

**Uniwersytet im. Adama Mickiewicza  
Wydział Nauk Społecznych  
Instytut Kulturoznawstwa**

**Ewa Janicka**

**Transkulturowy charakter  
japońskiego tańca *butô***

**Praca doktorska  
napisana w Zakładzie Performatyki  
pod kierunkiem  
prof. UAM dr. hab. Juliusza Tyszki**

**Poznań 2012**

*Pracę dedykuję  
moim ukochanym mężczyznom  
Wiktorowi i Maurycemu.*

## SPIS TREŚCI

Spis treści	3-4
Uwagi odnośnie pisowni	5
Podziękowania	5
<b>Wstęp</b>	<b>6</b>
„Trans- ” <i>butô</i>	6
Metoda badawcza	11
<b>Rozdział I Polifoniczne <i>butô</i></b>	<b>15</b>
<b>Rozdział II Transgresje gatunkowe</b>	<b>26</b>
2.1. Transgresje wertykalne	38
2.2. Transgresje horyzontalne	44
2.3. Transgresje strukturalne	64
<b>Rozdział III Polifonia perspektyw badawczych</b>	<b>73</b>
3.1. Perspektywa opisowa	75
3.2. Perspektywa historyczna	81
3.2.1. Postatomowy spektakl ciała	81
3.2.2. „Przestrzeń lat 60.”	83
3.2.3. Awangardowe filiacje	91
3.3. Perspektywa polaryzacyjna	99
3.3.1. <i>Butô</i> lokalne	100
3.3.1.1. Dyskursu <i>nihonjinron</i>	100
3.3.1.2. Dekonstrukcja <i>kata</i>	105
3.3.1.3. „Ciało japońskie”	107
3.3.1.4. Japońskie kategorie estetyczne	114
3.3.2. <i>Butô</i> uniwersalne	124
3.3.2.1. „Wewnętrzny mrok istnieje na całym świecie”	127
3.3.2.2. „Tôhoku istnieje także w Anglii”	131
3.3.2.3. <i>Tabula rasa</i>	132
3.3.2.4. Paradoksy <i>butô</i>	136

3.4. Perspektywa hermeneutyczna	137
3.4.1. Postmodernistyczny wymiar <i>butô</i>	138
3.4.2. Psychoanalityczny wymiar <i>butô</i>	142
3.4.3. „Podglądanie Innego”	146
3.5. Polifonia „cudzych głosów”	150
3.6. Zakończenie	156
<b>Rozdział IV Transkulturowy potencjał <i>butô</i></b>	<b>158</b>
4.1. Transkulturowość jako perspektywa badawcza	166
<b>Rozdział V Transkrypcje choreograficzne <i>butô-fu</i></b>	<b>183</b>
5.1. Surrealistyczny wymiar <i>butô</i>	186
5.2. Transkrypcje choreograficzne – poziom wizualny	192
5.3. Transkrypcje choreograficzne – poziom werbalny	204
5.4. Transkrypcje choreograficzne – poziom wyobrażeniowo-ruchowy	208
5.5. Transkulturowe paralele: poszukiwania Hijikaty w kontekście poglądów Geneta, Bataille’a i Marcusego	211
5.6. „Struktura” <i>butô-fu</i>	221
<b>Podsumowanie</b>	<b>231</b>
<b>Bibliografia</b>	<b>234</b>
<b>Lista wywiadów z artystami <i>butô</i> przeprowadzonych przez autorkę</b>	<b>252</b>
<b>Lista warsztatów <i>butô</i> odbytych przez autorkę</b>	<b>253</b>

## **Uwagi odnośnie pisowni**

W niniejszej dysertacji przyjmujemy pisownię japońskich nazw, w tym przede wszystkim tytułowego terminu: „*butô*” w międzynarodowej transkrypcji Hepburna. Takiego zapisu używamy konsekwentnie nawet w tytułach publikacji, w których pierwotnie pojawił się inny, także obowiązujący zapis: „*butoh*”.

Zgodnie z przyjętą w Japonii zasadą, nazwisko japońskie zapisujemy jako pierwsze, np. Hijikata Tatsumi, Ohno Kazuo. Zgodnie z tzw. „wersją paszportową” transkrypcji Hepburna w nazwiskach stosujemy *oh* dla długiego *ô* jak w wypadku nazwiska Ohno.

Japońskie imiona i nazwy geograficzne w miarę możliwości deklinujemy, w przypadku imion przynajmniej jeden człon np.: Hijikata Tatsumi – Hijikatę Tatsumi

Wobec najpopularniejszych nazw własnych i słów, takich jak np. Tokio, Kioto, gejsza, stosujemy pisownię spolszczoną.

Tytuły performansów i poszczególnych ćwiczeń *butô-fu* zapisujemy w języku japońskim w nawiasie podajemy tłumaczenie angielskie.

## **Podziękowania**

*Składam serdeczne podziękowania Profesorowi Juliuszowi Tyszce za cenną pomoc, cierpliwość i wyrozumiałość dla niepokornej doktorantki, która ze względu na skomplikowaną sytuację życiową musiała wydłużyć swą „walkę z wiatrakami”, a mimo to zawsze mogła liczyć na życzliwość i zrozumienie ze strony Profesora.*

*Składam również podziękowania Paniom z administracji Uniwersytetu Barbarze Kostusiak i Arlecie Borowiak, bez których cennej pomocy nie byłabym w stanie opanować skomplikowanej „machiny biurokratycznej” przy składaniu wniosku i raportów z grantu promotorskiego.*

*Bardzo dziękuję mojej rodzinie za wytrwałość, wsparcie duchowe i troskliwą opiekę nad moim synkiem w czasie najbardziej wytężonej pracy nad doktoratem.*

## Wstęp

### „Trans”-*butô*

Najogólniej rzecz ujmując, *butô* to gatunek sztuk widowiskowych, który zrodził się w Japonii pod koniec lat 50. XX wieku. Za fundatorów tego gatunku uznaje się Hijikatę Tatsumi (1928-1986) i Ohno Kazuo (1906-2010). Natomiast za początek publicznego istnienia *butô* uznana została premiera spektaklu pt. *Kinijiki (Zakazane kolory)* w choreografii Hijikaty, z 1959 roku. Termin *Ankoku butô* odnosi się do nowej formy tanecznego performansu wypracowanej i praktykowanej przez Hijikatę Tatsumi oraz jego kontynuatorów. Z kolei nazwa *butô* (zapisywana również jako *butoh*) to ogólne określenie gatunku czy szerzej – ruchu taneczno-teatralno-artystycznego (*dance/theater/art movement*)<sup>1</sup>, który w latach 70. rozprzestrzenił się na całym świecie, tworząc nowe, hybrydyczne odmiany i style. Uwzględniając genezę *butô*, jego historyczny kontekst oraz globalną ekspansję, należy zaznaczyć, że jest to praktyka artystyczna, którą cechują: stylistyczny eklektyzm, ciągłe eksperymentowanie z formą, dekonstrukcja tradycyjnych wzorców, asymilacja elementów wywodzących się z kultur zarówno lokalnych, jak i obcych, czasem bardzo odległych, eksplorowanie uniwersalnej tematyki związanej z egzystencjalną kondycją człowieka, a także specyficzna filozofia cielesności. Wszystkie te elementy składają się na współczesny obraz owej praktyki artystycznej, która przez wielu badaczy odczytywana jest jako trudna do zdefiniowania, łącząca wiele paradoksów, awangardowa, synkretyczna, polimorficzna forma sztuki.

Takie ujęcie *butô* stało się punktem wyjścia dla naszej analizy tego gatunku. W niniejszej dysertacji połączyliśmy *butô* z prefiksem *trans*, który zdaje się najcelniej oddawać nieustanną płynność i ruchliwość motywów zarówno w obrębie samego gatunku, jak i w rozmaitych jego interpretacjach. Zgodnie ze słownikiem języka

---

<sup>1</sup> Definicja ta została zaproponowana przez Kurta Wurmila w jego dysertacji *The Power of Image – Hijikata Tatsumi’s Scrapbooks and the Art of Butô*. Zob.: K. Werner Wurmil, *The Power of Image – Hijikata Tatsumi’s Scrapbooks and the Art of Butô*, ProQuest LLC, The University of Hawaii, Honolulu 2008, s. 2-3.

polskiego, prefiks *trans* oznacza „przez, poprzez, poza, za, z drugiej strony”<sup>2</sup>. W naszej analizie *butô* postaramy się uwzględnić wszystkie te znaczenia, wnikając zarówno w głąb tej praktyki artystycznej, spoglądając poza jej ciągle przemieszczające się granice, a także próbując uchwycić wszystkie te interpretacje, które wykraczają poza ramy definicyjne, opisując to zjawisko niejako „z drugiej strony”, krytycznie ustosunkowując się do jego standardowych czy stereotypowych odczytań. Naszym celem nie jest natomiast przedstawienie tego fenomenu w kategoriach transu rozumianego jako ekstaza, euforia czy odmienne stany świadomości. Nie jest to również w naszym rozumieniu „taniec ekstatyczny” czy inaczej: „teatr kultów transowych”<sup>3</sup> – by użyć słów Leszka Kolankiewicza, który mianem tym określił między innymi takie formy obrzędowo-taneczne, jak starogrecki *dionizyzm*, włoski *tarantyzm* czy afrobrazylijskie *candomblé*.<sup>4</sup> Pomimo faktu, że *butô* łączone jest z obrzędowo-szamanistycznym tańcem japońskim *kagura*<sup>5</sup> i może być odczytywane jako taniec transowy, który jest przede wszystkim „przeżywany a nie odgrywany”, a także pomimo iż stany mentalno-fizyczne, które osiągają tancerze lub tancerki *butô*, niejednokrotnie porównywane są do stanów euforycznych<sup>6</sup>, nasze ujęcie *trans-butô* wiąże się z odmiennymi przesłankami. Stworzona przez nas, wymieniona przed chwilą kategoria obejmuje wszystkie zjawiska związane z płynnością, zmiennością i transgresywnością tej praktyki artystycznej. W naszym rozumieniu *butô* istnieje zarówno „pomiędzy, poza i poprzez”, jest fenomenem powstałym na przecięciu wielu światów, w przestrzeni *in between*, na pograniczu tego, co obce i tego, co własne. Co więcej, ta praktyka artystyczna wykracza, naszym zdaniem, poza sztywno ustalone ramy konwencji, poza ogólne definicje i kategoryzacje.

Ponadto prefiks *trans* stanowi pierwszy człon pojęć, przez pryzmat których dokonujemy naszej analizy tego fenomenu. Kategorie, takie jak: *transgresja*,

---

<sup>2</sup> Zob.: hasło „trans” [w:] W. Kopaliński, *Słownik wyrazów obcych i zwrotów obcojęzycznych*, Warszawa 1999.

<sup>3</sup> Zob.: L. Kolankiewicz, *Teatr kultów transowych*, „Kultura - Media - Teologia”, 2010 nr 1, s. 66-75.

<sup>4</sup> Zob.: *Ibidem*, s.70-75.

<sup>5</sup> Zob.: G. Janikowski, *Tańcząc w stronę korzeni*, „Kultura enter – miesięcznik wymiany idei”, nr 2, 09/2008, (dostęp: <http://kulturaenter.pl/0/02t2.html>), [data dostępu: 07.06.2011].

<sup>6</sup> Zob.: A. Coelho, *Ankoku Butô and Altered States of Consciousness*, (dostęp: <http://www.docstoc.com/docs/48073529/Butoh-and-Trance-ruinedmap-dance-company-shuddering>), [data dostępu: 23.04.2012].

*transkrypcja, transformacja, translacja, transdyscyplinarność oraz transkulturowość* są bowiem kluczowe dla naszego wywodu.

Zgodnie z powyższym, w kolejnych rozdziałach dysertacji wskazujemy na transgresje gatunkowe, wynikające z trudności przy zdefiniowaniu i klasyfikacji *butô*, którego podstawowe założenia wyrastają z imperatywu nieustannego przekraczania wszelkich granic i które charakteryzują ponadto: wewnętrzną dynamikę i ciągłą ewolucję, a także przekonanie uprawiających je artystów o tym, że *butô* jest „ciągłym procesem, czymś nieosiągalnym i nieskończonym”.<sup>7</sup> Przyjęcie takiego stanowiska prowadzi w konsekwencji do 1) transgresji wertykalnych, czyli zmian zachodzących wewnątrz praktyki artystycznej, wynikających przede wszystkim z potrzeby ciągłej rewolty i eksperymentu; do 2) transgresji horyzontalnych, związanych *stricte* z ujawnianym przez wielu badaczy problemem zdefiniowania tej enigmatycznej i tajemniczej formy performansu, „sytuującej się na przecięciu różnych filozoficznych, artystycznych i politycznych dyskursów”<sup>8</sup>, oraz do 3) transgresji strukturalnych, spowodowanych nieustannym napięciem pomiędzy kontestacją a kodyfikacją.

Z naszej dalszej analizy wynika, że *butô* jest swoistego rodzaju trasgresyjnym *perpetuum mobile*, które napędzane jest twórczą mocą paradoksu, łącząc w sobie jednoczesny akt transgresji i konwencjonalizacji. Bowiem z jednej strony *butô* nieustannie fluktuuje, podatne jest na rozmaite lokalne wpływy i zmienia się wraz z nowymi doświadczeniami oraz indywidualnymi światopoglądami kolejnych pokoleń tancerzy, którzy eksperymentując z zastanymi wzorcami, tworzą nowe, hybrydyczne formy; z drugiej jednak strony *butô* rozpoznawane jest na całym świecie jako swoisty gatunek tańca oparty na konkretnych założeniach ideologicznych oraz kojarzony jest z takimi stereotypowymi elementami, jak powolny, medytacyjny ruch, biały *make-up* czy ogolone głowy. W związku z powyższym, w celu zrozumienia tej praktyki artystycznej konieczna wydaje nam się nieustanna reinterpretacja założeń leżących u podstaw *butô*, a także uwzględnienie wielu perspektyw badawczych czy inaczej:

<sup>7</sup> N. Kurihara, *Hijikata Tatsumi: The Words of Butô*, „The Drama Review”, tom 44, nr 1, (wiosna 2000), s. 25.

<sup>8</sup> B. Baird, *Butô and the Burden of History – Hijikata Tatsumi and Nihonjin*, University of Pennsylvania Philadelphia 2005, ProQuest, s. 15.

wsluchanie się w polifonię głosów opisujących wciąż ten sam, a jednak zmienny fenomen. Zgodnie z tym założeniem, w niniejszej dysertacji podejmujemy próbę *translacji* tego fenomenu przez pryzmat zaproponowanej przez Michaiła Bachtina kategorii polifonii, która w odpowiedni, naszym zdaniem, sposób odnosi się zarówno do wielowymiarowej formy *butô*, jak i do wielości światopoglądów oscylujących wokół tej praktyki artystycznej. Warto w tym miejscu dodać, że Hijikata w swojej twórczości łączył różne dziedziny sztuki, inspirował się dziełami zarówno europejskich, jak i japońskich artystów, takich jak Leonardo da Vinci, Eugène Delacroix, Salvador Dali, Gustav Klimt, Jean Dubuffet, Shibata Yonezô, Suda Kunitaro, Uemura Shôen i wielu innych, a także filozoficznymi koncepcjami Georges'a Bataille'a, Herberta Marcusego, Markiza de Sade'a, od których przejął „świadomość tego, w jaki sposób społeczne struktury wpływają na ciało”<sup>9</sup>, ponadto współpracował z tokijskim środowiskiem artystycznym i adaptował wzorce z tradycyjnego teatru japońskiego. Zgodnie z tym możemy przyjąć, że *butô* już u swych źródeł było polifoniczne, powstało bowiem jako swoisty dialog pomiędzy różnymi głosami z różnych stron świata. Ta wieloźródłowość z kolei sprowokowała badaczy do przypisywania mu różnorodnych znaczeń, do powstania polifonii perspektyw badawczych, które jednocześnie interpretują, jak i konstytuują obraz tego fenomenu, ale nigdy nie pretendują do stworzenia całościowego, spójnego opisu tej praktyki artystycznej.

Kompozycja niniejszej pracy także podyktowana jest przyjęciem koncepcji polifonii. Przywołując wielość poglądów i tekstów oscylujących wokół *butô*, dążymy do skomponowania „polifonicznej fugi”, która w swej strukturze zawierałaby różnorodność często niespójnych linii myślowych, tworząc dysonanse i kontrapunkty w nieliniarnym wywodzie, pozbawionym tradycyjnego trójpodziału takiego jak: wstęp, rozwinięcie, zakończenie. Zgodnie z tym, zaprezentowane w pracy rozdziały nie tyle wynikają z siebie nawzajem, lecz raczej wzajemnie przenikają się, tworząc płynną, wielowymiarową kompozycję, oscylującą wokół tematu przewodniego. Struktura pracy nie jest więc zwartą całością, lecz raczej polem zmagania różnych dyskursów i perspektyw badawczych. Uwzględniając wielość sensów przypisywanych *butô*, a także przyjmując różne kategorie interpretacyjne, staramy się poszerzać nasze rozumienie tego fenomenu, a także uzupełniać je o nowe konteksty znaczeniowe,

---

<sup>9</sup> *Ibidem*, s. 403.

które pozostają otwarte na kolejne reinterpretacje.

Jednym z takich kontekstów interpretacyjnych jest przyjęcie koncepcji transkulturowości zaproponowanej przez Wolfganga Welscha. Pojęcie to staje się kluczowe dla naszej refleksji na temat wielowymiarowego, eklektycznego, hybrydycznego charakteru tej praktyki artystycznej. Pozwala przedstawić *butô* jako wielokulturową sieć wzajemnych wpływów i powiązań, jako fenomen, który przekracza lokalne uwarunkowania, znosi podziały pomiędzy tym, co obce, i tym, co swojskie, a dzięki swej uniwersalnej tematyce dotyczącej egzystencjalnej kondycji człowieka oraz dzięki praktyce warsztatowej, która opiera się na indywidualnym doświadczeniu, staje się bliski każdemu z nas. Argumenty wskazujące na transkulturowy potencjał *butô* przejawiają się w każdym rozdziale dysertacji. Wynika to z polifonicznej kompozycji pracy, z przyjęcia określonej definicji kultur jako „transkulturowej sieci”, ale przede wszystkim z faktu, iż *butô* jest praktyką artystyczną, która pomimo swego niewątpliwie japońskiego pochodzenia, „odkotwiczyła się” od lokalnego krajobrazu i zaczęła „dryfować” po świecie wzajemnych interakcji. Z tego też powodu badacze zaczęli porównywać ten fenomen do różnego rodzaju rodzimych praktyk artystycznych, których światopogląd czy forma są zbieżne lub tylko przypominają idee czy estetykę *butô*. Na tej podstawie stworzyliśmy kategorię transkulturowej paraleli, zgodnie z którą wskazujemy na podobieństwa pomiędzy *butô* a takimi nurtami w sztuce, jak surrealizm, ekspresjonizm, postmodernizm. Najwyraźniej jednak znaczenie tej kategorii ukazane zostaje w ostatnim rozdziale pracy zatytułowanym *Transkrypcje choreograficzne butô-fu*, w którym szczegółowo analizujemy stworzone przez Hijikagę Tatsumi notatniki zawierające wielokulturową kolekcję wizualnych inspiracji będących *quasi*-kodyfikacją jego tańca oraz dokonujemy analizy porównawczej poglądów Hijikaty z ideami, jakie są zawarte w twórczości m.in. Gustava Klimta, Eгона Schiele, Jeana Geneta, Gergesa Bataille’a czy Herberta Marcusego, bez których nie sposób zrozumieć idei leżących u podstaw *butô*. Mamy jednocześnie świadomość, że *butô* nadal ewoluuje i tworzy kolejne transkulturowe jakości, które prowokują do kolejnych odczytań i nowych interpretacji tego fenomenu.

## Metoda badawcza

Przyjęcie koncepcji bachtinowskiej polifonii wiąże się ściśle z zaproponowaną przez nas metodą badawczą, która opiera się przede wszystkim na wnikliwej analizie anglojęzycznej literatury tematycznej oraz tekstów źródłowych, na które składają się wypowiedzi i eseje napisane przez „prawowitego fundatora” *butô* Tatsumi Hijikate. Zestawienie tekstów oscylujących wokół tematyki *butô* stanowi próbę zapisania wchodzących ze sobą w relacje dialogowe, zdecentralizowanych „kruszców myślowych”, które tworzą wielowymiarową „rzeczywistość słowno-ideologiczną” wokół tego zjawiska, a tym samym dopełniają nasze rozumienie tego fenomenu. Zgodnie z tym, punkt ciężkości zostaje położony na rekonstrukcję oraz dialogiczne zderzenie ze sobą cudzych wypowiedzi z własnymi poglądami. Na podstawie polifonii przywołanych tu perspektyw badawczych dokonujemy próby zdefiniowania *butô*, odtwarzamy genezę tego gatunku, odtwarzamy kontekst historyczny, w jakim konstytuowała się ta praktyka artystyczna, a także rekonstruujemy podstawowe idee i wartości estetyczne, które miały istotny wpływ na kształt tego fenomenu. Takie ujęcie ma na celu wykazanie, że *butô* jest wielowymiarową formą, która powstała na pograniczu wielu dyskursów. Nie sposób jednak przywołać wszystkich możliwych odczytań *butô*. Dlatego też w naszej refleksji nad tym fenomenem dokonujemy prostej selekcji perspektyw badawczych na podstawie podziału zaproponowanego przez Paula Roqueta, który w tekście *Towards the Bowels of Earth. Butô Writing in Perspective* wyróżnia pięć sposobów interpretacji *butô*: opisowy, historyczny, polaryzujący, uniwersalizujący i hermeneutyczny<sup>10</sup>. Na tej podstawie tworzymy swoistą mapę pojęciową, która stanowi z kolei doskonały fundament dla naszych rozważań na temat t r a n s k u l t u r o w e g o p o t e n c j a ł u *butô*.

Należy w tym miejscu podkreślić, że odtworzenie idei proklamowanych przez „architekta *butô*” na podstawie napisanych przez niego tekstów jest zadaniem niezwykle trudnym. Po pierwsze wynika to z faktu, że dla zachodniego badacza, który nie posługuje się biegle językiem japońskim, teksty Hijikaty dostępne są tylko w

---

<sup>10</sup> . Zob.: P. Roquet, *Towards the Bowels of Earth. Butô Writing in Perspective*, Claremont, California 2003, s. 14-25, (dostęp: <http://www.bodyweather.net/rouquet.pdf>), [data dostępu: 12.05.2010].

tłumaczeniach na angielski i stanowią jedynie fragment większego zbioru, który nie został w całości przetłumaczony<sup>11</sup>. Ponadto, jak podkreśla jedna z czołowych badaczek *butô*, Kurihara Nanako, pisarska twórczość Hijikaty jest „dziwna, dwuznaczna i niezrozumiała nawet dla Japończyków”<sup>12</sup>, a stworzony przez niego niezwykle poetycki, metaforyczny, niejednoznaczny, pełen neologizmów język nasyca wiele problemów interpretacyjnych. Według Kurihary, ten niezrozumiały, surrealistyczny język był swoistego rodzaju strategią artystyczną mającą na celu stworzenie przez Hijikatę „mitycznego obrazu siebie i własnej twórczości”<sup>13</sup>. Bruce Baird określił ten problem mianem „epistemologii Hijikaty”<sup>14</sup>, podkreślając że „architekt *butô*” miał tendencję do mistyfikowania czy mitologizowania swojej biografii. Dlatego też – zgodnie z twierdzeniem Bairda – należy ostrożnie i krytycznie podchodzić do interpretacji jego tekstów czy prób odtworzenia światopoglądu artysty przez pryzmat jego wypowiedzi. Jak wykażemy w dalszej części pracy, naszym celem nie jest odtworzenie biografii Hijikaty czy zrozumienie jego choreografii i poglądów w kontekście jego życia, a raczej przywoływanie wielości interpretacji, które na wiele sposobów ujmują jego twórczość. Kurt Wurmil dostrzega jeszcze jeden problem, który określa mianem „późnych wspomnień” (*late recollections*) na temat twórczości Hijikaty, co przysparza wiele trudności w rekonstruowaniu genezy *butô*<sup>15</sup>. Zgodnie z twierdzeniem Wurmila, który dokonał rzetelnej kwerendy w Archiwum Hijikaty Tatsumi przy Keio University w Tokio, „w największym zbiorze publikacji i materiałów dokumentalnych na temat działalności Hijikaty, w zakładce ‘Czasopisma’ w roku 1959 [...] możemy odnaleźć tylko dwa artykuły. Następne dwa opublikowano dopiero w roku 1961, w 1966 pojawiła się tylko jedna recenzja, a w 1968 w gazetach wydrukowano jedynie trzy artykuły, z czego dwa dotyczyły występu Ashikawa Yoko w choreografii Hijikaty”<sup>16</sup>. Oznacza to, że zdecydowana większość materiałów badawczych dotyczących genezy i rozwoju *butô* powstała tak naprawdę po śmierci „architekta *butô*” i w dużej mierze oparta była na nielicznych recenzjach

---

<sup>11</sup> Najbardziej znaną publikacją stanowiącą zbiór tekstów Hijikaty jest „Hijikata Tatsumi zenshu” („Kolekcja prac Hijikaty Tatsumi” opublikowana w Tokio w 1998 roku pod redakcją Tanemura Suehiro, Tsuruoka Yoshihisa, Motofuji Akiko) jednak do tej pory nie ukazało się żadne jej tłumaczenie.

<sup>12</sup> N. Kurihara, *Hijikata Tatsumi: The Words of Butô*, ..., s. 15.

<sup>13</sup> *Ibidem*, s.15.

<sup>14</sup> Zob.: B. Baird, *Butô and the Burden of History – Hijikata Tatsumi and Nihonjin*, ..., s.16-18.

<sup>15</sup> K. Werner Wurmil, *The Power of Image – Hijikata Tatsumi’s Scrapbooks and the Art of Butô*, ..., s.24.

<sup>16</sup> *Ibidem*, s.24.

jego spektakli oraz niewielkiej ilości materiałów dokumentalnych (filmów i zdjęć) obrazujących jego twórczość. Zgodnie z tym, należy szczególnie wnikliwie analizować dostępne materiały, a przede wszystkim wziąć pod uwagę pisma samego Hijikaty, który opracowując nową formę tanecznego performansu, miał wyraźnie ugruntowany światopogląd i szereg dobrze utrwalonych przeświadczeń na temat *butô*, które w myśl jego założeń było niekończącym się procesem odkrywania ograniczeń płynących z uspołecznienia ciała i wydobywania w akcie transformacji jego „wewnętrznej ciemności”<sup>17</sup>.

Warto w tym miejscu dodać, że w polskiej literaturze przedmiotu brak dotąd szczegółowych monograficznych opracowań na temat *butô*. Dotychczas pojawiły się tylko dwie publikacje: przetłumaczony na język polski swoistego rodzaju „dziennik z podróży” autorstwa Sondry Fraleigh, zatytułowany *Tańcząc w stronę mroku. Butô, zen, Japonia*, oraz wydana w wersji książkowej praca magisterska Aleksandry Capiği *Bunt ciała. Butô Hijikaty*.

Wszystkie cytaty z publikacji anglojęzycznych, jakie przywołujemy w niniejszej dysertacji, zostały przetłumaczone przez autorkę.

Refleksja teoretyczna związana z analizą tekstów dopełniona została przez działalność praktyczną, wspartą badaniami terenowymi i obserwacją uczestniczącą. Powołując się na słowa Dwighta Conquergooda, w naszych badaniach wychodzimy z założenia, że należy pozbyć się: „głęboko zakorzonego podziału pracy, apartheidu różnych dziedzin wiedzy, którego wyrazem [...] są rozróżnienia pomiędzy myśleniem a robieniem, interpretowaniem i wykonywaniem, konceptualizacją i twórczością”<sup>18</sup>. Zgodnie z tym, w naszej perspektywie badawczej łączymy sferę *práksis* z *epistéme*, dążąc do pełnego zrozumienia *butô* zarówno przez pryzmat teorii, jak i praktyki. Konsekwencją przyjęcia takiego stanowiska był fakt, że nasza refleksja nad *butô* wiązała się ściśle z uczestnictwem w warsztatach prowadzonych zarówno przez japońskich mistrzów *butô* (Takenouchi Atsushi, Daisuke Yoshimoto, Kan Katsura, Rui Takayuki), jak i artystów polskich (Sylwia Hanff, Kasia Julia Pastuszek), dzięki którym możliwe było „wcielenie” czy „ucieleśnienie” idei leżących u podstaw tej praktyki

---

<sup>17</sup> Zob: N.Kurihara, *Hijikata Tatsumi: The Words of Butô...*, s. 25.

<sup>18</sup> Cyt. za: R.Schechner, *Performatyka. Wstęp*, Wrocław 2006, s.39.

artystycznej, co znacznie poszerzyło nasze rozumienie tego fenomenu. Badania terenowe wiązały się również z udziałem w festiwalach i konferencjach tematycznych, z oglądaniem spektakli zespołów *butô* (Sankai Juku, Compagnie Ariadone) czy solowych występów takich artystów, jak Daisuke Yoshimoto, Katsura Kan, Takenouchi Atsushi, Takayuki Rui, a także z przeprowadzeniem wywiadów z Imre Thormanem, Krzysztofem Jerzakiem, zespołem Teatru Amareya, Tomaszem Bazanem, czy Ireną Lipińską. Należy dodać, że zakup literatury tematycznej oraz badania terenowe zostały zrealizowane dzięki funduszom pozyskanym na grant promotorski z Ministerstwa Nauki i Szkolnictwa Wyższego. Bez tego wsparcia finansowego badania nad transkulturowym potencjałem *butô* zakończyłyby się jedynie uprawianiem „gabinetowej” antropologii teatru, opartej na lekturze i analizie tekstów, co znacznie zawęziłoby nasze rozumienie tej wielowymiarowej, polifonicznej praktyki artystycznej.

## Rozdział I

### Polifoniczne *butô*

Sondra Fraleigh napisała, że *butô* jest „oryginalną fuzją fragmentów pociętego świata”<sup>1</sup>. Fuzja ta jednak nie jest do końca spełniona, a fragmenty pociętego świata, które się na nią składają, znajdują się w nieustannym ruchu, w przepływie. Jak możemy stwierdzić za Zygmuntem Baumanem, są to elementy, które należą do „płynnej nowoczesności”<sup>2</sup>. Bauman w „Przedmowie” do swojej książki o tym właśnie tytule przywołuje cytaty z Paula Valéry, który doskonale oddaje kondycję współczesnego świata: „Przerwy, niespójności, niespodzianki należą do typowych okoliczności naszego życia. Stały się one wręcz nieodzowną potrzebą dla tych osób, których umysły potrafią się już karmić [...] tylko nagłymi zmianami i wciąż nowymi bodźcami. [...] Nie potrafimy już znieść niczego, co trwa w niezmiennym kształcie”<sup>3</sup>. Według Baumana, stabilne, zastygłe w formie i w czasie „ciała stałe” przestają być istotne, a na pierwszy plan wysuwają się wszystkie zjawiska, które – podobnie do cieczy – „rozpuszczają wszystko co stałe”<sup>4</sup>. Analizowanie rzeczywistości w kategoriach nieustającej zmienności, wielości bodźców, „wypierania i zdetronizowania przeszłości” w celu wprowadzenia nowych form, „zadomowienia w kilku językach świata”, nomadyzmu, przepływu informacji oznacza dla Baumana „niszczenie ściany, za którą w cieniu, kryje się coś, co tam zawsze było”<sup>5</sup>. Truizmem jest bowiem stwierdzenie, że „wszystko płynie”, że uwikłane jest w hybrydyczność i zmienność, powodowaną procesami globalizacji oraz przenikania kultur. Jednak odwołanie się do właściwości cieczy przy próbie opisu tych zjawisk staje się dobrze uzasadnioną metaforą, oddającą przemiany zachodzące w świecie.

Uwzględniając stanowisko Baumana, również *butô* możemy rozpatrywać jako fenomen, dla którego trafnymi metaforami stają się „płynność”, „przepływ”, „fluktuacja”. W tym kontekście interesujące jest przywołanie stwierdzenia Ryusuke

---

<sup>1</sup> S. Fraleigh, *Tańcząc w stronę mroku. Butô, Zen i Japonia*, Kraków 2004, s. 18.

<sup>2</sup> Z. Bauman, *Płynna nowoczesność*, Kraków 2006.

<sup>3</sup> *Ibidem*, s. 5.

<sup>4</sup> *Ibidem*, s. 7.

<sup>5</sup> *Ibidem*, s. 313.

Hashi, że „tożsamość japońskiej kultury nie jest twarda w swej istocie [...] jest delikatną tożsamością, podobną do wody, która sama nie zmienia się, przyjmując formę przeróżnych pojemników”<sup>6</sup>. *Butô*, zrodzone z „płynnej” japońskiej mentalności, ma niejako właściwości cieczy, która doskonale dopasowuje się do różnych form, rozpuszcza wiele składników, „przepływa” i „wsiąka” w kulturową sieć powiązań. *Butô* jest praktyką artystyczną, która doskonale wpisuje się w kondycję współczesnej rzeczywistości. To przede wszystkim jego hybrydyczna forma, otwarta na zmiany lokalne i globalne, wielość języków, w których się wyraża, nomadyczność i tworzenie „pomostów” między kulturami powoduje, że niemożliwe wydaje się stworzenie ogólnej definicji czy też jednolitego ujęcia tej praktyki artystycznej. Tak jak trudno jest uchwycić płynność wodnistej substancji, podobnie też problemem staje się opisanie nieustannie przepływającego zjawiska. Tym bardziej, że – jak stwierdza Susan Klein – „filozofia *butô* sama w sobie opiera się jakiegokolwiek krytycznej interpretacji, która mogłaby ograniczyć możliwe znaczenia ewokowane przez odbiorcę”<sup>7</sup>.

Podjęta w poniższej dysertacji analiza fenomenu *butô* nie będzie więc pretendowała do stworzenia całościowego opisu czy wyjaśnienia tego zjawiska. W kontekście nieuniknionych trudności towarzyszących próbie zdefiniowania elementów należących do przepływającego świata dokonamy jedynie analizy porównawczej tekstów, które teoretycznie ujmują *butô*. Przywołanie wielości języków opisujących to zjawisko będzie próbą skompilowania „fuzji fragmentów pociętego świata”. Odwołując się do sztandarowych tekstów na temat *butô*, stworzymy sieć powiązań, matrycę interpretacyjną, na której możemy umieścić *butô* i kojarzone z nim zjawiska kulturowe. Przywołując teksty oraz performanse twórców *butô*, dostarczymy ciekawego materiału ilustrującego zmienność i transgresywność tej praktyki artystycznej. Na takiej podstawie postaramy się stworzyć swoistego rodzaju „polifoniczną fugę”, która łączy w sobie wielość linii melodycznych (myślowych).

Pojęcie „polifonicznej fugi” zostało przywołane przez Edwarda Soję w książce *Thirdspace: Journeys to Los Angeles and Other Real-and-Imagined Places*. Soja, analizując jedną z najważniejszych prac dotyczącą społecznego i historycznego

---

<sup>6</sup> Cyt. za: W. Welsch, *Tożsamość w epoce globalizacji – perspektywa transkulturowa*, [w:] K. Wilkoszewska (red.), *Estetyka transkulturowa*, Kraków, 2004, s. 43.

<sup>7</sup> S. Klein, *Ankoku Butô: The Premodern and Postmodern Influences on the Dance of Utter Darknes*, New York, 1988, s. 3.

znaczenia przestrzeni *The Production of Space* autorstwa Lefebvre'a, uznał, że można ją odczytywać właśnie jako „polifoniczną fugę”. Jak stwierdził Soja, *The Production of Space* ma charakter „muzycznej kompozycji, złożonej z wielości instrumentów i głosów jednocześnie ze sobą współgrających”<sup>8</sup>. Zdaniem tego badacza, tekst Lefebvre'a, oparty na zasadach polifonicznej kompozycji, „początkowo wprowadza kluczowe tematy, by w rezultacie zmienić je celowo w kontrapunktowe wariacje, które przynoszą radykalnie odmienne formy i harmonię”<sup>9</sup>. Skomponowanie książki na podstawie wielogłosowości często niespójnych linii melodycznych (myślowych), według Soji, niesie za sobą poważne konsekwencje. Przede wszystkim w samej strukturze tekstu następuje złamanie zasady „konwencjonalnego przepływu czasowego opartego na trójpodziale: wprowadzenie – rozwinięcie – podsumowanie”<sup>10</sup> na rzecz uzyskania zupełnie nowego „rytmu argumentów i (kon)tekstualnych reprezentacji”<sup>11</sup>. Teza, antyteza i synteza nie tyle wynikają z siebie w porządku przyczyno-skutkowym, ile pojawiają się jednocześnie, tworząc kontrapunktową harmonię i dysonans. Ponadto symultaniczne wprowadzenie do treści tekstu wielości głosów opartych na różnych tonacjach rozszerza pole interpretacji i umożliwia uzyskanie różnorodnych punktów widzenia na ten sam temat.

Przyjęcie kategorii polifonii i polifonicznej fugi przy analizie płynnego i hybrydycznego *butô* w odpowiedni sposób zilustruje wielość światopoglądów oscylujących wokół tej praktyki artystycznej. Różnorodność równoprawnych horyzontów myślowych, zarówno konstytuujących, jak i interpretujących *butô*, doskonale wpisuje się w idee przywołane przez Michała Bachtina. Należy bowiem zwrócić uwagę, że odczytanie przez Soję tekstu Lefebvre'a jako „polifonicznej fugi” nie jest nowym zabiegiem. W 1970 roku w Polsce ukazała się jedna z najważniejszych prac Bachtina pt. *Problemy poetyki Dostojewskiego*. W książce tej Bachtin interpretuje prozę rosyjskiego pisarza, używając właśnie kategorii polifonii. Dla Bachtina rzeczywista polifonia zaczyna się tam, gdzie – jak u Dostojewskiego – dochodzi do dialogowego kojarzenia „najbardziej sobie obcych, niespójnych

---

<sup>8</sup> E.W. Soja, *Thirdspace: Journeys to Los Angeles and Other Real-and-Imagined Places*, Cambridge, UK, 1996, s. 9.

<sup>9</sup> *Ibidem*, s. 9.

<sup>10</sup> *Ibidem*, s. 9.

<sup>11</sup> *Ibidem*, s. 9.

składników” z jednocześnie zachowaną „wielością nie sprowadzanych do wspólnego mianownika centrów, czyli świadomości”<sup>12</sup>. Niewątpliwie w podobny sposób możemy postrzegać fenomen *butô*, który w procesie nieustannego stwarzania i interpretowania łączy w sobie wielość często niespójnych elementów wchodzących ze sobą w dialogowe relacje. *Butô* jest praktyką artystyczną, która powstaje z interakcji wielu „nie sprowadzalnych do wspólnego mianownika świadomości”. Jest mozaiką o różnorodnej kompozycji, w której „każdy kawałek, każda chwila, gra swą własną grę”<sup>13</sup>. W swej istocie *butô* jest więc polifoniczne, co prowokuje badaczy do przypisywania mu różnorodnych znaczeń. Wielość i różnorodność horyzontów myślowych oscylujących wokół fenomenu *butô* są wyrażane „przez kilka niespójnych głosów, a każdy brzmi w odmiennej tonacji”<sup>14</sup>. Głosy te wchodzi z sobą w nieustanny dialog, który – jak twierdzi Eugeniusz Czaplejewicz – „zdaje się być Pierwszą Zasadą Wszecrzeczy”<sup>15</sup> w świecie Bachtina. W koncepcji rosyjskiego badacza istotne stają się więc dwie kategorie: dialog (dialogowa sfera bytowania) oraz polifonia (myślenie polifoniczne).

Dialog traktowany jest przez Bachtina jako podstawowy i naturalny sposób funkcjonowania języka w przestrzeni społecznej i kulturowej. Aspekt dialogowości wszelkich wypowiedzi zawarty w koncepcji rosyjskiego badacza został podkreślony przez Henryka Markiewicza, który napisał: „Michał Bachtin uznał dialogowość za cechę każdej właściwie wypowiedzi. Wypowiedź bowiem stanowi ogniwo w łańcuchu innych wypowiedzi zwraca się ku tematowi już przedtem w słowo ujętemu, antycypuje reakcje słuchacza. Zrozumienie jej zaś odbywa się na tle apercypcyjnym wcześniejszych wypowiedzi i samo już jest z nim udialogizowane”<sup>16</sup>. Tak więc, według koncepcji Bachtina, relacje dialogowe wnikają w każdą wypowiedź językową i w pojedyncze słowo. Wszelkie wypowiedzi istnieją o tyle, o ile można je umieścić w szerszym kontekście znaczeniowym, w „łańcuchu innych wypowiedzi”. Samo słowo zaś nie jest neutralne, zawiera bowiem w sobie pamięć znaczeń, wynikających z relacji dialogowych, w których wcześniej pozostawało. Jak wykażę w dalszej części dysertacji, wszelkie wypowiedzi na temat *butô* możemy odczytać tylko w kontekście

<sup>12</sup> M. Bachtin, *Problemy poetyki Dostojewskiego*, Warszawa 1970, s. 26.

<sup>13</sup> M. de Montaigne, *The Complete Essays*, Stanford, 1992, s. 244.

<sup>14</sup> M. Bachtin, *Problemy poetyki Dostojewskiego*,..., s. 402.

<sup>15</sup> E. Czaplejewicz, *Lektura Bachtina*, „Miesięcznik Literacki” 1977 nr 4, s. 48.

<sup>16</sup> H. Markiewicz, *Wymiar dzieła literackiego*, Kraków 1984, s. 60-61.

innych wypowiedzi oscylujących wokół tego tematu. Interpretacje i opisy *butô* dokonywane przez różnych badaczy wchodzą ze sobą w relacje dialogowe, zwracając się niejako „ku tematowi już przedtem w słowo ujętemu”. Badacze tej praktyki artystycznej, tworząc własną „rzeczywistość słowno-ideologiczną” wokół tego zjawiska, niejednokrotnie cytują wypowiedzi fundatorów *butô* lub też powołują się na istniejące teksty innych teoretyków. Na tej podstawie można stworzyć polifoniczną mozaikę, na którą składają się różne światopoglądy zarówno samych artystów, jak i badaczy tego fenomenu. Według Bachtina bowiem istotna jest nie tylko wielość języków wchodzących ze sobą w dialogowe kontakty, ale także ideologiczne nasycenie każdej wypowiedzi. Jak zauważa Czaplejewicz, „w teorii Bachtina stronami dialogu są przede wszystkim ideologiczne punkty widzenia manifestujące się na różnym poziomie języka i w różnych formach dialogu. Dialog Bachtina to dialog idei, prowadzony za pomocą ideologicznego słowa”<sup>17</sup>. Na potwierdzenie tej tezy możemy przywołać słowa samego Bachtina, który w *Problemach literatury i estetyki* napisał: „Wszystkie języki uczestniczą w społecznym sporze języków, [...] stanowią swoiste punkty widzenia, poglądy na świat, szczególne formy słownego rozumienia świata, odrębne horyzonty przedmiotowo-znaczeniowe i wartościujące”<sup>18</sup>.

Z powyższej konstatacji możemy wysnuć wniosek, że istotą wypowiedzi polifonicznej jest nieustanne zderzenie ze sobą odrębnych punktów widzenia, wielości horyzontów myślowych, jednostkowych idei skoncentrowanych na konkretnym temacie. Stworzenie „polifonicznej fugi” na podstawie różnych tekstów, zawierających określone rozumienie fenomenu *butô*, będzie w niniejszej dysertacji próbą zapisania zdecentralizowanych „kruszców myślowych” dopełniających się nawzajem i wchodzących ze sobą w relacje polemiczne. Zestawienie tekstów oscylujące wokół tematyki *butô* w celu stworzenia własnej interpretacji tego fenomenu będzie tu próbą praktycznego zastosowania Bachtinowskiego „nastawienia na cudzy głos”. Istotne jest bowiem, jak twierdzi Bachtin, „wzajemne oddziaływanie między włączoną mową cudzą i mową własną”<sup>19</sup>. Cudze słowo, cudza wypowiedź bowiem to „przedmiot celnego przekazu, interpretacji, dyskusji, oceny,

---

<sup>17</sup> E. Czaplejewicz, W. Kasperski (red.), *Dialog w literaturze*, Warszawa 1978, s. 26.

<sup>18</sup> M. Bachtin, *Problemy literatury i estetyki*, Warszawa 1982, s.121.

<sup>19</sup> M. Bachtin, *Dialog-język-literatura*, pod red. E. Czaplejewicz , E. Kasperski, Warszawa 1983, s. 23.

polemiki, aprobaty, dalszego rozwijania<sup>20</sup>. Wprowadzenie do tekstu „cudzej mowy” umożliwia więc włączenie wielości perspektyw dotyczących konkretnego fenomenu czy przedmiotu badań. Poszerza pole interpretacyjne, a jednocześnie wprowadza nowe konteksty znaczeniowe, które wchodzą ze sobą w relacje dialogowe, dopełniając lub wykluczając siebie nawzajem. Należy jednak zauważyć za Bachtinem, że „włączona do jakiegoś kontekstu cudza mowa, jakkolwiek ściśle byłaby przekazana, zawsze podlega pewnym zmianom znaczeniowym. Kontekst otaczający cudze słowo tworzy dialogizujące tło, którego wpływ może być znaczny. Wybierając odpowiednie sposoby obudowywania, można uzyskać bardzo istotne przekształcenia cudzej wypowiedzi, skądinąd ściśle przytoczonej<sup>21</sup>. Tak więc polifonia „cudzych głosów” ma znaczący wpływ zarówno na „wypowiedź własną”, jak i na znaczenie „cudzej wypowiedzi”. Przywołując jednocześnie wiele linii myślowych, nie tylko ukazujemy przedmiot badań z kilku punktów widzenia, ale możemy również użyć wcześniej zwerbalizowanego światopoglądu do potwierdzenia własnej interpretacji, ponieważ – jak zauważa Lech Witkowski – „cudze słowo staje się nośnikiem i pożywką, ożywia myśl i pozwala jej istnieć w przestrzeni pomiędzy<sup>22</sup>”.

Konfrontacja własnej interpretacji z ożywczą mocą cudzego słowa prowadzi nieuchronnie do kwestii rozumienia w teorii Bachtina. Z jednej bowiem strony w procesie rozumienia danego zjawiska – jak stwierdza Witkowski – „zawsze jest tak, że każde konkretne słowo (wypowiedź) zastaje przedmiot, na który jest skierowane, już niejako omówiony, podany w wątpliwość, oceniony, spowity zaciemniającą go mgiełką, lub przeciwnie – rozjaśniony światłem przedtem wypowiedzianych o nim słów. Jest oplątany i przeniknięty ogólnymi myślami, poglądami, cudzymi ocenami, akcentami<sup>23</sup>. Z drugiej zaś strony „rozumiejący przystępuje do utworu z własnym już ukształtowanym światopoglądem, określonym punktem widzenia, stanowiskiem<sup>24</sup>. Rozumienie jest więc aktem rozgrywającym się na pograniczu ścierających się ze sobą perspektyw własnych i cudzych, gdzie korzyścią jest pogłębienie własnego widzenia danego fenomenu w procesie nieustającej dialogizacji. Proces rozumienia

---

<sup>20</sup> M. Bachtin, *Problemy literatury i estetyki*,..., s. 177.

<sup>21</sup> *Ibidem*, s. 180.

<sup>22</sup> L. Witkowski, *Uniwersalizm pogranicza*, Warszawa 1990, s. 61.

<sup>23</sup> L. Witkowski, *Uniwersalizm pogranicza*,..., s. 161.

<sup>24</sup> M. Bachtin, *Estetyka twórczości słownej*, Warszawa 1986, s. 490.

w koncepcji Bachtina ma charakter twórczy, aktywny. Ta dynamika sprawia, że zwiększa się zarówno elastyczność cudzego słowa, jak i samego przedmiotu badań. Akt rozumienia dopełnia i ujawnia różnorodność sensów przypisywanych danemu zjawisku, objawia jego polisemię. Jak stwierdza Bachtin, „konkretne rozumienie ma czynny charakter: włącza ono rozumiane w swój horyzont przedmiotowo-ekspresywny i nierozzerwalnie wiąże się z odpowiedzią, z umotywowanym sprzeciwem lub zgodą [...] Czynne rozumienie, włączając to, co rozumiane, w nowy horyzont rozumiejącego, ustala sieć złożonych stosunków wzajemnych, współbrzmień i rozdzźwięków z rozumianym, wzbogaca je o nowe elementy”<sup>25</sup>. Wysiłek rozumienia jest więc zawsze aktywną ingerencją, zorientowaną twórczo na rozwinięcie i dopełnienie tego, co badane. Proces rozumienia to jednocześnie dialog z wieloma głosami, z polifonią horyzontów myślowych, który w sposób krytyczny odnosi się zarówno do cudzej wypowiedzi, jak i własnego słowa. Istotne jest bowiem polemiczne podejście do własnej interpretacji, która nie może zamykać się w sztywnych ramach, lecz powinna być zawsze otwarta na autokorektę. Badacz analizujący konkretny fenomen powinien być zawsze otwarty na nowe jakości, które objawiają się w procesie rozumienia i które przynoszą często odmienne punkty widzenia, poglądy, hipotezy, prawdy. Natomiast „Prawda – jak stwierdza Bachtin – nigdy nie rodzi się i nie przebywa w głowie pojedynczego człowieka, prawda rodzi się między ludźmi wspólnie jej poszukującymi, rodzi się w procesie ich dialogowego obcowania”<sup>26</sup>. Zatem badacz poszukujący „prawdy” o danym zjawisku niejako zmuszony jest do nieustannego weryfikowania zarówno poglądów własnych, jak i cudzych. Istotna staje się tu przywołana przez Bachtina kategoria „niewspółobecności”, która jest główną siłą motoryczną rozumienia<sup>27</sup>. „Niewspółobecność ta ma przestrzenny, czasowy, aksjologiczny oraz znaczeniowy charakter”<sup>28</sup>, zapewnia uzyskanie odpowiedniego dystansu, z perspektywy którego jesteśmy w stanie dopełnić, rozwinąć, a w efekcie zrozumieć dany fenomen. Kategorie rozumienia i „niewspółobecności” wiążą się ściśle ze stanowiskiem Bachtina dotyczącym kwestii wczucia. Badacz ten w *Estetyce twórczości słownej*

---

<sup>25</sup> M. Bachtin, *Problemy literatury i estetyki*,..., s. 109.

<sup>26</sup> M. Bachtin, *Problemy poetyki Dostojewskiego*,..., s. 169.

<sup>27</sup> M. Bachtin, *Estetyka twórczości słownej*,..., s. 474.

<sup>28</sup> *Ibidem*, s. 46.

<sup>29</sup> *Ibidem*, s. 489.

napisał: „Nie wolno traktować rozumienia jako wczuwania się, wchodzenia w cudzą sytuację (likwidowania pozycji własnej). Jest to konieczne tylko na peryferiach rozumienia. Niedopuszczalne jest także ujęcie rozumienia jako przekładu języka obcego na własny”<sup>29</sup>. Proces rozumienia może rozpoczynać się od aktu wczucia czy przeżycia, jednak – aby wysiłek rozumienia dopełnił się – musi nastąpić wyjście poza własne odczucie i przejście do pozycji oglądu zewnętrznego abstrahującego od własnego doświadczenia i badanego przedmiotu. W wysiłku rozumienia należy niejako dystansować się, ale i podążać w głąb słowa, horyzontu myślowego oraz badanego fenomenu.

Tak więc Bachtinowska koncepcja rozumienia oznacza konieczność założenia z jednej strony bliskości (empatii, przeżycia, wczucia), ale z drugiej strony wymaga od badacza wyjście poza konteksty, nabrania dystansu, wejścia w pozycję zewnętrzną wobec interesującego go przedmiotu, aby ujrzeć go w nowym świetle jako znaczącą inność niosącą nowe treści. Ujawnia się tu swoiste uznanie rangi Innego, ponieważ proces rozumienia dokonuje się przede wszystkim „poprzez cudze odzwierciedlenie ku odzwierciedlanemu przedmiotowi”<sup>30</sup>. W konsekwencji hermeneutycznego zabiegu „stopienia horyzontów” badacz modyfikuje i poszerza własne poglądy, pozostając zawsze otwarty na perspektywę Innego.

Ponadto, jak zauważa Bachtin, „Rozumieć wypowiedź – to znaczy rozumieć ją w kontekście jej współczesności i naszej współczesności”<sup>31</sup>. Istotne jest więc zarówno przywoływanie kontekstu historycznego, w jakim konstytuowała się dana wypowiedź (dzieło, praktyka artystyczna), ale i rozszerzanie tego kontekstu o nowe sensory, współczesne badacze. Stanowisko to można uzupełnić o poglądy Mieke Bal na temat „preposteryjnej” rekonstrukcji dzieł pochodzących z przeszłości. Bal odrzuca praktyki interpretacyjne tradycyjnej historii sztuki, wprowadzając na ich miejsce perspektywę „preposteryjną”. Badaczka ta zauważa, że podstawowa dla tradycyjnej historii sztuki praktyka rekonstrukcji związków między obrazami a ich źródłami literackimi jest nieuchronnie obciążona współczesnością interpretacyjnej perspektywy, w której ta rekonstrukcja zostaje podjęta i poza którą nie sposób

---

<sup>30</sup> *Ibidem*, s. 417.

<sup>31</sup> M. Bachtin, *Dialog-język-literatura*,..., s. 293.

<sup>32</sup> S. Czekalski, *Intertekstualność i malarstwo*, Poznań 2006, s. 242.

wyrzeć. Oznacza to, że współczesne sposoby czytania dawnych tekstów i współczesna wrażliwość wizualna kształtuje odbiór dawnych dzieł. Jak zauważył Stanisław Czeklaski, - który szczegółowo przeanalizował poglądy Bal - „podmiot rzucający spojrzenie w przeszłość, nie odnajduje jej więc na jej własnym miejscu, takiej jaką ona była, zanim na nią spojrzął, lecz widzi tylko jej obraz we własnych oczach, tu i teraz; taka wizja jest zawsze re-wizją”<sup>32</sup>. Według koncepcji Bal istotne jest zatem opisywanie własnego widzenia, własnej re-wizji jako takiej ze świadomością, że nie daje ona wglądu w nic, co znajdowałoby się poza nią – a więc przyjęcie optyki „preposteryjnej”, subiektywnie osadzonej w horyzoncie współczesności i tym samym zdającej sprawę z historycznego usytuowania spoglądającego w przeszłość podmiotu<sup>33</sup>. Spostrzeżenia te prowadzą do wniosku, że wszelkie rekonstrukcje historii są w gruncie rzeczy retrospekcjami o charakterze „preposteryjnym”. Tak więc geneza danego zjawiska historycznego, zespół czynników, które w porządku chronologicznym stanowią jego przyczynę czy źródło, zawsze będzie interpretowana z punktu widzenia dzisiejszej refleksji. W efekcie dochodzi do odwrócenia perspektywy chronologicznej: obraz tego, co było przedtem, jest efektem tego, co powstało potem. Ten właśnie paradoks historycznego poznania Bal określa jako *preposterus* (słowo, które powstało z fuzji sprzecznych przedrostków „pre-” i „post”).

Zgodnie z poglądami Bachtina i Bal, istotna jest więc twórcza interpretacja dzieł historycznych z pełną świadomością kontekstów, w jakich dane zjawisko się konstituowało, przy jednoczesnym uwzględnieniu zarówno własnych, jak i cudzych rozpoznań czy współczesnych odczytań badanego przedmiotu.

Koncepcje Bachtina nieuchronnie przywodzą na myśl teorie intertekstualności. Doskonałym przykładem tej analogii jest uzupełnienie poglądów Bachtina o wspomnianą wyżej koncepcję Mieke Bal, która wykorzystuje intertekstualność do analizy sztuk wizualnych. Warto w tym kontekście przytoczyć również pogląd Julii Kristevej, która stwierdza, że „Bachtin pierwszy wprowadza do teorii literatury, odkrycie tego, że tekst jest zbudowany z mozaiki cytatów, jest wchłonięciem i przekształceniem innego tekstu. W miejsce intersubiektywności narzuca się pojęcie

---

<sup>33</sup> *Ibidem*, s. 243.

intertekstowości”<sup>34</sup>. Sam Bachtin nie pozostawia wątpliwości co do intertekstualnego przesłania zawartego w jego własnej koncepcji, wskazując na to, że „tekst żyje tylko wtedy, gdy styka się z innym tekstem (kontekstem). Jedynie w tym punkcie, gdzie teksty kontaktują się ze sobą, zapala się światło, które oświetla zarówno wstecz, jak też wprzód i które dany tekst włącza w dialog”<sup>35</sup>. Przyjęcie tego intertekstualnego modelu pojmowania tekstów literackich kieruje uwagę badacza na różnorodność i polifoniczność znaczeń analizowanych dzieł, które mogą należeć do innych niż literatura dziedzin sztuki. Umożliwia uwzględnienie zarówno kontekstów historycznych, jak i współczesnych badaczowi. Pozwala spojrzeć z krytycznego dystansu na wielość poglądów oscylujących wokół badanego przedmiotu. Punkt ciężkości zostaje położony na rekonstrukcję oraz dialogiczne zderzenie ze sobą cudzych wypowiedzi z własnymi poglądami. Z jednej strony istotne staje się akcentowanie związków międzytekstowych w wymiarze teoretycznym, jak bowiem stwierdza dobitnie Bachtin, podstawą humanistyki są zawsze „refleksje o refleksjach, przeżycia przeżyć, słowa o słowach, teksty o tekstach [...] Myśl humanistyczna rodzi się jako myśl o cudzych przemyśleniach, aktach woli, manifestacjach, ekspresjach, znakach”<sup>36</sup>. Z drugiej zaś strony w odniesieniu do praktyki artystycznej znaczące stają się próby rekonstrukcji zapożyczeń, inspiracji, cytatów czy inaczej powiązań analizowanych dzieł z bogatym repertuarem cudzych wypowiedzi.

W kontekście przywołanych poglądów Bachtina można uznać, że znaczenie praktyki artystycznej, jaką jest *butô*, konstytuuje się na pograniczu wielu głosów, są to wypowiedzi zarówno samych artystów, jak i interpretatorów *butô*. Każdy tekst opisujący *butô* powstaje jako mozaika znaczeń i śladów innych tekstów, cytowań. Pisanie o *butô* ujawnia się zatem jako swoisty dialog badacza z literaturą dotyczącą tego tematu oraz z tekstami i performansami artystów tworzących *butô*. To proces wchłaniania, przekształcania i odpowiadania na cudze teksty, w którym obok badacza przemawia również Inny. Sytuację niezbywalności Innego (cudzej wypowiedzi, innego języka) w procesie opisu danego fenomenu bardzo trafnie objaśnił Jurij Łotman, który w *Kulturze i eksplozji* napisał: „Ideę jednego absolutnie

---

<sup>34</sup> J. Kristeva, *Słowo, dialog i powieść*, [w:] M. Bachtin, *Dialog-język-literatura*,..., s. 395.

<sup>35</sup> M. Bachtin, *Dialog-język-literatura*,..., s. 235.

<sup>36</sup> M. Bachtin, *Estetyka twórczości słownej*,..., s. 403.

doskonałego języka zastępuje obraz struktury z minimalnie dwoma, a w istocie z otwartą listą różnych języków, wzajemnie sobie niezbędnych, z powodu niezdolności każdego z nich do samodzielnego wyrażania świata. Języki te zarówno zachodzą na siebie, rozmaicie odzwierciedlając to samo zjawisko, jak i układają się w jednej płaszczyźnie, ustanawiając w niej wewnętrzne granice”<sup>37</sup>.

Analiza polifonicznego i płynnego *butô*, które znajduje się w nieustannym procesie „bycia wytwarzanym”, nieuchronnie prowadzi do wniosku, że niemożliwe jest stworzenie spójnego i jednolitego sensu tej praktyki artystycznej. Możliwe wydaje się jedynie przyjęcie pozycji „niewspółobecności” i z tej perspektywy skomponowanie „polifonicznej fugi”, która w swej strukturze zawierałaby wielość linii myślowych, sieć tekstów, różnorodność poglądów, a jednocześnie pozostałaby otwarta na wszelkie interpretacje ewokowane przez odbiorcę. Zgodnie bowiem z teorią intertekstualności, każda recepcja danego tekstu jawi się jako „wprowadzenie czytanego w grę asocjacji z własnym zasobem lekturowych wspomnień. W związku z tym różni czytelnicy-badacze mogą z tego samego tekstu swobodnie wydobywać różne teksty wcześniejsze albo późniejsze”<sup>38</sup>.

---

<sup>37</sup> J. Łotman, *Kultura i eksplozja*, Warszawa 1999, s. 29.

<sup>38</sup> S. Czekalski, *Intertekstualność i malarstwo*, ..., s. 40.

## Rozdział II

### Transgresje gatunkowe

Przyjęcie polifonicznej perspektywy – już przy wstępnej analizie tekstów oscylujących wokół tematyki *butô* – ujawnia problemy większości badaczy związane z próbą zdefiniowania tego fenomenu. Wynikają one przede wszystkim z jego hybrydycznej formy, która nieustannie fluktuuje, zmienia się w procesie międzykulturowej wymiany. Artyści z całego świata nadają jej swój indywidualny rys lub inspirować się orientalną estetyką, asymilując ją do wypracowanych przez siebie technik. Prowadzi to w konsekwencji do wytworzenia zupełnie nowych jakości czy – jak moglibyśmy przyjąć – do transgresji gatunkowej. Należy bowiem pamiętać, że jednym z podstawowych założeń *butô* jest idea nieustannego przekraczania wszelkich granic, dekonstrukcja schematów, „rewolta ciała”. Nieuchwytność tego fenomenu jest więc jego immanentną cechą.

Co ważniejsze, sami twórcy tej formy artystycznej ekspresji unikają ścisłych klasyfikacji i definicji – jak bowiem twierdzi japoński tancerz Tanaka Min – im bardziej ludzie intelektualnie eksplorują *butô* i próbują wyjaśnić ten fenomen, tym mniej z niego rozumieją. Piękno tej formy ekspresji tkwi, zdaniem Tanaki, w tym, co nieuchwytnie i niepojęte<sup>1</sup>. Założyciel grupy Dai Rakuda Kan, Maro Akaji podkreśla z kolei uniwersalność estetyki *butô* twierdząc, że *butô* jest tylko japońską nazwą na pewne globalne zjawisko, a na całym świecie istnieje wiele analogicznych stylów tańca, które powstały niezależnie od niego i nigdy nie inspirowały się tą formą<sup>2</sup>.

Ciekawym tropem przy analizie tej zróżnicowanej praktyki artystycznej będzie zatem przywołanie etymologicznego znaczenia terminu *butô*, który pierwotnie był używany w Japonii na określenie tańca w ogóle<sup>3</sup> czy – inaczej – każdego rodzaju tańca, który nie podpadał pod kategorię tradycyjnego tańca japońskiego określanego terminem *buyô*<sup>4</sup>. Jak twierdzi Kurihara Nanako w swym artykule *Hijikata Tatsumi:*

---

<sup>1</sup> Zob.: P. Roquet, *Towards The Bowels of the Earth*, Claremont, California 2003, s. 8, (dostęp: <http://www.bodyweather.net/rouquet.pdf>), [data dostępu: 12.05.2010].

<sup>2</sup> Zob.: *Ibidem*, s. 9.

<sup>3</sup> B.S. Stein, *Twenty Years Ago We Were Crazy, Dirty and Mad*, „The Drama Review” tom 30, nr 2, (lato 1986), s. 108-109.

<sup>4</sup> S. Klein, *Ankoku Butô: The Premodern and Postmodern Influences on the Dance of Utter Darkness*,

*The Words of Butô*, *buyô* jest terminem genetycznym używanym na określenie między innymi takich stylów, jak *gendai buyô* (taniec współczesny) czy *koten buyô* (taniec klasyczny). Termin *butô* używany był natomiast na określenie tańca w stylu zachodnim (*butô-kai*) lub średniowiecznego tańca śmierci (*shi no butô*). Kurihara, powołując się na japoński słownik *Kojien*, przytacza jeszcze jedno znaczenie terminu *butô*, rozumianego jako *haimu* – szczególnie uroczyste powitanie na dworze cesarskim, podczas którego osoba witająca w charakterystyczny sposób tupiała stopami. Nawiązanie to jest istotne, gdyż termin *butô* składa się z dwóch japońskich idiomów (*kanji*) mających swoje odrębne znaczenia: *bu*, czyli ‘taniec’ (ten sam idiom *bu* odnajdziemy w słowie *kabuki*) oraz *tô* – ‘krok, kroczenie, tupanie’<sup>5</sup>.

Warto podkreślić, że termin *butô*, współcześnie używany jako określenie gatunku, został przywołany po raz pierwszy przez Hijikatę Tatsumi w latach 60. XX w. na oznaczenie jego poszukiwań choreograficznych<sup>6</sup>. Hijikata połączył pierwotne znaczenie terminu *butô* z przymiotnikiem *ankoku* oznaczającym ‘mrok, ciemność’, (co interesujące, zapożyczonym z kolei od pojęcia używanego w Japonii na określenie popularnych w tym czasie francuskich filmów z nurtu *film noir* – *ankoku eiga*)<sup>7</sup>. Tym sposobem Hijikata stworzył określenie charakteryzujące wypracowaną przez siebie specyficzną formę tańca – *Ankoku butô* (*Taniec ciemności*). Tancerz Iwana Masaki podkreślił ten fakt, stwierdzając, że „możemy rozpoznać tylko jedno określone i wykrystalizowane *butô* i będzie to *Ankoku butô* stworzone przez Hijikatę Tatsumi. [...]... *Ankoku butô* jest po prostu inną nazwą na osobiste poszukiwania Hijikaty”<sup>8</sup>. Termin *Ankoku butô* odnosi się więc bezpośrednio do wypracowanej

---

New York 1988, s. 2.

<sup>5</sup> Zob.: N. Kurihara, *Hijikata Tatsumi: The Words of Butô*, „The Drama Review”, tom 44, nr 1, (wiosna 2000), s. 12.

<sup>6</sup> Warto podkreślić, że Hijikata od początku swojej twórczości poszukiwał odpowiedniego terminu, który odróżniłby jego taniec od innych form tanecznych pochodzących z Zachodu, takich jak balet czy taniec współczesny, oraz od tradycyjnych form japońskich. Początkowo używał nazwy *Taiken buyô*. Określenie to oznaczało dosłownie *Taniec doświadczenia* i wiązało się z podstawowym założeniem Hijikaty o autentycznym doświadczeniu, które musi leżeć u podstaw każdego tańca. Zgodnie z tym założeniem, grupę tancerzy, z którą współpracował w latach 1960-1966, nazwał *650 Dance Experience no kai*. Liczba 650 odnosiła się do ilości miejsc na widowni w sali *Daiichi Seimei Hôru* w Tokio, na której występował Hijikata wraz ze swym zespołem. Przedstawiane przez nich choreografie miały na celu przede wszystkim głęboko doświadczyć 650 osób, które znajdowały się na widowni. Zob.: B. Baird, *Butô and the Burden of History – Hijikata Tatsumi and Nihonjin*, University of Pennsylvania, ProQuest, Philadelphia 2005, s. 54-56.

<sup>7</sup> S. Fraleigh, T. Nakamura, *Hijikata Tatsumi and Ohno Kazuo*, London-New York 2006, s. 23.

<sup>8</sup> Cyt. za: M. Pia D’Orazi, *Body of Light. The Way of the Butô Performer*, [w:] S. Scholz-Cionca, S.L. Leiter (ed.), *Japanese Theatre and the International Stage*, Leiden, The Netherlands, 2000, s. 330.

przez Hijikatę praktyki tanecznej. Natomiast pojęcie *butô* zaczęto używać w latach 70. na określenie całego ruchu tanecznego czy nowego gatunku tańca awangardowego. Wówczas to pojawiło się wiele nowych grup i solistów, a uczniowie Hijikaty zaczęli poszukiwać własnego stylu, co przyczyniło się do silnej dywersyfikacji i wewnętrznego zróżnicowania tej praktyki artystycznej.

Z przytoczonego powyżej etymologicznego znaczenia takich pojęć, jak: *butô* i *ankoku*, możemy wysnuć wniosek, że Hijikata, przyjmując nazwę *Ankoku butô*, dążył do podkreślenia relacji jego formy tanecznej z tańcem zachodnim (*butô -kaï*), tańcem śmierci (*shi no butô*) oraz z wewnętrzną ciemnością (*ankoku*), czy inaczej – z eksplorowaniem ciemnych stron ludzkiej natury. Są to elementy, które stają się znaczące przy analizie tego zjawiska, a jednocześnie przybliżają nas do zrozumienia praktyki artystycznej określanej ogólnie jako *butô*.

Badacze *butô* wielokrotnie podkreślają znaczący wpływ zachodniego tańca współczesnego (*butô-kaï*) na wczesne poszukiwania Hijikaty. W 1946 r. rozpoczął on naukę niemieckiego tańca ekspresjonistycznego *Neue Tanz (Ausdrucktanz)*<sup>9</sup> w szkole Eguchi Takaya, który w latach 1931-1933 studiował w Niemczech u Mary Wigman<sup>10</sup>. Lekcje te zainspirowały Hijikatę do poszukiwania nowej formy ekspresji, opartej na indywidualnych eksploracjach własnej cielesności. Inny japoński artysta, Ohno Kazuo, często przywoływany jako równoprawny z Hijikatą fundator *butô*, również studiował u japońskich mistrzów zainspirowanych nowoczesnym tańcem zachodnim, takich jak Ishii Baku (1933) czy Eguchi Takaya (1936). Ponadto Ohno wielokrotnie podkreślał, jak wielkie wrażenie wywarły na nim występy niemieckiego tancerza Haralda Kreutzberga oraz tancerki flamenco *La Argentina* (Antonina

---

<sup>9</sup> Sondra Fraleigh używa terminu *Neue Tanz* na określenie niemieckiego tańca współczesnego, zapoczątkowanego w XX w. przez takich choreografów i tancerzy, jak: Rudolf von Laban, Mary Wigman, Kurt Joss, Harald Kreutzberg. Zob.: S. Fraleigh, T. Nakamura, *Hijikata Tatsumi and Ohno Kazuo*,..., s. 155. *Ausdrucktanz* to inna nazwa używana na określenie „tańca wyrazistego” czy niemieckiego „tańca ekspresjonistycznego”, znajdującego swoje odzwierciedlenie w twórczości Labana czy Wigman. Zob.: A. Królicza, *Teatr Tańca. Geneza nowej formy sztuki teatralnej*, Kraków 2006, (dostęp: [http://www.nowytaniec.pl/czytelnia/teatr\\_tanca\\_anna\\_krolica.pdf](http://www.nowytaniec.pl/czytelnia/teatr_tanca_anna_krolica.pdf) ), [data dostępu: 02.10.2010].

<sup>10</sup> Warto zaznaczyć, że słynny *Taniec czarownicy (Hexentanz)* stworzony przez M. Wigman zawiera również japońskie elementy, takie jak noszona przez tancerkę maska, która została stworzona przez mistrza japońskich masek *nô* Victora Magito. Ponadto w tańcu Wigman możemy odnaleźć kilka elementów formalnych kojarzonych z *butô*, takich jak spazmatyczne ruchy czy ciało osadzone blisko ziemi. Zob.: S. Fraleigh, T. Nakamura, *Hijikata Tatsumi and Ohno Kazuo*,..., s. 20-21.

Mercé)<sup>11</sup>. Według zachodnich badaczy, zarówno *butô*, jak i *Neue Tanz* (*Ausdrucktanz*) powstawały w podobnych warunkach społeczno-kulturowych. Niemiecki ekspresjonizm ukształtował się w latach 20. XX w. i był „protestem przeciw akademizmowi, doskonale oddającym stan duchowy Niemiec w okresie powojennego chaosu i odprężenia”<sup>12</sup>. *Butô* konstituowało się natomiast w atmosferze społecznej rewolty panującej w powojennej Japonii, a „niezwykła twórczość Hijikaty i Ohno w znaczący sposób korespondowała z duchem czasu wczesnych lat 60. – okresem twórczego fermentu, podczas którego zrodził się trzon japońskiej awangardy”<sup>13</sup>.



**Fot.1** na zdjęciu: Mary Wigman  
*Taniec czarownicy (Hexentanz)* 1926  
Foto. Charlotte Rudolf



**Fot.2** na zdjęciu: Ohno Kazuo obok portretu  
Antoniny Mercé (*La Argentina*), 1986  
Foto. Pierre-Olivier Deschamps

Podkreślając znaczenie kontekstu biograficznego i historycznego, zachodni badacze dochodzą jednak często do uproszczonych wniosków i analogii, wskazując między innymi na to, że oba style odwołują się do tych samych założeń światopoglądowych. Sondra Fraleigh zauważa, że „*butô* wywodzi się z indywidualnych eksperymentów oraz z tej samej wiary w intuicyjne ruchy i w improwizację, która miała wpływ na rozwój współczesnego tańca ekspresjonistycznego”<sup>14</sup>. Natomiast Aleksandra Capiga, w swojej nieco skrótowej

<sup>11</sup> *Ibidem*, s. 14.

<sup>12</sup> A. Hutnikiewicz, *Od czystej formy do literatury faktu*, Warszawa 1974, s. 74.

<sup>13</sup> S. Klein, *Ankoku Butô: The Premodern and Postmodern Influences, ...*, s. 16.

<sup>14</sup> *Ibidem*, s. 14.

analizie porównawczej związków między niemieckim ekspresjonizmem a *butô* zwraca uwagę na fakt, że oba te zjawiska „choć odmienne, wykazują szereg podobieństw wynikających ze wspólnego fundamentu: wywodzą się z ciemnych i nieokreślonych emocji, zakładają gwałtowne *katharsis*, posługują się przekonującym rysunkiem emocji wyrażanych przez twarze i sylwetki postaci”<sup>15</sup>.

Uwzględniając stanowisko obydwu badaczek, należy jednak zaznaczyć, że choć filozofia tańca Hijikaty w wielu punktach pokrywa się z poglądami prekursorki „tańca wyrazistego”, Mary Wigman (takimi, jak: taniec rodzący się z subiektywnych wrażeń, wykorzystywanie kontekstów rytualnych, „taniec androgyniczny” czy eksplorowanie mrocznych tematów ludzkiej egzystencji<sup>16</sup>), to jednak *butô* nie może być bezpośrednio porównywane ze stylem wypracowanym przez niemieckich choreografów. Fakt ten podkreślił między innymi japoński tancerz Waguri Yukio, który nie zgadza się z „powszechnym uznaniem *butô* za rodzaj tańca ekspresjonistycznego”<sup>17</sup> głównie ze względu na zachodnie rozumienie ekspresji w tańcu polegające na „wyrażaniu własnej tożsamości” czy inaczej uzewnętrznianiu tego, co wewnętrzne. Według Waguri pogląd ten ma swoje źródło w zachodniej, dualistycznej koncepcji świata, która nie koresponduje z japońskim światopoglądem zakładającym brak podziałów na to, co zewnętrzne i wewnętrzne, na ciało i umysł. Podstawy światopoglądowe mają swe odzwierciedlenie w specyficznej technice wypracowanej przez twórców *butô*, która w znaczący sposób różni się od stylu tancerzy zachodnich<sup>18</sup>.

Zwrócenie uwagi na zupełnie odmienną japońską perspektywę badawczą przy analizie porównawczej *butô* z niemieckim ekspresjonizmem ujawnia polifonię perspektyw badawczych, wskazuje bowiem na wielowymiarowość tych praktyk artystycznych oraz na bezcelowość tworzenia jednoznacznych analogii. Niewątpliwie wskazanie różnic i podobieństw pomiędzy tymi zjawiskami wymagałoby osobnego rozdziału, jednak w tym miejscu mamy na celu jedynie przedstawienie elementów

---

<sup>15</sup> A. Capiga, *Bunt ciała. Butô Hijikaty*, Kraków 2009, s. 15.

<sup>16</sup> Na temat elementów charakterystycznych dla choreografii Mary Wigman zob.: D.S. Howe, *The Notion of Mysticism in the Philosophy and Choreography of Mary Wigman 1914-1931*, „Dance Research Journal” tom XIX, nr 1 (lato 1987), s. 19-24.

<sup>17</sup> Cyt. za: T. Kasai, *Perception in Butô Dance*, „Memoirs of the Hokkaido Institute of Technology”, No. 31, s. 258.

<sup>18</sup> Zob.: *Ibidem*, s. 258.

związanych z genezą oraz etymologią terminu *butô*, a w szczególności wpływu zachodniej estetyki na charakter tej praktyki. Za Mikami Kayo należy więc zauważyć, że japońscy artyści już od okresu Meiji<sup>19</sup>, kiedy to Japonia otworzyła się na Zachód i weszła w erę modernizacji, zaczęli zwracać się ku zachodnim wartościom, poszukiwać wśród nich nowych modeli oraz technik, by zasymilować je, a następnie połączyć z tym, co typowo japońskie<sup>20</sup>. Powojenny okres, w którym tworzył Hijikata, również sprzyjał takim poszukiwaniom. Wpływ niemieckiego ekspresjonizmu na rozwój *butô* nie był jedyną inspiracją płynącą z Zachodu. Hijikata, poszukując nowej formy ekspresji, inspirował się twórczością wielu zachodnich artystów i myślicieli, między innymi: Antonina Artauda, Jeana Geneta, Georges'a Bataille'a, Aubreya Beardslaya czy Fryderyka Nietzschego. Eksplorując i asymilując elementy ich twórczości, Hijikata stworzył własny sposób transkrypcji choreograficznej<sup>21</sup> *butô-fu*, przepełnionej intertekstualnymi odniesieniami do zachodniego malarstwa, teatru i literatury. Warto w tym miejscu zauważyć, że fundator *butô*, odwołując się do zachodniej praktyki artystycznej, wypracował na gruncie japońskiej tradycji teatralnej radykalnie nową, oryginalną formę ekspresji, która – paradoksalnie – zachodniemu odbiorcy wydaje się czymś oryginalnie japońskim, niemal egzotycznym i nieprzeniknionym. Ten aspekt domniemanej „obcości” *butô* zostanie rozwinięty w dalszej części pracy.

Niewątpliwie kolejnym elementem wynikającym z etymologii pojęcia *butô*, a stanowiącym integralną część filozofii wpisanej w tę praktykę artystyczną, jest „taniec śmierci” (*shi no butô*). Śmierć i życie (*shi to sei*), cykl umierania i odradzania stały się niejako fundamentem *butô* oraz tematem podejmowanych choreografii. Jak napisał sam Hijikata, „podaliśmy sobie rękę ze śmiercią, która wysłała nas poza nasze ciało; to jest właśnie owa nieograniczona moc *butô*... To, co ukryte w naszej podświadomości, nagromadzone w naszym nieświadomym ciele, objawia się w każdym detalu naszej ekspresji. To tutaj możemy na nowo odkryć elastyczność czasu, daną nam przez śmierć. Możemy odkryć *butô* w taki sam sposób, w jaki

---

<sup>19</sup> Japonia weszła w erę modernizacji w 1853 r., kiedy komandor Mathew C. Perry wpłynął do Zatoki Tokijskiej i rozkazał Japonii otworzyć się na międzynarodowy handel. Od 1945 r. Japonia znalazła się pod nadzorem Stanów Zjednoczonych i od tego momentu rozpoczęła się silna westernizacja kultury japońskiej. Zob.: J.W. Hall, *Japonia od czasów najdawniejszych do dzisiaj*, Warszawa 1979, s. 79.

<sup>20</sup> S. Fraleigh, T. Nakamura, *Hijikata Tatsumi and Ohno Kazuo*, ..., s. 20.

<sup>21</sup> Znaczenie terminu „transkrypcja choreograficzna” zostanie szczegółowo omówione w rozdziale V niniejszej dysertacji.

dotykamy naszej ukrytej rzeczywistości. W każdym momencie coś może się narodzić, pojawić, żyć i umrzeć jednocześnie<sup>22</sup>. Hijikata traktował śmierć jako immanentną część życia i wielokrotnie podkreślał jej wpływ na własną praktykę artystyczną, uznając, że zmarła osoba stała się jego nauczycielem *butô*<sup>23</sup>. Twierdził, że tańczy ze śmiercią i własnymi przodkami, przywołując w ten sposób uśpioną w nim martwą siostrę. Często powtarzał, że duch siostry żyje wciąż w jego wnętrzu i zjada więcej, niż potrzeba. To przyzwolenie na zamieszkanie we własnym ciele zmarłej osoby, która uaktywnia i jednocześnie niweluje „ciemność ducha”, pobudzało Hijikatę do twórczego działania, ponieważ, jak pisał: „Gdy pochłania mnie tworzenie tańca, moja siostra rozdziera we mnie ciemność, by w końcu całkowicie ją pożreć”<sup>24</sup>. Podobne idee na temat zbiorowej pamięci i przodków mieszkających w naszych ciałach głosił Ohno: „Nie jesteśmy sami, dzielimy nasze ciała z wieloma innymi [...] Jestem przekonany, że śmierć wpisana jest w życie. Mój świat rozszerza się dzięki zbiorowej świadomości. Jako istoty ludzkie rozwijamy się dzięki łasce tych, którzy odeszli. Dojrzewamy dzięki ich wsparciu i pomocy”<sup>25</sup>. Technika, którą Hijikata oraz Ohno wypracowali dzięki idei cyklu umierania i odradzania, prowadziła do uświadomienia sobie przez tancerza czy tancerkę, że ich ciało znajduje się w nieustannym procesie, przechodzi przez kolejne fazy transformacji, a jednocześnie zawiera w sobie ciemność oraz wspomnienia przodków. Destrukcyjna moc – śmierć, podobnie jak witalna energia – życie wpisane są w ciało, natomiast ich cykliczność i antynomiczność wprowadza ciało w ruch. Dynamizm ten został podkreślony przez Hijikatę w wykładzie *Wind Daruma (Kaze Daruma)*, w którym stanowczo stwierdził: „Chciałbym nakazać gestowi, który umarł w moim ciele, by umarł jeszcze raz, oraz sprawić, by zmarli stawali się jeszcze raz zmarłymi; by osoba, która umarła, umierała bez przerwy wewnątrz mego ciała”<sup>26</sup>. Ta nieustannie powracająca energia śmierci ścierająca się z witalną stroną życia pobudza ciało do ruchu, wprowadzając je w stan nazywany przez Hijikatę „zwłokami w cieniu życia”<sup>27</sup>. Wypracowane przez fundatora *butô* ćwiczenia metamorficzne, oparte na *butô-fu*, miały ułatwić jego uczniom

---

<sup>22</sup> Cyt. za: M. Holbern, E. Hoffman, *Butô. Dance of the Dark Soul*, New York 1987, s. 121.

<sup>23</sup> T. Hijikata, *Wind Daruma*, „The Drama Review”, tom 44, nr 1, (wiosna 2000), s. 76.

<sup>24</sup> Cyt. za: S. Fraleigh, *Tańcząc w stronę mroku. Butô, zen i Japonia*. Kraków 2004, s. 25.

<sup>25</sup> K. Ohno, Y. Ohno, *Kazuo Ohno's World from without and within*, Middletown, Connecticut 2004, s. 255.

<sup>26</sup> T. Hijikata, *Wind Daruma*,..., s. 77.

<sup>27</sup> J. Viala, N. Masson-Sekine, *Butô: Shades of Darkness*, Tokio 1988, s. 187.

osiągnięcie takiego efektu. Jedną z ciekawszych not choreograficznych ilustrujących zasadę współistnienia życia i śmierci jest *butô-fu* nazwane *Bugs Crawl*<sup>28</sup>. Zostało ono zapisane przez Mikami Kayo w jej dysertacji *Deconstruction of Human Body from a Viewpoint of Tatsumi Hijikata's Ankoku Butô*. „Tysiące robaków pożera twoje ciało, wnikają one do wnętrza i wpełzają na zewnątrz poprzez pory. Pożerają przestrzeń wokół twojego ciała, jednocześnie będąc zjadane przez inny rodzaj robaków. Cały wszechświat pochłaniany jest przez kolejne rodzaje robaków. Twoje ciało zostało zjedzone przez pół biliona robaków, wewnątrz stało się puste. To jest koniec wszechświata. Wszystko uległo rozkładowi”<sup>29</sup>. Zadanie tancerza czy tancerki uczestniczących w warsztatach polegało na „ucieleśnieniu” lub inaczej „wcieleniu” wypowiedzianych przez Hijikatę sentencji w celu oczyszczenia ciała z wszelkich skodyfikowanych ruchów oraz osiągnięcia stanu wewnętrznej pustki, gotowej na przyjęcie każdej możliwej formy. Poprzez unicestwienie (uśmiercenie) przyzwyczajęń ciało otwierało się na nowe możliwości, nowe gesty i ruchy. Poprzez uświadomienie sobie marności i niedoskonałości wszelkiej formy umysł i ciało tancerza wchodziły w specyficzny stan, w którym „poprzez zanikanie kształt staje się żywy”<sup>30</sup>. Dla Hijikaty moment zanikania cielesności, jej wymazania czy inaczej – wyjścia poza pamięć ciała i automatyzm ruchu oznaczał możliwość przeistoczenia się w każdą możliwą formę, w „żywy kształt”, który może nieustannie transformować, przechodząc przez kolejne fazy pustki i formy. Warto podkreślić, że ćwiczenie to ujawnia podstawowe elementy leżące u podstaw *butô*, takie jak transformacja cielesności czy „Ciało w kryzysie”. Hijikata, używając *butô-fu*, dążył bowiem do wytrącenia ciała tancerzy ze stanu pozornej równowagi i umieszczał je w stanie sztucznego kryzysu, w celu oczyszczenia umysłu ze wszelkich automatyzmów i przyzwyczajęń. Miało to doprowadzić ostatecznie do osiągnięcia stanu wewnętrznej pustki, która z kolei

---

<sup>28</sup> Tłumaczenie tytułów *butô-fu* na język polski związane jest z kilkoma trudnościami: po pierwsze, idiomy (*kanji*) języka japońskiego często mają wiele znaczeń i w różnych konfiguracjach mogą być inaczej tłumaczone; po drugie, słowa wypowiedziane przez Hijikatę nie odwoływały się do konkretnego znaczenia, a raczej stosowane były jako swoiste bodźce; po trzecie, w niniejszej dysertacji odwołujemy się do tłumaczeń w języku angielskim, co z pewnością nie oddaje w pełni prawdziwego znaczenia tytułu japońskiego. W całej pracy pozostajemy zatem przy angielskich i japońskich tytułach, pozostawiając czytelnikowi swobodę interpretacji. Możemy zasugerować jedynie, że *Bugs Crawl* można przetłumaczyć na język polski jako „Pełzające robactwo” lub inaczej jako „Rojące się robactwo”.

<sup>29</sup> K. Mikami, abstrakt dysertacji *Deconstruction of Human Body from a Viewpoint of Tatsumi Hijikata's Ankoku Butô*, [dostęp: <http://torifunebutohsha21.web.fc2.com/etude/deconst.html>], (data dostępu: 15.05.2010).

<sup>30</sup> T. Hijikata, *Wind Daruma*, ..., s. 74.

umożliwiała cielesną transformację.

Idea „tańca śmierci” z całą pewnością łączy się z kolejnym elementem wpisanym w stworzoną przez Hijikatę filozofię tańca. Eksplorowany przez niego „pierwiastek ciemności” (*ankoku*) czy inaczej „cień”, „mrok” (*yami*) ukryty w ludzkiej podświadomości, głęboko naznaczył jego twórczość, czego wyrazem są stosowane przez niego określenia, takie jak „taniec terrorystyczny”, „taniec śmierci”, „taniec zbrodni”<sup>31</sup>. Hijikata uważał, że ciałem zawsze coś porusza i że są to na ogół niewidzialne moce nieświadomości, do których należy dotrzeć, „zejść po drabinie w głębię naszego ciała, gdzie spoczywa nasza nieświadomość”<sup>32</sup>. Choreograf podkreślał, że *butô* nie powinno być rozumiane jako taniec formy, ale że artysta powinien dotrzeć do wewnętrznych pokładów, które nim poruszają, do wyzwolenia wewnętrznej energii, do odszukania piękna brzydoty, urody cienia i mroków nieświadomości. Ohno natomiast powtarzał swoim uczniom, by „tańczyli z *konpaku*”. *Konpaku* oznacza „miejsce, w którym spotyka się śmierć z życiem [...] Nie jest to realna przestrzeń, lecz «nigdzie». To jednocześnie ciemność, duchowość, brak formy, nieświadomość, zniszczenie i zniknięcie. To stan, który nie może być dostrzeżony”<sup>33</sup>. Eksplorowanie tych nieświadomych, irracjonalnych, wewnętrznie sprzecznych pokładów ludzkiej natury ujawniało się w tematach tworzonych choreografii, niewątpliwie z tego też względu zbrodnia, erotyzm, okrucieństwo, brzydota czy szaleństwo stały się pojęciami niemal synonimicznymi dla *butô*. Uczniowie Hijikaty zobligowani byli do poszukiwania wewnętrznej ciemności, do eksplorowania wypartych doświadczeń, które niejednokrotnie poruszają „nieświadomym ciałem”.

Proklamowane przez Hijikatę idee, zawarte niejako w samej nazwie *Ankoku butô*, w wyraźny sposób naznaczyły jego praktykę artystyczną. Motywy śmierci i marginalizowanych stron ludzkiej egzystencji stały się integralną częścią tworzonych przez niego wczesnych choreografii. Doskonałym przykładem ilustrującym przyjęty przez Hijikatę światopogląd był pierwszy publiczny spektakl *butô* – *Kinjiki*, zaprezentowany w Tokio w 1959 r. dla Japanese Dance Association podczas *Sixth*

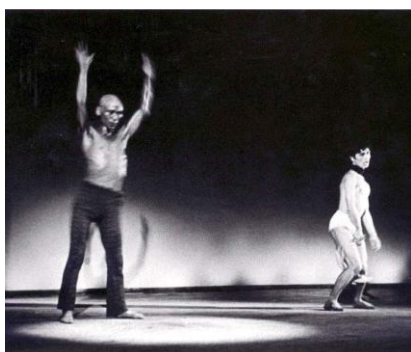
---

<sup>31</sup> Zob.: T. Hijikata *Inner Material/Material*, „The Drama Review”, tom 44, nr 1, (wiosna 2000), s. 36-42.

<sup>32</sup> Cyt. za: N. Nakajima, *Butô – pomiędzy teatrem a tańcem*, „Opcje” nr 3, 1998, s. 49.

<sup>33</sup> S. Fraleigh, T. Nakamura, *Hijikata Tatsumi and Ohno Kazuo, ...*, s. 60.

*Newcomers Dance Recital*. Przedstawienie to było nowatorską adaptacją bulwersującej prozy autorstwa Mishimy Yukio *Zakazane kolory*, w której pisarz otwarcie poruszał tematy homoseksualizmu, okrucieństwa, a jednocześnie resentymentu i tęsknoty za utraconym cesarstwem. Sondra Fraleigh w swojej książce *Hijikata Tatsumi and Ohno Kazuo* szczegółowo analizuje ten performans, podkreślając, że „W *Kinjiki*, podobnie jak w późniejszych pracach, Hijikatę interesuje poszukiwanie śmierci i zakazanych emocji, które odnajdywał w sobie i starał się przekazać to doświadczenie bezpośrednio publiczności”<sup>34</sup>. Fraleigh, powołując się na wspomnienia japońskiego krytyka Gôda Nario, który miał okazję widzieć *Kinjiki*, wnikliwie opisuje spektakl i zauważa, że „taniec ciemności” ujawnia się w nim na kilku płaszczyznach.



**Fot.3** na zdjęciu: Hijikata Tatsumi i Ohno Yoshito  
*Kinjiki* 1959  
Foto. Ôtsuji Seiji



**Fot.4** na zdjęciu: Hijikata Tatsumi i Ohno Yoshito  
*Kinjiki* 1959  
Foto. Ôtsuji Seiji

W *Kinjiki* pusta scena tonie w ciemnościach, a na jej środek zostaje rzucony punktowy strumień światła. Główne postaci „Mężczyzna” – (Hijikata Tatsumi) oraz „Chłopiec” (syn Ohno Kazuo – Ohno Yoshito), z pozoru znikają w mrokach sceny i tylko czasami ich ciała wydobywane są przez strumień światła. Pierwszy na scenie pojawia się Mężczyzna, który ściskając żywego kurczaka w dłoni, na wzór rytualnego tańca zaczyna biegać wokół świetlnego punktu, jednak cały czas pozostaje ukryty w cieniu. Po chwili wchodzi Chłopiec, który staje w centralnie oświetlonym punkcie sceny. Ubrany jest jedynie w żółte spodenki, a na szyi ma przerzuconą czarną apaszkę. Wszystko dzieje się bez akompaniamentu, a z mroku wydobywa się tylko głośny oddech Mężczyzny, który zaczyna powoli zbliżać się do Chłopca. Z cienia

<sup>34</sup> *Ibidem*, s. 78.

wychodzi postać ubrana w czarne spodnie, tancerz ma ogoloną głowę, a goły korpus oraz twarz pokryte są oliwką. Mężczyzna podaje Chłopcu białego kurczaka, który bezsilnie trzepocze skrzydłami. Chłopiec przyjmuje ten dar. Najpierw przytula przestraszone zwierzę, a następnie – umieszczając je między udami – zaczyna dusić kurczaka. Ukryty w cieniu Mężczyzna spokojnie przygląda się działaniom Chłopca. Kurczak opada bezwładnie na ziemię. Światło gaśnie. Scena tonie w mroku. Słychać jedynie oddechy, jęki oraz odgłosy bieganina. Publiczność może się tylko domyślać, że Mężczyzna goni Chłopca. Scena powoli się rozjaśnia. Pozostał na niej Chłopiec, który przy dźwiękach harmonijki powoli odchodzi, trzymając w ręku martwego kurczaka<sup>35</sup>.

Ten krótki, lecz szczegółowy opis *Kinjiki* ukazuje wielowymiarowość znaczeń, które można przypisać „tańcowi ciemności” czy inaczej „tańcowi śmierci”. Jak twierdzi Fraleigh, mrok sceny to jednocześnie ciemność ludzkiej natury. Według Susan Klein Hijikata zaczął używać nazwy *Ankoku butô* właśnie ze względu na fakt, że duża część pierwszego performansu odbyła się w całkowitej ciemności<sup>36</sup>. Ohno Yoshito, twierdzi natomiast, że Haniyi Yutaki, określił pierwszy taniec Hijikaty „tańcem ciemności”, porównując go do „medytacji w łonie matki”<sup>37</sup>. Z kolei Gôda Nario podkreślał w recenzji spektaklu, że mrok tego tańca naznaczył całą praktykę artystyczną Hijikaty<sup>38</sup>. Jak twierdził krytyk, Hijikata w swym performansie wyeksponował marginalizowane tematy, wydobyl treści ukryte w cieniu nieświadomości, stosując przy tym elementy rytuału, erotyzmu i zbrodni. Jednocześnie ukazując pierwiastki *erosa* i *thanatosa*, złamał on ustalone reguły dobrego smaku. Autentyczna śmierć kurczaka wstrząsnęła znaczną częścią publiczności, choć – jak zauważył Gôda – zabicie zwierzęcia było naturalną czynnością w wiejskich rejonach Japonii, związaną z rytuałem zabijania, przygotowywania i zjadania jego mięsa.<sup>39</sup> Jednak *Kinjiki* zbulwersowało przedstawicieli Japanese Dance Association również ze względu na podteksty seksualne. Niektórzy twierdzą, że po prezentacji *Kinjiki* Hijikatę i Ohno wydalono z

<sup>35</sup> Zob: *Ibidem*, s. 79-81.

<sup>36</sup> Zob.: S. Klein, *Ankoku Butô: The Premodern and Postmodern Influences on the Dance of Utter Darkness*,..., s. 9.

<sup>37</sup> K. Ohno, Y. Ohno, *Ohno Kazuo's World: From Without and Within*, ..., s. 143.

<sup>38</sup> Zob.: N. Gôda, *On Ankoku Butô*, [w:] S. Klein, *Ankoku Butô: The Premodern and Postmodern Influences on the Dance of Utter Darkness*, ..., s. 80.

<sup>39</sup> Zob.: *Ibidem*, s. 82-83.

fundacji. Jednak w rzeczywistości oni sami wypisali się z tej organizacji<sup>40</sup> i zaczęli pokazywać swoje przedstawienia nieoficjalnie, w małych komunach artystycznych. Na wiele lat zainicjowane przez Hijikatę *butô* stało się sztuką undergroundową. Hijikata, podejmując marginalizowane tematy, sam został niejako zmarginalizowany, odsunięty od głównego nurtu i zepchnięty w mroczny klimat nocnych klubów, w których odbywały się kolejne performanse. *Kinjiki* zasygnalizowało jednak przełom w sztuce japońskiej.

Według Brucea Bairda „wszystkie standardowe opisy [*Kinjiki*] uwypuklają takie jego elementy jak homoseksualizm, okrucieństwo i anty-społeczne zachowanie”<sup>41</sup>, jednak należy podkreślić, że jedyne informacje, jakie aktualnie posiadamy na temat tego performansu, pochodzą przede wszystkim z pierwszej recenzji Gôda, który niewątpliwie zinterpretował spektakl przez pryzmat własnych poglądów. Jego interpretacja istotnie zaważyła na późniejszych opisach. Dlatego też badacze powielają nieustannie stwierdzenia tego krytyka, widząc w *Kinjiki* przede wszystkim gloryfikację erotyzmu i okrucieństwa<sup>42</sup>. Niewątpliwie spektakl ten zainspirowany był dziełami Mishimy i Geneta, którzy bardzo często opisywali stosunki homoseksualne między mężczyznami. Jednak Baird sugeruje, że relacja pomiędzy „Mężczyzną” a „Chłopcem” nie powinna być analizowana tylko w kategoriach seksualnych, a raczej jako wyraz panujących stosunków społecznych czy inaczej – procesu wychowania, podporządkowywania i kontrolowania młodych ludzi<sup>43</sup>. Sugestia Bairda znajduje swoje potwierdzenie w drugiej recenzji Gôdy, w której krytyk ten wyraźnie stwierdza, że akt zabicia kurczaka nie może być analizowany w kategoriach stosunku seksualnego a raczej jako obraz „struktur społecznych, które odwracają się od świata”<sup>44</sup> i wymuszają konkretne zachowania, a niezastosowanie się do tych wymogów traktowane jest jako zbrodnia i spychane na margines. Tak więc, zgodnie z tym stwierdzeniem, *ankoku* zyskuje nowy wymiar i może być interpretowane jako destrukcyjny wpływ społecznej kontroli i ucisku oddalający człowieka od jego naturalnej, autentycznej egzystencji i traktujący wszelkie popędy właśnie jako

---

<sup>40</sup> Zob.: S. Fraleigh, T. Nakamura, *Hijikata Tatsumi and Ohno Kazuo*,..., s. 8.

<sup>41</sup> B. Baird, *Butô and the Burden of History – Hijikata Tatsumi and Nihonjin*,...,s. 36.

<sup>42</sup> Zob.: J. Viala, N. Masson-Sekine, *Butô. Shades of Darkness*, ..., s. 64; S. Klein, *Ankoku Butô: The Premodern and Postmodern Influences*,...,s.6.

<sup>43</sup> Zob.: B. Baird, *Butô and the Burden of History – Hijikata Tatsumi and Nihonjin*,...,s. 42.

<sup>44</sup> Cyt. za: *Ibidem*, s. 41.

przejaw ciemnej strony ludzkiej natury. Warto w tym miejscu dodać, że represyjne struktury społeczne były niejednokrotnie krytykowane przez Hijikatę, zarówno w jego pismach, jak i performansach oraz stanowiły istotny element całej jego twórczości.

## 2.1. Transgresje wertykalne (wewnątrz praktyki artystycznej)

W kontekście powyższych uwag dotyczących analizy pojęć *ankoku* i *butô* oraz związanych z nimi idei należy zaznaczyć, że współcześnie termin *butô* funkcjonuje jako swoista deskrypcja wielu odmiennych technik i stylów estetycznych, których twórcy wybiórczo inspirują się formalnymi elementami charakterystycznymi dla tej praktyki artystycznej, takimi jak wygolone głowy czy biały *make up*. Idee reprezentowane przez Hijikatę Tatsumi zostały zredefiniowane i przeformułowane w efekcie wieloletnich praktyk kolejnych pokoleń *butôistów*<sup>45</sup>. Nawet uczniowie Hijikaty często podkreślają, że tworzone przez nich performanse mają już niewiele wspólnego z głoszonymi przez „architekta *butô*” naukami. Reprezentant tzw. drugiego pokolenia *butôistów*, Tanaka Min, który sam zadeklarował się jako „pełnoprawny syn Hijikaty Tatsumi”<sup>46</sup>, stwierdził: „Twórczość Hijikaty wpłynęła na mnie, ale nie chciałem za nim podążać. Zdecydowałem się pójść własną drogą”<sup>47</sup>.

Istotne wydaje się podkreślenie faktu, że transgresje gatunkowe widoczne są już u samego źródła *butô*, ponieważ Hijikata w procesie swoich poszukiwań, w latach 60 i 70. wielokrotnie zmieniał nazwę uprawianego przez siebie rodzaju ekspresji artystycznej między innymi z *Taiken buyô* (*Taniec doświadczenia*) na *Ankoku butô* (*Taniec ciemności*) a potem na *Tôhoku kabuki*<sup>48</sup>, chcąc dać wyraz inspiracjom własnymi doświadczeniami z okresu dzieciństwa spędzonego w regionie Tôhoku oraz zainteresowaniu tradycyjnym teatrem japońskim *kabuki*<sup>49</sup>. Kolejnym momentem przemiany wewnątrzgatunkowej są lata 80., kiedy to Hijikata niedługo

<sup>45</sup> Termin *butôist* obejmuje przede wszystkim tzw. drugą i trzecią generację artystów, którzy tworzą w duchu *butô*. Zob.: S. Fraleigh, *T. Nakamura, Hijikata Tatsumi and Ohno Kazuo...*, s. 148.

<sup>46</sup> M. Tanaka, *I Am an Avant-Garde Who Crawls the Earth. Homage to Tatsumi Hijikata*, „The Drama Review” tom 30, nr 2, (lato 1986), s. 155.

<sup>47</sup> Wypowiedź Tanaki wygłoszona w Tokio w 1986 r., [w:] M. Holbern, *Butô. Dance of the Dark Soul...*, s. 66.

<sup>48</sup> Nazwa określająca ten okres twórczości została zapożyczona z tytułu choreografii stworzonej przez Hijikatę w 1985 roku *Tôhoku kabuki keikaku* (*Tôhoku kabuki project*). Zob.: Kurihara N., *Hijikata Tatsumi Chronology*, „The Drama Review” tom 44, nr 1, (wiosna 2000) s.33.

<sup>49</sup> Zob.: S. Fraleigh, T. Nakamura, *Hijikata Tatsumi and Ohno Kazuo...*, s. 43.

przed śmiercią rozpoczyna współpracę z Tanaką Min nad projektem nazywanym *Love butô*, dla którego tłem dźwiękowym miały być między innymi nagrania z audycji radiowej Artauda *Pour en finir avec le jugement de Dieu*, a ruch sceniczny związany był z nowymi założeniami Hijikaty na temat choreografii.<sup>50</sup>

Ponadto badacze wyróżniają w obrębie *butô* trzy nurty oscylujące wokół trzech twórców tej praktyki artystycznej. Pierwszy z nich skupia się wokół „architekta *butô*”, Hijikaty Tatsumi, drugi powstał z inicjatywy Ohno Kazuo – „duchowego ojca *butô*”, trzeci wyrósł ze steatralizowanych działań Maro Akaji, twórcy grupy Dai Rakuda Kan<sup>51</sup>. Każdemu z tych nurtów przypisywane są odmienne cechy dystynktywne.



**Fot.5** na zdjęciu: Hijikata Tatsumi  
Foto. Hosoe Eikô



**Fot.6** na zdjęciu: Ohno Kazuo  
Foto. Ira Cohen



**Fot.7** na zdjęciu: Akaji Maro  
Foto. Michael Sakamoto

Nurt reprezentowany przez Hijikatę i jego uczniów związany jest ściśle ze stworzonym przez niego systemem translacji choreograficznej *butô-fu* i według Bairda charakteryzuje się ustrukturalizowaną formą<sup>52</sup>. Kojarzony jest również z konkretnymi pryncypiami, które naznaczyły praktykę fundatora *butô*. Według Bonnie

<sup>50</sup> Zob.: Wypowiedź Tanaki wygłoszona w Tokio w 1986 r., [w:] M. Holbern, *Butô. Dance of the Dark Soul...*, s. 66.

<sup>51</sup> Podział ten zaproponowany został przez B. Bairda. Zob.: B. Baird, *Butô and the Burden of History – Hijikata Tatsumi and Nihonjin...*, s.23-24. Natomiast określenia „architekt *butô*” i „duchowy ojciec *butô*” przywołane zostały przez J.Viala Zob.: J. Viala, N. Masson-Sekine, *Butô. Shades of Darkness...*,s. 20, 60.

<sup>52</sup>Zob.: B. Baird, *Butô and the Burden of History – Hijikata Tatsumi and Nihonjin...*, s. 23.

Sue Stein są to między innymi: (1) zasada zachowania w tańcu nieciągłości, braku równowagi oraz transformacji cielesności, przeciwstawiona normom panującym w zachodnim tańcu, takim jak rytmiczność, balans oraz *mimesis*, (2) poszukiwanie ruchu i form ekspresji charakterystycznych dla indywidualnego, jednostkowego ciała oraz ciała znajdującego się w kryzysie; (3) eksplorowanie tematów związanych z ciemną i marginalizowaną stroną ludzkiej egzystencji, takich jak zbrodnia, okrucieństwo, szaleństwo, dewiacje, śmierć<sup>53</sup>.

Drugi kierunek, wyrastający z praktyki artystycznej Ohno Kazuo, charakteryzowany jest jako „zaprogramowana improwizacja”<sup>54</sup> oparta na emocjonalnej i lirycznej ekspresji. Artysta ten często powtarzał swoim uczniom, by poddali swój taniec przypadkowi, kierowali się intuicją i subtelnie wchodzili w stan wewnętrznego doświadczenia. Dla Ohno taniec był życiem, a życie było tańcem. Stwarzane przez siebie *butô* opisywał w następujący sposób: „Wszechświat, podobnie jak i cała ludzkość, posiada własną historię. Ujęcie historii człowieka w perspektywie historii kosmosu poszerza nasze możliwości. Poprzez kosmologiczną perspektywę prowadzi ścieżka, która wiedzie od narodzin do śmierci. Przywdzianie kostiumu *butô* przypomina rzucenie komuś na ramiona całego uniwersum. W *butô* kostium ten okrywa ciało, a samo ciało staje się kostiumem dla duszy”<sup>55</sup>. Dla Ohno taniec nabierał kształtu tylko wtedy, gdy wydobywał duchowość i witalność człowieka. Zewnętrzna ekspresja miała być projekcją „wewnętrznego głosu”. Jednocześnie taniec miał ujawniać cykliczność natury, historię otaczającego nas uniwersum, witalny stan pomiędzy życiem i śmiercią. Reprezentowane przez Ohno idee zawarte w wykonywanych przez niego choreografiach nazwane zostały „tańcem życia”<sup>56</sup>. Podczas warsztatów „duchowy ojciec *butô* ” często powtarzał, że „życie pochodzi od matki” i nakazywał swym uczniom, by „cofnęli się do okresu prenatalnego, poczuli, w jaki sposób porusza się embrión”<sup>57</sup>. Podkreślał doskonałą wolność płodu oraz życiodajną siłę matczynej łona, ujmując ten stan w poetycki sposób: „Forma wszechświata jest odcisnięta w skrzydle ćmy. Matka zawiera w sobie wszechświat,

---

<sup>53</sup> Zob.: B.S. Stein, *Twenty Years Ago We Were Crazy, Dirty, and Mad*, „The Drama Review” tom 30, nr 2, (lato 1986), s. 118.

<sup>54</sup> *Ibidem*, s. 120.

<sup>55</sup> K. Ohno, *The Dead Being Run*, [w:] M. Holbern, *Butô. Dance of the Dark Soul...*, s. 36.

<sup>56</sup> Zob.: S. Fraleigh, T. Nakamura, *Hijikata Tatsumi and Ohno Kazuo...*, s. 24.

<sup>57</sup> Cyt. za.: *Ibidem*, s. 29.

przyrządza zupeł z kosmosu i karmi nią swoje dziecko, zupeł ze skrzydła ćmy”<sup>58</sup>. Filozofia tańca stworzona przez Ohno w znacznym stopniu wyznaczyła kierunek rozwoju drugiego nurtu *butô*. Jego uczniowie skupili się przede wszystkim na eksplorowaniu duchowości człowieka oraz chtonicznych sił, które rządzą naturą. Praktyka artystyczna koncentrowała się na ujawnianiu tak zwanego „ciała świetlistego” (*body of light*), subtelnie zjednoczonego z makrokosmosem. Idee przypisywane drugiemu nurtowi usytuować można niejako na przeciwległym biegunie wobec praktyki Hijikaty. Jednak należy pamiętać, że artyści *butô* zawsze podkreślają istnienie dopełniających się pierwiastków *yin/yang* w swoim tańcu.

Trzeci nurt, skupiony wokół Maro Akaji, którego zespół jako pierwszy przybliżył specyfikę *butô* publiczności amerykańskiej (1982), opiera się na grupowej choreografii o silnie steatralizowanych motywach. Maro Akaji początkowo podążał śladem swojego nauczyciela Hijikaty, po pewnym czasie postanowił jednak stworzyć własną koncepcję *butô*. Sam stwierdził: „Założyłem Dai Rakuda Kan w 1972 roku. Hijikata zachęcił mnie do bycia niezależnym. Gdy po raz pierwszy zobaczył spektakl Dai Rakuda Kan, nie był zadowolony. Jednak za drugim razem uświadomił sobie, że podążyłem zupełnie inną, niezależną ścieżką i zaakceptował mój wybór. [...] Dai Rakuda Kan nosi w sobie ducha lwa, wielbłąda oraz dziecka<sup>59</sup>. Hijikata był siłą lwa, podczas gdy wielbłąd reprezentuje wytrwałość, a dziecko niewinność”.<sup>60</sup> Celem Maro Akaji było obranie nieco odmiennej od Hijikaty drogi artystycznej i dodanie do *butô* elementów dynamicznych, dramatycznych i surrealistycznych<sup>61</sup>. Silnie steatralizowane i dopracowane w najdrobniejszych szczegółach spektakle Dai Rakuda Kan są jednocześnie wielokulturową mozaiką zapożyczonych elementów. Wskazuje na to między innymi Sondra Fraleigh, która opisuje własne wrażenia ze spektaklu Dai Rakuda Kan o ciekawym i nieco surrealistycznym tytule *Opowieść nadprzyrodzonego, cętkowanego konika morskiego* w następujący sposób: „W

---

<sup>58</sup> Sondra Fraleigh opisuje swoje bezpośrednie doświadczenia z warsztatów z Ohno Kazuo i przywołuje wypowiedziane przez niego słowa, które poprzez „wcielenie” miały wprawiać w ruch ciała jego uczniów. Cyt. za: S. Fraleigh, *Tańcząc w stronę mroku...*, s. 63.

<sup>59</sup> Ze słów Maro możemy wyczytać oczywistą parafrazę tekstu niemieckiego filozofa Fryderyka Nietzsche, który w *Tako rzecze Zaratustra* napisał: „Nazwę wam trzy przemiany ducha: jako duch wielbłądem się staje, wielbłąd lwem, wreszcie lew dziecięciem”. F. Nietzsche, *Tako rzecze Zaratustra*, Poznań 1995, s. 21.

<sup>60</sup> Cyt. za: M. Holbern, E. Hoffman, *Butô. Dance of the Dark Soul...*, s. 76.

<sup>61</sup> Zob.: *Ibidem*, s. 76.

przedstawieniu bezbłędnie można było odczytać odniesienia do tańca hinduskiego. Całość była gmatwaniną obrazów z kultury japońskiej, hinduskiej i zachodniej. Pomalowane na niebiesko i czarno postaci w złotych koronach, białych skarpetkach i baletkach tańczyły krętymi ruchami, ociekając farbą, która zostawiała ślady białych linii i plam. [...] W zaskakujących momentach tancerze wykonywali pozycje jogi i gestami dłoni naśladowali kwiat lotosu<sup>62</sup>. Ten krótki opis w doskonały sposób wskazuje na idee Maro, dla którego istotne w procesie tworzenia spektaklu stają się elementy groteskowe, silna estetyzacja, synteza wielokulturowych elementów oraz akcentowanie detali teatralnych, takich jak kostium czy zaplanowany gest. Założenia Maro stały się cechami wyróżniającymi trzeci nurt *butô*.

Hijikata, Ohno oraz Maro zapoczątkowali trzy kierunki rozwoju *butô*, jednak wyznaczone przez nich szlaki szybko rozwidliły się w kolejne, tworząc globalną sieć powiązań. Współcześnie możemy obserwować różnorodność idei i form, które reprezentowane są przez artystów na całym świecie. Sondra Fraleigh podkreśla to zróżnicowanie, zauważając, że „*butô* jest wielorakie: może być powściągliwe i nagie (Tanaka), antyheroiczne i dzikie (Hijikata), duchowe (Ohno), mistyczne (Amagatsu), mroczne, egzystencjalne i puste (Ashikawa) lub podnoszące na duchu (Nakajima)”.<sup>63</sup> I choć badaczka przywołuje tu tylko nazwiska artystów japońskich, ma świadomość, że „od samych początków *butô* ulega rozgałęzieniu, stając się ideowo i formalnie sztuką międzynarodową: choreografowie i tancerze *butô* wywodzą się z różnych krajów”<sup>64</sup>.

Przedstawione powyżej nieustanne poszukiwania fundatorów *butô* oraz kolejnych pokoleń *butôistów* sprawiły, że ta praktyka artystyczna stała się gatunkiem procesualnym, w ramach którego artyści ciągle starają się przekraczać narzucone przez Hijikatę i samych siebie granice treści i formy. Fakt ten wywarł ogromny wpływ na charakter tego fenomenu. *Butô* stało się hybrydyczną i wielowymiarową praktyką artystyczną o globalnym zasięgu. Jak to doskonale ujął w tytule swego eseju Grzegorz Janikowski, „każdy tańczy swoje *butô*”<sup>65</sup>. Współcześni artyści *butô* używają konkretnych pojęć dookreślających eksplorowaną przez siebie technikę, mając na

<sup>62</sup> S. Fraleigh, *Tańcząc w stronę mroku*,..., s. 36.

<sup>63</sup> *Ibidem*, s. 46.

<sup>64</sup> *Ibidem*, s. 18.

<sup>65</sup> G. Janikowski, *Każdy tańczy swoje butô. Rekonesans*, maszynopis.

celu podkreślenie swych indywidualnych poszukiwań oraz swoiste odcięcie się od kojarzonego z Hijikatą *Ankoku butô* . Dla przykładu warto wspomnieć tu o *Jinen butô* Takenouchi Atsushi czy *Limen butô* polskiej tancerki Sylwii Hanff. Konkretnie nazewnictwo wiąże się z przyjęciem przez tych artystów określonego światopoglądu oraz własnej definicji *butô* .



**Fot.8** na zdjęciu: Takenouchi Atsushi  
*Driftwood* 1996  
Foto. Studio VALOS



**Fot.9** na zdjęciu: Sylwia Hanff  
*8 pustyni (Dromenon)* 2009  
Foto. Arkadiusz Rączka

Takenouchi w następujący sposób opisuje swoją filozofię tańca: „*Jinen butô* oznacza przyłączenie się do życia, które tańczy, poruszanie się z przepływem wszechświata, który właśnie jest *Jinen*”. *Jinen* jest starym japońskim słowem obejmującym swym znaczeniem wszystko. „Opisuje *Universum*, jego genezę i naturalny rozwój. Wszystkie rzeczy łączą się w życiową rzekę i jednocześnie stają się częścią rzeki zwaną *Jinen*”. Według Takenouchi, poprzez praktykę *Jinen butô* „burzymy ściany świadomości, która postrzega taniec jako tańczące indywidualne *Ja*. Tańczymy z i jesteśmy tańczeni poprzez *Jinen*, akceptując całe otaczające nas środowisko i związaną z nim formę jako *Jinen*”. Dla japońskiego artysty *Jinen butô* jest więc „siłą życiową, która tańczy ze wszystkim”<sup>66</sup>.

Sylwia Hanff przyjmuje odmienną definicję własnej praktyki artystycznej, opisując *Limen butô* jako „taniec, który odrzuca bezpieczeństwo technik i przekracza codzienność ciała ku liminalnemu doświadczeniu transcendującemu podział na myśl i uczucie, ciało i umysł, indywidualne i zbiorowe, świadomość i podświadomość. *Butô* to stan istnienia – totalna obecność, w której pozwalamy mówić ciału, by ewokować

<sup>66</sup> Cytat z oficjalnej strony internetowej Takenouchi Atsushi (dostęp: [http://www.jinen-Butô.com/top\\_e.html](http://www.jinen-Butô.com/top_e.html)), [data dostępu: 15.05.2010].

nieznane, nie sprowadzając go do znanego. To taniec powstający z impulsów wzbierających wewnątrz *butô-tai* – ciała *butô: dead body*, ciała-pamięci, popychającego tancerza i widza ku ciemnej sferze, leżącej poniżej racjonalnego porządku świata<sup>67</sup>.

Z przytoczonych powyżej opisów możemy wywnioskować, że zarówno Hanff, jak i Takenouchi, choć oboje ujawniają w swoich tekstach proveniencje mistyczne, to jednak przyjęli zupełnie odmienne wizje *butô*. Dla Takenouchi istotne staje się nierozdzielne połączenie człowieka ze światem natury, mikrokosmosu z makrokosmosem. Japoński artysta skupia się nad przepływającą mocą *Jinen*, łącząc swoją praktykę artystyczną z rytmem natury oraz wpływem otaczającego go krajobrazu. Swoje performanse wykonuje nie tylko w zamkniętych przestrzeniach teatralnych, ale również na zniszczonych terenach Hiroshimy, tańczy w świetle księżyca na leśnej polanie, wychodzi na ulicę, tworząc akcje o charakterze happeningów<sup>68</sup>. Dla Hanff istotniejsze staje się pojęcie *limen* oznaczające po łacinie 'próg'. Artystka podkreśla transgresyjny charakter własnej praktyki artystycznej. Wykonywane przez nią performanse oscylują wokół koncepcji Victora Turnera związanej ze znaczeniem fazy liminalnej w rytuałach przejścia. Solowe choreografie Hanff są silnie uteatralizowane, choć nie wykluczają elementów improwizacji<sup>69</sup>. Wydaje się, że Takenouchi Atsushi, podobnie jak Ohno Kazuo, jest reprezentantem jasnej i witalnej strony życia, Sylwia Hanff skłania się natomiast bardziej w stronę mrocznego nurtu Hijikaty. Co więcej, zaproponowane przez Takenouchi i Hanff odmienne wizje *butô* w wyraźny sposób naznaczyły ich praktykę i technikę warsztatową<sup>70</sup>.

## 2.2. Transgresje horyzontalne (problemy z klasyfikacją *butô*)

W kontekście tak zróżnicowanych poglądów reprezentowanych przez twórców

---

<sup>67</sup> Cytat z oficjalnej strony internetowej Sylwii Hanff i Teatru „Limen” (dostęp: <http://www.limenButo.net>), [data dostępu: 15.05.2010].

<sup>68</sup> Zob.: S. Fraleigh, *Metaphysics in Motion*, Pittsburgh 2004, s. 52.

<sup>69</sup> Wywiad z Sylwią Hanff przeprowadzony przez autorkę podczas festiwalu „Teatr-Akcje” w Suwałkach 16 sierpnia 2009 r.

<sup>70</sup> W ramach badań i przygotowań do pisania niniejszej dysertacji jej autorka uczestniczyła zarówno w warsztatach prowadzonych przez Sylwią Hanff (sierpień 2009), jak i Takenouchi Atsushi (grudzień 2008).

*butô* wielu badaczy chcących zdefiniować ten fenomen ujawnia swą bezradność przy próbie jego klasyfikacji. W literaturze przedmiotu pojawia się wiele wątpliwości oraz pytań. Oto dwa z nich, naszym zdaniem podstawowe: czy można w ogóle zdefiniować *butô* i zaklasyfikować tę formę sztuki do którejś z konkretnych dziedzin praktyki artystycznej? Czy istnieje jakaś ogólna, widoczna idea, technika, estetyka, która wyróżniałaby *butô* spośród innych praktyk artystycznych? W badaniach na ten temat panuje chaos terminologiczny. Krytycy i teoretycy teatru określają *butô* między innymi jako: taniec, teatr tańca, awangardową formę tańca, taniec postmodernistyczny, spełnienie liminalnego rytuału lub jako performans. Inni badacze podkreślają funkcje, jakie spełniła ta forma sztuki na gruncie rewolucyjnych zmian w powojennej Japonii, akcentując kontrkulturowy charakter tego zjawiska. Psychologowie doszukują się natomiast w *butô* swoistego rodzaju terapii tańcem<sup>71</sup>. W efekcie w literaturze przedmiotu możemy znaleźć wiele definicji, które w różny sposób opisują *butô*. Dla przykładu możemy przywołać kilka najbardziej podstawowych, słownikowych definicji, które w doskonały sposób ilustrują tę polifonię: (1) *A Dictionary of Avant-gardes*: „*Butô* to japoński teatr tańca stworzony w 1959 przez Tatsumi Hijikatę i Kazuo Ohno”<sup>72</sup>; (2) *A Guide to the Japanese Stage: from traditional to cutting edge*: „*Butô* jest rodzajem awangardowego tańca zapoczątkowanym przez Hijikatę i Ohno na przełomie lat 50. i 60. *Butô* – podobnie jak ruch *shingeki*, który w latach 60. zrewolucjonizował dramat – wstrząsnął światowym tańcem współczesnym, wprowadzając nowy, oryginalnie japoński gatunek”<sup>73</sup>; (3) *The Routledge Companion to Theater and Performance*: „*Butô* było częścią nowego, potężnego ruchu, który pojawił się w Japonii na przełomie lat 50. i 60. w atmosferze studenckich protestów”<sup>74</sup>; (4) *Wikipedia – the free encyclopedia*: „*Butô* to ogólna nazwa na określenie różnorodnych aktywności i technik związanych z tańcem i

---

<sup>71</sup> Punktem wyjścia dla rozważań psychologów jest przede wszystkim działalność Kasai Akira i Harada Nobuo oparta na pracy z „ciałem wspólnym”, „ciałem społecznym”, której celem jest „transformacja duchowa”. Harada stworzył dwa przedstawienia *Hiraku (Przebudzenie)* wraz z dziećmi z zespołem Downa oraz *Keiko no kotoba (Warsztatowe słowa)* dla osób z zaburzeniami psychicznymi. Zob.: S. Fraleigh, T. Nakamura, *Hijikata Tatsumi and Ohno Kazuo...*, s. 39-40.

<sup>72</sup> R. Kostelanetz, *A Dictionary of Avant-gardes*, London 2001, s. 97.

<sup>73</sup> R. Cavaye, P. Griffith, A. Senda, *A Guide to the Japanese Stage: from traditional to cutting edge*, Kondansha International, Japan 2004, s. 255.

<sup>74</sup> P. Allain, J. Harvie, *The Routledge Companion to Theater and Performance*, New York 2006, s.135.

performansem lub inaczej ruch zainspirowany stylem *Ankoku butô*<sup>75</sup>; (5) *International Encyclopedia of Dance*: „*Butô*. Współczesny taniec japoński obejmujący swym zakresem wielość stylów, począwszy od tańca folkowego i tradycyjnego teatru japońskiego *nô* i *kabuki*, po takie istotne formy, jak balet, taniec postmodernistyczny oraz sztuka performansu”<sup>76</sup>.

Niewątpliwie wszystkie z wymienionych powyżej definicji w podobny sposób opisują genezę *butô*, jednak pojawiają się w nich rozbieżności dotyczące klasyfikacji tego fenomenu. Z pewnością przywołana w nich terminologia dostarcza nam czegoś w rodzaju „mapy pojęciowej”, dzięki czemu można pokusić się o usystematyzowanie tego kontrowersyjnego zjawiska. Na podstawie przywołanych definicji warto bliżej przyjrzeć się próbom przyporządkowania *butô* którejś z konkretnych dziedzin praktyki artystycznej, podejmując tym samym krytyczną analizę zaproponowanych wcześniej klasyfikacji.

Analizując definicje tańca, teatru tańca czy performansu podawane w literaturze przedmiotu, możemy zauważyć, że również na tym polu pojawiają się trudności ze ścisłym określeniem tych terminów. Ze względu na wewnętrzną różnorodność z trudem poddają się one refleksji teoretycznej w ramach jednej określonej nauki. Problematyką tą częściowo zajmują się: estetyka, wiedza o sztuce, muzykologia, wiedza o teatrze, etnologia, antropologia. Z wielu jednak względów te wycinkowe badania nie są w stanie objąć całego spektrum omawianej problematyki. Przyczyną takiego stanu rzeczy jest synkretyczność i procesualność zjawisk związanych z tańcem, teatrem tańca oraz performansem. Jak zauważa Irena Turska, po to, by spójną refleksją objąć całe spektrum zagadnień związanych z tańcem jako takim, trzeba by zastosować szereg krzyżujących się ze sobą klasyfikacji i rozróżnić formy sceniczne i niesceniczne tańca: balet klasyczny i taniec nowoczesny, formy fabularne i afabularne, taniec rytualny i towarzyski. Ponadto analizie należałoby poddać różnorodne aspekty tańca: estetyczny, socjologiczny, pedagogiczny, antropologiczny, a nawet – traktując taniec jako rodzaj języka ze swoją składnią i

---

<sup>75</sup> Wikipedia – wolna encyklopedia, (dostęp: <http://en.wikipedia.org/wiki/Butô>), [data dostępu: 15.10.2010].

<sup>76</sup> S.J. Cohen (ed.), *International Encyclopedia of Dance*, New York, Oxford 2004, s. 25.

semantyką – jego aspekt logiczny<sup>77</sup>. Podobnie należałoby postąpić z teatrem tańca czy performansem. Ponieważ celem tej pracy nie jest próba rozstrzygnięcia znaczenia powyższych terminów, posłużymy się więc jedynie ich słownikowymi definicjami, które pozwolą w swych ramach ująć wszystko to, co składa się na fenomen *butô*. Taka powierzchniowa analiza nie będzie pretendowała do odrzucenia terminologii stosowanej przy kategoryzacji *butô*. Jednak doskonale unaocznia problemy związane z próbą klasyfikacji *butô* i przypisania go do konkretnych dziedzin praktyki artystycznej, jakimi są taniec, teatr tańca czy performans.

Jedna z najpopularniejszych definicji tańca zapisana w *Encyclopaedia Britannica* głosi, że „tańczenie polega na rytmicznych ruchach całego ciała lub jego części w zgodzie z pewnym schematem indywidualnej lub grupowej akcji, wyrażającej emocje lub myśli”<sup>78</sup>. Przywołując tę definicję, możemy wyraźnie stwierdzić, że *butô* wymyka się takiemu ujęciu, chociażby ze względu na to, że artyści *butô* bardzo często improwizują (brak tu określonych schematów czy choreografii), zaś ich ruch sceniczny – nie powiązany z akompaniamentem muzycznym – jest wręcz dysonansowy, a nie rytmiczny. W samej idei *butô* leży natomiast przekonanie o możliwości oczyszczenia ciała ze wszelkich skodyfikowanych ruchów, ze społecznej pamięci i doprowadzenie do takiego stanu, kiedy to nie tancerz tańczy, lecz „jest tańczony”, poruszany niejako przez stan wewnętrznej pustki (*mu*), która otwiera się na każdą możliwą formę. Istotą *butô* nie jest imitowanie konkretnej formy lub gestu (artyści uprawiający *butô* zdecydowanie negują europejską kategorię *mimesis*), lecz wewnętrzna metamorfoza, która przemienia ciało w określoną formę. Wiąże się to ściśle ze zniesieniem wszelkich dualizmów, np. podziału na ciało i ducha. Jedność cielesno-duchowa pozwala nie tyle na wyrażanie emocji czy myśli, ile na „bycie” emocją i myślą, na wejście w konkretny stan, w którym to, co mentalne, łączy się z tym, co materialne.

Wymykanie się *butô* kategoriom przyjętym w słownikowej definicji „tańca” nie oznacza jednak, że nie możemy traktować *butô* jako tańca. Jak zaznaczyliśmy wcześniej, sam taniec jest historycznie i wewnętrznie zróżnicowany. W obrębie tej

---

<sup>77</sup> Zob.: I. Turska, *Spotkanie ze sztuką tańca*, Kraków 2000, s. 20-24.

<sup>78</sup> *Encyclopedia Britannica*, Londyn 1929, cyt. za: R. Lange, *O istocie tańca i jego przejawach w kulturze*, Kraków 1988, s. 29.

praktyki artystycznej powstaje wiele rodzajów tańca, które odrzucają tradycyjne wzorce i eksperymentują z zastaną formą. W kontekście przyjętych przez Hijikata założeń na temat jego własnej praktyki artystycznej, interesujące wydaje się więc porównanie jego pojmowania *butô* z założeniami tańca postmodernistycznego, dokonywane głównie przez amerykańskie badaczki, takie jak Susan Klein czy Sondra Fraleigh. Ta transkulturowa paralela jest znacząca, pokazuje bowiem podobny system myślenia o tańcu w dwóch różnych kręgach kulturowych. Trudno wskazać, czy te dwa rodzaje ekspresji artystycznej rozwijały się niezależnie, zgodnie z teorią konwergencji, czy może istniał między nimi przepływ inspiracji, który wykształcił podobne sposoby myślenia na temat tańca w tym samym okresie historycznym, w dwóch różnych miejscach globu. Jednakże można przedstawić kilka analogicznych cech je charakteryzujących. Termin „taniec postmodernistyczny” (*postmodern dance*) pojawił się w Ameryce w latach 60. XX w. na określenie wszelkich tanecznych eksperymentów, bardzo często łączących różne style, epoki i obce kulturowo formy. W tym samym czasie w Japonii Hijikata prowadził eksperymenty formalne, asymilując w swojej praktyce artystycznej różne wpływy kulturowe. W książce *Terpshichore In sneak: post-modern dance* Sally Banes wskazuje na kilka znaczących wątków podejmowanych przez choreografów tworzących podwaliny tańca postmodernistycznego. Jednym z nich był dialog z przeszłością, często oparty na ironicznym nawiązywaniu do różnych tradycji tanecznych<sup>79</sup>. Niewątpliwie również twórczość Hijikaty opierała się na krytycznym dialogu z rodzimą tradycją, a także z różnymi stylami tańca europejskiego. Wracał on do źródeł własnej tradycji, tworząc choreografie przeznaczone tylko dla kobiet (jak to miało miejsce w pierwotnym teatrze *kabuki*) lub inspirował się tradycyjnym teatrem japońskim, przeformułowując jego skodyfikowaną formę oraz dekonstruując „słownik gestów” – *kata*<sup>80</sup>.

Kolejnym tematem przywoływanym przez Sally Banes są eksperymenty związane z przestrzenią, np. wyjście poza budynek teatralny oraz tworzenie instalacji czy nowej architektury scenicznej, będącej dla tancerki bądź tancerza polem

---

<sup>79</sup> Zob.: S. Banes, *Terpshichore In sneak: post-modern Dance*, Wesleyan University Press, 1987, s. XVII.

<sup>80</sup> Zob.: S. Klein, *Ankoku Butô: The Premodern and Postmodern Influences on the Dance of Utter Darknes...*, s. 21.

interaktywnych działań. W tym kontekście doskonale mieszczą się te choreografie Hijikaty, które można nazwać „tańcem krajobrazu”<sup>81</sup>. Związane one były ściśle z poglądami tego artysty na temat „lokalnej obecności” ciała, zjednoczenia człowieka z naturą i jej chthonicznymi siłami czy z uchwyceniem przez tancerza wewnętrznego krajobrazu, który ukształtowany został przez świat zewnętrzny. Na takie rozumienie przestrzeni – zarówno zewnętrznej, jak i wewnętrznej – wskazują późniejsze prace Hijikaty z lat 70. związane z cyklem *Tôhoku Kabuki* oraz współpraca Hijikaty z japońskim fotografem Hosoe Eikô. Obaj artyści zrealizowali wspólny projekt związany z sentymentalną podróżą do północnego regionu Japonii – Tôhoku<sup>82</sup>, krainy dzieciństwa Hijikaty. Fotografie opublikowane w albumie *Kamaitachi*<sup>83</sup> (1969) w doskonały sposób ukazują stworzoną przez Hijikatę ideę „tańca krajobrazu”. Zbiór zdjęć związany jest ze wspomnieniami obydwu artystów. Hosoe zauważa, że projekt ten był dla niego bardzo osobistym zapisem wspomnień z okresu dzieciństwa „z całą gamą uczuć miłości i nienawiści”, które chciał wyrazić za pośrednictwem fotografii. Doskonałym partnerem w tej artystycznej podróży do źródeł okazał się – jak twierdzi Hosoe – jego „przyjaciel i wspaniały tancerz Hijikata Tatsumi”<sup>84</sup>. *Kamaitachi* jest więc fotograficzną rejestracją tanecznego performansu, podczas którego Hijikata improwizował na polach ryżowych, odgrywając między innymi postać mitycznego demona, obserwowanego przez mieszkańców wioski. Fotografie przedstawiają Hijikatę biegnącego po polach z niemowlakiem na ręku, skaczącego ponad głowami wiejskich dzieci, czy zabawiającego starych ludzi z wioski. Obrazy zarejestrowane przez Hosoe niewątpliwie nawiązują do światopoglądu Hijikaty oraz ukazują relacje człowieka z naturą. Jak podkreślił Baird, zdjęcia te posiadają „swoisty rodzaj energii, która niesie w sobie zapowiedź tabu i transgresji”<sup>85</sup>. Jak już wspominaliśmy wcześniej, fundator *butô* często przywoływał wspomnienia z regionu Tôhoku, w

---

<sup>81</sup> Określenie „taniec krajobrazu” (*dance of landscape*) zostało przywołane przez Kan Katsura podczas wykładu wygłoszonego na *Maat Festival* w Lublinie we wrześniu 2009 roku.

<sup>82</sup> Hijikata pochodził z wioski Asakihawa, w prefekturze Akita – region Tôhoku. Region ten znajduje się w północo-wschodniej części Japonii, na wyspie Honsiu. Ten górzysty region znany jest z surowego, wietrznego klimatu oraz z trudnego dialektu, niezrozumiałego dla części Japończyków z innych regionów.

<sup>83</sup> Określenie *Kamaitachi* zostało zapożyczone z japońskiego folkloru. Idiom *kama* – oznacza sierp, *itachi* – rodzaj łasicy i jest tłumaczony jako „łasica o pazurach jak sierpy”. *Kamaitachi* to mityczne stworzenie (*yôkai*) przedstawiane jako trzy łasice z ostrymi pazurami, które atakowały ofiary wraz z podmuchem wiatru.

<sup>84</sup> Cyt. za: J. Viala, N. Masson-Sekine, *Butô. Shades of Darkness*, ..., s. 192.

<sup>85</sup> B. Baird, *Butô and the Burden of History – Hijikata Tatsumi and Nihonjin*, ..., s.166.

którym się wychował, a wielu badaczy twierdzi, że krajobraz i klimat tego miejsca naznaczyły jego taniec. Ponadto Hijikata twierdził, że Tōhoku jest wyobrażeniowym miejscem, które istnieje na całym świecie<sup>86</sup>. Takie ujęcie *locus* przywodzi na myśl zaproponowane przez Arjuna Appaduraia pojęcie „światów wyobrażeniowych”, to znaczy światów wielorakich ukonstytuowanych przez „zlokalizowaną historycznie wyobraźnię osób i grup rozrzuconych po całym globie”<sup>87</sup>. Stwierdzenie to dookreśla hybrydyczny charakter *butō*, ponieważ wielu artystów kierujących się ideą „tańca krajobrazu” asymiluje wartości estetyczne wypracowane przez fundatora *butō* i dostosowuje je do swoich lokalnych korzeni, ukształtowanych historycznie przez zupełnie odmienne „światy wyobrażeniowe”.



Fot.10 na zdjęciu Hijikata Tatsumi  
*Kamaitachi* 1968  
Foto. Hosoe Eikō



Fot.11 na zdjęciu Hijikata Tatsumi  
*Kamaitachi* 1968  
Foto. Hosoe Eikō

Podkreślenie znaczenia „światów wyobrażeniowych” przy tworzeniu choreografii oraz ich oddziaływanie na „transformacje ciała” tancerza, jak również wskazanie na świat zewnętrzny, który wchodzi w nieustającą interakcję z artystą, miało istotny wpływ na dokonywane przez twórców *butō* eksperymenty z przestrzenią. Tanaka Min podkreślił tę ideę w lapidarnym stwierdzeniu: „Nie tańczę w przestrzeni, to ja tańczę przestrzeń”<sup>88</sup>. Warto tu wspomnieć o jednym z ciekawszych eksperymentów zrealizowanym przez zespół Sankai Juku w projekcie *Jomon Sho (Homage to Pre-history)*, w którym artyści, podwieszani na linach głową w dół, przez

<sup>86</sup> Zob.: N. Kurihara, *Hijikata Tatsumi: The Words of Butō*, ..., s. 21.

<sup>87</sup> A. Appadurai, *Nowoczesność bez granic. Kulturowe wymiary globalizacji*, Kraków 2005, s. 52.

<sup>88</sup> Cyt. za: M. Holbern, E. Hoffman, *Butō. Dance of the Dark Soul...*, s. 14. Tanaka Min zrealizował projekt *Hyperdance* (1977), podczas którego podróżował po całej Japonii i „tańczył z lokalnym krajobrazem” odwiedzanych miejsc. Tańczył codziennie, najczęściej improwizując nago na ulicy. Ideą przewodnią tego projektu było psycho-fizyczne połączenie się z różnymi punktami ziemi.

kilkanaście minut spuszczeni byli z dachu wysokiego budynku, by wreszcie opaść na ziemię i wykonać ustaloną choreografię. W ramach tego projektu mamy do czynienia zarówno z eksperymentem w dziedzinie przestrzeni teatralnej oraz przestrzeni scenicznej, jak i z „lokalną obecnością wiszącego ciała”, a także z wpływem określonego otoczenia oraz zawieszanej, odwróconej pozycji tancerza na możliwości jego ekspresji.



**Fot.12** Sankai Juku  
*Jomon Sho* 1982  
Foto. Alexandra Paszkowska



**Fot.13** Sankai Juku  
*Jomon Sho* 1982  
Foto. Alexandra Paszkowska

Kolejnym elementem w dziedzinie tańca postmodernistycznego, na który wskazuje Banes, były próby dekonstruowania czasu. Artyści m.in. spowalniali swoje ruchy do granic wytrzymałości lub wielokrotnie powtarzali te same gesty. Wprowadzając ciało i umysł w stan transu, burzyli w ten sposób linearność treści na rzecz niewynikających z siebie czasowo fragmentów i elementów ruchu<sup>89</sup>. Niewątpliwie bardzo powolny, niemal medytacyjny ruch jest jedną z najczęściej przywoływanych cech dystynktywnych *butô*. Dosłowne „rozciąganie czasu” było jednym z założeń stworzonego przez Hijikatę projektu *Shiki no tame no nijûnanaban* (*Twenty-seven Nights for Four Seasons*<sup>90</sup>, 1972). Było to pięć performansów granych po kilka razy przez 27 wieczorów. Ich tematyka oscylowała między innymi wokół

<sup>89</sup> Zob.: S. Banes, *Terpsichore In sneak: post-modern Dance...*, s. XVIII.

<sup>90</sup> Pełna nazwa nowego przedsięwzięcia Hijikaty brzmi: *Burnt Sacrifice Great Mirror of Dance – Performance to Commemorate the Second Unity of the School of Dance of Utter Darkness – Twenty-seven Nights for Four Seasons*. W ramach projektu przedstawiane było 5 performansów: *Hôsôtan* (*Story of Smallpox*), *Susamedama* (*Dissolute Jewel*), *Garasukô or Gaishikô* (*Thoughts of Glass*), *Nadare ame* (*Avalanche Candy*), *Gibasan* (*Seaweed Granny*). Zob.: B. Baird, *Butô and the Burden of History – Hijikata Tatsumi and Nihonjin...*, s. 179.

cykliczności natury. Projekt ten zainaugurował nową fazę w poszukiwaniach Hijikaty nazwaną *Tôhoku Kabuki*.

Zarówno w *butô*, jak i tańcu postmodernistycznym odnajdujemy podobne założenia związane z cielesnością. Zerwanie ze skodyfikowanymi schematami tańca tradycyjnego, ciało jako podmiot, a nie przedmiot czy narzędzie ekspresji, idea wyzwolenia ciała z wszelkich ograniczeń, poszukiwanie „ciała naturalnego”, epatowanie nagością – wszystkie te cechy przywoływane przez Banes na określenie tańca postmodernistycznego możemy bez problemu odnieść do praktyki *butô*. Autorka ta wskazuje również, że dla twórców tańca postmodernistycznego istotne było podejmowanie wątków ściśle powiązanych z kontekstem historycznym i politycznym (jak: homoseksualizm, feminizm, rewolty społeczne czy zbrodnie wojenne). Znaczący był także wpływ obcych kulturowo światopoglądów i stylów tanecznych (takich jak: zen, buddyzm, taniec indyjski, afrykański czy *tai-chi*).<sup>91</sup> Można więc z całą pewnością stwierdzić, że w tym samym czasie, gdy artyści postmodernistyczni poszukiwali inspiracji orientalnych, Hijikata ulegał wpływom europejskim. W jego notatnikach zawierających system notacji *butô-fu* możemy odnaleźć inspiracje malarstwem, beletrystyką i filozofią świata zachodniego. Co więcej, podobnie jak twórcy amerykańscy, podejmował on w swych choreografiach tematy marginalizowane, takie jak homoseksualizm i zbrodnie (*Kinjiki* 1959), prostytutka (*Divine* 1960) czy erotyzm (*Barairo dansu* 1965).

Istotne dla naszych rozważań wydaje się to, że – jak zauważa Banes – amerykański taniec postmodernistyczny, kierując się ideą przybliżenia sztuki do życia, odrzucał elementy teatralne, takie jak kostiumy, światło, muzyka. W tym miejscu warto zaznaczyć, że wielu badaczy określa *butô* jako „teatr tańca” m.in. dlatego, że występy różnych artystów (głównie tych z nurtu Maro Akaji) złożone są z elementów nie tylko *stricte* tanecznych, ruchowych, lecz również teatralnych. Niewątpliwie więc wykazana wcześniej analogia pomiędzy *butô* a tańcem postmodernistycznym rozmywa się w momencie uwzględnienia nurtu reprezentowanego przez Maro Akaji.

Przyjmijmy zatem teraz optykę postrzegania *butô* jako „teatru tańca” i

---

<sup>91</sup> Zob.: S. Banes, *Terpsichore In sneak: post-modern Dance...*, s. XIX.

przyjrzymy się jednej z najpopularniejszych i najprostszych definicji teatru tańca zamieszczonej w *Słowniku terminów teatralnych*. Jego autor, Patrice Pavis definiuje „teatr tańca” jako formę, której „celem nie jest sam taniec, ruch czy choreografia, ale stworzenie za pomocą tańca widowiska w pełni teatralnego”<sup>92</sup>, wykorzystującego „wszelkie środki, jakimi dysponuje sztuka teatru: tekst wypowiedzany ze sceny lub głos spoza sceny, rozbudowana scenografia, teatralny kostium i przedmiot”<sup>93</sup>. Sam Hijikata Tatsumi określił *butô* jako formę „teatru totalnego”<sup>94</sup>, w którym przedstawienia konstruowane są przy użyciu wszelkich możliwych środków scenicznych, a jego poszukiwania przez wielu badaczy porównywane są z niemieckim tańcem ekspresjonistycznym, który tworzył podwaliny *Tanztheater*. Należy jednak wspomnieć, że dla Japończyków samo sformułowanie „teatr tańca” jest swoistą tautologią, ponieważ w japońskim teatrze tradycyjnym nie istnieje wyraźne rozróżnienie między tańcem a grą aktorską. Tradycyjne spektakle *nô* czy *kabuki*, wywodzące się z ludowych, obrzędowych widowisk sakralno-tanecznych typu *sarugaku* czy *kagura*<sup>95</sup>, nasycone są elementami muzycznymi, takimi jak akompaniament instrumentalny czy wokalny wykonywany na żywo. Tekst traktuje się tam jako swoistą partyturę, a aktor porusza się według pewnych skodyfikowanych technik przypominających układ choreograficzny<sup>96</sup>. Tak więc możemy przyjąć, że Hijikata w podobny sposób rozumiał pojęcie „teatru”. Należy zaznaczyć, że również we współczesnych badaniach nad europejskim teatrem i tańcem pojawiają się wątpliwości związane z terminem „teatr tańca”. Wielu badaczy odnosi się do niego z dystansem i postuluje ograniczenie jego stosowania jedynie w odniesieniu do historycznej formacji *Tanztheater* związanej między innymi z twórczością Piny Bausch<sup>97</sup>. Zwraca się także uwagę na zacieranie granic między teatrem a „tańcem przedstawieniowym” ze względu chociażby na fakt, że wielu reżyserów teatralnych korzysta z efektywności scenicznej choreografii oraz ekspresji tanecznych ruchów,

---

<sup>92</sup> P. Pavis, *Słownik terminów teatralnych*, Wrocław 2002, s. 537.

<sup>93</sup> *Ibidem*, s. 538.

<sup>94</sup> Idea „teatru totalnego” przywodzi na myśl zarówno starożytną ideę syntezy sztuk, jak i Wagnerowską ideę *Gesamtkunstwerk*. I.T. Hassel, *Butô: On the Edge of Crisis? A critical analysis of the Japanese avant-garde project in a postmodern perspective*. MA thesis, University of Oslo 2005, s. 5.

<sup>95</sup> Zob.: E. Żeromska, *Maska na japońskiej scenie. Od pradziejów do powstania nô*, Warszawa 2003, s.165.

<sup>96</sup> Zob.: J.M. Rodowicz, *Pięć wcieleń kobiety w teatrze nô*, Warszawa 1993, s. 7-8.

<sup>97</sup> Zob.: D. Kosiński, *Nie-nie, czyli taniec teatru*, (dostęp: [http://www.nowytaniec.pl/czytelnia/Kosinski\\_Nie-nie.pdf](http://www.nowytaniec.pl/czytelnia/Kosinski_Nie-nie.pdf)), [data dostępu: 23.06.2010].

natomiast choreografowie wielokrotnie sięgają po narzędzia *stricte* teatralne. Z tego też względu Hans-Thies Lehmann stwierdza, że zarówno pojęcie tańca, jak i teatru „rozszerzyły się do tego stopnia, że kategoryczne rozróżnienia powoli przestają mieć sens”<sup>98</sup>. Porzućmy więc w tym miejscu dylematy związane z rozważaniami na temat samego terminu „teatr tańca”, ponieważ istotne dla naszych badań wydaje się zwrócenie uwagi na fakt, że w wielu spektaklach *butô* odnajdujemy elementy wymienione w zaproponowanej przez Pavisa definicji – przede wszystkim w silnie steatralizowanych przedstawieniach zespołów Sankai Juku czy Dai Rakuda Kan. Twórca grupy Sankai Juku, Amagatsu Ushio w swoich choreografiach integruje elementy tańca, reżyserii światła i architektury scenicznej. Sondra Fraleigh w analizie *butô* łączy stylistykę spektakli Sankai Juku z japońskim terminem *shibui* określającym subtelność estetyczną<sup>99</sup>. Ponadto wprowadza kolejną *t r a n s k u l t u r o w ą p a r a l e l e*, porównując twórczość Amagatsu z osiągnięciami wspomnianej już niemieckiej choreografki Piny Bausch, która stworzyła podwaliny teatru tańca w Europie. Fraleigh zauważa, że „podobnie jak Bausch, Amagatsu zaciera granice między tańcem a teatrem. I tak samo jak Bausch jest postacią o rewolucyjnym znaczeniu w ustalaniu popularnego poziomu teatru tańca, który i tak zachowuje swoją ezoteryczność i gwałtowność”<sup>100</sup>. Niewątpliwie spektakle Sankai Juku zyskały ogromną popularność w świecie zachodnim. Tworzone przez zespół choreografie już w latach 70. spotkały się z niezwykłym uznaniem europejskiej publiczności. Jednak w kontekście próby porównania *butô* z teatrem tańca nie możemy zapomnieć, że istnieje również duża grupa artystów, którzy – podobnie jak tancerze postmodernistyczni – celowo ogałają swe pokazy z wszelkiego nadmiaru środków ekspresji, poruszając się nago, niemal instynktownie w pustych przestrzeniach teatrów, galerii czy nawet na ulicach, a ich artystyczne kreacje stają się bliższe sztuce performansu czy body artu.

---

<sup>98</sup> H.T. Lehmann, *Teatr postdramatyczny*, Kraków 2004, s. 150.

<sup>99</sup> Zob.: S. Fraleigh, *Tańcząc w stronę mroku*,..., s. 72.

<sup>100</sup> *Ibidem*, s. 73.



Fot.13 Sankai Juku  
*Hibiki* 1998  
Foto. Masafumi Sakamoto



Fot.14 Dai Rakuda Kan  
*Kaiin-No-Uma (Sea Duppled Horse)* 1982  
Foto. Wally McNamee

Uwzględniając dokonania artystów zbliżających swą praktykę artystyczną do „sztuki życia”, możemy więc omówić analogie łączące *butô* i sztukę performansu (*performance art*), która jest zawsze bliska psycho-fizycznej kondycji człowieka i jest sztuką obecności konkretnego ciała w określonej przestrzeni. Jest rozumiana jako pewna sytuacja artystyczna polegająca na żywym kontakcie z publicznością (nie zawsze na interakcji), w której zarazem przedmiotem i podmiotem jest ciało samego artysty, a „aparatusz czucia jest automatycznie aparatusz działania”<sup>101</sup>. Bardzo często podkreśla się, że artyści uprawiający sztukę performansu wyrażają wiarę w to, iż: (1) można w sposób radykalny połączyć praktyki życia codziennego z praktyką artystyczną; (2) sztuka powinna dążyć do zmiany ludzkiego życia; (3) winna ona sprzeciwiać się temu, co skonwencjonalizowane<sup>102</sup>. Definicja ta pokrywa się z kilkoma istotnymi założeniami leżącymi u podstaw *butô* i ściśle wiąże się z poglądami Hijikaty Tatsumi czy Ohno Kazuo. Ten ostatni często zaznaczał, że nie istnieje dla niego wyraźna granica między sceną a życiem i że urodził się po to, by tańczyć<sup>103</sup>. Hijikata w swoich tekstach podkreślał istotny wpływ własnej biografii na tworzone przez siebie choreografie. Ponadto wczesne prace Hijikaty nawiązywały do popularnych w tym czasie akcji happeningowych, zapoczątkowanych w Japonii przez zaprzyjaźnioną z nim grupę artystów Hi Red Center. Między innymi w spektaklu *Anma (The Masseurs)* z 1963 r. Hijikata wprowadza „collage zdarzeń” (termin jednego z fundatorów happeningu, Allana Kaprowa), złożone z niepowiązanych ze sobą codziennych akcji, takich jak mężczyzna rzucający piłeczką, postać jeżdżąca na

<sup>101</sup> C. Nemser, *Subject-Object: Body Arts*, „Arts Magazine”, t. XLVI, 1971, s. 42.

<sup>102</sup> Zob.: A. Jones, *Body Art. Performing the Subject*, London 1998, s. 13.

<sup>103</sup> Zob.: S. Fraleigh, T. Nakamura, *Hijikata Tatsumi and Ohno Kazuo*,..., s. 29.

rowerze czy kobieta grająca wśród publiczności na tradycyjnym instrumencie *shamisen*<sup>104</sup>. Taka tematyka i konstrukcja spektaklu może być porównywana z eksperymentami zachodnich artystów, takich jak Allan Kaprow, Tom Marioni czy Bonnie Sherk, którzy nieco później w latach 70., tworząc swoje performanse, intensyfikowali lub eksponowali codzienne czynności, by „pełniej uświadomić sobie wzorce nawykowych zachowań”<sup>105</sup>. Nawiązując do koncepcji związanej ze sztuką body artu, wedle której podstawową materią działania artystycznego jest ciało, traktowane jako podmiot często krytycznego przekazu, należy podkreślić, że w twórczości Hijikaty bardzo ważną rolę odgrywała jego filozofia cielesności oraz jego poglądy na temat społecznych uwarunkowań ciała. Architekt *butô* poszukiwał nowej formy ekspresji, która miałaby charakter autentyczny, wolny od społecznego przymusu i nawyków. Aby pozbyć się w tańcu automatyzmu i „pamięci ciała”, Hijikata stworzył dla swoich uczniów całą serię ćwiczeń opartych na *butô-fu* oraz idei nieustannej transformacji, związanej z procesem ciągłego „ustanawiania ciała”<sup>106</sup>. Natomiast Ohno nakazywał, aby w praktyce artystycznej cofać się do pierwszego „tańca prenatalnego”, by odzyskać jedność ze swym ciałem „subtelnym”, „pierwotnym”, „przedekspresyjnym”. Niewątpliwie zatem postulowane przez założycieli *butô*: (1) zjednoczenie sztuki i życia; (2) intensywna praca nad ciałem jako podmiotem, a nie przedmiotem ekspresji oraz krytyczne podejście do struktur społecznych, które warunkują ludzkie zachowania (3) surowe piękno (*wabi sabi*<sup>107</sup>) ich występów, eksplorowanie tematów tabu, takich jak erotyzm czy okrucieństwo, a także sprzeciw wobec tego, co skonwencjonalizowane, nasuwają silne konotacje ze sztuką performansu i body artu. Ponadto, jak zauważa Marvin Carlson, „performans i sztuka performansu jako ważna forma aktywności pojawiły się w latach 70. i 80. XX wieku zarówno w Stanach Zjednoczonych, jak i w Europie Zachodniej czy Japonii”<sup>108</sup>. Zgodnie z tym można uznać, że eksperymentalne formy tworzone przez Hijikatę i jego uczniów były początkiem sztuki performansu w kraju kwitnącej wiśni. Tym bardziej, iż według Carlsona performans wyrósł z awangardowych nurtów w sztuce

<sup>104</sup> Zob.: N. Kurihara, *Hijikata Tatsumi: The Words of Butô*,..., s. 12-33.

<sup>105</sup> M. Carlson, *Performans*, Warszawa 2007, s. 169.

<sup>106</sup> Zob.: S. Fraleigh, T. Nakamura, *Hijikata Tatsumi and Ohno Kazuo*,..., s. 49.

<sup>107</sup> Fraleigh łączy estetykę *butô* z japońską koncepcją estetyczną *wabi-sabi*. Koncepcję tę należy rozumieć jako surowe piękno przepełnione prostotą i przemianą duchową. To piękno rzeczy niedoskonałych, nietrwałych i niedokończonych; umiarkowanych i skromnych, niekonwencjonalnych. Zob.: S. Fraleigh, *Tańcząc w stronę mroku*,..., s. 210-211.

<sup>108</sup> M. Carlson, *Performans*, ..., s.166.

teatru i tańca początku XX wieku, które – jak twierdzi – eksplorowały ekspresyjne właściwości ciała oraz wyrażały szacunek dla formy i procesu, zamiast dla treści i wytworu<sup>109</sup>. Niewątpliwie twórczość Hijikaty była ściśle związana z eksperymentami japońskiej i europejskiej awangardy. Jak już wspominaliśmy wcześniej, Hijikata przyjaźnił się i współpracował ze środowiskiem tokijskich artystów awangardowych oraz inspirował się twórczością europejskiej awangardy. Jego dzieła – podobnie jak dzieła realizowane przez artystów sztuki performansu – miały charakter procesualny, nie posiadały określonej treści i struktury oraz skupiały się na „działaniach podkreślających cielesną obecność i fizyczny ruch”.<sup>110</sup>



**Fot.15** na zdjęciu Hi-Red-Centre  
Akcja uliczna *Soji! (Be Clean!)* 1969  
Foto. Minoru Hirata



**Fot.16** na zdjęciu Ohno Kazuo (na rowerze), Ohno Yoshito (po prawej) i Hijikata Tatsumi (po lewej)  
Akcja uliczna w Tokio 1960  
Foto. William Klein

Warto podkreślić, że we współczesnej refleksji nad performansem możemy odnaleźć problemy ze zdefiniowaniem tego pojęcia. Co więcej, termin „performans” stał się ważną metaforą w odniesieniu do współczesnej kultury, zachowując przy tym swą „migotliwość” i pojemność. Stał się „słowem-kluczem”, „z istoty kontrowersyjnym”, rozszerzającym swe granice dopóty, dopóki nie zagarnie tak wielkiego terytorium, jak tylko zdoła. Jednak, jak zauważa Tomasz Kubikowski, „performans jest kluczem zdumiewająco skutecznym i wielostronnym” i „na pewno warto nauczyć się nim posługiwać”<sup>111</sup>. Dlatego też przy dokonywanej aktualnie próbie

<sup>109</sup> Zob.: *Ibidem*, s.167.

<sup>110</sup> *Ibidem*, s.171.

<sup>111</sup> T. Kubikowski, *Performans według Marvina Carlsona*, [w:] M. Carlson, *Performans*,..., s. 15.

klasyfikacji *butô* warto przyjąć rozszerzoną definicję performansu<sup>112</sup> zaproponowaną między innymi przez Richarda Schechnera. W swoim opracowaniu *Performatyka. Wstęp* rozpatruje on performans w odniesieniu do (1) bytu – a więc naszej codziennej egzystencji; (2) działania – aktywności wszystkiego, co istnieje; (3) okazywanych działań – czyli uwydatniania działań, podkreślenia ich, przedstawienia; oraz (4) wyjaśniania okazywanych działań – czyli performatyki<sup>113</sup>. Przyjmując perspektywę spojrzenia Schechnera na performans, w tym zwłaszcza na wszelkie występy o charakterze performatywnym, możemy analizować fenomen *butô*: (a) w wymiarze bytu – śledząc istotny wpływ biografii i poglądów twórców *butô* na rozwój tej praktyki artystycznej; (b) na poziomie działania – przyglądając się wszelkim formom aktywności związanym z fenomenem *butô*, takim jak warsztaty, festiwale, blogi, fora internetowe itp.; (c) na obszarze okazywanych działań – podejmując refleksję nad różnorodną aktywnością twórczą, taką jak spektakle *butô*, występy solowe i zespołowe, a także instalacje, wystawy i liczne inspiracje *butô* na gruncie fotografii, malarstwa czy *video artu*; oraz (d) z perspektywy performatyki, która umożliwia interdyscyplinarne spojrzenie na hybrydyczny, polifoniczny wymiar *butô*. Ponadto, przyjmując koncepcję Schechnera, warto zwrócić uwagę na podstawowy dla performatyki przedmiot badań, czyli na cały repertuar zachowań związanych nie tylko z praktyką artystyczną, ale i z innymi działaniami oscylującymi wokół *butô*. Istotne staje się tu także zbadanie danego zjawiska nie jako skończonego przedmiotu czy dzieła, lecz jako „kontinuum ludzkich działań” czy jako „element ciągłej gry związków i relacji”. Analizując *butô* jako praktykę artystyczną, należy rozpatrywać ją zatem jako „proces performatywny” złożony z protoperformansu (ćwiczeń, warsztatów, prób), performansu (rozgrzewka, występ publiczny, wydarzenia czy konteksty podtrzymujące występ, ochłonięcie) oraz z następstwa (odzew krytyczny, archiwizacja, wspomnienia)<sup>114</sup>. Zgodnie z tym *butô* staje się złożonym procesem, na który składają się nie tylko występy publiczne ale i wszystkie

---

<sup>112</sup> Angielski czasownik *perform* ma wiele znaczeń i odnosi się nie tylko do dziedziny artystycznej, gdzie oznacza „wystawiać, zagrać, zatańczyć, wystąpić ze spektaklem czy koncertem”, ale także używany jest np. w świecie biznesu, w sporcie czy nawet w konwersacjach o seksie, by wyrazić spełnienie, osiągnięcie sukcesu, sprostanie wymaganiom. Używa się go także w życiu codziennym w znaczeniu: pójść na całość, popisać się, uwydatnić własne czynności na użytek tych, którzy je oglądają. Zob.: R. Schechner, *Performatyka. Wstęp*, Wrocław, 2006, s. 44; M. Carlson, *Performans...*, s. 35-36.

<sup>113</sup> Zob.: R. Schechner, *Performatyka. Wstęp*, ..., s. 43.

<sup>114</sup> Zob.: *Ibidem*, s. 257-298.

wydarzenia otaczające performans oraz działania następujące po nim, takie jak recenzje, analizy badawcze czy nawet wpisy na forach internetowych. Co więcej, traktując *butô* jako performans globalny czy międzykulturowy, warto wprowadzić „pionowe i poziome badania międzykulturowe”, których celem jest – jak twierdzi Schechner – poszukiwanie „źródłowo czy prawdziwie uniwersalnego performansu na styku dawnych praktyk kulturowych i indywidualnych głębokich doświadczeń” oraz odnajdywanie „prawd współkulturowych czy uniwersalnych w podobieństwach między współczesnymi praktykami”<sup>115</sup>. Zgodnie z tym istotne staje się uwzględnienie między innymi poszukiwań Hijikaty, który z jednej strony nawiązywał do tradycyjnych form teatru japońskiego oraz do lokalnego folkloru, a z drugiej strony inspirował się uniwersalną „ciemnością”, która obecna jest w całej sztuce światowej.

Niewątpliwie elementy zaproponowanej powyżej koncepcji możemy odnaleźć w naszej analizie *butô*, jednak jest to na tyle szeroka perspektywa, że wymagałaby osobnego opracowania. Na potrzeby naszej dysertacji warto jedynie zaznaczyć, że performatyka Schechnera jest ciekawym narzędziem, które można wykorzystać do analizy tego fenomenu. Dla przykładu, najistotniejsze w schechnerowskiej koncepcji performansu pojęcie „zachowanych zachowań” może służyć jako punkt odniesienia do badania poglądów Hijikaty, zwłaszcza tych dotyczących wyzbywania się nawykowych gestów w procesie tworzenia tańca. Schechner zauważył, że „Performanse – w sztuce, rytuałach, życiu codziennym – są <zachowanymi zachowaniami>, <odtworzonymi zachowaniami>, <zachowaniami w dwójnasób>: działaniami przeciwionymi i spełnionymi, które w pierw opanowano i wypróbowano”<sup>116</sup>. Zgodnie z tym stwierdzeniem należy przyjąć, że podstawą wszystkich ludzkich działań są „zachowane zachowania”, które wykonuje się „nie-po-raz-pierwszy” i które nabywa się z wiekiem w procesie edukacji oraz dostosowania do wymogów społecznych. „Zachowane zachowania” obejmują szeroki zakres działań i występują tak samo w życiu codziennym, jak i w sztuce, będąc w niej czynnościami naznaczonymi konwencją estetyczną. W sztuce performansu wykorzystuje się skrawki <zachowanych zachowań> w celu stworzenia oryginalnej całości. Świadome odtwarzanie i modyfikowanie zachowań, które można zestawić ze

---

<sup>115</sup> *Ibidem*, s. 299.

<sup>116</sup> *Ibidem*, s. 44.

sobą w nieskończonej liczbie kombinacji, daje w efekcie niepowtarzalne dzieło. Jednak - jak podkreśla Schechner – „Nawet to, co nowe, oryginalne, szokujące lub awangardowe jest przeważnie albo odmiennym układem znanych zachowań, albo przeniesieniem zachowania z okoliczności, w których jest przyjęte do miejsca, lub na okazję, w których się go nie oczekuje”<sup>117</sup>. Z całą pewnością odbicie tych idei możemy odnaleźć w poglądach Hijikaty, który niejednokrotnie akcentował społeczne uwarunkowanie ludzkiego ciała. Tanaka Min w jednym z wywiadów stwierdził, że „[Hijikacie] nie podobało się, w jaki sposób nasze ciała są kontrolowane. Próbował zdjąć społeczną maskę, za którą ukrywają się liczne twarze”<sup>118</sup>. Ten sprzeciw prowadził w efekcie do poszukiwania „autentycznej cielesności” czy inaczej naturalnych ruchów, eksplorowania „pamięci ciała”, do uwolnienia pokładów podświadomości, w której zapisane są społecznie tabuizowane i marginalizowane emocje oraz wspomnienia. Poprzez nowatorską praktykę warsztatową Hijikata dążył do wyeliminowania automatycznych gestów i społecznie respektowanych postaw, starał się, by to, co „ukrywa się w podświadomości i gromadzi się w nieświadomym ciele, ujawniło się w każdym detalu ekspresji”<sup>119</sup>. Twierdził, że: „wewnątrz ciała ukryte są mityczne obszary, które przez cały czas pozostają w uśpieniu, a cała praca powinna skupić się na uporczywym wydobywaniu tych istotnych elementów”<sup>120</sup>. Konsekwencją tych założeń było eksplorowanie wypartych i marginalizowanych treści, ujawnianie ukrytych pragnień, instynktownych zachowań oraz kulturowo tłumionych popędów. Z tego też względu poszukiwania Hijikaty nazwane zostały przez Kasai „archeologią ciała odkrywającą głęboko ukryte i zapomniane obszary cielesności”<sup>121</sup>. Można więc przyjąć, że Hijikata dążył do odkrycia „pierwotnej prawdy lub źródła zachowania”<sup>122</sup> czy inaczej: do rozpoznania i wydobywania fragmentów zachowań, które „zniekształcone przez mit i tradycję”<sup>123</sup> pozostają w ukryciu. Stworzone przez niego choreografie wzmacniały i wyodrębniały te zapomniane i

---

<sup>117</sup> *Ibidem*, s. 51.

<sup>118</sup> M. Tanaka, *Farmer/Dancer or Dancer/Farmer. An Interview*, „The Drama Review”, tom 30, nr 2 (lato, 1986), s. 146.

<sup>119</sup> Cyt. za: J. Bergmark, *Butô Revolt of the Flesh in Japan and a Surrealist Way to Move*, Stockholm 1991, (dostęp: [http://www.greylodge.org/occultreview/glor\\_011/Butoh.pdf](http://www.greylodge.org/occultreview/glor_011/Butoh.pdf)), [data dostępu: 12.08.2010].

<sup>120</sup> A. Senda, T. Hijikata, T. Suzuki, *Fragments of Glass: A Conversation between Hijikata Tatsumi and Suzuki Tadashi*, „The Drama Review” tom 44, nr 1 (wiosna, 2000), s. 62-70.

<sup>121</sup> T. Kasai, *A Butô Dance Method for Psychosomatic Exploration*, „Memoirs of the Hokkaido Institute of Technology”, nr 27, 1999, s. 310.

<sup>122</sup> R. Schechner, *Performatyka. Wstęp*, ..., s. 50.

<sup>123</sup> *Ibidem*, s. 50.

marginalizowane urywki naturalnych, popędowych zachowań i dzięki temu mogą stanowić doskonałe źródło badań „zachowanych zachowań”, które – jak podkreśla Carlson – akcentują przede wszystkim proces powtórzenia i stałą świadomość pewnego „oryginalnego” zachowania – jakkolwiek byłoby ono odległe lub zmodyfikowane przez mit lub pamięć<sup>124</sup>.

Ciekawym tropem dla naszych dalszych rozważań jest fakt, że teoria performansu Schechnera w wielu punktach nawiązuje do założeń wybitnego antropologa, Victora Turnera<sup>125</sup>, zwłaszcza tych dotyczących liminalności, a to pojęcie wielokrotnie pojawia się przy próbach teoretycznego ujęcia *butô*. Jak zauważa Roquet, „turnerowska kategoria liminalności pozwala na dokładne przeanalizowanie założeń i funkcji *butô*, bez konieczności tworzenia konkretnych definicji określających, czym tak naprawdę jest *butô*”.<sup>126</sup> Ponadto, według Roqueta, istnieje wiele podobieństw pomiędzy praktyką *butô* a teorią Turnera, takich jak holistyczne ujęcie ciała i psychiki, znoszenie wszelkich dychotomii czy akcentowanie fazy przejściowej pełniącej funkcję łącznika pomiędzy dwoma różnymi stanami. Według Roqueta zarówno Turner, jak i Hijikata podkreślali konieczność zjednoczenia tego, co niskie z tym, co wysokie lub inaczej: tego, co brzydkie z tym, co piękne, bowiem, jak twierdził antropolog, „ten, który został wyniesiony, musi doświadczyć tego, co niskie”,<sup>127</sup> natomiast fundator *butô* akcentował, że „to, co brudne, jest piękne, a to, co piękne, jest brudne, a pomiędzy nimi wciąż krąży życie”<sup>128</sup>. Co więcej według Turnera, „byty liminalne to ni to, ni owo; są ani tu, ani tam; ale znajdują się między stanami definiowanymi i ustalonymi przez prawo, obyczaj, konwencje i ceremonie. Z tego powodu w licznych społeczeństwach, które rytualizują przemiany społeczne i kulturowe, te dwuznaczne, płynne cechy wyrażają się w wielkiej różnorodności symboli. Tak, więc liminalność jest często wiązana ze śmiercią, z

---

<sup>124</sup> M. Carlson, *Performans*,...,s. 83.

<sup>125</sup> Warto zaznaczyć, że w latach 70. Schechner w swojej koncepcji performatyki zwrócił się w stronę antropologii i jego zainteresowania zaczęły zbiegać się z Turnerowską koncepcją „dramatu społecznego”. Szczególnie ważny okazał się cykl konferencji na temat rytuału i performansu, które w latach 1981-1982 Schechner zorganizował wspólnie z Turnerem. Jak stwierdził Schechner: „Te konferencje w dużym stopniu ukształtowały moje poglądy na temat tego, czym mogłaby stać się performatyka [...] Antropologiczne odchylenie performatyki – szczególnie mocne w latach 70. i 80. XX w. – związane było z moją współpracą z Turnerem i ludźmi, z którymi mnie poznał”.

R. Schechner, *Performatyka. Wstęp*, ..., s.32-33; M. Carlson, *Performans*,...,s. 44-45.

<sup>126</sup> Zob.: P. Roquet, *Towards The Bowels of the Earth*, ..., s. 13.

<sup>127</sup> Cyt. za: *Ibidem*, s. 57.

<sup>128</sup> Cyt. za: *Ibidem*, s. 57.

przebywaniem w łonie, niewidzialnością, ciemnością, biseksualnością oraz z zaćmieniem słońca lub księżyca”<sup>129</sup>. Wszystkie przywołane przez Turnera cechy „bytów liminalnych” mogą być skojarzone jednoznacznie z *butô*, ponieważ – jak już wspominaliśmy wcześniej – integralnymi cechami przypisywanymi tej praktyce artystycznej są między innymi: podejmowanie mrocznych i marginalizowanych tematów związanych z naturalnym cyklem umierania i odradzania, a także próba łączenia przeciwieństw lub inaczej: znoszenie dualizmów. Ponadto, zgodnie z koncepcją Turnera, w pierwszej fazie liminalnej uczestnicy rytuału na pewien czas stają się „niczym”, co czyni ich podatnymi na transformację. Tak więc „istota liminalna” może być porównywana z tancerzem *butô*, który nie tańczy, lecz „jest tańczony”, poruszany przez stan wewnętrznej pustki (*mu*), otwartej na każdą możliwą formę. Jak twierdzi uczennica Hijikaty, Nakajima Natsu, „tancerz pozbywa się swej społecznej tożsamości i koncentruje się na ciele jako takim. To pojęcie jest całkowicie różne od ekspresji zachodniego tańca, w którym kładzie się nacisk na taniec wykonywany przez ludzką istotę. [...] W *butô* porusza się i tańczy coś, a nie ktoś. [...] Stan b y c i a n i c z y m nie jest po prostu pustką czy próżnią, lecz stanem pełnym na poziomie przed-ekspresyjnym. [...] Oczywiście poziom przed-ekspresyjny poprzedza poziom ekspresji i istnieje specjalna technika oraz trening pozwalające osiągnąć ów stan. Dzięki nim tancerz nie musi być dłużej zależny od swej codziennej tożsamości; zamiast tego powraca do istoty swego ciała i pozwala mu się poruszać samemu”<sup>130</sup>. Warto w tym miejscu zaznaczyć, że stwierdzenie Nakajimy dotyczące stanu wewnętrznej pustki (*mu*) czy inaczej zwrócenia się ku „Nicości” odnosi się bezpośrednio do systemu wartości artystycznych przypisywanych „powszechnie wszystkim tradycyjnym formom sztuki japońskiej określanym wspólnym mianem „Drogi Estetyki” (*gei-dô*)”.<sup>131</sup> Jak podkreśla Izutsu Toshihiko, „z punktu widzenia estetyki najwyższa metafizyczna wartość Nicości znajduje swoje odzwierciedlenie w estetycznym wizerunku Nicości, czyli niewyartykułowanej całości, czystej i nieskazitelnej, najwyższego piękna w stanie

---

<sup>129</sup> V. Turner, *Proces rytualny*, [w:] L. Kolankiewicz (red.), *Antropologia widowisk: zagadnienia i wybór tekstów*, Warszawa 2005, s. 122.

<sup>130</sup> N. Nakajima, *Butô pomiędzy teatrem a tańcem*, ..., s. 49.

<sup>131</sup> T. Izutsu, *Metafizyczne tło teorii nô. Analiza „Dziwięciu Etapów” Zeamiego*, [w:] K. Wilkoszewska (red.), *Estetyka japońska. Antologia*, t. I, Kraków 2006, s. 78.

sprzed splamienia i skażenia bytem”<sup>132</sup>. Zgodnie z tym – jak dalej konstatuje Izutsu – „o akcie twórczym, tak jak pojmuje się go w sztuce japońskiej, można powiedzieć, iż zaczyna się i kończy w wymiarze wewnętrznego doświadczenia, zanim jeszcze dokonany zostanie akt artystycznej kreacji”<sup>133</sup>. Zatem proces zmierzający do *mu* lub inaczej ku sferze niebytu w *butô*, ściśle uwarunkowany trudną do zwerbalizowania wewnętrzną przemianą, może być odczytywany zarówno jako Turnerowska faza liminalna lub jako jeden z etapów artystycznej kreacji związany z japońską „Drogą Estetyki”. Powracając jednak do koncepcji Turnera, należy zaznaczyć, że według niego druga faza liminalna wprowadza uczestnika rytuału w stan nowej tożsamości oraz inicjuje jej specyficzne moce, co w przypadku *butô* może być rozumiane jako „akt transformacji”, metamorficznej przemiany dokonującej się w ciele i umyśle performerera. Wówczas to performer nie wciela się w daną postać, nie imituje konkretnej formy, lecz staje się nią – „tancerz rzeczywiście przekształca się w kwiat. Przedstawienie to nie jest figuratywnym ruchem, lecz jest rezultatem transformacji, która zachodzi w głębi ciała wykonawcy”<sup>134</sup>. Trudne do wyartykułowania zagadnienie metamorficznej przemiany w *butô* zostanie szerzej omówione w rozdziale „Transkrypcje choreograficzne *butô -fu*”. Natomiast w kontekście koncepcji Turnera warto zaznaczyć, że zarówno w procesach rytualnych, jak i w *butô*, istotny jest moment przejścia – definiowany również jako „stan pomiędzy” – podczas którego dochodzi do właściwej przemiany. Właśnie ta faza najbardziej fascynowała Turnera, ponieważ w niej dostrzegał możliwość twórczego charakteru rytuału, możliwość kreowania nowych sytuacji czy tożsamości.

Twórcza moc fazy liminalnej zainteresowała Susan Broadhurst, która w swej rozprawie *Liminal Acts: a Critical Overview of Contemporary Performance and Theory* turnerowską koncepcję zastosowała jako „klucz interpretacyjny” do analizy współczesnych dzieł takich artystów, jak: Pina Bausch (teatr tańca), Wim Wenders (film) czy Nick Cave (muzyka). Broadhurst wprowadziła własny termin „liminalne performanse” na określenie praktyki artystycznej lat 80. XX w., która według niej spełniała funkcję podobną do tradycyjnych rytuałów i choć autorka bezpośrednio nie analizuje performansów *butô*, to jednak jej rozumienie *limen* może być do nich

---

<sup>132</sup> *Ibidem*, s. 76.

<sup>133</sup> *Ibidem*, s. 78.

<sup>134</sup> N. Nakajima, *Butô pomiędzy teatrem a tańcem...*, s. 49.

zastosowane. Badaczka bowiem stwierdza, że używa terminu „liminalne”, zwracając uwagę przede wszystkim na takie kategorie, jak: cielesność, chtoniczność, heterogeniczność, intersemiotyczność (przemieszczanie się pomiędzy znaczeniami), eksperyment, marginalizację<sup>135</sup>. Niewątpliwie wszystkie te pojęcia pojawiły się już w naszej analizie praktyki artystycznej, jaką jest *butô*. Zgodnie z założeniami Broadhurst, można by więc uznać *butô* za rodzaj „liminalnego performansu”. Jednak – jak zauważa Schechner – Turner był świadomy faktu, że zachodzi różnica między tym, co zdarza się w kulturach tradycyjnych i nowoczesnych. Według antropologa, w dobie uprzemysłowienia twórczą moc rytuałów przejęły sztuki, rozrywka oraz rekreacja. Dlatego też na określenie symbolicznych działań w społeczeństwach nowoczesnych czy ponowoczesnych, spełniających podobną funkcję do obrzędów, mających jednak charakter dobrowolny, Turner stworzył termin „liminoidalne”<sup>136</sup>. Warto więc zastanowić się, czy *butô* nie należało by zaklasyfikować raczej do szerokiej sfery działań liminoidalnych, które – w przeciwieństwie do rytów liminalnych – nie są obligatoryjne.

### 2.3. Transgresje strukturalne (konwencja czy antykonwencja?)

Z przytoczonych powyżej prób klasyfikacji *butô* możemy wysnuć wniosek, że jest to rodzaj artystycznej ekspresji, który z trudnością poddaje się wszelkim definicyjnym kategoryzacji. Warto przy tym pamiętać, że Hijikata, poszukując nowej formy ekspresji, chciał stworzyć, coś w rodzaju „teatru totalnego”, który łączyłby wiele dziedzin sztuki. *Butô* było dla niego nie tyle konkretnym gatunkiem tańca czy teatru, lecz swoistego rodzaju jakością (*butô -sei*). Jak stwierdził w wywiadzie z Shibusawą, na całym świecie istnieją dzieła, które zawierają „jakość *butô*” (*butô-sei*), bowiem nawiązują do ciemnej strony ludzkiej egzystencji lub inspirować się nią<sup>137</sup>. Praktykowanie *butô* oznaczało dla Hijikaty ciągły proces, który nigdy nie mógł się zakończyć czy zamknąć w określonej formie, bowiem wiązałyby

---

<sup>135</sup> Zob.: S. Broadhurst, *Liminal Acts: a Critical Overview of Contemporary Performance and Theory*, New York 1999, s. 11-13.

<sup>136</sup> Zob.: R. Schechner, *Performatyka. Wstęp ...*, s. 87-88.

<sup>137</sup> T. Shibusawa, T. Hijikata, *Plucking off the Darkness of the Flesh - Interview with Tatsumi Hijikata*, „The Drama Review”, tom 44, nr 1, (wiosna 2000), s.49.

się to z nie możliwością dalszej transformacji. Co więcej, Tsuboike Eiko podkreślił, że współcześnie w Japonii możemy wyróżnić cztery rodzaje tańca, takie jak balet klasyczny, *modern dance*, *contemporary dance* oraz *butô*, które traktuje on jako zupełnie odrębną kategorię<sup>138</sup>. Należy więc podkreślić, że przyjmując ogólne terminy, takie jak „taniec”, „teatr tańca” czy „performans”, zawsze dokonujemy swoistego uproszczenia, uwzględniając tylko niewielką część całego ruchu czy środowiska *butô* z jego różnorodnością form i stylów.

Niewątpliwie rozszerzając pole interpretacyjne na wiele dziedzin praktyki artystycznej, możemy zauważyć wielowarstwowość i hybrydyczność *butô*, jego zewnętrzne i wewnętrzne zróżnicowanie, nieustanny proces przekraczania własnych granic, który objawia się zarówno w genezie, jak i w globalnym rozwoju tego fenomenu. Polifonia horyzontów myślowych oscylujących wokół tej praktyki artystycznej niewątpliwie utrudnia przyporządkowanie i kategoryzację tego zjawiska, jednak tym samym poszerza pole jego interpretacji i możliwość różnorodnych odczytań. Jak stwierdził Mark Holborn, „*butô*, podobnie jak inne japońskie formy, może być zdefiniowane poprzez uniknięcie definicji. Jest zarówno tańcem, jak i teatrem, jednak nie posiada żadnych choreograficznych konwencji. Jest wywrotową siłą burzącą wszelkie konwencje”<sup>139</sup>. Zgodnie z tą konstatacją, uwzględniając nieuniknione trudności w refleksji nad transgresją gatunkową, można by sparafrazować słowa mistrza *zen* i na pytanie „co to jest *butô*?”, odpowiedzieć po prostu: „*butô*”. Jednak dla wnikliwego badacza będzie to tylko próba ucieczki przed uchwyceniem tego, co „nieuchwytnie”. Dla naszych rozważań istotniejsza staje się więc druga część wypowiedzi Holborna dotycząca konwencji. Należy bowiem zaznaczyć, że Hijikata pragnął stworzyć taniec oparty na swoistego rodzaju antytechnice czy antykonwencji. Jak sam podkreślał, „w takich formach, jak flamenco czy taniec klasyczny, ruchy wywodzą się z określonej i niezmiennej techniki, narzucone są z zewnątrz i pozostają konwencjonalne w swej formie. W moim przypadku jest zupełnie inaczej; mój taniec jest oddalony od jakiegokolwiek techniki i konwencji. [...]... to obnażenie mojego życia wewnętrznego”<sup>140</sup>. Podobne

---

<sup>138</sup> E.Tsuboike, *Latest Trends by Genre: Contemporary Dance*, (dostęp: [http://performingarts.jp/E/overview\\_art/1005\\_07/1.html](http://performingarts.jp/E/overview_art/1005_07/1.html)), [data dostępu: 12.12.2011].

<sup>139</sup> M. Holborn, E.Hoffman, *Butô. Dance of the Dark Soul...*, s. 9.

<sup>140</sup> T. Hijikata, *Notes by Tatsumi Hijikata*, [w:] J. Viala, N. Masson-Sekine, *Butô Shades of Darkness*,

stwierdzenia na temat techniki możemy odnaleźć w wypowiedziach Ohno, który w swoich pamiętnikach zapisał: „Nigdy nie interesowało mnie doskonalenie techniki – z bardzo prostego powodu: jeśli skupiałbym się na osiągnięciu doskonałości ruchu, straciłbym kontakt z jego naturalnością, pierwotnością. Jeśli skoncentrowałbym się na nabywaniu technicznych umiejętności, najprawdopodobniej stałbym się niczym więcej, jak tylko rzemieślnikiem i bezwiednie utraciłbym z oczu mój pierwotny cel. Doskonalenie metody nigdy nie doprowadzi mnie do osiągnięcia wyznaczonych założeń. Nie interesuje mnie, czy tancerz jest wyszkolony pod względem warsztatowym. W procesie twórczym najbardziej ciekawi mnie fakt, że z performansu wychodzę z poczuciem wdzięczności za to, że żyję”<sup>141</sup>.

Zgodnie z wypowiedziami fundatorów *butô*, można by przyjąć, że ta praktyka artystyczna pozbawiona jest jakiegokolwiek struktury choreograficznej, techniki czy metody twórczej. Wybitny tancerz i badacz *butô* Kasai Toshiahru w swym artykule *A Note on Butô Body*, dokonując analizy porównawczej *butô* z innymi stylami tanecznymi, dochodzi do wniosku, że w przypadku *butô* „moglibyśmy stworzyć nowe pojęcie: „nie-taniec” (*un-dance*), oznaczające odejście od tańca rozumianego powszechnie jako wykonywanie określonych ruchów”<sup>142</sup>. Kreatywną moc *butô* Kasai upatruje przede wszystkim w niekonwencjonalnej choreografii polegającej na negacji konwencjonalnych ruchów. Tradycyjny taniec traktuje jako strukturę językową złożoną z „sylab”, „słów” i „zdań” zmierzających do opowiedzenia gestem i ruchem określonej historii. Stwierdza: „W tańcu klasycznym sentencja ruchów jest całkowicie ustalona przez choreografa, zadanie tancerza polega zaś na wykonaniu tej sentencji zgodnie z instrukcją poprzez dosłowne wcielenie każdego słowa i sylaby oraz odtworzenie całości bezpośrednio przed publicznością”<sup>143</sup>. W przypadku *butô* zakłócona zostaje struktura narracyjna. „Sylaba” ruchu nie jest w żaden sposób ograniczona czy narzucona, może podlegać indywidualnym modyfikacjom, co w rezultacie prowadzi do dekonstrukcji „słów” i „zdań”, do rozbicia ich trwałej formy i może być odebrana przez publiczność jako niezrozumiały, nonsensowny język. Ponadto „sylaba” – ten najdrobniejszy fragment gestu, a jednocześnie fundamentalny

---

....., s. 185.

<sup>141</sup> K. Ohno, Y. Ohno, *Kazuo Ohno's World from without and within*,..., s. 283.

<sup>142</sup> T. Kasai, *A Note on Butô Body*, „Memoir of Hokkaido Institute of Technology”, tom XXVIII, 2000, s. 354.

<sup>143</sup> *Ibidem*, s. 354.

komponent tańca – w *butô* może mieć charakter czysto mentalny, ujawniający się jedynie w swoistym napięciu ciała, a nie w określonym ruchu zauważalnym przez publiczność. Ta mentalna aktywność w *butô* – akt artystycznej kreacji doświadczany jedynie wewnątrz i opisywany już wcześniej jako podstawa japońskiej „Drogi Estetyki” – dla Kasai jest kolejnym argumentem przemawiającym za przyjęciem terminu „nie-taniec”. Bowiem „jeśli wartość tańca leży w unaocznieniu poprzez gest pewnej historii, to negacja bycia widzianym jest kolejną cechą nie-tańca”<sup>144</sup>. Totalna wolność *butô* jako „nie-tańca” dla Kasai ujawnia się więc na trzech poziomach: „sylaby” – najmniejszy fragment ruchu nie jest ograniczony do fizycznej widzialności; „słowa” – nie musi koniecznie przekazywać konkretnej emocji czy składać się w logiczną strukturę zdaniową; „zdania” – historia nie musi mieć narracyjnej, świadomie zaplanowanej struktury. Koncepcję Kasai możemy uzupełnić stwierdzeniem Marii Pii D’Orazi, która w swoim artykule *Body of Light – the Way of the Butô Performer* zauważa, że „*Butô* nigdy nie było skodyfikowanym językiem, dlatego też nie powinniśmy rozważać tej praktyki w kategoriach formy. Możemy jedynie – ze względu na Hijikatę – mówić o filozoficznej koncepcji ciała, która stała się jednocześnie podstawą badań oraz swoistą metodą ekspresji”<sup>145</sup>.

Zgodnie z powyższymi stwierdzeniami możemy przyjąć, że twórcy *butô* unikają zaplanowanych choreografii polegających na przekazywaniu czy ilustrowaniu ruchem narracyjnej struktury zmierzającej do opowiedzenia jakiejś historii. Tworząc „nie-taniec”, nieustannie przekraczają granice tradycyjnych form i negują podstawowe i niezbędne do przekazania konkretnych treści elementy tańca. To, co w tradycyjnym tańcu wydaje się najważniejsze, a więc stworzenie czytelnej struktury opartej na skodyfikowanej serii gestów, w praktyce twórców *butô* schodzi na drugi plan. Łatwa do odczytania powierzchniowa struktura czy inaczej zaprogramowana choreografia zostaje zastąpiona „rewolucją niewidzialnego” – by użyć słów Eugenio Barby. „Owym niewidzialnym, co tchnie życie w to, co ogląda widz, jest aktorska podpartytura”<sup>146</sup>, rozumiana jako „bardzo osobisty proces, którego często nie da się

---

<sup>144</sup> *Ibidem*, s. 354.

<sup>145</sup> M.P. D’Orazi, *Body of Light – the Way of the Butô Performer*,..., s. 331.

<sup>146</sup> E. Barba, *Partytura i podpartytura. Znaczenie ćwiczeń w dramaturgii aktora*, [w:] E. Barba, N. Savarese, *Sekretna sztuka aktora. Słownik antropologii teatru*, Wrocław 2005, s. 24.

uchwycić czy zwerbalizować”<sup>147</sup>. Dla twórców *butô* istotny jest więc nie tyle efekt końcowy polegający na wykreowaniu określonej formy, ile cały proces oparty na nieustannej metamorfozie, na dynamicznym psycho-fizycznym działaniu, które niekoniecznie musi być dostrzegalne dla widza. To, co w tradycyjnym teatrze czy tańcu jest tylko fazą przygotowań – czyli podpartyturą ćwiczeń, na podstawie której buduje się określaną strukturę czy inaczej partyturę spektaklu – dla twórców *butô* staje się elementem pierwszoplanowym i najważniejszym. To właśnie owa osobista podpartytura, nieustanny trening połączony z praktyką życia codziennego, psycho-fizyczne ćwiczenia metamorficzne związane z przyjęciem „filozoficznej koncepcji cielesności” składają się na swoistą metodę pracy w *butô*.

Niewątpliwie w przypadku *butô* trudno jest mówić o określonej technice, systemie czy strukturze, są to bowiem pojęcia przypisane raczej do tradycyjnych sztuk i przeważnie opierają się na skodyfikowanych gestach (*kata*) oraz seryjnych ćwiczeniach, które „uczą, jak pracować nad tym, co widzialne, za pomocą powtarzalnych form”<sup>148</sup>. Poprzez wyuczenie tradycyjnej techniki tancerz doskonalili się w tworzeniu ustalonego wzoru ruchów, w precyzji wykonania, w łączeniu kolejnych skodyfikowanych „syllab” i „słów” w sentencje choreograficzne, które mogą być rozpoznane przez widza jako konkretny styl czy inaczej konwencja. W przypadku *butô* mamy do czynienia z nieustannym poszukiwaniem ekspresji ruchowej wypływającej z osobistego i wewnętrznego doświadczenia tancerza czy tancerki, z improwizacją, z eksperymentowaniem z zastaną formą oraz z przewartościowaniem silnie skodyfikowanych technik i metod stosowanych od wieków w tradycyjnym teatrze japońskim. Na tej podstawie *butô*ści dążą do stworzenia własnego „języka imaginacji”, za pomocą którego mogliby wyrażać, doświadczać i zrozumieć „ciało indywidualne”, usunąć automatyzm i natrętną powtarzalność ruchów czy wprowadzać umysł w stan swoistej pustki umożliwiającej cielesne transformacje. Jest to fundament, na którym budują indywidualny styl, który jest zewnętrznym przejawem „wewnętrznego krajobrazu”. *Butô* jest rodzajem praktyki artystycznej opartej na psycho-fizycznym treningu czy serii ćwiczeń metamorficznych, które nie prowadzą do doskonalenia określonych gestów (*kata*) czy budowania struktury, lecz stanowią coś

---

<sup>147</sup> *Ibidem*, s. 24.

<sup>148</sup> *Ibidem*, s. 25.

na kształt kaligrafii, swoistej medytacji ruchu, którą stosuje się przy malowaniu japońskiego ideogramu. Praktyka ta prowadzi do „ucieleśnienia” polisemicznego znaku, który pomimo ustalonego kształtu może różnić się za każdym razem, z uwagi na indywidualny styl wykonawcy. Na podstawie takiego rodzaju praktyki nawet wstępnie zaplanowana choreografia (czy inaczej: struktura przedstawienia) może ulegać nieustannym modyfikacjom, przeobrażać się w nieprzewidywalną, ciągle fluktuującą formę, której sens odczytywany jest przez widza na poziomie „kinestetycznym”. Ponadto dla *butōistów* praktyka artystyczna ściśle wiąże się z praktyką życia codziennego, z określonym światopoglądem oraz pewną koncepcją cielesności. Fakt ten został podkreślony przez jednego z wybitnych japońskich tancerzy, Tadashi Endō, który stwierdził, że istnieje „różnica między tancerzem *butō* i *butōistą*. Bycie *butōistą* to nie tylko taniec, to inny tryb życia i specyficzny sposób myślenia, zbliżony do tego, który proponował Hijikata”<sup>149</sup>.

*Butō* jest więc swoistą filozofią życia, która opiera się zarówno na indywidualnej praktyce, związanej ściśle z kształtowaniem świadomości własnego ciała, jak i na określonym treningu, którego fundamentem jest *butō-fu* – stworzony przez Hijikatę „język imaginacji”, a nazywany niezbyt trafnie przez wielu badaczy „systemem notacji choreograficznej”. Koncepcja *butō-fu* zostanie przybliżona w dalszej części pracy, w tym miejscu należy jednak zaznaczyć, że właśnie *butō-fu* przez wielu badaczy rozumiane jest jako swoista metoda pracy twórczej czy technika, na podstawie której tworzone są poszczególne performanse *butō*. Niewątpliwie Hijikata w procesie swoich poszukiwań wypracował własny „język imaginacji”, strumień słów-metafor, które jego uczniowie musieli „wcielić” czy inaczej – „ucieleśnić”. Praktyka ta została następnie przejęta przez kolejne pokolenia *butōistów*, którzy podczas warsztatów używają konkretnej „metody nauczania”. Jednak dla Hijikaty tworzenie *butō* oznaczało nieustanny proces, przekraczanie zastanych form, ciągły rozwój polegający na unikaniu sztywnych reguł i technik. *Butō-fu* miało jedynie pomagać jego uczniom w uzyskiwaniu określonego stanu mentalnego, otwartego na dowolną indywidualną ekspresję. Stanowiło jedynie szkielet choreograficzny, który był podstawą do improwizacji oraz eksperymentowania z własnym ciałem. Wypracowana przez niego metoda pracy

---

<sup>149</sup> Cyt. za: K. Pastuszak, *Butō w spotkaniu z zachodem*, „Teatr”, nr 12/2010, s. 67.

twórczej oraz seria ćwiczeń metamorficznych dawała zarówno twórcy, jak i widzowi wolność interpretacji, możliwość uniknięcia sztywnych struktur i konwencjonalnych odczytań. W tym ujęciu możemy doszukiwać się uzasadnienia dla stwierdzenia Holberna, że *butô* „jest subwersywną siłą burzącą wszelkie konwencje”, oraz dla słów Hijikaty wskazujących na fakt, że jego „taniec jest oddalony od jakiegokolwiek techniki i konwencji”.

Należy jednak podkreślić, że w całej wieloletniej i międzynarodowej historii *butô* artyści uprawiający tę praktykę artystyczną wykształcili i rozwinęli konkretną metodę warsztatową czy inaczej zestaw ćwiczeń przekazywany kolejnym pokoleniom *butôistów*. Na tej podstawie ukonstytuowała się swoista technika *butô*, która stanowi formalny fundament tej praktyki artystycznej. Jak zauważył Gôda Nario, „choć technika *butô* rozwinęła się, [...] doświadczenie pozostaje zawsze osobowe. Postawa wyjściowa jest zawsze taka sama, w przeszłości i teraz, różni się tylko jej wyraz. Jednakże jedna kwestia pozostaje kluczowa w *butô*, a mianowicie reakcja ciała – ono odpowiada zewnętrznemu światu”<sup>150</sup>. Transgresje strukturalne *butô* wiążą się więc ściśle ze swoistym dysonansem pomiędzy osobistym odczuciem tancerza, jego indywidualną ekspresją, subiektywnym doświadczeniem własnej cielesności a ogólnymi wartościami estetycznymi oraz elementarnymi ćwiczeniami, na których opiera się ta praktyka artystyczna.

Wpisana w *butô* idea rewolty, przekraczania zastanych form, nieustannego eksperymentu oraz balansowania pomiędzy tradycją a nowością przyczynia się niewątpliwie do wielowymiarowości tej praktyki artystycznej – do tego, co moglibyśmy nazwać twórczą polifonią. Z tego też względu w niektórych publikacjach *butô* definiowane jest jako sztuka awangardowa lub jako kontrkulturowy ruch, który powstał na gruncie społecznej i artystycznej rewolty pierwszej połowy XX w. Stefan Morawski uznaje awangardę za zjawisko transgresywne, przekraczające ciągle obecne *status quo*<sup>151</sup>. Truizmem jest jednak stwierdzenie, że historyczna awangarda artystyczna zrodziła się w duchu buntu i sprzeciwu wobec tradycyjnych, akademickich form, że jej programowymi założeniami były nowość oraz nieustanne

---

<sup>150</sup> Cyt. za: S. Fraleigh, *Tańcząc w stronę mroku*, ..., s. 173.

<sup>151</sup> S. Morawski, *Awangarda artystyczna (o dwóch formacjach XX wieku)*, [w:] S. Morawski, *Na zakręcie od sztuki do po-sztuki*, Kraków 1985, s. 261.

przekraczanie ustalonych reguł czy nawet negacja wszystkich dotychczasowych rozwiązań. Na Zachodzie podobne kryteria twórczego działania pojawiły się nie tylko na gruncie sztuk plastycznych, ale również wśród reformatorów teatru czy tańca. Wiek XX w Europie i Stanach Zjednoczonych obfitował w eksperymenty formalne, poszukiwanie nowych rozwiązań stylistycznych, nieznanych dotąd metod i technik czy przełamywanie zastanych konwencji estetycznych<sup>152</sup>. Ważniejszy dla naszych rozważań jest fakt, że „przymus nowatorstwa” i ciągłej kontestacji w ramach awangardy historycznej doprowadził do eskalacji „radykałnego pluralizmu stylistycznego” oraz do powstania wielu nowych nurtów, które jednak po pewnym czasie same stały się konwencjonalne, a ich twórcy zyskali miano klasyków. Bunt przeciwko wszelkim konwencjom sam stał się konwencją, paradoksalnie bowiem okazało się, że wolność twórcza ma sens tylko wówczas, gdy jednocześnie uznaje się pewne reguły.

Dokonując analizy porównawczej *butô* ze sztuką awangardową, możemy stworzyć kolejną *t r a n s k u l t u r o w ą p a r a l e l ę*, która niewątpliwie wymagałaby pogłębienia<sup>153</sup>. Jednak w refleksji nad transgresyjnym charakterem *butô* istotne wydaje się podkreślenie „ideowej porażki” awangardy, zwrócenie uwagi na fakt, że nakaz ciągłej kontestacji zamienił się w „konformizm kontestacji”, co niesie za sobą ważne wnioski. Należy bowiem zaznaczyć, że pomimo, iż Hijikata w swoich wypowiedziach podkreślał, że nie wierzy w żadną „metodę nauczania czy kontrolowania ruchów”, w jakikolwiek system<sup>154</sup> i że – podobnie jak artyści awangardowi – tworzył w duchu sprzeciwu oraz buntu, to jednak na podstawie wypracowanych przez niego ćwiczeń wykształcił się swoisty styl *butô* czy inaczej – konwencja, rozpoznawalna przez publiczność. Powstała swoista metoda

---

<sup>152</sup> XX w. obfituje w nazwiska wielu twórców, którzy byli wielkimi reformatorami zarówno teatru, jak i tańca. Eksperymentując z formą, poszukując nowych środków ekspresji, sprzeciwiając się tradycyjnym technikom, zrewolucjonizowali oni współczesne sztuki widowiskowe; z drugiej jednak strony, paradoksalnie, po pewnym czasie zyskaliśmy klasyków. W dziedzinie teatru byli to m.in.: Craig, Stanisławski, Brecht, Artaud, Grotowski, Barba, w dziedzinie tańca: Dalcroze, Duncan, Laban, Wigman, Cunningham, Graham, Bausch.

<sup>153</sup> Analizy porównawczej *butô* ze sztuką awangardy dokonuje Tara Ishizuka Hassel, który w swojej pracy magisterskiej przedstawia dość pobieżną interpretację tej praktyki artystycznej, wykorzystując tezy Petera Burgera postawione w książce *Teoria awangardy*. Zob: I.T. Hassel, *Butô: On the Edge of Crisis? A critical analysis of the Japanese avant-garde project in a postmodern perspective*,..., s. 61-71.

<sup>154</sup> T. Hijikata, *Notes by Tatsumi Hijikata*, [w:] J. Viala, N. Masson-Sekine, *Butô. Shades of Darkness*,..., s. 186.

choreograficzna, która z pewnością ulega pewnym modyfikacjom, w zależności od lokalnych, indywidualnych doświadczeń twórców, jednak nadal istnieje jako swoisty fundament, na którym budowane są kolejne performanse *butô*. Co więcej, w świadomości odbiorców wytworzył się pewien schemat czy stereotyp, zgodnie z którym dany performans odczytywany jest jako *butô*. Na tej podstawie możemy wnioskować, że wbrew oczekiwaniom Hijikaty i trudnościom w klasyfikacji *butô*, ten rodzaj ekspresji artystycznej stał się rozpoznawalną konwencją opartą na wyraźnych założeniach światopoglądowych i estetycznych. Nasz wniosek dodatkowo potwierdza definicyjne ujęcie „konwencji teatralnej” zaproponowane przez Patrice’a Pavis, według którego jest to „zespół przeświadczeń ideologicznych i estetycznych – wyraźnych lub domniemanych – które pozwalają widzowi na właściwy odbiór przedstawienia”<sup>155</sup>. Zgodnie z tą definicją, mając na uwadze przywoływane już wielokrotnie idee leżące u podstaw *butô* oraz utrwalenie się zespołu wartości estetycznych charakterystycznych dla performansów *butô*, możemy przyjąć, że ta transgresyjna praktyka artystyczna uległa w rezultacie konwencjonalizacji.

---

<sup>155</sup> P. Pavis, *Słownik terminów teatralnych*, ..., s. 256-259.

## Rozdział III

### Polifonia perspektyw badawczych

Podążając za Bachtinowską koncepcją polifonii i dialogu, należy oddać głos badaczom, którzy postrzegają *butô* przez pryzmat własnego światopoglądu. Jak bowiem stwierdził Bachtin, „cudzego świata ideologicznego nie sposób adekwatnie przedstawić, jeśli nie odda się jemu głosowi, nie usłyszy jego własnego słowa”<sup>1</sup>. Należy przy tym zaznaczyć, że współczesna wiedza na temat *butô* konstytuuje się na pograniczu wielu języków i światopoglądów. Jest to praktyka artystyczna, która uwikłana jest „w cudze słowo o tym przedmiocie, zawsze już omówionym, już kwestionowanym, rozmaicie rozumianym i ocenianym”<sup>2</sup>. Zatem po przyjęciu Bachtinowskiej koncepcji dialogu i polifonii, *butô* jawić się będzie jako „świat omówiony”, przedstawiony za pomocą „wielomównego języka”<sup>3</sup>. Wszelkie wypowiedzi na temat tego fenomenu możemy odczytać tylko w kontekście innych wypowiedzi oscylujących wokół tego tematu. Interpretacje i opisy *butô* dokonywane przez różnych badaczy wchodzą bowiem ze sobą w relacje dialogowe, zwracając się niejako „ku tematowi już przedtem w słowo ujętemu”. Badacze tej praktyki artystycznej, tworząc własną „rzeczywistość słowno-ideologiczną” wokół tego zjawiska, niejednokrotnie cytują wypowiedzi fundatorów *butô* lub też powołują się na istniejące teksty innych teoretyków. Poprzez przywołanie wielu horyzontów myślowych, które łączą w sobie „cudzy głos z własnym”, możemy doświadczyć bogactwa znaczeń przypisywanych *butô*, jego wieloaspektowości oraz wielowymiarowości. Ponadto transgresyjność, procesualność i fluktuacja tego zjawiska sprawiają, że wszelkie przemyślenia, wątpliwości i refleksje oscylujące wokół niego same „nieustannie się myślą”, ciągle na nowo się konstytuują, tworząc odmienne znaczenia i – gdy odczytujemy je z perspektywy współczesności – przywołują coraz to nowe konteksty.

Nasze rozumienie *butô* stanowić więc będzie sumę wielu głosów, które same

---

<sup>1</sup> M. Bachtin, *Problemy literatury i estetyki*, ..., s. 174.

<sup>2</sup> *Ibidem*, s. 169.

<sup>3</sup> *Ibidem*, s. 169, 170.

w sobie nie pozostają zastygłe, lecz ciągle mutują i ulegają kolejnym aktualizacjom. Przy komponowaniu „polifonicznej fugi” istotne jest równomierne i równoprawne rozłożenie cudzych głosów, by harmonijne dzieło nie przemieniło się w kakofonię niespójnych linii melodycznych. W związku z tym każda z perspektyw zostanie wprowadzona oddzielnie, z jednoczesnym uwzględnieniem ich wzajemnego przenikania się. Dzięki przywołaniu tej płynnej polifonii stworzymy pole konfrontacji z „Innym”, z cudzym głosem i światopoglądem, który oddziaływać będzie jako zawołanie, wezwanie, a nawet wyzwanie i prowokacja do podjęcia własnej perspektywy badawczej. Zgodnie bowiem z założeniami Bachtina, związanymi z procesem rozumienia danego fenomenu, istotna jest konfrontacja własnej interpretacji z ożywczą mocą cudzego słowa. Eksponując wielość horyzontów myślowych oscylujących wokół *butô* oraz przywołując własną interpretację tego zjawiska – na podstawie zaproponowanej przez Wolfganga Welscha perspektywy transkulturowej – stworzymy zupełnie nowy utwór. Struktura tego utworu pozostanie jednak otwarta na kolejne interpretacje i rozwinięcia, ujawniając „w każdym nowym kontekście dialogowym wciąż nowe możliwości znaczeniowe”<sup>4</sup>.

Paul Roquet w swym tekście *Towards the Bowels of Earth. Butô Writing in Perspective* wyróżnia pięć sposobów interpretacji *butô*, jakie pojawiają się w literaturze anglojęzycznej. Są to perspektywy następujące: opisowa, historyczna, polaryzująca, uniwersalizująca i hermeneutyczna<sup>5</sup>. Wszystkie one – zgodnie z twierdzeniem Roqueta – „przenikają się wzajemnie, występując często symultanicznie w jednym tekście. Jednak w większości przypadków badacze przyjmują tylko jeden z wybranych punktów widzenia”<sup>6</sup>, a więc – zgodnie z koncepcją Bachtina – „tworzą własną rzeczywistość słowno-ideologiczną”. Należy więc przyjąć, że za każdym przywołanym przez Roqueta horyzontem myślowym kryje się konkretny światopogląd, w ramach którego badacze na swój własny sposób interpretują fenomen *butô*. Roquet również tworzy własną ogniskową, skupiając się

---

<sup>4</sup> *Ibidem*, s. 189.

<sup>5</sup> Należy zaznaczyć, że napisany przez Roqueta tekst powstał w 2003 roku i w związku z tym nie obejmuje aktualnych sposobów interpretacji tej praktyki artystycznej, chociażby takich, jak psychoanalityczna, fenomenologiczna czy *genderowa*. Zob.: P. Roquet, *Towards the Bowels of Earth. Butô Writing in Perspective*, ..., s. 14-25.

<sup>6</sup> *Ibidem*, s. 14.

na liminalnym charakterze performansów *butô*. Zgodnie z twierdzeniem Bachtina, opisane przez Roqueta perspektywy badawcze tworzą „świat wzajemnie oświetlających się świadomości, świat powiązanych ze sobą myślowych postaw ludzkich”<sup>7</sup>. Ta mozaika dopełniających się nawzajem, zdecentralizowanych „kruszców myślowych” stanowi z kolei doskonały fundament dla naszych rozważań na temat *t r a n s k u l t u r o w e g o p o t e n c j a ł u butô*. Warto więc przyjrzeć się bliżej zaproponowanym przez Roqueta perspektywom badawczym, uzupełniając przywołane przez niego teksty anglojęzyczne o polskie przykłady, by na ich podstawie poszerzyć nasze rozumienie tego fenomenu oraz by ujawnić różnorodność przypisywanych mu sensów, na podstawie których skomponujemy własną interpretację tej praktyki artystycznej.

### 3.1. Perspektywa opisowa

Większość artykułów na temat *butô*, publikowanych w codziennej prasie, Internecie czy w specjalistycznych magazynach dotyczących tańca, ma charakter deskrypcyjny. Są to zazwyczaj ogólne opisy tego fenomenu, z zarysowanym pokrótce tłem historycznym. W artykułach i recenzjach często powtarzają się te same przymiotniki charakteryzujące *butô* jako: „szokujące”, „prowokujące”, „fizyczne”, „duchowe”, „erotyczne”, „groteskowe”, „agresywne”, „kosmiczne”, „nihilistyczne”, „katarktyczne”, „tajemnicze”<sup>8</sup>. Niestety, nieustanne przepisywanie przez autorów poszczególnych artykułów tych samych epitetów buduje w świadomości nieobycie z tematem czytelnika niepełny, a nawet fałszywy obraz tego fenomenu.

Ponadto w krótkich opisach pojawiają się dość swobodne porównania tej praktyki artystycznej do rytuałów shintoistycznych, transów szamanistycznych, medytacji *zen*, sztuki i estetyki japońskiej czy tradycyjnego teatru *kabuki* i *nô*. Z drugiej strony autorzy artykułów niejednokrotnie porównują tę praktykę artystyczną z

---

<sup>7</sup> M. Bachtin, *Problemy poetyki Dostojewskiego*,..., s. 148.

<sup>8</sup> Zob.: B.S. Stein, *Butô Twenty Years Ago We were Crazy, Dirty and Mad*, ..., s. 110.

niemieckim ekspresjonizmem, surrealizmem, Artaudowskim „teatrem okrucieństwa”, tańcem postmodernistycznym lub wymieniają nazwiska europejskich artystów, takich jak Artaud, Genet, de Sade, którzy – według nich – mieli ogromny wpływ na konstituowanie się tej praktyki artystycznej, jednak nigdy nie podejmują wnikliwej analizy tych filiacji.

Z kolei w polskich tekstach możemy odnaleźć częste porównania *butô* z poszukiwaniami Grotowskiego. Ale i tu mamy do czynienia jedynie z hasłowymi stwierdzeniami, pozbawionymi szczegółowych przesłanek. Takie konstatacje możemy odnaleźć między innymi w artykule pt.: *Butô czyli teatr tańca* autorstwa historyka i teoretyka teatru oraz performansu, Mirosława Kocura, który jednoznacznie stwierdza, że „dokładnie wtedy, gdy Grotowski rozpoczynał swe laboratoryjne badania w Opolu, bardzo podobne zjawisko artystyczne poczęło kiełkować w... Japonii. Potem zresztą japońscy artyści odkrywają swe duchowe pokrewieństwo z polskim reformatorem teatru i dziś można by ich nawet traktować, jako jedynych prawomocnych dziedziców teatralnych praktyk Grotowskiego. Tą sztuką jest taniec, określaný japońskim terminem *Butô*”<sup>9</sup>. Niestety, w artykule tym nie pojawiają się dalsze rozwinięcia tych spostrzeżeń czy nawet wyjaśnienia, na czym miałyby polegać odkrycie przez tancerzy *butô* swego duchowego pokrewieństwa z Grotowskim. Aby potwierdzić tę konstatację, możemy jedynie odwołać się do tekstu pt. *Tańcząc w stronę korzeni* Grzegorza Janikowskiego, który zauważa, że przy analizie *butô* „nieoczekiwanie natrafimy także na trop polski. Istotny, zwłaszcza dla średniej generacji tancerzy *butô*”<sup>10</sup>. Według Janikowskiego, japońskim tancerzem, który zainspirował się „teatrem i ideami Jerzego Grotowskiego, przeczytał *Solaris* Stanisława Lema oraz obejrzał *Umarłą klasę* Tadeusza Kantora”<sup>11</sup>, jest Daisuke Yoshimoto – artysta, który bardzo często odwiedza Polskę, a zwłaszcza wrocławski Instytut im. Jerzego Grotowskiego. Natomiast w jedynej wydanej w Polsce książce na temat życia i twórczości Hijikaty *Bunt ciała. Butô Hijikaty* jej autorka, Aleksandra Capiga tylko na dwóch stronach opisuje analogie pomiędzy *butô* a teatrem Grotowskiego, stwierdzając, że „praktyki teatralne, postulaty dotyczące aktora,

<sup>9</sup> M. Kocur, *Butô czyli teatr tańca*, (dostęp: [www.dk.uni.wroc.pl](http://www.dk.uni.wroc.pl)) [data dostępu: 07.07.2010].

<sup>10</sup> G. Janikowski, *Tańcząc w stronę korzeni*, „Kultura enter – miesięcznik wymiany idei”, nr 2, 09/2008, (dostęp: <http://kulturaenter.pl/0/02t2.html>), [data dostępu: 07.06.2011].

<sup>11</sup> *Ibidem*.

funkcji, estetyki i etyki teatru [autorstwa polskiego reformatora] były w wielu punktach zbliżone do metody i koncepcji *butô*<sup>12</sup>. Idąc w ślad za tą opinią, warto by było szerzej przeanalizować wymienione asocjacje, jednak ostatecznie autorka tylko hasłowo przytacza takie koncepcje Grotowskiego, jak „akt ogołocenia”, „powrót do początków” czy „teatr ubogi”, zauważając, że można je „odnieść do *butô* Hijikaty”<sup>13</sup>.

Możemy zatem z całą pewnością stwierdzić, że większość polskich publikacji na temat *butô* ma charakter deskrypcyjny. Brakuje w nich pogłębionej analizy tego fenomenu. Opisy te często są powierzchowne, a badacze kopiują siebie nawzajem, powielając nieustannie te same klisze i ukazując *butô* jako zjawisko „przewrotne, niepokorne, pełne paradoksów, podszyte buntem i skandalem”<sup>14</sup>, wykraczające „poza dotychczasowe reprezentacje cielesności”<sup>15</sup>, wyzwalające ciało z „gorsetu kulturowych norm, z obyczaju, z etykiety i mechanicznej powszedniości”<sup>16</sup>, oraz jako fenomen rodzący się „pomiędzy” „na granicy mroku i tego, co jasne, teatru i tańca, kultury Wschodu i Zachodu, życia i sztuki [...] na granicy wytrzymałości fizycznej i psychicznej”<sup>17</sup>. Te ogólnikowe stwierdzenia stają się swoistego rodzaju sloganami na temat *butô* i przyjmowane są przez krytyków teatralnych oraz badaczy teatru bez krytycznej refleksji. Ponadto polscy autorzy zazwyczaj bardzo lakonicznie opisują tło historyczne *butô*, skupiając się przede wszystkim na przedstawieniu zaproponowanej przez Hijikatę rewolucyjnej koncepcji cielesności, ale i na tym gruncie brakuje wnikliwych analiz. Dla przykładu: w kilku tekstach badacze przytaczają – wprowadzoną przez antropologa teatru, Eugenia Barbę – kategorię scenicznej „obecności”<sup>18</sup>. Julia Hoczyk w artykule *Butô, czyli o duchowym życiu ciała* stwierdza, że w *butô* istnieje „immanentny związek ciała i umysłu, [...] na co dzień zapominany i lekceważony, w czasie ruchu ulega nieustannej odnowie, pozwalając tancerzowi na

---

<sup>12</sup> A. Capiga, *Bunt ciała. Butô Hijikaty*, ..., s. 15.

<sup>13</sup> Zob.: *Ibidem*, s.15-16.

<sup>14</sup> K.J. Pastuszek, *Butô w spotkaniu z Zachodem*, ..., s. 65.

<sup>15</sup> J. Majewska, *Między buntem rozumu a pokorą istnienia*, „Teatr”, nr 12/2010, s. 59.

<sup>16</sup> J. Hoczyk, *Butô, czyli o duchowym życiu ciała*, „Teatr”, nr 12/2010, s. 61.

<sup>17</sup> K. Baster, *Elegia o Hijikacie*, „Teatr”, nr 12/2010, s. 73.

<sup>18</sup> Eugenio Barba analizuje specyficzny poziom obecności scenicznej we wschodnich technikach aktorskich. Według Barbę jest to „stan – obecności wypełnionej mocą, ale jeszcze nie przedstawianie czegokolwiek”. Jest to rodzaj energii *tame* osiągany między innymi przez aktorów japońskiego teatru *nô*, którzy za pomocą swojego scenicznego *bios* „przedstawiają swoją nieobecność”. Jest to rodzaj swoistego zaniechania ruchów na rzecz osiągnięcia „maksymalnej intensywności przy minimalnej aktywności”. Zob.: E.Barba, *Antropologia teatru*, [w:] E. Barba, N. Savarese (red.), *Sekretna sztuka aktora. Słownik antropologii teatru*, Wrocław 2005, s. 6-20.

obecność totalną”<sup>19</sup>. Natomiast Magdalena Zamorska w ciekawym tekście na temat polskiej sceny *butô*, zatytułowanym *Japoński taniec przemiany – butô w Polsce* podkreśla, że „dzięki technikom psychofizycznym tancerz osiąga stan totalnej obecności, umożliwiając poznanie odrzuconych przez świadomość treści psychicznych”<sup>20</sup>. Jednak znowu autorki tych tekstów jakby mimochodem przywołują tę pojemną znaczeniowo kategorię, nie zdobywając się na rozwinięcie analogii pomiędzy antropologiczną koncepcją Barby a „filozofią cielesności” w *butô*.

Paul Roquet, analizując teksty o charakterze deskrypcyjnym, powołuje się na dwa artykuły krytyczki tańca i reporterki *The New York Timesa*, Anny Kisselgoff – autorki recenzji pierwszych spektakli *butô* prezentowanych w Stanach Zjednoczonych w latach 80. Według Roqueta, artykuły te są doskonałym przykładem opisów performansów *butô*, w których łączy się to zjawisko z „przymiotnikami o zabarwieniu religijnym, takimi jak ‘transowe’, ‘rytualne’, ‘magiczne’”<sup>21</sup>. Dla przykładu, w recenzji spektaklu *The Five Ring* zespołu Dai Rakuda Kan, prezentowanego w Nowym Jorku w 1987 roku, Kisselgoff odwołuje się do zenistycznej tradycji Wschodu oraz do chińskiej koncepcji *Wu xing* – pięciu żywiołów będących podstawą wszechświata. Według autorki, spektakl ten jest swoistego rodzaju „medytacją nad życiem zainicjowaną przez mistrza *zen* Pana Maro [założyciela grupy Dai Rakuda Kan], który jednocześnie jest nauczycielem i uczestnikiem akcji”<sup>22</sup>. Kisselgoff nie wnika głębiej w asocjacje pomiędzy *butô* a powyższymi koncepcjami, pozostając jedynie przy ogólnikowym stwierdzeniu, że „cykliczność i natura wszechświata są podstawowymi tematami performansów *butô*”<sup>23</sup>. W innym artykule – opisując spektakl *Jomon Sho (Homage to Prehistory)* zespołu Sankai Juku, prezentowany w Nowym Jorku w 1984 roku – Kisselgoff zauważa, że „struktura i styl przedstawienia mają typowo rytualistyczny charakter. Taka budowa spektaklu, w powiązaniu z ekspresjonistyczną techniką, wprowadza publiczność w podniosłą atmosferę, dając poczucie uczestnictwa w swoistej ceremonii”<sup>24</sup>.

Jack Anderson, inny dziennikarz *The New York Timesa*, w 1990 roku, w

<sup>19</sup> J. Hoczyk, *Butô, czyli o duchowym życiu ciała*, ..., s. 62.

<sup>20</sup> M. Zamorska, *Japoński taniec przemiany – butô w Polsce*, „Teatr”, nr 12/2010, s. 68.

<sup>21</sup> P. Roquet, *Towards the Bowels of Earth. Butô Writing in Perspective*, ..., s. 14.

<sup>22</sup> A. Kisselgoff, *Dai Rakuda Kan's Theater of Raw Images*, „The New York Times”, 19 kwietnia 1987.

<sup>23</sup> *Ibidem*.

<sup>24</sup> A. Kisselgoff, *Sankai Juku Opens*, „The New York Times”, 1 maja 1986.

recenzji kolejnego spektaklu Sankai Juku *Egg Stands Out of Curiosity – Unetsu* właściwie kopiuje stwierdzenia Kisselgoff, pisząc: „Akcja spektaklu ujawnia cechy rytualne a podniosła tematyka i patetyczna muzyka skomponowana przez Yoichiro Yoshikawa i Yas-Kaz podkreślają ceremonialny charakter tej produkcji”<sup>25</sup>.

Zgodnie z powyższymi przykładami możemy przyjąć, że amerykańscy recenzenci pierwsze spektakle *butô* postrzegali jako mistyczne ceremonie czy obce kulturowo rytuały oraz interpretowali je zgodnie ze wschodnim światopoglądem, jednak nigdy w swych artykułach nie dokonywali pogłębionej analizy powiązań między ideami będącymi podstawą *butô* a duchowością Orientu. Fascynacja obcymi kulturowo zjawiskami oraz przypisywanie im mistycznych znaczeń z pewnością znajduje swoje wytłumaczenie w panującej od lat 60. w Stanach Zjednoczonych – by użyć stwierdzenia Stanisława Tokarskiego – „eksplozji tradycji Orientu w sferze kontrkultury”<sup>26</sup>. W obliczu duchowego fermentu oraz przeświadczenia o kryzysie kultury zachodniej amerykańscy artyści i intelektualiści zaczęli wówczas poszukiwać nowych, alternatywnych wartości oraz form ekspresji, koncentrując się przede wszystkim na sztuce i światopoglądzie rodem z kultur Dalekiego Wschodu. Często jednak wiązało się to po prostu tylko z modą na „orientalność” i miało pobieżny charakter. Bonnie Sue Stein w swoim artykule *Twenty Years Ago We Were Crazy, Dirty, and Mad* wyjaśnia: „Odkąd zespół Dai Rakuda Kan w 1980 roku pojawił się w Durham, Min Tanaka w 1981 wystąpił w Nowym Jorku, a Sankai Juku w 1984 zawitało na Olympic Arts Festival w Los Angeles, *butô* zyskało niezwykłą popularność na amerykańskiej scenie artystycznej. Sukces *butô* można wytłumaczyć częściowo przez zrozumienie tendencji panujących w amerykańskim tańcu postmodernistycznym oraz częściowo przez uwzględnienie azjatyckiego *boomu* na Zachodzie. Sztuka japońska od wielu lat miała ogromny wpływ na zachodni teatr i taniec eksperymentalny. Poczynając od Roberta Wilsona, Petera Brooka, i Mabou Mines, aż po Marthę Graham, Georgesa Balanchine’a, Laure Dean i Lucinde Childs, japońskie elementy były asymilowane i używane przez nich w inscenizacji, ruchu czy wokalizacji. [...] Natomiast amerykańska publiczność zaczęła wykazywać zainteresowanie japońskim teatrem *kabuki*, *nô*, *kyogen*, *bugaku*, a teraz również

---

<sup>25</sup> J. Anderson, *Butô Confronts the Egg*, „The New York Times”, 20 września 1990.

<sup>26</sup> S. Tokarski, *Orient i kontrkultury*, Warszawa 1984, s. 13.

*butô*<sup>27</sup>. Wypowiedź Stein można dopełnić stwierdzeniem japońskiej badaczki Kuniyoshi Kazuoko, według której „kosmiczne elementy, przemoc, groteska, erotyzm i metamorficzna jakość *butô* są z łatwością przyswajane przez zachodnich artystów. W obliczu tajemnicy zmuszeni są oni do uruchomienia pokładów wyobraźni, bowiem *butô* jest swoistego rodzaju kodem ukrywającym coś głębszego, a niewerbalna forma jest kluczem do tego kodu”.<sup>28</sup>

Na podstawie powyższych wypowiedzi można przyjąć, że zachodnia fascynacja spektaklami i warsztatami *butô* oraz interpretowanie tej praktyki artystycznej przez pryzmat trudnej do zwerbalizowania wschodniej duchowości, tajemniczości oraz japońskiej tradycji były na przełomie lat 80. i 90. XX wieku ściśle związane z „orientalizacją kultury Zachodu”<sup>29</sup> w świecie zdominowanym przez ruchy kontrkulturowe. Do tego tematu powrócimy w dalszej części pracy przy omawianiu perspektywy polaryzacyjnej. W tym miejscu warto jednak zaznaczyć, że recenzje amerykańskich autorów mają wartość nie tylko dokumentacyjną; dostarczają nam bowiem mniej lub bardziej szczegółowych opisów struktury i tematyki performansów *butô* wystawianych pod koniec XX wieku w Stanach Zjednoczonych, ale również wyrażają ducha czasu, odnosząc się bezpośrednio do aktualnych nastrojów społecznych. A nastroje owe związane były wtedy w znacznym stopniu z ideami ożywiającymi ruchy młodzieżowe poszukujące „alternatywnych ścieżek duchowych”.

Podsumowując naszą analizę zachodnich tekstów o *butô* mających charakter deskrypcyjny, należy podkreślić, że wnoszą one wiele ciekawych konstatacji, które ujawniają polisemię tego zjawiska, jego „płynność” oraz wielowymiarowość. Z drugiej jednak strony zawarta w nich skrótowa i niepogłębiona analiza wprowadza wiele ambiwalencji i nieścisłości w zrozumieniu tej praktyki artystycznej. Ponadto autorzy recenzji oraz krótkich artykułów opierają swoją refleksję na dosłownie kilku powtarzających się cytatach, zaczerpniętych głównie z dwóch pierwszych anglojęzycznych publikacji poświęconych *butô*: albumu fotograficznego zawierającego liczne eseje badaczy i tancerzy *butô*, współredagowanego przez Jean Vialę i Nourit Masson-Sekine pt. *Butô. Shades of Darkness* (1988) oraz pracy

---

<sup>27</sup> B. S. Stein, *Twenty Years Ago We Were Crazy, Dirty, and Mad*, ..., s. 111-112.

<sup>28</sup> Cyt. za.: *Ibidem*, s. 114.

<sup>29</sup> S. Tokarski, *Orient i kontrkultury*, ..., s. 5.

magisterskiej autorstwa Susan Blakeley Klein *Ankoku Butô: The Premodern and Postmodern Influences on the Dance of Utter Darkness* (1988). Co więcej – jak zauważa Roquet – recenzenci performansów *butô* wielokrotnie ujawniają swoją niewiedzę na temat kulturowego i historycznego kontekstu tego fenomenu<sup>30</sup>. Z kolei na podstawie tego uproszczonego obrazu powstają liczne stereotypy na temat *butô*, które w oczach przeciętnego odbiorcy jawi się jako trudna do zrozumienia, tajemnicza i obca kulturowo praktyka artystyczna.

### 3.2. Perspektywa historyczna

Aby poszerzyć nasze rozumienie *butô*, istotne wydaje się więc przywoływanie kontekstu historycznego, w jakim konstytuowała się ta praktyka artystyczna. Jean Viala, współredaktor książki *Butô: Shades of Darkness*, przywołuje potrzebę takiego historycznego ujęcia, stwierdzając: „Pomimo, że publiczność [europejska] zaczęła doceniać tę nową formę praktyki artystycznej, to jednak nadal istnieją pewne nieporozumienia przy próbach interpretacji tego fenomenu. Z tego względu istotne jest więc umiejscowienie *butô* w jego kulturowym kontekście, prześledzenie jego historii i wskazanie na podstawowe cechy dystynktywne”<sup>31</sup>.

#### 3.2.1. Postatomowy spektakl ciała

W większości tekstów na temat *butô* badacze – mniej lub bardziej wnikliwie – opisują okres narodzin i rozwoju tej praktyki artystycznej. Często postrzegają *butô* jako praktykę „postatomową”, konstytuującą się w atmosferze powojennej Japonii. Jak zauważa Kurihara, „głównie krytycy amerykańscy widzą *butô* jako produkt powstały bezpośrednio ze względu na bomby atomowe w Hiroszimie i Nagasaki”<sup>32</sup>. Dla potwierdzenia swej tezy Kurihara przywołuje dwa artykuły, które powstały w

---

<sup>30</sup> Zob.: P. Roquet, *Towards the Bowels of Earth. Butô Writing in Perspective*, ..., s. 15.

<sup>31</sup> J. Viala, N. Masson-Sekine, *Butô: Shades of Darkness*, ..., s. 16.

<sup>32</sup> N. Kurihara, *Hijikata Tatsumi: The Words of Butô*, ..., s. 17.

czasie, kiedy *butô* dopiero zaczęło pojawiać się na scenie międzynarodowej. Anna Kisselgoff, porównując dokonania artystów *butô* z teatrem tańca Piny Bausch, napisała w 1984 roku: „Każda z [tych] grup posługuje się estetyką wyrażającą ból, cierpienie, przemoc i głęboki wstrząs. Obydwa nurty są niewątpliwie częścią teatralnej rewolty. Europejscy krytycy nakreślili powiązania między tymi tendencjami a krajami, w których pojawiły się podobne doświadczenia – takimi jak Niemcy – które wyrosły z nazizmu lub Japonia – z ataków atomowych. Apokalipsa rzuciła swój cień”<sup>33</sup>. Apokaliptyczność czasów, w jakich narodziło się *butô*, podkreśliła cztery lata później Vicki Sanders, pisząc: „Hijikata Tatsumi [...] był nastolatkiem, kiedy Stany Zjednoczone zrzuciły bomby atomowe na Hiroszimę i Nagasaki. [...] tak jak atomowy atak zmienił całą rzeczywistość polityczną w Japonii, tak też niewątpliwie wpłynął na pokolenie artystów i ich estetyczne korzenie, z których wyrosł”<sup>34</sup>. Zatem niewątpliwie poszukiwania Hijikaty można powiązać z nuklearnymi atakami Amerykanów na Hiroszimę i Nagasaki, które wywarły ogromny wpływ na świadomość artystycznej awangardy japońskiej lat 50. i 60. XX w. – ruchu, który powstał na ruinach zniszczonego wojną kraju, w cieniu burzliwych wydarzeń związanych z podpisaniem traktatu *Anpo*, uzależniającym Japonię od Stanów Zjednoczonych.

Podjmując refleksję nad ujmowaniem *butô* w perspektywie historycznej, warto podkreślić, że nie należy go interpretować jedynie w kategoriach „postatomowego spektaklu”, bowiem – jak twierdzi Sondra Fraleigh – „byłoby to zbyt duże uproszczenie dla tej enigmatycznej praktyki artystycznej”<sup>35</sup>. Taką uproszczoną interpretację przyjmuje m.in. Paule Marie Orlando w artykule *Cutting the Surface of the Water: Butô as a Traumatic Awakening*. Orlando analizuje *butô* w kontekście teorii Roberta Jay Liftona, amerykańskiego psychiatry, który uznał, że traumatyczne doświadczenia – zwłaszcza związane z wybuchem bomby atomowej w Hiroszynie – mają ogromny wpływ na proces imaginacyjny i całkowicie zmieniają dotychczasowe formy symboliczne, wprowadzając na ich miejsce nowe mentalne obrazy. Zgodnie z tym autorka interpretuje charakterystyczne dla *butô* elementy, takie jak biały *make-*

<sup>33</sup> A. Kisselgoff, *Japan's New Dance is Darkly Erotic*, „New York Times”, 15 lipiec 1984, s. 10.

<sup>34</sup> V. Sanders, *Dancing and the Dark Soul of Japan: An Aesthetic Analysis of Butô*, „Asian Theater Journal”, nr 5, 1988, s. 148.

<sup>35</sup> S. Fraleigh, T. Nakamura, *Hijikata Tatsumi and Ohno Kazuo*, ..., s. 1.

*up*, powolny ruch i „niewidzące spojrzenie” jako wyobrażenia związane z ofiarami atomowego ataku. Według niej, biały *make-up* ma więc symbolizować popioły spalonych ciał, a powolny ruch i „niewidzące spojrzenie” wiąże ona z „paraliżującym” i „oślepiającym” efektem atomowego wybuchu. Tekst Orlando pokazuje, że przyjęcie wąskiej perspektywy badawczej prowadzi do bardzo uproszczonych wniosków<sup>36</sup>.

W naszej analizie *butô* warto więc przyjąć znacznie szerszą perspektywę, uwzględniając nie tylko „traumatyczne przebudzenie” związane z nuklearnymi atakami, ale przede wszystkim całe tło społeczno-kulturowe związane z rewolucyjnymi zmianami w powojennej Japonii. Zgodnie z twierdzeniem Jacoba Raza, który w artykule *Foreword Turbulent Years* przytacza jeden z najpełniejszych obrazów wydarzeń z tamtego okresu, choć „*butô* nigdy nie było ruchem politycznym, to jednak narodziło się w latach 60. Stąd też niemożliwe jest jego zrozumienie bez wiedzy na temat politycznego, społecznego i artystycznego kontekstu”<sup>37</sup>.

### 3.2.2. „Przestrzeń lat 60.”

Trzeba więc na początek zaznaczyć, że w polifonii głosów na temat *butô* szczególną uwagę poświęca się relacjom między tą praktyką artystyczną a sytuacją społeczno-polityczną oraz rodzącą się wówczas w Japonii sztuką awangardową. Badacze podkreślają przede wszystkim fakt, że lata 60. w Japonii były czasem nie mniej znaczącym niż okres młodzieżowych rewolt w Europie czy ruchów kontrkulturowych w Ameryce. Młodzi Japończycy buntowali się przeciwko tradycyjnym i silnie skodyfikowanym wartościom w sztuce oraz przeciwko zaistniałej sytuacji politycznej. Po przegranej Cesarstwa Japońskiego w II wojnie światowej, w obliczu rozpacz i cierpienia po wybuchu bomb atomowych w Hiroszimie i Nagasaki, a potem symbolicznego zrzeczenia się swojej boskości przez cesarza w 1946 roku, w Japończykach wzmocniło się poczucie swoistej erozji religijno-kulturowej. Ich kraj znalazł się wówczas pod militarną protekcją Stanów Zjednoczonych i zmuszony został do podpisania Traktatu o Bezpieczeństwie i Wzajemnej Współpracy zwanego

<sup>36</sup> Zob.: P.M. Orlando, *Cutting the Surface of the Water: Butô as a Traumatic Awakening*, „Social Semiotics”, tom 11, nr 3/200, s. 307-323.

<sup>37</sup> J. Raz, *Foreword Turbulent Years*, [w:] J. Viala, N. Masson-Sekine, (ed.) *Butô: Shades of Darkness*,..., s. 10.

*Anpo* (1951, odnowiony w 1960)<sup>38</sup>. Podpisanie tego dokumentu, który zakładał zależność militarną Japonii od USA, stało się prawdziwym katalizatorem rewolty społecznej. Manifestacje i akcje sprzeciwu przybrały w tym czasie na sile i przeobraziły się w kilkumiesięczną falę masowych protestów. Domagano się prawa do autonomii, politycznej neutralności, uwolnienia się od wpływów amerykańskich oraz powstrzymania procesu westernizacji kultury japońskiej<sup>39</sup>. Ostatecznie protesty wygasły, a Japonia poświęciła swoją suwerenność w imię rozwoju gospodarczego.



**Fot.1** zamieszki z policją podczas protestów przeciwko wznowieniu traktatu *Anpo*.  
Z cyklu pt.: *Days of Rage and Grief* 1960  
Foto. Hamaya Hiroshi



**Fot.2** protest przeciwko wznowieniu traktatu *Anpo*.  
Z cyklu pt.: *Days of Rage and Grief* 1960  
Foto. Hamaya Hiroshi

Czynniki takie, jak powojenny kryzys tożsamości, rewolta społeczna, szybki wzrost gospodarczy oraz otwarcie się na obce wpływy, niezwykle silnie inspirowały artystów awangardowych. Jak zauważa David Goodman w książce *Angura: Posters of the Japanese Avant-garde*, w latach 60. nastąpiła „największa eksplozja twórczego anarchizmu oraz skłonności wywrotowych i buntowniczych w historii współczesnej Japonii”<sup>40</sup>. Pośród najbardziej rewolucyjnych eksperymentów tego okresu Goodman wymienia między innymi: działalność nowych dramaturgów i reżyserów teatralnych

<sup>38</sup> Zob.: J.W. Hall, *Japonia od czasów najdawniejszych do dzisiaj*, Warszawa 1979, s. 294-295.

<sup>39</sup> 15 lipca 1960 roku wybuchł jeden z największych protestów przeciwko wznowieniu traktatu *Anpo*. Setki studentów wyszło na ulicę i starło się z policją. 196 osób zostało aresztowanych, a jedna studentka została pobita ze skutkiem śmiertelnym. Zob.: A. Munroe, *Morphology of Revenge: The Yomiuri Independent Artists and Social Protest Tendencies in the 1960s*, [w:] A. Munroe (ed.), *Japanese Art. After 1945: Scream against the Sky*, New York 1994, s. 151.

<sup>40</sup> D.G. Goodman, *Angura: Posters of The Japanese Avant-garde*, New York 1999, s. 1.

(określanych zbiorczo jako ruch *angura* – *underground*, stojących w opozycji do popularnego ruchu teatralnego *shingeki*), nową falę w kinie japońskim oraz „groteskową formę taneczną” zainicjowaną przez Hijikatę Tatsumi<sup>41</sup>.

Jak zauważyła Alexandra Munroe w książce *Japanese Art after 1945*, sztuka japońska w obliczu tzw. „kryzysu *Anpo*” zaczęła rozwijać się w dwóch kierunkach. Z jednej strony artyści objawiali swój sprzeciw wobec aktualnej sytuacji politycznej oraz narastającej amerykanizacji, przyjmując nostalgiczną postawę związaną z załamaniem się wiary w rewolucyjne ideały i wolność jednostki, kierując się w stronę tradycji oraz konwencjonalnych praktyk artystycznych, zgodnie z hasłem Okamoto Tarô wzywającym młodych artystów „do niszczenia wszystkiego z monstrualną siłą, w celu odzyskania prawdziwej sztuki japońskiej”<sup>42</sup>. Z drugiej strony młodzi artyści przyjmowali postawę anarchistyczną, poszukiwali rozwiązań kulturowego kryzysu w buntowniczych działaniach i rewolucyjnych hasłach, podejmowali eksperymenty formalne oraz szeroko zakrojoną krytykę dotychczasowego stanu rzeczy, dekonstruowali tradycyjne wzorce oraz asymilowali wpływy zachodnie<sup>43</sup>.

Jak podkreślił jeden z krytyków tańca, Moriyama Naoto, japońscy artyści od ery Meji – ery otwarcia się na Zachód w XIX w. – zmagali się ze swoistym paradoksem polegającym na nieustannym akceptowaniu lub negowaniu tego, co nowoczesne, wywodzące się z Zachodu, i tego, co tradycyjnie japońskie. Poszukiwanie artystów wahały się więc pomiędzy dwoma wyzwaniem: „bądź bardziej nowoczesny” (*be more modern*) lub „bądź bardziej tradycyjny” (*be more traditional*)<sup>44</sup>. Tendencje te potwierdza Jacob Raz, który zauważył, że wśród młodego pokolenia „pojawił się swoistego rodzaju folklorystyczny *boom*, [...] który dawał możliwość ucieczki od nowoczesności i zwrócenia się ku japońskiej tradycji”<sup>45</sup>.

---

<sup>41</sup> *Ibidem*, s. 1-2.

<sup>42</sup> Cyt. za: A. Munroe, *Morphology of Revenge: The Yomiuri Independent Artists and Social Protest Tendencies in the 1960s*,..., s. 154.

<sup>43</sup> Grupę „anarchistyczną” tworzyli artyści, którzy związani byli z cyklem wystaw *Yomiuri Independent* m.in.: Neo-Dada Organizers, Group Ongaku, Zero-Dimension group, Time School oraz Hi Red Center, do którego należeli artyści współpracujący z Hijikatą, tacy jak Nakanishi Natsuyuki czy Takamatsu Jirô. Zob.: A. Munroe, *Morphology of Revenge: The Yomiuri Independent Artists and Social Protest Tendencies in the 1960s*,..., s.150-152.

<sup>44</sup> Zob.: K. Werner Wurmil, *The Power of Image – Hijikata Tatsumi's Scrapbooks and the Art of Butô*, ProQuest LLC, The University of Hawaii, Honolulu 2008, s. 84.

<sup>45</sup> J. Raz, *Foreword Turbulent Years*, [w:] J. Viala, N. Masson-Sekine, (ed.) *Butô: Shades of Darkness*,..., s. 11.

Jednak taka postawa nie zatrzymała nieuchronnego procesu modernizacji i westernizacji Japonii, dlatego też prace artystów powstawały przede wszystkim, jak stwierdził Raz, „z głębokiego poczucia konsternacji wynikającej z konieczności zaakceptowania procesu modernizacji, przy jednoczesnym braku akceptacji nowej sytuacji społecznej”<sup>46</sup>. Pisarze tacy, jak Tanizaki Junichiro, Kawabata Yasunari czy Mishima Yukio (którego twórczość miała istotny wpływ na *butô* Hijikaty) z premedytacją przywoływali tradycyjne wartości, usiłując tym samym zneutralizować wpływy zachodniej literatury i filozofii. Jak zauważa Raz, „w dobie klęski i rozpacz, ich twórczość zyskiwała rysy liryzmu i delikatnej melancholii, najpełniej ukazując ogólną atmosferę zmieszania, smutku i niepewności”<sup>47</sup>. Z kolei artyści skupieni wokół takich grup, jak Neo-Dada Organizers, Tokyo Fluxus, Group Ongaku, Hi Red Center czy School of Metaphysics, negowali silnie skodyfikowaną sztukę tradycyjną i poszukiwali nowych form wyrazu w sztuce zachodniej, inspirując się dziełami Marcela Duchampa, Johna Cage’a, George’a Maciunasa, działalnością surrealistów, dadaistów czy konceptualistów<sup>48</sup>.

Postawę artystów popierali krytycy sztuki, którzy w latach 50. i 60. z jednej strony uwypuklali nastrój nostalgii i resentmentu, z drugiej zaś wskazywali na konieczność polemicznego podejścia do tradycji. Krytyk Tōno Yoshiaki w następujący sposób opisał ówczesne działania artystów: „Gruzy, zapach śmierci, społeczny chaos powojennej ery stał się naturalnym otoczeniem i ukonstytuował środowisko artystyczne. Ruiny były ich miejscem pracy, a poczucie wszechogarniającej pustki stało się podstawą ich sztuki”<sup>49</sup>. Inny krytyk sztuki, Okamoto Tarō, w serii bardzo ważnych dla ówczesnej kultury japońskiej esejów *Art of Today (Konichi no geijutsu)* podkreślał, że „powojenna Japonia musi zrzucić twardą skorupę przeszłości i otworzyć się na nową generację, która stanie się jej wizytówką na świecie”<sup>50</sup>. W obliczu kryzysu tożsamości i tendencji do poszukiwania

---

<sup>46</sup> *Ibidem*, s. 11.

<sup>47</sup> *Ibidem*, s. 11.

<sup>48</sup> A. Munroe, *A Box of Smile: Tokyo Fluxus, Conceptual Art, and The School of Metaphysics*, [w:] A. Munroe (ed.), *Japanese Art After 1945: Scream against the Sky*, New York 1994, s. 215-223.

<sup>49</sup> Cyt. za: A. Munroe, *Revolt of the Flesh: Ankoku Butô and Obsessional Art* [w:] A. Munroe (ed.), *Japanese Art After 1945: Scream against the Sky*, New York 1994, s. 189.

<sup>50</sup> Cyt. za.: A. Munroe, *Morphology of Revenge: The Yomiuri Independent Artists and Social Protest*

autentycznej „japońskości” krytycy, tacy jak Masakatsu Gunji i Hirosue Tamotsu nawoływali, by w sztuce najnowszej nie zapominać o tradycji przy podejmowaniu tematów bliskich aktualnym doświadczeniom cierpienia, pustki i nostalgii. Hirosue przypominał o znaczących początkach i statusie teatru *kabuki* w epoce Edo (1600-1868) oraz o charakterze przedstawionego w nim świata – „świata zła”, w którym nie obowiązywały zasady życia codziennego. Masakatsu wskazywał na konieczność zwrócenia się ku „estetyce brzydoty” (*shuaku no bi*), charakterystycznej dla ludowej tradycji i sztuki klasycznej<sup>51</sup>. Poglądy tych krytyków inspirowały młodych reżyserów teatralnych, a jednocześnie wspierały ich dążenie do stworzenia wizji teatru jako „miejsca zła”, w którym siła anarchii staje się konstruktywna.

Jak zauważył Peter Eckersall w książce *Theorizing the Angara Space: Avant-garde Performance and Politics in Japan, 1960-2000*, „przestrzeń lat 60.” w Japonii była okresem transformacji i „przełomowego rozpadu” struktur społeczno-politycznych, co w efekcie doprowadziło do kryzysu podmiotowości (*shutaisei*) oraz kryzysu tradycyjnych relacji międzyludzkich<sup>52</sup>. Powojenny pesymizm i zamęt społeczny pogłębił problem oceny roli jednostki w zbiorowości. Artyści i intelektualiści kładli nacisk na kwestię tożsamości i stosunku wobec nowoczesności. Głównym wyzwaniem stał się konflikt pomiędzy nowym a starym, obcym a rodzimym. Z jednej strony twierdzono, że amerykańizacja doprowadzi do duchowego upadku Japonii, a jednocześnie do pustki, która jest naturalną konsekwencją zerwania z tradycją. Taka postawa w swej radykalnej formie ujawniała się w tzw. dyskursie *nihonjinron*, poprzez który usiłowano odkryć istotę Japonii i tego, co japońskie<sup>53</sup>. Sympatyzujący z tym nurtem artyści podejmowali tematy związane z tradycją i powracali do klasycznych środków wyrazu (między innymi takie grupy, jak: Bokujin-kai, Sôdeisha, Nihonga). Z drugiej strony postulowano, aby Japonia otworzyła się na świat i asymilowała wpływy obcych kultur w celu pełniejszego i szybszego rozwoju. Artyści z tego nurtu dążyli do dekonstrukcji własnej tożsamości oraz poszukiwali nowych form ekspresji, które byłyby w stanie oddać bolesne doświadczenia „ery postatomowej”. Jednym z ich

---

*Tendencies in the 1960s*,..., s.154.

<sup>51</sup> Zob.: D.G. Goodman, *Angura: Posters of The Japanese Avant-garde*,..., s. 2.

<sup>52</sup> Zob.: P. Eckersall, *Theorizing the Angara Space: Avant-garde Performance and Politics in Japan, 1960-2000*, Leiden 2006, s. 26.

<sup>53</sup> Szerzej o dyskursach *shutaisei* i *nihonjinron* zob.: H. Gene Blocker, Ch. L. Starling, *Filozofia japońska*, Kraków 2008, s. 185-192.

najważniejszych osiągnięć było rozpowszechnienie indywidualizmu w sztuce oraz wykorzystywanie osobistych doświadczeń w tematyce swoich dzieł. Eksperymentując z nową formą, nigdy jednak nie zrywali całkiem z tradycyjną sztuką japońską. Odwoływali się do niej i rekonstruowali zastane wzorce. W związku z powyższym – jak zauważył Goodman – „sztuka awangardowa w Japonii zrodziła się z paradoksu, bowiem zyskała swój sukces nie tyle poprzez bliżej niezdefiniowane poszukiwania wartości w utopijnej przyszłości, lecz raczej ze względu na odzyskanie i redefinicję tradycyjnych wzorców”<sup>54</sup>.



**Fot.3** obraz autorstwa Ogura Yuki - przedstawiciela grupy „nostalgicznej” Nihonga *Dancing Maiko Girl* 1971



**Fot.4** praca autorstwa Akasegawa Genpei- przedstawiciela grupy „anarchistycznej” Hi Red Center *The Great Japanese Zero Yen Note* 1967

Doskonałym przykładem ówczesnych nastrojów i poszukiwań był wspomniany tu już ruch teatralny zwany *angura*<sup>55</sup>, który pojawił się na przełomie lat 50. i 60. XX w. Ruch ten, reprezentowany przez takich twórców, jak Kara Jûrô (Situation Theater),

<sup>54</sup> D.G. Goodman, *Angura. Japan's Nostalgic Avant-Garde* [w:] J. M. Harding, J. Rouse (ed.) *Not the Other Avant-Garde: the transnational foundations of avant-garde*, University of Michigan 2006, s.250.

<sup>55</sup> Określenie „ruch *angura*” przez badaczy takich jak Goodman czy Eckersall odnoszone jest do awangardy teatralnej lat 60., która wyłoniła się z utalentowanych amatorów, a przede wszystkim z młodzieży studenckiej aktywnie uczestniczącej w demonstracjach *Anpo*. Zob: D.G. Goodman, *Angura: Posters of The Japanese Avant-garde...*; P. Eckersall, *Theorizing the Angara Space: Avant-garde Performance and Politics in Japan, 1960-2000...*

Suzuki Tadashi (Waseda Little Theater) czy Shin Satô (The Black Tent), wyrósł z poczucia kryzysu, a także z potrzeby krytyki panującej sytuacji społeczno-politycznej. Ponadto w pełni świadomie odrzucał założenia teatru *shingeki*. *Shingeki* (określany również jako *new drama* lub *new theater*) był popularnym w okresie powojennym ruchem teatralnym, który ukonstytuował się w latach 20. XX wieku. Opierał się on w znacznej mierze na adaptacji dramatów europejskich i dostosowywaniu ich do wzorców japońskich. Awangardowi artyści z *angury* zauważyli, że *shingeki* – wbrew pierwotnym założeniom przekraczania tradycyjnych form – samo stało się tradycyjne i zamknięte na problemy współczesności. Jak podkreślił jeden z krytyków, Tsuno Kitarô, „*shingeki* nie posiada już tej dialektycznej siły negacji i transcendencji, raczej stało się instytucją, która sama wymaga zanegowania i przekroczenia”<sup>56</sup>. W związku z tym proklamował on „odwołanie się do tradycyjnego paradygmatu sztuki i teatru, by wyzwolić kreatywność z ograniczeń i nakazów narzuconych przez modernizm”<sup>57</sup>. Tsuno podkreślał, że „pomimo faktu, iż zerwanie *shingeki* z tradycją *nô* i *kabuki* było uzasadnione i nieuniknione, to jednak krok ten spowodował odcięcie nas od korzeni i uwięzienie w ciasnych ramach restrykcyjnej, burżuazyjnej instytucji. Aktualnie staramy się odwoływać do naszej tradycji, ale nie w taki sposób, jak czynili to nasi poprzednicy. Dla nich przywrócenie tradycyjnych wartości oznaczało bezkrytyczne odwołanie się do fikcyjnej i wyidealizowanej przeszłości. My natomiast w bezpośredni i krytyczny sposób przywołujemy tradycję, nawet jeśli jej oblicze jest odstręczające. Wierzymy w to, że dzięki wykorzystaniu energii japońskiej wyobraźni przekroczymy i jednocześnie osłabimy klisze nowoczesnego dramatu i zrewolucjonizujemy japońską scenę teatralną.”<sup>58</sup>

Zgodnie z powyższymi postulatami, twórcy teatralni skupieni wokół ruchu *angura*, negując treści i formę reprezentowaną przez modernistyczny ruch *shingeki*, podjęli szereg eksperymentów, które zrewolucjonizowały ówczesną praktykę artystyczną. Jednocześnie ten „radikalny i progresywny ruch awangardowy paradoksalnie odwoływał się do tradycyjnej spuścizny, którą odrzuciło *shingeki*”<sup>59</sup> i – jak stwierdził Goodman – starał się odtworzyć „premodernistyczną japońską

<sup>56</sup> Cyt. za: D.G. Goodman, *Angura: Posters of The Japanese Avant-garde*,..., s. 5.

<sup>57</sup> Cyt. za: D.G. Goodman, *Angura. Japan's Nostalgic Avant-Garde*,..., s. 256.

<sup>58</sup> Cyt. za: *Ibidem*, s. 257.

<sup>59</sup> *Ibidem*, s. 258.

wyobraźnię” (*Japanese premodern imagination*)<sup>60</sup>. W związku z tym niektórzy artyści porzucili scenę w poszukiwaniu alternatywnych przestrzeni teatralnych (np. Kara Jûrô realizował swoje projekty na stacji kolejowej lub w ogromnym czerwonym namiocie). Ponadto wystrzegano się zachodniej dramaturgii (od Czechowa po Arthura Millera), która zdominowała teatr *shingeki* na rzecz wielowymiarowej teatralizacji zapożyczonej ze stylu *kabuki* oraz lokalnych rytuałów. Przedstawienia oparte na egzystencjalnej tematyce związanej ze śmiercią, cierpieniem, terrorem, przemocą, brzydotą, groteską złożone były z licznych elementów zapożyczonych z tradycji. Była ona jednak dekonstruowana i umieszczana w realiach współczesności<sup>61</sup>.

Eksperymenty formalne oraz idee propagowane przez twórców teatralnych z ruchu *angura* miały ogromny wpływ na konstytuujące się w tym czasie *butô* Hijikaty. Jego prace w pełni oddawały atmosferę klęski i rozpacz. Fascynacja „ciemną stroną” japońskiej *psyche* ujawniała się w podejmowanych przez niego tematach *tabu*, związanych ze sferą erotyzmu i śmierci. Groteska i brzydota (*shuaku no bi*) stały się podstawowymi dla *butô* kategoriami estetycznymi. Ponadto, jak zauważył Kurt Wurmil w dysertacji *The Power of Image – Hijikata Tatsumi’s Scrapbooks and the Art of Butô*, nowoczesność i tradycja były dwoma biegunami, wokół których oscylowała cała twórczość Hijikaty. W początkowej fazie poszukiwań „architekt *butô*” zdecydowanie kierował się w stronę „nowoczesności” i eksperymentu, inspirował się zachodnimi artystami i filozofami, tworząc dzieła z pogranicza rodzącego się wtedy w USA happeningu (np. w przedstawieniu *Anma*), antycypując także dokonania *performance art*. Z kolei w przełomowym spektaklu z 1968 roku *Hijikata Tatsumi to nihonjin: Nikutai no hanran (Hijikata Tatsumi and the Japanese: Rebellion of the Flesh)* „architekt *butô*” obok elementów zapożyczonych ze sztuki Zachodu (ruchów imitujących flamenco lub taniec czirliderek, kostiumu zainspirowanego książką Artauda *Heliogabal albo anarchista ukoronowany*) wprowadził przeformułowane motywy z tradycyjnej sztuki japońskiej (zdekonstruowane *kata* z teatru *kabuki* czy odwrotnie założone kimono). Natomiast w okresie swej twórczości nazwanym *Tôhoku Kubki* Hijikata zwrócił się w stronę tradycji i lokalności, asymilując ludową

---

<sup>60</sup> *Ibidem*, s. 258.

<sup>61</sup> Zob.: D.G. Goodman, *Angura: Posters of The Japanese Avant-garde*,..., s. 5.

tematykę (np. w przedstawieniu *Gibasan*<sup>62</sup>) oraz wprowadzając technikę opartą między innymi na obserwacjach ciał zbieraczy ryżu czy dzieci<sup>63</sup>. Zwrot w stronę korzeni oraz poszukiwanie „japońskości”, przy jednoczesnym zainteresowaniu twórczością zachodnich artystów, prowadziły do stworzenia przez Hijikatę rewolucyjnej formy tanecznej opartej na ścieraniu się opozycyjnych sił tradycji i nowoczesności. Jednocześnie jego twórczość doskonale wpisywała się w panujący w tym czasie konflikt pomiędzy starym a nowym, własnym a obcym.

### 3.2.3. Awangardowe filiacje

Warto w tym miejscu zaznaczyć, że fundator *butô* miał bezpośredni kontakt z twórcami ruchu *angura*. Zwraca na to szczególną uwagę Susan Klein, która opisuje wzajemne relacje pomiędzy czołowymi reprezentantami ówczesnego środowiska artystycznego w Japonii. Badaczka wspomina między innymi o reżyserze teatralnym Kara Jûrô, założycielu Situation Theater, który inspirował się ideami proklamowanymi przez Hijikatę, zwłaszcza tymi, które dotyczyły eksplorowania marginalizowanych tematów i ciemnej strony ludzkiej natury. Klein zauważa, że osobą łączącą Karę z Hijikatą był Maro Akaji, założyciel grupy Dai Rakuda Kan, który w tym samym czasie współpracował z obydwoma artystami<sup>64</sup>.

Również dobrze znany europejskiej publiczności reżyser Suzuki Tadashi był pod ogromnym wrażeniem dzieł tworzonych przez Hijikatę. Po obejrzeniu w 1968 roku *Rebellion of the Flesh*, w jednym z wywiadów Suzuki podkreślił, że „prace Hijikaty w pełni oddają poczucie kryzysu. Próba przekazania tego odczucia była konieczna, ale też niezwykle trudna i ryzykowna”. W tym samym wywiadzie Suzuki zaznacza, że „produkcje Hijikaty mają przebłycki geniuszu, są jak fragmenty rozbitego szkła. Zbieranie poszczególnych fragmentów sprawia wielką przyjemność, ze względu na to, że każdy z nich daje niezliczoną ilość wyobrażeń na temat całości.

---

<sup>62</sup> Tytuł spektaklu *Gibasan (Wodorosty)* odnosi się do tradycyjnej techniki uprawy i zbioru morskich alg.

<sup>63</sup> Zob.: K. Werner Wurmil, *The Power of Image – Hijikata Tatsumi's Scrapbooks and the Art of Butô*, ..., s. 84-87.

<sup>64</sup> S. Klein, *Ankoku Butô: The Premodern and Postmodern Influences on the Dance of Utter Darkness*, ..., s. 17-18.

Odniosłem wrażenie, że taki sposób myślenia powinien stać się główną osią współczesnego teatru”<sup>65</sup>. Zainteresowanie twórczością Hijikaty przełożyło się bezpośrednio na twórczość Suzuki, który – jak twierdzi Klein – „podobnie jak Hijikata skupił się na materialnej naturze ciała jako fundamentalnym elemencie wszystkich performansów”, a ruch w swoich spektaklach opierał głównie na „słowniku gestów zapożyczonym z tradycyjnych form teatralnych takich jak *nô* czy *kabuki* oraz ze sztuk walki”<sup>66</sup>.

Klein podkreśla również, że „Artyści awangardowi nie tylko oglądali performanse *butô*, ale często byli ich aktywnymi współtwórcami”<sup>67</sup>. W swojej książce wskazuje na współpracę Hijikaty z takimi artystami, jak Nakanishi Natsuyuki czy Yokoo Tadanori, którzy tworzyli plakaty i scenografię do wielu produkcji *butô*. Jak podkreśla badaczka, styl Yokoo postrzegany był jako przejaw „złego gustu”, jego prace łączyły w sobie brzydotę i elementy groteski. Jego twórczość, określana jako „nostalgiczny *pop art*”, nawiązywała do sztuki popularnej z okresu *Meiji* i *Showa*. Yokoo tworzył plakaty oraz scenografię do performansów Hijikaty, czyniąc ze sceny swoisty „pchli targ”, na którym – jak wspomina krytyk Donald Richie – „upośledzeni kalecy trzymali wyniesione w górę symbole ginącej cywilizacji”<sup>68</sup>. Natomiast Nakanishi współtworzył z Hijikatą kostiumy i scenografię a jedna z jego grafik zainspirowała Ohno Kazuo do powrotu na scenę i stworzenia jednej z najbardziej znaczących w jego twórczości choreografii pt. *Admiring la Argentina*.

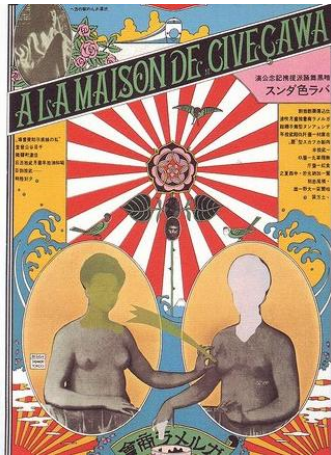
---

<sup>65</sup> A. Senda , T. Hijikata , T. Suzuki, *Fragments of Glass: A Conversation between Hijikata Tatsumi and Suzuki Tadashi*, ..., s. 62-64.

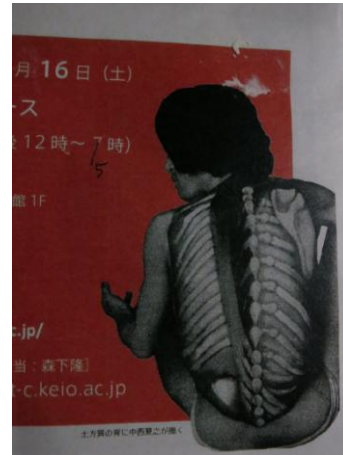
<sup>66</sup> S. Klein, *Ankoku Butô: The Premodern and Postmodern Influences on the Dance of Utter Darkness...*, s. 18.

<sup>67</sup> *Ibidem*, s. 17.

<sup>68</sup> Cyt. za.: *Ibidem*, s. 17.



**Fot.5** Yokoo Tadanori  
Plakat do spektaklu Hijikaty pt.:  
*A la Maison de M.Civeçawa* 1965



**Fot.6** Nakanishi Natsuyuki  
*Body painting* do spektaklu Hijikaty pt.:  
*Emotion in Metaphysics* 1967

Inną ważną postacią współpracującą z fundatorem *butô* był Terayama Shuji, poeta, dramatopisarz i reżyser, który wraz z Hijikata stworzył kilka scenariuszy i choreografii. Terayama był jednym z najbardziej płodnych i kontrowersyjnych artystów lat 60. Inspirował się twórczością Dali'ego, Lautréamonta, Bretona, Buñuela, Artauda i Felliniego. Jego prace cechowała eksperymentalna, surrealistyczna forma i skandalizująca, erotyczna tematyka. Nieustannie przekraczał kolejne granice w sztuce, w szokujący sposób przedstawiał karłów, ludzi kalekich, otyłych i homoseksualistów, a jego dzieła mieściły się na pograniczu happeningu i teatru ulicznego. Terayama wraz z Hijikata i fotografem Hosoe Eikô stworzyli *Jazzu Eiga Jikken-shitsu (Jazz Film Laboratory, 1960)* – wielodyscyplinarny projekt artystyczny eksplorujący mroczne tematy wojny i erotyzmu<sup>69</sup>.

Warto w tym miejscu podkreślić, że Hijikata współpracował również ze środowiskiem awangardowych filmowców. Stephen Barber poświęca temu wątkowi z życia Hijikaty cały rozdział w swojej książce *Hijikata: Revolt of the Body*. Badacz ten podkreśla, że to właśnie dzięki medium filmowemu jesteśmy w stanie odtworzyć prawdziwego ducha *Ankoku butô* i zrozumieć „obsesje” Hijikaty. „Architekt *butô*” współpracował z trzema twórcami filmów eksperymentalnych. W 1960 roku wystąpił

<sup>69</sup> Zob.: S. C. Ridgely, *Japanese Counterculture: The Antiestablishment Art of Terayama Shuji*, University of Minnesota Press, Minneapolis-London 2010, s. vii-xxvi.

w krótkometrażowym filmie Hosoe Eikô *Navel and A-Bomb*, w 1962 roku podjął współpracę z Donaldem Richie, między innymi nad filmem *War Games*, a w 1969 wraz z Ishii Teruo – reżyserem tworzącym filmy w stylu „erotycznej groteski” (*ero guro*) – nagrał pełnometrażowy obraz *Horrors of Malformed Men*. Filmy stworzone z Hosoe i Richie ujawniały zainteresowania Hijikaty związane z cierpieniem, okrucieństwem wojny i śmiercią. Natomiast do filmu *Horrors of Malformed Men* Hijikata stworzył kilka choreografii, w których wystąpili jego uczniowie i – co istotne – on sam zatańczył w kilku scenach. Dzięki temu film ten stał się swoistego rodzaju dokumentem, który w doskonały sposób obrazuje nowatorski styl Hijikaty<sup>70</sup>.



**Fot.5** na zdjęciu: Hijikata Tatsumi  
kadr z filmu autorstwa Hosoe Eikô pt.:  
*Navel and A-Bomb* 1960



**Fot.6** na zdjęciu: Hijikata Tatsumi  
kadr z filmu autorstwa Ishii Teruo pt.:  
*Horrors of Malformed Men* 1969

Działalność tokijskich artystów awangardowych wywarła ogromny wpływ na konstytuujące się na przełomie lat 50./60. *ankoku butô*. Należy zaznaczyć, że Hijikata współpracował z wieloma artystami awangardowymi, dzięki czemu jego twórczość nie ograniczała się jedynie do tańca czy teatru, lecz łączyła w sobie sztuki performatywne, plastyczne i muzyczne. Doskonałym przykładem jego synkretycznego podejścia do sztuki są notatniki zawierające *butô-fu* (swoiste „transkrypcje choreograficzne” dzieł malarskich i literackich<sup>71</sup>), w których Hijikata ujawnił swoją rozległą wiedzę na temat zachodniego i rodzimego malarstwa, jak również literatury i poezji. Badacze podkreślają, że Hijikata swoją wiedzę na temat zachodniej literatury zdobył między innymi dzięki przyjaźni ze znawcą literatury

<sup>70</sup> Zob.: S. Barber, *Hijikata: Revolt of the Body*, Solar Books, Washington 2010, s. 54-64.

<sup>71</sup> *Butô-fu* Hijikaty zostaną szczegółowo omówione w rozdziale V niniejszej pracy.

francuskiej Shibusawa Tatsuhiko. Shibusawa był pisarzem, krytykiem sztuki i – co najważniejsze – tłumaczem literatury francuskiej. Fascynowała go twórczość André Bretona oraz francuski surrealizm, a w latach 50. przetłumaczył na język japoński m.in. *Historię Julietty, czyli powodzenie występku* Markiza de Sade oraz opowiadanie Jeana Cocteau *Le Grand Écart*. Należy podkreślić, że jego poszukiwania literackie i zainteresowania czarną magią, demonologią oraz erotyzmem miały ogromny wpływ na twórczość fundatora *butô*<sup>72</sup>. Jak zauważa Kurt Wurmil, to właśnie „Shibusawa wprowadził Hijikatę w świat Geneta i Batille’a”<sup>73</sup>, a twórczość tych dwóch artystów stanowiła jedno z najważniejszych źródeł inspiracji w myśleniu Hijikaty o społecznej konstrukcji ciała, zbrodni czy erotyzmie.

Powyższe konstatacje przybliżają nam obraz tokijskiego środowiska artystycznego lat 60. Z całą pewnością atmosfera panująca w powojennej Japonii wywarła ogromny wpływ na świadomość tamtejszych twórców awangardowych, a owocem współpracy między nimi były wzajemne inspiracje. Artyści owi przyjmowali podobne założenia dotyczące sztuki oraz eksperymentowali z tradycyjną formą, asymilując zarówno elementy dawnej kultury japońskiej, jak i współczesne wpływy zachodnie (dadaizm, surrealizm, futurizm, egzystencjalizm, ekspresjonizm). Podejmowali zbliżoną tematykę, tworząc swoistego rodzaju „sztukę obsesji” (*Obsessional Art*). Termin ten został przywołany przez japońską artystkę Kusama Yajoi na określenie podejmowanych przez nią, kompulsywnie powtarzających się tematów związanych z erotyzmem i szaleństwem. Jak stwierdziła Munroe, określenie „sztuka obsesyjna” wskazuje na kilka przewodnich tendencji w działalności artystycznej japońskich twórców lat 60. XX wieku. Munroe zauważyła, że „kilku awangardowych artystów sztuk wizualnych i performerów inspirowało się ciemnymi stronami ludzkiej *psyche*: wyobrażenia szaleństwa i duchowej przemocy zdominowały rzeźby tworzone przez Miki Tomio, obiekty i happeningi Kusama Yajoi oraz performanse Hijikaty Tatsumi twórcy *Ankoku butô*”<sup>74</sup>. Niewątpliwie artyści owi

---

<sup>72</sup> Zob.: J.T. Rimer, Van C. Gessel, *The Columbia Anthology of Modern Japanese Literature: From 1945 to the present*, New York 2007, s. 659.

<sup>73</sup> K. Werner Wurmil, *The Power of Image – Hijikata Tatsumi's Scrapbooks and the Art of Butô, ...*, s. 65.

<sup>74</sup> A. Munroe, *Revolt of the Flesh: Ankoku Butô and Obsessional Art* [w:] A. Munroe (ed.), *Japanese Art After 1945: Scream against the Sky*, New York 1994, s. 189.

mieli podobną wrażliwość zakorzenioną w osobistej traumie oraz atmosferze społecznego kryzysu. Paranoiczna obsesja była nie tylko stanem psychicznym, który zobrazowany był w tematyce ich prac, ale również współtworzyła strukturę tych dzieł, opartych na motywach powtarzalności i pustki.

Klein napisała, że „niezwykłe wizje Hijikaty i Ohno w istotny sposób wpłynęły na kształt ducha czasu (*zeitgeist*) wczesnych lat 60. – okresu artystycznego fermentu, w którym działali najbardziej prominentni awangardowi artyści powojennej Japonii”<sup>75</sup>. Twórczość Hijikaty stała się więc integralną częścią awangardowego ruchu artystycznego, natomiast sam „architekt *butô*” został uznany za założyciela „japońskiego podziemia artystycznego”<sup>76</sup>. Jak podkreślił Baird, taniec Hijikaty „charakteryzował się bezprecedensową wymianą twórczej energii z innymi japońskimi artystami”<sup>77</sup>. Jego dzieła były źródłem inspiracji dla undergroundowych reżyserów teatralnych i filmowych, plastyków czy pisarzy. Jednak również fundator *butô*, poszukując nowej formy ekspresji, nawiązywał bezpośrednio do rodzących się w latach 60. nowych nurtów w sztuce. Według Wurmila, pierwszy okres twórczości Hijikaty (1959-1960) cechował się spontanicznym duchem improwizacji charakterystycznym dla „uteatralizowanych” demonstracji *Anpo* czy happeningów organizowanych przez takie grupy, jak Neo-Dada Organizers oraz Hi Red Center<sup>78</sup>. Zgodnie z twierdzeniem żony Hijikaty, Motofuji Akiko, *butô* rozwijało się „w czasie wielkiego chaosu i niepewności”, jednak „był to bardzo kreatywny okres dający sposobność wytańczenia własnych poglądów dzięki nowej twórczej energii. Wiele inspiracji czerpaliśmy w tym czasie z teatru ulicznego”<sup>79</sup>, tworzonego między innymi przez grupę Zero Jigen (Wymiar Zero), która na przełomie lat 60. i 70. poprzez swoje radykalne akcje uliczne „gwałciła miejską przestrzeń” nagością i erotyzmem<sup>80</sup>.

---

<sup>75</sup> S. Klein, *Ankoku Butô: The Premodern and Postmodern Influences on the Dance of Utter Darkness*, ..., s. 16.

<sup>76</sup> T. Shibusawa, T. Hijikata, *Plucking off the Darkness of the Flesh. An Interview: Shibusawa Tatsuhiko and Hijikata Tatsumi*, ..., s. 52.

<sup>77</sup> B. Baird, *Butô and the Burden of History – Hijikata Tatsumi and Nihonjin*, ..., s. 8.

<sup>78</sup> Zob. K. Werner Wurmil, *The Power of Image - Hijikata Tatsumi's Scrapbooks and the Art of Butô*, ..., s. 65.

<sup>79</sup> Cyt. za: T. R. H. Havens, *Radicals and Realists in the Japanese Nonverbal Arts. The Avant-Garde Rejection of Realism*, University of Hawaii Press, Honolulu 2006, s.181.

<sup>80</sup> Na temat akcji ulicznych organizowanych przez grupę Zero Jigen zob.: T. R. H. Havens, *Radicals and Realists in the Japanese Nonverbal Arts. The Avant-Garde Rejection of Realism*, University of Hawaii Press, Honolulu 2006, s. 182 - 185.



**Fot.7** Akcja uliczna Zero Jigen Group  
pt.: *Funeral Parade of Ross* 1969  
Foto. Hirata Arakawa



**Fot.8** na zdjęciu Hijikata Tatsumi  
Plakat studio *Asbestos-kan* 1969  
Foto. Masahisa Fukase

Należy zaznaczyć, że nowe nurty w sztuce powojennej Japonii nie tylko wyrażały „ducha czasu”, ale były od niego ściśle uzależnione. Atmosfera społeczno-kulturowa tamtych lat wywarła ogromny wpływ na poglądy Hijikaty. Jak zauważyła Kurihara, Hijikata był w pełni świadomy zmian społecznych i kulturowych oraz ich wpływu otaczający go krajobraz i na ciało. „Architekt *butō*” podkreślał, że „ciało nieustannie poddawane jest przemocy pod wpływem takich procesów, jak chociażby rozwój technologii”<sup>81</sup>. Niewątpliwie Hijikata bezpośrednio doświadczył wojennej pożogi i traumy (jego bracia zostali wcieleni do wojska, a kilku z nich zginęło na wojnie<sup>82</sup>), jak również konstruktywnej, a zarazem niszczącej siły rozwoju gospodarczego (przeprowadził się ze wsi do wielkiej metropolii – Tokio) oraz związanego z nim postępującego materializmu. Wzrost ekonomiczny przyczynił się do wzbogacenia Japonii, jednak objawił także swoją destrukcyjną stronę, niszcząc środowisko naturalne oraz powodując wiele chorób. Jak wspomina Kurihara, „przejawiające się w pracach Hijikaty zamiłowanie do natury, zarówno w jej pięknym, jak i okrutnym wymiarze, wiązało się bezpośrednio ze wzrostem gospodarczym w Japonii w latach 60. Wzrost ten był napędzany przez rozwijającą się gwałtownie industrializację. Fabryki powstawały na całym terytorium japońskim. Produkowały toksyny i zanieczyszczały środowisko, co w efekcie zrodziło nowe choroby wynikające z zatrucia rtęcią lub kadmem. Krajobraz i społeczeństwo zostały zniszczone; zakłócone zostały tradycyjne stosunki społeczne i obyczaje.

<sup>81</sup> N. Kurihara, *Hijikata Tatsumi: The Words of Butō*, ..., s. 21.

<sup>82</sup> Hijikata miał dziesięcioro rodzeństwa. Zob.: B. Baird, *Butō and the Burden of History – Hijikata Tatsumi and Nihonjin*, ..., s. 18.

Wszechobecne poczucie przemijania i straty zrodziło wśród społeczności japońskiej pragnienie odzyskania idealistycznej i holistycznej wizji Japonii. To pragnienie powrotu do starej i lepszej Japonii stało się narodową fantazją<sup>83</sup>.

Twórczość Hijikaty doskonale wpisywała się w panującą w tym czasie atmosferę nostalgii i potwierdzała powszechną chęć powrotu do dawnych, stabilnych wartości. Jednocześnie poszukiwał on nowych form ekspresji, eksperymentował, dekonstruował tradycyjne schematy, podejmował tematy *tabu* oraz asymilował zachodnie wzorce. Jak w swojej dysertacji napisał Bruce Baird, „[Hijikata] był produktem swoich czasów”. Jego taniec dotykał tematyki, która była powszechnie podejmowana (niemożność pełnej międzyludzkiej komunikacji, kontestowanie dotychczasowych wzorców, nieoczywiste użycie języka, społeczna alienacja, potrzeba transformacji i skandalu)<sup>84</sup>. Twórczość „architekta *butô*” stała się więc odbiciem współczesnych problemów, a jednocześnie, poprzez innowacyjną formę, kształtowała obraz ówczesnej „brudnej awangardy” (*dirty avangard*)<sup>85</sup>. I choć Hijikata w jednym z wywiadów przyznał, że nigdy nie postrzegał siebie jako część artystycznej awangardy<sup>86</sup>, to jednak z całą pewnością można przyznać, że jego dzieła zainicjowały zupełnie nowy nurt w sztukach widowiskowych powojennej Japonii.

Ujęcie *butô* w perspektywie historycznej uzmysławia, jak istotny wpływ na kształt tej praktyki artystycznej miała rewolucyjna atmosfera panująca w powojennej Japonii. *Butô*, podobnie jak inne awangardowe ruchy wyrosłe w latach 60. XX wieku, stało się prowokacyjną formą społecznej krytyki i kulturalnej subwersji. Niewątpliwie tym, co łączyło twórców tego okresu, było doświadczenie cierpienia, okrucieństwa, przemocy, potrzeba powrotu do rytualnych form, kryzys tożsamości, estetyczny ferment oraz wszechobecne użycie groteski, elementów irracjonalnych i

---

<sup>83</sup> N. Kurihara, *Hijikata Tatsumi: The Words of Butô*, ..., s. 21

<sup>84</sup> B. Baird, *Butô and the Burden of History – Hijikata Tatsumi and Nihonjin*, ..., s. 30-31.

<sup>85</sup> Zgodnie z twierdzeniem Barbera, *dirty avangard* było określeniem ówczesnych działań artystycznych używanym nie tyle przez artystów czy krytyków sztuki, lecz głównie przez dziennikarzy. Zob. S. Barber, *Hijikata: Revolt of the Body*, ..., s. 74.

<sup>86</sup> Zob. *Ibidem*, s. 74.

wielokulturowych kolaży. Na tym gruncie Hijikata stworzył radykalnie nową formę tanecznego performansu, łącząc uniwersalny spektakl ciała z poszukiwaniem własnej tożsamości i nowych form ekspresji.

### 3.3. Perspektywa polaryzacyjna

Jak zauważa Paul Rauquet „w większości teoretycznych rozważań na temat *butô* badacze popadają w pewne generalizacje: albo analizują *butô* jako *stricte* japońską praktykę artystyczną, albo ignorują korzenie tego tańca, wskazując na jego uniwersalność”<sup>87</sup>. Badacze, którzy przyjmują perspektywę polaryzacyjną, często osadzają swoją analizę w ramach antropologicznej interpretacji *butô* jako praktyki artystycznej ściśle związanej z kontekstem lokalnym i historycznym. Postrzegają *butô* jako coś esencjalnie „japońskiego” lub wręcz lokalnie wywodzącego się z Tōhoku – północnej części Japonii, w której dorastał fundator *butô*, Hijikata Tatsumi. Z tego też względu wydaje się, że niejednokrotnie bagatelizują oni poglądy Hijikaty na temat skodyfikowanych form teatru japońskiego oraz jego inspiracje zachodnimi ideami. Jak podkreśla Kurihara, „niektórzy badacze zbyt łatwo porównują *butô* z buddyzmem *zen* i innymi japońskimi elementami”<sup>88</sup>. Sam Hijikata bowiem podkreślał, że stworzone przez niego *butô* powstało z zupełnie innych inspiracji i nie jest związane z buddyzmem czy shintoizmem<sup>89</sup>. Z drugiej strony często ci sami badacze uwzględniają uniwersalny i globalny charakter tej praktyki artystycznej, podkreślając ponadnarodowy i ahistoryczny wymiar tego fenomenu.

---

<sup>87</sup> P. Roquet, *Towards the Bowels of Earth. Butô Writing in Perspective*,..., s. 16.

<sup>88</sup> N. Kurihara, *Hijikata Tatsumi: The Words of Butô*, ..., s. 17.

<sup>89</sup> Zob.: J. Viala, N. Masson-Sekine, *Butô: Shades of Darkness*,..., s. 71.

### 3.3.1. *Butô* lokalne

#### 3.3.1.1. Dyskursu *nihonjinron*

Przyglądając się rozważaniom na temat *butô* osadzonym w kontekście lokalnym, warto wrócić do wątku podjętego w opisie perspektywy historycznej. Należy podkreślić, że w czasie gdy konstytuowało się *butô* Hijikaty, w Japonii pojawił się popularny dyskurs dotyczący „japońskości” – *nihonjinron*. Był on ideową próbą eksploracji i rekonstrukcji narodowej tożsamości w obliczu westernizacji i gwałtownej industrializacji. Postępująca modernizacja Japonii w latach 60. i 70. XX w. przyczyniła się do tego, że *nihonjinron* wszedł do dyskursu publicznego, co uwidaczniało się w coraz częściej podnoszonych radykalnych stwierdzeniach o wyjątkowości Japończyków. Peter Dale wskazał, iż uczestnicy tego dyskursu odwoływali się do trzech przesłanek, zakładając, że „Japończycy tworzą pod względem kulturalnym i społecznym rasę homogeniczną [...]; różnią się radykalnie od wszystkich innych narodów [...] oraz wykazują postawę świadomie nacjonalistyczną, wyrażając pojęciową i metodologiczną niechęć dla każdego bez wyjątku modelu rozważań, który mógłby być postrzegany jako wywodzący się z zewnętrznych niejapońskich źródeł”<sup>90</sup>. W pracach naukowych pojawiły się wątki upowszechniające „trwałe, ostateczne i spójne wersje mitów narodowych” oraz „ksenofobiczną politykę państwa zamkniętego (*sakoku*)”<sup>91</sup>. W sztuce nastąpił zwrot ku tradycyjnym wartościom i technikom, a artyści utożsamiający się z dyskursem *nihonjinron* dążyli do wyznaczenia symbolicznych granic pomiędzy tym, co nasze (japońskie), a tym, co obce (zachodnie). Harumi Beuf – antropolog badający życie codzienne w powojennej Japonii – podkreślił, że w odpowiedzi na westernizację kultury japońskiej tamtejsze społeczeństwo zaczęło demonstracyjnie podkreślać niepowtarzalność japońskiej tradycji. Podstawowym celem dyskursu *nihonjinron* było – jak stwierdził Beuf – „ocalenie japońskiego stylu przed zdeprecjonowaniem oraz ukazanie najważniejszych osiągnięć kultury japońskiej poprzez krystalizację «japońskości» i uczynienie jej czytelną dla zwykłego obywatela, a przede wszystkim odsunięcie uwłaczających porównań japońskiego stylu do zachodnich wpływów

---

<sup>90</sup> P. Dale, *The Myth of Japanese Uniqueness*, New York 1986, s. 8.

<sup>91</sup> H. Gene Blocker, Ch. L. Starling, *Filozofia japońska*,..., s. 189-190.

poprzez postulowanie wyjątkowości japońskiej istoty”<sup>92</sup>. Przyjęcie przez artystów takiej postawy wiązało się z powracaniem do klasycznych środków wyrazu i przedstawianiem w sztuce „autentycznej Japonii” oraz podejmowaniem tematów ujawniających istotę tego, co japońskie.

Niektórzy badacze *butô*, interpretując twórczość Hijikaty, odwołują się mniej lub bardziej bezpośrednio do dyskursu *nihonjinron*. Elementy charakterystyczne dla tego dyskursu odnajdują oni przede wszystkim w okresie nazwanym *Tôhoku Kabuki*, kiedy to „architekt *butô*” zwrócił się w stronę tradycji i lokalności, asymilując ludową tematykę oraz wprowadzając technikę opartą między innymi na obserwacjach ciał zbieraczy ryżu czy niemowląt uwięzionych w koszach *izume*. Ważny jest także w ich mniemaniu spektakl *Hijikata Tatsumi to nihonjin: Nikutai no hanran (Hijikata Tatsumi and the Japanese: Rebellion of the Flesh)*, przywoływany jako przełomowy w historii rozwoju *Ankoku butô*, między innymi ze względu na sam tytuł, który bezpośrednio wskazuje na stosunek Hijikaty do społeczeństwa japońskiego. Ponadto poszukują oni relacji pomiędzy estetyką *Ankoku butô* a nostalgicznym „powrotem do Tôhoku” lub interpretują eksperymenty twórcze Hijikaty jako próbę odnalezienia sposobów posługiwania się ciałem i pojmowania cielesności, typowych dla Japończyków i ich stylu życia.



Stephen Barber, choć bezpośrednio nie powołuje się na dyskursu *nihonjinron*, to jednak – analizując ostatni etap twórczości Hijikaty – przywołuje poglądy charakterystyczne dla tego nurtu. Barber podkreśla, że w latach 60. XX wieku intelektualiści poszukiwali znaków „autentycznej Japonii”. Dzięki temu docenili oni wartość regionów wcześniej marginalizowanych, w których zachowały się przejawy tradycji, lokalnych obyczajów i zachowań. Jak stwierdził Barber, dążenia do odkrycia „czystej jedności Japonii oraz autentycznej cielesności i pamięci

---

<sup>92</sup> Cyt. za: Y. Kosaku, *Cultural Nationalism in Contemporary Japan: A Sociological Enquiry*, London 1992, s. 138.

niewątpliwie nazaczyły *Ankoku butô*<sup>93</sup>. Hijikata w okresie *Tôhoku Kabuki* nawiązywał do tych poszukiwań, między innym odkrywając wraz z Hosoe Eikô w stworzonym wspólnie albumie fotograficznym *Kamaitachi* uroki niedotkniętego industrializacją wiejskiego regionu Tôhoku. Barber szczególną uwagę zwraca na jedno charakterystyczne zdjęcie z tego albumu, na którym Hijikata biegnie po ulicy, trzymając powiewającą na wietrze japońską flagę. Według Barbera, zdjęcie to ujawnia stosunek Hijikaty do Japonii i symboli narodowych. Badacz podkreśla, że „stosunek ten można powiązać z postawą tych artystów i intelektualistów, którzy przeżywali niepokój związany z industrializacją i okupacją Japonii”<sup>94</sup>. Postawa ta wyrażała się między innymi w nostalgicznym powrocie do tradycyjnych form i tematów. Według Barbera, „Hijikata eksplorował pamięć dawnej Japonii i próbował wyrazić ją poprzez medium własnego ciała”<sup>95</sup>. Jednak stworzył on swoją własną wizję/projekcję rodzinnej ziemi. W związku z tym nie utrzymywał swoich dzieł w tonie nostalgii i powrotu do dawnej świetności Japonii, lecz raczej widział ją jako miejsce zrujnowane i trawione przez choroby. Jak stwierdził Barber, ta przeformułowana wizja Japonii była zbiorem wspomnień i obsesji Hijikaty czy inaczej: nieustannie zmieniających się i najczęściej sprzecznych spostrzeżeń na temat narodu japońskiego<sup>96</sup>.

Podobne stanowisko przyjmuje Bruce Baird, który stwierdza, że twórczość Hijikaty można wpisać w tak zwany dyskurs *nihonkaki* – powrotu do dawnej Japonii. Jednak, jak podkreśla Baird, poszukiwania i eksperymenty formalne „architekta *butô*” wiązały się nie tyle z melancholijnym stosunkiem do ojczystego kraju, ile ujawniały wizję Hijikaty związaną z jego osobistymi doświadczeniami oraz przemyśleniami na temat alienacji społecznej czy represyjnych struktur społecznych, a więc treści o charakterze uniwersalnym. Dlatego też w albumie *Kamaitachi*, który przywoływany jest jako jedno z najważniejszych dzieł okresu w twórczości Hijikaty, nazywanego „powrót do Tôhoku”, „architekt *butô*”, zdaniem Bairda, nie tyle eksplorował pokłady wspomnień z dzieciństwa, obnażając „demony Tôhoku”<sup>97</sup> (jak sugeruje m.in. Holborn), ile raczej próbował przeniknąć pokłady fałszywej rzeczywistości, by dotrzeć

<sup>93</sup> S. Barber, *Hijikata: Revolt of the Body*, ..., s. 89.

<sup>94</sup> *Ibidem*, s. 87.

<sup>95</sup> *Ibidem*.

<sup>96</sup> Zob.: *Ibidem*, s. 89-92.

<sup>97</sup> M. Holborn, E. Hoffman, *Butô: Dance of the Dark Soul*,..., s. 9.

do autentycznych przyczyn ludzkich zachowań. Jak zauważa Baird, korzeni *butô* nie należy więc szukać w ojczystej ziemi, gospodarce ryżowej czy „dziewiczych terenach” północnej Japonii, lecz raczej w dążeniu do „obnażenia przestrzeni”<sup>98</sup> (*slash space*), w prowokowaniu do buntu i wyłamywania się z utartych konwencji po to, by dotrzeć do naturalnej lub inaczej – autentycznej cielesności<sup>99</sup>. W podobny sposób Baird interpretuje spektakl *Hijikata Tatsumi and the Japanese: Rebellion of the Flesh*, który według niego, ukazał opresyjne działanie „zniewalających struktur społecznych, które mają ogromny wpływ na postrzeganie ciała”<sup>100</sup>. Baird zwraca uwagę na fakt, że dosłowne rozumienie tytułu tego spektaklu przez niektórych badaczy doprowadza do sprzecznych interpretacji poglądów Hijikaty. Dla przykładu Sondra Fraleigh odczytuje treść *Rebellion of the Flesh* przez pryzmat stosunku Hijikaty do własnych japońskich korzeni. Jak pisze, w spektaklu tym „ostatecznie eksplodują spostrzeżenia Hijikaty na temat własnej tożsamości jako rdzennego mieszkańca Japonii”<sup>101</sup>. Według tej badaczki, Hijikata, łącząc elementy zapożyczone ze sztuki Zachodu z elementami japońskimi, tworzy „nową formę tańca zrodzoną z fragmentów wspomnień z dzieciństwa i doświadczeń nędzy życia w zimnym regionie Tôhoku”<sup>102</sup>. Fraleigh, analizując ten spektakl, nawiązuje do stwierdzenia Hijikaty, który w *To Prison* podkreślał, że w dzieciństwie czarna ziemia Japonii była jego nauczycielką<sup>103</sup>. Zgodnie z tym stwierdzeniem, Fraleigh odczytuje *Rebellion of the Flesh* jako powrót do przeszłości czy inaczej: do „własnych japońskich korzeni”<sup>104</sup>. Z kolei, jak zauważa Mark Holborn, tytuł ten wskazuje jednoznacznie na przynależność etniczną Hijikaty, jednak nie należy go odczytywać jako chęć utożsamienia się artysty z Japończykami, a raczej jako próbę wyzwolenia się z ograniczeń narzuconych przez własne korzenie – przez określoną etniczną tożsamość<sup>105</sup>.

Według Bairda, każdy ze wspomnianych komentatorów podkreśla fakt, że tytuł *Hijikata Tatsumi and the Japanese* wskazuje bezpośrednio na przynależność

---

<sup>98</sup> Hijikata w opisie albumu *Kamaitachi* sam podkreśla, że celem działania twórczego było tutaj „obnażenie przestrzeni”. Zob. B. Baird, *Butô and the Burden of History – Hijikata Tatsumi and Nihonjin, ...*, s. 170.

<sup>99</sup> *Ibidem, ...*, s. 173.

<sup>100</sup> *Ibidem*, s. 192.

<sup>101</sup> S. Fraleigh, T. Nakamura, *Hijikata Tatsumi and Ohno Kazuo, ...*, s. 85.

<sup>102</sup> *Ibidem*, s. 86.

<sup>103</sup> Zob.: T. Hijikata, *To Prison*, „The Drama Review”, tom 44, nr 1, (wiosna 2000), s. 48.

<sup>104</sup> S. Fraleigh, T. Nakamura, *Hijikata Tatsumi and Ohno Kazuo, ...*, s. 86.

<sup>105</sup> M. Holborn, E. Hoffman *Butô: Dance of the Dark Soul, ...*, s. 13.

etniczną Hijikaty. Nie zgadzają się oni jedynie co do tego, czy Hijikata identyfikował się z narodem japońskim, z dumą demonstrując i eksplorując własne pochodzenie, czy też podejmował próbę wyzwolenia się od własnych korzeni. Baird podkreśla, że Hijikata niewątpliwie zastanawiał się nad własną tożsamością i tym, co ją kształtuje. W wywiadzie z Shibusawą „architekt *butô*” sam zaznaczył, że „osiągnął wiek, w którym musi ostatecznie wykreować Hijikatę Tatsumi poprzez Hijikatę Tatsumi”.<sup>106</sup> W swoich wypowiedziach często też powracał do wspomnień z okresu dzieciństwa oraz do rodzinnego regionu Tōhoku. Pomimo tego, nigdy jednak, zdaniem Bairda, nie wskazał bezpośrednio na „przynależność Hijikaty Tatsumi do kategorii Japończyków”<sup>107</sup>. „Architekt *butô*” eksplorował raczej osobiste wspomnienia aniżeli zbiorową pamięć swoich współrodaków. Natomiast w swych spektaklach nawiązywał przede wszystkim do własnych bolesnych doświadczeń, nie zaś do cierpienia całego narodu japońskiego. Dla Bairda łącznik „i” w tytule omawianego spektaklu wskazuje na niezobowiązujące połączenie Hijikaty z Japończykami, w myśl surrealistycznej zasady Lautréamonta, która łączy maszynę do szycia z parasolem na stole prosektoryjnym. Ponadto, analizując treść tego spektaklu, Baird zauważa, że Hijikata ucieleśnia postaci, które trudno w bezpośredni sposób zakwalifikować do kategorii „Japończyków”. Są to bowiem między innymi postać ubrana w suknię balową, nagi mężczyzna ze złotym fallusem, osoba ubrana w strój czirliderki, postać w krótkim kimono i w sportowych skarpetach czy bezdomny w białym garniturze. Według Bairda, postaci te stanowią doskonały przykład zainteresowań Hijikaty i reprezentują raczej jego obsesję związaną z alienacją społeczną i innością aniżeli jakąś specyficzną grupę, którą można zaklasyfikować jako „naród japoński”. „Nawet kimono – jak pisze Baird – nie jest dobrym znakiem wskazującym na zbiór «Japończyków»”<sup>108</sup>. Według Bairda, Hijikata zdawał sobie sprawę z tego, że nie można utworzyć jakiegoś ogólnego konceptu „autentycznej japońskości”, dlatego też przedstawił szeroki wachlarz postaci, które mogą być utożsamiane ze wszystkimi ludźmi, niezależnie od pochodzenia<sup>109</sup>. Ponadto, jak twierdzi Baird, spektakl ten – na co wskazuje druga część tytułu – jest przede wszystkim wyrazem buntu Hijikaty.

---

<sup>106</sup> T. Shibusawa, T. Hijikata, *Plucking off the Darkness of the Flesh. An Interview: Shibusawa Tatsuhiko and Hijikata Tatsumi, ...*, s. 55.

<sup>107</sup> B. Baird, *Butô and the Burden of History – Hijikata Tatsumi and Nihonjin, ...*, s. 158.

<sup>108</sup> *Ibidem*, s. 159.

<sup>109</sup> Zob.: *Ibidem*, s. 159-160.

Wyrazem „rebelii, która została wymierzona w takim samym stopniu w naród japoński, jak i w całą resztę świata”<sup>110</sup>. W spektaklu tym Hijikata obnaża japoński system społeczny, który ma taki sam wpływ na kształtowanie ludzkich zachowań, jak krytykowane w tym czasie zachodnie struktury społeczne<sup>111</sup>. Zgodnie z powyższym możemy uznać, że Baird w swojej analizie twórczości Hijikaty, odwołując się bezpośrednio do dyskursu *nihonkaki*, chce raczej zwrócić uwagę czytelnika na błędy w interpretowaniu *butô* w kategoriach lokalnych lub inaczej w odczytywaniu *butô* jako praktyki artystycznej zainspirowanej nostalgicznym powrotem do dawnej Japonii i tego, co japońskie. Badacz ten, zwracając uwagę na idee Hijikaty dotyczące funkcjonowania struktur społecznych i chęci odnalezienia „autentycznej cielesności”, podkreśla uniwersalny i ponadnarodowy charakter tego fenomenu.

### 3.3.1.2. Dekonstrukcja *kata*

Stosunek Hijikaty do Japonii wyrażał się więc raczej w postawie buntu i krytyki zastanych wartości aniżeli w nostalgicznym powrocie do przeszłości. Jak już wspominaliśmy wcześniej, taka postawa była charakterystyczna dla artystów awangardowych działających między innymi w ruchu *angura*. Artyści owi krytykowali skostniałą sztukę klasyczną, a jednocześnie asymilowali do swojej sztuki jej tradycyjne formy i pozbawiali je właściwego im kontekstu, by na tej podstawie stworzyć całkiem nową jakość. Według Bairda, Hijikata przyjął bardzo podobną strategię w stosunku do japońskiej tradycji. Zapożyczając do swoich eksperymentów formalnych elementy z tradycyjnych sztuk walki czy teatru *kabuki*, dekonstruował podstawowe *kata* i na tej podstawie tworzył własny język.

Doskonałym przykładem takiej strategii jest zarejestrowany na taśmie filmowej spektakl z 1972 roku *Hôsôtan (Story of SmallPox)*. W performansie tym możemy zaobserwować charakterystyczne dla *Ankoku butô* ruchy oparte na dwuosiowym ustawieniu ciała. Podstawą takiej pozycji było przede wszystkim wykorzystanie opozycyjnych sił, dzięki którym głowa, tors i nogi poruszały się asymetrycznie, tak jakby całe ciało było rozczłonkowane, a każda z jego części poruszała się

---

<sup>110</sup> *Ibidem*, s. 161.

<sup>111</sup> Zob. *Ibidem*, s. 161.

niezależnie, w przeciwnym kierunku. Taka asymetryczna postawa prowadziła do ukazania postaci pozbawionej równowagi i znajdującej się w stanie nieustannego jej poszukiwania. Dlatego też wydaje się, że taniec Hijikaty pozbawiony jest tu jakiegś konkretnej choreografii, a nawet, że opiera się na nie do końca zaplanowanych czy kontrolowanych gestach i krokach. Jednak, jak zauważa Baird, jest to celowa choreografia, a podstawą tych ruchów są techniki, z którymi możemy się zetknąć w tradycyjnym teatrze *kabuki* lub w sztukach walki<sup>112</sup>.



**Fot.7** na zdjęciu: Hijikata Tatsumi  
klatka z filmu autorstwa Arai Misao  
Rejestracja performansu pt.: *Hōsōtan* (*Story of SmallPox*) 1972



**Fot.8** Utagawa Kunisawa  
*The Kabuki Actor*  
*Kawaharazaki Gonjuro as Kagekiyo* 1861

Zgodnie z twierdzeniem Eugenio Barby, „jeżeli naprawdę chcemy zrozumieć, co oznacza dialektyka w sferze materialnej teatru, powinniśmy studiować aktorów orientalnych. Tutaj bowiem zasada jedności przeciwieństw jest zasadą, zgodnie z którą aktor konstruuje i rozwija wszystkie swoje działania”<sup>113</sup>. Według Barby, w teatrze Wschodu wszelkie ruchy oparte są na zasadzie asymetrii i opozycji, nigdy nie są prowadzone w linii prostej, ale zawsze w liniach zaokrąglonych i krętych. Na tej podstawie powstaje taniec opozycji, który jest tańcem skontrastowanych napięć i dynamicznych przeciwieństw<sup>114</sup>. Niewątpliwie Hijikata, tworząc choreografie do *Story of SmallPox*, odwoływał się do tych reguł. Jednak traktował je tylko jako wskazówkę, rodzaj matrycy gestów, które następnie dekonstruował i na ich podstawie tworzył własny taniec. Taką strategię „architekt *butō*” stosował wobec większości

<sup>112</sup> Zob. *Ibidem*, s. 194-195.

<sup>113</sup> E. Barba, *Taniec opozycji*, [w:] E. Barba, N. Savarese, *Sekretna sztuka aktora. Słownik antropologii teatru*, Wrocław 2005, s. 126.

<sup>114</sup> Zob.: *Ibidem*, s. 126.

klasycznych japońskich motywów teatralnych, takich jak strój, muzyka, scenografia czy podstawowe *kata*. Dla przykładu w *Story of SmallPox* Hijikata użył elementów typowo japońskich, takich jak: kimono, *dotera*<sup>115</sup>, *geta*<sup>116</sup>, charakterystyczna dla zamężnych kobiet fryzura w stylu *marumage* czy pieśń *Kuzu no ha* śpiewaną przez *goze* – ślepą żebraczkę do melodii wygrywanej na tradycyjnym instrumencie *shamise*. Wszystkie te elementy były jednak pozbawiane właściwego im kontekstu, a nawet sposobu użycia, jak na przykład *geta*, na których tancerki poruszały się raczej pokracznie, a nie z gracją, jak w tradycyjnym teatrze – szły chwiejnym krokiem, balansując niczym na szczydkach na jednym sandale, a drugim wybijały rytm jak swoistego rodzaju instrumentem perkusyjnym<sup>117</sup>. Baird stwierdza zatem, że Hijikata „zapożyczał elementy z tradycyjnych sztuk walki czy teatru *kabuki*, jednak umieszczał je w zupełnie nowym kontekście. W efekcie tworzył indywidualny zbiór gestów i ruchów, które miały niewiele wspólnego z klasyczną formą”<sup>118</sup>. Na tej podstawie Hijikata stworzył własną koncepcję cielesności oraz zupełnie nową formę tańca.

### 3.3.1.3. „Ciało japońskie”

Niektórzy badacze, analizując koncepcję cielesności stworzoną przez Hijikatę, dochodzą do wniosku, że poszukiwał on takiej postawy, która odpowiadałaby morfologii „ciała japońskiego”. Niewątpliwie Hijikata zauważał różnice w anatomii „niepewnego ciała japońskiego” i „koherentnego ciała zachodniego”. Zwrócił on uwagę przede wszystkim na stopy i nogi, które determinują sposób poruszania się. Twierdził również, że krótkie kończyny u Japończyków powodują, iż punkt ciężkości zostaje przesunięty, wskutek czego ciało osadzone jest blisko ziemi. Podkreślał niestabilność i ciągły balans „ciała japońskiego”, zauważając, że przy poruszaniu się stopy Japończyków „przesuwają się bez przerwy na jedną stronę” i dlatego wciąż znajdują się oni w stanie nierównowagi. Jak twierdził, „ludzie Zachodu stoją twardo na ziemi, a ich ciało ma kształt piramidy, natomiast Japończycy zdają się nieustannie

<sup>115</sup> *Dotera* – ciepłe kimono w stylu płaszczka szyte z grubego materiału.

<sup>116</sup> *Geta* – tradycyjne japońskie obuwie w stylu drewnianych kłapek, na podwyższonej podeszwie zrobionej z dwóch drewnianych listewek.

<sup>117</sup> Zob.: B. Baird, *Butô and the Burden of History – Hijikata Tatsumi and Nihonjin*,..., s. 188-189.

<sup>118</sup> *Ibidem*, s. 195.

balansować, jakby poruszali się po naoliwionym papierze. Dlatego też muszą oni oprzeć swój punkt ciężkości na skręconych nogach”<sup>119</sup>. Jak twierdzą Susan Klein i Sondra Fraleigh, na podstawie tych obserwacji Hijikata stworzył zestaw kilku ćwiczeń, w których odrzucił formy wertykalne, charakterystyczne dla baletu klasycznego i zaproponował taniec horyzontalny, gdzie podstawową pozycją ciała była *ganimata* – technika tańca zapożyczona z tradycyjnego teatru japońskiego, oparta na ugiętych, osadzonych nisko na miednicy i zbliżonych ku ziemi ciałach<sup>120</sup> – oraz charakterystyczny powolny i posuwisty krok *hokotai*, dający wrażenie, jakby struktura ciała tancerza i jego otoczenie uległo zagęszczeniu, poddając się całkowicie siłom grawitacji.<sup>121</sup>

Z kolei Takechi Tetsuji zauważył, że odnalezienie nowego punktu oparcia „cielesnego centrum”, które przyciągane jest przez siły grawitacji, związane było raczej z poszukiwaniem form ekspresji ukrytych w „agrarnych ciałach” zbieraczy ryżu. Swoje spostrzeżenia Takechi oparł między innymi na stwierdzeniu Hijikaty podkreślającym, że „źródło tańca japońskiego można odnaleźć w ciężkim życiu, które było udziałem rolników”<sup>122</sup>. Według Takechi, „architekt *butô*”, poszukując nowych, antyzachodnich wartości, ostatecznie oparł swój taniec na cielesności ukształtowanej przez lokalną gospodarkę ryżową<sup>123</sup>. W tym miejscu należy podkreślić, że pomimo iż w pismach Hijikaty możemy odnaleźć stwierdzenia dotyczące obserwacji anatomii rolnika zbierającego ryż, to jednak – jak podkreślił Baird – jednoznaczne sprowadzenie tej praktyki artystycznej do bycia li tylko efektem tychże obserwacji „zawodzi jako adekwatna próba opisu całej specyfiki *butô*”<sup>124</sup>. Poszukiwania Hijikaty nie ograniczały się bowiem do eksploracji „agrarnych ciał” japońskich farmerów, lecz sięgały głębiej poza powierzchniową warstwę cielesności w celu odnalezienia autentycznego „ciała indywidualnego”, odartego ze społecznych automatyzmów i kulturowych stereotypów.

W literaturze przedmiotu możemy jednak, jak się okazuje, spotkać liczne dość

---

<sup>119</sup> *Notes by Tatsumi Hijikata* [w:] J. Viala, N. Masson-Sekine, *Butô: Shades of Darkness*, ..., s. 188.

<sup>120</sup> S. Klein, *Ankoku Butô: The Premodern and Postmodern Influences on the Dance of Utter Darkness*, ..., s. 53.

<sup>121</sup> S. Fraleigh, *Butô. Metamorphic Dance and Global Alchemy*, University of Illinois 2010, s. 48.

<sup>122</sup> Cyt. za: A. Capiga, *Bunt ciała. Butô Hijikaty*, ..., s. 79.

<sup>123</sup> Zob.: B. Baird, *Butô and the Burden of History – Hijikata Tatsumi and Nihonjin*, ..., s. 9-10.

<sup>124</sup> *Ibidem*, s. 10.

jednoznaczne stwierdzenia sprowadzające wielostronną, złożoną praktykę „architekta *butô*” tylko do motywu lokalno-wiejsko-japońskiego. Jest tak na przykład u Holborna, który zauważa, że „wiejskie rozlewiska północnego Tōhoku naznaczyły *butô* Hijikaty”, że „dziecięca wyobraźnia odbiła się wyraźnym echem w jego pracy”, a „przygarbiona postura i ugięte nogi zbieraczy ryżu przeniknęły do jego słownika gestów”<sup>125</sup>. Należy zaznaczyć, że niewątpliwie w tekstach Hijikaty możemy odnaleźć powracające motywy związane z bolesnymi doświadczeniami płynącymi z dzieciństwa spędzonego w zimnym regionie Tōhoku, takie jak obserwacja zachowań dzieci uwięzionych w koszach *izume*, opisy sposobu poruszania się zniedołężniałych starszych osób z wiejskiej wspólnoty, motyw konfrontacji dziecka z siłami natury, takimi jak wiatr i błoto, czy motyw matki bitej przez ojca<sup>126</sup>. Jednak motywy te należy traktować nie tyle dosłownie, ile jako przejaw fascynacji i obsesji Hijikaty związanych z tematami kryzysu, cierpienia, deformacji, śmierci i ciemności. Można uznać, że motywy te nie miały wiele wspólnego z typowo japońskim wychowaniem czy stylem życia w wiejskim regionie Tōhoku, lecz były rodzajem artystycznej strategii polegającej na wydobywaniu mrocznych aspektów ludzkiej egzystencji, na tworzeniu tańca opartego na autentycznych doświadczeniach bólu i cierpienia lub też na obserwowaniu cielesnych deformacji w celu stworzenia zupełnie nowej rewolucyjnej formy tańca.

Przedstawione powyżej przykłady interpretowania stworzonej przez Hijikatę koncepcji cielesności przez pryzmat kategorii lokalnych ukazują niezwykle uproszczony obraz tej praktyki artystycznej. Nie ulega wątpliwości, że „powrót do Tōhoku” i tradycyjna sztuka japońska znajdowały się w kręgu zainteresowań „architekta *butô*”. Jednak odwoływanie się tylko do tych elementów przy analizowaniu twórczości Hijikaty nie wyjaśnia złożonej i wielowymiarowej specyfiki tego fenomenu. Hijikata stworzył bowiem swoistą „filozofię *butô*”, zainspirowaną nie tyle tym, co japońskie ale przede wszystkim tym, co wynika z osobistych, często bolesnych doświadczeń. Ten indywidualny aspekt dokonań Hijikaty może z jednej strony prowadzić do odczytywania *butô* jako subiektywnej a nawet *stricte* japońskiej praktyki artystycznej. Z drugiej jednak strony, uwzględniając fakt, że na całym świecie ludzie

---

<sup>125</sup> M. Holborn, E. Hoffman, *Butô: Dance of the Dark Soul*,..., s. 9.

<sup>126</sup> Zob.: Pisma Hijikaty: „Kaze Daruma”, „Inner Material/Material” „From Being Jealous of a Dog's Vein”, „To Prison” opublikowane w „The Drama Review”, tom 44, nr 1, (wiosna 2000).

przeżywają podobne emocje, a ich funkcjonowanie w społeczeństwie uwarunkowane jest przez narzucone wzorce i normy postępowania, wówczas możemy odkryć zupełnie odmienny biegun interpretacji i odczytać idee Hijikaty przez pryzmat kategorii uniwersalnych. Złożoność poglądów leżących u podstaw *butô* często prowadzi jednak do jednoznacznych odczytań tej praktyki artystycznej. Badacze zwracają uwagę nie tylko na kategorie lokalne, ale także na różnice kulturowe, zwłaszcza te pomiędzy wschodnim a zachodnim sposobem postrzegania cielesności.

W pracy doktorskiej *Embodying the Spirit: The Significance of the Body in the Contemporary Japanese Dance Movement of Butô* amerykańskiej tancerki i badaczki Joan Laage możemy spotkać się z interpretacją zaproponowanej przez Hijikatę koncepcji cielesności właśnie przez pryzmat różnic kulturowych i etnicznych. Laage już we wstępie swojej dysertacji podkreśla, że „*butô* koncepcyjnie i estetycznie oparte jest na specyficznej japońskiej cielesności, która przez setki lat kształtowana była przez styl życia i sposób utrzymania”<sup>127</sup>. Jednak – jak podkreśla Roquet – badaczka ta „wielokrotnie odwołuje się do kulturowych stereotypów w celu wyjaśnienia specyfiki *butô* [...], lecz nie przedstawia żadnych wnikliwych analiz wykazanych przez nią różnic kulturowych”<sup>128</sup>. Dla przykładu: Laage „horyzontalną” postawę ciała przyjmowaną przez tancerzy *butô* wiąże z odwiecznym podporządkowaniem jednostki wyższym instancjom i zwierzchnikom w zhierarchizowanym społeczeństwie japońskim i stawia ją w opozycji do „wertykalnej” i wyniosłej sylwetki europejskich tancerzy, którą z kolei utożsamia z agresywną i ekspansywną postawą ludzi Zachodu. Laage twierdzi, że te różnice kulturowe mają ogromny wpływ na praktykowanie *butô* i ujawniają się przede wszystkim podczas warsztatów, w momencie, kiedy uczniowie muszą przyjąć typową dla *butô* niską postawę ciała osadzoną na miednicy i zgiętych kolanach. Dla europejskich tancerzy – według amerykańskiej badaczki – wykonanie tego zadania oraz dłuższe utrzymanie tej postawy okazuje się bardzo trudne<sup>129</sup>.

Inny badacz *butô*, Kasai Toshiharu także zwraca uwagę na różnice kulturowe,

---

<sup>127</sup> Cyt. za: P. Roquet, *Towards the Bowels of Earth. Butô Writing in Perspective*,..., s. 16-17.

<sup>128</sup> *Ibidem*, s. 17.

<sup>129</sup> Zob.: *Ibidem*, s. 17.

które mają ogromny wpływ na postrzeganie cielesności i w konsekwencji na odmienny sposób wykonywania *butô* przez tancerki i tancerzy wywodzących się ze Wschodu i z Zachodu. Jednak Kasai, w odróżnieniu od Lange, proponuje ciekawy sposób pokonania tych trudności przez zachodnich uczestników warsztatów *butô*: w szczegółowy sposób opisuje mianowicie koncepcję cielesności zwaną *butô-tai*, której zrozumienie w znacznym stopniu ułatwia wykonywanie tej praktyki artystycznej. Jak twierdzi japoński badacz, „idiom *tai* oznacza nie tyle fizyczną cielesność, ile stan umysłu lub nastawienie”<sup>130</sup>. Zgodnie z tą koncepcją, człowiek jest psycho-fizyczną jednością, w której ciało i umysł są ze sobą ściśle powiązane i nawzajem na siebie oddziałują.

Kasai pojęcie *butô-tai* wiąże z japońskim terminem *mi* oznaczającym zintegrowany stan mentalno-fizyczny. Pojęcie to zostało przeanalizowane przez japońskiego filozofa Ichikawę Hiroshi w książce *Structure of mi*. Swe założenia Ichikawa opiera na koncepcji: ciało jako duch (*body as spirit*), zgodnie z którą umysł ma dwie funkcje: rozumowanie (myślenie) oraz pasywne lub aktywne współdziałanie z funkcjami ciała. Według filozofa, umysł jest zjednoczony z ciałem i od niego zależny, a człowiek „nie posiada ciała, lecz nim jest”<sup>131</sup>. Ponadto Ichikawa zauważa, że zachodni termin „ciało”, rozumiany głównie jako struktura materialna lub obiekt/narzędzie działania, jest ograniczony znaczeniowo. Natomiast japoński termin *mi* jest wielowymiarowy (Ichikawa wymienia 14 znaczeń *mi*) i może być rozumiany zarówno jako ciało materialne (mięso), dynamizm ciała, odzież na ciele, jak i jako osobowość, społeczna tożsamość, serce/uczucia, a nawet jako całość istnienia. Na tej podstawie Ichikawa rozwija swoją koncepcję *body as spirit* – potencjalnej jedności psycho-fizycznej, zgodnie z którą można rozszerzyć rozumienie cielesności poza granice skóry, a rozwój świadomości i wnikliwe poznanie samego siebie wiąże on przede wszystkim z praktyką cielesną<sup>132</sup>.

Fenomenologiczna koncepcja Ichikawy ułatwia zrozumienie idei *butô-tai*. Osiągnięcie przez tancerza stanu *butô-tai* wiąże się bowiem z długim procesem,

<sup>130</sup> T. Kasai, *A Note on Butô Body*, „Memoir of Hokkaido Institute of Technology”, t. 28, 2000, s. 366.

<sup>131</sup> Zob.: N. Shigenori, *Two Contemporary Japanese Views of the Body: Ichikawa Hiroshi and Yuasa Yasuo*, [w:] T.P. Kasulis, R.T. Aimes, W.I. Dissanayake (ed.) *Self as body in Asian theory and practice*, New York 1993, s. 321-323.

<sup>132</sup> Zob.: C.H. Ozawa - De Silva, *Beyond the Body/Mind? Japanese Contemporary Thinkers on Alternative Sociologies of the Body*, „Body Society”, t. 8, nr 2, czerwiec 2002, s. 27-29.

który zachodzi zarówno na poziomie widzialnego ciała, jak i na subtelnym poziomie umysłu. Performer *butô* za pomocą ćwiczeń metamorficznych uzyskuje zdolność znoszenia automatyzmów oraz nawyków, które dzięki socjalizacji głęboko zakorzeniły się zarówno w ciele, jak i w umyśle. Zgodnie z koncepcją *butô-tai*, tancerz poznaje siebie jako zintegrowaną psycho-fizyczną jedność, a dzięki temu otwiera się na nowe możliwości i przekracza dychotomiczne postrzeganie własnego ciała jako przedmiotu czy narzędzia ekspresji. Proces ten można powiązać z zaproponowaną przez Ichikawę koncepcją *meta-ciała*, które objawia się na trzech poziomach. Według Ichikawy poziom *super-meta-ciała* wiąże się z zewnętrzną ekspansją ciała za pośrednictwem narzędzi, znaków i systemu, której towarzyszy jednoczesny rozwój świadomości, *trans-meta-ciało* – to kolejny poziom rozwoju, kiedy *super-meta-ciało* „powraca do siebie”, tworząc indywidualną osobowość zintegrowaną z ciałem społecznym. Natomiast *Infra-meta-ciało* to poziom pogłębiania własnej intuicji i zgłębiania zbiorowej podświadomości. To powrót do fundamentu naszego istnienia<sup>133</sup>. W *butô* tancerz poprzez praktykę cielesną przechodzi przez kolejne poziomy świadomości, zrywa społeczne maski i odkrywa cienie podświadomości.

Jak twierdzi Kasai, „dla przeciętnego Japończyka idea niedualistycznego ciała-umysłu wydaje się oczywista, natomiast dla ludzi Zachodu jest trudna do zrozumienia, szczególnie z uwagi na pokutujący w filozofii europejskiej kartezjański dualizm”<sup>134</sup>. Według Kasai dychotomiczne postrzeganie rzeczywistości przez zachodnich tancerzy oraz tworzenie dualizmów, takich jak podmiot/przedmiot, ciało/umysł, zewnętrzne/wewnętrzne, stanowi duże utrudnienie podczas warsztatów *butô* i niewątpliwie wpływa na błędne rozumienie tej praktyki artystycznej przez europejską publiczność.

W celu ukazania znaczących różnic kulturowych Kasai przywołuje przykład charakterystycznej dla *butô* techniki „niewidzącego spojrzenia” (*crystal eye*), dzięki

---

<sup>133</sup> Zob.: *Ibidem*, s. 29.

<sup>134</sup> Kasai nie uwzględnia jednak filozoficznych prób przekraczania kartezjanizmu, chociażby jak poglądy Maurice'a Merleau-Ponty'ego przedstawione w *Fenomenologii percepcji*, które są bardzo zbliżone do tych reprezentowanych przez Ichikawę.

Zob. też: T. Kasai, *New understandings of Butô Creation and Creative Autopoietic Butô – From Subconscious Hidden Observer to Perturbation of Body-Mind System*, „Bulletin of Faculty of Humanities”, Sapporo Gakuin University, nr 86, 2009, s. 23.

której tancerz osiąga stan totalnego skupienia, a jego oczy, pomimo że są otwarte, zdają się „nie patrzeć”, są rozmyte lub wywrócone do góry, a widz może odnieść wrażenie, jakby tancerz patrzył niejako do wewnątrz siebie. Technika ta daje możliwość większego wyczulenia na otoczenie, na innych tancerzy, na subtelne poruszenia wewnętrzne i zgodnie z koncepcją *butô-tai* ułatwia zintegrowanie ruchów ciała ze sferą emocji i myśli. Dzięki tej metodzie tancerz nie skupia się na zewnętrznym wyglądzie, na odpowiednim wykonaniu wyuczonych gestów czy na wyrażeniu emocji, lecz raczej uwrażliwia się na szersze spektrum odczuć, na podświadome emocje, które poruszają jego ciałem. W konsekwencji to nie tancerz tańczy, lecz „jest tańczony”. Jak twierdzi Kasai, technika ta redukuje tendencje do nadmiernego skupiania się na zewnętrznych bodźcach i „zawężając pole widzenia, umożliwia otwarcie się na szerszą perspektywę oglądu”<sup>135</sup>. Jednocześnie Kasai podkreśla, że tendencja ta jest szczególnie silna na Zachodzie, gdzie panuje powszechny wzrokocentryzm. Badacz wskazuje na różnicę pomiędzy „przenikliwym spojrzeniem” cechującym ludzi Zachodu i „rozmytym spojrzeniem” Japończyków. Różnica ta ma nie tylko wpływ na sposób postrzegania rzeczywistości, ale także na światopogląd i tworzenie podziałów na podmiot/przedmiot czy postrzegającego i to, co postrzega. Osuga Isamu, założyciel grupy Byakko Sha, podziela opinię Kasai, podkreślając, że „na Zachodzie obowiązuje wertykalny wektor spojrzenia, obserwowanie świata niejako z góry, podczas gdy na Wschodzie istotne jest postrzeganie horyzontalne, bycie wewnątrz świata, obserwacja z pozycji leżącej czy inaczej – z poziomu innych istnień. Dlatego też zachodni sposób postrzegania, który opiera się na zewnętrznej ekspansji, jest całkowicie odmienny od wschodniego, wnikliwego spojrzenia do wewnątrz”<sup>136</sup>. Te odmienne sposoby postrzegania – według Osugi – przekładają się bezpośrednio na taniec. Zauważa on, że *butô*, które lokalnie wywodzi się z Japonii, opiera się na wschodnim światopoglądzie, zgodnie z którym osoba postrzegająca jest zjednoczona z tym, co postrzega, jest zatopiona w świecie i w otoczeniu, jest psycho-fizyczną jednością. Natomiast Europejczycy, którzy uczą się *butô*, nadal pozostają w obrębie tradycji zachodniej i mają tendencje do tworzenia dychotomii oraz do rozdzielania tancerza na podmiot postrzegający oraz postrzegany

---

<sup>135</sup> T. Kasai, K. Parsons, *Perception in Butô Dance*, „Memoirs of Hokkaido Institute of Technology”, nr 31, 2003, s. 260.

<sup>136</sup> Cyt. za: *Ibidem*, s. 260.

przedmiot, co znacznie utrudnia im zrozumienie koncepcji *butô-tai*<sup>137</sup>.

#### 3.3.1.4. Japońskie kategorie estetyczne

Powyższe stwierdzenia ujawniają nie tylko trudności w praktykowaniu *butô*, ale i w zrozumieniu tej praktyki artystycznej. Postrzeganie jej przez pryzmat różnic kulturowych prowadzi w efekcie do analizowania *butô* jako obcej kulturowo formy, którą można zrozumieć jedynie poprzez przyjęcie kategorii estetycznych przynależnych *stricto* do japońskiego kręgu kulturowego. Reprezentujący takie podejście badacze *butô* często zapożyczają na użytek swych rozważań pojęcia charakterystyczne dla klasycznej sztuki japońskiej i traktują je jako narzędzia analizy tego fenomenu, co w konsekwencji pogłębia problem odczytywania *butô* tylko przez pryzmat kategorii lokalnych.

Dla przykładu Vicki Sanders w swoim tekście *Dancing the Dark Soul of Japan: An Aesthetic Analysis of Butô* opisuje tę praktykę artystyczną przy użyciu kategorii zapożyczonych z estetyki japońskiej, takich jak *mono-no-aware*, *yûgen*, *yojô* oraz *ma*. Sanders zauważa, że „nowojorski zespół *butô* Eiko i Koma posługuje się japońską kategorią *mono-no-aware* w celu wyrażenia przemijającego piękna rzeczy”<sup>138</sup>. *Mono-no-aware* jest w Japonii jedną z podstawowych kategorii estetycznych, tłumaczoną jako „smutek rzeczy” i wyrażającą wrażliwość na świat. *Mono-no-aware* wiąże się z przekonaniem o konieczności harmonijnego współistnienia z naturą, opiera się na wierze Japończyków, że człowiek rodzi się z natury i do niej powraca. Ten właśnie stosunek do natury czyni z *mono-no-aware* charakterystycznie japońską kategorię estetyczną, niezwykle subtelną i nacechowaną emocjonalnie, wiążącą się ściśle z melancholijnym stosunkiem do świata oraz z wiarą w niestałość i niepewność ludzkiej egzystencji (*mujô*)<sup>139</sup>. Mikołaj Malenowicz pisze, że z grubsza odpowiada ono naszemu *lacrimae rerum* (patosowi rzeczy). Jest to swoisty nastrój emocjonalny otaczający ludzi, przedmioty, naturę i

---

<sup>137</sup> *Ibidem*, s. 260.

<sup>138</sup> V. Sanders, *Dancing and the Dark Soul of Japan: An Aesthetic Analysis of Butô*, ..., s. 150.

<sup>139</sup> Zob.: Ch. Chang, *Ogólne pojęcie piękna*, [w:] K. Wilkoszewska (red.) *Estetyka japońska. Antologia*, t. I, Kraków 2006, s. 66.

sztukę, przepojony smutkiem i melancholią, jakie powstają w zetknięciu z nieuchronnie przemijającym pięknem świata zewnętrznego<sup>140</sup>. Zgodnie z tym, Sanders interpretuje performanse *butô* jako estetyczny dialog z naturą, wyrażający w sposób głęboko emocjonalny nietrwałość piękna oraz efemeryczność naszego świata. Według tej badaczki, przemijalne piękno natury nie jest jednak przekazywane w *butô* w sposób bezpośredni, lecz jedynie subtelnie sugerowane, zgodnie z zasadą *yûgen*.

*Yûgen* jest kolejną ważną kategorią w estetyce japońskiej, która wyraża głębię uczuć i nieprzetłumaczalną, niedającą się określić słowami tajemniczość<sup>141</sup>. *Yûgen* ma także u swych podstaw stan emocjonalny podmiotu, wywołany przez to, co głęboko ukryte w naturze i jedynie zasugerowane w jej zjawiskowości. Według Krystyny Wilkoszewskiej, „stan *yûgen* można przyrównać do rozkwitającego kwiatu, istotą jego tajemnej głębi jest niedopowiedzenie, rezygnacja z tego, co dopełnione i skończone, na rzecz zjawisk w fazie początku lub zanikania, gdy to, co jeszcze lub już nieobecne, zostaje jedynie zasugerowane”<sup>142</sup>. Sanders zauważa, że stan *yûgen* w najdoskonalszy sposób oddaje „aktor teatru *nô*, który za pomocą wewnętrznej energii jest w stanie przetransformować swój głos i ciało w postać młodej kobiety. Uaktywnienie tej wewnętrznej mocy nie polega jednak na naśladowaniu kobiecego piękna, a jedynie na jego zasugerowaniu”<sup>143</sup>. Zgodnie z tym stwierdzeniem Sanders podkreśla, że subtelne improwizacje Ohno Kazuo, który niejednokrotnie w swoich performansach wcielał się w (czy inaczej „ucieleśniał” – *embodied*) postać kobiety, mogą być interpretowane przez pryzmat kategorii *yûgen*. Natomiast jego taniec mógłby być w tym kontekście postrzegany podobnie jak wirtuozerska gra aktora teatru *nô*.<sup>144</sup> W ramach tej konwencji teatralnej aktorki – zgodnie z założeniami mistrza Zeami – objawiają *yûgen* w tych momentach akcji, gdy zatrzymują się, zawieszają ruch lecz nie wygaszają wewnętrznego napięcia, dzięki temu skupiają na sobie uwagę widzów, wywołując u nich sugestię nieskończonego wymiaru rzeczy,

---

<sup>140</sup> Zob.: K. Wilkoszewska, *Estetyka japońska. Wprowadzenie*, [w:] K. Wilkoszewska (red.) *Estetyka japońska. Antologia*, t. I, Kraków 2006, s. 9.

<sup>141</sup> Zob.: Ch. Chang, *Ogólne pojęcie piękna, ...*, s. 68-69.

<sup>142</sup> K. Wilkoszewska, *Estetyka japońska. Wprowadzenie, ...*, s. 10.

<sup>143</sup> V. Sanders, *Dancing the Dark Soul of Japan : An Aesthetic Analysis of Butô, ...*, s. 152.

<sup>144</sup> Zob.: *Ibidem*, s. 151-152.

istniejącego niejako poza światem ziemskich zjawisk<sup>145</sup>. Ponadto Sanders przygląda się etymologii pojęcia *yûgen*, gdzie *yû* konotuje znikomość lub brak wyrazistości, a *gen* oznacza przyćmienie, mrok lub ciemność, i zauważa, że kategoria ta w doskonały sposób oddaje istotę *butô*, która „ujawnia piękno zrodzone na pograniczu światła i mroku”<sup>146</sup>.

Cielesno-emocjonalny stan osiągniany przez tancerzy *butô* można natomiast, według Sanders, opisać, używając kolejnych kategorii wywodzących się z japońskiej estetyki, takich jak *yojô* oraz *ma*. *Yojô*, jak pisze filozof Izutsu Toyo, pojawia się w momencie, gdy myśl i emocje narastają z niespotykaną siłą twórczej wolności. To stan spontanicznego przepełnienia uczuciami, podczas którego „ciało tancerza *butô* jest jak wypełnione naczynie, które nie pomieści już żadnych dodatkowych kropli płynu”<sup>147</sup>. Według Sanders, ten stan jest powiązany ściśle z inną japońską kategorią estetyczną – *ma*, oznaczającą „substancjonalną ciszę” czy inaczej: pustą przestrzeń, interwał pomiędzy ciszą a dźwiękiem, ruchem a stabilnością. *Ma* w *butô* to „każda chwila, która wypływa z bezruchu prowadzącego do następnego kroku. Pustka ta nie jest próżnią, lecz rozległą przestrzenią, którą można wypełnić wielością możliwości, wzbierających aż do momentu, kiedy pojawi się ta jedna prosta idea. Tancerz *butô* zastyga w bezruchu do chwili, gdy będzie mógł wypełnić pustą przestrzeń właściwą akcją”<sup>148</sup>. W tym kontekście *yojô* w *butô* oznacza więc twórczą pełnię, eskalację intensywnych emocji, które pojawiają się po momencie ciszy i bezruchu wynikających z *ma*.

W podsumowaniu omawianego artykułu Sanders porównuje *butô* do praktyki *zen*, ostatecznie konkludując, że „[*butô*] jest tańcem orientalnym w całej swej cielesnej strukturze, duchowym idiomem – od post-atomowej rebelii, aż po współczesne kodyfikacje”<sup>149</sup>.

Inna amerykańska badaczka, Sondra Fraleigh również analizuje *butô* w kontekście praktyki *zen* i buddyzmu. Fraleigh zauważa, że „pomimo faktu, iż Hijikata wyrzekł się religijnych inspiracji, to jednak głęboko zakorzeniony w japońskiej

<sup>145</sup> Zob.: K. Wilkoszewska, *Estetyka japońska. Wprowadzenie...*, s. 10.

<sup>146</sup> V. Sanders, *Dancing the Dark Soul of Japan : An Aesthetic Analysis of Butô...*, s.15.

<sup>147</sup> *Ibidem*, s. 159.

<sup>148</sup> *Ibidem*, s. 161.

<sup>149</sup> *Ibidem*, s. 161.

duchowości irracjonalny stan zawieszenia charakterystyczny dla praktyki *zen*, stanowi doskonały kontekst znaczeniowy przy interpretacji większości performansów *butô*<sup>150</sup>. Ponadto, według tejże badaczki, zaproponowane przez Hijikatę ćwiczenia metamorficzne, które umożliwiały tancerzom osiągnięcie stanu wewnętrznej pustki (*mu*) czy inaczej „rozproszenia w Nicości”, są zakorzenione w buddyjskiej praktyce medytacji<sup>151</sup>. I choć Fraleigh ostatecznie stwierdza, że ma świadomość, iż „*butô* w zamyśle nie miało nic wspólnego z buddyzmem, bowiem jego teatralna forma przypomina bardziej taniec dadaistyczny, który cechuje irytująca, a jednocześnie zabawna absurdalność”<sup>152</sup>, to jednak wiele miejsca w swoich rozważaniach poświęca na porównanie *butô* do wschodnich praktyk duchowych, na co wskazuje chociażby tytuł jednej z jej książek: *Tańcząc w stronę mroku. Butô, zen, Japonia*.

Jeszcze inna amerykańska badaczka, Susan Klein analizuje *butô*, przyjmując kategorie zapożyczone z tradycyjnego teatru *nô* i *kabuki*, między innymi takie, jak *beshima kata* czy *jo-ha-kû*, oraz znajduje analogie pomiędzy tematyką przedstawień *kabuki* a zainteresowaniami Hijikaty. Klein ma świadomość, że *butô* Hijikaty powstało z przewartościowania tradycyjnych wzorców i skodyfikowanych gestów, jednak, jak sama stwierdza, „pomimo faktu, że tradycyjne formy zostały uznane za jałowe i niewystarczające do przekazywania problemów współczesności, to jednak istniało kilka ważnych powodów, dla których artyści awangardowi wracali do niektórych tradycyjnych technik i wartości. Jednym z tych powodów było czerpanie inspiracji z unikalnej formy tanecznej zawierającej modyfikowany i dopracowywany przez kilkaset lat słownik gestów, który był niemal idealnie dopasowany do struktury japońskiego ciała. Drugi powód ich zainteresowania wiązał się z faktem, że skodyfikowany język gestów *kata* stał niejako w opozycji do zachodniego modelu teatru i dlatego mógł być użyty do krytyki i przekroczenia postępującej westernizacji kultury japońskiej”<sup>153</sup>. Zgodnie z tym twierdzeniem Klein podkreśla, że Hijikata w swoich poszukiwaniach nowej formy ekspresji asymilował techniki wywodzące się z tradycyjnych form. Zapożyczone przez niego *kata* były następnie dekonstruowane i przekształcane w nowy taneczny idiom, który był odpowiedni do wyrażenia

<sup>150</sup> S. Fraleigh, T. Nakamura, *Hijikata Tatsumi and Ohno Kazuo*,..., s. 13.

<sup>151</sup> Zob.: *ibidem*, s. 48.

<sup>152</sup> *Ibidem*, s. 48.

<sup>153</sup> S. Klein, *Ankoku Butô: The Premodern and Postmodern Influences on the Dance of Utter Darkness*,..., s. 20.

współczesnych tematów.

Klein zauważa ponadto, że charakterystyczny dla performansów *butô* biały *make-up* wywodzi się bezpośrednio z teatru *kabuki*, w którym pełnił istotną funkcję tzw. *kao o tsukuru* – „czyniący twarz”. W teatrze tradycyjnym twarz pokryta białą farbą, na której za pomocą czarnych linii zwanych *kumadori* zaznaczony jest wyraźny grymas, „staje się żywą maską o charakterze unikatowym (w rozumieniu unikatowości każdej twarzy) oraz kolektywnym (linie *kumadori* związane są z moralnym i religijnym kodem społeczeństwa japońskiego i w sposób symboliczny naznaczają charakter odgrywanej postaci, wydobywając zarówno jej osobiste cechy, jak i status społeczny)”<sup>154</sup>. Jak napisał Roland Barthes w *Imperium znaków*, jest to „twarz zredukowana do podstawowych *signifiants* pisma (pustka stronicy i bruzda nacięć)”, to twarz, która „nie kopiuje żadnej cechy” i „nie oddaje się żadnej emocji”; która wymyta jest całkowicie z sensu, „jakby wylaniała się z wody”<sup>155</sup>.

W *butô* linie *kumadori* zostały wyeliminowane, jednak pozostało znaczenie białego *make-up* wyrażające ponadindywidualne wartości<sup>156</sup>. *Kumadori* zastąpiono *beshima kata* – „twarzą, która tańczy” – obliczem, które znajduje się w nieustannym ruchu, zmieniając grymasy, przybierając często groteskowe formy i wyrażając najgłębsze emocje.



**Fot.9** na zdjęciu: Ashikawa Yoko  
przykład *beshima kata*  
z performansu pt.:  
*Intimacy Plays Its Trump*  
Foto. Ethan Hoffman



**Fot.10** biały *make-up* i linie  
*kumadori* w teatrze *kabuki*



**Fot.11** maski teatru *nô*

<sup>154</sup> *Ibidem*, s. 47.

<sup>155</sup> R. Barthes, *Imperium znaków*, Warszawa 2004, s. 152-154.

<sup>156</sup> Zob.: *Ibidem*, s. 47.

Z kolei *beshima* zapożyczone zostało, jak twierdzi Klein, z nazwy określającej umodelowanie maski w teatrze *nô* w charakterystyczny grymas wyrażający konkretną emocję<sup>157</sup>. Według badaczki, dzięki technice *beshima* twarz ulega nieustannym metamorfozom, odmalowują się na niej wszelkie możliwe emocje, od smutku aż po gniew, a tancerz wchodzi w rolę *everymana*, umiejętnie zmieniając swe oblicze, tak aby wiarygodnie wcielić się w kobietę, starca, a nawet insekta czy tygrysa<sup>158</sup>.

Według japońskiego krytyka Iwabuchi Keisuke najważniejszą funkcją *beshima* jest „wyrażenie sprzeczności opartej na dekonstrukcji równania twarz=indywidualność=tożsamość”<sup>159</sup>. Zgodnie z tym twierdzeniem technika *beshima* znosi zachodnią „mitologię indywidualizmu” w celu ujawnienia przede wszystkim tego, co tkwi pod zewnętrznymi warstwami cielesności, pod społeczną maską (związaną z różnicami kulturowymi czy płciowymi), a co jest uniwersalne i immanentne dla każdego człowieka. W *butô* „biel twarzy, bynajmniej nie naiwna, lecz ciężka, gęsta aż do obrzydzenia”<sup>160</sup> – by użyć ponownie słów Barthesa – służy więc wymazaniu indywidualnych rysów tancerza, a jednocześnie staje się „pustą stronicą”, na której może pojawić się każdy znak, każda możliwa forma czy emocja, otwierając tym samym szersze pole interpretacji treści dotyczących ludzkiej egzystencji.

Klein zauważa także, iż tradycyjna struktura spektakli *nô*, oparta na cyklicznym rytmie *jo-ha-kyû*, bardzo często występuje w performansach *butô*. Ta trzyfazowa struktura opiera się na bardzo powolnym wprowadzeniu (*jo*), kontrapunkcie rozwijającym temat (*ha*) i finałowym uwolnieniu emocji, aż do raptownego zatrzymania (*kyû*), by znowu powrócić do zredukowanego i pełnego napięcia przekazu wyznaczonego przez opozycję między siłą, która aktywizuje, a energią, która wstrzymuje (*jo*). I chociaż – jak pisze Klein – „struktura performansów *butô* niekoniecznie odnosi się bezpośrednio do tego modelu, to jednak możemy

---

<sup>157</sup> Zob.: *Ibidem*, s. 50.

<sup>158</sup> Zob.: *Ibidem*, s. 50-51.

<sup>159</sup> K. Iwabuchi, *The Paradigm of Butô*, [w:] S. Klein, *Ankoku Butô: The Premodern and Postmodern Influences on the Dance of Utter Darkness*,..., s. 75.

<sup>160</sup> R. Barthes, *Imperium znaków*,..., s. 153.

zauważyć wyraźną analogię pomiędzy tradycyjną strukturą a tą nową formą ekspresji<sup>161</sup>. Być może jest tak, jak stwierdza Eugenio Barba, że „Trzy fazy *jo-ha-kyū* przenikają każdą komórkę, każdy atom – cały organizm japońskiego przedstawienia teatralnego. Mają zastosowanie do każdego działania aktora, do każdego z jego gestów, do oddechu, muzyki, do każdej sceny, do każdej sztuki wykonywanej w teatrze w ciągu danego dnia. Jest to rodzaj kodu, który przebiega przez wszystkie poziomy organizacji teatralnej<sup>162</sup> i zgodnie z tym, regułę tę Klein bezpośrednio odnosi do wywodzącego się z Japonii *butō*.

Klein w swojej analizie *butō* podkreśla również, że „Hijikata i inni artyści awangardowi inspirowali się teatrem *kabuki*, dostrzegając w nim potencjalne źródło kreatywności, wpływające ze zdolności do krytyki społecznej oraz z fascynacji marginalizowanymi, tabuizowanymi i represjonowanymi tematami<sup>163</sup>. Artyści *butō* starali się więc zaadaptować „prowokacyjną technikę *kabuki*, przemieniającą negatywny wpływ społeczeństwa w pozytywną formę estetyczną”, która oparta była na „grotesce, komizmie i przerysowanych postaciach<sup>164</sup>.

Ponadto w spektaklach *kabuki* pojawiały się wątki krytykujące silnie zhierarchizowaną strukturę społeczną. Twórcy tego teatru centralnymi postaciami czynili ludzi wykluczanych ze społeczeństwa, takich jak *burakumin*<sup>165</sup>, prostytutki, przestępcy oraz osoby zdeformowane i chore, których obecność na scenie miała podważać narzucony odgórnie porządek społeczny dzielący ludzi na lepszych i gorszych. Podobną wizję tańca przyjął Hijikata, który w swoich choreografiach podejmował tematy związane z przemocą, erotyzmem, zbrodnią i przemijaniem w celu ukazania represyjnych i tłumiących wpływów cywilizacji.

Według Grzegorza Janikowskiego, tancerze *butō*, przedstawiając zakazane

---

<sup>161</sup> S. Klein, *Ankoku Butō: The Premodern and Postmodern Influences on the Dance of Utter Darkness*, ..., s. 44.

<sup>162</sup> E. Barba, *Antropologia teatru*, [w:] E. Barba, N. Savarese (red.), *Sekretna sztuka aktora. Słownik antropologii teatru*, Wrocław 2005, s.16.

<sup>163</sup> S. Klein, *Ankoku Butō: The Premodern and Postmodern Influences on the Dance of Utter Darkness*, ..., s. 36-37.

<sup>164</sup> *Ibidem*, s. 37.

<sup>165</sup> *Burakumin* – to współczesna nazwa na ludzi znajdujących się na marginesie społecznym ze względu na rodzaj wykonywanej przez nich pracy, która – zgodnie z zasadami buddyzmu – jest nieczysta. Dotyczy ona reprezentantów takich zawodów, jak śmieciarze czy grabarze. Zob.: S. Klein, *Ankoku Butō: The Premodern and Postmodern Influences on the Dance of Utter Darkness*, ..., s. 35.

dotąd obszary ciała i życia, manifestując brzydotę i absurdalność istnienia, nawiązywali nie tyle do teatru *kabuki*, ile do „ludowej tradycji, rytuałów inwersji, groteski i błazeństwa, które krytyk Masakatsu Gunji określił mianem *shuaku no bi*, czyli do estetyki brzydoty”<sup>166</sup>. Zgodnie z opisem Janikowskiego, celem tej estetyki było wydobywanie ukrytych i marginalizowanych aspektów ludzkiej egzystencji, takich jak deformacje ciała, szaleństwo czy tłumione pragnienia. Dlatego też, według Janikowskiego, artyści *butô* – nawiązując do postaw i gestów typowych dla ludowych tańców obrzędowych – przybierają podczas swoich performansów karykaturalne pozy, ubierają groteskowe kostiumy i przedstawiają tematy związane ze sferą *tabu*.

Sondra Fraleigh twierdzi natomiast, że Hijikata inspirował się XVII-wiecznymi japońskimi drzeworytami *ukiyo-e*, które przedstawiały między innymi: wystylizowane gesty aktorów teatru *kabuki*, portrety mężczyzn ucieleśniających ideał kobiecego piękna – *onnagata*, czy dynamiczny styl aktorski *aragoto*. Według badaczki, „w *butô* dzikie i spazmatyczne ruchy oraz ciało osadzone nisko, na ugiętych nogach wzorowane jest na szorstkim i gwałtownym stylu *aragoto* przedstawianym na grafikach artysty *ukiyo-e* Torii Kiyonobu”<sup>167</sup>. Fraleigh uważa również, że tancerze *butô*, podobnie jak mężczy aktorzy *onnagata* w teatrze *kabuki*, znoszą podział na męskie/żeńskie i bardzo często, jak Ohno Kazuo, zakładają kostium kobiecy, lecz nie po to, by kopiować kobietę lecz – jak określiłby to Barthes – by „ją znaczyć”. Zatem tancerz *butô* nie odgrywa roli kobiety, „nie wślizguje się w jej model”<sup>168</sup>, lecz dzięki charakterystycznym dla *butô* ćwiczeniom metamorficznym zyskuje on zdolność powrotu do „stanu zerowego”, naturalnego, androgynicznego i tym samym ucieleśnia czy inaczej – wciela ideał kobiecości. Ohno Kazuo opisuje to w następujący sposób: „Kiedy ubieram kostium kobiecy, nie zamierzam wejść w rolę kobiety lub przemienić się w nią. Zależy mi przede wszystkim na powrocie do źródeł mej istoty, pragnę cofnąć się do momentu, z którego przyszedłem”<sup>169</sup>, do matczynej łona i stanu niezróżnicowania, kiedy jest się zarówno kobietą, jak i mężczyzną.

---

<sup>166</sup> G. Janikowski, *Tańcząc w stronę korzeni*,..., (dostęp: <http://kulturaenter.pl/0/02t2.html>), [data dostępu: 07.06.2011].

<sup>167</sup> S. Fraleigh, T. Nakamura, *Hijikata Tatsumi and Ohno Kazuo*,..., s. 15.

<sup>168</sup> R. Barthes, *Imperium znaków*, ..., s. 107.

<sup>169</sup> K. Ohno, Y. Ohno, *Kazuo Ohno's World – from Without and Within*, ..., s. 76.



**Fot.12** na zdjęciu: aktor *onnagata*  
Tamasaburo Bando  
Foto. Kishin Shinoyama



**Fot.13** na zdjęciu: Ohno Kazuo  
Foto. Frank Ward

Według niektórych badaczy różnice pomiędzy wschodnim a zachodnim światopoglądem czy estetyką ujawniają się nie tylko na poziomie interpretacji *butô* przez pryzmat klasycznej sztuki japońskiej, lecz również na poziomie recepcji. Zwraca na to uwagę Judith Hamera, która w eseju *Silence that Reflects: Butô, Ma, and a Crosscultural Gaze* odróżnia strukturę performansów *butô* od budowy większości zachodnich spektakli, wskazując, że ma to ogromny wpływ na odbiór danego dzieła. Według tej badaczki, „w zachodnich przedstawieniach działanie i znaczenie pokrywają się ze sobą, a spektakl zyskuje sens poprzez wykonywaną akcję. Ruch odczytywany jest tu jako tekst, który generuje znaczenie”<sup>170</sup>. Natomiast w *butô* istotna staje się kategoria *ma*, która – jak już wspominaliśmy wcześniej – umożliwia wyprowadzenie sensu z bezruchu czy z przerwy pomiędzy gestami. Odmienne podejście do relacji pomiędzy działaniem a znaczeniem wpływa natomiast na recepcję spektaklu. Badaczka zwraca uwagę na fakt, że zachodnia publiczność traktuje *butô* jako zjawisko obce kulturowo i dlatego ma problem z jego interpretacją<sup>171</sup>, a swój artykuł podsumowuje stwierdzeniem, że „kody językowe, w tym taniec i performans, są zrozumiałe tylko w swym kontekście kulturowym”<sup>172</sup>.

---

<sup>170</sup> J. Hamera, *Silence that Reflects: Butô, Ma, and a Crosscultural Gaze*, „Text and Performance Quarterly”, nr 10/1990, s. 55.

<sup>171</sup> *Ibidem*, s. 59.

<sup>172</sup> *Ibidem*, s. 59.

Podobne stanowisko reprezentuje Bonnie Sue Stein, która opisuje reakcje zachodniej publiczności na performanse *butô*, zauważając, że jest ono postrzegane jako *stricte* japońska forma. Dlatego też, według badaczki, publiczność niejednokrotnie kojarzy tę praktykę artystyczną z tradycyjną estetyką japońską, a tym samym przyjmuje wschodnie kategorie do interpretacji performansów *butô*, postrzegając je jako „zrytualizowane, medytacyjne, pasywne, nie-językowe, zenistyczne”.<sup>173</sup>

Zdarza się również, że twórcy i krytycy japońscy postrzegają *butô* jako produkt lokalny zrozumiały jedynie dla japońskiej publiczności, a niedostępny dla europejskiego umysłu. Dla przykładu warto wspomnieć wypowiedź japońskiej tancerki Hwang Koosil-ja, która jednoznacznie stwierdziła, że „*butô* wyrosło w Japonii i dlatego też potrzebuje tamtejszego klimatu i kulturowego kontekstu, by zachować swą autentyczność”<sup>174</sup>. Natomiast japoński krytyk Shigeo Oyama w recenzji spektaklu Sankai Juku stwierdził, że przedstawienie to „jest niezaprzeczalnie produktem współczesnej Japonii. Produkt ten przemawia w sposób wymowny do japońskiej publiczności, ponieważ jego twórca Amagatsu Ushio umieścił specyficzne japoński sposób odczuwania w samym centrum swej fizycznej obecności, prezentując go z całą mocą i prawdą”<sup>175</sup>. Jednak Shigeo pomija fakt, że zespół Sankai Juku został entuzjastycznie przyjęty przez zachodnią publiczność już w latach 80. i według ówczesnych recenzji doskonale wpisywał się nie tylko w „japoński sposób odczuwania”. Dowodem na to jest między innymi artykuł Wendy Perron *Dance; The Power of Stripping Down to Nothingness*, w którym możemy przeczytać, że „kiedy zespół Sankai Juku po raz pierwszy wystąpił w *City Center* w 1984, publiczność została porażona brutalnymi obrazami oraz przeszywającym pięknem, a występ japońskiej grupy był odbiciem drzemiącej w nas ciemności i przerażenia”<sup>176</sup>. Warto wobec tego zaznaczyć, że pomimo swych niewątpliwie japońskich korzeni i wskazywanych przez badaczy różnic kulturowych, *butô* stało się praktyką artystyczną o zasięgu międzynarodowym. Przekraczając „kulturowe gorsety”, asymilując elementy zarówno z estetyki wschodniej, jak i z zachodniej, oraz podejmując tematy

<sup>173</sup> B.S. Stein, *Twenty Years Ago We Were Crazy, Dirty and Mad*, ..., s. 107-125.

<sup>174</sup> Cyt. za: W. Perron, *Dance; The Power of Stripping Down to Nothingness*, „New York Times” 07 listopad 1999.

<sup>175</sup> Cyt. za: P. Roquet, *Towards the Bowels of Earth. Butô Writing in Perspective*,..., s. 18.

<sup>176</sup> W. Perron, *Dance; The Power of Stripping Down to Nothingness*...

związane z ludzką egzystencją, *butô* zyskało miano uniwersalnego języka i praktykowane jest na całym świecie przez ludzi wywodzących się z różnych narodowości.

### 3.3.2. *Butô* uniwersalne

W tym miejscu w ramach perspektywy polaryzacyjnej ujawnia się drugi, przeciwstawny wobec kategorii lokalnych, krańcowo odmienny biegun myślenia o *butô*, czyli perspektywa uniwersalistyczna. Paul Roquet traktuje ten odmienny kierunek myślenia jako odrębną perspektywę badawczą. W naszej analizie *butô* uznaliśmy jednak, że jest to ujęcie zbyt radykalne i wyszliśmy z założenia, że nie warto wychodzić poza granice perspektywy polaryzacyjnej i – pozostając w jej ramach – należy uwzględnić dwie odmienne interpretacje *butô*, tj. pierwszą: przez pryzmat kategorii lokalnych oraz drugą, przeciwstawną: przez pryzmat kategorii uniwersalnych. Tym bardziej, iż autorzy licznych publikacji na temat *butô* oraz badacze tej praktyki artystycznej bardzo często oscylują pomiędzy tymi biegunami: czasami wskazują na ściśle japoński charakter *butô* i opisują je przez pryzmat kategorii wywodzących się ze *stricte* japońskiego kręgu kulturowego, analizując tę praktykę jako obcy kulturowo fenomen, ściśle związany z lokalnym i historycznym kontekstem; innym raze natomiast dostrzegają jego ponadnarodowe wartości, podkreślając uniwersalny czy globalny wymiar *butô*.

W ramach interpretacji uniwersalistycznej nie utożsamia się *butô* z jakimikolwiek wartościami kulturowymi o charakterze lokalnym, lecz definiuje się je jako hybrydyczne i wielowymiarowe zjawisko, które przekracza granice zarówno czasowe, jak i przestrzenne<sup>177</sup>. *Butô* opisywane jest w tym ujęciu jako fenomen znoszący wszelkie normy i konwencje, jako globalne zjawisko, którego treści i forma dotyczą wszystkich ludzi niezależnie od miejsca i czasu, w jakim żyją. Uwzględnia się tu przede wszystkim światowy sukces tej praktyki artystycznej oraz idee rozpowszechniane przez Hijikatę, Ohno oraz kolejne pokolenia *butôistów*. Zgodnie z powyższym, podkreśla się, że poglądy prekursorów *butô* oraz tematy podejmowane

---

<sup>177</sup> Zob.: P. Roquet, *Towards the Bowels of Earth. Butô Writing in Perspective*,...,s. 18.

przez nich w licznych performansach mają charakter ponadnarodowy i ponadczasowy, dotyczą bowiem ludzkiej egzystencji, cyklu odradzania i umierania, zjednoczenia człowieka z naturą oraz – ujawnianych niejednokrotnie przez artystów na całym świecie – treści wypartych i marginalizowanych, takich jak erotyzm, przemoc, szaleństwo, choroba i śmierć. Istotne z tej perspektywy wydają się również unifikacja cielesności oraz zacieranie różnic kulturowych uzyskiwane na skutek stosowania podczas performansów chociażby takich chwytów, jak biały makijaż czy ogolone głowy.

Warto przy tym zaznaczyć, że niemal w każdej publikacji na temat *butô* – niezależnie od perspektywy, jaką przyjmuje autorka czy autor wobec tego fenomenu – możemy odnaleźć stwierdzenia podkreślające globalny i uniwersalny charakter tej praktyki artystycznej. Dla przykładu, Susan Klein, która – jak wskazywaliśmy powyżej – analizuje *butô* przez pryzmat kategorii wywodzących się z tradycyjnego teatru japońskiego, zauważa jednak, że *butô* jest synkretyczną formą, która powstała w efekcie przenikania się ludzi i wpływów kulturowych. Podkreśla, iż *butô* jest specyficznie japońską formą tańca, lecz dodaje, że transcenduje ona ograniczenia zarówno zachodniego tańca współczesnego, jak i tradycyjnego teatru japońskiego<sup>178</sup>. Z kolei Sondra Fraleigh wraz z japońskim profesorem Tamah Nakamura we wspólnej publikacji *Hijikata Tatsumi and Ohno Kazuo* stwierdzają, że „*butô* wywołuje globalne implikacje ze względu na to, iż morfuje nieustannie z obrazu w obraz, poprzez kultury”<sup>179</sup>. Tym samym dostrzegają oni zdolność tej formy tańca do zacierania różnic kulturowych i budowania pomostów między odrębnymi regionami świata. Mark Holborn uzupełnia to stwierdzenie, pisząc, że „*butô* przekracza granice terytorium japońskiego”<sup>180</sup>. W tym miejscu należy wyraźnie podkreślić, że wspomniani powyżej komentatorzy – jak wykazaliśmy w pierwszej części tego podrozdziału - analizują *butô* również w kategoriach lokalnych, przez pryzmat japońskich kategorii estetycznych a więc ich interpretacja ma charakter polaryzacyjny, bowiem rozkłada się pomiędzy dwa odrębne bieguny myślenia o tej praktyce artystycznej.

W polskich tekstach odnajdujemy bardzo podobne stanowiska. Dla przykładu

---

<sup>178</sup> S. Klein, *Ankoku Butô: The Premodern and Postmodern Influences on the Dance of Utter Darkness*, ..., s. 1.

<sup>179</sup> S. Fraleigh, T. Nakamura, *Hijikata Tatsumi and Ohno Kazuo*, ..., s. 4.

<sup>180</sup> M. Holborn, E. Hoffman, *Butô. Dance of the Dark Soul*, New York 1987, s. 9.

Katarzyna Julia Pastuszak w tekście *Butô w spotkaniu z Zachodem* opisuje tę praktykę artystyczną jako „japoński produkt eksportowy”, a artystów pierwszego pokolenia przedstawia jako „emigrantów *butô*”. Wspomniana badaczka podkreśla, że *butô* w początkowej fazie rozwoju było niedocenianą i marginalizowaną formą sztuki, jednak „szybko zdobyło sobie uznanie zachodniej widowni i z czasem stało się znaczącym elementem zachodniego życia teatralnego”<sup>181</sup>. Warto zaznaczyć, że *butô* zyskało popularność na świecie już w latach 70. W tym czasie w Japonii istniało około dwudziestu grup *butô*, a związani z nimi artyści zaczęli wyjeżdżać do Europy i Ameryki nie tylko w celu popularyzacji *butô* na świecie, ale przede wszystkim ze względu na małe zainteresowanie tą formą sztuki w Japonii. W latach 70. i 80. na całym świecie zaczęły powstawać ośrodki *butô* oraz niejapońskie zespoły i soliści, którzy inspirowali się techniką i filozofią *butô*, m.in. Teatr Derevo, Imre Thormann, Joan Laage, Marie-Gabriel Rotie<sup>182</sup>. Globalny zasięg *butô* i fascynacja tą praktyką artystyczną znajdują swoje wyjaśnienie w uniwersalnej treści performansów oraz w światopoglądzie proklamowanym przez prekursorów *butô*, który opiera się na dosyć powszechnych założeniach i dotyczy ponadczasowych wartości.

Julia Hoczyk właśnie w charakterystycznych dla *butô* motywach doszukuje się uniwersalności tego fenomenu. I choć postrzega *butô* jako zjawisko ściśle związane z japońskim kontekstem, pisząc, że „taniec *butô* jest fenomenem zakorzenionym w duchowości lokalnej”<sup>183</sup>, a Hijikata poszukiwał „esencji «japońskości», odwołując się zwłaszcza do lokalnych rytuałów i widowisk kultury agrarnej (m.in. *kagura*) oraz rodzimych mitów i legend”<sup>184</sup>, to jednak dalej dodaje, że *butô* jest „rezultatem uniwersalnego wydarzenia, jakim była wojna światowa”<sup>185</sup>, a to z kolei wpłynęło na podstawowe tematy podejmowane przez artystów, takie jak śmierć czy cierpienie. Myśl tę rozwija Jadwiga Majewska, która twierdzi, że *butô* zostało przyjęte na świecie

---

<sup>181</sup> K.J. Pastuszak, *Butô w spotkaniu z Zachodem*, ..., s. 64.

<sup>182</sup> Obecnie ta praktyka artystyczna jest bardziej popularna na Zachodzie aniżeli w Japonii, gdzie funkcjonuje raczej na marginesie głównego nurtu w sztuce. Większość japońskich solistów i grup działa na terenie Europy i Ameryki, m.in. takie grupy jak Eiko i Koma (Nowy Jork), Sankai Juku (Paryż), Compagnie Ariadone (Bordeaux) czy podróżujący po całym świecie soliści: Yoshimoto Daisuke, Takenouchi Atsushi, Katsura Kan, Endo Tadashi, Murobushi Kô. Zob.: S. Klein, *Ankoku Butô: The Premodern and Postmodern Influences on the Dance of Utter Darkness*, ..., s. 18-19.

<sup>183</sup> J. Hoczyk, *Butô, czyli o duchowym życiu ciała*, ..., s. 60.

<sup>184</sup> *Ibidem*, s. 61.

<sup>185</sup> *Ibidem*, s. 60.

ze zrozumieniem ze względu na zawarte w nim treści dotyczące ogólnoludzkich doświadczeń cierpienia i wojennego męczeństwa. Majewska zauważa, że „motyw śmierci pojawia się w *butô* równie często jak u... Słowackiego czy Kantora; śmierć to bowiem naturalna część życia indywidualnego i pamięci historycznej narodu. Japończycy mają swoje wojenne upokorzenie oraz hekatombę Hiroszimy i Nagasaki, Polacy celebrują przegrane powstania, niewolę i krwawe wojny”<sup>186</sup>.

### 3.3.2.1. „Wewnętrzny mrok istnieje na całym świecie”

Jak już wspominaliśmy wcześniej, narodziny *butô* bardzo często łączone są z przerażającym efektem wojny oraz z traumą i poczuciem klęski spowodowanymi nuklearnym wybuchem. Jak zauważyła Motofuji Akiko – wdowa po Hijikacie, „*butô* zostało stworzone przez tych, którzy doświadczyli śmierci i wojny”<sup>187</sup>. Podobne doświadczenia znane są jednak ludziom na całym świecie. Motywy takie, jak cierpienie, wojna, męczeństwo leżą nie tylko u podstaw *butô*, ale i innych nurtów w sztuce. Kryzys wartości, katastrofalne wizje, poczucie tragizmu, współodpowiedzialności i „zarażenia śmiercią” są więc tematami ponadczasowymi i ponadgeneracyjnymi. Warto przy tym zaznaczyć, że motywy te pojawiają się nie tylko w performansach, ale przede wszystkim w wypowiedziach prekursorów *butô*. Ohno Kazuo bardzo często podkreślał, że tańcząc, wspomina „tych wszystkich, którzy zginęli za naszą wolność” i nie mówił tylko o własnym kraju, lecz o wszystkich zmarłych, którzy cierpieli podczas wojny i poświęcili swoje życie w imię wolności. Jednocześnie Ohno zaznaczał, że jego „taniec jest spotkaniem z Ludzkością, spotkaniem z Życiem. Jednak nie możemy zapomnieć, że wszyscy zasypiamy ostatecznie w śmierci i że nasze istnienia są niesione przez tysiące zmarłych, którzy kroczyli przed nami i do których wkrótce dołączymy”<sup>188</sup>.

Murobushi Kô w jednym z wywiadów podkreślił natomiast, że tragizm II wojny światowej znacząco wpłynął na wizje Hijikaty, a przede wszystkim na jego koncepcję

<sup>186</sup> J. Majewska, *Między buntem rozumu a pokorą istnienia*, ..., s. 60.

<sup>187</sup> Cyt. za: I. Hassel, *Butô: On the Edge of Crisis? A critical analysis of the Japanese avant-garde project in a postmodern perspective*. ..., s. 6.

<sup>188</sup> Cyt. za: J. Viala, N. Masson-Sekine, *Butô: Shades of Darkness*,..., s. 24.

„osłabionego/wątlęgo ciała” (*weakened body*), wynikającą bezpośrednio z przeświadczenia, że taniec powinien opierać się nie tyle na ustalonych regułach, ile na czymś, co moglibyśmy nazwać „nieudolnością”. Według Murobushi, Hijikata miał obsesję na punkcie ciała, które wypada z ustalonej roli i przechodzi w stan dysfunkcji, niesprawności, a nawet impotencji. Wizja zdeformowanego ciała, które nieudolnie wykonuje podstawowe czynności, wynika z przeświadczenia o destrukcyjnych siłach, które mają znaczący wpływ na ciało, takich jak wojna, nuklearny wybuch czy toksyczna gospodarka. Sam Murobushi stwierdza, że jego *butô* jest „tańcem dedykowanym śmierci”, a źródeł inspiracji doszukuje się w obrazach z dzieciństwa, takich jak wspomnienie ciał topielców leżących na plaży<sup>189</sup>.

Hijikata wielokrotnie podkreślał znaczenie takich doświadczeń, jak cierpienie i trwoga przy tworzeniu tańca. Wyraźnie zaznaczał, że „wewnętrzny mrok istnieje na całym świecie”<sup>190</sup>, a człowiek „powinien uwierzyć w twórczą energię, która płynie z doznawanego cierpienia”<sup>191</sup>. Twierdził, że „cierpienie jest częścią naszego życia”<sup>192</sup> i możemy je zrozumieć właśnie poprzez poznawanie własnego ciała, poprzez eksplorowanie wewnętrznego życia, poprzez doświadczenie tańca. Pisał: „Celem moich warsztatów jest uświadomienie poprzez taniec, że ludzie stracili kontakt ze swoim wnętrzem, dlatego też zalecam im studiowanie własnego ciała i duszy”<sup>193</sup>. Dzięki wnikliwemu poznawaniu siebie tancerz odkrywa pokłady trwogi, która zamieszkuje jego ciało, „trwogi, która zasiała się wszędzie i nieustannie wzrasta”<sup>194</sup>. Hijikata podkreślał, że kataraktyczne oddziaływanie bólu, trwogi i cierpienia ujawnia coś więcej – coś tak ważnego i esencjonalnego nie tylko dla *butô*, ale i dla ludzkiego istnienia, jak kryzys.

Kurihara dostrzega ważną funkcję, jaką pełni kategoria kryzysu w poszukiwaniach „architekta *butô*”, podkreślając, że „Hijikata postrzegał ludzkie istnienie jako nierozzerwalną psychofizyczną całość. Jednak według niego, ta jedność

---

<sup>189</sup> *The Body as its psychical edge. A Solitary Presence among Butô Artist Ko Murobushi*. Wywiad z Murobushi Ko zamieszczony na stronie internetowej The Japan Foundation: (dostęp: [http://performingarts.jp/E/art\\_interview/1109/1.html](http://performingarts.jp/E/art_interview/1109/1.html)), [data dostępu 12.12.2011].

<sup>190</sup> Cyt. za: N. Kurihara, *Hijikata Tatsumi: The Words of Butô*, ..., s. 21.

<sup>191</sup> *Notes by Tatsumi Hijikata*, [w:] J. Viala, N. Masson-Sekine (ed.), *Butô: Shades of Darkness*, ..., s. 189.

<sup>192</sup> *Ibidem*, s. 187.

<sup>193</sup> *Ibidem*, s. 186.

<sup>194</sup> *Ibidem*, s. 186.

ujawniała się tylko w momentach kryzysu, kiedy człowiek doświadczał bólu i cierpienia<sup>195</sup>. Zgodnie z tym, zjednoczenie psycho-fizyczne, o którym wspominaliśmy już wcześniej, możliwe jest dzięki doświadczeniu autentycznego cierpienia. Tylko przekraczając cielesne granice ludzkich możliwości, przełamując wyuczone automatyzmy i nawyki oraz eksplorując własne lęki i niepohamowane popędy, tancerz wchodzi w stan *butô-tai* czyli jedności ciała i myśli. Tak więc dzięki doświadczeniu kryzysu tancerz nie postrzega własnego ciała jako przedmiotu czy narzędzia ekspresji, lecz jako zintegrowaną psychofizyczną całość. Ciało bowiem odpowiada na „poruszenia umysłu”, a umysł reaguje na silne bodźce płynące z ciała.

Mishima Yukio stwierdził, że „u podstaw niemal każdej formy sztuki leży nieświadomiony kryzys”. Według pisarza, „kryzys oraz niepewność ludzkiej egzystencji muszą być manifestowane wprost, poprzez prawdziwą ekspresję ludzkiego ciała<sup>196</sup>. Dlatego też wskazywał on różnice pomiędzy sztuką klasyczną a awangardową, zaznaczając, że na przykład w balecie europejskim użycie puent służy jedynie stworzeniu fałszywej sytuacji kryzysowej w celu ukazania piękna, natomiast w tańcu awangardowym pozbycie się kostiumu ujawnia prawdziwe oblicze kryzysu. Mishimie chodziło jednak nie tylko o nagość ciała, ale o wyzbycie się społecznych masek, pod którymi ukrywają się niezgłębione pokłady ludzkiego strachu i cierpienia. Dostrzegając uniwersalne znaczenie tej kategorii, Mishima w jednym z esejów zatytułowanym *Crisis Dance (Kiki no buyô)* zauważył, że w rozmowach z Hijikata bardzo często padało to słowo, a „architekt *butô*” wielokrotnie podkreślał, że „w obnażającej formie tańca musi uchwycić prawdziwą surowość ludzkiego kryzysu<sup>197</sup>. Ponadto Mishima dodał, że dla Hijikaty kwintesencją ciała w stanie kryzysu był „stojący tyłem mężczyzna oddający mocz<sup>198</sup>. Według Bairda, figura ta doskonale oddaje niepewną sytuację człowieka, który nie może się ruszyć i nie widzi zbliżającego się zagrożenia<sup>199</sup>. Naturalną częścią ludzkiego istnienia są strach, niepewność i trwoga, jednak człowiek, żyjąc w pozornie bezpiecznym społeczeństwie, zapomina o podstawowych instynktach, które nie tylko pomagają przetrwać, ale przede wszystkim są integralnym elementem jego życia

<sup>195</sup> N. Kurihara, *Hijikata Tatsumi: The Words of Butô*, ..., s. 25.

<sup>196</sup> Y. Mishima, *Crisis Dance*, [w:] M. Holborn, E. Hoffman, *Butô. Dance of the Dark Soul...*, s. 123.

<sup>197</sup> Cyt. za: B. Baird, *Butô and the Burden of History – Hijikata Tatsumi and Nihonjin*, ..., s. 70.

<sup>198</sup> Cyt. za: *Ibidem*, s. 71.

<sup>199</sup> Zob.: *Ibidem*, s. 72.

wewnętrznego. Według Hijikaty, *butô* ma w sobie moc ujawnienia tych instynktów, wydobywa bowiem cierpienie spowodowane opresyjnym działaniem systemu społecznego, który „cenzuruje” ludzkie atawizmy i namiętności.

Zgodnie z powyższym, Sondra Fraleigh podkreśla, że „poszukiwania Hijikaty miały lokalny charakter, ale wywarły globalne implikacje. Jego taniec nie skupiał się bowiem na narodowej czystości, lecz dotyczył wewnętrznej ciemności, wątlęgo ciała i próby wyzbycia się społecznych masek”<sup>200</sup>. Autentyczna ekspresja miała więc ukazywać wszystko to, co ukryte jest w cieniach podświadomości i czego ludzie wstydzą się pokazywać ze względu na społeczne konwenanse. Ponadto zamierzeniem Hijikaty było przedstawienie słabości oraz niedoskonałości wątlęgo ciała (*weakened body*), jego ułomności, dysfunkcji i ograniczeń. Stworzył on serie ćwiczeń, które miały ułatwić tancerzom defragmentaryzację ciała oraz dysfunkcję poszczególnych części. Z tego też względu fascynowały go osoby wyrzucone poza margines społeczny, takie jak chorzy, prostytutki, przestępcy i starcy. W swym wykładzie *Wind Daruma (Kaze Daruma)* Hijikata podkreślał: „Kiedy chcę być kaleką – pomimo że jestem wciąż doskonale zdrowy – lub raczej, kiedy zaczynam myśleć, że byłoby dla mnie lepiej, gdybym był kaleką, to jest pierwszy stopień w kierunku *butô*”<sup>201</sup>. Ciało w stanie kryzysu stało się inspiracją dla choreografii tworzonych przez Hijikatę. Eksplorował on ciała niskie, pochylone i wykrzywione od codziennej pracy w polu, ciała słabe i zdeformowane przez chorobę czy szaleństwo, ciała dzieci, które dopiero uczą się „słownika gestów i ruchów”, ale i ciała przestępców, które nie poddają się społecznemu impasowi. Tym samym krytykował on instytucje i struktury społeczne, które wypierają na margines wszystkich tych, którzy nie spełniają wymogów podporządkowania się i funkcjonalności. Tak więc, ogólnie rzecz ujmując, Hijikatę interesowała kondycja człowieka, który musi podporządkować się ustalonym regułom i odgórnie narzuconym wartościom, oraz sytuacja egzystencjalna, w której człowiek w obliczu kryzysu poznaje prawdziwe oblicze własnych instynktów, lęków i pragnień.

Jak zauważa Bob DeNatale w artykule *Butô and Western Art*, niektórzy artyści *butô* odczytują tę strategię Hijikaty zbyt dosłownie i zgodnie z tym tworzą

---

<sup>200</sup> S. Fraleigh, *Butô. Metamorphic Dance and Global Alchemy*,..., s. 94.

<sup>201</sup> T. Hijikata, *Wind Daruma*, ...,s. 76.

performanse, w których próbują przekraczać możliwości ludzkiego ciała poprzez stawianie go w sytuacjach granicznych, takich jak taniec nago w kilkunastostopniowym mrozie, zakopywanie się w hałdach ziemi czy podwieszanie ciała na linach z dachu budynku<sup>202</sup>. DeNatale odnosi działania tych artystów raczej do zachodnich twórców performansu, takich jak Chris Burden czy Joseph Beuys niż do „architekta *butô*”. Należy bowiem zaznaczyć, że celem poszukiwań Hijikaty było przede wszystkim odkrywanie wewnętrznego kryzysu poprzez intensywną eksplorację własnego ciała i ducha, a nie zewnętrzne uwarunkowywanie ciała. Założeniem leżącym u podstaw *butô* było ujawnianie ludzkich słabości, pragnień, lęków, instynktów, a także ukazanie hipokryzji ludzkich zachowań, które dostosowywane są do społecznych wymogów. Ponadto, jak zauważa Maria Pia D’Orazi w artykule *Body of Light: The Way of the Butô Performer*, technika stworzona przez „architekta *butô*” pomagała wyzwolić ciało indywidualne, umożliwiała eksplorowanie przestrzeni wewnętrznych, własnych wspomnień i ukrytych pragnień. Według badaczki to właśnie uniwersalny charakter tej metody stał się właściwą inspiracją dla wielu tanecznych form powstających na całym świecie<sup>203</sup>.

### 3.3.2.2. „Tôhoku istnieje także w Anglii”

Warto w tym miejscu wrócić jeszcze do lokalnego kontekstu i wątku wspomnień Hijikaty związanych z dzieciństwem w regionie Tôhoku. Jak wspomina Kurihara, Hijikata w jednym z wywiadów powiedział, że „Tôhoku istnieje także w Anglii”<sup>204</sup>. Stwierdzenie to dla niektórych badaczy świadczy przede wszystkim o uniwersalnym czy globalnym charakterze *butô*. Elena Polzer w pracy *Hijikata Tatsumi’s From Being Jealous of a Dog’s Vein* podkreśla, że Hijikata nie traktował Tôhoku w kategoriach geograficznych czy historycznych, lecz jako „przestrzeń wyobraźni, sferę stłumionych pragnień”<sup>205</sup>. Podobne stanowisko przyjmuje Kurihara, która pisze, że Tôhoku było „imaginacyjnym miejscem istniejącym poza czasem i

<sup>202</sup> B. DeNatale, *Butô and Western Art*, (dostęp: <http://home.earthlink.net/~bdenatale/butohandwest.html>) , [data dostępu: 21.12.2011].

<sup>203</sup> Zob.: M.P. D’Orazi, *Body of Light: The Way of the Butô Performer*,..., s. 329-342.

<sup>204</sup> Cyt. za. N. Kurihara, *Hijikata Tatsumi: The Words of Butô*, ..., s. 21.

<sup>205</sup> E. Polzer, *Hijikata Tatsumi’s From Being Jealous of a Dog’s Vein*, praca magisterska Humboldt-Universität, Berlin 2004, s. 24.

przestrzenią<sup>206</sup>. „Powrót do Tōhoku” można więc interpretować jako proces polegający na eksplorowaniu własnej pamięci i treści wypartych. Niewątpliwie dzieciństwo Hijikaty wiązało się z doświadczeniami bólu i lęku, związanymi między innymi z agresywnym zachowaniem ojca. Hijikata wykorzystywał więc własne bolesne wspomnienia z dzieciństwa w celu ujawnienia uniwersalnych prawd o cierpieniu i trwodze, które są integralną częścią ludzkiej egzystencji. Zgodnie z tym można przyjąć, że każdy tancerz ma swoje „prywatne Tōhoku” i powinien on dążyć do odkrycia wypartych wspomnień i doświadczeń, które ukształtowały jego tożsamość, aby poprzez taniec móc ucieleśnić ten „wewnętrzny krajobraz”. Jak podkreślał Hijikata, „nie można zrozumieć natury światła, jeśli wcześniej nie doświadczy się mroku”<sup>207</sup>. Aby zrozumieć istotę ludzkiej egzystencji, należy więc poznać jej dobre i złe strony, a tylko przez wydobywanie tego, co ukrywa się w mroku podświadomości, jesteśmy w stanie zrozumieć sens naszych jawnych działań. Dlatego też Tōhoku można potraktować jako metaforyczną krainę, w której ukrywają się wszystkie złe, mroczne i wyparte wspomnienia, pragnienia i myśli.

### 3.3.2.3. *Tabula rasa*

Warto podkreślić, że użycie przez twórców *butō* białego makijażu (*shiro nuri*) często kojarzone jest z koncepcją „ciała w kryzysie” (*Body in Crisis*)<sup>208</sup> i przez wielu badaczy traktowane jest jako element potwierdzający uniwersalny wymiar *butō*. Początkowo biały *make-up* stosowany był jako swoistego rodzaju „kostium” mający na celu ukazanie niedoskonałości ludzkiego ciała. Mieszanka kleju i białej farby pokrywająca ciała tancerzy z czasem odpadała, przypominając łuszczącą się skórę czy strupy. Estetyka ta zgodna była ze strategią Hijikaty, który dążył do pokazywania wątlęgo, zdeformowanego czy chorego ciała. Natomiast Sondra Fraleigh i Susan Blakeley Kleiny użycie białego makijażu ściśle wiążą z estetyką zapożyczoną z

---

<sup>206</sup> N. Kurihara, *Hijikata Tatsumi: The Words of Butō*, ..., s. 21.

<sup>207</sup> *Notes by Tatsumi Hijikata*, [w:] J. Viala, N. Masson-Sekine (ed.), *Butō: Shades of Darkness*..., s. 188.

<sup>208</sup> Określenie „ciało w kryzysie” użyte zostało przez Sondrę Fraleigh w książce *Hijikata Tasumi i Kazuo Ohno*. Fraleigh twierdzi, że Hijikata, zainspirowany niemieckim tańcem ekspresjonistycznym i europejskim surrealizmem, stworzył własną koncepcję „ciała w kryzysie”. Zob.: S. Fraleigh, T. Nakamura, *Hijikata Tatsumi and Ohno Kazuo*,..., s. 71.

tradycyjnego teatru *nô* i *kabuki*. Według Fraleigh, „biały ryżowy puder nakładany na twarz i ciało tancerzy *butô* służył do przedstawienia postaci ze świata duchów i przypominał istoty z zaświatów ukazywane w teatrze *nô* i *kabuki*”<sup>209</sup>. Jednak najczęściej badacze podkreślają, że biały *make-up* stosowany jest w celu unifikacji cielesności, by wydobyć to, co ukryte jest pod zewnętrznymi maskami, którym przypisuje się konkretne znaczenie związane z różnicami kulturowymi, społecznymi czy płciowymi. Dla przykładu Susan Klein pokrywanie ciała białą farbą analizuje również w kontekście poglądów na temat antyindywidualizmu propagowanych przez Yanagitę Kunio, współczesnego filozofa japońskiego, który miał znaczący wpływ na artystów awangardowych lat 60. Klein stwierdza, że „echo idei Yanagity objawia się wyraźnie w pismach i pracach choreografów *butô*”.<sup>210</sup> Ważne są tu zwłaszcza takie aspekty jego koncepcji, jak „pragnienie przekroczenia zachodniego ideału indywidualizmu, eksplorowanie kolektywnej podświadomości w celu odnalezienia bardziej autentycznej tożsamości, zainteresowanie przejawami marginalizacji w społeczeństwie japońskim, dotyczące głównie kobiet, dzieci, szaleńców i starców”<sup>211</sup>. Poglądy te w dużej mierze zgodne są z założeniami Hijikaty, dlatego też można przyjąć, że użycie białego makijażu jest próbą zatarcia indywidualnych cech w celu homogenizacji wyglądu tancerza, który dzięki temu staje się *everymanem*, a tym samym ucieleśnieniem nie tylko własnym, ale i ogólnoludzkim doświadczeniem. Ponadto użycie *shiro-nuri* – jak twierdzi Ohno Yoshito – prowadzi w efekcie do „przekształcenia ciała w pustą kartę”, na której można zapisać każdą treść. Według niej, tancerz, nakładając białą farbę, „wymazuje swoją prywatną historię, a to daje mu możliwość do stania się kimś lub czymś innym”. Dzięki zastosowaniu *shiro-nuri* „usunięte zostają wszelkie ślady naturalnej ekspresji”<sup>212</sup>.

Stwierdzenia takie, jak „wymazywanie prywatnej historii” czy „usuwanie śladów naturalnej ekspresji”, wydają się sprzeczne z opisanymi wcześniej założeniami o eksplorowaniu własnej pamięci oraz o autentycznej ekspresji ciała indywidualnego. Pojawia się tu więc pewien paradoks: z jednej strony bowiem tancerz dąży do odkrycia osobistych traum, lęków i pragnień, które naznaczają jego

---

<sup>209</sup> *Ibidem*, s. 11.

<sup>210</sup> S. Klein, *Ankoku Butô: The Premodern and Postmodern Influences on the Dance of Utter Darkness*, ..., s. 32.

<sup>211</sup> *Ibidem*, s. 32.

<sup>212</sup> K. Ohno, Y. Ohno, *Kazuo Ohno's World – from Without and Within*, ..., s. 65.

indywidualny sposób wyrazu, a z drugiej strony użycie białego makijażu ma na celu zamazanie wyróżniających daną osobę cech, podkreślając „antyindywidualizm”. Paul Roquet stara się wyjaśnić ten paradoks, odwołując się do założeń Hijikaty dotyczących wyzbywania się podczas tańca automatyzmów i wyuczonych zachowań oraz uwalniania się od represyjnych wpływów społecznych. Jak twierdzi Roquet, „nasze doświadczanie świata zapośredniczone jest przez umysł, który poddawany jest procesowi socjalizacji. Ponadto człowiek współczesny ma tendencje do rozdzielania ciała i umysłu oraz wypierania i marginalizacji integralnych części życia związanych między innymi z przemijaniem: śmierć, choroba, rozkład. Proces socjalizacji oddala nas od naturalnych i autentycznych relacji z własnym wnętrzem i otoczeniem”<sup>213</sup>. Praktyka Hijikaty zmierza więc, zdaniem Roqueta, do desocjalizacji oraz powrotu do „stanu naturalnego”, do poszukiwania wewnętrznego porządku w naszym ciele i otoczeniu. Oznacza to wyciszenie dyskryminującego intelektu oraz otwarcie się na sensoryczne doświadczenie, czyli wychwytywanie wszelkich bodźców płynących zarówno z ciała, jak i z umysłu. Dzięki eksploracji własnego ciała i ducha tancerz *butô* dociera do głębszych pokładów podświadomości, do wypartych wspomnień oraz do naturalnych instynktów, które tworzą pomost pomiędzy *Ja* a *Innym*. Następuje wówczas połączenie „ciała indywidualnego” z „ciałem wspólnotowym”. Osobiste przeżycia, które zostają ucieleśnione w ruchu, zyskują cechy ogólnoludzkiego doświadczenia, a zastosowanie białej farby jedynie wspomaga ten proces, głównie przy jego odbiorze. Unifikacja cielesności i wymazywanie różnic kulturowych czy płciowych za pomocą *shiro-nuri* pomaga bowiem publiczności skupić się przede wszystkim na autentycznych emocjach ucieleśnianych przez tancerza i na kinestetycznym doświadczaniu energii płynącej z ruchu.

Warto zaznaczyć, że współcześnie *butô* jest wewnętrznie zróżnicowane, a każdy z artystów pretenduje do stworzenia własnego języka czy stylu. Pomimo to jednak, idee leżące u podstaw *butô* pozostają niezmiennie, a ich uniwersalny charakter umożliwia przełamywanie barier kulturowych, społecznych czy płciowych. Hijikata nigdy nie opuścił terytorium Japonii, jednak przewidział proces globalnej

---

<sup>213</sup> P. Roquet, *Towards The Bowels of the Earth*, ..., s. 53.

ekspansji i wewnętrznych mutacji stworzonej przez siebie praktyki artystycznej. Uważał bowiem, że tancerz nigdy nie może zastygnąć w jednej formie i dlatego też powinien „odradzać się na nowo” niezależnie od czasu i przestrzeni<sup>214</sup>. W podobnym duchu wybrzmiewa wypowiedź Akaji Maro. Artysta ten podkreśla, że choć stworzył własny styl *butô*, który odróżnia go od konwencji zespołu Sankai Juku czy solisty Kasai Akira, to jednak zauważa pewne ich podobieństwa, których ani on, ani oni nie są w stanie przekroczyć. Akaji podkreśla, że „zawsze, kiedy próbujemy robić krok do przodu, idąc w zupełnie nowym kierunku, to i tak powracamy do początku, tylko okrężną drogą”<sup>215</sup>. Ponadto Akaji zaznacza, że *butô* ma wymiar uniwersalny przede wszystkim ze względu na emocjonalną ekspresję, która trafia do odbiorców niezależnie od kultury, w jakiej się wychowali.

Podobne stanowisko przyjął Amagatsu Ushio, który poszukując własnego *butô*, zastanawiał się nad kategoriami „różnicy i uniwersalności” (*difference and universality*). Podczas wieloletnich podróży po całym świecie odkrył, że „kultura istnieje dzięki różnicy, ale i dzięki uniwersalnym wartościom, które łączą wszystkich ludzi”<sup>216</sup>. Te uniwersalne aspekty to między innymi „autentyczne emocje” czy „atawistyczne impulsy”. To także mity, które tworzone są na całym świecie i zawierają podobne historie, jak na przykład grecki mit o Orfeuszu i Eurydyce czy japońska opowieść o Izanagi i Izanami<sup>217</sup>. Jednocześnie Amagatsu stwierdza, że „kiedy ludzie próbują przeniknąć istotę świata, natrafiają na ten sam rodzaj twórczego impulsu – ten sam rodzaj myśli, które nabierają podobnego kształtu”<sup>218</sup>. Ponadto przy tworzeniu własnego języka *butô* Amagatsu odwołuje się bezpośrednio do ogólnoludzkiego doświadczenia, które nazywa „dialogiem z grawitacją”. Koncepcję tę tłumaczy, odwołując się do procesów ontogenezy i filogenezy, podkreślając w ten

---

<sup>214</sup> Zob.: S. Barber, *Hijikata: Revolt of the Body*,..., s. 107.

<sup>215</sup> Wywiad z Akaji Maro zamieszczony na stronie The Japan Foundation, (dostęp: [http://www.performingarts.jp/E/art\\_interview/0506/3.html](http://www.performingarts.jp/E/art_interview/0506/3.html)), [data dostępu: 17.01.2012].

<sup>216</sup> *Ibidem*.

<sup>217</sup> Izanagi i Izanami w mitologii *shintô* para prabogów japońskich, demiurgów, którzy stworzyli świat i bogów. Izanami rodziła kolejno coraz to nowe bóstwa, aż w końcu wydała na świat boga ognia Homusubi. Podczas porodu została śmiertelnie poparzona i odeszła do krainy ciemności *Yomi*. Izanagi podążył do piekielnego *Yomi*, błagając żonę, aby powróciła do świata żywych. Zgodziła się ona, jednak pod warunkiem, że mąż zaczeka na nią przed wejściem. Nie dotrzymał on jednak obietnicy i podążył za Izanami. Zob.: H. McAlpine, W. McAlpine, *Tales from Japan*, Oxford University 1958, s. 4-6.

<sup>218</sup> Wywiad z Amagatsu Ushio zamieszczony na stronie The Japan Foundation, [dostęp: [http://www.performingarts.jp/E/art\\_interview/0902/2.html](http://www.performingarts.jp/E/art_interview/0902/2.html)], (data dostępu: 17.01.2012).

sposób, że wszyscy jesteśmy spadkobiercami DNA i ewolucji: „Niezależnie od tego, z jakiej części świata pochodzimy, wszyscy doświadczamy tego samego procesu. Inaczej rzecz ujmując, wszyscy ludzie dzielą te same fizyczne uniwersalizmy, bowiem zaczynają swoje życie od dialogu z grawitacją, ucząc się siadać, stać, a potem chodzić”<sup>219</sup>. Stąd też dla Amagatsu „dialog z grawitacją” jest istotnym elementem tworzonego przez niego *butô*. Jest koncepcją, która odróżnia go od innych twórców, ale i jednoczy ze wszystkimi ludźmi.

#### 3.3.2.4. Paradoksy *butô*

Podsumowując cytowane tu stwierdzenia prezentujące perspektywę polaryzacyjną, warto przywołać słowa Ogino Suichiro, który zauważył, że „badacze, którzy zastanawiają się nad japońskimi korzeniami *butô*, dochodzą do swoistego nonsensu, bowiem *butô* nie jest tradycyjną formą, lecz współczesnym, awangardowym tańcem, a także nie jest folklorystyczne, lecz uniwersalne”<sup>220</sup>. Także Michel Bernard w eseju *Quelques réflexions sur le butô* podkreśla, że *butô* jest hybrydyczną formą, która zawiera paradoks w samej swej istocie. Bernard wymienia pięć sprzeczności leżących u podstaw tej praktyki artystycznej: (1) niepowtarzalność stylu i złożoność źródeł czy inaczej rebelia ku nowemu i nostalgiczna regresja. (2) nowość i archaiczność – *butô* jest interpretowane jako sztuka awangardowa a jednocześnie jako wehikuł poszukujący inspiracji w przeszłości, aspirujący do bycia ponadczasową uniwersalną formą sztuki. (3) performans i antyszuka: *butô* rozumiane jest jako „rytualna, niemal uświęcona forma sztuki” przy jednoczesnym negowaniu wszelkich konwencji, podobnie jak to czynili dadaści. (4) utylitarność, prostota gestów (inspiracje płynące ze zwyczajnych codziennych czynności) oraz uświęcenie i niemal mistyczna komunika ze światem (eksplorowanie takich tematów jak życie/śmierć czy stosunek człowieka do natury i wszechświata). (5) ekspresjonizm (intensywność przekazywanych emocji porównywana między innymi do niemieckiego ekspresjonizmu) oraz nieekspresyjność (ucieleśnianie, a nie

---

<sup>219</sup> *Ibidem*.

<sup>220</sup> Cyt. za: J. Rajak, *How to Reflect upon Butô*, „Kretanja” nr 06/2006, s. 53.

wyrażanie emocji)<sup>221</sup>. Odwołując się do przywołanych przez Bernarda paradoksów, można uznać, że wszystkie przytoczone powyżej antagonizmy, ujęte w ramach perspektywy polaryzacyjnej, choć interpretują *butô* przez pryzmat zupełnie sprzecznych kategorii, takich jak lokale/globalne, unikalne/universalne czy awangardowe/tradycyjne, mogą być uznane za słuszne. Tym samym stanowią one doskonałą matrycę dla naszych dalszych rozważań nad fenomenem *butô* i t r a n s k u l t u r o w y m p o t e n c j a ł e m tej praktyki artystycznej.

### 3.4. Perspektywa hermeneutyczna

Jak zauważa Paul Roquet, „autorzy interpretujący *butô* z perspektywy hermeneutycznej starają się uwzględnić wszystkie jego wewnętrzne paradoksy oraz kulturową złożoność”<sup>222</sup>. Badacze ci biorą pod uwagę kontekst historyczny, przepływ wartości kulturowych oraz uniwersalny charakter *butô*. Łącząc wszystkie przywołane wcześniej perspektywy, umieszczają *butô* gdzieś pomiędzy wieloma światami, w przestrzeni *in between*, przyjmując jednocześnie własną interpretację tego fenomenu. W tym ujęciu *butô* jawi się jako praktyka artystyczna otwarta na różne możliwości współczesnych odczytań czy interpretacji, które nie pretendują do stworzenia redukującego wyjaśnienia całej złożoności omawianego zjawiska, lecz „pozostawiają przestrzeń dla nieznanego; dla wielkiej złożoności, ukrytej pomiędzy słowami”<sup>223</sup>.

Przeoglądając literaturę przedmiotu, należy z całą stanowczością stwierdzić, że niewiele jest takich interpretacji, które – zgodnie z twierdzeniem Gadamera – „pokonują duchowy dystans i przyswajają obcość obcego ducha”<sup>224</sup> *butô*. Można przywołać tylko kilkoro badaczek i badaczy, którzy starają się rozszerzyć własne rozumienie tego fenomenu, opierając swoją analizę nie tylko na rekonstrukcji

---

<sup>221</sup> Zob.: *Ibidem*, s. 53.

<sup>222</sup> P. Roquet, *Towards the Bowels of Earth. Butô Writing in Perspective*, ..., s. 20.

<sup>223</sup> *Ibidem*, s.21

<sup>224</sup> H.G. Gadamer, *Estetyka i hermeneutyka*, [w:] H.G. Gadamer, *Rozum, słowo, dzieje. Szkice wybrane*, Warszawa 2000, s. 124.

historycznej oraz próbie odtworzenia „subiektywnych zamysłów” i założeń światopoglądowych leżących u podstaw *butô*, ale proponują również dodatkowy kontekst, w świetle którego *butô* zyskuje nowy, hermeneutyczny wymiar. Tym samym – jak zalecał Bachtin – wchodzi w dialog z wieloma głosami czy inaczej: z „ożywczą mocą cudzego słowa”, dzięki której dopełniają akt zrozumienia tej praktyki artystycznej.

### 3.4.1. Postmodernistyczny wymiar *butô*

W perspektywie hermeneutycznej Roquet umieszcza między innymi pracę magisterską z 1987 r. autorstwa Susan Blakeley Klein zatytułowaną *Ankoku Butô: The Premodern and Postmodern Influences on the Dance of Utter Darkness*, która w formie książki została opublikowana rok później. Jak podkreśla sama autorka, „moja praca nie pretenduje do definitywnego wyjaśnienia *butô*, a raczej powinna być postrzegana jako wprowadzenie do tego tematu. Skierowana jest więc zarówno do zwykłego czytelnika zainteresowanego ogólnym zagadnieniem tańca, jak i do badacza chcącego poznać historię, filozofię i technikę *butô*”<sup>225</sup>. Zgodnie z tym stwierdzeniem, książka Klein z jednej strony zawiera bardzo przystępny opis tej praktyki artystycznej z pokrótce zarysowanym tłem historycznym i biografiami dwóch prekursorów *butô*, Hijikaty i Ohno. Z drugiej jednak strony autorka poszerza istniejące uprzednio opisy *butô* o dodatkowy kontekst. Skupiając się na szczegółowej analizie wybranych elementów *butô*, tj. *beshikma kata*, *ganimata* czy na białym makijażu, poszukuje dla nich premodernistycznych źródeł, odwołując się między innymi do estetyki tradycyjnego teatru *nô* i *kabuki*. Postrzega jednak również *butô* jako postmodernistyczną praktykę artystyczną i interpretuje ją w świetle teorii Fredericka Jamesona.

Badacz ten podkreślił m.in. fakt, że „pastiche jest jedną z najbardziej znaczących cech albo praktyk dzisiejszego postmodernizmu”<sup>226</sup>. Zgodnie z tą konstatacją Klein zauważa, że artyści *butô* – podobnie jak postmoderniści –

---

<sup>225</sup> S. Klein, *Ankoku Butô: The Premodern and Postmodern Influences on the Dance of Utter Darkness*, ..., s. 2.

<sup>226</sup> F. Jameson, *Postmodernizm i społeczeństwo konsumpcyjne*, [w:] R. Nycz (red.) *Postmodernizm. Antologia przekładów*, Kraków 1996, s.193.

posługują się pastiszem, w mniej lub bardziej bezpośredni sposób asymilując wyjątkowość modernistycznych i premodernistycznych technik tanecznych oraz dekonstruując podstawowe *kata* i umieszczając je w zupełnie nowym kontekście. Powszechne użycie pastiszu jako formy stylistycznej w dziełach postmodernistycznych Jameson wiąże z koncepcją „śmierci podmiotu” lub z „końcem indywidualizmu jako takiego”. Według Jamesona, koncepcja ta wynika z przeświadczenia, że kultywowana przez modernistów idea wyjątkowości każdego „ja”, niepowtarzalności jednostkowej tożsamości, od której można oczekiwać stworzenia własnej, wyjątkowej wizji świata, jest rzeczą przebrzmiałą. Podważenie tej idei wiąże się jednocześnie z przekonaniem o niemożności stworzenia indywidualnego stylu czy wprowadzenia jakiegokolwiek innowacji stylistycznej. W takiej sytuacji artystom „pozostało jedynie naśladować martwe style, zakładać językowe maski oraz mówić głosami z muzeum wyobraźni”<sup>227</sup>.

Jak zauważa Klein, stylistyczny synkretyzm jest kolejnym elementem, który może zaświadczyć o postmodernistycznym charakterze *butô*. Niewątpliwie bowiem *butô* łączy w sobie elementy zapożyczone z tradycji ze współczesnymi stylami i koncepcjami. Ponadto – jak twierdzi omawiana tu badaczka – Hijikata nie tylko inspirował się dziełami takich artystów, jak Artaud, Genet, Bataille czy Sade, włączając do swojej twórczości elementy sztuki wysokiej, lecz odwoływał się także do sztuki masowej i takich popularnych form widowiskowych, jak *kabuki*, opera *Asakusa*, *Misemono* czy *Yose*<sup>228</sup>. Zgodnie z twierdzeniem Jamesona, takie „rozmycie wcześniejszego rozróżnienia na kulturę wysoką i tak zwaną kulturę popularną” było jedną z kluczowych cech nowych odmian postmodernizmu, które uległy fascynacji całym krajobrazem form komercyjnych<sup>229</sup>.

Ponadto Jameson do obszaru kultury masowej wlicza „szczególną praktykę pastiszu”, czyli dzieła postmodernistyczne o charakterze nostalgicznym, które zaspokajały tęsknotę odbiorców za minionymi już gatunkami lub rozgrywały się w

---

<sup>227</sup> *Ibidem*, s. 197.

<sup>228</sup> *Asakusa* – rodzaj musicalu, w którym łączono elementy zapożyczone z japońskiej tradycji i sztuki zachodniej. *Misemono* – forma teatralna z elementami cyrkowego show. *Yose* – forma teatralna podobna do wodewilu oparta na elementach komicznych. Zob.: S. Klein, *Ankoku Butô: The Premodern and Postmodern Influences on the Dance of Utter Darkness*, ..., s. 15.

<sup>229</sup> Zob.: F. Jameson, *Postmodernizm i społeczeństwo konsumpcyjne*, ..., s. 192

bliżej nieokreślonej przeszłości, a nawet poza historią<sup>230</sup>. Jak już wspominaliśmy wcześniej, idee leżące u podstaw *butô* często łączone są z chęcią powrotu do utraconej świetności Japonii. Jednak, jak zauważa Klein, artyści *butô* nie tylko nawiązywali do przeszłości, asymilując – w sposób krytyczny – tradycyjne wzorce, lecz również poszukiwali czegoś dawniejszego, bardziej pierwotnego, a mianowicie „świata ciemności, w którym znika szczelina pomiędzy słowami i rzeczami oraz w którym mamy kontakt z autentycznym istnieniem”<sup>231</sup>. Zgodnie z tym twierdzeniem badaczka podkreśla, że *butô* rozproszone jest pomiędzy tęsknotą za popularną kulturą w stylu *kabuki*, za wulgarnością kiczu oraz za prawdziwym istnieniem naznaczonym ludzkimi lękami, pragnieniami, instynktami, które współcześnie zepchnięte zostały do cieni podświadomości<sup>232</sup>.

Konkludując swoje rozważania na temat postmodernistycznej kondycji *butô*, Klein podkreśla, że „istnieje wiele paraleli pomiędzy estetyką *butô* a koncepcją postmodernizmu zaproponowaną przez Jamesona”<sup>233</sup>. I choć badaczka nie wspomina o tym, że w tekście Jamesona pojawia się jeszcze jedna ważna kategoria (schizofrenii), to jednak warto dodać, że również elementy charakterystyczne dla tej kategorii doskonale pasują między innymi do form językowych stworzonych przez Hijikatę i mogłyby okazać się pomocne chociażby przy interpretacji jego transkrypcji choreograficznych, zwanych – jak pamiętamy – *butô-fu*. Jameson kategorię schizofrenii rozpatruje w świetle psychoanalitycznej teorii Lacana i w ślad za francuskim badaczem traktuje ją „jako zerwanie związku między znaczącymi” (*signifiants*) lub inaczej: jako „doświadczenie osobnych, oddzielnych, nieciągłych konkretno-zmysłowych znaczących, które nie łączą się w spójne zdanie”<sup>234</sup>. Jak pisze Jameson, w przypadku schizofreników materialność słów staje się obsesyjna, tak jak w przypadku dziecka, które tak długo powtarza jakieś słowo, aż jego znaczenie znika i słowo zamienia się w niezrozumiały zaśpiew, a znaczące, które straciło swoje znaczenie, przekształca się w graficzny obrazek<sup>235</sup>. Analizując niektóre wypowiedzi Hijikaty, a przede wszystkim stworzone przez niego *butô-fu*, można odnieść

---

<sup>230</sup> *Ibidem*, s. 197-198.

<sup>231</sup> S. Klein, *Ankoku Butô: The Premodern and Postmodern Influences on the Dance of Utter Darkness*, ..., s.22.

<sup>232</sup> Zob.: *Ibidem*, s. 22.

<sup>233</sup> *Ibidem*, s. 21.

<sup>234</sup> F. Jameson, *Postmodernizm i społeczeństwo konsumpcyjne*, ..., s. 202.

<sup>235</sup> Zob.: *Ibidem*, s. 205

wrażenie, że doskonale wpisują się one w taki rodzaj diagnozy<sup>236</sup>. Hijikata posługiwał się bowiem bardzo specyficznym językiem, w którym występowały liczne neologizmy, onomatopeje, używał „gry znaczeń”, zagęszczając i łącząc ze sobą odległe słowa-obrazy niepasujące do kontekstu, oraz dekonstruował reguły gramatyczne, tworząc własne „uniwersum językowe”, które miało być doskonałym odzwierciedleniem stanów mentalnych i emocjonalnych. Za Jamesonem można ostatecznie stwierdzić, że zdania tworzone przez Hijikatę to „zawieszony w powietrzu znaczący, z których wyparowały znaczone”<sup>237</sup>. Hijikata używał bowiem słów jako swoistego rodzaju bodźców, które miały nie tyle materialny charakter o ściśle określonym znaczeniu, ile były „wiernym odbiciem jego odczuć i myśli”<sup>238</sup>. Ponadto wypowiedziane słowo działało niczym „pusty pojemnik”, który można wypełnić każdą możliwą treścią, powiązaną na przykład z aktualnym stanem emocjonalnym tancerza. „Architekt *butô*” używał słów-kluczy, które łączyły w sobie „wielowymiarową, obrazową ekspresję z różnych czasów i przestrzeni”<sup>239</sup>. Jednym z takich charakterystycznych słów-kluczy było *ame*, które badacze *butô-fu* tłumaczą jako „kleisty cukierek” lub „toffy”<sup>240</sup>, jednak w języku japońskim idiom ten zawiera również inne znaczenia, takie jak „deszcz” lub „niebo”<sup>241</sup>. Maeda Furio, współpracujący z Archiwum Hijikaty, zauważył, że słowo to wiąże się ściśle z takimi wyobrażeniami, jak „topnienie, krzepnięcie, rozciąganie”, a także może być kojarzone z często przywoływanymi przez Hijikatę obrazami, takimi jak „trąd, ropa, parowanie, Turner (deszcz, mgła i opary), Bacon (płynąca ropa), de Kooning (pokawałkowane mięso), kroki Dali’ego, owrzodzenia ucha, rozcięte mięso, kanał, stagnacja, stara kobieta, parująca kobieta, pokruszony cukierek”<sup>242</sup>. Wśród tych odczytań trudno jest znaleźć jednoznaczne skojarzenie z „cukierkiem” jako takim. Jednak tym samym wskazują one na wielowymiarowy charakter słów-obrazów zapisywanych w notatnikach zawierających *butô-fu* i wypowiedzianych podczas intensywnych treningów, które miały na celu wprowadzić tancerza w specyficzny stan

---

<sup>236</sup> Temat specyficznego języka Hijikaty zostanie rozwinięty w dalszej części pracy, w rozdziale V, zatytułowanym *Transkrypcje choreograficzne butô-fu*. W celu potwierdzenia tej diagnozy Jamesona warto też zajrzeć do cytowanej w tym rozdziale wypowiedzi Nakanishi Natsuyuki.

<sup>237</sup> F. Jameson, *Postmodernizm i społeczeństwo konsumpcyjne*, ..., s. 207.

<sup>238</sup> N. Kurihara, *Hijikata Tatsumi: The Words of Butô*, ..., s.15.

<sup>239</sup> K. Werner Wurmil, *The Power of Image – Hijikata Tatsumi’s Scrapbooks and the Art of Butô*, ..., s. 151.

<sup>240</sup> Zob.: *Ibidem*, s. 149-152.

<sup>241</sup> Zob.: E. Krassowska-Mackiewicz, *Słownik japońsko-polski*, Warszawa 2011, s. 22.

<sup>242</sup> Cyt. za: K. Werner Wurmil, *The Power of Image – Hijikata Tatsumi’s Scrapbooks and the Art of Butô*,..., s. 150-151.

mentalno-emocjonalny, doprowadzając ostatecznie do procesu transformacji.

### 3.4.2. Psychoanalityczny wymiar *butô*

Opisując perspektywę hermeneutyczną, Roquet przywołuje kolejne badaczki, które, według niego, analizują fenomen *butô*, uwzględniając całą złożoność tego zjawiska. Autorki te, jak twierdzi Roquet, skupiają się na wybranych aspektach tej praktyki artystycznej i interpretują je na przykład w odniesieniu do takich kategorii, jak *gender* czy Jungowska „zbiorowa nieświadomość”. Roquet bardzo lakonicznie opisuje tylko kilka wybranych artykułów, takich jak *Moving Beyond the Double Syntax*<sup>243</sup> autorstwa Susan Kozel, a także jeden z pierwszych anglojęzycznych artykułów na temat *butô* opublikowany w 1986 r. pod tytułem *Twenty Years Ago We Were Crazy, Dirty, and Mad* autorstwa Bonnie Sue Stein. Jednak w celu pogłębionej analizy warto w tym miejscu zajrzeć do książkowych publikacji, w których pojawiło się psychoanalityczne odczytanie poszukiwań Hijikaty<sup>244</sup>.

Jedna z czołowych amerykańskich badaczek *butô*, Sondra Fraleigh w książce *Butô. Metamorphic Dance and Global Alchemy* bezpośrednio odwołuje się do koncepcji Carla Gustawa Junga, twierdząc, że „filozofia *butô* powinna być odczytana przez pryzmat psychologii”<sup>245</sup>. Fraleigh podkreśla, że warto zanalizować relacje pomiędzy Jungowską koncepcją „zbiorowej nieświadomości” a poszukiwaniami Hijikaty związanymi z „nieświadomym ciałem”. Ponadto, jak twierdzi badaczka, stworzona przez Hijikatę metoda twórcza może być porównana do alchemicznych procesów przemiany, które niewątpliwie inspirowały także Junga<sup>246</sup>.

Warto w tym miejscu przypomnieć, że podstawą alchemii była wiara w możliwość przemiany. Alchemicy dążyli do osiągnięcia transmutacji – przeobrażenia metali, przemiany substancji. Stworzyli ideę kamienia filozoficznego, która wyrażała całość czy inaczej współistnienie sprzeczności (*coincidentia oppositorum*). Jung

---

<sup>243</sup> Artykuł opublikowany w 1996 roku w „Dance Theatre Journal”, nr 13 (1).

<sup>244</sup> Warto zaznaczyć, że praca Roqueta ukazała się w 2003 roku a więc jej autor nie mógł odwoływać się do podanych przez nas przykładów.

<sup>245</sup> S. Fraleigh, *Butô. Metamorphic Dance and Global Alchemy*, ..., s. 70.

<sup>246</sup> *Ibidem*, s. 3.

pokazał zupełnie nowe oblicze alchemii, twierdząc, że *Opus Magnum* „jest przedsięwzięciem psychicznym”<sup>247</sup>, a więc połączył tajemną wiedzę alchemików z psychologią człowieka. Według tego badacza przemiana alchemiczna prowadziła „od zwierzęco-archaicznego pierwiastka infantylnego do mistycznego *homo maximus*”<sup>248</sup>, natomiast koniunkcja była „operacją filozoficzną, zjednoczeniem formy i materii”<sup>249</sup>, czyli procesem prowadzącym do odnalezienia właściwego kamienia filozoficznego – duchowości człowieka. Kolejne etapy przemiany opisane w *Opus Magnum* Jung zinterpretował jako proces indywiduacji. Pierwszym etapem *coniunctio* była dla niego konfrontacja z cieniem, z *nigredo*, czyli zwierzęcą nieświadomością. Kolejne etapy prowadziły natomiast do połączenia obszarów nieświadomych ze świadomymi, duszy z ciałem, do zniesienia wszelkich dualizmów, do stanu jedności czy pełni zwanej przez Junga *Jaźnią*. Na podstawie tego bardzo lakonicznego opisu można wywnioskować, że alchemia wewnętrznej przemiany zaproponowana przez Junga może być jednym z narzędzi interpretacyjnych służących do zrozumienia idei ukrytych za fenomenem *butô*.

Hijikatę – jak twierdzi Fraleigh – można nazwać „alchemikiem”<sup>250</sup>, bowiem stworzona przez niego praktyka artystyczna zawiera w sobie potencjał transformacji i oczyszczenia, a jednocześnie może być potraktowana jako proces terapeutyczny. Zgodnie z założeniami leżącymi u podstaw *butô* tancerz powinien dążyć do konfrontacji z ukrytą w nim ciemnością czy inaczej jungowskim *nigredo* oraz z wszelkimi marginalizowanymi doświadczeniami popędami i instynktami, które są elementem „nieświadomości zbiorowej”. Ponadto praktykowanie *butô* – jak twierdził Hijikata – pomaga wydobyć „mityczne obrazy uśpione w naszym ciele”<sup>251</sup>, pozwala oczyścić ciało z cierpienia i traumy. Fraleigh nazywa ten duchowy proces „tańczącym cieniem” i łączy go z koncepcją „aktywnej imaginacji” która „jest narzędziem tego, co Jung nazywał procesem indywiduacji, tj. całkowitego i świadomego samourzeczywistnienia indywidualnej pełni człowieka”<sup>252</sup>. Konkludując, badaczka

---

<sup>247</sup> C. G. Jung, *Praktyka psychoterapii*, Warszawa 2007, s. 262.

<sup>248</sup> C. G. Jung, *Psychologia a alchemia*, Warszawa 1999, s. 46.

<sup>249</sup> *Ibidem*, s.17.

<sup>250</sup> S. Fraleigh, *Butô. Metamorphic Dance and Global Alchemy*, ...,s. 3.

<sup>251</sup> A. Senda , T. Hijikata , T. Suzuki, *Fragments of Glass: A Conversation between Hijikata Tatsumi and Suzuki Tadashi*, ..., s. 68-69.

<sup>252</sup> J. Prokopiuk, *Metoda Aktywnej Imaginacji C. G. Junga* , „Polska Sztuka Ludowa – Konteksty”, tom 38, 1984, s. 5.

podkreśla jednak, że nie można wyjaśnić całej złożoności *butô* przez pryzmat teorii Junga, nawet jeśli przyjmiemy, że jego koncepcje w znacznej mierze oparte były na dalekowschodnim światopoglądzie<sup>253</sup>.

W podobnym duchu utrzymana jest jedyna na polskim rynku książka o życiu i twórczości Hijikaty autorstwa Aleksandry Capigi, która również interpretuje *butô* przez pryzmat kategorii psychologicznych. Polska badaczka dostrzega bezpośredni związek pomiędzy dzieciństwem Hijikaty a jego późniejszą twórczością<sup>254</sup>. Na podstawie tekstów „architekta *butô*” rekonstruuje ona biografię twórcy, a przedstawiony przez niego wizerunek matki i ojca interpretuje w świetle teorii Freuda i Junga. Capiga podkreśla, że Hijikata w swych esejach „pisze o świecie, który ukształtował go jako artystę i zrodził jego *butô*, wnikliwie analizując swoje często bolesne wspomnienia”<sup>255</sup>. Zgodnie z tym skupia się ona na szczegółowym przedstawieniu figury ojca, który – jak twierdzi Hijikata – był „przerażający i rzucał w dzieci, czym popadło, ale najpierw bił matkę”<sup>256</sup>, oraz postaci rodzicielki, która wydała na świat jedenaścioro dzieci<sup>257</sup>. Capiga sugeruje, że dzieciństwo Hijikaty przypadło na okres przedwojenny, kiedy to bezwzględne posłuszeństwo wobec rodzica było jedną z najważniejszych zasad, zgodnie z myślą konfucjańską, której renesans nastąpił w tamtych latach. Jednak nadużywający alkoholu, porywczy ojciec nie był dla Hijikaty przewodnikiem i autorytetem. Dlatego też, według Capigi, Hijikata, pozbawiony opiekuńczej miłości, która wpływa na prawidłowy rozwój psychiczny dziecka, nie ukształtował odpowiednio poczucia własnej wartości i samoakceptacji. Badaczka, powołując się na zdanie z Junga, że to „ojciec zaszczenia synowi swój charakter. W pewnym sensie jest w synu”<sup>258</sup>, zauważa, że rodzinny terror naznaczył *butô* Hijikaty, czego dowodem są „pełne przemocy i gwałtownych emocji choreografie artysty”<sup>259</sup>, oraz „że chcąc nie chcąc, [Hijikata] przejął od ojca ciemne cechy charakteru. I owa ciemność stała się po części fundamentem jego tańca”<sup>260</sup>.

Ponadto polska badaczka sugeruje, że postawa ojca, który nieustannie

---

<sup>253</sup> S. Fraleigh, *Butô. Metamorphic Dance and Global Alchemy*, ..., s.71.

<sup>254</sup> Zob.: A. Capiga, *Bunt ciała. Butô Hijikaty*, ..., s. 67-69.

<sup>255</sup> *Ibidem*, s. 67.

<sup>256</sup> E. Polzer, *Hijikata Tatsumi's From Being Jealous of a Dog's Vein*, ..., s. 31.

<sup>257</sup> Zob. *Ibidem*, s.30.

<sup>258</sup> Cyt. za: A. Capiga, *Bunt ciała. Butô Hijikaty*, ..., s. 68.

<sup>259</sup> *Ibidem*, s. 68.

<sup>260</sup> *Ibidem*, s. 68.

zagroził życiu matki, przyczyniła się do tego, co sam Hijikata nazywał „uwolnieniem kobiecości”. W tym miejscu z kolei autorka powołuje się na zaproponowaną przez Freuda koncepcję kompleksu Edypa. Według Capimi, Hijikata nie przeszedł prawidłowo fazy fallicznej, a więc ostatecznie nie wyparł seksualnego pożądania wobec matki i nie pozbył się wrogości wobec ojca. Lęk kastracyjny nie zaowocował identyfikacją z ojcem i wyparciem kompleksu Edypa, lecz doprowadził do utożsamienia się z pierwiastkiem kobiecym, czego dowodem były „kobiece stroje, fryzury oraz język, jakim zaczął się posługiwać”<sup>261</sup> Hijikata w późniejszym okresie swojej twórczości. Capiga, analizując zjawisko „uwolnienia kobiecości” w performansach Hijikaty, powołuje się na książkę Sondry Fraleigh *Tańcząc w stronę mroku. Butô, zen i Japonia*, której autorka jednoznacznie stwierdza, że *butô* nawiązuje do paradygmatu kobiecości, a nawet, że „mroczny pierwiastek żeński, podświadome i spontaniczne życie to główna metafora *butô* i jego estetyczna istota”<sup>262</sup>.

Fraleigh – jak już wspominaliśmy wcześniej – w interpretacji *butô* odwołuje się do koncepcji Junga. Zgodnie z powyższym, dla obydwu badaczek istotna staje się Jungowska zasada *jin/jang* lub kategoria *animy* i *animumusa*, które służą wyjaśnieniu strategii zamazywania różnic płciowych w performansach *butô*, oraz „uwolnienia kobiecości”. Jung bardzo często nawiązywał do chińskiego symbolu *tai-chi-tu* dla zobrazowania przeciwieństw i komplementarnych energii lub cech naszej natury – męskości i żeńskości, ciemności i światła, bierności i aktywności. *Jin* symbolizuje więc energię pierwiastka żeńskiego, ciemności i ziemi, a *jing* to pierwiastek męski, światło i niebo<sup>263</sup>. Kolejna para dopełniających się przeciwieństw w teorii Junga to *anima*, czyli nieuświadomiony obraz kobiety w psychice mężczyzny, który dynamizuje pierwiastek *eros*, oraz *animus* – nieuświadomiony obraz mężczyzny, który w psychice kobiety reprezentuje *logos*<sup>264</sup>.

W kontekście teorii Junga Fraleigh podkreśla, że spektakle i warsztaty prowadzone przez Ohno czy Nakajimę „akcentują perspektywę *jin/jang*” i „uczą, że każdy człowiek ma w sobie matkę i ojca, bowiem od nich obojga otrzymał życie”<sup>265</sup>.

---

<sup>261</sup> *Ibidem*, s. 68.

<sup>262</sup> S. Fraleigh, *Tańcząc w stronę mroku. Butô, Zen i Japonia*,..., s. 64.

<sup>263</sup> Zob.: E. Pascal, *Psychologia Jungowska*, Poznań 1992, s. 22.

<sup>264</sup> Zob.: *Ibidem*, s. 35.

<sup>265</sup> S. Fraleigh, *Tańcząc w stronę mroku. Butô, Zen i Japonia*,..., s. 95

Ponadto amerykańska badaczka dodaje, że istotnym aspektem *butô* jest zamazywanie granicy pomiędzy męskim a żeńskim (*gender bending*)<sup>266</sup> czy inaczej: znoszenie różnicy pomiędzy wzajemnie przenikającymi się pierwiastkami, które „wytwarzają spolaryzowane twórcze napięcie”<sup>267</sup>. Jak twierdzi Fraleigh, charakterystyczny dla *butô gender bending* „współgra z japońską mitologią i teatrem”, między innymi z mitycznymi opowieściami o bogini słońca Amaterasu, która przebierała się za mężczyznę, czy z powszechnym zjawiskiem w teatrze japońskim – *onnagata*, i w tym doszukuje się źródeł inspiracji dla wielu kreacji scenicznych stworzonych przez Hijikatę i Ohno<sup>268</sup>.

W nawiązaniu do jungowskiej koncepcji *animy* Capiga dodaje, że Hijikata był w pełni świadomy istnienia pierwiastka kobiecego w jego wnętrzu, często bowiem wspominał o „siostrze żyjącej w nim, wewnątrz, będącej jego nauczycielką *butô*”<sup>269</sup>. Ta „uświadomiona kobiecość” przyczyniła się do zmiany wektora zainteresowań Hijikaty, który – jak zauważył Gôda Nario – nie poszukiwał już „słabego, wątłego ciała męskiego kierowanego przez umysł, lecz delikatnego i elastycznego ciała kobiecego powodowanego emocjami”<sup>270</sup>. Od tego momentu Hijikata zaczął poszukiwać nowej formy ekspresji i rozpoczął współpracę między innymi z takimi artystkami, jak Ashikawa Yôko, Waguri Yukio czy Kobayashi Saga. Sam natomiast – jak twierdzi Kurihara – zaczął nosić damskie kimono, zapuścił włosy i mówił „kobięcym językiem”<sup>271</sup>.

### 3.4.3. „Podglądanie Innego”

Bruce Baird w swojej dysertacji *Butô and the Burden of History: Hijikata Tatsumi and Nihonjin*, napisanej w 2005 r., w zupełnie odmienny sposób wyjaśnia „kobięcy” etap w twórczości Hijikaty, który „zrodził nowy styl *butô* oparty na twórczej

---

<sup>266</sup> *Ibidem*, s. 64.

<sup>267</sup> *Ibidem*, s. 95.

<sup>268</sup> Zob.: *ibidem*, s. 64.

<sup>269</sup> A. Capiga, *Bunt ciała. Butô Hijikaty*,..., s. 43.

<sup>270</sup> N. Gôda, *On Ankoku Butô*, [w:] S. Klein, *Ankoku Butô: The Premodern and Postmodern Influences on the Dance of Utter Darkness*, ..., s. 86.

<sup>271</sup> Zob.: N. Kurihara, *Hijikata Tatsumi: The Words of Butô*,..., s. 21.

współpracy z Ashikawa i Waguri<sup>272</sup>. Według Bairda, „*butô* jawi się jako praktyka artystyczna, która dąży do przekazania tego, czego doświadczają inni, do ekspresji czystego cierpienia i bólu oraz do eksploatacji funkcji cierpienia w procesach socjalizacji<sup>273</sup>. Zgodnie z tym, Baird podkreśla istotną rolę, jaką odgrywają kobiety zarówno w strukturach społecznych, jak i w samych performansach *butô*. Badacz, powołując się na opinie krytyczek tańca Kurihary Nanako oraz Kawamizu Mihoko, zauważa, że dawniej japońskie kobiety uosabiały postawę bierności, a jednocześnie wytrzymałości na cierpienie. Ich postawa uwarunkowana była zhierarchizowaną strukturą społeczeństwa japońskiego a przede wszystkim podporządkowaniem głowie rodziny (ojcu, mężowi)<sup>274</sup>. Jak wspominaliśmy wcześniej, Hijikata jako dziecko był świadkiem agresywnego zachowania ojca wobec matki, która, pomimo upokorzeń, wykazywała bierną postawę i dzielnie znosiła cierpienie. Według Bairda – między innymi ze względu na doświadczenia z dzieciństwa – Hijikatę fascynowali ludzie, którzy znajdowali się na marginesie społecznym lub spotykali się z niezrozumieniem, agresją i upokorzeniem. Niższy status społeczny uwarunkował zachowania kobiet, które nie mogły otwarcie wyrażać sprzeciwu, lecz dzięki temu łatwo dostosowywały się do odgórných wymagań, a jednocześnie z godnością znosiły cierpienie. Takiej postawy poszukiwał Hijikata przy tworzeniu tańca. Baird, powołując się na tekst Kurihary, podkreśla, że kobiety, z którymi współpracował Hijikata, doskonale dostosowywały się do jego wymagających choreografii i wykazywały niezwykłą zdolność do ucieleśniania cierpienia. Ta wieloletnia współpraca doprowadziła do wypracowania nowego stylu *butô*, który najprawdopodobniej nie powstałby przy współpracy z „mentalnie sztywniejszymi mężczyznami<sup>275</sup>”.

Ponadto Baird zauważa, że wśród postaci, które fascynowały Hijikatę, można wymienić również kobiety tańczące w nocnych klubach, które „mają świadomość bycia podglądanymi”. Hijikata stwierdził, że należy odrzucić wszelkie formy tańca przedstawieniowego, a inspiracji poszukiwał między innymi w występach

---

<sup>272</sup> *Ibidem*, s. 22.

<sup>273</sup> B. Baird, *Butô and the Burden of History – Hijikata Tatsumi and Nihonjin*, ..., s. 319.

<sup>274</sup> Zob.: *ibidem*, s. 301-320.

<sup>275</sup> Zob.: N. Kurihara, *Hijikata Tatsumi: The Words of Butô*, ..., s. 21.

striptizerek<sup>276</sup>. Z tego względu właściwie od samego początku swojej kariery dążył on do stworzenia tańca, który powinien być autentycznym doświadczeniem, podobnym do występów striptizerek, które w niezwykle intensywny sposób oddziaływały na swoich odbiorców. Baird podkreśla, że strategia ta wynikała również z osobistych doświadczeń Hijikaty, który wraz ze swoją żoną Motofuji wykonywał tańce erotyczne w celach zarobkowych<sup>277</sup>. Według Bairda, głównym założeniem Hijikaty było osiągnięcie stanu, w którym tancerz ma świadomość bycia obserwowanym, kontrolowanym i ocenianym. Wiązało się to z jego koncepcją represyjnego społeczeństwa, które w sposób panoptyczny nadzoruje i obserwuje ludzkie zachowania. Japońskie kobiety, żyjące w zhierarchizowanej i patriarchalnej strukturze społecznej, zawsze miały poczucie bycia obserwowanymi i ocenianymi, jednocześnie musiały wykazywać posłuszeństwo i często składać samokrytykę. Dlatego też okazały się lepszymi „nosicielkami” idei Hijikaty. Jednocześnie Baird, nawiązując do koncepcji „ciała w kryzysie” oraz do jej reprezentatywnej figury „stojącego tyłem mężczyzny oddającego mocz”, zauważa, że figura ta może być zastąpiona postacią striptizerki lub inaczey kobiety, nieustannie wystawionej na spójrzanie Innego, znajdującej się w stanie ciągłej niepewności i zagrożenia, a jednocześnie świadomie uosabiającej ludzkie popędy<sup>278</sup>. Zgodnie z tą konstatacją badacz podkreśla, że Hijikata, podejmując współpracę z kobietami, odkrył nowy wymiar tańca. Kobiety stały się uosobieniem idei Hijikaty, który poszukiwał autentycznej formy, umożliwiającej ukazanie ciała w stanie kryzysu, ucieleśniającej cierpienia oraz ujawniającej społeczne struktury kontroli i obserwacji.

W nawiązaniu do wcześniejszych interpretacji zaproponowanych przez Aleksandrę Capigę i Sondrę Fraleigh warto zaznaczyć, że Baird podważa wiarygodność wspomnień Hijikaty, na podstawie których wspomniane badaczki rekonstruują biografię artysty oraz jej związek z genezą i ewolucją *butô*. Jak bowiem podkreśla Baird, analizując twórczość Hijikaty, należy uwzględnić fakt, że miał on tendencję do koloryzowania i mitologizowania własnych doświadczeń. Baird traktuje więc jego słowa z dystansem, zastanawiając się raczej nie tyle nad prawdziwością domniemanych faktów z życia artysty, ile nad znaczeniem tych słów w kontekście

---

<sup>276</sup> Zob.: B. Baird, *Butô and the Burden of History – Hijikata Tatsumi and Nihonjin*,..., s. 303.

<sup>277</sup> Zob.: *ibidem*, s. 304.

<sup>278</sup> Zob.: *ibidem*, s. 307.

całej złożoności tworzonej przez niego strategii twórczej<sup>279</sup>. Ponadto Baird zauważa, że historyk nie powinien opierać analizy na przekonaniu, że dzieło jest wyrazem indywidualnej psychologii twórcy, a raczej dążyć do zrekonstruowania wszystkich elementów, które mogły mieć wpływ na genezę i ewolucję danej praktyki artystycznej. Zgodnie z tym Baird podkreśla, że celem jego opracowania jest zilustrowanie pozornie prostej tezy, że *butô* jest wielowymiarową formą, która powstała na pograniczu wielu dyskursów. Jednak zadanie to okazuje się bardzo trudne i wymaga od badacza uwzględnienia między innymi takich elementów, jak „współczesne teorie cielesności i tożsamości; psychologiczne koncepcje na temat rewizji indywidualnych doświadczeń, eksploracji bólu i traumy, pokonywania granic ludzkiej wytrzymałości; społeczne postawy wobec erotyzmu czy homoseksualizmu; studia genderowe; nowe formy treningu aktora; koncepcje na temat ekspresji i recepcji dzieła; analiza porównawcza (między innymi z dadaizmem czy surrealizmem); represje społeczne i socjalizacja; różnice pomiędzy centrum i peryferiami; kontekst polityczny oraz zachodni punkt widzenia”<sup>280</sup>. Ta konstatacja ujawnia, w jak różny sposób można odczytać złożoność fenomenu *butô*. Dysertacja Bairda jest dotychczas jedynym anglojęzycznym opracowaniem, które w mniejszym lub większym stopniu uwzględnia wszystkie te elementy i przedstawia najpełniejszy obraz życia i twórczości Hijikaty oraz genezę i ewolucję *butô*. Sam Baird podkreśla, że w swoich badaniach odwołuje się między innymi do „fenomenologii w celu wyjaśnienia, w jaki sposób Hijikata wyzbywał się kulturowych naleciałości, poszukując autentycznej cielesności; do antropologii, która umożliwia powiązanie *butô* z wieloma lokalnymi praktykami; do filozofii, która ujawnia niezwykle wkład Hijikaty w rozstrzygnięcie wielu filozoficznych pytań”<sup>281</sup>.

Ponadto w celu zrozumienia, w jaki sposób ewoluował i zmieniała się artystyczna praktyka Hijikaty, Baird podzielił swoją dysertację na dwie części. W pierwszej szczegółowo analizuje performanse japońskiego artysty stworzone w latach 1959-1972, skupiając się przede wszystkim na „zbadaniu, w jaki sposób Hijikata przekraczał dwa podstawowe wymogi modernizmu, takie jak formalizm oraz

---

<sup>279</sup> Zob.: *Ibidem*, s. 18.

<sup>280</sup> *Ibidem*, s. 15.

<sup>281</sup> *Ibidem*, s. 9.

aktualność/tematyczność (*topicality*)<sup>282</sup>. W drugiej części skupia się na przedstawieniu założeń i idei leżących u podstaw *butô*, takich jak: cierpienie i kryzys, struktura *butô-fu* czy konfrontacja z Innym. Baird postrzega twórczość Hijikaty jako narzędzie krytyki istniejących struktur społecznych oraz jako wyraz aktualnych nastrojów społecznych, a podejmowane przez niego tematy związane z erotyzmem, kryzysem, cierpieniem traktuje jako wielowątkową i konceptualną alternatywę dla dotychczasowych form narracyjnych. Jednocześnie przyjmuje założenie, że Hijikata kładł szczególny nacisk na stworzoną przez siebie filozofię cielesności, w której istotnymi elementami były transformacja i ujawnianie się autentycznego ciała, co wiązało się między innymi z przekraczaniem tradycyjnych form teatralnych. Pomimo to, postrzega on taniec Hijikaty nie jako swobodną improwizację opartą na nieustannym eksperymentowaniu, lecz jako swoistą strukturę opartą na szczegółowych instrukcjach zawartych w jego notatnikach *butô-fu*. Natomiast podejmowane przez niego tematy rozpatruje w kategoriach filozoficznych, zastanawiając się między innymi nad tym, w jaki sposób cierpienie ucieleśniane na scenie może „zmobilizować ludzi, zmienić społeczeństwo, zapewnić autentyczność, ukazać świat z punktu widzenia Innego oraz potwierdzić, że *butô* jest produktem historycznym, dla którego liczą się takie wartości, jak wytrzymałość i pasywność”<sup>283</sup>.

Zaproponowana przez Bairda analiza twórczości Hijikaty zdaje się przedstawiać najpełniejszy obraz tej praktyki artystycznej. Baird uwzględnia całą gamę sensów przypisywanych *butô*, ponadto przyjmuje szeroki kontekst znaczeniowy, łączy wiele horyzontów myślowych poszerzając nasze rozumienie tego fenomenu. Dotychczas jest to jedyna tak obszerna i rzetelna praca naukowa dostępna na rynku wydawniczym, która doskonale wpisuje się w perspektywę hermeneutyczną.

### 3.5. Polifonia „cudzych głosów”

Warto w tym miejscu wspomnieć jeszcze o innych cennych opracowaniach, które w znacznej mierze przyczyniły się do poszerzenia wiedzy na temat *butô*, głównie dlatego, że zawierają niepublikowane wcześniej teksty Hijikaty oraz

---

<sup>282</sup> *Ibidem*, s. 26.

<sup>283</sup> *Ibidem*, s. 28.

szczegółowy opis stworzonych przez niego transkrypcji choreograficznych *butô-fu*.

Dużą zasługę w rozpowszechnieniu wiedzy na temat tej praktyki artystycznej miał nowojorski kwartalnik „The Drama Review”, którego redakcja w 2000 r. poświęciła cały numer Hijikacie. Jak zauważyła Kurihara – jedna z pomysłodawczyń tego opracowania, „opublikowanie dotychczas nie tłumaczonych na język angielski tekstów i notatek Hijikaty, które powstały na przestrzeni lat 60. i 80., oraz wywiadów i rozmów z nim, daje czytelnikowi niepowtarzalną okazję do bliższego zapoznania się z szerszym kontekstem *butô* oraz z ideami i choreografiami Hijikaty”<sup>284</sup>. Zgodnie z tym stwierdzeniem, we wspomnianym numerze pojawiło się między innymi teoretyczne opracowanie twórczości Hijikaty autorstwa Kurihary *Hijikata Tatsumi: The Words of Butô*; wywiad Shibusawy Tatsuhiko z Hijikatą *Plucking off the Darkness of the Flesh* oraz rozmowa pomiędzy Hijikatą a Suzuki Tadashi zatytułowana *Fragments of Glass* i – co najważniejsze – przetłumaczone na język angielski teksty samego Hijikaty, takie jak *Inner Material/Material*, *Wind Daruma* czy fragment *From Being Jealous of a Dog's Vein*<sup>285</sup>. (Warto dodać, że ten ostatni tekst w całości został przetłumaczony na język angielski przez Elen Polzer i ukazał się w jej pracy magisterskiej z 2004 r. *Hijikata Tatsumi's "From Being Jealous of a Dog's Vein"*<sup>286</sup>.) Ponadto „The Drama Review” opublikowało skan jednej strony z notatników Hijikaty *On Material II Fautrier*, dzięki czemu badacze mieli okazję zobaczyć, jak wyglądały zeszyty z *butô-fu* udostępniane tylko na miejscu w Archiwum Hijikaty, które otwarte zostało przy Uniwersytecie Keio w Japonii.

W tym miejscu warto podkreślić, że najpełniejszą analizę notatników Hijikaty możemy odnaleźć w dysertacji Kurta Wurmila *The Power of Image Hijikata Tatsumi's Scrapbooks and the Art of Butô*. Badacz ten traktuje notatniki Hijikaty jako „medium służące do tworzenia, eksploatacji i zrozumienia *butô*”. Jego analiza ukazuje działania Hijikaty z zupełnie nowej perspektywy i traktuje go nie tyle jako tancerza czy choreografa, ile przede wszystkim jako wszechstronnego artystę, który w szesnastu notatnikach *butô-fu* za pomocą technik kolażu, montażu i pastiszu zaprojektował zupełnie nową formę notacji choreograficznej, opartej na adaptacji

---

<sup>284</sup> N. Kurihara, *Hijikata Tatsumi: The Words of Butô*,..., s. 14.

<sup>285</sup> Zob.: „The Drama Review” tom 44, nr 1 (wiosna, 2000).

<sup>286</sup> Zob.: E. Polzer, *Hijikata Tatsumi's From Being Jealous of a Dog's Vein*, praca magisterska Humboldt-Universität, Berlin 2004.

całości lub fragmentów dzieł znanych artystów europejskich i japońskich, którymi Hijikata został zainspirowany. Jak stwierdził Wurmil, *butô-fu* było „podstawowym narzędziem kreacji i artystycznych poszukiwań Hijikaty, służyło do eksperymentowania nad formą oraz do refleksji nad nowymi strategiami twórczymi”<sup>287</sup>. Dlatego też analiza *butô-fu* ujawnia powiązania pomiędzy performansami Hijikaty i całą kolekcją sztuki światowej, ukazuje fascynacje i obsesje „architekta *butô*” oraz podobieństwo jego poglądów i pomysłów do idei artystów z Zachodu. Z tego też względu notatniki *butô-fu* i związana z nimi strategia twórcza zostaną szczegółowo opisane w dalszej części niniejszej pracy. W tym miejscu warto jedynie zaznaczyć, że zeszyty Hijikaty są doskonałym przykładem świadczącym o transkulturowym potencjale *butô*. Zawierają bowiem mnóstwo odnośników do sztuki światowej, ukazując tym samym całą paletę inspiracji dziełami i ideami zachodnich artystów, które były asymilowane i dekonstruowane przez Hijikatę, a w ostateczności złożyły się na oryginalny kształt stworzonej przez niego praktyki artystycznej, która z kolei wywarła ogromny wpływ na twórczość działających na całym świecie choreografów, tancerzy, aktorów, reżyserów teatralnych, plastyków, muzyków i filmowców. Jak zauważył Stephen Barber, „niemal od samego początku poszukiwaniom Hijikaty przyglądali się zachodni twórcy, którzy wykorzystywali jego spostrzeżenia, by rozwinąć i udoskonalić własny warsztat czy inaczej – by podobnie jak on przekraczać ustalone granice”<sup>288</sup>. Japoński badacz Takeda Ken’ichi stwierdził z kolei, że *butô* jest częścią większego ruchu teatralnego, do którego można wliczyć twórczość między innymi Roberta Wilsona, Lindsay Kemp czy Elsy Wellstone. Kuniyoshi Kazuko w tekście *Butô in the Late 1980’s*, opisując rozwój i światową ekspansję *butô*, podkreśla natomiast, że ta praktyka artystyczna zyskała popularność przede wszystkim ze względu na podejmowanie współczesnych, uniwersalnych tematów<sup>289</sup>. Ponadto Kuniyoshi zauważa, że w obliczu globalnej ekspansji nastąpiło swoistego rodzaju sprzężenie zwrotne, początkowo bowiem *butô* postrzegane było w Japonii jako awangardowa forma sztuki, która miała niewielkie grono odbiorców, dlatego też wielu artystów wyjechało w poszukiwaniu odzewu i uznania na Zachód.

---

<sup>287</sup> K. Werner Wurmil, *The Power of Image – Hijikata Tatsumi’s Scrapbooks and the Art of Butô*,..., s. 2.

<sup>288</sup> S. Barber, *Hijikata: Revolt of the Body*, ..., s.105-106.

<sup>289</sup> K. Kuniyoshi, *Butô in the Late 1980’s*, (dostęp: [www.xs4all.nl/~iddinja/butoh](http://www.xs4all.nl/~iddinja/butoh)), [data dostępu: 12.12.2009], s. 2.

Jednak w latach 80., po światowym sukcesie, nastąpił „reimport” *butô* do Japonii i w 1985 r. w Tokio odbył się pierwszy festiwal *butô*, dzięki któremu wrosło zainteresowanie tą praktyką artystyczną wśród japońskiej publiczności, dziennikarzy i krytyków<sup>290</sup>.

Niewątpliwie proces transformacji i ekspansji *butô* wiązał się z przekonaniem Hijikaty o konieczności nieustannej odnowy i ucieczki przed popadaniem w sztywne ramy ustalonej formy. Zgodnie z tym stwierdzeniem, artyści z całego świata nie tylko starają się naśladować styl Hijikaty, lecz przede wszystkim poszukują własnego języka, asymilując do swojej twórczości wybrane elementy *butô*. Tym samym łączą oni uniwersalne wartości z indywidualnymi doświadczeniami. W doskonały sposób proces ten opisała japońska tancerka Carlotta Ikeda, która stwierdziła, że „taniec jest odkrywaniem procesów życiowych, ekspresją intensywności istnienia w krótszym odcinku czasu. Jest stopniowym uświadamianiem sobie istnienia wewnętrznego świata, dzięki czemu *butô* wzbogacone zostaje przez nowe uniwersum, które ciągle na nowo odkrywam”<sup>291</sup>.

Z kolei według brytyjskiej tancerki i badaczki Marie-Gabriel Rotie, *butô* „przekracza każde specyficzne kulturowe odczytanie”, a to daje możliwość stworzenia „prawdziwie międzynarodowego i współczesnego tańca”<sup>292</sup>. Dla Rotie istotne w procesie rozumienia i praktykowania *butô* jest uświadomienie sobie jego genezy, uwolnionej jednak „od stereotypów i klisz związanych z jego japońskim pochodzeniem”<sup>293</sup>. Jak twierdzi Rotie, ważne staje się tu poszukiwanie „nowych możliwości w oparciu o dialog pomiędzy Wschodem i Zachodem”<sup>294</sup> oraz eksplorowanie autentycznej cielesności. Proces ten nie polega jednak na bezrefleksyjnym naśladowaniu czy wyuczeniu *butô*, lecz na indywidualnej pracy nad własnym ciałem i umysłem, która ostatecznie ma doprowadzić do identyfikacji z filozofią i estetyką *butô*. Zgodnie z tym Rotie zakłada, że najważniejszą ideą leżącą u podstaw *butô* jest poszukiwanie indywidualnej ekspresji, dzięki której możemy

---

<sup>290</sup> Zob.: *ibidem*, s. 3.

<sup>291</sup> Cyt. za: J. Viala, N. Masson-Sekine (ed.), *Butô: Shades of Darkness*,...,s. 127.

<sup>292</sup> M.G. Rotie, *The Reorientation of Butô*, „Dance Theatre Journal” 13(1) (lato 1996), s. 34-35.

<sup>293</sup> M.G. Rotie, program konferencji *London Butô Network 2002*, (dostęp: <http://www.lbn.org.uk/>), [data dostępu: 12.06.2010].

<sup>294</sup> *Ibidem*.

dotrzeć do odkrycia czegoś ogólnoludzkiego czy ponadnarodowego, takiego jak „ciało uniwersalne czy kolektywna pamięć”<sup>295</sup>.

Rozważając globalną ekspansję *butô*, warto zaznaczyć, że ta praktyka artystyczna inspirowała nie tylko artystów związanych z teatrem i tańcem, lecz również plastyków, fotografików i filmowców. Niewerbalne ujęcie tego zjawiska w formie malarstwa, grafiki, fotografii i filmów (zarówno fabularnych, jak i dokumentalnych) staje się cennym źródłem informacji wizualnej oraz daje możliwość dotarcia do archiwalnych dokumentów, które ukazują *butô* w jego istocie – w ruchu.

Podane poniżej przykłady nie wyczerpują całej różnorodności inspiracji *butô* w sztuce światowej. Jednak należy w tym miejscu wspomnieć między innymi o dwóch albumach fotograficznych, które choć nie zawierają szczegółowej analizy tego fenomenu, to jednak w znaczący sposób ukształtowały świadomość zachodnich odbiorców na temat *butô*. Opublikowany w 1987 r. album pod tytułem *Butô: Dance of the Dark Soul* zawiera wielkoformatowe, kolorowe fotografie autorstwa Ethana Hoffmana, na których możemy odnaleźć takich artystów *butô*, jak: Ohno Kazuo, Ashikawa Yukio, Maro Akaji, Tanaka Min czy Amagatsu Uishio. Natomiast w 1988 r. wydany został drugi album pod redakcją Jeana Viali i Nourit Masson-Sekine's *Butô: Shades of Darkness*, który choć nie zawiera tak imponujących fotografii (ilustrowany jest skromnymi, czarno-białymi zdjęciami), to jednak wyposażony jest w tekst zawierający rzetelną analizę rozwoju *butô*. Możemy w nim znaleźć m.in. informacje o kilku pokoleniach *butôistów*, a wśród nich o takich artystach i grupach, jak Dai Rakuda Kan, Sankai Juku, Byakko-sha, Kasai Akira, Ishii Mitsutaka, Tanaka Min czy Goi Teru. Warto dodać, że powstała również praca doktorska opisująca metodę fotografowania artystów *butô* autorstwa Karoliny Bieszczad-Roley pod tytułem *Photo-Performance: A Study of The Performativity of Butô Dance Photography*<sup>296</sup>.

---

<sup>295</sup> Zapis dyskusji pomiędzy M.G. Rotie a Nigielem Stewartem, która odbyła się 24 maj 2005 roku w The Nuffield Theater Southampton (dostęp: [www.cascpp.lancs.ac.uk/.../Margabrotietrans.doc](http://www.cascpp.lancs.ac.uk/.../Margabrotietrans.doc)), [data dostępu: 24.10.2011].

<sup>296</sup> K. Bieszczad-Roley, *Photo-Performance: A Study of The Performativity of Butô Dance Photography* School of Arts, Brunel University, 2009 (dostęp: [http://bura.brunel.ac.uk/bitstream/2438/4492/3/Fulltext\(Thesis\).pdf.txt](http://bura.brunel.ac.uk/bitstream/2438/4492/3/Fulltext(Thesis).pdf.txt)), [data dostępu 12.12.2011].

Jednym ze najszlachetniejszych filmów o *butô* jest dokument z 1990 r. Michaela Blackwooda *Butô: Body on the Edge of Crisis*. Reżyser postawił tu sobie za zadanie nie tyle rekonstrukcję historyczną, ile zarejestrowanie współczesnych form tego tańca. Zgodnie z tym w filmie wzięli udział najszlachetniejsi, japońscy artyści *butô* wraz ze swoimi zespołami, między innymi: Tanaka Min z Maijuku; Ashikawa Yoko z Hakutobo; Akaji Maro z Dai Rakuda Kan; Ohno Kazuo z synem Ohno Yoshito; Ohsuka Isamu z Byakko-sha; Nakajima Natsu z Muteki-sha; Amagatsu Uishio z Sankai Juku. Dwa lata wcześniej w 1989 r. powstał film dokumentalny stworzony przez Edin Velez pod tytułem *Dance of Darkness*, który również kładzie nacisk na ukazanie wewnętrznego zróżnicowania stylistyki *butô* i – co ciekawe – pokazuje, że wśród Japończyków *butô* nadal uznawane jest za zjawisko mało popularne i awangardowe. Warto wspomnieć także o filmach limura Takahiko zarejestrowanych podczas performansów Hijikaty, takich jak *Anma* (The Masserus 1963) i *Barairo Dance* (*Rose Colored Dance* 1965), bowiem dzięki tym rejestracjom mamy możliwość ujrzenia praktyki Hijikaty w jej autentycznym wymiarze.



**Fot.12** klatka z filmu autorstwa limura Takahiko  
Rejestracja performansu pt.: *Anma* 1963



**Fot.13** na zdjęciu: Hijikata Tatsumi i Ohno Kazuo  
klatka z filmu autorstwa limura Takahiko  
Rejestracja performansu  
pt *Barairo Dance* 1965

Ponadto *butô* jest inspiracją dla reżyserów tworzących filmy fabularne. Między innymi we wprowadzeniu do filmu Hala Hartleya pod tytułem *Flirt* z 1995 r. przedstawiony został fragment spektaklu w choreografii Ohno Yoshito. Kurosawa Kiyoshi wykorzystuje elementy *butô* w swoim filmie z 2001 r. pod tytułem *Kairo*, a w filmie *Hanami – Kwiat wiśni* autorstwa Doris Dörrie z 2008 r. *butô* staje się tematem przewodnim, ale także swoistą metaforą ukazującą metafizyczny aspekt ludzkiej egzystencji.

Poszukując inspiracji tą praktyką artystyczną w sztukach plastycznych, możemy wymienić między innymi amerykańskiego twórcę Davida Sweeney, który w latach 2000-2002 stworzył cykl grafik przedstawiający artystów *butô*; w 2003 r. inny Amerykanin, Fred Hatt, stworzył rysunki zainspirowane ideą cielesności w *butô*. Francuska artystka Patricia Vachez namalowała prace zainspirowane performansami grupy Sankai Juku. Natomiast niemiecki plastyk Wolfgang Schäfer, Rosjanka Anastasya Eliseeva czy japoński artysta Suwa Atsushi stworzyli obrazy dedykowane twórczości Kazuo Ohno.



**Fot.14** David Sweeney  
Z cyklu *Butô: Number 259* 2001



**Fot.15** Suwa Atsushi  
*Ohno Kazuo* 1999

### 3.6. Zakończenie

Opisane powyżej perspektywy badawcze nie wyczerpują szerokiej tematyki związanej z fenomenem *butô*. Przywołana polifonia głosów poszerza jednak nasze rozumienie tej praktyki artystycznej. Dzięki temu możemy uznać na przykład, że *butô* łączy w sobie wiele paradoksów i przeciwieństw, takich jak żeńskie-męskie, psychiczne-fizyczne, lokalne-globalne, indywidualne-universalne oraz że jest zjawiskiem transgresyjnym, wewnątrznie zróżnicowanym i nieustannie

przekraczanym przez kolejne pokolenia artystów tworzących *butô* lub tylko inspirujących się jego elementami. Przywołanie wielości języków opisujących wciąż ten sam, a jednak zmienny fenomen, stanowi doskonały punkt wyjścia dla dalszych rozważań. Odwołanie się do „cudzych głosów” tworzy sieć powiązań czy inaczej matrycę interpretacyjną, na której możemy umieścić *butô* i kojarzone z nim zjawiska kulturowe, by w konsekwencji przyjąć własną interpretację tego zjawiska i wysunąć wniosek, że *butô* można odczytywać w kontekście transkulturowego potencjału – terminu zaproponowanego przez Wolfganga Welscha.

## Rozdział IV

### Transkulturowy potencjał *butô*

Przy wnikliwej analizie tekstów przedstawiających fenomen *butô*, możemy zauważyć, że opisy te „karmią siebie nawzajem”, przenikają się wzajemnie, tworząc mozaikę dopełniających się, zdecentralizowanych „kruszców myślowych”. Odwołując się do wypowiedzi Gérarda Genette'a, możemy przyjąć, że wszystkie teksty dotyczące *butô* tworzą „jedną wielką Księgę, jedną nieskończoną Księgę”<sup>1</sup>. W takim ujęciu nasza wiedza o *butô* jawi się jako dialog z polifonią perspektyw badawczych, jako proces nieustannego wchłaniania, przekształcania i odpowiadania na cudze teksty, które nie stanowią ostatecznie domkniętej całości, nie przedstawiają uniwersalnej i ponadczasowej prawdy na temat tego fenomenu, lecz otwierają się na kolejne odczytania i interpretacje. Nasza refleksja nad *butô* jest więc sumą wielu głosów, które same w sobie nie pozostają zastygłe, lecz ciągle mutują i ulegają kolejnym aktualizacjom. Podążając za koncepcją Bachtina, należy przy tym podkreślić, że choć nasze rozumienie tej praktyki artystycznej – choć w dużej mierze oparte jest na złożonej sieci „wzajemnych stosunków, współbrzmień i rozdźwięków” – to jednak przede wszystkim wynika z konkretnej wizji tego fenomenu. Jak bowiem stwierdził Bachtin, „rozumiejący przystępuje do utworu z własnym, już ukształtowanym światopoglądem, określonym punktem widzenia, stanowiskiem”<sup>2</sup>. Przystępując do pisania niniejszej dysertacji, postawiliśmy sobie za cel skomponowanie „polifonicznej fugi”, w której na podstawie przedstawionych już perspektyw badawczych, w oparciu o wielość języków opisujących wciąż ten sam, a jednak zmienny fenomen, wprowadzimy własną interpretację, opartą na zaproponowanej przez Wolfganga Welscha koncepcji transkulturowości. Przyjmując taką perspektywę, już w pierwszych rozdziałach dysertacji staraliśmy się wykazać, że *butô* jest dynamicznym procesem ciągłych przeformułowań i reinterpretacji oraz że przy jego analizie należy uwzględnić nie tylko genezę i kontekst historyczny, ale

---

<sup>1</sup> „Tekst zawsze może odczytać inne teksty i tak dalej, aż do kresu tekstów [...] wszystkie książki są jedną wielką Księgą, jedną nieskończoną Księgą” Cyt. za.: B. Sosień *Hipoteksty, teksty, mity czyli o współlistnieniu metod*, [w:] B. Sosień (red.) *Intertekstualność i wyobrażeniowość*, Kraków 2003, s. 17.

<sup>2</sup> M. Bachtin, *Estetyka twórczości słownej, ...*, s. 490.

również współczesne, nieustannie zmieniające się oblicze tej praktyki artystycznej, a także jej nowe odczytania. Uwzględniając procesualność i polifoniczność tego fenomenu – zgodnie z twierdzeniem Bachtina – zakładamy, że zaproponowana przez nas analiza zawsze pozostanie otwarta na wszelką korektę i krytykę, na cudze wypowiedzi, „dyskusje, polemiki, oceny i dalsze rozwinięcia”<sup>3</sup>.

Jak staraliśmy się wykazać w poprzednim rozdziale, liczni badacze umiejscawiają *butô* w jego kulturowym oraz historycznym kontekście i zgodnie z tym postrzegają oni ten fenomen jako *stricte* japońską praktykę artystyczną czy inaczej: jako coś esencjalnie „japońskiego” lub wręcz lokalnie wywodzącego się z regionu Tōhoku. Gdy uwzględnimy genezę *butô* oraz kontekst historyczny, w jakim konstituowała się ta praktyka artystyczna, nie ulega wątpliwości, że *butô* powstało w Japonii i zostało ukształtowane przez „lokalne krajobrazy” ideowe czy estetyczne. Zgodnie z takim ujęciem, *butô* może jawić się jako zupełnie obca i niezrozumiała forma sztuki. Jednak, jak już wyjaśnialiśmy wcześniej, *butô* rozpatrywane jest również jako fenomen o charakterze uniwersalnym czy ponadnarodowym, jako zjawisko ukształtowane przez liczne zachodnie inspiracje lub też inaczej – jako praktyka artystyczna, która powstała z „globalnej sieci powiązań”, a rozprzestrzeniając się po świecie, nieustannie przekształca się pod wpływem lokalnych wzorców. Gdy szczegółowo badamy wszystkie paradoksy związane z *butô*, okazuje się, że z jednej strony mamy do czynienia z fenomenem, który kojarzony jest z lokalnym kolorytem Japonii, stąd też analizuje się go przez pryzmat różnic kulturowych lub kategorii przynależnych *stricte* do japońskiego kręgu kulturowego; z drugiej jednak strony *butô* jawi się jako dynamiczne, hybrydyczne, a nawet zdeterytorializowane zjawisko, które ze względu na asymilację elementów pochodzących z różnych kultur oraz międzynarodową eskalację, uległo procesowi „odkotwiczenia” od własnej kultury, od przestrzennego czy społecznego przypisania i zaczęło „dryfować” po świecie wielokulturowych wpływów. W obliczu tych aporii warto więc zastanowić się nad kategoriami „obcości” i „swojskości” przypisywanymi *butô* lub – ujmując rzecz inaczej – nad ważką kwestią: na ile możemy interpretować ten fenomen w kategoriach lokalnych, a na ile w uniwersalnych czy globalnych.

---

<sup>3</sup> M. Bachtin, *Problemy literatury i estetyki*,..., s. 177.

Zastanawiając się nad „obcością” *butô*, warto przytoczyć poglądy Charlesa Taylora, który stwierdził, że o kulturze różnej od naszej możemy mieć tylko mgliste pojęcie, zwłaszcza odnośnie tego, co w niej wartościowe. Co więcej, według Taylora w przypadku obcej kultury to, co w niej wartościowe, będzie dla nas zawsze obce i do końca niezrozumiałe. W kontekście tej wypowiedzi moglibyśmy więc uznać „obcość” *butô* za jego immanentną cechę oraz postrzegać je jako wartościową, lecz jednocześnie „egzotyczną” i nieprzekładalną formę sztuki. Jednak, jak postuluje Taylor, w celu zrozumienia fenomenów innej kultury musimy wkroczyć w horyzont, w obrębie którego to, co braliśmy dotąd za oczywiste, będące podstawą naszych procesów wartościowania, jawić się będzie jako jedna z wielu możliwości odsłanianych nam przez inną kulturę<sup>4</sup>. Stąd też warto wsłuchać się w polifonię głosów, które na różne sposoby opisują fenomen *butô*, a także przyjąć, że to, co wydaje się nam obce czy odmienne i trudne do zrozumienia w tej praktyce artystycznej, tak naprawdę może mieć wiele wspólnego z naszym sposobem tworzenia i percypowania sztuki. Poglądy Taylora w doskonały sposób dopełniają wypowiedzi Bachtina, który podkreślał, że badając obcą kulturę “stawiamy [jej] pytania, których sama sobie nie postawiła, i cudza kultura odpowiada nam, odsłaniając przed nami nowe głębie znaczeniowe”<sup>5</sup>. Można więc uznać, że zachodni badacze potrafią dostrzec w *butô* takie elementy, które dla badacza japońskiego, zanurzonego we własnej kulturze, mogą pozostać ukryte, a także, iż światopogląd leżący u podstaw *butô* ujawnia nam idee, które – choć początkowo mogą wydawać się obce – to jednak mają wiele wspólnego z zachodnim sposobem myślenia. Jak bowiem podkreślił Bachtin, „cudza kultura ujawnia się dopiero w oczach innej kultury”, natomiast proces rozumienia dokonuje się przede wszystkim „poprzez cudze odzwierciedlenie ku odzwierciedlanemu przedmiotowi”<sup>6</sup>. Powyższe konstatacje potwierdzają słowa Bernharda Waldenfelsa, który zauważył, że „zarówno w tym, co własne, odnajdujemy to, co obce, jak i w tym, co obce – własne”, bowiem „obce we własnym i własne w obcym splecione są ze sobą niczym tkanina”.<sup>7</sup> Uwzględniając genezę *butô*, jego międzynarodową ekspansję oraz zachodnie inspiracje, które

<sup>4</sup> Zob.: Ch. Taylor, *Multiculturalism: the Politics of Recognition*. [w:] “Issues in Contemporary Culture and Aesthetics”, 1997 nr 6, s. 24-35. Zob. także: Ch. Taylor, *Multiculturalism and The Politics of Recognition*, Princeton 1992.

<sup>5</sup> M. Bachtin *Dialog-język-literatura*, ..., s. 370.

<sup>6</sup> M. Bachtin, *Estetyka twórczości słownej*, ..., s. 417.

<sup>7</sup> B. Waldenfels, *Topografia obcego*, Warszawa 2002, s. 78.

ukonstytuowały tę praktykę artystyczną, domniemana „obcość” *butô* zaczyna rozrzedzać się w poczuciu „swojskości”, bowiem to, co wydawało się początkowo odmienne, pochodzące z zupełnie innego kręgu kulturowego, przy wnikliwej analizie okazuje się być ściśle powiązane z naszą kulturą. Jakby ujął to Japończyk, obce zaczyna przenikać nas niczym powietrze, którym oddychamy, nie możemy go ująć, pojąć, wyliczyć, lecz nadal współistnieje w nas i poza nami, stając się tym, co własne<sup>8</sup>. Zgodnie z tym, „obce i własne” stają się niejako integralnymi elementami *butô*, a tym samym splatają się w wielobarwną tkaninę o ciągle zmieniającym się wzorze. Aby potwierdzić takie rozumienie *butô*, warto odwołać się również do pism Goethego, który wspominał o „różnych rodzajach przekładów, które przybliżają nam to, co obce, najpierw z naszego punktu widzenia, potem – szukając <dla każdego obcego owocu jakiegoś surogatu> z obszaru <własnej ziemi>, by wreszcie znaleźć jakieś *tertium comparationis*”<sup>9</sup>. Jak zauważa Anna Zeidler-Janiszewska, owo *tertium comparationis* jest aktem przekładu, podczas którego zblizamy do siebie „to, co obce i to, co swojskie, to, co znane i nieznanie”<sup>10</sup> lub też inaczej: jest swoistym odczuciem bliskości z czymś obcym i nieznanym<sup>11</sup>. Przy próbie zrozumienia *butô* warto więc najpierw odnaleźć w tej praktyce artystycznej to, co bliskie czy „swojskie”, a następnie stopniowo wniknąć w „pierwotny tekst” w procesie „nieskończonej, wielostronnej translacji”.<sup>12</sup> Taka perspektywa – parafrazując słowa Clifforda Geertza – ujawni normalność *butô* bez redukcji jego osobliwości.<sup>13</sup> Ponadto – jak twierdzi Bachtin – fenomeny kultury należy przedstawiać w ich „wewnętrznym uwikłaniu w różne światy”<sup>14</sup>, a więc traktować je jako zjawiska wielogłosowe, które osadzone są w przestrzeniach pomiędzy granicami, na styku wielu światów i dziedzin, bowiem tylko „na pograniczach rozgrywa się najbardziej wyężone i płodne

---

<sup>8</sup> Zob.: *ibidem*, s. 89.

<sup>9</sup> Cyt. za: A. Zeidler-Janiszewska, *Między wielokulturowością a transkulturowością*, „Kultura Współczesna” nr 1-2 (35-36), 2003, s. 65.

<sup>10</sup> J.W. Goethe, *Wybór pism estetycznych*, Warszawa 1981, s. 359.

<sup>11</sup> Zob.: A. Zeidler-Janiszewska, *Między wielokulturowością a transkulturowością*,..., s. 67.

<sup>12</sup> *Ibidem*, s. 67.

<sup>13</sup> „Rozumienie kultury danego ludu ujawnia jej normalność bez redukcji jej osobliwości”. C. Geertz, *Opis gęsty – w stronę interpretatywnej teorii kultury*, [w:] M. Kempny, E. Nowicka (red.) *Badanie kultury. Elementy teorii antropologicznej*, Warszawa 2005, s. 44.

<sup>14</sup> R.A. Quanta, T.W. O'Connor, *Writing critical ethnography: dialogue, multivoicedness, and carnival in culture of Texas*, „Educational Theory” t. 38, nr 1, 1988, s. 95-109.

życie kultury”<sup>15</sup>.

Niewątpliwie z przedstawionej w poprzednich rozdziałach polifonii perspektyw badawczych wyłania się obraz *butô* zgodny ze stwierdzeniem Bachtina. Fenomen ten jawi się bowiem jako praktyka artystyczna, która powstawała i rozwija się na granicach pomiędzy Wschodem a Zachodem, w przestrzeni *in between*, na pograniczu wielu paradoksów. Wpisany w *butô* „uniwersalny stan graniczenia” wiąże się ściśle z kontekstem historycznym, z działalnością artystów awangardowych, które wahały się pomiędzy dwoma wyzwaniem: „bądź bardziej nowoczesny” (*be more modern*) lub „bądź bardziej tradycyjny” (*be more traditional*)<sup>16</sup>, a także bezpośrednio z poglądami Hijikaty, który poszukiwał nowej formy wyrazu, dekonstruując tradycyjne wzorce i asymilując w swojej twórczości wiele obcych treści. Ponadto – jak postulował Hijikata – praktykowanie *butô* samo w sobie wiązało się z doświadczeniami liminalnymi, z kryzysem, radykalną przemianą, erotyzmem, śmiercią i odrodzeniem. Niewątpliwie więc „architekt *butô*”, poprzez twórczą konfrontację z tym, co „obce”, a jednak „bliskie”, otwierając się na wielość możliwości i doświadczeń, stworzył praktykę artystyczną, którą można usytuować gdzieś pomiędzy światami i poglądami wywodzącymi się z różnych kultur.

Rozważając kategorie „swojskości” i „obcości”, warto odwołać się do stwierdzenia Wolfganga Welscha, który napisał, że „dla Japończyka podział obce-swoje, a mówiąc dokładniej, podział dokonywany na podstawie kryterium pochodzenia nie odgrywa żadnej roli. Podstawą ich oceny staje się bliskość. Jeśli coś wpasowuje się dobrze w kulturę Japonii, to jest japońskie – niezależnie od tego, skąd pochodzi. Tym sposobem przedmioty obce mogą być automatycznie uznane za swoje”<sup>17</sup>. Przy takim ujęciu znika waga rozróżnienia na obce-własne, a znaczenia nabiera kategoria „bliskości”. Niewątpliwie, tworząc *butô*, Hijikata inspirował się sztuką zachodnią, zapożyczał elementy z dzieł europejskich malarzy, asymilował idee takich filozofów, jak Herbert Marcuse czy Georges Bataille, trenował niemiecki *Neue Tanz*, współpracował ze środowiskiem awangardowych artystów, którzy byli

<sup>15</sup> M. Bachtin, *Estetyka twórczości słownej*, ..., s. 468.

<sup>16</sup> Zob.: K. Werner Wurmil, *The Power of Image – Hijikata Tatsumi's Scrapbooks and the Art of Butô*, ..., s. 84.

<sup>17</sup> W. Welsch, *Tożsamość w epoce globalizacji – perspektywa transkulturowa*, [w:] K. Wilkoszewska (red.) *Estetyka transkulturowa*, Kraków 2004, s. 42.

pod silnym wpływem europejskich nurtów, takich jak futuryzm, dadaizm, surrealizm.<sup>18</sup> Wszystkie te zachodnie wpływy miały istotne znaczenie w procesie kształtowania *Ankoku butô*. Narodziny tej nowej formy tanecznego performansu wiązały się więc z procesem „wpasowywania” w nią tych elementów pochodzących z zachodniej sztuki, które „architekt *butô*” uznał za „bliskie” własnej wizji tańca. Elementy te były wchłaniane, a następnie łączone z *kata* tradycyjnego teatru japońskiego. Na tej podstawie Hijikata wypracował własne „uniwersum językowe” czy inaczej: awangardową formę tańca, która przez wielu uznawana jest za *stricte* japoński fenomen.

Relacja „bliskości” nabiera znaczenia również w procesie percypowania *butô*. Jak bowiem twierdzi Krystyna Wilkoszewska, „pozwała ona uznać za swoje, jak pokazuje w swym tekście Welsch, wszystko to, co odczuwamy jako bliskie, niezależnie od jego miejsca pochodzenia czy przynależności. Wielkie dzieła lub koncepcje myślowe powstałe w różnych kulturach fascynują nas, stając się nam bliskie, nawet jeśli nie znamy lub nie rozumiemy ich kulturowego kontekstu, gdyż kryją w sobie transkulturowy potencjał”<sup>19</sup>. To stwierdzenie staje się kluczowe dla naszego wywodu, jak bowiem wykażemy w dalszej części pracy, *butô* może być rozpatrywane jako praktyka artystyczna o transkulturowym potencjale.

Uwzględniając kategorie „bliskości” i „przenikania się” przyjmujemy za Waldenfelsem, że w *butô* „własne i obce mniej czy bardziej splatają się ze sobą, tak jak tkanina może mieć splot gęstszy lub luźniejszy”,<sup>20</sup> a naszym zadaniem jest „rozplątanie przenikających się elementów i krzyżujących ze sobą linii”<sup>21</sup> w celu bliższego przyjrzenia się poszczególnym „nitkom” składającym się na wielobarwny wzór tej praktyki artystycznej. Naszym celem jest ukazanie sieci powiązań, czy inaczej: „splątania się” i „zachodzenia na siebie” elementów pochodzących z różnych kultur, które można uznać za „bliskie” wizji Hijikaty. Zgodnie z tym podejściem,

---

<sup>18</sup> W 1909 r. Ogai Mori publikuje swoje tłumaczenie „Manifestu futurystycznego”, w 1929 r. Murayama Tomoyoshi zakłada grupę dadaistyczną Mavo; Akasegawa Genpei i jego grupa *Hi Red Center* inspirują się zachodnią sztuką *Informel* i happeningami; artyści skupieni wokół *Yomiuri Independant group* inspirują się surrealizmem itd. Zob.: A. Munroe, *Japanese Art after 1945, ...*, s. 79.

<sup>19</sup> K. Wilkoszewska, *Ku estetyce transkulturowej. Wprowadzenie* [w:] K. Wilkoszewska (red.), *Estetyka transkulturowa*, Kraków 2004, s. 15.

<sup>20</sup> B. Waldenfels, *Topografia obcego, ...*, s. 69.

<sup>21</sup> *Ibidem*, s. 70.

postrzegamy *butô* jako praktykę artystyczną, która jest ściśle związana z wykraczaniem ponad własną tradycję oraz z transformacją i radykalną zmianą stylu pod wpływem obcych inspiracji; jako fenomen, który kształtuje się w sferze *intermonde*<sup>22</sup>, bowiem powstał na pograniczu wielu światów i jest synkretyczną formą skompilowaną z sieci wielokulturowych elementów. Globalny rozwój *butô* również wiąże się z przedstawionymi powyżej kategoriami „przepływu” i „pogranicza”. Dzięki międzynarodowej ekspansji, *butô* znajduje się w stanie nieustannego przepływu, w permanentnej interakcji z „Innym”, w ciągłym procesie „dryfowania” pomiędzy światami, nasycając się „lokalnymi krajobrazami” i tworząc coraz to nowe konstelacje. Rozprzestrzeniając się na przełomie lat 70. i 80., *butô* „odkotwiczyło się” od rodzimego kontekstu, na całym świecie zaczęły powstawać ośrodki *butô* oraz zespoły i soliści, którzy inspirują się jego techniką, związaną z nim filozofią i intensywnie je praktykują, a zarazem rozwijają. Tanaka Min już w 1978 roku zainauguował działalność *Body Weather Laboratory* – sieci otwartych międzynarodowych ośrodków nauczających techniki *butô*. W 1989 w Kopenhadze powstała pierwsza szkoła *butô* – *Nordic School of Butô*. Współcześnie odbywa się wiele międzynarodowych warsztatów, festiwali i konferencji dotyczących tego fenomenu. W jednym z najprężniej działających na świecie ośrodków *butô* w San Francisco od 1995 roku corocznie odbywa się festiwal *Global-Butô*, natomiast Centrum Sztuki *Cave* w Nowym Jorku od 2003 roku regularnie organizuje *New York Butô Festival*. Międzynarodowa popularność i globalna ekspansja tej praktyki artystycznej przyczyniły się także do powstania nowych hybrydycznych form, które łączą technikę *butô* z lokalnymi tradycjami. Warto wspomnieć tu między innymi o takich formach, jak: 1) *afro-butô*, czyli połączenie „duchowości *butô* z afrykańskim tańcem tradycyjnym” zainauguowane przez Tebby W.T. Ramasike<sup>23</sup>; 2) *MoBu* stworzone przez Takami Mochizuki Craddock, będące kompilacją takich stylów tanecznych, jak *modern dance*, balet, *jazz*, improwizacja oraz *butô*<sup>24</sup>; 3) psychosomatyczne *butô* – terapeutyczna metoda zaproponowana przez Kasai Toshiharu, która powstała z połączenia techniki gimnastycznej Noguchi Michizo oraz

---

<sup>22</sup> Pojęcie zaproponowane przez Waldenfelsa. Zob.: *ibidem*, s. 90.

<sup>23</sup> Informacje pochodzą z oficjalnej strony internetowej Ramasike (dostęp: [www.tbodance.info](http://www.tbodance.info)), [data dostępu: 12.03.2012].

<sup>24</sup> Informacje ze strony internetowej MoBu Studio w San Francisco (dostęp: <http://www.mobudancestudio.com/>), [data dostępu: 12.03.2012].

ćwiczeń metamorficznych Hijikaty<sup>25</sup>, a także 4) *Zen-butô*, stworzone przez Dona McLeoda, łączące medytację *zen* z metodą Grotowskiego i *butô*<sup>26</sup> czy 5) *Butô Ritual Mexicano* – technika wypracowana przez Diego Pino, stanowiąca połączenie meksykańskiej tradycji, *butô*, rytualnego tańca, praktyki terapeutycznej, *modern dance* i awangardowego teatru<sup>27</sup>.

Analizując międzynarodową popularność *butô*, nie możemy pominąć rodzimego kontekstu. Warto wspomnieć, że prezentacje *butô* w Polsce sięgają przełomu lat 70/80. W 1981 roku na zaproszenie Akademii Ruchu swój spektakl taneczny zaprezentowała grupa Sankai Juku, biorąc udział w VII Międzynarodowym Festiwalu Teatru Otwartego we Wrocławiu, a w 1994 roku polska widownia miała niepowtarzalną okazję ujrzeć dzieło mistrza *butô* Ohno Kazuo *Suiren (Water Lilies)*, spektakl zainspirowany między innymi malarstwem Claude'a Moneta. Od 2007 roku w Warszawie organizowany jest cykl warsztatów *Butô Barter* z Takenouchi Atsushi, a od kilkunastu lat do Polski z warsztatami i spektaklami przyjeżdżają tacy japońscy artyści, jak Yoshimoto Daisuke, Katsura Kan, Murobushi Ko, Seki Minako. Natomiast polskimi reprezentantami sceny *butô* są między innymi wspomniana tu już Sylwia Hanff (Teatr Limen, Warszawa), a także Irena Lipińska (Wrocław/Poznań), Tomasz Bazan (Teatr Maat, Lublin), Krzysztof Jerzak (Kraków), czy Teatr Amareya z Gdańska.

Przyglądając się obecności *butô* na scenie międzynarodowej oraz analizując globalną cyrkulację wartości kulturowych, które ukształtowały tę praktykę artystyczną, możemy stwierdzić, że *butô* jest otwartą na „przepływ”, hybrydyczną formą, która łączy w sobie odległe w czasie i przestrzeni tradycje. Jest „oryginalną fuzją fragmentów pociętego świata”, przekracza granice swego pochodzenia i otwiera się na nowe odczytania, dzięki czemu coś, co jest pozornie odległe i obce, staje się bliskie i zrozumiałe. Fascynacja tą praktyką artystyczną znajduje swoje wyjaśnienie w uniwersalnej treści performansów oraz w światopoglądzie proklamowanym przez

---

<sup>25</sup> Zob.: T. Kasai, *A Note on Butô Body*, „Memoir of Hokkaido Institute of Technology”, t. 28, 2000, s. 353.

<sup>26</sup> Informacje z oficjalnej strony internetowej McLeoda (dostęp: [www.zenbutoh.com](http://www.zenbutoh.com)), [data dostępu 13.03.2012].

<sup>27</sup> Informacje pochodzą z profilu internetowego Pino zamieszczonego na Facebook (dostęp: <http://www.facebook.com/pages/Diego-Pi%C3%B1a-Butoh-Ritual-Mexicano/143839584521>), [data dostępu: 14.04.2012].

prekursorów *butô*, który opiera się na dosyć powszechnych założeniach i ponadczasowych wartościach. Takie rozumienie tej praktyki artystycznej stanowi doskonałą podstawę do stwierdzenia, że *butô* jest „miejscem spotkania: nie tyle konfliktu, ile interferencji wartości i norm różnych kultur, a zatem przestrzenią *sui generis* transkulturową”<sup>28</sup>.

#### 4.1. Transkulturowość jako perspektywa badawcza

Welsch swój esej *Tożsamość w epoce globalizacji – perspektywa transkulturowa* rozpoczyna następującym zdaniem: „Truizmem byłoby stwierdzenie, że żyjemy w epoce globalizacji.”<sup>29</sup> Anna Zeidler-Janiszewska podkreśla natomiast, że słowo „kultura”, którego dawniej używaliśmy w liczbie pojedynczej, współcześnie zastępujemy liczbą mnogą, dlatego też „jeśli ktoś w rozumowaniach naukowych nie wychodzi z założenia o wielości kultur, daje dowód swej nienaukowości.”<sup>30</sup> Opisując kondycję współczesnej kultury, należy więc obrać za punkt wyjścia fakt, że żyjemy w świecie globalnej „płynnej nowoczesności”, w wielokulturowym tyglu tworzonym przez „konstelacje łączących się lub wykluczających przestrzeni”<sup>31</sup>. Jednak – jak podkreśla Ewa Rewers – pojęcia takie, jak wielokulturowość i globalizacja, są „wszelkich badań nad kulturą poziomem zero, nie zaś ich określoną koncepcją czy szczególnym rozwinięciem”.<sup>32</sup> Zgodnie z powyższą konstatacją, w naszych rozważaniach nad transkulturowym potencjałem *butô* kategorie takie, jak wielokulturowość i globalizacja, stanowią jedynie „poziom zero” dla dalszych refleksji. Stosowniejszym kontekstem interpretacyjnym wydaje się nam przyjęcie koncepcji transkulturowości zaproponowanej przez Wolfganaga Welscha.

W latach 90. w dyskursie naukowym, obok terminów takich, jak globalizacja, wielokulturowość, interkulturowość, kreolizacja, coraz większą popularność zaczęło zyskiwać pojęcie transkulturowości. Należy jednak podkreślić, że po raz pierwszy

---

<sup>28</sup> E. Rewers, *Transkulturowość czy glokalność? Dwa dyskursy o kondycji post-ponowoczesnej*, [w:] W. Kalaga (red.), *Dylematy wielokulturowości*, Kraków 2004, s. 128

<sup>29</sup> W. Welsch, *Tożsamość w epoce globalizacji – perspektywa transkulturowa*,..., s. 31.

<sup>30</sup> A. Zeidler-Janiszewska, *Między wielokulturowością a transkulturowością*,..., s. 61.

<sup>31</sup> *Ibidem*, s. 127.

<sup>32</sup> E. Rewers, *Transkulturowość czy glokalność? Dwa dyskursy o kondycji post-ponowoczesnej*,..., s. 125.

termin ten został użyty przez kubańskiego antropologa Fernando Ortiza już w 1940 roku, w książce *Cuban Counterpoint: Tobacco and Sugar*. Ortiz wprowadził koncepcję transkulturacji (*transculturation*) jako alternatywę wobec poglądów Malinowskiego dotyczących procesów akulturacji. Ortiz uznał, że „neologizm” ten jest stosowniejszy, by ująć „wszystkie zróżnicowane zjawiska, które zapoczątkowały niezwykle skomplikowany proces przeobrażania kultury kubańskiej, a bez znajomości których niesposób byłoby zrozumieć jej ewolucję zarówno w ekonomicznych, instytucjonalnych, prawnych, etycznych, religijnych, artystycznych, językowych, jak i psychologicznych czy seksualnych aspektach”<sup>33</sup>. Ponadto Ortiz podkreślił, że „słowo transkulturacja lepiej wyraża różne fazy procesu przenikania się kultur aniżeli pojęcie akulturacji, ponieważ nie dotyczy jedynie przeobrażania jednej kultury pod wpływem innej (w kontekście władzy) lub wyparcia czy absolutnej zmiany rodzimej kultury – co może być również definiowane jako dekulturacja – lecz wprowadza ideę konsekwentnego tworzenia nowych kulturowych fenomenów”<sup>34</sup>. Ortiza interesowało więc zbadanie „transkulturowego mieszania”<sup>35</sup> elementów wywodzących się z różnych kultur, które w krótkim czasie, wraz z napływem mongolskich, afrykańskich i „białych emigrantów”<sup>36</sup> przeniknęły na grunt kubański, tworząc wielokulturowe konstelacje. W jego teorii istotny był aspekt „tworzenia nowych kulturowych fenomenów”, które związane były z przestrzennym przenoszeniem się treści pochodzących z genetycznie i historycznie odrębnych kultur, a także przyjęcie tezy, że zjawisko dyfuzji kulturowej nie prowadzi ostatecznie do powstania kultury zupełnie odmiennej od dawnej, lecz podobne jest do procesu rozmnażania się, dzięki któremu powstaje „potomstwo dzielące cechy obojga rodziców, lecz jednocześnie znacząco różniące się od każdego z nich”<sup>37</sup>. Ortiz zauważa więc, że w procesie transkulturacji powstaje „trzecia kultura”, która łączy w sobie wartości kultur napływowych, stając się od nich jakościowo różna.

Podobną definicję transkulturowości przyjmuje Teresa Kostyrko, która w swoim tekście pt. „*Transkulturowość*” w ujęciu *André Malraux* dokonuje rekonstrukcji

---

<sup>33</sup> F. Ortiz, *Cuban Counterpoint: Tobacco and Sugar*, Durham/London, Duke University Press 1995. (1940 originally published in Spanish), s. 98.

<sup>34</sup> *Ibidem* s. 102-103.

<sup>35</sup> *Ibidem*, s. 98.

<sup>36</sup> *Ibidem*, s. 98.

<sup>37</sup> *Ibidem*, s. 103.

poglądów francuskiego badacza zawartych w trzech tomach *Przemiany bogów* wydanych w 1976 roku, uznając go w pewnym sensie za prekursora użycia tego pojęcia. Kostyrko przyznaje, że choć Malraux nigdy nie użył w swych tekstach tego terminu, to jednak jego analiza „transmisji kultur egzotycznych do Europy”<sup>38</sup> oraz przyjęcie przezeń koncepcji „ponadczasowości” „ujmuje pewne intuicje związane mocno z tytułowym terminem”.<sup>39</sup> Kostyrko definiuje transkulturowość jako cechę „procesów historyczno-społecznych i zjawisk, których skutkiem jest przeniesienie wartości właściwych określonej kulturze na grunt innej kultury, która zdolna jest do rozumienia i adaptowania tych wartości. [...] Transkulturowy charakter procesu przenoszenia wartości może być procesem niezamierzonym”<sup>40</sup>. Zgodnie ze stwierdzeniem Teresy Kostyrko, procesowi temu nie musi towarzyszyć „żadna świadoma intencja” czy inaczej: chęć narzucenia określonych treści kulturowych, a więc – podobnie jak Ortiz – odrzuca ona kontekst władzy i przymusu w „odkrywaniu innej kultury”. Interesuje ją raczej akt zetknięcia się ze sobą dwóch odmiennych kultur, w rezultacie którego powstaje „<trzecia kultura>, najważniejszy produkt owego procesu, bo zawierający nowe wartości wytworzone w wyniku owego spotkania”.<sup>41</sup>

Uwzględniając wysoką wartość poznawczą powyższych definicji, w naszej analizie transkulturowego potencjału *butô* odwołamy się jednak przede wszystkim do koncepcji transkulturowości zaproponowanej w latach 90. przez Wolfganaga Welscha<sup>42</sup>, który w nieco odmienny sposób rozumie znaczenie tego terminu. Interesują nas tu przede wszystkim dwa teksty Welscha: *Transkulturowość. Nowa koncepcja kultury* (1998), oraz *Tożsamość w epoce globalizacji – perspektywa transkulturowa* (2004).<sup>43</sup> Opisana w nich koncepcja transkulturowości, powstała w

---

<sup>38</sup> T. Kostyrko, „Transkulturowość” w ujęciu André Malraux, [w:] K. Wilkoszewska, *Estetyka transkulturowa*, ..., s. 23.

<sup>39</sup> *Ibidem*, s. 21.

<sup>40</sup> *Ibidem*, s. 22.

<sup>41</sup> *Ibidem*, s. 22.

<sup>42</sup> Koncepcję transkulturowości Welsch przedstawił po raz pierwszy w 1992 roku w tekstach "Transkulturalität – Lebensformen nach der Auflösung der Kulturen" i "Transculturalità. Forme di vita dopo la dissoluzione delle culture". Zob.: W. Welsch *Transkulturalität - Lebensformen nach der Auflösung der Kulturen*, "Information Philosophie" nr 2, 1992, s. 5-20.; W. Welsch, *Transculturalità. Forme di vita dopo la dissoluzione delle culture*, „Paradigmi. Revista di critica filosofica”, wydanie specjalne „Dialogo interculturale ed eurocentrismo” nr X/30, 1992, s. 665-689.

<sup>43</sup> Warto dodać, że Welsch rozwinął wcześniejsze założenia na temat transkulturowości o aspekt uniwersalności w tekście *On the Acquisition and Possession Commonalities* (2009) opublikowanym w *Transcultural English Studies: Theories, Fictions, Realities*, pod redakcją F. Schulze-Engler i S. Helff, New York 2009, s. 3-36.

wyniku krytyki już dość wiekowej, ale wciąż obowiązującej koncepcji kultury Herdera oraz dwóch nowszych koncepcji – wielokulturowości i interkulturowości. Według Welscha, „Herder próbował sobie wyobrazić kultury jako kule lub autonomiczne wyspy, korespondujące z terytorium danego ludu i jego obszarem językowym. Kultury miały być właściwe tylko sobie i zamknięte w swoim środowisku”<sup>44</sup>. W rozumieniu Herdera kultura narodowa (tradycyjna) stanowi więc monolityczną i homogeniczną całość, pozbawioną znaczącego wewnętrznego zróżnicowania. Tak pojęta kultura różni się od kultur innych i jest im przeciwstawna, a to oznacza że odmienne i obce sobie kultury, niczym kule, raczej zderzają się ze sobą niż komunikują. Ostrze krytyki Welscha wymierzone zostało przede wszystkim przeciwko trzem determinizmom, które według niego charakteryzują koncepcję Herdera. Są nimi „społeczna jednorodność, etniczne zjednoczenie oraz wyraźne interkulturowe granice”<sup>45</sup>. Według niemieckiego badacza, zaproponowana przez Herdera definicja monolitycznej, wewnątrznie jednorodnej kultury jest „czystą fikcją”. Po pierwsze, ze względu na to, iż nigdy nie istniały kultury stanowiące homogeniczną całość, gdyż każda kultura nosi w sobie zawsze znamiona innych kultur; po drugie, charakter nowoczesnych społeczeństw jest wielokulturowy i zróżnicowany. W związku z tym Welsch odrzuca „klasyczny model kultury”, który uznaje za „opisowo nieprzydatny i normatywnie niebezpieczny”<sup>46</sup>, bowiem promuje on kulturowy fundamentalizm.

Niemiecki badacz krytykuje także nowsze koncepcje, które – mimo pozornej „postępowości” – nadal operują monolitycznym pojęciem kultury. Według Welscha, zwolennicy koncepcji wielokulturowości, choć akceptują i rozpoznają ogromną wielość i różnorodność, czynią to jednak w obrębie autonomicznej i ostatecznie jednorodnej kultury. Tak więc nadal kurczowo trzymają się „starego wzorca”<sup>47</sup>. W oparciu o tę koncepcję niemożliwe jest prawdziwe zrozumienie innej kultury czy transgresja barier, bowiem „ciągły wpływ dawnych wyobrażeń dotyczących wewnętrznej jednorodności kulturowej, wytyczania granic od zewnątrz rodzi

---

<sup>44</sup> W. Welsch, *Transkulturowość. Nowa koncepcja kultury*, [w:] *Filozoficzne konteksty rozumienia transwersalnego. Wokół koncepcji Wolfganga Welscha*, R. Kubicki (red.), Poznań 1998, s.199.

<sup>45</sup> *Ibidem*, s. 198.

<sup>46</sup> *Ibidem*, s. 200.

<sup>47</sup> *Ibidem*, s. 201.

szowinizm i separatyzm kulturowy”.<sup>48</sup>

Z kolei zwolennicy koncepcji interkulturowości, zdaniem Welscha, rozpoznają wielość kultur, ale także odwołują się do metaforyki „wysp i kul”. Przyjmując klasyczną koncepcję kultury, uznają fakt, że taka struktura prowadzi do konfliktów, które należy rozwiązywać przez dialog interkulturowy. Nadal więc pozostaje aktualny „problem utrudnionej koegzystencji i niemożności komunikowania się pomiędzy kulturami”<sup>49</sup>.

Jak wskazuje Welsch, nieadekwatność tych koncepcji wynika przede wszystkim ze sposobu definiowania i opisywania kultur przy użyciu metafory „wysp i kul”, która jest „*de facto* błędna i normatywnie złudna”<sup>50</sup>. Zdaniem Welscha, pomiędzy skrytykowanymi teoriami a faktycznymi strukturami kultur zachodzi rozdzźwięk, bowiem „nasze kultury w istocie zatraciły już swą jednorodność i odrębność, aż po rdzeń charakteryzuje je przemieszanie i wzajemne przenikanie.”<sup>51</sup> Dlatego też w swym projekcie transkulturowości Welsch wprowadza w miejsce idei całościowych kultur koncepcję sieci kulturowych. Jak bowiem twierdzi, „dzisiejsze kultury są w najwyższym stopniu splecione i powiązane ze sobą”<sup>52</sup>. Koncepcja ta nie zakłada więc relacji między kulturami pojętymi jako całość, lecz raczej rozsądza pojęcie całości, kładąc nacisk na przenikanie wszystkich kultur, które tworzą swoistą sieć powiązań. W tym miejscu teoria Welscha różni się od poglądów Ortiza i Kostyrko. Welsch nie rozpatruje bowiem procesów transkulturowych w kategoriach „trzeciej kultury” a raczej odwołuje się do idei sieci kulturowych, w naszym mniemaniu podobnej w swej rizomatycznej strukturze do figury delezjańskiego kłacza, które – zgodnie ze słowami Welscha – „nie jest monadyczne, lecz nomadyczne: wciąż wytwarza niesystematyczne i nieoczekiwane różnice; nieustannie rozpada się i otwiera; bez przerwy zrywa ze sobą, porzuca i łączy; ciągle różnicuje i równocześnie syntetyzuje”<sup>53</sup>. Cechą charakterystyczną tak pojętych sieci kulturowych jest hybrydyczność, wynikająca z „ożywczych” impulsów płynących z przenikania, nakładania się na siebie i krzyżowania elementów różnych kultur. W

---

<sup>48</sup> *Ibidem*, s. 202.

<sup>49</sup> *Ibidem*, s. 203.

<sup>50</sup> *Ibidem*, s. 203.

<sup>51</sup> *Ibidem*, s. 203.

<sup>52</sup> *Ibidem*, s. 204.

<sup>53</sup> W. Welsch, *Nasza postmodernistyczna moderna*, Warszawa 1998, s. 195.

swojej koncepcji Welsch odrzuca takie kategorie, jak homogenizacja czy uniformizacja kultur, uważa bowiem, że transkulturowe przenikanie się różnorodnych stylów nie oznacza ich ujednoczenia, a raczej wiąże się z nieustanną zmianą i transformacją. Transkulturowość produkuje różnorodność, bowiem jeśli nawet łączone są ze sobą te same elementy, to jednak wielość konfiguracji może w efekcie wytworzyć różne struktury. Jak pisze Welsch, „transkulturowe sieci zawsze mają jedne rzeczy wspólne, inne zaś różnorodne, nie tylko wykazują dystynkcje, lecz także nakładają się na siebie wzajemnie”<sup>54</sup>. Zgodnie z tym, sieci transkulturowe różnią się nie tylko inwentarzem, ale i strukturą. Co więcej, niektóre elementy mogą występować w kilku sieciach jednocześnie, a tym samym przynależać do różnych formacji. Na tej podstawie wykształca się „nowy typ różnorodności”, który nie opiera się już tylko na geograficznych czy narodowych uwarunkowaniach, ale na mieszających się ze sobą wielościach kulturowych oraz procesie nieustannego przenikania się podobieństw i różnic. Ponadto idea sieci kulturowych łączy w sobie to, co lokalne, z tym, co globalne; to, co partykularne, z tym, co uniwersalne, „a czyni to w sposób naturalny, posługując się logiką procesów transkulturowych”<sup>55</sup>. W rezultacie pojęcie to obejmuje zarówno tendencje unifikacyjne, jak i procesy różnicowania.

Welsch podkreśla, że transkulturowość nie jest nową koncepcją, a jej przejawy odnajduje między innymi w poglądach Ludwiga Wittgensteina i Fryderyka Nietzschego. Według Welscha, już pod koniec XIX wieku Nietzsche dostrzegał potencjał „duchowego wymieszania i wielości”, a także przewidział, że Europa przejdzie proces kulturowego przemieszania i wkroczy w „wiek porównania”. W książce *Ludzkie, Arcyludzkie* Nietzsche napisał: „Im mniej ludzie są związani tradycją, tym większa się staje wewnętrzna ruchliwość motywów, tym większy znowu odpowiadający temu zewnętrzny niepokój, wzajemne przenikanie się ludzi, polifonia dążeń. [...] Taki wiek nabiera znaczenia przez to, że można w nim jednocześnie porównywać i przeżywać różne poglądy na świat, obyczaje, kultury, co dawniej, przy zawsze lokalnym panowaniu każdej kultury, było niemożliwe, wskutek związku z

---

<sup>54</sup> *Ibidem*, s. 216.

<sup>55</sup> *Ibidem*, s. 221.

miejscem i czasem wszelkich artystycznych rodzajów stylu.”<sup>56</sup> Słowa Nietzschego odwołują się do zdarzeń z przeszłości, jednak opisują takie zjawiska, które w doskonały sposób wpisują się w poglądy Welscha. Takie kategorie, jak „ruchliwość motywów”, „wzajemne przenikanie”, „polifonia dążeń”, oderwanie od czasoprzestrzennych uwarunkowań, pokrywają się z zaproponowaną przez tego ostatniego terminologią.

Również poglądy Wittgensteina wpisują się w projekt transkulturowości. Filozof ten podkreślał bowiem, iż samo zrozumienie obcej kultury nie wystarczy, jako że potrzebna jest przede wszystkim konieczność ciągłej „interakcji z obcością”. Jak stwierdził Welsch, „kultura w sensie wittgensteinowskim jest już strukturalnie otwarta na nowe związki i dalsze integracje i dlatego wydaje się szczególnie odpowiadać współczesnym warunkom”.<sup>57</sup> Z tekstów Nietzschego i Wittgensteina jasno wynika, że choć nie definiowali oni idei transkulturowości *explicite*, to jednak opisane przez nich zjawiska i użyte terminy w doskonały sposób wpisują się w teorię Welscha. Ponadto uważna lektura tych tekstów potwierdza tezę, że już w przeszłości „kultury były hybrydami”. Jak bowiem stwierdził Welsch, „tradycyjne kultury nosiły w rzeczywistości znamiona kultur mieszanych”<sup>58</sup>, a historyczne ruchy artystyczne uwikłane były „w sieć wzajemnych oddziaływań i wpływów”. Zgodnie z diagnozą niemieckiego badacza, dawne kultury były transkulturowe i – co istotne – nie były ani jednolite, ani niezależne, lecz zawierały różnorodność stanowisk wewnątrz poszczególnych tradycji oraz transwersalne wpływy nawiązań i podobieństw między nimi. W celu potwierdzenia tej tezy Welsch przywołuje przykład kultury japońskiej, podkreślając, że „nie możemy rozpatrywać jej w odcięciu od kultur Chin, Korei, Indii, kultury hellenistycznej i współczesnych wpływów europejskich”.<sup>59</sup> W Japonii przez wieki koegzystowały i przenikały się różne style, modele filozoficzne, estetyczne i kulturowe, a opcje modernistyczna i tradycjonalistyczna „wciąż wchodzą ze sobą we wzajemną grę”<sup>60</sup>.

Mając na uwadze kontekst historyczny, w jakim konstytuowało się *butō*,

---

<sup>56</sup> F. Nietzsche, *Ludzkie, Arcyludzkie*, Warszawa 1991, [23] s.41-42.

<sup>57</sup> W. Welsch, *Transkulturowość. Nowa koncepcja kultury*,..., s. 214.

<sup>58</sup> W. Welsch, *Tożsamość w epoce globalizacji – perspektywa transkulturowa*,...,s. 33.

<sup>59</sup> *Ibidem*, s. 34.

<sup>60</sup> *Ibidem*, s. 43.

poglądy Welscha warto uzupełnić o analizę teatru interkulturowego zaproponowaną przez Erikę Fischer-Lichte, która w doskonały sposób ilustruje tezę o transkulturowej sieci wzajemnych oddziaływań i wpływów w dziedzinie teatru. W tekście pt. *Theater, Own and Foreign. The Intercultural Trend in Contemporary Theater* Fischer-Lichte zauważa, że „na początku XX wieku wśród twórców teatralnych wywodzących się z różnych kultur pojawiła się dość powszechna tendencja do zapożyczania elementów obcych tradycji teatralnych do własnych produkcji”.<sup>61</sup> Jak wskazuje berlińska badaczka, z jednej strony europejscy reformatorzy teatru, tacy jak Craig, Meyerhold, Artaud czy Brecht, poszukiwali inspiracji w tradycyjnym teatrze Wschodu, zapożyczając między innymi takie elementy, jak sposób konstrukcji dramatycznej, techniki aktorskie, organizację przestrzeni czy relację aktor-widz. Z drugiej strony w teatrze wschodnim zaczęto odchodzić od tradycyjnych form i inspirować się zachodnimi dramatami czy sztuką aktorską. W okresie Meiji (1868-1912), gdy Japonia po dwustu latach izolacji otworzyła się na zewnętrzne wpływy i weszła w etap gwałtownej westernizacji, nastąpił proces europeizacji teatru japońskiego. W tym czasie powstały dwa obozy zwolenników reform teatru: *Engeki kairyō undō* – ruch teatralny, którego reprezentanci proponowali całkowitą reformę teatru *kabuki*, modernizację repertuaru, a także obyczajów na scenie i widowni na wzór zachodni, oraz *Engeki kairyō Kai*, czyli Towarzystwo Teatralnej Odnowy, które postulowało radykalną europeizację *kabuki*, równoznaczną z pozbawieniem go japońskiej tożsamości. Tendencje te stworzyły podwaliny do powstania teatru *shingeki* (*Nowy Dramat*) – zainicjowanego w 1909 roku ruchu teatralnego wzorowanego na zachodnim teatrze realistycznym.<sup>62</sup> Zwolennicy teatru *shingeki* twierdzili, że tradycyjny teatr japoński, taki jak *nō* czy *kabuki*, ma przestarzałą formę i nie jest dostosowany do problemów współczesnego świata. Reżyserzy związani z tym ruchem, inspirowując się dramaturgią europejską (Szekspir, Ibsen, Czechow), chcieli zmodernizować japoński teatr, sztywno trzymając się tradycyjnych i skodyfikowanych reguł<sup>63</sup>.

---

<sup>61</sup> E. Fischer-Lichte, *Theater, Own and Foreign. The Intercultural Trend in Contemporary Theater*, [w:] E. Fischer-Lichte, J. Riley, M. Gissenwehler (ed.) *The Dramatic Touch of Difference: Theater Own and Foreign*, Tübingen: Narr 1990, s. 11.

<sup>62</sup> Zob. B. Ortolani, *The Japanese Theatre-From Shamanistic Ritual to Contemporary Pluralism*, Princeton University Press, New Jersey 1995, s. 243-258.

<sup>63</sup> Zob.: E. Fischer-Lichte, *Theater, Own and Foreign. The Intercultural Trend in Contemporary*

Fischer-Lichte podkreśla, że podobne zjawiska można zaobserwować w wielu różnych tradycjach teatralnych oraz zwraca uwagę na fakt, że asymilacja obcych elementów wpłynęła znacząco na przeobrażenie teatrów lokalnych<sup>64</sup>. Ponadto dokonana przez Fischer-Lichte analiza teatru interkulturowego potwierdza tezę, że w zetknięciu z obcą kulturą dokonuje się znacząca dekonstrukcja rodzimych wartości, oraz że pomiędzy odległymi kulturami zachodzi coś w rodzaju sprzężenia zwrotnego, dzięki któremu „w tym, co własne, odnajdujemy to, co obce, jak i w tym, co obce – własne”. Zgodnie z definicją zaproponowaną przez Patrice’a Pavisa, teatr interkulturowy „tworzy hybrydyczne formy, łącząc ze sobą wywodzące się z odległych kultur różne tradycje teatralne”.<sup>65</sup> W ramach teatru interkulturowego powstają, według Pavisa, transkulturowe formy, które przekraczają granice poszczególnych kultur, akcentując elementy wspólne i powszechne dla wszystkich kultur. „Reżyserzy transkulturowi” koncentrują się na źródłach teatru w celu odnalezienia kulturowej sieci powiązań (*culture of links*), ogólnego języka teatralnego, który byłby w stanie wyrazić uniwersalne wartości, ujawniające ludzką naturę.<sup>66</sup>

Zaproponowana przez Welscha diagnoza „transkulturowego zmieszania”, uzupełniona o krótką analizę koncepcji teatru interkulturowego, stanowi doskonały punkt wyjścia dla naszych rozważań o transkulturowym potencjale *butô*. Jak już wspominaliśmy wcześniej, aby poszerzyć nasze rozumienie *butô*, istotne jest uwzględnienie kontekstu historycznego, w jakim konstytuowała się ta praktyka artystyczna. Niewątpliwie w polifonii głosów na temat *butô* szczególną uwagę poświęca się relacjom między tą praktyką artystyczną a westernizacją i modernizacją kultury japońskiej. A warto w tym miejscu dodać, że Welsch zwrócił szczególną uwagę nie tylko na „istnienia licznych transkulturowych zależności występujących w obrębie sfery azjatyckiej”<sup>67</sup>, ale przede wszystkim zauważył, że współistnienie różnych modeli miało wpływ na ukształtowanie się „płynnej tożsamości japońskiej”, która „jest transkulturowa w swej strukturze”<sup>68</sup>. Taka diagnoza kultury i mentalności japońskiej jest kluczowa dla naszego wyводу. Zgodnie z poglądami Welscha,

---

*Theater, ...*, s. 13-14.

<sup>64</sup> Zob.: *ibidem*, s. 16.

<sup>65</sup> P. Pavis, *Introduction: Towards a Theory of Interculturalism in Theater?* [w:] P. Pavis (ed.) *The Intercultural Performance Reader*, London/New York, Routledge, 1996, s. 8.

<sup>66</sup> Zob.: *ibidem*, s. 6.

<sup>67</sup> W. Welsch, *Tożsamość w epoce globalizacji – perspektywa transkulturowa, ...*, s. 35.

<sup>68</sup> *Ibidem*, s. 41.

możemy bowiem przyjąć, że *butô* jest zjawiskiem powstałym w wyniku historycznych procesów nakładania się i przenikania różnych treści. Jest wytworem „płynnej tożsamości japońskiej”, bowiem idea stworzenia nowej formy tanecznego performansu zrodziła się w umyśle Hijikaty – Japończyka, który akceptował powszechny pluralizm i asymilował z odległych praktyk to, co wydawało mu się „bliskie”. Ponadto, odwołując się do historycznej analizy teatru interkulturowego zaproponowanej przez Fischer-Lichte, a uzupełnionej o definicję Pavis’a, możemy interpretować *butô* jako teatr interkulturowy (o transkulturowej formie). Niewątpliwie europeizacja japońskiego teatru, zainicjowana przez ruch *shingeki*, a kontynuowana przez twórców z ruchu *angura*, miała istotny wpływ na kształtujące się w tym czasie *Ankoku butô*. Poszukiwania Hijikaty ściśle wiązały się z działalnością artystycznej awangardy, która w niespotykany wcześniej sposób asymilowała obce wpływy. Ponadto – jak wykazaliśmy w rozdziale opisującym transgresje gatunkowe – „architekt *butô*” trenował zachodnie techniki tańca, które z kolei cechował estetyczny eklektyzm, bowiem czerpały one wzorce między innymi z kultury Orientu. Tak więc, asymilując elementy obcych kultur, Hijikata odnajdywał w nich nie tylko to, co bliskie, ale również to, co własne. W efekcie jego poszukiwań powstała hybrydyczna forma, w której można odnaleźć „liczne transkulturowe zależności”. Lub też inaczej – by użyć terminologii zaproponowanej przez Pavis’a – powstała transkulturowa forma teatru, która dekonstruuje tradycyjne wzorce, ulega nieustannej transformacji pod wpływem lokalnych i globalnych krajobrazów, eksploruje powszechne wartości związane z ludzką kondycją, tworzy uniwersalny język ciała, a także otwiera się na dalsze różnicowania i transgresje. Takie rozumienie *butô* – zgodnie ze słowami Welscha – możliwe jest „tylko w perspektywie transkulturowej, otwartej na faktyczny pluralizm i wielość interpretacji.”<sup>69</sup> Koncepcja transkulturowości pozwala na zrekonstruowanie fenomenu *butô* w kategoriach „przenikania” i „płynności”, w kategoriach nieustannej transformacji, adaptacji i asymilacji obcych wpływów zachodzących nie tyle pomiędzy różnymi kulturami, ale w obrębie jednej sieci kulturowych powiązań. Zgodnie bowiem z koncepcją Welscha, „wszystko jest zdeterminowane transkulturowo”, a „dla każdej kultury wszystkie inne kultury

---

<sup>69</sup> *Ibidem*, s. 37.

stopniowo stają się wewnętrznymi treściami albo ich satelitami”.<sup>70</sup>

W naszej analizie transkulturowego potencjału *butô* istotne wydaje się podkreślenie dwóch „argumentów epistemicznych”, takich jak „obecność” i „fascynacja”, na które szczególną uwagę zwraca Welsch<sup>71</sup>. Zgodnie z jego twierdzeniem, w wielu kulturach powstają dzieła, które dla odbiorcy zdają się być „bliskie” niezależnie od miejsca i czasu, w jakim powstały. W kontakcie z tymi dziełami „odczuwamy ich promieniującą aurę” i przyciągającą moc, która nas fascynuje i zachwyca. Ponadto wydają się one nieść ze sobą obietnicę głębokiego poznania lub przyszłego wzbogacenia. „Uznajemy je – niezależnie od dystansu czasu i przestrzeni – za aktualne wyzwanie, za skarby wiedzy zawierające potencjał uczynienia nas bardziej czułymi, otwartymi na sprawy dotąd niezauważane, bardziej świadomymi, bardziej ludzkimi”<sup>72</sup>. Nie zamykamy ich więc w ramach historii, w ramach jakiegoś konkretnego kontekstu, a raczej oczekujemy, że sami zostaniemy za ich pomocą uwolnieni od ograniczeń, uzyskując szerszy, bogatszy obraz świata, samych siebie i innych. Jest to swoisty aspekt ciągłej obecności tych artefaktów w teraźniejszości, ich nieustającej aktualności i ponadczasowości. Przedstawione tu przesłanki prowadzą Welscha do wniosku, że „fascynacja nie jest określona kulturowo jest raczej transkulturowa”<sup>73</sup>, a moc dzieła nie jest związana z żadną kulturą, lecz „jest efektywna transkulturowo”<sup>74</sup>.

Międzynarodowa fascynacja *butô* oraz ciągła obecność tej praktyki artystycznej na światowej scenie znajduje swoje uzasadnienie w przedstawionych przez Welscha, przytoczonych powyżej „argumentach epistemicznych”. Jak wskazuje wielu badaczy i tancerzy, ich fascynacja *butô* rozpoczęła się od „pierwotnego zauroczenia” konkretnym performansem, bez znajomości specyficznego kontekstu kulturowego. Dopiero chęć głębszego zrozumienia tej praktyki artystycznej skłoniła ich do podjęcia dodatkowych badań i przeanalizowania kontekstu, w jakim konstytuowało się *butô*<sup>75</sup>. Ponadto wielu choreografów traktuje tę praktykę

---

<sup>70</sup> W. Welsch, *Transkulturowość. Nowa koncepcja kultury*,..., s. 205.

<sup>71</sup> Zob.: W. Welsch, *Tożsamość w epoce globalizacji – perspektywa transkulturowa*,...,s. 37-40.

<sup>72</sup> *Ibidem*, s. 38.

<sup>73</sup> *Ibidem*, s. 39.

<sup>74</sup> *Ibidem*, s.40.

<sup>75</sup> Paul Roquet napisał, że gdy po raz pierwszy ujrzał spektakl zespołu Sankai Juku, „doznał emocjonalnego wstrząsu”. Ten intensywny bodziec zainspirował go do szczegółowych studiów nad

artystyczną jako szczególnie ważną dla rozwoju własnej twórczości, pomocną w opracowywaniu indywidualnego „uniwersum językowego” czy w pracy nad ciałem<sup>76</sup>. Należy zaznaczyć, że Hijikata poszukiwał takiej metody warsztatowej, dzięki której tancerze mogliby z jednej strony eksplorować własne doświadczenia, wyparte emocje i myśli, a z drugiej strony wyzbyć się społecznych uwarunkowań, wyuczonych automatyzmów czy kulturowych naleciałości. Zaproponowany przez niego zestaw ćwiczeń metamorficznych zawierał więc w sobie potencjał przekroczenia kulturowych granic czy wytworzenia uniwersalnego języka teatralnego ujawniającego ludzką naturę. Jak jednoznacznie stwierdziła Bonnie Sue Stein, kluczem do zrozumienia *butô* jest „ciągła transcendencja wszelkich ograniczeń”<sup>77</sup>. Co więcej, twórcy spektakli *butô* bardzo często odwołują się do powtarzających się na przestrzeni wieków w sztuce całego świata uniwersalnych tematów i wartości. Jak zauważa Vicki Anders, „podstawowymi tematami w *butô* są metamorfoza, transcendencja, śmierć lub nicość oraz życie i odrodzenie”<sup>78</sup>. Ponadto warto zwrócić uwagę na odbiór spektakli *butô*. Wielu widzów na całym świecie odbiera te przedstawienia na poziomie subtelnych poruszeń emocjonalnych, jako kinestetyczne doświadczanie energii płynącej z ruchu. Zgodnie z tekstem recenzji ze spektaklu pt. *Żar*, *butô* „działa jak narkotyk, wprowadza w trans, absorbuje tak bardzo, że trudno po obejrzanym spektaklu wrócić do siebie, ot tak, do rzeczywistości, do własnego ciała, umysłu. *Butô* porywa doszczętnie.”<sup>79</sup> W takim wypadku – jak stwierdza Welsch – „wiedza kontekstualna nie jest w istocie pomocna [...] dla pełnego uchwycenia intensywności wybitnego dzieła kultury”<sup>80</sup>, bowiem swoisty magnetyzm i niemal hipnotyczne zauroczenie działają niezależnie od znajomości odpowiedniej kultury czy

---

historią i rozwojem *butô*, które opublikował w pracy pt.: *Towards the Bowels of Earth. Butô Writing in Perspective*. Zob.: P. Roquet, *Towards the Bowels of Earth. Butô Writing in Perspective*, ..., s. 5.

<sup>76</sup> Choreografka Frances Barbe, poszukując nowej formy tańca, stworzyła cykl warsztatów, podczas których wraz z międzynarodową ekipą tancerzy eksplorowała metodę pracy upowszechnioną przez tancerki i tancerzy *butô*. Efekty swych badań opisała w pracy pt.: *The Way of Butô and Contemporary Choreography*, w której podkreśliła, że „pytania, jakie stawia *butô*, rezonują z moimi poszukiwaniami. Dzięki *butô* widzę subtelne połączenia pomiędzy światem wewnętrznym a zewnętrzną formą tańca. Na tej podstawie opracowałam własną metodę pracy z ciałem” Zob.: F. Barbe, *The Way of Butô and Contemporary Choreography*, (<http://www.kent.ac.uk/arts/research/pdfs/TheWayofButohandContemporaryChoreographybyFrancesBarbe2002.pdf>), [data dostępu: 24.03.2012).

<sup>77</sup> B.S. Stein, *Twenty Years Ago We Were Crazy, Dirty and Mad*, ..., s. 116.

<sup>78</sup> V. Sanders, *Dancing and the Dark Soul of Japan: An Aesthetic Analysis of Butô*, ..., s. 155.

<sup>79</sup> A. Kołodziejaska, *Epifania ekspresji*. Recenzja spektaklu *Żar* zespołu To-En Butô Company, opublikowana w internetowym magazynie teatralnym "Teatralia", 30 maja 2011 (<http://www.toenbutoh.com/pl/assets/Uploads/Epifania-ekspresji.pdf>), [data dostępu: 27.05.2012).

<sup>80</sup> W. Welsch, *Tożsamość w epoce globalizacji – perspektywa transkulturowa*, ..., s. 40.

inaczej: wynikają z „wolnego od determinacji kulturowej, transkulturowego potencjału wybitnych dzieł i koncepcji”.<sup>81</sup> Uniwersalny wymiar takich dzieł wynika często z ich intensywnego przekazu emocjonalnego zdolnego zaangażować odbiorców w jego treść, nawet jeśli jest ona oparta o elementy wywodzące się z obcej czy odległej kultury. Zatem, zgodnie z welschowskimi „argumentami epistemicznymi”, przy interpretacji „efektywnej transkulturowo” mocy *butô* należy uwzględnić co najmniej trzy aspekty: 1) niezdeterminowaną kulturowo intensywność emocjonalnego przekazu opartą o „uniwersalny język ciała”, 2) jego ponadgeneracyjny i transnarodowy charakter wynikający z powszechnych treści i łączenia różnych kulturowych wpływów, a także 3) indywidualną fascynację tym fenomenem opartą na „dziwnym uczuciu, że chodzi w nim właśnie o nas.”<sup>82</sup> W kontekście praktykowania i percypowania *butô* przez jednostki, warto dodać, że Welsch w swoim projekcie transkulturowości uwzględnia również fakt, że w „epoce masowych migracji, diaspor i melanżu etniczno-wierzeniowo-językowo-obyczajowego”<sup>83</sup> oraz w dobie wzmożonego przepływu informacji, zarówno społeczności, jak i jednostki są transkulturowe, mają charakter hybrydalny, kulturowo zmieszany, heterogeniczny. I choć zjawisko masowych migracji (dobrowolnych i wymuszonych) nie jest bynajmniej czymś nowym w dziejach ludzkości to jednak – jak pisze Arjun Appadurai – zestawione „z faktem gwałtownych przepływów medialnych obrazów, scenariuszy i sensacji składa się na obraz nowego ładu, w ramach którego wytwarzane są niestabilne nowoczesne formy podmiotowości”.<sup>84</sup> Zgodnie z tym, w miejsce osadnika tożsamego z własną kulturą – kulturą miejsca urodzenia i pobytu, wkraczają „migrujące audytoria”,<sup>85</sup> mobilne jednostki wędrujące przez różne światy społeczne i kulturowe, które „formują” swoją tożsamość pod wpływem wielu transkulturowych komponentów.<sup>86</sup> Welsch zaznacza jednak, że nadal istnieją sfery kultury czy raczej szczególne konstelacje wartości kulturowych, które pozostają „rdzenne” i nie podlegają procesom miksowania czy hybrydyzacji. Transkulturowe tożsamości

---

<sup>81</sup> *Ibidem*, s. 39.

<sup>82</sup> *Ibidem*, s. 37.

<sup>83</sup> Z. Bauman: *Owady społeczne*. [<http://transkultura.bunkier.art.pl/?p=11&i=13>. 30.02.2012], (data dostępu 24.03.2012).

<sup>84</sup> A. Appadurai, *Nowoczesność bez granic. Kulturowe wymiary globalizacji*, ..., s. 11.

<sup>85</sup> *Ibidem*, s. 12.

<sup>86</sup> Zob.: W. Welsch, *Transkulturowość. Nowa koncepcja kultury*, ..., s. 206-209.

zawierają więc zarówno „aspekt kosmopolityczny, jak również lokalną afiliację”<sup>87</sup>. Zgodnie z takim ujęciem, współczesny widz w procesie kształtowania swojej tożsamości nabiera transkulturowych kompetencji, które ułatwiają mu zrozumienie praktyk i stylów wywodzących się z różnych kultur. Powszechny dostęp do performansów *butô*, zarówno japońskich, jak i zachodnich artystów, do odbywających się na całym świecie warsztatów i konferencji na temat tego fenomenu, a także do przekazów medialnych czy nawet zapisów filmowych, które są umieszczone na stronach internetowych, daje nam możliwość poszerzenia wiedzy na temat tej praktyki artystycznej, a tym samym pozwala nam „formować” nasze transkulturowe kompetencje związane z tym fenomenem. Jak podkreśla Waldemar Kuligowski, „globalna obecność mediów, a także globalna wymiana i obieg towarów – w bardzo wielu przypadkach pociągają za sobą aktywny odbiór kulturowy”<sup>88</sup>. Tę aktywność należy rozumieć nie tylko jako twórczą interakcję z dziełem, ale również jako proces interpretacji, translacji, mutacji oraz adaptacji napływowych treści.<sup>89</sup> Aktywna postawa jednostek wobec dzieł wywodzących się z obcych kultur przyczynia się zarówno do powiększania i różnicowania wiedzy na temat danej praktyki artystycznej, jak również do twórczej transformacji i nieustannego przeobrażania charakteru tych dzieł i samych wyrażających tę postawę podmiotów. Jak zauważa Welsch, w ciągłej interakcji z obcością znika rozróżnienie na obce i własne lub inaczej: przestaje istnieć „absolutna obcość”<sup>90</sup>. „Migrujące audytoria” w procesie globalnego przepływu oswajają to, co obce, i w efekcie bardzo często asymilują je z tym, co własne. Co więcej, za Mikhailem Epsteinem możemy przyjąć, że transkulturowość uwalnia w pewnym stopniu człowieka od rdzennej kultury. Podobnie jak kultura wyzwoliła człowieka od natury, tak transkulturowość pozwala jednostce przekroczyć własną kulturę, wyzbyć się poczucia przestrzennej przynależności i lokalnej wyjątkowości<sup>91</sup>. Koncepcja transkulturowości zaproponowana przez Epsteina niesie za sobą ideę „braku przynależności” jako ostatecznie pożądaną pozycję kulturową. Epstein zapożycza od Bachtina pojęcie *wnienachodimost'* gdzie *wnie* oznacza „na zewnątrz”, a *nachodi* – „odnaleźć samego siebie” „być zlokalizowanym”.

---

<sup>87</sup> *Ibidem*, s. 221.

<sup>88</sup> W. Kuligowski, *Gdzie coca-cola ożywia zmarłych*, „Polityka”, 25 września 2006.

<sup>89</sup> *Ibidem*.

<sup>90</sup> W. Welsch, *Transkulturowość. Nowa koncepcja kultury*,..., s. 204

<sup>91</sup> Zob.: M. Epstein, *An Introduction*, [w:] E. Berry, M. Epstein (ed.), *Transcultural Experiments: Russian and American Models of Creative Communication*, New York 1999, s. 297.

„Być zlokalizowanym na zewnątrz” jest dla Epsteina idealną pozycją we współczesnej kulturze. Przyjęcie koncepcji transkulturowości wiąże się, według niego, z usytuowaniem jednostek „na zewnątrz narodowości, rasy, seksualności, wieku i innych ograniczeń”<sup>92</sup>, pozwala dobrowolnie wyzwolić się z kulturowej dogmy oraz ideologii, a także postrzegać siebie nie jako członka określonej grupy, lecz jako obywatela świata. Tylko dzięki takiemu „odkotwiczeniu” od własnej kultury, możliwe jest zniesienie różnic, zatarcie granic pomiędzy tym, co obce a tym co, własne, i wejście w ciągłą interakcję z Innym. Jak zauważa Richard Limbach, „aby poszerzyć naszą wiedzę o świecie, musimy nieustannie wkraczać w obszar nieznanego świata, akceptować własną obcość i obcość Innego, a także poszukiwać wspólnego języka i uniwersaliów”.<sup>93</sup>

Stwierdzenie Hijikaty mówiące o tym, że „Tôhoku jest wszędzie”, doskonale wpisuje się w zaproponowany przez Epsteina projekt. W tym sensie możemy uznać, że w *butô* lokalna przynależność i globalna ekspansja łączą się ze sobą w sieć transkulturowych zależności, a granice pomiędzy tym, co bliskie/swojskie, a tym, co odległe/obce, zacierają się, a nawet znikają. W tym kontekście należy uwzględnić również poszukiwania Hijikaty, który dążył do stworzenia praktyki artystycznej wolnej od kulturowych determinacji i społecznych nawyków. Zgodnie z tym można przyjąć, że założenia „architekta *butô*” niemal pokrywają się z poglądami Epsteina. Jak wykazemy bowiem w dalszej części pracy, Hijikata dążył do opracowania takiej praktyki warsztatowej, która pozwoliłaby jednostce na „zlokalizowanie siebie na zewnątrz”, na wyzwolenie od kulturowych przyzwyczajzeń czy społecznych uwarunkowań. Ponadto, zgodnie z zaproponowaną przez Welscha koncepcją sieci transkulturowych, w naszej analizie *butô* – zarówno we wcześniejszych rozdziałach jak i w dalszej części dysertacji – pozwoliliśmy i pozwolimy sobie na wprowadzenie swoistego neologizmu: kategorii *t r a n s k u l t u r o w e j p a r a l e l i*, która staje się dla nas swoistego rodzaju narzędziem badawczym w celu przeprowadzenia analizy porównawczej pomiędzy *butô* a innymi „wybitnymi dziełami i koncepcjami o transkulturowym potencjale”. Przy użyciu tego narzędzia staramy się wykazać, że w

---

<sup>92</sup> *Ibidem*, s. 298.

<sup>93</sup> R.Slimbach, *The Transcultural Journey, Azusa Pacific University* (dostęp: <http://www.frontiersjournal.com/documents/RSlimbachFrontiersAug05.pdf>), [data dostępu: 23.05.2012].

polifonii głosów na temat *butô* pojawiają się liczne interpretacje tej praktyki artystycznej przez pryzmat wielokulturowych inspiracji, takich jak niemiecki taniec ekspresjonistyczny, taniec w stylu flamenco, taniec postmodernistyczny, surrealizm, dadaizm, teksty Jeana Geneta, Markiza de Sade'a, Antonina Artauda, idee Herberta Marcuse'a, Jean-Paula Sartre'a, Friedricha Nietzschego, Georgesa Bataille'a, a także malarstwo Egon Schiele, Gustava Klimta, Salvadora Dalego oraz wielu innych malarzy, do których odwoływał się Hijikata w swoich notatnikach *butô-fu*. Natomiast w zaproponowanej przez nas analizie porównawczej poszukujemy transkulturowej paraleli pomiędzy światopoglądem leżącymi u podstaw *butô* a powyższymi ideami, koncepcjami czy nurtami artystycznymi. Na tej podstawie dążymy do zarysowania wielokulturowej sieci wzajemnych powiązań, które ukształtowały oblicze tej praktyki artystycznej, w związku z czym nie można rozpatrywać *butô* w oderwaniu od tych wpływów. Ponadto przy użyciu tej kategorii chcemy zwrócić uwagę czytelnika, że na całym świecie powstawały i nadal powstają podobne fenomeny kulturowe, które wywołują naszą fascynację, a ich moc jest „efektywna transkulturowo”.

Jak przekonuje nas Anna Zeidler-Janiszewska, „transkulturowość przejawia się dziś na wiele różnych sposobów i coraz bardziej oddala nas od wizji „rdzennych”, zamkniętych kultur”<sup>94</sup>, powinniśmy więc „zgodzić się z charakterystyką sytuacji, w jakiej żyjemy, nie w terminach wielo lub interkulturowości, lecz transkulturowości. Nawet wówczas, gdy owo <trans> nie obejmuje całości, a tylko niektóre poziomy świadomości kulturowej”<sup>95</sup>. Niewątpliwie koncepcja transkulturowości stała się integralnym elementem współczesnych dyskursów naukowych. Jednak Krystyna Wilkoszewska we wprowadzeniu do zbioru esejów o znamienym tytule *Estetyka transkulturowa* stawia zasadnicze pytanie o „gotowość estetyki europejskiej do przeformułowania swych podstawowych kategorii z punktu widzenia ich transkulturowej otwartości, przydatności i stosowności”<sup>96</sup>. Co więcej, zauważa, że nadal brakuje prac określających dyrektywy badawcze czy teoretyczne podstawy estetyki transkulturowej.<sup>97</sup> Zgodnie z twierdzeniem tej badaczki, zaproponowana

<sup>94</sup> A. Zeidler-Janiszewska, *Między wielokulturowością a transkulturowością*, ..., s. 70.

<sup>95</sup> *Ibidem*, s. 67

<sup>96</sup> K. Wilkoszewska, *Ku estetyce transkulturowej*, ..., s. 12

<sup>97</sup> *Ibidem*, s. 9.

przez Welscha koncepcja transkulturowości niezwykle wnikliwie opisuje charakter dzisiejszych i przyszłych relacji międzykulturowych. „Niemniej, jako dyrektywa badawcza nie jest jeszcze dla estetyki w pełni przydatna, gdyż rozpoznawanie komponentów transkulturowych przebiegających <w poprzek> wszystkich kultur wymaga uprzedniego zetknięcia z tymi kulturami oraz ich choćby wstępnego poznania.”<sup>98</sup> Zgodnie z powyższym, Wilkoszewska zakłada, że „pierwszym etapem badań transkulturowych winno być zbliżenie – w postawie zainteresowania i życzliwości – do kultur innych: poprzez studia analityczne, poprzez refleksję porównawczą nad pojęciami, poprzez opis doświadczeń dostępnych w postawie mobilnej, w perspektywie bycia w podróży.”<sup>99</sup> Badania transkulturowe nie są więc czymś z góry danym, lecz ciągle wypracowywanym. Zgodnie z tym przyjmujemy, że nasza analiza transkulturowego potencjału *butō* wniesie istotny wkład w obszar badań transkulturowych, pozostając tym samym otwarta na dalsze rozwinięcia i aktualizacje.

---

<sup>98</sup> *Ibidem*, s. 15.

<sup>99</sup> *Ibidem*, s.15-16.

## Rozdział V

### Transkrypcje choreograficzne *butô-fu*

Przywołana w poprzednich rozdziałach polifonia *butô* miała na celu ukazać złożoność tej praktyki artystycznej oraz wielość głosów ją współtworzących i opisujących. Jak staraliśmy się wykazać, w obliczu procesualnego charakteru tego hybrydycznego fenomenu nie sposób stworzyć całościowy opis, który obejmowałby wszystkie aspekty *butô*. Niewątpliwie jednak z przywołanej polifonii nieuchronnie wyłania się wielowymiarowość i płynność tego zjawiska, a w ślad za nią potrzeba nieustannej transgresji zarówno na poziomie formalnym, jak i mentalnym.

Rozważania nad *t r a n s g r e s j ą g a t u n k o w ą* wynikały przede wszystkim z założeń leżących u podstaw *butô*, jakimi są między innymi idee nieustannego przekraczania ustalonych granic, dekonstrukcja schematów, „rewolta ciała”. Z przytoczonych w poprzednich rozdziałach przesłanek możemy wysnuć wniosek, że nieuchwytność *butô* jest jego immanentną cechą, a chaos terminologiczny wokół tego zjawiska wydaje się nieunikniony. Z tego też powodu badacze przyznają się do trudności, jakie sprawiają próby zaklasyfikowania *butô* do którejś z konkretnych dziedzin praktyki artystycznej. Stanowisko to w efekcie prowadzi do zamiennego stosowania takich terminów, jak taniec, spektakl czy performans. Uznając za Bachtinem wszystkie „cudze głosy” za równouprawnione w refleksji nad danym fenomenem oraz uwzględniając polifoniczny i transgresyjny charakter *butô*, można, więc potraktować wszelkie próby klasyfikacji tej praktyki artystycznej jako częściowo słuszne i właściwe. Z tego też powodu uznaliśmy wcześniej przywołane kategorie za swoistą „matrycę pojęciową”, na której umieściliśmy *butô*, tworząc wokół tego zjawiska migotliwą mozaikę znaczeń oraz interpretacji. Tym samym jednak, starając się poszerzyć nasze rozumienie *butô*, nie ograniczamy się do przywołanych odczytań tego fenomenu, jak bowiem wykazemy w dalszej części pracy, *butô* to nie tylko forma widowiskowa, ale również pewien światopogląd, praktyka życia codziennego, a także swoisty język, który stanowi fundament praktyki warsztatowej.

Z refleksji nad *transgresją gatunkową* wyłania się jeszcze jedno istotne spostrzeżenie dotyczące konwencjonalizacji *butô*. Jak zauważył Georges Bataille (a był to, jak pamiętamy, jeden z filozofów, który inspirował Hijikata), „granice są nam dane tylko po to, żebyśmy je przekraczali”<sup>1</sup>. Akt transgresji nie zaistniałby, więc bez konkretnych reguł czy zasad, którym się sprzeciwiamy tylko po to, by ustanowić kolejne normy i granice wymagające dalszego przekroczenia. Zgodnie z tym stwierdzeniem możemy przyjąć, że *butô* stało się swoistego rodzaju modelem *transgresyjnego perpetuum mobile*. Hijikata, eksperymentując z zastanymi wzorcami, poszukując nieustannie nowych form ekspresji, proklamując idee rewolty i buntu, mimowolnie ustanowił kolejne zasady, które stały się wzorcem postępowania dla następnych pokoleń tancerzy. Fakt ten podkreślił Tanaka Min, stwierdzając, że Hijikata zawsze „dążył do odkrycia tego, co ukryte jest pod powierzchnią zwyczajnych zachowań społecznych, dlatego też rozpoczął poszukiwanie nowych form ruchu. [...] Zaobserwował i zgromadził wiele cennych spostrzeżeń. Jednak aktualnie jego eksperymenty i poszukiwania choreograficzne stały się skodyfikowanymi formami. Współcześnie każdy stara się imitować zgromadzoną przez niego kolekcję ruchów, określając swój taniec jako *butô*. Właśnie tego obawiał się Hijikata”<sup>2</sup>. Jednoczesny akt transgresji i konwencjonalizacji nie zakończył się na etapie poszukiwań i ustaleń „architekta *butô*”. Z jednej bowiem strony wieloletni rozwój tej praktyki artystycznej oraz globalne rozprzestrzenienie się tego fenomenu spowodowały, że *butô* nieustannie fluktuuje, podatne jest na lokalne wpływy i zmienia się wraz z nowymi doświadczeniami oraz indywidualnymi światopoglądami kolejnych pokoleń *butôistów*. Z drugiej zaś strony wpadło ono w ramy konwencji i na całym świecie rozpoznawane jest przez odbiorców jako swoisty styl oparty na konkretnych założeniach ideologicznych oraz estetycznych. Możemy więc uznać, że twórcza moc *butô* wywodzi się z nieustannego napięcia między kodyfikacją a kontestacją.

Nie ulega wątpliwości, że zarówno badacze, jak i widzowie wykształcili w swojej świadomości stereotypowy obraz performansów *butô*, na który składają się

---

<sup>1</sup> G. Bataille, *Erotyzm*, Gdańsk 2007, s. 140.

<sup>2</sup> M. Tanaka, B.S. Stein, *Farmer/Dancer or Dancer/Farmer*, ..., s.146.

takie „typowe” elementy, jak „powolny ruch, biały *make-up*, ogolone głowy, wykrzywione kończyny, obniżony punkt ciężkości ciała, grymas na twarzy i wywrócone oczy, przemoc, ciemność oraz niepokojący erotyzm”<sup>3</sup>. Wszystkie te standardowe cechy pojawiają się niejednokrotnie zarówno w spektaklach, jak i w opisach tego fenomenu. Aby poszerzyć nasze rozumienie *butô*, należałoby więc przeprowadzić wnikliwą analizę poszczególnych elementów i idei, które składają się na konwencjonalny obraz tej praktyki artystycznej.

W związku z powyższym, w niniejszym rozdziale dysertacji – zgodnie z zasadą kompozycji „polifonicznej fugi” – do naszej „linii melodycznej” wprowadzony zostanie swoisty kontrapunkt wobec wcześniejszych rozważań nad transgresyjnym charakterem *butô*. Wbrew przekonaniom o nieuchwytności tego fenomenu, podejmiemy próbę uporządkowania i opisanie podstawowych kategorii składających się na tę praktykę artystyczną. Na podstawie „polifonii głosów” badaczy i performerów oraz – co najważniejsze – „tekstów źródłowych”<sup>4</sup> zawierających wypowiedzi fundatora *butô* postaramy się zrekonstruować zbiór „przeświadczeń ideologicznych i estetycznych”, które stały się fundamentem *butô* i w dużej mierze przyczyniły się do jego konwencjonalizacji. Nasze zadanie będzie polegało więc na odtworzeniu podstawowych kategorii składających się na „filozoficzną koncepcję cielesności” wynikającą bezpośrednio z tekstów zapisanych przez Hijikatę oraz kontynuatorów jego praktyki, a także na wyjaśnieniu swoistej „metody choreograficznej” opartej na *butô-fu*, która niewątpliwie przyczyniła się do ujednolicenia formy czy estetyki performansów *butô*.

---

<sup>3</sup> M.P. D’Orazi, *Body of Light – the Way of the Butô Performer*, [w:] *Japanese Theater and the international stage*, ..., s.330.

<sup>4</sup> Na „teksty źródłowe” składają się między innymi notki choreograficzne *butô-fu* spisane i przywoływane przez uczniów Hijikatę oraz teksty napisane przez samego fundatora *butô*, tj.: „Wind Daruma”, „Inner Material/Material” „From Being Jealous of a Dog's Vein”, „To Prison” opublikowane w „The Drama Review” w 2000 roku.

## 5.1. Surrealistyczny wymiar *butô*

Odtworzenie idei proklamowanych przez „architekta *butô*” jest zadaniem niezwykle trudnym. Wynika to przede wszystkim z faktu, że dla zachodniego badacza, który nie posługuje się biegle językiem japońskim, teksty Hijikaty dostępne są tylko w tłumaczeniach na angielski. Ponadto stanowią one jedynie fragment większego zbioru, który nie został w całości przetłumaczony<sup>5</sup>. Co więcej, pisarska twórczość Hijikaty nie jest łatwa w odbiorze nawet dla samych Japończyków. Japońscy badacze przyznają się do trudności, jakie przysparza analiza jego tekstów. Znamca literatury francuskiej, Nishitani Osamu podkreślił, że „pisarstwo Hijikaty nie jest ani prozą, ani poezją – jest czymś na pograniczu – a jego japoński nie jest jednoznaczny”<sup>6</sup>. Natomiast Uno Kuniichi, badacz specjalizujący się m.in. w analizach koncepcji Teatru Okrucieństwa Artauda, zaznacza, że „[Hijikata] stworzył coś przekonującego dzięki dekonstrukcji języka”<sup>7</sup>, co nieuchronnie poszerza możliwość odczytań i interpretacji jego tekstów. Niewątpliwie zarówno japońscy, jak i europejscy badacze tekstów Hijikaty zwracają uwagę na fakt, że poprzez swoją twórczość fundator *butô* starał się przekazać myśli i emocje, których nie sposób wyrazić za pomocą struktur logicznego języka. Dlatego też – zgodnie z metaforycznym stwierdzeniem Kurihary – możemy przyjąć, że „jego słowa są jak piasek, który przesypuje się przez palce”<sup>8</sup>.

Niezwykłe poetycki, metaforyczny, niejednoznaczny, pełen neologizmów język, jakim posługiwał się fundator *butô* – zarówno w swych tekstach o charakterze prozatorskim, jak i poetyckim – wprowadza wiele nieporozumień przy interpretacji proklamowanych przez niego idei. Niektórzy badacze porównują jego pisma do surrealistycznych wierszy czy inaczej strumienia świadomości tworzonego na podstawie zaproponowanej przez „papieża surrealizmu” André Bretona metody

---

<sup>5</sup> Najbardziej znaną publikacją stanowiącą zbiór tekstów Hijikaty jest „Hijikata Tatsumi zenshu” („Kolekcja prac Hijikaty Tatsumi” opublikowana w Tokio w 1998 roku pod redakcją Tanemura Suehiro, Tsuruoka Yoshihisa, Motofuji Akiko) jednak do tej pory nie ukazało się żadne jej tłumaczenie.

<sup>6</sup> Cyt. za: N. Kurihara, *Hijikata Tatsumi: The Words of Butô*, „...”, s. 14.

<sup>7</sup> Cyt. za: *Ibidem*, s. 15.

<sup>8</sup> *Ibidem*, s. 15.

zapisu automatycznego (*écriture automatique*). Zgodnie z tymi przesłankami można by stworzyć kolejną *t r a n s k u l t u r o w ą p a r a l e l ę*, polegającą na wnikliwej analizie porównawczej idei wspólnych dla *butô* oraz sztuki nadrealizmu, zestawiając ze sobą chociażby takie założenia leżące u podstaw obydwu praktyk, jak burzenie logicznego porządku rzeczywistości, inspiracja marzeniami sennymi, twórczością dzieci i ludzi obłąkanych; czy – jak napisał Breton w *Drugim manifestie surrealizmu* – uznanie „za swój dogmat bunt absolutny, całkowite nieposłuszeństwo, sabotaż z reguły” oraz dążenie „do całkowitego odzyskania siły psychicznej przy użyciu środków, które oznaczają zawrotne zejście w głąb siebie, systematyczne oświetlanie miejsc ukrytych i postępujące zaciemnianie innych [oraz] wieczną przechadzkę pośrodku strefy zakazanej”<sup>9</sup>. Przytoczone w dużym skrócie powyższe założenia światopoglądowe niewątpliwie stanowią doskonałą podstawę do tego, by – jak to uczynił Johannes Bergmark w swym eseju *Butô Revolt of the Flesh in Japan and a Surrealist Way to Move* – uznać „surrealizm jako część *butô*, a *butô* rozpatrywać w ramach surrealizmu”<sup>10</sup>. Tym bardziej, że Hijikata, opracowując liczne *butô-fu* oraz pisząc swoje „manifesty”, inspirował się dziełami artystów tworzących w „duchu nadrealizmu”, takich jak Arthur Rimbaud, Comte de Lautréamont czy Antonin Artaud<sup>11</sup> i powoływał się na nie.

Warto w tym miejscu dodać, że japońscy artyści inspirowali się europejskimi nurtami awangardowymi, takimi jak futurizm, surrealizm czy dadaizm, a manifesty i pisma twórców tych nurtów tłumaczone były na język japoński zarówno przed, jak i po wojnie. Jak wskazuje Miryam Sas w swojej książce *Fault lines: cultural memory and Japanese surrealism*, czołowymi przedstawicielami japońskiego surrealizmu byli Takiguchi Shûzô, Nishiwaki Junzabûro i Kitasono Katsue, którzy – podobnie jak artyści zachodni – dążyli do „zjednoczenia odległych rzeczywistości”<sup>12</sup>. Hijikata

---

<sup>9</sup> A. Breton, *Drugi manifest surrealizmu*, [w:] A. Ważyk, *Surrealizm. Antologia*, Warszawa 1976, s. 124.

<sup>10</sup> J. Bergmark *Butô Revolt of the Flesh in Japan and a Surrealist Way to Move*, Stockholm 1991, [dostęp: [http://www.greylodge.org/occultreview/glor\\_011/Butôh.pdf](http://www.greylodge.org/occultreview/glor_011/Butôh.pdf)] (data dostępu: 12.08.2010).

<sup>11</sup> Nazwiska te pojawiają się m.in.: w jednym z tekstów Hijikaty pt.: „Inner Material/Material”, w którym „architekt *butô*” zaznacza, jak istotny wpływ na jego twórczość miały spotkania z artystami „japońskiego ruchu surrealistycznego”. Hijikata spotykał się z nimi w latach 50. w Tokio, między innymi w malarskim studio Kuroki Fuguto, do którego dostęp miał każdy, kto „powiedział, że uwielbia Rimbauda”. Zob.: T. Hijikata, *Inner Material/Material*, „The Drama Review” tom 44, nr 1 (wiosna 2000), s. 36-42.

<sup>12</sup> Zob.: M. Sas, *Fault lines – Cultural Memory and Japanese Surrealism*, Stanford University Press, Stanford 1999, s. 10-13.

natomiast bezpośrednio odwoływał się do twórczości pierwszego z nich – Takiguchi Shûzô. W jednym z artykułów pt. *When a line comes to resemble a line (Sen ga sen ni nitekuru toki)* Hijikata podkreślił, że „specyficzny słownik Takiguchiego” wywarł ogromny wpływ na jego własny artystyczny projekt. „Architekt *butô*” napisał: „Nie chodzi o to, że żyję rozmyślając nieustannie o Takiguchi. On jest raczej jak powietrze; aż do teraz nie zdawał sobie sprawy jak wielkie miał on znaczenie”<sup>13</sup>. Mentor japońskiego surrealizmu był więc dla Hijikaty niczym „powietrze, którym oddychał” a stworzone przez niego idee i mitologia stały się podstawą *butô*. Jak zauważa Sas, „w swoim tańcu Hijikata nie dążył do stworzenia konkretnej techniki czy narzucania znaczenia, lecz próbował odkryć niewypowiedziane dążenia i przenieść je na grunt teatru – poprzez oddech, ciało i improwizację”<sup>14</sup>. Co więcej, podobnie jak Takiguchi, poszukiwał on wspólnej płaszczyzny pomiędzy światem wyobrażonym, snem a rzeczywistością. Hijikata podkreślał, że za każdym razem, kiedy tańczy, otrzymuje prezent od Takiguchiego w formie plastycznego obiektu, który został stworzony za pośrednictwem „spontanicznego [automatycznego] snu. Snu Takiguchi Shûzô, który przekracza granice rzeczywistości, ale tym samym jest autentyczny i istnieje w rzeczywistości [*jitsuzai*]”<sup>15</sup>. Według Sas, fundator *butô*, podobnie jak Takiguchi, dążył więc do odkrycia „sposobu funkcjonowania snu” i przeniesienia go na praktykę artystyczną. Poprzez eksplorowanie własnej cielesności Hijikata pragnął osiągnąć stan rzeczywistości [*jitsuzai*], który – zgodnie ze słowami mentora surrealizmu – istniałby „w cieniu marzeń sennych”<sup>16</sup>.

Porównując całą twórczość Hijikaty ze sztuką nadrealizmu, należy dodatkowo podkreślić, że zarówno w tańcu, jak i „sztuce słowa”, starał się on zerwać z logicznym porządkiem języka, z określoną „składnią” i „strukturą”, tworząc coś na wzór efemerycznej, podświadomej „mowy snu” czy inaczej „symbolicznego języka”, opartego – jak zauważa Anna Grzegorzczuk – na „regułach transformacji paradoksalnej, które z punktu widzenia gramatyki języka naturalnego, nie mogą pretendować do reguł językowych chociażby z uwagi na powodowanie <luźnej semiozy>. Mogą natomiast uchodzić za reguły <języka artystycznego>, w których

---

<sup>13</sup> Cyt. za: *Ibidem*, s. 162.

<sup>14</sup> *Ibidem*, s. 162.

<sup>15</sup> Cyt. za: *Ibidem*, s.163.

<sup>16</sup> Zob.: *Ibidem*, s.163.

zasada paradoksu funkcjonuje jako chwyt artystyczny<sup>17</sup>. Zastosowanie przez Hijikatę „reguł transformacji paradoksalnej” przy tworzeniu *butô-fu* było więc zabiegiem w pełni świadomym. Zależało mu bowiem – jak pisze Kurihara – na „stworzeniu osobistego uniwersum opartego na własnym języku”<sup>18</sup> po to tylko, by uniknąć „złapania w pułapkę formy i utraty pulsującej mocy życia”<sup>19</sup>. Niezwykle efemeryczny, a przy tym sugestywny język, jaki stworzył Hijikata, miał na celu przełożenie trudnej do uchwycenia i przekazania, często nieuświadomianej „tkanki” myśli i emocji na słowa, które poruszały ciałem tancerza czy tancerki. Można by więc uznać, że Hijikata, na wzór surrealistycznych poetów, próbował przerzucić nić przewodnią pomiędzy zbyt rozdzielone światy jawy i snu, rzeczywistości zewnętrznej i wewnętrznej, podmiotu i przedmiotu, ciała i umysłu. W tym celu wprowadzał do swojej twórczości elementy, które nieuchronnie kojarzą się z „substancjonalną stroną” marzeń sennych, z alogicznością, spontaniczną formą i grą fantazmatów. Z onirycznych obrazów, najmniejszych skrawków pamięci oraz wyobrażeń zainspirowanych przede wszystkim malarstwem europejskim budował alogiczny strumień świadomości, który stawał się podstawą choreografii. Hijikata „pisał taniec”, notując własne myśli i emocje, tworzył „uniwersum językowe”, dekonstruując reguły gramatyczne, wprowadzał neologizmy semantyczne, jak choćby najbardziej znane zwroty: „gnijąca przestrzeń” (*ma-gusare*) czy „dryblujący cukierek” (*nadare-am*)<sup>20</sup>. Zgodnie z zaleceniem Lautréamonta, dla którego istota piękna tkwiła w przypadkowym spotkaniu parasola i maszyny do szycia na stole prosektoryjnym<sup>21</sup>, Hijikata używał „gry znaczeń”, zagęszczając i łącząc ze sobą odległe słowa-obrazy niepasujące do kontekstu. Ponadto stosował często występujące w języku japońskim onomatopeje – wyrazy, które poprzez naśladowcze dźwięki sugerowały konkretne stany psychofizyczne<sup>22</sup>. Wszystkie te chwytły miały na celu uzewnętrznić i zwerbalizować wszelkie stany mentalne, przekazać metamorficzną, płynną formę

<sup>17</sup> A. Grzegorzczak, *Niekartezjańskie współrzędne*, Poznań 1992, s. 147.

<sup>18</sup> N. Kurihara, *Hijikata Tatsumi: The Words of Butô, ...*, s. 16.

<sup>19</sup> *Ibidem*, s. 16.

<sup>20</sup> *Ibidem*, s. 14.

<sup>21</sup> Zob.: R. Brechon, *Świat snu*, „Teksty” nr 2, 1973, s. 148.

<sup>22</sup> Jak wspomina Kurihara, podczas warsztatów ze współpracownicą i tancerką Hijikaty Ashikawa Yôko, która w swej praktyce stosowała *butô-fu*, uczniowie mieli za zadanie osiągnąć stan „bycia mokrym dywanikiem”. Aby ułatwić im wykonanie tego zadania, Ashikawa sugerowała odczucie mokrości, używając japońskich onomatopei: *jyu jyu* lub *bisho bisho*. Zwroty te dźwiękowo naśladowały stan „przemoczenia” i narzucały myśli o przepływającej wodzie, ułatwiając tancerzom wejście w określony stan psycho-fizyczny. Zob.: N. Kurihara, *Hijikata Tatsumi: The Words of Butô, ...*, s. 14-15.

snów, wyobraźni oraz pamięci. Doskonałym przykładem takiej „imaginacyjnej gry językowej” jest wspomniany przez malarza Nakanishi Natsuyuki, wypowiedziany przez Hijikatę strumień słów, który miał zainspirować artystę do stworzenia plakatu do jednego z performansów. Jak wspomina Nakanishi, Hijikata zwrócił się do niego w następujący sposób: „Nakanishi, Nakanishi posłuchaj mnie uważnie <oset>, ok.? <oset>, <pies myśliwski>, <tłumacz wiatru>, <pierwszy kwiat>, <płonące zęby psa>, <siodło>. To okrycie końskiego grzbietu. OK? I jeszcze to, Nakanishi; to nie jest zjadliwe wyobrażenie: <zwyczajny posiłek>. I <17 lat>. Myślisz, że jestem szalony, kiedy mówię <siedemnaście lat>? <Kamień rzucony przez szklany znak oddziału reanimacji>. Zapisujesz? I jeszcze <żaba> [...] <ząb>, <koreański gwizdek>, <siarka>, <robaki>, <śmiech>, <wrzenie>, <sfera miłości> [...] <śniący eliksir>, <grzebień>, <szklarnia>, <opancerzony insekt>, czyli <biedronka>. Z tych słów stwórz plakat”<sup>23</sup>.

Przywołany powyżej strumień świadomości, złożony ze spontanicznej asocjacji plastycznych metafor, pełen odległych znaczeń i wyrazów, które trudno podciągnąć pod wspólny mianownik, miał na celu pobudzić wyobraźnię malarza, uruchomić w nim coś na kształt „automatyzmu psychicznego”, „czystej imaginacji”, wyzwolić go z praw logiki, wprowadzić w stan swoistej halucynacji, „pół-snu”, na podstawie którego miało powstać oniryczne dzieło w postaci plakatu. Ponadto wypowiedź ta jest doskonałą egzemplifikacją specyficznego „uniwersum językowego” Hijikaty, a jednocześnie stanowi potwierdzenie tezy o surrealistycznym charakterze jego twórczości, możemy bowiem w niej np. odnaleźć elementy, które w swej analizie światopoglądu nadrealizmu wyróżniła Krystyna Janicka. Według niej dzieło surrealistyczne rodziło się z przygodnego, arbitralnego zbliżania dwóch, nieprzystających do siebie, odległych rzeczywistości, było „ucieleśnioną” w słowach lub przedstawieniach plastycznych jednością przeciwieństw, stanowiło narzędzie do ukazywania powiązań między przeciwstawnymi elementami, pomiędzy percepcją wewnętrzną a reprezentacją zewnętrzną; między tym, co obiektywne, i tym, co subiektywne, tym, co fizyczne i tym, co mentalne; między tym, co dotyczyło sfery uczuć, i tym, co było czysto intelektualne i wreszcie między światem realnym a

---

<sup>23</sup> Cyt. za: J. Viala, N. Masson-Sekine, *Butô. Shades of Darkness*, ..., s. 190.

światem marzeń sennych<sup>24</sup>. Zgodnie z tym stwierdzeniem, metaforyczne, poetyckie, niejednoznaczne, niezwykle plastyczne i spontaniczne słowa-obrazy Hijikaty można uznać za twórczość w „duchu” surrealizmu; za praktykę artystyczną, która nie oferuje gotowych metod czy strategii działania, lecz – podobnie jak dzieła surrealistyczne – opiera się na wyzwoleniu indywidualnej imaginacji, na swobodzie twórczej i improwizacji, na totalnym wyzbyciu się racjonalnych reguł, na połączeniu wrażeń wewnętrznych z zewnętrznymi, stanowiąc przy tym doskonały klucz do świata ucieleśnionej wyobraźni.

Takie ujęcie pisarskiej twórczości Hijikaty, a zwłaszcza opracowywanych przez niego *butô-fu*, prowadzi do ciekawych wniosków. W obliczu przytoczonych przesłanek należy bowiem przyjąć, że stosowane przez wielu badaczy określenia, takie jak „system notacji choreograficznej”, „instrukcja” czy „technika”<sup>25</sup>, są nieprecyzyjne lub nieadekwatne wobec praktyki warsztatowej Hijikaty oraz kontynuatorów jego dzieła. Niewątpliwie są to pojęcia właściwe dla opisu klasycznego tańca czy teatralnych konwencji, które opierały się na skodyfikowanych zasadach czy łatwych do zanotowania i przekazania gestach, jak na przykład w japońskim teatrze *nô*, w którym podstawowe pozycje i kroki (jak *kamae* czy *hakobi*) zostały ustalone w XV w. przez Zeamięgo i w niezmiennym formie przetrwały do dziś<sup>26</sup>. Określenia te mogą dotyczyć również szeroko pojętej choreologii lub analizy i notacji ruchów stosowanej między innymi przez takich europejskich twórców, jak François Delsarte (autor systemu ekspresji ruchowej), Jean George Noverre (autor siedmiu podstawowych pozycji baletowych) czy Rudolf von Laban (autor kinetografii)<sup>27</sup>. Natomiast – jak wspominaliśmy wcześniej – tworzone przez Hijikatę

---

<sup>24</sup> Zob.: K. Janicka, *Światopogląd surrealizmu*, Warszawa 1985, s. 190-195.

<sup>25</sup> Najpopularniejszym określeniem na *butô-fu* jest termin „notacja” obok niego pojawiają się również takie pojęcia jak „notatniki choreograficzne” czy „partytura *butô*” Zob.: E. Polzer, *Hijikata Tatsumi's From Being Jealous of a Dog's Vein,...*, s.7. Termin „instrukcja” używany jest przez m.in. S. Fraleigh oraz B. Bairda, natomiast określenie „system notacji choreograficznej” pojawiło się w katalogu *Tatsumi Hijikata's Butôh: Surrealism of the Flesh, Ontology of the 'Body'*, w którym Morishita Takashi wyjaśnia: „Po 1974 roku Hijikata zakończył publiczne występy i skupił się na reżyserii i choreografii. Kilka lat później, dzięki oryginalnemu systemowi notacji choreograficznej *butô-fu* opartym przede wszystkim na malarstwie, poezji i surrealizmie, stworzył on nową technikę *butô*”. Cyt. za: K. Werner Wurmil, *The Power of Image – Hijikata Tatsumi's Scrapbooks and the Art of Butô, ...*, s. 88-89.

<sup>26</sup> Zob.: Y. Yuasa, *The Self-awareness and Self-Identity in nô, a Drama of Female Impersonation by Male Actors*, [w:] W. Mond-Kozłowska (ed.), *The Human Body – a Universal Sign*, Kraków 2003, s. 164-165.

<sup>27</sup> Zob.: R. Lange, *O istocie tańca i jego przejawach w kulturze. Perspektywa antropologiczna*, Poznań 2009, s. 108-121.

*butô-fu* nie było ustrukturyzowaną metodą. Nie dążył on do zapisania „słownika ustalonych ruchów” czy skodyfikowanych reguł, a stworzona przez niego praktyka warsztatowa była daleka od wyuczania z góry narzuconych form.

## 5.2. Transkrypcje choreograficzne – poziom wizualny

W obliczu trudności związanych z nazwaniem nowatorskich praktyk Hijikaty, stworzyliśmy własne określenie, uznając *butô-fu* i związane z nim ćwiczenia metamorficzne za swoistego rodzaju *t r a n s k r y p c j e c h o r e o g r a f i c z n e*. Podobnie jak w muzyce, gdzie *transcriptio* oznacza opracowanie utworu na instrument lub głos inny niż to pierwotnie przewidziano, lub jak w językoznawstwie, w którym transkrypcja fonetyczna wiąże się z przepisaniem głosek danego języka na symbole graficzne<sup>28</sup>, *t r a n s k r y p c j a c h o r e o g r a f i c z n a b u t ô - f u* – w naszym rozumieniu – polega na stworzeniu nowej formy na podstawie już istniejących dzieł czy obrazów i zachodzi niejako na kilku poziomach „przepisania”. Pierwszy jej poziom to inspiracje malarstwem europejskim, na podstawie których Hijikata stworzył kilkanaście notesów (albumów) z własnymi notatkami stanowiącymi bazę do konkretnych choreografii. Kolejny to próba przełożenia wewnętrznego języka emocji i myśli – zainspirowanych poszczególnymi obrazami – na osobiste „uniwersum językowe” zapisane w formie poetyckiego *butô-fu*. Następny etap to ćwiczenia metamorficzne polegające na „przepisaniu” przez tancerzy wypowiedzianych przez Hijikatę strumieni słów-obrazów na indywidualny język gestu i ruchu. *Butô-fu*, rozumiane jako *t r a n s k r y p c j a c h o r e o g r a f i c z n a*, jest więc całościowym procesem werbalno-wyobrażeniowo-ruchowym, polegającym na konwersji obrazów na słowa oraz „przełożeniu” metaforycznego języka na wizualizację poruszające ciałem tancerza. Proces ten prowadzi do stworzenia gotowej, a jednocześnie otwartej na improwizację choreografii. Podjęta w tym rozdziale analiza *butô-fu* będzie miała na celu uzasadnienie przyjętego przez nas określenia oraz przybliżenie nowatorskiej praktyki choreograficznej zastosowanej

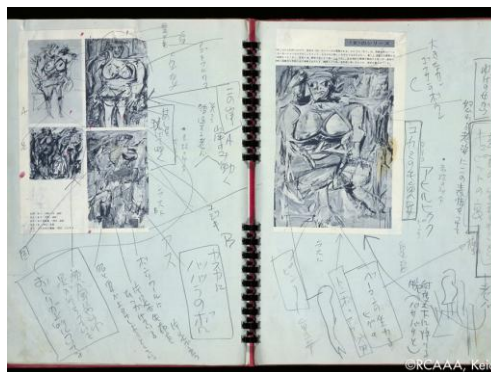
---

<sup>28</sup> Zob.: hasło „transkrypcja” [w:] W. Kopaliński, *Słownik wyrazów obcych i zwrotów obcojęzycznych*, Warszawa 1999.

przez Hijikatę i kontynuowanej przez kolejne pokolenia *butōistów*.



**Fot. 1.** Przedruk strony z notatnika *butō-fu* pt.: *Nadare Ame* zawierającej reprodukcję obrazu G.Klimta i odręczne opisy T.Hijikaty.



**Foto.2.** Przedruk dwóch stron z notatnika *butō-fu* pt.: *Nadare Ame* zawierające reprodukcję szkiców W. de Kooning'a i odręczne opisy T.Hijikaty.

Etymologia zastosowanego przez Hijikatę japońskiego terminu *fu* oznaczającego „kronikę” lub „partyturę” może sugerować, że *butō-fu* było swoistego rodzaju epicką opowieścią, osobistym pamiętnikiem myśli i inspiracji lub – podobnie jak zapis muzyczny – próbą notacji wielu „linii melodycznych” składających się na poszczególne utwór. Sondra Fraleigh definiuje *butō-fu* jako „kolekcję skomplikowanych werbalno-wizualnych wyobrażeń stanowiących ilustrowany, poetycki przewodnik dla tancerzy. Zebrane w nim obrazy nie przedstawiały konkretnych gestów czy pozycji, lecz były źródłem inspiracji pozostawiającym otwartą przestrzeń dla własnych poszukiwań”<sup>29</sup>. Kurt Werner Wurmil – autor dysertacji *The Power of Image – Hijikata Tatsumi's Scrapbooks and the Art of Butō*, który podjął się wnikliwej analizy szesnastu notesów zawierających zapisane przez Hijikatę *butō-fu*<sup>30</sup>,

<sup>29</sup> S. Fraleigh, T. Nakamura, *Hijikata Tatsumi and Ohno Kazuo, ...*, s. 54.

<sup>30</sup> Kurt Werner Wurmil przeanalizował szesnaście notesów z *butō-fu*, które udostępniane są jedynie na miejscu, w Japonii przez Archiwum Hijikaty Tatsumi przy Keio University w Tokio. Wurmil w swojej dysertacji przywołuje poszczególne tytuły 16 woluminów: (1: *Nadare ame*, 2: *Hana*, 3: *Butai hinto, saakasu*, 4: *Zaishitsuhen ni Fotorie*, 5: *Kojiki hanakomatieru*, 6: *Jinbutsuhen*, 7: *Tori-shigi*, 8: *Dobutsuhen*, 9: *Dabinchi*, 10: *Picasso nojinbutsu*, 11: *Kabeishi*, 12: *Shinkei*, 13: *Ryusei*, 14: *Hikari*,

opisuje je jako „wizualne źródło inspiracji przy tworzeniu tańca” lub jako „prywatną bibliotekę Hijikaty”, zawierającą kolekcję ponad „pięciuset reprodukcji dzieł sztuki z pięciu kontynentów, począwszy od prehistorycznych malowideł naskalnych po XX-wieczne uliczne graffiti”<sup>31</sup>. *Butô-fu* – według Wurmila – to unikalny asamblaż, swoisty kolaż złożony z wizualnych i językowych inspiracji. To doskonałe odzwierciedlenie poszukiwań Hijikaty na temat *butô* oraz wyraz jego duchowego pokrewieństwa (*Seelenverwandtschaft*) z zachodnimi artystami, których dzieła były punktem wyjścia jego choreografii<sup>32</sup>. Hijikata w wywiadzie z Shibusawa Tatsuhiko sam zresztą przyznaje się do silnego wpływu sztuki Zachodu na swoją twórczość oraz – jak już wspominaliśmy wcześniej – zauważa, że „światowe malarstwo ujawnia swoistą *jakość butô (butô-sei)*”<sup>33</sup>, zawiera bowiem ponadpokoleniowe, uniwersalne wartości, dające poczucie duchowej jedności, a przy tym stanowi doskonałe źródło inspiracji.

Notesy zawierające *butô-fu* nie są datowane, dlatego też trudno wskazać na okres, w jakim powstawały. Jednak badacze przyjmują, że Hijikata opracowywał je w latach 1974-1985<sup>34</sup>, kiedy to przestał występować na scenie i skupił się na choreografii oraz intensywnej pracy z trzema kobietami: Ashikawa Yôko, Kobayashi Kaga i Mimura Momoko w studiu *Asbestos-kan* w Tokio. W tym czasie „architekt *butô*” spostrzegł, że „tylko kobiety mają zdolność doświadczania irracjonalnej strony rzeczywistości i wyrażania jej w tańcu”<sup>35</sup>. Postanowił więc stworzyć „metodę choreograficzną”, która z jednej strony odkryłaby kobiecą zmysłowość i wrażliwość, z drugiej zaś byłaby odzwierciedleniem irracjonalnych czy alogicznych sił drzemiących

---

15: *Sukurappu bukku ao*, 16: *Sukurappu bukku kiïro*) oraz nazwiska zachodnich malarzy, których reprodukcje dzieł znajdują się w notesach (m.in. Henri Michaux, Peter Bruegel, Leonardo da Vinci, Hieronymus Bosch, Albert Dürer, Edward Munch, Vittorio Bazarria, Jan van Goyen, Bernard Schultze, Francis Bacon, Pablo Picasso, Hans Richter, Salvador Dali, Arshile Gorky, Gustav Klimt, Egon Schiele, Willem de Kooning, William Turner, Christoph Donin) Dysertacja Wurmila jest jedną z niewielu rzetelnych informacji na temat notatników Hijikaty, które nie są dostępne w języku angielskim. Zob.: K. Werner Wurmil, *The Power of Image – Hijikata Tatsumi's Scrapbooks and the Art of Butô*, ..., s.91-92.

<sup>31</sup> *Ibidem*, s. 88.

<sup>32</sup> Zob.: *Ibidem*, s. 144.

<sup>33</sup> T. Shibusawa, T. Hijikata, *Plucking off the Darkness of the Flesh. An Interview: Shibusawa Tatsuhiko and Hijikata Tatsumi*, ..., s. 49.

<sup>34</sup> Wurmil na podstawie analizy dwóch japońskich czasopism o sztuce *Bijutsu Techô* i *Mizue*, z których Hijikata wycinał reprodukcje dzieł do swoich notatników zauważył, że rozpoczął on pracę nad *butô-fu* już w połowie lat 60. Zob.: K. Werner Wurmil, *The Power of Image - Hijikata Tatsumi's Scrapbooks and the Art of Butô*, ..., s.93-103.

<sup>35</sup> Był to ważny punkt zwrotny w karierze Hijikaty, który wiązał się między innymi z poszukiwaniem inspiracji w tradycyjnym teatrze japońskim *kabuki*. Dodajmy, że pierwotnie teatr ten tworzony był tylko przez kobiety. Cyt. za.: J. Viala, N. Masson-Sekine, *Butô. Shades of Darkness*,..., s. 84.

w ludzkim ciele i umyśle – utożsamianych również z pierwiastkiem kobiecym. Opracowując *butô-fu*, inspirował się twórczością artystów – europejskich i japońskich – którzy, podobnie jak on, eksperymentowali z formą oraz podejmowali tematy związane z erotyzmem, okrucieństwem, wypieranymi instynktami, ludzką cielesnością czy obrazami z pogranicza jawy i snu. W szesnastu notesach stanowiących podstawę tworzonych przez niego choreografii znajdują się reprodukcje dzieł słynnych europejskich malarzy, takich jak Pieter Bruegel (starszy), Hieronymus Bosch, Leonardo da Vinci, Albrecht Dürer, czy jemu współczesnych, jak Francis Bacon, Pablo Picasso, Egon Schiele, Gustav Klimt, Salvador Dali, Jean Fautrier, Henri Michaux. Kurt Wurmil, analizując „prywatną kolekcję” Hijikaty, zauważył, że zamieszczone w niej reprodukcje są wizualną inspiracją dla jego poetyckiej twórczości<sup>36</sup>. Obok kopii obrazów Hijikata zapisywał własne myśli, wrażenia, emocje w formie krótkich notatek, porównywanych niejednokrotnie do lakonicznych wierszy *haiku* lub do surrealistycznego pisma automatycznego oraz umieszczał znaki graficzne, za pomocą których zakreślał i oznaczał istotne, według niego, elementy danego obrazu. Zgodnie z przyjętym przez nas określeniem, te wizualne inspiracje możemy uznać za pierwszy poziom *t r a n s k r y p c j i c h o r e o g r a f i c z n e j*.

Kurt Wurmil, szczegółowo analizując notesy Hijikaty, zauważa, że *butô-fu* nie było jedynie zbiorem reprodukcji, lecz raczej „intymną refleksją” nad sztuką światową, a nawet swoistego rodzaju dziełem sztuki stworzonym w oparciu o techniki kolażu, montażu i pastiszu<sup>37</sup>. Hijikata używał reprodukcji jako źródła inspiracji do tworzenia scenicznych performansów. Stosując technikę kolażu, łączył ze sobą obrazy pochodzące z różnych nurtów w jedną „prywatną kolekcję”. Montując ze sobą fragmenty reprodukcji, opisując i oznaczając własnymi znakami graficznymi, oddzielał je od właściwego im kontekstu i umieszczał w zupełnie nowym świetle, by w ostateczności opracować własny „wizualny koncept” choreograficzny. Według Wurmila w performansach Hijikaty możemy odnaleźć bezpośrednie odwołania do

<sup>36</sup> Zob.: K. Werner Wurmil, *The Power of Image – Hijikata Tatsumi's Scrapbooks and the Art of Butô, ...*, s. 140.

<sup>37</sup> Wurmil porównuje notesy Hijikaty do artystycznych szkicowników. W celu podniesienia *butô-fu* do rangi dzieła sztuki odwołuje się także do projektu „Atlas” autorstwa niemieckiego artysty Gerharda Richtera. Richter działał w tym samym czasie, co Hijikata, i w latach 60. XX w. stworzył serie notatników wypełnionych reprodukcjami dzieł znanych artystów. Zob.: K. Werner Wurmil, *The Power of Image – Hijikata Tatsumi's Scrapbooks and the Art of Butô, ...*, s. 141-142.

konkretnych dzieł sztuki. Należy jednak pamiętać, że Wurmil swoją analizę porównawczą notatników i zrealizowanych choreografii Hijikaty oparł na niewielkiej ilości zdjęć i rejestracji filmowych z jego performansów. Pomimo tego udało mu się odnaleźć i uchwycić kilka istotnych podobieństw pomiędzy dziełami takich artystów, jak Bosch, Picasso, Schiele czy Klimt, a konkretnymi pozycjami ciała, motywami czy tematami zastosowanymi przez Hijikatę w swoich choreografiach.

Wurmil zwraca uwagę między innymi na reprodukcję dzieła *Newborn Baby* z 1910 roku autorstwa Egon Schiele, którą Hijikata umieścił w notatniku *Nadare ame (Avalanche Candy)*. Według badacza, „architekt *butô*” w wielu swoich choreografiach bezpośrednio odwołuje się do obrazu austriackiego malarza, a w celu potwierdzenia swojej tezy obok reprodukcji Schielego Wurmil umieszcza zdjęcie ze spektaklu *Gibasan* z 1972 roku, na którym ułożenie ciała Hijikaty jest niemal identyczne z tym na obrazie<sup>38</sup>.



**Fot.3.** na zdjęciu Tatsumi Hijikata,  
*Gibasan* 1972  
Foto: Yamasaki Hiroshi Morishita



**Fot. 4.** Egon Schiele,  
*Newborn Baby* 1910

Warto w tym miejscu podkreślić, że Hijikata bardzo często wspominał o inspiracjach płynących z obserwowania ruchów dzieci. W swoich tekstach niejednokrotnie opisywał historię dzieci uwięzionych w koszach *izume*. W wykładzie

---

<sup>38</sup> *Ibidem*, s.175-176.

pt. *Wind Daruma (Kaze Daruma)* wygłoszonym w 1985 roku oraz w eseju *From Being Jealous of a Dog's Vein (Inu no jōmyaku ni shinto suru koto kara)* Hijikata wspomina, że w czasie, gdy rodzice pracowali na polu, dzieci umieszczane były na wiele godzin w specjalnych bambusowych koszach, służących do przechowywania ryżu. Ich ruchy były ograniczone, ciało drętwiało a płacz i cierpienie stawało się integralną częścią dorastania<sup>39</sup>. Według Hijikaty, w tych koszach pozostawione same sobie dzieci uczyły się, „jak bawić się własnym ciałem niby zabawką oraz jak zeskrobywać i zjadać ciemność”<sup>40</sup>. Co więcej, kiedy dzieci wyjmowane były z *izume*, ich zdrętwiałe nogi nie pozwalały na utrzymanie równowagi, a jednocześnie pojawiało się uczucie, „jakby ich nogi wymknęły się i uciekły od ciała”.<sup>41</sup> Obraz dzieci udręczonych „do granic możliwości przez pleciony kosz”<sup>42</sup>, niezdolnych do poruszania się na zdrętwiałych nogach był jednym z prototypów *ganimata kata* – widocznej na załączonym zdjęciu – charakterystycznej dla *Ankoku butō* techniki poruszania się. Hijikata wyraźnie podkreślił, że źródło inspiracji dla tej pozycji ciała wywodzi się z „problemu spleśnianych nóg tych dzieci”,<sup>43</sup> a trudności wynikające z poruszania się na umęczonych, słabych i ugiętych nogach stały się podstawą jego tańca. Zgodnie z powyższym, Hijikata odrzucił formy wertykalne, charakterystyczne dla baletu klasycznego i stworzył taniec horyzontalny, gdzie podstawową pozycją ciała była *ganimata* – technika tańca oparta na wygiętych, osadzonych nisko na miednicy i zbliżonych ku ziemi ciałach.

Analizując notatniki zawierające *butō-fu* Wurmil nie tylko odnajduje kolejne wizualne porównania, które wskazują na pierwszy poziom t r a n s k r y p c j i c h o r e o g r a f i c z n e j lecz również poszukuje duchowego pokrewieństwa (*Seelenverwandtschaft*) pomiędzy Hijikata a zachodnimi artystami. W tym celu badacz zestawia ze sobą między innymi zakreślony przez Hijikate fragment dzieła Gustava Klimta pt. *Procession of the Dead* (1903) ze zdjęciem ze spektaklu *Hijikata*

<sup>39</sup> Zob.: T. Hijikata, *From Being Jealous of a Dog's Vein*, [w:] E. Polzer, *Hijikata Tatsumi's From Being Jealous of a Dog's Vein*,...,s. 32; T. Hijikata, *Wind Daruma*, „The Drama Review” tom 44, nr 1, (wiosna 2000), s. 77-78.

<sup>40</sup> T.Hijikata, *Wind Daruma*,..., s. 78.

<sup>41</sup> *Ibidem*, s. 78.

<sup>42</sup> T. Hijikata, *From Being Jealous of a Dog's Vein*...,s.33.

<sup>43</sup> T.Hijikata, *Wind Daruma*,...,s.79.



**Fot.5.** na zdjęciu Tatsumi Hijikata,  
*Rebellion of the Flesh* 1968  
Foto: Nakatani Tadao



**Fot.6.** Gustav Klimt,  
detal z *Procession of the Dead*  
1903

Zarówno obraz Klimta, jak i zdjęcie, ukazują wychudzone, naznaczone cierpieniem męskie ciało. Jak stwierdza Wurmil, „Hijikata zafascynowany był ekspresyjnością ciał przedstawianych przez Klimta”<sup>44</sup>. W jego pracach, epatujących erotyzmem, nagością oraz tematyką śmierci i cierpienia, „architekt *butô*” odnajdował własne obsesje. Trudno jednoznacznie stwierdzić, że tworząc choreografie do *Rebellion of the Flesh* Hijikata inspirował się bezpośrednio twórczością Klimta<sup>45</sup>. Niewątpliwie jednak ukazywane często przez wiedeńskiego malarza obnażone, wychudzone, kościste postaci z pogranicza życia i śmierci wiążą się ściśle z poglądami Hijikaty dotyczącymi „Ciała w Kryzysie”. Hijikata w swoim eseju *From Being Jealous of a Dog's Vein* wyraźnie zaznaczył, że „od samego początku *butô* nie miało zastosowania wobec nieefektywnego tłuszczu i nadmiernych krągłości.

<sup>44</sup> K. Werner Wurmil, *The Power of Image - Hijikata Tatsumi's Scrapbooks and the Art of Butô*, ..., s.184.

<sup>45</sup> Jak wskazuje Kurihara, tworząc *Rebellion of the Flesh*, Hijikata inspirował się bezpośrednio twórczością Antonina Artauda. W 1965 roku książka Artauda *Teatr i jego sobowtór* została przetłumaczona na język japoński i wywarła ogromny wpływ na świadomość ówczesnej awangardy. Według Kurihary sfotografowana scena przedstawiająca nagie, wychudzone ciało Hijikaty ubranego jedynie w pas ze złotym fallusem nawiązuje jednoznacznie do książki Artaud *Heliogabal albo anarchista ukoronowany*. Zob.: N. Kurihara, *Hijikata Tatsumi: The Words of Butô*, ..., s. 20.

Idealem są tylko obnażone skóra, kości i mięśnie<sup>46</sup>. Hijikata starał się dosłownie „ucieleśnić” tę ideę. Jak wspomina Mark Holborn, miesiąc przed spektaklem *Rebellion of the Flesh* Hijikata intensywnie pracował nad swoją kondycją. Codziennie biegał, jadł tylko zupę *miso* z ryżem i w znacznej mierze ograniczył swój sen. Tym sposobem pragnął uzyskać efekt wycieńczonego, kościstego lecz mocno umięśnionego ciała, na którym wyraźnie zarysowuje się każdy najdrobniejszy ruch<sup>47</sup>. Jak już wspominaliśmy wcześniej, idea „Ciała w kryzysie” była dla Hijikaty strategią krytyki represywnego społeczeństwa, które warunkuje ciało oraz narzuca wzorce zachowań. Strategia ta polegała na wprowadzeniu ciała w stan kryzysu nie tylko na poziomie somatycznym, ale i mentalnym. Jej celem było przekraczanie granic cielesności (miedzy innymi poprzez głodówkę czy brak snu) oraz wydobywanie z cieni podświadomości najskrytszych pragnień i lęków. Ponadto fundator *butô* często odwoływał się do koncepcji „osłabionego/wątkowego ciała” (*weakened body*), które osiąga stan dysfunkcji, niesprawności, a nawet impotencji. Jak sam podkreślił, „tylko wtedy, gdy pomimo normalnego, zdrowego ciała zapragniesz być niepełnosprawnym lub stwierdzisz, że powinieneś urodzić się kaleką, wówczas wykonasz swój pierwszy krok w stronę *butô*”<sup>48</sup>. Baird nazywa tę koncepcję „ucieleśnieniem Innego” (*embodying the Other*) i podkreśla, że „Hijikata wymagał od swoich uczniów, aby wyobrażali sobie rzeczy z perspektywy Innego”<sup>49</sup>. Strategia ta nie polegała na zwykłej imitacji ruchów niepełnosprawnego czy chorego człowieka ale przede wszystkim na „ucieleśnieniu” wyobrażenia lub nawet pragnienia, że od urodzenia jest się kaleką i nie potrafi się poruszać jak zdrowa osoba. Hijikata i jego uczniowie stawiali sobie za cel „ucieleśnianie” osób społecznie marginalizowanych, znajdujących się w sytuacji kryzysowej, takich jak żebracy, chorzy, szaleńcy, kryminaliści. Koncepcja ta wiązała się ściśle z dążeniem do ujawnienia funkcjonowania struktur społecznych, które są źródłem lęku i cierpienia. Jak podkreśla Wurmil, Hijikata jeden ze swoich notatników *Kojiki-hanako-matieru* (*Beggar-Hanako Material*) poświęcił niemal w całości wątkowi kryzysu i choroby. W tomie tym Hijikata umieścił trzy dzieła Hieronimus Boscha: *Żebraków* (1510),

---

<sup>46</sup> T. Hijikata, *From Being Jealous of a Dog's Vein*, „The Drama Review” tom 44, nr 1, (wiosna 2000), s. 56.

<sup>47</sup> M. Holborn, E. Hoffman *Butô: Dance of the Dark Soul*,..., s.12.

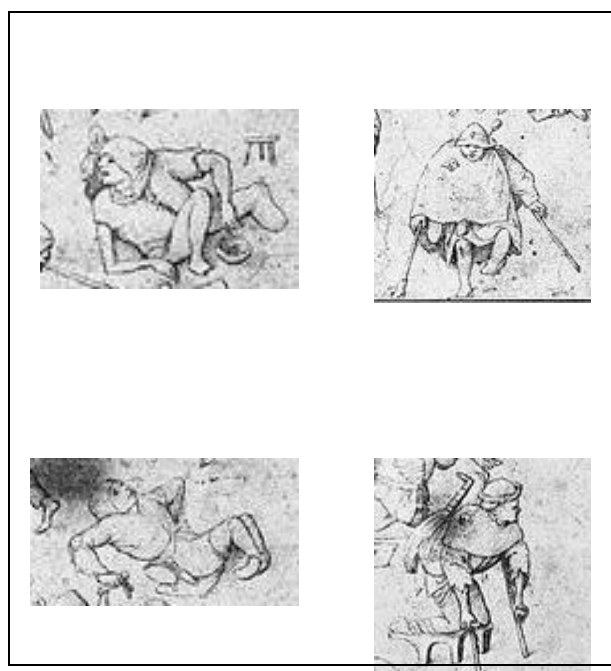
<sup>48</sup> T. Hijikata, *From Being Jealous of a Dog's Vein*,...,s. 56.

<sup>49</sup> B. Baird, *Butô and the Burden of History – Hijikata Tatsumi and Nihonjin*,...,s. 334.

*Kuszenie św. Antoniego* (1501) oraz *Sąd Ostateczny* (1482) które szczegółowo oznaczył i opisał. Wybór Hijikaty nie był przypadkowy, bowiem Bosch malował postaci, które fascynowały fundatora *butō*. Niderlandzki malarz w swoich dziełach przedstawiał szleńców, żebraków, przestępców, ślepców, a także ludzi doznających „ziemskich rozkoszy” czy potępieńców skazanych na „sąd ostateczny”<sup>50</sup>. Architekt *butō* bezpośrednio odwoływał się do tych postaci, tworząc na podstawie wizji Boscha własne wyobrażenie ciała w stanie kryzysu czy inaczej – jak twierdzi Wurmil – zapożyczając niektóre elementy ze szkiców Boscha, tworzył swoistego rodzaju „syntezę żebraka/kaleki”<sup>51</sup>, którą starał się przenieść na scenę.



**Fot.7.** Hieronymus Bosch,  
*Żebracy* 1910



**Fot.8.** detale ze szkicu Boscha *Żebracy*,  
zaznaczone i opisane przez Hijikatę w  
notatniku *butō-fu* pt.: *Kojiki-hanako-matieru*

<sup>50</sup> K. Werner Wurmil, *The Power of Image – Hijikata Tatsumi's Scrapbooks and the Art of Butō*,...,s.213.

<sup>51</sup> Zob.: *Ibidem*, s. 217.



**Fot.9.** na zdjęciu Hijikata Tatsumi ,  
*Hôsôtan* 1972  
Foto.: Keiya Ouchida



**Fot.10.** na zdjęciu Hijikata Tatsumi ,  
*Hôsôtan* 1972  
Foto.: Keiya Ouchida

Poprzez „ucieleśnienie” cierpienia tych, których ciało znajduje się w stanie permanentnego kryzysu, Hijikata dążył do uświadomienia i transformacji społeczeństwa. W *From Being Jealous of a Dog's Vein* Hijikata opisał sytuację, w której dzieci katują bezpańskiego, kulawego psa. Figura katowanego psa oraz bestialskie zachowanie dzieci były dla Hijikaty doskonałym przykładem autentycznego cierpienia oraz tego, w jaki sposób społeczeństwo wychowuje i dyscyplinuje dzieci, których zachowanie często przekracza społeczne normy. Hijikata napisał: „Kiedy obserwuję dzieci rzucające kijami i kamieniami w kulawego psa, [...] czuję się zazdrosny o psa. Dlaczego? Ponieważ pies wynosi z tej sytuacji najwięcej korzyści. To pies kusi dzieci i naraża się całkowicie, bez względu na sytuację w jakiej się znajduje”<sup>52</sup> Dla Hijikaty pies reprezentuje figurę prawdziwego cierpienia lub inaczej – autentycznego pragnienia, by doświadczyć upokorzenia ze strony Innego. Natomiast dzieci poprzez swoje bezwzględne i okrutne zachowanie łamią społeczne *tabu*, bowiem zachowując się agresywnie, przekraczają narzucone normy. Cierpienie psa sprawia przyjemność dzieciom, a w obserwatorze opisana sytuacja wzbudza gniew i współczucie. Według Hijikaty prezentowanie takich wizji z całym ich naturalizmem miało na celu ukazać widzom, że cierpienie – którego się tak boją i od którego uciekają – jest integralną częścią ludzkiego życia, a agresywne zachowania, tłumione przez nakazy i zakazy popędowe, są naturalnym elementem niczym nieograniczonego postępowania. Co więcej, fundator *butô* podkreślał, że jego

<sup>52</sup> T.Hijikata, *From Being Jealous of a Dog's Vein, ..., s. 56.*

„celem jest rehabilitacja ludzkości”<sup>53</sup>. Poprzez prezentowanie sytuacji kryzysowych, „ucieleśnianie” ekstremalnego cierpienia oraz „wcielanie” się w postaci marginalizowane, wykraczające poza przyjęte wzorce, Hijikata pragnął zrzucić „dymną zasłonę” społecznych norm. Dążył do tego, aby nie tylko jego uczniowie, ale i widzowie odczuwali skrajne emocje, empatię oraz zrozumienie.<sup>54</sup> Ta strategia znalazła swoje odbicie również w notatnikach Hijikaty. Jak bowiem zauważył Wurmil, „architekt *butô*” bardzo często umieszczał w nich reprodukcje dzieł ukazujących postać Chrystusa. W swojej „prywatnej kolekcji” zamieścił między innymi reprodukcje *Ukrzyżowania* autorstwa Mathiasa Grünewalda i Albrecht Altdorfera<sup>55</sup>, a w jednym z notatników, zatytułowanym *Dabinchi (Da Vinci)*, wkleił kopie takich obrazów Leonarda da Vinci, jak *Ostatnia Wieczerza* czy szkic do portretu młodego Jezusa. Co więcej, wątek ukrzyżowania kilkakrotnie pojawił się w jego spektaklach, takich jak *Gibasan* czy *Rebellion of the Flesch*, a w 1968 roku stworzył performans o znamienym tytule *Chtrist*<sup>56</sup>. Nie ulega wątpliwości, że Hijikata, inspirując się postacią Jezusa, który za nas wydał swoje Ciało i wylał swoją Krew<sup>57</sup>, oraz asymilując do swojej twórczości najważniejszych w kulturze motyw męczeństwa, prześladowania i poświęcenia za Innych, niejako potwierdził swoją misję „rehabilitacji ludzkości” oraz chęć eksplorowania „cierpienia jako podstawowej wartości w społeczeństwie”<sup>58</sup>

---

<sup>53</sup> T.Hijikata, *To Prison*, „The Drama Review” tom 44, nr 1, (wiosna 2000), s. 44.

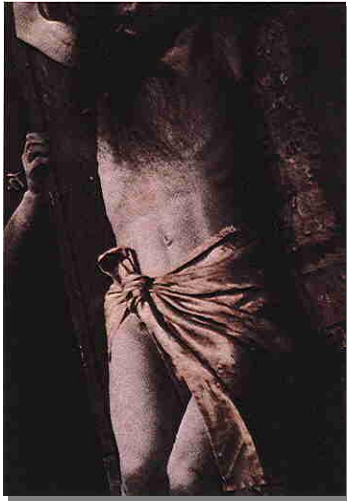
<sup>54</sup> Zob.: B. Baird, *Butô and the Burden of History – Hijikata Tatsumi and Nihonjin, ...*, s. 296.

<sup>55</sup> Zob.: K. Werner Wurmil, *The Power of Image – Hijikata Tatsumi’s Scrapbooks and the Art of Butô, ...*, 130.

<sup>56</sup> B. Baird, *Butô and the Burden of History – Hijikata Tatsumi and Nihonjin, ...*, s. 153.

<sup>57</sup> Zob.: Łk. 22,19-20 [w:] *Biblia Tysiąclecia Pismo Święte Starego i Nowego Testamentu*, Poznań 2000, s.1209.

<sup>58</sup> *Ibidem*, s. 298.



**Fot.12.** na zdjęciu: Hijikata Tatsumi ,  
*Gibasan*, 1972  
Foto: Onozuka Makoto,



**Fot.11.** Albrecht Altdorfer  
detal z *Ukrzyżowania*, 1520

Dokonana przez Wurmila analiza porównawcza niektórych dzieł zamieszczonych w notatnikach Hijikaty z dokumentacją z jego spektakli potwierdza nasze rozumienie *butô-fu* jako t r a n s k r y p c j i c h o r e o g r a f i c z n e j. Zgodnie z tą interpretacją możemy przyjąć, że pierwszy poziom całego procesu związanego z *butô-fu* polegał na bezpośredniej inspiracji wizualnymi walorami dzieł zachodnich artystów oraz na „przepisaniu” czy adaptacji całości lub fragmentu danego dzieła do własnej wizji scenicznej. Co więcej przedstawione przykłady ukazują nam, w jaki sposób Hijikata asymilował do swojej twórczości malarskie wizje, a także potwierdzają jego „duchowe pokrewieństwo” z poglądami zachodnich artystów. Jak podkreśla Wurmil, szczegółowa analiza notatników zawierających *butô-fu* wskazuje na fakt, że „Hijikata wybierał przede wszystkim dzieła sztuki z kręgu ekspresjonizmu, symbolizmu i surrealizmu”<sup>59</sup>, ukazujące przemijanie, cierpienie i smutek, a także przedstawienia figuratywne prezentujące ludzkie ciało w różnych fazach życia i różnych pozycjach. Ponadto Wurmil zauważa, że „Hijikata nie używał reprodukcji w celu możliwie wiernego odtworzenia oryginału, lecz jedynie jako źródła inspiracji, które przekładał na własny język, zgodny z osobistymi, estetycznymi i

<sup>59</sup> K. Werner Wurmil, *The Power of Image – Hijikata Tatsumi’s Scrapbooks and the Art of Butô*,...,s. 162.

artystycznymi poglądami”<sup>60</sup>. Stosowane przez niego techniki montażu, kolażu i pastiszu potwierdzają tę strategię bowiem zestawiając ze sobą różne fragmenty dzieł, wyciągając je z właściwego im kontekstu oraz przenosząc je na wielowymiarową przestrzeń sceny, Hijikata tworzył „całkowicie nowe wizualne przesłanie”<sup>61</sup>. Ponadto, obok reprodukcji, „architekt *butô*” zapisywał krótkie, poetyckie impresje, które stanowiły podstawę kolejnego poziomu *t r a n s k r y p c j i c h o r e o g r a f i c z n e j*, polegającego na konwersji obrazów na słowa oraz wykorzystaniu metaforycznego języka podczas ćwiczeń metamorficznych, w celu „przełożenia” słów-obrazów na wizualizacje poruszające ciałem tancerza.

### 5.3. Transkrypcje choreograficzne – poziom werbalny



Doskonałym przykładem kolejnego poziomu *t r a n s k r y p c j i c h o r e o g r a f i c z n e j* może być opublikowany w 2000 roku przez czasopismo „The Drama Review” przedruk jednej strony z notatników Hijikaty zatytułowany *Zaishitsu hen II Fôtorie (On Material II Fautrier)* – jak sugerowano – zainspirowanego malarstwem francuskiego artysty Jeana Fautriera<sup>62</sup>. Należy jednak zaznaczyć, że obraz zaprezentowany na tym przedruku – wcześniej nie zidentyfikowany przez redakcję „The Drama Review” – w rzeczywistości był autorstwa Francisa Bacona.<sup>63</sup> Pomimo tego błędu,

<sup>60</sup> *Ibidem*, s. 237.

<sup>61</sup> *Ibidem*, s. 158.

<sup>62</sup> Jean Fautrier (1898-1964) był twórcą z kręgu *art informel* – nurtu w sztuce, który kształtował się w latach 50. XX w. Fautrier stworzył własną technikę (*haute pâte*) polegającą na nakładaniu na płótno grubych warstw farby, tuszu i kleju, co nadawało jego malarstwu efekt rzeźbiarskiej trójwymiarowości. Tworzył obrazy przedstawiające spontaniczne, abstrakcyjne, nierealne formy. Jednym z najświetniejszych dzieł Fautriera był cykl prac zatytułowany „Zakładnicy” (*Les Otages*) ukazujący anonimowych działaczy ruchu oporu, którzy zostali zamordowani podczas wojny przez hitlerowców. André Malraux nazwał ten cykl „hieroglifami bólu”. Zob.: D. Ebony, *Jean Fautrier. Rapturous Texture*, „Art in America” vol. 91, (September 2003), s. 94-97. Hijikatę szczególnie inspirowały właśnie obrazy z cyklu „Zakładnicy” i wiele z nich znalazło się w notatniku *Zaishitsu hen II Fôtorie*. Zob.: K. Werner Wurmil, *The Power of Image – Hijikata Tatsumi’s Scrapbooks and the Art of Butô, ...*, s. 206.

<sup>63</sup> Błąd ten odkrył podczas swoich badań K. Wurmil, wskazując, że jest to obraz angielskiego malarza Francisa Bacona (1909-1992) zatytułowany *Study for a Portrait of van Gogh* i stworzony w 1956 r. Jak

przetłumaczenie na język angielski jednej tylko strony z notatników Hijikaty stanowi doskonałą egzemplifikację jego poetyckiej twórczości, a jednocześnie może być uzasadnieniem przyjętego przez nas terminu. Na wspomnianej stronie, obok reprodukcji dzieła Bacona przedstawiającego wyłaniającą się z ciemnego tła niewyraźną postać, „architekt *butô*” zapisał następujące słowa:

„Porażenie słoneczne – topniejąca postać

Postać Flamanda<sup>64</sup>

Ekstensja i sposób topnienia

Pokryte sadzą – Moreau<sup>65</sup> – smukłe odgałęzienia

Sposób w jaki rozpływają się twarze Bacona<sup>66</sup>

Błoto

Postać złożona z cząsteczek i wrażeń dotykowych

Jej czaszka wypełniona jest gałęziami

Małe gałęzie trzaskają w jej głowie

Ptaka wyfrunął ze świątyni

Rozciągnięcie szyi

Ślimak pełzający wzdłuż kręgosłupa

Latający konik polny

---

twierdzi Wurmil, ekspresjonistyczny styl Bacona niezwykle inspirował Hijikatę. Nie ulega jednak wątpliwości, że obok Bacona również twórczość Fautriera miała wpływ na „architekta *butô*”. Zob.: K. Werner Wurmil, *The Power of Image – Hijikata Tatsumi’s Scrapbooks and the Art of Butô, ...*, s. 97-98.

<sup>64</sup> Postać Flamanda odnosi się najprawdopodobniej do cyklu litografii stworzonego przez francuskiego artystę Rodolphe’a Bresdina pt. *Intérieur Flamand*.

<sup>65</sup> Skojarzenie związane z twórczością francuskiego malarza Gustave’a Moreau (1826-1898).

<sup>66</sup> Skojarzenie związane z twórczością Bacona.

Kij

Słonecznik

Czoło

Kałuża pod stopami

Insekty w przestrzeni

Ludzie topniejący w piecach Auschwitz

Blednąca trawa<sup>67</sup>.

Fragment ten potwierdza nasze rozumienie *butô-fu* jako t r a n s k r y p c j i c h o r e o g r a f i c z n e j. Mamy tu bowiem do czynienia z kilkoma poziomami „przepisania”: z konkretnym dziełem malarskim, które stanowiło punkt wyjścia do stworzenia kobiecej postaci „z innego świata” – Księżniczki *Kaguy*, a także z poetyckim „uniwersum językowym” Hijikaty oraz dodatkowymi notatkami sugerującymi, w jaki sposób „ucieleśnić” wypowiedane słowa-obrazy podczas wykonywania ćwiczeń, a więc z całym procesem „pisania tańca”. Niezwykle sugestywny obraz Bacona jest tylko wizualną inspiracją dla lapidarnych wersów, w których Hijikata starał się uchwycić własne wrażenia i skojarzenia związane z dziełem. Mniej lub bardziej bezpośrednio asocjacje wprowadzające kolejne malarskie inspiracje (Bresdin, Moreau, van Gogh) są próbą „przepisania” obrazu na słowa. Zapisane przez Hijikatę słowa-obrazy stają się natomiast źródłem inspirujących metafor poruszających ciałami tancerzy. Należy bowiem zaznaczyć, że proces tworzenia *butô-fu* nie kończył się na zapisie skojarzeń Hijikaty z określonym obrazem, lecz był kontynuowany podczas warsztatów. Wypowiedane przez Hijikatę słowa-obrazy miały na celu pobudzić wyobraźnię tancerzy. Był to swoistego rodzaju szkielet choreograficzny, otwarta forma zawierająca jedynie poetyckie sugestie, w jaki sposób kształtować własne ciało i umysł. Co więcej, w swoich notatkach Hijikata postulował, aby uczniowie, „wcielając” wypowiedane przez niego słowa, „nie popadali

---

<sup>67</sup> T. Hijikata, *On Material II Fautrier*, „The Drama Review” tom 44, nr 1 (wiosna 2000), s. 61.

w szablonowość ruchu” i „nie dali się związać przez język”<sup>68</sup>, lecz nieustannie lawirowali „pomiędzy pojęciami”, poszukując nowych, metamorficznych form. Celem całego procesu werbalno-wyobrażeniowo-ruchowego było więc stworzenie zarysu choreografii opartej na indywidualnej pracy tancerza lub tancerki z „ucieleśnionym” słowem-obrazem.

Ten poziom transkrypcji choreograficznej jest trudny do zwerbalizowania. Niektórzy badacze porównują go do technik wizualizacyjnych stosowanych w medytacji *zen*. Sondra Fraleigh, dokonując takiego porównania w swojej książce *Tańcząc w stronę mroku. Butô, zen i Japonia*, zauważa, że „*butô* rozwija się z doznawanej metaforyki”, a jego „rdzeniem estetycznym jest sam proces wyobrażania zachodzący w tancerzu”. Natomiast poetyckie oraz intuicyjne uwagi wypowiediane podczas warsztatów przypominają autorce „metodę *zen* dążącą do przerwania rozumowania logicznego”. Technika ta, „wykorzystując egzystencjalną postawę <niewiedzy>”, prowadzi „do otwarcia się na wszystko, co nadejdzie”<sup>69</sup>. Według Raleigh, „uwewnętrznienie idei lub obrazu” nie jest łatwym procesem, wymaga bowiem od tancerza osiągnięcia stanu nazywanego w *zen* „umysłem początkującego” (*shoshin*). Umysł jest wówczas wyzwolony z logicznych struktur myślenia, uwolniony od „świadomego wysiłku wizualizacji”, co w efekcie prowadzi do „naturalnej wolności działania”. Jest to specyficzny stan ciągłej niewinności i niepewności, w którym wszystko „odkrywa się po raz pierwszy, a prawdziwa natura ulega odnowieniu”<sup>70</sup>. Tancerz, wprowadzając swój umysł w stan „autentycznej wolności – jak to poetycko opisuje Fraleigh – oczyszcza ciało, ożywia je oddechem w wietrze i ogniu rytmicznego ruchu. Osłabia dom *ego*, wzniesiony dla samoobrony i postępu. Jego taniec nie pochodzi od *ja* ani z chęci samoekspresji, lecz służy raczej przekroczeniu granicy *ja* w celu osiągnięcia wolności w znaczeniu egzystencjalnym i w rozumieniu szkoły *zen*”<sup>71</sup>.

---

<sup>68</sup> *Ibidem*, s. 61.

<sup>69</sup> Zob.: S. Fraleigh, *Tańcząc w stronę mroku. Butô, zen i Japonia...*, s. 141.

<sup>70</sup> Zob.: *Ibidem*, s. 141-142.

<sup>71</sup> *Ibidem*, s. 180-181.

#### 5.4. Transkrypcje choreograficzne – poziom wyobrażeniowo-ruchowy

Tak więc kolejny poziom transkrypcji choreograficznej – porównywany przez Fraleigh do zenistycznych medytacji – jest procesem wyobrażeniowo-ruchowym, w którym podstawowym zadaniem tancerzy jest umiejętność wizualizacji słów-obrazów oraz osiągnięcie stanu „umysłu początkującego” czy inaczej – wewnętrznej pustki (*mu*). Ćwiczenie to polega na oczyszczeniu ciała i umysłu z wszelkich automatyzmów oraz na zachowaniu indywidualności gestu przy jednoczesnej „rezygnacji z siebie”. Dla Hijikaty „rezygnacja z siebie” oznaczała odkrycie autentycznej cielesności ukrytej pod maską społecznie przyjętych zachowań lub – inaczej – polegała na odnalezieniu niewinności gestu nieskażonego jeszcze narzuconymi czy wyuczonymi normami. Ashikawa, która przez kilkanaście lat niemal codziennie podczas warsztatów „wcielała” słowa Hijikaty, opisuje ten proces w następujący sposób: „Trening Hijikaty był świadomym wysiłkiem polegającym na zrekonstruowaniu dziecięcej mądrości, niewinności zapisanej w niemowlęcych ciałach, o której dawno zapomnieliśmy. Podczas ćwiczeń używał metafor, na podstawie których tancerze musieli wyobrazić sobie, że ich ciało jest jak półwiartowany posiłek serwowany na dużym talerzu, na którym leżą: wątroba, nerki i serce. Dzięki fragmentacji i izolacji poszczególnych części ciała byliśmy w stanie bawić się naszą cielesnością i badać poszczególne organy. W taki właśnie sposób nieświadomie postępują dzieci: testują działanie fragmentów własnego ciała w celu ich rozpoznania. [...] Hijikata tworzył dla mnie choreografie oparte na nieukształtowanych ciałach dzieci lub marionetek. Jego trening nie polegał jednak na mimetycznym odtwarzaniu ich zachowań, ale na autentycznym doświadczeniu niewinności ciała poprzez jego dotykanie, odczuwanie czy badanie. To była podstawa jego choreografii”<sup>72</sup>. Z powyższej wypowiedzi jasno wynika, że Hijikata, poszukując nowego języka do wyrażania głęboko ukrytego czy wypartego świata wewnętrznego, prznosił słowa-obrazy, przepływające przez jego umysł w spontanicznym rytmie myśli, na ciała tancerzy. Improwizując z migotliwą „siatką znaczeń”, tancerze stawali się swoistego rodzaju „kanałem transmisji” przekazującym

---

<sup>72</sup> Y. Ashikawa, *Dance: Intimacy Plays Its Trump*, Tokio 1986, [w:] M. Holborn, E.Hoffman, *Butô. Dance of the Dark Soul*. New York 1987, s. 16.

podświadome emocje i odczucia wywołane werbalnymi bodźcami. Podstawową funkcją stworzonego zestawu ćwiczeń było przede wszystkim „wcielanie”, a nie mimetyczne naśladowanie wypowiedzianych słów, uwolnienie ciała ze społecznych nawyków oraz odkrywanie jego metamorficznych właściwości. Ponadto, jak zauważa Mikami Kayo w swej dysertacji *Deconstruction of the Human Body from a Viewpoint of Tatsumi Hijikata's „Ankoku Butô”*, „architekt *butô*” podczas swoich warsztatów dążył do odkrywania nieintencjonalnych ruchów ciała, „nieekspresywnej ekspresji” oraz „samozatracenia” czy „samo-zaniechania”. Badaczka podkreśla, że w przeciwieństwie do tradycyjnych technik tanecznych, które dążą do uzyskania kontroli nad ciałem, poszukiwania Hijikaty prowadziły do odnalezienia autentycznego, „żywego” ciała, wolnego od nawykowych czy społecznych uwarunkowań ruchowych. Poprzez wnikliwą obserwację ludzkich zachowań na nowo definiował on naturalne i spontaniczne – wydawałoby się – ruchy, takie jak stanie czy chodzenie. Aby uwolnić ciało i umysł od automatycznych, wyuczonych gestów czy intencjonalności ruchu, Hijikata pouczał swoich uczniów, by poruszali się nie z własnej woli, lecz „jakby jakaś obca zewnętrzna siła opanowywała ich ciała” lub jakby ich własne ciało było dla nich obce<sup>73</sup>. Ponadto podczas warsztatów podkreślał, że „aby wyrazić coś, należy paradoksalnie odejść od wyrażania”<sup>74</sup>. Ćwiczenia te umożliwiały tancerzom dotarcie do ukrytych odruchów, które znajdują się niejako poza kontrolą świadomości, a objawiają w formie nieprzewidzianych tików, spazmów czy drgań. Według Mikami, prowadziło to do osiągnięcia stanu „nieekspresywnej ekspresji” polegającej na nieintencjonalnym wyrażaniu zapomnianych myśli, pragnień, instynktów, które nieświadomie poruszają ciałem. Celem procesu „samozatracenia”, „samozaniechania” czy inaczej: „rezygnacji z siebie” (według terminologii Ashikawy) jest odkrycie autentycznej cielesności, ukrytej pod maską społecznie przyjętych zachowań. Proces ten umożliwia tancerzom zerwanie z dotychczasowym postrzeganiem własnego ciała jako ograniczonego narzędzia ekspresji oraz kieruje ich uwagę na wewnętrzne bodźce czy naturalne instynkty, które poprzez socjalizację

---

<sup>73</sup> Zob: K. Mikami, *Deconstruction of the Human Body from a Viewpoint of Tatsumi Hijikata's Ankoku Butô*, Kyoto Seika University, Japan 2002, (dostęp: <http://w01.tp1.jp/~a150397531/etude/deconst.html>), [data dostępu: 22-05-2010].

<sup>74</sup> Cyt. za: *Ibidem*.

zepchnięte zostały do cienia podświadomości<sup>75</sup>.

Kasai Toshiharu i Kate Parsons we wspólnej publikacji pt. *Perception in Butô Dance* podkreślają znaczenie procesu „rezygnacji z siebie” w treningach *butô*. Zauważają oni, że wychowanie w społeczeństwie normalizuje nasze zachowania i gesty. W relacjach społecznych skupiamy się przede wszystkim na świadomym odbiorze otoczenia oraz na dostosowaniu naszych zachowań do ustalonych wzorców. Nasze działania nie są powodowane wewnętrznymi potrzebami czy pragnieniami, lecz raczej zewnętrznym przymusem. Natomiast trening *butô* pomaga uświadomić sobie, jak duży wpływ na naszą cielesność mają proces wychowania i socjalizacji, oraz uwrażliwia na bodźce płynące zarówno z zewnątrz, jak i z wnętrza ciała. Według Kasai i Parsons, dzięki regularnym ćwiczeniom tancerze *butô* potrafią zauważyć w swoim zachowaniu wszystkie społecznie respektowane ruchy, które zapisały się w „pamięci ciała” na skutek wyuczenia, i w ten sposób unikają schematyzacji gestów. Dzięki regularnemu treningowi pokonują automatyzm zachowań i poddają się nieoczekiwanym, niemal instynktownym działaniom, które powszechnie zyskały status *tabu*. Dzięki tej praktyce następuje proces przeniesienia z „sytuacji społecznej” (*social time*) do „sytuacji cielesnej” (*body time*), w której tancerz otwiera się na impulsy płynące z autentycznej psychofizyczności<sup>76</sup>. Przeciętnemu odbiorcy może się wydawać, że w efekcie tego procesu tancerze *butô* poruszają się w chaotyczny, nieco dziwaczny sposób, a ich ciałami targają spazmatyczne, konwulsyjne ruchy. Jednak te zaskakujące, pozornie niekontrolowane odruchy są, według Kasai i Parsons, naturalną reakcją ciała na aktywność umysłu, wyzwolonego z więzów *tabu*. Proces uwalniania nieoczekiwanych odruchów i ukrytych emocji prowadzi tancerza do uwolnienia od konwencjonalnego postrzegania własnej cielesności, do zderzenia społecznych nawyków z nieoczekiwanym, lecz autentycznym ruchem oraz do zjednoczenia postrzegającego z tym, co postrzegane, osoby z otoczeniem, podmiotu z przedmiotem działania, ciała z umysłem<sup>77</sup>.

---

<sup>75</sup> Zob.: *Ibidem*.

<sup>76</sup> Zob.: T. Kasai, K. Parsons, *Perception in Butô Dance*, ..., s. 261.

<sup>77</sup> Zob.: *Ibidem*, s. 257-264.

## 5.5. Transkulturowe paralele: poszukiwania Hijikaty w kontekście poglądów Geneta, Bataille'a i Marcusego

W tym miejscu warto jasno zaznaczyć, że idee, takie jak poszukiwanie autentycznej cielesności, „rezygnacja z siebie” czy desocjalizacja, leżące u podstaw t r a n s k r y p c j i c h o r e o g r a f i c z n e j *butô-fu* oraz ćwiczeń metamorficznych, możemy odnaleźć przede wszystkim w poglądach samego Hijikaty, który bardzo często akcentował społeczne uwarunkowania ludzkiego ciała. Podkreślał, że takie czynniki, jak miejsce urodzenia, wychowanie, środowisko czy rodzaj wykonywanej pracy, determinują ciało oraz kształtują sposób poruszania się. Dlatego też w swych wspomnieniach wskazywał, jak istotny wpływ na jego twórczość miały doświadczenia z okresu dzieciństwa, obserwacja ludzi pracujących w polu, zachowania dzieci czy nawet sposób poruszania się więźniów. Tanak Min w jednym z wywiadów stwierdził, że „[Hijikacie] nie podobało się, w jaki sposób nasze ciała są kontrolowane. Próbował zdjąć społeczną maskę, za którą ukrywają się liczne twarze”<sup>78</sup>. Ten sprzeciw prowadził w efekcie do poszukiwania naturalnych ruchów, eksplorowania „pamięci ciała”, do uwolnienia pokładów podświadomości, w której zapisane są społecznie tabuizowane i marginalizowane emocje oraz wspomnienia. Z tego też względu poszukiwania Hijikaty nazwane zostały przez Kasai „archeologią ciała odkrywającą głęboko ukryte i zapomniane obszary cielesności”<sup>79</sup>. Poprzez nowatorską praktykę warsztatową Hijikata dążył więc do wyeliminowania automatycznych gestów i społecznie respektowanych postaw, starał się, by to, co „ukrywa się w podświadomości i gromadzi się w nieświadomym ciele, ujawniło się w każdym detalu ekspresji”<sup>80</sup>. Twierdził, że „wewnątrz ciała ukryte są mityczne obszary, które przez cały czas pozostają w uśpieniu, a cała praca powinna skupić się na uporczywym wydobywaniu tych istotnych elementów”<sup>81</sup>. Konsekwencją tych założeń było eksplorowanie wypartych treści, ujawnianie ukrytych pragnień, instynktownych zachowań oraz kulturowo tłumionych popędów. Idee te możemy odnaleźć nie tylko w

<sup>78</sup> M. Tanaka, *Farmer/Dancer or Dancer/Farmer. An Interview, ...*, s. 146.

<sup>79</sup> T. Kasai, *A Butô Dance Method for Psychosomatic Exploration*, „Memoirs of the Hokkaido Institute of Technology”, nr 27, 1999, s. 310.

<sup>80</sup> Cyt. za: J. Bergmark, *Butô Revolt of the Flesh in Japan and a Surrealist Way to Move, ...*, [data dostępu: 12.08.2010].

<sup>81</sup> T. Hijikata, *Fragment of Glass: A Conversation between Hijikata Tatsumi and Suzuki Tadashi, ...*, s. 62-70.

pracy warsztatowej czy zrealizowanych choreografiach, lecz przede wszystkim w tekstach Hijikaty.

*To Prison (Keimusho e; 1961)*<sup>82</sup> jest jednym z ciekawszych artykułów ujawniających światopogląd fundatora *butô*. Jest to swoisty manifest, w którym Hijikata zawarł wizję „tańca terrorystycznego” czy inaczej „tańca zbrodniczego”, wymierzonego w konwencjonalne sposoby zachowania oraz respektowane społecznie gesty. Jak zauważa Kurihara, jest to tekst „naszpikowany poglądami europejskich pisarzy, takich jak Herbert Marcuse, Jean-Paul Sartre, Friedrich Nietzsche oraz Georges Bataille, którzy wywarli ogromny wpływ na Hijikatę i jego sposób postrzegania tańca. Idee Nietzschego i Bataille’a, korespondujące z wizją świata Jeana Geneta, pomogły Hijikacie uformować własny paradoksalny stosunek do sztuki i życia. Ponadto w eseju tym Hijikata ujawnia swoją fascynację pismami Marcusego. Na tej podstawie ukształtował własny światopogląd skoncentrowany na ciele i indywidualnym doświadczeniu”<sup>83</sup>.

Z całą pewnością można przyjąć, że idee przetowane w *To Prison* zainspirowane były przede wszystkim twórczością Jeana Geneta. Hijikata wielokrotnie podkreślał swoją fascynację „obrazoburczym” pisarstwem tego artysty, utożsamiał się z jego odwróconym kodeksem moralnym, opierającym się na trzech nadrzędnych zasadach: zbrodni, zdradzie i homoseksualizmie. Wzorując się na twórczości francuskiego pisarza, „architekt *butô*” przyjął w pewnym okresie swojej twórczości sceniczny pseudonim Hijikata Genet, a w programie do „Kinjiki” napisał, że jego prace powstają na skutek „adoracji Świętego Geneta”. W 1960 roku stworzył choreografię *Divine (Divinu shô)*<sup>84</sup> zainspirowaną opowiadaniem Geneta *Matka Boska Kwietna*, w której w postać umierającej młodej prostytutki wcielił się Ohno Kazuo.<sup>85</sup> Ponadto w swoich esejach Hijikata naśladował styl i tematykę podejmowaną przez Geneta. Na przykład w artykule *Inner Material/Material (Naka*

---

<sup>82</sup> tekst „To Prison” autorstwa Tatsumi Hijikaty opublikowany został po raz pierwszy w *Mita bungaku* („The Mita Literature”) w 1961 roku.

<sup>83</sup> N. Kurihara, *Hijikata Tatsumi: The Words of Butô, ...*, s. 19.

<sup>84</sup> *Divine* było solowym występem Ohno zaprezentowanym w 1960 podczas pierwszego recitalu Hijikaty *Hijikata Tatsumi Dance Experiences Recital*. W ramach recitalu Ohno zatańczył również inne choreografie Hijikaty takie jak *Flowers (Hanatachi)*, *Seeds (Sushi)*, *Disposal Place (Shorijô)*. Zob.: N. Kurihara, *Hijikata Tatsumi Chronology*, „The Drama Review” tom 44, nr 1, (wiosna 2000), s. 30.

<sup>85</sup> S. Fraleigh, *Butô: Metamorphic Dance and Global Alchemy, ...*, s. 22.

no sozai/Sozai; 1960)<sup>86</sup> Hijikata spisał swoją autobiografię na wzór genetowskiego *Dziennika złodzieja*. W tekście tym przywołuje własne doświadczenia związane między innymi z pobytem w Tokio. Opisuje zetknięcie z japońską bohemą artystyczną, z „podziemiami miasta”, z nocnymi klubami, z alkoholem, narkotykami, prostytutką i homoseksualizmem. Należy przypomnieć, że miejskie życie wśród bohemy przyczyniło się do rozwoju intelektualnego i artystycznego Hijikaty, z drugiej jednak strony w jego oczach Tokio okazało się być „zepsutym, odrażającym miastem”, w którym żyje „apatyczne, aroganckie pokolenie”<sup>87</sup> „ludzi pochodzących ze zmechanizowanego świata, istniejącego bez więzi z naturą, pozbawionego nawet zapachu”<sup>88</sup>. Te spostrzeżenia skłoniły go do stworzenia koncepcji „tańca terrorystycznego”, wymierzonego w zakłamanie, industrialne społeczeństwo, które odrzuca wszelką inność i coraz bardziej oddala się od tego, co naturalne i instynktowne. Na tej podstawie Hijikata stworzył projekt łączący – jak pisze – „<zabarwiony na różowo taniec> z <tańcem ciemności>, przelewającym krew w imię doświadczania zła”<sup>89</sup>. Zła, które zagraża społecznemu łaadowi, i spychane jest na margines lecz – jak stwierdził – za jego oglądanie z przyjemnością płaci teatralna publiczność.<sup>90</sup>

Sartre we wnikliwej analizie życia i twórczości Geneta przyznaje, że jego poematy „to popełnione z premedytacją zbrodnie”<sup>91</sup>, to lustro, w które musimy spojrzeć<sup>92</sup>. W podobny sposób można odczytać koncepcję proklamowaną przez Hijikatę. Przyjmując twierdzenie Sartre’a, możemy interpretować twórczość obu tych artystów jako „zbrodnię” wymierzoną w społeczeństwo, które wypiera wszystko to, co zagraża ustalonym normom i wprowadza chaos. Eksplorowany przez nich wątek „Zła” ujawnia prawdę o społeczeństwie, które pod maską zracjonalizowanych zachowań ukrywa swoją autentyczną, zwierzęcą i agresywną twarz. Jak zauważa Sartre, „kulawe pojęcie Zła” zostało sfabrykowane przez „społeczeństwo ludzi prawych (...) po to tylko, by rzutować je na innych”, by „tę negatywną część naszej

---

<sup>86</sup> Tekst „Inner Material/Material” opublikowany został w programie do pierwszego recitalu Hijikaty pt: *Hijikata Tatsumi Dance Experiences Recital*, w czerwcu 1960 roku.

<sup>87</sup> T. Hijikata, *Inner Material/Material*, ..., s. 40.

<sup>88</sup> T. Hijikata, *To Prison*, ..., s. 43.

<sup>89</sup> T. Hijikata, *Inner Material/Material*, ..., s. 39.

<sup>90</sup> *Ibidem*, s. 39.

<sup>91</sup> J.P. Sartre, *Święty Genet – aktor i męczennik*, Gdańsk 2010, s. 569.

<sup>92</sup> *Ibidem*, s. 584.

wolności” przerzucić na jakąś mniejszość, na „kozła ofiarnego”, który obarczony zostanie „grzechami całej ludzkości”.<sup>93</sup> Zatem Hijikata, jak i Genet, podejmując tematykę związaną ze „Złem”, niczym figura „kozła ofiarnego”, oczyszczają zbiorowość z naturalnej i organicznej przemocy, która w niej wzbiera. Ukazują społeczeństwu lustro, w którym ujawnia się prawda o represjonowanym i kontrolowanym życiu jednostki. W ten sposób budują oni obraz ludzkiej dwulicowości, czy inaczej – by użyć słów Bataille’a – „przemawiającej cywilizacji” i „milczących barbarzyńców”, lojalności i gwałtu, rozumu i ekscesu.<sup>94</sup> Jednocześnie podejmowany przez nich wątek „Zła” wprowadza możliwość anarchicznego wyłomu, zerwania ze społeczną organizacją – tabuizującą i pacyfikującą byt ludzki, bowiem – zgodnie z koncepcją Bataille’a – przejście na stronę „Zła” ujawnia hipokryzję „Dobra”, jest odmową postawy służalczej i daje możliwość osiągnięcia suwerenności.<sup>95</sup> Dla Geneta, jak i Hijikaty, istotami w pełni suwerennymi są jednostki, które przyjęły postawę świadomego rozbratu z rzeczywistością. Jednostki takie, poddając się instynktownym i popędowym siłom, nie respektują ustalonych nakazów i tym samym dobrowolnie skazują się na społeczne wykluczenie. Ich egzystencja stanowi jednak doskonały przykład autentycznego bytu. Natomiast ich cielesność zachwyca swą naturalnością. Zbrodniarze, homoseksualiści, katorżnicy, prostytutki stają się zatem głównymi postaciami w twórczości zarówno Geneta, jak i Hijikaty. Na podstawie ich anarchicznej egzystencji obaj artyści budują filary swojej twórczości, której podstawową treścią jest wszelka „inność”, zbrodnia, okrucieństwo i erotyzm, a więc wszystko to, co pod wpływem wychowawczej presji cywilizacji zostało stłumione i zepchnięte na margines.

Zarysowana powyżej t r a n s k u l t u r o w a p a r a l e l a wskazuje na podobieństwo idei proklamowanych przez Geneta i Hijikatę. Jednak fascynacja twórczością francuskiego pisarza szczególnie wyraźnie została podkreślona przez Hijikatę w tekście *To Prison*, w którym przybliżył on własną koncepcję tańca przez pryzmat charakterystycznych dla Geneta kategorii i toposów, takich jak społeczna alienacja, erotyzm, zbrodnia czy więzienie. W eseju tym fundator *butô* przyznaje, że słowa Geneta z *Dziennika złodzieja*: „Talent to uprzejmość wobec materii; pod jego

---

<sup>93</sup> Zob.: *Ibidem*, s. 154-155.

<sup>94</sup> Zob.: G. Bataille, *Erotyzm*, Gdańsk 2007, s. 182-183.

<sup>95</sup> Zob.: K. Matuszewski, *Georges Bataille – inwokacje zatraty*, Łódź 2006, s. 36-37.

wpływem to, co dotąd nieme, poczyna śpiewać. Siłą mojego talentu będzie miłość, którą żywię do wszystkiego, co składa się na świat więzienia i katorgi<sup>96</sup> w najlepszy sposób oddają jego zainteresowania.<sup>97</sup> Hijikata, podobnie jak Genet, „przewrotnie głębokie piękno” odnajduje w egzystencji kryminalistów i „wygnańców”, którzy poruszają się w sposób autentyczny, daleki od społecznych norm i zakazów. Zarówno japoński choreograf, jak i francuski pisarz zdają sobie sprawę z faktu, że pomimo zamknięcia w więziennych murach, to właśnie kryminaliści reprezentują najbardziej wyzwolony model społecznej egzystencji. Znajdują się niejako poza prawem, na marginesie wszelkich społecznych zakazów, natomiast „zakład karny – jak pisze Genet – oferuje więźniom to samo poczucie bezpieczeństwa, co królewski pałac – królewskiemu gościowi<sup>98</sup>. Dlatego też Hijikata „marzy o dniu kiedy wraz z nimi trafi do więzienia” i „będzie uczył się <zbrodniczego tańca>”<sup>99</sup>, bowiem według niego, tylko „nogi [kryminalistów] nigdy nie z-nosiły polityki, jako współwinnego zabawy<sup>100</sup>. Zatem ich ciała – kierowane instynktem i namiętnością – wydają się najbardziej autentyczne i naturalne. „Odwrócony kodeks moralny” więźniów czyni z nich istoty suwerenne, wyzwolone z „kajdan” społecznej presji i ustalonego porządku. Decydując się na świadome życie w zbrodni, na marginesie społeczeństwa – zgodnie z twierdzeniem Sartre’a – ich „duch osiąga siebie samego, nadaje sobie reguły, nadaje światu status<sup>101</sup> a ich paradoksalnie „wyzwolona” egzystencja czyni z nich istoty godne naśladowania. Wzorując się na życiu tych, którzy „nie kierują się rozumem<sup>102</sup>, Hijikata rozwija własny projekt „tańca rewolucyjnego”, w którym tancerz winien uwolnić swoje ciało i umysł spod jarzma społecznego przymusu. Tworzy koncepcję tańca dla którego – jak pisze – „nagie ciało staje się bronią”,<sup>103</sup> za pomocą której „przemówią wszyscy ci, którzy skazani zostali na milczenie”<sup>104</sup>. Tym samym apeluje o to, by dzieła zachowywały „gwarancję prawdziwości wśród szumów i złego smaku<sup>105</sup> oraz aby artyści podejmowali takie wątki, jak „wysublimowany

---

<sup>96</sup> J. Genet, *Dziennik złodzieja*, Kraków 2004, s. 86.

<sup>97</sup> T. Hijikata, *To Prison*, ..., s. 47.

<sup>98</sup> J. Genet, *Dziennik złodzieja*, ..., s. 67

<sup>99</sup> T. Hijikata, *To Prison*, ..., s. 45.

<sup>100</sup> *Ibidem*, s. 45.

<sup>101</sup> J.P. Sartre, *Święty Genet – aktor i męczennik*, ..., s.154.

<sup>102</sup> G. Bataille, *Erotyzm*, ..., s. 161.

<sup>103</sup> T. Hijikata, *To Prison*, ..., s. 44.

<sup>104</sup> *Ibidem*, s. 44.

<sup>105</sup> *Ibidem*, s. 47.

ascetyzm zbrodni. Całkowicie pusta twarz, która wytrzymuje tortury. Młodzieńczość, która sprytnie zachowała absurdalną witalność. Czysta rozpacz, która pojawia się w obliczu rozwianych nadziei”.<sup>106</sup>

Ponadto Hijikata swoją koncepcję „tańca więziennego” opiera na solidnych filarach zachodniej filozofii, przede wszystkim na poglądach związanych z represywną i tłumiącą siłą cywilizacji. Jak sam zauważa w *To Prison*, „cała potęga cywilizacyjnej moralności wraz z kapitalistycznym systemem gospodarczym i politycznymi instytucjami sprzeciwia się używaniu ciała jako narzędzia przyjemności. Dla społeczeństwa przemysłowego bezcelowe używanie ciała, tak jak w tańcu, stanowi zagrożenie i dlatego musi być zepchnięte do sfery *tabu*. W związku z tym mój taniec można przyrównać do zbrodni, homoseksualizmu lub rytuału, ponieważ działania te są niezgodne z wymogami społecznymi i ujawniają swoją bezcelowość. W tym ujęciu mój taniec, rozwijając samoświadomość – wliczając w to homoseksualizm, przestępczość i naiwną walkę z ludzką naturą, może być potraktowany jako protest wobec wyobcowania i <alienacji pracy> w społeczeństwie kapitalistycznym”.<sup>107</sup>

W powyższym cytacie możemy odnaleźć inspiracje pismami Marcusego i Bataille’a. Nie ulega bowiem wątpliwości, że w *To Prison* Hijikata w pełni identyfikuje się z poglądami tych filozofów, zgodnie z którymi fundamenty cywilizacji spoczywają na permanentnym ujarzmianiu ludzkich popędów. Aby całkowicie zrozumieć poglądy Hijikaty, stanowiące jednocześnie podstawę jego praktyki warsztatowej, warto pokrótce przytoczyć idee reprezentowane przez tych filozofów.

Jak stwierdził Marcuse, cywilizacja to „systematyczne poświęcenie libido społeczeństwu, rygorystycznie kierowanie energii popędowej ku takim rodzajom aktywności, które są pożyteczne przede wszystkim dla społeczeństwa a dopiero potem dla jednostki”.<sup>108</sup> Podobne stanowisko przyjmuje Bataille, dla którego kultura rozpoczyna się w momencie, „gdy istota ludzka, poczuwszy nieprzezwyciężony

---

<sup>106</sup> *Ibidem*, s. 47.

<sup>107</sup> *Ibidem*, s. 44-45.

<sup>108</sup> J.Szewczyk, *Eros i rewolucja: krytyka antropologii filozoficznej Herberta Marcuse*, Warszawa 1971, s. 17.

zawrót głowy, spróbowała powiedzieć naturze 'nie'".<sup>109</sup> Według francuskiego filozofa, człowiek negując naturę, podjął pracę i równolegle narzucił sobie „ograniczenia znane pod nazwą zakazów”.<sup>110</sup> Były to zakazy związane przede wszystkim ze sferą seksualności i śmierci. Dzięki świadomej i celowej pracy człowiek zanegował swoją zwierzęcość i stworzył własny zracjonalizowany świat, nastawiony na skuteczność produkcyjną. Stworzył świat zinstytucjonalizowany, który z konieczności wyklucza to wszystko, co pochodzi z natury, co ma charakter instynktowny i popędowy, a co mogłoby zakłócić ustalony porządek.<sup>111</sup> W kontekście tych konstatacji możemy odwołać się dalej do twierdzenia Marcuse'go, według którego represywny rozum ujarzmił „kłębek zwierzęcych pulsacji”, bowiem „wszystko, co należy do sfery zmysłowości, przyjemności, impulsów, kojarzy się jako wrogie rozumowi – coś, co trzeba ujarzmić, pohamować.”<sup>112</sup> Dlatego, też – jak twierdzi Marcuse – w zorganizowanym i ułożonym społeczeństwie nie ma miejsca na realizowanie „zasady przyjemności”, zostaje ona zastąpiona „zasadą realizmu”, polegająca na odrzuceniu „bytu zwierzęcego” na rzecz „bytu społecznego”. Według filozofa, „kierując się zasadą realizmu, byt ludzki rozwija w sobie funkcje rozumu: uczy się poddawać próbom rzeczywistości, rozróżniać między dobrem a złem, między tym, co prawdziwe, a tym, co fałszywe, między tym, co pożyteczne, a tym, co niebezpieczne”.<sup>113</sup> Staje się więc podmiotem świadomym i myślącym, przystosowanym do wymogów narzuconego mu z zewnątrz postępowania racjonalnego. Jednocześnie jednak – jak zauważa Bataille – taki model postępowania, odpierający wszystko to, co nieczyste, zwierzęce i heterogeniczne, standaryzuje i unifikuje człowieka, redukując jego istnienie do fragmentarycznego bytu – izolowanego i funkcjonalnego.<sup>114</sup> Człowiek staje się bytem homogenicznym, zredukowanym „w taki sposób, by swoim istnieniem dopasował się do szablonu ograniczonej ekonomii, pozwalającej widzieć byt ludzki wyłącznie w perspektywie jego celowych działań”.<sup>115</sup> Poglądy Bataille'a uzupełnia stwierdzenie Marcusego, zgodnie z którym właśnie w taki sposób powstaje „społeczeństwo irracjonalne”,

---

<sup>109</sup> G. Bataille, *Erotyzm*, ..., s. 66.

<sup>110</sup> *Ibidem*, s. 32.

<sup>111</sup> Zob.: *ibidem*, s. 45.

<sup>112</sup> H. Marcuse, *Eros i cywilizacja*, Warszawa 1998, s. 163.

<sup>113</sup> *Ibidem*, s. 25.

<sup>114</sup> Zob.: K. Matuszewski, *Georges Bataille – inwokacje zatraty*, ..., s. 19-21.

<sup>115</sup> *Ibidem*, s. 22.

którego „produktywność – jak pisze – zagraża swobodnemu rozwojowi ludzkich potrzeb i zdolności”.<sup>116</sup> Społeczeństwo, to podporządkowuje sobie „człowieka jednowymiarowego”, którego działania mają charakter konformistyczny, całkowicie podległy aparatowi panowania, zracjonalizowanemu systemowi pracy oraz „zasadzie wydajności”. Według Marcusego, w „społeczeństwie jednowymiarowym” nie ma miejsca na niezależność, bowiem wszelkie przejawy kontestacji są odgórnie tłumione, a jednostki, które nie stosują się do ustalonych norm, spychane są na margines. Ponadto jednostka opierająca swoje życie na „zasadzie realizmu” i „zasadzie wydajności” poświęca większość swojego czasu pracy, która powoduje alienację – zastępując jego tożsamość (podmiotowość) z góry ustalonymi funkcjami (uprzedmiotawia). Takim sposobem człowiek zostaje sprowadzony do rangi przedmiotu, który służy zaspokajaniu społecznie akceptowanych potrzeb i celów. Wszelkie przejawy odmowy, niezależnego myślenia i wolności osobistej zostają stłumione na rzecz podporządkowania się ustalonemu *status quo*.<sup>117</sup>

Hijikata w pełni świadomie asymilował powyższe poglądy do własnej twórczości i na ich podstawie przyjął bardzo zbliżoną wizję społeczeństwa. Według niego, wychowawcza presja cywilizacji uprzedmiotawia człowieka, tłumy w nim przejawy zwierzęcości, marginalizuje wszelką inność oraz dostosowuje zachowania i postawy ludzkie do odgórnie narzuconych norm, „odbierając głos” młodym ludziom.<sup>118</sup> Dlatego też, powołując się na słowa Nietzschego, postanowił on „zdrzeć kostium jałowej percepcji zaprojektowany przez współczesną cywilizację, narzucony na młodych ludzi, którzy niedopuszczani są do głosu”<sup>119</sup> oraz skupić się w swojej pracy na nieustannym odkrywaniu i rugowaniu sztucznie wytworzonych przyzwyczajzeń. Ponadto, kierując się poglądami Bataille’a, według którego jedynym wyjściem ze społecznego impasu jest możliwość transgresji poprzez trwogę i ekstazę, która – paradoksalnie – nie była by możliwa bez odgórnie ustalonych nakazów i zakazów, Hijikata postanawia w swojej twórczości skoncentrować się na tematach przekraczających sferę społecznego *tabu*. Podążając za poglądami Bataille’a fundator *butô* zdaje sobie sprawę, że jedynie poprzez przekroczenie

---

<sup>116</sup> H. Marcuse, *Człowiek jednowymiarowy*, Warszawa 1991, s. 4.

<sup>117</sup> Zob.: H. Marcuse, *Człowiek jednowymiarowy*, ..., s. 8-10.

<sup>118</sup> T. Hijikata, *To Prison*, ..., s. 44-46.

<sup>119</sup> *Ibidem*, s. 47.

kulturowego *status quo*, pogwałcenie zakazu, niezgodę na zamknięcie w dusznym świecie użyteczności, będzie mógł dotrzeć do autentycznego bytu, do naturalnej cielesności odartej ze „społecznej szaty”, do stanu pierwotnego niezróżnicowania. Jak stwierdza, „kondycja współczesnego, zdefragmentaryzowanego świata może być przezwyciężona jedynie poprzez ustanowienie nowego wizerunku człowieka oraz odtworzenie pierwotnej jedności”<sup>120</sup>. Hijikata pragnął więc uzyskać suwerenność, dzięki której będzie mógł zwrócić się w stronę tego, co zwierzęce i instynktowne, a co stanowi zagrożenie dla zdroworozsądkowej, „antynaturalistycznej i totalistycznej orientacji zachodniej mentalności”.<sup>121</sup> Zgodnie bowiem z koncepcją Bataille’a, tylko człowiek suwerenny jest w stanie przekroczyć kulturowe *tabu* i wejść w obszary zakazane. Dla takiej jednostki „przestrzenią ekstazy okazują się już nie promienne regiony ponad jaskinią, lecz otchłanie poniżej jej dna”,<sup>122</sup> dlatego też człowiek suwerenny kieruje swoją energię w stronę obszarów, które społecznie kojarzą się ze sferą „Zła”, takich jak eksces, przemoc, perwersja, akt erotyczny, śmierć. Są to obszary, które zakładają maksymalną intensyfikację popędów i pragnień oraz totalne zatracenie się, połączone z całkowitym zaćmieniem świadomości. Jednak tym samym umożliwiają one wyzwolenie od prymatu rozumu, od poddaństwa i konieczności, od wszelkich determinacji sprowadzających jednostkę do statusu funkcji. Dla Bataille’a „Życie ludzkie jest czymś więcej niż służeniem światu głową i rozumem. W miarę jak staje się ono tą głową i tym rozumem, w miarę jak staje się konieczne dla świata, zgadza się na poddaństwo. Jeśli istnienie nie jest wolne, okazuje się puste i nijakie, a jako wolne jest grą. [...] Człowiek może [...] okazać swą wolność, nie godząc się więcej na żadną konieczność”<sup>123</sup>. Dlatego też – stłumione przez rozum a wyzwolone przez eksces – siły erotyzmu oraz śmierci dają człowiekowi możliwość totalnego oswobodzenia, powrotu do utraconej jedności i nostalgicznie przywoływanej ciągłości. Przyjmując koncepcję Bataille’a, Hijikata w samym centrum swojej twórczości umieszcza więc kontekst mortalny i erotyczny. W tekście *To Prison* fundator *butô* bezpośrednio odwołuje się do myśli Bataille’a, przywołując obszerny cytat z jego książki pt. *Erotyzm*: „Nagość jest przeciwieństwem stanu zamkniętego, to znaczy istnienia nieciąglego. [...] To stan otwarcia, poszukiwania możliwej ciągłości

<sup>120</sup> T. Hijikata, *To Prison*, ..., s. 47.

<sup>121</sup> Zob.: K. Matuszewski, *Georges Bataille – inwokacje zatraty*, ..., s. 7.

<sup>122</sup> *Ibidem*, s. 21.

<sup>123</sup> Cyt. za: K. Matuszewski, *Georges Bataille – inwokacje zatraty*, ..., s. 29-30.

bytu poza sobą. Ciała otwierają na ciągłość swe tajemne kanały, które nam dają poczucie bezwstydu. Bezwstydem jest zamęt, który sprawia, że nie panujemy nad ciałem, że tracimy trwałą i wyraźną osobowość. W grze ciał odnajdujących się w ożywym zespole, przypominającym ruch fal, które przenikają się i gubią w sobie, jest to wyzucie z panowania nad sobą. Jest ono tak zupełne i tak całkowite, że ludzie na ogół kryją swoją nagość, która je zapowiada, która jest jego znakiem, zwłaszcza, gdy nagość jest wstępem do aktu erotycznego, wyzuwającego ich bez reszty. Obnażenie jest jeśli nie naśladowaniem, to bezpiecznym odpowiednikiem uśmiercenia w cywilizacjach, gdzie jest aktem znaczącym”.<sup>124</sup> Według fundatora *butô*, słowa te „najtrafniej opisują ludzką jedność nagiego ciała, możliwą do osiągnięcia, nawet jeśli ciało jest wyizolowane, poprzez ciągłość bytu, czyli śmierć.”<sup>125</sup> Tak więc zarówno dla Bataille’a, jak i Hijikaty, erotyzm „jest pochwałą życia nawet w śmierci”. Według Krzysztofa Matuszewskiego, interpretatora twórczości Bataille’a – całkowite obnażenie zakłada maksymalną intensyfikację doznań, odpowiada intymnemu pragnieniu człowieka, by się zatracić, pragnieniu powrotu do utraconej jedności. Natomiast śmierć jest personifikacją ciągłości, jest niedoścignionym wzorem dla kochanków, którzy w miłosnym akcie doznają metamorfozy, przechodząc od rutynowego stanu istnienia pod postacią bytów izolowanych do stanu bytów wspólnotowych, wyzwolonych z realnych ograniczeń ludzkiej kondycji<sup>126</sup>. Zgodnie z tym stwierdzeniem, poddanie się siłom Erosa i Tanatosa daje człowiekowi możliwość całkowitego zatracenia, oderwania się od świata rzeczy, od prymatu rozumu oraz od represyjnego wpływu społeczeństwa. Co więcej pozwala odzyskać naturalną jedność i autentyczność, a ostatecznie – uzyskać upragnioną suwerenność.

Niewątpliwie odwołując się do poglądów Geneta, Marcusego i Bataille’a, Hijikata stworzył własny projekt „tańca rewolucyjnego”, który w oparciu o *butô-fu* i ćwiczenia metamorficzne, miał uwolnić tancerzy od narzuconych wzorców zachowań, od kulturowego *tabu*, od tłumiących sił rozumu i dać możliwość totalnego oswobodzenia, uzyskanego dzięki wyzwalamym siłom erotyzmu i śmierci. W ramach tego projektu Hijikata starał się stworzyć „doskonały mechanizm

---

<sup>124</sup> G. Bataille, *Erotyzm*, ..., s. 21-22.

<sup>125</sup> T. Hijikata, *To Prison*, ..., s. 45.

<sup>126</sup> Zob.: K. Matuszewski, *Georges Bataille - inwokacje zatraty*, ..., s.34.

destrukcyjnych działań wymierzonych w cywilizację i moralność”. Inspirował się osobami znajdującymi się w sytuacjach kryzysowych, „zbrodniarzami idącymi pod gilotynę czy skazanymi na śmierć”, „samotnymi, nędznymi istotami, które w imię prawa znajdują się w niesprzyjających okolicznościach, które w sposób ekstremalny ujawniają antagonizm pomiędzy życiem a śmiercią”, a przy tym „paradoksalnie demaskują fundamentalną witalność ludzkiej natury”<sup>127</sup>. Ponadto nauczał swoich tancerzy, by ich „nagie ciało, które krwawi, stało się bronią”<sup>128</sup> w walce ze społecznym impasem. Twierdził bowiem, że „tym, co jest w stanie przeciwstawić się współczesnemu społeczeństwu, które ogarnia brak jedności, jest tworzenie nowego wizerunku człowieka”<sup>129</sup> suwerennego i całkowitego. Pragnął stworzyć „taniec z mięsa i krwi, który wydobywa się prosto z ciała, nie poprzez wzajemne zrozumienie, lecz po przez doświadczenie cierpienia i strachu”<sup>130</sup>. Wierzył, że tylko w taki sposób możliwa jest „rehabilitacja ludzkości” i tym samym odzyskanie „autentycznej wolności”. Narzędziem służącym do realizacji tych założeń miał być między innymi metaforyczny, surrealistyczny język *butô-fu*, wyzwalający umysł ze struktur logicznego myślenia, oraz związane z nim ćwiczenia metamorficzne, które umożliwiały osiągnięcie stanu „samo-zaniechania” i eksploracji wszelkich marginalizowanych treści czy wypartych instynktów i pragnień.

## 5.6. „Struktura” *butô-fu*

Warto w tym miejscu nawiązać do nieco odmiennej interpretacji *butô-fu* zaproponowanej przez Bruce’a Bairda w artykule *Structureless In Structure: The Choreographic Tectonics of Hijikata Tatsumi's Butô*. Badacz ten zauważa bowiem, że tworzone przez Hijikatę *butô-fu* nie było jedynie chaotycznym strumieniem świadomości, wprowadzającym umysł i ciało tancerzy w stan „autentycznej wolności”, lecz swoistego rodzaju „metodologią łączącą poszczególne jednostki

---

<sup>127</sup> T. Hijikata, *To Prison*, ..., s. 46.

<sup>128</sup> *Ibidem*, s. 44.

<sup>129</sup> *Ibidem*, s. 47.

<sup>130</sup> *Ibidem*, s. 48.

ruchu w większe sekwencje, narzucającą przy tym pewne tematyczne ograniczenia”<sup>131</sup>. Co więcej, Baird postrzega *butô-fu* jako uporządkowaną strukturę składającą się z konkretnych części, takich jak instrukcje; pozycje lub ruchy; sekwencje; charakterystyka postaci lub typ charakteru; „medium” oraz narracje. Aby potwierdzić swoją tezę, przeprowadza on wnikliwą analizę *butô-fu* zainspirowanego twórczością angielskiego rysownika Aubreya Beardsleya<sup>132</sup>:

„*Beardsley Peacock Lady*”<sup>133</sup>

Niezwykle cienkie pióra wyrastają z czubka głowy

Długa jedwabna suknia (skrzydła pawia wyrastające z bioder)

Kiedy kobieta się obraca wraz z nią wiruje suknia

To nie kobieta się obraca lecz suknia wiruje

Nerwy przechodzą przez szyję w kierunku czubka głowy i rozwijają się w stronę sklepienia pociągając za sobą sukienkę

Spojrzenie na sukienkę podąża za ruchem obrotowym

Wiatr wieje od dołu

Szlachetnie urodzona kobieta przytrzymując suknię wykonuje półobrót

Wydaje się, że obok stoi jeleń

[...]

---

<sup>131</sup> B. Baird, *Structureless In Structure: The Choreographic Tectonics of Hijikata Tatsumi's Butô.*, [w:] D. Jortner, K. McDonald, K.J. Wetmore (ed.), *Modern Japanese Theatre and Performance*, Oxford, UK 2007, s. 93.

<sup>132</sup> Aubrey Beardsley (1872-1898), angielski grafik i rysownik, stworzył między innymi projekty kostiumów i ilustracje do „Salome” Oscara Wilde’a. Jego twórczość cechowało przede wszystkim syntetyczne uproszczenie form, ich płaszczyznowość, ornamentalność, silny kontrast, uzyskany poprzez stosowanie tylko czerni i bieli, oraz symbolizm i erotyzm przedstawianych tematów.

<sup>133</sup> Postać *Kobieta Paw* zainspirowana była grafiką A. Beardsley’a *The Peacock Skirt*, przedstawiającą projekt sukni dla postaci Salome z dramatu Oscara Wilde’a.

*Beardsley Rose Girl*

Róża zakwita w ustach

Mleczce w uszach i waleriana pod stopami

Skrzydła wyrastające z bioder

Lewa dłoń trzyma buteleczkę z trucizną”.<sup>134</sup>

Zgodnie z tezą Bairda, powyższe *butô-fu* przedstawia sekwencję ruchów lub pozycji określających zachowanie konkretnej postaci czy typu charakteru, w tym przypadku dwóch kobiet: *Rose Girl* oraz *Peacock Lady*. Poszczególne wersy nazywane są przez badacza „instrukcjami” – lakonicznymi dyrektywami, na podstawie których tancerz (lub tancerka) miał zaimprovizować określoną pozycję lub gest. „Instrukcje” te różnią się od siebie poziomem abstrakcji: niektóre opisują konkretne działanie (np.: „Lewa dłoń trzyma buteleczkę z trucizną”), inne są tylko metaforami, symbolicznymi obrazami mającymi zainspirować tancerzy, pobudzić ich wyobraźnię i ciało (np.: „Skrzydła wyrastające z bioder”). Według Bairda, podczas warsztatów Hijikata dawał swoim uczniom dodatkowe instrukcje na temat „medium”, poprzez które wykonywany jest dany ruch. W celu uniknięcia schematyzacji gestów tancerze ćwiczyli poszczególne sekwencje, wyobrażając sobie różne stany skupienia przestrzeni, np. gęstość wody lub kamienia. Dzięki temu tancerz wkładał zupełnie inną energię w zapamiętany już gest, zmieniając zasadniczo jego jakość. Strategia ta pozwalała na eksplorowanie własnego ciała, na wyzbycie się automatyzmu, przy jednoczesnej zmianie napięć, rytmów, tempa czy amplitudy ruchu.

Ponadto Baird postrzega *butô-fu* jako swoistego rodzaju „surrealistyczne narracje”, które choć nie tworzą linearnej fabuły, to jednak składają się na pewną opowieść, poetycki skrypt, którego poszczególne elementy generują u odbiorcy poczucie obcowania z całością choreograficzną. Według Bairda, tworzone przez Hijikatę narracje „ukazujące rzeczywistość jako nieskończoną grę luster”,

---

<sup>134</sup> Cyt. za: B. Baird, *Structureless In Structure: The Choreographic Tectonics of Hijikata Tatsumi's Butô...*, s.94.

pozostawiały otwartą przestrzeń dla interpretacji, „naprowadzały jedynie myśli odbiorcy na to, co mogło kryć się za daną choreografią”<sup>135</sup>. Ich poetycki, a niekiedy filozoficzny charakter pobudzał wyobraźnię publiczności i umożliwiał wielość odczytań. Jak zauważa Baird, choreografie oparte na *butô-fu* miały charakter „puzzli pozbawionych gotowych odpowiedzi”<sup>136</sup>. Fundatorowi *butô* bowiem nie zależało na dyktowaniu tancerzom, w jaki sposób mają myśleć i działać, a jedynie poprzez własne „uniwersum językowe” starał się on wprowadzić ich ciała i umysły w ruch, w stan oswobodzonej imaginacji, w świat z pogranicza jawy i snu. Baird w swoim artykule zwrócił więc uwagę nie tylko na – według niego ustrukturalizowany – etap t r a n s k r y p c j i c h o r e o g r a f i c z n e j, polegający na intensywnej pracy warsztatowej tancerzy z „wcielonym” słowem-obrazem, ale również na otwartą formę performansów tworzonych na podstawie *butô-fu*. Biorąc pod uwagę sugestie Bairda dotyczące wielości interpretacji choreografii tworzonych przez Hijikata, możemy potraktować tę „mozaikę odczytań” oraz mnogość wrażeń psychofizycznych doznawanych przez publiczność jako następny poziom „przepisania” zachodzący w ciele i umyśle poszczególnego widza. Relacja widza i spektaklu, a konkretniej: aktywne współtworzenie przez widza materii performansu poprzez nadawanie sensów percypowanemu dziełu są więc kolejnym ogniwem w łańcuchu t r a n s k r y p c j i c h o r e o g r a f i c z n e j *butô-fu*. Wobec takiego ujęcia możemy rozpatrywać cały ten proces werbalno-wybrażeniowo-ruchowo-percepcyjny w kontekście zaproponowanej przez Umberto Eco kategorii „dzieła otwartego”. Używając słów włoskiego myśliciela, możemy stwierdzić, że dzieła Hijikaty nie tworzą „przekazów określonych i ukończonych, nie mają kształtu jednoznacznego, lecz dają możliwość tworzenia różnych form, zależnie od inicjatywy wykonawcy i odbiorcy. Nie są to zatem dzieła skończone, które należy poznać i odtworzyć w określonym kształcie, ale dzieła <otwarte>, którym ostateczną formę nadaje interpretator”<sup>137</sup>. Oczywiście na tym poziomie transkrypcji istotny jest zakres wiedzy poszczególnego odbiorcy na temat *butô*. Należy więc podkreślić, że znajomość praktyki warsztatowej, całego procesu powstawania konkretnego performansu, a także światopoglądu

---

<sup>135</sup> B. Baird, *Structureless In Structure: The Choreographic Tectonics of Hijikata Tatsumi's Butô*,...,s.100-101.

<sup>136</sup> *Ibidem*, s. 101.

<sup>137</sup> U. Eco, *Dzieło otwarte. Forma i nieokreśloność w poetykach współczesnych*, Warszawa 1994, s. 26.

będącego fundamentem *butô* pozwala uniknąć stereotypowych interpretacji oraz ułatwia odbiór i zrozumienie tej praktyki artystycznej. Jednak często ograniczony dostęp do informacji na ten temat powoduje powielanie schematów przy odczytywaniu poszczególnych performansów *butô* oraz może doprowadzić do „błędu translacyjnego”, opierającego się na założeniu o niemożliwości całkowitego zrozumienia praktyki wywodzącej się z innej kultury.

W naszej refleksji nad opracowywanymi przez Hijikatę t r a n s k r y p c j a m i c h o r e o g r a f i c z n y m i *butô-fu* warto zaznaczyć, że artysta ten całą swoją pracę podporządkował twierdzeniu, iż „ciało jest metaforą dla słów, a słowa są metaforą dla ciała”<sup>138</sup>. Słowa-obrazy były więc immanentną częścią jego twórczości. Za ich pomocą „powoływał ciało do życia” zarówno na poziomie działania, jak i odbioru – chodzi o wpływ energii kinetycznej tancerza, która wywoływała mikroodruchy w ciałach odbiorców. Jak wspomina Ashikawa, „wszystkie taneczne obrazy pochodziły z jego werbalnej ekspresji”<sup>139</sup>. Według artystki, Hijikata „pisał taniec”, a tancerze i odbiorcy podążali jedynie za „wypowiadanymi przez niego poematami”<sup>140</sup>. Tanaka Min w swoim eseju *I Am an Avant-garde Who Crawls the Earth* podkreśla tę cielesno-werbalną symbiozę, zauważając, że „architekt *butô* „pochłaniał słowa”, „wprowadzał je w ruch” „zamieniał w krajobrazy”, sprawiając przy tym, że „ciało drżało i przybierało fantasmagoryczne formy”<sup>141</sup>. Natomiast Akaji Maro – zgodnie ze światopoglądem Hijikaty – stwierdza, że „słowa są całkowicie rozproszone i zanurzone w ciele, żyją poprzez ciało i ruch [...] ostateczny ruch jest w-cielonym słowem, stanem prawdziwego istnienia”<sup>142</sup>. Powyższe wypowiedzi doskonale podsumowuje stwierdzenie krytyka teatralnego Gôda Nario, który zauważa, że „*butô-fu* jest językiem, który otwiera drzwi do utajonego świata cielesności”<sup>143</sup>.

---

<sup>138</sup> Cyt. za: N. Kurihara, *Hijikata Tatsumi: The Words of Butô*, ..., s.16.

<sup>139</sup> Y. Ashikawa, *Dance: Intimacy Plays Its Trump*, Tokio 1986, [w:] M. Holborn, E.Hoffman, *Butô. Dance of the Dark Soul*. ..., s. 16.

<sup>140</sup> *Ibidem*, s. 16.

<sup>141</sup> M. Tanaka, *I Am an Avant-Garde Who Crawls the Earth: Homage to Tatsumi Hijikata*, ..., s. 154.

<sup>142</sup> Wywiad z Akaji Maro udostępniony przez The Japan Foundation (dostęp: [http://www.performingarts.jp/E/art\\_interview/0506/2.html](http://www.performingarts.jp/E/art_interview/0506/2.html)) [data dostępu: 10.03.2011].

<sup>143</sup> N. Gôda, *On Ankoku Butô*, [w:] S. Klein, *Ankoku Butô: The Premodern and Postmodern Influences*

Nie ulega wątpliwości, że Hijikata na podstawie własnego „uniwersum językowego” stworzył nowatorską praktykę warsztatową czy inaczej „taneczną metodę ucieleśnionego obrazu”<sup>144</sup>, która znalazła wiernych kontynuatorów wśród kolejnych pokoleń *butôistów*. Uczniowie Hijikaty, tacy jak Tamano Koichi, Kobayashi Saga, Nakajima Natsu, Ashikawa Yoko czy Waguri Yukio, nadal kreują swoje taneczne kompozycje, korzystając z „uniwersum językowego” fundatora *butô*, a także z jego metody podczas własnych warsztatów (np. z takich ćwiczeń, jak *Ash Pillar Walk*, *Zero Walk* czy *Bug Ambulation*<sup>145</sup>). Często jednak tworzoną oni własne „uniwersa językowe” oparte na osobistej wizji świata i indywidualnym doświadczeniu, czerpią inspirację z natury i otaczającej ich rzeczywistości, ze współczesnej sztuki oraz nowych mediów. Jak zauważyliśmy wcześniej, *fu* oznacza m.in. „kronikę”, tak więc każdy z tancerzy i choreografów, tworząc *butô-fu*, zapisuje własną historię. Na przykład dla Ohno Kazuo słowa były „wehikulem dla mówiącego ciała”; poprzez poetyckie notatki starał się on przekazać własną filozofię życia, doświadczenia z okresu wojny czy wspomnienia związane z osobą swej matki. Napisane przez niego poematy czy krótkie filozoficzne sentencje były podstawą dla jego choreografii, stanowiły swoistego rodzaju skrypt, do którego sięgał przed każdym performansem. Jego syn, Ohno Yoshito wspomina to w następujący sposób: „Mój ojciec zapisywał słowa i poprzez proces pisania kreował własne uniwersum. Jego choreografie nie powstawały dzięki ruchowi wyćwiczonemu w studiu, lecz na podstawie zapisanych słów”<sup>146</sup>. Według Ohno Yoshito, proces tworzenia performansu zawsze rozpoczynał się od poszukiwania inspiracji malarskiej (np. obraz Claude Moneta *Lilie wodne* stał się podstawą dla performansu *Suiren*), poetyckiej (wiersze *haiku*) czy tanecznej (solowy występ *La Argentina*). Zainspirowany przez konkretne dzieła Ohno zapisywał poetyckie *butô-fu*, jednak nie były to w pełni świadome notatki, lecz rodzaj „pisma automatycznego” porównywany przez jego syna do stanu śnienia, w którym

---

*on the Dance of Utter Darkness*, ..., s. 80.

<sup>144</sup> S. Fraleigh, T. Nakamura, *Hijikata Tatsumi and Ohno Kazuo*, ..., s. 55.

<sup>145</sup> Ćwiczenie *Ash Pillar Walk* polega na zwizualizowaniu sobie przez tancerza, że jego ciało ma postać palącego się kadziła. Kadziło w miarę spalania zamienia się w popiół, który nie może obsypać się przy kolejnym ruchu. *Zero Walk* polega na totalnym wyciszeniu ciała i umysłu po przez powolny ruch oparty na specyficznym dla teatru japońskiego sposobie poruszania się oraz rozproszeniu wzroku, dzięki czemu tancerz poszerza swoje odczucie przestrzeni. Podczas ćwiczenia metamorficznego *Bug Ambulation* tancerz wyobraża sobie, że po jego ciele chodzą robaki, które rozmnażają się i zjadają kolejne partie ciała, aż do momentu, kiedy opanują i pochłoną całe ciało, które zamienia się w ruchliwą masę insektów.

<sup>146</sup> Cyt. za.: S. Fraleigh, T. Nakamura, *Hijikata Tatsumi and Ohno Kazuo*, ..., s. 61.

uaktywniają się najgłębsze pokłady podświadomości. Następnie przy użyciu *butô-fu* Ohno starał się uzewnętrznić własne myśli i przełożyć je na naturalny język ciała. W taki sposób budował kolejne partie choreografii, jednak nigdy nie były to usystematyzowane ruchy, lecz zawsze rodzaj „duchowej ekspresji” otwartej na każdą możliwą zmianę.

Z relacji Ohno Yoshito jasno wynika, że praktyka warsztatowa Ohno Kazuo niewiele różniła się od tej zaproponowanej przez Hijikata. Jeśli jednak przyjrzymy się *butô-fu* zapisanym przez fundatora *butô* oraz t r a n s k r y p c j o m c h o r e o g r a f i c z n y m „duchowego ojca” *butô*, możemy zauważyć wiele różnic, przede wszystkim w treści oraz podstawie światopoglądowej obydwu artystów. Jak bowiem wspominaliśmy wcześniej, są oni reprezentantami przeciwległych biegunów: jasnej oraz ciemnej strony życia, co niewątpliwie miało istotny wpływ na charakter i formę tworzonych przez nich choreografii. Doskonałą egzemplifikacją powyższego stwierdzenia będzie przywołanie stworzonych przez obydwu artystów *butô-fu*. W zainspirowanym drzeworytami Rodolphe Bresdina *butô-fu* zatytułowanym *Walking through the Woods of Bresdin* Hijikata zapisał: „Poruszam się w kierunku umierającego lasu, w stronę tańca śmierci, ku zagładzie i ku nicości”<sup>147</sup>. Wszystkie pojęcia zawarte w tym cytacie są niezwykle znaczące dla zrozumienia światopoglądu Hijikaty. Był on bowiem w pełni świadomy efemeryczności ludzkiego ciała, jego słabości i nieuniknionej śmierci, a poprzez swoją praktykę starał się wydobyć wszystkie te aspekty cielesności, które spychane są na margines i zyskują status *tabu*. Dla Ohno Kazuo istotne było natomiast wydobywanie jasnej i witalnej strony życia oraz duchowego powiązania i współistnienia wszystkich elementów wszechświata, czego dowodem jest krótki poemat stanowiący podstawę do performansu *Dead Sea*:

„Wszechświat daje początek kolejnemu uniwersum

Woda stwarza nowe życie

---

<sup>147</sup> Cyt.za.: K. Mikami, *Deconstruction of the Human Body from a Viewpoint of Tatsumi Hijikata's Ankoku Butôh*, Kyoto Seika University, Japan 2002, (dostęp: <http://w01.tp1.jp/~a150397531/etude/deconst.html>), [data dostępu: 22-05-2010].

Słońce, światło, mrok

Byłem tam

Elementy te zderzają się ze sobą i płoną

W tej właśnie chwili

Byłem tam”<sup>148</sup>.

Warto podkreślić, że każdy współczesny artysta kontynuujący praktykę Hijikaty wprowadza do niej pewne modyfikacje wynikające z własnej historii i osobistego doświadczenia. Dzięki temu to, co wydaje się usystematyzowaną techniką czy metodą twórczą, praktyka ta nieustannie zmienia swój charakter i formę w zależności od lokalnego kolorytu i osobistego stylu twórcy. Dla przykładu Nakajima Natsu swoją „duchową podróż z *butô*” zawsze rozpoczyna od ćwiczenia zatytułowanego *Stawanie się Niczym (Becoming Nothing)*. Dla artystki bowiem w praktykowaniu *butô* najistotniejszy jest proces „zanikania” i „pojawiania” się czy inaczej osiągnięcie stanu wewnętrznej pustki w celu przemiany w każdą możliwą formę<sup>149</sup>. Inna japońska artystka, Yoshioka Yumiko swoją praktykę opiera na doświadczaniu „cielesnego rezonansu”, twierdząc, że „cały świat, wraz z naszym ciałem i duszą, są jak fale, które nieustannie wibrują, powodując rezonans podobny do echa”<sup>150</sup>. Morita Itto i Takeuchi Mika, kompilując *butô-fu* Hijikaty z techniką gimnastyczną Noguchi Michizo, stworzyli własną taneczną metodę polegającą na „psychosomatycznej eksploracji”, relaksacji i pozbywaniu się napięć w całym ciele<sup>151</sup>. Natomiast Waguri Yukio zapisał i usystematyzował 88 *butô-fu* Hijikaty, tworząc własny wykres siedmiu zintegrowanych światów, przez które kolejno musi przejść adept *butô*. Według artysty, są to: wilgotny, nieukształtowany jak magma najniższy poziom nazwany przez niego „sferą anatomii”, dalej „sfera spalonego mostu”, w którym z chaosu wyłania się ludzka forma, następnie „sfera muru” – poziom, na którym uczymy się tekstury i gęstości

---

<sup>148</sup> Cyt. za.: S. Fraleigh, T. Nakamura, *Hijikata Tatsumi and Ohno Kazuo, ...*, s. 61.

<sup>149</sup> Zob.: *Ibidem*, s. 105.

<sup>150</sup> Cyt. za.: *Ibidem*, s. 120.

<sup>151</sup> Zob.: rozdział pt.: *Dance Experience w całości poświęcony butô-fu i praktyce warsztatowej kilku japońskich artystów [w:]* S. Fraleigh, T. Nakamura, *Hijikata Tatsumi and Ohno Kazuo, ...*, s. 101-144.

materii; „sfera ptaków i bestii” wprowadzająca ucznia w stan cielesnej transformacji umożliwiający metamorfozę w każdą możliwą formę; „sfera kwiatów”, w której ciało rozwija się, „kwitnie” i obumiera jednocześnie; „sfera neurologii” – poziom, który uwrażliwienia na wszelkie bodźce, odczucia zewnętrzne i wewnętrzne; oraz ostatni, najwyższy poziom: „sfera otchłani” oznaczająca stan wewnętrznej pustki i jedności z wszechświatem<sup>152</sup>.

Wnikliwa analiza t r a n s k r y p c j i c h o r e o g r a f i c z n y c h *butô-fu* niewątpliwie potwierdza tezę, że twórcza moc tego fenomenu artystycznego mieści się pomiędzy kodyfikacją a kontestacją. Z jednej bowiem strony mamy do czynienia z pionierską i oryginalną praktyką warsztatową stworzoną przez Hijikate Tatsumi i z poszukiwaniem zupełnie nowej formy ekspresji, która jednak przez wielu choreografów została potraktowana jako „schematyczna technika”. Jej elementy powielane są przez kolejne pokolenia *butôistów*, a ich twórczość, oparta na t r a n s k r y p c j a c h c h o r e o g r a f i c z n y c h *butô-fu*, w znacznej mierze przyczyniła się do ujednoczenia formy i estetyki performansów *butô*. Z drugiej strony owa „metoda” nieustannie fluktuuje i zmienia swoją formę, łącząc w sobie „polifonię głosów” wielu artystów, którzy poszukują nowych inspiracji, dokonując tym samym kompilacji i modyfikacji zastanego wzorca.

Należy jednak jeszcze raz zaznaczyć, że *butô-fu* nie jest techniką taneczną czy systemem notacji choreograficznej. Niektóre elementy tego procesu mogą stanowić fundament praktyki artystycznej, jednak ich wykonanie i interpretacja, oparte na improwizacji oraz intensywnej pracy z wyobraźnią i ciałem; dokonywane są przy tym z indywidualnej perspektywy każdego tancerza. To, co może się wydawać z góry ustalonym wzorcem, tak naprawdę pozostawia pełną swobodę różnym wykonawcom, wpływa bowiem z poetyckiej i „kombinatorycznej” struktury *butô-fu*. T r a n s k r y p c j e c h o r e o g r a f i c z n e pozwalają na samodzielne i dowolne komponowanie własnego „słownika gestów”, a podstawowym celem całego procesu twórczego jest

---

<sup>152</sup> Waguri Yukio był uczniem Hijikaty. Na podstawie notatek z warsztatów odtworzył 88 *butô-fu* Hijikaty, które w 1998 r. opublikował na płycie DVD zatytułowanej „*Butô Kaden*”, wydanej przez Justsystem Corporation. (dostęp: [http://www.otsukimi.net/koz/e\\_bk\\_outline.html](http://www.otsukimi.net/koz/e_bk_outline.html)), [data dostępu: 04.04.2011].

poszukiwanie „autentycznej cielesności”, wyzwolonej ze schematów działania czy nieuświadomionych automatyzmów. Umberto Eco w swojej koncepcji estetycznej „dzieła otwartego” zauważa: „Otwarcie i dynamizm dzieła polegają na tym, że poddaje się ono procesowi różnych integracji, włączając się w ten proces wraz z całą żywotnością strukturalną, którą zachowuje we wszystkich różnorodnych formach”<sup>153</sup>. Można więc z całą pewnością przyjąć, że *butô*, dzięki swoistej metodzie choreograficznej stanowiącej podstawę większości performansów, jest tego typu praktyką artystyczną, która z jednej strony podlega kodyfikacji, z drugiej zaś – ze względu na swą „dynamiczną strukturę” – poddaje się „procesowi różnych integracji”, modyfikacji i kompilacji.

---

<sup>153</sup> U. Eco, *Dzieło otwarte. Forma i nieokreśloność w poetykach współczesnych*, ..., s. 52.

## Podsumowanie

Podsumowując nasze rozważania na temat polifonicznego trans-*butô*, powracamy do stwierdzenia Zygmunta Baumana, który opisując kondycję współczesnego świata, odwołuje się do metafory cieczy, podkreślając jednoczenie, że „wszystko, co stałe, wyparowało”. Metafora ta zdaje się w pełni ujmować wszystkie intuicje zawarte w niniejszej dysertacji. Takie kategorie, jak „płynność”, „przepływ”, „fluktuacja”, „nieustanny ruch”, „przenikanie”, „drażnienie”, „rozpuszczanie”, „wsiąkanie”, „zmiana stanu skupienia”, czy „dostosowywanie się do formy, przeróżnych pojemników” doskonale opisują współczesną kondycję *butô*.

*Butô*, zrodzone z „płynnej” japońskiej mentalności, ma niejako właściwości wody, która doskonale dopasowuje się do różnych form, rozpuszcza wiele składników, „przepływa” i „wsiąka” w kulturową sieć powiązań. Artyści *butô*, a także krytycy i teoretycy analizujący tę praktykę artystyczną podkreślają, że ze względu na swój „nomadyczny” charakter jest ona fenomenem, który znajduje się w nieustannym ruchu, zmienia się pod wpływem lokalnych krajobrazów, jest w ciągłym procesie, fluktuuje i ewoluuje, przyjmując coraz to nowe „stany skupienia”. Sylwia Hanff, polska tancerka *butô*, zapytana o definicję tej praktyki artystycznej odpowiedziała, że „*butô* jest niczym mikroskop, to narzędzie do przyglądania się, jak wszystko płynie, jak wszystko ulega zmianom”.<sup>1</sup> Tak więc *butô*, rozumiane jako zjawisko „przepływające”, stało się jednocześnie integralną częścią „płynnej nowoczesności”. Ciągłe zmieniając „stany skupienia”, pozwala na obserwowanie zmian zachodzących w nas i w świecie. Wiąże się to jednak z trudnościami w uchwyceniu i zdefiniowaniu tego „rozlewającego się” i „przepływającego” fenomenu.

*Butô* już u swych źródeł – zgodnie z założeniami Hijikaty – jawiło się jako płynna substancja, która może przyjmować formę różnych pojemników. Jak stwierdza Kurihara, „*butô* dla Hijikaty było ciągłym procesem, czymś nieskończonym i nieosiągalnym”<sup>2</sup>; aby mogło dalej istnieć, konieczna była jego nieustanna dekonstrukcja i reinterpretacja. Dla „architekta *butô*” istotne było, aby jego uczniowie

<sup>1</sup> Wywiad autorki z Sylwią Hanff przeprowadzony podczas festiwalu „Teatr-Akcje” w Suwałkach 16 sierpnia 2009 r.

<sup>2</sup> N. Kurihara, *Hijikata Tatsumi: The Words of Butô*, ..., s. 25.

w przyszłości reprodukowali esencję *butô*, tworząc jednocześnie nowe formy. Taka postawa przyczyniła się do powstania różnorodnych jakości w obrębie tej praktyki artystycznej. *Butô* „rozlało” się po całym świecie, inspirując artystów wywodzących się z różnych kultur do tworzenia własnej wizji tego fenomenu. Z jednej strony *butô* zachowało swą istotę, bowiem rozpoznawane jest jako swoista konwencja, z drugiej jednak strony, przepływając przez różne „lokalne krajobrazy”, asymilując nowe elementy, ciągle zmieniając swój kształt, stworzyło „transkulturową sieć powiązań”. Jak podkreślił Wurmil „jeśli zestawimy ze sobą performanse artystów reprezentujących pierwszą generację *butô* z przedstawicielami czwartej generacji, możemy odnaleźć kilka wspólnych elementów, takich jak biały *make-up* czy powolne ruchy. Jednak współczesne zespoły, których działalność można określić terminem *butô*, tworzą tak naprawdę nowe, indywidualne jakości, które w bardzo krótkim czasie znacząco zmieniły oblicze wywodzącej się z Japonii praktyki artystycznej”<sup>3</sup>. Twórczość artystów *butô* jest więc niczym „rwąca rzeka”, która wylewa się z ustalonych granic, porywa niemal wszystko, co spotka na swej drodze, nasiąka różnymi wpływami i rozgałęzia się, tworząc nowe odnogi. Uchwycenie takiego stanu rzeczy staje się zadaniem niezwykle trudnym. Dlatego też wyszliśmy z założenia, że nie sposób przedstawić całościowego obrazu czy spójnej definicji tego płynnego fenomenu. W takiej sytuacji istotniejsze wydało nam się przywołanie wielości języków opisujących to zjawisko, przedstawienie polifonii perspektyw badawczych, które w procesie ciągłej dialogizacji również fluktuują i pozostają otwarte na kolejne aktualizacje. Przedstawiając wielość horyzontów myślowych, uzupełniliśmy je o własną interpretację tej praktyki artystycznej.

Jak nam się zdaje, już lektura pism dotyczących praktyki artystycznej Hijikaty i jej współczesnych recepcji ujawniła transkulturowy potencjał *butô*. Konfrontacja twórczości Hijikaty – zarówno notatników *butô-fu*, jak i performansów – z dziełami będącymi swoistymi „pre-tekstami” inspirującymi go do stworzenia tej nowej formy artystycznej ekspresji, a także z twórczością artystów, którzy podejmowali bardzo podobne tematy i idee, ukazuje „transkulturową sieć powiązań”. Istniała ona zarówno u genezy *butô*, jak i w procesie adaptacji oraz interpretacji tego

---

<sup>3</sup> K. Werner Wurmil, *The Power of Image – Hijikata Tatsumi's Scrapbooks and the Art of Butô*, ...,s. 4-5.

fenomenowi. Bez uwzględnienia tych wpływów nasze rozumienie *butô* byłoby niekompletne.

Póba stworzenia spójnego opisu *butô* – by użyć słów Hijikaty – jest podobna do „rozcinań powierzchni wody”. W swoim wykładzie *Kaze Daruma (Wind Daruma)* Hijikata wspominał: „Dawno temu wszyscy trzymali wodę w kadziach. Po napełnieniu naczynia zwykłem ciąć sierpem powierzchnię wody. Rozkazywałem jej przy tym: ‘Zostań tak, w kawałkach!’ Wydawało mi się, że w jakiś sposób zmuszę czas, by się zatrzymał. Wyczuwam w tym doświadczeniu pokrewieństwo z moim *butô*”<sup>4</sup>. Cała niniejsza praca opiera się na bardzo podobnym założeniu. Jest próbą „rozcięcia” esencji *butô*, uchwycenia tego, co znajduje się pod jego powierzchnią, między płynnymi cząsteczkami. Jednak mamy świadomość, że czasu nie da się zatrzymać, a „rozcięta powierzchnia wody” nie utrzyma nadanego jej mechanicznie kształtu. Z tego też względu nasza refleksja nad *butô* opiera się raczej na połączeniu różnych aktów „rozcięcia”, które ujawniają tylko migotliwy obraz tej praktyki artystycznej. Ponadto przywołując różne interpretacje tego fenomenu, łącząc różne horyzonty myślowe, chcieliśmy wykazać, że współczesny obraz *butô* ukształtowany został w dużej mierze przez jego współczesne odczytania i reinterpretacje. W tym kontekście ujmujemy również nasze t r a n s k u l t u r o w e rozumienie *butô*. Jako kolejny akt „rozcinań powierzchni wody”.

---

<sup>4</sup> T. Hijikata, *Wind Daruma, ...*, s. 74.

## BIBLIOGRAFIA

Allain P., J. Harvie, *The Routledge Companion to Theater and Performance*, New York 2006.

Anderson J., *Butô Confronts the Egg*, "The New York Times", 20 września 1990.

Appadurai A., *Nowoczesność bez granic. Kulturowe wymiary globalizacji*, Kraków 2005.

Ashikawa Y., *Dance: Intimacy Plays Its Trump*, Tokio 1986, [w:] M. Holbern, *Butô. Dance of the Dark Soul*. New York 1987.

Bachtin M., *Dialog-język-literatura*, pod red. E. Czaplejewicza i E. Kasperskiego, Warszawa 1983.

Bachtin M., *Estetyka twórczości słownej*, Warszawa 1986.

Bachtin M., *Problemy literatury i estetyki*, Warszawa 1982.

Bachtin M., *Problemy poetyki Dostojewskiego*, Warszawa 1970.

Baird B., *Butô and the Burden of History – Hijikata Tatsumi and Nihonjin*, University of Pennsylvania, Philadelphia 2005, ProQuest.

Baird B., *Structureless In Structure: The Choreographic Tectonics of Hijikata Tatsumi's Butô.*, [w:] D. Jortner, K. McDonald, K.J. Wetmore (ed.), *Modern Japanese Theatre and Performance*, Oxford, UK 2007.

Banes S., *Terpshichore In sneak: post-modern Dance*, Wesleyan University Press, 1987.

Barba E., *Taniec opozycji*, [w:] E. Barba, N. Savarese, *Sekretna sztuka aktora. Słownik antropologii teatru*, Wrocław 2005.

Barba E., *Antropologia teatru*, [w:] E. Barba, N. Savarese (red.), *Sekretna sztuka aktora. Słownik antropologii teatru*, Wrocław 2005.

Barba E., *Partytura i podpartytura. Znaczenie ćwiczeń w dramaturgii aktora*, [w:] E. Barba, N. Savarese, *Sekretna sztuka aktora. Słownik antropologii teatru*, Wrocław 2005.

Barba E., Savarese N., *Sekretna sztuka aktora. Słownik antropologii teatru*, Wrocław 2005.

Barbe F., *The Way of Butô and Contemporary Choreography*, (<http://www.kent.ac.uk/arts/research/pdfs/TheWayofButohandContemporaryChoreographybyFrancesBarbe2002.pdf>).

Barber S., *Hijikata: Revolt of the Body*, Solar Books, Washington 2010.

Barthes R., *Imperium znaków*, Warszawa 2004.

Baster K., *Elegia o Hijikacie*, „Teatr”, nr 12/2010.

Bataille G., *Erotyzm*, Gdańsk 2007.

Baumana Z., *Płynna nowoczesność*, Kraków 2006.

Bauman Z., *Owady społeczne*. (<http://transkultura.bunkier.art.pl/?p=11&i=13>. 30.02.2012).

Bergmark J., *Butô Revolt of the Flesh in Japan and a Surrealist Way to Move*, Stockholm 1991, ([http://www.greylodge.org/occultreview/glor\\_011/Butôh.pdf](http://www.greylodge.org/occultreview/glor_011/Butôh.pdf)).

Berry E., M. Epstein (ed.), *Transcultural Experiments: Russian and American Models of Creative Communication*, New York 1999.

*Biblia Tysiąclecia Pismo Święte Starego i Nowego Testamentu*, Poznań 2000.

Bieszczad-Roley K., *Photo-Performance: A Study of The Performativity of Butô Dance Photography* School of Arts, Brunel University, 2009 ([http://bura.brunel.ac.uk/bitstream/2438/4492/3/Fulltext\(Thesis\).pdf.txt](http://bura.brunel.ac.uk/bitstream/2438/4492/3/Fulltext(Thesis).pdf.txt)).

Blocker H. Gene, Ch. L. Starling, *Filozofia japońska*, Kraków 2008.

Brechon R., *Świat snu*, „Teksty” nr 2, 1973.

Breton A., *Drugi manifest surrealizmu*, [w:] A. Ważyk, *Surrealizm. Antologia*, Warszawa 1976.

Broadhurst S., *Liminal Acts: a Critical Overview of Contemporary Performance and Theory*, New York 1999.

Capiga A., *Bunt ciała. Butô Hijikaty*, Kraków 2009.

Carlson M., *Performans*, Warszawa 2007.

Cavaye R., P. Griffith, A. Senda, *A Guide to the Japanese Stage: from traditional to cutting edge*, Kondansha International, Japan 2004.

Chang Ch., *Ogólne pojęcie piękna*, [w:] K. Wilkoszewska (red.) *Estetyka japońska. Antologia*, t. I, Kraków 2006.

Coelho A., *Ankoku Butô and Altered States of Consciousness*, (<http://www.docstoc.com/docs/48073529/Butoh-and-Trance-ruinedmap-dance-company-shuddering>).

Cohen S.J., (ed.), *International Encyclopedia of Dance*, New York, Oxford 2004.

Czaplejewicz E., *Lektura Bachtina*, „Miesięcznik Literacki” nr 4, 1977.

Czaplejewicz E., W. Kasperski (red.), *Dialog w literaturze*, Warszawa 1978.'

Czekalski S., *Intertekstualność i malarstwo*, Poznań 2006.

D'Orazi M.P., *Body of Light – the Way of the Butô Performer*, [w:] S. Scholz-Cionca, S.L. Leiter (ed.), *Japanese Theater and the International Stage*, , Leiden, The Netherlands 2000.

Dale P., *The Myth of Japanese Uniqueness*, New York 1986.

DeNatale B., *Butô and Western Art*,  
(<http://home.earthlink.net/~bdenatale/butôhandwest.html>).

Ebony D., *Jean Fautrier. Rapturous Texture*, „Art in America” vol. 91, (September 2003).

Eckersall P., *Theorizing the Angara Space: Avant-garde Performance and Politics in Japan, 1960-2000*, Leiden 2006.

Eco U., *Dzieło otwarte. Forma i nieokreśloność w poetykach współczesnych*, Warszawa 1994.

*Encyclopedia Britannica*, Londyn 1929.

Epstein M., *An Introduction*, [w:] E. Berry, M. Epstein (ed.), *Transcultural Experiments: Russian and American Models of Creative Communication*, New York 1999.

Fischer-Lichte E., J. Riley, M. Gissenwehrer (ed.) *The Dramatic Touch of Difference:*

*Theater Own and Foreign* , Tübingen: Narr 1990.

Fischer-Lichte E., *Theater, Own and Foreign. The Intercultural Trend in Contemporary Theater*, [w:] E. Fischer-Lichte, J. Riley, M. Gissenwehler (ed.) *The Dramatic Touch of Difference: Theater Own and Foreign* , Tübingen: Narr 1990.

Fraleigh S., *Butô: Metamorphic Dance and Global Alchemy*, University of Illinois, USA 2010.

Fraleigh S., *Metaphysics in Motion*, Pittsburgh 2004.

Fraleigh S., Nakamura T., *Hijikata Tatsumi and Ohno Kazuo*, London, New York, 2006.

Fraleigh S., *Tańcząc w stronę mroku. Butô, zen i Japonia*, Kraków 2004.

Gadamer H.G., *Estetyka i hermeneutyka*, [w:] H.G. Gadamer, *Rozum, słowo, dzieje. Szkice wybrane*, Warszawa 2000.

Gadamer H.G., *Rozum, słowo, dzieje. Szkice wybrane*, Warszawa 2000.

Geertz C., *Opis gęsty – w stronę interpretatywnej teorii kultury*, [w:] M. Kempny, E. Nowicka (red.) *Badanie kultury. Elementy teorii antropologicznej*, Warszawa 2005.

Genet J., *Dziennik złodzieja*, Kraków 2004.

Goethe J.W., *Wybór pism estetycznych*, Warszawa 1981.

Gôda N., *On Ankoku Butô*, [w:] S. Klein, *Ankoku Butô: The Premodern and Postmodern Influences on the Dance of Utter Darkness*, New York 1988.

Goodman D.G. , *Angura: Posters of The Japanese Avant-garde*, New York: Princeton Architectural Press 1999.

Goodman D.G., *Angura. Japan's Nostalgic Avant-Garde*, [w:] J. M. Harding, J. Rouse (ed.) *Not the Other Avant-Garde: the transnational foundations of avant-garde*, University of Michigan 2006.

Grzegorzcyk A., *Niekartezjańskie współrzędne*, Poznań 1992.

Hall J.W., *Japonia od czasów najdawniejszych do dzisiaj*, Warszawa 1979.

Hamera J., *Silence that Reflects: Butô, Ma, and a Crosscultural Gaze*, „Text and Performance Quarterly”, nr 10/1990.

Harding J. M., Rouse J. (ed.) *Not the Other Avant-Garde: the transnational foundations of avant-garde*, University of Michigan 2006.

Hassel I.T., *Butô: On the Edge of Crisis? A critical analysis of the Japanese avant-garde project in a postmodern perspective*. MA thesis, University of Oslo, December 2005.

Havens T. R. H., *Radicals and Realists in the Japanese Nonverbal Arts. The Avant-Garde Rejection of Realism*, University of Hawaii Press, Honolulu 2006.

Hijikata T., *Wind Daruma*, „The Drama Review” tom 44, nr 1, (wiosna 2000).

Hijikata T., *From Being Jealous of a Dog's Vein*, „The Drama Review” tom 44, nr 1, (wiosna 2000).

Hijikata T., *Inner Material/Material*, „The Drama Review” tom 44, nr 1 (wiosna, 2000).

Hijikata T., *Notes by Tatsumi Hijikata*, [w:] Viala J., Masson-Sekine N., *Butô. Shades of Darkness*, Tokio, 1988.

Hijkata T., *On Material II Fautrier*, "The Drama Review" tom 44, nr 1 (wiosna, 2000).

Hijkata T., *To Prison*, "The Drama Review" tom 44, nr 1 (wiosna, 2000).

Hoczyk J., *Butô, czyli o duchowym życiu ciała*, „Teatr”, nr 12/2010.

Holborn M., Hoffman E., *Butô. Dance of the Dark Soul*, New York 1987.

Howe D.S., *The Notion of Mysticism in the Philosophy and Choreography of Mary Wigman 1914-1931*, "Dance Research Journal" tom XIX, nr 1 (lato 1987).

Hutnikiewicz A., *Od czystej formy do literatury faktu*, Warszawa 1974.

Iwabuchi K., *The Paradigm of Butô*, [w:] S. Klein, *Ankoku Butô: The Premodern and Postmodern Influences on the Dance of Utter Darkness*, New York 1988.

Izutsu T., *Metafizyczne tło teorii nô. Analiza „Dziewięciu Etapów” Zeamięgo*, [w:] K. Wilkoszewska (red.), *Estetyka japońska. Antologia*, t. I, Kraków 2006.

Jameson F., *Postmodernizm i społeczeństwo konsumpcyjne*, [w:] R. Nycz (red.) *Postmodernizm. Antologia przekładów*, Kraków 1996.

Janicka K., *Światopogląd surrealizmu*, Warszawa 1985.

Janikowski G., *Każdy tańczy swoje butô. Rekonesans*, maszynopis.

Janikowski G., *Tańcząc w stronę korzeni*, „Kultura enter – miesięcznik wymiany idei”, nr 2, 09/2008, (<http://kulturaenter.pl/0/02t2.html>).

Jones A., *Body Art. Performing the Subject*, London 1998.

Jung C. G., *Praktyka psychoterapii*, Warszawa 2007.

Jung C. G., *Psychologia a alchemia*, Warszawa 1999.

Kalaga W. (red.), *Dylematy wielokulturowości*, Kraków 2004.

Kasai T., *A Butô Dance Method for Psychosomatic Exploration*, "Memoirs of the Hokkaido Institute of Technology", nr 27, 1999.

Kasai T., *A Note on Butô Body*, "Memoir of Hokkaido Institute of Technology", tom XXVIII, 2000.

Kasai T., K. Parsons, *Perception in Butô Dance*, "Memoirs of Hokkaido Institute of Technology", nr 31, 2003.

Kasai T., *New understandings of Butô Creation and Creative Autopoietic Butô – From Subconscious Hidden Observer to Perturbation of Body-Mind System*, "Bulletin of Faculty of Humanities", Sapporo Gakuin University, nr 86, 2009.

Kasulis T.P., R.T. Aimes, W.I. Dissanayake (ed.) *Self as body in Asian theory and practice*, New York 1993.

Kempny M., E. Nowicka (red.) *Badanie kultury. Elementy teorii antropologicznej*, Warszawa 2005.

Kisselgoff A., *Dai Rakuda Kan's Theater of Raw Images*, "The New York Times", 19 kwietnia 1987.

Kisselgoff A., *Japan's New Dance is Darkly Erotic*, "New York Times", 15 lipiec 1984.

Kisselgoff A., *Sankai Juku Opens*, "The New York Times", 1 maj 1986.

Klein S., *Ankoku Butô: The Premodern and Postmodern Influences on the Dance of Utter Darkness*, New York 1988.

Kocur M., *Butô czyli teatr tańca*, ([www.dk.uni.wroc.pl](http://www.dk.uni.wroc.pl)).

Kolankiewicz L. (red.), *Antropologia widowisk: zagadnienia i wybór tekstów*, Warszawa 2005.

Kolankiewicz L., *Teatr kultów transowych*, "Kultura - Media - Teologia", 2010 nr 1.

Kołodziejka A., *Epifania ekspresji*. Recenzja spektaklu Żar zespołu To-En Buto Company, opublikowana w internetowym magazynie teatralnym "Teatralia", 30 maja 2011 (<http://www.toenbutoh.com/pl/assets/Uploads/Epifania-ekspresji.pdf>).

Kopaliński W., *Słownik wyrazów obcych i zwrotów obcojęzycznych*, Warszawa 1999.

Kosaku Y., *Cultural Nationalism in Contemporary Japan: A Sociological Enquiry*, London 1992.

Kosiński D., *Nie-nie, czyli taniec teatru*, ([http://www.nowytaniec.pl/czytelnia/Kosinski\\_Nie-nie.pdf](http://www.nowytaniec.pl/czytelnia/Kosinski_Nie-nie.pdf)),

Kostelanetz R., *A Dictionary of Avant-gardes*, London 2001.

Kostyrko T., „*Transkulturowość*” w ujęciu André Malraux, [w:] K.Wilkoszewska, *Estetyka transkulturowa*, Kraków 2004, s. 23.

Krassowska-Mackiewicz E., *Słownik japońsko-polski*, Warszawa 2011.

Kristeva J., *Słowo, dialog i powieść*, [w:] Czaplejewicza E., Kasperskiego E. (red.), *Dialog-język-literatura*, Warszawa 1986.

Królica A., *Teatr Tańca. Geneza nowej formy sztuki teatralnej*, Kraków 2006. ([http://www.nowytaniec.pl/czytelnia/teatr\\_tanca\\_anna\\_krolica.pdf](http://www.nowytaniec.pl/czytelnia/teatr_tanca_anna_krolica.pdf)),

Kubicki R. (red.), *Filozoficzne konteksty rozumu transwersalnego. Wokół koncepcji*

Wolfgang Welsch, , Poznań 1998.

Kubikowski T., *Performans według Marvinia Carlsona*, [w:] M. Carlson, *Performans*, Warszawa 2007.

Kuligowski W., *Gdzie coca-cola ożywia zmarłych*, „Polityka”, 25 września 2006.

Kuniyoshi K., *Butô in the Late 1980's*, ([www.xs4all.nl/~iddinja/butô](http://www.xs4all.nl/~iddinja/butô)).

Kurihara N., *Hijikata Tatsumi Chronology*, „The Drama Review” tom 44, nr 1, (wiosna 2000).

Kurihara N., *Hijikata Tatsumi: The Words of Butô*, „The Drama Review”, tom 44, nr 1, (wiosna 2000).

Lange R., *O istocie tańca i jego przejawach w kulturze*, Kraków 1988.

Lange R., *O istocie tańca i jego przejawach w kulturze. Perspektywa antropologiczna*, Poznań 2009.

Lehmann H.T., *Teatr postdramatyczny*, Kraków 2004.

Łotman J., *Kultura i eksplozja*, Warszawa 1999.

Majewska J., *Między buntem rozumu a pokorą istnienia*, „Teatr”, nr 12/2010.

Marcuse H., *Człowiek jednowymiarowy*, Warszawa 1991.

Marcuse H., *Eros i cywilizacja*, Warszawa 1998.

Markiewicz H., *Wymiar dzieła literackiego*, Kraków 1984.

Matuszewski K., *Georges Bataille - inwokacje zatraty*, Łódź 2006.

McAlpine H. ,W. McAlpine, *Tales from Japan*, Oxford University 1958.

Mikami K., *Deconstruction of the Human Body from a Viewpoint of Tatsumi Hijikata's Ankoku Butôh*, Kyoto Seika University, Japan 2002, (<http://w01.tp1.jp/~a150397531/etude/deconst.html> ).

Mishima Y., *Crisis Dance*, [w:] Holborn M., Hoffman E., *Butô. Dance of the Dark Soul*, New York 1987.

Mond-Kozłowska W. (ed.), *The Human Body – a Universal Sign*, Kraków 2003.

Montaigne de M., *The Complete Essays*, Stanford, 1992.

Morawski S., *Awangarda artystyczna (o dwóch formacjach XX wieku)*, [w:] S. Morawski, *Na zakręcie od sztuki do po-sztuki*, Kraków 1985.

Morawski S., *Na zakręcie od sztuki do po-sztuki*, Kraków 1985.

Munroe A. (ed.), *Japanese Art. After 1945: Scream against the Sky*, New York 1994.

Munroe A., *A Box of Smile: Tokyo Fluxus, Conceptual Art, and The School of Metaphysics*, [w:] A. Munroe (ed.), *Japanese Art After 1945: Scream against the Sky*, New York 1994.

Munroe A., *Morphology of Revenge: The Yomiuri Independent Artists and Social Protest Tendencies in the 1960s*, [w:] A. Munroe (ed.), *Japanese Art. After 1945: Scream against the Sky*, New York 1994.

Munroe A., *Revolt of the Flesh: Ankoku Butô and Obsessional Art* [w:] A. Munroe (ed.), *Japanese Art After 1945: Scream against the Sky*, New York 1994.

Nakajima N., *Butô – pomiędzy teatrem a tańcem*, „Opcje” nr 3, 1998.

Nemser C., *Subject-Object: Body Arts*, „Arts Magazine”, t. XLVI, 1971.

Nietzsche F., *Ludzkie, Arcyludzkie*, Warszawa 1991.

Nietzsche F., *Tako rzecze Zaratustra*, Poznań 1995.

Nycz R. (red.), *Postmodernizm. Antologia przekładów*, Kraków 1996.

Ohno K., *The Dead Being Run*, [w:] Holborn M., Hoffman E., *Butô. Dance of the Dark Soul*, New York 1987.

Ohno K., Y. Ohno , *Ohno Kazuo's World: From Without and Within*, Wesleyan University Press, Connecticut 2004.

Orlando P.M., *Cutting the Surface of the Water: Butô as a Traumatic Awakening*, „Social Semiotics”, tom 11, nr 3/200.

Ortiz F., *Cuban Counterpoint: Tobacco and Sugar*, Durham/London, Duke University Press 1995. (1940 originally published in Spanish),.

Ortolani B., *The Japanese Theatre-From Shamanistic Ritual to Contemporary Pluralism*, Princeton University Press, New Jersey 1995.

Ozawa - De Silva C.H., *Beyond the Body/Mind? Japanese Contemporary Thinkers on Alternative Sociologies of the Body*, „Body Society”, t. 8, nr 2, czerwiec 2002.

Pascal E. , *Psychologia Jungowska*, Poznań 1992.

Pastuszek K.J., *Butô w spotkaniu z Zachodem*, „Teatr”, nr 12/2010.

Pavis P. (ed.), *The Intercultural Performance Reader*, London/New York, Routledge, 1996, .

Pavis P., *Introduction: Towards a Theory of Interculturalism in Theater?* [w:] P. Pavis (ed.), *The Intercultural Performance Reader*, London/New York, Routledge, 1996.

Pavis P., *Słownik terminów teatralnych*, Wrocław 2002.

Perron W., *Dance; The Power of Stripping Down to Nothingness*, "New York Times" 07 listopad 1999.

Polzer E. , *Hijikata Tatsumi's From Being Jealous of a Dog's Vein*, Praca Magisterska Humboldt-Universität, Berlin 2004.

Prokopiuk J., *Metoda Aktywnej Imaginacji C. G. Junga* , „Polska Sztuka Ludowa – Konteksty” tom 38, 1984.

Quanta R.A., T.W. O'Connor, *Writing critical ethnography: dialogue, multivoicedness, and carnival in culture of Texas*, „Educational Theory” t. 38, nr 1, 1988.

Rajak J., *How to Reflect upon Butô*, „Kretanja” nr 06/2006.

Raz J., *Foreword Turbulent Years*, [w:] J. Viala, N. Masson-Sekine, *Butô. Shades of Darkness*, Tokio, 1988.

Rewers E., *Transkulturowść czy globalność? Dwa dyskursy o kondycji post-ponowoczesnej*, [w:] W. Kalaga (red.), *Dylematy wielokulturowości*, Kraków 2004.

Ridgely S. C., *Japanese Counterculture: The Antiestablishment Art of Terayama Shuji*, University of Minnesota Press, Minneapolis-London 2010.

Rimer J.T., Van C. Gessel, *The Columbia Anthology of Modern Japanese Literature: From 1945 to the present*, New York 2007.

Rodowicz J.M., *Pięć wcieleń kobiety w teatrze nô*, Warszawa 1993.

Roquet P., *Towards the Bowels of Earth. Butô Writing in Perspective*, Claremont, California 2003, (dostęp: <http://www.bodyweather.net/rouquet.pdf>).

Rotie M.G., *The Reorientation of Butô*, "Dance Theatre Journal" 13(1) (lato 1996).

Sanders V., *Dancing and the Dark Soul of Japan: An Aesthetic Analysis of Butô*, „Asian Theatre Journal”, t. 5, nr 2 (jesień 1988).

Sartre J.P., *Święty Genet - aktor i męczennik*, Gdańsk 2010.

Sas M., *Fault lines – Cultural Memory and Japanese Surrealism*, Stanford University Press, Stanford 1999.

Schechner R., *Performatyka. Wstęp*, Wrocław 2006.

Schechner R., *Performatyka. Wstęp*, Wrocław, 2006.

Scholz-Cionca S., Leiter S.L. (ed.), *Japanese Theater and the international stage*, Leiden, The Netherlands 2000.

Schulze-Engler F., S. Helff (ed.), *Transcultural English Studies: Theories, Fictions, Realities*, , New York 2009.

Senda A., Hijikata T., Suzuki T., *Fragments of Glass: A Conversation between Hijikata Tatsumi and Suzuki Tadashi*, "The Drama Review" tom 44, nr 1 (wiosna, 2000).

Shibusawa T., T. Hijikata, *Plucking off the Darkness of the Flesh - Interview with Tatsumi Hijikata*, "The Drama Review", tom 44, nr 1, (wiosna 2000).

Shigenori N., *Two Contemporary Japanese Views of the Body: Ichikawa Hiroshi and Yuasa Yasuo*, [w:] T.P. Kasulis, R.T. Aimes, W.I. Dissanayake (ed.) *Self as body in Asian theory and practice*, New York 1993.

Slimbach R., *The Transcultural Journey*, Azusa Pacific University (<http://www.frontiersjournal.com/documents/RSlimbachFrontiersAug05.pdf>).

Soja E.W., *Thirdspace: Journeys to Los Angeles and Other Real-and-Imagined Places*, Cambridge, UK, 1996.

Sosień B. (red.) *Intertekstualność i wyobraźniowość*, Kraków 2003.

Stein B.S. , *Butô: Twenty Years Ago We were Crazy, Dirty and Mad*, "The Drama Review", tom 30, nr 2 (lato 1986).

Szewczyk J., *Eros i rewolucja: krytyka antropologii filozoficznej Herberta Marcuse*, Warszawa 1971.

Tanaka M., B.S. Stein, *Farmer/Dancer or Dancer/Farmer*, "The Drama Review" tom 30, nr 2 (lato, 1986).

Tanaka M., *I Am an Avant-Garde Who Crawls the Earth: Homage to Tatsumi Hijikata*, "The Drama Review" tom 30, nr 2 (lato, 1986).

Taylor Ch., *Multiculturalism: the Politics of Recognition*. [w:] "Issues in Contemporary Culture and Aesthetics", 1997 nr 6.

Tokarski S., *Orient i kontrkultury*, Warszawa 1984.

Tsuboike E., *Latest Trends by Genre: Contemporary Dance*, ([http://performingarts.jp/E/overview\\_art/1005\\_07/1.html](http://performingarts.jp/E/overview_art/1005_07/1.html)).

Turner V., *Proces rytualny*, [w:] L. Kolankiewicz (red.), *Antropologia widowisk: zagadnienia i wybór tekstów*, Warszawa 2005.

Turska I., *Spotkanie ze sztuką tańca*, Kraków 2000.

Viala J., Masson-Sekine N., *Butô. Shades of Darkness*, Tokio, 1988.

Waldenfels B., *Topografia obcego*, Warszawa 2002.

Ważyk A., *Surrealizm. Antologia*, Warszawa 1976.

Welsch W., *Nasza postmodernistyczna moderna*, Warszawa 1998.

Welsch W., *On the Acquisition and Possession Commonalities* (2009) [w:] F. Schulze-Engler, S. Helff (ed.), *Transcultural English Studies: Theories, Fictions, Realities*, New York 2009.

Welsch W., *Tożsamość w epoce globalizacji – perspektywa transkulturowa*, [w:] K. Wilkoszewska (red.), *Estetyka Transkulturowa*, Kraków, 2004.

Welsch W., *Transculturalità. Forme di vita dopo la dissoluzione delle culture*", „Paradigmi. Revista di critica filosofica”, wydanie specjalne „Dialogo interculturale ed eurocentrismo” nr X/30, 1992.

Welsch W., *Transkulturalität - Lebensformen nach der Auflösung der Kulturen*, „Information Philosophie” nr 2, 1992.

Welsch W., *Transkulturowość. Nowa koncepcja kultury*, [w:] R. Kubicki (red.), *Filozoficzne konteksty rozumu transwersalnego. Wokół koncepcji Wolfganga Welscha*, Poznań 1998.

Werner Wurmil K., *The Power of Image - Hijikata Tatsumi's Scrapbooks and the Art of Butô*, ProQuest LLC, The University of Hawaii, Honolulu 2008.

Wilkoszewska K. (red.), *Estetyka japońska. Antologia*, t. I, Kraków 2006.

Wilkoszewska K. (red.), *Estetyka Transkulturowa*, Kraków, 2004.

Wilkoszewska K., *Estetyka japońska. Wprowadzenie*, [w:] K. Wilkoszewska (red.) *Estetyka japońska. Antologia*, t. I, Kraków 2006.

Wilkoszewska K., *Ku estetyce transkulturowej. Wprowadzenie* [w:] K. Wilkoszewska (red.), *Estetyka transkulturowa*, Kraków 2004.

Witkowski L., *Uniwersalizm pogranicza*, Warszawa 1990.

Yuasa Y., *The Self-awareness and Self-Identity in nô, a Drama of Female Impersonation by Male Actors*, [w:] W. Mond-Kozłowska (ed.), *The Human Body – a Universal Sign*, Kraków 2003.

Zamorska M., *Japoński taniec przemiany – butô w Polsce*, „Teatr”, nr 12/2010.

Zeidler-Janiszewska A., *Między wielokulturowością a transkulturowością*, „Kultura Współczesna” nr 1-2 (35-36), 2003.

Żeromska E., *Maska na japońskiej scenie. Od pradziejów do powstania nô*, Warszawa 2003.

### **Strony internetowe**

Oficjalna strona internetowa Archiwum Hijikaty Tatsumi: <http://www.art-c.keio.ac.jp/en/archive/hijikata/>

Oficjalna strona internetowa studia tańca Ohno Kazuo: <http://www.kazuohnodancestudio.com/english/>

Oficjalna strona internetowa zespołu Dai Rakuda Kan: <http://www.dairakudakan.com/>

Oficjalna strona internetowa zespołu Sankai Juku: <http://www.sankaijuku.com/>

Oficjalna strona internetowa The Japan Foundation: <http://www.jpff.go.jp/e/>

Oficjalna strona internetowa Cave NY Butô Festiwal:  
<http://nybf.caveartspace.org/bios.htm>

Oficjalna strona internetowa European Center of Butô w Danii:  
<http://www.butohschool.com/index.html>

Oficjalna strona internetowa Nordic School of Butô w Danii:  
<http://www.nordicbutoh.dk/>

Strona internetowa Butô Net z informacjami o artystach *butô* z całego świata:  
[http://www.butoh.net/Butoh\\_Net/Home.html](http://www.butoh.net/Butoh_Net/Home.html)

Oficjalna strona internetowa Yukio Waguri z informacjami o Butô-Kaden:  
[http://www.otsukimi.net/koz/e\\_bk\\_outline.html](http://www.otsukimi.net/koz/e_bk_outline.html)

Oficjalna strona internetowa Katsura Kan: <http://www.katsurakan.com/>

Oficjalna strona internetowa Takenouchi Atsushi: [http://www.jinen-butoh.com/profile\\_e.html](http://www.jinen-butoh.com/profile_e.html)

Oficjalna strona internetowa Sylwi Hanff i Teatru Limen: <http://www.limenbutoh.net/>

Oficjalna strona internetowa Imre Thorman: <http://www.bodytaster.com/>

Oficjalna strona internetowa MoBu Dance Studio z San Francisco:  
<http://www.mobudancestudio.com/>

Oficjalna strona internetowa Don McLeod ZenButô: <http://www.zenbutoh.com/>

Oficjalna strona internetowa Tebby Ramasike:

[http://www.tbodance.info/cms/index.php?option=com\\_content&task=view&id=23&Itemid=38](http://www.tbodance.info/cms/index.php?option=com_content&task=view&id=23&Itemid=38)

**Lista wywiadów z artystami *butô* przeprowadzonych przez autorkę:**

Wywiad z Imre Thormanem podczas festiwalu „Japan Now” w Teatrze Kana w Szczecinie, wrzesień 2007r.

Wywiad z Krzysztofem Jerzakiem podczas festiwalu „Japan Now” w Teatrze Kana w Szczecinie, wrzesień 2007r.

Wywiad z Takenouchi Atsushi podczas cyklu warsztatów „Butô Barter” w Warszawie, grudzień 2008 r.

Wywiad z Rui Takayuki podczas jego rezydencji artystycznej w Poznaniu, maj 2009 r.

Wywiad z Amagatsu Ushio po spektaklu Hibiki w Berlinie, czerwiec 2009 r.

Wywiad z Sylwią Hanff podczas festiwalu „Teatr-Akcje” w Suwałkach, sierpień 2009 r.

Wywiad z Kan Katsura podczas „Maat Festiwal” w Lublinie, wrzesień 2009 r.

Wywiad z Tomaszem Bazanem podczas „Maat Festiwal” w Lublinie, wrzesień 2009 r.

Wywiad z Daisuke Yoshimoto podczas „Maat Festiwal” w Lublinie, wrzesień 2009 r.

Wywiad z Jerry Gardner'em podczas Międzynarodowego Festiwalu Teatrów Studenckich w Arras (Francja), marzec 2010.

**Lista warsztatów *butô* odbytych przez autorkę:**

2008 r. grudzień cykl warsztatów z Takenouchi Atsushi w Warszawie.

2009 r. maj kilkudniowe warsztaty z Rui Takayuki w Poznaniu.

2009 r. sierpień kilkudniowe warsztaty z Sylwią Hanff w Suwałkach.

2009 r. wrzesień lekcja *butô* z Kan Katsura w Lublinie.

2009 r. wrzesień kilkudniowe warsztaty z Daisuke Yoshimoto podczas w Lublinie.

2010 r. luty warsztaty z Kasią Julią Pastuszek i Teatrem Amareya w Gdańsku.

2010 r. marzec lekcja *butô* z Juju Alishina w Paryżu.

