

Lietuvos šiuolaikinio šokio kryptys

Šiuolaikinio šokio kultūra yra pakankamai jaunas reiškiny s lyginant su kitais profesionaliaisiais menais Lietuvoje. Per gan neilgą laikotarpį mūsų šalyje spėjo susiformuoti kelios šokėjų kartos – senoji ir jaunoji šokio karta. Tai lėmė sociokultūriniai ir kiti veiksniai. Vyresnioji karta vis dar tapatinama su modernaus šokio tendencija, o beveik visą jaunosios Lietuvos šokio kartos kūrybą galime apibrėžti terminu šiuolaikinis šokis. Šioms kartoms būdingos tam tikros kūrybos tendencijos: modernaus šokio atspindžiai, grynojo šokio apraiškos (angl. *pure dance*, vok. *Tanz-Tanz*), conceptualaus šokio užuomazgos, fizinio arba judesio, kūno teatro eksperimentai, autobiografinio šokio paieškos, gatvės šokio elementai šiuolaikiniame šokyje.

Straipsnio objektas – jaunoji Lietuvos šokio karta ir jai būdingi kūrybiniai ieškojimai. Straipsnio tikslas yra pristatyti, išskirti ir išanalizuoti jaunąją Lietuvos šokio kartą bei jai būdingas kūrybos tendencijas. Tema yra aktuali, kadangi Lietuvos šokio laukas gana sparčiai plečiasi ir tobulėja, ieško naujų kūrybos formų ir būdų. Straipsnyje analizuojama, kokios šokio kryptys vyrauja ir kodėl joms yra priskiriami tam tikri Lietuvos šokio atstovai.

Apibendrinus jaunosios Lietuvos šokio kartos formavimąsi, aptarus laisvai samdomų šokėjų kūrybos užuomazgas, apžvelgus jaunosios kartos išitvirtinimą ir išanalizavus jaunosios Lietuvos šokio kartos kūrybos ieškojimus, galima daryti tokias išvadas: Lietuvoje yra susiformavusios kelios šokėjų kartos; jaunoji šokio karta pradėjo formuotis XXI a. pirmame dešimtmetyje, o išitvirtino – antrame; antrame dešimtmetyje išitvirtinusi jaunoji Lietuvos šokio karta sukūrė potencialią terpę naujiems kūrybos ieškojimams ir tendencijoms.

Raktiniai žodžiai: šokis Lietuvoje, jaunoji Lietuvos šokio karta, šiuolaikinis šokis, grynasis šokis, conceptualus šokis, autobiografinis šokis, gatvės šokis.

Įvadas

Lietuvos šiuolaikinis šokis yra pakankamai jaunas ir šviežias darinys, lyginant jį su pasaulio ar Vakarų Europos šiuolaikinio šokio raida. Nors Vakaruose šiuolaikinis šokis

išpopuliarėjo XX a. septinto – aštunto dešimtmečių sandūroje, tačiau Lietuvą šiuolaikinio šokio sąvoka pasiekė tik XX a. paskutiniaisiais dešimtmečiais. Tuo metu mūsų šalies šokio lauke kartu su vėluojančia modernaus šokio idėjų sklaida ėmė rasti ir šiuolaikinio šokio užuomazgos, laipsniškai ėmė kisti ir pati šokio samprata. Atsižvelgiant į šokio sampratos pokyčius ir įvairėjantį šiuolaikinio šokio praktikos lauką, šokėjų skirstymas pagal stilistinius bruožus tapo sudėtingesnis. Dar labiau šį stilistinį paskirstymą apsunkino daugumos jaunųjų šokėjų vis didėjantis polinkis į savarankišką kūrybą, kuomet kūrėjas dirba nebe pagal tam tikro teatro ar trupės nuostatas.

Šiuolaikinės judesio sampratos jau nebeįmanoma išsprausiti į rėmus. Apibrėžimų ir teorijų, kas yra judesys, judėjimas, šokis, galime rasti ir išrasti įvairių. Šiuo metu pasaulyje aptinkame daug šokio stilių ir pakraipų, kurie yra visuotinai pripažinti ir susisteminti, bei tokių šokio stilių, kurie gyvuoja tik tam tikrose bendruomenėse ir nepriskirtini jokiai suformuotai disciplinai. Dabar kiekviena šokio trupė, kompanija, choreografas ar pavienis šokėjas kuria ir išradinėja savitas judesio sampratos teorijas ir judesio technikas. Tokia kintanti judesio, šokio samprata skatina naujas kūrybos tendencijas tarp jaunųjų kūrėjų.

Tyrinėdami Lietuvos šokio raidą pastebime, kad ir per neilgą laikotarpį, joje spėjo susiformuoti kelios kūrėjų kartos (akivaizdžiai išsiskyrė senoji ir naujoji kūrėjų karta). Tam įtaką daro sociokultūriniai bei kiti veiksniai. Šokėjų kartų identifikacija yra svarbi norint plačiau analizuoti Lietuvos šokio kultūros lauką. Kiekviena karta vienaip ar kitaip siejama su kuria nors pasaulyje vyraujančia šokio tendencija. Vyresnieji šokio kūrėjai vis dar gali būti siejami su modernaus šokio tradicijos puoselėjimu, o jaunųjų darbuose galime pastebėti įvairių kūrybinių išraiškų ir tendencijų sintezę. Bėgant laikui ši sintezė plečiasi, ir suklasifikuoti ar sugrupuoti šokio menininkus darosi vis sunkiau. Visa tai, ką kuria jaunoji Lietuvos šokio karta, telpa į universalią šiuolaikinio šokio sąvoką. Gilinandamiesi į

įvairias pasaulio šiuolaikinio šokio tendencijas, dominuojančias šokio apibrėžtis, atsirandančius naujus terminus, galime ne tik aiškiau suvokti mūsų šalies profesionalios šokio scenos reiškinius, bet ir susieti juos su pasauliniais kontekstais.

Ši tema yra aktuali, nes Lietuvos šokio laukas gan sparčiai plečiasi ir tobulėja, šiuolaikinio šokio kūrėjai ieško naujų kūrybos formų ir būdų. Jauni kūrėjai ne tik dirba kūrybinį darbą, – kuria spektaklius, projektus, bet ir aktyviai užsiima saviedukacija, mokosi ir stažuojasi užsienyje. Norint išlaikyti pusiausvyrą tarp sparčiai tobulėjančių šokėjų, choreografų ir šokio teoretikų kritikų, Lietuvos šokio lauko tyrimai privalo suintensyvėti.

Analizuojant įvairių stilių ir žanrų šiuolaikinio šokio kūrinius, moksliniuose tyrimuose ir kritinėse analizėse vartojamas platus įvairių terminų bei sąvokų žodynas. XX a. šokio istorija buvo kupina meninių reformų, estetinių ir stilistinių naujovių, kuriems įvardinti bei apibūdinti šokio istorikai, kritikai ir teoretikai naudojo tokius terminus kaip *natūralus*, *modernus*, *naujas*, *šiuolaikinis*, *postmodernus*, *urbanistinis*, *naujosios bangos*, *konceptualus* ir pan. šokis (12, 2). Pastarajame šimtetyje išskylant vis naujiems šokio kūrėjams, keičiantis šokio kalbai, randantis naujoms šokio technikoms ir judesio sampratoms, susiformavo platus šiuolaikinio šokio terminų žodynas. Didelė dalis šių terminų gali būti sėkmingai taikomi charakterizuojant šiuolaikinio Lietuvos šokio atstovus. Kalbant apie jaunąją Lietuvos šokio kartą nekyla abejonių, kad jų kūrybos visumai gali būti taikomas apibendrinantis šiuolaikinio šokio terminas, tačiau analizuojant pavienių menininkų ar šokio trupių kūrybą ryškėja tokios kūrybos kryptys, kurias galima charakterizuoti pasitelkiant siauresnius terminus, nusakančius vienokią ar kitokią šiuolaikiniam šokiui būdingą tendenciją.

Remiantis užsienio šokio tyrimuose apibrėžtomis šiuolaikinio šokio sąvokomis, straipsnyje analizuojami jaunosios Lietuvos šokio kartos kūrybiniai ieškojimai. Atsižvelgiant į konkrečių Lietuvos šokio kūrėjų darbams būdingus kūrybinius

principus, siekiama aptarti bei suklasifikuoti jaunosios kartos kūrybą, ją susiejant su tokiomis šiuolaikinio šokio kryptimis: grynasis šokis, konceptualus šokis, fizinis teatras, autobiografinis šokis ir gatvės šokis.

Šiuolaikinio šokio apibrėžtis

Įvairėjant šiuolaikinio šokio kalbai, neišvengiamai kyla šiuolaikinio šokio apibrėžties klausimas. Akivaizdu, kad sąvoka šiuolaikinis šokis tapo pernelyg abstrakti bandant charakterizuoti individualių menininkų kūrybą. Pavyzdžiui, choreografų Birutės Letukaitės ir Vyčio Jankausko nuomone, nėra lengva keliais žodžiais nusakyti, kas yra šiuolaikinis šokis Tiek B. Letukaitės, tiek V. Jankausko nuomonė, kas yra šiuolaikinis šokis, skamba pakankamai panašiai: „<...> Šiuolaikinis jungia kelias technikas. Nėra grynojo žanro. Visas šiuolaikinis menas yra junginys įvairiausių sintezių, tai tiesiog naujų formų ieškojimai,“ – sako Birutė Letukaitė. „<...> Šiuolaikinis šokis nėra kažkas viena. Tai įvairių technikų jungimas. Visas *eklektinis judėjimas ir vadinamas „contemporary“*, – Vytis Jankauskas (33). Aptardama šiuolaikinio šokio definicijos problema, šokio kritikė Vita Mozūraitė prisimena 2001 metų spalio mėnesį Vienoje įvykusį reikšmingą trijų šiuolaikinio šokio kūrėjų – Jerome'as Belas, Xavier'as Le Roy, La Ribot ir kritiko Christophe'as Waveletas susitikimą, kurio metu buvo paskelbtas „Europos scenos meno manifestas“, pasirašytas daugybės įvairių sričių menininkų. Manifeste buvo skelbiama, kad taip, kaip trinamos ribos tarp tautų, taip ir ribos tarp menų, įvairių meno disciplinų ir kategorijų tampa vis labiau išplaukusios ir neapčiuopiamos. Meno sritys, šių menininkų nuomone, turi kalbėtis tarpusavyje, užmegzti dialogus, nes kitaip yra pasmerktos išsigimti ir žūti, kaip žūsta kraujomaišos palikuonys ir ištisos giminės. Manifeste buvo pasiūlyta atsakyti senųjų menų etikečių, ypač vertinant šiuolaikinį šokį, ir pasiūlyti nauji terminai: „performansai“, „gyvasis menas“,

„happeningai“, „vyksmas“, „kūno menas“, „šiuolaikinis šokis / teatras“, „eksperimentinis šokis“, „naujasis šokis“, „multi-medijų spektaklis“, „fizinis teatras“, „laboratorija“, „konceptualusis šokis“, „nepriklausomas šokis“, „postkolonijinis šokis“, „gatvės šokis“, „miesto šokis“, „šokio teatras“, „šokio performansas“ ir kt. (32). Taigi ir šokio teoretikai, ir šokio praktikai laikosi nuomonės, kad norint suprasti ir analizuoti šiuolaikinio šokio kūrėjų darbus, reikia žinoti šokio terminų ir sąvokų reikšmes, gebėti pritaikyti jas vienokių ar kitokių šokio reiškinių analizei.

Tyrinėjant Lietuvos šokio lauką (kūrėjus, jų darbus bei bendrą raidą), Lietuvos šoki galime sudėlioti į tokią schemą, atskleidžiančią mūsų menininkams būdingas kūrybines tendencijas:

	ŠOKIS LIETUVOJE ↙ ↘	
<p>MODERNUS (senoji Lietuvos šokio karta)</p>		<p>ŠIUOLAIKINIS (jaunoji Lietuvos šokio karta) ↓</p> <ol style="list-style-type: none"> 1. Grynasis šokis 2. Konceptualus šokis 3. Fizinis / judesio / kūno teatras 4. Autobiografinis šokis 5. Gatvės šokis 6. Šokio teatras

Sąvoka šokis yra kertinė, apibūdinanti viską, ką šokio kūrėjai ar suvokėjai gali traktuoti ar suvokti kaip šoki. Atsižvelgdami į šokio kultūros lauką tokį, koks jis yra dabar, galime daryti išvadą, kad šokis yra *viskas, visiems ir apie viską*. Ryškus šokių stilių klasifikavimas buvo taikomas iki tol, kol atsirado šiuolaikinis šokis ir šis terminas. Lyginant su šiuolaikinio šokio sąvoka, modernaus ir postmodernaus šokio

terminai yra kur kas tiksliau apibrėžti, jiems priskiriami tam tikri būdingi bruožai ir atstovai. Šiuolaikinio šokio termino formuluočių galime atrasti įvairių, tačiau dažniausiai neteikiančių tokių tikslių nuorodų kaip dvi prieš tai paminėtosios sąvokos. Prieš pradėdant analizuoti šiandieninį Lietuvos šokio lauką, derėtų prisiminti šiuolaikinio šokio apibrėžtį bei jos suvokimo kontekstus.

Dažniausiai girdimas ir vartojamas šokio apibrėžimas yra *tam tikras ritmiškas kūnų judėjimas, emocinė išraiška skambant muzikai*. Turbūt tokį beveik identišką apibrėžimą galime atrasti kone kiekviename šokių studijos internetiniame puslapyje ir išgirsti iš kiekvieno pakalbinto menininko. Neapsiribojant vien empiriškai gauta informacija, būtina aptarti atvejus, kaip šią sąvoką apibūdina tyrinėtojai ir mokslininkai savo tyrimuose bei straipsniuose.

Šokio teoretikė Alexandra Carter teigia, kad šokio sąvoka, atskleidžiama socialiniame, teatrinėje, ritualiniame ar kitokiame veiksmo ir kontekste, bendrai sudaro vieną didelį judesio tyrinėjimo lauką (15, 156–157). Šį tyrinėjimo lauką – šokį – didžioji dalis visuomenės tapatina ir apibūdina kaip tam tikrų žingsnių rinkinį, kuris ir sukuria šokio apibūdinimą. Įprasta manyti, kad šių žingsnių rinkinių – šokio yra mokomasi dviem būdais: neformalioje (namuose, bendruomenių susirinkimuose) ir formalioje (specializuotos mokyklos, studijos, universitetai, akademijos) aplinkoje ar institucijose. Autorė tęsia mintį, jog šokio sąvoka egzistuoja santykių tinkle su kitais aspektais, tokiais kaip socialinė aplinka, kultūros raida, modernėjančios technologijos, globalizacija ir pan. (15, 156–157). Šokio sąvoka šiuose kontekstuose gali būti ir yra formuluojama skirtingai. Tai, jog šokio sąvokos formuluoatė ir suvokimas priklauso nuo konteksto, kuriame ji vartojama, teigia ne vienas šokio tyrinėtojas ar profesorius. Prieš pradėdami analizuoti šokio sąvoką, turime suprasti, kokiame kontekste ji vartojama.

Kad gebėtume tiksliai suformuluoti šokio sąvokos apibrėžtį, šokio tyrinėtojas Grahamas McFee siūlo vadovautis šiais trimis aspektais: pirma, turime suvokti atliekamo veiksmo apibūdinimą; antra, turime atrasti šio veiksmo apibrėžimo atitikmenį moksliniuose šaltiniuose ar šokio institucijų pateiktuose sąvokų aprašymuose; trečia, suprasti, ar tai yra meno forma remiantis meniniais bei estetiniais principais bei gyvai žvelgiant į atliekamą meno kūrinį (30, 288). Taip pat Graham McFee šokiį įvardina kaip specialų judėjimo tipą – estetizuotą judėjimą. Pasak jo, šokis, be abejonės, yra estetizuotas judėjimas, bet ši judesio estetizacija įtraukia transformacijos procesą (30, 51). Taigi judesio, judėjimo transformacija yra veiksmas, kuris ir vadinamas šokiu.

Šokio teoretikė Helen Thomas pritaria kolegoms, kad sunku tiksliai apibrėžti šokio sąvoką, kadangi sąvokos ir terminai bėgant laikui keičiasi. Bet kokių atveju šokis apibrėžiamas kaip tam tikra koduota judesių sistema, kuriai būdingos tam tikros stilistinės savybės (39, 25).

Apibendrinami autorių šokio sąvokos apibrėžimus, galime susidaryti išvadą, jog šokis vienu ar kitu atveju yra tam tikra estetizuoto judėjimo transformacija, pagrįsta ženklų (judesio, šokio) sistema, kuri yra veikiamą įvairių kontekstų. Trumpai tariant, šokio sąvoka susideda iš ženklo, judesio (veiksmo) bei kontekstų.

Tiksliai apibrėžti šiuolaikinio šokio sąvoką yra ne tik labai sunku, bet kol kas turbūt neįmanoma. Ši šokio sąvoka apima daugybę įvairių šokio, judėjimo technikų. Čia dominuoja kūryba pasižyminti išraiškos laisvė. Galbūt dėl to ir sunku suformuluoti apibrėžimą, apimančią tokią platą kūrybinės laisvės lauką.

Šokio teoretikė Ann Cooper Albright teigia, jog šiuolaikinio šokio sąvoką naudoja tuomet, kai nori apibrėžti vis dar eksperimentuojantį šokių, kuriame daug dėmesio skiriama šiuolaikinei kultūrai ir jos išraiškai scenoje. Ji teigia, kad šiuolaikinis šokis gali būti dvejopas: labai abstraktus ir labai

tikslus. Abiem atvejais jis savaip išreiškia kūno identitetą (1, 3–4). Galime pastebėti, kad kai kurie šiuolaikinio šokio kūrėjai sukonzentruoja žiūrovų dėmesį ties kinetine šokėjų kūno raiška. Jie eliminuoja tarpkultūrinius ar kitus jų tarpusavio skirtumus ir pabrėžia bendrą jų fizinę raišką bei gebėjimą atlikti sunkias fizines užduotis. Kiti šiuolaikinio šokio atstovai kuria priešingu principu: turimus skirtumus išskiria ir net pabrėžia, o kūną naudoja kaip įrankį, juo komentuoja socialinius identiteto ženklus, kultūrinius skirtumus bei reikšmes. Pasak teoretikės, šiuolaikinis šokis yra apie kūno pozicionavimą ir išraišką visuomenėje, kuris gali būt tiek labai subjektyvus, tiek globalus, apimantis keletą perspektyvų (1, 3–4). Tai įrodo, kad šiuolaikinio šokio sąvoka neapsiriboja vien tik taisyklinga choreografija ir žingsnelių dėliojimu. Ši sąvoka leidžia pažvelgti ir analizuoti įvairesnius diskursus: kinestinius, vizualinius, somatinius ir estetinius, taip pat intelektualinius.

Šokio kritikė Vita Mozūraitė mano, kad šiuolaikinis šokis ir jo sąvoka „neturi jokių taisyklių arba, tiksliau, turi jų begales, su pačiomis skirtingiausiomis jų variacijomis ir rinkiniais. Čia perprasti esmę nėra labai lengva. Kūnas tampa išraiškos priemone, – kuo jis savitesnis ir išraiškingesnis, menkliau paklūstantis klišėms, tuo daugiau prasmių jis pažeria žiūrovams, kuriems tereikia iš tų prasmių pasirinkti sau tinkamas“ (32).

Lietuvos šokio teoretikė bei kritikė Ingrida Gerbutavičiūtė mano, kad viską, kas buvo sukurta ir tebėra kuriama po šiuolaikinio šokio sąvokos atsiradimo, galime įvardinti kaip šiuolaikinį šoki (27). Šokio industrijoje ne tik įvairių šokių stilių, bet ir kitų, tarpdalykinių menų sintezė yra gerokai išibėgėjus. Skirstymas pagal žanrus ar stilius yra labai abejotinas, kadangi choreografai bei šokėjai dirbdami ir kurdami naudoja įvairias technikas, būdingas skirtingoms šokio kryptims, stiliams ar praktikoms. Pasak I. Gerbutavičiūtės, tai ką kuria šokio teatro, gatvės šokio, fizinio, judesio, kūno teatro, konceptualaus, grynojo ir kt. šokio atstovai, galime vadinti

šiuolaikiniu šokiu (27). Analizuodami skirtingus šiuolaikinio Lietuvos šokio kūrėjų darbus galime pamatyti šiuolaikinio šokio praktikai būdingą raiškos priemonių įvairovę ir susieti individualią menininkų raišką su bendresnėmis šiuolaikiniam šokiui būdingomis meninėmis tendencijomis.

Grynojo šokio apraiškos

Anot Lietuvos šokio teoretikės bei kritikės Ingridos Gerbutavičiūtės, jaunosios Lietuvos šokio kartos kūryboje ir darbuose galime atpažinti *grynojo šokio* apraiškas (27). Užsienio šaltiniuose bei literatūroje apibrėžiant *grynąjį šokį* (*Tanz-Tanz* (vok.), *pure dance* (angl.), *DanceDance* (angl.)) teigiama, kad čia mažiau dėmesio skiria dramaturginiam pasakojimui ar siužetui, minčiai, o daugiau dėmesio kinetinei kūno išraiškai bei estetiniam vaizdui (27). Grynajam šokiui labai svarbi tiksli choreografija, kūno judėjimas, judesio skulptūriškumas, nesusietiems su literatūriniu pasakojimu. Skirtingai nuo kitų grynąjį judesį atstovaujančių krypčių, tokių kaip kovos menai, gimnastikos pratimai ar joga, grynasis šokis šį bendravimą su kūnu ir jo funkcionalumą įvelka į meno estetikos rėmus (27). Grynąjį šokį galime įvardinti kaip konceptualaus šokio priešingybę (*Tanz-Tanz vs Konzepttanz*).

Kalbėdami ir analizuodami grynąjį šokį, galime sakyti, šiek tiek grįžtame į praeitį. Kaip jau buvo kalbėta ankstesniuose skyriuose, modernaus šokio atsiradimas griaua nusistovėjusią klasikinę judesio sampratą. Šokis atitolsta nuo klasikinio baleto, dėmesį sutelkia į kūrėją ir jo kūrybą esamajame laike, tačiau modernus šokis vis dar išlaiko choreografo arba savo paties autoritarinę sistemą. Choreografas ir jo braižas, šokio technika – vis dar svarbiausios kūrinio detalės. Taigi, čia ir atrandame modernaus ir grynojo šokio panašumų. Tiek vienu, tiek kitu atveju estetinė kūno išraiška, gana aiški choreografija bei kūno skulptūriškumas yra labiausiai akcentuojami kūrybiniuose darbuose. Grynajame šokyje, kaip ir moderniam,

susiformavęs choreografų braižas tampa jų vizitine kortele, kuri leidžia juos atpažinti ir atskirti.

Lietuvos jaunosios šokio kartos kontekste galime atrasti kelias kūrėjas, kurias tarsi galime priskirti grynojo šokio plėtojimui pagal būtent joms būdingus šokio technikos bruožus, kuriuos atrandame jų darbuose. Toliau apžvelgsime tris gana skirtingus grynojo šokio raiškos atvejus.

Loreta (Lora) Juodkaitė. Ši šokėja viena iš pirmųjų pasaulio savarankišku kūrybos keliu ir atrado tik jai vienai būdingą judėjimą. Judėjimas pasitelkiant sukiniu techniką tapo jos išskirtiniu bruožu. L. Juodkaitės atliekamas sukiny – gryniausias judesio pavyzdys. Jam atlikti reikalinga labai tiksli ir gerai įvaldyta judėjimo technika bei atitinkamas fizinis pasirengimas. Šis judėjimas taptų niekiniu, jei, pavyzdžiui, pati idėja taptų svarbesnė už jį (kas būdinga conceptualiam šokiui) arba jis būtų atliekamas neprofesionalaus šokėjo, kuris nebūtų tinkamai įvaldęs šios sukiniu technikos. Taigi, kaip ir supratome, būtent judesys, konkrečiai Loros Juodkaitės atveju – sukiny, yra svarbiausias.

Kaip tinkamą grynojo šokio pavyzdį galima įvardinti L. Juodkaitės spektaklį „Atmintis“ (2014). Jo pagrindas yra pats kūnas ir kinetinė jo raiška. Šis spektaklis labai estetiškas, kartu ir labai kūniškas / fiziškas. Visas žiūrovo dėmesys koncentruojamas ne į literatūrinę-dramaturginę ar siužetinių pasakojimą, o į kūną ir jo judėjimą. Spektaklyje aiškiai demonstruojamas kūno skulptūriškumas ir raumenų struktūra, taip dar labiau pabrėžiant kūno raiškos svarbą.

Ugnė Dievaitytė. Šią šokėją choreografę galime kažkiek sulygtinti su Lora Juodkaite, kadangi abi kūrėjos didelį dėmesį skiria pačiam kūnui, kaip pagrindiniam kūrybos ir raiškos įrankiui. Abiejų kūrėjų kūnai spektaklių metu būna daugiau ar mažiau apnuoginti, taip galbūt siekiant kuo didesnės žiūrovo koncentracijos į kūną ir judesį. Taigi, kūniškumas jos kūryboje yra svarbiausias sudedamasis spektaklio komponentas. Ugnės Dievaitytės ir Polianos Limos sukurtas spektaklis

„Flesh“ (2014) yra tinkamas tokio tipo šokio pavyzdys. Spektaklis dinamiškas, tad ir žiūrovo dėmesys skirstomas dinamiškai: dalį laiko jis gali atidžiai tyrinėti kūno fizionomiją bei struktūrą, kitu metu jis stebi, kaip tas pats kūnas atrodo ir veikia judesyje. Poskyrio pradžioje pateiktą pastebėjimą, kad grynajame šokyje gali atrasti modernaus šokio atspindžių, patvirtina ir tai, kad šiame spektaklyje Ugnė Dievaitytė vietoj ima priminti modernaus šokio atstovę Marta Graham ir jos pasirodymą „Lamentation“ (1930), kuriame judesys yra itin suvaržytas ir įkalintas audinyje. Spektaklyje „Flesh“ yra scena, kurios metu U. Dievaitytė save taip pat įkalina, suvaržo viršutinėje aprangos dalyje. Spektaklyje galima atpažinti naudojamą kontaktinės improvizacijos techniką, kuri iš esmės priešinasi tiksliai choreografijai, tačiau gerai pabrėžia fiziškumo svarbą spektaklyje (kas ir yra būdinga grynajam šokiui). Pasak šokio teoretikės Ann Cooper Albright, kontaktinės improvizacijos technikoje daugiausia dėmesio skiriama fiziniam kūnui bei jo svorio dalinimuisi (1, 84–85). Skirtingai nuo daugelio šokio stilių, kurie pabrėžia būtinybę kontroliuoti savo judėjimą, kontaktinės improvizacijos praktikoje pabrėžiamas kūno svorio perdavimas grindims arba partnerio kūnui. Vidinių jausmų ir judesio srauto (angl. *flow*) tarp kūnų patirtis yra kur kas svarbiau nei formos ar konkreti technika. Kontaktinės improvizacijos technikos inkorporavimas į grynajo šokio konceptą tik dar labiau sustiprina kinetinės kūno raiškos vaidmenį spektaklyje.

Miglė Praniauskaitė. Šokėjos ir choreografės Miglės Praniauskaitės spektaklis „Rekonstruoti“ (2015) yra labai estetiškas ir choreografiškai tikslus. Jam apibūdinti puikiai tinka grynajo šokio sąvoka. Buvęs festivalio „Naujasis Baltijos šokis“ vadovas Audronis Imbrasas teigia, kad „*Daug paskutiniųjų šokio kūrinų krypta konceptualiojo šokio ar jungčių su kitais menais kryptimi, o – M. Praniauskaitė kol kas atkakliai dirba grynajo šokio žanre, ir tai daro įdomiai, originaliai, ko-kybiškai*“ (21). Taigi, Loros Juodkaitės ir Ugnės Dievaitytės

kūryboje aptikome daug fiziškumo ir dėmesio pačiam kūnui ir kūnui judesyje, o Míglės Praniauskaitės spektaklis yra odė judesiui ir judesio švaros estetikai. Pati kūrėja apie savo spektaklį kalba tokiais žodžiais: „*Pastaruojų metu Lietuvoje daugėja šokio spektaklių, kuriuose svarbų vaidmenį vaidina projekcijos, šokėjai kalba ir tiesiogiai kontaktuoja su publika. Labai džiaugiuosi visa tai matydama scenoje, tačiau kurdamą pati visuomet renkuosi gryną judesį ir tik jį. Prieš kelis dešimtmečius tokia nuomonė galėjo atrodyti tradiciška, senamadiška, tačiau šiuolaikiniame kontekste tai jau tampa retenybe*“ (21). Spektaklis „Rekonstruoti“ labai aiškiai įvaizdina šią kūrėjos išsakytą nuomonę ir poziciją. Spektaklis tvirtai „sukaltas“ : dinamiškas, techniškas, tikslus, reikalaujantis profesionalaus šokėjų pasiruošimo, čia nėra metaforų ar siužetinio pasakojimo kūnu ir judesiu.

Konceptualaus šokio užuomazgos

Lietuvos šiuolaikinio šokio lauke atsiranda kūrėjų, kurių kūryba gali būti charakterizuojama pasitelkiant sąvoką *konceptualus šokis*. Konceptualaus šokio supratimui svarbi postmodernaus šokio apibrėžtis, kadangi postmodernaus šokio tradicija stipriai veikia konceptualaus šokio sampratą ir jam būdingą raišką.

Vienas iš ryškiausių įvykių pasaulio šokio istorijoje, kuris ir davė pradžią postmodernaus šokio formavimuisi, buvo 1965 m. parašytas šokėjos, choreografės Yvonne Rainer manifestas: „NE reginiui. Ne virtuoziškumui. Ne metamorfozėms. Ne burtams ir fantazijoms. Ne žvaigždės įvaizdžio žavesiui ir nepaprastumui. Ne herojiškumui, ne antiherojiškumui. Ne šiukšlinai vaizduotei. Ne atlikėjo ar žiūrovo įsijautimui. Ne stiliui, ne manierin-gumui. Ne žiūrovo suvedžiojimui atlikėjo gudrybėmis ir klasta. Ne ekscentriškumui. Ne judesiui ar judinimui“ (7, 165).

Originalo kalba: „*No to spectacle. No to virtuosity. No to transformations and magic and make-believe. No to the*

glamour and transcendency of the star image. No to the heroic. No to the anti-heroic. No to trash imagery. No to involvement of performer or spectator. No to style. No to camp. No to seduction of spectator by the wiles of the performer. No to eccentricity. No to moving or being moved" (36, 64).

Šiuo manifestu Yvonne Rainer norėjo sukondensuoti šokio / judesio sampratą iki esminių jos elementų. Kūrėja siekė atsiriboti nuo nepageidaujamos dramos, teatrališkumo ir ekspresionizmo, kurie jau buvo tapę judesio sampratos norma. Vietoje to ji norėjo pristatyti kūną kaip pagrindinį šokio objektą – centrą. Šio jos manifesto laikėsi ir kiti XX a. 7-ojo ir 8-ojo dešimtmečio kūrėjai.

Y. Rainer šokio kalba sumišusi su daugelio mokytojų, meno ir gyvenimo įtakomis. Ji savo šokio patirtį apibūdino taip: „nedramatinė judesio technika iš Merce'o Cunninghamo, filosofinės idėjos iš Johno Cage'o, vizualinis, neverbalinis požiūris į teatrą, poparto idėjos, absurdo teatras" (36, 64). Pasitelkdama sukauptas žinias ir patirtį, ji labai susiaurino judesio sampratą: šokis apibrėžiamas kaip asmens (arba asmenų) judėjimas atlikti skirtoje erdvėje (7, 165–168). Šiuo atveju kūrybai užteko minimalių priemonių ar resursų. Y. Rainer šokėjai vilkėjo praktiškus drabužius, pavyzdžiui, sportinius kostiumus, kurie tuo metu dar nebuvo madingi, arba kasdienius gatvės rūbus, o puantai buvo pakeisti sportiniais bateliais: „<...> Rainer atlikėjas niekada nežiūri tiesiai į žiūrovus, niekada neatsistoja tiesiai ant kojų pirštų galų, niekada nerodo daugeliui baletu ir moderniojo šokio atlikėjams būdingos ištemptos ir kupinos energijos pozos" (7, 165–168). Toks šokėjo apibūdinimas vis labiau tolsta nuo klasikinio, akademiško, modernaus šokio šokėjo kanono ir vis labiau artėja link atlikėjo, kuris gyvena ir kuria čia ir dabar, nesigręžiodamas į praeityje susiformavusias kūrybines taisykles. Pasikeitęs požiūris į šokių atveria kelius kitokiam šokėjui, kuris neturi modernaus šokio technikos. Vis daugiau 7-ojo ir 8-ojo dešimtmečio kūrėjų domino pats kūrybos procesas, o ne rezultatas.

Pats terminas *postmodernus* atėjo net tik po modernaus šokio termino, kaip rodo priešdėlis *post*, tačiau tai buvo priešprieša modernaus šokio sąvokai. Postmodernaus šokio kūrėjai tapo tarsi meninės revoliucijos dalyviais (9, 49). Nemažai postmodernių šokių atstovų jungė įprastą kasdienį ir šokėjišką judėjimą. Šis profesionalių šokių technikų įvaldymo nereikalaujantis judėjimas padėjo į kūrybą įsitraukti platesniam žmonių ratui, tačiau tai nereiškia, kad postmodernaus šokio sąvoka tapatinama tik su kasdieniu judėjimu. Teoretikai išskiria keturis postmodernaus šokio sąvokos apibūdinimus (9, 60–61):

- Šokis, kurį sudaro tik įprastiniai judėjimai ir veikla, įskaitant užduotis;
- Šokis, kuris susideda iš įprastų judesių ar veiklos kartu su pastebimai naudojamais šokio judesiais;
- Šokis, kuris neišreikštas nei įprastu, nei šokėjišku judesiu, labiau primenantis judėjimą, pagrįstą žaidimo principu;
- Šokis, kurio judėjimo principas paneigia bet kokią jo kategoriją, todėl jis kartais įvardinamas kaip supaprastinto judesio (angl. *simpliciter*).

Šokio istorikė Sally Banes teigia, jog postmodernaus šokio sąvoka neteikia pirmenybės vizualiai išorei. Čia susitelkiama į kūrinio ir šokėjo *vidinį vaizdą* (8, 14). Kalbėdama apie jį, autorė turi galvoje tai, kad judėjimo ar šokio būdas nėra parenkamas iš anksto norint remtis tam tikromis technikomis. Šokis gimsta iš sprendimų, tikslų, planų, schemų, taisyklių, koncepcijų ar problemų. Pasak autorės, judėjimas yra priimtinas tol, kol jis patvirtina iš vidaus kylančius sprendimus ir pan. (8, 14). Teatro ir šokio teoretikas bei praktikas Michael Kirby teigia, jog postmodernus šokis atmeta muzikalumą, charakterizavimą, nuotaiką, atmosferą ir prasmę. Šis šokis kostiumą, apšvietimą, objektus naudoja grynai funkciniais tikslais (8, 14). Šiuo metu toks postmodernaus šokio sąvokos apibrėžimas atrodo pernelyg ribotas, kadangi tai yra tik viena požiūrio perspektyva.

Dramos, teatrališkumo bei ekspresionizmo atsisakymas; polinkis į meninę revoliuciją; kasdienis judesys ir nebūtinai profesionalus šokėjas; gebėjimas valdyti daug įvairių technikų ir tuo pačiu metu jas paneigti; dėmesys kūrėjui, kuris gyvena čia ir dabar; pirmenybė ne išorės vaizdui, o kūrinio idėjai – šiuos postmoderniam šokiui būdingus aspektus galime atpažinti konceptualiaame šokyje.

Kalbėdama apie konceptualaus šokio sąvoką, Lietuvos šokio kritikė Ingrida Gerbutavičiūtė teigia, kad „konceptualiajame šokyje, vadinamame „no dance“, svarbiausia meninė choreografo koncepcija – nesistengiama sukurti kažkokios ypatingos choreografijos, choreografinė forma tampa iš viso neaktuali“ (19). Taigi, šiuo atveju kūrinio pagrindu tampa ne kūno raiška, specifinė technika ar choreografija scenoje, o būtent pati kūrinio idėja ir, aišku, tam tikros minties ar nuomonės pozicionavimas.

Šokio bei teatro teoretikas ir praktikas Johannes Birringeri, kalbėdamas apie konceptualaus šokio sąvoką, ją apibūdina net kaip šoki paneigiančiąją (angl. *dance defying*). Anot autoriaus, konceptualus šokis tyrinėja šokio lauką ir jam kurti būdingus įrankius (fizinį judėjimą, jo technikas) plačiąja prasme. J. Birringeri mini, jog konceptualaus šokio atstovai geba gerai tirti šokio terpę, organizuoti ir vykdyti kūrybinį procesą ir kartu paneigti visus estetinius šokio atstovavimo būdus. Pasak jo, didelis vaidmuo šiuose pasirodymuose tenka pačiai auditorijai ir jos kūrinio suvokimui (10, 10–25). Pasirodymuose dažnai pateikiami tokie kontekstai ir elementai, kurie žiūrovams kelia asociacijas ir skatina juos mąstyti. Taip auditorija tampa ne stebėtojais, o dalyviais, kurie į kūrinį ima žvelgti kaip į procesą, o ne kaip į užbaigtą produktą – meno kūrinį. Čia J. Birringeris atranda konceptualaus šokio panašumų su dalyvavimo menu (angl. *participatory art*). Jame tampa interaktyvių medijų instaliacijų vartotojais, tam tikrais turinio „choreografais“. Konceptualiaame šokyje irgi veikiama panašiu principu. Žiūrovai tampa kūrinį choreografais,

stebėdami pasirodymus, šokio projektus ir kūrinius per suasmenintą prizmę.

Šokėja ir choreografė Simone Forti taip pat pažymi, kad konceptualiam šokyje viskas prasideda ne nuo šokio ar judesio tyrinėjimo ar praktikų, – čia viskas prasideda nuo idėjos, kuri savaime jau nurodo judesio ar judėjimo pobūdį (13, 9–10). Judėjimas atsiranda iš konkrečių praktinių patirčių, o ne iš menininko jausmų ar estetinių nuostatų.

Šokio teoretikas Ramsay Burt mano, jog šis terminas yra nuoroda į judėjimo idėją, kuri nėra pagrįsta jokia konkrečia technika, tačiau tuo pačiu metu išvelgia konceptualaus šokio termino problemą (13, 9–10). Racionalus ir tikslus termino apibrėžimas jau savaime prieštarauja pačiai konceptualumo sąvokai. 2007 m. Apvalaus stalo diskusijoje šokio menininkai Jonathan Burrows, Jérôme Bel, Xavier Le Roy, Bojana Cvejić, laikomi *non-dance* atstovais, sutiko, kad terminas „konceptualus šokis“ yra klaidinantis (13, 9–10).

Tiriant Lietuvos šokio lauką, konceptualaus šokio apraiškų atrandame ne tiek ir daug. Tačiau, kaip pastebi teatrologė ir šokio kritikė Aušra Kaminskaitė, jaunajai Lietuvos šiuolaikinio šokio kartai būdinga ir konceptualumo sąvoka (24). Vis didesnis pasirinkimas dirbti savarankiškai ir kūrybiškai vystyti savitas idėjas gali tapti postūmiu konceptualiam šokiui atsirasti. Kūrinio idėja sureikšminama ir gana daug dėmesio skiriama, kad auditorija ją suvoktų, – pagrindiniai konceptualaus šokio bruožai, kuriais vadovaujasi nūdienos kūrėjai. Šiame darbe fokusuojamasi į keturis ryškiausias konceptualaus šokio pavyzdžius Lietuvoje.

„Contemporary?“ (*Agnė Ramanauskaitė, Mantas Stabčinskas ir Paulius Tamolė*). Su savo bendru projektu – spektakliu „Contemporary?“ (2013) ši komanda viena iš pirmųjų konceptualiai pažvelgė į šokio lauką ir jo situaciją Lietuvoje. Kūrėjai puikiai atitinka Johannes Birringer išsakytą mintį, jog konceptualaus šokio kūrėjai geba gerai tirti šokio terpę, įvaldyti įvairias technikas ir kartu savo kūryba jas paneigti.

Spektaklio „Contemporary?“ komanda yra puikiai įvaldžiusi profesionalaus šokio technikas ir įvairias metodikas, tačiau būtent šiame spektaklyje pirmenybę teikia kūrinio idėjai. Šiuolaikinio šokio spektaklis „Contemporary?“ sukurtas nesiremiant jokia išankstiniu siužetu. Spektaklio pamatu būtent ir tampa pati idėja bei įvairūs simboliai, ženklai, klišės bei nuorodos, susijusios su Lietuvos šiuolaikinio šokio situacija ir jos aktualijomis. Žmogus, atidžiai sekantis Lietuvos šokio judėjimą ir naujienas, spektaklyje gali atpažinti ir susieti tam tikrus judesius ir ženklus su konkrečiais pavyzdžiais ar asmenimis. Dauguma šiuolaikinio šokio spektaklių kuriami naudojant abstrakcijas, o pagrindiniu raiškos ženklu scenoje tampa kūnas. Spektaklis „Contemporary?“ – tai bendras, kūrėjų ir publikos išgyvenimas, dalijimasis mintimis.

Pasak J. Birringer, savotiškas žiūrovo įtraukimas į spektaklį ir skatinimas mąstyti yra dar vienas iš esminių konceptualios kūrybos bruožų. Žiūrovai skatinami į spektaklį žvelgti ne kaip į užbaigtą produktą, o kaip į besivystantį procesą. Spektaklyje „Contemporary?“ šie bruožai taip pat plėtojami. Šis scenos reiškiny s žiūrovą supažindina su šokio kūrimo virtuve. Galime net sakyti, kad šokėjai spektaklio auditoriją atveda ir jai atveria gan intymią ir labai asmeninę šokėjo zoną. Čia apima jausmas lyg stebint spektaklio repeticiją, tiksliau, pirmuosius kūrybinius ieškojimus. Būtina paminėti, kad aktoriai ir šokėjai dažniausiai neigiamai sureaguoja išvydę planuotus ir neplanuotus svečius savo repeticijose. Tad „Contemporary?“ trys spektaklio kūrėjai laužo pačių nusistatytas taisykles ir atveria žaidimo kortas. Buvome pratę matyti lietuviškąjį šiuolaikinį šokį, nuo savo žiūrovų atsitvėrusį visomis keturiomis sienomis. Dažnai baimė atsidurti spektaklio suvokimo paribiuose žiūrovą pastūmėdavo aplenkti šiuolaikinio šokio spektaklius. A. Ramanauskaitė, M. Stabačinskas ir P. Tamolė, pasitelkę dramaturgės pagalbą, „sugriovė“ ketvirtąją sieną, kuriančią atskirtį tarp kūrėjų ir žiūrovų. Spektaklio žiūrovai tapo tarsi kūrybinės komandos dalimi, kuri legaliai galėjo

stebėti menamą kūrybinį procesą ir repeticiją. Šokėjai net kreipėsi į publiką, norėdami išgirsti jų nuomonę bei komentarus. Į kreipimąsi žmonės atsakė teigiamai, nors ir nedrąsiai, tačiau prabilo. Kaip žinia, kalbėti prieš svetimą auditoriją ir dar į mikrofoną drįstų ne kiekvienas spektaklio žiūrovas, tad šį momentą galime laikyti žingsniu link drąsesnio žiūrovo.

Svarbu paminėti ir tai, kad šokėjų komunikacija spektaklio metu pagrįsta tarpusavio diskusijos principu. Į diskusiją veda verbalinė ir neverbalinė kalbos forma. Tekstuose dominuoja klausimai, pastebėjimai, abejonės, prieštaravimai ar sutikimai, o kūno kalba pasižymi dinamika – judesio kombinacijos ir kūno modifikacijos keičia viena kitą neleidamos nei šokėjams, nei publikai prarasti dėmesio. Sekant šią gan intensyvią diskusiją, žiūrovams tampa lengviau pasiduoti veiksmui scenoje. Publikos dėmesys suaktyvėja ypač tais momentais, kuomet jie geba atpažinti kūrėjų pateikiamas užuominas, susijusias su Lietuvos šiuolaikinio šokio lauku ar jo kūrėjais.

Spektaklio metu, A. Ramanauskaitė ištaria frazę, kuria išreiškia norą „būti arčiau žmonių“, „būti labiau kasdieniškiems“. Šis noras pasitvirtina ne tik vėliau pasirenkant kasdienišką kostiumą, bet ir bendrame spektaklio koncepcijos modelyje. Atskleidama savo šokėjišką kasdienybę ir į ją įtraukdama žiūrovus, projekto komanda parodė publikai, kad pats kūrybinis procesas dažniausiai būna kur kas įdomesnis ir aktualesnis nei galutinis produktas.

(G)round zero (Marius Pinigis, Marius Paplauskas, Andrius Stakelė). Kaip ir prieš tai aptarta kūrybinė trijulė, taip ir ši yra profesionaliai įvaldžiusi įvairias šokio technikas bei metodus, tačiau savo kūrybinio projektu „(G)round zero“ (2016) juos tarsi paneigia ir įrodo, kad šokis gali apimti kur kas platesnį raiškos ir suvokimo lauką. Didžiausią dėmesį skirdami idėjai, kūrėjai pateikia įvairių elementų sintezę. Čia atrandame skirtingų šokio stilių apraiškų (šiuolaikinio bei gatvės šokio), filmų personažų, elektroninės muzikos, vaikystės herojų, filmo bei dainų tekstų ištraukų ir kt. Spektaklio kūrybinė komanda

dalinasi prisiminimais, pateikia tam tikrų asociacijų, kurias atpažinti ir su kuriomis susitapatinti gali spektaklio auditorija. Kūrybinis projektas tarsi dedikuojamas buvusiems šokėjų praeities, o gal ir esamiems idealams, herojams. „(G)round zero“ panašus į žaidimą, kurio metu šokėjai trumpam įsikūnija ir apžaidžia atmintyje įstrigusias idėjas ar epizodus. Šis spektaklis atitinka conceptualaus šokio sampratą, kadangi choreografija ar jos forma, skirtingos šokio technikos čia neaktualios ir yra tik įrankiai idėjai perteikti.

Spektaklyje ypač daug dėmesio skiriama susirinkusiai auditorijai ir jos mąstymui, sąmoningumui skatinti. Kaip ir teigia choreografas bei režisierius Johannes Birringer, conceptualaus šokio sąvoka turi panašumo su dalyvavimo menu. Šiuo atveju žiūrovai tampa savotiškais kūrinių choreografais ir patys kuria spektaklio turinį. M. Pinigis, M. Paplauskas ir A. Stakelė pateikia situacijas, elementus, kurie yra lengvai interpretuojami bet kokios auditorijos. Spektaklyje su susirinkusiais žiūrovais komunikuojama ne tiesiogine kalba, o daugiau vaizdiniais, kurie ir sukuria asociacijas.

B&B (Greta Grinevičiūtė, Agnietė Lisičkinaitė). Tai išskirtinai moteriškas tandemas, kuriame jį paryškina ir kuriami personažai, o gal tiksliau būtų sakyti – įsikūnijimai. Merginų kūrinys „B&B dialogas“ (2016) svarbiausia yra idėja ir jos pozicionavimas. Spektaklyje nagrinėjamos temos yra aktuales šiuolaikinei moteriai, kūrėjui, norintiems tapti savarankiškais menininkais ir visiems kitiems, siekiantiems laisvės ir atvirumo. Pats spektaklio sumanymas – šokėjų įsikūnijimas, susitapatinimas su B ir B personažais (B ir B – tai šviesiaplaukės merginos, į pasaulį žvelgiančios atvirai, nekaltai, šiek tiek naiviai, tačiau nestokoja savotiško sąmojo). Merginos neapsiriboja vien scena ir spektaklio rėmais. Pasaulį ir esamąjį laiką bei jo problemas jos tyrinėja padedamos personažų, žvelgdamos per jų matymo prizmę. Spektaklio metu rodoma filmuota medžiaga atskleidžia, kad šie personažai gimė būtent ne kaip scenai sukurtas spektaklis, o kaip idėja ir galimas

tyrinėjimo būdas. Tik vėliau visa tai buvo perkelta į sceną. Šokio istorikas ir kritikas Helmutas Šabasevičius rašo, kad „*Tai dar vienas kūrinys, patvirtinantis besiplečiantį šokio menininkų akiratį, įgyvendinantis jų norą ne tik judėti, bet ir kalbėti, pasakoti, analizuoti savo tapatybę bei juos supantį pasaulį*“ (37). Svarbu ir tai, kad šių kūrėjų kuriami personažai veikia ir išsako savo pozicijas ne tik scenoje, bet ir socialiniuose tinkluose, – tai tik dar labiau patvirtina koncepto ir pačios idėjos svarbą kūryboje.

Austėja Vilkaitytė. Šią kūrėją taip pat galima laikyti konceptualaus šokio atstove. Kaip ir kitiems conceptualistams, A. Vilkaitytei svarbi kūrinio idėja ir kodėl visa tai yra daroma. Kurdamą ji tarsi atsispiria ir idėjų ieško socialiniuose bei politiniuose diskursuose, asmeninėse patirtyse. Šokėja trina ribas tarp šokio ir vizualaus meno. Spektaklių idėjos pateikiamos vienyje, sujungus įvairius elementus, simbolius ar buitines ženklius. Konceptualumo bruožai skleidžiasi ir spektaklyje „*Išoriniai pojūčiai*“ (2017). Kaip teigia spektaklio aprašas, „*Spektaklis suvokiamas kaip procesas ir proceso dalis, per kolektyvinį veiksmą leidžiantis patirti moterų situaciją, tapatybę, seksualumo išraiškas ir solidarumą dabartinėje visuomenėje. Per muziką, šoki autorė išdidina tam tikrus jautrių, naivių moterų stereotipus, scenoje ieško pažeidžiamumo, kurį įgalina kaip pasipriešinimą priimtoms normoms*“ (38). Kaip esu minėjęs publikuotoje šio kūrinio recenzijoje, „spektaklis „Išoriniai pojūčiai“ – kolektyvinis, asmeninėmis patirtimis bei istorijomis pagrįstas penkių merginų (Austėjos Vilkaitytės, Eglės Nešukaitytės, Juditos Stundžytės, Kristinos Marijos Kulinič, Ievos Jackevičiūtės) išgyvenimas. Aptinkamas terapinis buvimas ir veikimas scenoje. Režisūriniai, choreografiniai rėmai čia (spektaklyje „Išoriniai pojūčiai“) reikalingi minimaliai formai palaikyti, kurioje veikia spektaklio dalyvės. Performatyvus ir nedisciplinuotas veiksmas scenoje skleidžiasi per fizinio kontakto ieškojimus, sąveikaujant su aplinka ir objektais ar subjektais, esančiais joje. Nejučiomis kūrinys ima atrodyti lyg atviras pačių kūrėjų terapinis

seansas, kurio metu žiūrovas (tarsi psichologas) gali savarankiškai analizuoti tai, ką mato, nutuokia. Spektaklyje performanse sąmoningai atsispindi kūrėjų patirtys, įgytos praeityje. Išmoktos technikos ar praktikos iššoka tarsi judesio riktai, vis neleidami nusigręžti nuo praeities. Praeitį tiesiogiai veikia dabartį, kurioje esančios ir veikiančios atlikėjos siekia apsisvalymo, savotiško išsilaisvinimo“ (4). Remiantis J. Birringer išsakytomis mintimis, „Išoriniuose pojūčiuose“ atrandame šokio lauko ir jo įrankių tyrinėjimą, čia daug dėmesio skiriama auditorijos mąstymui skatinti bei individualiam turiniui kurti, o judėjimas atsiranda iš konkrečių praktinių patirčių.

Apibendrinant visus keturis išvardintus atvejus reikia paminėti, kad šiems konceptualaus šokio atstovams kūrybos procese svarbiausias klausimas yra ne *kaip*, o *kodėl*. Ryškiausiai pastebimi trys konceptualumo bruožai: idėja svarbesnė nei judesio atlikimo technika; šokėjai puikiai išmano profesionalaus šokio lauką ir geba jį paneigti; žiūrovas – ne pasyvus stebėtojas, o aktyvus proceso dalyvis, turinio choreografas. Taip pat visuose konceptualaus šokio reiškiniuose drąsiai naudojama ir savironija. Kūrėjai nebijo ironizuoti jiems būdingų kalbos bruožų, judesio šampų ar riktų bei aplinkos, kurią patys kuria ir kurioje dirba.

Fizinio teatro eksperimentai

Viena iš naujausių jaunosios šiuolaikinio šokio tendencijų, kurios pavyzdžių jau galime atrasti Lietuvos šokio scenoje, yra eksperimentavimas fizinio / judesio / kūno teatro lauke. Visos šios trys teatro sąvokos apibūdina teatro formą, kurioje ašimi tampa ne literatūrinė dramaturgija ir verbalumas, o fizinė kūno išraiška, tam tikras judėjimas. Žodis *teatras* nurodo ir tai, kad dėmesys yra koncentruojamas ne į šokio choreografiją, o į patį kūną ir jo buvimą scenoje. Taigi, žodžio *teatras* atsiradimas sąvokos formuluotėje, choreografiją ir tai, ką mes esame pratę suprasti kaip šoki, išstumia į antrą planą.

Choreografas Lloyd Newson (DV8) pastebi, jog šios sąvokos tampa dviprasmės ir nenaudingos, kadangi jas imta naudoti norint apibrėžti viską, kas nėra tradicinis teatras ar šokis (34, 14). Praktikoje pasitaiko tokių atvejų, kuomet fizinio, judesio ir kūno teatro sąvokos labai dažnai naudojamos sinonimiškai. Tikslių sąvokų apibrėžimų literatūroje rasti sunku, o skirtinguose šaltiniuose ir kontekstuose jos neretai reiškia tą patį. Žvelgiant į bendrą Lietuvos šokio kontekstą, vargu ar galėtume atrasti ir išskirti pavyzdžių visoms trims galimoms išvardintoms teatro kryptims. Čia galima tik paminėti bendrus bruožus, būdingus fiziniam teatrui, kuriuos aptaria šokio tyrinėtojai. Pasak jų, tokio pobūdžio teatrui būdinga specifinė estetika, kurioje pateikiamas išgrynintos formos judesys, pabrėžiamas kūno materialumas (32). Čia pasirodymai retai kada primena šoki, tai labiau kūno rebusai, kuriuos turi išspręsti pats žiūrovas.

Pasak teatro praktikės Dymphna Callery, fizinis teatras – tai teatras, kuriame pagrindinė kūrybos raiškos priemonė yra kūnas, o ne protas. Kūrybos procese somatinis impulsas yra kur kas labiau privilegijuotas nei cerebrinis (14, 4). Šis terminas nėra aiškiai užkoduotas ar apibūdintas, tačiau D. Callery teigia, kad jis turi savitus, tokius jam būdingus bruožus: aktorius, šokėjas, performeris akcentuojamas kaip kūrėjas, o ne kaip interpretatorius; darbo procesas pagrįstas bendradarbiavimu; darbo praktika yra somatiška; santykis su žiūrovu yra atviras; teatro terpės, fizinės aplinkos gyvybė bei gyvybingumas yra itin svarbūs (14, 4).

„Okarukas“. Šio fizinio, judesio, kūno teatro pavyzdžiu Lietuvoje galėtume įvardinti neseniai susikūrusį *butoh* pakraipos teatrą „Okarukas“. „Butoh“ – tai japonų avangardo šokis, kurį 1960-aisiais pradėjo Tatsumi Hijikata. Tai buvo radikalus meno šokio stilius, vadinamas „Ankoku Butoh – tamsos šokis“, kurį šoko baltai nusidažę, nuogi šokėjai. Buto šokyje galima atrasti „kūno archeologijos“ aspektą, t. y. tyrinėjama tai, kas kūne yra unikalu, giliai pamiršta, kone palaidota (40, 309–316).

Lietuvos *buto* teatro „Okarukas“ įkūrėja ir vadovė Sakurako *buto* apibūdina taip: „*Buto – tai skirtingas priėjimas prie šokio ir judesio bei choreografijos iš esmės. Čia dėmesys sutelkiamas ne į formą, kaip tai atrodo iš išorės, o į tai, kas vyksta viduje ir kokia iš to atsiranda forma. Visiškai kitokiu būdu dirbama su kūnu ir sąmone. Judesys atsiranda pasitelkiant vaizduotę bei įvaizdžius. Vienas iš bruožų – labai savita estetika, nes nėra primestinio skirstymo į tai, kas gražu, kas bjauru, ką galima daryti ir ko negalima. Išskirtinis ir stipriausias bruožas – tai stiprus buvimas scenoje (angl. presence). Man tikriausiai *buto* iš visų šokių išsiskiria visiškai nuoga egzistencija čia ir dabar scenoje. Visą nusimetus, kai nėra minčių, lieka tik kūnas. Tuomet gali pasirodyti siela* (5). *Buto* disciplinoje taip pat akcentuojamas buvimas čia ir dabar. Apie tokį sceninį buvimą kūrėja Sakurako turi aiškia nuomonę ir ją išsako šiais žodžiais: „ *Tai sugebėjimas subalansuoti kūną ir sąmonę. To pasiekama sustiprinant koncentraciją bei ugdoma pasitelkiant tam tikrus pratimus. Menininkas scenoje turi nusilupti visus asmenybės sluoksnius bei visa tai, kas įdiegta tėvų, mokyklos, religijos, visuomenės, žiniasklaidos ir t. t. Kai nieko nebelieka, kai ištirpsta ir dingsta „aš“, tuomet gali pasireikšti kažkas, kas yra žymiai stipriau. Tai jaučia ir žmonės auditorijoje. Šokėjai, transformuodami savo kūną ir sąmonę, tuo pačiu metu sugeba transformuoti erdvę bei paliesti žiūrovus, esančius joje“ (5).*

Spektaklis „Bejausmis“ (2017) yra fizinio, judesio, kūno teatro apraiškos pavyzdys Lietuvoje. Tai kūrinys, kuriame aiškiai dominuoja somatinis, o ne cerebrinis judesio impulsas. Visą dėmesį prikausto itin tikras materialus fizinio kūno buvimas scenoje. Teatro „Okarukas“ komanda spektaklyje demonstruoja deformuoto ir netobulo kūno vaizdinius. Asmenys, esantys scenoje primena neprognozuojamą ir nevaldomą biologinę masę, kuri sukuria kūno rebusus. Juos spręsti paliekama pačiam žiūrovui. Iš tokio kūrėjo – žiūrovo santykio ir atsiranda toji „gyvoji teatro terpė“, apie kurią rašo teatro

praktikė Dymphna Callery. Šokėjas visiškai pasiduoda savo kūnui ir jo impulsams, o žiūrovas yra ugdomas ir skatinamas atvirai bei laisvai interpretuoti matomą vaizdą.

Džiugas Kunsmanas. Kitas fizinio / judesio / kūno teatro sąvokai artimas reiškinys Lietuvos šokio industrijoje yra režisieriaus Yaseno Vasilevo ir aktoriaus Džiugo Kunsmano bendras projektas – judesio performansas „Nutricula“ (2016). Spektaklio performanso tyrimo objektas – kūnas. Scenos aikštelėje veiksmai vystomas per kūno fizinį pažinimą ir jo galimybių išbandymus. Viskas prasideda nuo kvėpavimo, vėliau pamažu aktyvinamos kūno galūnės, kol galiausiai viskas pereina į daugiau apimantį judesį, kurį jau galime vadinti judėjimu. Šis nuoseklus vystymasis ir tyrinėjimas neabejotinai įtraukia ir susirinkusią auditoriją, kuri gana iš arti gali stebėti visus kūno dalių nevalingus ir valingus virptelėjimus. Kartais atrodo, jog žiūrovai pastatomi į akistatą su žmogaus anatomija, kadangi kūnas, esantis prieš akis, – labai tikras ir biologiškai gyvas. „Nutriculoje“ derinama sąmoninga kūno kontrolė bei laisvas kūno stebėjimas. Nors viso tyrinėjimo metu kūnas nepraranda savotiškos kontrolės, į choreografinius ar režisūrinius rėmus jis taip pat neįstatomas. Šiuo atveju atliekėjas negali prisidengti choreografiniu brėžiniu ar pasislėpti už vaidybos, personažo ar emocionalios išraiškos. *„Panašu, kad menininkas turi sau nusižymėjęs labai aiškius uždavinius, susijusius su kūno išraiška ir jo motorika. Perėjimas nuo vienos kūno dalies prie kitos, izoliuojant likusias, pateikia kitoki, „nešokėjišką“ ir nedisciplinuotą kūno paveikslą. Šis kūrinys pasižymi intymumu. Tarytum slapčiomis stebėtume kūrybinę virtuvę, kurioje kūrėjas visiškai nereaguodamas į jį supančią aplinką dirba su savimi“* (6). Žiūrovas drąsiau žvilgsniu gali tyrinėti žmogaus fizionomiją, neverbalinę, somatinę kūno kalbą.

Reikėtų pastebėti, kad tiek vienas, tiek kitas aptartas fizinio teatro pavyzdys turi bendrų bruožų: šokėjų buvimas čia ir dabar; gana intensyvus dabarties, esamo momento patyrimas ir tyrinėjimas; išraiška siekiama atskleisti ir priimti

nekvestionuojamą kūno ir jo judesio organikos grožį; žiūrovas kviečiamas susitelkti ir interpretuoti šokėjo somatinius impulsus.

Autobiografinio šokio paieškos

Viena iš pastebimų Lietuvos šiuolaikinio šokio tendencijų – polinkis į autobiografinį šokį. Šokantis kūnas vis dažniau vertinamas kaip tapatybės šaltinis – fizinis buvimas, kuris veikia per savo kultūrinės, socialinės ir kitokias reikšmes. Galime manyti, kad iš šio poreikio skleistis tapatybei ir atsiranda autobiografinio šokio kūrybos poreikis. Autobiografinio šokio terminas Lietuvos šokio kontekste yra beveik nevartojamas arba vartojamas labai retai, tačiau užsienio mokslinėje literatūroje bei šaltiniuose galime atrasti jo apibūdinimą. Ann Cooper Albright sako, jog autobiografinis šokis yra bendruomenės aktas. Nors iš pirmo žvilgsnio bendruomeniškumas gali pasirodyti kaip prieštaravimas autobiografijos sąvokai, tačiau iš tikrųjų autobiografija jau seniai yra traktuojama kaip bendruomenės aktas. Autobiografinio šokio ar performanso metu menininkas savo asmeniniais išgyvenimais akistatoje dalinasi su susirinkusia auditorija. Pasak autorės, spektaklio auditorija, dalyvaudama tokio tipo spektaklyje, priversta suprasti kitą kūną (kūrėjo) ir spręsti jo problemas pasitelkdama savo asmenines patirtis. Ši tiesioginė sąveika yra intensyvesnė ir ne itin nemaloni patirtis, reikalaujanti, kad auditorija ištrauktų į savo kultūrinės autobiografijas, įskaitant rasizmo, seksizmo ir *ableizmo*¹ istorijas (1, 84–85).

Apžvelgiant užsienio šokio lauką bei galimus šios pakraipos atitikmenis Lietuvos šokio kontekste, pastebima jog autobiografinė kūryba užsiiminėjantys asmenys scenoje dažniausia

1 Naujadaras „ableizmas“ (ablaim) buvo sukurtas Amerikoje 1981 m. neįgaliųjų diskriminacijai apibūdinti; jis laikomas analogišku terminui „rasizmas“ arba „seksizmas“ ir įvardija situaciją, kai plačioji visuomenė menkina, nuvertina ir tokiu būdu engia neįgaliuosius, suteikdama pirmenybę neturintiems neįgalumo.

būna ir veikia vieni. Šiuolaikinio šokio istorijoje *solo* (liet. vienas) dažnai šoka pats choreografas. Tai savotiškai tapo pagrindiniu laisvės ir individualumo įvaizdžiu bei bruožu, kuriam taip pat svarbus socialinis ir istorinis kontekstas. Prieš pradėdant analizuoti Lietuvos autobiografinio šokio pavyzdžius, kuriuos šokėjai atlieka *solo*, reikia prisiminti, ką apie tai rašo profesorius Burt Ramsay. Jis siūlo pamąstyti apie choreografo sąvokos ir jo reikšmės sampratą. Pasak profesoriaus, kurti spektakliui choreografiją ir jame vaidinti yra du skirtingi dalykai (12, 118). Šokėjas ir choreografas atlieka skirtingus vaidmenis ir užima skirtingas pozicijas spektaklyje, net jei jie yra vienas asmuo. Jei choreografas dažniausiai laikomas kūrinio autoriumi ir jam yra priskiriama autorystė, tuomet šokėjas užima atlikėjo poziciją ir, kiek įmanoma, yra ištikimas choreografo sumanymui. Profesorius mano, kad šokdamas *solo* pats kūrėjas interpretuoja save (12, 133). Galime sakyti, kad šokio metu šokėjai esame vaidmenyje kuria pokalbį su savimi savo prisiminimais. Kuomet kas nors šoka *solo*, kurį jam ir su juo sukūrė choreografas, tada pokalbis kuriamas apimant choreografo ir šokėjo santykį kūrybinio proceso metu. *Solo* praktikavimas siūlo būdus, kaip iš naujo suvokti etiško buvimo pasaulyje santykį ir šios patirties estetinę išraišką. Solistai savo vienvėdės pavyzdžiu parodo atsivėrimą ir atsakomybę prieš pasaulį (12, 133). Kūrėjų pasirinkimą šokti *solo* galime įvardinti kaip individualaus pripažinimo siekį, kartais kaip naujo kūrybinio etapo pradžią – pristatymą pasauliui.

Autobiografinio šokio sąvoka Lietuvoje yra beveik negirdėta ir nenaudojama, tačiau ją galima pritaikyti ir ji tinka tuo atveju, kai kalbame apie šokėjus, kuriančius sau choreografijas, šokančius ar dirbančius vienus, ir jų kūryba pagrįsta asmeniniais išgyvenimais, nutikimais ar faktais.

Paulius Priovelis. Buvusio ilgamečio Kauno šokio teatras „Aura“ šokėjo Pauliaus Priavelio kūrinį „Agnes. First part. Act one“ galime priskirti autobiografinės kūrybos pavyzdžiui. Tai savotiškas eksperimentas, bandymas atrasti savitą ir naują

buvimo scenoje formą. Spektaklio performanso turinys sudėtas iš asmeninių autoriaus prisiminimų. Šis darbas atitinka autobiografinį šokį, nes, remiantis Ann Cooper Albringht, kūrėjas savo asmeniniais išgyvenimais akistatoje dalinasi su susirinkusia publika. P. Priavelis pagal *stand – up* (komiškų ir juokingų situacijų pasakojimas scenoje, atlieka vienas asmuo) principą dalinasi linksmomis, tikromis akimirkomis iš savo gyvenimo, naudodamas ir verbalinę kalbą. Į susirinkusią auditoriją yra kreipiamasi tiesiogiai ir kartais net asmeniškai. Kūrėjas aiškiai siekia betarpiškos tarpusavio komunikacijos viso pasirodymo metu (net ir toje dalyje, kuomet šokėjas ima aktyviai judėti, šokti, jo komunikacija su auditorija nenutrūksta – jis bendrauja akimis, žvilgsniais). Kaip teigia pats P. Priavelis, „*Tai tikrais, neišgalvotais išgyvenimais ir patyrimais pagrįstas „stand up“ performansas, kuris priverčia žengti žingsnį iš savo komforto zonos į sritį, kuri mano, kaip atlikėjo ir kūrėjo, dar neištirta ir neišnagrinėta. Tad tai eksperimentas link man naujos pasirodymo rūšies*“ (16).

Oksana Griazniova. Tai dar viena buvusi šokio teatro „Aura“ narė. Galime pastebėti bendrą bruožą, kad būtent išėję iš šokio teatro kolektyvų šokėjai imasi savarankiškų iniciatyvų. Šis noras kurti savarankiškai ir savo kūryba kalbėti apie save kaip asmenį, individualybę ir yra bruožai, kurie atitinka autobiografinio šokio sampratą. Savo spektaklyje „Asmens kodas“ (2018), kuris visgi yra globojamas šokio teatro „PADI DAPI Fish“, O. Griazniova tyrinėja savo asmens tapatybę atsispidama nuo labai konkretaus aspekto – savojo asmens kodo. Pats spektaklis nėra labai išskirtinis ar ieškantis ir atrandantis naujoves. Jo choreografija yra gana techniška ir mechaniška, vis dar juntama ir atpažįstama patirtis, įgyta dirbant Kauno šokio teatro „Aura“ kolektyve. Susiformavusiam šokėjui atsikratyti šiokių tokių įgytų šampų yra gana sunku, tačiau pagirtina tai, kad ilgai užsibuvę šokio teatruose ar trupėse, jaunieji kūrėjai ima savarankiškai save atradinėti. Teatrologė ir šokio bei teatro kritikė Aušra Kaminskaitė

mano, kad „Oksanos Griaznovos spektaklyje žmogus veikia ir egzistuoja ne kasdienėje aplinkoje ar savo vidiniame pasaulyje, o būtent sistemoje, kurioje ieško savo ribų bei galimybių jas peržengti. Sistemoje, kurioje jis priverstas nuolat kartoti tuos pačius veiksmus ir kurioje visuomet įmanoma surasti naujų judėjimo krypčių, tačiau kažkurioje vietoje vis tiek sustosi ir užstrigsi ten, kur jau buvai atsidūręs“ (28). Šis A. Kaminskaitės pastebėjimas, kad „Asmens kode“ atskleidžiama asmenybė yra veikiamą sistemą ir kartu ieško galimybių ją peržengti, tačiau galiausiai užstringa ten, kur jau kažkada buvo, galime numanyti, kad tai tiksliai apibūdina būseną, kurioje yra O. Griazniova. Šokėja bando atsikratyti sistemos, kurioje ilgą laiką dirbo, atradinėja savo kūrybos braižą, tačiau kartais sąmoningai ar ne užstringa ten, kur buvo anksčiau ir „išlenda“ tai, ką moka geriausiai. A. Kaminskaitė siūlo dar drąsiau „atsitraukti nuo sistemos ir pažvelgti į ją bei į save joje iš visai kitos perspektyvos, nei esame pratę matyti“ (28).

Kadangi kalbame apie autobiografiškumą, šis kūrinys gana gerai atitinka šią sąvoką. Visų pirma todėl, kad šis kūrinys yra šokėjos solinės kūrybos debiutas (atlikėja kuria savarankiškai, be choreografo ar trupės įtakos), kuriame ji atskleidžia ne tik kaip šokėja, bet ir kaip kūrėja – choreografė. Taip pat čia naudojami asmeninė patirtis ir gyvenimo faktai. O. Griazniova autentiškumą atskleidžia pasirinkusi ne judesio, o verbalinę kalbą. Spektaklio pabaigoje labai paprastai, lakoniškai ir įtikinamai išvardinami vienuolika jos gyvenimo faktų. Vienuolika – tiek ženklų sudaro asmens kodą.

Greta Grinevičiūtė. Šią kūrėją galime atpažinti iš projekto kartu su Agniete Lisičkinaite „B ir B“, kurį jau priskyrėme konceptualaus šokio užuomazgoms Lietuvoje. Jos solinis ir labai asmenišką naujausias darbas „Šokis dulkių siurbliui ir tėčiui“ gali būti priskiriamas autobiografinio šokio paieškoms Lietuvos šokio lauke. Tai itin asmenišką darbą, apimantis ne tik kūrėjos asmenybės raišką, bet ir jai artimos aplinkos ir joje esančių žmonių, šiuo atveju atskleidžiamas ir tėvo bei

santykių su juo portretas. Spektaklis pasakoja autobiografinę istoriją apie santykius tarp artimų žmonių. Pati G. Grinevičiūtė teigia, kad jai „šis spektaklis labai svarbus, ir tiesiog jaučiu, kad turiu tai padaryti – dėl savęs, artimų žmonių. Be to, manau, kad „Šokis dulkių siurbliui ir tėčiui“ gali būti įdomus visuomenei ar bent tam tikrai jos daliai – mano pačios ar mano tėčio anžiaus grupės žmonėms“ (17). Čia vėl gi atrandamas autobiografinio šokio bruožas – bendruomeniškumo aktas, kurį apibūdina Ann Cooper Albright: kūrėjas akistatoje dalinasi asmeniniais išgyvenimais, o publika jį priima ir supranta pasitelkdama savo asmeninę suvokimo prizmę ir patirtis. Spektaklyje naudojami dokumentiniai, tikri G. Grinevičiūtės ir jos tėčio pokalbių telefonu įrašai tik sustiprina patį kūrinio autobiografiškumo faktą. Kadangi čia svarbi autobiografiškumo plėtotė, tai įrankiai ir spektaklio kūrybos formos yra labai įvairios: grynojo šokio elementų, teatrališkumo, performatyvumo bei kino sintezė. Spektaklio sumanytoja teigia: „Tiek man, tiek mano kūrybai labai svarbu sugebėti save priimti tokį, koks esi. Priimti savo kūrybą tokia, kokia ji yra duotajame laike, o ne stengtis pateisinti kažkieno lūkesčius ar viltis. Vienas iš didžiausių iššūkių man – kalbėti asmeniškai, nesislėpti po personažų kaukėmis. Ir nors tie personažai gali būti artimesni man, tai vis tiek yra personažai“ (29). Autorė prisipažįsta, kad tokia asmeniška ir atvira kūryba nėra pats lengviausias kelias. Autobiografinio šokio paieškos leidžia imtis visų galimų priemonių siekiant tikslo.

Gatvės šokių elementai šiuolaikiniame šokyje

Nors ir šiek tiek atsiliekant nuo pasaulinių šokio tendencijų ir tempų, Lietuvos šokyje vis dažniau galime aptikti gatvės šokių kultūros apraiškų ir įvairių jos elementų integracijos. Lygiagrečiai su sceniniu moderniuoju ir šiuolaikiniu šokiu XX a. 7-ajame ir 8-ajame dešimtmėčiais vystėsi kita socialinė šokio kultūra – gatvės šokiai. Vyraujančių taisyklių

laužymas, šokėjo saviraiškos galimybė, individualybė, o ne profesionalus ir akademiškas šokėjas – šie ir panašūs požymiai siejo tiek vieno, tiek kito stiliaus atstovus. Esminis skirtumas tik tas, kad vienoje šokio barikadų pusėje tuo metu vyko lūžis, o kita dar tik pradėjo kurtis. Pradėjusią formuotis gatvės (angl. *streets*) subkultūrą sudarė keletas elementų: repo muzikos, DJ, breiko šokių, grafiti, *beatbox* (vokalinės perkusijos). Bėgant laikui gatvės kultūra pildėsi vis naujais elementais (pvz., gatvės krepšiniu), pradėjo rasti ir nauji gatvės šokių stiliai (*popping, locking, house ir etc.*).

„*Street/urban dance*“ (liet. gatvės šokiai) terminas iš pradžių buvo sukurtas aprašyti šokius, kurie gimė ne studijose ar šokių būreliuose, o socialinėse erdvėse – gatvėse, klubuose, parkuose ir pan. Dar kitaip jie yra vadinami urbanistiniais šokiais, kadangi anglų kalboje žodis *urban* reiškia miestą, o *dance* – šokį. Peržvelgiant gatvės šokių istoriją pastebima, kad žmonės, kurie praktikavo šį šokių stilių, ne iš pat pradžių pasivadino gatvės šokėjais ir savo šokių dar nevadino gatvės šokiais. Terminas „gatvės šokiai“ atsirado vėliau, kartu su terminais „*breaking*“, „*poplocking*“ ir t. t. Originalūs gatvės šokiai apima *breaking, locking, popping, house ir hip-hop* šokių stilius.

Terminas „gatvės šokiai“ jungia visus gatvės šokių stilius, tačiau šiandien šis žodžių junginys yra įgavęs savitą prasmę. Kadangi gatvės šokis yra labai platus žanras, daugelis šokėjų bei mokytojų šį terminą vartoja, kai savo atliktų choreografijų negali priskirti nė vienam konkrečiam urbanistinių šokių stiliui. *Street dance* – tai tarsi skirtingų technikų variacijos, kuriose aptinkame *jazz, popping, locking, wacking, breaking* ir t. t. stilių elementų.

Gatvės šokių stiliaus atsiradimas pasaulinėje šokio industrijoje neabejotinai padarė įtakos viso pasaulio šokio raidos istorijai. Gatvės šokėjų skaičius pasaulyje dideliu greičiu auga, ir propaguojančiųjų gatvės šokių idėjų sklaidą vis daugėja (11, 4–5). Nors šokėjų ir gausėja, gatvės šokių atstovų, šokančiųjų profesionalioje scenoje ar šokio trupėse, yra kur kas

mažiau nei šiuolaikinio šokio, baletu ar kito akademinio šokio atstovų. Nuo pat atsiradimo gatvės šokis gyvavo kitų šokio stilių ar disciplinų pašonėje. Nors akademiniai šokėjai ir nepraktikuodavo gatvės šokio tiesiogiai, gatvės kultūros augimas ir masinis jaunų žmonių susidomėjimas šia kultūra pradėjo skatinti norą eksperimentuoti žaidžiant judesiu ir įvairiomis jo kokybinėmis raiškomis.

Žvelgdami į pasaulio ir Lietuvos šokio kūrėjų darbus ir vystymąsi galime pastebėti, kad gatvės šokių elementai praddami naudoti skirtingais šiuolaikinio šokio kūrybos etapais. Gatvės šokių elementus aptinkame repeticijų bei fizinio pasirengimo spektakliams metu. Kviečiami gatvės šokių profesionalai, kurie repeticijų ar kūrybinių dirbtuvių principu instruktuoja bei moko šiuolaikinio šokio atstovus gatvės šokių stiliaus ypatybių. Taip pat gatvės šokių stilių elementai dažnai atpažįstami ir šiuolaikinio šokio spektakliuose. Kartais matome, kad toks elementų įpynimas buvo aiškus choreografo siekis, o kartais pasitaiko, kad konkretūs gatvės šokių stilių elementai spektakliuose atsiranda nesąmoningai. Būna ir tokių atvejų, kuomet gatvės šokio kultūros atstovai įtraukiami į šiuolaikinio šokio spektaklį, ir atvirksčiai. Tokio tipo mainai gali praplėsti tiek paties šokėjo galimybes, tiek choreografo suvokimą, tiek kūrybinį produktą. Žinoma, tokie mainai turi tiek teigiamų, tiek neigiamų pasekmių, kadangi viskas priklauso nuo išiklausymo vienas į kitą. Gatvės šokėjai ne tik dalyvauja spektakliuose, bet ir patys pradeda kurti tam tikras choreografijas, skirtas profesionaliems įvairaus stiliaus šokėjams bei profesionalios scenos projektams. Gatvės šokių trupių, teatrų atsiradimas pasaulyje ir Lietuvoje yra ženklas, kad šios kultūros atstovams yra svarbu siekti profesionalumo, o jų tikslu tampa ne tik saviraiška po grindžiuose ar gatvėse, bet ir profesionali scena.

Gatvės šokius ar jų elementų apraiškas Lietuvos šokio lauke galime aptikti šiais atvejais:

- Gatvės šokis ir jo elementai naudojami šokėjų pasirengimo procese;

- Gatvės šokis ir jo elementai įtraukiami į kitus šokio spektaklius;
- Gatvės šokio atstovai įtraukiami į kitos stilistikos šokio spektaklius;
- Gatvės šokėjai tampa spektaklių choreografais;
- Ima kurtis gatvės šokio trupės ar teatrai.

Airida Gudaitė ir Laurynas Žakevičius („Low Air“). Lietuvoje, kol kas turime tik vieną urbanistinio (gatvės) šokio teatrą, – tai Vilniaus miesto šokio teatras Low Air. Šio teatro įkūrėjų ir kūrėjų veikla bei kuriami spektakliai yra naujų kūrybos tendencijų pavyzdys. Tai parodo, kaip gatvės šokių stilistikos gali būti pritaikytos ir plėtojamos profesionalioje scenoje. Kadangi „Low Air“ yra šokio teatras, prieš pradėdant peržvelgti jų kūrybinę veiklą reikia prisiminti sąvoką „šokio teatras“.

Urbanistinio šokio teatras „Low Air“ yra sukūręs šešis spektaklius. Nors šokio teatro sąvoka čia labiau nusako teatro statusą, tačiau „Law Air“ kūryboje aptinkama įvairaus pobūdžio šokio išraiškų: nuo grynujų gatvės šokio elementų iki šokio teatro bruožų. Pirmasis gatvės šokio spektaklis „Feel Link“ (2011) – veikia, tik du asmenys – patys spektaklio choreografai Airida Gudaitė ir Laurynas Žakevičius. Šiame kūrinyje jie bando derinti šiuolaikinio šokio laisvę ir gatvės šokių kūno motoriką, kuri atskleidžia tam tikrus bazinius gatvės šokių elementus. Nors spektaklis įvardijamas kaip gatvės šokio kūrinys, išvystame šiuolaikinio šokio interpretaciją su tam tikrais gatvės šokių elementų (breiko, *house*) intarpais. Antrasis – dramos ir šokio spektaklis „Kelionė namo“ (2013) – tai bendras projektas su aktoriais Larisa Kalpokaitė ir Jonu Braškiu. Spektaklį režisavo Vidas Bareikis, tačiau choreografiją patys kūrė „Low Air“. Spektaklyje susipina ne vien skirtingi šokio stiliai, bet teatro vaidybos ir šokio menas. Du tandemai – aktorių ir šokėjų, dvi meno kryptys, kuriose aktoriai bei šokėjai savais būdais pasakoja istorijas. Būtent šis spektaklis labiausiai iš visų primena bandymus kurti šokio

teatrą. Čia susijungia šokis, vaidyba, muzika ir literatūra. Trečiasis kūrinys – „Nuosprendis“ (2014) – kūrėjų duetas kartu su muzikantais „Chordos“. Ketvirtasis – performatyvus šokio spektaklis miesto erdvėse „Vaivorykštė“ (2015) – pritaikomas autentiškai vietai ir aplinkybėms. Penktasis – gatvės ir šiuolaikinio šokio spektaklis „Šventasis pavasaris“ (2015) – po premjeros praėjus metams spektaklis buvo perkurtas pakeičiant ir šokėjus. Naujausias šeštasis novatoriškas spektaklis, sujungiantis šokio ir vizualaus meno sritis, – „Žaidimas baigtas“ (2016).

Šiek tiek plačiau norėtusi apžvelgti spektaklį „Šventasis pavasaris“. Šį spektaklį, skirtingai nei kitus, sudaro didžiausia ir stilistiškai įvairiausia šokėjų komanda. Piramam spektaklio variantui būdingas vienodas santykis šiuolaikinio ir gatvės šokio atstovų. Komandą sudarė Airida Gudaitė, Laurynas Žakevičius, Brigita Gruodytė, Lukas Karvelis, Agnė Ramanauskaitė, Mantas Stabačinskas. Po metų pertraukos spektaklis atgimė naujos sudėties: Mantą Stabačinską ir Agnę Ramanauskaitę pakeitė Agnietė Lisičkinaitė ir Raidas Petrauskas. Antruoju bandymu kūrėjai įtraukė ne tik naujus šokėjus, bet ir atsisakė muzikos instrumentų scenoje, pakeitė kostiumus. Mano nuomone, šis instrumentų atsisakymas bei kostiumų pakeitimas sustiprino kūrinį. Fortepijonų nebuvimas išlaisvino erdvę, o griežtesnio kirpimo ir minimalistiniai kostiumai labiau išryškino judesį. Nauji šokėjai, ypač *vogue* stiliaus atstovas Raidas Petrauskas, spektakliui suteikė savotiško šarmo. R. Petrauską galime drąsiai vadinti jauniausiu jaunosios kartos perliuku. Šis šokėjas yra labai išraiškingas ir puikiai įvaldęs savitą *voguing* plastiką. Nors jo judesiai plastiški, kartu labai drąšūs ir aštrūs. Galbūt būtent drąsos, aštrumo ir trūksta Lietuvos šokio scenoje, dėl to Raidas Petrauskas taip traukia dėmesį. Ingrida Gerbutavičiūtė taip pat pastebi, kad „*vos kelias minutes trunkantis vogue solo Petrauską išskiria iš kitų būrio, nes voguing šokio stilistika, kilusi iš Harlemo gėjų pasirodymų praėjusio amžiaus devintajame dešimtmetyje, stilizuotų rankų judesių,*

aiškios torso laikysenos ir modelio žingsnių derinys jo kūne suskamba kaip įgimta fizinė raiška. Petrausko judesys primena Niujorko choreografo Trajalio Harrellio spektakliuose šokančio Thibault'o Laco leksiką – pastarojo itin lanksčios rankos ir stilizuotos kūno linijos lengvu modelio žingsniu išraiškingai sulieja šiuolaikinio šokio ir vogue stilistikas. Taigi ir Lietuvos šiuolaikinio šokio scenoje norėtusi Petrauską matyti dažniau, stebėti jo kaip atlikėjo augimą, matyti, kaip atsiskleidžia jo individuali kūno kalba" (18).

Taigi Airida Gudaitė ir Laurynas Žakevičius plečia Lietuvos šokio sampratą ne tik į jį integruodami gatvės šokių kultūrą ir jos elementus, bet ir į profesionalią sceną atvesdami šios kultūros atstovus. Ir nors šokio teatro sąvoka jiems visų pirma yra kaip teatro statusas dokumentacijose, peržvelgiant jų kūrybą, galima atrasti ir šokio teatrui, kaip meno kryptį, būdingų bruožų. Mano nuomone, šokio bendruomenei šių šokėjų tandemo atsiradimas yra labai svarbus, nes jie nori ir geba ieškoti naujų kūrybinių plotmių ir variantų.

*Agata Pečiul. Spektaklis „THIN(k)G“ (2015) – tai gatvės šokių atstovės Agatos Pečiul režisuotas spektaklis. Choreografės tikslai buvo įgyvendinti savo svajonę, padėti jauniems žmonėms būti pastebėtiems bei įnešti naują indėlį į šokio kultūros raidą – parodyti grynąjį gatvės šokį scenoje. Šis spektaklis nuo prieš tai aptarto „Šventojo pavasario“ skiriasi tuo, kad šiuo atveju šokių kultūrų sintezės suvokimas kiek kitoks. Čia grynėji gatvės šokiai (*hip-hop, breaking, popping, locking*) iš repeticijų ar čempionatų salių yra perkelti į profesionalią teatro sceną. „Low Air“ matėme šokėjų ir šokių stilistikos derinius, o šiuo atveju – pačios gatvės ir profesionaliosios kultūros ir aplinkos sintezę.*

A. Pečiul, kurdama spektaklį „THIN(k)G“, rėmėsi bendradarbiavimo ir šokėjų saviraiškų paieškomis. Baimė atrodyti neprofesionaliai komandą paskatino visiškai atsakyti gatvės šokėjų itin mėgstamos akimirkos improvizacijos. Šiuo atveju improvizaciją jie pasiliko repeticijų ir kūrybinių ieškojimų

laikotarpiu. „Aš nenorėjau duoti choreografijos. Kuomet žiūri spektaklius, kartais matai, kad tai, ką šoka šokėjai, jiems netinka. <...> Aš nenorėjau daryti šios klaidos. Norėjau spektaklio kaip rezultato, bet norėjau pasigilinti ir į patį procesą. Man buvo gera dirbti su žmonėmis, kurie buvo sąmoningi priimti tam tikrą informaciją net tik kaip gatvės šokėjai. Jie sugebėjo pažvelgti giliau ir iš savęs kažką ištraukti. Mes kūrėme viską per improvizaciją. Jei tai, ką aš pasiūlydavau tikdavo, – „valio“, jei ne, aš tiesiog leisdavau tai pakeisti taip, kaip jiems tinka, kaip jie tai supranta“ (23). Toks darbo principas sukūrė rezultatą, kurio lietuviškoji šokio scena dar nebuvo turėjus. Agata Pečiul ir jos jauna šokėjų komanda įrodė, kad ir grynoji įvairių gatvės šokių technika gali derėti profesionalioje teatro scenoje. Choreografė taip pat norėtų, kad pati gatvės šokių kultūra nebūtų pristatoma kaip jaunų žmonių kultūra. Tęstinumas ir naujų galimybių ieškojimas – visa tai gali duoti labai gerų rezultatų, tačiau A. Pečiul pabrėžia, kad visuomet turi būti priimama tam tikra kūrybinė forma ir jos turi būti laikomasi. Svarbiausia, kad choreografas ir jo komanda visuomet žinotų ir būtų tikri tuo, ką daro.

Kitas A. Pečiul darbas, pritaikytas profesionaliai scenai, yra spektaklis „*State of flow: Identity*“. Šis spektaklis skiriasi nuo prieš tai aptarto „THIN(k)G“. Kūrinio „*State of flow: Identity*“ vien pavadinimas nėra įstatomas į griežtus stilistinius rėmus – spektaklis apibūdinamas kaip eksperimentinis. Pirmasis jos darbas buvo tiesioginis gatvės šokių perkėlimas į profesionalią sceną, o šis yra kiek kitoks. Tai eksperimentinio judesio paieškos profesionalioje scenoje. Tai yra formos ir judėjimo paieškos pasitelkiant visą turimą patirtį bei choreografinį „bagažą“ (šiuolaikinio šokio, *hiphop'o*, *poppingo* ir *vogue* stilių sąjungos). Kaip teigia pati spektaklio kūrėja, „*Kurdama išsikėliau iššūkį sujungti skirtingų patirčių, įgūdžių ir šokio stilių šokėjus bei surasti tarp jų sąlyčio taškus. Siekis buvo išgryninti unikalų judesį, pasitelkiant skirtingas užduotis, padėti jiems atsiverti, rasti pagrindą savo šokiui bei*

eksperimentuoti su skirtingais šokio stiliais, kovos menais ir kurti naują „judesio žodyną“ (35). Šio spektaklio recenzijoje esu minėjęs, jog „Penkios merginos, veikiančios scenoje – tikros. Jos nevaidina nei šiuolaikinio, nei gatvės ar kokio kito stiliaus šokio dievaičių, o pasigirdus plojimams jų skruostus nudažo raudonis. Visgi matyti, kad merginos teatro scenoje nėra senbuvės. Matyti ir tai, kad jos tikrai nėra standartinės, šabloninės šokio meno atstovės. Kiekviena iš jų savyje turi stiprius ir kitoniškus choreografinius pagrindus, kurie sceninio eksperimento metu atsiskleidžia per momentinius intarpus. Tuo metu supranti – tai jų asmeninis braižas“ (3).

Spektaklio kūrybos procese išryškėja vienas bruožas, itin būdingas urbanistinei kultūrai ir gatvės šokiui – tai bendruomeniškumas. Šio stiliaus šokiai užsimezgė, pradėjo kurtis ir išpopuliarėjo bendruomenėse. Šokėjos viso spektaklio kūrybos metu siekė kuo atviriau apie save papasakoti ir siek tiek atskleisti patį kūrybinį procesą potencialiems spektaklio žiūrovams. Jos gana aktyviai reikėsi socialinėje erdvėje, vaizdo įrašuose, pakalbiuose, interviu. Taigi kūrėjos leidosi į eksperimentus ne tik judesio, bet ir komunikacijos su žiūrovu prasme.

Apibendrinant galime teigti, kad šiuolaikinio šokio lauke įsitvirtinę jaunosios Lietuvos šokio kartos kūrėjai yra Loreta Juodkaitė, Ugnė Dievaitytė, Miglė Praniauskaitė, spektaklio „Contemporary?“ komanda (Agnė Ramanauskaitė, Mantas Stabačinskas, Paulius Tamolė), projektas „B&B“ (Agnietė Lisičkinaitė ir Greta Grinevičiūtė), „(G)round zero“ komanda (Marius Pinigis, Mantas Stabačinskas, Andrius Stakelė), Austėja Vilkaitytė, buto šokio teatras „Okarukas“, Džiugas Kunsmanas, Paulius Prievelis, Oksana Griažniova, Agata Pečiul, Vilniaus miesto šokio teatras „Low Air“ (Airida Gudaitė ir Laurynas Žakevičius). Šios šokio kartos kūryba gali būti charakterizuojama kaip universali šiuolaikinio šokio sąvoka, tačiau individualių menininkų ar kūrybinių projektų analizė leidžia šios kartos kūryboje atpažinti ir tam tikras specifines

šiuolaikinio šokio tendencijas: polinkį link grynojo šokio, konceptualumo šokio paieškas, fizinio, judesio, kūno teatro eksperimentus, autobiografiškumo siekį bei gatvės šokių elementų panaudojimą. Reikia paminėti, kad dažnai jaunoji karta neapsiriboja viena kūrybine tendencija. Jaunosios Lietuvos šokio kartos kūryboje persipina įvairios šiuolaikinio šokio kūrybos technikos ir estetiškos tendencijos.

Išvados

Išanalizavus jaunosios Lietuvos šokio kartos formavimąsi, išitvirtinimą ir kūrybinius ieškojimus, galima daryti išvadas.

XXI amžiaus antrame dešimtmetyje išitvirtinusiai jaunajai Lietuvos šokio kartai būdingi nauji kūrybiniai ieškojimai. Visa tai, ką šiuo metu kuria ir kuo domisi jaunesni kūrėjai, galime vadinti šiuolaikiniu šokiu, tačiau šiuolaikinio šokio sąvoka yra pernelyg abstrakti, todėl individualių menininkų kūrybai apibūdinti tenka pasitelkti įvairesnes šiuolaikinio šokio sąvokas. Analizuojant individualią menininkų raišką, šios kartos kūrybą galima susieti su bendresnėmis šiuolaikiniam šokiui būdingomis meninėmis tendencijomis:

- Grynojo šokio (angl. *pure dance*, vok. *Tanz-Tanz*) krypties ieškojimai Lietuvoje išryškina fizinio kūno ir judėjimo technikos svarbą šokyje. Čia daugiausia dėmesio skiriama ne idėjai, siužetui ar dramaturginiam pasakojimui, o kinetinei kūno išraiškai bei estetikai. Lietuvoje šią tendenciją atpažįstame Loretos Juodkaitės, Ugnės Dievaitytės ir Miglės Praniauskaitės kūryboje.

- Konceptualaus šokio užuomazgas galime įvardinti kaip priešpriešą grynojo šokio apraiškoms. Priešingai nei grynajame šokyje, čia daugiausia dėmesio skiriama kūrinio idėjai, o ne atlikimo technikai ir būdai. Ištyrus Lietuvos šokio lauką galima pastebėti, kad konceptualaus šokio kūrėjams būdingas pasikartojantis kūrybos bruožas – gebėjimas valdyti daug įvairių šokio technikų ir kūrybos metu ar net spektaklio ar

pasirodymo metu jas neigti. Lietuvoje šiai tendencijai galima priskirti Agnės Ramanauskaitės, Manto Stabačinsko, Pauliaus Tamolės spektaklį „Contemporary?“, Mariaus Pinigio ir Mariaus Paplausko projektą „(G)round zero“ bei Agnietės Lisičkinaitės ir Gretos Grinevičiūtės kūrybinį tandemą „B&B“.

- Fizinio, judesio, kūno teatro eksperimentai, nors ir nėra itin populiarūs Lietuvos šokio lauke, vis tik atspindi šiuolaikiniam šokiui būdingą polinkį į kūno galimybių tyrinėjimą, kūno materialumo ir somatinių impulsų akcentavimą. Tokiems atvejams kaip *buto* šokio teatrui „Okarukas“ ir Džiugo Kunsmano spektakliui „Nutricula“ būdingas stiprus esamojo laiko akcentavimas pasirodymo metu; naudojama išraiška siekiama atskleisti ir priimti nekvestionuojamą kūno ir jo judesio organikos grožį; žiūrovo dėmesys koncentruojamas į somatinius šokėjo impulsus, skatinama jo asmeninė interpretacija.

- Polinkis į autobiografinio šokio paieškas yra viena iš ryškiausių tendencijų jaunosios Lietuvos šokio kartos kūryboje. Šią tendenciją galime pritaikyti kone visai jaunajai kartai, kadangi dauguma iš jų atvirai demonstruoja poreikį tyrinėti ir atskleisti savo tapatybę per kūrybinę veiklą. Kūrinio autoriaus kūnas ir asmeninės patirtys tampa pagrindiniu tapatybės šaltiniu, kuris skleidžiasi per kūrybą ir įvairias iniciatyvas. Ši tendencija atskleidžia asmenišką, intymų ir atvirą atlikėjo ir žiūrovo santykį. Šiuolaikinio šokio šokėjai Paulius Prievelis, Oksana Griazniova, Greta Grinevičiūtė savo spektakliuose patvirtina šį glaudų santykį su žiūrovais ir dalinasi tikromis savo gyvenimo detalėmis.

- Gatvės šokio elementų panaudojimas tampa svarbia šiuolaikinio šokio charakteristika. Lietuvos šiuolaikinio šokio lauke gatvės šokių elementai naudojami ir repeticijų bei fizinio pasirengimo metu ir įtraukiami į šokio spektaklius („(G)round zero“ (chor. M. Pinigis, M. Paplauskas); „Kelionė namo“ (rež. Vidas Bareikis, chor. Airida Gudaitė, Laurynas Žakevičius ir kt.)). Be to, gatvės šokėjai neretai integruojami į kitos stiliškos spektaklius arba tampa spektaklių choreografais

(„Šventasis Pavasaris“ (chor. Airida Gudaitė, Laurynas Žakevičius; Agata Pečiul). Gatvės šokio ir šiuolaikinio šokio jungtys sukuria naują šokio estetiką, buria naujas bendruomenes, atranda ir vysto naujus šokio meno kūrybos metodus.

Jaunosios Lietuvos šokio kartos kūryba skatina dar plačiau ir išsamiau analizuoti procesus, kurie vyksta ne tik Lietuvos, bet ir pasaulio šiuolaikinio šokio industrijoje. Jaunoji Lietuvos šokio karta drąsiai eksperimentuoja, semiasi patirties užsienio šokio mokyklose ir kūrybinėse dirbtuvėse, neapsiriboja viena išraiškos priemone, metodu ar kūrybine technika. Jų spektakliuose ar projektuose jungiamos ne tik skirtingos šokio išraiškos priemonės, bet ir įvairių meno sričių formos bei technikos, atgarsį randa individualios asmeninės patirtys ir globalūs sociokultūriniai kontekstai. Tad gebėjimas atpažinti ir analizuoti pasaulines šiuolaikinio šokio kūrybos tendencijas pasaulyje naudingas analizuojant sparčiai besivystantį mūsų šalies šokio lauką.

Literatūros ir šaltinių sąrašas

1. Albricht, A. C. *Choreographing Difference: The body and identity in contemporary dance*. Wesleyan University Press: Middletown, Connecticut, 1997.
2. Albricht, A. C.; Dills, Ann. *Moving history/Dancing cultures: A dance history reader*. Wesleyan University press, Middletown, 2001.
3. Apanavičiūtė, K. *Judėjimo eksperimentai*. Prieiga per internetą: <https://www.7md.lt/teatras/2017-11-10/Judejimo-eksperimentai>.
4. Apanavičiūtė, K. *Kaupti, būti, dalintis*. Prieiga per internetą: <https://www.7md.lt/teatras/2017-06-02/Kaupti-buti-dalintis>.
5. Apanavičiūtė, K. *Naktiniame „Aura 27“ spektaklyje – fantasmagoriškos ateities vizijos*. Prieiga per internetą: <https://www.15min.lt/kultura/naujiena/teatras/naktiniame-aura-27-spektaklyje-fantasmagoriskos-ateities-vizijos-283-863614>.
6. Apanavičiūtė, K. *Tu ir tavo kūnas*. Prieiga per internetą: <https://www.7md.lt/teatras/2017-03-17/Tu-ir-tavo-kunas>.
7. Au, S. *Baletas ir modernusis šokis*. Vilnius: R. Paknio leidykla, 2000.
8. Banes, S. *Terpsichore in Sneakers. Post-modern dance*. Wesleyan university press: New England, 2011.
9. Banes, S.; Carroll, N. *Cunningham, Balanchine, and Postmodern Dance*. In: *Dance Chronicle*. Routledge: London and USA, 2010.

10. Birringer, J. *Dance and not dance*. Performing Art Journal, 2005.
11. Brookes, P. *Preface – blurring boundaries: urban street meets contemporary dance*. In: *Blurring Boundaries: Urban Street Meets Contemporary dance*. Leicester: Serendipity, 2015/2016.
12. Burt, R. *The male dancer: Bodies, spectacle, sexualities*. Routledge: London and New York, 2005.
13. Burt, R. *Ungoverning Dance: Contemporary European Theatre Dance and the Commons*. Oxford university press: USA, 2017.
14. Callery, D. *Through the Body – A Practical Guide to Physical Theatre*. Routledge: NY, 2001.
15. Carter, A. *The Routledge dance studies reader*. NY/London: Routledge, 1998.
16. Čižaitė-Rudokienė, S. „Šelterio“ menų festivalis: tarsi atgal į ateitį“. Prieiga per internetą: <http://www.diena.lt/naujienos/kaunas/menas-ir-pramogos/selterio-menu-festivalis-tarsi-atgal-i-ateiti-836966>.
17. Gancevskaitė, D. *Greta Grinevičiūtė: apie asmenišką temą spektaklyje „Šokis dulkių siurbliui ir tėtiui“*. Prieiga per internetą: <https://www.lzinios.lt/lzinios/zmones/greta-grineviciute-apie-asmeniskas-temas-spektaklyje-sokis-dulkiu-siurbliui-ir-teciui-/262698>.
18. Gerbutavičiūtė, I. *Kas yra jaunas Lietuvos šokėjas?* In: Teatro žurnalas, Nr. 7, 2017 birželis.
19. Gerbutavičiūtė, I. *Šiuolaikinis šokis Lietuvoje: ko tikėtis ir kaip tai suprasti?* Prieiga per internetą: <https://www.15min.lt/kultura/naujiena/renginiai/siuolaikinis-sokis-lietuvoje-ko-tiketis-ir-kaip-tai-suprasti-29-215047>.
20. Gerbutavičiūtė, Ingrida. *Televizijos laida „Teatras“*. Prieiga per internetą: <http://www.lrt.lt/mediateka/irasas/49789/teatras>.
21. Imbrasas, Audronis. *Šiuolaikinio šokio spektaklis REKONSTRUOTI*. Prieiga per internetą: http://www.dance.lt/lt/689871/sokio_kalendorius/siuolaikinio-sokio-spektaklis-rekonstruoti.
22. *Interviu su šokėjais Mariumi Pinigiu ir Mariumi Paplausku*. Kaunas, 2016 04 19. Užrašė Kristina Apanavičiūtė.
23. *Interviu su šokėja, choreografe Agata Pečiul*. Vilnius, 2016 05 07. Užrašė Kristina Apanavičiūtė.
24. *Interviu su Aušra Kaminskaite*. Kaunas, 2018 04 04. Užrašė Kristina Apanavičiūtė.
25. *Interviu su Kristina Steiblyte*. Kaunas, 2018 04 05. Užrašė Kristina Apanavičiūtė.
26. *Interviu su Deimante Dementavičiūte-Stankuviene*. Kaunas, 2018 04 06. Užrašė Kristina Apanavičiūtė.
27. *Interviu su Ingrida Gerbutavičiūte*. Kaunas, 2018 04 17. Užrašė Kristina Apanavičiūtė.
28. Kaminskaitė, A. *Vienuolika vienuoliktųjų žmogaus*. Prieiga per internetą: <https://www.7md.lt/sokis/2018-02-16/Vienuolika-vienuoliktuju-zmogaus>.
29. Kregždaitė, R. *Greta Grinevičiūtė: apie artimai tolimus tėčių ir dukrų pasaulius*. Prieiga per internetą: <https://www.15min.lt/kultura/naujiena/naujienos/greta-grineviciute-apie-artimai-tolimus-teciu-ir-dukru-pasaulius-1104-941840>.

30. McFee, G. *Understanding dance*. Routledge: London and New York, 2003.
31. „Menu spaustuvėje” – George'o Carlino įkvėpta premjera. Prieiga per internetą: <https://www.7md.lt/sokis/2015-10-23/Menu-spaustuveje--Georgeo-Carlino-ikvepta-premjera>.
32. Mozūraitė, V. *Dievų įkvėptas šiuolaikinis šokis – senesnis nei folkloras*. Prieiga per internetą: <http://www.kulturpolis.lt/old/main.php/id/546/lang/1/nID/7272/page/14>.
33. Mozūraitė, V.; Letukaitė, B.; Jankauskas, V.; Banevičiūtė, B. *Vis dar nesusikalbame: diskusija apie šoki Lietuvoje*. Prieiga per internetą: <http://www.menufaktura.lt/?m=1052&s=63937>.
34. Murray, S.; Keefe, J. *Physical Theatres: A Critical Introduction*. Routledge: NY and London, 2007.
35. Nešukaitytė, E. *Interviu choreografe su Agata Pečiul*. Prieiga per internetą: <http://kunasmag.lt/premjera-state-flow/>.
36. Rainer, Y. *The mind is a muscle*. Afterall Boos: NY, 2007.
37. Šabasevičius, H. *Pokalbiai su savimi. Šokio spektaklis „B ir B dialogas”*. „Menu spaustuvėje”. Prieiga per internetą: <https://www.7md.lt/sokis/2016-12-02/Pokalbiai-su-savimi>.
38. Šokio performansas „Išoriniai pojūčiai”. Prieiga per internetą: <http://www.menuspaustuve.lt/lt/renginiai/12728-sokio-spektaklis-isoriniai-pojuciai>.
39. Thomas, H. *Dance, Modernity and Culture*. Routledge: London and New York, 2005.
40. Toshiharu Kasai. *A Butoh Dance Method for Psychosomatic Exploration*. Memoirs of the Hokkaido Institute of Technology, No.27 1999.

Contemporary Dance Trends in Lithuania

Summary

The modern dance culture in Lithuania is a relatively recent occurrence in comparison to other professional arts. Both the older and the new dance generations in our country were formed over a short period. Their formation was affected by sociocultural and other factors. The older generation is still mostly perceived as adhering to historic modern dance, while almost all of the younger generation of this genre of dance in Lithuania can only be described by one term – contemporary dance. We can find certain creative tendencies in these generations, such as: reflections of modern dance, occurrences of pure dance (ger. Tanz-Tanz), early stages of conceptual dance, physical/movement/body experiments, the search for an autobiographical dance, and street dance elements in contemporary dance.

The subject of this article is the young Lithuanian dance generation and the article aims to introduce, exclude and analyze the young Lithuanian dance generation and the creative tendencies that are characteristic of it. The research is relevant, because the Lithuanian dance field is fast becoming wider and more experienced and there is a search for new creative forms and possibilities. This

article will hopefully assist in realizing what exact tendencies are being found and why certain Lithuanian dance representatives are assigned to them.

When we sum up the formation of the young generation of Lithuanian dance, the creative occurrences of freelance dancers, the consolidation of the young generation and after analyzing the creative searches of the young generation of Lithuanian dance, we can make these conclusions: there are a number of generations of dance styles which formed in Lithuania; the young generation began to take shape in the first decade of the XXIst century and has been consolidated in the second decade while also creating a potential medium for further innovative creative searches and tendencies.

Keywords: dance in Lithuania, the young generation of Lithuanian dance, contemporary dance, pure dance, autobiographical dance, street dance.