



LIETUVOS MUZIKOS IR TEATRO AKADEMIJA
MUZIKOS FAKULTETAS
ETNOMUZIKOLOGIJOS KATEDRA

KRISTINA DOLININA

**ŠIAURĖS INDIJOS *KATHAK* PERFORMATYVIOS TRADICIJOS
KAITA IR ATLIKĖJŲ BENDRUOMENIŲ PRISITAIKYMO BŪDAI**

Daktaro disertacija

HUMANITARINIAI MOKSLAI, ETNOLOGIJOS KRYPTIS (H006)

VILNIUS, 2022

Disertacijos vadovai (ir konsultantai):

Mokslinė vadovė – prof. habil. dr. DAIVA VYČINIENĖ (humanitariniai mokslai, menotyra H 003, Lietuvos muzikos ir teatro akademija)

Mokslinis konsultantas – doc. dr. VALDAS JASKŪNAS (humanitariniai mokslai, menotyra H 003, Vilniaus universitetas)

Disertacija ginama Lietuvos muzikos ir teatro akademijos, Vilniaus universiteto ir Lietuvių literatūros ir tautosakos instituto Etnologijos mokslo krypties taryboje.

Taryba disertacijai ginti:

Pirmininkas

prof. dr. (HP) AUDRIUS BEINORIUS (humanitariniai mokslai, filosofija H001, Vilniaus universitetas);

Nariai:

doc. dr. KRISTINA GARALYTĖ (socialiniai mokslai, sociologija S005, Vilniaus universitetas);

prof. dr. GEDIMINAS KAROBLIS (humanitariniai mokslai, filosofija H001, Norvegijos mokslų ir technologijos universitetas);

prof. dr. URMIMALA MUNSI SARKAR (socialinė antropologija, Jawaharlal Nehru universitetas);

doc. dr. DALIA URBANAVIČIENĖ (humanitariniai mokslai, menotyra, H 003, Lietuvos muzikos ir teatro akademija).

Disertacija rengta 2016–2021 metais Lietuvos muzikos ir teatro akademijoje.

Disertacija bus ginama viešame Lietuvos muzikos ir teatro akademijos, Vilniaus universiteto ir Lietuvių literatūros ir tautosakos instituto Etnologijos mokslo krypties tarybos posėdyje, kuris vyks 2022 m. rugsėjo 21 d. 15 val. Lietuvos muzikos ir teatro akademijos Juozo Karoso salėje.

Adresas: Gedimino per. 42, LT-01110 Vilnius, Lietuva.

Tel., (+370-5) 261 26 91, faks. (+370-5) 212 69 82.



LITHUANIAN ACADEMY OF MUSIC AND THEATRE
FACULTY OF MUSIC
DEPARTMENT OF ETHNOMUSICOLOGY

KRISTINA DOLININA

**TRANSFORMATIONS OF NORTH INDIAN PERFORMATIVE
KATHAK TRADITION AND ADAPTATION METHODS OF
PERFORMING COMMUNITIES**

Doctoral Dissertation
HUMANITIES, ETHNOLOGY (H006)

VILNIUS, 2022

Supervisors (and Consultants):*Scientific supervisor:*

Prof. Dr. Habil. DAIVA VYČINIENĖ (Humanities, Art History H003, Lithuanian Academy of Music and Theatre)

Scientific consultant:

Assoc. Prof. Dr. VALDAS JASKŪNAS (Humanities, Art History H003, Vilnius University)

The dissertation is to be defended at the Board of Humanities (Ethnology, H006) of the Lithuanian Academy of Music and Theatre, Vilnius University, and the Institute of Lithuanian Literature and Folklore.

Defense Board:*Chairman:*

Prof. Dr. Habil. AUDRIUS BEINORIUS (Humanities, Philosophy H001, Vilnius University);

Members:

Assoc. Prof. Dr. KRISTINA GARALYTĖ (Social Sciences, Sociology S005, Vilnius University);

Prof. Dr. GEDIMINAS KAROBLIS (Humanities, Philosophy H001, Norwegian University of Science and Technology)

Prof. Dr. URMIMALA MUNSI SARKAR (Social Anthropology, Jawaharlal Nehru University);

Assoc. Prof. Dr. DALIA URBANAVIČIENĖ (Humanities, Art History H003, Lithuanian Academy of Music and Theatre).

The dissertation was prepared in the period of 2016–2021 at the Lithuanian Academy of Music and Theatre.

The dissertation is to be defended at an open meeting of the Board of Humanities (Ethnology, H006) of the Lithuanian Academy of Music and Theatre, Vilnius University, and the Institute of Lithuanian Literature and Folklore that will take place at the Lithuanian Academy of Music and Theatre, Juozas Karosas Hall, at 3 p.m. on 21 September 2022.

Address: 42 Gedimino Ave., LT-01110 Vilnius, Lithuania.

Phone: (+370-5) 261 26 91, fax: (+370-5) 212 69 82.

TURINYS

IVADAS.....	7
1. METODOLOGIJA.....	19
1.1. Šiuolaikinės etnografijos ypatumai.....	20
1.2. Praktikuojama tradicija kaip tyrimo būdas.....	22
1.3. Istorio grafinės ir etnografinės prieigų derinimas.....	25
1.4. Lauko tyrimas <i>Kathak</i> šokio bendruomenėje.....	26
1.4.1. Lokacijos ir respondentai.....	26
1.4.2. Kokybiniai tyrimo metodai.....	33
1.4.3. Tyrimo etika ir praktiniai iššūkiai.....	37
2. TEORINĖS GAIRĖS.....	40
2.1. Pokolonijinės teorijos idėjos.....	40
2.2. Iki kolonijinės Indijos kultūrinis daugiasluoksniškumas.....	46
2.3. Šiuolaikinio pasaulio tendencijos.....	50
2.3.1. Viešojo modernybė.....	51
2.3.2. Globalios tėkmės.....	53
3. KATHAK ŠOKIS: ISTORINIS IR KULTŪRINIS KONTEKSTAI.....	55
3.1. Pagrindiniai neoklasikiniai šokio stiliai Indijoje: trumpa apžvalga.....	56
3.2. Sinkretinė Šiaurės Indijos kultūra.....	65
3.2.1. <i>Kathak</i> šokis ir kitos sinkretinės Šiaurės Indijos menų formos.....	66
3.2.2. <i>Bhakti</i> ir <i>sūfi</i> fenomenai ir jų įtaka menams.....	68
3.3. Nacionalinis modernizacijos projektas ir menų atgimimo judėjimas.....	70
3.3.1. Dominuojantis <i>Kathak</i> šokio istorijos naratyvas.....	71
3.3.2. Tarp Rytų ir Vakarų: filosofinis / tekstinis Indijos meno pagrindas.....	79
3.3.3. <i>Kathak</i> šokio nacionalizacijos procesai.....	82
3.4. Kontekstų ir tradicijos kaita XXI a.....	86
3.4.1. Technologijos ir medijos.....	87
3.4.2. Globali modernybė.....	88
3.4.3. <i>Kathak</i> tradicijos urbanizacija.....	89
4. KATHAK BENDRUOMENIŲ IR ATLIKĖJŲ PRISITAIKYMO STRATEGIJOS....	93
4.1. Dominuojantis naratyvas, socio-mėninė organizacija ir atlikėjų tapatybės formavimas.....	94

4.1.1. Tradicinė žinių perdavos sistema – <i>guru-śiṣya paramparā</i> ir mokytojo autoritetas.....	96
4.1.2. Skirtingos tradicinės mokyklos – <i>gharānā</i> ir jų stilistiniai ypatumai...	112
4.1.3. Praktika ir meistriškumas – <i>riyāz</i>	123
4.2. Tradicinės ir netradicinės atlikėjų bendruomenės.....	132
4.2.1. Lyties aspektas.....	133
4.2.2. Kastos aspektas.....	140
4.3. Pakitusios šokio formos.....	147
4.3.1. Pasirodymo eiga ir repertuaras.....	147
4.3.2. Judesio estetika, kūrybiškumas, transformacijos.....	153
4.3.3. Pakitęs šokio turinys.....	163
4.3.4. Gyva muzika vs garso įrašas.....	164
4.3.5. Pasirodymo erdvė.....	167
4.3.6. Pasirodymo vizualumas: apšvietimas, vaizdo projekcijos ir kitos pagalbinės techninės priemonės.....	171
4.4. Kai kurios šiandieninės šokio realizacijos apraiškos.....	175
4.4.1. <i>Kathak</i> šokis ir dabartinė kultūros politika.....	175
4.4.2. <i>Kathak</i> vartotojiškos kultūros kontekste.....	178
4.4.3. <i>Kathak</i> šokis globaliame pasaulyje.....	179
IŠVADOS.....	182
LITERATŪROS SĄRAŠAS.....	185
SUMMARY/SANTRAUKA.....	199
PUBLIKACIJOS IR KONFERENCIJOSE SKAITYTI PRANEŠIMAI.....	215
CURRICULUM VITAE.....	218
PRIEDAI.....	219

IVADAS

Šiaurės Indija – tai daugialypės, sinkretinės kultūros terpė, kur gyvavo ir gyvuoja skirtingos etninės bendruomenės, išlaikančios savo religinę tapatybę, pasaulėjautą, autentišką kultūrą ir bendruomeninę savastį. *Kathak* šokis, klestintis šioje sinkretinės Indijos kultūros terpėje, istorijos eigoje neišvengė skirtingų kultūrinių įtakų ir tapo įvairialype performatyvia praktika, talpinančia savyje ir reprezentuojančia skirtingų (etninių) bendruomenių savastį, pasaulėjautą ir religinį identitetą. Dabartinis *Kathak* sceninis / profesionalus šokis susiformavo veikiamas XIX a. pabaigoje – XX a. pradžioje vykusių pasikeitimų ir procesų, suaktyvėjus švietėjiškų idėjų įkvėptam Indijos atgimimo judėjimui. Nesąmoningai sekdami orientalistų-kolonizatorių pavyzdžiu, šio atgimimo dalyviai, reformatoriai ieškojo įkvėpimo „autentiškoje“ – senųjų Indijos tekstų, idealios kultūros, visuomeninės ir religinės (be abejonės, hinduizmo) sanklodos – praeityje. Ištiesi nesenos praeities sluoksniai buvo tiesiog išbraukti kartu su netinkama „nuosmukio“ kultūra ir jos atstovais. Taip, ieškant autentiškumo ir nacionalinės tapatybės, buvo atkurti „tikrieji“ menai, o gyvos performatyvios tradicijos, neatitinkančios renesansinės reformatorių vizijos, – nustumtos į periferiją. Po nepriklausomybės jauna valstybė, suvokdama kultūrinio paveldo pamatų svarbą naujai konstruojamam Indijos tautiškumo pastatui, suintensyvino šokio atkūrimo, „išvalymo / sanitizavimo“, standartizavimo ir nacionalizavimo procesus, pasiremddama naujai sukurtų institucijų ir paramos sistema. Išsilavinę, dažnai aukštesniems visuomenės sluoksniams priklausantys reformatoriai-kūrėjai tobulino ir plėtojo, kodifikavo ir klasifikavo tradicinius menus, kartais grubiai veikdami tiek jų turinį ir formą, tiek su menais sietinas tradicines *bendruomenes*, jų gyvenseną ir tarpusavio santykius. Keičiantis visuomenei ir performatyvių menų aplinkai, vykstant neišvengiamiems urbanizacijos ir modernizacijos, o vėliau – globalizacijos ir komodifikacijos procesams, tam tikros „išrinktosios“ bendruomenės ėmė dominuoti, uzurpuodamos tradicijas ir dėl to sukeldamos atitinkamas įtampas. Šiandien kyla daugybė klausimų, susijusių su *Kathak* šokio raida: kokioms *bendruomenėms* išties priklausė ir priklauso *Kathak* šokio tradicija praeityje ir dabartyje? Kuo jos skiriasi ir kaip tarpusavyje sąveikauja? Kas atsakingas už šiandien atliekamo šokio technikos, turinio, repertuaro formavimą? Kokie išoriniai procesai paveikė tradicijos raidą ir kaip tradicinės bendruomenės ir netradiciniai atlikėjai reagavo ir dabar reaguoja į pokyčius? Kaip plėtojosi šokėjų kasdienės praktikos, žinių perdavimo būdai, savivoka ir reprezentacija, kūrybinės raiškos procesai, tarpusavio santykiai meno globėjo ir žiūrovo raidos akistatoje? Kiek nutolo dabartinė *Kathak* forma nuo šokiui įtaką dariusių įvairių tradicinių menų, ganėtinai plačiai praktikuotų šiaurės centrinės Indijos teritorijoje?

Disertacijos **tyrimo objektas** yra *Kathak* šokis ir įvairialypė, daugiasluoksnė *Kathak* atlikėjų bendruomenė. Tai tarsi persipynusių tapatybių visuma: atlikėjai priklauso skirtingoms etninėms grupėms ir geografinėms lokacijoms, skirtingiems visuomenės sluoksniams ir tikėjimams, tradicinėms šokėjų ir muzikantų *bendruomenėms* ir grupėms, pasirinkusioms šoki kaip profesionalią karjerą ar pomėgį. Muzikinė / performatyvi kultūra yra šios plačios bendruomenės bendra platforma – kuriama, veikiama, interpretuojama, reprezentuojama ir kurianti, veikianti, reprezentuojanti, vienijanti, polemizuojanti. Ši platforma – kultūrinių praktikų visuma, paveikta ir suformuota istorinių veiksnių ir ideologinių tendencijų.

Disertacijos tikslas

Ištirti šiaurės centrinio Indijos regiono šoki *Kathak* ir šį šoki praktikuojančias *bendruomenes*, atskleidžiant performatyvios tradicijos pokyčius šiuolaikinės (Indijos) kultūros kontekste.

Darbe keliami uždaviniai:

1. Išnagrinėti *Kathak* kilmę, raidą, formą ir turinį, apžvelgiant ir kritiškai vertinant kultūrinį, religinį, ekonominį ir politinį centrinės ir šiaurės Indijos kontekstą iš istorinės perspektyvos.
2. Ištirti *Kathak* praktiką tradicinėse ir netradicinėse šokėjų ir muzikantų *bendruomenėse*.
3. Apibrėžti *Kathak* šokio ypatumus bendruomeninės ir asmeninės patirties bei tapatybės savikūros požiūriais.
4. Išskirti pagrindinius tradicijos kaitos požymius.
5. Atskleisti, kaip prie kintančių kontekstų prisitaiko tradicinės atlikėjų bendruomenės ir tradicijai nepriklausantys atlikėjai, keisdami šokio formą ir turinį, taigi transformuodami ir pačią tradiciją.

Darbe analizuojama šiuolaikinė *Kathak* performatyvi praktika ir šiandien ją praktikuojančios šokėjų ir muzikantų *bendruomenės*, jų savivoka, tarpusavio santykiai (*bendruomenių* viduje ir už jų ribų), ekonominio gyvenimo ypatumai. Ypatingas dėmesys skiriamas bendruomeninės ir individualios atlikėjų tapatybės ir reprezentacijos klausimams. Per jų prizmę išskiriami ir analizuojami įvairūs atlikėjų tradicijos aktualizavimo ir transformavimo įrankiai. Teorinis darbo pagrindas – pokolonijinė teorija, kuri leidžia naujai įvertinti šokio / judesio sistemų / įkūnytų praktikų tyrimus ir griauja nusistovėjusias

kolonijines prielaidas apie *nekintančias tradicijas, monolitines kultūras, fiksuotas tapatybes, save ir kitą, savą ir svetimą*. Pokolonijinis diskursas atskleidžia, kaip Imperija kūrė, tobulino ir naudojo kultūrą savo reikmėms ir kaip, žlugus Imperijai, toliau plėtojosi procesai, padarę įtaką performatyviai istorijai ir iki šių dienų formuojantys performatyvią terpę.

Žodis *bendruomenė* darbe bus naudojamas keliomis prasmėmis: 1) labiau simboliškai, apibūdinant su *Kathak* šoku susijusių asmenų visumą, 2) siauresne prasme, kalbant apie smulkesnius darinius, tokius kaip miesto ar kaimo bendruomenės, tradicinės atlikėjų bendruomenės ar su kokia nors institucija, iškiliiu atlikėjų susijusios bendruomenės. Būtent tokia prasme vartojant žodį, bus naudojamas kursyvas. Darbe svarbi perskyra tarp tradicinių¹ (angl. *hereditary*) ir tradicijai tiesiogiai nepriklausančių (angl. *nonhereditary*) atlikėjų. Tradiciniai *Kathak* atlikėjai yra su muzika, teatru ir šoku sietinų, šiaurės centriniam Indijos regione paplitusių šeimų nariai (*kathak, kathak birādarī, tawāif*)². Tuo tarpu tiesiogiai tradicijai nepriklausantys yra pašaliniai asmenys – ne šeimų nariai, praktikuojantys *Kathak* šokį³.

Tradicioniai *Kathak* atlikėjai dažnai ir vadinami *kathak*. Norint atskirti šokio ir *bendruomenės* pavadinimus, kalbant apie šokį bus naudojama didžioji raidė (abiem atvejais bus naudojamas kursyvas).

Dažnai šiame darbe vartojama *tradicijos* sąvoka. Čia *tradicija* traktuojama kaip takus, kintantis reiškiny⁴. Disertacijoje stengiamasi išvengti dichotominio *tradicijos vs modernybės* supriešinimo, suvokiant šio fenomeno situatyvumą ir kontekstualumą.

Kathak šokis darbe kartais vadinamas *performatyvia praktika, performatyvia tradicija, kultūrine praktika, įkūnyta praktika*. Performatyvumas šiuo atveju reiškia ne tik įkūnytą atlikimą, bet ir visą tradicijos aplinką. Performatyvumo sąvoka Pietų Azijos kontekste įgalina platesnį suvokimo lauką nei žodis *šokis* ir aprėpia tradiciškai susijusias muzikos, šokio ir vaidybos praktikas⁵. Taip pat darbe dažnai referuojama į atlikėjų veiksmų visumą: mokymo(si)

¹ Šiame kontekste galima būtų naudoti iš etnomuzikologijos pasiskolintą terminą *etnoforas* (Zemtsovsky 2009) – tradicijos nešėjas, arba šio darbo kontekste – tradicinei bendruomenei priklausantis atlikėjas.

² *Kathak birādarī* (iš hindi k.: bendruomenė, brolija, žmonių grupė) nėra endogaminė bendruomenė, bet žinių / įgūdžių perdavimo ir vedybų sferoje tarp skirtingų jos narių galime stebėti įdomius takumo atvejus; *tawāif* (iš arabų ir urdu k. – *tawā'if*, hindi kalboje – *tavāyaf*) – kurtizanų / atlikėjų bendruomenė, išpopuliarėjusi šiaurės centrinuose šalies regionuose Mugolų dinastijos valdymo periodu.

³ Tradicijai nepriklausančių atlikėjų skaičius sparčiai išaugo tradicijos nacionalizavimo ir edukacinės sistemos institucionalizavimo/demokratizavimo laikotarpiu.

⁴ Filosofė Jurga Jonutytė savo darbuose detalai analizuoja laiko, kartotės ir tradicijos sąvokas, taip pat jų ryšį. Ji apibendrintai pateikia dvi skirtingas traktuotes. Viena drastiškai supriešina tvarumą ir kaitą, todėl tradicija suvokiama kaip priešinga „kurybiniam veiksmui, laisvei“ ir, pridėčiau, – transformacijai. Kitas požiūris sugrąžina kartotės sąvoką kaip „savarankišką mąstymo dėmenį“, kas „leidžia suprasti kūrybinį veiksmą ir kaip to paties palaikymą, ir kaip naujo siekį“, o tradiciją – kaip tęstinę „laiko patirtį“ (Jonutytė 2010, 2011).

⁵ *Sangīt* – sanskrito ir hindi k. – muzika, teatrinis pasirodymas su dainos, muzikos ir šokio elementais (McGregor 1997: 963); Šiaurės Indijos performatyvių tradicijų kontekste terminas žymi / sujungia kelias praktikas: muzikos, ritmo ir judesio.

procesą, repeticijas, pasirodymus, ritualus ir kitus veiksmus, susijusius su *Kathak* performatyvia praktika.

Susijusioje literatūroje *Kathak* ir septyni kiti šokio stiliai Indijoje dažnai apibūdinami terminais *klasikinis* ir *neoklasikinis*. Sąvoka *klasikinis*⁶, nors ir pasiskolinta iš Vakarų ir nevisiškai tiksliai atitinkanti Indijos kultūrinį kontekstą, vis dėlto tiksliausiai nusako dabartinių standartizuotų, estetiškai ir techniškai išstobulintų, regioninių šokio apraiškų pobūdį. Terminas *neoklasikinis* Indijos performatyvių tradicijų kontekste pradėtas naudoti Kapilos Vatsyayan (Vatsyayan 1968, 1982, 1992, 2011), pabrėžiant dabartinę rekonstruotą, atkurtą ir pritaikytą šių tradicijų charakterį. Abu terminai pakaitomis naudojami ir disertacijoje.

Svarbu pažymėti, kad aptariama kultūrinė praktika geografiškai siejama su šiaurės ir centriniu Indijos subkontinento regionu. *Kathak* šokio kilmės ir raidos lokacijos apima Radžastano, Pandžabo (ir net po nepriklausomybės atskirto Pakistano), Utar Pradešo, Biharo, Bengalijos valstijų teritorijas. Kai kuriais istorijos tarpsniais praktika buvo populiari ir Dekano regione. Nepaisant tokio plataus šokio arealo, jį aptariant bus naudojamas įprastas *Šiaurės Indijos* kultūrinio regiono apibūdinimas.

Tyrimo metodai

Viena svarbiausių darbo metodinių prieigų – antropologinė. Šis darbas pagrįstas dviejų etapų etnografiniu lauko tyrimu *Kathak* stilių praktikuojančiose *bendruomenėse* šiaurės centriniam Indijos regione 2017 m. gruodžio mėn.–2018 m. balandžio mėn. ir 2018 m. rugsėjo–gruodžio mėn. Daug dėmesio buvo skiriama stebėjimui dalyvaujant, nestruktūruotiems ir iš dalies struktūruotiems interviu, gyvenimo istorijoms, pokalbiams ir prisiminimams. Tiesa, ir anksčiau apie dešimtmetį praleidau regione, kuris jau vėliau tapo šio tyrimo lauku (1997–2009), studijuodama hindi / urdu kalbą bei literatūrą ir praktikuodama *Kathak* šokį. Esu preliminariai susipažinusi su tyrimo dalyviais ir informantais, įgavusi jų pasitikėjimą. Tokia situacija palanki man kaip tyrėjai, nes pati praktikuodama *Kathak* šokį, turiu galimybę būti tradicijos viduje. Aplinkybė, kad pati esu šokėja, nemažai laiko praleidusi Indijoje, lemia dvilypę antropologinio tyrimo prieigą. Naudojant Cliffordą Geertzą (1973) terminologiją, šis antropologinis tyrimas derina *tirštą aprašymą* (angl. *thick description*) – antropologinę žiūros perspektyvą tarsi iš *išorės* – su žvilgsniu iš *vidaus* ir *retu aprašymu* (angl.

⁶ Scenos menų traktate *Nāṭyaśāstra* (V a. pr. Kr. – V a. po Kr.) vartojami terminai *desi* ir *mārgī*. Jie apytiksliai atitinka sąvokas *folklorinis* / *liaudies* ir *klasikinis*. Indiškų performatyvių menų kontekste taip pat pasitaiko terminas *śāstrīy*, reiškiantis „susijęs su arba įteisintas atitinkamai meninei tradicijai svarbiuose tekstuose / traktatuose“.

thin description). Galimybė tirti šokio bendruomenę iš *vidaus* leidžia man taikyti fenomenologinę tyrimo strategiją, kai svarbios mano pačios ir respondentų patirtys įgalina analizuoti bendruomenės savivoką ir savireprezentaciją.

Be kokybinių metodų, šiame darbe svarbų vaidmenį atlieka ir istoriografinis aprašomasis metodas, padėsiantis suprasti skirtingus politinius, istorinius, ekonominius ir kultūrinius kontekstus, dariusius įtaką ir iki šių dienų veikiančius *Kathak* šokio kilmę ir raidą. Įsigilinus į praeities reiškinius, į skirtingas šokio istorijos interpretacijas, tyrime stengiamasi suvokti praeities ir dabarties reiškinių sąsajas ir išsiaiškinti, kaip tiriamas šokis kūrė(ia) individų ir *bendruomenių* tapatybę, jų sąlyčio sferas, kaip įgalino(a) atlikėjų ir bendruomenių reprezentaciją, tradicijos apropiacijos procesus šokio transformacijų akivaizdoje.

Ginamieji disertacijos teiginiai

1. Pokolonijinė teorinė prieiga suteikia galimybių dekonstruoti dominuojantį *Kathak* šokio istorijos naratyvą ir pažvelgti į šį šokį kaip į rekonstruotą ir adaptuotą sinkretinę XX amžiaus tradiciją.
2. *Kathak* performatyvi tradicija yra ne tik tiesiogiai veikiama įvairių socialinių, politinių, ekonominių ir platesnių kultūrinių kontekstų, bet ir juos *įkūnytai* atspindinti.
3. Šokis kuria ypatingą kultūrinę platformą, leidžiančią formuoti ir reprezentuoti individualią ir bendruomeninę tapatybę, veikti ir keisti susijusią aplinką.
4. Indijos kolonijinė patirtis ir dekolonizacijos procesai nėra tik praeitis – dabartyje jie skleidžiasi per tradicijos kaitą, atlikėjų ir jų bendruomenių savivoką, refleksiją, reprezentaciją ir prisitaikymo būdus tiek pačioje Indijoje, tiek diasporoje.
5. Remiantis svarbesniais istoriniais procesais, galima išskirti keletą atlikėjų *bendruomenių* prisitaikymo etapų: kolonijinį periodą, dekolonizacijos laikmetį ir šiuolaikinį periodą.
6. Atsižvelgiant į kontekstus ir tapatybę formuojančius veiksnius, tradicijos tęsėjai nevienodai reaguoja į aplinkos pokyčius, išreiškdami tai savo skirtingai įkūnytoje praktikoje.
7. Tradicija vystosi skirtingomis kryptimis ir pasireiškia įvairiomis variacijomis, kurios gali ir papildyti viena kitą, ir prieštarauti viena kitai.

Literatūros apžvalga

Pokolonijinė teorija. Kolonijinė beveik 200 metų Indijos subkontinento patirtis, orientalistų žvilgsnis į Indijos kultūrą ir jos interpretacijos pakeitė šalies ekonominio, politinio ir kultūrinio gyvenimo raidą, akademinį ir populiarųjį pažinimą, reiškinių percepciją. *Kito* (angl. *other*) imperialistinis buvimas Indijoje, *vietinės* kultūros tyrimas, interpretavimas ir dokumentavimas pasireiškė atitinkamu diskursu – *orientalizmu* (angl. *orientalism*). Pastarasis neišvengiamai veikė šokio raidai svarbius procesus, vykusius XIX a. pab.–XX a. pr., ir mažiau ar daugiau įtakojusius šokio *bendruomenes*, jų gyvenseną, savivoką ir saviraišką. Kolonijinis faktorius suponuoja pokolonijinės teorijos ir kritikos pasirinkimą, tiriant *Kathak* šokio raidą ir atlikėjų bendruomenių transformacijas tiek istorijos eigoje, tiek ir šiandien. Per pokolonijinio diskurso prizmę bus gilinamasi į klausimus:

- kas šiuolaikinėje Indijoje šoka?
- kokioje aplinkoje šoka?
- kaip per šokį konstruojama ir reprezentuojama individuali ir bendruomeninė tapatybė?

Bene didžiausią įtaką pokolonijinei teorijai padarė Edvardo Saido (2006), Gayatri Chakravorty Spivak (1993), Homi Bhabhos (1994) darbai. Edvardas Saidas lemtingoje ir polemiškoje knygoje *Orientalizmas* (angl. *Orientalism*), orientalizmą apibūdina kaip pagrindinę kultūrinę kolonijinio imperializmo priemonę. Ši knyga, nors ir kritikuojama už antiistoriškumą ir abstraktumą, neabejotinai turėjo įtakos vėliau sparčiai suklestėjusioms diskusijoms pokolonijinės teorijos tema. Edvardo Saido darbas neanalizuoja kolonizacijos pobūdžio konkrečiai Pietų Azijoje ir Indijoje, todėl su šia disertacija nėra tiesiogiai susijęs. Homi Bhabha savo knygoje *Kultūros vieta* (angl. *The Location of Culture*, 1994) suformulavo svarbias pokolonijinio diskurso sąvokas: *hibridiškumas*, *ambivalentiškumas*, *mimikrija*, *trečioji erdvė*. Šios sąvokos įsitvirtino pokolonijinėje literatūroje ir tapo visuotinai naudojamais terminais. Šio tyrimo kontekste, aptariant reiškinius ir procesus tiek diachroniniu, tiek sinchroniniu pjūviais, H. Bhabhos suformuotos sąvokos ir idėjos yra išties aktualios. Viena svarbiausių savo straipsnių *Ar nužemintasis gali kalbėti?* (angl. *Can the Subaltern Speak*) Gayatri Chakravorty Spivak polemizuoja su subtilumo stokojančiomis, monolitinėmis Saido ir Bhabhos išplėtotomis kategorijomis. Analizuodama dvigubą kolonizuotos moters kolonizavimą, ji atkreipia dėmesį į lyties aspektą. Spivak keliame nepatogūs klausimai paskatino subalterno ir feminizmo temų suklestėjimą. Subalterno idėjos ir šiame darbe leidžia pažvelgti į tiriamo reiškinių istoriją iš kitos perspektyvos, sugrąžinti į įvykių tėkmę kai kurias anksčiau marginalizuotas

bendruomenės ir įvertinti jų indėlį aptariamo fenomeno raidai. Labai įvairialypis ir polemiskas pokolonijinio diskurso pobūdis aptiriamas ir Grahamo Huggano (2001, 2008), Aidžiazio Ahmado (1995), Stepheno Slemono (1990), Roberto Youngo (2003), Barto Moore Gilberto (1997), Johno McLeodo (2007) veikaluose. Konkreti indiškajam kontekstui vertingos Ronaldo B. Indeno įžvalgos jo 1990 (2000) m. knygoje *Įsivaizduojama Indija* (angl. *Imagining India*). Remdamasi šių autorių idėjomis ir įžvalgomis, atskleisiu, kaip Kolonijoje sukonstruoti intelektualiniai modeliai veikė tuometinius ir vėlesnius istorinius procesus ir kaip šie procesai savo ruožtu paveikė performatyvių menų raidą.

Tautos formavimo procesus įtakingoje 1983 m. knygoje *Įsivaizduojamos bendruomenės* (angl. *Imagined Communities*) aptaria Benediktas Andersonas. Autorius klausia, kaip kuriamos istorijos ir kokį vaidmenį istorijos interpretavimas vaidina konstruojant *tiesą*. Anderseno apibrėžtą konceptą toliau plėtoja Ericas Hobsbawmas ir Terence'as Rangeris savo knygoje *Tradicijos išgalvojimas* (angl. *The Invention of Tradition*, 1984). Pasak šių autorių, nemažai tradicijų, teigiančių savo autentišką ir senovinę kilmę, dažnai tėra sukurtos ar atgaivintos visai neseniai, gal net gimusios ar sukonstruotos iš naujo. Remiantis šių autorių įžvalgomis, galima teigti, kad kai kurios performatyvios Indijos tradicijos (konkrečiai – neoklasikinio *Kathak* stiliaus) priklauso tai pačiai „rekonstruotų / sugalvotų tradicijų“ (angl. *invented tradition*) kategorijai. Be abejonės, sakyti, kad *Kathak* tradicija atsirado tik XX amžiuje, yra nelogiška, nes tokios ar panašios tradicijos regione gyvavo, tikėtina, ne kelis šimtmečius. Vis dėlto dabartinis šokio stilius, gavęs būtent *Kathak* pavadinimą, reprezentuojantis atitinkamas bendruomenės, apibūdinamas atitinkamomis estetinėmis tendencijomis, turinio ypatumais ar repertuaro eiga, yra susiformavęs ganėtinai neseniai ir jo atgaivinimui ar rekonstravimui įtaką darė tiek kolonijiniai, tiek vėlesni XIX ir XX amžių istoriniai procesai.

Ypatingą indiškojo nacionalizmo, derinančio modernybę ir religiją, pobūdį aptaria kultūrologas Parthas Chatterjee savo knygoje *Tauta ir jos fragmentai. Kolonijinė ir pokolonijinė istorijos* (angl. *The Nation and Its Fragments: Colonial and Postcolonial Histories*, 1993). Jis pabrėžia ypatingą moters įvaizdžio svarbą tautiškumo idėjai Indijoje. Šios įžvalgos parankios performatyvių tradicijų nesenos praeities ir dabartinėms transformacijoms tirti. Kultūros psichologas Ashish Nandy, pasitelkęs psichoanalizę, aptaria kolonizatoriaus ir kolonizuotojo santykį ir jų problemas kolonijinių ir dekolonizacijos procesų akivaizdoje.

Lietuvoje kritinių studijų, įtraukiančių pokolonijinę teoriją į Azijos kultūrų tyrimus, nėra daug. Paminėtini Audrius Beinoriaus – mokslininko, bene geriausiai įsigilinusio į pokolonijinį diskursą Lietuvos akademinėje terpėje ir naudojančio šią prieigą Pietų Azijos filosofijos ir religijos tyrimams, darbai (2006, 2012). Šarūno Paunksnio (2012) ir Deimanto Valančiūno

(2013) disertacijose pokolonijinė teorija sėkmingai taikoma Indijos literatūros ir kinematografijos bei Indijos ir Britanijos kino lyginamojoje analizėje.

Pokolonijinę temą plėtojančių autorių darbuose pristatomos svarbios *kolonijinio kito* (angl. *colonial other*), tarp kolonizatoriaus ir kolonizuotojo egzistuojančių ambivalentiškų *troškimo* (angl. *desire*) ir *atstūmimo* (angl. *rejection*), *hibridiškumo* (angl. *hybridity*) ir kitos sąvokos turėjo įtakos akademinėi sferai ir pasireiškė tarpdisciplininių tyrimų gausa. Pokolonijinis diskursas persipynė su įvairiomis disciplinomis, aktualiomis ir šios disertacijos kontekste: istorija, antropologija, etnomuzikologija / etnochoreologija, šokio studijomis.

Antropologija ir etnografija. Kadangi viena pagrindinių darbo metodologinių prieigų yra antropologinė, gana daug dėmesio skiriama skirtingiems etnografijos rašymo ir antropologinių duomenų rinkimo ir pateikimo būdams aptarti. Franzo Boaso (1858—1942) kultūrinio reliatyvizmo idėjų paveiktos simbolistinės / interpretatyvinės (C. Geertz, V. Turner) ir postmodernios / kritinės (J. Clifford, G. Marcus) antropologijos paradigmos XX a. pabaigoje plėtoja svarbias reprezentacijos, refleksyvumo ir kontekstualumo sąvokas, nuo „lokalaus žinojimo“ keliaujant link „žinojimo sukūrimo“, nuo „kultūros, kaip simbolio ir prasmės“ keliaujant link „prasmės kam? ir kieno?“. Tai tiesiogiai paveikė tyrimo objekto, lauko, tyrėjo ir tiriamojo (*paties ir kito, savo ir svetimo*) suvokimą. Itin daug dėmesio skirta antropologinio teksto – etnografijos kūrimui / rašymui, kuris, pasak Jameso Cliffordo, turi būti *polifoninis* (angl. *poliphonic*). Irvingas Seidmanas savo knygoje *Interviu, kaip kokybinio tyrimo metodas. Edukacinio ir sociologinio mokslo tyrėjo gidas* (angl. *Interviewing as Qualitative Research. A Guide for Researches in Education and the Social Sciences*, 2006) kalba apie informacijos rinkimo, analizės ir interpretacijos būdus. Šio tyrimo kontekste naudingas autoriaus siūlomas fenomenologinio giluminio interviu taikymas, kuris remiasi keliomis fenomenologinėmis tezėmis: 1 – žmogaus patirtis yra kintanti ir trumpalaikė; 2 – bet koks suvokimas yra subjektyvus; 3 – „gyvenamos patirties“ svarba ir „prasmės paieškos“ būtinybė (Seidman 2006: 16—19). Taip pat minėtini ir kiti autoriai, daug dėmesio skyrę aktualių etnografinių tyrimų sąvokų raidai ir problematikai: *tyrimo lauko* (angl. *field*) suvokimui (Coleman ir Collins 2006, Gupta ir Ferguson 1992, 1997), *savęs ir kito* supratimui ir įprasminimui tyrimo lauko kontekste (Davies 1999, Coffey 1999), techninių metodologinių ir etikos klausimų aptarimui (Emerson, Fretz, Shaw 1995, Coffey 1999, Bernard 2002).

Performatyvios kultūros tyrimų ir šios srities empirinių etnografinių tyrimo metodų sričiai svarbūs straipsnių rinkiniai: Gregory Bartz ir Timothy J. Cooley *Šėšėliai tyrimo lauke* (angl. *Shadows in the Field*, 2008), Helen Thomas ir Jamilah Ahmed *Kultūriniai kūnai* (angl. *Cultural Bodies*, 2004). Rinkiniuose diskutuojamos kultūros politikos, etniškumo ir identiteto (tiek tyrėjo, tiek tiriamojo), lytiškumo, tyrimo lauko, kūno politikos temos. Alexandros Carter ir

Janet O'Shea sudarytoje knygoje *Routledge šokio studijų vadovas* (angl. *The Routledge Dance Studies Reader*, 2010) nagrinėjamos teorinės šokio studijų problemos, taip pat santykis su istorija, bendruomene ir politika. *Šokis tarp praeities ir dabarties: tauta, kultūra, tapatybė* (angl. *Dancing from Past to Present: Nation, Culture, Identities*, 2006), sudaryta Therosos Jill Buckland, skirta šokio istorijos problematikai skirtingose kultūrose.

Performatyvumo teorijos. Būtina paminėti šiame darbe aktualią performatyvumo studijų perspektyvą. Tai ganėtinai jauna disciplina, visų pirma sietina su teatro režisieriaus Richardo Schechnerio ir antropologo Viktoro Turnerio pavardėmis (Schechner 2005, 2013; Davis 2008). Ši studijų kryptis, amžių sandūroje įgavusi ypatingą pagreitį, yra kompleksiška, nors ir neretai aptariama dėl abstraktumo ir daugiadiscipliniškumo (Bharucha 1993), tačiau būtent dėl hibridiškumo ji suteikia galimybę pažvelgti į performatyvius reiškinius netikėtais žiūros kampais, galinčiais pasitarnauti tyrimui.

Kultūros studijos. Nagrinėjant performatyvias praktikas veikiančius modernizacijos, globalizacijos, migracijos procesus, naudojamos įtakingo antropologo ir kultūros teoretiko Arjuno Appadurai (Appadurai 1990, 1996) įžvalgos. Autorius išplėtojo svarbias globalizacijos srovių – „vaizdžių“ ar „erdvių“ – teorines koncepcijas (angl. „scapes“). Darbe bus naudojamosi vertinga ir intriguojančia A. Beinoriaus idėja – prie A. Appadurai išskirtų kategorijų pridėti hipotetinę „performvaizdžio / performerdvės“ sąvoką, kuri labiausiai atspindėtų slinktis ir pokyčius būtent tiriamo šokio kontekste.

Disertacijoje nagrinėjami ir kultūrinės tapatybės bei reprezentacijos klausimai, kurie detalai aptarti Stuart Hall ir Trinh T. Minh-ha darbuose. Aktualūs Carrie Noland kultūros ir tradicijos įkūnijimo tyrinėjimai knygoje *Agentūra ir įsikūnijimas: gestų atlikimas / kultūros kūrimas* (angl. *Agency and Embodiment: Performing Gestures/Producing Culture*) padeda atskleisti gausią meninės raiškos ir saviraiškos priemonių paletę, pasiekiamą per *Kathak* performatyviąją praktiką.

Naujausi etnomuzikologiniai / etnochoreologiniai ir antropologiniai tyrimai, kuriems turėjo įtakos pokolonijinių studijų diskursas XX a. antrojoje pusėje, atskleidė naujas požiūrio į Indijos performatyvių tradicijų bendrai ir konkrečiai *Kathak* kilmę ir raidą galimybes skirtingais aspektais: istoriografiniu, subalterno, feminizmo. Kruopštus įvairių šaltinių įvertinimas ir naujų tyrimo metodikų pritaikymas leido paneigti iki šiol tarp tyrėjų ir atlikėjų dominuojantį naratyvą. Minėtini tyrimai:

- tradicinių bendruomenių (ypač atlikėjų moterų) įtakos scenos menams XVIII–XX a. (Veena Talwar Oldenburg 1984, Peter Manuel 1987, Jennifer Post 1989, 2000);
- skirtingų muzikinių žanrų (Lalita du Perron 2013, Janaki Bakhle 2015, James Kippen 1998, Daniel M. Neuman 1990, Madhu Trivedi 2012);

- kitų marginalizuotų grupių (musulmonų, ne brahmanų, dravidų bendruomenių) ir jų indėlio performatyvių praktikų raidai (Anna Morcom 2013).

Paveikti stipraus pasaulinės akademijos susidomėjimo šokio studijomis, XX a. pabaigoje sparčiai suklestėjo ir skirtingų pietų Azijos šokio tradicijų tyrimai. Svarbūs Urmimalos Munsī Sarkar (2011), Ananyos Chatterjea (1996, 1997, 2003, 2004, 2020), Avanthės Meduri (1988, 2004, 2008), Phillip Zarrilli (1984), Alessandroso Lopez y Royo (2007, 2010), Kapilos Vatsyayan (1968, 1982, 1992, 2011), Uttaros Ashos Coorlawala (1992, 2004, 2012), Ganser (2018) ir kt. darbai. Pasauliniame šiuolaikinio šokio kontekste svarbūs kai kurie šiuolaikinio Indijos ir Indijos diasporos šokio tyrimai: Prarthnos Purkayasthos knyga *Indijos šiuolaikinis šokis, feminizmas ir transnacionalizmas* (angl. *Indian Modern Dance, Feminism and Transnationalism*, 2014) ir Ketu H. Khatrako *Šiuolaikinis indų šokis: naujoji choreografija Indijoje ir išeivijoje* (angl. *Contemporary Indian Dance: New Creative Choreography in India and the Diaspora*, 2011).

Kathak šokio tyrimai. Būtent *Kathak* šokio problematikai skirtų kritinių darbų nėra daug. Istoriografijos aspektu į šios tradicijos problematiką gilinasi Margaret Walker (2010, 2014) ir Madhu Trivedi (2000, 2012), per tarpdisciplininę antropologinę prizmę žvelgia Pallavi Chakravorty (2006, 2008), antropologinę ir istoriografinę prieigas savo straipsniuose *Kathak* tema derina Katarzyna Skiba (2016, 2017), Monika Dalidowicz (2015, 2020). Šie darbai polemizuoja su ankstyvesniais romantiškai nusiteikusių reformatorių tekstais apie *Kathak* tradiciją (Joshi 1959, Khokar 1959, Natavara 1959, Rasdhari 1959, Saxena 1959, Vatsyayan 1968), kurie vėliau buvo papildyti tokių autorių, kaip Ranjana Srivastava (2008), Ashish Khokar (2004), Sunil Kothari (1989, 1994), Reginald Massey (1999, 2004). Būtent prie šios naratyvinės tradicijos galime priskirti ir nemažai albumų, pripildytų patrauklių šokio nuotraukų ir populiarių stereotipinių įvairių šokio stilių kilmės ir raidos hipotezių (angl. *Coffee Table Book*; Mansingh 2007, Singh 2000). Reikėtų paminėti ir mano mokytojos Shovanos Narayan (2004, 2012, 2018, 2018) indėlį į šio šokio tyrimus. Viena vertus, savo darbuose ji remiasi gausiais etnografiniais duomenimis, pavyzdžiui, tyrinėdama hipotetinius *kathak bendruomenių* kaimus Utar Pradešo ir Biharo valstijose, tačiau, kita vertus, naudodama būtent orientalistų, reformatorių konceptus, savo praktikuojamą tradiciją *Kathak* pristato kaip autentišką indiškąją tradiciją, nuo seno praktikuojamą būtent aukštą statusą turinčių bendruomenių, ir susieja ją su dvasinėmis praktikomis ir religiniu kontekstu. Disertacijoje sutinkama su įžvalgomis ir idėjomis, išreikštomis tokių tyrėjų kaip M. Walker, P. Chakravorty bei kt. Tuo tarpu su reformatoriškąja literatūra ir joje dominuojančiu stereotipiniu, populiariuoju naratyvu yra polemizuojama ir siekiama kuo daugiau išanalizuoti dabartinę *Kathak* tradiciją, ją

praktikuojančias bendruomenes, derinant etnografinį tyrimą, asmenine patirtimi pagrįstas ir įkūnytas įžvalgas su istoriografine prieiga.

Temos / darbo naujumas ir aktualumas

Pietų Azijos performatyvios tradicijos sulaukė nemažai dėmesio pasauliniame kontekste. Tiek Indijoje, tiek vakarų akademiniame terpeje apstu tyrimų, skirtingais aspektais analizuojančių įvairias muzikos, teatro tradicijas ir judesio sistemas. *Kathak* šokiui taip pat skirtos kelios kritinės studijos, kurias šis tyrimas pratęsia ir papildo, suvokdamas *Kathak* kaip sudėtingą, sinkretinį reiškinių, suformuotą skirtingų laikmečių, įvairių tradicijų ir paveiktą sociokultūrinių veiksnių. Darbe derinamos skirtingos metodologijos. Pasitelkus pokolonijinės teorijos prieigą ir istorinį aprašomąjį metodą, tiriamojo šokio raida lokalizuojama istoriografinėje perspektyvoje. Derinant antropologiją ir įkūnytą patirtį, taip pat tiriant etnografinės realybės ir atlikėjų bei atlikėjų *bendruomenių* tapatybės raiškos ir savireprezentacijos būdus, bandoma įsigilinti į *Kathak* praktiką, suprasti dabartinę jo formą, turinį ir raidos tendencijas. Neišvengiamas tarpdisciplininių prieigų derinimas disertacijoje suteikia jai aktualumo ir naujumo.

Lietuvoje Pietų Azijos performatyvumo temai skirtų studijų iki šiol nebūta, tad disertacija jau vien dėl šios priežasties yra nauja, nurodanti aktualią ir perspektyvią tyrimų kryptį. Disertacija ne tik praturtina Lietuvos neeuropinių kultūrų tyrimus performatyvumo aspektu, bet ir prisideda prie bendrosios pokolonijinių studijų plėtros pasauliniu mastu.

Šis tyrimas aktualizuoja dvejopą autorės – tyrinėtojos ir praktikės – poziciją. Užsienietės, Indijoje įsisavinusios *Kathak* atlikimo praktiką, indėlis tradicijos tyrinėjimams ir yra vertingas dvejopa prieiga. Atliktas tyrimas taip pat svarbus ir Lietuvoje gyvuojančioms atlikimo tradicijoms, nes paliečia šiandien aktualius lyties, mokymosi / tradicijos perėmimo, tradicijos kaitos ir kitus klausimus.

Atkreipiant dėmesį į gana vėlyvą kritinių šokio tyrimų suklestėjimą pasaulyje (XX amžiaus paskutiniais dešimtmečiais) ir vis dar atsargų požiūrį į šokį, kaip tyrimo objektą, tikima, kad ši disertacija patvirtins šokio neatsiejamumą nuo socialinio kultūrinio gyvenimo, politikos, istorijos, ekonomikos ir filosofijos. Taip pat tikimasi, kad judesio sistemos taps dėmesio vertu ir rimtu studijų objektu.

Darbo struktūra

Disertaciją sudaro įvadas, keturios dalys, išvados ir priedai. Įvade trumpai aptariami tyrimo objektas, tikslas, uždaviniai, peržvelgiama su tyrimu susijusi literatūra, pateikiami ginamieji teiginiai, aprašoma darbo struktūra, numatomas darbo naujumas ir aktualumas.

Pirmoji dalis skirta detaliai tyrimo metodikos ir etnografinio tyrimo patirčiai aprašyti. Disertacija pagrįsta dviejų lauko tyrimų medžiaga. Jie detaliai pristatyti šioje dalyje, apžvelgiant lokacijas, lauko tyrimo sąlygas, pagrindinius pašnekovus. Atkreipiamas dėmesys į išskirtinę tyrėjos poziciją.

Antrojoje darbo dalyje aptariamos teorinės prieigos. Pokolonijinė teorija yra disertaciją formuojanti diskursinė bazė, daranti įtaką skirtingiems tiriamo reiškinių aspektams ir požiūrio trajektorijoms. Pristatomi ir tyrimui aktualūs ikikolonijinio konteksto ir šiuolaikinio pasaulio tendencijų teoriniai konceptai.

Trečiojoje dalyje pateikiamas unikalus kultūrinis tiriamo regiono kontekstas, iš istorinės perspektyvos apžvelgiama performatyviųjų menų, tarp jų ir *Kathak* šokio raida. Tekste išskiriami ir aptariami svarbūs istoriniai laikotarpiai, pasižymintys savita kultūrine aplinka ir palikę ryškų pėdsaką regiono performatyviųjų menų percepcijoje ir tradicijos raidoje: 1) ikikolonijinis musulmoniškųjų imperijų klestėjimo laikotarpis, 2) kolonijinis laikotarpis ir 3) pokolonijinis periodas.

Ketvirtoji darbo dalis nukreipia žvilgsnį į šiuolaikinę Indiją ir yra skirta *etnografinės dabarties* (angl. *ethnographic present*⁷) tyrimui. Be abejonės, dabartis yra suformuota ir paveikta aptartų praeities procesų ir yra pakitusių, iš naujo atrastų ar renovuotų reiškinių / tradicijų tąsa. Vis dėlto dabartinės, stipriai besikeičiančios Indijos kontekste vykstantys procesai aktyviai veikia *Kathak* šokio ir jo aplinkos transformacijas.

Prieduose pateikta pagalbinė, tikslinamoji ir vaizdinė medžiaga. Tyrime dalyvaujantys atlikėjai pristatyti atskiroje lentelėje, kur yra nurodyti ir atlikėjų amžius, lytis, priklausymas stilistinei mokyklai ir / ar institucijai. Paminėta, ar atlikėjas yra etnoforas, ar konkrečiai tradicinei atlikėjų šeimai nepriklausantis kūrėjas. Prieduose taip pat pateikti kelių pasirinktų interviu vertimai iš hindi ir / arba anglų kalbų, lauko tyrimo metu padarytos atlikėjų nuotraukos.

⁷ Terminas naudojamas Phillip B. Zarrilli Kathakali šokio stiliaus tyrimuose (Zarrilli 1984, 2000).

1. METODOLOGIJA

Pasirinkti *Kathak* šokį, *Kathak* atlikėjų bendruomenes ir jų transformacijas pagrindiniu tyrimo objektu paskatino mano pačios įkūnyta šokio praktika, aktualios judesio kalbos ir meninės išraiškos paieškos. Ilgus metus studijavau *Kathak* šokį Naujajame Delyje, Indijoje. Maksimaliai priartėjau prie pačios praktikos ir praktikuojančiųjų. Daug laiko praleidau Indijoje, moku hindi kalbą, todėl turėjau galimybę pažinti tradiciją iš vidaus. Vis dėlto netapau visiškai sava. Kažkuria dalimi likau kita, svetimą, migruojanti tarp šalių, kultūrų ir erdvių. Naudojant vieno įtakingiausių pokolonijinio diskurso teoretikų Homi Bhabhos sąvokas, mano padėtį galima apibūdinti kaip *tarpiškumą* ar *trečiąją erdvę* (Bhabha 1996). Dėl pasaulinių globalizacijos, migracijos, laisvos rinkos procesų tokia padėtis šiuo metu būdinga daugumai pasaulio gyventojų (Appadurai 1990, 1996). Taip pat tokia padėtis atsispindi ir *Kathak* tradicijos pasaulyje / erdvėje. Į besikeičiančius kontekstus neišvengiamai reaguoja, tai reflektuoja ir pritaiko savo praktikoje *Kathak* atlikėjai Indijoje ir diasporoje. Atsižvelgiant į kontekstą, dalyvių padėtį ir jų patirtį, šie transformaciniai procesai skiriasi savo intensyvumu. Pavyzdžiui, Mamtos Maharaj, priklausančios tradicinei atlikėjų bendruomenei, indėlis, pasirinkus tapti viena pirmųjų moteriškos lyties atstovių, viešai pasirodančių publikoje, skiriasi nuo Didžiojoje Britanijoje gyvenančio ir dirbančio Pietų Azijos kilmės atlikėjo Akhram Khano, derinančio tradicinio ir šiuolaikinio šokio estetiką savo meninėje raiškoje, indėlio *Kathak* tradicijos raidoje. Tokie pastebėjimai paskatino kelti klausimus apie paties *Kathak* šokio kaitą ir kaip tai receptuoja (priima, suvokia, išjaučia) ir aktyvizuoja šios tradicijos atlikėjai.

Ši susidomėjimą tradicijos kaita ir atlikėjų bendruomenės *prisitaikymo strategijomis* (angl. *adaptive strategies*, Neuman 1980) paskatino ir asmeninės patirtys. 2019 m. indų šokio festivalyje Lietuvoje buvo pristatytas mano konceptualizuotas šokio projektas „LauMes“. Projektas atskleidė įvairius moteriško gyvenimo etapus ir gvildeno kai kurias problematiškas moteriškosios lyties socialinio gyvenimo situacijas. Iš esmės projektas buvo paremtas tradicinių indų šokio stilių ir *hindustani* muzikos stiliaus raiška, tačiau įtraukė ir šiuolaikinės lietuvių kompozitorės Giedrės Pauliukevičiūtės kūrinius, taip pat šiuolaikinio šokio elementus, kurie aktualizavo projekte skleidžiamą problematiką. „LauMes“ sulaukė labai skirtingų atsiliepimų. Vieni žiūrovai pozityviai vertino tai, kad projektas, naudodamas skirtingas raiškos priemones, atskleidė šiuolaikiniame pasaulyje aktualias lyties, išnaudojimo, agresijos problemas. Kiti buvo nusivylę, nes tikėjosi pamatyti tiesiog spalvingą, nuotaikingą ir egzotišką indų šokio ir muzikinių tradicijų pasirodymą. Iš tokių skirtingų atsiliepimų galima buvo daryti išvadas, kad tiek atlikėjai, tiek žiūrovai skirtingai reaguoja į tradicijos pokyčius. Atlikėjų

pozicija, be abejonės, yra aktyvesnė ir būtent ji tapo šio tyrimo *esminiu stebėjimo objektu* (angl. *key tracking point*, Marcus 1995).

1.1. Šiuolaikinės etnografijos ypatumai

Pagrindinė disertacijos metodologinė prieiga – antropologinė. Antropologija susiformavo kaip kolonialistinė / imperialistinė *kitų, egzotiškų, žemesnio* statuso kultūrų tyrimo priemonė, todėl yra pagrįsta išbalansuotu galios santykiu tarp tyrėjo ir tiriamojo. XX a. antrojoje pusėje poststruktūralizmo, postmodernizmo ir pokolonijinio diskurso akistatoje antropologijos mokslas buvo plačiai kritikuojamas ir kardinaliai pasikeitė. Veikiamos Franzo Boaso (1858–1942) kultūrinio reliatyvizmo idėjų, simbolistinės / interpretatyvinės (C. Geertz, V. Turner) ir postmodernios / kritinės (J. Clifford, G. Marcus) antropologijos paradigmos plėtojo svarbias *reprezentacijos* (angl. *representation, agency*), *(savęs) refleksyvumo* (angl. *self-reflexivity*), kontekstualumo ir kitas sąvokas. Nuo „objektyvaus žinojimo“ buvo pereinama prie „žinojimo konstravimo“ konceptų (Marcus 1995), nuo klausimų apie „kultūros simbolizmą ir prasmę“ keliaujama link klausimų apie kultūros subjektą ir objektą: „prasmė kam? ir kieno?“ ir išvis buvo suabejota *kultūra*, kaip esmine kategorija (Abu-Lughod 1991; Gupta ir Ferguson 1992, 1997). Kritikuojant kolonialistines ir pozityvistines nuostatas apie žinias / žinojimą, kultūrą, pakito požiūris ir į tyrėjo-antropologo autoritetą (Ashcroft, Griffiths, ir Tiffin 1989; Geertz 1988), o idėjų ir konceptų kaita formavo ir pakitusį etnografijos, tyrimo objekto, *lauko* (angl. *field*), tyrėjo ir tiriamojo suvokimą (Clifford ir Marcus 1986).

Pagrindinis antropologijos metodas yra lauko tyrimas, kurio ilgalaikius modernius standartus nustatė lenkų kilmės britų antropologas Bronislavas Malinovskis. Jo darbai rėmėsi ilgalaikiu tyrimu vienoje vietovėje, dalyvaujančiu stebėjimu, kalbos žinojimu, holistiniu tiriamos kultūros suvokimu ir įsigyvenimu toje kultūrinėje terpėje. Tokia prieiga visiškai skyrėsi nuo prieš tai antropologijoje egzistavusių metodų ir tendencijų (vadinamoji *krėslo antropologija*, angl. *arm-chair anthropology*), kai antropologas apibendrindavo savo tyrimus, remdamasis medžiaga, surinkta kolonijos tarnautojų, keliautojų ar misionierių. Nuo klasikinės antropologijos laikų, kuomet tyrimo objektas ir tyrinėjimų laukas buvo sąlyginai „aiškus – primityvios gentinės bendruomenės“ (Čiubrinskas 2007: 160), objekto ir lauko sąvokos kito ir vystėsi, veikiamos įvairių minties paradigmų. Jei anksčiau lauko tyrimas ir pats *laukas* buvo siejami su kažkur toli esančia, egzotiška, sunkiai pasiekiamą vietove, šiandien *lauku* gali būti laikytina kokia nors kaimynystėje įsikūrusi japoniškų būgnų grojimo bendruomenė arba kas savaite šalia esančios mokyklos stadione rengiamos paauglių futbolo varžybos (*antropologija*

namie, angl. *anthropology at home*) (Coleman ir Collins 2006; Gupta ir Ferguson 1992, 1997). Jei klasikinė antropologija ir jos metodai buvo pagrįsti esencialistine, dualistine priešprieša tarp savęs ir kito, postmodernistinis *refleksyvusis posūkis* (angl. *reflexive turn*) nurodė naujas šių sąvokų supratimo ir įprasminimo tyrimo lauko bei etnografijos kontekstuose kryptis (Davies 1999; Coffey 1999; Giordano 2014 (39)). Taip etnografinių tyrimų objektas tapo įvairialypis, daugiapusis ir kompleksiškas, abstraktus, nesusietas su viena konkrečia vieta, o etnografija, kaip procesas, tapo *daugiavietovė / daugiasceninė / daugiavietė* (angl. *multisited ethnography*). Šios tendencijos atitiko šiuolaikinių urbanistinių bendruomenių pobūdį ir tokius sociokultūrinius reiškinius kaip migracija, komodifikacija, globalizacija ir fragmentacija, kultūrinis hibridiškumas ar neokolonializmas.

Taigi, pakitus antropologijos disciplinai ir jos metodams, neišvengiamai kito ir etnografijos metodo principai. Metodas peržengė antropologijos ribas ir paplito kitose disciplinose. Ir pati etnografija kito, įgavo tarpdiscipliniškumo, skolinosi žiūros perspektyvas iš kitų sričių (feminizmas, pokolonijinis diskursas, etc.). Daug dėmesio atiteko antropologinio teksto – etnografijos – rašymo problematikai. Pasak J. Cliffordo, etnografijoje turi dominuoti *polifoninė / daugiabalsė* prieiga (angl. *polyphonic*), suteikianti galimybę informantams tapti etnografijos bendraautoriais, o reprezentacijai – bešališkai, neutraliai. Šiuolaikinė etnografija turi būti apibūdinama tokiomis savybėmis kaip literatūriška – turinti savo stilių ir retoriką, daugiabalsė – kuomet įtraukiami įvairūs, dažnai nedominuojantys kultūroje balsai (moterys, marginalizuotos grupės, etc.), daugiaveikėja – kai informantai ir tyrimo dalyviai tampa bendraautoriais, daugiascenė – kuomet į tyrimą įtraukiami keli *laukai* / lokacijos, nebūtinai apibrėžti geografinėmis ribomis, daugiasluoksni – kai svarbi detalė ir nesiikiama pateikti vieningos, objektyvios visumos (atvejo etnografija / tyrimas, angl. *case study*) ir kontekstuali / dinamiška – kuomet akcentuojami kitimai, persipynimai ir kontekstai. Iki šių dienų minėtų sąvokų problematika išlieka aktuali.

Daug XXI a. pradžios antropologinės literatūros skirta praktiniams tyrimo metodams ir etikos klausimams aptarti (Emerson, Fretz, Shaw 1995; Coffey 1999; Bernard 2002). Irvingas Seidmanas savo knygoje *Interviu, kaip kokybinis tyrimas. Edukacinių ir socialinių mokslų tyrėjų gidas* (angl. *Interviewing as Qualitative Research. A Guide for Researchers in Education and the Social Sciences*) kalba apie informacijos rinkimo, analizės ir interpretacijos būdus. Šio tyrimo kontekste patraukliai atrodo autoriaus siūlomas fenomenologinio giluminio interviu taikymas, kuris remiasi keliomis fenomenologinėmis tezėmis: 1) žmogaus patirtis – kintanti ir trumpalaikė; 2) bet koks suvokimas yra subjektyvus; 3) svarbi yra *gyvenamoji / gyvoji patirtis* (angl. *lived experience*) ir *prasmės priėmimas* (angl. *meaning making*). Šie teoriniai aspektai suponuoja trijų lygių interviu struktūrą, kurių pirmasis akcentuoja gyvenimo

istoriją, antrasis – konkrečią patirtį ir trečiasis – refleksiją (Seidman 2006: 16–19). Fenomenologinę žiūros perspektyvą stebėjime dalyvaujant ir interviu – tarpinį metodą *keliuti kartu* (angl. *go-along*) siūlo ir Margarethe Kusenbach savo 2003 m. straipsnyje *Gatvės fenomenologija: keliavimas kartu / lydėjimas, kaip etnografinio tyrimo priemonė* (angl. *Street Phenomenology: The Go-along as Ethnographic Research Tool*):

Įgyvendinant go-along metodą, tyrėjai lydi individualius informantus „natūralių“ išvykų metu ir – klausinėdami, klausydami ir stebėdami – aktyviai tyrinėja savo tiriamųjų patirtis ir praktiką, kai jie eina per ir bendrauja su savo fizine ir socialine aplinka. (...) „Go-along“ yra kuklesnė, tačiau taip pat sistemingesnė ir į rezultatus orientuota „pasibuvimo“ (angl. hanging out) su pagrindiniais informatoriais versija – etnografinė praktika, kuri yra rekomenduojama praktiškai visuose lauko tyrimų vadovuose ir vadovėliuose. (Kusenbach 2003, 463)

Savo tyrime remiuosi aptartais postmodernios, daugiavietės, daugiabalsės etnografijos metodais, kurie optimaliai atspindi „empirinius pokyčius pasaulyje“ (Marcus 1995: 97). Mano tiriami objektai – *Kathak* šokis ir atlikėjų bendruomenės – darbe pristatomi kaip takūs ir besikeičiantys reiškiniai, veikiami aplinkos faktorių skirtingais lygiais – tiek vietiniu, tiek nacionaliniu, tiek pasauliniu.

1.2. Praktikuojama tradicija kaip tyrimo būdas

XX a. pabaigoje etnografija, kaip tyrimo metodas ir tyrimo tekstas, patiria *reprezentacijos krizę* (angl. *crisis of representation*), uždavusią reikšmingus epistemologinius, metodologinius ir etinius klausimus ir privedusią prie kuriančios savikritikos. To priežastis, kaip jau minėta, įvairių diskursų – kritinės teorijos, poststruktūralizmo, postmodernizmo, pokolonializmo – poveikis antropologijos sričiai. Dwightas Conquergoodas savo straipsnyje *Permaštant etnografiją: kritinės kultūrinės politikos link* (angl. *Rethinking Ethnography: Towards a Critical Cultural Politics*) išskiria kelis reikšmingus kritinio etnografijos permašymo aspektus, itin svarbius ir šioje disertacijoje: 1) kūno grįžimas, 2) ribos ir paribiai, 3) etnografijos performatyvumas ir 4) retorinis refleksyvumas (Conquergood 1991: 180). (Savęs) refleksyvumas yra vienas iš etnografiją politizuojančių aspektų. Tekstas ir jo kūrėjo autoritetas, „talpinant „jų“ gyvenimus į „savo“ darbus, tampa moraliai, politiškai ir net epistemologiškai delikatu“ ir problematiška (Geertz 1988: 130). Performatyvumo aspektas

leidžia etnografijos proceso metu pamiršti „visa apimančias / universalias sistemas, struktūras ar formas“ ir priartėti prie „konkrečios praktikos, bendruomenės ar veiksmo / performanso“ (Conquergood 1991: 187). Pasak vieno svarbiausių performatyvumo teoretikų Viktoro Turnerio, „žmogus yra *homo performans*, o žmonija – performinanti, *kultūrą formuojanti* (angl. *culture-inventing*), *socialiai veikianti* (angl. *social-performing*), *savo kurianti* (angl. *self-making*) ir *savo transformuojanti* (angl. *self-transforming*) būtybė / esybė“ (Turner 1988: 81). Kultūrinis performatyvumas yra ir formuojamas, ir formuojantis veiksnys, ir dažnai „tampa konkrečiai bendruomenei svarbių klausimų „visuomeninių diskusijų“ vieta, taip pat arena / scena, kur bendruomenės ar individai įgyja matomumą ir inscenizuoja savo tapatybę“ (Conquergood 1991: 189). Kitas svarbus aspektas – šiuolaikinės kultūros, postmodernios ir pokolonijinės dabarties akistatoje išgyvenamas decentralizacijos, dualistinės centro ir paribio paradigmos *dekonstravimo* procesas. Jis leidžia suvokti kultūrą kaip judančių, persiklojančių, susiliejančių *vaizdžių* arba *erdvių* (angl. *scapes*, Appadurai 1996) fraktalą, o tapatybę – ne kaip konkrečią, vientisą duotybę, o greičiau kaip reliatyvų, nuolat kuriamą ir atkuriamą konstruktą. Kūno grįžimas / grįžimas į kūną etnografijoje ir tekste – svarbi slinktis antropologijoje ir bene reikšmingiausias šio tyrimo aspektas. Čia kūnas tampa tarsi „vedliu – gyvai išjaučiama įžvalga į kitų žmonių gyvenimo reiškinių suvokimą“ (Trinh 1989: 123). Ir nors etnografinis tyrimas yra *įkūnyta praktika* (angl. *embodied practise*), vis dėlto, kaip pastebi Dwigthas Conquergoodas, „publikuotos etnografijos paprastai sumenkindavo kūniškos patirties svarbą ir sureikšmindavo abstrakčias teorijas ir duomenų analizę“ (Conquergood 1991: 181). *Kūno sugrįžimas* etnografijoje perkelia akcentus nuo erdvės prie laiko, nuo žvilgsnio ir reginio prie garso ir balso, kai svarbiau tampa ne *stebėti*⁸, o kalbėti ir klausyti, nuo teksto prie performanso / atlikimo, nuo autoriteto prie *empatijos* (angl. *vulnerability*) (ibid: 183).

Visi šie aspektai, ypač įkūnijimo, yra reikšmingi ne tik antropologijoje, bet ir kitose disciplinose, glaudžiai susijusiose su šiuo tyrimu. Svarbiausia jų – šokio / struktūruoto judesio sistemų studijos. XX a. pabaigoje šios studijos kardinaliai pasikeitė, veikiamos jau anksčiau šiame skyriuje minėtų veiksnių. Tam pasitarnavo ir antropologijos susidomėjimas šokiu, šokio objekto priėmimas į vertų tirti reiškinių ratą⁹. Pasak Pallabi Chakravorty, šis „reikšmingas susidomėjimas šokiu ir performatyvumu, kaip kultūros tyrimų kategorija, buvo paskatintas

⁸ Čia *stebėjimas*, *žvilgsnis* yra sietini su kolonijiniu diskursu, žinių apie kolonizuotąjį konstravimu ir atitinkamu galios santykiu (angl. *colonial gaze*). Perėjimas nuo stebėjimo prie komunikacijos yra vienas iš svarbių kolonijinio diskurso kritikos ir refleksijos aspektų antropologijoje. *Žvilgsnio* sąvoka taip pat labai svarbi feminizmo studijose.

⁹ Nors antropologija visuomet domėjosi šokiu kaip socialiu veiksmu / elgesiu, dėl šokio *kūniškumo* ir *momentiškumo* / *neišliekamumo* iki pat XX a. pabaigos šokis nebuvo akceptuojamas kaip tyrimo vertas reiškinys. *Kūno sugrįžimas* antropologijoje ir kiti teoriniai diskursai paskatino susidomėjimą šokiu. Šokio tyrimus palengvino ir medijų suklestėjimas (galimybė archyvuoti šoki), ir judesių notacijos raida (pvz., labanotacija).

lingvistikos mokslo plėtra XX a. šeštajame dešimtmetyje“ (Chakravorty 2008: 174). Atsirado nemažai šokio tyrimų, kurie, remdamiesi lingvistinės analizės principais, nagrinėjo judesio sistemas kaip neverbalinės komunikacijos reiškinius (Hanna 1979; Royce 1977; Kaeppler 1991). Sekant antropologijos pavyzdžiu, performatyvios kultūros (etnomuzikologijos ir etnochoreologijos) tyrimuose buvo permąstyti tyrimo laukas ir tyrimo objektas, kvestionuojamos tyrėjo ir tiriamojo pozicijos (Bartz ir Cooley 2008; Coffey 1999). Atsirado refleksija ir būtinybė peržiūrėti teorines šokio studijų problemas ir santykį su istorija, bendruomene, politika, etc. (Carter, O'Shea 2010; Williams 2004). Kūno, lytiškumo, tapatybės ir reprezentacijos klausimai tapo vieni esminių šokio tyrimuose (Thomas ir Ahmed 2004). Taip pat gausiai buvo diskutuojama kultūros politikos, etniškumo temomis, kurios tapo dar aktualesnės šiuolaikiniame pokolonijiniame ir globaliame pasaulyje. Labai skrupulingai buvo analizuojamos tradicijos ir istorijos sąvokos. Suvokiant tradicijas kaip kintančius, sukonstruotus reiškinius, o istoriją – kaip šališką, atspindinčią ją pateikiančių žmonių ar jų grupių pasaulėžiūrą ir interesus, į šiuos fenomenus buvo pažvelgta iš kitų perspektyvų: skiriama daugiau dėmesio *subalterno* (angl. *subaltern*) istorijai ir *periferinėms*, ne tik vakarų pasaulio tradicijoms (Anderson 1983; Hobsbawm & Ranger 1984; Spivak 1988; Buckland 2006). Nauji žiūros kampai, pokolonijinė kritika ir *reprezentacijos krizė* (angl. *the crisis of representation*, Chakravorty 2008: 176) praplėtė erdvę kritiniams įvairiausių pasaulinių performatyvių tradicijų tyrimams. Juos skatino ir Viktoro Turnerio bei Richardo Schechnerio išvystytų *performanso studijų* rėmuose reformuluotos ir praplėstos šokio ir teatro sąvokos, įtraukiančios skirtingas, ne vakarietiškas, ritualines, įkūnytas praktikas, festivalius ir kitus performatyvius įvykius.

Neišvengiamas šokio kūniškumas, mano pačios šokio praktika ir tyrime naudojamas stebėjimo dalyvaujant metodas sąlygoja praktiniu išmanymu pagrįstą tyrimo būdą. Tai savo ruožtu priartina šį darbą prie fenomenologijos arba, pasak tokių tyrėjų kaip M. Dalidowicz, fenomenologinės antropologijos. Betarpiškas ir tiesioginis kūno ir jį supančio gyvenamo pasaulio / vietos ryšys (Marleau-Ponty), kuris iš esmės vyksta „tik ir tik per kinetiką nuo kūdikystės“ (Sheets-Johnstone 1999: 361), natūraliai padiktuoja reikiamybę ir norą gilintis į šių dviejų susilietimus ir persipynimus. Kaip teisingai pastebi savo straipsnyje apie šokio ir vietos tarpusavio santykį Monika Dalidowicz:

Fenomenologija šiuo atveju tampa labai naudinga kaip analizės metodas ir būdas ne tik pabrėžti judėjimo / judesio, ramybės / pauzės ir įkūnytų emocijų svarbą socialiniam gyvenimui, bet ir suprasti problemas, kylančias šiuolaikinio pasaulio kontekste,

žmonėms judant, keliaujant ar migruojant į naujas erdvines ir emocines aplinkas.
(Dalidowicz 2015: 91)

Be abejonės, fenomenologija turi savo apibrėžtą tradiciją ir metodinius principus ir gali būti išties veiksminga šokio / įkūnytų praktikų tyrimuose. Fenomenologinė prieiga galėtų tapti tolesnių šios temos tyrimų metodologine priemone, o šioje disertacijoje, nors ir galutinai neišplėtotą ir nepritaikytą, vis dėlto daro įtaką mano, kaip tyrėjos, požiūriui ir įkūnytų *Kathak* performatyviosios tradicijos praktinių įgūdžių naudojimui tyrime.

Aptariant praktiniu išmanymu pagrįstą tyrimų prieigą, taip pat svarbu paminėti etnomuzikologus, kurie jau XX a. pradžioje propagavo pažinimo dalyvaujant būdus, kuomet tyrėjas pats praktikuoja tiriamas tradicijas. Stebėjimo dalyvaujant metodo istorinės šaknys etnomuzikologijoje siejamos su Arthuru Morris Jones'u (Arthur Morris Jones). XX a. trečiajame dešimtmetyje jis pritaikė praktinį požiūrį į Afrikos muzikos studijas. Jonas Blackingas (John Blacking) ir Gerhardas Kubikas (Gerhard Kubik) teigė, kad tik per stebėjimą dalyvaujant (angl. *participant observation*) arba *dalyvaujančio tyrėjo* metodus (angl. *participant research*), t. y. per asmeninį santykį su tradicija, galima pabandyti suprasti skirtingų šalių muziką. Taip Blackingas tyrė Venda tradicinę muziką, pritaikęs savo muzikavimo, dainavimo ir šokio įgūdžius. Jo paveikti, panašius metodus taikė ir kiti tyrėjai, pavyzdžiui, Jonas Baily's (John Baily). Atlikdamas lauko tyrimus aštuntojo dešimtmečio viduryje ir pabaigoje, jis išmoko groti afganų dutaru ir rebabu. Atlikimo technikos supratimas ir įvaldymas, pasak šių tyrėjų, gali būti etnomuzikologijos tyrimo metodas (angl. *learning to perform as a research technique in ethnomusicology*). Šios nuomonės laikosi ir Mantle Hoodas (Mantle Hood), vystydamas savo *bimuzikalumo* (angl. *bi-musicality*) arba *muzikinės dvikalbystės* (angl. *musical bilingualism*) koncepciją, teigiančią, kad etnomuzikologai turėtų mokytis atlikti muziką, kurią jie tyrinėja.

1.3. IstorioGRAfinės ir etnografinės prieigų derinimas

Šio darbo pagrindą neabejotinai sudaro būtent etnografinės dabarties tyrimas, kuriam labiausiai ir pasitarnauja antropologinė prieiga ir įkūnytas tradicijos išmanymas. Tačiau stebint *Kathak* tradicijos kaitą, svarbi ir istorioGRAfinė perspektyva. Geriau suvokiant skirtingų istorinių periodų kontekstus, atsiranda galimybė pažvelgti į šiuolaikinius *Kathak* performatyviosios tradicijos reiškinius iš skirtingų žiūros taškų ir praplėsti tyrimo imtį. Taigi,

šių dviejų metodų derinimas šiame tyrime ir praktiniu išmanymu pagrįstos prieigos taikymas paskatina naujas įžvalgas ir atskleidžia vertingas tyrimo dedamąsias.

Kelių metodų derinimas daro įtaką ir atitinkamos kritinės literatūros pasirinkimui, ir santykiui su tyrimui reikšmingos literatūros prieigomis. Kaip jau minėta įvade, konkrečiai *Kathak* performatyviajai tradicijai skirtų kritinių tyrimų yra tikrai nedaug ir jie naudoja vieną arba kitą metodinę prieigą. Pavyzdžiui, išsami M. Walker knyga *Indijos Kathak šokis iš istoriografinės perspektyvos* (angl. *India's Kathak Dance in Historical Perspective*), nors ir naudoja etnografinę medžiagą, surinktą autorės disertacijos rengimo laikotarpiu, iš esmės akcentuoja būtent istorinį aprašomąjį metodą. Tokiu pat būdu P. Chakravorty tyrime dominuoja antropologinė prieiga, o istoriografinės detalės pristatomos tik labai trumpai, aptariant kurtizanių kultūrinių praktikų įtakas dabartinei *Kathak* tradicijai. Taigi, tokia mišri metodika padeda tyrimui pratęsti ir papildyti naudojamą literatūrą ir kai kuriais atvejais su ja polemizuoja.

1.4. Lauko tyrimas *Kathak* šokio bendruomenėje

1.4.1. Lokacijos ir respondentai

Lauko tyrimas *Kathak* šokio bendruomenėje vyko dviem etapais. Pirmasis lauko tyrimo etapas atliktas 2017 m. gruodžio mėn.–2018 m. balandžio mėn. Antrasis – 2018 m. rugsėjo–gruodžio mėn.¹⁰ Su antruoju lauko tyrimo etapu sutapo stažuotė Jawaharlal Nehru universitete, Delyje. Dar viena stažuotė vyko tame pačiame universitete jau 2019 m. pabaigoje. Lauko tyrimui pasirinktos kelios šiaurės centrinės Indijos vietovės, tiesiogiai susijusios su *Kathak* šokio kilme ir raida. Abiejų lauko tyrimo etapų metu pagrindinė tyrimo lokacija buvo Naujasis Delis – čia praleista didžioji lauko tyrimo laiko dalis. Tai administracinis politinis Indijos centras, kultūros srityje užimantis administracinio, institucinio centro poziciją. Delyje veikia pagrindinės valstybinės institucijos, atsakingos už nacionalinius scenos menus – muziką, teatrą ir šokį. Mieste apstu tiek valstybinių, tiek privačių šokio, muzikos mokyklų, edukacinių centrų. Taip pat vyksta daug muzikos, šokio, teatrinių pasirodymų, koncertų, festivalių. Būdama Delyje, galėjau stebėti daug kultūrinių praktikų ir dalyvauti turtingame kultūriniame gyvenime.

¹⁰ Žiemos laikotarpis lauko tyrimams pasirinktas neatsitiktinai. Šiaurės centrinėje Indijoje tokiu metu (gruodžio–vasario mėn.) dieną temperatūra svyruoja tarp 10–20 °C. Kovo–gegužės mėnesiais yra gerokai karščiau, o vasaros metu būvimą ir keliavimą šiose vietovėse komplikuočių lietaus sezonas. Nors sakoma, kad „šiluma kaulų nelaužo“, visavertiškai dirbti ir keliauti labiau priimtina įprastesnėmis klimato sąlygomis.

Būtent ši vietovė tapo mano lauko tyrimų centru. Miestą gerai pažinojau, nes čia studijavau universitete ir praktikavau šokį dar tuomet, kai disertacija *Kathak* šokio tema ir lauko tyrimai šokio bendruomenėje buvo tik tolima ateitis. Delyje gyvena ir dirba viena pagrindinių mano tyrimo informančių¹¹ (angl. *key informant*) – mano šokio mokytoja Shovana Narayan. Jos vadovaujama institucija „Asavari *Kathak* šokio centras“ (angl. *Asavari Center for Kathak*) suteikė ir oficialų kvietimą, kuris padėjo organizuoti lauko tyrimo keliones. Savo gyvenimo Delyje metu praleidau daug laiko su šia atlikėja, ne tik studijuodama *Kathak* šokio stilių, bet ir vėliau – šokdama mokytojos „Asavari šokio trupėje“ (angl. *Shovana's Asavari Dance company*)¹². Tai suteikė galimybę susidraugauti tiek su mokytoja Shovana, tiek su jos pagalbininku mokytoju Tirath Ajmani, tiek su kitais grupės šokėjais bei muzikantais ir įgauti jų pasitikėjimą. Šią konkrečią Asavari šokio *bendruomenę* pažinau „iš vidaus“, tapdama tarsi „sava“. Tokį mano statusą pastiprino tai, kad, mokytojos nuomone, sugebėjau perprasti vieną pagrindinių indų šokio elementų – naratyvinį, emocijų perdavimo, kuris ir yra Indijos meno estetikos teorijos pagrindas, meno ir performatyvių praktikų esmė. Sulaukiau pagarbos ženklų iš kitų grupės narių – muzikantų ir šokėjų. Kita vertus, būdama vienintelė ne indė studentė ir grupės šokėja, visuomet išlikau „kita / svetima“. Be to, kad tai leido „bešališkai / objektyviai“¹³ pažvelgti į tiriamą reiškinį, tai suteikė ir tokių privilegijų kaip galimybė pažinti ir mokytis iš kitų žymių šio meno atstovų, dalyvauti seminaruose ir dirbtuvėse kitose vietovėse ir net studijuoti kitą indų šokio stilių – *Odissi*¹⁴. Tokia pasirinkimo ir galimybių prabanga yra tiesiog neįmanoma vietiniams studentams ir šokėjams. Tradicinė Indijos žinių perdavimo sistema – *guru śiśya parampara* (iš mokytojo – mokiniui) – pagrįsta labai intymiu, asmenišku, atsidavusiu ir lojaliu mokytojo ir mokinio santykiu, kuomet pastarasis tiesiog gyvena mokytojo aplinkoje, jam visaip patarnaudamas (tiek darbais, tiek finansais) ir taip perimdamas neįkainojamas žinias. Pirmenybė tokioje mokymo sistemoje teikiama šeimos arba klanu nariams, ir dažnai svarbiausios žinios neišsina už „pašvęstųjų / išrinktųjų“ bendruomenės ribų. Dabar, vykstant tokiems procesams kaip menų institucionalizacija, tradicijų urbanizacija, etninio gyvenimo būdo populiarizacija diasporoje ir komodifikacija, griežtai išlaikyti perdavos

¹¹ Dar kartą noriu pabrėžti tokių terminų kaip *informantas* ar *respondentas* naudojimo tyrime ypatybes. Kaip atskleidžiama darbo 1.1. skyriuje apie pokolonijinį diskursą šiuolaikinės etnografijos kontekste, atlikėjų, dalyvaujančių tyrime, statusas yra labiau bendradarbiaujamo pobūdžio, todėl juos tikslinga vadinti *bendraautoriais* ar *bendrakūrėjais*, tačiau literatūroje lietuvių kalba tokia terminologija dar nėra įprasta.

¹² Studijuoti šokį pas Guru Shovana Narayan pradėjau 2003 m., o 2005 m. pradėjau šokti mokytojos Asavari šokio trupėje.

¹³ Čia svarbu paminėti, kad iš pokolonijinės postmodernistinės epistemologinės perspektyvos objektyvumas apskritai nėra įmanomas, ir visas pažinimas yra veikiamas pažinimo proceso dalyvių.

¹⁴ Dar vienas neoklasikinis šokio stilius, rekonstruotas iš rytinėje Indijos pakrantėje, Odishos valstijoje gyvavusių / gyvujančių performatyviųjų praktikų.

principų neįmanoma arba labai sunku. Vis dėlto pagrindiniai principai išlaikomi, todėl studentas mokosi tik iš vieno mokytojo ir tarsi tęsia mokytojo liniją, išlikdamas tos pačios stilistinės mokyklos ribose. Su Shovanos Narayan pagalba ir rekomendacijomis turėjau galimybę apklausti skirtingų muzikantų ir šokėjų *bendruomenių* atstovus Delyje ir kitose savo lauko tyrimo vietovėse. Būdama įtakinga kultūros srityje asmenybė, mokytoja taip pat supažindino ir su keliais šokio kritikais. Reikia paminėti, kad Shovana Narayan pati yra susidomėjusi *Kathak* šokio kilmės ir raidos problemomis ir yra parašiusi kelias knygas šiuo klausimu. Dabar¹⁵ ji vykdo tyrimą apie hipotetinius *kathakų* bendruomenių kaimus, kurių pavadinime figūruoja žodis *kathak*¹⁶. Aštuoni tokie kaimai aptikti Biharo ir Utar Pradešo valstijose. Mokytojos padedama savo pirmojo lauko tyrimo metu galėjau aplankyti vieną iš šių kaimų – Rāghav Pandit. Vizitas truko tik vieną dieną. Vizito metu apklausiau vyresnius bendruomenės narius, kurių vienas tęsia *kathavācak* – mitologijos recitavimo su muzikos ir šokio pagalba – tradiciją, o kitas užsiima dainavimo praktika. Antrojo lauko tyrimo metu, taip pat tik vienai dienai, aplankiau Ajodhijos (Ayodhya) miestą Utar Pradeše, kuris yra vienas svarbiausių hinduizmo religinių centrų¹⁷. Būtent čia gimė Ramajanos (sanskrit. *Rāmāyaṇam*) epo pagrindinis herojus karalius Rama ir vystėsi Ramajanos įvykiai. Mieste ir jo apylinkėse išlikusios *kathavācakų bendruomenės*. Per įvairias religines šventes šios *bendruomenės* atlikėjai pačiose šventyklose arba švenčių laikotarpių tam skirtose patalpose recituoja ištraukas iš Ramajanos epo ir kitų religinių tekstų, iliustruoja juos muzikuodami ir šokdami. Tokios religinės ir / ar performatyvios praktikos šioje vietovėje tapo itin populiarios paskutiniaisiais dešimtmečiais. Tikslių istoriografinių žinių, patvirtinančių tokių praktikų atlikimą ar būtiną šokio komponento įtraukimą, nesenoje praeityje nėra. Vadinasi, tradicija nutrūko specifiniu istoriniu periodu, todėl šių kultūrinių praktikų atgaivinimo procese jas galima iš dalies priskirti

¹⁵ 2022 m. birželio 7 d., Shovanos Narayan vizito Vilniuje metu, jos knyga *Kathak pasaulis* (hindi *Kathak lok*) ir dokumentinis filmas *Kathak atlikėjai iš Kathak kaimų* (hindi/angl. *Kathak Log of Kathak Villages*) buvo pristatyti ir LMTA.

¹⁶ *Kathā* – iš sanskrito kalbos *pasakojimas, istorija*. Šis žodis sietinas su keliomis performatyviomis praktikos šiaurės centrinėje Indijoje ir atlikėjų bendruomenėmis (*kathavācak*, *katthak*, etc.). Remiantis šaltiniais, tiriamas šokio stilius *Kathak* pradėtas vadinti labai neseniai – XIX–XX amžių sandūroje. Išsamiai apie šio žodžio etimologiją ir vartojimą skirtinguose tekstuose žr.: Margaret Walker 2014, Madhu Trivedi 2012, Mandakranta Bose 1991, 2001.

¹⁷ Tikima, kad būtent Ajodhijos mieste yra gimęs dievas Rāma. Jo gimimo vieta, kuri yra šventa ir svarbi piligrimystės vieta kiekvienam hinduizmo išpažinėjui (*Rāma Janmabhūmi*), yra būtent ten, kur Mogolų dinastijos generolas Mīr Bāqī XVI a. pradžioje pastatė Babri Masjit. Nors ir nepatvirtinta istoriografiniais faktais, ši hipotezė tapo vadinamojo Babri Masjit ir Rāma Janmabhūmi komunalistinio konflikto pagrindu, kurio kulminacija – 1992 m. įvykęs hindų nacionalistų (Vishva Hindu Parishad ir Bharatiya Janata Party) išprovokuotas Babri Masjit sugriovimas ir vėliau vykusios musulmonų ir hindų bendruomenių riaušės, nusinešusios daugiau nei 2 000 gyvybių.

prie rekonstruotų tradicijų (Hobsbawm ir Ranger 1984) arba teigti, kad jos yra dabartinės kultūrinės / religinės politikos dalis.

Abiejų lauko tyrimų metu aplankiau dar kelias vietas, svarbias Kathak tradicijos raidai iš istorinės ir / ar šiuolaikinės perspektyvos. Laknau miestas (hindi *Lakhnaū*, angl. *Lucknow*) Utar Pradešo valstijoje (*Uttar Pradesh*) yra bene svarbiausios stilistinės Kathak mokyklos (*Lakhnaū Gharānā*¹⁸) centras. Vienuoliktasis ir paskutinis¹⁹ Avadho karalystės (*Oudh*) princas (*navāb*²⁰) Wajid Ālī Śāh labai gausiai mecenavo menus, ypač *hindustāni* muziką, *Kathak* šokį, kai kurias teatrines raiškos formas. Princas ir pats rašė poeziją, muzikavo, šoko. Būtent Wajid Ālī Śāh dėka suklestėjo kai kurios muzikinės formos, tokios kaip *thumrī*, o *Kathak* tapo rūmu šokiu. Savo statytuose teatrinuose šokio pasirodymuose *rahas*²¹ princas naudojo *Kathak* šokį. Tai išpopuliarino šį stilių ir už rūmų sienų. Princas mokėsi šokio iš garsaus mokytojo Thakur Prasad Ji. Jo rūmuose šoko garsūs tuo metu atlikėjai Bindadin Maharaj ir Kalka Maharaj. Būtent šioje šeimos linijoje, šokiui atgimstant jau XX a. pradžioje, toliau vystoma Shambu Maharaj, Lacchu Mahara ir Birju Maharaj, suklestėjo Laknau stilistinė atšaka. Šio tyrimo kontekste buvo svarbu aplankyti tokią įtakingą šokio istorijos raidai vietovę ir susipažinti su dabartine *Kathak* situacija Laknau.

Dar vienas Utar Pradešo miestas, aplankytas lauko tyrimų metu, – Varanasis (sanskrit. *Kaśi*, hindi *Vārāṇasī*, angl. *Benares*). Iš šios vietovės kildinama antroji stilistinė mokykla – *Vārāṇasī Gharānā*. Miestas svarbus kultūrinis ir istorinis centras, budizmo, hinduizmo ir kitų religinių konfesijų piligrimystės vieta. Varanasio krantus skalauja švenčiausia Indijos upė – Ganga. Vėlyvaisiais viduramžiais čia klestėjo menai. Iki šių dienų yra išlikusi miesto dalis, kur gyveno tik performatyvių menų atlikėjai. Svarbią vietą užėmė mieste ir kurtizanių *bendruomenė*²². Nors ir nėra labai ankstyvų, tai patvirtinančių šaltinių, Varanasio stilistinė mokykla laikoma archajiškiausia.

Ahmedabado mieste, Gudžarato valstijoje įsikūrusi Kadamb šokio mokykla (*Kadamb Centre for Dance*) taip pat užima svarbią vietą tarp šiame darbe tiriamų *bendruomenių*. Mokyklos įkūrėja yra garsi šokėja Kumudini Lakhia²³. Kaip ir mano mokytoja, ji yra iš pirmųjų

¹⁸ Žodis *gharānā* kilęs iš hindi k. žodžio *ghar* ir reiškia *priklausantis šeimai, giminei, namams*.

¹⁹ Būtent šio princo valdymo laikotarpiu 1856 metais iki tol dar formaliai nepriklausomą Avadho karalystę britai aneksavo ir prijungė prie kolonijos teritorijos.

²⁰ Karališkas titulas, Mogolų imperatoriaus suteiktas iš dalies nepriklausomiems lojaliems vasalinių indų / vietinių karalysčių karaliams / princams, dažnai musulmonams, bet nebūtinai. Sinonimiškas radžos / maharadžos (*raja* / *mahārāja*) titului.

²¹ *Rahas* (iš hindi/urdu k. *misterija, ilgesys, vienatvė* – princo Wajid Ālī Śāh sukurtas žanras, apjungiantis muziką, šokį, teatrą, pantomimą, scenografiją, architektūrą į vieną bendrą performatyvų veiksmą.

²² Dugiau žr.: Veena T. Oldenburg 1990, Saba Dewan 2019.

²³ Detaliai savo 2005 m. knygoje *Movements in Stills: The Dance and Life of Kumudini Lakhia* šokėjos veiklą aprašo Reena Shah.

tradicijai nepriklausančių ir viešai pasirodančių moterų atlikėjų kartų. Kumudini Lakhia kūrybinis indėlis *Kathak* šokio raidai išskirtinis tuo, kad kartu su kitais garsiais atlikėjais (pvz., Chitresh Das) padarė didelę įtaką *Kathak* šokio populiarumui indų išeivijoje Didžiojoje Britanijoje, Kanadoje, Amerikoje ir etc. Nors ir garbaus amžiaus, ji dažnai keliauja už Indijos ribų, vesdama seminarus ir dirbtuves, kur dažnai lankosi ir tradicinį vakarietišką šokio išsilavinimą gavęs jaunimas. Taip auga ir plėtojasi išsiskirianti, *globali*, tarp Rytų ir Vakarų gimusi *Kathak* šokio forma. Dar artimiau susipažinti su pasauline *Kathak* bendruomene už tyrimo lauko Indijoje ribų padeda mano patirtis organizuojant Indijos muzikos ir šokio renginius Lietuvoje. Jų metu tenka bendrauti su Europoje gyvenančiais išeivijos šokėjais. Šie atlikėjai tyrime analizuojami kaip atskira grupė / *bendruomenė*, reprezentuojanti *globalią Kathak* formą.

Šiose trijose vietovėse – Laknau, Varanasyje ir Ahmedabade – praleidau apytiksliai po savaitę kiekvieno lauko tyrimo etapo metu.

Reikia paminėti, kad, vykdydama lauko tyrimą Delyje, turėjau galimybę lankytis ir ieškoti reikiamos istoriografinės ir etnografinės medžiagos Sangeet Natak Academy arhyve, Indira Gandhi National Center for Arts arhyve, American Institute for Indian Studies etnomuzikologijos archyve ir tyrimų centre Gurugrame, Harijanos valstijoje.

2017 m. rugsėjo mėn. Vilniaus universiteto Azijos ir transkultūrinių studijų institute vyko konferencija *Tauta, lytis ir istorija: Azijos kinas perspektyvoje* (angl. *Nation, Gender and History: Asian Cinemas in Perspective*), skirta Azijos kinui, kurios metu susipažinau su prof. Ira Bhaskar. Mokslininkė ilgą laiką buvo Jawaharlal Nehru universiteto, Menų ir estetikos mokyklos vadovė. Pažintis su profesore padėjo sugrįžti į universitetą, kuriame anksčiau studijavau hindi kalbą ir literatūrą. Menų ir estetikos mokykloje, vadovaujama prof. Urmimalos Munsī Sarkar, 2018 ir 2019 m. atlikau stažuotę. Jos metu surinkau daug tyrimui vertingos medžiagos ir susipažinau su naujausiais akademiniiais darbais man rūpima tema.

Pristačius visas tyrimo lokacijas, svarbu pastebėti, kad jų atranka vyko ganėtinai atsitiktinai. Kai kurios vietovės pasirinktos klausantis pagrindinio informanto patarimų (pasikliaujant sniego gniūžtės metodu). Kitos pasirinktos todėl, kad ten yra institucijų ar atlikėjų, kurie padarė įtaką mano pačios šokio praktikai ir pasirodė skirtingi ir / ar verti dėmesio. Vienose vietovėse sudomino išlikusi autentiška atlikėjų bendruomenė, kitose – vienas iškilus atlikėjas ar organizuojami reikšmingi renginiai. Institucine prasme tyrimo lokacijos taip

pat labai skiriasi. Vienur tai valstybinės ir privačios tradicinės mokyklos viename mieste.



1 iliustracija. Pietų Azijos žemėlapis, nurodantis vietas, tiesiogiai susijusias su tiriamuoju objektu.

Laknau mieste lauko tyrimas vyko valstybiniame Bhatkhande muzikos institute (*Bhatkhande Music Institute – Deemed To Be University*) ir privačioje vienos tradicinės šokėjų šeimos mokykloje (*Anuj Arjun Mishra Dance Company*). Varanasyje aplankytos dvi institucijos: Varanasio hindų universiteto (*Banaras Hindu University*) scenos menų katedra, vadovaujama dr. Vidhi Nagar, ir tradicinių šokėjų—mokytojų brolių Ravi Shankar Mishra ir Mata Prasad Mishra mokyklos. Šiame mieste buvo bandoma surasti tradicinės kurtizanių *bendruomenės*, aktyvios scenos menų sferoje XIX a. pabaigoje–XX a. pradžioje, palikuonių. Ahmedabadas buvo pasirinktas dėl Kadamb šokio mokyklos. Mano lauko tyrimo metu nuo šios mokyklos atsiskyrė dvi talentingos atlikėjos, kurios įkūrė savo institucijas. Vaišali Trivedi 2017 m. įsteigė „Sangati scenos menų centrą“ (*Sangati Centre for Performing Arts*), Sanjukta Sinha 2019 m. suformavo „Sanjukta Sinha šokio trupę“ (*Sanjukta Sinha Dance Company*). Tokiu būdu iš

planuoto apsilankymo Kadamb mokykloje tyrimas išaugo iki trijų lokacijų Ahmedabado mieste. Tyrimo metu aplankytose Raghav Pandit ir Ajodhijos vietovėse mane domino performatyviųjų *bendruomenių* praktikuojami tradiciniai menai (*kathavācak, kathavyās*), hipotetiškai darę didžiulę įtaką neoklasikiniam *Kathak* stiliui. Ajodhijos miestas įdomus tuo, kad tradicinės performatyviosios *bendruomenės* čia lankosi didžiųjų religinių ir kalendorinių švenčių metu, šventyklose arba rėmėjų namuose surengdamos pasirodymus. Manoma, kad tai gali būti iki Indijos nepriklausomybės paplitusio pasirodymų modelio liekanos. Delis – pagrindinė lauko tyrimo lokacija, išsiskiria itin plačiu tyrimui įdomių vietų spektru. Čia įsikūrusios valstybinės edukacinės institucijos (*Kathak Kendra, Shree Ram Bharatya Kala Kendra, Triveni Kala Sangam*) ir privačios mokyklos (*Asavari Institute for Kathak Dance, Kalashram, Gandharva Mahavidyalaya, Aditi Mangaldas Dance Company – The Drishtikon Dance Foundation*)²⁴, kultūros administravimo institucijos ir atitinkami kultūros ministerijos padaliniai, aukštosios mokyklos, kur vyksta šokio tyrimai ir saugomi įvairūs archyvai. Atsižvelgiant į tokią tyrimo lokacijų įvairovę, galima teigti, kad lauko tyrimas ir etnografijos procesas yra *daugiavietis* ir yra struktūruojamas, sekant tyrimo objektą – *žmones* (angl. *follow the people*), tai yra atlikėjų *bendruomenes* ir *daiktus* (angl. *follow the thing*), kultūrinės praktikas (Marcus 1995: 106–107). Vadinasi, tyrimo objektas yra įvairialypis, daugiapusis, kompleksiškas, abstraktus ir atsietas nuo konkrečių vietovių. Tyrimo tikslas tuomet yra ne struktūriškai išnagrinėti minėtas lokacijas ar institucijas, bet įsigilinti į *Kathak* atlikėjų, jų praktikų / veiksmų, juos supančių teorinių diskursų, (savi)reprezentacinių aspektų visumą.

Kadangi prioritetas buvo sekti atlikėjus ir jų praktikas, dažnai tekdavo kirsti formaliai / teoriškai nustatytų lauko tyrimo vietovių ribas. Lankiausi ir dalyvavau įvairiuose mokytojų ir šokėjų pasirodymuose. Ne kartą teko buvoti grimo kambariuose, padedant šokėjams pasiruošti, ar auditorijų salėse, nurodant atėjusiems žiūrovams laisvas vietas. Renginiuose tekdavo pranešti tam tikrą informaciją ar pagelbėti sprendžiant techninius dalykus. Lankiausi ne viename seminare, diskusijoje ar konferencijoje, stebėjau šokio tyrimų raidos procesą. Svečiavausi pas šokėjus darbo vietose ir namuose, kartais kartu keliavau. Lankiausi atlikėjų repeticijose, dažnai kartu repetuodavau. Stebėjau šokio žinių perdavimo procesą ir pati tiesiogiai jame dalyvavau, be abejonės, mokinio, bet kartais – ir mokytojo vaidmenyje. Su kolegomis šokėjais leisdavau ir laisvalaikį, stebėjau jų prioritetus ir pomėgius. Varanasyje teko kelis kartus stebėti abejotinos reputacijos šokio pasirodymus, teko lankytis raudonųjų žibintų kvartale. Kaip jau minėjau, dėl savo organizacinės veiklos ir Lietuvoje turėjau galimybę stebėti išeivijos atlikėjų kultūrinės praktikas. Svarbu paminėti, kad nemažai informacijos visada

²⁴ 35-į tik Delyje egzistuojančių privačių ir valstybinių *Kathak* institucijų sąrašas pateiktas patikimame internetiniame puslapyje narthaki.com.

galima rasti internete, o nuo 2020 m. pradžios, dėl sudėtingos epidemiologinės situacijos pasaulyje ir kraštutinai apribotų judėjimo / keliavimo galimybių, pasirodymai ir edukacinis procesas beveik visiškai persikėlė į virtualųjį pasaulį. Tai leidžia stebėti mano pasirinktų atlikėjų ir *bendruomenių* (jei jie yra aktyvūs virtualioje erdvėje) veiklos trajektorijas.

1.4.2. Kokybiniai tyrimo metodai

Tyrimo metu apklausti 29 atlikėjai skirtingose lauko tyrimo vietovėse. Tarp apklaustųjų buvo ir garsių skirtingų stilistinių mokyklų šokėjų, kurie paprastai užsiima pedagogine ir / arba kūrybine / choreografinė / organizacine veiklomis, ir savo nepriklausomą šokio karjerą pradedančių atlikėjų, ir įvairių institucijų mokinių / studentų. Interviu sąrašą papildė pokalbiai su viena šokio kritike ir pašnekesiai su man itin artimų šokėjų šeimos nariais ir draugais. Pasirinktų šokio pasirodymų metu ir iškart po jų apklausiau ir kelis atsitiktinius žiūrovus. Daugiausia pašnekovų – iš Delio. Būtent Delyje gyvena ir dirba mano mokytoja Shovana Narayan, su kuria bendravau tiek savo lauko tyrimo laikotarpiais ir disertacijos rašymo metu, tiek tada, kai mokiausi ir gyvenau Delyje. Nemažai Delyje apklaustų atlikėjų yra iš artimos mano mokytojai aplinkos. Pavyzdžiui, bendravau su vyresniuoju mokytoju Tirath Ajmani (studijų laikotarpiu iš jo ir mokiausi šokio pagrindų). Kelios pašnekovės yra mokytojos mokinės ir šokėjos, dirbančios jos šokio trupėje. Su viena iš šių šokėjų – Shivani – palaikau itin artimą ryšį. Mano vizitų Delyje metu kartu praleisdavome nemažai laiko, daug kalbėdavome apie šokį, mokymo procesą, koncertus. Būtent jos artimieji: vyras ir draugas, sutiko pasidalinti su manimi savo mintimis apie šią performatyviąją tradiciją. Mokytoja taip pat supažindino su šokio kritike Manjari Sinha, kurią turėjau progos pakalbinti vieno pasirodymo metu. Delyje turėjau galimybę pabendrauti su dviejų pagrindinių mokyklų – Džaipuro ir Laknau – svarbiausiais tradicijos tęsėjais arba, pasiskolinus terminą iš etnomuzikologijos, – etnoforais. *Lucknow Gharānā* stilistinės mokyklos galva yra Pandit Birju Maharaj²⁵. 2018 m. jis atšventė savo 80-ies metų jubiliejų. Nors jis su šeima nuolat gyvena Delyje, savo gimtadienį šventė gimtajame Laknau mieste. Sekdama šį atlikėją, keliavau į Laknau, kur susipažinau su šokėjo aplinka, pasekėjais, mokiniais. Delyje kalbėjausi ir su vyriausia ir įtakingiausia Birju Maharaj mokine – Saswati Sen. Mano jau ne kartą minėta

²⁵ 2022 m. sausio mėn. šokio bendruomenė palydėjo maestro Pt. Birju Maharaj, sulaukusį 83 m. amžiaus, į paskutinę kelionę.

atlikėja – artima mano draugė Shivani, šiuo metu taip pat mokosi pas šį mokytoją²⁶. *Jaipur Gharānā* stilistinės pakraipos iškiliasias atstovas yra Pandit Rajendra Gangani. Jis yra gausios Gangani atlikėjų šeimos vyriausias šokėjas. Būtent ši šeima dabar tapatinama su Džaipuro stiliumi, nors istoriškai šiai stilistinei mokyklai priklauso žymiai daugiau tradicinių ir netradicinių atlikėjų ar šeimų linijų. Rajendra Gangani taip pat yra svarbiausios *Kathak* mokymo institucijos *Kathak Kendra* mokytojas²⁷. Iš Delyje reziduojančių atlikėjų šiam tyrimui svarbi Aditi Mangaldas asmenybė ir jos kūryba. Tai jaunesnės kartos atlikėja, išsiskirianti savo stiliumi. Savo ir trupės (*Aditi Mangaldas Dance Company*) pasirodymuose ji derina tradicinius ir šiuolaikinio šokio elementus. Atlikėja su trupe daug gastroliuoja už Indijos ribų. Jos stilių taip pat galime vadinti *tarpiniu / globaliu*. Vieno iš mano mokytojos pasirodymų metu apklausiau ir kelis atsitiktinius žiūrovus. Jie buvo skirtingų lyčių, įvairių amžiaus grupių. Šie interviu nebuvo numatyti lauko tyrimo eigoje – jie atlikti labiau iš smalsumo, stengiantis suvokti, kas ir iš kokių paskatų lankosi klasikinių šokių pasirodymuose²⁸. Delyje iš viso apklausta 13 respondentų.

Kitose lauko tyrimo vietovėse dėl ribotos apsilankymų trukmės kalbėjausi su žymiai mažiau atlikėjų. Pirmojo lauko tyrimo metu Laknau mieste interviu man davė Bhatkhande muzikos instituto (*Bhatkhande Music Institute – Deemed To Be University*) šokio katedros vadovė dr. Kumkum Dhar, dr. Beena Singh, perėmusi vadovavimą katedrai mano antrojo apsilankymo metu, ir to paties instituto dėstytoja dr. Meera Dixit. Laknau mieste pabendrau su tradicinės šokėjų šeimos (Mishra) atstovu Anuj Mishra. Varanasyje apklausiau Varanasio hindų universiteto (*Banaras Hindu University*) Scenos menų katedros vadovę dr. Vidhi Nagar ir tradicinės šokėjų šeimos atstovus – brolius Ravi Shankar Mishra ir Mata Prasad Mishra bei pastarojo sūnų Rudra Shankar Mishra. Iš viso tiek Laknau, tiek Varanasyje apklausiau po keturis atlikėjus. Ahmedabado mieste, Kadamb šokio mokykloje apklausiau jos įkūrėją Kumudini Lakhia, kelis dėstytojus (Sanjukta Sinha, Vaishali Trivedi, Rupanshi Kashyap) ir keturis mokyklos studentus (Krutika, Mihika, Mansi, Pankaj). Iš viso šioje lokacijoje bendravau su 8 atlikėjais.

Kaip jau minėjau, pasinaudojusi savo mokytojos tyrimo medžiaga ir rekomendacijomis aplankiau dvi vietas, kuriose praktikuojamos folklorinės, hipotetiškai su dabartiniu *Kathak*

²⁶ Toks mokytojo keitimo variantas įmanomas tik tuo atveju, kai tarsi kyla hierarchijos laipteliais ir mokomasi pas mokytojo mokytoją. Taip Shivani, nenutraukdama ryšio su ankstesne mokytoja Shovana Narayan, gali mokytis pas jos mokytoją Birju Maharaj.

²⁷ *Kathak* institute reprezentuotos Džaipuro ir Laknau stilistinės mokyklos, kaip pagrindinės ir gausios pasekėjų.

²⁸ Reikėtų pastebėti, kad praktiškai visi koncertai, ypač Delyje, žiūrovams yra nemokami. Tiesa, dabar ši situacija po truputį kinta – atsiranda vis daugiau mokamų pasirodymų, kurie tarsi patvirtina tradicijos profesionalizavimo tendencijas.

stiliumi susijusios tradicijos. Rāghav Pandit kaime apklausiau du *kathāvachak* praktikuojančius brolius – Ashok Maharaj ir Tribhuvan Maharaj. Kaime esančioje valstybės finansuojamoje mokykloje mano atvykimo proga buvo surengtas pasirodymas. Ajodhijos mieste mane pasitiko Pracheta Mishra – vienos mažos Krišnos šventyklėlės panditas, priklausantis *kathak'ų* šeimai. Jam padedant pavyko labai trumpai apklausti vieną praktikuojantį *kathāvachak* atlikėją – Pt. Ravi Mishra – ir susipažinti su kitais šeimos / klando atstovais, kurie yra pasirinkę jau kitas profesijas.

Visi pašnekovai buvo tiesiogiai, tačiau skirtingai susiję su mano tyrimo objektu. Skirtingas buvo ir jų informacijos pateikimo būdas. Vieni pokalbiuose buvo nuoširdesni, atviresni, matyt, dėl artimo ryšio ir pasitikėjimo. Kiti kalbėjo atsargiau, pasverdami žodžius, tarsi pateikdami paruoštą versiją, atitinkančią jų kartais slaptus motyvus ar intencijas. Vis dėlto visi sutiko duoti interviu su dideliu entuziazmu. Be to, nė vienas respondentas nenorėjo likti inkognito – visi sutiko, kad jų vardai būtų viešinami atvirai. Gal tik kartais, kai buvo aptariamose kontraversiškos temos (pvz., apie mokytojo autoritetą, seksualinį išnaudojimą ar kultūrinės politikos ypatumus), buvo prašoma viešai neskelbti konkrečių pasisakymų. Tokio atvirumo priežastis galėjo būti mano tyrimo objekto specifika ir atlikėjų noras viešintis, kas yra įprasta scenos menų atstovams.

Visi tyrimo bendraautoriai sutiko, kad medžiaga (interviu, nuotraukos, vaizdo įrašai) būtų naudojama tyrimo tikslams ir saugoma mano asmeniniame archyve. Vėliau visi surinkti duomenys bus paruošti ir perduoti Lietuvos muzikos ir teatro akademijos Muzikinio folkloro archyvui.

Interviu buvo nestruktūruoti, atvirojo tipo. Be abejonės, buvo išlaikoma pokalbio tematika, kuri atitiko tyrimo problematiką. Įprastai, pokalbio pradžioje paprašydavau prisistatyti ir suteikti žinių apie savo artimąją aplinką. Vėliau prašydavau pristatyti savo mokytojus ir mokymosi procesą. Pokalbio eigoje buvo aptariamose tokios temos: 1) *Kathak* šokio istorija ir dabartis; 2) šokio žinių perdavimo ypatumai; 3) stilistinės mokyklos ir jų svarba; 4) šeimos linijos ir kiti atlikėjai; 5) tradicijos ir pokyčių santykis; 6) kultūrinė praktika, kaip (savi)reprezentacijos priemonė.

Šio tyrimo kontekste labai tiko Irvingo Seidmano siūlomas fenomenologinio giluminio interviu taikymas, kuris remiasi jau minėtomis fenomenologinėmis tezėmis: 1) žmogaus patirtis – kintanti ir trumpalaikė; 2) bet koks suvokimas yra subjektyvus; 3) svarbi yra gyvenamoji / gyvoji patirtis (angl. *lived experience*) ir prasmės priėmimas (angl. *meaning making*). Šie teoriniai aspektai suponuoja trijų lygių interviu struktūrą: pirmasis akcentuoja gyvenimo istoriją, antrasis – konkrečią patirtį, trečiasis – refleksiją (Seidman 2006: 17–19). Dėl riboto lauko tyrimo laiko, nebuvo galimybės visiems respondentams pritaikyti būtent tokią

interview struktūrą, tačiau su kai kuriais respondentais Delyje pavyko pasikalbėti ne vieną kartą. Tai suteikė galimybę išsamiau suprasti jų pasaulėjautą ir užfiksuoti (savi)refleksiją skirtingų aplinkybių akistatoje. Nors ir nevisiškai pritaikyta, tokia interview struktūra priartino pokalbius prie *gyvenimo pasakojimo / istorijos* (angl. *life story / history*) žanro. Pasak Rasos Račiūnaitės-Paužuolienės, šie sakytiniai naratyvai, viena vertus, „atskleidžia, ką žmonės iš tikrųjų galvoja, jaučia ir veikia“, kita vertus, jie yra „kolektyvinės atminties, tautinės, religinės bei kultūrinės pasakotojo tapatybės apraiškos“. Tai patvirtinama citata iš Antropologijos žodyno:

Gyvenimo istorijos visada pristato tam tikrą požiūrį ir dažnai įtraukia vaizduotės ir tikėjimo aspektus. <...> Tiriant gyvenimo istorijas socialinis kontekstas tampa labai svarbus. Tyrinėtojas, užrašinėjantis gyvenimo pasakojimus, turi būti jautrus būdai, kuriuo kultūros elementai – simboliai, asmens idėjos, pasakojimo maniera, pragyvenimo sistemos, politinės struktūros, lyties vaidmenys ar kasdienybės mikropolitika – tarpininkauja ir sukuria būdą, kuriuo žmonės išgyvena, suvokia ir atpasakoja savo gyvenimus. (Parish, 1997: 287–288, cituojama: Račiūnaitė-Paužuolienė 2011: 190)

Tokiu būdu šie pokalbiai – sakytiniai naratyvai – padėjo susieti dvi erdves: asmeninę ir visuomeninę, individualią ir kolektyvinę. Tai itin vertinga šio darbo kontekste, kai tyrimo objektas yra ne tik socialinė kultūrinė atitinkamos visuomenės praktika, bet ir individuali bei autentiška meninė kūrybinė raiška.

Dar vienas dalyvaujančio stebėjimo ir interview metodas, naudotas šiame tyrime, – *keliuti kartu* (angl. *go-along*). Pasak Margarethe Kusenbach, lydint pasirinktus asmenis jų „fizinėje ir socialinėje aplinkoje“, „klausinėjant, klausant ir stebint“, tyrėjas turi galimybę aktyviai analizuoti „savo tiriamųjų patirtis ir praktiką“ (Kusenbach 2003: 463). Tokiu būdu kai kuriuos atlikėjus aš *lydėjau* jų kasdieniame gyvenime ir skirtingose veiklose. Tai leido man pačiai kartu su jais veikti, patirti, reflektuoti ir taip labiau įsigilinti į jų veiksmus, patirtis ir tiems veiksmams bei patirtims suteikiamą prasmę.

Su *go-along* metodu susijęs ir vadinamasis *sniego gniūžtės* metodas, kai dalyvaujančio stebėjimo ar pokalbių metu iš vieno atlikėjo sužinoma apie kitus ar pašnekovai rekomenduoja / supažindina su kitais tyrimui naudingais asmenimis. Su dauguma savo tyrimo dalyvių – *Kathak* bendruomenės narių, susipažinau taikydama būtent šį metodą.

Vykdamas lauko tyrimą, labai svarbu rašyti dienoraštį. Kai kurie tyrėjai visuomet su savimi turi užrašus, kuriuos pildo *čia ir dabar* – dalyvaudami ir stebėdami. Kiti pasirenka rašyti kartą per dieną ar dvi, kai tiesiogiai nedalyvauja veiksmuose. Tyrimo eigoje man pasirodė

itin nepatogu nuolat kažką rašyti, nes tai nukreipdavo dėmesį nuo vyksmo. Be abejonės, buvo nelengva prisiversti ir rasti laiko surašyti viską, ką pamačiau ir patyriau. Deja, to nepadarius, užsimiršdavo labai daug smulkių, bet svarbių detalių.

Tyrimo lauke bendraujant su performatyvių *bendruomenių* atstovais ar vykdant stebėjimą dalyvaujant, labai pagelbėjo hindi ir urdu kalbų žinojimas. Šiaurės centriniam Indijos regione yra paplitę būtent hindi kalbos dialektai, o su tiriamu šokiu susiję tekstai (istoriografiniai ir literatūriniai) daugiausia parašyti hindi / urdu kalba. Gebėjimas kalbėti šia kalba dažniausiai sukeldavo pritirimą, pasitikėjimą ir suartindavo su atlikėju, taip tarsi paveikdavo ir pokalbio nuoširdumą, atvirumą. Tyrimo erdvėje, be šokio praktikos, hindi / urdu kalba tapo dar vienu veiksmu, padedančiu tapti *sava*. Dalis interviu vyko anglų kalba arba mišria hindi ir anglų kalbų šnekamoja forma²⁹. Pažįstama man ir sanskrito kalba, kuri yra daugumos teorinių tekstų, skirtų Indijos menams ir estetikai (pvz., scenos menams skirtas traktatas *Nāṭyaśāstra*), kalba, padedanti suprasti estetikos teorijos ir šokio praktikos terminologiją.

1.4.3. Tyrimo etika ir praktiniai iššūkiai

Vykdant lauko tyrimą, iškilo nemažai klausimų, susijusių su darbo etika tyrimo lauke. Antropologas yra tarsi kultūros, kurioje gyvuoja tiriamasis reiškiny, advokatas. Jo mintys ir žodžiai gali padėti arba pakenkti bendruomenėms ar pavieniams asmenims, kurie sutinka būti apklausiami. Tyrėjas turi prisiimti atsakomybę už kiekvieną savo teiginį, esant reikalui, privalo išlaikyti konfidencialumą, galbūt kartais nutylėti ar ne viską papasakoti (pvz., kai teorija skiriasi nuo praktikos). Tokia padėtis suintensyvėja, tyrėjui praktikuojant tiriamą praktiką. Tokiu atveju praktikos suformuotas *habitus* (M. Mauss, P. Bourdieu) gali trukdyti tyrėjui išlikti bešališkam. Tai suvokdama, stengiausi reflektuoti savo veiksmus ir įžvalgas. Savo *insaiderio* poziciją stengiausi panaudoti gilesniam *Kathak* kultūrinės praktikos ir atlikėjų *bendruomenių* suvokimui.

Šiame darbe, dar prieš pradedant lauko tyrimą, buvo galima įžvelgti kelis probleminius aspektus. Pirma, tai mano emocinis santykis su mokytoja – viena pagrindinių mano tyrimo dalyvių. Turėjau būti atsargi, kad mano jausmai, simpatija jai nepaveiktų ir nepakreiptų tyrimo eigos. Shovana Narayan, kaip jau minėjau, pati tiria *Kathak* šokio kilmę ir raidą ir yra viena iš mokslininkių, pritiriančių dominuojančio naratyvo teiginiams. Tuo tarpu vienas iš mano tyrimo

²⁹ Tokia mišri šnekamoji kalba vadinama *hinglish*. Dėl Bolivudo kino industrijos ji plačiai vartojama visoje Indijoje ir išeivijoje, ypač tarp jaunesnių kartų atstovų.

atspirties taškų yra būtent pagrindinio istorinio naratyvo dekonstravimas, jo *demitologizacija*, tiriant tradicijos kaitą ir etnografinę dabartį.

Kitas probleminis tyrimo aspektas – *hinduizuotas* požiūris istorijos, kultūros ir kituose kontekstuose, itin propaguojamas dabartinės Indijos politinės valdžios. BJP (*Bharat Jhanta Party, Hindutva*) – nuo 2014 metų Indijos valdančioji partija, nusiteikusi ganėtinai *fundamentaliai*. Pastaruoju metu Indijoje vis nuvilnija *sanskritizacijos*, hindų mitologijos plėtros, sanskrito ir hindi kalbų populiarizacijos bangos. Viena tokių bangų užliejo net visą pasaulį – birželio 21 d. paskelbta Tarptautine jogos diena, kurią Lietuvoje minime Indijos Respublikos ambasados remiamais renginiais. Jokiu būdu neabejoju terapinėmis, sveikatingumą skatinančiomis jogos savybėmis, tačiau šiuo atveju minimas reiškinys primena vieną iš ideologinių politinės galios naudojamų įrankių. Visa tai, be abejonės, daro įtaką skirtingų bendruomenių gyvenimui ir veiklai, jų pasisakymų laisvei ir sukuria vienpusišką, neišsamų šalies gyvenimo ir kultūros vaizdinį. Būtent dėl tokios politinės aplinkos teko koreguoti anksčiau pasirinktą tyrimo temą, numatytą kaip skirtingų religinių bendruomenių bendrai kuriamos kultūrinės platformos analizę / tyrimą. Pirmojo lauko tyrimo etapo metu, kalbindama tyrimo dalyvius, supratau, kad religinių bendruomenių santykių klausimai yra labai opūs, ir mano pašnekovai atsidurdavo nepatogioje padėtyje.

Reikėtų paminėti ir kai kuriuos tyrimo trūkumus ir / ar tyrimo metu patirtus sunkumus, kuriems įtakos turėjo teorinio ir praktinio lauko tyrimo lygmenų neatitikimas. Dėl riboto lauko tyrimo laiko ir darbo apimties, aplankyti visas tyrimui svarbias lokacijas būtų neįgyvendinama užduotis. Ateities tyrimui teko palikti iš Džaipuro miesto (Jaipur) Radžastano (Rajasthan) valstijoje kildinamą atskirą *Kathak* stilistinę mokyklą (*Jaipur Gharānā*) ir Raigarho rūmuose (Raigarh, Chhattisgarh valstija) gimusią *Raigarh Gharānā*. Istoriskai Raigarho mokykla siejama su karaliaus Raja Chakradhar Singh – aistringą scenos menų mylėtojo ir mecenato valdymo laikotarpiu (1924–1947). Būtent jis suformavo Raigarho stilių, pasiskolinęs skirtingų techninių elementų iš kitų trijų stilistinių mokyklų ir įdiegęs kelias naujoves. Ši mokykla nėra labai paplitusi, jai atstovauja nedaug atlikėjų. Tuo tarpu Džaipuro mokyklos atlikėjų yra išties daug. Vis dėlto reikia pastebėti, kad dauguma jų yra persikėlę gyventi ir kurti į sostinę, tad savo lauko tyrimo metu Delyje galėjau bent iš dalies susipažinti su šio stiliaus šokėjų veikla ir apklausti kelis atstovus.

Dar viena svarbi lokacija, kuriai pritrūko laiko, – XIX a. pabaigoje klestėjęs Kalkutos miestas (Kalkatta). Čia buvo ištremtas paskutinysis Avadho valstijos (*Oudh*) princas (*navāb*) Wajid Ālī Śāh, kai 1856 metais iki tol dar nepriklausomą Avadho valstiją britai prijungė prie kolonijos teritorijos. Visa dosniai meną mecenavusio valdytojo aplinka persikėlė kartu su juo

ir kurį laiką gyvavo Kalkutoje kaip nykstančios rūmų kultūros dalis. Kalkuta pasižymi turtingu kultūriniu gyvenimu ir *Kathak* šokis čia reprezentuojamas ne vieno talentingo šokėjo³⁰.

Prie tyrimo trūkumų taip pat priskirčiau patirties stoką ir nekompetenciją apklausiant respondentus. Grįžus iš tyrimo lauko ir tvarkant surinktą medžiagą, transkribuojant interviu, paaiškėjo pokalbių metu darytos klaidos. Prieš tyrimą skaičiau nemažai metodologinės medžiagos apie kokybinius tyrimo ir interviu būdus. Teoriškai buvau pasirengusi apklausoms, tačiau praktikoje viskas pasirodė sudėtingiau. Išskirtinos tokios pagrindinės klaidos, sunkinančios pokalbių transkribavimą: 1) įsijautusi į pokalbius pati komentuoju atsakymus, kartais gan plačiai – tai prideda nemažai papildomo darbo (turėjau transkribuoti savo pačios pasisakymus); 2) kartais savo komentarais ar neapgalvotais klausimais tarsi nukreipdavau pašnekovą, taip tarsi pasufleruodama jam atsakymą, kurį norėjau išgirsti; 3) kartais leisdavau pokalbiui stipriai nukrypti nuo temos – nors retais atvejais tai pasirodė įdomu, dažniausiai tik sunkino transkribavimo procesą. Kaip pastebėjo Victor de Munck savo knygoje *Tyrimo dizainas ir kultūrų studijavimo metodai* (angl. *Research design and methods for studying cultures*), praktinis lauko tyrimas dažnai būna žymiai chaotiškesnis nei aprašytas tyrimo projekte. Autorius pripažįsta: kad kur vyktų, jo lauko tyrimas, kad ir kiek bebūtų gerai iš anksto apmąstytas, visada nukrypdamas nuo pirminio plano (De Munck 2009, X). Ir aš drąsiai galiu teigti, kad, net ir apgalvotas iš anksto, mano lauko tyrimas nukrypo nuo plano. Vis dėlto tyrimo metu stengiausi išlikti atvira ir nebijojau išsukti iš pagrindinio kelio ir nukeliauti siaurais nežinomais keliukais, kurie, gal ir painesni bei ilgesni, bet suteikė daugiau netikėtų ir tyrimui svarbių įžvalgų.

³⁰ Kalkutoje gyvenančias ir kuriančias atlikėjas moteris ir jų kūrybą savo 2008 m. išleistoje knygoje *Pokyčių varpeliai* (angl. *Bells of Change*) išsamiai tiria Pallabi Chakravorty.

2. TEORINĖS GAIRĖS

Šios disertacijos teorinis pagrindas – pokolonijinis diskursas. Pokolonijinės teorijos naudojimą suponuoja 200 metų trukmės regiono kolonijinė istorija ir dekolonizacijos procesai, tiesiogiai paveikę šalies ekonominio, politinio ir kultūrinio gyvenimo raidą, akademinį ir populiarųjį pažinimą, reiškinių percepciją, taip pat darę įtaką performatyvių tradicijų istorinėms transformacijoms ir dabartinėms apraiškoms. Būtent pokolonijinė teorija ir kritika, padariusi didžiulę įtaką skirtingoms darbe aktualioms disciplinoms, leidžia naujai įvertinti į šokio / judesio sistemų / įkūnytų praktikų tyrimus. Taip pat šios teorijos išvalgos griauja nusistovėjusias kolonijines prielaidas apie *nekintančias tradicijas, monolitines kultūras, fiksuotas tapatybes, save ir kitą, savą ir svetimą*. Pokolonijinis diskursas atskleidžia, kaip Imperija kūrė, tobulino ir naudojo kultūrą savo reikmėms ir kaip, žlugus Imperijai, toliau plėtojosi procesai, veikę performatyviąją istoriją ir iki šių dienų formuojantys performatyvią terpę.

Kartu su pokolonijinio diskurso pristatymu šioje dalyje supažindinama ir su kitais tyrimui aktualiais ikikolonijinio konteksto ir šiuolaikinio pasaulio tendencijų teoriniais aspektais. Trumpai aptariamas požiūris į ikikolonijinę sinkretinę šiaurės centrinės Indijos kultūrą ir jos tyrimų pobūdis, taikomas disertacijoje. Taip pat pristatomos svarbios pokolonijinio / šiuolaikinio pasaulio teorinės sąvokos, tokios kaip globalizacija, menų ir konkrečiai tradicinių kultūros formų komodifikacija, viešoji modernybė, *performerdvės*, etc. Naudojantis visomis aptartomis teorinėmis gairėmis, disertacijoje analizuojamo reiškinio kaita konceptualizuojama tiek kaip ikikolonijinių procesų ir kolonializmo padarinys, tiek kaip dabartinio globalaus kapitalizmo veiksmų išdava.

2.1. Pokolonijinės teorijos idėjos

Prieš gilinantis į sąlygas ir veiksnius, įtakojusius kultūros bendrai ir šokio konkrečiai raidą Indijoje kelių paskutinių šimtmečių laikotarpiu, vertėtų detaliau išnagrinėti patį pokolonijinį diskursą ir jo subtilybes. Daugiabriauniškumas ir tarpdiscipliniškumas yra labiausiai patraukiančios dėmesį savybės. Pokolonijinės studijos, pirmiausiai atsiradusios literatūros tyrimų srityje, po truputį pradėjo įtakoti platesnį disciplinų ratą ir ilgainiui aprėpė beveik visą akademinį lauką. Paskutiniaisiais XX a. dešimtmečiais pokolonijinis diskursas jau ryškiai atsispindėjęs istorijos, politikos, sociologijos, antropologijos, kultūros ir meno studijose, galiausiai tapo tarsi panacėja, gydanti nuo visų „kolonijinių ligų“.

Svarbu suvokti pokolonijinio diskurso termino naudojimo ypatumus. Terminas, atsiradęs pokario metais, buvo vartojamas istoriniam periodui – „po-kolonijinei valstybei“ („post-colonial state“) – apibrėžti. Tik vėliau, apie 1970 m., termino reikšmė prasiplėtė. Literatūros kritikoje jis pradėtas naudoti nusakant kolonijines kultūrines įtakas. Reikėtų pažymėti, kad vieni įtakingiausių pokolonijinio diskurso autorių: Edvardas Saidas (2006), Gayatri Chakravorty Spivak (1993), Homi Bhabha (1994) – savo tekstuose, padėjusiuose pagrindus kolonijos galios žaidimų / svertų kritikai, naudojo terminą „kolonijinis diskursas“ (Ashcroft, Griffiths ir Tiffin 1998: 186). Ir tik paskutiniaisiais XX amžiaus dešimtmečiais plačiai paplitęs terminas „pokolonijinis“ aprėpė visapusį ir atvirą konotacijų lauką ir, peržengęs vietos ir temporalines ribas, pateko į kultūrinę, ideologinę, politinę, sociologinę sferas. Kaip taikliai pastebi Grahamas Hugganas (*Graham Huggan*) savo knygoje *Pokolonijinė egzotika. Paribio rinkodara* (angl. *Post-Colonial Exotic. Marketing the Margins*), šiuolaikiniame akademiniame pasaulyje ši disciplina tapo labai populiari, nors ir iki galo nepripažinta, o terminas „pokolonijinis“ laisvai keliauja iš lūpų į lūpas, nors niekas tiksliai taip ir nežino, ką jis reiškia“ (Huggan 2001: 1).

Daug polemikos sukėlė ir pati termino forma – priešdėlio *po* ir brūkšnelio vartojimas (angl. *post*, hyphen – *post-colonial*). Akivaizdu, kad priešdėlis nenusako tik periodo po kolonializmo, tačiau apeliuoja į platesnį prasmų lauką, akcentuojantį įvairias sąveikas tarp politiskai ir istoriskai apibrėžtų prieškolonijinės, kolonijinės ir pokolonijinės kultūrų. Tokio plataus reikšmių lauko naudojimas, be abejonės, sulaukia nemažai kritikos, kaip antai Aidžiazio Ahmedo pastebėjimai dėl kolonializmo fenomeno abstraktaus ir neistoriško pobūdžio, kuris vienoje ar kitoje formoje ir šalyje egzistuoja skirtingais periodais (Ahmad 1995: 9), ar Stepheno Slemono kritika, skirta begalei ir labai skirtingų termino „pokolonijinis“ reikšmių (Slemon 1990: 31). Apibendrinant galima teigti, kad pokolonijinis diskursas pastaruoju metu naudojamas apibūdinti ir tirti Europinio kolonializmo procesus, įtakas ir padarinius nuo XVI amžiaus iki šių dienų, įskaitant tokį fenomeną kaip „neokolonializmas“ (Ashcroft, Griffiths ir Tiffin 1998: 187).

Lietuvių mokslinėje literatūroje pokolonializmo reiškiniui apibūdinti ganėtinai painiai naudojami įvairūs terminai: „pokolonijizmo“, „postkolonializmo“, „postkolonijizmo“ (Valančiūnas 2013: 19). Sekdama prof. Audriaus Beinoriaus ir dr. Deimanto Valančiūno pavyzdžiu, darbe naudosiu labiausiai priimtinus ir jau turinčius akademinį svorį terminus „pokolonializmas“ ir „pokolonijinis“.

„Neokolonializmo“ tendencijas ir tebesitęsiančias galios žaismes šiuolaikiniame pasaulyje savo darbuose tiksliai apibūdina ir Audrius Beinorius – mokslininkas, bene geriausiai

įsigilinęs į pokolonijinį diskursą Pietų Azijos kontekste Lietuvos akademinėje terpėje ir naudojantis pokolonijinę teoriją ir kritiką tyrimuose. Jis rašo:

Pastaraisiais metais esame liudininkai atsiradusios naujos tendencijos vertinti kolonializmą kaip praeities istorijos laikotarpį. Reikėtų skeptiškiau žvelgti į tokias nuostatas, ypač jeigu jos tvirtina, kad Vakarų dominavimo ir jų vertybių primetimo kitoms kultūroms laikai baigėsi ir kad saidišką pokolonijinį virsmą atlikę mokslininkai jau yra laisvi nuo kolonijinio dominavimo inercijos. (Beinorius 2012: 81)

Remiantis šiomis mokslininko nuostatomis ir jas plėtojant, disertacijos ketvirtojoje dalyje pateikti performatyvios sferos pavyzdžiai, iliustruojantys vis dar nesibaigiantį Vakarų pasaulio dominavimą ir esminių vertybių primetimą, o kartais ir kitų, labai skirtingų kultūrų nešėjų visai nesąmoningą jų įsisavinimą.

Suvokiant pokolonijinės teorijos svarbą ir įtaką, reikia pastebėti ir šio diskurso trūkumus. Kaip jau minėta, nemažai kritikos sulaukia teorijos abstraktumas, neistoriškumas, pritaikymo skirtingose mokslo srityse universalumas. Kartu reikėtų paminėti ir kritiką, kuri išvelgia giliai užsislėpusias, angažuotas tendencijas, kaip antai pastebėtas Audriaus Beinoriaus cituotoje ištraukoje, apie besitęsiančius procesus ir diskursų, pasaulėžiūrų ir reprezentacijų įtakas. Pokolonializmo teoriniai ramsčiai tvirtai stovi būtent vakarietiškujų koncepcijų žemėje ir buvusios kolonijos vėl yra kolonizuotos, tik „šįkart intelektualiai“ (Valančiūnas 2013: 25). Tai itin ryškiai atsiskleidžia akademinėje sferoje, knygų leidybos versle ir meno pasaulyje. Čia polinkis egzotizuoti turi aiškiai apibrėžtą motyvą – tikslą pelningiau parduoti. Tai įrodo tokie faktai kaip būtinas „vietinio“, pokolonijinės įtakos tiriančio, mokslininko įdarbinimas skirtingų universitetų fakultetuose Amerikoje ir Europoje, arba pokolonijinės literatūros bumas didžiuosiuose miestuose. Kaip pastebi Grahamas Hugganas savo jau minėtoje knygoje, „derėtų kvestionuoti neoimperialistines pokolonijinės literatūrinės ir kritinės / akademinės industrijos, kuri pagrinde aptarnauja Vakarus, potekstes“ (Huggan 2001: 4). Globali rinka ir vartotojiškumas tampa slaptais „imperijos“ įrankiais, padedančiais pavergti ir dominuoti. Išties, tokie keliami klausimai, kaip „Kas rašo? Kam skirta? Kokia kalba rašo? Kokia teorija remiasi?“, neišvengiamai priveda prie elitiškumo, perdėto teoretizavimo aklavietės. Pokolonializmas tampa tik dar vienu „post“ ir sulaukia tos pačios kritikos kaip poststruktūralizmas ar postmodernizmas.

Reikėtų paminėti išties glaudų pagrindinių pokolonijinio diskurso teoretikų ryšį su poststruktūralizmu, postmodernizmu ir tokiais mąstytojais kaip Mišelis Fuko (Michel Foucault), Žakas Derrida (Jacques Derrida), Žakas Lakanas (Jacques Lacanas) ar politiniais

aktyvistais, dekolonizacijos teoretikais, tokiais kaip Frantzas Fanonas. Binarinių struktūrų, metanaratyvų kvestionavimas, disciplinuojančio galios ir diskurso pritaikymo socialinėse institucijose ir jų santykio analizė, dekonstrukcijos teorija, poststruktūralistinė psichoanalizė, rasistinio diskurso demaskavimas neabejotinai padarė didelę įtaką pokolonijinės teorijos raidai bei aktualiems šiuolaikiniams politiniams ir sociokultūriniais procesams. Pavyzdžiui, Žako Derridos apmąstymai visiškai sugriauna Vakaruose įprastą teksto, prasmės, tapatybės suvokimą, kartu su metafiziniu binarinių opozicinių struktūrų pagrindu. Viename esminių savo kūrinių *Apie gramatologiją* Derrida pristato dekonstrukcijos idėją, kurios tikslas – logocentrizmo (Vakarų pasaulėžiūros pagrindo) decentracija, opozicijų paneigimas, hierarchinių santykių (tekstas – kontekstas, aš – kitas, gamta – kultūra ir kt.) suardymas. Pasak autoriaus:

Mes norime pasiekti tam tikros išorybės tašką logocentrinės epochos visumos atžvilgiu. Nuo šio išorybės taško galėtų būti pradėta tam tikra šios visumos, kuri taip pat yra nubrėžtas kelias, šio rato (orbis), kuris taip pat yra akiratis (orbita), dekonstrukcija. Tad pirmasis šio išėjimo ir šios dekonstrukcijos judesys, nors ir pajungtas tam tikrai istorinei būtinybei, negali apsidrausti orbitos viduje esančiais metodais ar logikomis. Aptvaros viduje galima spręsti apie jos stilių tik pasitelkus priimtas priešpriešas. Sakote, jog tai empiristinis stilius? Tam tikra prasme esate teisūs. Išėjimas yra radikaliai empiristinis. (...) Tačiau šioje vietoje empirizmo sąvoka pati save sugriauna. Metafizinės orbitos ribų peržengimas – tai bandymas išsimušti iš įprastų vėžių (orbita), apmąstyti klasikinių sąvokinių priešpriešų visumą, o ypač tą priešpriešą, kuriai priklauso empirizmo vertė: priešpriešą tarp filosofijos ir nefilosofijos (tai kitas empirizmo įvardijimas), to nesugebėjimo pačiam iki galo išlaikyti savo diskurso sąryšingumą, nesugebėjimo save gaminti kaip tiesą tuo metu, kai sudrebinama tiesos vertė, išvengti vidinių skepticizmo prieštarių ir t. t. (Derrida 2006: 214)

Galime drąsiai teigti, kad pokolonijinės diskusijos išaugo ant postruktūralistinės metodologijos pamatų. Ypatingą vietą čia užima Žako Derridos dekonstrukcijos samprata, kuri tekstų (pasak Derridos, viskas yra tekstas ir kultūra – tai tekstų rinkinys ir / ar suma) analizės procese pabrėžia skirtumas tarp teksto ir jame paties skaitytojo sukonstruojamos reikšmės. Dekonstrukcijos koncepto ištakomis pagrįstas teorinės prieigos laukas išryškina nacionalistinę monolitinės ir amžinos tradicijos dirbtinumą, kuris šioje disertacijoje ir yra vienas iš analizuojamų fenomenų, reikšmingai veikęs ir performatyvias praktikas Indijoje.

Kaip ir pati pokolonijinė teorija, daugelis esminių jos autorių yra ganėtinai kontraversiški ir taip pat sulaukia nemažai kritikos. Pavyzdžiui, Edvardo Saido darbai kritikuojami už antiistoriškumą ir abstraktumą, nors jo knyga *Orientalizmas* atvėrė vėliau sparčiai suklestėjusias pokolonijinės teorijos diskusijas. Knygoje Saidas, remdamasis Mišelio Fuko žinojimo ir galios sąryšio diskursu ir Žako Derridos dekonstrukcijos teorija, apibūdina orientalizmą kaip pagrindinę kultūrinę kolonijinio imperializmo priemonę. Nors Edvardo Saido *Orientalizmas* neanalizuoja kolonizacijos pobūdžio konkrečiai Pietų Azijoje ir Indijoje ir nėra tiesiogiai susijęs su šia disertacija, tačiau, pasitelkę orientalizmo diskursą, kiti autoriai, tokie kaip R. Inden, A. Beinorius ir kt., šį diskursą sėkmingai pritaiko mus dominančio regiono tyrimams. Kiti du pagrindiniai pokolonijinio diskurso teoretikai – G. C. Spivak ir H. Bhabha – yra aršiai kritikuojami už komplikuotą kalbinę raišką. G. Spivak atveju ganėtinai sudėtinga jos kalba yra įkvėpta būtent Žako Derridos tekstų kalbinės manieros. Kaip ir, be abejonės, Spivak plėtotos subalterno ir labai skirtingo nuo vakarietiškojo, *trečiojo pasaulio* feminizmo idėjos, kurios yra svarbios disertacijoje analizuojamiems reiškiniams. H. Bhabha, kaip ir E. Saidas, taip pat kritikuojamas už savo idėjų abstraktumą, monolitiškumą. Nors darbuose jis dažnai remiasi konkrečiu Indijos pavyzdžiu, tačiau ignoruoja lyties perspektyvą. Vis dėlto svarbu pažymėti, kad H. Bhabha suformulavo paplitusius ir įsitvirtinusius pokolonijinėje literatūroje ir kritikoje terminus, tokius kaip *hibridiškumas*, *ambivalentiškumas*, *mimikrija*, *trečioji erdvė*. Šio tyrimo kontekste, aptariant reiškinius ir procesus tiek diachroniniu, tiek sinchroniniu pjūviais, H. Bhabhos suformuotos sąvokos ir idėjos yra išties aktualios. Pavyzdžiui, mimikrijos sąvokos pagalba vaizdžiai atskleidžiama kolonijinė tendencija sukurti kolonizuotąjį *kitą*, panašų į kolonizatorių – perėmusį pastarojo pasaulėžiūrą ir kultūrą, taigi, atpažįstamą, suprantamą, nusakomą, todėl lengvai valdomą. Tačiau sukurti ne veidrodiniai panašų, o, Bhabhos žodžiais tariant, „beveik tokį patį, bet ne visai“ (Bhabha 1994: 86), kad vienas kito negalėtų pakeisti. Disertacijoje mimikrijos idėja naudojama siekiant parodyti, kaip XIX ir XX amžių sandūroje atgaivinti ir reformuoti performatyvias Indijos praktikas ėmėsi vakarietišką išsilavinimą gavę ir pagrindines Vakarų pasaulio koncepcijas perėmę atstovai. Taigi atkūrimo procesams ir buvo naudojami būtent iš Vakarų pasiskolinti veikimo principai. Labai svarbi šio tyrimo kontekste yra ir H. Bhabhos išplėtotą trečiosios erdvės sąvoka:

Svarbu, kad šios trečiosios erdvės kūrybinis potencialas/pajėgumas yra kolonijinės arba pokolonijinės kilmės. Išdrįsus įžengti į tą nepažįstamą teritoriją/erdvę . . . gali atsiverti tarptautinės kultūros conceptualizavimo kelias, paremtas ne daugiakultūriškumo egzotika ar kultūrų įvairove, o kultūros hibridiškumo priėmimu (angl. inscription) ir artikuliacija. (Bhabha 1994: 38)

Taip, Bhabha paneigia gryną, nekintančią kultūros ir tradicijos galimybę, tačiau nurodo ambivalentišką ir hibridišką erdvę, kurioje gali egzistuoti kultūriniai skirtumai ir transformacijos.

Nors pokolonijinė teorija yra ištis kontraversiška, vis dėlto ji išlieka aktuali, o jos prieigos naudingos tiriant tiek istorinius procesus, tiek dabartį. Dėl tarpdiscipliniškumo ir abstraktumo / universalumo ši teorija atveria netikėtas tyrimų perspektyvas ir įtraukia tokius aspektus kaip tauta / nacionalizmas, religija / tapatybė, rasė / etniškumas, lytis / seksualumas / kūniškumas / performatyvumas. Kaip jau minėta, ne vienas skirtingų sričių mokslininkas pastebi, kad tiek kolonizacijos, tiek dekolonizacijos procesai tęsiasi ir dabar, veikia žmones ir bendruomenes, jų pasaulėjautos ir tapatybės formavimą. Taip pat jie atsiskleidžia įvairiose saviraiškos ir reprezentacijos formose ir dažnai pasireiškia įvairiose kultūrinėse realijose. Būtent vieną iš tokių kultūrinių reiškinių – performatyvias tradicijas (konkrečiau – Šiaurės Indijos neoklasikinę *Kathak* šokį) – ir planuoju tirti šiame darbe, naudodama pokolonijinę prieigą. Deimantas Valančiūnas, savo disertacijoje naudodamas pokolonijinio diskurso perspektyvą kinematografijos tyrimui, taikliai pastebi: nors ir prasidėjusi literatūros studijų sferoje, pokolonijinė teorija XX a. pabaigoje sparčiai praplėtė disciplinų akiratį, o populiarioji, vizualioji ir performatyvioji kultūros apraiškos tapo lygiaverčiais tyrimo ir teoretizavimo objektais (Valančiūnas 2013: 16). Tam, be abejonės, pasitarnavo globalizacijos procesai, vartotojiškos kultūros plėtra, sparti informacijos sklaida, elektroninių medijų naudojimas, internetas (teorinės prieigos aptariamos toliau šiame skyriuje), kurių rezultatas – skirtis tarp „aukštosios“ ir „populiariosios“ kultūrų, „elitinio“ ir „visuotinio“ meno – tapo ne tokia ryški. Ištis, įvairios raiškos formos, nors ir glaudžiai susijusios su pramogų sfera ir vartotojiška kultūra, taip pat neatsiejamą nuo „dominuojančių sociokultūrinių nuostatų ir ideologinių slinkčių“ (Valančiūnas 2013: 48). Taigi, šalia kitų meninės raiškos formų, šokis, kuris yra gyvosios tradicijos dalis, reflektuoja ir konstruoja realybę. Šokio tyrimų aktualumą ir svarbą patvirtina ir pačių šokio / judesio / performatyvumo studijų suklestėjimas ir įsitvirtinimas Vakarų akademijoje paskutiniaisiais XX a. dešimtmečiais. Norint geriau suprasti dabarties reiškinius ir tendencijas bei tiriamo regiono specifiką, kitoje dalyje pateikiami svarbūs ikikolonijinės Šiaurės Indijos tyrimo ir tam naudojamos teorinės prieigos aspektai, taip pat reikšmingai paveikti diskursų, paneigiančių pozityvistines, esencialistines pasaulėjautos tendencijas.

2.2. *Ikikolonijinės Indijos kultūrinis daugiasluoksniškumas*

Apytiksliai nuo VIII a. Indijos pusiasalį pasiekęs islamas skaičiuoja daugiau nei tūkstantį savo gyvavimo ir įtakų Šiaurės Indijos regione metų. XIII a. įsigalėjo Delio sultonatas. Ši musulmoniškoji monarchija gyvavo daugiau nei 300 metų ir buvo valdoma net penkių dinastijų. Delio sultone, nors ir valdomame islamiškų dinastijų, klestėjo sąlyginė religinė laisvė, o čia užgimęs indų ir musulmonų kultūrų susipynimas savo apogėjų pasiekė Didžiųjų Mogolų dinastijos valdymo laikais (1526–1858). Šiaurės Indija, kaip Mogolų imperijos dalis, administratyvinės, ekonominės struktūros ir plėtojamos kultūros pobūdžio aspektais, buvo labiau artima panašiu metu klestinčioms Safavidų (1501–1722; Persija) ir Osmanų (1300–1918; Turkija) imperijoms. Anthony Shay savo išsamiaame tyrime *Pavojingas atlikėjų gyvenimas: šokis, seksas ir pramoga islamo pasaulyje* (angl. *The Dangerous Lives of Public Performers: Dancing, Sex, and Entertainment in the Islamic World*) taikliai nusako šių imperijų tarpusavio kultūrinį bendradarbiavimą ir jungiančią persuižuotą/persų klasikinę rūmų kultūrinę erdvę. Visų pirma, šias tris imperijas vienijo tai, kad jų įkūrėjai kildino savo gimties liniją iš Timūridų dinastijos³¹. Šie daugiau ar mažiau tiesioginiai ar simboliniai saitai su Timūridais ir atitinkamas „didžio karvedžio-imperatoriaus“ vaizdinys – „galingas, dieviškas, didesnis nei gyvenimas“, buvo „rituališkai ir kultūriškai“ palaikomas per menų mecenavimo sistemą ir elito kultūrinio gyvenimo ir visapusio išsilavinimo vystymą. Taip visos meninės raiškos formos vienaip ar kitaip „demonstravo imperijos ir valdančios dinastijos didybę“ (Shay 2014: 141–143). Visose trijose imperijose daugiau ar mažiau buvo paplitusi klasikinė persų kalba ir literatūra, formuojanti pagrindinius estetinius principus ir atitinkamų stilių ir žanrų raidą. Taip, „nors ir mažiausia iš trijų, Safavidų imperija buvo įtakingiausia ideologinėje sferoje/ideologine prasme“, diktuojanti rūmų ir elito kultūrinius principus, vienijanti imperijas į bendrą meninę, literatūrinę, intelektualinę erdvę (ibid.). Imperijų kultūriniai manai ir panašumai veikė visas menines ir pramogines raiškos formas bendrai ir egzistuojančios performatyvios erdvės kontekstą ir turinį konkrečiai.

Tiek Delio sultonato, tiek Mogolų imperijos kontekste ir iki to Pietų Azijoje plačiai paplitusi, tačiau šiek tiek kitomis raiškos formomis pasireiškianti, mecenavimo sistema kito, įgijo naujas savybes³². Iki musulmoniškų imperijų įsitvirtinimo šiaurės centrinėje Indijoje paplitusi kultūros sistema, visuomeninė sankloda ir menų rėmimo būdai, pasikeitus

³¹ Tik Mogolų imperijos pradininkas Babūras (1483–1530) per motinos liniją turėjo tiesioginius giminystės saitus su Timūru ir net su Čingischanu (Shay 2014: 141).

³² Mecenavimo sistema skirtinguose Pietų Azijos regionuose įvairiais laikotarpiais detalai analizuojama Barbaros Stoler Miller sudarytoje knygoje *Meno galia. Mecenavimas Indijos kultūroje* (angl. *The Powers of Art. Patronage in Indian Culture*).

valdančiajam elitui, tapo neaktualūs, neteko svaros. Atėjūnai atsinešė savitą kultūros suvokimą ir rėmimo sistemą, prie kurios reikėjo taikytis vietinėms atlikėjų bendruomenėms. Klasikinėje sanskrito literatūroje apstu nuorodų į aukštą kai kurių atlikėjų statusą³³, kuris drastiškai pakito. Ankstyvųjų viduramžių periodu svarbią vietą visuomenėje užimančios kurtizanių bendruomenės – *gaṇikā*³⁴, buvo nustumtos į periferiją, nepaisant aukšto jų išsilavinimo ir 64 menų (*chatushashti kalā*), tarp jų – muzikos ir šokio išmanymą. Kurtizanių statuso kaita, be abejo, yra tik vienas pavyzdys, iliustruojantis skirtingų kultūrinių modelių susidūrimą ir sąveikavimą. Jau XIII a. pabaigoje, įsigalėjus Delio sultonatui, galima pastebėti akivaizdžių šių kultūrų tarpusavio ryšio įrodymų. Madhu Trivedi savo tyrime mini, kad jau sultonas Mu‘īz al-Dīn Kaiqūbād (valdė 1287–1290) pradėjo aktyviai remti vietinės atlikėjų bendruomenės. Būtent nuo šio laikotarpio ir galima pastebėti daugiau atsirandančių mišrios kultūros aspektų, vystomų tiek per vietinių atlikėjų prisitaikymą prie naujų kultūrinių formų, tiek per mecenatų vis daugiau augantį susidomėjimą vietinėmis tradicijomis ir jų palaikymą (Trivedi 2012: 143). Taip, ankstyvaisiais viduramžiais atspindintys subtilius kultūrų persipynimus ir centruoti labiau rūmų erdvėje, o vėliau paplitę ir už rūmų ribų, suklestėjo įvairūs menai, tarpusavyje pynėsi kosmopolitinė persiškoji ir lokali indiškoji tradicijos, vyko gyvas pasikeitimas tarp centro ir periferijos.

Šių skirtingų kultūrų tarpusavio santykių dinamika vaizdžiai atsiskleidžia analizuojant skirtingų laikotarpių literatūros kūrinius Šiaurės Indijoje. Nuolat vykstančius mainus patvirtina tiek mišrių literatūrinių žanrų įvairovė, tiek naudojamos kalbos ir dialektai ar skolinamas žodynas. Kaip taikliai pastebi Francesca Orsini savo sudarytos knygos *Prieš padalijimą. Hindi ir urdu literatūrinė tradicija* (angl. *Before the Divide. Hindi and Urdu Literary Culture*) įžangoje, ikimodernią / ikikolonijinę visuomenę ir kultūrinę terpę tiksliausia būtų vadinti *daugiakalbe / daugiakalbiškumo* visuomene ir terpe (angl. *multilingual*). Ši sinkretinė ir daugiakalbė terpė asocijuojasi „su keliomis skirtingomis žinijos tradicijomis ir literatūrine produkcija, pasireiškiančia specifinėmis kalbomis ir ryškia diglosija tarp klasikinio arba bendrinio ir liaudies arba tarminio kalbinių registrų“ (Orsini 2011: 1). Diglosijos sąvoka buvo pradėta naudoti XIX a. pabaigoje, tačiau paplito sociolingvistikoje po to, kai Šarlis A. Fergusonas (*Charles Albert Ferguson*) 1959 m. išspausdino straipsnį tokiu pat pavadinimu (angl. *Diglossia*). Pasak autoriaus:

³³ Remdamasi svarbiais klasikiniiais sanskrito kūriniiais: *Kuṭṭanīmatam* (Damodar Gupta VIII–IX a.), *Dash Kumār Charit* (Dandin X a.), *Kāmasūtra* (Vātsyāyana, II–III a.), etc., Madhu Trivedi detaliai tiria ikiislamišką regiono kultūrinę aplinką (Trivedi 2012).

³⁴ Kiti ir vėliau paplitę pavadinimai yra *pātur*, *nāyika*, *kanchanī*, *rāmjanī* ir XIX a. paplitusi *ṭawā ‘if bendruomenė*, dariusi įtaką ir *Kathak* šokio raidai.

Diglosia yra gana stabili kalbos situacija, kurioje, be pirminių kalbos dialektų (kurie gali būti standartiniai ar regioniniai), egzistuoja labai skirtinga ir griežtai kodifikuota (dažnai gramatiškai sudėtingesnė) paralelinė / pakaitinė atmaina, kuria yra parašyta gausus ir svarbus rašytinės literatūros pluoštas / rinkinys, tiek ankstesnio laikotarpio, tiek kitos kalbinės bendruomenės, kuri dažniausiai yra išmokstama formaliojo išsilavinimo metu ir naudojama daugiausiai rašymo ir / arba formalios šnekos tikslu, tačiau kuri nėra naudojama jokio bendruomenės sektorius įprastam pokalbiui. (Ferguson 1959: 336)

Diglosijos sąvoka šiame kontekste yra glaudžiai susijusi su įtakingais heteroglosijos ir dialogiškumo konceptais, XIX a. pradžioje išvystytais žymaus filosofo ir literatūros kritiko Michailo M. Bachtino. Pasak Simono Dentitho (Simon Dentith) jo knygoje *Bachtino idėjos: skaitiniai* (angl. *Bakhtinian Thought: An introductory reader*) pateikto apibūdinimo: „heteroglosija“ (*raznorecie*, pažodžiui „daugiakalbiškumas“); tai žodis, naudojamas nusakyti daugybę faktinių „kalbų“, kurios egzistuoja bet kuriuo vienu metu, bet kurios „kalbos“ naudotojų tarpe“ (Dentith 1995: 33). Tai gali būti socialinių, profesinių grupių ar klasių kalbos, įvairių kartų ar skirtos įvairioms progoms kalbos. Taigi heteroglosija nusako bendras visoms kalboms ekstralingvistines savybes, tokias kaip perspektyva, vertinimas ir ideologinis pozicionavimas. Šios savybės patvirtina faktą, kad kalba negali būti neutrali, nes kiekvienas žodis yra neatskiriama susietas su kontekstu, kuriame jis egzistuoja. Dialogiškumas, pasak Mišelio Holquisto (Michael Holquist), tai tarsi Bachtino pasaulėžiūros ir kūrybos „raktinis principas“ („master key“ Holquist 2002: 14), kuris tarnauja pagrindu ir heteroglosijos konceptui. Nors šios sąvokos mąstytojo darbuose sietinos su literatūra, romano žanru ir kalbos filosofija, šio darbo kontekste, kalbant apie ikikolonijinę regiono kultūrinę erdvę, jos yra veiksmingos nusakant skirtingų kultūrinių dedamųjų koegzistavimą ir dialogą tarp jų.

Taigi būtent tokia kalbinė ir atitinkamai kultūrinė situacija yra būdinga aprašomam laikotarpiui. Tačiau, kaip pastebi Francesca Orsini, ši labai svarbi daugiakalbiškumo savybė buvo ignoruojama tiek kolonijos, tiek vėliau pokolonijiniu periodais, konstruojant žinių visumą. Kalbos ir literatūros moksle, kuris „aktyviai dalyvavo konkrečių bendruomenių susiejimo su atitinkama kalba ir kultūrine tapatybe procese“, ryški tendencija atskirti ir supriešinti „hindų-hindi“ ir „musulmonų-urdu“ pasaulėžiūrines-kalbines sferas. Tokiu būdu buvo veikiamas kalbos ir literatūros istorijų, pasižyminčių selektyvizmu, neigimu, marginalizavimu ir supriešinimu, konstravimas (ibid.: 1–2). Kaip alternatyva atskiroms ir net supriešintoms hindi ir urdu kultūrinėms sferoms buvo pripažįstama ir mišri/sudėtinė indo-persiška kultūra, įrodoma „selektyviomis sinkretinės tradicijos apraiškomis“ (ibid.: 1–2). Abi

tendencijos, užsiėmusios *mitų kūrimu* (angl. *myth-making*), atsargiai rinkosi medžiagą ir neigė reikšmingą kalbos ir literatūros kūrinių dalį, neatitinkančių būtinų šioms pozicijoms reikalavimų, tokių kaip skripto, kalbos ir religinės bendruomenės susiejimas. Taip kolonijos ir pokolonijiniu laikotarpiu sukonstruotos istorijos paliko nemažai tamsių vietų, iškreiptų siužetų ir neatsakytų klausimų, į kuriuos bandoma atsakyti pasitelkus ignoruotų kultūrinių tekstų tyrimus.

Kitą tokią kolonijos ir pokolonijinio periodų žinijos sistemų sunkiai suvokiamos sinkretinės ikimodernios Pietų Azijos kultūros pavyzdį savo 2011 metų straipsnyje *Pietų Azijos islamo rekonfigūravimas: keliaujant nuo XVIII iki XIX amžiaus* (angl. *Reconfiguring South Asian Islam: From the 18th to the 19th Century*) pateikia Karlas W. Ernstas (Karl W. Ernst). Autorius, analizuodamas dviejų musulmonų intelektualų ir sufijų – Ghulam ‘Ali Azad Bilgrami (1704—1786) ir Hajji Imdad Allah Muhajir Makki (1817—1899), kūrinius ir veiklą, prieina išvados, kad XVIII a. (ikikolonijinė) ir XIX a. (kolonijinė) kultūrinė aplinka reikšmingai skiriasi. Pirmojo autoriaus kūriniuose – indų retorikos ir poetikos kūrinių vertimuose ir jų komentaruose, pasireiškia ilga musulmonų autorių indologinė tradicija (įvairių žanrų sanskrito tekstų vertimai į arabų ir persų kalbas ir jų komentarai), einanti dar nuo al-Biruni³⁵ laikų. Straipsnio autorius pastebi, kad ši intelektualinė tradicija atskleidžia to meto kultūrinio konteksto pobūdį:

Tai buvo vietinis kosmopolitizmas arba kultūrinis pliuralizmas, visiškai suderinamas su platesne, ankstyvajame arabų kalifate puoselėta, „adab“³⁶ koncepcija – urbanistinio ir kultūringo / civilizuoto mokymo(si), kas praktiškai yra humanistinių / humanitarinių literatūros arabų ir persų kalbomis studijų sinonimas. (Ernst 2011: 259)

Šie aspektai patvirtina XVIII a. hindų ir musulmonų inteligencijos bendradarbiavimą, sąsajas jų literatūrinėje veikloje. Tiesa, kalbėdamas apie Hajji Imdad Allah Muhajir Makki, straipsnio autorius pastebi, kad pastarojo nedomino nei filosofija ar logika, nei hindų Indijos literatūrinės ar religinės tradicijos. Ir nors abi asmenybės buvo susijusios su sufijų religine

³⁵ Abu Rayhan Muhammad ibn Ahmad al-Biruni (pers. *Abū al-Rayhān Muhammad ibn Ahmad al-Bīrūnī*, liet. Al-Birūnis) – persų mokslininkas, gimęs 973 m. Chorezme (dabartinė Uzbekistano teritorija). Su Mahmudu Gaznaviečiu dalyvavo žygiuose į Indiją. Svarbus mokslininko indėlis – enciklopedinio pobūdžio kūrinys *Knyga apie Indiją, viskas, kas pagrįsta ir nepagrįsta* (pers. *Tahqīq mā li-l-hind min maqūlah maqbūlah fī al-‘aql aw mardhūlah*), kuriame analizuojami veik visi Indijos gyvenimo aspektai: religija, istorija, geografija, geologija, matematika ([al-Bīrūnī | Persian scholar and scientist | Britannica](#)).

³⁶ *Adab* (iš senosios arabų kalbos – ‚paprotys‘, ‚elgesio norma‘) šiuolaikinėje arabų k. reiškia ‚literatūrą‘. Žodžio reikšmė viduramžiais buvo platesnė, apėmė socialinį ir intelektualinį aspektus ir nusakė humanitarinių žinių visumą, būtiną mokyto ir rafinuotos literatūros kūrimui (<https://www.britannica.com/art/adab-literature>).

pasaulėjauta, XIX a. „plyšys tarp intelektualinių ir tradicinių islamo mokslų didėjo“, priešpastatant musulmoniškąją tapatybę tiek hindų-indiškajai, tiek britiškajai“ (Ernst 2011: 266—267). Autorius daro išvadą:

XVIII ir XIX amžių sandūroje musulmoniškos kultūros samprata Pietų Azijoje pasikeitė nuo vietinio universalistinio islamo mokymo(si) linkio / modelio, mėnuojamo islamo aristokratijos, iki gynybinės autentiškumo laikysenos, kuria artikuliuojo naują religijos mokslininkų klasę, spaudžiamą kolonijinės valdžios. (ibid.: 250)

Šie kalbiniai ir literatūriniai pavyzdžiai taikliai nusako to meto ikikolonijinę kultūrinę terpę, taip pat suponuoją teorinę kultūrinio daugiasluoksniškumo / sinkretiškumo prizmę, per kurią trečiojoje dalyje bus žvelgiama į ikikolonijinę vaizduojamųjų ir performatyvių menų situaciją.

2.3. Šiuolaikinio pasaulio tendencijos

Sisteminiai modernizacijos, industrializacijos ir urbanizacijos procesai Indijoje prasidėjo po nepriklausomybės atgavimo ir yra glaudžiai susiję su naujos Indijos valstybės kūrimu. Šie procesai atsakingi ir už nacionalinės kultūros raidą. *Kathak* šokio kontekste galime stebėti, kaip valstybė per institucionalizavimo ir nacionalizavimo veiksmus aktyviai pasisavina tradiciją ir pritaiko ją vidurinėsios klasės estetikos suvokimui ir reikmėms, paversdama *Kathak* performatyvią tradiciją tautinės tapatybės ir nacionalinės ideologijos simboliu. Kultūros administravimo institucijų, nacionalinės televizijos, organizuojamų festivalių ir seminarų, švietimo sistematizavimo pagalba šokis, viena vertus, buvo puoselėjamas kaip elitinės kultūros dalis, kita vertus, tapo visuotinio paplitimo ir kultūros demokratizacijos objektu. Iš pirmo žvilgsnio toks nesuderinamumas būdingas Indijos modernizacijos projektui bendrai. Partha Chatterjee taip pasisako apie „selektyvaus Vakarų modernumo pasisavinimo“ proceso, vykstančio iki šių dienų, priežastis ir pagrindą:

Trumpai tariant, ši rezoliucija buvo pagrįsta dviejų kultūros sferų, materialiosios ir dvasinės, griežtu atskyrimu. Būtent materialioje srityje Vakarų civilizacijos teiginiai buvo galingiausi. Mokslas, technologijos, racionalios ekonominės sistemos formos, modernūs valstybės valdymo metodai suteikė Europos šalims galią pavergti kitų šalių žmones ir primesti savo dominavimą visame pasaulyje. (...) 19 a. pabaigoje Indijos

nacionalistai teigė, kad mėgdžioti Vakarus bet kuriais kitais nei materialinio gyvenimo aspektais ne tik nepageidautina, bet net draustina, nes dvasinėje srityje Rytai ženkliai pralenkė Vakarus. Reikėjo kultivuoti materialines šiuolaikinės Vakarų civilizacijos technologijas, išlaikant ir stiprinant savitą nacionalinės kultūros dvasinę esmę. (Chatterjee 1989: 623–4)

Toks dvejopas modernizacijos scenarijus darė įtaką ir vėlesniems procesams bei pokyčiams, kurie itin suintensyvėjo po ekonomikos liberalizacijos Indijoje³⁷. Atsivėrus pasaulinei rinkai ir padaugėjus užsienio investicijoms, toliau sparčiai vyko globalizacijos, kultūros komodifikacijos procesai, vystėsi technologijos ir medijos. Tai neabejotinai veikė nacionalinės kultūros raidą, įvairių meninių bendrai ir performatyvių tradicijų konkrečiai formą ir įvaizdį.

2.3.1. *Viešoji modernybė*

XX a. pabaigoje kartu su pasaulinio kapitalo ir vartotojiškos kultūros plėtra Indijoje atsiranda naujas fenomenas – *viešoji modernybė* (angl. *public modernity*). Šis terminas yra conceptualizuotas ir naudojamas Ardžuno Appadurajaus ir Carol Breckenridge (Appadurai, Breckenridge 1988; 1995). Nors ir ne bešališkas ar neutralus šis terminas – būdvardis *viešasis* – mažiausiai įpainiotas į specifiskai Vakarų konceptų pasaulyje paplitusias dichotomines poras: „žema versus aukšta kultūra“, „masių versus elito kultūra“, „populiarioji / folklorinė versus klasikinė kultūra“ (Appadurai, Breckenridge 1988: 6). Vakaruose šis laikmetis siejamas su postmodernybe – modernybės standartų paneigimu, kultūrinių apraiškų heterogenizavimu ir globalizacijos tendencijomis (Chakravorty 2008: 60). Kaip teigia Fredric Jameson, postmodernizmo judėjimas pasižymi *estetinio populizmo* suklestėjimu (angl. *aesthetic populism*) – neautentiškų, nevienalyčių formų, pastišo, trumpalaikiškumo ir fragmentiškumo konceptų iškilimu (Jameson 1984: 65, cituota iš Chakravorty 2008: 64). Toliau teoretikas pažymi labai svarbią postmodernybės ir kultūrinės vėlyvojo kapitalizmo logikos sąsają, teigdamas, kad kultūrinė produkcija tapo tik vartotojiškos prekės variantu:

³⁷ Bandymai liberalizuoti ekonomiką Indijoje vyko jau 1966 m. ir devintojo dešimtmečio pradžioje, tačiau aktyvūs pokyčiai įvyko po 1991 m., kai buvo sumažinti mokesčiai ir importo kainos, panaikintas rinkos reguliavimas. Tai atvėrė galimybes užsienio investicijoms ir ekonominiam augimui.

Atsitiko taip, kad estetinė gamyba šiandiena yra pilnai integruota į prekių gamybą: pašėlusį ekonominę būtinybę sukelti vis daugiau naujų bangų, pristatančių vis daugiau tariamai naujų prekių (nuo drabužių iki lėktuvų), kurių apyvarta yra vis didesnė, sureikšmina estetines naujoves bei meninį eksperimentavimą ir priskiria šiems fenomenams sparčiai augančią struktūrinę funkciją ir padėtį. (Jameson 1991: 3–4)

Toks kultūros suverslinimas veikė globalizacijos procesus ir „kartais keistas ir itin netikėtas geopolitinių reiškinių tendencijas“, išsiskiriančius nuo ir seniau pasaulyje vykusių globalizacijos bangų (pvz., kolonializmo) būtent beprecedente komunikacijos tinklų plėtra ir sparčiai lokalių rinkų asimiliacija į bendrą globalią sferą (Chakravorty 2008: 64).

Modernybės ir postmodernybės apraiškų istorinė raida yra persipynusi su *viešosios erdvės* (angl. *public sphere*) konceptu, jo kilme ir raida. Tiek istoriškai, tiek dabartyje *viešoji erdvė* yra formuojama komunikacijos, informacijos sklaidos ir medijų pagalba. Kaip teigia Ardžunas Appadurajus, būtent dėl informacijos sklaidos ir medijų bumo, ši pasaulinė globali erdvė veikė fundamentalius viešosios erdvės koncepto pakitimus. Nors visų šių aptariamų konceptų kilmė siejama su Vakarų pasauliu, šiandien globali modernybė nebepriklauso Vakarams ir yra ištrūkusi iš „euro-amerikietiško diskursų“ saitų bei „valstybingumo naratyvų“. Ji yra išsidriekusi skirtingais pavidalais visame pasaulyje, yra nevienodai išgyvenama ir patiriama, dar tiksliau būtų pasakyti – vartojama (Appadurai ir Breckenridge 1995: 5; Chakravorty 2008: 59, 65).

Nors *viešoji erdvė* nėra tik erdvinis ar vietos konceptas, vis dėlto ji visų pirma siejasi su urbanistine aplinka. Industrializacijos, migracijos procesai, vartotojiškumo bumas ir įvairūs informacijos srautai centruojasi būtent miesto kultūroje ir aplinkoje, todėl, analizuojant tyrimo objektą, svarbiausias dėmesys ir skiriamas būtent urbanistiniams centrams. Čia ne tik lokalizuojasi pagrindinės valstybinės menų administravimo institucijos ir aktyviai reiškiasi verslo sektorius, tačiau svarbią vietą užima plintanti vidurinioji klasė, pasižyminti sparčiai augančiomis galimybėmis ir poreikiais. Viešosios modernybės kontekste būtent šios institucijos tampa pagrindiniais menų rėmėjais ir naudotojais. Tokiu būdu visos dabartyje praktikuojamos performatyvios tradicijos, net ir labiausiai puoselėjančios elitistines ambicijas, tampa neatsiejama viešosios kultūros dalimi. Ši kultūra nėra apibrėžta ir/ar nekintanti kultūra, apibūdinama tam tikrais unikaliais bruožais, – tai santykių visuma, persipynimų zona ar laukas. Pasak Appadurajaus ir Breckenridge:

Šios zonos negalima perprasti atskirai nuo bendrųjų globalizacijos procesų (...). Konkurencingas viešosios kultūros pobūdis yra susijęs su įtampa ir

prieštaravimais tarp nacionalinių darinių ir tarptautinių kultūros procesų. Ši įtampa sukuria arenas, kuriose skirtingos kultūros apraiškos (registers) susitinka/susiduria, diskutuoja/tiria ir konkuruoja tarpusavyje naujais ir netikėtais būdais. Taigi nacionalinė kultūra siekia kooptuoti/įtraukti (co-opt) ir iš naujo apibrėžti vietines, regionines ar liaudies kultūros formas. Komercinė kultūra (ypač kino, televizijos ir garso įrašų industrija) siekia populiarinti klasikines formas. Masinės kultūros formos siekia kooptuoti liaudies idiomias. Ši ginčų ir abipusės kanibalizacijos zona – kurioje nacionalinė, masinė ir liaudies kultūros suteikia viena kitai pagrindą ir priemones – ir yra viešosios modernybės Indijoje esmė/šerdis. (Appadurai ir Breckenridge 1995: 5)

Šiame tyrime laikomasi būtent tokio požiūrio į viešąją kultūrą, ir *Kathak* performatyvi tradicija bei ją praktikuojančios bendruomenės tiriamos kaip sudedamosios viešosios modernybės dalys.

2.3.2. Globalios tėkmės

Dabartinėje globalioje aplinkoje, kuomet viešojoje modernybėje nebelieka griežtų ir nekintančių kultūros apraiškų, apibrėžtų ypatingomis ir išsiskiriančiomis savybėmis, kaip tyrimo priemonę pravartu taikyti antropologo Arjuno Appadurai išplėtotą *vaizdžių / erdvių* (angl. *scapes*) teorinę koncepciją. Sekdama D. Valančiūno disertacijoje naudoto šios sąvokos vertimo pavyzdžiu, galėčiau apsistoti ties vertimu *vaizdžiai*, tačiau tokio vertimo atveju, tiriant įkūnytas praktikas, tarsi pritrūksta erdviškumo, skulptūriškumo ir kūniškumo aspekto³⁸. Šioje disertacijoje pasirenkama vartoti žodį *erdvės*. Savo darbuose kultūros teoretikas Appadurajus išskiria penkis globalios tėkmės aspektus arba *erdves*: *etnoerdvės* (angl. *ethnoscapes*), *mediaerdvės* (angl. *mediascapes*), *technoerdvės* (angl. *technoscapes*), *finanserdvės* (angl. *financescapes*) ir *ideoerdvės* (angl. *ideoscapes*) (Appadurai 1990: 296; Valančiūnas 2013: 44). Šios situatyvios ir nuolat kintančios *erdvės*, jų persipynimai ir persidengimai geriausiai nusako globalaus pasaulio disjunkcijas. Jie, tarytum vaikiškos dėlionės detalės, susijungia tarpusavyje ir kuria vis kintančius *įsivaizduojamus pasaulius* (angl. *imagined worlds*, Appadurai 1990: 296), palaikomus *fantazijos* veiksmo, kaip socialinės praktikos (Appadurai 1996: 54).

³⁸ Už šį pastebėjimą dėkoju prof. Dr. Gediminui Karobliui. Pasak jo, *vaizdiškumo* sąvoka nesuteikia trimatiškumo ir kūniškumo perspektyvų. Taigi *scapes* galima traktuoti kaip trimatį vaizdą, peizažą, supančią erdvę. Pats šios koncepcijos autorius Appadurajus, manau, taip pat neapsiriboja tik vaizdiškumu, dvimatete perspektyva ir šios sąvokos pagalba apibrėžia pripildytas ir apsupančias globalias tėkmes.

Fantazijos ir įsivaizduojamų pasaulių aktualinimui itin svarbios yra mediaerdvės ir ideoerdvės, kurias sieja būtent idėjos, išreiškiamos įvairiomis medijomis. Performatyvaus pasaulio kontekste prie šių dviejų erdvių paranku pridėti dar vieną globalios tėkmės aspektą – *performerdves* (angl. būtų *performscapes*). Performerdvių, jungiančių tiek mediaerdvių, tiek ideoerdvių savybes, išskirtinis bruožas yra sąsaja su kūnu, kūniškumo aspektas. Vienas įtakingiausių dekolonizacijos proceso ir pokolonijinio diskurso teoretikų – psichiatras Frantzas Fanonas – daug dėmesio skyrė kūno faktoriui ir atitinkamų kūno savybių įtakai tapatybės formavimui. Psichoanalizės pagalba jis siekė paaiškinti, kaip individas suvokia save per kūno / odos spalvos / rasės prizmę, ir pabrėžė kolonizacijos traumines patirtis (Fanon 2008). Šokis yra įkūnyta praktika, taigi, neatsiejamas nuo kūno ir jo patirčių. Judesio kalbos tyrimai kintančių performerdvių ir jų persipynimo su kitomis erdvėmis kontekste gali daug papasakoti apie individo ar bendruomenės kūne / sąmonėje slypinčius jausmus, mintis, potyrius ir prisiminimus.

Globaliose performerdvių judėjimo trajektorijose sąryšiai tarp tradicijos ir transformacijos šokyje yra sudėtingi ir gali būti net konfliktiški. Šokėjų, gyvenančių ir kuriančių Indijoje ir diasporoje (dažnai tiek Indijos, tiek kitose šalyse vienu metu), tapatybės klausimas gali tapti komplikotas ir įgauti dramatišką apraišką. Globaliame pasaulyje gyvenančių ir kuriančių indų šokėjų identitetas yra paveiktas skirtingų gyvenimiškų kontekstų ir įvairių ne indiškų meninių raiškos priemonių, todėl yra kontraversiškas ir sunkiai įspraudžiamas į tradicinę šokio formą.

3. KATHAK ŠOKIS ISTORINIAME IR KULTŪRINIAME ŠIAURĖS INDIJOS KONTEKSTE

Šokis, kaip ir kiti performatyvūs ar vaizduojamieji menai ir literatūra, negali egzistuoti atskirai nuo aplinkos. Jie tiesiogiai veikiami socialinių, politinių, ekonominių ir platesnių kultūrinių kontekstų. Menai taip pat gali patys veikti ir transformuoti susijusią aplinką: švelniai ir nepastebimai, o kartais ir labai agresyviai, kaip ideologinių menų ar ideologinės literatūros atveju. Viena svarbiausių tokio glaudaus menų ir jų aplinkos tarpusavio ryšio priežasčių yra menų mecenavimo sistema, kuri dažnai diktuoja įvairių meninių tradicijų turinį ir formą, taip pat veikia jų raidos trajektoriją.

Ši darbo dalis skirta istoriografiniam ir kultūriniam *Kathak* šokio kontekstui, įvairių politinių, socialinių, ekonominių veiksnių įtakai istorijos eigoje ir jų tarpusavio sąsajoms sinchroniniu ir diachroniniu pjūviais. Sąlyginai galima būtų išskirti tris svarbius periodus, kuriuos apims ši dalis ir kurių aptarimas leis labiau įsigilinti į šiuolaikinę situaciją: vėlyvąjį viduramžių – ikikolonijinį / ikimodernų, kolonijinį bei dekolonizacijos ir modernųjį / globalųjį / laisvosios rinkos. Vėlyvųjų viduramžių kontekstas įgalins suvokti šio regiono sinkretinį kultūros pobūdį ir leis apibrėžti išskirtinę kultūrinę erdvę. Būtent šioje geografinėje ir kultūrinėje erdvėje, šalia kitų meninių tradicijų: muzikinių žanrų, vaizduojamųjų menų, literatūros kūrinių, autentiško indo-persiško architektūros stiliaus, vystėsi įvairios performatyvios tradicijos, dariusios įtaką jau vėliau – XIX ir XX a. sandūroje – atkurtam neoklasikiniam *Kathak* šokiui. Kartu bus aptarti socialiniai, religiniai *bhakti* ir *sufi*³⁹ judėjimai, turėję nemažai įtakos šio regiono meninių tradicijų raidai ir transformacijoms. Vėliau bus plačiai aptartas kolonijinis ir pokolonijinis periodai, veikę tiek įvairių kultūrinių reiškinių percepciją pačioje Indijoje ir už jos ribų, tiek kai kurių kultūrinių tradicijų raidą, taip pat ir tiriamo *Kathak* šokio. Į esminius XX ir XXI amžių sandūros pokyčius, dariusius įtaką performatyviai erdvei, bus atsižvelgta šio skyriaus pabaigoje. Kaip jau minėta įvade, šis etapas išskirtas dėl kelių priežasčių. Būtent nuo 1999 m. pradėjau lankytis Indijoje, vėliau ten gyvenau ir studijavau, todėl galėjau stebėti tiriamą objektą ir kontekstą iš arčiau. Kitas aspektas susijęs su Indijos ekonomine politika, veikusia staigius ir reikšmingus pokyčius tiek bendrame šalies gyvenime, tiek tiriamoje sferoje.

³⁹ *Bhakti* iš sanskrito k. – *atsidavimas, pasišventimas* – mistinis judėjimas hinduizme, pabrėžiantis intensyvių emocinių ryšių tarp tikinčiojo ir asmeninės dievybės (angl. *personal god*). Šio judėjimo veikiami, suklestėjo menai ir literatūra. Sufizmas – mistinis islamo judėjimas. Pavadinimas kilęs iš bendrinio arabų k. žodžio *ṣūf* – *vilna*. Į Šiaurės Indiją atkeliavo kartu su islamu apie VIII a. ir jau X–XI a. pradėjo sparčiai plisti visoje Indijoje. Menai ir literatūra taip pat užėmė svarbią vietą sufizmo pasaulėjautoje.

Prieš pradedama, norėčiau trumpai supažindinti su dabartine performatyvių Indijos tradicijų situacija, pristatydamą pagrindines regionines tradicines praktikas ir neoklasikinius šokio stilius.

3.1. Pagrindiniai neoklasikiniai šokio stiliai Indijoje: trumpa apžvalga

Supažindinti su visomis ar net didesne dalimi Indijos subkontinente praktikuojamų performatyvių tradicijų – ištis neįvykdoma užduotis, kuri peržengia šios disertacijos ribas. Kad būtų lengviau įsigilinti ir tirti vieną jų, šiame skyriuje bus trumpai pristatyti pagrindiniai neoklasikiniai stiliai, šiuo metu gyvuojantys Indijoje. Toks pristatymas palengvins ir skaitytojo užduotį – padės suprasti pagrindinius jungiančius aspektus, juolab kad keli iš šių stilių bus aptariami skirtinguose kontekstuose.

Kai kurie Vakarų pasaulyje šokio sferoje priimtini ir plačiai naudojami dichotominiai terminai, tokie kaip klasikinis / folklorinis, liaudies / elitinis ir kt., gana sunkiai pritaikomi pietų Azijos kontekste. Performatyvių praktikų apibūdinimas / įvardijimas turėtų remtis kontekstu ir funkcijomis / performatyvumo tipais. Vis dėlto griežtai atskirti įvairių tradicijų naudojimo pobūdį taip pat problematiška. Dažnai viena ar kita performatyvi praktika atlieka ne vieną funkciją ir gali būti priskirta iškart keliems performatyvumo tipams. Tiriant atitinkamas tradicijas diachroniniu pjūviu, situacija gali būti dar pairesnė. Šiuo atveju svarbu prisiminti, kad dabartyje labiausiai žinomi šokiai siejami su urbanistiniu kontekstu ir profesionalia scena ir dažnai, įgavę pakitusias apraiškas, yra nutolę nuo kontekstų, kuriuose dar neseniai gyvavo šios tradicijos. Taip pat prasminga pažymėti, kad dėl nacionalizavimo procesų, nors ir atstovaujantys konkretiems regionams, šie šokiai dažnai pristatomi kaip *panindiškos*⁴⁰ / universalios indiškos meninės tradicijos. Tai neišvengiamai veda prie šių tradicijų unifikacijos ir įvairovės išnykimo, nes atitinkamų „administracinių procesų pagalba įvairios vietinės praktikos patyrė ir patiria standartizaciją“ (Soneji 2012: 6). Be to, dėl perdėto hinduizavimo ar sudievinimo ir kitų ideologinių tendencijų paprastai neatsižvelgiama į „specifinę vietinių tradicijų istoriją, jų išskirtinį religinį pagrindą ir socialinių sąlygų nevienalytiškumą / heterogeniškumą“ (Guillebaud 2011: 35).

Literatūroje ir viešojoje erdvėje minimų neoklasikinių šokio stilių Indijoje skaičius varijuoja nuo septynių iki devynių. Šiuo metu nacionalinė Muzikos, šokio ir teatro akademija yra pripažinusi aštuonis stilius, priklausančius skirtingoms valstijoms. Tai iliustruoja

⁴⁰ *Pan-Indian* – iš anglų k. – susijęs su visa Indija, jos teritorija, etninėmis, religinėmis ar lingvistinėmis grupėmis.

nenutrūkstančią ir nesibaigiančią nacionalizacijos ir klasicizacijos procesų eigą performatyvių tradicijų sferoje. Net ir šiuo laikotarpiu nuolat vyksta diskusijos, kokie šokiai gali gauti klasikinių statusą, ir kai kurių tradicijų atstovai siekia patvirtinti šį statusą. Tai leidžia atsirasti tokiems terminams kaip *semi-klasikinis*. Šiai kategorijai, pavyzdžiui, priskiriamos skirtingos regioninės *Chhau / Chau / Chhou* šokio variacijos: *Purulia* (Vakarų Bengalijos valstija), *Seraikella* (Džharkhandas), *Mayurbhanj* (Orisa). Pasak šio stiliaus atlikėjos, mano mokytojos Sharon Lowen, *Chhau* dar vadinamas tradiciniu šokiu (asmeninė komunikacija). Klasikinėmis kol kas nepripažintos kai kurios tradicinio ir / ar ritualinio teatro apraiškos, kaip antai, *Yakshagāna* (Karnataka, Kerala) ar *Bhagavata Mela* (Tamilnado valstija). Folklorinių šokių skaičius yra tikrai nemažas ir sunkiai fiksuojamas. Kiekvieną Indijos valstiją reprezentuoja net kelios ir daugiau folklorinių tradicijų, priklausančių skirtingoms bendruomenėms ir gyvuojančių skirtinguose kontekstuose.

Bharatanatyam yra „autentiškiausias“, „seniausias“ Indijos šokio stilius, kilęs prieš „daugiau nei du tūkstantmečius“ pietiniuose šalies regionuose, dabartinėje Tamilnado valstijoje. Taip prasideda veik kiekviena šiam stiliui skirta knyga ar internetinės svetainės puslapis. Tokie teiginiai ištis nėra kritiški ir neturi jokio mokslinio pagrindo, tačiau yra populiarūs ir priimtini kaip konkrečių istorinių ir ideologinių veiksnių padarinys. Ištis ši tradicija, tiksliau – šokio tradicijų visuma, viena pirmųjų patyrė nacionalizacijos, institualizacijos ir sanskritizacijos procesus ir buvo tarsi antrą kartą *reformuota* ar *atgaivinta* iš performatyvių tradicijų, išpopuliarėjusių nuo XVI amžiaus pabaigos (Soneji 2012: 3), paprastai atliekamų atitinkamų bendruomenių – *devadāsī*, šventyklų, viešose ir rūmų erdvėse. Pereidama iš šventyklų ir / ar feodalinio mecenavimo sistemos į reformatorių, o vėliau – ir valstybės palaikomų performatyvių praktikų erdvę, ši tradicija išgyveno labai svarbius pokyčius. Visų pirma, buvo pervadinta iš *Sadirāttam / Dāsīattam* į *Bharatanatyam*. Pervadinimas inicijuotas pagrindinių šio šokio reformatorių – E. Krishna Iyer ir Rukmini Devi Arundale apie 1932 metus. Sanskrito ir kitų regionų kalbose žodžiu *bharata* vadinami ir mitologinis Pandavų giminės protėvis (*Bharata*), ir pats Indijos subkontinentas (*Bhārata*). Be to, tai ir scenos menams skirtą traktato *Nāṭyaśāstra* autoriaus vardas. Simboliškai šis pavadinimas talpina savyje melodijos, ritmo ir emocijos perdavimo / vaidybos elementus: *bha* – *bhava* (jausmas / emocija), *ra* – *rāga* (melodija), *ta* – *tāla* (ritmas). Tokio pavadinimo suteikimas šokio stiliui, viena vertus, atskyrė performatyvią praktiką nuo tradicinės jos atlikėjų bendruomenės, kita vertus, suteikė šiai rekonstruotai tradicijai universalios indiškios tradicijos įvaizdį. Pervadinus šokį, imtasi jo turinio ir estetinės formos, kostiumo, repertuaro reformavimo, tekstualizavimo ir pritaikymo naujiems kontekstams veiksmų ir jau XX a. viduryje *Bharatanatyam*

išpopuliarėjo tiek Indijoje, tiek išeivijoje, kaip pagrindinė Indiją reprezentuojanti performatyvi tradicija.



2 ir 3 iliustracijos. Bharatanatyam šokis. Nuotraukose Irina Kušelevič, Neringa Raudytė (viršuje), Shruti ir Parshwanath Upadhye (apačioje). Lietuvoje organizuojamo tarptautinio klasikinių indų šokių festivalio „Sursadhana“ archyvo nuosavybė. Naudojama su leidimu. Nuotraukų autorė – Jovita Ambrazaitė.



Bharatanatyam naudoja konceptus, būdingus visiems šokio stiliams, tačiau turi ir unikalių estetikos ir turinio aspektų. Prie bendrų tendencijų galima priskirti sąvokas, kildinamas iš *Nāṭyaśāstra* teksto ir plėtotas vėlesniuose rašytiniuose šaltiniuose, tokias kaip *nṛtta* (grynojo šokio, technikos aspektas), *nṛtya* (naratyvinę reikšmę turinčios judesių sekos su gestais), *nāṭya* (naratyvinis, vaidybinis elementas, sudarytas iš šešių būtinų aspektų: kūno judesys, gestai, veido išraiškos, žodžiai, emocijos, muzika / ritmas) ar *tāṇḍava* (aktyvusis, dinamiškas, greitas, vyriškas šokio tipas) ir *lāsya* (grakštus, lyrinis, moteriškas šokio tipas). Kaip ir visuose stiliuose, svarbią vietą šokio repertuare užima naratyvinės kompozicijos, todėl itin reikšmingas emocijų perdavos aspektas, pagrįstas *rasa-bhāva* estetikos teorija (išsamiau – 2.2.4. dalyje). Išsiskiriančių *Bharatanatyam* bruožų dažniausiai pasitaiko šokiui naudojamų tekstų kanone ir technikoje. Šokio literatūros naudojimas, be abejonės, yra sąlygotas regiono. Nors repertuare pasitaiko nemažai klasikinių sanskrito tekstų, vis dėlto dauguma šokių, ypač vaidybinių / pasakojamųjų, naudoja vietinę literatūrą tamilų, telugų ir malajalių kalbomis. Kūno estetikos ir technikos aspektu šį stilių galima apibūdinti kaip labai geometrinį. Šokis eksploatuoja griežtas figūras – linijas, kampus ir trikampių, yra ganėtinai dinamiškas ir atletiškas (Narayan 2005, Khokar 2004). Būtent XX a. pradžioje reformatorių E. Krishna Iyer ir Rukmini Devi Arundale pagalba buvo reformuluoti tiek šokio turinys, tiek technika, tiek estetika ir būtent taip pritaikyti to meto reikmėms (daugiau apie tai: Meduri 1988, 2004, 2008; Soneji 2012). Tiesa, ir dabar tokios formos *Bharatanatyam* praktikuojamas ir Indijoje, ir už jos ribų.

XX a. pradžioje antrasis rekonstruotų šokių erdvėje išpopuliarėjo būtent *Kathak* stilius, kaip pagrindinis praktikuojamas gana plačioje šiaurės centrinės Indijos teritorijoje – Radžastano, Utar Pradešo, Bihero, Bengalijos valstijose. Jis užėmė ypatingą vietą ir dėl asociacijos su sparčiai besivystančia Bolivudo kino industrija. Pasak Kapilos Vatsyayan, šis stilius yra ir vėlesnės kilmės, ir išsiskiriantis iš kitų šokių Indijoje savo urbanistine, feodalinė / rūmų estetika ir ne sakraliniu, tačiau profanišku charakteriu (Vatsyayan 2011: 99).

Su šiuo požiūriu savo darbuose intensyviai polemizuoja Shovana Narayan (2005, 2012, 2018), pasitelkdama įvairius šaltinius – klasikinių sanskrito tekstų citatas, tapybos ir skulptūros pavyzdžius, taip įrodydama senovinę šio šokio kilmę ir prilygindama kitiems stiliams. Etnografiniame hipotetinių *kathakų* kaimų tyrime ji taip pat aršiai gina aukštą atlikėjų kilmę, kas būdinga ne visoms atlikėjų bendruomenėms. *Kathak* forma ir technika išties labai skiriasi nuo kitų šokių, ypač praktikuojamų pietiniuose šalies regionuose, formos ir technikos, visų pirma, tiesių kojų pagrindine pozicija ir akcentuojamu centru krūtinės ląstos lygyje. Pietiniuose šokio stiliuose pagrindinėje pozicijoje keliai būna sulenkti, centras yra dubens srityje. Remiantis teksta ir šventyklų bareljefais, būtent sulenktų kelių pozicija laikoma autentiškesne

ir senesne, nors šis teiginys yra nepagrįstas ir problematiškas. Tiesių kojų pozicija plačiai naudojama ir kituose stiliuose, pavyzdžiui, *Manipuri* ar *Sattriya* šokiuose.

Abu šie stiliai priklauso Indijos šiaurės rytiniam regionui. *Manipuri* reprezentuoja Manipuro valstiją, *Sattriya* – Asamo. Didelę įtaką jų vystymuisi turėjo vaišnavizmo plėtra *Bhakti* periodu – apie XV–XVI a. Asame ir XVIII a. Manipure. Nors popularioje literatūroje *Sattriya* ir *Manipuri*, kaip ir kiti neoklasikiniai šokiai, yra siejami su *Nāṭyaśāstra* ir kitais klasikiniiais tekstaais bei reprezentuojami kaip nenutrūkstančios performatyvios tradicijos dalis, tačiau, kaip ir kitų šokių atveju, reikalingų faktinių įrodymų nėra. Dabartinė *Sattriya* stiliaus forma sietina su XV–XVI a. Asamo vienuolynuose (*sattrā*) praktikuojamomis ritualinėmis šokio dramomis. Būtent tuo metu jas susistemino ir išpopuliarino garsiausias regione bhakti poetas Srimanta Sankardev. Pasirodymų turinys dažniausiai yra religinio pobūdžio, tekstiniu pagrindu kompozicijoms naudojami *Bhāgavata Purāna*, epai ir Sankardev darbai. Paprastai šokis buvo atliekamas vyrų vienuolių ir tik visai neseniai persikėlė į profesionalią sceną ir tapo moterų atlikėjų raiškos priemone. Nacionalinė muzikos, šokio ir dramos akademija 2000 m. šį stilių įtraukė į klasikinių šokių sąrašą.



4 iliustracija. *Sattriya* šokis. Nuotraukoje Kakoli Pathak. Lietuvoje organizuojamo tarptautinio klasikinių indų šokių festivalio „Sursadhana“ archyvo nuosavybė. Naudojama su leidimu. Nuotraukos autorė – Jovita Ambrazaitytė.

Manipuri (dar kitaip – *Manipuri rās līla*) tradicija išsikristalizavo, kaip jau minėta, tik vėliau – XVIII a. vietinių ritualinių performatyvių tradicijų ir vaišnavizmo bei *bhakti* pasaulėžiūros susilieėjimuose. Šis stilius vienas pirmųjų, šalia *Bharatanatyam* ir *Kathak*, patyrė nacionalizacijos procesus, 1954 m. Imphale įsteigus Nacionalinės muzikos, šokio ir dramos akademijos padalinį – Jawaharlal Nehru Manipuri šokio akademiją. Toks ypatingas susidomėjimas šiuo šokiu valstybiniu lygmeniu gali būti paaiškintas garsaus intelektualo, Nobelio premijos laureato Rabindranato Tagorės susižavėjimu šia tradicija.



5 ir 6 iliustracijos. Manipuri šokis. Nuotraukoje autorės Odissi stiliaus mokytoja Sharon Lowen. Atlikėjos asmeninio archyvo nuosavybė. Naudojama su leidimu.

Jau nuo XX a. pradžios šis šokis buvo integruotas į jo mokymo sistemą Šantinikėtane⁴¹. *Manipuri* šokio repertuaras yra labai įvairus, jungiantis skirtingus kultūrinius sluoksnius, pristatantis tiek švelnius, grakščius, jausmingus šokius, tiek ritmiškus, dinamiškus, dažnai atliekamus laikant rankose tradicinį būgną⁴². Repertuaras yra parenkamas pagal metų laikus ir kalendorines šventes.

⁴¹ Šantinikėtanio vietovėje, Vakarų Bengalijoje, 1921 m. Rabindranato Tagorės įkurtas *Visva-Bharati* universitetas. Kartais vadinamas tiesiog Šantinikėtanio universitetu.

⁴² Tradicinis *Manipuri* būgnas *pung cholam* – labai svarbus šio šokio instrumentas ir atributas. XIX a. karalius ir muzikantas Chandra Kirti sukūrė net 64 būgnų šokius.

Su Keralos valstija Indijos pietuose susiję du neoklasikiniai stiliai – *Mohiniyattam* ir *Kathakali*. *Kathakali* šokio teatras tradiciškai atliekamas tik vyrų aktorių, o *Mohiniyattam*, priešingai – moteriškas *solo* atlikimo stilius. Tiesa, nors pastarąjį iki šios dienos atlieka tik moterys, XX a. pabaigoje *Kathakali* scenoje, kaip ir kitų regiono performatyvių tradicijų, tokių kaip *Kutiyattam* ir *Krishnattam* (*Kṛṣṇanāṭṭam*) pasirodymuose, atsirado ir merginos. *Kathakali* yra tik viena iš daugelio regione praktikuojamų ritualinių teatrinių tradicijų, pasakojančių skirtingas mitologines istorijas. Vienintelis *Kathakali* šokio stilius spektakliams naudoja literatūrines pjeses, parašytas būtent tam tikslui. Repertuaras pagrįstas dviejų svarbių pasaulėžiūrinių konceptų – „makrostruktūrinių naratyvų“. Vienas jų – *līlā* – *žaismė, dieviškoji žaismė*. Hinduizme tai svarbi sąvoka, nusakanti bendrą kūrinijos pobūdį: visa, kas vyksta visatoje – dievams yra tik žaidimas⁴³. Kitas „makrostruktūrinis naratyvas“ – tai karališkasis statusas (angl. *kingship*), kuris hinduizme ir Indijos visuomenėje traktuojamas kaip labai svarbi institucija. Kartu su dievybe karalius palaiko visatos ir visuomeninę darną (sanskrit. *dharma*) (Zarrilli 2000: 3–6). Iš regiono teatrinių ir ritualinių tradicijų *Kathakali* susikūrė maždaug XVII a. pabaigoje, o suklestėjo XIX amžiuje. Primiršta *Kathakali* tradicija atgaivinta XX a. pradžioje poeto Vallathol Narayana Menon ir jo artimo bičiulio Manakkulam Mukundaraja pastangomis⁴⁴. Jų įkurtoje Kelara Kalamandalam institucijoje nuo pat jos veikimo pradžios tik *Kathakali* stilius užėmė esminę poziciją, tačiau vėliau buvo prijungtos ir kitos Keralos tradicijos.

Kerala Kalamandalam centre tarp praktikuojamų performatyvių tradicijų *Mohiniyattam*⁴⁵ atsirado ketvirtajame XX a. dešimtmetyje. Taip pavadinta tradicija minima XVI a. vietiniuose rašytiniuose šaltiniuose. Tradicija sulaukė nemažo mecenatų dėmesio ir XVIII ir XIX a. išpopuliarėjo tiek rūmų, tiek šventyklų kontekste. Dėl britų vykdomos kultūrinės politikos šokis buvo beišnykstas, kaip ir kiti moteriški atlikimo stiliai. Atlikėjų bendruomenė buvo prilyginta bendruomenėms, užsiimančioms prostitucija. Šokėjoms buvo uždrausta šokti šventyklose, taip atėmus iš jų tradicinį pragyvenimo šaltinį. Išlikusių bendruomenės narių ir šokio aktyvistų pastangomis, XX a. tradicija buvo atgaivinta. Šokis pasižymi lyriškumu ir grakštumu. Svarbiausia repertuaro dalis – vaidybinės kompozicijos, todėl apsieičia naudojami pasakojamieji rankų gestai ir veido mimika.

⁴³ *Līlā* sąvoka egzistuoja tiek dualistinėse, tiek nedualistinėse Indijos pasaulėžiūrinių tendencijose. Dualistinės filosofijos mokyklose, ypač vaišnavizmo kontekste, ši sąvoka žymi visas dievo apraiškas ir jų veiksmus žmonių pasaulyje. Monoteistinėje pasaulėjautoje visa visata yra tik dieviškosios žaismės išdava.

⁴⁴ 1930 m. Vallathol Narayana Menon ir Manakkulam Mukundaraja įkūrė iki šiol vieną svarbiausių Keraloje institucijų, atsakingų už performatyvias valstijos tradicijas ir jų plėtrą, – *Kerala Kalamandalam, deemed to be University of Art and Culture*.

⁴⁵ *Mohinī* – iš sanskrit. – *dieviškoji gundytoja* – vienintelis moteriškas Višnaus avataras, padėjęs sugrąžinti dievams demonų pavogtą nemirtingumo eliksyrą (*amṛta*).



7 iliustracija. Kathakali šokio teatro scena. [File:Sree Rama Pattabhishekam Kathakali.jpg – Wikimedia Commons](#). Nuotraukos autorius – AdvaitNair.



8 iliustracija. Mohiniyattam šokio poza. Nuotraukos autorius - Shagil Kannur. Naudojama su leidimu.
[File:Mohiniyattam at Kannur district school kalothsavam 2019 10.jpg - Wikimedia Commons](#).

Kuchipudi šokio drama pavadinta kaimo Andhra Pradešo valstijoje, kuriame ši tradicija suklestėjo XVII a., vardu – Kuchipudi (Kuchelapuram, Kuchilapuri)⁴⁶. Tuo metu, pasak legendos, poetas Sidhyendra Yogi savo parašytos pjesės „Bhama Kalapam“ pastatymui atrinko kelis jaunos brahmanų luomo aktorius iš šio kaimo, kurie sušoko / suvaidino jo kūrinį. Nuo to laiko pasirodymai tapo kasmetine tradicija ir išpopuliarėjo *Kuchipudi* vardu. Šokis siejasi su keliomis pietų regione paplitusiomis teatrinėmis ritualinėmis praktikomis:



9 iliustracija. *Kuchipudi* stiliaus atlikėjos. Pirmosios nuotraukos autorius – Augustus Binu. [Kuchipudi Performer DS - Kuchipudi - Wikipedia](#). Antroje nuotraukoje stiliaus ypatybė – šokis ant lėkštės (*tarangana*).

Bhagavata Mela (Tamilnadas), *Nattuva Mela / Andranatyam* (Andhra Pradešas) ir *Yakshagāna* (Karnataka). Po nuosmukio Britų imperijos valdymo periodu tradicija atgaivinta XX a. pradžioje, šokėjo aktyvisto Vedantam Lakshminarayana Sastri pastangomis. Šis veikėjas atsakingas ir už moterų atlikėjų įtraukimą į anksčiau tik vyrišką tradiciją, ir už atskirų dramos dalių *solo* atlikimo įvedimą, ir už šokio stiliaus išpopuliarinimą visoje Indijoje. Į klasikinių šokių sąrašą *Kuchipudi* stilius įtrauktas vienos iš Muzikos, šokio ir dramos akademijos organizuojamų konferencijų metu 1958 metais.

Panašiu metu klasikiniu pripažintas ir *Odissi* stilius, kildinamas iš Orisos valstijos Indijos rytinėje pakrantėje. Jo ištakos – nuo XII a. įvairiuose šaltiniuose minima šventyklų šokėjų (*mahari*) tradicija ir folklorinis akrobatinis jaunų berniukų, persirengusių moteriškais

⁴⁶ Darinys iš sanskrito frazės *kusilava-puram* – aktorių kaimas.

kostiumais, šokis (*gotipua*). Apie 1950 metus, sekant *Bharatanatyam* pavyzdžiu, *Odissi* buvo rekonstruotas. Prie šio proceso prisidėjo Orisos poetas Kavichandra Kalicharan Pattanayak ir žymūs šokio mokytojai Kelucharan Mohapatra, Deba Prasad Das, Pankach Charan Das, Mayadhar Raut ir kt. Šio šokio skiriamasis bruožas yra jo skulptūriškumas. Pagrindinės dvi pozicijos tarsi atskleidžia du skirtingus principus. *Chouka* (kvadratas) pozicija reprezentuoja simetriją, kampiškumą, dinamiškumą, jėgą, o *tribhangi* (trys bangos) – asimetriją, banguotumą, tėkmę, grakštumą.



10 iliustracija. *Odissi* šokis. Nuotraukose Madina Andassova ir Sooraj Subramaniam. Lietuvoje organizuojamo tarptautinio klasikinių indų šokių festivalio „Sursadhana“ archyvo nuosavybė. Naudojama su leidimu. Nuotraukų autorė – Jovita Ambrazaitytė.

3.2. Sinkretinė Šiaurės Indijos kultūra

Šiaurės centrinis Indijos regionas – tai išskirtinė sinkretinės kultūros terpė, sąlygota konkrečių istorinių veiksnių ikimodernioje Pietų Azijoje. Viena iš mano pateikėjų, šokėja iš Ahmedabado Vaišali Trivedi, šiaurės centrinę Indijos regioną apibūdino kaip „duonos valgytojus“ (hindi: *roti wale*), priešpriešindama jį pietų Indijos regionui, arba „ryžių valgytojus“ (hindi: *chawal wale*, iš interviu 2017 m. gruodžio mėn.). Tokiu paprastu ir

humoristiniu apibūdinimu šokėja labai tiksliai nusakė egzistuojantį kultūrinį skirtumą tarp šiaurės ir pietų Indijos regionų. Toliau šiame skyriuje bus aptariamas būtent Šiaurės Indijos kultūrinis kontekstas ir čia gyvuojančios meninės raiškos formos.

3.2.1. *Kathak* šokis ir kitos sinkretinės šiaurės centrinės Indijos menų formos

Prieš pradėdant sinkretinės aptariamo regiono kultūros pobūdžio apibūdinimą, svarbu dar kartą atkreipti dėmesį į tyrime reikšmingų sąvokų prasmės lauką. Pietų Azijos kultūriniame kontekste nėra šiuolaikiniame / moderniame vakarietišrame suvokime įprastos griežtos perskyros tarp muzikos, teatro ir šokio tradicijų. Paprastai atlikėjų bendruomenėse visos trys raiškos formos, apibūdinamos vienu terminu *sangīt*, buvo / yra praktikuojamos atskirų bendruomenės narių. Dažnai vienas atlikėjas buvo / yra įvaldęs tiek instrumentinę ar vokalinę, tiek judesio ir vaidybos tradiciją⁴⁷. Ne vienas mokslininkas yra pastebėjęs tokią Vakarų akademijos atskirties tendenciją ir savo tyrimuose bando analizuoti performatyvius menus bendroje tyrimo erdvėje ne kaip „atskirus, universalius ir nekintamus“ (Shay 2014: 37). Taip pat, tiriant regiono meninės raiškos formas, išryškėja tiek architektūrą ir skulptūrą, tiek literatūros, vizualias ir performatyvias tradicijas jungiantys bendri aspektai, tokie kaip estetikos teorija ir reikšminga *rasa-bhāva* kategorija. Performanso teoretikė Barbara Kirshenblatt-Gimblett pastebi, kaip radikaliai atskirtos skirtingos meninės raiškos priemonės ir, remiantis tuo, yra išvystytos atskiros disciplinos, kurių ribos kartais sunkiai peržengiamos:

(...) Europoje egzistuoja tendencija griežtai atskirti jusles ir jas susieti su atitinkamomis meninės raiškos formomis. Viena juslė, viena meno šaka. Muzikos mes klausome. Paveikslus apžiūrinėjame. Šokėjai nekalba. Muzikantai nešoka. (Kirshenblatt-Gimblett 1991: 416; cituojama: Shay 2014: 37)

Atsiranda vis daugiau tyrimų, kurie naudoja tarpdisciplininę prieigą ir tiria vienas meninės raiškos formas per kitas. Šiame darbe taip pat laikomasi nuostatos, kad skirtingos meno formos turi bendrų reikšmingų aspektų, įgalinančių tarpdisciplininę prieigą. Nors tyrime

⁴⁷ Toks performatyvių menų sujungimas į vieną būdingas būtent vietinei indiškai meninei tradicijai. Turų–persų kultūriniame modelyje nebuvo vietos teatro menams – tai atitinkamai darė įtaką jau minėtam kurtizanių ir aktorių bendruomenių marginalizacijos procesui. Tuo tarpu termino *sangīt* reikšmė susiaurėjo iki dainavimo su muzikos ir šokio akompanimentu (Trivedi 2012: 142). Tiesa, ir dabartiniame *Kathak* šokio kontekste gryo teatrinio elemento nėra, tačiau vaidyba inkorporuota į šokio formą ir turinį.

tiesiogiai neanalizuojami tapybos ar literatūros kūriniai, dažnai referuojama į tokio tipo darbus, kurie gali padėti *Kathak* šokio tyrimams.

Išlikę viduramžių architektūros paminklai, literatūros ir vaizduojamojo meno kūriniai sulaukė nemažai meno istorikų dėmesio. Šių sričių tyrimams medžiagos netrūksta. Ji išlikusi architektūros paminklų, miniatiūrų, literatūros kūrinių pavidalu. Kiek sudėtingesnė situacija yra su performatyviais menais, nes muzikos ar šokio tradicijos priklauso nematerialaus paveldo sričiai. Kas ir kaip buvo grojama ir šokama tuo laikotarpiu, iš dalies galima suprasti tiriant etnografinę dabartį ir pasikliaujant sakybine istorija, puoselėjama tradicijos nešėjų. Suteikti daugiau žinių gali ir tarpdisciplininės studijos, jungiančios vaizduojamųjų menų, literatūros ir performatyvių tradicijų tyrimus. Kaip jau pastebėta praeitame darbo skyriuje, nemažas kiekis literatūros, galinčios suteikti daugiau žinių apie laikotarpio kultūrinę erdvę, buvo ignoruojama. Iki šiol neišversti persų, arabų ir urdu kalbų ar lengvai prieinami performatyvių menų tyrimams svarbūs tekstai. Madhu Trivedi, detaliai tyrinėjanti Šiaurės Indijos viduramžių muzikines transformacijas, mini kelis fundamentalius tekstus, kurie formavo performatyvių menų tekstų tradiciją, po klasikinio *Nāṭyaśāstra* traktato. Svarbiausias jų, daręs įtaką daugeliui viduramžių tekstų – vertimų ir komentarų skirtingomis vietinėmis kalbomis, – yra Sārangadevos *Sangīta-Ratnākara*, parašytas XIII a. sanskritu. Pirmasis tekstas apie indų muziką persų kalba *Ghūniyat al-Munya* buvo užrašytas XIV amžiuje. Teksto autorius nežinomas, tačiau iš teksto aišku, kad jis gerai išmanė tiek persų–arabų, tiek indų muzikos sistemas. Tekstas sklandžiai suderina indų ir persų tekstinę muzikologinę tradicijas ir mini tuo metu praktikuojamus performatyviuos menus. Kitas muzikologinis tekstas persų kalba yra Yaḥyā al-Kābulī, sudarytas *Lahjāt-i Sikandar Shāhī*. Tekstas datuojamas XV a. ir seka *Ghūniyat al-Munya* tradicija (Trivedi 2012: 6–7). Mogolų dinastijos valdymo laikotarpiu, ypač Akbaro⁴⁸ valdymo metu, muzikologijoje atsirado naujų tematinų tendencijų. Dar esmingesni persų ir indų tradicijų tarpusavio susipynimai, veikiantys naujų hibridinių žanrų atsiradimą, ir „subtilus literatūrinių bei vizualių-performatyvių tradicijų suvienijimas“, kuomet „poetiniai konceptai, tokie kaip *nāyak*, *nāyika-bhed*⁴⁹ įgavo raiškos formas muzikinėse ir šokio tradicijose bei miniatiūroje ir skulptūroje“.

⁴⁸ Akbaras Didysis (valdė 1556–1605) – Dželaludinas Muhamedas Akbaras – iškiliausias Mogolų dinastijos imperatorius, sėkmingas karvedys ir diplomatas, savo valdymo metais išplėtęs imperijos ribas, inicijavęs sėkmingas ekonomines ir administratyvines strategijas. Akbaras buvo literatūros ir menų mylėtojas, dosnus mecenatas. Jo bibliotekoje buvo daugiau nei 24 tūkstančiai knygų įvairiomis kalbomis. Akbaro valdymo laikotarpiu itin suklestėjo menai, literatūra ir švietimas. Jo rūmai tapo namais filosofams, skirtingų religijų išpažinėjams, poetams, menininkams, amatininkams ir architektams. Šis laikotarpis – tai mišrios, sinkretinės indomusulmoniškos kultūros kulminacija (iš Chandra, 2003).

⁴⁹ Tiksliau būtų pasakyti, kad bendri įvairių meninės raiškos formų estetiniai principai, tokie kaip minėti *nāyak*, *nāyika-bhed* ar *rasa-bhāva*, egzistavo daugiau sanskrito klasikinėje tradicijoje, o šiuo laikotarpiu konceptai išplito vietinėse tradicijose.

Šios naujos tendencijos atsiskleidžia XVII a. sanskrito ir persų kalbos tekstuose. Svarbus to meto autorius Puṇḍarika Viṭṭhala. Jo kūrinuose *Nartananirṇaya* ir *Rāg Mālā* ryškiai atsiskleidžia ši bendra estetinė įvairių meninės raiškos formų tendencija. Dėl bendrų estetinių principų, tiriamuoju periodu vienijančių skirtingas meno formas ir klasikines/rūmų bei vietines/periferines menines tradicijas, nemažai detalių apie muzikos žanrus, instrumentus ir šokio žanrus, kostiumus ir judesio estetiką galime sužinoti iš skirtingų to meto literatūros kūrinių ir Mogolų miniatiūros (ibid.: 7–8). XVIII ir XIX a. muzikologiniuose kūriniuose (*Rāg Darpan*, *Tuḥfat al-Hind*, *Ma‘ādin al-Mūsīqī*) atsiskleidžia gyvas ir aktyvus to meto centrinių / klasikinių ir periferinių / vietinių tradicijų bendradarbiavimas.

3.2.2. *Bhakti* ir *sūfī* fenomenų tarpusavio sąsajos ir įtaka menams

Nors religinis *bhakti* judėjimas prasidėjo Pietų Indijoje VII a., Šiaurės Indijoje *bhakti* suklestėjimas sutapo su Delio sultonato įsigalėjimu. Būtent šiuo laikotarpiu kartu su tiurkų valdžia Šiaurės Indijoje pradėjo sparčiai plisti ir sufijų idėjos. Aktyvi idėjų kaita tarp pietų ir centrinės Azijos ištis nebuvo naujovė, tačiau būtent XII–XIII a. skirtingos sufijų mokyklos / tradicijos (*silsila*)⁵⁰ kūrėsi regione, buvo steigiami sufijų bendruomenės namai (*khānqāh*)⁵¹, plito sufijų filosofija, religinės praktikos (Chandra 2002: 239). Dauguma sufijų bendruomenių praktikavo *samā*⁵², o sufijų mistinės idėjos atsispindėjo tuo metu klestinčioje tradicinėje sufijų meilės poezijoje. Sufijų praktikų ir kūrinių populiarumą Pietų Azijoje / Indijoje lėmė jų dalyvavimas tiek valdančiųjų sluoksnių, tiek eilinių žmonių gyvenime, taip pat vietinių kalbų naudojimas savo kūriniuose ir sinkretiniai muzikiniai žanrai. Šiaurės Indijos kontekste itin išpopuliarėjo keli sufijų ordinais. Minėtina yra *Chishtī* tradicija. Ordinas laikėsi lygybės, religinės tolerancijos, empatijos vargstantiems, askezės ir susilaikymo nuo pasaulietinio gyvenimo principų. Būtent dėl šių aspektų *Chishtī* sufijai suvaidino svarbų vaidmenį „regiono kultūros ir religijos istorijoje“, „sklandžiai adaptavę vietines tradicijas“ (Trivedi 2012: 4). Jau

⁵⁰Žodis *silsila* vartojamas ir hindi kalboje, iš arabų k. – *linija, grandinė, tvarka*; sufizmo kontekste – *mokykla, tradicija* (McGregor, 1993: 1017).

⁵¹ *Khānqāh* iš persų k. – sufijų bendruomenės namai. Pirmosios nuošalios buveinės, priglaudusios sufijų atsiskyrėlius ir jų mokinius, atsirado šiaurės Afrikoje apie XIII a., vėliau išplito iki vienuolynų tipo didelių dvasinių ir paramilitaristinių centrų. Dažniausiai šiuose centruose yra atskira vieta maldai, šventovė, mokykla, taip pat gyvenamosios patalpos studentams, piligrimams ir keliautojams ([zāwiyah](#) | [Islam](#) | [Britannica](#)).

⁵² *Samā* – *klausymas* – muzikinė sufijų ceremonija, padedanti dalyviams pasiekti mistinės ekstazės būseną. Ceremonijos metu atliekama instrumentinė muzika, dainuojama, recituojama poezija, šokama, meldžiamasi. *Samā* yra *dhikr* / *zikr* / *thikr* / *zakar* – *prisiminimas, priminimas, minėjimas, tarimas* arba dievo garbinimo sudedamoji dalis.

nuo XIII a. šio ordino *khānqāh* – bendruomenės namai – tapo „svarbiais kultūrinio pasikeitimo centrais“, kur iš sėkmingo „persų–arabų, vidurinės Azijos ir indų performatyvių tradicijų susipynimo gimė ypatinga mišri muzikinė / performatyvi Šiaurės Indijos kultūra“ (ibid: 4, 83). Kaip vieną iš pirmųjų ir svarbiausių muzikinės asimiliacijos erdvių Madhu Trivedi savo knygoje mini įtakingo *Suhrawardī*⁵³ linijos pradininko Shaiḫ Bahā al-Dīn Zakaria Multānī bendruomenės namuose Multano regione organizuojamus *samā‘* susirinkimus. Ši vietovė taip pat buvo svarbus Šivos⁵⁴ garbintojų, *Siddha* ir *Nāth*⁵⁵ klajojančių vienuolių, viduramžių literatūrinėje tradicijoje žinomų *jogī* vardu, piligrimystės centras (ibid.: 84). Nors ir ne visos sufijų bendruomenės buvo vienodai tolerantiškos, empatiškos ir *muzikalios*, visų jų veikla padėjo spręsti kai kurias socialines problemas ir „mažinti socialinę įtampą“, kita vertus, darė stiprią įtaką regiono literatūrai, vaizduojamųjų ir scenos menų raidai (ibid.: 243–244, 248).

Bhakti judėjimas tiek Pietų, tiek Šiaurės Indijoje yra labai daugialypis, įvairus ir lankstus. Tiksliau šį reiškinį galima būtų apibūdinti judėjimų visuma, apimančia tiek dvasinę, tiek socialinę gyvenimo sferas, laiko prasme – išaugusią į beveik dviejų tūkstantmečių tradiciją, vietos prasme – išplitusia visame subkontinente. John Stratton Hawley savo knygoje *Dainų audra: Indija ir bhakti judėjimo idėja* (angl. *A Storm of Songs: India and the Idea of the Bhakti Movement*) išskiria kelis aspektus, vienijančius įvairialypius subkontinento *bhakti* judėjimus: 1) *bhakti* judėjimas yra siejamas su skirtingomis performatyviomis tradicijomis ir poezija, sukurta vietiniais dialektais, eilių kūrėjams suteikiant šventųjų statusą; 2) *bhakti* judėjimas akcentuoja skirtingų poetų/kūrėjų – šventųjų bendrumo / bendrystės atmosferą; 3) *bhakti* judėjimas žvelgia į visų visuomenės sluoksnių (įskaitant žemesnius ar engiamus) ir lyčių atstovus, kaip potencialius judėjimo dalyvius; 4) *bhakti* judėjimas iškelia asmeninės patirties svarbą aukščiau už tuščią išorinį rituališkumą, o kartais išvis neigia pastarąjį (Hawley 2015: 6–7).

Abu judėjimai dėl intensyvaus pobūdžio stipriai veikė idėjų mainus, bendrą intelektualinį kontekstą ir specifinius aspektus, tokius kaip *guru-śiṣya parampara* – tradicinę žinių perdavos sistemą.

Kathak šokiui stiprią įtaką darė *Kṛṣṇa Radha bhakti* kultai Braj regione. Šis regionas sulaukė daug dėmesio iš Mogolų imperatoriaus Akbaro, kuris dovanojo žemes šventykloms, rėmė poezijos kūrimą ir kūrinių atlikimą. Šiame regione iki šiol praktikuojamas *Kathak*

⁵³ *Suhrawardī* sufijų ordinas – kartu su *Chishtī* tradicija du labiausiai paplitę Indijoje sufijų ordinais.

⁵⁴ Šiva (iš sanskr. *śadantis sēkme*) – vienas iš esminių hinduizmo dievybių, kartu su Brahma (*Brahmā*) ir Višnu (*Viṣṇu*) priklausantis dieviškajai trejybei, kuri atlieka pasaulio sunaikinimo funkciją, kad atėjus laikui pasaulis galėtų būti sukurtas iš naujo (McGregor, 1993: 951).

⁵⁵ *Siddha* – iš sanskrito *tas, kuris yra pasiekęs tikslą* – ir *Nātha* – iš sanskrito *viešpats, gynėjas, mokytojas*. Skirtingos klajojančių asketų, vienuolių tradicijos ar konfesijos džainizme ir hinduizme.

tradicijos raidai svarbus žanras *rās-līlā*, suformavęs neatsiejamą šio šokio formos ir turinio ypatybes. *Kathak* prasminių sąvokų lauke svarbią vietą užima *bhakti* emocija, kuriai iki šiol skirta didžioji dalis naratyvinių šokio kompozicijų.

3.3. Nacionalinis modernizacijos projektas ir menų atgimimo judėjimas

Kolonijinė beveik 200 metų Indijos subkontinento patirtis, orientalistų žvilgsnis į Indijos kultūrą ir jos interpretacijos pakeitė šalies ekonominio, politinio ir kultūrinio gyvenimo raidą bei akademinį ir populiarųjį pažinimą, reiškinių percepciją. Svetimo imperialistinis buvimas Indijoje, vietinės, kitos kultūros tyrimas, interpretavimas ir dokumentavimas pasireiškė atitinkamu diskursu, kuris taip pat neišvengiamai veikė šokio raidai svarbius procesus, kurie vyko XIX a. pab.–XX a. pr. ir paveikė šokio bendruomenes, jų gyvenimą, savivoką ir saviraišką.

Taigi, pokolonijinė teorija aktuali tiriant performatyvias praktikas ir jas veikusius istorinius procesus. Tiesa, pokolonijinio diskurso žiūros prieiga ypač naudinga gilinantis į etnografinę dabartį, nes tiek kolonizacijos, tiek dekolonizacijos procesai tęsiasi ir dabartyje. Jie veikia žmones ir bendruomenes, jų pasaulėjautos ir tapatybės formavimą, atsiskleidžia įvairiomis saviraiškos ir reprezentacijos formomis ir dažnai pasireiškia įvairiose kultūrinėse manifestacijose.

Teorinėje dalyje detaliai aprašytas platus ir kontraversiškas pokolonijinių studijų laukas, be to, remiantis aktualių autorių darbais ir asmeniniais pamąstymais, pagrįstas pokolonijinio diskurso žiūros taikymas ir svarba performatyvių tradicijų ir jų raidos kolonijiniu ir pokolonijiniu laikotarpiu tyrimams.

Šioje dalyje detaliai išanalizuosiu bendrą performatyvių Indijos tradicijų ir neoklasikinio šiaurės centrinio regiono šokio *Kathak* kilmę ir raidą, remdamasi pokolonijinės teorijos žiūros prieiga ir sinchroniškai bei diachroniškai išskirdama tris temporalinius sluoksnius: 1) kolonijinį periodą, 2) nepriklausomybės kovų ir tautos savimonės raidos laikmetį ir 3) dabartį.

Itin reikšmingą vietą darbe užima pokolonijinis arba dekolonizacijos etapas, kai performatyvių menų atgimimas tapo nacionalinės tapatybės konstravimo, didžios kultūrinės praeities paieškų ir nepriklausomos tautos kūrimo sąjungininku. Darbe bandoma nustatyti, išanalizuoti ir kritiškai įvertinti, kaip tai vyko. Remiantis pagrindinių pokolonijinių teoretikų įžvalgomis, atskleidžiama, kaip Kolonijoje sukonstruoti intelektualiniai modeliai veikė tuometinius ir vėlesnius istorinius procesus ir koku būdu šie procesai paveikė performatyvių

menų raidą. Suvokti kolonizatoriaus ir kolonizuotojo santykį padeda būtent H. Bhabhos (1990, 2004) išvystyti svarbūs *ambivalentiškumo* ir *hibridiškumo* konceptai. Taip pat šioje dalyje parodoma, kaip, paveikti kritinių teorijų, sugriuvo dominuojantys istoriniai naratyvai ir atsirado ne vieno istorinio scenarijaus galimybė. Čia remiamasi įtakingais teoretikų P. Chatterjee (1993) ir A. Nandy (1983) pamąstymais kultūros istorijos, nacionalizmo raidos klausimais. P. Chatterjee išvalgos apie moters įvaizdžio svarbą tuometinių performatyvių tradicijų transformacijų kontekste yra itin parankios. Skirtingų regionų šokio ir muzikinių tradicijų istorinė raida apžvelgiama remiantis autoritetingais etnografiją ir kritinę teoriją derinančiais J. Bakhle (2005), M. H. Allen (1987), P. Chakravorty (1998, 2008) darbais. Taip pat labai svarbu nustatyti ir suprasti *hibridinės* ir *ambivalentiškos* ideologinės / intelektualinės žinių visumos, gimusios tarp Rytų ir Vakarų XX a. pradžioje, įtaką meno teorijos ir performatyvių tradicijų estetikos principų formavimui. Tokiu būdu bandoma apibrėžti ideologinę terpę tarp Rytų ir Vakarų, kur, tarpininkaujant įvairiems kultūros vertėjams, išsigrynino pagrindinės indų meno (šokio) filosofijos / estetikos teorijos nuostatos, aktualios vėlyvuosiu Kolonijos laikotarpiu ir iki šių dienų formuojančios Indijos performatyvių menų įvaizdį. Akcentuojamos jau pažįstamos H. Bhabhos išplėtos *trečiosios erdvės* ir *hibridiškumo* sąvokos. Kultūros istorikės Tapati Guha-Thakurtos (1992, 2004) ir indologės Elisos Ganser (2018) tyrimai leidžia įsigilinti į šių kultūros vertėjų veiklą ir suvokti jų indėlį. Būtent šiuo laiku suformuoti principai tapo esminiais, XX a. eigoje rekonstruojant ir nacionalizuojant performatyvius menus, tarp jų ir neoklasikinį *Kathak* šokį. Naudojant antropologinių tyrimų, įgalintų pokolonializmo ir kritinių teorijų, prieigą, į tyrimų lauką įtraukiami įvairūs, kartais labai netikėti aspektai, tokie kaip tauta / nacionalizmas, religija / tapatybė, rasė / etniškumas, lytis / seksualumas / kūniškumas / performatyvumas. Aptariant skirtingų tradicijų rekonstravimo strategijas, naudojamos žymaus istoriko ir filosofo M. Fuko pamąstymais apie žinojimo ir galios santykį ir praktine prieiga, išplėtotą antropologo P. Bourdieu. Naudingos tyrėjų M. H. Allen (1987), P. Chakravorty (1998, 2008), M. Walker (2014), K. Skiba (2017) išvalgos.

3.3.1. *Dominuojantis Kathak šokio istorijos naratyvas*

Dabartiniai klasikiniai Indijos muzikos ir šokio / teatro stiliai susiformavo iš tradicinių regiono performatyvių menų (ritualinių / religinių, socialinių ir reprezentacinių), veikiami kolonijinio britų buvimo Indijoje ir XIX a. pabaigoje–XX a. pradžioje vykusių pasikeitimų ir procesų, kai švietėjiškų idėjų įkvėptas suaktyvėjo atgimimo judėjimas ir Indija pradėjo įgyvendinti modernizacijos projektą. Nesąmoningai sekdami orientalistų-kolonialistų

pavyzdžiu, reformatoriai ieškojo įkvėpimo *autentiškoje*, senųjų Indijos tekstų (vedų, puranų), idealios kultūros bei visuomeninės ir religinės (be abejonės, hindų) sanklodos praeityje. Šie procesai yra susiję ir paveikti įvairių ideologinių, politinių, sociokultūrinių slinkčių, vykusių tuo laikmečiu Indijoje. Tikslinga būtų išskirti tokius ir performatyvių tradicijų raidai svarbius procesus. Pradedant nuo pirmųjų britų buvimo Indijoje metų, jie buvo aktyviai įsitraukę į žinių visumos apie šalį konstravimą. Viena vertus, tokia veikla buvo motyvuota romantinių Apšvietos idėjų apie mistinį, idealų Rytų pasaulį praeityje, apie išsivystymo aukštumas pasiekusias ir degradavusias ar išnykusias civilizacijas arba paskatinta misionieriško užsidegimo pažinti, norint palyginti ir paneigti. Kita vertus, tokio pažinimo pagrindu norėta valdyti ir siekti materialios naudos. Bet koku atveju tai įgalino sukonstruoti dirbtinę Indijos reprezentaciją, pagrįstą vakarietišku percepčių, pasaulio, žmogaus ir laiko suvokimo. Taip Vakarai sukūrė interpretacinį Oriento / Rytų konstrukta, kuris visuomet yra kitoks, kitas, priešingas „normatyvinei paradigmai“ (Beinorius 2012: 78). Viskas tokiame konceptualiaame konstrukte paskirstoma į du vienas kitam visiškai prieštaraujančius polius, kur „vakariečiams suteikiamas normatyvinis statusas, jie idealizuojami kaip šiuolaikiniai, civilizuoti, autonomiški, sekuliarūs, racionalūs ir vyriški“, o indai „reprezentuojami kaip supančioti tradicijos, primityvūs, hierarchiški, necivilizuoti, religingi, iracionalūs, suglebę“ (Beinorius 2012: 79). Tokio dirbtinio santykio paveikti gimsta, viena vertus, poreikis ir pateisinimas pažinti, reformuoti, tobulinti, civilizuoti, keičiant nusistovėjusią sanklodą ir sociokultūrinę praktiką, kita vertus, norima kopijuoti, prisitaikyti, tapti panašiam.

Santykių tarp kolonijos ir kolonizuotojo performatyvių tradicijų erdvė pasižymėjo savotiška politine ir moraline įtampa. Būtent dėl šios įtampos vietiniai ritualai, šokio ir muzikos pasirodymai sulaukė ypatingo kolonizatorių dėmesio. Viena vertus, transformuotos performatyvios tradicijos tarnavo kaip „civilizuojančio proceso“ priemonė, tačiau kita vertus, tai visuomet buvo nesaugi ir nepažabota erdvė. Šioje erdvėje tvyrantis politinis ir moralinis pavojus buvo slopinamas vietinių tradicijų reguliavimu/reglamentavimu ir draudimais. Ypač šokis dėl savo „kūniškumo“ buvo itin gąsdinantis ir kolonijos dažnai suvokiamas kaip perdėm erotiškasis, todėl reikalaujantis perdarymo ar uždraudimo. Vis dėlto S. A. Reed savo straipsnyje *Šokio politika ir poetika* (angl. *The Politics and Poetics of Dance*) pastebi, kad performatyvūs menai tapo ir kolonijos troškimo objektu, o tai darė įtaką dažnai prieštaringsiems nuostatoms šokių ir kitų menų atžvilgiu ir suponavo kontraversiškus kolonijos veiksmus (Reed 1998: 506).

Taigi, britų buvimas Indijoje veikė performatyvias praktikas ir atlikėjų bendruomenes keliais būdais: netiesiogiai – savo buvimu įgalindami įvairius pokyčius aplinkoje, o vėlesniu kolonijos laikotarpiu – tiesiogiai / betarpiškai, t. y. įgyvendindami įvairias reformas ir paskelbdami naujus įstatymus. „Rytų Indijos kompanijos“ įsitvirtinimo subkontinente iš

pradžių dauguma jos tarnautojų, nors ir neneigiantys Indijos subordinuoto statuso Vakarams, gana aktyviai adaptavo indišką gyvenimo būdą ir džiaugėsi visais iš valdančiojo to meto elito perimtais malonumais, įskaitant muzikos vakarus ar šokančių merginų *nautch*⁵⁶ pasirodymus. Tai lėmė ganėtinai tolerantiškas šio laikotarpio transformacijas, kurios buvo veikiamos besikeičiančio politinių, ekonominių ir kultūrinių įtakų landšafto. Tiesa, nors ne esminiai, tie pokyčiai vertė atlikėjus prisitaikyti prie naujų sąlygų. Tik vėliau, po nesėkmingo Sipajų sukilimo 1857 metais, kai oficialiai panaikinta Mogolų imperija, o „Rytų Indijos kompanijos“ Pietų Azijoje / Indijoje valdžią perėmė Britų imperija, Britų politika Indijoje pasikeitė iš esmės. Imperija ėmėsi griežtų veiksmų: įgyvendino sau palankias reformas, įvedė naujus įstatymus. Kai kurie imperijos veiksmai labai stipriai veikė tradicines atlikėjų bendruomenes, užsiimančias teatru, muzika ir šoku, tiek kasdienio gyvenimo / ritualų, tiek rūmų ir šventyklų kontekste. Pavyzdžiui, britų patriarchaliniai paveldėjimo įstatymai, nuosavybės teisę suteikiantys tik vyriškosios lyties atstovams, drastiškai pakeitė finansinę ir socialinę tradicinių moterų atlikėjų bendruomenių (*devadāsi, tawāif*) padėtį. Kaip pavyzdį taip pat galima paminėti Awadho (*Oudh*) karalystės Šiaurės Indijoje, tuo metu valdomos princo Wajid Ālī Śāh, aneksiją. Navabas buvo ištremtas, ir visa dosniai meną mecenavusio valdytojo aplinka išsibarstė ieškoti naujų pragyvenimo šaltinių. Iki to laiko jau ganėtinai nusilpusi muzikantų ir šokėjų *socio-artistinė organizacija/institucija* (angl. *socio-artistic organization*) (Neuman 1990), paremta feodalinėje sanklodoje egzistavusia performatyvių bendruomenių mecenavimo (angl. *patronage*) sistema, blėso kartu su paskutinėmis nepriklausomomis indų karalystėmis. Labai svarbu ir tai, kad britai visai nepaisė atlikėjų bendruomenių skirtumų. Tradiciškai tai labai įvairialypė grupė, susidedanti iš skirtingų religinių įsitikinimų, įvairios etninės / kastinės / socialinės priklausomybės, skirtingų lyčių (įskaitant ir „trečiąją“) žmonių. 1865 m. britams pradėjus surašinėti Indijos gyventojus, surašymai tarnavo tik britų administraciniais tikslais ir anaipol neatspindėjo tikrosios visuomenės struktūros. Priešingai, jie buvo ganėtinai netikslūs ir dažnai pasitarnaudavo atskirų bendruomenių supriešinimui ar marginalizacijai, kriminalizacijai. Minėtinas yra *bedia* – kone didžiausios klajoklių bendruomenės Šiaurės Indijoje, atvejis. Neretai vienas pagrindinių tradicinių klajoklių bendruomenių užsiėmimų ir buvo performatyvūs menai – teatras, akrobatika, muzika, šokiai. Dėl kriminalizavimo, draudimo keliauti ir kitų veiksnių labiausiai nukentėjo tradicinių menų praktika, o marginalizuotos bendruomenės atstovams neretai tekdavo išsiversti užsiimant prostitucija ir kita nusikalstama veikla. Minėtų bendruomeninių skirtumų nepaisymas, paskelbiant ir vykdant 1864 metų „Kareivinių aktą“ (angl. *Cantonment Act*), kuris buvo skirtas abejotinos šlovės

⁵⁶ *Nautch* – iš hindi k. žodžio *nāch* – *šokis*, kolonijinėje aplinkoje vartojamas performatyviui veiksmui apibūdinti ir siejamas su moterimis atlikėjomis.

įstaigų patikrai ir kontrolei, apsaugant nuo venerinių ligų paplitimo kariuomenėje, ar 1868 metų „Užkrečiamųjų ligų aktas“ (angl. *Indian Contagious Diseases Act*), verčiantis visas moteris, „susijusias su prostitucija“ (tarp jų ir moteris atlikėjas), registruotis, nepaisant jų skirtumų (Banerjee 1998: 59, 65), tiesiogiai veikė moterų atlikėjų bendruomenes ir pačių bendruomenių bei jų praktikuojamų menų nuosmukį.

Apibendrinant britų kolonijos laikotarpio įtakas performatyvių menų raidai, galima drąsiai teigti, kad tiek sukonstruotos kultūrinės *kito*, *priešingo* reprezentacijos, tiek bandymai reformuoti ir tobulinti nesuprastus socialinius ir kultūrinius darinius, tiek pačių kolonizuotųjų siekis imituoti, tiek ekonominių, politinių realijų kaita, paveikta britų imperialistinio buvimo Indijoje, reikšmingai prisidėjo prie kai kurių atlikėjų grupių visiškos marginalizacijos, bendro performatyvių menų nuosmukio, adaptacinių išlikimo strategijų ir procesų.

Aptariant aprašomuoju laikotarpiu vykstančius ir performatyvias tradicijas veikiančius procesus, svarbu paminėti vieno pagrindinių pokolonijinio diskurso teoretikų H. Bhabhos išplėtotus „ambivalentiškumo“ (angl. *ambivalency*), „mimikrijos“ (angl. *mimicry*), „hibridiškumo“ (angl. *hybridity*), „tarpishkumo“ (angl. *in-betweeness*), „trečiosios erdvės“ (angl. *third space*) konceptus. Antrindamas E. Saido nuomonei, H. Bhabha teigia, kad kolonijinis diskursas yra savotiškas galios aparatas, pagrįstas žinių apie Orientą / kolonizuotąją visumos, kuri yra sutvirtinta „stereotipu“ ir jo „nuolatiniu kartojimu“ (Bhabha 1994: 66, Valančiūnas 2013: 34). Stereotipizacijos ir kartojimo strategijos savo ruožtu pateisina kolonijinę priespaudą, tačiau taip pat atskleidžia kolonijinio projekto nepakankamumą / neįgyvendinamumą ir patvirtina teiginį, kad kolonijinis diskursas iš esmės yra ambivalentiškas. Pasak H. Bhabhos, ambivalentiškumas pasireiškia santykyje tarp kolonizatoriaus ir kolonizuotojo tuo pat metu egzistuojančiais traukos ir atstūmimo reiškiniais. Mimikrija yra vienas svarbiausių kolonijinio diskurso ambivalentiškumo aspektų, siekiantis sukonstruoti kolonizatoriui supriešintą kitą, atpažįstamą ir suprantamą, „beveik tokį patį, bet ne visai“ (Bhabha 1994: 86). Mimikrija – tai, viena vertus, kolonizuotųjų siekis imituoti kolonizatorius ir apropijuoti jų kultūrą. Ž. Lakano žodžiais tariant, mimikrija yra tarsi „kamufliavimo efektas“, kai „margame fone tampama margu“ (Lacan, cituota: Bhabha 1994: 85). Kita vertus, mimikrija atsiranda dėl kolonizatorių siekio supriešinti sau suprantamą, patobulintą, bet vis dėlto kitokį kolonizuotąjį. Šis ambivalentiškas procesas pats savaime yra nuostolingas ir jo pavojus yra būtent:

(...) dvigubas matymas, kuris atskleidžiamas kolonijinio diskurso dvilypumą taip pat pažeidžia jo autoritetą. Tai ir dvigubas matymas, atsirandantis (...) dėl dalinio ar nepilno kolonijinio objekto atvaizdavimo / atpažinimo. (...) leistino / autorizuoto kitioniškumo versijos (...) susidvejinusios figūros, nepilni / daliniai kolonijinio troškimo

objektai, kurie atitolina modalumą ir normalumą tų dominuojančių diskursų, kuriuose jie pasirodo kaip „netinkami kolonijiniai subjektai“. (Bhabha 1994: 88)

Iš kolonijinio projekto ir jo strategijų gimsta nauja, kolonizacijos sukurta „kontaklinė zona“, liminali „tarpinė“ „trečioji erdvė“ (angl. *in-between, third space*). Šioje erdvėje viskas yra hibridiška, čia gimusios kultūrinės prasmės ir tapatybės yra tokios ir persidengiančios.

Aptarti teoriniai konceptai tampa itin reikšmingi, analizuojant ir kitą subkontinento istorinei raidai svarbų etapą – XIX a. pabaigoje–XX a. pradžioje vykę kovos už nepriklausomybę, tautiškumo ir nacionalinės tapatybės konstravimo procesai. Būtent su šiuo laikotarpiu sutapo ir performatyvių praktikų permąstymas, jų atkūrimas, pritaikymas besiformuojančios tautos reikmėms. Čia vėl derėtų prisiminti kolonijos sukonstruotą opozicinių polių koncepciją, kuri kartu su linijiniu laiko ir progresyviu istorijos suvokimu įgalina ir pateisina kolonijos veiksmus, taip pat paaiškina kolonizuoto pasaulio ir žmogaus norą ir poreikį pasikeisti, tarsi priartėjant ar supanašėjant su kolonizatoriumi. Tokiu būdu, nesąmoningai, remiantis kolonijos suformuotais ideologiniais konstruktais, buvo kuriama Naujoji Indija. Būtent šį procesą Ashishas Nandy vadina „antrąja Indijos kolonizacija“ (Nandy 1983: 11). Bene svarbiausiais šios naujai kuriamos valstybės ramsčiais tapo nacionalizmas ir tautinė savimonė, kurie, kaip pastebi Parthas Chatterjee, nors ir yra „pasiskolinti“ iš Vakarų, išskirtiniame Indijos „dvasiniame“ kontekste įgavo unikalias formas, pasireiškusias lyties, kastos, religijos interpretavimo aspektuose (Chatterjee 1993: 6). Taip, moderni indiškojo nacionalizmo koncepcija sutalpino savyje „senovinę“ kultūrą (Valančiūnas 2012: 38) ir „tikrąsias“ tradicijas, sukūrė „įsivaizduojamojo kito“ priešpriešą (Anderson 2006), suteikė moteriai „išskirtinę kultūros nešėjos ir puoselėtojos poziciją“ bei jos, kaip „tautos įkūnijimo“, įvaizdį (Valančiūnas 2012: 146). Šias tendencijas tiesiogiai iliustruoja to meto performatyvių tradicijų kontekste vykstantys procesai. Janaki Bakhle savo knygoje *Du veikėjai ir muzika: Nacionalizmas ir formuojama Indijos klasikinė tradicija* (angl. *Two Men and Music: Nationalism in the Making of an Indian Classical Tradition*) pateikia detalią muzikos institucionalizavimo ir nacionalizavimo, modernizavimo ir „hinduizavimo“ analizę. Autorė atskleidžia, kaip muzika, ilgą laiką gyvavusi tradicinėse muzikuojančių musulmonų šeimose ir rūmų kurtizanių aplinkoje, palaipsniui, per tekstualizavimo ir sanskritizavimo procesus, buvo tarsi atimta iš tradicinių atlikėjų. Tokiu pat būdu atkurti ir nacionalizuoti keli šokio stiliai po truputį išstūmė iš oficialaus akiračio bendruomenės, kurios tradiciškai praktikavo juos iki modernizacijos. Kartu su bendruomenių marginalizacijos procesais drastiškai kito ir performatyvių tradicijų forma ir turinys. Dalis pokyčių vyko natūraliai, veikiami aplinkos transformacijų (pakitusios pasirodymų erdvės, mecenavimo sistema, etc.), tačiau nemažai

naujovių buvo sąmoningos ir / ar angažuotos kultūros politikos dalis. Pietų Indijoje *devadāsi* bendruomenės šokis *dāsiattam* / *sadīrattam* buvo pervadintas į *bharatanātyam* ir susietas su tekstine *Nāṭyaśāstra* bei senovine šokio šventyklose tradicija. Vis dėlto kontraversiškas viešai šokančios moters atlikėjos, tradicinės *devadāsi* bendruomenės atstovės įvaizdis toli gražu nesutapo su nacionalistiniu moters – tyrosios tautos puoselėtojos – paveikslu. Atlikėjų bendruomenę iš pražūtingos profesijos pinklių išgelbėti norinčių visuomenės veikėjų ir reformatorių pastangomis buvo taisomi įstatymai ir įvedami nauji draudimai, nukreipti prieš tradicinės *devadāsi* ir *tawāif* bendruomenių praktikas. Tai turėjo įtakos dar didesniai bendruomenių nuosmukiui. Kad performatyvios praktikos visai neišnyktų, reikėjo jas atsieti nuo tradicinių bendruomenių ir perkelti į kitą aplinką.

Bharatanātyam šokio kontekste minėtina Rukmini Devi Arundale veikla. Būdama Teosofinės draugijos nare ir masono, nuo 1934 metų Teosofinės draugijos Adyar prezidento George Arundale žmona, ji kartu su vyru ir reformatoriumi, nacionalinio išsivadavimo sąjūdžio dalyviu ir atlikėju E. Krishna Iyer 1936 metais įkūrė „Kalakshetra“ akademiją – šokio ir muzikos instituciją. Čia buvo naudojamas tradicinis žinių perdavos modelis – *guru-śiṣya parampara*, o šokio transmisijos proceso metu šokis buvo klasicizuojamas, „išvalomas“ ir atsiejamas nuo asociacijų su erotizuotu, nepriimtiniu *dāsiattam* / *sadīrattam*. Būtent tokios naujai sukurtos ir išgrynintos formos, su nauju repertuaru, kostiumais šis šokis mums žinomas ir šiandien. Kaip jau minėta, šis reformacinis procesas vyko keliais etapais. Iš pradžių buvo siekiama atsiriboti nuo tradicinės atlikėjų bendruomenės, visų pirma – nuo moterų šokėjų, o vėliau ir nuo akomponuojančių muzikantų ir mokytojų. Paraleliai buvo koreguojama tradicinio meno forma ir turinys. Korekcijų pobūdį, be abejonės, veikė pačių reformatorių vizija ir socialinė bei ideologinė aplinka.

Kathak šokio raidai XX a. pradžioje reikšmingą įtaką darė Madame Menaka veikla. Gimusi mišrioje indo teisininko Pearey Lal Roy ir anglės šeimoje, ji įgijo gerą meninį išsilavinimą, grojo smuiku. Jos debiutinis koncertas Londone sulaukė teigiamų žiūrovų ir kritikų atsiliepimų, tačiau tik prasidėjusi jos sceninė karjera nutrūko dėl konservatyvių jos tėvo pažiūrų į viešai pasirodančią moterį (nuostata, kad viešumoje šokanti ar dainuojanti moteris nėra nusipelnanti pagarbos, plačiai vyravo tuo laikotarpiu, ypač aukštesniuose visuomenės sluoksniuose). Tik ištekėjusi ji galėjo profesionaliai užsiimti scenine veikla ir visiškai atsidavė jai labai patikusio šokio praktikai ir populiarinimui. Jos veiklos dėka dėl žemo tradicinių atlikėjų socialinio statuso ir drastiškai kintančių aplinkybių veik nykstanti šokio forma atsigavo ir išpopuliarėjo. Menaka daug dėmesio skyrė ilgų mitologinių šokio spektaklių kūrimui. Tam tikslui ji įkūrė šokio trupę, kuri sėkmingai gastroliavo ne tik Indijoje, bet ir už jos ribų. Šokio spektakliams buvo kuriama speciali muzika, kostiumai. Temos buvo kruopščiai parenkamos iš

klasikinės sanskrito literatūros ir mitologijos. Įtraukiamos naujovės, be abejonės, tobolino *Kathak* stiliaus formą ir turinį. Be to, šie pakitimai visai neprieštaravo tuo laikotarpiu vyraujančiai nacionalistinei ideologijai ir net idealiai prie jos derėjo. 1941 m. Madame Menaka įkūrė „Nrityalayam“ – holistinio pobūdžio rezidencinę instituciją, kur buvo repetuojama šokio kompanijos turams ir suteikiamas šokio išsilavinimas. Kaip ir „Kalakshetra“ akademija, įkurta Rukmini Devi, tai buvo vienas pirmųjų bandymų institucionalizuoti performatyviuosius menus. Šokio trupės šokėjams ir studentams čia buvo sudarytos sąlygos įgyti profesionalų sceninį išsilavinimą. *Kathak* stiliaus Madame Menaką mokė ir šokio kompanijos veikloje jai talkino tuo metu garsūs *Kathak* stiliaus šokėjai mokytojai, priklausantys tradicinei *kathak* bendruomenei: Pandit Sitaram Prasad, Lachhu Maharaj ir kt. Jos šokio partneriu ilgą laiką buvo tradicinės bendruomenės atstovas Ramnarayan Mishra. Vis dėlto paminėtina, kad nė viena tradicinė atlikėja moteris nebuvo priimta į trupę ar pakviesta dėstyti „Nrityalayam“ akademijoje. Tai leido merginoms iš save gerbiančių šeimų studijuoti šokį, o kai kurioms suteikė galimybę profesionaliai užsiimti scenine veikla, kas po kelių dešimtmečių jau tapo visiškai normalia praktika didžiuosiuose Indijos miestuose. Nors ir gimusi mišrioje šeimoje, Menaka buvo pristatoma kaip brahmanų – šventikų / mokslininkų (*brāhmaṇ*) – luomo atstovė (angl. *brahmin lady*). Tai buvo savotiška propagandinė priemonė, skatinusi moteris iš aukštesniųjų visuomenės sluoksnių pritaikyti šokį savo privačiame ir viešame gyvenime kaip dvasinio atsidavimo ir garbinimo aktą.

Madame Menaka ir kitų reformatorių pradėtas darbas jau nepriklausomoje Indijoje pratęstas valstybės lygmeniu: buvo steigiamos menų raidą prižiūrinčios įstaigos (*Sangeet Natak Akademi* – 1952 m.), edukacinės institucijos (*Kathak Kendra* – *National Institute of Kathak Dance* – 1964 m.), rengiamos muzikos ir šokio konferencijos. Taip kuriamos naujos performatyvios erdvės ir ruošiamas naujas žiūrovas – išsilavinęs, vidurinėsios klasės atstovas. Šokio ir muzikos tradicijas populiarino ir nacionalinių radijo ir televizijos kanalai, kur šioms buvo skirtas specialus eterio laikas. Visa tai veikė sparčią performatyvių menų raidą pirmaisiais nepriklausomos šalies dešimtmečiais. Menai tapo kultūrinės diplomatijos pagrindu – ne vienas pasaulyje organizuojamų Indijos kultūrinių festivalių pristatinėjo nugalintą ir išblizgintą Indijos kultūrinį įvaizdį ir sukonstruotą jos performatyvių tradicijų raidos istoriją. Be abejonės, visi šie teigiami pokyčiai turėjo ir kontraversiškų aspektų. Kaip jau minėta, viena iš pasekmių – kai kurių tradicinių atlikėjų bendruomenių marginalizacija, atimant jų tradicinį išgyvenimo šaltinį ir didinant jų socialinę atskirtį. Performatyvių menų hegemonizavimas, tam tikrų tradicijų monopolizavimas, pasiskolintas iš Vakarų performatyvių tradicijų skirstymas į „klasikines“ ir „folklorines“, privedęs tarpines tradicijas prie išnykimo ribos, repertuaro ir formos, neatitinkančios vyraujančių ideologinių nuostatų koregavimas, sukonstruoto istorinio

modelio primetimas – tai dar keletas kultūrinės politikos priemonių ir pasekmių, pakeitusių performatyvių menų įvaizdį XX a. pabaigoje.

Tai, kas vadinama istoriniu performatyvių menų „atgimimo procesu“, išties talpina savyje ne vieną, o kelias prasmes. Kaip teisingai savo straipsnyje *Perrašant Pietų Indijos šokio scenarijų* (angl. *Rewriting the Script for South Indian Dance*) Matthew Harp pastebi Allen:

Sąvoka „atgimimas“ yra tik drastiškai redukuota sudėtingo proceso kalbinė santrauka – iš daugelio galimų tik vienas terminas, įvardijantis procesą, kuris prašosi būti išnagrinėtas iš skirtingų perspektyvų. Nors Pietų Indijos šokio „atgimimas“ neabejotinai reiškia šokio atgaivinimą ir sugrąžinimą gyvenimui, tai taip pat reiškia re-populiaciją (kuomet viena socialinė grupė perima tradicinę praktiką iš kitos), re-konstrukciją (kuomet pakeičiami repertuaro ir choreografijos elementai), per-vadinimas (kuomet pakeičiamas pavadinimas), re-lokacija (kuomet pasirodymų erdvė persikelia iš šventyklos, rūmų ar kamerinio salono į viešą erdvę, sceną) ir re-stauracija (terminas naudojamas Schechnerio (1985: 69), kuomet atrinkti atskiri elementai („selected strips of performative behaviour“) sujungiami tokiu būdu, kad sukurta nauja praktika tuo pačiu taptų ir atkurta istorine). Indijoje šokio diskursas iki šių dienų iš visų kitų įmanomų teikė pirmenybę būtent terminui „atgimimas“, taip ignoruojant proceso kompleksiskumą ir nukreipiant dėmesį į ribotą, tačiau iškilmingą naujo gyvenimo suteikimo vizijos aspektą. (Allen 1987: 63–64)

Aprašyti procesai nėra būdingi tik Indijai. Panašios performatyvių tradicijų transformacijos vyko ir kitose buvusiose kolonijinėse šalyse. Be abejonės, įvairiose šalyse šie procesai turėjo ir turi regioninių savitumų, tačiau performatyvios istorijos konstravimas atgaline tvarka, kaip pokolonijinė reakcija į kolonijinį laikotarpį, savotiškos „pokolonijinės pagirios“ – tai ypatybė, vienijanti procesus, vykusius skirtingose erdvėse. Ši sukonstruota istorija yra be galo gąjį, nepaneigiama, įsišaknijusi žmonių sąmonėje, o šokio ir muzikos atveju – meno transmisijos pagalba įaugusi į performatyvų kūną. Beveik visa egzistuojanti literatūra, begalė internetinių puslapių apie Indijos šokį ir muziką pasakoja ir perpasakoja tą pačią sukonstruotą istoriją, šokio ir muzikos mokytojai ir atlikėjai pateikia vėl tą patį *dominuojantį naratyvą* (angl. *dominant narrative*, Chakravorty 2008), kurio net nebandoma koreguoti ar kvestionuoti. Kokie gi ideologiniai akmenys sudėti į šio nenuginčijamo dominuojančio naratyvo stiprius pamatus, kokie filosofiniai / estetiški principai sumūrijo šio naratyvinio konstrukto sienas ir kokie svarbūs indų visuomenei simboliai pasitarnavo šio statinio stogo konstravimui?

3.3.2. Tarp Rytų ir Vakarų: filosofinis / tekstinis Indijos meno pagrindas

Ankstesniame skyriuje iš istorinės perspektyvos glaustai aptarti svarbūs pokyčiai vidinėje Indijos erdvėje (nors, kaip atskleista, suponuoti ir išorinių veiksnių), darę įtaką performatyvių menų raidai ir transformacijoms. Dabar norėčiau atkreipti dėmesį į tarpkultūrinį dialogą ir mainus, paveikusių Indijos performatyvių menų vertinimą ir percepciją tiek pačioje Indijoje, tiek pasaulyje, svarbius šiame procese veikėjus, tiesiogiai veikusius tarpkultūrinio vertimo eigą, ir detaliau aptarti konkrečias priemones, padėjusias sukonstruoti dominuojantį naratyvą šokio kontekste.

Kaip jau minėta, klasikinis Indijos šokis buvo atkurtas XIX a. pabaigoje–XX a. pradžioje daugiau ar mažiau kaip „hiperrealus šventyklos ritualo simuliakras“ (Lopez 2010). Atkūrimo procesai vyko erdvėje, kurioje susitiko kolonializmas, orientalizmas ir nacionalizmas. Tai yra būtent ta erdvė, kurią H. Bhabha vadina „esančia tarp“ (angl. *in-between*) ir kur vyrauja hibridiškumas. Šioje tarpinėje erdvėje, paveiktoje jau minėtų mimikrijos ir ambivalentiškumo reiškinių, gimusios kultūrinės prasmės įkvėpė gyvybę naujiems ideologiniams judėjimams, kurie darė įtaką meno filosofijai ir estetikai. Šis labai svarbus menų atgimimui Indijoje laikotarpis sutapo su indų meno vertinimo ir apropiacijos/percepcijos vakaruose procesais, vykusiais paraleliai su antiindustrializacijos banga meno kritikos srityje. Atsirado palanki terpė tokių kultūros vertėjų kaip Ananda Kentish Coomaraswami (1877–1947) indėliui.

Gimusio Ceilone (dabartinėje Šri Lankoje), mišrioje tamilo ir anglės šeimoje, augusio Anglijoje ir gavusio vakarietišką išsilavinimą, meno kritiko Ananda Kentish Coomaraswami veikla tiesiogiai veikė tarpkultūrinį dialogą ir indų meno reabilitacijos procesą vakaruose ir pačioje Indijoje. Pagrindiniu argumentu, paneigiančiu tuo metu vyraujančią porenėsansinį požiūrį į indų meną kaip į dekoratyvinį (priešinant jį vaizduojamajam), pasirinktas indų meno simbolizmas ir sąsajos su religija. Meno esmės ir idealios išraiškos buvo ieškoma sanskrito tekstuose. Tekstinis, filosofinis pagrindimas suteikė indų menui išskirtinę poziciją, kurioje jis neturi ir negali būti vertinamas pagal vakarietiškąjį dualistinį porenėsansinį modelį. Remiantis tokia simboline, idealistine interpretacija, skirtingos dekoratyvinės ir nereikalingos vakarų realistinio meno požiūriu detalės (kaip, pavyzdžiui, ne dvi, o šešios rankos) reprezentuoja ne materialiąją tikrovę, bet vidines būsenas arba, Coomaraswamio žodžiais tariant, „sielos intencijas“ (Coomaraswami 1914: 204). Menų tekstualizavimo ir filosofinio pagrindimo tendencija sujungė vizualius ir performatyvius menus, taip pat suteikė ryškų *panindiškumo* aspektą. Šios idėjos buvo įkvėptos ir palaikomos įtakingo britų meno istoriko, kritiko ir

administratoriaus Ernest Binfeld Havell (1861–1934), kuris ilgai dirbo Indijoje ir parašė ne vieną knygą, skirtą indų menams, architektūrai, meno edukacijai. Kartu su tokiais menininkais kaip Abanindranath Tagore (1871–1951) juos galima būtų apibūdinti kaip „naujuosius orientalistus“ mene. Jie perėmė orientalistinę žinių paradigmą, tačiau oponavo britų orientalistų palaikomoms dominuojančioms tendencijoms mene ir meno administravime. Jų pasaulėžiūroje vyraujantis kultūrinio nacionalizmo aspektas suteikė jiems išskirtinumo iliuziją, skatino „įsivaizduoti“ save tikraisiais indais, idealaus indų senovės meno tradicijos tęsėjais, tarpininkais tarp didžios Indijos praeities ir dabarties (Guha-Thakurta 1992: 8–9). Jų diskursui naudingi tekstai buvo verčiami, interpretuojami ir adaptuojami, taip pat tarnavo kaip „įsisišaknijusi praeityje, klasikinė dabartinės meno teorijos genealogija, naudinga ginant ir vertinant Indijos meną“ (Guha-Thakurta 2004: 164). Coomaraswamio atveju jo kultūrinis nacionalizmas, dar sustiprintas kritiko simpatija „Meno ir amatų sąjungos“ nuostatomis ir dalyvavimu šio menininkų judėjimo veikloje, nenuginčijimai vedė prie idealistinio indų meno ir estetikos, persipynusios su religija ir misticizmu, iškelimo virš realistinio vakarų meno ir prielaidos, kad būtent dvasiškai, kultūriškai ir istoriškai turtingi Rytai išgelbės degraduojantį materialų Vakarų pasaulį. Ši tendencija ryški visoje meno kritiko ir istoriko kūryboje ir atsispindi kūriniuose, itin paveikusiųose XX a. pradžios indiško šokio transformacijas. Šio straipsnio kontekste minėtini du Coomaraswami darbai. Pirmasis tai kartu su Duggirala Gopala Kristnayya 1915 m. išverstas bei parengtas Anglijoje ir 1917 m. publikuotas Amerikoje, *The Mirror of Gesture: Being the Abhinaya Darpaṇa of Nandikeśvara, Translated into English*. Tai pirmasis turimas techninio, šokiui skirto sanskrito teksto vertimas, plačiai naudojamas dabartiniame indų šokio žinių perdavos procese tiek Indijoje, tiek už jos ribų. Pateikiamas kaip nepakeičiama šokėjų ugdymo metodinė priemonė nuo neatmenamų laikų, šis tekstas atsirado aktyvioje vartojimo erdvėje tik antrojoje XX a. pusėje, tikėtina, per Coomaraswami vertimą į anglų kalbą atgaivintas ir sugrįžęs atgal į Indiją su Manomohan Ghosh 1934 m. vertimu su sanskritu tekstu ir komentais. Augantis teksto populiarumas sutapo su performatyvių menų tekstualizavimo arba „sanskritizavimo“ tendencijomis, kurios padėjo tekstui įgauti dar daugiau „įsivaizduojamo“ svarumo, nenutrūkstančios tradicijos grandinėje jungiant praeitį ir dabartį. Kitas svarbus Coomaraswamio tekstas – 1918 m. Amerikoje išleistas straipsnių rinkinys *Śivos šokis: keturiolika indiškų esė* (angl. *The Dance of Śiva: Fourteen Indian Essays*). Nors ir pavadinta šokančio dievo Šivos vardu (šios figūros reikšmė šokio atgimime bus aptarta vėlesniame skyriuje), knyga apima platesnį temų spektrą. Kaip ir pirmoji minėta knyga, ši sukėlė nemažai debatų apie indų meną, stipriai paveikė Indijos meno percepciją vakaruose ir visą meno diskursą Indijoje.

Ananda K. Coomaraswamio pozicija tarp vakarų ir rytų kultūrų suteikė jam daug pranašumo, tačiau reikėtų paminėti ir nemažai vakariečių, kurių kūryba vienaip ar kitaip paveikė XX a. pradžios šokio raidą Indijoje ir jo priėmimą vakarų pasaulyje. Tiek Rukmini Devi Arundale, tiek Madame Menaka buvo įkvėptos ir tiesiogiai paskatintos žymios balerinos Annos Pavlovos atkreipti dėmesį ir gilintis į subkontinente egzistuojančias šokio tradicijas. Savo šokio kompanijos repertuare balerina turėjo ne vieną „etninį“ šokį, o 1923 m. kartu su partneriu, jos proteguojamu Uday Shankaru, pristatė kompoziciją „Krishna Radha“. Paskatintas Annos Pavlovos, šis šokėjas ir choreografas sukūrė savo šokio stilių (angl. *fusion*), klasikiniam indų šokiui pritaikė europines / vakarietiškas teatrines technikas, inkorporavo folklorinių, gentinių, ritualinių indų šokio tradicijų elementus. Jo stilius išpopuliarėjo Indijoje ir už jos ribų – taip indų šokis tapo matomas pasaulyje. Uday Shankaras taip pat laikomas vienu iš modernaus šokio Indijoje pradininkų. Annos Pavlovos nuopelnas šokio raidai Indijoje yra pripažintas, juo didžiuojamasi. Elitinės, klasikinės vakarų šokio tradicijos – baleto, atstovės Annos Pavlovos įtakos atitiko idealistines tendencijas prarastojo, autentiško indiško šokio paieškose. Iš dalies pamirštas ir sumenkintas modernaus šokio pradininkų vakaruose Ruth St. Denis, Ted Shawn, La Meri indėlis į susidomėjimą vietinėmis indiškomis šokio tradicijomis ir vėlesnius šokio atgaivinimo procesus (U. A. Coorlawala savo straipsnyje *Ruth St. Denis and India's Dance Renaissance* detaliai išnagrinėjo įtakas ir priežastis, dėl kurių tos įtakos nėra lengvai pripažįstamos Indijoje). Šie šokėjai ieškojo kūrybinio įkvėpimo skirtingose kultūrose, jų repertuare neabejotinai figūravo ir indiški šokiai. Labai populiaraus turo Indijoje metu „Denishawn“ (Ruth St. Denis ir Teda Shawn 1915 m. įkurta šokio kompanija ir akademija, angl. *Denishawn School of Dancing and Related Arts*) pristatė net kelis Indijos šokio inspiruotus kūrinius: „Dance of Black and Gold Sari“ ir „Nautch“. Be abejonės, Ruth indiško šokio interpretacija yra kontraversiška ir nuspalvinta kolonijinių percepcijų. Indijoje ji sukėlė nemažai debatų, nes tuo laikotarpiu šalyje moterų atliekamas šokis buvo marginalizuotas ir negalėjo egzistuoti garbingoje viešojoje erdvėje. Vis dėlto tokie debatai vėliau virto diskusija, koks turi būti indiškas šokis, kuri darė įtaką šokio atgimimo procesams. Reikėtų paminėti ir La Meri išgarsėjusį kūrybinį bendradarbiavimą su Ram Gopal – indų kilmės šokėju ir choreografu, modernistu, sujungusiu indų šokio ir baleto technikas, kuris kartu su Uday Shankar turėjo įtakos modernaus šokio atsiradimui Indijoje. Intensyvių ir ilgamečių gastrolių Europoje ir Amerikoje metu Ram Gopal prisidėjo prie indų šokio įvaizdžio formavimo vakaruose ir transformacijų pačioje Indijoje. Nors aprašytų menininkų veikla ir kūryba iki šiol sukelia kontraversiškų atgarsių, paveiktą pokolonijinės įtampos, iš esmės jie paruošė pamatus diskusijai apie indų šokį vakaruose ir pakitusiam požiūriui į jį, o tai paskatino susidomėjimą ir pokyčius pačioje Indijoje.

Apie 1910 m. Coomaraswamio, Havello ir kitų kultūros veikėjų vakaruose pradėtos diskusijos apie indų meną ir šokėjų kūrybiniai ieškojimai pačioje Indijoje 1930 m. jau tapo nacionalistinių tendencijų ir nepriklausomybės judėjimo dalimi. Būtent šokis ir muzika tapo indiškiosios tapatybės simboliais, leidžiančiais nenutrūkstama gija susijungti su didžia indišąja praeitimi ir jos idealizuotu kultūriniu paveldu.

Performatyvių menų raidai svarbūs veikėjai, paminėti šiuose dviejuose darbo skyriuose, yra neatsiejami nuo jau aptartos tarpinės, hibridinės erdvės, kuri juos gimdo, veikia jų idėjas ir veiklą, taip pat yra jų idėjų ir veiklos kuriama ir plėtojama. Šių kultūros veikėjų sukonstruoti kultūriniai konceptai toliau buvo išplėtoti ir pasitarnavo performatyvių praktikų atkūrimo strategijų formavimui.

3.3.3. *Kathak šokio nacionalizacijos procesai*

Naujausi etnomuzikologiniai ir antropologiniai tyrimai, kuriems XX a. pabaigoje įtakos turėjo pokolonijinių studijų ir kritinių teorijų diskursas, atskleidė naują požiūrį į performatyvias tradicijas. Šokio/judesio sistemų studijose antropologinė prieiga įgalino komparatyvistinę analizę, kolonijinių ir etnocentristinių nuostatų ir kategorijų kritiką, praplėtė šių studijų ribas iki kultūros politikos ir „įkūnijimo“ (angl. *embodiment*) sferų (Reed 1998: 503), į tyrimų lauką įtraukė įvairius aspektus, tokius kaip tauta, tapatybė, etniškumas, lytis, kūniškumas. Naudodamasi antropologine ir etnochoreologine perspektyvomis, pabandysiu detaliau atskleisti priemones, dėl kurių šokis nepriklausomoje Indijoje vystėsi būtent tokia kryptimi, priežastis, paveikusias dabartinę šokio padėtį, ir sąveikas tarp, regis, visiškai skirtingų ir nesuderinamų reiškinių.

Šokio atgimimo laikotarpiu šokis buvo visų pirma dekontekstualizuotas – iškeltas iš jam įprastos aplinkos, nutraukiant gyvosios tradicijos tąsą. Tai galėjo būti šventyklos, rūmų ar bendruomenės, šeimos ritualo erdvė, iš kurios tradicija buvo įvietinta sekuliarioje teatrinėje scenoje. Vis dėlto toks sekuliarus šokio modelis neatitiko tuo laikotarpiu vyraujančių nacionalistinių, idealistinių nuostatų, todėl šokis buvo vėl ritualizuotas ir sakralizuotas dirbtinai, spekuliatyviai, hipotetiškai susiejant jį su praeities tradicijomis. Viena pagrindinių priemonių, naudotų šiame procese, buvo jau aptarta šokio tekstualizavimo praktika. Esminis tekstas, kuriuo buvo remiamasi (ir iki šių dienų remiamasi) šokio kontekste, – *Nāṭyaśāstra* traktatas (V a. pr. Kr.–V m. po. Kr.), skirtas teatro, muzikos ir šokio, t. y. performatyviems arba scenos menams. Teksto autoriumi laikomas išminčius Bharata Muni. *Nāṭyaśāstra* – apibendrinamojo ir didaktinio tipo kūrinys, viena vertus, pristatantis tuo metu egzistavusią

teatrinę tradiciją, kita vertus, pateikiantis rekomendacijas ir aprašantis, kaip turėtų vykti idealus teatrinis pasirodymas. Tekste atskleista daug temų, pradedant nuo patarimų, kokia turėtų būti pasirodymo erdvė, kaip pradėti pasirodymą, kokie veikėjai turi dalyvauti ir kaip jie turi atrodyti, iki nurodymų, kokie instrumentai ir kokią muziką turi groti, kada ir koku tikslu atliekami šokio intarpai. Šokiui traktate skirti tik keli skyriai, kurie gana detalai pateikia skirtingų kūno dalių judesius (akių, kaklo, smakro, krūtinės, rankų, etc.), įvairias kūno pozicijas, aptaria šokėjų išvaizdą, papuošalus, etc. Iš teksto aišku, kad šokis tuo metu nefigūravo kaip nepriklausoma meno šaka, o buvo sudėtinė teatrinio pasirodymo dalis. Bene svarbiausia teksto tema – estetikos teorija, kuri vėliau išplėtotą komentaruose ir kituose tekstuose, skirtuose scenos menams. Vienas seniausių ir įtakingiausių *Nāṭyaśāstra* komentarų yra *Abhinavabhāratī* – iš Kašmyro kilusio filosofo mistiko Abhinavaguptos kūrinys. Pasak autoriaus, meno patirtis prilygsta dvasinei patirčiai, yra įgali peržengti vidinio „aš“ apribojimus ir perkelti į aukštesnį sąmonės lygmenį. Savo komentaruose *Nāṭyaśāstra* jis vadina penktąją veda, o aštuonias *Nāṭyaśāstra* tekste pristatytas emocijas (*rasa*⁵⁷) Abhinavagupta vainikuoja devintąją – *śāntarasa* („taikos“, „ramybės“ emocija). Taigi, menas jo interpretacijoje prilygsta religinei praktikai/ritualui, o meno išgyvenimas – mistinei patirčiai, turint tikslą išsilaisvinti, pasiekti nušvitimą. Abhinavaguptos interpretacija užėmė ypatingą ir svarbią vietą A. K. Coomarasvamiio ir jo bendraminčių polemikoje apie indų meno išskirtinumą ir darė įtaką šokio reformatoriams, atlikėjams ir teoretikams, tokiems kaip K. Vatsyayan, Kamalini Dutt ir kt. Teorija buvo inkorporuota į bendrą šokio diskursą ir tapo neatsiejama visų klasikinių šokių dalimi, iš esmės įrodančia tradicijų autentiškumą ir senumą, šokio meno simbolinę, idealistinę specifiką.

Kitaip tariant, ieškoti atitinkamų tradicijų šaknų *Nāṭyaśāstra* ir kituose tekstuose, susieti estetines nuostatas ir judesio ypatumus su tekstuose esančiais nurodymais (visais įmanomais būdais remtis ir sietis su teksta) šokio atgimimo judėjimo laikotarpiu tapo absoliučia būtinybe. Labai gerai tai iliustruoja pranešimai iš pirmojo šokio seminaro, suorganizuoto 1958 m. sostinėje Delyje Nacionalinės muzikos, šokio ir dramos akademijos (*Sangeet Natak Akademi*). Didesnė pranešimų dalis, pristatant klasikinės tradicijas, rėmėsi sąsajomis su teksta, o tai tarsi patvirtino tradicijų klasiškumą, elitiškumą, išskirtinę jų padėtį (*Papers from the First Dance Seminar* 1958, 2013). Ryšio su tekstine tradicija svarba išliko iki šių dienų (apie teksto Abhinayadarpaṇa svarbą ir panaudojimą šiuolaikiniame šokio edukacijos

⁵⁷ *Nāṭyaśāstra* tekste pristatytos aštuonios esminės emocinės būsenos, dalyvaujančios meninės komunikacijos procese ir sukeliančios atitinkamas reakcijas besimėgaujantiui menu. Tai *erotinė*, *meilės*, *aistros* – *śṛṅgāra*, *komiška*, *juoko* – *hāsyā*, *šleikštulio*, *atstūmimo* – *bībhatsa*, *pykčio*, *susierzinimo*, *įtūžio* – *raudra*, *atjautos*, *empatijos* – *kāruṇya*, *vyriškumo*, *heroizmo* – *vīra*, *baimės*, *siaubo*, *išgąsčio* – *bhayānaka*, *nuostabos*, *apstulbimo*, *susižavėjimo* – *adbhuta*.

procesu Indijoje ir už jos ribų buvo užsiminta praeitame skyriuje). Tai pažymima beveik visoje popularioje ir mokslinėje literatūroje, skirtoje įvairiems šokio stiliams, paminima visuose internetiniuose puslapiuose apie šokį, figūruoja kultūros institucijų nuostatose ir šokio mokyklų programose. Susiklosčiusią situaciją patvirtina Sangeet Natak Akademi 2015 m. paruoštas specialus leidinys *Prayog and Shastra* („Praktika ir traktatai“), kuriame dabartiniai atlikėjai ir šokio teoretikai analizavo, kiek medžiagos iš tekstų pritaikoma klasikiniuose šokio stiliuose.

Kita svarbi šokio atgimimo proceso tendencija nepriklausomoje Indijoje – susieti šokį su vaizduojamaisiais menais ir architektūra. Ši priemonė jau buvo naudota ir išplėta A. K. Coomaraswamio (žr. praeitame skyriuje), viena vertus, dėl tų pačių tekstų naudojimo skirtingoms meno formoms aprašyti, kita vertus, akcentuojant estetikos teoriją, kuri apibendrina visus menus. Be abejonės, tarp šokio kūniškumo ir kūno skulptūroje ar miniatiūroje yra tiesioginių paralelių, be to, neretai šie menai buvo veikiami ar įkvėpti vieni kitų. Tiesa, galima išvelgti ir kitų ideologiškai tendencingų motyvų, kurie, pavyzdžiui, vertė *Odissi* ar *Bharatanatyam* stilių pozicijas lyginti su šventyklų bareljefų skulptūromis, mėgdžioti jas ir įtraukti į judesių žodyną. Būtent taip vyko šokio, kuris jau tuo metu buvo visiškai perkeltas į teatrinę sceną, ritualizavimo arba atgalinės sakralizacijos procesai. Tokiu pat tikslu dauguma regioninių šokio ir muzikos festivalių pirmaisiais nepriklausomybės dešimtmečiais buvo organizuojami architektūrinių paminklų teritorijose. Minėtini iki šiol populiarūs Khajuraho festivalis Madhya Pradešo valstijoje, Natyanjali festivalis Tamil Nadu valstijoje, Konarko šokio festivalis Orisoje ir kt. Be to, kad tokie festivaliai buvo kultūros turizmo plėtros priemonė, jie taip pat talpino šokį, viena vertus, atviroje ir demokratizuotoje festivalio scenoje, kita vertus, – gerbtinoje religinėje / ritualinėje ir kultūros paveldo (su aliuzija į autentišką ir senovę) erdvėje. Šventyklų fasadai tarnavo kaip ideali scenografija ir atitiko ideologines šokio rekonstravimo tendencijas.

Dar daugiau dvasinio rezonanso suteikti naujai šokio scenai padėjo šokančio dievo Šivos (*Śiva Naṭarāja*) figūra. Jis tapo „naujuoju *nāyaka*“ (Allen 1988: 79) ir iš dalies pakeitė įprastą jausmingąjį meilužį Krišną (*Kṛiṣṇa*), kuris buvo okupavęs šokio sceną ir turinį iki atgimimo judėjimo. Būtent pasakojimai apie amžinąją Krišnos ir Radhos meilę puošdavo rūmų ar kurtizanių salonų pasirodymus, bendruomenės švenčių erdves ar šventyklų ritualus. Kosminio šokėjo Šivos asketiškas ir vyriškas įvaizdis labiau atitiko šokio reformatorių vizijas ir nacionalistinės politikos tendencijas. Nuo 1930 m. atsirado vis daugiau kompozicijų, skirtų būtent šiam herojui. Pakito ir judesio estetika – grakščias, erotiškai sugestyvias kūno išraiškas pakeitė greitesniu ritmu atliekami, vyriškesni, techniškesni judesiai, atitinkantys *tāṇḍava* konceptą. Maždaug šiuo laikotarpiu Šivos atvaizdas buvo patalpintas viename scenos kampe pasirodymo metu, o tai suteikė dievybei šokio globėjo statusą. Šis simbolinis veiksmas tapo

neatsiejama pasirodymų dalimi ir išplito visuose šokio stiliuose. Tiesa, vėliau dėl regioninės specifikos atvaizdas, talpinamas scenoje, galėjo reprezentuoti ir kitas dievybes (pvz., Odissi stiliaus pasirodymo sceną visuomet puošia dievo Džaganatho (*Jagannātha*) atvaizdas), Šiva išlaikė svarbiausios šokio dievybės autoritetą. Nuopelnas už Šivos įvaizdžio išpopuliarinimą turi būti priskiriamas A. K. Coomaraswamiui ir jau praeitame skyriuje minėtai jo knygai *The Dance of Śiva: Fourteen Indian Essays*. Tekste šokantis dievas pristatomas kaip „senovės Indijos (konkrečiau – hindų) meno, mokslo ir religijos didybės simbolis“ (Allen 1988: 83). Šivos įvaizdžio svarba šokio kontekste išlieka iki šių dienų, šis simbolis vis dar plačiai naudojamas. Sunku būtų patikėti, kad dar XVIII a. pabaigoje ši dievybė nebuvo nei taip plačiai žinoma subkontinente ir už jo ribų, nei tokia populiari, kokia tapo dėl savo indėlio menų atgimimo Indijoje procese.

Aptartos šokio rekonstravimo priemonės buvo veiksmingesnės pietiniuose Indijos regionuose. Tam pasitarnavo estetiniai pietų Indijos šokio tradicijų ypatumai ir čia išlikusios didelės šventyklos, padabintos skirtingų laikotarpių bareljefais. *Kathak* stilius, tiksliau – kelios stiliaus pagrindus sudarančios tradicijos, paplitusios šiaurės centriniam subkontinento regione, dėl glaudaus politinio ir kultūrinio sąlyčio su islamo pasauliu, išgyveno svaresnių judesių estetikos, kostiumų transformacijų ir šokio konteksto pakitimų. Rekonstravimo laikotarpiu šie pokyčiai neleido *Kathak* stiliaus sieti su senaisiais kultūriniais sluoksniais ir suponavo kai kurių mokslininkų hipotezes apie ganėtinai neseną kilmę – Mogolų dinastijos laikotarpį ir pramoginį šokio charakterį. Tai visai neatitiko nacionalistinių nuotaikų ir naujos kultūrinės politikos tendencijų. *Kathak* stiliaus autentiškumui ir senumui įrodyti buvo pritraukta kalbinė sąsaja – šokio pavadinimas kilęs iš sanskrito kalbos žodžio *kathā* – „pasakojimas“. Tai leido XIX a. pabaigos–XX a. pradžios rafinuotą, urbanistinę tradiciją, didžiąja dalimi reprezentuojamą kurtizanių ir jas akompanuojančių muzikantų bei mokytojų bendruomenių, susieti su *kathāvacan* („istorijų pasakotojų“) kultūrine praktika (Walker 2014; Chakravorty 1998, 2008; Skiba 2017). Tokia lingvistinė paralelė sugrąžino šokio tradiciją iš rūmų aplinkos ir kurtizanių salonų į šventyklos ir ritualo erdvę ir leido ieškoti tradicijos egzistavimo patvirtinimų senuosiuose tekstuose. Automatiškai buvo apsiribota nuo nemodernių ir nepriimtinių dekadentinės feodalinės kultūros kontekstų. Tokiu būdu išvalyta ir hinduizuota *Kathak* tradicija, kuri iš esmės yra fenomenali sintetinė indo-musulmoniška šokio ir muzikos praktika, buvo įtraukta į naujai sukurtą panindiško, religinio (be abejonės, hindų), klasikinio, elitinio šokio naratyvą. Ši sąsaja lėmė dar vieną pokytį – lyties santykio profesionaliose atlikėjų bendruomenėse slinktį. Jeigu XVII–XVIII a. *Kathak* scenoje vyraujančias pozicijas užėmė tradicinė moterų atlikėjų, kurtizanių bendruomenė, tai vyrai – akompanuojantys instrumentalistai, perkusininkai ir mokytojai – buvo subordinuojančioje

padėtyje. Būtent moterys valdė finansus, turėjo nekilnojamojo turto, paveldėjimo teisę taip pat priklausė moterims. Tradicijos purifikacijos proceso metu, keičiantis šokio ideologinei ir materialiajai aplinkai, vyrai (*kathak* bendruomenės atstovai), tradicijos nešėjai, užėmė pirmaujančias pozicijas. Jie buvo kviečiami mokytojauti į naujai steigiamas šokio edukacijos institucijas ar į šokėjų trupes (prisiminkime Madame Menaka šokio kompanijos pavyzdį), dalyvavo šokio seminaruose, festivaliuose ir nacionalinės televizijos filmavimuose. Tradicinių *kathak* atlikėjų moterų veiklos sritis vis siaurėjo, kol jų vietą jau pakitusioje scenoje užėmė vyrai atlikėjai ir jų mokinės, būtent aukštesnių ir pasiturinčių visuomenės sluoksnių atstovės.

Tolesniame šokio ritualizavimo procese reikšmingą vaidmenį suvaidino naujai steigiamos šokio edukacijos institucijos, į kurias buvo perkelta ir tradicinė žinių perdavos sistema – *guru-śiṣya parampara*. Institucinėje terpėje ši mokymo sistema, paveikta naujų ideologinių tendencijų ir vedama nekvestionuojamo mokytojo – *guru* (dažniausiai vyro) autoriteto, įgavo ypatingą kultūros saugotojos ir tradicijos autentiškumo tęsėjos svarbą. Suvokti mokymo proceso ir edukacinės institucijos svarią įtaką aprašomuose procesuose mus įgalina pokolonijinio diskurso ir kritinės teorijos prieigos ir tokių autorių kaip M. Fuko ir P. Bourdieu įžvalgos šia tema. Remiantis M. Fuko idėjomis apie žinojimo ir galios santykį, galima teigti, kad ir naujai įkurtos institucijos su mokytojo autoritetu ir tradicijos, autentikos sąvokomis tapo naujos kultūros politikos galios įrankiu. Pasak mąstytojo, kūnas yra pagrindinė galios veiksmo vieta. Būdamas ir pagrindinė performatyvių menų raiškos priemonė, kūnas tampa žinojimo ir galios santykio laidininku. Taigi, kūno disciplina, o per jį ir proto disciplina tampa pagrindinėmis kontrolės priemonėmis. P. Bourdieu išvystytos „habitus“, „field“, „capital“ sąvokos padeda suvokti, koku būdu kasdienė praktika ir įgytos žinios sąlygoja mąstymą, buvimą ir veikimą atitinkamuose kontekstuose ir formuoja individo pasirinkimus. Būtent edukacinė institucija ir žinių „įkūnijimo“ procesas yra galingos priemonės, nubrėžiančios estetines, ideologines ir socialines ribas, formuojančios istorijos trajektorijas ir talpinančios individus atitinkamose hierarchinės sistemos pozicijose, griežtai nusakant jų tapatybės ribas.

3.4. Kontekstų ir tradicijos kaita XXI a.

XXI a. – reikšmingų pokyčių Indijoje laikotarpis. Ekonomikos liberalizacija atvėrė Indiją pasauliui ir pasaulį Indijai. Šalyje sparčiai augo užsienio valstybių investicijos. Tokioje laisvosios tarptautinės rinkos aplinkoje vystėsi technologijos ir medijos, dariusios įtaką kultūrinei aplinkai. Kultūros globalizacijos ir komodifikacijos procesų akistatoje performatyvių tradicijų raidos trajektorijos buvo griežtai kontroliuojamos kultūros politikos,

kita vertus, sparčiai vystėsi pagal globalizacijos tendencijų diktuojamas taisykles. Tokios ambivalentiškos kultūros raidos tendencijos, pasak Parthos Chatterjee, slypi pačiame dvejopame Indijos modernizacijos projekto pobūdyje dekolonizacijos laikotarpiu. Aptariamas pobūdis buvo ir yra pagrįstas „dviejų kultūros sferų, materialiosios ir dvasinės, griežtu atskyrimu“ ir apibrėžiamas „Vakarų civilizacijos technologijų“ kultivavimu, „išlaikant ir stiprinant savitą nacionalinės kultūros dvasinę esmę“ (Chatterjee 1989: 623–4). XXI a. pokyčių akistatoje, vadinamojoje viešojoje modernybėje, šios kultūrinės tendencijos susiduria ir intensyviai sąveikauja tai suartėdamos, persipindamos, tai nutoldamos, prieštaraudamos viena kitai. Šios fluktuacijos kultūrinėje sferoje pasireiškia gausiomis ir kartais labai skirtingomis kultūrinių tradicijų apraiškomis.

Galima nustatyti ir trumpai aptarti kelias esmines, glaudžiai tarpusavyje susijusias šiuolaikinio pasaulio tendencijas, veikiančias transformacijas *Kathak* performatyvioje praktikoje.

3.4.1. *Technologijos ir medijos*

XX a. naujų technologijų atsiradimas paliko savo pėdsaką performatyvių tradicijų raidos istorijoje. Gramofono įrašai, nacionalinių radijo ir televizijos veikla, kinematografas, vėlesnės garso įrašų galimybės – visa tai jau atspindėjo tiek pačiose meninių tradicijų kintančiose formose, tiek *bendruomenių* profesinėje veikloje. XX ir XXI amžių sandūroje įvykęs informacinės sklaidos ir medijų bumas, dar labiau sustiprintas besiplečiančių interneto galimybių, įnešė labai daug transformacijų. Jei atsiradusios naujovės dažniausiai įgalina tradicijų raidos pagreitį ir suteikia nemažai naujų galimybių atlikėjams, vis dėlto atsiranda ir neigiamų aspektų, prie kurių galima būtų priskirti meninių tradicijų paprastėjimą. Garso ir vaizdo įrašų galimybės supaprastina žinių perdavimo procesą, padaro jį labiau prieinamą, tačiau kartu mažina informacijos įsiminimo reikiamumą ir judesio ar melodijos įkūnijimo įgūdį. Atsiradusi nuotolinio mokymo(si) patirtis (ypač 2019–2020 m., kai prasidėjusios Covid-19 pandemijos buvo paskelbtas visuotinis karantinas) jau rungtis su gyvu žinių perdavimo procesu (iš mokytojo – mokiniui). Intymus abipusio pasitikėjimo ir atsidavimo ryšys, reikalingas performatyvių praktikų esmei perduoti, tampa retenybe dėl užimtumo, padidėjusio mobilumo (tiek tiesiogine, tiek virtualia prasme) ir dėl neprisirišimo prie vieno mokytojo faktorių. Trumpalaikių seminarų kultūra mokymo procesą maksimaliai priartino prie paprasto piniginio sandėrio, o interneto galimybės leidžia nepažinti mokytojo ar mokinio asmeniškai. Vaizdo, garso įrašų ir transliacijos galimybės naujai formuoja repertuaro ir judesio ar atlikimo

technikos poreikius. Naujos sceninio pristatymo priemonės atskleidžia kitokį santykį tarp atvaizdo/įvaizdžio ir atlikimo kokybės. Visos šios tendencijos puikiai plėtojasi būtent viešojoje modernybėje, kai visos kultūrinės praktikos lengvai įtraukiamos į viešosios kultūros sferą. Čia jos intensyviai sąveikauja tarpusavyje, viena kitai suteikdamos ir pagrindą, ir priemones, viena kitą priimdamos, adaptuodamos savo reikmėms. Nacionalinė kultūra siekia pasisavinti ir „iš naujo apibrėžti vietines, regionines ar liaudies kultūros formas“, o komercinės ir masinės kultūros formos „siekia populiarinti klasikines“ ir „įtraukti liaudies idiomias“ (Appadurai ir Breckenridge 1995: 5). Tokioje situacijoje ypač pasireiškia konkurencija ir kultūra yra kraštutinai suverslinama – ji tampa preke ne tik Indijos rinkoje, bet ir visame pasaulyje.

3.4.2. *Globali modernybė*

Globalioje modernybėje, kur individai, bendruomenės, prekės, informacija, idėjos, etc. juda sąlyginai laisvai ir dažnai chaotiškai, pasak britų socio-antropologės Pninos Werbner, mes nebegalime pritaikyti „vienpusės tarptautinės migracijos/judėjimo“ koncepcijos. Reikšmingu tampa „atvirkštinis grįžimo procesas, cirkuliuojanti tarptautinė migracija, taigi ir nuolatinė „transmigranto“ būseną, kuomet nuolatos judama pirmyn ir atgal tarp Vakarų ir likusio pasaulio“ (Werbner 2004: 896). Remiantis tokiu požiūriu, akivaizdu, kad sudedamoji ir būtina transnacionalizmo dalis yra pastovus, savanoriškas arba priverstinis judesys. Transmigranto būseną yra tikrai pažįstama daugumai individų, prie kurių galiu priskirti ir save. Po apytiksliai dešimties studijų metų Indijoje ir pasirinkimo grįžti atgal į Lietuvą vyko nuolatinis judėjimas tarp Lietuvos ir Indijos. Toks judėjimas buvo ir yra reikalingas, netgi būtinas, norint toliau tobulinti šokio ir šokio mokymo įgūdžius, atlikti lauko tyrimą ar tiesiog susitikti su draugais. Kartu šios judėjimo galimybės leido man būti profesionalios *Kathak* šokio bendruomenės nare bet kur pasaulyje, stebėti pasirodymus, susipažinti su naujomis tendencijomis performatyvioje praktikoje, mokytis ir dalintis savo žiniomis.

Tokios būsenos ir galimybės neprieštarauja ir Ardžuno Appadurajaus plėtotai erdvių koncepcijai (aptarta antrojoje dalyje), nes jos taip pat yra nuolat judančios, santykiaujančios, persipinančios ir persiklojančios. Performerdvės sąvoka, gimusi iš mokslininko sukonstruotų įvairių erdvių, leidžia apibrėžti ir analizuoti globalias, su performatyvumu susijusias tėkmes, jų sąveikas ir įtakas viena kitai. Kitaip tariant, pavyzdžiui, *Kathak* kontekste, dėl globalaus pasaulio tendencijų, kiekvienas atlikėjas bet kuriame pasaulio taške yra neatsiejamas nuo *Kathak* tradicijos ir joje vykstančių judesių bei transformacijų.

Po pandemijos ir patirtų judėjimo apribojimų šiandienos globaliame pasaulyje jau nieko nestebina nuotolinis bendravimas, išties suteikiantis daug naujų galimybių. Visai įprasta, būnant viename pasaulio krašte, dalyvauti koncerte ar pamokoje, kurie vyksta kitame pasaulio krašte, ar kurti bendrą meninį projektą per nuotolį, sujungiantį ne vieną šalį. Tokiu būdu, pavyzdžiui, visai neseniai pati dalyvavau virtualiame Niujorko *Kathak* festivalyje, kurio transliaciją galėjo stebėti tiek mano mokytoja Indijoje, tiek draugai Europoje. Tokia situacija dar labiau įgalina performerdviejų judėjimą ir įtakas, suteikia žymiai daugiau mokymo(si) ir meninės saviraiškos galimybių atlikėjams, skirtingose pasaulio kampeliuose praktikuojantiems labai įvairias tradicijas.

Vis dėlto globalus pasaulis su visais teigiamais ir sveikintiniais aspektais turi ir akivaizdžių trūkumų. Ar išties globalioje modernybėje ir visa apimančioje transkultūrinėje aplinkoje visos modernybės apraiškos, net ir labai kitokios, yra suvokiamos ir priimamos adekvačiai / vienodai? Aptardama kai kurių XX amžiuje kūrusių mąstytojų / šokėjų / choreografų indėlį į modernaus indų šokio raidą ir problematišką jų poziciją, nepatenkančią nei į nacionalinės ideologijos apibrėžtų neoklasikinių ar folklorinių tradicijų Indijoje sąrašą, nei į savo nuostatas iškristalizavusio modernaus Vakarų pasaulio šokio ribas, Prarthana Purkayastha ragina:

Kūno gestai, judesiai, veiksmai ir kostiumai – šie esminiai sudarantys šokio pasirodymą ar spektaklį elementai yra kultūriškai specifiniai ženklai, inkorporuojantys skirtingas / įvairias reikšmes ir jas reprezentuojantys, priklausomai nuo to, kas yra žiūrovas. Kad mes tikrai suprastume „keistą“ modernumą (...) mums reikia pažvelgti anapus sarių, dhočių, gestų, judesių ir rudos odos – tik paviršinių apibrėžčių, kurios dažnai bejausmiai rėkia „etninis“ – ir ieškoti revoliucijos bei transformacijos ženklų ir pėdsakų, kuriuos paliko šie šokantys kūnai. (Prarthana Purkayastha 2014: 174)

Apribotos klišių ir stereotipų, pasiklydusios judesyje tarp kelių pasaulių, tradicijos tampa egzotizuotomis, o tapatybės fragmentuotos, naudojant Tariq Modoodo (Tariq Modood) terminą – *per brūkšnelį* (angl. *hyphenated*; Modood 2013).

3.4.3. Kathak tradicijos urbanizacija

Kaip parodo ką tik cituota ištrauka iš knygos apie mobilius XX a. kūrėjus, migracijos ir urbanizacijos procesai nėra tik šiuolaikinis ar šiandienos reiškinys. Pietų Azijos atlikėjų

bendruomenių kontekste svarbu paminėti nenutrūkstamą ryšį tarp migracijos procesų ir rėmimo sistemos. Kaip ir literatūros ar vaizduojamųjų menų atveju, performatyvios bendruomenės visuomet judėjo link mecenavimo centrų ir apsigyvendavo ten, kur jiems buvo suteikiama finansinė / pragyvenimo bazė. Vadinasi, besikeičiantis socialinis, politinis ir ekonominis landšaftas visuomet vertė atlikėjų bendruomenes keliauti iš tokių periferijų link kintančio centro. Remiantis išlikusia ir prieinama istoriografinė medžiaga, galima teigti, kad performatyvios *bendruomenės* tikrai ir gausiai migravo vėlyvaisiais viduramžiais ir kolonijiniu periodu. Savo neišspausdintame tyrime apie *kathakų bendruomenės* kaimus Utar Pradešo ir Bihar valstijose tyrėja ir šokėja Shovana Narayan prieina išvados, kad migracijos procesai gana aktyviai vyko ir paskutinius 100–200 metų (t. y. kolonijiniu laikotarpiu). Visų tyrėjos aplankytų kaimų pavadinimuose yra žodis *kathak* / *katthak* / *kathik*. Kaimai arba jų dalys yra arba visai apleisti, arba apgyvendinti kitų bendruomenių gana neseniai (iš tyrėjos pokalbių su dabartiniais gyventojais). Išlikę pavadinimai ir kiti artefaktai įrodo, kad kaimai buvo apgyvendinti būtent *kathakų* bendruomenės, o jų migracija buvo staigi ir gausi. Viena iš tokių migracijos procesų esminių priežasčių galėjo būti ir bado bangos, nusiaubusios britų valdomą Indiją XVII, XIX a., ir britų valdžios įgyvendinamos reformos, tokios kaip *anti-nautch* judėjimas (Narayan 2018: 2,10,19,129,135).

Po nepriklausomybės, įkūrus pagrindines kultūros administracijos ir švietimo institucijas Delyje ir keliuose kituose didesniuose miestuose, dauguma tradicinių atlikėjų pradėjo mokyti šiose įstaigose. Su artimos ar išplėstinės šeimos nariais jie apsigyveno sostinėje ir kituose miestuose. Taip į Delį iš Laknau persikėlė šios stilistinės mokyklos atstovas Shambhu Maharaj. Shambhu Maharaj pradėjo mokyti *Kathak Kendra* institute nuo pat jo įkūrimo. Džaipuro mokyklai sostinėje atstovavo Pt. Sunder Prasad (dar anksčiau tėvas siuntė jį į Laknau mokytis pas Bindadin Maharaj). Vėliau *Kathak Kendra* institute dėstė ir Pt. Durga Lal (Pt. Sunder Prasad Ji sūnus ir mokinytis) ir Pt. Birju Maharaj (Pt. Acchan Maharaj sūnus ir mokinytis taip pat mokėsi ir iš Shambhu ir Lachhan Maharaj). Šiuo metu institute *Lacknow gharānā* yra atstovaujama Pt. Birju Maharaj sūnaus. Džaipuro stilistinės mokyklos atstovas Pt. Sundarlal Gangani (Acharya Shivnarayan mokinytis), su šeima pakviestas dėstyti *Kathak* tuo metu įsteigtoje pirmojoje šokio katedroje, Barodos universitete, paliko savo gimtąjį Sujan Garh kaimą (Churu apskritis, Bikaneras, Radžastanas) ir persikėlė į Barodą. Jo sūnūs Jagdish ir Harish ten tęsia tėvo pradėtą darbą. Dalis atlikėjų ieškojo (ir dabar ieško) laimės klestinčiame ir tikrai populiariame Indijos kine. Atlikėjai praleisdavo daug laiko arba apsigyveno tuometiniame Bombėjuje. Minėtini Laknau mokyklos atstovas Lachhu Maharaj, Benares mokyklos atlikėjai Sukhdev Maharaj ir jo dukra Sitara Devi, Gopi Krishna ir kt. Dar vienas Laknau mokyklos atstovas, Shambhu ir Lachhu brolis Acchan Maharaj, iš pradžių tarnavo

Raigarh rūmuose, o vėliau persikėlė į sostinę. Kitaip tariant, būtent miestai tapo kultūriniais centrais ir siūlė visą daugybę veiklos – nuo mokymo ir valstybės ar komercinio sektoriaus teikiamų pasirodymo galimybių iki choreografinės veiklos ir darbo filmų industrijoje. Ši tendencija gaji iki šiol – atlikėjai ieško geresnių galimybių administraciniuose ir komerciniuose centruose. Tuo tarpu gimtosios atlikėjų *bendruomenių* vietovės arba netolimoje praeityje apgyvendinti kaimai tuštėja ir / ar ten gyvenantieji keičia savo veiklos profilį. Sujan Garh kaime Radžastane, iš kurio kilusi Džaipuro stilistinės mokyklos Gangani šeima, pastaruoju metu tik keli nariai gyvena iš performatyvios praktikos, o ne iš žemės ūkio. Visi kiti arba pakeitė tradicinį užsiėmimą, arba gyvena ir moko Delyje bei kituose didesniuose miestuose ar užsienyje⁵⁸. Panaši situacija yra ir Raghav Pandit kaime ar *kathavācak* bendruomenių kaimuose šalia Ajodhijos miesto Utar Pradešo valstijoje. Tradicinių praktikų populiarumas periferijoje sparčiai mažėja, galimybė iš jų išgyventi – taip pat. Jaunoji karta renkasi kitas profesijas ir vis mažiau lieka atlikėjų, kurie šį amatą puoselėja ir gali perduoti ateinančioms kartoms. Tie, kurie vis dėlto tęsia tradicines praktikas, stengiasi susieti save su dominuojančios *Kathak* šokio *bendruomenėmis* miestuose.

Viešojo erdvė ir urbanistinė aplinka pasižymi kai kuriais aspektais, kurie egzistavo ir anksčiau, tačiau modernioje Indijoje įgavo didesnę pagreitį. Performatyvių menų aplinka dėl demokratizacijos ir institucionalizacijos procesų tapo itin konkurencinga ir versli. Viešojo modernybė ir globalus pasaulis, kaip jau minėta, tik dar labiau padidino šias tendencijas. Kaip prisitaikymo ir funkcionavimo naujojoje konkurencingoje miesto aplinkoje pavyzdį norėčiau paminėti *Lucknow Gharānā* išpopuliarėjimo ir dominavimo *Kathak* šokio kontekste atvejį. Pandit Birju Maharaj ir jo artimi šeimos nariai bei mokiniai aktyviai plečia šios stilistinės mokyklos įtakos sferą ir kovoja už šio stiliaus, kaip dominuojančiojo, poziciją/vaidmenį. *Kalashram* mokyklą, nustojęs dėstyti *Kathak Kendra* institute, maestro įkūrė padedamas mokinės Saswati Sen. Skirtingose Indijos vietovėse ir visame pasaulyje mokykla turi daug padalinių, inicijuotų Birju Maharaj mokinių. Įsteigdami *Kalashram* franšizę arba susieję institucijos pavadinimą su maestro vardu, atlikėjai tarsi bando susitapatinti su garsiu prekės ženklu ir taip siekia gauti finansinį ar informacinį palaikymą. Pavyzdžiui, maestro sūnaus Pt. Jai Kishan Maharaj mokyklos pavadinimas yra *Birju Maharaj Parampara* (hindi *tradicija / seka*). Kita vertus, toks maestro vardo naudojimas plečia Birju Maharaj stiliaus dominavimo erdvę, įtvirtina jo pranašumą ir *autentiškumą*.

Birju Maharaj stilius, ko gero, labiausiai išpopuliarėjo ir įtvirtino savo hegemoniją, įsteigus pirmąsias šokio institucijas, ir dabar toliau sėkmingai tvirtinamas kaip vienas

⁵⁸ Manoma, kad šokio, kaip profesijos, pasirinkimas šioje šeimoje gana naujas aspektas, bet yra labai produktyvus / aktyvus: kas antras ar trečias atlikėjas muzikos ir šokių bendruomenėje Delyje yra kilęs iš Gangani šeimos.

svarbiausių stilių, plečiant įtakos geografiją ir pretenduojant į didžiulę Šiaurės Indijos teritoriją. Naujausia „Kalashram Kathak Contest 2017“ iniciatyva įtraukia į savo programą įvairius Šiaurės Indijos miestus: Kalkutą, Guvahatį, Laknau, Bangalorą, Ahmedabadą, Delhį ir Mumbajų. Būtent Mumbajuje vyksta didysis finalas, kuriame nugalėtojai turi galimybę „pasijausti žvaigždėmis“, nes „pats *Kathak* šokio karalius vainikuoja laimėtoją Pt. Birju Maharaj karūna“ (iš Kalashram Kathak Contest FB pranešimo 2017 12 26, taip pat iš pokalbio su viena iš dalyvių Krutika Ghanekar 2017 m. gruodžio mėn.).



11 iliustracija. Lucknow Gharānā galva – maestro Pt. Birju Maharaj su studentais savo 80-ojo gimtadienio šventėje Laknau mieste, 2018 m. vasario 4 d. Iš asmeninio autorės archyvo. Jovitos Ambraziūtės nuotrauka.

Maestro, matyt, vienintelis iš stiliaus atlikėjų savo seminarus gali vadinti „nacionaliniais“ ir turi galimybę gauti gausią informacinę paramą iš kultūros administracijos institucijų, tokių kaip Sangeet Natak Akademy ar ICCR (Indian Council for Cultural Relationship, Indijos kultūros ministerija). 2005 m., gyvendama Indijoje, pati turėjau galimybę dalyvauti tokiam ICCR remiamame seminare.

Tokie populiarinantys projektai ir renginiai suteikia jauniems šokėjams motyvacijos, viešumo ir pasirodymų galimybių. Kita vertus, tai taikoma kaip tam tikrų atlikėjų *bendruomenių* ir institucijų prisitaikymo prie besikeičiančių sąlygų ir didėjančios konkurencijos šioje srityje metodas. Tiesa, net ir naudojant garsių atlikėjų vardą arba inicijuojant franšizę, svarbu išlaikyti atitinkamą meninį lygį. Deja, tai ne visada pavyksta.

4. KATHAK BENDRUOMENIŲ IR ATLIKĖJŲ PRISITAIKYMO STRATEGIJOS

Trečiojoje darbo dalyje pristatytas unikalus kultūrinis tiriamo regiono kontekstas, iš istorinės perspektyvos apžvelgta performatyvių menų, tarp jų ir *Kathak* šokio, raida. Aptarti svarbūs istoriniai laikotarpiai, išsiskiriantys savita kultūrine aplinka ir turėję reikšmingos įtakos performatyvių menų percepcijos ir tradicijos kaitai regione: 1) musulmoniškų imperijų klestėjimo laikotarpis, 2) kolonijinis laikotarpis ir 3) pokolonijinis periodas.

Ketvirtoji darbo dalis nukreipia žvilgsnį į šiuolaikinę Indiją ir yra skirta *etnografinės dabarties* (angl. *ethnographic present*⁵⁹) tyrimui. Be abejonės, dabartis yra suformuota ir paveikta aptartų praeities procesų ir yra pakitusių, iš naujo atrastų ar renovuotų reiškinių / tradicijų tąsa. Tiesa, dabartinės stipriai besikeičiančios Indijos kontekste vykstantys procesai daro reikšmingą įtaką *Kathak* šokio ir jo aplinkos transformacijoms.

Tyrimui pasirinktas simbolinis periodas – XX ir XXI a. sandūra. Toks laikmečio pasirinkimas sąlygotas tuometinių intensyvių transformacinių procesų, inicijuotų ekonomikos liberalizacijos ir laisvos rinkos plėtros veiksnių (nuo 1980 m.). XXI a. Indija apibūdinama tokiais terminais kaip „greita plėtra“ (angl. *fast development*), „globalizacija“, „žiniasklaidos bumas“ (angl. *media boom*), „kultūros objektų komodifikacija“ (angl. *commodification of cultural objects*) ir „masiškai platinamų kultūros formų vartojimas“ (angl. *consuming of mass-mediated cultural forms*) (Appadurai, Breckenridge 1995: 2, 6–7).

Pasirinktas laikotarpis sutampa ir su mano pirmaisiais apsilankymais Indijoje, ir vėlesniu kalbos ir šokio studijų Delyje laikotarpiu. Gyvenimas tiriamajame regione ir tiesioginis sąlytis su tiriamuoju objektu leido iš arčiau pažvelgti į aplinkos ir tradicijos kaitą.

Šiame skyriuje aptariama ir analizuojama, koku būdu urbanizacijos ir migracijos procesai, globalizacijos tendencijos, vartotojiškos kultūros plėtra, naujų technologijų ir medijų atsiradimas veikia ir transformuoja svarbius performatyvių menų aspektus: rėmimo, vertinimo ir edukacijos sistemas.

Atkreipiamas dėmesys ir į iki šių dienų performatyviame pasaulyje gajus ideologinius aspektus. 2-ojoje dalyje išsamiai aprašyta, kad nepriklausomybės judėjimo ir pokolonijiniu laikotarpiu šokis, kaip ir kiti menai, buvo pasirinkti kaip nacionaliniai simboliai, siejantys dabartį su aukso amžiais – didžia vedų praeitimi, ir leidžiantys suvokti savo tautinę tapatybę ir vertę. Ši tendencija ir dabar formuoja kai kurių atlikėjų tapatybės ypatybes ir diktuoja atitinkamas raiškos priemones. Aprašant skirtingus šiuolaikinius performatyvius reiškinius, vis

⁵⁹ Terminas naudojamas Phillip B. Zarrilli *Kathakali* šokio stiliaus tyrimuose (Zarrilli 1984, 2000).

iškils į paviršių įvairūs *užslėpti* aspektai, primenantys ideologines įtakas ir atitinkamus kultūros politikos pokyčius.

4.1. Dominuojantis naratyvas, socio-meninė organizacija ir atlikėjų tapatybės formavimas

Įprastas rytinis užsiėmimas Pandit Rajendra Gangani⁶⁰ klasėje *Kathak Kendra* institute – viename svarbiausių valstybės remiamų *Kathak* institutų Indijoje⁶¹. Susirinko daug įvairaus amžiaus studentų: vieni tik pradeda mokytis šokio, kiti – jau pažengę, beveik nepriklausomi šokėjai. Nors užsiėmimas prasidėjo, mokytojo vis dar nėra. Mokytojo vėlavimas bent 15 minučių yra įprastas reiškinys, kartais net laikomas svarbumo ženklu. Galiausiai, kai pasirodo *guru*, visi mokiniai skuba jį pasveikinti, paliesdami jo kojas. Palaiminęs visus mokinius po vieną, mokytojas neskubėdamas keliauja į tolimiausią klasės kampą, kur yra įrengtas altorius. Čia apstu įvairių dievybių atvaizdų, yra ir vyresniųjų Džaipuro mokyklos *guru* portretų. Sukalbėjus trumpą maldą, gaunami didžiųjų meistrų palaiminimai. Po šio nedidelio ritualo visi studentai, sekę paskui mokytoją, grįžta į savo vietas. Pt. Rajendra Gangani įsitaiso šalia muzikantų. Vienas iš vyresniųjų mokinių paduoda mokytojui dubenėlį daigintų avinžirnių pasistiprinti – tai „išrinktojo“ mokinio kasdienė garbinga pareiga. Tuo tarpu mokytojas palaimina kiekvieno studento kojų varpelius – *ghungharū*. Kiekvienas muzikantas taip pat palaimina visus, prieinančius pagerbti juos ir jų instrumentus. Po šio „trumpo“ pa(si)sveikinimo prasideda tikroji pamoka. Ne visi mokiniai iškart ima šokti – užsiėmimas vyksta etapais pagal šokėjų lygį. *Guru* demonstruoja, stebi ir kartais komentuoja. Tuo metu nešokantys studentai taip pat stebi šokančius, kol ateis jų eilė. Iš lėto įsisiūbuojant muzikantų grojamam ritminiam ciklui (pirmasis pristatomas ir dažniausiai naudojamas 16 taktų ciklas *tīntāl*⁶², o ritmas ir pasirodymų metu, ir užsiėmimuose iš pradžių yra lėtas, palaipsniui

⁶⁰ Pandit, Pt. (*paṇḍita* iš sanskrito ir hindi kalbų – išmintingas, mokytas vyras, mokytojas, dažniausiai su hinduizmo tekstais, filosofija ar menais siejamų sričių specialistas); Rajendra Gangani – šiuo metu žymiausias *Kathak* Džaipuro stilistinės mokyklos atlikėjas.

⁶¹ 1964 m. įkurtas ir remiamas valstybės kaip *Shree Ram Bhārtiya Kala Kendra* skyrius (SBKK buvo įkurta kaip Jhankar muzikos Circle 1947 m. ponios Sumitra Charat Ram). Šiuo metu nacionalinis institutas yra atskira *Sangeet Natak Akademy* (Indijos kultūros ministerija) dalis.

⁶² Be 16 taktų ciklo *tīntāl* (4+4+4+4 – x 2 0 3), muzikinėje *Hindustānī* tradicijoje dažnai naudojami dar apie 20 ritminių ciklų, pvz.: *dhamār* (14 – 5+2+3+4 – x 2 0 3), *jhaptāl* (10 – 2+3+2+3+ – x 2 0 3), *rupak* (7 – 3+2+2 – x 2 3), *dādra* (6 – 3+3 – x 0), *jhūmra* (14 – 3+4+3+4 – x 2 0 3), *ektāl* (12 – 2+2+2+2+2+2 – x 0 2 0 3 4), *kaharvā* (8 – 4+4 – x 0), arba retesni ir sudėtingesni – *panchamsavārī* (15), taip pat individualiai kuriami, kaip antai 2019 m. mano mokytojos Shovana Narayan sukurtas ir praktikuojamas *navātāl* (9,5); *tāl* sanskrite ir hindi k. – *plojimas*, ritmo matavimo vienetas, muzikinis metras.

greitėjantis⁶³), aš apmąstau ką tik stebėto užsiėmimo pradžią. Kyla daug klausimų. Ši šokio pamokos pradžia nebuvo panaši į įprastą paskaitą ar repeticiją man įprastoje šokių edukacinėje aplinkoje. Veiksmai, kuriuos stebėjau, buvo panašesni į ritualą, kurio metu dalyviai perkeliama į paralelinę tikrovę – ritualinę, mitologinę-religinę erdvę. Viena vertus, mokytojas elgėsi tarsi vyresnis šeimos narys ar draugas, tačiau kita vertus, jautėsi aukštesnė jo padėtis ir neabejotinas autoritetas, jam buvo rodoma didžiulė pagarba. Ar tokia pamokos pradžia buvo įprasta ir / ar būtina performatyvios aplinkos detalė? Ar toks mokytojo ir mokinių santykis yra būdingas ir / ar neatsiejamas tradicinės žinių perdavimo sistemos – *guru-šišya parampara* – palikimas? Ką tokie mokytojo / mokinio santykiai pasakoja apie bendruomeninę *Kathak* tapatybę? Ar pakito mokytojo vaidmuo ir statusas, taip pat mokinio vieta pasikeitusioje socialinėje, ekonominėje, kultūrinėje ir svarbiausia – švietimo aplinkoje?

Gyvenimo ir *Kathak* studijų Indijoje metu jaučiau nenutrūkstamą ryšį su savo *guru*. Man nuolat buvo užduodamas tas pats klausimas: kas yra tavo *guru*? Kaip teisingai savo straipsnyje pastebi Stacey Prickett:

Vis dėlto atsakymas į neišvengiamą klausimą „Kas yra tavo guru?“ ir toliau formuoja šokėjų tapatybę, jų genealoginį paveldą, priskirdami juos dominuojančioms stilistinių mokyklų galios struktūroms, gharana (Kathak) ar bani (Bharatanatyam). (Prickett 2007: 25)

Tą patį teigia Danielis M. Neumanas savo labai išsamiaame tyrime apie Šiaurės Indijos muzikinę tradiciją:

Nesvarbu, ar muzikantas laikomas puikiu, geru ar net vidutinišku, jis (...) įtvirtins – taip sakant – savo, kaip muzikanto, kvalifikaciją, pagal tai, pas ką jis mokėsi ir su kuo yra susijęs. (Neuman 1990: 44)

Iš šių dviejų citatų išaiškėja, kad atlikėjo tapatybę ir priklausymą *Kathak* bendruomenei apibrėžia keli konkretūs aspektai. Matyt, svarbiausias jų yra sąsaja su mokytoju – *guru*, t. y. priklausymas tradicinei žinių perdavos sistemai. Būtent per ryšį su mokytoju atlikėjas susiejamas ir su konkrečia stilistine atlikimo mokykla – *gharānā*.⁶⁴ Atlikėjo tapatybę taip pat formuoja ir jo praktika – *riyāz*. Įdėtų pastangų kiekis prilyginamas meistriškumui.

⁶³ Lėčiausias greitis – *vilambit*, vidutinis – *mādhya*, sparčiausias – *dhruv*.

⁶⁴ Tradicinėse atlikėjų bendruomenėse giminystės ryšiai ir vedybų sandoriai daro įtaką priklausymui konkrečiai stilistinei mokyklaidaro įtaką.

Bendruomenėje sklindo ne viena legenda apie besąlygišką vieno ar kito atlikėjo atsidavimą praktikai ir per ją atitinkamai meninei tradicijai. Pokalbio metu Laknau stilistinės mokyklos šokėjas Arun Mishra paminėjo net kelis tokius legendinius praktikos variantus. Pasak jo Pt. Ravi Shankar Mishra – vienas garsiausių sitaristų⁶⁵, išpopuliarinusių *Hindustānī* muzikinę tradiciją ir vakaruose, 17 metų praktikavo po 17 valandų per parą, o atlikėjo tėvas ir mokytojas – Pt. Arjun Mishra, pagarsėjęs savo atsidavimu šokiui, net sunkia liga sirgdamas, nesustabdė savo kasdienės šokio praktikos (iš asmeninio pokalbio, 2020 m. vasario mėn.).

Šių reiškinių svarba regiono kultūrinėje terpėje ir *Kathak* šokio kontekste jau pastebėta ir aprašyta ne vieno tyrėjo. Margaret E. Walker ir Pallabi Chakravorti savo *Kathak* šokio tyrimuose šiuos reiškinius apibūdina kaip svarbiausius, formuojant mitologizuotą, sanskritizuotą, hegemonizuotą *dominuojančią naratyvą*, dažnai ribojantį performatyvios tradicijos raidos tendencijas (Walker 2014: 4–5; Chakravorti 2008: 111). Daniel M. Neuman juos priskiria svarbiausiems aspektams, struktūruojantiems atlikėjų *socio-meninę organizaciją* (Neuman 1980: 26). Antrindama jų mintims, pabandysiu suprasti, kaip šie reiškiniai formuoja atlikėjų tapatybę ir kaip skirtingai jie aktualizuoja ir reprezentuoja tai savo meninėje praktikoje. Tam tikslui tolesniuose trijuose darbo skyriuose bus detalčiai išanalizuoti *guru-śiṣya paramparā*, *gharānā* ir *riyāz* iš istorinės perspektyvos ir dabartyje.

4.1.1. Tradicinė žinių perdavos sistema – *guru-śiṣya paramparā* ir mokytojo autoritetas

Kaip ir daugelyje kitų teorinių ir taikomųjų žinių sistemų Pietų Azijoje, performatyvių menų įgūdžiai iš kartos į kartą buvo ir yra perduodami tradiciniu *guru-śiṣya parampara* mokymo būdu – tiesiogiai iš mokytojo mokiniui/pameistriui. *Kathak* – ne išimtis.

Kathak šokio žinių perdavos sistema šioje dalyje apžvelgiama iš istorinės perspektyvos ir detalčiai analizuojama šiuolaikiniame kontekste. Analizei atlikti pasitelkiamos pokolonijinio diskurso ir kritinės teorijos prieigos, naudojamos tokių autorių kaip M. Fuko ir P. Bourdieu įžvalgos. Išskiriami esminiai šio žinių perdavos metodo pasikeitimai institucionalizuotame mokymo modelyje. Pastebimi tiek teigiami, tiek neigiami tradicinės praktikos transformacijų padariniai.

Guru-śiṣya parampara: istorinė perspektyva. Remiantis turimais žodiniais ir rašytiniais šaltiniais, taip pat *etnografinės tikrovės* duomenimis, galima teigti, kad teorinės ir taikomosios žinios Pietų Azijoje / Indijoje buvo perduodamos *guru-śiṣya parampara* būdu –

⁶⁵ Sitaras (*sitāra* iš persų k. – *trys stygos*) – styginis instrumentas, plačiai naudojamas *Hindustānī* muzikinėje sistemoje.

tradicine žinių perdavimo sistema. Ši žinių perdavos tradicija yra išlikusi ir dabar, tačiau yra gerokai pakitusi. Kai kuriais atvejais ši tradicija gali būti naudinga, stengiantis išsaugoti nykstančias regionines praktikas ar amatus. Vis dėlto kartais šiuolaikiniame, stipriai pakitusiame kontekste ši tradicija tampa iškreipta, o neteisingai interpretuojamas mokytojo ir mokinio santykis gali sudaryti pagrindą piktnaudžiavimui ar išnaudojimui. Labai vaizdingai tokią iškreiptą modelį iliustruoja *naujojo amžiaus* (angl. *new age*) dvasiniuose judėjimuose egzistuojantis *guruizmo* fenomenas, kai *guru* elgiasi kaip dieviškųjų pardavimų vadybininkas ar tarpininkas tarp dangaus ir žemės. Taip „šiuolaikinis“ *guru* yra labiau susirūpinęs išvaizda nei vidiniu tobulumu, gyvena prabangiai, užuot buvęs *sādhu*⁶⁶, ir pamokslauja masėms, užuot palaikęs artimą ryšį su vienu ar keliais mokiniais. Taigi *guru*, tradiciškai „svarus tamsos sklaidytojas“, „subjektas, apsaugantis protą nuo tamsos“ (Dallapiccola ir Ghosh, cituojamos Prickett 2007: 26)⁶⁷, šiandien gyvena pagal pasaulinės ekonomikos dėsnius ir parduoda tamsos sunaikinimo pažadus už gerą rinkos kainą. Nepaisant to, tradicinė žinių perdavos praktika yra gajai modernybėje, o to priežastis – ilgalaikė šio reiškinių istorija ir svarba.

Guru-śiṣya parampara sąvoka pasitaiko įvairiuose vedų, sanskrito, pali ir senųjų vietinių kalbų tekstiniuose šaltiniuose. Senieji ir klasikiniai tekstai, tokie kaip *veda*⁶⁸, *upaniṣada*⁶⁹ ar *purāṇa*⁷⁰, dažniausiai kalba apie *guru-śiṣya parampara* kaip apie pagrindinį dvasinių žinių perdavos ir skirtingų *sampradāya*⁷¹ ar dvasinių tradicijų palaikymo modelį. Šie tekstai atskleidžia bendrą aptariamo reiškinių reikšmingumą ir leidžia priskirti jį prie kitų esminių kultūrinių ir socialinių ypatybių, tokių kaip žodinės tradicijos svarba, šeimos struktūra, keturi žmogaus gyvenimo tarpsniai⁷² ir skirtingų profesinių bendruomenių sistema. Reikia

⁶⁶ Hinduizme ir džainizme – religinis asketas, atsiskyrėlis, vienuolis, žmogus, atsisakęs pasaulietinio gyvenimo.

⁶⁷ Žodis *guru* turi keletą etimologinių paaiškinimų. Jis gali būti siejamas su sanskrito šaknimi *gri* – „kreiptis“, „pasitelkti“, „pagirti“. Vedų kanone jis vartojamas kaip būdvardis, reiškiantis „sunkų“ ar „svarų“, ir interpretuojamas kaip „sunkus žinioms/žinojimu, autoritetingas“. Vis dėlto Indijoje labiausiai paplitęs paaiškinimas siejamas su *Advayataraka Upaniṣad*, kur sanskrito šaknis *gu* reiškia „tamsa“ ir *rhi* – „pašalinti“, „išsklaidyti“. Kai kurie mokslininkai šį paaiškinimą laiko „folkloriniu“ arba „okultiniu“.

⁶⁸ *Veda* – vedos – religinių tekstų rinkinys, užrašytas vedų kalba ir sudarantis seniausią sanskrito literatūros sluoksnį bei seniausius induizmo šventraščius.

⁶⁹ Vedų komentarai – vedų kanono dalis, senąja sanskrito kalba užrašyti tekstai, kuriuose pateikiamos pagrindinės induizmo filosofinės koncepcijos ir idėjos. Kai kurios iš jų atsikartoja ir budizmo ir džainizmo religinėse tradicijose.

⁷⁰ Didžiulis įvairių žanrų (mitų, legendų ir kt.) literatūros rinkinys, sudarytas III–X a. Jis apima platų temų spektrą (kosmogonija, kosmologija, dievų, deivių, karalių, didvyrių, išminčių ir pusdievių genealogijos, liaudies pasakos, piligrimystės, šventyklos, medicina, astronomija, gramatika, mineralogija, humoras ir meilės istorijos, taip pat teologija ir filosofija) ir priklauso *smṛiti* (liet. „kas prisimenama“) tradicijai.

⁷¹ Žodis gali būti verčiamas kaip „tradicija“, „dvasinė linija“ arba „religinė sistema“ ir siejamas su viena iš daugelio dvasinių mokytojų ir mokinių sekų.

⁷² Senuosiuose ir viduramžių tekstuose aptariama keturių gyvenimo tarpsnių arba žmogaus amžiumi pagrįstų etapų (*ashrama*) sistema: *brahmacharya* (mokymosi tarpsnis), *grihastha* (namų ūkio priežiūros tarpsnis),

pastebėti, kad šių tekstinių šaltinių kalba yra metaforinė / simbolinė, ir bet kokios interpretacijos ar paaiškinimai turi remtis platesniais istoriniais ir kultūriniais kontekstais. Tiesioginis tekstuose esamų sąvokų perkėlimas į šiuolaikinę kultūrinę erdvę gali būti nelabai tikslus ar atitinkantis tikrovę, o kartais interpretacijos gali būti spekuliacinės ir ideologizuotos. Kai kurie vėlesni viduramžių šaltiniai, susiję su scenos menais, pateikia keletą atsitiktinių detalių apie *guru-śiṣya parampara*, tačiau išsamaus aprašymo šiuose tekstuose nėra. Vėlyvųjų viduramžių laikotarpio literatūra atskleidžia daugiau istoriografinių faktų. Šiaurės Indijoje viduramžiais įsigalėjusi musulmonų dinastijų menų mecenavimo sistema paskatino daug pokyčių atlikėjų bendruomenių socio-meninėje organizacijoje. Mogolų dinastijos valdymo laikotarpiu suaktyvėja atlikėjų profesionalizacijos procesai. Profesinės žinios tampa nematerialia nuosavybe, preke, kuri laikoma uždaru bendruomenių, dažniausiai susietų giminystės ryšiais ir tuo pagrindu pradedančių formuotis stilistinių mokyklų ribose. Žinių perdavimo sistema įgyja „profesinių gildijų savybių“, o žinojimas ir autoritetas priklauso asmeniui, o ne rašytiniam tekstui ar tradicijai apskritai (Neuman 1985: 104). Kitaip tariant, *guru* ar *ustād* asmeniškai įkūnija tradiciją. Kolonijinio periodo istoriografiniai tekstai ir kolonijos tarnautojų ar misionierių kelionių aprašymai taip pat komentuoja tradicinio žinių perdavimo būdo vaidmenį ir svarbą. Performatyvių menų kontekste *guru-śiṣya parampara* fenomenas įgauna svarbą XX a. pradžios ir vidurio tekstinėje tradicijoje ir susisieja su šokio ir muzikos tradicijų struktūrizavimo, nacionalizavimo ir sanskritizavimo procesais Indijoje.

Pasak Munpreet Kaur Raina (Raina 2002: 168–169), nuo Vedų laikų *guru-śiṣya parampara* tarnauja kaip pagrindinė švietimo institucija. Priklausomai nuo laikmečio, religinės aplinkos ir konkrečių kultūrinių, socialinių, ekonominių aplinkybių, pati tradicija ir mokytojo / mokinio vaidmenys kito. Vedų laikotarpiu *guru* vaidmuo buvo svarbus, nes būtent jis užtikrino atliekamų religinių ritualų sėkmę. Kaip teigia Raina savo straipsnyje:

[...] kai žmogaus ryšys su paslaptingu dievybių pasauliu buvo palaikomas ritualo pagalba, *guru* buvo teisingo ritualų atlikimo vadovas ir religinių priedermių instruktorius. Mokytojas, nors ir nusipelnęs pagarbos ir paklusnumo, dar nebuvo dieviškumo įsikūnijimas ar paslaptinga asmenybė, kurios bijoma ir kuriai lenkiamasi. (Raina 2002: 170)

Vėliau, augant *upaniṣad* komentarų svarbai, „*guru* pats pradeda užimti Vedų ritualo vietą ir tampa keliu į dvasinį išsivadavimą. Dabar jis ne tik žino *Brahmaną* ir gyvena jame, bet

vanaprastha (atsiribojimo nuo aktyvaus pasaulietinio gyvenimo tarpsnis) ir *sannyasa* (pasaulietinio gyvenimo atsisąjėdimo tarpsnis). Šis skirstymas susijęs su *dharma* (pareiga) samprata induizme.

viršta vieninteliu keliu link *Brahmano*⁷³ (ibid.). Skiriasi ir mokinio pareigos bei prievolės: jei vedinio ritualo kontekste mokinytis turėjo būti tikslus, nuolankus ir paklusnus, vėliau lemiamą reikšmę turėjo mokinio klausimai, samprotavimai/apmąstymai ir refleksijos. Budizmo ir džainizmo švietimo institucijose *guru* taip pat užėmė svarbią vietą. Paplitus *bhakti* kultui, *guru* vaidmuo tapo dar svaresnis. *Bhakti* kontekste *guru* yra nepakeičiamas ir garbinamas, nes jis yra tiesioginis ryšys su dieviškąja tikrove – jis parodo kelią ir padeda pasiekti Dievą. Dvasinė disciplina (pritaikoma ir performatyviems menams) arba *sadhna* gali būti „praktikuojama tik su kvalifikuoto ir pažengusio mentoriaus priežiūra“, todėl „religiniuose kultuose ezoterinės tiesos gali būti perduodamos tik tų, kurie yra palaiminti ir turi dieviškų galių ir pareigą tas tiesas priimti pirmiausiai“ (ibid.). *Guru* svarba pasiekia kulminaciją skirtinguose tantros kultuose⁷⁴. *Guru* yra absoliuti jėga, dievas, padedantis atsidavusiam, nuolankiam mokiniui suvokti savo esmę / prigimtį ir tapti vienu su *guru* – dievu. Šiame kontekste *guru* taip pat priskiriamas „pamokslininko“ arba „sektos ar tikėjimo įkūrėjo ir vedlio“ vaidmuo (Raina 2002: 176). Sufizme (*sūfī* – mistinė islamo tradicija), sikhizme pastebimos tos pačios tendencijos kaip ir *bhakti* kultuose, nes šie judėjimai yra tarpusavyje susiję. Islamo tradicijoje šis reiškinytis vadinamas *shaiḫ-murīd* (sufizme), o musulmonų atlikėjų bendruomenių tradicijoje – *ustād-shāgird*.

Kolonijiniu ir reformų, vedusių į Indijos nepriklausomybę, laikotarpiu pagrindinėms religinėms ir sociokultūrinėms koncepcijoms didelės įtakos turėjo intelektualinė Rytų ir Vakarų sąveika, žinių vertimo procesai ir kai kurių mąstytojų/kultūros vertėjų, tokių kaip Svami Vivekananda arba Ananda Coomaraswamy, individuali vizija (šių veikėjų indėlis detalčiai aptartas darbo 2.2.3. skyriuje). Verta paminėti, kad Coomaraswamy darbai meno filosofijos ir estetikos srityje, ypač jo *Abhinavabhāratī* (esminis filosofo Abhinavagupta meno estetikos teorijos darbas) komentarai, padarė didžiulę įtaką menų ir šokio suvokimui ir tyrimams, taip pat klasikinių šokių reinterpretacijos ir atkūrimo eigai. Romantizuota ir mistifikuota prieiga buvo naudojama perrašant šokio istoriją ir estetiką pagal nacionalistines to meto tendencijas. Tikslingai buvo išryškinamos tam tikros sąvokos, tokios kaip šokio ryšys su šventyklos ritualu, dvasingumas, autentiškumas ir senovinė šokio kilmė. *Guru-śiṣya parampara* taip pat pasirodė esanti itin svarbi tradicija, užtikrinanti „matematinio tikslumu struktūruotos žodinės perdavos sistemos nenutrūkstamą tąsą“ (Vatsyayan 1982: 2). Taip kartu su kitomis svarbiomis kultūros kategorijomis tradicinis žinių perdavos modelis buvo pritaikytas šioje ideologiškai sąlygotoje

⁷³ *Brahmanas* – Indijos subkontinento religinėje pasaulėjautoje – absoliutas, aukščiausia tikrovė.

⁷⁴ *Tantra* iš sanskrito kalbos – *staklės, pynimas, sistema*. Ezoterinių / mistinių induizmo, budizmo ir džainizmo tradicijų visuma. Šiuose mokymuose svarbu tekstai, įvairios technikos ar praktikos. Visose tradicijose svarbiausias elementas yra *mantra* (žodinė formulė). Žinios perduodamos tik *guru* pagalba.

aplinkoje/sistemoje, neatsižvelgiant į probleminius klausimus ir šiuolaikinio konteksto specifiką. Istorinių faktų trūkumas ir diskurso spragos buvo užpildytos spekuliacinėmis ir abstrakčiomis prielaidomis, taip sukuriant *guru-śiṣya parampara* istoriją mitologijos paribiuose.

Guru-śiṣya parampara scenos menuose: Kathak šokio situacija. Tradicinis žinių perdavimo modelis yra labai gajus scenos menų kontekste ir dabartyje. Teoriškai, ypač vėlesnėse mokymosi stadijose, mokytojo ir mokinio santykiai yra labai artimi ir nuoširdūs. *Guru* yra svarbus ir gerbiamas, juo niekada neabejojama, o inicijuotas mokinyss – atsidavęs ir stropus (dažnai iš tos pačios giminės ar bendruomenės). Savo straipsnyje M. K. Raina cituoja ištrauką iš Nacionalinės kultūros politikos (NPC) strateginio plano, pateikto Indijos parlamente 1992 m.:

Guru-shishya parampara visada buvo svarbi vizijos ir technikos perdavimo priemonė scenos menų srityje. Ši sistema susiduria su daugybe naujų iššūkių, todėl ją reikia atidžiai ir kūrybingai stiprinti, atsižvelgiant į pasikeitusį etosą. Šalia šios mokymo sistemos pripažinimo visos šalies lygiu, bus stengiamasi įtraukti valstijų vietinę valdžią, įvairias valstijų institucijas, verslo sektorių, viešojo sektoriaus įmones ir kt., kad būtų teikiama parama ir palaikomi įvairių tradicijų, formų ir stilių vietinių mokytojų įgūdžiai, muzikos, šokis ir teatro mokyklose ir kt. Ypatingas dėmesys bus skiriamas tokiems stiliams, instrumentams ir formoms, kuriems gali grėsti išnykimas. (NPC dokumento projektas, p. 25, 3.31; cituota Raina 2002: 195)

Savo tyrime apie *Hindustānī* muzikos mokymą Roterdamo konservatorijoje Nyderlanduose Huib Schipper pateikia pagrindines sąvokas/kategorijas, susijusias su *guru-śiṣya parampara* kontekstu: tradicija, autentiškumas, kontekstas, žodinė perdava, holistinis mokymas(is) ir nematerialūs indų muzikos aspektai (Schippers 2007: 3). Šias kategorijas naudinga apžvelgti išsamiau. Visų rūšių žinių – „nuo muzikos iki medicinos ir nuo filosofijos iki teisės mokslų“ – perdavimo būdas Pietų Azijoje / Indijoje buvo ir yra daugiausia žodinis (Raina 2002: 173). *Kathak* šokio užsiėmimų metu ar bendraujant su mokytoju, net egzistuojant galimybei padaryti garso / vaizdo įrašą, ritminių sekų įsiminimas kartojant / recituojant jas laikomas ypač svarbia mokymo(si) proceso dalimi. Tradiciškai ritminiai skiemenys, *bol* / *parhant*, įsimenami prieš mokantis judesių sekos. *Guru* vaidmuo šiame mokymosi etape, be abejonės, yra labai svarbus. Jis yra kompetentingas konkrečios stilistinės mokyklos ir / ar giminės (*gharānā*) repertuaro žinovas ir gerai išmano egzistuojančias ritmines ir judesių sekas, taip pat gali sukurti savas / naujas. Žodinis žinių perdavos būdas veda prie kontekstinių ir

holistinių žinių perdavimo tendencijos. *Įkūnyta perdava* (angl. *in-body transmission*) yra natūraliai inkorporuota mokymo(si) procese ir tiesiogiai veikia praktikuojančiojo *įkūnytąją sąmonę* (angl. *embodied corporeal consciousness*, Zarrilli 1984: 192). Aprašomame holistiniame mokymo(si) procese galime stebėti ir išskirti tris etapus. *Shravana*, pažodžiui *klausos aktas*, reiškia mokymąsi stebint, kaip mokytojas ir vyresnieji mokiniai praktikuoja, girdėdami ritmines ir muzikines kompozicijas, stebėdami patį mokymo procesą ir realizacijas scenoje. Stebėjimas pamažu pereina į pažangesnę stadiją – mėgdžiojimą / kartojimą ir praktikavimą arba *manana*. Paprastai šie du etapai reikalauja griežtos praktikos ir ilgų atsidavimo metų. Per šį laikotarpį faktinės šokio ar muzikos žinios studentui perduodamos kartu su performatyvios tradicijos socio-meniniu kontekstu. Kalbėdamas apie muzikinę tradiciją Šiaurės Indijoje, Danielis M. Neumanas rašo:

Guru inkultūruoja / įveda šisų į muzikinį gyvenimą. Tradicinės mokymo sistemos būdu jis perduoda du elementus, kurių neperteikia jokia kita mokymo sistema: žinių visumą, kuri yra ir slapta, ir ezoterinė, ir žinias apie tai, kaip muzikantas turi gyventi savo gyvenimą. (Neuman 1990: 50)

Pasibaigus *shramana* ir *manana* etapams, pasiekiamas žinių suvokimo, refleksijos ir transformavimo lygmuo – *nididhyasana* (Chatterjea 1996: 72), kai praktikuojantis asmuo galutinai įkūnija techniką, o tradicija ir kultūra yra *įrašomos* (angl. *inscribed*) į praktikuojančiojo kūną ir sąmonę. Mokinys tampa atlikėjų socio-meninės organizacijos (Neuman 1990) dalimi ir yra pasirengęs panaudoti įgytas *performatyvias žinias* (angl. *performance knowledge*) arba išmoktas *kodifikuotas elgesio skiautes* (angl. *codified strips of behavior*) „struktūrizuotame arba improvizuotame pasirodyme“ (Zarrilli 1984: 191).

Būtinios tokio holistinio žinių perdavimo sąlygos yra ilgas, mokymuisi skirtas laikas ir asmeninis / intymus mokytojo ir mokinio ryšys. Tradiciškai mokinys tam tikrą laiką gyvendavo kartu su mokytoju jo namuose / šeimoje arba tam skirtoje specialioje vietoje – *gurukul* ar *asram*. Kaip jau minėta, pirmasis iš keturių žmogaus gyvenimo skirsnių – *brahmacharya* – yra skirtas intensyviai mokymosi procesui. Mokiniai dažnai būdavo susieti artimais ar tolimesniais giminystės ryšiais su mokytoju, priklausė tai pačiai *biradari*⁷⁵ – išplėstinei šeimai ar klanui. Giminei nepriklausantys mokiniai taip pat galėjo likti pas mokytoją arba dažniausiai kelis kartus per dieną arba mokytojui pakvietus lankytis jo namuose ilgomis praktikos sesijoms. Visais atvejais tarp mokytojo ir mokinio užsimegzdavo artimi santykiai, palaikomi mokinio

⁷⁵ Žodis hindi ir urdu kalbomis reiškia *brolija* (iš persų k. *baradar* – *brolis*); žymi profesinę grupę, didesnę šeimą ar kastą.

pastangų, nuolankumo ir atsidavimo, ir mokytojo pasitikėjimo, rūpesčio ir pasirengimo dalintis žiniomis. Pokalbiuose su mokytojais ir mokiniais apie jų mokymosi ar mokymo patirtį šis gilus ryšys visada pabrėžiamas kaip pagrindinė žinių perdavimo sąlyga. Perteikdami savo teigiamas patirtis, pašnekovai pokalbio metu dažnai vartojo tokias frazes: „*Guru* buvo / yra kaip mano tėvas ir mama kartu sudėjus“, „Aš labai myliu savo mokytoją“, „Kiekvieną kartą, kai atvykstu į savo gimtąjį miestą, pirmiausia aplankau savo *guru*“, „Net kai *guru* barasi ar kelia balsą, jaučiu, kad tai daroma motiniškai iš besąlygiškos meilės“ (iš pokalbių lauko tyrimo metu). Mano studijų Indijoje metu, toli nuo namų ir šeimos, artimi santykiai su mokytojais pakeisdavo emocinę mano šeimos/namų atmosferą. Tiesa, mokytojo ir mokinio santykių scenarijus galėjo būti priešingas: neatsiradus šiltam, nuoširdžiam ryšiui, *guru* gali atsisakyti mokyti arba mokins gali ieškoti kito mokytojo. Keli mano respondentai pasakojo tokias nesusipratimo ir / ar nepasitikėjimo tarp mokytojo ir mokinio istorijas, kai *guru* buvo pakeičiamas ar atsisakydavo mokyti. Tokie faktai įrodo, kad žinių transmisijos pagrindas yra labai asmeniškai ir intymūs santykiai tarp mokytojo ir mokinio ir kad tokioje sistemoje svarbus žmogiškasis faktorius.

Tradiciškai *guru* ir *śiṣya* santykių įtvirtinimas visuomenėje vyksta per *gaṇḍābandhan*⁷⁶ ritualą. Šis ritualas – tai mokinio inicijavimo ceremonija ir formalus priėmimas į tam tikrą hierarchinio modelio sistemą. Ceremonijos metu, naudojant Danielio Neumano terminą, mokins tampa „socio-meninės organizacijos“, kuriai atstovauja jo mokytojas, dalimi. Nuo šio momento asmeniniai santykiai tampa socialiai aktyvūs, o performatyvus mokinio gyvenimas yra susijęs su mokytojo aplinka.

Kita svarbi *guru-śiṣya parampara* reiškinių sąvoka yra *guru dakṣiṇā*⁷⁷. Paprasčiau tariant, tai yra mokestis – nebūtinai piniginis, kurį mokins gali pasiūlyti mainais už gautas mokytojo žinias. Mokesčio už žinias epizodas pavaizduotas ne viename literatūros ir mitologijos kūrinyje, pavyzdžiui, *Ekalaviya*⁷⁸ istorija, pavaizduota epe *Mahābhārata*⁷⁹. Ši mokesčio koncepcija yra simbolinė ir tradiciškai gali būti atliekama įvairiais būdais. Viena labiausiai paplitusių *guru dakṣiṇā* formų yra tarnystė mokytojui. Gyvendamas *gurukul* /

⁷⁶ Tiesioginis vertimas – *pašventintos gijos užrišimas*. Tiriamajame regione įvairių ritualų, maldos ar garbinimo metu užrišamas pašventintas ritualinis siūlas ant riešo.

⁷⁷ Tai reiškia bet kokią auką, mokestį ar honorarą, skirtą konkrečiam tikslui, suteiktą vienuolynui, šventyklai, dvasiniam vadovui ar po ritualo. Taip pat honoraras, skirtas *guru* už švietimą, mokymą ar orientavimą.

⁷⁸ Autoritetingasis šaudymo iš lanko mokytojas *Droṇāchārya*, pataikaudamas savo geriausiam ir mylimiausiam mokiniui *Arjuna*, paprašė *Ekalavya* (kuris buvo vietinės senųjų regiono gyventojų, kuriuos arijai laikė žemesnės kilmės, karalaitis) nupjauti dešinį nykštį (be jo neįmanoma šaudyti iš lanko) kaip *guru dakṣiṇā*. Šioje istorijoje atskleidžiamas kartais diskriminuojantis ir eksploatacinis tradicinės mokymo sistemos pobūdis.

⁷⁹ Vienas iš dviejų pagrindinių sanskrito epų. Kartu su antruoju epu *Rāmāyaṇa* jis formuoja *Itihasa* tradiciją arba mitologiją.

ashram ar pas mokytoją namuose kaip šeimos narys, mokinys dirbdavo kasdienius namų ruošos darbus, kaip ir visi kiti šeimos nariai. Kitu atveju, kai mokinys tik lankosi mokytojo namuose ir profesionalesnėje aplinkoje, *guru dakṣiṇā* gali būti dovanojamos dovanos, piniginė parama arba aprūpinimas būtiniausiomis reikmėmis. Tradicinėse atlikėjų bendruomenėse, kai visos šeimos/giminės pragyvenimas priklauso nuo įgytų žinių ir profesinių įgūdžių, jaunesnių narių apmokymas paprastai užtikrina vyresnių narių saugią finansinę ateitį, o garsių ir sėkmingų atlikėjų atveju – *guru* šlovę ir gerą vardą. Taip žinių perdavos procesas tampa investicija į tradicinį šeimos užsiėmimą, gaunančiųjų žinias įsipareigojimai – savotiška *guru dakṣiṇā*.

Dar kartą norėčiau grįžti prie jau minėtos ir išsamiai Danielo Neumano tyrimuose paaiškintos *socio-meninės organizacijos* sąvokos. *Guru-šišya parampara* kartu su nenutrūkstančia praktika ir stilistinių variacijų veiksniais sudaro šios struktūros pagrindą, daro tiesioginę įtaką konkrečios bendruomenės narių elgsenai ir įvaizdžiui tiek scenoje, tiek gyvenime. Per aktyvią dedikuotą praktiką ir atsidavimą *guru* autoritetui, kuris ir yra tam tikros stilistinės mokyklos įkūnijimas, išryškinamos tęstinumo, kilmės, tradicijos, autentiškumo ir nematerialių kultūros aspektų išsaugojimo tendencijos. Būtent tokiu būdu ir nustatoma atlikėjo tapatybė. Ji koreliuoja su tam tikra bendruomene, yra vaizdžiai išreikšta hierarchijos modeliuose, socialinėje padėtyje, performatyvumo aspektuose ir neatsiejama nuo jų. Ši tam tikra tapatybė konstruojama proto ir kūno disciplinos pagalba. Kaip pastebėjo Pallavi Chakravorty *Kathak* kontekste:

[...] šokiai buvo grindžiami patvarios ir atkuriamos praktikos sistema (įtvirtinta tokiais terminais kaip guru, riyaz, parampara), kuri suteikė ir priklausymo arba habitus jausmą. (Chakravorty 2010: 169–170)

Šioje citatoje vartojamą *habitus* sąvoką savo tyrimuose išvystė Pierre Bourdieu⁸⁰. Ši kategorija yra paranki, analizuojant žinių perdavimo svarbą atlikėjo tapatybei konstruoti ir jo vietai socialinėje sistemoje apibrėžti. *Habitus* yra labai takus terminas, apibūdinantis *nusiteikimų* (angl. *dispositions*) tinklą, kuris veikia kaip „organizuojantis veiksnys“ ir „nurodo būties / buvimo būdą, įprastą būseną (ypač kūno) ir visų pirma ketinimą, polinkį, tendenciją ar potraukį“ (iš *Praktikos teorijos metmenų* (angl. *Outline of Theory of Practise*; cituota Grenfell 2008: 51). *Habitus* yra tiek struktūrizuota, tiek struktūruojanti sistema: struktūrizuota asmens auklėjimo ir ugdymo patirčių ir struktūruojanti tokių veiksmų, kaip praktika, įsitikinimai,

⁸⁰ Sociologijoje terminą aktyviai pradėjo naudoti Pierre Bourdieu, tačiau šiuolaikiniame kontekste jį pristatė Marcel Mauss ir Maurice Merleau-Ponty.

suvokimas ir jausmai, pagalba. *Habitus* visada veikia santykiuose su *lauku* (angl. *field*) ir *kapitalu* (angl. *capital*). Bourdieu išplėtotos tyrimo priemonės, pritaikytos tiriant Indijos performatyvius menus, būtent tradicinį žinių perdavimo modelį, suformuoja žemiau pateiktą vaizdą. Konkreti praktika, pateikiama / reprezentuojama tapatybė ar *buvimo būdas* atsiranda dėl atlikėjo dispozicijų, įgytų per *guru-šišya parampara* (*habitus*), ir atlikėjo padėties performatyviame pasaulyje (*capital*, tiek ekonominio, tiek kultūrinio), tam tikroje socio-meninėje organizacijoje ar performatyvios bendruomenės kontekste (*field*). Kitaip tariant, per ugdymą (laukas struktūrizuoja įprastą elgseną) ir kognityvinę konstrukciją ar žinias (*habitus* įprasmina *lauką*) palaikomas nuolatinis ryšys tarp struktūrų ir „aktyvus istorijos kūrimo procesas, tačiau sąlygotas ne visiškai mūsų pačių“ (Grenfell 2008: 52). Tokiu būdu *habitus* reiškia atlikėjo elgsenos, jausenos, galvosenos ir buvimo būdus kasdienės praktikos, sceninių pasirodymų ir socialinės veiklos erdvėse. *Habitus* taip pat daro įtaką tam, kaip atlikėjas perkelia istoriją ar tradiciją į dabartinės aplinkybes ir daro tam tikrus pasirinkimus.

Bourdieu išvystytos kategorijos – tai įrankiai, padedantys suprasti, koku būdu *guru-šišya parampara* ir joje inkorporuotos autoriteto, tęstinumo ir autentiškumo sampratos aktyviai veikia performatyvias praktikas ir formuoja santykį tarp atlikėjo tapatybės ir socio-meninės organizacijos / aplinkos. Prieitos išvados leidžia tradicinę žinių perdavimo praktiką įžeminti teoriniame diskurse, išvystytame kito įtakingo mąstytojo – Mišelio Fuko. Viena svarbiausių Fuko idėjų yra žinių ir galios tarpusavio ryšys. *Guru-šišya parampara* – tai švietimo institucija, kuri, operuodama *guru* autoritetu, tradicijos ir autentiškumo sąvokomis, nuolat naudoja galią. Pasak Fuko, pagrindinė galios veiklos arena yra kūnas. Šokis ir kitos performatyvios tradicijos yra neatsiejamos nuo kūno kaip pagrindinės atlikimo terpės, todėl ryšys tarp žinių ir galios, atsiskleidžiantis per kūną, tampa akivaizdus šokio žinių perdavimo scenarijuje. Kūno disciplina, o per kūną – ir proto disciplina tampa pagrindine kontrolės priemone. Būtent disciplina ugdo pažeidžiamą atlikėją, įsipainiojusį į nerimo ir atsakomybės tinklą, besiblaškantį tarp būtinybės realizuoti savo kūrybinį potencialą ir pareigos tradicijai, išraižytai per kasdienę praktiką atlikėjo kūne. Disciplina nubrėžia estetinių, socialinių ir kūno normų ribas ir sąlygoja subjekto poziciją performatyvios bendruomenės hierarchinėje sistemoje ar socio-meninėje organizacijoje.

Reikia pastebėti, kad drausmės samprata, kaip idėja, egzistuoja mokymo(si) proceso esmėje kaip duotybė, ir mokinyss tampa automatiškai pavaldus per nekvestionuojamą nuolankumą ir atsidavimą abstrakčiam žinių, kurias personifikuoja mokytojas, konceptui.

Išanalizavus teorines prielaidas, inkorporuotas tradicinėje mokymo sistemoje, svarbu ši reiškinį pristatyti iš istorinės perspektyvos. Ir Bourdieu, ir Foucault pažymėjo takų sąvokų, kurias jie išvystė ir pritaikė skirtingoms situacijoms, pobūdį. Šiose teorijose aptarti konceptai

nėra nei universalūs, nei pastovūs. Veikiau jie nuolat transformuojasi pagal kontekstą. Aptardami *guru-śiṣya parampara* fenomeną, jo vietą socialinėje sistemoje, sudėtingą hierarchinių santykių tinklą, turime atkreipti dėmesį į visuomenės ir jos kultūrinio bei politinio gyvenimo pokyčius, kurie tam tikrais istoriniais momentais daro tiesioginę įtaką tradiciniam žinių perdavimo būdai.

Iki XIX a. pabaigos ir XX a. pradžios atlikėjų bendruomenių socio-meninė organizacija tarnavo kaip performatyvių žinių ir intelektualės nuosavybės valdymo / kontrolės sistema. Masakazu Tamori savo straipsnyje *Sarodo stilistinės mokyklos transformacija: muzikinės nuosavybės perdavimas Hindustani muzikoje* (angl. *The Transformation of Sarod Gharānā: Transmitting Musical Property in Hindustani Music*) tiksliai pastebi, kad muzikinės žinios buvo palaikomos ir perduodamos tam tikrų *gharānā* (stilistinių mokyklų) ribose „derinant vedybinius sandėrius ir mokytojo–mokinio perdavos metodą“ (Tamori 2008: 170). Tokiu būdu *guru-śiṣya parampara* buvo svarbus instrumentas, perduodant išskirtinę tam tikros giminės muzikinę nuosavybę, kuri paprastai buvo slapta ar nepasiekama arba tik iš dalies prieinama ne šeimos nariams, tradiciškai perduodama kaip kraitis po vedybų (performatyviose musulmonų bendruomenėse vedybos buvo praktikuojamos tarp artimų giminaičių, taip išlaikant muzikinę nuosavybę šeimoje). Šiandienos kontekste tokią elgseną galėtume apibūdinti kaip intelektualės nuosavybės saugojimą, ginamą autorių teisių įstatymo. Tokia sistema labai primena viduramžių Europos amatų gildijų sistemą. Šiuo atveju taip pat galime pastebėti panašias žinių perdavimo tendencijas, pagrįstas glaudžiu ryšiu tarp meistro ir mokinio/pameistrio, kai pastarasis, įgydamas specialią, paprastai slaptą amato įgūdžių, kurie buvo konkrečios gildijos intelektualė nuosavybė, tarnavo gildijai ir meistrai. Vėliau būtent gildijų sistema padėjo pamatus švietimo institucijų atsiradimui ir, kaip teigia kai kurie mokslininkai, tapo šiuolaikinių profesinių sąjungų pirmtakėmis.

Aptariant atlikėjų bendruomenių socialinę sistemą, svarbu paminėti performatyvių tradicijų priklausomybę nuo menų mecenavimo sistemos. Senovės ir viduramžių laikotarpiais performatyvias tradicijas rėmė religinės institucijos, indų karališkų dinastijų, o vėliau musulmonų, ypač Mogolų (Šiaurės Indijoje) dinastijos, valdovai. Įvairių menų ir literatūros rėmimas buvo tarsi karališkos valdžios legitimacija, aukštesnio statuso patvirtinimas ir didybės bei galios įrodymas. Menai klestėjo rūmuose, taip pat religinėje erdvėje ir kasdienėje aplinkoje. Pagrindiniai visų performatyvių tradicijų pokyčiai, nesvarbu, estetikos, turinio ar technikos srityse, struktūrinės transformacijos ar tapatybės kaita, vyko veikiami takaus santykio tarp mecenato/rūmų/šventyklos ir atlikėjo / bendruomenės / performatyvios tradicijos. Tokiu būdu atlikėjų migracija, bendruomenių urbanizacijos ir profesionalizacijos procesai bei stilistiniai pokyčiai vyko šventyklos / rūmų poreikių ir atlikėjų meninių ambicijų ar finansinio stabilumo

paieškų sąlyčio taške. Toks kontekstas taip pat suteikė tvirtą pagrindą autoritetingai ir konfidencialiai žinių perdavimo sistemai, nes tokią ją palaikė mecenavimo modelis. Paprastai valdovas / globėjas ar kas nors iš jam artimos aplinkos tapdavo globojamos tradicijos mokiniu. Masakazu Tamori savo straipsnyje išsamiai paaiškino, kad tik tam tikros muzikinės (ar šokių) tradicijos globėjai ar jų artimieji galėjo tapti *khās*⁸¹ mokiniais ir įgyti beveik visas žinias, išskyrus tą dalį, kuri buvo skirta tik *khāsul-khas*⁸² mokiniams ar mokytojo sūnums. Trečioji studentų kategorija – *gaṇḍābandh* – paprasti mokiniai, dažniausiai nepriklausantys mokytojo ar mecenato šeimai, gaudavo tik paprastą bazinį mokymą – *talīm*⁸³. Vis dėlto ir paprastu autoritetingo mokytojo mokiniu tapti kainavo nemažai pastangų (Tamori 2008: 172). Tokiu būdu mecenavimo sistema buvo dar viena garantija, užtikrinanti tam tikros intelektualinės nuosavybės išlaikymą tam tikrose bendruomenėse tam tikrais istoriniais tarpsniais.

XIX amžiaus pabaigoje ir XX a. pradžioje Indiją užliejo svarbių istorinių, politinių, ekonominių ir sociokultūrinių pokyčių banga, kuri paveikė performatyvių tradicijų ir jų aplinkos transformacijas. Mogolų valdymo periodu šiauriniuose ir centriniuose Indijos regionuose *Kathak* buvo atliekamas daugiausia tradicinių atlikėjų moterų bendruomenių. Paprastai šokiui akomponavo ir šokėjas mokė vyrai mokytojai – *guru / ustād*. Muzikinėje profesijoje dominavo tradicinių musulmonų bendruomenių atlikėjai. Kolonijos laikotarpiu, paveiktas Viktorijos laikų pasaulėžiūros ir britų vykdomų reformų, šokis degradavo ir beveik pasiekė išnykimo ribą⁸⁴. Štai, pavyzdžiui, pietuose *devadāsī* ir šiaurėje *tawāif* bendruomenės buvo marginalizuotos, iš jų buvo atimta galimybė gyventi įprastą gyvenimą ir verstis savo tradicine profesija – muzikos ir šokio praktika. Šių bendruomenių atlikėjos dėl tuo metu vyravusio moterų pasirodymų viešumoje tabu buvo prilygintos prostitutėms, o be įprastų išgyvenimo resursų joms dažnai ir tekdavo imtis šios profesijos. Britų idėjas ir politiką perėmė, tęsė ir kai kuriais atvejais net sugriežtino indų nacionalistai ir kovotojai už laisvę. Nepriklausomybės judėjimo periodu ir vėliau, pirmaisiais nepriklausomos Indijos dešimtmečiais, *Kathak* ir kitos performatyvios tradicijos tapo svarbia priemone/erdve tautinio tapatumo, autentiškumo ir prarastos senosios Indijos kultūros paieškose (Walker 2014; Chakravorty 2008; Bakhle 2005). Dėl šių ideologinių aplinkybių performatyvių menų kontekste pastebimos reikšmingos lyčių, kastų ir dominuojančių bendruomenių slinktys. Šokio

⁸¹ Hindi ir urdu kalbose – ypatingas.

⁸² Urdu kalboje - labai ypatingas.

⁸³ Urdu kalba reiškia mokymas, švietimas ir nurodymai.

⁸⁴ Pagrindinė britų valdžios prieš šokėjų bendruomenės nukreipta reforma angl. *anti-nautch*; *nautch* reiškia šokis arba šokimas.

ir muzikos tradicijos buvo atkurtos, institucionalizuotos ir nacionalizuotos. Šie procesai vyko *sanskritizacijos*⁸⁵ ir *hinduizacijos* pagalba. Urmimala Sarkar Munsī savo straipsnyje teigia:

Yra ne vienas šokio SANSKRITIZAVIMO proceso pavyzdys prieš ir po Indijos nepriklausomybės, siekiant „išgelbėti“ šokio formas nuo negarbės/gėdos ar išnykimo, norint jas perkelti iš mažo „mažos tradicijos“ pasaulio į urbanizuotąją „didžiąją tradiciją“ ir legitimizuoti jų egzistenciją nustatant ir projektuojant jų ryšį su istorine praeitimi, susiejant judesių sekas/techniką su šventyklos skulptūromis. [...] Sanskritizacija šokio kontekste taip pat reiškia tvirtą sąsają su būtent hindų istorine praeitimi. (Munsi 2010: 204–205)

Pasak Munsi, sanskritizacija vyko paraleliai su gryninimu, *purifikacijos* procesais:

[...](Sanskritizacija) buvo sankcionuota ir palaikoma kultūrinės biurokratijos, o praktiškai įgyvendinta buvo aukštųjų kastų/urbanizuoto elito pastangomis, kurie iš esmės siekė sukurti ir įtvirtinti formas, pristatančias „priimtina“ švaraus, estetiškai patrauklaus kūno įvaizdį, atitolintą istorijoje ir dabartyje nuo nešvaraus nautch šokio ar šokio privatiems mecenatams, paplitusiame XIX amžiuje. (Munsi, 2010: 205)

Sklandžią šių procesų eigą galėjo užtikrinti pritaikyta, koreguota *guru-śiṣya parampara*. Naudojant vakarietišką švietimo modelį, remiant valstybei ir / ar privačia iniciatyva buvo įkurtos naujos švietimo įstaigos Sangeet Natak Academy, Kathak Kendra New Delhi, Gandharva Mahavidyalaya New Delhi, Bhatkhande Music Institute Deemed University, Lucknow, Banaras Hindu University, Varanasi, ir kt. Duris atvėrė daug naujai įsteigtų muzikos ir šokių mokyklų, kurias užpildė augančios urbanizuotos vidurinėsios klasės mokiniai (daugiausia moterys). Užimti mokytojų pozicijas buvo kviečiami pasirinktų / populiarių tradicinių atlikėjų bendruomenių nariai, tačiau tik vyriškosios lyties atstovai. Jie tapo naujaisiais įsteigtų institucijų *guru / ustād* ir perdavinėjo savo žinias įkvėptiems performatyvių menų mylėtojams, augantiems žiūrovams ir rėmėjams, vizionieriams, pakeitusiems tradicinių menų formą ir tinkamai pritaikiusiems juos naujosios Indijos reikmėms. Būtent šiose „moderniose“ institucijose iš kartos į kartą „buvo ir yra perduodamos per mokytojo / meistro, kuris ir yra *parampara* (tęstinumo) įkūnijimas, autoritetą ir „nekvestionuojamą mokinio

⁸⁵ Angl. *sanskritization*. Šį terminą 1950 m. įvedė indų sociologas Mysore Narasimhachar Shrinivas. Vėliau sąvoka buvo tikslingai ir taikliai pritaikyta performatyvių menų Indijoje tyrimuose, siekiant nusakyti šokio ir muzikos tradicijų pakitimus XX a. (Coorlawala 2004; Bakhle 2005).

atsidavimą / nuolankumą“, tradicijos ir autentiškumo sąvokos, kartu su „priimtino elgesio kodeksais (tiek lyties, tiek kitus)“ (Munsi 2010: 173).

Šie procesai veikė unikalaus, sudėtinio reiškinių – institucijos institucijoje (angl. *institution within the institution*) – atsiradimą⁸⁶. Šioje dviejų lygių struktūroje kartu derinami šiuolaikinės edukacinės institucijos principai ir tradicinės žinių perdavos modelis. Tokiu būdu institucinės mokymo programos ir egzaminų sistema egzistuoja kartu su *guru* autoritetu ir mokinio elgesio normomis. Skyriaus pradžioje aprašyta pamoka, kurią stebėjau lauko tyrimo metu Kathak institute Delyje, yra iliustratyvus šios dvigubos mokymo sistemos pavyzdys. Idealoje edukacijos institucijoje (universitetinėje kultūroje) mokymo procesas yra maksimaliai demokratizuotas, o galios santykiai – susisteminti. Indijos institucinio švietimo kontekste, ypač menų srityje, *guru-šisya parampara* su neginčijamu *guru* kultu buvo automatiškai įtraukta ir naudojama kaip stiprus ideologinio konstravimo metodas ir kontrolės įrankis. Prisimenant Bourdieu sukurtas sąvokas, tokį procesą galime vadinti *histerysis* – „sutrikdymai / neatitikimai tarp habitus ir lauko bei to pasekmėmis laikui bėgant“, kai „habitus turi reaguoti į staigius, kartais katastrofiškus lauko pokyčius“ ir ne visuomet sugeba tai padaryti sklandžiai ir laiku (Grenfell 2008: 132). Be abejonės, modernių institucijų atsiradimas buvo būtinas ir neišvengiamas, atsižvelgiant į pasikeitusią aplinką. Tiesa, būtent dėl labai staigių ir kardinalių konteksto pokyčių ir stipraus ideologinio spaudimo švietimo sistemos modernizavimo ir pritaikymo šiuolaikinėms reikmėms procesai vyko dirbtinai ir neadekvačiai, o tai darė įtaką tokių dvigubų standartų atsiradimui. To meto šokio ir muzikos tyrimų tekstinis pobūdis ir autentiškumo bei tradicijos sąvokų sureikšminimas taip pat veikė švietimo sistemoje vykstančius stagnacinius procesus ir kai kurių tam tikrų tradicijų hegemoniją.

Dabartinis Kathak žinių perdavimo scenarijus. Šiuolaikinėje pasaulinės rinkos valdomoje Indijos *viešojoje erdvėje* su greita plėtra, vartotojiškos kultūros sklaida ir masinės žiniasklaidos bumu (Appadurai ir Breckenridge 1995) šokių laukas taip pat tampa globalesnis, atviresnis ir prieinamas visiems visuomenės sluoksniams.

Net jei performatyvių menų kontekste vis dar laikomasi elitistinio požiūrio ir eksploatuojamos *tradicijos*, *autentiškumo* ir *grynumo* sąvokos, bendra šokio ir kitų menų situacija tampa orientuota į verslą ir skatina konkurencijos tendencijas. Tokioje atmosferoje šokio mokymo(si) procesai atrodo dar sudėtingesni ir painesni, mat tenka laviruoti tarp mokytojo autoriteto ir žinių bei galios santykių dinamikos ir mokymo procesų demokratizavimo procesų. Šalia nepriklausomybės laikais įsteigtų valstybės remiamų institucijų, tokių kaip *Kathak Kendra*, atsiranda daugybė privačių mokymo įstaigų. Visuose

⁸⁶ Šį konceptą Hanna Manila pristatė savo pranešime 25-ojoje EASAS konferencijoje 2018 m. liepos mėn. Paryžiuje, Prancūzijoje.

didesniuose ir mažesniuose miestuose ir miesteliuose, kiekviename rajone, už kiekvieno kampo, galima atrasti *Kathak* šokio mokymo akademiją ar institutą, žadančius *tikrų guru autentiškas* žinias už prieinamą kainą. Šiuolaikinių aplinkybių spaudžiamos šios institucijos pasiskolino tik kai kuriuos naudingus tradicinės žinių perdavimo sistemos bruožus, nepaisydamos likusių. Taip naujojoje institucinėje aplinkoje dažnai vyrauja *tuščias* ritualizavimas, palaikantis griežtą hierarchinę sistemą, nekvestionuojamas *guru* ir tradicijos autoritetas, besąlyginis *śiṣya* atsidavimas, metodų sustabarėjimas ir formų kanonizacija. Kiti svarbūs tradicinės žinių perdavos aspektai, tokie kaip holistinė, kontekstinė mokymo samprata, intymūs mokytojo ir mokinio santykiai, pagrįsti „idealiu atveju mokinio atsidavimu savo *guru* ir *guru* meile savo mokiniui“ (Neuman 1990: 45), ir mokymo procese inkorporuotas kūrybiškumas bei lankstumas paprastai neįtraukiami į šiuolaikinį mokymo scenarijų. Šie aspektai yra esminiai ir galintys perduoti giliausius įkūnytus šokio žinių klotus, tačiau juos sunkiausia įgyvendinti. Jie reikalauja mokytojo atsakomybės ir mokinio įsipareigojimų, taip pat tam tikrų socialinių, kultūrinių ir ekonominių kontekstų. Kalbėdamas apie *guru*, Schippers savo straipsnyje tiksliai apibūdina dabartinę situaciją:

[...] daugelis guru elgiasi tarsi pusdieviai, bet iš tikrųjų jie tik žmonės su kintančiomis nuotaikomis, silpnybėmis ir aplaidumu. Be abejo, jie kartais yra didūs muzikantai. Jie tikisi ir reikalauja visiško atsidavimo, tačiau kartais priimdami naujus mokinius į savųjų gretas, neturi jiems laiko ir aiškių jų mokymo planų. (Schippers 2007: 2–3)

Jis taip pat cituoja vieną iš apklaustų muzikantų, kuris drąsiai teigia:

[...] daugybė guru gyvena XXI amžiaus aktyvų ir šiuolaikinį gyvenimą, tačiau tikisi, kad jų mokiniai liks gyventi XIX a. nuolankumo principais. (Schippers 2007: 3)

Pasak Raina, idealizuotas mokytojo įvaizdis ir vaidmuo aštriai prieštarauja dabartinei tikrovei:

Norintiems surasti idealų guru, senuosiuose tekstuose yra pateikiami ilgi sąrašai, kuriuose išvardijamos idealaus guru kvalifikacijos: jis turėtų suteikti mokiniui aukščiausią mokymą ir praktiką, kad atsiskleistų pilna mokinio asmenybė ir potencialas; jis turėtų mylėti mokinį kaip savo vaiką; jis turėtų jį mokyti atidžiai, nieko iš jo neprašydamas; jis neturėtų naudoti mokinio savo tikslams, kenkdamas mokinio išsilavinimui. Jis turėtų būti kūrybinga asmenybė, sugebanti atrasti talentą ir skatinti

jo augimą bei sukurti individualią mokymo struktūrą pagal kiekvieno mokinio galimybes. (Raina 2002: 181)

Idealių *guru* ir mokymo sistemos aspektų ir realybės neatitikimą vaizdžiai iliustravo mano interviu ir pokalbiai su skirtingais šokio aplinkos atstovais. Pavyzdžiui, viena iš apklaustų šokio studentų – Meghna iš Punės miesto, teigia suprantanti *guru* sampratą apskritai, tačiau pažymėjo, kad pamačiusi savo mokytojos elgesį ir požiūrį į mokinius iš mažiau privileijuotų socialinių sluoksnių, ji nebegerai vadinti savo šokių mokytojos *tikra guru*. Ji su liūdesiu atkreipė dėmesį, kad tokie mokytojos veiksmai sužlugdė jos įsitikinimą apie aukštesnį *guru* statusą ir labai sumažino pagarbos jausmą. Tuo tarpu Meghna visai neabejojo mokytojos kompetencija, puikiomis žiniomis ir gebėjimu dalintis. Kita šokio studentė, užsienietė, savo pokalbyje pasidalino pastebėjimu, kad mokytoja į ją žiūri iš aukšto, nuvertindama jos, kaip užsienietės, gebėjimą suprasti teorinius šokio aspektus. Be to, pasitaikė atvejų, kai buvo reikalinga jos kompetentinga pagalba, tačiau ji nesugebėjo ar nepanorėjo jos suteikti, o iš mokinės reikalavo didelės pagarbos. Tokios situacijos paneigia idealizuotą, teorinį tradicinės mokymo sistemos modelį ir įrodo žmogiškojo faktoriaus svarbą. Kapila Vatsyayan savo straipsnyje apie *guru-šišya parampara* rašo, kad mokytojo ir mokinio ryšys yra „žmonių tarpusavio ryšys, peržengiantis visus kitus kastos, klasės, religijos ir sektos aspektus“ (Vatsyayan 1982: 3). Ar tai gali būti tiesa šiandiniame pasaulyje, ar tiesiog mitologizuotas ir idealizuotas praeities fetišas?

Vadovaujantis Žako Vigne (Jacques Vigne) mintimis, išsakytomis išsamiaame psichologiniame *guru-šišya parampara* tyrime, įdomu stebėti, kaip idealaus, nesavanaudiško, pasiaukojančio *guru* – *sadguru*⁸⁷ samprata, kilusi iš dvasinės srities, be jokios adaptacijos taikoma platesniame socialiniame kontekste, ypač meninių žinių perdavos atžvilgiu. Kaip pastebi Vigne, „meno pasaulyje *guru* dažnai itin ambicingas ir savanaudis“, o tai daro įtaką „išnaudojimo rizikos, su kuria susiduria mokiniai“, atsiradimui (Vigne 1997: 63). Be to, tradicinis *guru* autoritetas, persipynęs su egoistiniais motyvais, tokiais kaip geresnės finansinės padėties ar socialinio pripažinimo siekis, paprastai skatina įtakų konfliktus ir galios žaidimus, nevalingai įtraukiančius ir mokinius. Kitas šio scenarijaus pavojus, minimas Vigne tyrimuose, yra seksualinis išnaudojimas *guru* ir *šišya* santykiuose. Etnografinės tikrovės / dalyvaujantis stebėjimas ir pokalbiai su mokytojais bei mokiniams lauko tyrimo metu leidžia suprasti, kad šis reiškinys yra visiems gerai pažįstamas, tačiau apie jį niekas nekalba atvirai, nebent užuominomis ar gandai. Pavyzdžiui, niekam ne paslaptis, kad bene svarbiausias *Kathak*

⁸⁷ *Sadguru* arba *satguru* iš sanskrito k. – tikras *guru*.

pasaulio asmuo, maestro Pt. Birju Maharaj, savo šlovės viršūnėje nesidrovėjo pareikalauti jaunų mokinių merginų atlygio už suteiktas žinias, o ir ne kiekviena galėjo atsispirti jo žavesiui. Yra įprasta jį gretinti su žaisminguoju Krišna (*Kṛṣṇa*), kuris, pasak mitologinių pasakojimų, turėjo ne vieną meilužę. Be abejonės, tokia situacija gali būti labai jautri, intymi ir asmeniška, todėl skirtingai priimama, suvokiama ir patiriama. Net jei tokio išnaudojimo pagrindas paprastai yra nekvestionuojamo mokytojo autoriteto, valdžios ir kontrolės sistema, kartais išnaudojimą gali išprovokuoti savanaudiški mokinių motyvai ir bendra mokinių galios svertų bei stipriai politizuota atmosfera.

Kalbant apie idealaus mokinio paveikslą ir dabartinę situaciją, galima pastebėti, kad mokinys vargu ar gali skirti reikiamą laiko tarpsnį tradicijos įsisavinimui ir įkūnijimui, kas paprastai buvo vienas svarbiausių reikalavimų mokiniui. Toks reikalavimas buvo pateisintas rėmimo sistemos ypatumų, leidžiančių, nesirūpinant socialiniais ar finansiniais klausimais, ilgą laiką praleisti su mokytoju jo namuose ar *gurukul* aplinkoje. Spartus dabarties kasdienio gyvenimo tempas ir pareigų našta, gerai apmokamo darbo būtinybė, konkurencingumas, vyraujančios socialinės ir kultūrinės ar elgesio nuostatos ir lūkesčiai, taip pat ir laipsnių bei diplomų poreikis reikalauja lengvai ir greitai prieinamų žinių. Būtent tai ir siūlo tiek privačios, tiek valstybinės šokio mokymo ir dabar populiari seminarų sistemos. Mokytojo ir mokinio santykis privačiose institucijose ir plintančioje seminarų kultūroje dažnai yra pagrįstas vienkartinio finansinio sandoriu. Toks santykių pobūdis yra logiškas ir pateisintas, nes, skirtingai nuo valstybės remiamų institucijų, privačios mokyklos yra išlaikomos mokinių. Vis dėlto šių privačių institucijų pasirinktos rinkodaros priemonės kelia abejonų. Jos naudoja jau minėtas *tradicijos, tąsos, autentiškumo* sąvokas ir piktnaudžiauja *tuščiais* ritualais ir kitais tradicinio švietimo aspektais, kurie skatina žinių perdavos sistemoje egzistuojančius neigiamus sociokultūrinius stereotipus ir giliau stumia šokį į nekintančio dominuojančio naratyvo pinkles (Chakravorty 2008).

Taigi tiek mokytojams, tiek mokiniams mokymo(si) procesas akivaizdžiai tampa tik paprastu sandoriu, transakcija, o ne amžina ir autentiška žinių sklaidos sistema. Kaip pažymėjo kai kurie mano pašnekovai, dauguma mokinių net nesistengia suprasti tradicinių performatyvių praktikų esmės, tik renka reikalingą medžiagą. Mano šokių mokytoja Shovana Narayan ši reiškinį taikliai pavadino *guru shoppingu* (angl. *guru shopping*). Mokytojai, net ir pasikeitus socialinėms šių dienų sąlygoms (pakitusios menų rėmimo sistema ir profesionalių performatyvių bendruomenių socio-meninė organizacija, naujos techninės galimybės ir žiniasklaidos plėtra), stengiasi išlaikyti žinias uždaroje bendruomenėje kaip jų intelektualinę nuosavybę ir kaip finansinio išgyvenimo priemonę, net ir suvokiant, kad tam tikra performatyvi tradicija negali tapti tik vieno *guru* ar jo šeimos nuosavybe, saugoma autorinių teisių. Šioje

pasikeitusioje aplinkoje turi būti iš naujo analizuojama ir pertvarkoma visa scenos menų organizacija. Tai padėtų išvengti *hysteresis* reiškinių, kuomet pokyčiai vyksta greičiau nei adaptacijos procesai.

Reikia paminėti keletą atvejų, kai buvo bandoma atkurti ir įgyvendinti *guru-śiṣya parampara* tradicinėje *gurukul* aplinkoje, kaip antai *Odissi* šokių kaimas *Nrityagram*, kurį įkūrė Protima Bedi Karnatakoje, arba kai kurie *kalari* (tradicinės erdvės *kalaripayattu* kovos menų praktikai) Keraloje. Be išorinės valstybinės ar privačios paramos tokios pastangos susiduria su iššūkiais dažniausiai dėl finansinių problemų, bet dar ir dėl to, kad trūksta atsidavusių mokytojų ir mokinių, pasirengusių ilgą laiką gyventi tokioje aplinkoje.

Net ir sėkmingiausiose ir populiariausiose šokio institucijose Indijoje daugiausia dėmesio skiriama būtent praktiniam šokio ugdymui. Kritinių šokio tyrimų, šokio pedagogikos ir kūrybinio ugdymo (choreografijos) sritys šiuo metu yra apleistos. Priya Srinivasan savo knygoje *Prakaituoti sariai. Indų šokis kaip tarptautinis darbas* (angl.: *Sweating Sarees. Indian Dance as Transnational Labour*) taikliai pastebi, kad „indų šokio etnografijos paprastai tiria ir analizuoja šias praktikas, tarsi jos egzistotų vakuume, o ne dialoge su istoriniais, ekonominiais ir politiniais diskursais“ (Srinivasan 2011: 29). Kritiniai šokio tyrimai pristatomi tik keliuose didesniuose šalies universitetuose (Jawaharlal Nehru universitete Delyje, Jadavpur universitete Kalkutoje, Shiv Nadar universitete Delyje ir Čenajuje). Nors šių tyrimų raida Indijoje yra tik pradiniam lygmenyje, šiuo metu jie suvokiami, plečiami ir vystomi. Šios augimo tendencijos tiesiogiai veikia studentų gebėjimą užduoti aktualius klausimus, susijusius su šokio istoriografija, šokio ugdymo plėtra, kultūros paveldo ideologija, kūno ir lyčių politika, šokio autoritetu ir galios dinamika, tradicinio mokymo modelio palaikymo ir tobulinimo svarba.

Nuodugniai aptarę tradicinį žinių perdavos metodą, kad ir pakitusios formos, bet naudojamą ir šiuolaikiniame performatyvių menų edukacijos sistemoje, išanalizuosime tampriai su aptartu reiškiniu susijusią stilistinės mokyklos *gharānā* sąvoką.

4.1.2. Skirtingos tradicinės mokyklos – *gharānā* ir jų stilistiniai ypatumai

Gharānā institucija susijusi su skirtingomis *Kathak* šokio stilistinėmis variacijomis ir atskiromis bendruomenėmis arba socio-meninės organizacijos vienetais. *Kathak* šokio srityje šis terminas akivaizdžiai atsirado/išryškėjo tik XX a. pradžioje, atkeliavęs iš *Hindustānī* muzikos sferos. *Gharānā* raida sietina su iškilesniais mecenatais ir pastebimai tradiciją veikusiais atlikėjais. Šiais laikais *gharānā* reiškinių aktualumas ir svarba kelia nemažai diskusijų.

Šiame skyriuje bandoma išsiaiškinti, kaip stilistinės mokyklos fenomenas yra naujai atkurtas konkrečiu istoriniu periodu arba pritaikytas šokėjų ir šokio vizionierių / reformatorių tuometėje situacijoje ir suprojektuotas į praeitį. Tokiu būdu *gharānā* tampa reprezentacinės politikos aktu. XX a. pradžioje priklausymas tam tikrai stilistinei mokyklai suteikė autentiškumo ir senovės šaknų iliuziją savo nariams ir tarnavo kaip galios ir finansinio tvarumo garantas pasikeitusiomis mecenavimo sistemos ir kitoms aplinkos sąlygomis.

Šokiui įgaunant vieno iš nacionalinių menų statusą, atlikėjų bendruomenėms buvo svarbu prisiskirti tam tikrų stilistinių variacijų nuosavybės teises.

Dabartinės situacijos arba *viešosios modernybės*, kurios pagrindiniai aspektai detalai aptarti trečiajame darbo skyriuje („greita plėtra“, „globalizacija“, „žiniasklaidos bumas“, „informacijos sklaida“, „kultūros suprekinimas“, „masiškas kultūros formų vartojimas“ ir kt.), kontekste aiškos *gharānā* ribos nyksta, stiliai tarpusavyje maišosi, suteikdami galimybę atsirasti naujoms šokio formoms ir judesio išraiškoms. Taigi *gharānā* koncepcija, nors ir svarbi atkuriant / rekonstruojant *Kathak* šokį XIX a. pabaigoje ir XX a. pradžioje, dabar egzistuoja kaip simbolinis hegemonijos, dominavimo ir galios liudijimas.

Literatūroje šia tema galima suskirstyti į du gana ryškiai besiskiriančius srautus. XX a. pradžios literatūroje apie *Kathak* šokį daugiausia atskleidžiami šokio istorijos ir *senovės*, *autentiškumo* ir *indiškumo* klausimai. Tokie autoriai kaip Kapila Vatsyayan, Mohan Khokar, Nirmala Joshi, S. K. Saxena ir kt. gerai suprato menų rekonstravimo, klasifikavimo ir kodifikavimo svarbą performatyvių tradicijų nacionalizavimo projekte. Sureikšmintos ir ritualizuotos *gharānā* ir *guru-śiṣya parampara* koncepcijos jų darbuose užėmė svarbų vaidmenį. Kita vertus, vis daugiau naujausių istoriografinių ir antropologinių tyrimų atidžiau tiria *Kathak* ir jo aplinką, ieškant patvirtinančių istoriografinių įrodymų (Margaret E. Walker) ar įtraukiant meną į etnografinės tikrovės sferą, iliustruojant, kaip tam tikra „kultūrinė praktika įgauna naujus pavidalus ir labai skirtingas prasmes heteronomiškuose kontekstuose“ (Zarrilli 1998: 4) (Daniel M. Neuman, Phillip Zarrilli, Lalita du Perron, Janet O'Shea, Anna Morcom) ar priešpriešinant tyrimų medžiagą dominuojančiam naratyvui (Pallabi Chakravorty). Šiame skyriuje, kaip ir visame darbe, laikomasi nuomonės, kad tradicija visada kinta. Būtent iš šios perspektyvos bus trumpai aptartos tam tikrais istoriniais tarpsniais susikristalizavę stilistinių variacijų dariniai ir stebimi naujausios formos ir virsmai (tiek šokio, tiek bendruomenės), paveikti globalios viešosios erdvės ir visuomenės daugiabalsiškumo.

Iki šių dienų gan aktyviai besitęsiančias diskusijas apie stilistines variacijas ir svarbą išlaikyti *Kathak* šokio raidą *gharānā* nubrėžtų tendencijų ribose vaizdingai iliustruoja toks pavyzdys. 2017 m. liepos 16 d. vienoje iš pirmaujančių klasikiniam Indijos šokiui skirtų

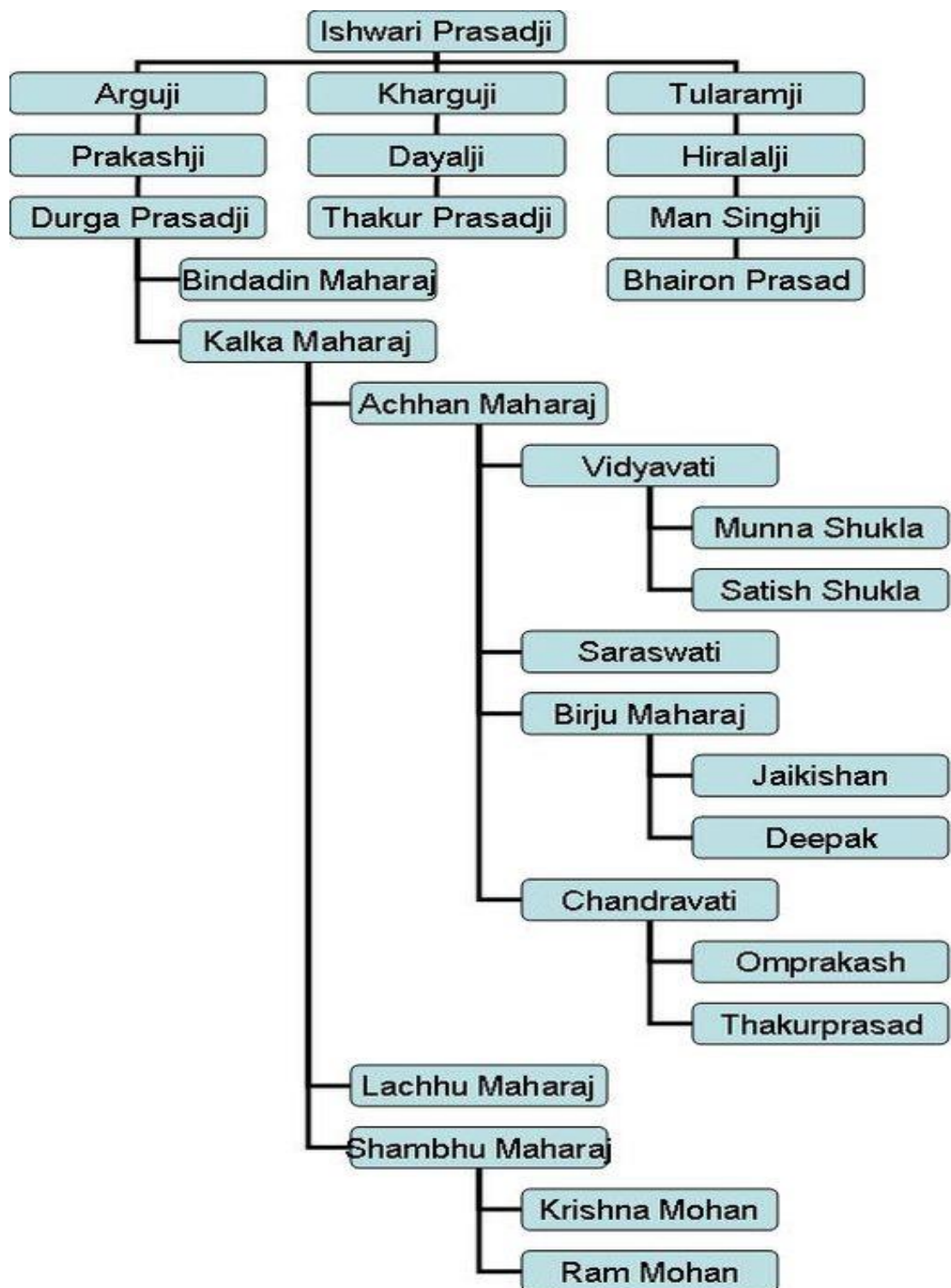
svetainių – *narthaki.com* – pasirodė straipsnis apie *Kathak* stilistines mokyklas⁸⁸. Straipsnyje pristatytos žinomų šokėjų ir choreografų nuomonės apie stilistikos mokyklų svarbą, sparčiai transformuojantis šokiui ir kintant jo aplinkai. Dauguma pastebėjo reiškinio svarbą tam tikru laikmečiu – XIX a. pabaiga ir XX a. pradžia. Kai kurie pasisakiusieji pabrėžė griežtų ribų tarp stilistinių mokyklų išlaikymo svarbą šiandienos kontekste, o kiti pastebėjo natūraliai išnykstančius formų skirtumus tarp skirtingų *gharānā*.

***Gharānā* institucija: istorinė perspektyva.** Iš arčiau žvelgiant į *gharānā* reiškinį, akivaizdi gana nesena jo kilmė. Kaip jau minėta, *Kathak* šokio srityje termino vartojimas sietinas su XX a. pradžia. 12-ajame žurnalo *Mārg* leidinyje, išleistame 1959 m. rugsėjo mėn., keli skyriai buvo skirti *Kathak* stilistinių mokyklų temai⁸⁹ – pateikta trumpa istorinė mokyklų apžvalga ir pagrindinių tradicinių atlikėjų šeimų genealogijos. Tokiu būdu *Kathak* šokis per *gharānā* konceptą buvo susietas su keliomis stilistinėmis variacijomis, kurios tuo laikotarpiu buvo iškilusios dėl sėkmingos padėties menus remiančių mecenatų aplinkoje ir / arba asmeninių sugebėjimų *Kathak* šokio srityje.

Lucknow gharānā išsivystė Avadho rūmų aplinkoje (Oudh). Dosnaus mecenato ir *Kathak*, *hindustāni* muzikos ir kai kurių teatrinių raiškos formų, susijusių su *bhakti* judėjimu ir Krišnos kultu, entuziasto *navāb* Wajid Ālī Śāh laikais ši stilistinė variacija susiformavo į individualų, išskirtinį *Kathak* šokio stilių. Princas ir pats rašė poeziją, muzikavo, šoko. Būtent Wajid Ālī Śāh dėka suklestėjo kai kurios muzikos formos, tokios kaip *thumrī*, o *Kathak* tapo rafinuotu ir įmantriu rūmų šokiu. Savo statytuose teatriniuose šokio pasirodymuose *rahas* princas naudojo *Kathak* šokį. Tai išpopuliarino šį stilių ir už rūmų sienų. Princas mokėsi šokio iš garsaus mokytojo Thakur Prasad Ji. Jo rūmuose šoko tuo metu garsūs atlikėjai Bindadin Maharaj ir Kalka Maharaj. Būtent šioje šeimos linijoje, jau šokiui atgimstant XX a. pradžioje, toliau vystoma Shambu Maharaj, Lacchu Mahara ir Birju Maharaj, suklestėjo Laknau stilistinė atšaka. Dabar šiai stilistinei mokyklai atstovauja legendinis šokėjas Pandit Birju Maharaj.

⁸⁸ Banerjee U. K., *Sparkle of Kathak – Gharana or Otherwise*, peržiūrėta 2018 m. vasario 11 d., <http://www.narthaki.com/info/easterneye/ee22.html>.

⁸⁹ Khokar M., Saxena S. K., Natavara, Joshi N., *Schools of Kathak // Mārg. A Magazine of the Arts. Vol.12–4*. Bombay: Marg Publications, 1959, p. 10–18.



12 iliustracija. Genealoginis Lucknow gharānā medīs. Nuotrauka iš interneto:

<https://www.pinterest.com/pin/283586107771508053/>

Jaipur gharānā, skirtingai nuo vienos šeimos atstovaujamos Laknau mokyklos, yra sudaryta iš kelių atlikėjų šeimų, kilusių iš dabartinės Radžastano valstijos⁹⁰. Pavadinimas sietinas su Džaipuro karalyste ir Džaipuro rūmais ir atrodo, kad tai gana naujas reiškinys. Dauguma tyrėjų ir atlikėjų laikosi nuomonės, kad sprendimas susieti stilistinę mokyklą ne su vienu garsiu atlikėju-mokytoju ar tam tikra viena šeima, bet su karalystės/valdovų dinastijos, dosniai mecenavusios *Kathak* šokį šalia kitų menų, pavadinimu buvo priimtas 1895 metais. Tuo metu vyko *kathakų* (*Kathak* atlikėjų) susitikimas, organizuotas Maharadžos Sawai Madho Singh iš Džaipuro, siekiant sujungti visas skirtingas stilistines aptariamo regiono variacijas ir apibrėžti kaip tam tikrą *gharānā*. Savo tyrime Margaret Walker mini dar vieną interpretaciją, pagrįstą jos 2002 m. pokalbiu su vienu garsiausių Džaipuro mokyklos šokėjų – Pt. Rajendra Gangani. Pasak šokėjo, „sprendimas apibrėžti ir išskirti skirtingas *gharānā* gimė Raigarh rūmuose“ (Walker 2014: 107).

Kita *gharānā*, paminėta 1959 m. *Mārg* numeryje, yra *Janakiprasad* arba *Benares gharānā*. Čia ji pateikiama kaip Radžastano tradicijos, Varanasyje išvystytos Janaki Prasad ir jo mokinių, atšaka. Straipsnyje taip pat minima *Benares gharānā* atšaka Lahore (dabartinis Pakistanas), kurią sukūrė ten nuvykęs Ganeshi Lal (Janaki Prasado sūnaus) trečiasis sūnus Gopal Das. Šiame *Mārg* straipsnyje ir ankstyvoje literatūroje apie *Kathak Lahore Gharānā* paminėta kaip svarbus šokio centras, o iš vėlesnės literatūros šia tema *Lahore Gharānā* vardas visai išnyko (ibid.: 107).

Žurnale išskirtos tik trys aprašytos *gharānā*. Atskiros stilistinės mokyklos statusas *Raigarh gharānā* buvo priskirtas tik vėlesnėje literatūroje. Tuo tarpu aptariamame leidinyje atsiranda tik straipsnis apie reikšmingą Raigarho Radžos indėlį *Kathak* raidai (*Rasdhari, Mārg*: 21–22). Pasak Margaret Walker, būtent Raigarh rūmų ir Radžos globa buvo svarbus stimulus *gharānā* fenomenui atsirasti. Valdant Radžai Chakradhar Singh, daug to meto iškilių šokėjų ir muzikantų turėjo galimybę susitikti ir stebėti vienas kito menines tradicijas. Tai paskatino atskiros meninės tapatybės ir savęs reprezentavimo poreikį ir svarbą, taip pat, Margaret Walker nuomone, ir fenomeno raidą:

Nors niekada, matyt, tiksliai ir nesužinosime, siūlau hipotezę, kad gharānā reiškinys susiformavo 1939-aisiais Raigarh rūmuose. Reaguodami ne tik į sparčiai besikeičiančią rėmimo sistemą, bet ir į kultūrinių kontaktų bei mainų kontekstą, Laknau ir Džaipuro šokėjai suprato, kad atskiros tapatybės ir stiliai būtų naudingi ir suteiktų tam tikrą saugumo jausmą. (Ibid.: 107)

⁹⁰ Žurnale *Mārg* ir vėlesnėje literatūroje pateikiamos penkios skirtingos *Jaipur gharānā* sudarančių šeimų genealogijos (Joshi, 1959: 16–18).

Taigi, net jei priklausymas tam tikrai stilistinei mokyklai savotiškai garantuoja autentiškumą ir sąsajas su senove, *Kathak* šokio kontekste tai vis dėlto yra naujai sukurtas, tiksliau – fenomenas, pasiskolintas iš muzikos sferos ir pritaikytas *Kathak* socio-meninei organizacijai. *Gharānā* konceptas Šiaurės Indijos muzikinėje erdvėje yra labai svarbus, tačiau tik truputį anksčiau susiformavęs nei šokio atveju, reiškiny, susijęs su atlikėjų bendruomenių socio-menine organizacija ir tradicinių solinių ir akomponuojančių muzikantų ryškia hierarchine *khāndānī*⁹¹ sistema. Čia svarbu prisiminti, kad tradicinių atlikėjų atveju muzikantai, ypač akompanuojantys instrumentais *tablā*⁹² ir *sārangi*⁹³, vadinamieji *tabliyā* ir *sārangiyā*, taip pat šokėjai buvo ir yra labai glaudžiai susiję, dažnai vienos šeimos ar giminės nariai. Tokia situacija tradicinių bendruomenių kontekste pastebima ir šiandien – įprastai tos pačios šeimos nariai užsiima skirtingais performatyviais raiškos būdais: vieni groja *tabla* ar akomponuojančiu paprastai styginiu instrumentu, kiti šoka. Geras pavyzdys šiuo atveju yra labai didelis atlikėjų *Kathak-Mishra* klanas Utar Pradeše. Tarp mano apklaustų tradicinių atlikėjų taip pat yra tokios situacijos įrodymų. Anuj Mishra tvirtina esąs muzikos ir šokio atlikėjų šeimos iš Varanasio 13-osios kartos atstovas. Jis pripažįsta, kad, matyt, niekas šeimoje neatsimena visų kartų. Aktyvioje atmintyje – tik keturios kartos: proprosenelis Iswar Misra Ji – vokalistas, prosenelis Sri Raj Kisor Misra Ji – *sārangiyā*, senelis Nandu Misra Ji – *tabliyā* bei tėvas ir mokytojas Pt. Arjun Misra – šokėjas. Pats Anuj pastebi, kad šokį kaip profesiją pasirinko tik jo tėvas, ir jis yra tik antroji šokanti karta (iš pokalbio su Anuj Misra, 2020 m. vasario mėn., Laknau). Panaši situacija pastebima ir Varanasio stilistinės mokyklos atlikėjų brolių Ravi Sankar Mishra ir Mata Prasad Mishra atveju. Gimę profesionalių muzikos atlikėjų šeimoje, jie šalia perkusijos ir vokalo pasirinko šokio praktiką ir mokėsi pas tolimesnius išplėstinės jų šeimos giminaičius. Nors šokėjai pokalbio metu minėjo, kad pasirinko šokio atlikimo karjerą „dėl aistros“, galima daryti prielaidą, kad dėl atitinkamu istoriniu laikotarpiu gausių ideologinių ir materialių palaikymo tendencijų ir / ar dėl statuso ir lyties slinkčių, tokia praktika galėjo būti naudinga ir patraukli.

Štai ką Danielis M. Neumanas teigia apie *gharāna* savo Šiaurės Indijos muzikos socio-meninės organizacijos tyrime:

⁹¹ Iš persų k. žodžio *khānā* – *namai*, gyvenamoji vieta; *khāndān* – *giminė*, *išplėstinė šeima*, *šeimos paveldėjimo linija*.

⁹² Perkusinis instrumentas, susidedantis iš dviejų būgnų: *dāyān* – dešiniajai rankai, *bāyān* – kairiajai. Dešinėsios rankos būgnas yra derinamas. Šis perkusinis instrumentas pasižymi plačiu garso/tembro diapazonu.

⁹³ Liutnios tipo Pietų Azijos kilmės styginis instrumentas, siejamas su Radžastano ir Pandžabo folklorine / tradicine muzika, vėliau, ypač vėlyvuju Mogolų dinastijos valdymo periodu, išpopuliarėjęs kaip *Kathak* šokiui akompanuojantis instrumentas.

Gharanos buvo konceptualizuotos XIX a. viduryje ir gimė XX a. Vos gimusios jos sudarė įvaizdį/prielaidą, kad yra šimtmečių/amžių senumo. [.....] Galbūt galima teigti, kad gharanos gimė susivienijus ankstesnių šeimos linijų ir ankstesnių stilių aspektams ir integravus juos kaip vieningą socialinių ir kultūrinių bruožų išraišką. (Neuman 1980: 146)

Muzikinės *gharānā* yra susijusios su keturiais muzikos stiliais arba *banī*, kurie kildinami iš keturių svarbių Akhbaro rūmų muzikantų. Nors *banī* iš tikrųjų nėra susiję su tam tikra gimine ir yra ganėtinai abstrakti stiliaus samprata, vis dėlto sąsaja su *banī* tarsi patvirtina „priklausomumą autentiškai stilistinei protėvių linijai arba, kitaip tariant, tradicijai“ (Neuman 1980: 148).

Literatūroje apie šoki išskiriami ir pabrėžiami stilistiniai *Kathak* mokyklų atlikimo technikos, turinio ar repertuaro ypatumai dažnai siejami su vieno ar kelių atlikėjų vizija ar inovacijomis. Tokiu būdu *Lucknow Gharānā* išsiskiria „subtiliais“ ir „išraiškingais“ elementais, švelniu ir grakščiu stiliumi, akcentuojančiu „lyrines judesio savybes“ (Kothari 1989: 51; Walker 2014: 107). Tokie elementai kaip *angbhāv*⁹⁴, *gat*⁹⁵ ir *palṭā*⁹⁶ yra šiai mokyklai būdingi bruožai. Garsūs yra šios mokyklos atstovų rašyti, pritaikyti šokiui ir iki šiol atliekami poetiniai kūriniai – *ṭhumrī*⁹⁷. Kita vertus, *Jaipur Gharānā* išsiskiria ritminiu virtuozizmu, atlikimo greičiu, piruetais ir sudėtingais ritminiais piešiniais, mušamais kojomis. Mažiau dėmesio skiriama kūno judesiams. Unikalus stilistiniai šios mokyklos elementai yra *kavitt (kabitt)*⁹⁸, *paran*⁹⁹ ir kt. Į *Janakiprasad* arba *Benares gharānā* yra referuojama kaip į *neapdorotą* (angl. *raw*), išsiskiriančią gana autentiškais / folkloriniais kūno judesiais ir padėtimis (Natavara 1959: 15). Mokykla garsi ritminių skiemenų *bol / natvari bol* variacijomis, sukurtomis Janaki Prasad ir akivaizdžiai besiskiriančiomis nuo *tablā* ar *pakhavaj bol*, naudojamų kitose mokyklose (Kothari 1989: 61–64). *Raigarh Gharānā* iš esmės siejama su kūrybinėmis Raja Chakradhar Singh kompozicijomis, nors stilius paprastai apibrėžiamas kaip dviejų pagrindinių stilistinių mokyklų – Džaipuro ir Laknau, susipynimas (ibid.: 71–74).

⁹⁴ Vaidyba arba emocijų perdavimas per kūno judesius ar pozicijas.

⁹⁵ Ritmiška eiseną.

⁹⁶ Arba *alankār* (ornamentacija) – *natų raštas* – melodijos pagražinimas; šokyje pasireiškia *layakārī* arba ritminėmis variacijomis (mušant pėdomis).

⁹⁷ Laisvesnė *hindustānī* muzikos forma, vokalinis, o vėliau ir instrumentinis žanras, išpopuliarėjęs Laknau stilistinėje mokykloje ir kurtizanių tradicijoje XIX a.

⁹⁸ Konkretaus metro poetinis kūrinys, ritmiškai atliekamas derinant judesius ir pasakojimą.

⁹⁹ Ritminė kompozicija, pagrįsta *mṛdaṅgam / pakhavaj* perkusijos garsais.

Socialiniame lygmenyje *gharānā* apibūdinama kilmės, mokymosi ir santuokos veiksniais. Paprastai tradicinėse atlikėjų bendruomenėse, kuomet dar nebuvo interneto ir „YouTube“ kanalo, greitų traukinių ir lėktuvų, kai žiniomis nebuvo taip laisvai dalijamasi ir jos buvo griežtai laikomos šeimos ar giminės ribose, tai garantavo stiliaus unikalumą ir globėjo palankumą. Nacionalizuojant muzikinę tradiciją Šiaurės Indijoje, žymūs veikėjai ir *hindustānī* muzikos reformatoriai Vishnu Narayan Bhatkahande ir Vishnu Digambar Paluskar¹⁰⁰ labai kritikavo *gharānā* sistemą kaip švietimo instituciją (kartu su tradicine žinių perdavos sistema, aptarta praeitame skyriuje) būtent dėl nenoro dalintis žiniomis ir jas užrašyti bei archyvuoti edukacijos tikslais. Nykstant senesnei mecenavimo sistemai, *gharānā* tapo vienintele žinių įteisinimo institucija ir garantija, užtikrinanti vietą naujoje rėmimo struktūroje. Tiesa, santuoka *gharānā* sistemoje atliko labai svarbų vaidmenį, kuriant naudingus santykius tarp bendruomenių. Tai buvo dar vienas aspektas, padedantis išsaugoti ypatingas ir autentiškas muzikines ir šokių žinias šeimoje ir užtikrinantis finansinį tvarumą. Reikia pastebėti, kad kilmės klausimas šiuo atveju yra prieštaravingiausias: norint tam tikrai tradicijai priskirti *gharānā* statusą, reikia pristatyti ir patvirtinti šiai konkrečiai tradicijai atstovaujančias tris garsių ir / ar nusipelnusių atlikėjų kartas. Indijos kontekste, kur genealogijos tradiciškai buvo recituojamos ir perduodamos žodiniu būdu iš kartos į kartą, o atitinkamų istoriografinių šaltinių ir įrodymų nepakanka, kilmės naratyvu galima lengvai manipuliuoti, kai ką pamiršti ar nutylėti, ką nors pridėti. Kilmės klausimas tampa derlinga dirva tapatumo konstravimo politikai atsirasti.

Apsvarsčius visus būtinus *gharānā* struktūros parametrus, persasi išvada, kad *Kathak* šokio padalijimas į tam tikras griežtai apibrėžtas stilistines mokyklas yra gana dirbtinis ir turintis labiau simbolinę prasmę. *Jaipur Gharānā* reprezentuoja ne viena, bet penkios tarpusavyje giminystės saitais nesusietos šeimos. Toks darinys yra per platus ir neatitinka stilistinės mokyklos sampratos. Kai kurios šių atlikėjų šeimų tik labai neseniai yra inkorporavusios performatyvias tradicijas kaip profesiją ir neatitinka stilistinei mokyklai keliamo trijų kartų profesijoje reikalavimo. Kita vertus, visos šios stilistinės pakraipos atlikėjų bendruomenės kilusios iš vieno regiono, yra susietos vienos Džaipuro rūmų mecenavimo sistemos ir išsiskiria tam tikromis stilistinėmis formos ypatybėmis. Janakiprasad ir Raigarh stilistinėms mokykloms taip pat trūksta argumentų, kad jas neabejotinai būtų galima apibūdinti kaip tam tikras *gharānā* institucijas. Galima teigti, kad tik *Lucknow Gharānā* atitinka *gharānā* institucijos keliamus reikalavimus (vis dėlto ir šiuo atveju kyla kontraversiškų klausimų, kuriuos aptarsime toliau). Remiantis išsakytomis mintimis, galima teigti, kad *gharānā* reiškinyje atsiranda tam tikru istoriniu momentu ir yra laikytinas „bandymu pademonstruoti

¹⁰⁰ Plačiau žr.: Bakhle, Janaki, 2005: *Two Men and Music: Nationalism in the Making of an Indian Classical Tradition*, New York: Oxford University Press.

šeimos / giminės ir su ja susijusios žinių visumos autentiškumą, amžiaus prasme – brandumą ir grynumą“ (Neuman 1980: 167).

Gharānā sąvoka persipina su dar keliais terminais, nusakančiais giminystės ryšius: *khāndān*, *birādarī*, *parivār*. Sąvokos *khāndān* ir *parivār* gali būti laikomos *gharānā* sinonimais: *khāndān* urdu kalboje reiškia „šeima, giminė“, o *parivār* žodis kilęs iš sanskrito kalbos ir hindi kalba reiškia „šeima, namų ūkis“. Kai kuriais atvejais vietoj *gharānā* vartojamas terminas *parivār*, pavyzdžiui, *Dagar parivār* atveju (garsi *dhrupad*¹⁰¹ vokalistų šeima). Terminas *khāndān* paprastai taikomas musulmonų tradicinių muzikos atlikėjų bendruomenėms Šiaurės Indijoje. *Birādarī*, arba „brolija“, yra platesnis terminas, referuojantis į tradicinę endogamiškų „paveldimos linijos specialistų“ bendruomenę bendresne prasme. Terminas nusako didesnę už išplėstinę šeimą bendruomenę, tačiau, pasak D. Neumano, ji apima „asmenis, turinčius bendrą protėvių kilmės vietą ir tarp kurių yra galimų ar esamų santuokos ryšių“ (Neuman, cituota Walker 2014: 30). Tokiu būdu nemaža ir įvairialypė atlikėjų bendruomenė Utar Pradeše ir Bihare, susijusi su šokio *Lucknow Gharānā*, su *tabliyā* ir kitų atlikėjų *Varanasi Gharānā*, reprezentuojama kaip *Kathak-Misra birādarī*. Kaip pastebi Walker:

Meninės veiklos įvairovė – vokalinė ir instrumentinė muzika, šokis ir drama – kartu su įvairiais kontekstais – miesto, kaimo, pamaldumo, pasaulietinio, liaudies ir klasikinio – patvirtina spėjimą, kad birādarī nariai, dažniausiai save vadinantys kathakais, turi senas žanrų ir tapatybės kaitos tradicijas, susijusias su politikos ir rėmimo sistemos pokyčiais. (Walker 2014: 31)

Įvairias *gharānā* / *birādarī* struktūrų sąsajas ir bendruomenės tapatybės pokyčius gerai iliustruoja keletas pavyzdžių iš mano kelionės į Raghav Pandit kaimą, netoli Laknau, Utar Pradeše. Šiame kaime gyvenanti šeima yra gana plačios Utar Pradešo ir Biharo *kathavācak*¹⁰² atlikėjų bendruomenės dalis. Dviejų brolių Ashok Tripathi ir Tripurari Maharaj pastangomis kaime įsteigta nevyriausybinė organizacija ir mokykla „Kalika-Bindadin Paramparik Kathak Natvari Lok Nritya Kala Kendra“. Dėl giminystės ryšio su garsiu *Kathak* maestro Pandit Birju Maharaj – *Lucknow gharānā* iškiliausiu atlikėju – gauti valstybinių lėšų mokyklos steigimui buvo paprasčiau. Šis ryšys yra tikslingai populiarinamas ir neabejotinai padeda bendruomenei gauti finansinę ir informacinę paramą. Kita vertus, Margaret Walker savo tyrime mini, kad mieste gyvenantys atlikėjai šį giminystės ryšį su kaime gyvenančiais tradiciniais *kathavācak*

¹⁰¹ Laikomas vienu seniausiu Šiaurės Indijos muzikinių žanrų, taip pat reiškia ir tam tikrą muzikinę kompoziciją.

¹⁰² Iš sanskrito kalbos reiškia *pasakotojas, istorijos perteikėjas*.

atlikėjais pateikia kaip savo atliekamos tradicijos senovinės kilmės ir autentiškumo įrodymą. Kai 2018 m. vasario mėn. lankiausi kaime, Ashok Maharaj ir jo brolis Tripurari Maharaj surengė nedidelę programą. Pasirodymas sudarė įspūdį dirbtinai suplanuoto įvykio, skirto norint įrodyti ryškų ir gaivališką performatyvų gyvenimą kaime. Programai trūko autentiškumo, natūralios aplinkos ir žiūrovų, nes buvau viena iš kelių stebėtojų. Įdomu tai, kad mano vizito metu vyresnis brolis Ašok prisistatė kaip Maharaj, nors ankstesnėje literatūroje apie šią bendruomenę rašoma, kad jo pavardė yra Tripathi. *Maharaj* yra titulas, tradiciškai suteikiamas iškiliam atlikėjui būtent rūmų mecenavimo aplinkoje. Pavyzdžiui, Pt. Birju Maharaj šį titulą paveldėjo iš ankstesnių savo šeimos linijos atlikėjų kartų. Titulo suteikimas yra savotiškas meninio indėlio įvertinimas ir pagarbos išraiška. Vis dėlto kartais, matyt, ir šiuo atveju, pakeitus vardą, kinta statusas bendruomenėje ir už jos ribų. Toks veiksmas tampa akivaizdžiu reprezentacijos politikos pavyzdžiu. To paties vizito metu vienas iš informantų paminėjo, kad prieš kiek laiko buvo planuojama vieno iš Tripurari sūnų santuoka su kitos *Misra* atlikėjų šeimos atstove iš Laknau – Pt. Arjun Mishra dukra. Nors šis sandoris neįvyko, santuokos intencija greičiausiai buvo bandymas susieti šeimą su *Lacknaw Gharānā*, kaip autoritetingiausia *Kathak* šokio stilistine mokykla. Apskritai jaunoji šios ir kitų periferijoje egzistuojančių atlikėjų bendruomenių karta stengiasi gauti išsilavinimą didesniuose miestuose ir garsesnėse edukacinėse *Kathak* institucijose, kad gautų daugiau galimybių. Be to, kiekvienas atlikėjas, kaip jau minėta, turi būti susijęs su tam tikra *gharānā* – viena iš pripažintų keturių, kad būtų įtrauktas į teisėtą *kathak* bendruomenę.

Apibūdinta situacija patvirtina *gharānā* institucijos tęstinumą ir aktualumą šiais laikais, tačiau ne kaip stilistinės perskyros, o tik labai siaura prasme – „viešinimo ir rinkodaros (...), taip pat kaip būdas kontroliuoti stilių ir išlaikyti intelektualinę nuosavybę“ (Walker 2014: 32). Mano apklaustų respondentų pasisakymai stilistinių mokyklų svarbumo ir aktualumo klausimu taip pat vaizdžiai iliustruoja susiklosčiusias tendencijas. Dauguma pastebi, kad iš techninės ir estetinės perspektyvos stilistinės mokyklos vienodėja, skirtumai tarp jų nyksta, vyksta pastovūs repertuaro elementų mainai. Shivani Varma pokalbio metu uždavė retorinį klausimą – „ar nevertėtų tuomet išskirti Delio stilistinės mokyklos?“ (iš asmeninio pokalbio, 2018 m. kovo mėn.). Išties, nors nėra išskirtinės / atskiros Delio mokyklos, šios vietos svarba, kaip kultūros administracijos ir edukacijos centro, čia įsikūrusių atlikėjų gausa, jų bendradarbiavimas ir visapusiškos pasirodymų galimybės sudaro sąlygas savitos stilistikos vystymuisi Delyje. Vadinasi, mano respondentės retorinis klausimas yra gana logiškas ir suprantamas. Tokiu pat būdu galėtume apibrėžti dar ne vieną stilistinę variaciją, kuri akivaizdžiai išsiskirtų iš bendro konteksto ir netilptų į jau egzistuojančių stilistinių mokyklų ribas. Minėtina Kadamb mokykla Ahmedabade. Čia teko ne vieną kartą lankytis ir stebėti mokymo(si) procesą, buvo galimybė

apklausti ir mokytojus, ir mokinius. Kadamb įkūrėjos Kumudini Lakhya novatoriški choreografijos ir temų sprendimai, išskirtinė judesių kalba ilgainiui išsikristalizavo į labai savotišką stilių, toliau jau plėtojamą jos mokinių su individualiomis variacijomis. Stilistinio išskirtinumo pakaktų, norint suteikti šiam stiliui Kadamb mokyklos *Kadamb Gharānā* vardą. Vertėtų paminėti dar vieną labai įdomų atvejį, susijusį su šiuo klausimu. Viena iš Kadamb mokinių, šokėja iš Japonijos, po studijų Indijoje yra įkūrusi šokio mokyklą-studiją savo gimtajame Tokijo mieste, Japonijoje. Savo stilių ji vadina būtent *Tokyo Gharānā*. Pati šokėja savo interviu „YouTube kanale“ teigė: „tai klasikinė *Kathak* tradicija, tačiau suvokta ir išreikšta per mano visai ne indišką kūną“ (internetinė prieiga: <https://youtu.be/VNdh2VVTrb8>, žiūrėta: 2019 m. balandžio mėn.). Kita vertus, kyla klausimas ir dėl vienai mokyklai priskiriamų atlikėjų technikos ypatumų ir pasirodymo specifikos. Pavyzdžiui, Laknau stilistinei mokyklai priklauso tiek Birju Maharaj ir jo mokiniai, tiek Arjun Mishra iš Lucknow, tiek nemažai atlikėjų visoje Indijoje, tačiau jų stilius visai vienodais pavadinti būtų sunku ar net neįmanoma.

Aprašyti faktai ir atlikėjų pasisakymai tik dar kartą patvirtina *gharānā* kaip istoriškai svarbų socialinį kultūrinį reiškinį, apeliuojantį į tradiciją ir tęstinumą bei atsiskleidžiantį kaip svari tapatybės politikos dalis. Pokalbiai su atlikėjais taip pat iliustruoja stilistinių ar techninių ypatumų antraeiliskumą dabartinėje stilistinių mokyklų struktūroje. Atitinkami repertuaro elementai, siejami su konkrečiais atlikėjais ir stilistinėmis mokyklomis, yra svarbūs kaip istorinis paveldas, bet pastebimos ryškios sintezės (arba hegemonijos) tendencijos.



Svarbu pastebėti, kad tradicinių atlikėjų šeimų atstovai *gharānā* reiškiniui linkę suteikti daugiau svarbos, pasisakydami už stilistinių mokyklų puoselėjimą, o tradicinėms atlikėjų šeimoms nepriklausantys atlikėjai, nors ir tapatinantys save su kuria nors *gharānā* ar keliomis¹⁰³, supranta istorinę šio reiškinių svarbą, tačiau pastebi ir stilistinių mokyklų ribų takumą. Kai kurie pašnekovai net akcentavo, kad, bandant bet kokia kaina išlaikyti stilistinių mokyklų atskirtį, galima paveikti savaiminę *Kathak* šokio tradicijos raidą ir taip pakenkti šiai meninės raiškos formai / gyvajai tradicijai.

4.1.3. *Praktika ir meistriškumas – riyāz*

Riyāz – tai dar vienas svarbus aspektas, formuojantis atlikėjo tapatybę, įtraukiantis jį į tam tikros atlikėjų bendruomenės socio-meninės organizacijos tinklą ir suteikiantis priemones (savi)realizuoti savo asmenybę per praktikuojamą tradiciją. Ši sąvoka apibrėžia apmokymo, paruošimo procesą, kasdienę praktiką, triūsą, pastangą. Dažnai ši sąvoka taip pat nusako discipliną ir atsidavimą / pasišventimą, tarsi suteikiant tiriamam reiškiniui transcendentinį, mistinį atspalvį¹⁰⁴. D. Neumanas savo knygoje apie Šiaurės Indijos muzikantus taip apibrėžia *riyāz*:

Riyaz nusako gana platų idėjų lauką, kuris suteikia individualios atsakomybės ir pasiekimų standartą. Riyaz – tai tapimo muzikantu procese panaudoto asmeninio vaidmens/indėlio matas ir ženklas. Tai, kaip asmuo atlieka riyaz (arba ką apie tai šneka kiti žmonės) simboliškai išreiškia tai, koks tas asmuo yra muzikantas ir tokiu būdu reflektuoja kitų dviejų svarbių aspektų (guru-šišya parampara ir talentas arba, autoriaus žodžiais tariant, – dieviškoji valia; mano paaiškinimas) santykį ir įtakas. (Neuman 1990: 30)

¹⁰³ Mano mokytoja Shovana Narayan mokėsi pas kelis garsius atlikėjus – Pt. Kundanlal ir Pt. Birju Maharaj, priklausančius skirtingoms stilistinėms mokykloms. Ši tendencija sparčiai auga, ypač veikiama *Kathak* seminarų populiarumo.

¹⁰⁴ *Riyāz* – urdu k. *pasiruošimas, praktika*. D. Neumanas pažymi, kad terminas kilęs iš arabų k. ir gali reikšti *abstinenciją, pasišventimą, discipliną ir sunkų triūsą*. Terminas daugiausiai naudojamas Šiaurės Indijoje ir paplito vėlyvaisiais viduramžiais, kuomet vyravo musulmonų profesionalios atlikėjų bendruomenės. Kartais sutinkamas ir sanskrito k. atitikmens naudojimas – *sādhana* – *pasiekimas, priemonė, siekis, atsidavimas per vieksmą, garbinimas per veiksmą*.

Taigi, viena vertus, labai praktiškas ir logiškas atlikėjo gyvenimo aspektas – jo kasdienė praktika, suteikianti jam tam tikrą techninį įgūdį, kita vertus, tampa atlikimo kokybės ir atsidavimo tradicijai matu, priklausymo bendruomenės ir tradicijos erdvei garantu bei instrumentu, disciplinos ir ritualo pagalba perkeliančiu praktikuojantį į transcendentinę idealizuotą erdvę. Pallabi Chakravorty savo knygoje pastebi, kad būtent „*riyaz* ir *rasa* konceptuose / fenomenuose yra įtvirtintos idealizuotos indų klasikinio šokio dimensijos“, kurios savo ruožtu leidžia per šokį išgyventi „mitinę dieviškos meilės ar *bhakti* realybę“ (Chakravorty 2008: 98). Ritualinis praktikos pobūdis ir įkūnyta disciplina, kuri per kūną kontroliuoja ir sąmonę/protą, persipina su konservatyvia ir nelanksčia *guru-śiṣya parampara* institucija tiek estetikos, tiek socialiniame lygmenyse. Kaip jau buvo minėta skyriuje apie tradicinę žinių perdavos sistemą, kūno ir proto disciplina yra formuojantis galios aparato įrankis, kuris tarsi pasiglemžia atlikėjo tapatybę ir įtvirtina ją tradicinėje struktūroje, maksimaliai kontroliuojant subjektyvius refleksijos ir saviraiškos veiksnius. Tiesa, savo tyrime Pallabi Chakravorty atskleidžia, kad ta pati kūno disciplina, praktikos rituališkumas ir per juos pasiekiamos idealizuotos erdvės vis dėlto įgalina „subjektyvios tapatybės jausmą“, prasimušantį net per iš pirmo žvilgsnio aklinas šios galios struktūros sienas. Taip kasdienė praktika sukuria tam tikrą „tradicinio archetipo / tradicijos ir subjektyvios tapatybės modernybės kontekste derybų platformą“ (ibid.). Toliau šiame skyriuje pabandysime detaliau pažvelgti į šį daugialypį ir ambivalentišką reiškinį iš skirtingų žiūros perspektyvų.

Dauguma tyrėjų, besigilinančių į šio reiškinio subtilybes Pietų Azijos kontekste, atkreipia dėmesį į praktikos svarbą patvirtinančius naratyvus, prisiminimus, hagiografijos ištraukas. Šie sakinės istorijos elementai/pavyzdžiai pasižymi hiperbolizavimo, išpūtimo, mistifikacijos ir mitologizacijos tendencijomis. Be jau minėtų reikšmingų autoritetus apibrėžiančių ir atlikėjų statusą patvirtinančių aspektų, jų tikslas dažnai yra didaktinis ir suteikia praktikuojančiam daugiau motyvacijos. D. Neumanas savo tyrime pateikia ne vieną tokios sakinės istorijos fragmentą iš žymių muzikantų gyvenimo. Pavyzdžiui, apie virtuozą perkusininką Ustad¹⁰⁵ Ahmed Jan Thirakwa pasakojama, kaip jis praktikavo naktimis, o kad neužmigtų, prisirišdavo plaukus prie lubų arba pasirinkdavo vietą, kur buvo apstu visokių besikandžiojančių vabaliukų, vabzdžių ar skorpionų. Pandit Ravi Shankar apie savo mokytoją Ustad Allaudin Khan pasakoja panašią istoriją, kurioje maestro stygomis prisirišdavo plaukus prie lubose esančio žiedo, kad netyčia užmigus jį prižadintų staigus timptelėjimas (Neuman 1990: 33). Dažnas legendinis atlikėjas savo prisiminimuose mini, kad daug laiko skirdavo

¹⁰⁵ *Ustād* iš persų k. – mokytojas, įgudęs / kvalifikuotas meistras; vartojamas kaip *guru* / *pandit* sinonimas.

praktikai. Kai kas praktikuodavo po 16 valandų per dieną su keliomis pertraukomis, kiti keldavosi anksti ryte ir dar prieš įsidienojant praleisdavo 4–6 valandas aktyviai praktikuodami. Pt. Mata Prasad Misra interviu metu pasakojo, kad praktikuodami su broliu Pt. Ravi Shankar Misra jie tik 2–3 valandas nesustodami trypdavo *tatkār* ir tik tada pereidavo prie rankų ir kūno judesių bei kartodavo skirtingas kompozicijas. Dar atlikėjas prisimena, kad, neturėdamas vietos praktikai, jis tiesiog šokdavo savo namo atviraime kieme. Jo *riyāz* sesijos tapdavo improvizuotais pasirodymais, prikaustančiais kaimynų ir praeivių dėmesį (asmeninis pokalbis 2020 m. vasario mėn.). Mano mokytoja Shovana prisimena, kad dar būdama vaikas iš savo pirmosios mokytojos, garsios aktorės ir šokėjos Sadhana Bose ji dažnai girdėdavo tokį raginimą: *betā, riyāz eise karo, ki tatkar ke pair men sangīt gungunāe*¹⁰⁶. Išties, visi mano pašnekovai pateikdavo kokį įdomų faktą ar intriguojančią detalę apie savo praktiką. Iš tokių pasisakymų galima daryti išvadą, kad *riyāz* trukmė turi būti mažų mažiausiai 5–6 valandos per dieną ir kad būtina sąlyga – visiškas praktikuojančiojo sąmoningumas ir atsidavimas. Visos šios istorijos apie „praktikuojančiųjų įpročius“ tik dar kartą patvirtina, kad praktika yra neatsiejama nuo disciplinos ir pasišventimo, taip pat tarsi iliustruoja sektiną idealaus atlikėjo įvaizdį tiek atlikėjų bendruomenės, tiek platesniame kontekste (Neuman 1990: 34).



14 iliustracija. Piruetų praktika prof. Kumkum Dhar pamokoje Bhatkande muzikos institute (Bhatkande Music Institute Deemed University) Laknau. Iš asmeninio autorės archyvo. Nuotraukos autorė – Jovita Ambrazaitytė.

¹⁰⁶ „Vaike, taip praktikuok, kad tavo kojų trypimuose skambėtų muzika“ (mano vertimas).

Svarbi *riyāz* reiškinių sudedamoji dalis yra ritualas¹⁰⁷. Pallabi Chakravorti savo tyrime šių dviejų veiksmų sąsają vadina „intymiu ryšiu“ (Chakravorti 2008: 99). *Riyāz* ir ritualas – abu idealiu atveju yra susiję su žinių perdava iš autoritetingo mokytojo atsidavusiam mokiniui per pasikartojantį veiksmą (ibid.). Kiekvienas grupinis ar individualus praktikos užsiėmimas interpretuojamas kaip nenutrūkstančios veiksmų grandinės dalis ir nėra visiškai orientuotas į rezultatą, tačiau koncentruojasi į patį vyksmą. Praktikoje, kaip rituale, akcentuojamas būtinas dalyvavimas. Taip pat išskiriami ritualo etapai. Paminėtinas pamokos Kathak Kendra institute pavyzdys, kai iš pradžių vyksta ilgas ir privalomas pasisveikinimas, kuris perkelia visus dalyvaujančius į ritualo vyksmą ir į kitą, tarsi transcendentinę/paralelinę erdvę. Po užsiėmimo atsisveikinama su erdve ir su mokytoju, nusilenkiant jam ir paliečiant jo kojas. Praktikos ir ritualo giminystė nukreipia link Viktoro Turnerio ir Richardo Schechnerio išvystytų performatyvumo ir ritualo sąvokų visumos. Pasak Schechner, teatro kontekste pasirodymas / performatyvus veiksmas¹⁰⁸ ir ritualas yra tarpusavyje susipynę:

Performatyvus elgesys yra žinomas ar praktikuojamas elgesys – tarsi „keliskart patirtas elgesys“ (angl. „twice behaved behaviour“), „atkurtas elgesys“ (angl. „restored behaviour“) – kitais žodžiais, surepetuotas, iš anksčiau žinomas, osmoso būdu perimtas nuo ankstyvos vaikystės, atskleistas meistrų, gidų, guru ar vyresniųjų pasirodymų metu. (Schechner 1985: 118)

Taigi, performatyvumas yra tiesiogiai susijęs su įpročiu, kūno veiksmų pakartojimu, kuris savo ruožtu veda į veiksmų automatiškumą (Chakravorti 2008: 100). Čia vertėtų prisiminti P. Bourdieu išvystytą *habitus* koncepciją. Kasdienė atlikėjo praktika yra, matyt, svarbiausias veiksnys, formuojantis *habitus*. Kitais žodžiais tariant, per kasdienės praktikos procesą (kaip vieną iš aspektų) „kultūra yra instaliuojama per kūno, ne tik fizinio, bet ir *tradicinio* (hindi k. *paramparik*) disciplinavimo procesą (Kaktikar 2014: 91). *Habitus* savo ruožtu toliau veikia praktikuojančiojo sąmoningus ar nesąmoningus pasirinkimus, polinkius ir elgesio modelius tiek kasdieniame, tiek profesionaliame gyvenime. *Habitus*, sąveikaudamas su *field* ir *capital*, taip pat formuoja apibrėžtą bendruomenės ir atlikėjų tapatybę. Šie konceptai susiję su M. Fuko apibrėžtomis galios, disciplinos, įgalinančios žinių visumos sąvokomis.

¹⁰⁷ Priya Srinivasan savo tyrime išvysto *ritualinio triūso* / darbo sąvoką ir teigia, kad „ritualiniu darbu užsiėmimo metu yra siekiama disciplinuoti jauną moters kūną su tikslu sukurti idealios Indijos moters paveikslą“, kuris savo ruožtu atskleidžia, „kaip indiško moteriškumo siekyje slypi galios žaidimai“ (Srinivasan 2011: 28)

¹⁰⁸ Pietų Azijos šokio tradicijos yra labai glaudžiai susijusios su teatru. Iš turimų rašytinių šaltinių galima teigti, kad šokis, kaip savarankiška performatyvaus meno rūšis, susiformavo ganėtinai vėlai – viduramžiais, tačiau naratyvo pasakojimo ir emocijų perteikimo svarba išliko esminiai šokio tradicijų aspektai.

Kūno disciplina – *riyāz* – čia tampa pagrindiniu formuojančiu veiksmu, užtikrinančiu atlikėjo nuolankumą kultūrinių bei socialinių struktūrų autoriteto akistatoje ir egzistuojančios hierarchijos palaikymą ir pratęsimą. Praktikos ir disciplinavimo eigoje individualumas ir subjektyvumas yra užgožiamas ar net nunulinamas, o kūnas ir protas skirtingomis priemonėmis yra *išrašomas* arba *suformuojamas* (angl. *inscribed*). Pasinaudojus fenomenologine terminologija, šį procesą galima apibūdinti kaip praktikos ir atsidavimo *guru* ir tradicijos autoritetui padarinį – *gyvenamo kūno* (angl. *lived body*) sukūrimą / gimimą, kuriame kolektyviniai įsitikinimai, įgyti per akultūraciją, tampa individualūs (Noland 2009: 9). Būtent šią vėlesnę, Noland minimą kūno įrašymo proceso dalį, kuomet kolektyvinis tampa individualiu ir turi potencialą tapti transformuota išraiškos forma ar subjektyvios tapatybės teigimu, vertėtų akcentuoti ir pasigilinti, kaip tai atsitinka.

*Rasa / bhāva*¹⁰⁹ teorijos ribose vartojamos sąvokos suteikia galimybę aiškiau suvokti procesus, vykstančius kasdienės individualios ir kolektyvinės praktikos metu. Teorija išsamiai pristatyta anksčiausiame prieinamame rašytiniame šaltinyje – *Nāṭyaśāstra* traktate (V a. pr. Kr.–V m. po. Kr.)¹¹⁰, priskiriamame legendiniam autoriui Bharata Muni¹¹¹. Kūrinys skirtas teatro, muzikos ir šokio, t. y. performatyviems arba scenos menams, ir analizuoja skirtingus scenos paruošimo, pastatymo, muzikinius, ritminius, judesio, vaidybos aspektus. Kalbėdamas apie emocijų perdavą atlikimo metu, autorius išskiria aštuonias *rasa* – emocinius poskonius ar dominuojančias emocines tendencijas ir jas atitinkančias aštuonias abstrakčias / apibendrintas proto būsenas ar pirmines emocijas – *sthayibhāva*: *śṛṅgāra* / *ratī* (meilė), *hasya* (humoras / linksmybė), *vira* / *utsaha* (drąsa / energija), *bībhatsa* (pasibjaurėjimas), *raudra* / *krodha* (pyktis), *adbhuta* / *vismaya* (nuostaba), *bhaya* / *bhayānaka* (baimė), *karuṇā* (atjauta). Be šių, kalbama ir apie 33 pereinančias/pereinamąsias emocijas – *vyabhicharibhāva*. Vienas seniausių ir įtakingiausių *Nāṭyaśāstra* komentarų yra *Abhinavabhāratī* – iš Kašmyro kilusio filosofo mistiko Abhinavaguptos kūrinys. Autorius ir jo kūriniai stipriai veikė XX a. pradžios meno teoretikus ir šokio reformatorius, kurie akcentavo meno dvasingumą ir mistinį meno išgyvenimo pobūdį. Pasak Abhinavaguptos, meno patirtis yra transformuojanti tiek atlikėjo, tiek žiūrovo atžvilgiu, leidžianti peržengti vidinio „aš“ apribojimus ir perkelti į aukštesnę sąmonės lygmenį. Tokio meno poveikio pagrindas ir yra *rasa / bhāva* veiksmų santykis ir visuma. Savo komentaruose *Nāṭyaśāstra* jis vadina penktąją veda, o aštuonias *Nāṭyaśāstra*

¹⁰⁹ *Rasa* iš sanskrito ir hindi k.: *skonis, sultys, esmė*; *bhāva* iš sanskrito – *emocija, jausmas, bet ir būtis, egzistencija*.

¹¹⁰ Šis traktatas įvairiuose šaltiniuose datuojamas labai skirtingai. Pavyzdžiui, Pallavi Chakravorti įvardija jo datą tarp II a. pr. Kristaus gimimą ir II a. po Kristaus gimimo. Sąmoningai pasirenku ilgiausią galimo traktato sukūrimo laikmečio skalę.

¹¹¹ *Bharata* sanskrito k. reiškia *Indija, muni – išminčius*.

tekste pristatytas emocijas Abhinavagupta vainikuoja devintąją – *śāntarasa* (taikos, ramybės emocija), kuri ir yra siekiamybė. Taigi, menas jo interpretacijoje prilygsta religinei praktikai ar ritualui, o meno išgyvenimas – mistinei patirčiai, turint tikslą išsilaisvinti, pasiekti nušvitimą. *Bhakti* periodu dar labiau suklestėjo transcendentinė/mistinė menų priežasties ir tikslo pajauta. Visas emocijas šiuo periodu vainikavo *bhakti* (atsidavimo, garbinimo) jausmas, sukaupęs savyje visus įmanomus meilės emocijos niuansus. *Bhakti* periodas XV–XVII a. darė reikšmingą įtaką kultūrinei ir meninei Šiaurės Indijos aplinkai ir paskatino performatyvių menų – *hindustānī* muzikos ir įvairių su *Kathak* susijusių šokio tradicijų – plėtrą ir populiarumą.

Bhakti emocija per kasdienę šokio praktiką tarsi įsigyvena kūne. Kitais žodžiais, per *bhakti* emociją praktikuojantis kūnas pasiekia *idealaus bhakta kūno* (sanskrite – *siddha deha*) būseną. Šis idealus kūnas – tai aukščiausia *bhakti* pasaulėžiūroje siekiamybė, nes būtent jis yra tarsi laidininkas, leidžiantis tiesiogiai dalyvauti sakraliniame/ritualiniame/mitologiniame veiksmo. Praktikos ar pasirodymo metu tam padeda cikliškai pasikartojantys melodija – *nagmā* / *lehrā* – ir ritmas – pėdų šlepsėjimas į grindis, skambaliukų skambėjimas, kurie įveda praktikuojantį ar atliekantį šokį į savotišką transo būseną. Nepaisant to, ar praktikuojama individualiai, ar grupėje, patenkama į tam tikrą erdvę, kur išnyksta savęs atskiro suvokimas ir kur per discipliną ir praktiką susiliejiama su „kolektyviniu/bendru mistiniu malonumo ar palaimos jausmu“ (Chakravorti 2008: 103). Praktikos metu išgyvenami jausmai tarsi nepriklauso pačiam individui ir nėra susiję tik su asmenine patirtimi ar atmintimi, o yra kultūriškai ir istoriškai apibrėžti, todėl tarsi bendri, priklausantys visiems. Kaip pastebi Schechner, Indijos performatyviame kontekste „jausmai ir emocinė atmintis gyvuoja viešojoje erdvėje“ (Schechner, cituota: *ibid.*). Tokiu būdu praktika ir atitinkamai išugdyta kūno kalba yra kultūriškai jautrūs elementai ir ypač *abhinaya* (vaidybos / emocijų perdavos) atveju gali būti sunkiai suvokiami ir perprantami kitų kultūrų atstovų. Čia pravartu prisiminti vieną labiausiai cituojamų *Abhinayadarpaṇam* traktato, parašyto Nandikeśvara maždaug tarp X ir XIII a. ir išversto Coomaraswami kaip *The Mirror of Gesture: Being the Abhinaya Darpaṇa of Nandikeśvara*, eilių (*ślōka* 37):

yato hastas tato dṛiṣṭir
yato dṛiṣṭis tato manaḥ
yato manas tato bhāvo
yato bhāvas tato rasaḥ (Ghosh 1957: 85)

Kur juda ranka, ten seka žvilgsnis;
kur žvilgsnis keliauja, ten seka protas;

*kur keliauja protas, seka nuotaika/emocija ten;
kur nuotaika yra, slypi ir skonis. (Coomaraswami 1977: 17)*

Šioje citatoje išties labai taikliai iliustruojama atlikėjo kelionė į „nepasiekiamą tobulumą“: per kasdienę praktiką, įvaldant techniką, suvokiant turinį, prasiskverbiant į kultūrinę atmintį ir į viešąją erdvę. Tiesa, labai svarbu, kad ši kelionė prasideda nuo kūno – „ten, kur juda ranka“.

Gyvenamas, o šio tyrimo kontekste – šokantis kūnas yra esminis elementas, nes būtent kūnas yra „įprasmino pasaulio atsiradimo“ ir pagrindas / priežastis, ir rezultatas (Merleau-Ponty 1962; cituota iš Chakravorty 2008: 100). Naudojantis fenomenologiniu gyvenamo kūno ir gyvenamo pasaulio konceptais, galima akivaizdžiai pamatyti, kaip performatyvus / praktikuojantis kūnas, o per jį savastis, protas ir emocijos susilieja su bendruomenės kultūrine atmintimi, suformuota tapatybe ir dominuojančiu naratyvu.

Būtent tą akimirką, kai judantis kūnas ir jame gyvuojantys „jausmai ir emocinė atmintis“ tampa neatsiejama įkūnytą kultūros dalimi, Carrie Noland pastebi, kad šis kūnas tarsi įgauna savo individualią egzistenciją ir yra įgalus ieškoti, eksperimentuoti, transformuoti ir net kartais paneigti viešojoje erdvėje ar atitinkamame kontekste nusistovėjusias tendencijas ir rutinas. Pasikeičia ir pats praktikos pobūdis. Tai tampa asmenine praktika, kuomet atlikėjas lieka pats su savimi ir pati praktika tampa labiau tikslu nei priemone:

Tai – ne tik pasiruošimas pasirodymui ar atlikimui, tačiau pasiruošimas „nepasiekiamam tobulumui“. Tai – mokymosi patirtis, kuri neturi pabaigos, tik vienas kitą keičiančius etapus. (Neuman 1990: 34)

Mano mokytojos Shovanos Narayan žodžiais tariant, tai yra būtent ta akimirka, kai atlikėjas įvaldo techniką, supranta turinį, suvokia esmę ir keliauja dar toliau – „anapus įspūdingumo“, – ten, kur gyvuoja meninės tradicijos „siela“. Praktika tampa jo kvėptimi – *prāṇa*, ir „šokėjas tampa tiesiog šokiu“. Po tokio šokėjo pasirodymo, tarsi „susmilkus smilkalui, dar ilgai tvyro neišsisklaidantis aromatas“ žiūrovo sąmonėje (iš asmeninio pokalbio, 2019 m. gruodžio mėn.). Tokias pakylėtas praktikos būsenas ir siektinus praktikos įpročius teko stebėti lauko tyrimo metu ir kitų vyresnių ir / ar žymių šokėjų kasdienėje rutinoje. Pavyzdžiui, Kadamb mokykloje Kumudini Lakhia praktikos įpročiai ir požiūris yra nenutrūkstamas įkvėpimas daugeliui ten besimokančių šokėjų tiek iš Indijos, tiek ir iš už jos ribų. Ilgą laiką Kadamb kolektyve dirbusi ir 2019 metais savo šokio kompaniją ir mokyklą įkūrusi Sanjukta Sinha taip pat įkvepia ir motyvuoja atlikėjus būtent savo kasdieniais praktikos

įpročiais. Tiek mano mokytoja, tiek minėtos šokėjos / choreografės iš Kadamb, regis, jau yra tokiame kūno ir sąmonės pasirengimo lygmenyje, kuris, nors ir negalutinis, tačiau įgalina jas, įsisavinus tradiciją, ją peržiūrėti, pritaikyti ir transformuoti į individualią ir nepakartojamą (savi)raiškos formą.

Kaip jau minėta skyriuje apie *guru-śiṣya parampara*, atlikimo improvizacijos ir transformacijos elementai yra integruoti į žinių perdavos sistemą, tačiau pasireiškia vėlesnėse mokymo stadijose. Tam antrina ir įprasta praktikos tvarka – ilgas stebėjimo / klausymo, kartojimo / bandymo periodas. Iš pradžių kolektyve, po to – individualus, kol kūnas ir sąmonė visiškai persismelkia visomis tradicijos išraiškomis. Tokią praktiką taikliai iliustruoja Sanjukta Sinha:

Intensyviai pradėjau praktikuoti būdama septynerių. Aštuonerius metus kasdienių užsiėmimų su Pt. Arjun Misra metu bandžiau pažinti visus repertuaro elementus, ritmo subtilybes, technikos įmantrybes. Tapau pakankamai gera atlikėja, laiminčia pirmas vietas konkursuose. Pas Kumudini Lakhia atėjau, kad tapčiau menininke / artiste. Dirbau intensyviai 12 metų. Ir dabar kiekvieną dieną prakaituoju salėje, kad galėčiau ieškoti savo judesio kalbos, šokti ir kurti kaip Sanjukta Sinha. (iš asmeninio pokalbio, 2017 m. gruodžio mėn.)

Viena iš Pallabi Chakravorty respondenčių pokalbyje su tyrėja išreiškė sutampančias mintis:

Brandžiai šokėjai jos riyaz yra prasmingas tik tada, kai ji taip pat yra kūrybinga. Būtent tuomet, kai po daugybės metų savo guru kartojimo/mėgdžiojimo ji gali įsitraukti į savo atitinkamo bol („ritminis skiemuo“ – autorės pastaba) ar konkrečios dainos interpretacijos procesą, ji tampa išsipildžiusia šokėja. Riyaz leidžia šokėjui pasiekti kūrybinio proceso stadiją, todėl kūrybiškumas nėra atskiras, bet neatsiejamas nuo platesnio riyaz prasminio lauko. (Chakravorty 2008: 109)

Riyāz svarbą šokio kontekste ir reiškinių neatsiejamumą nuo atitinkamos kultūrinės aplinkos vaizdingai iliustruoja truputį kitokia mano pačios patirtis, praktikuojant ir mokant *Kathak* šokio Lietuvoje. Daugiau nei dešimtmetį vesdama *Kathak* ir *Odissi* neoklasikinių šokio stilių pamokas VJK „Kregždutė“, Natya Devi šokio teatre, taip pat skirtinguose pažintiniuose renginiuose ir festivaliuose, pastebėjau, kad šokio perdavai čia trūksta atitinkamos kultūrinės erdvės, kurioje ir klesti šios tradicijos. Aspektai, svarbūs Indijos kontekste, tokie kaip

rituališkumas, pasakojamasis elementas ar emocijų perteikimo tendencijos, kartais yra sunkiai suprantami ir priimami Lietuvos aplinkoje. Be šių aspektų, šokio užsiėmimams kyla pavojus tapti paviršutiniška, tik į kūną orientuota praktika, neprivedančia praktikuojančiojo prie esmės ir / ar estetinių gelmių. Pavyzdžiui, be aptartų kasdienių užsiėmimų rituališkumo ar mokytojo autoriteto, praktika gali nedelsiant pabosti, greitai nesulaukus apčiuopiamų rezultatų ir nepamačius pakitimų kūno estetikoje, kas paprastai reikalauja ilgų stebėjimo ir bazinės technikos įvaldymo laikotarpių. Dauguma suinteresuotų mokytis *Kathak* ar *Odissi* yra susižavėję egzotiniais šių tradicijų elementais ir dažnai nėra pasiruošę įdėti reikiamų pastangų, kurios Indijos kultūrinėje terpėje būna tarsi automatiškai suprantamos ir pateisintos. Kadangi ir man pačiai pritrūksta kultūrinės aplinkos būtinai praktikai ir siektinam tobulėjimui, bandau bent kartą per metus apsilankyti Indijoje. Ten susitinku su savo mokytojais ir kolegomis šokėjais, pasisemiu įkvėpimo, naujų idėjų ir persismelkiu vadinamojo *Kathak mahol*, kas hindi kalba ir reiškia *Kathak* šokio *aplinka*. Toks susipažinimas su kultūriniu Indijos kontekstu ar ryšio palaikymas yra būtinas, praktikuojant *Kathak* ar kitas performatyvias tradicijas.

Mano potyrius ir nuojautas apie aprašomos kultūrinės tradicijos situaciją išeivijoje ir / arba už atitinkamos kultūrinės erdvės ribų pagrindžia Monica Dalidowicz straipsnis, kuriame ji iš fenomenologinės antropologijos perspektyvos tiria *Kathak abhinaya* (vaidybos) perdavos subtilybes. Straipsnio autorė pastebi, kad mokantis *Kathak* šokio išeivijoje ir ne Šiaurės Indijos kultūriniame kontekste praktikuojantiems sunku ar ne taip natūralu pasiekti atitinkamą judesių ir emocijų formalizuotos estetikos lygmenį, priimtina šioje tradicijoje šiuolaikiniame kontekste¹¹². Tam tarsi pritrūksta „įpročio kūno“, kuris, be abejonės, yra *įkūnijamas* / suformuojamas konkrečioje kultūrinėje aplinkoje ir yra *įvietintas* konkrečioje lokacijoje (Dalidowicz 2015: 90). Autorė savo tyrime remiasi fenomenologiniu suvokimu – „judantis kūnas yra mūsų buvimo pasaulyje ir jo patyrimo pagrindas“ (ibid.: 91). Taigi straipsnis dar kartą patvirtina kasdienės praktikos, suformuojančios kultūriškai specifinį, formalizuotai estetikai pasiruošusį kūną, būtinybę ir svarbą *Kathak* performatyviai tradicijai.

Išnagrinėjus pagrindinius performatyvos aplinkos (susi)kūrimo ir palaikymo aspektus (būtent tai, ką P. Bourdieu vadina *field of cultural production* – *kultūrinės produkcijos lauku*, o patikslinus šio tyrimo perspektyvoje – *performatyvosios produkcijos lauku* / *performatyvių*

¹¹² Čia reikėtų prisiminti, kad *formalizuota estetika* taip pat yra konkretaus laikmečio ir atitinkamų įtakų produktas. Šiuo atveju straipsnyje nagrinėjamas ištis problematiškas *Šitā* charakterio įkūnijimas. Šios herojės reprezentacija epinėje literatūroje ir interpretacija modernybėje yra stipriai paveiktos kolonijinės patirties, dekolonizacijos procesų ir nacionalistinių tendencijų, kurie suformavo tradicinį ir / ar modernų moters įvaizdį.

*menų lauku*¹¹³), tampa akivaizdu, kad transformacija, kūrybinė kaita, įsiklausymo ir prisitaikymo prie kintančios aplinkos gebėjimai yra integruoti į holistinę performatyvių menų struktūrą įvairiais lygmenimis. Tai patvirtina atlikėjų išsakytos mintys ir stebima *etnografinė realybė*. Surinktos medžiagos ir kai kurių istorinių faktų analizės išdavos ir galimos išvados taip pat rezonuoja su fenomenologinės antropologijos nuostatomis, teigiančiomis neatsiejamą, sudėtingą ir ambivalentišką tradicijos, kaitos ir kūrybinės raiškos santykį. Toliau aptariant skirtingas atlikėjų bendruomenes ir jų transformacijas XX a. kontekste, dar ne kartą bus prisimenamos šios fenomenologinės įžvalgos.

4.2. Tradicinės ir netradicinės atlikėjų bendruomenės

Kathak šokis, nors istoriškai priklausantis konkrečiam Indijos regionui, šiuo metu yra plačiai paplitęs visoje Indijoje ir už jos ribų. Šiuolaikiniame kontekste šokį reprezentuoja visa paletė skirtingų tradicinėms atlikėjų šeimoms priklausančių ir atskirų nuo jų šokio bendruomenių. Praktiškai kiekviename didesniame Indijos mieste surasime ne vieną instituciją ar *guru*, praktikuojančius *Kathak* ir mokantį šokio. Istorijos eigoje, paveikta skirtingų socialinių, ekonominių ir kultūrinių tendencijų, ši atlikimo tradicija (arba jų visuma) taip pat buvo siejama su skirtingomis atlikėjų bendruomenėmis, kurios visos svarbios savo indėliu šokio turiniui, estetikai ir technikai. Iki XIX a. vidurio / pabaigos su *Kathak* šokiu susijusios atlikimo tradicijos egzistavo tarp tradicinėms atlikėjų šeimoms priklausančių muzikantų ir šokėjų. Pirmoji ir svarbiausia bendruomenė, minima *Kathak* kontekste, – *kathāvācak bendruomenė*, kildinama iš Utar Pradešo ir Bihar valstijų. Bendruomenė siejama su įvairių tekstų (epinės literatūros ir įvairių kūrinių, išpopuliarėjusių *bhakti* periodu) ritualiniu recitavimu šventyklų erdvėje su perkusijos ir kitų instrumentų akompanimentu, taip pat vaidybiniais, muzikiniais ir šokio intarpais. Ši bendruomenė tradiciškai priskiriama intelektualų / šventikų / mokslininkų (*brāhmaṇa*) luomui. Paraleliai arba iš *kathāvācak bendruomenės* išsivystė *kathak bendruomenė*¹¹⁴, kuri buvo įtakingiausia, struktūruojant šiuolaikinį *Kathak* šokį, su kuria siejamas ir šokio pavadinimas. Svarbu prisiminti, kad šaltiniuose kaip *bendruomenės* pavadinimas jis pasitaiko tik XIX a. antrojoje pusėje.

¹¹³ Hanne M. de Bruin Pietų Indijos teatrinių tradicijų tyrimuose būtent taip pritaiko P. Bourdieu išplėtotą *kultūrinės produkcijos lauko* sąvoką.

¹¹⁴ Madhu Trivedi savo tyrimuose daro prielaidą, kad su Laknau stilistinės mokyklos atsiradimu ir *Kathak* suklestėjimu Avadho rūmuose siejamas Prakāsh Nartak priklausė *rās-dhārī* tradicijai. Tai leidžia manyti, kad šios minimos atlikėjų bendruomenės nebuvo visai atskiros, tačiau galėjo turėti bendrą kilmę/šaknis (Trivedi 2012: 177).

Mardān‘Alī Kḥān mini šią *bendruomenę* savo 1863 m. kūrinyje *Ghunchā-i Rāg*, o 1896 m. pavadinimas figūruoja William Crook sudarytuose surašymuose (Trivedi 2012: 175). Kaip šokio pavadinimas pradėtas vartoti tik XX a. pradžioje. Viena svarbiausių šios tradicijos išsikristalizavimo lokacijų yra Avadho karalystė. Su *bhakti* periodu siejami ir *rās* tradicinis žanras, ir *rās-dhārī bendruomenė*. Kita svarbi *bendruomenė*, neatsiejama nuo performatyvių tradicijų, – kurtizanės. *Gaṇikā(dāsī), rūpadāsī, devadāsī, nāyikā, naṭī, pātur / paturī, kanchanī, rāmjanī, lūlī, domnī, tawāif* – vadinama įvairiais vardais, atsižvelgiant į kontekstą, lygi ir istorinį periodą, ši moteris atlikėja buvo neabejotinas viešosios erdvės, urbanistinės visuomenės, elitinio prestižo simbolis, iki pradėta konceptualizuoti ir kurti „naują /modernią“ Indijos valstybę.

Skyriaus pradžioje bus aptartos šios istoriškai reikšmingos *bendruomenės*, išanalizuoti jų kontekste svarbūs lyties ir kastos klausimai. Toliau bus atkreiptas dėmesys į etnografinę realybę, pristatytos jau dabartinės pasirinktos ir tyrimui aktualios atlikėjų *bendruomenės* ir jų prisitaikymo modernybėje ir kūrybinės (savi)raiškos tendencijos.

4.2.1. Lyties aspektas

3-ojoje darbo dalyje jau atskleista, kad kolonijinis ir pokolonijinis laikotarpiai turėjo nemažą įtaką atitinkamų veiksmų ir tendencijų formavimui, kurie savo ruožtu veikė performatyvių menų sferą. Pasak Partha Chatterjee, *civilizuojanti misija* (angl. *civilizing mission*) buvo pradėta Kolonijos (iki to – *Rytų Indijos kompanijos*), o XIX a. antrojoje pusėje perimta ir adaptuota naujai atsirandančio elito – indiškiosios vidurinėsios klasės. Tuomet sociumui, kultūrai ir performatyvioms tradicijoms buvo pritaikytos dualistinės / dichotominės klasikinio arba folklorinio / populiaraus, aukšto arba žemo ir kitos kategorijos. Kaip jau minėta, šie procesai vyko tarsi bandant paneigti kolonijinius priekaištus dėl indų iracionalumo, barbariškumo ir visų pirma naudojant tekstualizavimo, sudvasinimo / sakralizavimo, sanskritizavimo įrankius (Chatterjee 1993: 118–127). Šiame dichotominių koncepcijų fone formavosi moters įvaizdis ir kultūrinė jos tapatybė. Tai atitiko nacionalistų puoselėjimus lūkesčius – Indijos kultūrinį išskirtinumą ir viršenybę, vidinę dvasinę kultūros esmę kartu su šias vertybes simbolizuojančiu tyros, moralios, tradiciją saugančios moters įvaizdžiu uždaryti po devyniais užraktais, paslėpti ir apsaugoti nuo Vakarų ir vakarietiškos modernybės versijos hegemonijos. Indijos modernybė buvo vertinama ir priešpriešinama Vakarų modernybei būtent kaip dvasiškai stipri, o jos simbolis – moderni Indijos moteris – dvasinga ir kukli, vengianti viešumos ir sociumo arba patenkanti ten tik patriarchalinės sanklodos sankcionuotais būdais,

pavyzdžiui, formalios edukacijos pagalba (Chatterjee 1993: 127). Hanne M. de Bruin savo įvardiniame straipsnyje esė rinkiniui *Tarp šlovės ir gėdos. Pasirodančios moterys – moterys atlikėjos Indijoje* (angl.: *Between Fame and Shame: Performing Women – Women Performers in India*) teigia, kad tai visai neatitiko esamos socialinės realybės ir eskalavo dar didesnę atskirtį:



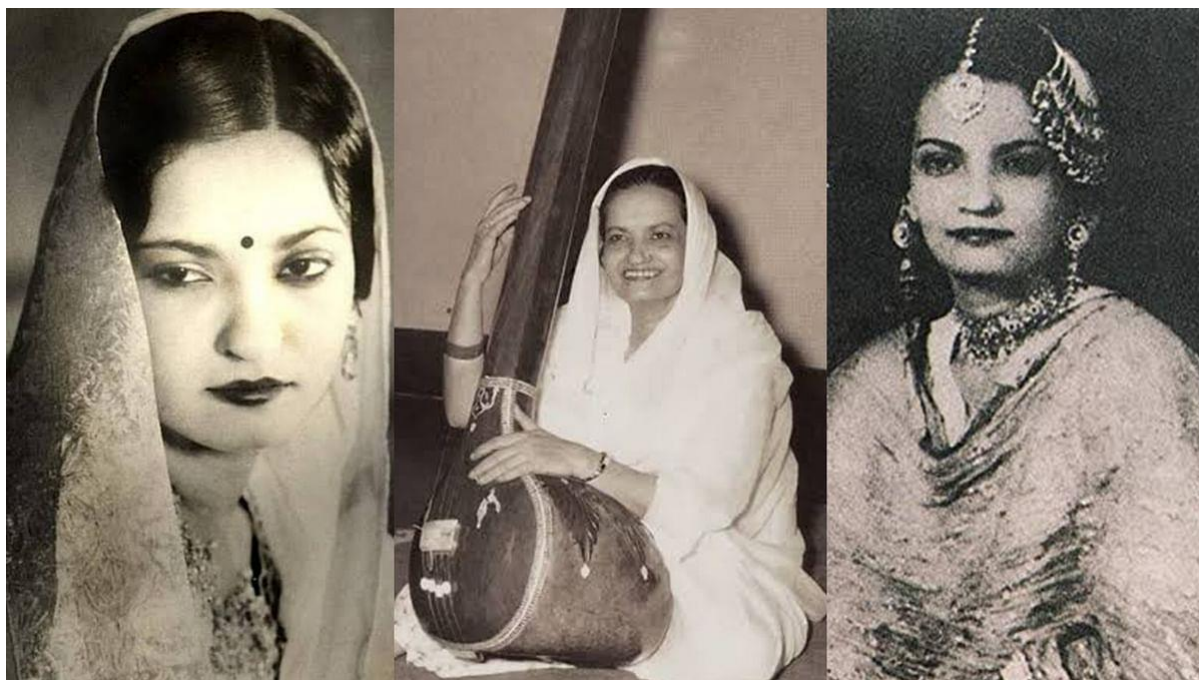
15 iliustracija. Gauhar Jaan. Nuotrauka iš Krishna Kumar Rastogi, ilgamečio Kaši klasikinės muzikos draugijos vadovo asmeninės kolekcijos. Peržiūrėta lauko tyrimo Varanasyje metu, 2020 m. vasario mėn.

Naudojama su Rastogi šeimos sutikimu.

Naujosios moters idealas akivaizdžiai prieštaravo socialinėms ir kultūrinėms sąlygoms, kuriomis gyveno dauguma žmonių. Tokios aplinkybės sustiprino dar vieną dichotomiją tarp „naujosios“ moters – iš prigimties kuklios, civilizuotos ir priklausančios vidurinei ar aukštesnei klasei ir „paprastos“ moters, apibūdinamos kaip žemesnės klasės ar kastos moteris, kuri, kaip manoma, yra šiurkšti, garsi, vulgari, priekabi / barninga, neturinti aukštos moralės pajautos, palaidūnė ir pavaldi brutaliems ir engiantiems vyrams. Nacionalistinis projektas ir ketino reformuoti ir tobulinti prastą šių moterų padėtį. Konkrečiai tai pasireiškė naujų kolonijinių santykių atsiradimu tarp hegemoninio dominuojančio vidurinių klasių elito ir tų grupių, kurios buvo atskirtos /

nušalintos (remiantis savitos kultūros, kastos ar religijos kriterijais) arba nepilnai įtrauktos į tautos kūrimą ir vėliau – į pilną Indijos pilietybės konceptą. (de Bruin 2011: 15)

Tokių veiksmų įtakoje *performatyviame lauke* įvyko lyties atžvilgiu svarbios tapatybės slinkty. Pirmoji jų, detalai užfiksuota istoriniuose šaltiniuose, – moterų atlikėjų kurtizanių *bendruomenės*, kuri buvo kultūriškai svarbi iki pat XX a. pradžios, marginalizacija dėl konkrečių aptartų politinių ir atlikėjų tapatybės (re)formavimo aspektų. Apie jų indėlį į performatyvios *Kathak* tradicijos formą ir turinį yra labai mažai informacijos. Pagrindinė to priežastis – nuo XX a. pradžios vykusio absoliuti šios *bendruomenės* stigmatizacija, inicijuota dar Kolonijos laikais. Savo tradicinę muziką ir šokio / vaidybos užsiėmimą iki tol klestėjusios ir reikšmingai remiamos valdančiojo elito *bendruomenės* narės turėjo iš dalies ar visai palikti. Tik taip jos galėjo išgelbėti savo garbę ir tikėtis priimamos atgal į visuomenę. Nedidelė šios moterų *bendruomenės* dalis dar kurį laiką sugebėjo išlikti muzikos ir vokalo pasaulyje. Tuo metu, XX a. pradžioje, kaip tik Indijoje atsirado ir pradėjo intensyviai plisti pirmieji gramfono diskų įrašai. Be akivaizdaus kūno demonstravimo viešojoje erdvėje, toks jų tradicinis užsiėmimas buvo truputį priimtinas. Kai kurios šios *bendruomenės* moterys, tokios kaip Gauhar Jaan, Akhtar Begum ir kt., buvo labai populiarios ir pripažintos visuomenėje. Šių moterų muzikos įrašai yra išlikę, jais remdamiesi galime numanyti jų svarbą performatyvių menų raidai Šiaurės Indijoje, o štai šokio scenarijus yra visai kitoks.



16 iliustracija. Akhtar Begum. Nuotrauka iš interneto platybių.

Galimybė fiksuoti šokį atsirado ganėtinai vėlai, o kurtizanės vengė šokio jau nuo XIX a. pabaigos¹¹⁵ dėl įvairių socialinių, kultūrinių ir administracinių reformų, siekiančių atgaivinti muzikos ir šokio tradicijas, jas pirmiausia išvalius nuo nereikalingų kultūrinių tendencijų ir nepriimtinių *bendruomenių* (žr. 3 disertacijos skyrių). Šokio tradicijų laukas tapo vaisinga terpe tokiam „renesansui“. Tą pagrindė ir tekstiniai tyrimai XX a. pradžioje, kai performatyvios tradicijos buvo susietos su senaisiais sanskrito traktatais, kurie buvo intensyviai verčiami. Visas pluoštas urdu literatūros performatyvių menų tema buvo ignoruojamas ir neverčiamas, pavyzdžiui: *Madun-ul Musiqi* (1869 m.), Mohammad Karam Imam; *Sarmaya-i Ishrat* (1884 m.), Sadat Ali Khan; *Bani* (1877 m.), Wajid Ali Shah (Walker 2010: 283). Iš šių šaltinių tyrimų akivaizdu (Walker 2010, 2014; Trivedi 2012), kad tik dalis aprašytų judesių ar judesių sekų buvo atliekami vyrų atlikėjų. Pavyzdžiui, *Madan-ul Musiqi* minimi judesiai: *Kṛṣṇa Gat*, iki šiol atliekamas *kathak ir rās-dhārī bendruomenėse*, paprastai atlikėjų vyrų, kai pozicijoje ant kelių sukamasi ratu, arba *mardani ki gat*, atliekamas *kathak ir bhand* atlikėjų, kai, rankas laikant prie kūno, pėdomis mušamas perkusijų ritmas (Walker 2010: 284). Kiti judesiai ir jų sekos buvo grynai „moteriški“. Jiems būdingas lėtas tempas, švelnumas, grakštumas, bangavimas, slydimas, koketiškas, jausmingumas, subtilumas. Iki šios dienos nemažai repertuaro elementų išlaiko šias tendencijas: *gat, thaat, nikas, kasak, masak, jumbish* ir kt. *Sarmaya-i Ishrat* ir kituose tekstuose aprašomos judesių sekos, atliekamos tik moterų šokėjų, pavyzdžiui, *ghunghat ki gat*, kai kurtizanės naudojo savo kostiumo dalį – sunkias, gražiai siuvinėtas skaras, flirtuojančiai uždengiančias arba atidengiančias veidą ir akis¹¹⁶. Kitas pavyzdys – *janasheen ki gat*, kuris aprašomas taip:

(...) *Dešinė ranka yra virš galvos, atviro delno atstumu tarp galvos ir rankos. Dešinė alkūnė turi būti ausies spenelio lygyje. Kairė ranka turi būti tiesi kaip strėlė, krūtinė pakelta... Abiejų rankų pirštai ir riešai turi švelniai ir lanksčiai (grakščiai) sūpuotis, o delnai, uždaryti kumščiuose, turi nuolat atsidaryti ant tat ir ta. (Khan 1884: 165, Sarmaya-i Ishrat, cituota: Walker 2010: 285)*

¹¹⁵ *Tawāif bendruomenė* ir jos indėlis į socialinę, kultūrinę ir politinę aplinkas yra gana detalai ištirti iš įvairių perspektyvų. Svarbūs tyrimai: Walker 2010, 2014; Chakravorty 2008; Maciszewski 2001; Dewan 2019; Oldenburg 1984, 1990; du Perron 2007.

¹¹⁶ Skara tradiciškai naudojama ir *kathak/kathāwācak* pasirodymuose, kai, pasakojant įvairias istorijas, skaros padėtis ant juosmens ar dengiant veidą iliustruoja atitinkamus veikėjus, pvz.: *Rām* ir *Sītā*. Dėl istoriografinių įrodymų stokos dabar sunku atsekti, kas inicijavo tokių repertuaro elementų ar judesių sekų naudojimą.



17 iliustracija.

1. Kurtizanės su akompanuojančiais muzikantais. Nuotrauka iš Krishna Kumar Rastogi, ilgamečio Kašī klasikinės muzikos draugijos vadovo, asmeninės kolekcijos. Peržiūrėta lauko tyrimo Varanasyje metu, 2020 m. vasario mėn. Naudojama su Rastogi šeimos sutikimu.

2.3. Autorė, šokio metu atliekanti aptariamą judesį. Iš asmeninio archyvo.

4. Judesys atliekamas prof. Kumkum Dhar pamokoje Bhatkande muzikos institute (Bhatkhande Music Institute Deemed University) Laknau. Iš asmeninio autorės archyvo. Nuotraukos autorė – Jovita Ambrazaitytė.

Šios nuotraukos puikiai iliustruoja aprašyto judesio tęstinumą. Šiandienos praktikoje jis vadinamas *nikas ki gat* ir atliekamas praktiškai kiekviename *Kathak* pasirodyje. Įdomu pastebėti, kad nors minėtuose tekstuose šiam judesiui nepriskiriama jokia religinė simbolika (tiesa, aprašant kitus šokio elementus, jie dažnai priskiriami skirtingoms dievybėms), dabar, pasak dominuojančios šokėjų grupės (būtent hindų *kathak* / *kathāvēcak bendruomenės*), šis

elementas atvaizduoja ir simbolizuoja Krišnos karūnoje ar šukuosenoje besisūpuojančią povo plunksną arba dievo Šivos ir jo žmonos Parvatės porą (Walker 2010: 285). Tai akivaizdus repertuaro elementų perėmimo ir apropiacijos pavyzdys.

Tokia situacija leido tarsi nepastebėti kurtizanių su jų kultūrinėmis tradicijomis ir susieti šiuolaikinį *Kathak* šokį tik su aukštą socialinę padėtį užimančia (apie tai vėliau šiame skyriuje) hindų patriarchaline *kathak* atlikėjų *bendruomene*. Štai kaip taikliai išsireiškė Saba Dewan kurto dokumentinio filmo apie užmirštą kurtizanių *bendruomenę* ir jų kultūrinį paveldą *Kita daina* (angl. *The Other Song*) vienas iš herojų: (...) *atmintis yra svarbus dalykas, juk taip, o teta, jei yra prisiminimai – tai gyvastis yra, o jei užmiršai – viskas susigadina / išnyksta* (hindi: *yād to bahut barī cīz hai, are mausī, yād hai to ābād hai, āp bhūl gaye, to yah barbād hai*, Dewan 2009: 00:41:27–00:41:33). Taigi, pakeliui į garbingus, modernius performatyvius menus XX a. pradžioje istorija norom ar nenorom visiškai užmiršo tiek šią tradiciškai performatyviais menais užsiimančią *tawāif bendruomenę*, tiek jos šokius ar dainas, o tai, kas liko, buvo neatpažįstamai pataisyta, pakeista, adaptuota. Į pirmąjį planą patekusi *kathak* / *kathāvācak bendruomenė* iki šiol laikoma kone vienintele šių tradicijų šeimininke ir tobulintoja.

Tradiciškai performatyviais menais užsiimančių moterų atlikėjų vietą ilgainiui užėmė kitos moterys – išsilavinusios, aukštesnių kastų, iš garbingų šeimų. Nuo Madame Menaka, kuri sukūrė ne vieną baletą mitologinėmis temomis, pristatė tradiciją Vakaruose ir išpopuliarino pačioje Indijoje, iki Reba Vidhyarthi, Maya Rao ir kitų, kurios darė reikšmingą įtaką instituciniam *Kathak* mokymui, programų sudarymui, šokio struktūravimui, standartizavimui ir tradicijos demokratizavimui. Jų indėlis buvo ir yra tikrai didelis, tačiau jų nuopelnai nėra tinkamai įvertinti. Visus *Kathak* šokio plėtros ir tobulinimo laurus susirinko atlikėjai vyrai iš tradicinių atlikėjų šeimų, nes tai buvo ideologiškai paranku.

Modernybėje, kaip labai detalai savo tyrime atskleidė Pallabi Chakravorty, *Kathak* performatyvi praktika, nors ir paveikta hegemoninių, patriarchalinių, elitistinių tendencijų, tampa savotišku žemesnės ir vidurinėsios klasių moterų galios konstravimo ir įtvirtinimo įrankiu, idealia platforma meninei saviraiškai. Ji pateikia nemažai pavyzdžių iš *paprastų* moterų gyvenimo, kuomet jų įsitraukimas į šokio *lauką*, mokymo ir / ar mokymosi procesą suteikia joms savarankiškumo ir pasitikėjimo savimi jas supančiame patriarchaliniame pasaulyje. Jei jos pasirenka mokytojų darbą, atsiranda galimybė ir užsidirbti. Taip pat jos tampa bendraminčių bendruomenės dalimi, net jei jų vardai neminimi garsių atlikėjų sąrašuose ar laikraščių antraštėse. *Kathak* studijų ir lauko tyrimų metu stebėta šokio aplinka ir pokalbiai su pateikėjomis iš esmės patvirtina tokią situaciją. Dalis apklaustų moterų, tarp kurių yra ir mano mokytoja Shovana Narayan, ir kolegė šokėja Shivani Varma, dirba šokio srityje, puikiai

suvokdamos finansinę to nenaudą, ir labiau orientuojasi į saviraišką, realizuodamos savo menines / kūrybines ambicijas. Įprastai tokios šokėjos finansiškai palaikomos šeimos arba dirba ir kitus darbus (pvz., mokytoja Shovana visą gyvenimą buvo valstybės tarnautoja, šiuo metu pensininkė). Šokis nėra tik jų pomėgis – tai žymiai daugiau, tarsi gyvenimo misija. Tiesa, šokis nėra pagrindinis profesionalus¹¹⁷ užsiėmimas, užtikrinantis pragyvenimą. Dažnai į šoki investuojama daugiau, nei tai gali pasiteisinti. Kartais mokyklos įsteigimas ir mokinių paruošimas sudaro stiprią bazę ir galimybes kūrybinei saviraiškai. Vertėtų paminėti Kumudini Lakhia pastangomis įkurtos Kadamb šokio mokyklos Ahmedabade atvejį¹¹⁸. Per 40 metų ši įstaiga išaugino ne vieną šokėją. Dalis jų dirbo ir dirba Kadamb institucijoje, o kai kurie jau įkūrė ir savąsias: Moulik Shah, Vaishali Trivedi, Sanjukta Sinha, Prashant Shah ir kt. Kumudini Lakhia choreografijos, pradėtos kurti nuo 70-ųjų, aktualios ir dabar, be to, įkvepia jaunos kūrėjas. *Kathak* šokio aplinkoje išsiskiria Sanjukta Sinha ir Aditi Mangaldas įkurtos šokio kompanijos – atitinkamai Sanjukta Sinha Dance Company ir Aditi Mangaldas Dance Company / Drishtikon Foundation. Jos abi intensyviai dirba, kad profesionalizuotų *Kathak* kontekstą, kad sudomintų ir pritrauktų daugiau jaunimo. Abi nemažai bendradarbiauja su užsienio impresarijais ir ieško bendrų sąlyčio taškų tarp *Kathak* tradicijos, šiuolaikinio šokio, individualaus modernybės suvokimo ir pajautos. Pasak Sanjuktos, eksperimentuojančios su įvairiomis Indijos ir pasaulinėmis tradicijomis ir meno industrijomis:

Kathak šokis negali ir neturi likti toks, koks buvo anksčiau, jis turi keistis. (...)Išėjus yra tokia – reikia visų pirma daugiau apie šoki šnekėti, kaip bendruomenei, mums būti daugiau reikalaujančiais, labiau matomais ir girdimais. (...)Bent jau mano požiūris į būtiną šokio transformaciją, ir aš pati bandau įgyvendinti tai savo darbu – ne tai, kad aš siūlau susikomercinti, bet ieškoti vidurio kelio, pastatyti tiltus, kad daugiau žmonių galėtų džiaugtis šia tradicija, kuri iš esmės pozicionuojama kaip labai elitinė ir uždara, skirta tik žinovams ir vertintojams. (iš pokalbio su Sanjukta Sinha, 2017 m. gruodžio mėn.)

¹¹⁷ Neoklasikinių performatyvių menų kontekste būti profesionaliu šokėju (ir vyrams, ir moterims), pragyvenančiu tik iš šokio atlikimo, yra vis dar retas ir visuomenės kvestionuojamas reiškinys. Vyrų šokio profesijos pasirinkimas dažnai vertinamas kaip neatnešantis pakankamai pajamų šeimai išlaikyti. Moterų atlikėjų atveju, nors klasikiniai stiliai, kaip „aukštos“ kultūros elementai, dabar visuomenėje nebeturi neigiamų konotacijų, tačiau jei tai susiję su profesionaliu uždarbiu, kartais atlikėjų reputacija vis dar kenčia nuo negarbingo moterų atlikimo viešojoje erdvėje stigmatizavimo padarinių.

¹¹⁸ Reikia pastebėti, kad įkurti mokyklą ir šokio kompaniją Kumudini Lakhia galėjo tik turėdama stabilų vyro palaikymą, kuris, nors ir domėjosi klasikine muzika, pasirinko šeimos verslą, kad galėtų finansiškai aprūpinti šeimą ir bent iš dalies finansuoti žmonos menines ambicijas (Shah 2015).

Šios ir panašiai dirbančios šokėjos stengiasi dar labiau praplėsti *Kathak* šokio ribas. Jų įkurtose kompanijose šoka ir moko šokio ne vienas atlikėjas, kuriam tai ir uždarbis, ir gyvenimo būdas, ir tobulėjimo kelias.

Reikia pastebėti, kad yra nemažai tiek senesnės kartos, tiek jaunesnių atlikėjų moterų, užimančių ganėtinai aukštas pareigas pripažintose edukacijos institucijose. Iš mano pateikėjų ir Kumkum Dhar, ir Vidhi Nagar, ir Veena Singh, ir Madhuri Dixit yra arba šokio katedrų vedėjos, arba dėstytojos, apsigynusios disertacijas šokio tema. Vis dėlto dauguma mergaičių/moterų atlikėjų neturi nei vardo, nei aukštų pareigų. Jos yra iš paprastų šeimų ir neturi pradinio kapitalo, kurį galėtų investuoti į kompanijos ar mokyklos atidarymą. Tiesa, jos moko šokio vaikus vidurinėse mokyklose ar šokio institucijose, kartais dalyvauja šokio pasirodymuose. Tai jų saviraiška ir galimybė įgyvendinti svajones.

4.2.2. Kastos aspektas

Kastos sąvoka Pietų Azijos kontekste yra labai problemiška. Istorijos eigoje išplėtos skirtingos teorinės koncepcijos dažnai neatitiko realybės ir iki šiol išlieka kontraversiškos bei sunkiai sugeba iliustruoti begalybę Indijoje egzistuojančių skirtingų socialinės tapatybės, bendruomeninės organizacijos formų (Dirks 2011: 5). Vertinant iš ideologinės, religinės, socialinės ir ekonominės perspektyvų, reikia pastebėti, kad regione visuomenė visuomet buvo segreguota ir hierarchiška. Vis dėlto šaltiniai nenusako konkretaus sanklodos pobūdžio arba jis yra kontekstualus ir priklauso nuo atitinkamų laiko, vietos, pasaulėžiūros / religinių koncepcijų ir kt. Akivaizdu, kad terminas, kuriuo šiandien nusakome kastos reiškinį, yra ne vietinės kilmės, o siejamas su portugalų kalbos žodžiu *casta* (*rasė, giminė, veislė*). Skirtingais istoriniais laikotarpiais jis buvo gretinamas arba su *varṇa*¹¹⁹ (iš sanskr.: *tipas, tvarka / eilė, spalva, klasė / luomas*), arba su *jāti*¹²⁰ (*gentis, bendruomenė, klanas*).

Taigi, jau ne kartą aptartas, Kolonijos paveiktas ir į Indijos modernybę atkeliavęs griežtas dichotominių kategorijų išskyrimas darė įtaką ir kastos conceptui. Pasak daugumos

¹¹⁹ *Varṇa* – vedų tekstuose pristatytas konceptas, vėliau kone labiausiai išplėtotas viename iš *Dharmaśāstra* (teologiniai ankstyvojo hinduizmo tekstai sanskrito kalba) tekstų – *Manusmṛiti* / *Mānava-Dharmaśāstra* (*Manu įstatymas*). Tradiciškai / teoriškai hindų visuomenė yra suskirstyta į keturias grupes: brahmanus (mokslo žmogus / šventikas / mokytojas), kšatrijus (valdovas / karys / administratorius), vaišijus (žemdirbys / prekybininkas) ir šudras (darbininkas / aptarnaujantis).

¹²⁰ Konkrečioje *jāti* yra gimstama. Ji nusako profesiją / užsiėmimą, lokaciją, kilmę, dažnai – ir religinę priklausomybę. Pasižymi endogamijos ir atitinkamo socialinio statuso palaikymo principais.

tyrėjų, būtent kolonijiniu ir pokolonijiniu laikotarpiais kasta įgavo tokią formą, kurioje egzistuoja ir dabar. Britų Indijoje nuo XIX a. pabaigos, siekiant susisteminti visuomenę ir tą sistemimą pritaikyti administraciniais tikslais, gyventojai buvo surašomi. Surašymų metu buvo remiamasi *jāti* skirstymu, tačiau kartu visos grupės / bendruomenės buvo struktūruojamos į abstrakčius ir labiau teorinius luomos – *varṇa*. Akivaizdu, kad britai, sąmoningai ar ne, naudojo būtent Viktorijos laikų Anglijos socialinių klasių sistemą ir orientalistinį požiūrį, idealizuojantį vedų praeitį. Esant tokiai situacijai ir vėliau, reformatoriams perėmus administracinę sistemą ir orientalistines britų pasaulėžiūros tendencijas, kasta tarsi sustingo į labai griežtą ir nekintančią sistemą. Kastingė tapatybė sutvirtėjo ir nebeliko jokios transformacijų ar takumo tarp kastų, jų ribų peržengimo galimybių.

Tiek iš skirtingų laikotarpių tekstų, skirtų performatyviems menams, tiek iš įvairių kelionių aprašymų ar britų tarnautojų paliktų aprašymų, tiek stebint dabartinę situaciją, galima pastebėti, kad atlikėjų *bendruomenių* buvo ir yra apstu, be to, labai skirtingų. Vieni jų dėl ritualinio jų atliekamos praktikos svarbumo ir artimų sąsajų su šventyklos / rūmų institucijomis, buvo ir yra priskiriami šventikų luomui, tačiau jų statusas buvo ir yra laikomas žemesniu už kitų brahmanų luomo pogrupių padėtį visuomenėje. Kitos atlikėjų bendruomenės gyveno(a) pusiau klajoklišką gyvenimą visuomenės paribiuose, o skirtingos atlikimo praktikos buvo ir yra jų sezoninis uždarbis. Sugrupuoti ar generalizuoti atlikėjų visumą būtų labai sudėtinga, o bet kokių bandymų homogenizuoti ją rezultatas – atskirtis ir hegemonija. Svarbu ir tai, kad Indijoje / Pietų Azijoje atlikėjų statusas visuomet buvo ir yra nevienaprasmiškas ir ambivalentiškas. Moterų atlikėjų, pasirodančių viešai, padėtis visada buvo kontraversiška, o požiūris į ją kraštutinis – nuo garbinimo iki visiškos paniekos, taip pat pasireiškėdavo stigmatizacija, nustūmimas į visuomenės paribius. Tokiame atlikėjų statuso liminalumo kontekste ir vyko tendencingas bandymas kilti hierarchijos laipteliais, kai buvo stengiamasi įtvirtinti savo padėtį naudojant palankias ekonominio, politinio, socialinio kismo situacijas ar vyraujančias ideologines tendencijas.

Kastos požiūriu svarbu pažymėti kelis reikšmingus *Kathak* performatyvios tradicijos kontekste vykusius socialinės pozicijos slinkčių atvejus. Ryškiausias, neseniai įvykęs ir geriausiai užfiksuotas – *Kathak* praktikos perėmimo iš tradicinės atlikėjų šeimoms priklausančių kurtizanių *tawāif* ir žemesnio statuso muzikantų, dažnai musulmonų, procesas XIX a. pabaigoje–XX a. pradžioje. Šią praktiką visiškai pasisavino aukštesnį statusą visuomenėje turintys *kathak* / *kathāvācak* bendruomenės atlikėjai. Paraleliai vyko ir šios tradicijos apropiacijos procesas tarp vidurinėsios ir aukštesniosios klasių atstovių, išsilavinusių moterų. Šiuo atveju vertėtų prisiminti jau minėtą faktą, kad Madame Menaka, reformavusi *Kathak* šokį ir aktyviai populiarinusi jį Indijoje ir už jos ribų, nors būdama Indijos

anglė, taigi mišrios kilmės, su pasididžiavimu buvo vadinama *brahmin lady* – moteris brahmanė. Tai buvo labai svarbu legitimuojant šokį, suteikiant jam reikiamą vertę. Lygiai taip pat viskas, ką padarė Rukmini Devi *Bharatanatyam* tradicijos atkūrimo tikslui, iš esmės buvo įmanoma tik todėl, kad ji priklausė brahmanų luomui ir buvo susijusi su Teosofų judėjimu¹²¹. Moterys, dirbusios taip pat aktyviai kaip Rukmini Devi, siekdamos išlaikyti šokio tradicijas, tačiau nepriklausančios reikiamam luomui ir neužimančios atitinkamos padėties visuomenėje, liko bevardės, užmirštos istorijos, neminimos jokiuose archyvuose (Srinivasan 2012: 9–10).

Šios atskirties tendencijos ir šiandien būdingos *Kathak* scenarijui. Be abejonės, situacija gerokai demokratiškesnė – visi turi teorinę galimybę mokytis, praktikuoti, šokti, tačiau praktikoje tos galimybės ne visuomet yra lygiavertės, o atpildas, atgarsis ar pastangų įvertinimas taip pat ne visada adekvatus. Kaip kraštutinio varianto pavyzdį norėčiau pateikti jau kartą minėtą atvejį. Viena iš pateikėjų Meghna Rao šokio tradicijos transmisijos kontekste pasakojo apie savo mokytoją, kuri, būdama aukštos visuomeninės padėties, savo žemesnės klasės mokinį vertė atlikti ruošos darbus jos namuose, nes tradiciškai tai yra tokios socialinės padėties žmonių užsiėmimas (iš asmeninio pokalbio, 2020 m. vasario mėn.). Ši istorija tik patvirtina, kokie autoritariniai ir išnaudojantys gali būti mokytojo ir mokinio santykiai tradicinės žinių perdavos sistemos ribose. Taip pat vaizdžiai ji iliustruoja elitines šokio konteksto tendencijas. Tikrai nesitiki, kad mokiniui gali būti suteiktos lygios galimybės ar jis galėtų būti proteguojamas aprašytų nuostatų prisilaikančio *guru*. Be abejonės, ši situacija yra kraštutinis, bet ji visgi paaiškina, kodėl *Kathak* bendruomenė gali būti uždara, nesikeičianti ir prisirišusi prie sukurtų idealių simbolių.

Žinoma, svarbu suprasti kai kurių pasirinkimų svarbą atitinkamais istoriniais momentais. Šiuo atveju akivaizdu, kad jeigu šokis nebūtų renovuotas ir inkorporuotas į *naujosios* Indijos kultūrinę visumą, jis vargu ar išgyventų: gal būtų marginalizuotas kartu su jį atliekančiomis *bendruomenėmis*, o gal negrižtamai užmirštas¹²². Šiame fone tikslingi ir mano mokytojos Shovana Narayan tyrimai, kuriuos atlikdama ji gilinasi į *Kathak* šokio istoriją, remdamasi tekstiniais ir vaizduojamųjų menų (daugiausia skulptūros) šaltiniais ir aktyviai bandydama įrodyti brahmanišką *kathak* / *kathāvācak* *bendruomenės* kilmę. Ši jos tyrimų tendencija paaiškinama tuo, kad iligus metus vyravo nuostata, kuri gaji iki šiol: manoma, kad

¹²¹ Rukmini Devi veiklą ir *Bharatanatyam* šokio atkūrimo procesus daug tyrė Avanthi Meduri (2008). Tradicijos apropiacijos procesas tarp aukštesnių luomų atstovių aprašytas Davesh Soneji darbe (2012) ir grožiniame istoriniame Srividya Natarajan romane *Atšauktas šokis* (angl. *The Undoing Dance*).

¹²² Toks performatyvių tradicijų nykimas stebimas Pakistano Islamo Respublikoje nuo XX a. antrosios pusės, kai dėl valstybinės ideologijos ir požiūrio į performatyvius menus šokis buvo kraštutinais stigmatizuotas ir veik išnykęs, o įvairios ritualinės ir folklorinės muzikinės tradicijos atsidūrė ties išnykimo riba. Dabartinė liūdna Pakistano atlikėjų situacija atskleista dokumentiniame Džavado Šarifo (*Jawad Sharif*) filme *Indo bliuzas* (angl. *Indus Blues*, 2018).

kitos šokio tradicijos, ypač kilusios iš pietų Indijos, yra archajiškesnės ir autentiškesnės nei *Kathak*. Sąsajos su baziniu performatyviems menams skirtu *Nāṭyaśāstra* tekstu, nepaneigiamas vizualus panašumas su senųjų šventyklų bareljefais, *Bharatanatyam* ir kitų šokio tradicijų kontekstas suteikia joms neabejotinai *indiškesnio* reiškinio regimumą. Tuo tarpu į *Kathak* buvo ir yra žvelgiama kaip į desakralizuotą, musulmonų valdovų rėmimo paveiktą tradiciją, vėlyvųjų viduramžių / ikimoderniosios Indijos nuosmukio kultūros rezultatą ar simbolį.

Mano mokytojos tekstiniai tyrimai¹²³ tarsi dar kartą įtvirtina *Kathak* kaip vertą Indijos neoklasikinę šokio tradiciją. Be to, mokytojos *kathak bendruomenių* istorinių kaimų (pavadinime inkorporuojančių *kathik / kathak*) Utar Pradešo ir Bihar valstijose etnografiniai tyrimai įrodo: a) performatyvių *bendruomenių* ir jų atliekamų performatyvių praktikų egzistavimą regione; b) atitinkamą šių *bendruomenių* svarbą – juk žemė / kaimai jiems buvo dovanojami mecenatų kartu su pagarba ir statusu, kartais patvirtinamais titulu *Maharaj* (iš hindi k.: *mahārāja* – didis karalius); c) palyginti nesenus (200–300 m. senumo) migracijos ir urbanizacijos procesus, nes kaimai šiuo metu yra išnykę arba apgyvendinti kitų bendruomenių, dažniausiai žemdirbių; ir d) sąsajas su šventyklų ritualais ir iš to sekanti aukštesnį vyrų atlikėjų statusą (tradicinių *kathak / kathāvācak* šeimų moterys viešai nesirodydavo net šventyklose). Vis dėlto šie faktai gana kontraversiški, keliantys kai kurių klausimų. Ar *kathak / kathāvācak bendruomenė* – tai ta pati *bendruomenė*, su kuria siejamas būtent *Kathak* šokis? Ar iki XIX a. pabaigos–XX a. pradžios, kai apie tokią bendruomenę yra užsiminta, tai buvo atskira *bendruomenė*, užimanti konkretų statusą visuomenėje? Ir koks tai socialinis statusas? O gal tai tiesiog atlikėjų, siejamų su tekstų naratyvine tradicija, ir įvairių bardų visuma? Pasak Margaret E. Walker, pats *Kathak* šokio pavadinimas yra probleminis. Kaip ir daugumos kitų atkurtų performatyvių tradicijų atveju¹²⁴, toks pavadinimas pradėtas naudoti tik apie 1930 metus (Walker 2010). Panaši situacija yra ir su *bendruomenės* pavadinimu, kuris pradėjo figūruoti tik XIX a. viduryje Wajid Ālī Śāh rūmuose urdu ir persų kalbomis sudarytuose tekstuose (*Ma’dan al-Mūsīqī*, *Ghunchā-i Rāg* ir *Sarmāya-i ‘Israt*), taip pat ir XIX a. pabaigos ir XX a. pradžios kolonijiniuose kelionių aprašymuose ir gyventojų surašymuose (pvz., Crooke 1896), kur ši *bendruomenė* buvo paminėta ir priskirta kartais brahmanų, nors ir žemesnių, luomui, o kartais, nors ir kontraversiškai, – šudrų luomui. Taip pat daug sumaišties kyla, nes *kathak bendruomenė* kildinama ir gretinama su skirtingomis tuo metu aktyviomis bendruomenėmis: *mirāsī*, *nāṭ*, *dolī*,

¹²³ Be mano mokytojos, yra nemažai kitų tyrėjų (Srivastava 2004, 2008; Kothari 1989, 1994; Massey 1999, 2004; etc.), kurie bando įtvirtinti *Kathak* tradiciją autentiškoje hindų senovėje, siejant juos su *kathak / kathāvācak bendruomene* ir taip įteisinant šią tradiciją. Tai ir yra *dominuojančio istorinio naratyvo*, kurį kvestionavo M. Walker, P. Chakravorty ir kt., dalis.

¹²⁴ *Bharatanatyam* pavadinimu pervadinta prieš tai egzistavusi *Sadir / dasi attam* performatyvi tradicija, o *Odissi* ir *Manipuri* siejami su valstijų pavadinimais.

rās-dhārī, etc.¹²⁵. Kolonijiniuose etnografiniuose gyventojų surašymuose ir kelionės aprašymuose pateiktą informacijos pobūdį Margaret Walker taikliai apibūdina kaip galimai tendencingą:

Tai tikrai nereiškia, kad informacija buvo specialiai suklastota, tačiau reikia suvokti, kad ne tik dokumentuojant įvairių populiacijos statistiką, gyventojų surašymų kategorijos ir informacijos rinkimo metodai bei vėlesnis duomenų pateikimas ir interpretacija atspindėjo tiek surašytojų, tiek pačių informantų tikslus, prioritetus ir požiūrius. (Walker 2014: 75)

Taip pat svarbu paminėti, kad ankstesniuose sanskrito, urdu ir persų kalbų tekstuose ši *kathak bendruomenė* nėra minima, nors dažnai išvardijamos visos aktyvios atlikėjų grupės¹²⁶. *Sangītaratnākara* (XIII a.) tekste minimi *ācārya*, *naṭa*, *nartaka*, *Ghuniyat al-Munya* (1374-5), *naṭawa* ir *pāṭur*, *Aʿīn-i Akbarī* (1593) tekste pasitaiko *naṭawa*, *bhand*, *bhagat(iya)*, *kirtanya*, *kanjarī* ir kt., *Muraqqaʿ-i Dehli* (1738) – *bhand*, *bhagatbāz*, *dhadhī* ir kt. (Walker 2010: 182). Kodėl ankstesniuose tekstuose nesutinkame tokios bendruomenės pavadinimo: ar ji neegzistavo tekstų sudarymo laikotarpiu, ar buvo kitaip pavadinta? Kodėl staiga ji atsiranda vėlesniuose tekstuose? Ar tai ir galėjo būti hierarchinio statuso pa(si)kėlimo atvejis? Gal išgarsėję Avadho rūmų atlikėjai nusprendė įtvirtinti savo tuo laiku aukštesnę padėtį ir išskirti savo šeimos atšaką *kathak birādarī* iš kitų tos pačios *bendruomenės Misra* atlikėjų gausos? Gal taip elgdavosi visi daugiau populiarumo ir rėmimo gavę atlikėjai? Galbūt tie mano mokytojos surasti kaimai, kuriuose hipotetiškai gyveno *kathak bendruomenė*, taip pat yra pastangos įtvirtinti savo artimą šeimą aukštesnėje visuomeninėje pozicijoje įrodymai? Svarbu paminėti, kad XX a. antrosios pusės *Kathak* šokio literatūroje sanskrito tekstų, kuriuose figūravo *kathak* sąvoka, vertimai gali būti vertinami kaip tendencingi. Margaret Walker pateikia tokį palyginimą: lingvistiniai tekstų vertimai žodį *kathaka* išversdavo kaip „pasakotojas, recituotojas, bardas“ (pvz., Ganguli vertime į anglų k.), o šokio literatūra *kathak* žodį tiesiog palieka neverstą, tarsi tai būtų visai atskira bendruomenė. Panašu, kad pirmasis tokią taktiką 1972 m. panaudojo Norvin Hein savo knygoje *Stebuklingos Maturos dramų* (angl. *The Miracle Plays of Mathura*), visą skyrių skirdamas *kathak bendruomenės* aprašymui

¹²⁵ Labai detalai šį klausimą nagrinėja Margaret E. Walker savo 2014 m. knygoje *Indijos Kathak šokis iš istorinės perspektyvos* (angl. *India's Kathak Dance in Historical Perspective*). Žr. p. 17–34, 75–98.

¹²⁶ Walker pastebi (iš asmeninės komunikacijos su Katherine Braun), kad persų k. tekstuose vartojami originalūs vietinių atlikėjų grupių pavadinimai, o ne vertiniai.

(Hein 1972: 31–54). Ši tendencija kartojasi ir vėlesnėje *Kathak* šokio literatūroje: Shovana Narayan, Sunil Kothari, Ranjana Srivastava ir kitų autorių knygose.

Įmanomus socialinės padėties slinkčių atvejus patvirtina ir Šiaurės Indijos muzikinių *bendruomenių* tyrimai (Neuman 1990). Kaip jau minėta, dažnai tarp šokėjų ir muzikantų yra glaudūs giminystės ryšiai, todėl galime numanyti panašias socialinio elgesio tendencijas. Tokiu būdu tarp *tabliyā* ir *sarangiyā* muzikantų¹²⁷, kurie visuomet užėmė žemesnę socialinę padėtį nei, pavyzdžiui, soliniai instrumentalistai ar vokalistai, pastebima nuolatinė pastanga kilti hierarchijos laipteliais. Tai vyksta įvairiais būdais: ir naudojantis vedybiniais ryšiais, ir mokantis pas pasirinktus aukštesnio statuso *guru*, ir patekus į mecenato / rėmėjo malonę (anksčiau – princų ir karalių, dabar – kultūros administravimo institucijų ir verslo atstovų).

Dabartyje vykstančių statuso slinkčių pavyzdys galėtų būti Raghav Pandit *kathak* kaimo atvejis. Tai nedidelis kaimas maždaug pusiaukelėje tarp Laknau ir Varanasio miestų Utar Pradešo valstijoje. Tradiciškai dauguma šio kaimo vyriškosios lyties gyventojų yra *kathāvācak* – epinės ir kitos literatūros recituotojai, atlikėjai, aptarnaujantys aplinkinius kaimus religinių ir šeimos švenčių metu. Be abejonės, šis užsiėmimas stipriai nyksta, ir atlikėjai renkasi kitas profesijas, kad išgyventų gerokai pakitusioje aplinkoje, kurioje lieka vis mažiau erdvės tokioms performatyvioms praktikoms. Kiti, tokie kaip broliai Ashok Maharaj ir Tribhuvan Tripathi, prisitaiko, bandydami įtvirtinti savo statusą įvairiais veiksmais. Vienas iš tokių veiksmų – stiprus giminystės ryšių su šiais laikais svarbiausiu *Kathak* atlikėju – Pt. Birju Maharaj. Šie giminystės saitai pravartūs abiem pusėms. *Kathak* maestro tai suteikia autentiškas jo atlikimo tradicijos šaknis, ryšio su senovės šventyklų tradicija įrodymų. Kita vertus, broliams ir jų šeimų nariams šis ryšys – galimybė išpopuliarėti ir įsitvirtinti aukštesnėse socialinės atlikėjų sistemos pozicijose, gauti valstybinę ar privataus sektoriaus paramą ir taip užtikrinti geresnį pragyvenimo lygį. Dar vienas įmanomas veiksmas – santuokos saitai su žymesnės ar aukštesnį statusą turinčios atlikėjų šeimos nariais. Tokios vestuvės buvo planuojamos tarp vieno iš Tribhuvan sūnų Krishna ir Pt. Arjun Misra (Laknau stilistinė mokykla) dukters (asmeninė komunikacija su Krishna, 2017 m. vasario mėn.), tačiau planuojant kažkas nutrūko. Po šokio studijų *Kathak Kendra* institute Delyje Krishna šiuo metu gyvena ir dirba Sultanpure (didesniame mieste netoli savo gimtojo kaimo). Reikia pastebėti, kad dauguma pasirinkusiųjų atlikimo profesiją stengiasi gauti formalų išsilavinimą *Kathak* srityje. Tai taip pat būtų galima priskirti vienam iš veiksmų, siekiant įsitvirtinti aukštesnėje pozicijoje. *Kathak* priskiriamas prie neoklasikinių šokio stilių, todėl ir laikomas *vertesne* performatyvia praktika. Tuo tarpu

¹²⁷ Svarbu priminti dažnai minimą *kathak bendruomenės* ryšį su *mirāsī bendruomene*, kuri paprastai siejama su akompanuojančiais instrumentais, ypač su perkusija, ir Radžastano valstijoje – su *dholī bendruomene*, kuri siejama su perkusiniu instrumentu *dhol*.

kathāvāc laikomas vietinė folklorinė, t. y. *mažąja*, tradicija ir pagal įprastinį dabartinį dichotominį skirstymą į aukštus ir žemus menus, užima menkesnę padėtį. Taip pat įdomu pastebėti, kad savo „Facebook“ paskyroje Tribhuvan sūnus yra pasivadinęs Krishna Maharaj (Maharaj Ji¹²⁸).



18 iliustracija. Du performatyviomis praktikomis užsiimančys Tribhuvan sūnūs: Krishna Maharaj iš Sultanpuro (antras kairėje pusėje) ir Dilip Tiwari, gyvenantis Delyje (dešinėje pusėje) su kitais išplėstinės šeimos nariais. Po pasirodymo, surengto mokykloje Raghav Pandit kaime. Iš asmeninio autorės archyvo. Nuotraukos autorė – Jovita Ambraziaitė.

Ši titulo, sietino su Pt. Birju Maharaj, prisiskyrimo strategija pastebėta ir tarp kitų atlikėjų, be to, taip pat yra nukreipta į atlikėjo aukštesnio statuso įtvirtinimą. Ši strategija tarsi automatiškai susieja su atitinkama *gharānā*. Savo ruožtu, kaip jau atskleista skyriuje apie stilistines mokyklas, sąsają su *gharānā* institucija taip pat galime vadinti savotiška *sertifikacija* ar atlikimo tradicijos *prekiniu ženklu*, padedančiu įtvirtinti atitinkamą atlikėjo ir jų grupės poziciją performatyvių menų *lauke* ir platesniame sociume.

¹²⁸ Dži (Ji) – po vardo vartojama dalelytė, išreiškianti pagarbą.

4.3. Pakitusios šokio formos

Aptarus pagrindinius veiksnius, formuojančius atlikėjo individualią ir bendruomeninę tapatybę bei įtraukiančius jį į bendrą atlikėjų socio-meninę organizaciją, pasigilinus į kai kuriuos tapatybės savikūros bei savi(reprezentacijos) būdus ir vyraujančias tendencijas, taip pat detaliau apžvelgus lauko tyrimo lokacijų kontekstus, šioje dalyje bus aprašytos etnografinėje dabartyje pakitusios šokio išraiškos formos ir išskirti pagrindiniai skirtingų atlikėjų bendruomenių prisitaikymo prie realios pakitusios šokio aplinkos būdai.

4.3.1. Pasirodymo eiga ir repertuaras

Šiuo metu paplitusi ir vadinamoji tradicinė *Kathak* šokio pasirodymo / pristatymo eiga sukurta XX a. viduryje pirmosiose švietimo įstaigose. Tai buvo svarbus to laikmečio ir šokio nacionalizavimo, institucionalizavimo procesų reikalavimas, suteikiantis galimybę nors truputį susisteminti ir struktūruoti labai improvizuotą ir laisvą *Kathak* šokio tradiciją ar tradicijų visumą. Repertuaro elementai, kuriuos naudojo tradiciniai *kathavācak* pasakotojai, ar elementai, egzistuojantys *rās / rās-līlā*¹²⁹ formoje, taip pat detalės, išvystytos Mogolų ir kitų Šiaurės Indijos karalysčių-mecenačių rūmų aplinkoje, buvo įtraukti į naujai suktą pasirodymo eigos modelį, tačiau, cituojant Margaret Walker, „daugelis šokėjų to nežino ir tiesiog priima dabar egzistuojantį modelį kaip neginčijamą „tradicinės“ atlikimo praktikos dalį“ (Walker 2014: 3). Pasirodymo eigos ir repertuaro modelis buvo sukonstruotas ir tam tikri formos ir turinio elementai buvo įtraukti dėl orientalistinio/kolonijinio romantizuoto požiūrio į autentišką senovės Indijos istoriją ir kultūrą, kurią perėmė šokio administratoriai ir atlikėjai nacionalizacijos, institucionalizacijos ir menų „mitologizavimo“ procesuose (Skyba 2017: 41). Pavyzdžiui, kai kurie šokiai, tokie kaip *vandana*¹³⁰ ar *stuti*¹³¹, tapo neatsiejama dalimi, kuomet pasirodymo pradžioje pirmiausia garbinama pasirinkta dievybė, nors šie šokiai sukurti ir inkorporuoti tik XX a. antrojoje pusėje (Maya Rao). Institucijose buvo tęsiamas Madame Menaka darbas, kuri trečiąjį–ketvirtąjį dešimtmečius aktyviai darbino savo trupėje tradicinius *Kathak* šokėjus vyrus, aukštesniems visuomenės sluoksniams priklausančias moteris ir kūrė

¹²⁹ *Rās* (iš sanskrito k. – *triukšmas, gausmas*) – tam tikra šokio forma, šokama ratu atlikėjų iš *rās-dhārī* bendruomenės, vaizduojanti Krišnos ir piemenaičių šokį. Kilusi *Brāj* regione (regionas Utar Pradešo valstijoje, asocijuojamas su Krišna), ši forma itin išpopuliarėjo Mogolų imperatoriaus Akhbaro valdymo metu. *Rās-līlā* – tradicinė dramatinė forma, taip pat paplitusi *Brāj* regione, vaizduojanti Krišnos gyvenimo epizodus.

¹³⁰ *Vandana/vandanā* – sanskrito ir hindi k. – *šlovinimas, garbinimas, malda, pasveikinimas*.

¹³¹ *Stuti* – sanskrito ir hindi k. – *garbinimas, šlovinimo himnas*.

gausiai mitologizuotus baletus. Nors jos trupės pastatymų forma nėra grynai *Kathak* stiliaus ir yra apibrėžiama kaip *rytietiško šokio* (angl. *Oriental Dance*) forma, tačiau paruošimo / mokymo metu tradiciniai atlikėjai perdavė mokinėms, įprastai moterims, tradicinės „XIX a. *Kathak* performatyvios praktikos elementus“ (Walker 2014: 121). Nei Madame Menaka, nei vėliau suformuotos institucijos nekviatė ir nedarbino tradicinių moterų atlikėjų, kad palaikytų reikiamą saugų atstumą nuo rūmų ir kurtizanių kultūros ir suteiktų galimybę moterims iš garbingos aplinkos mokytis šokio ir net viešai pasirodyti scenoje. Damayanti Joshi – viena iš Madame Menaka trupės šokėjų – tęsė šią tendenciją ir savo soliniuose pasirodymuose stengėsi neinkorporuoti jokių su kurtizanėmis ir rūmų aplinka sietinų šokio elementų ar kostiumo detalių. Ji niekada nenaudojo „lūpų priekandimų“ ar „antakių žaidimo“, kas galėtų pasirodyti kaip perdėm erotiška, bet įtraukė aktyvesnes judesių kombinacijas, kurios paprastai buvo siejamos su vyrišku atlikimu, neperteikinėjo istorijos ar dainos teksto sėdint, kas taip pat buvo siejama su *koṭhā*¹³², *bhāv batānā*¹³³ – kurtizanių jausmingai atliekamu *ṭhumrī*¹³⁴ žanru, į muzikinį akompanimentą neįtraukė rūmų aplinkoje populiaraus styginio instrumento *sārangi* ir dažniausiai dėvėjo sari¹³⁵, kuris ryškiai skyrėsi nuo tradiciškai dėvimo kurtizanių *anārkalī*¹³⁶ kostiumo (Lakshmi 2004). Tokiu būdu šis repertuaro struktūravimo procesas tapo ne tik choreografiniu ar estetiniu aktu, bet kartais net labiau socialiniu ar politiniu. Būtent toks repertuaro struktūravimas, reformuluojantis atlikėjų tapatybę, tokiai perėjo į penktajame ir šeštajame dešimtmečiais steigiamų institucijų praktiką, kai pagal jau įprastą šabloną, mokytojų pozicijas užėmė tradiciniai atlikėjai *kathak'ai*, o dauguma studijuojančiųjų buvo aukštesnių elitinių sluoksnių moterys. Pasak M. Walker:

Nors egzistuoja ir skirtingos kathak šokio variacijos, pilnai neatitinkančios kanoninės / dominuojančios stilistinės versijos, kuri buvo įforminta 1950–1960 m. Delyje, tačiau būtent ši versija yra plačiausiai paplitusi ir dažniausiai atliekama scenoje. Atsakymas į konferencijos klausimą „Kas yra kathak“ dažniausiai grindžiamas šiuo metu

¹³² *Koṭhā* – hindi k. – vidinis kambarys, viešnamis. Salonas, laikomas kurtizanių, kur buvo organizuojami kultūriniai muzikos, poezijos ir šokio vakarai.

¹³³ *Bhāv batānā* – interpretacinis/vaidybinis šokis, dažnai atliekamas sėdint ir kartu dainuojant, perteikiant gestais ir mimikos elementais emocinę būseną, nusakytą poetiniame tekste (siejama su kurtizanių atlikimo stiliumi, dažniausiai taip atliekamas *ṭhumrī* žanras).

¹³⁴ *Ṭhumrī* – muzikinis, poetinis ir šokio žanras, siejamas su XVIII–XIX a. rūmų ir kurtizanių kultūra. Daugiau apie šį stilių ir jo transformacijas žr. Lalita du Perron, 2014: *Hindi Poetry in a Musical Genre. Ṭhumrī lyrics*, London and New York: Routledge.

¹³⁵ Sari – *sārī* – vienas iš Indijos subkontinento moteriškų drabužių, 4–9 m ilgio medžiaga, apsukama aplink kūną.

¹³⁶ *Anārkalī* – iš persų ir urdų k. – granato žiedas, moteriškas Pietų Azijos kilmės drabužis, paprastai iš trijų dalių – kelnų, plėtėjančios tunikos ir skaros. Šis drabužis buvo itin populiarus tarp kurtizanių.

hegemoniškais Lucknow gharānā repertuaru ir pasirodymo struktūra, kuri buvo susisteminta ir patobulinta minėtais dešimtmečiais. Tokia sintezė buvo pasekmė tiek kathak institucionalizacijos proceso, tiek rėmimo sistemos slinkčių ir atlikimo kontekstų, kurie savo ruožtu buvo paveikti kultūrinio atgimimo ir Indijos nepriklausomybės, ir pagrindiniai veikėjai, kurių pastangomis tai įvyko, buvo vidurinėsios klasės moterys. (Walker 2014: 122)

Iš pirmųjų institucionalizuotos Kathak mokymo aplinkos išugdytų kartų užaugo moterys atlikėjos, kurios laikui bėgant suformavo Kathak šokio tradicijos šerdį. 1936 m. Nirmala Joshi¹³⁷ pakvietė gharānedār kathak 'q Achhan Maharaj mokyti šokio naujai įsteigtoje Delio Hindustāni muzikos ir šokio mokykloje (angl. Delhi School for Hindustani Music and Dance). Tarp jo mokinių buvo tokios asmenybės kaip Reba Vidyarthi (ilgametė būsimo Kathak Kendra instituto mokytoja), Damayanti Joshi (garsi šokėja), Kapila Vatsyayan (mokslininkė, kultūros administratorė ir šokio tyrėja) ir Sitara Devi (garsi šokėja). Šie vardai tapo neatsiejami nuo Kathak istorijos, kaip ir vėlesnių kartų mokinių vardai: Kumudini Lakhia, Maya Rao, Uma Sharma, Rina Singha, Urmila Nagar, Manjushree Chatterjee ir Bandana Sen, kurios laimėjo valstybines stipendijas ir studijavo pas Pt. Shambhu Maharaj ir Pt. Sundar Prasad tuometėje Bharatya Kala Kendra institucijoje, kuri vėliau išaugo į Kathak Kendra institutą (Walker 2014: 122; taip pat Kothari 1989: 32–3 ir Chakravorty 2008). Šių Kathak atlikėjų tradicijai nepriklausančių vidurinėsios ir aukštesniosios klasės moterų indėlis formuojant šokio tradiciją pastebimas keliuose lygmenyse. Visų pirma, iš gharānedār kathak 'y perimtą medžiagą jos „sudėliojo į pažangias mokymo programas“, kurios savo ruožtu „vedė į standartizuotą egzaminų ir diplomų sistemą“ (Walker 2014: 123). Dauguma jų, taip pat naudodamos išminktą medžiagą, interpretavo naujas temas ir kūrė inovatyvias choreografijas. Kai kurios šių moterų, pvz., Kapila Vatsyayan, užsiėmė intensyvia moksline veikla šokio istorijos, šokio ir kitų menų estetikos srityse. Visos šių pirmųjų kartų atstovės buvo ganėtinai žymios solo atlikėjos, savo pasirodymais suteikusios Kathak stiliui „naują moterišką vaizdinį“, kuris dar labiau nutolo nuo asociacijų su Mogolų rūmais ir kurtizanių kultūra (ibid.). Šis sąrašas buvo papildytas vėlesnės kartos atlikėjomis: Shovana Narayan, Saswati Sen, Uma Dogra, Aditi Mangaldas ir kt., kurios toliau populiarina neoklasikinį Kathak šokį ir įkvepia gausybę moterų „įkūnyti savo kultūrinę tapatybę“ per šokio praktiką ir „surasti savo aktyvią vietą patrilinealinėje / patriarchalinėje hegemoniškoje šokio aplinkoje“ (Chakravorty 2008: 97). Tokiu būdu Kathak šokio

¹³⁷ Muzikos, šokio ir dramos akademijos (Sangeet Natak Akademi) pirmoji sekretorė, meno mylėtoja ir aktyvistė, padėjusi pagrindą Delio Hindustāni muzikos ir šokio mokyklai (angl. Delhi School for Hindustani Music and Dance) ir vėliau Kathak institutui (Kathak Kendra).

kodifikacijos ir sanskritizacijos procesas buvo vykdomas per sudėtingų ir patrauklių, tačiau dažnai padrikai ir intuityviai pateikiamų repertuaro ir choreografinių elementų struktūravimą į mokymo programas, kas palengvino institucinę žinių perdavą ir tarnavo kaip šokio vertinimo kriterijų sistema. Vaizdingiausi tokio žinių struktūravimo pavyzdžiai yra Maya Rao pastangos sugrupuoti panašius elementus į ritminių kompozicijų ar judesių grupes, pagal Šiaurės Indijos muzikos atlikimo pobūdį suteikti ir kodifikuoti pasirodymo eigą, naudojant pradžioje lėtą ritmą ir palaipsniui jį greitinant (*teyyārī*), arba Reba Vidyarthi pastangos sukurti ir struktūruoti judesių trenazo sistemą, kuri ugdytų ištvermę ir vystytų teisingą kūno laikyseną (Walker 2014: 123–124).

Šiandien *Kathak* scenoje kartu su kitais kintančiais elementais kinta ir standartinė solinio pasirodymo eiga. Toliau pristatysiu šią įprastą eigą.

Standartinė pasirodymo eiga ir dažniausiai naudojami repertuaro elementai. Matematiškai sudėtingos ir greitos ritminės kompozicijos (*layakārī*, *teyyārī ang*), virtuoziški ritminiai ištrypimai / išmušimai kojomis (*tatkār*, *upaj*, *bhānt*) ir staigūs piruetai (*chakkar* arba *bramarī*), lyriškos melodijos, grakštūs judesiai (*ṭhāṭh*, *gat nikkās*) ir subtilūs emocijų perdavos elementai (*gat bhāv*, *bhāv batāna*) – visa tai ir yra *Kathak* šokis. Sudarytas iš daugybės įvairių grynojo ir vaidybinio šokio elementų, *Kathak* tradiciškai atliekamas *solo*. Įprastas pasirodymas – tai tarsi trumpesnių ar ilgesnių, tarpusavyje nesusietų choreografinių elementų struktūra. Tie elementai ir jų seka gali būti visiškai ar iš dalies fiksuoti, iš anksto surepetuoti ir visiškai improvizuoti, kai atlikėjas, palaikydamas dialogą su muzikantais ir žiūrovais, skirtingus judesio frazių ir mimikos gestų karoliukus suveria į puošnius repertuaro karolius. Pasirodymas dažniausiai prasideda lėtu tempu (*vilambit lay*), kuris, vis greitėdamas, pasiekia vidutinį (*madhya lay*) ir vėliau dar pagreitėja iki maksimumo (*drut lay*). Nors pasirodymas režisuojamas *paties* atlikėjo, dažnai improvizuotai, atsižvelgiant į konkretaus pasirodymo vietą, laiką ir reikmes / tikslus, galima išskirti tam tikrus būtinus repertuaro elementus ir jų įprastą seką. Pasirodymas paprastai pradedamas įžengimu į sceną ir nusilenkimu, pagerbiant žemę ir pasirodymo erdvę (*rang manc praveś*, *bhūmī pranām*, *rang manc kī pūja*), po to seka pirmasis šokis, skirtas kokiai nors hindų mitologinei dievybei (*vandanā*, *iṣṭapāda*, *stutī*). Skambant sanskrito eilėms (*śloka*), atlikėjas scenoje atkartoja gestus ir pozas, sietinas su tam tikra garbinama dievybe. Atitinkamas pasveikinimo šokis – *salāmi* – pasitaiko ir islamiškame kultūriniame pavelde, tačiau šių dienų pasirodymuose naudojamas rečiau (*āmad* - *salāmi*). Pirmasis šokis gali būti praleistas, o vietoje jo po trumpo ir greito ritmiško trypimo *upaj*, atliekami *uṭhān* ir *ṭhāṭh* – lėti ir labai grakštūs judesiai, lydimi išraiškingų akių žvilgsnių ir pauzių (*nazar*). *Ṭhāṭh* šokamas laikantis griežtų ritmikos taisyklių: judesių junginiai prasideda nebūtinai ritminio ciklo (*tāla*) pradžioje, tačiau būtinai užbaigiami pirmuoju ciklo ritmu (*sam*).

Ši taisyklė galioja visam pasirodymui: kiekviena judesio, pasakojimo ar ritminė frazė turi pasibaigti tiksliai sulig pirmuoju ritmu, nepaisant to, koks tai ritminis ratas ir kada prasideda frazė. Pasirodymo tempui vis spartėjant, pristatomi skirtingi repertuaro elementai – trumpos gryojo šokio kompozicijos: *ṭukṛā*, *ṭorā* (atliekama pagal *ṭablā* perkusijos garsus), *paran* (atliekama su *pakhavaj* perkusija), *primlu/parmelu* (atliekama naudojant maišytus įvairių perkusių garsus); emocijas ir skirtingus charakterius išreiškiantys judėjimo (*cāl*) erdvėje būdai – *gat nikās*; ritmingai recituojami poetiniai tekstai, iliustruoti *kavitt / kavitā* judesių. Greičio ir virtuoziško kulminacija – labai greiti, ritmiški išmušimai/ištrypimai kojomis, paverčiantys šokėjo pėdas dar vienu perkusiniu instrumentu (*laṛī / tatkār*) ir nepalaujami šokėjo piruetai, kurių skaičius pasiekia net 50 ar 80 apsisukimų. Sudėtingas ritminės kompozicijas šokėjai kartais atlieka pakaitomis su perkusininku, tarsi žaisdami „klausimų–atsakymų“ (*savāl-javāb / jugalbhandī*) žaidimą. Po ritminių trypmių ir piruetų pristatomos naratyvinės kompozicijos *gat bhāv*, pasakojančios trumpus mitologinius, epinius epizodus. Dar vienas naratyvinis elementas, dažniausiai atliekamas po intensyvios techninės dalies – *ṭhumrī*, *bhajan*, *ghazal* – daina, pasakojanti kokį nors įvykį iš dievybių gyvenimo ar didžiųjų žmonių istoriją, *bhakti/sufi* poeto dvideilis, kuriame telpa visi jaunos merginos, laukiančios savo mylimojo, jausmai ar padūkę dievo Krišnos meilės nuotyčiai. Tradiciškai pasirodymas baigiamas abstrakčiu techniniu šokiu, išreiškiančiu džiaugsmą – *tarāna*.

Reikėtų pastebėti, kad abstraktesni šokio repertuaro elementai neturi akivaizdžių sąsajų su kuriuo nors šiame regione vyraujančiu kultūriniu kontekstu, o vaidybiniai šokiai, dažniausiai paremti koku nors tekstu, įgauna prasmę konkrečioje kultūrinėje aplinkoje. Galima išskirti šokių poras, susietas su atitinkamais hindų ir musulmonų *bendruomenių* kultūriniais sluoksniais, t. y. su *kathak'ų* tradicija ir rūmų / kurtizanių aplinka: *vandanā – salāmi*, *bhajan – ghazal*. Be abejonės, tokia klasifikacija negali būti absoliuti – nemažai vaidybinių repertuaro elementų yra probleminės kilmės, todėl tikslingiau būtų juos laikyti skirtingų kultūrų susipynimo, suaugimo pasekme.

Taigi, nors šis modelis svarbus institucijose, garantuojant vientisą mokymo programą (užsiėmimai iš esmės vyksta pagal šį šabloną) ir standartinius vertinimo kriterijus, šiais laikais scenos / pasirodymo kontekste išlaikyti tokį standartinį modelį praktiškai neįmanoma ir net nėra tikslinga. Savo kūrybinėse paieškose ar taikydami prie žiūrovų pasiruošimo ir lūkesčių, atlikėjai naudoja pakitusius choreografinius elementus ar leidžia sau nepaisyti nustatytos pasirodymo eigos. Juolab, kad šis aspektas yra tik vienas iš kelių tarpusavyje susijusių ir kintančių aspektų, kurie sudaro šiuolaikinę *Kathak* tradiciją. Vertėtų paminėti keletą šiame kontekste reikšmingų pavyzdžių.

Mano mokytoja Shovana Narayan viena pirmųjų pradėjo eksperimentuoti tiek su šokio turiniu, tiek su įvairiais *Kathak* šokio aspektais, taip pat ir su tradicine pasirodymo eiga. Nors pati savo praktikoje stengiasi išlaikyti ir tradicinio solinio pasirodymo formatą, suvokdama jo, kaip istorinio paveldo, vertę, vis dėlto nevengia ir inovatyvių idėjų. Tokiu būdu tradiciniai elementai *thāṭh*, *upaj*, *ṭukṛā* ir *Shiva stutī* jos interpretacijoje susijungia į visavertę savarankišką kompoziciją *Om*, o žymaus *bhakti* poeto *Tulsidas* Šivai / Rudrai skirtos eilės kartu su tradiciniu *Satī dahan* (Šivos žmonos Satės susideginimas dėl nepagarbos, išreikštos jos vyrui) *gat bhāv*, atliekami Shovanos, virsta visa/savarankišku šokiu, kurį sunku priskirti konkrečiam tradiciniam repertuaro elementui.

Kumudini Lakhia yra žymi dėl inovatyvių grupinių kompozicijų, kurios, nors ir buvo aršiai kritikuojamos, vėliau tapo šabloninėmis ir yra kopijuojamos jaunesnių kartų šokėjų. Savo solinėse choreografijose šokėja taip pat naudojo daug sukeistų repertuaro elementų ir neįprastų judesių kombinacijų, kurios vėliau tapo įprastos. Savo teminiais / konceptualiais ieškojimais, išjaustais judesių sprendimais, subtiliu ir labai individualiu požiūriu į judesio, muzikos ir erdvės sąlytį, Kumudini Lakhia suteikė *Kathak* šokiui naujas raiškos galimybes ir padarė įtaką įvairiems atlikėjams, tarp kurių yra ir tradicinių šeimų atstovų. Pokalbiuose su Walker ir Shah Kumudini Lakhia atvirai prisipažįsta, kad savo laiku padarė patį Pt. Birju Maharaj „ieškoti naujų raiškos formų už juo per šeimos tradiciją paveldėto XIX a. repertuaro ribų“ (Walker 2014: 126).

Aditi Mangaldas, kuri yra ir Kumudini Lakhia, ir Pt. Birju Maharaj mokinė, tęsia kūrybiškų ieškojimų tradiciją ir savo šokių pastatymuose neapsieina be inovatyvių sprendimų. Nors ši atlikėja išsiskiria tuo, kad savo kūryboje gausiai naudoja šiuolaikinio šokio elementus, tačiau pagrindinė jos kūrybos dalis turi stiprų tradicinių *Kathak* šokio repertuaro elementų pagrindą. Kaip ir pridera tradicijoje, ji derina techninį ir pasakojimo dėmenis, yra stipri tiek technikoje, tiek teorijoje. Vis dėlto būtent „apversta“ ar sąmoningai „supainiota“ kai kurių elementų struktūra ir seka suteikia jos choreografijai itin transformuotą ir naujovišką pavidalą. Pavyzdžiui, viename iš šokėjos pasirodymų¹³⁸ galime akivaizdžiai stebėti, kaip atlikėja „neteisingai“ naudoja *abhinaya* (vaidybos) elementus, recituodama *parant / bol* – ritminius skiemenis, o ne poeziją, kaip tai daroma įprastai, ir tokiu savo kūrybiniu sprendimu įgalina ženklų efektą, suteikiantį novatorišką įvaizdį. Tiesa, pati šokėja savo kūrybą vertina kaip griežtai tradicinę. Tai patvirtina faktas, kad 2012 m. šokėja atsisakė jai suteikto prestižinio *Sangeet Natak Akademi* apdovanojimo kūrybinio ir eksperimentinio šokio kategorijoje. Tai

¹³⁸ J. Krishnamurti koncertas, paskelbtas Youtube.com 2017 m. vasario 6 d. Internetinė prieiga: <https://www.youtube.com/watch?v=uBXqwsvuGvs>. Ištrauka iš šio pasirodymo (nuo 17.45 iki 19.21 min.) buvo analizuojama *Choreomundus* intensyvaus šokio analizės kurso egzaminui 2019 m., NTNU.

sukėlė aršias diskusijas klasikinio šokio pasaulyje. Aditi Mangaldas taip pakomentavo savo sprendimą:

Visas mano darbas vyksta Kathak tradicijos rėmuose. 80 % sudaro klasikinė idioma, o 20 % – šiuolaikinė, kuri taip pat griežtai įsišaknijusi Kathak formoje. Daugelį metų atkakliai puoselėjau ir siekiau aktualizuoti Kathak tradiciją, leidau savo kūryboje šiai tradicijai harmoningai ir takiai vystytis, padėdama Kathak šokio srautui išsiplėsti, vis atsinaujinant ir prisipildant energijos/aistros bei gyvybės. (iš 2013 m. sausio 17 d. susirašinėjimo internetinėje svetainėje Nartaki.com, internetinė prieiga: <https://narthaki.com/info/rt/rt53.html>, žiūrėta 2019 m. vasario mėn.)

Inovatyvių šokėjų sąrašą galima būtų pildyti, įtraukiant tokius vardus kaip Sanjukta Sinha, Vaishali Trivedi, Shivani Varma, Mital Sengupta ir begalę kitų, tačiau jau šių pavyzdžių pakanka, norint patvirtinti niekada nenustojantį transformacijos ir kaitos procesą, vykstantį tradicinės eigos ir choreografinių elementų struktūros sferoje.

Iš pateiktų pavyzdžių taip pat galima daryti išvadas, kad transformacijas dažniausiai inicijuoja tradicijai nepriklausantys atlikėjai, o *gharānedār* atlikėjai yra ne tokie drąsūs ir dažnai lieka standartinio pasirodymo ribose. Vis dėlto jaunoji tradicinių atlikėjų karta, paveikta aplinkos faktorių ir jiems suteikto išsilavinimo, visa tai vertina kūrybiškiau ir inovatyviškiau. Pavyzdžiui, Arun Misra pokalbio metu pažymi, kad savo choreografijose būtinai naudoja inovatyvius elementus, tačiau stengiasi tai atlikti išlaikydamas stiliaus specifiką (asmeninė komunikacija, 2020 m. vasario mėn.). Dar vienas pavyzdys – Varanasio mokyklos atstovas Rudra Misra, kuris, stengdamasis išlaikyti ritminių kompozicijų specifiką, ritminių ištrypimų virtuoziskumą ir Varanasio kultūrinėje aplinkoje išpopuliarėjusius muzikinius ir vokalinius žanrus, tokius kaip *dādrā*, *dhrupad*, bando sudominti savo žiūrovą inovatyvia prieiga prie tradicinių repertuaro elementų ir jų pateikimo (asmeninė komunikacija, 2020 m. vasario mėn.).

4.3.2. Judesio estetika, kūrybiškumas, transformacijos

Prieš aptariant Kathak šokio judesių sistemą, judesių ir kūno estetiką, kūrybiškumą ir transformacijas, norėčiau kaip iliustraciją pateikti kelis skirtingus šokio aplinkos įvykius ir, kas labai svarbu, dvi skirtingas, šiuose įvykiuose atsiskleidžiančias kūrėjų (savi)reprezentacijos apraiškas. Vienas jų – jau anksčiau darbe aptartas šokėjos Aditi Mangaldas apdovanojimo, skirto už kūrybinį / šiuolaikinį šokį, atsisakymo įvykis. Tokį savo veiksmą atlikėja

argumentavo tuo, kad jos šokis ir judesių žodynas visiškai atitinka *Kathak* tradiciją ir bet kokia jos kūrybinė raiška yra paveikta tik estetiškos *Kathak* šokio visumos. Kitus kelis įvykius savo pokalbyje pakomentavo atlikėja Shivani Varma (asmeninis pokalbis, 2018 m. kovo mėn.). Ji paminėjo Manjari Chaturvedi atvejį. Šokėja propaguoja tarsi jos pačios išvystytą stilistinę šokio variantą, kuri ji vadina *Sufi Kathak*. Internetu esama informacijos, kad „(...) ji yra „Sufi Kathak“ kūrėja ir vienintelė atlikėja pasaulyje“ ir kad „(...) ji sujungė *sūfī* tradicijos mistiką ir klasikinį indų šokį, kad sukurtų šią nuostabią naują atlikimo techniką, (...) visiškai naują meno formą, kuri yra pilnai originali, tačiau atitinka 700 metų senumo mistinių tradicijų precedentus“. Kitas pateiktas paminėtas atvejis yra komercinis scenos projektas, Brodvėjaus stiliaus miuziklas „Mughal-e-Azam“. Šiam 2016 m. režisieriaus Feroz Abbas Khan statytam prabangiam miuziklui šokių numerius kūrė choreografė Mayuri Upadhyay. Visi šokėjai buvo profesionalūs *Kathak* atlikėjai, ir vizualiai šokio numeriai visiškai atitiko šios performatyvios tradicijos estetiką. Shivani komentavo:

Pokalbyje su šio miuziklo prodiusere atvirai ir nuoširdžiai džiaugiasi, kad Kathak pagaliau yra naudojamas komerciniame projekte ir yra prieinamas platesnei auditorijai. Paminėjau, kad tai yra sveikintina, nes atsiranda daugiau galimybių šio šokio atlikėjams ir keliama jo vertė (ir finansinė, kas yra labai svarbu). Labai nustebau ir net pasipiktinau, kai prodiuserė pareiškė, kad Mayuri Upadhyay šokio choreografija yra visiškai originali ir atskleidžia visai naują judesio estetiką. Mano nuožiuora, tai yra neleistina – pasinaudoti esama tradicija, tačiau, pavadinant tai kitu vardu, pateikti kaip visai naują meninės raiškos formą. (iš asmeninio pokalbio, 2018 m. kovo mėn.)

Taigi, vienu atveju kūrėja naudoja inovatyvius judesius ir originalią choreografiją, tačiau teigia, kad jos meninė raiška neperžengia *Kathak* šokio estetikos ribų. Kitas atvejis atskleidžia visai kitokią prieigą, kuomet šokėja ir choreografė naudoja *Kathak* tradicijos judesius ir estetiką, tačiau suteikia savo performatyviai raiškai inovatyvaus reiškinių statusą, vadina tai „nauja meno forma“ ir visai „atskiru, išskirtiniu šokio stiliumi“.

Šie įvykiai vaizdingai iliustruoja nuolat vykstantį dialogą tarp tradicijos ir transformacijos. Kartu su besikeičiančiomis meno raiškos formomis, kurias neabejotinai veikia kintanti aplinka ir individuali kūrybinė tikrovė, vyksta nuolatiniai vertinimo procesai, inicijuoti atlikėjų bendruomenių, globėjų / institucijų ir žiūrovų. Šie vertinimo procesai tarsi įrėmina menines išraiškas griežtose dichotominėse porose, vis kvestionuojant: klasiška ar ne, autentiška ar ne, iš praeities ar ne, amžina ar ne. Vertinimo kriterijus yra ne kas kita kaip nuolatinų ir kintančių meno tradicijos sudedamųjų dalių proporcijų santykis. Kitaip tariant, vertinimo

procesas visada „pasireiškia diskusijomis apie tai, „kas turi būti pastovu“ versus „ką galima būtų pakeisti“, „kas būtinai turi likti kaip anksčiau“ versus „kokias naujoves“ būtų galima pritaikyti, nepažeidžiant tam tikros meno formos „prigimties ar esmės“ (Ryžakova 2016: 100). Kaip ir bet kurių kitų menų, *Kathak* šokyje technika, judesio estetika ir tinkamo turinio tinkamas vizualinis pateikimas yra pagrindiniai vertės rodikliai ir polemikos priežastys.

Kathak tradicijoje galima išskirti tokius pagrindinius judesių estetikos kaitos aspektus, itin suaktyvėjusius aprašomuoju laikotarpiu: a) judesių amplitudė; b) erdvės dinamika; c) judėjimo greitis; d) judesių sudėtingumas; e) sinchroniškumas; f) kūno / judesių akcentai; g) judesių suasmeninimas / naratyvinis judesio aspektas.

a) *Kathak* performatyvios tradicijos transformacijų akistatoje galima drąsiai teigti, kad šiuo metu akcentuojami visai kiti performatyvumo elementai, nei, pasak kai kurių mano pateikėjų, tradiciškai esminiai. Keliaujant nuo naratyvinės performatyvios praktikos į šiuolaikinę šokio / teatro sceną, į pirmą planą iškeliamos vizualios detalės. Tai įgalina judesio kaitą. Viena pagrindinių judesio transformacijų šiame kontekste yra **judesio amplitudės didėjimas** (žr. 19, 20 ir 21 iliustracijas).



19 ir 20 iliustracijos: viena pirmųjų *Kathak* šokio atlikėjų Roshan Kumari (nuo 1953 m. filmavosi Bolivudo kine kaip aktorė ir šokėja), nuotraukos iš interneto.



21 iliustracija. Jau didesnę judesio amplitudę naudojanti Aditi Mangaldas, asmeninio archyvo nuotraukos autorius – Dinesh Khanna, naudojama su leidimu.

Viena vertus, šis procesas, kaip ir kiti judesio estetikos kaitos elementai, yra paveiktas pakitusių atlikimo erdvių. Šiuolaikinė scena įpareigoja tokią judesio dialektiką, kad judesys nepasimestų ir neišnyktų erdvėje. Kita vertus, tokia judesio raida gali būti paveikta ir sąlyčio su neindiškomis / vakarietiškomis šokio tradicijomis. Šiuo atveju judesio amplitudės didėjimas gali būti siejamas su baletu ir / ar šiuolaikinio šokio tradicija. Niekam ne paslaptis, kad vienas

pagrindinių šokio inovatorių Pt. Birju Maharaj judesių estetikos kontekste įkvėpimo sėmėsi būtent iš baleto tradicijos. Vėlesnių kartų šokėjai taip pat neišvengė atitinkamų įtakų, paveiktų vis labiau globalėjančios šokio aplinkos.

b) Jau aptartos priežastys daro įtaką ir didesnės erdvės dinamikos tendencijai. Anksčiau *Kathak* atlikėjas buvo dažnai apribotas visai kamerinės aplinkos, o **padidėjus atlikimo erdvei**, kito ir judesio erdvės dinamika, pradėta naudoti daugiau keliaujančių žingsnių, apsisukimų ir šoliukų tiek soliniuose, tiek grupiniuose pasirodymuose. Tokiu būdu išnaudojama daugiau atsiradusios erdvės ir vizualumo / įspūdingumo.



22 iliustracija. Dinamiškas scenos erdvės panaudojimas Kumudini Lakhia šokio spektaklyje „Vivarta“.

Nuotrauka iš Kadamb archyvo.

c) Siekiant didesnio patrauklumo ir įspūdingumo, pastaruoju metu įsivyravo tendencija **didinti judėjimo / atlikimo technikos greitį**. Labai dažnai virtuoziškumas ir greitis automatiškai susiejami su šiuolaikiškumu, naujumu. Pavyzdžiui, pokalbyje apie *kathak* / *kathāvācak* tradiciją Ajodhijos regione, Pt. Satyaprakash Pracheta Mishra pristatė savo kūrybinius ieškojimus ir inovacijas, kur kai kuriose vietose įprastas ritmines kompozicijas jis naudoja padidintu greičiu. Pasak atlikėjo, tai „modernu ir patrauklu“ (iš asmeninio pokalbio su Pracheta Mishra, 2020 m. vasario mėn.). Vis dėlto kai kurie atlikėjai, priešingai šiai vyraujančiai tendencijai, naudoja itin lėtą ritmą, teigdami, kad tikslų, švarų ir akcentuotą judesį sunkiau atlikti lėtu ritmu ir kad atsižvelgiant į kontekstą, tai gali būti patraukliau ir vizualiau nei tiesiog greičio demonstravimas (pavyzdžiui, Sanjukta Sinha, iš asmeninės komunikacijos).

d) Kaip jau minėta skyriuje apie atlikimo vizualumą, pasak atlikėjo Arun Misra, *Kathak* technika paprastėja. Šis komentaras nukreiptas būtent į ritminį šokio elementą, pastebint, kad pačios ritminės kompozicijos paprastėja, kaip ir gebėjimas sukurti tas kompozicijas ar atlikti pėdų išmušimų būdu. Kalbant apie pačių judesių sudėtingumą, reikia pabrėžti šiuo metu įsivyraujančią **judesių ir jų kombinacijų sudėtingėjimo tendenciją**. Judesiai jungiami į netikėtas kombinacijas, kurios reikalauja ne tik tradicinio repertuaro įgūdžių, bet ir pastangų suvokti ir atlikti inovatyvius techninių elementų supynimus.

e) **Sinchronas** tampa svarbia atlikimo praktikos dalimi. Populiarėjant grupinėms kompozicijoms ir daugėjant šokėjų skaičiui scenoje, sinchroniškas judesių atlikimas atrodo tvarkingesnis ir vizualiai patrauklesnis. Dėl tradiciškai improvizuoto šokio pobūdžio ir individualaus žinių perdavos modelio ši savybė nėra lengvai pasiekama, tačiau, suintensyvėjus institucionalizuotai *Kathak* mokymo tendencijai ir atsiradus didesniai grupinių pasirodymų poreikiui, ši savybė ugdoma tarp šokėjų ir tampa choreografų prioritetu. Pasak kai kurių mano pateikėjų, ypač senesnės kartos (pavyzdžiui, Beena Singh, Kumkum Dhar ir kt.), dėl to praktiškai nebeliko šokėjų, galinčių lengvai atlikti solinį ir improvizuotą pasirodymą.



23 iliustracija. Vienas iš vėlesnių Kumudini Lakhia pastatymų „Movements and Stills“. Nuotrauka iš Kadamb archyvo.

Vis dėlto iš mano pačios pastebėjimų galėčiau daryti išvadas, kad net ir institucinio mokymo ir paruošimo terpėje gali būti išugdomi soliniai atlikėjai (juolab institucinis mokymas, kaip jau minėta, inkorporuoja savyje ir tradicinio iš mokytojo mokiniui perdavimo būdo

tendencijas), tačiau soliniam atlikimui būtinos ir kitos atitinkamos atlikėjo savybės ir reikiama aplinka / galimybės. Kitais žodžiais tariant, ne visi gali tapti soliniais šokėjais, kaip ir balete ne visos šokėjos pasiekia prima balerinos lygmenį ir statusą. Tarp mano žinomų / apklaustų atlikėjų yra ne vienas sėkmingas solinio atlikimo atvejis, pavyzdžiui, Shivani Varma, Aditi Mangaldas, Sanjukta Sinha ir kt.



24 iliustracija. Sanjukta Sinha pozoje, ekstremaliai naudojant kūno linkį. Iš šios šokėjos asmeninio archyvo.
Naudojama su leidimu.

f) **Kūno / judesių akcentai**, be abejonės, priklauso nuo stilistinės *Kathak* atlikimo mokyklos. Manoma, kad tradiciškai Džaipuro mokyklos šokėjai yra greitesni, atlieka labai sudėtingas, ilgai trunkančias ritmines kompozicijas. Tuo tarpu Laknau mokykla išsiskiria grakštumu, labiau akcentuotu kūno naudojimu. Tokiu būdu Varanasio mokykla, nors ir garsi autentiškomis ritminėmis kompozicijomis, praktiškai nenaudoja kūno, yra labai statiška. Kaip jau minėta skyriuje apie stilistines mokyklas, dabar stiliai repertuare stipriai sąveikauja ir vizualiai labai vienodėja, tačiau iš bendro konteksto visuomet išsiskiria pavieniai atlikėjai,

kurie labiau akcentuoja kūno judesius ir naudoja juos netikėtais kampais ar amplitudėmis. Reikia pastebėti, kad eksperimentuoti daugiau sau leidžia tradicinėms atlikėjų šeimoms nepriklausantys atlikėjai, tokie kaip mano mokytoja, Kumudini Lakhia, Sanjukta Sinha, Shivani Varma, etc. Sanjukta Sinha dar labiau išsiskiria iš bendro konteksto. Ji labai personalizuotai vertina į kūno judesį, neretai iki kraštutinumo didina kūno judėjimo amplitudę. Savo meninę *Kathak* šokio interpretaciją ji vadina *Aštrios briaunos* stiliumi (angl. *The Cutting Edge Style*) ir būtent šią judesių raišką naudoja savo šokio kompanijos pastatymuose.

Išskirtinė judesių raiška, įvairių techninių aspektų kraštutinis naudojimas, pavyzdžiui, ritmiškas judesys jos choreografijoje yra arba labai lėtas, arba labai spartus, amplitudės atveju judesys gali būti visiškai minimalus, vos pastebimas arba labai išsiplėtęs, erdvus, – už tai šokėja sulaukia nemažai kritikos. Pasak net kelių mano pateikėjų, Sanjukta peržengia leistinas transformacijų ribas. Pati Sanjukta tai žino ir pokalbyje atviravo, kad kartais net jos kolegos iš Kadamb instituto mano ją „gadinant jos mokytojos Kumudini Lakhia stilių“. Tačiau Sanjukta nebijo eksperimentuoti ir tiki, kad kūrybiškumas *Kathak* šokyje gali ją išpopuliarinti ir pakelti šios tradicijos vertę (iš pokalbio su Sanjukta, 2018 m. kovo mėn.).

g) Tradiciškai *Kathak* šokyje, kaip ir kituose neoklasikiniuose šokiuose, išskiriami trys pagrindiniai atlikimo akcentai: *nṛitta*, *nāṭya* ir *nṛitya*. *Nṛitta* yra grynasis šokis arba technika, *nāṭya* – dramatinis elementas, *nṛitya* – šokio ir vaidybos samplaika. Atitinkamai *Kathak* repertuaras taip pat skirstomas į tris dalis: gryniesiems / techniniams šokiams, vaidybiniai šokiai ir kompozicijos, kuriose techniniai ir vaidybiniai elementai yra sumišę. Paprastai per pasirodymą panaudojami visi trys elementai, tačiau jų santykiui įtaką daro kontekstas ir individualus šokėjo pasirinkimas. Reikšmingai pasikeitus tiek pačiam šokiui, tiek žiūrovų lūkesčiams, vaidybinis elementas eliminuojamas, nes tampa sunkiai suprantamas šiuolaikinei Indijos publikai ar išeivijoje. Įsivyrėja tendencija neįprastai naudoti šiuos aspektus, juos sukeičiant vietomis ar eksperimentuojant su šių aspektų susipynimais. Viena vertus, dažnai tai pasireiškia abstrakčiu šokiu, tačiau neretai pats **judesys suasmenėja, atsiskleidžia naratyvinis judesio aspektas.**



25 iliustracija. Aditi Mangaldas per judesį perteikia grynai techninius ritminius skiemenis ir jų tarimo metu naudoja ne techninį, tačiau vaidybinį elementą, paprastai vartojamą su tekstu / poezija. Iš asmeninio šokėjos archyvo. Nuotrauka – Sejas Mistry. Naudojama su leidimu.

Taip keičiantis šokio turiniui (apie tai – kitame skyriuje), norint perteikti suasmenintus naratyvą ar emocinį foną, dažnai naudojamos inovatyvios ir labai individualios raiškos priemonės. Aditi Mangaldas pavyzdys (25 iliustracija) atskleidžia, kad šokėja ieško labai asmeninio santykio su turiniu ir šiuo atveju išreiškia tai sukeisdama tradicinius repertuaro elementus. Tardama ritminius skiemenis, kurie neturi jokios prasmės, atlikėja suteikia jiems asmeninę reikšmę ir tai iliustruoja techninėmis priemonėmis, skirtomis naratyvui perteikti. Sanjukta Sinha šokyje ir choreografijoje, perteikiant naratyvą ir emociją, naudojami neutralūs kūno judesiai. Pasak atlikėjos, „kiekvienas judesys turi emociją, ir kiekviena emocija turi ritmą ir judesį“ (iš šokėjos virtualių pamokų stebėjimo dalyvaujant ir pokalbių, 2020–2021 m.).

Taigi, visi mano pašnekovai neneigia judesio transformacijos būtinybės ir sutinka su nuolatine *Kathak* tradicijos judesių visumos kaita. Vis dėlto polemikos centre lieka transformacijų amplitudė ir jau minėtas kintančių ir pastovių elementų proporcijų santykis. Vargu ar įmanomas visiškas sutarimas tarp visų atlikimo tradicijos atstovų. Ir pati polemika, mano nuožiūra, yra tradicijos raidos ir gyvybiškumo variklis.

Nepaisant pastovios trinties tarp šių kraštutinių erdvių ir polemikos, kai kurie šokio kūrėjai sugeba peržengti ribas ir dekonstruoti pačią šios opozicijos esmę. Cituojant Timothy

Rice mintis iš jo straipsnio *Lauko tyrimo metodų ir patirties naudojimas etnomuzikologijoje* (angl. *Towards a Mediation of Field Methods and Field Experience in Ethnomusicology*), galima paaiškinti šią opozicijų dekonstrukcijos procesą:

Šalia / tarp / nepaisant žinojimo iš vidaus ir žinojimo iš išorės skirtumų, visi, kurie atsiduria „priešais“ tradiciją, naudoja hermeneutinę arką, kad pereitų nuo išankstinio supratimo prie naujų supratimų paaiškinimo. (... ..) Visi asmenys, veikiantys tradicijos viduje, nuolat permąsto ir pritaiko savo kultūrinę praktiką, suteikia tai praktikai naujų prasmų ir tame procese sukuria nuolat kintantį savęs, savo tapatybės, bendruomenės ir „buvimo pasaulyje“ pojūtį. (Rice 1996: 117)

Įkūnytųjų praktikų kontekste šias mintis patvirtina ir Noland pamąstymai apie kultūros ir tradicijos įkūnijimą ir įmanomą kūrėjų akistatą su pačia kultūra / tradicija:

(...) kinestetinė patirtis, sukurta įkūnytų gestų / judesių pagalba, tarsi susipriešina su tos pačios kinestetinės patirties paveiktais kūno sąlygiškumais ir tokiu būdu skatina bei pasireiškia per atlikimo variacijas / pokyčius, kurie savo ruožtu lemia reikšmingesnes atitinkamos kultūrinės praktikos naujoves, kurių atsiradimo kitaip negalima paaiškinti. (Noland 2009: 2–3)

Tai paaiškina įvairius tradicijos kismo ir transformacijos aspektus, kurie gimsta pačios tradicijos viduje arba tradicijos ir aplinkos sąveikos erdvėje. Nors ir yra inicijuojami pačių kūrėjų ir jų santykio su tradicija, šie pokyčiai savo ruožtu daro įtaką atlikėjui ir verčia jį ieškoti naujų sąlyčių su tradicija ir meninės raiškos formų.

4.3.3. Pakitęs šokio turinys

Dar vienas nuolat kintantis veiksnys *Kathak* šokyje yra tradicinės literatūros ar šokyje naudojamo teksto keitimas ir / ar adaptavimas nūdienos reikmėms arba savo asmeninių išgyvenimų raiškai šokyje. Dalis atlikėjų stengiasi išsaugoti, puoselėti ir naudoti tik temas, tradiciškai naudojamas klasikinėje ar *bhakti* / religinėje literatūroje ir mitologijoje. Kiti atlikėjai naujai adaptuoja įprastą turinį ir tradicinius pasakojimus ar naudoja novatoriškas temas. Skirtinga šokėjų prieiga priklauso nuo jų galimybių ar statuso / konteksto, rėmimo ir žiūrovų lūkesčių. Kai kurie mano pateikėjai aktyviai pasisako už tradicinių temų išsaugojimą. Pavyzdžiui, Beena Singh, nors neneigdamą naujų šokio turinio galimybių, pati mieliau renkasi klasikinį repertuarą ir įprastas *Kathak* temas iš dievybių gyvenimo. Kumkum Dhar taip pat galvoja, kad „*Kathak* esmė yra šio šokio tradicinėse vaidybinėse kompozicijose“, atitinkamai šokių tema ir turinys negali kisti (iš asmeninių pokalbių su pateikėjomis, su Beena Singh 2020 m. vasario mėn. ir su Kumkum Dhar 2018 m. vasario mėn.). Varanasio stilistinės mokyklos vyresnės kartos atlikėjai net nesusimąsto apie kitokio šokio turinio galimybes, tačiau jaunesnė karta, pavyzdžiui, Mata Prasad Mishra sūnus Rudra Shankar Mishra pokalbyje teigė, kad „nauja tematika yra reikalinga, tačiau svarbu išsaugoti ir tradicinius, jau nykstančius žanrus, tokius kaip Varanasyje kadaise klestėjusias *tappa*, *dadra* dainas. Taigi, dauguma atlikėjų savo kūryboje naudoja daugiau ar mažiau tradicines, įprastas temas arba repertuarą, išmoktą iš savo šeimos narių ir / ar mokytojų. Vis dėlto kai kurie atlikėjai išsiskiria, kurie, be tradicinio repertuaro, kuria naujas, dažnai neįprasto turinio choreografijas. Pavyzdžiui, mano mokytoja Shovana Narayan gausiai naudoja novatoriškas temas ir šiandienos kontekstui pritaiko tradicinius pasakojimus. Tokiu būdu tradicinė Mahābhārata epo istorija apie Draupadės pralošimą kauliukų žaidime Shovanos interpretacijoje tampa ekologinę temą gvildenančia istorija, kur Draupadė yra mūsų planeta, išnaudojama žmonijos, kuri tarsi antagonistas Duśasana nurenginėja Draupadę. Atlikėja savo šokyje / choreografijoje drąsiai interpretuoja šiuolaikinius Indijos poezijos tekstus, be to, nemažai laiko praleidusi Europoje, daug dirbo su vakarietiškos literatūros kūrinių ar klasikine muzika. Net ir naudodama epines / visiems žinomas temas, Shovana suteikia teisę kalbėti ir herojams, kurie tradiciškai yra ignoruojami. Taip, pavyzdžiui, gimė ir jos pasakojimas apie niekam nežinomą žymiojo princo Sidhartos (*Gautama Sidharta Buddha*) žmoną Jaśodharą (*Yashodhara*), kuri klausia savo draugų: „kodėl jis išvyko, nieko nepasakęs, slapčia, naktį? Argi aš ne kario žmona, išleidžianti vyrą į kovą ir palaiminanti jo žygdarbius“, ir nušvitusiam savo vyrui kaip duoklę paaukojo vienintelį jų sūnų. Verta atkreipti dėmesį ir į labai novatoriškas, individualiomis patirtimis pagrįstas Kumudini Lakhia, Sanjukta Sinha ir Aditi Mangaldas choreografijas. Net šiandien inovatyviai

ir aktualiai atrodo 7–8-ajame dešimtmečiais kurtos Kumudini grupinės choreografijos, tuo metu sulaukusios itin daug kritikos tiek dėl atlikimo formos, tiek dėl subjektyvių, abstrakčių temų, neįprastų tradiciniam atlikimui. Tiesa, kūrėjai, nebijantys eksperimentuoti ir ieškoti naujų temų bei refleksijų, nepriklauso tradicinėms atlikėjų bendruomenėms. Dažnai jie turi platesnį išsilavinimą, daugiau įvairesnės socialinės / kultūrinės patirties. Vienas iš pašnekovų taikliai pastebėjo, kad tradicinių atlikėjų atveju techninės šokio žinios kartu su literatūriniais naratyvais „yra įkūnyti jų asmenybėse nuo vaikystės klausantis, žiūrint ir gyvenant muzikinėje atmosferoje“. Tuo tarpu tradicijai nepriklausantiems atlikėjams reikia „įdėti daugiau pastangų gaunant žinias“, „kovoti“ už jas, „ieškoti jų knygose ar mokantis iš skirtingų mokytojų“, bandyti suvokti savarankiškai. Tai daro įtaką kitokiam, individualesniau požiūriui į tradiciją ir jos naratyvus.

4.3.4. Gyva muzika vs garso įrašas

Pokalbio metu su Varanasio tradicijos atlikėjais tėvu Mata Prasad Mishra ir jo sūnumi Rudra Shankar Mishra nuskambėjo nusiskundimas dėl neadekvataus atlygio konkurencingoje šokio rinkoje. Gyvendami ir kurdami toli nuo kultūrinio centro – Delio, šokėjai sulaukia mažiau valstybinės paramos ir daugiau priklauso nuo komercinio sektoriaus. Didėjant atlikėjų skaičiui ir keičiantis žiūrovų poreikiams, daugiau galimybių sulaukia jaunesni ir ne tokie patyrę šokėjai, kurie lieka patenkinti ir mažesniu atlygiu. Viena iš tokio atlygio mažinimo pasekmių yra nesugebėjimas apmokėti gyvo muzikinio akompanimento, be kurio šokio pasirodymas nebuvo įsivaizduojamas. Taip pat reikia pastebėti, kad jaunesnioji karta, įgijusi institucinį šokio išsilavinimą, ne visada kompetentinga visavertiškai bendradarbiauti su muzikantais scenoje ir dažnai nėra pasirengę soliniam pasirodymui. Kaip jau minėta ankstesniuose skyriuose ir ką patvirtina pokalbiai su dauguma atlikėjų, šiuolaikinės šokio edukacinės institucijos, skirtingai nuo tradicinės žinių perdavos sistemos, neparengia stiprių savarankiškų atlikėjų, įgalių kurti savo profesionalią karjerą. Dauguma šių institucijų studentų įgauna tik vidutinį standartinį išsilavinimą ir nors studijų metu susipažįsta ir su perkusijos grojimo technika, kartais pramoksta vokalo ar kokio kito instrumento, vis dėlto to nepakanka norint įvaldyti improvizuoto solinio pasirodymo žanro, kuriame būtinas gyvas muzikinis atlikimas. Tokiu būdu galima stebėti, kaip daugėja šokio pasirodymų su įrašyta muzika. Prie šios tendencijos prisideda ir pastaruoju metu stipriai auganti šokio seminarų kultūra. Dažniausiai į seminaro kainą įskaičiuojamas ir mokestis už išmoktos konkrečios choreografijos garso įrašą.

Šokėjų ir muzikantų tradicinio bendradarbiavimo laipsniškam nykimui, be abejonės, turėjo įtakos norinčių ir galinčių akompanuoti *Kathak* šokiui muzikantų skaičiaus mažėjimas. Dažnai muzikantai pasirenka solinio atlikimo karjerą, nes akompanuodami nesulaukia nei tinkamos pagarbos, nei atitinkamo finansinio atlygio (šokio pasirodymų atveju būtent šokėjai apsiima vadybininkų vaidmenį ir nuo jų priklauso, kaip jie atsilygina muzikantams). Šią nepagarbos ir nenorėjimo tinkamai atsilyginti už akompanimentą problemą pokalbio metu taikliai pastebi dr. Beena Singh, šiuo metu vadovaujanti šokio katedrai Bhatkhande muzikos institute (Bhatkhande Music Institute Deemed to Be University) Laknau mieste. Beena prisimena, kaip po žymios šokėjos pasirodymo jų institute muzikantai labai nuliūdo, kai sužinojo, kad atlygis už pasirodymą jau perduotas šokėjai. Iš jų reakcijos tapo aišku, kad šokėja tinkamai neatsilygina muzikantams. Dr. Beena Singh apgailestavo, kad tokių situacijų gal ir ne dažnai, bet pasitaiko, ir kad dėl tokios neprofesionalios kai kurių šokėjų laikysenos muzikantai nebenori akompanuoti šokiui (iš asmeninio pokalbio 2020 m. vasario mėn.).

Kita vertus, svarbu paminėti ir kai kurių apklaustų šokėjų pastebėjimus dėl sudėtingos komunikacijos su muzikantais. Muzikantai dažniausiai yra laisvai samdomi projektinio pobūdžio atlikėjai, kurie vienu metu dirba pas kelis šokėjus (tik kelios privačios šokio kompanijos Indijoje ir valstybės remiamos institucijų trupės gali sau leisti nuolat samdomus muzikantus). Dėl šios priežasties dažnai sunku suderinti repeticijų laiką ar tikėtis, kad jie įsimins pasirodymo tvarką. Shivani Varma, mano *gurubahan*¹³⁹, yra jaunos kartos šokėja, kuri stengiasi išlaikyti gyvo muzikinio akompanimento tradiciją tiek tradicinių, tiek inovatyvių choreografijų atveju. Pasak jos, kai programų organizatorių siūlomas atlygis yra pakankamas, ji visada samdo muzikantus. Jei ne, naudoja garso įrašą. Pirmuoju atveju tenka susidurti su logistikos sunkumais, kai suburti visus muzikantus vienu metu net ir generalinėms repeticijoms reikia nemažų pastangų. Ji pastebi, kad finansiškai sunku sukurti projektą ir įrašyti muziką studijoje, nes muzikantams reikia padengti garso įrašų studijos išlaidas. Bet kokiu atveju, anot šokėjos, gyvas muzikinis akompanimentas arba originalių kompozicijų įrašas studijoje yra prabangos dalykas, kurį ne kiekvienas atlikėjas gali sau leisti (daugkartinė asmeninė komunikacija).

Iš tiesų, tik nedaug atlikėjų gali sau leisti nuolat išlaikyti ar samdyti muzikantus pasirodymams. Aditi Mangaldas šokio kompanija (*Aditi Mangaldas Dance Company*) Delyje yra viena iš nedaugelio profesionaliai dirbančių šokio trupių, kur muzikantai, šokėjai ir administracijos darbuotojai yra įdarbinami, o pasirodymai yra apmokestinami (renginių

¹³⁹ *Gurubahan / gurubhāī* – iš hindi k. –*sesė per mokytoją / brolis per mokytoją*, pas tą patį *guru* praktikuojantys mokiniai.

apmokestinimo tradicija Indijoje dabar yra tik pradiniuose raidos etapuose). Tokia terpė neabejotinai palanki profesionalų bendradarbiavimui ir bendram kūrybiniam procesui.

Nedidelė dalis garsių / nusipelnusių atlikėjų, ypač gyvenančių Delyje, jei jie yra įtraukti į skirtingų kultūros administracijos įstaigų sąrašus (pvz., *Empaneled artists of ICCR – Indian Council for Cultural Relationship, Indian Ministry of Foreign Affairs*), gauna nemažai galimybių pasirodyti valstybės organizuojamuose renginiuose tiek Indijoje, tiek už jos ribų. Be abejonės, tokių galimybių yra žymiai mažiau, nei norinčių jas gauti atlikėjų, juolab kad tie laimingieji, pakliuvę į kultūros sektoriaus biurokratinę sistemą, nesikeičia daugelį metų. Paprastai tokiems renginiams valstybės skirtų lėšų pakanka, norint adekvačiai atlyginti už akompanuojančių muzikantų repeticijas ir pasirodymą.

Svarbu paminėti ir tokius atlikėjus, kuriems šokio praktika yra antroji karjera, derinama su kitu darbu. Ryškus mano mokytojos Shoavana Narayan pavyzdys. Gyvenime ji derina dvi karjeras – valstybės tarnautojos ir šokėjos. Nors šokio praktika tokiu atveju vertinama rimtai ir atsakingai, vis dėlto šokio karjera dažniau reikalauja finansinių investicijų, nei neša pelną. Kitaip tariant, pajamos iš valstybės ar privataus sektoriaus organizuojamų programų yra skiriamos muzikantų, šokėjų ar pagalbinių choreografų darbui apmokėti, kostiumams paruošti, techninių salės darbuotojų, apšvietėjų paslaugoms apmokėti, etc. Tokiu pat būdu pajamos, gaunamos iš vaikų mokymui skirtų patalpų nuomos, skiriamos mokytojų ir pamokoms akompanuojančių muzikantui atlygiui. Galima daryti išvadą, kad bent jau mano mokytoja, būdama tikrai garsi *Kathak* šokio srityje ir nesvetima menų administracijos biurokratinei sistemai, sąmoningai renkasi investuoti savo asmenines pajamas, kad apmokėtų muzikantų ir kompozitorių darbą. Šią išvadą patvirtina visų mano pašnekovų pokalbių metu išsakytos mintys apie šokio profesijos pasirinkimo sunkumus ir menkas galimybes šokio srityje užsitikrinti stabilias finansines pajamas.

Taigi, vien tik iš pasirodymų / sceninės veiklos bet kuriam atlikėjui sunku išgyventi, todėl kartu su soline karjera dažniausiai paraleliai jie dirba pedagoginį darbą, kuris realiai ir suteikia finansinį stabilumą. Tokiu būdu mokymo institucija tampa dar viena muzikantų ir šokėjų sąlyčio terpe. Kiekviena *Kathak* mokymo institucija, nors ir nedidelė, samdo bent vieną muzikantą (paprastai perkusininką), kuris dažniausiai akompanuoja mokyklos pasirodymuose ar groja su mokytoju. Didesnėse valstybės finansuojamose institucijose muzikantai įdarbinami tiek pamokoms akompanuoti, tiek groti institucijos trupės repeticijose ir pasirodymuose. Galima numanyti, kad būtent šis modelis labiausiai vertinamas visų tipų atlikėjų, nes garantuoja pozicijos ir finansų stabilumą.

Tradiciškai muzikos ir šokio atlikėjų šeimose reprezentuojamos visos performatyvios tradicijos. Kas nors iš šeimos groja perkusija ar styginiu instrumentu, kažkas gilinasi į vokalinį

žanrą, kažkas šoka. Dažnai vienas atlikėjas yra įvaldęs kelias raiškos priemones. Pavyzdžiui, Pt. Birju Maharaj moka ne tik šokti, bet gali ir groti perkusija, ir dainuoti. Paprastai šokantysis ir jam scenoje akompanuojantys atlikėjai yra tos pačios *gharānā* ar *birādarī* nariai. Ta pati tendencija pasireiškia didesnių institucijų kontekste, kai šokio mokačių *gharānedār guru* aplinkoje akompanuojančių muzikantų pozicijas dažniausiai užima šeimos nariai. Pavyzdžiui, Kathak Kendra institute dėsto Džaipuro stilistinės mokyklos atstovas Pt. Rajendra Gangani ir Laknau mokyklos šokėjas, Pt. Birju Maharaj sūnus Pt. Jai Kishan Maharaj. Rajendra pamokose daugiausia akompanuoja Gangani šeimos atstovai, o Jai Kishan pamokose ir projektuose groja Misra šeimos nariai.

Daugėjant tradicinėms šeimoms nepriklausančių atlikėjų ir nykstant ryškioms *gharānā* institucijos riboms, atsiranda vis daugiau siauresnės specializacijos atlikėjų, susietų vienkartinį pasirodymų ir projektinio darbų pobūdžio saitais. Kintant kontekstui, atsirandančią distanciją tarp siauresnių specializacijų atlikėjų galima vadinti profesionalizacijos procesu ir / arba viena iš bendruomenių prisitaikymo strategijų. Scenos produkcija vis daugiau priklauso nuo skirtingų specialistų komandos ir jų bendro darbo, o ne nuo vieno atlikėjo ar šeiminių ryšių susietų atlikėjų grupės darbo.

Minėtinas dar vienas ypatingas performatyvių tradicijų atlikėjų bendradarbiavimo atvejis – kūrybinis bendradarbiavimas. Kumudini Lakhia ir Pt. Atul Desai – šokėja ir muzikantas, kurie savo bendroje kūryboje įgyvendino Indijoje retai pasitaikantį modelį. Jų bendras darbas atskleidė naują požiūrį į šokio ir muzikos santykį pasirodymų paruošimo metu ir jau scenoje ir inicijavo inovatyvių choreografinių ir muzikinių sprendimų kupinus projektus (Shah 2015).

Remiantis šiame skyriuje išsakytomis mintimis, galima išskirti kelias šokėjų ir muzikantų bendradarbiavimo schemas, kurios, be abejonės, nėra visiškai atskiros ir persipina / persikloja tarpusavyje.

4.3.5. *Pasirodymo erdvė*

Vieną šiltesnių 2018 m. balandžio mėnesio vakarų Delyje teko lankyti dabar išpopuliarėjusiame šokio ar muzikos pasirodymo formato renginyje *baithak*¹⁴⁰. Tai kamerinio tipo muzikinis / poetinis / šokio renginys, paprastai organizuojamas ir dažnai finansuojamas

¹⁴⁰ Tai hindi / urdų kalbos žodis, reiškiantis *svečių kambarį, susitikimo / priėmimo vietą, mažą dalykinį sambūrį*. Įdomu pastebėti, kad šis žodis pakeitė ankstesnį tokio tipo muzikinių / poezijos / šokio vakarų pavadinimą – *mehfil*. Tai arabų k. kilmės žodis, siejamas su musulmonų rūmų kultūra.

privataus asmens¹⁴¹. Paprastai sėdima ant žemės, ant ištiestų čiužinių ar pagalvėlių. Kelios kėdės gali būti pasiūlytos garbesnio amžiaus žiūrovams. Susirenka dažniausiai ne daugiau 30–40 žiūrovų. Erdvė nedidelė, todėl atlikėjas yra arti žiūrovo. Pasirodymas gali tęstis apie valandą, tačiau po jo, tikėtina, vyksta diskusija ar tiesiog bendraujama. Prieš pasirodymą turiu galimybę trumpai pakalbinti muzikos ir šokio kritikę Manjari Sinha. Ji yra vyresnio amžiaus, todėl skubu jos paklausti, kokias *Kathak* šokio transformacijas ji matė. Kritikė visų pirma užsimena apie visai pakitusią pasirodymų erdvę:

Esu nejauna, mačiau Kathak tradiciją pirmą kartą jos raidos stadijose. Pasirodymo metu publika susėdavo ratu. Atlikėjas būdavo centre. Tai būdavo labai kamerinė aplinka. Vieną ritminę kompoziciją atlikėjas užbaigdavo veidu į vieną pusę, o kito sam – baigiamojo kompozicijos ritminio skiemens – metu jis atsisukdavo į kitą publikos pusę. Šokėjas reaguodavo į kiekvieną publikos „vah“¹⁴², daug bendravo su žiūrovu, kalbėjo, pasakojo, juokavo. Prieš pasirodymą šokis nebuvo pastatytas ar surepetuotas. Tai buvo visiškai improvizacija. Čia ir dabar..... Tada šokis persikėlė į didelę sceną ir turėjo prie jos taikytis. Solo atlikimą pakeitė didelės grupinės kompozicijos. (iš pokalbio su Manjari Sinha, 2018 m. balandžio mėn.)

Dėl sąsajų su aristokratijos organizuojamais renginiais XVIII–XIX a. ir dėl ten pasirodančių kurtizanių, šis formatas XX a. buvo ignoruojamas. Kito visa tradicijos aplinka. Muzika ir šokis intensyviai buvo pristatomi konferencijose ir festivaliuose. XX a. antrojoje pusėje atsirado didelės auditorijos, dažnai susijusios su naujai įsteigtomis kultūros administravimo institucijomis, kuriose intensyviai vyko pasirodymai. Didelėse scenose nebeliko intymaus ryšio tarp atlikėjo ir žiūrovo / mecenato, o moterų atlikėjų atveju buvo panaikinta bet kokia užuomina į erotizuotą santykį. Visais būdais buvo stengiamasi šokių ir muziką išvalyti nuo nepageidaujamų konotacijų, demokratizuoti, pristatyti ir pritaikyti šias tradicijas modernioje viešojoje erdvėje. Tinkamos erdvės parinkimas / sukonstravimas taip pat tarnavo minėtam tikslui. Kaip jau minėta, visiškai sekuliarizavus tradicijas, perkėlus jas į neutralias scenas, šokių ir muziką buvo stengiamasi sugrąžinti į sakralizuotą erdvę. Šivos ar kitų dievybių skulptūra scenoje, dabar sparčiai populiarėjančios šventyklų ar dievybių vaizdo

¹⁴¹ Šis vakaras buvo mokamas, kaip ir dar keli, kuriuose teko lankytis. Kartais į bilieto kainą įskaičiuotas mokestis už simbolines vaišes.

¹⁴² Susižavėjimo, patikimo, pritarimo šūksnis. Dažna žinančios / suprantančios publikos reakcija į gerą muzikos ar šokio atlikimą.

projekcijos, tikras ar dirbtinis šventyklų fonas – visa tai buvo ir yra skirta vyraujančiai kultūros ideologijai ir *tinkamai* šokio aplinkai sukurti.

Tokiu būdu dabar populiarėjantis *baithak* pasirodymo formatas nėra tiesiogiai perimtas iš nelabai *priimtinos* praeities – jis yra naujai sukonstruotas ir pritaikytas dabartyje. Įdomu stebėti, kad toks pasirodymo konceptas yra labai populiarus diasporos aplinkoje, tuo tarpu Indijos erdvėje jis tapo priimtinas palyginti neseniai. Persasi išvada, kad tokio pasirodymo formato atgaivinimas tapo įmanomas būtent kultūrų susikirtimuose ir globaliose išeivijos kryžkelėse.

Tokia pat situacija pastebima ir kitų inovatyvių pasirodymo erdvių panaudojimo kontekste. Dar 2012 m. *Delio meno festivalyje* (angl. *Delhi Art Festival*) buvo pristatytas ir lietuviškas tarpdisciplininis sceninis projektas, jungiantis tekstilę („Baltų kandžių“ kūrybą), šiuolaikinį šokį ir *Kathak* tradiciją. Vienas iš pasirodymų vyko viešojoje erdvėje, prie pat *Indijos vartų* (angl. *India Gate*). Pasirodymas vyko su specialiu Delio policijos leidimu, o pasirodymo metu visa aplinka buvo griežtai saugoma policijos. Manau, kad tokio pobūdžio pasirodymas atviroje erdvėje buvo savotiška naujovė Deliui. Tiesa, kalbant apie folklorinius menus, reikia pastebėti, kad tai yra gana įprasta, kai folkloriniai šokiai pristatomi atvirose erdvėse, pavyzdžiui, prie šventyklų, mugėse, didelių švenčių metu. Tačiau šioje situacijoje įpainiotas aukšto / masinio ir / ar klasikinio / folklorinio sąvokų priešpriešinimas ir net supriešinimas. Reikia pastebėti, kad iki šiol, kas priimtina folklorinių menų ir mažųjų tradicijų terpėje, yra visiškai nepriimtina ir net neįsivaizduojama klasikinių performatyvių menų kontekste. Vis dėlto situacija kinta – pastaraisiais metais teko stebėti nemažai klasikinių pasirodymų atvirose mugių / festivalių erdvėse, prie muziejų, universitetų aplinkoje ir prekybos centrų erdvėse.

Be abejonės, reikia paminėti tarpdisciplininius pasirodymus įvairiose meno erdvėse. Tiek anksčiau, tiek šiandien vyksta nemažai vaizduojamųjų ir performatyvių menų bendradarbiavimo projektų. Neretai šokama įvairiose meno galerijose ar meniškai apipavidalintose erdvėse. Net dvi mano pašnekovės – Shivani Varma Delyje ir Sanjukta Sinha Ahmedabade – aktyviai bendradarbiauja su mados industrija. Shivani Varma net yra pajuokavusi: ji „taip dažnai šoka madų demonstravimuose, kad galima būtų išskirti atskirą *podiumo Kathak* (angl. *Fashion Kathak*) stilių“ (iš asmeninio pokalbio su Shivani Varma, 2018 m. kovo mėn.). Tuo tarpu, pasak Sanjukta Sinha, tokie bendradarbiavimo projektai ir naujos raiškos formos yra *Kathak* tradicijos raidos ir populiarinimo priemonės (iš asmeninio pokalbio su Sanjukta Sinha, 2017 m. gruodžio mėn.).

Trumpai vertėtų užsiminti apie išskirtinę šokio erdvę televizijoje ir kinematografijoje. Po nepriklausomybės neoklasikiniai šokis ir muzika užėmė svarbią nišą nacionalinėje

televizijoje. Specialios programos buvo skirtos klasikinei muzikai ir šokių populiarinimui. Atlikėjai buvo kruopščiai atrinkami – patekdavo tik tie, kas atitiko ideologinius reikalavimus arba turėjo gerus ryšius administracinėje sistemoje. Iki šiol dalis nacionalinės televizijos programų yra skirta klasikiniams menams, tačiau privatūs komerciniai kanalai mieliau renkasi populiarias šokių programas, realybės ir talentų šou. Kelios iš daugybės rodomų programų yra *Dance India Dance* (*Šok, Indija, šok*), *Dance Deewane* (*Įsimylėję šoki*), *Nachle Ve with Saroj Khan* (*Pašokime su Saroj Khan*¹⁴³). Bolivudo kine šokio elementas taip pat yra apščiui naudojamas. Kai kurie iš klasikinio šokio *Kathak* atlikėjų buvo itin populiarūs Bolivudo kino industrijoje, pavyzdžiui: Roshan Kumari, Gopi Krishna, Vyjayanthimala, Sitara Devi. Pastebėtina, kad šiuolaikiniuose filmuose klasikinis šokis naudojamas tik išskirtiniais atvejais – istoriniuose filmuose, tokiuose kaip *Bajirao Mastani* (2015), arba filmuose, kur konkretaus šokio reikalauja naratyvas, pavyzdžiui, *Aaja Nachle* (2007). Kai kurie filmai, naudojantys *Kathak* elementus, statyti net kelis kartus. Pavyzdžiui, pagal garsią 1904 m. urdu apysaką *Umrao-O-Jaan-E-Ada* (Mirza Mohammed Hadi Ruswa) pastatytas filmas *Umrao Jaan* išvydo pasaulį 1981 m. ir 2006 m., o filmas *Devdas*, sukurtas pagal bengalų rašytojo Sarat Chandra Chattopadhyay romaną, buvo pristatytas 1955 m. ir 2002 metais. Šie du filmai ir skirtingais laikotarpiais pristatyti skirtingi pastatymai vaizdingai iliustruoja kintantį požiūrį į šoki ir detalai atskleidžia šokio aplinkos transformacijas¹⁴⁴.

Labai naujas, tačiau populiarėjantis žanras, – šokio kinas¹⁴⁵. Jau anksčiau šiame žanre dirbo tokios šokėjos kaip Aditi Mangaldas ir Sanjukta Sinha. 2020 m., prasidėjus Covid-19 pandemijai ir visuotiniam karantinui, kartu su kitais virtualių medijų reikalaujančiais raiškos būdais (virtualiais šokio užsiėmimais ir koncertais / festivaliais), suklestėjo ir trumpametražis šokio kinas.

Tokiu būdu, apžvelgus skirtingas klasikinio *Kathak* šokio pasirodymo erdves, galima teigti, kad pati šokio erdvė sąvoka sparčiai plečiasi. Šokis, išnaudodamas įvairias pasirodymo erdves, tampa labiau atviras, prieinamas, inkliuzyvistinis ir patrauklesnis didesniam kiekiui žmonių.

¹⁴³ Saroj Khan – bene populiariausia choreografė Bolivudo industrijoje.

¹⁴⁴ Pallabi Chakravorti savo knygoje *Bells of Change* lygina šiuos pastatymus ir detalai nagrinėja, kaip šokis atskleidžia ir atspindi pakitusią vartotojiškos kultūros aplinką.

¹⁴⁵ Praktiškai vienintelis, labai modernus ir novatoriškas šokio kinas – Uday Shankar 1948 m. režisuotas filmas *Kalpana* (iš hindi – *vaizduotė, įsivaizdavimas*). Eksperimentinio meninio filmo pavyzdys, iki šiol neturintis analogų Indijos kine.

4.3.6. Pasirodymo vizualumas: apšvietimas, vaizdo projekcijos ir kitos pagalbinės techninės priemonės

Sparčiai kintant žiūrovų poreikiams ir atsirandant įvairioms techninėms galimybėms naujosiose scenose, *Kathak* pasirodymas vizualiai kinta. Galima teigti, kad šokio technikos aspektu pasirodymai vienaprasmiškai paprastėja, nors vizualių pagalbinių priemonių, suteikiančių pasirodymui teatrališkumo, vis gausėja. Šokėjas iš Laknau Arun Misra teigia, kad ritminių skiemenų kompozicijų sudėtingumas, jų suvokimas ir gebėjimas laisvai jaustis sudėtinguose ritminiuose cikluose improvizuoto šokio metu po truputį nyksta iš šiuolaikinių pasirodymų. Šoki, kurio jis išmoko iš savo tėvo Pt. Arjun Misra, šokėjas vadina „senuoju *Kathak*“ ir, pasak jo:

Šiandien jau niekas nenaudoja tokių sudėtingų ritmų – bol, niekas neparodo reikiamo pasiruošimo – tūlīm. Šokis tapo labai lengvas, palyginti su tuo, koks jis buvo ritmiškai sudėtingas. (...) Ritminės kompozicijos labai sutrumpėjo ir suvienodėjo. Visi daro tą patį ir nesistengia pademonstruoti kažką naujo, sudėtingo ir netikėto. (asmeninis pokalbis, 2020 m. vasario mėn.)

Iš šokėjo pasisakymo aišku, kad jam šokis yra visų pirma ritminė, o ne judesių sistema¹⁴⁶. Tokią nuomonę patvirtina ir pokalbiai su kitais atlikėjais, taip pat įvairių pasirodymų skirtingose scenose stebėjimas. Kaip jau minėta, tradicinis šokio pasirodymas didžiąja dalimi buvo / yra improvizuotas. Jo vertė slypi gebėjime pasakoti, bendrauti su žiūrovu, perduoti emociją. Virtuosiškai, sudėtingi ritminiai ir judesio intarpai – tai atlikėjo būdas sudominti žinantį ir vertinantį žiūrovą, abstulbinti nežinantį. Taip pat tai būdas prikaustyti žiūrovo dėmesį ilgam laikui (kartais pasirodymai tęsdavosi paromis, ypač religinių ar didelių šeimos švenčių metu). Tokį pasirodymo formatą rūmų aplinkoje ar mažesnėse scenose palaikydavo ir betarpiškesnis atlikėjų, rėmėjų ir žiūrovų buvimas paprastai labai kamerinėje pasirodymo erdvėje, kurioje judesiai galėjo būti miniatiūriniai ir subtilūs, daina ar eilės skambėdavo natūraliai ir, atsižvelgiant į progą, galėjo kisti ir būti pritaikyti. Šis betarpiškas, šiltas, žaismingas ir visai ne formalus elgesys scenoje ir dabar pritraukia žiūrovą ir vertintoją. Vis dėlto reikia pastebėti, kad kartais šis formatas tampa tarsi per daug laisvas ir scenoje sudaro įprasto šokio užsiėmimo, repeticijos regimybę. 2018 m. vasario 4 d. iškiliausias *Lucknow*

¹⁴⁶ Toks *Kathak* šokio ritmiškumas / muzikalumas ir net, galima sakyti, matematiškumas galėtų būti *kathak* ir muzikantų bendruomenių (ypač perkusinių) neatsiejamo tarpusavio ryšio įrodymas. Kitas aspektas, kurį išryškina judesio elemento antraeiliskumas *Kathak* šokyje, – naratyvinė / pasakojimo tendencija.

Gharānā atlikėjas Pt. Birju Maharaj šventė savo 80-ąjį gimtadienį. Ta proga Laknau buvo suorganizuotas kelių dienų festivalis, kuriame pasirodė nemažai *Kathak* šokio atstovų. Tarp atlikėjų buvo ir dviejų brolių – Saurav ir Gaurav Mishra – duetas. Tai, ką pamačiau scenoje, išties nustebino. Broliai judėjo visai nesinchroniškai, dažnai vienas kitą pertraukdavo, garsiai diskutavo su akompanuojančiais muzikantais. Labiausiai nustebino tai, koku būdu buvo traktuojami pereinami momentai nuo vieno šokio gabaliuko prie kito (tradiciniame pasirodyme trumpos judesio / ritminės kompozicijos yra tarsi karoliukai suvertos ant greitėjančio ritmo cikliškos melodijos vėrinio). Dėl visai nesurepetuotų, estetiškai labai vargingai atrodančių, neformalių šių pereinamų elementų pasirodymas prarado vientisumą ir dinamiką. Kai pabandžiau paklausinėti ir pasiaiškinti, ką mačiau scenoje, paaiškėjo, kad šiedu šokėjai yra Varanasio stilistinės mokyklos atstovai ir kad šis stilius, be sudėtingų ritminių kompozicijų, ir yra vertinamas už šią *primitivity* ir *neapdorotą / nestilizuotą* raišką (angl. *raw*). Dalis tiesos yra, nes tai išskirtiniai šios stilistinės mokyklos bruožai. Teko girdėti apie senesnės kartos Varanasio ir kitų stilistinių mokyklų atlikėjų pasirodymus, kai jie išties sužavėdavo žiūrovus betarpišku bendravimu ir žaisminga, tačiau kartu ir labai oria laikysena scenoje. Tuo garsėjo Sitara Devi, Pt. Durga Lal ir kiti. Mano mokytoja Shovana Narayan taip pat giriama už šio tradicinio pasirodymo būdo propagavimą. Vis dėlto reikia pastebėti, kad pakitusi šokio aplinka ir pati scena, kuri dabar yra keliskart didesnė nei tradiciniame / senesniame rūmų ar šventyklų kontekste, reikalauja truputį kitokio požiūrio į choreografiją ir pakitusios pasirodymo estetikos. Tokiu būdu platesni šokio judesiai ir pakitusi dinamika šiuolaikinėse scenose atrodo patraukliau. Didesnės scenos taip pat reikalauja daugiau atlikėjų ir suderintų, sinchronizuotų, taigi ne improvizuotų judesių. Tokios tendencijos paskatina kurti baletinius pastatymus. Kaip jau minėta, nors grupinės kompozicijos egzistuoja Indijos tradicijoje, XX a. pradžioje Madame Menaka trupė ir vėliau Shree Ram Bharatya Kala Kendra pastatymai įkvėpimo sėmėsi iš Vakarų šokio tradicijų. Automatiškai keičiasi pats pasirodymo pobūdis, akcentuojami kiti elementai: elementai, kurie ankstesniame kontekste traukė dėmesį sudėtingumu ir buvo vertinami, šiuo metu keičiami kitais elementais, kurie, gal ir paprastesni, tačiau vizualiai yra naudingesni.

Kartu su šokio teatro ir grupinių pastatymų raida ir populiarumu tobulinamos ir techninės galimybės. Nūdienos kontekste šokio pastatymui svarbus šviesos režisūros aspektas. Reikia pastebėti, kad iki visai neseniai tik kelios šokio kompanijos tikrai atsakingai vertino šokio apšvietimą (Kumudini Lakhia pastatymai, Aditi Mangaldas šokio teatro pasirodymai), o profesionalių šviesos režisierių buvo tikrai nedaug. Pavyzdžiui, Delyje praktiškai visi klasikinio šokio pasirodymai buvo ir yra aptarnaujami vienos kompanijos. Be abejonės, dabar situacija sparčiai kinta. Vis daugiau atlikėjų mato naudojamų techninių elementų naudą ir

suvokia jų svarbą pasirodymo estetikai. Atsiradus poreikiui, didėja ir pasiūla. Dabar, stebint pasirodymus, susiduriama su visai kitu šviesų naudojimo kraštutinumu. Vietoje gražiai surežisuoto teatrinio apšvietimo, išryškinančio judesių niuansus ir pabrėžiančio pagrindinę pastatymo idėją, pasitaiko, deja, diskotekinių apšvietimo variantų, kuomet šviesos naudojamos per daug ir be reikalo. Tokia požiūrio į apšvietimą transformacija yra visiškai natūrali. Kamerinėje scenoje, vykstant soliniam atlikimui ir žiūrovams sėdint per kelis metrus nuo atlikėjo, užtenka ir blausios žvakių šviesos, kad pamatytum subtiliausius judesius ar šokėjo veide atsirandančias emocijas. Tuo tarpu didelėse šiuolaikinėse scenose tinkamai naudojamas apšvietimas tikrai gali pagerinti pasirodymo kokybę.

Dar viena pagalbinių techninė priemonė – tai vaizdo projekcijos. Jos gali būti naudojamos dvejopai. Kaip scenografijos elementas, padedantis vizualiai perteikti naratyvą ar abstraktų konceptą, Indijoje vaizdo projekcijos vartojamos gana retai, tačiau solinio tradicinio atlikimo atveju labai populiariau naudoti projekciją kaip ekraną, išryškinantį smulkius judesius ir veido mimiką, kuriuos sunkiau įžiūrėti didesnėse scenose. Kumkum Dhar nuomone:

Ką dabar daro atlikėjai? Vaidybinio šokio abhinaya metu scenos šonuose pastato du didelius ekranus, kad per juos matytųsi veidas. Būna, ir daugiau ekranų sumontuoja: ir tris, ir keturis, – kiek tik gali. Ir kamera seka veidą. Kitaip ką gi gali pamatyti iš taip toli? O veido vaidyba išties reikalauja esminio pasiruošimo. Tai sunkus ir didelis darbas. Gražu žiūrėti, kaip tai atlieka žymūs atlikėjai ir guru. Subtiliausi ir smulkiausi judesiai. Ten, žiūrėk, antakis truputį pakyla, o ten – nedrąsus, bet aistringas žvilgsnis nukrypsta. Iš toli niekaip nepamatysi. O tai juk Kathak šokio esmė! Būtent čia slypi ānand – palaima! (iš asmeninio pokalbio su Kumkum Dhar, 2018 m. vasario mėn.)



26 iliustracija. Mano mokytoja Shovana Narayan atlieka nazar (iš persų k. – žvilgsnis).
Tokiose pozose svarbi kiekviena, net mažiausia, išraiškos detalė.
Nuotrauka iš atlikėjos asmeninio archyvo. Naudojama su leidimu.

Tokio požiūrio laikosi visi mano pateikėjai, net ir konservatyviausi, nes atliekant vaidybinį šokį didelėje scenoje ekranas išties naudingas perteikiant emocijas ir naudojant tokius populiarius *Kathak* šokio elementus kaip *nazar* (žvilgsnis), *thāt* ir kt.

Tiesa, svarbu pastebėti: norint panaudoti visas turimas technines galimybes scenoje, reikia daug lėšų, todėl tai įmanoma tik su verslo ar institucine parama ar didelėmis paties atlikėjo investicijomis. Įprastai valstybinės paramos nepakanka, tad nėra galimybių naudoti brangių šviesų ar kitos technikos. Tuo tarpu verslo sektoriaus parama klasikinių menų kontekste kol kas yra reta. Kelios profesionalios šokio kompanijos, tokios kaip jau minėtos Aditi Mangaldas šokio kompanija ar Sanjukta Sinha šokio kompanija, deda daug pastangų, kad šokis scenoje būtų kokybiškas ir profesionaliai palaikomas įvairių techninių priemonių. Paprastai bendradarbiaujama (ir, be abejo, finansiškai atlyginama) įvairiems specialistams, pavyzdžiui: kompozitoriui už muzikinį konceptą ar šviesų režisieriui už šokio apšvietimą. Tokiu būdu siaurėja specializacija ir profesionalėja performatyvių menų sektorius. Atsiranda renginių organizavimo ir vadybos kompanijos. Ši situacija radikaliai skiriasi nuo ankstesnio koncepto, kuomet viskas buvo organizuojama ir atliekama vieno žmogaus ar kelių tos pačios atlikėjų šeimos narių. Nauja prieiga prie kultūros administravimo stengiamasi sudominti ir pritraukti žiūrovus ir padidinti mokamų šokio ir muzikos pasirodymų skaičių, kas Indijoje dar nėra labai populiaru¹⁴⁷. Šiandien tik 10 % ar mažiau šokių ir muzikos pasirodymų parduodama su bilietais, likusi dalis koncertų žiūrovams yra nemokami. Kol kas teko pastebėti, kad net ir nemokamos programos nesurenka pilnų salių. Jei į koncertą reikia pirkti bilietus, publika renkasi tik labai žymių atlikėjų pasirodymus arba populiarius šou. Šia prasme, be abejonės, pirmauja su Bolivudo kino industrija susijusių atlikėjų – aktorių, muzikantų, šokėjų – pasirodymai. Be to, atlikėjų atlygis labai skiriasi. Interviu metu Sanjukta Sinha piktinosi, kad Bolivudo kontekste „atlikėjai už dešimties sekundžių pasirodymą gauna šimtus ir šimtus tūkstančių rupijų, tuo tarpu kai klasikinis šokėjas, po ilgų mokymosi ir praktikos metų, net ir atšokęs dvi valandas scenoje, negauna net tūkstantosios to dalies“ (iš pokalbio su Sanjukta Sinha, 2017 m. gruodžio mėn.). Publika vietoj klasikinių šokių ir muzikos pasirodymų, daug mieliau renkasi gerą vakarienę, kriketo varžybas ir kino seansus, kas, pasak Sanjukta Sinha, yra pačių klasikinių atlikėjų kaltė. Gal ne visada jie nori keistis pagal žiūrovo poreikius, ieškoti

¹⁴⁷ Dauguma vyresnės kartos pateikėjų pasakoja, kad paprastai šokio programos buvo remiamos valstybės, o pakvietimus į koncertą tekdavo asmeniškai išdalinti žiūrovams. 2015 m. pati dalyvavau festivalyje *Arpan* Delyje ir turėjau asmeniškai įteikti kvietimus kai kuriems garbingiems svečiams – šokio kritikams ir kitiems meno pasaulio atstovams.

naujų, įdomesnių raiškos būdų ar naudoti inovatyvius techninius sprendimus. Tokiu būdu *Kathak* performatyvus laukas susiaurėja, tampa elitiniu, neprieinamu ir nesuprantamu plačiosioms masėms ir įdomiu tik *išrinktiesiems* – patiems šokėjams, muzikantams, jų artimai aplinkai, keliems kultūros administratoriams ir kritikams (ibid.). Stebina ir tai, kad būtent Delis keičiasi lėčiausiai. Čia mokami pasirodymai vyksta rečiau nei kituose miestuose. Delis, kaip didžiausias institucinis centras, yra perkrautas pasirodymų, kuriuos paprastai remia vyriausybės organizacijos. Vis dėlto ir šioje srityje sparčiai vyksta pokyčiai. Meninė *Kathak* tradicija plečiasi, profesionalėja ir yra papildoma įvairių techninių priemonių. Taip ji tampa įdomesnė ir prieinamesnė tiek pačioje Indijoje, tiek už jos ribų, taigi – pasaulinės meno vartojimo rinkos dalimi.

4.4. Kai kurios šiandieninės šokio realizacijos apraiškos

Aptarus įvairias *Kathak* šokio formos transformacijas, norėtusi vėl atkreipti dėmesį į kai kurias vyraujančias stilistines tradicijos tendencijas. Viena vertus, jos yra anksčiau prasidėjusių procesų tęsia, kita vertus – šiuolaikinių kontekstų atspindys.

4.4.1. *Kathak* šokis ir dabartinė kultūros politika

Kaip jau minėta ankstesniuose darbo skyriuose, dominuojanti *Kathak* šokio apraiška išsikristalizavo iš regiono performatyvių tradicijų visumos kaip jų atgaivinimo ir reformavimo procesų rezultatas. Šiuose procesuose labai svarbus vaidmuo teko šokio ir kitų tradicijų sakralizacijos aspektui. Performatyvios tradicijos, pirmiausia pritaikytos viešai erdvei ir moderniai scenai, buvo tarsi pakartotinai *sakralizuotos / sudvasintos / mitologizuotos / hinduizuotos*, naudojant tokius pagalbinius veiksnius kaip religinio / mitologinio turinio akcentavimas, susiejimas su senaisiais sanskrito kalbos šaltiniais, vizualus sutapatinimas su šventyklų architektūra ir skulptūra, etc.¹⁴⁸. Šie procesai buvo inicijuoti ir paveikti „platesnių politinių ir sociokultūrinių transformacijų, susijusių su nacionalinės tapatybės formavimo procesu vėlyvuoju kolonijiniu laikotarpiu ir pokolonijinėje Indijoje“ (Skiba 2017: 35). 1936–

¹⁴⁸ Apie tai, kaip *Kathak* šokyje buvo neutralizuotas ir pritaikytas musulmoniškas kultūrinis aspektas, taikliai kalba K. Skiba savo straipsnyje „*Kathak* šokio indo-islamiški šaltiniai ir estetika gerai pritiko suformuluotam tuo metu kultūrų sintezės, jungiančios regioninius ir religinius skirtumus, postulatui, itin populiariam Jawaharlal Nehru pirmininkavimo laikotarpiu“ (Skiba 2017: 41).

1937 m., kuomet Madame Menaka šokio trupė gastroliavo Europoje ir Amerikoje su grandiozinių mitologinių baletų programa, tarp jų buvo tokie kūriniai kaip *Malavikagnimitram* (garsaus poeto Kālidāsa dramos *Malāvikagnimitra* adaptacija), *Deva Vijaya Nritya* (pažodžiui išvertus iš hindi k.: „Dievo garbinimo šokis“, epinės dievo Šivos ir deivės Mohinės istorijos adaptacija) ir kt. Kritikų atsiliepimai liaupsino trupės pasirodymus kaip perteikiančius „senųjų laikų Indijos meną ir kultūrą“, sukuriančius „mistinę, pilną dvasingumo indų šventyklų atmosferą“, pristatančius „įstabią indų mitologiją“, pasakojančią apie „laiko ir kūrinijos pradžią“ (Joshi 1989: 48–49). Be abejonės, šios naujos *Kathak* baletų temos, prabangūs kostiumai, naudojami įvairūs muzikiniai instrumentai, – viskas buvo Menakos ir jos bendražygių įdiegtos inovacijos. Pats šokio spektaklio – baleto žanras, nors ir turintis atitikmenų indų performatyviose praktikose (pvz., *rāsa-līlā* – populariojo folklorinio teatro žanras, susijęs su Krišnos kultu, paplitęs Braj regione, Utar Pradešo valstijoje arba *rahas* dramos, išpopuliarėjusios Wajid Ālī Šāh rūmuose) ir tradiciškai kildinamas iš teatrinės *Nāṭyaśāstra* tradicijos, šiuo etapu buvo veikiamas būtent vakarietiškojo baleto spektaklio modelio. Tai labai skyrėsi nuo nykstančios tradicijos – improvizuoto solinio *Kathak* pasirodymo, kuris, pasak egzistuojančių urdų k. šaltinių ir sakytinės istorijos, buvo atliekamas arba kurtizanių, arba tradicinių atlikėjų – šeimų vyrų šokėjų tiek rūmų aplinkoje, tiek šventyklose ir bendruomenėse, kalendorinių ir šeimos švenčių, ritualų metu. Jau nepriklausomos Indijos šokio ir kultūrinės institucijos sukonstravo konkretų solinį šio ir kitų stilių sceninio pasirodymo repertuarą ir itin pamėgo choreografinio šokio spektaklio formatą. Solinio pasirodymo struktūra buvo prilyginta sakralinei šventyklų architektūrai. Jis buvo sukonstruotas tarsi įėjimas į šventovę, prasidedantis dievybės pagarbinimu (*vandanā* / *stuṭī* – paprastai skirta kokiai nors iš daugelio dievybių) ir pasibaigiantis nušvitimu, džiaugsmu, palaima (*Kathak* šokio atveju – *tarāna*). Pritraukti buvo ir tinkami tekstai, o neatitinkantys – pakeisti arba nenaudojami. Ši struktūra ir turinys, atitinkantys politinę, ideologinę XX a. vidurio aplinką, išliko iki šiol ir yra stipriai palaikomi dabartinės ritualizuotos šokio žinių perdavos sistemos, *gharānā* institucijos ir kasdienės praktikos pastangomis.

Dominuojančios nuostatos apie *Kathak* dvasingumą, kurios yra neatskiriamai susipynusios su tautiškumo diskursu, iki šiol formuoja *Kathak* praktiką ir aplinką. To rezultatas yra kraštutinė stagnacija, kuomet tradicija taip stipriai normuojama ir apribojama, kad joje nelieta gyvybės, tik šablonas, kuris yra vėl naudojamas. Mano pašnekovai į klausimą apie šokio ir religijos santykį skubėdavo atsakyti, kad *Kathak* nepriklauso jokiai konkrečiai religijai. Tokia nuostata prieštarauja tam, kas vyksta scenose ir yra rašoma / kalbama apie šią tradiciją. Neseniai vykusiam renginyje, skirtame Indijos nepriklausomybės 75-ėčiui ir transliuotame virtualiai, gal tik keli atlikėjai naudojo abstrakčias arba su minėjimo proga susijusias temas.

Vaswati Mishra pristatė kūrybinę kompoziciją sufijų poeto Rumi eilėraščių tema, o Divya Goswami Dikshit interpretavo indų poeto Nirala eiles būtent nepriklausomybės tema. Visi kiti pasirodymai (kurių buvo apie 50, renginys tęsėsi dvi savaites) vyko įprastu formatu: dievybės pasveikinimo šokis, techninė kompozicija ir vaidybinis šokis, atspindintis mitologinę / religinę tematiką. Kyla klausimas – „Kiek gi galima šokti dievams?!“ (iš asmeninės komunikacijos su Urmimala Munsī Sarkar).

Dabartinių politinių tendencijų šviesoje būtina dar kartą paminėti Ajodhijos atvejį. Religinių hindų ir musulmonų bendruomenių dispuo priežastimi tapusi vietovė dabar yra propaguojama kaip dvasinis hinduizmo centras. Investuojama į atstatomas ir naujas šventyklas, keliaujantiems religiniams piligrimams įrengiama tinkama infrastruktūra. Ši propaganda palaikoma ir kultūros srityje. Čia aktyviai bandoma atgaivinti veik išnykusią / degradavusią *kathak/kathakār/kathāvacan* tradiciją šventylose. Kaip pasakoja Satyaprakash Pracheta Mishra, atlikėjai suvažiuoja tik kelis kartus per metus, atitinkamų religinių švenčių metu, o kitu laiku jie bando užsidirbti pragyvenimui grodami ir šokdami atsitiktinėse ir negausiose vestuvėse ar kitose šeimos šventėse:

10–11 kathak'ų, kurie gyvena apylinkėse, susirenka Ajodhijoje sāvāṇ (liepos–rugpjūčio mėn.) sezonu tarnystei įvairiose šventylose. Paprastai apsigyvenama vienoje iš šventyklų (kur siūlomas kambarys) ir dirbama keliose. Vakaraais, prasidėjus jhūlā ritualui¹⁴⁹, atlikėjai garbindavo dievybę dainuodami posmus, muzikuodami / šokdami. (iš asmeninio pokalbio, 2020 m. vasario mėn.)

Pokalbiuose jis pats pastebi, kad atlikėjų bendruomenė yra degradavusi, o jų atlikimo praktikų vertė yra kritusi. Dauguma jų nebenori tęsti šios tradicijos ir pasirenka daugiau pelno nešančius užsiėmimus. Net į susitikimus lauko tyrimo metu (anksčiau su mano mokytoja Shovana Narayan, o vėliau ir su manimi) atlikėjai rinkdavosi labai tingiai ir nenoriai. Iš pašnekesio su Satyaprakash Pracheta susidaro įspūdis, kad jis yra vienas iš nedaugelio entuziastų, kurie stengiasi atgaivinti šią tradiciją Ajodhijoje, suvokdamas šios performatyvios praktikos vertę ir išnaudodamas ideologiškai palankų momentą.

Grižtant prie *Kathak* dvasingumo, reikia pastebėti, kad dauguma šokėjų, sąmoningai ar intuityviai, nuoširdžiai ar spekuliatyviai, šią performatyvią praktiką sieja su dvasine praktika ir tobulėjimu. *Kathak* atlikėjams, su kuriais teko pabendrauti ar juos stebėti, ši praktika yra ir pamaldumas, ir atsidavimas, ir disciplina vienu metu. Kiekvienas suranda savo santyki su šokio

¹⁴⁹ *Kṛṣṇa* šventylose atitinkamu metų laikotarpiu vakaraais atliekamas ritualas, kai *Kṛṣṇa* ir *Radha* susodinami sūpynėse ir sūpuojami.

praktika ir vadina ją jiems svarbiais žodžiais: pavyzdžiui, Sanjukta Sinha apibūdina šokį kaip *sādhana* (hindi *aukščiausias siekis / priemonė pasiekti tikslą*), mano mokytojai šokis yra *prāṇa* (*kvėptis*), daugumai pašnekovų – *bhakti* (*atsidavimas*), *mārga* (*kelias*), *pūjā* / *upāsana* (*garbinimo aktas / malda*) ir etc.

Paraleliai su „Rytų misticizmo ir dvasingumo“ populiarumu „globalioje kultūros rinkoje“ kyla ir *Kathak* praktikos, kaip vieno iš Rytų kultūros simbolių / išraiškų, vertė (Skiba 2017: 58). Kartu tokia populiarume galime įžvelgti ir svarias vartotojiškas tendencijas.

4.4.2. *Kathak* šokis vartotojiškos kultūros kontekste

Kathak šokis vis veržliau tampa vartotojiškos kultūros dalimi. Tai pasireiškia skirtingais aspektais. Neoklasikinis šokis dažnai pasirodo semi-klasikiniuose raiškos variantuose, komerciniuose projektuose. *Kathak* judesių estetikos pagrindu sukurtos kompozicijos dažnai naudojamos populiariose šokio laidose nacionalinėse ir komercinėse televizijose. Be abejonės, tokių apraiškų atveju naudojama lengvų žanrų, populiarioji arba Bolivudo kino filmų muzika, tačiau dažnai šokis ambicingai vadinamas *Kathak*, kartais nedrąsiai pažymint, kad tai semi-klasikinis šokis. Tokie atlikėjai kaip Svetlana Tulasi (pusiau indų kilmės atlikėja, gimusi Rusijoje ir gyvenanti Amerikoje) arba Kumar Sharma (Mumbajus) dalyvauja skirtinguose konkursuose ir festivaliuose visame pasaulyje ir yra labai populiarūs. Jų seminarai ir pamokos yra mėgstami tiek Indijoje, tiek už jos ribų. Ši populiarioji *Kathak* stilistika, be abejonės, yra susijusi su Bolivudo kino industrija, kuri ganėtinai dažnai naudoja klasikines formas, anksčiau labiau paplitusias kaip kultūros ideologijos priemonės, o modernioje Indijoje – kaip vartotojiškos kultūros apraiškas arba kartu.

Vienaip ar kitaip, bet kuriose šokio apraiškose moderniaame pasaulyje neįmanoma išvengti verslumo ir sukomercinimo tendencijų, o gal ir nereikia. Įvairios atlikimo praktikos visada kūrė ir kuria ekonominius santykius, ir atlikėjų bendruomenės tas praktikas atlieka ir naudoja išgyvenimo tikslais. Taigi, įvairios atitinkamą praktiką populiarinančios strategijos reikalingos šokio profesionalizavimo procesui, kuris savo ruožtu suponuotų ir kritinius vertinimo kriterijus. Kaip tiksliai išsireiškia Sanjukta Sinha:

Gal ir nereikia visiško Kathak tradicijos sukomercinimo, tačiau reikia ieškoti būdų tarpinėje erdvėje (angl. in-between), reikia statyti tiltus, kad kuo daugiau jaunų žmonių susipažintų su tradicija. Kartais Kathak žiūrovų auditorija atrodo labai apibrista ir ribota, taigi, jos reikmės ir formuoja šokį tokį, koks jis yra. Mes nepasiekiame

daugumos. O kuomet kas nors iš atlikėjų bendruomenės pabando kažką padaryti, jis yra kritikuojamas kitų už šokio nupiginiimą ar sukomercinimą. Ne! Aš manau, kad tik statant tiltus įmanoma suteikti Kathak daugiau matomumo, išlaikant tradicijos vertybes ir orumą. (iš pokalbio su Sanjukta Sinha, 2017 m. gruodžio 16 d.)

4.4.3. Kathak šokis globaliame pasaulyje

Kathak tradicija modernybėje suderina savyje tiek tautinės kultūrinės tapatybės tendencijas, tiek vartotojiškos kultūros aspektus. Kartu Kathak yra viešosios Indijos modernybės dalis ir dalyvauja globaliame pasaulyje performerdvų judėjimo trajektorijose. Tai veikia globalų tradicijos pobūdį ir paaiškina šokio paplitimą išeivijos terpėje. Tautiškumo, tapatybės formavimo, tradicijos, grynumo ir autentiškumo idėjos, įpintos į performatyvių menų sampratą nuo nepriklausomybės judėjimo laikų ir sustiprintos istorijos eigoje, net ir modernybėje išeivijos bendruomenei tampa itin svarbios ir parankios, ieškant savo šaknų, bandant išsaugoti savo *indiškumą* (angl. *Indianness*).

Tokioje erdvėje šokio raida vyksta dvejopai. Viena vertus, šokis yra perdėm tradicinis ir ritualizuotas, reprezentuojantis namus, tėvynę ir indiškąją tapatybę. Tai iliustruoja daugybė skirtinguose pasaulio kampeliuose (ypač ten, kur daug išeivijos iš Indijos, pvz., Londone, Toronte ir etc.) įsikūrusių indų šokių mokyklų ir aktyviai dirbančių šokio *guru*. *Guru-śiṣya parampara* yra būtinas bruožas, jungiantis praktiškai visas skirtinguose pasaulio kampeliuose veikiančias indų šokio ar muzikos mokymo institucijas. *Guru-śiṣya parampara* čia tarnauja kaip pagrindinis mokymo modelis. Jis inkorporuoja visus jau paminėtus žinių perdavos aspektus ir ypatumus, dar labiau išryškindamas ritualus, hierarchiją ir mokytojo / tradicijos autoritetą, kurie ir tarnauja kaip pagrindinės Indijos kultūros išsaugojimo ir populiarinimo priemonės. Per šokių užsiėmimus šokėjai tampa tam tikru būdu į / su / kultūrinami, o jų kūnuose yra įrašomi socio-kultūriniai kodai ir elgesio modeliai, kurie atitinka konkrečios bendruomenės poreikius. Tradicinę Indijos kultūrą populiarizuoja ir diplomatinės misijos (ambasados, kultūros ir turizmo festivaliai ir kultūros centrai, pvz., Jawaharlal Nehru vardo kultūros centras Londone). Šokis tampa savotišku verslu, palaikomu indų šeimų, siunčiančių savo dukras per šokį susipažinti su indų kultūros klodais (ir taip tapti perspektyvesnėmis nuotakomis). Pirmasis jaunų šokėjų pasirodymas – egzaminas (hind. *mancapraveś*) – vyksta tarsi indų vestuvės: prabangios dovanos mokytojams ir išleistos sumos parodo šeimos socialinį statusą ir svarbą bendruomenėje. Šioje aplinkoje, be abejonės, tradicija yra kraštutinais egzotizuota – tai dekolonizacijos proceso tendencija, apie kurią jau buvo užsiminta.

Kitas indų šokio raidos scenarijus yra jo integravimas į šiuolaikinio šokio ir teatro sceną. Svarbus atvirumo faktorius – išeivijos kontekste tam tikra kultūrinė praktika negali likti visiškai uždara. Ji sąveikauja su kitomis kultūrinėmis praktikomis, platesne šokio edukacijos aplinka, yra veikiami kitų skirtingų pedagogikos tendencijų ir kūrybiško bendravimo su kitomis skirtingomis kūno / judesio disciplinomis ir kitomis šokio formomis: tiek klasikinio, tiek tradicinio ar šiuolaikinio. Tai neabejotinai praplečia *Kathak* šokio žinių perdavimo išeivijoje ir kūrybiškumo perspektyvas. Šiame kontekste minėtinas Pt. Chitresh Das institutas Kanadoje, derinantis skirtingus šokio mokymo būdus ir kūrybingumo išraiškas, populiarius tiek tarp indų išeivijos atstovų, tiek tarp užsieniečių. Žinoma, šios tendencijos plinta ir Indijoje – jos akivaizdžiai išreikštos Shovana Narayan, Kumudini Lakhia, Aditi Mangaldas, Sanjukta Sinha ir kitų atlikėjų kūryboje ir pedagogikoje. Kita vertus, įvairių kultūrų sąveikos skatina įdomias kūrybiškas iniciatyvas, derinančias skirtingas kultūrines praktikas. Pavyzdžiui, teatralai ir pedagogai Phillip Zarrilli ir Jerzy Grotowski pasiskolino nemažai tradicinės Indijos performatyvių menų perdavos sistemos aspektų ir įtraukė juos į aktorių ir šokėjų mokymo procesą. Tokioje erdvėje dažniausiai pasireiškia kūrėjai, kurie yra įvaldę tiek savo „etninę“ tradiciją, tiek susipažinę su šiuolaikinio šokio technikomis. Iliustratyvus pavyzdys yra Londone dirbantis Akhramas Khanas (Akhram Khan). Jo kūryboje vaizdžiai reprezentuotos tiek *Kathak*, tiek Vakarų šiuolaikinio šokio tradicijos.

Abu šie scenarijai, radikaliai besiskiriantys vienas nuo kito, turi nepriklausomas ir savotiškas raidos trajektorijas tiek Indijoje, tiek išeivijoje, tačiau kartu tai vienos performatyvios tradicijos (arba jų visumos) transformacijos, kurios tik papildė viena kitą, taip atskleidamos pilną *Kathak* tradicijos paletę. Satyaprakash Pracheta Mishra pokalbio su juo metu uždavė retorinį klausimą – „Apie kurį *Kathak* jūs kalbate?“, taip tik patvirtindamas ne vieno *Kathak* šokio gyvavimą, istoriją, raidos galimybę (iš pokalbio lauko tyrimo metu Ajodhijoje, 2020 m. vasario 9 d.).

Tačiau kai tradicija patalpinama ir veikia jau pažįstamoje pozityvistinių koncepcijų sistemoje ir neištrūksta už dualistinio suvokimo ribų, konfliktas tarp tradicijos ir inovacijos šokyje yra aršesnis ir dramatiškesnis. Skirtumas santykyje tarp *savęs* ir *kito* tampa labiau pastebimas ir yra dar labiau fetišizuojamas / suaktualinamas / pabrėžiamas, suteikiant tam *kitam* „balso“ (arba tiksliau – judesio) teisę¹⁵⁰. Su globaliomis tėkmėmis susipažinusių šokėjų Indijoje ir diasporos erdvėje tapatybės klausimas įgauna sudėtingesnes apraiškas. Globaliame pasaulyje gyvenančių ir kuriančių indų ar maišytos kilmės šokėjų identitetas yra paveiktas

¹⁵⁰ Iš Asifo Majido (Asif Majid) straipsnio „Does Western Performance Give Voice?“, internetinė prieiga – [Does Western Performance Give Voice? – Arts and International Affairs \(theartsjournal.net\)](https://theartsjournal.net/Does-Western-Performance-Give-Voice/), peržiūrėta 2022 m. balandžio 20 d.

skirtingų gyvenimiškų kontekstų ir įvairių ne indiškų meninių raiškos priemonių, todėl yra kontraversiškas ir sunkiai pritaikomas tradicinėje šokio formoje. Taigi, kai kurių pokolonijinio diskurso teoretikų nuogastavimai dėl „etninių“ tradicijų inkorporavimo globaliuose Vakaruose ir tarpkultūrinio bendradarbiavimo „neokolonijinio / imperialistinio“ pobūdžio nėra visiškai be pagrindo. Komplikuose performerdviejų judėjimo trajektorijose atsiranda tarpinės tapatybės arba tapatybės per brūkšnelį, kurios atitinkamai reikalauja savitų išraiškos ir reprezentacijos būdų. Jie gali būti mažiau ar daugiau priimtini atlikėjų bendruomenei ar publikai, mažiau ar daugiau nutolę nuo tariamai apibrėžtų turinio, formos, estetikos reikalavimų, tačiau visi realizacijos būdai yra teisėti ir turėtų būti akceptuoti.

Kathak galbūt yra labai sena, dar *Nāṭyaśāstra* laikais gimusi tradicija, o gal visai nauja, rekonstruota tik XX a.? Galbūt ji priklauso kurtizanėms ar tradicinių šeimų atlikėjams vyrams, o gal – susižavėjusioms išsilavinusioms gerbtinų ir pasiturinčių šeimų moterims? Galbūt *Kathak* tradicija yra geriausias būdas išreikšti atlikėjų kūrybines idėjas ir šiuolaikiniame pasaulyje išgyvenamus jausmus, o gal prasiskinti populiarumo kelią, dalyvaujant komerciniuose projektuose? Vienareikšmiškų ir galutinių atsakymų į šiuos klausimus tikriausiai nėra. Vis dėlto tinkamai ir aktualiai skamba Kumudini Lakhia pokalbio su ja metu (2017 m. gruodžio 15 d.) ištarti žodžiai:

Kad ir kaip ten būtų, Kathak yra gyva tradicija. Gyvas šokis, ne miręs. Ir todėl Kathak gyvena kiekvieno jį praktikuojančio šokėjo kūne.

IŠVADOS

Šioje disertacijoje tiriama *Kathak* tradicijos transformacijos ir atlikėjų *bendruomenių* adaptacijos būdų pastaraisiais dešimtmečiais problematika. Tam tikslui naudojamos teorinės pokolonijinio diskurso prieigos, dar papildomos ir tyrimui aktualiais ikikolonijinio konteksto ir šiuolaikinio pasaulio teoriniais aspektais. Tyrime taikomi antropologiniai metodai, papildyti istoriografinėmis ir asmenine patirtimi pagrįstomis įžvalgomis. Atkreipiant dėmesį į unikalią tiriamo regiono kultūrinę terpę, jai priklausanči *Kathak* tradicija, jos šaknys ir raida tekste aptarti per svarbių istorinių laikotarpių, išsiskiriančių savita kultūrine aplinka ir dariusių svarią įtaką performatyvių menų percepcijai ir tradicijos kaitai regione, prizmę. Aptarti šie modernią *Kathak* tradicijos formą veikę ir formavę laikmečiai: 1) musulmoniškų imperijų klestėjimo laikotarpis, 2) kolonijinis laikotarpis ir 3) pokolonijinis periodas. Detaliai *Kathak* tradicijos, jos aplinkos ir atlikėjų *bendruomenių* etnografinės realybės analizei naudojami kokybiniai etnografiniai tyrimo metodai: stebėjimas dalyvaujant, nestruktūruoti ir / ar pusiau struktūruoti interviu, pokalbiai. Kartu su praktiniu išmanymu pagrįsta tyrimo prieiga naudojami etnografiniai metodai leido iš arčiau pažvelgti į įvairių *bendruomenių* skirtingus šokio tradicijos apropiacijos, interpretacijos procesus ir šokio transformacijų akivaizdoje vykstančius atlikėjų savivokos ir saviraiškos būdus. *Kathak* tradicijos kontekstualizavimas savitoje regiono kultūrinėje terpėje, taip pat dabartinės šokio praktikos ir aplinkos tyrimas leidžia daryti tokias išvadas:

1. Per pokolonijinės teorijos prizmę peržiūrėjus *Kathak* tradicijos raidą XIX a. pabaigos–XX a. pradžios / vidurio laikotarpiu, atsiskleidžia dabartyje egzistuojančio *Kathak* šokio, kaip XX a. *rekonstruotos* tradicijos, pobūdis. P. Chatterjee ir kitų pokolonijinių teoretikų aptartos kolonijiniu ir pokolonijiniu periodais kultūros erdvėje susikristalizavusios nuostatos (*aukštas menas* vs *žemas*, *klasikinis* vs *populiarus*, etc.) suformavo ritualizuotą, mistifikuotą, hinduizuotą / sanskritizuotą, hegemoninę tradiciją, iki šiol viešojoje erdvėje palaikomą dominuojančio *Kathak* šokio naratyvo.

2. *Kathak* performatyvi tradicija yra tiesiogiai veikiamą skirtingų socialinių, politinių, ekonominių ir platesnių kultūrinių kontekstų, juos reflektuoja, adaptuoja ir įkūnytai atspindi. Skirtingų istorinių laikotarpių (musulmoniškų imperijų klestėjimo, kolonijinio, pokolonijinio ir modernios Indijos) analizė atskleidė svarbius pokyčius pačioje performatyvioje tradicijoje ir atlikėjų *bendruomenėse*. Vyko slinkty, veikiamos ideologinių XIX a. pabaigos–XX a. pradžios / vidurio tendencijų. Kito performatyvios tradicijos rėmimo sistema – pagrindiniu rėmėju tapo valstybė. Šokis ir jo aplinka buvo demokratizuoti, pasikeitė

žiūrovas, buvo adaptuoti mokymo ir paveldėjimo procesai. *Bendruomenių* dominavimas *Kathak* šokio sferoje taip pat transformavosi – modernioje Indijoje šokio tradicija tapo tradicinėms šeimos priklausančių atlikėjų vyrų ir vidurinio bei aukštesnio visuomenės sluoksnių išsilavinusių moterų nuosavybė. Kitos atlikėjų *bendruomenės* (pavyzdžiui, kurtizanės) buvo marginalizuotos.

3. *Kathak* šokis kūrė ir tebekuria ypatingą kultūrinę platformą, leidžiančią formuoti ir reprezentuoti individualią ir bendruomeninę tapatybę, veikti ir transformuoti susijusią aplinką. Ši kultūrinė *Kathak* šokio platforma (arba, pasak Neumano, socio-meninė organizacija“, angl. *socio-artistic organization*, Neuman 1990) iš esmės paveikta šių veiksnių: tradicinės žinių perdavos sistemos, stilistinių variacijų struktūros, kasdienės praktikos. Modernioje aplinkoje šie veiksniai patiria ryškių pokyčių. Mokymo sistema perkelta į demokratizuotą institucinį lygį, tačiau išlaiko kai kuriuos tradicinės žinių perdavos sistemos bruožus, pavyzdžiui: nekvestionuojamą mokytojo autoritetą, hierarchinę struktūrą, kartais išnaudojimą. Be to, populiarėjantis seminarų / dirbtuvių formatas atitinka stiprėjančias vartotojiškas tendencijas. Stilistinės mokyklos taip pat praranda savo svarbą ir aktualumą. Šiuo metu tradicinėms dominuojančioms atlikėjų šeimoms priklausančios atlikėjai stengiasi išlaikyti savitą atskirų mokyklų stilistiką ir paversti ją tarsi autorinių teisių saugojimo ar prekės ženklo sinonimu / atitikmeniu. Kasdienės praktikos faktorius išlaiko savo svarbą ir šiuolaikinėje *Kathak* praktikoje, sudarydamas galimybes tradicijos nešėjams įprasminti „naujas reikšmes“.

4. Indijos kolonijinė patirtis ir dekolonizacijos procesai nėra tik praeitis. Dabartyje jie skleidžiasi per tradicijos kaitą, atlikėjų ir jų bendruomenių savivoką, refleksiją, reprezentaciją ir prisitaikymo būdus tiek pačioje Indijoje, tiek ir diasporoje.

5. XX a. pradžioje inicijuoti pokyčiai ir tradicijos transformacijos įgavo dar didesnę pagreitį XXI a. pradžioje, tik jau globalioje, atviros ekonominės rinkos ir vartotojiškų principų vedamoje, medijų sklaidos ir informacinio bumų paveiktoje Indijoje. *Viešojoje modernybėje* galima išskirti tokias pagrindines pakitusias *Kathak* formas:

- pasirodymo eiga;
- judesio estetika, kūrybiškumas, transformacijos;
- šokio turinys;
- muzikinis akompanimentas;
- pasirodymo erdvė;
- pasirodymo vizualumas.

6. Atsižvelgiant į atlikėją ar atlikėjų bendruomenę supančius kontekstus ir tapatybę formuojančius faktorius, tradicijos nešėjai / atlikėjai skirtingai reaguoja į aplinkos pokyčius. Tai atitinkamai nevienodai išreiškiama jų ikūnytoje praktikoje ir reprezentuojama jų

šokyje. Kitais žodžiais tariant, skirtingi atlikėjai savo kūryboje labai individualiai sprendžia tradicijos ir transformacijos santykio problemą. Panašios tendencijos būdingos tradicinėms šeimoms priklausančių atlikėjų elgesiui ir atitinkamai panašios raidos tendencijos vienija tradicinėms atlikėjų šeimoms nepriklausančius šokėjus. Vis dėlto nepaisant lyties, socialinio ar finansinio statuso, visi atlikėjai, perpratę tradiciją, turi galimybę ją interpretuoti, jai atstovauti ir per ją realizuotis.

7. Galima išskirti kelias pagrindines modernios *Kathak* praktikos raiškos / raidos tendencijas:

- Tradicionalistinė *Kathak* šokio forma, atitinkanti sukonstruotą dominuojantį naratyvą ir šiuo metu vyraujančias politines / ideologines tendencijas. Ši raiškos forma palaikoma kultūrinės biurokratijos, valstybinių kultūros administracijos ir švietimo institucijų.

- Vartotojiška / komercinė forma, pritaikanti šią šokio tradiciją įvairioms medijoms ir skirtingiems kontekstams, pavyzdžiui, Bolivudo kinui, etc. Ši raiškos forma dažnai remiama komercinių organizacijų, verslo sektoriaus.

- Globali / tarpinė forma.

8. Visos paminėtos *Kathak* tradicijos formos aktyviai dalyvauja modernybėje: yra veikiamos ir pačios konstruoja globalias tėkmes – „erdves“ (Appadurai). Per kūniškąjį / judesio aspektą pasireiškiančios *performerdvės* jungia atlikėjus ir kitus tradicijos dalyvius ne tik visoje Indijoje, bet ir pasaulyje, diasporoje. Procese dalyvauja ir ne indų kilmės *Kathak* atlikėjų ar kitų performatyvių tradicijų kūrėjai – ši raiškos forma atitinka tarpkultūriškumo tendencijas vyraujančias globaliame, vartotojiškame pasaulyje.

LITERATŪROS ŠARŠAS

1. **Abu-Lughod**, Lila, 1991: Writing against Culture, in *Recapturing Anthropology: Working in the Present*, ed) Fox, Richard G., pp. 137–162, Santa Fe: School of American Research Press.
2. **Ahmad**, Aijaz, 1995: The Politics of Literary Postcoloniality, in *Race & Class*, 1995 36: 1, Sage Publication, internetinė prieiga: DOI: 10.1177/030639689503600301.
3. **Alam**, Muzaffar, Delvoye 'Nalini' Francoise, Gaborjeau Marc, 2000: The Making of Indo-Persian Culture. Indian and French Studies, New Delhi: Manohar.
4. **Allen**, Matthew Harp, 1997: Rewriting the Script for South Indian Dance, in *TDR* (1988), Vol. 41, No. 3 (Autumn, 1997), pp. 63–100, The MIT Press, internetinė prieiga: <http://www.jstor.org/stable/1146609>, (žiūrėta 2020 05 18).
5. **Anderson**, Benedict, 2006: *Imagined Communities Reflections on the Origin and Spread of Nationalism*, Verso.
6. **Appadurai**, Arjun, Breckenridge Carol A., 1995: Public Modernity in India, in *Consuming Modernity. Public Culture in a South Asian World*, Minneapolis, London: University of Minnesota Press.
7. **Appadurai**, Arjun, Breckenridge Carol A., 1988: Why Public Culture?, in *Public Culture Bulletin*, vol. 1, no. 1, pp. 5–9, Duke University Press.
8. **Appadurai**, Arjun, 1990: Disjuncture and Difference in the Global Cultural Economy, in *Theory, Culture & Society* 1990, vol. 7, pp. 295–310, internetinė prieiga: DOI: 10.1177/026327690007002017, Nottingham: Sage Publications.
9. **Appadurai**, Arjun, 1996: *Modernity at Large: Cultural Dimensions of Globalization*, University of Minnesota Press.
10. **Ashcroft**, Bill, Gareth Griffiths, Helen Tiffin, eds., 1995: *Post-colonial Studies Reader*, London and New York: Routledge.
11. **Ashcroft**, Bill, Gareth Griffiths, Helen Tiffin, 1998: *Key Concepts in Post-colonial Studies*, London and New York: Routledge.
12. **Bakhle**, Janaki, 2005: *Two Men and Music: Nationalism in the Making of an Indian Classical Tradition*, New York: Oxford University Press.
13. **Banerjee**, Sumanta, 1998: *Under the Raj. Prostitution in Colonial Bengal*, New York: Monthly Review Press.
14. **Banerjee**, Utpal K., 2017: *Sparkle of Kathak – Gharana or Otherwise*, internetinė prieiga: <http://www.narthaki.com/info/easterneye/ee22.html>, July 16.

15. **Barth** Fredrik, 1969: *Ethnic Groups and Boundaries: The Social Organization of Culture Difference*, Boston: Little, Brown and Company.
16. **Barz**, Gregory, Cooley, Timothy J, 2008: *Shadows in the Field. New Perspectives for Fieldwork in Ethnomusicology*, New York: Oxford University Press.
17. **Beinorius**, Audrius, 2006: *Imagining Otherness. Postcolonial Perspective to Indian Religious Culture*, Vilnius: Kronta.
18. **Beinorius**, Audrius, 2012: *Indija ir vakarai. Kultūrų sąveikos pjūviai*, Vilniaus universiteto leidykla.
19. **Bhabha**, Homi K., 1990: *Nation and Narration*, Routledge.
20. **Bhabha**, Homi K., 2004: *The Location of Culture*, Routledge.
21. **Bharucha**, Rustom, 1993: *Theatre and the World. Performance and the politics of Culture*, London and New York: Routledge.
22. **Booth**, Gregory D., 1987: The North Indian Oral Tradition: Lessons for Music Education, in *International Journal of Music Education*, vol. 9, 1: pp. 7–9, internetinė prieiga: <https://doi.org/10.1177/025576148700900102>.
23. **Booth**, Gregory D., 1995: The Transmission of a Classical Improvisatory Performance Practice, in *International Journal of Music Education*, vol. 26, 1: pp. 14–26, internetinė prieiga: <https://doi.org/10.1177/025576149502600102>.
24. **de Bruin**, Hanne M., 2011: Contextualising Women and Performance in India. An Introductory Essay, in *Between Fame and Shame: Performing Women—Women Performers in India*, eds. Heidrun Brückner, Hanne M. de Bruin, and Heike Moser, 2011, pp. 11–38, Wiesbaden: Harrassowitz Verlag, Drama und Theater in Sudasien 9.
25. **Buckland**, Theresa Jill, 2006: *Dancing from Past to Present Nation, Culture, Identities*, The University of Wisconsin Press.
26. **Carter**, Alexandra, O’Shea Janet, 2010: *The Routledge Dance Studies Reader*, London and New York: Routledge.
27. **Chakravorty**, Pallabi, 1998: Hegemony, Dance and Nation: The Construction of the Classical Dance, in India, in *South Asia: Journal of South Asian Studies*, 21.2: pp. 107–120.
28. **Chakravorty**, Pallabi, 2006: Dancing into Modernity: Multiple Narrative of India’s Kathak Dance, in *Dance Research Journal* 38.1–2: pp. 115–136.
29. **Chakravorty**, Pallabi, 2008: *Bells of Change: Kathak Dance, Women and Modernity in India*, Calcutta: Seagull Books.

30. **Chakravorty**, Pallabi, 2010: Remixed Practice: Bollywood Dance and the Global India, in *Dance Matters. Performing India*, eds. Chakravorty, P., Gupta, N., pp. 169–181, New Delhi: Routledge.
31. **Chandra**, Satish, 2002: *Medieval India from Sultanate to the Mughals, Part One- Delhi Sultanate 1205-1526*, Har Anand Publications.
32. **Chandra**, Satish, 2003: *Medieval India: From Sultanate to the Mughals, Part Two- 1526-1748*, Har-Anand Publishers.
33. **Chatterjea**, Ananya, 1996: Training in Indian Classical Dance: A case study, in *Asian Theatre Journal*, vol. 13, part 1, spring 1996.
34. **Chatterjee**, Partha, 1989: colonialism, nationalism, and colonialized women: the contest in India, in *American Ethnologist*, DOI: 10.1525/ae.1989.16.4.02a00020, peržiūrėta: 2020 m. liepos mėn.
35. **Chatterjee**, Partha, 1993: *The Nation and it's Fragments: Colonial and Postcolonial Histories*, New Jersey: Princeton University Press.
36. **Coffey**, Amanda, 1999: *The Ethnographic Self. Fieldwork and the Representation of Identity*, London, Thousand Oaks and New Delhi: Sage Publications.
37. **Conquergood**, Dwight, 1991: Rethinking Ethnography: Towards a Critical Cultural Politics, in *Communication Monographs*, vol. 58, pp. 179–194, internetinė prieiga: <https://doi.org/10.1080/03637759109376222>.
38. **Coomaraswamy**, Ananda Kentish, 1914: Hands and Feet in Indian Art, in: *Burlington Magazine* 24, 130, pp. 204–211.
39. **Coomaraswamy**, Ananda Kentish, 1918. *The Dance of Śiva: Fourteen Indian Essays*. New York: The Sunwise Turn.
40. **Coomaraswamy**, Ananda Kentish, Duggirala Gopala Kristnayya. 1917: *The Mirror of Gesture: Being the Abhinaya Darpaṇa of Nandikeśvara, Translated into English*, Cambridge: Harvard University Press.
41. **Coorlawala**, Uttara Asha, 1992: Ruth St. Denis and India's Dance Renaissance, in: *Dance Chronicle* 15.2, pp. 123–152.
42. **Coorlawala**, Uttara Asha, 2004: The Sanskritized Body, in *Dance Research Journal*, 36, 2.
43. **Coorlawala**, Uttara Asha. 2012: Writing out Otherness, in: *Studies in South Asian Film & Media* Vol. 4 (2), pp. 143–156, internetinė prieiga: https://www.researchgate.net/publication/272145214_Writing_out_otherness.

44. **Dalidowicz**, Monika, 2015: Crafting Fidelity: Pedagogical Creativity in Kathak Dance, in *Journal of the Royal Anthropological Institute*, pp. 1–17, Royal Anthropological Institute.
45. **Dalidowicz**, Monika, 2015: Being “Sita”: Physical Affects in the North Indian Dance of Kathak, in *Phenomenology in Anthropology: A Sense of Perspective*, eds. Kalpana R., Christopher H., pp. 90–113, Bloomington and Indianapolis: Indiana University Press.
46. **Delvoye**, Francoise, ‘Nalini’, 1994: Indo-Persian Literature on Art-Music: Some Historical and Technical Aspects, in *Confluence of Cultures. French Contributions to Indo-Persian Studies*, ed. Delvoye, F. ‘Nalini’, pp. 93–130, New Delhi: Manohar.
47. **Delvoye**, Francoise, ‘Nalini’, 2000: Indo-Persian Accounts on Music Patronage in the Sultanate of Gujarat, in *The Making of Indo-Persian Culture. Indian and French Studies*, eds. Alam M., Delvoye F. ‘Nalini’, Gaborieau M., pp. 253–280, New Delhi: Manohar.
48. **Dentith**, Simon, 1995: *Bakhtinian Thought: An introductory reader*, London and New York: Routledge.
49. **Derrida**, Jacques, 2006: *Apie gramatologiją* (vert. N. Keršytė iš *De la grammatologie*, 1967, Les Editions de Minuit), Baltos lankos.
50. **Devi**, Ragini, 2002: *Dance Dialects of India*, Delhi: Motilal Banarsidass.
51. **Dils**, Ann, Albright, Ann Cooper, 2001: *Moving History, Dancing Cultures: A Dance History Reader*, Middletown: Wesleyan University Press.
52. **Dirks**, Nicholas B., 2001: *Castes of Mind: Colonialism and the Making of New India*, Princeton and Oxford: Princeton University Press.
53. **Erdman**, Joan L., 1996: Dance Discourses: Rethinking the History of the “Oriental Dance”, in *Moving Words: Re-Writing Dance*, ed. G. Morris, New York: Routledge.
54. **Ernst**, Carl W., 2011: Reconfiguring South Asian Islam: From the 18th to the 19th Century, in *Comparative Islamic Studies* 5(2), pp. 247–272, doi: 10.1558/cis.v5i2.247, Equinox Online.
55. **Fanon**, Frantz, 2008: *Black Skin, White Masks*, London: Pluto Press.
56. **Ferguson**, A. Charles, 1959: Diglossia, in *Word*, 15:2, 325–340, Routledge, DOI: 10.1080/00437956.1959.11659702.
57. **Freitag**, Sandria B., 1989: *Culture and Power in Banaras: Community, Performance, and Environment, 1800–1980*, Berkeley and Los Angeles: University of California Press.

58. **Ganguli**, Kisari Mohan, vertimas į angl. k., 1893–1896: *The Mahabharata*, Internet Sacred Text Archive: <http://www.sacred-texts.com/hin/maha/index.htm>, peržiūrėta: 2021 m. balandžio mėn.
59. **Ganser**, Elisa, 2018: Ananda K. Coomaraswamy's Mirror of Gesture and the Debate About Indian Art in the Early Twentieth Century, in *Asia and Europe – Interconnected: Agents, Concepts, and Things*, eds.: Malinar, A., Müller, S., Wiesbaden: Harrassowitz Verlag.
60. **Garalytė**, Kristina, 2016: *Dalit Student Movement in India: From Identity Politics To Counter Culture Movement*, daktaro disertacija, metrašcio teisėmis, Kaunas: Vytauto Didžiojo universitetas.
61. **Ghosh**, Manomohan, 1957: *Abhinayadarpanam*, Firma K.L.Mukhopadhyay, internetinė prieiga: <https://archive.org/details/abhinayadarpanam029902mbp/mode/2up?q=81>, peržiūrėta: 2020 m. gruodžio mėn.
62. **Gokulsing**, Moti K., Dissanayake Wimal, eds., 2009: *Popular Culture in Globalised India*, London and New York: Routledge.
63. **Grašytė**, Toma, 2016: Tradicinio muzikanto šiuolaikinėje lietuvių kultūroje, daktaro disertacija, humanitariniai mokslai, etnologijos kryptis (07 H), metrašcio teisėmis, Vilnius: Lietuvos muzikos ir teatro akademija.
64. **Grenfell**, Michael, 2008: *Pierre Bourdieu. Key Concepts*, Acumen.
65. **Guha-Takurta**, Tapati, 1992: *The Making of a New "Indian" Art: Artists, Aesthetics and Nationalism in Bengal, c. 1850–1920*, Cambridge: Cambridge University Press.
66. **Guha-Takurta**, Tapati, 2004: *Monuments, Objects, Histories: Institutions of Art in Colonial and Postcolonial India*, New York: Columbia University Press.
67. **Guillebaud**, Christine, 2011: Music and Politics in Kerala: Hindu Nationalists Versus Marxists, eds.: Berti, D., Jaoul, N., Kanungo, P., *The Cultural Entrenchment of Hindutva. Local Mediations and Forms of Convergence*, Routledge, pp. 29–63, <https://hal.archives-ouvertes.fr/hal-01621554>.
68. **Gupta**, Akhil, Ferguson James, 1992: Beyond "Culture": Space, Identity, and the Politics of Difference, in *Cultural Anthropology*, Vol. 7, No. 1, *Space, Identity, and the Politics of Difference*, pp. 6–23, internetinė prieiga: <http://www.jstor.org/stable/656518>.
69. **Gupta**, Akhil, Ferguson James, 1997: *Anthropological Locations Boundaries and Grounds of a Field Science*, Berkeley, Los Angeles, London: University of California Press.

70. **Haas**, Cornelia, 2020: Dancing Jagadamba: Rukmini Devi and the World-Mother-Movement, in *Annäherungen an das Unaussprechliche*, pp.: 179–198, internetinė prieiga: DOI: <https://doi.org/10.14361/9783839447253-008>.
71. **Habermas**, Jurgen, 1983: Modernity: An Incomplete Project, in *The Anti-Aesthetic: Essays on Postmodern Culture*, ed. Foster H., Port Townsend, WA: Bay Press.
72. **Hanna**, Judith L., 1987: To Dance is Human: A Theory of Nonverbal Communication, The University Of Chicago Press.
73. **Hawley**, John Stratton, 2015: *A Storm of Songs: India and the Idea of the Bhakti Movement*, Harward University Press.
74. **Hobsbawm**, Eric, Ranger Terence, 1983: *The Invention of Tradition*, Cambridge University Press.
75. **Holquist**, Michael, 2002: *Dialogism Bakhtin and his World*, London and New York: Routledge.
76. **Huggan**, Graham, 2001: *The Postcolonial Exotic: Marketing the Margins*, Routledge.
77. **Huggan**, Graham, 2008: *Interdisciplinary Measures. Literature and the Future of Postcolonial Studies*, Liverpool University Press.
78. **Jameson**, Fredric, 1991: *Postmodernism, Or the Cultural Logic of Late Capitalism*, Durham: Duke University Press.
79. **Jonutytė**, Jurga, 2010: Kartotė: tradicijos sąvokos matas ir pamatas, in *Tautosakos darbai XXXIX*, LLTI.
80. **Jonutytė**, Jurga, 2011: *Tradicijos sąvokos kaita*, Vilniaus universitetas.
81. **Joshi**, Damayanti, 1989: *Madame Menaka*, New Delhi: Sangeet Natak Akademi.
82. **Joshi**, Nirmala, 1959: Genealogy of Kathak Dancers of Jaipur Gharana, in *Mārg. A Magazine of the Arts. Vol.12–4. 16–18*, Bombay: Marg Publications.
83. **Kaeppler**, Adrienne L., 1991: American Approaches to the Study of Dance, in *Yearbook for Traditional Music*, Vol. 23 (1991), pp. 11–21, internetinė prieiga: <http://www.jstor.org/stable/768393>.
84. **Kaktikar**, Aadya, 2014: The Paradox of Authority: The Body of Dance, in *Sport and Art* 2(5): 91–96, DOI:10.13189/saj.2014.020503.
85. **Khokar**, Ashish Mohan, 1959: Lucknow Gharana, in *Mārg. A Magazine of the Arts*, Vol.12–4, pp. 10–12, Bombay: Marg Publications.
86. **Khokar**, Ashish Mohan, 2004: *Classical Dance*, New Delhi: Rupa & Co. Kippen, J. 1988. *The Tabla of Lucknow: A Cultural Analysis of a Musical Tradition*. Cambridge: Cambridge University Press.

87. **Kirshenblatt-Gimblett**, Barbara, 1991: Objects of Ethnography, in Exhibiting Cultures: The Poetics and Politics of Museum Display, eds. Karp I., Lavine D.S., pp. 386–443, Washington DC: Smithsonian Institution Press.
88. **Kothari**, Sunil, 1989: *Kathak. Indian Classical Dance Art*, New Delhi: Abhinav Publication.
89. **Kothari**, Sunil, 1994: *Kathak*, New Delhi: Rajdhani Art Press.
90. **Lakshmi**, C.S., 2004: A Life Dedicated to Dance, *The Hindu*, data: 07/11/2004 internetinė prieiga: <https://web.archive.org/web/20050325212935/http://www.hindu.com/lr/2004/11/07/stories/2004110700280400.htm>, peržiūrėta: 2020 m. vasario mėn, 2021 m. gegužės mėn.
91. **Lopez**, y Royo Alessandra, 2007: The Reinvention of Odissi Classical Dance as a Temple Ritual, in *The Archaeology of Ritual*, ed. Evangelos Kyriakidis, pp.: 155–181, Los Angeles: Cotsen Institute of Archaeology, University of California.
92. **Lopez**, y Royo Alessandra, 2010: Indian Classical Dance: A Sacred Art?, in *The Journal of Hindu Studies*, vol.3, pp.: 114–123, Doi: 10.1093/jhs/hiq008.
93. **Manuel**, Peter, 1987: Courtesans and Hindustani Music, in *Asian Review* 7.1: 12–17.
94. **Manuel**, Peter, 1989: *Thumri in Historic and Stylistic Perspectives*, Delhi: Motilal Banarasidass.
95. **Manuel**, Peter, 1996: Music, the Media, and Communal Relations in North India, Past and Present, in *Contesting the Nation: Religion, Community, and the Politics of Democracy in India*, ed. Ludden, D., pp. 119–139, University of Pennsylvania Press.
96. **Mansingh**, Sonal, 2007: *Classical Dances*, New Delhi: Wisdom Tree Academic.
97. **Marcus**, George E., 1995: Ethnography in/of the World System: The Emergence of Multi-Sited Ethnography, in *Annual Review of Anthropology*, vol. 24 (1995), pp. 95–117, Annual Reviews, internetinė prieiga: <https://www.jstor.org/stable/2155931>.
98. **Martin**, Randy, 1992: Dance Ethnography and the Limits of Representation, in *Social Text*, No. 33 (1992), pp. 103–123. <http://www.jstor.org/stable/466436>.
99. **Massey**, Reginald, 1999: *India's Kathak Dance. Past, Present, Future*, New Delhi: Abhinav Publications.
100. **Massey**, Reginald, 2004: *India's Dances. Their History, Technique and Repertoire*, New Delhi: Abhinav Publications.
101. **McGregor**, R.Stuart, 1993: *The Oxford Hindi-English Dictionary*, New Delhi: Oxford University Press.
102. **McLeod**, John, 2007: *The Routledge Companion to Postcolonial Studies*, London and New York: Routledge.

103. **Meduri**, Avanthi, 2004: Bharatanatyam as a Global Dance: some Issues in Research, Teaching, and Practice, in *Dance Research Journal*, 36/2, pp. 11–29.
104. **Miller**, Barbara S., 1992: *The Powers of Art. Patronage in Indian Culture*, New Delhi: Oxford University Press.
105. **Minh-ha**, Trinh T., 1989: *Woman, Native, Other: Writing Postcoloniality and Feminism*, Bloomington: Indiana University Press.
106. **Minh-ha**, Trinh T., 1989: Introduction, in *Discourse*, vol. 11, No. 2, (Un)Naming Cultures, pp. 3-17, Wayne State University Press, internetinė prieiga: <http://www.jstor.org/stable/41389120>, peržiūrėta 2021 10 21.
107. **Moore-Gilbert**, Bart, 2000: *Postcolonial Theory Contexts, Practices, Politics*, London, New York: Verso.
108. **Morcom**, Anna, 2009: Indian Popular Culture and its ,Others': Bollywood Dance and Anti-naught in Twenty-first-century Global India, in *Popular Culture in Globalised India*, eds. Gokulsing M.K., Dissanayake W., London and New York: Routledge.
109. **Morcom**, Anna, 2013: *Illicit Worlds of Indian Dance: Cultures of Exclusion*, Oxford: Oxford University Press.
110. **Munsi**, Urmimala Sarkar, 2010: The Body and the Woman Dancer. What She is, or What She is Expected to be, in *Engendering Performance. Indian Women Performers in Search of an Identity*, eds. Dutt, B., Munsi, U.S., New Delhi: Sage Publications India.
111. **Munsi**, Urmimala Sarkar, 2010: Natyasastra. Emerging (Gender) Codes and the Woman Dancer, in *Engendering Performance. Indian Women Performers in Search of an Identity*, eds. by Dutt, B., Munsi, U.S., New Delhi: Sage Publications India.
112. **Munsi**, Urmimala Sarkar, Burridge Stephanie, 2011: *Traversing Tradition. Celebrating Dance in India*, London and New Delhi: Routledge.
113. **Nandy**, Ashish, 1983: *The Intimate Enemy. Loss and Recovery of Self under Colonialism*, Delhi: Oxford University Press.
114. **Narayan**, Shovana, 2004: Kathak, in *Dances of India Series*, ed. Alka Raghuvanshi, New Delhi: Wisdom Tree.
115. **Narayan**, Shovana, 2005: *The Sterling Book of Indian Classical Dances*, New Dawn Press, Sterling Publishers.
116. **Narayan**, Shovana, 2012: Kathak, in *Indian Classical Dance Series*, Gurgaon: Shubhi Publication.
117. **Narayan**, Shovana, 2018: *Mapping of Kathak Villages*, unpublished research.
118. **Natarajan**, Srivisya, 2018: *The Undoing Dance*, New Delhi: Juggernaut Books.

119. **'Natavara'**, 1959: Banaras Gharana, *Mārg. A Magazine of the Arts*, Vol. 12–4. 15, September, Bombay: Marg Publications.
120. **Neuman**, Daniel M., 1990: *The life of Music in North India. The Organization of an Artistic Tradition*, Chicago and London: The University of Chicago Press.
121. **Neuman**, Daniel M., 1992: Patronage and Performance in Indian Music, in *The Powers of Art. Patronage in Indian Culture*, pp. 247–258, New Delhi: Oxford University Press.
122. **Neuman**, Daniel M., 2014: A Tale of Two Sensibilities: Hindustani Music and its Histories, in *Theory and Method in Historical Ethnomusicology*, ed. Johnathan McCollum and David G. Hebert, London: Lexington Books.
123. **Noland**, Carrie, 2009: *Agency and Embodiment: Performing Gesture producing Culture*, Harvard University Press, London.
124. **Oldenburg**, Veena Talwar, 1984: *The Making of Colonial Lucknow, 1856–1877*, Princeton, NJ: Princeton University Press.
125. **Orsini**, Francesca, 2011: *Before the Divide. Hindi and Urdu Literary Culture*, Hyderabad: Orient Black Swan.
126. **O'Shea**, Janet, 2006: Dancing through History and Ethnography. Indian Classical Dance and the Performance of the Past, in *Dancing from Past to Present. Nation, Culture, Identities*, ed. Theresa Jill Buckland, The University of Wisconsin Press.
127. **Pandian**, Jacob, 1995: *The Making of India and Indian Traditions*, New Jersey: Prentice Hall.
128. **Papers** from the First Dance Seminar, 1958, in: *Sangeet Natak*, Vol. XLVII, 1-4, 2013, New Delhi: Sangeet Natak Akademi.
129. **Parish**, Steven M., 1997: Life history, in *The Dictionary of Anthropology*, ed. T. Barfield, p. 287–288, UK: Blackwell Publishing.
130. **Paunksnis**, Šarūnas, 2012: „Heaven of Freedom“: Nationalist Discourse as Politics of Imagination in India, daktaro disertacija, rankraščio teisėmis, Kaunas: Vytautas Magnus University.
131. **Pauwels**, Rika Maria Heidi, 2015: *Cultural Exchange in Eighteenth-Century India: Poetry and Paintings from Kishangarh*, Studies in Asian Art and Culture, Volume 4, ed. Julia A.B. Hegewald, Berlin: EB Verlag.
132. **du Perron**, Lalita. 2014. Hindi Poetry in a Musical Genre. Thumrī lyrics. London and New York: Routledge.

133. **Post**, Jennifer, 1989: Professional Women in Indian Music: The Death of the Courtesan Tradition, in *Women and Music in Cross Cultural Perspective*, ed. Ellen Koskoff, 97–109, Urbana and Chicago, IL: University of Illinois Press.
134. **Post**, Jennifer, 2000: Women and Music, in *South Asia: The Indian Subcontinent*, ed. Alison Arnold, The Garland Encyclopaedia of World Music, vol. 5, 407–17, New York and London: Garland Publishing.
135. **Prayog** and Shastra. Special Issue, in: *Sangeet Natak*, Vol. XLIX, 1–2, 2015, New Delhi: Sangeet Natak Akademi.
136. **Prickett**, Stracey, 2007: Guru or Teacher? Shishya or Student? Pedagogic Shifts in South Asian Dance Training in India and Britain, in *South Asia Research*, DOI: 10.1177/026272800602700102 Vol. 27(1): 25–41, peržiūrėta: 2019 07 10.
137. **Purkayastha**, Prarthana, 2014: *Indian Modern Dance, Feminism and Transnationalism*, Palgrave Macmillan.
138. **Rabinow**, Paul, ed., 1984: *The Foucault Reader*, New York: Pantheon Books.
139. **Račiūnaitė-Paužolienė**, Rasa, 2011: Šiuolaikinių gyvenimo istorijų bei asmeninės patirties pasakojimų analizės ypatumai, in *Lituanistica*, 2011, t. 57. n r. 2 (84), pp.: 188–197, Lietuvos mokslų akademija.
140. **Raina**, M. Kaur, 2002: Guru-Shishya Relationship in Indian Culture: The Possibility of a Creative Resilient Framework, in *Psychology in Developing Societies*, 2002, 14: 167, DOI: 10.1177/097133360201400109, peržiūrėta: 2019 07 22.
141. **‘Rasdhari’**, 1959: Raigarh Raja’s Contribution to Kathak., in *Mārg. A Magazine of the Arts*, Vol.12-4 (September), pp.: 21–22, Bombay: Marg Publications.
142. **Reed**, Susan A., 1998: The Politics and Poetics of Dance in *Annual Review of Anthropology*, Vol. 27 (1998), pp.: 503–532, internetinė prieiga: <http://www.jstor.org/stable/223381>, peržiūrėta 2020 05 15.
143. **Royce**, Anya P., 1977: *The Anthropology of Dance*, Indiana University Press.
144. **Ryzhakova**, Svetlana, 2016: Dancers – musicians – audience interaction in traditional Kathak performance: Cultural meaning, social function, historical shifts, in *Nartanam. A Quarterly Journal of Indian Dance*, Vol. XVI, N.2. April-June, pp.: 99–115, Hyderabad: Sahridaya Arts Trust, online access: https://www.academia.edu/31282440/Dancers_musicians_audience_interaction_in_traditional_Kathak_performance_Cultural_meaning_social_function_historical_shifts_Nartanam_A_Quarterly_Journal_of_Indian_Dance_Vol._XVI_N.2._April-June_2016_Hyderabad_Sahridaya_Arts_Trust_P._99-115
145. **Said**, Edward, 2006: *Orientalizmas*, Vilnius: Apostrofa.

146. **Savoniakaitė**, Vida, 2014: *Savas ir kitas šiuolaikiniai požiūriai*, Vilnius: LII leidykla.
147. **Sarrazin**, Natalie, Morelli Sarah, 2016: *Teaching Embodied Musicmaking: Pedagogical Perspectives from South Asian Music and Dance*, vol. 56, DOI: <http://dx.doi.org/10.18177/sym.2016.56.fr.11124>
148. **Saxena**, Sushil Kumar, 1959: Jaipur Gharana, in *Mārg. A Magazine of the Arts*, Vol.12-4 (September), pp.: 12–15, Bombay: Marg Publications.
149. **Schechner**, Richard, 1985: *Between Theater and Anthropology*, Philadelphia: University of Pennsylvania Press.
150. **Schippers**, Huib, 2007: The Guru Recontextualized? Perspectives on Learning North Indian Classical Music in Shifting Environments for Professional Training, in *Asian Music*, December, DOI: 10.1353/amu.2007.0020, peržiūrėta: 2018 12 10.
151. **Schwarz**, Henry, Ray Sangeeta, eds., 2005: *A Companion to Postcolonial Studies*, Blackwell Publishing.
152. **Singh**, Shanta Serbjeet, 2000: *Indian Dance. The Ultimate Metaphor*, Hong Kong: Ravi Kumar Publisher, New Delhi: Bookwise.
153. **Shah**, Reena, 2005: *Movement in Stills: The Dance and Life of Kumudini Lakhia*, Ahmedabad: Mapin Publishing.
154. **Shay**, Anthony, 2014: *The Dangerous Lives of Public Performers: Dancing, Sex, and Entertainment in the Islamic World*, Basingstoke: Palgrave Macmillan.
155. **Skiba**, Katarzyna, 2016: Redefining Hybridity in Contemporary Kathak Dance, in *Przegląd Kulturoznawczy*, nr. 4 (30) 2016, pp. 435–451, internetinė prieiga: doi:10.4467/20843860PK.16.034.6495, peržiūrėta: 2021 03 15.
156. **Skiba**, Katarzyna, 2016: Cultural Geography of Kathak Dance: Streams of Tradition and Global Flows, in *Cracow Indological Studies*, vol. 18. *Cosmopolitanism and Regionalism in Indian Cultural Dynamics*, pp.: 55–93, Jagiellonian University, internetinė prieiga: https://www.academia.edu/35446961/Cultural_Geography_of_Kathak_Dance_Streams_of_Tradition_and_Global_Flows_in_Cracow_Indological_Studies_vol_18_Cosmopolitanism_and_Regionalism_in_Indian_Cultural_Dynamics, peržiūrėta: 2021 03 15.
157. **Skiba**, Katarzyna, 2016: A heroine in the pangs of separation or a soul longing for the divine? Re-appropriated voices in the poetry of *kathak* dance repertoire, in *Polish Journal of the Arts and Culture. New Series* 4, (2/2016), pp.: 47–78, internetinė prieiga: DOI: 10.4467/24506249PJ.16.010.6241, peržiūrėta: 2021 03 15.

158. **Skiba**, Katarzyna, 2017: Performing Sacred in Kathak Dance, in *Polish Contributions to South Asian Studies*, ed. Danuta Stasik, pp.: 35–60, Warsaw University, internetinė prieiga:
https://www.academia.edu/35447029/Performing_the_Sacred_in_Kathak_Dance,
peržiūrėta: 2021 08 21.
159. **Soneji**, Daves, 2012: *Unfinished Gesture: Devadāsīs, Memory and Modernity in South India*, Chicago and London: The University of Chicago Press.
160. **Spivak**, Gayatri Chakravorty, 1988 Can the Subaltern Speak?, *Marxism and the Interpretation of Culture*, eds. Nelson, C., Grossberg, L., London: Macmillan Education.
161. **Srinivasan**, Priya, 2012: *Sweating Saris. Indian Dance as Transnational Labor*, Philadelphia: Temple University Press.
162. **Srivastava**, Ranjana, 2008: *Kathaka. The Tradition. Fusion and Diffusion*, New Delhi: D.K. Printworld.
163. **Talbot**, Cynthia, 1995: Inscribing the Other, Inscribing the Self: Hindu-Muslim Identities in Pre-Colonial India, in *Comparative Studies in Society and History*, vol. 37, no. 4 (Oct.), pp.: 692–722, Cambridge University Press, internetinė prieiga:
<http://www.jstor.org/stable/179206>, peržiūrėta: 2017 02 25.
164. **Thomas**, Helen, Ahmed, Jamilah, 2004: *Cultural Bodies. Ethnography and Theory*, Carlton: Blackwell Publishing.
165. **Trivedi**, Madhu, 2000: Hindustani Music and Dance: An Examination of Some Texts in the Indo-Persian Tradition, in *The Making of Indo-Persian Culture. Indian and French Studies*, eds. Alam M., Delvoye F. 'Nalini', Gaborieau M., pp.: 281–306, New Delhi: Manohar.
166. **Trivedi**, Madhu, 2012: *The Emergence of the Hindustani Tradition. Music, Dance and Drama in North India, 13th to 19th Centuries*, Three Essays Collective.
167. **Turner**, Victor, 1988: *The Anthropology of Performance*, New York: PAJ Publications.
168. **Valančiūnas**, Deimantas, 2013: *Tapatybės konstravimas Britanijos ir Indijos kine: pokolonijinis aspektas*, daktaro disertacija, metraščio teisėmis, Vilniaus universitetas.
169. **Vatsyayan**, Kapila, 1968: *Classical Indian Dance in Literature and the Arts*, New Delhi: Sangeet Natak Akademi.
170. **Vatsyayan**, Kapila, 1982: *Dance in Indian Painting*, New Delhi: Abhinav Publications.

171. **Vatsyayan**, Kapila, 1992: *Indian Classical Dance*, Publications Division, Ministry of Information and Broadcasting, Govt. of India.
172. **Vatsyayan**, Kapila, 2011: *Asian Dance: Multiple Levels*, Delhi: B.R. Rhythms.
173. **Vigne**, Jacques, 1997: *The Indian teaching tradition: A psychological and spiritual study*, Delhi: D.K. Publishers Distributors.
174. **Vyčinionė**, Daiva, Autorystės samprata tradicinėje kultūroje, *Tradicija, autorystė, kūrinio ribos ir interpretacijos laisvė*. Mokslinės konferencijos, įvykusios 2006 m. balandžio 27 d., pranešimai ir moksliniai straipsniai, p. 68–79, internetinė prieiga: <https://www.lituanistika.lt/content/7360>, peržiūrėta: 2021 08 13.
175. **Walker**, E. Margaret, 2006: Ancient Tradition as Ongoing Creation: The *Kathavacaks* of Uttar Pradesh, in *Canadian Journal for Traditional Music* 33: 48–63.
176. **Walker**, E. Margaret, 2009: Kathak Log ya Kathak Nr̥tya: The Search for a Dance Called Kathak, in *Journal of the Indian Musicological Society*, internetinė prieiga: https://www.academia.edu/11767724/Kathak_Log_ya_Kathak_Nr̥tya_The_Search_for_a_Dance_Called_Kathak, peržiūrėta: 2018 05 12.
177. **Walker**, E. Margaret, 2010: Courtesans and Choreographers: The (Re)Placement of Women in the History of Kathak Dance, in *Dance Matters: Performing India*, eds. Chakravorty P., Gupta N., New Delhi: Routledge.
178. **Walker**, E. Margaret, 2014: *India's Kathak Dance in Historical Perspective*, England: Ashgate.
179. **Warrier**, Maya 2003: Processes of Secularization in Contemporary India: Guru Faith in the Mata Amritanandamayi Mission, in *Modern Asian Studies*, 37, pp.: 213–253, doi:10.1017/S0026749X03001070, peržiūrėta: 2016 12 07.
180. **Werbner**, Pnina, 2004: Theorising Complex Diasporas: Purity and Hybridity in the South Asian Public Sphere in Britain, in *Journal of Ethnic and Migration Studies* Vol. 30, No. 5, September 2004, pp. 895–911, Caxfax Publishing.
181. **Williams**, Drid, 2004: *Anthropology and the Dance: Ten Lectures*, Urbana and Chicago: University of Illinois Press.
182. **Young**, J. C. Robert, 2003: *Postcolonialism: a Very Short Introduction*, New York: Oxford.
183. **Zarrilli**, Phillip B., 1984: Doing the Exercise: The In-body Transmission of Performance Knowledge, in *Traditional Martial Arts Kalarippayattu of Kerala, India*, vol. 1, no. 2, pp. 191–206, Asian Theatre Journal.
184. **Zarrilli**, Phillip B., 1987: Where the Hand [Is]..., in *Asian Theatre Journal* 4, no. 2, pp.: 205–214, doi:10.2307/1124192, peržiūrėta: 2020 m. gruodžio mėn.

185. **Zarrilli**, Phillip B., 1998: When the Body Becomes All Eyes. Paradigms, Discourses and Practises of Power, in *Kalaripayattu, a South Indian Martial Art*, New Delhi: Oxford University Press.
186. **Zarrilli**, Phillip B., 2000: *Kathakali Dance-drama: Where Gods and Demons Come to Play*, Routledge.
187. **Zemtsovsky**, I. Izaly, 2009: A Model for a Reintegrated Musicology, in *Journal of Ethno Folklore*, REF/JEF, 1–2, pp.: 93–107, București.

Filmografija

1. Indus Blues [*Indo bliuzas*], rež. Jawad Sharif, Bipolar Films, Face, Jawad Sharif Films, 2018.
2. The Other Song [*Kita daina*], rež. Saba Dewan, Aakar, 2009.

TRANSFORMATIONS OF NORTH INDIAN PERFORMATIVE KATHAK TRADITION AND ADAPTATION METHODS OF PERFORMING COMMUNITIES

SUMMARY¹⁵¹

North India is a milieu of multifaceted, syncretic culture where different ethnic communities have existed and continue to exist and maintain their religious identities, worldviews, authentic culture, and communal spirit. The *Kathak* dance, thriving in this milieu, has not escaped different cultural influences in the course of history and has become a diverse performative practice, containing and representing the intrinsic qualities, worldviews, and religious identities of different (ethnic) communities. The current stage/professional *Kathak* dance evolved under the influence of the changes and processes in the late 19th through early 20th century, caused by the educational ideas inspired activation of the revival movement in India. Unconsciously following the example of orientalist-colonisers, the participants of this revival, the reformers, sought inspiration in the "authentic" past: old Indian texts, ideal culture, and the social and religious (naturally, that of Hinduism) structure. Entire layers of the recent past were simply erased from history along with the inappropriate "decline" culture and its representatives. In this way, when searching for the basis of authenticity and national identity, the "genuine" arts were restored, while the living performative traditions, which did not correspond to the Renaissance vision of the reformers, were pushed to the periphery. Upon regaining independence, the young state, realising the importance of the foundations of cultural heritage for the newly constructed edifice of Indian nationhood, intensified the processes of restoring, "purifying/sanitising", standardising, and nationalising dance, relying on the system of newly created institutions and support. Educated reformers-creators, often belonging to higher social strata, improved and developed, codified and classified traditional arts, sometimes grossly affecting both their content and form as well as the arts-related hereditary *communities*, their way of life, and mutual relations. In the process of changes in the society and the milieu of performing arts, with the inevitable processes of urbanisation and modernisation (and afterwards globalisation and commodification) taking place, certain "chosen" communities began to predominate, to usurp traditions, and therefore cause certain tensions. Today, a number of questions arise regarding the development of the *Kathak* dance: To which *communities* did the *Kathak* dance tradition really belong in the past and belongs in the present?

¹⁵¹ Daktaro disertacijos santrauka į anglų kalbą vertė / Summary of the doctoral dissertation translated into English by *Laimutė Servaitė*

How are they different and how do they interact with each other? Who is responsible for shaping the technique, content, and repertoire of the dance as it is performed today? What external processes have influenced the development of the tradition and how have traditional communities and non-traditional performers responded and are currently responding to change? How did the dancers' daily practices, methods of knowledge transfer, self-awareness and representation, creative expression processes, and mutual relations develop in the face of the development of the art patron and the audience? How far has the current form of *Kathak* moved from the various traditional arts that influenced the dance which had been practiced quite widely in the area of northern central India?

The research object in the dissertation is the *Kathak* dance and the *Kathak* performing community, which is diverse and multi-layered. It is like a set of intertwined identities: performers belong to different ethnic groups and geographical locations, different social strata and beliefs, hereditary *communities* of dancers and musicians, and groups that have chosen dance as a professional career or a hobby. Musical/performative culture is the common platform of this broad community: it is created, influenced, interpreted, and represented as well as creating, influencing, representing, uniting, and polemicising. This platform is a set of cultural practices, influenced and shaped by historical factors and ideological trends.

The aim of the dissertation

To explore the *Kathak* dance of north central India and the communities practicing it and to reveal changes in the performative tradition against the background of contemporary (Indian) culture.

The objectives of the dissertation:

1. To explore the origin, evolution, form, and content of *Kathak* through reviewing and critically evaluating the cultural, religious, economic, and political context of central and northern India from a historical perspective;
2. To examine the practice of *Kathak* in hereditary and nonhereditary communities of dancers and musicians;
3. To define the specific characteristics of the *Kathak* dance from the viewpoints of communal and personal experience as well as the self-creation of identity;
4. To identify the main signs of change in the tradition;

5. To reveal how hereditary performing communities and nonhereditary performers adapt to changing contexts through changing the form and content of the dance and thus transforming the tradition itself.

The dissertation analyses the contemporary performative practice of *Kathak* and the *communities* of dancers and musicians who practice it today: their self-awareness, mutual relations (within and outside the communities), and the specificity of their economic life. Special attention has been paid to issues of communal and individual identities and representation of performers. Through their prism, various performer tools for the actualisation and transformation of the tradition have been identified and analysed. The theoretical basis of the work is post-colonial theory which allows for a new look at the research in dance/movement systems/embodied practices and destroys the established colonial assumptions about *unchanging traditions, monolithic cultures, fixed identities, the self and the other, and the self and alien other*. The postcolonial discourse reveals how the Empire created, developed, and used culture for its own purposes and how, after the collapse of the Empire, the processes continued to develop, to influence the performative history, and to shape the performative milieu up to the present time.

The word *community* in the dissertation has been used in a couple of meanings: 1) more symbolically, to describe the totality of individuals associated with the *Kathak* dance, 2) in a narrower sense, referring to smaller formations, such as urban or rural communities, hereditary performing communities or communities associated with some institution or a prominent performer, etc. The distinction between the hereditary¹⁵² and nonhereditary performers is important. Hereditary *Kathak* performers are members of families associated with music, theatre, and dance, common in the north central region of India (*kathak, kathak birādarī, tawāif*)¹⁵³. Nonhereditary performers are outsiders: individuals who practice the *Kathak* dance and are not members of the aforementioned families¹⁵⁴.

¹⁵² In this context, one could use the term *ethnophore* borrowed from ethnomusicology (see Zemtsovsky 2009): a "carrier of tradition" or, in the context of the present dissertation, a performer belonging to a hereditary community.

¹⁵³ *Kathak birādarī* (from Hindi *community, fraternity, group of people*) is not an endogamous community, however, in the area of knowledge/skill transfer or marriage between its different members, one can observe interesting cases of flexibility; *tawāif* (from Arab and Urdu: *tawā'if*, Hindi: *tavāyaf*) was a community of courtesans/performers that became popular in north central regions of the country during the rule of the Mughal dynasty.

¹⁵⁴ The number of nonhereditary performers increased rapidly during the period of nationalisation of the tradition and institutionalisation/democratisation of the educational system.

The concept of *tradition* is also important in the context of the dissertation. Here, *tradition* is treated as a flexible, changing phenomenon¹⁵⁵. The dissertation tries to avoid the dichotomous opposition of *tradition* versus *modernity*, due to the understanding of the situational and contextual nature of this phenomenon.

In the thesis, the *Kathak* dance is sometimes referred to as *performative practice*, *performative tradition*, *cultural practice*, or *embodied practice*. Performativity here means not only the embodied performance, but also the entire environment of the tradition. In the South Asian context, this concept is broader than the word *dance* and encompasses the traditionally related practices of music, dance, and acting¹⁵⁶. It can also refer to the totality of performers' actions: the teaching/learning process, rehearsals, performances, rituals, and other actions related to the *Kathak* performative practice.

In literature, *Kathak* and the seven other major dance forms in India are often described by the terms *classical* and *neoclassical*. The term *classical*¹⁵⁷, although borrowed from the West and incompletely corresponding to the Indian cultural context, still most accurately describes the nature of the current standardised, both aesthetically and technically perfected regional manifestations of dance. The term *neoclassical* in the context of Indian performative traditions was first used by Kapila Vatsyayan (Vatsyayan 1968, 1982, 1992, 2011) to emphasise the current reshaped, reconstructed, and adapted nature of these traditions. In the dissertation, both terms are also used interchangeably.

It is important to note that the cultural practice in question is geographically associated with the northern and central regions of the Indian subcontinent. The locations of the origin and development of the *Kathak* dance include the territories of the states of Rajasthan, Punjab (and even of Pakistan, separated after the independence), Uttar Pradesh, Bihar, and Bengal. At some points in history, the practice was also popular in the Deccan region. Despite such a wide range

¹⁵⁵ In her works, philosopher Jurga Jonutytė analysed in detail the concepts of time, repetition, and tradition as well as their relationship. She presented the summary of two different approaches. One of them drastically opposed sustainability and change, and therefore tradition was perceived as the opposite of "creative action, freedom", and, I would add, transformation. The other approach brought back the concept of repetition as an "independent component of thinking", which "allowed for the understanding of creative action both as the maintenance of the same and as striving for something new", and of tradition as continuous "experience of time" (Jonutytė 2010, 2011).

¹⁵⁶ *Sangīt* (Sanskrit and Hindi): *music, theatrical performance with elements of song, music, and dance* (McGregor 1997: 963); in the context of North Indian performative traditions, the term denotes / combines several practices: musical, rhythmic, and movement.

¹⁵⁷ In the *Nāṭyaśāstra* (5th century BC – 5th century AD) treatise on performing arts, we find the terms of *desi* and *mārgī*. They roughly correspond to the concepts *folkloric/folk* and *classical*. In the context of Indian performative arts, the term *śāstrīy* is also found, which means 'related to or legitimised in texts/treatises relevant for the respective artistic tradition'.

of the dance performance, in the discussion of it, the conventional term of the North Indian cultural region will be used.

Research methods

One of the most important methodological approaches in the present PhD thesis is the anthropological one. The work is based on a two-stage ethnographic field study in *Kathak*-practicing *communities* in the north central region of India over the periods of December 2017 through April 2018 and September through December 2018. Emphasis was placed on participant observation, non-structured and semi-structured interviews, life stories, conversations, and memories. Before that, I had already spent about a decade (1997 through 2009) in the region that later became the field of the current research, studying Hindi/Urdu languages and literature and practicing the *Kathak* dance. I had preliminary acquaintance with the research participants and informants and gained their trust. This situation was favourable for me as a researcher, because due to having practiced the *Kathak* dance myself, I had the opportunity to be inside the tradition. The fact that I am a dancer who had spent a considerable amount of time in India led to a twofold approach of the anthropological research. Using Clifford Geertz's (1973) terminology, the present anthropological study combined *thick description*, an anthropological viewing perspective as if from the outside, with a view from inside and *thin description*. The opportunity to study the dance community *from the inside* allowed me to use the phenomenological research strategy, where my own and the respondents' experiences were important, allowing for the analysis of the community's self-awareness and self-representation.

In addition to qualitative methods, the historiographical descriptive method also played an important role in this work, as it helped understand the different political, historical, economic, and cultural contexts that influenced and continue to influence the origin and development of the *Kathak* dance. After delving into the phenomena of the past, into different interpretations of the history of the dance, the research sought to understand the connections between the past and present phenomena and to find out how the dance in question created the identity of individuals and *communities* and the spheres of their contact, and how it enabled the representation of performers and communities as well as the tradition appropriation processes in the face of dance transformations.

The dissertation statements to be defended:

1. The postcolonial theoretical approach provides opportunities to deconstruct the predominant narrative of the history of the *Kathak* dance and to view the dance as a reconstructed and adapted syncretic tradition of the 20th century.
2. Not only is the performative tradition of *Kathak* directly influenced by various social, political, economic, and broader cultural contexts, but it also represents their *embodied* reflection.
3. The dance creates a particular cultural platform that allows for the formation and representation of individual and communal identities as well as for influencing and changing the environment related to it.
4. India's colonial experience and decolonisation processes are not just a matter of the past. In the present, they unfold through the change of tradition and through the self-awareness, reflection, representation, and methods of adaptation of performers and their communities both in India itself and in the diaspora.
5. Based on the more important historical processes, we can identify several stages of adaptation of performing communities: the colonial period, the decolonisation period, and the contemporary period.
6. Depending on the contexts and identity-forming factors, continuers of the tradition respond differently to changes in the environment and express it in their differently embodied practices.
7. Tradition develops in different directions and manifests itself in diverse variations that can both complement or contradict each other.

Literature review

Postcolonial theory. The colonial experience of the Indian subcontinent of nearly 200 years and the orientalist view on Indian culture and its interpretations changed the development of the country's economic, political, and cultural life as well as the academic and popular knowledge and perception of phenomena. The imperialist presence of *other* in India, the studies, interpretation, and documentation of the *local* culture were manifested in the corresponding discourse, that is, in *orientalism*. The latter inevitably influenced the processes important for the development of dance that took place in the late 19th through the early 20th century and more or less affected dance *communities*, their lifestyle, self-awareness, and self-expression. The colonial factor presupposed the choice of the postcolonial theory and criticism in the study of the development of the *Kathak* dance and the transformations of performing communities, both historically and currently. Through the prism of the postcolonial discourse, the following questions have been explored:

- who dances in contemporary India?
- in what environment do they dance?
- how is individual and communal identity constructed and represented through dance?

The works of Edward Said (2006), Gayatri Chakravorty Spivak (1993), and Homi Bhabha (1994) had perhaps the greatest influence on postcolonial theory. In his fateful and polemical book *Orientalism*, Said described orientalism as the main cultural tool of colonial imperialism. The book, although criticised for being anti-historical and abstract, undoubtedly had an impact on the afterwards booming debate on postcolonial theory. Said's book did not analyse the nature of colonisation specifically in South Asia or India, and therefore it was not directly relevant for the dissertation. In his book *The Location and Culture*, Bhabha formulated important concepts of postcolonial discourse, such as *hybridity*, *ambivalence*, *mimicry*, and *third space*. The said concepts took hold in postcolonial literature and became universally used terms. For the context of the present research, when discussing phenomena and processes both diachronically and synchronically, the concepts and ideas formed by Bhabha were unquestionably relevant. In one of her most important articles, *Can the Subaltern Speak?*, Spivak argued against the subtlety-lacking, monolithic categories developed by Said and Bhabha. In the analysis of the double colonisation of the colonised woman, she drew attention to the aspect of gender. The uncomfortable questions raised by Spivak led to the flourishing of subaltern and feminist themes. In the dissertation, the ideas of the subaltern allowed for viewing the history of the phenomenon from a different perspective, bringing some previously marginalised communities into the course of events and evaluating their contribution to the development of the phenomenon in question. The highly diverse and polemical nature of postcolonial discourse was also discussed in the works of Graham Huggan (2001, 2008), Aijaz Ahmad (1995), Stephen Slemon (1990), Robert Young (2003), Bart Moore Gilbert (1997), and John McLeod (2007). Particularly valuable for the Indian context were the insights of Ronald B. Inden in his book *Imagining India* (1990/2000). The ideas and insights of these authors made it possible to reveal how the intellectual models constructed in the Colony influenced the then and subsequent historical processes and how these processes, in turn, influenced the development of performing arts.

The processes of nation formation were discussed by Benedict Anderson in his influential book *Imagined Communities* (1983). The author asked questions about how stories were created and what role the interpretation of history played in the construction of *truth*. The concept defined by Anderson was further developed by Eric Hobsbawm and Terence Ranger in their book *The Invention of Tradition* (1984). According to these authors, a number of traditions claiming their authentic and ancient origin were often created or revived only very

recently, or possibly even born or constructed anew. Based on the insights of these authors, some Indian performative traditions (specifically, the neoclassical *Kathak* style) can be said to belong to the same category of "*reconstructed/invented traditions*". Of course, it would be illogical to state that the *Kathak* tradition emerged only in the 20th century, since such or similar traditions must have existed in the region for probably several centuries. However, the current style of the *Kathak* dance, which represents respective communities and is characterised by certain aesthetic attitudes, its content characteristics, or the course of the repertoire, has formed relatively recently. Its revival or reconstruction was influenced by both colonial and later historical processes of the 19th and 20th centuries.

A specific nature of Indian nationalism, which combined modernity and religion, was discussed by culturologist Partha Chatterjee in his book *The Nation and Its Fragments: Colonial and Postcolonial Histories* (1993). He emphasised the special importance of the image of woman for the idea of nationhood in India. These insights were useful for studying the recent past and presenting transformations of performative traditions. Cultural psychologist Ashish Nandy, through the use of psychoanalysis, discussed the relationship between the coloniser and the colonised and their problems in the face of colonial and decolonisation processes.

In Lithuania, there are not many critical studies that include postcolonial theory within the research into Asian cultures. The works of Audrius Beinorius, a scholar who has perhaps best explored the postcolonial discourse in the Lithuanian academic milieu and used the approach to study South Asian philosophy and religion (2006, 2012), are especially worth mentioning, Šarūnas Paunksnis (2012) and Deimantas Valančiūnas (2013) applied postcolonial theory in the comparative analysis of Indian literature and cinematography, and Indian and British cinema.

The works of the authors developing the postcolonial theme presented important concepts, including *colonial other*, the ambivalent *desire* and *rejection* between the coloniser and the colonised, *hybridity*, and some others, which had an impact on the academic world and contributed to the emergence of abundant interdisciplinary research. The postcolonial discourse intertwined with various academic disciplines that were also relevant for the dissertation: history, anthropology, ethnomusicology/ethnochoreology, and dance studies.

Anthropology and ethnography. Since the anthropological approach is one of the main methodological approaches in the dissertation, considerable attention has been paid to discussing different ways of ethnographic writing as well as collecting and presenting anthropological data. In the late 20th century, the symbolist/interpretive (Clifford Geertz, Victor W. Turner) and postmodern/critical (James Clifford, George E. Marcus) paradigms of

anthropology, influenced by the ideas of Franz Boas' (1858–1942) cultural relativism, developed important concepts of representation, reflexivity, and contextuality, moving from "local knowledge" to "knowledge creation" and from "culture as a symbol and meaning" to "meaning for whom? and whose?". This directly affected the perception of the research object and field as well as the researcher and the researched ("self" and "other", "one's own" and "alien"). Particular attention was paid to the creation/writing of an anthropological text – ethnographic creating/writing, which, according to Clifford, had to be *polyphonic*. In his book *Interviewing as Qualitative Research. A Guide for Researchers in Education and the Social Sciences* (2006), Irving Seidman discussed the methods of information collection, analysis, and interpretation. The application of the phenomenological in-depth interview proposed by Seidman seemed useful for the present research, which was based on several phenomenological theses: 1 – human experience is changing and short-lived; 2 – any perception is subjective; 3 – the importance of "lived experience" and the necessity of the "search for meaning". Also worth mentioning are other authors who paid great attention to the evolution and problematics of topical ethnographic research concepts: understanding of the "research field" (Coleman and Collins 2006, Gupta and Ferguson 1992, 1997), understanding of and giving prominence to "self" and "other" in the context of the research field (Davies 1999, Coffey 1999), and discussing technical methodological and ethical issues (Emerson, Fretz, Shaw 1995, Coffey 1999, Bernard 2002).

For the area of research in performative culture and corresponding empirical ethnographic research methods, the collections of articles *Shadows in the Field* (2008) by Gregory Bartz and Timothy J. Cooley and *Cultural Bodies* (2004) by Helen Thomas and Jamilah Ahmed have been important. The aforementioned collections discussed the topics of cultural policies, ethnicity and identity (both of the researcher and the researched), gender, research field, and body policies. The *Routledge Dance Studies Reader* (2010), edited by Alexandra Carter and Janet O'Shea, explored the theoretical issues of dance studies as well as the relationship to history, community, and politics. *Dancing from Past to Present: Nation, Culture, Identities* (2006), edited by Theresa Jill Buckland, focused on the issue of the history of dance in different cultures.

Performativity theories. It is necessary to mention the perspective of performativity studies relevant for the present thesis. It is a relatively young discipline, primarily associated with the names of theatre director Richard Schechner and anthropologist Victor Turner (Schechner 2005, 2013; Davis 2008; Turner 1988). This field of study, which gained particular momentum at the turn of the century, is a complex one, and it has often been criticised for its abstractness and multidisciplinary (Bharucha 1993). However, precisely because of its

hybridity, it provides an opportunity to view performative phenomena from unexpected angles that can be useful for the research.

Cultural studies. In the analysis of the processes of modernisation, globalisation, and migration affecting performative practices, the insights of influential anthropologist and cultural theorist Arjun Appadurai (1990, 1996) have been used. Appadurai developed important theoretical concepts of *scapes* as the trends of globalisation. Moreover, in the dissertation, a valuable and intriguing idea of Beinorius has been referred to: to add the hypothetical concept of "performimage/performspace" to the categories identified by Appadurai, which would best reflect the shifts and changes in the context of the dance in question.

The dissertation has also examined issues of cultural identity and representation. The said issues were discussed in detail in the works by Stuart Hall (1993) and Trinh T. Minh-ha (1989). Furthermore, relevant explorations of the embodiment of culture and tradition in Carrie Noland's book *Agency and Embodiment: Performing Gestures / Producing Culture* by made it possible to reveal the rich palette of the means of artistic expression and self-realisation available through the performative practice of *Kathak*.

Recent ethnomusicological/ethnochoreological and anthropological research, affected by the discourse of postcolonial studies in the second half of the 20th century, revealed new opportunities for an approach to the origin and development of Indian performative traditions in general and of *Kathak* in particular (in different aspects: historiographic, subaltern, and feminist). A careful reconsideration of various sources and the application of new research methodologies allowed for refuting the narrative hitherto predominating among researchers and performers. The research angles that deserve to be mentioned include:

- the impact of hereditary communities (especially female performers) on performing arts in the 18th through 20th centuries (Veena Talwar Oldenburg (1984), Peter Manuel (1987), Jennifer Post (1989, 2000));
- different musical genres (Lalita du Perron (2013), Janaki Bakhle (2015), James Kippen (1998), Daniel M. Neuman (1990), Madhu Trivedi (2012));
- other marginalised groups (Muslim, non-Brahmin, Dravidian communities) and their contribution to the development of performative practices (Anna Morcom (2013)).

Influenced by the strong academic interest into dance studies in the late 20th century, research into different South Asian dance traditions also flourished rapidly. Among most important studies, the ones by Urmimala Munsri Sarkar (2011), Ananya Chatterjea (1996, 1997, 2003, 2004, 2020), Avanthi Meduri (1988, 2004, 2008), Phillip Zarrilli (1984), Alessandra Lopez y Royo (2007, 2010), Kapila Vatsayan, Uttara Asha Coorlawala, Ganser (2018), a.o.,

are worth mentioning. In the global context of contemporary dance, some studies on contemporary Indian and Indian diaspora dance are relevant: Prarthna Purkayastha's *Indian Modern Dance, Feminism and Transnationalism* (2014) and Ketu H. Khatri's *Contemporary Indian Dance: New Creative Choreography in India and the Diaspora* (2011).

Research into the Kathak Dance. Not so many critical reviews have been dedicated to the issues of the *Kathak* dance. From the viewpoint of historiography, Margaret Walker (2010, 2014) and Madhu Trivedi (2000, 2012) delved into the issues of this tradition; Pallavi Chakravorty (2006, 2008) viewed the dance through an interdisciplinary anthropological prism, while Katarzyna Skiba (2016, 2017) and Monika Dalidowicz (2015, 2020) combined the anthropological and historiographic approaches in their articles on the subject of *Kathak* (2016, 2017). The said works polemicalised with a large body of earlier texts on the *Kathak* tradition by romantic reformers (Joshi 1959, Khokar 1959, 'Natavara' 1959, 'Rasdhari' 1959, Saxena 1959, Vatsyayan 1968), which were later supplemented by authors such as Ranjana Srivastava (2008), Ashish Khokar (2004), Sunil Kothari (1989, 1994), and Reginald Massey (1999, 2004). To this narrative tradition we can also assign beautifully published coffee table books filled with attractive dance photographs and popular stereotypical hypotheses about the origin and development of various dance styles (Mansingh 2007, Singh 2000). The contribution of my teacher Shovana Narayan (2004, 2012, 2018, 2018) to the research of the dance ought to be mentioned as well. In her works, on the one hand, she relied on rich collected ethnographic data (for example, from her research into hypothetical villages of the *Kathak communities* in the states of Uttar Pradesh and Bihar); however, on the other hand, using the concepts of orientalist and reformers, she presented the *Kathak* tradition practiced by herself as an authentic Indian tradition long practiced by high-status communities and linked it to spiritual practices and a religious context. The dissertation also supports the insights and ideas of Walker, Chakravorty, and other researchers through developing and interpreting them, depending on the situation. The reformist literature and its predominating stereotypical, popular narrative is polemicalised with. The dissertation aims to analyse the current *Kathak* tradition and the communities that practice it in as much detail as possible through combining ethnographic research and personal experience-based and embodied insights with a historiographical approach.

Novelty and relevance of the topic/dissertation

South Asian performative traditions have received considerable attention in a global context. Both in India and in the Western academic milieu there is an abundance of research

that analyses different aspects of various musical and theatrical traditions as well as movement systems. There are also several critical studies devoted to the *Kathak* dance, extended and complemented by the present dissertation, where *Kathak* is perceived as a complex, syncretic phenomenon, shaped by different eras and different traditions and influenced by sociocultural factors. The dissertation combines different methodologies. Using the postcolonial theory approach and the historical descriptive method, the development of the researched dance has been localised in a historiographic perspective. By combining anthropology and embodied experience as well as by studying ethnographic reality and methods of identity expression and self-representation of performers and performing *communities*, an attempt has been made to delve into the *Kathak* practice and to understand its current form, content, and development trends. The inevitable combination of interdisciplinary approaches in the dissertation accounts for its relevance and novelty.

In Lithuania, there have been no studies dedicated to the topic of performativity in South Asia so far, and therefore the dissertation is novel for this reason alone, pointing to a relevant and promising research direction. Not only does the dissertation enrich the research into non-European cultures in terms of performativity in Lithuania, but it also contributes to the general development of postcolonial studies on a global scale. The research actualises the dual position of the author as a researcher and practitioner. The contribution of a foreign woman, who has mastered the practice of the *Kathak* performance in India, to the study of the tradition is valuable because of this dual approach. The conducted research is also important for the performing traditions that exist in Lithuania, as it explores the currently relevant issues of gender, learning/tradition transfer, tradition change, etc.

Drawing attention to the relatively late intensification of critical studies of dance in the world (in the last decades of the 20th century) and the still cautious approach to dance as a research object, the dissertation is believed to confirm the inseparability of dance from socio-cultural life, politics, history, economy, and philosophy. Movement systems are also expected to become a worthy and serious object of study.

Structure of the thesis

The dissertation consists of an introduction, four parts, conclusions, and appendices. The introduction briefly defines the research object, the aim, the objectives, and the literature related to the research, presents the statements to be defended, describes the structure of the dissertation, and outlines its novelty and relevance.

Part 1 is devoted to a detailed description of the research methodology and ethnographic research experience. The dissertation is based on the material of two field studies. These studies are presented in detail in this part through overviewing locations, field research conditions, and main respondents. Attention is drawn to the unique position of the researcher.

Part 2 introduces the theoretical approaches of the research. Postcolonial theory is the discursive base that forms the dissertation. It affects different aspects of the phenomenon in question and the trajectories of the approach. Moreover, it presents the theoretical concepts of the precolonial context and the contemporary world relevant for the research.

Part 3 sets out the unique cultural context of the researched region; the evolution of performative arts, including the *Kathak* dance, is overviewed from a historical perspective. The text identifies and discusses important historical periods which are characterised by the unique cultural environment and which have left a clear mark on the perception of the region's performative arts and the development of the tradition: 1) the precolonial period of the flourishing of Muslim empires, 2) the colonial period, and 3) the postcolonial period.

Part 4 directs our attention to contemporary India and is dedicated to the study of the ethnographic present.¹⁵⁸ Undoubtedly, the present is shaped and influenced by the previously discussed processes of the past and represents a continuation of the changed, rediscovered, or renovated phenomena/traditions. However, the processes taking place in the context of the current strongly changing India are actively influencing the transformations of the *Kathak* dance and its environment.

The appendices contain auxiliary, specifying, and visual material. The performers participating in the study are introduced in a separate table, indicating the performer's age, gender, and their belonging to a stylistic school and/or institution as well as their being ethnophores or creators outside specific hereditary performing families. Appendices also include translations of several selected interviews from Hindi and/or English and photographs of the performers taken during fieldwork.

Conclusions

The dissertation explores the issues of the transformation of the *Kathak* tradition and the methods of adaptation of performing *communities* in recent decades. For that purpose, theoretical approaches of postcolonial discourse have been used. They have been supplemented by the theoretical aspects of the precolonial context and the current affairs of the contemporary

¹⁵⁸ The term has been used in Phillip B. Zarrilli's studies of the *Kathakali* dance style (Zarrilli 1984, 2000).

world that are relevant for the research. The research mainly employs anthropological methods, enriched with historiographical and personal experience-based and embodied insights. By drawing attention to the unique cultural environment of the researched region, the *Kathak* tradition belonging to it, its roots, and its evolution are discussed in the thesis through the prism of important historical periods, distinguished by their own cultural environment and having a significant influence on the perception of performative arts and the change of tradition in the region. Thus, the following eras that influenced and shaped the contemporary form of the *Kathak* tradition have been discussed: 1) the period of flourishing of the Muslim empires, 2) the colonial period, and 3) the post-colonial period. For the detailed analysis of the ethnographic reality of the *Kathak* tradition, its environment, and the performing *communities*, qualitative ethnographic research methods have been used: participant observation, non-structured and/or semi-structured interviews, and conversations. Ethnographic methods used in combination with a practical knowledge-based research approach made it possible to take a closer view of the different processes of appropriation and interpretation of the dance tradition in various communities as well as of the ways of the performers' self-perception, self-realisation, and self-expression taking place in the face of dance transformations. The contextualization of the *Kathak* tradition in the unique cultural milieu of the region as well as exploration of current dance practices and environments has resulted in the following conclusions:

1. Upon viewing the evolution of the *Kathak* tradition in the period of the late 19th through the early 20th century through the prism of postcolonial theory, one sees the currently practiced *Kathak* dance as the 20th-century *reconstructed* tradition. The attitudes discussed by Chatterjee and other postcolonial theorists, crystallised in the cultural space during the colonial and postcolonial periods (*high art vs. low art, classical art vs. popular art*, etc.), formed a ritualised, mystified, Hinduised/Sanskritised, hegemonic tradition, supported by the *Kathak* dance narrative, still predominating in the public space.

2. The *Kathak* performative tradition is directly influenced by different social, political, economic, and wider cultural contexts; it reflects, adapts, and embodies them. The analysis of different historical periods (the flourishing of Muslim empires, colonial, postcolonial, and contemporary India) has revealed important changes in the performative tradition itself and in performing *communities*. Various transformational processes took place, influenced by the ideological trends of the late 19th through the early 20th century. The support system of the performative tradition changed: the state became its main sponsor. The dance and its environment were democratised, the audience changed, and the processes of teaching and inheritance were adapted. The predominance of *communities* in the sphere of the *Kathak*

dance was also transformed, with the dance tradition in contemporary India becoming the property of male performers from hereditary families and educated women of the middle and upper classes of society. Other performing *communities* (such as, for example, courtesans) were marginalised.

3. The *Kathak* dance has created and continues to create a special cultural platform which makes it possible to shape and represent individual and communal identities as well as to affect and transform the associated environment. This cultural platform of the *Kathak* dance (or, according to Neuman, "socio-artistic organisation", Neuman (1990)) is basically influenced by the following factors: a traditional knowledge transfer system, the structure of stylistic variations, and everyday practice. In the contemporary environment, these factors have undergone significant changes. The teaching system has been moved to a democratised institutional level, yet it retains some features of the traditional knowledge transfer system, for example: unquestioned authority of the teacher, a hierarchical structure, and sometimes exploitation. Moreover, the increasing popularity of the seminar/workshop format is in line with increasing consumer trends. Stylistic schools have also been losing their importance and relevance. Currently, artists belonging to the predominant hereditary performing families have been trying to maintain the distinctive stylistics of individual schools and turn them into something like an equivalent of copyright protection or branding. The factor of daily practice retains its importance in contemporary *Kathak* practice as well, creating opportunities for the bearers of the tradition to give prominence to 'new meanings'.

4. India's colonial experience and decolonisation processes are not just a matter of the past. Currently, they have been spreading through the change of tradition and the self-awareness, reflection, representation, and ways of adaptation of performers and their communities both in India itself and in the diaspora.

5. The changes and transformations of tradition initiated in the early 20th century gained even greater momentum in the early 21st century in a global India, driven by open economic market and consumerism principles, influenced by the dissemination of media and the information boom. In *public modernity*, the following major changed aspects of *Kathak* can be identified:

- the process of performance;
- movement aesthetics, creativity, transformations;
- dance content;
- musical accompaniment;
- performance space;
- visuality of the performance.

6. Depending on the contexts surrounding the performer or the performing community and the identity-forming factors, tradition bearers/performers were differently responding to changes in the environment. This, accordingly, was differently expressed in their embodied practice and represented in their dance. In other words, the solution of the problem of the relationship between tradition and transformation in the work of different artists was very individual. We can find similar trends in the behaviour of performers from hereditary families and, accordingly, similar developmental trends unite nonhereditary dancers. However, regardless of gender or of the social or financial status, all performers who have mastered the tradition have the opportunity to interpret it, represent it, and therefore, realise themselves through it.

7. Several main trends in the expression/development of the contemporary *Kathak* practice can be identified:

- A traditionalist *Kathak* dance form conforms to the constructed predominant narrative and the current political/ideological trends. This form of expression is largely supported by the cultural bureaucracy and the national cultural administration and educational institutions.

- A consumerist/commercial form adapts the dance tradition to different media and different contexts, for example, to Bollywood films, etc. This form of expression is often supported by commercial organisations, the business sector.

- A global/in-between form.

8. All the aforementioned forms of the *Kathak* tradition actively participate in contemporary life: they are influenced by and they themselves construct global trends – "scapes" (Appadurai). *Performspace*s manifesting themselves through the bodily/movement aspect unite performers and other participants of the tradition not only throughout India, but also throughout the world, in the diaspora. Non-Indian *Kathak* performers or creators of other performative traditions also participate in the process. This form of expression corresponds to the trends of interculturality prevailing in the global, consumerist world.

**MOKSLINĖS PUBLIKACIJOS DISERTACIJOS TEMA /
SCIENTIFIC PUBLICATIONS ON THE SUBJECT OF THE DISSERTATION**

Dolinina, Kristina. The Stylistic Schools in *Kathak* Dance: Tradition and Transformation / Stilistinės *Kathak* šokio mokyklos: tradicija ir kaita in *Religiskai-filozofiniai rakstai*, XXVI / *Religious - Philosophical Articles* 26, University of Latvia, Institute of Philosophy and Sociology, 2019, p. 201–223, ISSN 1407-1908.

Dolinina, Kristina Luna. “Who Is Your Guru?” Traditional Knowledge Transmission and Changing Institutional Setting in *Kathak* Dance Education / „Kas yra tavo mokytojas?“ Tradicinė žinių perdava ir kintanti *Kathak* šokio edukacijos sistema in *Lietuvos muzikologija*, t. 21, Vilnius: Lietuvos muzikos ir teatro akademija, 2020, p. 180–191, ISSN 1392-9313.

**TARPTAUTINĖSE MOKSLINĖSE KONFERENCIJOSE SKAITYTI PRANEŠIMAI
DISERTACIJOS TEMA /
INTERNATIONAL CONFERENCE PRESENTATIONS ON THE SUBJECT OF THE
DISSERTATION**

Dolinina, Kristina. „*Nauja* pasaka apie šokančią kurtizanę hindi kine: besikeičiančios visuomenės veidrodys“. Tarptautinė konferencija “Nation, Gender and History: Asian Cinemas in Perspective”. Vilniaus universiteto Azijos ir transkultūrinių studijų institutas, 2017 m. rugsėjo 7–9 d. / “The New Tale of a Dancing Courtesan in Hindi Cinema: The Mirror of a Changing Society?”. International Conference “Nation, Gender, and History: Asian Cinemas in Perspective”. Vilnius University, Institute of Asian and Transcultural Studies, 7–9th September 2017.

Dolinina, Kristina. „Klasikinis Šiaurės Indijos šokis *Kathak*: reprezentacijos ir dominavimo aspektai“. 3-oji Tarptautinė BAAS konferencija “Dynamic Asia: Shaping the Future”, Latvijos universitetas, Ryga, Latvija, 2018 balandžio 13–15 d. / „Classical Indian Dance *Kathak*: The Issues of Representation and Domination“, 3rd International BAAS Conference “Dynamic Asia: Shaping the Future”, University of Latvia, Riga, 13–15th April 2018.

Dolinina, Kristina. „*Kathak* atlikimo tradicija: reprezentacija ir dominavimas“. 25-oji tarptautinė ECSAS konferencija. Centre d'Études de l'Inde et de l'Asie du Sud, Paryžius, Prancūzija, 2018 m., liepos mėn. 24–27 d. / “*Kathak* Performing Tradition: Representation and Domination”. The 25th ECSAS (European Conference on South Asian Studies), AESAS

(European Association for South Asian Studies). Centre d'Études de l'Inde et de l'Asie du Sud, Paris, France, 24–27th July 2018.

Dolinina, Kristina. „Klasikinis Šiaurės Indijos šokis *Kathak*: reprezentacijos ir dominavimo aspektai“. ICTM (International Council for Traditional Music) Etnochoreologijos studijų grupės 30-asis simpoziumas. Šegedas, Vengrija, 2018 m. liepos 28 – rugpjūčio 3 d. / “Classical Indian Dance *Kathak*: The Issues of Representation and Domination”. 30th Symposium of ICTM Study group on Ethnochoreology. Szeged, Hungary, 28th July – 3rd August 2018.

Dolinina, Kristina. „*Kas yra tavo mokytojas?:* tradicinė žinių perdava ir kintanti institucinė aplinka *Kathak* šokio ugdyme“. 9-oji tarptautinė jaunųjų folkloristų konferencija „(Ir)relevance of Classical Folkloristics in the 21st Century“. LLTI, Vilnius, Lietuva, 2019 m. rugsėjo 18–20 d. / “*Who Is Your Guru?:* Traditional Knowledge Transmission and Changing Institutional Setting in *Kathak* Dance Education“. 9th International Conference of Young Folklorists „(Ir)relevance of Classical Folkloristics in the 21st Century“. The Institute of Lithuanian Literature and Folklore, Vilnius, Lithuania, 18–20th September 2019.

Dolinina, Kristina. „*Kas yra tavo mokytojas?:* Tradicinė žinių perdava ir kintanti *Kathak* šokio edukacijos sistema“. Tarptautinė konferencija “Great Transition in India: Prospects and Challenges”. Institute of Indian Studies, Hankuk University of Foreign Studies, Seulas, Pietų Korea, 2019 m. rugsėjo mėn. 10–11 d. / “‘आपके गुरु कौन हैं?’: पारंपरिक ज्ञान संचरण और कथक नृत्य शिक्षा में संस्थागत परिस्थिति का बदलाव”. International conference “Great Transition in India: Prospects and Challenges”. Institute of Indian Studies, Hankuk University of Foreign Studies, Seoul, South Korea, 10–11th September 2019.

Dolinina, Kristina. Pranešimas „*Kas yra tavo mokytojas?: Guru-śiṣya parampara* ir besikeičianti institucinė aplinka *Kathak* atlikimo tradicijos kontekste“. Pasirodymas „Have we met before“, bendradarbiaujant su šokėja Shivani Varma. Tarptautinė WDAAP konferencija-festivalis „Ocean Dance Festival“. Cox Bazaar, Bangladešas, 2019 m. lapkričio mėn. 22–25 d. / Scholarly presentation “*Who Is Your Guru?: Guru-śiṣya Parampara* and Changing Institutional Setting in the Context of *Kathak* Performing Tradition”. Colaborative stage project with Shivani Varma „Have we met before“. International WDAAP (World Dance Alliance Asia Pacific) conference-festival *Ocean Dance Festival*. Cox Bazaar, Bangladesh, 22–25th November 2019.

Dolinina, Kristina. Virtualus pranešimas „Tapatybės beiėškant: Šiaurės Indijos *Kathak* šokio tradicinės ir šiulaikinės tendencijos“ Tarptautinė WDAAP konferencija “Navigating Location, Negotiating Identity”. Gaosiongas, Taivanas, 2020 gruodžio 26-27 d. / “In Search of Identity: Between Traditional and Contemporary Trends in North Indian Dance *Kathak*” International WDAAP conference “Navigating Location, Negotiating Identity”. Kaohsiung, Taiwan, 26–27th December 2020.

CURRICULUM VITAE

Vardas, Pavardė **Kristina Dolinina**

Gimimo data ir vieta 1978-02-25, Vilnius, Lietuva

Adresas Etnomuzikologijos katedra,
Lietuvos muzikos ir teatro akademija
Gedimino pr. 42, LT-01110 Vilnius, Lietuva

Išsilavinimas

1996 m. Sietuvos vidurinė mokykla
2003 m. Filologijos bakalauras, Vilniaus universitetas
2005 m. Hindi kalbos ir literatūros magistras,
Jawaharlal Nehru universitetas, Delis, Indija
2016–2021 m. Etnologijos doktorantūra,
Lietuvos muzikos ir teatro akademija

Moksliniai interesai Performatyvosios Pietų Azijos tradicijos, hindi kalba ir literatūra

Name, surname **Kristina Dolinina**

Date and place of birth 25 February 1978, Vilnius, Lithuania

Address Department of Ethnomusicology
Lithuanian Academy of Music and Theatre
42 Gedimino Ave., LT-01110 Vilnius, Lithuania

Education

1996 Sietuva Secondary School
2002 Bachelor's degree in Philology, Vilnius University
2005 Master's degree in Hindi Language and Literature,
Jawaharlal Nehru University, Delhi, India
2016–2021 Doctoral studies in Ethnology,
Lithuanian Academy of Music and Theatre

Areas of academic Interest Performative Traditions in South Asia, Hindi Language and Literature

PRIEDAI

I. PATEIKĖJŲ, APKLAUSTŲ LAUKO TYRIMŲ IR KATHAK STUDIJŲ BEI PRAKTIKOS LAIKOTARPIU, LENTELĖ

Nr.	Pašnekovas / ė	Priklauso tradicinei atlikėjų šeimai ar ne	Stilistinė mokykla	Gyvenama vieta	Lytis	Amžius	Veikla
1.	Shovana Narayan	Nepriklauso	Mišri	Delis	M	71	Valstybės tarnautoja pensijoje / Asavari mokykla ir trupė
2.	Pt. Birju Maharaj	Priklauso	Lucknow Gharānā	Delis	V	84	Ilgametis Kathak Kendra dėstytojas / Kalashram mokykla
3.	Tirath Ajmani	Nepriklauso	Lucknow Gharānā	Delis	V	70	Šokėjas / mokytojas Asavari mokykloje
4.	Saswati Sen	Nepriklauso	Lucknow Gharānā	Delis	M	68	Šokėja / mokytoja Kalashram mokykloje
5.	Shivani Varma	Nepriklauso	Mišri	Delis	M	38	Šokėja, choreografė / Samarpan mokykla
6.	Aditi Mangaldas	Nepriklauso	Mišri	Delis	M	61	Šokėja, choreografė / AMDC, Drishtikon Foundation
7.	Pt. Rajendra Gangani	Priklauso	Jaipur Gharānā	Delis	V	50	Dėstytojas / Kathak Kendra
8.	Kumudini Lakhia	Nepriklauso	Mišri	Ahmedabadas	M	91	Šokėja, choreografė / Kadamb mokykla ir trupė
9.	Sanjukta Sinha	Nepriklauso	Mišri	Ahmedabadas	M	33	Šokėja, choreografė / Sanjukta Sinha Dance Company
10.	Vaishali Trivedi	Nepriklauso	Mišri	Ahmedabadas	M	47	Šokėja, choreografė / Sangati Center for Performing Arts
11.	Rupanshi Kashyap	Nepriklauso	Mišri	Ahmedabadas	M	31	Šokėja, choreografė / Kadamb
12.	Krutika Ghanegar	Nepriklauso	Mišri	Ahmedabadas	M	22	Šokėja / SSDC
13.	Mihika Mukherjee	Nepriklauso	Mišri	Ahmedabadas	M	22	Šokėja / SSDC

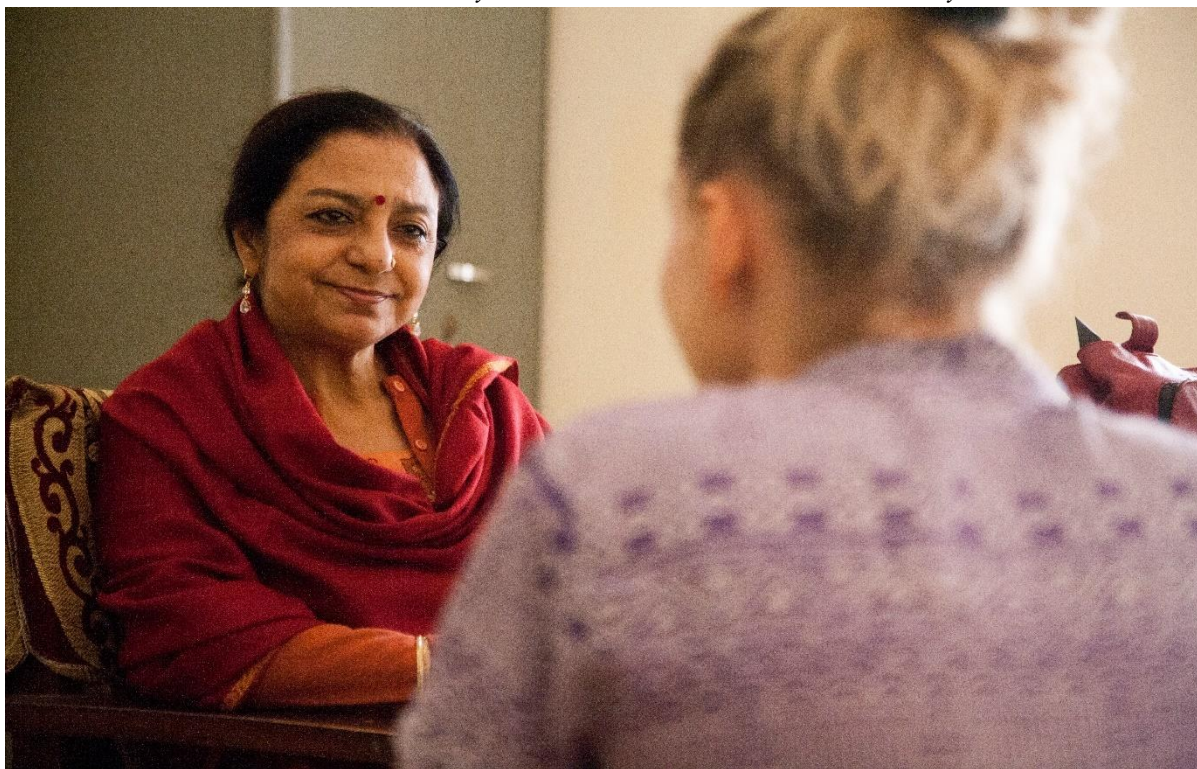
14.	Mansi Modi	Nepriklauso	Mišri	Ahmedabadas	M	31	Šokėja / Kadamb
15.	Pankaj Sigah	Nepriklauso	Mišri	Ahmedabadas	V	34	Šokėjas / SSDC
16.	Kumkum Dhar	Nepriklauso	Lucknow Gharānā	Laknau	M	69	Ilgametė šokio departamento vadovė, dėstytoja / BMIDU
17.	Beena Singh	Nepriklauso	Lucknow Gharānā	Laknau	M	63	Dabartinė šokio departamento vadovė, dėstytoja / BMIDU
18.	Meera Dixit	Nepriklauso	Lucknow Gharānā	Laknau	M	60	Dėstytoja / BMIDU
19.	Studentai	Nepriklauso	Lucknow Gharānā	Laknau	Ti k ke li V	±	Studentai / BMIDU
20.	Anuj Mishra	Priklauso	Lucknow Gharānā	Laknau	V	?	Anuj Arjun MishraDance Company
21.	Vidhi Nagar	Nepriklauso	Mišri	Varanasis	M	?	BHU
22.	Ravi Shankar Mishra	Priklauso	Lucknow Gharānā	Varanasis	V	52	Šokėjas, choreografas
23.	Mata Prasad Mishra	Priklauso	Lucknow Gharānā	Varanasis	V	55	Šokėjas, choreografas
24.	Rudra Shankar Mishra	Priklauso	Lucknow Gharānā	Varanasis	V	25	Šokėjas, choreografas
25.	Meghna Rao	Nepriklauso	Lucknow Gharānā	Punė	M	?	Šokėja, choreografė
26.	Nikhil	Nepriklauso	Lucknow Gharānā	Punė	V	?	Šokėjas, choreografas
27.	Ashok Maharaj ir Tripurari Maharaj	Priklauso	Kathāvaca n	Rāghav Pandit kaimas	V	?	Atlikėjas
28.	Satyaprakash Pracheta Mishra	Priklauso	Kathāvaca n	Ajodhija	V	34	Atlikėjas
29.	Pt. Ravi Mishra	Priklauso	Kathāvaca n	Ajodhija	V	?	Atlikėjas
30.	Manjari Sinha	-	-	Delis	M	?	Kritikė
31.	Vedanta Varma	Shivani Varma vyras	-	Delis	V		
	-	Teisininkas					

32.		Shivani Varma draugas	-	Delis	V	-	Verslininkas
33.		-	-	Delis	-	-	Žiūrovai
34.		-	-	Delis	-	-	Žiūrovai

II. VAIZDO MEDŽIAGA IŠ LAUKO TYRIMO



Riyāz – prof. Kumkum Dhar užsiėmimai Bhatkhande muzikos institute, Laknau. 2018 m. lauko tyrimo medžiaga. Asmeninis autorės archyvas. Nuotraukos autorė – Jovita Ambraziaitė.



Pokalbyje su Bhatkhande muzikos instituto tuometine šokio katedros vadove prof. KuMkum Dhar. 2018 m. lauko tyrimo medžiaga. Asmeninis autorės archyvas. Nuotraukos autorė – Jovita Ambraziaitė.



Nazar – žvilgsnis. Prof. Kumkum Dhar užsiėmimai Bhatkhande muzikos institute, Laknau. 2018 m. lauko tyrimo medžiaga. Asmeninis autorės archyvas. Nuotraukos autorė – Jovita Ambraziūtė.



Muzikantai dr. Meera Dixit užsiėmime Bhatkhande muzikos institute, Laknau. 2018 m. lauko tyrimo medžiaga. Asmeninis autorės archyvas. Nuotraukos autorė – Jovita Ambraziūtė.



Dr. Meera Dixit užsiėmime Bhatkhande muzikos institute, Laknau. 2018 m. lauko tyrimo medžiaga. Asmeninis autorės archyvas. Nuotraukos autorė – Jovita Ambraziaitė.



Pokalbis su studentais dr. Meera Dixit užsiėmime Bhatkhande muzikos institute, Laknau. 2018 m. lauko tyrimo medžiaga. Asmeninis autorės archyvas. Nuotraukos autorė – Jovita Ambraziaitė.



Dr. Meera Dixit užsiėmimo Bhatkhande muzikos institute, Laknau. 2018 m. lauko tyrimo medžiaga. Asmeninis autorės archyvas. Nuotraukos autorė – Jovita Ambrazaitytė.



Dr. Meera Dixit užsiėmimo Bhatkhande muzikos institute, Laknau. 2018 m. lauko tyrimo medžiaga. Asmeninis autorės archyvas. Nuotraukos autorė – Jovita Ambrazaitytė.



Autorė su Lucknow Gharānā galva – maestro Pt. Birju Maharaj per jo 80-ojo gimtadienio šventę Laknau mieste, 2018 m. vasario 4 d. Iš asmeninio autorės archyvo. Nuotraukos autorė – Jovita Ambrazaitytė.



Gaurav ir Saurav Misra maestro Pt. Birju Maharaj 80-ojo gimtadienio proga suorganizuotame festivalyje Laknau mieste, 2018 m. vasario mėn. Iš asmeninio autorės archyvo. Nuotraukos autorė – Jovita Ambrazaitytė.



Lucknow Gharānā galva – maestro Pt. Birju Maharaj su studentais, per savo 80-ojo gimtadienio šventę Lakhnau mieste, 2018 m. vasario 4 d. Iš asmeninio autorės archyvo. Nuotraukos autorė – Jovita Ambraziūtė.



Autorė su Raghav Pandit kaimo kathāvachak bendruomene. 2018 m. lauko tyrimo medžiaga. Iš asmeninio autorės archyvo. Nuotraukos autorė – Jovita Ambraziaitė.





Broliai Ashok Maharaj ir Tripurari Maharaj. Raghav Pandit kaimo kathāvachak bendruomenė. 2018 m. lauko tyrimo medžiaga. Iš asmeninio autorės archyvo. Nuotraukos autorė – Jovita Ambrazaitytė.





Jaunieji kathāvēcak atlikėjai iš Raghav Pandit kaimo, studijavę ir Kathak stilių sostinėje ar kituose miestuose. Krishna Maharaj (viršutinėje nuotraukoje dešinėje) ir Abhay Maharaj (žemiau). 2018 m. lauko tyrimo medžiaga. Iš asmeninio autorės archyvo. Nuotraukos autorė – Jovita Ambrazaitytė.



Žemiau trijose nuotraukose – mano atvykimo į Raghav Pandit kaimą proga suorganizuotas jaunųjų talentų pasirodymas. 2018 m. lauko tyrimo medžiaga. Iš asmeninio autorės archyvo. Nuotraukos autorė – Jovita Ambrazaitytė.







Abhay Maharaj su vienu savo didelės šeimos nariu. 2018 m. lauko tyrimo medžiaga. Iš asmeninio autorės archyvo. Nuotraukos autorė – Jovita Ambrazaitytė.



Krishna Maharaj su vienu jauniausių savo didelės šeimos narių. 2018 m. lauko tyrimo medžiaga. Iš asmeninio autorės archyvo. Nuotraukos autorė – Jovita Ambraziaitė.



Pokalbys su dr. Vidhi Nagar metu. Šokėja, tuo metu BHU (Banaras Hindu University), Varanasi, šokio katedros vedėja. 2018 m. lauko tyrimo medžiaga. Iš asmeninio autorės archyvo. Nuotraukos autorė – Jovita Ambraziūtė.





Pandit Ravi Shankar Mishra – vienas svarbiausių Varanasio stilistinės mokyklos atlikėjų. Nuotraukoje matyti, kad mokydamas atlikėjas pats groja ir perkusija (tabla), ir klavišiniu instrumentu (angl. harmonium). 2018 m. lauko tyrimo medžiaga. Iš asmeninio autorės archyvo. Nuotraukos autorė – Jovita Ambrazaitytė.



III. PASIRINKTŲ INTERVIU VERTIMAI

Pokalbis su Sanjukta Sinha (2017 m. gruodžio 16 d., Ahmedabadas)

Kristina Luna 00.01

Pirmasis klausimas – apie jūsų *Kathak* kelionę, apie mokytojo pakeitimą ir dabartinę poziciją.

Sanjukta Sinha 00.13

Gera! Kodėl aš čia atsidūriau? Juk žinote mano kilmę ir istoriją. Pradėjau savo kelionę su mokytoju Arjun Mishra Ji Laknau. Pas jį mokiausi maždaug aštuonerius metus. Jis – labai tradicinis, labai griežtas. Buvo garsus ir gerbiamas dėl savo šokio technikos. Manau, man tikrai pasisekė – esu laiminga dėl tokios mokymo galimybės. Jaučiuosi tikrai palaiminta. Pirmiausia dėl to, kad turiu du mokytojus. Arjun Mishra Ji man suteikė šokio technikos pagrindą, o artistiškumo ir kūrybingumo duris atvėrė mano dabartinė mokytoja Kumundini Lakhia. Abu mokytojai – tikri meistrai. Su Guru Arjun Ji, manau, treniravausi kaip kareivis, o ne kaip šokėja. Pirmuosius aštuonerius metus daugiau dėmesio skyriau technikai. Valandų valandas besitęsiantis ritminis pėdų darbas, piruetai, greičio variacijos – štai ką atsinešiau iš Guru Ji. Labai tradiciškas šokis. Mokytojas netgi patardavo mesti mokyklą, kad galėčiau daugiau šokti. Šokau ištis daug. Nebuvau drovi kaip kitos merginos – tuo buvau panašesnė į berniukus. Galėjau tikrai daug pakelti. Mano tėvai mane labai palaikė. Tėtis visada nuveždavo ir paimdavo iš šokio užsiėmimų. Man patiko mokytis su Arjun Ji. Pradėjau su juo mokytis, kai man buvo maždaug 10 metų. Prieš tai dar nuo septynerių metų buvau Kathak Kendra mokinė, mokiausi pas kitą mokytoją. Mokymosi procesas vyko maždaug iki 18 metų. Paskui pasiekiau tašką, kai norėjosi kažko naujo. Nuo 16 metų galėjau vykdyti nurodymus, tačiau norėjosi naudoti savo smegenis: norėjau suprasti ir panaudoti tai, ką išmokau, pamačiau, patyriau. Domino ne tik mano Kathak mokymai, bet ir spalvos, estetika, dizainas, audiniai, judėjimo erdvė... Tai mane visada traukė. Kaip ir matyti ir jausti visą pasaulį, platesnį vaizdą, o ne tik išmokti technikos. Manau, kad būdama 16–17-kos buvau pasirengusi atrasti ir išmokti daugiau. Kai kurie įvykiai gyvenime yra nulemti likimo. Matyt, ir susitikimas su antrąja mokytoja. Vyko Nacionalinis jaunimo festivalis ir Indijos lygio šokių konkursas. Guru Ji, kuris labai mėgo nuotykius, nusiuntė mane dalyvauti šiame konkurse, nors tuo metu dar nebuvau pasiekusi reikiamo amžiaus. Man buvo 17. Konkursas buvo skirtas 19-mečiams ir vyresniems. Mokytojas net netikrą pažymėjimą turėjo suorganizuoti – tai padaryti padėjo mano tėtis, kuris irgi yra padūkęs (matyt, tai paveldėjau iš jo). Taigi dalyvavau konkurse su netikru pažymėjimu ir varžiausi su

šokėjais, kuriems buvo per dvidešimt metų. Atsidūriau Gudžarate, Ahmedabade. Visi įtarė mano amžių, bet aš vis kartočiau, kad man 19 metų. Mano teisėja kaip tik buvo Kumudini Lakhia. Taigi manau, kad tai ir turėjo įvykti. Dalyvavau daugelyje varžybų. Visada buvau pirma, todėl buvau gana išlepinta, visada geriausia. Kai užėmiau antrą vietą, buvau visiškai sužlugdyta. Pasakiau mamai, kad man reikia susitikti su teisėja, būtinai turiu su ja pasikalbėti. Nuėjau su mama pas guru Kumudini Lakhia. Paklausiau – Kumi Ben, pasakyk ką nors. Kodėl buvau antra? Kodėl ne pirma, negi nebuvo pakankamai gera? Kumi Ben tik nusišypsojo ir pasakė: „Aš tiesiog noriu sužinoti tikrąjį tavo amžių. Tavo pasirodymas techniškai buvo labai geras, tačiau tau pritūko patirties ir sceninės laikysenos. Štai kodėl tu antroje vietoje“. Manau, mama žinojo, kad Kumi Ben yra legenda, ir ji žinojo, ko aš noriu. Norėjau daugiau nei tai, ką dariau Laknau. Esu iš išsilavinusios šeimos. Išsilavinimą įgijau misionieriškoje mokykloje. Esu iš labai atviros šeimos, kurioje mums leidžiama užduoti klausimus, bandyti rizikuoti. Mano tėtis visada sakydavo: net jei nukrisi, kelkis, eik toliau, daryk. Ne visada gali pasikliauti tik protu ar išskaičiavimu. Manau, tądien, po varžybų, Kumi Ben ir mama apsikeitė telefono numeriais. Ji paminėjo, kad kol kas nėra galimybių atvykti mokytis pas ją į Ahmedabadą, nes nėra bendrabučio. Turėsiu luktelti porą metų. Taip ir padariau – devyniolikos atsidūriau Kadamb mokykloje. Pirmiausia, ką pamačiau ir supratau, kai palyginau save su kitais šokėjais, kad esu tarsi bjaurusis ančiukas. Visi Kadamb šokėjai buvo grakščių kūno linijų, gražiai judėjo. Aš šokinėjau tarsi juodas arklys, kuris turėjo tik techniką ir energiją, ir nieko daugiau. Turiu vėl pradėti nuo nulio. Norėjau tapti soliste, taigi reikėjo tobulinti savo stilių. Taip prasidėjo mano kelionė su Kumi Ben. Mokytoja labai mane palaikė, skatino ieškoti savo stiliaus ir santykio su šoku. Jei aš jos klausdavau, ar gerai atrodau, ji atsakydavo: „Sanjukta, aš noriu, kad tu darytum tai, ką darai. Tu mokaisi iš manęs, bet ir toliau laikyk savo stilių“. Ji suteikė man pasitikėjimo.

Kristina Luna 08.29

Kodėl Kathak?

Sanjukta Sinha 08.31

Kodėl Kathak? Nes gimiau ir užaugau Laknau, o Laknau miestas yra susijęs su atitinkama Kathak Gharana. Manau, kad tai buvo viena pagrindinių priežasčių. Šiaip abu mano tėvai yra bengalai. Bengalijoje yra taip: labai svarbus išsilavinimas, be to, reikia būtinai praktikuoti vieną

ar keletą menų. Mano mama, būdama maža, taip pat mokėsi šokio, tačiau kito stiliaus – bharatnatyam. Manau, ji visada norėjo, kad dukra šoktų, bet man pasisekė pradėti nuo Kathak.

Kristina Luna 09.18

Kathak tiko ir patiko?

Sanjukta Sinha 09.19

Taip. Pirmą kartą su šiuo stiliumi susipažinau per vieno mėnesio seminarą, į kurį atvyko Birju Maharaj. Tėvai labai džiaugėsi, kad pirmasis mano seminaras buvo su legenda. Ir vėl patekau į panašią juokingą situaciją: man buvo tik 7, o seminaras buvo skirtas vaikams nuo 16 metų amžiaus. Dabar, kai kalbu su tavimi, jaučiuosi visur patekusi anksčiau laiko, visur buvau nepilnametė.

Kristina Luna 09.48

Ar buvo sunku patekti?

Sanjukta Sinha 09.50

Buvo lengva. Seminaro pradžioje buvau tik mažytė mergytė kažkur salės gale, o po kelių dienų jau stovėjau pirmoje eilėje. Po savaitės ar 10 dienų jau vedžiau seminarą, o mėnesio pabaigoje – spektaklį. Manau, išties buvau palaiminta. Jaučiu, kad tikrai esu palaiminta Dievo ir skirtingų mane supančių energijų, tikrai tai jaučiu. Esu labai laimingas vaikas. Niekada neturiu problemų. Niekada neliūdžiu. Kai manęs klausia, kodėl neturiu bėdų, atsakau, kad būtent dėl to, kad bėdų nelaikau bėdomis.

Nuo to mėnesio seminaro su Birju Maharaj prasidėjo mano Kathako kelionė. Man sekėsi tikrai gerai. Įstojau į Laknau Kathak Kendra, pas mokytoją Surendra Saikhya, kurio jau nebėra tarp gyvųjų. Su juo praleidau dvejus metus. Kol šokau jo klasėje, Arjun Mishra, kuris buvo vyresnysis guru, ateidavo stebėti pamokų. Manau, ir mane pastebėjo. Vieną gražią dieną, po dvejų metų, jis pasakė: aš paimsiu šią merginą iš klasės. Kathak Kendra institute kilo ginčas. Pirmasis mokytojas nenorėjo manęs atiduoti, tačiau Arjun Mishra buvo užsispyręs. Taip pakliuvau pas jį ir likau dešimčiai metų. Kathak kelionė tęsėsi, aš niekada nesidairiau atgal.

Palikusi tėvus ir namus, iš Laknau į Kadambą atvykau su dvejų metų stipendija. Galvojau, kad po dvejų metų grįšiu į gimtinę pas tėvus, tačiau taip nenutiko. Jau 12 metų esu Kadambe.

Kristina Luna 11.56

Ar šokdama galite pragyventi?

Sanjukta Sinha 11.59

Nemeluosiu – tai nėra lengva. Nors pastaruosius dvejus trejus metus daug koncertuoju, to užtenka tik susimokėti už nuomą ir gal minimaliam pragyvenimui. Ir tai tik dabar, tik šiame karjeros taške, po šitiek metų treniruočių ir pastangų. Jeigu noriu ką nors padaryti papildomai, tai nėra paprasta. Nebent užsiimu komercine veikla ir pradedu dėstyti, vedu seminarus, privačias pamokas. Žinoma, su Kadamb dirbu ir už fiksuotą atlyginimą. Manau, tai yra vienas svarbiausių dalykų, kurį reikia pakeisti. Pavyzdžiui, Bolivude žmonės vaidina 10–15 sekundžių ir gauna milžinišką atlygį. Tuo tarpu mes, klasikiniai šokėjai, ištisus metus dažnai dirbame visiškai neatlygintinai. Tai nelengva.

Kristina Luna 13.02

Koks galėtų būti sprendimas?

Sanjukta Sinha 13.04

Sprendimas? Sprendimas – vis daugiau apie tai kalbėti. Manau, mes mažai kalbame. Bijome visuomenės. Reikia kalbėti, būtina pritraukti reikiamus žmones, valdžia turi mums padėti, turime būti labiau girdimi. Aš bandau tai daryti. Toks mano asmeninis požiūris į šokį. Gal ir nereikia visiškai sukomercinti Kathak tradiciją, tačiau reikia ieškoti būdų tarpinėje erdvėje (angl. *in-between*), reikia statyti tiltus, kad kuo daugiau jaunų žmonių susipažintų su tradicija. Kartais Kathak žiūrovų auditorija atrodo labai apibrėžta ir ribota, bet jos reikmės ir formuoja šokį tokį, koks jis yra. Mes nepasiekiamo daugumos. Kai kas nors iš atlikėjų bendruomenės pabando kažką padaryti, jis kritikuojamas už šokio nupiginimą ar sukomercinimą. Ne! Manau, kad tik statant tiltus įmanoma padaryti Kathak labiau matomą, išlaikant tradicijos vertybes ir

orumą. Galvoju, kad tai yra vienintelė išeitis, ir aš bandau tai daryti. Aš neklausau ir neklausysiu, kas ką sako. Pažiūrėkime, kas iš to išeis.

Kristina Luna 14.17

Kas ką sako? Ar tarp atlikėjų juntama įtampa?

Sanjukta Sinha 14.24

Manau, kiekvienas turi ką pasakyti apie tai, kas teisinga, o kas – ne. Teisinga, neteisinga... Gerai, blogai... Bet kas galų gale sprendžia? Tiesa? Tikiu, kad yra kažkas, kas vadinama gerai ir blogai. Neabejotinai yra vertinimas. Vis dėlto tarp juoda ir balta kažkas yra. Yra pilkų atspalvių, o pilka gali būti stipriausia. Priklauso nuo to, kaip tai pristatyta. Pavyzdžiui, Kumudini Lakhia yra vizionierė, kūrusi naujoves aštuntajame ir devintajame dešimtmečiais. Ar tuo metu apie tai buvo galima net pagalvoti, tiesa? Ji turėjo pereiti pragarą. Girdėjau daug jos istorijų. Ir tai darė mane vis stipresnę. Kadangi palikau tėvus ir išėjau iš namų būdama dar visai jauna mergina, Kumi Ben tapo mano šeima, tapo mano pavyzdžiu ir įkvėpimo šaltiniu. Jei tais laikais mano mokytoja galėjo tai padaryti, tai ir aš galiu. Ir manau, kad visada yra žmonių, kuriems tu nepatinki, tiesa? Bet reikia nuspręsti, kam tai darai: ar dėl žmonių, kuriems tu patinki, kurie semiasi iš tavęs įkvėpimo, ar išsigąsti tų, kuriems nepatinki. Tai paprasta ir aišku. Esu girdėjusi komentarų, kad gadinu Kumudini Lakhia stilių. Žinai, iš pradžių ateidavau verkdamas pas Kumiben, sakydama, kad turiu grįžti į Laknau, nes nenoriu, kad kas nors sakytų, kad gadinu mokytojos stilių. O ji tiesiog žiūrėdavo į mane, juokdavosi ir sakydavo, kad tiems, kurie sako, leisk jiems sakyti, o tu daryk tai, ką darai, nes tu žinai, kur eini ir ko nori pasiekti. Tai man suteikė jėgų ir motyvacijos tęsti. Kitaip tariant, kliūčių pasitaiko. Yra žmonių, kurie paiso apribojimų ir nenori keliauti toliau. Tiesa? Esu žmogus, kuris nori tobulėti. Aš turiu jėgų ir žinau, kaip tai padaryti. Noriu labiau išsiplėsti. O žmonės sako, kad Sanjukta yra savotiška, ji nori būti mados srityje, nori bendradarbiauti su dizaineriais, fotografais, ji dirba su tapytojais, architektais, skirtingais šokėjais, su flamenko, džiazu ir šiuolaikiniais šokiais. Ką ji daro? Jie turi pamatyti, kad aš turiu bazę, turiu tradicines šaknis. Kad ir kur pasukčiau, šoku Kathak. Aš nenutolstu. Taip, turiu ir keletą šiuolaikinio šokio kompozicijų, pavyzdžiui, projektas Keen, tačiau šie solo atsirado tada, kai mokiausi tų formų su choreografais, kad suvokčiau ir sugebėčiau atlikti jų stilių. Tada peržengiau savo Kathak ribas. Džiaugiuosi galėdama išsaugoti

savo šaknis, bet taip pat noriu įkvėpti jaunimą. Kai kurie žmonės apsiriboja tuo, ką daro, ir jie yra laimingi. Aš esu žmonių žmogus, man malonu ieškoti ir tyrinėti.

Kristina Luna 18.30

Tie žmonės nerizikuoja, nes bijo ir skuba apkaltinti tuos, kurie ieško?

Sanjukta Sinha 18.48

Jiems labai gerai sekasi, kaip jie tai supranta ir priima. Kad ir kaip jie elgtųsi, kad ir kokia kryptimi eitų, nesąžininga smerkti kitą žmogų. Kas tavęs prašė to nedaryti? Tai mano klausimas tiems žmonėms. Kas tave stabdo? Ir kodėl reikia niekinti kitus, kurie bando kažką daryti? Žinoma, daug žmonių ir puikių menininkų mane palaiko, bet ir tokių, kurie nesupranta, ką Sanjukta daro. Būdama Ahmedabade, dar labai jauna, kai man buvo 21 ar 22 metai, šokau festivalyje Saptak. Esu gana atletiška. Žinau, kad man patinka naudoti kūną, šokyje mėgstu naudoti fiziškumą. Be abejo, išskyrus kompozicijas, kur reikia grakštumo, ar vaidybiniuose šokiuose. Techniškai skiriu tam daug jėgų, tikrai sunkiai dirbu, kiekvieną dieną prakaituoju salėje, kad galėčiau daryti tuos dalykus. Naudoju daug šuolių, daug kūno. Kumi Ben visada sakė, kad nereikia būti kieno nors fotokopija. Taip man buvo pasakyta, kai man buvo 19 metų. Kad ir ką ji man sakytų, aš tai vertinu labai rimtai. Darau tai, ką sako mano guru, bet darau savaip, nes nenoriu būti niekieno fotokopija. Noriu būti Sanjukta. Jie nori, kad šokčiau kaip Kadamb šokėjai... Ne. Kodėl turėčiau šokti kaip Kadamb šokėjai? Noriu šokti kaip Sanjukta. Tame festivalyje naudojau visą man įdomią techniką, o kai kurie vyresni šokėjai komentavo, kad šokinėju kaip beždžionė ir nesu šokėja. Man neįdomu, ką jie sako. Aš tiesiog dirbu savo darbą.

Kristina Luna 21.26

Kol kas, manau, užteks. Ačiū.

Pokalbis su Kumudini Lakhia (2017 m. gruodžio 12 d., Ahmedabadas)

Kristina Luna 00.05

Aš daug žinau apie jus, turiu knygą, todėl šiandien apie jus neklausinėsiu, bet kadangi esate svarbus žmogus *Kathak* šokio srityje, norėčiau žinoti jūsų nuomonę apie bendrą naujausią *Kathak* vaizdą šiuo metu.

Guru Kumudini Lakhia 00.30

Kaip žinote, *Kathak* yra labai sena klasikinė šokio forma. Ji buvo Radžastane, buvo Utar Pradeše. Žmonės iš Radžastano keliavo į Utar Pradešą, ir atvirkščiai, todėl stiliai truputį susimaišė, ir tai buvo ištis neblogai. Tuo metu susiformavo dvi neabejotinos Gharanos (stilistinės mokyklos): Džaipuro ir Laknau. Taip pat yra Banaras Gharana. Banaras Gharana istorija nėra labai ilga – Sitara Devi tėvas Sukhadevas Maharaj labiausiai siejamas su Banaras Gharana. Šiandien ši stilistinė mokykla nėra labai aktyvi – šoka tik Sitaros Devi anūkas Vishal Krishna, bet Laknau ir Džaipure – labai daug šokėjų. Beje, į *Kathak* lauką kasdien ateina vis daugiau šokėjų. *Kathak* tapo labai populiarus ne tik Indijoje, bet ir užsienyje. Įvairių choreografų pasirodymuose Vokietijoje dalyvauja *Kathak* šokėjai. Žmonės Amerikoje taip pat labai domisi *Kathak* – beveik kiekvienoje Amerikos valstijoje yra daug mokyklų. Paskutinį kartą, kai buvau San Franciske, viename laikraštyje mačiau, kad yra 23 *Kathak* mokyklos. Dažnai būna, kad, tarkim, dar gyvendama Indijoje kokia mergina pasimoko truputį, tada susituokia ir išvyksta, tarkime, į Ameriką ir pradeda mokytį ten, bet tik šeštadienį, kartą per savaitę. Ko galima išmokyti kartą per savaitę? Vis dėlto būtent dėl šių pamokų *Kathak* tampa žinomas ir populiarus. Žmonės pradeda suprasti, kas tai per šokis, dažnai mamos verčia savo dukras šokti ir didžiuojasi. *Kathak* forma, nors ir senovinė, yra gyva – ji nėra mirusi. Šiandien ji gyvena kiekviename šokėjo kūne. Visi esame skirtingi: vieni turi ilgas rankas, kiti – trumpas, vieni yra aukšti, kiti – žemo ūgio. *Kathak* sukurtas visiems. Ne jie sukurti *Kathak* šokiui, o *Kathak* jiems. Jie gali pritaikyti *Kathak* techniką savo kūnui. Juk negalima pasakyti: ne, ne, ne, turite trumpas rankas – negalite šokti *Kathak*.... Taip nėra. *Kathak* prisitaiko prie skirtingų kūnų, tarsi sugeria juos. Tai gyva meno forma. Šiandien *Kathak* labai populiarus Anglijoje, Italijoje, Ispanijoje, Lietuvoje, Rusijoje. Indijos kultūros centrų yra Rusijoje, Vokietijoje, Anglijoje, Tailande, Portugalijoje, Prancūzijoje. Toks bendras šiandienos *Kathak* vaizdas. Dabar, kai šokis tampa populiarus, jį galima panaudoti komerciniais tikslais, nes yra žmonių, kurie nori iš *Kathak* išsilaikyti / gyventi. Jie eina į televizijos laidas, už tai gauna pinigų. Tiesa, kartais jie keičia bendrus *Kathak* principus, pritaiko jį. Galima sakyti, kad jie tai daro „pigiai“ ar šabloniškai / populiariai, tačiau ir tai turi vietos šiuolaikiniame *Kathak* scenarijuje. Sunku

pasakyti, kaip turi būti. Visuomet bus daugiau nei viena nuomonių. Aš turiu daug patirties – šioje srityje esu jau apie 70–80 metų. Mačiau daug pokyčių, todėl *Kathak* vertinu kitaip. Kiekvienas renkasi, kaip jį suvokti. Tai kaip maistas: kas patinka vienam, kitam gali nepatikti. Tai šokio skonis, kurį turite išsiugdyti. Svarbu, kad visi turėtų galimybę įvertinti.

Kristina Luna 08.30

Kas *Kathak* šokyje yra labai svarbu? Kaip šokio estetika ir turinys pasikeitė per jūsų šokio kelionę?

Guru Kumudini Lakhia 08.44

Anksčiau *Kathak* buvo mokoma ir jis buvo atliekamas labai mažoje erdvėje – teatrų ir didelių pasirodymo erdvių nebuvo. Dažnai buvo atliekamas mažose ar didesnėse šeimų šventėse, festivaliuose. Erdvės prasme šokis buvo labai mažas, į judesio estetiką nekreipta dėmesio – nebuvo judesių rafinuotumo ir užbaigtumo. Šiandien estetikos daugiau visur: estetiškiau dėvime daiktus, gyvename, valgome ir klausomės muzikos. Daug geriau suvokiame meninę vertę. Meninė vertė auga, nes žmonės tampa labai sąmoningi vizualumo kontekste. Vertina estetišką erdvę, dizainą... Pateikimas, prezentacija taip pat labai svarbu. Kaip patiekiate maisto lėkštę? Kaip pristatomas naujas automobilio modelis? Jis galbūt nepasikeitęs, tačiau labai svarbu spalva, forma, etc. Panašiai ir šokyje. Gal nieko naujo ir negalima išrasti, nes žmogaus kūnai visi panašūs – dvi rankos, dvi kojos, dvi ausys, viena nosis. Jūs negalite to pakeisti. Tačiau svarbu, kaip šokį pristatote, kokia erdvė aplink, kokie vizualūs sprendimai jį supa. Šokyje ši prezentacija, pateikimas ir yra choreografija. Tai judesio dizainas erdvėje.

Kristina Luna 12.07

Susidaro įspūdis, kad *Kathak*, palyginti su kitomis klasikinėmis indų šokio formomis, yra populiariesnis ir labiau paplitęs Indijos teritorijoje. Pavyzdžiui, Delio šokio mokyklose, jeigu tai yra Bharatnatyam mokykla, dažniausiai joje mokosi tamilai, bet jei *Kathak* – mokiniai yra iš skirtingų regionų. Pavyzdžiui, Kadamb mokykloje – Pankaj yra iš Radžastano, Krutika yra Marathi etc. Kodėl?

Guru Kumudini Lakhia 12.41

Kathak yra forma, kuri suteikia laisvę. Laisvę judėti savaip. Kituose stiliuose tokios laisvės nėra. *Kathak* yra ir labai dinamiškas: galima skristi, suktis, šokinėti... Tai suteikia daug laisvės kūnui.

Kristina Luna 13.30

Tai taip svarbu?

Guru Kumudini Lakhia 13:31

Taip, todėl į *Kathak* šokį ateina daug žmonių.

Kristina Luna 13.35

Pasidalinkite savo mintimis apie Gharaną.

Guru Kumudini Lakhia 13.39

Pagrindinės Gharanos buvo Džaipuro – šokėjai šoko Bikanero, Jodhpuro, Jaipuro rūmuose... Štai kodėl vadinama Džaipuro Gharana. Tuo metu įvairiose mažose vietose buvo daug *Kathak* atlikėjų.. Jie visi šoko *Kathak*. Tada vienas Džaipuro maharadža. Vieną dieną Džaipuro maharadža sukviatė daug šokėjų iš aplinkinių vietovių ir pasiūlė, kad visi jie savo stilių pavadintų Džaipuro Gharana. Tokiu būdu grupė atlikėjų iš skirtingų vietovių įgavo savitą vienijančią tapatybę. Jei gerai prisimenu, šio Džaipuro maharadžos vardas yra Jaisingh. Laknau buvo visai kita situacija. Pagrindinės Laknau stilistinės mokyklos šeimos kilusios iš Hadžijos kaimo. Egzistavo daug tam tikrų *Kathak* namų, buvo šokama įvairiose šeimos šventėse: gimtadieniuose, vestuvėse, per kalendorines šventes. Tada Laknau princas savo rūmuose įdarbino vieną atlikėją iš šio kaimo – Bindadin Maharadž. Bindadin Maharadž ir yra Birju Maharadžo senelis. Taip šios šeimos atstovai pradėjo Laknau Gharana. Taigi Gharanos iš esmės yra adresai, tiksliau – priklausomybės teigimas.

Kristina Luna 16.09

Ar Gharana aktuali dabar? Ar galime galvoti apie Ahmedabad Gharana?

Guru Kumudini Lakhia 16.14

Kadamb Gharana... Taip, manau, galima. Juk imu įvairius šokio elementus iš skirtingų stilistinių šokio mokyklų. Išeina atskiras stilius.

Kristina Luna 16.23

Tai yra tarsi savitas stilius?

Guru Kumudini Lakhia 16.24

Taip, aš imu iš Džaipuro, imu iš Laknau, nes abu buvo labai gražūs. Jie taip pat kopijuoja vienas kitą, bet nepripažįsta to.

Kristina Luna 16.34

Juk jie negali išvengti skolinimosi proceso?

Guru Kumudini Lakhia 16.38

Be abejo, tačiau jie nemėgsta prisipažinti, kad kopijuoja vienas kitą.

Kristina Luna 16:43

Stilistinė mokykla dabar aktuali tik kaip paveldas ir šokio raidos istorijos. Dabar viskas susimaišo? Tačiau stilistinės mokyklos svarbios kaip paveldas ar istorija?

Guru Kumudini Lakhia 16:51

Taip. Dar yra ir Banaras Gharana.

Kristina Luna 16.53

Janaki Prasad?

Guru Kumudini Lakhia 16:57

Taip. Dar yra Raigarh stilistinė mokykla. Raigarh buvo karalystė, ir Raigarho maharadža grojo tabla (perkusijs), rašė poeziją ir kūrė tukras – ritmines kompozicijas. Jis labai mėgo šokį ir muziką. Į savo rūmus jis kviesdavo įvairius atlikėjus iš Džaipuro, Laknau. Tiek šokėjus, tiek muzikantus, tiek perkusininkus. Bet po jo viskas ir baigėsi. Nors tai ir vadinama stilistine mokykla, ji neturi tęsinio – tai buvo tik maharadžos aistros reiškiny.

Kristina Luna 17.41

Ar manote, kad yra tam tikra įtampa tarp tradicinių šeimų atstovų ir tradicijai nepriklausančių šokėjų?

Guru Kumudini Lakhia 18.00

Įtampa? Šiuo metu senesnės kartos atlikėjai likę tik Laknau Gharanoje – Birju Maharaj. Džaipuro Garanoje nėra senų žmonių. Jie visi mirę. Realiai jai atstovauja tik Rajendra Gangani.

Kristina Luna 18.41

O tarp netradicinių atlikėjų?

Guru Kumudini Lakhia 18:43

Nemanau, kad yra įtampa.

Kristina Luna 18.44

Ar nėra taip, kad tradicijai nepriklausantys atlikėjai yra labiau menininkai, vizionieriai?

Guru Kumudini Lakhia 18:48

Nemanau. Abiem atvejais jaunoji karta ieško ir kuria. Visi tai daro.

Kristina Luna 19.01

Ar juntama įtampa tarp, pavyzdžiui, šeimos linijos ir pašalinių asmenų?

Guru Kumudini Lakhia 19.10

Jei bandysite ką nors pakeisti, kils įtampa. Kas nori arba bando ką nors pakeisti, turi turėti drąsos keisti. Kaip ir aš pradėjau savo kūrybinę kelionę. Visi mane kritikavo – ir šokėjai, ir guru. Ar pastebėjai ypatingus apsisukimus atviromis rankomis? Aš juos pradėjau. Mano guru sakė: tai kaip baletas, *Kathak* šokyje negalima to daryti. Dabar visi tai daro ir vadina šiuolaikiniu *Kathak*.

Kristina Luna 19.51

Ir dabar tai tapo tradicija?

Guru Kumudini Lakhia 19.53

Dabar tai tampa tradicija. Dar vienas dalykas – aš pradėjau dalinti *tihayi*. O dabar visi tai daro – tai tapo tradiciniu *Kathak* elementu. Kitą sykį panaudojau elektroninę muziką. Visi sakė: kas tai per muzika? Skamba tarsi šunys ir katės pyktęsi. Dabar Birju Maharaj konkurse viena iš kategorijų yra choreografija pagal šiuolaikinę muziką. Aš tai padariau jau prieš 25 metus. Tie patys atlikėjai, kurie labiausiai kritikavo, dabar įtraukia tai į klasikinį repertuarą. Mes esame pasaulis ir negalime užsidaryti nuo visų. *Kathak* turi būti pasaulio dalis, reikia naudoti visą sukauptą pasaulinį kultūrinį bagažą.

Kristina Luna 21.39

Noriu paklausti dėl savo asmeninės situacijos. Gyvenu Lietuvoje. Čia nėra nei *Kathak* muzikantų, nei šokėjų. Nėra šokiui reikalingos aplinkos. Esu visai viena, na gal tik keletas studijuojančių. Ką patartumėte – kaip Lietuvoje tęsti ir plėtoti šią šioje šalyje svetimą tradiciją?

Guru Kumudini Lakhia 22.22

Be abejonės, reikia daug pastangų. Būdama Indijoje, turi pasiruošti medžiagos darbui: skirtingų muzikos ar ritmų įrašų, taip pat vaizdo įrašų.

Kristina Luna

22.49

Dabar rinkti informaciją gerokai lengviau. Yra garso ir vaizdo įrašų. Kaip buvo anksčiau?

Guru Kumudini Lakhia 22.55

Mokėmės grynai iš guru. Turėjome vienintelį informacijos šaltinį, tad reikėjo viską atsiminti. Nebuvo galimybės daryti garso ar vaizdo įrašų. Net nuotraukos buvo retenybė. Jokių asmenukų. Nuotraukos buvo daromos tik studijoje, kruopščiai pasiruošus.

Kristina Luna 23.25

Ar ką nors keistumėte savo gyvenime?

Guru Kumudini Lakhia 23.28

O taip, aš bandyčiau būti šiek tiek greitesnė. Jaučiu, kad kartais daug laiko praleidžiu veltui. Skirčiau daugiau laiko muzikai. Būčiau griežtesnė sau.

Kristina Luna 23.56

Būtumėte sąmoningesnė?

Guru Kumudini Lakhia 23.59

Taip. Daugiau dėmesio skirčiau muzikai. Tiek daug dėmesio, kiek skyriau spalvoms ir medžiagoms. Mano kostiumai yra labai gražūs, daug dėmesio skiriu medžiagos spalvai, faktūrai, medžiagos svoriui. O muzikoje nelabai ką padariau, nes turėjau partnerį, kuris užsiima muzika. Taigi muziką kurdavo jis (Atul Desai).

Kristina Luna 24.45

Juk nuostabu sutikti žmogų, su kuriuo galima kurti?

Guru Kumudini Lakhia 24.49

Tikrai taip. Kartu dirbome 40 metų.

Kristina Luna 25.51

Ar norėtumėte ką nors pakeisti *Kathak* šokyje? Ką padaryti?

Guru Kumudini Lakhia 26.05

Norėčiau, kad būtų viena mokymo sistema, metodika, tinkanti visiems kūnams. Juk kai kurie atlikėjai šoka labai stipriai, kiti – labai švelniai. Šokėjas turėtų mokėti suderinti jėgą ir švelnumą, techniką ir naratyvinį elementą.

Kristina Luna 26.54

Vadinasi, sistema yra labai svarbi?

Guru Kumudini Lakhia 27.18

Taip. Norint suderinti kraštutinius, reikia sistemos ir metodų. Tai labai svarbu.

Kristina Luna 27.28

Labai ačiū.

Guru Kumudini Lakhia 27.30

Nėra už ką. Eime šokti.