

Postmodernizmas ir XX a. pabaigos Lietuvos choreografija

Helmutas Šabasevičius

Lietuvos kultūros tyrimų institutas, Saltoniškių g. 58, LT-08105 Vilnius

El. paštas: helmutass@gmail.com

XX a. pab. Lietuvos teatrinė choreografija nėra išsamiai tyrinėta. Nors ši viena jauniausių Lietuvos teatro kultūros sričių plėtojosi kaip integrali Lietuvos menų procesų dalis, tačiau turėjo ir savitų bruožų, sąlygotų istorinių ir kultūrinių aplinkybių – stipraus ryšio su rusų klasikinio baleto tradicijomis ir nedidelio šio meno kūrėjų skaičiaus, ribojusio intensyvesnę meninių idėjų apykaitą bei kūrybinę konkurenciją. XX a. paskutiniųjų dešimtmečių Lietuvos kultūra susijusi su postmodernizmo principų adaptavimu bei transformacijomis, kurios atvėrė kelių šiuolaikinio teatro sampratoms, postdraminio teatro principų įsigalėjimui. Postmodernizmo, kaip XX a. II pusės estetinės doktrinos, atspindžiai Lietuvos choreografijoje yra šio straipsnio tikslas. Jo siekiama pasitelkus istorinį ir lyginamąjį metodus.

RAKTAŽODŽIAI: modernizmas, postmodernizmas, baletas, choreografija, šokis

Paprastai postmodernizmas vertinamas kaip opozicija modernizmui, būdingų modernistinei kultūrai principų bei kūrybos strategijų kvestionavimo bei oponavimo jiems sąjūdis. Nuo pat XX a. 7 deš. pradėta priešintis įprastoms teatrinės erdvės ir laiko kūrimo priemonėms, imta jų visiškai nepaisyti arba naudoti mišrius sceninės realybės kūrimo būdus, skirtingas judesio ir balso faktūras, vaizdo atkūrimo technologijas, citatas arba autocitatas. Buvęs nuoseklus teatrinis pasakojimas šiuo laikotarpiu dažnai trūkinėja, jam būdinga paradokso, fantazijos proveržiai, vengiama linijinės laiko tėkmės, įprastinės žanrų hierarchijos, spektaklio personažams nebūdingas įvaizdžio nuoseklumas, atlikėjas (taip pat ir žiūrovas) vertinamas kaip integralus spektaklio prasmių kūrimo bendraautoris, todėl naudojamosi spontaniškais improvizaciniais pasiūlymais, galinčiais esmingai pakeisti išankstinį scenarijų.

Spektaklis, užuot „atkūręs realybę“, siekia sukonstruoti savo tikrovę, dažnai susijusią su metateatro principų išryškinimu. Postmodernizmo principus Lietuvos teatre išsamiausiai tyrinėjo teatrologės Jurgita Staniškytė¹ ir Rasa Vasinauskaitė²; jų tekstuose atskleidžiamas plastiškas Lietuvos modernizmo ir postmodernizmo ryšys, analizuojami atskirų Lietuvos režisierių spektakliai, išskiriami modernizmui ir postmodernizmui būdingi bruožai ar jų deriniai. Remiantis teatrologių įžvalgomis, galima analizuoti ir negausius XX a. pab. Lietuvos choreografijos pavyzdžius gretinant jų menines savybes ir su Lietuvos teatro kontekstu, ir su pasaulinėmis postmodernistinės šokio kultūros tendencijomis.

1 Staniškytė 2008.

2 Vasinauskaitė 2010.

Dar XX a. 9 deš. pab. šokio istorikė Sally Bannes³ rašė, jog visose meno srityse postmodernizmas turi savitų bruožų. Kaip ir kitose meno šakose, taip ir šokyje, postmodernizmas sietinas su paskutiniais XX a. dešimtmečiais ir šiai krypciai būdingomis estetinėmis bei filosofinėmis nuostatomis, pirmiausiai kvestionuojančiomis modernizmo idealus. Kaip svarbesnius postmoderniosios šokio stilistikos bruožus galima išskirti priešinimąsi radikaliai formalizmui, grįžimą prie paprastesnių kompozicinių struktūrų, sąsajas su populiariosios ar liaudies kultūros elementais, grįžimą prie pasakojamųjų teatro formų. Tai lėmė postmodernistinių choreografijos kūrinių eklektiką naudojant klasikinio šokio elementų bei kasdienio judesio dermes. Šis „aukštųjų“ ir „žemųjų“ šokio kultūros erdvių kontrastas sukuria papildomą estetinę įtampą bei supaprastina šokio kūrinių suvokimą, priartina jį prie platesnių žiūrovų sluoksnių. Toks požiūris dažnai ištrina ribą tarp šokio profesionalų ir mėgėjų (kiekvienas žmogus gali būti šokėjas), ragina veržtis į kitas teatrinės ir vizualinės kultūros erdves ar šokio kūriniuose naudoti jų elementus (rečituojamas tekstas, vokaliniai intarpai, vaizdo projekcijos).

Pasaulio choreografijos istorijoje pirmoji postmodernistinės choreografijos banga siejama su XX a. 7 deš., kai daugelis šokio kūrinių kaip tik ir pasižymėjo minėtomis choreografinėmis savybėmis – kasdienių judesių, neišlavinto kūno, kaip savarankiško plastinio elemento, naudojimu⁴. Viena pirmųjų šokio trupių, sąmoningai pasirinkusi postmodernistinę raišką, buvo *Judson Dance Theater* – neformali amerikiečių menininkų grupė, 1962–1964 m. rengusi pasirodymus Niujorko Manhetene, Judson atminties bažnyčioje. Muzikos kūrėjo Roberto Dunno, kompozitoriaus Johno Cage'o bendramokslis, bendraminčiai atsisakė moderniojo šokio principų ir kas savaitę rengdavo įvairių grupės narių sukurtų choreografinių epizodų peržiūras⁵. Jų kūrybai būdingas įvairių menininkų – šokėjų, rašytojų, kino režisierių, kompozitorių – bendradarbiavimas, grįstas meninių pažiūrų įvairove ir savitarpio pasitikėjimu.

Postmodernizmo ir modernizmo santykis, netgi aiškiai artikuliuota raida pasižymi minčiose šokio kultūrose, nėra ryškiai brėžiamas – pripažįstamas pereinamasis laikotarpis, kuriame vėlyvojo modernizmo principų laikėsi choreografai (pvz., George'as Balanchine'as ar Merce'as Cunninghamas) naudojo tam tikrus postmoderniajam šokio kultūros pavidalui būdingus elementus – pavyzdžiui, sudėtingų klasikinio šokio kombinacijų derinį baigiantis įprastas, buitiskas šokėjų išėjimas iš scenos 1960 m. pastatytame Balanchine'o spektaklyje *Monumentum pro Gesualdo*⁶.

Lietuvos teatrinės choreografijos specifika – itin mažas aktyvių choreografų kontingentas, todėl daugeliu atvejų netgi XX a. I pusėje jiems teko būti ir tradicijos, ir novatoriškų spindimų puoselėtojais, vienais spektakliais oponuoti kituose savo

3 Banes 1987: xiv.

4 Auslander 2004: 100.

5 Banes; Carroll 2006: 49.

6 Ten pat: 60.

pačių spektakliuose tvirtinamam klasikiniam modeliui. Tai būdinga visam baletu repertuaro formavimui – nuo pat pirmųjų baletmeisterio Pavelo Petrovo veiklos metų Lietuvoje⁷, vėliau – ir Nikolajaus Zverevo⁸ bei Broniaus Kelbausko⁹ kūrybinei veiklai.

XX a. vid. ir II pusės Lietuvos choreografijos raidą ilgą laiką lėmė nesikeičianti šio meno institucinė aplinka – Lietuvoje buvo vienintelė baletu trupė, dirbanti valstybinį statusą turinčiame Operos ir baletu teatre, o jos vadovas paprastai būdavo choreografas, atsakingas už repertuaro formavimą ir pats statantis spektaklius. Paskutinis ilgesnį laiką vyriausiojo baletmeisterio pareigas ėjo Vytautas Brazdylis, kurio pastatymai stilistika taip pat oponavo vienas kitam. Ryškiausia jo kūryboje „klasikinio“ ir „modernaus“ spektaklių pora – „Baltaragio malūnas“ pagal Viačeslavo Ganelino muziką miuziklui „Velnio nuotaka“¹⁰ ir Leo Delibes'o „Kopelija“¹¹. Šių spektaklių plastinė ir vizualinė raiška taip pat gali būti vertinama pagal postmodernistinius kriterijus, ypač „Baltaragio malūne“, kur choreografas naudojo teatro teatre, koliažo, citavimo principus. Spektaklis, prasidėjęs kaip atvira repeticija, kasdieniško šokėjų darbo atodanga (nors ir suvaidinta, tačiau pabrėžtinai siekiant atkurti kasdienybės estetiką, demonstruojant artistų pasiruošimą spektakliui, akcentuojant fizinį nuovargį, neformalius, draugiškus jų santykius), netrukus įgauna sąlygišką choreografinio pasakojimo formą.

Šio spektaklio dailininko Vytauto Kalinausko strategija – modernistinių ir postmodernistinių principų junginys, kuriame atsiranda vietos perfrazuotai kičo estetikai: „[Dekoracijų akcentai], būdami primityvus ir saldūs, (garbanoti debesėliai ir alaus kvortos, veiksmažodį stebinti „dievo akis“, atitinkamai situacijai papuošta gėlėmis), kartais šokiruojantys (iš padangių nusileidžia tiesmukai muziką iliustruojantis butaforinis gramofonas), lyg simbolizuoja miesčioniško pasaulio falšą“¹². Scenografija sukurta „apnuogintos erdvės“ principu (žiūrovams atvertas scenos interjeras, apšvietimo, scenos technikos mechanizmai), papildant ją ryškiais, stilizuotais liaudiškais motyvais, sujungiant „šiuolaikinę“ (akivaizdžiai matomos prožektorių grupės), „aukštąją“ (tai didžiausios Lietuvos teatro scenos interjeras) ir „liaudiškąją“ (Kazio Borutos siužetas), „populiariąją“ (Ganelino miuziklas, įkūnytas Arūno Žebriūno filme) kultūras. Nors kritiniame diskurse šis spektaklis buvo vertinamas kaip „modernus“, akivaizdu, kad choreografo pasitelkta kūrybinių principų visuma artima postmoderniosios choreografinės kultūros koncepcijai.

Brazdylio „Baltaragio malūnas“ tapo impulsu naujos lietuviškosios choreografijos raidai. Tarp spektaklio artistų buvo ir Jurijus Smoriginas bei Egidijus Domeika – šo-

7 Žr. *Lietuvių teatras 1918–1929* 1981.

8 Žr. *Lietuvių teatro istorija 1929–1935* 2000.

9 Žr. *Lietuvių teatro istorija 1935–1940* 2002.

10 Premjera – 1979 12 16.

11 Būdingesnis pirmasis variantas, kurio premjera įvyko 1980 12 04; scenografiją šiam spektakliui sukūrė Henrikas Ciparis; vėlesnė redakcija su Eldoro Renterio dekoracijomis ir kostiumais priartėjo prie puošnaus klasikinio pastatymo.

12 Žiūraitytė 1979: 11.

kėjai, vėliau pasirinkę choreografo profesiją. Smoriginas, 1981 m. sukūręs pirmąją savarankišką kompoziciją „Kelias“ pagal Igorio Stravinskio muziką operai „Lakštingalos giesmė“, netrukus ją išplėtojo iki vienaveiksmio baletu, kuriame akivaizdžiai siekiama oponuoti visų pirma klasikinio baletu tradicijoms. Spektaklis buvo sukurtas televizijai, filmuota gamtoje, šokta basomis, su triko. Po keletu metų Smorigino sukurtuose spektakliuose „Serenada“ (pagal Leonido Bernsteino serenadą smuikui, styginių orkestrui ir mušamiesiems), „Requiem“ (pagal Franciso Poulenco koncertą vargonams, orkestrui ir timpanams), „Albos namai“ (pagal Iraklijaus Gabelio I simfoniją) ir „Fedra“ (pagal Alfredo Šnitkės III koncertą smuikui ir orkestrui)¹³ taip pat buvo akivaizdi, savita, klasikinę leksiką modernizuojanti, choreografinė plastika, visaverčio artistiško siekis, mėginimas sukurti dramatiškai ir emociškai paveikias, vengiančias iliustratyvumo choreografines situacijas, kuriose diskusija su modernistine choreografija pirmiausiai išryškėjo požiūryje į patį šokėją – siekiant pažadinti jo individualybę, improvizacinį atlikimo pradą, nors ir reglamentuotą tradicinės šokio kūrinio formas.

Pirmasis didelis Smorigino darbas Lietuvos operos ir baletu teatre – Osvaldo Balakausko baletas „Makbetas“¹⁴. Spektaklis, nors dramaturgiškai netolygus, buvo šiuolaikinės plastikos, kurioje vis dėlto dominavo modernistinis požiūris į teatro ir šokio meną – tiek žanro apibrėžtini („Makbetas“ – specialiai parašytas baletas), tiek gana nuosekliu pasakojimu remiantis akivaizdžiu šaltiniu (Williamo Shakespeare'o tragedija), tiek personažų kūrimo būdais (choreografinė forma ir individualus atlikėjo indėlis ją atgaivinant). Spektaklyje buvo rasta efektingų sceninių įvaizdžių, kuriančių savarankišką vizualinę spektaklio formą, pavyzdžiui, didžiulis audeklas, kurį į avansceną stumia kordebaletu masė, virstantis perkeltine Makbetą užgriūsančios nusikaltimų naštos metafora.

Antrasis Smorigino darbas Lietuvos operos ir baletu teatre – Broniaus Kutavičiaus baletas „Paskutinės pagonių apeigos“¹⁵. Kutavičiaus muzika taip pat neretai analizuojama postmodernistinio diskurso kontekste¹⁶, bet paties spektaklio istorija gana sudėtinga: XX a. 8 deš. pabaigoje į Lietuvos operos ir baletu teatro planus buvo įtrauktas Kutavičiaus spektaklis „Pasaulio medis“, kurį pagal Sigito Gedos libretą turėjo statyti Brazdylis ir scenografas Henrikas Ciparis. Dėl įvairių priežasčių spektaklį su jau beveik paruošta scenografinė medžiaga perėmė Smoriginas. Jis pakeitė spektaklio libretą – poetiška, abstrakti, simbolinė, tačiau gana deklaratyvi ir jau atsilikanti nuo tuometinio choreografijos meno libreto dramaturgija įgavo keletą konkrečių siužetinių atspirties taškų – pasinaudota poetine legenda apie Vilniaus įkūrimą (Vilniaus mergelės personažas), taip pat Žygimanto Augusto ir Barboros Radvilaitės meilės istorija. Greta šių istorinių personažų trečiajame spektaklio paveiksle pasirodė Elžbieta

13 Spektakliai rodyti vakare, pavadintame „Keturiu dramos“; premjera – 1988 05 27.

14 Premjera – 1989 01 27.

15 Premjera – 1989 12 30.

16 Pompe 2013. 14: 39–50.

Habsburgaitė, o visas scenas apjungė Frakas – išgalvotas personažas, paskutiniame paveiksle virstantis Bona Sforca. Barbaros laidotuvės tapo simboliškomis, plastiškai efektingomis „Paskutinėmis pagonių apeigomis“. Spektaklio libretas nebuvo dramaturgiškai tolygus, choreografija disonavo su faktūriškomis, dekoratyviomis scenografijos detalėmis, ir spektaklis, kritikos sutiktas skeptiškai, buvo rodomas neilgai. Vis dėlto jis gali būti vertinamas kaip modernistinius principus transformuojantis požiūris ir į teatro, ir į šokio meną – grįžimas prie populiariojoje kultūroje įsitvirtinusių Lietuvos istorijos temų jas pateikiant fragmentiškai, su humoro elementais (Frako virsmas Bona Sforca šokėjui persivelkant moteriškais drabužiais).

Šio laikotarpio Smorigino kūryba stilistiniu ir idėjiniu požiūriu nebuvo nuosekli, dauguma spektaklių vis dėlto orientuoti į modernistinei raiškai būdingus plastinius junginius, kartais atsisakant nuoseklaus siužeto, kartais imantis žinomų istorijų, bet jas papildant aštriomis, nekonvencionaliomis prasminėmis detalėmis. Taline, „Estonia“ teatre, sukurtame Georges'o Bizet ir Rodiono Ščedrino balete „Karmen“¹⁷ choreografas šiek tiek modelioavo šio spektaklio plastiką, paryškindamas jusliškąsias, erotiškąsias siužeto detales, o 1996 m. Lietuvoje pastatytame vieno veiksmo spektaklyje „Ketvirtas veiksma Margaritai“ (pagal „Damos su kamelijomis“ siužetą ir Gustavo Mahlerio muziką) tarnaitės Aninos vaidmenį pavedė moteriškais drabužiais persirengusiam vyrui. Tokios lyčių metamorfozės, akivaizdus erotizmas taip pat gali būti siejamas su postmodernistiniu požiūriu ir į spektaklio žanrą, ir į personažo traktuotę, nors kaip ir ankstesniais atvejais tai nebuvo nuosekli bei vientisa kūrybinė strategija.

Postmodernistiniams kūriniams būdingas dialogas su kitomis meno formomis gali būti apčiuoptas Kauno muzikiniame teatre Smorigino pastatytame spektaklyje „Šokių salė“¹⁸ (pagal Astoro Piazzolla'o muziką). Čia aiškiai remtasi Ettore Scola's filmu „Balius“, žinomu daugeliui šokio diskurso žmonių, todėl spektaklis vertintas būtent tokia meninių priemonių ir jų prasmų kontekste. Kita vertus, „Šokių salė“ gimė ir kaip tam tikras komentaras kiek anksčiau pastatytam Anželikos Cholinos šokio spektakliui „Moterų dainos“.

Postmodernistiniams scenos kūriniams būdingos dramaturgijos ir choreografinės plastikos principų galima atrasti ir Smorigino sukurtose nedidelės apimties kompozicijose, pavyzdžiui, „Mano gyvenimas“ (pagal Juleso Massenet muziką), kuri vėliau buvo išplėtotą iki savarankiško spektaklio¹⁹. Monologu ir vėliau spektakliu, dedikuotu Valstybės teatro šokėjai Olgai Malėjinaitei, siekiama apmąstyti trumpą, trapų ir skaudų artisto gyvenimą, trunkantį ne iki paskutinio atodūžio, bet iki paskutinio reveranso. Laužyta plastika, sentimentalios pozos, ateinančios iš XX a. 3–4 deš. baleto fotografijų, apeliuoja į metašokio diskursą, nes choreografinėmis priemonėmis kalba apie choreografijos fenomeną, nors toks pasirinkimas veikiau intuityvus nei sąmoningas.

17 Premjera – 1996 11 08.

18 Premjera – 1998 04 25.

19 Premjera – 2003 11 30.

Kaip XX a. pab. – XXI a. pr. šokio kultūros išorinių ir vidinių transformacijų pavyzdys gali būti minimas dar vienas Smorigino biografinis spektaklis – „boHema“²⁰, kuriame pirmą kartą šokio scenoje imamasi homoseksualumo temos, būdingos postmodernistiniam teatro diskursui. Spektaklis sukurtas laisvai interpretuojant Oscaro Wilde'o biografijos akcentais ir jo knyga „De profundis“. Kūrinys vertintas įvairiai – homoseksualumo temą XXI a. pr. suvokiant ne kaip vidinę, bet kaip išorinę, dėmesį atkreipti siekiančią ir „šiek tiek pabodusią“, „pikantišką“, o plastikoje išvelgiant „tam tikrų jausmų reiškimo baleto scenoje šampų, vaizdinių šablonų“, „fragmentiškumo“²¹. Tačiau meninės formos nenuoseklumas, spektaklio, kaip estetinės visumos, trūkumai netrukdo į šį spektaklį pažvelgti platesniame kultūros transformacijų kontekste. Nors spektaklis įvardytas kaip „modernus“²², tačiau jo sandara, nors to ir nedeklaruojant, siejasi su polistilistinėmis postmodernistinės erdvės meninės kūrybos formomis. Spektaklio pavadinime išryškinta H raidė – numanomas, tačiau niekad tiesiogiai choreografo nedeklaruotas spektaklio iššifravimo kodas. Nors spektaklyje daugiausia dėmesio skirta romantiniams spektakliams įprastam meilės trikampiiui, tačiau jo viršūnėse – du vyrai ir viena moteris, visi – istorinės asmenybės: rašytojas, jo žmona Constance ir meilužis Bozis, taip pat alegorinės Nuodėmės, Aistros figūros, kurių plastinis įkūnijimas priartėjo prie kičo ribos. Muzikos parinkimas, kaip būdinga Smorigino požiūriui į muzikinę spektaklio dramaturgiją, – nenuoseklus, eklektiškas: Fryderikas Chopinas, Richardas Wagneris, Astoras Piazzola. Į garsinį spektaklio audinį įtrauktos aktorius skaitomos Wilde'o dienoraščio ištraukos.

Postmodernistinėje kultūroje lyčių klausimas nėra specialiai aštrinamas, tačiau Lietuvos teatrinio šokio scenoje jis irgi gali būti vertinamas kaip tam tikra opozicija įprastiniams lietuviškojo modernizmo kanonams. Ilgą laiką Lietuvoje choreografija buvo išimtinai vyriška profesija, ypač svarbiausioje – Lietuvos operos ir baleto teatro – scenoje²³. Pirmąją moterimi, sėkmingai šturmavusia šį kūrybos bastioną, tapo Anželika Cholina. Nuo jos „atėjimo“ į Lietuvos choreografijos meną galima kalbėti apie ryžtingą, savitą ir išraiškingą režisūrinę choreografijos stilių, kuris šokio meno apibūdinimui „moteriškas“ suteikė anksčiau su šiuo žodžiu retai sietas nuoseklumo, ryžto, valios, užsispyrimo prasmes. Pirmieji jos choreografiniai darbai sukurti dar mokantis Anatolijaus Lunačarskio valstybiniame teatro institute (GITIS) Maskvoje. Tai buvo trumpi epizodai Vilniaus baleto mokyklos²⁴ moksleiviams, iš pat pradžių

20 Premjera – 2003 02 25.

21 Žiūraitė 2003. 5–6: 64–65.

22 *Šokio spektaklis „boHema“ – Oscaro Wilde'o išpažintis šokio scenoje* 2003 02 14.

23 Dar prieš Antrąjį pasaulinį karą Kaune Danutės Nasvytytės pastangomis buvo mėginama šokio kūrybai suteikti šiuolaikiškesnės raiškos galimybių; vėliau kaip choreografės reikšėsi Genovaitė Sabaliauskaitė (sukūrusi vienintelį vienaveiksmį baleto spektaklį „Frančeska da Rimini“), vėliau smulkių choreografinių epizodų pastatė Natalija Šiekšteliėnė, kelis baleto spektaklius Kauno ir Klaipėdos muzikinių teatrų scenose sukūrė Irena Ribačiauskaitė ir Saulė Dautartaitė.

24 Šiuo metu – Nacionalinės M. K. Čiurlionio mokyklos Baleto skyrius.

sąmoningai kurti kaip priešprieša klasikinio baleto plastiniams ir prasminiams kanonams, šokio vertintojų suvokti kaip modernūs akcentuojant XX a. pr. išryškėjusių klasikinių ir modernųjų nuostatų priešpriešą. Tačiau atsižvelgiant į bendrąsias XX a. paskutiniojo dešimtmečio Lietuvos teatro kultūros tendencijas nesunku išvelgti būtent postmoderniosios meninės kalbos ir postmodernistinio teatrinio mastymo bruožų. Pirmiausia Cholina laisvai interpretavo patį baletą kaip kanonišką XIX a. pab. susiformavusį ir XX a. I pusėje sustabarėjusį muzikos ir muzikinio teatro žanrą, labiausiai orientuodamasi į esmines teatro kalbos formas – šokis yra priemonė, o ne savarakiškas kūrybinis tikslas. Moksleiviams sukurti Andreaso Vollenweiderio „Žaidimai“ tiek pavadinimu, tiek forma (logiška, bet neschemiška kompozicija, apmąstytomis režisūrinėmis detalėmis – netgi reveransais) analizuoja šokio prigimtį ir žvelgia į jį iš tam tikros kultūrinės patirties distancijos.

Nors šio laikotarpio Cholinos darbuose yra ir įprastinės plastikos kūrinių („Dialogas“, „Sapnas“), kuriuose naudojamosi XX a. II pusės choreografinės miniatiūros žanrui būdingos jausmų dramaturgijos kanonais, naują jos požiūrį į baletą meną galima išvelgti jau 1994 m. birželio 19 d. surengto kūrybos vakaro programoje, kurioje išsiskyrė pagal Meredith Monk muziką sukurtas epizodas „Ketrios mažos mergaitės“ ir pagal Michailo Glinkos operos „Ruslanas ir Liudmila“ pastatyti „Pamišusių merginų šokiai“. Čia išryškėjo choreografės humoro jausmas, gebėjimas diskutuoti su klasikinio baleto plastiniais šampais – diskutuota ne utiruojuojant, bet tikslingai, estetiškai įtaigiai panaudojant „išvirkščiąsias“ akademiško šokio puses.

Lietuvos choreografijai XX a. buvo būdingas tam tikras uždaramas, vidiniu požiūriu nepaslankus kūrybinio bendradarbiavimo tinklas – tik retkarčiais buvo išeinama už įprastinių ribų, kviečiantis bendraautorius iš kitų kūrybinių erdvių (dažnu atveju tokie sprendimai pasiteisindavo; galima paminėti įdomų choreografo Elegijaus Bukaičio ir dailininko, grafiko Rimtauto Gibavičiaus bendradarbiavimą kuriant Eduardo Balsio baletą „Eglė žalčių karalienė“, anksčiau apibūdintą Brazdylio ir Vytauto Kalinausko „Baltaragio malūną“). Cholina ir šioje srityje elgėsi netipiškai – 1995-aisiais pakviesta kurti choreografiją Richardo Wagnerio operai „Skrajojantis olandas“, ji pajuto ir įvertino platesnį savo kūrybos kontekstą, susiejo savo ieškojimus su kitų meno sričių jaunųjų menininkų kūrybos erdvėmis, šioje operoje dirbo kartu su režisieriumi Oskaru Koršunovu, dekoracijų autoriumi, dailininku conceptualistu Žilvinu Kempinu, kostiumų dailininke Sandra Straukaite, kuriuos galima vertinti kaip postmodernistinės Lietuvos kultūros epochos atstovus, savo darbais atvirai ir aiškiai diskutavusius ir su „tyliuoju“ Lietuvos modernizmu, ir su tuo metu atsivėrusio pasaulio meniniu XX a. paveldu.

Varijuodama vieno iš pirmųjų savo kūrinių tema – pamišusios mergaitės vaizdiniu, Cholina sąmoningai priartėjo prie feministinio diskurso, kuris kaip tik šiuo laikotarpiu pradėjo ryškėti daugelyje Lietuvos kultūros formų. Supriešindama „blavią vyrišką“ ir „pamišusią moterišką“ kūrybos prigimtis, Cholina tarytum deklaravo savo

pačios, kaip choreografės, išskirtinę vietą Lietuvos choreografijos kultūroje. Kad „Pamišusių merginų“ tema buvo pagrįsti vėlesni choreografės kūriniai – „Pamišusių merginų šokiai 2“ ir „Pamišusių merginų šokiai 3“ – rodo jos priartėjimą prie postmodernistinei kultūrai būdingo cikliškumo, savo kūrybos taisymo, redagavimo, tobulinimo temos²⁵.

„Pamišusių merginų šokius“ galima vadinti „atviru kūrinium“ – jis buvo rodomas nuolat pildant spektaklio muziką, keičiant režisūrinius sprendimus, pavyzdžiui, įtraukus jį į Šiuolaikinio šokio festivalio, vykusio 1998 m., programą, buvo šokama pagal Fryderico Chopino ir Ferenzo Liszto muziką. 1999 m. spektaklis buvo įtrauktas į neseniai įsteigto Oskaro Koršunovo teatro repertuarą ir vėl iš esmės pertvarkytas – pavadintas „Pamišusių merginų šokiai 3“, choreografija sukurta pagal Antonio Vivaldi ir Camille'o Saint-Saenso muziką. Nuo pirmųjų spektaklių jis skyrėsi ir trukme, ir siekiu į komišką spektaklio emocinį audinį įvesti rimtų egzistencinių motyvų, susijusių su teatru, kaip žmogų žlugdančio fenomeno, samprata – taigi savaip, galbūt labiau intuityviai, artėti prie metateatro problematikos.

Spektaklyje susipynė mažorinės ir minorinės tonacijos, po komiškuoju paviršiumi išryškėjo lengvai pažeidžiama teatro ir žmogaus likimo drama. Dramaturgija liko paprasta, užuomazga, ekspozicija ir kulminacija lengvai nuspėjamos, nors nesusijusios linijiniu pasakojimu. Fragmentiškumas, asociatyvus atskirų spektaklio režisūrinių ir choreografinių segmentų ryšys – dar vienas bruožas, ankstyvuosius Cholino darbus galima siejantis su postmodernizmo estetika. Spektaklyje veikė trys Mūzos – Šlavėjos (replika erdvei, kurioje spektaklis formavosi ir gimė – Lietuvos nacionaliniam dramos teatrui, kurio simboliu yra tapusios įėjimą vainikuojančios skulptoriaus Stanislovo Kuzmos Mūzos, tačiau vizualinių paralelių choreografė principingai atsisakė), keliasdešimt pamišusių merginų (ankstesniųjų kūrinių šia tema pagrindinis akcentas) ir iš žalio kiaušinio išsiritusi maža Juodoji gulbė (žinomo XX a. pr. rusų choreografo, klasikinio baleto reformatoriaus, vienu pirmųjų modernistų vadintino Michailo Fokino choreografinės miniatiūros „Mirštanti gulbė“ komentaras). Nors spektaklyje nuolat buvo aštriai parodijuojama klasikinio baleto estetika, vis dėlto tai galima sieti ir su tam tikrais modernistinės epochos stereotipais. Atkreiptinas dėmesys ir į spektaklio artistus – Mūzas vaidino ne šokėjos, o dramos aktorės (Dalia Michelevičiūtė, Airida Gintautaitė ir Rasa Samuolytė), scenoje pasirodė ir Elvis Preslis (Džiugas Siaurusaitis), tarp keliasdešimties merginų juodais apdarais ir maskatuojančiomis kasomis – ir septyni vaikinai, Lietuvos muzikos ir akademijos teatro studentai, o Gulbiuko vaidmenį atliko M. K. Čiurlionio menų mokyklos Choreografijos skyriaus moksleivė Jurgita Dronina. Choreografinė kalba taip pat buvo paremta paradoksaliais prasminiais ir plastiniais kontrastais, kurie akivaizdžiausi buvo paskutiniame spektaklio epizode – Gulbiuko monologe, kur klasikinio baleto pozas (*pas de bouree*,

25 Galima paminėti šiuo laikotarpiu pasirodžiusią Oskaro Koršunovo spektaklio „Senė“ antrąją redakciją – „Senė 2“.

atituidus, arabeskus) čia pat keitė kapanojimasis, ropojimas, stypčiojimas, žirgluojimas, strakaliojimas ar šliaužimas.

1995 m. įvykusiame Cholinos kūrybos vakare „Eskizai po septynių“ vyravo iki tol Lietuvos baleto menui nebūdinga choreografinė plastika ir vaizdiniai sprendimai (vakaro dailininkas buvo Marijus Jacovskis, kostiumus kūrė Straukaitė). Vakaro metu parodytas vienaveiksmis baletas „Improvizacija mažore“ pagal Yo Yo Ma ir Bobby McFerrino muziką – besiužetės choreografijos pavyzdys, sukomponuotas jungiant grynosios plastikos epizodus ir teatriškus režisūrinius sprendimus (pvz., lietuvių tautiniais drabužiais apsvilkusios riedutininkės (Greta Cholina) pasivažinėjimą po sceną).

1996 m. Lietuvos operos ir baleto teatre Cholina pastatė baletą „Medėja“ pagal kompozitoriaus Antano Rekašiaus muziką²⁶. Šį dviejų veiksmų baletą kartu su Cholina kūrė scenografas Jacovskis, kostiumų dailininkas Juozas Statkevičius (jie su choreografe dirbo beveik visuose vėlesniuose spektakliuose). Kuriant spektaklio vaizdinę sistemą, kuri rėmėsi redukuotomis antikinės kultūros formomis ir iš esmės buvo racionali bei konstruktyvi, naudota ir vaizdo projekcija – banguojanti jūra. Tuo metu Lietuvoje naują postmodernistinės dailės formą sukūrė vaizdo instaliacijomis susidomėjęs videomenininkas Gintaras Šeputis.

„Medėjoje“ Cholina daugiau ryškino ne choreografinį, bet režisūrinį aspektą, pasipriešindama baleto, kaip menkavertėmis pantomimos scenomis apjungtų choreografinių epizodų rinkinio, kurį senoviniuose klasikiniuose spektakliuose galima keisti praleidžiant vieną ar kitą dalį (pvz., *pas de deux* formoje – vieną ar abi variacijas apsiribojant *adagio* ir koda), tradicijai. Šokių ji traktavo kaip savaimingą teatrinės materijos elementą, iš šokėjų reikalavo ryškių aktorinių pastangų. Choreografe daug dėmesio skyrė efektingiems spektaklio vaizdiniais (pvz., pirmajame veiksme dominavo didžiuliai keliasdešimtrankoviai marškiniai, jungiantys pagrindinius spektaklio herojus ir chorą į vieną būtybę, bangavimu, kilimu viršun ir leidimusi žemyn kuriantys išpūdingų pavidalų vaizdinius, taip pat egzistuojantys kaip uždaro Medėjos pasaulio ar Aukso Vilnos metafora), šitaip priartėdama prie spektaklio, kaip reginio, koncepcijos. Vis dėlto lietuviškosios choreografijos aplinkoje šis darbas vertintas kaip moderniosios kultūros dalis: „Susidarė išpūdis, kad ir teatras, ir publika patikėjo, jog talentingas modernus menas – ne pabaisa. Gal ir dėl to, kad „Medėjos“ modernumas yra sąlyginis, tarsi pritaikytas prie mūsų teatro repertuaro politikos konjunktyūros.“²⁷

Cholinos kūryba XX a. paskutiniajame dešimtmetyje nuosekliai siekė integruotis į bendrą teatro kultūrą, neapsiribodama baleto ar šokio kontekstu. Nacionaliniame dramos teatre sukūrusi choreografiją plastiškai išraiškingam Cezario Grauzinio spektakliui „Meilės misterijos“ pagal Rogero Vitracio pjesę, ji naujai atrado dramos aktorius, šitaip priartėdama prie mišrių postmodernizmo teatro kultūrai būdingų raiškos formų. Būtent Lietuvos nacionaliniame dramos teatre Cholina sukūrė šokio spektaklį „Moterų

26 Premjera – 1996 06 26.

27 Žiūrąitė 1996. 13–14: 8–10.

dainos“ pagal Marlene Dietrich dainas²⁸. Tai nebuvo akivaizdus postmodernistinis požiūris į kultūros ir populiariosios kultūros istoriją, tačiau atskiri spektaklio segmentai, o ypač jų jungimo būdas, gali būti įvardijami kaip tokios kūrybinės strategijos bruožai. Spektaklio erdvė tapo savotišku palimpsestu: jame nebuvo ypatingo siužeto, tačiau XX a. I pusės populiariosios kultūros ženklų – Dietrich dainų – fone ryškėjo XX a. pab. choreografiniai pavidalai, kuriais buvo teigiamas amžinas ir gajus moters grožis. Toks kelių kultūrinių sluoksnių derinimas – būdingas postmoderniosios kultūros bruožas²⁹, nors šiuo atveju jis buvo pasirinktas intuityviai, ne tiek naujai sukuriant, kiek atkuriant vizualines formas. Kitų šio laikotarpio teatro menininkų – ypač Eimunto Nekrošiaus – kūryboje palimpsesto fenomenas gerokai akivaizdesnis, pastebimas ir Lietuvos, ir kitų šalių teatro kritikų³⁰. Spektaklio režisūriniai ir choreografiniai sprendimai ryškėjo neutraliame, asketiškame Jacovskio scenovaizdyje. Greta choreografinių formų didelis dėmesys buvo skirtas kostiumams, kuriuos, stilizuodamas Dietrich istorinį laiką, sukūrė Juozas Statkevičius. Choreografinės įtaigos pagrindas – subtili vaidyba ir elegantiškas, aistringas, muzikalus, laisvas judesys, besiremiantis „balinio“ šokio leksika, tačiau kur kas artistiškesnis, labiau teatralizuotas, susietas su kiekvieno atlikėjo menine prigimtimi. Choreografė nesistengė stulbinti sudėtinga šokio kalba, visų pirma demonstravo neišnaudotas daugelio artistų – šokėjų ir dramos aktorių – galimybes. Spektaklio struktūra – atskiri choreografiniai numeriai, kartas nuo karto pertraukiami oro pavojaus signalo – nebuvo pastovi, ją choreografė dažnai keisdavo, sukurdavo naujus epizodus (pvz., kurį laiką „Motery dainose“ šoko šmaikštus aktorių Rimantės Valiukaitės ir Vytauto Šapranausko duetas) ar juos kupiūruodavo, o atskirus choreografinius pasakojimus siejo su konkrečių atlikėjų biografijomis.

Kiti šio laikotarpio ir vėlesni Cholino kūriniai artimesni tradicinei šokio spektaklio sampratai, nors visuose juose vaidino ir dramos, ir baleto artistai. Spektaklis „Carmen“ pagal Bizet ir Ščedrino muziką turi senas interpretacijos tradicijas, pirmiausiai siejamas su klasikinio baleto modernėjimo tendencijomis, – spektaklis buvo parašytas ir 1967 m. choreografo Alberto Alonso pastatytas specialiai Majai Pliseckajai, vienai garsiausių XX a. II pusės šokėjų. Cholino „Carmen“³¹ pagrindinį vaidmenį kūrė balerinos Aušra Gineitytė ir Živilė Baikštytė, Jose – aktoriai Vaidotas Martinaitis ir Saulius Balandis. Spektaklyje yra keletas vienas su kitu susijusių ir savaip paveikių kulminacinių taškų, kuriuos sujungus ryškėja logiška ir blaivi norimos papasakoti istorijos tėkmė: būrimo scena, kurioje parodomas Carmen išskirtinumas, jai ištraukus juodąją vėduoklę; fabriko peštynių epizodas; susitikimas su Jose kalėjime, korida ir spektaklio finalas – Carmen mirtis. Paslankus ir vaidybiniu bei choreografiniu požiūriu erdvus yra peštynių epizodas, kuriame atsiskleidžia choreografės sugebėjimas

28 Premjera – 1998 02 23.

29 Žr. *Palimpsest: Editorial Theory in the Humanities* 1993.

30 Marcinkevičiūtė 2009. 11: 46.

31 Premjera – 1998 10 10.

minimaliomis priemonėmis kurti maksimalią emocinę įtampą, pasitelkti choreografinę improvizaciją, kuri šiuolaikinio baleto sistemoje taip pat gali būti siejama su postmodernizmo iškovotomis laisvėmis. Asociatyvus, principingai vengiantis veiksmo vietos iliustravimo buvo dailininkės Jūratės Paulėkaitės sukurtas scenovaizdis. Siena su vartais, violinės užtvaros – santūri ir paveiki fabriko-kalėjimo vaizdinė metafora, apšvietimo dėka prarandanti konkretumą, buitiską apčiuopiamumą, tampanti šurkščios sielos bei tramdomų jausmų buveine. Sienos viršuje, kiek dešiniau, įkomponuoti ažūriški vienas kitame mažėjantys apskritimai sukuria įtaigius, plastiškai ir prasmės požiūriu talpius, papildančius stilizuotą spektaklio atmosferą vaizdinius³².

Postmodernistiniu spektakliu-projektu galima pavadinti 1999 m. pavasarį Cholino kartu su režisieriumi Koršunovu, dailininkais Gintaru Makarevičiumi ir Paulėkaite pastatytą nebaigtą Bernardo Marie Koltėso pjesę „Coco“ – jis tebuvo parodytas vieną kartą Tarptautinio mados festivalio „In Vogue“ atidarymo proga Nacionaliniame operos ir baleto teatre. Spektaklyje apie garsiąją mados dizainerę Coco Chanel buvo naudojamos vaizdo projekcijos, teksto, judesio, šokio raiškos priemonės.

XXI a. pr. choreografė dar labiau priartėjo prie tradicinių choreografinio spektaklio formų: „Tango in Fa“³³ nusigręžiama nuo režisūros, nuo siužeto, kuriuo choreografė pastebimai rėmėsi ankstesniuose savo darbuose, nors pagrindinė tema čia (kaip ir beveik visuose kituose spektakliuose) aiški: permaininga vyro ir moters meilė, įsiliepsnojanti ir užgęstanti, aistringa ir švelniai plevenanti erdvėje, gašli ir nedrąši. Šiuo spektakliu choreografė pradėjo savo pačios įsteigto „ACH šokio teatro“ biografiją, vėliau ne kartą ją atnaujino, keisdama atlikėjų sudėtį, pasitelkdama baleto šokėjus, aktorius, dailininkus, vėliau (tam tikrą laiką) – populiariosios muzikos atlikėją Mantą Jankavičių.

Postmodernistinių bruožų galima įžvelgti šokio spektaklyje „Meilė...“³⁴ – jis sukomponuotas iš atskirų, skirtingos formos ir skirtingu metu bei skirtingomis progomis parašytų muzikinių fragmentų – Piazzola'os tango, seksualaus Marilyn Monroe dainavimo-šnabždesio „Happy birthday, Mr. President“, paragruziniškos Fausto Latėno vokalinės variacijos. Postmodernistiniu principu galima vadinti siekį perteikti netikėčiausių meilės jausmo intonacijų įvairovę, suderinti tai, kas tragiška, ir tai, kas ironiška, tai, kas banalu, ir tai, kas trupu bei pažeidžiama. Humorą ryškėjo ne tik choreografės režisūriniuose sprendimuose, net ir judesių deriniuose: spektaklyje buvo itin daug išradingų manipuliacijų pagrindiniu šokėjo instrumentu – kojomis: jomis susipinama, jomis plasnajama, ant jų supamasi, jomis grojama. Choreografinė forma taip pat transformavosi: du solo virsta duetu, prie jo pridūrus dar vieną solo

32 Šis spektaklis taip pat buvo ne sykį redaguotas, kviečiami nauji atlikėjai, o 2012 m. pastatytas Jevgenijaus Vachtangovo teatre Maskvoje – čia visus vaidmenis kūrė dramos aktoriai.

33 Spektaklio premjera įvyko 2000 08 25–26 d. Grinvičo Kupole Londone, jame šoko pati choreografė, baleto solistė Živilė Baikštytė, Muzikos akademijos studentai Indrė Pačėsaitė ir Dovydas Tagonidzė, aktoriai Darius Gu-mauskas ir Dalius Jančiauskas. Vėliau spektaklis buvo redaguotas, jo premjera įvyko 2001 01 30.

34 Premjera – 2002 02 14.

atsiranda trio, o netrukus sukurtas choreografinis organizmas vėl išardomas – judesių ir prasmų dekonstrukcija, būdinga postmodernistinei estetikai, šiame spektaklyje buvo taip pat akivaizdi.

Vėlesniais darbais Cholina grįžo prie nuoseklių, literatūros kūrinių („Otelas“, „Ana Karenina“ ACH teatre) ir istoriniais motyvais („Barbora Radvilaitė“ LNOBT) paremtų pasakojančiųjų siužetinių baletų, tačiau tam tikri postmodernistiniai bruožai išliko: jai neįdomu kurti spektaklio, kaip muzikine prasme išbaigto kūrinio, vizualizacijos, dažniausiai ji pati formuoja muzikinę dramaturgiją, dėliodama eklektiškus muzikinius motyvus į vieną garsinį naratyvą.

XX a. pab. – XXI a. pr. Lietuvos choreografijai nebūdingos nuoseklios, sąmoningos estetinės nuostatos, tad tikslingiausia kalbėti ne apie postmodernistinę teatrinio šokio kūrybos kryptį, bet apie postmodernizmui būdingus bruožus, dažniausiai naudojamus intuityviai reaguojant į kultūrinį kontekstą ir savo kūrybos srities refleksijas. Kita vertus, šiuo laikotarpiu pradėjo ryškėti šiuolaikinio šokio kryptis, sąmoningai oponuojanti tradicinei teatrinio šokio vertybių sistemai, požiūriui į žanrą, atskirų spektaklio komponentų hierarchiniams ryšiams. Ši šokio kūrybos linija susijusi su instituciniais Lietuvos šokio kultūros pokyčiais ir labiausiai siejama su Kaune veikiančiu vieninteliu profesionaliu šiuolaikinio šokio teatru „Aura“³⁵, nuo 1989 m. šio teatro rengiamu Modernaus šokio festivaliu ir festivaliu „Naujasis Baltijos šokis“, organizuojamu nuo 1997 m. Būtent šie pokyčiai ir pradėjo formuoti aktyvų šokio kultūros kontekstą, tačiau XX a. pab. jame atsiradę lietuviškosios teatrinės choreografijos kūriniai buvo daugiau eksperimentinio pobūdžio. Tik XXI a. 1 deš. Lietuvos choreografai, susiję ne su baletu, o šiuolaikinio šokio aplinka, pradėjo kompleksiskiau ir nuosekliau taikyti postmodernistinius kūrybos principus – netradicinių erdvių paieškas, audiovizualinių spektaklio elementų ryškinimą bendradarbiaujant su žinomais muzikais, scenografais, medijų menininkais. Jų darbams įgyvendinti prireikė aktorius–šokėjų–performanso menininko kvalifikacijas jungiančių atlikėjų, naujo artisto ir žiūrovo santykio.

Gauta 2014 05 15

Priimta 2014 05 22

Literatūra

1. Auslander, P. Postmodernism and Performance. *The Cambridge Companion to Postmodernism*. Cambridge: Cambridge University Press, 2004.
2. Banes, S.; Carroll, N. Cunningham, Balanchine, and Postmodern Dance. *Dance Chronicle*, 2006.
3. Banes, S. *Therpsichore in Sneakers: Post Modern Dance*. Middletown CT: Wesleyan University Press, 1987.
4. *Lietuvių teatras 1918–1929*. Vilnius: Vaga, 1981.
5. *Lietuvių teatro istorija 1929–1935*. Vilnius: Lietuvos kultūros, filosofijos ir meno institutas, 2000.
6. *Lietuvių teatro istorija 1935–1940*. Vilnius: Lietuvos kultūros, filosofijos ir meno institutas, 2002.
7. Marcinkevičiūtė, R. Europos teatras kovoja su demonais ir su krize. Įspūdžiai iš festivalio Dialog-Wroclaw. *Kultūros barai*. 2009. 11. 44–51.

35 Profesionalaus teatro statusas „Aurai“ suteiktas 1995 m.

8. *Palimpsest: Editorial Theory in the Humanities*. Eds. G. Bornstein; R. G. Williams. University of Michigan Press, 1993.
9. Pompe, G. Baltic-Balkan Postmodern Connections: The Music of Bronius Kutavičius and Veljo Tormis in Comparison with the Music of Slovene Composer Lojze Lebič. *Lietuvos muzikologija*. 2013. 14: 39–50.
10. Staniškytė, J. *Kaitos ženklai: šiuolaikinis Lietuvos teatras tarp modernizmo ir postmodernizmo*. Vilnius: Scena, 2008.
11. Šokio spektaklis „boHema“ – Oscaro Wilde'o išpažintis šokio scenoje. *7 meno dienos*. 2003 02 14.
12. Vasiuškaitė, R. *Laikinumo teatras*. Vilnius. Lietuvos kultūros tyrimų institutas, 2010.
13. Žiūraitytė, A. Baltaragis ir kiti baletų scenoje. *Literatūra ir menas*. 1979 12 29.
14. Žiūraitytė, A. „Medėja“: nors ir ne visai tobula, bet intriguojanti. Ar tikrai žiūrovas nemėgsta šiuolaikinio meno, savų autorių darbų? *Muzikos barai*. 1996. 13–14: 8–9.
15. Žiūraitytė, A. Skirtingos aistros spalvos. *Muzikos barai*. 2003. 5–6: 45–46.

Helmutas Šabasevičius

Postmodernism and Lithuanian choreography of the end of the 20th century

Summary

Theatrical dance is the youngest phenomenon of Lithuanian theatre culture. Although it has been considered an integral part of the processes of Lithuanian theatre, some distinctive features could be found in its development connected with its historical and cultural context – first of all, with a strong link with the tradition of classical ballet and a small number of artists failing to produce a more intense exchange of artistic ideas and creative competition. Some postmodern features could be traced in the productions of Vytautas Brazdylis' contemporary ballet "Baltaragis Mill" (1979), based on the music of Viatchesav Ganelin written to the feature musical film "The Devil's Bride" directed by Arūnas Žebriūnas. The most productive choreographers of the end of the 20th century – Jurjus Smoriginas and Anželika Cholina – developed choreographic and directorial language which is still connected with modern tradition, but employed some principles characteristic of postmodern culture: fragmented compositions, eclecticism of choreographic language, importance of visual effects, in some cases – gender issues, although not very clearly defined. It means that it is more reasonable to talk not about postmodern Lithuanian choreography but about some specific features of postmodernism, which are usually used in an intuitive way trying to respond to the contemporary cultural context. The new generation of choreographers which uses the principles of postmodern creativity was formed only in the first decade of the 21st century, and it should be associated with the only professional contemporary dance theatre "Aura" operating in Kaunas, its "International Modern Dance Festival" organised since 1989, and the Festival "New Baltic Dance", which was established in 1997. The choreographers belonging to this context are using postmodern principles in a more integrated and consistent way, particularly with regard to non-traditional spaces, audio-visual performance elements, cooperation with well-known musicians, set designers and media artists and performers with the actor-dancer-performance artist qualifications and new relationship between the artist and the audience.

KEY WORDS: modernism, postmodernism, ballet, choreography, dance, contemporary dances