

Vaidas JAUNIŠKIS

Lietuvos muzikos ir teatro  
akademija

## Šokio scena: politiniai iššūkiai ir naujos strategijos

REIKŠMINIAI

ŽODŽIAI:

asociacijos, judesys,  
teilorizmas, miestas,  
Loie Fuller, Isadora  
Duncan, Yvonne Rainer,  
Jérôme Bel, kitas, kūno  
manifestavimas.

ANOTACIJA. Straipsnyje analizuojama šiuolaikinio šokio scenos evoliucija ir įvykiai, skatinę esminę šokio ir visuomenės „dueto“ kaitą. Šiuolaikinis šokis kaip socialinis ir politinis reiškinys išryškėjo nuo pirmų kūrėjų darbų, šokio kūrimas ir prezentacija buvo revoliuciniai, įtraukę tam tikras visuomenės dalis ir kūrę moterų (dažnai – sufražisčių) judėjimų ir naujos meno krypties sinergiją. Vėliau vienu svarbiausių pokyčių mene tapo kūno išviešinimas, jo akcentavimas. Praūžus performatyvumo ir poststruktūralistiniams vėjams, atlikimui suteikiant kur kas platesnį žvilgsnį (Richardas Schechneris), imtas kvestionuoti šokio pateikimo mechanizmas ir perteikiamos prasmės. Kas laukia šiandien šokio ir kokių imamasi politinių žingsnių, kur link einama – tai sufleruoja ir politinės darbotvarkės, ir nauji kūrėjų darbai.

Atlikimo menų sferoje kūnas ilgą laiką nebuvo savaime suprantamas dalykas. Kad ir kaip paradoksaliai skambėtų, tai, kas akivaizdžiausia ir išvystama pirmiausia, žiūrovas buvo išmokytas eliminuoti, prasmes perkeliant į personažo ir jo teigiamo turinio, muzikos skambesio plotmę. Šiame darbe pabandysime peržvelgti kelią, kurį kūnas nuėjo vėl susigrąžindamas save ne tik kaip pranešimo formą, bet ir suteikdamas jam ir atlikimui naujas prasmes.

Iš pradžių pateiksime porą citatų.

„Vis dėlto repeticijoms tebevykstant aš negalėjau atsigėrėti šios pantomimos artistės nepaprastai jautriu išraiškingumu. Jeigu jos nebūtų kaustę lėkšti ir dirbtini pantomimos pančiai, ji būtų galėjusi tapti garsia šokėja. Bet pantomima pernelyg ribota. Man visuomet magėdavo paklausti vaidinančių pantomimą: Jeigu norite kažką pasakyti, tai kodėl tylite? Kodėl eikvojate tiek daug energijos gestams lyg kurčnebylių prieglaudoje?“ (Duncan 1991: 25)

„Daug dienų ir naktų praleidau šokio studijoje ieškodama tokio šokio, kuris kūno judesiais vaizduotų dieviškąją žmogaus sielos išraišką. Valandų valandas ramiai išstovėdavau sukryžiuvusi rankas ant krūtinės. <...> Ieškojau, kol pagaliau suradau visų judesių šaltinį, judamosios jėgos versmę, pagrindą, nuo kurio prasideda visa judesių įvairovė, šokio kūrimo vizijos veidrodį – šiuo atradimu remiantis gimė teorija, kurios principais įsteigiau mokyklą“ (Duncan 1991: 51).

Memuaruose „Mano gyvenimas“ Isadora Duncan pasakoja apie baletu judesių šaltinį, esantį ties nugarkaulio pagrindu, tik „tokiu būdu sukurtas dirbtinis mechaninis judesys yra tolimas sielai“ (ibid.: 51). Tačiau kur slypi dvasinės ekspresijos šaltinis ir iš kur gimęs judesys atspindi dvasią, Duncan nekonkretizuoja, ji kalba apie kažkur giliai pabundantį „vidinį Aš“. Nepaisant savotiško mistiškumo, būdingo to laiko menininkams, o ypač šokėjai, besizavėjusiai teosofija, tai drauge atspindi skirtingas to meto požiūrio į meną pozicijas: įsitvirtinusio mechaninių judesių baletu ir bundančios vidinės raiškos. Būta įvairių bandymų jungti ar taikyti šiuos du požiūrius per visą XX a. (Mejerholdo biomechanika, Artaud afektinis atletizmas, Grotowskio ieškojimai), bet naujasis radikaliai neigė bet kokį dirbtinumą. Pozityvizmo filosofija ir didieji techniniai išradimai iš pamatų keitė ne vien gyvenimo būdą, bet ir kasdienes judėjimo trajektorijas ar net menkiausias detales<sup>1</sup>: miesto ritmas, darbininkų judesiai, tiksliai padalytas laikas veikia žmonių judėjimo ir gyvenimo grafikus, o pramonės inžinieriaus Fredericko Winslow Taylora suskaidyti iki maksimalaus efektyvumo stovinčių prie konvejerio darbininkų judesiai (vadinamasis teilorizmas) meno lauke persikelia į futuristų scenas, Oskaro Schlemmerio mechaninį „Triadų baletą“. Isadoros Duncan ir jos šalininkų kelionės iš miesto buvo nukreiptos į griuvėsius, pievas, Graikijos krantus, rotondas ar išstas menininkų kolonijas, kuriose bandyta susigrąžinti prarastas tradicijas ir šaknis, nors dažnai tai būdavo ieškojimai ir nauji išradimai (Leyko 2012: 30)<sup>2</sup>. Turbūt nė vienas laikotarpis nedavė tiek meno reformų kaip 30–40 metų tarp XIX ir XX amžiaus, ir jis beveik sutampa su Isadoros Duncan gyvenimu.

Šiuolaikinio šokio pradžioje viskas buvo kitaip, ne vien estetinė jo pusė, bet ir forma keitė aplinką socialinėje sferoje. Jau pats kūrimo procesas tapo *Kito* atėjimu į nusistovėjusio etiketo pasaulį. Iškart susiduriama su keletu iššūkių: ji (a) dažniausiai vieniša šokėja, moteris, ir jai tenka ryžtis dažnai (b) be jokio ansamblio ar kordebaletu išeiti (c) ne į sceną, o į saloną, į pievą, prie griuvėsių ir pasakoti (d) ne siužetą, o tik menką jo dalį, Ofelijos ar Narcizo jausmus. Peržengiama aibė nusistovėjusių taisyklių, o dažnai visos – nuo atlikėjo iki atlikimo „neprotokolinės“ vietos. Tačiau kitoks darbo ir savęs pristatymas virto ir kitų reprezentavimu.

Isadora Duncan, Loie Fuller atvyko į Europą iš Amerikos, kurioje, kaip rašė Alexis de Tocqueville'is 1840-aisiais, „visų amžių, padėčių ir polinkių amerikiečiai nuolatos steigia asociacijas <...> religines, dorovines, rimtas, tuščias, atviras ir uždaras, milžiniškas ir mažytes. Jei Prancūzijoje bet kokio sumanymo priešaky bus vyriausybė, o Anglijoje –

1 Tai šiandien galime matyti Walterio Rutmanno 1927 m. filme „Berlynas, didžiojo miesto simfonija“. Prieiga per internetą: <https://www.youtube.com/watch?v=0NQgIvG-kBM>

2 Apie XX a. pradžios kolonijas ir meno mokyklas Vokietijoje plačiau žr. Leyko 2012.

aukšto rango aristokratas, tai Jungtinėse Valstijose garantuotai atrasi asociaciją“ (Tomko 2004: 83). Taigi JAV jau buvo įsitvirtinusios moterų draugijos, kovojusios tiek už savo teises, tiek prieš vergovę. Šokio pradininkės atsidūrė tinkamu metu moterų asociacijose ar draugijose, kur šalia damų stovėjo jų turtingi ar aukštą padėtį užimantys vyrai: Ruth St. Denis rėmė finansininko J. Pierpont Morgano duktė Louisa Pierpont Morgan Satterlee, šokėja rodėsi vakarėliuose „Waldorf Astoria“ viešbutyje, „Barney Neighbourhood“ klube. Jos patronais buvo Harvardo universiteto prezidentas Charlesas Eliotas, finansininkų ir rašytojų žmonos (ibid.: 86–90). Isadoros Duncan scenos buvo „Astoria“ ir „Windsor“ viešbučiai, vakarėliai pas Astorus, Vanderbiltus ir Palmerius. „Aš turiu vieną to meto fotografiją, kur matyti garbingoji misis Astor, sėdinti šalia Hario Lero, o aplink – eilės Vanderbildų, Belmontų, Fišų ir kitų“, – prisimena Duncan ir priduria, – kad nors „visi mano šokiais grožėjosi, niekas nesuprato, ką aš noriu jais išreikšti“ (Duncan 1991: 31).

Nepaisant nesuprantančių akių, pirmieji moterų sąjūdžiai pirmiausia keitė patį kūrybos mechanizmą. Jei moterų klubai ir menininkės nepakeitė kolonijinio žvilgsnio į *Kitą* – Graikijos, Rytų šalių atstovą, o ir pačios moterys buvo baltosios ir aukštesnės klasės, – vis dėlto asociacijos ir jų prezidentės kvietė ją įsileisti (šiuo atveju – moterį šokėją) į savo tarpą, o pačios tapo lyderės ir arbitrės kultūros sferoje. Atstovaudamos tam tikrai sričiai, jos „legalizavosi“ ir visuomenės gyvenime, ir politikoje, išsikvodamos teisę į savo balsą, savo „kambarį“.

Laisvojo ar išraiškos šokio, kaip jis tuomet buvo vadinamas, atveju svarbu pabrėžti, kad, atrodytų, nekalta ar ir visiškai naivi forma virsta postūmiu naujų visuomeninių darinių sinergijai, kuri ilgainiui ima atspindėti šalies kultūros politiką ar demokratinę situaciją. Ryšį tarp visuomenės tvarkos ir scenos išduoda atvirkščias variantas: diktatorių šalyse viena dažniausių reprezentacinių raiškų yra baletas ar įvairi masių choreografija, paremta „subandažuotu“ kūnu ir tiksliais mechaniškais judesiais. Todėl neatsitiktinai Isadora Duncan buvo pakviesta įkurti mokyklą Rusijoje, po Spalio revoliucijos norėjusioje nusimesti ne tiek mechaninio judesio, kiek buržuazinės scenos modelį. Įdomu, kad proletkulto ideologas Platonas Keržencevas knygoje „Kūrybiškas teatras“ 1918 m. rašė, kad teatro schema visiškai atitinka visuomeninę situaciją: „tarp žiūrovų ir scenos – gili praraja. Čia galima savotiška analogija. Kokia yra politinio buržuazijos režimo esmė? Politika užsiima grupelė ministrų ir kitų asmenų, ir niekas kitas į ją negali kištis <...>, o plačiosios masės priverstos būti pasyviomis. <...> likusi masė <...> virsta pasyviais žiūrovais, ir jie tik „žiūri“, o „vaidina“ [«играет роль» – V. J.] ta nedidelė grupė“ (Керженцев 1918: 26). Keržencevas dar labiau pabrėžia šią atskirtį, išskirdamas kitus teatro mechanizmo elementus: „Visas buržuazinio teatro vystymasis tikslingai vertė žiūrovą likti visiškai pasyvų. <...> žiūrovų salė pasmerkta tamsai, tylėjimui, pasyviam priėmimui to, kas

jai pateikiama“ (ibid.: 26). Vertinant iš šiandienos perspektyvos, Keržencevo pateikta buržuazinio teatro schema ne tik nėra neteisinga, ji visiškai atspindi ir dabartinius atlikimo menų bandymus suskaldyti itališkos dėžutės sampratą, o uždaro scenoje, interpretacinio teatro kritika atitiko ir anuomet dar negimusios performatyvumo sampratos ilgesį. Tad visai suprantama, kodėl Keržencevą kaip teatro tyrėją, siekusį jungti sceną su sale, vokiečių teatrologė Erika Fischer-Lichte mini ne tik greta Marinetti, bet ir šalia Mejerholdo bei Reinhardto (Fischer-Lichte 1997: 42–44).

Vis dėlto totalitarinės prigimties nepaslėpsi: kaip žinome, Duncan Rusijoje nesulaukė palaikymo, naujoji diktatūra labai greitai ėmė žavėtis didžiulių reginių ir jų dalyvių masine mechanizacija. Tai buvo visiškai priešinga vidinės ekspresijos šokio principams.

Išgirsti kūną, kaip jį norėjo išgirsti Duncan, tampa svarbia strategija, ir tai ne vien poetinis kūrėjo imperatyvas. Slovėnų šokio kritikė ir Gyseno universiteto profesorė Bojana Kunst, matydama kūną kaip (vidinės) komunikacijos priemonę, pasitelkia balso metaforą ir siūlo atskirti balsą nuo kalbos: modernumas ir šiuolaikiškumas šokyje pasireiškia per (dėl emancipacijos) surastą vidinį kūno balsą, o ne taisyklingai artikuliuotą kalbą. Šokėjas savo ausis kreipia ne į rišlų sakinių (istoriją, idėją), o į vidinį balsą. „Kūno balsas išgirstamas tik tada, kai šokis atsiskiria nuo kalbos. Jis girdimas, tik kai kalba praranda savybę valdyti (*reigning materiality*) ir judantis kūnas atsisako šnekėti.“ Tada mes galime *girdėti*, ir tai esmingai skiriasi nuo *klausyti*, o šis žodis daugelyje kalbų giminiškas žodžiui *paklusti* (angl. *obey* iš lot. *ob-audire*, vok. *gehörchen* ir *hören*, rus. *слышать* ir *слушать*) (Kunst 2009). Publika tampa audit-orija.

Kitas svarbus slenkstis, kurį teko įveikti ieškantiems savojo kūno balso ir besipriešinantiesiems tiek baletui, tiek gimstančiam moderniam šokio teatrui, buvo tolesnė koncentracija į save ir visa ko nereikalingo atsisakymas, maksimali redukcija. Be abejo, tai jau buvo susiję su performatyviu lūžiu 7-ajame praeito amžiaus dešimtmetyje. Niujorko universiteto Tisch menų mokyklos profesorius, šokio teoretikas Andre Lepeckis, nepaiegdamas daugelio choreografų indėlio ir darbų, išskiria keletą etapinių šios meno srities spektaklių ir tarp jų pirmiausia yra šokėjos ir choreografės Yvonne'os Rainer 1966 m. kūrinys „Trio A“. Ir šį, ir kitus kūrinius teoretikas nusako naujomis tam metui strategijomis: „nepasitikėjimas reprezentacija, virtuozišku kaip tikslu, atsisakymas nebūtino rekvizito ir sceninių elementų, pabrėžtinai šokėjo buvimas, apgalvotas dialogas su vizualiais menais ir performanso menu, politika, grįsta vizualumo kritika, gili polemika su performatyvių menų teorija“ (Lepecki 2004: 173).

Prieš metus iki „Trio A“ menininkė paskelbė savo „Ne manifestą“, nusakantį trokštamą redukciją: „Ne spektakliui. Ne virtuozišku. Ne transformacijoms, magijai ir įtikinamumui. Ne herojiškumui. Ne antiherojiškumui. <...> Ne stiliui. Ne *kempui*.“

Ne žiūrovo vilionėms. “Jos spektaklyje visa tai buvo įkūnyta – nieko nereiškiantys gestai, sklandžiai pereinantys iš vieno į kitą, nenuspėjami ir be jokių kulminacijų, nenustatyta griežta trukmė, visiškai „išjungta“ muzika. Šokėjai atėję kaip iš gatvės, jokie bendravimo, abipusių scenos ir salės žvilgsnių, tik judesys ir kūnas. Šio kūrinio paantraštė buvo „Protas yra raumu“ („The Mind is a Muscle“), ir čia protas dalyvauja kaip nesikartojimo, minimalizmo kontrolė. Pasak Lepeckio, naujoviškas Rainer žvilgsnis radosi gilinantis į minimalųjį meną ir priimant jį, kad šokis pradėtų kalbėtis su labiausiai eksperimentinėmis vizualaus meno srovėmis (ibid.: 174).

Įdomu, kad po 40 metų Rainer sukūrė savotišką „Trio A“ tęsinį, gilindamasi į kūno senėjimo procesus ir taip įtvirtindama šokio minimaliąją raišką – iš jo lieka tik aiškiausiai matomi kūnas ir judesys ar poza. Klausimai autobiografiniai: „Kada reikia pasakyti sudie šokiui? Kada ir kaip turime pradėti baimintis netapti gailėsčio ar karikatūros objektais?“ 2010 m. versija vadinosi „Kalbanti senatvė“ („Geriatric with Talking“): „Ši versija apėmė tai, kas gali būti pavadinta senėjimo filosofija, tiesiai šnekant – „Tegul viskas matosi“. Jei ketini pasirodyti prieš publiką ir jau negali atlikti visko taip tiksliai ir kietai, kaip kadaise, būk sąžininga. Kalbėk, kas vyksta kiekvieną akimirką“ (Rainer 2014: 4).

Tai – lyg savotiškai transformuotas Pinos Bausch 1976–1977 m. gimęs metodas, pagrindęs jos šokio teatro estetiką. Po pavykusio spektaklio-koliažo pagal Bertoldo Brechto ir Kurto Weillio „Septynias mirtinas nuodėmes“ („Die sieben Todsünden“) kai kurie šokėjai vis dėlto nebuvo patenkinti kūrimo procesu ir paliko trupę. Po kurio laiko jie sugrįžo pas choreografę, o Bausch ėmė analizuoti savo metodą, jį keisti. Užuot siūliusi atlikti kompozicijas ir etiudus, ji ėmė su šokėjais kalbėtis, aiškinosi interpretaciją, traktuotę, stebėjo, kaip kiekvienas supranta mizanscenas, – pripažino juos bendrakūrėjais, kurių kūnas nėra vien paklusni medžiaga, jam talkina smegenys, intuícija. Darbą su aktoriais jų klausinėjant, analizuojant jų atsakymus, o nesikliaujant vien jausmais, inspiravo Brechto metodas (Carson 2014: 25).

Taigi XX a. 8-ajame dešimtmetyje šokio (ir scenos meno) pasaulyje buvo peržengta esminė riba: būti ant scenos ir būti sąžiningai, t. y. paneigti viską, ką scena kaupė pastaruosius 200 metų, kurdama tobulų iliuzijų spektaklius. Pripažinti atlikėjų galimybę tapti bendrakūrėjais, išlaisvinti jų kūną ir dvasią nuo iš išorės primetamų minčių ir standartų, teatro ritualo „protokolų“, siūlančių paklusnumą tiek publikai, tiek scenoje esantiems. O praužus performatyvumo ir poststruktūralistiniams vėjams, atlikimui suteikiant kur kas platesnį žvilgsnį (Richardas Schechneris), imtas kvestionuoti ir šokio pateikimo mechanizmas bei jo perteikiamos prasmės.

Prancūzų choreografas ir šokio filosofas Jérôme’as Belas kūrinyje „The Show Must Go On“ imasi iškoduoti visą spektaklį, akcentuodamas teatro mechanizmą, publikos ir

atlikėjų santykius: šviesos salėje užgęsta ir užsidega scenoje ne po keleto sekundžių, o po 8 min.; į sceną įeina daug savanorių nešokėjų, kurie pagal dirigento mostą įsijungę gro-tuvėlius ima stripinėti pagal tik jiems ausinėse skambančią muziką, o žiūrovams belieka laukti, kol kuris įsijautęs sudainuos paskirą frazę ir išaiškės, pagal ką jis šoka<sup>3</sup>. Skirtingi „nepastatyti“ kūnai reprezentuoja tik save, jie tolygūs žiūrovams, tad prasideda bendra abipusė kūryba – stebėti ir būti. Spektaklyje „Gala“ spalvingi savanoriai iš pradžių mėgina atlikti baletinį sukinį, sukeldami juoką bandymais paklusti baletu reikalavimams: ar baletas bus tikras, jei be puantų ir tutu, o šokėjai bus vyresnio amžiaus, su kelnėmis ir spalvotomis kojinėmis?

Šokis kaip tradicijų, susitarimų kvestionavimas iškyla Jérôme'o Belo ir tajų šokėjo Pichet Klunchuno pokalbyje-paskaitoje apie Europos ir Tailando šokio ypatybes (*Pichet Klunchun & Myself*, 2005, Vilniuje – 2015). Pateikiami pavyzdžiai apie skirtingas kūno ir gestų kalbas, bet akcentas yra ne „etnografinis“ kitoniškumas, o tiesiog pasaulio skirtumai ir tradicijų įvairovė. Finale Belas pristato savo „mėgstamą“ sceną, kurioje jis tiesiog stovi ir nieko nevyksta. Net nėra reprezentacijos ir vengiama intensyvaus buvimo. Greta to Belas įveda signatūros, kūrėjo parašo, fenomeną: savo antrąjį spektaklį pavadino tiesiog „Jérôme Bel“ (1995), ir nors tai nebuvo apie jį, bet visada viskas buvo sukurta jo, net jei scenoje ir nedalyvavo. Jei dailėje signatūra seniai yra svarbi, tai kur ją dėti scenoje, jei ne į patį pavadinimą?

„Pastarųjų metų kultūrinė slinktis itin ryški šokio srityje, kuri tapo politinio aktyvumo epicentru“, – teigia Potsdamo universiteto medijų studijų profesorė Marie Luise Angerer. Savo esė, paskelbtoje Berlyno „Volksbühne“ teatro sezoną pristatančiame leidinyje (*Volksbühne Spielzeit Buch 2*), ji mini ir amerikietę teoretikę Donna Haraway, kuri kalba apie šoki kaip bendrą tapsmą (*dancing as co-becoming*). Pasak Angerer, intensyvi šiandienos aplinka pasižymi „nuolatinio troškimo kirsti ribas ir drauge nuolatinio troškimo kontroliuoti“ (*the desire to constantly transgress and the desire for total control*), ir šioje sankirtoje kūnas iškyla kaip naujoji medijų technologija, tapdamas dirbtinių ir natūralių komunikacijų siuntėju ir priėmėju. Naujosios technologijos, metančios iššūkį žmogaus intelektui, kuria para-žmones (*para-humans*), ir esminis klausimas yra ne apie darbo rinką tuoj užimsiančius robotus ir žmonių išstūmimą, o apie tai, kad žmonės patys bando elgtis kaip robotai, o gal net ir tapti jais (Angerer 2018: 77–78).

Jei Lietuvos šokio scenoje tai atrodo dar kaip tolimas peizažas, galima konstatuoti: pastaraisiais metais ir čia pastebima ryški slinktis, ryškesnė nei kituose scenos menuose. Birutės Banevičiūtės šokio spektaklius kūdikiams galima stebėti ir kaip pirmąsias

3 Puikų paties Jérôme'o Belo pasakojimą ir spektaklio aiškinimą žr. [https://www.youtube.com/watch?time\\_continue=12&v=sSw5U46xiZs](https://www.youtube.com/watch?time_continue=12&v=sSw5U46xiZs)

edukacijos pamokas, bet aptariamame kontekste ryškus bet kokio naratyvo atsisakymas, tiesioginis šokėjų buvimas ir bendravimas su technologijų dar „nesukalibruotais“ vaikais. Naujausias Gretos Grinevičiūtės „Šokis dulkių siurbliui ir tėčiui“ ironizuoja ir net ignoroja medijų kuriamą komunikaciją (pokalbiai telefonu tampa mechaniški, be tikrojo ryšio, todėl „be ryšio“, o televizija atlieka pramogos kūrėjos vaidmenį jos įsivaizduojamam konstruktui, neaiškiam dirbtiniam intelektui). Tačiau svarbu, kad kūrėja išviešina ir savo pokalbius su tikru tėčiu, ir kalba apie save bei savo buvimą, bandydama įsisprausti į ribas tarp buvimo ir pasakojimo / imitavimo.

Viename konceptualesnių šiuolaikinio šokio spektaklių – Agnietės Lisičkinaitės „Z+“ – erdvė, santykiai tarp šokėjų ir su publika yra takūs, jie yra čia pat vykstančio tyrimo momentinis rezultatas, ir net atsitiktinumui paliktos detalės toliau plečia koncepciją, kviečia improvizuoti jos temomis: kaip mes reaguojame į kitą, į jo kvietimą šokti, kaip elgiamės su technologijomis, kaip (ne)paklūstame kvietimui jungtis ir vis tiek esame bendroje erdvėje-scenoje. Atlikėjos tiesiog šoka gatvės šokius (*urban dance*), fotografuojasi ir fotografuoja kitus išmaniaisiais telefonais ir tuoj pat dalijasi nuotraukomis (kuria *instagram*), kviečia / provokuoja kitus šokti, filmuoti ir dalintis, apšviesti jas pačias išmaniųjų žibintuvėliais. Jų stiprus fizinis buvimas yra be naratyvo, sustruktūruotas tik *keidžiškomis* laiko atkarpomis su visais galimais atsitiktinumais. Taisyklės žiūrovams tik iš pradžių kiek neaiškios, nes nepaskelbtos, instrukcijų nėra, bet tai ir yra pagrindinė taisyklė: būti–tapti–tapti drauge.

Dar 2001 m. spalio mėn. choreografi Jeromė'as Belas, La Ribot, Xavier Le Roy ir kiti susitikime Vienoje sukūrė „Europos atlikimo politikos manifestą“ (*Manifesto for a European Performance Policy*), kurį pasirašė daug Europos choreografų. Jame teigiama: „mes suvokiame, kad ribos tarp disciplinų, kategorijų ir tautų turi būti tokios, dinamiškos ir tirpios... Mes suprantame dialogą, mąstymą, tyrimą ir kūrimą kaip lygias mūsų darbo dalis“ (Lepecki 2004: 171). Manifestas, išaugęs iš 7–8-ojo dešimtmečių performatyvaus meno įtakos ir šiuolaikinio meno slinkčių, choreografijos meną ir šokio praktiką ryžtingai sieja su tokiais terminais ir kultūriniais kontekstais kaip performanso menas, hepeningai, įvykiai, kūno menas, įvietintas menas, instaliacijos, multimedijų spektaklis, fizinis teatras, konceptualusis šokis, postkolonijinis šokis / spektaklis, gatvės šokis, šokio performansas ir kiti.

Manifestas kilo iš reikiamybės ne vien apibrėžti patį meną, bet ir paveikti kultūros politiką, suskirstytą į įvairias disciplinas ir pagal jas remiančią, o tai stipriai koreguoja meno lauko realijas (lėšų stokos atveju nauji tarpdisciplininiai reiškiniai visada linkstami „numesti“ kitai sričiai). Drauge manifestas ne vien nužymėjo nueitą kelią ir galimas perspektyvas, bet ir paragino išvysti bekintantį kultūrinį peizažą ir toki jį pripažinti.

Jei tokios strategijos yra diskutuotinos ar bandomos paneigti, tai nėra klausimas apie kelią, kuriuo turi ar neturi eiti kultūros politika ir mokymo įstaigos. Akivaizdžiai kyla klausimas tik dėl noro pripažinti jau įvykusią realybę ir dalyvauti joje ar nuo jos užsida-ryti, o kūrėjai ją kasdien tvirtina savo darbais. Pagal žanrą tai primena hepeningą, kuris jau įvyko.

Taigi matome, kad sugrįžtančio į sceną kūno politika aprėpė gerokai platesnius van- denis nei atskiras atlikimas, uždaras vakaras ir prasmės siuntimas iš scenos į salę. Realus kūno eksponavimas tapo išlaisvinančia energija, kuri mezga ryšius su auditorija ne vien to atlikimo metu, bet ir po jo, nesislepia kūrinio erdvėje, kvestionuoja įprastas jo pateiki- mo formas, atveda į sceną ignoruotą kasdienybę ir kviečia drauge ją (per)kurti. Vadinasi, pati forma tampa sociali ir politiška.

*Įteikta 2018 08 02  
Priimta 2018 10 01*

## LITERATŪRA

- Angerer, Marie-Luise. *Widerstand als Existenzweise / Resistance as a Form of Existence* Berlin. *Spielzeitbuch 17/18 Feb-Jul, Volksbühne*, 2018. Prieiga per internetą: [https://issuu.com/volksbuhneberlin/docs/vb\\_spielzeit\\_buch\\_2\\_web\\_neu](https://issuu.com/volksbuhneberlin/docs/vb_spielzeit_buch_2_web_neu) [žiūrėta 2018 08 03].
- Carson, David. *Epic Tanztheater: Bausch, Brecht, and ballet opera*. A Thesis Submitted to the Graduate College of Bowling Green State University, 2014. Prieiga per internetą: [https://etd.ohiolink.edu/!etd.send\\_file?accession=bgsu1399944052&disposition=inline](https://etd.ohiolink.edu/!etd.send_file?accession=bgsu1399944052&disposition=inline) [žiūrėta 2018 07 20].
- Dunkan, Izadora. *Mano gyvenimas*. Vilnius: Muzika, 1991.
- Fischer-Lichte, Erika. *The Show and the Gaze of Theatre: A European Perspective*. University of Iowa Press, 1997.
- Kunst, Bojana. *The Voice of the Dancing Body*. Zagreb: Frakcija, 2009. Prieiga per internetą: <https://kunstbody.wordpress.com/2009/03/20/the-voice-of-the-dancing-body/>
- Lepecki, Andre. *Concept and Presence. The Contemporary European Dance Scene. Rethinking Dance History*. Ed. by Alexandra Carter. London: Routledge, 2004.
- Leyko, Małgorzata. *Teatr w krainie utopii*. Gdansk: słowo/obraz terytoria, 2012.
- Rainer, Yvonne. *The Aching Body in Dance*. *Journal of Performance and Art*, 106, January 2014, vol. XXXVI, No. 1, p. 4.
- Tomko, Linda J. *Considering Causation and Conditions of Possibility. Practitioners and Patrons of New Dance in Progressive-era America. Rethinking Dance History*. Ed. by Alexandra Carter. London: Routledge, 2004.
- Керженцев, П. М. *Творческий театр*. Москва, Петербург, 1923. Prieiga per internetą: [http://teatr-lib.ru/Library/Kerzhentsev/Tvorcheskij\\_teatr](http://teatr-lib.ru/Library/Kerzhentsev/Tvorcheskij_teatr) [žiūrėta 2018 08 03].



## The Dance Stage: Political Challenges and New Strategies

**SUMMARY.** Contemporary dance has been a distinctive social and political phenomenon ever since the emergence of the first artists' works. The creative process became the arrival of the Other in the world of established norms, while his/her presentation involved certain parts of society and created a synergy between the women's movement (often among the Suffragettes) and new art streams (Isadora Duncan, Loie Fuller). Rather than simply representing a narrative, an important theme in personal freedom and its expression became hearing one's body and one's impulses. The juxtaposition of art with the established traditions is continually being continued: concentration into oneself and the maximum reduction of everything that is unnecessary is visible in the work of Yvonne Rainer from 1966, *Trio A*, and is related to the performative turn. Pina Bausch's method allows dancers to become co-authors, taking a deeper look into their psyche. Jérôme Bel generally questions the traditions of representation and deconstructs them. Today's intense environment is noted for its "desire to constantly transgress and the desire for total control," – Marie Luise Angerer.

Lithuania's dance stage also demonstrates a clear shift towards performativity, to stage presence, and relations between dancers and the public are changing where they are becoming more fluid. Strict classifications no longer apply, they must be denied, and the dynamism of art is also becoming an object of cultural policy.

**KEYWORDS:**

associations, movement, dance history, Taylorism, urbanism, Loie Fuller, Isadora Duncan, Yvonne Rainer, Jérôme Bel, the Other, manifestation of a body, performance policy.