

VILNIAUS UNIVERSITETAS
FILOLOGIJOS FAKULTETAS
Semiotikos studijų programa

Rimgailė Miselytė

Kūno išraiškos prasmė ritualiniame Balio šokyje

Magistro darbas

Vadovė: dr. Jurgita Katkuvienė

Vilnius, 2024

Anotacija

Šis darbas tiria Balio kultūros Barong–Kris šokio transinę dalį, kuri atliekama ritualo metu ir yra įamžinta vizualinės antropologijos atstovų Margaret Mead ir Gregory Bateson filme „Transas ir šokis Balyje.“ Remiantis Algirdo Juliaus Greimo gestine semiotika siekiama išsiaiškinti, kas pasakoma šia neapibrėžta kūno išraiška, kai savo kūno nevaldančius žmones apsėda dievai ir demonai – tai jau tampa ne žmonių, o antgamtinių būtybių šokis. Įgaunamos reikšmės atitolsta nuo kultūros ir struktūruotos choreografijos reikšmių. Sukuriamas vientisas ritualinis kūnas, kuriame matomi iškreipti veidai, spazmatiškai trukčiojantys kūnai, kurie juda nekontroliuojamai, bet ritmingai visomis kryptimis, o kartais visai sustingsta. Ritualo metu ankstesnė tvarka sugriaunama, sugrįžtama į mitinį pradžios laiką ir pažadinamos naujos gyvybinės galios.

Summary

This paper examines the Balinese cultural dance, Barong–Kris, focusing on the trance portion of the dance that is performed during a ritual, as documented in „Trance Dance in Bali“ by visual anthropologists Margaret Mead and Gregory Bateson. In this analysis, the application of Algirdas Julius Greimas gestural semiotics is central to interpreting what is being said by this undefined bodily expression, when people who are not in control of their own bodies are possessed by gods and demons - this becomes a dance not of people, but of supernatural beings. The meanings acquired move away from the meanings of cultural and structured choreography. A unified ritual body is created, in which we see distorted faces, spasmodically twitching bodies that move uncontrollably but rhythmically in all directions, and sometimes freeze completely motionless. During the ritual, the previous order is destroyed, a return to the beginning of time takes place, and new vital powers are awakened.

Turinys

Įvadas	3
Traso fenomeno Balio ritualinėje kultūroje tyrimų apžvalga	7
1. Mitas ir ritualas Balio šokio kontekste	13
1.1. Traso šokis – svarbiausias Balio religinio teatro elementas	13
1.2. Balio ritualų ir religinio šokio teatro ryšys su mitologija	15
1.3. Balio traso santykis su ritualu	17
2. Ritualo teorijos Balio kultūriniame kontekste	21
2.1. Ritualo teorijų apžvalga ir metodologinė prieiga	21
2.2. Balio traso šokio semantika	24
2.3. Dėmesys kūno judesiui – Balio ritualinės kultūros savitumas	25
3. Vizualinė antropologija	29
3.1. Vizualinės antropologijos prieigų aktualumas tiriant Balio šokio sandarą ir kultūrą	29
3.2. Margaret Mead ir Gregory Batesono filmas <i>Transas ir šokis Balyje</i> : tarp etnografinio dokumento ir meninio kūrinio	32
4. Gestinė semiotika	35
4.1. Balio šokio gestų reprezentacija ir kūno dalių koordinavimo technika	35
4.2. Balio šokis Greimo gestualumo teorijos žvilgsniu	38
5. Gestualinės traso išraiškos analizė Barongo-Kris šokyje	43
Išvados	50
Literatūros sąrašas	53

Ivadas

Ieškodama, kas yra šokančio kūno ekspresija už struktūruotos choreografijos ribų, atsigręžiau į šokį, kuriame gali būti peržengti kasdienio, įprasto elgesio modeliai ir kūnas pasirodo intensyvioje savo raiškoje. Šiuolaikiniame šokyje galima pasigesti prasminio pagrindo, tad šiame darbe atsigręžta į ilgametės tradicijas turintį Balio kultūros šokį, pagrįstą mitologija. Plataus tyrimo reikalaujantį klausimą susiaurinau iki šokyje matomos transo apimto kūno reikšmės ir judesių kokybės tyrinėjimo. Kaip bereikšmis judesių chaosas kuria naujas reikšmes struktūriškai aiškiaime, apie pasaulį kažką sakančiame šokyje?

Transui būdinga stichiška bei neapibrėžta išraiška, jo judesiai, žvelgiant iš šalies, atrodo nereguliuojami ir nevaldomi, o šokyje pasirodančio transinio kūno judesiai tarsi išsilaisvina iš išmoktos choreografijos rėmų. Tokiam kūnui būdingas gyvybiškumas, energijos proveržis ir spontaniškai kylantys judesiai. Nagrinėjant šią temą pasirinktas ritualinis Barong–Kris šokis, kurio pabaigoje pasirodo transo apimti šokėjai. Šiam šokiui būdingi pasikartojantys judesiai, atsukant į save durklą, dažnai pašokant, spontaniškai judant įvairiomis kryptimis, taip pat šio įvykio dalyviai nesiekia komunikuoti ar pasirodyti prieš žiūrovą. Taigi įdomiau už struktūruotą choreografiją pasirodė ši į šokį įsiveržianti dinamika, tarsi atskirianti harmoningo gyvenimo įtvirtinimą ir bandymą jį sutrikdyti. Apie transo fenomeną Balio saloje rašęs antropologas Cliffordas Geertzas klausė:

„Ką šis ir tūkstančiai kitų panašių, antropologų atskleidžiamų, tiriamų ir parašomų pavyzdžių sako apie žmogaus prigimtį? Kad baliečiai yra keisti padarai - Pietų jūros marsiečiai? Kad iš esmės jie tokie patys kaip mes, tik turi keistų, tačiau tikrai neesminių papročių, kurių - taip jau nutiko - mes nesilaikome? Kad jie apdovanoti įgimtais talentais ar net išskirtiniais tam tikrus veiksmus skatinančiais instinktais? O gal kad nėra jokios žmogaus prigimties ir mes paprasčiausiai esame tokie, kokius mus padaro kultūra?“ (Geertz 2005: 74).

Ieškant transo šokio reikšmių, svarbu suprasti, kaip jis reiškiasi antropologinėje medžiagoje, kokias prasmes jis perteikia bei kaip toks kūnas gali būti atpažintas. Ritualiniuose įvykiuose transo būsenos yra antropologų aprašytos, interpretuotos, šiame darbe svarbus transinis kūnas konkrečioje antropologinėje medžiagoje – šokio nufilmavime.

Kalbant apie kūno išraiškos prasmę ritualiniame *Barongo–Kris* transo šokyje, svarbu visas šio sudėtinio reiškinių dalis sudėlioti iš eilės, kad būtų galima susitelkti ties vienu, šiam tyrimui svarbiausiu aspektu – transo apimto kūno išraiškos prasme. Transo reiškinys neturi vienos nekintančios prasmės ir skirtingai pasireiškia įvairiose kultūrose, kurių vieną iš bandymų apibendrinti randame klasikiniame Mircea Eliades šamanistinių praktikų tyrime, pavadinimu

Šamanizmas: archajiškos ekstazės technikos (Shamanism: Archaic Techniques of Ecstasy, 1964). Jame transas suprantamas kaip ritualinė šamano kelionė, kurios metu šis patiria ekstazę, kalba su mirusiais, sužino informaciją iš dvasių pasaulio bei gydo pacientus (Eliade 1964: 219). Dėmesys atkreipiamas ir į tai, kad šio įvykio metu pasikeičia kūno išraiška – tai stichiški, nerišlūs, nekoordinuoti judesiai, kurių reikšmę stebinčiam iš šono žiūrovui gali būti nelengva, o gal ir nebūtina, suprasti. Dar viena kūno savybė, kurią pastebi Eliade - šamano kūnas transo metu tampa visiškai nejautrus skausmui, pavyzdžiui, jis gali liesti degančias anglis ir įkaitusią geležį, nepatirdamas skausmo, arba giliai į save įsmeigdamas peilį nepralieja kraujo (Eliade 1964: 244).

Atsižvelgiant į ypatingą kūno raiškos pobūdį rituale, galima susitelkti ties vienos visuomenės pavyzdžiu, kurioje yra praktikuojamas ritualinis transo šokis. Žvilgsnis krypta į Pietryčių Azijos regioną, į šiuolaikinį Bali, kurio kasdienis gyvenimo būdas iki šių dienų išlaiko galias praeities tradicijas, todėl yra kupinas įvairių ritualų, tarp jų – ir žymieji Balio šokiai. Balio kultūrinis, religinis, mitinis gyvenimas, o taip pat ritualiniai šokiai, nuo seno traukia antropologų dėmesį, kuris neišnykęs iki šių dienų (pvz., Bateson, Mead 1942; Becker 2004).

Balio hinduizmas kyla iš Indijos, o įvairios ritualinės apeigos, šventės, ceremonijos šioje saloje vyksta dažniau nei bet kurioje kitoje hindų pasaulio dalyje (Jones, Ryan 2007: 67). Vietinių žmonių religingumas iki šių dienų pasižymi dideliu atsidavimu ir kasdieniais ritualais, aukomis. Balio žmonės labiau praktikuoja savo religiją nei užsiima intelektualiniais svarstymais apie dvasingumą. Taigi ir požiūris į religiją bei dvasingumą yra labiau praktinis, susijęs su atliekamais veiksmais ir ritualais. Šį teiginį sustiprina ir faktas, kad iki pat XX amžiaus vidurio nebuvo išversta nei viena hinduizmo religijos knyga, o religiniai mokymai buvo grindžiami žodine tradicija (Sujarwo, Caneva, Zuccarello 2020: 41).

Pristačius Balio kultūrai, ypač baliečių šokiui, svarbius tyrimus, ritualų teorijas, gestinės semiotikos teorines prielaidas ir analitines prieigas, darbe bus susitelkiama į vieno pavyzdžio nagrinėjimą – ritualinį šokį, kuris įamžintas antropologų Gregoryo Batesono ir Margaret Mead filme *Transas ir šokis Balyje* (Trance and dance in Bali, 1951, nuoroda: <https://www.loc.gov/item/mbrs02425201/>). Šis pasirinkimas prisideda prie šio tyrimo specifikos, tad tampa svarbu apžvelgti vizualinės antropologijos metodą ir analizuoti šiuo būdu sukurtą tekstą, t. y. filmą.

Ši pasirinkta antropologinė medžiaga (filmas) yra šaltinis įvairiems mitologiniams, folkloriniams, kultūrologiniams tyrimams. Šiame darbe bus susitelkiama ties vienu aspektu – nufilmuotu transo apimto kūno pasirodymu ritualiniame šokyje. Paprastai ritualinėje kūno raiškoje atpažįstame simbolines, kažką „sakančias“ figūras, tačiau kartais susiduriama su kūnu, kuris tarsi

netenka racionalios, „perskaitomos“ išraiškos – toks yra transo apimtas kūnas. O Balyje transas – svarbiausia kiekvienos ceremonijos dalis“ (Geertz 2005: 74). Šiame darbe rūpės būtent tokio kūno gestinė raiška, kurią pasirinkta aiškinti semiotiniais terminais, klausiant, ką toks kūnas sako ir ką pasako (sakymo ir pasakymo ašyje). Tokia analizė paremiama svarstymais apie vizualinės antropologijos ypatybes.

Algirdo Juliaus Greimo semiotikos metodo pasirinkimas gal ir netikėtas, tačiau Greimas analizavo gestinę kūno, kaip įdomaus vizualiai suvokiamo natūraliojo pasaulio objekto, artikuliaciją straipsnyje „Natūraliojo pasaulio semiotikos sąlygos“ (Greimas 1989: 115–156). Viena vertus, jis pasiūlo gestikuliuojančio kūno analizės įrankius, kita vertus Greimas teigia, kad įrašyti, t. y. nufilmuoti, gestai nėra pakankamas įrankis pilnai gestikuliuojančio kūno analizei atlikti, nes filmuojant gestualumas tik užregistruojamas, įrašomas ir nėra atliekama išankstinė teksto analizė: „be išankstinės teksto analizės gestualumas negali būti atgamintas, t. y. manipuliuojamas visomis kryptimis kaip bet kokia mokslinė kalba“ (Greimas 1989: 154–155). Išankstine analize čia jis laiko tiesioginį kūno buvimą natūraliajame pasaulyje. Tą gerai mačiau žiūrėdama pasirinktą tyrimui filmą – nufilmuotoje antropologinėje medžiagoje trūksta konteksto, joje gali nebūti svarbios informacijos apie ritualo aplinką, dalyvių santykius ir kitus veiksmus, kurie padeda suprasti gestų prasmę ritualiniame šokyje, taip pat filme užfiksuoti gestai tam tikru kampu ir iš tam tikro žvilgsnio. Nors, kaip matysime, Batesonas ir Mead rėmėsi filmu ir užrašų deriniu, tačiau Greimas teigia, kad net ir keli fiksavimo būdai dar negali būti laikomi pakankama analize.

Būtent čia ir iškilo klausimas, kaip analizuoti nufilmuotoje medžiagoje pateiktą antropologinę informaciją, ypač kūną. Viena vertus, galima suprasti, kad prieš analizuojant šokančio kūno gestus, reikia ištirti ritualo tekstą: mitus, pasakojimus ar kitas su ritualu susijusias išraiškos formas, kitaip sakant, tarsi iš anksto „išmokti“ perskaityti tai, ką matome. Ši išankstinė analizė padės nustatyti šokio kontekstą. Kitą vertus, filme šokantis kūnas jau kažkaip pasirodo ir net kažką reiškia tam, kuris žiūri tą filmą čia ir dabar. Būtent šiam supratimui paranki Greimo gestualumo teorija.

Tyrimo objektas:

Šio darbo tyrimo objektas yra ritualiniame šokyje pasirodantis transinis kūnas, kuris užfiksuotas klasikiniame vizualinės antropologijos filme *Transas ir šokis Balyje*. Filmavimo darbus atliko anglų antropologas Gregory Bateson ir amerikiečių kultūros antropologė Margaret Mead, kurie 1936–1939 metais atliko savo tyrimus Balio salos Pagoetano kaime. Nespaltvota juosta užfiksuotas filmas trunka 21 minutę 40 sekundžių ir pasakoja apie Barongo ir Kris šokį, kurio kulminacijos dalyje šokantys kūnai pereina į transą.

Barong–Kris šokis yra tradicinis Balio šokis, kuris sujungia mitologijos, teatro ir ritualinio šventumo elementus. Šiame šokio spektaklyje pasirodo du pagrindiniai personažai: Barongas, simbolizuojantis gėrio jėgas, ir Rangda, atstovaujanti blogio jėgoms. Filme įamžinta simbolinė Rangdos – raganos ir Barongo – drakono kova, į kurią įsitraukia didelė grupė šokėjų. Pastariesiems nepavyksta Rangdos įveikti ir traukdamiesi ar griūdami jie patenka į transo būseną. Šokėjams patekus į transo būseną ritualinės kovos pasakojimo prasmė nutrūksta, laimėtojas tampa neaiškus, Rangda ir Barongas toliau kaunasi be rezultato.

Tyrimo problema:

Nors Balio šokis yra religinio ritualo dalis, šiuo atveju nebus pabrėžiamas jo religinis pobūdis. Šokio ikonografija gali būti siejama su mitinių būtybių vaizdavimu ritualo metu ir kaip tai padeda įeiti į transo būseną. Šiame tyrime didžiausias dėmesys skiriamas ne transo pasiekimo būdams (Balio vaikai nuo mažens mokomi pasiekti transą per šokį), o supratimui, kaip jo patyrimas reiškiamas kūnu, kuris yra matomas tiesiogiai, kokius kūno gestus tai ženklina, su kokiomis reikšmėmis jie gali būti siejami.

Transo apimtas kūnas – tai įvairių ir subjektyvių patirčių išraiška, kuri savaime neatskleidžia vidinės patirties turinio. Žiūrint į nufilmuotą ritualinį šokį, kuriame vyksta kova tarp skirtingų jėgų, transo būseną įgauna matomą formą ir tampa ne tik kūnu, bet ir nematomų prasmių nešėja. Tai kelia tyrimo probleminius klausimus, ką šios nematomos prasmės atskleidžia apie ritualą? Kokias reikšmes savo matomoje išraiškoje įgauna nufilmuotas transinis kūnas, kurio forma nėra apibrėžta, kai kūnas jau nebėra sąmonės valdomas kūnas?

Tikslas

Siekiant atsakyti į kylančius klausimus, šiame darbe bus siekiama atskleisti transo apimto kūno prasmę nufilmuotoje ritualinėje šokio kalboje, analizuojant transinio kūno gestinę išraišką. Darbe keliamą prielaidą, kad šokio rituale, kaip neverbalinėje kalboje, per kūnišką transo išraišką išsakomos su dieviškumu, šventumu, anapusybe susijusios reikšmės. Šiame darbe nesiekama analizuoti visos ritualinio šokio kūno raiškos, bet koncentruojamasi į ypatingą transinę patirtį nurodančius gestus, keliant klausimą, kodėl būtent toks yra šventumo, dieviškumo, anapusybės išraiškos būdas.

Uždaviniai:

1. Rasti ir pritaikyti skirtingas transo fenomeno sampratas, interpretuojant Balio ritualui būdingus išskirtinius bruožus.
2. Pristatyti mito ir ritualo ryšį, remiantis religijotyros ir antropologijos sampratomis.

3. Apžvelgti kūniškos raiškos interpretacijas darbuose, aiškinančiuose ritualo struktūrą, bei traso apraiškas mituose ir ritualuose.
4. Apibrėžti vizualinės antropologijos, kaip semiotinio tyrimo objekto, specifiką.
5. Pristatyti Greimo gestualumo teoriją ir paaiškinti, kaip ji padeda interpretuoti kūno išraišką ritualiniame šokyje.
6. Identifikuoti specifinius traso apimto kūno elementus, vaizduojamus filme *Transas ir šokis Balyje*, ir, remiantis Greimo gestualumo teorija, atlikti gestinę jų analizę; aprašyti transinio kūno išraišką, remiantis priešprieša tarp artikuliuotos (struktūruotos) ir neartikuliuotos (chaotiškos) kūno raiškos.

Metodologija:

Darbe remiamasi dviem metodologinėmis priegomis: antropologine ir semiotine. Antropologinė prieiga čia suprantama kaip požiūris į kultūrinius reiškinius ir jų kontekstą. Semiotinė prieiga, kuri nagrinėja prasmes ir reikšmes, pasitelkta reikšminio objekto interpretacijai. Greimo semiotika suteikia analizės įrankių, skirtų interpretuoti ritualinio šokio ir dramos komponentus, konkrečiai – kūno gestikuliaciją. Greimo gestualumo samprata atskleidžia kūną, kaip vieną iš natūraliojo pasaulio objektų, kuris yra ne tik reikšmes kuriantis subjektas, bet ir „skaitomas“ objektas. Šios priegos papildo viena kitą ir leidžia susidaryti išsamesnį tiriamos medžiagos vaizdą.

Traso fenomeno Balio ritualinėje kultūroje tyrimų apžvalga

Siekiant apibūdinti traso fenomeną Balio ritualinėje kultūroje, atlikta tyrimų apžvalga. Nemažai kultūros tyrinėtojų aptarė ir nagrinėjo Balio ritualinę kultūrą. Tarp jų yra tokie žinomi tyrėjai kaip minėti Bateson ir Mead, kurie XX a. pradžioje, gyvendami Balio saloje, ne tik dokumentavo (aprašė, fotografavo, vieni pirmųjų filmavo), bet ir savo darbuose nagrinėjo Balio kultūrą ir pateikė tyrimų metodiką bei įžvalgas. Išleista knyga *Baliečių charakteris: fotografinė analizė* (Balinese Character: A Photographic Analysis, 1942) – foto etnografinis tyrimas, besigilinantį į Balio žmonių asmenybę ir elgesį. Šis tyrimas pabrėžia kultūrinės aplinkos įtaką individui ir atskleidžia, kaip socialinės normos, vertybės ir tradicijos formuoja žmonių sąveiką ir savęs suvokimą. Tyrėjai naudojo fotografiją, kad užfiksuotų įvairius Balio kultūros aspektus, tokius kaip šokiai, ritualai ir kasdienė veikla. Taip pat knygoje apibūdinami du kitokio traso pavyzdžiai, kuris įvyksta kitomis aplinkybėmis, negu ritualinis šokis. Tai ramesnė traso būseną, kuri vyksta sėdint, ir įgauna kontrastą lyginant ją su dramatišku Barong ir Kris transu, kuriam taip pat yra skiriama vietos šioje knygoje.

Balio kaime transas užima ypatingą vietą kaip visuomenę organizuojantis veiksnys. Sprendžiant svarbius ateities klausimus galutinį sprendimą priima ne valdžios lyderis, o dievai, kurie kalba transą patiriančios šventikės lūpomis, kuri pati šiame veiksmo sąmoningai nedalyvauja (Bateson, Mead 1942: 71). Fiksuojant nuotraukomis, pagal veido išraiškas galima palyginti koks žmogus buvo prieš transą, jo metu ir kaip jo reakcija į aplinką pasikeičia jau pilnai pabudus. Transui būdinga veido išraiška apibūdinama kaip sumišusi agonijos ir ekstazės mimika, antakiai suraukti, susidariusios raukšlės ant kaktos, o burnos kampučiai nuleisti žemyn (Bateson, Mead 1942: 71). Kitas aprašytas atvejis, kurio metu mergaitės, laikančios kratančius virvės galus, pasiekia transą, yra vaidinimas, vadinamas Beroek. Jis atliekamas manipuliuojant marionetėmis, pritvirtintomis prie virvių (Bateson, Mead, 1942: 91). Žodis „Beroek“ reiškia kūną, kuris irdamas yra išardomas į gabalus. Ši samprata naudojama suvokimui, kad kūnas yra kaip marionetė, kuri yra sudaryta iš atskirų dalių, sujungtų per sąnarius. Taip pat iš pateiktos medžiagos sužinome, kad Balio kultūroje reikšmingą vietą užima kūno balansas, kuris atspindi ne tik fizinę poziciją, vertybes, bet ir mitinę kosmologijos sampratą. Kūnas susideda iš atskirų dalių, kurias suderinus kartu, jos veikia kaip visata (Bateson, Mead 1942: 88). Per pabrėžtiną atskirų kūno dalių santykio palaikymą – matomas balanso ir harmonijos siekis. Taigi, nuolatinis gėrio ir blogio derinimas vyksta ne tik ritualuose, bet ir kasdieniauose veiksmuose.

Taip pat straipsnyje analizuojama vyrų ir moterų elgesio dinamika transo metu, sprendžiant, kad ji gali būti susijusi su seksualiniu pasitenkinimu. Svarstoma mintis, kad transui būdingas elgesys gali būti ankstesnių elgesio modelių ir intensyvių emocijų, kurios buvo slopinamos vystymosi eigoje, išraiška. Taigi, jis išreiškia tai, kas kultūroje buvo slopinama. (Bateson, Mead, 1942: 168) Manoma, kad transo kulminacija apima tiek agonijos, tiek ekstazės elementus (Bateson, Mead, 1942: 171). Galima teigti, kad agonija yra susijusi su kančia, skausmu ir baime, o ekstazė – su džiaugsmu, palaima ir vienybės jausmu. Šie du elementai gali sąveikauti ir sukelti sudėtingą ir intensyvų transo patyrimą. Apibendrinant, visa knyga susideda iš didelio kiekio nuotraukų, po jomis pridodant mažiau ar daugiau išsamų konteksto ir veiksmo atlikimo pobūdžio paaiškinimą, tačiau joje nėra išsamaus transo, kaip ypatingo reiškinio, tyrimo. Bet kuriuo atveju, pateikti pavyzdžiai yra naudingi ir praplečiantys šio tyrimo lauką.

Etnologo, meno istoriko, dailininko Miguelio Covarrubias knyga *Balio sala* (Island of Bali, 1937) laikoma vienu ankstyviausiu ir išsamiausiu šios temos tyrimu. Joje pateikiamas holistinis Balio kultūros vaizdas, apimantis meną, šokį, religiją, socialinę struktūrą ir kasdienį gyvenimą. Knyga prisideda prie Balio, kaip egzotiško rojaus, įvaizdžio kūrimo, kuris tapo stereotipu 3–io praeito šimtmečio dešimtmečio kolonijistiniame mąstyme. Covarrubias pateikė Balio visuomenę

kaip harmoningą visuomenę, pabrėždamas ypatingą ryšį tarp baliečių ir gamtos, išskirtinę jų darną su savo aplinka (Covarrubias 1937: 11).



Rangda iliustracija (Covarrubias 1937: 335)

Žodinių aprašymą papildo įvairaus pobūdžio fotografijos, šventyklų reljefai, meno kūriniai ir paties autoriaus piešiniai, kuriuose susilieja meninė išraiška su etnografinė medžiaga. Iš jų šiam tyrimui svarbiausia paminėti mitologinio ir ritualinio pobūdžio kompozicijas, vaizduojančias Barongą ir Rangdą. Tradicinių šokių Legong ir Baris iliustracijos pateikia ne tik kostiumus, bet ir visą seriją iš eilės atliekamų šokio judesių. Šioje knygoje yra dramai ir šokiui skirtas skyrius, kuriame aptariami skirtingi šokiai, jų atlikimo technika, kaip jie siejasi su dievybių ir demonų pamaloninimu. Pateikiamame šokių sąrašė *Barongo* šokis apibūdinamas kaip švento gyvūno nuotykių, kurie pasibaigia laukiniu *kris* šokiu su žmonėmis transe ir egzorcizmu (Covarrubias 1937: 218). Svarbi mintis, kad savęs aukojimo šokiui yra būdingi smurto bruožai, kai į traso būseną patekę ritualo dalyviai simuliuoja savęs žalojimą, nukreipdami peilius į save, vaikščiodami per ugnį – interpretuojama, kad visa tai atliekama siekiant nuraminti kraujo ištroškusius demonus ir parodyti šių antgamtinės galias (Covarrubias 1937: 216). Norint suprasti Balio dramos sampratą, atsižvelkime į šį teiginį, kuriame sakoma, kad šokis Balyje nėra atskirtas nuo teatro, o pačioje Balio kalboje nėra žodžio, reiškiančio teatrą (Covarrubias 1937: 217). Taigi, Balio salos pasirodymai nėra skirstomi į tokius atskirus žanrus kaip Vakarų kultūroje, juose svarbu apjungti skirtingus dramos, šokio ir muzikos elementus.

Dokumentuojant ir atskleidžiant Balio šokių ir dramos pasaulį reikšmingą vaidmenį atliko anglų balerina ir šokio kritikė Beryl Drusilla de Zoete ir vokiečių kilmės dailininkas ir

kompozitorius Walteris Spiesas. Jų knyga *Šokis ir drama Balyje* (Dance and drama in Bali, 1938) tapo klasika, kuri padėjo pagrindą tolimesniems šios tradicijos tyrimams. Knygoje smulkiai aprašomi tradicinio ir šiuolaikinio Balio šokio ugdymo aspektai, įskaitant šokio judesius, grimą ir kostiumus. Ypatingas dėmesys skiriamas Balio kultūroje svarbioms matomo (sekala) ir nematomo (niskala) pasaulių sąvokoms, kurios daro didelę įtaką meninei ritualinio šokio išraiškai. Zoete ir Spies pabrėžia glaudų ryšį tarp Balio scenos menų ir salos gyventojų religinių įsitikinimų bei kosmologinio supratimo, aiškina, kaip šios meno formos tarnauja kaip dvasinio atsidavimo išraiška ir būdas susisiekti su dieviškumu bei nematomu pasauliu.

Aprašant kovos sceną su Rangda pateikiamas toks judesių apibūdinimas: vienas jau guli traso būsenoje, surauktu iš nusivylimo ir agonijos apimtu veidu, o trys vyrai jį laiko prispaudę; grupė į transą patekusių vyrų dejuoja daužydami žemę ir risdamiesi nuo šono ant šono; jų grėsmingus lėtus žingsnius pirmyn nutraukdavo staigūs aistros protrūkiai ir kurtinantys šūksniai; įtampai augant, jie lėtai sukasi ratu, laikydami *kris* durklą, sulenktą per alkūnę; staiga jie pasisuka, susižvalgo, tada drebėdami šoka vienas ant kito, ir vyksta kelios dvikovos; jie pakaitomis ritasi dulkėse ir griebia vienas kitą už plaukų ar galūnių, imtynininkų pozomis, visada įsmeigtomis į toli akimis ir pravira burna (Zoete, Spiesas, 1938: 132).



(Zoete, Spiesas, 1938: 98)

Konkrečiai į *Barongo* ritualinio šokio kontekstą ir reikšmę Balio visuomenėje gilinasi antropologas Johnas Coastas knygoje *Šokiai iš Balio* (Dancing out of Bali, 1954 m.). Jis aprašo Barong šokio kilmę ir jo raidą per šimtmečius, analizuoja Barong šokio simboliką ir jo ryšį su mitologija, religija ir kosmologija. Knygoje detalai aprašoma Barong šokio atlikimo specifika, įskaitant kostiumus, muziką ir šokėjų judesius. Tai suteikia svarbų kontekstą šiam tyrimui.

Antropologės Jane Belo knyga *Transas Balyje* (Trance in Bali, 1960) yra psichologinis Balio religinėje praktikoje pasitaikančio traso tyrimas. Ji analizuoja traso būsenas, kas jas sukelia ir

kokia jų reikšmė ritualo dalyviams bei bendruomenei. Analizuodama būsenas tiek transo metu, tiek jam pasibaigus, ji pabrėžia, kad nors transo metu pasireiškia tendencijos, kurios Vakarų kultūroje būtų laikomos psichozėmis, Balio kultūroje iš jo išėję individai elgiasi įprastai.

Panašiai transą Balyje aprašo ir antropologas Cliffordas Geertzas: „Kartais transas [...] ištinca vienas po kito kokį penkiasdešimt ar šešiasdešimt žmonių. O po penkių minučių ar kelių valandų jie atsitokėja ir visiškai neprisimena, ką darė“ (Geertz 2005: 74). Geertzas pradėjo savo antropologinio lauko tyrimus Indonezijoje, tyrinėdamas Modjokuto kaimą Javos saloje, kuri ribojasi su Balio sala; jų pagrindu išleido knygą *Modjokuto religija: Ritualinio tikėjimo tyrimas sudėtingoje visuomenėje* (Religion in Modjokuto: A Study of Ritual Belief in a Complex Society, 1960). Mano pristatomam tyrimui svarbi Geertz knyga *Kultūrų interpretavimas* (The Interpretation of Cultures, 1973), kurioje jis kelia klausimus apie antropologijos interpretavimo principus, tačiau pakankamai vietos yra skiriama ir Balio kultūrai. Kultūros sampratos įtakos žmogaus sampratai dalyje nagrinėjama ekstremali transo būseną, pasiekiamą Balio kultūroje. Anot autoriaus, baliečiai gali patirti šias būsenas lengviau, nei mes užmiegame. Transo metu jie gali atlikti neįtikėtinus veiksmus: nukąsti gyviems viščiukams galvas, badytis durklais, atlikti akrobatinius triukus, kalbėti nesuprantamomis kalbomis, demonstruoti stebuklingą pusiausvyrą, mėgdžioti lytinius santykius, valgyti išmatas ir t. t. (Geertz, 2005: 74).

Etnomuzikologas balietis I Made Bandem straipsnyje *Barongo šokis* (Barong dance, 1976) analizuoja Barongo ritualinio šokio muziką ir judesius, atskleisdamas jo ryšį su mitologija ir simbolika. Šokio samprata papildoma svarbiomis detalėmis, aptariančiomis, kaip gamtos garsai ir dievų bei dvasių balsai persipina su mitiniais personažais, šokdami demonstruoja amžiną gėrio ir blogio kovą. Pasak Bandem, šiuolaikinėje Balio visuomenėje Barongas laikomas apsaugos simboliu – gėriu, kovojančiu prieš Rangdą, piktąją demonę. Taip pat Bandem pateikia papildomos informacijos apie Barongo šokio atlikimą, pvz., mini, kad pasirodymai vyksta kapinėse šalia mirusiųjų šventyklos, paprastai nuo devintos vakaro iki ketvirtos ryto, aprašo scenos dekoravimą bananmedžiais ir centriniu papajos medžiu (Bandem, 1976:51). Ši informacija suteikia skaitytojui išsamesnį vaizdą apie Barongo šokio kultūrinę aplinką.

Apibendrinant galima teigti, kad skirtingi tyrimai aprašo, kaip transo būsenos metu pasikeičia žmogaus sąmonės būseną, žmogus gali elgtis sau neįprastu būdu ir paskui neatsiminti, ką darė. Todėl svarbu paminėti kelis psichologinės srities tyrimus, kad galėtume suprasti, kuo šie paaiškinimai skiriasi nuo semiotinio aiškinimo.

Hipnozės tyrinėtojas Dennis R. Wier knygoje *Transas: nuo magijos iki technologijos* (Trance: from magic to technology, 1995) ilgą laiką studijavo ir praktikavo transą, įskaitant meditaciją, hipnozę, tad šia patirtimi remiasi ir savo knygoje. Teigiama, kad transas dažnai

klaidingai laikomas nepaprasta būseną, nors iš tikrųjų yra įprasta patirtis. Įvairios kasdienės veiklos gali sukelti į transą panašią būseną mums to net nesuvokiant, pavyzdžiui, svajojimas, įsitraukimas į muziką, televizoriaus žiūrėjimas ar kelionė į darbą ir atgal – visa tai gali būti transo formos. Tam tikra prasme žmonės įeina ir išeina iš transo daug kartų per dieną to nesuvokdami.

Psichologai Jay Haley ir Madeleine Richeport– Haley straipsnyje *Autohipnozė ir transas Balio šokyje* (Autohypnosi and Trance Dance in Bali, 2015) pateikia psichologinę transo būsenos Balio vaikų šokių ceremonijose interpretaciją. Jie aprašo savo kelionę į Balį ir susitikimą su žmonėmis, kurie anksčiau bendravo su Batesonu ir Mead, ir įtraukia filmo *Balio vaikų šokis ir transas* (Dance and Trance of Balinese Children, 1995) transkripciją ir interviu apie autohipnozę. Remdamiesi šia patirtimi, jie sukūrė šį filmą, kuriame naudojama medžiaga, surinkta Batesono ir Mead prieš 50 metų. Šiame filme užfiksuota, o straipsnyje plačiau analizuojama, kaip vaikai per šokį panyra į transą, naudodami autohipnozę, kurios technika perduodama iš kartos į kartą. Interpretuojama, kad šokio ir transo technika naudojama siekiant reguliuoti emocijas ir smurtą. Psichologinio pobūdžio straipsnyje nagrinėjama sąsaja tarp pragmatinio pobūdžio strateginės šeimos terapijos ir Balio salos gydymo praktikų, kuriose paaiškinimai dažnai siejami su dvasinėmis jėgomis.

Šiuolaikiniuose tyrimuose randame ir semiotikos ir antropologijos sąsają, pvz., remdamasi šia sąsaja antropologė Sally Ann Ness, nagrinėdama gestus ir choreografiją, tyrinėja tradicinių visuomenių šokį ir jo ryšį su vieta. Nors nėra tyrinėjusi būtent Balio šokio, bet nuodugniai apžvelgė jam geografiškai artimas vietas. Knygoje *Kūnas, judesys ir kultūra* (Body, Movement, and Culture, 1992) Ness analizuoja tris Sinulogo šokio formas, praktikuojamas Cebu mieste Filipinuose: gydymo ritualas, šokio drama ir kultūrinis parodomasis šokis. Pateikta išsami judesių analizė, kuri retai sutinkama antropologiniuose šokio tyrimuose. Šiame tyrime naudojamosi pragmatinės semiotikos etnografinė metodologija, kuriai atstovauja Michelle Zimbalist Rosaldo ir Errol Valentine Daniel, taip pat antropologu Victoru Turneriu. Šiame tyrime siekiama nustatyti choreografinio judesio ir kultūrinių prasmų ryšius, ir suprasti, kaip jie įgauna prestižą bendruomenėse ir scenos meno ar ritualo statusą (Ness 1992: 241). Remiamasi įvairia etnografinė medžiaga, kalbama apie ritualus, maldos veiksmo prasmę, o apie transą ir Balio šokius yra užsimenama tik keliose vietose. Naujausi šios srities tyrimai pateikia vertingų įžvalgų, nors jos nebus panaudotos šioje analizėje, bet suteikia naujas vizualinio tyrimo galimybių perspektyvas, apžvelgiant kūną iš visų pusių.

Kelių autorių tyrime „Skaitmeninės eros link: multimedijos praturtintas Balio šokių žodynas“ (Suandi, Bandem, Mudana, Partami, Aryanto, 2020, Delivering Balinese Dance to the Digital Era: Multimedia-Enriched Dictionary) pateikiami ne tik sąvokų apibrėžimai, bet ir praktinė

šokių judesių medžiaga. Ši interaktyvi mokymosi priemonė papildo teorinę analizę, siūlydama vizualinį ir potencialiai interaktyvų būdą suprasti šokį. Šiais metais atliktame kitame kolektyviniame tyrime pavadinimu „Balio šokių pagrindinių judesių vaizdo duomenų rinkinys veiksnių atpažinimui“ (Hendrawan, Setyarini, Permana, Hermanto, Putra, Maharani, 2024, Balinese dance basic movement video dataset for action recognition) naudojamas keliomis kameromis filmuotas vaizdas, siekiant iš skirtingų pusių užfiksuoti sudėtingą šokio pobūdį ir su lytimi susijusius judesių variantus. Šis išsamus vizualinis įrašas leidžia geriau suprasti šokį ir jo judesius, neapsiribojant tik paprastais apibrėžimais. Tam pasitelkus šiuolaikines technologijas, tokias kaip multimedijos žodynai, siūlomi nauji būdai mokytis šokių ir geriau juos suprasti.

Apibendrinant galime teigti, kad vizualinis šokių judesių pateikimas kartu su apibrėžimais gali padėti geriau įsisavinti medžiagą ir suteikti interaktyvesnę mokymosi patirtį. Šie tyrimai papildo tradicinę kultūrinę Balio šokių analizę, nes išsamiai fiksuoja judesius. O keliomis kameromis darytas vaizdo įrašas leidžia išsamiau išnagrinėti šokio judesius, įskaitant su lytimi susijusius skirtumus. Šis detalesnis vaizdinis įrašas leidžia geriau suprasti subtilius judesių niuansus ir jų reikšmę

1. Mitas ir ritualas Balio šokio kontekste

Siekiant nustatyti šokyje susipinančias mito, ritualo ir transo sąsajas, pradžioje aptarsiu mito ir ritualo struktūrą bei transo apraiškas. Kadangi mitas turi sąsajų su ritualu, galima apsvarstyti, kaip bendrai visa tai siejasi su transo samprata, kuri paprastai gali neatitikti darnaus mitinio pasaulio vaizdinio.

1.1. Transo šokis – svarbiausias Balio religinio teatro elementas

Viena iš transo pasireiškimo sričių yra ritualinis šokis, tačiau nėra daug tyrimų, kurie nagrinėtų šį fenomeną, tad galima užsiminti apie istoriškai ir geografiškai tolimesnius kontekstus nagrinėjančius tekstus, kurie atspindi darbe analizuojamam Balio ritualiniam šokiui artimą turinį. Tad trumpai bus prisiliesta prie transo sąsajų su Dioniso kultu, ekstatiu šokiu ir sufijų ritualiniu šokiu.

Viena iš išsamiausių knygų apie ekstatinį, laisvą šokį yra A. Johnson, *Ekstazė: džiaugsmo psichologijos supratimas* (Johnson 1987). Nors knygoje aptariamas ir kultūrinis bei religinis šokio kontekstas, daugiausia dėmesio joje skiriama atskleisti psichologiniams aspektams ir asmeniniam augimui per ekstazės patirtį. Pristatant mitinio personažo Dioniso reikšmę ir jo kulto praktikas, aptariama kaip Dioniso kultas buvo susijęs su ekstazės ir sąmonės atsiskyrimo patirtimi, kurią

galima pasiekti šokant, pasitelkiant garsą ir vartojant alkoholį. Šis kultas buvo susijęs su žiemos pabaigos ir pavasario pradžios simbolika, per kurią išreiškiama gyvybės ir mirties cikliškumas (Johnson 1987: 15). Johnson teigia, kad šokis gali atvesti žmogų į išskirtinę būseną, kuri skiriasi nuo kasdienio sąmonės lygio. Šokio metu žmogus gali patirti ekstazę kaip laisvą, nepriklausomą ir intensyvią džiaugsmo jausmą, pasiekti transcendenciją, kuri nutrina kasdienybės ribas ir patirti aukštesnius sąmonės lygius.

Ness aprašoma patirtis mokantis Hula– Hoop šokio svarbi suprasti, kaip choreografijos įsisavinimas keičia kūno sampratą ir veikimo galimybes. Savęs suvokimas gali pakisti radikaliai, kyla klausimas: kas tas „aš“, išmokęs šokti? (Ness 1992: 5) Pradėjus mokytis šokio choreografijos paaiškėja, kad kasdienio gyvenimo laikysena nepritaikoma šiame šokyje ir palaipsniui ją pakeičia sudėtingesnis ir tikslesnis judesių koordinavimas. Išmokę judėti neįprastu būdu, žmonės gali naujai suprasti savo kūną ir jo galimybes. Ness tai įvardina buvimu „pluristine būtybe“ (angl. plural being). Ši sąvoka apibūdina žmogų kaip sudėtingą ar daugiaplanę būtybę, kuri susideda iš daugelio dalių, kurių veikimas yra derinamas tarpusavyje (Ness 1992: 5). Pvz., šokio judesiai reikalauja, kad šokėjos rankos nuolat prisitaikytų prie persiskirstančio svorio liemens srityje ir būtų derinama su impulsu, kylančiu klubų srityje. To neįmanoma padaryti vien tik vizualiai stebint kaip ranka juda atskirai nuo viso kūno. Šiam reiškiniiui suprasti būtina suvokti viso kūno santykių sistemą, kurią veikia gravitacija, ir kaip jos dėka galima valdyti judesius (Ness 1992: 5). Apibendrinant šokio mokymosi ypatybes, šis procesas atsiskleidžia laike, kaip pamažu įgaunamas naujas gebėjimas valdyti savo kūną tampa automatinis įpročiu. Kasdienybėje įprasta laikysena suyra ir ji pakeičiama nauju neuromuskuliniu modeliu, kurio išmokimas reikalauja nuolatinio sąmoningo dėmesio sutelkimo ir atviro mąstymo.

Ness pastebi, kad šokio metu įprastas savęs suvokimo jausmas išnyksta: tai, kas buvo „aš“ atsiskyrė ir mano ranka tapo kitu „aš“. Šią sąmonės praradimo akimirką įvyksta transformacija, kurią galima apibūdinti kaip ribinę slenksčio būseną. (Ness 1992: 6) Tuo metu atsiskleidęs mikrokosmosas autorei sukėlė kultūrinį šoką, nes ši būseną nebuvo anksčiau patirta ir yra neįprasta. Ši naujai atrasta kūno samprata pasižymi tuo, kad šokant mąstantis „aš“ gali tapti kintantis ir įsikūnyti žmoguje įvairiausiais būdais, suteikdamas pirmojo asmens galią skirtingoms kūno dalims arba visam kūnui vienu metu skirtinguose erdvės ir laiko santykiuose (Ness 1992: 7). Įdomi Ness mintis, kad choreografiniuose reiškiniuose yra kažkas iš esmės antropologinio, t. y. choreografija atskleidžia esminę žmogaus patirtį, kuri yra ryškesnė ir lengviau prieinama tyrimams, nei bet kuri kita simbolinio veiksmo forma (Ness, 1992: 4).

Taip pat kaip šokis, ritualas susideda iš veiksmų sekos, kurios metu pakinta būdas, kuriuo veikia kūnas. Ness analizė svarbi atliekamam magistriniam tyrimui tuo, kad parodo, kaip

paprasciausias šokio judesių sekos įsisavinimas pakeičia subjektyvų savęs suvokimą, įjungdamas kūno gebėjimą atsiminti ir veikti atskirai nuo šokančio žmogaus. Tai sutampa su kitomis Balio tyrinėjimuose aprašytomis vyraujančiomis sampratomis apie kūną, kaip savarankiškų veikėjų rinkinį, prie kurio šiame darbe vėliau grįšime. Tai aktualu kalbant apie transą, nes galima matyti, kad jo metu kai kurie išmokti judesiai vis dar vyksta, nors ritualo dalyvis pats jų ir nevaldo.

Straipsnyje „Sufijų šokis, transas ir psichofizinis pasirodymas“ autorė Serap Erincin kalba apie lenkų teatro režisieriaus ir teoretiko Jerzy Marian Grotowski naudotą aktorių ugdymo metodą, kuris rėmėsi nevakarietiškomis įkūnytomis dvasinėmis praktikomis, įskaitant sufizmą, nagrinėja sufizmo šokio praktiką, susitelkdama į jo ryšį su transu (Erincin 2021). Aiškinama, kad sufijų šokis – tai įkūnyta dvasinė praktika, kurioje išoriniai judesiai atspindi psichofizinę ritualo prigimtį. Pasitelkiant kodifikuotą sukimąsi ir šokį, dervišai prisiliečia prie aukštesnės būtybės ir, manoma, kad tai ugdo jų taiką ir meilę. Kartojant šį specifinį fizinį veiksmą – sukimąsi, pasiekama tam tikra transformacija – šventumo būseną, kurią poetas mistikas Mevlana Celaledinas Rumi vadino "tevhid" arba „vienybė“ (Erincin 2021: 212).

Praktika apima sukimąsi su ištiestomis į šonus rankomis, kuomet kojos judesys sukasi prieš laikrodžio rodyklę, o rankų padėtis keičiasi per visą šokį. Šią ritualo praktiką lydi šokio muzika ir dainavimas, o ilgai kartojamas tas pats veiksmas leidžia šokantiesiems pasiekti spontanišką transą ir sąmonės srauto būseną, į kurią pasineria žmogus (Erincin 2021: 214). Šokio esmė – ilgai sukantis apie savo ašį įeiti į transo būseną (Encyclopædia Britannica. 2009 (žr.:Encyclopædia Britannica Online. 2009–09–21 prie žodžio „Dervish“)).

Be šių technikų, kurios įgalina kūno savarankiško veikimo principus ir sąmonės atskyrimą, – kita ritualų sudedamoji dalis yra mitiniai pasakojimai, todėl svarbu papildyti, svarbu suprasti, kaip šie tekstai prisideda prie transo būsenos sukėlimo.

1.2. Balio ritualų ir religinio šokio teatro ryšys su mitologija

Galima sakyti, kad mitas yra pasakojimas, kuris aiškina pasaulio tvarkos principus ir nustato žmogaus vietą toje pasaulio tvarkoje. Paulis Ricoueras teigia, kad mitą galima suprasti kaip diskurso formą, siekiančią prasmės ir tiesos (Ricouer 2001: 216). Kyla klausimas, ar mokslinė tiesa yra vienintelė tiesa, ar mitas gali atskleisti kažką, ko neįmanoma išreikšti kitais būdais (Ricouer 2001: 217)? Kadangi mitas yra diskurso forma, jis gali būti suprantamas semiotikos mokslo kontekste. Autorius siūlo taikyti struktūrinės semantikos principus, leidžiančius išryškinti mito teksto sintaksinę struktūrą. Šiuo požiūriu mitologija gali būti traktuojama kaip „mito–logika“, kuriai suprasti tinkamiausias struktūrinės kalbos loginis modelis. (Ricouer 2001: 218).

Mitinis pasakojimas, tarsi nematoma gija, perveria ritualinius veiksmus, suteikdamas jiems prasmę ir kontekstą. Filme *Transas ir šokis Balyje* šis ryšys atsiskleidžia ryškiai ir įtraukiančiai. Visas mitinis pasakojimas sukasi apie supykusią raganą, kurios dukrą atsisakė vesti karalius. Taigi ši keršydama ir pasitelkdama pagalbininkus – jaunosius kerėtojus, ima skleisti ligas ir dėl to jai priskiriama blogio funkcija. Pasipriešinti užklupusioms negandoms stoja drakonas, kuris atstovauja gėrio ir gyvybės pusei. Prie šventyklos vartų prasideda drakono ir raganos kova, kuri atspindi gėrio ir blogio kovą. Drakono pagalbininkai kelis kartus puola raganą, bet, kai ji atsisuka, jos žvilgsnio paveikti drakono pagalbininkai – šokėjai – juda atbulomis, tarsi stumiami, kas rodo raganos galią. Šis pasakojimas tampa ritualo pagrindu, kurio metu atliekami veiksmai atitinka mito siužetą, tarsi atkartodami ir įkūnydami jame užkoduotus įvykius.

Eliade atskleidžia, kaip ritualai atkuria mitinį laiką ir siekia ryšio su dieviškąja sfera (Eliade 1997: 57). Mitinis laikas apibrėžiamas kaip sakralus laikas, atspindintis pirmąjį laiką, kai dievai sukūrė pasaulį ir įdiegė žmonėms moralės normas bei ritualus. Šis laikas skiriasi nuo įprasto, pasaulietinio laiko, nes jame vyksta transcendentiniai įvykiai, į kuriuos žmogus gali patekti tik per religinius ritualus. Dalyvavimas rituale yra esminis veiksnys, kuris sieja žmones su mitiniu laiku. Jų metu atkuriami pirmąjį dievų veiksmai, tokiu būdu suteikiant ceremonijai šventumo ir transcendentinės reikšmės. Ritualiniai veiksmai skiriasi nuo įprastų veiksmų, nes atliekami su tikslu pakartoti (tiksliai atkartoti) dievų veikimo modelius. Pavyzdžiui, ritualinis valties taisymas nėra skirtas pagerinti jos būklę, bet jo tikslas yra atkartoti archetipinį dievų valties sukūrimą (Eliade 1997: 61).

Mitu paremtas požiūris į pasaulį leidžia žmogui susieti save su gamta ir suprasti pasaulio tvarką, apie kurią kažkas pasakoma, ir per ritualinėje raiškoje patiriamas kraštutines būsenas – transą ir ekstazę. Ritualas yra veiksmų seka, kuri atlieka simbolinę funkciją ir yra susijusi su mitu. Ritualai padeda žmogui patirti mitinį laiką ir pasaulio kūrimą iš chaoso. Chaosas kultūroje ir žmogaus gyvenime gali reikšti kaip destrukcija, demoniškos jėgos, karas, nesąmoningumas, ligos, mirtis.

Pasak ritualo tyrėjos Catherine'os Bell, ritualas suprantamas kaip struktūrinis mechanizmas, kuris sujungia dvi priešingas sritis: mintį ir veiksmą, o tai prilygsta tikėjimo ir elgesio dichotomijai (Bell 2009: 20). Bendriausia prasme ritualinis veiksmas suprantamas kaip kitoks nei kasdienis veiksmas (Bell 1992: 102). Kasdienybėje visuomenė iš individo tikisi tvarkos, santūrumo, savo veiksmų, poelgių, tam tikrų normų, tradicijų laikymosi, o ritualinio įvykio metu įprasta tvarka suardoma ir atsiranda tinkamos aplinkybės mitinės dramos sukūrimui. Svarbu pabrėžti, kad ritualas neapsiriboja tik šventyklos erdve ir konkrečiu įvykiu, bet apima ir kūno dalyvavimą bei jo svarbą. Kūnas tampa veiksmo ir patirties priemone, o ritualinės praktikos įtraukia žmogaus fizinį buvimą,

leisdamos jam patirti ne tik įprastus, bet ir nekasdieniškus dalykus. Šios kasdienybę pranokstančios patirtys išreiškiamos atpažįstamais kūno judesiais, tačiau pasitaiko ir kraštutinių kūno raiškų, tokių kaip gaivališki judesiai, svyruojantys nuo kūno sustingimo iki jo trūkčiojimo, konvulsijų ir veržlaus galūnių kratymo, fragmentiškų ir laisvų šokio judesių, pašėlusio blaškymosi ir neįtikėtino sąstingio. Tokia transo būseną ne tik yra skatinama ritualinių veiksmų, bet ir yra ritualo (mitinio pasakojimo) dalis, įnešanti savo reikšmę į jo logiką.

Būtent čia matytume galimybę kai kuriuos dalykus paaiškinti remiantis semiotika, kuri suprantama kaip mokslas apie reikšmių struktūras, tai reiškia, kad ji tyrinėja rišlias reikšmines struktūras turinčius objektus. Struktūros sąvoka leidžia sakyti, kad Greimo semiotiką galima suprasti kaip tvarkos semiotiką, kuri aprašoma per priešpriešas: tvarka (struktūra)/chaosas (amorfiškumas), prasmė/beprasmybė, stabilumas/dinamika, dėsningumas/atsitiktinumas, tolydumas/pertrūkis ir t. t. Reikšminių struktūrų aprašymas – tai tvarkos suradimas, kuris numato prieš tai buvusią netvarką. Tą pirminę netvarkos būklę numatė ir Greimas, pvz., rašydamas apie nutrauktus subjekto ir objekto santykius, jis kalba apie grįžimą į „pradinį semantinį chaosą“ (Greimas 1989: 246).

1.3. Balio transo santykis su ritualu

Eliade išsamiai analizuoja transą šamanizmo kontekste, pristatydamas jį kaip religinį ir kultūrinį fenomeną knygoje *Šamanizmas: archajiškos ekstazės technikos* (1964). Jis tvirtina, kad šamanizmas yra viena iš seniausių religijos formų, kurios pagrindu laikoma kūno ir dvasios sąveika. Eliade aprašo šamanų praktikas, kaip meditaciją, transą, vizijas ir ritualus, kurie padeda jiems pasiekti šventumą ir bendrauti su dievų pasauliu.

Analizuodamas/aprašydamas skirtingų kultūrų šamanizmą, mini ir lygina Balio salai artimas geografiškai netolimas šamanizmo praktikas Pietryčių Azijoje ir Okeanijoje. Pavyzdžiui, jis pastebi, kad Pietryčių Azijoje šamanas dažnai yra laikomas tarpininku tarp žmogaus ir kosmoso, o jų praktikos dažniau susijusios su vaizduote ir vizualine patirtimi, o Okeanijoje šamanas yra dažnai laikomas tiesiogiai bendraujančiu su dievybėmis, o jų praktikos dažniau susijusios su garsu ir muzikos patirtimi (Eliade 1964: 337). Tuo tarpu Šiaurės ir Vidurio Kalimantano etninės grupės Indonezijoje praktikuoja šamanizmą, kuriame žmogus stengiasi atkurti ryšį su gamta ir dvasiniais gyvūnais per savojo kūno transformaciją.

Tiek šamanizme, tiek ir transo metu kūno transformacija yra svarbus aspektas, kuris padeda pasiekti ekstazę, suartinti žmogų su pasauliu, kuris yra už kasdienio supratimo ribų. Šamanai dažnai naudoja kūno transformaciją kaip būdą peržengti ribas tarp materialaus ir dvasinio pasaulio, kad galėtų susisiekti su dvasinėmis būtybėmis ir pasiekti gilesnį pasaulio supratimą. Tai gali būti

pasiekama per įvairius metodus, tokius kaip ritminiai judesiai, dainavimas, muzikos klausymasis, garsų gamyba ar haliucinogeninių medžiagų vartojimas. Šamanizme kūno transformacija dažnai reiškiasi ne tik atliekant ritualinius judesius, bet ir dėvint šamano kostiumą. Kostiumai gali simbolizuoti tam tikras gyvūnų formas ar dvasines būtybes, su kuriomis šamanas bando susisiekti. Šamanas gali atlikti tam tikras judesių serijas, kurios simbolizuoja gyvūnų elgesį – tai yra būdas įsikūnyti į juos. O tai padeda sukurti stipresnį ryšį su gyvūnais ir galimybę suvokti pasaulį jų akimis. Lyginant šias dvi praktikas, verta pastebėti, kad, nors Balio šokėjai ir nėra šamanai, kurių kūno reikšmė yra pakeičiama kostiumo, bet taip pat patiria transo būseną, kurią lyginant su minėtomis praktikomis galima pastebėti, kad ritualiniame šokyje kostiumo reikšmės yra kitokios. Nors jie ir naudojami draminei daliai, kaip perrengiant Rangdą ir Drakoną, bet didesnė šokėjų grupė transo metu neslepia savo kūnų. Vyrų atveju viršutinė dalis yra atvira, o aplink juosmenį apvyniojamas sarongas – tai stačiakampis audinio gabalas. Moterys dėvi ilgesnį sarongą, taip pat audiniu apsuka krūtinę, tačiau, transo metu nuslinkus audiniui, kai kurios iš jų taip pat lieka apsinuoginusios.

Dar prieš prasidedant transui šokėjai vaidina mitinėje dramoje, kuri lemia būsimus įvykius. Pagal dramos siužetą Barong puola Rangdą (raganą), kviesdamas jai į pagalbą Kris– šokėjus, kurie puola Rangdą, bet jos magija atsuka jų ašmenis prieš jų pačių kūnus ir tai lemia, kad dalyviai pakartotinai duria į save. Apibūdinant transą Coast straipsnyje rašoma apie tai, kaip vietiniai skiria jo tikrumą ar netikrumą. Jei žmogus, atlikdamas Kris šokį, susižeidžia, tai sprendžiama, kad transas nėra tikras, nes įprastai transo metu galimybė susižeisti durklu yra kontroliuojama. Net jeigu ir atrodo, kad Kris šokėjai durklu stipriai į save duria, jo ašmenys negali pradurti odos ir dėl to šis veiksmas laikomas pasitikėjimo savo dievais įrodymu (Coast 1951: 402). Priežastis, dėl ko durklas atsukamas į save, slypi raganos keruose, kaip teigiama rašytojo, tyrinėjusio dvasines tradicijas, Titus Burckhardt tekste: „Vieną akimirką transo apimtas jaunuolis, žiūrėk, puola raganą Rangdą, ketindamas jai smogti, tačiau maginė kaukės galia atsuka jo *kris* prieš jį patį“ (Burckhardt 2004: 71). Tuo pačiu šis veiksmas sukuria prieštarinę situaciją – pavojingas durklo nukreipimas į save dėl raganos veikimo, dėl iš tikėjimo kylančios dievų apsaugos neleidžia susižeisti. Ši ritualinė praktika kuria paradoksalią situaciją: tuo pačiu metu atskleidžia ir apsaugos mechanizmą (dievų apsaugą nuo susižalojimo) ir pavojų (durklo nukreipimą į save dėl raganos veikimo). Transo metu vykstantys veiksmai sukuria prieštaravimą tarp saugumo ir pavojingumo.

Wier ir Haley yra du autoriai, kurie nagrinėja transą iš psichologinės perspektyvos, kai siekiama suprasti transo būseną ir jos poveikį asmeniui. Jų dėmesys yra sutelktas į individo psichologiją, o ne į socialinius ar kultūrinius aspektus. Taip pat jie akcentuoja transo sukeltus pažintinius ir fizinės būklės pokyčius, bei jo įtaką žmogaus elgesiui ir suvokimui. Dennis R. Wier

daugiau dėmesio skiria transui, kaip proto būsenai, ir jo kognityvinėms funkcijoms. Jis apibrėžia transą kaip sutelktą sąmonės dėmesį, kuris įvyksta dėl pasikartojančių kognityvinių patirčių, tokių kaip mintys, vaizdai, garsai ar veiksmai. Wier siekia paaiškinti, kaip šios pasikartojančios kognityvinės patirtys gali sukelti įvairius psichologinius efektus žmogaus sąmonėje.

Haley nagrinėja transą iš fizinės perspektyvos. Jis daugiau dėmesio skiria fizinėms apraiškoms, tokioms kaip griežtai apibrėžti judesiai, padidėjęs raumenų tonusas ir minimaliai naudojama energija. Haley siekia suprasti, kaip transo būseną pasireiškia fiziškai ir kaip tai siejasi su įsivaizduojamais veiksmais.

Hipnozės tyrinėtojas, Dennis R. Wier knygoje *Transas: nuo magijos iki technologijos* (Wier 1995) apibrėžia transą, kaip proto būseną, kurią sukelia pasikartojantys veiksmai ar stimulai, kuriuose toks kognityvinis objektas kaip mintis, vaizdas, garsas, tyčinis veiksmas kartojasi pakankamai ilgai, kad sukeltų įvairių pažintinės funkcijos sutrikimų (Wier 1995: 58). Žvelgiant iš fizinės perspektyvos, transui būdingi bruožai apima gilaus įsitraukimo būseną, vieningai judančias galūnes, judesių kietumą ir minimalų energijos naudojimą, padidėjusį raumenų tonusą, o konvulsiniai judesiai išreiškia įsivaizduojamą veiksmą (Haley 2015: 458). Haley straipsnis „Autohipnozė ir transo šokiai Balyje“ pristato transo sukėlimo technikas Balio šokyje, kuomet dalyviai savarankiškai sau sukelia transą. Viena iš transo pasiekimo technikų yra akių judesiai, išmokstama jas plačiai atverti ir žiūrėti į šoną, tada greitai sugrąžinti žvilgsnį į centrą. Taip pat valdoma ir veido mimika, reguliuojant kiekvieną raumenį ir emociją (Haley 2015: 457). Bandant suprasti, kaip savo patirtį įvertina pats transą patyręs žmogus, iškyla komunikacijos barjeras. Po transo šokėjas grįžta į įprastą būseną ir patirtį apibūdina kaip nuovargį, bet kartu ir ypač gerą jausmą, arba tiesiog neprisimena, kas atsitiko (Haley 2015: 457). Po gyvos patirties vykstanti refleksija nebegali perteikti tiesioginio patyrimo, su kuriuo ryšys yra nutrūkęs, nors ir jaučiami tam tikri praėjusios būsenos pėdsakai. Kaip neatskirama religijos dalis šokis yra laikomas aukos dievams forma, o pasiekta transo būseną yra vadinama dievišku įkvėpimu, tikint, kad dievai, kuriems būdingas žaismingumas, nusileidžia iš kalnų ir užvaldo žmones ir patys dalyvauja ceremonijoje (Haley 2015: 456). Šios žinios gali padėti geriau suprasti transinio kūno išraiškos kilmę, kuomet į šokėjus įsikūnija dievai, dvasios ir demonai, kuriems atliekamus judesius ir galima priskirti.

Šią transo aprašymo medžiagą papildė Batesono pastebėjimai straipsnyje „Kai kurie transo socializacijos komponentai“ (Bateson 1975). Tiriant transą iš socialinės perspektyvos, suteikiamas papildomas kontekstas šokio ir transo Balyje sampratai. Norint suvokti transo patirtį Balyje reikia remtis esmine baliečių nuostata apie į atskiras dalis suskaidytą kūną (Bateson 1975: 151). Šis kūno suvokimas padeda lengviau pasiekti transinę būseną, kurioje jie suvokia kūno dalis kaip atskirus

veikėjus ir atsiskiria juos nuo savo individualumo. Paniręs į transo būseną individas, įsitraukęs į savęs stebėjimą, gali pajauti, kaip jo koja nevalingai juda, taip pat šiai būsenai būdingas svyravimas, drebulys ir nevalingi rankų judesiai. Nevalingas judėjimas pirmiausia atskiria suvokimo objektą – „aš“. Tai paaiškinama tuo, kad matau, kaip juda mano koja, bet suprantu, kad ne aš pats ją pajudinau (Bateson 1975: 153). Šis objekto atsiskyrimas siūlo dvi tolesnes plėtojimo linijas: pirma, galimybę patirti buvimo už savo kūno ribų jausmą ir, antra, tuo pat metu suvokti kūną kaip savarankišką ir net savajam „aš“ svetimą subjektą. Toliau kalbama apie šio proceso metu pakitusį dėmesį, kuris gali išsiplėsti iki tam tikros ribos, už kurios prarandamas savęs suvokimas, ir tuo metu žmogus tarsi pakyla virš savo kūno. Šokio naudojimas kaip įėjimas į ekstazę ir pasaulį, kuriame atsisakoma savo tapatybės, – nuo seno žinomas visame pasaulyje, bet Balio būdas tam pasiekti yra būdinga tik šiam kraštui.

Taigi, Batesonas, kitaip nei Wieras ar Haley, nagrinėja transą, akcentuodamas šokio reikšmę, kaip transo pasiekimo būdą, ir kokią vietą šokis užima Balio kultūroje. Apskritai, šokio ir transo sampratos siejamos su baliečių bendruomenės vertybėmis ir pasaulėžiūra, kurių kontekste atliekamas transas įgyja savitų bruožų, kurie neatitinka įprastų mokslinių apibrėžimų.

2. Ritualo teorijos Balio kultūriniame kontekste

Šiame skyriuje apžvelgsime keletą pagrindinių ritualo teorijų, įvedant į mokslinį kontekstą ir atrenkant pagrindines teorijas, kurios bus taikomos Balio ritualinių šokių tyrimui. Ritualo teorijos šiame tyrime padeda suprasti ritualo prasmę ir funkciją visuomenėje. Jos leidžia analizuoti ritualinius veiksmus, simbolius ir įsitikinimus, kaip tarpusavyje susijusią sistemą, kuri turi tam tikrą poveikį individams ir bendruomenei. Ritualo teorijos gali būti taikomos Balio ritualinių šokių tyrimui, atsakydamos į klausimą, kaip transo patyrimas yra susijęs su ritualo kontekstu ir funkcija? Taip pat verta atsižvelgti į tai, kaip ritualiniai šokiai padeda individams ir bendruomenėms susidoroti su nelaimėmis ir palaikyti socialinę tvarką. Kitas aspektas yra ritualiniais šokiais kuriama antistruktūra, kurios metu įvykstanti transformacija leidžia iš naujo pervertinti visuomenės vertybes ir atrasti naujus sprendimus.

2.1. Ritualo teorijų apžvalga ir metodologinė prieiga

Modernios antropologijos pradininku laikomas Edwardas Burnettas Tyloras veikale *Primityvioji kultūra* (Primitive Culture, 1871) pabrėžė kultūros evoliuciją ir laikė religiją primityvių tautų būdu pasiekti aukštesnės evoliucijos lygmenį. Pagal Tylorą, animizmas yra šaltinis, iš kurio kyla religija. Žmonės, gyvenantys šioje religinėje sistemoje, tiki, kad pasaulis yra apgyvendintas dvasinėmis būtybėmis, kurios gali veikti ir įsikišti į žmonių gyvenimą. Animizmas apibrėžiamas kaip religinė sistema, kuri apima tikėjimą, kad visi gyvūnai, augalai ir negyvi objektai turi sielą arba dvasią, kurios valdo šio pasaulio įvykius ir žmogaus gyvenimą, todėl reikia atlikti ritualus joms garbinti (Tylor 1871: 426). Šia prasme animizmas glaudžiai susijęs su šokiu. Šokis tampa būdu pagerbti dvasioms, nuraminti jas ir įgyti jų palankumą. Šokėjai įkūnija dvasias savo judesiais, mimika ir emocijomis, tarsi tapdami tarpininkais tarp materialaus ir dvasinio pasaulių.

Tokiam deterministiniam požiūriui prieštarauja kultūros antropologas Victoras Turneris, pasak kurio, religija susijusi ne tik su racionaliū požiūriu, bet ir jausmingumu, kuris gali būti suprantamas kaip įsijautimas į pasaulio patyrimą. Turneris atskleidė, kaip religiniai ritualai gali paveikti kūną, įtraukdami žmogų į specialią būseną, kurioje vyksta perėjimas iš vienos būsenos į kitą, pavyzdžiui, iniciacijos ritualas, kurio metu vyksta išbandymas tampant suaugusiu bendruomenės nariu. Šie ritualai gali būti susiję su gyvenimo ciklo etapais, religinėmis apeigomis ar įvairiomis grupinėmis praktikomis. Žymiausioje savo knygoje *Ritualo procesas: struktūra ir antistruktūra* (Ritual process: Structure and Anti-structure, 1969) jis analizuoja ritualus ir jų struktūrą, pabrėždamas antistruktūros svarbą. Nagrinėdamas ritualo struktūrą ir jos sudėtines dalis Turneris akcentuoja, kad ritualai dažnai susideda iš tam tikrų etapų ar veiksmų sekos, kurie turi savo

prasmę ir tikslus. Jis tyrinėja šiuos etapus ir atkreipia dėmesį į tai, kaip jie sudaro vientisą ritualinį procesą. Daug dėmesio skiriama perėjimo ritualams ir ribinėms (liminalioms) būsenoms, kurios sukelia pokyčius, pažeidžia įprastas normas ir įsipareigojimus bei suabejoja esamais socialiniais vaidmenimis. Visi perėjimo ritualai pasižymi trimis fazėmis: atskyrimu, riba ir integracija (Turner 1969: 94). Ribinėje būsenoje asmuo arba grupė yra perėjimo stadijoje, kuri jau yra atitolusi nuo ankstesnės būsenos, bet galimas socialinis pokytis dar nėra pasiektas. Liminalumas veikia kaip svarbi transformacijos ir lūžio fazė, kurioje senos struktūros gali būti peržiūrėtos, pertvarkytos arba net iš esmės pakeistos, tuo pačiu sudarant priešpriešą stabilumui. Antistruktūra, atsirandanti ritualo metu, veikia kaip priešprieša įprastai socialinei struktūrai, atveria alternatyvias erdves, kuriose laikinai sustabdomos arba pakeičiamos normos, hierarchijos ir socialinės struktūros. Antistruktūra leidžia žmonėms eksperimentuoti, keisti vaidmenis ir išreikšti vertybes, kurios kasdieninėje struktūroje gali būti apribojamos arba neįmanomos. Tai sukuria unikalų kontekstą, kuriame galima išplėsti savo ribas, kurti naujus ryšius ir išgyventi intensyviai patirtis.

Turnerio idėjas praplėtė Catherine Bell, taikydama antropologinį požiūrį ne tik ritualui kaip simboliniam veiksmui, bet ir ritualui kaip praktikai. Knygoje *Ritualų teorija, ritualų praktika* (Ritual Theory, Ritual Practice, 1992) ji, kaip ir Turneris, pabrėžia, kad ritualas yra ne tik sąmoningas veiksmas, bet ir patyrimas, kuris apima žmogaus kūną, emocinius ir psichologinius aspektus. Pagal Bell, ritualai yra svarbūs kaip asmens tapatumo ir savęs supratimo formavimo procesas, kuris yra susijęs su jų patirtimi ir praktika. Be to, ji išskiria ir pabrėžia, kad ritualas yra ne tik vienkartinis įvykis, bet ir nuolatinė praktika, kuri yra įtraukta į kasdieninį gyvenimą.

Bell teorijoje išgryninta ritualizuoto kūno samprata, ji parodo, kaip kūnas ir jo patirtis yra konstruojama visuomenės ideologijos, kurios su mito samprata siejasi per kuriamą pasaulio naratyvą. Tokiu būdu kūno jautrumo pobūdis gali būti suprastas ne kaip individualus, o kaip kolektyvinis darinys. Bell teigia, kad ritualinis kūnas yra suformuotas per savo dalyvavimą ritualuose ir yra svarbus ritualo komunikacijos būdas. Ritualinis kūnas yra susijęs su tam tikrais ritualais, kuriuose ribojami ir tam tikru nustatytu būdu pasireiškia kūno judesiai, pozos, tam tikri gestai, gestų ritmika ir t. t. Be to, ji mano, kad ritualinis kūnas, kuris gali būti siejamas su transo apimtu kūnu, turi kodus, kurie siejasi su tam tikrais simboliais, socialinėmis, kultūrinėmis ir istorinėmis sąlygomis. Remiantis šiuo požiūriu, galima sakyti, kad kūnas transo būsenoje turi savo simboliką, bet jam suprasti reikalinga tam tikra kompetencija.

Struktūrinės antropologijos atstovas Claude'as Lévi–Strauss'as nagrinėjo sąsajas tarp mitų, ritualų ir kalbos struktūrų. Knygoje *Laukinis mąstymas* (Lévi–Strauss, 1997) teigiama, kad mitai ir ritualai yra esminės kultūrinių struktūrų dalys, kurios padeda žmonėms suvokti ir organizuoti pasaulį. Mitai aiškinami kaip simbolinis kalbos variantas, kuris atskleidžia tam tikras struktūras ir

kultūroje pasireiškiančius prieštaravimus. Jis pažymėjo, kad mitai veikia kaip pasakojimai, kurie perduoda svarbius vertybių, normų ir pažiūrų elementus, o jų struktūros ir temos gali atspindėti gilesnes kultūrinės priežastis. Tuo tarpu ritualai yra susiję su simboliniu mitų įgyvendinimu praktikoje. Kaip ir Bell, Lévi– Straussas teigia struktūrinį mitų ir jų realizavimų praktiniuose ritualuose pobūdį.

Mary Douglas, remdamasi Lévi– Strauss, manė, kad ritualai yra simboliai, kurie padeda stabilizuoti kultūrinės normas ir vertybes. Ji nagrinėjo ritualų formą ir struktūrą, kaip jie išreikšti per simbolius, ir kaip tie simboliai padeda reguliuoti socialines hierarchijas ir kategorijas. Douglas teigia: tiek, kiek žmogus yra socialinis gyvūnas, tiek jis yra ir ritualinis gyvūnas (Douglas 1995: 63). Ritualai yra svarbūs kaip socialinio stabilumo ir identiteto išraiška, kurie padeda žmonėms suprasti, kaip jie turi elgtis ir kokie yra jų vaidmenys bendruomenėje. Jei yra nuslopinama viena ritualo forma, tai ji išskyla kitokiu būdu, o esant intensyviai socialinei sąveikai, ritualinis elgesys dar stipriau pasireiškia. Socialiniai ritualai kuria realybę, kuri be jų neturėtų reikšmės, nes socialiniai santykiai be simbolių veiksmų yra neįmanomi (Douglas 1995: 63).

Douglas knygoje pavadinimu *Švara ir pavojus: taršos ir tabu sampratų analizė* (Purity and Danger: An Analysis of Concepts of Pollution and Taboo, 1966) siekia išryškinti ryšį tarp švarumo, užkrėtimo ir ritualo sąvokų bei, kaip jos yra susijusios su ritualiniais veiksmais ir ritualinėmis praktikomis. Douglas teigia, kad švarumo ir užkrėtimo sampratos yra glaudžiai susijusios su socialiniais ir kultūriniais ritualais, nes ritualai dažnai yra skirti palaikyti švarumo ir užkrėtimo ribas, atlikti tam tikrus valymo ar apvalymo veiksmus. Tarša šiame kontekste simbolizuoja pavojų ar grėsmę, kylančią iš neapibrėžtumo, netvarkos ar nukrypimų nuo visuomenėje priimtų normų ir formų (Douglas 1995: 99). Tai, kas neįprasta, nesutvarkyta ar nepriimtina, kelia grėsmę nusistovėjusiai tvarkai ir struktūrai. Pavojų keliantys reiškiniai, tokie kaip sausra, badas, epidemijos, vaikų darbas ar negalia, yra universalūs. Nors patiriamos problemos bendros, skirtingos kultūros turi savitus įstatymus ir reguliavimus, skirtus joms spręsti. Douglas, analizuodama švaros ir sutepties kategorijas skirtingose kultūrose, atskleidė, kad tik skaidydama, klasifikuodama ir šitaip struktūruodama pasaulį, žmogus sukuria tvarką iš chaoso, o ši sukonstruota dermė įvardijama kaip švara.

Struktūrinės ritualų teorijos nepaaiškina tiriamo ritualo kulminacijoje įvykstančio fenomeno – transo, galimai todėl, kad tai nėra būdinga visiems ritualams. Tačiau, transo, kaip laikino kitoniškumo įsiveržimo į gyvenimą per ritualines praktikas, aprašymui toliau gali būti naudojama Turnerio antistruktūros sąvoka, kuri parodo jo santykį, kaip ritualo tvarkai prieštaraujančio dėmens.

Kaip jau minėta, apie šventumo patirtį, kurią galima sieti su transu, kalba Eliade, kuris rašė apie mitologiją, religiją ir šamanizmą. Transu jis laiko kontroliuojamą sąmonės būseną, kurioje

šamano dvasia palieka kūną ir keliauja į kitus pasaulius, siekdama bendrauti su dvasiomis ir gauti paslėptas žinias.

Šamanizmas, kaip religinė praktika, naudoja transą siekiant bendrauti su dvasiniais pasauliais ir gydyti ligas. Transas pasirodo kaip vienas iš būdų patirti šventybę. Apie tokią galimybę jis rašo knygoje *Šventybė ir pasaulietiškas*, kurioje nagrinėjamas grįžimas į mitinio įvykio laiką. Eliade aptaria, kaip žmonės religiniuose ritualuose stengiasi pergyventi mitinius įvykius ir iš naujo susiliesti su šventumu. Jis aprašo laiko sampratų skirtumus tarp įprastinio laiko, kurio tėkmėje veiksmai neturi religinės prasmės, ir šventojo laiko, kuris iš esmės yra grįžimas į pirmykštį mitinį laiką, kuris tampa esamuoju laiku. (Eliade 1997: 60)

Šių ritualo teorijų apžvalga leidžia į ritualinį šokį, kuriame pasiekiamas transas, žiūrėti kaip į antistruktūrą, kuri suvokiama kaip šokio metu atsirandanti laikina alternatyvi būseną, kurios metu vyksta tai, kas negali pasirodyti kasdieniame gyvenime – šventumo patirtis.

2.2. Balio transo šokio semantika

Kalbant apie konkrečiai Balio šokio semantiką, paranki Bell teorija, kuri pasižymi tarpdiscipliniškumu, besiremiančiu antropologijos, sociologijos, religijotyros ir semiotikos studijomis. Bell apibendrina daugelį ankstesnių tyrimų ir nagrinėja skirtingas kultūras, todėl jos tyrimai yra pakankamai pagrįsti ir kuria patikimą ritualų tyrimo pagrindą, kuris atitinka naujausias mokslines sampratas. Bell ritualo teorijoje pabrėžiamas socialinis veiksmas kyla iš jos kritikos tradiciniam požiūriui į ritualo studijas, kurios įprastai jį mato pro simbolinę, religinę ir psichologinę prizmę, o socialinį aspektą ignoruodavo. Tokias mintis galima pritaikyti tiriant pasirinktą temą apie Balio ritualus ir tokiu būdu praplėsti supratimą apie kūno atliekamą vaidmenį ritualo metu. Šis tekstas turi bendrų sankirtų su Balio ritualais, kreipdamas dėmesį į kūno transformaciją ritualo metu ir ją detalai analizuodamas.

Tekste ritualai apibrėžiami kaip nuolat kartojami veiksmai ar socialinės praktikos, o šalia to ritualizacijos sąvoka pabrėžiamas strateginis veikimas, kuriuo ritualas siekia socialinių tikslų, kurie tuo pačiu atspindi esamą santvarką ir tradiciją (Bell 2009: 67). Bell mato ritualus kaip įvykius, kurie suburia žmones kartu ir įtvirtina bendras vertybes ir normas. Šie įvykiai sukuria bendrą socialinę tikrovę, kuri formuoja individų savęs suvokimą ir jų vietą visuomenėje. Ritualizuoto socialinio kūno sąvoka įvedama norint paryškinti ritualo metu įvykstančią kūno transformaciją. Bell teigia, kad ritualo metu individualus kūnas įgauna ritualizuoto socialinio kūno statusą, kurį paprasčiausiai galima suprasti kaip tapimą ritualo dalimi. Toks kūnas suvokiamas kitaip nei kasdienybėje, jis praranda individualumą ir tampa socialinių vertybių atkūrimo terpe (Bell 2009: 97). Ši

transformacija sustiprina ritualo vertybių jausmą, kuris gali skirtis priklausomai nuo kultūrinio konteksto ir atliekamų ritualų pobūdžio.

Ritualizacijos (kaip aplinkos kūrimo) tikslas yra sukurti naują žmogų, sužadinant vertybių, simbolių ir elgesio sutarimą (Bell 2009: 110). Tradicija, kaip autoritetingesnis šaltinis, dominuoja, daro įspūdį ir primeta savo schemas dalyviams. Ritualo metu vyksta sinchronizavimas, kuris skatina įsijausti į ritualo veiklą bei įgyvendinti užkoduotą prasmę.

Ritualo metu dalyvaujančių asmenų veiksmai, judesiai ir garsai yra sinchronizuojami, siekiant sukurti vieningą ritualo schemą (Bell 2009: 110). Schematizavimas apibrėžia erdvę, galimą orientaciją joje, atitinkamas taisykles ir elgesio modelius. Tai gali padėti dalyviams suvokti, kaip jie turi judėti ir veikti, kokia yra ritualo eiga. Sudėtingos ir daugialypės ritualo detalės, iš kurių dauguma turi būti atliekamos tiksliai, reiškia privalomus reikalavimus ir tradicijos įsigalėjimą. Tinkamai atliekant tradicijos nustatomus fizinius judesius, laikinai sukuriama erdvėlaikio ir aplinkos struktūra. Šioje aplinkoje opozicijos laisvai ir veiksmingai suderina viena kitą, simboliškai sukuriama ritualinis kūnas, kurio forma atitinka simboliškai schematizuotą aplinkos vaizdą.

Ritualizacijos sampratos paaiškinimas yra svarbus dėl to, kad jis leidžia suvokti kūną ne tik kaip jaučiantį subjektą, bet kaip ritualo schemas dalį. Schemoms pavaldi kūno išraiška neperteikia vidinių būsenų ir dėl to yra puiki medžiaga semiotinei analizei. Kūno formavimas griežtai struktūrizuotoje aplinkoje pirmiausia veikia kaip kūno pertvarkymas. Šis procesas suprantamas kaip gamybos aktas, kuris sukuria ritualizuotą veikėją, galintį fiziškai įgyvendinti pavaldumo ar pasipriešinimo schemą (Bell 2009: 100). Svarbu pastebėti, kad kūnas visada yra konkretaus konteksto sąlygotas ir jam jautrus.

Tokio griežtai schematizuoto ritualo vaizdo kontekste svarbus Bell minimo antropologo Stanley'io Tambiah požiūris, kuris ritualinę komunikaciją supranta ne tik kaip išraiškos formą, bet ir kaip būdą išreikšti dalykus, kurių būtų neįmanoma išreikšti jokių kitu būdu. (Bell 2009: 111) Ritualas suteikia kūnui galimybę komunikuoti prasmes, kurios negali būti išreikštos kasdienės kalbos forma.

Bell tyrimas pateikia vertingą teorinį pagrindą, kurį galima pritaikyti analizuojant socialinę transo šokio Balyje dimensiją. Pabrėžiama įkūnyta ritualo prigimtis ir strateginis ritualinių veiksmų naudojimas sutampa su pagrindiniais ritualinio transo šokio praktikos bruožais. Ritualinio kūno sąvoka atskleidžia įvykstančią transformaciją, kurios metu kūnas tampa įrankiu, išreiškiančiu bendruomenines vertybes. Apibendrinant galima spręsti, kad ritualas turi tikslą, ir jo dalyviai siekia, susijungti su dvasiniu pasauliu, užtikrinti asmeninę gerovę ir stiprinti socialinius ryšius. Pasak Bell, ritualizacija yra natūralus žmogaus atsakas į aplinkybes, kurios reikalauja struktūruoto elgesio.

Transinio šokio kontekste tai suteikia dalyviams galimybę išreikšti jų jausmus, ryšį su dieviškumu ir taip pat stiprina socialinius ryšius.

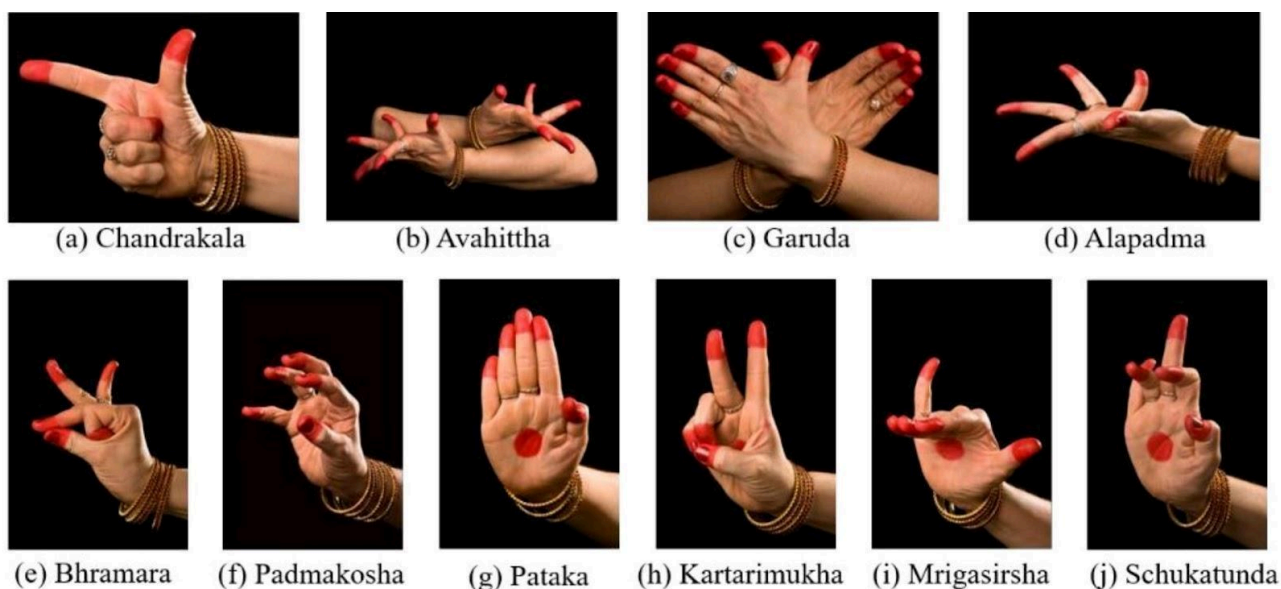
2.3. Dėmesys kūno judesiui – Balio ritualinės kultūros savitumas

Kalbant apie Barong–Kris ritualinį šokį reikia atsižvelgti į Balio kultūrinio konteksto specifiką. Balio unikali kultūra ir tradicijos gali turėti įtakos ritualų įprasminimui, simbolikai ir jų suvokimui. Kaip minėta, Balio kultūroje ritualai dažnai yra gilių religinių ir dvasinių patyrimų dalis, kurie glaudžiai susiję su bendruomenės identiteto ir kasdienio gyvenimo aspektais. Balyje tradicinių religinių ceremonijų yra daugiau ir jos atliekamos dažniau, nei bet kurioje kitoje induizmo bendruomenėje. Tam įtakos turi tai, kad Balio ritualuose susipina animistinio ir induistinio pasaulėvaizdžio šokio specifika (Sujarwo, Caneva, Zuccarello 2020: 41). Visgi sunku atskirti induizmą, protėvių garbinimą ir animizmą, nes dažnai visi trys kultūriniai sluoksniai yra neatsiejamai susipynę.

Minėta Ness, tyrinėdama šokį, sieja ikoninę choreografinę simboliką su antropologija ir semiotika, taip pat pristato teoriją apie ikoninę choreografinę simboliką. Ši teorija nagrinėja šokio ir choreografijos kalbą kaip simbolinį komunikacijos būdą, kuriame gestai, judesiai ir kūno pozos tampa ikoniniais ženklais, turinčiais specifinę prasmę. Šokio kalba gali atspindėti ir perduoti prasmę, simbolius, naratyvus arba kitus reikšmingus elementus. Pagal ikoninės choreografinės simbolikos teoriją, šokio gestai ir judesiai yra naudojami siekiant perteikti specifinius simbolius, atskleisti pasakojimus arba išreikšti tam tikras idėjas, emocijas arba vertybes. Tokiais gestais ir judesiais gali būti pavaizduojami įvairūs objektai, veiksmai, būsenos arba sąvokos, kurie turi reikšmę tam tikroje kultūroje arba tradicijoje.

Ness aiškina, jog Balyje gyvuojančios induistinės tradicijos išaiškinimas negali visiškai apimti ikoninės choreografinės simbolikos teorijos požiūriu. Taip yra dėl to, kad paprastai induistų tradicija pasižymi išplėtotą ikoniškų gestų kalbą, kurioje dažnai remiamasi ženklais, siekiant sukurti panašumo į aplinkos referentus, tokius kaip fleitos, kardai, lotoso žiedai, saulė ir mėnulis, kalnai ir upės (Ness 2008: 1265). Pavyzdžiui, Bharata Natyam, kuris reiškia „Dievo šokis“, choreografijoje naudojami ikoniški gestai tam, kad pavaizduotų pagrindinius induizmo tekstų elementus, ir tai yra labai išplėtotas tradicijos aspektas. Tai rodo, kad ši tradicija remiasi ne tik simbolika, bet ir ikoniškais gestais, kurie turi specifinį reikšmingumą induistiniame kontekste. Balyje, priešingai, nors jo ritualinė tradicija ir turi tam tikrų gestų stiliaus panašumų su kitomis induistų choreografinėmis tradicijomis, kaip žmonės atlieka gestus arba kūno judesius šokdami, bet sąvokos santykinai neturi ikoninės reikšmės (Ness 2008: 1266). Tai reiškia, kad nors gali būti vizualinių panašumų ar gestų panaudojimo, jie neturi tikslios simbolinės prasmės ar reikšmės, kurią galima

būtų aiškinti arba interpretuoti. Pavyzdžiui, balietiškos mudros dažniausiai naudojamos tik kaip dekoratyvinė, didesnius kūno judesius lydinti ornamentika, be gilesnės religinės simbolikos prasmės. Sanskrito kalboje žodis „mudra“ gali reikšti gestą, padėtį ar simbolinę pozą, kurie dažnai naudojami Rytų religinėse ir dvasinėse praktikose, ypač induizme ir budizme. Mudros dažnai atliekamos rankomis ir pirštais, bet tai gali būti ir kitų kūno dalių gestai ar padėty. Vaidinant Balio šokių dramas nenaudojamas sudėtingas ikoninių gestų kodas, tačiau balietiškos mudros apima gestus, turinčius tokias specifines reikšmes kaip „elnio ragų judesys“, „užuolaidos atidarymas“, „pasitraukimas“, „prašymas“ ir „kažko ieškojimas“. (Ness 2008: 1266) Taip pat naudojamos mimikos, kurios atkuria panašius į bučiavimą ir verkimą veiksmus, be to, gali būti vaizduojamos ir kitos emocijos.



Mudros (Kumar, Kishore: 2017).

Nepaisant to, kad mudrose trūksta simboliškumo, Balio ritualų atlikimo tradicijos yra vienos sudėtingiausių, taisyklių valdomos, techniškai pažangios Pietryčių Azijos choreografinės tradicijos dalis, kuri buvo priskirta pasaulinei – klasikinio šokio atlikimo kategorijai. Kalbant apie šokio judesius, jų pagrindiniai judesiai apibūdinami kaip paprasti, tačiau atspindintys vertybes. Svarbu, kad dešinė ir kairė rankos judėtų priešingai, suteikdamos pusiausvyrą. Harmonijos siekimas kiekviename veiksmo gali būti siejamas kaip gėrio ir blogio balansavimas (Haley 2015: 456) Taip pat patvirtinama, kad šokis yra induizmo ir animizmo darinys.

Kreipiant dėmesį į kūno transo būsenoje raišką ritualiniame šokyje, svarbios kūno judesio sąsajos su animistine gamta. Bandemo straipsnyje aptariama tai, kaip aplinkinės gamtos ritmas paveikė vietinių šokio judesius, kuriuose atsispindi natūralus judėjimas, bangų mėgdžiojimas, vėjo linguojami medžiai, gyvūnų judesiai (Bandem 1976: 45). Gyvūno judesio pavyzdžiu yra liūto, krutinančio kaklą, imitacija, garnio šokinėjimo judesių imitacija, naudojama, kai tam tikras veikėjas paima skėtį iš kiekvienos scenos pusės, taip pat atskiras judesys skirtas musių suerzinto elnio elgesiui perteikti. Šie judesiai gali būti siejami su universalia animistine tikėjimo sistema, kurioje galima rasti ir šiame darbe nagrinėjamas Barongo šokio šaknis. Svarbu pastebėti, kad transinis kūnas neturi apibrėžtam tradiciniam šokiui būdingų gamtiškų harmonijos elementų.

Norint išsamiau apibrėžti animizmą, galima pasiremti antropologo Tim Ingold suformuotu apibrėžimu, kad tai yra būdas, kuriuo apie pasaulį nėra mąstoma, bet patiriamas pats jo gyvumas. Taip pat ši sąvoka yra siejama su aukštesniu jautrumu ir reakcija, suvokimu ir veiksmis, skirtais aplinkai, kuri nesustojamai kinta. Ingold siekia įveikti dominuojantį mokslinį požiūrį, pagal kurį gamtiška materija laikoma inertiška tol, kol nėra kultūriškai įpavidalinta ir tuomet gyva ir prasminga (Ingold 2013: 214). Ingold teigia, kad materija iš prigimties turi potencialą būti gyva ir prasminga, neatsižvelgiant į tai, ar ji yra kultūriškai įpavidalinta, ar ne. Siekiama suprasti ir išryškinti sąveiką tarp materijos ir formos, atsižvelgiant į tai, kad materija jau turi tam tikrą gyvumą ir prasmę iš prigimties. Ingoldo požiūris prisideda prie diskusijų apie santykį tarp žmonių, daiktų ir aplinkos bei pabrėžia svarbą suprasti ir atsižvelgti į materijos gyvumą ir prasmingumą, nuo kurių prasideda kultūros formavimas ir interpretacija.

Taigi, animizmu grįstas pasaulio suvokimo būdas gali turėti įtakos ne tik išorinio pasaulio patyrimui, ryšiui su kitais gamtiniais asmenimis ir dvasiomis, bet ir kūno raiškai ir transinei estezės būsenai. Laikantis šio apibrėžimo, būtų galima pažvelgti į substanciją, nors ir neturinčią formos, bet esančią gyva – tokia ir judria medžiaga, ką galima sieti su transinio kūno laisvumu ir neapibrėžtumu. Šis suvokimas įgalina mąstyti apie gyvastį ir judrumą, neturinčius konkrečios formos ir prasmės, bet vis dėlto išreiškiančius savo gyvumą ir judrumą.

3. Vizualinė antropologija

Traso šokiai, paplitę Balyje, sudaro sudėtingą ir įspūdingą kultūrinį reiškinį, atskleidžiantį galias šios salos visuomenės tradicijas bei pasaulėžiūrą.

Pasirinkus nagrinėti vieną šokio formų – nufilmuotą medžiagą, išskyla pasirinktos medžiagos pobūdžio klausimas. Vaizdo įrašymo metodas leidžia tyrėjams ne tik stebėti ir analizuoti šokio judesius bei išraišką, bet ir fiksuoti subtilius kultūrinius niuansus, kuriuos sunku perteikti žodžiais. Kita metodologija suteikia galimybę gilintis į šokio atlikimo kontekstą ir atskleisti jo reikšmę Balio visuomenėje. Nepaisant šio metodo privalumų, taip pat svarbu kritiškai įvertinti ne tik šio metodo galimybes, bet ir trūkumus.

3.1. Vizualinės antropologijos prieigų aktualumas tiriant Balio šokio sandarą ir kultūrą

Vizualinė antropologija, kaip mokslo sritis, susiformavo palyginti neseniai, tik XX a. antrojoje pusėje. Terminas „vizualinė antropologija“ pirmą kartą buvo panaudotas 1960–aisiais, kai pradėjo plisti etnografinių filmų kūrimas. Tačiau idėja naudoti vaizdus antropologijos tyrimams, siekiant gilesnio supratimo apie kultūras ir žmonių elgesį, kilo jau anksčiau. Pavyzdžiui, XX a. pradžioje kultūros tyrinėtojas antropologas Bronislawas Malinowskis, kuris laikomas vienu iš svarbiausių antropologijos ir socialinių mokslų pradininkų ir inovatorių, labiausiai žinomas dėl savo darbų Papua Naujosios Gvinėjos salose, savo tyrinėjimuose naudojo fotografinius vaizdus. Jo taikomas antropologijos metodas ypatingas tuo, kad jis aktyviai dalyvavo tyrimuose, įsikūręs tarp tyrinėjamų bendruomenių, ir mokėsi jų kalbų, siekdamas giliai suprasti jų kultūrą ir socialinį gyvenimą. Malinowskio antropologijos praktikos stipriai įtakojo vizualinės antropologijos vystymąsi, tačiau patys vizualiniai metodai tapo labiau sistemingais ir plačiau pripažįstamais antropologijos srityje gerokai vėliau.

Įkvėptas Batesono ir Mead, kitas žymus vizualinės antropologijos metodo vystytojas yra Johnas Collier, kuris pradėjęs kaip fotografas, atliko išsamų bendruomenės vaizdinės etnografijos tyrimą, kuriam panaudojo visą spektrą vizualinių tyrimų metodų. Ankstyvieji Jono Collierio darbai, kartu su žmona Mary Collier ir Aníbalu Buitonu, 1946 m. laikomi pirmuoju akademinio darbu vizualinės antropologijos srityje. Svarbu pažymėti, kad vizualinė antropologija, tirdama kultūras, daugiausia naudoja fotografiją ir kitas vaizdines priemones, o ne būtinai filmus. Šie metodai buvo galutinai išgryninti ir 1967 m. išleisti knygoje *Vaizdinė antropologija: fotografija kaip tyrimo metodas* (Visual Anthropology: Photography as a Research Method). Ši knyga laikoma pirmuoju leidiniu, kuriame oficialiai pavartota sąvoka vaizdinė antropologija. Remdamasis Ray Birdwhistell, Edward T. Hall, Paul Byers, Paul Ekman, Mead ir Bateson darbais, Collier pasirinko filmą kaip

įrankį tirti neverbaliniam elgesiui, ypač erdvėtvarkos (proksemikos) ir kūno kalbos (kinestetikos) vaidmeniui, Aliaskos eskimų mokyklose analizuoti. Savo tyrime jis siekė autentiškesnio judesio stebėjimo, kurį gali suteikti filmuota medžiaga. Antropologas mano, kad dokumentacija, besiremianti filmavimo įrankiu, daugeliu atžvilgiu yra mažiau spekuliatyvi ir labiau atvira kritinei analizei. (Collier, 1973: 49) Collier tyrimas naudoja filmus, kad galėtų tiesiogiai stebėti, kaip žmonės elgiasi mokyklose. Tai leidžia jam geriau suprasti ne tik tai, ką žmonės sako, bet ir tai, ką jie jaučia ir kaip jie sąveikauja tarpusavyje. Šis tyrimo metodas yra unikalus, nes jis leidžia pažvelgti į švietimo procesą tiek iš jausminės, tiek ir iš intelektualinės pusės, o to negalima padaryti analizuojant verbalines projekcijas.

Kalbant apie vizualinę antropologiją, svarbus klausimas, kaip vizualinis stebėjimas ir interpretacija (fotografuojant, filmuojant) gali paveikti pačią tyrimo medžiagą ir jos supratimą. Anna Grimshaw knygoje *Etnografo akis: stebėjimo būdai antropologijoje* (The Ethnographer's Eye: Ways of Seeing in Anthropology, 2001), naujai apmąstydama vizualinį stebėjimą ir vizualinės medijos naudojimą antropologiniuose tyrinėjimuose, kelia klausimus apie etnografo subjektyvumą, pateikiamų vaizdų teisingumą ir kontekstualizaciją, pabrėždama, kad tai įtakoja mūsų supratimą apie kitas kultūras ir visuomenes.

Marcus Banks *Vizualiniai metodai socialiniuose tyrimuose* (Visual methods in social research, 2001) išsamiai rašo apie metodus, vizualinių duomenų rinkimą ir analizę. Skyriuje „Etikos klausimai vizualiniame tyrime“ nagrinėja etikos ir atsakomybės aspektus, susijusius su vizualinių metodų taikymu socialiniame tyrimų procese. Autorius svarsto etinės praktikos, duomenų privatumo ir leidimo gauti sutikimą klausimus, kuriuos reikia apsvarstyti, naudojant vizualinius tyrimo metodus.

Vizualinės antropologijos metodas priklauso nuo vaizdinės medžiagos: tyrimas atliekamas fotografuojant ar filmuojant. Svarstant apie etnografinio filmo, kuris yra ir šio tyrimo objektas, ypatumus, kyla klausimas dėl jo turinio objektyvumo. Taip pat kyla klausimas, kiek jame pateikiama tam tikros interpretacijos, kurioje lieka sakymo pėdsakai. Šiam tyrimui, siekiančiam analizuoti šokančio transinio kūno reikšmes, filmuota medžiaga atrodo parankiausias objektas, nes filmas, atrodytų, geriausiai pagauna ir perteikia ritualinio šokio procesą, geriausiai atskleidžiamos matomos judesio savybės. Tačiau perteikiamo ritualinio šokio autentiškumo klausimas yra svarbus, pirmiausia todėl, kad pati ceremonija trunka kelias dienas, o filmas – tik keliasdešimt minučių, be to buvo laukiama specialios šviesos, kad filmavimas pavyktų. Tačiau šiame darbe neanalizuojamas visas šokis, tad transinio kūno problematikos aptarimui filmuotos medžiagos duomenų užtenka.

Narius Kairys aptaria vizualinės antropologijos vertinimo mokslo lauke problematiką. Jis pabrėžia, kad šis tyrimo metodas sulaukia nepagrįsto skepticizmo ir neigiamo požiūrio, o jo

privalumai dažnai lieka nepastebėti. Straipsnio ašimi tampa Lucien'o Taylor'o įvesta ikonofobijos sąvoka. Šia sąvoka apibrėžiamas vyraujantis nepasitikėjimas ir baimė vaizdinės antropologijos, kaip tyrimo metodo, atžvilgiu. XX a. mokslo lauke vyravo skeptiškas požiūris į vaizdinį tyrimą, ypač į kino naudojimą antropologijoje. Šis skepticizmas turėjo keletą pagrįstų argumentų. Baimė, kad vaizdas iškraipys realybę, kilo iš nuogąstavimo, jog kino kamera užfiksuoja tik dalį tikrovės ir gali sukurti klaidingą įspūdį apie tiriamąjį objektą. Be to, kilo nepasitikėjimas vaizdiniais tyrimais dėl jų subjektyvumo – manyta, kad asmeniška interpretacija gali paveikti vaizdų analizę ir sumažinti tyrimo patikimumą. Galiausiai, abejonė dėl vaizdinių tyrimų gebėjimo pateikti pakankamai mokslinių duomenų kilo iš įsitikinimo, jog vaizdai yra pernelyg apibendrinti ir negali atskleisti visų tyrimui reikalingų detalių. Kairys kritikuoja šiuos argumentus ir teigia, kad jie yra nepagrįsti. Jis pabrėžia, kad vaizdinė antropologija gali būti patikimas ir objektyvus tyrimo metodas, jeigu jis naudojamas tinkamai. Be to, jis teigia, kad vaizdai gali suteikti vertingos informacijos, kurios neįmanoma gauti kitais tyrimo metodais.

Etnografinis kinas antropologijoje ilgą laiką neturėjo tekstiniam tyrimui lygaus statuso. Buvo įžvelgiami keli jo specifiškumo bruožai. Filmą skiriasi nuo teksto tuo, kad ne sako, bet rodo, todėl juo reprezentuojama patirtis apie pasaulį nėra tas pats, kas sukonstruotas diskursas. Todėl, iš vienos pusės, „filmą gali būti laikomas intelektualiniu tyrimu, kuris yra atliekamas ne verbalinėmis, o audiovizualinėmis priemonėmis. [...] etnografinį tyrimą galima vykdyti ne lingvistiniu, o grynai kinematografiniu būdu“ (Kairys 2021: 199). Viena svarbiausių kinematografinės medžiagos antropologijoje kritikų buvo tai, kad žiūrovas, matydamas etnografinį filmą, praranda autonomiškumą. Jis negali rinktis, į ką atliekamo ritualo metu žiūrėti, ką matyti, negali nustatyti čia ir dabar vykstančio proceso svarbių ir nesvarbių elementų ir t. t. Tokie argumentai kelia prielaidą, kad etnografinis filmas yra monologiškas, paremtas priešastingumu, kuriantis nuoseklus pasakojimo, sukonstruotos realybės iliuziją. Atkreipiamas dėmesys, kad kinematografija, kaip fiksavimo būdas, paprastai buvo naudojama kaip priedas prie pagrindinio tyrimo, iliustruojant analizuojamą kultūrą ar kultūros reiškinių.

Iš kitos pusės: „šiūlaikiniuose etnografiniuose filmuose žiūrovas yra kaip tik aktyviai įtraukiamas į filmo prasmės kūrimą, nes jam nebėra didaktiškai peršami tam tikri apibendrinimai ir idėjos“ (Kairys 2021: 9). Taip svarstant, galima sakyti, kad netgi priešingai, savarankiškai rodomas filmas tarsi reikalauja tekstinio paaiškinimo ar žiūrovo interpretacijos. Svarstant šia kryptimi galima galvoti, kad etnografinis filmas nenori įteigti ideologinio požiūrio, ar nurodyti, kaip suvokti filmo turinį; atrodytų, kad žiūrovas mato tam tikrą atrinktą medžiagą, kuri parodo pasaulį tokį, koks jis yra, o išvadas apie jį galima susidaryti pačiam.

3.2. Margaret Mead ir Gregory Batesono filmas *Transas ir šokis Balyje*: tarp etnografinio dokumento ir meninio kūrinio

Tyrimo objektu pasirinktas Mead and Batesono etnografinis filmas *Transas ir šokis Balyje*, kaip jau minėta, siejamas su vizualinės antropologijos pradžia. Apibūdindami savo darbo principus autoriai teigia, kad jų daromi įrašai labai skiriasi nuo dokumentinio filmo ar fotografijų paruošimo. Buvo norima nufilmuoti tokį baliečių elgesį, kad įsirašytų įprasti ir spontaniški įvykiai. Nebuvo norima iš pradžių nustatyti kokios baliečiams būdingos normos, o tada paprašyti jų pozuoti (Bateson, Mead 1942: 49). Taigi filmu buvo siekiama ne iliustruoti išankstinius teiginius, bet tirti reiškinius, su kuriais susiduriama kasdienybėje. Tačiau, nepaisant autorių noro, filmo laikas neatitinka ritualinio šokio laiko, jame naudojami tekstiniai paaiškinimai, kurie papildo patį vaizdą, įveda į kontekstą.

Kaip sako patys filmo autoriai, filmavimui buvo būtini du glaudžiai bendradarbiaujantys žmonės. Mead užsiėmė žodiniiais užrašais fiksuodama, kas vyksta, o Batesonas judėjo aplinkui įvykio (šokio) sceną su dviem kameromis. Žodiniai įrašai susidėjo iš dažnų užrašymų apie laiką ir vietą, o kartais ir apie kameros (operatoriaus) judėjimą, pavyzdžiui, nurodant kryptį, iš kurios jis dirba, ir nurodant, kuriuo įrenginiu naudojasi (Bateson, Mead, 1942: 49–50). Filmavimo metu užrašymo procesas įgauna reikšmę, kaip filmuotą medžiagą papildanti informacija. Pavyzdžiui, šokį filmuojantis Batesonas pilnai nemato, kas vyksta aplinkui, o užrašus daranti Mead mato pilną scenos vaizdą, tokiu būdu ji gali padėti nukreipti kameros dėmesį į reikšmingas vietas. Be to, abu pripažino, kad, kurdami savo filmus, kartais jie suderindavo savo veiksmus su vietiniais gyventojais. Pavyzdžiui, jie atidėjo vaiko maudymo filmavimą, norėdami pasinaudoti tinkama šviesa filmuojant, ar netgi sumokėdavo už tai, kad ritualas vyktų kitu metu, siekdami palaikyti vietinę ekonomiką. Šie veiksmai gali atsispindėti ir etnografinio filmo kūrime. Pavyzdžiui, Balio šokio pasirodymas prasideda apie devintą ir tęsiasi iki maždaug ketvirtos valandos ryto, o etnografiniame filme *Transas ir šokis Balyje* neperteikiamos šios laiko nuorodos.

Bateson ir Mead filmas apie transo šokį Balyje yra ne tik vertingas dokumentinis šaltinis, bet ir svarbi vizualinės antropologijos dalis. Filmas suteikia galimybę tyrinėti šio šokio specifiką, formą ir išraiškas iš vizualinės perspektyvos. Tai leidžia detaliau analizuoti šokančio kūno judesius ir jų reikšmę transo būsenai, tačiau reikia atsižvelgti ir į filmo, kaip tyrimo metodo, ribas. Norint kalbėti apie Balio ritualinį šokį, būtina atkreipti dėmesį į tai, kaip šokis pasireiškia kaip tyrimo objektas. Svarbu atsižvelgti į tai, jog tyrinėjamas ne tiesiogiai matomas šokis, o nufilmuotas šokančio kūno vaizdas. Šis aspektas turi įtakos tyrimo metodologijai ir interpretacijai. Jo, kaip tiriamo objekto, pobūdis skiriasi nuo tiesioginio stebėjimo, nes filmavimas fiksuoja tik tam tikrą

šokio fragmentą, daugiau perteikdamas vizualinius įvykio aspektus, o ne visą jo kontekstą. Filmavimas gali iškraipyti tikrąją šokio patirtį, o tyrėjo interpretacija pateikiama vaizdu ir gali būti subjektyvi. Ness patvirtina Mead ir Bateson vizualinės antropologijos naudojimo pasiekimus, tačiau vaizdo dokumentacijos ribotumas yra aiškiai išryškėjęs Mead ir Bateson tyrimuose, kurie pasitelkė filmavimą kaip tyrimo metodą. Visgi, ši metodika leido užfiksuoti ir išsaugoti įvairius veiksmus, išraiškas ir sąveikos momentus, kurie būtų sunkiai užfiksuojami rašytine forma. Todėl svarbu kritiškai vertinti filmo medžiagą ir naudoti ją kartu su kitais tyrimo metodais, siekiant gauti išsamesnį ir objektyvesnį šokio ir transo fenomenų supratimą.

Kalbant apie *Transo ir šokio Balyje* filmo reikšmę tolesniems tyrimams, svarbu pabrėžti jo sąsajas su performanso tyrimais ir potencialą, kurį jis teikia šioje srityje. Performansas yra gyvas ir dažnai viešas veiksmas arba atlikimas, kuriame žmonės, naudodami savo kūnus, judesius, gestus, žodžius ir kitas išraiškos formas, išreiškia save komunikuodami su kitais ir perteikdami naujas reikšmes. Tai gali būti tiek sceninės atlikimo sritys, tokios kaip teatras, šokis arba muzika, tiek ir spontaniški arba ritualiniai veiksmai kasdienybėje arba viešojoje erdvėje. Nagrinėdamas Bateson ir Mead indėlį vizualinės antropologijos šokio fiksavimo istorijoje, Ness orientuojasi į tai, kaip naujai aktualizuoti Mead ir Bateson Balio studijų palikimą ir įvertinti jo reikšmę šiuolaikiniam performanso tyrimui.

Mead ir Bateson, Balį tyrinėjantys autoriai, atkreipia dėmesį į tai, kad judesio praktikos gali perteikti abstrakčias intelekto formas, kurios anksčiau buvo laikomos priklausančiomis tik lingvistinei sintaksei (Ness 2008: 1263). Norint šią idėją suprasti geriau, galima įsivaizduoti, kaip šokis gali perteikti hierarchiją, priežastingumą ir kitus abstrakčius santykius būtent per kūno judesių seką ir dinamiką, panašiai kaip tai daroma naudojant sintaksę kalboje. Bateson ir Mead Balio kultūros tyrimas buvo inovatyvus tuo, kad jie pirmieji pradėjo suprasti, kaip kūno judesiai gali formuoti simbolinius procesus, pavyzdžiui, įrašymas (pasakojimai), suvokimas (emocijos perteikimas), abstrakcija (idėjos), ir apibendrinimas (taisyklės, principai) (Ness 2008: 1252). Tai atvėrė naujas galimybes peržiūrėti ir persvarstyti simbolinių veiksmų ryšius su kalba, kultūrinėmis subjektyvumo formomis ir netgi su kasdienio gyvenimo praktika pačiose buitiskiausiose srityse. Batesono kuriamos performanso teorijos forma pradėjo įgauti formą paaiškėjus, kad einančio lynu žmogaus metafora yra pritaikoma visose gyvenimo srityse. Sprendžiama, kad eilinis balietis visada skinasi kelią, tarsi lynų šokėjas, bijodamas bet kurią akimirką suklysti (Ness 2008: 1962).

Per konkrečios kultūros tyrimą Bateson ir Mead parodė, kad šokio simbolika nėra universali, o glaudžiai susijusi su konkrečia kultūra. Balio šokio judesiai perteikia būtent šios kultūros vertybes, įsitikinimus ir pasaulėžiūrą. Šis atradimas padėjo suvokti, kaip šokis padeda formuoti ir palaikyti kultūrinę tapatybę.

Tradicinėms prielaidoms iššūkį keliantis Marko Franko esė *Mimika* šiuo metu yra pagrindinis dekonstruktyvios performanso teorijos šaltinis. Teorija atmeta įsitikinimą, kad įkūnytas atlikimas yra visiška priešingybė verbaliniam žanrui. Ji teigia, kad įkūnytas atlikimas gali apimti ir verbalinius, ir neverbalinius elementus, laužydamas griežtą ribą tarp žodinio ir neverbalinio bendravimo formų (Ness, 2008: 1264). Ši teorija atmeta tradicinį kūno suvokimą, pasak kurio kūnas pasyviai kaupia patirtį ir prisiminimus. Nors šias prielaidas pradinėje studijoje palaikė pats Bateson, kuris buvo linkęs suvokti kūną kaip rezervuarą, talpinantį didžiulį kiekį patirties, paskendusį po sąmoningu suvokimu. Taigi, kūnas yra aktyvus prasmės kūrimo dalyvis, o ne pasyvus informacijos saugotojas. Patirtys įrašomos į kūnus per judesius, laikyseną ir gestus, kurie formuoja subjekto supratimą apie pasaulį ir veikimą jame.

Kai teigiama, kad kūnas nėra sąmoningo ir nesąmoningo turinio saugykla ar kaupykla, tai reiškia, kad kūnas neegzistuoja vien kaip fizinis objektas, kuris tiesiog kaupia patirtį ar informaciją. Vietoje to, kūnas suvokiamas kaip gyvas ir aktyvus subjektas, kuris nuolat sąveikauja su pasauliu ir kuriame patirtis ne tik kaupiama, bet ir nuolat kyla bei atsinaujina. Kūnas yra gyvas ir dinamiškas, o per įvairius performanso veiksmus ir ritualus jis gali išreikšti, atrasti ir perteikti įvairias patirtis. Šios patirtys perteikiamos per turimą gestų rinkinį, kuris turi įvairias reikšmes atliekamo šokio metu.

4. Gestinė semiotika

Gestų tyrimai suteikia metodologinę prieigą nagrinėti šokiui ir judesiui būdingas reikšmes. Pasitelkiant gestinę semiotiką, galime analizuoti, kaip Balio šokio gestai perteikia simbolines reikšmes, atskleidžia kultūrinius kontekstus ir veikia šokėjų bei žiūrovų patirtis.

4.1. Balio šokio gestų reprezentacija ir kūno dalių koordinavimo technika

Šiame skyriuje bus aptariami esami požiūriai į kūno reprezentaciją ir transformaciją šokyje, kreipiant dėmesį į kūno, kaip atskirų dalių, vaizdinį. Analizuojant įvairių autorių darbus galima geriau atskleisti, kaip kūno dalių koordinavimas ir sąveika prisideda prie prasmės kūrimo šokyje. Siekiant geriau suprasti gestų kalbą ir jos reikšmes Balio šokio kontekste, bus tiriama, kaip šis kūno suvokimas gali būti pritaikytas šio šokio tyrime.

Tyrėjų komanda iš Kazachstano universiteto straipsnyje Kalbos ir kultūros anatominis kodas: Sakralumo samprata (Linguocultural Anatomical Code: Concept of Sacredness, 2021) į semiotinę prasmę suvokiamo kultūros kodo lauką įvedė anatominį kodą. Kultūros kodas apibrėžiamas kaip tinklas, kuris dengia visą supantį pasaulį kartu jį skirstydamas, kategorizuodamas, struktūruodamas ir įvertindamas (Alshynbaeva, Mazhitayeva, Kaliyev, Nygmetova, Khamzina 2021: 3). Smulkiau šiame straipsnyje nagrinėjamas anatominis kultūros kodas apima įvairias sritis – metaforines ir simbolines idėjas, pažiūras, mitus bei ritualines praktikas, kurios ontologiškai susijusios su žmogaus kūno vidine struktūra, t. y. jo organais ir skeleto dalimis (kepenimis, širdimi, skrandžiu, kaukole, kryžkauliu).

Anatominis kodas apibūdinamas kaip vienas iš pagrindinių kultūros kodų kartu su erdviu, laiku, biomorfiniu ir dvasiniu. Be to, tyrėjų teigimu, tarp pagrindinių kodų jis užima ypatingą vietą kaip seniausias iš esamų. Jo formavimosi ištakos siejamos su mitologinio mąstymo pagrindais, t. y. žmogus pradėjo pažinti jį supantį pasaulį pradėdamas nuo savęs pažinimo (Alshynbaeva, Mazhitayeva, Kaliyev, Nygmetova, Khamzina 2021: 3). Šiame straipsnyje daugiau dėmesio skiriama vidaus organams, tačiau minimas ir mitinio kodo ryšys su kūnu; aptariamos ir atskiros kūno dalys. Kadangi ši idėja nėra pakankamai išplėtotą, būtų naudinga, ją plačiau panagrinėti ateities tyrimuose.

Paulis Bouissac atstovauja Charleso Sanderso Peirce'o semiotikos atšakai, savo darbuose derinančiai klasikinei filologijos, kultūrinės antropologijos, lingvistikos ir semiotikos mokslus. Jo tyrimai apima dvi pagrindines sritis: tradicinio cirko etnografiją ir kalbos, kaip fundamentalaus tariamojo vyksmo, tyrimus. Jis taip pat aktyviai publikuoja straipsnius semiotikos, pragmatikos, kognityvinės archeologijos, gestų ir atlikimo meno tyrimų srityse. Skaitant Paulio Bouissac

straipsnį „Gestų apibūdinimas: ribos, masteliai ir perspektyvos“ – galima geriau suprasti kaip šokio kalbos vertimas siejasi su vizualine antropologija. Bouissac teigia, kad žodiniai aprašymai yra būtina gestų įrašų dalis, siekiant pasiekti diskursyvų vaizdavimą, kuris atitiktų grafinį aspektą. Jis kalba apie mikropasakojimus, kurie leidžia gestus išversti iš grafinio į diskursyvinį vaizdavimą. Šis požiūris gali būti susijęs su vizualine antropologija, kuri nagrinėja vaizdinius ir vizualinius aspektus kultūroje. Vizualinė antropologija siekia suprasti, kaip vaizdai ir gestai atlieka vaidmenį komunikacijoje, reikšmės perdavime ir kultūrinėje praktikoje.

Bouissac teigia, kad judančios dalys suprantamos kaip veikėjai, einantys įvairius kelius savo tikslo link, o gestikuliuojantis agentas yra hipotetinėje standartinėje situacijoje (Bouissac 2002: 3). Tai panašu į vizualinės antropologijos siekį išnagrinėti judesio ir gestų prasmę ir kontekstą kultūroje bei atskleisti, kaip gestai gali būti suvokiami kaip veiksmai ar veikėjai. Be to, Bouissac kalba apie aktorių mikro judesių koordinavimą, kuris sieja tolimus trajektorijų taškus ir suskirsto judesius į minimalius pasakojimus, atspindinčius gesto prasmę dabartiniame kontekste. Šis požiūris taip pat gali padėti suprasti vizualinės antropologijos kontekstą, kuris siekia išanalizuoti gestus ir judesius kaip svarbius kultūrinių reikšmių ir praktikų perdavimo elementus. Etimonas, arba pirminė žodžio reikšmė, dažnai suteikia gestui prasmę, susiejant jį su numanoma istorija ar makropasakojimu (Bouissac 2002: 3). Per šį procesą konkretūs ir praktiški veiksmai gali vystytis link abstraktesnio, metaforiškesnio ar ritualinio elgesio. Ši sąveika atskleidžia, kaip gestai gali turėti gilesnę reikšmę, nei tik jų tiesioginis aprašymas ar vizualus vaizdavimas. Gestų analizė, kurioje siekiama suprasti gestų prasmę ir kontekstą, gali leisti tyrėjams pereiti nuo konkrečių gestų analizės prie platesnės ritualo sampratos.

Analizuojant šokantį transinį kūną, jo gestikuliaciją, suprantame, kad nors iš vienos pusės, šokio veiksmas yra suvokiamas regos pojūčiu, t.y. vaizdas ekrane yra tai, kas leidžia pačiam žiūrovui įsitikinti viso to įvykio tikrumu, įvertinti judesio kokybę, iš kitos pusės, suprantame ir tai, kad kas filme yra matoma, kokie pagaunami judesiai, kokia perspektyva naudojama, jau kuria tam tikras interpretacines reikšmes. Semiotikos disciplina analizuoja kaip reikšmė yra konstruojama, todėl galima į filmą žiūrėti kaip į skaitomą tekstą, sutelkiantį figūras į reikšminį visetą, perteikiantį šokio reprezentaciją. Nors, pasak Greimo, kūnas yra natūraliojo pasaulio objektas, šokantis kūnas – šokio „kalbos“ elementas, nufilmuotas šokantis kūnas pasirodo kaip tam tikra jų reprezentacija dvimatėje erdvėje. Apie šią perskyrą kalbėjo Greimas, sakydamas, kad filmą galima apibrėžti per jo plokštuminę atramą, taip plokštumą supriešino trimatei erdvei, o vizualinės semiotikos objektus siejo su dirbtinumu – tai sukonstruotas, dirbtinis kūrinys, kuris gali būti priešinamas natūraliam pasauliui (Greimas 2006: 73– 74).

Blanariu straipsnyje „Teatralizuojant ritualinį gestą ir šokį: semiotinis požiūris“ (Theatricalization of the Ritualistic Gesture and Dancing. A Semiotic Approach, 2019) nagrinėjamas ritualinių gestų ir šokių semiotinis pokytis pereinant nuo pirminės ritualinės – magiškos – religinės funkcijos prie estetiškos – žaidimo – teatralinės. Autorė, siekdama paaiškinti šį pokytį, naudoja Saussure'o semiotikos principus, tokius kaip kintantis ir pastovus ženklas, desemantizacija ir resemantizacija. Resemiotizacija – tai desemantizacijos proceso apgręžimas. Autorė mini Greimą ir Courtèsą, kurie šią sąvoką apibrėžia kaip operaciją, kurios metu tam tikra anksčiau (dažnai vardan platesnio diskursyvinio vieneto) prarasto turinio dalis atgauna savo pirminę semantinę vertę (Blanariu 2019: 123.).

Taip pat šiame straipsnyje analizuojami atvaizdai ant antikinės keramikos, kurie atskleidžia įvykusį perėjimą nuo pirminių spontaniškų masinės isterijos protrūkių, kurie buvo suvaldomi ritualo pagalba, iki kitų kultinių formų, kuriose mažiau smurto (Blanariu, 2019: 124). Galiausiai šis vyksmas įgauna choreografinius elementus, kurie yra formalūs ir mažiau emocingi, o šokio stilius įgauna estetiškai užkoduotą manierizmą (Blanariu 2019: 124). Svarbu pabrėžti, kad smurto buvimas siejasi su nevaržoma transo būseną, kuri palapsniui galėjo prarasti savo ritualinį šventumą.

Graikų laidotuvių ceremonijos šokio raida rodo šokio funkcijos pasikeitimą: nuo magiškos apsaugos iki sekuliarinio pagerbimo, atspindint turinio ir išraiškos pokytį. Ankstyvosiose laidotuvių ceremonijose dominavo jėgos naudojimas, toks kaip metalinių įrankių daužymas, kuriuo buvo siekiama nuvaryti blogąsias dvasias ir apsaugoti mirusįjį, o tuo metu atliekami šokio judesiai rankomis turėjo magišką funkciją. Pavyzdžiui, mirus karaliui, spartiečiai stipriai daužydavo metaliniais įrankiais, siekdami sukelti triukšmą, kad nuvarytų blogas dvasias (Blanariu 2019: 125). Tokios praktikos išryškina triukšmo, kaip vieno iš reikšmingų apeigų atlikimo elementų, semantinę vertę. Vėliau šokis su rankomis kito ir tapo priemone pagerbti mirusiojo atminimą, karinės ceremonijos metu, primenant bendruomenei apie jo drąsius poelgius. Šis pokytis atspindi turinio ir išraiškos pokytį: nuo magiškų apeigų link estetiškų ir pilietinių ritualų. Nors išraiškos choreografija buvo išsaugota, tačiau pirminė rituališka– magiška reikšmė buvo prarasta ir pakeista sekularia, grynai pilietine reikšme.

Kitas aptariamas aspektas yra šokio technikos virtuoziškumas, kuris taip pat gali reikšti pirminės ritualinės prasmės praradimą, dėl ko šiame šokyje daugiau dėmesio yra sutelkiama į estetiškos pramogos suteikimą žiūrovui. Šie pavyzdžiai, per ritualo pokytį ir funkcijos kitimą, gali padėti geriau suprasti, kokie bruožai yra esminiai ritualui palyginus jį su panašią išraiškos plotmę turinčiu estetiniu šokiu.

Aptarta teorinė prieiga suteikia galimybę išsamiau išnagrinėti ir giliau suprasti kūno suskaidymo į atskiras dalis svarbą Balio kultūrinėje praktikoje ir mitiniame mąstyme. Bateson'o

(1975) straipsnyje „Kai kurie transo socializacijos komponentai“ (Some Components of Socialization for Trance) šis vaizdinys suvokia kūno dalis kaip atskiras visumas. Į atskiras dalis suskaidyto kūno vaizdinys naudojamas siekiant transo būsenos. Šioje transo būsenoje, ją patiriantysis, atsiriboja nuo savo individualumo. Kai individas patiria refleksinį patyrimą, jis gali pastebėti, kaip jo koja juda nevalingai. Ši būseną taip pat pasižymi svyruojančiu drebuliu ir nevalingais rankų judesiais, kurie įvyksta esant hipnotizuojančiam transui. Nevalingas judėjimas pirmiausia atskiria suvokimo objektą – aš, nes matau, kaip mano koja juda, tačiau suprantu, kad aš jos nepajudinu (Bateson 1975: 153).

Ness straipsnyje aptaria ir kūno dalių judėjimą, teigdamas, kad kiekvienas segmentas, kuris inicijuoja judėjimą nepriklausomai nuo kito, tampa išraiškos vieta arba vieta, kuri apibrėžia atlikėjo kūną. Tokiu būdu Balio stilius apima technikos principus, kurie išryškina skirtingų vietų kūniškos visatos koordinavimą. Išryškinamos sąsajos tarp galvos, svorio centro ir pėdų vietų turi būti sinchronizuojamos, kad atlikėjas galėtų vaikščioti, stovėti ir keisti aukščio lygį. Taip pat palaikomi simetriški santykiai tarp akių, žandikaulio, nykščio ir pirštų, delnų, alkūnių ir pečių – juos sinchronizuojant. Balio šokiuose mitinių gestų, sakymo ir pasakymo subjektų, metoniminių atlikėjų derinys sukuria sudėtingą ir sistemingą komunikacijos sistemą. Visos kūno dalys yra koordinuojamos ir kontroliuojamos, siekiant perteikti tikslią prasmę ir emociją (Ness, 2008: 1269). Ši griežta kontrolė užtikrina, kad kiekvienas judesys ir žodis būtų atliekamas teisingai ir atitiktų nustatytas normas. Visgi, transinio šokio metu viskas vyksta priešingai. Griežta kontrolė, būdinga Balio šokiams, atsileidžia, o kūnas pasiduoda spontaniškiems ir veržliems judesiams. Ši transformacija sukuria visiškai kitokį semiotinį lauką, kuriame tradicinės gestų komunikacijos reikšmės praranda savo aiškumą ir tampa atviros interpretacijoms.

Gestų teorija suteikia įrankius, kuriais remiantis bus aprašyta ir analizuojama transo šokio metu kūne įvykstanti transformacija. Ji leidžia mums suprasti, kaip kūnas gali būti naudojamas perteikiant įvairias reikšmes, neapsiribojant griežtai apibrėžtomis normomis. Gestų teorija taip pat padeda atskleisti gilesnes transo šokio reikšmes, kurios gali būti nepasiekiamos vien tik stebint judesius.

4.2. Balio šokis Greimo gestualumo teorijos žvilgsniu

Šiame skyriuje nagrinėsime Greimo gestualumo teoriją, kuri bus pritaikyta analizuojant kūno reikšmę ritualinio šokio kontekste. Remiantis gestinės semiotikos požiūriu, dėmesys bus skiriamas filme *Transas ir šokis Balyje* perteikiamai judesio kokybei ir plastikai. Remiantis prielaida, kad matomas kūnas yra natūraliojo pasaulio objektas, kuriam būdingos gestinės *praxis* ir kultūrinės reikšmės, jį galima aprašyti gestinės semiotikos terminais, kurie pristatomi Greimo

straipsnyje „Natūraliojo pasaulio semiotikos sąlygos“. Šiame straipsnyje aprašoma, kas yra natūralieji ženklai ir kaip gestai veikia kaip reikšmės perteikimo priemonės gamtoje ir kultūroje, skiriant natūralų (gestinę *praxis*) ir kultūrinį (komunikacinis gestualumas) gestualumą. Aptariamas žmogaus kūnas turi tam tikras apriorines koordinates, kurios lemia gestų atlikimą. Tuo remiantis nagrinėjamas kūno judamumas ir motorika ir tai, kaip jie susiję su gestualumu.

Staipsnyje „Natūraliojo pasaulio semiotikos sąlygos“ natūralus ženklas yra objektas ar reiškiny, kuris natūraliai nurodo į kitą objektą ar reiškini. Ryšys tarp natūralaus ženklo ir jo referento (daikto ar reiškinio, į kurį jis nurodo) nėra susitarimo reikalas, o kyla iš pačios jo prigimties. Pavyzdžiui, dūmai yra natūralus ugnies ženklas, nes dūmai visada atsiranda degant ugniai, o debesys yra natūralus lietaus ženklas, nes debesys dažnai susidaro prieš lietų (Greimas 1989:119). Greimas teigia, kad natūralusis pasaulis gali būti laikomas semiotikos objektu, nes natūralieji ženklai, turintys ženklo statusą, gali būti transformuojami į kultūrinius ženklus per interpretaciją ir semiotines konotacijas (Greimas 1989: 120). Pristatydamas natūraliuosius ženklus jis jiems pateikia alternatyvą. Šiame Greimo straipsnyje nagrinėjamos gestų semiotikos sąvokos, ypatingą dėmesį skiriant praktinio (*praxis*) ir komunikacinio gestualumo aspektams. Autorius teigia, kad nors gestų sintagmos gali būti naudojamos tiek praktinėje, tiek mitinėje veikloje, jas galima aiškiai atskirti pagal skirtingus tikslus ir prasmes (Greimas 1989: 134). Praktinis gestualumas siejamas su kasdieniais veiksmais ir poreikiais, o mitinis gestualumas – su ritualais, šokiais ir kitomis formomis, kuriomis siekiama išreikšti norus ir ketinimus. Kaip pavyzdys pateikiama dramblių medžioklė: pati medžioklė traktuojama kaip praktinė veikla, o jai skirtas paruošiamasis šokis – kaip mitinė. Nors ritualiniame šokyje gali būti naudojami praktinio gestualumo elementai, jo tikslas nėra perduoti žinią stebėtojams, o veikia transformuoti pasaulį per intencionalumą. Taip pat reikšmės skiriasi nuo konteksto, kuriame yra integruojamos, pvz., „galvos ir krūtinės palenkimas į priekį ir žemyn“ praktinėje plotmėje gali reikšti „pasilenkimą“, o mitinėje – „pasisveikinimą“. Tas pats gestinis signifikantas gali būti integruotas arba į praktinę gestinę (pavyzdžiui, lauko darbai), arba į mitinę (šokis) sintagmą. Šis dviejų planų skirtumas yra svarbus norint suprasti šokio judesių reikšmę ritualiniame šokyje.

Remiantis Greimu, galima teigti, kad kūnas šokio metu yra susijęs su dviem kūno plotmėmis. Pirma, tai yra kūnas kaip išgyvenama patirtis, kaip jausmų ir pojūčių sfera, kurioje individas patiria fizinę ir emocinę sąveiką su aplinka, suvokia judesį erdvėje. Antra, tai yra kūnas kaip reprezentatyvi plotmė, kaip vizualinės išraiškos ir komunikacijos sfera, kurioje kūnas yra matomas ir suvokiamas išoriniame pasaulyje bei perduoda prasmes ir žinutes gavėjui. Šokio gestai tampa būdu, kuriuo kūnas gali komunikuoti ir pačiu savimi transliuoti prasmę, įkvėpti emocijas ir perduoti prasmingą turinį. Gestikuliacijos lauko riboms nustatyti galima naudoti geometrinį kūno

aprašymo metodą, kuris leidžia apibrėžti žmogaus kūną kaip erdvėje suvokiamą objektą. Žmogaus kūnas, traktuojamas kaip gestinis tekstas, kuris gali būti skaitomas kaip atskiras regimojo pasaulio elementas ir morfologiškai išskaidytas į sintagminius vienetus, vadinamus metoniminiais atlikėjais. Šie metoniminiai atlikėjai atspindi tam tikras kūno dalis, kurios turi specifines reikšmes ir dalyvauja gestų ir judesių formavime.

Šiame tekste žmogaus kūnas traktuojamas ne tik kaip pasyviai aplinką patiriantis objektas, bet ir kaip aktyvus veikėjas, kuris, pats kurdamas savo judesius, tampa ir savo paties motorikos autoriumi. Toks mechanistinis požiūris leidžia išskirti atskiras kūno dalis (pvz. kojas, rankas, galvą) kaip savarankiškus veikėjus, kurie darniai sąveikauja tarpusavyje ir kiekvienas atlieka savo specifines funkcijas (Greimas 1989: 125). Toks požiūris į kūną suteikia galimybę analizuoti ir interpretuoti kūną kaip tekstą, kuriame skirtingos kūno dalys tampa morfologiniais vienetais, kurie per savo judesius ir sąveiką su kitomis dalimis perduoda prasmę arba pranešimus. Žmogus naudoja savo kūną tam, kad produkuotų judesius, kurie sudaro programas, kurios turi bendrą projektą ir prasmę. Visgi žmogaus kūno morfologinė skaida į atskiras dalis nėra savaime suprantamas dalykas, o priklauso nuo kultūrinių ir antropologinių kontekstų. Kiekviena kultūra gali skirtingai traktuoti ir naudoti tam tikras kūno dalis, o tai atspindi ir gestų kalboje.

Greimas išskiria dvi erdvės ašis – horizontalią ir vertikalią, kurių atžvilgiu juda kūnas (Greimas 1989: 123). Horizontali ašis nurodo judėjimo kryptį plokštumoje, tai yra, ar kūnas juda į priekį, ar atgal, ar į šonus. Vertikali ašis atspindi kūno judėjimą aukštyn ir žemyn. Šios dvi ašys lemia kūno padėtį erdvėje ir suteikia judėjimui tam tikrą kryptingumą ir orientaciją. Horizontali ašis yra svarbi šokio erdvės ir choreografinės kompozicijos sudedamoji dalis. Ji leidžia interpretuoti judėjimo kryptį, kurti įvairius efektus ir struktūras bei suvokti šokį trimatėje erdvėje. Vertikalios ašies samprata padeda suprasti kūno orientaciją erdvėje ir jo santykį su gravitacijos jėga. Šokio kontekste gravitacija sukuria trauką žemyn, kurią šokėjai turi įveikti atlikdami šuolius ore. Nuolatinis grįžimas į žemę ir atitrūkimas nuo jos yra šokio dinamikos pagrindas. Šis perėjimas sukuria įtampą ir išlaisvinimą, kuris sudaro šokio ritmą ir energiją. Erdvės ašių samprata gali būti taikoma siekiant suprasti kūno ir erdvės sąveiką bei ritualo reikšmes. Jos gali padėti išryškinti ir paaiškinti, kaip kūnas ir erdvė yra susiję su ritualo veiksmu ir kaip šie aspektai prisideda prie ritualo ir pasakojimo kūrimo.

Taip pat Greimas apibrėžia pasakojimo struktūrą, kurią sudaro prasmingų elementų grupės – pasakymai ir sakymai. Pasakymas yra konkrečių faktų, įvykių ir veikėjų aprašymas. O sakymas yra prasmingos informacijos išgavimas iš pasakymų. Sakymų perskyra yra svarbi siekiant suprasti pasakojimo struktūrą ir tai, kaip žiūrovui perduodama prasminga informacija. Struktūrinis pasakojimo aiškinimas semiotikoje siejasi su naratyvine struktūra ir pasakojimo elementais.

Greimas mano, kad gestinė kalba yra nepakankama sukurti prasmėms dėl tos priežasties: kad joje nėra įmanomas sakymo subjekto ir pasakymo subjekto sinkretizmas (Greimas 1989: 132). Visgi ritualinė išraiška atveria naujas perspektyvas. Filmuotoje medžiagoje matomas šokantis kūnas, įamžintas kino juostoje, stebėtoji visada yra objektas – pasakymas, o šokantis kūnas pats sau, atlikimo metu yra sakymo subjektas. Galimybė vizualinį kodą suprasti kaip kalbą priklauso nuo sudėtinių konstrukcijų, kuriose naudojami elementai, tam tikra prasme, imituoja kultūroje žinomus reiškinius ir gali būti aprašyti. Šio darbo atveju, Balio šokis yra pripažintas, kaip turintis vieną iš sudėtingiausių choreografijų, be to jis siejasi su mitiniu įvykiu, kurio raiška jau nėra tik praktinis gestualumas, bet mitinis, kuriame naudojami mimetiniai gestai.

Aptariami du skirtingi gestų tipai gali būti įvardinti kaip praktiniai ir komunikaciniai. Praktiniai gestai, tokie kaip darbininko judesiai ar apsirengimo technika, yra išmolti ir automatizuoti, tačiau vis tiek turi kultūrinę reikšmę. Nors iš pirmo žvilgsnio gali atrodyti, kad jie neturi prasmės, jie vis tiek perduoda tam tikrą žinią žiūrovui ir pačiam atliekančiam žmogui. Komunikaciniai gestai, kita vertus, yra skirti perduoti prasmę kitiems. Jie gali būti sąmoningi arba nesąmoningi, tačiau vis tiek turi aiškią reikšmę juos atliekančiam subjektui. Šiame kontekste svarbu atskirti du subjektus: pasakymo subjektą ir sakymo subjektą. Natūralioje semiotikoje abu šie subjektai paprastai būna skirtingi. Praktiniuose gestuose žmogus yra pasakymo subjektas, o komunikaciniuose gestuose – sakymo subjektas, o iš to ir kyla gestinės komunikacijos problema (Greimas 1989: 132). Šią problemą Greimas tiksliau apibrėžia taip:

„Kalbos, *stricto sensu* vadinama gestine, skurdumas, regis, ir kyla iš to, kad joje neįmanomas sakymo subjekto ir pasakymo subjekto sinkretizmas. Gestinės komunikacijos kodas neleidžia sudaryti pasakymų, o gestinės *praxis* kodas manifestuoja subjektą tik kaip veikimo subjektą, tad nenuostabu, jog dirbtiniai vizualiniai kodai, kad galėtų pretenduoti būti kalbomis, turi tapti sudėtinėmis konstrukcijomis, kur jų pasakymus sudarantys elementai gaunami imitacinio aprašymo būdais.“ (Greimas 1989: 132)

Ritualo metu svarbu atskirti praktinį gestualumą nuo mitinio gestualumo. Praktinis gestualumas gali turėti praktinę reikšmę, nes jis yra susijęs su veiksmu ir vykdoma veikla. Tačiau mitinis gestualumas skiriasi nuo praktinio gestualumo, nes jo esmė yra mitologinė transformacija, vykstanti per bendravimą su dievybe. Mitinis gestualumas nėra skirtas pasiekti konkrečius praktinius tikslus, bet siekia įprasminimo ir pasikeitimo. Ritualo metu įvyksta reikšmingas pokytis – subjektas praranda subjektyvumo statusą. Jis įsilieja į ritualinį procesą, įsijungia į bendruomenės sąveiką ir patenka į kitokią būseną, kuri viršija kasdienybę ir įtraukia į dvasių pasaulio lygmenį. Straipsnyje pabrėžiama, kad šokis kai kuriose kultūrose nėra skirtas stebėtojams kaip spektaklis. Vietoj to, šokis traktuojamas kaip tiesioginis ryšys su dievais ar dvasiomis. Šiuo atveju šokantis kūnas tampa ne tik objektu – pasakymo subjektu, kurį stebi kiti, bet ir aktyviu sakymo subjektu.

Šventumą atspindintis šokis, kaip mitinės praktikos forma, ne tik siekia komunikacijos funkcijos stebėtojai, bet taip pat turi intenciją transformuoti išreikštą turinį ir perteikti svarbesnę, implicitinę reikšmę. Jeigu ritualinis šokis, kaip mitinis *praxis*, siekia transformuoti pasaulį, tai transas parodo šią ne kasdienio pasaulio išsipildymo būseną.

Ritualinis šokis gali būti interpretuojamas kaip abiejų, sakymo ir pasakymo, bruožų derinys. Šokėjai gali atlikti specifinius gestus, simbolizuojančius tam tikrus prašymus ar pageidavimus. Šokio judesiai ir gestai gali būti matomi ir interpretuojami kaip malda dievams, prašant palaiminimo, apsaugos ar kitų malonių. Taip pats šokis yra traktuojamas kaip auka dievams, išreiškiant atsidavimą ir dėkingumą, skiriant aukas, jo pabaigoje vykdant gyvūnų aukojimą, šiuo atveju viščiuko. Ritualo metu galima ne tik melstis ir aukoti dievams, bet ir pasakoti istorijas, atspindinčias kosminę tvarką ir vaizduoti dvasinį pasaulį. Šio reiškinio nekasdieniška išraiška, kuomet kūnas atitrūksta nuo daugelio kultūrinių prasmų ir įgauna stichiško chaotiškumo bruožų, primena dvasių įsikūnijimą. Šis darinys atspindi sudėtingą ir daugiasluoksnį ryšį tarp žmonių ir dievų, kurį galima išreikšti tik per pasaulio transformacijos siekiantį šokį. Pačio šokio metu ši transformacija įvyksta, apverčiant kasdienybės kategorijas ir priartėjant prie dieviškos kūno raiškos. Šio vyksmo stebėtojai, priklausantys tam pačiam kultūriniam laukui ir turintys gebėjimą skaityti gestus, gali suvokti, kad ritualo metu įvyksta ne pačių sąmoningumą praradusių dalyvių, o dievų ar dvasių pasakymo veiksmas.

Mito naratyvas dažniausiai yra perteikiamas verbaline forma, tačiau jam perteikti pasitelkus gestinės komunikacijos formas, tokias kaip ritualas, šokis ar vaidinimas, turinio perteikimo būdas įgauna ypatingą išraišką, kuri suvokiama per regėjimo pojūtį. Kai analizuojama gestikuliuojančio kūno reikšmė semiotikos požiūriu, stengiamasi atskleisti, kaip ir kokia kuriama kūniško gesto reikšmė, kaip jis reprezentuoja tam tikras idėjas, vertybes arba kultūrinės prasmes ir komunikuoja jas su kitais. Analizėje išskiriami aspektai apima gestų formą, poziciją, greitį, kryptį ir kitus gestų aspektus, kurie gali turėti reikšmę ir būti suprantami kaip gestinės kalbos raiškos priemonės. Šokio kalba, panašiai kaip ir natūralusis pasaulis semiotikos teorijoje, gali būti laikoma figūratyvia kalba, kurios figūros sudarytos iš kūno judesių ir veikia tiesiogiai, be kalbos tarpininkavimo. Taip pat šokio kalba gali būti suprantama kaip kultūros sąlygota, nes ji yra glaudžiai susijusi su konkrečios kultūros tradicijomis, simboliais ir kontekstu. Šokio semiotika gali padėti suprasti, kaip šokis veikia kaip kalba, perduodanti prasmę ir reiškianti kultūrinį bei asmeninį identitetą.

5. Gestualinės transo išraiškos analizė Barongo-Kris šokyje

Pasitelkiant filmą kaip etnografinės medžiagos šaltinį, bus atliekama šokio analizė. Filmas, kaip reiškiny, gali būti suprastas iš kelių skirtingų perspektyvų: pradedant nuo operatoriaus, kuris fiksuoja sceną, tuomet pasakotojo, kuris remiasi mitologija ir aiškina vizualiai suvokiamą ritualinį šokį, kuriame kūnas tampa pagrindine išraiškos priemone ir, žinoma, svarbu atsižvelgti į tai, kaip visa tai suvokia žiūrovas, kuris stebi šį kūrinį. Analizuojant etnografinio filmo *Transas ir šokis Balyje* kontekstą, bus koncentruojamasi į transinio kūno judesio ir ekspresijos aspektus, bei bandoma juos sieti su šventumo patirtimi.

Nagrinėjant transinį kūną, siekiama išryškinti jo formos ir prasmės buvimą arba trūkumą per gestų, laikysenos, mimikos ir kitų judesių analizę. Taip pat atkreiptinas dėmesys ne tik į tai, kaip šis šokis veikia jį atliekančius dalyvius, bet ir į žiūrovus, pagalbininkus, kokios yra jų reakcijos ir elgesys.

Etnografiniame filme matomas Balio ritualinis transo šokis, susidedantis iš dviejų – *Barongo* ir *Kris* šokių bei jų sukeltos transo būsenos. Paprasčiausiai Barongo šokis paaiškinamas kaip dramos forma, reprezentuojanti amžiną kovą tarp gėrio ir blogio, kuri įgauna Barongo ir Rangdos figūrų pavidalus (Bandem 1976: 48). Barongas – lokys ar, kaip šiuo atveju, drakonas, kuris yra apsauginė kaimo figūra, skatinanti derlingumą. Šiai figūrai opoziciją sudaro Rangda – ragana, demonė, įkūnijanti tamsos jėgas bei sukelianti ligas. Rituale įvyksta pokytis nuo tikslaus choreografinio judesių atlikimo, perteikiančio mitinį pasakojimą, tuomet įžanginės choreografijos, kurios metu įeinama į transo būseną, iki chaoso (saviagresijos) protrūkių, kai vieninteliu užprogramuotu choreografijos elementu lieka Kris durklo smeigimas sau į krūtinę. Transinio kūno analizei pasirinkti fragmentai prasideda nuo filmo 8.25 minutės ir paskutinis iš pasirinktų baigiasi ties 20.41 minute.

Šiame filme, dar prieš pat prasidedant transui, išryškėja raganos žvilgsnio reikšmė šokyje, kurio jėga stumia vyrus atgal, kurie traukiasi atbulomis ir griūna ant žemės, ir vėl keliasi, kas rodo iš jos sklindančią galią, kurios nereikia išreikšti fiziniu veiksmu. Šioje dalyje, kurią galima įvardinti išskirtinai vyrų šokiu, iš pradžių pribėga vienas vyras, tada prie šio prisijungia antrasis ir užpuola raganą su durklu (nuo 8.25 min.). Matomame fragmente ši nesipriešina, o kūno pozicija yra suglebusi kaip skudurinės lėlės, tačiau užpuolikai jos negali nukauti. Toks įvykis paaiškinamas kaip raganos galia, dėl kurios ją užpuolusieji krenta žemyn, verčiasi kulversčiu, galiausiai guli ant nugaros ir patenka į gilų transą. Tai vyksta kaip pasikartojantis veiksmas, vis kitiems veikėjams ją užpuolant ir krentant ant žemės, kol po kelių nesėkmingų bandymų jų kūno judesiai tampa konvulsiskai drebantys. Šis fragmentas tęsiasi iki tol, kol Drakonas ateina jų atgaivinti, (ties 9.33

min.) vaikščiodamas tarp jų kartu su šventiku, kuris šlaksto šventu vandeniu, kas netikėtai juos prikelia. Nors paaiškinama, kad jie vis dar yra traso būsenoje, bet ji kiek pakinta ir primena vaikščiojimą per miegus, todėl jie atgauna gebėjimą šokti grupėje, nors judesiai sustingę, bet ritmingi, vis dar vyksta mitinė drama, judėjimas link raganos su durklais. Šis mitinės dramos išgyvenimas perteikia kovos elementus, kurie leidžia šokio veikėjams išgyventi kultūros mitologinę patirtį, kuri vyrus nusako, kaip drąsius kovotojus ir gynėjus. Bet tuo pačiu įtraukiami ritualo elementai parodo pašventinimo reikšmę, kad jis kovotojams suteikia stiprybės.

Tuomet įvyksta moterų traso scena (10.46 min.) – kelios šokančių moterų grupės įeina su durklais ir pradeda suktyti ratu. Neilgai tam trukus, užkadrinis balsas filme paaiškina, kad dėl vieno nario duoto ženklo – riksmo, visas moteris netikėtai išstinka traso būseną. Šiuo atveju, tai aktyvi traso būseną, pasižyminti išlaisvėjusio šokio judesiu, rankose laikomu durklu, kuris nukreiptas į savo krūtinę, atliekant ritmingus judesius, lenkiantis į priekį per juosmenį su durklu, atremtu į krūtinę, ir tuomet grįžtant ir atsilošiant atgal. Bendrai kadre matoma didelė grupė ir keli įvykiai vienu metu, apie kurį galima spręsti žvelgiant į fragmentą, kuris tęsiasi nuo 10.55 min. iki 11.16 min. Kiekvienos moters judesiai kiek skiriasi, pavyzdžiui, kitaip pasukamas liemuo, netikėtai pasitraukiama į šoną ar šokinėjama. Taip pat matomas dinaminis skirtumas – viena moteris durklą smeigia greičiau, o kita lėčiau.



Šokis su Kris filme *Transas ir šokis Balyje*.

Šiame vyksme įvyksta pertrūkis, ties 11.04 min., kuris rodomas tik 3 sekundes – viena moteris yra nuginkluojama ir sulaikoma prižiūrėtojų, kurių funkcija yra palaikyti tvarką kraštutiniuose atvejais, kai kažkam prireikia pagalbos. Kamera į ją nukrypsta, kai ji jau yra laikoma, todėl neįmanoma matyti kaip ši pavojinga išraiška atrodė nuo pradžių ir kuo tai galėjo pasirodyti pavojinga. Šis sulaikytas fizinis kūnas kadre matomas kaip griūvantis iškeltomis rankomis, lydinas

greitų kojos judesių, besispardantis, prarandantis kontaktą su žeme ir savo kūno ašies stabilumą. Analizuojant šią sceną pirmiausiai į akis krinta judesių skirtingumas, kuris parodo, kad transo būseną yra patiriama ir išgyvenama kiekvieno veikėjo skirtingai, skirtingu tempu ir judesiais. O kai kuriems tai kritinis išgyvenimas, priverčiantis kūną griūti ir spamiškai trukčioti, kas rodo patirties intensyvumą, tai tarsi vykstanti vidinė kova.

Ties 11.21 min. vyrų ir moterų scena susijungia, regint dar didesnę dalyvių grupę. Tai ne tik šokėjai, bet ir juos stebintys žiūrovai, kurie ramiai sėdi kiek atokiau. Ši scena sukuria įsibėgėjusio ritualo įspūdį, kuriame tarp veikėjų susidaro netikėtos konfigūracijos, pavyzdžiui, du vyrai sukibę kaunasi, o greta jų moteris aktyviai judanti su durklu, taip pat du vyrai po vieną, o fone matoma ramiai, priešpriešinėmis kryptimis, vietomis sukantis, vaikščiojanti ritualo prižiūrėtojų grupelė - penki žmonės, taip pat prie šventyklos sėdintys žiūrovai. Matoma didelės energijos išraiška ir karingumas, bendrai kuriamas ritualinis kūnas, kai šokėjų energingumas sutampa ir papildo vienas kitą ne panašiais judesiais, o pasirodančiomis skirtingomis transo kūno variacijomis, kurios tarpusavyje kuria bendrą ritualo vaizdą. Tai mums atskleidžia, kad transas Balio šokyje, iš pradžių atrodęs tik kaip kuriantis individualų patyrimą, iš tiesų turi kolektyvinę ritualo struktūrą, apjungiančią individualius patyrimus į bendrą visumą ir kuriančią kolektyvinį patyrimą.



Bendra scena (*Transas ir šokis Balyje*).

Tuoju pat po to, kameros dėmesys nukreipiamas į šešių moterų grupę, kurios yra išsidėsčiusios skirtingomis kryptimis, tai vienai, tai kitai, bet ne vienu metu, pasilenkiant virš durklo, dažniau sustojant ties torso lygmeniu, o kartais plaukais siekiant žemę, kitoms, tuo metu, atsilošiant atgal, išlenkiant nugarą ar iškeliant durklą laikančias rankas į viršų. Taip pat pastebima besiplaikstančių plaukų dinamika. Galima pastebėti vieną atvejį, kai po nuoseklios durklo veiksmų

sekos, moteris sustingsta, kuriam laikui panardindama galvą, bet netrukus ir vėl su nauja jėga pašoka ir tęsia šį veiksmą. Ši scena mums parodo mitinį aukojimo ritualą, kuriame moterys išgyvena agresyvų kovos motyvą. Durklo nukreipimas į save parodo agresijos nukreipimą į save. Tai parodo, kad išgyvenamos stiprios neigiamos emocijos. Taip pat dėmesys krypta į rankų judesius, kurie suteikia ritualui sakralumo.

Sekančioje scenoje, ties 11.58 min., kuomet filmo kūrėjai atkreipia dėmesį į vieną moterį, minint, kad ji neplanavo pasiekti transo būsenos, bet jau matydama kitus panyrant į transinį veiksmą, netikėtai prie jų prisijungia. Iš to galima spręsti, kad ji yra paveikiama kultūrinio kodo ir pats įėjimas į transo būseną yra valdomas, nusprendžiant pačiam žmogui. Taip išryškintas atskiras atvejis iš visų dalyvių. Pastebima tam tikra erdvės konfigūracija, kuri susidaro tarp laisvai aplinkui judančių transo dalyvių ir jiems dėmesingų prižiūrėtojų, kurie juos saugo nuo susižalojimo, bei pakraščiuose ramiai sėdinčių stebėtojų. Ritualinis kontekstas suteikia saugumo jausmą, kuris leidžia įgyvendinti pakitusias kūno būsenas. Nepaisant to, durklas yra grėsmės ženklas, siejamas su kova, kūno integralumo pažeidimu. Transo paveiktas žmogus patiria kitokį santykį su tikrove, todėl dūrimo veiksmu jis savęs nesužeidžia. Nors daugeliui pavyksta taip atlikti ritualinį šokį, bet pasitaiko ir išimčių, t. y. tokių karštligiškai besielgiančių dalyvių, kuriuos tuoj pat nuginkluoja prižiūrėtojai. Dar vienas nuginklavimas įvyksta ties 12.17 min. ir primena anksčiau įvykusį moters sulaikymą, ties 11.04 min., tad ir šiuo atveju moteris yra beveik velkama žeme, praradusi savo svorio centrą, o ją už iškeltų rankų laiko keturi prižiūrėtojai. Baigiamajame momente galima pastebėti, kad ji tarsi nori griūti žemyn, o jai neleidžiama. Kadangi filmas yra komentuojamas, tad šį pastebėjimą galima paaiškinti siejant su šiame filme išgirsta mintimi, kad tik vyrai griūna ant žemės, o moterys ne. O galbūt joms tai ir nėra leidžiama, reguliuojant tam tikromis taisyklėmis?

12.50 min. įvykstanti scena primena anksčiau minėtą bendrą sceną, kuomet matomi visi dalyviai. Ir vėl galima matyti du kovoje sukibusius vyrus ir moterų grupę, tik šįkart kameros dėmesys greičiau nukreipiamas į vieną vyrą, kuris spaudžia durklą į save, ir šios jėgos veikiamas labai lėtai griūna ant žemės, remdamasis kojomis apsisuka pusrėčiu ir išsilenkia tiltelio forma. Po to rankos yra paleidžiamos į šonus ir gulima atvira pozicija, kojoms kiek sukrutant. Ši scena atskleidžia vyro patirtus stiprius išgyvenimus ir agresiją, nukreiptą į save.

Nors transas ir yra būseną, kurios metu veiksmai atliekami nesąmoningai, bet tarp jau susimaišiusios moterų ir vyrų grupės, kurių atliekamas veiksmas su durklu sutampa, galima pastebėti skirtumą – tik vyrai krinta ant žemės. Visa scena baigiasi chaotišku vaizdu, 13.26 min. keletui žmonių nešant sustingusį tarsi skulptūrą bei spazmiškai trūkčiojantį kūną, o po to matomas kitas ant žemės gulintis vyras, kurį kelia keletas prižiūrėtojų. Vaizde išskiriamas dar vienas dalyvis, kuris kiša savo galvą drakonui į burną, o jis tuo tarpu siekia jį nuraminti, laikydamas už plaukų.

Taip pat rodoma viena ritmiškai su durklu besilankstanti moteris. O ties 13.55 vyras griūva žemyn ant nugaros, kuris labai aktyviai dirbdamas kojomis, jomis atsispirdamas tai sukasi, tai spardosi ar skečiasi į skirtingas puses ir į viršų. Ši scena baigiasi iš eilės išnešant kelis nejudančius vyrus, moterį ir galiausiai paskutinį gana aktyviai trūkčiojantį, tarsi skausmo iškreiptą kūną. Tokiais ribiniais, kraštutines kūno būsenas vaizduojančiais kadrais baigiasi transo šokio scena.

Scena vystosi kaip chaotiškos energijos kūryba, kur ribos tarp sąmonės ir fiziškumo išsitrina. Tarp daugybės dalyvių tiek vyrai, tiek moterys pasiduoda transo būsenai, jų kūnai susisuka ir reaguoja skirtingais, bet vienodai intensyviais būdais. Visų dalyvių ekstremalios fizinės būsenos galėtų reikšti vidinės įtampos ir emocijų išlaisvinimą. Simboliniai veiksmai prideda prasmės klodus, galbūt susieja ritualą su dvasinėmis ar mitologinėmis sąvokomis.



Kūnas - skulptūra (*Transas ir šokis Balyje*).

Užtemus ekranui prasideda kita ritualo dalis – atgaivinimas iš transo būsenos, bet kai kuriems dalyviams transas dar nepraėjo (14.35 min). Nors šokis jau nesitęsia, bet išryškinamas pakankamai ilgas fragmentas, kuriame matoma moteris, ji rodoma kelis kartus (16.30 – 16.53 min. ir 17.03 – 18.14 min.). Sėdėdama užsimerkusi ir prilaikoma vyro, ji laisvais judesiais, mosikuodama rankomis, atkartoja buvusio šokio judesius. Filmo garso takelyje pasikeičia muzika ir girdima daina, kuri skamba kaip ištęstas, melancholiškas moters balsas, gali būti montažo dalis, bet kartu ir žymi kūnų dinamiško išraiškingumo praradimą ir bendrą nuovargio ir sustingimo nuotaiką. Transo būsenos ištikti, bet jau nurimę ir iš pažiūros miegantys žmonės, apsupti bendruomenės narių, kurie prilaiko jų kūnus, prisideda prie atgaivinimo proceso, naudojant vandenį, smilkalus, kurie padeda atkurti ar sugrąžinti pojūčius.

Ritualas baigiamas specialiu aukojimu dievybėms, tai ilgiausias nufilmuotas vientisas fragmentas šiame filme (19.02–20.41 min). Šio vyksmo metu iškeliamas viščiukas, apsmilkomas

vienas iš dalyvių, užsimerkęs vyras, kuris ritualo metu atliko raganos vaidmenį, pats vis dar būdamas transo būsenoje suvalgo jį gyvą. Ši auka siūloma demonei, kad ji nurimtų ir paliktų vyro kūną. Gaidys Balio kultūroje yra gerbiamas ir turintis įvairias kultūrinės reikšmes. Gyvo viščiuko valgymas užmerktomis akimis, kai jis vis dar yra transe, rodo gilų ryšį su dvasine sfera ir norą priimti ritualo reikalavimus, kad būtų atkurta pusiausvyra. Pabaigoje vyras pabudinamas iš transo ir galiausiai, lyg niekur nieko, nueina kasdieniškai įprasta eisena.

Pereinant prie kūno aprašymo, galima išskirti kelis aspektus, kurie pastebimi filmuotoje medžiagoje: pusiausvyra, kūno laisvumas, saugumas ir grėsmė, kontrolės praradimas bei natūralieji gestiniai ženklai. Pusiausvyra yra būklė, kai kūno ir judesių kontrolė yra stabilios, harmoningos ir suderintos, taip užtikrinant šokėjo saugumą, geresnę judesių kontrolę, estetinę išraišką ir efektyvų šokio atlikimą. Pusiausvyra taip pat padeda sukurti harmoniją ir suderintą ryšį su kitais šokėjais, muzika ir publika. Rankų ir kojų pusiausvyra Balio kultūroje siejama su gėrio ir blogio jėgų santykiu, o šiuo atveju kūnas balansuoja ant pusiausvyros ribos ir dažnai ją praranda ir tai yra transinio kūno požymis, kuriame išnyksta kultūroje vertinamos kategorijos, kadangi nėra vertinančios subjekto sąmonės. Balio kalba ir kultūra suteikia unikalią perspektyvą apie žmogaus kūno pusiausvyrą. Pasak Ness, Balio žmonės tiki, kad judėjimas yra esminis elementas išlaikant pusiausvyrą. Ši nuolatinė būseną įgauna choreografinį pobūdį, kurį lemia kūniška veikla, iš esmės apibrėžianti Balio kultūros modelį (Ness 2008: 1263–1264). Ši choreografinė būseną yra esminė Balio kultūros dalis, atspindinti vietos gyventojų identitetą, požiūrį į kūną, judesį ir ryšį su pasauliu. Stabili būseną, kurią Batesonas įvardijo kaip Balio kultūros pagrindą, galiausiai buvo suprasta kaip atsirandanti dėl kūno veiklos ir tai yra esminis choreografinis elementas. Besitęsiantis judėjimas yra esmingas, norint išlaikyti pusiausvyrą, kūno stabilumą ir gebėjimą veikti aplinkoje. Transo metu, iš choreografinės formos išsilaisvinęs, kūnas atrodo prieštaraujantis šiam principui.

Laisvas judesys šokyje gali būti siejamas su natūralumu ir improvizacija. Tai judesys, kuris yra mažiau apribotas choreografija ar griežtais judesių raštais. Šokis atliekamas laisvai, leidžiant kūnui laisvai ir spontaniškai reikštis. Judėjimas aplink savo tūrio ašį atliekamas įvairiomis kryptimis, nepriklausomai nuo konkrečių koordinačių, spontaniškai keičiant aukščio lygmenis. Judesio kryptį galima apibūdinti, kaip intensyvų, ekspresyvų judėjimą pirmyn ir atgal bei į šonus. Apžvelgiant santykį su erdve, galima pastebėti, kad esantis transo būsenoje subjektas gali būti užsimerkęs, neturėti aiškaus ryšio su aplinka ir nereaguoti į aplinkinius žmones. Šokio judesiai tampa organišku srautu, kuriuo jie sklinda erdvėje,

Transo būsenos metu stebimi įvairūs judesiai, primenantys gyvūnų elgesį ar gamtos ritmus. Kartais žmogus atlieka choreografinius judesius, tarsi prisimindamas anksčiau šoktą šokį ar vaidintą dramos vaidmenį. Užsimerkęs ir paniręs į save, žmogus transo metu gali pradėti judinti rankas ar

kojas. Šie judesiai gali būti intensyvūs, pavyzdžiui, kojų trūkčiojimas, arba lėti ir kontroliuojami. Kūno dalys tarsi tampa atskirais atlikėjais, kuriančiais sudėtingą, bet nerišlią judesių kompoziciją. Semiotikos požiūriu saugumas ir grėsmė yra reikšmės, kurias žmonės suteikia tam tikriems ženklams, simboliams arba situacijoms. Kontrolės nebuvimas – sąmonė nėra kūne, o už jo ribų – rodo, kad sąmonė yra suvokiama kaip kažkas, kas yra už fizinio kūno ribų. Tai yra būseną, kai asmuo negali kontroliuoti savo kūno judesių, jausmų arba elgesio, arba negali suvokti kūno signalų ir reaguoti į juos.

Traso būseną sukelia pasikartojantys šokio judesiai ir bendruomenės skatinamas dvasinis įkarštis, tai leidžia šokėjams peržengti savo sąmoningą protą ir susijungti su dvasine sfera. Kai šokėjai pasiduoda ritmiškam gamelano orkestro pulsui ir svaiginančiam smilkalų aromatu, jų kūnai tampa persmelkti dievų, demonų ir dvasių. Jų judesiai, jaučiantys anapusinio pasaulio malonę ir jėgą, atspindi šių būtybių savybes. Grakščios šokėjų rankų ir rankų bangos išreiškia dievišką dievų eleganciją, o staigūs ir agresyvūs judesiai su nuožmia veido išraiška įkūnija nesutramdomą demonų energiją. Šis ryšys leidžia jiems patirti dievų ir demonų, kuriems jie atstovauja, esmę, persmelkiant jų judesius autentiškumu ir galia, kurie giliai paliečia žiūrovus.

Ritmiški judesiai ir kolektyvinė energija sukuria alternatyvią sąmonės būseną, leidžiančią dalyviams peržengti savo asmenines ribas. Šokėjai paskęsta pulsuojančiame ritme, išlaisvina kūno raišką ir susivienija chaotiškame vyksme. Šis individo ištirpimas kolektyviniame rituale yra transformacinės traso šokio galios esmė, atskleidžianti galias žmogiškosios patirties sritis. Eliade sieja transą su ekstaze, kuri apibūdinama kaip spontaniškas reiškinytis, kylantis iš pačios gamtos, tačiau jos reikia siekti. Šamanizme tai tampa mistine kelione į kitą pasaulį, jos metu nužengiama į požemius ir kalbama su dievais (Eliade, 1964: 143). Nors ir ekstazė, ir transas reiškia atsiribojimą nuo fizinio pasaulio, ekstazės sąvoka ypatingai pabrėžia džiaugsmingumo ir palaimos jausmus. Tuo tarpu transe gali pasireikšti ne tik palaima, bet ir kančia, atspindinti įvairias žmogaus patirties subtilybes.

Išvados

Tyrimo metu buvo analizuojami įvairių autorių darbai apie kūną šokyje, įskaitant Mead, Bateson, Eliade, Bell, Ness, Blanariu, Greimą. Stebint ritualinį šokį svarbu suprasti, kad ne visos pasakojimo reikšmės yra tiesiogiai matomos ir aiškios, transinė kūno raiška tarsi žymi, kas yra anapus reikšmės. Antropologinė prieiga sukuria tinkamą pagrindą semiotiniam gestualumo teorijos taikymui ir, šiuo atveju, Balio ritualiniam šokiui tirti, išskiriant vieną iš svarbiausių jo dalių – transinio kūno raišką.

Tyrimo metu buvo atlikta šokio judesių analizė ir identifikuota keletas kūno judesių ir transformacijų, būdingų transo būsenoms Balio šokyje. Šių kūno judesių išraiškos lauką sudaro:

- **Staigūs ir nekontroliuojami judesiai:** šokėjai dažnai atlieka staigius ir nekontroliuojamus kūno judesius, kurie gali atrodyti chaotiški.
- **Kūno dalies suskaidymas:** transo būsenose atskiros kūno dalys tampa atskirais gestų generuojančiais veikėjais, pavyzdžiui, rankos ar kojos juda nepriklausomai nuo kitų kūno dalių.
- **Kūno iškreipimas:** šokant perkreipiamas kūnas, pvz., maksimaliai išlenkiama nugara ar atlošiama galva.
- **Spazmai:** kūne vyksta įvairios reakcijos, tarp kurių viena dažniausių - nevalingi raumenų trūkčiojimai.
- **Sustingimas:** kai kada kūnas ilgam laikui sustingsta tam tikroje pozoje.
- **Atitolęs žvilgsnis:** transo būsenose šokėjai dažnai fiksuoja žvilgsnius, nukreiptus į tam tikrą tašką erdvėje.
- **Veido išraiškumas:** tiek atpalaiduojant, tiek suraukiant veidą ar išsižiojant - atpažįstamos agonijos bei palimos reikšmės.

Transinio kūno išraiška perteikiama per matomą fizinio kūno pokytį nuo griežtos ir darnios choreografijos į laisvus, nevalingus ir ritmiškus veiksmus, taip vyksta atitolimas nuo kasdienės tikrovės, sukuriamas jai nebūdingas kūnas, kuris yra nestabilus, praradęs savikontrolę. Gestų analizė atskleidžia šiuos aspektus: mimetiniai gestai reiškiasi kaip šokio, kovos prisiminimai, derinami prie mažiau stabilaus judesio, naudojant daugiau jėgos, išreiškiant agresiją.

Sprendžiant iš Bell teorijų, ritualinė aplinka gali sustiprinti dalyvių įsitraukimą ir suteikti jausmą, kad ritualas yra intensyvus ir prasmingas. Tai parodo ritualo konteksto reikšmę, kaip

sukuriančio reikalingas sąlygas pasiekti transinei būsenai. Ritualas atliekamas šventykloje, kuri, turėdama transcendentinės vietos reikšmę, ritualo dalyviams leidžia priartėti prie dievų. Tokioje, ypatingoje aplinkoje, galioja kitokios elgesio taisyklės, kurios yra grindžiamos griežta veiksmų seka, kurios viena iš dalių pasižymi mitiniu naratyvu, kuris savo teikiamu turiniu įgalina ritualinį vaidinimą ir taip išreiškia mitą.

Eliade pristatytas laiko ribų ištrynimo aspektas suprantamas kaip sugrįžimas į pirmąją mitinį laiką, kurio metu šventumo patirtis įsiveržia į kasdienybę ir įgauna savo kūnišką išraišką. Pasaulio ir subjektyvumo išsitynimasis teigia susiliejamą su dievybėmis, kuris išreiškiamas šventumo patirtimi. Transe lieka neatpažįstamos figūros, nes kūnas apie pasaulį nekalba – reikšmės išsitrina, o pasaulis susilieja ir jau neturi atpažįstamos tvarkos. Svarbiausias tyrimo klausimas: kaip subjekto subjektyvumo netekimas matomas užfiksuotoje vizualinėje kūno raiškoje? Svarbu pastebėti, kad subjektui patenkant į kitokią tikrovę, jo kūnas regimoje išraiškoje įgauna naujas išraiškos formas galimybes, kurių kūrybiškumo galia priskiriama dievybėms, dvasioms ir demonams, laikinai įsikūrusiems transo kūne. Taigi, transinis kūnas, kaip chaotiškos būklės raiška, ritualo kontekste žymi kūrybos veiksmą – chaoso materijai suteikiama forma, tai naujos tvarkos galimybė.

Dievų ir demonų įsikūnijimas Balio transo šokyje nėra vien spektaklis – tai gili dvasinė patirtis, kuri tarnauja kaip tiltas tarp žmogiškojo ir dieviškojo pasaulių. Šokėjai per savo judesio meistriškumą ir ryšį su dvasine sfera leidžia pažvelgti į sudėtingą fizinio ir dvasinio žmogaus egzistencijos dimensijų sąveiką. Ši transformuojanti tradicija liudija nepaprastą žmogaus kūno gebėjimą įkūnyti ir dieviškąją, ir demoniškąją prigimtį. Taip žmogaus kūnas įgauna tarpininko vaidmenį tarp fizinio ir dvasinio pasaulių.

Atlikto tyrimo visuma tinkama taikyti ir kitiems performatyviems šokiams, kaip tam tikra aprašymo metodika. Remiantis Greimo gestų samprata atsiskleidžia naujos prasmės, bei galima plėsti šios teorijos pritaikymo galimybes. Taip pat lieka keli neatsakyti klausimai, kurie galėtų būti plėtojami ateities tyrimuose: kas yra transinio kūno beformiškumas ir kaip jis gali padėti suprasti formos prigimtį ir reikšmės atsiradimą šokio choreografijoje? Kaip estezės ir šventumo, subjektyvumo ir dieviškumo įsikūnijimo sampratas galima plėtoti per semiotinę prizmę, remiantis Greimo knyga *Apie netobulumą*.

Literatūros sąrašas

1. Alshynbaeva, Mazhitayeva, Kaliyev, Nygmetova, Khamzina. (2021) Linguocultural Anatomical Code: Concept of Sacredness. Rupkatha Journal on Interdisciplinary Studies in Humanities.
2. Bank M. (2001) Visual methods in social research. London.
3. Bandem M. I. (1976). Barong dance. In The World of Music. VWB Publisher
4. Bateson, G., & Mead, M. (1942). „Balinese Character: A Photographic Analysis. New York Academy of Sciences.
5. Bateson, G. (1975). Some Components of Socialization for Trance. Ethos, Vol. 3, No. 2. 143–155 <https://www.jstor.org/stable/640225>
6. Beck, H. J. (2011). The Beauty of the Liturgy and Its Contribution to the Sacred. Worship, 85(5), 396–407.
7. Becker, J. (2004). Deep Listeners: Music, Emotion, and Trancing. Indiana University Press.
8. Bell, C. (1992). Ritual Theory, Ritual Practice. Oxford University Press.
9. Belo, J. (1961). Trance in Bali. New York: Columbia University Press.
10. Burckhardt T. Simbolizmas ir mitologija. Vertė D. Razauskas.. Liaudies kultūra, 2004, Nr. 6, p. 64–72
11. Blanariu, N. P. (2013). Theatricalization of Ritualistic Gesture and Dancing. A Semiotic Approach. In Geoffrey Sykes (Ed.), A Semiotic Reader, Stanwell Tops Australia: Southern Semiotic Review, 183-209. ISBN 978-1493531547
12. Blanariu, N. P. (2014). Semiotic and Rhetorical Patterns in Dance and Gestural Languages. Southern Semiotic Review, 4. DOI 10.33234/SSR.15.3
13. Bouissac, P. (2002). Describing gestures: boundaries, scales and perspectives. Toronto.
14. Coast, J. (1951). „The Clash of Cultures in Bali.“ *Pacific Affairs*, Vol. 24, No. 4.
15. Coast, J. (1954). Dancing out of Bali. London
16. Collier, J. J. (1967). Visual Anthropology: Photography as a Research Method. New York: Holt, Rinehart and Winston.
17. Collier, J. J. (1973). Alaskan Eskimo Education: A Film Analysis of Cultural Confrontation in the Schools. New York
18. Cortázar, J. (1967). End of the Game. New Directions, New York.
19. De Zoete, B., Spies, W. (1973). Dance and Drama in Bali. Oxford University Press.

20. Douglas, M. (1966). *Purity and Danger: An Analysis of Concepts of Pollution and Taboo*. London: Routledge.
21. Eliade, M. (1964). *Shamanism: Archaic Techniques of Ecstasy*. Transl by. Willard R. Trask. Princeton University Press.
22. Eliade, M. (1997). *Šventybė ir pasaulietiškasumas*. Vertė P. Račius. Vilnius: Mintis.
23. Encyclopædia Britannica. 2009. Encyclopædia Britannica Online.
24. Erincin, S. (2021). Sufi Dance, Trance, and Psychophysical Performance: Transcultural Elements in Jerzy Grotowski's Theater. *Dance Chronicle*, 44(3), 207–222
25. Geertz, C. (2005). *Kultūrų interpretavimas: straipsnių rinktinė*. Sud. A. Sverdiolas. Vilnius: Baltos lankos
26. Geertz, C. (1973). „—.“ *Daedalus*.
27. Greimas, A. J. (2005). *Struktūrinė semantika*. Vertė K. Nastopka. Vilnius: Baltos lankos
28. Greimas, A. J. (1989). *Semiotika: darbų rinktinė*. Sud. ir vertė R. Pavilionis. Vilnius: Vaga.
29. Greimas, A. J. (2006). Figūratyvinė semiotika ir plastinė semiotika. *Baltos lankos*, Nr. 23, 71–98.
30. Greimas, A. J. (2004) *Apie netobulumą*. Vertė S. Žukas. Vilnius: Baltos lankos.
31. Grimshaw, A. (2001). *The Ethnographer's Eye: Ways of Seeing in Anthropology*. Cambridge University Press.
32. Hastrup, K. (1995). *A Passage to Anthropology: Between Experience and Theory*. London.
33. Haley, J., Richeport– Haley, M. (2015). Autohypnosis and Trance Dance in Bali. *Journal of Clinical and Experimental Hypnosis*, 63(4), p. 455–468.
34. Hendrawan, I. N. R., Setyarini, P., Permana, P. A. T., Hermanto I. M., Putra, I. G. A. P. D., Maharani, A. A. A. C. (2024). Balinese dance basic movement video dataset for action recognition. *IEEE International Conference on Data and Software Engineering (ICDS) Proceedings*, 1–5.
35. Ingold, T. (2013). Being Alive to a World Without Objects. In G. Harvey (Ed.), *The Handbook of Contemporary Animism*. Cambridge University Press.
36. Johnson R. A. (1987) *Ecstasy: Understanding the Psychology of Joy*. New York.
37. Jones CA, Ryan JR. (2007). *Encyclopedia of hinduism*. New York, Infobase Publishing.
38. Kairys N. (2021). *Antropologas su kino kamera: tarp judančio vaizdo ir teksto*. *Logos*, Vilnius.
39. Kumar, K. V. V., Kishore, P. V. V. (2017). Indian classical dance mudra classification using HOG features and SVM classifier. *International Journal of Electrical and Computer Engineering*, 7(5).

40. Klein, G., Noeth, S. (Eds.) (2011). *Emerging Bodies: The Performance of Worldmaking in Dance and Choreography*.
41. Lévi– Strauss, C. (1962). *The Savage Mind*. University of Chicago Press.
42. Lévi– Strauss C. (1997). *Laukinis mąstymas*. Vert. Daškus M. Vilnius: Baltos lankos
43. 27. Murphy, T. (2003). Elements of a Semiotic Theory of Religion. *Method & Theory in the Study of Religion*, Vol. 15, No. 1.
44. Nastopka K. (2010). *Literatūros semiotika*. Vilnius: Baltos lankos.
45. Ness, S. A. (1992). *Body, movement, and culture: Kinesthetic and visual symbolism in a Philippine community*. University of Pennsylvania Press.
46. Ness, S. A. (2008). Bali, the Camera, and Dance: Performance Studies and the Lost Legacy of the Mead/Bateson Collaboration. *The Journal of Asian Studies*, 67(4), p. 1251– 1276
47. Pink, S. (2000). *Doing Visual Ethnography: Images, Media and Representation in Research*. London
48. Pink, S. (2011). *Advances in Visual Methodology*. Sage Publications.
49. Ricoeur, P. (1972). *The symbolism of evil*. Paris.
50. Ricoeur, P. (2001). *Egzistencija ir hermeneutika: Interpretacijų konfliktas*. Vertė tas ir tas. Vilnius: Baltos lankos.
51. Serap, E. (2021). Sufi Dance, Trance, and Psychophysical Performance: Transcultural Elements in Jerzy Grotowski’s Theater. *Dance Chronicle*, 44(3).
52. Sujarwo, W., Caneva, G., Zuccarello V. (2020). Patterns of plant use in religious offerings in Bali. *Acta Botanica Brasilica*, 34(1), p. 40– 53
53. Suandi, I. N., Bandem, I. M., Mudana, I. W., Partami, N. L., & Aryanto, Y. E. (2020). Delivering Balinese Dance to the Digital Era: Multimedia-Enriched Dictionary. Preservation, *Digital Technology & Culture*, 49(2), 59–65. <https://doi.org/10.1515/pdte-2020-0016>
54. Turner, V. (1969). *Ritual process: Structure and anti– structure*. New York
55. Terrill, A. (2006). Body part terms in Lavukaleve, a Papuan language of the Solomon Islands. *Language Sciences*, 28,304– 322.
56. Tylor, E. B. (1871). *Primitive Culture*. London
57. Wier, D. R. (1995). *Trance: from magic to technology*. New York.
58. De Zoete, B., Spies, W. (1938). *Dance and drama in Bali*. Oxford University Press.
59. Covarrubias, M. (1937). *Island of Bali*. Alfred A. Knopf.
60. Belo, J. (1960). *Trance in Bali*. Harper & Row.
61. Haley, J., Richeport– Haley, M. (1995). *Dance and Trance of Balinese Children*.

62. Haley, J. (2001). Autohipnosis ir transas Balio šokyje. Trance and Hypnotherapy in Bali, 1–26.