

ŠIAULIŲ UNIVERSITETAS
HUMANITARINIS FAKULTETAS
ISTORIJOS KATEDRA

SIMONA JONKUTĖ
Kultūros studijų programos
II kurso studentė

**ŠAMANISTINĖ PRAKTIKA LIETUVOS
SOCIALINIUOSE PERFORMANSUOSE: AUKOJIMO
RITUALAS**

Magistro darbas

Darbo vadovė prof. dr. Rita Regina Trimonienė

Darbas originalus – Simona Jonkutė (.....)

Šiauliai,
2015

TURINYS

ĮVADAS	4
PIRMYKŠTIS TIKĖJIMAS – ANIMIZMAS	9
ŠAMANŲ PASAULĖŽIŪRA	12
2.1. Šamano koncepcija.....	14
2.2. Visatos sluoksniai ir tikrovės lygmenys.....	16
2.3. Transas ir ekstazė	17
2.4. Šamanizmo studijos.....	19
2.5. Pirmasis epizodas – šamanų genčių ritualai	21
2.6. Antrasis epizodas – aukojimai senovės Prūsijoje.....	22
2.6.1. Aukojimo ritualas	24
2.7. Šiandieninis šamanizmas – neošamanizmo „apgultis“	25
AUKOJIMO RITUALAS – ESMĖ IR SUVOKIMAS	28
PERFORMANSO RAIDOS TENDENCIJOS	30
4.1. Performansas – antitezė teatrui	33
BŪTIES KEITIMAS IR ATVAIZDAVIMAS	35
5.1. Spektaklio visuomenės arealas – Guy Debord.....	35
5.2. Gintautas Mažeikis – apie mimežę, katarsį, metamorfozę.....	36
METODOLOGIJA	39
6.1. Turinio analizės metodas.....	39
6.2. Lyginamasis metodas	42
TYRIMO LAUKO PRISTATYMAS	44
7.1. Benas Šarka ir jo performanso suvokimas	44
7.1.1. Performanso „Kiurai“ siužetas	44
7.2. Vaida Tamoševičiūtė ir jos performanso suvokimas	47
7.2.1. Performanso „SPEIGAS VI“ siužetas	47
7.3. Marina Abramovič ir jos performanso suvokimas	48
7.3.1. Marinos Abramovič performansas „Menas turi būti gražus. Menininkas turi būti gražus“	49
7.3.2. Marinos Abramovič performansas „Balso išlaisvinimas“	49
7.3.3. Marinos Abramovič performansas „Atminties išlaisvinimas“	50
7.3.4. Marinos Abramovič performansas „Kūno išlaisvinimas“	50

VISUOMENĖ KAIP SPEKTAKLIS.....	51
IŠKODAVIMAS: METAMORFOZĖ, MIMEZĖ, KATARSIS.....	54
AUKA KAIP ŽMOGIŠKO PRADO PASIKEITIMAS	57
10.1. Beno Šarkos „Kiurai“ performanso atvejis	60
10.2. Vaidos Tamoševičiūtės performanso „Speikas VI“ atvejis.....	61
ŠAMANISTINIŲ RITUALŲ ATVAIZDAVIMAS PERFORMANSUOSE	63
11.1. Išvaizdos keitimo kategorija.....	64
11.2. Garsas kaip virsmo įprasminimas	66
11.3. Dimensijų išsiskyrimas	68
11.4. Aukos sintezė	69
LYGINAMASIS ASPEKTAS.....	71
IŠVADOS	73
LITERATŪRA IR ŠALTINIAI.....	77
SANTRAUKA.....	80
SUMMARY	81
PRIEDAI.....	82

IVADAS

Temos aktualumas:

Pastaruoju metu vis dažniau tenka išgirsti žodį performansas. Tačiau kyla klausimas, ką gi reiškia pastarasis žodis. Kitose, net ir kaimyninėse Europos šalyse, performanso meno srityje vyksta gana aktyvūs procesai. Ten performansas – meno forma užimanti svarbią vietą šiuolaikinio meno areale. Jis dėstomas akademijose, vis entuziastingiau steigiasi ne pelno siekiančios menininkų organizacijos, organizuojami festivaliai. Šalys vis dažniau bendradarbiauja, siekia, kad vyktų judėjimas, keistųsi menininkais, plėstųsi cirkuliacija bei bendradarbiavimo tinklas. Vienas tokių pavyzdžių – Norvegijoje vykstantis Fluxus meno festivalis, kuriame susirenka dalyviai iš įvairiausių šalių, tokių kaip Vengrija, Vokietija, Lenkija, Danija, Čekija ir t.t. Tuo tarpu Lietuvoje performanso menas vis dar maišomas su spektakliu, šou, o neretai ir koncertu, nors panašių meno festivalių apraiškos ima atsirasti.

Vis daugiau performanso menininkų savo veiklą sieja su įvairiais socialiniais veiksniais tokiais kaip politika, ekonomika ar religija. Pastaroji – pamažu tampa vis aktualesne erdve reikštis menininkų ontinei savivokai. Atsiranda vis daugiau menininkų, kurie imasi savo pasirodymais atskleisti pirminį žmogaus savivokos pradą, senuosius tikėjimus, kuomet nebuvo dichotomijos tarp žmogaus ir gamtos, žmogaus ir kosmoso platybių. Vėl imamasi grįžti prie pirmapradžio – animistinio pasaulio suvokimo, kuomet menininkas, veikiamas sąmoningo metamorfozės siekinio, kuris kyla iš jaučiamo žmogiško neužbaigtumo, įmestumo į struktūruota organizacijų aplinką.

Vienas seniausių animistinių tikėjimų – šamanizmas. Būten juo vis daugiau remiasi performansų atlikėjai. Emilija Budrecka, aprašydama tarptautinį 1997 m. performansų festivalį Vilniuje (*7 meno dienos*), teigia: „Dažnai performansai iliustruoja sentencijas ar kitas lakias frazes, mitus, net pasakas: Linas Katinas dalija vinius perfrazuodamas siūlymą „įkalti“, Evaldas Jansas, išsitepęs medumi, apkimba pūkais, jis primena šiaudinį veršelį ir t.t. Šamanistinės pastangos vėl žiūrovą nuvilia. Pasigendi autentiškumo ir tikėjimo tuo, kas vyksta. Nuobodus, paviršutiniškas kamufliažinis ritualizmas” (Uogintas A., 2008. p. 167). Galbūt tokie pasisakymai vis labiau skatina performanso atlikėjus tobulėti, surasti vis daugiau išraiškų perteikti transdencinę būklę. Būtent šamanistinėmis metamorfozėmis bandoma sugrįžti į prigimtinę žmogaus tikėjimo būtį, kuomet žmogus neturėjo prigimtinių vietos ir

neginčijamos santvarkos, nekintančio gyvenamojo pasaulio. Tad šamanistinė praktika socialinių performansų kontekste vis labiau ir labiau plečia savo dominavimą, o metamorfoziniai pasikeitimai, nepaisant mąstymo formų skirtumų, skatina žmogaus „išsilaisvinimo revoliucijas“. Todėl aktualu tampa aiškinti ir aiškintis performansų menininkų pateikiamas koncepcijas ir jų vidinių išgyvenimų interpretacijas.

Darbo temos iširtumas:

Šamanistinė perspektyva analizuojama antropologo Donato Brandišausko straipsnyje „Autochtonų galios sampratos bei raiška: užbaikalės (Rytų Sibiras, Rusija) oročėnų-evenkų atvejo komparatyvinė studija“. Čia autorius nagrinėja oročėnų - evenkų medžiotojų bei elnių augintojų, gyvenančių Vitimo upės baseine, sąveikų posovietinėje erdvėje su žmonėmis, gyvūnais, dvasiomis bei kraštovaizdžiu modelius. Pagrindinis straipsnio objektas – galios bei sėkmės sampratų raiškos oročėnų-evenkų kasdienėse praktikose analizė. Remiantis beveik dvejus metus trukusių antropologinių lauko tyrimų autoriaus patirtimis bei šiaurės tautų etnografinėmis bei lyginamosiomis studijomis, šiame straipsnyje bandoma atskleisti mažai analizuotas galios ir sėkmės sampratas (Brandišauskas D., 2011, p. 37 – 49). Šis tyrimas toliau plėtojamas autoriaus straipsnyje „Įvietinta sėkmė ir galia: Rytų Sibiro autochtonų oročėnų-evenkų posovietinio kraštovaizdžio patirtys“. Šiame straipsnyje pateikiama, kad galios ir sėkmės patirtis galima analizuoti ne vien tik per veiksmus, bet ir per patį kraštovaizdžio suvokimą. Taip pat teigiama, kad ambivalentiškos galios patirtys yra nepakankamai atspindėtos skirtingose etnografinėse kraštovaizdžio studijose (Brandišauskas D., 2012, p. 132 – 142).

Dar viena lietuvių autorių – Eglė Aleknaitė. Ji savo straipsnyje „Šamanizmas ir neošamanizmas: lyginimo galimybės ir supratimo problematika“ kalba apie jau deformuotą šamanizmą – neošamanizmą – tai šių dienų religinės praktikos, kai taikoma ekstazės technika ir atkuriami įvairių kultūrų šamaniška pasaulėžiūra. Pagrindinis straipsnio tikslas – išnagrinėti šamanizmo ir neošamanizmo supratimo problemas ir lyginimo galimybes, apžvelgiant įvairių autorių (R. J. Wallisas, J. Townsendas, P. C. Johnsonas ir kt.) išryškintą šių dviejų reiškinių lyginimo problematiką, aptariama įvairių perskyrų pagrindumas, šamanų, neošamanų ir tyrinėtojų sąveikos bei tradicijos kaitos keliamos problemos (Aleknaitė A., 2006, p. 73 – 78).

Būtina minėti ir autorius, kurie nagrinėja performanso meno sritį. Jurgita Staniškytė savo straipsnyje „Performatyvumo teorija ir teatras: sąveikos ir takoskyros“ analizuoja performatyvumo teorijos ir teatro praktikos sąveiką; apibrėžiama bendra teatro ir teorijos

santykių problematika bei trumpai pristatomi performatyvumo teorijos ir teatrologijos bendradarbiavimo pavyzdžiai. Straipsnyje siekiama pademonstruoti, kaip socialinių ritualų analizės įrankiai sėkmingai taikomi estetinių reiškinių – tiek avangardinio, tiek postdraminio teatro, tiek performanso meno analizėje bei teatro praktikoje (Staniškytė J., 2012. p. 132-138)

Dar vienas straipsnių – Gilijos Žukauskienės „Šokio estetikos perspektyvos performatyvumo kontekste“. Straipsnyje nagrinėjamas šokio unikalumas performatyvumo, tampančio visos šiuolaikinės kultūros metafora, fone. Remiantis performanso tyrinėtojų darbais, straipsnyje analizuojamos performanso ekspansyvumo priežastys. Maurice'o Merleau-Ponty percepcijos fenomenologijos bei judesio ir šokio tyrinėtojų išvalgos pasitelkiamos kai kuriems performanso ir šokio estetikų skirtumams įvardyti bei performanso, siekiančio „dalyvauti gyvenime, priartėti prie jo“ (Žukauskienė G., 2014, p. 99 – 106).

Kaip matoma, šiuose straipsniuose, šamanistinė praktika Lietuvoje socialiniuose performansuose dar nėra nagrinėta. Minėtuose tyrimuose yra nagrinėjamas vienas ar kitas šamanizmo konceptas arba tik konkretus atvejis, todėl galima daryti prielaidą, kad esantys tyrinėjimai tik fragmentiškai liečia analizuojamą darbo temą.

Darbo temos naujumas:

Šamanizmo ritualai performanso mene – vis dažnesnis menininkų pasirinkimas. Tačiau, žvelgiant per tarpdisciplinišką mokslo prizmę, darbe analizuojama problematika nėra plačiai tiriama, o paliečiama tik fragmentiškai.

Pirmiausia, reikia paminėti, kad performansas Vakarų Europoje ar Amerikoje jau tapo klasikiniu menu, tačiau Lietuvoje šis žanras vis dar neįprastas, nes suklestėjo tik XX a. 10-uoju dešimtmečiu. Performansai, bendrąja prasme, rodomi viešai auditorijai, kuri ne tik esti kaip žiūrovas, bet tampa pačiu dalyviu.

Tyrinėjimuose didžioji dalis dėmesio yra skiriama perėjimui nuo spektaklinio reginio į performanso veiksmą čia ir dabar, bet pati performanso rodomo vaizdo mintis lieka detaliam neanalizuojama. Štai čia ir pritrūksta žiūrinčiojo suvokimo į matomą vaizdą, katarsių, mimezių ir metaforų persipynimų, kurie esti tarp šamanistinių ritualų vieni svarbiausių elementų.

Tad šis darbas padės atskleisti matomų vaizdinių reikšmę žvelgiant per šamanistinių ritualų perspektyvą; norimą perteikti vaizdinę žinutę, bei menininko gebėjimą keisti savo socialinį statusą ir pačią prigimties būklę.

Tyrimo problema:

Vis daugiau socialinių performansų difuziškai perima šamanistinių praktikų ritualų motyvus, todėl neretai tampa sudėtinga suvokti menininko išraiškų turinį bei rodomą gebėjimą perkelti savo esamą būtį į kitą dimensinę plotmę – šamanistinių tikėjimų arealą.

Tyrimo probleminiai klausimai:

1. Kokie šamanistinių praktikų ritualai atspindi Lietuvos socialiniuose performansuose?
2. Kokios šamanistinės praktikos raiškos variacijos išryškėja Lietuvos socialiniuose performansuose?
3. Kokios šamanistinės praktikos raiškos dominuoja tarp Lietuvos ir užšienio menininkų performansų?

Tyrimo tikslas – atskleisti ir išsiaiškinti, kaip ir kokie šamanistinės praktikos ritualai dominuoja Lietuvos socialiniuose performansuose.

Tyrimo uždaviniai:

1. Išskirti pagrindines nagrinėtinas šamanistinių praktikų veiklas;
2. Remiantis Guy Debord ir Gintautu Mažeikiu apibrėžti atvaizdavimo bei persikėlimo sritis;
3. Apibrėžti aukojimo ritualo raišką ir paskirtį tyrimo kontekste;
4. Išanalizuoti performanso atlikėjo būvio pasikeitimo elementus;
5. Ištirti šamanistinių ritualų atspindžius Lietuvos socialiniuose performansuose;
6. Palyginti šamanistinių praktikų raiškas tarp Lietuvos atlikėjų ir Marinos Abramovič performansų.

Tyrimo objektas – šamanistinė praktika Lietuvos socialiniuose performansuose: aukojimo ritualas.

Tyrimo metodai:

Literatūros analizė, turinio analizė, lyginamoji analizė.

Darbo struktūra ir apimtis. Magistro darbą sudaro 3 dalys. Pirmoji – teorinė dalis, kurioje nagrinėjama šamanistinė perspektyva, aukojimo ritualo, performanso aspektai. Taip pat analizuojama Guy Debord „spektaklio” visuomenės koncepcija ir Gintauto Mažeikio pateikti virsmo būdai. Antroji dalis – metodologijos pristatymas ir tyrimo lauko pristatymas. Trečioji dalis skirta šamanistinių praktikų aukojimo ritualų apraiškoms Lietuvos socialiniuose performansuose. Išskirtos kategorijos lyginamos su pirmaisiais šio žanro pradininkės Marinos Abramovič performansais. Darbas baigiamas išvadomis, literatūros ir šaltinių sąrašu, priedais.

Raktažodžiai: šamanizmas, performansas, auka, ritualas.

TEORINĖ DARBO DALIS

1. PIRMYKŠTIS TIKĖJIMAS – ANIMIZMAS

Šiame skyriuje bus aptariama animizmo sąvoka ir aiškinimas. Tai yra būtina, kad tinkamai suprastume šamanizmo pasaulėžiūros pagrindus bei pagrindinius jo suformavimo elementus.

Sąvoka „animizmas“ (lotyniškai „anima“ – siela, kvėpavimas, gyvenimas) kaip „animismus“, pirmą kartą buvo paminėta 1970 m. vokiečių fiziko ir chemiko Georg Ernest Stahl. Pastarasis kėlė hipotezę, kad visa materija turi gyvybinę energiją, būtent tam tikrą sielą (Online etymology dictionary [žiūrėta 2015 m. balandžio 20 d.] <<http://www.etymonline.com/index.php>>). Angliškas žodis „animism“ į religijos studijas buvo įvestas anglų antropologo Edward Burnett Taylor 1871 m., kai buvo išleista knyga „Primityvi kultūra“.

Pasak E. B. Tylor animizmas – pirmykštis tikėjimas, kada ne tik žmogus, bet ir gyvūnai, augalai, gamtos dariniai, reiškiniai ir net daiktai turi sielą. Nurodoma, kad animizmas yra pirmoji religijos raidos pakopa, kuri atsirado iš tikėjimo/įsitikinimo, kad gyvūnai, gamtos kūriniai ir žmonės turi sielą, kuri yra atskira nuo kūno bei daro juos gyvais. Pasak antropologo, ankstyvosios žmonių kultūros, kuomet stebėjo savo aplinką ir pačios save, dėmesį atkreipė ir į tam tikras figūras, atvaizdus/atvaizdavimus, kurie pasirodo vizijose ir sapnuose. Bėgant laikui, šios ankstyvosios kultūros ėmėsi vaizdinius interpretuoti, suvokti juos kaip sielą, kuri yra gyvuose, augmenijoje bei gamtos dariniuose. Galiausiai, imta tikėti, dar šios sielos, dvasios geba daryti įtaką gamtos reiškiniams, žmogaus gyvenimui. Tad čia imama atlikti specifinius, tam tikrus ritualus, kuomet bandyta tas sielas ir dvasias „prisijaukinti“ (Tylor E. B., 1871, p. 100). Kadangi jos galingesnės už žmones, mėginama jas palenkti savo pusėn – čia ir slypi kulto bei pačios religijos užuomazgos, nes būtent iš mirusiųjų dvasių įvaizdžių atsiranda dievai, o animizmą po protėvių kulto ir fetišizmo keičia politeizmas, kuris vėliau evoliucionuoja į monoteizmą. Toks garbinimas, pasak E.B. Tylor – pradžia religijai, nes animizmas dėl abstrahuotų produktų, tokių kaip siela, turėjo atsirasti vėliau nei kitos religinės formos (pvz., totemizmas, fetišizmas), kurios tokių produktų dar neturėjo (Beresnevičius G., 1997, p. 109–110).

Kaip teigia G. Beresnevičius vis dėlto tokia idėja pernelyg viską supaprastina. Itin sudėtingą religijos fenomeną vargu ar galima redukuoti į miglotus sapno vaizdinius; jais bei jų apmąstymais neapsiriboja net žmogaus emocinis gyvenimas. Be to, Tylor (Tylor E. B., 1871, p. 450) laikėsi prielaidos, kad jo vadinamų „primityviųjų“ genčių religijos iš esmės atitinka seniausios žmogaus religijos stadiją, ir tai, ką apie sielą bei protėvius pasakoja izoliuotų kultūrų žmonės, sutampa su pačiais ankstyviausiais religiniais vaizdiniais. Bet čia Tylor ima pats sau prieštarauti: jeigu religijoms būdinga evoliucija, kodėl gi izoliuotų kultūrų religijos taip ir liko sustingę? Jos, šiaip ar taip, irgi turi istoriją, patiria raidą. Be to, niekaip neįmanoma įrodyti, kad izoliuotų kultūrų religijos atitinka seniausiąją bendros visų žmonių religijos formą. Apie pastarąją mes duomenų iš esmės neturime. Negana to, izoliuotų kultūrų žmonės turi puikią aukščiausios esybės nuovoką, laiko ją pasaulio kūrėja ir pagaliau net mano esą nuo jos priklausomi. Tad su „primityviaja stadija“ tokie įvaizdžiai tikrai neturi nieko bendra (Beresnevičius G. 1997, p. 110 – 111).

Grįžtant prie animistinio pasaulio suvokimo – gyva ir lygu vienas kitam. Žmogus buvo gamtos dalis, tokia pat kaip gyvūnai, augalai ir daiktai, gamtos dariniai. Neegzistavo priešpriešos tarp žmogaus ir supančio pasaulio. Visa natūra buvo vienoje horizontalėje, be apibrėžties ar artikuliuotų skirtumų. Kaip akmuo, žemė ar vanduo turi sielą ir jau ta prasme yra gyva, lygiai taip pat ir žmogus, net po mirties, geba išsaugoti gyvą sielą, kuri tęsia gyvavimą be materialaus kūno ir geba daryti įtaką gyvųjų pasauliui. Tad riba tarp gyvo ir mirusio nebuvo aiški.

Toliau kalbant apie animizmo sampratą būtina pastebėti, kad vos tik ją buvo pradėta naudoti religijotyroje, ji rėmėsi kolonialistine pasaulėžiūra, kuri aiškiai atskyrė pirmykštes bendruomenes nuo modernių ir civilizuotų. O tai pabrėžė, kad pirmykštis žmogus, skirtingai nuo civilizuoto ar modernaus, nesugeba tinkamai objektyviai žiūrėti į save bei į savo aplinką, atskirti žmogų nuo gyvūno ar augalo, gamtos darinių; neskiria realybės bei tikrovės nuo fantazmo ar sapno, o galiausiai ir vidinio savęs nuo išorinio pasaulio. Dėl šių priežasčių ir nesugebėjimų atskirti, žmogus sau būdingas savybes primeta ir aplinkai (Tylor E. B., 1871, p. 402).

Animizmo samprata paremta priešstatomis: gyva-negyva, žmogus-gamta, primityvu-civilizuota, subjektyvu-objektyvu. Taigi, animizmas iš esmės rėmėsi atskirčių, ribų sukūrimu bei jų įteisinimu. Tokiu būdu buvo apsprendžiamas objektų socialinis statusas ir tai, kas priimtina ir atmestina. Būtent taip pasaulis buvo sudalintas, supriešintas, suskirstytas, o tai buvo tabu moderniam modeliui buvo pasmerkta ir liko užslėpta ir nuslopinta, o žmogus ir jo pozicija įteisinta kaip centrinė. Save buvo bandoma suvokti kaip gyvą, veiklų subjektą, kuris

esti pasyviame/negyvame pasaulyje. Animizmo pagrindu remiasi ir šiame darbe analizuojamas šamanizmas (Tylor E. B., 1871, p. 402 – 403).

Taigi, apibendrinant reikia akcentuoti, kad animizmas akcentuojamas kaip pirmykštis tikėjimas, kai ne tik žmogus, bet ir kitos gyvos būtybės (augalai, gyvūnai ir t.t.), gamtos dariniai ar reiškiniai turi sielą. Taip pat pabrėžiama, kad būtent animizmas – pirmoji religijos raidos pakopa, kuri atsirado iš tikejimo, kad minėtos gyvos būtybės, reiškiniai ir dariniai turi sielą, kuri yra nepriklausoma nuo kūno ir palaiko gyvybę. Žmonės tyrinėdami savo aplinką ėmė atkreipti dėmesį į sapnus ir vizijas. Tylor taip pat laikėsi minties, kad „primityviųjų“ genčių religijos orientuotos į seniausią religijos stadiją, kai sielos konceptas sutampa su ankstyvaisiais religiniais vaizdiniais. Animizmas taip pat paremtas priešpriešomis: gyva-negyva, žmogus-gamta, subjektyvu-objektyvu.

Toks animistinis suvokimas tampa pagrindu šamanistinių praktikų veiklai, kuomet ją praktikuojantys gebėdavo pasiekti traso būseną ir matyti vizijas, reinkarnotis ar keisti būtį savo sielą perkeliant į kitą objektą (nes siela, kaip jau buvo minėta, suteikia gyvybę ir yra atskira nuo kūno), gyvūną ar gamtos elementą. Tad šiame darbe remiantis animizmo pagrindu suformuotu šamanizmu, bus siekiama išsiaiškinti, kokios šamaniškos praktikos dominuoja Lietuvos performansuose.

2. ŠAMANŲ PASAULĖŽIŪRA

Kad geriau suprastume šamanistinių praktikų turinį, yra būtina pradėti kalbėti apie šamanų pasaulėžiūros dėmenis, jų struktūrą bei naudojimą praktikuojant šamanizmą. Tad šiame skyriuje bus apžvelgiami pagrindiniai šamanistinių praktikų bruožai ir jų funkcijos.

Pirmiausia reikėtų pradėti nuo religinių ritualų evoliucijos, kurios pradėjo vystytis nuo dvasių išvaymo, vengimo, susitaikymo bei palenkimo į savo pusę iki tokių veiksmų kaip aukojimai, išgelbėjimai ar atpirkimai. Pirmieji religiniai ritualų metodai vystėsi nuo primitiviųjų kultų formų per tam tikrus fetišus iki magijos aukštybių ir garbinimo. Kuomet ritualas tapo sudėtingesnis, reaguodamas į vis sudėtingėjančias žmogaus sampratas apie viršmaterines sferas, tada jame neišvengiamai turėjo įsiviešpatauti žyniai, kerėtojai ir šamanai.

Kuo labiau dvasinis pasaulis vystėsi žmogaus sampratoje, tuo labiau dvasinis pasaulis imtas laikyti nereaguojančiu į paprastus mirtinguosius. Tik išskirtiniai žmonės gebėdavo pasiekti dievybes; tikrai nepaprasta moteris ar nepaprastas vyras galėdavo būti išgirstas dvasios. Tokiu būdu religija įžengia į naują etapą/fazę, kuriame palaiptams ji tampa antraeile – tarp religingo žmogaus ir garbinamo objekto įsiterpia kerėtojas, žynys arba šamanas.

Būtent tokia evoliucinė religija gimsta iš baimės, kuri esti žmogiškajame prote, kuomet susiduriama su tuo, kas yra nepaaiškinama, nežinoma, nesuvokiama. Tad tarp religinės evoliucijos pradžios ir pabaigos atsiduria tarpininkai – aiškintojai ir ilgi šamanų amžiai (*Book of Urantia*, 2004 [žiūrėta 2015 m. vasario 13 d.] <<http://www.urantia.org/lt/urantijos-knyga/90-dokumentas-samanizmas-keretojai-ir-zyniai>>).

Pasak antropologo Piers Vitebsky, šamaniškų animistinių religijų, kurių yra daugelyje pasaulio kraštų, bruožai daugiau ar mažiau visur panašūs. Šamanas yra parenkamas dvasių, mokomas pasiekti transą ir paleisti sielą skristi į dangų arba brautis pro ledynus ar į siaubingus požemio pasaulius. Jų kūnai išsklaidomi dalimis, paskui vėl sudėliojami. Taip pat jie atgimsta, kuomet įgija galios kovoti su dvasiomis bei gydyti nukentėjusius, žudyti priešus ir saugoti savo gentis nuo bado, ligų ir sticinių negandų. Kai šamanizmas nepraktikuojamas, šamano gyvenimas toks pat kaip ir kitų gentainių. Jis medžioja, augina daržoves bei daro valgi, tvarkosi namuose. Kuomet šamanas kalba apie kitus pasaulius, nesako, kad pastarieji yra atitrūkę nuo mūsų. Veikiau tie kiti pasauliai atspindi mūsų pasaulio tikrąją daiktų prigimtį ir tikrąsias čia vykstančių įvykių priežastis. Toks supratimas bendruomenėje plačiai palaikomas, ir daugelis jos žmonių gali būti stipresni ar silpnesni šamanai, nelygu, kaip giliai jie įžvelgia tikrovę (Vitebsky P., 1995, p. 8).

Žmonės nuolat keičia ir tyrinėja savo aplinką. Tačiau fizinė visata taip pat mus veikia, tad esame įjungti į pasaulį jausmų ir veiksmų grandinėje. Nei mes žmonės, nei mus supanti aplinka vieni be kitų nesame visai tokie pat ar kam nors svarbūs.

Tokią tarpusavio priklausomybę pripažįsta avangardinė ekologija, tačiau tai yra ir kaip neatskiriama dalis šamaniško požiūrio į pasaulį, kuriame viskas – ne tik gyvūnai, bet ir augalai, akmenys, lietus ir vėjas, žemė ir ugnis – gali turėti dvasią. Kiekviename tikėjime dvasios supratimas yra giliausia teologinė bei psichologinė problema. Šamanų manymu, „dvasia“ geriau nusakoma žodžiu „esmė“, nes ji gyvūną daro gyvūnu, įrankį įrankiu, o žmogų žmogumi. Taip pat dvasia gali būti ir sąžinė: gyvi padarai, uolos, medžiai, gali turėti sąžinę, kuri yra panaši į mūsų sąžinę. Tuo metu, kaip savarankiškai egzistuojančios, dvasios gali sąmoningai paveikti žmones ir sukelti jų gyvenime kokių nors įvykių – gali mylėti, maitinti ar užjausti. Taip pat dvasios turi pojūčius ir jausmus, tokius kaip pavydas, alkis, pasididžiavimas. Todėl pastarosios žmones gali užpulti, suėsti ar išvesti iš proto.

Toks religinis supratimas atspindi milijonų metų žmonijos patyrimą ir tuo pat metu teikia priemonių pasauliui paveikti. Šamanizmas niekad nebuvo gryna mistika. Tai pragmatiška ir praktinė religija, todėl jos teikiamas vienovės supratimas nepaneigia aiškaus skirtingų reiškinių savitumo (Vitebsky P., 1995, p. 12 – 13).

Integruotoje šamanų visatoje yra apstu kategorijų. Begalė skirtingų dvasių turi tam tikrą savitą formą, vardus bei skirtingas savybes. Pavyzdžiui, saulės dvasia skiriasi nuo mėnulio dvasios. Jie gali būti brolis ir sesuo arba vyras ir žmona. Tokių jų panašumą į žmones pabrėžia mitai pasakojantys apie tai, kaip jie tokiais tapo ir kaip veikia mūsų gyvenimą.

Tokios dvasios kaip meškų yra didelės ir nuožmios, o pelių – nedrąsios, bet gali įlįsti pro mažiausius plyšelius. Peilio dvasia pjauna, o puodo – sulaiko. Taip, kaip kiekvienas žmogus yra unikalus, nors mes ir visi panašūs, taip ir kiekviena upė ar akmuo gali turėti savo ypatingą dvasią su atskitu veidu, savybėmis ir poveikiu žmogui (Harner, M., 1982, p. 70 – 71).

Dvasios gali žmones vesti ar ištekėti už jų, gali apdovanoti savo ypatybėmis. O taip pat tomis ypatybėmis gali mus ir užvaldyti. Būtent tokia alternatyva atspindi perdėtas pačios aplinkos savybes, kur gyvūnai, gamtovaizdis ar net klimatas gali mus sunaikinti, nelygu jų nusiteikimui būtent tą momentą.

Dvasių sąmoningumas gali įsilieti į žmogiškąją sąmoningumą. Paprastai tikima, kad žmonių sielos jiems mirus tampa dvasiomis, mirusieji gali tapti protėvių dvasiomis arba didesnės materijos, tokios kaip gamtinė dvasia, dalimi. Dvasia taip pat gali turėti ir kūno pavidalą. Indijos sorai tiki, jog siela slypi kraujyje, todėl turi tokią formą kaip kūnas, kurį tas

kraujas ir užpildo. Jų manymu, siela yra kaip fotografija. Galbūt todėl seniau žmonės buvo įsitikinę, kad fotografavimas žmogų silpnina (Vitebsky P. 1995, p. 13).

Šiame skyriuje bendrai išdėstytos šamanistinės pasaulėžiūros paradigmos nurodo glaudų sąryšį su animistiniu tikėjimu, iš kurio kildinamas ne tik sielos keliavimo būdas, bet ir dvasių atsiradimas, požeminio ir dangiško gyvenimo būvimas. Visa tai yra įvardijama kaip būvimas kartu – žmogaus neatsiejamas egzistavimas kartu su kosmosu, gamtos elementais nurodo į vienį. Tokia pasaulio matymo vizija bus panaudota aiškinantis šamanistinių ritualų atspindžius nagrinėjamuose Lietuvos performansuose. Taip pat būtina pabrėžti, kad šamanizmas praktikuojamas žmonių, kurie yra išrinktieji – šamanai. Būtent ši figūra veikia kaip katalizatorius tarp žmogaus prado ir aplinkinio pasaulio.

2.1. Šamano koncepcija

Šiame skyriuje analizuojama šamano koncepcija padės geriau suvokti jį kaip žmogų turintį išskirtinių, specifinių sugebėjimų ir patirčių. Tai atskirs šamanizmo praktiką nuo kitų, kurios taip pat naudoja panašų animistinį pasaulio suvokimą.

Šamanas – yra vienas seniausių ir ilgiausia išsilaikiusių figūrų žmogaus evoliucijoje. Būtent šamanizmas yra magijos bei religijos ištakos, ir kaip tai įvardija Mircea Eliade „archainė ekstazės technika“ (Hine P., 1998, p. 5).

Remiantis P. Vitebsky, galima teigti, kad pirmiausia, šamanai yra gydytojai, dvasininkai, mistikai ir net socialiniai darbuotojai. Kadaisė vadinti pamišėliais, praėjusio amžiaus septintajame dešimtmetyje pasmerkti kaip „nudžiūvęs“, „negyvybingas“ antropologinės vaizduotės kūrinys, dabar jie tapo vėl tokie madingi, kad sukelia net akademinis svarstymus, o jų vardais vadinamos net populiarios grupės. Nuomonės apie šamanus yra, ko gero, įvairesnės ir prieštaringesnės negu apie bet kuriuos kitus dvasinės srities specialistus. Tad ima atrodyti, kad žmonėms šamanas viską atstoja.

Žodis šamanas yra kilęs iš evenkų kalbos, kuria kalba nedidelė medžiotojų ir elnių augintojų tungūzų bendruomenė Sibire. Pradžioje būtent taip vadinti tik šio regiono dvasinių praktikų atlikėjai. XX a. pradžioje Šiaurės Amerikoje šamanais vadinti įvairiausi žiniuoniai bei kerėtojai, o šiandien kai kuriems naujojo amžiaus praktikams šamanas yra kiekvienas, turintis bet kokių sąsajų su dvasiomis.

Sakoma, kad Sibiro šamano siela gali palikti kūną ir nukeliauti į kitas kosmoso sritis, ypač į aukštutinį pasaulį, esantį danguje, ir žemutinį, kuris yra po žeme. Šis gebėjimas aptinkamas tik kai kuriose pasaulio vietose, todėl galima teigti, kad yra aiškiai šamaniškų visuomenių ir kultūrų. Dar platesne prasme šis apibrėžimas apima ir žmones, kontroliuojančius save, apimtus transo, nors ir neatliekančius sielos kelionių, kaip, pavyzdžiui, Korėjos šamanizme. Tuo šamanai iš esmės skiriasi nuo dvasinių mediumų, kuriuos pasirenka pačios dvasios, kaip ir kada jos nori, ir po pranašavimo ar būrimo jos turi būti išvaromos.

Tačiau ir tada, kai šamanas pasiekia transą sąmoningai, jo „valdžia“ dvasioms rizikinga ir nepatikima. Šamano profesija laikoma fiziškai labai pavojinga, jam/jai nuolatos gresia pamišimas arba mirtis. Šamanas negali egzistuoti už visuomenės ar kultūros ribų. Šamanizmas nėra atskira, unifikuota religija, bet tarpkultūrinė religinio suvokimo ir religinės praktikos forma. Visose dabar žinomose visuomenėse šamanų idėjos yra tik viena gija kitų religijų, ideologijų bei praktikų doktrinos bei oficialiose struktūrose.

Praeityje tikriausia būta grynai šamaniškų bendruomenių, bet mes galime tik miglotai įsivaizduoti, kaip reikėtų jaustis tokioje gyvenant. Šamanizmas yra pasklidęs ir fragmentiškas. Jis neturi nei savo doktrinos, nei pasaulinės bažnyčios, šventraščio ar dvasininkų, kurie galėtų pasakyti, kas teisinga ir kas neteisinga (Vitebsky P. 1995, p. 10 – 11).

Vis dėlto stebina sunkiai paaiškinami šamanų idėjų ir praktikų panašumai tokiose tolimose vietovėse, kaip Arktis, Amazonė ir Borneo, nes tos visuomenės tikriausia nėra turėjusios jokių ryšių. Daugelis šiuolaikinių aiškintojų pabrėžia šamanų gydomąją galią, tačiau tai tik vienas jų veiklos aspektų. Be kita ko, šamanizmas – medžiotojų religija, susijusi su būtinybe atimti gyvastį, kad pats išgyventum. Šamanų požiūriu į kosmoso pusiausvyrą svarbiausia idėja ta, kad turi būti atlyginta sieloms gyvūnų, kuriuos žmogus turi suvalgyti, ir daugelyje bendruomenių šamanai skrenda pas gyvūnų viešpatį derėtis dėl kainos.

Kaip teigia E. Aleknaitė, labai įdomi tampa pati termino šamanizmas istorija, atskleidžianti daugelį jo vartojimo, apibrėžimo sunkumų. Pirmiausia šamanais buvo vadinami Sibiro evenkų pakitusių sąmonės būsenų praktikuotojai, kurie pirmiausia sutikti buvo vokiečių tyrinėtojų. XVIII a. pabaigoje terminas šamanizmas tapo bendru, kuris buvo vartojamas panašioms ekstazinės religijos formoms aprašyti. Anot R. J. Walliso, „gryna klasikinio šamanizmo forma niekada neegzistavo, idėja yra išgalvota“ (Eglė Aleknaitė „Neošamanizmas“, Šiaurės Atėnai, 2011 [žiūrėta 2015 m. kovo 5 d.] <<http://eia.libis.lt>>). Tad prielaida gali būti tokia, jog iš esmės šamanizmas yra tik akademinė konstrukcija, žodis, kuris

esti skirtas Vakarams, na, o jo reikšmė tampa universalizuota. „Pirminė šamanizmo reikšmė buvo siaura, aprėpanti ne panašias tam tikrų regionų religines praktikas, o tik vienoje gentyje aptinkamą reiškinį. Terminu reikšmė plėtėsi veikiamą toli gražu ne tik mokslinių interesų ir ne tik pagal mokslinius principus, tad kilo savaimė suprantamas poreikis jį tikslinti; tai įgyvendindami tyrinėtojai ir kiti šio terminu vartotojai pateikė skirtingus rezultatus. Daugelis autorių teigia, kad priimtino tradicinio šamanizmo apibrėžimo iki šiol nėra“ (Eglė Aleknaitė „Neošamanizmas“, Šiaurės Atėnai, 2011 [žiūrėta 2015 m. kovo 5 d.] <<http://eia.libis.lt>>).

2.2. Visatos sluoksniai ir tikrovės lygmenys

Šiame poskyryje bus analizuojami visatos sluoksniai ir tikrovės lygmenys. Šie dėmenys, jų turinys ir praktikos atsispindės turinio analizės metodu išskirtose šamanistinių praktikų kategorijose, kuriose bus aiškinami tokių praktikų atspindžiai Lietuvos socialiniuose performansuose.

Šamaniška veikla remiasi kosminės erdvės įsivaizdavimu, nors kasdieniniame pasaulyje pakanka dvasių, šamanai kartais turi nukeliauti ir į kitus pasaulius. Jei žmogus tiki, kad dvasios egzistuoja, vadinasi jos esti ir kituose pasauliuose.

„Kosminę erdvę“ reikėtų suprasti kaip metaforą, kad dvasių pasaulis skiriasi nuo mūsų. Jei dvasias įsivaizduojame kaip mus supančių daiktų esmę – tai dvasių pasaulis nuo mūsų yra nutolęs ne geografiškai. Veikiau, toks pasaulis užima tą pačią erdvę kaip ir mes, tik yra pasiekiamas ne kiekvienam ir ne bet kada. Tokiam pasauliui pasiekti reikia didelių pastangų bei specialių sugebėjimų. Minėtos erdvės sąvokoje telpa skirtingumas ir nuotolis, o šamanų transcendentinės kelionės – galimybės suartėti.

Tokia tarp dviejų pasaulių pirmiausia reiškia kitokią būtį. Dvasios, tiek gyvųjų, tiek mirusiųjų, tiek ir gamtos jėgų, yra ne čia, o kažkur kitur. Toks nutolimas gali reikšti ir žmonių degradaciją, nes jie gyvena atskirai nuo dievybės, todėl šamanų kelionės primena ieškojimus, kurie pasitaiko ir kitose, aiškiau moralistinėse religinėse sistemose, kaip pavyzdžiui šventojo Gralio ieškojimas. Tai galima suprasti kaip siekimą grįžti atgal į pirmą pradžios moralės būseną.

Skirtingos dvasių viešpatijos nebūtinai esti kitokuose kosmologiniuose lygiuose. Kartais jos yra šioje žemėje, tada šamanas turi atsidurti jam žinomose vietose, pažįstamame kraštovaizdyje. Kaip pavyzdžiui, vienos Indijoje gyvenančios genties teritorijoje per mirusiųjų kraštą pravažiuojama keliaujant į miestą. Nors ir tikima dvasių viešpatavimų

žemėje, būtinai pabrėžiamas fizinis tokios vietos neprieinamumas arba ji yra paskelbiama kaip tabu. Tai gali būti baimę ar pagarbą keliantys uolų kyšuliai arba olos kalnuose (Vitebsky P., 1995, p. 18 – 19).

Žmonės įvairiai suvokia bei išgyvena savo įprastinę aplinką, tačiau šamanai tiki, kad esti ir kita, dvasinė dimensija, kurios buvimas dažniausia yra paslėptas. O taip yra ne be reikalo, bet todėl, kad atskleidžia ne daiktų išorę, o jų vidinę esmę. Taigi, šamanistinėje kultūroje pripažįstama, kad yra kažkas daugiau nei tikrovė, kurią galima pamatyti ir suvokti kitokio būdo pojūčiais. „Daikto dvasia jiems yra esminė to daikto gyvybinė jėga. Bedvasis daiktas gali užimti erdvėje tam tikrą vietą, turėti savo svorį, bet jis nebeturi prasmės, tad iš tiesų neegzistuoja. Kai daiktas turi *inua* (sielą), jis yra dalis gamtos, kurią mes pažįstame“ (Merkur D., 1991, p. 7 – 26).

Pasak Vitebsky, esama įvairių būdų parodyti, kuo skiriasi esmių pasaulis nuo mūsų įprastinio reiškinių ir įspūdžių pasaulio. „Anas pasaulis esąs visiškai šio priešingybė arba iškreipinys. Metų laikai jame priešingi, ir kai žmonės kerta medžius bei kaupertukais dirba laukymes javams sėti, jie trukdo ano pasaulio dvasioms, kurioms tie medžiai yra ramsčiai jau nokstantiems žirniams“ (Vitebsky P., 1995, p. 18).

Svarbiausia šamanų kelionių priemonė – kontroliuojama traso ir ekstazės būseną. Todėl galima teigti, kad šamanų geografija yra jų psichinių būsenų atspindys. Yra psichologų ir šiuolaikinių naujųjų šamanų, kurie net bando sudaryti psichinių būsenų žemėlapius su įvairiomis tiesioginėmis nuorodomis ir simboliais. Atrodo, kad pastarieji seka tradiciniais šamanais, kurie laikosi glaudaus atitikimo tarp savo proto būsenos ir buvimo vietos kosminės erdvės žemėlapyje (Vitebsky P., 1995, p. 15, 17).

2.3. Transas ir ekstazė

Šiame poskyryje bus siekiama išsiaiškinti traso ir ekstazės įtaką šamanistinių ritualų metu. Toks pat siekinys bus aiškinamas ir išskirtose empirinėje darbo dalyje esančiose kategorijos, kuriose atsispindės traso ir ekstazės metodų įvestis ir funkcijos naudojamos nagrinėjamuose performansuose.

Drebulys, alpimas, letargas, virpėjimas, konvulsijos, nejautra karščiui ar šalčiui, nejautra skausmui, kartojimas – tai tik keli traso požymiai. Nors daugeliui tai gali kelti nerimą, tačiau tai yra svarbiausia viso pasaulio šamanų veiklos dalis.

Šamano proto būseną per iniciaciją ir apeigų metu, kol kas nežinoma. Atrodo, kad transo apimto žmogaus dėmesys taip sutelkiamas į vieną objektą, kad daugiau į jokią kitą nebėra reaguojama. Šiuolaikinis svarstymas apie transą neapsieina be tokių apibūdinimų, kaip „pakitusi sąmonės būseną“, „šamaniška sąmonės būseną“. Panašiai transą patiria ir šamanai, ir apsėstieji, tik šamanų transas, priešingai nei apsėstųjų, yra visiškai valdomas. Matyt, taip yra dėl to, kad per iniciaciją patirti išgyvenimai vis kartojami ir plėtojami per šamanistinius seansus. Iniciacijos metu, šamanas ar šamanė dar neturi pakankamai žinių bei patyrimo pakelti pirminės įtampos, o, be to, procedūrų žiaurumas taip pat trukdo valdyti esamą situaciją. Todėl inicianto transas neretai primena apsėdimą. Iniciacija akcentuoja savęs atsižadėjimą, ego ir net asmenybės mirtį. Tačiau vėliau, apeigų metu, šamanas ima veikti kaip naujai susiformavusi, daug kartų tobulesnė asmenybė (Vitebsky p., 1995, p. 64).

Tapimas šamanu reikalauja ilgos praktikos remiantis sukauptais „ekstazės metodais“, kurie naudojami ekstazės (tiek pirmosios tiek jau kartotos) bei transo metu (Eliade M., 1989, p. 13 – 14). Pasiiekti kitą dimensinę būseną, reikalingas pirminis smūgis – sapnai, alpimas, išgąstis, savidestrukcinis veiksmas. Tai vieni iš fizinių ir psichologinių veiksmų, kurie kandidato, besirengiančio transuotui, sielą siunčia į „kelionę“. Tokio pobūdžio dvasinė krizė imituoja mirtį ir fizinio kūno dezintegraciją prieš atkuriant gyvybinių organų atgimimą, žmogus turi mirti, kad taptų šamanu (Wavell S., Butt A., Epton N., 1966, p. 49). Naujoji šamano galia gydyti parodo jo „sėkmingą meistriškumą kilusį iš vargų žemės“ (Lewis I., 1989, p. 70). Inicijavimas, tai ilgas procesas įgyti meistriškumui, kuris dažniausia perimamas iš pirmojo šamano (Sullivan L., 1988, p. 390, 395). Naujojo šamano pirminės ekstazės-transo patirtis nukelia į pirmąjį laiką, kuomet žemė ir dangus dar buvo atskirti; inicijuojamas žmogus tampa privilegijuotu žmogumi, kuris atnaujina pirminio laiko formą, kurio siela keliauja į anapusybę, kad atstovautų savo bendruomenės lūkesčius (Walter M. N., Fridman E. J. N., 2004, p. 153). P. Dabrišius teigia, kad „yra vienas, nuo pasaulio ir žmonių reikalų nutolęs Dievas; šamanui ir kitiems žmonėms svarbesnės žemėje gyvenančios dvasios. Šamanu gimstama, o ne tampa užsimanius: atėjus laikui, žmogus suseraga šamanų liga ir tiesiog ima „matyti“ (Dabrišius P., 2011, p. 130 – 135).

Transas artimas ekstazei. Dažniausia šios dvi būsenos nėra atskiriamos. Neretai transas dar įvardijamas ir kaip medicinos terminas asmens fiziologinei būklei apsaugoti. Ekstazė – to paties reiškinio religinis pavadinimas (Vitebsky P. 1995, p. 64). Tačiau amerikietis antropologas G. Rouget teigia, jog transas ir ekstazė turi būti įvardijami kaip skirtingos, nes pastarosios yra visiškai atskiros religinio jausmo rūšys. Ekstazės yra siekiama būnant vienumoje, ramybėje bei tyloje, o transas turi reikštis judėjimu, triukšmu ir tam reikia

nemažai energijos. Vykdamt ekstazę, jausmai yra slopinami, o vykdamt transą – priešingai, vis labiau ir labiau sužadunami.

Rouget pateikia tokių priešpriešų pavyzdį: Senegalo marabu, arba musulmonų šventieji vyrai, siekia ekstazės tūnodami už tamsių groių vienumoje ir tyloje, o *ndop* specialistai patiria transą būdami triukšmingoje tyloje, naudodami kvaišalus, siautulingus šokius ir būgnų trenksmus (Aldridge D., Fachner J., 2006, p. 18 – 22).

Net jeigu ir pripažinsime šį skirtingumą, ekstazė ir transas gali sąveikauti daugelyje religijų bei būti praktikuojami vieno ir to pačio žmogaus. Šamanai neretai irgi pasineria į apmąstymus kaip „<...> Šiaurės Amerikos šamanai siekdami patirti regėjimą Tačiau pats kosminių kelionių vaizdinys su kovomis nugalint kliūtis ir priešus reikalauja energingos šamano veiklos, ypač klasikiniame šamanizme medžiotųjų bendruomenėse“ (Vitebsky P., 1995, p. 65).

Būgnų mušimas transo ir iniciacijų perėjimo ritualų metu yra neatsiejama šamanistinių metodų dalis. Taip pat būgnai yra naudojami ir kitais įvairiais būdais šamanizmo ritualų metu: gali tarnauti kaip ritminis instrumentas, vudu stalas, tarpininkas/mediumas bendraujant su dvasiomis, dvasių gaudytojas, dvasių valtis-perkėlėjas (spirit boat), apšvalymo įrankis. Šamanas, naudodamas būgną, gali persikelti į kitą dimensiją – požeminį pasaulį arba į dangų, taip pat ir gydyti (. Walter M. N, Fridman E. J. N., 2004, p. 95 – 96).

Kaip teigia G. Mažeikis, šamanai, psichoanalitikai, pastebi, kad vien tik ritmingas skaičiavimas ar vaizdavimas tiek daug naudos neteiks, jei tai nebus paremta ritmingo kvėpavimo ir suderinto judesio praktikomis. Pavyzdžiui, šokinėjimas virvute, žegnojimas klūpant, gilus kvėpavimas būnant lotoso pozoje yra papildomos būtinos ekstatiškumo sąlygos. Būtent dėl pastarųjų galime išeiti iš čia ir dabar patirties, buvimo – *ex-stato*. „Pagaliau šiam transgresyviame geismo skrydžiui reikalingi vartai, kuriais gali tapti psichologo rankose laikoma švytuoklė ar mechaninis labirintas, dūzgianti bitė, lietaus lašai, uždegta žvakė, tamsoje spindinti lempa...“ (Mažeikis G. „Neįmanomo fantazmas“ 2011. p. 25-40. Interaktyvus [žiūrėta 2015 m. kovo 10 d.] < <http://vddb.laba.lt> >).

2.4. Šamanizmo studijos

Kad geriau suprastume šamanizmą, būtina išsiaiškinti jo tyrinėjimų raidą. Tad šiame poskyryje bus siekiama aptarti ir išskirti pagrindinius šamanizmo studijų konceptus.

Sibiras ir Mongolija – tai klasikinė šamanizmo žemė. Kai kurie mokslininkai ginčija, kad iš tikro tai sanskrito žodis, pavadinimas pirmiausia reiškia tikrai Sibiro ir Mongolijos religijas. Tos religijos, nors ir iki šiol neturi tikro vardo, vienodai įsivaizduoja visatą: kad ji yra suskirstyta sluoksniais, kuriuos jungia medis, kolona ar kalva. Taip pat tikima, jog siela gali būti atskirta nuo kūno, o šamano siela gali keliauti į dangų ar požemį. Abiejuose regionuose inicijuojamą šamaną kankina dvasios, išsklaido jo kūną dalimis ir vėl sudėlioja. Daugelyje Sibiro ir Mongolijos vietų šamanizmas ypač susijęs su kalvyste.

Slaptoji mongolų istorija ir arabų keliautojo Rashido Al Dino veikalai liudija, kad nors Mongolijoje šamanizmas prieš tūkstantį metų buvo daugeliu atvejų labai panašus į šiulaikinį vis dar praktikuojamą šamanizmą, socialinė ir politinė jo reikšmė nuolat keitėsi. XIX a. pab. ir XX a. pr., kai buvo pradėti pirmieji šamanizmo tyrinėjimai, šamanų bendruomenės jau buvo tapusios pasienio tautomis, įspraustomis tarp šiulaikinės Rusijos ir Kinijos imperijų.

Šamanizmo studijos kaip mokslinė koncepcija datuojama XIX amžiumi, kai šis žodis (naujadaras) reiškė panašiai kaip mes dabar suvokiame. Žodis šamanas, kaip religijos specialisto apibūdinimas suformuluotas susidūrus su Sibiro Tungus ir palaipsniui išplėtotas specialistų visame pasaulyje, pradedant XIX a. viduriu (Mikhailowski, 1894).

Tačiau, Tungus ir kitos Sibiro šamanizmo formos buvo minimos ir anksčiau – į Sibirą ištremto arkivyskupo Awakum (1672-1675) (Narby, Huxley, 2001, p. 18-29). Kelionės aprašymas parašytas Vakarų europiečių XVIII a., pristatė šį žodį (šamanizmas) literatūrine prasme, bet pačio žodžio esmės suvokimas liko Europos ir Sibiro specialistams. Pirmieji tekstai buvo parašyti Vokietijoje (Isbrants Ides 1692-1695 m., išversti į prancūzų kalbą 1699 m., ir į anglų 1706 m.) vokiečių kalba – Nicolas Witsen (1692 m.). Šamanizmo sąvokos naudojimo pasirinkimas pamažu ėmė tapti standartiniu. Kol šį terminą pripažino etnografai, jis buvo nagrinėjamas daugiau nei vieną šimtmetį ir palaipsniui įgavo teisėtą reikšmę apibūdinant šamanų visuomenę.

Terminas šamanas buvo naudojamas literatūroje norint pakeisti Europoje naudotus terminus, tokius kaip burtininkas, magas, *juggler* ir kt.). Tai buvo visaapimanti sąvoka, kuri nenurodė konkrečiai į vieną elementą – sąvoka šamanas tinka tiek burtininkui, tiek gydytojui, be prieštaravimo tarp šių dviejų terminų supratimo.

Yra išskiriami tikslūs šios sąvokos apibūdinimai, kuriuos parašė: D. G. Messerschmidt (tyrinėjimai/kelionė 1720-1727 m.), J. G. Gmelin (1733-1744, publikuota 1751-1752 m.), John Bell 1763 m., Krashennikov 1764 m., J. G. Georgi 1776-1780 m., Pallas 1776 m. Vokiečių filosofas J. G. Herder šamanus įvardijo kaip „kilnūs laukiniai“ ir

aukštino jų magijos meną. Nemaža dalis autorių rašo apie šamanizmą kaip apie kilnų bei teigiamaibišką esinį – Gloria Flaherty, prancūzų filosofas Denis Diderot, vokiečių poetas J. W. Von Goethe. Pagaliau 1964 m. į anglų kalbą išversta knyga, kuri įvardijama kaip populiariausia/žinomiausia – „Shamanism Archaic Techniques Of Ecstasy” (1954 m.) (M. N. Walter, E. J. N. Fridman, Shamanism. An encyclopedia of world beliefs, practices, and culture, 2004).

2.5. Pirmasis epizodas – šamanų genčių ritualai

Šio epizodo reikšmė nagrinėjamoje temoje – aprašytų ritualų, tam tikrų dėmenų atspindėjimas/mėgdžiojimas Lietuvos socialiniuose performansuose. Tokie dėmenys bus panaudoti aptariant išskirtų šamanistinės praktikos kategorijų turinyje, kuriame bus aiškinami aukojimo ritualų mėgdžiojimai/atvaizdavimai.

Šamanistiniai aukojimai gali būti reguliarūs ar visuomeniniai (tailgan), arba reti ar privatūs (kirik). Georgi jau antrojoje XVIII a. pusėje pastebėjo tris reguliarias aukojimo ceremonijas: pavasarį, vasarą ir rudenį. Viena geriausiai apibūdintų ceremonijų yra *urus-sara*, simbolizuojanti visus atsinaujinančius dalykus:

„Kai žemė vėl žalia, gausu pieno, Kalmuk iš visų šių dovanų padaro auką žolės ir arklių forma. Aukojami arkliai yra pririšami prie virvės, kurie driekiasi tarp dviejų polių. Sėdintis vyras ant arklio, lydintas kito eina palei aukų eiles, viskas uždengiama raudonu audiniu. Tada siūloma auka.“ (Banzarov D., 1981 – 1982, p. 4 – 5.)

„Pavasariį Kelmucks aukoja aukas jų dievybėms: arklius, tie, kurie nėra turtingi – avis ir ožkas. Aš dalyvavau vienoje iš ceremonijų. Buvo aukojamas avinas savininko, kuris norėjo, kad padidėtų jo bandų pulkai. Auka buvo perduota ir nužudyta įprastu būdu. Avino savininkas stovėjo arti, žiūrėjo į rytus ir pradėjo kartoti maldą, ir Peršana savo dideliu tambūrinu išsijudino iki dievybės ir tada kalbėjo prašymą dėl gausesnių galvijų ir avių bandų. Po avino paskerdimo, jo oda buvo nudirta ir užtempta ant aukščiau pakelto stulpo. Avino galva nusukta į rytus. Tambūrinui griaudinti, atlikėjas tęsė savo chorą, avino mėsa virė dideliame katile, o avino savininko giminės surengė didelę šventę.“ (Shamanism in Syberia, [žiūrėta 2015 m. sausio 15 d.] <<http://www.sacred-texts.com>>)

“Gimus vaikui <...> ceremonija vadinama ukhan-budla. Šamanas yra kviečiamas atlikti ritualą. Jam pasirodžius atnešamas vanduo iš šaltinio, kartais iš ezero ar upės. <...> šurkščiavilnės žolės, meldai, surišti į devynis pluoštus. Kaip viskas paruošta šamanas taria šiuos žodžius”:

Berniukai, kaip gluosniai,
Tarnai, kaip grybai,
Nuo stepių žolės
Jie padarę rykštę;
Su pavasario vandeniu,
Jie padarė „budla“ (tada – apsiplovimas)
Su devyniais pluoštais
Jie padarė rykštę.

Po to vanduo pilamas į puodą ir kaitinamas. Tada, į puodą įdedama žolė ir šluota, kuri pagaminta iš gluosnio. <...> vaikas padedamas į negilų indą apsuptą devynių akmenų ir šamanas sako: „juodas akmuo yra durys, rusvas akmuo yra kiemas“. Išimta šluota švelniai braukiama vaikui per nugarą, liepia jam neverkti, o greičiau augti. <...> devyniais mazgais apjuosia vaiko kaklą. Vanduo išliejamas ant jurtos grindų, o šluota pakabinama virs durų, kad būtų išvengta piktųjų dvasių. Taip baigiais Uksan-budla“ (Shamanism in Syberia, [žiūrėta 2015 m. sausio 15 d.] < <http://www.sacred-texts.com>>).

2.6. Antrasis epizodas – aukojimai senovės Prūsijoje

Antrame epizode bus aptariami aukojimai geografiškai artimesniame regione. Tuo norima parodyti, kad šamanizme esantys aukojimo ritualai gali atsispindėti ir netoliese – Prūsijoje. Žemiau dėstomame tekste bus aptiriamos ritualinės praktikos, kurios siejamos su šamanistiniais paaukojimais (žmonių ir gyvulių).

Kaip žinoma, prūsai – vakarų baltai, kurie buvo nugalėti kryžiuočių. Seniausieji raštai apie prūsų aukas fiksuojami kryžiuočių-prūsų karo laikotarpyje. 1218 m. birželio 15 d. popiežiaus Honorijaus III bulėje, kuri buvo skirta Mainco, Magdeburgo, Kelno, Lundo,

Zalcburgo, Tryro arkivyskupams sakoma: „<...> savo dievams aukoja belaisvius, šlakstydami jų krauju kalavijus ir ietis, kad turėtų laimingą likimą“ („Popiežių bulės dėl kryžiaus žygių prieš prūsus ir lietuvius XIII a.“ 1987).

Kitas dokumentas, kuriame minimi aukojimai – 1249 m. vasario 7 d. Christburgo taikos sutartis tarp Ordino ir Varmės, Pamedės, Notangos žemių. Nugalėtieji prūsai pasižada mirusių nebedeginti, nebelaidoti kartu su žirgais, ginklais, rūmais, papuošalais, tarnais; atsisako pagonišku žynių – „tulišonių ir lygiašonių“, „didžiai melagingų veidmainių“, kurie dalyvauja laidotuvių apeigose, nukreipę į dangų akis velionį mato jojantį ant balto žirgo į aną pasaulį, pasipuošusį žibančiais ginklais, laikanti sakalą rankoje, daugybės tarnų lydimą. Taip pat dokumente prūsams draudžiama kreiptis į dievą Kurką ir jam nupylinėti. Tai taip pat buvo taikytina ir kitoms dievybėms bei dievams, kurie „nesukūrė nei dangaus, nei žemės, kaip bebūtų vadinami“ (Usačiovaitė E., 2001, Nr. 1, p. 57).

Apie prūsų aukojimo ritualus rašė Petras Dusburgietis. Kronikoje pažymima, jog esant pergalei prūsai aukojo padėkos auką dievams, atiduodami trečdalį karo grobio krivei sudeginti. Vėl minima, kad mirusieji laidojami kartu su daiktais, žmonėmis ir gyvuliais. Gyvuliai, konkrečiai – arkliai, kurie skirti aukojimui nebūdavo naudojami ūkyje, o mirtinai nuvaromi. Kronikoje minimas ir notangų kryžiuočio-riterio Hirtshalso aukojimas, kurį įvykdė prūsams vadovavęs Herkus Mantas. Pasak Petro Dusburgiečio dėl riterio aukojimo tris kartus buvo mesti burtai, tačiau visi – pastarojo nenaudai. Hirtshalsas buvo sudegintas. 1335 m. šią kroniką papildė Mikalojus iš Jerošino. Jis aprašo riterių sudeginimo būdą: belaisvį dievams skirdavo gražiai aprengtą kario aprangą ir amuniciją ir sėdintį ant žirgo. Jį pastatydavo tarp keturių stulpų įkaltų į žemę, prie kurių aukojamasis būdavo pritvirtintas. Aplink sukraudavo malkas. Vietoj stulpų buvo naudojami ir augantys medeliai (Usačiovaitė E., 2001, Nr. 1, p. 58).

Pirmasis, kuris ėmėsi tyrinėti pasakojimų apie prūsų religinius aukojimus – Simona Grunau („Prūsų žemės kronika“ 1526, publikuota 1875). Autorius aprašo Romovės šventyklą, kurioje žiemą ir vasarą žydėjęs ažuolas, degusi amžinoji ugnis. Ažuole buvo trys stabai: Patrimpo, Patulo ir Perkūno. Prie medžio gyvenęs krivė (Crywe kirwaido) bei kiti vaidilos. Patulo (mirties dievas) garbei ant žemės laikytos trys kaukolės (jaučio, arklio ir žmogaus), jam buvo aukojamas žmogaus kraujas ir svarbūs daiktai. Prieš aukojimo ritualą Patului žynys turėdavęs tris dienas pasninkauti ir miegoti ant plikos žemės. Šiam dievui degindavo smilkalus ir atnašaudavo vaikus. Šiems trims dievams reikėdavo aukoti Romovėje, o prieš tai minėtam maisto dievui Kurkui – kitur – prie ažuolo, jam skirto akmens. S. Grunau aprašo ir patriarchų Videvučio ir Brutenio susideginimo ritualą. Jie liepė priešais Perkūno

stabą uždegti didelį laužą. Susirinkusius žmones ragino bijoti dievų, būti doriems, pasakojo, kaip meldė gerovės savo tautai, ir tuomet tarė: „ateikite pas mus į mūsų ūkį ir viską padarysime pagal jūsų norą“. Ir tada Videvutis ir Brutenis susikibę žengė į ugnį (Usačiovaitė E., 2001. Nr. 1, p. 58). Tačiau S. Grunau darbas susilaukė nemažai kritikos bei griežtų vertinimų, nes XIX a. vokiečių ir lenkų istorikai jį apkaltino fantazavimu, nes nebuvo žinomi pirminiai šaltiniai, kuriais rėmėsi kronikos autorius.

Kitas to laikmečio istorikas Lukas Dawidas savo kronikoje 1576 m. paskelbė autentišką medžiagą apie XVI prūsų aukas. Lenkams užpuolus prūsų žemes, Sembos gyventojai išsigando. Tad prūsų vaidila Baltinas Suplitas atliko viešas pagoniškas apeigas. Tam prireikė dviejų statinių alaus ir juodo jaučio. Rantau vietovėje, prie jūros dalyvaujant prūsų kaimiečiams vyrams (moterims uždrausta), vaidila papjovė jautį, jo vidurius sudegino dievams, o mėsą išvirė aukotojams. Po to visi valgė ir gėrė (Usačiovaitė E., 2001, Nr. 1, p. 59).

2.6.1. Aukojimo ritualas

Šiame poskyryje bus aptariamas vienas iš aukojimo ritualų, kurį vykdo žynys. Galima manyti, kad žynys ir šamanas – nėra vienareikšmiai ir taip pat suprantami asmenys, tačiau jų funkcija yra tokia pati – bendrauti su dvasiomis, aukoti, gydyti, matyti ateitį vizijose ir sapnuose. Na, o šio ritualo turinys taip pat bus naudojamas aiškinti išskirtose kategorijose naudojamus menininkų veiksmus ir atliekamų ritualų būdus.

L. Dawido tekstas remiasi autentišku vieno prūsio pasakojimu, kuris savo paauglystėje yra dalyvavęs aukojime. Autorius nurodo, kad prūsai aukojo susirgus žmogui arba gyvuliui ar atsiradus kilus kitiems vargams. Tokiu atveju kreipiamasi į žynį, kuris pataria dievams aukoti ožką, o jei žmogus neturtingas – paršiuką, vištą ar žąsį. Kai aukojamas ožys, dar kartu reikalinga ir statinė alaus. Aukojama ne gyvenamoje erdvėje, bet jaujoje ar daržinėj. Dalyviai – tik vyrai.

Prieš aukojimą patalpoje uždegama didelė ugnis. Įvestas aukojamas gyvulys pastatomas prie ugnies į ją atkištu snukiu. Tai daro šeimininkas. O žynys iš laužo išėmęs pliauską meldžiasi: „O, jūs malonūs dievai, žinokite, kad šeimininkas (vardas) skiria jums šį ožį prašydamas, kad būtumėte jam maloningi ir gelbėtumėte varguose“. Nusakomas aukotojo vargas ir malda baigiama. Po to nukertama ožio galva, ji padedama prie ugnies. Tuomet nudiriamas kailis, išimami viduriai, o širdis, plaučiai ir kepenys surišamos su luobu į vieną

krūvą. Visa tai kartu su aukos mėsa dedama į katilą pilną pasūdyto vandens. Ilgas luobo galas pritvirtinamas prie katilo kablo, kad ryšulėlis būtų lengviau ištraukiamas. Ugnis po katilu vis pakurstoma. Kai žynys pasako, kad išvirę, pirmiausia ištraukia surištus širdį, kepenis, plaučius ir padalija esantiems patalpoje. Peilio naudoti negalima. Visas dalis sudeda ant žemės, ant kurios jau iš anksto būna paskleista šiaudų. Tuomet viskas išdalijama dalyviams. Tada iš katilo, kuriame vis dar verdama mėsa, pasemia ir į medinį dubenį įpila devynis samčius sriubos. Pirmiausia iš dubens tris kartus geria žynys, o prieš kiekvieną gurkšnį ir po jo prataria „Labba, laba“ (pgl. vertimą į vokiečių kalbą reiškia „gerai“). Tada dubuo siunčiamas ratu ir tokiu pat metodu atsigeria visi. Išvirus likusiai mėsei, žynys ją išima ir vėl padėjęs ant šiaudų supjausto lygiomis porcijomis kiekvienam. Prie kiekvieno gabalo pridedama ir duonos riekė. Kaulai metami į ugnį, o nesuvalgyta mėsa dedama atgal į ugnį. Nebaigta valgyti mėsa atiduodama vaikams (maždaug apie 12 metų berniukams, drauge su tėvais dalyvavusiais aukojimo rituale). Jei mėsa vaikų iš karto nesuvalgoma – turi ateiti dar keletą dienų iš eilės, kol viskas bus suvalgyta. Suaugusiems antrą kartą valgyti šventos mėsos nevalia.

Pavalgius, žynys plikomis rankomis ima iš ugnies žariją, užsimeta sau ant galvos, vėl paima į rankas ir meta į ugnį. Tada pasilenkia ir pirštais liesdamas žemę kalba „Labba, labba“. Tai kartoja visi. Į geriamąjį ragą (kurį žynys visad turi prie savęs) leidžia pripilti alaus, kurį laikydamas rankose taria: „O jūs apsaugantys, o jūs gailestingi dievai, padėkite šeiminkui, kai jis ryte iš miego pakyla ir kai vakare į namus grįžta. O jūs malonūs dievai, padėkite šeiminkei, sūnui, dukteriai, kad juos lydėtų sėkmė ir laimė. O jūs dievai, padėkite, kad to pamaldaus žmogaus tvartai niekuomet nebūtų tušti, kad juose būtų daug sveikų arklių ir t.t. O jūs malonūs dievai, išvarkite visas mūsų nelaimes už jūrų, kur nei dilgelės auga, nei gaidys gieda“. Po šios maldos žynys išgeria savo alų ir prasideda visuotinis gėrimas, kurį po tam tikro laiko tarpo pertraukia žynio balsas, kviečiantis pasimelsti dar kartą. Tada, vėl pripildomas jo ragas alaus ir geriama toliau (Usačiovaitė E., 2001, Nr. 1, p. 60-61).

2.7. Šiandieninis šamanizmas – neošamanizmo „apgultis“

Žvelgiant iš šamanizmo raidos perspektyvos, būtina aptarti ir šiandieninį šamanizmą – neošamanizmą. Pastarasis neretai pasireiškia įvairiuose naujai kuriamose organizacijose, praktikuoja klasikinio šamanizmo praktikas bei patį šamanų būdą. Tačiau tai neatsispindi

analizuojamuose šamanistiniuose ritualuose, todėl čia minimas neošamanizmas pateikiamas kaip vienas iš šamanizmo raidos etapų.

Sibiras, šamanizmo tyrinėjimams, visada buvo ypač svarbus regionas, kuris teikė neginčijamo, pirminio, klasikinio šamanizmo pavyzdį. „Klasikinis šamanizmas vis dėlto yra teorinė konstrukcija, negalinti apimti ir atspindėti visų net ir tradicinio šamanizmo variantų. Dar labiau sibirinio šamanizmo kaip pavyzdinio, klasikinio šamanizmo sampratą griaua atgimstančios ar gaivinamos šiandieninės šamaniškos praktikos“ (Aleknaitė A. „Šiandieninis šamanizmas Sibire“, 2011 [žiūrėta 2015 m. vasario 12 d.] < <http://eia.libis.lt>>).

Pirmiausia, joks religinis reiškinys ar pati religija nėra statiški. Jie – kinta keičiantis visuomenei, politinei, socialinei, kultūrinei ir galiausia religinei aplinkai, tačiau geba išlaikyti pagrindinius, esminius elementus. Žvelgiant į šamanizmo tyrimų istoriją yra matoma, kad šamanizmą jo tyrimo laikais sudarė gana skirtingi regioniniai variantai: Š. Amerika, P. Amerika, Sibiras, Tolimieji Rytai ir kt.). Pasak A. Aleknaitės, „net ir Sibire, klasikinio šamanizmo teritorijoje, etnologiniai duomenys buvo renkami ilgą laiko tarpą <...>, o ten gyvavęs šamanizmas buvo veikiamas daugelio įtakingų jėgų“ (Aleknaitė A. „Šiandieninis šamanizmas Sibire“, 2011 [žiūrėta 2015 m. vasario 12 d.] < <http://eia.libis.lt>>). Jau vien christianizacijos vykdymas nuo XVIII a., darė didelę įtaką šamanistinėms praktikoms Sibire, kuomet pastarosios buvo įvardijamos kaip velniškos veiklos, prietarai ir pan. Tokių praktikų funkcionavimas imamas keisti, ardyti ar transformuoti. Sustiprėjus Rusijos dėmesiui Sibiro regionui, sovietai draudimais ir represijomis siekė „iš pat šaknų“ sunaikinti šamanizmą. Ir tai buvo pakankamai sėkmingai įgyvendinta.

Neošamanizmas – XX a. antrojoje pusėje Vakarų visuomenėje atsiradusios šamanistinės religinės praktikos, kurios remiamos Pietų ir Šiaurės Amerikos, Sibiro, Australijos, Japonijos ir kitų regionų tautų ir tautelių religinėmis šamaniškoms tradicijomis. Paprastai manoma, kad šamanas yra religinis specialistas, gydymo, aiškiaregystės ir kitais tikslais tranco ar ekstazės būsenoje gebantis klajoti po antgamtinis anapusinius pasaulius ir ten bendraujantis su dvasiomis bei dievybėmis. „Primityviomis“, „archajiškomis“, „animistinėmis“ kultūromis besižavintys alternatyvaus dvasingumo ieškotojai, radėjai, atradėjai, šių tautų religines tradicijas pritaikė savo poreikiams. Šiuo metu vis labiau ima klestėti neošamanizmo formos, kuriose remiamasi vieno ar kito šamanistinio regiono tradicija bei ritualais, naudojamos psichotropinės medžiagos arba tranco, ekstazės, neįprastų sąmonės būsenų siekiama kitomis priemonėmis (šokiu, garsu ir kt.), pasitelkiamos įvairios tiek iš Rytų tiek iš Vakarų ezoterikos kildinamos idėjos (Aleknaitė A. „Šiandieninis šamanizmas Sibire“,

2011 [žiūrėta 2015 m. vasario 12 d.] < <http://eia.libis.lt>>). Kai kurios neošamanizmo formos ima prigyti ir Lietuvoje.

3. AUKOJIMO RITUALAS – ESMĖ IR SUVOKIMAS

Darbo analizėje labai svarbus aukojimo aspektas. Todėl yra būtina teisingai suprasti jo sampatos aiškinimą ir kilmę, o taip pat ir svarbiausius aspektus. Taip pat šio skyriaus teorija atsispindės ir performansuose esančios aukos koncepcijoje.

Ritualas (lot. *ritus* – apeiga) – tai griežta simbolinių veiksmų seka, kurią atliekame tam tikru laiku ar tam tikroje aplinkybėse. Ritualai glaudžiai susiję su emocijomis, nes dažnai išreiškia konkretų santykį su tuo, kas asmeniui svarbu ir sakralu. Tačiau skirtingai nei magijoje, ritualiniais veiksmais nesiekama jokio konkretaus rezultato, greičiau demonstruojama priklausomybė kuriai nors socialinei, religinei ar kitokiai žmonių grupei.

Pirmiausia, auka yra aktyvios vilties išraiška. Žmogus, kuris aukoja ar pasiaukoja tiki, kad tokiu būdu pakeis neteisingą, negerą esančią padėtį. Seniausiuose laikuose aukojimas buvo tampriai susijęs su religija, kur pagarba dievybei pasireiškė per kultą, kai auka laikoma pagrindine kulto forma.

XIX a. mokslininkai ėmėsi aiškintis ritualo kilmę bei raidą. Anglų antropologas E. B. Tylor teigė, kad auka pagal savo prigimtį išreiškia tam tikrą kreipinį į dievybę ar dvasią siekiant pelnyti jo/jos palankumą ir išvengti nemalonės. Tokį požiūrį galima įvardinti kaip naudos principą, kuriam apibūdinti tinkamas klasikinės antikos laikų frazė: „*do ut des*“ (duodu, kad ir tu duotumei) (Beresnevičius G., 1997, p. 179).

Pasak G. Beresnevičiaus, aukos suvokimas bei aiškinimas yra gana komplikotas ir turi ilgą istoriją bei nemažai versijų. Akivaizdu, kad auka yra pamatinis religinio žmogaus egzistencijos aktas, bet taip pat labai įtėkėtina, jog auka genetiškai artima maginiams, t. y. pseudoreliginiams veiksams. „

„Auka – tai ritualinis veiksmas, kuriuo gyva ar galią turinti esybė yra suardoma, siekiant paveikti neregimas jėgas, sueiti su jomis į kontaktą, bendriją, paskatinti jų veiklą, suteikti joms pasitenkinimą, pašlovinti jas ar neutralizuoti žalingas jų įtakas. Šis apibrėžimas yra sąmoningai nukreiptas į pačias archajiškiausias aukos praktikas ir siekia pabrėžti „primityviosios“ aukos ypatumus, bei atsiribojimą nuo, tyrinėtojų manymu, religijų istorijoje vėlai atsirandančias „altruistinės“ aukos idėjos (Beresnevičius G. 1997. p. 178).

Tačiau esama ir kitokių aiškinimų, numanančių, jog auka iš pat pradžių yra „atsisakanti“, „atsižadanti“; Prano Dovydaičio teigimu, „aukos esmei nepridera ir aukojamojo gyvo daikto destrukcija“. Taigi, pasak Dovydaičio: „Auka yra reiškinys žmogaus santykio su

dievybe, atsižadant bet kurių sau reikalingų daiktų, pirmiausia maisto reikmenų“ (Dovydaitis P., 1934, p. 148 – 149).

Šie pastebėjimai yra pakankamai svarūs. Auka daugelyje religijų iš tikrųjų reiškia atsižadėjimą, tačiau ne visada toks atsižadėjimas yra santykio su dievybe išraiška – indų tradicijoje auka dažnai tarnauja savo paties jėgoms stiprinti, dievybė ar didvyris gali visko atsižadėdami marintis tūkstantį metų, tačiau tik tam, kad įgytų didesnę galią ir galėtų įgyvendinti savo troškimą ar laimėti kovą. Be to, religijų istorijos medžiaga liudija, kad aukojamo daikto – gyvo ar negyvo – destrukcija yra neatsiejama ar net būtina aukos dalis (Beresnevičius G., 1997, p. 178 – 179).

Hermann Nitsch – Austrijos menininkas, kuris šiandien yra puikiai žinomas „avangardo“ atlikėjas. Jis meninę „aktino“ veiklą pradėjo 1950 metais kartu su „Orgies Mysteries Theater“ koncepcija, kuomet gyvūnai yra paaukojami kiekvieno svarbaus pasirodymo metu, kai siekiama persikelti į pirmąją šventės vyksmą.

H. Nitsch save įvardija ne kaip menininką, o kaip kūningą, kuris dirba su religijomis ir ieško naujo religinio jausmo šiuolaikiniame pasaulyje. Pasak menininko, ritualiniai veiksmai ir religija yra jau nuo senovės Graikijos laikų, kur ir prasidėjo teatras – ten daugiausia religinės veiklos:

„Mane labai domina skausmas ir žiaurumas. Mūsų pasaulis yra tragiškas pasaulis. Bet aš džiaugiuosi gyvenimu. Kai buvau jaunas, didžiausią įtaką man padarė Nietzsche ir Dionisinio gyvenimo būdo filosofija. Tai mane domina, ir aš parodysiu tai, kas gali būti tragiška. Šie skausmo ir tragedijos elementai yra būtini mūsų būčiai. Taip pat, jei sunkiai dirbame. Mirtis ir tragedija yra būtina sąlyga kurti“ (Hermann Nitsch [žiūrėta 2015 m. balandžio 10 d.] <<http://www.nitsch.org>>).

„Aš domiuosi visomis religijos ir mitologijos rūšimis, ir tai tarsi kelionė laivu. Jei naudojate ritualą, rašote etikos sutartį su tikrąja prigimtimi. Energija yra tiekama iš mūsų vidaus, savo šaknų. Taigi ritualas visada slepiasi pas mus. Ir aš noriu geriau pažinti save bei kitus“ (Hermann Nitsch [žiūrėta 2015 m. balandžio 10 d.] <<http://www.nitsch.org>>).

4. PERFORMANSO RAIDOS TENDENCIJOS

Šiame skyriuje bus aptariamos ir aiškinamos performanso raidos tendencijos apžvelgiant istorinius laikotarpius. Terminas *performative art* kaip postmodernaus meno rūšies sąvoka teorinę reikšmę įgauna XX a. 7-8 deš., tačiau jo ištakų galima ieškoti jau XX a. pradžioje. Visuotinai priimta, performansu vadinti iš anksto apgalvotą, tam tikrą laiko tarpą vykstantį, konceptualų veiksmą, kurio pagrindinė išraiškos priemonė yra paties menininko kūnas. Performansas savo pavadinime jau yra užkodavęs žodžio „vaidyba“ reikšmę, bet nevykdo įprastinės vaidybos veiklos. Jis yra laikomas antiteze teatrui. Šiais laikais tampa vis sudėtingiau apibrėžti performanso meną. Tad tampa svarbu suvokti jo užuomazgas ir kaitą.

Žvelgiant į performanso ištakų raidą, pirmiausia reikėtų minėti F. T. Marinetti teatralizuotus futurizmo vakarus (Italija, ~1915 m.). Minėtasis menininkas 1909 m. parašė „Futuristo Manifestą“, kuriame ima kalbėti apie „kitoniškas“ vizijas į meno institucijas ir patį jo kaip vaizdinio suvokimą:

„11. Mes dainuosime didžiulėms minioms, malonumu ir maištu; polifoniškų revoliucijų ieškosime šiuolaikinėse sostinėse: naktinės vibracijos: geležinkelio stočių dūmai ryjantys gatves; gamyklos sustabdytos ir prie debesų laikomos savo dūmais tarsi siūlais; tiltai kaip gimnastai nusidriekiantys per velniškai žiaurias saulėtas upes; drąsūs garlaiviai uostantys horizontą; lokomotyvai, kaip plieniniai žirgai, sklandantys lėktuvai, kurių propeleriai skamba kaip plazdanti vėliava ir kaip entuziastingos minios apلودimentai“ (Marinetti F. T., The Futurist Manifesto, 1909. [žiūrėta 2015 m. vasario 13 d.] <<http://www.italianfuturism.org>>).

„Iš tiesų apsilankymai muziejuose, bibliotekose ir akademijose <...> yra menininkams <...> kurie jauni vyrai, girti kartu su savo talentu ir ambicijomis“ (Marinetti F. T., The Futurist Manifesto, 1909. [žiūrėta 2015 m. vasario 13 d.] <<http://www.italianfuturism.org>>).

Toliau sekė dadaistiniai koncertai – akcijos. Aprašomas Hugo Ball grupės pasirodymas 1915 metais:

„<...> iš esmės pasirodymas buvo neverbalinis, rėmėsi muzikiniu garsu ir jo judėjimu, fiziniu-psichiniu garsu ir jo judėjimu, kuris išreiškiamas per žmones ir objektus, spalvotas tonas ir jo judesiai“. (John Stevenson “Hugo Ball” 1986 [žiūrėta 2015 m. vasario 13 d.] <http://www.tranquileye.com>).

“Pjesė buvo atliekama dviejuose gretimuose kambariuose; aktoriai dėvėjo kūno kaukes. <...> Spektakliai buvo improvizacinės prigimties, <...> skaityta viduje po kauke, o Tzara padarė daug klaidų“. (John Stevenson “Hugo Ball” 1986 [žiūrėta 2015 m. vasario 13 d.] <http://www.tranquileye.com>).

Dadaizmą pamažu ima keisti tarptautiniai situacionistai, kurie „startuoja“ su vienietiniais urbanistiniais projektais ar situacinėmis gyvenimo peripetijomis. Tokie veiksmai yra neatsiejami nuo judėjimo, kai siekiama atlikti visas esančias/galimas revoliucines galimybes visuomenės istorijoje (Dada [žiūrėta 2015 m. vasario 15 d.] <<http://www.theartstory.org>>).

Toliau seka John Cage koncertinės programos. Autorius savo kūrybai įgyvendinti pasitelkė David Tudor (elektroninės muzikos kūrėjas, kompozitorius, pianistas). Kūrinyje „*Music of Changes*“ (1951) D. Tudor apibūdintas taip:

„<...> tokia muzika puiki drausmė, nes nežinai ir negali padaryti to, kol nesi pasiruošęs viskam kiekvieną akimirką. Jūs negalite turėti emocinių kliūčių, nors kiekvieną akimirką turi būti pasirengęs priimti bet ką <...> aš turėjau išmokti atšaukti savo sąmonę <...> kad būtų galima sukurti kitą. Visa tai man atnešė laisvę <...> tą valandą aš išmokau būti laisvu“. (Silverman K. *Begin again – a biography of John Cage*. Interaktyvus. [žiūrėta 2015 m. kovo 20 d.] <https://books.google.lt>).

Prancūzų režisierius ir teoretikas Antonin Artaud 4-ajame XX a. dešimtmetyje siūlo peržvelgti į teatro tradiciją susikoncentruojant ties metafizine jo prigimtimi. Tai A. Artaud veda prie ritualinių formų ir transendentinės teatro potencijos, kuri apsireiškia kaip „absorbuojantis ir čia pat pašalinantis išsiskleidžiančios prasmės kompleksinis, integralinis žaismas“ (Bucher G. 1996) – „taip mes jam sugražintume pirmąją paskirtį, vėl atgaivintume jam būdingą religinį ir metafizinį aspektą, tai yra sutaikytume jį su visata“ (Vasinauskaitė R., 2002. p. 24)

„Būtent taip turėtume suprasti jo vartotą „Žiaurumo teatro“ terminą: Artaud norėjo, kad teatras į žiūrovų minią būtų mestas kaip maro, viduramžių juodosios mirties, siaubas su visa savo griaujamąja jėga, sukeliančia absoliutų – fizinį, dvasinį ir moralinį – perversmą žmonėse, tarp kurių ji įsiplieskia. <...> svarbiausia, kad klaidinga tapatinti žmogaus sąmonę ir tą jos dalį, kuri pasiduoda verbalinei jos išraiškai. Mūsų sąmonė susideda iš daugelio elementų, kurių tik mažiausioji dalis gali būti tiesiogiai išreikšta žodžiais“ (Vasinauskaitė R. 2002. p. 26).

Vėliau – Merce Cunningham naujasis šokis. Jis bendradarbiavo su John Cage. M. Cunningham apie savo šokį bei jo kūrybą kalba:

„Tai, ką sugalvoju atrodo fiziškai neįmanoma, bet aš visad tai išbandau kurdamas ir visada randu tai, ko dar nežinojau“ (Merce Cunningham trust [žiūrėta 2015 m. vasario 20 d.] <<http://www.mercecunningham.org>>.)

„Mano darbe, aš labai retai matau šokėjus, išskyrus žmones su kuriais dirbu tiesiogiai. <...> aš nemanau, kad kada nors turėsiu pokalbį su „New York City Ballet“, nes jei jiems parduosiu savo idėjas, jie nebus sukrestai, jie tiesiog nesuvoks šio galimybių jausmo“.

„Manau, kad šokis yra bet koks judėjimas. Ir jis turi būti toks pat tikslus kaip ir kvėpavimas“ (Merce Cunningham trust [žiūrėta 2015 m. vasario 20 d.] <<http://www.mercecunningham.org>>).

Priartėjant prie dabartinio performanso sąvokos supratimo, buvo Allan Kaprow hepeningai. 1959 m. jis pristatė 18 įvykių 6 dalyse Reuben galerijoje Niujorke – tai buvo pirmoji galimybė vyksmą pamatyti platesnei auditorijai. Autorius savo idėją pristatė kaip „kažką spontaniško, tai, kas tiesiog atsitinka, kad atsitiktų“. Ir galiausiai – konceptualizmas, kur performansas įgauna dabartinę teorinę prasmę, kuri buvo minėta skyrelio pradžioje.

Performanso skirtumai nuo hepeningo ir akcijos:

- 7 deš. atlikdavo vienas žmogus, būdingas tarpdiscipliniškumas (teatras, choreografija, literatūra, muzika, ir t.t.);
- 8 – deš. tapo svarbus bendravimas su publika. Išsivystė nauja rūšis „walkabout“; liečiamos socialinės, politinės temos;

- 9 –deš. įsiliejama į pop kultūrą, svarbi asmeninė patirtis (gėjai, feministės,...).

4.1. Performansas – antitezė teatrui

Šiame poskyryje bus aiškinama kuo skiriasi performansas nuo teatro, kokie pagrindiniai atskirčių objektai ir veiksmai. Knygos „Performance in Postmodern Culture“ (1977, p. 5 – 25) įvade, M. Benamou teigia, kad atlikimas, vaidinimas, performatyvumas yra vienijanti postmoderni raiška, kuri įsilieja į įvairių menų raiškos lauką ir kreipia vaizduojamojo meno, poezijos, video transformacijas link teatrališkumo. Viena pagrindinių postmodernaus meno charakteristikų, kuri pasireiškia visuose menuose – tai perėjimas nuo stabilaus meno kūrinio prie proceso, atlikimo, performanso. Tuo būdu, pasak H. Sayre, meno objektas dematerializuojamas, jis virsta procesu, pereina į vyksmą, atlikimą – prie teatro. Rašytojui John Barth procesas, performatyvumas – tai akivaizdus postmodernizmo bruožas literatūroje (Barth J., 1988, p. 159 – 160).

Kitą požiūrį į teatrališkumo sampratą pateikia teatrologė Josette Feral, priešpriešindama ją performansui bei siedama šiuos du terminus su modernizmu ir postmodernizmu. Teatrališkumas, anot autorės, yra susijęs su reprezentacija, naratyvumu, uždaru, baigtine struktūra, kitaip tariant – modernumu, kuomet subjektas yra konstruojamas simbolinėje erdvėje. O tuo tarpu, performatyvumas demonstruoja ir ardo teatrališkumo kodus bei struktūras, siekiant laisvo potyrio, žaismo bei malonumo. Performansas nieko neimituoja ir nereprezentuoja. Jis vengia iliuzijos ir tiesiog vyksta dabartyje. Nors ir naudojamos teatrališkos raiškos priemonės (kūnas, objektai, erdvė ir t.t.) performansas siekia dekonstruoti ir demistifikuoti teatrines reprezentacijas. Performansas – „tai nestabilių objektų galaktika, manifestuojanti reprezentacijos neįmanomumą“ (J. Feral, 1982, p. 179).

Toks veiksmas ne pasakoja istoriją, o provokuoja sinestetines subjektų sąveikas, energetinį poveikį ir jutiminį spektaklio suvokimą – spektaklio malonumą. J. Feral straipsniuose iškeltas teatrališkumo/performance antagonizmas akivaizdžiai demonstruoja šių sąvokų priklausomybę nuo meninio konteksto: jeigu teatrališkumas vizualiniuose menuose apibrėžiamas kaip postmodernizmo bruožas, teatro mene jis buvo puoselėjamas ir gaivinamas dar XIX a. pabaigoje, Didžiosios teatro reformos metu (J. Staniškytė, 2008, p. 65).

Šiuolaikiniai teatrologai, ypač amerikietiškoji mokykla, konstruoja naują atlikimo (performance) analizės sritį. Performance/atlikimo sąvoka apima daugelį sričių ir akademinį

bandymų apibrėžti jo veikimo teritorijas yra begalo daug. Performanso apibrėžimus galima grupuoti taip (J. Staniškytė, 2008, p. 68):

- Gebėjimų demonstravimas (atlikimas);
- Sąmoningas savęs pateikimas arba tam tikrai kultūrai svarbių kodų atlikimas (sociokultūrinis vaidinimas);
- Lingvistinis, seksualinis (lytiškumo) performatyvumas;
- Meninė veikla.

Vienas pirmųjų „posūkių“ nuo teatrologijos link performanso studijų atliko R. Schechneris. Jis performansą suvokia labai plačiai. Pasak jo, bet koks objektas gali būti suvokiamas, traktuojamas, interpretuojamas kaip „performansas“, jeigu tyrinėtojas į jį žvelgia kaip į spektaklį ir klausia apie jį „teatrologinius klausimus“: kaip jis veikia tam tikrame kontekste, kaip sąveikauja su kitais objektais, kaip atsiskleidžia suvokėjo sąmonėje. Dauguma performanso apibrėžimų grindžiami bendra prielaida, jog performansas visada remiasi tam tikru išankstiniu modeliu ar scenarijumi, kitaip tariant, jam būdingas dvigubas sąmoningumas, kai realiai atliekamas veiksmas yra sąmoningai lyginamas su potencialiu, idealiu veiksmo modeliu arba iš atminties išnyrančiu pirmavaizdžiu. Palyginimą gali atlikti tiek žiūrovas, stebėtojas, tiek ir pats atlikėjas.

Kitaip tariant, R. Schechneris performansu vadina veiksmą, kuris visada yra refleksyvus ir atkartojamas. Netgi jeigu atliekamas veiksmas yra improvizacija, anot autoriaus, atlikėjas remiasi patirtimi, įgyta kituose kontekstuose, ir ją pakartoja žiūrovų akivaizdoje. Šį procesą jis vadina *atkartotu elgesiu*, kai vienas ar kitas veiksmas yra atliekamas remiantis arba naudojant teatre, rituale, vestuvėse, sporte, kasdieniniame gyvenime jau matytą elgesio modelį. Būtent dėl tokio elgesio socialiniai procesai tampa teatru. O šių vaidinimų raiškos erdvė yra labai plati: politika, medicina, religija, minėtoji kasdienybė (J. Staniškytė, 2008, p. 68-68).

5. BŪTIES KEITIMAS IR ATVAIZDAVIMAS

5.1. Spektaklio visuomenės arealas – Guy Debord

Šiame skyriuje bus analizuojama „spektaklio“ visuomenės perspektyva. Tai yra būtina aiškinantis šiuolaikinės visuomenės padėtų bei žmogiškojo prado esmę. Tai atsispindės toliau darbo empirinėje dalyje analizuojant esamos visuomenės padėties problemą.

„Ištisas visuomenių, kuriose viešpatauja modernios gamybos sąlygos, gyvenimas pasireiškia kaip milžiniška spektaklių sankaupa. Tai, kas buvo išgyventa tiesiogiai, pasitraukė į atvaizdavimo sritį“ (Debord G., 1994, p. 24). Taigi, pasak autoriaus, visuomenė, kuri remiasi šiuolaikine industrija, nėra atsitiktinai ar dirbtinai reginiška, ji – iš esmės spektakliška. Spektaklyje, tame viešpataujančios ekonomikos reginyje, tikslas nieko nereiškia, o plėtra reiškia viską. Spektaklis nesiekia nieko kito, kaip tik pats savęs. Todėl galima kelti hipotezę, kad „spektaklis pažaboja gyvybingus žmones taip, kaip juos visiškai pažabojo ekonomika. Jis – ne kas kita, kaip dėl savęs pačios besiplėtojanti ekonomika. Jis – tikslus daiktų gamybos atspindys ir netikslis gamintojų išraiška“ (Debord G., 1994, p. 45).

Taip pat G. Debord teigia, kad ten, kur tikroviškas pasaulis persimaino į paprastus reginius, paprasti reginiai tampa tikroviškais būtimis, o veiksmingos paskatos – hipnotiška elgsena. Spektaklis kaip polinkis skirtingais specializuotais tarpininkavimo būdais parodyti pasaulį, kuris tiesiogiai nebeapčiuopiamas, regėjimą pateikia kaip privilegijuotą pojūtį, koks anksčiau buvo lytėjimas. Šis abstrakčiausias ir labiausiai mistifikuojamas pojūtis atitinka visuotinę šiuolaikinės visuomenės abstrakciją. Tačiau spektaklis nėra atpažįstamas įprastu žvilgsniu, netgi derinamu su klausa. Jis yra tai, kas išslysta iš žmonių veiklos, jų kūrinų peržiūros ir taisymų. Jis – dialogo priešprieša. Visur, kur tik gyvuoja nepriklausomas atvaizdavimas, spektaklis atsikuria.

Spektaklis yra nenutrūkstamas kalbėjimas, kuris esama tvarka nukreiptas į save patį, jo pagyrūniškas monologas. Tai valdžios autoportretas, kada ji vadovavo totalitariniais gyvavimo sąlygų metodais. Fetištinė gryojo objektyvumo išvaizda spektaklio ryšiuose slepia žmonių ir klasių santykio pobūdį, todėl atrodo, kad antrinė prigimtis savo fatališkais įstatymais užvaldo mūsų aplinką. Bet spektaklis nėra būtinas techninės plėtros, laikomos natūralia, produktas. Spektaklio visuomenė, priešingai, yra forma, kuri pasirenka savo pačios techninį turinį. Jei spektaklis, apžvelgiamas ribotu „masinių komunikacijos priemonių“

požiūriu, kurios pasireiškia paviršutinišku ir ypač gniuždančiu pavidalu, gali pasirodyti užvaldantis visuomenę kaip paprastas instrumentarijus, taip šis faktas neišsako nieko neutralaus, bet teigia, jog pats instrumentarijus yra dėsningas savo paties visa apimančiam judėjimui. Jei laikotarpio, kada plėtojasi tokios techninės priemonės, visuomeninės reikmės gali pasitenkinti tik savo tarpininkavimu, jei šios visuomenės valdymas ir bet koks ryšys tarp žmonių dabar gali reikštis tik per šios momentinio bendravimo galios tarpininką, tai vyksta dėl to, kad šis „bendravimas“ iš esmės vienpusiškas. Taip dėl jo koncentracijos, esančios administracijos rankose, mėginama sutelkti priemones, kurios leidžia tęsti nustatytą valdymo procesą. Visuotinis spektaklio skilimas yra neatskiriamas nuo šiuolaikinės valstybės, tai yra nuo visuotinio visuomenės susiskaidymo, kylančio iš visuomeninio darbo pasiskirstymo ir klasių įsiviešpatavimo (Deborg G., 1994, p. 49).

Amžina dabartis – štai kas yra spektaklio siekiamybė. „Biurokratinė totalitarinė visuomenė gyvuoja amžinoje dabartyje, kur viskas, kas atsitinka, egzistuoja jai vien kaip jos priežiūrai priimtina erdvė.“ Amžina spektaklio dabartis tiesiogiai siejasi su struktūralizmo filosofija ir atitinkamai ideologija, kuri siekia parodyti visuomenės elementų funkcionalumą, nekintamumą, harmonijos galimybę. Medijos, diskursai struktūruodami tikrovę, paverčia ją manipuliacijų realybe.

Spektaklis kuria tikrovę: „tikrovė staiga atsiveria spektaklyje, o spektaklis tampa tikrove.“ Spektaklio ir realybės inversija skatina žmogų susieti, perkelti anksčiau nepalyginamas, niekur nesusikertančias figūras ir santykius. Karo, bado metu kilę kančių vaizdai susilieja su prabangia reklama ir humaniškais pasisakymais. Samprotavimų ir kodų tvarka prarado savo aplinką ir dabar siejasi kaip papuola naujienų reportažuose. Ši vaizdų griūtis paklūsta tik vienai – vizualizacijos taisyklei. Tarp tūkstančių įvykių reikšmingi tampa tik tie, kuriuos galime paversti vaizdais, spektakliais, trumpametražėmis dramomis (Mažeikis G., 2006. p. 26).

5.2. Gintautas Mažeikis – apie mimezę, katarsį, metamorfozę

Čia bus aiškinamos mimezės, katarsio ir metamorfozės perspektyvos, kurios padės išskoduoti performansuose esančio virsmo būvimą ir jo svarbą. Taigi, sąmoningos metamorfozės siekinys kyla iš žmogaus ekscentriškumo, jo neužbaigtumo, įmestumo į simbolinės organizacijos aplinką. Neturėdamos prigimtinės vietos ir neginčijamos santvarkos, nekintančio gyvenamojo pasaulio, žmonių bendruomenės nuolatos abejoja ir įtvirtina naujas

santvarkų sandarų ir formų sampratas – socialines, kultūrinės, politines morfologijas – įvairiausius virsmus – metamorfozes. Tarpusavio santykių, struktūrų prieštaringumas, gyvenimo procesų kompleksiskumas verčia žmones nuolatos abejoti ir keisti gyvenimo formas. Santvarkos, sandaros ir jų virsmo temos traukia žmogų nuo seniausių laikų ir yra reiškiamos poetinėmis, mitinėmis, religinėmis, estetinėmis, politinėmis, mišriomis (filosofinėmis, istorinėmis ir t.t.) formomis.

Iki pat naujųjų amžių aristoteliškos ir helenizmo laikotarpio idėjos – mimezė, metekstė, katarsis ir metamorfozė, nagrinėtinos poetiniu, filosofiniu ir teologiniu požiūriais, itin jaudino žmones: dėl gyvųjų tapsmo mirusiais ir gyvųjų radimosi iš šešėlių pasaulio, dėl pažemintųjų virsmo laisvais žmonėmis ir dėl nepriklausomųjų tapsmo vergais; dėl atstumtųjų tapsmo tironais ar šventaisiais ir dėl didžiųjų nuopolio į tamsiojo proto liūną; dėl atskirtųjų bei pasmerktųjų gebėjimo pakilti ir dėl išrinktųjų orumo prarasties bei aklumo. Tačiau šiandienos filosofija daugiausia sutelkta ties mimeze ir katarsiu: pakartojimu ir apsivalymu, nepelnytai užmirštant užmirštant svarbiausią žmogaus gyvenimo siekiamybę – kūno ir sielos metamorfozę (Mažeikis G., 2013, p. 11 – 12).

Tradiciniai mitai yra sklidinį pasakojimų apie siektiną ir draustiną mimezė: leidžiama sekti pavyzdžiais, kurie negali mūsų užkrėsti ir paversti kuo nors kitu: taip pat kalbama apie draudimą mėgdžioti, jei dėl to galime virsti kuo kitu. Dievai gyveno laisvai patirdami virsmą, keisdami pavidalus, t.y. patirdami savo pačių metamorfozes, ir keisdami kitus. O misterijų, šamanistinių, teurginių apeigų dalyviai, pranašai ir regėtojai, dalyvaudami toteminiuose ar animistiniuose ritualuose, susiliedavo su dieviškomis kosmoso galiomis ir prašydavo reikšmingo pokyčio ar net virsmo. Keitimosi maldos turėjo skatinti dievų malonę, tarnauti genčių ar ankstyvųjų valstybių gerovei, patvirtinti naujas tiesas ir tapatybes. Todėl graikų mistikams, būrėjams ir regėtojams ritualinis veiksmas buvo ir liko reikšmingas – ir iki paplintant teatrui ir vėliau. Neoplatonizmo filosofija plačiai diskutuoja sekimo dangiškaisiais eonais, dieviškosiomis epifanijomis sąlygas. Veikti išvien su dangaus esybėmis būdavo įmanoma ekstazės arba ypatingo šėlo metu. Patiriamos stiprios emocijos ir turiningi išgyvenimai pakeisdavo, išvaduodavo. Nevaldomą mitinį nirtulį, kuris Homero „Iliados“ žygeivius paversdavo pusdieviams prilygstančiais kariais, pažabojo ir pakeitė antikinis teatras, paskatinęs samonės, kolektyvinės vaizduotės transformacijas. Mimezė, kaip įsitraukimas į dangišką ir atverties būčiai kupiną veiksmą, ilgainiui buvo pakeista pasakojimu ir tekstų sekimu. Taip pradėta kurti su žmogaus būtimi menkai susietas subjektas ir jam skirta pramoga (Mažeikis G., 2013, p. 13 – 15).

Katarsis, arba apsivalymas, yra tai, ką dovanodavo/dovanoja dieviškieji ritualai ir kam dar buvo atvira, pasak Aristotelio, ankstyvoji tragedija. Kol dionistiškas siautulys dar bent kiek alsavo scenoje ir poezijoje, o choras prisiminė dievų dovanojamą lemtį ir moralą, teatras ir epas dar buvo šventa vieta. Vėliau katarsis išlieka ar net imamas dar labiau puoselėti bažnytinėje liturgijoje, mistikų ritualuose, pranašų regėjimuose. Religinis sąmoningo virsmo apmąstymas yra siejamas su katarsio – sielos apvalymo – idėja, be kurio Enochas nebūtų tapęs angelu Metatronu.

Metamorfozė – dievų paliepimu ar dėl kosmoso nulemto likimo – kaip prievartos nulemtas aktas gali įvykti bet kada: kai žmogų pasiglemžia mirtis ar kai jį užvaldo juodasis beprotybės šėlsmas; kai baimė sukausto drąsaus vyro širdį ir paverčia jį menkysta ar vergu ir pan. Mitinė tradicija pabrėžė vartimą kita būtimi. Laisvos metamorfozės pastanga, apmąstyta renesanso ir vėlesnėje kabalistinėje, hermetizmo, alchemijos literatūroje, dabartiniu metu poststruktūralizmo filosofijos apmąstoma jau visai kitaip, sekuliariai (Mažeikis G. 2013, p. 13 – 14).

Šiandien, mes taip pat kalbame apie sąmoningas egzistencines metamorfozes, kurios yra reikšmingos ne spaudai, ne visuomenei, ne spektakliui, o yra vidinio lūžio ar virsmo, arba persikeitimo, aktas, savo ir aplinkinių bendruomenių ir net institucijų daugialypumą ir jų transformacijų skatinimas.

Panašiai pagal tikslą ir skirtingai pagal formą modernusis menas laisvina dalyvavimą, radikalų subjektų šalinimą ir skatina sąmoningas kūrybines metamorfozes – pasikeitimus (įsikitinimus), apimančius ne tik kūrybą, bet ir paties menininko transformacijas. Tai ypač būdinga performatyvaus meno srovėms, kurios neretai yra atgręžtos ne į dirbtinį, diskursyvių sferų kūrimą, o į egzistencines patirtis ir todėl dažnai remiasi šamanistine ar žiniuonių apeigų, kita religine patirtimi. Dabartinis pasaulis atviras teatras, įveikiantis savo „spektaklišumą“ ir tampantis egzistencinio persikeitimo praktikumu, yra artimas performatyviajam menui, filosofijai bei religinėms dvasinėms praktikoms ir dažnai geriau bei plačiau išreiškia pasaulio raidą nei žodžius iš naujo gludinantį ir intencijas subtiliai permatuojanti filosofija (Mažeikis G., 2013, p. 15 – 16).

6. METODOLOGIJA

6.1. Turinio analizės metodas

Turinio analizės metodas pirmiausia buvo nukreiptas analizuoti kultūrinius tekstus su tikslu, kad tai bus kiekybinis metodas. Tokia metodologija pirmiausia buvo panaudota tarpukaryje sociologų, kurie norėjo įvertinti naujos masinės medijos tikslumą. Šis procesas paspartėjo II-ojo Pasaulinio karo metu, kai turinio analizės metodas buvo naudojamas siekiant nustatyti Vokietijos pranešimus, kurie buvo skleidžiami radijo stotyse (Krippendorf K., 1980. p. 78). Todėl šis turinio analizės metodas buvo įvardijamas kaip patikimas ir objektyvus.

Kai kurie turinio analizės metodo kritikai teigia, kad jos apibrėžimas „patikimumas“ prilygsta kiekybinių analizės metodų patikimumui (Ball M. ir Smith G., 1992; Slater D., 1998). Tačiau Krippendorf (1980) nurodo į kokybinį turinio analizės metodą. Pasak autoriaus, „kokybinė turinio analizė yra mokslinių tyrimų būdas, kuris gali būti pakartotinai taikomas ir turintis galiojančius duomenis, kurie gali būti taikytini kituose tyrinėjimuose“ (Krippendorf K., 1980, p. 21). Autorius teigia, kad turinio analizė yra būdas suprasti tekstų simbolines savybes, ką jos reiškia, kaip teksto elementai nukreipiami į platesnį kultūrinį kontekstą. Remiantis turinio analizės metodu siekiama išsiaiškinti šias nuorodas ir jų tinkamumą kitokiuose tyrimuose.

Vis dėlto, turinio analizės tyrimai yra orientuoti į didelius informacijos kiekius, kurie gali tapti sunkiai suvaldomi analizuojant duomenis. Tokiu būdu pradeda kilti abejonės dėl metodo pasirinkties, nes informacijos objektyvumas ir patikimumas tampa nestabilūs (Rose G., 2001, p. 55).

Praėjusio amžiaus paskutiniaisiais dešimtmečiais buvo pasiūlyta kokybinė turinio analizė. Tokios analizės pagrindą sudarė ne tyrėjo nusakytų požymių kokybinių įverčių (dažniausia – nominaline skale) ir jų sutapimo dažnių aptarimas (gana formalus, neįprasmingas teoriškai), o teksto pavidalu išreikštos pirminės informacijos interpretavimas mokslo srities, krypties ar šakos kategorijų kontekste.

Aptarinėjant kokybinės turinio analizės taikymą, tenka apsispręsti dėl dviejų klausimų: 1) kokių mastu kokybinė turinio analizė susijusi su klasikine; 2) ar kokybinė turinio analizė yra savarankiška tyrimo strategija, ar metodas, ar instrumentas, naudojamas skirtingoms kokybinės analizės strategijoms vykdyti.

Atsakant į pirmąjį klausimą, kokybinę turinio analizę taikantys tyrėjai neneigia klasikinės analizės galimybių, siūlo išsaugoti ir toliau plėtoti kai kuriuos jos privalumus, padedančius interpretuoti tekstą, siekimą parengti nuoseklią, taisyklėmis paremtą procedūrą, padedančią ištirti analizės vienetus, išskiriamų analizuojant tekstą kategorijų įtvirtinimą, kaip analizės pagrindą, patikimumo ir valdymo kriterijų laikymąsi (Marying P., 2000).

Antruoju klausimu pabrėžiama, kad kokybinė turinio analizė pasižymi specifiniais bruožais, skiriančiais ją nuo kitų kokybinio tyrimo procedūrų. Vienas iš tokių bruožų tas, kad kokybinė turinio analizė, priklausomai nuo tyrimo konteksto ir objekto, susitelkia į kategorijų ar kodų skirtumus bei panašumus. Kitas bruožas – susijęs su išreikšta ar paslėpta teksto prasme: tai, apie ką tekste kalbama atvirai, dažniausia išreiškiama kategorijomis, o temos yra paslėpto turinio išraiška.

Kokybinės turinio analizės ypatumai (Morse J. M., 1997):

- Pirminiai duomenys – įvairaus pavidalo tekstai;
- Tyrimo tikslas – nustatyti esminius tiriamo reiškinių požymius;
- Išvadų reikšmingumas – atskleidžiami nauji aspektai, iliustruojantys tiriamą reiškinį, patvirtinami kituose tyrimuose atskleisti to paties reiškinių ypatumai;
- Rezultatų pagrindimas – remiamasi tiriamo teksto turiniu, iš jo išskirtomis kategorijomis ir subkategorijomis;
- Metodologinis pagrindas – pažinimo objekto strategija.

Žvelgiant metodologiškai kokybinė turinio analizė turi nemažai bendrų bruožų su strategijomis, užsiimančiomis pažinimo objektu, ypač su etnografinė strategija. Kokybinės turinio analizės taikymo galimybes lemia nagrinėjamo teksto pobūdis: juo turinys aiškiau struktūruotas, paprastesnės formos, juo geriau jis tinka turinio analizei, juo tekstas subtilesnis, rafinuotesnis, juo mažiau jis atitinka turinio analizės galimybes (Bitinas B., Rupšienė L., Žydžiūnaitė V., 2008).

Pirmiausia, turinio analizė buvo naudojama socialiniuose tyrimuose norint patikrinti jų validumą, patikimumą. Ji buvo įvardijama kaip technika, kuri leidžia objektyviai ir sistemiskai išnagrinėti tekstų bei dokumentų ypatybes bei daryti patikimas išvadas. Turinio analizė taip pat yra apibūdinama ir kaip apskritai paimtų tekstų turinio analizė atliekanti tam tikras standartines, statistines procedūras. Pagrindiniu objektu tampa rašytiniai dokumentai, periodiniai leidiniai, asmeniniai dokumentai, mokslinių tyrimų duomenų blankai, ataskaitos bei vaizdiniai dokumentai tokie kaip kino filmai, performansai. Analizuojant Lietuvos

socialinius performansus remiamasi turinio analizės metodo etapais, kurie yra taikytini vizualinėje antropologijoje.

Turinio analizė skirstoma į keturis pagrindinius žingsnius:

1. Vaizdinių susiradimas.

Kaip ir naudojant kitus metodus, vaizdiniai pasirinkti turinio analizei turi būti susiję su tam tikru keliamu klausimu. Tokių vaizdų pasirinkimas skirstomas į tam tikrus etapus (Rose G., 2001, p. 56 – 59):

- Atsitiktinis – vaizdai yra pasirenkami visiškai atsitiktiniu būdu;
- Stratifikuotas – vaizdai naudojami iš sudarytų pogrupių, kurie egzistuoja duomenų rinkinyje;
- Sistematiškas – vaizdai pasirenkami naudojantis tam tikrais intervalais.

Lietuvos socialinių performansų vizualinėje analizėje bus remiamasi stratifikuotu vaizdų suradimo metodu. Performansų pasirodymų scenos bus suskirstytos į tam tikras kategorijas, kuriose šamanistinių praktikų vaizdiniai bus traktuojami kaip atlikėjų esamos būties pasikeitimas. Taip pat bus koncentruojamasi į šamanistinių praktikų vizualines išraiškas bei jų identifikaciją; ieškoma pasirodymų scenų turinio panašumų. Taigi, šis etapas padės sugrupuoti performansuose atsispindinčias šamanizmo praktikų sampratas, pasirodymų vaizdinių identifikacijas bei jų dažnumą performanuose.

2. Kuriamos kodavimo kategorijos (Rose G., 2001, p. 59 – 62).

Pasirinkus vaizdinius kitas etapas yra parengti kelias kategorijas vaizdų kodavimui:

- Išsami – kiekvienas vaizdinio, su kuriuo susijęs tyrimas, aspektas turi būti susijęs su viena kategorija.
- Išimtinė – kategorijos gali ir nesutapti.

Remiantis išsamiąja kategorija, nagrinėjamų performansų veiksmo scenų vaizdiniai bus siejami su šamanistinės praktikos ritualais bei jų tipologijomis (auka-būties keitimas). Kiekvienas performanse vaizduojamas epizodas susijęs su tam tikru šamanistinės praktikos išraiškos būdu bus priskirtinas šamanizmo kategorijai, kuri tyrime esti kaip pagrindinis nagrinėjamas probleminis objektas. Orientacija tik į šamanizmo kategoriją padės išvengti neanalizuojamų veiksmo scenų įtakos.

3. Vaizdinių kodavimas.

Kodavimas turi būti visiškai nedviprasmiškas. Jis turi būti aiškiai nurodytas, kad skirtingi mokslininkai, skirtingu laiku naudodami tam tikrą kodavimą, vaizdinius suprastų lygiai taip pat.

4. Rezultatų analizavimas.

Pasirinkus vaizdinius, susigrupavus juos į numatytas kategorijas bus galima analizuoti performansų scenas, ieškoti bendrų sąsajų. Duomenų analizavimas padės geriau suvokti performansuose perteiktą šamanistinės praktikos identifikaciją, būties keitimo ir reikšmės tendencijas, dichotomiją tarp žmogiško prado ir gamtos elementų.

Tačiau turinio analizė susilaukia ir kritinio požiūrio. Yra tendencija manyti, kad tyrimuose naudojant turinio analizę galima susidurti su tokiu požiūriu, jog jei kažkas matoma vaizdiniuose dažnai, tai yra svarbiau už tuos momentus, kurie vaizduose pasikartoja retai. Tačiau vaizdas kuris vyksta „už“ tiriamojo vaizdo, gali turėti kurkas didesnę reikšmę už nuolatinį vaizdinių pasikartojimą. Pasirinktas tam tikras indikatorius, pavyzdžiui kategorija, gali būti suprasta skirtingai, suteikiama skirtinga prasmė (Rose G., 2001. p. 64 – 66).

6.2. Lyginamasis metodas

Lyginimas – pagrindinė lyginamojo tyrimo metodo esmė. Tai metodas, kuris grindžia teiginius apie objektų ar reiškinių panašumus bei skirtumus. Lyginimo metu yra sugretinami mažiausia du objektai ir nustatomos kiekybinės bei kokybinės charakteristikos, konstruojamos analogijos bei klasifikacijos, įvertinamas pažinimo turinys. Tokiam lyginimui yra keliami bent du reikalavimai: turi būti lyginami tik vienos klasės objektai; turi būti lyginami tik esminiai objektų požymiai.

Taigi lyginamasis tyrimas savo tikslais atsiduria tarp kiekybinio ir kokybinio tyrimo. Dažniausiai jis apima mažesnę kiekį atvejų nei kiekybinis tyrimas, o kartu nėra toks detalus kaip kokybinis tyrimas. Pasak Charles Ragin (1994), minėtąsias strategijas galima palyginti taip: nuo intensyvios perspektyvos (kokybinis tyrimas apie bendrybes, geriausiai tinkantis konkretaus atvejo analizei) prie išsamios (lyginamasis tyrimas apie įvairovę, panašumų ir skirtumų identifikacijas) link plačiosios (kiekybinis tyrimas apie ryšius tarp kintamųjų) (Juraitė K., 2005, p. 1)

Šiame darbe lyginant Lietuvos socialinius performansus su Marinos Abramovič performansais bus remiamasi lyginimo reikalavimais, kuomet bus lyginama tik vienos klasės objektai. Tokie objektai yra šamanistinių praktikų apraiškos, kurios empirinėje darbo dalyje remiantis turinio analizės metodu, yra išskirtos į kategorijas ir detaliam išaiškintoms. Išskirtose kategorijose yra išanalizuoti ir išskirti esminiai šamanistinių praktikų elementai. Pastarieji

veiks kaip lyginimo katalizatorius tarp Lietuvos socialinių performansų ir Marinos Abramovič performansų.

Siekiant įvertinti priežastingumą lyginamuosiuose projektuose yra tiriama kaip struktūruojama įvairovė, lyginant atvejus vienus su kitais ir pabrėžiant skirtingų priežasčių pasekmes. Kiekvienas toks atvejis yra tam tikras charakteristikų rinkinys, todėl atvejai yra grupuojami ir lyginami remiantis tokių charakteristikų panašumais arba skirtumais.

Prasidėjus lyginimo tyrimui, atvejų skaičius dažniausia būna fiksuotas. Tokį pasirinkimą lemia pačio tyrėjo įsitikinimas, jog atvejai gali būti palyginami tarpusavyje. Kiek tokie atvejai gali būti lyginami bus atskleista tyrimo eigoje (Juraitė K., 2005, p. 4).

Šiame darbe lyginimui jau bus fiksuotos kategorijos, pagal kurias ir bus analizuojami skirtingų performansų atvejai. Atsiribojant nuo neanalizuojamų kategorijų dėmesys sutelkiamas tik į šamanistinės praktikos elementus.

Lyginamajame tyrime panašumų ir skirtumų struktūros analizė atliekama tuo pačiu metu, kaip ir priežastingumo analizė. Tyrėjas tikisi, kad priežastinės sąlygos susiję su skirtingais rezultatais. Taigi pagrindiniu lyginamojo tyrimo tikslu tampa priežastinių ryšių identifikacija – kaip skirtingų priežasčių visuma sąlygoja skirtingas išvadas analizuojamo atvejo atžvilgiu (Juraitė K., 2005, p. 4).

7. TYRIMO LAUKO PRISTATYMAS

7.1. Benas Šarka ir jo performanso suvokimas

Benas Šarka – režisierius, aktorius, dailininkas, teatro avangardistas bei vienas įdomesnių netradicinių Lietuvos menininkų ir mąstytojų. 1987 m. jis įkūrė nepriklausomą teatrą „Gliukai“, kurio dauguma pasirodymų yra vykdomi netradicinėse erdvėse. Jo performansai paremti pirmapradžiais žmogaus ir gamtos dialogais, susivienijimo, susiliejimo ir sugrįžimo simboliais. Ir tai yra visiškai priešinga spektakliams teatre, nes pastarieji – grindžiami savita dramaturgija ir griežta tradicine teatro forma.

Performansas „Kiurai“ tai tarsi grįžimas į tuos laikus, kuomet dar nebuvo žodžio „teatras“. Anot Beno Šarkos:

„Žmogus nepasikeitė per tūkstančius metų, todėl aš bandau kalbėti be žodžių – kūno ir sielos kalba taip, kiekprisimenu ir jaučiu mitinę senųjų kultūrų atmintį.“ (Benas Šarka Tarptautinis Vilniaus teatro festivalis „Sirenos“ [žiūrėta 2015 m. gegužės 2 d.] <http://www.menuspaustuve.lt>).

Žmoguje tūnančios dichotomijos tokios kaip meilė ir neapykanta, švelnumas ir grubumas, esinys ir pasikeitimas performanso metu yra išreiškiami skirtingomis priemonėmis tokiomis kaip geležis, plunksnos, kailis, virvės, lininiai audiniai. Tiek žudymas, destrukcija ir savidestrukcija, tiek meilė ir ontinis santykis formuoja dialogą tarp paties žmogaus ir jį supančio pasaulio, bei žinoma, žmogaus paties su savimi.

7.1.1. Performanso „Kiurai“ siužetas

Performansas vyksta uždaro tipo erdvėje, pastatų apsuptyje, pakankamai uždaroje erdvėje. Pasigirdus instrumentinei muzikai, performanso vyksmą pradeda Benas Šarka, pasidabinęs kailiu, kurį dengia plunksnos, o viršutinėje dalyje įtaisytos lazdos, kurios bendrame vaizde imituoja ragus. Kailis su minėta atributika dengia atlikėjo galvą ir viršutinę kūno dalį, matomos tik kojos. Taigi bendras vaizdas sudaromas toks, kad stebėtojas mato jaučio/buliaus pavidalo figūrą, kuri kraiposi į šonus ir velka prie kojos pririštą geleštę, kuri

primena dalgio ašmenis. Performanso atlikėjo kūnas padengtas nenatūralia, pilkšvai balta spalva, o drabužiai – minimaliai dengianti strėnjuostė.

Kad padidintų jaučio figūros įspūdį, Benas Šarka demonstruoja šiam gyvūni būdingus judesius – menamos galvos smarkus kraipymas į šonus, prisilenkimas prie žemės, kurią „raižo“ ragais. Kone kiekvieną judesį lydi ašmenų braukimas žeme, taip sukeliant šaižų metalo garsą kuomet pastarasis liečia plytelėmis dengtą veiksmo kiemą. Pamažu iš imituojamo buliaus vidaus ima byrėti pūkai ir plunksmos. Dar keletas apsisukimų ir buliaus ragų trinktelėjimo į žemę, ir iš po kailių pasirodo žmogaus rankos, galva ir visas buvęs uždengtas kūnas. Menininko veido išraiškos ir kūno judesiai lankstūs, primenantys išsinėrimą iš ankšto pavidalo. Rankų mostai tikslingi, sukami puslankiu. Kol ranka sukama delnas ištiestas, o grįžus atgal prie kūno – delnas suspaudžiamas į kumštį. Toks judesys kartojamas keletą kartų, judesį papildant prie kojos pririštu geležimi besitrinkančiu į plytelių paviršių.

Galiausiai, jaučio karkasas nuimamas. Atlikėjas jį permeta per vieną petį laikydamas už vieno iš menamų ragų, tad kailis su plunksnomis lieka nugaros pusėje. Menininko kojų pirštai suriečiami, kojos ties keliais sulenkiamos. Toks vaizdas primena į priekį pamažu judantį kūną, kuriam vietoj žmogiškų pėdų yra kanopos. Būtent tokia deformuotų pėdų poza menininkas dar šiek tiek paėjęja į priekį. Tuomet atsistoja į stabilią padėtį ant normaliai ištiestų pėdų, šiek tiek įtūpęs. Į rankas paima vieną iš menamų ragų ir ratais palei žemę aplink save ima sukti visą kailinį karkasą. Nuo šio judesio kailis numetamas į šoną ir menininko rankose lieka tik du mediniai pagaliai, kurie surišti į vieną. Tad menininko rankose – medinis, vientisas pagalys, savo forma šiek tiek primenantis lanką. Tuomet pagaliu nestipriais smūgiais daužomas ant žemės numestas kailis. Sulyg kiekvienu judesiu vis judinama koja, ir girdimas prie jos pririštos geležies garsas.

Tuomet kailis paimamas, ir menininkas jį įspraudžia tarp savo suspaustų šlaunų ir pamažu lenkdamasis atgal, sulenktomis rankomis plasnoja taip, kad primintų mažo paukščiuko sparnų plasnojimą, trumpalaikį ir netolygų. Po šio judesio, į rankas paimamas pagalys, kurio vienas galas atremiamas į pilvą, o tas, kuris yra tolimesnis, virve pritvirtinamas prie kaklo. Tokia menininko koncepcija ir vėl kartojami netolygūs plasnojimai, kurie primena paukščio figūrą. Tokį vaizdinį sustiprina ir tai, kad po minėto imitacinio veiksmo, pagalys iškeliamas į dangų – skrendantį paukštį danguje.

Po šito judesio, menininkas pamažu, tarsi skausmo pervertu kūnu tupiasi ant žemės. Ir vėl girdisi geležies garsas, kūnas tai gulasi, tai vėl sėdasi. Tuomet ašmenys paimami į dantis, ir menininkas atsikelia. Tai padaręs, ašmenis užkiša už virvės, kuri laiko vieną pagaliao galą. Tai padaręs, juda į priekį, primindamas risnojantį arklį. Dar keletas tokių judesių ir virvė

nupjaunama, pagalys nušveičiamas tolyn, nuo kojos nurišami ašmenys, tačiau nepaleidžiami iš rankų. Šią veiksmų seką lydi šokis, skamba būgnų muzika, menininkas daro didelius įtupstus, sukasi ratu, geležimi tranko į žemę. Rankų mostai laikant ašmenis primena kovą, kūnas tamposi tarsi veikiamas traukulių, galvos judesiai greitėja. Menininkas vėl krenta ant žemės. Tuomet, keldamasis ašmenų smaigalį įsistato į pilvo sritį, o kita ranka laiko virvę, kuri buvo sutvirtinusi atlikėjo koją su nesmailiuoju ašmenų galu. Vaizdas vėl primena minėtą su pagaliu, tik čia, vėl imama risnoti. Taigi, kūnas vėl tampa gyvūno – žirgo/arklio.

Tuomet veiksmas apimsta, menininkas į šalį numeta ašmenis ir imasi kitų priemonių. Netoliese guli audinys, prie kurio atsiklaupęs prišoliuoja atlikėjas. Audiniu uždengiama galva. Kai jis patraukiamas, menininko burnoje – rūkstanti cigaretė, o rankose plona lazdelė, ant kurios skalbinių segtukais pritvirtintos plunksnos. Tokia padabinta lazda uždedama ant galvos ir prilaikoma rankomis, ji primena plunksnų vainiką. Staiga ji nuimama, ir nuo jos nusegami segtukai prisegami prie atlikėjo blauzdų, šlaunų bei šonkaulių šonų. Ant lazdos lieka viena plunksna, kuri sukama virš galvos kartu sukantis ir menininkui. Tada atsikeliamas, seka keletas kūno judesių, ir menininkas rūkydamas atsistoja ant galvos, kojomis plaikstydamasis į šonus.

Sugrįžus į normalią stovėjimo padėtį, menininkas šokdamas artinasi prie netoliese gulinčio didžiojo pagalio, jį paima į rankas. Reikia paminėti, kad prie vieno pagalio galo yra pririšta virvė. Tad menininkas prie kito galo pririša likusią virvės dalį, ir buvęs pagalys atrodo kaip lankas. Laikydamas jį rankose atlikėjas taikosi, kelia jį į viršų, šoka, purto galvą, fone groja ritminga būgnų muzika. Tuomet, lanko priekis, su menama strėle (plona lazdelė ant kurios buvo plunksnos) nukreipiama į pilvą, pasigirsta menininko riksmas. Strėlė įremta, o lankas tai pakeliamas tai nuleidžiamas, pamažu veiksmas rimsta.

Galiausiai atlikėjo rankose atsiduria dvigalis lankstus pjūklas. Pastarasis tai laikomas rankose, tai metamas ant žemės, tai vėl laikomas. Muzikos ritmas spartėja. Menininkas paima pjūklą ir prie jo kraštų skalbinių segtukais pritvirtina plunksnas, kurios buvo ant jo kūno. Po vieną abejuose galuose. Toks pjūklas iškeliamas virš galvos ir nuleidžiamas, kartu su atlikėjo kūnu. Tuomet, pjūklas padedamas ant žemės ir į rankas paimami šalia esantys ašmenys. Pjūklas padedamas horizontalia padėtimi žiūrint iš menininko pusės, o ašmenys vertikalios. Tuomet tokia konstrukcija pamažu keliama į viršų, o pjūklas judinamas taip, kad primena sparnų plasnojimą. Ašmenys pastumiami labiau į priekį, tad atrodo kaip ištiestas paukščio kaklas. Taigi, su tokiu paukščio modeliu, atlikėjas atsikelia ir ima šokinėdamas bėgioti ratu.

Toks judesys kartojamas keletą minučių, kol menininkas išbėga į gatvę ir rankose laikydamas tokį imitacinį paukštį žygiuoja tarp žmonių. Taip atrodydamas jis kurį laiką

paukštį neša ant galvos arba vėl rankose. Pasiekiamas pastatas. Menininkas į jį įeina ir dingsta viename išpastate esančių kambarių. Pasigirsta tik šaižus metalo garsas. (Benas Šarka „Kiurai“ <https://www.youtube.com/watch?v=A8T3qpqQmzY>).

7.2. Vaida Tamoševičiūtė ir jos performanso suvokimas

Vaida Tamoševičiūtė – jaunosios kartos menininkė kurianti tapybos, objekto, žemės meno bei performanso srityse. Jos kūryba tarsi ritualas, tam tikra meditacija, transas, euforija, kurioje tiesiogiai ar netiesiogiai dalyvauja pačios menininkės kūnas. Menininkė tyrinėja tokius dalykus kaip žmogaus savidestrukcija, traumas, psichologinius išgyvenimus. Nemažas Vaidos Tamoševičiūtės dėmesys yra skiriamas toteminėms bendruomenėms, gamtos ciklams, ritualams. Na, o dažnas kūrinių objektas – šiuolaikinio žmogaus ir visuomenės konfliktas.

Labai svarbi menininkės kūrybos dalis yra žemės menas. Juo performansuose yra bandomas atstatyti prarastas ryšys su gamta, jos poveikiu ir patyrimais. Vaidos Tamoševičiūtės performansuose stengiasi kuo labiau iširti, pajauti ir apversti santykius tarp individo ir visuomenės, menininko bei žiūrovo. Taigi čia, žiūrovas tampa ne tik pasyviu stebėtoju, bet kartu kūrėju ir dalyviu, kuris geba patirti kūrinį betarpiškai:

„Dažnai kuriu apie tai, ką skauda. Performansas man kaip terapija, turiu įveikti kažkokį vidinį slenkstį, peržengti kažkokią ribą, pergyventi praeitį ir pajusti „čia ir dabar“. O temos įvairios, nuo asmeninių išgyvenimų, santykių su žmonėmis, su visuomene, socialinių rolių, rutinos, kasdienybės, nepritapimo, kompleksų, traumų iki platesnio politinio ar socialinio konteksto problemų.” (Interviu su Daina Pupkevičiūte ir Vaida Tamoševičiūte 2015 [žiūrėta 2015 m. gegužės 20 d.] < <http://www.agharta.lt>>).

7.2.1. Performanso „SPEIGAS VI“ siužetas

Veiksmas vyksta uždaroje patalpoje klube „Kablys“. Patalpa tamsi, matomas vos keletas apšvietimų. Performanso pradžia – girdimas pastoviai, šauksmingai kartojamas žodis „spektaklis“. Matomas vaizdas – tai menininkė, kurios galvą dengia avino kaukė, o kūną raudona, kone žemę siekianti šilko suknelė. Atlikėja savo rankoje laiko šiek tiek jos ūgį viršijančią lazda, ir monotoniškai tranko ją į žemę primindama būgno ritmą.

Už keletos metrų pasirodo juodai apsirengusi mergina ir pamažu artėja prie šaukiančios menininkės. Antroji mergina, priėjusi prie atlikėjos, žirkklėmis ima kirpti nuo apačios suknelę. Kerpama aplink ratu. Menininkė nesustodama šaukia „spektaklis“, o jos kūnas nejuda, galva tik minimaliai. Toks „skandavimas“ vyksta visą laiką, kol galiausia suknelė sukarpoma taip, kad iš jos lieka tik viena ilga juosta, kuri nusmukusi ant atlikėjos kojų apačios ir pamažu pagalbininkės mergina ją ima ir vynioja sau ant galvos.

Kuomet visa raudona juosta dengia galvą, mergina panardina savo galvą į šalia esantį indą su juodos spalvos skysčiu. Po keletos akimirų galva ištraukiama ir ja imama braukti per grindis paliekant juodos spalvos žymes. Mergina, prisiartinusi prie pat žiūrovų ima medžiagą vyniotis nuo galvos, o menininkė ir toliau mušdama lazda į žemę, kartoja žodį „spektaklis“.

Kuomet juosta nuvyniojama, vienas jos galas paliekamas ten, kur mergina ėmėsi ją nuvynioti, o kitas pritempiamas prie menininkės. Juostos galas imamas tvirtinti prie atlikėjos turimos lazdos viršaus. Užvyniojus šiek tiek juostos, ilgoji dalis nukerpama, tad ant lazdos lieka pritvirtinta mažoji dalis. Likusioji nutempiama tolyn nuo menininkės. Vis dar šaukiama „spektaklis“, tačiau lazda nebetrankoma į žemę. Tuomet mergina prieina prie menininkės su lazda ir padega pritvirtintą audinio skiautę, na, o tada atlikėja rankose laikydama lazdą su degančiu audiniu padega ant žemės likusią audinio juostą. Tuomet prieina mergina rankose laikydama šaltąsias ugneles ir jas uždega nuo ant žemės beliepsnojančio audinio, o tuo metu, menininkė vis dar šaukia „spektaklis“, tačiau lazdą laiko šiek tiek pakėlusi į viršų.

Performanso pabaigoje, abi merginos stovi viena prieš kitą, kol užgęsta šaltosios ugnelės. Tuomet jos numetamos šalin, prieinama prie menininkės, iš jos paimama deganti lazda, kuri užgesinama. Abi atlikėjos palieka erdvę. (Vaida Tamoševičiūtė „Speigas VI“ <https://www.youtube.com/watch?v=KYkfrdSwj58>).

7.3. Marina Abramovič ir jos performanso suvokimas

Šiame poskyryje pateikiami Marinos Abramovič performansų aprašymai. Ji – performansų pradininkė, o aprašyti performansai – menininkės pirmieji. Ši menininkė pasirinkta yra dėl to, kad norima palyginti pirminių performansų koncepcijas ir turinį su šiuolaikiniais Lietuvos performansais, kurie tik neseniai ėmė plisti modernaus meno srityje. Marinos Abramovič performansai nebus analizuojami kategorijose, nes jose analizuojami tik Lietuvos performansai, jiems suteikiamas didžiausias dėmesys. Lyginimo analizėje, išskirtų

kategorijų šamanistinių praktikų turinys bus lyginimas su menininkės performansais, ieškoma panašumų.

Marina Abramovič – viena ryškiausių performanso meno atlikėjų, kuri daugiau nei keturiasdešimt metų tapstinasi su meno kūrinium. Menininkė nenaudoja popieriaus, drobės, ant kurių galima piešti, tačiau naudoja savo kūną, kuris ir yra pagrindinė jos kūrybos priemonė. Marinos Abramovič performansai radikalūs, atviri bei provokuojantys ir dažniausia orientuoti į saviustrukciją. Ji publiką šokiruoja įvairiais kūno alinimo metodais bei tvyrojančia vidine ramybe.

Tokiems veiksams būtina didžiulė drąsa, kurios vedama menininkė žengia į galimybių užribį, arba ragina mus suprasti, kad tokia nustatyta riba yra kur kas toliau nei mes galime įsivaizduoti. Tokiais veiksmais menininkė stengiasi atvaizduoti vidines ydas, slaptus troškimus ar net fetišus. Vidinių užslaptintų geismų atvaizdavimo performansais Marina Abramovič ragina „pabėgti“ iš žmogiškojo abejingo kiauto ir priverčia meną išgyventi būtent šią akimirką ir tai padaro pačiu intymiausiu pavidalu – žmogaus kūnu.

7.3.1. Marinos Abramovič performansas „Menas turi būti gražus. Menininkas turi būti gražus“

Menininkės performansas „Menas turi būti gražus. Menininkas turi būti gražus“ vyksta maždaug tryliką minučių. Veiksmas orientuotas tik į menininkės plaukų šukavimą. Pirmiausia, ji vienomis šukomis švelniai šukuoja savo plaukus. Po kelių minučių paimamos dar vienos šukos ir atlikėja vis stipriau jomis braukia sau per galvą. Veiksmas tai sulėtėja, tai vėl pagreiteja.

Paskutinių performanso minučių metu, menininkė ima aršiai ir skausmingai šukomis braukti sau per galvą. Kiekvieno tokio skausmingo veiksmo metu menininkė ima aimanuoti parodydama jog jaučia skausmą.

7.3.2. Marinos Abramovič performansas „Balso išlaisvinimas“

Šio performanso metu menininkė guli ant pakilos žemyn nuleidusi galvą. Jos kūnas nejuda, o burna išžiota. Būnant tokioje pozoje atlikėja maždaug dvylika minučių skleidžia netolygų garsą burna. Vis įkvėpdama keičia balso tempą ir garsą. Toks menininkės

performansas neasocijuojamas su veiksmu, orientuojamasi tik į vieną elementą – balso išlaisvinimą.

7.3.3. Marinos Abramovič performansas „Atminties išlaisvinimas“

Šis Marinos Abramovič performansas „Atminties išlaisvinimas“, panašiai kaip prieš tai aprašytas, orientuotas tik į vieną objektą. Šiuo atveju – į atminties išlaisvinimą. Menininkė apie penkioliką minučių sako žodžius, kurie pirmiausia ateina jai į galvą. Toks žodžių išsakymas nurodo į prisiminimą. Taip pat žodžiai nėra kartojami, o menininkės veido išraiškos nesikeičia.

7.3.4. Marinos Abramovič performansas „Kūno išlaisvinimas“

Šiame performanse, menininkė skambant mušamo būgno ritmui nevalingai juda. Jos galvą dengia juotas apdangalas primenantis maišą, o visas kūnas nuogas. Būgną muša atlikėjos padėjėjas. Taip pat šiame performanse, priešingai nei prieš tai aprašytuose, atsiranda ir yra matomas antrasis menininkas, kuris ir sukuria ritmą, pagal kurį „šoka“ Marina Abramovič. (Marina Abramovič, <https://www.youtube.com/watch?v=ihDy3dD-iUg>)

EMPIRINĖ DARBO DALIS

8. VISUOMENĖ KAIP SPEKTAKLIS

Šiame skyriuje bus aiškinamasi visuomenės struktūrinė santvarka, kuri analizuojamame darbe yra įvardijama kaip žmogaus materialijų objektų būtinybė. Išsiaiškinus, bus galima suprasti, ko performansų menininkai atsisako ir kaip pakeičia tokią santvarką visiškai priešinga žmogui būtimi.

Kaip teigia G. Debord, išstisus visuomenių gyvenimas pasireiškia kaip milžiniška spektaklių sankaupa, ir visa kas anksčiau buvo išgyventa tiesiogiai, pasitraukė į atvaizdavimo sritį, taigi tokia visuomenė nėra atsitiktinai ar dirbtinai matoma, ji paprasčiausia ir iš esmės yra spektakliška (Debord G., 1994, p. 24). Čia galime teigti, kad visuomenėje esančios socialinės organizacijos ar socialiniai santykiai, cirkuliacija, kaita, formos tampa susvetinamos, lengvai paklūstančios manipuliacijoms. Reikėtų pabrėžti, kad tokios manipuliacijos dažniausia orientuojamos į vaizdinę sferą, į tai, ką reiškia „atrodyti“. Todėl palaipsniui nyksta tai, ką galėtume įvardyti kaip egzistencinę tikrovę. Pamažu visuomenė yra užkoduojama, „susintetinama“. Toks masinės kultūros turinys ir jos universalumas didina ekonominį lygmenį, kuris, pasak G. Debord, žmones pažaboja taip pat kaip spektaklis, esantis ne kas kita kaip dėl savęs besiplėtojanti ekonomika. Tai tampa tikslu daiktų gamybos atvaizdavimu ir netiksliu gamintojų išraiška. Galime įvardinti sritis, kurios spektakliškumą *iformuoja* kaip ekonominį reginį. Tai, kas anksčiau buvo juntama lytėjimais, perkeliama tik į vaizdinį, kuris neretai neatitinka esančios realybės, tampa manipuliacija ir įrodinėjama kaip esama tikrovė. Toks spektakliškas vaizdas ima kurti kitokį, iškreiptą suvokimą bei supratimą to, kas iš tikrųjų vyko.

Spektakliškumas atsiranda iš žmonių veiklos ir gyvuoja kaip dialogo priešprieša. Tai daro įvaizdį, kad spektaklis kaip savarankiškas mechanizmas įgauna galią perteikti norimą tiesą ir „kalba“ vienas. Toks spektaklis visą dėmesį atkreipia į save, ir kaip teigia G. Debord, „į jo pagyrūnišką monologą“ (Debord G., 1994, p. 49). Tai aukština patį save, leidžia jam manipuliuoti žmogiškaisiais socialiniais ir supratimo conceptais. Visas spektakliškas vyksmas imamas institucionalizuoti ir galiausia neša kapitalą. Kuo spektaklis stipresnis – tuo daugiau vartotojiškos visuomenės „armijos“, kuomet viskas imama skaičiuoti, už kiek. Toks

kaupimas ir kapitalo siekiamybė pamažu įgauna pinigų pavidalą, kuris tampa valdančiuoju, kuomet imama pamiršti savo būtį ir „robotiškai“ judėti vartotojiškos visuomenės pasroviui, sunorminti įvairius socialinius, politinius ar religinius procesus, kurie imami matuoti ne kaip žmogaus gyvybinė energija, bet kaip objektai, kurie sukuria vientisą, įnormintą ir suinstitucintą energiją.

Tad tokioje visuomenėje tampa sunku įžvelgti žmogaus proto daugialypiškumą, jo vidinio *aš* apraiškas. Šiuolaikinė aplinka gali būti įvardijama kaip dirbtinio intelekto epopėja, kuomet vienodumas, modernumo (techninio) siekiamybė ir beatodairiškas paklusimas institucijoms skatina besaikį vartojimą, kuris virsta gyvenimo būdu ir savęs kaip „modernaus“ žmogaus suvokimu. Tačiau čia išnyksta moralinių vertybių svarba. Omenyje turima ne esamas etiketas ar Dievo įsakymų laikymasis, o vertybės, tokios kaip tikrojo žmogaus prigimtis, jo pradžios istorija. Šiandien mes retai pagalvojame apie tai, kad kažkada žmogus, žiūrėdamas į dangų, matė sparnuotą save, o dabar gali pats pakilti su skraidymo „spektakliška“ vizija – stipriai pažengusių technologijų produktu. Tokioje spektakliškoje visuomenėje nėra grėžiamasi atgal, viskas vyksta čia ir dabar. Jei produktų vartotojai gręšis, spektaklis turės deformotis, keisti jau puikiai nusistovėjusią tvarką.

Būtent tai pabrėžia ir G. Debord teigdamas, kad būtent amžina dabartis ir yra spektaklio siekiamybė. Tokia biurokratinė visuomenė esti amžinoje dabartyje, kur visa, kas atsitinka, egzistuoja vien kaip jos priežiūrai priimtina tikrovė. Tokia spektaklio siekiamybė siekia griežtos ribos ir nekintamumo, o galiausiai nepajudinamos harmonijos ir balanso, nes tokios visuomenės suvaldymas tampa nekomplikuotu, monotonišku ir nusistovėjusiu. Visa tai, ką mes matome per televiziją, visa pompastika, siekimas įtikinti su baltų dantų reklamomis, muzika, kuri diktuoja vienodą paauglių stilių ar radiją kuriame girdime plepalus apie seksualumą, yra kuriama medijų bei diskursų, kurie struktūruoja tikrovę ir paverčia ją manipuliacijų realybe. Gali atrodyti, kad toks spektaklis yra kažkieno inicijuojamas ir valdomas. Tačiau tai yra esamas ir dominuojantis pasaulio matymas. Būtent vartotojiška visuomenė tokį spektaklį ir sukuria, nes vis labiau nori patenkinti savo geismus ir vis didėjančius poreikius.

Todėl toks spektaklis ima kurti esamą tikrovę, kuri tampa neginčijama, nekintanti, varžoma tabu ir nuostatų. Būtent tokia tikrovė pasireiškia spektakliškuoju būdu, o pastarasis ir tampa ta geidžiama vartoti, norima ir siektina tikrove. Didžiausias vartojimo momentas yra vaizdiniai ir vizualizacijos, kurios skatina žmonių geismus, norą lėbauti kapitale. Visa tai, kas paverčiama vaizdais, tampa geiduliais ir norais. Toks spektakliškas valdymas susintetina visuomenines vertybes ar suvokimus, atskiria žmogų nuo bet kurių kitų gamtinių elementų. Ir

pagaliau, tai ne tik atskiria žmogų, bet ir skatina minėtuosius galutinius elementus ir suvartoti. Šimtmečius atgal žmogus save tapatino su viskuo: žeme, augalais, gyvūnais, akmenimis ir dangaus kūnais, o dabar visa tai liko už spektaklio ribų, kuriame jiems vietos nebėra, nes tai sukurtų skirtybes ir disbalansą, kurio spektaklio visuomenė nesugebėtų suvaldyti.

Taigi, šiuolaikinė visuomenė yra įkoduojama į tam tikrą lygtį, kurioje užima savo nekintančią vietą. Toks ribotumas neleidžia skleisti žmogaus fantazmų išraiškoms, riboja jų tikrumą ir neretai tai įvardija kaip teatrą, kuris esti ne kaip vaidmenų armija, o kaip įvairūs visuomeniniai santykiai, kurių tarpininkas – vaizdas. Tačiau remiantis vaizdu atsiranda plyšys, kuriuo imasi naudotis tokios spektakliškos visuomenės priešai, griauinantys esamą nusistovėjusią struktūrą ir skleisti opozicines temas. Čia modernusis menas randa spragą, kuomet imamasi grįžti prie žmogaus prado esinių ir jau seniai „užblokuotų“ pasaulio mąstymo struktūrų.

9. IŠKODAVIMAS: METAMORFOZĖ, MIMEZĖ, KATARSIS

Esamas socialines struktūras ima blokuoti vienas siekinys – tokią griežtą spektaklišką visuomenę ardyti metamorfozėmis. Tad čia atsiranda minėtojo spektaklio „kodo“ iškodavimas, kuomet visos normos, tabu, institucijos ima patirti šoką ir pasipriešinimo reakciją. Čia reikėtų imti kalbėti apie tyrime analizuojamą vieną aspektą – performansus. Menininkai vis labiau ima reikšti savo ekscentriškumą, keldami klausimus ir stengdamiesi savo socialiniais performansais parodyti, kad esanti visuomenės tvarka gali būti keičiama. Žinoma, tai nevyksta visiškai tiesiogine prasme. Performansų menininkai, kupini neužbaigtumo ir įmetimo į organizacijas imasi laisvinti savo vidinius išgyvenimus. Ir tai daroma ne uždaroje erdvėje, o viešai matomuose renginiuose, galerijose, festivaliuose ar paprasčiausiai gatvėje. Tokie pasirodymai ima veikti stebinguosius, kadangi performanso metu vykdomas veiksmas nėra tik žiūrėjimui. Jis veikia žiūrovą, įtraukia jį, o paties performanso žinutė perteikiama taip, kad stebintieji performanso veiksmu dalyvautų kartu su pačiu menininku.

Kaip teigia G. Mažeikis, žmogus, neturėdamas nekintančio gyvenamojo pasaulio ar aiškios prigimtinės vietos imasi įtvirtinti naujas santvarkas – socialines, kultūrinės, religines ar politines (Mažeikis G., 2013, p. 11). Visa tai skatina virsmą – metamorfozę. Analizuojamų performansų atlikėjai būtent tai ir atspindi. Apskritai, performanso menininkas nevaizduoja savęs kaip tokio, kuris atitinka jau esamą socialinį jo statusą ar ekonominę padėtį. Didelė dalis performansų atlikėjų remiasi metamorfoze – keičiasi į kitus socialinius statusus, į kitų epochų asmenybes, o galiausiai ir kitus būvius. Žmogiškojo prado metamorfozinis pasikeitimas yra vienas svarbiausių elementų nagrinėjamų darbe. Nors spektakliškoje visuomenėje yra bandoma riboti, žmonės vis labiau ima veržtis iš esančios santvarkos motyvuojami gyvenimo procesų kompleksiskumo ir abejonės, ar tai, kas vyksta šiuo metu yra tai, kas atitinka realybę. Tad čia iš plūsteli performanso era. Čia būtų galima teigti, kad ir spektakliai ar teatras veikia taip pat, tačiau reikia atkreipti dėmesį į tai, kad performansas yra antitezė teatrui (4.1. skyrelis). Vis daugiau menininkų, kurie anksčiau užsiimdavo tapyba ar vykdydavo panašią meninę veiklą, ima reikštis per kūno ekspresiją. Tačiau jos – nėra vien tik šokis. Jos apima ir judesį, ir garsą, ir svarbiausia – matomą vaizdą. Būtent tuo menininkas siekia perduoti norimą žinutę socialiai. Vėl galima cituoti G. Mažeikį, kuris teigia, jog „santvarkos, sandaros ir jų virsmo temos traukia žmogų <...> reiškiamos poetinėmis,

mitinėmis, religinėmis, estetinėmis, politinėmis, mišriomis formomis“ (Mažeikis G., 2013, p. 11). Čia autoriui antrinu. Siekimas pajusti nepajustą, neužuostą, nematytą, skatina menininkus imtis priemonių, kurios padėtų tai realizuoti.

Tad reikėtų toliau analizuoti metamorfozės schemą. Yra teigiama, kad metamorfozė, kaip reiškinys pasireiškia dievų paliepimu ar dėl kosmoso nulemto likimo, kuomet drąsuolis tampa menkysta, o vargo žmogus turtuoliu. Tokia mitinė tradicija pabrėžia virsmą, būties pakeitimą. Taigi, galima manyti, kad performansų atlikėjų pasirodymai sietini su metamorfoze ne vien kaip su virsmu, bet kartu su nukreipimu į mitinę pasaulėžiūrą, kuri atspindi ir darbe nagrinėjamą šamanistinį elementą, į kurį kreipiamas didžiausias dėmesys; kiti virsmo būdai darbe bus neanalizuojami. Šamanas labai dažnai patirdavo metamorfozę, jo kūnas būdavo išsklaidomas, persikeldavo į kitus padarus, kad pamatytų geografiškai nutolusias erdves, skristų ar įgautų meškos pavidalą. Tad metamorfozė yra neatsiejama šamano praktikų bei sugebėjimų dalis. Toks mitinis metamorfozės kontekstas labiau apriboja virsmo galimybes, tad šamanistinį virsmą labiau apibūdintų laisvosios metamorfozės siekiniai, kurie buvo aprašomi hermetizmo, alchemijos literatūroje, na, o dabartiniu metu – poststruktūralizmo filosofijoje, kur į metamorfozę imama žiūrėti sekuliariai.

Aptarta metamorfozės koncepcija ko gero labiau tinka klasikiniam šamanizmui ir tikriesiems jo ritualams, o performanse naudojami šamanistinių praktikų elementai labiausia siejami su šiuolaikine metamorfozės samprata. Toks virsmas yra nebe spontaniškas, užklumpamas, o sąmoningas ir paruošiamas pakeičiant išvaizdą, iš karto apgalvojus norimą virsmą ir, galiausiai, iš anksto pasiruošus performanso vyksmui ir jame vykdomoms metamorfozėms. Toks virtimas kita esybe yra įvardijamas kaip vidinis lūžis ir išsilaisvinimas iš institucijų, kuomet inicijuojamas transformacijų skatinimas.

Čia ir atsiranda tamprus ryšys tarp metamorfozės ir mimezės – kuo nors sekimu, mėgdžiojimu, bet ne tikrovės kopijavimu. Tradicinių mitų atžvilgiu, kaip teigia G. Mažeikis, dievai gyveno laisvai, patirdami virsmą ir keisdami pavidalus, o šamanistinių apeigų dalyviai dalyvaudavo animistiniuose ritualuose, susiliedavo su dangiškosiomis kosmo galiomis ir prašydavo malonės ar net virsmo (Mažeikis G., 2013, p. 13) Tai, atrodo, būdinga šamanistiniams ritualams, tačiau kuo tai siejasi su performansais?

Pirmiausia, mimezė akcentuoja sekimą ar mėgdžiojimą. Būtent tokios raiškos yra vykdomos performansuose. Šiame darbe analizuojami performansai nėra nukreipti į kokį nors konkretų, visišką tikrovę atitinkantį šamanistinį ritualą, tačiau siekia fragmentiškai atspindėti vykčius ritualus ir jų eigą. Pavyzdžiui, Beno Šarkos performanse dominuoja virsmas, tačiau veiksmas nėra nukreipiamas į konkretų ritualą. Veiksme mėgdžiojama metamorfozės

galimybė – iš vieno esamo prado į kitą, po to dar į kitą. Na, o Vaidos Tamoševičiūtės performanse, mimezė nėra tokia radikali, kaip jau anksčiau minėtame. Menininkė atvaizduoja ritualą, kuris iš karto suprantamas kaip gyvūno paaukojimas. Tačiau ji nenaudoja akivaizdžių destruktinių veiksmų, o tik metaforiškai juos perteikia. Taigi čia ji taip pat nesiekia konkretaus ritualo atvaizdavimo, o jį mėgdžioja, pasitelkdama savas technikas ir būdą.

Tokiems performansų atlikėjams tampa būdingas ir katarsis – dvasinis apsivalymas, jausmų išlaisvinimas ar susitapatinimas su kenčiančiu. Vėlgi G. Mažeikis pateikia gana aiškia katarsio kaip sielos apsivalymo idėją, be kurios Enochas nebūtų tapęs Metatronu (Mažeikis G., 2013, p. 14). Norint patirti virsmą, reikia dvasinio apsivalymo ar jausmų išlaisvinimo, kuriuos puikiai atvaizduoja Benas Šarka. Savo performanse „Kiurai“ menininkas turi visiškai pamiršti savo prigimtį, padarytus neteisingus veiksmus. Tai parodo jo, ne kaip žmogaus, būtis. Visa žmogiškoji nuodėmė yra panaikinama, atsiranda tik gyvūno metafora. Jei menininkas būtų pasirodęs žmogiškuoju pavidalu, katarsio sąvoka nebūtų tokia tinkama. Tačiau Benas Šarka puikiai pasirenka performanso eigą ir tiesiogiai įprasmina katarsio koncepciją.

Antrajame performanse Vaida Tamoševičiūtė atvaizduoja aukojamą gyvūną. Čia menininkė susilieja su kenčiančiuoju fizini skausmą, su tuo, iš kurio atimama gyvybė. Tačiau tam taip pat būtinas apsivalymas. Lygiai taip pat, kaip Benas Šarka, menininkė performansą pradeda jau pakeitusi savo esamą žmogiškąjį pradą. Ji taip pat atsisako bet kokio žmogaus atvaizdavimo ir atkartoja kenčiantį gyvūną.

Taip metafora, mimezė ir katarsis iškoduoja virsmo perspektyvas ir parodo, kad pastarosios yra orientuotos į tikėjimą natūraliu virsmu, atsiribojimą nuo institucinio arealo. Šiai minčiai išplėsti reikia prisiminti G. Mažeikio teiginį, kad modernusis menas skatina sąmojingas kūrybines metamorfozes – pasikeitimus, kurie apima ne tik pačią menininko kūrybą, bet kartu ir paties menininko transformacijas. Taip pat autorius pabrėžia, kad tai yra būdinga performatyvaus meno srovėms (Mažeikis G., 2013, p. 15). Tad tai sustiprina šio skyriaus tikrumą ir aktualumą.

Taigi, tokie performatyvaus meno judėjimai įveikia „spektaklišumą“ ir ima konkuruoti su juo. Yra ardoma nusistovėjusi tradicija, o performanso menininkai ima daug geriau ir plačiau išreikšti pasaulio raidą, nesusikoncentruoja tik ties *čia ir dabar*. Jiems tampa įdomu tai, kas buvo anksčiau ir kaip tai galima prikelti dabartiniame laike. Norint keliauti tokiomis laiko dimensijomis, atlikėjai turi įveikti metamorfozę ir skatinti žvelgti į žmogaus neužbaigtumo reiškinį bei neribotas jo fantazmų galimybes.

10.AUKA KAIP ŽMOGIŠKO PRADO PASIKEITIMAS

Kaip žinoma, aukos suvokimas ir aiškinimas yra gana komplikotas ir sunkiai apibrėžiamas. Tačiau yra aišku, kad auka buvo ir yra pamatinis žmogaus egzistencijos aktas. Nors ir mūsų modernioje visuomenėje auka nebėra traktuojama taip kaip *ankstyvojo žmogaus eroje*, tačiau tai galime pastebėti daugeliui gerai žinomoje religinėje erdvėje – Šventųjų Mišių metu. Kristaus kūno ir kraujo aukojimas simbolizuoja metaforinį kontaktą su Dievu, o kunigas tampa tarpininku, kuris aukoja tam, kad gautų dieviškąją malonę dalyvaujantiems mišiose ir visai bendruomenei. Jėzaus kūnas – paplotėlis ir vynas – tampa jo žmogiškosios egzistencijos metamorfoze. Tai kūno perkėlimas į kitokį tikrovės lygmenį, vidinį lūžį ar virsmą. Atrodo gana keista, kad Jėzaus aukojamas kūnas tampa „suvalgomu“.

Čia galėtume kalbėti apie kanibalizmą. Galbūt tai ir nebūtų klaidingas suvokimas, kuomet kanibalizmas buvo dalis ankstyvosios visuomenės papročių. Nors šiuolaikinei civilizacijai kanibalizmas paniškai ir tragiškai kelia siaubą, primityvioje kultūroje jis buvo savaime suprantamas ir visuomeninis; religinės struktūros dalis. Neteigių, kad toks Šventųjų Mišių aukojimas gali būti traktuojamas kaip senųjų tikėjimų papročių dalis, tačiau esti kaip savaiminis lyginimo konceptas, kuris skatins vystyti aukojimo ritualo, aukos ir žmogaus kūno metamorfozes.

Auka tampa suprantama kaip tam tikras religinis veiksmas ar ritualas, kuomet tiek gyva būtybė, tiek augalas, tiek minėtasis mišių vynas yra pašvenčiami dievybei. Tuomet tarp dievybės ir ritualą atliekančio žmogaus atsiranda ryšys, kuriuo siekiama paveikti dievybę sau palankia linkme. Toks minėtasis Šventųjų Mišių aukojimas viso labo tik atspindi tai, kas archajiniuose laikuose buvo vykdoma tiesiogiai, kuomet žmogus nebuvo „įpančiotas“ į šiuolaikinio spektaklio visuomenės peripetijas.

Čia fragmentiškai galime kalbėti apie Guy Debord mintis apie spektaklio visuomenę, kuri remiasi šiuolaikine industrija, nėra atsitiktinai ar dirbtinai regimiška, ji – iš esmės spektakliška. Todėl galima kelti hipotezę, kad spektaklis pažaboja žmones. Tai tampa tiksliu daiktų, veiksmų, ritualų atspindys, dėl k žmonės pamiršta, kas yra tikroji auka. Ji tampa tik trumpametražiu, atvaizduojamu reiškiniu, kuris funkcionuoja kaip nuolat vienodai kartojamas veiksmas, nedetalizuojamas, nesiekiami aiškinti jo prigimtinės prasmės. Visas aukos koncepto „arsenalas“ tampa atspindėjimu to, kas formavo mūsų tikėjimą, kaip santykis tarp dieviško prado ir žmogaus buvo apčiuopiamas praliejant tikrą kraują.

Šią mintį galima pagrįsti ir A. Schimmelio teiginiais, kuris auką įvardija kaip gyvos ir galią turinčios esybės suardymą, siekiant paveikti neregimas galias, su jomis sukurti kontaktą, ar net bendriją, skatinti pasitenkinimą (Beresnevičius G. 1997. p. 178). Būtent toks teiginys ir yra sąmoningas, nukreipiamas į pačias seniausias archajiškas aukojimo ritualo praktikas; siekiama pabrėžti „primityviosios“ aukos ypatumus ir atsiriboja nuo „altruistinės“ aukos idėjos. Čia galime kalbėti, kad auka yra savanaudiškas veiksmas siekiant malonės sau, dėl kažko ar kažkam. Tai nėra skirta visai bendrijai, o konkrečiam aukotojui ar nedidelei grupei, kuri dalyvauja rituale.

Kaip jau žinoma, aukojimai nėra tolimesnė egzotiška praktika. Dievams buvo aukojami belaisviai, o jų krauju šlakstomi kalavijai bei ietys turėjo atnešti sėkmę. Štai čia, savanaudiškas aukos ritualas turi atnešti teigiamą dievybės atsaką už suteiktą malonę jai. Auka tampa žmogus tiesiogine prasme: aukojamas jo kūnas, praliejamas tikras kraujas. Tokių žmonių aukų būta įvairių: raitelių sudegimas, kryžiuočio-riterio Hirtshalso aukojimas, kurį įvykdė prūsams vadovavęs Herkus Mantas. Tokie žmonių aukojimai reikalavo didelės duoties dievybei. Tačiau žmonės toli gražu nebuvo vieninteliai aukojimo „objektai“. Gyvuliai (juodi jaučiai, ožkos, arkliai) buvo dažniausiai aukojami, nes keitė vis labiau vertinamą žmogaus gyvybę.

Nenorėčiau toliau plėtotis apie gyvulių aukojimus. Pastarieji tik atspindi senųjų praktikų aukos būdą, tad grįžkime prie žmogaus aukos, kuri nebus susieta su fizinio kūno sunaikinimu. Noriu pradėti aiškinti, ką darbo kontekste reiškia aukos sąvoka bei kaip ją reikėtų suprasti. Čia auka – ne kūno atidavimas dievybei siekiant malonės, o fizinio kūno atidavimas, paaukojimas dėl virsmo į kitą materialųjį veikėją. Kitaip tariant, savo prigimtinio prado paaukojimas į tokį, kuris esti kaip neįmanomas lūkestis, keisčiausia svajonė, radikali ar tik įsivaizduojama alternatyva, o kartu sietinas ir su originalia kūryba, kuri tampa sąsaja tarp gyvenamojo ir galimojo pasaulio.

Įvairiausios mūsų pasaulio struktūros, esama daiktų tvarka, disciplina, tabu ir normos, apima mūsų kasdienybę. Tačiau jose neatsispindi mito esmių pasaulio, procesų patirtys. Pavyzdžiui, gana sunku įsivaizduoti žmogų kaip skraidantį, giedantį paukščio balsu ar būnantį gyvūnu. Žmogaus konceptas yra aiškiai apibrėžtas. Žmogus ir yra žmogus kartu su savo kalba, rase, politinėmis požiūromis, ekonominiu statusu, hierarchiniu lygmeniu ar galia. Štai čia esti visuomeninė norma, žmogaus kaip tokio įkodavimas į bendrinį suvokimą.

Siekis išlaisvinti, atpirkti savo kaip žmogaus pradą reikalauja aukos – transcendencinio atsigręžimo į akimirką, kuri gyva tampa ne dėl esamo laiko ar esamos norminės „įkalinimo“ struktūros, o dėl vaizduotės, noro tapti kita būtybe, išsilaisvinti iš

operacinio proto. Tokiam veiksmui reikalinga savo, kaip žmogaus esybės auka. Žmogiškoji prigimtis atiduodama tam, kad būtų galima tapti *tuo kitu*. Normų atsisakymas, bandymas padaryti kitą pasaulį tikru, kuris nesutampa su jau esamu nusistovėjusiu, prasilenkia su šiuolaikine socialine, politine, ekonomine ar klasine priklausomybe. Šių elementų atsisakymas taip pat esti kaip auka, tačiau ji nėra tokia pati kaip žmogaus atsisakymas. Minėtas erdves galima keisti, jomis manipuliuoti. Toks procesas neatrodo radikalus. Tai vyksta dėl difuziško keliavimo, naujų kultūros ratų atsiradimų ir cirkuliacijos.

Žmogaus kūno transcendencija – beprielaidė transformacija. Ji nėra suinstitucinta, naratyvi. Priešingai, tokia transcendencija rodo laisvę, beprielaidiškumą, pačią būtį, kuri gali būti kintanti: žmogus – paukštis, žmogus – medis, žmogus – akmuo ir t.t. Tokios metamorfozinės akimirkos peržengia ciklines normų ir tabu ribas. Norint tapti *kitu*, pirmiausia reikia palikti savo žmogiškojo prado esinį – paaukoti tai, kas buvo sunorminta. Tokiam išsilaisvinimui mūsų visuomenėje ir gamtinėje erdvėje nėra vietos. Žmogus negali tapti medžiu ir stovėti šalikelėje šimtus metų, negali pakilti į dangų plasnodamas sparnais, negali būti akmeniu gatvėje ir t.t. Bet tai netrukdo bent fragmentiškai įsilieti į animistinio pasaulio perspektyvą, pakeisti savo socialinį statusą, pagaliau, pakeisti savo kaip žmogaus esybę.

Štai čia šiuolaikinis menas leidžia reikštis įvairiausioms žmogaus metamorfozėms. Teatras – pakankamai disciplinuota, siužeto reikalaujanti vieta, kurioje nebus tiek žmogiškosios ekspresijos kiek performanse. Transformacijos vyksmas siejamas su pačiu atlikėjo kūnu, jo ekspresija. Performanso metu menininkas gali atiduoti savo kaip žmogaus pradą, keisti savo būtį, laiką, vietą, charakterį. Daryti tai, kas jo vidinio pasaulio suvokime užima tą vietą, kuri negali būti suvokiama kaip visuomeniškai, gamtiškai normalus reiškinys. Tai veiksmas, kuris nevyksta praeityje, siekia demonstruoti ne iliuziją, o gryną virsmą, gryną savo, kaip žmogaus auką dėl kitos dimensijos, kito pasaulio, kito supratimo, garso, vaizdo, o galiausia visiškai kito būvio. Menininkas gali netrukdomas išlaisvinti savo fantazmus, savo norimą pasaulį, atsigręžti į pirminį pradą, susitapatinti su gamta ir jos dariniais.

Taigi žmogaus prado auka nėra tokia nekintanti, nesitransformuojanti. Sukaustytose visuomenės struktūrose esti plyšių, tokių kaip performanso menas, kur galima „atiduoti“ savo prigimtį ir tapti tuo, ką norima vaizduoti. Tačiau čia, kaip ir senosiuose, kraujo praliejimo ritualuose turi būti aukojama. Neliejamas kraujas, nešlakstomi ginklai, nepjaunama ožio galva ir neverdami jo organai, o aukojama tai, kas šiuolaikiniame pasaulyje jau yra traktuojama kaip nekintanti perspektyva – žmogiškasis kūnas. Žinoma, galime teigti, kad kūno modifikacija yra: plastinė chirurgija, tatuiravimas ar implantavimas. Tačiau tai žmogaus

nepakeičia iki radikalaus kito būvio. Žmogus lieka tokiu pačiu „dariniu“ kaip ir buvo, o performanso metu, žmogus gali tapti tuo, kuo jokia chirurgija nepadarys. Gali tapti paties savo fantazijos vaisiumi, savo vidinių pasąmoninių vaizdinių tikrove; gali tapti *tuo kitu* paaukojęs *savę patį*.

10.1. Beno Šarkos „Kiurai“ performanso atvejais

Benas Šarka savo performanse „Kiurai“ akivaizdžiai aukoja savo žmogiškąją būti dėl kitų. Menininkas „persikelia“ net ne į vieno, o kelių kitų būvių formas. Žmogiškasis jo pradai deformuojamas į menamą jautį, paukštį, arklį. Toks žmogiškojo *aš* paaukojimas menininkui leidžia išlaisvinti savo vidinę savivoką, grįžti į tą metą, kuomet žmogus galėjo keliauti iš vieno prado į kitą, matyti pasaulį paukščio akimis, risnoti kaip žirgas ar atrodyti kaip jautis.

Kaip teigia anglų antropologas E. B. Tylor, auka pagal savo prigimtį išreiškia tam tikrą kreipimąsi į dvasią ar dievybę siekiant palankumo. Toks požiūris įvardijamas kaip naudos principas, kuriam tinka antikos laikų frazė „*do ut des*“ (Beresnevičius G., 1997, p. 179). Performanse „Kiurai“ nėra kreipiamasi į tam tikrą aukštesnę materiją, tačiau išlieka naudos siekimo principas. Omenyje turima tai, kad nauda čia – kito fizinio kūno perėmimas. Jis yra netiesioginis, o tik metaforinis. Kūno ekspresija siekiama atvaizduoti gyvūną. Tai ir atspindi naudą, kai paaukojama žmogiška duotybė siekiant kitokios naudos – konkrečiai, kitokio esinio, kitokios prigimties, kitokio fizinio judėjimo ar sugebėjimo.

Kaip teigia P. Dovydaitis, auka pirmiausia yra „atsisakymas“, „atsižadėjimas“ (Dovydaitis P., 1934, p. 148 – 149). Būtina pabrėžti, kad jo manymu, aukai nėra būtina gyvo daikto destrukcija, o yra reiškiamas atsižadant bet kokių sau reikalingų daiktų. Daiktų atsižadėjimas taip pat gali būti įvardinamas kaip aukos konceptas. Benas Šarka savo performanse atsižada bet kokio žmogaus būčiai ir buičiai reikiamo dalyko. Jis tarsi pamiršta tai, kuo yra gimęs, pamiršta savo žmogiškus poreikius, savo socialinę vietą ar ekonominę būseną. Taip pat menininkas nežaloja savęs, nepralieja kraujo, nėra linkęs į destruktivų veiksmą kad pasiektų savo tikslą.

Auka daugelyje tradicijų iš tikrųjų ir reiškia tam tikrą atsižadėjimą, tačiau toks atsižadėjimas nebūtinai turi reikšti santykį. Kaip buvo rašyta teorinėje darbo dalyje, indų tradicijoje auka dažnai tarnauja stiprinant savo paties jėgas, galima visko atsižadėti, marintis tūkstantį metų, kad laimėtum kovą ar įgytum didesnę galią. Benas Šarka savo performanse

atsižada to, kas yra materialu, to, kas yra žmogiška. Visa tai vyksta dėl to, kad tik atsižadėjęs jis galėtų visokeriopa persikūnyti, neturėdamas jokių sąsajų su žmogiškuoju pradū.

Kaip teigia G. Beresnevičius, remdamasis religijū istorijos medžiaga, aukojamo daikto – gyvo ar negyvo – destrukcija yra neatsiejama ar net būtina aukos dalis (Beresnevičius G. 1997, p. 178). Atrodo, kad Benas Šarka atlikdamas savo performansą „Kiurai“, fiziškai nenaikina savęs, tačiau destrukcijos būdu sunaikina savo prigimtį. Jau pačioje performanso pradžioje menininkas pasirodo nebe žmogiškuoju pavidalu, o jaučio. Ir tai rodo jau paaukotą ir sunaikintą žmogiškąją jo egzistenciją. Menininkas pasirodo pakeitęs pavidalą, o vykstant performansui vieną esamą pavidalą aukoja vardan kito pavidalo. Veiksme matomas jo „išsinėrimas“ iš jaučio karkaso, deformavimasis į arklį, o po to – į paukštį. Tai metaforinė destrukcija – vieno prado keitimas į kitą, kuomet atsisakoma senojo būvio, paaukujama dėl kito virsmo. Viso performanso metu Benas Šarka nevaizduoja žmogaus, o tik kitas gyvastis. Tai dar labiau pabrėžia, koks didelis menininko žmogiškojo prado paaukojimas, kuomet žmogaus kaip tokio egzistencija yra reinkarnuojama.

10.2. Vaidos Tamoševičiūtės performanso „Speikas VI“ atvejis

Vaida Tamoševičiūtė savo performanse auką atvaizduoja panašesnę į realią – imitacinis kūno paaukojimas. Menininkė apsirengusi raudona suknele, užsidėjusi ožio/avino kaukę. Tuo norima perteikti vizualinę aukojamo gyvūno koncepciją. Čia menininkė, panašiai kaip ir Benas Šarka, savo kūną aukoja taip pat dėl kito prado. Ji persikūnija į gyvūną, taip pat kaip ir prieš tai minėtasis menininkas, tačiau Vaida Tamoševičiūtė atvaizduoja imitacinį destrukcinį aukojimą, kuris labiau sietinas su realiu, mums visiems gerai pažįstamu aukojimo ritualu, kuomet skerdiamas gyvulys.

Menininkė siekia realaus, visuomeniškai pažinaus veiksmo atvaizdavimo. Tai akivaizdžiai parodo jos, kaip aukojamo gyvūno išvaizdos perteikimas. Čia labiausiai tinka G. Beresnevičiaus mintis, kad auka yra neatsiejama nuo destrukcijos (Beresnevičius G., 1997, p. 178 – 179), autorius omenyje turi tiesioginę prasmę. Nors performanse nėra praliejamas kraujas ar sunaikinama gyvybė, tačiau pastaroji sunaikinama metaforiškai. Aukojimo veiksmą sustiprina vaidzas, kuomet sukarpoma menininkės raudona suknelė.

Raudona spalva imituoja kraują, o suknelės sukarpymas atvaizduoja nudiriamą gyvūno odą, kuri sunaikinama ugnyje. Nuogas Vaidos Tamoševičiūtės kūnas simbolizuoja jau nudirtą, apnuogintą gyvūną, kada aiškiai matomi jo organai, o menininkės atveju –

pusnuogis kūnas. Tai suartina vaizdinį su priartėjimu prie organų, kuomet nebėra to, kas juos dengia. Dažniausia senuosiuose aukojimo ritualuose gyvūno galva nėra sunaikinama. Kaip ir menininkės performanse – jos galvos apdangalas lieka nepalietas, sunaikinamas tik jos rūbas.

Taigi šiame performanse aukos samprata nėra tiek stipriai pakeista palyginus su Beno Šarkos performansu. Ji akcentuojama kaip konkretus „kraujo praliejimo“ atspindys, o kartu ir menininkės žmogiškojo prado pasikeitimas. Tad galima teigti, kad menininkė atlieka aukojimą aukoje, nes Vaida Tamoševičiūtė perkelia, paaukvoja savo žmogiškumą, kuris pakeičiamas į gyvūno būtį. Toks „gyvūno“ aukojimas būdingas moderniam performansui, kuomet subjektas konstruojamas simbolinėje atvaizdavimo erdvėje. Taip pat kaip ir Benas Šarka, taip ir Vaida Tamoševičiūtė performansą pradeda jau pakeista būtimi – nėra žmogiškojo esinio koncepto.

Taigi, apibendrinant darbe aukojimo ritualo analizę, reikia pabrėžti, kad jis čia turi būti suprantamas ne tik kaip tiesioginis veiksmas, kuris priimtinas bendrame suvokime, o kaip žmogiškojo prado ir būties atidavimas dėl kitos esybės. Abu menininkai savo žmogiškąjį aš – paaukvoja dėl tapsmo kitu, konkrečiai – gyvūnu. Tokiu būdu yra atsisakoma socialinio statuso, kitų požiūrio ir žmogiškumo. Jis paliekamas užmarštyje, imituojama, kad kažko žmogiško net nebuvo. Tad auka šiuose performansuose esti kaip žmogiškumo nebuvimo parodymas, jo paaukojimas dėl kito būvio.

11. ŠAMANISTINIŲ RITUALŲ ATVAIZDAVIMAS PERFORMANSUOSE

Šamanas ir performanso atlikėjas gali atrodyti kaip du, visiškai nesuderinami dalykai. Tačiau šiame tyrime jų atskirtis sumažėja iki visiškai mažos ribos – panašumo. Mūsų visuomenė pakankamai stipriai ribota ir struktūruota, todėl čia galime imti naudoti terminą anamorfozė (Debord G., 1994, p. 45).

Metaforinis mito, ritualo ar magijos požiūris, siekia parodyti ne tik palyginimą, kuris perteikia kitokį pasaulį, bet jį pakeisti taip, kad pastarasis metaforą atitiktų kaip jau esamą tikrovę. Šiuolaikinio žmogaus vaizduotė yra kintanti, bet ją išreiškia tik tie, kurie geba išlaisvinti savo fantazmus ir pateikti juos socialiai, parodyti kitą esinį. Tai daugiausia atlieka madų industrijos atstovai, modernusis menas bei performansų atlikėjai.

Tokia kūryba yra spontaniška, kartais net žaidybiška ir jungia netikėtus, kartais visiškai nesuderinamas formas: tokias kaip šokis su audiovizualiniais elementais, taip pat ir šamanizmas su performansais. Tokia kūryba yra lanksti ypač modernaus meno srityje, kuriame priešpriešos neretai tampa vienu. Tad šamanistinis ritualas ir performansas gali tapti kaip savaime suvokiamas ir galintis „bendradarbiauti“ junginys. Toks kaprizingas junginys, noras pasikeisti skatina probleminę santykį su esančia kultūra. Tai galėtų būti įvardyti kaip dekonstrukciją, kuri siekia esančių normų ir tabu neigimą, įveikia individualistinį požiūrį į žmogų. Toks žmogus – konkrečiai performanso atlikėjas/menininkas – kuria naują heterogeninę įvairovę, nes pastarasis išsilaisvina iš socialinio konstrukto, jaučiasi neužbaigtas, ekscentriškas bei siekiantis ir atviras įvairioms transformacijoms. Tad tai atveria kelią naujoms metamorfozėms, naujam kismui, laiko ir erdvės suvokimui. Toks mąstymas ir veiksmai peržengia visuomenės struktūrinę ribą, įvyksta transgresija. Toks perėjimas gali būti pats įvairiausias: socialinis, ekonominis, religinis ir t.t. Tačiau šiame darbe akcentuojamas perėjimas į šamanistinę sferą, kuri vis labiau tampa menininkų mėgiama plotme. Galbūt tai vyksta dėl to, kad nusistovėjusios sferos tampa nuobodžios, menininkui atsibosta imituoti vargetą ar susipjaustyti pirštus, galbūt tai vyksta dėl noro pereiti į kitas laiko formas, ar erdves. Menininkui atsibosta savo žmogiško kūno atvaizdavimas ir jis ima siekti kitos būties. Tokį perėjimą, mano nuomone, labiausia atspindi įvairūs šamanistiniai ritualai, kurių pagalba pirmasis šamanas lankydavo dievybes, gydydavo žmones ar matydavo paukščio akimis. Toks animistinis tikėjimas tampa įdomus savo autentiška prasme, ilgaamžiškumu ir sugebėjimu išlikti vis labiau kintančioje visuomeninėje struktūroje.

Šamanizmas sugebėjo išlikti siekiant jį „uždusinti“ ir tai parodo, jog tikėjimas juo yra betarpiškai įsišaknijęs religinėje visuomenės struktūroje.

11.1. Išvaizdos keitimo kategorija

Remiantis turinio analizės metodu, viena išskiriamų kategorijų – išvaizdos pakeitimas. Performansų metu, atlikėjai stengiasi savo išvaizdą pakeisti taip, kad kuo labiau atspindėtų norimą perteikti gyvūną. Kaip jau buvo minėta ankstesniuose skyriuose, menininkai savo performansų pradžioje iš karto pasirodo pakeitę žmogiškąjį pavidalą, o tai nurodo į transformacijos aspektą, kuris išplaukia iš siekiamybės atvaizduoti, įsikūnyti ir kuo realistiškiau perteikti norimą būtį.

Beno Šarkos performanse „Kiurai“ menininkas savo pasirodymą pradeda imituodamas jautį. Jo judesiai primena netolygų žingsniavimą, o galvą dengiantis karkasas užgožia jo žmogiškąjį veidą. Karkaso apipavidalinimas – ragai ir kailis. Menininkas nesistengia tokį savo pavidalą padaryti visiškai tobulu ir išdirbtu. Jo siekiamybė – kuo natūraliau, atsisakant komercinių ir pompastiškų išdirbimo galimybių, atvaizduoti naują būtį. Tad jis pasirenka natūralius elementus, tokius kaip mediniai ragai ar jau minėtasis kailis. Čia galima daryti prielaidą, kad Benas Šarka atsisako šiuolaikinės visuomenės galimybių kuriant modernų kostiumą. Jis remiasi minimalizmu, nes jo pagrindinis atvaizdavimas – paties kūnas, jo gestai ir judėjimas. Pirmasis menininko būties pakeitimas – jautis – visame performanse yra labiausia atvaizduojamas pasitelkiant daugiausia išvaizdos atkūrimo priemones.

Tačiau Beno Šarkos virsmas į jautį nėra vienintelis. Šioje vietoje galime kalbėti apie aukos konceptą. Menininkas siekdamas kito būties pasikeitimo, turi paaukoti esamą – jaučio motyvą. Atlikėjas pamažu neriasi iš imitacinio karkaso. Pirmiausia pasirodo rankos, jos nerūpestingai judinamos ir atvaizduoja sudėtingą „išsinėrimą“. Galiausiai, Benas Šarka pasirodo žmogiškuoju pavidalu, tačiau tai nereprezentuoja jo būvimo žmogumi, nes menininko kūnas padengtas pilka medžiaga, kuri yra siejama su neutralia spalva, o dėvi jis tik strėnjuostę, kuri gali būti įvardijama kaip estetinio, nevulgaraus vaizdo dalimi. Pagaliau, kailis numetamas ant žemės ir daužomas lazda. Šioje vietoje išvelgiamas paaukojimas. Kaip teigia E. B. Tylor, auka neretai akcentuojama kaip naudos principas, kuriam tinka apibūdinimas „do ut des“ – duodu, kad ir tu duotumei (Beresnevičius G., 1997, p. 179). Menininkas paaukoja savo pirminę išvaizdą jautį, kad galėtų įvykti naujas virsmas. Tad pirmojo prado atidavimas esti tarsi kreipinys į kitą duotybę.

Dėl to menininkas pereina į mažo paukščiuko metaforą: numestą jaučio karkaso kailį jis įspraudžia tarp kojų. Tada atlikėjas demonstratyviai, sulenkęs kojų pirštus juda ratu, plasnoja rankomis tarsi stengdamasis pakilti. Tai atvaizduoja pirminį paukščio gimimo etapą, kuris perauga į medinių konstrukcijų suformuotą snapą pritvirtintą prie menininko kūno. Čia galima išvelgti gyvybės augimo etapą, kurio pabaigoje pasiekiamą pagrindinę siekiamybę – kilimas į dangų, kurį nurodo atlikėjo iškeliamas lazda. Šioje performanso dalyje galima išvelgti metamorfozę metamorfozėje. Benas Šarka pirmiausia transformuojasi į paukščiuką, o po to į suaugusį paukštį. Nerūpestingas vaikščiojimas žeme pakeičiamas į siekį skraidyti. Įvyksta kismas iš prigimtinio būvio į suaugusįjį, iš bejėgio sutvėrimo į galingą, o galiausiai iš siauro geografinio lauko matymo į platų.

Tuomet menininkas pereina į dar vieną išvaizdos virsmą. Jis tampa žirgu/arkliu. Benas Šarka juda risnodamas, mojuoja ranka tarsi uodega. Atlikėjas suka ratu vis priartėdamas prie žiūrovų. Toks beatodairiškas judėjimas dideliais šuoliais gali simbolizuoti laisvę ar greitą judėjimą. Šis menininko virsmas veiksmu yra trumpiausias.

Paskutinis Beno Šarkos pasikeitimas vyksta pačioje performanso pabaigoje. Čia, pasitelkdamas dvigalį pjūklą ir su savimi turėtus dalgio ašmenis, menininkas suformuoja sparnus ir kūną. Vėl grįžtama prie paukščio imitacinio vaizdo. Tačiau jo skrydis nebėra parodomas tik judesiu (rodymu į dangų). Menininkas, laikydamas tokį konstrukta, bėgioja ratu ir parodo patį skridimo procesą. Toks veiksmas labiausiai siejasi su išsilaisvinimu. Tai dar labiau sustiprina menininko išėjimas į žmonių pilną gatvę. Tokiu vietos pakeitimu Benas Šarka parodo save kaip išsiskiriantį iš žmonių masės. Jis pasirodo kitoks, laisvas, turintis paukščio pavidalą, tad čia, minėtasis išsilaisvinimas pasiekia performanso kulminaciją. Menininkas pakeitęs savo prigimtinę išvaizdą „skrieja“ gatve, nori būti matomu aplinkiniams ir sukelti jiems nuostabos emociją. Toks finalinis veiksmas įrodo įvykdytą virsmo siekiamybę – visuomeniškai būti tuo, kuo save pakeiti, įrodyti gebėjimą būti kitu, ne žmogišku pavidalu esančiu.

Šiai išvaizdos pakeitimo kategorijai, priskirtinas ir Vaidos Tamoševičiūtės virsmas. Kaip ir Benas Šarka, menininkė performanso pradžioje pasirodo jau nebe žmogišku pavidalu. Atlikėja vilki raudoną suknelę, o galvą dengia ožio/avino kaukė. Toks virsmas Vaidos Tamoševičiūtės performanse yra tik vienas. Tuo siekiama parodyti tik vieną būtį, kuri yra laikina, nes menininkės suknelė karpoma ir sunaikinama. Menininkė transformuojasi į gyvūną, kuris stovi vietoje, nejuda, yra tarsi pritvirtintas ir laukiantis savo likimo – aukojimo ritualo. Toks stovėjimas vietoje atspindi 2.5. poskyrio epizodą, kuriame aprašomas pirmasis šamanistinis ritualas ir minimas pririšimas prie virvės. Toks „įkalinimas“ atspindi ir Vaidos

Tamoševičiūtės performanse, kuomet menininkė visą veiksmą nei trupučio nepajuda iš vietos. Dar vienas minėtojo šamanistinio ritualo momentas – raudono audinio panaudojimas. Menininkė taip pat naudoja raudoną spalvą, kuri siejama su krauju ar skausmu. Tokiu būdu siekiama atkartoti gryną kraujo praliejimą.

Antrajame rituale kalbama apie konkretaus gyvulio aukojimą. Tai gali būti arklys, ožys ar avinas. Daugiausia būdavo aukojami ožiai ar avys, neretai ir vištos. Tai darydavo neturtingieji, kurie daugiausia ir prašydavo geresnių derlių, nes nuo to priklausydavo ar bus gerai išlaikoma šeima. Tad menininkė, atvaizduodama dažniausią ritualą tikslingai pasirenką norimą paaukoti gyvulį. Konkrečiai minėtame rituale minimas avinas. Būtent šį gyvulį atvaizduoja ir menininkė. Taip pat pastarasis stebintiesiems yra geriausia atpažįstamas.

Taigi Vaida Tamoševičiūtė vaizduoja tik vieną virsmą. Taip pat ji parodo į esamą dabartį ir baigtį, priešingai nei Benas Šarka, kuris savo virsmą kartoja ne vieną kartą. Akivaizdu, kad abu menininkai siekia pilno virsmo atvaizdavimo, tik vienas jų pasirenka virsmą siejamą su tęstinumu, gyvybės reinkarnacijomis, o kitas apsiriboja konkrečiu veiksmu ir vaizduoja gyvybės mirtį.

11.2. Garsas kaip virsmo įprasminimas

Minėtuosius virsmo veiksmus ir būties pasikeitimą lydi ir garsas. Kaip teigiama 2.3. poskyryje, būgnų panaudojimas traso ir perėjimo ritualų metu yra neatsiejama šamanistinių ritualinių praktikų dalis. Būgnai yra naudojami ir kitais įvairiais būdais šamanizmo ritualų metu: gali tarnauti kaip ritminis instrumentas, vudu stalas, tarpininkas/mediumas bendraujant su dvasiomis, dvasių gaudytojas, dvasių valtis-perkėlėjas (spirit boat), apsivalymo įrankis. Kaip teigia G. Mažeikis, „<...> vien tik ritmingas skaičiavimas ar vaizdavimas tiek daug naudos neteiks, jei tai nebus paremta ritmingo kvėpavimo ir suderinto judesio praktikomis <...> būtent dėl pastarųjų galime išeiti iš čia ir dabar patirties, buvimo – *ex-stato*.“ (Mažeikis G., „Neįmanomo fantazmas“ 2015. 25-40. Interaktyvus [žiūrėta 2015 m. balandžio 23 d.] <http://vddb.laba.lt>). Autorius atkreipia dėmesį į būtinus garsinius impulsus, kurie skatina būties išsiveržimą, pasikeitimą ir transformaciją. Pastarieji yra naudojami ir abiejuose nagrinėjamuose performansuose.

Beno Šarkos performanse dominuoja ne tik foninė muzika, kurioje girdisi būgnų mušimas, jų ritmingumo pasikeitimas. Tačiau ir pats menininkas kiekvieno savo virsmo metu naudoja šaižų geležinių ašmenų garsą. Menininkas kiekviename minėtame virsmo epizode

ašmenis tranko, braukia į žemę, kad išskirtų garsą, kuris padeda išlaisvinti savo norimą vidinę būseną. Čia vėl pritaikomas poskyrio 2.5. antrojo ritualo motyvas, kuomet aprašoma „tamburinui griaudint, atlikėjas tęsė savo choralą, avino mėsa virė dideliame katile, o avino savininko giminės surengė didelę šventę“. Kaip matome, toks garsinis elementas dominuoja šamanistiniuose ritualuose ir, apskritai, – norint pasiekti meditacinį lygmenį ar sukelti traso būseną. Taigi Benas Šarka sąmoningai naudoja garsus, kurie paskatina jo virsmo veiksmus, sukelia vidinės būsenos išėjimą iš *ex-stato*.

Tačiau tiek foninis būgnų garsas, tiek paties menininko sukuriamas nėra naudojami viso performanso metu – yra daromos pauzės. Ritmingas garsas reiškia traso būseną, kurią šamanai naudoja kaip vieną iš būdų pasiekti tinkamą sąmonės lygį, kuris perkelia į reikiamą terpę, kurios dėka įvyksta virsmas. Menininko performanse, kaip jau buvo minėta, daromos garso pauzės, o tai nurodo į ekstazės būseną, kuri vykdoma tyloje ir susikaupus. Tad čia menininkas naudoja abu virsmo perėjimo būdus, kurie abu skatina transcendencijas. Tokio garso vedini, menininko judesiai neretai primena konvulsinius, o jo kūnas atrodo kaip ištiktas traukulių. Būtent tokie žmogaus judesiai dar labiau veikia žmogaus sąmonę ir yra neatsiejami nuo traso būsenos.

Tai yra priešinga Vaidos Tamoševičiūtės performansui. Menininkė viso performanso metu muša lazda į žemę ir skanduoja žodį „spektaklis“. Toks tolygus garso skleidimas taip pat veikia kaip katalizatorius norint pasiekti reikiamą būseną. Priešingai nei Benas Šarka, Vaida Tamoševičiūtė naudoja balsą, pastarasis gali būti lyginimas ir su prašymu ar tam tikru šamanistinio ritualo tekstu. Čia galima palyginti su 2.3. poskyryje, minimu trečiuoju ritualu, kai naudojama tam tikra kalba prašymui primena menininkės skanduotę. Tačiau ji pasirenka ne tekstą, bet nuolatinį vieno žodžio kartojimą, kuris kartu nukreipia ir į trasno būseną, ir į prašymą virsmui.

Galima nagrinėti ir žodžio „spektaklis“ reikšmę performanse. Pirmame empirinės darbo dalies skyriuje aiškinamasi apie spektaklio visuomenės sampratą ir jos „įsikerojimą“ visuomenėje. Šioje vietoje menininkės skanduojamas žodis atitinka Guy Debord aiškinamą sąvoką. Menininkė tarsi nurodo, kad šis žodis nėra sakomas tam, kad įvardytų veiksmą kaip spektaklį tiesiogine prasme. Ji stengiasi tai perteikti kaip esamos visuomenės vaizdinį ir problemą. Tačiau gali būti ir kitas aiškinimas – menininkė ironiškai kviečia pažiūrėti į aukojimo ritualą, pamatyti kaip sunaikinama esama gyvūno būtis. Šamanistiniai ritualai taip pat buvo vykdomi sukvietus būrį žmonių – stebėtojų ir dalyvių. Tad čia menininkė galimai taip pat kviečia, jog žiūrovas būtų ne tik matantysis, bet kartu ir dalyvaujantis. Toks atlikėjos skleidžiamas garsas ir ritmingas mušimas įgauna ne vieną prasmę. Pirmoji – mušimas lazda į

grindis – imituoja ir skatina persikėlimą – traso būseną, o skandavimas esti tarsi kvietimas, ironiškas prašymas ar esamos visuomenės darinio įvardijimas.

Taigi abu menininkai savo performansuose naudoja būdą, kuris šamanistinių ritualų metu yra neatsiejamas nuo virsmo ar prašymo. Toks būdas padeda sutelkti dėmesį į vieną objektą ir nebereaguoti į pašalinius veiksmus. Kaip buvo minėta 2.3. poskyryje, šiuolaikinis svarstymas apie transą neapsieina be tokių apibūdinimų, kaip „pakitusi sąmonės būseną“, „šamaniška sąmonės būseną“. Tad tai nurodo į abiejų menininkų pakitusias būsenas ir į šamanistinių motyvą. Taip pat abu menininkai, naudodami traso metodą gali, visiškai valdyti savo būseną. Beno Šarkos performanse menininkas pats kontroliuoja geležies garsą ir savo būsenos pasikeitimus, žino, kada reikia įvykdyti metamorfozinį veiksmą. Panašiai daro ir Vaida Tamoševičiūtė. Pati menininkė visą performansą skleidžia garsą, tad jis gali būti įvardijamas taip pat sąmoningu, vykdomu jos pačios.

Toks garsų naudojimas ir koordinavimas abiems atlikėjams padeda pasinerti į norimą virsmą. Taip pat yra naudojamas sąmoningai ir yra valdomas. Šie du aspektai nurodo į traso ir ekstazės būsenas, kurios taip pat neatsiejamos nuo įvairių šamaniškų ritualų.

11.3. Dimensijų išsiskyrimas

Šioje išskirtoje kategorijoje bus kalbama apie tikrovės lygmenų išsiskyrimą ir jų atvaizdavimą analizuojamuose performansuose. Kaip kalbama 2.2. poskyryje, toks išsiskyrimas nurodo į „kosminę erdvę“, tačiau ją reikėtų suprasti metaforiškai, kuomet dvasių pasaulis skiriasi nuo mūsų. Ir pirmiausia, tokia terpė reiškia kitokią būtį. O šamanai tiki tuo, kad yra tokia kita erdvė, kita dimensija, kuri dažniausia yra užslėpta. Būtent toks perėjimas į kitą dimensiją ir bus analizuojamas šioje kategorijoje.

Benas Šarka savo performanse tokį dimensijų išsiskyrimą įvykdo vieną kartą. Galima būtų manyti, kad dimensija jau pakeista nuo pat performanso veiksmo pradžios, tačiau menininkas ja nori parodyti jam natūraliai esančią būtį, nes, kaip buvo minėta anksčiau, – žmogiškojo prado būtis yra išvengiama ir net neegzistuoja. Tad minėtasis dimensijos išsiskyrimas įvykdomas tuomet, kai menininkas atsistoja ant galvos. Toks jo veiksmas „apverčia“ esamą realybę – gyvūniškąjį pradą ir sugrąžina menininką į jo kaip žmogaus būtį. Tokia dimensijų kaita yra neatsiejama šamanistinės praktikos dalis, kuomet yra įsivaizduojama, kad yra ne vienas pasaulis, o šamano kūnas gali arba pakilti į dangų, arba nusileisti į požemio karalystę, kuri įvardijama kaip klaidinga, pilna pavojų. Tad čia

menininkas ir parodo, jog toks žmogiškas pradas, kuris yra kitoje dimensijoje, susiduria su sunkumais ir pavojais, neteisybe ir agresija. O tai parodo ir tai, kad menininkas iš karto sukuria ir lanko motyvą, ginko – kuriuo yra medžiojama, žudoma. Tačiau tokia žmogiška būtis yra momentinė, ji greitai pakeičiama, ir menininkas vėl įvykdo virsmą.

Tokia dimensinė atskirtis esti ir Vaidos Tamoševičiūtės performanse. Menininkė, priešingai nei Benas Šarka, pati tokios dimensijos nekeičia. Tokią atskirtį parodo jos kolegė, mergina, kuri nėra pakeitusi žmogiškosios būties. Pastaroji atlieka ritualą. Tai galima įvardyti kaip gyvūno ir žmogaus pasaulių suskaldymą ir kartu egzistavimą kartu. Kaip buvo teigiama 2.2. poskyryje, tokie pasaulio išsiskyrimai nėra nutolę vienas nuo kito geografiškai, užima tą pačią erdvę, tačiau pasiekiami ne kiekvienam. Būtent todėl menininkė atsisako žmogiškojo prado, kad parodytų gyvūniškąjį pavidalą kaip jau esamą, o jos pagalbininkė parodo visai kitą būtį – žmogiškąją. Čia ir išsiskiria dimensijos – gyvūno ir žmogaus pasaulių.

Benas Šarka savo performanse apjungia abi dimensijas ir jas įvykdo pats, o Vaida Tamoševičiūtė pasirenka kitokį atvaizdavimo būdą. Pirmasis menininkas abu dimensinius pasaulius apjungia kartu, nes jų pasikeitimą parodo pats, o antroji menininkė parodo tokių pasaulių dichotomiją viename vaizde, nes šamanistiniame tikėjime būtent skirtingi pasauliai egzistuoja vienu metu, todėl ir jos performanse vaizduojama atskirtis yra vykdoma kartu.

11.4. Aukos sintezė

Šioje kategorijoje bus nagrinėjamas aukos aspektas, jos interpretacija ir elementai, kurie buvo aptarti empirinės dalies 3-iajame skyriuje. Nurodoma, kad auka čia nebūtinai turi būti suprantama kaip tiesioginis veiksmas, kraujo praliejimas. Taip pat tai reiškia ir žmogaus prado paaukojimą dėl norimo virsmo. Tačiau išskirtos kategorijos vaizdiniuose Vaidos Tamoševičiūtės performanse galima apčiuopti ir aukos sintezę, kurios metu yra „grynasis“ ritualas, o Beno Šarkos – pavaizduojamas tik fragmentiškai.

Performanse „Kiurai“ po menininko atsistojimo ant galvos seka lanko sukonstravimas. Tačiau menininkas nesitaiko į nieką kitą, tik į save patį. Jis įremia menamą strėlę sau į pilvą ir surikdamas imituoja skausmą. Visas veiksmas vyksta tada, kada atlikėjas būna žmogiškojo prado etape. Čia jis pavaizduoja savo, kaip žmogaus paaukojimą ir vėl virsta gyvūnu, įvykdo metamorfozę. Toks poelgis nurodo ir į tiesioginį paaukojimą, kuomet yra atimama gyvybė. Kaip teigia A. Shimmelis, auka yra veiksmas, kuriuo gyva esybė yra suardoma (Beresnevičius G. 1997, p. 178). Tad Benas Šarka tokiu veiksmu suardo esamą

žmogaus pradą, kad galėtų įvykdyti virsmą, grįžti į pradinę dimensiją. Galima išvelgti šamanistinių ritualų turinį, kuomet buvo aukojami žmonės. Tokie aukojimo elementai aiškinami 2.6. poskyryje, kai kalbama apie belaisvių aukojimą ir kalavijų šlakstymą jų krauju ar notangų kryžiuočio-riterio Hirtshalso aukojimą, kurį įvykdė prūsams vadovavęs Herkus Mantas.

Tačiau toks Beno Šarko aukojimo atvaizdavimas fragmentiškas. Svarbiausias aukos motyvas jo performanse yra žmogiškojo prado paaukojimas dėl siekiamos metamorfozės – atsiribojimo nuo esamo žmogiško pavidalo ir materialinių „spektaklio“ visuomenės interesų.

Priešingai aukojimo ritualą vaizduoja Vaida Tamoševičiūtė. Menininkė perteikia gryną auką. Žinoma, ji pirmiausia taip pat atsisako savo žmogiškojo prado, tačiau didžiausias dėmesys yra sutelkiamas į jos kaip gyvūno auką. Tai pavaizduojama jos raudonos suknelės sukarpymu. Atlikėjos padėjėja pamažu karmo suknelę. Toks veiksmas nurodo į gyvūno odos nunėrimą, kuris neretai vykdomas šamanistinių ritualų metu, tai galima lyginti su 2.6.1. poskyryje aprašomu aukojimo ritualu, kurio metu paskerstam gyvuliui nudiriamas kailis. Menininkės suknelės sukarpymas taip pat gali simbolizuoti ir visų organų išėmimą. Minėtame poskyryje aprašomame rituale, kai iš gyvūno išpjauti organai sudedami į verdantį puodą, o performanse sukarpyta suknelė dedama į indą. Taip pat šiame poskyryje minimas ir peilio nenaudojimo motyvas. Tai atsispindi ir menininkės vaizduojamame aukojimo rituale, kuomet peilį pakeičia žirkklės.

Dar vienas aspektų – ugnis. Minėtame aukojimo rituale aprašoma, kad nupjauta ožio galva padedama prie ugnies. Vaidos Tamoševičiūtės performanse įžiebiamas ugnis taip pat prie menininkės galvos. Aukojimo rituale nėra paliečiama ožio galva, lygiai taip pat kaip ir menininkės performanse. Ožio kaukė lieka nepaliesta, sunaikinamas tik apdaras. Galiausiai, sukarpyta suknelė yra padegama, o tai nurodo į sunaikinimą, destrukciją ir aukos atidavimą – esybės suardimą.

Vaidos Tamoševičiūtės performanse esti dvilypė aukos samprata. Pirmiausia, menininkė paaukoja savo žmogiškąją būtį ir įvykdo metamorfozę – ožio virsmas. Vėliau matyti, kad atlikėja atkuria ir realistinį aukojimo ritualą, tačiau jis perteikiamas metaforiškai, nėra imamasi tiesioginių destrukcinių veiksmų. Yra parodomas tik atvaizdavimas, kuris sugrąžina į tiesioginio ritualo arealą.

12.LYGINAMASIS ASPEKTAS

Šiame darbe analizuojami panašumai bei skirtumai tarp Lietuvos socialinių Beno Šarkos ir Vaidos Tamoševičiūtės ir Marinos Abramovič performansų. Pirmiausia, buvo pastebėta, kad Marinos Abramovič performansai tik nedidele dalimi yra sietini su lietuvių performansais, kurie analizuojami šamanistinės praktikos perspektyvoje. Tačiau, vis dėlto, galima išvelgti ir performansų panašumų, kurie atsispindi bent fragmentiškai. Šioje darbo dalyje pabandysiu išskirti performansų skirtybes ir jų turinio esmę.

Iš anksčiau išskirtų šamanistinių praktikų kategorijų reikėtų pirmiausia paminėti kategoriją „Garsas kaip virsmo įprasminimas“. Antrajame Marinos Abramovič performanse yra skleidžiamas garsas, kuris yra ir netolygus, ir nuolat kintantis. Toks metodas gali būti sietinas su vienu šamanistinės praktikos elementų, kuris padeda pasiekti transo būseną. Nors šio performanso pavadinimas ir simbolizuoja išlaisvinimą, vis dėl to galima interpretuoti, kad toks garso skleidimas leidžia menininkei savo būseną pakeisti iki visiško susikoncentravimo tik į vieną veiksmą. Toks veiksmas leidžia pamiršti aplinką ir atiboja nuo aplinkinio pasaulio. Toks elementas yra ir Beno Šarkos bei Vaidos Tamoševičiūtės performansuose, kuomet menininkai, skleisdami garsus, susitelkia ties savo esamos būsenos esiniu. Tokie garsai taip pat skatina transo būseną ir padeda įvykdyti virsmą, savotiškai hipnotizuoja patį atlikėją, o kartu ir žiūrovą. Taip pat visi trys menininkai garsą skleidžia patys.

Toks ritmingas garso skleidimo elementas taip pat yra ir ketvirtame aprašytame Marinos Abramovič performanse „Kūno išlaisvinimas“. Tik šį kartą garsą skleidžia jau nebe pati menininkė, o jos padėjėjas. Būgno mušimas šamanistiniuose ritualuose – viena iš neatsiejamų dalių, kuri veikia ir kaip dimensinės kelionės skatintojas, kaip tarpininkas ar mediumas. Čia būgnas skatina menininkės kūno išsilaisvinimo eigą. Kaip buvo kalbėta apie tik garso skleidimą ir nejudėjimą, ketvirtajame performanse menininkė nevalingai juda. Jos judesiai neatitinka ritmo, bet labiau primena konvulsinius, nerangius, neplastiškus judesius. Būtent tokie būdingi transo būsenai pasiekti. Kuomet praktikuojantis vykdo transą, jo kūnas ima nevalingai judėti, neretai ir purtytis. Čia menininkė pasirenka su šamanistinės praktikos elementu sietiną būdą, kuris bent iš dalies atitinka išskirtos „Garsas kaip virsmo įprasminimas“ kategorijos turinį.

Pirmasis Marinos Abramovič performansas „Menas turi būti gražus. Menininkas turi būti gražus“, gali būti lyginamas su „Aukos sintezės“ kategorija, kurioje kalbama apie netiesioginį sunaikinimą ir destrukciją. Tačiau menininkė imasi griežtesnių veiksmų ir imasi tiesioginio skausmo sukėlimo šukomis stipriai braukdama sau per galvą. Čia galima teigti,

kad toks fragmentas tik iš dalies atitinka minėtosios kategorijos turinį, nes jame aptariami performansų vaizdai nėra asocijuojami su tiesioginiu skausmo sukėlimu. Jie yra perteikiami metaforiškai.

Trečiasis Marinos Abramovič performansas nėra priskirtinas jokiai išskirtai kategorijai. Tokie fragmentiški analizuojamų performansų panašumai nurodo į norimų perteikti vidinių išgyvenimų skirtumus ir į patį suvokimą. Lietuvos performansų atlikėjai yra labiau orientuoti į virsmo ir perėjimo ritualus, kurie glaudžiai susiję su šamanistinės praktikos arealu. Priešingai nei Marinos Abramovič performansuose, kuriuose menininkė yra labiau linkusi į pasyvų veiksmą, sietinu su pačios menininkės vidiniais išgyvenimais. Dominuojantis performansų elementas – laisvė. Toks motyvas Beno Šarkos ir Vaidos Tamoševičiūtės performansuose nėra akcentuojamas. Jų vykdomuose veiksmuose esti konkretumas, kuomet suformuota nauja būtis yra akcentuojama kaip dominuojanti arba vis pakeičiama. Iš dalies Beno Šarkos performanso pabaigoje jo virsmas į paukštį ir pasirodymas minioje, gali būti sietinas su laisvės elementu, tačiau pastarasis nėra taip stipriai išreikštas kaip Marinos Abramovič performansuose.

IŠVADOS

1. Šiame darbe išskirtos pagrindinės šamanistinių praktikų veiklos ir būdai. Pirmiausia – visatos sluoksniai ir tikrovės lygmenys. Šamaniška veikla yra remtina specifiniu kosminės erdvės įsivaizdavimu, kurioje šamanai gali keliauti po kitus pasaulius. Tokia kosminė erdvė turi būti suprantama kaip metafora, kuri įvardija skirtybę tarp dvasių ir mūsų pasaulio. Dvasių pasaulis nėra nutolęs nuo mūsų geografiškai, o egzistuoja kartu, užima tą pačią erdvę kaip ir mes. O tokiam pasauliui pasiekti reikia specialių sugebėjimų ir pastangų – šamanų transcendentinių kelionių. Svarbiausia šamanų kelionių priemonė – kontroliuojama transo ir ekstazės būseną. Tad antrasis šamanistinės praktikos būdas – transas ir ekstazė. Transo metu žmogaus dėmesys sutelkiamas tik į vieną objektą, o į kitus nėra reaguojama. Šiuolaikinis svarstymas apie transą apibūdinamas kaip pakitusi „sąmonės būseną“, „šamaniška sąmonės būseną“. Šamanų transas yra visiškai valdomas, nes išgyvenimai yra vis kartojami ir plėtojami per šamaniškus seansus. Transo metu stengiamasi pasiekti kitas dimensijas, o tam reikalingas pirminis smūgis – sapnai, alpimas, savidestrukcinis veiksmas. Tai vieni pagrindinių psichologinių veiksnių, kurie leidžia transcenduoti į kitą dimensiją. Tokios šamanų kelionės nukelia į pirmą laiką, keliauja į anapusybę. Kaip transcendentinio keliavimo būdas yra transas, taip ir ekstazė gali veikti kaip būdas „keliauti“. Tačiau ji vykdoma tyloje, tarsi medituojant. Ji yra priešinga transui, kurio metu yra būtinas šurmulytis ir garsas. Tam dažniausia naudojami būgnai, kurie yra neatsiejama šamanistinių metodų dalis: gali tarnauti kaip ritminis instrumentas, tarpininkas/mediumas bendraujant su dvasiomis, apsivalymo įrankis ir t.t. Taip pat naudojamas persikėlimui į kitą dimensiją. Ritmingas būgno mušimas, skaičiavimas, suderintas judesys padeda iš esančios patirties į buvimą ex-stato.

2. Remiantis Guy Debord ir Gintautu Mažeikiu apibrėžtos atvaizdavimo bei persikėlimo sritys. Kaip teigia G. Debord, gyvenimas yra milžiniška spektaklių sanauja, kuri įvardijama kaip iš esmės spektakliška. Tad galima teigti, kad esančios socialinės organizacijos, santykiai cirkuliuoja ir kinta, formos tampa susvetinamos, lengvai paklūstančios manipuliacijoms, kurios dažniausia orientuojamos į vaizdinę sferą – „atrodomą“. Tad pamažu visuomenė yra užkoduojama ir „susintetinama“. Štai čia spektakliškumas ima veikti kaip dialogo priešprieša ir ima „kalbėti“ vienas. Tad tokioje visuomenėje sunku įžvelgti žmogaus daugialypiškumą, vidinio „aš“ apraiškas. Tokia aplinka gali būti įvardijama kaip dirbtinio intelekto epopėja, kuomet vienodumas ir besaikis

vartojimas virsta gyvenimo būdu ir sunaikina moralinių vertybių svarbą. Omenyje turima ne etiketas ar Dievo įsakymų laikymasis, o tikrojo žmogaus prigimtis ir jo pradžios istorija. Viskas kas matoma per televiziją (baltų dantų reklamos, muzika diktuojanti paauglių stilių, plepalai apie seksualumą) struktūruoja tikrovę ir paverčia ją manipuliacijų realybe. Visa tai „susintetina“ vertybes ir suvokimus, atskiria žmogų nuo gamtinių elementų ir net skatina pastaruosius suvartoti. Tokiais būdais visuomenė yra įkoduojama, užima nekintančią vietą. Yra ribojamos fantazmų išraiškos ir jų tikrumas, kuris įvardijamas kaip teatras, kuris įvardijamas kaip įvairūs visuomeniniai santykiai, kurių tarpininkas – vaizdas. Štai čia ir atsiranda plyšys, kuriuo ima naudotis spektakliškos visuomenės „priešai“ – modernaus meno atstovai, kurie imasi grįžti prie žmogaus prado ir seniai „užblokuotų“ pasaulio mąstymo struktūrų.

Taigi čia esamas socialines struktūras ima blokuoti vienas siekinys – griežtą spektaklišką visuomenę ardyti metamorfozėmis. Tokią pasipriešinimo reakciją įgalina performansų atlikėjai. Menininkai vis labiau ima reikšti savo ekscentriškumą ir siekia savo performansais parodyti, kad esanti visuomenės tvarka gali būti keičiama. Pasirodymai yra rodomi viešai matomuose renginiuose, galerijose, festivaliuose ar tiesiog galvėje. Menininkas siekdamas saviraiškos turi įvykdyti metamorfozę – pasikeitimas į kitą statusą, asmenybę, o galiausia į kitą būvį. Tai taip pat įvardijama ir kaip virsmas. Išnagrinėtų performansų menininkai remiasi metamorfoze, kad galėtų įvykdyti virsmą – pakeisti žmogaus pradą į gyvūnišką. Toks virsmas yra vidinis lūžis ir išsilaisvinimas iš institucijų. Dėl to atsiranda tamprus ryšys tarp metamorfozės ir mimezės – kuo nors sekimu, mėgdžiojimu, bet ne tikrovės kopijavimu.

Darbe analizuojami performansai nėra nukreipti į kokį nors konkretų, visišką tikrovę atitinkantį šamanistinį ritualą, tačiau siekia fragmentiškai atspindėti vykusius ritualus ir jų eigą – mėgdžioja. Beno Šarkos performanse dominuoja virsmas, tačiau veiksmas nėra nukreipiamas į konkretų ritualą, o Vaidos Tamoševičiūtės performanse, mimezė nėra tokia radikali kaip jau minėtame. Ji atvaizduoja ritualą, kuris iš karto suprantamas kaip gyvūno paaukojimas. Tačiau nėra naudojami akivaizdūs destruktiniai veiksmai, o tik metaforiškai perteikiami. Taigi čia atlikėja taip pat nesiekia konkretaus ritualo atvaizdavimo, o jį mėgdžioja pasitelkdama savas technikas ir būdą. Analizuotiems performansų atlikėjams būdingas ir katarsis – dvasinis apsivalymas, jausmų išlaisvinimas ar susitapatinimas su kenčiančiu. Performanse „Kiurai“ menininkas turi visiškai pamiršti savo prigimtį, savo padarytus neteisingus veiksmus. Tai parodo jo, ne kaip žmogaus būtis. Visa žmogiškoji nuodėmė yra panaikinama, kada atsiranda gyvūno įvaizdžio metafora. Vaida Tamoševičiūtė

atvaizduoja aukojamą gyvūną – susilieja su kenčiančiuoju fizinį skausmą, su tuo iš kurio atimama gyvybė. Tačiau tam taip pat būtinas apsisvalymas. Menininkė taip pat performansą pradeda jau pakeitusi savo esamą žmogiškąjį pradą, atsisako bet kokio žmogaus atvaizdavimo ir atkartoja kenčiantį gyvūną.

3. Tyrime akcentuojamas aukos suvokimas analizuojamų Lietuvos socialinių performansų perspektyvoje. Čia auka – ne kūno atidavimas dievybei siekiant malonės, o fizinio kūno atidavimas, paaukojimas dėl virsmo į kitą materialų veikėją (Beno Šarkos performanse į jautį, žirgą, paukštį, Vaidos Tamoševičiūtės performanse – į ožį/aviną), savo gimtinio prado paaukojimas į tokį, kuris esti kaip neįmanomas lūkestis, keisčiausia svajonė siejama su originalia kūryba, tampa sąsaja tarp gyvenamojo ir galimojo pasaulio. Norėjimas išlaisvinti, atpirkti savo kaip tik žmogaus pradą reikalauja aukos – transcendentinio atsigręžimo į akimirką, kuri gyva tampa ne dėl esamo laiko ar esamos norminės „įkalinimo“ struktūros, o dėl vaizduotės, noro tapti kita būtybe. Žmogiškoji prigimtis atiduodama tam, kad būtų galima tapti tuo kitu. Performanso metu, menininkas gali atiduoti savo kaip žmogaus pradą, keisti savo būtį, daryti tai, kas jo vidiniame pasaulyje suvokime užima tą vietą, kuri negali būti suvokiama kaip visuomeniškai. Tai veiksmas, kuris nevyksta praeityje, siekia demonstruoti ne iliuziją, o gryną virsmą, gryna savo, kaip žmogaus auką dėl kitos dimensijos, kito pasaulio, kito supratimo, garso, vaizdo, o galiausia visiškai kito būvio.

4. Šiame darbe buvo išskirtos kategorijos, kurios sietinos su šamanistinėmis praktikomis. **Pirmoji kategorija** – išvaizdos keitimo kategorija. Benas Šarka savo išvaizdą keičia į jaučio, arklio, paukščio, o Vaida Tamoševičiūtė vaizduoja tik vieną virsmą. Tai nurodo į esamą dabartį ir baigtį, priešingai nei Benas Šarka, kuris savo virsmą kartoja ne kartą. Akivaizdu, jog abu menininkai siekia pilno virsmo atvaizdavimo, tik vienas jų pasirenką virsmą siejamą su tęstinumu, gyvybės reinkarnacijomis, o kitas apsiriboja konkrečiu veiksmu ir vaizduoja gyvybės baigtį. **Antroji kategorija** – garsas kaip virsmo įprasminimas. Abu performansų atlikėjai naudoja būdą, kuris šamanistinių ritualų metu yra neatsietinas nuo virsmo ar prašymo (skleidžiamas garsas skatinantis transą). Toks būdas padeda sutelkti dėmesį į vieną objektą ir nebereaguoti į pašalinius veiksmus. Garsų naudojimas ir koordinavimas atlikėjams padeda pasinerti į norimą virsmą. Taip pat yra naudojamas sąmoningai ir yra valdomas, ir tai nurodo į transo ir ekstazės būsenas, kurios taip pat neatsiejamos nuo šamaniškų ritualų. **Trečioji kategorija** – dimensijų išsiskyrimas. Išanalizuota, kad Benas Šarka savo performanse apjungia abi dimensijas ir jas įvykdo pats, o Vaida Tamoševičiūtė renkasi kitą būdą. Pirmasis menininkas abu dimensinius pasaulius apjungia kartu, nes jų pasikeitimą parodo pats, o antroji menininkė parodo tokių pasaulių

dichotomiją viename epizode, nes šamanistiniame tikėjime būtent skirtingi pasauliai egzistuoja vienu metu, todėl ir jos performanse vaizduojama atskirtis yra vykdoma kartu. **Ketvirtoji kategorija** – aukos sintezė. Beno Šarkos aukojimo atvaizdavimas – fragmentinis. Svarbiausias aukos motyvas performanse – žmogiškojo prado paaukojimas dėl siekiamos metamorfozės. Tuo siekia atsiriboti nuo esamo žmogiško pavidalo ir materialinių „spektaklio“ visuomenės interesų. Vaidos Tamoševičiūtės performanse dominuoja dvilypė aukos samprata. Pirma, atlikėja paaukvoja savo žmogiškąją būtį ir įvykdo metamorfozę – ožio virsmas. O vėliau matyti, kad atlikėja atkuria ir realistinį aukojimo ritualą, kuris perteikiamas metaforiškai – nėra imamas tiesioginių destruktinių veiksmų, parodomas tik atvaizdavimas.

5. Šiame darbe taip pat analizuojami panašumai bei skirtumai tarp Lietuvos ir Marinos Abramovič performansų. Buvo pastebėta, kad Marinos Abramovič performansai tik nedidele dalimi siejasi su lietuvių performansais. Tačiau, vis dėlto, galima išvelgti ir performansų panašumų, kurie atsispindi bent fragmentiškai. Išsiaiškinta, kad išskirtoms kategorijoms iš dalies priklauso ir keli Marinos Abramovič performansai. Antrajame Marinos Abramovič performanse skleidžiamas garsas. Toks metodas gali būti sietinas su vienu šamanistinės praktikos elementų – traso būsenos pasiekimu. Taip yra ir Beno Šarkos bei Vaidos Tamoševičiūtės performansuose. Menininkai, skleisdami garsus, susitelkia į savo esamos būsenos esinį. Tokie garsai taip pat skatina traso būseną ir gelbėja įvykdyti virsmą. Ritmingas garso skleidimo elementas taip pat yra ir ketvirtame aprašytame Marinos Abramovič performanse „Kūno išlaisvinimas“. Šiame performanse menininkės judesiai nevalingi, konvulsiški ir tai yra būdinga siekiant traso būsenos. Pirmasis Marinos Abramovič performansas „Menas turi būti gražus. Menininkas turi būti gražus“, gali būti lyginamas su „Aukos sintezės“ kategorija. Tačiau menininkė imasi griežtesnių veiksmų ir imasi tiesioginio skausmo sukėlimo. Galima teigti, kad toks fragmentiškas veiksmas tik iš dalies atitinka minėtosios kategorijos turinį, nes jame aptariamų performansų vaizdai nėra asocijuojami su tiesioginiu skausmo sukėlimu. Na, o trečiasis Marinos Abramovič performansas nėra priskirtinas jokiai išskirtai kategorijai.

Lietuvos performansų atlikėjai orientuoti į virsmo ir perėjimo ritualus, kurie glaudžiai susiję su šamanistinėmis praktikomis, priešingai nei Marinos Abramovič performansuose, kuriuose menininkė linkusi į pasyvų veiksmą, sietiną su pačios menininkės vidiniais išgyvenimais ir laisve.

LITERATŪRA IR ŠALTINIAI

1. Aldridge D., Fachner J., 2006. The role of music in healing with hallucinogens: tribal and western studies. London.
2. Aleknaitė E. Šiandieninis šamanizmas Sibire, 2011 [žiūrėta 2015 m. vasario 12 d.] <<http://eia.libis.lt>>.
3. Aleknaitė E. Neošamanizmas, Šiaurės Atėnai, 2011 [žiūrėta 2015 m. kovo 5 d.] <<http://eia.libis.lt>>, Logos, Nr. (49), p. 86 – 100.
4. Aleknaitė E., 2006. Šamanizmas ir neošamanizmas: lyginimo galimybės ir supratimo problematika Logos Nr. 49. p. 73-78.
5. Barth J., 1988. The literature of replenishment. In Essentials of the theory of fiction. Durham and London: Duke University press.
6. Bazarov D. 1981 – 1982. The black faith. Mongolian Studies. Journal of the Mongolia Society.
7. Benamou M. 1977. Performance in Postmodern Culture. Center for Twentieth Century Studies, University of Wisconsin-Milwaukee.
8. Benas Šarka Tarptautinis Vilniaus teatro festivalis „Sirenos“ [žiūrėta 2015 m. gegužės 2 d.] <<http://www.menuspaustuve.lt>>.
9. Beresnevičius G. 1997. Religijotyros įvadas. Vilnius: Aidai.
10. Bitinas B., Rupšienė L., Žydžiūnaitė V., 2008. Kokybinių tyrimų metodologija. Socialinių mokslų kolegija.
11. Book of Urantia. 2004 [žiūrėta 2015 m. vasario 13 d.] <http://www.urantia.org/lt/urantijos-knyga/90-dokumentas-samanizmas-keretojai-ir-zyniai>.
12. Brandišauskas D., 2012. Įvietinta sėkmė ir galia: Rytų Sibiro autochtonų oročėnų-evenkų posovietinio kraštovaizdžio patirtys. Logos, Nr. 73, p. 132 – 142.
13. Brandišauskas D., 2011. Autochtonų galios sampratos bei raiška: užbaikalės (Rytų Sibiras, Rusija) oročėnų-evenkų atvejo komparatyvinė studija. Logos, Nr. 67, p. 37 – 46.
14. Dabrišius G. 2011. Sibiro tradicijos. Kaunas: Kauko laiptai.
15. Debord G. 2006. Spektaklio visuomenė. Kaunas: Kitos knygos.
16. Dovydaitis P. Auka, *Lietuviškoji enciklopedija*. T. 2.
17. Feral J., 1982. Performance and theatricality: the subject demystified. Nr. 1. (25) p. 170-181.

18. Hermann Nitsch [žiūrėta 2015 m. balandžio 10 d.] < <http://www.nitsch.org>>
19. Hine P. 1998. Walking between the worlds. London.
20. Interviu su Daina Pupkevičiūte ir Vaida Tamoševičiūte 2015 [žiūrėta 2015 m. gegužės 20 d.] < <http://www.agharta.lt>>.
21. John Stevenson „Hugo Ball” 1986 [žiūrėta 2015 m. vasario 13 d.] <<http://www.tranquiteye.com>>.
22. Juraitė K. 2005. Lyginamieji tyrimo metodai: nuo intensyvaus ekstensyvaus prie visapusiško tyrimo., p. 1-9.
23. Krippendorf K., 1980. Content analysis. University of Pennsylvania.
24. Levis M. I. 1989. Ecstatic Religion: a study of shamanism and spirit possessions. Routledge.
25. Marinetti F. T., The Futurist Manifesto, 1909. [žiūrėta 2015 m. vasario 13 d.] <<http://www.italianfuturism.org>>.
26. Mažeikis G. 2013. Įsikitinimai. Kaunas: Kitos knygos.
27. Mažeikis G. Neįmanomo fantazmas 2011. interaktyvus [žiūrėta 2015 m. kovo 10 d.] < <http://vddb.laba.lt>> p. 25-40.
28. Merce Cunningham [žiūrėta 2015 m. vasario 20 d.] < <http://www.mercecunningham.org>>.
29. Merkur D. 1991. Powers which we do not know. University of Idaho Press.
30. Mikhailowski V. M. 1894. Shamanism in Siberia and European Russia.
31. Rose G. 2001. Visual Methodologies: An introduction to the interpretation of visual materials. London: Sage.
32. Shamanism in Syberia, [žiūrėta 2015 m. sausio 15 d.] < <http://www.sacred-texts.com>>.
33. Silverman K. Begin again – a biography of John Cage. interaktyvus. [žiūrėta 2015 m. kovo 20 d.] <<https://books.google.lt>>.
34. Sullivan L. E. 1988. Icanchu’s Drum: An Orientation to Meaning in South American Religions. New York and London: Macmillan.
35. Staniškytė J., 2012. „Performatyvumo teorija ir teatras: sąveikos ir takoskyros“. Menotyra, 2012. T. 19, Nr. 2. p. 132 – 138.
36. Staniškytė J. 2008. Kaitos ženklai: šiuolaikinis Lietuvos teatras tarp modernizmo ir postmodernizmo. Vilnius: Scena.
37. Tylor E. B. 2010. Primitive culture. Cambridge: University Press.

38. Uogintas A., 2008. Ėriuko skerdimo menas, *Inter-studia humanitatis*, Nr. 6. p. 165 – 170.
39. Usačiovaitė E., 2001. Auka ir aukojimas senovės Prūsijoje. Vilnius, kultūros ir meno institutas. *Menotyra* 2001. Nr. 1 (22), p. 55 – 63.
40. Vasinauskaitė R., 2002. Lietuvių teatro istorija. Antroji knyga 1935–1940. Vilnius: KFMI.
41. Vitebsky P. 2002. Šamanai. Vilnius: Alma littera.
42. Žukauskienė G., 2014. Šokio estetikos perspektyvos performatyvumo kontekste. *Dialogų portikas*, p. 99 – 106.
43. Wavell, Butt, Epton, 1966. *Trances*. George Alen and Unwin, Ltd.
44. Walter M. N., Fridman E. J. N. 2004. *Shamanism. An encyclopedia of world beliefs, practices and culture*. California.

SANTRAUKA

Simona Jonkutė

„Šamanistinė praktika Lietuvos socialiniuose performansuose: aukojimo ritualas“

Magistrinis darbas.

Pagrindinis šio darbo tikslas – atskleisti ir išsiaiškinti, kaip ir kokie šamanistinės praktikos ritualai dominuoja Lietuvos socialiniuose performansuose.

Vis daugiau socialinių performansų difuziškai perima šamanistinių praktikų ritualų motyvus, todėl neretai tampa sudėtinga suvokti menininko išraiškų turinį bei rodomą gebėjimą perkelti savo esamą būtį į kitą dimensinę plotmę – šamanistinių tikėjimų arealą. Todėl svarbu tampa aiškintis šamanistinių praktikų elementus bei jų perimamumą, kuris atsispindi šiuolaikiniuose performansų menininkų pasirodymuose. Šamanizmo ritualai performanso mene – vis dažnesnis menininkų pasirinkimas. Tačiau, žvelgiant per tarpdisciplinišką mokslo prizmę, darbe analizuojama problematika nėra plačiai tiriama, o paliečiama tik fragmentiškai.

Darbe apsibrėžiamos Guy Debord ir Gintauto Mažeikio koncepcijos, kurių dėka galima analizuoti šiuometinės visuomenės „spektakliškumą“ ir jo lūžius, kuomet įsiterpia performansų menininkai. Pastarieji naudoja metamorfozės, katarsio ir mimezės principus, kuriuos apibrėžia Gintautas Mažeikis. Naudojant minėtus elementus, menininkai įgalina gebėjimą virsmui ir metamorfozei.

Pagrindiniai analizuojami aspektai yra šamanistinių praktikų reiškiniai ir būdai, kurie detalčiai analizuojami teorinėje dalyje ir yra siejami su empirinėje dalyje turinio analizės metodu išskiriamomis kategorijomis. Taip pat yra aiškinamas ir aukos konceptas, kuris, skirtingai nei tiesioginis supratimas (aukojama praliejant kraują) yra įvardijamas kaip žmogaus būties paaukojimas siekiant virsmo, būties pakeitimo. Išsiaiškintos kategorijos lyginamos su Marinos Abramovič performansais, kurie fragmentiškai liečia šamanistinės praktikos būdus ir veiksmus.

Raktažodžiai: šamanizmas, performansas, auka, ritualas.

SUMMARY

Simona Jonkutė

“Shamanistic practice in Lithuanian social performances: sacrificial ritual“

Master's thesis

The aim of this work is to reveal and find out how and what kind of shamanistic practice rituals dominate in Lithuanian social performances.

More and more of social performances diffusely take over the motives of shamanistic practice rituals, therefore often it makes difficult to understand the content of artist's expression and displayed ability to move the current existence to another dimensional plane – habitat of shamanistic beliefs. It is therefore important to explain the elements of shamanistic practices and their accessibility which is reflected in contemporary artists' performances. Shamanism ritual's performance in art becomes increasingly common choice among artists. However, as seen through the interdisciplinary science prism, the analyzed problem is not widely studied, but touched only fragmentally.

Concepts of Guy Debord and Gintautas Mažeikis are defined, which allows to analyze contemporary society's “theatricals” and its break points when performance artist intervenes. The latter uses metamorphosis, catharsis and mimesis principals, which are defined by Gintautas Mažeikis. By using the mentioned elements the artists enable the ability for transformation and metamorphosis.

The main analyzed aspects are phenomena and methods of shamanistic practices which are analyzed in detail in theoretical part, and are linked with the categories distinguished by content analysis method in empirical part. Also the concept of sacrifice is explained, which unlike the direct understanding (sacrificed by shuddering the blood) is identified as the sacrifice of human existence for transformation and existence's replacement. The identified categories are compared with performances by Marina Abramovič which fragmentally touches methods and actions of shamanistic practices.

Key words: shamanism, performance, sacrifice, ritual.

PRIEDAI

Priedas Nr.1. CD kompaktas: Magistrinis darbas.

Priedas Nr.2. CD kompaktas: Socialiniai performansai.