

Butō – od nazwy do istoty

Wyznaczanie paradygmatów butō jest zajęciem ryzykownym. Badaczom od wielu lat zajmującym się tą formą sztuki nie udało się dotąd osiągnąć porozumienia co do niektórych fundamentalnych wręcz kwestii. W znacznej mierze wynika to z postawy „architekta” butō, Tatsumiego Hijikaty. Pisma, które po sobie zostawił, wypełniają trudne do zrozumienia metafory, nie brakuje w nich neologizmów i celowych zaburzeń składni. Ponadto tezy fundujące butō jako sztukę trudno niekiedy pogodzić z jego praktyczną działalnością. Jako koronny przykład można tu przywołać kwestię choreografii, którą według Hijikaty miała zastąpić całkowita swoboda działań cielesnych. Tymczasem w wielu miejscach swoich notatek wspomina on o pracach nad choreografią, nie tylko dla siebie, ale także dla innych tancerzy.

Dziś rozdzwięk między teorią a praktyką butō wydaje się jeszcze większy. Pod tym samym szyldem występują zarówno tacy artyści, jak Min Tanaka, Atsushi Takenouchi czy Imre Thorman, opierający swoje butō na improwizacji i swobodnym przepływie impulsu w ciele, jak tacy tancerze, jak Akira Kasai, Yumiko Yoshika czy grupa Kanazawa Butoh-Kan, tworzący przemyślane kompozycje i obficie czerpiący z osiągnięć zachodniego tańca współczesnego. Dlatego niniejszy szkic na temat paradygmatów specyfiki butō traktować należy zaledwie jako propozycję odpowiedzi na pytanie, czym jest butō, a czym jeszcze albo już nie jest. Należy również podkreślić, że wyróżnione przeze mnie czynniki konstytutywne dla butō, rzadko pojawiają się na scenie wszystkie razem. Tworzą tym samym pewien idealny model, wzorzec, realizowany tylko w wyjątkowych wypadkach i w wyniku połączenia bardzo subiektywnych niekiedy i rzadko dających się przewidzieć okoliczności.

Pojemność terminu

Rozważania poświęcone nazwie *butō* chciałabym wyprowadzić poza jej dotychczasowe skrótowe tłumaczenie. Można powiedzieć, że już samo słowo „*butō*”, wyrażane kaligrafią japońską, zawiera w sobie istotę zjawiska, które oznacza. Jak można aż tak poszerzyć zakres treściowy? Przyczyną jest odrzucenie monosemantyki na rzecz polisemantyki, jednak rozumianej nie jako mnożenie często niezwiązanych ze sobą możliwości interpretacyjnych znaku, lecz stopniowe gromadzenie konotacji i związków znaczeniowych. Ma na nie wpływ symbolika sięgająca korzeniami głęboko w tradycję, historię i kulturę tego kraju. Japońskie znaki ukazują prawdę o podmiocie, ale ani jej nie objaśniają, ani nie odwołują się do indywidualnego doświadczenia.

Tymczasem Roland Barthes uważa japońskie znaki za całkowicie puste. O ich specyfice decyduje fakt, że *signifiant* nie odwołuje się do niczego poza sobą, jest całkowicie niezależne¹. Dla Barthesa język znakowy Orientu, w przeciwieństwie do systemu symboli zachodnich, nie poszukuje ukrytego sensu, transcendencji czy porządkującej idei. Tak rozumiany znak jest samowystarczalny. Michał Markowski we wstępie do *Imperium znaków* daje w tej kwestii kluczową wskazówkę: „Pustoszenie to najlepiej widać w sytuacji, kiedy Mistrz Zen podsuwa uczniowi *koan*”². Pustka, o której tu mowa, ma związek z zenistyczną ideą przerywania logicznego myślenia jako warunku **przebudzenia** do absolutu przekraczającego dualizm przedmiotu i podmiotu, w tym wypadku formy i treści³. To zatem momentalne skupienie uwagi na znaku, który nie tyle został pozbawiony oznaczanego, ile stopił się z nim w jedno. Praktyka oczyszczenia znaku ze związków logicznych jest tylko środkiem dla celów daleko wykraczających poza sam fakt asemi. Jeden z nich stanowi umożliwienie uczniowi, czy w przypadku *butō* tancerzowi, dojścia do istoty podmiotu. A może raczej należałoby powiedzieć – umożliwienie wejrzenia w jego prawdziwą istotę przez opróżnienie i rozbicie świadomości.

¹ Roland Barthes, *Imperium znaków*, tłum. Adam Dziadek, Wyd. KR 1999.

² Michał Paweł Markowski, *Wstęp* [do:] *ibidem*, s. 22.

³ Zenkei Shibayama, *Milczenie kwiatu*, tłum. Beata i Dariusz Stobieccy, Wyd. A 1998.

Zatem już w samym pojmowaniu znaku występuje tak ważne dla butō współistnienie przeciwieństw. Paradoksalnie pustka, o której mowa, jest pełnią. Obie teorie odnoszą się do koncepcji ciała w butō jako podstawowego materiału znakowego. Z jednej strony ściśle określony, pogłębiony zasób treściowy, z drugiej pustka znaczeniowa⁴, pojmowana jednak nie jako eliminacja *signifie*, ale zlanie się z nim. Tylko w takim sensie ma rację Barthes, że znak japoński do niczego poza sobą samym się nie odnosi, gdyż jest samowystarczalny.

Możliwość odczytania znaku na dwa sposoby wskazuje na istnienie zasady *coincidentia oppositorum*, tak istotnej w butō. Funkcjonuje ona w tej sztuce na wielu poziomach i oznacza łączenie przeciwieństw, scalanie kawałków, ale skrywa też w sobie dużo głębsze znaczenie mityczne, a co za tym idzie archetypiczne. Wyraża bowiem tęsknotę za rajem utraconym, „stanem paradoksalnym, w którym przeciwieństwa współistnieją ze sobą, nie znosząc się, a wielorakości stanowią aspekty tej samej tajemnej Jedni”⁵. Ta tęsknota, twierdzi dalej Mircea Eliade, wynika z tragizmu kondycji ludzkiej, w której człowiek jest rozdarty i oddzielony od „czegoś” potężnego. Tym czymś może być bliżej nieokreślony ponadczasowy stan, z którego „nie ma żadnych konkretnych wspomnień, który jednak się pamięta w głębi swojego jestestwa”⁶. Butō daje przykład wręcz namacalny, bo bardzo cielesny, chęci odtworzenia tego zagubionego w naszej świadomości doświadczenia, powrotu do stanu sprzed zapisu czasu i historii. Wyraża się on choćby w obsesyjnym odtwarzaniu, poprzez ćwiczenia duchowo-cielesne, życia płodowego embrionu. To nie przypadek, że kształt ten pojawia się niemal w każdym spektaklu butō. Praktyka ta łączy się także ze wspomnianym pragnieniem powrotu do Prajedni, stanu sprzed podziału, który rozumie się jako pierwotne odczuwanie swojej cielesności, wyjęte spod władzy rozróżniającego intelektu. W filozofii zen idea ta ma swój odpowiednik w koanie często przywoływanym podczas treningu butō: „Zrozum swoją jaźń przed narodzeniem!”.

Właśnie ta myśl o jedności przeciwieństw przyświecała twórcom butō, kiedy formułował jego nazwę. Początkowo butō nazywało się *buyō*. Tak

⁴ Pustkę (*mu*) rozumiem tu jako stan najwyższy – *satori* w buddyzmie Zen.

⁵ Mircea Eliade, *Mefistoteles i Androgyn*, tłum. Bogdan Kupis, Wyd. KR 1999, s. 125.

⁶ *Ibidem*.

Tsubouchi Shōyō określił na początku ery Taishō (1912-1926) japoński taniec klasyczny⁷. Termin ten, podobnie jak *butō*, składa się z dwóch ideogramów *bu-yō*⁸: pierwszy oznacza taniec, a drugi taniec z towarzyszeniem muzyki. W tym wypadku dystynktywny drugi człon powtarza znaczenie pierwszego, wzmacniając jego dominację semantyczną. Ideogram *yō* wprowadza ponadto takie znaczeniowe implikacje, jak przyjemność, poprawność, rozkwitanie. Oba ideogramy mają podobne zakresy znaczeniowe i tworzą układ zamknięty, oznaczający wyłącznie taniec wyrażony w klasycznej (w rozumieniu japońskim), pięknej formie. *Butō* zrodziło się jednak z buntu wobec dotychczasowej estetyki, w atmosferze skandalu i obrazoburczych prowokacji wobec własnej kultury. Sprzeciwiało się wytyczaniu granicy między tym, co dozwolone i akceptowane, a tym, co gorszące i usuwane poza marginesy społecznego i kulturowego życia. Konieczne stało się zatem poszukiwanie przez twórców *butō* innego terminu na określenie swojej sztuki. Słowo *buyō*, w którym oba człony stanowią odwołanie tylko do jednej sfery rzeczywistości, przestało już oddawać jej istotę.

Tymczasem równoległe do słowa *buyō* funkcjonował termin *butō*. Używano go w Chinach już w okresie Heian (794-1192). W Japonii słowo to pojawiło się w epoce Meiji (1868-1912) i oznaczało **tańce salonowe**. Składa się ono z dwóch ideogramów BU – taniec i TŌ – krok, a raczej nadeptywanie całą stopą w odróżnieniu od wznoszenia na palcach. Tak określany taniec nie jest tańczony, a raczej chodzony. Kilkadziesiąt lat później twórca *butō* Tatsumi Hijikata, aby opisać swoje działanie, sięgnął właśnie do tego konkretnego złożenia, w którym oba człony funkcjonują w opozycji. *Tō* równoważy bowiem klasyczny wydźwięk *bu*, a ruch, który wyraża, kieruje energie w dół, w sferę pierwotności i nieświadomości, dotąd odrzucaną przez taniec. Funkcjonowanie tych przeciwieństw odnosi się również do wertykalnego przepływu ruchu i energii w *butō*. Człon pierwszy to faza jasna, wstępująca; drugi – ciemna, zstępująca.

Pierwszy człon nazwy wyraża wznoszenie się rozumiane jako transcendowanie, ale także jako dążenie ku jasności, ku pięknu estetycznemu japońskiej kategorii wzniosłości *shibui*. Tłumaczyć go można również

⁷ Joyce Rutherford Malm, *The legacy to Nihon Buyō*, „Dance Research Journal” 1977, nr 2.

⁸ Monika Drzażgowska, *Butōh. Ciało uwolnione*, „Art-Graf” 2001, nr 2.

w nawiązaniu do zachodniej techniki baletowej. W tym kontekście oznacza po prostu wznoszenie się tancerza na palcach, delikatny i pełen gracji ruch kształtujący figury w tańcu klasycznym, który przeniknął do Japonii wraz z rewolucją kulturalną epoki Meiji. Zarówno Hijikata, jak i Ohno zetknęli się z nim w czasie edukacji w szkole Baku Ishii. Butō natomiast zrodziło się ze sprzeciwu wobec tak pojmowanej sztuki, schlebającej kanonom piękna. Ale co ważniejsze, zjawisko to, choć jest owocem kontrkultury, nie odżegnuje się od tradycji, lecz swoiście ją reinterpretuje. Analizując znaczenie pierwszej części terminu, możemy się zatem doszukiwać wyrazu indywidualnej zgody tancerza na przeszłość, ale modyfikowaną przez jego osobowość. Dlatego też kulturowe korzenie, choć przyswojone przez artystów butō, znajdują się w nieustannej konfrontacji z rzeczywistością. Konsekwencją tego faktu jest częste w butō wyśmiewanie i odzieranie z powagi symboli kultury japońskiej. Daisuke Yoshimoto w spektaklu *Souten no Shizuku* (Głowa kobiety-ptaka) niszczy tradycyjne ozdoby używane podczas japońskich pogrzebów, Itto Morita i Mika Tekauchi we wstępie do spektaklu *A-MA-E-RE-YA* (Uradowani) pojawiają się w obszarpanych, brudnych kimonach. Butō, rozprawiając się z japońską przeszłością i teraźniejszością, wpisuje się w ruch *post-shingeki*⁹ lat sześćdziesiątych ubiegłego wieku, przynoszących w Japonii wstrząs ery poatomowej, czas dalszego upokorzenia i podważenia rodzimych, ale również i nowych, zachodnich wartości. Artyści teatru włączyli się do dyskusji nad kształtem tożsamości współczesnego Japończyka, wydając walkę zarówno dominującemu ówczesnie marksistowskiemu realizmowi, jak i łaadowi świata od wieków utrwalonemu w nō i kabuki. W praktyce jednak poszukiwanie prawdziwej japońskości nie mogło odbywać się poza wpływami doświadczeń obu cywilizacji. Tak więc, choć butō wpisuje się żywo w proces porzucania japońskości, to z drugiej strony, jak podkreśla w jednym z wywiadów Ko Murobushi, „wyrażnie nawiązuje do japońskiej kultury i historii (pięknej i niepowtarzalnej, choć bywa przecież i ohydna, i okrutna)”¹⁰.

⁹ Zob. David G. Goodman, *Japanese Drama and Culture in the 1960. The return of the Gods*, M.E. Sharpe 1988.

¹⁰ Sandra Wilk, *Jutro umrę. Rozmowa z Ko Murobushi*, Serwis tańca, http://www.moderndance.pl/index.php?option=com_content&task=view&id=152&Itemid=27 (dostęp: 9.11.2001).

Kwestia protestu wobec ekspansji sztuki Zachodu przedstawia się podobnie. Butō traktuje jej ikony tak samo brutalnie, jak rodzime relikwie. Z drugiej strony przewrotnie łączy najbardziej awangardowe nurty sztuki XX wieku, jak ekspresjonizm, surrealizm, modernizm czy dadaizm¹¹. Choć to mieszanka mocno wybuchowa, butō neutralizuje ją i przetwarza w nowe, artystyczne zjawisko, dokonując rzeczy z pozoru niemożliwej: wyrazista nieprzystawalność cywilizacji Wschodu i Zachodu staje się spójna, niezauważalna, co więcej konieczna. Płynność i lekkość uzupełniania się dwóch skrajnych biegunów zdaje się również zawierać w pokładach semantycznych czynników BU i TO.

BU stanowi nawiązanie do tradycyjnego tańca japońskiego, wraz z jego wywodzącą się z shintoistycznych rytuałów religijną etymologią¹². Jak artyści klasycznego teatru czy tańca, tak i twórcy butō czują się spadkobiercami dziedzictwa bogini Amenouzume, opiekunki tancerek i tancerzy oraz przedstawicielki szamanizmu. Według mitu odtńczyła ona przed kryjówką zagniewanej bogini Amaterasu w transie szaleńczy i orgiastyczny taniec, dzięki któremu wywabiła boginię słońca z pieczary. Podobnie rytualny charakter posiadały pierwotne obrzędowe tańce japońskie, jak choćby *okina mai* czy ekstatyczne *kagura* wykonywane do dzisiaj w shintoistycznych świątyniach¹³. Późniejszy taniec i teatr odrzucił spontaniczną ekspresję na rzecz daleko posuniętego formalizmu. Butō, kontynuując tradycyjną drogę, odzyskuje pełnię mitu dla sztuki japońskiej, wydobywając na powrót początkowy element wolności i szaleństwa. „Niczym wybuchy podświadomości, spektakle butō mogą przybrać dowolną formę” – pisze Sondra Fraleigh¹⁴. Dlatego też często porównuje się je do transu szamańskiego¹⁵. Brak kontroli i porzucenie wszelkich

¹¹ Sondra Fraleigh wskazuje na te konotacje we wstępie do: *Sondra Fraleigh, Tańcząc w stronę mroku: butō, zen i Japonia*, tłum. Wiesna Mond-Kozłowska, Universitas 1994.

¹² Kornel Drzewiński, *Tradycja widowiskowa w Japonii*, www.japonia.org.pl.

¹³ *Ibidem*.

¹⁴ Sondra Fraleigh, *op. cit.*, s. 64.

¹⁵ Metamorfoza tancerza butō nie odbywa się jednak na zasadzie transu i opętania szamana. Owszem, ma ona związek z duchami i całą czasoprzestrzenią mityczną, ale w spektaklach butō współegzystuje na równi z przestrzenią rzeczywistą, stanowiąc tylko jeden z aspektów tu i teraz.

konwencji zawiera się w drugiej częście nazwy – TO. Elementy przeciwstawne, jakie na tym poziomie wiąże w sobie termin butō, to obiektywizm wyszukanej estetyki i skostniałości formalnej tradycyjnego teatru i tańca japońskiego, połączony ze skrajnie subiektywnym doświadczeniem indywidualnej kreatywności, jaki występuje w butō¹⁶.

Dwa oblicza mitu o Amenouzume zawarte w terminie BU, wskazują na jeszcze jedną parę przeciwieństw. BU wyraża akceptację jasnej strony świata – harmonię, dobro, ład i porządek, czyli męski pierwiastek *jang*. Jego dopełnienie, czyli mroczny pierwiastek żeński, zawiera się w drugiej części nazwy. Nawiązuje do podświadomego spontanicznego życia i odpowiada za penetrację ciemnej strefy rzeczywistości. Idea dwóch równoważących się kosmicznych sił *jin* i *jang* jest fundamentalna dla istoty estetycznej i duchowej butō¹⁷. Sztuka ta dąży do ekspresji współzależności i przenikania się przeciwstawnych sfer życia człowieka. Komplementarność jednej i tej samej rzeczywistości jest warunkiem zaistnienia Pełni, której osiągnięcie należy do zasadniczych celów butō.

Idea dwóch pierwiastków jako dwóch kosmicznych sił wywodzi się z dualistycznej szkoły taoistycznej. Przeniknęła ona z Chin do Japonii jako *in* i *jo* w VI wieku i przyjęła charakter praktyk magicznych i wróżebnych. Zasady *jin* i *jang* wpłynęły na uporządkowanie shintoistycznej teogonii japońskiej. Najważniejszy ślad tego uporządkowania to podział bogów na niebiańskich (*amatsukami*) i ziemskich (*kuniutsukami*). Do pierwszej grupy zaliczają się bogowie związani z mitem o Amaterasu. Ustanawiają oni drogę postępowania w kierunku ładu, sensu i moralności¹⁸. W tym kontekście bogini Amenouzume jest nośnikiem piękna i światła jako „Niewiasta Rozpraszająca Ponure nastroje w Niebie”¹⁹. Jako jedyna kobieta towarzyszy ona także bogu Sussanno w drodze na ziemię, stając się w ten sposób swoistym pomostem między dwoma światami – tym, co wieczne i wysublimowane, i tym, co skończone

¹⁶ To również przyczyna złożonych reakcji na spektakle, które zarazem szokują i zadziwiają, ogłupiają i oświecają, odpychają i radują.

¹⁷ Zob. Kazuo Ohno, Yoshito Ohno, *From without & within*, Wesleyan University Press 2004, s. 76-87.

¹⁸ Wiesław Kotański, *Zarys dziejów religii w Japonii*, Wyd. Iskry 1963, s. 47.

¹⁹ *Bogowie, demony i herosi*, red. Zbigniew Pasek, Wyd. Znak 1996, s. 31.

i prymitywne. Dla twórców butō BU zawiera w sobie treść transcendowania ku mitycznej niebiańskości harmonii i porządkowi świata, *TO* zaś wydobywa ułomność, chorobę i lęki, potencjalne zło świata, które stara się on ukryć.

Zasada żeńska i męska odnoszą się również do mikrokosmosu, jakim jest człowiek i jego dwie natury, piękna i brzydka, dobra i zła. Klasyczny taniec japoński, podobnie jak i zachodni, idealizuje człowieka, obejmując to, co kalekie i wstydlive, sferą tabu. Butō postuluje wydobywanie i scalanie obu tych sił na wielu poziomach, podobnie jak Tao, w którym *jin* i *jang* tworzą nierozzerwalną jedność przeciwieństw. Do reintegracji elementów spolaryzowanych dochodzi też w wyniku technik jogistycznych, zwłaszcza tantrycznych. W tym wypadku przeciwstawne zasady to *Śiwa* i *Śakti*. Praktyki scalania miały charakter przede wszystkim duchowy, ale i fizyczny, choćby przez wstrzymywanie oddechu i nasienia podczas aktu seksualnego. „Kiedy Śakti śpiąca pod postacią węża (Kundalini) u podstawy pniaka zostaje rozbudzona, wpełza do wewnątrz kanałem środkowym, przechodzi przez czakry i wspina się aż do czubka czaszki, gdzie mieszka Śiwa, i łączy się z nim”²⁰. W ten sposób jogin uzyskiwał stan absolutnej jedności, stawał się Prawdziwym Człowiekiem, obdarzonym Życiem Wiecznym (praktyka ta występowała zarówno w Chinach, jak i Japonii). Dodajmy, że to właśnie na poziomie ludzkiego ciała dochodzi w butō do spotkania zen, tao i jogi. Tancerze w poszukiwaniu pełni, poprzez trening udają się w głąb swojej dwoistej płciowości i seksualności, aby ją ośwoić i połączyć. Stąd ich częsta androgyniczność. Jak wskazuje Fraleigh, granica między męskością a kobiecością często się w Japonii zamazuje. Wystarczy przywołać jako przykład aktorów *onnangata* w teatrze Kabuki, którzy od maleńkości przyuczani są do grania ról kobiecych. Ich przemiana na scenie ma postać całkowitej metamorfozy, choć odbywa się na zupełnie innej zasadzie niż w butō. W przywołanym powyżej micie o Amaterasu możemy odnaleźć również korzenie częstej w kulturze japońskiej transgresji płciowej. W jednej z opowieści bowiem bogini, idąc na spotkanie z bratem Sussanoo, przebiera się za mężczyznę.

Dodajmy jednak za Eliadem, iż ta androginizacja to tylko jeden z aspektów łączenia przeciwieństw. W butō funkcjonuje jeszcze wiele

²⁰ Mircea Eliade, *op. cit.*, s. 138.

podobnych związków. Kolejnym równie istotnym jest opozycja kultury i natury. Pierwszej wartości odpowiada oczywiście element BU, w tym wypadku jako wyraz tendencji człowieka do estetyzowania (czytaj: zafalszowywania) prawdy o sobie i otaczającej go rzeczywistości. Kulturę w butō postrzega się bowiem jako coś, co należy zwalczyć, co stoi na przeszkodzie wolności ciała i umysłu. Jednocześnie jednak jako coś, co tak głęboko przeniknęło naszą świadomość i podświadomość, że trudno poza nią funkcjonować. Jej reguły i prawa są więc wytworem sztucznym, wynikają z granic narzuconych przez człowieka i otoczenie. Wytaczają one granice, redukując coraz bardziej stan pierwotny, który znika pod kolejnymi warstwami nowych i zmiennych historycznie uwarunkowań. Kultura istnieje więc w świadomości umysłowej, duchowej i cielesnej, ale – podobnie jak tradycja – przepuszczona przez pryzmat ego. Stan ten stanowi skutek uboczny dekonstrukcji definicji kulturowych, poszukiwania stanu pierwotnego świadomości jedynej, istniejącej tylko i wyłącznie w rzeczywistości niepodzielonej.

W butō jednym ze sposobów przekroczenia ograniczeń, fałszywych wyobrażeń jest zejście na poziom natury, gdzie nie funkcjonuje kategoryzowanie i logika rozróżniająca. TO ze swoim wskazaniem kierunkowym na ziemię wyraża taki sposób docierania do pierwotnych sił istnienia. Ken Wilber pisze:

Natura nic nie wie o świecie przeciwieństw, w którym żyją ludzie. Natura nie hoduje prawdziwych żab i fałszywych żab, moralnych i nie moralnych drzew, dobrych oceanów i złych oceanów (...), nie zna przeciwieństwa dobra i zła, toteż nie rozpoznaje czynów, które ludzie uważają za złe²¹.

Natura jest więc miejscem swobodnej współegzystencji przeciwieństw. To my, ludzie, nadaliśmy jej etykiety i poddaliśmy klasyfikacji, aby przestała się nam wymykać. Jak zauważa Wilber, pierwszym, który dzielił i grupował, był praojciec Adam: „Adam był wielkim kartografem. Adam wyznaczał granice”²². Jednakże kategoryzując w ten sposób, coraz bardziej oddalamy się od prawdy. Butō preferuje zejście na poziom natury i tam próbuje poszukiwać nieskażonego procesem intelektualnym prawdziwego bycia, odczuwania siebie i rzeczywistości.

²¹ Ken Wilber, *Niepodzielone*, tłum. Tomasz Bieroń, Wyd. Zysk i S-ka 1996, s. 33.

²² *Ibidem*.

Natura i jej przejawy to dla tancerza butō swoisty wehikuł, który prowadzi do mitycznej jedni, sieci wzajemnych, naturalnych współzależności. Tak wyjaśnia tę myśl Atsuchi Tekanouchi, którego *Jinen butō* wyjątkowo głęboko wiąże się z naturą, szczególnie z tematem kamienia:

Kamień był formowany przez długi, długi czas. Zrodzony z ziemi jest obecny w nasionach, w stworzeniach, w ciałach martwych zwierząt. Wyrastające z korzeni drzewo staje się silne i ogromne dzięki słońcu i pożywieniu czerpanemu z ziemi. Jeden mały kamień jest dowodem na to, że wszystko w świecie jest połączone. Tańczę przeszłość i przyszłość; tańczę życie tego małego kamienia²³.

Zmysłowe odczuwanie świata poprzez naturę wiąże się z jej wyjątkowym znaczeniem w tradycji japońskiej. Wywodzi się ono z shintoizmu, który postrzegał przyrodę na sposób sakralny jako siłę magiczną i nadrzędną wobec uzależnionego od niej człowieka. Jednocześnie, jak mówi Min Tanaka, twórca ekologicznej komuny butō Water-Body Farm²⁴, człowiek stanowi z nią jedną rodzinę, jedną rasę. Także w człowieku działają mechanizmy, które nią rządzą. Zejście na poziom natury ma więc na celu odnalezienie w człowieku poczucia wspólnoty jego istnienia z resztą stworzenia.

Należy przy tym pamiętać, że również obserwacja natury dowodzi powszechnego funkcjonowania struktury cyklicznej w obrębie niemal wszystkich przejawów aktywności kulturowej w Japonii. W tym kontekście najważniejszym, a jednocześnie najbardziej tragicznym i tajemniczym dla człowieka cyklem, jest nieustanne odradzanie się i umieranie. W filozofii buddyjskiej nazywa się go kołem samsary. Wpisany jest w nie rytm i kształt całego Kosmosu oraz każdy poszczególny przejaw rzeczywistości. Także czas i przestrzeń teatru czy sztuki w ogóle. Filozofia życia i śmierci jako nierozzerwalnych części jednego, zataczającego koło łańcucha, ma znaczenie fundamentalne także dla butō.

Koliste przenikanie się pierwiastków życia i śmierci stanowi w butō główną ramę spajającą kolejne przemiany, składające się na przedstawienie czy trening. W tej cykliczności życia i śmierci dochodzi nie tylko,

²³ Adam Czardybon, *Atsushi Takenouchi – Solo Butō Performance*, „Koneser”, Internetowy Magazyn Kulturalny, <http://koneser.czardybon.net/index.phtml>.

²⁴ Sondra Fraleigh, *op. cit.*, s. 151.

jak to już wyżej zostało powiedziane, do ich spajającej koegzystencji, ale także do zniesienia granicy między nimi. Sam termin butō ponownie może w pełni oddać tę ideę poprzez rytmiczne powtarzanie obu jego członów. Odruchowe i jak najbardziej słuszne okazuje się skojarzenie z buddyjską mantrą. Mantra to zestaw sylab zredagowanych w sanskrycie, forma religijnej inkantacji, forma święta i w ujęciu niektórych szkół prowadząca do oświecenia. Powtarza się w niej sylaby OM, AH i HUM, które mają znaczenie wewnętrzne, zewnętrzne i tajemne, przeobrażające i oczyszczające na wszystkich poziomach działania ciała, mowy i umysłu. Praktyka transowego powtarzania sylab wyrasta z przekonania o rzeczywistym wpływie formy językowej na świadomość nie tylko wypowiadającego słowo człowieka, ale także na świat zewnętrzny²⁵. Z taką intencją mantra, w swej czystej formie, występuje w spektaklach butō. Choćby w przedstawieniu *Stone* (Kamień) Atsushi Takenouchiego, gdzie wykorzystana została na początku przedstawienia, dodatkowo umożliwiając wyjątkową koncentrację i nagromadzenie energii. Jeśli zastosujemy ten sam mechanizm powtarzania sylab BU i TO, to choć różnią się one treścią od świętych sylab mantry, również uzyskamy medytacyjny charakter. W praktyce butō wyraża go mantra ciała, ujęta w strukturę nieustannych powrotów odradzania i umierania. Ponadto ten najbardziej zewnętrzny, bo zaledwie językowy, krąg spirali stanowi swoistą bramę do głębszych i coraz bardziej zacieśniających się, zdążających aż do nirwanicznego środka kręgów butō. Sam znak prowadzi nas więc jeszcze raz do odkrycia istoty zjawiska, czyli wyjątkowego, cielesno-duchowego sposobu otwarcia się na PEŁNIĘ PRAWDY.

Powyższy wywód wymaga dopełnienia, stanowi bowiem jedynie analizę rozumową terminu. Możemy jednak całą pracę umysłu, opierającą się na linearno-porcjowanym systemie językowym tradycji śródziemnomorskiej, zastąpić zupełnie inną drogą poznania poprzez sam znak. Ten sposób to kaligrafia japońska, która dzięki swojej filozofii, doskonale łączy w sobie postawę naukowca i artysty. Kaligrafia odkrywa prawdę o butō zarówno poprzez fundującą ją ideę, jak i przez warunkowaną nią technikę.

Sztuka kaligrafii przybyła do Japonii, jak większość zapożyczeń kulturowych, z Chin wraz z buddyjskimi mnichami, takimi jak Jasetsu czy

²⁵ W tym kontekście jeszcze raz należy podkreślić fakt, że zupełnie nie zgadza się z tym teoria „pustego” znaku Rolanda Barthesa.

Shubun. Początki jej rozwoju datuje się na okres Asuka (552-710) i Nara (710-794), kiedy to zen, który ukształtował idee kaligrafii, przenikał kulturę arystokracji. Do jej największego rozkwitu doszło jednak dopiero w epoce Kamakura, przede wszystkim dzięki demokratyzacji zenu. Jeśli zachodni odbiorca pojmie, w jaki sposób język, czyli zjawisko raczej użyteczne, pozornie nieposiadające cech mistycznych, może zawierać absolutną prawdę, zrozumie też, dlaczego butō może stanowić jej przejaw. Ta szczególna idea sięga źródeł jeszcze dalszych niż wspomniane powyżej, a mianowicie buddyzmu indyjskiego, gdzie działania artystyczne, ówczynie przede wszystkim literackie i naukowe, nie różniły się od czynności sakralnych: „Bardzo często poezja była środkiem wyrazu uczonych, mnisi zaś buddyjscy szeroko zaznajamiali się i tworzyli wiedzę świecką”²⁶. Sztuka ukazywała zatem działanie ducha i umożliwiała kontakt z sacrum. Tym samym naturalne korzenie religijne kultury japońskiej zostały umocnione dzięki wpływowi zenu i wzbogacone przez nadanie jej artystycznym wytworom charakteru medytacji.

To źródłowe powiązanie kaligrafii jako formy medytacji z butō polega przede wszystkim na rozumieniu obu działań jako aktu poznania i własnego rozwoju, który podejmuje się w celu przekroczenia własnego „ja” i zjednoczenia z otaczającą rzeczywistością: „Malujący lub kaligrafujący człowiek powinien zapomnieć o swoim cielesnym i psychicznym «ja» i tym samym zlikwidować barierę między tym, co subiektywne w świadomości, a tym, co obiektywne w świecie”²⁷. W butō, jak pisze Sondra Fraleigh, proces ten nazywa się zabijaniem ciała. Chodzi w nim o jak najdoskonalsze zjednoczenie ciała, duszy i umysłu, a następnie porzucenie „ja”, co umożliwia dopiero proces transformacji²⁸.

Kaligrafia zen stanowi przestrzeń zarówno medytacji, jak i indywidualnej ekspresji. Rodzi się ona na drodze głębokiego samopoznania i odnalezienia prawdziwie swojego, pierwotnego sposobu wyrazu. W butō poszukiwanie własnego ruchu jest na początkowym etapie podstawowym celem i odbywa się poprzez ukierunkowanie pracy fizycznej na wyeliminowanie funkcji umysłu i przeniesienie ich na świadomość ciała.

²⁶ Daniel Kalinowski, *Prawda odsłaniana. Buddyjskie malarstwo i kaligrafia*, Oficyna Wydawnicza Uniwersytetu Zielonogórskiego 2005, s. 23.

²⁷ *Ibidem*.

²⁸ Sondra Fraleigh, *op. cit.*, s. 34.

Dodajmy, że poszukiwanie własnej ekspresji zarówno w kaligrafii, jak i w butō nie ogranicza poczucia wolności. Oba zjawiska służą bowiem temu, by pozbawić „ja” wszelkich ograniczeń i fałszywych wyobrażeń²⁹. Oryginalna ekspresja w kaligrafii wynika ze sposobu operowania pędzlem. Techniki prowadzenia linii mogą się różnić pod względem kierunku, rozciągłości w przestrzeni czy intensywności formy. To właśnie ich energia, rytm i stopień harmonii świadczą o wrażliwości, stanie umysłu i poziomie oświecenia artysty. Maluje on, zawsze siedząc na podłodze, pędzel trzyma pionowo, nie opierając nadgarstka na papierze czy płótnie. Daje to oczywiście znaczą możliwość ruchu oraz dynamizuje moment zetknięcia się czarnego tuszu z białym podłożem. Akt ten następuje więc całkowicie spontanicznie i intuicyjnie. Także podczas treningu butō nie ma etapu przygotowania i ukierunkowania ruchu. Co bardzo ważne, podczas kaligrafowania, jak podczas tańca butō, dochodzi do zaangażowania całego ciała, nie tylko górnej jego części. Dodajmy, że w obu zjawiskach proces „uruchamiania” ciała wykorzystuje jego naturalne mechanizmy. Tu nic nie może ulec skróceniu, ruch stopniowo uruchamia każdy mięsień i nerw. W butō akt ten staje się namacalnie widoczny, gdyż funkcjonuje w obrębie dużo bardziej rozbudowanych konfiguracji. I tak dzięki różnej sile zgromadzonej mocy i rozlicznym możliwościom, jakie stwarza włosie pędzla, artysta ma do dyspozycji całą gamę technik malarskich. Od bardzo subtelnych, kiedy nacisk jest lekki, a tusz rozplywa się równomiernie, aż do mocnego stylu *zenga* – silnych i krótkich pociągnięć. Pierwszy sposób sprawia wrażenie elegancji i wysmakowania, drugi kojarzy się z szybkimi pchnięciami miecza. Każdy, jak w butō, jest niepowtarzalny i powstaje jako efekt techniki o bardzo podobnych założeniach.

Kaligrafię i butō jako zasady kształtowania indywidualnego ruchu łączy także brak mimetyzmu. W obu przypadkach dochodzi do wyprowadzenia umysłu poza wyuczone formy poznania, poza jednoznaczność i ograniczenie semantyczne. Proces ten ma wyeliminować w efekcie jedyny i idealny wzorzec oraz zlikwidować wygodne skojarzenia. Kieruje

²⁹ Zauważmy, jak bliski to proces ekspresjonizmowi. Jeżeli przyjmiemy, że prąd ten dążył do jak najbardziej bezpośredniego i indywidualnego wyrazu, to butō ze swoją eksploracją stref podprogowych, okaże się doskonałym przykładem realizacji tego celu.

on poza intelektualne czy też instynktowne, a więc zakodowane, źródła rozumienia. W butō w efekcie tego procesu powstaje abstrakcyjny układ ciała i nieokreślony, zdeformowany ruch. Trudne do zdefiniowania znaki butō pochodzą, jak w kaligrafii, z pokładów nieświadomości, bowiem tylko brak kontroli umysłu pozwala poznać prawdę, która przekracza narzucone przezeń, sztuczne kategorie. W butō prawda znajduje się w ciele i dlatego należy dążyć do tego, by poddać mu świadomość uwolnioną od dyktatu rozumu. Ruch świadomości wypływa w butō z przestrzeni pierwotnej, sprzed podziałów i powstania słów, które mogłyby je nazwać. Jest zespolony z wyobraźnią i głębokim odczuwaniem duszy, które nie podlega prawom umownej rzeczywistości. Zostają one zawieszone niczym podczas snu, kiedy uwalnia się nasza podświadomość³⁰. Nielogiczność, jak wskazywał Ohno³¹, to wolność, w której to, co niemożliwe, otwiera nowe horyzonty.

Bardzo ważna w kontekście butō i kaligrafii jest kwestia prostoty i surowości. Kaligrafia, choć ceniona na równi z malarstwem, posługuje się nie tylko bardziej abstrakcyjną, ale i bardziej oszczędną formą. Wyeliminowane zostały z niej wszelkie elementy zdobnicze. Wszystko bowiem, co naddane przez człowieka, niepotrzebnie zaprzęta umysł i gmatwa prawdziwą Naturę Rzeczy. Dlatego butō zdecydowanie odrzuca formę klasycznego baletu, która gwałtem narzuca ciału wyszukane formy. Są one może efektowne, ale zrodzone z czysto estetycznych powodów, mają zadziwiać i zadowalać publiczność. Butō w porównaniu z baletem zdaje się niezwykle ubogie i proste, podobnie jak ascetyczne malarstwo

³⁰ Taki typ pracy nad ciałem i duchem łączy butō z surrealizmem. Wspólna jest im ewokacja wyobraźni oraz przestrzeni granicznych, by ujawnić ukryte treści, uniwersalne dla wszystkich ludzi. Abstrakcje ciała w butō można z powodzeniem opisać słowami Alice Farley, tancerki surrealizmu, jak sama siebie określała: „Taniec jest alchemią przemiany, gdzie nawet najmniejsza iskierka wyobraźni może stać się przyczyną wybuchu niewyobrażalnych form (...), podczas którego będzie można dostrzec ten moment transmutacji, kiedy góra przeistacza się w dół, ogień staje się wodą, gdzie opozycje spotykają się w niemożliwej przestrzeni” (cyt. za: J o h a n n e s B e r g m a r k, *Butōh-Revolt of the Flesh in Japan and a Surrealist to Move*, www.surrealistgruppen.org/bergmark/butoh.html; tam również znajduje się szersze omówienie elementów surrealizmu w butō).

³¹ J e a n V i a l a, N o u r i t M a s s o n - S a k i n e, *Butō: Shades of darkness*, Charles E. Tuttle Co. 1988, s. 181.

zen zdaje się zaledwie szkicem w zestawieniu z dziełami zachodnich artystów. Estetyka butō jest bardzo skondensowana i oszczędna.

Spektakl butō odznacza się podobną ascetycznością. Na próżno oczekiwać tu bogatej scenografii, zachwycającego kostiumu czy porywającej muzyki. Owszem, te elementy mogą się pojawić, ale mają charakter zredukowany i surowy. W kaligrafii jedynym środkiem wyrazu jest tusz i pędzel oraz artysta, który *technie w nie życie*. W butō mamy tylko człowieka i jego prawie nagie ciało, a BYCIE jest już (aż!) ostatecznym sensem przedstawienia³². W butō jedynym instrumentem jest ciało tancerza, w kaligrafii – tusz i pędzel. Pełnią tę samą funkcję właściwego obu sztukom medium wyrażania siebie i metamorfozy pozwalającej przekroczyć ograniczenia „ja”. To dwie drogi wzrostu cielesno-duchowego, choć każda na swój niepowtarzalny sposób realizuje wspólny im paradygmat. Można by się pokusić o stwierdzenie, że czynne kaligrafowanie ideogramów BU i TO, zawierających w sobie analizowany powyżej zasób filozoficzno-znaczeniowy, w praktyce odkrywa swoistą filozofię sztuki butō i jej treningu. Niejednoznaczna linia pędzla w kaligrafii wyraża amorficzny ruch i kształt indywidualnego ciała w butō; ciała, które jest przestrzenią wyrazu i przenikania istoty rzeczywistości i jej przedmiotów.

³² To ogołocenie do złudzenia przypomina postulaty teatru ubogiego Jerzego Grotowskiego, który częściowo ma te same źródła i zadania. O związku aktora Teatru Laboratorium i tancerza butō tak pisał Peter Brook: „Jeden i drugi pozbyli się wszystkiego z wyjątkiem własnych ciał; dysponują instrumentami-organizmami i nieograniczonym czasem, nic więc dziwnego, że uważają swój teatr za najbogatszy w świecie” (P e t e r B r o o k, *Pusta przestrzeń*, tłum. Witold Kalinowicz, WAiF 1977, s. 82). Ale chyba jeszcze ściślej tak rozumiane ogołocenie w butō koresponduje z myślą Świętego Jana od Krzyża. Jego *Droga na Górę Karmel* stanowi opis wszystkich właściwości, od pamięci poprzez wiedzę do pożądania, jakich artysta butō powinien się pozbawić, aby osiągnąć zerowy stan ciała, dotknąć absolutu, Jedynej Zasady wszechrzeczy i dostąpić transformacji, która odpowiada zjednoczeniu z Bogiem: „Im bardziej dusza staje się duchowa, tym bardziej ustaje działanie jej władz w poszczególnych aktach, ponieważ oddaje się raczej jednemu ogólnemu i czystemu aktowi” (S w. J a n o d K r z y ż a, *Droga na Górę Karmel*, tłum. B e r n a r d S m y r a k, Wydawnictwo Karmelitów Bosych 1998, s. 224).

Istota doświadczenia butō

Niemal wszystkie definicje butō brzmią podobnie:

Butō – to kontrkulturowa forma teatru tańca współczesnego, która narodziła się w Japonii na przełomie lat pięćdziesiątych i sześćdziesiątych, nazywana także Ankoku butō – tańcem ciemności³³.

Tyle w tym prawdy, ile redukcjonizmu wynikającego bardziej z chęci przyporządkowania niż próby uchwycenia istoty. Uproszczenie przejawia się choćby w przypisywaniu butō przede wszystkim charakteru buntu wobec tradycji. To zaś, jak starałam się udowodnić, zasadniczo godzi w ideowe założenia tej sztuki. Z drugiej strony funkcjonuje teoria nieokreśloności tej formy, uchwytnej tylko dzięki nagiemu doświadczeniu, gdyż butō „jest sztuką czystą, samym byciem na scenie”³⁴. W tym wypadku definiuje się je zwykle przez negację jako antytyaniec i antyteatr.

Określenia te odnoszą się do spornej kwestii przynależności butō do którejś z dziedzin sztuki. Zwykle uważa się je za dziedzinę tańca. Ze swoją apoteozą medium ciała i ruchu ma ono faktycznie z tańcem najwięcej wspólnego. Trudno jednak zaprzeczyć, że butō daleko wykracza nawet poza współczesną teorię tańca, wprowadzając elementy teatru, zwłaszcza jeśli uwzględni się jego formy pograniczne, jak happening, instalacja czy performans. Co więcej, gdy śledzi się inspiracje twórców butō, dostrzega się związki tej sztuki z poezją, malarstwem i muzyką. Zamykanie tego zjawiska w obrębie jednej ze sztuk jest bezcelowe. Butō czerpie z każdej po trochu, ale jednocześnie każdą przekracza. To łączenie wpływów nie prowadzi jednak do kolażu czy prostego synkretyzmu, lecz do powstania sztuki odrębnej, wyznaczającej nowatorskie jakości, choć czerpiącej tyłuż z tradycji, co ze współczesności. Jednakże tym, co konstytuuje butō, nie jest efekt końcowy, czyli forma widowiska, która z założenia jest bardzo efemeryczna i niestabilna, lecz wypracowana przez butō filozofia i wynikający z niej proces kształcenia artystycznego.

Pierwszą, absolutnie kluczową dla butō kwestią jest idea CAŁKOWITEJ WOLNOŚCI. Wiąże się ona ściśle ze sprzeciwem wobec nie naruszalnych form kultury japońskiej. Żeby zdać sobie sprawę z tego,

³³ Ta skrócona definicja pochodzi ze strony internetowej Sylwii Hanff – polskiej tancerki butō, www.limenbutoh.net.

³⁴ Monika Drzazgowska, *op. cit.*, s. 1.

przeciw czemu właściwie się buntowano, przywołam niektóre odwieczne niemal normy, które obowiązywały w sztuce teatru³⁵:

1. Brak wolnej ekspresji

Obejmuje wszystkie gatunki, ale najostrzejszą formę przybrał w nō. To sztuka najbardziej hermetyczna pod względem struktury, symboliki i złożoności czy metody aktorskiej. Działanie aktora ma charakter symboliczny, a jego elementy w pełni definiuje kanon, szczegółowo opisany przez Zeamię na przełomie wieków XIV i XV. W efekcie długotrwałej pracy aktor musi opanować sposoby operowania gotowym kodem, odrębnym językiem ruchu i gestu (*kamae, kata*), który całkowicie determinuje jego funkcjonowanie na scenie. Tak więc, aby wyrazić deszcz, kwiat czy śmierć, postać musi wykonać odpowiedni znak, przypisany tylko temu znaczeniu. Każdy najmniejszy ruch głową czy nawet palcem dłoni ma swoje niezienne znaczenie, bez miejsca na indywidualną kreację. Poruszanie się w przestrzeni także jest restrykcyjnie określone. *Suriashi* czy *hakobi* to terminy wyznaczające tempo, kierunek i charakter kroków, których perfekcyjne wykonanie wchodzi w skład podstawowych umiejętności każdego aktora. Nawet głos postaci przepuszcza się przez filtr ściśle określonej recytacji (*kotoba*), której wiersz dostosowany został do rodzaju wypowiedzi. Kostium jako jeden ze znaków kodu również się nie zmienia i niczym w starożytnej Grecji określa postać co do wieku, płci i statusu społecznego. Dodatkowo ruchy aktora krępują szerokie rękawy, którymi musi się umiejętnie posługiwać, tak samo jak znamiennymi rekwizytami (bardzo ważny jest wachlarz stanowiący przedłużenie ręki aktora). Obszerny i niewygodny kostium stanowi zewnętrzną przestrzeń oddzielenia aktora od własnego „ja” i życiowych uwarunkowań. Obowiązuje też podział aktorów na shite, waki i tsure. Artysta kształci się do wykonywania tylko jednej z funkcji. Tak pojęte aktorstwo jest umiejętnością poruszania się w sieci znaków sceny japońskiej, gdzie wszystkie parametry już zostały ostatecznie ustanowione. Dlatego też aktorstwo traktowano w Japonii jako sztukę, którą trudniły się całe klany. Wiedza przechodziła z ojca na syna, co pomagało

³⁵ Na temat klasycznego teatru japońskiego zob. J a d w i g a M. R o d o w i c z, *No, czyli umiejętność*, „Didaskalia” 2001, nr 45, oraz e a d e m, *Aktor doskonały. Traktaty Zeami o sztuce nō*, Słowo/obraz terytoria 2000.

chronić tajniki fachu przed kimkolwiek z zewnątrz i przesądzało o elitarności tego zawodu. Fakt, że dzisiaj Zachód gości aktorów nō, takich jak choćby Hideo Kanze, którzy nie tylko prezentują, ale i zdradzają arkany swoich umiejętności, to wynik przemiany kulturowej, do jakiej doszło w Japonii w drugiej połowie XX wieku, a której sprzyjało także butō. Wcześniej sytuacja taka byłaby nie do pomyślenia. Wszystkie powyższe uwarunkowania sprawiają, że aktor w tradycyjnym teatrze obwarowany jest zakazami i nakazami, umożliwiającymi mu wprowadzić pełną transformację, ale kosztem całkowitego podporządkowania.

2. Brak ruchu i znaczenia realistycznego

Japoński klasycyzm teatralny oparty jest na przestrzenno-czasowej symultaniczności i transcendencji. Wszystko, co dzieje się na scenie, odbywa się jednocześnie w przestrzeni mitologicznej, ma swoje kosmiczne odzwierciedlenie. W nō cała poetyka wywodzi się z mitu, czas jest rozciągliwy i abstrakcyjny. Występuje tu absolutna współegzystencja sfery duchowej i realnej, co znajduje odbicie w metafizycznym charakterze funkcjonowania znaku i wiąże się oczywiście z sakralnymi początkami teatru japońskiego. Odcina się on wyraźnie od wpływów życia potocznego, co wiedzie do eliminacji wszelkich przejawów codzienności. Inny sposób mówienia, poruszania, symbolika organizacji przestrzeni sprawiają, że możliwe jest zaistnienie innej rzeczywistości. Taki teatr operujący językiem i estetyką bogów lub uprzywilejowanej kasty samurajów potrafi odkrywać prawdę o absolicie, ale zamyka się na codzienność pojedynczego człowieka. Dotyczy to tak podstawowych kwestii, jak współczesny strój, muzyka czy rekwizyt, aż do zgłębiania psychologii postaci. Z tego braku zrodził się dwudziestowieczny nurt shingeki, gloryfikujący europejski teatr realistyczny, którego echa dostrzec można w butō. Elementy istniejące od wieków w teatrze Zachodu, takie jak traktowanie teatru jako czystej rozrywki, odzwierciedlenie życia widza na scenie, były czymś całkowicie nowym i w pewnym sensie obrazoburczym dla japońskiej kultury. W przypadku butō tendencja ta rozwinęła się jeszcze dalej w kierunku naturalizmu, czyli pełnej akceptacji i prezentacji naturalnych, ale i dewiacyjnych – także czysto biologicznych – skłonności.

3. Typologia miejsca i postaci

W teatrze nō ściśle określony jest nawet zewnętrzny wymiar i kształt sceny (*Honbutai*). To zbudowany z drewna prostokąt o ustalonej długości wszystkich boków. Ma tylko jedną, tylną ścianę. Widnieje na niej zawsze takie samo malowidło na płótnie, przedstawiające sosnę (*matsubame*). Miejsce do gry koniecznie musi być zadaszone, nawet jeśli znajduje się już w jakimś zamkniętym pomieszczeniu. Sama scena dzieli się na trzy części: scena właściwa, miejsce dla muzyków (*ato-za*) i chóru (*waki-za*) oraz mostek (*hashigakari*), który także dzieli się na trzy części. Zarówno na scenie, jak i na pomoście funkcjonuje siatka miejsc wizualizowanych w wyobraźni aktora. Scena dzieli się na dziewięć mniejszych kwadratów, z których każdy ma swoją nazwę. Co więcej, każde miejsce ma przypisane sobie kwestie, które tylko tutaj mogą być wypowiedziane w narzuconym z góry tempie muzycznym. Przestrzeń wypełniają więc niezmiennie, wyobrażone punkty, a ich połączenie tworzy precyzyjną linię ruchu aktora. Zajmowanie przez niego określonego miejsca niesie ze sobą konkretną jakość znaczeniową, stanowiąc tym samym jeden z elementów żelaznego kodu. Aktor poprzez swój ścisły związek z przestrzenią jest mu absolutnie podporządkowany. Niezmienny i ograniczony jest także zestaw postaci. Niczym w teatrze greckim lub w komedii *dell'arte* na japońskiej scenie występują rozpoznawalne typy. W zależności od sztuki mamy w różnych konfiguracjach: starca (*okina*), starą kobietę, demona kobiety, wojownika czy jego ducha. Aktor zostaje więc zdefiniowany i zdeteminowany pod każdym możliwym względem.

4. Stała struktura spektaklu

Spektakl w nō przebiega wedle obowiązującego, ogólnie zarysowanego planu, na który składa się kilka następujących po sobie, uporządkowanych części. Układ ten jest nadrzędną matrycą, rodzajem partytury, której podporządkowuje się konkretne przedstawienie. Mamy do czynienia z gotowym przebiegiem wydarzeń, który znają także widzowie. Celem bowiem nie jest zaskakiwanie niesamowitymi zwrotami akcji, ale przenikanie w głąb piękna i absolutu. Chronologia wydarzeń na scenie układa się zwykle w następujący scenariusz: 1) wejście muzyków, co także przygotowuje na wejście *waki*, 2) wejście *waki*, 3) prezentacja *waki*, 4) oczekiwanie *waki*, 5) wejście *shite*, 6) historia *shite*, opowiedziana na zasadzie pytań i odpowiedzi między *waki* a *shite*.

5. Niemożność swobodnego wyboru tematów

Kodyfikacja pod względem tematycznym jest równie silna, jak we wszystkich pozostałych aspektach. Przedmiot spektakli zmieniał się w miarę rozwoju, szczególnie w efekcie sekularyzacji *nō*, ale ukształtowany w jego trakcie kanon się nie zmienia. W jego skład wchodziły lokalne legendy, przypowieści i mity buddyjskie, jak choćby *Hagoromo* (Szata z piór). Kiedy rozszerzyły się wpływy szogunatu, włączono do niego także eposy wojenne, przygody bohaterów czy legendy o pięknych kobietach, jak *Aoi nō ue* (Księżna Aoi)³⁶. Potem zaczęły pojawiać się sztuki bardziej aktualne, traktujące na przykład o porwaniu dziecka. Były one jednak wyjątkami potwierdzającymi regułę między innymi tematycznego wyrafinowania kanonu. Składał się on z około 3000 dramatów, o których istnieniu wiadomo, lecz z tego zachowało się do dziś tylko 250. Struktura każdego z nich również jest ściśle określona. Nie zmienia się także układ poszczególnych dramatów w spektaklu, na który składa się zwykle pięć sztuk: o demonie, o kobiecie, o mężczyźnie, o wojowniku i ostatni podsumowujący. Dowolność w tym wypadku polega zaledwie na wyborze konkretnej pozycji z kanonu.

Tak daleko posunięta organizacja oraz podział na elementy stosowne i niestosowne dla teatru wywołały bunt w sztuce japońskiej XX wieku. Zaczęto sprowadzać górnolotność teatru japońskiego na ziemię i rozbijać jego skostniałą strukturę. Twórcy *butō*, poniekąd hołdujący tradycyjnej kulturze, byli jednak wyjątkowo wyczuleni na taki zestaw ograniczeń, który wprost uniemożliwiał eksplorację indywidualizmu i tym samym blokował możliwość dotarcia do prawdy o sobie samym i otaczającej rzeczywistości. *Butō*, jako droga mająca potencjalnie prowadzić do pełnego poznania, musiał więc postulować u swych podstaw porzucenie tych ograniczających norm. Pozostając w zdecydowanej opozycji do tradycyjnego rzemiosła aktorskiego, jego aktorzy oparli swój kunszt na dążeniu do realizacji idei psychicznej, fizycznej i duchowej WOLNOŚCI.

Zatem w *butō* zamiast wyliczonego co do centymetra ruchu nadrzędne dążenie stanowi uwolnienie ekspresji oraz pozostawienie miejsca na improwizację. Zasadniczym celem, aczkolwiek trudnym do zrealizowa-

³⁶ Znana dzięki Yukio Mishimie, autorowi współczesnionej wersji, zatytułowanej *Pani Aoi*.

nia, jest pozbawienie umysłu, duszy i wreszcie ciała wszelkich ograniczeń w ich sposobie wyrazu. W tej sztuce nie ma rzeczy zakazanych, niestosownych, ukrywanych, likwiduje się bowiem kryteria, według których można by przeprowadzić taką klasyfikację. Odziera się ciało z kulturowych uwarunkowań i nie stwarza się go ponownie, by spełniało określone wymogi estetyczne. Butō nie stanowi zbioru wystylizowanych pozycji, a spektakl nie jest ich zaplanowaną kombinacją. Fundamentalna idea wolności sprzeciwia się nawet minimalnemu odtwarzaniu, preferując momenty prawdziwej kreacji. Różnicę tę pokazuje pozornie błahy fakt. W miejscu, gdzie odbywa się trening butō, nie ma luster, które są zasadniczym wyposażeniem sali prób wszystkich rodzajów tańca. To dzięki niemu tancerz może kontrolować i korygować swoje ciało, patrząc na nie z każdej strony. W butō element ten jest całkowicie zbędny, bowiem to, co najistotniejsze dla tej sztuki, odbywa się we wnętrzu tancerza. Dlatego nie potrzebuje on stymulacji z zewnątrz i zazwyczaj ma zamknięte oczy, aby w ten sposób odciąć się od determinujących czynników i skupić na nieskrępowanym odczuwaniu cielesnym. Zgodnie z tą ideą ruch artysty nie zależy ani od rytmu, jak w klasycznym teatrze japońskim, ani od muzyki rządzącej całym zachodnim tańcem. Muzyka, częściej same dźwięki, pełni rolę niekoniecznego dodatku. To tylko akompaniament albo tło pomagające budować nastrój. Bardzo często funkcjonują w opozycji do ruchu, przeszkadzając mu i tworząc z nim zgrzytliwy dysonans. W finale *Souten nō Shizuku* (Kropla błękitnego nieba) Daisuke Yoshimoto z głosników dobiega walc Richarda Straussa. Artysta w trochę demonicznym, trochę prześmiewczym, wystawnym stroju kobiecym na wiele sposobów parodiuje ten zachodni taniec. Traktowana przewrotnie muzyka staje się narzędziem dekonstrukcji. Tym samym butō eliminuje narzucony rytm na rzecz dużo ważniejszego wewnętrznego tempa tancerza. Porusza się on w takt subiektywnej, intymnej muzyki, zupełnie inaczej niż choćby aktor w teatrze nō.

Ekspresji artysty butō nie krępuje także kostium, którego najczęściej pozbywa się w ogóle. Tancerz, udając się w głąb siebie, nie gra żadnej roli, nie ma więc potrzeby określania go za pomocą wyglądu. Obnażenie ciała jest tu naturalnym ekwiwalentem obnażenia duszy. Najwłaściwszym strojem tancerza butō jest więc jego własne ciało, zwykle pomalowane na białło. Tatsumi Hijikata, jeden z twórców butō, wielokrotnie występował całkiem nago. Min Tanaka w spektaklu *Emocje* (1983) miał

ciało pomalowane na brązowo i jedynie bandaż owinięty wokół penisa³⁷. Kostium, nawet jeśli się pojawia, jak na przykład u Ohno, jest zawsze przetworzony przez osobowość artysty. Podobnie jak muzyka znajduje się na drugim planie, pełni funkcję podrzędną lub kontrapunktową w stosunku do uwolnionego ciała.

Ruch w butō pozbawiony jest także obciążenia koniecznej przynależności do sfery metafizyki, nie tworzy wykoncypowanego kodu przeznaczonego do wyrażania wyższej rzeczywistości. Zjawisko to nie zamyka się w jakiejś jednej estetyce, lecz pozostawia artyście wolność co do wyboru poziomu, na którym się porusza. Butō rozbija hermetyczność sztuki klasycznej, schodząc na poziom człowieka, a nawet zwierzęcia, nie próbuje pochwycić *sacrum*, choć pozostawia sobie taką możliwość. Realizm czy – jak nadmieniałam – nawet naturalizm, na jaki otwiera się butō, nie ma jednak nic wspólnego z powtarzaniem przejawów codziennego świata. Często w butō dosadność, jak cieknąca ślina czy ruchy frykcyjne, nie jest obliczona na szok, ale wypływa z aktualnej i naturalnej potrzeby ciała. Można te zachowania odbierać dosłownie, jako działanie instynktów i butō się przed tym nie wzbrania, nie traktuje tego jako ujemy. Przeciwnie – schodzi niżej w obszar prymitywności rozumianej jako pierwotność. Artysta butō odziera przy tym siebie i sztukę z fałszywej dumy, poczucia wyższości. Butō jest bliskie rzeczywistości przez odkrywanie jej istoty, nie poprzez realistyczną scenografię albo prawdopodobieństwo psychologiczne. Ten japoński taniec dzięki dążeniu do jak najściślejszego scalenia ciała z duszą obnaża wewnętrzną prawdę człowieka. W jej poszukiwaniu dociera jednak głębiej, do prawd jeszcze bardziej fundamentalnych, wspólnych wszystkim rzeczom. Powstaje w ten sposób droga poza czasem i przestrzenią, w głąb poznania, daleko od tego, co widoczne, choć jej początek często tkwi w tym, co uderzająco realne. Niejednokrotnie to realność zanurzona w autentycznym doświadczeniu konkretnego życia, jak choćby w przypadku obu twórców butō. Z drugiej strony butō jest przewrotnie niejednoznaczne, subtelne i delikatne. To królestwo poezji, gdzie dusza jest ciałem a ciało duszą, dlatego kształty kreowane przez tancerzy nie imitują realności, lecz objawiają w ciele inną rzeczywistość.

³⁷ Bonnie Sue Stein, *Twenty Years Ago We Were Crazy, Dirty and Mad*, „The Drama Review” 1986, nr 2, s. 112.

Co do parametrów miejsca, w którym powinno odbywać się przedstawienie, również nie istnieją ściśle dyrektywy. Ekspresja artysty możliwa jest w każdej przestrzeni, gdzie tylko odczuje taką potrzebę. Kwestia ta wiąże się z medytacyjnym aspektem butō; jego kontemplacyjny charakter skierowuje artystów poza tradycyjną salę teatralną. Hijikata tańczył na swojej rodzinnej farmie, Ohno podczas pobytu w Polsce w obozie w Auschwitz. Takenouchi przed każdą nową pracą odbywa pielgrzymkę w różne miejsca obcowania z naturą. Scena jest bowiem dla butō miejscem wtórnym. Przestrzeń tańca jest wolna od rygorystycznych podziałów warunkujących każdy ruch. Jednocześnie artysta może, ale nie musi, wydzielać w niej dowolne strefy. Butō nie ma żadnych wymagań co do przestrzeni, pozostawia całkowitą swobodę w jej wykorzystaniu.

Fakt, że artyści butō nie obligują reguły dotyczące przestrzeni, nie oznacza, że ją lekceważy. Miejsce jest integralną częścią rzeczywistości, podobnie jak wspomniana już widownia, posiada swoją energię i znaczenie. Ciało artysty pozostaje z nimi w twórczej, żywej relacji. Jakby podskórnie odczytuje historyczną i współczesną kondycję miejsca. Brak sztucznej ingerencji pozwala na to, by między tancerzem a otoczeniem powstała naturalna więź cielesno-duchowej wzajemności jako niczym niekoordynowanej wymiany.

W butō wszystko powinno odbywać się na zasadzie spontanicznej reakcji, działania pozbawionego intencji. Nawet jeśli pojawia się jakaś prawidłowość, nie jest ona zamierzonym efektem, ale wynika z dającej się wyróżnić powtarzalności, powstałej na drodze pracy organicznej. Tak ma się rzecz ze strukturą spektaklu butō. Trudno bowiem po obejrzeniu kilku przedstawień nie zauważyć, że występują w nich pewne podobne elementy w podobnych konfiguracjach. Nie należy z tego wnosić, że w butō istnieje jakiś założony z góry schemat. Ciało, a zatem i ekspresja, nie mogą być niczym krępowane. Ciało funkcjonuje na poziomie preekspresywnym, dotykając działań archetypicznych, one z kolei są wpisane w materię cielesną każdego człowieka. To właśnie dzięki temu uniwersalizmowi dochodzi także do podświadomościowej relacji z widzem. Tak powstała prawidłowość ma zupełnie inne podłoże niż zasady choreograficzne tańca zachodniego lub obiektywne normy strukturalne nō. To raczej skutek uboczny, choć niezwykle ważny, treningu butō. Dające się wyróżnić cielesne metafory stanowią etap w procesie przybliżania się do stanu nieograniczonej improwizacji.

Spektrum tematyczne butō również nie podlega restrykcjom. Mowa tu jednak, o różnorodnych przedmiotach kontemplacji, skoro butō nie posługuje się tradycyjnie pojętą akcją. Na spektakl może składać się jeden taki przedmiot albo ich większa liczba. Może to być coś konkretnego, jak kropla, kamień, piasek, ale i stan emocjonalny czy duchowy, jak desperacja, osamotnienie czy wyciszenie. Można się domysleć, że nie ma ograniczeń co do ich jakości. Butō zasłynęło przecież ze zrywania „zakazanych owoców”, nic więc dziwnego, że nie uznaje i w tej kwestii żadnych tabu. Co więcej, idąc za myślą Hijikaty, to, co człowiek odczuwa jako niewygodne i z siebie wypiera, tym bardziej powinno zostać uwolnione, doświadczone przez tancerza i widza. Oczywiście butō wykształciło swoje ulubione tematy, których źródło może znajdować się zarówno w subtelnościach filozofii, jak i w rynsztoku. Artysta nie musi się też poruszać w żadnym obszarze znaczeniowym, może wyrażać samo bycie, „rozpłynąć” się cielesnie w rzeczywistości. Wtedy też będziemy mieli do czynienia z czystą postacią butō.

Uwolnienie ekspresji, wpisujące się w ideę wolności konstytuującą butō, nie zatrzymuje się jednak na czysto technicznych czynnikach, ale swoje właściwe zastosowanie znajduje w wewnętrznej pracy tancerza. Pozbawiony narzuconych reguł nie jest wolny od tych, które narzuca sobie sam, świadomie i nieświadomie. Dlatego uwalnianie ekspresji artysty rozumie się w butō także jako rezygnację z każdej formy kontroli pochodzącej od samego siebie. Kluczem do tego wyzwolenia jest ciało, któremu należy oddać całkowitą władzę. W ten sposób butō dąży do wyzwolenia ciała nawet z faktu bycia ciałem ludzkim i związanych z tym fizycznych uwarunkowań. Pragnie nadać mu status amorficznej materii zdolnej do nieograniczonych przeobrażeń. W butō tancerz musi zintegrować i wyprowadzić swoją świadomość poza nabyte sztucznie hamulce. Mowa tu nie tylko o kulturowym uwikłaniu przejawiającym się w konwencjonalnych zachowaniach, ale też o samoistnie wyuczonych przez lata odruchach i gotowych wyobrażeniach. Pewne schematy funkcjonują w nas bezwarunkowo, postrzegamy i myślimy z ich pomocą. Starość, rozkwit czy słońce wszyscy zapewne odruchowo pokazujemy w podobny, uproszczony sposób. Umysł obserwuje, a ciało naśladuje i zapisuje w swojej pamięci, tworząc tym samym swój własny system znakowy. Ten kod w kodzie tancerz butō również powinien rozpoznać, zdemaskować i przełamać. To poniekąd proces oczyszczania siebie,

przede wszystkim ciała, z wszelkich naleciałości, proces w dalekosiężnej perspektywie prowadzący do wyzbycia się siebie. To żmudna droga docierania do jądra prawdy, robienia dla niej miejsca, aby mogła w pełni wybrzmieć. Drogę tę każdy tancerz pokonuje samodzielnie.

Ta droga samodoskonalenia ma prowadzić do realizacji drugiej fundamentalnej dla butō idei – PEŁNEJ OBECNOŚCI. Jej filozofia po części pochodzi z zen, ale Kazuo Ohno przetransponował ją na potrzeby butō. Wyraża ona stan jedności ciała, umysłu i duszy. Tancerz może ją osiągnąć, przyjąwszy szczególną postawę psychofizyczną, określaną jako *butō body*. Polega ona na przekraczaniu dualizmu przedmiot–podmiot i świadomość–nieświadomość. Zasadniczo ruch ciała to końcowy wynik całego łańcucha reakcji:

BODZIEC → DUSZA → WRAŻENIE → EMOCJA →
WYOBRAŻENIE → UMYŚŁ → CIAŁO

Bodziec, który może działać na którykolwiek ze zmysłów, zostaje odebrany przez najgłębiej zanurzoną w człowieku część, czyli duszę. Korzysta ona z tego, że świadomość jeszcze nie funkcjonuje. Pod wpływem jej nieuchwytnego działania powstaje już bardziej namacalny owoc, jakim jest wrażenie. Od tej chwili działa już deformujący subiektywizm. Pogłębia się on jeszcze w fazie emocji zrodzonej pod wpływem wrażenia, gdzie bodziec zostaje opatrzony całkowicie mu obcymi i względnymi cechami, a następnie zmienia się w wyobrażenie. Powstały w ten sposób obraz jest w stosunku do oryginału już tylko cieniem z platońskiej jaskini. Tak przeobrażony trafia do umysłu, który niczym wyszkolony ogrodnik przycina go i modyfikuje do pożądanych kształtów. W nowej formie bodziec zostaje „oddany” na zewnątrz przez ciało, pełniące co najwyżej rolę podwykonawcy. Z powyższego schematu widać, że nim impuls zostanie odebrany przez ciało, przechodzi przez szereg etapów. Każdy z nich wybiórczo przetwarza bodziec tak, że do ciała dociera on już zniekształcony. Największym filtrem jest oczywiście mózg, który przez kalkulacyjne sito ostatecznie cedzi formę dla ciała. Nie przez przypadek więc został umieszczony w schemacie tuż przed nim, stanowiąc twardą zaporę dla wszystkiego, co niechciane. Czas potrzebny do wykonania każdego z elementów wprowadza dodatkową barierę. W naturalny sposób wspomaga on procesy kontrolne, uniemożliwiając spontaniczną reakcję na bodziec oraz szczerą z nim symbiozę. Dlatego butō chce skrócić drogę przepływu impulsu. Odbywa się to nie poprzez eliminację, bo

ta byłaby niemożliwa, lecz przez utożsamienie poszczególnych części procesu i scalenie ich w jedność. W ten sposób butō uzyskuje momentalną, czystą reakcję:

BODZIEC → CIAŁO + DUSZA + UMYŚŁ (jako jedno)

W tym wypadku interakcja jest natychmiastowa. Wszystkie ogniwa pierwszego łańcucha stają się jednym, pozbawione odrębności, a co za tym idzie właściwego sobie czasu. Tym, co je scala, jest ciało, które tu pełni funkcję kluczową. Wchłania ono dwie inne konstytutywne części, czyli umysł i ciało, przylega do nich bez żadnego dystansu. Dzieje się tak głównie za sprawą ciała, jego ogarnięcia i pełnego odczucia, oraz wyłączenia świadomości, rozumianego jako pozbawienie się jakiegokolwiek intencji co do ruchu. Według Hijikaty ciało tancerza nie jest kontrolowane przez wolę, ale stanowi obszar procesu doświadczania-medytacji w ruchu, czyli pełnej obecności. To stan podobny do świadomego śnienia, kiedy tancerz butō może stać się, czymkolwiek tylko chcemy. Podkreślimy, że stan ten jest w pełni odczuwany, przebiega w przytomności, acz obciążonej szczególnym rodzajem intensywności. W ten sposób dokonuje się scalenie duszy i ciała oraz przekroczenie „ja” w kierunku przedmiotu medytacji, a następnie przejęcie go przez rozbudzoną świadomość ciała. Proces ten swoim poetyckim językiem tak opisuje Kazuo Ohno:

Tancerz, który chce być kwiatem, stanie się kwiatem prawdziwym, jedynym tylko wówczas, gdy wypełni wyzbyte wszelkich uczuć ciało pięknem tego kwiatu i uczuciami, które ten kwiat w nim budzi³⁸.

Kwestia pełnej obecności w butō ma jeszcze bardziej radykalną postać. W butō nie musi być bowiem w ogóle żadnego konkretnego obiektu podlegającego kontemplacji. Taniec może być wyłącznie momentem wejścia w absolutne doświadczanie rzeczywistości. Idea, o której mowa, ogranicza się w tym wypadku do odczuwania swego ciała w określonym czasie i przestrzeni. Ciało jest tak samo ogarniane, scalane i przekraczane, choć tym razem w celu rozproszenia w tu i teraz. Ciało tancerza staje się niejako przeźroczyste znaczeniowo, nie dodaje nic do rzeczywistości, tylko ją odsłania. Podobnie, czyli jako przestrzeń wydobywania

³⁸ Kazuo Ohno, Yoshito Ohno, *op. cit.*, s. 90.

energii świata poprzez medium ciała, pojmowała taniec Isadora Duncan. Dlatego Daisuke Yoshimoto porównuje swoją pracę do jej tańca, a Akira Kasai nazywa ją wprost tancerką butō³⁹. Siła czystej obecności, wrażenie zatrzymania czasu, oddanie się samemu byciu w ciele i poprzez ciało to istota butō.

Konieczną i naturalną konsekwencją jest zatem ZERWANIE Z TRADYCYJNIE POJĘTĄ FABUŁĄ. Butō nie przedstawia, a zatem nie opowiada żadnej historii. Tancerz nie czerpie jej z żadnych źródeł ani nie tworzy nowej fabuły na własne potrzeby. Prawie każdy teatr tańca opiera swoje spektakle na przemyślanej dramaturgii, od prezentacji fabuły w balecie klasycznym do bardziej zmetaforyzowanej akcji w jego nowoczesnych formach. Tu i tam istnieje chronologia wydarzeń, rzeczywistych czy abstrakcyjnych, które tworzą pewną całość, wyraźną linię kompozycyjną. Jej kolejne części są ze sobą logicznie powiązane, jeżeli nie wprost, to przynajmniej na zasadzie konsekwencji emocjonalnej lub psychologicznej. Najbardziej skomplikowany w tej kwestii jest chyba balet jazzowy, ale i on znajduje swoje wyjaśnienie w muzyce. Za pomocą gestów i ruchu taniec tworzy swoją opowieść bez słów. Butō sytuuje się bliżej form medytacyjnych, dlatego odrzuca każdą formę ciągłości, która kolidowałaby zarówno z ideą całkowitej wolności, jak i pełnej obecności. Aby zrozumieć, co butō proponuje w zamian, można posłużyć się paradoksem „butō jest wszystkim i niczym”, sformułowanym przez Akai Maro. Będąc refleksją cielesną, na poziomie rozumowym butō nic nie oznacza, zatem nie da się śledzić przebiegu przedstawienia w sposób tradycyjny. To zasadnicza trudność, na jaką napotykają widzowie, którzy po raz pierwszy oglądają spektakl butō. Nic nie rozumieją, a to, co widzą, nie ma dla nich żadnego sensu. Takie wrażenie wyływa z zasadniczego błędu, jakim jest zaufanie do wzroku i rozumu oraz założenie, że koniecznie trzeba odnaleźć jakąś myśl przewodnią. Butō tymczasem wymaga uruchomienia postawy otwarcia na podświadomość i współodświadczenie. Proces ten nie posiada linearnej struktury. Jego przebieg ma charakter wertykalny, przypomina chodzenie po drabinie w górę i w dół, bez żadnych ram kompozycyjnych. Można by go przedstawić także za pomocą wwiercającej się coraz bardziej w tu i teraz spirali. Zmierza ona

³⁹ Sondra Fraleigh, *op. cit.*, s. 230.

do punktu zerowego – zaniechania wszelkich niepotrzebnych czynności i doświadczania intensywności czystego bycia w tym konkretnym miejscu. Chwila ta nie podąża w żadnym kierunku, czas stoi w miejscu. W butō terazniejszość zastyga i jak gęsta ciecz otacza działania tancerza, zawieszając je w czasie i przestrzeni. „Fabała”, jaką proponuje butō, to poszukiwanie i znalezienie prawdziwej relacji ze sobą i ze światem. Jest ona całkowicie indywidualna dla każdego, tak dla tancerza, jak dla odbiorcy. Spektakl butō może być co najwyżej pretekstem, impulsem dla własnych eksploracji. Tancerz poprzez ciało wyraża własną drogę/fabulę, w którą widz może się włączyć współdoświadczając, równolegle może podjąć własne poszukiwania, tworząc tym samym własną fabulę. Tak rozumianych „fabuł” może być tyle, ilu uczestników, którzy się na to zdecydują. Dlatego butō nie wyznacza jednej właściwej drogi odczytywania przedstawień. Odrzuca rodzaj odbioru, polegający na śledzeniu fabuły na poziomie rozumowym. W zamian postuluje jako właściwą treść tańca-medytacji zwrot ku sobie i własnej indywidualności (tak tancerza, jak widza), najgłębsze obnażenie duszy, a może nawet przekroczenie „ja” i doświadczenie prawdziwej istoty rzeczywistości.

Aby wyróżnić swoiste cechy butō, warto jeszcze wspomnieć o dwóch. Pierwsza to idea WYDOBYCIA TEGO, CO SZPETNE I CHORE. Taniec jest sztuką ruchu, w większości przypadków pięknego ruchu, wymaga nieprzeciętnej sprawności fizycznej i utrzymywania klasycznej sylwetki. W ten sposób taniec staje się drogą dla wybrańców, selekcjonowanych głównie na podstawie atutów fizycznych. Dlatego szkolenie sprowadza się przede wszystkim do rozwoju ciała, kształtowania jego pięknej rzeźby. Zatem człowiek, powiedzmy, przeciętny, a na pewno otyły czy w starszym wieku, nie wspominając o osobie niepełnosprawnej, jest z góry skreślony. Tymczasem butō, realizując ideę ekspresyjnej wolności, akceptuje każde ciało bez wyjątków. Co więcej, ta sztuka faworyzuje te części fizjonomii, które są w jakiś sposób upośledzone czy niedomagają. Ciało w butō to zwichnięta noga, której ból ukształtował jeden ze spektakli Kazuo Ohno. To ciało niedożywione i pokaleczone, jak w przypadku Hijikaty. Daisuke Yoshimoto, podobnie jak pierwszy z wymienionych twórców butō, kontynuuje swoją karierę mimo podeszłego wieku i wszystkich fizycznych oznak z nim związanych. Butō nie wymaga żadnej szczególnej sprawności, choć po latach treningu na pewno się ona zwiększa. Ciało, przekraczając swoje możliwości, w naturalny sposób się rozciąga, rozbudowują

się mięśnie, polepsza kondycja. Dlatego już po kilku ruchach można rozpoznać wytrawnego tancerza butō. Są one nadzwyczajnie płynne i szczególnie, każdy mięsień działa jakby osobno, najmniejsze drgnienie nie jest pominięte, ale maksymalnie wyeksponowane w nagim ciele. Tancerz zdaje się nie podlegać prawom fizycznym, jego ciało przypomina materię zdolną uczynić niemal wszystko.

Wrażenie nieograniczoności fizjologicznej współgzystuje w butō z epatowaniem ograniczonością. Nie można bowiem zatrzymać się przy stwierdzeniu, że butō eksploruje zewnętrzne niedoskonałości, nawet klectwo, i że na tym opiera swoją ciemną, chorą estetykę. Przypominając, iż łączenie sprzeczności stanowi zasadę nadrzędną dla tego zjawiska, zauważmy jednak, że i w tym wypadku ciemność przenika się z jasnością. Całkowita akceptacja w butō ma bowiem charakter terapeutyczny. Może prowadzić do pokonania uświadomionych i nieuświadomionych kompleksów, do uleczenia z niechcianych cech własnej fizyczności, przez nadanie im statusu nieodłącznej części całości, jaką jest człowiek.

Zasada akceptacji niedoskonałości i wynaturzeń zewnętrznych obowiązuje w butō także w pracy introspekcyjnej. Skazy psychologiczne, charakterologiczne, a nawet duchowe funkcjonują w butō na równi z wszelkimi cnotami. Wymaga to trudnego procesu odkrywania w sobie negatywnego potencjału, już zanegowanego, skrzętnie ukrywanego, ale i tego, o którym nie mieliśmy pojęcia. Człowiek od zawsze nosił bowiem w sobie dwie natury, boską i szatańską, dionizyjską i apollińską, *jin* i *jang*. Stanowią one jego nieodłączną właściwość, jednakże ciemną stronę wypierał jako coś niebezpiecznego i wstydliwego. Butō walczy z tym stanem rzeczy, który jest zaporą konieczną do pokonania na ścieżce samodoskonalenia. Ten japoński taniec odziera człowieka z iluzji o samym sobie, aby następnie mógł on odzierać z niej przedmioty i rzeczywistość. Ułomności w butō trzeba zlokalizować, rozpoznać, zaakceptować i dopiero wtedy próbować przekroczyć. Przypomina to raczej zmaganie z demonami, w warstwie profanicznej i sakralnej aniżeli wykalkulowane poszukiwanie szokującej estetyki. Właśnie ten etap treningu butō miał dla Hijikaty kluczowe znaczenie – egzekwował go brutalnie i wyczerpująco. To, co w *ankoku* butō jest podstawą, dla butō stanowi jedynie część, aczkolwiek nieodzowną, stanowiącą o jego istocie. Spotkanie z gorszą prawdą o sobie odbywa się w konkretnym ciele. Zdaje ono uzewnętrznąć relację, która powstaje bez żadnej cenzury,

natychmiast, co umożliwia skrócony proces reakcji, omówiony powyżej. Nic więc dziwnego, że ciało przybiera często przerażające, bulwersujące czy wręcz obrzydliwe formy. To immanentna cecha butō, bo pochodzi z immanentnych skłonności człowieka. Stwierdzenie jednak, że to cecha dla butō jedyna, co więcej, że idea, o której mowa (o ile jest jeszcze właściwie rozumiana), jest dla butō całkowicie nadrzędna, a nawet zamyka w sobie jakości dla niego dystynktywne, to nieprawdziwe, krzywdzące uproszczenie.

Dopuszczenie do świadomości umysłu i ciała tego, co skrywane, szpetne i chore, stanowi element konieczny w procesie otwierania się na wewnętrzną prawdę i doświadczania otaczającej nas rzeczywistości. Temu samemu celowi podporządkowane są wszystkie wymienione jakości butō. Najważniejsza kwestia, jaka pojawia się w pismach obu założycieli butō, to NASTAWIENIE NA PRAWDĘ. Wewnętrzna potrzeba poszukiwania i poznania prawdy o sobie i świecie warunkuje rozpoczęcie praktyki butō. Była ona źródłem poszukiwań Hijikaty i Ohno, których jedynym celem okazało się właśnie butō, i powinna ona stać się intencją każdego, kto chce kontynuować ich dorobek. Chodzi o stan uświadomienia sobie, że faktycznie prawda o nas samych i otaczającej nas rzeczywistości obrosła wieloma warstwami przekłamań. Odkrycie jej dokonuje się w skali mikro, czyli dotyczy całościowej kondycji „ja” człowieka i wszystkich jego życiowych relacji, a także w skali makro, odnoszącej się do historii, gospodarki, polityki i wielu innych dziedzin, aż do koncepcji najbardziej zewnętrznych i ogólnych, ujmujących wszechświat i znajdujące się w nim stworzenia. Pytanie o prawdę można stawiać w najprzeróżniejszych dziedzinach, jednakże klasyczne butō pyta przede wszystkim o tę najbardziej pierwotną, wspólną wszystkim prawdę. Codzienne podejmowanie na nowo trudu szukania jej na drodze określonej praktyki fizyczno-duchowej, jest tym, co chyba najlepiej określa istotę butō. To zmuszna i często niebezpieczna praca, oparta przede wszystkim na systematycznym treningu, podczas którego człowiek uczy się odczuwać siebie i świat przez zmysły. Butō w tym znaczeniu jest swoistą postawą życiową, wyborem konkretnego sposobu życia, pogłębiania jego świadomości.