Remdamasi pirminėmis įžvalgomis iš publikos duomenų, parengiau ir publikos grįžtamojo ryšio pranešimą kūrybinei komandai ir vairuotojams, fokusuodamasi į jų santykį su publika. Įžvalgos iš susitikimų su kūrybine komanda ir

vairuotojais pridėjo ir papildomų prasmių tam, kaip matau publikos grįžtamąjį ryšį, taip pat ir kūrybinės komandos ir vairuotojų patirtis *Taksuose*. Vėliau perėjau ir prie kitų duomenų studijos – pusiau struktūruotų interviu su vairuotojais bei kūrybinės komandos fokus grupių transkribavimo ir jų skaitymo. Galima paminėti ir tai, jog fokus grupės su kūrybine komanda transkriptai pirmiausia buvo anglų kalba, o pereinant į analizės procesą jie versti į lietuvių kalbą. Papildomas darbas su medžiaga leido dar labiau į ją „įkristi“ emociniu ir pažintiniu aspektais. Vairuotojų ir kūrybinės komandos balsai perklausyti įrašuose man buvo pažįstami, artimi, jaučiausi, kad vis dar esu tyrinėjamame lauke, transkribuodama, o vėliau ir analizuodama duomenis, mezgu dialogą su jais.

Pirminiai kodai. Susipažinusi su duomenimis perėjau prie kodų formavimo. To nedariau su visais duomenimis iš karto. Siekdama nepasiklysti duomenų gausoje ir išlaikydama tyrimo grupių specifiškumą, pirmiausia kodus formavau atskirai pagal tyrimo grupes ir juose naudojamus tyrimo metodus. Bendras analizės etapas vyko vėliau, kai buvo sukoduoti visi duomenų rinkiniai ir išskirtos preliminarios temos, taip pat lygiagrečiai grįžus prie teorijos. Koduojant duomenis pastebėjau, jog kodus formuoju pakankamai smulkiai, tai, tikėtina, atliepia ir mano psichologijos išsilavinimą, įžvelgti prasmes net ir iš pirmo žvilgsnio nereikšmingose frazėse. Kartu duomenys buvo turtingi savo prasmėmis, tad nenorėjau pamesti jų gylio. Visgi su kodų gausa iškilo ir sudėtingumas naviguoti juose, vėliau tai išsprendžiau kodus grupuodama į bendresnes prasmes. Kodus kelis kartus peržiūrėjau, dalis jų sujungiau, kai kuriuos kodus performulavau. Kad neatsirastų kodavimo iš inercijos, kodus peržiūrėjau maišant duomenų peržiūrėjimo tvarką.

Temos: temų generavimas, jų peržiūrėjimas, apibrėžimai, įvardijimai. Nuo kodų perėjau prie preliminarių temų generavimo. Pastebėjau, jog kodus galima skirstyti į bendresnį prasmės lauką aprėpiančius bei konkretesnius, labiau aprėpiančius santykį, sąveiką bei transformuojantį potencialą socialiniame teatre. Taip pat tyrimo metu tyrimo dalyviai reagavo į tyrėją, ir į jos nešamas žinias (kas aprėpia publikos grįžtamąjį ryšį), tad kaip prasminė grupė iškelta ir tyrimo bei jo konteksto reikšmė. Pirmiausia temos formuotos atskirai duomenyse, o vėliau jos peržiūrėtos ir formuotos visų duomenų kontekste. Dar ir ankstesniuose analizės etapuose pastebėjau, kad tiek publikos, tiek taksi vairuotojų, tiek kūrybinės komandos naratyvuose galima apčiuopti jungiančias prasmines grandis, taip pat ir tai, kas būdinga tik specifinėse jų patirtyse. Analizės procesą sustiprinti ir paskatą jį pakelti į labiau integruojantį lygį suteikė ir kitų mokslininkų, kurie skaitė disertaciją, pastebėjimai. Vertingi ir vadovės doc. Donatos Petružytės patarimai, kurie leido pamatyti tyrimo

medžiagą bendriau, susidarant labiau visuminį vaizdą, bei naujai pažvelgti į anksčiau suformuotas temas. Dar kartą peržvelgusi teorinę medžiagą bei duomenis, išryškinau bendrą rezultatų analizės struktūrą, tai leido pažvelgti į duomenis labiau apibendrinančiu, prasmes organizuojančiu žvilgsniu ir suteikti aiškesnį „istorijos“ apie duomenis žemėlapį. Temų formavimas keitėsi kelis kartus, kol tai nusėdo į bendrą dabartinę struktūrą. Galiu išskirti tai, jog transformacija pradžioje buvo labiau nukreipta į jos raišką, o vėliau išskirtos ir transformacijos galimybei palankios prielaidos. Šiame skyriuje turėjau aspiraciją vengti deterministiškai kalbėti apie priežastinius ryšius, labiau išskleidžiant galimas prielaidas, numanomas sąlygas, kurios gali sudaryti bendrą terpę transformacijai išsiskleisti. Visgi tam tikras prielaidas aiškiau susiejau su transformacijos kryptimis, remiantis literatūros analizės bagažu, pačių tyrimo dalyvių pasisakymais, lauko užrašais ir tyrėjos dienoraščiu. Be to, siekiau kurti vientisesnį pasakojimą apie transformaciją, taigi ieškota ir jungčių galimybių su išskirtomis transformacijos raiškomis. Kaip pastebi Braun ir Clarke (2022) temų ir kodų taisymas – natūrali analizės proceso dalis, to reikmę, o kartu ir svorį, pajutau ir šios disertacijos rezultatų analizėje. Lygiagrečiai analizės organizavime vyko aiškesnis temų apibrėžimas, jų įvardijimas. Ne kartą šlifuoti temų pavadinimai, siekiant, kad jie apčiuoptų temos esmę. Nors nemažai tenka dirbti su kalba, vis tik ši užduotis man kaip tyrėjai nebuvo lengva.

Rašymas. Nors refleksyviosios teminės analizės aprašymas išskaidytas į etapus, ir pranešimo, šiuo atveju disertacijos, rašymas formaliai išskiriamas kaip paskutinis refleksyviosios teminės analizės etapas, galima pažymėti, jog jis vyko lygiagrečiai su ankstesniais duomenų analizės etapais. Pasakojimas apie duomenis keitėsi, jis įgavo vientisesnės „skulptūros“ pavidalą. Taip pat vis labiau grįžau prie literatūros analizėje minėtų vardų ir idėjų, ir nors jie anksčiau lydėjo implicitiškai, vėlesniuose analizės etapuose, ir ypač rašymo metu, jie išryškėjo, kartu prisidėdami prie temų ir potemių sutvirtinimo. Galima paminėti ir tai, jog kai kurios temos bei kodai prasčiau integravosi į bendrą pasakojimą, jį pernelyg išplėsdami ar fragmentuodami, todėl dalies jų atsisakyta. Pasitelkiant Braun ir Clarke (2022) mintis, galima apibendrintai pabrėžti, jog naudojant refleksyvią teminę analizę kuriama tam tikra, o ne vienintelė istorija apie duomenis, taigi ir šioje disertacijoje suformuotas pasakojimas apie duomenis yra vienas iš daugybės galimų. Visgi šis pasakojimas nėra atsitiktinis – remiasi sistemingai išanalizuotais duomenimis bei mokslinės literatūros studijomis. Kadangi rezultatai glaudžiai siejosi su jų analize, jie pateikiami kartu su jų interpretacija.

Įsitraukimas į socialinio teatro kūrimą per santykį: tyrėjos refleksija

Refleksyvumas nėra savidisciplinos klausimas, nei gebėjimas, kurį tyrėjas gali visiškai kontroliuoti, tai yra labiau nestabili būsena atsirandanti situacijose, kuriose kyla iššūkis tyrėjo tapatumui (Primo, 2018).

Tyrėjos sąveika su tiriamuoju lauku šiame skyriuje analizuojama pirmuoju asmeniu, remiantis prielaida, jog tyrėjas veikia ne tik formaliai rinkdamas duomenis, bet ir aktyviai įsitraukdamas į žinojimo kūrimą. Siekiama formuoti žinojimą apie socialinį teatrą ir jo reikšmę transformacijai refleksyviai, apmąstant tyrėjos įsitraukimą ne tik formalia tyrėjos pozicija, bet ir gyva patirtimi bei iš to kylančia galima reikšme tyrimo procesui ir žinojimo kūrimui. Taip pat remiamasi prielaida, kad pažinimas aprėpia santykių erdvę, kurioje veikiama. Taigi, „atrandami“ rezultatai nėra vien subjektyvūs, bet įkūnija ir bendrame tyrėjos ir į tyrimą įsitraukusių dalyvių susitikime iškylančias prasmes.

Prieš įžengiant į *Taksų* kūrybinio proceso lauką reflektavau savo kaip tyrėjos poziciją santykyje su tyrimo dalyviais – kūrybine komanda ir vairuotojais. Siekiau išvengti hierarchinio santykio, kuriame tyrėja užima vertinančios socialinį teatrą ir jo reikšmę vaidmenį, o lauko dalyviai tampa tyrimo objektais. Visgi žvelgiant į menininkų poziciją šio tyrimo kontekste, galima svarstyti, jog tyrimas galėjo pastūmėti juos į pažeidžiamą poziciją, mat jų darbas yra viešas, o jo vertinimas gali potencialiai lemti finansavimą ar simbolinį šios praktikos vertinimą. Siekiant to išvengti ar sumažinti tokį tyrėjos ir menininkų galios santykį, kurtas ne vien etikos įsipareigojimų, bet ir emocinis santykis. Žvelgiant emociniu aspektu, „vertinamasis“ lygmuo gali būti patiriamas nemaloniai ne tik tyrimo dalyvių, bet ir tyrėjos. Tai viena iš priežasčių, kuri skatino ieškoti kitokios prieigos prie žinojimo kūrimo – tyrimą matyti kaip mediumą bendram pažinimui kurti, judėti didesnio žinojimo, kylančio iš santykio, link. Taigi, socialinio teatro tyrimas galėjo tapti bendra pažinimo erdve.

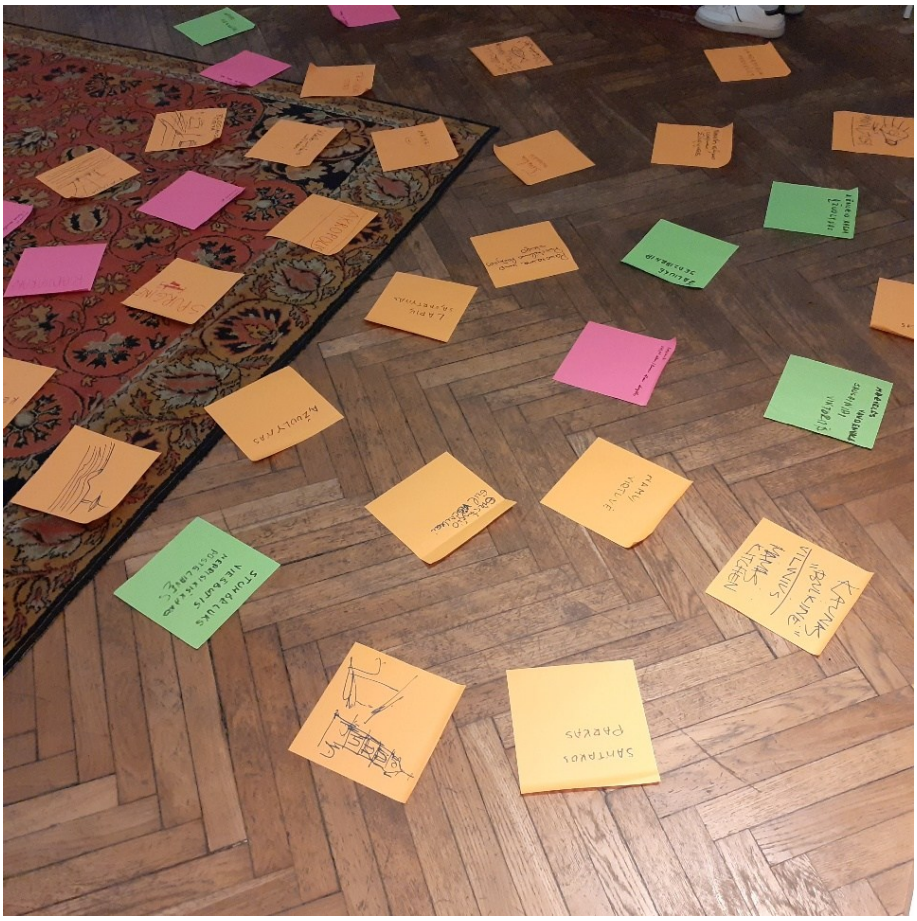
Žvelgiant į santykį su vairuotojais, tyrėjos pozicija galėjo implikuoti „iš viršaus“ stebinčiosios ir visažinės vaidmenį, kuri gali vertinti jų asmenines ir socialines ypatybes, įsitraukimo į teatrą ypatumus, pati išlikdama neutrali. Visgi prieš įžengiant į *Taksų* fizinę erdvę pati susidūriau su asmeniniu ir socialiniu pažeidžiamumu, to implikuotais „bjauriais jausmais“. Vieni jų – nežinojimo būsena, priklausymas nuo kitų procesų, ribotas disertacijos ruošimo laikas. Prie įtampų prisidėjo ir neužtikrintumas dėl savo kaip sociologijos

tyrėjos pozicijos, atliekančios tokio tipo tyrimą, bei numanymas apie jo pagrindimo sunkumą akademinėje struktūroje. Tai sustiprino ir hibridiškas mokslininkės tapatumas, kuris remiasi tiek psichologijos, tiek sociologijos žiniomis, kas, viena vertus, gali būti vertinama kaip daugiaperspektyvis žvilgsnis, kita vertus, neatitinka „grynos“ sociologijos. Tyrėjos pažeidžiamumo suvokimas galėjo sumažinti „visažinės“ vaidmenį ir leisti priartėti prie vairuotojų patirčių. Kaip pastebima literatūroje, taksi vairuotojai gali patirti žemesnį socialinį prestižą, o tai turi glaudų ryšį su socialine kančia, kai pasaulis gali būti išgyvenamas kaip skausmingas, tokie išgyvenimai sietini su socialinėmis struktūromis, socialine tvarka, kurios yra ne tik išorinės, bet ir internalizuotos psichikoje (Mehri, Khazaee-Pool, & Arghami, 2019; Bourdieu, 2009). Taigi, tyrėją ir vairuotojus galėjo susieti socialinės kančios patyrimas. Įžengdama į lauką, labiau iš psichologės pozicijos, apgalvojau galimas sudėtingas asmenų praeities patirtis, kurios gali apsunkinti pasitikėjimo kūrimą santykyje. Taigi, žengdama į tyrimo lauką turėjau lūkestį sukurti tokį santykį, kuriame tyrimo dalyviai jaustųsi emociškai saugūs ir suprasti.

Kaip rašo Olga Tokarczuk (2020) knygoje *Dienos namai, nakties namai*, įsirašo tos pirmos akimirkos, kai sutinki žmogų. Tad ir pirmos akimirkos žengiant į *Taksus* ryškiai įsirašė į patyrimą. Pirminis jausmas, asociacija – šilta, į ryšį orientuota atmosfera, primenanti šeimą. Kaip pastebėjau iš pirmo bendro susitikimo su *Taksų* dalyviais ir kūrybine komanda: *Be dešimt 18 val. Renkasi taksi vairuotojai. Apsikabinėja, jaučias kaip šeimos, giminės balius. Šilto ryšio būta. Kažkokie prisiminimai, kurie jų galvose, bet prie kurių dar aš neturiu priėjimo* (2023 m. rugpjūčio 23 d.). Šis pirminis vaizdinys išsiplėtė ir į tolesnius procesus, kuriuos apibendrintai galima įvardyti kaip fokusą į santykį, ką eigoje galėjau patirti ir savo kailiu.

Nors jau nuo pirmo bendro *Taksų* susitikimo pajutau aplinkoje tvyrantį šeimos jausmą, pradžioje į santykį su kūrybine komanda ėjau atsargiau. Kūrybinė komanda mane kaip tyrėją pasitiko emociškai šiltai, tačiau kartu jutau, kad tyrėjos kaip vertintojos galimas įvaizdis galėjo sukelti įtampos kūrybinės komandos nariams ar bent daliai jų. Vėliau tai įvardijo ir dalis kūrybinės komandos. Visgi santykis su kūrybine komanda rutuliojosi ir apsipynė „minkštaisiais“ emociniais elementais per buvimą bendroje veikloje – susitikimus su vairuotojais, taip pat per bendras keliones kryptimi Vilnius–Kaunas–Vilnius, kuriose vykdavo susitikimų ir tolesnių planų reflektavimas bei iškildavo konceptualesni pokalbiai apie socialinį teatrą. Galima numanyti, jog įtampa dėl vertinimo sumažėjo ir persikėlė į bendrą patyrimą. Kartu su kūrybine komanda įsitraukdavau į idėjinį pasitarimą, proceso reflektavimą,

praktinę pagalbą, pavyzdžiui, vertimas, pagalba skaitant kūrybines idėjas, užsiėmimų planus kelyje, rašant žinutes: *Esu B (fasilitatorės) rankos ir balsas*. *O ji turi įtempti akis į kelią. Vilnius–Kaunas* (2023 m. spalio 4 d.). Taigi, sąlyginai tapau dalimi komandos. Galima pastebėti, jog ryšys su kūrybine komanda dažniausiai sustiprėdavo per intensyvesnes situacijas, pavyzdžiui, sugedus transporto priemonei, patiriant bendrą nuovargio jausmą po intensyvios dienos, vėlyvus grįžimus iš susitikimų, išgyvenamų sunkumų pasidalijimus, per gilesnius pokalbius, kurie dažniausiai išsirutuliodavo kelyje, per pagalbą „ekstra situacijose“ (pavyzdžiui, likus mažai laiko iki premjeros pagalba įrašant, peržiūrint tekstą). Apie tai, jog sunkumų bendras sutikimas ir jų perėjimas su kūrybine komanda gali sustiprinti ryšį, liudija ir sapnai: *sapnavau Taksų komandą, kol kas be taksistų. Atvažiavom į kažkokį mišką, prie kurio buvo ir tvenkinys. Ten plaukiojo žiauriai daug žmonių, kaip baseine per piko valandą. Kai kurie ir su gelbėjimosi ratais. Į mišką įsiveržė kariai. Ir kažkoks viesulas turėjo artėti. Žodžiu, artinosi kažkas didelio, kažkokia kliūtis, bet mes vis tiek turėjom su komanda užbaigti, ką pradėjome. Stengiausi nesutrikti* (2023 m. rugsėjo 8 d.). Taigi iš pradžioje jaučiamų įtampų, tyrėjos ir kūrybinės komandos ryšys persikeitė į abipusiškai artimesnį, bendro patyrimo ryšį, tai galėjo padėti natūraliau tekėti socialinio teatro kūrimui ir tyrėjos įsitraukimui.



2 pav. *Akimirkos iš bendrų patirčių kūrybiniame procese*

Kurdama ryšį su vairuotojais iš pradžių taip pat jutau jų įtampas dėl savo dalyvavimo. Galėjau pastebėti, jog kūrybiniam procesui prasidėjus ne visi vairuotojai mane kaip tyrėją pasitiko palankiai. Kaip vienas dalyvis išsakė (citavimas ne tiesioginis, bet iš tyrėjos užrašų): *O ką tu – analizuosi mus? Jei mes tapsim žvaigždės, gausi duot interviu už honorarą (...). Sakau, honoraras – savęs pažinimas. Nors tai gal ne valiuta.* (2023 m. rugsėjo 1 d.). Taigi tai rodė galimą nepasitikėjimą santykiu ir santykio vertės paiešką. Tyrimo pradžioje iš kai kurių dalyvių sulaukiau įvairių epitetų, tokių kaip „lėlė“, „mergaitė“, „sapnuojanti“. Sumažintas manęs suvokimas vairuotojų akyse, tikėtina, galėjo jiems padėti pasijausti saugiau. Visgi nuolat būnant procese, pajutau, jog vairuotojai ėmė mane priimti kaip „savą“, pradėjo pasitikėti. Apie ryšio sustiprėjimą liudija tai, jog užsiėmimuose vairuotojai į mane ėmė labiau reaguoti. Aktyviau įsitraukiau ir į bendrus užsiėmimus, individualius

pokalbius. Kartais tekdavo jiems pavertėjauti (vienas iš kūrybinės komandos narių kalbėjo angliškai) ar atlikti kitas smulkias praktines užduotis, pavyzdžiui, filmuoti, fotografuoti. Taip pat kartu su vairuotojais įsitraukdavau ir į dalį žaidimų, siekdama sukurti jaukesnę atmosferą, kurioje jie nesijaustų vien stebimi. Pasitikėjimą liudija ir vairuotojų reiškiamas rūpesčio elgesys mano atžvilgiu: *Šiltas apkabinimas. Man net vandens specialiai nupirko* (2023 m. spalio 27 d.). Tyrėjos apibūdinimų sąrašą papildė ir kartais naudojamas „dukros“ epitetas. Visa tai gali būti vertinama kaip manęs priėmimas iš vairuotojų į *Taksų* „šeimą“. Svarstau, kad tam galėjo padėti tai, jog mano dalyvavimas buvo nuoseklus – dalyvavau kiekviename susitikime su kūrybine komanda, o kartu ir likdavau su jais palaikyti ryšį, kai kūrybinė komanda būdavo užsiėmusi, pavyzdžiui, prailgęs susitikimas su vienu vairuotoju, o aš turiu pasitikti atėjusį dalyvį į kitą susitikimą. Šioje tarpinėje erdvėje tarp susitikimų dalyviai man pasipasakodavo apie savo kasdienį gyvenimą, savijautą ir apie tai, kaip jaučiasi, kokiomis mintimis gyvena dėl vykstančių turų. Tai galėjo sustiprinti ryšį bei pasitikėjimą. Taip pat tai gali rodyti, jog jiems galėjau tapti tarpiniu žmogumi, turinčiu ryšį su kūrybine komanda, tačiau kartu kiek atsitraukusi nuo jos, taigi neutralesniu. Sustiprėjęs ryšys galėjo leisti sumažinti įtampą dėl tyrimo ar net įvertinti tyrėjos dalyvavimą kaip jiems reikšmingą.

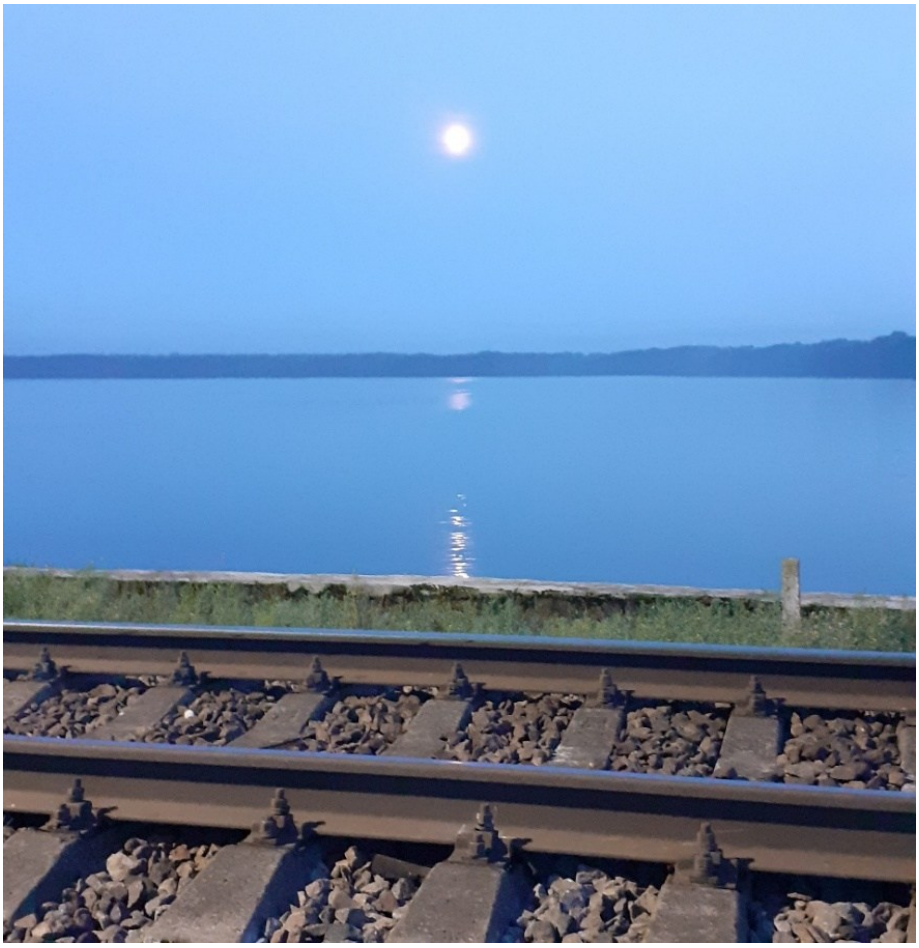
Kita vertus, ir iš mano pusės ryšys su vairuotojais mezgėsi kaip svarbus. Formuojant santykį su vairuotojais pakankamai lengvai su jais susitapatinau. Jaučiau simpatiją dėl jų atvirumo, kaip pastebiu: *Taksistai tuo ir man patiko, kad gana aiškiai rodė savo nepasitenkinimą* (2023 m. rugpjūčio 23 d.). Tiek per tiesioginius susitikimus, tiek per refleksijas komandoje susipažinau su vairuotojų istorijomis, kurios leido man giliau pažvelgti į juos ne tik per jų socialinį vaidmenį, bet kaip į asmenis su emociškai tirštomis istorijomis, taip pat ir kaip į ryškias asmenybes. Jų istorijos formavo artumo ir pažįstamumo jausmą. Atsispiriant nuo pirminio siekio kurti žinojimą per santykį, stengiausi rodyti iniciatyvą ryšiui tiek per emocinį atliepimą, išklausymą, tiek per rūpesčio parodymą veiksmu, pavyzdžiui, pasiūlyti arbatos. Kartą vežiau dalyvei paskaityti ir poezijos knygą, nes per kūrybinius užsiėmimus ji užsiminė apie patinkantį poetą. Tai rodo, kad vairuotojai tapo man svarbiais asmenimis, kurie yra ne tik tyrimo dalyviai ir toli gražu ne tyrimo objektai, bet patiriantys, autentiški asmenys.



3 pav. Kūrybinės dirbtuvės namų aplinkoje: *sodyboj, obuolių pyragas, svarainiai, gauromečio arbata. Šiluma.* (2024 m. rugpjūčio 24 d.)

Nors ir šiltas ryšys užsimezgė su *Taksų* bendruomene, tačiau vis lydėjo jausmas, kad esu „ateivis“, tarsi nesu lygiavertiškame santykyje su dalyviais. Tai iš dalies tiesa, nes vis tik į procesus atėjau su tyrėjos, taigi pašalinio žmogaus vaidmeniu, veikiančiu universiteto kontekste, išsikėlusiu disertacinius tikslus. Visgi sustiprėjęs artumo ryšys su tyrimo dalyviais parėmė siekį sumažinti galimą galios disbalansą, artikuliuotą ir tyrimo pradžioje, klausiant apie savo kaip tyrėjos vaidmens vertę socialinį teatrą kuriantiems. Kaip pastebiu užrašuose: *Koks mano vaidmuo ir ne tik vaidmuo, bet ir vertė šiuo tyrimu* (2023 m. lapkričio 6 d.). Neformaliuose pokalbiuose kūrybinio proceso metu apmąsčiau tai su kitais – atskleidžiamas poreikis

tokiems tyrimams teatro, ir ypač socialinio teatro lauke *(Reikalingas tas atsitraukimo matmuo, būti procese ir atsitraukti, dokumentuoti, nes to trūksta teatre, įrodyti, sekti reikšmę* (2023 m. lapkričio 4 d.)). Taigi tyrimo vertė – dokumentacijos, įsitraukimo ir atsitraukimo matmenys, kurie leidžia aiškiau pamatyti, pažinti, kaip veikia toks teatras, kaip jis susisieja su transformacijos potencialu. Tai iškilo ir pokalbiuose su universiteto kolegomis – tyrėjas gali padėti pamatyti „akląsias dėmes“, tai, ko patys dalyvaujantys nepamato, tai tarsi mediumas apmąstyti procesus. Taigi tai leido įžvelgti ne tik tyrimui reikšmingą socialinį teatrą kuriančiųjų patirtį, bet ir savo kaip tyrėjos reikšmę socialinį teatrą kuriantiems, žvelgiant tai, kaip į abipusišką procesą, taigi, ir susiejantį asmenis iš skirtingų laukų.



4 pav. *Performatyvus turas Taksai: Kauno šnabždesiai*



5 pav. *Performatyvus turas Taksai: Laukinis Kaunas*



6 pav. *Performatyvus turas Taksai: Kvėpuojantis Kaunas*

Nors vienas iš tyrimo siekių buvo atskleisti, kokią reikšmę transformacijai turi socialinis teatras, pokyčius galėjau patirti ir pati. Dalyvavimas *Taksų* kūrybiniame procese atvėrė sąmoningesnį santykio ypatumų suvokimą. Iš kūrybinės komandos gavau įžvalgų, kaip kurti atidų, emociškai glaudų, į kitų poreikius įsiklausantį bei atvirą patirčiai, dinamišką santykį. Ir kaip santykyje vengti vienakrypčio mąstymo būdo, pažvelgti į situacijas iš įvairių perspektyvų. Tapau sąmoningesnė suvokimui, kaip atsivėrimas leidžia pažinti kitą, nepaisant socialinių vaidmenų, ir kurti ryšį, kuris remiasi ne tik socialinėmis kategorijomis, o tarpusavio kaip asmenų pajautimu. Iš vairuotojų mokiausi apie savo poreikių patenkinimo svarbą: *Kažkokią energiją skleidžia, tvirtumą, pasakymą tiesiai šviesiai „ne“ ir kartu šilumą* (2023 m. spalio 24 d.). Dalyviai pasižymėjo stipriais charakteriais – turėjo ganėtinai aiškias vertybes, mąstymo būdus, kurių sistemingai laikėsi. Taigi, jie suteikė galimybę

įžvelgti būdus, kurie padeda apginti save, savo vertybes ir poreikius, būnant veikiamam išorinio pasaulio.

Pastebėjau, kad plėtėsi perspektyva ir miesto atžvilgiu. Miesto vietų matymą perkeičiančiai veikė aplankytos vietos bei su jomis siejamos istorijos, kaip fiksuoju įsiminusius vaizdinius: *Hidro elektrinė. Wow. Nesu mačius tokio grožio. Vanduo, mėnulis, traukiniai. Užlieti žmonės. Užtvindyti žmonių likimai. Palaidoti žmonės su ligomis, juodoji mirtis, maras. Dvesiančios žuvys. O čia paplūdimys, žmonės maudosi. Tokie kontrastai. Bet gal ir gyvybės bei mirties susitikimas?* (2023 m. spalio 24 d.). Kaunas man nebėra tas pats Kaunas, į kurį įžengiau prieš *Taksus.* Nuo šiol Kauno miesto erdvės prisigėrusios emocinio krūvio, prisiminimų iš *Taksų*, vietos prabyla vairuotojų istorijomis, susitikimų pokalbiais, kaip pastebiu: *Kelionė į Kauną po premjeros. Vietos nužymėtos prisiminimų kadrų su Taksais. Kitoks Kaunas. Matau dabar jį kitaip. Jis dabar man nėra tuščias prisiminimų. Miesto vietos su jausmais, istorijomis.* Taigi, miestas įgijo subjektyvių prasmių.

Per procesą stiprinau ir savo veikmę. Vysčiau gebėjimus atlaikyti intensyvų krūvį, fiziškai ir emociškai. Patyriau, kad įmanoma daugiau nei kad manoma. Iš kūrybinių užsiėmimų išliko emociškai įkrauti vaizdiniai: *Atsimenu C (fasilitatorės) judesį, iškėlus kumštį, pasirėmus viena koja lyg stumtų sieną, kovos judesį, judesį, kuris rodo – aš galiu, aš įveiksiu, ribas perkertantį* (2023 m. spalio 17 d.). Sudėtingos vairuotojų istorijos ir jų gebėjimas jas pakelti, leido geriau suprasti atsparumo reikšmę ir būdus, kaip su sudėtingais išgyvenimais išbūti ar net atsispirti nuo emocinio dugno. Kartu iš kūrybinio proceso mokiausi ir apie malonumo svarbą – pasimėgauti procesu, net jei jis ir intensyvus, atrasti tokį mąstymo ir veikimo būdą, kuris leistų „apžaisti“ sunkumus. Net ir patiriant intensyvų krūvį, galima pastebėti malonias akimirkas, pasimėgauti vaizdu, skoniu, garsu, pokalbiais. Buvimas kūrybiniame procese skatino permąstyti kūrybos riziką, svarstyti apie tai, kad neriant į nežinomybę ir neapibrėžtumą, yra rizikos paklysti, tačiau vertinga išbūti su rizika keliama įtampa, nes ji gali atvesti į kelionės tikslą. Tai, kad pokyčiai įvyko ir mano – tyrėjos – patirtyje, parodo, jog santykis su socialinio teatro kūrybine komanda ir vairuotojais buvo kuriamas ne per galios santykį (ne „iš viršaus“), o atsiveriant, išgyvenant bendrą patyrimą ir kiek įmanoma labiau lygiavertį ryšį. Santykis su kūrybine komanda ir dalyviais mane giliai palietė, įtraukė emociškai bei suteikė auginančių įžvalgų.

Apibendrinant galima sakyti, kad tyrėjos refleksyvumas *Taksų* procesams pirmiausiai atsiskleidžia per santykį su socialinį teatrą kuriančiais asmenimis. Nors šis santykis ir remiasi skirtingais vaidmenimis, suponuojančiais ir

galios dilemas, jis gali būti išgyvenamas kaip peržengiantis vien socialinių kategorijų laikymąsi – artimas, abipusis, giliai paliečiantis ir iškeliantis tiriamo reiškinio patyrimo prasmes. Tai liudija apie tokio teatro kūrimo ir poveikio procesus. Visgi šiame santykyje balansuojama tarp įsitraukimo į patyrimą ir jo stebėjimo, apmąstymo, veriasi įtampos tarp artumo ir atstumo, dileminių taškų ir galimybių iškėlimo. Šiuose įtampos taškuose gali kilti ir gilesnis refleksyvumas santykyje su tuo, kaip tyrėja, įsitraukdama į tyrimą, veikia socialinio teatro praktikos įgyvendinimo lauką, kaip yra pati jo veikiama, ir kaip tai gali veikti žinojimo apie socialinį teatrą ir jo reikšmę transformacijai kūrimą. Reflektuotas santykis su tyrinėtu lauku padeda žvelgti į kūrybinės komandos, vairuotojų, publikos bei jų santykio reikšmes.

Socialinio teatro daugiasluoksniškumas ir transformuojantis potencialas

Tolesnė rezultatų analizė pristatoma remiantis sistemingai interpretuotais duomenimis ir pasitelkus refleksyviąją teminę analizę. Rezultatai skirstomi į šešias temas, kurias detalizuoja siauresnės potemės (žr. 6 lentelė). Temas sudarantys kodų pavyzdžiai pateikiami prieduose (žr. 8 Priedas). Duomenų analizė telkiama į dvi skėtines temas, kurios atliepia šios disertacijos orientyrus – socialinį teatrą kaip daugiasluoksnę praktiką bei socialinio teatro transformuojantį potencialą.

Socialinį teatrą kaip daugiasluoksnę praktiką atskleidžia trys temos – pradinis įėjimas į *Taksus*, kuris gali būti laikomas esminių atvirumo patirčiai ir lūkesčio pokyčiams (1 tema), *Taksų* formato hibridiškumas, kuriame susipina socialinės realybės autentiškumas ir suformuota teatro realybė (2 tema) bei kūrybinis procesas, pasireiškęs kaip kūryba kartu, kurioje atsiveria saugios erdvės ir frustracijų ryšys (3 tema). Pirmoji tema aprėpia tyrimo dalyvių lūkesčius, sutelktus į *Taksų* formavimą ir dalyvavimą, kurie svyruoja tarp atvirumo kūrybinio proceso bei performatyvių turų patirties atžvilgiu (1.1. potemė) ir lūkesčio asmeniniams ir socialiniams pokyčiams (1.2. potemė). Antrojoje temoje žvelgiama į *Taksų* formato specifiškumą, kuris gali būti laikomas hibridišku, jame susipina autentiška socialinė realybė ir suformuota teatro realybė, o tai atsiskleidė kaip autentiškumo išlaikymo ir teatro formos derinimas kūrybiniame procese (2.1. potemė), vairuotojų vaidmens dvilypumas, kuriame talpinamas ir autentiškumas ir performatyvumas (2.2. potemė), performatyvaus turo patyrimas kaip esančio tarp teatro-turo ir autentiško-įtraukaus susitikimo (2.3. potemė) bei hibridiškas formatas kaip apsauga sumažinti autentiškumo rizikas (2.4 potemė). Trečioji tema nukreipta į kūrybinio

proceso savitumą, kurį galima matyti kaip kūryboje kartu (kūrybinės komandos ir vairuotojų) formuojamą ir patiriamą saugią erdvę (3.1. potemė), ir šioje erdvėje iškylančių frustracijų toleravimą bei jų įveiką (3.2. potemė).

Socialinio teatro transformuojantis potencialas atsiskleidė trijomis temomis – transformacija kaip sąmoningėjimas (4 tema), transformacija kaip veikmės stiprėjimas (5 tema) ir transformacijos galimybei palankios prielaidos (6 tema). Transformacija sąmoningėjimo kryptimi reiškėsi kaip asmeninės ir kolektyvinės atminties rekonstrukcija (4.1. potemė), įsišaknijusių mąstymo modelių permąstymas (4.2 potemė) bei refleksyvesnis santykis su praktika, kurį galima įvardyti profesiniu sąmoningėjimu (4.3. potemė). Transformacija veikmės kryptimi išryškėjo per savęs kaip savo veiksmų ir gyvenimo autoriaus patyrimą (5.1. potemė), veikmės socialinės aplinkos atžvilgiu išgyvenimą (5.2. potemė) bei profesinės veikmės stiprėjimą santykyje su socialinio teatro praktika (5.3. potemė). Transformacijos potencialo kontekste išskirtos ne tik jos raiškos formos, bet ir transformacijos galimybei palankios prielaidos. Galima pabrėžti, jog jos neatskleidžia priežastinio ryšio, tačiau jas galima laikyti bazinėmis transformacijos proceso dalimis, apie kurių reikšmę ir sąsają su tam tikromis transformacijos raiškomis galima labiau svarstyti nei galutinai teigti. Transformacijos galimybei palankios prielaidos reiškėsi kaip santykis, grįstas pasitikėjimu ir artumu (6.1. potemė); kaip autentiškas atsiskleidimas, kuris rėmėsi tikromis vairuotojų istorijomis, jų vaidmenimis bei asmenybėmis (6.2. potemė); kaip patyriminė-dalyvaujančioji *Taksų* forma (6.3. potemė); kaip teatro ir socialinės erdvės susipynimas (6.4. potemė); o taip pat ir įžvelgta galima tyrimo reikšme, kai tyrimas tampa saugia erdve refleksijai ir patirties prasmių tarpininku, galimai sustiprinusiu transformacijos potencialą (6.5. potemė).

Šią rezultatų analizės struktūrą galima laikyti žemėlapiu tolesniam rezultatų analizės išskleidimui, pradedamam nuo socialinio teatro kaip daugiasluoksnės praktikos interpretacijų ir judant link socialinio teatro transformuojančio potencialo.

6 lentelė. *Refleksyviąja temine analize grįsta rezultatų struktūra: skėtinės temos, temos ir potemės*

Skėtinė tema	**Temos**	**Potemės**
Socialinis teatras kaip daugiasluoksnė praktika	1. Pradinis įėjimas į *Taksus*: tarp atvirumo patirčiai ir lūkesčio pokyčiams	1.1. Atvirumas kūrybinio proceso ir performatyvių turų patirties atžvilgiu
		1.2. Lūkesčiai asmeniniams ir socialiniams pokyčiams
	2. Taksų formato hibridiškumas: socialinės realybės autentiškumo ir suformuotos teatro realybės susipynimas	2.1. Autentiškumo išlaikymo ir teatro formos derinimas kūrybiniame procese
		2.2. Vairuotojų vaidmens dvilypymumas: tarp autentiškumo ir performatyvumo
		2.3. Performatyvus turas tarp teatro-turo ir autentiško-įtraukaus susitikimo
		2.4. Hibridiškas formatas kaip apsauga sumažinti autentiškumo rizikas
	3. Kūrybinis procesas: kūryboje kartu atsiveriantis saugios erdvės ir frustracijų ryšys	3.1. Kūryba kartu kaip saugios erdvės formavimas ir patyrimas
		3.2. Kūryba kartu kaip iškylančių frustracijų toleravimas ir įveika
Socialinio teatro transformuojantis potencialas	4. Transformacija kaip sąmoningėjimas	4.1. Asmeninės ir kolektyvinės atminties rekonstrukcija
		4.2. Įsišaknijusių mąstymo modelių permąstymas
		4. 3. Profesinis sąmoningėjimas
	5. Transformacija kaip veikmės stiprėjimas	5.1. Aš kaip autorius: savęs kaip veiksmų ir gyvenimo autorius patyrimas
		5.2. Veikmė socialinės aplinkos atžvilgiu
		5.3. Profesinės veikmės stiprėjimas
	6. Transformacijos galimybei palankios prielaidos	6.1. Santykis, grįstas pasitikėjimu ir artumu
		6.2. Autentiškas atsiskleidimas
		6.3. Patyriminė-dalyvaujanti forma
		6.4. Teatro ir socialinės erdvės susipynimas
		6.5. Tyrimas kaip saugi erdvė refleksijai ir patirties prasmių tarpininkas

I. Socialinio teatro daugiasluoksniškumas

1. Pradinis įėjimas į *Taksus*: tarp atvirumo patirčiai ir lūkesčio pokyčiui

Pradinį įėjimą į *Taksus* galima apibūdinti kaip orientuotą tarp atvirumo patirčiai ir lūkesčio pokyčiui. Atvirumas patirčiai pasireiškė tiek atvirumu kūrybiniam procesui, tiek atvirumu performatyvaus turo patirčiai. Atvirumas patirčiai išryškėjo kūrybinės komandos ir publikos lūkesčiuose. Greta to, *Taksuose* dalyvaujantys – kūrybinė komanda ir vairuotojai – turėjo lūkestį pokyčiui. Tai buvo nukreipta ir į santykį su savimi, asmeninius pokyčius, ir į siekį turėti įtakos aplinkai, sužadinti socialinį pokytį.

1.1. Atvirumas kūrybinio proceso ir performatyvių turų patirties atžvilgiu. *Taksų* kūrybinio proceso pradžia į jį įsitraukusių asmenų buvo patirta su atvirumu naujai patirčiai, atsiveriančiai tiek kūrybiniame procese, tiek dalyvaujant performatyviuose turuose. Kūrybinė komanda išreiškė siekį *Taksus* kurti primetant kuo mažiau menininkų išankstinių idėjų, jas atsverti darbu ir kūryba kartu su vairuotojais. Kaip dalijasi C: *Mano vizija nuo pat pradžių buvo galbūt kitaip, kaip mes darėme 2022 m.* (tyrėjos pastaba: kalbama apie *Taksai. Bandymai įveikti atstumus*)*, turėti daugiau erdvės bendrai kūrybai, galvoti, kaip galėtume dirbti kartu, kur kiekvienas galėtų įnešti į procesą tiek, kiek nori, taigi, mūsų komanda kartu su taksistais.* Taigi šioje praktikoje siekta ne primesti išankstines vizijas, bet formuoti kūrybos kartu atmosferą, išlaikyti horizontalų santykį su vairuotojais. Tai gali būti laikoma Freire (2000) edukacinio modelio principų įgyvendinimu – vietoj idėjų primetimo „iš viršaus“, siekiama kurti dialogišką, abipusį santykį. Toks lūkestis gali būti suprantamas ir kaip siekis kurti rūpesčio estetiką, kurioje dėmesys kreipiamas ne tiek į įprastas menines vertes, bet į santykio vertę (Thompson, 2015). Visgi, šį lūkestį sekė sunkumas išbūti su atvirumu procesui susijusį neapibrėžtumą – dalis kūrybinės komandos siekė sekti aiškesne kūrybine vizija. Kūrybinės komandos nariams projekto vizijos supratimas galėjo būti laikomas pagrindu darbui, o vizijos dinamiškumą, kylantį iš orientacijos į procesą, galėjo lydėti sutrikimo jausmas. Apčiuopiamos kūrybinės vizijos poreikis galėjo atspindėti ir lūkestį meninio produkto išvystymui ribotomis laiko sąlygomis, taigi, tiek meninių tikslų realizavimą, tiek saugumo jausmą praktikos įgyvendinimui.

Atvirumas patirčiai pasireiškė ir kaip performatyvių turų fokusas į patyrimą. Kūrybinė komanda siekė, kad keleiviai pasinertų į performatyvių turų patyrimą kaip savaime reikšmingą, tą pastebi ir B: *Kaip šio projekto kūrėja būčiau daugiau nei patenkinta, jei auditorijos narys tiesiog tą pusvalandį ar valandą tiesiog pasinertų į šią patirtį toje intymioje erdvėje.* Pasak Schechner

(1981), viena iš teatro kūrėjo užduočių – transportuoti publiką į performatyvų pasaulį, į kurį publika galėtų įsitraukti, tai atliepia ir kūrybinės komandos lūkestį. Vairuotojai, fokusuodamiesi į patyrimą, siekė įtraukti publiką į emocinę patirtį. Viena vertus, vairuotojai siekė suteikti publikai malonų patyrimą, pramogą, kas, remiantis Thompson ir Schechner (2004), galėjo būti malonus kolektyvinis sapnavimas, kuriame kartu su kitais galima išgyventi malonų patyrimą. Kita vertus, vairuotojai siekė keleivius įtraukti ir į intensyvų emocinį išgyvenimą, kad performatyvių turų patyrimas būtų emociškai „tirštas“, paveikiantis jausmiškai. O publika, įsitraukdama į performatyvų turą, nežinojo, ko tikėtis, kaip pastebi V: *Tai aš visai, iš tikrųjų, ko gero, nežinojau, ko tikėtis, to formato aš nelabai buvau atpažinus.* Nežinojimo, ko tikėtis, nuostata galimai kreipė lūkestį pasinerti į patyrimą ir atsiverti iš patyrimo kylančioms reikšmėms. Keleiviai siekė pilnai pasinerti į performatyvų turą kaip į savitą, kitokį nei įprastą kasdienybei patyrimą. Jie numanė, kad ši patirtis gali būti kitokia, palyginus su kitomis meno formomis. *Taksuose* susitinkama ne su įprastais teatro aktoriais, bet su aktoriais-vairuotojais, kurie į šį teatrą ateina jau su savo socialiniais vaidmenimis, savo istorijomis ir asmenybėmis, kaip pastebi keleivis O: *čia tokie keistuoliai, tokie žmonės, įdomiom istorijom.* Tai kūrė lūkestį įsitraukti į susitikimo patyrimą, o kartu ir kitokią patirtį nei įprasta kasdienybei, įprastam teatrui. Tad pirminiai lūkesčiai *Taksams* telkėsi į patyrimą, kuris būtų savaime reikšmingas dėl savo įtraukumo ir galėtų talpinti malonų ar emociškai intensyvų išgyvenimą bei potencialiai kitokį patyrimą nei įprasta kasdienybei ar teatro lankymui.

1.2. Lūkesčiai asmeniniams ir socialiniams pokyčiams. Lūkestis *Taksams* pranoko vien fokusą į patyrimą, apimantį ir keičiančio patyrimo siekį. Šie lūkesčiai pokyčiui orientuoti tiek į asmeninius pasikeitimus, tiek į socialinius pokyčius bei jų išliekamumą. Vairuotojai, dalyvaudami *Taksuose*, siekė išeiti iš kasdienybės stagnacijos, rutiniško pasyvumo, įgyti aktyvesnį santykį su savimi ir aplinka bei atrasti naujas ar atgaivinti nuslopintas savęs puses – visa tai gali būti laikoma ryškių pokyčių ar transformacijos siekiniais (Gudaitė, 2001). Kaip pastebėjo vairuotojas I: *Rutina, rutina „Super Mario“, monetėles rankioti.* Vairuotojai įžvelgė, kad dirbant kelyje ilgainiui tampama nervingesniais, formuojasi pasyvus santykis su kasdienybe, o tai gali stabdyti refleksiją. Užsisukimas kasdienybėje bei sau įprastuose vaidmenyse gali formuoti pasyvų santykį su savimi ir aplinka, automatizmų susiformavimą elgsenoje, mąstysenoje ir refleksyvumo stoką (Freire, 2000; Bourdieu, 2001). *Taksai* vairuotojų suvokime žadėjo naują, kitokią patirtį, o kartu ir sąmoningesnį bei aktyvesnį santykį su savimi ir pasauliu. Daliai vairuotojų įsitraukimas į *Taksus* atliepė savęs įgalinimo siekį, patvirtinimą, kad „*aš galiu*“, ir suveikė

kaip įrodymas kitiems, iš kurių patyrė nuvertinimą. Tad vairuotojų dalyvavimas gali būti suprantamas kaip savos galios atkūrimas bei pasipriešinimas aplinkoje patiriamam dominavimui (Freire, 2000; Bourdieu, 2020). Vairuotojai siekė atrasti kitokį save, kuris nėra pasyvus ar dominuojamas – pamatyti save kaip kūrėjus bei veikėjus. Tai rodo ir P mintis: *man atsibodo gyvenime daryti, ką reikia, visą laiką, o ne ką aš noriu. Tai va, norėčiau tiek, nes į tą, ką noriu, tai įeina ir visi šitie kūrybiniai procesai. Nežinau, ar taip bus, ar taip nebus, bet norėčiau*. Tai įkūnija Freire (2000) mintis apie galimybę atkurti save kaip aktyvų, kaip kūrėją, o taip pat ir Boal (2010) idėją pokyčiui iš pasyvaus stebėtojo į veikėją ne tik teatre, bet ir socialinėje tikrovėje. Galima pastebėti, kad vairuotojai pasižymėjo interesu ir polinkiu kūrybinėms veikloms bei *gyvenimiškai aktorystei* (Ž). *Taksai* galėjo suteikti galimybę iškelti šias kasdienybėje nuslopintas savęs puses. Kalbantis su kūrybine komanda kūrybinio proceso metu atsiskleidė, jog jie, panašiai kaip vairuotojai, siekė, kad į socialinį teatrą įsitraukę dalyviai (vairuotojai) galėtų patirti pokyčius – vystytų sąmoningumą bei veikimą pagal vidinius rakursus (poreikius, jausmus), atsižvelgtų į santykį su kitais bei bendresne aplinka. Tačiau pastarieji siekiai dalyvių pokyčiams leidžia pastebėti paliktą erdvę neapibrėžtumui, daliai kūrybinės komandos reflektuojant primestus lūkesčius „iš viršaus“ ir išorės institucijų, šio teatro fokusavimui į transformaciją su galimai iš anksto apibrėžtais pokyčiais, pamirštant tai, jog teatre dalyvaujantys gali patirti ir subtilius pokyčius ar virsmus, kurie nebūtinai bus patogūs socialinei aplinkai. Taigi, lūkestis pokyčiams dalyvių (šiuo atveju, vairuotojų) atžvilgiu ne mechaniškas, o refleksyvus.

Taksų lūkestis pokyčiui sietas ne tik su įsitraukusiais dalyviais, bet ir su publika – jų požiūrio pasikeitimais ir išliekančiais pokyčiais, veikiančiais socialinę aplinką. Kūrybinė komanda siekė, kad publika į vairuotojus pažvelgtų peržengdama stereotipus, kad pamatytų jų asmenybes, susipažintų su žmonių istorijomis nuodugniau, kaip pastebi S: *Manau, kad kartais mes įsivaizduojame tokius stereotipus, kas yra taksi vairuotojas arba kas yra kasininkė, ar dar kas nors (...) manau, kad bet kuri istorija gali būti visai kitokia nei stereotipas, nes bet kuri istorija yra daug gilesnė ir su daugiau niuansų.* Tai galima suprasti kaip siekį vystyti publikos sąmoningumą kviečiant pažvelgti už socialiai sukonstruotų vaidmenų, socialiai internalizuotų apibendrintų lūkesčių kitiems, kurie gali iškreipti suvokimą apie konkretų žmogų. Kaip pastebima literatūroje, būtent asmeniškas, intymus susidūrimas su kitu gali keisti įsišaknijusius stereotipus (Marx & Ko, 2019). *Taksai*, sudarydami galimybę tokiam susitikimui, pasiūlė ir kito žmogaus suvokimo pokyčio galimybę. Kadangi performatyvūs turai vyko keliaujant po miestą, buvo įvardytas siekis praplėsti perspektyvą miesto atžvilgiu. Kūrybinė komanda išreiškė

lūkestį, kad keleiviai naujai pažintų Kauną, jį pamatytų ne tik per fizinę (materialią), bet ir per emocinę prizmę. Šis kūrybinės komandos lūkestis siekė ne tik vienkartinio požiūrio keitimo efekto, bet kad pokytis persikeltų ir už teatro ribų, į kasdienį gyvenimą, pasak C: *Kad jie pradėtų matyti kitokius žmonių aspektus ir integruotų tai į savo gyvenimą.* Tai lūkestis, kad socialinis teatras turėtų išliekančios ir už teatro ribų išeinančios reikšmės santykyje su socialine aplinka. Pasak Boal (2010) ir Schechner (1981), teatro erdvėje patirtų pokyčių reikšmė turi potencialo persikelti į socialinę aplinką, tai pasireiškė ir kūrybinės komandos lūkesčiuose. Vairuotojai, panašiai kaip ir kūrybinė komanda, performatyviais turais siekė keleiviams suteikti kitokius matymo ir mąstymo būdus, paskatinti žvelgti toliau stereotipinio mąstymo. Kartu jie siekė ir labiau bendro perspektyvos pokyčio – kad keleiviai pradėtų matyti, mąstyti kitaip, kad pažvelgtų už kasdienybės paviršiaus, suabejotų įsitvirtinusiu mąstymu. Performatyviais turais vairuotojai siekė įnešti pokytį prisiliečiant prie bendražmogiškų patirčių, pasak P: *Aš tai galvoju, kad mano ta meilės kelionė tiesiog reikalinga kiekvienam žmogui, jeigu apie meilę šnekam (...). Ir kiekvienam žmogui, ir kiekvienam gyviui, ir, žodžiu, jos niekada nebus per daug.* O vairuotojai siekė dalintis asmeniškomis istorijomis publikos perspektyvos plėtimui, kaip įvardijo vairuotojas I: *istorijos apie žmones žmonėms*. Šie vairuotojų lūkesčiai publikos pokyčių atžvilgiu leidžia įžvelgti ir lygiaverčio bei dialogiško santykio su keleiviais siekį. Apibendrinant galima teigti, kad į socialinio teatro kūrimą įsitraukusi kūrybinė komanda ir vairuotojai tikėjosi prisidėti prie publikos perspektyvos pokyčio, veikiančio tiek santykį su socialine aplinka, tiek su bendražmogiškomis, asmeniškomis patirtimis, o šie siekiai susiję ne tik su situaciniais pokyčiais, bet ir su išliekančio pokyčio lūkesčiu.

Pradiniame *Taksų* etape išryškėjo lūkesčių kryptys, kurios telkėsi tarp atvirumo patirčiai ir lūkesčio pokyčiui. Kūrybinės komandos lūkesčiuose išryškėjo atsivėrimas neapibrėžtam kūrybiniam procesui ir darbo kartu su vairuotojais pobūdžiui bei saugumo paieška šiame neapibrėžtume. Atsivėrimas performatyvių turų patyrimo reikšmei pastebėtas visose grupėse – kūrybinė komanda siekė įtraukti publiką į patyrimą, vairuotojai siekė suteikti emocinę patirtį, o publika tikėjosi kitokios nei įprasta patirties. Šalia to, tikėtasi ir transformuojančios reikšmės *Taksų* patyrime. Vairuotojai siekė atkurti sąmoningesnį, gyvesnį santykį su savimi ir aplinka, atrasti save kaip aktyvius, kūrėjus ir veikėjus santykyje su socialine aplinka. Siekdama, kad vairuotojai vystytų sąmoningumą ir refleksyvesnį veikimą, kūrybinė komanda paliko erdvės ir neapibrėžtai, iš patyrimo kylančiai jų pokyčių raiškai. *Taksus* kuriančiųjų (kūrybinės komandos ir vairuotojų) lūkesčiuose siekta publikos mąstymo, perspektyvos pokyčių, praplečiant jų požiūrį į socialinius vaidmenis ir stereotipus,

pagilinant jų ryšį su socialine aplinka, suteikiant galimybę geriau pažinti bendražmogiškas patirtis. Publikos atžvilgiu tikėtasi ne tik situacinio pokyčio, bet ir išliekančio ilgiau, persikeliančio iš teatro į socialinę aplinką.

2. *Taksų* formato hibridiškumas: socialinės realybės autentiškumo ir suformuotos teatro realybės susipynimas

Taksų formatas atsiskleidė kaip hibridiškas, kuriame susipina socialinės realybės autentiškumas ir suformuota teatro realybė. Socialiniai vaidmenys ir asmenybės, asmeniški išgyvenimai, šalia jų autentiško tikrumo performatyvioje teatro aplinkoje įgavo ir juos perkeičiančios teatro formos pavidalus. *Taksų* formato hibridiškumas pasireiškė specifiškai, priklausomai nuo į juos įsitraukusiųjų vaidmens – išryškėjo autentiškumo išlaikymo ir teatro formos derinimas kūrybiniame procese, vairuotojų vaidmens dvilypumumas, performatyvaus turo patyrimas, kuris sukasi tarp teatro-turo ir autentiško-įtraukaus susitikimo. *Taksų* hibridiškumas atsivėrė ir kaip apsauga sumažinti su autentiškumu susijusias rizikas. Žvelgiant į *Taksų* formatą galima geriau suprasti, kaip socialinio teatro praktika yra formuojama ir patiriama, kaip atsiskleidžia tokio teatro daugiasluoksniškumas.

2.1. Autentiškumo išlaikymo ir teatro formos derinimas kūrybiniame procese. *Taksų* autentiškos socialinės realybės ir suformuotos teatro realybės derinys įžvelgiamas jau kūrybiniame procese. Žvelgiant iš kūrybinės komandos perspektyvos, *Taksų* dalyvių (vairuotojų) vaidmuo jiems įprastas, kasdienis. Be to, tokiame pasirodyme nebuvo įprastos teatrui scenos, ja tapo vairuotojų automobiliai bei jų istorijai artimos miesto vietos. Techninės priemonės taip pat pasitelktos, kad padėtų išlaikyti vairuotojų autentiškumą, tai teigė kūrybinės komandos narys F: *Žinote, tai iš dalies yra priežastis, kodėl antrajame etape mes naudojome garso įrašus, nes viena iš priežasčių buvo techninė – (...) vengėme, kad jie būtų pastatyti į tokią padėtį, kai jie turi daryti teatrališkus, bet ne autentiškus dalykus.* Tad apgalvojant performatyvių turų formavimą, siekta išlaikyti vairuotojų autentiškumo vertę. Pasirodymų forma – individualūs turai – taip pat pasirinkta siekiant išsaugoti autentiškumą. Pasak kūrybinės komandos, vairuotojus sunku apibrėžti kaip grupę, jų darbas yra individualus ir jie gali būti suvokiami kaip *stiprios asmenybės* (F) ar *unikalios planetos* (A). Anot kūrybinės komandos nario F, *kai pagalvoji, kad jie yra taksi vairuotojai, taigi, jie renkasi darbą, kuris yra labai individualus. Jie tiesiog sėdi savo automobiliuose ir dauguma jų net nebepriklauso taksi firmoms. Taigi, jie iš tikrųjų yra vieni. (...) dauguma jų tikrai stiprios asmenybės.* Vairuotojų individualumas buvo išlaikytas ir kuriant turus – buvo atsižvelgta į

kiekvieno jų asmenybes, o pagrindiniais turų veikėjais taip pat tapo atitinkamo turo vairuotojas. Kūrybinė komanda pastebėjo, kad vairuotojams kaip grupei trūksta juos visus vienijančio teatrinio konflikto. Dėl šių priežasčių kūrybinė komanda orientavosi ne į bendrą, visus taksi vairuotojus vienijantį teatrinį konfliktą, bet į vairuotojų individualumus, kiekvieno jų autentiškas istorijas ir asmenybes. Šioje vietoje galima pastebėti, kad jei socialiniame teatre vairuotojai išlaiko tik įprastą savo būvį, kūrybinė komanda gali kelti provokuojantį klausimą – kur čia teatras? Atsakymu galėtų tapti *Taksų* kaip socialinio teatro apibrėžties ypatumas – socialinis teatras kuriamas tikrų socialinių vaidmenų, asmeninių istorijų pagrindu, o ir pats teatras peržengia formalias scenos ribas (Thompson & Schechner, 2004). Teatras *Taksuose* kuriamas ne fikciniais personažais bei įprasta teatro erdve, o pasitelkiant dalyvių atsineštus socialinės realybės atributus, jų tikrus socialinius vaidmenis, asmenybes, išgyventas istorijos, jiems artimą aplinką. Šiuo būdu autentiškumas tampa ne priešprieša teatrui, bet jo kūrimo principas.

Kūrybinis procesas, performatyvių turų formavimas rėmėsi ne vien autentiškumo palaikymu. Kūrybinės komandos fasilitatoriai kūrybiniame procese pasitelkė žaidimus, judesį, įvairias užduotis, kuriais vairuotojams buvo sudarytos sąlygos ne tik elgtis pagal jų įprastus vaidmenis, bet ir išbandyti kitokią nei įprastą kasdienybei elgseną, pavyzdžiui, mokytis šokio ar spręsti viktorinos klausimus su savo klientais – keleiviais. Dalis kūrybinės komandos išreiškė norą kūrybiniame procese pasitelkti daugiau žaidimų ar kitų darbo būdų, kurie leistų nuodugniau tyrinėti vairuotojus ir performatyvaus turo išpildymo būdus. Tai galima interpretuoti kaip *Taksų* orientaciją ne tik į tai, kas atsinešama iš socialinės realybės ir kuriama tuo pagrindu, bet ir naujų gebėjimų atradimą bei vystymą ir to perkėlimą į performatyvius turus. Žvelgiant į Boal (2010) teatro sampratą, teatro erdvė gali būti suprantama kaip plastiška, joje galima patekti į kitą laiką, erdvę, kitus vaidmenis kuriant fikcinius scenarijus. Tai, kas atrasta tyrinėjimo procese, perkelta ir į *Taksų* kūrimą. Tad *Taksų* pasirodymuose perteiktas ne tik vairuotojų autentiškumas, bet ir kitoks, iš performatyvių procesų kylantis vaidmuo ir su juo susijęs elgesys. Be to, performatyviuose turuose pasitelktos įvairios priemonės publikos įtraukimui, pavyzdžiui, istorijos pasakojimas per kitą personažą, kuris, kaip vėliau paaiškėja, yra taksi vairuotojas. Tai galėjo sustiprinti vairuotojų istorijų efektą publikai. Toks autentiškumo derinimas su savitais perteikimo būdais gali būti suprantamas kaip postdraminio teatro ypatumas – kai fokusuojamasi į reprezentacines priemones, formą (Lehmann, 2010; Ignatavičius, 2020). *Taksuose* paveikiu būdu siekiama perteikti realius išgyvenimus. Kūrybinės komandos orientacija

į autentiškumo išlaikymo ir teatro formos kuriamo paveikumo derinimą galimai darė įtaką vairuotojų dvilypiškai patiriamam vaidmeniui.

2.2. Vairuotojų vaidmens dvilypumas: tarp autentiškumo ir performatyvumo. Hibridiškas *Taksų* formatas atsiskleidė ir vairuotojų vaidmens dvilypumu – vairuotojai buvo ir autentiški, ir kartu kitokiame, performatyviame vaidmenyje. Viena vertus, vairuotojų vaidmuo *Taksuose* išgyventas kaip buvimas savimi – tai, kas artima kasdieniam „aš“. Vairuotojai save labiau suvokė ne kaip aktorius, bet kaip dalyvaujančius savo asmenybėmis bei socialiniais vaidmenimis. Jų vaidmuo pasirodymuose atitiko kasdienę veiklą – pasakojo istorijas, bendravo su keleiviais, pasak vairuotojos H: *O paskui, kada viskas susidėstė, man nebuvo sunku, tikrai. Todėl, kad aš taip įpratusi bendrauti su keleiviais, tai man tas bendravimas natūralu (...) tai man buvo paprasčiausia kasdienybė, darbas.* Savo socialiniam vaidmeniui bei asmenybėms būdingu elgesiu jie ir kūrė *Taksų* pasirodymus. Kita vertus, riba tarp buvimo savimi ir buvimo aktoriumi galėjo būti išgyventa ir kaip ne tokia aiški. Remiantis vairuotojų pasisakymais, visgi, turuose teko ir vaidinti, nes dalyvavimas *Taksuose* buvo kitoks buvimas nei vien jų įprastas vaidmuo ir elgesys. Verta pastebėti, kad vairuotojų vaidmenų sąrašas prasitęsė – jie tapo ir turų gidais, pokalbių moderatoriais, psichologais, režisieriais. Tai atskleidžia *Taksų* formatu išgyvenamą tarpinį pobūdį – vairuotojai jį patiria ir kaip įprasto vaidmens išpildymą, ir kitokio savęs patyrimą. Vairuotojas Ž šį vaidmens nevienareikšmiškumą apibendrino palyginimu: *gaunasi kaip ta kava, trys viename*. Vairuotojai būna ir jiems įprastame vaidmenyje, ir tampa aktoriais bei gidais. Buvimas tarp kasdienio, įprasto vaidmens ir drauge kitokiame vaidmenyje, priklausančiame teatro realybei, patvirtina Boal (2010) idėją, jog vienu metu galima būti tiek įprastoje, tiek performatyvioje realybėje.

Šis vaidmens dvilypumo patyrimas atsiskleidė ir santykyje su keleiviais. Jis formuotas per autentiškumą ir siekiu įtraukti publiką į performatyvų patyrimą. Vairuotojams *Taksai* reiškė erdvę dalintis išgyventomis istorijomis su keleiviais. Tai reiškė intymų ir pažeidžiamumą keliantį atsiskleidimą. Vairuotojai išreiškė poreikį, kad į istorijas būtų įsiklausoma, kad būtų įvertintas jų tikrumas, prasmė. Performatyviais turais vairuotojai perdavė savo išgyventas istorijas tikėdamiesi, kad publika šiuo tikrumu patikės, pasak H: *O man irgi buvo pora tokių klausimų, kada ne klausia, o teigia, čia jums režisierius šitą tekstą sudėliojo? Ar dar ką nors. Netgi šitaip. Ne, sakau, čia kiekvieno vairuotojo patirtis, iš mūsų darbo.* Taigi, vairuotojams buvo svarbus jų autentiškas susitikimas su publika pasitelkus pasakojamų savo jų istorijų tikrumą. Vairuotojams susipažinus su grįžtamuoju publikos ryšiu, jie atkreipė dėmesį į keleivių išsakytą turų vertę dėl jų natūralumo, istorijų autentiškumo, emocinio

gilumo bei nepatogumo, o tai gali rodyti jų prasmės patvirtinimo paiešką asmeniškam atsiskleidimui. Taigi, performatyvūs *Taksų* turai gali būti suprantami kaip asmeniškų istorijų dalijimosi su publika erdvė ir autentiškas vairuotojų atsivėrimas.

Šalia santykio su keleiviais, grįsto autentiškumu, vairuotojai išreiškė poreikį įtraukti keleivius į performatyvų patyrimą, juos sudominti. Siekiant publikos įtraukimo, pasitelktos autentiškumą papildančios priemonės. Kurdami performatyvų turą, vairuotojai galvojo apie keleivius ir jų galimas reakcijas. Kaip įtraukius elementus vairuotojai performatyviuose turuose įgyvendino užduotis, žaidimus, netikėtus istorijų pasakojimo posūkius, technines priemones (garso ir vaizdo įrašus), jų išgyventos istorijos buvo suderintos ir su lankomomis miesto vietomis. Dalyviai pastebėjo, kad keleiviai įsitraukė į turą dėl sudominusių istorijų, o ir patys vairuotojai pajautė artumą keleiviams dėl jų įsitraukimo. Nors vairuotojai susitiko su keleiviais „čia ir dabar“, spontaniškame bei autentiškame ryšyje, jie laikėsi ir suplanuoto scenarijaus. Scenarijus padėjo vairuotojams tiek išlikti performatyvaus turo rėmuose, sumažinti įtampą, tiek ir formuoti įtraukų santykį su publika – istorijos pasakojamos ne vien įprastai, bet ir parinkus joms tinkamą formą. Kaip dar vieną iš formos elementų galima įvardyti vairuotojų ne tik faktišką, bet ir emocišką istorijų pasakojimą, sukuriantį tikrumo jausmą. Pastarasis poreikis, viena vertus, gali būti suprantamas kaip siekis istorijas perteikti publikai paveikiu būdu, kita vertus, tai gali reikšti ir daugiau nei formos suponuojamą įtraukumą, siekį perteikti emocinį asmeniškų išgyvenimų krūvį, formuoti santykį su publika ne tik kaip aktoriai, gidai, kurie sudomina, įtraukia į surežisuotą patyrimą, bet ir kuriant asmeniškesnį santykį su publika. Todėl galima manyti, kad *Taksų* pasirodymai vairuotojų patirtyje galėjo skleistis kaip autentiškumo ir teatro suformuotos realybės susipynimas.

2.3. Performatyvus turas tarp teatro-turo ir autentiško-įtraukaus susitikimo. Performatyvaus turo hibridiškumas patirtas ir kaip esantis tarp teatro-turo ir autentiško-įtraukaus susitikimo, tai išryškėjo ir publikos patirtyje. Žvelgiant iš keleivių perspektyvos, vairuotojai tapo aktoriais-gidais, tačiau kartu išlaikė ir savo autentiškumą, atsineštą iš socialinės tikrovės. Tai pastebėjo keleivis M: *toksai teatrinis pasirodymas, bet kuris kartu ir eskursija, ir viskas sujungta į vieną, ir kažkas nauja.* Hibridiškas teatro-turo formatas leido matyti vairuotojus kaip aktorius-gidus, o tai atvėrė galimybę nevienareikšmiam jų vertinimui. Viena vertus, galima įžvelgti, jog keleiviai suvokė vairuotojus turėdami jiems lūkesčių kaip aktoriams, anot L: *Jis* (tyrėjos pastaba – vairuotojas) *turi sudominti savo žiūrovus.* Kita vertus, tikėtasi ir įprasto gido išpildymo vaidmens, kaip pastebi keleivė G: *Nu gal forma aš tikėjausi*

tokio šiaip nu plepaus žmogaus, kuris pavežios po tas vietas, bet viso to buvo labiau, nu čia buvo labai įdomiai. Visgi publika patyrė, kad tai pilnai neatitinka nei įprasto aktoriaus, nei įprasto gido vaidmenų, nei įprasto teatro, nei įprasto turo supratimo. Toks neapibrėžtas supratimas galėjo būti įprasmintas *Taksų* eksperimentiškumu – *Taksai* peržengia įprastos teatro salės ribas ir ši erdvė gali būti suprantama kaip eksperimentinė, pasak X: *Ir tas pats formatas labai įdomus, man labai įdomu buvo. Sakau, vis kažkaip įdomu nueiti į spektaklius, kurie vyksta ne teatre ir ne salėje, vis tiek toks teatras, tokia eksperimentinė erdvė gaunasi.* Dalis keleivių „susijungė" su *Taksų* kaip teatro formatu ar net palaikė jį turinčiu potencialą tapti pranašesniam, labiau įtraukiančiam nei įprastas teatras, anot keleivio O: *this is the future.* Kita vertus, keleiviams neradus įprasto aktoriaus (*tu juk veži, tu kaip aktorius, gal daugiau tokio jam reikėjo išsireikšti*, (L)), ar įprasto gido vaidmens išpildymo, taigi, nepatyrus „tikro spektaklio", „tikro turo", ieškota nukreiptumo ir į kitus patirties prasmių taškus.

Publikos patirtyje *Taksų* supratimas iš jo formato įrėminimo galėjo persiorientuoti į susitikimą su tikru, autentišku kitu bei į įtraukią šio autentiškumo patirtį. Kito – šiuo atveju, vairuotojo – pažintis galėjo būti laikoma šio teatro formato prasme, tai rodo ir keleivio A mintis: *(...) ir na, nežinau, pats svarbiausias dalykas ir buvo bendrauti, išgirsti ir pažinti tą gyvą žmogų, kuris veda tave per kelią.* Performatyviuose turuose keleiviai susitiko su vairuotojais, kurie veikė savo realių socialinių vaidmenų pagrindu, dalijosi išgyventomis istorijomis. Šis tikrumas keleivių laikytas paveikiu, įtraukiančiu ir *Taksų* formatui suteikusiu prasmę, pasak keleivio T: *Ir va tas gal labiausiai kažkaip suteikia prasmę, kad jau iš karto jautiesi, kad ne tik kad tu skaitai kažkokią fikcinę istoriją arba klausai, bet kad čia yra realu ir kad taip įvyko.* Publika šį santykio tikrumą patyrė dėl atskleistų intymių, privačių, neretai ir emociškai sudėtingų bei socialiai nepatogių istorijų. *Taksų* tikrumą keleiviai patyrė ir kaip „čia ir dabar" besimezgantį ryšį *be sienų* (keleivė X) – veikė vairuotojų vidinio pasaulio atvirumas ryšio su keleiviais atžvilgiu. Tačiau verta pastebėti, kad kaip ir kūrybinės komandos bei vairuotojų patirtyse, publikos patirtyje autentiškumas atsiskleidė ne vien kaip grynas, į jį įsipynė tikrumo efektą ir įsitraukimą sustiprinantys elementai. Pastebėta, kad tikrumo jausmą keleiviai pajautė ne tik dėl to, kad vairuotojai veikė su jiems įprastais socialiniais vaidmenimis ir pasakojo išgyventas savo istorijas, bet ir dėl to, jog buvo galima pajausti šį tikrumą ir juo patikėti: pasitelkus keleivio T išsakytą metaforą – būti tarsi *muse ant sienos*, pajaučiant ir pamatant tikrą emociją. Šalia faktinio tikrumo, iškyla kuriamas tikrumo efektas publikai, kuris gali būti pajaučiamas per formos elementus. Publika ne tik galėjo klausytis istorijų, bet ir visa tai

išgyventi patirdama ir dalyvaudama įvairiose vietose (kavinėje, kapinėse, miške, automobilių plovykloje), per interaktyvius elementus (bendras šokis, būrimas kortomis, keleivių istorijos apie emocinį dugną). Susidūrimas su kito gyvenimo istorijomis „iš arti“ patirtas kaip kelionė po kito pasaulį, anot keleivės G: *kaip kokioje kelionėje apvažiuoji namus vietinio žmogaus*. Apibendrinant šių dviejų aspektų – tikrumo ir tikrumo efekto – susiliejimą galima pasitelkti keleivio M prisiminimą: *Labai surezonavo vienas momentas, kada pasakojo apie tai, kaip buvo prie mirties slenksčio beveik, buvo kraujo užkrėtimas ir jis tuo metu pradėjo pasakoti, kad pradėjo matyti tunelius, tokius baltus, kaip būna, sako žmonės, kartais mato tokį baltą tunelį tolumoje, tai tuo metu mes įvažiavome į tunelinę plovyklą. Ir jis sako, aš istoriją pabaigsiu po plovyklos. Ir va šitas buvo toks labai stiprus momentas. Nu ne šiaip turas, toks visiškai teatras, kuris tave paveikia.* Taigi, *Taksuose* publikos susitikimą su vairuotojais galima matyti kaip susitikimą su tikru, autentišku kitu, kurį kartu lydėjo ir įtrauki, teatro realybės suformuota patirtis.

2.4. Hibridiškas formatas kaip apsauga sumažinti autentiškumo rizikas. *Taksų* hibridiškas formatas gali būti ne tik įtraukiantis į patyrimą, bet ir funkcionuoti kaip apsauga siekiant sušvelninti rizikas, susijusias su socialinio teatro autentiškumu. Autentiškas vairuotojų buvimas *Taksuose* – dalijantis savo asmeniškomis ir neretai emociškai sudėtingomis ar socialiai nepatogiomis istorijomis – kartu reiškė ir pažeidžiamumą. Šis autentiškumo komplikuotumas gali pasireikšti dalyvių santykyje su publika, kai publikos nesusidomėjimas vertinamas kaip asmeniškų išgyvenimų atmetimas. Remiantis vairuotojų patirtimis, į realų ar numanomą nesusidomėjimą vairuotojai reagavo ne tik techniškai (ar pavyko, ar nepavyko keleivį įtraukti į pasirodymą), bet ir emociškai, asmeniškai. Tokia patirtimi dalijosi vairuotojas G: *Atrodo, žmonės ateina į spektaklį, o pasakoja savo. Nei domisi, nei ką. Aišku, ten gali minutę dvi papasakoti, o čia tik įsėdo ir pradėjo la la la visą kelią. Tai va, blogiausia patirtis.* Kaip pastebima literatūroje, kai išgyvenimai yra emociškai sudėtingi ar net trauminiai ir jais dalijantis viešai nesulaukiama palaikymo, gali kilti retraumatizacijos rizika (Chrismon & Carter, 2023). Kitas su autentiškumu socialiniame teatre susijęs rizikos aspektas – būti matomiems artimoje aplinkoje. Dalis vairuotojų įvardijo baimę būti atpažinti artimoje aplinkoje, numanydami galimus neigiamus įvertinimus. Pastebėtas vairuotojų poreikis jaustis saugiai dalijantis savo istorijomis, ypač jei jose figūruoja socialiai nepatogūs aspektai. Tikėtina, kad atsiveriant socialiai nepatogiomis temomis iškyla rizika patirti praeityje galimai išgyventą nuvertinimą ar net dar kartą susidurti su galios netolygumais – tai gali pagilinti socialinę kančią, kylančią iš pozicinio kentėjimo (Bourdieu, 2009). Visgi, *Taksų* dvilypė prigimtis, kurioje susipina

autentiškumas ir teatro suformuota realybė, tikri ir kartu nauji vaidmenys, tikros, bet ir pakitusios istorijos, galėjo padėti sumažinti su „grynu“ autentiškumu susijusias rizikas. Kaip pastebėta pokalbiuose su kūrybine komanda dalyvaujant kūrybiniame procese: *nebūtinai su trauma reikia taip tiesiogiai dirbti, bet galbūt kaip tik prieiti per atsparumą – pavyzdžiui, panaudoti G* (tyrėjos pastaba – vairuotojo) *gerą vaidybą, žaismingumą, juokavimą, jo atvirumą per kitą prizmę. Palikti galimybę tiek tiesioginiam atviravimui, tiek fiktyviam žaidimui (...)*[29]. Tad derinant autentiškumą ir teatro formuojamą realybę gali būti sudaryta saugesnė ir labiau įgalinanti aplinka dalyviams nei telkiantis vien į atsiskleidimą. Taigi, *Taksų* formato hibridiškumas gali būti laikomas apsauga su asmenišku atsiskleidimu susijusioms rizikoms atsverti.

Apibendrinus, *Taksų* format*as* patirtas kaip hibridiškas, kuriame susipynė autentiška socialinė realybė, grįsta tikrais socialiniais vaidmenimis, asmeniškais išgyvenimais, pažįstamomis miesto vietomis, su jau kitokia, teatro suformuota realybe, kurioje svarbus įtraukumas, paveikumas bei tikrumui suteikiami ir jį stiprinantys formos pavidalai. Kūrybinės komandos perspektyva šiuo aspektu praktinė, iškelianti šių dviejų polių socialinio teatro praktikoje pasireiškimo pagrindą ir komplikuotumą. Vairuotojų patirtyje atsiskleidė šio dvilypumo patyrimas, kuriame susipina įprastas –aš“ su pakitusiu vaidmenimi ir elgesiu, santykio su publika mezgimas kaip asmeniškas, bet kartu ir kaip įtraukus. Publikos patirtyje hibridiškas *Taksų* formatas atsiskleidė per patyrimo įprasminimą teatro-turo bei autentiško-įtraukaus susitikimo integracijoje. *Taksų* hibridiškas formatas gali būti kaip apsauganti atsvara su autentiškumu susijusioms rizikoms, sujungdamas autentišką dalyvių atsiskleidimą su kitokiu, teatro realybėje pakitusiu pavidalu.

3. Kūrybinis procesas: kūryboje kartu atsiveriantis saugios erdvės ir frustracijų ryšys

Socialinis teatras pasižymi tuo, jog menininkai kuria kartu su dalyviais, kurie nėra teatro praktikai ir kurie atsineša į teatrą savo socialinius vaidmenis (Thompson & Schechner, 2004). Kūrybinis procesas tokiame teatre virsta specifine kūrybos kartu erdve. *Taksuose* ši kūryba kartu patirta kaip per saugumo ir frustracijų santykį. Viena vertus, *Taksų* kūrybiniame procese telktasi į saugią erdvę – emocinį saugumą, abipusį santykį, orientavimąsi į asmenį. Kita vertus, šiame procese kyla ir frustracijos – įtampos, susijusios su kūrybine rizika, skirtingų poreikių derinimu, santykio su autoritetu sudėtingumu bei praktiniais

[29] Pastebėjimai iš lauko užrašų.

ribotumais. Toliau analizuojama, kaip šie *Taksų* kūryboje kartu išryškėję procesai ir jų ryšys išsiskleidė kūrybinės komandos ir vairuotojų patirtyse, o taip pat paliko jaučiamus pėdsakus ir publikai.

3.1. Kūryba kartu kaip saugios erdvės formavimas ir patyrimas. Saugi erdvė gali būti laikoma viena iš esminių kūrybos kartu *Taksuose* ypatybių. Ji formuota pirmiausiai per emocinį saugumą. Kūrybinės komandos nariai dalijosi, jog pirmiausiai svarbu formuoti emociškai saugų, pasitikėjimu grįstą santykį su vairuotojais. Anot kūrybinės komandos narės B: *(...) man taip pat buvo labai svarbu, kad kiekvienas jaustųsi gerai, emociškai saugūs (...) kad jie norėtų grįžti.* Vairuotojai šį santykį su kūrybine komanda patyrė kaip priimantį, palaikantį, pasak dalyvio Ž: *(...) laisvai jautiesi, aš laisviau jaučiuosi ir viskas. Ir norisi susitikti su tokiais žmonėmis. (...) O čia, sakau, aš savimi jaučiuosi.* Tokios emociškai saugios, priimančios aplinkos patyrimas artimas terapinio pobūdžio santykiui, kuris remiasi besąlygišku priėmimu ir kito emociniu „matymu“, atliepimu (Rogers, 2005; Allen, Fonagy, & Bateman, 2008). Kaip saugumo ypatybę galima laikyti ir tai, jog kūrybinis procesas grįstas vairuotojų autentiškumu – jų socialiniais vaidmenimis, asmenybių savitumais, išgyventomis istorijomis, tai vairuotojai patyrė kaip galėjimą būti sau įprastame vaidmenyje. Pasak I: *nebuvo kažkokio diskomforto, žinai, kad man reikia kažką taip vaidinti, kažką iš savęs statyti. Tai vat, nu tas buvo faina.* Socialinio teatro kūrimo savitumas, kurį įvardijo Thompson ir Schechner (2004), kad šiame teatre kuriama tuo, ką dalyviai atsineša iš socialinės realybės, gali prisidėti prie dalyvių priėmimo patirties ir stiprinti saugumo jausmą.

Saugi erdvė *Taksuose* formuota ir per abipusiškumą kūrybiniame procese. Menininkai siekė vengti vairuotojų supratimo kaip įrankio, jų objektyvizavimo kurdami kartu su jais – matydami juos kaip lygiaverčius kūrimo partnerius, kaip asmenybes. Kūrybiniame procese vengta opresinio santykio, kurį, remiantis Freire (2000), gali suponuoti vienakryptės hierarchinės sąlygos. Kaip užfiksuota tyrėjos, kalbantis su kūrybinės komandos nariais kuriant *Taksus*, buvo galvojama, *jog jie (dalyviai) dirba mums (menininkams). Bet taip neturėtų būti. Kartu kurti*. Abipusiškumo aspektu galima laikyti ir kūrybinės komandos siekį užtikrinti finansinį teisingumą, kaip pastebėjo kūrybinės komandos narė S: *(...) aš turėjau labai daug ketinimų ir norų, kad, pavyzdžiui, su jais būtų elgiamasi taip, kad jais nebūtų naudojamasi, kad jiems būtų mokama tiek, kiek mes turime galimybių iš riboto biudžeto.* Tokių principų laikymasis kūryboje kartu su socialinio teatro dalyviais galėjo padėti išvengti opresinio santykio ir dalyvių laikymo objektais. Vairuotojai šį santykį patyrė kaip abipusį abiem pusėms kuriant glaudžia sąveika. Tai pasireiškė vaidmenų, o su jomis ir atsakomybių pasiskirstymu. Dalyviai menininkų vaidmenį laikė

„užkuriančiu“ procesus, tai įvardijo metaforiškai – *Taksų akumuliatoriai* (vairuotojas I). Menininkai suvokti ir kaip suteikiantys kūrybiniam procesui rėmus bei sulipdantys medžiagą tarsi *kregždės* (vairuotojas I). O savo vaidmenį vairuotojai suvokė kaip medžiagos davėjų bei dekoratorių, kurie dalijosi istorijomis, idėjomis bei suteikė grįžtamąjį ryšį jau „sulipdytiems“ performatyvaus turo variantams, šiuo būdu juos koreguodami. Kūryba kartu gali būti suprantama kaip dialogiškos erdvės kūrimo bruožas, apie kurį kalbėjo Freire (2000), kuomet žinios ne nuleidžiamos „iš viršaus“, o kuriamos horizontaliu, abipusiškai sąveikaujančiu santykiu.

Šalia abipusiškumo išlaikymo, saugi erdvė *Taksuose* formuota ir kreipus dėmesį į kiekvieno dalyvio individualius poreikius, pagal kuriuos buvo pakreipiamas ir kūrybos kartu procesas bei performatyvūs turai – tai galima laikyti į asmenį orientuotu kūrybos kartu procesu. Su kiekvienu vairuotoju palaikytas skirtingas darbo būdas. Kaip išryškinta kūrybinės komandos narių, darbo santykis su vairuotojais buvo įvairus, anot C: *(...) pajutau, kad su kiekvienu iš jų darbas buvo labai skirtingas, nes kiekvienam iš jų reikėjo kažko kito.* Remiantis kūrybinės komandos įžvalgomis, vieniems dalyviams reikėjo daugiau dėmesio bei lankstumo, kad vairuotojai galėtų išreikšti save, o kitiems – kartais ir didesnio direktyvumo. Kūrybinės komandos nariai dalijosi, jog svarbu pajausti, kada vairuotojai gali režisuoti patys, o kada reikalingas stipresnis režisavimas iš kūrybinės komandos pusės. Individualizuotas ne tik kūrybos kartu būdas, bet ir kūrinio forma – individualūs turai – kas, pasak kūrybinės komandos, atitiko ir pačių vairuotojų asmenybes. Kiekvieno individualus turas kurtas atsižvelgiant į vairuotojų savitumą. Remiantis tyrėjos pastebėjimais stebint kūrybinį procesą: *Atsižvelgiama į kiekvieno taksi vairuotojo polinkius, pavyzdžiui, vienas labiau orientuotas į santykius, kitas į veiklas, vieni labiau linkę nerti į „gelmes“, kiti išgyvenimus perteikia labiau per humoro pusę. Jaučias, kad apie dalyvius jautriai galvojama, jie svarbūs.* Toks priėjimas prie kiekvieno ypatumų *Taksuose* atskleidžia ir Freire (2000) edukacinius principus, kai mokytojas-fasilitatorius atsispiria nuo „mokinių“ (šiuo atveju, dalyvių) ir pagal tai formuojama pažinimo (šiuo atveju, kūrybos kartu) erdvė.

Nors įvardyti, su saugia erdve susiję kūrybos kartu procesai išryškėjo vairuotojų ir kūrybinės komandos patirtyje, juos užčiuopė ir publika. Keleiviai gebėjo pajusti, jog performatyvūs turai vairuotojams ne primesti kūrybinės komandos, bet kurti kartu su jais. Pasak keleivės V: *Tai tas labai labai matėsi, kad neprimesta. Ne taip, kad ten esi kažkur užsiregistravęs, kur yra ten kūrybinė grupė, prodiuseriai, dar kažkas. Matosi, kad jie galvojo ir teiravosi, ką jie galėtų kartu sukurti, parodyti drauge.* Publika įžvelgė ir tai, kad kurta pagal vairuotojų asmenybes. Viena keleivė, dalyvavusi keliuose turuose, pastebėjo,

jog jos patyrimai labai skyrėsi, tarsi dalyvaujant skirtinguose spektakliuose, ji išsakė pajutusi, jog turai kurti atsižvelgiant į asmenybinius ypatumus. Tai nujautė ir kiti keleiviai, išsakydami numanymą, kad turai skiriasi priklausomai nuo vairuotojų. Publika, dalyvaudama performatyviame ture, įžvelgė ir sudaromas praktines sąlygas vairuotojams išpildyti turą, pavyzdžiui, naudojant technines priemones ar sukuriant scenarijų taip, kad vairuotojai galėtų palaikyti ryšį su keleiviais. Taigi, ir publikos patirtyje atsiskleidė, jog toks teatras kyla iš dialogiško santykio tarp kūrybinės komandos ir vairuotojų. Šį pajaustą kūrybos kartu santykį galima įvardyti ir sinergijos efektu, anot keleivės Z: *O sinergija, tai atskirų žmonių vat iniciatyvos sugeneruoja tokį kažkokį tai nerealų rezultatą. Ko tu negautumei, jeigu tie žmonės, na, darytų kažką tai atskirai, ar ne, ir jų veiklos nepersipintų (...). Tai va, sakau man šitas bendras efektas yra nerealus.* Taigi, *Taksų* kūrybos kartu procesas, grįstas dialogiškumu bei orientacija į asmenį, turėjo reikšmės ir publikos patyrimui.

3.2. Kūryba kartu kaip iškylančių frustracijų toleravimas ir įveika. Kūryba kartu nėra tik „saugus rojus“. Remiantis literatūra, saugi erdvė gali būti suprantama ne tik visiško saugumo užtikrinimu, bet ir per rizikos matmenį, kai pajėgiama susidurti su įtemptomis situacijomis esant saugiame santykyje (Hunter, 2008). *Taksų* kūrybiniame procese susidurta su įvairiomis frustracijomis – kūrybine rizika, skirtingų poreikių derinimu, santykio su autoritetu sudėtingumu, veikimu ribotų resursų sąlygomis. Pirmiausia, palaikydami saugų santykį vairuotojai susidūrė su kūrybine rizika. Patirdami tikėjimą savo potencialu, vairuotojai menininkų buvo skatinti įdėti pastangų įsitraukiant į kūrybinį procesą, atliekant kūrybines užduotis. Komforto erdvės peržengimas vairuotojų laikytas nepatogus, bet reikalingas procesui, pasak dalyvio Ž: *Jeigu visiškai nereiktų dėti pastangų, tai būtų labai banalu kažkaip.* Tai kartu stiprino vairuotojų patikėjimą savo galimybėmis. Vis tik peržengiant įprastas veikimo ribas, dalyviams išliko svarbus kūrybinės komandos palaikantis santykis – grįžtamasis ryšys, pastangų įvertinimas. Kita vertus, pajausta pernelyg stipri frustracija, kai buvo viršijamos vairuotojų galimybės ją įveikti, pavyzdžiui, užstrigus idėjų lygmenyje bei jų jungime, tai galėjo būti sunkiai ištoleruojama. Kaip prisimena vairuotojas I: *Nu ir sakau, tokių labai daug eskizų ir neaišku, kaip sudėti.* Taigi, susidūrus su pernelyg sunkiai pakeliama frustracija, iškyla pagalbos nepasiklysti poreikis kūrybiniame procese ir jame kylančiuose iššūkiuose. Kūrybinis procesas gali pasižymėti didele nežinomybe, neapibrėžtumu, tai dalyviams gali kelti sutrikimą bandant susiorientuoti idėjų gausoje, bandymuose jas struktūruoti. Vieni vairuotojai šią nežinomybę ir su ja patiriamą frustraciją ištoleravo lengviau, kiti – sunkiau, išreikštas ir poreikis, kad kūryba būtų be didesnių įtampų. Kaip pastebėta kalbant su

vairuotojais ir su kūrybine komanda, svarbus menininkų pajautimas – frustracijų lygio pritaikymas prie kiekvieno asmens situacijos.

Nors kūryboje kartu siekta abipusiškumo ir į asmenį orientuoto darbo pobūdžio, praktikos realizavime svarbus poreikių derinimas tarp vairuotojų ir kūrybinės komandos. Kaip pastebėta pokalbyje su kūrybine komanda, kūrybiniame procese reikia derinti sekimą vairuotojais, ir sekimą menininkų vizija, pasak B: *Išlaikyti jų istorijas ir jų impulsus, kaip rasti vietos nesikišti, bet, pavyzdžiui, tarsi pateikti tai gražia forma, kuri būtų pakankamai gera mums kaip menininkams*. Siekiama balansuoti tarp įvairių poreikių – įsiklausyti į tai, kas svarbu vairuotojams, sekti jų patirtimis ir impulsais, bet ir nepamesti kūrybinės komandos žvilgsnio kūrybos formai, kūrybinei vizijai. Tačiau ir ankstesnė analizė leidžia pastebėti, kad *Taksų* kūrybiniame procese svertas nukreiptas į vairuotojų pusę. Šalia to, verta paminėti, jog vairuotojų idėjos buvo integruotos ir į kūrybinės vizijos keitimą. Kaip prisimena kūrybinė komanda, vairuotojai išreiškė norą kurti gyvus, o ne virtualius turus, nors pastarieji buvo pirminė *Taksų* idėja, pasak A: *(...) ir pajutau, kad jie tikrai nori patys rengti turus. Dauguma taksi vairuotojų buvo tokie: „Ką? (...) Tai kam jums mūsų reikia?“ Jie labai norėjo kurti ir būti turų vairuotojais.* Vairuotojai taip pat išreiškė poreikį veikti kūrybinį procesą, būti aktyviais jo dalyviai. Pasak vairuotojos P: *(...) aš noriu ir pati įsiterpti, ir pati duoti minčių, ir pati sugalvoti kažką, nes vis tiek galva tai dirba, ne šiaip sau tam, kad į pilvą neprilytų. Vis tiek aš tą matau iš savo perspektyvos, kaip reiks praktiškai atlikti*. Kartu išreikštas dalyvių noras balansuoti tarp įsitraukimo ir atsitraukimo, siekiant prisiimti atsakomybės tiek, kiek galima pakelti. Tad, galima sakyti, kūrybiniame procese nemaža dalimi reiškėsi vairuotojų poreikiai. Vis dėl to, svarbu pastebėti, kad kūrybinė komanda taip pat turėjo savo poreikių. Pasikeitusi vizija daliai kūrybinės komandos kėlė sumaišties jausmą, įtampą. Iš anksto numatyta kūrybinė vizija ir jos pakankamas stabilumas galėjo būti laikomas baze kūrybiniam procesui. Nors socialinis teatras, remiantis Thompson ir Schechner (2004), nebūtinai orientuotas į meno produktą, įsipareigojimas jį sukurti tam tikro laiko rėmuose bei pagal tam tikrus kokybės kriterijus gali formuoti menininkų poreikį laikytis aiškesnės kūrybinės vizijos nei jis suponuojamas neapibrėžtumo ir kismo kūrybos kartu su dalyviais procese. Taigi, galima manyti, jog skirtingų poreikių derinimas galėjo prisidėti prie įtampos šaltinių kuriant kartu.

Kaip frustracijos aspektas kūrybiniame procese atsiskleidė ir kuriant kartu išryškėjęs vairuotojų santykio su autoritetu pobūdis. Tai pasireiškė vairuotojų ryšyje su menininkais. Šalia pasitikėjimo kūrybine komanda ir jų laikymo savo srities profesionalais, proceso pradžioje pasitaikė ir

maištaujančio elgesio apraiškų, bandymo apeiti sunkumus, kaip teigė dalyvis Ž: *tai čia tik pasilengvint, bet jeigu tas matai pasilengvinimas nepraeina, tai tu nori nenori turėsi tą daryti.* Kūrybiniame procese pastebėta, kad šalia maištaujančio elgesio santykyje su autoritetais, vairuotojai kartais pernelyg pasikliaudavo kūrybine komanda, atiduodami atsakomybę „valdžiai“. Galima manyti, kad toks kartais pasireiškęs santykis su kūrybine komanda galėjo kilti iš dalyvių talpinamo gilesnio supratimo apie autoritetą sluoksnių, vidinių autoriteto reprezentacijų psichikoje. Atsižvelgiant į tai, kad dalyviai pasižymėjo bendra ypatybe – buvo patyrę totalitarinę valdymo sistemą Lietuvoje, grįstą piktnaudžiavimo jėga, – galima kelti prielaidą, jog tai darė įtaką giluminiam santykio su autoritetu vaizdiniui (Gudaitė, 2016). Apibendrindama kultūrinių traumų tyrimus Lietuvoje, Gudaitė (2016) pastebi, kad autoritetas gali būti pasąmoningai tapatinamas su agresoriumi, o su tuo susijusios neįsisąmonintos įtampos gali trikdyti darnaus ryšio su autoritetu formavimą. Taigi, nors *Taksuose* vairuotojai susidūrė su kitokia autoriteto patirtimi, jiems kūrybiniame procese pirmiausia galėjo automatiškai iškilti destruktyvaus autoriteto vaizdinys ir su juo susijęs neįsisąmonintas elgesys.

Kūryboje kartu frustracijos reiškėsi ir susidūrimu su ribotų resursų sąlygomis. Galima pastebėti, jog gautas ribotas finansavimas ir ribotas laikas paveikė *Taksų* kūrybinę viziją bei tolesnį darbą. Kūrybinėje komandoje dalintasi mintimi: *buvo toks plyšys tarp to, kokį finansavimą mes gavome, bet paskui nežinojome, ką tiksliai daryti su tuo mažu finansavimu* (C). Dėl riboto finansavimo suburta ir mažesnė komanda, susidarė užduočių perkrova ribotame laike vienam žmogui, anot B: *Ir aš prisimenu visą tą, žinote, kaip pffffff* (tyrėjos pastaba – sprogimo garsas), *užduočių perkrovą, kuri, manau, įvyko dėl to, kad turėjome mažai laiko ir ganėtinai mažą komandą, nebuvo daug žmonių, kurie galėtų viską pasiskirstyti, visas užduotis, kurias turėjom atlikti, ir taip pat mažą finansavimą. Tai vertė mus atsisakyti tam tikrų idėjų, tam tikrų galimybių.* Kūrybinės komandos nariams teko užimti ir tuos vaidmenis, kuriuose jie nesijautė patogiai atsižvelgiant į jų turimus įgūdžius. Finansai ir ribotas laikas veikė emocinę *Taksų* atmosferą, kėlė įtampą kūrybinės komandos viduje. Ribotas kūrybos laikas ir formalūs instituciniai procesai, sunaudojantys laiko kaštus, kūrė patirties chaotiškumą, kūrybinės komandos nariams per trumpą laiką teko susiorientuoti *Taksų* įgyvendinimo sąlygose. Ieškota būdų, kaip rasti geriausią įgyvendinimo sprendimą ir kartu nejausti įtampos perviršio. Vis dėlto kūrybiniame procese teko susidurti su jėgas viršijančiu krūviu, kaip prisimena B: *Bet dabar, kai viską priartinu, jaučiu, tai tikrai viršijo jėgas, tiesą sakant, toks, taip, daug daug nemiegotų naktų ir chaosas galvoje, nes tiesiog norisi padaryti viską, ką gali geriausiai, bet neužtenka išteklių.* Kūrybinė

komanda patyrė apleistus bazinius poreikius – miegą, mitybą. Kūrybinės komandos nariai taip pat kursavo tarp Vilniaus ir Kauno – vairuota ir ankstyvu, ir vėlyvu laiku bei skirtingomis oro sąlygomis. Praktiniai veiksniai galėjo veikti ir dalyvavimo motyvaciją, kėlė vidinės sumaišties, tai pastebi kūrybinės komandos narys F: *Taigi, man tai buvo panašu į tai, kad aš turiu prieštaras viduje. Viena iš jų sakė, kad tiesiog palik tai, nes tu negali su tuo susitvarkyti, nes tai per daug, per daug sudėtinga, per mažai laiko ir per mažai pinigų. O kita buvo tokia, bet tai tavo draugai, tu jau tai padarei (...) žinai, šis kūrinys buvo jau išvystytas.* Šie *Taksuose* kilę sunkumai nėra tik situaciniai ir priklausantys tik praktikams asmeniškai, jie atspindi bendresnį probleminį kontekstą, apie kurį kalbėjo Wong ir Clammer (2017) – dėl ribotų išteklių socialinio teatro praktikams neretai tenka perdegti, tai veikia ir darbo kokybę. Be to, galima pažvelgti ir į bendresnę menininkų situaciją – menininkai dirba daugiau nei įprastomis darbo savaitės valandomis (vidutiniškai 54 val. per savaitę, iš jų dalis nesusijusi su kūrybos praktika), susiduria su padidintu stresu, jaučia valstybės teigiamo požiūrio į kūrėjo profesiją trūkumą – tą atskleidžia Lietuvos kultūros tyrimas „Menininkų socialinės ir kultūrinės būklės vertinimas“ (Kregždaitė ir Godlevska, 2021). *Taksų* kūrybinę komandą galima laikyti atsidūrusia šiame bendrame probleminiame kontekste, tai įgavo konkrečią patirtį kūrybiniame procese. Be to, galima pažymėti, jog socialinio teatro praktika savo kompleksišku pobūdžiu kelia papildomų praktinių sudėtingumų – praktikams tenka balansuoti tarp įvairių poreikių, būti itin lankstiems, toleruoti nemažai chaotiškumo, atsiverti nežinojimo būsenai (Hunter, 2008; Walmsley, 2013). Tad kuriant tokiose socialinio teatro praktikos ypatumų sąlygose itin reikalingas saugumo dėl praktinių aspektų užtikrinimas, o jo stygius gali tapti įtampos šaltiniu.

Apibendrinus, galima pažymėti, kad *Taksų* kūrybinis procesas, veikęs kaip kūryba kartu, atvėrė saugią erdvę ir frustracijas, kurios veikė ne atskirai viena nuo kitos, bet buvo susietos. Patiriant saugumą galima ištoleruoti ir kylančias įvairialypes įtampas. Saugi erdvė *Taksuose* kurta palaikant emocinį saugumą, abipusišką santykį bei orientaciją į asmenį. Kūrybinė komanda šias sąlygas laikė būtinomis procesui bei siekė sudaryti erdvę jų realizavimui, o jų santykį su vairuotojais galima apibūdinti kaip kuriančių kartu, jaučiančių ir aktyvių dalyvių ryšį. Vairuotojai šį santykį patyrė kaip priimančią, palaikančią bei abipusišką sąveiką. Saugios erdvės kuriant kartu pėdsakus pajuto ir performatyviuose turuose dalyvavusi publika, kuri turus įvardijo dialogiškai sukurtais ir orientuotais į vairuotojų asmenybes. Kūrybinis procesas, atsivėręs kaip saugi erdvė, leido išbūti ir frustracijas bei sunkesnius patyrimo taškus, pavyzdžiui, vairuotojų susidūrimus su kūrybine rizika, neapibrėžtumą,

vairuotojų ir menininkų poreikių derinimą, iškilusias vidinio santykio su autoriteto reprezentacijas, ribotus išteklius. Taigi, *Taksuose* atsiskleidęs kūrybinis procesas gali būti laikomas kūryboje kartu atsivėrusiu saugios erdvės ir frustracijų glaudžiu ryšiu.

Remiantis aprašyta *Taksų* analize, galima pastebėti, jog ši socialinio teatro praktika nuo pradžių talpino nukreiptumą į transformacijos potencialą. Tai atsiskleidė kūrybinės komandos siekiniuose bei darbo būde, vairuotojų lūkesčiuose ir tolesnio dalyvavimo patirtyje, publikos patyrimo ir refleksijos pobūdyje. Vairuotojai kalbėjo apie asmeninio ir socialinio pokyčio lūkestį, kūrybinė komanda siekė turėti išliekančios keičiančios reikšmės publikos mąstysenoje ir patiems dalyviams, o publika, nors ir tiesiogiai neįvardijo pokyčio lūkesčio, ieškojo kitokios patirties, kuri peržengtų įprastos kasdienybės ribas. Tai, jog *Taksai* pasižymėjo autentiškos socialinės realybės ir teatro suformuotos realybės sampyna, rodo šios praktikos savitumą ir jos potencialų paveikumą. O kūrybiniame procese atsiskleidęs saugumo ir frustracijų derinys vairuotojų ir kūrybinės komandos patirtyse leidžia numanyti apie transformacijai palankių prielaidų galimybę. Atsižvelgiant į tai, toliau išskiriamos transformacijos raiškos ir galimos prielaidos kilti transformacijai.

II. Socialinio teatro transformuojantis potencialas

Žvelgiant į dalyvavusiųjų *Taksuose* patyrimą, galima pastebėti, jog pokyčio patirtyje atsiskleidžia bendri reikšmių sluoksniai. Juos galima skirti į pagrindines transformacijos raiškos kryptis – sąmoningėjimą ir veikmę. Freire (2000) mąstysenoje svarbus žadinamo sąmoningumo procesas, vedantis link kritinės sąmonės, gebančios suprasti opresijos prigimtį ir veikti prieš ją. Tai sudaro galimybę socialinei-struktūrinei transformacijai. Sąmoningėjimas, pasitelkiamas ir šioje analizėje, iš dalies remiasi Freire mąstysena, tačiau ja neapsiriboja. Sąmoningėjimas rezultatų analizės kontekste laikomas platesniu reiškiniu, apimančiu tiek refleksyvumą, susijusį su bendresne socialine aplinka ir socialiniu-struktūriniu lygmenimi, tiek psichologinius procesus, taigi, ir asmeninę-psichologinę transformaciją. Kaip pastebi Gudaitė (2001), transformacija siejama su didesniu sąmoningumu ir nauju savęs pažinimu. Tai atrandama ir *Taksuose* dalyvaujančiųjų patirties analizėje. Kita transformacijos socialiniame teatre raiškos kryptis – veikmės stiprėjimas. Nors egzistuoja įvairių veikmės (angl. *agency*) apibrėžimų, šiame darbe tai apibrėžiama kaip savo galios supratimas, jausmas, kad esu savo veiksmų, savo gyvenimo autorius, savęs ne kaip pasyvaus, bet aktyvaus individo supratimas (Moore, 2016; Gudaitė, 2016; Allen, Fonagy, & Bateman, 2008; Freire, 2000). Veikmė

peržengia vien asmenines ribas ir gali būti nukreipta į kitus bei socialinę aplinką: būnant aktyviais santykyje ir galint turėti įtakos kitiems, veikiant socialinę aplinką ją kuriant bei perkuriant (Silver, Tatler, Chakravarthi, & Timmermans, 2021; Allen, Fonagy, & Bateman, 2008; Freire, 2000). Pastebėtina, kad tiek sąmoningėjimas, tiek veikmės stiprėjimas gali apimti asmeninį-psichologinį ir socialinį-struktūrinį transformacijos lygmenis. Sąmoningėjimas ir veikmė gali būti glaudžiai susiję ir integruotis į vientisą transformacijos procesą (Freire, 2000). Visgi, jų pobūdis ir raiška skiriasi, todėl toliau sąmoningėjimas ir veikmės stiprėjimas analizuojami atskirai.

4. Transformacija kaip sąmoningėjimas

Transformacija kaip sąmoningėjimas *Taksuose* reiškėsi keliomis kryptimis. Tai apėmė didesnį refleksyvumą asmeninių ir kolektyvinių patirčių atžvilgiu bei įsišaknijusio mąstymo, apimančio ir santykių modelius, keitimą. Tai gali būti gretinama ir su asmeniniais-psichologiniais, ir su socialiniais-struktūriniais pokyčio sluoksniais. *Taksai* sudarė galimybę rekonstruoti autobiografinius ir kolektyvinius prisiminimus. Šio socialinio teatro procesuose kito ir stereotipai, santykis su socialiniu vaidmenimi ir autoritetu, taip pat reflektuota demokratiško buvimo galimybė. Be to, sąmoningėjimas reiškėsi kaip refleksyvesnis santykis su *Taksų* praktika suvokiant ir tarpusavio susietumo reikšmę. Šios sąmoningėjimo kryptys atsiskleidė savitai *Taksuose* dalyvaujančių grupių patirtyse.

4.1. Asmeninės ir kolektyvinės atminties rekonstrukcija. Viena iš sąmoningėjimo krypčių *Taksuose* reiškėsi kaip refleksyvesnis santykis su asmeniniais ir kolektyviniais prisiminimais. Iškelti prisiminimai įgavo naujas prasmes praplečiant perspektyvą į sudėtingas asmenines bei platesnį socialinį sluoksnį talpinančias istorijas. Atmintis gali būti laikoma reikšminga transformacijos procese. Žvelgiant iš asmeninio-psichologinio lygmens, atmintis, ypač autobiografinė, yra glaudžiai susijusi su savastimi ir net gali būti laikoma savasties centru – ji leidžia save suvokti per patirčių kontinuumą. Žinios ir įsitikinimai apie save yra patvirtinami, palaikomi specifinių patirčių prisiminimais, tad atmintis leidžia formuoti ir įgyvendinti tikslus atsižvelgiant į save per atminties kontinuumą (Conway, 2005). Žvelgiant socialiniu-struktūriniu lygmenimi, individe įsikūnijusi jo istorija ir biografija kartu talpina ir socialinį lygmenį (Bourdieu, 2020; Boal, 2010). Šis socialinis atminties sluoksnis įgauna „kaulų ir mėsos“ pavidalą per elgseną, mąstyseną, jausmus ir net pojūčius (Bourdieu, 2001; Bourdieu, 1984). Pastabumas savo istorijai gali leisti tapti sąmoningesniems bei sudaryti galimybę būti laisvesniems nuo

asmeninių-psichologinių bei internalizuotų socialinių suvaržymų. *Taksuose* iškilo į užmarštį nugrimzdę prisiminimai. Tai žadino sąmoningumą savo asmeninės istorijos atžvilgiu, kuris išryškėjo vairuotojų patirtyse. Kaip pastebėjo vairuotojas G: *Nežinau, gal daugiau ten prisimeni visko, gal jau viskas buvo nugrimzdę daugiau į užmarštį.* Tokia prisiminimų rekonstrukcija suteikė progą naujai pamatyti gyvenime įvykusius sudėtingus įvykius ir svarbius pokyčius. Prisiminimai ne tik iškelti kaip „faktinė“ medžiaga, bet ir iš naujo pajausti, pasak vairuotoja H: *jaučiu vėl atgal*. Emocinis atminties rekonstrukcijos aspektas – prisimintos ne tik faktinės žinios, bet ir atkurtas emocinis fonas – leidžia manyti, jog *Taksų* dalyvių patirtyje iškilo daugiau prisiminimų sluoksnių, taigi, jie atgaminti gilesniu lygmenimi. Nagrinėjant mokslinę literatūrą galima atrasti pastebėjimų, teigiančių, kad sužadinta asmens atmintis turi ir emocinį gylį, stiprumą, o tai gali turėti reikšmės atminties modifikavimui bei su prisiminimais susijusiam tolesniam emociniam poveikiui, ypač kai prisiminimai susiję su baimėmis ar kitais neigiamais išgyvenimais (Samide & Ritchey, 2021). Taigi, prisiminimų išgyvenimas emociškai juos gali nujautrinti ir įprasminti. Žvelgiant į *Taksų* reikšmę asmeniniams prisiminimams, vairuotojų naratyvuose išryškėja tai, kad ir pats dalyvavimas *Taksuose* tapo reikšmingu prisiminimu, įsirašiusiu į jų gyvenimo istorijas.

Taksuose dalyvavę vairuotojai išgyveno Lietuvos nepriklausomybės atkūrimo laikotarpį, tad ir jų asmeninės istorijos, atliktos performatyviuose turuose, sukosi aplink šiuos metus. Šis egzistenciškai reikšmingas Lietuvai laikotarpis pasižymėjo didelėmis permainomis ir chaotiškumu bei pavojais (Gailienė, 2015). Jį metaforiškai galima įvardyti „laukiniais vakarais“ (vienas iš turų pavadintas panašiai – *Taksai: Laukinis Kaunas*). Taigi, performatyvių turų patyrimas tapo galimybe keleiviams išgyventi šį periodą dar kartą arba naujai, priklausomai nuo jų turimos patirties. Šį socialinį-istorinį virsmo periodą išgyvenusiems keleiviams *Taksai* tapo galimybe rekonstruoti ir naujai įprasminti prisiminus, susijusius su šiuo laikotarpiu. Keleiviai dalijosi, kad dalyvaudami *Taksuose* suvokė praėjusio laikotarpio sudėtingumą, kuris jį išgyvenant buvo menkai įsisąmonintas, kaip pastebėjo keleivė Z: *Ir nors tuomet tai atrodė, kad viskas kaip ir labai neblogai. Lietuva tapo nepriklausoma, ar ne, ir tiesiog atrodė, kad viskas vat kyla, kyla, kyla į kalną. Iš esmės tai taip ir buvo. Bet tik dabar supranti, kad tas skilimas žiauriai sunkus buvo, žiauriai sunkus.* Taigi, dalyvavimas performatyviuose turuose, kuriuose buvo grįžtama prie šio laikotarpio, leido pažvelgti į jį iš platesnės perspektyvos ir iš naujo reflektuoti savo išgyventą patirtį. Santykis su išgyventu socialiniu-istoriniu virsmu galėjo būti ir sudėtingesnis, įgauti poreikį distancijai, remiantis keleiviu L: *nu tokie buvo nuotykiai, nereikia apie save sakyt, kad aš ten buvęs.*

Buvęs, tai daug kas mes buvę. Ši pozicija gali atskleisti ne tik asmeniską keleivio perspektyvą, bet ir įkūnyti bendresnį santykio su aptariamuoju laikotarpio sudėtingumą, nevienareikšmį vertinimą (Ramonaitė ir Vijeikis, 2023). Kitokia reikšmė atminčiai skleidėsi publikos, neturėjusios tiesioginio (išgyvento) ar turėjusios menkai išgyventą tiesioginį santykį su aptariamuoju laikotarpiu, patirtyje. Šis laikotarpis suvoktas tarsi neišpasakotos istorijos šeimose, kaip teigė keleivė G: *Jo ir gal net dar tas, kad aš, atrodo, daugiau žinojau apie ten sovietmečio visokius bajerius. Nes nu labai taip pasakodavo senelė, o apie tuos 90-uosius nieko nepasakodavo, nu nieko, aš su tuo turiu labai nedaug.* Tad dalyvavimas *Taksuose* tapo galimybe patirti nutylimas, bet egzistenciškai reikšmingas kolektyvines istorijas. Dalyvaujant performatyviuose turuose jaunesnė karta galėjo ne tik faktiškai pažinti šias istorijas, bet ir jas giliau suprasti, emociškai suvokti jų sudėtingumą. Keleivė V dalijosi šiomis mintimis: *(...) pamatai, kad tikrai buvo tie laukiniai vakarai Lietuvoj*. Šio laikotarpio „laukiniškumo“ pažinimas leido keleiviams palyginti patirtis skirtingais laikotarpiais ir labiau įvertinti tai, kas vyksta dabar. Performatyvūs turai keleiviams, turėjusiems menką santykį su Lietuvos nepriklausomybės atgavimo periodu, tapo gilesne istorinio-socialinio pažinimo kelione. Taigi, *Taksai* kūrė galimybę refleksyvesniam santykiui su socialiniu-istoriniu virsmu – suvoktas jų sudėtingumas, atverti menkiau įsisąmoninimui pasiekiami prasmių sluoksniai, formuotas sąmoningumas neišgyventoms kolektyvinėms patirtims.

4.2. Įsišaknijusių mąstymo modelių permąstymas. Sąmoningėjimas *Taksuose* skleidėsi ir kaip refleksyvumo raiška giliai mąstyme įsišaknijusiems, socialinės aplinkos suformuotiems mąstymo modeliams. Tai itin išryškėjo stereotipų atpažinimo ir jų keitimo atžvilgiu. Stereotipais vadinami įsitikinimai apie asmenį ar žmonių grupę, jie generalizuoti, netikslūs ir atsparūs naujai informacijai (Myers & Twenge, 2017). Stereotipai susiję ir su Bourdieu (2001) minimomis socialinėmis kategorijomis, kurios laikomos veikiančiomis autonomiškai nuo sąmoningo suvokimo, sudėtingai kontroliuojamos, šia prasme yra nesąmoningos ir sunkiai keičiamos. *Taksų* patyrimas leido tapti sąmoningesniems asmenų, patyrusių „šešėlines patirtis“ (kaip priklausomybės, ŽIV, nusikalstamas elgesys) atžvilgiu ir su jais susijusiems stereotipams. Šie stereotipai publikai reiškėsi per emocines reakcijas kaip baimę, nesaugumo pajautimą. Kaip pastebėjo keleivė V: *save vis tiek prigauni kažkaip, atrodo, ir stengiesi būti atviras, ir visa kita, bet reikia sau pripažinti, kad vieną sekundę, kai jis išlipęs iš mašinos tai tau pasako* (tyrėjos pastaba – kad visos istorijos apie vairuotoją). *Ir save pagauni, ar aplinkui yra dar žmonių.* Galima matyti, jog stereotipai gali pasireikšti automatiškai, aplenkdami sąmoningą

suvokimą. Įsišakniję stereotipai reiškėsi ir per elgesį, pavyzdžiui, vengimu paduoti ranką vairuotojui, kuris serga ŽIV. Keleivis O pastebėjo: *Jo, toksai buvo, man su savim pačiu buvo tiesiog G* (tyrėjos pastaba – vairuotojas) *ranką paduoti gale, tai kažkaip taip, man pačiam buvo aišku, nu jo, susitvarkiau su šituo.* Visgi, performatyviame ture šie stereotipai keitėsi, pasak keleivės V: *Supranti, jog neapima jokie neigiami jausmai ir kažkokia ten baimė ar kažkas, jokiu būdu ne, tas žmogus yra, aš taip pasižiūrėjau, ant tiek šviesaus veido, malonaus būdo ir tos patirtys jį atvedė į tai, koks jis šiandien ir yra.* Dalyvaudami *Taksuose* keleiviai įsisąmonino „šešėlinių" patirčių visuotinumą, suprato, kad *kiekvienas žmogus savyje nešiojasi kažką giliau, sunkiau* (J). Tokia keleivių refleksija rodo integralesnį asmens supratimą priimant įvairias, net ir tamsesnes, „šešėlines" asmens dalis, sąmoningumą socialiai reprezentatyvioms nešiojamoms kaukėms ir tai, kas esti už jų (Gudaitė, 2002). Susidūrimas su „šešėlinėmis" patirtimis *Taksų* ture gali būti vertinamas ne tik kaip keičiantis asmeniškai išgyvenamas stereotipines reakcijas, bet ir kaip galintis keisti stigmą visuomenėje. Daliai publikos kilo suvokimas, kad negalima spręsti apie žmogų iš paviršiaus, jo „nurašyti", kad kiekvienas žmogus, kad ir kokie išgyvenimų šešėliai jį lydėtų, yra svarbi visuomenės dalis. Toks sąmoningėjimas „šešėlinių" patirčių atžvilgiu gali veikti asmens ir visuomenės brandą.

Sąmoningėjimas įsišaknijusių mąstymo modelių atžvilgiu buvo sužadintas ir santykyje su socialiniu vaidmenimi. Iš tam tikromis socialinėmis kategorijomis pažymėtų subjektų ar grupių tikimasi tam tikro jų savęs pateikimo, kas gali būti internalizuojama ir pačių asmenų / grupių, į kuriuos tie lūkesčiai projektuojami, bei paskatinti jų elgesį, kuris atitiktų šiuos lūkesčius (Bourdieu, 2001). Taigi, santykis su socialiniu vaidmenimi gali reikštis kaip socialiai suformuotas tiek per jo išorines reprezentacijas, tiek būti internalizuotas savęs suvokime. Vairuotojų patirtyje santykis su socialiniu vaidmenimi atsiskleidė per sustabarėjusią rutiną bei pasyvų veikimą. Mintimis dalijosi vairuotoja H: *Visų pirma, tai turbūt nusipurčiau luobą nuo savęs, kuria buvau apaugusi daug metų. Tai nėra abejingumo luoba, tai nėra dar kažkas. Kada žmogus įneri į rutiną ir gaunasi toksai „rutina, rutina, rutina". Tai va, aš išlipau iš rutinos.* Įnykimas į vairuotojo kasdienybę galimai kreipė pasyvesnį santykį su pasauliu ir savimi – žinoma, ko tikėtis iš savęs ir iš aplinkos, bei ko tikisi iš vairuotojų aplinka, taip liekant vis mažiau atviresniam santykiui su savimi ir socialine aplinka. Dalyvavimas *Taksuose* leido pažvelgti iš šono, atsirado daugiau stebėjimo, kaip teigė ir vairuotojas I: *(...) Rutina, rutina „Super Mario", monetėles rankioti. Tai po to išsimuši, kad ir kitaip galima stebėti gyvenimą, kažką jau kitko daryti.* Taigi, atsitraukta nuo įprasto socialinio vaidmens, kurio

atlikimas diena iš dienos ir „tvarkingos“ socialinės realybės palaikymas galėjo formuoti pasyvų santykį su kasdienybe bei savimi. Vairuotojai tai pastebėjo ne tik savo, bet ir per kitų dalyvių pokyčiuose, kai dalyvavimo motyvas „babkės“, galimai įprastas vairuotojų darbui, nukreiptam į pelno siekį, pasikeitė į „pajuto“. Dalyviams sužadintas supratimas, jog jie yra ne tik vairuotojai, pajuntant save per kitus vaidmenis, atrandant galimai nuslopintas asmenybės dalis, kurios siejosi ne tik su įprastu socialiniu vaidmenimi. Kaip pastebima, transformacija gali reikštis per nuslopintų savęs dalių atradimą (Gudaitė, 2001). Toks atsitraukimas nuo su socialiniu vaidmenimi susijusių automatizmų, kartu ir nuo pasyvaus santykio su savimi ir aplinka gali leisti numanyti ir apie kritinės refleksijos formavimąsi, kai imama suvokti save ne kaip pasyvų, bet kaip aktyvų santykyje su socialine aplinka (Freire, 2000).

Taksų patirtyje iškilo ir demokratiško buvimo galimybės suvokimas, tai išryškėjo publikos patyrime. Keleiviai įgijo suvokimą, jog galima būti kartu su skirtingais žmonėmis, mąstyti ir patirti nevienodai ir visa tai gali koegzistuoti. Kaip pastebėjo keleivis L: *Kažkur taip įvairiapusiškoj srityje pabuvau. Ne tai, kad to vienodumo, va, kad čia viskas gerai, čia truputį negerai, čia gerai. Bet pamačiau vienoj vietoj žmones įvairius. Ir tas faina.* Toks patyrimas siejosi su suvokimu, jog nepaisant skirtumų, kiekvienas gali išsakyti savo nuomonę ir nesijausti cenzūruojamas. Publika reflektavo, kad kiekvienas ne tik gali išsakyti savo nuomonę, bet ir kad kiekvieno nuomonė yra gerbtina, joje galima rasti dalį tiesos, kad ir kaip ji būtų nutolusi nuo kito supratimo. Be to, pripažintas patirčių subjektyvumas bei įvairovė – keleiviai suvokė, kad kiekvienas performatyvų turą gali patirti skirtingai. Tyrimo metu keleiviai domėjosi kitų grupės narių patyrimu – tai gali būti suprantama kaip smalsumas kito patirčiai ir patirčių įvairovės galimybė. Taigi, publika įgijo suvokimą, kad galima būti demokratiškai – priimti vienas kito skirtumus ir įvairumus šiems netampant atskirties priežastimi. Žmonių ypatybių, nuomonių ir patyrimo įvairovės priėmimas gali sietis su silpnesne socialinių kategorijų reikšme, ką pratęsia ir apmąstytos Freire kritinės refleksijos mintys, kai suvokiamas internalizuotų skirtumų fiktyvumas ir įteisinamas lygiavertis įvairus individų buvimas (Bolin, 2017).

Šalia sąmoningėjimo demokratiško buvimo atžvilgiu galima pastebėti ir santykio su autoritetu vidinių modelių perdirbimo potencialą, pasireiškusį vairuotojų patirtyje. Vairuotojai, dalyvaudami *Taksuose* bei kurdami kartu su kūrybine komanda, galėjo įgyti suvokimą apie autoritetus ne kaip baudžiančius, bet kaip palaikančius, priimančius. Kaip pastebėjo vairuotojas Ž: *Ir svarbiausia, kad aš pastabų tai negavau iš jūsų.* Įgytas kitoks patyrimas galėjo padėti kvestionuoti talpinamas autoriteto reprezentacijas, grindžiamas jėga bei

bausmėmis, ir būdingas išgyvenus totalitarinę valdymo sistemą šalyje (Gudaitė, 2016). Galima kelti prielaidą, jog *Taksuose* galėjo keistis suvokimas ir apie autoritetus, nuleidžiančius paliepimus „iš viršaus“, o pasitelkiant Freire (2000) terminus, autoritetus, veikiančius bankinio ugdymo principais. Tyrėjos po pokalbio su kūrybine komanda kūrybinio proceso metu pastebėjo, kad *įprastas suvokimas apie autoritetus – autoritetas pasako, ką daryti. Kitas požiūris, kad autoritetas sukuria aplinką, kurioje patys atranda sprendimus.* Taigi, galima kelti prielaidą, jog *Taksų* aplinkoje vairuotojų suvokimas apie autoritetą galėjo įgauti potencialo keistis į konstruktyvesnį santykio su autoritetu vidinį vaizdinį.

4.3. Profesinis sąmoningėjimas. Sąmoningėjimas skleidėsi ir kaip refleksyvesnis, gilesnis santykis su socialinio teatro praktika, ką galima įvardyti kaip profesinį sąmoningėjimą. Kūrybinės komandos nariai įvardijo *aiškėjimo* (C) patirtį – judėjimą link kūrybinio proceso supratimo, patirties procese įprasminimo, apmąstyto tyrimo metu. Įžvelgtas visuminis *Taksų* procesų vaizdas įgaunant didesnį aiškumą, kaip jie buvo formuoti, anot C: *Panašiai kaip su tam tikra distancija grįžtant atgal ir vėl iškeliant tai, ką reikia apmąstyti ir susidaryti aiškesnį vaizdą apie praeitį, dabartį ir ateitį.* Kūrybinė komanda formavo ir bendresnį žvilgsnį į *Taksus,* apimantį tarpusavio susietumo reikšmę, tai buvo perteikta visatos ir susipynusių linijų metaforomis. Kaip įžvelgė S: *(...) mes visi ateiname iš skirtingų vietų ir pozicijų, ir, nežinau, skirtingų situacijų, ir tada visas projektas taip pat buvo kaip susitikimas tarp daugybės skirtingų pasakojimų. Ir dabar šie susitikimai taip pat, mes susitinkame kartu. (...) Taip, taigi tai yra krūva linijų, kurios kažkuriuo momentu susikerta.* Įgytas bei sustiprintas suvokimas, jog socialinis teatras formuojamas ne tiek izoliuotomis skirtingomis pozicijomis, kiek glaudžiu tarpusavio susietumu bei santykiu grįsta praktika. Analogiškai kūrybinė komanda įžvelgė ir su šios praktikos intensyviais procesais susijusius sudėtingumus. Dalis kūrybinės komandos reflektavo pajaustą reikmę išlaikyti savo poreikius, ribas, kurie dėl per didelio krūvio bei balansavimo tarp daugybės poreikių, galėjo nukentėti. Tyrimo metu kūrybinės komandos nariai pakankamai atvirai kalbėjo apie savo poreikius, frustracijas, motyvacijos svyravimą, kas gali rodyti didesnį sąmoningumą santykyje su socialine teatro praktika, vykdoma ne automatiškai, bet refleksyviai. Šis sąmoningėjimas gali iškelti ne tik jų patirtyje iškilusius sudėtingumus ir kryptis praktikos sąlygų vystymui, bet ir bendresnes dilemas, su kuriomis susiduria socialinio teatro praktikai (Wong & Clammer, 2017).

Apibendrinus, sąmoningėjimas *Taksuose* reiškėsi kaip daugialypiai pokyčiai ir jų potencialo užsimezgimas suvokime. Grupėse jie pasireiškė skirtingai, tačiau jas visas vienija refleksyvesnis santykis su patirtimi, savimi ir

socialine aplinka bei galimybė permąstyti anksčiau mažiau įsisąmonintus jų aspektus. Vairuotojų patirtyje tai išryškėjo prisiminimų rekonstrukcijoje, refleksyvesniame santykyje su socialiniu vaidmenimi ir galimame santykio su autoritetu ir jo vidinių reprezentacijų pokytyje. Publikos patirtyje transformacija bei jos potencialas reiškėsi per kolektyvinės atminties perdirbimą ir stereotipų keitimą bei demokratiško buvimo galimybės suvokimą. Kūrybinėje komandoje tai išryškėjo kaip refleksyvesnis santykis su praktika, jos procesais ir sudėtingumais. Tai leidžia socialinio teatro reikšmę sąmoningėjimui matyti per daugialypius pokyčius, apimančius tiek asmeninį-psichologinį, tiek per socialinį-struktūrinį lygmenis. Sąmoningėjimo patirtis galėjo peraugti ir į veikmės stiprėjimą.

5. Transformacija kaip veikmės stiprėjimas

Veikmės stiprėjimas *Taksų* atvejyje reiškėsi daugialypiškai. Ji atsiskleidė kaip savo veiksmų ir gyvenimo autorystės patyrimas, kaip galia turėti reikšmės platesnei socialinei aplinkai bei jos pokyčiui ir kaip profesinė veikmė. Veikmės stiprėjimas, kaip ir sąmoningėjimas, galėjo reikštis tiek asmeniniu-psichologiniu, tiek socialiniu-struktūriniu lygmenimis. Sužadinta veikmė atsiskleidė kaip asmeniškai reikšminga įgyjant patyrimą apie save kaip savo veiksmų ir gyvenimo autorių. Veikmė reiškėsi ir platesniu lygmenimi, kaip galėjimas turėti reikšmės socialinės aplinkos atžvilgiu ir šios galios suvokimas. Ji atsiskleidė ir specifiškiau – kaip socialinio teatro profesinės veikmės sustiprėjimas. Toliau atskleidžiamos *Taksuose* atsivėrusios veikmės raiškos.

5.1. „Aš“ kaip autorius: savęs kaip veiksmų ir gyvenimo autoriaus patyrimas. Dalyvaujant *Taksuose* įgyta patirtis apie save kaip savo veiksmų ir gyvenimo autorių. Tai atsiskleidė vairuotojų ir publikos patirtyje. Į *Taksus* vairuotojai atėjo su tam tikrais socialiai internalizuotais kompleksais, pavyzdžiui, bejėgiškumo jausmu, savo gebėjimų nuvertinimu, savo pasyvumo aplinkos atžvilgiu suvokimu. Galima manyti, kad dalyvauta su daugiau ar mažiau sąmoningu poreikiu tai keisti. *Taksai* tapo erdve vystyti drąsą, peržengti anksčiau įgytas baimes. Kaip galima pastebėti, drąsa atsiranda per veiksmą, per savęs patyrimą, užimant veikėjo vaidmenį. Tuo dalijosi ir dalyvis Ž: *(...) kadangi aš jau pats dalyvauju ir vedu visą tą veiksmą, tai susikaustyti kaip ir neturiu teisės. Turiu kažkaip išlaviruoti ir save, ir kad jis* (tyrėjos pastaba – keleivis) *nenuskęstų ten toj sėdynėj.* Vairuotojams tai galėjo sumažinti savęs nuvertinimo jausmus įgyjant patyrimą apie save kaip veiksmų autorius. Ši patirtis galėjo reikštis ir papildomai įgytomis galiomis kaip, pavyzdžiui, galimybė kurti, realizuoti gebėjimus, kurie suvaržyti socialinėje aplinkoje ar dėl

kitų priežasčių negalėjo būti išpildyti anksčiau. Kaip teigė vairuotoja P: *Gal atidarė mano kūrybiškumo dėžutę plačiau. Gal aš gyvenime išvis ne ten nuėjau. Gal man reikėjo išvis eiti kažkur tai į kūrybą.* Remiantis Gudaitės (2001) perspektyva, kad transformacija yra savo nuslopintų dalių atradimas, atgaivinimas, galima manyti, jog vairuotojai atrado juose slypėjusią galią veikti, kuri galėjo būti prislopinta dėl su opresija susijusių patirčių. Panašų, nors ir per kitus išgyvenimus įgytą, veikmės sužadinimą patyrė ir publika. Visų pirma, tai pasireiškė kaip žiūrovo vaidmens virsmas iš stebinčiojo į veikiantįjį, apie šį virsmą kalbėjo ir Boal (2010). Publika kalba apie galėjimą kurti kartu su vairuotoju, kaip minėjo keleivė J: *Šiaip apskritai labai faina mintis, kad tu įsėdi į mašiną ir tu tampi dalimi viso to, ir esi labai arti pasakotojo ir pagrindinio veikėjo, ir tu tarsi kuri kartu. Nes iš tikrųjų priklauso, kiek tu įsitrauksi, tu gali pakreipti turbūt irgi įvykius tam tikra prasme.* Publika įgijo galios veikti jausmą. Savęs ne kaip pasyvaus, bet aktyvaus jausmas pasireiškė ir performatyviame ture pasikeitusiu elgesiu, kai buvo peržengtas jiems įprastas, socialinėmis normomis apibrėžtas elgesys. Anot keleivės V: *Faina, kad tu gali perlipti, nu jei kažkas turi kažkokį nepatogumą. Tai čia turbūt toks tikslas ir buvo, kad aš va tokią žinutę išsinešiau, kad jo darbe reikėdavo perlipti per kažkokias normas.* Tokioje patirtyje dalis keleivių įgijo suvokimą apie kitą asmenį ir galimai apie save ne kaip pasyvų, veikiantį pagal „iš viršaus“ primestas taisykles, bet kaip aktyvų, savo veiksmų autorių.

Galima įžvelgti, jog autoriaus jausmas pasireiškė ir platesniame gyvenimo kontekste, išeidamas už *Taksų* ribų. Vairuotojai po *Taksų* patirties svarstė apie gyvenimo aplinkos pokyčius ar buvo jų įgyvendinimo etape, tai galima suprasti kaip galią savo gyvenimo aplinkos atžvilgiu. Savęs kaip savo gyvenamosios aplinkos autoriaus patyrimas suteikė pasitenkinimo jausmą, tai paminėjo ir vairuotojas G: *Man patinka, kai naujoje vietoje apsistatai viską (...), grynai pagal save pasidarai viską.* Autorystės jausmas savo gyvenimo sąlygų atžvilgiu reiškėsi ir kaip atsigręžimas į save, santykį su savo gyvenimo būdu. Vairuotojai ėmė imtis naujų iššūkių už teatro ribų ar apie juos svajoti, pajuto gyvumo jausmą. H dalijosi savo mintimi: *daug metų negyvenau, o dabar va pradedu gyventi*. Sužadindami savęs kaip savo veiksmų ir gyvenimo autoriaus jausmą, *Taksai* galėjo suteikti galios bei gyvumo pakeičiant galimai opresinių sąlygų suformuotą slegiantį pasyvumą, tai susišaukia ir su Freire (2000) idėjomis. Taigi, vairuotojų patirtyje „aš kaip autorius“ jausmas įgijo svarumą vairuotojų santykyje su savimi ir savo gyvenimu.

Kol vairuotojų patirtyje tai reiškėsi apčiuopiamai, publikos refleksijoje šį autorystės savo gyvenimo atžvilgiu jausmą galima labiau numanyti. Dalis keleivių suvokė save kaip autorius santykių kontekste, o tai peržengė

performatyvią turo realybę, ypač kai buvo pereita prie artimų santykių dinamikos apmąstymo. Kaip pastebėjo keleivė X: *Ir tiesiog buvo įdomus tas santykis, gal tiesiog aš kitaip pergalvojau. Gal man net tokį va paliko, kad galima irgi taip kažkaip užmegzti tą pokalbį (...). Tikriausiai labiausiai dėl tėčio, ir gal toks pergalvojimas, kad aš pati sau susikuriu tokius visokius barjerus.* Toks suvokimas atspindi mentalizuojančią mąstyseną apie save kaip veikiantį santykius ir jų kokybę (Allen, Fonagy, & Bateman, 2008). Be to, pasak Schechner (1981), publikos patyrimas performatyvioje realybėje gali būti keičiantis ir pernešamas į socialinę realybę. Galima svarstyti, kad keleivių patirtyje savęs kaip autoriaus suvokimas santykių atžvilgiu daugiausia apsiribojo performatyviu turu, visgi, ši patirtis ir ją lydinčios įžvalgos galėjo įnešti suvokimą, jog „aš" esu autorius ir savo gyvenimo kontekste, galintis formuoti savo santykį ir su kitais.

5.2. Veikmė socialinės aplinkos atžvilgiu. Veikmė sustiprinta ne tik kaip autorystės jausmas savo veiksmų bei gyvenimo atžvilgiu, bet ir kaip galia turėti reikšmės platesnei socialinei aplinkai. Ši veikmė susijusi su bendresne socialine reikšme ir galimybe prisidėti prie visuomenės pokyčių. Dalis vairuotojų dalijosi nubalsinimo socialinėje aplinkoje patirtimi, remiantis dalyviu Ž: *Savo nuomonės aš neturiu, negaliu turėti. O jeigu blogai, jeigu pasakė, kad blogai, tai aš, nors matau, kad tai yra ne iš tos pusės blogai, vis tiek turiu taip daryti. O aš taip niekada nedarydavau. Taksuose* jie išgyveno virsmą iš nubalsinto patyrimo į galintį turėti reikšmingą balsą. Dalis vairuotojų šį savęs įbalsinimą – dalijimąsi asmeniškomis, socialiai nepatogiomis ar emociškai sunkiomis istorijomis – laikė priešstata sovietiniam režimui. Galima manyti, jog negalėjimas reikšti savo nuomonės, uždarumo bei paklusnumo skatinimas yra simbolinis smurtas, o kalbėjimas viešai veikia kaip simbolinio smurto pasekmių įveika bei visuomenės sąmoningumo opresijos sąlygoms žadinimas. Vairuotojai, dalyvaudami performatyviuose turuose, ėmė save suvokti kaip galinčius prisidėti prie visuomenėje išryškėjančių stigmų mažinimo. Dalijimasis emociškai ir socialiai sudėtingomis istorijomis jiems tapo būdu veikti socialinę aplinką, pavyzdžiui, keisti stigmas apie ŽIV ir priklausomybes patyrusius asmenis. Kartu vairuotojai, turėdami galimybę dalintis savo išgyvenimais su publika, patyrė save kaip galinčius suteikti vilties pokyčio galimybei. Anot vairuotojo G: *Aš apie savo istorijas kalbu senai atvirai ir man nėra ko gėdytis, nes reikia apie tai kalbėti, nes ir kalėjimas, ir ligos, ir viskas, ir jeigu žmonės nekalbės, tai ta stigma tiktai augs. O jeigu kalbės, pamatys, kad nėra ko bijoti, kad su viskuo galima gyventi, kad tie žmonės iš tikrųjų keičiasi.* Taigi, vairuotojai atvirai kalbėdami galėjo save suvokti kaip turinčius galią plėsti publikos perspektyvą, veikti prieš stigmas. Šį veikmės jausmą dar labiau sustiprino

susidūrimas su palankiu publikos grįžtamuoju ryšiu. Vairuotojai galėjo įsitikinti, kad jų išgyventų istorijų pagrindu sukurti performatyvūs turai reikšmingi ir paveikė publiką. Savo mintimis dalijosi vairuotojai – Ž: *Supažindinai su visu šituo reikalu, nu ką aš žinau, ne taip ir čia beviltiška*; P: *Nu, vadinasi tai veikia, vat tiek galiu pasakyti. Jeigu tiek reakcijų.* Kartu galima pastebėti ir veikmės pojūtį stabdančius momentus kaip, tarkime, vairuotojų sunkumą priimti keleivių teigiamą įvertinimą bei polinkį sumenkinti savo istorijos reikšmingumą socialinės aplinkos atžvilgiu. Pavyzdžiui, vairuotoja H svarstė: *Aš ir dabar skeptiškai žiūriu į visą savo reikalą (...) vien dėl to, kad pas mane, mano temoj yra tokių labai... nežinau, tiesiog reikia kažko stipresnio. Man atrodo, kad mano išgyvenimai per daug lėkšti yra.* Sunkumą patikėti savo galia, turinčia reikšmės socialinei aplinkai, galima sieti su Boal (2010) įvardytu „policininku galvoje“ – anksčiau išgyventais nuvertinimais socialinėje aplinkoje, tapusiais mąstymo dalimi. Visgi, nepaisant iškilusių internalizuotų kritikų, vairuotojai siekė ir toliau stiprinti savo performatyvių turų poveikį publikai galvodami apie performatyvių turų tobulinimo galimybes, tai galima laikyti jų išlikusiu siekiu turėti reikšmės socialinei aplinkai. Apibendrinus, vairuotojai įgijo patyrimą ir gilesnį suvokimą, kad jie turi veikmę socialinės aplinkos atžvilgiu, gali vystyti publikos sąmoningumą bei prisidėti prie platesnio visuomenės pokyčio skatindami atviro kalbėjimo kultūrą. Socialinis teatras – erdvė, leidžianti save įbalsinti ir šiuo įbalsinimu kartu įgarsinti bendriau veikiančius galios netolygumus ir socialines problemas. Tai siejasi su Uppal (2016) atlikta socialinio teatro studija, kurioje pasidalinimas sudėtingomis patirtimis turėjo poveikį ir publikai tiek dėl bendresnio stigmos mažinimo, tiek dėl poveikio paskatinti daugiau asmenų prabilti apie savo sudėtingas patirtis. Be to, vilties, kad įmanoma įveikti itin sudėtingas emocines patirtis, skleidimas gali prisidėti prie patyrimo, jog turima transformuojančios galios potencialo visuomenės atžvilgiu. Anot Freire (2014), viltis nėra vien tik naivi nuostata, bet ir būties poreikis, ji įkūnijama patirtyje, kad taptų istoriniu konkretumu.

Taksuose atsiskleidė ne tik išryškėjusi veikmė socialinės aplinkos atžvilgiu, bet ir potencialus jos sužadinimas. Publika, dalyvaudama performatyviame ture, nors ir aktyviai nerealizavo galios veikti socialinę aplinką, galėjo patirti to užuomazgas. Išgirdus vairuotojo pokyčio kelią ir suvokus, kaip aplinkiniai gali prisidėti prie šių pokyčių, kilo bendresnis suvokimas, jog kiekvienas gali daryti įtaką aplinkos pokyčiui. Taip pat dalyvavimas performatyviame ture, pilname sudėtingų vairuotojo patirčių ir jų įveikos, kūrė viltį, kad pokytis įmanomas. Keleivė J teigimu: *Tas lapkritis apskritai nėra pats šviesiausias mėnuo gyvenime. Tai kažkaip išėjau aš su tokia šviesa, šviesia turbūt nuotaika ir šviesa tokia mintim, ir su tokia ramuma, kad šitas pasaulis gal*

nenueis velniop. Atsispyrus nuo vairuotojo sudėtingų išgyvenimų ir jo pokyčio kelio, įgyta patirtis, jog kiekvieno asmeniniai pokyčiai gali prisidėti prie platesnio pokyčio formavimo. *Taksai* publikai leido atrasti asmens ir sociumo susietumą bei sąsają tarp savo veiksmų ir aplinkos pokyčio.

5.3. Profesinės veikmės stiprėjimas. Veikmės sužadinimas reiškėsi ir kaip profesinės veikmės sustiprėjimas, kuris atsiskleidė kūrybinės komandos patirtyje. *Taksų* kūrimas patirtas kaip iššūkis, kai per ribotą laiką ir su ribotais finansais reikia įveikti daugybę užduočių. Nors kūrybinės komandos narių patirtis *Taksų* kūrime vertinta kaip intensyvi, kūrybinė komanda, susidurdama su šia patirtimi, vystė praktikai reikalingus įgūdžius, įgijo naujų žinių, remiantis B mintimi: *Taigi, aš jaučiau, kad tai buvo tikrai įdomu ir šis projektas tikrai padėjo man augti kaip visiškai nepriklausomam menininkui, kuriam reikia daryti visko po truputį*. Profesinė veikmė kartu stiprėjo įgytu suvokimu, kad, nepaisant iššūkių, juos galima įveikti, kaip įvardijo S: *(...) kai kurios užduotys panašios į namo renovacijos, kai kurios iš jų atrodo, kad jų neįmanoma padaryti, tada tu pradedi tai daryti, ir tai yra daug sunkiau nei planavai. Būna akimirkų, kai pagalvoji, kad, fuck, galėjau tiesiog pasilikti prie senų sienų ir grindų. Bet galiausiai viskas baigiasi ir tu jauti, kad iš tikrųjų gali tai padaryti. Ir taip, tai yra įmanoma*. Kaip galima pastebėti iš bendro laiko kūrybiniame procese, kūrybinė komanda pakankamai gerai toleravo įtemptas situacijas, tai buvo reikšminga ir jų dinamiškai bei intensyviai praktikai. Remiantis literatūra galima pabrėžti, jog ši praktika reikalauja įvairių gebėjimų jungti meno ir socialinėms praktikoms būdingas žinias bei įgūdžius, ji yra dinamiška ir emociškai intensyvi (Thompson & Schechner, 2004; Hunter, 2008; Walmsley, 2013). Be to, šios praktikos vertė gali būti laikoma ne iki galo įvertinta, o tai iškelia papildomus praktinius iššūkius (Wong & Clammer, 2017). Visgi sudėtingos sąlygos gali ne tik sukelti sutrikimą, bet ir sužadinti resursų mobilizavimą, skatinti atrasti kūrybinius sprendimus ir taip stiprinti profesinę veikmę.

Profesinė veikmė reiškėsi ne tik kaip galia įveikti iššūkius, bet ir kaip sustiprėjęs praktikos reikšmės pojūtis. *Taksai* turėjo įvairialypės reikšmės publikai, išreikštas ir jų poreikis *Taksų* tęstinumui. Tai kūrybinei komandai patvirtino socialinio teatro praktikos veiksmingumo supratimą ir galėjo sustiprinti jų profesinę veikmę. Kūrybinė komanda publikos grįžtamąjį ryšį patyrė kaip suteikiantį prasmės jų praktikai, įkvepiantį, skatinantį tęsti *Taksus.* Šalia to, įgytas supratimas apie socialinio teatro publiką galimai veikiančius aspektus, pavyzdžiui, ryškią pasakojimo svarbą performatyvaus turo patyrime, kaip pastebėjo kūrybinės komandos narys F: *Ir dabar, jeigu tai išsivystys į kitus dalykus, galbūt Vilniuje ar kur nors kitur, tai tikrai gali padėti, gali*

pasakyti, gerai, taigi, jeigu auditorija to ir ieško, tada galbūt prasminga labiau susikoncentruoti į tai, kas yra pasakojama, o ne į žaidimus, veiksmus ar dar ką nors. Taip pat kūrybinė komanda įžvelgė ir *Taksų* tęstinumo poreikį iš vairuotojų pusės, kaip pasakoja S: *Be to, prieš porą savaičių Kaune kokioms dešimt minučių sutikau H* (tyrėjos pastaba – vairuotoją) *ir ji labai apsidžiaugė mane pamačiusi. Ji buvo tokia – aš jūsų visų pasiilgau, laukiu, kada susitiksim (...). Ji tikrai laukia galimybės tęsti ir kad tas turas vyktų.* Apie *Taksų* tęstinumo poreikį tyrime kalbėjo ir vairuotojai. Galima manyti, kad tai suteikė patyrimą apie socialinio teatro praktiką kaip „veikiančią". Taigi, sustiprėjusią profesinę socialinio teatro praktikų veikmę galima laikyti tiek įgyta galia įveikti praktinius iššūkius, tiek galėjimu turėti reikšmės, praktikos prasmingumo ir jos verčių patyrimą.

Apibendrinus, transformacija *Taksuose* reiškėsi kaip sustiprėjusi veikmė įvairialypiuose aspektuose. Nors jos raiška *Taksuose* dalyvavusiųjų patirtyse įvairi, bendrai, ji žymi pasikeitusį santykį su savimi ir socialine aplinka – iš pasyvesnio santykio pereita į aktyvesnį. Veikmės sustiprėjimas reiškėsi tiek kaip asmeninis veikmės pokytis, tiek kaip liečiantis socialinį veikmės pokytį. Vairuotojų patirtyje savęs kaip savo veiksmų autoriaus patyrimas išsiplėtė ir į santykį su savo gyvenimu. Publika irgi patyrė save kaip veiksmų autorius, taip pat kaip aktyvią formuojant artimą aplinką, tačiau tai labiau pasireiškė performatyvaus turo rėmuose įžvalgų lygmenyje. *Taksai* turėjo reikšmės ir savęs kaip galinčių aktyviai veikti socialinę aplinką patyrimui, vairuotojų patirtyje tai pasireiškė kaip jų dalyvavimo reikšmingumas galimiems ir aktualiems publikos, potencialiai ir visuomenės pokyčiams, tarp jų, veikiant prieš opresines nutildymo ir uždarumo kultūros sąlygas. Publika taip pat įžvelgė galėjimą daryti įtaką socialinei aplinkai, o tai pasireiškė per savo ir aplinkos pokyčio susietumo bei savo indėlio į galimą aplinkos pokytį suvokimą, tikėjimo pokyčio galimybe atkūrimą. Stiprėjo ir kūrybinės komandos, kaip socialinį teatrą praktikuojančių profesionalų, veikmė šios praktikos įgyvendinimo ir jos reikšmės, apimančios ir reikšmę transformacijai, atžvilgiu.

6. Transformacijos galimybei palankios prielaidos

Nors sąmoningėjimas ir veikmė yra sąlyginai atskiriami, visgi patirtyje jie glaudžiai susiję ir gali integruotis į vieną transformacijos procesą. Didesnis sąmoningumas gali turėti sužadintą veikmę, o sustiprinta veikmė – atsivėrusį sąmoningumą. Sekant Freire (2000) mąstysena, refleksija ir veikimas eina greta vienas kito ir yra sunkiai atskiriami. Be to, kaip pastebi Gudaitė (2001),

transformacija yra procesas, taigi, jo metu gali susipina įvairios transformacijos raiškos. Žvelgiant į sąmoningėjimą ir veikmės patyrimą kaip susietus, galima manyti, jog keičiančią patirtį įgalina bendros transformacijos prielaidos.

Transformacija socialiniame teatre nevyksta automatiškai – ji užsimezga ir skleidžiasi tam tikromis sąlygomis. Šias sąlygas galima įžvelgti analizuotame *Taksų* formato suvokime, patyrime bei kūrybiniame procese. Santykio kokybė, grįsta pasitikėjimu ir artumu, gali būti laikoma viena esminių sąlygų, galėjusių įgalinti reikšmingą pokytį. Santykio reikšmę *Taksuose* pagilinti ir sudaryti sąlygas transformuojančiom įžvalgom galėjo autentiškas atsiskleidimas – tikrų istorijų, socialinių vaidmenių ir asmenybių išlaikymas. Formos aspektai atsiskleidė kaip sustiprinę santykį ir autentišką atsiskleidimą, o patyriminė-dalyvaujanti *Taksų* forma bei teatro ir socialinės erdvės susipynimas išryškėjo kaip papildomos transformacijos prielaidos. Tyrimą taip pat galima laikyti kaip reikšmingą pokyčių kontekste – jis galėjo tapti saugia erdve, paskatinančia ir pagilinančia patirties refleksiją, bei tarpininku, padedančiu pernešti *Taksuose* dalyvavusiųjų patyrimo prasmes, šiuo būdu, galimai sustiprindamas transformacijos integraciją. Toliau šios prielaidos atskleidžiamos dalyvavusiųjų patirtyse.

6.1. Santykis, grįstas pasitikėjimu ir artumu. Remiantis apibendrintu transformacijos diskursu, galima teigti, jog santykį ir jo kokybę galima laikyti viena bazinių sąlygų esmingiems pokyčiams įvykti. Santykis laikomas vienu iš pagrindinių psichoterapinių veiksnių, įgalinančių išgyvenamus asmens pokyčius (Gudaitė, 2014). Santykis reikšmingas inicijuoti pokyčius ir socialiniu-struktūriniu lygiu per mokymosi, o kartu ir transformacijos procese, formuojamą santykį, apibrėžiamą per dialogiškumą, pagarbą, vilties palaikymą ir kitus į santykio horizontalumą orientuotus aspektus (Freire, 2000). Galima prisiminti, jog socialinis teatras išsiskiria tuo, kad menininkai kuria kartu su dalyviais, kurie formuoja teatro procesus bei pasirodymus savo socialiniais vaidmenimis, asmenybėmis, istorijomis (Thompson & Schechner, 2004). Tokiame teatre procesas ir meno produktas yra kitoks nei įprasto teatro, jame dėmesys fokusuojamas ne vien į apibrėžtą meno produktą, bet ir į procesą, o kartu ir į santykį, kuris gali įkūnyti ir rūpesčio estetiką (Thompson, 2015; Thompson & Schechner, 2004). *Taksuose* santykis kaip transformacijos prielaida atsiskleidė per pasitikėjimą ir artumą, kuriuos formavo įvairūs kūrybinio proceso ir performatyvių turų aspektai, o šios santykio ypatybės galėjo sudaryti sąlygas transformacijos potencialui pasireikšti.

Viena esminių santykio ypatybių, galinti sudaryti prielaidas transformacijai, gali būti laikomas pasitikėjimas. Kaip pastebima literatūroje, epistemins pasitikėjimas formuoja santykį, kuriame informacija iš kito lengviau

priimama kaip patikimo žinių šaltinio, įgalinant ir mokymąsi iš socialinių situacijų (Schröder-Pfeifer, Talia, Volkert, & Taubner, 2018; Allen, Fonagy & Bateman, 2008). Taigi, pasitikėjimo kūrimas tampa prielaida mokymuisi, o kartu ir pokyčiui. Kaip galima apibendrinti remiantis *Taksuose* dalyvavusiųjų patirtimi, pasitikėjimas galėjo formuotis per saugų žinojimo lygį. Žvelgiant į vairuotojų patirtį, pats kūrybinis veiksmas galėjo kelti įtampą dėl jo neapibrėžtumo – kaip sulipdyti medžiagą į performatyvaus turo nuoseklią visumą, kaip nenuklysti medžiagos, idėjų gausoje. Tam galėjo padėti kūrybinės komandos vaidmuo kaip *kregždžių* (vairuotojo I metafora), viską sulipdančių, taip pat ir direktyvesnis kūrybinės komandos darbo būdas. Saugus žinojimo lygis galėjo apimti ir aiškumą apie kūrybinį procesą, kūrybinius sprendimus. Kaip pastebi dalyviai, iš pradžių ne visi vairuotojai iškart suprato kūrybiniame procese įgyvendinamų veiklų reikšmes, pavyzdžiui, neaiški buvo žaidimų prasmė. Vairuotoja P dalijosi: *Ir mačiau, ir kitiems buvo taip sunku pradžioje įsitraukti, o tai kur čia rimti reikalai prasidės, ką mes čia žaidžiame kaip vaikai, o laikas eina kažkur čia.* Dalis vairuotojų įvardijo poreikį daugiau žinoti ir apie priimamus kūrybinius sprendimus. Visgi dalyvavimo eigoje per patyrimą, orientuotą į santykį, atsiskleidė didesnis kūrybinio proceso aiškumas. Taip pat vairuotojai įžvelgė, jog per didelis žinojimas gali apkrauti, kalbėta apie poreikį prisiimti atsakomybės tiek, kiek galima „panešti“ – reikalingas saugus žinojimo lygis, tačiau toks, kuris netaptų našta. Tam galėjo pasitarnauti vairuotojų ir kūrybinės komandos vaidmenų pasiskirstymas, jų tarpusavio susiderinimas, kurį įvardijo patys vairuotojai, kalbėdami apie kūrybinį procesą. Saugus žinojimo lygis kaip formuojantis tarpusavio pasitikėjimą reikalingas ir kūrybinės komandos viduje – kaip galima pastebėti iš narių refleksijos, esant pernelyg dideliam neaiškumui, gali kilti sutrikimas, darbų perkrova, viršijant turimus resursus. Didesnį aiškumą, o kartu ir saugumą, kūrybinė komanda įgijo reflektuodama kūrybinį procesą per formalius ir neformalius susitikimus, taip pat jau atsitraukus nuo kūrybinio proceso. Saugus žinojimas kaip galimai formuojantis pasitikėjimą atsiskleidė ir publikos patirtyje, pradedant nuo paties paprasčiausio lygio kaip informacijos apie turą. Kaip pastebi keleivė Z: *Žodžiu, tai jinai ir pasakė, kad va čia taksi, mes pajudėsime iš čia, aš jums parodysiu Kauno vietas (...). Žodžiu, kiek maždaug užtruks, kad po to mus atveš į tą pačią vietą. Nu va toks. Va ir mes jau pajudėjome.* Tam tikras žinojimo lygis gali būti laikomas kaip reikalingas keleiviams suprantant ir turų prasmę – esant pernelyg dideliam supratimo atstumui nuo ture atskleidžiamų istorijos prasmių, pavyzdžiui, susietų su neišgyventu laikmečiu, reikalingos papildomos pastangos, kaip pastebi keleivė G: *(...) gvildenimas tų visų minčių, kai yra specifiniai pavyzdžiai, tada aš galiu papasakoti labiau, ką jie reiškia,*

bet toje pačioje kalbėsenoje tiesiog, kad kiekviena istorija tau taip nepasako aiškiai, *nu kad ir ten su Arvydu Saboniu viską taip susuka, susuka*. Galima manyti, jog didesnis žinojimas ir supratimas to, kas vyksta, apie ką pasakojama, leido jaustis saugiau ir pasitikėti, o tai galėjo sudaryti palankias sąlygas atsiverti santykiui ir iš jo patirties kylantiems pokyčiams.

Pasitikėjimas *Taksuose* atsiskleidė ir per emocinius aspektus, tokius kaip priėmimas. Vairuotojai kūrybiniame procese patyrė priėmimo jausmą – jie galėjo jaustis laisvai būdami savimi. Galima manyti, jog toks galėjimas būti savimi, susijęs su socialinio teatro praktikos pobūdžiu, kurioje kuriama dalyvių atsinešamų vaidmenų, asmenybių, istorijų pagrindu, taigi, medžiaga ir vaidmenys kyla iš dalyvių autentiškumo (Thompson & Schechner, 2004). Kaip dalijasi vairuotojas I apie savo veikimo procese autentiškumą: *O ten tiesiog procesas vyko, ir tu visą laiką esi tu.* Jausmas, kad „galiu būti savimi“ kurtas ir per *Taksų* kūrybiniame procese specifiškai formuojamą santykį, kuris grįstas ne galią demonstruojančiu elgesiu, bet besąlygišku priėmimu, kaip dalijasi vairuotojas Ž: *laisvai jautiesi, aš laisviau jaučiuosi ir viskas, ir norisi susitikti su tokiais žmonėmis (...). Jis* (tyrėjos pastaba – humoras) *čia niekam neužkliuvo, niekam, tu savim jautiesi.* Tokį priėmimo išgyvenimą vairuotojai išsakė ir kalbėdami apie santykį su kitais vairuotojais, į kurį tilpo ir bendros patirties jausmas, *įmesti į bendrą tvenkinį* (vairuotoja P) bei vienas kito emocinį palaikymą. Priėmimo jausmas atsiskleidė ir keleivių santykyje su vairuotojais per bendravimą kaip su asmeniu, santykį grįstą ne socialinėm pozicijom bet aš-tu ryšiu, kaip dalijosi keleivis T: *Aha, buvo toks, kad gerai, aš matau, aš girdžiu iš jos balso, kad ji priima, tai ir aš tada ją priimsiu, jai atsiduosiu pilnai*. Keleiviai dalijosi pajaustu asmeniniu dėmesiu, kas galėjo skatinti atsivėrimą santykiui, anot publikos dalyvės Z: *kai tu matai, kad su tavimi, faktiškai su tavimi asmeniškai mezgamas ryšys, nu tai nežinau, man atrodo, jau turi tada būti žiauriu intravertu, kad jau visiškai tavęs neužkabintų.* Kartu ir vairuotojams priėmimo jausmas iš keleivių buvo reikšmingas, apie tai mąstyta tiek kūrybiniame procese, tiek iškilo jau atliekant turus. Kaip dalijasi vairuotojas Ž: *(...) skanuoji, žinai, pasisveikina, aha, laba diena, čia Taksai ir matai. Jeigu išoriškai ten, kiek tu nustatei, leidai sau nustatyti, kad nėra tokių, nu ir viskas, tu apsiramini ir, kaip pasakyti, pasiruoši procesui.* Sulauktos palankios reakcijos iš publikos, tiek išgyventos ture, tiek ir pažinus publikos grįžtamąjį ryšį, galėjo suteikti vairuotojams priėmimo jausmą, o kartu ir įprasminti jų asmenišką atsiskleidimą bei pastangas. Tiek vairuotojų, tiek keleivių patirtyje atsiskleidžiantis priėmimo jausmas siejasi su įgalinančia erdve, grįsta besąlygišku priėmimu, apie ką kalbėjo Rogers (2005), kaip asmens tapsmui esminį principą. Tai artima ir Freire (2000) kritinės sąmonės ugdymo principams,

pagal kuriuos svarbu remti santykį ne galia, bet atsižvelgimu į „mokinius“, pagarbų, palaikantį, lygiavertišką ryšį.

Kita reikšminga santykio ypatybė, galėjusi prisidėti prie transformacijos, atsiskleidė kaip artumas. Artumas socialinio teatro kūrimą ir jo patyrimą *Taksuose* pavertė ne technišku, bet emociškai reikšmingu. *Taksai* vairuotojų patirtyje tapo kaip namai – socialinis teatras patirtas ne kaip formali veikla, orientuota į galutinį produktą (performatyvius turus), bet kaip į santykį orientuotas procesas, suteikiantis susietumo, bendrystės išgyvenimą. Vairuotojai ryšyje su kūrybine komanda ir kitais vairuotojais patyrė savumo, šeimos jausmą. Remiantis vairuotojų patirtimi, bendrystę formavo kūrybinės komandos empatiškai kuriama atmosfera. Tokį namų aplinkos išgyvenimą padėjo suformuoti saviti darbo būdai, vienas iš jų – žaidimai. Per žaidimus kūrėsi tarpusavio ryšys, vyko kolektyvo sutelkimas, anot vairuotojos, tai *suklijavo mus kaip šeimą* (P). Tyrėja kūrybiniame procese taip pat atkreipė dėmesį į žaidimų reikšmę bendrumui, kaip pastebėta: *Žaidimų erdvėje vienas su kitu komunikuota per veiksmus, įvairius jutimus, po žaidimų vyksta bendras aptarimas, kas veikia kaip galimybė vienas kitą išgirsti.* Namus primenantį ryšį padėjo formuoti ir neformalios veiklos kaip bendra vakarienė, susitikimai kavinėje, namų aplinkoje. Tai galėjo kurti artumo jausmą, o kartu ir saugią erdvę „žaisti“. Vairuotojai dalijosi, jog užsimezgęs artimas ryšys motyvavo, palaikė įtemptose situacijose. Taigi, *Taksai* vairuotojams tapo erdve patirti artumą, o per artumą galėjo būti lengviau įveikiami sunkumai, o kartu ir sustiprinta veikmė.

Kūrybinės komandos artumas su vairuotojais, kaip ir pačių vairuotojų, patirtas ne tik per formalius darbo santykius, bet ir kaip emocinis ryšys. Vengta matyti vairuotojus per „štampą“, kuriant santykį su vairuotojais kaip su asmenybėmis, *unikaliomis planetomis* (B). Kiekvienam vairuotojui skirtas asmeniškas dėmesys, siekta atliepti jų poreikius. Su kiekvienu vairuotoju ieškota geriausio būdo, kaip kurti kartu performatyvius turus. Kaip pastebėta kūrybinio proceso analizėje, kūrybinės komandos santykis su vairuotojais formuotas asmeniškai, prisitaikant prie kiekvieno vairuotojo ypatumų, kas kūrybinei komandai reikalavo ir emocinių bei fizinių jėgų. Visgi per intensyvų emocinį įsitraukimą kuriant kartu su vairuotojais formavosi ir gilesnis artumo jausmas. Nors intensyvus darbas su vairuotojais reikalavo praktikų resursų, kūrybinės komandos narės B žodžiais įvardijant: *atidaviau save*, emocinio santykio su vairuotojais susiformavimas, jo reikšmė galėjo veikti kaip įpareigojantis veiksnys pereiti iššūkius, taip atsveriant patirtus sunkumus *Taksuose.* Taigi, galima manyti, jog artumo jausmas su į jį įsitraukusiais dalyviais galėjo veikti kaip veikmės stiprinimo resursas ir kūrybinei komandai.

Prie santykį apibrėžiančio artumo galėjo prisidėti ir *Taksų* tęstinis pobūdis. *Taksai. Kryptis – Kaunas* yra antra ir gali būti laikoma netgi trečia *Taksų* dalis[30]. *Taksų* tęsinio, kuris išsivystė į šiame darbe analizuojamą *Taksai. Kryptis – Kaunas* vairuotojai laukė, kaip dalijosi dalyvė H: *labai laukėme iš tikrųjų šito reikalo. O paskui antrąkart, jau kada vėl gavau žinutę, kada jau vėl mus sukvietė, Dieve, galvoju, nu va.* Vairuotojai į pastaruosius *Taksus* nešėsi ankstesnio ryšio istoriją bei „prilipusią“ patirtį. Tęstinumas galėjo padėti ne tik išlaikyti, bet ir plėtoti santykį tarp vairuotojų ir kūrybinės komandos, o taip pat ir vairuotojų tarpusavyje. Nors visi vairuotojai dalyvavo ir *Taksuose. Bandymai įveikti atstumus*, dalis kūrybinės komandos narių šiame socialiniame teatre dalyvavo naujai. Visgi ir naujai prisijungę nariai kalbėjo apie užsimezgusį ryšį su vairuotojais, o vairuotojų išreiškiamas poreikis tolesnei *Taksų* tąsai, gali būti laikomas kaip jų susiformavusio tarpusavio artumo reikšmės. Užsibaigus *Taksai. Kryptis – Kaunas* projektui, išreikštas poreikis tolesniam tęstinumui. Dalis kūrybinės komandos teigė, jog *Taksai* dar nebaigti, jaučiant erdvę tobulėti dirbant kartu su vairuotojais. Kaip dalijosi C: *Aš nežinau, kas tai yra, ką aš jaučiu, bet čia kažkas dar yra, tai dar nebaigta. Turiu omeny, aš ką tik rašiau taksistams ir jie greitai atsakė, paklausė, kaip tau sekasi. Aš jaučiu, kad čia dar yra tiek daug, aš dar galiu tobulėti asmeniškai, profesiškai kartu su jais.* Poreikį *Taksų* tęstinumui išreiškė ir vairuotojai, pasak Ž: *tai su Taksais aš visą laiką norėčiau tęsti.* Taigi, tai rodo, jog *Taksai* peržengė vienkartinio meninio projekto ribas pasižymėdami tęstinumu, o kartu ir bendruomenės susiformavimu. Kaip pastebėta tyrėjai dalyvaujant kūrybiniame procese: *Socialinio teatro esmė – šalia meninio produkto mini bendruomenė, o tas meninis produktas tarsi bendras tikslas ir kartu tą bendruomenės erdvę verčia ne tokia „protokoline“*. Tai, kad *Taksai* tapo ne vienkartine įgyvendinama praktika, bet kaip bendruomenė, pagrindžia literatūroje randamas įžvalgas apie socialinio teatro vertes (Thompson & Schechner, 2004). Be to, meno praktikas politiškai efektyviomis galima laikyti tuomet, kai jos nesibaigia performatyviu atlikimu, bet ir tęsiasi, įsteigiant naujas bendruomenes (Michelkevičė, 2021).

Artumu grįstas santykis išgyventas ne tik *Taksų* viduje, bet ir publikos patirtyje. Publikos santykis su vairuotojais gali būti laikomas kaip užsimezgęs emocinis ryšys, kuriame vairuotojas iš nepažįstamojo tapo savu. Keleiviai įvardijo pajautę, jog vairuotojas performatyvaus turo metu jiems tapo artimas – tarsi savas, pažįstamas žmogus, cituojant keleivę X: *Bet man atrodo viskas*

[30] Pirmasis bandymas – *Mažasis Paryžius* su keliais vairuotojais, antrasis plačiai išvystytas socialinio teatro projektas – *Taksai. Bandymai įveikti atstumus*.

taip susidėjo, kad aš, nežinau, atrodo tą žmogų jau ilgai pažįstu, nors buvo tik vienas kartas, kai matėmės, čia buvo paskutinis kartas, kai matėmės, bet visos tos istorijos išliko man. Toks virsmas iš nepažįstamojo į pažįstamąjį gali būti sietinas su įvairiais aspektais. Vienas iš jų – perskyros nebuvimas tarp aktoriaus ir žiūrovo. Šiame perskyros nebuvime tilpo tiek fizinis, tiek emocinis bei pažintinis sluoksniai, pasak keleivės J: Tai *tu jautiesi tarsi sutikęs nepažįstamą žmogų, su kuriuo va bendrauji, tai taip įprastom teatro sąlygom dažniausiai nevyksta, neini pasisveikinti su veikėju. Dabar, aišku, tos formos šiek tiek keičiasi, būna tokių, bet įprastai tai... o čia tu tiesiog, kaip naujam pažįstamam jis pasakoja tau savo istoriją*. Kaip pastebi Robinson (2018), fizinis artumas su aktoriais scenoje jau savaime kuria intymumo jausmą, emocinį įsitraukimą, o dėl didelio fizinio atstumo tai gali būti prarandama. Remiantis keleivių patirtimi, performatyvių turų forma leido emociškai įsitraukti keliaujant laiku ir erdve po kito pasaulį, pasitelkiant keleivės G mintis: *Ir labai faina, kad čia tu darai tas veiklas (...) tu tiesiog darai tai kartu, važiuoji ten tą kažką (...) Ir tu tiesiog toks tame, toje realybėje.* Taigi jausmas, kad esi kito pasaulio realybėje, gali būti siejamas su artumo išgyvenimu. Kitas praktinis aspektas tai individualus dalyvavimas – nors turuose įprastai dalyvavo po keletą keleivių, įvyko performatyvių turų, kuriuose dalyvavo tik po vieną keleivį. Toks dalyvavimo pobūdis galėjo stiprinti artumo, intymumo jausmą su vairuotoju, mezgant asmeniškesnį ryšį, pasak tai patyrusios keleivės V: *Dviese dar geriau, nes to jaukumo suteikė visos tos istorijos ir taip be jokio intro atsisėdus priekyje. Klausiau, kur man sėsti, sakė, kur nori, tai atsisėsti už jo, tai kažkaip be ryšio.* Artumo jausmas gali būti siejamas ir su panašumu tarp vairuotojų ir keleivių. Pirmiausia galima įžvelgti, jog veikė rezonansas tarp vairuotojo patirčių ir keleivio jaučiamo emocinio fono – išgyventos panašios emocinės būsenos kaip ir vairuotojų pasakojamose istorijose, pavyzdžiui, niūresnė emocinė atmosfera leido daliai keleivių labiau panirti į performatyvaus turo realybę. Metaanalizė apie susitapatinimą per panašumus su veikėju istorijoje parodė, jog tapatinantis su „veikėju“, psichologiniai panašumai su charakteriu yra svarbūs ir gal net reikšmingiausi, palyginus su kitomis socialinėmis charakteristikomis (Huang, Fung, & Sun 2024). Emocinis panašumas tarp keleivių ir vairuotojų galėjo būti kaip jungiantis veiksnys. Prie artumo jausmo su vairuotoju galėjo prisidėti ir jo panašumas su artima keleivio aplinka už turo ribų. Šiame kontekste jis galėjo tapti objektu, į kurį nukreipiamas artimų santykių modelis, remiantis keleivės X patirtimi: *Jo buvo mano tokio, kad aš gal truputį ir projektavau tą kažkokį tėčio įvaizdį ant žmogaus (...). Nes buvo tokių visokių panašių situacijų, nu jis nėra taksistas, jis vairuoja, jis tolimųjų reisų vairuotojas.* Panašumas tarp socialinio teatro veikėjo ir asmens iš artimos

aplinkos performatyviame ture galėjo leisti pasijausti tarsi artimų santykių realybėje, o kartu ir giliau įsitraukti į turą bei įgyti sąmoningumą plečiančių įžvalgų, reikšmingų ir artimiems santykiams už turo ribų. Taigi, vairuotojo artumo išgyvenimas publikos patirtyje galėjo kurti emociškai įtraukesnį ir paveikesnį santykį, o tai paskatino tiek vairuotojo suvokiamą virsmą iš nepažįstamojo į artimesnį, tiek ir galimai atvėrė erdvę gilesniam sąmoningumui.

Artumu pasižymintis santykis reiškėsi ne tik kaip emocinis ryšys keleiviai-vairuotojai, bet ir kaip artumas grupėje, užsimezgus ryšiui tarp keleivių. Kaip ir vidiniame santykyje, taip ir čia, tik grupės lygiu, vyko virsmas iš nepažįstamų žmonių į labiau pažįstamus. Grupėje galėjo susidurti žmonės, kurie socialinėje aplinkoje įprastai nesusiduria artimai, taigi, *Taksai* tapo erdve kurti artumą su žmonėmis už įprasto socialinio burbulo, kaip pastebi keleivė G: *Ir kad pokalbius tuos girdėti tarp žmonių, važiuojančių su mumis, ir tarp gido. Nu kitaip gal negu dažnai girdžiu pokalbius savo su aplinkiniais.* Visgi artumo jausmas grupėje kūrėsi ne iškart, jis megztas palaipsniui. Pirmiausia galima pastebėti, jog jo užuomazgos kilo bendrame patyrime. Keleiviai kartu laukė performatyvaus turo viešojoje erdvėje, kaip pastebi keleivis M: *(...) šalia jau laukė žmonės ir mes laukėme to paties. G* (tyrėjos pastaba – vairuotojo*) dar nebuvo, bet mes jau būriavomės ir laukėme, kad kažkas jau bus. Tai toks kaip prieš teatrą lauki, kada ta scena atsidengs.* Galima manyti, jog bendras spektaklio laukimas patirtas kaip artumą kuriantis teatro ritualas, kuris susieja. Apie tai, jog teatras turi paralelių su ritualais minėjo Schechner (1981), o teatro patyrimas gali turėti ritualinį pobūdį pradedant net nuo tokių White (2013) įvardytų įprastų publikos praktikų, kaip bilietų pirkimas bei laukimas, kada atsidengs uždanga. Tiesa, *Taksų* ritualinis pobūdis nebuvo įprastas, mat publika susitiko ne teatrui būdingoje erdvėje, o viešoje erdvėje, o taip pat susirinko nedidelė grupė, palyginus su įprastu spektakliu, kas galimai reiškėsi artimesniu santykio potencialu jau nuo pat pradžių. Artimą santykį grupėje stiprinti galėjo ir bendra, kartu patiriama performatyvaus turo patirtis. Kaip įžvelgė keleivis A: *Nes toj kelionėj mes visi buvom bendrai, tam pačiam tiksle, dėl to paties atėję ar pasirinkę.* Prie susiejančio santykio galėjo prisidėti ir pati spektaklio fizinė erdvė, keleivio žodžiais tariant *per metrą nuo kito* (A). Fizinis artumas su nepažįstamaisiais jau pats savaime galėjo stiprinti artimą ryšį. Tai taip pat galėjo paskatinti reaguoti į vienam kitą, kaip dalijasi Z: *kaip sakote, va empatijos turi būti, nes tu sėdi nedideliu atstumu nuo žmonių. Tai tu negali...nu gali būti ten kažkoks užsiraukęs, bet tada negausi to feedbeko tokio.* Taigi, fizinis glaudumas galėjo prisidėti ir prie emocinio artumo santykyje. Šalia to artumas skleidėsi ir atsivėrime kitų akivaizdoje, o kartu ir gilesniame vienas kito pažinime. Dalis keleivių jautėsi grupėje pakankamai saugiai

dalintis savo emociniais išgyvenimais, kaip teigė keleivė X: *Ir jo, nebuvo kažkaip jausmo, kad keista dalintis. Nu kažkokia labai gera grupė buvo.* Nors ne visi keleiviai buvo linkę atvirai dalintis savo sudėtingais išgyvenimais, ne ką mažiau svarbus vaidmuo galėjo tapti grupės narių kitų istorijų liudijimas, kaip pastebėjo keleivis M: *Vienas dalyvis, prisimenu, nutilo, taip susimąstė ir po to sako, oi, atsiprašau, biškį užsigalvojau. Taip paveikė jį stipriai gan. Ir jis tada sako, aš irgi noriu savo pasidalinti, apie ką va dabar mąsčiau ir galvojau.* Publika stebėjo, liudijo ne tik kitų atsineštas istorijas, bet ir jų emocines reakcijas į vairuotojo sudėtingas istorijas, remiantis X patirtimi: *Ir mačiau automobilyje, kad kiti žmonės, kaip čia, ir jautriau, ir dar labiau sureagavo į visas tas istorijas ir buvo toks, nu kad tu matai, kaip žmonės reaguoja į tas istorijas, į tą važiavimą, į tą patirtį, ir tiesiog buvo toks įdomus jausmas.* Artimo santykio fone per susitikimą ir bendrą patirtį, o taip pat suartinančią *Taksų* fizinę formą bei asmeniškus atsiskleidimus, publikos nariai galėjo geriau pažinti vienas kitą, iš nepažįstamųjų, nutolusių nuo įprasto socialinio rato, tapti artimesniais, o kartu ir prisidėti prie pakitusios perspektyvos į kitus. Apibendrinus santykį kaip transformacijos prielaidą, per jo pasitikėjimo ir artumo ypatybes, galėjo formuotis ir stiprėti saugumo, priėmimo, susietumo jausmai, o kartu atsivėrimas santykio keičiančiam potencialui.

6.2. Autentiškas atsiskleidimas. Analizuojant santykį kaip transformacijos prielaidą, jau atsiskleidė ir dalis autentiško atsiskleidimo reikšmės. Visgi autentiškas atsiskleidimas galėjo veikti ir kaip bendresnė terpė transformacijai. Ši ypatybė yra viena iš socialinį teatrą apibrėžiančių – toks teatras gali veikti kaip išgyventų sudėtingų patirčių pasidalijimų ir liudijimų erdvė (Thompson & Schechner, 2004; Uppal, 2016). Atsiskleidimas socialiniame teatre gali būti tiek emociškai, tiek socialiai reikšmingas. *Taksai* kurti tikrų istorijų pagrindu – vairuotojai atskleidė išgyvenimus, kurie siejosi tiek su emociškai sudėtingomis patirtimis, tiek su socialiai nepatogiomis temomis. Toks intymus atsiskleidimas galėjo tapti prielaida įvairialypiams pokyčiams. Patiems vairuotojams atsiskleidimas galėjo būti asmeniškai ir socialiai reikšmingas veiksmas. Per intymų atsiskleidimą dalyviai galėjo naujai įprasminti patirtis ir palengvinti šių patirčių emocinį krūvį. Vairuotojai ne vien formaliai pasakojo istorijas, bet jas siekė publikai perteikti kuo tikroviškiau, taigi jos perteiktos emociškai, tarsi vėl vairuotojams jas išgyvenant. Pasak vairuotojos H: *(...) aš pagalvojau, reikia daryti taip, kad nesijaustų, kad tu čia atburbuliavai, atbarbenai valdiškai, vis tiek žmogus turi pajausti, ką tu jautei.* Šis atsiskleidimas, kuriame telpa ne tik prisiminimų faktai, bet ir emocijos, galėjo veikti kaip terpė gilesniam patirčių apdorojimui ir sąmoningesniam santykiui su šiomis patirtimis (Samide & Ritchey, 2021). Išgyventų istorijų pasakojimas

galėjo būti ir kaip galimybė vairuotojams save įbalsinti, ko daliai dalyvių trūko savo aplinkoje. Kaip dalijosi vairuotojas Ž, kalbėdamas apie savo patirtį darbo aplinkoje: *Savo nuomonės aš neturiu, negaliu turėti. O jeigu blogai, jeigu pasakė, kad blogai, tai aš, nors matau, kad tai yra ne iš tos pusės blogai, bet vis tiek turiu taip daryti. O aš taip niekada nedarydavau. Taksai* tapo erdve save įbalsinti tiek atsiveriant kūrybiniame procese, tiek pasisakant viešai performatyviuose turuose. Šis atviras kalbėjimas *Taksuose* galėjo padėti laisvėti nuo opresinių sąlygų varžtų. Galima manyti, jog autentiško atsiskleidimo galimybė veikė kaip terpė veikmei stiprinti. Atsiskleidimas galėjo veikti ne tik kaip vairuotojams asmeniškai reikšmingas, bet ir kaip prisidedantis prie aplinkos pokyčio. Vairuotojai savo istorijų dalijimąsi suvokė kaip atspirtį publikai viską pamatyti vairuotojų akimis, suteikiant jiems kitokią perspektyvą, kuri potencialiai galėjo sužadinti matyti, mąstyti kitaip ir už turo ribų. Atviras dalijimasis emociškai intensyviomis istorijomis reiškėsi ir kaip *istorijų injekcijos* (vairuotojas I), tai publikai galėjo suteikti įtraukų ir paveikų patyrimą. *Taksų* mašina vairuotojų laikyta kaip saugi aplinka publikai išgirsti nesaugias istorijas. Per autentišką atsiskleidimą intensyviomis istorijomis siekta keisti stigmas apie sudėtingus patyrimus, kaip ŽIV, priklausomybės. Kaip pastebėjo vairuotojas G: *jeigu žmonės nekalbės, tai ta stigma tiktai augs.* Atviro kalbėjimo veiksmas galėjo kurti terpę sąmoningėjimui sudėtingų patirčių atžvilgiu, kas galėjo turėti reikšmės publikai, o kartu potencialiai ir visuomenės pokyčiams. Tai patvirtina Boal idėją, jog socialinis teatras gali veikti edukuojamai, nors jis ir nėra vien tik edukacija (Bøe Lyngstad & Eriksson, 2003; Boal, 2010). *Taksuose* išryškėjusią autentiško vairuotojų atsiskleidimo reikšmę pratęsia Uppal (2016) tyrimo radiniai, kuriuose pastebėta, jog socialinio teatro dalyvių kalbėjimas apie socialiai sudėtingas patirtis skatino prabilti ir publiką – dalyvių privačios istorijos tapusios viešomis rado rezonansą visuomenės patirtyse ir skatino sąmoningėjimą galios netolygumų atžvilgiu. Taigi vairuotojų atsivėrimas galėjo būti reikšmingas tiek jiems patiems, rekonstruojant išgyvenimus ir stiprinant veikmę, tiek publikai ir potencialiai platesnei socialinei aplinkai, atveriant sąmoningėjimo galimybę.

Kaip galima pastebėti iš keleivių refleksijos, vairuotojų atsiskleidimas jiems buvo paveikus. Galima kelti prielaidą, jog vairuotojų autentiškos istorijos galėjo tapti terpe inicijuoti publikos sąmoningėjimą tiek asmeniniu, tiek socialiniu lygmeniu. Keleiviai vairuotojų pasakojimus išgyveno kaip intymų prisilietimą prie kito žmogaus gyvenimo, galimybę pažinti kitą *gyvą žmogų* (A). Anot keleivio A: (...) *pats svarbiausias dalykas ir buvo bendrauti, išgirsti ir pažinti tą gyvą žmogų, kuris veda tave per kelią.* Vairuotojų atsiskleidimas keleiviams suteikė galimybę susidurti su „šešėliniais“ išgyvenimais – nuo

priklausomybių iki buvimo arti mirties. Toks intymus atsiskleidimas keleivių patirtas kaip emociškai intensyvi vidinė kelionė. Klausydamasi istorijų apie sudėtingus išgyvenimus publika patyrė platų emocijų spektrą, nuo ašarų iki juoko, o tai rodo gilų jų įsitraukimą. Autentiško atsiskleidimo kontekste keleiviai, susitapatindami su vairuotojo istorija, išgyveno ją emociškai kartu su vairuotoju, tai atskleidė ir keleivių „šešėlinius“ išgyvenimus. Performatyvus turas kaip terpė kalbėti apie sudėtingas, tamsesnes patirtis galėjo publikai leisti jas priimti kaip bendražmogiškumo dalį. Performatyviame ture sudaryta galimybė ir keleiviams atsiskleisti. Tai, kad atsivėrimas vyko, abipusiškai galėjo kurti saugesnę, o kartu ir gilesnį sąmoningumą atveriančią patirtį, kas pastebima ir literatūroje – abipusis atsivėrimas teatre skatina supratimą apie bendražmogiškai patiriamą pažeidžiamumą (Tast, 2016).

Vairuotojų atsiskleidimas atvėrė perspektyvą ir į socialinį bei istorinį sluoksnius. Per autentišką vairuotojų atsiskleidimą miestas pamatytas naujomis akimis – ne tik kaip fizinė erdvė, bet ir kaip aplinka, kurioje telpa subjektyviosios prasmės. Tai iliustruoja keleivės Z mintys: *(...) pasidarė aišku, kad mes važiuojame su H* (tyrėjos pastaba – vairuotoja)*, ir mums parodys miestą taip, kaip jį mato. Kitaip sakant, Kaunas H akimis.* Taigi, galimybė pažvelgti kitomis, vairuotojų, akimis galėjo keleiviams atverti naują perspektyvą apie miestą, o kartu ir jo įkūnijamas istorijas. Nors dauguma tyrime dalyvavusių keleivių buvo Kaune gyvenantys, toks miesto, kuriame gyveni, patyrimas – per kitą – leido nauju žvilgsniu pamatyti įprastą miestą, suteikti vietoms naujas prasmes. Kaip pastebi keleivė V: *Šiaip va fainai, kad ir savo mieste, kur esi gimęs užaugęs pamatyti kitoms akims, per kito žmogaus prizmę, tai labai faina.* Per kito žmogaus istorijos atvėrimą prasiplėtė ir keleivių perspektyva apie vairuotojų patirtyse atskleidžiamą Lietuvos nepriklausomybės atkūrimo laikmetį. Daliai tai buvo išgyventas patyrimas, į kurį pažvelgus iš tolimesnės perspektyvos, per performatyviame ture iškylančią žmogaus istoriją, taip pat atsivėrusią laiko distanciją, išgyvenimų prasmės galėjo prasiplėsti, atsiskleisti visapusiškesnis žvilgsnis, tarp jų ir sudėtingumai. Kaip dalijosi Z: *man tokios refleksijos sukėlė, kad tas devintas dešimtmetis, tikrai jis buvo labai sudėtingas. Bet tą supranti, čia kaip ir daugelį įvykių, ar ne, supranti tą sunkumą ir sudėtingumą tik iš perspektyvos žiūrėdamas.* Tuo tarpu jaunesniems, šio periodo neišgyvenusiems ar jo išgyvenusiems mažai, – performatyvus turas galėjo tapti tam tikra „laiko mašina“, kuri transportavo į nepatirtą laikmetį per atvertas istorijas, suteikiant galimybę jį patirti, pasak keleivės G: *gauni to pasaulio, kurio neturėjai*. Performatyvus turas galėjo sukurti keleiviams tą pasaulį, kurio, nors jie negalėjo pažinti tiesiogine patirtimi, bet galėjo patirti per vairuotojų istorijų autentišką atsiskleidimą teatro realybėje. Toks susitikimas

su vairuotojų intymiomis istorijomis, kurios publikos patirtyje iškelia ir bendresnį socialinį-istorinį sluoksnį, patvirtina, jog asmuo įkūnija ne tik asmeninišką, bet ir socialinę istoriją, kas rezonuoja ir su Bourdieu (2020) bei Boal (2010) aptartomis mintimis apie asmens ir socialinės aplinkos, asmens ir bendresnės istorijos susietumą.

Galima pastebėti, jog autentiško atsiskleidimo reikšmę transformacijai, galėjo sustiprinti istorijų perteikimo forma. Publika vairuotojų istorijas patyrė ne tik per autentišką turinį, bet ir per savitą jų perteikimą. Performatyviame ture publika keliavo kartu su vairuotojais per jų artimas bei su socialiniu-istoriniu laikmečiu susietas vietas, kas galėjo turėti įtakos platesniam sąmoningumui atsiverti. Kaip pažymėjo keleivė G: *Ir toks, atrodo, pamatai pasaulį per jį, ir labai taip, tiesiog taip artimai. (...) kelionė laiku ir erdve.* Toks kito, o kartu ir kolektyvinių patirčių, pažinimas per patyrimą artimas Freire (2000) atstovaujamo mokymosi iš patirties transformacijos sąlygoms. Kaip vairuotojų istorijas sustiprinantis elementas publikos vertinamas ir jų turinio susiejimas su forma. Kaip dalijasi keleivė J savo patyrimu: *(...) pavyzdžiui, tas įvažiavimas į tunelį man labai susisiejo su tuo momentu, kai jis pasakojo, kad jis buvo tarp gyvybės ir mirties (...). Plovykloje, taip, kur važiuoji ir išvažiuosi turbūt į tą šviesą ir šviesų rytojų, visai švarus, nuplautas. Tai pats išpildymas irgi buvo labai toks.* Autentiško atsiskleidimo perteikimas paveikia forma sustiprino emociškai intensyvių istorijų patyrimą ir kartu galėjo atverti gilesnį refleksyvumą jų atžvilgiu. Tai rodo *Taksuose* atsiskleidusį teatro turinio bei formos glaudų santykį, kurį galima papildyti Ignatavičiaus (2020) mintimis – postdraminiame teatre forma tampa ir teatro turiniu, jie vienas su kitu susilieja. Taigi publikos patirtyje autentiško atsiskleidimo reikšmė galimai transformacijai pasireiškė ne tik per *Taksams* kaip socialinio teatro praktikai būdingą atvertą istorijų tikrumą, bet ir per jų paveikų perteikimą. Tai leidžia pastebėti, kad transformacijos potencialas iškyla ir per socialinio teatro formos ypatumus. Dėl šios priežasties verta detaliau atskleisti *Taksų* formos aspektus, galėjusius sudaryti palankias prielaidas transformacijos potencialui pasireikšti.

6.3. Patyriminė-dalyvaujanti forma. *Taksai* galėjo sudaryti prielaidas transformacijai per patyriminį-dalyvaujantį formos pobūdį. Aktyvus, tačiau reguliuojamas įsitraukimas, sudarė galimybę pereiti nuo pasyvaus vaidmens į veikiantį, aktyviai patiriantį, kas galėjo prisidėti prie gilesnio pažinimo bei veikmės stiprėjimo. Keleiviai ne tik stebėjo pasirodymą, bet ir aktyviai įsitraukė į patyrimą, įvairias veiklas. Šis aktyvus publikos įsitraukimo pobūdis sietinas su interaktyvumu. Pasak Meilutytės (2019), interaktyvumas gali būti suvokiamas ne tik kaip spektaklio struktūros bruožas, bet ir kaip komunikacijos veiksmas tarp teatro kūrėjų ir žiūrovų, kai teatro iniciatoriai tik sudaro

erdvę veikti, o žiūrovai tampa teatro lėmėjais. Šiame darbe interaktyvumas daugiausiai suprantamas kaip publikos dalyvavimą skatinantis elementas, kuris įtraukia ir Meilutytės (2019) siūlomą interaktyvumo apibrėžimą per publikos galimybę dalyvauti ture bei jį veikti. Remiantis *Taksų* publikos refleksija, patirtis, jog *prie kažko galėjai prisiliesti* (keleivis M), laikyta kaip paveiki. Performatyviuose turuose ne tik stebima, bet ir juose dalyvaujama, keleivės V žodžiais tariant, *pats patirtį turi*, ne tik faktiškai kažkas sužinoma, bet pažįstama per patyrimą. Dalis keleivių, gyvenusių totalitariniame Lietuvos valdymo režime, pastebi virsmą pažinimo formose, kai nuo „iš viršaus“ nuleidžiamų žinių pažinimas tapo labiau patyriminis, pasak Z: *Atsimenu ten tokius, dar ten iš mokyklos laikų, kad tie muziejai, tarkime, kur tu nueini ir tau nieko neleidžia paliesti, visur ten, ar ne, visur ten tie užtvarai, ir dar piktos bobutės sėdi, ir ten tau pirštu grasina. Tai tiesiog va negerą jausmą pasėjo nuo anų laikų. O dabar, sakau, va, tas toks virsmas labai fainas vyksta.* Pasitelkiant Freire (2000) idėjas tai galima įvardyti kaip virsmą nuo „bankinio“, o kartu ir opresiją įtvirtinančio, ugdymo prie kritinės refleksijos ugdymo principų – pažinimas iš pasyvaus, „iš viršaus“ nuleidžiamo, keičiasi į aktyvų, iš patyrimo kylantį. Tokios pažinimo sąlygos socialiniame teatre galėjo sudaryti terpę gilesniam publikos sąmoningumui, o kartu ir mažinti galios netolygumus pažinimo procese.

Kaip dalyvavimo performatyviuose turuose ypatybę galima išskirti ir galimybę keleiviams reguliuoti įsitraukimo lygį. Kaip pastebima literatūroje, publikai dalyvaujant performatyviuose vyksmuose svarbus jų sutikimas dėl dalyvavimo aktyvumo (White, 2013). Vairuotojai dalijosi formavę santykį su publika per galimybę į performatyvų turą keleiviams įsitraukti pagal kiekvieno pasiruošimą, kaip teigė vairuotojas Ž: *Čia gi nebuvo taip, kad būtinai turi iki galo padaryti ar dar kažką. Tame ir reikalas, kad čia laisva valia, nenori, baigi, ir viskas.* Toks santykis atitinka labiau horizontalų santykio pobūdį, kai ne nurodoma, kaip turima elgtis, bet suteikiama laisvė pasirinkti, taigi, nėra primetama „iš viršaus“. Galimybė reguliuoti dalyvavimo aktyvumą keleiviams galėjo suteikti jausmą, kad *nesi spaudžiamas į kampą (...) dalyvavimas, čia yra labai natūralus* (keleivė V). Tai leido įsitraukti į turą sau priimtinu būdu, kaip dalijosi keleivė G: *man patiko stebėti, nu gi man pilna turinio. Aš galiu žiūrėti, viską bandyti gaudytis.* Tai, kad į *Taksus* galima įsitraukti lygiu, kuris yra priimtinas kiekvienam keleiviui, formuoja santykio su aplinka patyrimą, grįstą ne hierarchija, bet lygiavertiškesniu bei į asmenį orientuotu ryšiu. Toks pasirenkamas dalyvavimo lygis keleiviams gali suteikti ir galios jausmą – nuo keleivių dalyvavimo ypatumų, priklausys ir turo eiga, taigi, jie tampa ir turo kūrėjais-lėmėjais, ką galima iliustruoti keleivės J mintimis: *Nes*

iš tikrųjų priklauso, kiek tu įsitrauksi, tu gali pakreipti turbūt irgi įvykius tam tikra prasme. Galimybė, o kartu ir pasirinkimas dalyvauti ture galėjo tapti prielaida veikmei stiprėti.

6.4. Teatro ir socialinės erdvės susipynimas. *Taksų* forma išsiskyrė ir tuo, kad teatras susipynė su socialine erdve. Kaip pastebi Read (1995), teatro pasirodymai nevyksta vakuume, jie vyksta tam tikroje erdvėje, o jei teatras yra arčiau kasdienės aplinkos, pasirodymų erdve gali tapti gatvės, pastatai ir kiti kasdienės bei viešos aplinkos objektai. *Taksų* erdvė sąveikavo su kasdiene bei vieša aplinka – dalis kūrybinio proceso persisunkė į kasdienybę, o ir performatyvūs turai vyko mašinoje, kuri judėjo Kauno miesto viešojoje erdvėje, teatro vietomis tampant gatvėms, stovėjimo aikštelėms, miškui, kapinėms ir kitoms miesto erdvėms, kartu su į jas įsipynusiais kasdieniais reiškiniais ir žmonėmis. Tai trynė ribą tarp teatro ir socialinės erdvės, sudarant sąlygas jų tarpusavio sąveikai, o kartu ir transformacijos potencialui atsiskleisti. Pirmiausia *Taksai* persisunkė į kasdienybę kūrybiniame procese. Kaip galima pastebėti iš vairuotojų refleksijos, kūrybinis procesas, patekdamas į kasdienę jų aplinką, turėjo potencialo ją pakeisti. Vienas iš šio pasikeitimo aspektų, tai pasikeitęs vairuotojų vaidmuo, kai jie tapo ne tik vairuotojais, bet ir medžiagos rinkėjais. Kaip pastebėjo dalyvis I: *(...) kai buvo užduotis daryti, kad maždaug klausti, kokia keleivių muzika – tai tas buvo žiauriai gerai, nes tai buvo penktadienis, aš išėjau su tokiu maždaug, o, reikia parinkti medžiagos. Ir tu viskas, tu jau nebe taksistas. Tu esi medžiagos rinkėjas, tavo rolė kita.* Pakitęs vaidmuo, susiduriant teatro procesams ir socialinei erdvei, pasireiškė ir kaip atsiradęs didesnis stebėjimas, daugiau distancijos nuo to, kas vyksta jų kasdieniam darbe. Taigi socialinio teatro kūrybinis procesas, įsiterpdamas į dalyvių kasdienybę, galėjo pakeisti tai, kaip vairuotojai būna joje, galimai turint transformuojantį efektą sąmoningėjimui kasdienėse situacijose, o kartu ir veikmei kitokiam elgesiui. Kūrybinis procesas, persidengdamas su vairuotojų aplinka, galėjo keisti ne tik juos, bet ir į šią aplinką patekusius keleivius – pasak dalies vairuotojų, kai jie atliko teatro užduotis savo darbo aplinkoje, vieni keleiviai elgėsi labiau socialiai priimtinai, kiti kaip tik atsipalaidavo ar „vaidino“, taip pat labiau įvertintas ir vairuotojų darbas finansiškai. Taigi vienus keleivius tai tarsi labiau socialiai įpareigojo, kitus kaip tik atpalaidavo, tarsi nuėmė įprasto keleivio rolę, tačiau ir vieni, ir kiti elgėsi kiek kitaip nei įprastai. Galima interpretuoti, jog, kai kūrybinis procesas persisunkia į vairuotojų darbo aplinką, taksi užsakymas nebetampa vien įprasta taksi kelione – tai tampa mini performansu, kuriame veikiantys tiek vairuotojai, tiek į jį patekę keleiviai gali elgtis kitaip nei įprastoje aplinkoje. Žvelgiant Schechner (1981) perspektyva, vairuotojai šiame kontekste gali būti suprantami kaip transportuojantys keleivius

į kitokią, performatyvią realybę, kurioje tiek vairuotojų, tiek keleivių elgsena transformuojasi, o pakitęs būvis potencialiai gali palikti pėdsakus grįžus į įprastą aplinką. Taigi socialinio teatro kūrimo procesas gali prisidėti prie jame veikiančių vairuotojų pokyčių, taip pat tai gali įnešti situacinį pokytį ir į socialinę aplinką.

Keičianti sąveika tarp teatro ir socialinės erdvės išryškėjo ir performatyvių turų metu. Kaip galima pastebėti iš vairuotojų ir publikos refleksijų, santykis tarp teatro ir viešosios erdvės patirtas kaip dvikryptis – vieša erdvė, vieša tvarka veikė teatrą, įsiterpdama į teatro scenarijų, ir teatras veikė viešą erdvę, į ją įsipindamas, kartu kvestionuojant socialines normas. Kadangi *Taksų* vyksmas įsipynė į visuomeninę erdvę, keleiviai pastebėjo, kad viešoji erdvė ir veiksmas joje, pavyzdžiui, spūstys, užstatyta mašinų aikštelė, veikė ir scenarijaus eigą, tampant dalimi performatyvaus turo. Vairuotojai taip pat patyrė, jog viešojoje erdvėje vykstantys kasdieniai reiškiniai kaip spūstys kreipė turo eigą. Turo scenarijų veikė ir į „sceną“ įsiterpę „pašaliniai“ žmonės, jie sąlyginai tapo ir performanso dalimi. Kai performatyviame ture atsirado pažįstami žmonės (dalyvavo tiesiogiai ar būdami netoli pasirodymo erdvės), tai vairuotojams galėjo kelti ir įtampos, iškilo savęs vaizdas prieš kitus, kaip prisiminė Ž: *Ir, svarbiausia, trečiąkart atvažiuoju, jis* (tyrėjos pastaba – pažįstamas) *dar tebestovi. Ir vėl tasai, supranti, išlipa. Neateina pasisveikinti, nieko, tik stovi (...). O čia sakys, trečią kartą atvažiuoja, pasisveikinti neateina, pastovi ir išvažiuoja*. *Tai įdomu, kas pas jį galvoj dėjosi, kas šitam yra, žinai.* Pratęsiant Schechner (1981) mintis, jog teatre tarsi transportuojama į performatyvią realybę transformuojantis į kitus vaidmenis, galima manyti, jog artimesni žmonės vairuotojus išmušė iš įsitraukimo į performatyvią realybę, grąžindami į kasdienį, įprastą vaidmenį bei sužadino tam tikras internalizuotas socialines įtampas, kurios, įsitraukiant į teatro realybę, galėjo tapti ne tokios stiprios.

Ne tik viešoji erdvė veikė performatyvų turą, bet ir teatras, įsipindamas į viešą erdvę, keitė suvokimą apie socialines normas. Kaip galima pastebėti, įsiterpti į viešą erdvę, veikti už normos ribų gali būti nepatogu – tą patyrė tiek keleiviai, tiek vairuotojai. Publikos patirtyje tai galėjo pasireikšti kaip suvokiamas trukdis socialinei tvarkai, anot keleivės G: *Nes nu tarsi tu gadini kažkam jausmą (nusijuokia). Bet...nu ką žinau, buvo įdomu*. Kita vertus, dalis keleivių, išreiškė ir poreikį labiau veikti viešosiose erdvėse, kaip dalijosi keleivis D: *Aš tai suprantu, kad ekstrymą būčiau tikrai pajutęs, jeigu būtų, pavyzdžiui, tas šokis kur nors mieste, centre, kur daug žmonių, kažkur labai viešoj vietoj.* Siekta veikti drąsiau ir įgyti aštresnių pojūčių, kas performatyvioje realybėje galėjo būti lengviau įgyvendinama nei įprastoje aplinkoje, kurioje

elgesys yra nusistovėjęs. Taigi, galima pastebėti keleivių svyravimą tarp likimo saugiame socialiai įprastame elgesyje ir siekio tai peržengti, veikti viešą erdvę, tvarką. Performatyvūs turai ir vairuotojų akimis veikė socialinę erdvę, jie matyti kaip išsiskiriantys – *toks krenta į akis* (Ž). Kaip ir dalies keleivių, taip ir vairuotojų, pasirodymai drumsdami socialinę tvarką (pavyzdžiui, kalbėjimas per garsiakalbį važiuojant mašinoje, skambutis taksi įmonei) vairuotojų išgyventi ne visada patogiai. Galima manyti, jog toks įsiterpimas į nusistovėjusią tvarką, sužadina Boal (2010) metaforiškai įvardytą „policininką galvoje“, kuriame telpa socialinės normos ir lūkesčiai, įaugę į mąstymą, tad veikimas ne pagal socialiai įprastą scenarijų gali sukelti nepatogių jausmų. Kaip teigiama, socialinės normos, socialiai priimtini įsitikinimai, internalizuoti lūkesčiai, kaip reikia elgtis, giliai įsišaknijęs mąstyme (Bourdieu, 2020). Tai gali padėti paaiškinti nejaukumą, kai tokie socialiniai internalizuoti suvokimo modeliai, yra kvestionuojami. Vis tik galima manyti, jog toks socialinio teatro įsipynimas į socialiai suformuotą įprastą aplinką, sudarė galimybę suabejoti nusistovėjusiomis socialiai determinuotomis tiesomis, o kartu ir opresijos sąlygomis. Nors toks veikimas atsiskleidė teatro kontekste, jo patyrimas galėjo turėti išlaisvinantį potencialą – atverti laisvesnio mąstymo bei veikimo galimybę tiek vairuotojams, tiek keleiviams, o taip pat paveikti ir kitus, į šį performatyvų turą įsitraukusius.

6.5. Tyrimas kaip saugi erdvė refleksijai ir patirties prasmių tarpininkas. Be jau minėtų prielaidų transformacijai galima išskirti ir tyrimo reikšmę šių pokyčiams sustiprinti. Tyrimas gali būti suprantamas kaip saugi erdvė patirties refleksijai ir kartu kaip tarpininkas, pernešantis patyrimo prasmes tarp *Taksuose* dalyvavusiųjų. Patirties refleksija galėjo sudaryti terpę giliau apmąstyti ir įvardyti patirtį, ją įprasminti, atveriant sąmoningumą patirties atžvilgiu. Tyrimo reikšmė per tarpininko metaforą gali būti suprantama kaip pagalba nešti patyrimo prasmes dalyvavusiųjų santykyje, suvokiant ir savo veikmę kitų atžvilgiu. Galima manyti, jog tyrimas tapo ir kaip potencialus žinių apie socialinį teatrą nešėjas išorinėms institucijoms, susijusioms su socialinio teatro praktikos įgyvendinimo galimybių formavimu.

Įžvelgta, jog pokytis sustiprėja, kai yra galimybė patirtį apmąstyti ir ją įvardyti. Tyrimo erdvė galėjo veikti kaip terpė saugiu būdu sugrįžti į *Taksų* patyrimą ir jį reflektuoti. Tokią tyrimo reikšmę itin išryškino kūrybinė komanda, apmąstydama *Taksų* įgyvendinimo proceso patirtį. Ši erdvė leido į dalyvavimo patirtį pažvelgti per laiko distanciją, iš patyrimo pereiti į refleksiją ir aiškėjantį supratimą. Pasak kūrybinės komandos narės *S: (...) dabar jaučiu, kad mes mažyte prasme tarsi lopome šį procesą, nes refleksija dažnai veikia tokiu būdu, tarsi retrospektyviai klijuojame visą šį dalyką.* Taigi dalyvavimas

tyrime galėjo leisti retrospektyviai pažvelgti į patyrimą jį įprasminant, o kartu įgaunant didesnį sąmoningumą *Taksų* įgyvendinimo proceso atžvilgiu. Vairuotojams tyrimas, panašiai kaip kūrybinei komandai, tapo galimybe mintimis grįžti į *Taksų* patirtį, kas vairuotojo Ž įvardyta kaip *deja vu* jausmas. Grįžtant į intensyvią kūrybinio proceso ir susitikimų su publika patirtį, kyla su tuo susiję prisiminimai, jie apmąstomi asmeniškai, emociškai bei techniškiau, santykyje su performatyvių turų išpildymu. Nors tiesiogiai vairuotojai to labiau neakcentavo, galima numanyti, jog tyrimas galėjo leisti įprasminti intensyvius išgyvenimus ir geriau suvokti dalyvavimo *Taksuose* reikšmę, o taip pat ir patirtus pokyčius. Tuo tarpu dalis publikos tiesiogiai užčiuopė tyrimo reikšmę iki tol mažai reflektuotai *Taksų* patirčiai, anot keleivio A: *neturėjau kažkokios savirefleksijos, taip gan itin išdirbtos, kad kažką būčiau suvokęs*. Taigi, tyrimas sudarė galimybę labiau pastebėti iki tol mažai „apdirbtą“ *Taksų* keleivių patirtį, sietiną su pokyčiais. Publikai tyrimas veikė ir kaip pastūmėjimas įžodinti dalyvavimo performatyviuose turuose patyrimą, kuris ne visada lengvai įvardijamas, kaip pastebėjo keleivis M: *Tai ko gero, visada kažką išsineši, lieka galvoje, gal kartais net tu negali to išreikšti verbaliai, bet kažkokia mintis giluminė lieka.* Dalis publikos sunkiau kalbėjo apie emocinius patirties aspektus nei kalbant apie konkrečius, faktinius. Taigi, tyrimas galėjo tapti erdve, pastūmėjusia įdėti pastangų įvardyti gilesnes, emocines socialinio teatro patyrimo prasmes, kas galėjo leisti ir šios patirties prasmes geriau integruoti. Apibendrinant galima teigti, kad tyrimas gali būti vertinamas kaip sudaręs erdvę skatinti refleksyvesnį santykį su patirtimi, o tai galėjo prisidėti ir prie pokyčio integracijos.

Refleksijos galimybei atsiskleisti svarbus santykis, tyrimo kontekste – tai atsiskleidęs santykis tarp tyrimo dalyvių ir tyrėjos. Galima pastebėti, jog šis santykis reiškėsi per emocinį saugumą ir dialogišką erdvę. Atliekant tyrimą tyrėjai buvo svarbu užtikrinti emocinį saugumą bei vengti hierarchinio santykio, ką siekta aktualizuoti visuose tyrimo etapuose. Santykio saugumą galima įžvelgti ir tyrimo dalyvių patirtyje. Galima manyti, jog šį saugumą su vairuotojais ir kūrybine komanda kūrė jau anksčiau suformuotas ryšys. Tikėtina, jog dėl šios priežasties tyrimo dalyviai suvokė tyrėją ne tik kaip atskirą nuo *Taksų*, bet ir sąlyginai kaip jų dalį. Susiformavęs ryšys galėjo padėti kurti mažiau formalią tyrimo atmosferą. Kaip galima pastebėti, kalbantis su vairuotojais, mažiau formalų santykį ir saugumo jausmą palaikyti galėjo bendri prisiminimai iš proceso, spontaniškos reakcijos, kaip juokas, bei tyrėjos vaidmuo, platesnis nei vien už formalus jo atlikimas. Interviu metu vairuotojai išreiškė poreikį ryšiui, tai matyti iš užsitęsusio pokalbio laiko ir kalbėjimosi neformaliomis temomis. Visumoje galima pastebėti, jog vairuotojai jautėsi pakankamai

saugiai dalintis savo mintimis ir laisvai reaguoti. Prie saugumo jausmo prisidėti galėjo ir tyrėjos dalijimasis savo mintimis, rezonuojančiomis su vairuotojų išgyvenimais, apmąstymais, kas, tikėtina, sumažino vienakryptį klausinėjimo procesą ir santykio vertikalų pobūdį. Vairuotojai dalijosi ne tik *Taksų* patyrimu, bet ir dabartine gyvenimo situacija, patiriamais sunkumais, svajonėmis bei prisiminimais iš jų gyvenimo. Taigi, santykyje su tyrėja vyko ir vairuotojų atsiskleidimas, kuriame tyrėja reagavo ne tik kaip formaliai atliekanti savo vaidmenį, bet ir kaip žmogus, siekiantis emociškai atliepti vairuotojus jų atsiskleidime. Tyrėja vairuotojų akimis galėjo būti suvokta ne tik kaip tyrėja, bet ir dalis *Taksų* – ji kartu su vairuotojais patyrė kūrybinį procesą, performatyvių turų formavimą, taigi, dalytasi bendrais prisiminimais. Be to, tyrėja, ne tik stebėjo, bet ir prisidėjo prie praktinių užduočių įgyvendinimo, kas daliai vairuotojų išliko kaip įsimintinos su tyrėja susijusios asociacijos.

Žvelgiant į santykį su kūrybine komanda, tyrimo susitikimuose po *Taksų* įgyvendinimo, tyrėja tapo ir dalimi refleksijos. Tyrėjos vaidmuo kūrybinės komandos suvokiamas ir kaip palaikančios refleksijos erdvę grupėje ir kaip esančios dalimi refleksijos. Šalia tyrėjos kaip fasilituojančios pokalbį grupėje, kūrybinės komandos nariai domėjosi jos nuomone, taip pat atsiskleidė tyrėjų reikmė socialiniame teatre. Galima pastebėti, jog kaip ir santykyje su vairuotojais, taip ir su kūrybine komanda, bendrą emocinį foną veikė ankstesnis ryšys su tyrėja, susiformavęs *Taksų* kūrybiniame procese, kas pokalbiui galėjo kurti mažesnį formalumą ir didesnį atsiskleidimą. Svarbu pažymėti, jog kitaip nei su kitomis tyrimo dalyvių grupėmis, pokalbis su kūrybine komanda vyko fokus grupėje, tai reiškia, jog reikšmingą santykį galima laikyti ne tik tarp tyrėjos ir tyrimo dalyvių, bet ir santykį tarp grupės narių. Pastarasis santykis generavo ir iškylančias papildomas pokalbio temas. Galima pastebėt, jog kūrybinei komandai tyrimas tapo erdve išreikšti neiškalbėtas emocijas bei išgirsti kitų patirtį. Tai leido apmąstyti ir darbo kartu principus, kaip įvairių perspektyvų koegzistavimą ir jo vertę, pagarbą vienas kitam. Tyrimas sudarė galimybę ir būti bendrame proceso supratime *tame pačiame burbule (B),* atvirai dalijantis savo išgyvenimais bei vienam kitą atliepti. Taigi, tyrimo kaip saugios erdvės refleksijai reikšmė galėjo skleistis tiek santykyje su tyrėja, tiek ir tarp kūrybinės komandos narių.

Nors santykis tarp publikos ir tyrėjos nebuvo suformuotas anksčiau, jis mezgėsi tyrimo metu. Daliai keleivių santykis mezgėsi per tyrėjos prisiminimą po performatyvaus turo, galima manyti, jog tai įnešė tikrumo, gyvumo jausmą į virtualų pokalbį, leido susidaryti vaizdinį apie tyrėją ne tik kaip esančią kitapus ekrano, bet realiai, fiziškai egzistuojančią. Santykis mezgėsi ir per neformalius klausimus bei netikėtus momentus pokalbyje. Remiantis publikos

pasidalijimais, galima manyti, jog ryšyje su tyrėja tyrimo dalyviai jautėsi pakankamai saugiai – keleiviai teigė, kad interviu jiems buvo kaip atsipalaidavimo, išsikalbėjimo erdvė, kaip pastebi O: *Ai, beje, šiandien tu sakei, kaip jaučiuosi prieš šitą susitikimą, čia mano buvo atsipalaidavimo pusvalandis.* Visgi, atsižvelgiant į tai, kad tyrimo dalyviai suteikė erdvės ir tyrėjos mintimis, reagavo į ją, galima manyti, jog keleiviai norėjo, kad tyrėja ir labiau atsiskleistų. Galima teigti, jog siekis abipusio atsiskleidimo tyrimo dalyviams reiškia pasijausti saugiau bei lygiavertiškiau interviu aplinkoje, kurioje, įprastai vyksta klausinėjimas viena kryptimi. Tyrėja siekė kurti ryšį su tyrimo dalyviais, papildydama tyrimo dalyvių atsakymus, išsakydama savo galimas interpretacijas. Tokiu būdu ir patys dalyviai galėjo tyrėją laikyti ne kaip matančią tyrimo dalyvius „iš viršaus“, bet esančią „su“ tyrimo dalyviais. Tai artima Freire (2000) santykio kūrimo principams, kuriuos tyrime siekta realizuoti kaip saugios dialogiškos erdvės kūrimą refleksijai, galimai prisidedant ir prie išgyventų pokyčių sustiprinimo.

Tyrimas kaip prielaida transformacijai galėjo veikti ir kaip tarpininkas tarp įvairių procese dalyvavusių grupių, sudarydamas galimybę pernešti patyrimo reikšmes. Tyrimas vairuotojams ir kūrybinei komandai leido išgirsti publikos grįžtamąjį ryšį, o publikai – perduoti *Taksų* patyrimo reikšmes. Kūrybinei komandai tai veikė kaip dialogas su publika, kas leido didinti sąmoningumą apie praktiką. Kaip pastebėjo F: *(...) būtų idealu, kad kiekviename socialinio teatro projekte būtų toks žmogus, kaip tu* (tyrėjos pastaba – tyrėja)*, nes tai visada susiję su dialogu su žiūrovais ir tai tikrai padeda.* Tai galėjo sustiprinti ir kūrybinės komandos veikmę, prisidedant prie praktikos prasmės jausmo, motyvacijos tęsti *Taksus.* Tai, kad tyrimas vertintas kaip reikšmingas, patvirtina ir kitose studijose išsakomą tyrėjų poreikį socialiniame teatre (Ackroyd, 2000; Wong & Clammer, 2017). Žvelgiant į vairuotojų patirtį, galima pastebėti, jog interviu metu jie domėjosi kūrybine komanda, kas galimai rodo jų suvokimą apie tyrimą kaip mediumą tarp jų ir kūrybinės komandos. Dalyviams tyrimas leido išgirsti ir kaip jų istorijų pagrindu sukurti bei jų atliekami turai veikė publiką – taigi, atrasti savo aktyvų ryšį su socialine aplinka ir galią turėti reikšmės jai, kas artima Freire (2000) pokyčio reikšmės, subjektui, kaip galinčiam kurti ir perkurti pasaulį, atsiskleisti. Tyrimas kaip tarpinė grandis veikė ir publiką, šiuo atveju, su *Taksus* kuriančiaisiais. Per interviu erdvę publika išreiškė susidomėjimą *Taksų* užkulisiams – pirminei idėjai, praktiniams *Taksų* įgyvendinimo aspektams. Publika, galėjo suvokti tyrėją kaip nešančią žinią kūrybinei komandai ir vairuotojams, išreiškiant ir poreikį *Taksams* bei jų tęsiniui. Kaip pastebi keleiviai: A: *(...) gal tai padaryt, kiek įmanoma pastovesniu dalyku, nes, manau, kad žmonės, na, tikrai norės tai patirti, kam bus*

įdomu, tikrai tas žmogus susiras, nes ir dabar girdėjau, kad visi bilietai buvo iššluoti ir panašiai; M: *Tikrai tikrai buvo įdomu, nesustokit, varykit toliau, žiauriai cool.* Keleiviai įžvelgė ir praktinių aspektų, kaip finansavimo, reikmę siekiant palaikyti, vystyti tokias iniciatyvas, galėdami suvokti tyrėją kaip nešančią žinią ir institucijoms. Apie šią reikmę kalba Wong ir Clammer (2017), išryškindami, jog socialinio teatro praktikai susiduria su praktiniais iššūkiais. Taigi, tyrimas potencialiai gali veikti ir kaip tarpininkas tarp socialinio teatro praktikų, dalyvių, su kuriais kuriama, publikos bei prie šios praktikos formavimo prisidedančių išorinių institucijų, taip kuriant dialogišką santykį tarp skirtingų socialinį teatrą kuriančių grandžių ir sudarant galimybę transformuojančiam potencialui atsiskleisti.

Galima manyti, jog tyrimas veikė ne tik kaip disertacijai reikšmingas žinių kūrimo įrankis, bet ir kaip prisidedantis prie *Taksuose* išryškėjusios transformacijos ar jos potencialo. Tai galėjo tapti saugia erdve reflektuoti socialinio teatro formavimą ir patyrimą. Kūrybinei komandai tai padėjo reflektuoti praktiką, vairuotojams – sugrįžti į intensyvų kūrybinio proceso ir performatyvių turų patyrimą bei jį apmąstyti, o publikai reflektuoti performatyvių turų išgyvenimą ir užčiuopti jo reikšmes galimiems pokyčiams. Tyrimas kaip saugi erdvė refleksijai reiškėsi per santykį. *Taksų* įgyvendinimo procese suformuotas santykis tarp tyrėjos ir vairuotojų bei tyrėjos ir kūrybinės komandos galėjo refleksijos procesą palengvinti ir pagilinti atsiskleidimą, o publikai tyrimo metu užsimezgęs saugus ryšys su tyrėja sudaryti galimybę pažvelgti į performatyvių turų patyrimą ir užčiuopti iki tol nereflektuotą jo reikšmę transformacijai. Tyrimas veikė ir kaip erdvė kūrybinei komandai susitikti, išgirsti skirtingą patyrimą ir perspektyvas, ieškoti bendrų prasminių taškų. Tyrimas kaip prielaida transformacijai galėjo veikti ir tapdamas tarpine grandimi tarp *Taksuose* dalyvavusių grupių (publikos-kūrybinės komandos, publikos-vairuotojų, vairuotojų-kūrybinės komandos), suteikiant galimybę jų patirčių prasmėms netiesiogiai sąveikauti bei turėti galimai keičiančios reikšmės vienas kitam. Tyrimas, būdamas kaip tarpininkas, gali ir potencialiai nešti žinią apie socialinio teatro praktikos reikšmingumą platesnėms institucijoms.

Apibendrinus transformacijos prielaidas *Taksuose*, galima išskirti, jog santykio, grįsto pasitikėjimu ir artumu, autentiško atsiskleidimo, patyriminės-dalyvaujančios formos bei teatro ir socialinės erdvės susipynimo visuma, o kartu ir tyrimo kaip saugios erdvės refleksijai bei tarpininko reikšmė, galėjo sudaryti palankią terpę transformacijai atsiskleisti bei jos potencialui užsimegzti. Šie transformacijos prielaidų elementai galėjo veikti ne tik izoliuotai, bet ir vienas kitą sustiprindami. Galima įžvelgti, kad autentiško santykio bei formos ypatumų visumoje atsiskleidė ir socialinio teatro kaip daugiasluoksnės

praktikos pobūdis, kuriame telpa transformuojančios socialinių ir meninių procesų susipynimo sąlygos. Tai galėjo atverti galimybę sąmoningėjimui ir veikmės stiprėjimui, susiejant tiek asmeninius-psichologinius, tiek socialinius-struktūrinius pokyčio lygmenis. Transformacijos integraciją bei jos potencialą galėjo sustiprinti ir tyrimas, tapdamas refleksijos erdve saugiame santykyje, taip pat ir patirties prasmių pernešimo tarpininkas. Taigi, socialinio teatro daugialypumą ir jo reikšmę transformacijai galima matyti kaip aktualizuojamus santykių, sąryšių, sąveikų erdvėje.

DISKUSIJA

Literatūros analizė ir *Taksai. Kryptis – Kaunas* tyrimo rezultatai leidžia matyti socialinį teatrą kaip daugiasluoksnę praktiką, savitai integruojančią meninius ir socialinius procesus bei galinčią turėti įvairialypės reikšmės transformacijai. Socialinis teatras laikomas kompleksiška praktika, kurioje susipina meno ir socialinės praktikos, meno ir socialiniai procesai, ši teatro praktika įgyja savitas charakteristikas ir veikimo būdus (Thompson & Schechner, 2004). Nors šis teatras įprastai kuriamas su žmonėmis, patiriančiais įvairius sunkumus, o jo tikslai, pasitelkiami darbo būdai ir poveikis gali persikloti su socialinėmis praktikomis, toks teatras netampa socialiniu darbu, psichologine intervencija ar edukacija. Šiame teatre gali atsiskleisti meno veikimo principai, jo dėmesys gali būti kreipiamas į kuriamą meno produktą bei jo formą, jis gali būti eksperimentiškas ir talpinti savitą estetiką (Boal, 2010; Ackroyd, 2000; Lehmann, 2010; Thompson, 2015). Socialinio teatro hibridiškas pobūdis nesumenkina jo kaip teatro praktikos, tačiau talpina ir savitumus, palyginus jį su įprastu teatru. Kaip teigia Ackroyd (2000), visas teatras yra socialinis, tačiau jis tuo labiau socialinis, kuo glaudesnį ryšį kuria su publika ir reikšme transformacijai. Taigi, apžvelgus literatūrą galima sakyti, kad socialinį teatrą sunku sprausti į siaurus rėmus, bet lieka ne iki galo aišku, kaip socialiniame teatre skleidžiasi daugiasluoksniškumas integruojant įvairius aspektus, kaip tai patiria į šį teatrą įsitraukusieji, bei kaip šiame kontekste talpinama transformacijos galimybė.

Pati transformacija nėra vienareikšmis fenomenas, ji gali apimti asmeninį-psichologinį bei socialinį-struktūrinį lygmenis, kurie vienas su kitu glaudžiai susiję (Österlind, 2008). Asmeniniu-psichologiniu lygmenimi į transformaciją galima žvelgti kaip į atsivėrusį didesnį sąmoningumą, kuris iškelia naują savęs ir savo santykio su kitais pažinimą, nuslopintų savęs dalių rekonstrukciją ir vystymą, sustiprintą savo vidinės galios pajautą, savo veiksmų bei savo gyvenimo autorystės supratimą ir aktualizavimą (Gudaitė, 2016; Allen, Fonagy, & Bateman, 2008). Socialiniu-struktūriniu lygmenimi, transformacija gali būti suprantama kaip opresinių sąlygų, esančių išorėje bei internalizuotų psichikoje, atpažinimas bei veikimas prieš jas, pasyvaus santykio su pasauliu perkūrimas į aktyvų santykį bei savęs suvokimas kaip galinčio kurti ir perkurti socialinę aplinką (Freire, 2000). Nors analitiškai atskiriami šie du lygmenys, o ir transformacijos diskurse galima įtampą tarp jų, Österlind (2008) pastebi, jog jie glaudžiai susiję – asmuo savo išgyvenimuose, mąstyme ir veikime talpina ne tik asmeninį lygmenį, bet ir socialinį, taigi, net ir patys smulkiausi asmeniniai-psichologiniai pokyčiai gali turėti įtakos socialiniam-

struktūriniam lygmeniui, o socialiniai-struktūriniai pokyčiai gali veikti asmeninį-psichologinį lygmenį. Apibendrinant literatūrą galima pastebėti šių lygmenų sąsają ir per prielaidų transformacijai įvykti panašumus – abiejose pokyčio lygmenyse svarbus santykis. Asmeniniu psichologiniu lygmenimi transformacijos sąlygomis galima laikyti besąlygišką priėmimą, vidinių būsenų, emocijų, poreikių atliepimą, refleksyvų bei atidų santykį, mokymąsi iš santykio patirties (Rogers, 2005; Gudaitė, 2001; Gudaitė, 2014; Allen, Fonagy, & Bateman, 2008). Socialiniu-struktūriniu transformacijos lygmenimi taip pat reikšmingi santykio kokybės kriterijai, kurie remiasi ne galia, opresija, bet lygiaverčiu, dialogišku santykiu, besimokančiojo aktyvumu, mokymusi iš patirties (Freire, 2000). Pažymėtina, jog transformacija nėra momentinis įvykis ir lengvas procesas. Keistis sudėtinga dėl giliai įsišaknijusių mąstymo bei veikimo modelių, suponuotų tiek asmeninės patirties, tiek bendresnės socialinės istorijos (Gudaitė, 2001; Bourdieu, 2001). Šioje terpėje socialinis teatras gali būti paveikus transformacijai sužadinti. Socialinis teatras bei jo metodų pavienis pritaikymas gali turėti įvairialypės reikšmės tiek asmeniniu-psichologiniu, tiek socialiniu-struktūriniu lygmenimis (Kearney & Lanius, 2022; Boal, 2010; Thompson & Schechner, 2004; Uppal, 2016). Vis tik svarbu paminėti, kad nėra daug išsamių tyrimų, nagrinėjančių nuoseklią socialinio teatro praktiką ir atskleidžiančių daugiaperspektyvį žvilgsnį, tiriant skirtingas į šį teatrą įsitraukusiųjų patirtis. Apibendrinant mokslinę literatūrą, galima įžvelgti, jog socialinis teatras gali talpinti tiek socialinėms, tiek teatro praktikoms būdingus transformacijos poveikio procesus bei savitus veikimo mechanizmus (Schechner, 1981; Boal, 2010; Ackroyd, 2000; Uppal, 2016). Nors išskiriami įvairūs mechanizmai, kuriais socialinis teatras gali skatinti pokyčius, trūksta integralesnio požiūrio bei giluminių tyrimų. Ir nors socialinis teatras turi lūkestį transformacijai, galima manyti, kad ne visi praktikų bandymai turi lengvai apčiuopiamą ir iš anksto numatytą efektą. Pasak Schechner (1981), teatre transportuojama į performatyvų pasaulį, kuriame galima patirti mikro pasikeitimus. Verta pridurti ir tai, kad šis teatras neatsiejamas ir nuo rizikų. Socialinis teatras kuriamas kartu su žmonėmis, kurie į šį teatrą gali atsinešti emocinį ir socialinį pažeidžiamumą, taigi, šio teatro galimybių fone iškyla ir retraumatizavimo rizika bei rizika susidurti su galios netolygumais (Walmsley, 2013; Barnes, 2009; Freire, 2000; Boal, 2010). Kita vertus, patys socialinio teatro praktikai gali patirti pažeidžiamumą – socialinis teatras nemaža dalimi priklauso nuo išorinių institucijų, kurios jį gali apibrėžti „iš viršaus“ bei demonstruoti rimto, kompleksiško požiūrio į šią praktiką ir jos galias stygių (Wong & Clammer, 2017; Ackroyd, 2000). Atsižvelgiant į socialinio teatro potencialią galią transformacijos aspektu, lieka nemažai klausimų ir

sudėtingumų, kurie stumia tyrinėti, kaip socialinio teatro transformuojantis potencialas pasireiškia konkrečioje praktikoje ir į socialinį teatrą įsitraukusiųjų gyvoje patirtyje.

Dialogą su analizuotu žinojimu megzti bei atsiveriančius plyšius šiame žinojime sumažinti padeda konkrečios socialinio teatro praktikos tyrimas, realizuotas ir šioje disertacijoje tiriant *Taksai. Kryptis – Kaunas* atvejį. Į tolesnę diskusiją kviečiama žvelgti kaip į svarbiausių rezultatų analizės atradimų išryškinimą ir jų svarstymą, taip pat ir šio tyrimo platesnės reikšmės bei jo kontekstualių veiksnių supratimą. Pirmiausia, žvelgiant į *Taksus* kaip į daugiasluoksnę socialinio teatro praktiką, kurioje savitai susipina meniniai ir socialiniai procesai, galima išryškinti tai, kad šis susipynimas atsiskleidžia per šios praktikos kompleksiškas vertes, tai pirmiausia pasireiškė lūkesčiuose. Socialinis teatras išsiskiria tuo, jog jis siekia turėti ne tiek įprastą estetinę vertę, kiek socialinę reikšmę ir tarp socialinių reikšmių turėti įtakos pokyčiui (Thompson & Schechner, 2004). Tiek kūrybinė komanda, tiek vairuotojai pabrėžė siekį turėti vertės publikos požiūrio pokyčiams, tarp jų ir nuostatoms į žmones, apipintus stereotipais, santykio su socialine aplinka pokyčiui, kuris drauge aprėpia siekį įnešti daugiau sąmoningumo, refleksyvumo. Ši teatro praktika taip pat siejama su pokyčiais dalyviams, kuriantiems kartu su menininkais. Šie dalyvių pokyčiai gali būti orientuoti į sąmoningesnio santykio su savimi ir socialine aplinka atkūrimą, veikmės stiprinimą bei savęs kaip kuriančiojo pajautimą. Vis tik praktikų lūkesčiuose tai gali atsiskleisti kaip nuosaiki pozicija pastebint, jog socialinio teatro lūkesčiai transformacijai neretai yra „nuleidžiami“ iš viršaus. Atsižvelgiant į tai, kad menas, palyginus su socialinėmis praktikomis, yra labiau eksperimentinio pobūdžio, kylantys pokyčiai jame gali būti mažiau nuspėjami (Wehbi, McCormick, & Angelucci, 2016). Be to, tam tikri socialinio teatro iššaukti pokyčiai gali būti nepatogūs ir socialinei aplinkai, įnešti daugiau refleksijos ir veikmės veikti prieš galios disbalansą. Taigi, socialinis teatras, nors ir orientuotas į pokytį, visgi, jo praktikoje gali būti siekiama labiau nepriklausomų, nuo išorinių institucijų laisvesnių kriterijų socialiniam teatre galimiems pokyčiams įvykti. Šiuo aspektu, santykis su socialinėmis šio teatro vertėmis yra ne mechaniškas, bet refleksyvus. Šalia orientacijos į pokytį, *Taksuose* išryškėjo ir orientacija į patyrimą. Socialinio teatro praktikai siekė kurti orientuojantis į atvirumą patyrimui ir formuoti įtraukią patirtį publikai, vairuotojai taip pat siekė įtraukti publiką į intensyvų patyrimą, o publika siekė kitokios, neįprastos patirties. Matyti, kad šis teatras gali būti reikšmingas ne tik dėl tikslingos orientacijos į pokytį, bet ir dėl formuojamos įtraukios patirties, kuri siejasi su teatro formos ypatumais. Šiuo aspektu, socialinis teatras gali įgyti ir postdraminiam teatrui reikšmingų

ypatybių, kai svarbu sustiprinti patirties efektą formos elementais, pats teatro turinys susipina ir su forma, savitu jo perteikimu (Lehmann, 2006; Ignatavičius, 2020). Orientacinius taškus – fokusą į pokytį bei fokusą į patyrimą – galima interpretuoti ne kaip vienas kitam prieštaraujančius, bet kaip vienas kitą papildančius. Patyrimo intensyvumas, įtraukumas gali tapti prielaida pokyčiui, nes gali sustiprėti jo paveikumas, tad net ir neteikiant prioriteto transformacijai, ji gali būti pasiekiama dėl paveikios patirties. Kita vertus, orientacija į pokytį gali pastūmėti ieškoti patyrimo paveikumą formuojančių priemonių. Todėl socialiniame teatre siekiamos socialinės ir meninės vertės gali būti ne priešybės viena kitai, bet vienodai reikšmingos – tai atspindi ir šio teatro kompleksišką pobūdį.

Daugiasluoksniškumu šioje praktikoje galima laikyti ir hibridišką formato ypatybę, kuri atsiskleidė kaip autentiškos socialinės realybės ir teatro suformuotos realybės susipynimas. *Taksuose* vairuotojų tikri socialiniai vaidmenys, asmenybės, išgyventos istorijos yra ir išlaikomi, tapdami šio teatro kūrimo ir patyrimo principu, ir pakeičiami, įgaudami kitokius pavidalus. Šis dvilypumas gali kelti ir įtampą, ir tapti integralia socialinio teatro praktikos daugiasluoksniškumo dalimi. Thompson ir Schechner (2004) teigimu, socialinis teatras kuriamas dalyvių atsinešamais vaidmenimis iš socialinės realybės. *Taksų* kūrybiniame procese tai pasireiškė kaip kūrybinės komandos siekis išlaikyti dalyvių atsinešamą autentiškumą – jų individualias asmenybes, socialinius vaidmenis, jiems įprastą aplinką bei veikimo būdą. Dalyviai vertino galimybę būti tokiame teatre autentiškai. Vairuotojai su keleiviais dalijosi tikromis istorijomis, kurias patys išgyveno, be to, daliai vairuotojų pasakoti istorijas buvo natūrali jų darbo dalis. Tuo tarpu keleivių žvilgsnis iš *Taksų* formato įrėminimo persikėlė į autentišką santykį su vairuotojais, įsiklausant į jų intymias ir asmeniškas išgyventas istorijas, bendraujant atsisakius fizinių ir emocinių sienų. Vis dėlto *Taksai* kurti ir išgyventi ne tik kaip „grynai“ autentiški ir besiremiantys vien tik socialine realybe. Sekant Boal (2010) mąstysena, teatro erdvė gali veikti ir kaip talpinanti socialinę realybę, ir kaip ją perkeičianti. Kūrybiniame procese kūrybinė komanda ne tik palaikė vairuotojų atsinešamą autentiškumą, bet ir per savitus socialinio teatro procesus kartu kūrė erdvę tyrinėjimui, kitokiam nei įprasta veikimui, tai buvo perkelta ir į pasirodymus. Vairuotojai performatyviuose turuose taip pat save patyrė ne tik jiems įprastu, bet ir kitokiu, tapimo aktoriumi, buvimu siekiant įtraukti publiką į paveikią performatyvaus turo patirtį. Pasak Schechner (1981), performansą atliekantieji transportuoja publiką į kitokią nei įprastą kasdienybei realybę, todėl galima manyti, jog ir jų pačių būviai pakinta. Keleiviai į performatyvų turą taip pat įsitraukė ne tik kaip į santykį su vairuotojais, bet ir kaip į santykį su

aktoriais ar gidais, leidosi ne tik į įprastą kelionę taksi ar įprastą susitikimą su kitu, bet ir į įtraukų performatyvų pasirodymą, kuriame pasakojamos istorijos yra ne tik tikros, bet ir kuria tikrumo efektą, įtraukia į savitą teatro realybę.

Galima svarstyti, kiek šiame autentiškos socialinės realybės ir teatro suformuotos realybės hibridiškume kuriasi įtampos, o kiek tai veikia darniai ir integraliai. Įtampa hibridiškume galimai kyla kūrybiniame procese, kai reikia balansuoti tarp šių dviejų socialinio teatro polių, siekiant palaikyti dalyvių autentiškumą ir kartu nelikti vien pradiniame taške, siekti, kad socialinis teatras būtų paveikus tiek publikai, tiek dalyviams ir atitiktų menininkų kūrybinius užmojus. Savo vaidmens dvilypumą reikia integruoti ir dalyviams – išlaikyti savo autentiškumą ir kurti performatyvią realybę. Publikai tai irgi gali sukelti komplikuotumo sprendžiant, kokiais kriterijais vertinti patyrimą – viena vertus, kiek tai teatras, o kiek tai neturėtų būti vertinama per įprastą teatro suvokimą, kita vertus, kiek tai tikra. Šios diskusijos kontekste galima teigti, jog hibridiškumas yra ne vien įtampos šaltinis, bet ir gali atverti galimybių. Menininkams tai gali suteikti erdvės naujiems kūrybiniams sprendimams, tyrinėjimui ir leisti sukurti pasirodymus, kurie autentiškos realybės ir teatro suformuotos realybės susijungimu gali būti įtraukūs ir socialiai paveikūs. Dalyviams tokio teatro kompleksiškumas gali įnešti tiek galimybę būti savimi, tiek ir paįvairinti įprastą save bei savo veikimą. Publika per autentiškumo ir kuriamo tikrumo efekto derinį gali labiau įsitraukti į patyrimą, išgyventi jį kaip paveikų. Taigi, teatro suformuota realybė gali padėti kitaip išgirsti vairuotojų autentiškas istorijas, su jomis labiau empatizuotis, jas labiau reflektuoti, o tai gali kurti saugumą vairuotojams. Be to, autentiškos socialinės ir teatro suformuotos realybių derinys gali sušvelninti, „apžaisti“ pernelyg didelį emocinį ir socialinį krūvį, tapti saugikliu kylančioms rizikoms, kai remiamasi vien dalyvių emociškai bei socialiai sudėtingų istorijų atsivėrimu, kuris gali kelti retraumatizavimo tikimybę bei nesaugumo jausmą tapti emociškai ir socialiai pažeidžiamam (Chrismon & Carter, 2023; Barnes, 2009). Socialinio teatro hibridiškumas kaip tokio teatro daugiasluoksniškumo dalis parodo šio bruožo svarbą praktikoje ir sampratoje apie socialinį teatrą. Hibridiškumas per socialinės ir teatro realybių susipynimą gali būti laikomas vienu iš bazinių socialinio teatro bruožų bei šio teatro kūrimo ir patyrimo principu. Socialinio teatro praktika nėra „gryna“ socialinė intervencija, ir nėra „grynas“ teatras, ji talpina jų susipynimą, sąveiką, apie kurią kalbama ir literatūroje, o šiame tyrime tai išsiskleidžia plačiau (Thompson & Schechner, 2004; Ackroyd, 2000).

Socialinio teatro daugialypumas pasireiškia ir jo kūrybiniame procese. *Taksuose* tai išryškėjo kaip kūryboje kartu atsivėrusios saugios erdvės ir joje iškilusių frustracijų procesas, jų glaudus ryšys. Šie kūrybą kartu

apibrėžiantys aspektai susisieja tiek per vienas kito papildymą, tiek per komplikuotumą. Kūrybinė komanda siekė kurti orientuojantis į santykį su vairuotojais, saugios erdvės kūrimą, o vairuotojai, kurdami su menininkais, ją tokią ir patyrė. Be to, šiuos kūrybinio proceso ypatumus buvo galima pajausti ir performatyvių turų pasirodymuose – publika pajautė, jog *Taksai* kurti ne „iš viršaus“ nuleistais kūrybiniais procesais, bet kūrybinės komandos ir vairuotojų bendru darbu bei atsižvelgiant į vairuotojų individualius ypatumus. Tai leidžia manyti, jog orientacija į santykį, jo kokybę socialiniame teatre gali būti ne tik proceso ypatumas, bet ir tokio teatro kūrimo sąlyga, skiriamasis bruožas. Emociškai saugi, priimanti aplinka *Taksuose* rezonuoja su Rogers (2005) besąlygiško priėmimo principu, pagal kurį asmuo priimamas visapusiškai siekiant jo potencialio išsiskleidimo, tačiau vien tuo neapsiriboja. Šis saugus santykis įtraukia ir Freire (2000) horizontalaus santykio ypatumą, pasireiškiantį abipusiškumu, kuriame abi dalyvaujančios pusės – kūrybinė komanda ir vairuotojai – gali veikti kūrybiniame procese dialogiškai. Saugią erdvę *Taksuose* galima matyti ir iš meno perspektyvos, kurioje skleidžiasi rūpesčio estetika, pasak Thompson (2015), ji orientuota į tarpusavio santykį, pagarbą, palaikymą, susietumą, kurių aktualizavimas svarbus ir kūrybiniame procese. Šios įžvalgos iš literatūros papildo *Taksų* supratimą, kuriame santykis ir jo kokybė veikia kaip vienas esminių kūrybos kartu proceso ypatumų. Kita vertus, rezultatų analizė leidžia suabejoti įsitikinimu, jog socialinio teatro kūrimas veikia vien tik kaip „saugus rojus“ – nuolat emociškai saugi, dideliais iššūkiais nepasižyminti erdvė. *Taksų* atvejis rodo, jog kūryba kartu apima ne tik saugumo patyrimą, bet ir susidūrimą su frustracijomis, o tai galima sieti su kompleksišku socialinio teatro pobūdžiu. *Taksų* kūrybiniame procese vairuotojai ne tik besąlygiškai palaikomi, bet ir skatinti peržengti jiems įprastą elgesį, įdėti pastangų – kitaip tariant, susidurti su kūrybine rizika. Viena vertus, tai vairuotojai patyrė kaip reikalingą ir net procesą stiprinančią jo dalį. Kita vertus, šiame santykio kontekste galėjo iškilti dalyvių santykio su autoritetu susijusios vidinės reprezentacijos ir iš to kylantis elgesys – maištavimas ar pernelyg didelis paklusnumas. Tai gali atspindėti ne tik individualią situacinę reakciją, kylančią iš vairuotojų patirties, bet gali būti interpretuojama ir platesniame socialiniame-istoriniame kontekste, atspindint santykio su autoritetu kolektyvinį modelį. Žvelgiant į Lietuvos kontekstą, santykį su autoritetu gali lydėti destruktyvaus autoriteto vaizdinys kolektyvinėje atmintyje, analizuojant giliau, ir kolektyvinėje pasąmonėje, o toks autoriteto vaizdinys gali būti suprantamas kaip formuotas totalitarinio valdymo, opresijos patirties Lietuvos visuomenėje, turinčias pasekmes iki šių dienų (Gudaitė, 2016; Gailienė, 2015). Taigi, kūrybinis procesas, nors ir skyrėsi nuo destruktyvaus autoriteto pasireiškimo,

įtampos situacijos bei vaidmenų pasiskirstymas galėjo sužadinti ir giluminius dalyvių santykio su autoritetu procesus, o kartu ir jų perdirbimo galimybę – tai bus aptarta ir kalbant apie transformacijos galimybę. Kitas socialinio teatro kūrybinio proceso frustracijos aspektas gali apimti menininkų ir vairuotojų poreikių derinimą. Šis procesas *Taksuose* išryškėjo kaip orientuotas į dalyvius, sekimą jų ypatumais ir poreikiais, tai kreipė net kūrybinę viziją. Viena vertus, socialinio teatro esmė gali būti matoma per dalyvius, kurie kuria kartu su menininkais, taigi, orientacija nukreipta į juos bei santykio kokybę (Thompson & Schechner, 2004; Thompson, 2015). Kita vertus, menininkai atsineša ir savo supratimą bei poreikius, tai pasireiškia ir kuriant kartu. Šiame susitikime ir sąveikoje iškyla reikmė derinti vairuotojų ir menininkų perspektyvas ir poreikius, jų santykį formuoti kaip dialogišką ir abipusį siekiant nenuslįsti į galios persvaras, taip pat nepalikti pernelyg sunkiai pakeliamo neapibrėžtumo ar nerealistiškų tikslų dalyviams. Kitas prie įtampos taškų prisidedantis aspektas – praktinės sąlygos. Ribotas laikas ir finansavimas, numatyti tikslai meno produkto sukūrime apsunkino tiek praktiškai, tiek emociškai, sukeldami praktikų nesaugumo jausmą bei trikdydami dialogiškumą kūryboje. Tai skatino darbų ribotame laike ir vaidmenyse perviršį, kreipė kūrybinės vizijos bei siekiamo darbo kūryboje kartu būdą. Kaip galima pastebėti, tai nėra tik *Taksų* problema – socialinio teatro praktikai susiduria su nepakankamu šios praktikos vertinimu ir ribotu finansavimu, dėl kurio gali kentėti ir šios praktikos išpildymas (Wong & Clammer 2017; Ackroyd, 2000). Be to, tai atspindi ir bendrą menininkų praktinių galimybių ir jų darbo vertinimo problematiškumą Lietuvoje (Kregždaitė ir Godlevska, 2021). Kūryboje kartu atsiskleidusį saugumo ir frustracijų ryšį galima laikyti ne kaip viena kitai prieštaringas ypatybes, bet kaip tarpusavyje susijusias socialinio teatro proceso sąlygas. Saugumu grįsta kūrybinio proceso erdvė gali leisti atlaikyti frustracijas. Kaip pastebi Hunter (2008), saugi erdvė yra tokia, kurioje šalia palaikymo, supratimo, galima atlaikyti rizikas, žinant, jog bus sulaukiama palaikymo saugiame santykyje. Kita vertus, susidūrimas su frustracijomis gali stiprinti santykį bei jo reikšmingumą. Galima kelti prielaidą, jog šiame derinyje atsiveria praktikų persiklojimo įtaka – saugumo sąlygos kaip iš socialinių praktikų ateinantys principai, orientuoti į santykio reikšmę, o frustracijų taškai kaip būdingi meno praktikų eksperimentiškumui, kūrybinei rizikai ir neapibrėžtumui. To atspindžius galima rasti ir literatūroje, apmąstančioje meno ir socialinių praktikų santykį (Wehbi et al., 2016; Michelkevičė, 2021). Visgi, saugumas ir frustracijos, o ir socialinių bei meno praktikų principų dinamiška sąveika socialiniame teatre gali būti interpretuojami kaip glaudus derinys. *Taksų* atvejis leidžia praplėsti

socialinio teatro daugiasluoksniškumo supratimą, talpindamas ir kūrybiniame procese atsiskleidžiantį kompleksiškumą.

Kaip galima matyti, socialinis teatras atsiskleidė daugialypiškai, jame sąveikauja meno ir socialiniai procesai, pradedant nuo lūkesčių, formato ypatumų ir baigiant kūrybiniu procesu. *Taksų* atvejyje atsiskleidė, kad šis teatras orientuotas tiek į traukiantį patyrimą, tiek ir į išliekantį pokytį. Šis teatras pasižymi hibridišku formatu, kuriame susipynė autentiška socialinė realybė su teatro suformuota realybe. Jo kūrybinis procesas grįstas kūryba kartu, kurioje menininkų ir dalyvių glaudžiame santykyje atsiskleidė saugumo ir frustracijų susietumas. Tokiame praktikos daugiasluoksniškume atsiveria galimybė transformuojančiam potencialui.

Transformacija *Taksuose* atsiskleidė kaip sąmoningėjimas ir veikmės stiprėjimas, tai aprėpė tiek asmeninį-psichologinį, tiek socialinį-struktūrinį lygmenis. Sąmoningėjimo aspektu transformacija pasireiškė kaip asmeninės ir kolektyvinės atminties rekonstrukcija, įsišaknijusių mąstymo modelių permąstymas ir didesnis refleksyvumas jų atžvilgiu, taip pat kaip refleksyvesnis santykis su socialinio teatro praktika. Transformacija galėjo peržengti vien suvokimo lygmenį ir įgyti sustiprėjusią, sužadintą veikmę. Tai *Taksuose* reiškėsi kaip savo veiksmų ir gyvenimo autorystės galia, o taip pat veikmės socialinės aplinkos atžvilgiu sužadinimu bei profesinės veikmės stiprėjimu. Šios transformacijos raiškos atskirtos, tačiau galima pažymėti, jog transformacija – tai procesas, tad sąmoningumas ir veikmė gali glaudžiai sietis ir vienas kitą veikti (Gudaitė, 2001). Galima manyti, jog sąmoningėjimas gali sustiprinti ir galios pajautą, sumažinant veikmę stabdančius veiksnius, kaip internalizuotus mąstymo modelius ar opresinės bei emociškai sudėtingos patirties poveikį. Panašus mechanizmas gali veikti ir kita kryptimi – patyrus savo galią asmeniniu ir socialiniu lygmenimis, gali keistis ir perspektyva į emocinius ir socialinius aspektus, kartu sąmoningėjant. Taigi, sąmoningėjimas ir veikmės stiprėjimas kaip transformacijos raiškos socialiniame teatre gali būti glaudžiai susijusios ir įsipinti į bendrą transformacijos procesą.

Išryškėjusios transformacijos raiškos lietė tiek asmeninį-psichologinį, tiek socialinį-struktūrinį lygmenis. Asmeniniu-psichologiniu lygmenimis, transformacija išryškėjo kaip autobiografinės atminties rekonstrukcija, vidinių autoriteto modelių kaita, autorystės jausmas savo veiksmų ir gyvenimo atžvilgiu. Socialiniu-struktūriniu lygmenimi, transformacija galėjo apimti įsišaknijusių mąstymo modelių pokyčius, kaip stereotipų kaitą, socialinių vaidmenų išjudinimą, sąmoningumą demokratiškumui, o taip pat ir kaip platesnė galios pajauta turėti reikšmės socialinei aplinkai. Keitėsi santykis ir su socialinio teatro praktika – didėjo refleksyvumas jo procesų ir sąlygų supratimo atžvilgiu bei stiprėjo

veikmė jos įgyvendinimo ir jos socialinio reikšmingumo, apimančio ir reikšmės transformacijai, atžvilgiu. Nors asmeninis-psichologinis ir socialinis-struktūrinis lygmenys analitiškai atskirti, galima pastebėti, kad jie gali glaudžiai susipinti. Pavyzdžiui, santykis su autoritetu gali reikštis kaip vidinė reprezentacija, suformuota asmeninių patirčių ir galinti reikštis per savitus asmens elgsenos būdus, jis gali įkūnyti ir bendresnį socialinį sluoksnį, kolektyvinėje atmintyje įrašytas santykio su autoritetu visuomenėje patirtis (Gudaitė, 2016). Transformacija asmeniniu lygmenimi gali paliesti socialinį-struktūrinį lygmenį per asmenyje socialiai internalizuotus įsitikinimus, mąstymo ir veikimo modelius, kurie gali būti suponuoti bendresnių socialinių sąlygų, tarp jų ir opresinės, galios netolygumų suponuotos patirties (Freire, 2000; Boal, 2010; Bourdieu, 2020; Bourdieu et al., 2009; Österlind, 2008). Taigi, ir asmeninis-psichologinis bei socialinis-struktūrinis transformacijos lygmenys socialiniame teatre gali būti glaudžiai susiję. Toliau apžvelgiama detaliau, kaip konkretūs transformacijos aspektai išryškėjo į *Taksai. Kryptis – Kaunas* įsitraukusių grupių patirtyse.

Transformacija pasireiškė kaip sąmoningėjimas, įtraukiantis tiek asmeninės, tiek kolektyvinės atminties rekonstrukciją. Asmeninės atminties rekonstrukcija išryškėjo vairuotojų patirtyje. Vairuotojai šią transformaciją patyrė kaip autobiografinių prisiminimų ir jų emocinio krūvio integravimą. Mokslinėje literatūroje pastebima, kad prisiminimai atveria ir emocinius tų prisiminimų sluoksnius, sumenksta galimas neigiamas jų emocinis poveikis dabarčiai (Samide & Ritchey, 2021). Vairuotojų asmeniniai išgyvenimai neapsiribojo asmeniniu pokyčio lygmenimi, jie talpino ir platesnį – istorinį-socialinį – virsmą, Lietuvos nepriklausomybės atkūrimo periodą, kurio kontekste publika galėjo įgyti keičiantį patyrimą santykyje su kolektyvine atmintimi. *Taksai. Kryptis – Kaunas* keleiviams, kurie išgyveno šį laikotarpį, leido jį naujai įprasminti, suvokti šio laikotarpio sudėtingumą. Visgi, šis periodas gali būti nelengvas diskusijų objektas (Ramonaitė ir Vijeikis, 2023). Išjudinus šį kolektyvinės atminties sluoksnį buvo galima atsiverti naujam jo įprasminimui, suvokiant jo sudėtingumą, ir pasireikšti gynybinėms reakcijoms bandant šį laikotarpį permąstyti. O kartai, kuri šio laikotarpio neišgyveno tiesiogiai, *Taksai. Kryptis – Kaunas* tapo galimybe formuoti sąmoningesnį santykį su kolektyvine atmintimi – įgauti patirtį, kurios jie neturėjo, išgirsti šeimose nepasakotas istorijas. Tai galimai leido ir sumažinti šios neįsisąmonintos kolektyvinės atminties krūvį dabarčiai. Kaip pastebima, kolektyviškai sunkių prisiminimų poveikis gali eiti per kartas (Gailienė, 2015; Gudaitė, 2016). Taigi, sąmoningėjimas kolektyvinių patirčių atžvilgiu potencialiai gali sušvelninti

tokį atminties poveikį. Ši *Taksų* reikšmė rodo, kaip transformacija per sąmoningėjimą gali veikti tiek asmeninį, tiek platesnį lygmenis.

Transformacija reiškėsi ir kaip socialiai įsišaknijusio mąstymo sąmoningėjimas, įskaitant ir santykio modelių permąstymą. Tyrime tai atsiskleidė stereotipų permąstymu ir jų keitimu, demokratiško santykio su kitais galimybės suvokimu, skatino refleksyvesnį santykį su socialiniu vaidmenimi bei pakitusį santykį su autoritetu. Galima manyti, jog transformacija šia kryptimi apėmė gilesnį santykį su savimi ir socialine aplinka. Verta sugrįžti ir prie stereotipų ypatumų – stereotipai talpina įsitikinimus apie asmenį ar žmonių grupę, kurie yra apibendrinti ir dažnai netikslūs (Myers & Twenge, 2017). Iš tam tikromis socialinėmis kategorijomis pažymėtų žmonių ar jų grupių tikimasi tam tikro elgesio, apie juos mąstoma tam tikru būdu ir šie įsitikinimai gali veikti nesąmoningai, taigi, jų iškilimas yra automatiškas (Bourdieu, 2001). *Taksai* tapo erdve publikai tapti sąmoningesniems „šešėlines“, emociškai ir socialiai sudėtingas, patirtis išgyvenusių asmenų atžvilgiu. Šie stereotipai keitėsi per įgytą pastabumą šių stereotipų atžvilgiu ir požiūrio keitimą. Galima manyti, jog stereotipų kaita nėra lengvai patiriama. Kaip pastebi Bourdieu (2001), keistis sunku dėl socialiai įsišaknijusių mąstymo modelių, kurie veikia automatiškai, be pirminio sąmoningo apmąstymo, kas pastebima ir publikos stereotipų iškilime, kai pirmiausia jie kilo automatiškai, per emocines reakcijas. Kartu šios automatinės reakcijos galėjo būti signalas atkreipti dėmesį į kilusias emocijas ir susijusias mintis, jas patikrinti susidūrime su asmenimi, kuris neatitinka turimo stereotipo. Šių stereotipų keitimas praplėtė ir bendresnę perspektyvą, žadinant suvokimą apie sudėtingas patirtis kaip bendražmogišką reiškinį, kas skatino gilesnį sąmoningumą. Tai galėjo kurti integralesnį santykį su savo kolektyviniais „šešėliais“. Apie reikmę integruoti savo tamsiąsias asmenybės puses ir tai, kas esti už socialinių kaukių, kalbėjo Gudaitė (2002). Tai gali būti laikoma asmens ir kartu visuomenės brandos dalimi, kuriant ne vienpusišką, o daugialypį vaizdą apie save ir aplinką. Galima manyti, jog prie daugialypio vaizdo į visuomenę galėjo prisidėjo ir demokratiško būvio galimybės suvokimas. *Taksuose* publika, susidurdama su skirtingais žmonėmis, suvokė, kad galima mąstyti ir patirti skirtingai, bet tuo pat metu gerbti šiuos skirtumus, atrasti juose vertės. Freire mąstyseną tęsiantys akademikai teigia, jog kritinė refleksija gali įteisinti lygiavertį, o kartu ir demokratišką buvimą visuomenėje suvokiant internalizuotų socialinių skirtumų fiktyvumą (Bolin, 2017). Tad galima manyti, jog publika galėjo tapti refleksyvesnė socialiai sukonstruotiems skirtumams ir kurti darnesnį santykį su kitais visuomenės nariais.

Transformacija kaip sąmoningėjimas įsišaknijusių mąstymo modelių permąstyme reiškėsi ir refleksyvesniu santykiu su socialiniais vaidmenimis, kuris išryškėjo vairuotojų patirtyje. Iš mechaniško santykio su savo vaidmenimi bei jo įtvirtinta rutina, vairuotojai formavo gyvesį, sąmoningesnį, daugiau pastabumo įgyjantį santykį, taip pat atrado save ir kituose vaidmenyse. Kaip galima pastebėti, vairuotojai gali susidurti su ekonominiu spaudimu, tad ir su žemesniu socialiniu prestižu (Mehri, Khazaee-Pool, & Arghami, 2019). Tai gali vairuotojus socialiai „uždaryti“, skatinti konkuruoti bei sietis su socialine kančia, keliančia „bjaurių“ jausmų (Bourdieu, 2009). Gyvesnis santykis su savo vaidmenimis ir savo vaidmens praplėtimas galėjo sumažinti šį pozicinį kentėjimą. Sąmoningesnį santykį su savo vaidmenimis galima matyti ir kaip socialiai suformuoto pasyvaus santykio su savimi ir pasauliu kaitą į refleksyvesnį santykį (Freire, 2000). Vairuotojai, įgiję supratimą apie save ne tik kaip apie automatiškai mūvinčius socialinius vaidmenis, bet ir galintys iš tų vaidmenų „išsinerti“ ir su jais palaikyti distanciją, galėjo atrasti naujas, galimai socialiai nuslopintas asmenybės dalis – tai gali būti laikoma transformacijos ypatybe (Gudaitė, 2001). Taigi, socialiniame teatre pasireiškusi santykio su socialiniu vaidmenimi kaita galėjo išryškėti tiek per socialines, tiek per asmenines pokyčių raiškas.

Kaip mąstyme įsitvirtinusių santykio modelių keitimas sąmoningėjant reiškėsi ir pakitęs santykis su autoritetu. Galima įžvelgti, jog vairuotojai galėjo turėti destruktyvaus autoriteto vidinį vaizdinį, kuris įrašytas kolektyvinėje visuomenės patirtyje, pragyvenusioje totalitarinio režimo laikotarpį, sovietmetį (Gailienė, 2015; Gudaitė, 2016). Socialinio teatro aplinkoje susidūrus su kitokiu autoritetu, kuris remiasi ne galios piktnaudžiavimu bei bausmėmis, bet emociniu palaikymu, galėjo keistis jų santykio su autoritetu vidiniai modeliai, taip pat su tuo susijęs elgesys, kuris ne tik maištauja ar pernelyg paklūsta, bet geba kurti aktyvų, dialogišką santykį su suvokiamu autoritetu. Taigi, galima daryti prielaidą, jog socialinis teatras gali išjudinti gilumines kolektyvines santykio su autoritetu patirtis.

Nors socialinis teatras įprastai nukreiptas į dalyvių, kurie kuria su menininkais, ir publikos pokyčius, juos gali patirti ir praktikai. Galima pastebėti, jog jie patyrė specifinį sąmoningėjimą praktikos atžvilgiu. Jie įgijo refleksyvesnį santykį su praktika, pažvelgdami į ją iš šalies, aiškiau suprasdami jos procesus ir frustracijos taškus. Be to, jie galėjo įgyti ir refleksyvesnį santykį su socialinio teatro praktikos sąlygomis, įžvelgiant jos sudėtingumą, kuris, viena vertus, gali atspindėti šios praktikos kompleksiškumo sudėtingumą, kita vertus, sietis su „iš viršaus“ formuojamų išorinių įtakų reikšme praktikai. Tai iš dalies susiję su nepakankamu šios praktikos įvertinimu, kas gali suponuoti

ribotas praktines sąlygas, kurios skatina darbų perkrovą, taip pat ir daromą įtaką kūrybinio procesui išpildyti, taip susiaurinant šios praktikos suvokimą (Wong & Clammer, 2017). Tai galėjo akcentuoti ir menininkų padėties kaitos suvokimą – socialinio teatro praktikai ne tik galintys kurti ribotose sąlygose, perkrovoje, bet refleksyviai žvelgiantys į savo vaidmenį ir su juo susijusius sąlygų ribotumus (Kregždaitė ir Godlevska, 2021). Tai praplečia ir kūrybinės komandos įžvalgą, kad socialinis teatras kuriamas per tarpusavio susietumą, taip pat, galima manyti, ir per santykių tinklą, taigi, jame reikšmingas visų perspektyvų ir įtakų susipynimas.

Taigi, sąmoningėjimas *Taksuose* atsiskleidė kaip daugialypis procesas, apimantis tiek asmeninį, tiek socialinį lygmenis bei jų glaudžią sąsają. Sąmoningėjimas turėjo įtakos visos *Taksuose* dalyvavusios grupės savijautai. Kūrybinėje komandoje sąmoningėjimas nukreiptas į ne tokį mechanišką, sąmoningesnį santykį su praktika – taigi, tai implikuoja refleksyvesnę socialinio teatro praktiką. Vairuotojų patirtyje sąmoningėjimas labiau nukreiptas į juos pačius, per asmeninį pokytį, autobiografinės atminties rekonstrukciją, santykio su savo socialiniu vaidmeniu bei savęs sampratos kaitą. Visgi tai galėjo turėti ir potencialios reikšmės jų pakitusiam santykiui su socialine aplinka, taip pat ir refleksyvesniam supratimui apie juose socialiai internalizuotus mąstymo modelius. Publikos patirtyje sąmoningumo pokyčiai labiau nukreipti į santykį su socialine aplinka – kolektyvinę atmintį, stereotipus, atskirtį formuojančių įsitikinimų kitų žmonių atžvilgiu kaitą. Visgi tai galėjo turėti reikšmės ir jų integralesniam santykiui su savimi, tampant sąmoningesniems savo patirčių atžvilgiu. Galima pastebėti, jog nepaisant transformacijos raiškos skirtumų, visi patyrė prasiplėtusią perspektyvą, požiūrio kaitą ar kitokią perspektyvą atvėrusias įžvalgas, perėjimą iš automatiškai, pasyviai veikiančio supratimo į refleksyvesnį, sąmoningesnį. Tokios daugialypės ir tirštos sąmoningumo raiškos galėjo neapsiriboti refleksijos lygmeniu ir pereiti į veikmės sužadinimą. Be to, kaip pastebi Freire (2000), refleksija ir veiksmas vienas nuo kito neatsiejami, tad giluminė refleksija, gali atnešti ir keičiantį veikimą, o kartu ir galios veikti pajautą.

Veikmė *Taksuose* atsiskleidė kaip pasireiškęs galios veikti bei jos pajautos sustiprėjimas įvairiomis kryptimis. Pirmiausia galima pastebėti, jog tai reiškėsi per savo veiksmų ir gyvenimo autorystės pajautą. Tiek publika, tiek vairuotojai *Taksuose* įgijo patyrimą apie save kaip galinčius veikti, būti kūrėjais bei autoriais, peržengti įprastas asmenines bei socialiai sukonstruotas ribas. Publikos patirtyje tai pasireiškė labiau sietinai su *Taksų* realybe, tačiau potencialiai galint išeiti šiam poveikiui ir už teatro ribų. Kaip pastebi Schechner (1981), publika transportuota į performatyvią teatro realybę gali patirti

laikiną virsmą, taigi, galima mąstyti ir elgtis drąsiau, išbandyti kitokį nei jiems įprasta elgesį, patirti autoriaus jausmą. Transportuota atgal į kasdienybę, ji grįžta į įprastą būvį, tačiau galimai patyrusi mikro pasikeitimus – nebūtinai patyrusi transformaciją, bet bent įgijusi patyrimą apie kitokias elgesio galimybes. Vairuotojai, kaip ir publika, galėjo patirti sustiprėjusią veikmę savo veiksmų ir gyvenimo atžvilgiu. Ši virsmo patirtis, kitaip nei publikai, galėjo būti ne vien pasireiškusi performatyvioje realybėje, ji galėjo pereiti ir į gyvenamąją aplinką. Išliekantis ir tęstinis veikmės sustiprėjimas leidžia manyti apie vairuotojų transformaciją iš turinčių pasyvesnį, labiau automatišką santykį su kasdienybe bei savimi į aktyvų, savo galią aktualizuojantį. Tokia galios pajauta gali rezonuoti su psichologijoje aprašyta veikme – aš esu tas, kuris sukelia veiksmą, aš esu savo gyvenimo autorius (Schimansky, David, Rössler, & Haker, 2010; Gudaitė, 2001; Gudaitė, 2016). Galima numanyti, jog socialiniame teatre gali būti išlaisvintas asmens potencialas kaip aktyvaus, veikiančio individo, taigi, laisvesnis nuo socialinės aplinkos išorinių ir internalizuotų suvaržymų (Freire, 2000; Boal, 2010). Kita vertus, galima manyti, jog vairuotojų veikmės jausmas už turo ribų nebūtinai siejasi su patirtimi *Taksuose*, tam įtakos galėjo turėti ir kiti, iš vairuotojų gyvenimo kylantys veiksniai, taip pat sąveika tarp patirties socialiniame teatre ir gyvenimo ypatumų.

Veikmė stiprėjo ne tik kaip asmeniškai reikšminga, bet ir kaip galėjimas daryti įtaką socialinei aplinkai. Tęsiant Freire (2000) mintis, tai asmens kaip galinčio veikti socialinę aplinką, ją kurti ir perkurti, patyrimas, kas gali būti laikoma opresinių sąlygų keitimo prielaida. Tokia veikmės forma ryškiausiai atsiskleidė per vairuotojų savęs patyrimą kaip galinčių daryti reikšmingą poveikį publikai savo išgyventomis ir įtraukiomis istorijomis. Turėti tokią socialinio poveikio galią buvo vairuotojų lūkestis, o tai išsipildė ir aktualiai per patyrimą. Tokia sužadinta veikmė gali būti vertinga patiems vairuotojams kaip jų susietumo su socialine aplinka atkūrimas bei stiprinimas, o kartu ir kaip nugalinančių opresinių patirčių įveika, galėjimas įgyti balsą nubalsinančioje aplinkoje. Opresinės sąlygos įtvirtina pasyvesnį santykį su socialine aplinka bei stabdo asmens potencialo išskleidimą (Freire, 2000; Boal, 2010). Taigi, savęs patyrimas kaip galinčio veikti socialinę aplinką, perkeičia opresijos suponuojamą asmens pasyvumo principą. Nors tai vairuotojai patyrė asmeniškai, toks santykio su aplinka poslinkis galėjo turėti ir socialinės reikšmės.

Veikmės socialinės aplinkos atžvilgiu sustiprėjimas atsiskleidė ir plačiau. *Taksuose* dalis performatyvių turų istorijų buvo sudėtingos, perteikė emociškai ir socialiai nepatogias temas, taigi vairuotojų dalijimasis tokiomis patirtimis viešai galėjo potencialiai veikti kaip paskata atvirai kalbėtis ir priešstata tylos, nutildymų kultūrai. Kaip pastebima, slaptumas yra svarbi

išgyvenimo strategija totalitarinėse sistemose, o ši strategija gali išlikti ir vėliau, net kai jau tiesiogiai nesusiduriama su totalitarizmu (Gailienė, 2015). Tai reiškia, jog nutylėjimai ar, veikiau, nutildymai, pirma veikę kaip kolektyvinė išorinė cenzūra, ilgainiui tampa ir vidine, galinčia išlikti net kai tiesiogiai nebesusiduriama su išoriniu agresoriumi. Šiame kontekste galima pasitelkti ir Boal (2010) metaforiškai įvardytą internalizuotą vidinę cenzūrą – „policininką galvoje“, kuri veikia kaip socialiai internalizuota opresija. Vairuotojų atvirumas, kalbėjimo apie sudėtingus, nepatogius išgyvenimus kultūra galėjo veikti prieš tokias vidines, tačiau išorės sąlygotas opresijas. *Taksų* publika įžvelgė vairuotojų istorijų atvirumo reikšmę tiek kaip veikiančias visuomenėje esančias stigmas, tiek daliai publikos išdrįstant prabilti ir apie savo sudėtingas patirtis. Kaip rašoma Uppal (2016) tyrime, socialinis teatras gali veikti kaip paskata publikai pradėti kalbėti apie sudėtingus išgyvenimus. Be to, *Taksuose* dalis publikos atrado ir savo galimą veikmę prisidėti prie kitų pokyčių, taigi, suvokė save kaip aktyvią visuomenės dalį, susijusią su transformacijos realizavimu. Veikmės santykyje su kitais sužadinimas publikos patirtyje pasireiškė labiau kaip įžvalga, tačiau tai potencialiai gali būti kaip atspirtis šiai veikmei išpildyti už socialinio teatro ribų. Taigi socialinis teatras gali sužadinti bei sustiprinti veikmę ir jos potencialą kaip galios daryti įtaką socialinei aplinkai, kuris gali veikti tiek asmeninį, tiek socialinį-struktūrinį lygmenis.

Kaip ir sąmoningėjimo, taip ir veikmės pokyčiuose reiškėsi specifinė veikmės forma, apimanti profesinę veikmę socialinio teatro praktikos atžvilgiu. Šios veikmės sustiprėjimas reiškėsi tiek kaip patirtis apie veikiančią praktiką, tiek kaip praktikų gebėjimas atlaikyti su socialinio teatro ribotais resursais susijusius iššūkius. Socialinio teatro praktikai galėjo ne tik tikėtis poveikio publikai ir jį numanyti, bet ir sužinoti apie *Taksų* aktualizavusią reikšmę publikos patyrimui ir jų išgyventiems pokyčiams. Jie įgijo supratimą apie *Taksų* ypatumus, kurie galėjo būti svarbūs keleiviams, kas galėtų pasitarnauti ir bendresniam jų praktikos vystymui. Iš socialinio teatro, kaip ir iš kitų socialinio meno praktikų, tikimasi socialinės reikšmės, socialinio poveikio (Thompson & Schechner, 2004; Michelkevičė, 2021). Patys socialinio teatro praktikai (vieni nuosakiau, kiti utopiškiau) turi lūkestį šio teatro transformuojančiam potencialui (Schechner, 1981; Thompson & Schechner, 2004; Boal, 2010). Visgi šį teatrą praktikuojantiems gali kilti abejonių, kiek jų realizuojami darbai pasiekia pirminius lūkesčius, taip pat šią praktiką gali veikti „iš viršaus“ nuleidžiami lūkesčiai, pokyčiai, kurie nebūtinai atitinka realius socialinio teatro procesus. Kaip pastebi Ackroyd (2000), socialinio teatro praktikai išreiškia poreikį geriau suprasti ir pagrįsti tokio teatro ir įvairių jo formų reikšmę transformacijai. Aktualiai pažįstant šią reikšmę, gali stiprėti ir

socialinio teatro praktikų profesinė veikmė kaip kuriančių teatrą, kuris iš tiesų gali išpildyti jų lūkesčius, turėti visuomeniškai keičiančios reikšmės. Galima grįžti į *Taksų* komandos pirminius lūkesčius tiek įtraukti publiką į patyrimą, tiek ir turėti išliekančios vertės jų požiūriui keisti, ypač santykyje su socialine aplinka, kas realizavosi publikos patirtyje. Taigi, kūrybinė komanda galėjo įgyti profesinės galios ir prasmės pajautą, pažįstant šią praktiką kaip veikiančią.

Nors šio teatro reikšmė buvo įvairialypė, pats kūrybinis procesas išgyventas kaip intensyvus, įtemptas, vietomis gluminantis bei reikalaujantis nemažų emocinių ir fizinių pastangų. Viena vertus, tapta sąmoningesniems šių sunkumų ir profesinių poreikių atžvilgiu. Kita vertus, frustracijų atlaikymas ir *Taksų* išpildymas kūrybinei komandai sustiprino profesinę veikmę kaip galėjimas įveikti įvairius praktikos sunkumus. Atsižvelgiant į tai, jog socialinis teatras nėra vienasluoksnė praktika, bet joje susipina meno ir socialiniai procesai, kartu išlaikant savitus teatro procesus, galima manyti, kad joje reikalingi įvairialypiai gebėjimai bei galėjimas įveikti „krūvą iššūkių“ (Thompson & Schechner, 2004). Taigi, pats šios praktikos pobūdis skatina profesinės veikmės stiprėjimą. Visgi galima pažymėti, jog didele dalimi *Taksų* frustracijų sietinos su praktinėmis sąlygomis kaip riboti resursai. Galima įžvelgti, jog *Taksuose* patirti tokie iššūkiai, kaip ribotas finansavimas, nėra situaciškas tik šiam socialiniam teatrui, bet iškelia socialinio teatro praktikos bendresnę problematiką. Kaip pastebi Wong ir Clammer (2017), socialinis teatras turi daugialypės vertės, tačiau jam išpildyti neretai nėra sudaromos tinkamos finansinės sąlygos, todėl praktikai susiduria su iššūkiais. Galima teigti, jog nepaisant intensyvių iššūkių socialinio teatro praktikai geba juos įveikti ir net gali pajausti sustiprėjusį galios pojūtį praktikos išpildyme. Visgi tai neturėtų formuoti požiūrio, jog tik ribotose sąlygose gali stiprėti socialinio teatro praktikų gebėjimai bei neturėtų paneigti tinkamų sąlygų praktikai įgyvendinti reikmės.

Taigi, veikmė kaip transformacijos pasireiškimas socialiniame teatre gali atsiskleisti įvairialypiai, apimant tiek asmeninį-psichologinį, tiek socialinį-struktūrinį lygmenis. Skirtingai nei sąmoningėjimas, kuris siejosi labiau su refleksija ir suvokimo pokyčiais, veikmė reiškėsi kaip pokyčiai, susiję su galios veikti sustiprėjimu bei to pajauta. Vairuotojų patirtyje veikmė reiškėsi kaip savo autorystės pajautimas savo veiksmų ir gyvenimo atžvilgiu. Galima pabrėžti, jog autorystės jausmas neapsiribojo teatro kontekstu, bet potencialiai tęsėsi ir už *Taksų* ribų, kas gali rodyti pokyčio išliekamumą. Visgi publikos patirtyje autorystė reiškėsi labiau kaip situacinė ir refleksyvi – kaip kitokio elgesio išbandymas bei galios veikti patyrimas, taip pat su tuo susijusios įžvalgos performatyvioje realybėje, kas potencialiai galėjo būti pernešama ir į jų gyvenamą aplinką. Veikmė atsiskleidė ir kaip galia turėti reikšmės socialinei

aplinkai. Tai išryškėjo vairuotojų patirtyje, aktualiai patiriant šią galią ir suvokiant *Taksų* reikšmę publikai. Publikos patirtyje galia daryti įtaką socialinei aplinkai reiškėsi siauriau, labiau įžvalgų lygmeniu ir kaip potencialas vystytis. Kūrybinės komandos patirtyje veikmė stiprėjo profesiniame santykyje su praktika kaip galia atlaikyti su jos įgyvendinimo sąlygomis susijusius iššūkius bei suvokiant *Taksų* aktualią reikšmę. Nepaisant savitų veikmės raiškų į socialinį teatrą įsitraukusių patirtyse, visas jas susiejo virsmas iš pasyvesnio į aktyvesnį santykį su savimi ir aplinka.

Transformacija kaip sąmoningėjimo ir veikmės atsiskleidimas *Taksuose* nevyko savaime, pokyčiai inicijuoti savitomis socialinio teatro sąlygomis. Svarbu pažymėti, jog kalbant apie transformacijos prielaidas nesiekiama jų tapatinti su tiesioginiais priežastiniais ryšiais. Vis tik, remiantis duomenimis ir literatūra, galima mėginti akcentuoti tam tikrus transformacijai palankią terpę sudarančius ypatumus ir labiau svarstyti nei teigti, kokią reikšmę jie galėjo turėti. Bazines prielaidas transformacijai įvykti galima laikyti santykį, autentišką atsiskleidimą, formos ypatumą, tyrimo reikšmės visumą.

Taksų tyrime atskleista, kad santykį galima laikyti viena esminių transformacijos prielaidų, didinančių sąmoningumą ir skatinančių veikmės pasireiškimą socialiniame teatre. *Taksuose* šis transformuojantis santykis grįstas pasitikėjimu bei artumu. Kaip atskleista, pasitikėjimo santykyje svarbūs tiek praktiniai, tiek emociniai aspektai. Iš praktinių aspektų galima išskirti saugų žinojimo lygį, kuris kūrybinei komandai ir vairuotojams kūrybinio proceso metu, taip pat ir publikai performatyvių turų metu galėjo stiprinti pasitikėjimo jausmą santykyje. Galima manyti, jog saugus žinojimo lygis galėjo padėti pasijausti stabiliau socialiniame teatre, nužymėtame įvairialypių procesų, kuriuose reikia susigaudyti tiek tarp įvairių poreikių, tiek atlaikyti praktikos dinamiškumą, tiek balansuoti jo hibridiškume bei atlaikyti su juo susijusią intensyvią patirtį. Greta saugaus žinojimo lygio pasitikėjimą gali kurti ir tokios emocinės sąlygos, kaip priėmimo jausmas. Vairuotojai patyrė priėmimo jausmą kūrybiniame procese tiek iš kūrybinės komandos, tiek iš kitų vairuotojų, kas leido socialinį teatrą patirti kaip emociškai saugią, priimančią kūrybinę terpę. Priėmimo jausmą stiprino ir tai, jog toks teatras kuriamas autentiškumo pagrindu per galimybę būti sau būdingame vaidmenyje (Thompson & Schechner, 2004). Visgi priėmimas grįstas ne tik tokio teatro ypatybe, bet ir konkrečiu santykiu tarp kūrybinės komandos ir vairuotojų, kuris buvo ne hierarchinis, grįstas galia, bet kaip besąlygiškai priimantis, dialogiškas bei orientuotas į asmenį, kas atitinka tiek Freire (2000) santykio formavimo principus, reikalingus sąmoningėjimui, tiek Rogers (2005) asmens tapsmą įgalinančio santykio principus. Panašūs pasitikėjimą kuriantys principai atsispindėjo

publikos ir vairuotojų tarpusavio santykyje, kuriame abi pusės patyrė priėmimo jausmą. Publika, patirdama priėmimo jausmą iš vairuotojų, labiau pasitikėjo santykiu bei atsivėrė performatyviai teatro patirčiai. Galima numanyti, jog vairuotojai, patirdami priėmimą, emocinį saugumą kūrybiniame procese, tai perkėlė ir į santykį su publika. Tuo tarpu vairuotojams, patiriant priėmimo jausmą iš publikos, o kartu ir pasitikint ja, galėjo sumažėti su pasirodymu susijusi įtampa, taip pat suvokimas, jog jų pastangos ir istorijos turi prasmės. Žvelgiant į pasitikėjimo santykį socialiniame teatre, galima jo reikšmę pratęsti epistemino pasitikėjimo samprata, iš kurios kyla socialinis mokymasis, kur kitas laikomas patikimu žinių šaltiniu, iš kurio galima mokytis (Schröder-Pfeifer, Talia, Volkert & Taubner, 2018). O kad kitas būtų laikomas patikimu žinių šaltiniu, svarbios ne tik faktinės žinios, bet ir emocinis santykio aspektas, priėmimo jausmas, emocinis saugumas (Allen, Fonagy, & Bateman, 2008). Galima kelti prielaidą, jog susiformavęs pasitikėjimas socialiniame teatre gali įgalinti socialinį mokymąsi, šiuo būdu, leisti atsiverti sąmoningėjimui, taip pat sudaryti terpę toleruoti daugiau rizikos susiduriant su veikmės plėtimu.

Artumą galima laikyti kita, greta pasitikėjimo veikiančią santykio socialiniame teatre ypatybe. Užsimezgus pasitikėjimui gali būti jaučiamas ir artimesnis santykis su kitu, o artimesnis ryšys gali stiprinti ir pasitikėjimą. *Taksuose* artumas reiškėsi kaip bendruomenės susiformavimas, *Taksai* tapo tarsi namai. Šiame socialiniame teatre užsimezgė artimas santykis tarp vairuotojų ir kūrybinės komandos, tarp vairuotojų tarpusavyje. Tai rodo, jog socialinis teatras įgyvendintas ir patirtas ne vien kaip formalus projekto išpildymas, bet kaip erdvė, kurioje svarbus santykis. Tai galima suprasti per rūpesčio estetiką, kuri įgyvendinama ne tik galutiniame rezultate, bet ir kūrybiniame procese (Thompson, 2015). Be to, *Taksai* įgyvendinti ne vienkartinai, bet tęstinai, kas galėjo sustiprinti ir bendruomenės formavimą. Bendruomenė, išsivysčiusi socialinio meno praktikų kontekste, kuriame įsteigiamos ir naujos bendrabūvio formos, gali būti tokių praktikų kokybės vertinimo kriterijus, rodantis jų socialinį reikšmingumą (Michelkevičė, 2021; Thompson & Schechner, 2004). Be to, kaip galima pastebėti, *Taksų* bendruomenė nėra įprasta – ji grįsta ne vertikaliu, dominavimu grįstu santykiu, kas gali pasireikšti įprastoje socialinėje aplinkoje, bet priėmimu, palaikymu, dialogiškumu. Taigi, tai kuria aplinką, kuri gali leisti įgyti kitokios patirties, padedančios ne tik atremti socialinėje realybėje kylančius sunkumus, bet ir potencialiai keisti šių sunkumų sąlygas per palankesnių santykių galimybę, taip pat kurti sąmoningesnį santykį bei aktyvesnį ryšį su socialine aplinka.

Artimas ryšys patirtas ne tik *Taksų* įgyvendinimo procese, bet ir performatyvioje realybėje. Toks teatras išsiskiria iš kitų dėl fizinės, o kartu ir

emocinės pertvaros nebuvimo tarp aktorių ir publikos. Fizinis artumas scenoje, kuris pasireiškė ir *Taksuose* kaip perskyros nebuvimas, jau pats savaime gali kurti emocinį įsitraukimą bei artumą su aktoriais, šiuo atveju vairuotojais (Robinson, 2018). Galima pastebėti, jog *Taksų* scena yra vairuotojams artima aplinka – pradedant nuo mašinos ir baigiant turo fizinėmis miesto vietomis, kurios susietos su vairuotojų istorijomis – taigi, keleiviai galėjo būti arti vairuotojų pasaulio. Tai galėjo dar labiau sumažinti emocinį atstumą santykyje. Be to, performatyvūs turai vyko ne tik scenarijaus rėmuose, bet ir kaip asmeniškai mezgamas, atviras ryšys tarp vairuotojų ir publikos. Publika galėjo emociškai susitapatinti ir su vairuotojų istorijomis, ypač per emocinę būseną ir / ar iš socialinės jų aplinkos ateinantį panašumą, o, kaip pastebi Huang su kolegomis (2024), psichologinis panašumas yra vienas iš esminių veiksnių tapatintis. Artumas keleivių pajaustas ne tik santykyje su vairuotojais, bet ir santykyje su publikos grupe per bendrą emocinį patyrimą ir atsivėrimus. Visa tai publikos suvokime kūrė kito virsmą iš nepažįstamojo į pažįstamą, taigi, praplėtė ir jų perspektyvą apie kitą bei galėjo pakeisti santykį su socialine aplinka, patiriant galimybę būti su skirtingu kitu, kuris gali būti pajaustas ir kaip artimas. Šiame kontekste santykis galėjo būti patiriamas ir kaip terapiškas, ir kaip demokratiškas, taigi, įgyti tiek psichologinį, tiek socialinį aspektą. Kaip pastebima, socialinis teatras gali būti kaip sudėtingų patyrimų atsivėrimų ir liudijimų erdvė (Thompson & Schechner, 2004). Be to, artumo santykyje publikai galėjo sumažėti socialiai sukonstruotų skirtumų reikšmė, jie galėjo būti labiau priimami, kas reikšminga demokratizacijos procesui (Bolin, 2017). Galima mąstyti utopiškai, jog socialinis teatras turi potencialo suartinti publiką, šiuo būdu galėtų padėti atkurti santykius net tarp toli nuo vienas kito suvokimo patyrimų esančių grupių bei asmenų.

Santykis, grįstas pasitikėjimu ir artumu, socialiniame teatre gali būti laikomas kaip susijęs su autentišku atsiskleidimu – tiek santykis gali sudaryti terpę atsiskleidimui, tiek atsiskleidimas – kurti santykį. Visgi autentiškas atsiskleidimas gali būti laikoma kaip atskira, savitais mechanizmais pasižyminčia prielaida transformacijos galimybei. Socialinis teatras grįstas ne sukurtomis istorijomis, bet realiai išgyventomis, kurias atlieka šias istorijas išgyvenę asmenys (Thompson & Schechner, 2004). Socialinis teatras autentiško atsiskleidimo atžvilgiu gali būti paveikus tiek atsiveriantiems asmenims, tiek ir publikai. Be to, tokiame teatre siekiama ir sustiprinti autentiško atsiskleidimo efektą, formuojant patirties paveikumą, kas artima ir postdraminiam teatrui (Lehmann, 2010; Ignatavičius, 2020). Galima manyti, jog *Taksų* vairuotojai, pasakodami savo istorijas emociškai savitoje socialinio teatro aplinkoje, nusipurtė nuo savęs išgyvenimų svorį, tai galėjo padėti labiau integruoti

neapdorotus išgyvenimus. Be to, vairuotojams tai galėjo turėti ir socialinės opresijos patirties apdorojimo ir jos įveikos reikšmę – per savęs įbalsinimą jie galėjo atkurti galios jausmą bei veikti prieš nutildymo sąlygas. Tai galėjo veikti kaip asmenį iš socialinių suvaržymų išlaisvinanti ar bent jos poveikį sumažinanti patirtis, o kartu prisidėti ir prie opresinių sąlygų visuomenėje keitimo (Freire, 2000). Šiuo aspektu autentiškas atsiskleidimas gali būti suprantamas ne vien kaip asmeniškai reikšmingas, bet ir galintis turėti reikšmės socialiniu lygiu. Prieš pereinant prie publikos patirties, galima paminėti, jog patys vairuotojai *Taksų* pradžioje savo istorijomis turėjo lūkestį prisidėti prie kitų pokyčio. Publika įsitraukė į patyrimą, kuriame jiems buvo sudaryta galimybė patirti vairuotojų istorijas, pasižyminčias tiek emociniu, tiek socialiniu krūviu. Tokiame patyrime publika galėjo įvairialypiai praplėsti perspektyvą, pradedant nuo stereotipų įsisąmoninimo ir keitimo, ir baigiant savo pačių patirties „šešėlių“ integravimu. Galima svarstyti, jog tam sąlygas kūrė teatro hibridiškas pobūdis, kuriame autentiškas atsiskleidimas įgavo paveikesnį pavidalą suformuotose teatro sąlygose.

Autentiškas atsiskleidimas *Taksuose* galėjo veikti ir kaip galimybė prisiliesti prie kolektyvinės atminties. Vairuotojai dalijosi savo išgyvenimais, kurie susiję su socialiniu-istoriniu virsmu, kas rado atgarsį publikoje tiek kaip išgyventa, pažįstama patirtis, tiek kaip naujas patyrimas bei tiltas tarp skirtingų kartų. Žinoma, jog asmeninėje istorijoje telpa ir bendresnis socialinis bei istorinis sluoksniai (Bourdieu, 2020; Boal, 2010). Tai įgavo pavidalą tyrinėtame socialiniame teatre, kai asmeninių vairuotojų istorijų atsiskleidimas įgavo socialinę-istorinę reikšmę publikos patirtyje. Galima manyti, jog taip kuriamas integralesnis santykis su kolektyvine atmintimi, o kartu iškeliami ir istorinių naratyvų sudėtingumai žmonių patirtyse, šiuo atveju, su Lietuvos nepriklausomybės atkūrimo periodu, su kuriuo, kaip pastebima, išgyvenusieji sovietmetį, gali turėti komplikuotą santykį (Ramonaitė ir Vijeikis, 2023). Galima teigti, jog socialinis teatras turi potencialą sukurti erdvę įvairiems istoriniams naratyvams įbalsinti ir koegzistuoti, tai būtų svarbu formuojant ir tokias praktikas kaip *public history*. Autentiško atsiskleidimo kontekste, turinčiame tiek asmeninį emocinį, tiek socialinį-istorinį svorį, taip pat atsiskleidimo efektą sustiprinančiomis priemonėmis socialinis teatras gali įnešti platesnį socialinį pokytį.

Socialinio teatro formos ypatumai, susiję su jau aptartomis santykio ir autentiško atsiskleidimo prielaidomis, galimai sustiprino jų reikšmę transformacijai, visgi kartu tai išryškėjo ir kaip atskiros transformacijos prielaidos. *Taksuose* atsiskleidė du formos aspektai – patyriminis-dalyvaujantis pobūdis ir teatro bei socialinės erdvės susipynimas. Žvelgiant į patyriminį-dalyvaujantį

pobūdį, toks formos aspektas leido keleiviams ne tik pasyviai stebėti pasirodymą, bet ir jį patirti įsitraukiant į veiklas. užuot kuriant publikai teatre būdingą stebėjimą, *Taksų* publika galėjo įsitraukti į performatyvų teatro vyksmą, iš stebėtojų tapti veikėjais ar net eigos lėmėjais – virsti performatyvaus turo bendraautoriais. Tokia virsmo galimybė iš stebinčiųjų į veikiančiuosius socialinio teatro erdvėje galėjo sudaryti prielaidas gilesniam pažinimui bei sąmoningėjimui, taip pat sužadintai veikmei. Tokie socialinio teatro ypatumai atliepia Freire (2000) mokymąsi iš patirties bei Boal (2010) idėją apie publikos kaip stebėtojų virsmą į veikiančiuosius. Visgi galima svarstyti, jog nepaisant socialiniame teatre sudarytos galimybės publikai dalyvauti, jie veikia kūrėjų iš anksto organizuotomis, apibrėžtomis sąlygomis, taigi, dalyvavimas gali būti vertinamas kaip ribotas (Lapina, 2017). Kita vertus, pasak Meilutytės (2019), interaktyvumą galima suprasti kaip galią, atitenkančią publikai, kur teatro kūrėjai tik sudaro erdvę veikti, o publikai tenka nemaža dalis formuoti pasirodymų eigą. Taigi, publikos dalyvavimas patyriminiame socialinio teatro pobūdyje gali būti pakankamai ryškus ir žadinantis veikmės pojūtį. Visgi svarbu pažymėti, jog tokiame dalyvavime reikšminga publikos galimybė reguliuoti įsitraukimo lygį, kas pastebėta ir *Taksų* keleivių poreikiuose. Tai leidžia pasirodymą kurti ne per vertikalų santykį, kuriame „reikia“ dalyvauti, nes tai reikalaujama sąlygų, bet per labiau lygiavertį santykį, kuriame ir publika gali pasirinkti kiek ir kaip nori įsitraukti į patyrimą, taigi, įgyja galios. Pasak Freire (2000), mokinys yra ne objektas, bet aktyviai veikiantis ir pasirinkimo galią turintis subjektas, ką galima suprasti ir kaip artimą socialiniam teatrui veikimo bei patyrimo principą, kuriuo remiantis gali stiprėti ir savęs kaip aktyvaus subjekto jausmas. Be to, White (2013) pastebi publikos sutikimo reikmę dalyvaujamajame teatre, kuris, nors suteikia potencialių galimybių, jame reikšminga išlaikyti ir etinius aspektus, kas gali būti pritaikoma ir socialiniam teatrui kaip etinė reikmė publikai, suteikiant galimybę pasirinkti įsitraukimo lygį.

Taksai savo forma saviti ir tuo, jog juose susipynė teatro ir socialinė erdvė, kas atsiskleidė ir kaip dar viena prielaida transformacijos potencialui. Kaip pastebima literatūroje, teatro erdvė gali būti plati ir įgyti įvairias formas – ja gali tapti viešos erdvės, taip pat ir judantys objektai (Boal, 2010; Read, 1995). *Taksai* nuo įprasto teatro išsiskiria tuo, jog repeticijų ir pasirodymų „scena“ peržengė įprastas teatro sienas. Teatras gali ne tik persidengti su socialine erdve, bet ir dalyvauti aktyvioje sąveikoje. *Taksų* atveju atsiskleidė abipusė teatro ir socialinės erdvės sąveika, kas galėjo atverti ir transformacijos galimybę. Kaip parodė *Taksų* atvejis, teatras jau nuo pat kūrybinio proceso įsiterpė į socialinę erdvę, pakeisdamas įprastą socialinių vaidmenų „nešiojimą“, o kūrybinės užduotys galėjo sukurti mini performansą kasdienybėje ir

šiuo būdu pakeisti įprastą elgesį tiek tai inicijavusių asmenų, šiuo atveju, vairuotojų, tiek ir įsipynusių žmonių, kaip keleivių. Be to, tai galėjo papildyti vaidmenų repertuarą – vairuotojai save patyrė ne tik kaip nešiojančius įprastą socialinį vaidmenį, bet ir įgyjančius kitą rolę, kas ne tik galėjo pakeisti elgesį, bet ir suteikti atsitraukimo nuo panirimo į rutiną. Taigi, per tokį teatro ir socialinės erdvės santykį, galėjo kilti sąmoningumas, taip pat veikmė kitokiam elgesiui. Teatro ir socialinės erdvės susipynimo reikšmė neapsiribojo kūrybiniu procesu, persikeldama į oficialaus performatyvaus turo vyksmą – reiškiniai, vykstantys socialinėje erdvėje, tapo ir dalimi performanso, o pastarasis tapo socialinėje erdvėje vykstančių reiškinių dalimi. Socialinės realybės įsipynimas į teatrą galėjo papildyti scenarijų, įnešti netikėtumo, o teatro įsipynimas į socialinę realybę – paįvairinti ją bei skatinti permąstyti socialines normas. Ši sandūra *Taksuose* sujudino ir socialinius suvaržymus, internalizuotas normas, Boal (2010) žodžiais tariant, žadino „policininką galvoje“, ką patyrė tiek vairuotojai, tiek publika, taip pat ir užkabino į turo interaktyvias veiklas įsitraukusius. Galima interpretuoti, jog teatro ir socialinės erdvės susipynime sudaroma galimybė permąstyti socialinius konstruktus bei jų sąlygas bei patirti kitokio elgesio galimybę, o tai gali padėti individui formuoti laisvesnį nuo socialinių suvaržymų mąstymą ir elgesį.

Šalia aptartų transformacijos prielaidų galima įžvelgti, jog pokyčių patyrimas socialiniame teatre nėra tik lengvai vykstantis procesas. Įtampą keliančios situacijos ir jausmai gali būti laikomi dalimi pokyčio proceso. Žvelgiant į *Taksus*, praktikai sudėtingumus gali patirti balansuodami tarp skirtingų perspektyvų, veikdami tarp orientacijos į procesą ir meninio produkto sukūrimo apibrėžtose sąlygose, išgyvendami praktikos intensyvumą su ribotais resursais. Su menininkais kuriantiems dalyviams frustracijos gali kilti dėl neįprastų veikimo būdų, neapibrėžtumo procesuose, savo vaidmens daugialypumo, talpinančio autentišką, bet kartu ir pakitusį, teatro realybės formuojamą vaidmenį, bei dėl autentišką atsivėrimą lydinčių rizikų, taip pat nepatogumų peržengti savo įprastas mąstymo bei elgesio ribas. Publika kaip įtampos taškus gali patirti patį socialinio teatro supratimą, kuris kitoks nei įprasto teatro patirtis, bei susidūrimą su emociškai intensyviomis ir socialiai nepatogiomis patirtimis, artimą santykį su kitu, kas gali kvestionuoti įprastą mąstymą ir elgseną. Nors įvardytos įtampos gali būti nemaloniai patiriamos, jos gali prisidėti prie transformacijos prielaidų. Dalį šių įtampų galima suprasti kaip neatsiejamas nuo socialinio teatro daugiasluoksniškumo, kai reikia balansuoti tarp įvairių perspektyvų, vaidmenų, šios praktikos supratimo taškų. Literatūros analizė ir šios disertacijos tyrimas parodė, kad socialinis teatras nėra vienplanė praktika, joje pasireiškia tiek teatro praktikai įprastai būdingas mąstymas

bei veikimas, tiek tai, kas galėtų būti priskiriama socialinių praktikų ypatybėms, bei jų savita integracija (Thompson & Schechner, 2004). Įtampas galima sieti ir su vidiniu pasipriešinimu, nepatogiais jausmais, kai kvestionuojamas asmeniškai ir socialiai įprastas mąstymas bei veikimas. Sekant Boal (2010), peržengiant įprastus veikimo modelius, iškyla internalizuoti socialiniai cenzoriai, taigi, veikimas kitaip gali kelti nemalonią būseną. Remiantis Bourdieu (2001), keistis nėra paprasta dėl giliai įsišaknijusių mąstymo modelių, kurie veikia nesąmoningai. Taigi, galima svarstyti, jog nusėdusių mąstymo ir veikimo modelių iškėlimas į sąmoningą lygį, jų reflektavimas bei veikimas ne pagal juos gali sukelti nepatogią būseną, „laužyti" socialiai suformuotą bei vidiniu atskaitos tašku tapusį supratimą bei veikimą. Visgi, frustracijų kaip galimybės pokyčiui savaime neužtenka. Reikalingas jų ištoleravimas, o šiam reikalingi atramos taškai kaip santykis. Santykio reikšmė išryškėjo visuose tyrimo dalyvių naratyvuose, tai galima interpretuoti ir kaip įtampas padedančiu atlaikyti veiksniu. Kaip pastebima, saugi erdvė yra ta, kurioje galima susidurti su iššūkiais žinant, kad sulauksi palaikymo, supratimo (Hunter, 2008). Sekant Rogers (2005), asmens tapsmui reikalingos ne tik konfrontacijos, bet ir besąlygiškas palaikymas. Tęsiant Freire (2000) mintis, opresines sąlygas ir veikimą prieš jas galima keisti horizontaliu, dialogišku santykiu grįsta patirtimi. Be to, patiriant sudėtingumus svarbus ir vilties palaikymas (Freire, 2014). Taigi, frustracijos gali būti suprantamos kaip neatsiejamos nuo pokyčio proceso ir kartu reikšmingos bei tinkamos sąlygos jų atlaikymui. Šiame kontekste iškyla ir erdvės refleksijai reikmė – tam, kad intensyvi patirtis būtų labiau integruota į pokyčių įsisąmoninimą ir jo išliekamumą. Šios refleksijos erdve gali tapti ir socialinio teatro tyrimas.

Nors disertacijos naratyve reflektuota tyrėjos pozicija ir apie tyrimo poveikį studijuojamam laukui, vis tik, liko neapgalvota, jog ir pats tyrimas gali veikti prisidėdamas prie transformacijos sustiprinimo. Remiantis duomenimis, įžvelgtina interpretacija, jog tyrimas tapo erdve reflektuoti patirtį bei galėjo veikti kaip patirties prasmių tarpininkas tarp *Taksuose* veikusiųjų, o tai galima vertinti kaip papildomas transformacijos prielaidas. Visų pirma, verta paminėti, kad į šį svarstymą reikėtų žvelgti „minkštesniu" būdu, nepervertinant tyrimo reikšmės, tačiau ir jos neignoruojant. Būtų per stipru teigti, kad tik tyrimo dėka galėjo vykti refleksija ar patyrimo prasmių judėjimas į socialinį teatrą įsitraukusiųjų būrį. Kita vertus, tyrimo grupių naratyvuose pastebėtas kalbėjimas apie tyrimo reikšmę, suteikusią įžvalgų apie patyrimą, praplėtusį perspektyvą ar leidusį patikėti ar sustiprinti tikėjimą savo galia turėti reikšmės publikai, kas pasireiškė tiek tiesiogiai, tiek labiau implicitiškai. Šalia to, tyrėja irgi sąmoningai apmąstė tyrimo, tyrėjos santykio su tyrimo dalyviais

galimą reikšmę, taip pat stiprina šio darbo refleksyvumą. Žvelgiant į tyrimą kaip į refleksyvią erdvę, galima interpretuoti, jog tyrimas leido saugioje erdvėje sugrįžti į patyrimą, per laiko atstumą jį apmąstyti, tai galėjo leisti pereiti iš patyriminio lygmens į refleksyvų. Galima manyti, jog šiuo būdu patirtis liko ne fragmentiška atmintyje, bet buvo apmąstyta, įvardyta bei prasmiškai integruota. Be to, kaip galima pastebėti, šios refleksijos galimybė veikė saugaus santykio su tyrėja pagrindu – tai galėjo kurti dialogišką ir įgalinančią erdvę. Tokios saugios erdvės principai pratęsia Freire (2000) ir Rogers (2005) akcentuoto santykio reikšmę – per horizontalų santykį ir tyrimo dalyvių įvairios patirties priėmimą gali atsiskleisti ir gilesni patirties sluoksniai bei jų apmąstymas. Taigi, tyrimas, būdamas saugi erdvė refleksijai, galėjo skatinti sąmoningėjimo procesą. Be to, dalyje tyrimo veikė ir iš tyrimo dalyvių sąveikos kylančios prasmės, kas taip pat galėjo skatinti refleksyvumą – formuoti jį kaip integruojantį daugiau perspektyvų. Kitas tyrimo kaip transformacijos prielaidos aspektas, aptariantis tyrimą kaip patirties prasmių tarpininką, leidžia įžvelgti, kad tyrimas veikė kaip žinių nešėjas tarp publikos ir kūrybinės komandos, publikos ir vairuotojų, vairuotojų ir kūrybinės komandos, o potencialiai – veikė ir su platesne aplinka. Ryškiausiai tai atsispindėjo publikos patyrimo prasmių raiškoje kūrybinei komandai ir vairuotojams, tai galėjo prisidėti prie jų veikmės sustiprinimo. Publikai tyrimas irgi galėjo turėti reikšmės kaip tarpininkas, sudarydamas platformą įbalsinti savo patyrimą bei pridedantis patirties refleksijai nukreiptumą į santykį. Taigi, tyrimo kaip tarpininko vaidmuo *Taksuose* dalyvavusiems galėjo leisti save ir savo patirtį suvokti kaip reikšmingą, galinčią veikti socialinę aplinką. Galima svarstyti ir tai, jog tyrimas veikė ne tik kaip tarpininkas tarp *Taksuose* tiesiogiai dalyvavusiųjų, bet ir potencialiai kaip žinių nešėjas tarp socialinio teatro praktikos ir institucijų, susijusių su šio teatro praktikos sąlygomis bei apibrėžties formavimu. Tyrime atskleisti socialinio teatro kūrimo ir reikšmės transformacijai aspektai gali sustiprinti šios praktikos įsteigtumą, plėsti jos supratimą kaip kompleksiškos bei nešančios įvairialypės reikšmės, taip pat galinčios turėti ir transformuojantį potencialą. Apie tyrimų socialiniam teatrui reikmę kalbama ir socialinio teatro diskurse (Ackroyd, 2000; Wong & Clammer, 2017). Šio tyrimo rezultatų analizė sustiprina šią reikmę, išskirdama ir papildomas tyrimo vertes. Taigi, tokia tyrimo funkcija rodo, jog tyrimas veikė ne tik kaip disertacijos studija, reikšminga akademiniam diskursui, bet ir kaip potencialiai aktualus socialinio teatro praktikai. Galima svarstyti ir tai, kad tyrimai socialiniame teatre galėtų būti integrali šių praktikų dalis, tai leistų vystyti tiek pačią praktiką ir jos poveikį, tiek galimai sumažintų opresijos riziką šios praktikos atžvilgiu. Visgi, svarbu pažymėti, jog ir tyrimai nėra visiškai nepriklausomi, juos gali veikti ir

tyrėjų socialinės biografijos, ir kontekstualūs veiksniai. Taigi, ir jų reikšmė bei formuluojamos išvados gali būti laikomos sąlyginėmis, o ir gali prisidėti prie galios netolygumų, tapti nugalinimo įrankiu.

Žvelgiant refleksyviai, svarbu apmąstyti ir šio tyrimo dileminius taškus. Galima kelti klausimą apie jo galimybę daryti apibendrinančias išvadas dėl mažos apimties – tyrimas remiasi vienu socialinio teatro atveju. Visgi, šio tyrimo tikslas nebuvo plačiai generalizuoti rezultatai. Kadangi trūksta visapusiškų tyrimų socialinio teatro ir jo reikšmės transformacijai kontekste, kokybiniai tyrimai (kaip ir šis disertacijos tyrimas) leidžia atskleisti prasminius aspektus ir užpildyti egzistuojančius plyšius supratime. Be to, kokybinis tyrimas gali sudaryti galimybę apčiuopti sunkiai kiekybiškai įvertinamas bei gilesnes fenomeno prasmes, jis gali labiau atliepti socialinio teatro praktikos ir jos reikšmės transformacijai procesus (Bryman, 2012). Šiame tyrime aprėptos įvairios perspektyvos – publikos, dalyvių, kurie įsitraukia į socialinį teatrą, kūrybinės komandos bei tyrėjos. Taigi, jis gali atskleisti daugiaperspektyvį, giluminį ir labiau visumą aprėpiantį žinojimą apie socialinio teatro daugialypumą ir jo reikšmę transformacijai, o šių rezultatų sąveika su literatūra gali leisti formuoti ir į apibendrinimą apeliuojančias prasmes. Taip pat verta pažymėti, kad socialinis teatras – tai platus praktikų spektras (Thompson & Schechner, 2004). Tikėtina, jog kiekviena jų turės savitumų ir nebus lengvai įspraudžiama į bendrus praktikos rėmus. Galima manyti, jog giluminiai konkrečių socialinio teatro praktikų tyrimai galėtų būti metodologinis šių praktikų studijų bruožas, padedantis suprasti tiek konkrečią praktiką, tiek prisidedantis prie socialinio teatro supratimo ir jo reikšmės transformacijai išskleidimo, taip pat atveriantis socialinio teatro įvairovę. Nors šis tyrimas pripažįsta kuriantis žinojimą kaip vieną iš tiesų, jis gali prisidėti ir prie bendro žinojimo kūrimo (Braun & Clarke, 2022). Galima pasitelkti mozaikos įvaizdį kalbant apie daugybinio požiūrio reikšmę žinių kūrimui – kiekvieno tyrimo indėlis reikšmingas, kiekvienas reikšmingai mažas ir ribotas žinių mozaikoje (Alexander, 2003).

Kitas šio tyrimo dileminis aspektas – santykio reikšmė su tyrimo dalyviais. Būnant tiriamajame „lauke“, dalyvaujant socialinio teatro kūrime kartu su kūrybine komanda ir vairuotojais susiformavo artimas ryšys – tai gali būti laikoma įprasta etnografinių tyrimų dalimi (Bryman, 2012; Petružytė, 2014). Viena vertus, artimas ryšys galėjo pasitarnauti palankia linkme – tiek tyrimo dalyviai priprato prie tyrėjos buvimo, kūrė ne tik formalų, bet ir emociškai artimą, glaudų ryšį išvengiant hierarchinio tyrėjos ir tyrimo dalyvių santykio bei formuojant emociškai saugią aplinką, tiek tyrėjos santykis su *Taksų* bendruomenės nariais tapo glaudus, jie jai tapo svarbūs, į jų gyvenimo istorijas, išgyvenimus kūrybiniame procese buvo įsitraukta emociškai. Vairuotojai *Taksus* įvardijo šeima, namais, o tyrėja, nors ir būdama tyrimo rėmuose,

įžengdama į šią „gentį", sąlygiškai tapo jos dalimi. Tyrėjo įsitraukimas į lauko tyrimą emociškai, sąmoningais ir mažiau sąmoningais psichikos sluoksniais, gali tapti žinojimo kūrimo veiksniu (Petružytė, 2014). Tad tokio pobūdžio tyrimuose emocinis įsitraukimas sunkiai išvengiamas ir gali būti suvokiamas ne vien kaip trikdis, bet ir galintis pagilinti ir formuoti žinojimą apie socialinį teatrą. Tyrėjos „savumas" ryšyje su tyrimo dalyviais galėjo būti palankus pažinimui – jie galėjo jaustis saugiau besidalydami patirtimi, mintimis nei tokiam ryšiui nesant. Visgi, siekiant „nepaskęsti" patirtyje ir išlaikyti tam tikrą šališkumą, vestas tyrėjos dienoraštis. Tai leido išlaikyti ne tik patiriančią, reaguojančią, bet ir stebinčią, reflektuojančią dalį. Kita vertus, čia iškyla kelios dilemos, viena jų – objektyvumo. Ar tyrėjas, suformavęs ryšį su tyrimo dalyviais, gali išlikti objektyviu žinių nešėju? Visgi, kokybiniuose tyrimuose dažniausiai nesiekiama vienos tiesos, priimamas tiesos subjektyvumo lygmuo (Bryman, 2012; Braun & Clarke, 2022). Kita dilema siejasi su „galia" – tiriamieji atsiveria, o tyrėjas jų patirtį naudoja tyrimo tikslams. Tokioje pozicijoje atsidūrė ir šios disertacijos tyrėja, kai iš dalyvavimo *Taksų* procesuose patirties, vietomis ir itin asmeniškų atsivėrimų, reikėdavo pereiti į aprašymą. Šia prasme, tyrėjai buvo sudaryta privilegija turėti galimybę įžengti į socialinio teatro kūrimo vidų, jo užkulisius, o taip pat ir į kitų gyvenimus. Šalia to, tyrėjai, kaip rengiančiai disertaciją, perduota „galia" suteikti šioms patirtims prasminį, interpretacinį pavidalą. Tai galima vertinti kaip galimai suponuojantį vertikalų santykį su tyrimo dalyviais (Freire, 2000). Vis dėlto žmonės kaip socialinės būtybės nuolat vieni kitus interpretuoja, siekdami suprasti socialinę realybę kaip prasmingą (Allen, Fonagy, & Bateman, 2008). Žvelgiant iš šios perspektyvos nuolat kuriamos teorijos apie socialinį pasaulį. Tad ir šį tyrimą galima laikyti ne kitų objektiniu aprašymu, bet bandymu kurti prasmingą istoriją apie socialinį teatrą, kurį formuoja įvairūs žmonės ir besikuriantys santykiai tarp jų. Be to, šioje disertacijoje laikomasi vieno iš pagrindinių tyrimų etikos principų – nepakenkti. Dėl šios priežasties duomenis siekiama analizuoti atsakingai, stengiantis išlaikyti ir medžiagos kompleksiškumą.

Galima išskirti ir kitus tyrimo atlikimo dileminius taškus. Vienas jų – dalies metodų nuotolinis atlikimas. Tai buvo taikyta tyrimo procese atliekant fokus grupes su kūrybine komanda ir pusiau struktūruotus interviu su publika. Nuotolinis metodų atlikimas galėjo veikti emocinę atmosferą, sumažinti saugumo jausmą bei atvirumo lygį, susiaurinti neverbalinės kalbos supratimą. Visgi, fokus grupė su kūrybine komanda ir didžioji dalis pusiau struktūruotų interviu su publika vyko filmuojant kamerai, tai leido matyti veido reakcijas ir palaikyti emocinį ryšį, tyrimo dalyviams galėjo suteikti didesnį komforto jausmą tokiose tyrimo atlikimo sąlygose. Tai galėjo sustiprinti ir etiniai tyrimo

atlikimo aspektai, pavyzdžiui, rezultatų pateikimas nuasmenintai. Tyrimo rezultatams įtakos galėjo turėti ir atminties reikšmė – refleksija apie *Taksus* vyko ne iškart, o praėjus kuriam laikui po patirties. Galima manyti, jog tai galėjo įnešti nepilną patirties vaizdą, atminties spragas. Vis dėlto, laiko distancija galėjo būti ir palankus veiksnys, leidžiantis patirčiai tapti daugiau integruota, nusitovėjusia ir mažiau nuspalvinta pirminio įspūdžio, todėl labiau atspindinčia išliekančias prasmes.

Neišvengiama ir socialinio pageidaujamumo įtaka – siekis pateikti atsakymus labiau socialiai priimtinu būdu. Tai galėjo paveikti visus tyrime dalyvavusius, siekiant formuoti palankesnius atsakymus ir kartu palankesnį vaizdą į socialinį teatrą bei jo reikšmę transformacijai. Šalia įprastos socialinio pageidaujamumo rizikos, galima atkreipti dėmesį ir į tai, jog *Taksai* yra viešas kūrinys. Taigi, *Taksų* kūrybinė komanda ir vairuotojai, įsitraukę į *Taksų* kūrybinius procesus bei viešą dalyvavimą šiame teatre, atsiduria pažeidžiamoje pozicijoje. Tai galėjo daryti įtaką kreipiant dalyvavimą tyrime labiau socialiai reprezentatyviai, formuoti socialiai pageidaujamus ir save apsaugančius atsakymus. Tačiau svarbu pabrėžti, kad kūrybinė komanda dalijosi ir sunkumais, su kuriais susidūrė *Taksų* procese, o tai galimai rodo, jog jų įsitraukimas į tyrimą buvo visapusiškesnis nei socialiai priimtinų reprezentacijų ryškus valdymas. Vairuotojai taip pat dalijosi iššūkiais, kuriuos išgyveno *Taksų* procese, bei su kuo susiduria gyvenime, kitaip tariant, už teatro ribų. Atviresniam dalyvavimui ir socialinio pageidaujamumo lygio sumažinimui įtakos galėjo daryti artimas ryšys su tyrėja, susiformavęs *Taksų* kūrimo procese, o taip pat ir tyrimo etikos užtikrinimas.

Galima atkreipti dėmesį ir į publikos ypatumus. Dalies publikos santykis su turu pasireiškė ne tik įprastu meno vartojimu, bet ir kaip meno ar turizmo srities praktikos. Taigi, galima svarstyti, jog tai galėjo turėti įtakos kitokiam įsitraukimui ir jo reflektavimui. Viena vertus, galima manyti, kad tiriamieji galėjo būti refleksyvesni performatyvių turų atžvilgiu, užčiuopiantys daugiau niuansų bei labiau empatizuojantys su meno bei turizmo praktikų taškais, kontekstualiais veiksniais. Iškyla ir socialinio pageidaujamumo tikimybė tokios publikos dalyvavime tyrime, nes šie tyrimo dalyviai turi artimesnį ir labiau įpareigojantį santykį su performatyviu turu. Kita vertus, jie galėjo būti ir kritiškesni bei pastabesni praktikos atžvilgiu, pastebėdami dalykus, kurių įprasta akis neužčiuoptų, taigi, jų patirties refleksija galėjo būti ir visapusiškesnė.

Tyrėja taip pat galėjo daryti įtaką tyrimo dalyviams savo klausimų formuluotėmis, iškylant tikimybei kreipti jų patirties naratyvą bei refleksiją. Visgi, tyrime suformuluoti atviri klausimai, taip pat sekta ne tik klausimais,

bet ir tyrimo dalyvių atsakymais, taigi, sudaryta erdvė spontaniškai kylančioms prasmėms. Be to, šiame darbe laikomasi nuostatos, jog tyrėjas neišvengiamai veikia tyrimą bei tai, kaip kuriamas žinojimas apie tyrinėjamą fenomeną (Bourdieu, 2020; Lichterman, 2017). Pripažįstama, jog tyrimo interpretacijoje veikia tyrėjos subjektyvumas. Visgi, duomenys analizuoti nuosekliai bei juos siejant su moksline literatūra, todėl rezultatų analizė gali būti laikoma pagrįsta. Be to, žinojimas gali kilti ir iš santykio, dialoge (Gutauskas, 2010; Freire, 2000). Tokia nuostata sumažina „visa žinančio“ tyrėjo ir „neklystančio“ mokslo svorį, atkreipiant dėmesį į žinojimo kūrimą labiau dialogiškame santykyje, kur žmonių patirtys, perspektyvos, vaidmenys susipina ir yra judama nuo nežinojimo bei išankstinių nuostatų aiškesnio žinojimo link.

Pratęsiant dialogišką žinojimo kūrimą ir atsižvelgiant į rezultatų analizę bei plėtojamus svarstymus, galima išskirti rekomendacijas, orientuotas į tris pagrindines kryptis – praktiką, edukaciją ir tyrimus. Kalbant apie praktiką, socialiniame teatre išryškėjusi santykio svarba leidžia teigti, kad šioje praktikoje ypatingas dėmesys galėtų būti skiriamas santykio kokybės formavimui bei jo vystymui. Santykis kaip saugi erdvė gali būti ypač reikšmingas susiduriant su frustracijomis, atlaikant socialinio teatro kūrime kylančias įtampas, kurių lygis neturėtų pernelyg viršyti dalyvaujančiųjų resursų, o kartu jų toleravimui bei įveikai svarbūs atramos taškai. Galima atkreipti dėmesį ir į socialiniame teatre iškylančią retraumatizavimo bei socialinio pažeidžiamumo riziką. Dalyvių, kuriančių kartu su menininkais, autentišką atsiskleidimą svarbu išlaikyti saugiame lygmenyje, atsiremiant ne tik į jų išgyventų patirčių turinį, bet ir į formą, galinčią sušvelninti jų emocinį krūvį, bet kartu neprarandant autentiško atsiskleidimo reikšmės publikai. Svarbu orientuotis ir į saugios aplinkos palaikymą bei dalyvių stiprybes ir poreikius. Socialinis teatras kuriamas santykių erdvėje, jame sąveikauja įvairios grupės – kūrybinė komanda, dalyviai, su kuriais kuriama, bei publika – taigi, reikšminga palaikyti daugybinę perspektyvą, balansuoti tarp įvairių grupių lūkesčių, poreikių, stiprybių ir pažeidžiamumų atsižvelgiant į kiekvienos grupės ypatumus. Galima pažymėti ir tai, kad nors socialinis teatras siejamas su transformacijos potencialu, reikšminga palikti erdvės ir neapibrėžtumui pokyčių atžvilgiu, kad transformacija būtų ne primetama, bet kiltų iš savitų socialinio teatro procesų patirties. Turint omenyje tai, kad pokyčiai galėjo tapti labiau integruoti esant saugiai refleksijos erdvei, socialinio teatro praktikoje būtų galima numatyti reikmę šios erdvės suteikimui į teatrą įsitraukusioms grupėms po kūrybinių įgyvendinimo procesų. Šioje vietoje reikalingas palaikymas iš išorės institucijų, kurios prisidėtų prie praktinių sąlygų stiprinimo, suteiktų daugiau erdvės kūrybinio

proceso ir po jo sekantiems tyrinėjimams, tai galėtų padėti gerinti socialinio teatro kokybę ir palaikyti praktikos procesų tęstinumą.

Kalbant apie rekomendacijas edukacijai, verta atsigręžti į socialinio teatro daugiasluoksniškumą, kuriame susipina meno ir socialiniai procesai. Praktikams, susidomėjusiems socialiniu teatru ar jį įgyvendinantiems, gali būti reikalingos papildomos žinios iš socialinių mokslų bei socialinių praktikų, jos galėtų prisidėti prie gilesnio socialinio teatro daugiasluoksnių procesų ir šios praktikos reikšmės transformacijai ypatumų supratimo. Analogiškai, socialinio teatro kūrėjai galėtų prisidėti ir prie socialinių praktikų vystymo iškeliant žinias meno ir socialinių procesų susipynime, praplečiant supratimą apie transformacijai palankias prielaidas. Šis abipusis žinių judėjimas galėtų vykti kuriant terpę bendram mokymuisi, refleksijai bei akademiniam dialogui. Taigi, verta stiprinti ryšį tarp teatro ir socialinių praktikų laukų sudarant galimybę žinių dinamiškai sąveikai.

Tęsiant rekomendacijų kryptis, galima išryškinti ir tyrimų reikšmę bei jų vystymo socialinio teatro kontekste potencialą. Atsižvelgiant į tai, jog tyrimas galėjo būti reikšmingas ne tik mokslo tikslams, bet ir pačiai praktikai bei į jį įsitraukusiems asmenims, verta apmąstyti galimybę tyrimą integruoti į socialinio teatro praktikos plėtojimą kaip galintį sudaryti erdvę refleksijai, susieti į socialinį teatrą įsitraukusiųjų patyrimus bei iš jų kylančias reikšmes. Be to, tyrimas galėtų aprėpti ne tik šias įsitraukusias grupes (kūrybinę komandą, kartu kuriančius dalyvius bei publiką), bet ir daugiau „nematomų“, bet prie šios praktikos formavimo prisidedančių grandžių, pavyzdžiui, su socialinio teatro projektais susijusias organizacijas, išorines institucijas, vertinančias ir finansuojančias socialinio teatro projektus, bei teatro kritikus, teatrologus. Nors *Taksų* tyrime atsiskleidė transformuojančio potencialo raiškos, vis dėlto siekiant formuluoti svaresnius teiginius apie transformaciją socialiniame teatre, būtų reikalingas ir ilgalaikiškesnis tyrimas, kuriame būtų galima stebėti išliekančius pokyčius ir jų kismą. Šios disertacijos tyrimas orientuotas į giluminę vieno atvejo analizę, bet tyrimą būtų galima nukreipti ir į „plotį“, pavyzdžiui, tyrinėjant ne vieną, o kelias ar daugiau socialinio teatro praktikų. Taip pat galima svarstyti ir apie labiau struktūruoto tyrimo galimybę pasitelkiant eksperimentinę tyrimo strategiją ir vertinant transformacijai reikšmingų aspektų kaitą prieš socialinio teatro procesus ir po jų. Visgi, šalia tyrimo reikšmių ir jų plėtotės socialinio teatro kontekste, verta laikytis ir atsargumo, kad tyrimai netaptų papildoma jėga, formuojančia šios praktikos išpildymą, taip pereinant į hierarchinį santykį ir įrėminant socialinio teatro procesus bei iš išorės keliamus lūkesčius šiai praktikai. Socialinis teatras gali būti laikomas

„gyva“ praktika, o iš jo kylančios reikšmės gali būti įkūnytos pulsuojančioje intensyvioje ir daugialypėje patirtyje.

Prisimenant vienos publikos dalyvės mintį, kad *Taksai. Kryptis – Kaunas* yra sinergijos rezultatas, kuris gali būti suprantamas kaip veikimo kartu kuriamas didesnis efektas nei pavieniui, šią disertaciją taip pat galima matyti kaip sinergijos reiškinį – iš santykio kylantį žinojimą, bendrą kūrybą pažinime, kuriame veikia tyrimo dalyviai (*Taksų* kūrybinė komanda, vairuotojai ir publika), teorijų integraciją bei tyrėją veikusią socialinę ir akademinę aplinką, kiti kontekstualius veiksnius ir jų tarpusavio ryšys. Galima teigti, kad ši disertacija gali būti laikoma ne užbaigtu žinojimu, o atveriančia erdvę platesnei refleksijai, praktikų plėtotei, tolesniems socialinio teatro tyrimams ir pažinimo pratęsimą santykio erdvėje. Socialinis teatras yra ne vienpusiška, o daugiasluoksnė praktika, kuri talpina įvairialypį asmeninį ir socialinį transformuojantį potencialą, kartu plečiant perspektyvą į meno ir socialinių procesų santykį bei transformacijos galimybes.

IŠVADOS

Šioje disertacijoje išsikeltas tikslas, remiantis etnografiniu atvejo tyrimu *Taksai. Kryptis – Kaunas*, ištirti socialinio teatro praktikos daugiasluoksniškumą, atsiskleidžiantį meninių ir socialinių procesų susipynime, ir šios praktikos reikšmę jos dalyvių transformacijos patirtims. Šis tikslas įgyvendintas keletu tyrimo uždavinių, apėmusių literatūros analizę ir empirinį tyrimą, studijuojant socialinio teatro praktikos kontekstus, sampratas, kūrimo proceso specifiką, taip pat tyrinėjant transformacijos reiškinį bei socialinio teatro reikšmę ir galimas prielaidas transformacijai. Paaiškėjo, jog socialinis teatras veikia kaip daugiasluoksnė praktika savo tikslais, kūrybiniu procesu ir formatu, bei turi įvairialypės reikšmės transformacijai ar jos potencialui. Detalesnės išvados toliau pateikiamos pagal disertacijos uždavinius.

Apibendrinant literatūros analizę, galima išskirti šiuos išvadų aspektus:

1. **Socialinio teatro samprata: socialinis teatras kaip daugiasluoksnė praktika, kurioje susipina meno ir socialiniai procesai.**

Socialinį teatrą galima laikyti daugiasluoksne teatro praktika, kurioje integruojasi meno ir socialiniai procesai bei jų sąveika. Jame susipina meno ir socialinės praktikos, išlaikant ir savitą praktikos pobūdį. Socialinis teatras kuriamas su žmonėmis, kurie į teatrą atsineša savo tikrus socialinius vaidmenis bei emociškai ir socialiai sudėtingas istorijas, susijusias su opresija, traumininiais išgyvenimais. Ši praktika gali funkcionuoti kaip turinti įvairias socialines reikšmes. Visgi socialiniame teatre gali būti svarbu ne tik socialinės vertės, bet ir meno produkto sukūrimas bei jo paveikumas. Socialinių ir meno aspektų tarpusavio susipynimas gali sustiprinti tokio teatro poveikį, taip pat ir reikšmę transformacijai, kuri gali būti skiriamoji tokio teatro charakteristika.

2. **Transformacijos samprata: transformacija kaip daugialypis reiškinys, apimantis asmeninį-psichologinį ir socialinį-struktūrinį lygmenis.**

Transformacija – tai daugialypis reiškinys, apimantis asmeninį-psichologinį ir socialinį-struktūrinį lygmenis, kurie tarpusavyje susiję. Pokyčiai viename iš šių lygių veikia kitą, šie lygiai talpina persidengiančias transformacijos reikšmes, tačiau veikia skirtinguose sluoksniuose. Transformacija apima didesnį sąmoningumą kaip reikšmingą refleksijos plėtrą savęs ir santykių atžvilgiu, taip pat didesnį sąmoningumą opresijos sąlygoms, kas siejasi su įsišaknijusiais mąstymo, tarp jų santykių modeliais. Ji reiškiasi ir kaip sustiprėjusi veikmė – autorystės jausmas savo veiksmų ir gyvenimo atžvilgiu bei galia formuoti socialinę aplinką, o kartu ir perkurti opresijos sąlygas.

Transformacijai kilti tiek asmeniniu-psichologiniu, tiek socialiniu-struktūriniu lygmeniu, kaip bazinę prielaidą galima laikyti santykį, kurio kokybė gali būti apibrėžiama per priėmimą, emocinį atliepimą, pasitikėjimo formavimą, dialogiškumą bei orientaciją į mokymąsi iš patirties. Socialinis teatras potencialiai gali turėti reikšmės transformacijai tiek asmeniniu-psichologiniu, tiek socialiniu-struktūriniu lygmenimis integruodamas ir socialinėse praktikose išryškėjančius pokyčio procesus, taip pat per savitus jo veikimo būdus, kartu išryškėjant daugialypiam tokio teatro pobūdžiui.

Empirinis tyrimas, kuris remiasi socialinio teatro atveju *Taksai. Kryptis – Kaunas* atskleidė šias socialinio teatro kaip daugiasluoksnės praktikos ir reikšmės transformacijai ypatybes:

3. **Socialinio teatro daugiasluoksniškumas atsiskleidžia per orientaciją į atvirumą patirčiai ir lūkestį pokyčiams, saugumo ir frustracijų susietumą, autentiškos socialines realybės bei suformuotos teatro realybės susipynimą.**

Socialinis teatras atsiskleidė kaip daugiasluoksnė praktika per lūkesčius, kūrybinį procesą ir formato ypatumus. Lūkesčiai *Taksų* atvejyje varijavo tarp orientacijos į atvirumą patirčiai ir pokyčio siekio, taigi, ir šios praktikos fokusą tiek į įtraukų teatro patyrimą, tiek ir į jo socialines vertes. Tikėtasi kurti *Taksus* orientuojantis į atvirumą patirčiai kūrybiniame procese, kartu išlaikant ir tam tikrą apibrėžtumą – tai pasireiškė kūrybinės komandos lūkesčiuose. Orientacija į patyrimą pasireiškė ir kuriamų performatyvių turų atžvilgiu kaip kitokios patirties lūkestis – kūrybinė komanda tikėjosi įtraukti publiką į patyrimą, vairuotojai siekė perteikti emocinę patirtį, o publika fokusavosi į tai kaip į naują, kitokį išgyvenimą. Iškelti lūkesčiai ir pokyčiui – kūrybinė komanda tikėjosi publikai turėti išliekantį suvokimo pokytį santykyje su socialine aplinka, įskaitant ir stereotipų kaitą, o vairuotojai – padidinti sąmoningumą bendražmogiškoms patirtims. Siektas pokytis ir vairuotojų atžvilgiu – kūrybinė komanda tikėjosi jų sąmoningėjimo savęs ir aplinkos atžvilgiu, paliekant ir neapibrėžtumo procese galimai kylantiems pokyčiams, o vairuotojai – įgyti didesnį sąmoningumą, patirti aktyvesnį save ir savo santykį su aplinka. Dalis lūkesčių realizavosi kūrybiniame procese ir performatyvių turų patirtyse.

Taksų kūrimo procesas grįstas kūrybinės komandos ir vairuotojų kūryba kartu, kurioje atsiskleidė glaudus saugumo ir frustracijų ryšys. Jame išryškėjo saugi erdvė per emocinį atliepimą, abipusiškumą, orientaciją į asmenį, o kartu šią saugią erdvę lydi ir frustracijos, susijusios su kūrybine rizika, įvairių poreikių derinimu, įsišaknijusių santykio modelių iškilimu bei ribotų praktinių resursų sąlygomis. *Taksų* kūrimas kūrybinės komandos organizuotas emociškai saugiu, priimančiu santykiu, kurį pajuto ir vairuotojai. Kūryba

kartu atsiskleidė kaip grįsta abipusiškumu, kuriame kūrybinė komanda palaikė santykį su vairuotojais kaip su kūrybos partneriais, siekiant užtikrinti tiek emociškai saugias, tiek praktiškai teisingas sąlygas. Abipusiškumas patirtas ir per vairuotojų ir menininkų vaidmenų pasiskirstymą. Kūrybinis procesas orientuotas į asmeninius vairuotojų ypatumus, prie kiekvieno priderinus darbo būdą ir meno produkto formą, kas rado atgarsį ir publikos patirtyje. Visgi procese balansuota tarp vairuotojų ir menininkų poreikių – nors kūrybinė komanda siekė orientuotis į vairuotojų poreikius, buvo svarbu išlaikyti ir jiems reikšmingus kūrybinius tikslus. Kūrybinis procesas organizuotas ne tik siekiant palaikyti įprastą vairuotojų elgseną, bet ir ją peržengti, taigi, vairuotojai susidūrė su kūrybine rizika. Nors kūrybinės komandos ir vairuotojų santykis grįstas horizontalaus ryšio ypatumais, procese iškilo ir vairuotojų santykio su autoritetu vidiniai modeliai. Kūrybinį procesą veikė ir struktūriniai praktinių išteklių apribojimai, o tai gali būti siejama su kūrybinės komandos įtampos patyrimo sąlyga. Visgi saugiu santykiu grįstas kūrybinis procesas galėjo padėti atlaikyti kilusias frustracijas.

Kūrybinis procesas *Taksuose* orientuotas į performatyvių turų sukūrimą, kurių formatas suvoktas kaip hibridiškas – jame autentiška socialinė realybė susipynė su suformuota teatro realybe. Kūrybinė komanda tai suvokė kaip vairuotojų autentiškumo išlaikymą ir kartu kitokios jų elgsenos išbandymo skatinimą, vairuotojai tai patyrė kaip savo būdo išlaikymą ir kartu kismą prasiplėtusiuose vaidmenyse, asmeniško santykio kūrimą su publika per atsiskleidimą, o kartu ir įtraukiančios patirties formavimą. Publika tai patyrė kaip sunkumą šį teatrą įsprausti į įprastus suvokimo rėmus ir nukreiptą fokusą į autentišką santykį su vairuotojais ir jų istorijas, o kartu panirimu į įtraukią patirtį. Autentiškos socialinės realybės ir suformuotos teatro realybės susipynimas galėjo veikti kaip saugiklis nuo rizikų, susijusių su gryna autentiška socialine realybe teatre.

Tokiame teatro kompleksiškume atsivėrė terpė įvairialypei transformacijos galimybei.

4. Socialinio teatro reikšmė ir galimos prielaidos transformacijai:

a. Transformacija socialiniame teatre gali reikštis kaip sąmoningėjimas ir veikmės stiprėjimas, apimantis asmeninį-psichologinį bei socialinį-struktūrinį lygmenis.

Atskleista, jog socialinis teatras turi įvairialypės reikšmės transformacijai. Ši transformacija *Taksų* atvejyje reiškėsi kaip sąmoningėjimas ir veikmės stiprėjimas. Tiek sąmoningėjime, tiek veikmės stiprėjime pastebimas poslinkis nuo pasyvesnio mąstymo bei veikimo į refleksyvesnį ir aktyvesnį. Šios abi transformacijos kryptys apėmė asmeninį-psichologinį ir socialinį-

struktūrinį lygmenis. Transformacija kaip sąmoningėjimas reiškėsi kaip asmeninių ir kolektyvinių prisiminimų rekonstrukcija, permąstymas socialiai įsitvirtinusių mąstymo modelių, grįstų socialinėmis kategorijomis bei apimančių santykių pobūdį, taip pat kaip refleksyvesnis santykis su socialinio teatro praktika. Transformacija kaip veikmės stiprėjimas reiškėsi kaip patirta savo veiksmų ir gyvenimo autorystė bei galia daryti įtaką socialinei aplinkai. Nors sąmoningėjimas ir veikmės stiprėjimas socialinio teatro dalyvių patirtyje galėjo pasireikšti per bendrus ypatumus, šias transformacijos raiškas jos patyrė savitai.

Kūrybinės komandos nariai, tikėdamiesi, kad teatras turės išliekančių pokyčių reikšmę jame dalyvavusiems, patys patyrė pokyčius. Sąmoningėjimo atžvilgiu kūrybinė komanda įgijo refleksyvesnį santykį su praktika, aiškiau suprato jos procesus bei šioje praktikoje patiriamus sudėtingumus. Sustiprėjo ir kūrybinės komandos profesinė veikmė, tiek praktikos išpildymas, tiek patiriant ją kaip galinčią turėti reikšmės transformacijai. Taigi, kūrybinės komandos pokytis daugiausia reiškėsi per refleksyvesnį santykį su jų plėtojama praktika bei sustiprėjusią profesinę veikmę.

Taksų vairuotojai sąmoningėjo rekonstruojant asmeninius prisiminimus, formuojant refleksyvesnį santykį su socialiniu vaidmeniu ir jį praplečiant bei įgyjant daugiau sąmoningumo santykyje su savimi ir socialine aplinka. Vairuotojų veikmė stiprėjo kaip savo veiksmų ir gyvenimo autorių patyrimas, taip pat kaip galios pajauta turėti reikšmės socialinei aplinkai ir jos pokyčiams. Taigi, vairuotojų transformacija atsiskleidė kaip gilus sąmoningėjimas santykyje su savimi ir aplinka bei atkurta galia veikti.

Publikos sąmoningėjimas reiškėsi kaip kolektyvinės atminties rekonstrukcija, iškylančių stereotipų asmenų, patyrusių emociškai ir socialiai sudėtingas patirtis, atžvilgiu atpažinimas ir keitimas, šių sudėtingų patirčių integravimo į visuomeninę ir bendražmogišką savimonę prasmės suvokimas, taip pat kaip demokratiško buvimo galimumo priėmimas. Keleiviai patyrė ir sužadintą veikmę, tai reiškėsi kaip įgyta kitokio elgesio galimybė, peržengianti asmenines ir socialiai įprastas ribas, bei suvokimas apie asmeninių veiksmų susietumą su aplinka ir jos pokyčiais. Taigi, publikos transformacija ryškiausiai reiškėsi sąmoningėjimu, kartu atsiveriant ir veikmės stiprėjimo potencialui.

b. Transformacija socialiniame teatre kyla iš tarpusavyje susijusių prielaidų visumos – santykio, autentiško atsiskleidimo, formos ypatumų ir tyrimo reikšmės.

Transformacijos prielaidos *Taksuose* atsiskleidė per santykį, autentišką atsiskleidimą, formos ypatumus bei tyrimo reikšmę.

Transformuojantis santykio pobūdis socialiniame teatre pasireiškė pasitikėjimo ir artumo ypatybėmis. Pasitikėjimas *Taksuose* galėjo formuotis per saugų žinojimo lygmenį ir emocinį saugumą: kūrybinei komandai svarbus vykstančių procesų supratimas ir refleksija kūrybinės komandos viduje, vairuotojams – pakankamas kūrybinio proceso aiškumas, emocinis palaikymas santykyje su kūrybine komanda bei priėmimo jausmas iš publikos, publikai – prieinamas žinojimas apie pasirodymą ir jo prasmes bei santykis su vairuotojais, grįstas asmenišku, priimančiu ryšiu. Santykį keičiančiu aspektu galima laikyti ir artumą, kuris leido patirti *Taksus* ne kaip formalius, bet į santykį bei emocinę patirtį orientuotus – kūrybinės komandos ir vairuotojų tai patirta kaip susiformavusi bendruomenė, o publikai artumas reiškėsi kaip emociškai paveikus ryšys su vairuotojais ir kitais publikos nariais, grįstas fizinės ir emocinės perskyros mažesniu atstumu.

Kitas socialinio teatro transformacijos prielaidų elementas – autentiškas atsiskleidimas, grįstas tikromis istorijomis bei jų perteikimo forma. Autentiškas atsiskleidimas, apimdamas tiek asmeniškų, tiek socialinių patirčių sluoksnius, galėjo tapti prielaida šias patirtis rekonstruoti bei integruoti – vairuotojams šis atsiskleidimas pasižymėjo kaip asmeniškai ir socialiai reikšmingas, rekonstruojant asmeninius prisiminimus bei stiprėjant veikmės jausmui socialinės aplinkos atžvilgiu per jų reikšmingumą publikai, taip pat ir galimai platesnei visuomenei, o publika šį atsiskleidimą patyrė kaip paveikų įsitraukimą į emociškai sudėtingas patirtis bei kaip erdvę rekonstruoti kolektyvinę atmintį, apimančią socialinį-istorinį virsmą. Autentiško atsiskleidimo paveikumą ir jo keičiančią reikšmę sustiprino savita perteikimo forma.

Formos ypatumai galėjo sudaryti prielaidas transformacijai per patyriminį-dalyvaujantį *Taksų* pobūdį bei teatro ir socialinės erdvės susipynimą. Patyriminė-dalyvaujanti forma gali būti laikoma ypač reikšminga publikai, sudariusi sąlygas gilesniam sąmoningėjimui, o galimybė kreipti turo eigą bei publikai pačiai reguliuoti įsitraukimo lygmenį galėjo sustiprinti jų veikmės jausmą. Teatro ir socialinės erdvės susipynimas vyko per abipusę sąveiką – teatro vyksmas kūrybinio proceso ir performatyvių turų metu veikė socialinę erdvę, o ši tapo teatro dalimi ir veikė jos eigą. Vairuotojai šią sąveiką patyrė per jų pakitusį santykį su socialiniu vaidmeniu ir kasdienybe, taip pat ir peržengiant įprastą elgesį. Keleivių patirtyse tai siejosi su didesniu sąmoningumu savo elgesio atžvilgiu ir galimybe elgtis kitaip. Teatro ir socialinės erdvės sąveika per išorėje veikiančias bei internalizuotas normas galėjo būti nepatogi, tai patyrė tiek vairuotojai, tiek publika. Visgi toks teatro ir socialinės erdvės susipynimas turėjo reikšmės transformacijos potencialui.

Tyrimas taip pat gali būti laikomas kaip transformaciją *Taksuose* sustiprinusia prielaida, funkcionavęs kaip saugi erdvė refleksijai ir kaip patirties prasmių tarpininkas. Kad tyrimas taptų saugia erdve refleksijai, svarbus dialogiškas ir emociškai atliepiantis santykis. Kūrybinės komandos patirtyje tyrimas sudarė galimybę pagilinti refleksiją praktikos atžvilgiu, sujungė kūrybinės komandos narius, sudarydamas terpę kilti prasmėms iš jų sąveikos, taip pat perduodamas publikos grįžtamąjį ryšį stiprino profesinę veikmę praktikos paveikumo aspektu. Vairuotojams tyrimas veikė kaip grįžimas į *Taksų* kūrybinio proceso ir pasirodymų patyrimą, didinant dalyvavimo socialiniame teatre sąmoningumą patirties ir jos reikšmės pokyčiui atžvilgiu, taip pat suteikiant suvokimą apie jų reikšmę publikai, taip galimai stiprinant veikmę socialinės aplinkos atžvilgiu. Publiką tyrimas skatino reflektuoti ir įvardyti performatyvių turų patyrimą ir jų reikšmę galimiems pokyčiams, žadinant sąmoningėjimą ir skatinant pokyčių integraciją, taip pat veikė kaip jų patirties reikšmių nešėjas kūrybinei komandai ir vairuotojams. Tyrimas veikė ir kaip sujungiantis įvairias socialinio teatro patyrimo ir jo reikšmės transformacijai perspektyvas, pagrindžiant šią praktiką kaip daugiasluoksnę ir kaip turinčią įvairialypės reikšmės transformacijai, kas potencialiai perduoda žinią ir teatro diskursui bei institucijoms, kurios susijusios su šios praktikos įgyvendinimu.

5. Tyrėjos įsitraukimas į tyrinėjamą lauką kaip santykiu grįstas žinių kūrimo ir pokyčių procesas.

Tyrėja, įsitraukdama į socialinio teatro kūrimo lauką ir užmegzdama ryšį su jame dalyvaujančiaisiais, įgijo gilesnį suvokimą apie santykio reikšmę socialinio teatro kūrime. Susiformavęs ryšys ir patirtys tyrimo lauke leido pagilinti tyrimo refleksiją ir rezultatų analizę. Tyrėjos vaidmuo tapo reikšmingas ir socialiniame teatre veikusiems – ji tapo tarpininke tarp į šį teatrą įsitraukusių grupių, o per santykio formavimą galėjo prisidėti prie saugios erdvės refleksijai kūrimo. Tyrėja, dalyvaudama socialiniame teatre, taip pat patyrė pokyčius – įgijo didesnį sąmoningumą socialinio teatro procesų daugialypumo, santykių formavimo bei jų reikšmės atžvilgiu, patyrė pakitusią perspektyvą santykyje su aplinka bei sustiprintą veikmę. Taigi, tyrėjos įsitraukimas į tyrinėjamą lauką atsiskleidė kaip santykiu grįstas procesas, reikšmingas tiek žinioms kurti, tiek abipusio pokyčio galimybei.

Apibendrinant galima teigti, kad socialinio teatro *Taksai. Kryptis – Kaunas* atvejis atsiskleidė kaip daugiasluoksnė praktika, kurioje susipina meniniai ir socialiniai procesai, apimant orientaciją į patyrimą ir išliekančius pokyčius, saugumo ir frustracijų deriniu grįstą kūrybinį procesą bei hibridišką pasirodymų formatą, kuriame susipina autentiška socialinė realybė ir suformuota teatro realybė. Šiame daugiasluoksniškumo kontekste atsivėrė

transformacijos galimybė, pasireiškusi sąmoningėjimu ir veikmės stiprėjimu, aprėpiant tiek asmeninį-psichologinį lygmenį, tiek platesnes socialines-struktūrines pokyčio reikšmes. Transformacijai palankias prielaidas galėjo sudaryti santykio, autentiško atsiskleidimo, formos ypatumų ir tyrimo reikšmės visuma, o tyrėjos įsitraukimas tapo reikšmingi refleksijai, skirtingoms patirtims susieti ir žinioms kurti. *Taksų* analizė leidžia giliau suprasti socialinio teatro praktikos daugiasluoksniškumą ir galimą transformuojančią reikšmę asmeninio ir platesnio socialinio pokyčio kontekste.

LITERATŪRA

1. „Keturių vėjų“ kurija. (1922). Manifestas. *Keturių vėjų pranašas*. https://tekstai.lt/
2. Abeditehrani, H., Dijk, C., Sahragard Toghchi, M., & Arntz, A. (2020). Integrating Cognitive Behavioral Group Therapy and Psychodrama for Social Anxiety Disorder: An Intervention Description and an Uncontrolled Pilot Trial. *Clinical Psychology in Europe, 2*(1), Article e2693. https://doi.org/10.32872/cpe.v2i1.2693
3. Ackroyd, J. (2000). Applied theatre: Problems and possibilities. *Applied Theatre Researcher, 1*. https://www.intellectbooks.com/asset/755/atr-1.1-ackroyd.pdf
4. Alexander, V. D. (2003). *Sociology of the arts: Exploring fine and popular forms.* Blackwell.
5. Allen, J. G., Fonagy, P., & Bateman, A. (2008). *Mentalizing in clinical practice.* American Psychiatric Pub.
6. Andrikienė, L., Laurinaitis, E., ir Milašiūnas, R. (2013). *Psichoanalitinė psichoterapija.* (2-asis pataisytas ir papildytas leid.). Vaistų žinios.
7. Babbage, F. (2004). *Augusto Boal.* Routledge.
8. Barnes, S. (2009). Drawing a line: A discussion of ethics in participatory arts with young refugees. In S. Barnes (Ed.). *Participatory arts with young refugees: Six essays* (pp. 34–40). Arts in Education, Oval House Theatre.
9. Bateman, A. W., & Fonagy, P. (2006). *Mentalization-based treatment for borderline personality disorder: A practical guide*. Oxford University Press.
10. Biggin, R. (2017). *Immersive theatre and audience experience: Space, game and story in the work of Punchdrunk.* Palgrave Macmillan.
11. Boal, A. (2002). *Games for actors and non-actors.* Routledge.
12. Boal, A. (2010). *The rainbow of desire: The Boal method of theatre and therapy.* Routledge.
13. Bolin, T. D. (2017). Struggling for democracy: Paulo Freire and transforming society through education. *Policy Futures in Education, 15(6),* 744–766.
14. Bourdieu, P., & Wacquant, L. J. D. (2003). *Įvadas į refleksyviąją sociologiją*. Baltos lankos.
15. Bourdieu, P. (1984). *Distinction. A social critique of the judgement of taste.* Harvard University Press.
16. Bourdieu, P. (1993). *The field of cultural production.* Columbia University Press.

17. Bourdieu, P. (2001). *Masculine domination.* Stanford University Press.
18. Bourdieu, P. (2004). *Science of science and reflexivity.* Polity.
19. Bourdieu, P. (2020). *Habitus and field: General sociology, volume 2* (*1982–1983*). Polity Press.
20. Bourdieu, P. (Ed.). (2009). *The weight of the world: Social suffering in contemporary society*. Stanford University Press.
21. Braun, V., & Clarke, V. (2019). Reflecting on reflexive thematic analysis. *Qualitative Research in Sport, Exercise and Health, 1*1(4), 589–597. https://doi.org/10.1080/2159676X.2019.1628806
22. Braun, V., & Clarke, V. (2021). Can I use TA? Should I use TA? Should I not use TA? Comparing reflexive thematic analysis and other pattern-based qualitative analytic approaches. *Counselling and Psychotherapy Research, 21*(1), 37–47.
23. Braun, V., & Clarke, V. (2022). *Thematic analysis: A practical guide.* SAGE.
24. Bryman, A. (2012). *Social research methods* (4th ed.). Oxford University Press.
25. Bøe Lyngstad, M. & Eriksson, S. A. (2003, November 4). *Interview with Augusto Boal about Rainbow of Desire.* https://augustoboal.blogspot.com/2009/12/syle-rainbow-theatre.html
26. Chambon, A. (2009). What can art do for social work. *Canadian Social Work Review, 26*(2), 217-231. https://www.jstor.org/stable/41669914
27. Chrismon, J., & Carter, A. W. (2023). The absence of trauma-informed practices in the high school production process: A qualitative study. *Youth Theatre Journal, 37*(1–2), 68–83. https://doi.org/10.1080/08929092.2023.2218719
28. Conway, M. A. (2005). Memory and the self. *Journal of Memory and Language, 53*(4), 594–628.
29. Cruz, A., Sales, C. M. D., Alves, P., & Moita, G. (2018). The core techniques of Morenian psychodrama: A systematic review of literature. *Frontiers in Psychology, 9*, Article 1263. https://doi.org/10.3389/fpsyg.2018.01263
30. Damianakis, T. (2007). Social work's dialogue with the arts: Epistemological and practice intersections. *Families in Society: The Journal of Contemporary Human Services 88*(4), 525-533. https://doi.org/10.1606/1044-3894.3674
31. Dapšytė, G. (2017). Dokumentinis teatras: Žinios iš Lietuvos. *Kultūros barai*, 7/8, 30–32.
32. Decoteau, C. L. (2016). The reflexive habitus: Critical realist and Bourdieusian social action. *European Journal of Social Theory, 19*(3), 303–321.

33. Deegan, M. J. (2001). The Chicago school of ethnography. In P. Atkinson, A. Coffey, S. Delamont, J. Lofland, & L. Lofland (Eds.), *Handbook of ethnography* (pp. 11–25). SAGE Publications. https://doi.org/10.4135/9781848608337.n1
34. Dovydaitytė, L. (2014). Socialinio meno galimybės ir ribos: Projekto „Šančiai – draugiška zona“ atvejis. *Acta Academiae Artium Vilnensis, 74*, 125–141.
35. Duclos, D. (2019). When ethnography does not rhyme with anonymity: Reflections on name disclosure, self-censorship, and storytelling. *Ethnography, 20*(2), 175–183. https://doi.org/10.1177/1466138117725337
36. Fink, E. (2018). *Laimės oazė: Esė apie žaidimo ontologiją.* Apostrofa.
37. Folkes, L. (2023). Moving beyond ‘shopping list’ positionality: Using kitchen table reflexivity and in/visible tools to develop reflexive qualitative research. *Qualitative Research*, *23*(5), 1301–1318. https://doi.org/10.1177/14687941221098922
38. Fonagy, P., & Bateman, A. W. (2007). Mentalizing and borderline personality disorder. *Journal of Mental Health*, *16*(1), 83–101. https://doi.org/10.1080/09638230601182045
39. Fonagy, P., Gergely, G., Jurist, E. L., & Target, M. (2002). *Affect regulation, mentalization, and the development of the self.* Other Press.
40. Foster, V. (2012). The pleasure principle: Employing arts-based methods in social work research. *European Journal of Social Work, 15*(4), 532–545.
41. Freire, P. (2000). *Kritinės sąmonės ugdymas.* Tyto Alba.
42. Freire, P. (2014). *Pedagogy of hope: Reliving Pedagogy of the oppressed.* Bloomsbury.
43. Fusch, P., Fusch, G., & Ness, L. (2018). Denzin’s paradigm shift: revisiting triangulation in qualitative research. *Journal of Social Change*, *10*(1), 19-32, https://doi.org/10.5590/JOSC.2018.10.1.02
44. Fusch, P. I., Fusch, G. E., & Ness, L. R. (2017). How to conduct a mini-ethnographic case study: A guide for novice researchers. *The Qualitative Report, 22*(3), 923-941. https://doi.org/10.46743/2160-3715/2017.2580
45. Gailienė, D. (2015). Gyvenimas po lūžio: *Kultūrinių traumų psichologiniai padariniai.* Eugrimas.
46. Gataveckas, A. (2016). *Menininko ir vaizduojamojo subjekto ryšys kūrybiniame procese: Meninio projekto POVEIKIS atvejis.* Meno projektas, meno doktorantūra, VDA.
47. Giacomucci, S., & Marquit, J. (2020). The effectiveness of trauma-focused psychodrama in the treatment of PTSD in inpatient substance abuse

treatment. *Frontiers in Psychology, 11,* Article 896. https://doi.org/10.3389/fpsyg.2020.00896
48. Giddens, A. (2000). *Modernybė ir asmens tapatumas: Asmuo ir visuomenė vėlyvosios modernybės amžiuje.* Pradai.
49. Goffman, E. (2000). *Savęs pateikimas kasdieniame gyvenime.* Vaga.
50. Graham, J., Graziano, V., & Kelly, S. (2016). The educational turn in art: Rewriting the hidden curriculum. *Performance Research, 21*(6), 29–35. https://doi.org/10.1080/13528165.2016.1239912
51. Gray, M., & Schubert, L. (2009). Knowledge, experience and art in an innovative community-based study. EKSIG 2009: *Experiential Knowledge, Method & Methodology.* https://doi.org/10.21606/eksig2009.106
52. Gudaitė, G. (2001). *Asmenybės transformacija sapnuose, pasakose, mituose*. Monografija. Tyto Alba.
53. Gudaitė, G. (2002). *Įvadas į analitinę psichologiją*. Vilniaus universitetas.
54. Gudaitė, G. (2014). *Psichoterapijos veiksmingumas: Terapiniai veiksniai ir subjektyviai išgyvenami pokyčiai.* Vilniaus universiteto leidykla.
55. Gudaitė, G. (2016). *Santykis su autoritetu ir asmeninės galios pajauta.* Vilniaus universiteto leidykla.
56. Gudmonaitė, K. (2020). Socialinis teatras kaip gydymo praktika. *Ars et Praxis*, *8*, 68–76.
57. Guest, G., Namey, E., & Mitchell, M. L. (2013). *Collecting qualitative data: A field manual for applied research.* SAGE Publications.
58. Gutauskas, M. (2010). *Dialogo erdvė: Fenomenologinis požiūris.* Vilniaus universiteto leidykla.
59. Hamamci, Z. (2006). Integrating psychodrama and cognitive behavioral therapy to treat moderate depression. *The Arts in Psychotherapy, 33*(3), 199–208.
60. Hammersley, M., & Atkinson, P. (2007). *Ethnography: Principles in Practice* (3rd ed.). Routledge.
61. Herman, J. L. (2006). *Trauma ir išgijimas: prievartos pasekmės - nuo buitinio smurto iki politinio teroro.* Vaga.
62. Hernández, P., Almeida, R. & Dolan-Del Vecchio, K. (2005). Critical consciousness, accountability, and empowerment: Key processes for helping families heal. *Family Process, 44(1)*, 105–119. https://doi.org/10.1111/j.1545-5300.2005.00045.x

63. Huang, K. Y., Fung, H. H., & Sun, P. (2024). The effect of audience–character similarity on identification with narrative characters: A meta-analysis. *Current Psychology, 43*, 7026–7043. https://doi.org/10.1007/s12144-023-04842-4
64. Hunter, M. A. (2008). Cultivating the art of safe space. *Research in Drama Education: The Journal of Applied Theatre and Performance, 13*(1), 5–21. https://doi.org/10.1080/13569780701825195
65. Huss, E. (2017). Arts as methodology for connecting between micro and macro knowledge in social work: Examples of impoverished Bedouin women's images in Israel. *The British Journal of Social Work*, *48*(1), 73–87. https://doi.org/10.1093/bjsw/bcx008
66. Ignatavičius, P. (2020). Formos ir turinio dialektika performatyvumo kontekstuose. *Ars et Praxis, 8,* 77–83.
67. Jackson, A., & Vine, C. (2013). Introduction. In A. Jackson & C. Vine (Eds.), *Learning through theatre: The changing face of theatre in education* (3rd ed.). Routledge.
68. Jemal, A. (2017). Critical consciousness: A critique and critical analysis of the literature. *The Urban Review, 49*(4), 602–626. https://doi.org/10.1007/s11256-017-0411-3
69. Kairys, A. ir Jurkuvėnas, V. (2015). Psichologijos mokslo raidos Lietuvoje kiekybiniai atspindžiai žurnalų „Lietuvos TSR aukštųjų mokyklų mokslo darbai. Pedagogika ir psichologija" ir „Psichologija. Mokslo darbai" 1962–2015 metų straipsniuose. *Psichologija*, *52*, 91–105. https://doi.org/10.15388/Psichol.2015.52.9334
70. Kearney, B. E., & Lanius, R. A. (2022). The brain-body disconnect: A somatic sensory basis for trauma-related disorders. *Frontiers in Neuroscience, 16,* 1015749. https://doi.org/10.3389/fnins.2022.1015749
71. Kregždaitė, R. ir Godlevska, E. (2021). *Menininkų socialinės ir kūrybinės būklės vertinimas*: Tyrimo ataskaita. Nacionalinė kultūrinių ir kūrybinių industrijų asociacija ir Ateities visuomenės institutas. https://www.ltkt.lt/docs/kulturos-tyrimai/2021/03/Menininku-socialines-ir-kurybines-bukles-vertinimas.-Ataskaita..pdf
72. Lähdesmäki, T., Koskinen-Koivisto, E., Čeginskas, V. L. A., & Koistinen, A.-K. (Eds.). (2020). *Challenges and solutions in ethnographic research: Ethnography with a twist*. Routledge.
73. Lapina, O. (2017). Imersinis teatras: įtraukimas, interaktyvumas, žaidimas. *Ars et Praxis, 5,* 37–47.
74. Lehmann, H. T. (2006). *Postdramatic theatre.* Routledge.
75. Lehmann, H. T. (2010). *Postdraminis teatras*. Menų spaustuvė.

76. Lewandowska, K., & Węziak-Białowolska, D. (2023). The impact of theatre on social competencies: a meta-analytic evaluation. *Arts & Health*, *15*(3), 306–337. https://doi.org/10.1080/17533015.2022.2130947
77. Lichterman, P. (2017). Interpretive reflexivity in ethnography. *Ethnography, 18*(1), 35–45. https://doi.org/10.1177/1466138115592418
78. Lobe, B., Morgan, D. L., & Hoffman, K. (2022). A Systematic Comparison of In-Person and Video-Based Online Interviewing. *International Journal of Qualitative Methods*, *21*. https://doi.org/10.1177/16094069221127068
79. Luyten, P., & Fonagy, P. (2015). The Neurobiology of Mentalizing. Personality Disorders: *Theory, Research, and Treatment, 6*(4), 366–379.
80. Madeira, C., Cruzeiro, C. P., Douglas, A., & Elias, H. (2022). About performance: A Conversation with Richard Schechner. *Arts, 11*(1), Article 14. https://doi.org/10.3390/arts11010014
81. Malchiodi, C. A. (2020). *Trauma and expressive arts therapy: Brain, body, and imagination in the healing process*. The Guilford Press.
82. Malka, M., Huss, E., Bendarker, L., & Musai, O. (2018). Using photovoice with children of addicted parents to integrate phenomenological and social reality. *The Arts in Psychotherapy, 60,* 82–90. https://doi.org/10.1016/j.aip.2017.11.001.
83. Marx, D. M., & Ko, S. J. (2019). Stereotypes and prejudice. *In Oxford Research Encyclopedia of Psychology. Oxford University Press*. https://doi.org/10.1093/acrefore/9780190236557.013.307
84. Mehri, M., Khazaee-Pool, M., & Arghami, S. (2019). Phenomenology of being a safe taxi driver. *BMC Public Health, 19*(1), 1753. https://doi.org/10.1186/s12889-019-8106-1
85. Meilutytė, M. (2019). Interaktyvumas teatre: spektaklio struktūros bruožas ar komunikacijos proceso rezultatas? *Menotyra, 26*(2), 74–88. https://doi.org/10.6001/menotyra.v26i2.4004
86. Michelkevičė, L. (2014). *Dalyvavimo praktikos Lietuvos šiuolaikiniame mene: analizės kriterijų ir vertinimo problema* (Daktaro disertacija). Vilniaus dailės akademija ir Lietuvos kultūros institutas.
87. Michelkevičė, L. (2021). *Būti dalimi: Dalyvavimas ir bendradarbiavimas Lietuvos šiuolaikiniame mene.* Vilniaus dailės akademijos leidykla.
88. Myers, D. G., & Twenge, J. M. (2017). *Social Psychology (12th ed.).* McGraw-Hill.
89. Moore, J. W. (2016). What is the sense of agency and why does it matter? *Frontiers in Psychology, 7*, 1272. https://doi.org/10.3389/fpsyg.2016.01272

90. Moreno, J. L. (1973). Note on indications and contra-indications for acting out in psychodrama. *Group Psychotherapy & Psychodrama, 26*(1–2), 23–24.
91. Murchison, J. M. (2010). *Ethnography Essentials: Designing, Conducting, and Presenting Your Research.* Jossey-Bass.
92. Österlind, E. (2008). Acting out of habits – can Theatre of the Oppressed promote change? Boal's theatre methods in relation to Bourdieu's concept of habitus. *Research in Drama Education*, *13*(1), 71–82, https://doi.org/10.1080/13569780701825328
93. Pečiulienė, L. (2024). *Tapsmas mokytoju kaip profesinio identiteto formavimosi patirtis: „Atrodo, kad pasirašiau sutartį gyvenimo...“.* (Daktaro disertacija). Vilniaus universitetas. https://doi.org/10.15388/vu.thesis.658
94. Pennebaker, J. W., & Chung, C. K. (2011). Expressive writing and its links to mental and physical health. In H. S. Friedman (Ed.), *Oxford handbook of health psychology*. New York, NY: Oxford University Press.
95. Petrikas, M. (2019). Bourdieusian Concepts and the Field of Theatre Criticism. *Nordic Theatre Studies*, *31*(1), 38–57. https://doi.org/10.7146/nts.v31i1.112999
96. Petružytė, D. (2014). Tyrėjo subjektyvaus patyrimo epistеminė reikšmė lauko tyrimuose. *Socialinė Teorija, Empirija, Politika Ir Praktika*, *8*, 7-20. https://doi.org/10.15388/STEPP.2014.0.2665
97. Phillippi, J., & Lauderdale, J. (2018). A Guide to Field Notes for Qualitative Research: Context and Conversation. *Qualitative Health Research, 28*(3), 381-388. https://doi.org/10.1177/1049732317697102
98. Primo, D. (2018, June 28). What's in a diary? An autoethnographic tale about self-narratives. *Life Research Group Blog. https://liferesearchgroup.wordpress.com/2018/06/28/whats-in-a-diary-an-autoethnographic-tale-about-self-narratives/*
99. Ramonaitė, A. ir Vijeikis, P. (2023). „Komunizmo subyrėjimas kaip modernybės projekto pabaiga? Lietuvos Gyventojų posovietinės transformacijos naratyvai“, *Politologija 1*(109): 26–71. https://doi.org/10.15388/Polit.2022.109.2.
100. Rawdon, K., & Moxley, D. (2016). Connecting social work and activism in the arts through continuing professional education. *Journal of Teaching in Social Work, 36*(4), 431–443. https://doi.org/10.1080/08841233.2016.1207747
101. Read, A. (1995). *Theatre and everyday life: An ethics of performance.* Routledge. https://doi.org/10.4324/9780203359464

102. Riva, M. A., Grassi, L., & Belingheri, M. (2020). Jacob L. Moreno and psychodrama – Psychiatry in history. *The British Journal of Psychiatry*, 217(1), 369.
103. Robinson, A. L. (2018). *Intimacy and depth in theatre* (Master's thesis). University of California, San Diego.
104. Rogers, C. A. (2005). *Apie tapimą asmeniu: psichoterapeuto požiūris į psichoterapiją*. Via Recta.
105. Samide, R., & Ritchey, M. (2021). Reframing the past: Role of memory processes in emotion regulation. *Cognitive Therapy and Research, 45*, 848–857. https://doi.org/10.1007/s10608-020-10166-5
106. Schechner, R. (1981). Performers and spectators transported and transformed. *The Kenyon Review*, *3*(4), 83–113. http://www.jstor.org/stable/4335238
107. Schimansky, J., David, N., Rössler, W., & Haker, H. (2010). Sense of agency and mentalizing: Dissociation of subdomains of social cognition in patients with schizophrenia. *Psychiatry Research, 178*(1), 39–45. https://doi.org/10.1016/j.psychres.2010.04.002
108. Schröder-Pfeifer, P., Talia, A., Volkert, J., & Taubner, S. (2018). Developing an assessment of epistemic trust: A research protocol. *Research in Psychotherapy: Psychopathology, Process and Outcome, 21*(3), Article 330, https://doi.org/10.4081/ripppo.2018.330
109. Schubert, J. D. (2014). Suffering/symbolic violence. In M. Grenfell (Ed.), *Pierre Bourdieu: Key concepts* (2nd ed., pp. 179–194). Routledge.
110. Schubert, L., & Gray, M. (2015). The death of emancipatory social work as art and birth of socially engaged art practice. *The British Journal of Social Work, 45* (4), 1349–1356. https://doi.org/10.1093/bjsw/bcv020
111. Segal-Engelchin, D., Huss, E., & Massry, N. (2020). Arts-Based methodology for knowledge co-producing in social work. *British Journal of Social Work, 50(4)*, 1277-1294. https://doi.org/10.1093/bjsw/bcz098
112. Silver, C. A., Tatler, B. W., Chakravarthi, R., & Timmermans, B. (2021). *Social agency as a continuum*. *Psychonomic Bulletin & Review, 28*(2), 434–453. https://doi.org/10.3758/s13423-020-01845-1
113. Sinding, C., Warren, R., & Paton, C. (2014). Social work and the arts: images at the intersection. *Qualitative Social Work, 13*(2), 187–202.
114. Sjollema, S. D., Hordyk, S., Walsh, C. A., Hanley, J., & Ives, N. (2012). Found poetry – Finding home: A qualitative study of homeless immigrant women. *Journal of Poetry Therapy, 25*(4), 205–217, https://doi.org/10.1080/08893675.2012.736180
115. Soroko, E. (2012). Beneficial effects of writing and narration in the

context of a traumatic experience. In D. Kubacka-Jasiecka & M. Kuleta (Eds.), *Reflections on psychological mechanisms of trauma and posttraumatic development* (pp. 215–241). Krakowska Oficyna Naukowa TEKST.
116. Survilienė, R. (2012). *Menas žmogaus gerovei.* Lietuvos Respublikos kultūros ministerija. VšĮ Dailininkų sąjungos galerija.
117. Sullivan, J., Burns, M., & Paterson, D. (2007). Theatre of the oppressed. In A. Blatner (Ed.), *Interactive and improvisational drama: Varieties of applied theatre and performance* (pp. 1–16). iUniverse.
118. Suzina, A. C., & Tufte, T. (2020). Freire's vision of development and social change: Past experiences, present challenges and perspectives for the future. *International Communication Gazette, 82*(5), 411–424. https://doi.org/10.1177/1748048520943692
119. Tast, M. G. (2016). *The performativity of intimacy in theatre: A research towards the potentiality of intimacy in contemporary affective participatory theatre* (Master's thesis). Utrecht University.
120. Tereškinas, A. ir Danusevičius, A. (2020). *Bjaurūs jausmai: esė ir pieši-niai.* Idėjos ir komunikacija.
121. Thompson, J. (2015). Towards an aesthetics of care. *Research in Drama Education: The Journal of Applied Theatre and Performance, 20*(4), 430–444. https://doi.org/10.1080/13569783.2015.1068109
122. Thompson, J., & Schechner, R. (2004). Why "social theatre"? *TDR*: *The Drama Review, 48*(3), 11–16. http://www.jstor.org/stable/4488567
123. Tokarczuk, O. (2020). *Dienos namai, nakties namai.* Lietuvos rašytojų sąjungos leidykla.
124. Uppal, I. (2016). *Ending violence against women—One play at a time! Analysing the effectiveness of street theatre as a tool to combat violence against women: A case study of Vanangana, a women's organisation based in rural India* (Master's thesis). International Institute of Social Studies, Erasmus University Rotterdam. https://hdl.handle.net/2105/37169
125. Vaskova, L. (2019). *Dokumentinis teatras: Verbatim kūrimo būdai.* (Doktorantūros tiriamoji dalis). Lietuvos muzikos ir teatro akademija.
126. Walmsley, B. (2013). Co-creating theatre: Authentic engagement or inter-legitimation? *Cultural Trends*, *22*(2), 108–118. https://doi.org/10.1080/09548963.2013.783176
127. Wehbi, S., McCormick, K., & Angelucci, S. (2016). Socially engaged art and social work: Reflecting on an interdisciplinary course

development journey. *Journal of Progressive Human Services, 27*(1), 49-64. https://doi.org/10.1080/10428232.2016.1108167

128. Werner, K. (2015). *Creating spaces of self-expression: An exploration of structures in participatory arts where expression of people with learning disabilities, migrants and refugees is witnessed* (Dissertation). Goldsmiths, University of London.
129. White, G. (2013). *Audience participation in theatre: the aesthetic of the invitation.* Palgrave Macmillan.
130. Wiegmann, W. L. (2017). Habitus, symbolic violence and reflexivity: Applying Bourdieu‘s theories to social work. *Journal of Sociology and Social Welfare, 44(4),* 95-116.
131. Wolfinger, N. H. (2002). On writing fieldnotes: Collection strategies and background expectancies. *Qualitative Research, 2*(1), 85–93.
132. Wong, P., & Clammer, J. (2017). Performance and development: Theatre for social change. In J. Clammer & A. Giri (Eds.), *The aesthetics of development* (pp. 291–308). Palgrave Macmillan. https://doi.org/10.1057/978-1-349-95248-9_14

PRIEDAI

1 Priedas. Pirmosios fokus grupės su kūrybine komanda klausimai

1. Kokia buvo jūsų vizija *Taksams* pradžioje? Ar turėjote konkrečių vilčių, lūkesčių dėl šio projekto?
2. Kaip jūs suvokiate ir kaip patyrėte savo vaidmenį projekte?
3. Kokia buvo jūsų patirtis kuriant / dirbant su taksi vairuotojais? Su kokiais iššūkiais susidūrėte ir kaip juos išsprendėte?
4. Ar buvo kitų sunkumų, su kuriais susidūrėte projekto metu? Kaip juos sprendėte?
5. Kokių svarbiausių įžvalgų įgijote dalyvaudami *Taksų* projekte tiek profesiniu, tiek asmeniniu požiūriu? Galbūt dalyvavimas *Taksų* projekte padėjo jums pastebėti tam tikrus pokyčius savyje?
6. Pasirinkite žodį, kuris atspindi jūsų jausmus ar mintis baigiant šią refleksiją.

2 Priedas. Antrosios fokus grupės su kūrybine komanda klausimai

1. Kokia, jūsų nuomone, galėjo būti šių performatyvių turų reikšmė žiūrovams: a) idealiu atveju (lūkesčiai prieš turus) b) aktualiai (įvykus *Taksų* turams)?

Pristatomas publikos grįžtamasis ryšys

2. Ką jaučiate, ką galvojate išgirdę publikos patyrimą?
3. Pasirinkite vieną žodį, kuris apibūdina jūsų jausmus ar mintis baigiant šią refleksiją.

3 priedas. Vairuotojams skirti pusiau struktūruotų interviu klausimai

1. Kas Jus paskatino sudalyvauti *Taksuose*? Kokie motyvai, aplinkybės? Ir tęsti šį dalyvavimą toliau?
2. Kokį įsivaizdavimą apie savo dalyvavimą turėjote prieš prasidedant procesui?
3. Kaip jūs išgyvenote / patyrėte *Taksų* procesą? Galbūt iškyla ir konkretūs prisiminimai, kokia jų reikšmė jums?
4. Kaip jūs patyrėte, ką išgyvenote dalyvaudami šiame procese kaip asmenys, nuo kurių realių vaidmenų, istorijų atsispiriama kuriant šį spektaklį?
5. Kaip jūs patyrėte, ką išgyvenote kurdami kartu su menininkais?
6. Kaip jūs patyrėte taksistų-aktorių vaidmenį (kurie atlieka turą, susitinka su publika)?
7. Kas Jums buvo sunkiausia dalyvaujant *Taksuose*? Kaip tai įveikėte? Ką susidurdami su šiais sunkumais supratote, ko įgijote?
8. Kas Jums atrodo reikšmingiausia iš jūsų patirties dalyvaujant / įsitraukiant į *Taksus* (teigiami ir kritiniai / sunkūs momentai)?
9. Jei prisimintumėte save prieš *Taksų* pradžią ir dabar, kokius pokyčius / kokį poveikį pastebite (savyje – savo pasaulėžiūroje, elgesyje, gyvenimo aplinkybėse), jei pastebite?
10. Kokių norų, svajonių turite ateičiai?

4 Priedas. Pusiau struktūruoti interviu su vairuotojais, pristatant publikos grįžtamą ryšį

1. Kuo jums svarbus ryšys vienas su kitu dalyvaujant *Taksų* kūrimo procese?
2. Kokį įsivaizdavimą apie savo būsimo turo (išvystyto ar dar likusio kūrybiniame procese) poveikį publikai turėjote pradėjus kurti? Galbūt jis kažkaip kito būnant *Taksų* procese?
3. Kaip jūs įsivaizduojate, kokį poveikį savo turu padarėte publikai / kas jiems išliko?

Pristatomas publikos grįžtamasis ryšys

4. Kaip jaučiatės, kokios mintys kyla klausantis tokio publikos grįžtamojo ryšio?
5. Gal turite man kokių klausimų?
6. Su kokiu vienu žodžiu išeinate iš šio susitikimo? Vienas žodis, kuris atspindi jūsų patyrimą išgirdus publikos grįžtamąjį ryšį.

5 Priedas. Reikšmingiausi atsakymai iš publikos anketos rezultatų

Motyvai dalyvauti[31]**.** Pagrindiniai keleivių motyvai dalyvauti performatyviame ture išskirti pasirodymo forma – 26 (72,2 proc.), siekis įgyti naujo patyrimo – 25 (69,4 proc.), pusės atsakiusiųjų – 18 (50 proc.) – išskirtas motyvas buvo taksistų dalyvavimas, kiek retesni motyvai: turo tema – 15 (41,7 proc.) keleivių, siekis pažinti miestą – 14 (38,9 proc.) keleivių. 4 (11,11 proc.) keleiviai turėjo ir kitus motyvus.

Jausmai ture[32]**.** Performatyvų turą keleiviai patyrė kaip emociškai įtraukų, emociškai intensyvų, išskirdami įvairius išgyventus jausmus turo metu: nuostabą patyrė 31 (86,1 proc.) keleivis, džiaugsmą – 19 (52,8 proc.), ramybę – 13 (36,1 proc.). Patirti ir tokie jausmai kaip liūdesys – 13 keleivių (36,1 proc.), nerimas – 10 (27,8 proc.), kiek rečiau keleiviai patyrė baimę – 5 (13,9 proc.), gėdą – 4 (11,1 proc.), keletas keleivių patyrė ilgesį – 3 (8,3 proc.), pyktį – 2 (5,6 proc.), kaltę išgyveno 1 (2,8 proc.) ir kitus jausmus – 1 (2,8 proc.) keleivis.

Reikšmingiausia ture[33]**.** Kaip reikšmingiausius dalykus ture dalyviai išskyrė taksistų istorijas – 33 (91,7 proc.), dėmesį santykiui – 16 (44,4 proc.). Kiek rečiau pažymėtos įtraukiančios veiklos – 7 (19,4 proc.), miesto pažinimas – 6 (16,7 proc.), savęs pažinimas – 6 (16,7 proc.). 1 keleivis (2,8 proc.) išskyrė kitus reikšmingiausius aspektus ture.

---

[31] Atsakant į klausimą *Kokie motyvai paskatino dalyvauti šiame ture?* buvo galima pažymėti daugiau nei vieną atsakymo variantą.

[32] Atsakant į klausimą *Kokie jausmai kilo dalyvaujant ture?* buvo galima pažymėti daugiau nei vieną atsakymo variantą.

[33] Atsakant į klausimą *Kas atrodė reikšmingiausia ture?* buvo galima pažymėti tik vieną atsakymo variantą, bet dauguma keleivių žymėjo daugiau nei vieną atsakymo variantą, dėl šios priežasties atsižvelgta į visus jų atsakymus.

6 Priedas. Publikai skirti pusiau struktūruotų interviu klausimai

1. Kas jus paskatino sudalyvauti *Taksai. Kryptis Kaunas* ture? Kaip išsirinkote būtent tokį turą?
2. Jei nusikeltumėte į prisiminimą, kai dalyvavote ture, kaip prisimenate savo patyrimą, išgyvenimus jame – kokie jausmai, mintys kilo turo metu, kaip jį patyrėte?
3. Kas jums atrodo reikšmingiausia iš šio patyrimo? Kas išliko?
4. Kokių įžvalgų įgijote iš šio turo (apie save, santykius, taksi vairuotojus, teatrą ir pan.)?
5. Kaip dalyvavimas šiame ture paveikė įprastą Jūsų pasaulėžiūrą, elgesį?
6. Anketoje įvardinote savo patyrimą ture šiuo žodžiu – ..., gal galėtumėte praplėsti jo reikšmę jums? Kokį palinkėjimą turėtumėte kūrybinei komandai?

7 Priedas. Tyrimo atitikimas mokslinių tyrimų etikai

Išrašas

VILNIAUS UNIVERSITETO
FILOSOFIJOS FAKULTETO
SSDI IR UMI ATITIKTIES MOKSLINIŲ TYRIMŲ ETIKAI KOMITETO
POSĖDŽIO PROTOKOLAS

2023 m. birželio mėn. 13 d.
Vilnius

Posėdis įvyko 2023-06-13
Posėdžio pirmininkė – dr. Irma Budginaitė-Mačkinė
Posėdžio sekretorė – Mamerta Ralytė

Dalyvavo: dr. Lina Šumskaitė, dr. Sandra Kairė, dr. Jurga Mataitytė-Diržienė, dr. Irena Stonkuvienė.

SVARSTYTA. VU Filosofijos fakulteto Sociologijos ir socialinio darbo instituto mokslininkės Uršulės Toleikytės planuojamo vykdyti mokslinio tyrimo **„Socialinio teatro praktika: meninės-socialinės erdvės sankirta ir reikšmė transformacijai"** atitiktis mokslinių tyrimų etikai.

NUTARTA.

- Planuojamas vykdyti mokslinis tyrimas **„Socialinio teatro praktika: meninės-socialinės erdvės sankirta ir reikšmė transformacijai"** atitinka mokslinių tyrimų etikos reikalavimus.
- Komiteto sprendimas apie atitikimą mokslinių tyrimų etikai galioja tyrimo vykdymo laikotarpiu nuo 2023 m. vasario iki 2024 m. birželio.

Pirmininkė — Irma Budginaitė-Mačkinė

Sekretorė — Mamerta Ralytė

8 Priedas. Rezultatų analizėje išskirtos temos su kodų pavyzdžiais

Tema	Kodų pavyzdžiai
1. Pradinis įėjimas į Taksus: tarp atvirumo patirčiai ir lūkesčio pokyčiui	Siekis sekti taksistais
	Siekis daugiau tyrinėti procese
	Sunkumas ištoleruoti neapibrėžtumą procese
	Aiški kūrybinė vizija kaip pagrindas darbui
	Keleivių pasinėrimas į patirtį
	Suteikti keleiviams intensyvų emocinį patyrimą
	Suteikti malonų patyrimą
	Atviras nusiteikimas patirčiai
	Siekis pilnam įsijautimui
	Ture numanomi marginalūs žmonės
	Siekis naujai patirčiai
	Siekis savęs pažinimui
	Siekis išeiti iš kasdienybės stagnacijos
	Įrodymas, kad „galiu“
	Poreikis save išbandyti kaip aktorių
	Poreikis save išbandyti kūrybinėse veiklose
	Savęs suvokimas kaip turinčio polinkį kūrybiškai veikti
	Įvairesnių aspektų žmonėse įžvelgimas
	Pamatyti taksi vairuotojo asmenybes ir istorijas
	Kad keleiviai pradėtų matyti-mąstyti kitaip
	Prisilietimas prie bendražmogiškų patirčių
	Naujos žinios apie miestą
	Siekis, kad prasiplėtęs požiūris persikeltų į gyvenimą
2. Taksų formato hibridiškumas: socialinės realybės autentiškumo ir suformuotos teatro realybės susipynimas	Vairuotojų vaidmuo jiems įprastas, kasdienis
	Techninės priemonės turuose kaip pagalba vairuotojus apsaugant nuo neautentiško buvimo
	Kiekvienas vairuotojas unikali planeta
	Vairuotojai kaip grupė nėra aiškiai apibrėžta
	Sunku išskirti vairuotojus vienijantį teatrinį konfliktą
	Kūrybiniame procese esi savimi
	Kūrimas asmeninių istorijų pagrindu kaip būdas išlikti savimi
	Turuose dalyvavo kasdieniškame vaidmenyje
	Noras, kad keleiviai patirtų turą kaip prasmingą
	Poreikis, kad keleiviai patikėtų istorijų tikrumu
	Kito pažinimas svarbiau nei scenarijus
	Istorijų tikrumas paveikus

Tema	Kodų pavyzdžiai
	Pokalbis be sienų
	Publikos neatidus dalyvavimas skaudina
	Drąsa dingsta, jei matai, kad žmogui neįdomu
	Baimė būti neigiamai įvertintant pažįstamos aplinkos
	Poreikis jaustis saugiai dalijantis istorijomis
	Siekis įgyvendinti daugiau žaidimų procese
	Neaiški riba tarp buvimo savimi ir aktoriumi
	„Kaip ta kava trys viename“: daugialypis vairuotojų vaidmuo
	Publikos reakcijų apgalvojimas kuriant turus
	Suplanuotas turas kaip skrydžio planas
	Scenarijus sumažina įtampą
	Įrašai kaip pagalba pasakoti istoriją
	„*Taksai* is the future“
	Turas išeinantis už įprastų rėmų – eksperimentinė erdvė
	Interesas pažinti vairuotoją kaip aktorių
	Aktorius kaip kaukė
	Vairuotojui kaip aktoriui reikia tobulėti
	Vairuotojas kaip išpildantis gido vaidmenį
	Vairuotojui kaip gidui reikia tobulėti
	Tikrumą kuria emocija – būti muse ant sienos
	Istorijos pasakojimo forma sustiprina įsitraukimą
3. Kūrybinis procesas: kūryboje kartu atsiveriantis saugios erdvės ir frustracijų ryšys	Svarbu kurti emociškai saugią aplinką vairuotojams
	Pasitikėjimas su vairuotojais auginamas
	Pasitikėjimo kūrimas per galėjimą būti savimi, priėmimo jausmą
	Kūrimas asmeninių istorijų pagrindu
	Nenaudoti vairuotojų kaip įrankio, kurti kartu
	Finansinis teisingumas santykyje su vairuotojais
	Kūrybinė komanda kaip taksų akumuliatoriai
	Kūrybinė komanda kaip suteikianti rėmus, o tada jau pats kuri
	Kūrybinė komanda kaip kregždės – sulipdo idėjas, istorijas
	Vairuotojai kaip medžiagos davėjai
	Vairuotojai kaip dekoratoriai
	Darbo būdas atsižvelgiant į kiekvieno vairuotojo poreikius
	Pamatyti, kur vairuotojai gali režisuoti patys
	Dėmesys ir lankstumas
	Stipresnis režisavimas
	Kūrinio forma pritaikyta prie vairuotojų – individualizuoti

Tema	Kodų pavyzdžiai
	turai
	Turai kurti su taksistais
	Turai pagal asmenybes
	Scenarijus kurtas atsižvelgiant į vairuotojų galimybes
	Turai kaip sinergijos rezultatas
	Pastangos susvarbina procesą
	Reikšmingas pastangų įvertinimas
	Nežinomybės kūrybiniame procese patyrimas
	Su neapibrėžtumu susijusi įtampa
	Svarbu, kad kūrybinė komanda pajaustų, kiek kas gali
	Kaip suderinti vairuotojų ir menininkų poreikius
	Vairuotojai veikia kūrybinę idėją
	Pasimetimas dėl pasikeitusios idėjos
	„Darysiu, kaip lengviau“
	Savų būdų atradimas mokymesi
	Finansavimas paveikė kūrybinę viziją
	Dėl riboto finansavimo mažiau žmonių – užduočių perkrova
	Norisi padaryti visa, kas geriausia, bet neužtenka išteklių
	Vidinis konfliktas – palik tai *versus* tęsk
4. Transformacija kaip sąmoningėjimas	Iškėlimas to, kas nugrimzdę
	„Jaučiu vėl atgal“
	Atsimeni daugiau reikšmingų įvykių
	Reikmė prisiminti
	Laikotarpio sudėtingumo supratimas
	Sunkumas diskutuoti apie laikotarpį
	Neišpasakotas laikotarpis šeimose
	Laukinių vakarų pažinimas per patyrimą
	Stereotipų iškilimas per emocijas
	Peržengti per save
	Susidūrimas su žmogaus transformacija
	Susidūrimas kaip keičiantis stigmą visuomenėje
	Kiekvienas nešiojasi kažką giliau
	Supranti, kad esi ne tik taksi vairuotojas
	Patirtys iš kito konteksto
	Išmušimas iš kasdienės rutinos
	Dėmesingumas aplinkai
	Nuo „babkės“ iki „pajuto“
	Grupė kaip išėjimas iš socialinio burbulo
	Kiekvienas gali išreikšti savo

Tema	Kodų pavyzdžiai
	Kiekvieno balsas reikšmingas
	Smalsumas kaip kiti patyrė turą
	Kiekvienas turą patiria skirtingai
	Įvairovės priėmimas
	Maištaujančio elgesio priėmimo patirtis
	Galvojimas, kad baus už susitarimų nesilaikymą, o čia – priėmimas
	Aiškėjimas
	Atvirumas apie savo patyrimą
	Sąmoningumas reikmei išlaikyti savo poreikius ir ribas
5. Transformacija kaip veikmės stiprėjimas	Taksai kaip drąsos vystymas
	Drąsa atsiranda veiksme
	„Aš galiu“: patikėjimas savo jėgomis
	Poreikis keisti internalizuotus kompleksus
	Perlipimas per save reikalauja jėgų
	Galiu veikti turo eigą
	Įprasto elgesio, normų peržengimas
	Poreikis geresnėms gyvenimo sąlygoms
	Veikmė gyvenamosios aplinkos kūrime
	Išėjimas iš įprastos gyvenamosios aplinkos
	Siekis būti arčiau gamtos
	Atsigręžimas į save
	„Aš pati sau susikuriu barjerus“
	Nubalsinimas socialinėje aplinkoje
	Savęs kaip turinčio balsą patyrimas
	Savęs suvokimas kaip galinčio keisti stigmas
	Atviras kalbėjimas kaip priešstata buvusiam sovietiniam režimui
	Kalbėjimu siekiama suteikti vilties apie pokyčio galimybę
	Patikėjimas, kad turai veikia
	Sunkumas priimti keleivių teigiamą įvertinimą
	Patirtis pasirodymuose kaip atspirtis vystyti turą
	Veikmė prisidėti prie pokyčio visuomenėje
	Viltis, kad pokytis įmanomas: šitas pasaulis nenueis velniop
	Patirtis kaip renovacija – neįmanoma padaryti, bet pavyko
	Projektas kaip iššūkis
	Įvairios užduotys – galimybė tobulinti meninę praktiką
	Motyvacija, įkvėpimas tęsti Taksus
	Taksų praktikos plėtojimas, kreipiant dėmesį į istorijas

Tema	Kodų pavyzdžiai
6. Transformacijos galimybei palankios prielaidos	Grupės subūrimas per edukaciją apie procesus
	Balansavimas tarp žinojimo-nežinojimo
	Idėjos supratimas kaip pagrindimas darbui
	Pernelyg pasinėrus į kitus galima prarasti aiškumą
	Informacija apie turą suteikia saugų žinojimą
	Kūrimas asmeninių istorijų pagrindu kaip būdas išlikti savimi
	Priėmimo jausmas
	Asmeninis dėmesys
	Taksų kaip namų patyrimas
	Bendrumo jausmą kuria kūrybinė komanda
	Neformalios veiklos stiprina artumą
	Per žaidimus kolektyvo sutelkimas
	Įmesti į bendrą tvenkinį
	Poreikis kad bendrystė išliktų
	Atvirumas kuria tarpusavio artumo jausmą su kitais vairuotojais
	Bendrystė įkvepia
	Vairuotojai ne per taksistų štampą
	Individualizuotas darbas
	Atidaviau save
	Džiaugsmas sulaukus tęsinio
	Projektas jaučiasi kaip dar nebaigtas
	Savumo jausmas
	Fizinės perskyros nebuvimas
	Esi toje realybėje
	Emocinis rezonansas
	Individualus dalyvavimas
	Vairuotojo sutapatinimas su artimu ratu
	Bendras patyrimas
	Fizinis artumas
	Atsivėrimas grupėje
	Kitų istorijų liudijimas
	„Nusipurčiau luobą“
	Istorijų perteikimas emociškai
	Taksai kaip erdvė save įbalsinti
	Siekis mažinti stigmas per atsivėrimą
	Pažinti vairuotoją „tą gyvą žmogų“
	Atvirumas skatina atvirumą
	Keleivių atsivėrimas be apvogimo jausmo

Tema	Kodų pavyzdžiai
	Intensyvi emocinė patirtis
	Turas kaip vidinė kelionė
	Sudėtingų istorijų įsileidimas į vidų
	Miesto pažinimas per kitą
	Sužadinti prisiminimai
	Distancija leidžia pamatyti laikotarpio sudėtingumą
	„Gauni to pasaulio, kurio neturėjai“
	Turo forma pagilina patyrimą
	Įtampa laukiant istorijos atomazgos
	Galimybė reguliuoti savo įsitraukimo lygį
	Vairuotojai kaip suteikiantys laisvę dalyviams pasirinkti įsitraukimo lygį
	Patyriminio pažinimo poreikis
	Virsmas iš negyvo pažinimo į gyvą
	Prie kažko galėjai prisiliesti
	Įsitraukimas kaip stebėtojo
	Pasikeitęs vairuotojų vaidmuo – medžiagos rinkėjas
	Atliekant kūrybines užduotis viską stebi iš šono
	Kūrybinis procesas pakeičia keleivių elgesį
	Numanomas kitų vertinimas veikia pasirodymą
	Socialinės tvarkos sujaukimas nėra patogus
	Viešoji erdvė veikia scenarijaus eigą
	Teatro įsiterpimas į viešą erdvę ją sujaukia
	Poreikis labiau įsiterpti į viešą tvarką
	Tyrimas kaip praeities iškėlimas pamatant visuminį vaizdą
	Tyrimas kaip prasminių gabaliukų dėliojimas
	Déjà vu
	Sunkumas įžodinti patyrimą
	Sudėtinga kalbėti apie emocinius aspektus
	Gilesnės įžvalgos vėliau po turo
	Juokas padeda sumažinti įtampą tyrime
	Bendri prisiminimai iš kūrybinio proceso
	Saugumo jausmas interviu pokalbyje
	Tyrimas kaip atsipalaidavimo erdvė
	Tyrimas kaip erdvė stiprinti ryšį tarp komandos narių
	Tyrimas kaip erdvė išreikšti emocijas
	Tyrėjų poreikis socialinio teatro praktikoje
	Tyrėja kaip reikšmingą darbą atlikusi
	Taksai kaip daugybės pasakojimų susitikimas

SUMMARY

Introduction. The subject of this dissertation is the practice of social theatre and its significance for transformation. In this dissertation, social theatre is viewed as a multi-layered phenomenon, encompassing the intertwining of artistic and social processes. Within this complexity, the transformative potential of social theatre emerges.

The author's choice of this topic is not coincidental, but is closely linked to her position within the broader social and academic sphere, shaped by her experiences: growing up in a small town on the periphery of Western Lithuania, experiences of power inequalities, the value placed on education within her family, an early inclination towards artistic activities, her background in psychology, and the potential for this interweaving of experiences to lead her into the field of sociology, whilst exploring social theatre and its transformative potential.

Social art can be regarded as a practice in which a close relationship emerges between the fields of art and social practices, and in which processes characteristic of both artistic and social practices may operate. Social theatre can be identified as one form of social art practice. Although all theatre can be regarded as containing a social dimension, social theatre, alongside the conventional theatrical values, is distinguished by its pronounced social value (Ackroyd, 2000). Social theatre is typically practised in contexts where marginalisation, oppression, personal and wider social crises are experienced (Thompson & Schechner, 2004). Theatre practitioners often create works in collaboration with people who already embody social roles and lived experiences (Boal, 2010; Thompson & Schechner, 2004; Uppal, 2016). Thus, in social theatre, the processes and principles of theatre and various social practices interact dynamically. A distinctive feature of social theatre is its significance for the possibility of transformation.

Social theatre can play a multifaceted role in alleviating or resolving personal and social difficulties. Theatre and related forms of self-expression can help people who have experienced complex emotional distress or even trauma to cope with their experiences, develop social skills and contribute to a deeper process of personal development (Kearney & Lanius, 2022; Malchiodi, 2020; Lewandowska & Węziak-Białowolska, 2023; Gudmonaitė, 2020). This practice can create a space to discuss experiences shaped by power inequalities, strengthen agency and connectedness, act as a catalyst for rethinking and changing deeply internalised oppressive beliefs, and promote processes of democratisation (Uppal, 2016; Boal, 2010; Walmsley, 2013).

Thus, the transformative potential of social theatre is broad and can encompass both personal-psychological and social-structural levels.

However, social theatre should not be understood solely as a social practice. By its very cultural nature, theatre is inseparable from the development of society and the individual (Wong & Clammer, 2017). Thus, alongside the values of change that are characteristic of other social practices, social theatre also embodies values arising from the field of art, as well as distinctive processes of transformation.

Although the social value of art is widely discussed, empirical research in the social sciences often focuses on the significance of art as a form of self-expression (Sinding, Warren, & Paton, 2014; Gray & Schubert, 2009; Kearney & Lanius, 2022), whilst, within the field of art itself, studies tend to be more theoretical in nature (Thompson & Schechner, 2004; Boal, 2010; Schechner, 1981; Gudmonaitė, 2020). There is also a lack of research that views social theatre practice from the perspectives of the different groups involved and through the relationships and interactions that emerge among them. This research conducted in the framework of this dissertation encompasses not only social theatre practitioners, but also the participants with whom such theatre is created, as well as the audience. The work combines the knowledge of several academic disciplines with an integration of artistic knowledge. Furthermore, the research in this dissertation focuses on both the creative process and the artistic product, thereby emphasising both the multi-layered nature of social theatre and its potential for transformation.

The aim of the dissertation, based on the ethnographic case study *Taksai. Direction – Kaunas* (*Taksai,* local slang for 'taxis'), is to investigate the multi-layered nature of social theatre practice, as revealed in the intertwining of artistic and social processes, and the significance of this practice for the transformative experiences of its participants.

The aim is broken down into the following objectives:

1. To analyse the concepts and contexts of social theatre in order to define social theatre as a phenomenon arising from the intertwining of artistic and social processes.
2. To systematise the principles and processes characteristic of social theatre practice, thereby establishing analytical categories for empirical analysis.
3. To analyse concepts of transformation and conceptualise transformation as a multifaceted phenomenon encompassing personal-psychological and social-structural levels.
4. To investigate the process of implementing social theatre in the case

study *Taksai. Direction – Kaunas* by analysing the multi-layered nature of the creative process and the artistic product:

a. to analyse the specific features of the creative process, as revealed through the experiences of the creative team and the participants creating together, and through the relationship between them;

b. to analyse the distinctiveness of the social theatre's artistic product, revealing how artistic and social characteristics intertwine within it from the perspectives of the creators, participants, and the audience.

5. To investigate the significance of social theatre and the possible conditions for transformation, as revealed through the perspectives of the creative team, participants, and the audience.
6. To reflect on the researcher's involvement in the field of study, discussing her role, the dynamics of relationships and the significance of these aspects for the research.

Statements to be Defended. The thesis is based on the following defended statements:

1. Social theatre can be revealed as a multi-layered practice in which the intertwining of artistic and social processes manifests itself in emerging expectations, the creative process and the form of theatre.
2. Social theatre is oriented towards both experiential aspects and the possibility of change, whilst its form is grounded in the intertwining of authentic social reality and the constructed reality of theatre.
3. The process of creating social theatre is based on the relationship between the creative team and the co-creating participants, in which, safety and frustrations function not as opposites but as interrelated conditions for the creation of social theatre.
4. The significance of social theatre for transformation is revealed through growing awareness and the strengthening of agency, encompassing both personal-psychological and social-structural levels of change.
5. The significance of transformation is revealed across all groups involved in social theatre; however, it takes distinct forms in the experiences of the creative team, the co-creating participants, and the audience.
6. In social theatre, the conditions that are conducive to transformative potential are shaped by the interplay between the quality of relationships, authentic self-disclosure, and the specific features of the theatrical form, and their integration can be further strengthened by the significance of the research.

Structure of the Dissertation. The dissertation comprises the following main sections: introduction, literature analysis, methodology,

empirical analysis, discussion, and conclusions. The introduction sets out the researcher's position in relation to the topic under investigation, highlights the rationale for social theatre as a multi-layered practice and its transformative potential, the relevance and novelty of the research, and outlines the aim of the research, its objectives and research claims. The literature analysis is divided into two parts, focusing on concepts and contexts relating to the multi-layered nature of social theatre (Part I), and on the meanings and processes of transformation in social theatre (Part II). The methodological section presents the ethnographic approach underpinning the study of the social theatre case *Taksai. Direction – Kaunas*, the research participants, data collection methods, the research process, ethical considerations, and data analysis based on reflexive thematic analysis. The section analysing the results begins with the researcher's reflection, grounded in her engagement with a social theatre through relationship, before moving on to a study of the results, which reveals the multi-layered nature and transformative potential of social theatre. The discussion section continues the examination of the results in relation to theoretical perspectives and points of contention, reflects on the specific features of the research, and sets out recommendations. The conclusions are structured according to the objectives of the thesis, summarising the main insights from the literature review and highlighting the key findings from the analysis of the research results.

Literature Analysis. Summarising the literature review, it is possible to identify the theoretical framework upon which the research in this thesis is based. These theoretical assumptions encompass the multi-layered nature of social theatre and the transformative potential of this practice.

I. The multi-layered nature of social theatre practice:

1) The practice of social theatre can be regarded as a dynamic interaction between theatre and social practices due to the overlap in knowledge, target groups, operational processes and objectives. Nevertheless, this practice remains a theatrical practice with its own distinctive characteristics (Thompson & Schechner, 2004).
2) The conventional aesthetics of this practice are not the primary aim; its value is linked to social objectives (Thompson & Schechner, 2004).
3) In this practice, it is not only the social processes that fall within the context of social practices that may be significant, but also the focus on form and distinctive aesthetics, and their impact (Boal, 2010; Ackroyd, 2000).
4) Social theatre may be process-oriented, and yet an artistic product may also be created within that process (Thompson & Schechner, 2004).

5) Social theatre is created in collaboration with its participants who bring their social roles, personalities and stories from social reality into the theatre. Their social roles and stories are often emotionally and socially complex (Thompson & Schechner, 2004).
6) In social theatre, the relationship with the audience may be expressed through their active participation (Ackroyd, 2000).
7) A distinctive feature of social theatre practice is its focus on transformation (Ackroyd, 2000; Boal, 2010).

II. The significance of social theatre for transformation:

1. Transformation encompasses personal-psychological and social-structural levels, which are interrelated. Changes at the personal-psychological level can influence social-structural levels, particularly through the transformation of socially internalised ways of thinking and acting. Changes at the social-structural level can influence personal-psychological aspects, thus creating conditions for different ways of thinking and acting (Österlind, 2008).
2. Transformation at the personal-psychological level:

A. This involves an increase in awareness, the development of reflection on oneself, others and interpersonal relationships, and a strengthening of agency in relation to one's own behaviour and life (Gudaitė, 2001; Gudaitė, 2016; Allen, Fonagy, & Bateman, 2008).

B. Conditions conducive to transformation are linked to the quality of the relationship, encompassing epistemic trust, unconditional acceptance, attunement to inner states, and reflective capacities developed within the relationship (Rogers, 2005; Gudaitė, 2001; Gudaitė, 2014; Allen, Fonagy, & Bateman, 2008).

3. Transformation at the social-structural level:

A. This involves an increased awareness of oppressive conditions, internalised social constraints, and categories of thought and action within the psyche, as well as the re-establishment of an active relationship with the world, in which, the individual becomes active, has agency in relation to the social environment, and is able to shape and reshape it (Freire, 2000; Bourdieu, 2001).
B. Conditions conducive to transformation are linked to a horizontal, dialogical relationship and learning from experience, in which, power imbalances are avoided, mutual learning is enabled, and the learner's active engagement in the process of knowing is significant (Freire, 2000).

4. The significance of social theatre for transformation can encompass both of these levels of transformation.

At the personal-psychological level, transformation in social theatre may manifest as:

A. greater awareness of complex or traumatic experiences, desensitisation to their emotional impact, the integration and social recognition of these experiences, greater reflexivity, and the development of social competences (Thompson & Schechner, 2004; Kearney & Lanius, 2022; Lewandowska & Węziak-Białowolska, 2023).

At the social-structural level, transformation in social theatre may manifest as:

B. an increased awareness of the social constraints and oppressive experiences embodied within the individual, and of the conditions under which they arise; a shift from a passive to an active stance towards the social environment and the oppressive experiences it entails (Boal, 2010; Uppal, 2016).

The transformative potential of social theatre can be linked to the following conditions:

- Theatre as a space in which one can externalise inner states, view oneself from 'the outside' and thereby develop reflexivity, and process complex or traumatic experiences through storytelling, embodied action, and social recognition (Fonagy et al., 2002; Pennebaker & Chung, 2011; Thompson & Schechner, 2004; Kearney & Lanius, 2022; Boal, 2010);
- Social theatre as a space for rehearsing real life, where, through the unique space and experience of theatre, one can explore and transform the ways of thinking and behaving (Boal, 2010);
- By entering the performative world, one can gain experience of different ways of being and acting, the significance of which may extend beyond the confines of the theatre (Schechner, 1981);
- Within the safe, relationship-based space of theatre, it is possible to take greater risks (Hunter, 2008);
- In the mutual dialogue between the audience and the participants-actors, complex and oppressive experiences are given voice, and awareness of them is fostered (Boal, 2010; Uppal, 2016).

Thus, the literature analysis reveals social theatre as a multi-layered practice in which artistic and social processes intertwine, and which has diverse transformative potential at both the personal-psychological and social-structural levels. The relevance and relative novelty of this practice, particularly in the Lithuanian context, indicate that there is a gap, and

consequently a need, for empirical research into this practice. In order to explore the multi-layered nature of social theatre and its significance for transformation in greater depth, it is necessary to study a specific case that embodies this practice in its natural setting.

Methodology. The research is based on ethnographic methodology, which is appropriate when the phenomenon under investigation is multifaceted and difficult to study while only using isolated methods (Murchison, 2010; Bryman, 2012). This reflects the multi-layered nature of social theatre, as examined in this dissertation, and the complexity of its significance for transformation. The dissertation focuses on the case study of *Taksai. Direction – Kaunas* (Team: concept and script authors – Kristina Werner and Adelė Šumskaitė; co-authors and performers – the drivers; dramaturgy consultant – Rimantas Ribačiauskas; project creators – Artscape Arts Agency; project implementers – Kaunas Artists' House, responsible person Asta Volungė; project partners: Kaunas IN; the project was funded by the *Lithuanian Council for Culture*). The research participants were selected according to specific criteria: a team professionally practising social theatre; individuals who co-create with the team, bringing their social roles and real-life stories into the theatre, and whose experiences are marked by complexity and challenges; and members of the audience who participate in the performances.

In *Taksai,* theatre moves into taxis and becomes a performative tour, while the drivers become co-creators and actors, bringing their own social roles, personalities and stories. Based on these drivers' personal stories, and linked to a broader context – the history of the city and the country – performative tours of Kaunas have been created. The audience – the passengers – take part in the experience by travelling to various locations in Kaunas alongside the drivers in a single car, blurring the lines between the roles of a theatre audience member and a taxi passenger. Through the *Taksai* creative process, performative tours led by three drivers were developed, whilst two drivers remained involved in the creative process. A total of 18 tours were conducted (six tours per driver). The following *Taksai*[34] tours were developed: *Taksai: Kaunas Whispers.* A tour centred on mysticism, also revealing risky experiences of working as a taxi driver; *Taksai: Wild Kaunas.* A tour centred on rebellion, revealing the criminal side of Kaunas; *Taksai: Breathing Kaunas.* Through a connection with nature, the tour invites participants to experience a story of transformation.

[34] In the remainder of the text, *Taksai. Direction – Kaunas* is referred to as *Taksai*.

The methodology of ethnographic research is defined as the study of a particular culture and social phenomenon in its natural setting and in action (Murchison, 2010). The ethnographer collects data through direct, first-hand engagement with the research participants. This means that the researcher participates in the life of the group under study, becomes immersed in the community, and shares in the emotional experiences, rituals and practices characteristic of this group. This was also evident in this study, as the researcher became involved in the creative process of the *Taksai* case under study and developed a close connection with those involved, even becoming part of the community. Such involvement can both open up opportunities and create complexities in the formation of knowledge about the social theatre practice and its potential significance for transformation.

Although there is no single agreed method for conducting ethnographic research, the researcher is regarded as the primary instrument of this study. According to Fusch and colleagues (2017), it is important to consider the extent to which the researcher is aware of their own subjectivity – their cultural and social background, their personal and social history, what they read, what they do, who they interact with, and the experiential context in which they are situated. This influences what the researcher pays attention to, what they remember, record and note down, and how they reflect on it.

Alongside the observation, field notes and the researcher's diary typical of ethnography (60 and 80 pages, respectively), this study also incorporates other data collection methods – semi-structured interviews (n=18 in total) and focus groups (n=2).

This study observes the participants in the phenomenon under investigation – the *Taksai* creative team and taxi drivers. The creative process of *Taksai* is examined, including the working principles and methods of the creative team, the nature of the relationship between the creative team and the drivers, the dynamics among the drivers themselves, how the drivers become involved in the creative process, how the process affects them, and how they influence it, the frustrations arising during the process, how these are addressed, and the potential changes experienced by those involved. Thus, the aim is to examine how the creative process of social theatre is embodied in its natural environment, and to capture the changes experienced by those involved in the process. In this study, the researcher not only observed but also participated in *Taksai* activities. Both the researcher's own relationship with the environment under study and the relationship between this environment and the researcher were observed and reflected upon, with the aim of gaining a more reflective and deeper understanding of the phenomenon under

investigation.

Detailed observations were recorded in field notes following the meetings. In this study, the field notes resembled a stream of consciousness, recorded in as much detail as possible, starting with factual aspects such as the date, the individuals involved in the activity, what they were doing, the sequence of events, what the activity was aimed at, its possible objectives, the interactions between the participants, and the specific behavioural, emotional and other internal characteristics of individual participants. This was subsequently integrated into the overall analysis of the results.

Given that the researcher is one of the key instruments of ethnography, the researcher's reflections are significant to the study. In this study, the researcher's diary records her personal reflections, feelings, her relationship with the phenomenon under study and the participants involved in it, as well as the observed relationship between the research participants and the researcher. These records may have contributed to a better understanding of the phenomenon itself. The researcher's diary was intended to help shape the practice of generating reflective knowledge.

Two online focus groups were conducted with the creative team. The first group was dedicated to discussing the *Taksai* creative process, whilst the second group focused on the creative team's relationship with the audience and the feedback received. The discussion was informed by the researcher's summarised insights from semi-structured interviews, as well as by the audience questionnaire responses[35] used for preparatory purposes.

Five semi-structured interviews were conducted with the drivers, focusing on how they experienced the *Taksai* creative process and their participation in the performances, as well as the significance of their involvement in *Taksai* for the changes they experienced. Two additional semi-structured interviews were conducted with pairs of drivers to gain a deeper understanding of their relationship with the audience and the feedback they received.

Eleven online semi-structured interviews were conducted with members of the audience, focusing on how they experienced social theatre and the significance this had for their transformation.

In total, eighteen semi-structured interviews and two focus groups

[35] The audience questionnaire served solely as a preparatory tool for semi-structured interviews with the audience members, the second focus group with the creative team, and semi-structured interviews with taxi drivers in pairs.

were conducted; these were recorded and transcribed in full. The combination of various data collection methods enabled the creation of multi-perspective knowledge, interweaving the experiences of the creative team, the drivers, the audience, and the researcher.

The researcher was involved in the development of *Taksai* in the spring of 2023 via a virtual platform, whilst the intensive creative process and the staging of the performative tours took place between August and November 2023. During the creative process, which was based on group and individual creative workshops and meetings, the researcher carried out observations, participated in *Taksai* activities, kept field notes and maintained a research diary. Following the entire creative process, online semi-structured interviews were conducted with the audience, on the basis of which, a presentation of the audience's feedback was subsequently prepared for the creative team and the drivers. The drivers were first contacted for individual semi-structured interviews. Subsequently, semi-structured interviews were organised with the drivers in pairs, during which, the audience's feedback was presented. Two online focus groups were conducted with the creative team – the first focused on the creative process, and the second on the relationship with the audience and their feedback. The focus group participants consisted of four members of the creative team and the researcher.

The research was conducted in accordance with ethical standards applicable in the social sciences. Approval confirming that the research was planned in an ethical manner was granted by the Committee on Compliance with Research Ethics of the SSDI and UMI at the Faculty of Philosophy, Vilnius University. The main ethical issue in this study was maintaining anonymity as far as possible, given that the participants' identities might already be public knowledge prior to the study. This particularly concerned the artists, as well as the drivers involved in the creative process. The names of the study participants are coded by using letters in the analysis of the results, without being linked to specific individuals.

The data are analysed by using reflexive thematic analysis as described by Braun and Clarke (2022), utilising the *MAXQDA* software. This method of analysis allows for the identification, analysis and description of themes within the data; it is flexible in terms of the theoretical approach and analytical orientation, and is also relatively straightforward to apply (Braun & Clarke, 2022; Braun & Clarke, 2021). An inductive approach to data analysis is employed in this dissertation. Reflexive thematic analysis acknowledges the subjectivity of the research analysis process – the researcher is regarded as an active participant in the analysis process (Braun & Clarke, 2022). Based on

the data, and mediated by what they bring to the research and analysis process, the researcher actively constructs meanings; this is regarded not as an obstacle but, instead, as a strength in the creation of knowledge (Braun & Clarke, 2019). The analysis involved familiarisation with the data and initial coding according to the participant groups and research methods. It is worth noting that the audience's data were analysed first, and the summarised initial insights were presented to the creative team and the drivers. Further stages of the analysis process involved the formulation of preliminary themes, their integration within the context of all the data, and the re-examination and refinement of these themes in relation to the literature.

Analysis and discussion of the results

The researcher's reflection. In this dissertation, the researcher is regarded not merely as a formal data collector, but also as an active participant in the creation of knowledge. The aim is to develop a reflective understanding of social theatre and its significance for transformation, while taking into account the researcher's involvement not only through her formal role but also through her lived experience and its potential influence on the research process and the formation of knowledge. It is also based on the assumption that cognition encompasses the relational space in which one operates. Thus, the findings are not merely subjective, but also embody the meanings that emerge from the shared encounters between the researcher and the participants involved in the research.

The researcher's reflexivity in relation to the *Taksai* processes was primarily revealed through her relationship with those involved in creating social theatre. Although this relationship was based on different roles, which also implied power dynamics, it was experienced as transcending mere social categories – it was close, reciprocal, deeply moving, and it brought to the fore the meanings of the experience of the phenomenon under investigation. This may also shed light on the processes involved in creating such theatre and its impact. Nevertheless, within this relationship, a balance was maintained between engagement in the experience and its observation and reflection, between closeness and distance, and between the dilemmas and possibilities that emerged. Within this complex context, a deeper level of reflexivity emerged regarding how the researcher, by engaging in the research, influenced the field of social theatre practice, how she was influenced by it, and how this might have shaped the formation of knowledge about social theatre and its significance for transformation. Reflecting on this relationship with the field

of study helps to delve further into the significance of the creative team, the drivers, the audience and the relationships between them.

Further analysis of the data is organised around two overarching themes, each comprising three themes. Social theatre as a multi-layered practice is revealed through these themes: the initial entry into *Taksai*, which can be seen as lying between openness to experience and anticipation of change (Theme 1), the hybrid nature of the *Taksai* format, in which the authenticity of social reality intertwines with the constructed reality of theatre (Theme 2), and the creative process, manifested as co-creation, which reveals the relationship between a safe space and frustrations (Theme 3). The transformative potential of social theatre was revealed through these themes – transformation as growing awareness (Theme 4), transformation as the strengthening of agency (Theme 5) and conditions conducive to transformation (Theme 6). These six themes are further subdivided into more detailed sub-themes, which are woven into the analysis of the results.

The Multi-Layered Nature of Social Theatre

1. The Initial Entry into *Taksai*: Between Openness to Experience and the Expectation of Change

The initial entry into *Taksai* can be described as situated between openness to experience and the expectation of change. Openness to experience manifested itself both as openness to the creative process and as openness to the experience of the performative tour. This openness to an undefined creative process and to the way of working with the drivers that emerged within it, together with a search for security within that uncertainty, was evident in the creative team's expectations. This can be conveyed by the thoughts of C, a member of the creative team: *My vision from the very beginning was (...) to have more space for collaborative creation, to think about how we could work together, where everyone could contribute as much as they wanted to the process – in other words, our team together with the taxi drivers.* Thus, the aim was not to impose preconceived visions, but to foster an atmosphere of co-creation and a horizontal relationship with the drivers, which can be seen as an implementation of Freire's (2000) principles – rather than imposing ideas 'from above', the aim is to create a dialogical, reciprocal relationship. Such an expectation can also be understood as an endeavour to create an 'aesthetics of care', in which, the focus is directed not so much towards conventional artistic values as towards the value of the relationship

(Thompson, 2015). However, openness to experience can be seen as manifesting more broadly, encompassing a tolerance of uncertainty in the creative process, and the creative team's, the drivers' and the audience's orientation towards an immersive experience. An openness to the significance of the performative tours' experience was evident in all groups – the creative team sought to involve the audience in the experience, the drivers sought to provide an emotional experience, and the audience hoped for an experience different from the usual one.

In addition, those taking part in *Taksai* had expectations of change, which were reflected in the expectations of both the drivers and the creative team. This concerned both their relationship with themselves and personal change, as well as the desire to influence their surroundings and spark social change. The drivers sought to re-establish a more conscious, vibrant relationship with themselves and their surroundings, and to discover themselves as active creators and agents within their social environment. In order to help the drivers develop greater awareness and a more reflective approach, the creative team left room for the expression of changes emerging organically from the drivers' own experiences. The creators of *Taksai* (the creative team and the drivers) hoped to encourage shifts in the audience's thinking and perspective, including a broader understanding of social roles and stereotypes, a more reflective relationship with the social environment, and greater awareness of shared human experiences. With regard to the audience, the expectation was not merely for a situational change, but for a lasting one that would extend from the theatre into the social environment.

However, these guiding principles of social theatre – the focus on experience and the focus on change – can be interpreted not as contradictory but as complementary. The intensity and immersive quality of the experience may constitute a condition conducive to change, with transformation potentially emerging even when it is not explicitly prioritised. On the other hand, an orientation towards change may prompt a search for means of shaping the impact of the experience. These guiding principles can be seen as reflecting the multi-layered nature of social theatre, in which, artistic and social aspects are intertwined.

2. The Hybrid Nature of the *Taksai* format: the Intertwining of Authentic Social Reality and Constructed Theatrical Reality

The *Taksai* format was experienced as hybrid, intertwining authentic social reality, grounded in real social roles, personal experiences and familiar urban

locations, with a distinct, theatrically constructed reality in which engagement, impact and elements of the theatrical form that shaped and reinforced a sense of authenticity were important. The hybridity of the *Taksai* format manifested itself in specific ways, depending on the role of those involved. The creative team's perspective on this is practical, highlighting the basis and complexity of how these two poles manifest in social theatre practice. In the drivers' experience, this duality manifested as the intertwining of the ordinary sense of self with a changed role and changed behaviour as well as through the formation of a relationship with the audience that was personal yet also immersive. As one of the drivers metaphorically summarises the ambiguity of the role they experience: *It's like that coffee, three in one* (Ž). Existing between one's everyday, ordinary role and, at the same time, a different role belonging to the reality of theatre, confirms Boal's (2010) idea that it is possible to exist in both ordinary and performative realities simultaneously.

In the audience's experience, the hybrid format of *Taksai* was revealed through the integration of a theatre-tour and an authentic-engaging encounter. The latter involved meeting a real, authentic other while also being immersed in the experience. The hybrid nature *of Taksai* can be seen as a protective counterbalance to risks associated with authenticity, such as the risk of retraumatisation and emotional and social vulnerability. By combining the authentic self-disclosure of the participants with an alternative form transformed within the reality of theatre, this format is associated with the characteristics of post-dramatic theatre, where real experiences could be conveyed in a compelling manner, with the focus centred on representational means and form (Lehmann, 2010; Ignatavičius, 2020). By examining the *Taksai* format, one can better understand how the practice of social theatre is shaped and experienced, and, at the same time, how the multi-layered nature of such theatre is revealed.

3. The Creative Process: The Relationship Between a Safe Space and Frustrations that Emerges through Co-Creation

Social theatre is characterised by the fact that artists co-create with the participants who are not theatre practitioners, and who bring their social roles into the theatre (Thompson & Schechner, 2004). The creative process in such theatre becomes a specific space for co-creation. The creative process in *Taksai* functioned as a space of co-creation, in which, a relationship between a safe space and frustrations emerged. As noted, when one feels safe, it is

possible to tolerate the various tensions that arise. A safe space at *Taksai* was created through emotional safety, mutual relationship, and a person-centred approach. The creative team regarded these conditions as essential to the process and sought to create a space for their realisation. The creative team regarded the drivers as co-creators and active participants. According to creative team member B: *(...) it was also very important to me that everyone felt comfortable and emotionally safe (...) so that they would want to come back.* The drivers experienced this relationship as accepting and supportive, as participant Ž observes: *(...) you feel at ease. I feel more at ease, that's all. And you want to meet people like that. (...) And here, I'd say, I feel like myself.* The experience of such an emotionally safe and accepting environment is similar to that found in a therapeutic relationship, which is based on unconditional acceptance, as well as on recognising and responding to the other person's emotions (Rogers, 2005; Allen, Fonagy, & Bateman, 2008). A safe space can also be seen as a dialogical interaction between the creative team and the drivers, which can be linked to Freire's (2000) concept of a dialogical relationship, in which, knowledge is not imposed from above but is created through a horizontal, reciprocal relationship. The audience also experienced traces of the safe space that had emerged through co-creation while participating in the performative tours. They regarded the tours as having been created dialogically and as being oriented towards the drivers' personalities. On the other hand, an analysis of the results casts doubt on the notion that social theatre is merely a 'safe haven' – a space that is emotionally safe at all times and free from major challenges. The case of *Taksai* shows that the creative process encompasses not only an experience of safety, but also encounters with frustrations, which can be linked to the complex nature of social theatre. The creative process, which unfolded as a safe space, may have allowed for the presence of frustrations and more difficult aspects of the experience, such as the drivers' encounter with creative risk, the uncertainty associated with the creative process, the balancing of the drivers' and artists' needs, the drivers' internal representations of their relationship with authority, and the limited resources faced by the creative team. Thus, the creative process that unfolded in *Taksai* can be regarded as encompassing both a safe space that opened up through co-creation work and the frustrations that arose within it.

Based on the analysis *of Taksai* described above, it can be observed that this social theatre practice, from the outset, was oriented towards the potential for transformation. This was evident in the creative team's aspirations and working methods, in the drivers' expectations and their experience of continued participation, in the audience's orientation towards a

different, new experience, and in the subsequent reflection. Social theatre is directed towards both change and an immersive experience. The intertwining of authentic social reality and the reality shaped by theatre, as revealed in *Taksai*, demonstrates the distinctiveness of this practice and its potential impact. Furthermore, the combination of safety and frustrations revealed in the creative process suggests the existence of an environment conducive to transformation. In light of this, the following sections identify manifestations of transformation and possible conditions conducive to transformation.

II. The Transformative Potential of Social Theatre

4. Transformation as Growing Awareness

Growing awareness in *Taksai* manifested itself as multifaceted changes and the emergence of their potential at the level of understanding. This encompassed greater reflectiveness regarding personal and collective experiences, as well as a shift in entrenched patterns of thought, which can be linked to both personal-psychological and social-structural layers of change. *Taksai* provided an opportunity to reconstruct autobiographical and collective memories. Within the processes of this social theatre practice, stereotypes and relationships with social roles and authority also shifted, while the possibility of democratic existence was reflected upon. Furthermore, this growing awareness manifested itself as a more reflective relationship with the *Taksai* practice, accompanied by an understanding of the significance of interconnectedness. These strands of growing awareness manifested themselves in distinct ways within the experiences of the groups participating in *Taksai*. In the drivers' experience, this was evident in the reconstruction of memories, recreating them not only factually but also emotionally, as driver H shares: *I feel it all over again.* Their transformation was also revealed in a more reflective relationship with their social role and in a possible shift in their internal representations of their relationship with authority. In the audience's experience, this transformation and its potential became evident through the reconstruction of collective memory relating to the period of the restoration of Lithuania's Independence – the complexity of the period they had lived through was recognised, the less readily acknowledged layers of meaning were opened up, and awareness of collective experiences they had not personally lived through was fostered. This can be illustrated by the thoughts of passenger Z: *But only now do you realise how incredibly hard that split was, how incredibly hard.* Such experiences accompanying this process of

growing awareness reflect not only a personal perspective but also embody a broader social dimension. In this specific respect, they reveal the complexity of the relationship with socio-historical transformation, while also demonstrating the connection between the personal and broader social layers of change (Ramonaitė & Vijeikis, 2023; Gailienė, 2015; Bourdieu, 2020). This interconnection also became apparent in the audience's growing awareness through the shifting of stereotypes and the realisation of the possibility of a democratic existence. In the creative team's experience, this growing awareness manifested as a more reflective relationship with the practice, its processes and complexities. It can be observed that, despite differences in how transformation as growing awareness manifested itself, all groups revealed a broadened perspective, a shift in outlook, or other insights that opened up new perspectives, encompassing a transition from an automatic, passive understanding to a more reflective and conscious one. Furthermore, as Freire (2000) observes, reflection and action are inseparable; thus, deep reflection can lead to transformative action and, at the same time, to a sense of one's own power to act.

5. Transformation as the Strengthening of Agency

In *Taksai*, transformation manifested itself as strengthened agency in various respects. Agency is defined in this study as an understanding of one's own power, a sense of being the author of one's own actions and life and of having the power to influence one's social environment, and an understanding of oneself as an active rather than a passive individual (Moore, 2016; Gudaitė, 2016; Allen, Fonagy, & Bateman, 2008; Freire, 2000; Silver et al., 2021). In the study, agency manifested itself as the experience of oneself as the author of one's own actions and life, as the power to make a difference to the wider social environment and to changes within it, and as professional agency. Although its manifestation varied across the experiences of those participating in the *Taksai* project, overall, it signalled a shift in their relationship with themselves and their social environment – notably, a transition from a more passive to a more active relationship. The drivers experienced themselves as the authors of their own actions, which may well have extended to their relationship with their own lives. In *Taksai*, the drivers moved beyond habitual patterns of behaviour and overcame their fears, as driver Ž shared: *(...) since I am now participating myself and leading the whole action, I don't really have the right to hold back (...).* By evoking a sense of being the author of one's own actions, participation in *Taksai* could provide a foundation for a sense of

authorship over one's life – it could confer a sense of power and vitality, replacing the passivity shaped by potentially oppressive conditions, thereby extending Freire's (2000) ideas. The audience also experienced themselves as agents of their own actions, as well as active participants in shaping their immediate environment; however, this was more evident within the framework of the performative tour, at the level of insights. This was most clearly evident in the transformation of the spectator's role from that of an observer to that of an actor, a concept also discussed by Boal (2010). These tours were also significant for the drivers' experience of themselves as agents capable of actively influencing their social environment; in the drivers' experience, this manifested as the perceived significance of their participation for possible and relevant changes in the audience and, potentially, for society as a whole, including acting against the oppressive conditions of a culture of silencing and isolation. As driver G explains: *(...) if people don't speak out, that stigma will only grow (...). But if they do speak out, they'll see that there's nothing to be afraid of, that you can live with everything, that these people are actually changing*. Social theatre as a space for giving voice to oneself whilst simultaneously highlighting broader inequalities of power and social problems resonates with Uppal's (2016) study of social theatre, in which, the sharing of difficult experiences had an impact on the audience, both in terms of reducing stigma more broadly and encouraging more people to speak out about their own difficult experiences. The audience also recognised the potential to influence their social environment, which manifested itself through an awareness of the interconnection between personal change and environmental change, their own contribution to possible environmental change, and a renewed belief in the possibility of change. Meanwhile, the creative team's agency as professionals practising social theatre was strengthened in relation to both the implementation of the practice and its significance, including its significance for transformation. Although the creative team faced practical challenges and despite the creative process being intense, it can be argued that complex circumstances can give rise not only to confusion but also to the mobilisation of resources, creative solutions and a strengthening of professional agency. Overall, this strengthening of agency manifested itself both as a personal shift in agency and as a shift in social agency.

6. Conditions Conducive to Transformation

Although growing awareness and agency can be distinguished to some extent,

in experience they are closely interrelated and may become integrated into a single process of transformation. Greater awareness may encompass awakened agency, while strengthened agency may encompass emerging awareness. Following Freire's (2000) line of thought, reflection and action go hand in hand and are difficult to separate. Furthermore, as Gudaitė (2001) observes, transformation is a process; consequently, various manifestations of transformation may intertwine within it. If viewing growing awareness and the experience of agency as interconnected, it may be argued that transformative experience is enabled by the conditions they share.

Transformation in social theatre does not occur automatically – it emerges and unfolds under certain conditions. These conditions can be discerned in the analysis of how the *Taksai* format was perceived and experienced, and of the creative process. The combination of a relationship based on trust and closeness, authentic self-disclosure, the experiential-participatory form and the intertwining of theatre and social space, together with the significance of the research as both a safe space for reflection and a mediator, may have created a favourable environment for transformation to unfold and for its potential to emerge.

The quality of the relationship, based on trust and closeness, can be regarded as one of the essential conditions that may have enabled significant change. Trust in *Taksai* may have developed through a sense of security in understanding and emotional safety: for the creative team, an understanding of the processes taking place and reflection within the team itself were important; for the drivers, sufficient clarity regarding the creative process, emotional support in their relationship with the creative team and a sense of acceptance from the audience; for the audience – accessible information about the performance and its meanings, as well as a relationship with the drivers based on a personal, accepting connection. As noted in the literature, in a relationship characterised by trust, information from others is more readily accepted as a reliable source of knowledge, enabling learning from social situations (Schröder-Pfeifer, Talia, Volkert, & Taubner, 2018; Allen, Fonagy, & Bateman, 2008). Closeness can also be regarded as a transformative aspect of the relationship, which allowed *Taksai* to be experienced not as a formal project, but as one oriented towards relationships and emotional experiences – the creative team and the drivers experienced this as a community that had formed, whilst for the audience, closeness manifested as an emotionally impactful connection with the drivers and other audience members, based on a reduced physical and emotional distance.

Authentic self-disclosure – the preservation of real stories, social roles

and personalities – was able to deepen the significance of relationships in *Taksai* and create conditions for transformative insights; this can be regarded as a defining characteristic of social theatre (Thompson & Schechner, 2004; Uppal, 2016). Authentic self-disclosure, encompassing both personal and social layers of experience, could serve as a basis for reconstructing and integrating these experiences – for the drivers, this self-disclosure was personally and socially significant, as they reconstructed personal memories and strengthened their sense of agency within their social environment through the significance of these experiences to the audience, as well as to wider society, whilst the audience experienced this disclosure as a compelling engagement with emotionally complex experiences and as a space for reconstructing collective memory encompassing socio-historical transformation. Authentic self-disclosure can be significant not only on a personal level but also on a social level, based on the assumption that personal history also encompasses broader social and historical layers (Bourdieu, 2020; Boal, 2010). Aspects of form were found to strengthen the relationship and authentic self-disclosure.

The experiential-participatory form of *Taksai,* along with the intertwining of theatre and social space, emerged as additional conditions conducive to transformation. The experiential-participatory form may be regarded as particularly significant for the audience, as it created conditions for a deepening of awareness, while the opportunity to influence the course of the tour and regulate their own level of involvement may have strengthened their sense of agency. As passenger J observed: *(...) Because it really depends on how much you get involved, you can probably influence events in a certain sense too.* Active engagement can provide an opportunity to move from a passive, observing role to an active role involving direct experience (Boal, 2010; Freire, 2000). At the same time, the possibility of choice corresponds to the horizontal nature of the relationship identified by Freire (2000), where one is not told how to behave, but is given the freedom to choose, which can create a space for deeper understanding and the strengthening of agency.

The intertwining of theatre and social space can also be seen as a factor contributing to the potential for transformation – this intertwining took place through mutual interaction, whereby theatrical events, during the creative process and performative tours, influenced the social space, whilst the social space became part of the theatre and influenced its course. The drivers experienced this interaction through their altered relationship with their social role and everyday life, as well as through the transgression of habitual behaviour. From Schechner's (1981) perspective, the drivers in this context

can be understood as transporting passengers into a different performative reality, in which the behaviour of both drivers and passengers is transformed, while this altered state may leave traces after their return to their usual environment. In the passengers' experiences of the performative tours, the intertwining of theatre and social space revealed a greater awareness of their own behaviour and the opportunity to experiment with different ways of behaving. Although this effect was evident within the context of theatre, the experience could have had liberating potential even beyond the theatre's boundaries – by opening up the possibility of freer thinking and action for both drivers and passengers, whilst also touching others who became entangled in this performative tour.

The research can also be regarded as significant in the context of change. The research space may have served as a medium for safely revisiting the *Taksai* experience and reflecting upon it, as highlighted by the creative team whilst reflecting on the experience of the *Taksai* implementation process. This space made it possible to view the experience of participation from a temporal distance and to move from experience to reflection and a clearer understanding, according to *S,* a member of the creative team: *I now feel that, in a small way, we are 'sort-of' mending this process, because reflection often works in such a way that we are, as it were, piecing the whole thing together retrospectively.* For the drivers, much like for the creative team, the research served as a return to the experience of the *Taksai* creative process and performances, heightening their awareness of the experience of participating in social theatre. For the audience, the research encouraged them to reflect on and articulate their experience of the performative tours and their significance for potential change, fostering the development of awareness and promoting the integration of change, whilst also serving as a conduit for the meanings of their experiences to the creative team and the drivers. The research was able to contribute not only by fostering reflection but also by acting as a mediator of the meanings of experience amongst the different groups participating in *Taksai*. The audience feedback presented during the research enabled the creative team and the drivers to understand their significance to the social environment.

All these aspects of the conditions conducive to transformation and their interrelationships can be regarded as significant for growing awareness and the strengthening of agency, touching upon both personal-psychological and social-structural levels of change. In summary, the multifaceted nature of social theatre and its significance for transformation can be seen as manifesting within the space of relationships, connections, and interactions.

Areas for recommendations. Based on an analysis of the research findings, three main areas for recommendations can be identified, focusing on practice, education, and research. With regard to practice, particular attention could be paid in social theatre to fostering the quality of relationships. A relationship that functions as a safe space can be particularly significant when frustrations arise. Their intensity should not substantially exceed the participants' coping resources, and sources of support are important for tolerating and overcoming them. It is also important to pay attention to the risks of retraumatisation and social vulnerability that arise in social theatre. It is important to keep the authentic self-disclosure of participants who co-create with artists within safe limits, considering not only the content of their lived experiences but also the form in which those experiences are expressed, while attending to the participants' strengths and needs, and preserving the significance of authentic self-disclosure for the audience. Since social theatre is created within a space of relationships, it is important to maintain a pluralistic perspective, while taking into account the specific characteristics of each group involved in social theatre. Although social theatre is associated with the potential for transformation, it is important to leave room for uncertainty regarding the meaning of this form of theatre, so that transformation is not imposed but, to the contrary, can arise from the unique processes of social theatre and the experience of those involved. It would also be possible to provide a safe space for those involved in the theatre to reflect on their experiences. This also requires support from external institutions, which would contribute to strengthening the practical conditions by providing more scope for the creative process and the subsequent research, which could help to improve the quality of social theatre and sustain the continuity of the practice. From an educational perspective, practitioners interested in or involved in social theatre may require additional knowledge from the social sciences and social practices, which could contribute to a deeper understanding of the multi-layered processes of social theatre and the specificities of this practice's significance for transformation. At the same time, social theatre practitioners could also contribute to the development of social practices by bringing to light knowledge regarding the intertwining of art and social processes, as well as by broadening understanding of the conditions conducive to transformation. Such a two-way flow of knowledge could take place by creating a space for shared learning, reflection and academic dialogue. Turning to research, its significance and the potential for its further development in the context of social theatre can also be highlighted. It is worth integrating research into the development of social theatre practice,

as it can create a space for reflection and thereby connect the experiences of those involved in social theatre with the meanings that arise from them. Furthermore, research could encompass not only the creative team, the participants creating together and the audience, but also further 'invisible' links, such as organisations involved in social theatre projects, external institutions providing funding and evaluation, theatre critics and theatre scholars. In order to make more substantial claims about transformation in social theatre, a long-term study would be required, in which, lasting changes and their evolution could be observed, as well as multiple-case studies. One might also consider the possibility of a more structured study, assessing changes in aspects significant to transformation both before and after social theatre processes. However, alongside the significance of research and its development within the context of social theatre, it is worth exercising caution to ensure that research does not become a force that shapes this practice, leading to a hierarchical relationship and imposing expectations upon it. Social theatre can be regarded as a 'living' practice, and the meanings arising from it are embodied in a vibrant, multifaceted experience.

Conclusions. The aim of this dissertation, based on the ethnographic case study '*Taksai. Direction – Kaunas*', was to investigate the multi-layered nature of social theatre practice, as revealed in the intertwining of artistic and social processes, and the significance of this practice for the transformative experiences of its participants. It has been revealed that social theatre functions as a multi-layered practice in terms of its aims, creative process and format, and has multifaceted significance for transformation or the development of its potential.

To summarise the literature review, the following conclusions can be drawn:

1. **The concept of social theatre: social theatre as a multi-layered practice in which artistic and social processes intertwine.**

Social theatre is a multi-layered practice, in which, artistic and social processes are integrated. It intertwines artistic and social practices whilst retaining the distinctive nature of each. Social theatre is created with people who bring their social roles to the theatre, along with emotionally and socially complex stories relating to oppression and traumatic experiences. This practice has various social implications and may also be focused on the creation of an artistic product and its impact. The intertwining of social and artistic aspects can enhance the impact of such theatre, as well as its significance for transformation, which may be a defining characteristic of this form of theatre.

2. **The concept of transformation: transformation as a multifaceted phenomenon encompassing personal-psychological and social-structural levels.**

Transformation is a multifaceted phenomenon encompassing personal-psychological and social-structural levels. Transformation encompasses greater awareness, understood as a significant expansion of reflection on oneself and one's relationships, as well as greater awareness of the conditions of oppression, extending to entrenched patterns of thought. It also manifests as strengthened agency – a sense of authorship over one's actions and life, and the power to shape the social environment while also reshaping conditions of oppression. Relationships can be regarded as a fundamental condition for transformation to occur at both the personal-psychological and social-structural levels. Social theatre has the potential to be significant for both levels of transformation.

An empirical study based on the social theatre project *Taksai. Direction – Kaunas* revealed the following characteristics of social theatre as a multi-layered practice and its significance for transformation:

3. **The multi-layered nature of social theatre is revealed through an orientation towards openness to experience and an expectation of change, the interconnection between safety and frustrations, and the intertwining of authentic social reality and the constructed reality of theatre.**

Social theatre emerged as a multi-layered practice through expectations, the creative process and the specific features of its format. In the case of *Taksai*, expectations ranged between a focus on openness to experience and an expectation of change. In relation to the creative process, the creative team expected *Taksai* to be developed with openness to experience, while also maintaining a certain degree of structure. An orientation towards experience was also evident in relation to the performative tours: the creative team sought to involve the audience in the experience, the drivers also sought to provide an emotional experience, and the audience hoped for a new and different experience. Expectations of change were also evident. The creative team hoped to contribute to lasting changes in the audience's understanding of their social environment, including shifts in stereotypes, while the drivers sought to foster greater awareness of shared human experiences. Change was also expected in relation to the drivers themselves: the creative team hoped that they would develop greater awareness of themselves and their environment, while leaving room for changes emerging during the process; the drivers, in

turn, sought to develop greater awareness and to experience themselves as more active in relation to themselves and their social environment. Some of these expectations were realised through the creative process and the experience of the performative tours.

The creative process of *Taksai* was based on co-creation between the creative team and the drivers, revealing a close relationship between safety and frustrations. The creation of *Taksai* was shaped through an emotionally safe and accepting relationship, which was also experienced by the drivers. This co-creation was based on reciprocity: the creative team related to the drivers as creative partners, while the drivers recognised a division of roles. The creative process was focused on the drivers' personal characteristics, which resonated with the audience's experience. However, the co-creative process was also accompanied by frustrations related to balancing the needs of the drivers and artists, the creative risks faced by the drivers, and their internal models of relating to authority. The creative process was also influenced by practical constraints. A creative process grounded in a safe relationship may have helped to withstand the frustrations that arose.

The creative process in *Taksai* focused on the creation of performative tours, whose format emerged as hybrid – authentic social reality intertwined with the constructed reality of theatre. The creative team saw this as a way of preserving the drivers' authenticity whilst also encouraging them to experiment with different behaviours. The drivers experienced themselves as both remaining who they are and changing within their expanded roles, developing a personal relationship with the audience through self-disclosure while also shaping an immersive experience. For the audience, this manifested as a difficulty in fitting this theatre into the usual frameworks of perception, with the focus directed towards an authentic relationship with the drivers and their stories, whilst simultaneously immersing themselves in an engaging experience. The intertwining of authentic social reality and the constructed reality of theatre may have acted as a counterbalance to the risks associated with the direct presence of authentic social reality in theatre.

Within this complexity of theatre, a space opened up for diverse possibilities of transformation.

4. **The significance of social theatre and possible conditions conducive to transformation:**

a. **Transformation in social theatre can manifest as growing awareness and the strengthening of agency, encompassing both personal-psychological and social-structural levels.**

It has been revealed that social theatre has multifaceted significance for transformation. In the case of *Taksai*, this transformation manifested itself as growing awareness and strengthened agency. In both growing awareness and the strengthening of agency, a shift can be observed from more passive ways of thinking and acting to more reflective and active ones. Both of these directions of transformation encompassed personal-psychological and social-structural levels. Although growing awareness and the strengthening of agency may have manifested through common characteristics in the experiences of social theatre participants, these expressions of transformation were experienced in distinct ways.

The creative team developed a more reflective relationship with the practice, gaining a clearer understanding of its processes and the complexities encountered within it. The creative team's professional agency was also strengthened, both in terms of carrying out the practice and in recognising its potential to contribute to transformation.

The drivers' growing awareness manifested itself through the reconstruction of personal memories, the development of a more reflective relationship with their social role and expansion of that role, and a greater awareness in relation to themselves and their social environment. The drivers' agency grew both as an experience of being the authors of their own actions and lives, and as a sense of power to make a difference to their social environment and to changes within it.

The audience's growing awareness manifested itself as a reconstruction of collective memory, the recognition and transformation of emerging stereotypes regarding individuals who had undergone emotionally and socially complex experiences, and an understanding of the significance of integrating these complex experiences into social and universal human self-awareness, as well as the acceptance of the possibility of a democratic existence. The passengers also experienced an awakened sense of agency, which manifested itself through the opportunity to adopt a different form of behaviour that transcends personal and socially conventional boundaries, and an awareness of the interconnectedness between personal actions and changes in the environment.

b. Transformation in social theatre emerges from a set of interrelated conditions – relationships, authentic self-disclosure, features of the theatrical form, and the significance of the research.

The transformative nature of relationships in social theatre manifested itself through trust and closeness. In *Taksai*, trust may have developed through

a sense of security arising from understanding and emotional safety. For the creative team, this involved understanding and reflecting on the processes taking place within the team. For the drivers, it involved sufficient clarity about the creative process, emotional support in their relationship with the creative team, and a sense of acceptance from the audience. For the audience, it involved accessible information about the performance and its meanings, as well as a relationship with the drivers. Closeness can also be seen as a transformative aspect of the relationship, which allowed *Taksai* to be experienced not as a formal project, but as one oriented towards relationships and emotional experience – the creative team and the drivers experienced this as a community that had formed, whilst for the audience, this closeness manifested as an emotionally impactful connection with the drivers and other audience members, based on a reduced physical and emotional distance.

Authentic self-disclosure, which could serve as a condition conducive to transformation, was based on real stories and their retelling. Authentic self-disclosure, encompassing both personal and social layers of experience, could serve as a basis for reconstructing and integrating these experiences – for the drivers, this self-disclosure could act as a reconstruction of personal memories and a reinforcement of their sense of agency in relation to their environment, whilst the audience experienced it as a powerful immersion in emotionally complex experiences and as a space for reconstructing collective memory encompassing socio-historical transformation. The impact of authentic self-disclosure and its transformative significance were reinforced by a distinctive form of presentation.

The specific features of the form may also have created conditions conducive to transformation. The experiential-participatory form may have influenced the audience by creating conditions for a deepening of awareness, whilst the opportunity for the audience to steer the course of the tour and regulate their own level of engagement may have strengthened their sense of agency. The intertwining of theatre and social space may also have had a transformative effect through mutual interaction. The drivers experienced this interaction through their altered relationship with their social role and everyday life, as well as by stepping outside their usual behaviour. In the passengers' experiences, this was linked to greater awareness of their own behaviour and the opportunity to try out different ways of behaving.

The research was also able to contribute to this transformation by acting as a safe space for reflection and as a mediator of the meanings of these experiences. In the creative team's experience, the research provided an opportunity to deepen reflection on the practice and, by conveying the audience's feedback, strengthened professional agency in relation to the

impact of the practice. For the drivers, the research served as a return to the experience of *Taksai*, raising awareness of this experience and its significance in relation to change, whilst also strengthening their agency in relation to the social environment through an increased awareness of their significance to the audience. For the audience, the research encouraged reflection on and articulation of the experience of the performative tours and their significance for potential change, promoting the integration of change, whilst also acting as a vehicle for conveying the meanings of their experiences.

5. **The researcher's engagement with the field under study as a relationship-based process of knowledge formation and change.**

The researcher's engagement with the field of social theatre creation, in which a relationship was established with the participants, provided a deeper understanding of the significance of relationships in social theatre and enriched the analysis of the findings. The researcher acted as a mediator between the groups involved in social theatre and, through the relationships formed, was able to contribute to the creation of a safe space for reflection. Through her participation in social theatre, she also experienced changes, including a greater awareness of the complexity of social theatre processes and relationships, a changed perspective on her environment, and strengthened agency. The researcher's engagement with the field under study emerged as a relationship-based process, which is significant both for knowledge formation and for the possibility of mutual change.

The analysis of *Taksai* provides a deeper understanding of the multi-layered nature of social theatre practice and its potential transformative significance in the context of personal and broader social change.

APIE AUTORĘ

2011–2016 m. baigė psichologijos bakalaurą (Vilniaus universitetas)
2017–2019 m. įgijo klinikinės psichologijos magistro laipsnį (*cum laude*) (Vilniaus universitetas)
2020–2026 m. studijavo sociologijos doktorantūrą (Vilniaus universitetas)

Doktorantūros metu autorė plėtė mokslines kompetencijas ir pristatė su tyrimu susijusias įžvalgas Švedijoje, Liuksemburge, Vokietijoje aktyviai įsitraukdama į tarptautinio projekto „EUROPAST“ veiklas. Prisidedant prie sociologijos mokslo sklaidos ir bendruomenės telkimo, kartu su dr. Tadu Šarūnu organizavo reguliariai vykusią Pierre Bourdieu skaitymo grupę.

Mokslinių tyrinėjimų kryptys: socialinio meno praktikos; meno ir socialinių problemų sąryšiai; menu grįsti tyrimai; asmenybės ir raidos psichologijos žinių panaudojimas dirbant su socialiai jautriomis grupėmis.

PUBLIKACIJŲ SĄRAŠAS

Toleikytė, U., & Šarūnas, T. (2025). Socialinės meno praktikos: Žinojimai socialinio darbo lauke ir tarp laukų. *Socialinė teorija, empirija, politika ir praktika, 30*, 117–128. https://doi.org/10.15388/STEPP.2025.30.7

Toleikytė, U., & Petružytė, D. (2025). Socialinio teatro patyrimo transformuojantis potencialas: „Taksai. Kryptis – Kaunas“ publikos refleksijos. *Socialinė teorija, empirija, politika ir praktika, 32*, 125–137. https://doi.org/10.15388/STEPP.2025.32.8

UŽRAŠAMS

Vilniaus universiteto leidykla
Saulėtekio al. 9, III rūmai, LT-10222 Vilnius
El.p. info@leidykla.vu.lt, www.leidykla.vu.lt
bookshop.vu.lt, journals.vu.lt
Tiražas 15 egz.