

KŪRYBA IR KARTOTĖ ŠOKANT IR ŠOKĮ UŽRAŠANT

EGIL BAKKA

*Norvegijos mokslo ir technologijos universitetas,
Norvegijos tradicinės muzikos ir šokio taryba prie Kultūros ministerijos*

GEDIMINAS KAROBLIS

Norvegijos mokslo ir technologijos universitetas, Vytauto Didžiojo universitetas

Straipsnio objektas – šokio tyrinėjimo būdai.

Darbo tikslas – tirti šokio etnografijos ir antropologijos, kaip teorinio šokio pažinimo disciplinų, santykį su patirtimi ir bendraisiais pažinimo būdais.

Tyrimo metodai – etnografinis, antropologinis, fenomenologinis.

Žodžiai raktai: šokio etnografija, šokio antropologija, šokio fenomenologija, Šiaurės Europos liaudies šokiai, šokio filmavimas, šokio užrašymas.

Įvadas

Šitas straipsnis radosi iš ilgų ir intensyvių diskusijų tarp Egilo Bakkos, norvegų šokių specialisto, tiriančio tradicinius Skandinavijos šalių liaudies šokius, ir lietuvių filosofo Gedimino Karoblio, tiriančio šokio, ypač pramoginio, fenomenologiją. Diskusijos prasidėjo nuo filosofinio klausimo, ką reiškia pažinti šokį, kokiais būdais tai yra daroma šiuolaikinėje šokio etnografijoje (Buckland 1999) ar antropologijoje (Williams 2004; Royce 2002), kaip tai būtų galima ar net reikėtų daryti. Tokį susirūpinimą yra išreiškę ir šokių tyrinėjantys mūsų kolegos (Farnell 1999). Viena šio filosofinio klausimo variacijų – tai šokio tyrinėtojų ir apskritai visų šokėjų ginčas dėl to, kokią priemonę geriau pasitelkti siekiant pažinti / išmolti / suprasti šokį: žodinį aprašymą, filmą ar abstrakčią schemą (notaciją). Iki šiol dėl paprastumo ir visuotinio paplitimo vyrauja žodinis aprašymas, nes, pirma, kaip tik ši šokio patyrimo / supratimo apibūdinimo forma vartojama pačiose šokančiųjų bendruomenėse (Hoerburger 1959), antra, mokslinio diskurso terpeje iki šiol vyrauja žodinės išraiškos formos. Vaizdas yra lengviau suprantamas net už labiausiai paplitusią bendrinę kalbą. Todėl keista, kad, nepaisant surinktos gausios vaizdo medžiagos, kuri dabar net ir laisvai prieinama internete (*YouTube*), daugelis šokio tyrinėtojų skeptiškai žiūri į filmavimą

renkant duomenis ir nagrinėjant šokį (Guest 1984). Nemaža grupė šokio tyrinėtojų teigia, kad be notacijos šokio lyginamoji analizė neįmanoma, o šokio notacija yra tobuliausia šokio pažinimo, supratimo ir rekonstrukcijos forma (Hoerburger 1959; Williams 2004). Kokios yra gilesnės ginčo dėl šokio pažinimo per žodinį šokio aprašymą, filmuotą medžiagą ar sutartinę notaciją filosofinės prielaidos?

Lauko tyrimai Numedalyje, 1985 m. lapkritis¹

Muzikantai ši vakarą scenoje groja jau trečią šokį – reinlenderį², o šokių salė mažos rytų Norvegijos kaimo bendruomenės name pilna šešiasdešimties–septyniasdešimties metų šokėjų. Jie vėl grįžta atgal į salę, kur išmoko šokių meno dar būdami paaugliai. Tuomet mokytis tradicinių šokių jiems atrodė būtina, nes tai buvo mažos bendruomenės gyvenimo dalis. Šokių jie išmoko be jokios formalios pagalbos. Tai, kas išmokta, gyvenime jiems labai pravertė, iki pat šių laikų tų šokių prireikdavo vestuvėse ar šokių vakarėliuose. Paprastai šokėjai moka šešis septynis šokius, vadinamus vietiniais pavadinimais, įskaitant valsą, springarą, hamburgerą, rei(n)lenderį, mazurką, fokstrota ir tango³. Numedalis – viena iš tų vietų, kur nusistovėjusi, įprasta reinlenderio struktūra atrodo išardyta ir perkeista į laisvą elementų tėkmę. Įprastą šio šokio struktūrą sudaro du pasivaikščiojimo ir du sukimosi taktai; šie du elementai yra nuolat kartojami griežtai pagal muzikos frazes. Tuo tarpu laisvą elementų tėkmę gali sudaryti šokio judesiai, neatitinkantys muzikinių taktų arba frazių, o tai iškart suardo griežtą struktūrą. Tada pasivaikščiojimas trunka ilgiau nei du taktus ir tampa gana laisva improvizacija. Vakaro šokių renginyje Numedalyje dauguma šokėjų kaip tik taip laisvai improvizuoja, tačiau viena devyniasdešimtmečių pora šoka griežtai pagal įprastinę struktūrą. Dvi poros trumpam pasirenka visai kitokią techniką. Viena turi net savo pavadinimą – *stegar*⁴. Šiek tiek jaunesnė, penkiasdešimtmečių pora kaip tam tikrą variaciją įtraukia kai kuriuos svingo ar rokenrolo elementus. Sunku nustatyti, ar toks šokimas salėje apskritai gali būti suprantamas kaip kokio nors sutartinio šokio šokimas. Šokėjai vargu ar keltų sau tokį klausimą ir kažį ar atsakymas išvis jiems reikalingas, tačiau šokių užrašytojui tokių klausimų kyla; juk reikia bent jau paaiškinti, kiek šokio aprašymas ar užrašymas (notacija) atitinka efemerišką šokio fenomeną.

¹ Pradėjęs rašyti straipsnį E. Bakka, ketindamas iliustratyviai supažindinti skaitytoją su šokio etnografų praktine veikla, gana laisva forma atpasakojo savo lauko tyrimų Numedalyje (pietryčių Norvegijoje) patirtį. Iš pradžių šis tekstas mums buvo tik juodraštinė straipsnio pradžia, tačiau vėliau ne kartą prie šio aprašymo grįžome ir pastebėjome, kad jis puikiai atspindi daugybę pažinimo problemų, su kuriomis susidūrėme ne tik mes patys, bet, neabejojame, ir mūsų kolegos. Tad paliekame lauko tyrimų Numedalyje aprašymą tokį, koks jis buvo sumanytas juodraštyje – savo „nekalta“ forma, o prie jo grįšime straipsnio pabaigoje.

² *Reinlenderis* – vietinis porinio šokio, paplitusio daugelyje Europos šalių XIX a. viduryje, pavadinimas.

³ Šiuos šokius jie išvardijo pildydami anketas (*Norvegijos tradicinės muzikos ir šokio tarybos forma*, 1985, archyvas). Žinoma, kai kas mokėjo daugiau šokių, jei, pavyzdžiui, buvo lankę liaudies šokių kursus ir mokėsi tipiško tautinio repertuaro, be to, kai kurie šokių mokyklose buvo mokėsi pramoginių šokių.

⁴ *Stegar* – tokia šokio technika, kai partneriai šoka vienas šalia kito nususukę į skirtingas puses. Panaši technika naudojama valse, kurio norvegiškas pavadinimas *stegvals*.



Šokėjai iš Numedalio. *Egilo Bakkos nuotrauka, 1972. (Rff-Sentret⁵)*

Šiame pasakojime vaizduojama tipiška XX a. devintojo dešimtmečio lauko tyrimų Norvegijoje situacija⁶. Lauko tyrimai Numedalyje, kaip ir daugelis kitų lauko tyrimų, tapo aktualūs dėl to, kad daugelis šio regiono jaunų žmonių, susidomėjusių senais šokiais, prašė atvykti ir dokumentiškai juos išsaugoti. Jaunesnioji karta nesimokė šių šokių taip, kaip mokėsi jų tėvai ar seneliai. Dauguma jaunimo mėgo tokius šokius, kaip svingas, lėtas šokis ar disko stiliaus šokiai. Kai kurie jaunuoliai, pamėgę senesnius šokius, lankė tradicinių liaudies šokių kursus ir mokėsi jau standartizuotų (t. y. šokių mokytojų apdorotų, o ne savaimė nusistovėjusių bendruomenėje) tų pačių šokių formų. Vėliau suprato, kad vyresnioji karta visai nešoko tokių standartizuotų šokių, kokių jie buvo mokomi kursuose. Kilo noras, kad tie nestandardizuoti vietiniai šokiai būtų užrašyti, išnagrinėti, mokomi šokti kursuose ir nenugrimztų į visišką užmarštį. Taigi tėvų ir senelių šokiai jaunimui tapo paveldu. O ką nors pripažinus nematerialiu kultūros paveldu, tuoj pat pasikeičia žmonių požiūris; atsiranda naujas statusas ir naujos funkcijos. Šokių tyrinėtojai gerai suvokia, kad tradicinių šokių analizė ir užrašymas reiškia kai kurių aspektų abstrahavimą iš šokio, kaip savaimė besireiškiančio fenomeno. Taip pat jie supranta, kad kiekviena žodiniu ar notacijos būdu aprašyto ar užrašyto šokio konstrukcija niekada negali perteikti visų paslėpto tradicinio žinojimo (*tacit knowledge*) aspektų. Tai panašu į veiklą žmogaus, kuris eina prie tradicinių liaudies šokių upės, prisipila butelius vandens ir dalija jį jaunimui, nes šis pats nebeneina prie upės, o ir upė sparčiai senka.

⁵ Norvegijos tradicinės muzikos ir šokio centras.

⁶ Pats šokių tyrėjas E. Bakka sėdi kamputyje, prieš muzikantus, su 16 mm filmavimo kamera ir sinchronizuotu įrašančiu juostiniu grotuvu. Jis filmuoja šokančių žmonių minią, o vietos organizatoriai jam padeda. Vėliau jie atvyks į Egilo darbovietę, padės nufilmuotus šokius užrašyti, o kartu ir išmolti (Bakka 1994, 1999, 2001).

Skyrelio pradžioje papasakota istorija apie Numedalį yra puiki tam tikro tipo šokio etnografijos iliustracija. Šio tipo šokio etnografijoje akademinis tyrimas yra siejamas su instituciniu tarpininkavimu, siekiant kultūros politikos tikslų. Šiuo atveju šokio etnografas dirba institucijai, kurios tikslas – susieti dokumentavimą, mokslo tyrimus ir nematerialaus kultūros paveldo apsaugos priemones (Bakka 1981). Tokią instituciją galime apibrėžti kaip *heteronominę* mokslo instituciją, atskiriant ją nuo įprastinės *autonominės* institucijos, pavyzdžiui, aukštosios mokyklos. Įprastinė mokslinio tyrimo institucija nustato tyrimo objektų ir tyrimo būdų prioritetus, atsižvelgdama į globalinę ir bent iš principo autonominę mokslo raidą. Taip pat įprastinė globaliai orientuota autonominė institucija veikia kiek kitaip nei ta institucija, kurios tikslas – įgyvendinti tam tikrą nacionalinę kultūros politiką, suteikiant jai reikalingus instrumentus. Skirtumas neišvengiamas. Taip pat neišvengiama, kad dėl kitokių institucinių tikslų formuojasi skirtingos mokslinės ir edukacinės programos. Dėl to šokio tyrinėjimai, viena vertus, gali būti suprantami šokio tradicijos, kaip nematerialaus kultūros paveldo, išsaugojimo kontekste, o antra vertus, nagrinėjami plačiausiame šokio antropologinių tyrimų lauke. Šiame lauke galų gale sąveikauja abiejų tipų mokslo institucijos. Kitame skyrelyje išryškės dvi – šokių folkloristo ir šokio antropologo – figūros, tarsi pristatančios šias dviejų skirtingų tipų institucijas (žr. 7 išnašą).

Šokio antropologai: kodėl ne filmavimas, o notacija?

Antropologiniai šokio tyrimai apskritai ženkliai skyrėsi nuo tų tyrimų, kuriuos pristatėme kaip atskirą Numedalio atvejį pirmame skyrelyje. „Šokio ir judėjimo antropologai tiria prasmę, intencijas, kultūrinės vertybes ir veiksmus, kurie steigia judėjimo sistemas, taip pat – kaip ir kas jas vertina. Jų tikslas – suprasti, kaip judėjimo sistemų tyrinėjimas ir analizė gali paaiškinti visą sociokultūrinę sistemą <...>“⁷ (Kaepler 1999: 16). Amerikiečių antropologė A. L. Kaepler tiria šokių Tongos salose dar nuo tada, kai ji nuvyko ten kaip doktorantė, XX a. septintajame dešimtmetyje. Tuomet ji beveik nieko nežinojo apie vietinę kultūrą. Jos analizės, įkvėptos lingvistikos laimėjimų, padarė didžiulę įtaką ateinančioms šokio tyrinėtojų kartoms. Pagrindiniai mokslininkės metodai – stebėti dalyvaujant (*participatory observation*) ir mokyti šokio iš vietos šokėjų, su jų pagalba identifikuoti struktūrą ir reikšmes. Filmavimas jai nebuvo labai svarbus žinių rinkimo būdas, bet, žinoma, jis „gali būti naudojamas kaip išankstinės analizės instrumentas, padedantis atkurti vaizdą, gauti tam tikros informacijos apie intencijas, paaiškinti judėjimo motyvus ir judėjimo brėžinius, pastebėti klaidas, taip pat nustatyti, ar yra galimybė, o gal net būtinybė, judesius arba visą pasirodymą vertinti“ (ten pat: 20).

⁷ Adrienne L. Kaepler skiria šokio antropologus nuo kitų šokio tyrinėtojų: „...It seems to me that these researchers [folklorists who study dance and dance ethnologists] are more specifically interested in dances and dancing, and take ‘a dance’ or ‘dances’ as their primary unit, while anthropologists are more interested in the larger subject of human movement and the abstract concept of ‘dance’“ (Kaepler 1999: 15).

Vieną tokios nuostatos priežasčių puikiai išreiškė Anya Peterson Royce. Ji nurodė, kad dauguma šokio analitikų rezervuotai žiūri į šokio filmavimą, nes „filmas pateikia tam tikro pasirodymo, o ne tam tikros choreografijos jos „grynu“ pavidalu įrašą“ (Royce 2002: 53). Tą nuostatą pratęsia Suzanne Youngerman, pabrėžianti praktinę šios problemos pusę:

Daugeliu atvejų visuomenėje gali nebūti nusistovėjusių šokio brėžinių; improvizacija gali būti įprasta šokio atlikimo forma ir tas pats šokis niekad neatkartojamas. Kadangi, norint užrašyti šokį, reikia jį pamatyti bent keletą kartų, o tai gana retai įmanoma lauko tyrimo situacijoje, šokį tenka nufilmuoti (Youngerman 1975: 119).

Sekant S. Youngerman argumentacija, daroma prielaida, kad filmuoti būtinai reikia tik tada, kai dėl kokių nors priežasčių yra neįmanoma daugelį kartų gyvai stebėti bendrinės tam tikro šokio formos, kol galų gale bus galima ją užrašyti šokio notacijos būdu. Panašu, jog drauge yra daroma prielaida, kad dauguma šokių yra atkartojami taip pat. Ši prielaida yra problemiška iš principo, nes šokėjų ir šokių užrašėjų tyrinėtojų tikslai yra visiškai skirtingi. Pirmieji kuria ir daugiau ar mažiau laisvai improvizuoja kaskart atkartodami šokį, o antrieji siekia sugriebti bendrinę tam tikro šokio formą, kurią būtų galima užrašyti.

Labanotacijos – plačiausiai pasaulyje paplitusio šokio notacijos būdo – didžiausia žinovė Ann Hutchinson-Guest argumentuoja, kad labanotacija yra reikalinga atkuriant baleto spektaklius. Ji teigia, kad atkartojimas, „regis, yra tinkama forma kūriniais, atkuriamiems iš filmo / vaizdo įrašo. Bet ar gali žiūrovas choreografinę kūrinio struktūrą atskirti nuo paties atlikimo? Besimokantysis dažnai atkartoja atlikėjų išraiškas ir manierizmus, regimus nufilmuotoje medžiagoje. Trūksta notacijos tikslumo ir galimybės asmeniškai apmąstyti tam tikrą interpretaciją, pagrįstą aiškiai fiksuota šokio notacija“ (Guest 2000: 65).

Kaip matome, iškiliasi šokio mokslininkai gana rezervuotai nusiteikę klausimo, ar verta naudoti filmavimą dokumentuojant ir nagrinėjant šokį, atžvilgiu. Parinkome tik keletą pavyzdžių, atskleisdami, kokiais būdais būtų galima dokumentiškai fiksuoti ir tyrinėti šokį. Šiame straipsnyje mes linkę smarkiai abejoti išankstinėmis prielaidomis, kurios lemia tokią santūrią nuostatą filmavimo atžvilgiu. Ar apskritai yra kokia nors bendrinė tam tikro šokio forma, kurią būtų galima pasiekti jos „gryname būvyje“ ignoruojant ir tarsi peržengiant vienatinius atlikimus? Kaip kitaip galime „manierizmus ir atlikėjų išraiškas“ atskirti nuo choreografinio kūrinio, jei ne lygindami daugybę paskirų šokio atlikimų? Galų gale ar tie itin dažni šokėjų „manierizmai bei išraiškos“ nėra ne tik choreografų nesankcionuoti nukrypimai nuo bendrinės tam tikro šokio formos, bet šokio buvimo būdas apskritai? Mes pripažįstame labanotaciją kaip puikų šokio analizės instrumentą, tačiau siekis labanotacijos būdu užrašyti bendrinę tam tikro šokio formą, ignoruojant vienatinius šokio atlikimus, mūsų manymu, yra nepakankamai pagrįstas ir išleidžia iš akių kai kuriuos esminius šokio patyrimo aspektus.

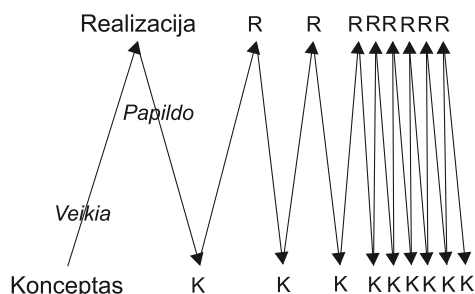
Regimybės ir neregimybės matmenys

Galbūt prancūzų filosofo Maurice'o Merleau-Ponty (1908–1961) įnašas į meno filosofiją gali padėti spręsti aukščiau pateiktus klausimus? Pirma, M. Merleau-Ponty neabejotinai yra vienas didžiausių kūniškumo temos plėtotojų, todėl jo filosofija natūraliai patraukia šokio tyrinėtojų dėmesį. Nors, kaip tradiciškai filosofijoje įprasta, savo veikaluose jis vartojo daugelį dualistiškai sudarytų sąvokų, kaip antai: abstraktus ir konkretus judėjimas (*Phenomenology of Perception*, Merleau-Ponty 1996: 111), kalbanti ir kalbama kalba (*Prose of World*, Merleau-Ponty 1973: 10), tačiau vienas svarbiausių M. Merleau-Ponty kūniškumo filosofijos tikslų – panaikinti vyraujančią pažintinį tarpą, skiriančią subjektą ir objektą. Filosofui atrodė, kad kartezinis plyšys prieštarauja visam jo patyrimui. Prieš pat mirtį M. Merleau-Ponty rengė veikalą, kuriame mėgino išplėtoti regimybę su neregimybe siejančią filosofiją (Merleau-Ponty 1968). Pasak jo, regimybė yra susieta su neregimybe: kaip rodo mūsų patyrimas, mes nuolatos papildome aktualiai regimąją daikto pusę aktualiai neregimais, tačiau implikuojamais atžvilgiais. Net jeigu vienu metu galime matyti tik vieną obuolio pusę, vis dėlto galime teigti, kad patiriame obuolį kaip vienetą – kaip tik dėl to, kad aktualiai matomą obuolio pusę papildome ką tik regėtomis arba galimomis regėti obuolio perspektyvomis. Juk pats paprasčiausias obuolio, kaip obuolio, regėjimas – tai galų gale tyrinėjančių žvilgsnių seka, kai kiekviena nauja perspektyva papildo patyrimo visumą.

Kaip M. Merleau-Ponty, aptardamas patyrimą, sieja regima ir neregima, potencialumą ir aktualumą, taip šokyje galime išskirti potencialiąją ir aktualiąją puses. Atlikdami šokio analizę, šias dvi puses pavadinome šokio realizacija ir konceptu. Taigi siūlome laikytis nuostatos, kad šokį sudaro du matmenys – realizacija ir konceptas⁸. Šokio realizacija yra aktualus šokio atlikimas. O šokio konceptas yra gebėjimų, supratimo ir žinių potencialas, kuris leidžia individui ar šokių bendruomenei šokti tam tikrą šokį, atpažinti ir susieti šį potencialą su aktualiai atliekamu šokiu (Bakka [et al.] 1995: 21; Gore and Bakka 2007: 93). Mes teigiame, kad šokio tyrinėjimas, pagrįstas šokio realizacija, yra menkinamas antropologiniuose tyrimuose ir etnografijoje apskritai (Bakka 2005: 72). Susitelkiama prie bendrinių kokio nors šokio struktūrų (invariantų) aprašymo, dažnai ignoruojant vienatinių atlikimų variacijas. Tai galima apibūdinti kaip tapatybių, o ne skirtingumų vaikymąsi; įsivaizduokime, kaip nurimsta tapatybės medžiotojas, aptikęs, jog patiriamas vienatinis įvykis gali būti pajungtas jau žinomam invariantui. Ir kaip keista paskui įsivaizduoti skirtumų medžiotoją, kuris nenurimsta tol, kol neaptinka, jog vienatinis įvykis išreiškia ką nors, ko dar niekada nebuvo. O juk kaip tik šokio realizacija yra vienintelis pilnas ir tikras būdas, kuriuo šokis yra mums duotas. Pasirodymus, repeticijas ir iliustruotus paaiškinimus laikome antriniais ir viso labo nuorodomis į pilną

⁸ Panašiai kaip M. Merleau-Ponty kalbančios ir kalbamos kalbos perskyra, ši perskyra įkvėpta Ferdinando de Saussure'o *langue / parole* perskyra (Saussure 2006). Panašiai nurodydama į F. de Saussure'ą, tik vartodama *struktūros* ir *stiliaus* sąvokas, samprotauja A. L. Kaepler: „Style is the way of performing – that is, realising or embodying the structure“ (Kaepler 2001).

šokio atlikimą. Atitinkamai pilną ir normalią šokio realizaciją laikome pirmuoju šaltiniu ir vienintele teisėta šokio forma⁹. Realizuoti šokį reiškia ne ką kita, kaip pilnai pateikti jį suvokimui. Šokio žinios ir gebėjimai yra neregimi, tačiau integruojami šokį atliekant aktualiai. Matome, kad yra abipusis ryšys tarp šokio realizacijos ir koncepto. Kiekviena šokio realizacija iš principo papildo šokio konceptą, o pastarasis savo ruožtu veikia kitą realizaciją. Šokėjui tai nepertraukiamas procesas, nes jo konceptas nėra fiksuotas, tačiau modifikuojamas kiekvienos naujos realizacijos. Nepriklausomai nuo to, ar tai būtų jo paties, ar kieno kito realizacija, kurią šokėjas patiria. Šis procesas itin akivaizdus, kai reikia šokio mokytis (žr. brėžinį apačioje).



Šokio konceptas veikia realizaciją, o realizacija papildo konceptą

Šokio patyrimo ir šokio realizacijos pirmenybė

M. Merleau-Ponty straipsnyje „Suvokimo pirmenybė“ (*Primacy of Perception*) pabrėžia, kad „patiriamas pasaulis visada yra numanomas kiekvieno protavimo, kiekvieno vertinimo ir egzistencijos pagrindas“ (Merleau-Ponty 1964: 13). Kiekviena spekuliacija turi galų gale būti pagrįsta fundamentaliomis žiniomis, kurias įgyjame iš patiriamo pasaulio. Maža to, pasak M. Merleau-Ponty, patiriamas pasaulis turi ne tik konstitutyvinę, bet ir reguliatyvinę reikšmę. Filosofas ragina grįžti „atgal prie suvokimo“. Suvokimo pirmenybė reiškia, kad tai yra pats autoritetingiausias pažinimo šaltinis. M. Merleau-Ponty ragina pirmiausia „leisti“ atsiverti suvokimui, kuris mums duotas, o tik paskui uždavinėti klausimus.

Sekdami M. Merleau-Ponty suvokimo pirmenybės argumentu, mes teigiame šokio realizacijos pirmenybę. Raginame pasitelkti visas priemones, artinantis prie šokio realizacijos kaip pirminio mūsų pažinimo šaltinio (plg. Levin 1983: 92). Tiriant šokio realizaciją, raginame atsisakyti visų išankstinių nusistatymų, įskaitant ir pačių šokėjų išankstines nuostatas, apie kurias jie dažnai ir noriai pasakoja.

Tai, regis, prieštarauja vyraujančiai šokio antropologijos nuostatai: esą negalime suprasti žmonių, kuriuos stebime, veikslių ir sąveikos, todėl visada turime mokytis iš jų kalbėdamiesi su jais. Sutinkame, kad visada yra poreikis susiorientuoti

⁹ Tam tikrose šokio rūšyse pasakojimas ar konceptualūs atžvilgiai gali būti pirminiai, kaip antai *ballet d'action* ar sakraliniuose šokuose. Tada šokis yra laikomas tik priemone visai kitiems tikslams pasiekti (Karoblis 2007).

bendruomenėje, kurios nepažįstame, kaip dažnai atsitinka antropologams, tačiau tai yra susiję su siekiais suprasti visuomenę, o ne pažinti šoki, kaip tokį. Dirbdami akivaizdžiai susiduriame su koncepto / realizacijos dilema: „konceptai“, kuriuos žmonės turi apie kultūrinės sistemas, kaip normos ir idealai, yra gana tvirti ir aiškūs, kad žmonės jaustų poreikį apie juos kalbėti, tačiau tuo pat metu jie gali būti nevisiškai nuosekliai realizuojami atliekant patį šoki. Ne visada žmonės daro tai, ką sako ar galvoja. Nagrinėdami šokio realizaciją, iš tiesų galime gauti ganėtinai pribloškiamų rezultatų, kurie atkleidžia, jog reiškiniai yra daug sudėtingesni, nei žmonės geba verbalizuoti. Įdomų pavyzdį savo straipsnyje pateikia Timothy Rice. Šis amerikiečių antropologijos profesorius intensyviai dirbo su savo mokytoju bulgaru, kuris mokė jį groti tradicinę bulgarų muziką tradiciniu instrumentu, vadinamu „gaida“. Tam tikru momentu mokytojas nebegalėjo jam daugiau nieko nei paaiškinti, nei parodyti. Tada T. Rice grįžo į JAV ir ėmėsi nagrinėti mokytojo įrašus. Juos išanalizavęs ir pats mėgindamas atkartoti bulgaro grojimą, jis galiausiai suprato tai, ko šis negalėjo jam paaiškinti¹⁰.

Grįžtant prie diskusijos apie filmavimą ir šokio notaciją: kaip tik dėl tos priežasties, kad filmuoto šokio įrašo stebėjimas, taip pat ir tiesioginis vienatinio šokio patyrimas, yra nukreiptas į šokio realizaciją, galime teigti, kad vienatinės šokio realizacijos ir jų vaizdo įrašai turi būti bendrinės tam tikro šokio formos notacijų matas, o ne atvirkščiai. Galų gale net šokio notacijos specialistai pripažįsta, kad kartais prasminga užrašyti ne bendrinę tam tikro šokio formą, bet vienatinę šokio realizaciją, pavyzdžiui, tam tikro šokio atlikėjo stilių (Van Zile 1999). Tiesa, čia ta pati problema tik persislenka į kitą plotmę, nes stilius gali apibūdinti tiek nuolat pasikartojančią išraišką (Kaeppler 2001), tiek vienatinę atlikimo metu realizuotą improvizaciją. Pastaruoju atveju nesutinkame su pirmiau cituota A. Hutchinson-Guest nuomone, kad šokių tyrinėtojas turėtų ignoruoti tokias vienatines išraiškas. Kaip tik dėl to, kad teikiame pirmenybę šokio realizacijai, nesame linkę atmesti nė vienos choreografo, bendruomenės ar net paties atlikėjo nesankcionuotos (juk ir pats atlikėjas šokio metu ne visada suvokia, ką jis daro) improvizacijos¹¹.

¹⁰ „When I finally solved the mystery of bagpiper’s fingers, I did so in dialogue with Kostadin’s tradition of playing, preserved in recordings, after my conversations with him had ended. In the process, I believe I moved to a place untheorized by the insider-outsider distinction so crucial to much ethnomusicological thinking. After talking to a cultural insider, which took me in the direction of an emic understanding of the tradition but not all the way there, I confronted the tradition directly as a sound form and kinaesthetic activity, and made it my own in an act of appropriation that transformed me, my self, into something I hadn’t been before, a person capable of playing in this tradition with at least minimal competence. This transformation did not, however, make me into a cultural insider; I was not, at least it seemed to me, a Bulgarian. While Kostadin couldn’t explain his ornamentation to me in enough detail to make me understand it, I came to be able to explain it to myself and to others; I now understood the finger movements and other mental processes necessary to produce the gaida’s characteristic ornamentation“ (Rice 1997: 110).

¹¹ Šią vienatinę vieno atlikėjo atliktą improvizaciją, prieš tai lauko tyrimo metu ją nufilmavę, imasi analizuoti ir labanotacijos forma fiksuoti Vengrijos šokio etnografai. Šitaip jie išvengia bendrinės šokio formos notacijos problemų, kurias esame minėję aukščiau.

Bendrinės šokio formos idėja

Kai kas nors šoka, dažniausiai manoma, kad tai yra kokios nors bendrinės tam tikro šokio formos realizacija. Tai reiškia, kad šokėjai ar kiti žmonės, susiję su šokiu, suteikia šiam šokiui vardą, bet tas vardas nėra skirtas vienatiniam šokiui. Daroma prielaida, kad vardas paženkлина veiksmą, kuris gali būti atkartojamas. Tačiau vardo ir fenomenų, kuriuos vardai ženklina, sąsaja yra itin kompliktuotas dalykas.



Pariserpolka. *Egilo Bakkos nuotrauka, 1975. (Rff-Sentret)*

Šiaurės šalių kontekste galime panagrinėti bendrinę tokio šokio, kaip pariserpolka, formą. Tradiciniam šokėjui pariserpolka, kaip konceptas, yra pastovi ir realiai apčiuopiama jo gyvenimo dalis, o šokio realizacijos jam turi mažai reikšmės – taip pat, kaip ir šokio notatoriui. Tačiau šokio tyrinėtojas, tarpusavyje lyginantis daugiau nei vieną bendruomenę, greitai pastebi, kad išlaikyti tokią nuostatą gana keblu. Išnagrinėję gana didelį pariserpolkos šokio realizacijų vienoje šokėjų bendruomenėje, Saudoje, radome keturis motyvus, kurie nuolat atsikartoja. Tie keturi motyvai sudarė vientisą šokio kompoziciją, atliekamą per aštuonis muzikos taktus, tačiau jie taip pat buvo varijuojami įvairiais būdais. Taigi pariserpolka vakarų Norvegijoje šokama kaip keturių motyvų šokis, tačiau įvairios bendruomenės atlikdavo skirtingas šių motyvų variacijas. Galime paklausti: ar pariserpolkos variantai šimtuose vakarų Norvegijos bendruomenių yra *v i e n a s š o k i s*, ar pariserpolka, atliekama Saudos regione, yra atskiras šokis, t. y. „pariserpolka iš Saudos“. Tada kiekviena skirtinga bendruomenė turėtų savo pariserpolkos versiją. Ar būtų prasminga pariserpolką gretimoje Sandos vietovėje vadinti „pariserpolka iš Sandos“, net jeigu ten nerastume jokių kitų variacijos elementų nei tie, kuriuos radome Saudoje, o priešingai – netgi mažiau? Galų

gale kaip tik dėl to, kad nežinome, kas tai yra bendrinė šokio forma, vargu ar apskritai galima atsakyti į klausimą „kiek tradicinių šokių yra Norvegijoje“¹².

„Pariserpolka iš Saudos“ buvo apibrėžta kaip bendrinė šokio forma grynai praktiniais tikslais – siekiant ją užrašyti. Tada buvo atlikti apie penkiolikos šokėjų porų vaizdo įrašai: kiekviena pora tą patį šokį šoko keletą kartų. Kiekvieną kartą poros šokio realizacija buvo užrašoma, tačiau kadangi brėžiniai buvo ganėtinai paprasti, buvo naudojama sutrumpinta forma. Vėliau užrašai buvo lyginami ir sumuojami. Tokiu būdu buvo įmanoma aprašyti šokio struktūrą ir visas jos variacijas (Bakka, Moen and Sørstrønen [a. a.]). Galutinis aprašas tada gali būti laikomas sistetine visų šokio žinių, kurias realizavo nufilmuotos poros, kompiliacija. Galbūt galima sakyti, kad šis aprašas reprezentuoja tai, ką būtų galima vadinti tam tikros bendruomenės šokėjų tam tikros pariserpolkos konceptu, išryškintu filmavimo metu. Tokie aprašai Norvegijoje tapo standartine mokymo medžiaga, nes čia daug dėmesio buvo skiriama šokiui kaip vietos bendruomenių kultūriniam paveldui.

Vengrijos mokslininkų metodai atskleidžia įdomias lygiagretes ir skirtumus. Vengrų liaudies šokių tyrinėjimai ir perdavimas buvo sistemingai grindžiami individualių šokio realizacijų labanotacija. Kita vertus, priešingai nei Norvegijoje, individualių realizacijų aprašai buvo naudojami kaip mokymo medžiaga. Galbūt taip atsitiko dėl to, kad šokis buvo kitaip paplitęs ir geografinės variacijos ne tokios ženklios. Dėl to vengrų šokio tyrinėtojai savo veikaluose bent jau aiškiai išreikštu būdu nevartoja šokio koncepto idėjos (Felföldi 2008).

Apibendrinant šią šokio invarianto (šokio koncepto) ir variacijų (šokio realizacijų) santykio problemą, paranku prisiminti viduramžiais vykusį universalijų ginčą ir pasinaudoti jo dalyvių atliktomis įžvalgomis ir sukurtomis sąvokomis. Universalijų ginčas išplieskė antrojo tūkstantmečio pirmoje pusėje, kai spiečius naujai mąstančių filosofų, siekdami pabrėžti Dievo visagalybę ir nepriklausomybę, ėmėsi kritiškai permąstyti (toks kelias vadinamas *via moderna*) kai kurias Platono ir Aristotelio filosofijos nuostatas, perimtas krikščionybės (toks kelias vadinamas *via antiqua*) – visų pirma nuostatą, kad universalijos (bendrybės) egzistuoja nepriklausomai nuo patiriamo pasaulio (Platonas) arba bent jau pačiuose daiktuose nepriklausomai nuo intelekto (Aristotelis). Pernelyg nesigilindami į šį filosofų ginčą pabandykime bent jau išskirti kelias galimas šokio tyrinėjimo kryptis, prasidedančias viename koridoriuje tarp dviejų kraštutinių pozicijų – nominalizmo ir realizmo. Tas kryptis pavadinkime kraštutiniu realizmu, nuosaikiu realizmu, nuosaikiu nominalizmu ir kraštutiniu nominalizmu. Kraštutinis realistas (panašiai kaip ir jo kolegos filosofai, sekdami Platono pramintais keliais) būtų linkęs manyti, kad tam tikro šokio esmė egzistuoja nepriklausomai nuo mūsų suvokimo; taip pat – kad ši esmė gali būti aptinkama tam tikroje protinėje terpėje (*topos noetos*) ir kad atskiros kokio nors šokio realizacijos

¹² „As far as I can judge, pure form analyses of all the spoken languages of the world would probably provide the basis for concluding that language as human expression can be seen as one enormous, ranging continuum. We can say the same of dance. It would not seem possible to set absolute, consistent form criteria for division into smaller units, even though there are many sharp, clear boundaries within the large pattern“ (Bakka, Flem and Aksdal 1995: 22).

yra šios šokio esmės šešėliai. Galiausiai ne taip ir svarbu, ar šita šokio esmė (konceptas) yra realizuojama šokio terpėje: juk pakanka ją įtarpinti protinėje terpėje. Šią tam tikro šokio esmę suvokti galintys tik patys choreografoi, išskirtiniai šokių atlikėjai, išskirtiniai šokio mokslininkai arba išskirtiniai šokio mėgėjai, tačiau daugumai žmonių ji nepasiekiamo. Panašią poziciją, argumentuodami, kad šokio realizacija yra daug gilesnių filosofinių ir poetinių struktūrų, suvokiamų protinėje erdvėje, apraiška, skirta išrinktiesiems, yra išreiškę Stéphane Mallarmé (1886) ir Paulis Valéry (1923), taip pat sekdamas jais šių laikų prancūzų filosofas, save atvirai vadinantis platonistu, Alainas Badiou (2005 [1998]). Nuosaikesnis realistas manytų, kad tam tikro šokio esmė atskirai neegzistuoja ir kaip tokia negali būti pažįstama. Tačiau ji glūdi atskirose šokio realizacijose, kurios yra neatskiriama formos ir materijos vienybė. Protinio abstrahavimo galia leidžia šią šokio esmę išgliaudyti iš vienatinių šokio realizacijų. Šiame nuosaikiojo realizmo kelyje, sekant Aristotelium ir Tomu Akviničium, būtų manoma, kad kūniška šokio realizacija yra jo vienatinumo pagrindas (*principium individuationis; De ente et essentia*). O tai yra ne kas kita, kaip paties šokančio šokėjo terpė. Tačiau drauge reiktų pridėti pastabą, kad šita vienatinė šokio realizacija nepažįstama intelektu, todėl šokio pažinimo terpė yra ne pati šokio realizacija, o skirtinga nuo jos ir joje atpažįstama šokio esmė (konceptas). Iš šios pozicijos išplaukia kritiška nuostata filmavimo atžvilgiu, nes jis materialioje laikmenoje išsaugoja vienatinio šokio vienatinius pėdsakus. Tuo tarpu šokio notacija protinės abstrakcijos būdu fiksuoja pačią šokio esmę (konceptą). Kaip tik tokios nuosaikaus realizmo pozicijos, mūsų manymu, laikosi A. L. Kaepler, Judy Van Zile ir daugelis jau čia minėtų šokio antropologų. Nuosaikus nominalistas, sekdamas Williamu Ockhamu, teigtų, kad šokio esmė neegzistuoja nei atskirai nuo realizacijų, nei yra atpažįstama jose. Šokio esmė (konceptas) yra tik pažįstančiam intelektui, o tikrovėje yra tik individualūs daiktai. Iš tokios pozicijos akivaizdžiai išplauktų ir šokio realizacijos pirmenybė, ir suvokimas, koks svarbus yra filmavimas, pateikiantis būtent vienatinę šokį. Galų gale pačiame šio „koridoriaus“ gale rasime kraštutinį nominalistą, kuris manytų, kad šokio „esmė“ (konceptas) yra vien tik ženklas (*flatus vocis*), kurį kokia nors šokio tradicija ar koks nors šokio tyrinėtojas kaip etiketę „užklijuoja“ ant fenomeno. Maža to: neegzistuoja ne tik šokio esmė, bet ir šokio realizacijos – mat jų patyrimas taip pat yra sukonstruotas. Etikečių ar jų rinkinių yra daug, ir mes, pažindami šiuos etikečių rinkinius, pažintume ne šokio konceptą ir ne šokio realizaciją, ir net ne šokį, bet etikečių klijavimo galios žaidimus šokio terpėje. Arčiausiai šios krypties laikosi dekonstruojantys šokį tyrėjai (pvz., Lepecki 2006), kurie, panašiai kaip ir jų kraštutinė priešybė (realistai), savotiškai ignoruoja šokio realizacijas, tik dėl kitų priežasčių.

Trys pažinimo šaltiniai

Norėdami geriau suprasti šokių tyrinėtojo situaciją, palikime šokį ir ginčą dėl universalijų nuošalyje ir pabandykime, remdamiesi šiuolaikiniais fenomenologijos ir pažinimo mokslų (*cognitive science*) tyrimais (Gallagher and Zahavi 2008), išskirti tris pažinimo šaltinius: pirmojo asmens, antrojo asmens ir trečiojo asmens.

Tai turėtų padėti svarstant skirtingas nuostatas ir tyrimų strategijas, taip pat parengti pagrindą dar vienam mūsų argumentui.

Pirmojo asmens šaltinis labiausiai išryškėja atliekant autofenomenologiją (Marbach 2007)¹³. Vienas autofenomenologijos tikslų yra patyrimų, kurie prieinami tik man pačiam, kaip tų patyrimų subjektui, aprašymas ir analizė. Labiausiai paplitęs autofenomenologinio aprašymo pavyzdys – mano patiriamo skausmo aprašymas. Juk, pavyzdžiui, net vaikas, sakydamas, kad jam skauda dantį, yra vienintelis ir išskirtinis „autoritetas“, galintis patvirtinti arba paneigti savo teiginio teisingumą. Gydytojas turi priimti šį liudijimą kaip duotą (mėgindamas jį paaiškinti arba išspręsti) net ir svarstydamas visą aibę įvairių galimų medicinos tyrimų, apie kuriuos vaikas nė nenučiuokia. Nepaisant visų galimų tyrimų, yra tokie duomenys, kurie prieinami tik pirmajam asmeniui, todėl šitas būdas niekaip negali būti panaikintas, kad ir kiek remtumėmės kitais pažinimo šaltiniais.

Trečiojo asmens šaltinis, priešingai nei autofenomenologija, siekia panaikinti bet kokią subjektyvų tyrimo atžvilgį (Overgaard 2004: 372). Kuo mažiau tyrimas įtraukia asmeninių sprendimų ir patį subjektą, tuo arčiau jis yra prie neasmeniško idealo – *Žvilgsnio iš Niekur* (Nagel 1986). Duomenys, surinkti matavimo instrumentais, ir kiekybiniai duomenys apskritai, laikantis šio požiūrio, visada imami kaip kiekvieno tyrimo ar interpretacijos atrama ir pradžios taškas. Matavimo instrumentais gauti duomenys išplečia mūsų pažinimą ir gana dažnai peržengia mūsų sprendimų, pagrįstų vien tik pojūčiais, ribas. Pavyzdžiui, neasmeninė nuostata galėtų būti išreikšta reikalavimu, kad šokių varžybose atlikėjų vertinimui būtų naudojamos kameros ir judančio vaizdo duomenis apdorojantys kompiuteriai.

Antrojo asmens šaltinis pagrįstas kitų žmonių liudijimais ir bendravimu. Jį sudaro įvairūs pokalbių metodai ir kiti būdai, kaip išgauti žinias iš kitų asmenų (Depraz and Cosmelli 2003). Šokio antropologija itin tvirtai remiasi pokalbiais ir informantų liudijimais, naudodama daugybę būdų apklausti žmones. Tyrinėtojas, pavyzdžiui, gali paprašyti informantą aprašyti savo asmeninį tiesioginį patyrimą naudodamasis „atskleidžiančio pokalbio“ (*l'entretien d'explicitation*) technika (Vermerch 1994). Tokia tyrinėtojo ir informanto sąveika skatina pastarojo autofenomenologinį tyrinėjimą (Depraz [et al.] 2002). Šis gana griežtas ir apibrėžtas pažinimo per kitą asmenį būdas yra itin retas šokio tyrimuose, įskaitant net ir tuos, kurie prisistato kaip šokio fenomenologija.

Vyrauja dažniausiai laisvais kito asmens (at)pasakojimais ir nuomonėmis pagrįsti metodai. Į tokio (at)pasakojimo totalumą supinami kai kurie pirmojo, kai kurie – antrojo ir kai kurie – trečiojo asmens pažinimo šaltinių elementai. Pavyzdžiui, net toks asmeninis įvykis, kaip mano paties gimimas, paprastai įtraukiamas į pasakojimą, kuriame susipina mano patiriami dabartiniai mano gimimo vietos vaizdai, gimimo liudijimo įrašai, galų gale – o juk normaliomis sąlygomis tai ir yra pats natūraliausias mano žinojimo apie mano gimimą pagrindas – mano tėvų ir artimųjų liudijimai.

¹³ Terminas *autofenomenologija* vartojamas kaip griežto Edmundo Husserlio fenomenologijos metodo sinonimas. Svarbu pabrėžti, kad tokia griežtai vartojama *fenomenologijos* sąvoka aiškiai skiriasi nuo tos pačios sąvokos, laisvai vartojamos įvairiuose moksluose.

Filosofijos ir šokio etnografijos diskusija

Kaip aukščiau išdėstyta schema galėtų mums leisti užaštrinti šokio tyrinėtojo pažinimo šaltinių ir pagrindų refleksiją? Artėdami prie straipsnio pabaigos ir jo išvadų, grįžkime prie mūsų pateikto „nekalto“ lauko tyrimų Numedalyje aprašymo ir pamėginkime atkurti aktualiai vykusią mūsų diskusiją (žr. pirmo skyrelio pradžią). Kad būtų lengviau sekti, padalysime ją į tris dalis, atitinkančias pirmojo, antrojo ir trečiojo asmens pažinimo šaltinius. Kiekviena dalis prasideda atitinkamai suformuluotu klausimu:

Gediminas. Egilai, jūs rašote „Muzikantai ant scenos šį vakarą groja...“ Kokio aukščio buvo scena, kur grojo muzikantai?

Egilas. Šiuo aprašymu siekiu pavaizduoti tipišką lauko tyrimų situaciją. Savo kelionės į Numedalį metu 1985 metais filmavau keturis vakarus skirtingose vietovėse. Dėl to, rašydamas apie Numedalį, neturėjau omenyje vienatinio įvykio ir viską apibendrinau. Tačiau vėliau, detaliau viską apmąstydamas, suvokiau, kad toks apibendrinimas iš tiesų problemiškas. Viena vertus, norėjau užrašyti sutelktą aiškų pasakojimą, surinkdamas į viena tai, ką laikiau tipiškais bruožais. Antra vertus, suvokiau, kad visi šie tipiški ir galbūt net spalvingi šokių vakarų elementai vargu ar apskritai kada nors yra supuolę vienu metu. O dėl scenos – idealizavau. Norvegijoje yra daug bendruomenės namų, dažnai vadinamų jaunimo namais, kur nuo 1920 iki 1950–60 metų buvo daug šokama. Kaip tik tokiose vietose paprastai darydavau savo lauko tyrimus, ir tai vykdavo panašiomis aplinkybėmis, kaip aprašyta pirmame skyrelyje, tačiau Numedalyje buvo kitaip – ten filmavimas dažniausiai vykdavo mokyklose. Žinoma, lengvai būčiau galėjęs filmuoti bendruomenės namuose, jeigu tik būčiau manęs, kad šis aspektas toks svarbus – tokiu atveju scenos aukštis galėjo būti apie vieno metro aukščio.

Gediminas. O aš buvau įsitikinęs, kad jūs pasakojote apie vienatinį įvykį Numedalyje. Tik dabar supratau, kad tas pasakojimas buvo jūsų patyrimo ir šokėjų pasakojimų įvairiausiose vietovėse kompozicija. Tai buvo abstrahuotas pasakojimas. Taigi tarp mūsų sklando pasakojimai, supinti iš įvairių patyrimo komponentų ir skirti įvairiems skaitytojų poreikiams.

Egilas. Sutinku. Pasakojimą sukūriau siekdamas, kad žmonėms, kurie jį skaitys, jis tuo pat metu būtų ir informatyvus, ir patrauklus. Juk dauguma mokslo straipsniuose pateikiamų antropologinių „įrodymų“ vargu ar yra, taip sakant, „neapdorota medžiaga“, veikiau abstrahuoti, filtruoti ir apdoroti pasakojimai.

Gediminas. O ką jūs turėjote omenyje, kai rašėte apie šokėjus: „Jie vėl grįžta atgal į salę...“? Kiek šitas teiginys pagrįstas jūsų patirtimi, o kiek paremtas kitų žmonių liudijimais?

Egilas. Šis teiginys yra pagrįstas mano išpūdžiais, apklausus daugybę žmonių, gimusių nuo 1910 iki 1930 metų įvairiose Norvegijos vietose, ir atrodo, kad tai daugiau ar mažiau visuotinai galioja daugumai kaimo bendruomenių, kurioms šokiai buvo svarbi gyvenimo dalis. Vargu ar aš rėmiausi savo patirtimi. Juk niekaip to pats negalėjau patirti arba tiesiogiai „perskaityti“ iš filmuotos medžiagos ir filmavimo situacijos. Augau po Antrojo pasaulinio karo, o šokti mokiausi liaudies šokių kolektyve. Retai kada lankydavusi įprastuose savo bendruomenės šokių vakarėliuose, tačiau man buvo akivaizdu, kad šeštojo dešimtmečio pabaigoje mano bendraamžiams buvo svarbu mokėti šokti populiarius šokius.

Gediminas. Gal galėtumėte, Egilai, paaiškinti, koku pagrindu nagrinėjote šokio techniką pastraipoje, kuri prasideda žodžiais „Numedalis – viena iš tų vietų...“ Ar ta analizė pagrįsta filmuota medžiaga?

Egilas. Taip. Analizė pagrįsta filmuota medžiaga. Keletą kartų mėginau prašyti, kad vietos gyventojai sistemingai mokytųsi savo vyresniųjų šokamų šokių. Tačiau tai buvo labai sunku dėl daugelio priežasčių, tad padariau išvadą, kad pirmasis mano žingsnis turėtų būtų filmuotos medžiagos analizė. Tada susisiekiu su žmonėmis, kurie gerai mokėjo šokti, – tai buvo antrasis žingsnis. Procedūra buvo atliekama taip, kaip aprašyta pariserpolkos atveju: bendradarbiaudamas su vietos žmonėmis, aprašydavau realizacijas ir jas palyginęs parengdavau mokymosi medžiagą. Iš tiesų daug strateginių sprendimų turėjau atlikti tiek aš pats, tiek vietos gyventojai. Sukaupta medžiaga ne kartą buvo peržiūrėta kitų, interpretacijos išmėginamos, o tai tikrai įdomu ir įkvepia.

Gediminas. Įdomu, kad net gamtos moksluose *tie patys* duomenys yra ne kartą peržiūrimi ieškant naujų interpretacijų. Pavyzdžiui, 2001 metais premija už Naujas perspektyvas funkcinio magnetinio rezonanso tyrinėjimuose (*New Perspectives in fMRI Research Award*) buvo įsteigta už įtikinamiausią ir kūrybiškiausią antrinę smegenų atvaizdavimo duomenų interpretaciją. Premiją įsteigė Funkcinio magnetinio rezonanso duomenų centras (www.fmridc.org) ir „Kognityvinio neuromokslų žurnalas“ (*Journal of Cognitive Neuroscience*). Manau, sprendimas viešinti „neapdorotą“ empirinę medžiagą yra itin svarbus mokslininkams. Juk tada visi mokslininkai įgyja tą patį pagrindą, ant kurio gali plėtoti savo teorijas ir interpretacijas. Be tokio bendro pagrindo tai nėra įmanoma!

Egilas. Iš tikrųjų, iš trečiojo asmens pažinimo šaltinio gaunami duomenys yra savotiška akis į kitą laiką ir kitą erdvę. Ją vargu ar kas nors galėtų pakeisti. Tiesa, reikia pripažinti, kad be kompetentingo duomenų skaitytojo tai neturi prasmės, tačiau kompetentingam duomenų skaitytojui vargu ar būtinai reikia kalbėtis su žmonėmis, atstovaujančiais kontekstui. Kompetenciją galima ugdyti ir be pokalbių, be to, kaip pavyzdį galima paminėti archeologiją.

Išvados

Šiame straipsnyje siekiame suabejoti bendrinės tam tikro šokio formos pažinimo idėja, kuri daugelio šokio antropologų yra dažnai laikoma savaime suprantamu dalyku. Mes siūlome šokių nagrinėti remiantis dviem šokio matmenimis: konceptu ir realizacija. Sekdami M. Merleau-Ponty suvokimo pirmenybės principu, raginame tiriant šokių pirmenybę teikti šokio realizacijai, taip pat – improvizacinėms šokio variacijoms. Iš šio principo išplaukia kita mūsų išvada, kad nufilmuotas šokis, kaip vienatinės šokio realizacijos pėdsakas, yra šokių mokslininkų nepagrįstai nuvertinamas. Manome, kad šokių filmavimui ir nufilmuotų šokių analizei turėtų būti skiriama gerokai daugiau dėmesio. Taip pat raginame dokumentuojant ir tiriant šokių laikytis drausmės ir skirti, kokie pažinimo šaltiniai yra naudojami: pirmojo, antrojo ar trečiojo asmens. Manome, kad šokio antropologijoje pirmojo ir trečiojo asmens pažinimo šaltiniai yra neteisingai menkinami, dažnai teikiant pirmenybę per kitą asmenį gaunamam (antrojo asmens) pažinimui. Nevertinama nei savoji patirtis, nei neasmeninėje terpėje palikti šokio pėdsakai, o kitų asmenų liudijimai priimami nekritiškai. Taip pat pabrėžiame, kaip svarbu vienatinius įvykius nagrinėti kaip vėlesnių apibendrinimų pagrindą. Straipsnio pabaigoje atpasakotoje diskusijoje nurodome, kaip lengvai griežtumas prarandamas konstruojant vienatiniais įvykiais grįstus bendrinius pasakojimus. Pripažįstame, kad tai yra didelis iššūkis tyrinėtojiui – savo tyrimus pateikti naudojantis įdomiais, patraukliais pasakojimais, drauge neprarandant disciplinos ir nuoseklumo bei aiškiai atskiriant savo pažinimo šaltinius.

LITERATŪRA

- Badiou Alain 2005. *Handbook of Inaesthetics*, Stanford.
- Bakka Egil 1981. Folk Dance Research in Norway, *Dance Studies*, [No.] 5, p. 22–47.
- Bakka Egil 1994. Heir, Uer, or Researcher: Basic Attitudes within the Norwegian Revival Movement, in: *Proceedings of the 17th Symposium of the Study Group on Ethnochoreology: Dance and Its Socio-political Aspects; Dance and Costume*, Nafplion.
- Bakka Egil 1999. ‘Or Shortly They would be Lost Forever’: Documenting for Revival and Research, in: *Dance in the Field: Theory Methods and Issues in Dance Ethnography*, edited by Theresa Jill Buckland, London.
- Bakka Egil 2001. Voices of the Revival, in: *Proceedings: 21st Symposium of the ICTM Study Group on Ethnochoreology, 2000. Korcula*, ICTM, Study Group, Ethnochoreology & Ins. of Ethnology and Folklore Research.
- Bakka Egil 2005. Dance Paradigms: Movement Analysis and Dance Studies, in: *Dance and Society: Dancer as a Cultural Performer*, Budapest.
- Bakka Egil, Aksdal Bjørn and Flem Erling 1995. *Springar and Pols: Variation, Dialect and Age: Pilot Project on the Methodology for Determining Traditions Structures and Historical Layering of Old Norwegian Couple Dances*, Trondheim.
- Bakka Egil [et al.] 1987. *Dansar frå Numedal. Utkast til nedteikningar*, unpublished manuscript, Rådet for folkemusikk og folkedans.
- Bakka Egil, Moen Ruth A. and Sørstrønen Berta [a. a.]. *Pariserpolka frå Sauda*, unpublished material, Rådet for folkemusikk og folkedans.
- Buckland Theresa 1999. *Dance in the Field: Theory, Methods and Issues in Dance Ethnography*, ed. by Theresa Buckland, London.
- Depraz Natalie and Cosmelli Diego 2003. Empathy and Openness: Practices of Intersubjectivity at the Core of the Science of Consciousness, *Canadian Journal of Philosophy*, [No.] 29, p. 163–203.
- Depraz Natalie [et al.] 2002. *On Becoming Aware: a Pragmatics of Experiencing*, Amsterdam.
- Farnell Brenda 1999. Moving Bodies, Acting Selves, *Annual Review of Anthropology*, [No.] 28, p. 341–373.
- Felföldi László 2008. *Personal Communication*, December.
- Gallagher Shaun and Zahavi Dan 2008. *The Phenomenological Mind: an Introduction to Philosophy of Mind and Cognitive Science*, New York.
- Gore Georgiana and Bakka Egil 2007. Constructing Dance Knowledge in the Field: Bridging the Gap between Realisation and Concept, in: *Re-thinking Practice and Theory: Proceedings Thirtieth Annual Conference. Cosponsored with CORD. Centre National de la danse, Paris 21–24 June 2007*, Society for Dance History Scholars.
- Guest Ann H. 1984. *Dance Notation: The Process of Recording Movement on Paper*, London.
- Guest Ann H. 2000. Is Authenticity to be Had?, in: *Preservation Politics. Dance Revived, Reconstructed, Remade: Proceedings from the Conference at the University of Surrey Roehampton, November 8–9, 1997*, edited by Stephanie Jordan, London.
- Hoerburger Felix 1959. “The Study of Folk Dance and the Need for a Uniform Method of Notation“, *Journal of the International Folk Music Council*, [No.] 11, p. 71–73.
- Kaeppler Adrienne L. 1972. Method and Theory in Analyzing Dance Structure with an Analysis of Tongan Dance, *Ethnomusicology*, [vol.] 16, No. 2, p. 73–217.
- Kaeppler Adrienne L. 1999. The Mystique of Fieldwork, in: *Dance in the Field: Theory, Methods and Issues in Dance Ethnography*, edited by Theresa Buckland, Basingstoke.
- Karoblis Gediminas 2007. The Question Concerning Dance Technique, in: *Phenomenology 2005: Selected Essays from Northern Europe*, edited by Hans Rainer Sepp and Ion Copoeru, Bucharest, p. 345–380.
- Lepecki André 2006. *Exhausting Dance: Performance and the Politics of Movement*, New York.
- Levin David M. 1983. Philosophers and the Dance, in: *What is Dance?: Readings in Theory and Criticism*, edited by Roger Copeland and Marshall Cohen, Oxford, [Oxfordshire], New York.
- Mallarmé Stéphane 1983. Ballets, in: *What is Dance*, ed. by Roger Copeland and Marshall Cohen, Oxford, p. 111–115.

- Marbach Eduard 2007. No Heterophenomenology Without Autophenomenology: Variations on a Theme of Mine, *Phenomenology and the Cognitive Sciences*, [vol.] 6, No. 1-2, p. 75–87.
- Merleau-Ponty Maurice 1964. *The Primacy of Perception and Other Essays on Phenomenological Psychology, the Philosophy of Art, History and Politics*, edited by James M. Edie, Evanston.
- Merleau-Ponty Maurice 1968. *The Visible and the Invisible: Followed by Working Notes*, edited by Claude Lefort, Evanston, Ill.
- Merleau-Ponty Maurice 1973. *The Prose of the World*, edited by Claude Lefort, Evanston, Ill.
- Merleau-Ponty Maurice 1996. *Phenomenology of Perception*, New York.
- Nagel Thomas 1986. *The View from Nowhere*, New York.
- Overgaard Morten 2004. On the Naturalising of Phenomenology, *Phenomenology and the Cognitive Sciences*, [vol.] 3, No. 4, p. 365–379.
- Rice Timothy 1997. Toward a Mediation of Field Methods and Field Experience in Ethnomusicology, in: *Shadows in the Field: New Perspectives for Fieldwork in Ethnomusicology*, edited by Gregory F. Barz and Timothy J. Cooley, New York.
- Royce Anya P. 2002. *The Anthropology of Dance*, Alton.
- Saussure Ferdinand 2006. *Writings in General Linguistics*, edited by Matthew Pires, Carol Sanders, Oxford.
- Thomas Aquinas 1933. *De ente et essentia*, [ed. J. Koch], prieiga per internetą: <<http://www.corpusthomicum.org/oe.html>>, [žiūrėta 2010-05-03].
- Vermersch Pierre 1994. *L'entretien d'explicitation*, Paris.
- Williams Drid 2004. *Anthropology and the Dance: Ten Lectures*, Chicago.
- Youngerman Suzanne 1975. Method and Theory in Dance Research: An Anthropological Approach, *Yearbook of the International Folk Music Council*, [No.] 7, p. 116–133.
- Валери Поль 1976 [1923]. Душа и танец, кн.: *Об искусстве*, Москва, p. 183–204.

CREATIVITY AND REPETITION IN DANCING AND RECORDING OF DANCE

EGIL BAKKA, GEDIMINAS KAROBLIS

Summary

In this article we have problematised *a* dance as common idea, which cannot be taken for granted. We suggest approaching dance by distinguishing its two dimensions, the concept and the realisation. We suggest distinguishing two epistemological extremes of doing dance research, the realist and the nominalist. The realist would believe that it is possible to grasp the idea of a dance *per se* (extreme realism) or via realisations of dance (moderate realism). The nominalist dance research would rather think that *a* dance doesn't exist in reality – it is a product of our constructive intellectual activity based on perception of singular realisations (moderate nominalism) or power relations (extreme nominalism). For the moderate dance realist (the position we challenge in this article) – the concept of dance would be of primary importance, while for the moderate dance nominalist (the position we defend in this article) – the realisation of dance. We also argue for disciplined approaches in documentation and research, and for awareness of what kind of epistemic approaches we choose. We argue against the devaluation of first-person and sub-personal approaches in favour of other-person research and the need to analyse singular dance events as basis for generalisations. In our discussion at the end of essay we point to the loss of rigour which easily occurs when we construct narratives by generalising singular event. We do admit that it is a challenge to present research through appealing and attractive narrative techniques, still keeping a discipline and consistency in the way we use and refer to our data.

Gauta 2010-05-10