

Šokio estetikos perspektyvos performatyvumo kontekste

Gilija Žukauskienė

VšĮ „Dialogų portikas“

ANOTACIJA

Straipsnyje nagrinėjamas šokio unikalumas performatyvumo, tampančio visos šiuolaikinės kultūros metafora, fone. Remiantis performanso tyrinėtojų darbais, straipsnyje analizuojamos performanso ekspansyvumo priežastys. Maurice'o Merleau-Ponty percepcijos fenomenologijos bei judesio ir šokio tyrinėtojų išvalgos pasitelkiamos kai kuriems performanso ir šokio estetikų skirtumams įvardyti bei performanso, siekiančio „dalyvauti gyvenime, priartėti prie jo“ (Fischer-Lichte 2013: 325) „aklosioms zonoms“ nurodyti. Judesio filosofų patirties kaip dinaminio galimybių zondavimo proceso traktavimas skatina apsvarstyti subjektyvios patirties vietą performanse, feministinės epistemologijos išvalgos – jos vietą estetikoje.

REIKŠMINIAI ŽODŽIAI: performansas, performatyvumas, šokis, judesys, kūnas, patirtis, fenomenologija, pažinimas / žinojimas, estetika.

Perfrazuojant performanso filosofą Freddy Rokemą, performansas tapo besočiu, ryjančiu visa, ką sutinka savo kelyje (Komitee 14). Taip vaizdingai nusakoma situacija, kai darosi sudėtinga apibrėžti performanso studijas dominančių klausimų lauką, teorijų ir priegū įvairovę.

„Rijimo“ metafora straipsnyje pasitelkta kaip vaizdingas straipsnyje keliamų ir analizuojamų klausimų išdėstymo planas. Performanso „besotystė“ bus nagrinėjama šiais etapais: pirmiausia aptariamos begalinio apetito priežastys, tuomet susitelkiama į patį rijimo veiksma – kokie jo privalumai, kokie pavojai potencialiam „maistui“ ir galiausiai bus klausama, ko nederėtų performansui praryti. Straipsnyje siekiama išryškinti šokio unikalumą ir jo galimą indėlį ateities estetikos raidai.

Performansas neatsiejamas nuo veiksmo. Gimęs iš, atrodo, savaime suprantamo „veiksmi yra atliekami“ (Fischer-Lichte 2013: 37), performansas ilgainiui tapo ir mokslinių tyrimų objektu, ir tyrimų būdu – teorija, siūlančia daugybę conceptualinių įrankių matyti tai, kas iki tol slėpėsi akivaizdume (Auslander 2007: 1). Kuo šis praregėjimas (gr. *theōria* reiškia „matymą“) yra ypatingas? Kitaip, nei kiti pažinimo būdai, siekiantys „išimti daiktus iš jų konteksto“ (Franklin 1996: 143), performanso studijos rūpinasi, kaip mūsų socialinę realybę konstruojantys „darymai“ – veiksmai, elgesys, įvykiai – yra konkrečių socialinių ir istorinių aplinkybių formuojami ir performuojami. Kitaip sakant, į performansą žvelgiama jį kuriančių ir keičiančių ilgalaičių, kompleksišky procesų kontekste. Maža to, performanso pamatymas kaip „veiksmų, sąveikų ir santykių“ (Komitee 7) šiuos „darymus“ siekia atpažinti ir įveiksminti įvairiuose lygmenyse. Turbūt nėra tokių žmogiškos ekspresijos būdų, kurių nebūtų galima traktuoti kaip performanso, turbūt nėra disciplinos, kuri nepasiduotų veiksmų analizei ar santykių, abejingų poveikio apklausai. Nuo teatro, antropologijos, sociologijos, feministinių, postruktūralistinių ir postkolojinistinių kultūros studijų teorijų nagrinėjamų klausimų iki literatūros, muzikos, filosofijos, psichologijos, geografijos, politinių teorijų studijų (Auslander 2007: 3) – ne tik rūpimų dalykų gausybė, bet ir sugebėjimas kirsti disciplinų ribas apibūdina performansą. Visiškai

tarpdisciplininės performanso studijos yra atviros intelektinei įtakai, iš kokios pusės ji bepasirodytų. Anot Philipo Auslanderio, niekada nežinai, koks idėjų rinkinys atvers naują performanso supratimą. Tad performanso ekspansyvumas arba „rajumas“, grįžtant prie Rokemo metaforos, susijęs su galybe „regėjimo organų“ arba „akių“, kuriuos performansas geba pritaikyti sau evoliucijos procese.

Matymo ir pavertimo savastimi („rijimo“ pasekmė) sąsajos labai įdomios. Matymo ir žinojimo sąjunga buvo paremtas mokslinis „objektyvumas“, vertęs mus „dievo žvilgsnio“ arba „žvilgsnio iš niekur“ objektais (Parviainen 2002: 12). Ši žinojimo samprata nereflektavo ją sukuriančio subjekto ir jo istorinio, kultūrinio, socialinio, erdvinio, laiko ir kinestetinio sąlygotumo – epistemologinio konteksto. Ne tik feministinė epistemologija, bet ir Merleau-Ponty savo laiku kritikavo „objektyvaus“ matymo iliuziją, sumenkinančią patiriamą pasaulį ir patį patiriantį subjektą. Reikėjo nemažai modernaus meno ir filosofijos pastangų, kad imtume pradėti pasitikėti savo pojūčiais ir veiksmais pasaulyje (Merleau-Ponty 2004: 41). Performanse, kalbant teatrinėmis metaforomis, prožektorių šviesa nuo daiktų, išstatytų įdėmiai apžiūrai, nukreipiama į sąlygas ir santykius, nuo pažinimo objekto – į pažinimo kontekstą. Performanso „aktyvumas“ labai svarbus epistemologinėse kovose. Performansas kaip teorija ir metodas įkūnija diskursų pliuralizmą ir tiria jų sąveikas. Būti „surytam performanso“ gali būti net gerai – tai galimybė atsiverti prieigų įvairovei ir atsilaukiyti prieš dominuojančio diskurso jėgą.

Kita vertus, performanso „daugiaakiškumas“ gali asocijuotis su „žvairavimu“, negalėjimu aiškiai matyti. Akių kiekis ir jų išsidėstymas kūne, kaip teigia percepcijos filosofai, garantuoja efektyvų veikimą erdvėje. Analogiškai, teorinės perspektyvos reikalingos ne mėgavimuisi jų persipynimais, bet angažavimuisi. Supratimas, kad žinojimas yra istoriškai sąlygotas žmogiškos veiklos rezultatas, nepaneigia jo būtinybės. Priešingai – mums reikalingas pažinimas, kad veiktume ir veiksmas, kad pažintume savo galimybes. Žinojimas gali kliudyti, kita vertus, jis „[...] leidžia mums pajusti, veikti, judėti pasaulyje, kuris atsiveria mums veikiant ir stebint“ (Parviainen 2002: 13). Jaanos Parviainen teigimu, kiekviena būtybė turi savo gyvenimo istoriją, percepciją ir savitai struktūriškai sujungtą interakcijos su pasauliu derinį. Pažinimas (arba žinojimas) visada turi nuorodą į save ir daugiau ar mažiau apreiškia pažinęją. Epistemologinis objektyvumas, kuriam būdingas anonimiškumas, neasmeniškumas, atsisiejimas ir nešališkumas gali vesti prie pažinėjo kaip žinojimo objekto supratimo, o ne skatinti subjektą veikti istoriškai kintančioje aplinkoje, nuolat permąstyti save ir ją. Tad teorijų ir metodų apklausoje turėtume telktis ne į jų patikimumą, skatinančią atsiduodančią subjekto pasitikėjimą, bet į subjektyvius supratimo, kūrimo ir žinių panaudojimo procesus.

Pripažinę performanso įtaką tradicinio epistemologinio objektyvumo arba „dalinės privilegijuotos perspektyvos“ (Franklin 1996: 143) dominavimo įveikimui, turėtume klausti, ar performanso „daugiaakiškumas“ prisideda prie subjekto įgalinimo? Ar teorinis pliuralizmas išsiverčia į galimybių veikti atvėrimą ir sustiprina subjekto patikėjimą savo galiomis? Kokias performanso „aklų zonas“ gali atverti šokis ir kuo jis galėtų prisidėti prie ateities estetikos raidos?

Šokio estetikos indėlis yra būtinas, siekiant užpildyti spragą tarp performanso siekiamybės „dalyvauti gyvenime, priartėti prie jo“ (Fischer-Lichte 2013: 325) ir su performatyvumo estetika siejamo veiksminio meno kūrinių traktavimo¹ arba veiksmo tematizavimo, kuris nebūtinai reiškia atidumą subjektyviai patirčiai.

Estetinis posūkis į performatyvumą, pakeitęs lingvistinį, „kultūros kaip teksto“ metaforą pamainė kita – „kultūra kaip performansas“ (Fischer-Lichte 2008: 70). Performatyvumo perspektyva, anot Erikos Fischer-Lichte's, telkiasi ne tiek į tai, ką atlikėjų poelgiai, veiksmai, judesiai reiškia, bet kaip jie suvokiami ir patiriami, kaip jie paveikia žiūrovus ir kokią įtaką jiems turi². Autorės teigimu, susitelkimas į performatyvumą dažnai reikalauja kitokio pobūdžio prieigos, kuri svarstyty būtų šias konkrečias performanso ypatybes. Tai – fenomenologinė prieiga. Išskirdama du skirtingus, nors ir neišardomai susijusius performanso aspektus – semiotinį ir performatyvųjį³, Fisher-Lichte pastarojo neatsieja nuo fenomenologinio požiūrio.

Performatyvumą Fisher-Lichte savo straipsniuose ir knygoje analizuoja, pradėdama nuo „kūniško buvimo drauge“ ir telkdamasi į jo materialumus. Jos vizija, siejama su performatyvumo estetika – žmogaus, kaip įkūnytos sąmonės pasirodymas, naujo santykio su savimi ir pasauliu užmezgimas (Fischer-Lichte 2013: 327). Tai – „pasaulio užkerėjimas“, tačiau nepagrįstas aklu tikėjimu metodo teisingumu arba tiesioginei patirčiai neprieinamos tikrovės egzistavimu (Mickūnas 2010: 37). Iš tiesų, anot percepcijos ir medijų filosofų, pasaulio stebuklą vaikystėje (arba civilizacijos vaikystėje) išgyvenome, kol nepatyrėme atstumo tarp „dalyvauju“ ir „maštau“ (arba „veikiu“ ir „žinau“). Performansas kaip tik ir panardina mus į „dalyvauju“, o savo daugiaplanėmis teorijomis nuramina mūsų „maštau“. Bet ar juos sutaiko?

Įdomu, kad dar iki estetinio posūkio į performatyvumą, egzistavo ne tik stipri kūno fenomenologijos tradicija filosofijoje, bet ir dar senesnis paradigmiskai kūniškas šokio menas. Tačiau nei viena, nei kita neturėjo reikšmingos įtakos estetikai, kol nebuvo „performanso praryti“. Kodėl?

Visa, ką aš žinau apie pasaulį, netgi iš mokslo, remiasi mano požiūriu arba pasaulio patirtimi, be kurios mokslo simboliai būtų beprasmiški. Iš tiesų mokslo visata yra sukonstruota ant išgyvenamo pasaulio, ir jeigu mes norime griežtai mąstyti apie mokslą, pripažįstant tiksliai jo prasmes ir užmojus, visų pirma turime iš naujo sužadinti pasaulio patirtį, kurios mokslas tėra nepilnavertė išraiška... Aš esu absoliutus šaltinis. Mano egzistencija neateina iš mano pirmtakų ar mano psichinės ir socialinės aplinkos, bet greičiau eina link jų ir išlaiko jas (Merleau-Ponty 1956: 60).

1 Veiksminė meno kūrinio traktuotė akcentuoja meno kūrinio atsiradimo būdą, metodą, struktūrą bei įvairius jo realizavimo būdus – galimybę būti atliekamu įvairių atlikėjų įvairiomis progomis (Davies 2004: 128).

2 Reikėtų iš karto paminėti, kad šokis taip pat pasiduoda semiotinei analizei ir gali būti veiksmiškai nagrinėjamas. Šokio tyrėjai visais laikais gręžėsi į istoriją, kad suvoktų, kaip „veikė“ šokis – simbolinė judesių sistema. Taip pat ir šiuolaikiniai istoriniai, sociologiniai, filosofiniai tyrinėjimai bando atskleisti, kaip plėtojosi populiarūs šokio formos, kokias socialines funkcijas jos įgijo ir kokios prasmės joms buvo priskiriamos.

3 Pirmasis telkiasi į prasių atsiradimo sąlygas performanse, antrasis – į patį atlikimo procesą.

Dar iki tol, kol mokslininkai beveik vienbalsiai kalbės apie kūnišką žmogaus buvimą pasaulyje kaip esminę kultūrinės produkcijos atsiradimo sąlygą (Fischer-Lichte 2013: 147) ir visų prasmių steigimo pamatą, Merleau-Ponty formulavo savo filosofinę poziciją santykiyje su kitomis dviem – empirizmu ir intelektualizmu⁴. Abi šios filosofinės pozicijos turi šį tą bendra – fizinės ir dvasinės sričių atskyrimą. Merleau-Ponty savo poziciją priešina tiek vienai, tiek kitai, arba, kitaip tariant, bando peržengti įsisenėjusią perskyrą. Kokiu būdu? Merleau-Ponty pradeda nuo subjekto įsitraukimo, dalyvavimo pasaulyje. Šis naujas pradžios taškas sukuriamas tvirtinant, kad kūnas yra tasai, kuris suvokia. Kūnas yra percepcijos „subjektas“. Jo pagrindinis tvirtinimas, suvienijantis fizinei sričiai priskirtą kūną ir mentalinei – percepciją, skamba taip: „kūnas suvokia“ (Baldwin 2007: 2). Mano kūnas yra sukibime su pasauliu dar prieš supratimui pradendant veikti. Pasaulis turi percepcinę „sintaksę“. Jis turi savo logiką ir savo kalbą, net jei ta logika nėra išreiškiami žodžiais, o kalba – garsais. Tai tokia pasaulio logika, kurią turime išgyventi, išveikti ir išreikšti vitališka kalba. Merleau-Ponty kalbėjo apie vitalinę reikšmę – prasmę, kurią pirmiausiai „pagauna“ kūnas. Galime suvokti pasaulį, todėl (ir tik todėl), kad kūnas jau yra suderintas su pasauliu. Kitaip tariant, Merleau-Ponty mums atveria, kad kūnas pasirūpina savimi – jis turi savo paties gyvenimą, dar daugiau – organinę vienybę turintį gyvenimą (ibid.: 12). Merleau-Ponty regėjo kūną kaip nedalomą vienvę ir stebėjosi kūno judesio baigtumu.

Atrodo, Merleau-Ponty ir jo pirmtako Husserlio įžvalgos apie judesį turėjo labai stipriai veikti estetiką ir šokį iškelti į priderančias aukštumas. Visgi, mokslininkų nuomone, taip nenutiko. Franciso Sparshotto teigimu, tam gali būti trys priežastys. Pirmą, ši fenomenologijos atmaina nebebuvo populiarūs tarp filosofų tuo metu, kai estetikai buvo pasirošę ją panaudoti. Antra, jokia aiški fenomenologijos versija nebuvo įtvirtinta, kaip galimas ir naudingas tokios estetikos pamatas. Trečia priežastis slypi bendrinėje teorijoje, t. y. kaip subjektyvumas organizuoja objektyvų pasaulį nesugebėjime paaiškinti visos elgsenos ir patirties, neišskiriant jokios individualios praktikos (Sparshott 1993: 230). Dar ankstesniuose estetiniuose svarstymuose šokis nenusipelnė dėmesio dėl tos pačios priežasties, dėl kurios Kantas nematė grožio Majorių veido tatuiruotėse – juk negali atskirti rašto nuo žmogaus veido realybės (todėl estetinis vertinimas gali susimaišyti su sentimentu). Ir Husserlis, ir Sartre'as, ir Merleau-Ponty apie šokį tik užsimena (Behnke ir Connolly 1997: 129). Anot Sparshotto, niekas negalėjo apibrėžti prasmės lauko, kuris būtų išskirtinai šokio ir kuris būtų įkūnytas kultūriškai kilnioje tradicijoje.

Šiais laikais šokiu vadinamas „[...] bet koks judesys, sukurtas žiūrėjimui į jį“ – nuo rankų miklinimo imtynėse iki veiksnių teismo posėdžiuose (Jonas 1992: 33)⁵. Toks šokio supratimas siejamas su filosofiniu ir estetiniu susidomėjimu kasdienybėje bei ribų tarp šokio ir teatro persipynimu. Anot Sparshotto, iškiliausia šių laikų šokio

4 T. y., anot Merleau-Ponty, realizmu, objektyvizmu ir, galiausiai, idealizmu.

5 Sparshottas išveda analogijas su poezija – be abejo, galima vadinti poezija bet kokias besirimojančias eilutes, tačiau poezijos negalime susiaurinti iki riminio sąskambio.

estetikos tematika – teatrališkumo ir kūniškumo problematika⁶. Tačiau šokis nėra tapatus teatrui ar performansui – jis turi savo unikalią estetiką.

Paprastai aktoriai, skirtingai nei šokėjai, juda ir kalba taip, lyg kviestų žiūrovus patikėti, kad jie, kaip kokie šnipai, stebi kasdieninį veiksmą. Performanse žiūrovai, paversti veikiamaisiais ir veikiančiais, taip pat įtraukiami į tokį „taip tyčia / iš tikro“ žaidimą – jie įvedami į būsenas, atitolinančias nuo kasdienio gyvenimo ir jame pripažintų taisyklių, tačiau neturinčių realių pasekmių (kitaip nei tikruose ritualuose, net ir patyrę stiprius išgyvenimus, žiūrovai išlieka nepasikeitę – jie neįgauna naujo socialiai pripažinto statuso ar identiteto (Fischer-Lichte 2008: 80). Performanso kuriamos požiūrių, padėčių ir tapatybių kaitos bei transformacijos trunka tik ribotą laiko atkarpą – kol tęsiasi performansas. Atrodo, performanso idėja pati savaime tampa prasmės nešėja.

Šokiai konstruojami ne apie socialinės interakcijos būdus, bet apie matomas kūno prasmes. Šokyje kūnas tampa matomu sukaupto dėmesio mediumu (viskam, kas bebūtų medijuojama). Tad šokio estetika turi nuolatinį iššūkį išdirbti būdus, kaip kalbėti apie kūną kaip apie supratingumo vietą. Ką unikalaus atveria šokio estetika – estetika be medijuojamo atstumo tarp „veikiu“ ir „žinau“?

Šokio estetika iškelia subjektą, kuris yra ne tik įkūnytos patirties pasaulyje autorius, bet jos bandytojas, išjautėjas, apmąstytojas ir išreiškėjas.

Stebimas šokėjas yra šviesą atspindintis paviršius, išžėsta medžiaga, atletas, rodantis jėgą ir įgūdį, vaidinimo atlikėjas, žmonijos įsmeintojas, asmuo, esantis santykiuose su kitais asmenimis (ant ir už scenos, praeities ir dabarties), ir yra prasmingai bei aktualiai visais tais būdais matomas auditorijų, kurioms vaidinimai yra pristatomi (Sparshott 1993: 233).

Anot Sparshotto, šokis yra paradigmiškai supratingas iš esmės įkūnytos būtybės elgesys. Tai – pažinimas kūne ir per kūną, „žinojimas kaip“ (Parviainen 2002: 11, 14). Šokio estetikoje toks pažinimas egzistavo nuo seno. Šokis buvo suprantamas kaip gyvenimo stebėjimas. Šokio estetikoje ryšys tarp judesių gamtoje, aplinkoje ir judesių žmoguje, t. y. emocijų, suprastas kaip labai artimas (Jonas 1992: 63). Šokėja(s) turi būti atvira(s) ir atidi(-us) viskam, kas vyksta aplink ją(-į) ir perteikti tai žiūrovams stilizuota šokio kalba.

Stilius – tai išskirtinis būdas, kaip mes prieiname prie mus supančio pasaulio, susijęs su skirtingais būdais, kuriais pasauliai (žodžiai, prasmės, vietos, paveikslai, problemos – viskas) pasirodo mums. Bernardas Stiegleris stilių regi kaip žmogiškos veiklos būdą. Tai – asmens arba grupės vienybės išraiška, „žinau – kaip“ technologija (Stiegler 1998: 84). Stilius taip pat siejamas su galimybėmis, atveriančiomis laiko perspektyvas.

Galimybės yra patirties turinys (Noë 2004: 215). Patirtis nėra kažkas, kas vyksta mumyse arba su mumis – patirtis yra tai, ką mes darome. Alvos Noë teigimu, tai yra laike nusitęsęs kompetencijų zondavimo procesas. Patirtis yra turininga tik dėl

⁶ Galima sakyti, kad tai Fischer-Lichte įvardintų semiotiškumo ir performatyvumo perspektyvų teatre atitikmenys.

dinaminės interakcijos tarp patiriančiojo, naviguojančio galimybių trajektorijas, ir pasaulio.

Per judesį mes patiriame, ištiriame pasaulį ir savo galimybes jame. Šokio judesiais šias patirtis ir galimybes pristatome kaip žmogiškos laisvės manifestus. Juk, anot Stieglerio, kūno pavertimas darbo jėgos instrumentu įdeda patirtį į baigtinius rėmus. Laikas ir erdvė, sutvarkyta pagal industrinius poreikius, praranda savo ritminę ir erdvinę įvairovę. Tuomet žmogiškas veiksmas imamas vertinti pagal atlikto darbo rodiklius. Atsivėrimas kitoms potencialioms galybėms traktuojamas kaip naudos neduodantis laiko švaistymas. Anot Stieglerio ir André Leroi-Gourhano, šokis yra viena iš paskutiniųjų kolektyviškai išsaugotų neįtikėtino paieškos išraiškų (Stiegler 1998: 87). Tokios praktikos kaip akrobatika, pusiausvyros pratimai ir šokis didžiąja dalimi materializuoja erdvės ir laiko sudėstymus transcenduojančią pastangą. Tai – kūrinio, kuris suskaido kasdienį pozicionavimosi erdvėje ciklą, paieška. Stiegleris vartoja „užlaikymo“ metaforą: „Šita neįmanomo arba neįtikėtino paieška per kūno ritmų suerzinimą ir prieštaravimus taip pat yra išreiškiama per šokį, vieną iš paskutiniųjų užlaikymo praktikų...“ (ibid.).

Užlaikymas yra vienas iš pagrindinių judesio aspektų. Tai yra užtęstas aukščiausias taškas (Lewis ir Farlow 1984: 44), „įkvėpimas“ judesio pike. Metaforiškai kalbant, šokyje arba stebėdami šokį mes galime „įkvėpti“ naujas galimybes, – patirti judesį, kaip „galios apsisireikimą“ (Sheets-Johnstone 1966: 51) – galimybių ir galėjimo susitikimą, transcendenciją, pajusti „neįmanomo ir neįtikėtino“ kvapą.

Šokis kviečia išgyventi „naują žodžio *prasmę* prasmę“, „mąstymą per judesį“. Maxine Sheets-Johnson teigia, kad tokiam mąstyme judesys arba šokis nėra terpė, dėl kurios mintys atsiranda, bet labiau pačios mintys – reikšmės kūne. Autorė perfrazuoja Merleau-Ponty mintis apie kalbą: tam, kad suprasti, ką reiškia mąstyti judesyje, judesys turi liautis buvęs būdu pažymėti daiktus arba mintis ir tapti tos minties buvimu reiškinių pasaulyje, būti ne jos apranga, bet jos kūnu (Sheets-Johnstone 1981: 400).

Modernaus šokio pradininkų dėka judesys iš savo tarnystės praktiniam tikslui pasiekti, buvo ištrauktas į šviesą, kaip nepriklausoma jėga, kurianti proto būsenas, stipresnes nei žmogaus valia (Laban ir Ullmann 1973: 6). Šiuolaikiniai mokslininkai regi judesį ir šokį kaip nelingvistinį, ne teiginiais paremtą žinojimo būdą, kuris gali susigrumti su instrumentiniu požiūriu į žmogų.

Mums kūnas yra žymiai daugiau nei instrumentas ar priemonė; jis yra mūsų išraiška pasaulyje, matoma mūsų intencijų forma. Netgi mūsų slapčiausi afektyvūs judesiai, kurie yra giliausiai susieti su mūsų kūno skysčių infrastruktūra, prisideda prie to, kaip formuojama tai, kaip mes suvokiame daiktus (Merleau-Ponty ir Baldwin 2004: 36).

Šokio estetikos misija – atverti viešumai, padaryti matoma tai, kaip mes suvokiame, patiriame, išgyvename pasaulį.

Performanso studijos irgi akcentuoja ir tiria patirties matmenis performanso metu. Hipotetiškai galime klausti, ar fenomenologinio kūno modalumai performanse nėra tik konceptualaus sumanymo instrumentai?

Feministinės epistemologijos įžvalgos leidžia pastebėti tendenciją, kad dominuojanti, paveiki estetika gimsta iš tvirto požiūrio ir būdo – požiūrį įveiksmiančios praktikos – lydinio. (Tokia buvo mokslinio objektyvumo ir vizualinių technologijų sąjunga.) Šiais laikais performansas su perspektyviniu pliuralizmu pateikia būdus šį pliuralizmą išgyventi.

Šokio estetika atskleidžia subjektyvių patirčių pliuralizmą. Anot Sparshotto, estetikos tikslas nebūtinai yra interpretacinių taisyklių nustatymas ar paneigimas. Šokis yra kuriamas ir atliekamas daugelio žmonių, tačiau visai nėra būtina, kad visi jie turėtų minty tuos pačius kodus arba galvotų tuo pačiu būdu, kad šokis būtų suvokiamas žiūrovų kaip prasmingas. Šokis turi būti tvirtas, stiprus ir pajėgus išlaikyti plačią reagavimų įvairovę, lygiai taip pat, kaip jis įkūnija įvairovę indėlių ir aspektų iš įvairių savo kūrėjų (Sparshott 1993: 233–234).

Šokis, anot Sparshotto, yra supratingas įkūnijimas, „įmestas į pasaulį“. Jo misija – kvietimas augti patyrimo – ir percepcinio brandumo, ir nagingo angažuotumo prasme. Toks galėtų būti ateities estetikos tikslas.

Gyvename pasaulyje, nebepaklūstančiame privilegijuoto žvilgsnio autoritetui, ir pernelyg kompleksiška pasaulyje, kad atskyrimo ir neįtraukimo būdu lengvai braižytume disciplinų (tarp jų ir meninių) ribas. Veiksminė reiškinų analizė ir formatyvumo estetika žymiai labiau atliepia gyvenimo šiuolaikiniame pasaulyje iššūkius. Visgi, kalbant teatrinėmis metaforomis, performanse prožektorių šviesa nuo daiktų, išstatytų įdėmiai apžiūrai, krypdama į sąlygas ir santykius, nuo pažinimo objekto – į pažinimo kontekstą, dažnai nuošalyje palieka subjektą – pažinęją, kuri(s) savo veiksmiais ir sugebėjimais „išryškina“ pasaulio prasmes.

Kūniškai išgyvenamas pasaulio patyrimas tyrėjų dažnai įvardinamas kaip pre-estetinis. Tačiau antropologiniai duomenys ir šiuolaikinių judesio bei šokio tyrinėtojų darbai liudija ką kita – šokis yra subjektyvios kūniškos patirties, refleksijos ir įvairių naujų santykių kūrimo lydinys.

Jeigu ieškotume estetikos, kuri siekia ne įrodyti „kažkieno“ žinojimą ar veiksmo prasmingumą, bet pakviesti visomis pastangomis pasišvęsti pasauliui, angažuotis, turėtume atsisąžinti į šokį.

Iteikta 2014 10 12

Literatūra

Auslander, Philip (2007). *Theory for Performance Studies: A Student's Guide*. Abingdon, New York: Routledge.

Baldwin, Thomas (2007). *Reading Merleau-Ponty: On Phenomenology of Perception*. London, New York: Routledge.

Behnke, Elizabeth A. and Maureen Connolly (1997). Dance. *Contributions to Phenomenology* 18: 129–132.

Davies, David (2004). *Art as Performance*. Malden, MA: Blackwell Pub.

Fischer-Lichte, Erika (2008). Sense and sensation: Exploring the interplay between the semiotic and performative dimensions of theatre. *Journal of Dramatic Theory and Criticism* 22(2): 69–81.

---- (2013). *Performatyvumo estetika*. Vilnius: Menų spaustuvė.

Franklin, Sarah (1996). Making transparencies: Seeing through the science wars. *Social text* 141–155.

Jonas, Gerald (1992). *Dancing: The Pleasure, Power, and Art of Movement*. New York: Harry N. Abrams in association with Thirteen/WNET.

Komitee, Shana. A student's guide to performance studies. University of Harvard iSites. Prieiga per internetą: <http://isites.harvard.edu/fs/docs/icb.topic235750.files/Performance_Studies.pdf> [žiūrėta 2014 08 20].

Laban, Rudolf and Lisa Ullmann (1973). *Modern Educational Dance* (2nd ed.). London: Macdonald & Evans.

Lewis, Daniel and Lesley Farlow (1984). *The Illustrated Dance Technique of José Limón* (1st ed.). New York: Harper & Row.

Merleau-Ponty, Maurice (1956). What is phenomenology? *Cross Currents* 6(1): 59–70.

---- (2004). *The World of Perception*. London, New York: Routledge.

Merleau-Ponty, Maurice and Thomas Baldwin (2004). *Maurice Merleau-Ponty: Basic Writings*. London, New York: Routledge.

Mickūnas, Algis (2010). *Estetika: menas ir pasaulio patirtis*. Vilnius: Lietuvių literatūros ir tautosakos institutas.

Noë, Alva (2004). *Action in Perception*. Cambridge, Mass.: MIT Press.

---- (2012). *Varieties of Presence*. Cambridge, Mass.: Harvard University Press.

Parviainen, Jaana (2002). Bodily knowledge: Epistemological reflections on dance. *Dance research journal* 34(1): 11–26.

Shapiro, Lawrence (2011). *Embodied Cognition*. New York: Routledge.

Sheets-Johnstone, Maxine (1966). *The Phenomenology of Dance*. Madison: University of Wisconsin Press.

---- (1981). Thinking in movement. *The Journal of Aesthetics and Art Criticism* 39(4): 399–407.

Sparshott, Francis (1993). The future of dance aesthetics. *Journal of Aesthetics and Art Criticism* 51(2): 227–234.

Stiegler, Bernard (1998). *Technics and Time*. Vol. 2. Stanford, Calif.: Stanford University Press.