

TRANSKULTUROWOŚĆ *BUTŌ*. JAPONIA, WELSCH I PYTANIA O TOŻSAMOŚĆ

Tancerka *butō* Natsu Nakajima w swoim wystąpieniu podczas sesji Międzynarodowej Szkoły Antropologii Teatru (ISTA) w Kopenhadze w 1996 roku zaznaczyła, że „podstawowym pojęciem, a zarazem techniką *butō* jest ‘bycie niczym’ czy inaczej ‘stan pustki’. Tancerz pozbywa się swej społecznej tożsamości i koncentruje na ciele jako takim” (Nakajima, 1998, 49). W jaki sposób pozbywając się tożsamości społecznej można wykorzystać doświadczenia kulturowe, czy może raczej transkulturową płaszczyznę komunikacji, by stworzyć, dzięki technice eksploracji ciała i umysłu, nową formę wypowiedzi artystycznej?

Japońska awangarda artystyczna lat powojennych, sprzeciwiając się zarówno wdzierającej się stylistyce zachodniej sztuki nowoczesnej, postmarksistowskiemu realizmowi *shingeki*, a także dominacji politycznej i kulturowej Stanów Zjednoczonych) wyraziła postulat nawiązania do „japońskich tradycji, obyczajów i wierzeń (np. szintoizm czy japońska wersja buddyzmu tzw. *butondo*)” (Janikowski, 2008). Postawa ta była bardzo popularna: w końcu lat pięćdziesiątych falam demonstracji i wieców studenckich będących odpowiedzią na traktat o wzajemnym bezpieczeństwie ze Stanami Zjednoczonymi, niedawnymi wrogami, którzy zrzucili na Japonię bombę atomową, towarzyszyły uliczne performanse artystyczne, w których odwoływano się do japońskich mitów i legend. Dekadę później, w roku 1970, awangardowy pisarz japoński i członek militarne stowarzyszenia *Tatenokai* Yukio Mishima, po opanowaniu kwatery głównej sił zbrojnych oraz po wygłoszeniu mowy w duchu kodeksu samurajskiego *Bushido* wzywającej do zamachu stanu i restytucji cesarstwa, w obliczu klęski powyższego zamierzenia zakończył życie popielniając rytualne samobójstwo *seppuku*.

Teatr tańca *butō* jest dzieckiem swoich (burzliwych) czasów — powstał w Japonii w końcówce lat pięćdziesiątych i skryształizował się w drugiej połowie XX wieku. W ciągu

półwiecza rozprzestrzenił się na cały świat, bezustannie zmieniając swoje oblicze i tworząc hybrydyczne formy.

Międzynarodowa encyklopedia tańca definiuje *butō* jako „współczesną formę, która wywodzi się zarówno z tradycji zachodnich, jak i rodzimych” (Cohen, 2004). Jak pisze Natsu Nakajima: „*Butō* wyrósł z (...) potrzeby dania oporu prostemu kopiowaniu zachodnich współczesnych technik, a także z (...) poczucia wyalienowania i dystansu wobec tradycyjnych tańców japońskich. Staraliśmy się tworzyć więzi i połączenia po to, by zbudować pomost między nowoczesnym tańcem zachodnim i tradycyjną kulturą japońską, a równocześnie między teatrem i tańcem” (Nakajima, 1998, 48-49).

Twórcy *butō* zbuntowali się przeciw hermetyczności i elitarności teatrów *nō* i *kabuki*, w których tradycja i technika były przekazywane z ojca na syna, co nie przeszkodziło im wykorzystać niektórych ich elementów formalnych. Były to przede wszystkim zaadoptowane z teatru *kabuki* bielenie twarzy (oraz ciała) mąką ryżową, jak również zaczerpnięta z teatru *nō* technika scenicznego kroku *suriashi*, która pomaga aktorowi dotrzeć do ciała preekspresywnego. Ostatni termin (Nakajima wykorzystuje go w swoich wypowiedziach na temat *butō*) powstał na gruncie antropologii teatru i, mówiąc bardzo ogólnie, dotyczy specyficznego stanu gotowości, który charakteryzuje aktora bez względu na będącą jego domeną performatywną formę (Barba, 2005, 166-184).

By odnaleźć prawdziwie japońską stylistykę ruchu i gestu, Hijikata Tatsumi, twórca *butō*, wyprawiał się do świątyń i zapomnianych wiosek na doroczne święta urodzaju, podczas których odprawiano rytuały *kagura* (Janikowski, 2008). Wiążą się one z tradycją japońskiego szamanizmu. Była to „przede wszystkim technika opętania przez duchy zmarłych praktykowana prawie wyłącznie przez kobiety” (Eliade, 1994, 457). „Protoszamanistyczny taniec Uzume został uznany za mitologiczny obraz jednego z najwcześniejszych obrzędów-przedstawień zwanego *kagura*” (Steiner, 2003, 240), jak również leżał u źródeł teatru *nō* (Łabędzka, 1999, 231-232). Z widowisk rytualnych, w których uczestniczył, czerpał wiedzę na temat typowych dla obrzędów ludowych postaw i gestów cielesnych. Ten rodzaj doświadczeń wykorzystwała w późniejszym okresie jego wieloletnia partnerka artystyczna Yoko Ashikawa, rozwijając ideę „etnologii ruchu ciała” i „wykorzystując m.in. oryginalne wiejskie stroje, tradycyjne peruki, obuwie oraz legendy chłopów z północnej Japonii” (Janikowski, 2008), jak również inkorporując postacie gejsz oraz japońskich wieśniaczek.

Pojawiły się nawiązania do japońskiej ludowej tradycji, na którą składały się „rytuały inwersji, groteski i blażeństwa, które krytyk Masakatsu Gunji określił mianem *shuaku no bi*, czyli estetyki brzydoty” (Janikowski, 2008; Fraleigh, 2004, 51). Zadaniem tych rytuałów było przywołanie ciemnych aspektów życia, obnażenie podświadomych pragnień i sięgnięcie w głąb ludzkiej nieświadomości — ta tradycja może się kojarzyć z karnawałowym nurzaniem się w dole materialno-cieleśnym, o którym mówi Bachtin w pismach dotyczących ludowej tradycji wskrzeszania „świata na opak”. Haven O’More mówi w tym przypadku o umysłowości chtonicznej (O’More, 1994).

Hijikata, twórca *butō*, postulował stworzenie formy artystycznej *Tōhoku Kabuki* — tańca, mającego sięgać korzeniami jego doświadczeń z okresu dzieciństwa, spędzonego w zimnym, opuszczonym, wiejskim rejonie Japonii Tohoku. Hijikata opisuje doświadczenie cielesności będące udziałem rdzennej ludności wiejskiej Japonii między innymi w artykule zatytułowanym *Wind Daruma* (Hijikata, 2000). Przywołuje obraz ciała cierpiącego, zniewolonego — opowiada o dzieciach, które podczas prac polowych umieszczano w niewygodnych koszach, w których płakały, jadły i defekowały, pozostawione same sobie na cały dzień. Mówi o wiatrach, które zniekształcały ciało próbujące bezskutecznie zachować równowagę.

Warto pamiętać o tym, że już wcześniej pewne elementy tradycji japońskiej dotarły do Europy i Stanów Zjednoczonych, stając się źródłem inspiracji dla awangardy zachodniej. Zarówno impresjonizm jak i symbolizm pod koniec XIX wieku, jak i ekspresjonizm oraz surrealizm na początku wieku XX czerpały z pewnych idei lub środków wyrazu charakterystycznych dla tradycji japońskiej. Wystarczy wspomnieć o XVII-wiecznych drzeworytach *ukiyo-e*, które zafascynowały zarówno francuskich impresjonistów, jak i prekursorów tańca współczesnego — amerykanka Martha Graham stylizowała uczesanie zgodnie z kanonem wspomnianych drzeworytów i występowała w scenografii stworzonej przez japońskiego artystę Isamu Noguchiego w abstrakcyjnym wyspiarskim stylu; Mery Wigman z kolei używała masek przypominających te wykorzystywane w teatrze *nō* (por. Fraleigh, 2004, 48). Wiele lat później te same *ukiyo-e* — zwłaszcza okrucieństwo, szaleństwo i fizyczna deformacja przedstawianych postaci — zafascynowały japońskich twórców tańca *butō*.

Równie ważną inspiracją dla twórców *butō* były dokonania awangardy zachodniej. Sztuka i poezja surrealizmu, egzystencjalistyczny Teatr Absurdu, niemiecki

ekspresjonistyczny *Neue Tanz* z lat 20-tych i 30-tych, Teatr Okrucieństwa francuskiego reformatora teatru i wizjonera Antonina Artaud — oto niektóre z tradycji mających niebagatelny wpływ na powstanie i rozwój teatru tańca *butō*. Choć stylistyka tańca nowoczesnego (*modern*), idea układu choreograficznego czy pozycji tanecznej zostały odrzucone, to warto pamiętać, że wszyscy „założyciele *butō* byli ludźmi kształconymi w technikach nowoczesnego tańca zachodniego” (Nakajima, 1998, 48). „Najsilniejszy wpływ na twórców *butō* (...) wywarły niemieckie filmy z okresu ekspresjonizmu oraz technika i estetyka tańca ekspresjonistycznego lat trzydziestych XX wieku (np. choreografie i dzieła sceniczne Haralda Kreutzberga, który był w Japonii w 1939 roku — i Mary Wigman). Do *butō* tradycje ekspresjonistyczne przeniknęły głównie za pośrednictwem tancerza i choreografa Takaya Eguchiego, który studiował u Mary Wigman w Niemczech. Duży wpływ wywarł także nauczyciel Kazuo Ōno — Baku Ishi, który swój taniec określał mianem poezji lub haiku” (Janikowski, 2008).

Taniec *butō* w swoich początkach przeszedł kilka faz stylistycznych. W pierwszym etapie twórczości Hijikata prezentował styl nazwany *ankoku butō* (czyli „taniec najgłębszego mroku”), który powstawał pod dużym wpływem wspomnianego *Neue Tanz*, jak również amerykańskiej tradycji happeningu. W jego późniejszych przedstawieniach pojawiła się stylistyka do dziś kojarzona z *butō*: zdeformowane, wyczerpane ciała i ogolone głowy performerów, pokryte białym gipsem lub mąką ryżową twarze, nagość albo kostiumy uszyte z zużytych kimono. Równocześnie Kasai Akira oraz Ōno Kazuo, a później Atsushi Takenouchi wykorzystywali *butō*, by poprzez tę formę „wyrazić niewidzialny, wewnętrzny świat umysłu, ucieleśnić kosmologię i świat ducha” (International..., 2004).

W późniejszym okresie Kasai zainteresował się steinerowską antropozofią i jego teorią ruchu, zwaną eurytmia, którą studiował w Niemczech (por. Cohen, 2004). Natomiast „Daisuke Yoshimoto (...) zetknął się z teatrem i ideami Jerzego Grotowskiego, przeczytał *Solaris* Stanisława Lema oraz obejrzał *Umarłą klasę* Tadeusza Kantora (wywarło to na nim olbrzymie wrażenie). Sam przyznaje, że wszystko to spowodowało, że zajął się *butō*” (Janikowski, 2008). „*Butō* odtwarza eklektyzm etniczny tańca współczesnego przez wykorzystywanie inspiracji ze wszystkich kultur świata” (Fraleigh, 2004, 50). Łatwo to dostrzec nawet w muzyce wykorzystywanej w przedstawieniach: „tłem muzycznym bywają marsze, arie operowe (np. muzyka Verdiego), *flamenco*, zwłaszcza jego rytmiczna odmiana *bulerias*, lub tradycyjne utwory i formy muzyczne Japonii, jak *Gagaku* — dawna muzyka

dworska, którą cechuje wyrafinowanie i elegancja” (Janikowski, 2008), nie mówiąc już o współczesnej muzyce eksperymentalnej.

Wolfgang Welsch uważa, że kluczowym zagadnieniem pojawiającym się w dyskursie globalizacyjnym jest pytanie o tożsamość. Odwołuje się w krytyczny sposób do herderowskiej koncepcji, której rdzeń stanowiło rozumienie tożsamości w kontekście monolitycznej kultury leżącej u jej podłoża. Welsch natomiast twierdzi, że „tradycyjne kultury nosiły w rzeczywistości znamiona kultur mieszanych” (Welsch, 2004, 33), które cechuje wielka wewnętrzna różnorodność, „stanowiąc trwałe potencjały, do którego prędzej czy później, przy tej okazji czy innej, powracano, by od nowa tworzyć wielość opcji, objawiających prawdziwie transkulturowy charakter pozornie ‘narodowych kultur’” (Welsch, 2004, 34).

Welsch przywołuje słowa profesora Kambayashiego wypowiedziane podczas konferencji „Art In Asia — External View & Internal Response” w Kioto na początku września 2001: „w Japonii dwie opcje, modernistyczna i tradycjonalistyczna, wciąż wchodzi ze sobą we wzajemną grę” (Welsch, 2004, 41). „Różne style i modele filozoficzne, estetyczne i kulturowe koegzystowały w Japonii przez wieki jej historii. Gdy coś zostało ustanowione, pozostawało już na zawsze. Buddyzm nie wypchnął zupełnie szintoizmu, a modernizm nie zastąpił w pełni tradycji. (...) To współistnienie różnych modeli (zupełnie obce Zachodowi) z pewnością przygotowało drogę dla przyszłego transkulturowego wymieszania. Ludzie przyzwyczajeni są do korzystania z kilku modeli, nie boją się różnorodności, nie muszą przyswajać nowej mentalności, by zaakceptować współczesny pluralizm” (Welsch, 2004, 43).

Kluczowa dla mojego wywodu jest koncepcja Welscha, która zrodziła się podczas jego pobytu w Japonii. Teza brzmi następująco: „tożsamość japońska, jak mi się zdaje, jest w sposób wyjątkowy przygotowana do stania się transkulturową; być może nawet jest transkulturowa w swej strukturze. Jednym z objawów — lub warunkiem wstępnym — jest fakt, że Japończycy przywiązują wagę do tego, czy dany przedmiot się do nich odnosi, czy jest im bliski — niezależnie od miejsca jego pochodzenia. Japończycy nie opierają (co wydaje się naturalne dla Europejczyków) swojej oceny na rozróżnieniu między swoim a obcym, a raczej przykładając kryterium bliskości” (Welsch, 2004, 41). I jeszcze: „Dla Japończyków podział obce — swoje, a mówiąc dokładniej, podział ten dokonywany na

podstawie kryterium p o c h o d z e n i a, nie odgrywał 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” (Welsch, 2004, 42).

Sumako Koseki podczas prowadzonego w Srebrnej Górze w 2009 roku warsztatu *butō* wspominała o nieprzekładalności japońskiego sposobu odczuwania rzeczywistości na zachodni. Mówiła o świecie jako niedualnej całości w ciągłym przepływie. Warto w tym kontekście przywołać ideę „absolutnie sprzecnej tożsamości” współczesnego japońskiego filozofa Kitarō Nishidy (por. Kozyra, 2004). „Nihilizm paradoksy” (bo tym mianem określa się wspomniane stanowisko) zakłada, że rzeczywistość jest wewnętrznie spójną całością, w której współlistnieją przeciwieństwa. W ten sposób podważa zasadę niesprzeczności logiki formalnej. Być może to właśnie dzięki odczuwaniu rzeczywistości w sposób, o którym mówią zarówno Sumako Koseki jak i Kitarō Nishida, tożsamość, którą Welsch nazywa transkulturową jest dla Japończyków naturalnym sposobem bycia w świecie. Zakorzenie w japońskiej tradycji filozoficznej (której korzenie od zen, poprzez Chiny, sięgają Indii czasu Siakjamuniego Buddy) może być źródłem wspomnianej przez Welscha charakterystycznej dla Japończyków tożsamości transkulturowej.

Welsch zwraca przy tym uwagę na istotny czynnik poznawania wytworów kultury: fascynację. Pojawia się ona wtedy, gdy odbieramy coś jako istotne dla nas samych — dzięki czemu przestaje to być czymś odległym bądź minionym. Taki aspekt rzeczy nazywa obecnością — dzięki niej uznajemy różne wytwory kulturowe za nasze „aktualne wyzwanie” (Welsch, 2004, 38). Moc takich wytworów jest zatem wolna od determinacji kulturowej, a zatem „skuteczna transkulturowo” (Welsch, 2004, 39). „Moja teza brzmi, że to pierwotne zauroczenie działa niezależnie od znajomości danej kultury. Moc dzieła jest więc (...) efektywna transkulturowo” (Welsch, 2004, 40).

Historia *butō* jest historią otwarcia się na przepływ. Impuls transkulturowy towarzyszący początkom *butō*, dzięki któremu odległe w czasie i przestrzeni tradycje stały się bliskie sprawił, że pozornie odległe doświadczenia artystyczne zmaterializowały się w nowej postaci, by rozwijać się i tworzyć nowe, hybrydyczne formy. *Afro-butō* Tebbyego W. T. Ramasike, *MoBu*, czyli synteza baletu, tańca nowoczesnego, jazzowego, improwizacji tanecznej i właśnie *butō*: forma stworzona przez Takami Mochizuki Craddock, Japonkę mieszkającą i pracującą obecnie w San Francisco, *Butō Dance Therapy* (psychoterapia

poprzez taniec *butō*), którą zajmuje się w Sapporo certyfikowana choreoterapeutka Mika Takeuchi, a nawet synteza żonglerki z *butō* zaproponowana przez Jeana Daniela Frickera — to doskonale przykłady realizowania się potencjału transkulturowego tej pochodzącej z Japonii formy teatru tańca.

Uniformizacja towarzysząca współczesnym procesom globalizacyjnym to jedynie jedna strona medalu. Równocześnie bowiem rodzi się „szeroka gama nowych zróżnicowań” (Welsch, 2004, 40).

Współczesne *butō* to taniec i teatr, to technika terapeutyczna, metoda zbliżania się do własnego ciała i odkrywania sposobu funkcjonowania umysłu. To forma artystyczna, która otwierając się na doświadczenia kulturowe performerów każe mu równocześnie pozbyć się maski społecznej. Performanse, warsztaty podnoszą wieko pudła, w którym wciąż pojawiają się nieoczekiwane bogactwa. Impuls transkulturowy, z którego narodził się taniec *butō*, ma się, jak widać, dobrze.

Literatura:

- Barba, Eugenio; Nicola Savarese; 2005, *Sekretna sztuka aktora. Słownik antropologii teatru*, Wrocław
- Cohen, Selma Jeanne (red.); *International Encyclopedia of Dance*; 2004, Oxford: Oxford University Press;
w: <http://butohdance.blogspot.com/2008/04/but-in-international-encyclopedia-of.html>, 06.04.2008
- Eliade, Mircea; 1994, *Szamanizm i archaiczne techniki ekstazy*, Warszawa
- Fraleigh, Sondra; 2004, *Tańcząc w stronę mroku*, Kraków
- Hijikata, Tatsumi; 2000, *Wind Daruma*; w: *The Drama Review*, 44.1, Spring
- Janikowski, Grzegorz; 2008, *Tańcząc w stronę korzeni*; w: *Kultura enter*, wrzesień; w: <http://www.kulturaenter.pl/02t2.html>, 26.05.2009
- Kozyra, Agnieszka; 2004, *Filozofia zen*, Warszawa
- Łabędzka, Izabella; 1999, *Obrzędowy teatr Dalekiego Wschodu*, Poznań
- Nakajima, Natsu; 1998, *Butoh — pomiędzy teatrem a tańcem*; w: *Opcje*, nr 3 (22), wrzesień 1998, s. 48-51
- O'More, H; 1994; w: *Program spektaklu Kazuo Ohno i Yoshito Ohno *Suiren* (Nenufar)*, Teatr Dramatyczny w Warszawie, 08.10.1994
- Steiner, Marta; 2003, *Geneza teatru w świetle antropologii kulturowej*, Wrocław
- Welsch, Wolfgang; 2004, *Tożsamość w epoce globalizacji — perspektywa transkulturowa*; w: Krystyna Wilkoszewska (red.), *Estetyka transkulturowa*, Kraków