

Airida GUDAITĖ-  
ŽAKEVIČIENĖ

Lietuvos muzikos ir teatro  
akademija

Jekaterina LAVRINEC

Lietuvos muzikos ir teatro  
akademija

## Urbanistinis šokis kaip meninio tyrimo laukas: šventės „Miestas kaip kūnas“ atvejis

ANOTACIJA. Nors meninio tyrimo prielaidos ir metodai per pastarąjį dešimtmetį tapo įprastu tarpdisciplininių diskusijų objektu, šiuolaikinio šokio, ypač urbanistinio, lauke tiek Lietuvoje, tiek pasaulyje kontekste šios diskusijos dar nėra išplėtos. Todėl straipsnio tikslas – remiantis kasmet Vilniuje organizuojama urbanistinio šokio švente „Miestas kaip kūnas“, išskirti urbanistinio šokio dėdamašias dalis ir parodyti, kaip jos veikia meninio tyrimo lauke. Kaip meninė ir socialinė praktika, urbanistinis šokis glaudžiai susijęs su urbanistiniais-socialiniais kontekstais bei jų kaita: istoriškai urbanistinio šokio pagrindą sudaranti hiphopo kultūra formuojasi kaip miesto paraštėse atsidūrusių socialinių grupių gyvenamos ir jos išraiškos dalis. Perkelta į naujus kultūrinius ir urbanistinius kontekstus, hiphopo kultūra neišvengiamai patiria transformacijas: pasikeičia jai aktualių temų diapazonas, judesio dinamika ir reikšmės, ryšys su muzika, miesto erdvių parinktis. Integruodamas hiphopo kultūros elementus į scenos menus ir į mokymosi aplinkas, urbanistinis šokis išlaiko ryšį su gatvės kultūra kaip su jį maitinančia terpe – į ją nuolat atsigręžiama ir sugrįžtama (pavyzdžiui, per tokias iniciatyvas kaip šventė „Miestas kaip kūnas“).

Remiantis urbanistinio šokio, kaip refleksyvos meninės ir socialinės praktikos, samprata, straipsnyje analizuojama, kaip kūno judesys tampa tyrimo būdu, leidžiančiu atskleisti miesto rajonų erdvinius pokyčius ir socialinius ritmus. Traktuojant rajoną kaip materialią aplinką ir kaip išgyvenamą, afektinį kontekstą, judesiu grįstas meninis tyrimas leidžia nustatyti kasdienybės mikrosąlygas, ritmus ir įtampas. Urbanistinio šokio iniciatyvos rajonuose, kuriuose trūksta kultūrinių funkcijų, sukuria erdves, kur vietos bendruomenės nariai (ypač jaunimas) gali kolektyviai artikuliuoti savo tapatybes, patirtis ir siekius per judesį – taip šokis tampa socialinio teisingumo praktika. Urbanistinio šokio šventės kontekste judesio praktikos įtraukia skirtingas socialines grupes ir mobilizuoja nuošalesnius rajonus kaip aplinkas, kuriose gali kurtis ir plėtotis sąveikos, kūrybiškumas ir bendruomeniniai ryšiai.

REIKŠMINIAI

ŽODŽIAI:

urbanistinis šokis,  
gatvės šokis, hiphopas,  
meninis tyrimas,  
miesto erdvės,  
kūniškas patyrimas,  
rajonas.

## Įvadas

Urbanistinė kultūra skleidžiasi įvairiomis formomis, tarp jų – ir scenos menai (muzika, teatras, šokis, cirkas). Skirtingais laikotarpiais ir įvairiuose kultūrinuose kontekstuose vienos formos gali būti reprezentuotos geriau nei kitos, o kūriniams priskiriamas aktualumo lygis – svyruoti. Urbanistinis šokis, kaip iš hiphopo kultūros kildinama šiuolaikinė kultūrinė praktika, vis dar sunkiai randa vietą tarp akademinų studijų ir diskusijų<sup>1</sup>. Tačiau urbanistinis šokis pasižymi imlumu gatvės kultūros reiškiniams, atvirumu eksperimentams ir gebėjimu reflektuoti aktualius socialinius bei kultūrinius pokyčius. Toks dinamiškumas daro jį ypač įdomų meninio tyrimo požiūriu – jis lyg terpė kūniško patyrimo ir miesto (kaip įvairių procesų ir įtakų darinio bei kasdienės aplinkos) ryšiams formuotis bei jų kaitai<sup>2</sup>.

Meninio tyrimo nuostatų ir instrumentų veikimo principai geriausiai atsiskleidžia tada, kai yra pasitelkiami konkretūs atvejai. Todėl straipsnyje remiamasi urbanistinio šokio švente „Miestas kaip kūnas“, kurią Vilniaus miesto šokio teatras ir mokykla „Low Air“ kasmet organizuoja vis kitame Vilniaus rajone Tarptautinės šokio dienos proga. Tekste aptariami rajono erdvių tyrimo per judesį metodai ir eiga, svarstoma, kaip judesių kalba, perimta iš skirtingų gatvės šokio stilių, gali *atrakinti* tam tikras nuostatas (miesto

- 1 Tai, kad hiphopo kultūrai skirtose akademinėse studijose šokis ilgą laiką liko parašėse, galėjo lemti keli veiksniai. Pavyzdžiui, improvizacijos pagrindu besivystančių hiphopo šokių sklaida, kaip ir jų tyrėjų prieiga prie socialinių erdvių, kuriose plėtojosi šis šokis, XX a. 9-ojo dešimtmečio laikotarpiu buvo ribota.
- 2 Kūno fenomenologijos principus bei įžvalgas apie kūno ir erdvės ryšį išplėtojo Maurice'as Merleau-Ponty 1945 m. išleistoje knygoje *Juslinio suvokimo fenomenologija* (žr. vertimą į liet. k.: Merleau-Ponty 2018), toliau įžvalgas apie erdvines kūniškas praktikas bei ryšį tarp urbanistinės sintaksės ir kolektyvinių bei individualių ritmų plėtojo Michelis de Certeau (Certeau 1984), o vėliau – Ashas Aminas, Nigelas Thriftas (Amin ir Thrift 2002; Thrift 2008) ir Timas Cresswellas (Cresswell 2006), analizuodami judėjimą ir juslinį miestų patyrimą kaip erdvinį reikšmių kūrimo procesą. Žvelgiant iš šios perspektyvos, kūnas yra erdvės interpretavimo ir formavimo būdas. Kūno ir erdvės ryšiams skirtas fenomenologines nuostatas šokio diskursui plėtoti pritaikė Maxine Sheets-Johnstone (Sheets-Johnstone 1966), Susan Foster (Foster 1998) bei Ann Cooper Albright (Albright 2013). Šios autorės šokį analizuoja ne kaip reprezentaciją, o kaip aplinkos patyrimo ir formavimo veiksmą. Greta fenomenologinės trajektorijos (iš dalies sutampant su ja) plėtojama erdvės gamybos, socialinės erdvės ir kritinių erdvinų praktikų problematika. Ją ėmė gvildinti Henri Lefebvre'as savo darbų serijoje (tarp jų minėtini *The Right to the City* (žr. vert. iš pranc. k.: Lefebvre 1996) ir *The Production of Space* (žr. vert. iš pranc. k.: Lefebvre 1991)), kur miesto erdvė analizuojama kaip socialiai gaminamas ir galios santykių struktūruojamas darinys. Visa tai sudaro prielaidas suvokti kūno judėjimą kaip socialinę ir politinę praktiką. Tokiu atveju kūnas ir jo judėjimas mieste ne tik patiria ir formuoja aplinką, bet ir ją atskleidžia, reaguoja į vyraujančias nuostatų sistemas ir gali tapti pasipriešinimo joms priemone. Šias įžvalgas toliau plėtoja André Lepeckis (Lepecki 2006), Aminas ir Thriftas (Amin ir Thrift 2002; Thrift 2008), jas jungdami su fenomenologine tradicija.

erdvių, kitų žmonių ir savo kūno atžvilgiu), kuriomis nejučia, t. y. neįsisąmonindami, žmonės vadovaujami kasdieniame gyvenime. Būtent šios nuostatos lemia socialinę erdvių dinamiką. Itin įdomu panagrinėti šokėjų, išėjusių į rajonų erdves, perspektyvą. Koks ryšys mezgasi tarp jų ir erdvių, kuriose organizuojamos meninės praktikos? Koks socialinis ritmas vyrauja tarp šokėjo kūniškų ir emocinių potyrių tose erdvėse? Kai iš gatvės kultūros atkeliavęs šokio žodynas per urbanistinį šokį sugrįžta atgal į gatves, jis gali būti pasitelkiamas kaip kritinė refleksija urbanistinių ir socialinių procesų, kurie neišvengiamai struktūruoja mūsų kūną, jo kasdienę dinamiką ir kontaktą su aplinka.

Urbanistinis šokis – tai sąvoka, kuri apima skirtingų gatvės šokio stilių (hiphopo, breiko, *popping'o*, *locking'o* ir kt.) bei jų atskirų elementų integravimą į choreografiją, juos pritaikant studijoms, scenai, vaizdo klipams, televizijos projektams. *Urbanistinio šokio* termino paplitimą galima fiksuoti kiek po 2000-ųjų, kai pradėta jungti gatvės šokių stilius ir choreografinius sceninius pastatymus. Savo ruožtu, gatvės šokis yra miesto erdvėse susiformavusi autentiška kultūrinė-socialinė praktika, kurios estetika tapo urbanistinio šokio pagrindu ir įkvėpimo šaltiniu.

Reikėtų pažymėti, kad akademinėse publikacijose gatvės šokio ir urbanistinio šokio sąvokų vartosenos yra įvairialypės. Vis dėlto ryškėja konsensusas, kad urbanistinis šokis numato choreografijos konceptualizavimą, režisūrą, organizuotą kūrybinį procesą<sup>3</sup>. Kaip nurodo šokio diskursų formavimąsi nagrinėjanti Marilia Amorim, urbanistiniam šokiui būdingas „skirtingų žanrų, kilusių iš populiariosios kultūros ir gatvės kultūros, komponavimas“ (Amorim 2020: 93). Tyrėja urbanistinį šokį taiko kaip sąvoką, po kuria patenka skirtingų stilių gatvės šokių interpretacijos populiariojoje medijų kultūroje: šioje perspektyvoje urbanistinis šokis pasirodo kaip kultūrinis produktas, kurį inspiruoja gatvės kultūra ir kurį bendradarbiaudami kuria skirtingų sričių profesionalai. 2025 m. Xi Ling atlikta gatvės šokiui skirtų publikacijų analizė taip pat demonstruoja, kad urbanistinis šokis derina ne tik skirtingus gatvės šokio stilius iš skirtingų periodų (tiek senoji, tiek naujoji mokykla, prie pastarosios dar priskiriant, pavyzdžiui, *krump'o* stilių), bet ir kitus šokio stilius. Toks urbanistinio šokio lauko atvirumas atspindi pačios gatvės kultūros gyvybingumą ir polinkį evoliucionuoti, atrasti naujas formas per įvairių įtakų ir elementų sintezę. Ling pažymi, kad būtent komunikacija tarp šokėjų ir nuolatinį mokymąsi skatinančios socialumo, bendruomeniškumo formos (pavyzdžiui, šokio dvikova arba šokio ratas (angl. *cypher*)) užtikrina dinamišką gatvės šokio ir urbanistinio šokio vystymąsi

3 Hiphopo lauke kviečiama kritiškai taikyti urbanistinio šokio sampratą neužgožiant gatvės šokio, kaip diasporų praktikos, ištakų. Šitaip susiformuoja urbanistinio šokio laukui būdinga produktyvi įtampa, kylanti tarp poreikio palaikyti kultūrinę atmintį, susijusią su konkrečiomis miesto erdvėmis, ir poreikio adaptuoti hiphopą naujiems kontekstams, temoms, atrasti institucines atramas jo tolesnei plėtrai.

(Ling 2025). Nuolatinis dalijimasis žiniomis ir patirtimi yra organiška urbanistinio šokio dalis, atkeliavusi iš gatvės kultūros. Toliau šiame straipsnyje bus išskleidžiamas urbanistinio šokio bendruomeniškumo aspektas ir aptariamas jo vaidmuo meniniame tyrime.

Darytume prielaidą, kad urbanistinio šokio atsiradimas yra pačios gatvės kultūros transformacijos išraiška, kai ji perkeliama į naujus kontekstus: scenos menus, sportą, mokymosi ir medijų aplinkas. Juose šokis atlieka apsaugos įvairiomis institucinėmis praktikomis ir infrastruktūra funkciją. Taigi, plačiąja prasme urbanistinio šokio samprata yra nuoroda ne tik į jo ištakas (neformalią gatvės, miesto kultūrą), bet ir į gatvės kultūros sklaidos formas bei jas palaikančias institucines praktikas, kurios sukelia kritines diskusijas šokio bendruomenėse. Todėl verta apžvelgti, kaip keitėsi hiphopo kultūra.

## Hiphopo šokis – tarpkultūrinis kūnas

Hiphopo kultūra – tai multikultūrinis ir daugiakalbis judėjimas, apimantis muziką, meną, šokį, madą, savitą dialektą ir DIY (angl. *do it yourself*; liet. pasidaryk pats) principo taikymą, taip pat mokymosi aplinkas ir verslumo formas. Hiphopo istorinės šaknys glūdi Šiaurės Amerikos miestų, ypač Niujorko, vidiniuose getuose, kur klestėjo afroamerikiečių diasporos gyvenimas: čia vyko susibūrimai neformaliose erdvėse ir bendruomeniniai vakarėliai, formavosi savita muzikinė kultūra su didžejų ir MC (angl. *master of ceremonies*, t. y. reperų – hiphopo kultūros atlikėjų ir vedėjų) veikla, taip pat plėtojosi breiko šokio praktika ir grafičių kultūra<sup>4</sup> (plačiau žr. Chang 2005; Schloss 2009). Ryšys su konkrečiomis miesto lokacijomis (pirmiausia su gyvenamųjų pastatų patalpomis, paskui su kvartalais, gatvėmis) yra neatsiejama hiphopo istorijos dalis. Beje, detalią apžvalgą, skirtą hiphopo transformacijoms nuo XX a. 8-ojo dešimtmečio, kai jis gyvavo Bronkso kvartaluose, iki vartimo globaliu reiškiniu, pateikia Jeffas Changas (Chang 2005<sup>5</sup>). Jis atkreipia dėmesį, kad Bronkse kuriantis hiphopo kultūrai koegzistavo skirtingos etninės grupės (greta afroamerikiečių gyveno puertorikiečiai, dominikiečiai, Karibų ir Lotynų Amerikos diasporos atstovai), kurių sąveika prisidėjo prie hiphopo reiškinio formavimosi. Hiphopo šokis, kaip diasporos kultūrinė praktika, yra ne tik atpažįstama estetinė forma, bet ir priemonė kūniškai perteikti žinias, išsisknijusias etninių grupių socialinės ir istorinės patirties kontinuume. Kūnas veikia kaip afektyvus filtras, per kurį prasiskverbia tiek asmeninė, tiek kolektyvinė atmintis. Kaip nurodo hiphopo šokio tyrėjai, judesio struktūros,

4 Minimi kultūros elementai veikia ir kaip grupinio tapatumo išraiškos formos (kurios padeda palaikyti bendruomeninius ryšius), ir kaip pareiškimas apie kolektyvinį tapatumą (matomumas ir vizualinis išskirtinumas yra svarbūs grupinio tapatumo aspektai).

5 2021 m. ši studija buvo perleista, siekiant supažindinti su hiphopo ištakomis jaunesnę auditoriją.

pavadinimai ir principai veikia kaip semantiniai kodai, kurie perteikia techninius šokio aspektus, kultūrinę tąsą, bendruomeninį ryšį bei pasipriešinimo logiką (plačiau žr. Durden 2018).

Svarbu suprasti, kad hiphopo, kaip gatvės kultūros, formavimosi kontekstas yra ekonominė bei urbanistinė krizė, JAV miestuose piką pasiekusi maždaug XX a. 8-ajame dešimtmetyje, kai gerokai sumažėjo viešųjų paslaugų, vyko intensyvi deindustrializacija, urbanistinės aplinkos degradacija, vidurinės klasės pasitraukimas į priemiesčius, paliekant apleistus namus. Krizės apraiškos buvo ypač ryškiai matomos Niujorke – tuo metu bankrutuojančiame mieste buvo baigiamas įgyvendinti greitkelio per Bronksą projektas, kuris radikaliai pakeitė rajono urbanistinę struktūrą, suardė žmonių socialinius ryšius ir taip prisidėjo prie kvartalų nykimo<sup>6</sup>. Bešeimininkių vietų atsiradimas, įvairių miesto erdvių naudojimo scenarijų neapibrėžtumas sudarė sąlygas resursų stokojantiems gyventojams pasiekti savo „teisę į miestą“ (Lefebvre 1996)<sup>7</sup> plėtojant naujus miesto erdvių naudojimo scenarijus. Teisės į miestą koncepcijos ribose net ir paprastos kasdienės praktikos (pavyzdžiui, gyventojų fizinis buvimas vietoje ir jų judėjimas įvairiomis trajektorijomis) formuoja miesto erdves ir yra patiriamos, jutiminės aplinkos dalis. Per kūniškus veiksmus gyventojai prisideda prie socialiai prasmingos erdvės kūrimo: fizinis buvimas įvairiose vietose, o dar labiau susibūrimai stiprina socialinius ryšius, kurie, savo ruožtu, suteikia lokacijoms naujas reikšmes ir prasmes. Galima daryti prielaidą, kad hiphopo kultūrai (ir konkrečiai šokiui) būdingos bendrystės formos yra atsakas į socialinių ryšių irimo procesus, kurie minėtu laikotarpiu ištiko kaimynystes ir rajonus. Paradoksalu, bet būtent kriziniai periodai paskatina ryškių, į bendruomeniškumą orientuotų gatvės kultūros formų atsiradimą (beje, šis principas pasikartoja ir kitose šalyse kitu metu).

Urbanistinė krizė – hiphopo atsiradimo kontekstas – paaiškina, kodėl hiphopas nuo pat atsiradimo yra angažuota refleksyvi kultūrinė praktika, orientuota į kasdienės

- 6 Urbanistinę Niujorko krizę aiškiai užfiksavo menininkas Gordonas Matta-Clarkas: XX a. 8-ojo dešimtmečio pradžioje jis rinko ir eksponavo tuo metu nykusių ir naikintų Bronkso pastatų fragmentus, šitaip perkeldamas į galerijas probleminius ekonominius-socialinius procesus kaip eksponatus (pavyzdžiui, 1972–1973 m. kūrinių serija „Bronkso grindys“, kurią sudaro apleistų Bronkso pastatų fragmentai). Matta-Clarkas gvildena *anarchitektūros*, t. y. anarchistinės architektūros, idėją, kurios rezultatas yra ne statybos, o statinių ir juos supančių procesų atskleidimas. Šitokia prieiga prie miesto, jo statinių ir procesų gali būti laikoma meninio tyrimo, vykdomo pačiame mieste, pavyzdžiu. Stephenas Walkeris atkreipia dėmesį, kad šio menininko didelio masto intervencijos į pastatų architektūrą, taip pat statinių perpvovimas, jų konstrukcijų pvovimas yra ir performatyvus aktas, kuris aktualizuoja kūno ir miesto aplinkos santykį (Walker 2009: 56).
- 7 Nors idėjas apie socialiai gaminamą miesto erdvę Lefebvre'as plėtoja remdamasis, pirmiausia, Paryžiaus istorija, jo analitinės schemos taikytinos analizuojant ekonominius, socialinius ir kultūrinius procesus kituose pasaulio miestuose, tarp jų – ir Niujorke.

socialinės aplinkos formavimą ir bendruomeninių ryšių kūrimą. Hiphopo muzika, šokis, gatvės menas yra kūrybiniai resursai, kurie suteikia įrankių, padedančių ne tik perprasti nepalankias padėtis, bet ir veikti jose, netgi jas įveikti. Šiuo požiūriu ryškus pavyzdys yra *Universal Zulu Nation* – ankstyvoji hiphopo organizacija, kurios misija buvo nukreipti gatvės jaunimo energiją nuo smurto ir agresijos į kūrybiškesnę, prasmingesnę ir save realizuojančią veiklą (Chang 2005: 30). Šios organizacijos ir kitų hiphopo kūrėjų pavyzdžiai rodo, kad hiphopas yra ne tik grupinio tapatumo išraiškos forma, bet ir įgalinimo praktika, suteikianti tam tikras raiškos priemones resursų stokojančioms grupėms.

Niujorkas (kaip miestas, kur formavosi hiphopo kultūros ištakos) yra svarbi hiphopo sklaidos dalis. Nuo pat atsiradimo ši kultūra glaudžiai susijusi su miesto erdvėmis: rajonais, kvartalais, kaimynijomis ir gatvėmis. Jos ryšys su vieta ne tik socialinis, bet ir simbolinis: hiphopo tekstuose, performansuose ir vizualinėje estetikoje nuolat atsispindi jo geografija ir erdvinės sąlygos, iš kurių jis kilo. Murray'us Formanas ir Tricia Rose nurodo, kad hiphopo kalba ir garsas įkūnija teritorinio priklausymo bei urbanistinio tapatumo pojūtį (plačiau žr. Forman 2002; Rose 1994). Hiphopui plintant pasauliniu mastu, jam būdingos erdvinės žymės buvo naujai interpretuojamos skirtinguose vietiniuose kontekstuose, taip sukuriant naujas *glokalias* urbanistinės raiškos formas (Mitchell 2001: 2–3). Apibūdinama tokį kontekstų tinklą, šokėja ir hiphopo tyrėja Halifu Osumare pasitelkia susijungiančių marginalumų sampratą: skirtingose šalyse susiformavę urbanistiniai ir socialiniai kontekstai tarsi atpažįsta vieni kitus ir *rimuojasi* (Osumare 2008). Pavyzdžiui, geto įvaizdis, kuris yra atpažįstama hiphopo ištakų dalis, nėra visuotinai perkeliamas į kitus urbanistinius kontekstus, tačiau su juo susijusios konotacijos (tokios kaip ekonominė ir socialinė atskirtys, kurios išreiškiamos per socialinį ritmą ir individualią kūno laikyseną) leidžia kurti jungtis tarp skirtingų laikotarpių ir kontekstų, pasitelkiant hiphopo muziką, šokį ir gatvės meną.

Hiphopo gebėjimas jungti skirtingus lokalius kontekstus ir iššūkius su atpažįstama gatvės kultūros estetika – šio judėjimo gyvybingumo ir dinamiškumo šerdis. Atvirumas nevienodiems kontekstams leidžia hiphopo kūrėjams įvairiose šalyse plėtoti iš jų socialinės ir ekonominės aplinkos kylančias temas ir taip prisidėti prie tolesnio hiphopo kultūros vystymo. *Praleidžiant* hiphopo šokį per vietinių sociokultūrinių nuostatų filtrus, kiekvienoje šalyje kristalizuojasi kitokia šokio tekstų tematika, gyvenimo būdas, kūno, o kartu ir judesio artikuliacijos stiliai bei šokio technikos braižas; priklausomai nuo vietos ir laiko skirsis judesiais perteikiamų simbolių reikšmės. Tačiau būtent hiphopui būdingas atvirumas kontekstų įvairovei tikriausiai sujungia šio stiliaus atlikėjus visame pasaulyje, padeda jiems užmegzti ryšį ir sukurti sanglaudos jausmą (pastarasis, hiphopo praktikų nuomone, yra pasaulinės hiphopo bendruomenės gyvybinė jėga). Visos šalys

daugiau ar mažiau perėmė pirminę, iš JAV kilusią hiphopo formą, tačiau ilgainiui kiekviena jų (Lietuva – ne išimtis) ją transformavo ir tarsi perleido per save, pritaikė prie vietinių sąlygų ir mentaliteto. Taigi, hiphopo šokis Lietuvoje niekada nebus identiškas JAV ar Vakarų Europos hiphopui.

XXI a. pradžioje hiphopas iki galo įžengė į institucionalizacijos fazę: pradėta vesti hiphopo kultūrai skirtus universitetinius kursus, leisti specializuotas antologijas (pavyzdžiui, *That's the Joint!...* 2014; Fogarty ir Johnson 2022), taip pat imta integruoti hiphopo elementus į parodas, vėliau jos pradėtos rengti atskirai vien tik šiam stiliui<sup>8</sup>, galiausiai buvo atidarytas hiphopo muziejus Bronkse. Hiphopo institucinius ir komercializacijos aspektus nagrinėjantys autoriai (Chang 2005; Mitchell 2001; Osumare 2008) šį bendrą procesą įžvelgia atkreipdami dėmesį į skirtingų paramos fondų palaikymą, kultūrinės rėmimo programas bei globalios žiniasklaidos vaidmenį sudarant sąlygas hiphopui virsti transnacionaliu reiškiniu (kartu išlaikant savo šaliai būdingus ženklus)<sup>9</sup>. Galima matyti, kad pasiekus institucinę hiphopo fazę pagrindinė įtampa kyla dėl įgalinimo (t. y. galių ir resursų, per kuriuos organizacijos, bendruomenės ir individai užsitikrina galimybę lygiomis teisėmis dalyvauti formuojant hiphopo lauką) klausimo.

Vertėtų pažymėti, kad medijų vaidmuo hiphopo kultūros sklaidai yra itin reikšmingas, kad jis nubrėžė paradoksalias tarpkultūrinių interpretacijų trajektorijas. Hiphopo kultūra, o kartu su ja ir šokis, Lietuvą pasiekė per komercinius medijų produktus pirmiausia kaip medijomis grįsta patirtis – daugiausia ji keliavo per kanalo MTV klipus ir hiphopo subkultūrai skirtus XX a. 9-ojo dešimtmečio filmus (pavyzdžiui, *Beat Street*, *Breakin'*, *Wild Style*). Mokymasis iš medijų produktų (klipų ir filmų), siekis perprasti ne tik pamatytus judesius, bet ir JAV miestų gatvės gyvenimo dinamiką žvelgiant iš posovietinio gatvinio gyvenimo perspektyvos sudarė specifines prielaidas urbanistinio šokio formavimuisi Lietuvoje. Pasiekęs Lietuvą, ilgainiui hiphopo šokis ėmė migruoti iš miesto gatvių, požeminių perėjų, socialinių medijų į šokio studijas, ugdymo erdves, vis dar retais atvejais – į profesionaliąsias scenas, taip pat drauge su vis augančia šokėjų

8 Vienas tokių pavyzdžių – trejus metus (nuo 2000 m. birželio 23 d. iki 2003 m. gegužės 1 d.) Populiariosios kultūros muziejuje (MoPOP; Sietlas, JAV) veikusi paroda *Hip-hop Nation*. Kitas pavyzdys – ilgalaikis Modernaus meno muziejaus (MoMA; Niujorkas) bendradarbiavimas su Afrika Bambaataa ir kitais hiphopo kultūros atstovais.

9 Hiphopo kultūros (ir konkrečiai – šokio) institucionalizavimo procesas yra daugialypis, todėl, vertinant jo apraiškas ir kaip priemonę įgalinti hiphopo judėjimą, ir kaip galimybę poliarizuoti bendruomenę, kyla daug diskusijų tarp šokio bendruomenių narių. Tai iliustruoja diskusijos, kilusios įtraukus breiką į 2024 m. vasaros Olimpinės žaidynes Paryžiuje, kai atsirado lokaliai veikiančių hiphopo organizacijų resursų stokos problema (norint patekti į Olimpinės žaidynes, reikia didelių investicijų) ir iškilo nelygių galimybių klausimas, gretinant nevienodus ekonominius kontekstus bei skirtingo lygio organizacijas (Ng ir Fogarty 2023).

bendruomene jis ėmė grįžti į ne tokias formalias miesto erdves ir vietas, kad šokėjai galėtų tarpusavyje pasidalyti šokio tekstais, priminti sau ir jaunajai kartai prigimtinės hiphopo ištakas. Dinamiška urbanistinio šokio geografija galėtų tapti atskiro tyrimo objektu siekiant retrospektyviai atkurti hiphopo kultūros Lietuvoje vystymąsi<sup>10</sup>, kuris susijęs su platesnių urbanistinių, socialinių ir ekonominių kontekstų kaita. Dabartinė urbanistinių šokių Lietuvoje kurianti choreografų ir šokėjų karta yra šalies socialinių ir kultūrinių transformacijų dalyviai, todėl su minėtais pokyčiais susijusios temos (pavyzdžiui, jaunosios kartos išvykimas į užsienį, kūno pokyčiai, tapatybės formavimasis, fizinio bei emocinio saugumo poreikis ir t. t.) tampa pagrindinėmis urbanistinio šokio spektaklių temomis. Visai hiphopo kultūrai būdingas refleksyvumas savo aplinkos atžvilgiu ir jautrus reagavimas į socialines problemas yra reikšmingos urbanistinio šokio dedamosios.

## Urbanistinis šokis: įkūnytas pažinimo būdas

Šokio, kaip meninio tyrimo, metodologiją plėtojanti Celina Carter<sup>11</sup> taiko šokio refleksyvumo sampratą nurodydama, kad šokis gali tapti vieta, padedančia iškelti skirtingus klausimus (Carter 2020: 2). Praktikoje ji choreografiją taiko savo pačios socialinių vaidmenų refleksijai; kitais atvejais tyrimo objektas ir trajektorija gali skirtis. Tyrėja rašo:

[...] šokis buvo įrankis, padėjęs man įprasminti savo patirtį ir įkvėpti gyvybės refleksyviai sąmoningumui. Tačiau dažnu atveju kokybinio tyrimo procese refleksyvumas yra priemonė, skirta patikimumui užtikrinti tada, kai aiškiai išreiškiami būdai, kuriais gaunami rezultatai, pavyzdžiui, kai kvestionuojami tyrėjo analitiniai sprendimai, jų poveikis tyrimo procesui ir tyrėjo mąstymo evoliucija (ten pat: 6).

Be abejo, šokis, kaip refleksijos laukas, gali būti organizuotas skirtingai: pavyzdžiui, Carter taiko lauko užrašų, taip pat diskusijų ir emocijų kartografavimo metodus bendradarbiaudama su į jos šokio pastatymą įtrauktais kompozitoriumi ir choreografu. Vis dėlto dėmesio centre išlieka šokėjo kūniška patirtis, nes būtent judesys ir sensorika laikomi įvairių duomenų apie aplinką, kūno ryšį su ja ir emocijas rinkimo ir analizės būdais.

10 Pačioje XX a. pabaigoje Lietuvos miestuose vykusių elektroninės muzikos vakarėlių kontekste breiko stiliaus šokio apraiškas mini Egidija Ramanauskaitė monografijoje *Subkultūra: fenomenas ir modernumas. XX a. pabaigos Lietuvos subkultūrinių bendrijų tyrinėjimai* (2004). Tačiau hiphopo kultūros sklaidos Lietuvoje istorija vis dar laukia gatvės kultūros ir subkultūrų tyrėjų dėmesio.

11 Carter yra sertifikuota slaugė, atliekanti tyrimus visuomenės sveikatos lauke ir taikanti šokių kaip tyrimo lauką ir metodą. Toks dvilypis žvilgsnis į šokių įskatina detaliam ir artikuliuotam gvildinti šokio, kaip meninio tyrimo, temą.

Urbanistinis šokis gali būti taikomas kaip analitinė kategorija, per kūno ir erdvės sąveikas *atrainanti* sociokultūrinius procesus. Aplinkos charakteristikos jam ir per šokį vykdomam meniniam tyrimui yra ypač svarbios. Kaip epistemologinis įrankis, urbanistinis šokis leidžia suvokti kūną ne kaip objektą, bet vietą, kur formuojasi žinios apie aplinką. Kūno buvimas miesto erdvėje, o vėliau – sceninėje ar galerijų erdvėje transformuoja ne tik šokį, bet ir rajoną, miestą, institucines erdves. Kūno judėjimas erdvėje gali atskleisti ir perrašyti joje galiojančias nuostatas ir taisykles. Čia svarbi sociologo Henri Lefebvre'o įžvalga apie socialią erdvę: erdvė nėra neutralus, tuščias konteineris, kuris pripildomas individualių, kolektyvinių ir institucinių veiksmų; tai įvairių aktorių sąveikos, įtampos ir jų rezultatas. Šitaip sociali erdvė yra nuolatinis procesas. Bet erdvė organizuojama ir taip, kad palaikytų arba slopintų socialines praktikas ir ryšius (Lefebvre 1991: 416–417). Lefebvre'as aiškiai atskiria galios institucijų formuojamas erdvės reprezentacijas (urbanistiniai planai, architektūros sprendiniai ir taisyklės, kurios daro tiesioginę įtaką žmonių elgesiui) nuo patyriminės erdvės (ji išgyvenama emocionaliai ir kūniškai, yra pripildoma prasmų, vaizduotės ir simbolių, per kuriuos ji aproprijuojama arba prijaukinama, tampa sava). Kitaip tariant, kūno buvimas ir judėjimas erdvėje visada yra sąveikų ir įtampos sistemos dalis, taip pat būdas atskleisti ir net įveikti kylančią įtampą. Urbanistinis šokis gali būti taikomas kaip priemonė, padedanti išgryninti, kaip miesto zonavimas, rajonų planavimas, dominuojančios taisyklės (visa tai Lefebvre'as apibendrintai vadina erdvės reprezentacijomis) veikia kasdienes gyventojų praktikas. Bet urbanistinis šokis gali aiškiai atskleisti ir mūsų, kasdienių miesto erdvių naudotojų, galias perkurti taisykles, ritmą ir judėjimo trajektorijas, t. y. gebėjimą proaktyviai kurti ir perkurti miesto erdves, net jeigu pokyčiai tik simboliniai (plačiau žr. Lavrinec 2011a; Lavrinec 2011b).

Potencialą reorganizuoti miesto erdves aiškiai demonstruoja pati hiphopo kultūra, kuri jau savo ankstyvuju periodu nykstančias miesto zonas pavarsdavo kultūrinio gyvenimo ir bendruomeniškumo židiniai. Viena iki šių dienų išlikusių hiphopo šokio taktikų – pasipriešinimas erdvės reprezentacijoms adaptuojant skirtingas miesto vietas savo veiklai (šį procesą Lefebvre'as vadina apropriacija – simboliu erdvės pasisavinimu). Vieni ryškesnių apropriacijos pavyzdžių – šokio praktika ir treniravimasis tranzitinėse vietovėse, kurios atlieka patekimo į komercines erdves funkciją, tačiau per šokėjų praktiką būna pritaikomos kitoms reikmėms. Ilgainiui alternatyvūs vietų naudojimo scenarijai gali būti absorbuoti komercinių erdvių: tarkime, pradedant oficialiai rengti hiphopo pasirodymus prekybos centrų vestibuliuose kaip komercinės veiklos parodomąją dalį. Tačiau naujų erdvių paieška ir adaptavimas savo veiklai išlieka gyvos gatvės kultūros principu. Gatvės kultūros gebėjimą išryškinti dominuojančius erdvės scenarijus

(reprezentacijas), juos kvestionuoti, praplėsti arba įveikti urbanistinis šokis taiko kaip refleksyvią mokymosi, socialinio adaptavimosi, patyriminę ir meninę praktiką.

Taikydamas šokį kaip aplinkos ir savo asmeninio ryšio su aplinka tyrimo būdą, į miesto erdves išėjęs šokėjas virsta kartografu, kuris išbando taisyklių, lemiančių erdvių pokyčius, ribas, jas peržengia ir pažymi naujas erdvių galimybes. Plėtodama šią choreografijos kaip kartografijos idėją ir nurodydama, kad kitoks judėjimas kasdienėse erdvėse tarsi įsilaužia į jas (angl. *place-hacking*), Victoria Hunter pažymi:

[...] šokis ir performansas gali būti laikomi mechanizmu, padedančiu užmegzti subjektyvius ryšius su miesto vietovėmis, kai pažįstami vietiniai žemėlapiai yra perrašomi ir užklojami naujais įspūdžiais ir intymiomis asociacijomis, sužadinauomis per įkūnytą ir refleksyvų kitokio *buvimo čia* (Hunter 2019: 141).

Toks šokio (o plačiau – choreografija pagrįsto judesio; judesio kaip refleksyvios praktikos) mieste potencialas gali turėti ypač didelę reikšmę siekiant užmegzti ryšį su mažai pažįstamomis ar naujomis miesto erdvėmis arba norint naujai atrasti kasdienes aplinkas, kurios automatiškai naudojamos pagal dominuojantį nusistovėjusį scenarijų, nors turi neišnaudotą potencialą tapti šiltų socialinių sąveikų, smalsumo ir kūrybingumo vieta<sup>12</sup>. Svarbu tai, kad šokėjų asmeninį ryšį su vietovėmis kuria ne tik jie patys, bet ir žiūrovai – tai atskleidžia ir šventės „Miestas kaip kūnas“ atvejis, kai žiūrovai kartu su šokėjais praeidavo pro numatytas rajono erdves ar sustodavo jose. Reikėtų pažymėti, kad neretai ilgesnis auditorijos užsibuvimas konkrečiose miesto erdvėse savaime ima prieštarauti įprastai jų naudojimo praktikai. Pavyzdžiui, verslo kvartalams darbo dienos metu būdingas intensyvesnis ritmas, kai žmonės juos tiesiog praeina arba tam tikrose jų vietose tik trumpam stabteli. O štai rajoniniuose turgeliuose šokėjų ir žiūrovų vaidmuo ir dinamika gerokai padidina įprastų scenarijų, galinčių įsiterpti tarp pardavimo ir pirkimo aktų, įvairovę. Šokį kaip socialinę praktiką analizuojantys tyrėjai pažymi, kad šokis, kaip metodas, yra įkūnytas ir santykius kuriantis procesas, jis gali inicijuoti pokyčius tarp dalyvių, publikos (Evans 2022: 2). Šokis praplečia perspektyvas, iš kurių žvelgiama į miesto erdves, jų patyrimo galimybes, taip pat jis gali bent trumpam vienus socialinius vaidmenis pakeisti kitais.

Perkeliant urbanistinį šokį į kasdienes erdves ir plėtojant jį kaip meninio tyrimo lauką, neišvengiamai iškyla klausimas dėl taikomų metodų. Mieste kūnas, kaip refleksijos instrumentas, suteikia įvairialypės informacijos apie aplinką, jos elementus ir galimybes, apie kasdienę miesto dinamiką, ją apibrėžiančias taisykles, taip pat suteikia žinių apie

12 Performatyvios akcijos tranzitinėse erdvėse arba *ne vietose* aiškiai pademonstruoja, kaip veikia šis mechanizmas, kai choreografija pasipriešina dominuojančiam miesto erdvės naudojimo scenarijui ir trumpesniai arba ilgesniai laikui pakeičia jų naudojimo pobūdį (plačiau žr. Lavrinec 2011a).

tos aplinkos naudotojus (kokios yra pačių šokėjų nuostatos, ryšys su miestu, jo ritmu, taisyklėmis ir su miesto gyventojais). Kūnai reaguoja į miesto reljefą, pavėsį ar atokaitą, triukšmą, teritorijos ribas, praeivių judėjimo trajektorijas, todėl visa tai neišvengiamai tampa urbanistinio šokio dalimi: per judesį nagrinėjamos ir įgyvendinamos erdvinės galimybės, išreiškiamos ir įveikiamos skirtingoms miesto erdvėms būdingos rizikos bei įtampa.

Meninės praktikos laukas gali būti *prakalbintas* įvairiais būdais, pasitelkiant ir kombinuojant skirtingus metodus<sup>13</sup>: pavyzdžiui, atliekant tyrimą gali būti produktyviai taikomi autoetnografijos, atvejo analizės, tikslinės grupės diskusijos (angl. *focus group discussion*) ir kiti metodai, taip pat vykdomas informacijos sisteminimas ir modeliavimas. Pirmą kartą atvykę į rajonus ir tyrinėdami jų vietas per judesį, šokėjai tarpusavyje pasidalija savo įžvalgomis apie konkrečias erdves ir asmenine erdvine patirtimi. Choreografai ir šokėjai dar gali taikyti dienoraščių metodą, o po pasirodymo gali būti organizuojami aptarimai ir su šokėjais, ir su publika.

Plėtojant urbanistinį šokį kaip meninio tyrimo lauką, tenka derinti skirtingus požiūrius, būti meninio proceso dalyviais ir kūrėjais, stebėti, fiksuoti, analizuoti miesto kontekstus bei nuostatų sistemas, kūniško įsitraukimo dinamiką. Rengiant urbanistinio šokio šventę „Miestas kaip kūnas“, meninis tyrimas pradedamas nuo rajono erdvių, reiškiamų per judesį, tyrimo, kuriame dalyvauja skirtingo amžiaus šokio mokyklos „Low Air“ šokėjai – mokiniai ir mokytojai. Tyrimą papildo pažintis su pasirinkto rajono istoriniais, socialiniais, kultūriniais kontekstais, užsimezgantys kontaktai su rajono gyventojais. Tyrimas užbaigiamas serija šokėjų pasirodymų, vykstančių skirtingose rajono erdvėse. Po šventės skatinamas šokio šventės dalyvių (šokėjų, kompozicijų kūrėjų, gyventojų) grįžtamasis ryšys – jis atskleidžiamas taikant skirtingas formas (pavyzdžiui, inicijuojamas gyvas renginio aptarimas su šokėjais ir choreografais, gyventojai kviečiami užpildyti anketa). Taip pat po choreografinės praktikos rajone drauge su šokio praktikais, šokio mokyklos „Low Air“ šokėjais ir kompozicijų kūrėjais organizuojamos grupinės diskusijos – jose analizuojami hiphopo *šriftai* ir *tekstai*, besitransformuojantys sceniniuose šokio pastatymuose, miesto centro, Justiniškių ir Šnipiškių rajonų kontekstuose.

13 Meninio tyrimo prielaidoms skirtoje monografijoje *Meninio tyrimo suvesti. Žinojimo kontūrais* (2016) Vytautas Michelkevičius rekonstruoja diskusinį lauką, skirtą klausimui apie tai, kokio pobūdžio žinojimą kuria meninis tyrimas, ir nurodo: „Meninei praktikai galioja metodologinis pliuralizmas: tai reiškia, kad bet kokie kiti metodai iš humanitarinių, socialinių ir gamtos mokslų viso labo papildo tyrimą, vykstantį kuriant meną“ (Michelkevičius 2016: 64).

Analizuojant urbanistinio šokio ir Vilniaus miesto erdvių socialinės dinamikos sąveiką gali praversti bendradarbiavimas su skirtingų sričių atstovais (pavyzdžiui, taikant įtraukiojo stebėjimo metodą tiesiogiai į šokį neįtrauktam tyrėjui – tada jis fiksuoja aplinkinių žmonių reakcijas ir sąveikas, erdvių pokyčius, kai atliekamas šokis). Šio straipsnio autorių praktikoje pasiteisino stebėtojo dalyvavimas tam tikruose urbanistinio šokio šventės parengimo etapuose ir pačiame renginyje<sup>14</sup>. Tarpdisciplininiu bendradarbiavimu pagrįsta refleksyvi kūrybinė partnerystė leidžia drauge analizuoti rajonus kaip potencialią susitikimo vietą kūniškoms judesio praktikoms, visapusiškai dokumentuoti kūrybinį procesą, į analizės lauką įtraukiant praeivių ir publikos reakcijas, taip pat kartu plėtoti įžvalgas apie miesto erdvės ir kūno sąveikas. Beje, toks metodas yra artimas bendradarbiavimo etnografijai (Lassiter 2005: 16). Pastaroji naudinga ne tik meninei praktikai, bet ir urbanistinei analizei. Renginio dokumentacija svariai papildoma duomenis, surinktus stebint pasirodymą, nes į urbanistinio šokio šventes pakviesti fotografai, videografai įamžina dalyvių, žiūrovų reakcijas ir tarpusavio sąveikas. Sujungus gautą medžiagą su choreografų ir šokėjų refleksijomis, gaunamos skirtingos to paties veiksmo rajonų erdvėse perspektyvos. Jų artikuliuojimas ir gretinimas suteikia daugiamatiškumo urbanistinio šokio ir miesto aplinkos tyrimui.

Urbanistinis šokis, kaip rajonų tyrimo objektas, yra dinamiškas procesas, kur tyrėjo žinios formuojamos per judesio praktiką ir tiesioginį patyrimą. Esant pasiruošimo renginiui etape, kartu su choreografais ir šokėjais organizuojama keletas išvykų į atitinkamus rajonus. Pastarųjų erdvių pokyčiai ir kasdienės situacijos veikia šokėjų patyrimą ir choreografų pasirinkimus. Kasmet šokėjams vykstant vis į kitą rajoną, kai jie jau turi įgiję patirčių iš ankstesnių išvykų, šokio, kaip tyrimo, procesualumas išryškėja dar labiau. Procesualumą pabrėžia ir kiti šokio tyrėjai: pavyzdžiui, Julie Malnig teigia, kad socialiniai šokiai yra savotiška begalinė kūrybiškumo kilpa, kurioje žingsniai ir stiliai yra nuolat perdirbami, derinami ir prikeliami naujam gyvenimui (Malnig 2001: 7).

14 Šiuo atveju Airidos Gudaitės-Žakevičienės meninio tyrimo kontekste kviestinio tyrinėtojo vaidmenį atlieka miesto antropologė Jekaterina Lavrinec. Kai yra rengiama ir (ar) vyksta urbanistinio šokio šventė, stebėtojo vaidmuo leidžia pagal konkrečias aplinkybes taikyti etnografinio tyrimo metodus ir reaguoti į dinamiškai besivystančias situacijas: fiksuoti pokyčius rajone, analizuoti, kaip kinta kasdienės miesto erdvės ir pačių gyventojų plėtojami erdvių įveiklinimo scenarijai, taip pat užkalbinti į šventę reaguojančius gyventojus. 2024 ir 2025 m. urbanistinio šokio šventėms įvykus Justiniškėse ir Šnipiškėse, atsirado proga jas aptarti ir pasidalyti atradimais radijo laidose „Rajonas“ (ved. Donatas Šukelis; LRT Opus 2024; LRT Opus 2025). Laidos moderatoriaus (vedėjo) pašnekovėms skirta užduotis papasakoti apie urbanistinio šokio šventę joje nedalyvavusiems klausytojams ir pristatyti erdves, kur vyko pasirodymai, padėjo geriau išartikuliuoti sukauptas urbanistinio šokio rajone patirtis ir dar labiau išryškinti kalbėjimo apie meninį tyrimą kryptį.

## Tarptautinei šokio dienai skirto renginio atvejis: šventė „Miestas kaip kūnas“

Urbanistinio šokio šventė – tai būdas paminėti Tarptautinę šokio dieną mieste. Ji rengiama Vilniaus erdvėse kaip reguliari, skirtingo amžiaus šokėjus ir gyventojus suburianti iniciatyva. Įprastai Tarptautinės šokio dienos praktikos būna atviros: kasmet šokėjų bendruomenė keliauja per skirtingas miesto erdves ir atsikartojančiais judesiais, hiphopo ir šiuolaikinio šokio kodais, improvizaciniais žaidimais kviečia praeivius įsitraukti į bendrą patyrimą, sinchronizuotis arba tiesiog pabūti stebėtojais. Šokio šventei kasmet pasirenkama vis kita tema: pavyzdžiui, „Netylintys kūnai“ (2022) organizuota siekiant judesiu išreikšti palaikymą Ukrainai, o „Pailsėk“ (2023) – norint paskatinti žmones daugiau dėmesio skirti savo ir aplinkinių emocinei būsenai bei sveikatai. Tikslas – tarp žmonių sėti neabejingumą, skatinti jų kritinį mąstymą, raginti mažiau kur nors skubėti ir bendruomeniškai susitelkti per meną, judesį bei kūniškas patirtis.

Reikėtų pažymėti, kad iki 2024 m. urbanistinio šokio šventė daugiausia vyko centrinėse miesto erdvėse: gatvėse, aikštėse, skveruose, parkuose. Todėl, nors choreografijos praktikos mieste šokio teatro „Low Air“ bendruomenei nėra nauja patirtis, tikslingos išvykos į Vilniaus gyvenamuosius rajonus gerokai praplėtė jų akiračių. Taigi, 2024 m. urbanistinio šokio šventė „Miestas kaip kūnas – kiemo žaidimai“ vyko Justiniškėse<sup>15</sup>, o 2025 m. renginys „Miestas kaip kūnas – laiko slinkty s Šnipiškių kūne“ buvo suorganizuotas Šnipiškėse<sup>16</sup>.

Šias dvi choreografines keliones organizavo ir įgyvendino šokio mokyklos „Low Air“ bendruomenė, kurią sudaro maždaug 200 dalyvių: vaikai (7–11 m.), paaugliai (12–17 m.), suaugusieji (18 m. ir vyresni), profesionalūs ir neprofesionalūs šokėjai. Platus dalyvių spektras sudarė sąlygas stebėti šokį kaip tarpdisciplininę ir tarp skirtingų kartų klestinčią socialinę praktiką. Kūrybinius procesus prižiūrėjo ir choreografinius eskizus kūrė profesionalūs šokio pedagogai ir kūrėjai (Ema Senkuvienė, Vaiva Paukštė, Greta Snitkutė, Aura Šriubšaitė, Airida Gudaitė-Žakevičienė, Laurynas Žakevičius, Rokas Šaltenis, Nikita Ustinovas, Juozas Veiverys, Aretas Piaseckas), užtikrinę metodinį nuo-

15 2024 m. Tarptautinės šokio dienos susitikimai vyko ne tik Justiniškių mikrorajone, bet ir Vilniaus Katedros aikštėje.

16 Čia tikslinga įterpti Gudaitės-Žakevičienės pastabą, kuria apibrėžiama pozicija, iš kurios vykdomas meninis tyrimas šokio lauke: „Per šiuos procesus veikiu kaip choreografinės kelionės kuratorė ir tyrėja, formavusi bendras koncepcines ribas, choreografinių maršrutų struktūrą ir temines ašis, kuriomis buvo nukreipiamas tiek dalyvių judesio tyrimas, tiek žiūrovų patyrimas. Kuratoriaus pozicija leido nuosekliai derinti meninį procesą su tyrimo tikslais, stebėti, kaip choreografinės struktūros veikia socialinę sąveiką, kūnišką įsitraukimą ir vietos patyrimą“ (Gudaitė-Žakevičienė 2024: 7).



1 pav. Šventės „Miestas kaip kūnas – kiemo žaidimai“ Justiniškėse akimirka (2024).  
Dainiaus Putino nuotr.

seklumą ir meninę refleksiją. Abiejų renginių metu choreografiniai maršrutai buvo atviri ne tik šokėjams, bet ir vietos gyventojams, dalyvių artimiesiems, draugams bei atsitiktiniams praeiviams, kurie įsitraukė į šventes tiek kaip stebėtojai, tiek kaip aktyvūs dalyviai. Po renginių buvo renkamos žiūrovų ir dalyvių refleksijos rašytine forma – laiškai konkrečiai vietai ir atsakymai į atvirus klausimus apie patirtį, emocinį poveikį ir santykio su aplinka pokyčius<sup>17</sup>.

Justiniškių rajone įgyvendinta choreografinė kelionė buvo struktūruojama judant ilga alėja, atlikusia pagrindinės trajektorijos ir jungiamosios ašies tarp skirtingų miesto mikrolokacijų funkciją. Ši alėja leido integruoti kelias stoteles, kurios tapo metaforiniais miesto kūno taškais. Ja judėta kintamu ritmu, pasitelkiant hiphopo ir šiuolaikinio šokio judesio kodus, taip reflektuojant kasdienes rajono judėjimo srautus. Žaidimų aikštė buvo pasirinkta kaip energijos, bendruomeniškumo ir kūno kontrolės zona, kurioje dominavo hiphopo judesiai, angliškai apibūdinami žodžiais *bounce* ir *rock*, improvizaciniai

17 Apie Šnipiškėse vykusį renginį surinktos 28 refleksijos (75 % moterų, 25 % vyrų) tapo pagrindu teminei analizei, leidžiančiai identifikuoti pasikartojančias patyrimo struktūras: emocinį įsitraukimą („Susidomėjau, jaučiau smalsumą“), bendruomeniškumo jausmą („Jaučiu, kaip šokis mus jungia“) ir vietos perinterpretavimą.

žaidimai bei spontaniški ritminiai veiksmai, įtraukiantys praeivius per judesio imitaciją ir akių kontaktą. Krepšinio aikštelė ir nelygus grindinys tapo koncentracijos ir pritaikymo prie erdvės tyrimo vieta, kur šokėjai analizavo savo pusiausvyrą, koordinaciją ir kūno reakcijas į dinamiškus paviršius, pasitelkdami improvizacinius šokio dvikovų elementus. Žaliosios erdvės ir suolai veikė kaip saugos ir ramybės zonos, leidžiančios integruotis į kasdienę aplinką per bendravimą kūno kalba, prisėdimą ant suolo ir vaikiškų žaidimų įtraukimą, o piešimas kreidelėmis ant grindinio tapo papildomu choreografiniu įrankiu. Urbanistiniai objektai buvo traktuojami kaip šokio partneriai, su kuriais mezgėsi judesio dialogas. Kelionė baigėsi alėjos pabaigoje, kur buvo kuriamas bendras ritualinis veiksmas – atviras hiphopo ratas, kviečiantis dalyvius ir praeivius į bendrą improvizaciją.

Šnipiškėse choreografinė kelionė struktūruota kaip nuoseklus judėjimas per skirtingus urbanistinius sluoksnius – nuo šiuolaikinį miestą reprezentuojančios Europos aikštės, per Giedraičių gatvę, Šnipiškių kiemus ir tarpines erdves iki Šnipiškių aikštės (Giedraičių–Kintų g. skvero), kuri tapo bendruomenės susitikimo ir renginio užbaigimo vieta. Kiekvienas maršruto taškas veikė ne tik kaip fizinė stotelė, bet ir kaip simbolinis miesto kūno taškas, atskleidžiantis įvairius Vilniaus laikotarpių sluoksnius. Senas medinis kvartalas buvo siejamas su lėtu, amžėjančiu miesto kūnu ir jo atmintimi, kur judesys įgavo santūrų, stebintį pobūdį. Naujos statybinės teritorijos reprezentavo įtampą ir kryptingumą, atsispindintį per labiau įtemptą, aštresnį judesį. Tuščios aikštės ir prajėimai tapo pereinamųjų būsenų choreografija, kur judesys įkūnijo transformaciją tarp praeities ir ateities, tarp sustojimo ir judėjimo. Per šį procesą, veikdama kaip choreografinės kelionės kuratorė, Gudaitė-Žakevičienė pasiūlė penkias temines ašis – „Šanchajus“, „Kintantis reljefas“, „Judėjimo atmintis“, „Kūnas kaip atspindys“ ir „Išstumtas judesys“; jos veikė kaip atviros refleksijos ribos, kviečiančios dalyvius ir žiūrovus patirti miestą per kūną, judesį ir laiko slinktį. Kelionė buvo užbaigta Šnipiškių aikštėje, kur susijungė skirtingos kūnų trajektorijos bei patirtys ir suformavo bendrą, kolektyvinį judesio lauką.

Išėiti iš salių į gatves yra nauja patirtis tiek profesionaliems, tiek (ypač) mažiau choreografinės patirties turintiems šokėjams. Kurti visai kitokias jungtis, nei įprasta salėje, kur nuolat kinta aplinka, – kūrybinis iššūkis. Justiniškėse vykusiame Tarptautinės šokio dienos renginyje dalyvavusi šokėja (A., 16 m.) gretino savo patirtis šokio salėje ir mieste: „Kai šoki salėje, viskas atrodo labai suspausta, atrodo, kad daug daugiau dėmesio krenta konkrečiai į tave; o kai erdvė atvira, viskas rodo daug laisviau ir plačiau, atrodo, esi vienas iš daugelio, gali iki galo išnaudoti lauko galimybes, t. y. žolę, medžius, asfaltą“ (Pokalbis su A. 2024). Judesio patyrimas per kontaktą su aplinka ir (ar) neįprasta už-



2 pav. Šventės „Miestas kaip kūnas – laiko slinktyš Šnipiškių kūne“ akimirka (2025).  
Dmitrijaus Matvejevo nuotr.

duotis atrasti ryšį su rajono elementais pritaikant ir transformuojant savo šokio žinias skatina pradedančiųjų kūrybiškumą. Norint tai padaryti, šokėjui iš pradžių gali reikėti tiesiog pračiuožti suoliuku atliekant jam jau patogiais tapusius, įprastus judesius. Taigi, šitaip žaidimų aikštė, krepšinio aikštelė, medžių ar betono plytelių alėja virsta savotiška scena, kurios grindinys ne visada lygus ir patogus hiphopo šokėjui slysti, tačiau jis išbando šokėjo susitelkimą, pusiausvyrą ir lankstumą, fizinę ir mentalinę gebėjimą prisitaikyti prie aplinkos arba laužyti nusistovėjusius šokio kanonus. Pavyzdžiui, skulptūra „Adriana“ (skulptorius Vidas Simanavičius) Justiniškių skvere tapo įkvėpimu jaunimui drauge pradėti veiksmą, atlikti judesį ir *įsivietinti* šalia skulptūros tokia pat poza. Aktyvi interpretacinė nuostata aplinkos ir jos elementų atžvilgiu yra vienas esminių šokio rajonuose aspektų. Tūriant miesto erdvių elementus, kurie paskatina kūrybines interpretacijas, paaiškėjo, kad jais gali būti, pavyzdžiui, atspindys stikliniuose paviršiuose, turėklai, balandžių ir biuro darbuotojų eisenos ir kt.

Šokio leksikos integravimas į atpažįstamas situacijas, žaidybinius formatus sudaro galimybę ir šokėjams, ir publikai lengvai atpažinti vyksmą ir į jį įsitraukti. Pavyzdžiui, integruojant hiphopo leksiką į žaidimą „Šviesoforas“, lavėja žaidėjų koncentracija, pastabumas, judesių koordinacija. Kai žaidžiamas šis žaidimas, vienas šokėjas stovi nusisukęs ir nejudėdamas laukia, kol kiti šokėjai artinasi prie jo atlikdami hiphopo judesius. Besiartinantys šokėjai spontaniškai improvizuoja judesius ir tuo pačiu metu išlaiko dėmesį, stebi nusisukusį šokėją, kuris staiga atsisukęs gali sugrąžinti laiku nesustojusiuosius į žaidimo pradžią. Šokėjai pirmiausia improvizuoja pagrindiniais hiphopo judesiais *bounce* ir *rock*, vėliau pradeda judėti kitais baziniais urbanistinio šokio judesiais ir jų interpretacijomis. Šokėjams įdomu eksperimentuoti, o žiūrovams – atpažinti artistų judesius, smalsu prie jų prisijungti.

Urbanistinio šokio šventei persikėlus iš miesto centrinių erdvių į rajonus, paaiškėjo, kad kūniška patirtis juose gali skirtis keliais esminiais aspektais. Judėjimas miesto centrinėse erdvėse yra įtraukiamas į reprezentatyvumą: centrinių miesto erdvių simbolinis krūvis atsispindi organizuojant erdves, jas prižiūrint, jis išvelgiamas viešųjų erdvių medžiagiškume, paviršiuose, taip pat erdvių naudotojų maršrutuose, žmonių laikysenoje, socialiniame ritme<sup>18</sup>. Nepagražinta rajonų kasdienybė įsikūnija netikėtuose faktūry, spalvų, objektų sąskambiuose, kurie palaiko neformalų erdvių įspūdį, leidžia didesnę scenarijų arba socialinių praktikų įvairovę. Net kai rajonų erdvės įrengiamos naujai arba rekonstruojamos (pavyzdžiui, Justiniškių skvero, kur buvo pastatyta skulptūra „Adriana“, atvejis) siekiant į jas įnešti reprezentatyvumo, to sėkmę parodo tai, ar vietiniams gyventojams pavyksta pritaikyti erdves savo reikmėms ir pripildyti individualiomis reikšmėmis, ar jos išlieka atviros rajonų socialinei įvairovei. Vilniaus rajonų kiemų tyrimai rodo, kad rajonų gyventojai lengvai suvokia rajonų erdvėms būdingą neformalumą, mažesnę viešumo laipsnį, draugiškumą introvertams – visa tai jie laiko rajonų privalumu, priešinamu miesto centrui (plačiau žr. Lavrinec 2022). Rajonuose šokis atsiremia į nusistovėjusias vietines praktikas ir įpročius, kurie formuoja sunkiau nustatomas ribas (pavyzdžiui, kas leistina ir kas sukeltų audringas reakcijas) ir galimybių lauką<sup>19</sup>.

Skiriasi ir santykis su žiūrovu. Miesto centrinėse erdvėse gausiai lankosi kultūrinio laisvalaikio ir įspūdžių ieškantys vietiniai gyventojai ir turistai, o šokis viešojoje erdvėje patenka į erdvių naudotojų užklausų lauką. Rajonuose didesnę dalį žiūrovų sudaro vietos

18 Šią analizės kryptį įgalina de Certeau kasdinių praktikų koncepcija bei ritmų analizė (plačiau žr. Certeau 1984), kurią vėliau plėtojo Lefebvre'as (plačiau žr. Lefebvre 2004).

19 Minėta perskyra tarp centro ir rajonų erdvių tik iš dalies veikia parkų ir skverų atveju, nors ir čia formuojasi įtampa tarp formalizuoto parko, kaip kultūrinės erdvės, lankymo (jis gali būti užkoduotas dizaino sprendimuose, tarkime, nedidelėse tvorelėse, gėlynų išdėstyme ir pan.) ir neformalaus žaliųjų erdvių pritaikymo savo reikmėms (pavyzdžiui, poreikio surengti iškylą parko pievoje).

gyventojai, kurie įsitraukia arba patenka į šokio erdvę kaip greta renginio vietos kasdien besilankantys ir gyvenantys kaimynai, kaip iš darbo ir mokyklų grįžtantys gyventojai – visa tai sukuria specifinį rajonų gyvenimo ritmą. Kartu tai generuoja autentiškas, nenumatytas sąlygas: pavyzdžiui, kai vyko dviejų šokėjų pasirodymas prie šešiolikos aukštų daugiabučio laiptinės Justiniškėse (tuo metu šokėjai savo kūnais perinterpretavo laiptinių ir erdvių prie jų socialumą, įskaitant aplink tvyrančias įtampą ir draugystę, norą užmegzti kontaktą), jis pritraukė išeinančiųjų iš tos laiptinės dėmesį – dauguma jų pasiliko stebėti meninį veiksmą, įsiliejo į publiką ir toliau keliavo po rajoną kartu su šokėjais; arba kai vyko pasirodymai Justiniškių Šypsenu alėjoje – tada šventės dalyvių gretas papildė iš mokyklų po pamokų grįžtantys vaikai ir juos lydintys tėvai. Pastebėta, kad šokio šventės metu skirtingos rajono erdvės sutelkdavo nevienodą auditoriją, o dalis žiūrovų netgi drauge su šokėjais keliaudavo per įvairias šokio stoteles. Labai svarbu, kad šokio šventė keičia rajonų lankytojų profilį: į rajonus, kur vyksta Tarptautinės šokio dienos šventė, atkeliauja ir šokėjai, ir kitų vietovių gyventojai, kad jie galėtų pažinti tas miesto lokacijas, į kurias paprastai neranda progos atvykti.

Kai rajono kasdienis ritmas ir su juo susiję atributai integruojami į šokį, pastarasis organiškai įsilieja į rajono gyvenimą. Štai Justiniškėse prie vyresnio amžiaus šokėjų su prijuostėmis, kurios pabrėžė ryšį su čia pat buvusio turgelio darbuotojomis, grupės atsitiktinai prisijungė iš to paties turgelio išėjusi moteris, taip pat ryšėjusi prijuostę, ir taip papildė choreografinę kompoziciją. Vietos buitį referuojantys elementai suteikia galimybę šokėjams labiau *įsivietinti* rajone ir užmegzti kontaktą su jo gyventojais; taip pat tiesioginės nuorodos į vietinį kontekstą yra pagarbos vietos specifikai ir veikėjams išraiška. Vietinių žinių, pasakojimų, atributų integravimas yra svarbi šokio šventės dalis: šitaip vienos Šnipiškių rajono gyventojos pasakojimas apie kaimynų pastangas išspręsti dulkančios Šilutės gatvės problemą paskatino integruoti į šokio šventę simbolinį veiksmą – gatvės palaistymą naudojant laistytuvus (šį veiksmą atliko džiaz šokėjai). Beje, ties koncepcijomis ir strategijomis, kurios leistų šokėjams *įsivietinti* skirtingose rajono lokacijose ir sukurti saugias erdves veikti ne tik patiems šokėjams (daugiau nei šimtas gatvės ir šiuolaikinio šokio šokėjų), bet ir prie jų prisijungiantiems vietos gyventojams bei iš kitur atvykstantiems žiūrovams, dirbama kartu su visa šokio mokyklos „Low Air“ komanda.

Rajonai skiriasi atliekamų funkcijų įvairove ir kasdienių mikroritmų kompozicijomis. Kasdien iš mokyklos grįžtančių vaikų ritmas yra vienoks, o gyventojų, po darbų išeinančių į kiemą susitikti ir pabendrauti su kaimynais, drauge pasėdėti ant suoliuko, – kitoks. Dar kitoks to rajono turgelyje dirbančių žmonių ritmas. Po rajoną su šunimis vaikšto žmonės, kurių elgsena labai skirtinga – vieni sėdi, niekur neskuba, o kiti sportuoja.

Įnešdamas šiek tiek pokyčių, šokis organiškai įsilieja į visus šiuos ritmus ir sukuria natūralią terpę, visiems saugią dalijimosi patirtimi erdvę. Urbanistinio šokio šventės metu ypač aktyviai įsitraukia vietos vaikai, garsiai komentuodami: „Štai prasideda renginys!“ (galbūt tokie renginiai juos įkvėps mokytis šokti ateityje). Dar buvo įdomu stebėti, kaip vietiniai paaugliai prieina prie savo bendraamžių šokėjų ir teiraujasi: „Kur šokate?“; „Kokie čia šokiai?“. Paauglystė sietina su savo tapatybės identifikavimu, kvestionavimu, abejonėmis, kaip tave priims kitas bendraamžis, kaip pats gebėsi artikuliuoti (šiuo atveju neverbaline kalba) norimą perduoti informaciją. Rengiant šokio šventę Justiniškių rajone, čia gyvenanti šokėja dvejojo, ar jai reikėtų dalyvauti šio renginio šokio praktikose: merginai buvo neramu svarstant, kaip ją priims draugai, jeigu bus šokama netoli jos namų kiemo, ar jie ateis pasižiūrėti, ar nesijuoks. Vėliau paaiškėjo, kad draugai patys įsitraukė į renginį, be to, dar atsivedė ir kitų draugų. Taigi, gatvėse patirtas atpalaiduojantis laisvės pojūtis yra gyvybiškai svarbus ir šokio praktikai, ir ryšiui su tame rajone gyvenančiais žmonėmis.

Itin svarbu, kad meninis veiksmas vyksta kasdienėje aplinkoje, – tai paskatina gyventojus drąsiau jį interpretuoti ir komentuoti, kaip jie supranta veiksmą, ką jie mato, nesibaiminti išlįsti už nustatytų interpretacinių ribų ir suvokti, kad įmanomos skirtingos interpretacinės strategijos. Vietinį rajonų kontekstą perteikiantys meniniai veiksmai yra indėlis į kultūros prieinamumą. Pavyzdžiui, per Justiniškių šokio šventę vaikas klausinėjo savo tėvo, ką daro šokėjai, kodėl jie šoka, o aplinkiniai žmonės jam sufleravo, kad vyksta Tarptautinės šokio dienos šventė. Padrąšinimas kalbėtis apie šiuolaikinį meną labai reikalingas, nes būtent per pokalbius su žiūrovais gali susiformuoti naujos šokio, kaip reiškinio, reikšmės ir prasmės. Minėdami Tarptautinę šokio dieną, žiūrovai kalbėjosi ne tik tarpusavyje, bet ir su šokėjais, todėl grįžtamojo ryšio iš publikos rinkimas tapo integralia renginio dalimi (kaip minėta, buvo pasirinkta raštiška forma). Labai svarbu, kad grįžtamasis ryšys leidžia šokį analizuoti ne tik kaip choreografinį įvykį, bet ir kaip socialiai bei urbanistiškai veikiančią praktiką, kurios poveikis atsiskleidžia per kūniškai išgyventas, reflektuotas ir įvardytas patirtis. Dauguma respondentų įvardijo stiprų emocinį įsitraukimą, smalsumą ir netikėtumo pojūtį. Šokis buvo patiriamas kaip džiuginantis, įkvėpiantis ir laikinai pertraukiantis kasdienį miesto ritmą įvykis. Kartu dažnai minėti ramybės ir saugumo jausmai, siejami su lėtesniu judėjimu, aplinkos garsais ir buvimu viešojoje erdvėje be funkcinio spaudimo. Nemažoje dalyje refleksijų pabrėžiami bendruomeniškumo ir kolektyvinės patirties aspektai. Šokį žmonės suvokė kaip juos vienijančią veiksmą, kuriantį laikinas bendrystės formas ir stiprinančią socialinius ryšius tarp šokėjų, žiūrovų ir vietos gyventojų. Tokios patirtys leidžia šokį interpretuoti kaip socialiai aktyvią praktiką, veikiančią per kūnišką buvimą kartu. Respondentų atsakymai

taip pat atskleidė šokio poveikį santykiui su Šnipiškių rajonu. Didžioji dalis respondentų nurodė, kad įgyta patirtis sustiprino ar pakeitė jų ryšį su vieta – ji tapo artimesnė, labiau pažįstama ir emociškai reikšminga. Kartu išryškėjo ir kritinis matmuo: daliai žiūrovų šokio kalba pasirodė per abstrakti ar sunkiai suvokiama. Visa tai atskleidžia viešojoje erdvėje kylančius komunikacinius šiuolaikinio šokio iššūkius ir leidžia kelti klausimus apie meninės kalbos prieinamumą bei auditorijos pasirengimą interpretuoti šiuolaikinio šokio raišką viešojoje erdvėje. Apibendrinant abi urbanistinio šokio šventes galima teigti, kad šokio intervencija abiejų rajonų gyventojus veikė kaip daugiasluoksnė urbanistinė anotacija: ji kūrė emocinius, socialinius ir erdvinius įrašus miesto atmintyje. Šokis pasireiškė ne tik kaip choreografinis įvykis, bet ir kaip performatyvi praktika, prisidedanti prie vietos pažinimo, bendruomeninių ryšių formavimo ir alternatyvių buvimo mieste būdų artikuliacijai.

Vertėtų pažymėti, kad šokis, kaip neverbalinės kalbos forma, savaime padeda užmegzti kontaktą – jis padrašina tuos, kas drovisi gestu, judesiu, emocijomis atsakyti į tuo metu vykstantį vyksmą. Mikrogestai gali tapti abipusio dialogo reikšminga dalimi, padedančia ne tik gyventojams, bet ir patiems šokėjams drąsiau interpretuoti šokį. Urbanistinio šokio šventėje Justiniškėse dalyvavusi šokėja (A., 16 m.) pasidalijo savo patirtimi įveikiant baimę:

Kadangi tai buvo vienas iš pirmųjų kartų šokant publikai, sušokau tikrai labai prastai. Tikrai buvo baisu, bet jaudulį nuslopinti padėjo ta mintis, kad žmonės nepirko bilietų, kai kurie išvis gal sėdėjo virtuvėje ir pamatė pro langą, kad kažkas šoka kieme. Tai todėl daug lengviau, kai neneši tokios didelės atsakomybės (tik, aišku, už grupę ir studiją), bet visgi negali pasitaikyti tokių frazių, kaip „kam aš tuos pinigus mokėjau?“. Justiniškėse buvau pirmą kartą, tai kažkaip nustebau, koks išties tai gražus rajonas, – taip, turintis daug sovietinio palikimo, bet visgi savotiškai jaukus<sup>20</sup> (Pokalbis su A. 2024).

20 Justiniškėse yra trys alėjos – visos žalios, plačios, todėl daug vaikų jomis važinėja dviračiais, be to, šios alėjos yra uždaros ir atskirtos nuo intensyvaus eismo, o tai sukuria saugumo jausmą. Tokiose erdvėse jauku socializuotis, kurti, eksperimentuoti. Neretai vyresnio amžiaus žmonės išsineša suolelius ir pasistato juos kiek nuošalesnėse vietose, čia pat žaidžia šachmatais. Žinoma, tam jau reikalingos žaliosios erdvės, o ne tvoros, uždari kiemai, kur esi visų matomas ir kontroliuojamas, tačiau tokie sprendimai prasilenkia su kūrybiškumu. Erdvinės rajono galimybės, kiemų atvirumas ir žaluma yra itin svarbūs, norint užmegzti kokį nors gyvą kontaktą, sukurti judesį. Senų daugiabučių rajonų atviro žaliosios erdvės, kur ir vyksta socialiniai kontaktai, gyventojų vertinamos kaip vienas pagrindinių gyvenimo daugiabučiuose privalumų (greta neblogai išvystytos socialinės infrastruktūros), nes būtent atvirose bendroje erdvėje užgimsta miesto socialumas. Būtinybė dalytis bendra erdve ir palaikyti kontaktą su kitais gyventojais reikalauja socialinių įgūdžių. Galima sakyti, kad gyvenimas rajone yra socialinio gyvenimo pratimas: priešingai nei gyvenant vienkiemyje, mieste savaime tampama aktyviu socialinio gyvenimo dalyviu. Toje kasdienėje improvizacijoje, kai, išėjęs iš buto, turi pasisveikinti, kam nors nusišypsoti, padėti, su kuo nors pasikalbėti, atsiranda poreikis ką nors kartu veikti.

Tokie renginiai kaip šokio šventė gali prisidėti keičiant požiūrį į miesto rajonus<sup>21</sup>. Į klausimą, ar pavyko užmegzti kontaktą su pasirodymą stebėjusiais vietiniais rajono gyventojais, ta pati šokėja atsakė:

Prieš visiems sustojant į kompozicijos vietas, pamojavau mergaitei, kuri žiūrėjo pro langą. Po kelių minučių ji išbėgo į kiemą dar su pora draugių, jos valgė guminukus, karstėsi ant laiptų turėklo, darė saulutes, viena mergaitė bandė išmokyti kitą padaryti saulutę. Kalbėjo, kad užaugusios visos nori būti gimnastės ir nusukti į Londoną. Jų pokalbis priminė ankstyvą vaikystę ir įvairias žemiškas ir nežemiškas vaikiškas svajones (Pokalbis su A. 2024).

Nemaža dalis kontakto, užsimezgančio tarp šokėjų ir gyventojų, būna neverbalinė: gyventojai rodo susidomėjimą filmuodami ir fotografuodami šventę ir jos dalyvius, stebėdami veiksmą iš savo balkonų (Justiniškių atvejis) arba sodų (Šnipiškių atvejis). Teikdami grįžtamąjį ryšį, daugelis gyventojų svarstė apie savo rajono erdvių patogumą rengti pasirodymus, su pasididžiavimu pranešdavo, kad jų rajonas sulaukia menininkų dėmesio (pavyzdžiui, nurodydavo prieš metus vykusias menines veiklas).

Suprantama, kad anksčiau minėta perskyra tarp reprezentacinių ir nereprezentacinių urbanistinių erdvių yra sąlyginė – rajonų erdvėms būdingas nevienalytiškumas. Tai ypač išryškėja urbanistinės šventės metu, kai parinktos rajonų erdvės sudėliojamos į vientisą maršrutą, kuriame atsiranda: didesniu viešumu, matomumu ir aktyviu tranzitu pasižyminti vieta prie viešojo transporto stotelės ir maisto parduotuvės; ramesni ir atokesni kiemai prie daugiabučių; gyvybingos ir mažiau naudojamos žaidimų aikštelės palei Šypsenuų alėją; savitos erdvės prie vietinio turgelio, kur verda spalvingas gyvenimas (Justiniškių atvejis). Šokio šventės maršrutas gali sujungti greta esančias biurų zoną ir gyvenamą istorinę rajono dalį (Šnipiškių atvejis): kiekviena jų turi savo naudotojus ir izoliuotą socialinį ritmą (biuro zona gyvena pagal darbo ir nedarbo, pietų pertraukų ritmą; gyvenamoji zona – pagal lankstesnį, medinukų gyventojų veiklą sąlygotą ritmą, kuris gali priklausyti ir nuo sezoniškumo – juk istoriniai namai sudaro organišką visumą su sodais ir daržais). Urbanistinis šokis papildoma rajonų ritmų įvairovę (arba *poliritmią* – Lefebvre'o terminas) laikinai sujungdamas skirtingas erdves, persidengdamas su vietiniais

21 Remiantis Oficialiosios statistikos portale pateikiamais 2021 m. Lietuvos Respublikos gyventojų surašymo duomenimis, 59 % Lietuvos gyventojų gyvena daugiabučių rajonuose. Svarbu paminėti, kad senos statybos daugiabučių rajonai kryptingai marginalizuojami viešosiose diskusijose ir žiniasklaidoje, o jų aplinka pristatoma kaip ta, kuriai būtini radikalūs pokyčiai. Tačiau rajonų gyventojai, apklausti atliekant urbanistinius tyrimus, teigia, kad jie jų rajonuose teigiamai vertina socialinių paslaugų pasiekiamumą, žaliųjų kiemų sistemas, socialinių kontaktų intensyvumą, galimybę keliauti pėsčiomis per rajoną (plačiau žr. Lavrinec 2022). Toks atotrūkis tarp viešo rajonų vaizdavimo ir gyventojų nurodomų gyvenimo senuose rajonuose prioritetų kelia susirūpinimą.

kasdieniais ritmais, išryškindamas jų scenarijus. Pavyzdžiui, Šnipiškėse šokėjų ir žiūrovų judėjimas nuo Europos aikštės per biurų erdves ir tarpines scenarijų stokojančias zonas iki istorinės Šnipiškių dalies sujungė darbinius, formalizuotus ritmus su neformalių kasdienių erdvių atmosfera. O kartais šokis gali laikinai prikelti ir sugrąžinti į miesto erdves jau nykstančius socialinius ritualus kartu su jiems būdingu ritmu ir vokališkumu. Per šokio šventę Justiniškių sporto aikštelėje šokėjams skanduojant frazę „Čia mano kiemas!“ (ganėtinai agresyviai, tarsi žymint savo teritoriją) buvo simboliškai atkurta rajonams būdinga įtampa dėl teritorijos pasidalijimo tarp jaunimo grupuočių, kai iškildavo savo bei kito ribų nustatymo klausimas. Kitoje Justiniškių erdvėje šokėjai kvietė vaikus namo, atkurdami kiemams būdingą garsovaizdį, išnykusį paplitus mobiliesiems telefonams. Per gatvės scenų ir patirčių atkūrimą urbanistinis šokis gražina kilmės duoklę miestui, per tarpininkus, šokėjus, scenos menininkus iš gatvių pasiimdamas kūniškas žinias.

Vienas svarbių, bet retai miesto studijose pasirodančių rajonų gyvenimo aspektų yra kasdieniai garsai. Jie susiję su tam tikru paros laiku ir atspindi jiems būdingus socialinius bei gamtinius ritmus (remontų garsai, išvedamų šunų lojimas ir paukščių čiulbesys, variklių garsai, greta esančio vaikų darželio šurmulyš ir t. t.). Daugelis šokio šventės žiūrovų per pasirodymus kėlė klausimą, kodėl nėra muzikos, nėra garso? Tam tikru metu, kai buvo skanduojami verbaliniai šūkiai, rodėsi, kad muzikos ir nereikia, bet žiūrovams neįprasta stebėti šokį be muzikos. Beje, dėl muzikos naudojimo šokio meniniuose pasirodymuose neretai kyla daug diskusijų ir tarp pačių menininkų, ir tarp veiksmo dalyvių – jie visi svarsto, kaip reikėtų veikti be muzikos ir už jos nesislėpti. Tai išties didžiulis iššūkis, su kuriuo susiduriama ir edukacijos srityje, ypač veikiant su gatvės (hiphopo) šokėjais, kuriems muzika yra pagrindinis įkvėpimo šaltinis, nukreipiantis veikti. Dažnu atveju be muzikos neišsivaizduojamas ir šokis, improvizacija. Net jeigu kalbama apie savo ritmo kūrimą, kvėpavimą, kūno ar aplinkos garsus (kurie gali kontrastuoti su judesiu ar nulemti dar neįprastesnius judesius), muzikos klausimas išlieka keblus. Ne visada patogu ar jauku judesį stebėti tyloje ir žiūrovui, tačiau noras praplėsti garso suvokimo ribas, kliaujantis savo kūno perkusija ar aplinkos garsais ir praktikuojant šokį, tik įrodo, kad judesio be muzikos patirtis naudinga tiek šokėjui, tiek stebėtoju. Šokėja (A., 16 m.), kalbėdama apie savo patirtį šokti rajone aplink esant tik natūraliems miesto garsams, prisimena:

Esu visiškai muzikos žmogus: mane muzika lydi visur, o šokyje, atrodo, ji užpildo visus nereikalingus tarpus, papildo patį šokį ir performanso mintį. Muzikos man trūko, nes, kaip šokančiai dar labai trumpą laiką, buvo labai sunku mąstyti apie du dalykus vienu metu – ir apie judesius, ir apie judesį įgarsinančius žodžius (Pokalbis su A. 2024).

Kita šokėja (U., 15 m.) teigia: „Šokant tyloje baisu suklysti ir labai nerimauji. Iš to nerimo pamiršau idėją, kad po to, kai sušukau: „J-u-s-t-a-s!“ (skiemenuodama), choreografijoje turėjau pasilikti, o ne nubėgti. Labai keista improvizuoti“ (Pokalbis su U. 2024). Rajonų gyventojų pasirengimas įsitraukti ir palaikyti aktyvų socialinį kontaktą, rodyti susidomėjimą meniniu veiksmu yra lemiami veiksniai šokėjams apsisprendžiant tęsti eksperimentines praktikas rajonuose ir keičiant savo nuostatas anksčiau nepažįstamų rajonų atžvilgiu. Šokėjai (pavyzdžiui, U., 15 m.) kartotų tokią šokio praktiką ir norėtų judesiu patyrinti daugiau Vilniaus rajonų: „Būtų įdomu patyrinti kitus rajonus ir patobulinti šokį be muzikos“ (Pokalbis su U. 2024).

Šokio maršrutas užbaigiamas *džemo* praktika – formuojant iš hiphopo šokio atpažįstamą ratą, judesio dalybų erdvę, improvizuojant, skambant atsitiktinai parinktam muzikiniam žanrui. *Džemas* – tai atviras kvietimas spontaniškam judesiui parodant, kad ne tik konkrečios šokio kalbos mokėjimas (pavyzdžiui, *house* ar breiko judesių arba šiuolaikinio šokio elementų demonstravimas), bet ir kontaktinis veiksmas dviese, suplojimas ar atsisėdimas, taip pat pasikartojantis, paprastas, įvairiu ritmu čia pat ir dabar kuriamas veiksmas irgi gali būti suvokiami kaip šokis. Pagrindinis tikslas šioje praktikoje – patirti šokį ne tik kaip išmoktą, nukopijuotą judesių seką, choreografiją, schemą, bet ir jausti naujos aplinkos informaciją, sudėti kontekstus į spontaniškai gimstančius ir susiformuojančius santykius, judėjimus, neįprastas formas, pokyčius ir suvokimą.

Siekiant atskleisti socialinių ritmų ir su jais susijusių kasdienių praktikų, taisyklių bei vidinių tabu visumą, urbanistinis šokis išryškėja kaip jautrus jų analizės instrumentas. Kaip konkretus atvejis pateikiamas epizodas, kai jaunesnė šokėjų grupė darė hiphopo judesį *ATL Stomp* tuo pat metu saugiai judėdama per perėją Šnipiškėse, Lvivo gatvėje. Vėliau viena šokėjų komentavo: „Trukdau eismui“. Taigi, kitoks judėjimo būdas atskleidė normatyvinius socialinius lūkesčius. Šokėjos refleksija atskleidė ir pėsčiųjų orumą sąlygojančių nuostatų pokytį, kuris įvyko Vilniuje per pastaruosius metus (pėstieji dažniausiai priversti bėgti per pėsčiųjų perėjas, o orus žingsnis per kelią jau laikomas mažai kam priimtiniu). Prioritetas greitai judėti aiškiai nusako pėsčiųjų ir atskirų socialinių grupių (lėčiau judančių dėl amžiaus arba negalios) vietą dabartinio miesto mobilumo hierarchijoje. Kūnas veikia kaip ribos indikatorius: per jį pasireiškia socialinis reglamentavimas ir pasipriešinimas jam. Šia prasme sąmoningai pasirinktas kitoks judėjimo būdas mieste yra ir kritinio mąstymo veiksmas.

Tiriant Šnipiškių erdves per šokio šventę paaiškėjo, kad vienas dažniausiai pasikartojančių aspektų, kuriuos vėliau refleksijose paminėjo šokėjai, buvo biurų prieigų keliamas simbolinis ir fizinis (vėjas, tuštuma, šaltumas) diskomfortas. Tokia reakcija gali paskatinti renginio organizatorius ateityje pasirinkti nepatogias erdves ne dėl jų esteti-

kos, o dėl kritinio potencialo ir galimybės eksperimentuoti siekiant tas erdves adaptuoti žmogiškam kūnui, bandant išvystyti naujus scenarijus. Sparti miesto plėtra palieka nemažai tarpinių, nejausių tranzitinių erdvių (*ne vietų*), kurioms būdingas žmogiško kontakto trūkumas (plačiau žr. Augé 1995; Bauman 2000). Urbanistinio šokio šventės rodo, kad tokio tipo meninės intervencijos gali tapti vietos formavimo (angl. *placemaking*) įrankiu – jos kuria jaukias, laikinas bendruomeniškumo zonas, leidžia gyventojams kitaip įvertinti savo aplinką ir skatina įsitraukti į rajono kultūrinį gyvenimą. Meninis tyrimas tampa ne tik pažinimo metodu, bet ir socialinių kontaktų, naujų scenarijų ir net nuostatų formavimosi katalizatoriumi.

## Visuomenės nuostatų kaita

Visame pasaulyje susibūrusiose hiphopo šokio bendruomenėse šoka įvairių kartų atstovai. Jose jauni, dar tik pradedantys šokti žmonės ima pavyzdžius ir semiasi įkvėpimo iš vyresnių šokėjų, kurių jaunystėje įgyta šokio patirtis įkvėpė juos pedagoginės veiklos imtis (dažnu atveju) kaip pragyvenimo šaltinio ir kaip priemonės prisidėti prie hiphopo šokio plėtros bei jo, kaip kultūros formos, išsaugojimo. Mary Fogarty (2022) atkreipia dėmesį, kad vyresnio amžiaus hiphopo šokėjams būdingas pasakojimas apie tai, kaip pradinis entuziazmas šokti pamažu peraugo į supratimą ir vertinimą šokio kaip dalyko, kuriam reikia dėmesio, atsidavimo ir pasišventimo siekiant išlaikyti kritinį fizinės ištvermės lygį ir tobulėti. Kartu su tuo atsirado ir suvokimas, kad šokių komanda yra tarsi didelė šeima. Joje vyresni artistai yra pavyzdys jaunesniems. Kitaip tariant, ilgamečiu atsidavimu hiphopui ir drausmingu požiūriu į šio stiliaus šokio mokymą(si) jie demonstruoja, kaip svarbu suvokti, kad pasiryžimas pradėti šokti ne tik savo malonumui reiškia didelę asmeninę transformaciją, nes nuo to momento šokis nebėra tik malonus laisvalaikio užsiėmimas, o tampa gyvenimo būdu (Schloss 2009; Osumare 2008; Fogarty 2022).

Tenka pripažinti, kad Lietuvoje vis dar gajus stereotipas, kad šoka tik vaikai ir pagliai, todėl dažnu atveju į edukacines veiklas jungiasi būtent jie. Tačiau ir jaunimas, kuriam virš dvidešimties metų, neretai teiraujasi choreografų, ar jiems dar ne per vėlu pradėti šokti. Reikėtų pažymėti, kad jaunimas apskritai yra viskam atviresnis, todėl jam lengviau stebėti šiuolaikinį meną, o štai vyresnio amžiaus žiūrovai dažnai yra linkę nuvertinti savo pojūčius ir įgūdžius tai daryti. Tačiau per kartojamus veiksmus (procesus) – šokio švenčių kūrimą, festivalių rengimą – žmonės ribojančios nuostatos kartu su baime pažinti šokį plačiau (koks šokis turėtų būti šokamas ir kokiai amžiaus grupei jį dera šokti) po truputį ištirpsta praktikuojantis su šokio mokyklos „Low Air“ bendruomene.

Matoma džiuginanti tendencija, kad šokti vaikus atvedę tėvai ar seneliai, stebėję jų pasirodymus scenoje ar viešose erdvėse, vis dažniau patys išdrįsta įsitraukti į šokio praktikas, taip parodydami pavyzdį savo bendraamžiams. Yra ir tokių atvejų, kai vaikai nebešoka, o tėvai ir seneliai užima jų vietą choreografijos salėje – jie tarpusavyje apsikeičia šokančiojo ir stebinčiojo šokį vaidmenimis. Taip jaunoji karta virsta žiūrovais ir ima palaikyti šokančią vyresniąją kartą. Įdomu tai, kad minint Tarptautinę šokio dieną miesto rajonuose matomas nuoširdus jų gyventojų susidomėjimas ir įsitraukimas į vykdomas veiklas, o tai rodo visuomenės atvirumą ir geranoriškumą, norą įsileisti meninius vyksmus į savo rajonus.

## Išvados

Meninis tyrimas, pagrįstas kūnišku buvimu ir bendradarbiavimo etnografijos principais, leidžia sujungti šokio praktiką su vietos pažinimo metodais. Kolektyvinė choreografų, šokėjų ir tyrėjų refleksija atskleidžia, kad tyrimui svarbu ne tik rezultatas, bet ir procesas: tyrimas kuria naujas suvokimo prieigas, išbando alternatyvius būdus įsivaizduoti viešąją erdvę, identifikuoti, kūniškai išreikšti ir praktiškai išmėginti jos potencialą.

Urbanistiniam šokiui būdinga dialogu pagrįsta neverbalinės komunikacijos forma, atvirumas urbanistinių ir socialinių kontekstų bei su jais susijusios kūniškos dinamikos įvairovei. Kaip meninio tyrimo laukas, urbanistinis šokis leidžia taikyti atviras, aktyvias, į dialogą ir bendradarbiavimą orientuotas tyrimo taktikas. Urbanistinio šokio praktika rajonų viešosiose erdvėse parodo, kad į rajonų kontekstus reaguojantis kūnas yra veiksmingas būdas *perskaityti* miesto aplinką, išryškinti jos ritmą, įtampą ir bendruomenines struktūras. Remdamiesi hiphopo, šiuolaikinio šokio technikomis ir vietos kontekstais, šokėjai įkūnija spontaniškai besitransformuojančias šokio tekstų formas; išmoktas, atramines, pagrindines šokio technikas keičia naujai atrandami judėjimo būdai, kūnu reiškiamos interpretacijos. Ši įkūnyta praktika apima refleksyvų savo aplinkos ir joms būdingų charakteristikų suvokimą. Šokėjų ir choreografų darbas lauke atskleidžia, kad kūnas veikia kaip analitinis instrumentas, gebantis registruoti tiek materialias, tiek afektines erdvės charakteristikas, kurios dažnai lieka nepastebimos tradiciniuose urbanistiniuose tyrimuose.

Urbanistinio šokio šventės sudaro sąlygas atsigręžti į gatvės šokio ištakas, grąžinti jį į miesto rajonus, nuo gyvenvietės centro nutolusias erdves. Toks hiphopo perkėlimas kelia tam tikrus iššūkius: kaip adaptuoti profesionalų šokį prie kasdienės rajonų dinamikos, kaip išlaikyti atvirą šventę rajono gyventojams? Urbanistinio šokio šventės organi-

zavimo patirtis rodo, kad, išlaikant žiūrovams atvirą šokio formą, palaikant pusiausvyrą tarp performanso ir kasdienių erdvių natūralios dinamikos, gyventojai (ypač jaunimas) noriai įsitraukia į renginį kaip geranoriški stebėtojai: jie rodo susidomėjimą, yra pasirengę megzti bendrą ryšį, pasidalyti patirtimi, esant poreikiui, padėti. Šokio šventė padeda įtraukti gyventojus į bendrą judėjimo, kūno raiškos ritualą, pasimėgavimo kūniška praktika patirtį ir taip sudaro sąlygas rasti bendrystei tarp rajono gyventojų ir šokėjų, įprastai šokančių (ir gyvenančių) miesto centre. Urbanistinio šokio praktikos leidžia patirti miestą tiesiogiai, prikelia užmirštas ar mažiau pamėgtas teritorijas naujam gyvenimui, daro jaukesnes miesto erdves ir sukuria naujų traukos taškų. Galiausiai jos įgalina pačius rajono gyventojus keisti erdvių funkcijas ir patirti miestą kaip savą kūną.

Įteikta 2025 06 12  
Priimta 2025 10 09

#### LITERATŪRA IR ŠALTINIAI

- Albright, Ann Cooper (2013). *Engaging Bodies: The Politics and Poetics of Corporeality*. Middletown: Wesleyan University Press.
- Amin, Ash ir Nigel Thrift (2002). *Cities: Reimagining the Urban*. Cambridge: Polity Press.
- Amorim Marilia (2020). Dance Discourse and the Concept of Genre – Some Interpretive Elements. *Bakhtiniana*, 15(2), p. 64–96.
- Augé, Marc (1995). *Non-Places: Introduction to an Anthropology of Supermodernity*. London, New York: Verso.
- Bauman, Zygmunt (2000). *Liquid Modernity*. Cambridge: Polity Press.
- Carter, Celina (2020). Dance and Choreography as a Method of Inquiry. *Forum Qualitative Sozialforschung / Forum: Qualitative Social Research*, 21(3), p. 1–17.
- Certeau, Michel de (1984). *The Practice of Everyday Life*. Berkeley: University of California Press.
- Chang, Jeff (2005). *Can't Stop Won't Stop: A History of the Hip-Hop Generation*. New York: St. Martin's Press.
- Cresswell, Tim (2006). *On the Move: Mobility in the Modern Western World*. New York: Routledge.
- Durden, E. Moncell (2018). *Beginning Hip-Hop Dance*. Champaign Illinois: Human Kinetics, 2019.
- Evans, Rebecca (2022). *Social Dance after Social Practice: Between the Stage and the Museum*. Berkeley: University of California. Nuoroda internete: [https://escholarship.org/content/qt5954n4mk/qt5954n4mk\\_noSplash\\_95e34ff7a0b4f08eaabb3fca169cc9ad.pdf](https://escholarship.org/content/qt5954n4mk/qt5954n4mk_noSplash_95e34ff7a0b4f08eaabb3fca169cc9ad.pdf) [žiūrėta 2024 09 10].
- Flores, Juan (2000). *From Bomba to Hip-Hop: Puerto Rican Culture and Latino Identity*. New York: Columbia University Press.
- Fogarty, Mary (2022). Ageing, Longevity, and Embodied Knowledge in Breaking. *The Oxford Handbook of Hip Hop Dance Studies*. New York: Oxford University Press, p. 370–377.
- Fogarty, Mary ir Imany Kai Johnson (2022). *The Oxford Handbook of Hip Hop Dance Studies*. New York: Oxford University Press.
- Forman, Murray (2002). *The 'Hood Comes First: Race, Space, and Place in Rap and Hip-Hop*. Middletown, Connecticut: Wesleyan University Press.

- Foster, Susan Leigh (2011). *Choreographing Empathy: Kinesthesia in Performance*. London: Routledge.
- Gudaitė-Žakevičienė, Airida (2024). *Doktorantūros meninio tyrimo dienoraštis „Miestas kaip kūnas – kiemo žaidimai“*. Nepublikuotas rankraštis.
- Hunter, Victoria (2019). Vernacular Mapping: Site Dance and Embodied Urban Cartographies. *Choreographic Practices*, 10(1), p. 127–144.
- Lassiter, Luke Eric (2005). *The Chicago Guide to Collaborative Ethnography*. Chicago: University of Chicago Press.
- Lavrinc, Jekaterina (2011a). Revitalization of Public Space: From *non-places* to Creative Playgrounds. *Santalka: filosofija, komunikacija*, 19(2), p. 70–75.
- Lavrinc, Jekaterina (2011b). Urbanistinė choreografija: kūnas, emocijos ir ritualai. *Santalka: filosofija, komunikacija*, 19(1), p. 62–73.
- Lavrinc, Jekaterina (2022). Rediscovering Green Spaces Through Creative Practices. *Cultural Heritage in a Changing Climate. Oslo Forum 2021*, p. 104–109.
- Lefebvre, Henri (1991). *The Production of Space*. Oxford: Blackwell Publishers Ltd.
- Lefebvre, Henri (1996). The Right to the City. *Writings on Cities*. Oxford: Blackwell Publishers Ltd, p. 63–184.
- Lefebvre, Henri (2004). *Rhythmanalysis: Space, Time and Everyday Life*. London: Continuum.
- Lepecki, André (2006). *Exhausting Dance: Performance and the Politics of Movement*. London: Routledge.
- Ling, Xi (2025). Street Dance Redefined: A Bridge across the Knowledge Gap. *Frontiers in Sports and Active Living*, 7, 23 July, 2025. Nuoroda internete: <https://www.frontiersin.org/journals/sports-and-active-living/articles/10.3389/fspor.2025.1610656/> [žiūrėta 2025 09 09].
- LRT Opus (2024). Rajonas: Per šiuolaikinio ir gatvės šokio judesius iš naujo atrandamas rajonas ir daugiabučių kiemai. *LRT.lt*. Radijo laida. Vedėjas Donatas Šukelis. Nuoroda internete: <https://www.lrt.lt/radioteka/irasas/2000339466/per-siuolaikinio-ir-gatves-sokio-judesius-is-naujo-atrandamas-rajonas-ir-daugiabuciu-kiemai> [žiūrėta 2025 10 15]
- LRT Opus (2025). Rajonas: Kaip šokio judesiu pajusti Šnipiškes? Pokalbis su Airida Gudaite ir Jekaterina Lavrinc. *LRT.lt*. Radijo laida. Vedėjas Donatas Šukelis. Nuoroda internete: <https://www.lrt.lt/radioteka/irasas/2000420690/kaip-sokio-judesiu-pajusti-snipiskes-pokalbis-su-airida-gudaite-ir-jekaterina-lavrinc> [žiūrėta 2025 10 15].
- Malnig, Julie (2001). Introduction. *Dance Research Journal*, 33(2), p. 7–10.
- Merleau-Ponty, Maurice (2018). *Juslinio suvokimo fenomenologija*. Vilnius: Baltos lankos.
- Michelkevičius, Vytautas (2016). *Meninio tyrimo suvesti. Žinojimo kontūrais*. Vilnius: Vilniaus dailės akademijos leidykla.
- Mitchell, Tony (2001). *Global Noise: Rap and Hip-Hop Outside the USA*. Middletown, Connecticut: Wesleyan University Press.
- Ng, Jason ir Fogarty, Mary (2023). The Polarizing Politics of Breaking's Inclusion in the Olympics. *Global Hip Hop Studies*, 4(1), p. 85–89.
- Osumare, Halifu (2008). *The Africanist Aesthetic in Global Hip-Hop: Power Moves*. New York: Palgrave Macmillan.
- Pokalbis su A. (2024). Šventės „Miestas kaip kūnas“ Justiniškėse refleksija. 2024 m. birželio 20 d., Vilnius. Nepublikuotas interviu.

- Pokalbis su U. (2024). Šventės „Miestas kaip kūnas“ Justiniškėse refleksija. 2024 m. birželio 20 d., Vilnius. Nepublikuotas interviu.
- Ramanauskaitė, Eglė (2004). *Subkultūra: fenomenas ir modernumas. XX a. pabaigos Lietuvos subkultūrinių bendrijų tyrinėjimai*. Kaunas: Vytauto Didžiojo universiteto leidykla.
- Rivera, Raquel Z. (2003). *New York Ricans from the Hip Hop Zone*. New York: Palgrave Macmillan.
- Rose, Tricia (1994). *Black Noise: Rap Music and Black Culture in Contemporary America*. Middletown, Connecticut: Wesleyan University Press.
- Schloss, Joseph G. (2009). *Foundation: B-boys, B-girls and Hip-Hop Culture in New York*. Oxford: Oxford University Press.
- Sheets-Johnstone, Maxine (1966). *The Phenomenology of Dance*. Madison: University of Wisconsin Press.
- That's the Joint! The Hip-Hop Studies Reader* (2014). Editors Murray Forman and Mark Anthony Neal. 2nd edition. New York: Routledge.
- Thrift, Nigel (2008). *Non-Representational Theory: Space, Politics, Affect*. London: Routledge.
- Walker, Stephen (2009). *Gordon Matta-Clark: Art, Architecture and the Attack on Modernism*. London: I. B. Tauris.

## Urban dance as a field of artistic research: the case of the festival City as Body

**SUMMARY.** Although the premises and methods of artistic research have become a common subject of interdisciplinary debate over the past decade, these discussions remain underdeveloped in the field of contemporary dance, particularly in urban dance, both in Lithuania and internationally. This article examines the annual urban dance festival City as Body in Vilnius as a case study to unfold the constitutive elements of urban dance and demonstrate how they function as instruments of artistic research. Urban dance, as both an artistic and a social practice, is closely interwoven with urban social contexts and their transformations: historically, hip-hop culture (as the foundation of urban dance) emerged from the lived experience and expressive practices of social groups positioned at the margins of the city. Once relocated to new cultural and urban environments, hip-hop culture inevitably undergoes transformations: its thematic range, movement dynamics and meanings, relationship to music, and the selection of urban spaces all shift. By integrating elements of hip-hop culture into the performing arts and into learning environments, urban dance maintains a connection with street culture as its generative source – one to which it consistently returns (including through initiatives such as City as Body).

Drawing on the artistic and social practice of urban dance, the article examines how urban dance becomes a mode of inquiry into the spatial and social dynamics of non-central districts. By treating the district as both a material environment and a lived, affective context, urban dance as artistic research reveals the micro-conditions, rhythms, and tensions that shape everyday urban life. Urban dance initiatives in districts lacking cultural functions create spaces where local community members, especially young people, can collectively articulate their identities, experiences, and aspirations through movement; in this way, dance becomes a practice of social justice. In the context of the urban dance festival, dance practices engage diverse social groups and mobilise peripheral districts as spaces where new interactions, creativity, and community ties can develop.

### KEYWORDS:

urban dance,  
street dance, hip-hop,  
artistic research,  
urban space,  
embodied experience,  
neighbourhoods.