

HANA UMEDA

# ZŁOTE SPOIWA

## PROBLEM PRZEKŁADU W TAŃCU NA PRZYKŁADZIE KLASYCZNEGO TAŃCA JAPOŃSKIEGO

### HANA UMEDA

Doktorantka w Zakładzie Teatru i Widowisk Instytutu Kultury Polskiej Uniwersytetu Warszawskiego. Performerka, tancerka i nauczycielka japońskiego tańca klasycznego, uczennica mistrzyni Hanasaki Tokijyo, od 2020 posługuje się tytułem *natori* w szkole Hanasaki-ryū i jako Sada Hanasaki pielęgnuje i szerzy tradycję tańca *jiutamai*. Stypendystka programu Młoda Polska Narodowego Centrum Kultury w 2018 roku, w ramach którego zrealizowała spektakl *Sada Yakko* (2019, Komuna/Warszawa). Jej zainteresowania badawcze skupiają się wokół klasycznych form tańca i teatru japońskiego. ORCID: 0000-0002-8044-5872.

Jedną z najpiękniejszych i zarazem najbardziej oddziałujących na wyobraźnię metafor przekładu literackiego jest zaproponowane przez Waltera Benjamina w eseju *Zadanie tłumacza* wyobrażenie translacji jako aktu sklejania fragmentów potłuczonego naczynia:

*Otóż tak jak skorupy naczyń – po to, by można je było złączyć – muszą nie tyle być identyczne, ile odpowiadać sobie w najdrobniejszych szczegółach, tak też przekład – zamiast upodabniać się do sensu oryginału – musi raczej ukształtować się we własnym języku według właściwego oryginałowi sposobu wskazywania, miłośnie śledząc wszystkie jego szczegóły, tak by – podobnie jak skorupy rozpoznajemy jako ułamki jakiegoś naczynia – oryginał i przekład można było rozpoznać jako ułamki pewnego większego języka<sup>1</sup>.*

Pisząc o „większym języku”, Benjamin powołuje się na słowa Stéphane’a Mallarmégo, który w różnorodności języków na świecie widzi przeszkodę w wyrażaniu milczącej, nieśmiertelnej mowy, jaką jest myśl. Języki, w paradoksalny sposób, miałyby zatem uniemożliwiać pełną komunikację czystej myśli, która ulega wypaczeniu, gdy decydujemy się ją ubrać

<sup>1</sup> W. Benjamin, *Zadanie tłumacza*, tłum. A. Lipszyc, „Literatura na Świecie” 5–6/2001, s. 37.

w słowa. Rozwijając wyobrażenie o zaklętym w mowie czystym języku, Benjamin wskazuje zadanie tłumacza. Ma nim być – choćby częściowe – dotarcie do czystej, niezwerbalizowanej myśli, która daje początek tekstowi literackiemu, a następnie wprowadzenie własnego języka w swobodny ruch tak, aby ten głęboki sens oryginału mógł się w nim objawić<sup>2</sup>.

Takie spojrzenie na język i przekład literacki może stanowić metaforę niektórych technik tanecznych, w tym omawianego tutaj klasycznego tańca japońskiego. To, co Benjamin nazywa „czystym językiem” czy „niezwerbalizowaną mową”, w kontekście tańca można byłoby sobie wyobrazić jako coś w rodzaju czystego ruchu, rozumianego jako organiczne procesy zachodzące w ciele na skutek konkretnych wyobrażeń lub emocji, czyli oddech, bicie serca, pojawiające się w następstwie przeżywanych emocji lub wyobrażeń skurcze mięśni. Dopiero te procesy stanowią impuls do uruchomienia ciała, do wyprowadzenia ruchu w przestrzeń, a więc do pojawienia się tego, co możemy postrzegać jako taniec. Choć czysty ruch jest być może wspólny dla wszystkich istot ludzkich, sposób jego objawiania się będzie już zależny od języka tańca, którym operujemy. Wojciech Klimczyk zwraca uwagę, że taniec nie tylko ma wymiar czysto estetyczny, ale też, jako wiedza ucieleśniona, jest zanurzony w danej kulturze i danym momencie w historii<sup>3</sup>. Wykonywane w tańcu ruchy można więc uznać za akt komunikowania emocji, wyobrażeń lub nawet czysto organicznych przeżyć, który odbywa się w ramach sposobów posługiwania się ciałem charakterystycznych dla poszczególnych technik tanecznych. Praktyka danego stylu tanecznego, szczególnie takiego, który wykształcił się w obcej kulturze lub w odległym historycznie czasie, wymaga uwewnętrznienia danej techniki i za jej pomocą wprowadzenia własnego ciała w ruch tak, aby dotrzeć do obecnego w tańcu czystego ruchu. Nie może więc być pustym odtworzeniem obecnych w tańcu ruchów. Zadaniem tancerza jest głębokie przeżycie istoty wykonywanego tańca. Proces taki można określić mianem translacji tańca. Tak jak benjaminowski tłumacz musi poszerzyć i pogłębić własny język, aby dotknąć zaklętego w obcym języku sensu, tak badacz tańca musi szukać sposobów jego przekładu w cielesnym doświadczeniu przekształcania.

W teoretycznym ujęciu takiego doświadczenia może pomóc zaproponowana przez Kirsten Hastrup perspektywa oparta na antropologii doświadczenia. Badaczka ta, powołując się na antropologię teatru Eugenia Barby<sup>4</sup>, tworzy pomost łączący refleksję teoretyczną z doświadczeniem cielesnym. Antropologia jest w jej ujęciu procesem przekuwania wynikającej z doświadczenia wiedzy kulturowej w wiedzę teoretyczną. Znajduje się gdzieś pomiędzy autobiografią badań terenowych a poddaniem refleksji własnych wspomnień, które zaczynają funkcjonować jako dyskurs naukowy. Antropolożka, chcąc opisać kulturę, musi ją zinternalizować, wejść z nią w intymną relację opartą na doświadczeniu. Podczas

2 Por. tamże, s. 31–34.

3 W. Klimczyk, *Wirus mobilizacji. Taniec a kształtowanie się nowoczesności (1455–1795)*, t. 1, Universitas, Kraków 2015.

4 E. Barba, N. Savarese, *Sekretne sztuka aktora. Słownik antropologii teatru*, tłum. G. Godlewski, Ośrodek Badań Twórczości Jerzego Grotowskiego i Poszukiwań Teatralno-Kulturowych, Wrocław 2005.

badania terenowych powinna stać się częścią wspólnoty. Dystans pojawia się dopiero podczas pisania, w twórczym procesie „przedstawiania etnografii i jej uobecnienia w terażniejszości”<sup>5</sup>.

Badanie etnograficzne przybiera w tym wypadku formę poddanej refleksji praktyki fizycznej. „Etnografkę w terenie porównać można do aktora na scenie: także ona musi dokonać akulturacji swojego ciała do nowych wzorców odpowiedniego działania. Same badania terenowe postrzegać można jako drugą enkulturację”<sup>6</sup>. Zgodnie z takim podejściem polem badań etnograficznych staje się własne ciało badaczki.

Praktykę taneczną możemy więc potraktować jako proces stawania się, czyli taki rodzaj uczestnictwa w kulturze, który pozwala, aby badana kultura mnie zmieniała. Szczegółowa analiza procesu przekształcania się ciała w wyniku uewnętrznianej techniki tanecznej może stanowić przyczynek do procesu odbywającej się na poziomie ciała translacji tańca.

Obierając za punkt wyjścia badania nad klasycznym tańcem japońskim praktykę cielesną, a nie perspektywę widza teatralnego czy świadka obserwującego pracę wielkich mistrzów tej techniki, staram się włączyć w wielość narracji na temat tańca *nihon buyō*. Strategia taka jest być może daleka od całkowitego obiektywizmu. Widz, który nie ma za sobą procesu uewnętrznienia techniki tanecznej odbywającego się na drodze wieloletnich ćwiczeń, a obserwuje jedynie ich efekty, pozostaje daleki od pełnego zrozumienia istoty danej sztuki. Perspektywa praktyczna nie musi jednak być tej prawdzie bliższa. Nawet w tak skodyfikowanym systemie tanecznym, jakim jest klasyczny japoński taniec *nihon buyō*, trudno byłoby odnaleźć sposób rozumienia procesów zachodzących w praktyce tanecznej, który byłby wspólny dla wszystkich tancerzy i tancerek. O ile patrząc z zewnątrz na różnych wykonawców, zauważymy wiele wspólnych elementów techniki, o tyle przy bliskim zetknięciu przekonamy się, że każdy z nich interpretuje ją w nieco inny sposób. Choć każde wykonanie tradycyjnej choreografii nosi na sobie silne piętno nie tylko kolejnych pokoleń artystów i zmieniającej się na przestrzeni ostatnich czterystu lat kultury japońskiej, ale także kolektywnego wkładu artystów i rzemieślników zaangażowanych w proces twórczy, to *buyōka*<sup>7</sup> zawsze doświadcza tańca przede wszystkim poprzez własne ciało. Takie doświadczenie jest więc za każdym razem niepowtarzalne. *Deshi*<sup>8</sup> dążyć będzie do dokładnego powtórzenia każdego, nawet najdrobniejszego ruchu mistrza, jednak nigdy nie doświadczy ciała w identyczny sposób. Co więcej, każda najmniejsza nawet różnica w budowie fizycznej wpłynie na odczuwanie danego ruchu czy danej pozycji. Osoba o odrobinę dłuższych nogach będzie musiała włożyć więcej wysiłku w opuszczenie bioder niż ktoś, u kogo ta część ciała

5 K. Hastrup, *Droga do antropologii. Między doświadczeniem a teorią*, tłum. E. Klekot, Wydawnictwo UJ, Kraków 2008, s. 35.

6 Tamże, s. 95.

7 *Buyōka* – jap. 舞踊家, profesjonalny tancerz lub tancerka *buyō*.

8 *Deshi* – jap. 弟子, uczeń w tradycyjnych sztukach japońskich. Słowo to zawiera w sobie głęboki ładunek emocjonalny, wskazujący na przepelnioną miłością i szacunkiem relację ucznia do mistrza. W innym kontekście *deshi* może być tłumaczone również jako wyznawca.

z natury znajduje się bliżej ziemi. Mniejsza tusza inaczej obciąży mięśnie ud i stawów kolanowych niż większa. Również utożsamienie się z bohaterką lub bohaterem tańca czy interpretacja tańczonych historii będą się różnić w zależności od wrażliwości czy doświadczeń życiowych tańczącej osoby. Poszczególne ruchy będą sprawiać więcej lub mniej przyjemności, wydawać się bardziej lub mniej naturalne, wiązać się z emocjami o różnym zabarwieniu. Wcielenie się w daną postać będzie zupełnie innym doświadczeniem dla kobiety niż dla mężczyzny. Mimo że kultura japońska dużo bardziej ceni wspólnotowość i kolektywizm od indywidualizmu, ta psychosomatyczna jednostkowość i niepowtarzalność jest niezaprzeczalna.

To z pozoru oczywiste rozpoznanie pociąga za sobą konsekwencje metodologiczne. Jeśli obranie metody *practice as research* oznacza zgodę na to, że przedmiotem zainteresowania staje się nie tyle fikcyjne ciało „buyowe”, ile doświadczenie własnego ciała, własnego bytu, który – w wymiarze praktyki tanecznej – jest tym, czym geograficznie wyznaczony teren badań dla etnografa, badaczka-tancerka sama dla siebie musi się stać przedmiotem refleksji. Uznając, że jedynym uczciwym podejściem do teoretycznego omówienia praktyki fizycznej jest obranie za punkt wyjścia własnego cielesnego doświadczenia, traci możliwość – i atut – pozostania w cieniu. Być może jednak takie ujawnienie siebie dobrze wpisuje się w tradycję refleksji antropologicznej. „Czyż etnolog pisze coś innego niż wyznania?”<sup>9</sup> – pyta retorycznie Claude Lévi-Strauss w swoim referacie poświęconym Jeanowi-Jacques’owi Rousseau, a odpowiedź zdaje się kryć w jego najważniejszym dziele, bo czym innym, jeśli nie właśnie wyznaniem, jest *Smutek tropików*.

Maya Deren w swojej pracy poświęconej haitańskiemu *vodou* reprezentuje zbliżone podejście. Ta awangardowa tancerka i choreografka, dzięki otrzymanemu w 1946 roku prestiżowemu stypendium Guggenheima, pojechała na Haiti z zamiarem sfilmowania lokalnych form tańca. Początkowo powstrzymywała się przed głębszym poznawaniem znaczeń kryjących się za tanecznymi ruchami, aby nie przysłoniło jej to wizualnego wrażenia wykonywanych w ramach obrzędów *vodou* tańców, których fragmenty zamierzała przedstawić w filmie. W miarę coraz głębszego poznawania haitańskiej obrzędowości i mitologii artystka zaczęła odchodzić od tego planu i przeistaczać się w etnografkę. Deren nie chciała jednak poddawać się tradycyjnej dominacji rozumu, która z refleksji naukowej eliminuje doświadczenie ciała:

*Czyż nie warto zastanowić się, czy cześć oddawana „obiektywizmowi” – naukowemu czy akademickiemu – nie jest przede wszystkim projekcją pojęcia ducha i materii, umysłu i ciała, przeświadczenia, że fizyczne, zmysłowe – i dlatego pełne przyjemności! – doświadczenie jest niższą, jeśli nawet nie bluźnierczą formą ludzkiej aktywności, a według moralnego osądu najważniejsze i najbardziej wiarygodne prawdy da się osiągnąć jedynie przez surową ascezę? Czy uzasadnione jest używanie takich metod uzyskiwania prawdy w stosunku do orientalnych czy afrykańskich kultur, które nie są oparte na takim dualizmie, a wręcz prze-*

<sup>9</sup> C. Lévi-Strauss, *Jan Jakub Rousseau, twórca nauk humanistycznych*, tłum. L. Kolankiewicz, „Twórczość” 6/1984, s. 86.

ciwnie, bazują na założeniu, że prawdę można poznać tylko wtedy, kiedy każda komórka mózgu i ciała – cała ludzka istota – zaangażuje się w jej poszukiwanie?<sup>10</sup>

Choć przybliżając czytelnikowi haitańską mitologię i charakteryzując poszczególne *lwa*, autorka w swojej narracji dość skutecznie usuwa się w cień, to jej ciało objawia się nam z całą wyrazistością, gdy dochodzi do sedna rytuału *vodou*. „Biała ciemność”, czyli moment owładnięcia przez *lwa*, oraz doświadczenie, które je poprzedza, opisane są – jak przystało na tancerkę – z ogromną świadomością ciała. Ten, jakże niebezpieczny dla ludzkiej psychiki, moment utraty siebie, nie tylko świadomości, ale i tożsamości, zostaje obudowany bardzo szczegółową analizą procesów zachodzących w ciele. Ciało zostaje potraktowane jako gwarant spójności ja, a co za tym idzie – jako podmiot doświadczenia. Refleksji poddawany jest nie tyle obiektywny przebieg rytuału, ile bardzo subiektywne doświadczenie, na które składają się: przerażenie, pocenie się, odrętwienie ciała, a także konkretne, wykonywane w tańcu ruchy, przyjemne lub męczące, łatwe lub trudne do wykonania. Czytając wspomniany fragment, możemy odnieść wrażenie, że Deren udaje się dokonać przekładu doznań cielesnych i doświadczenia tańca na tekst pisany. Czy jednak ta ukraińsko-amerykańska tancerka była w stanie w pełni zrozumieć całe kulturowe bogactwo wykonywanych przez siebie ruchów? Czy miała dostęp do wszystkich kulturowych kontekstów wypełniających doświadczenie tańca w obrzędzie *vodou*? Czy takiego przekładu nie powinien dokonać przedstawiciel kultury haitańskiej?

Jeśli jest tak, że opisywać daną kulturę powinna osoba, która od początku do końca do niej przynależy, to być może w przypadku *nihon buyō* należałoby po prostu oddać głos profesjonalnym japońskim tancerkom i tancerzom. Prace takie oczywiście w Japonii powstają, a nawet bywają tłumaczone na język angielski. Przykładem może być *Fundamentals of Japanese Dance* Hanayagi Chiyo, usystematyzowany zbiór podstawowych technik tanecznych, które w klasycznym tańcu japońskim przekazywane są z pokolenia na pokolenie w drodze praktyki ruchowej. Autorka w klarowny sposób prezentuje najważniejsze dla *nihon buyō* formy zwane *kata*. W jej bogato ilustrowanej książce znajdziemy między innymi dwanaście najbardziej podstawowych sposobów chodzenia, siedem sposobów stania i jedenaście rodzajów neutralnego siedzenia, a także całą gamę szczegółowych pozycji i ruchów, od mimiki twarzy, przez pozycje całego ciała, po gestykulację, rytmikę tupania czy użycie wachlarza. Ponieważ tradycyjny model nauki tańca oparty jest na przekazywaniu uczniom pełnych choreografii, w ramach których młodzi adepci stopniowo przyswajają sobie poszczególne ruchy i pozycje, podręcznik będący katalogiem podstawowych elementów techniki może stanowić cenne uzupełnienie praktyki tanecznej. W poszczególnych przypadkach opis sekwencji ruchowych wzbogacony jest o komentarz dotyczący możliwych znaczeń danego ruchu lub odwołujący się do historii tańca. Pozwolę sobie w tym miejscu przytoczyć jeden przykład. Hanayagi Chiyo przywołuje interpretację jednego

10 M. Deren, *Taniec nieba i ziemi. Bogowie haitańskiego wudu*, tłum. M. Wiśniewska, Z. Zagajewski, Wydawnictwo A, Kraków 2000, s. 22.

ze sposobów chodzenia, zgodnie z którą jego genealogii należałoby się doszukiwać w pierwszym spotkaniu Japończyków z przybyszami z Europy, do którego doszło w XVII wieku:

Nanban lub nanba zapisywane w chińskich ideogramach oznaczają „barbarzyńcę z Południa” oraz „wrak statku”. Dawno temu, gdy Europejczycy (nazywani wówczas nanban, czyli barbarzyńcami z Południa) wylądowali w porcie w Nagasaki, Japończycy zwrócili uwagę na ich śmieszny sposób chodzenia, stąd nazwa kroku nanban. Być może nie tylko Europejczycy, ale wszyscy ludzie o odmiennych zwyczajach i innych sposobach codziennego zachowania nazywani byli nanban. Jeśli chodzi o słowo nanba, to używane było do określenia koła – części krążka linowego używanego przy wydobywaniu w kopalniach. Ciągając linę, górnicy wprowadzali swoje ciała w ruch zwany nanba. W praktyce tanecznej nazywamy nanban taki ruch, w którym prawa noga i prawa połowa ciała są wysuwane do przodu w tym samym czasie. W przypadku, gdy tylko prawa noga i prawa ręka są wysuwane do przodu, ruch taki nazywamy nanba<sup>11</sup>.

W 1981 roku, to jest w roku pierwszego wydania swojej książki, Hanayagi Chiyo miała już za sobą trzydzieści lat doświadczenia jako nauczycielka tańca, czterdzieści jeden lat praktyki jako profesjonalna tancerka oraz pięćdziesiąt pięć lat nauki tańca *nihon buyō*<sup>12</sup>. Tak długi staż taneczny umożliwia w świecie *nihon buyō* osiągnięcie wirtuozerii. *Fundamentals of Japanese Dance* to w zasadzie wybór komentarzy, jakich mistrzyni mogłaby udzielić swoim uczennicom podczas modelowej lekcji tańca. Mamy tu więc do czynienia z pewnym prototypem, który nawet jeśli nie objawia się w wymiarze rzeczywistym, to nadaje kierunek rozwojowi osobom praktykującym klasyczny taniec japoński. Hanayagi Chiyo pisze z perspektywy tancerki doskonałej. Taka perspektywa wpisana jest w japońską tradycję performatywną od czasów Motokiyo Zeami (1363?–1444?). Zgodnie z jego zaleceniami aktor doskonały powinien dysponować obiektywnym „spojrzeniem oderwanym”, *riken-no ken*:

*Zeami, pisząc o riken-no ken w Zwierciadle Kwiatu, wyjaśnia, że aktor powinien „oprzeć wzrok z przodu, ale serce umieścić z tyłu”. Skoro tak, jego świadomość musi być przesunięta aż na rzędy widowni, a jego uwaga rozciągnięta między „ja-tutaj” i „ja-tam”, zmieniona niejako w pasmo ciągle, niepunktowa. Świadomość aktora zatem okupuje sporą przestrzeń i wychodzi poza granice jego ciała. To specyficzne migotanie percepcyjne, ta oscylacja: „tu – tam”, „ja tutaj – oni tam”, stanowi chyba jeden z najistotniejszych elementów działania aktorskiego w ogóle. W aktorze doskonałym nigdy nie ma – lub raczej nie powinno być – całkowitego oddania się roli, całkowitego nawiedzenia, całkowitego pochłonięcia. Aktor doskonały nieustannie więc dzieli się i scala, penetruje ciało (jego świadomość penetruje jego ciało), ale też wybiega poza nie ku innym (partnerom, przedmiotom, przestrzeni widzianej lub wyobrażonej, uczuciu przypomniałemu lub wyobrażonemu). Aktor, by tak*

<sup>11</sup> Ch. Hanayagi, *Fundamentals of Japanese Dance. Kabuki Dance*, tłum. L. Pronko, T. Taoko, Kadansha Shuppan Service Center, Tokyo 2008, s. 107. Jeśli nie zaznaczono inaczej, cytaty w tłumaczeniu autorki artykułu.

<sup>12</sup> W chwili, gdy piszę te słowa, Hanayagi Chiyo ma dziewięćdziesiąt cztery lata i nadal jest aktywna zawodowo.

*rzec, stoi na rozstawionych szeroko nogach, stopy opiera na dwóch brzegach przepaści zwanej „przestrzenią wydarzenia”, przenosząc ciężar ciała raz po raz z jednej na drugą<sup>13</sup>.*

Dążąca do obiektywizmu perspektywa aktora doskonałego lub tancerki doskonałej znajduje się więc gdzieś pomiędzy doświadczaniem ruchu a obserwowaniem go. Profesjonalna tancerka operuje w swoich rozważaniach uwewnętrznionym spojrzeniem widza lub nauczyciela, a jej uwaga skupia się na elementach, które służą odpowiedniemu zrozumieniu treści tańca. Taka osoba potrafi wyjaśnić, jak zgodnie z zasadami wyznawanymi w danej szkole rodowej (na przykład Hanayagi-ryū) powinno wyglądać poprawne wykonanie poszczególnych tańców i ich elementów oraz co zrobić, aby taniec był piękny i czysty. Doświadczenie fizyczne ujmuje w słowa, dokonuje przekładu z jednego medium na drugie. Jednak translacja ta cały czas dokonuje się w obrębie jednej kultury, a więc nie obejmuje elementów, które mogą być niezrozumiałe dla osób nieposługujących się językiem japońskim. Pomija wszystko, co mogłoby być nieczytelne dla tych, dla których japońska kultura jest czymś obcym. Gdybyśmy taniec porównali do poezji, taki zabieg byłby czymś na kształt analizy wiersza. Czym w takim razie byłby taneczny odpowiednik przekładu poetyckiego?

Jeżeli w ogóle mielibyśmy mówić o translacji tańca, musiałaby się ona dokonywać w pierwszej kolejności na poziomie ciała – tym, co bierzemy na warsztat, będzie więc zapis, który został wyryty w procesie ucieleśnienia techniki tanecznej. Wykonywany taniec możemy zatem porównać do nadawania komunikatu, który nie tylko zostaje odczytany przez widza, ale jest też kinetyczną lekturą dokonującą się w samym doświadczeniu tańczenia. Tekst – przekazywana z pokolenia na pokolenie choreografia, w którą wpisana jest dana narracja – jest odczytywany przez tancerkę podczas każdego wykonania tańca i stanowi za każdym razem rodzaj komunikacji z poprzednimi pokoleniami tancerek oraz tancerzy, przez których ciała dokonywał się przekaz danej tradycji tanecznej. Jeśli potraktujemy klasyczny taniec japoński jako pewien system językowy, gdzie podstawową jednostką sensu jest nie słowo, ale ruch, którego odczytanie wymaga pewnej wrażliwości kinetycznej, to lektura takiego „tekstu” będzie miała miejsce na poziomie wykonania, a nie obserwowania tańca. Również proces uczenia się takiego języka odbywał się będzie w ciele. Tak jak dziecko, które ucząc się poprawnego sposobu zapisania nowego słowa, traci niekiedy kontakt z istotą jego sensu, tak początkująca tancerka skupia się zrazu na poprawnym wykonaniu gestu czy sekwencji ruchowej, na prawidłowym ułożeniu ciała czy odpowiednim rytmie oddechu. Dopiero kiedy uwewnętrznili dany ruch na tyle, aby móc go wykonać, nie myśląc o nim, może zagłębić się w sens i przekazać ten sens widzowi. Uwewnętrznienie techniki tanecznej można więc porównać do nauki języka – komunikacja staje się możliwa dopiero wtedy, kiedy jesteśmy w stanie używać go/jej w sposób automatyczny, nie zastanawiając się nad tym, jak poprawnie wypowiedzieć (lub zańczyć) słowo. Komunikat, choć ujęty w ścisłe kody językowe lub ruchowe, musi

<sup>13</sup> J.M. Rodowicz, *Aktor doskonały. Traktaty Zeamiiego o sztuce nō*, Wydawnictwo Słowo/obraz terytoria, Gdańsk 2000, s. 57.

z nas wypływać w sposób naturalny. Aby translacja na poziomie tańca była zatem możliwa, tłumaczka-tancerka powinna móc poruszać się swobodnie między co najmniej dwiema różnymi kulturami w procesie ich ucieleśnienia.

Kiedy w 2006 roku rozpoczynałam naukę *nihon buyō*, miałam dwadzieścia lat, można więc powiedzieć, że byłam już w miarę świadomą osobą. Przeprowadziłam się do Japonii, prawie nie znając języka, musiałam więc nauczyć się doświadczać tej kultury przede wszystkim przez ciało, które następnie próbowałam tłumaczyć sobie na swój język. Byłam Polką, ale również, a może przede wszystkim, córką Japończyka, legitymującą się japońskim paszportem obywatelką tego kraju, zostałam więc formalnie zakwalifikowana jako rodaczka powracająca z zagranicy. Jednocześnie, jako wychowana w Polsce córka białej kobiety, byłam trudną do zdefiniowania hybrydą. Ze względu na ukształtowane w Polsce ciało moje zmagania z tańcem były inne niż te, których doświadczałyby Japonka rozpoczynająca naukę w dorosłym życiu. Podwójna tożsamość kulturowa sprawiła jednak, że nie było to także doświadczenie Polki. Bycie pół Polką, pół Japonką powoduje, że własne ciało staje się przestrzenią translacji kulturowej. O ile tożsamość kulturowa może być kwestią samodzielnego wyboru, o tyle decyzja o przynależności do danej kultury podejmowana jest przez społeczeństwo. Jako osoba, która swoim wyglądem lub językiem odstaje od pozostałych członków społeczności, można zostać zaakceptowaną lub odrzuconą. Jeśli wspólnota uzna jednostkę za obcą, nie pozwoli jej o tym zapomnieć. Wtedy też tożsamość zaczyna podlegać negocjacji. Bycie pół-Japonką w Polsce, kraju bardzo monolitycznym etnicznie, wiąże się z ciągłym poczuciem braku przynależności. Choć wychowałam się w domu polskojęzycznym, a edukację otrzymałam w polskich szkołach, Polska nigdy nie dała mi zapomnieć o tym, że jestem kimś obcym. Na takie poczucie składają się drobne gesty otoczenia, w moim doświadczeniu najczęściej wynikające z życzliwego nastawienia. Skąd jesteś, bo rysy masz egzotyczne? Gdzie się nauczyłaś tak dobrze mówić po polsku? Jak ci się u nas podoba? Nie trzeba spotykać się z agresją na tle rasistowskim, żeby dotkliwie odczuć to „u nas”. Już dla dziecka staje się jasne, że nie jest to „my” włączające. Wychowująca się w Polsce pół-Japonka próbuje różnych strategii odnalezienia się w takiej sytuacji: od wyparcia się japońskiej tożsamości w nadziei, że dzięki temu zostanie zaakceptowana przez społeczeństwo, w którym żyje, przez zabawę swoją niejednorodnością kulturową i zmyślanie fantastycznych historii na temat swojego pochodzenia, po zaakceptowanie i pielęgnację swojej drugiej tożsamości. Pod tym względem równie monoetniczna Japonia nie różni się wiele od Polski. Pół-Polka w Japonii może równie dotkliwie odczuć swoje bycie inną.

W Polsce osoba o pochodzeniu japońskim jest w nieporównywalnie łatwiejszej sytuacji niż przedstawiciele większości innych nacji (aż 46 proc. Polaków deklaruje sympatię w stosunku do Japończyków, a tylko 15 proc. jest im niechętnych)<sup>14</sup>, tak samo w Japonii pochodzenie europejskie jest traktowane z dużo większą życzliwością niż na przykład koreańskie czy chińskie. Nie zmienia to jednak

<sup>14</sup> *Stosunek do innych narodów*, „Komunikat z badań CBOS” 21/2017, [https://www.cbos.pl/SPISKOM.POL/2017/K\\_021\\_17.PDF](https://www.cbos.pl/SPISKOM.POL/2017/K_021_17.PDF) (1 maja 2020).

faktu, że byt „połówki”<sup>15</sup> znacznie różni się od tego, który jest udziałem „pełnych” Japończyków.

Jednak nie kultura japońska jest głównym tematem moich rozważań, ale kultura tańca *nihon buyō*, a ta rządzi się nieco innymi prawami niż reszta Japonii. To osobny świat, w skład którego wchodzi tancerze i tancerki *buyō*, aktorzy teatru kabuki, ale również perukarze, makijażyści, twórcy kostiumów i rekwizytów, słowem – osoby, które poświęcają życie prywatne i zawodowe, aby wszyscy mogli podziwiać taniec klasyczny na scenie. W świecie tym tradycja i związki pokrewieństwa odgrywają znacznie większą rolę niż w zmodernizowanej kulturze japońskiej. Japończyk, który do niego nie należy, jest niemal równie obcy jak obcokrajowiec. Wchodząc w świat *nihon buyō*, występowałam nie tylko w roli pół Polki, pół Japonki, ale też – a może przede wszystkim, krewnej Kamojiego Toshikazu, głowy jednej z dwóch (obok Osawa) najbardziej poważanych pracowni perukarskich, pracujących dla aktorów kabuki i tancerzy *buyō*. Mimo początkowej nieznamościami języka i etykiety japońskiej, zostałam potraktowana bardziej jako swój niż obcy, a co za tym idzie, zaczęto ode mnie oczekiwać, że również moje zachowanie będzie odpowiadać normom kulturowym przyjętym w tym świecie. W Japonii bycie obcym sytuuje człowieka poza hierarchią społeczną, bycie swoim włącza w nią. Obcemu należy się najwyższy szacunek – nie wiadomo przecież, jaką pozycję zajmuje w swoim świecie. Do swojego należy zwracać się zgodnie z tym, jaką pozycję zajmuje w hierarchii danej społeczności.

Kiedy w 2006 roku, niedługo po przeprowadzce do Tokio, rozpoczęłam edukację taneczną, moja znajomość języka i kultury japońskiej była bardzo słaba. Pomimo to zaczęto mnie postrzegać nie jako *gaijina*<sup>16</sup>, ale jako powracającego do domu członka wspólnoty. Niemal automatycznie przyjęto mnie do rodziny. W języku japońskim, którego gramatyka wyraźnie odzwierciedla konfucjański model myślenia o relacjach międzyludzkich, zwracając się do drugiej osoby, dodaje się do imienia lub nazwiska honoryfikacyjny tytuł *-san*, a w przypadku osoby usytuowanej bardzo wysoko w hierarchii społecznej *-sama*. W sytuacjach bardziej poufanych lub w stosunku do młodych podwładnych używany jest zdrobniały tytuł *-chan* (w odniesieniu do dziewcząt) i *-kun* (w odniesieniu do chłopców)<sup>17</sup>. Pominięcie tytułu następuje zazwyczaj wyłącznie w bliskich relacjach rodzinnych, na przykład kiedy rodzice zwracają się do dziecka. W świecie *nihon buyō* taki familiarny stosunek cechuje relację mistrza do ucznia. Pierwszym znakiem, że zostałam zaakceptowana jako członek rodziny tanecznej, było to, że zaczęto zwracać się do mnie po imieniu, bez użycia jakiegokolwiek tytułu honoryfikacyjnego. Potem moja przynależność do wspólnoty zaczęła się objawiać na inne sposoby. Moja pierwsza mistrzyni, Ōnishi Junko, do której szkoły dostałam się dzięki rekomendacji krewnej z rodziny perukarskiej, obdarzyła mnie matczyną miłością.

<sup>15</sup> *Ha-fu* – jap. ハーフ, od angielskiego *half*, potoczne określenie pół-Japończyków.

<sup>16</sup> *Gaijin* – jap. 外人, dosłownie: człowiek z zewnątrz, skrót od 外国人 (*gaikokujin*), obcokrajowiec. Wyrażenia tego używa się potocznie w odniesieniu do nie-Japończyków. Podobnie jak w przypadku żydowskiego *goja* czy romskiego *gadzia*, główną cechą *gaijina* jest brak przynależności do wspólnoty, słowo to znaczy więc tyle, co obcy.

<sup>17</sup> Por. R. Huszcza, *Honoryfikatywność. Gramatyka, pragmatyka, typologia*, Wydawnictwo Naukowe PWN, Warszawa 2006, s. 138–139.

W listach nazywała „ukochaną córką”, kilkakrotnie zabierała z okazji różnych świąt do swojego domu rodzinnego na Okinawie, a z czasem zaczęła sugerować małżeństwo ze swoim synem. Fujima Etsuko, do której dostałam się z polecenia jej osobistego perukarza, swoją matczyną miłość okazywała w ostry i surowy sposób, krzycząc oraz besztając mnie, kiedy po raz kolejny zdarzało mi się popełnić ten sam błąd. Ta elegancka kobieta nigdy nie zachowywałaby się w tak ostry i obcesowy sposób w stosunku do osoby z zewnątrz. Jednak dopiero trzecia mistrzyni, Hanasaki Tokijyo, swoją matczyną miłość postanowiła przekuć w rzeczywiste działania i wprowadziła mnie na drogę prowadzącą do symbolicznej adopcji – *natori*. Wiąże się to z ceremonią przyjęcia nazwiska mistrzyni i nowego imienia, po której tancerka oficjalnie staje się członkinią rodziny tanecznej.

W swoich rozważaniach na temat *nihon buyō* poddaję refleksji własne, cielesne doświadczenie tego tańca, a więc doświadczenie ciała znajdującego się – tak w sensie biologicznym, jak kulturowym – pomiędzy, ciała, które jedną nogą stoi w Polsce, a drugą w Japonii, i które w obydwu tych krajach nauczyło się czuć jak u siebie. Jeśli translacja kulturowa tańca jest możliwa, to może właśnie w tego typu podwójnym ciele?

Nauka tak skodyfikowanego i opartego na kanonie tańca, jakim z pewnością jest *nihon buyō*, polega na mozolnym przekształcaniu ciała, dyscyplinowaniu go i wtłaczaniu w wyznaczoną przez tradycję formę. Każdy najmniejszy nawet fragment ciała ma ściśle wyznaczone miejsce. Najdrobniejsze odstępstwo może diametralnie zmienić znaczenie danego ruchu, a w efekcie zburzyć ciągłość narracji snutej za pomocą tańca. Gesty układają się w język, który wyraża konkretne treści, i tak jak język, muszą być one precyzyjne<sup>18</sup>.

Nauka poprawnego wykonania poszczególnych ruchów, zachowania rytmów i póz przychodzi jednak później. Pierwsze trudności, z którymi musiałam się zmierzyć, wiązały się z koniecznością pozbycia własnego ciała, a przynajmniej tych jego elementów, które ukształtowane zostały w procesie wychowania w Polsce. Potrzeba nauczenia się japońskiego ciała wymusiła na mnie w pierwszych latach nauki uświadomienie sobie również mechaniki ciała polskiego, a konkretniej mówiąc: przyzwyczajęń ruchowych wynikających z socjalizacji do bycia kobietą w Polsce. Początkowe zmagania z własnym ciałem dotyczyły nie tylko nauki japońskości, ale również na nowo podjętej nauki kobiecości. W porównaniu z otaczającymi mnie Japonkami moje ciało było duże i nieporadne. Każda jego część znajdowała się nie tam, gdzie trzeba. Byłam jak *nanban*, „południowy barbarzyńca”, z przytoczonego fragmentu książki Hanayagi Chiyo, co miałam zauważyć, zanim po raz pierwszy przystąpiłam do właściwych ćwiczeń. Aby uczestniczyć w *okeiko*<sup>19</sup>, należy się przebrać w kimono lub yukatę<sup>20</sup>. Ponieważ nie potrafiłam tego zrobić sama, zostałam – jak dziecko – ubrana przez mistrzynię. Żeby yukata

18 Proces nauki tańca *nihon buyō* opisuje Tomie Hahn w *Sensational Knowledge...* (zob. T. Hahn, *Sensational Knowledge. Embodying Culture through Japanese Dance*, Wesleyan University Press, Middletown 2007). Szczegółowe omówienie języka gestów znaleźć można w Ch. Hanayagi, *Fundamentals od Japanese Dance...*, dz. cyt.

19 *Okeiko* – jap. お稽古, lekcja lub trening tradycyjnych sztuk japońskich. Słowa tego używa się również w odniesieniu do teatru *nō*, ceremonii parzenia herbaty, układania ikebany czy gry na tradycyjnych instrumentach.

20 Yukata – jednowarstwowe bawełniane kimono.

trzymała swój kształt podczas intensywnych ćwiczeń, należy ją zawiązać bardzo mocno. Pierwsze doświadczenie tańca wiąże się więc z wpijającymi się w ciało na wysokości bioder i w talii bawełnianymi paskami. Do tego mocno zaciśnięty, szeroki pas obi jak gorset ściska brzuch na wysokości żołądka. Ponieważ moje kończyny okazały się nieproporcjonalnie długie w stosunku do korpusu, pas obi, który powinien dzielić ciało na pół, wypadł za wysoko, a znajdujące się tuż nad nim piersi deformowały linię kołnierzyka, co dawało komiczny efekt. Wypukłości biustu i bioder, które w Polsce traktowane są jako atut kobiety, tutaj stawały się przeszkodą. Idealna kobieca figura w kimonie ma przypominać równy ze wszystkich stron słup. Dopiero z czasem nauczyłam się owijać biust bandażem i zawiązywać pas nieco niżej, aby ukryć nieadekwatność mojego ciała do proporcji narzucanych przez kimono. W japońskim stroju uda są ciasno owinięte, co zmusza do trzymania nóg razem. Wyraźnie odczuwany na całej długości ciała ucisk uniemożliwia swobodną ekspresję ruchów, skłania za to do przybrania postawy pełnej skupienia, tak potrzebnej w drugim punkcie każdej lekcji tańca, to jest w siedzeniu.

*Okeiko* rozpoczyna się od powitania. Uczennice, siadając naprzeciw mistrzyni, przybierają pozycję *seiza*. W tej pozycji następuje ukłon, podczas którego słowami: *yoroshiku onegaiitashimasu*<sup>21</sup> w pełen szacunek i pokory sposób proszą o udzielenie im lekcji. *Seiza* to rodzaj klęczenia, w którym pośladki znajdują się na piętach, a duże palce u stóp łączą się na wysokości kości ogonowej, przez co rozciągnięte płasko na podłodze stopy układają się w kształt trójkąta. Przyzwyczajone do siedzenia na krześle nogi w takiej pozycji szybko drętwieją, a przecież nie można się podnieść, dopóki mistrzyni nie skończy mówić. Słuchając, należy trwać w bezruchu. Ten tak istotny w tańcu stan jest nam w Polsce zupełnie obcy. Polskie ciało znajduje się w ciągłym ruchu. Choć zazwyczaj nawet tego nie rejestrujemy, cały czas coś robimy. Zakładamy nogę na nogę, raz jedną, to znowu drugą. Przenosimy ciężar ciała z lewej strony na prawą, to znowu z tyłu na przód. Rozglądamy się, patrzymy na zegarek, poruszamy palcami. Potakujemy, podnosimy lub opuszczamy brwi. Co chwila jest nam niewygodnie, coś nas zaczyna swędzieć i musimy się podrapać, gdzieś nas zaczyna boleć i musimy się przeciągnąć. Aby zaobserwować tę różnicę w używaniu ciała, wystarczy porównać pasażerów warszawskiego i tokijskiego metra. Japończycy potrafią długie minuty trwać w bezruchu na podobieństwo figur woskowych, ze wzrokiem nieruchomo utkwionym w jeden punkt, podczas gdy pozycja ciała Polaka będzie podlegać ciągłej, choć być może nieświadomionej, zmianie. Bezruch jest bardzo istotnym elementem japońskiego sposobu posługiwania się ciałem. Japońska matka „tresuje” swoje dziecko, żeby się nie wierciło. Patrzenie, słuchanie lub czekanie są czynnościami samymi w sobie, których nie należy zanieczyszczać innym działaniem. Jest to ten sam bezruch, który obserwujemy u buddyjskiego mnicha pogrążonego w medytacji. Można by powiedzieć, że umysłowe skupienie powinno być stanem całego ciała, gdyby nie

21 *Yoroshiku onegaiitashimasu* – jap. 宜しくお願いたします, zwrot nieprzetłumaczalny na język polski, używany między innymi w sytuacji pierwszego spotkania z drugą osobą lub kiedy pożądanym efektem sytuacji, w jakiej się znajdujemy, jest w jakimś stopniu zależny od drugiej osoby. Po polsku można by oddać jego znaczenie słowami „polecam się twojej opiece”.

to, że stwierdzenie takie narzuca europejski podział na ciało i umysł, który w tradycyjnym myśleniu japońskim w ogóle nie występuje. Mówiąc o zachowaniach ciała, powinniśmy traktować je jako jedność ciałoumysłu. Praktyka bezruchu jest jednym z narzędzi, które mogą nawet wychowanej na Zachodzie osobie pomóc nauczyć się takiego psychosomatycznego sposobu bycia<sup>22</sup>. Bezruch jest też niezbędnym elementem tańca. Jest jak pauza w muzyce – wyznacza strukturę i buduje dramaturgię, wprowadzając widza w pełen napięcia stan oczekiwania. Jest też częstym elementem pojawiającym się podczas lekcji tańca. Żeby poprawić pozycję, mistrzyni musi zatrzymać swoją uczennicę, tak jakby zatrzymywała nagranie wideo. Aby poddać się poprawkom, należy zastygnąć w często bardzo niewygodnej pozycji. Każda zmiana ułożenia ciała uniemożliwia skuteczne skorygowanie postawy.

Pierwszą pozycją, jaką musi opanować rozpoczynająca naukę adeptka tańca, jest neutralna postawa kobieca. Jej przyjęcie przebiega zawsze tak samo, niezależnie od tego, czy robi to biologiczna kobieta, czy biologiczny mężczyzna. Buduje się ją od samej podstawy, czyli od stóp, które całą swoją powierzchnią mają przylegać do podłogi. Palce u stóp powinny być zaciśnięte, jakby przytrzymywały złączenie pasków w tradycyjnych japońskich sandałach *geta*. Jedna stopa ustawiona jest prosto wzdłuż linii łączącej tancerkę ze znajdującym się dokładnie naprzeciwko niej widzem, a druga, lekko wysunięta do przodu, wykrzywia się pod kątem czterdziestu pięciu stopni w taki sposób, że palce skrócone są do środka, a pięta na zewnątrz. Wykonując krok do przodu, należy wyprostować przednią stopę, a następnie iść tak, aby stopy przesuwały się po dwóch równoległych do siebie liniach prostych, wykorzystując przy tym krok *suriashi*, w którym stopy delikatnie suną po ziemi, nie odrywając się od niej ani na chwilę. Kolana i uda są w tej pozycji mocno zaciśnięte, a biodra nisko opuszczone w pozycji półkucznej, jakby siedziało się na niewidzialnym stołku. Taki sposób stania i chodzenia wynika bezpośrednio z siedzenia w *seiza* i, choć wyolbrzymiony, odpowiada estetycznym założeniom, które możemy nawet dzisiaj obserwować u wielu Japonek w ich codziennych ruchach. Szczególnie uwydatnia się to u młodych dziewczyn noszących wysokie obcasy. W Polsce byłam zawsze uczona, że elegancka kobieta powinna kroczyć po jednej linii, a stopy w naturalny sposób lekko odchyłać na zewnątrz, stawiając przy każdym kroku najpierw palce, a dopiero potem pięty. Nogi musi mieć mocne i wyprostowane. Japonka na obcasach łączy kolana, rozstawiając przy tym łydki

<sup>22</sup> Postrzeganie ciała i umysłu jako jedności przebija się współcześnie również do zachodniej filozofii. Richard Shusterman proponuje wyróżnienie somaestetyki jako gałęzi filozofii, która za punkt wyjścia obiera przekonanie o podstawowej roli ciała w tworzeniu i odbiorze sztuki. Takie podejście uwypukla *somę*, czyli żywe, świadome, odczuwające i celowo działające ciało, jako niezbędne medium wszelkiego postrzegania. Somaestetyka nie tylko docenia rolę ciała w uprawianiu filozofii, ale jest też projektem zakładającym samodoskonalenie się przez zwiększanie świadomości ciała. „Oprócz skierowania dociekań estetycznych na inne tory, somaestetyka pragnie również przekształcić filozofię w bardziej ogólny sposób. Somaestetyka scala mianowicie teorię i praktykę na drodze zdyscyplinowanych ćwiczeń somatycznych, przez co prowadzi filozofię w postulowanym przez pragmatyzm meliorystycznym kierunku, przywołując przy tym starożytną ideę filozofii jako ucieleśnionego sposobu życia raczej niż dyskursywnego ledwie uprawiania abstrakcyjnej teorii” (R. Shusterman, *Myślenie ciała. Eseje z zakresu somaestetyki*, tłum. P. Poniałowska, Instytut Wydawniczy „Książka i Prasa”, Warszawa 2016, s. 20). Warto w tym miejscu zaznaczyć, że Shusterman otwarcie przyznaje się do wpływu, jaki na rozwój jego koncepcji miały kontakt ze środowiskiem tancerzy tańca współczesnego oraz praktyka *zen* w jednym z japońskich klasztorów.

na zewnątrz, a stopy skręcając mocno do środka. Buty na obcasach przechylają się w tej pozycji wyraźnie na zewnątrz, a chód staje się niestabilny. Wywołuje to często uśmiech na twarzach przybyszy z Zachodu, jest jednak wyraźną pozostałością po tradycyjnym modelu kobiecości związanym z poruszaniem się w kimonie. Europejskie ustawienie nóg jest z kolei w *nihon buyō* wyrazem męskości.

Nisko osadzona kobieca postawa w tańcu wiąże się z zaciśnięciem mięśni podbrzusza, zwieraczy i mięśni Kegla. Mocne i zwarte biodra do utrzymania pełnej stabilności wymagają lekkiego podwinęcia kości ogonowej i wydłużenia lędźwi, dzięki czemu cały ciężar postawy utrzymywany jest przez otaczające tę część ciała mięśnie, a nie przez wygięty kręgosłup. Linia górnej części ciała powinna być idealnie prosta, nieznacznie tylko pochylona do przodu, jakby w intencji wykonania ukłonu. Łopatki muszą być ściągnięte, a ramiona ciężko opadać w dół, zamykając tym samym przestrzeń pod pachami. Głowę należy ustawić w jednej linii z kręgosłupem, co wymaga delikatnego cofnięcia brody. Jakże różni się ta postawa od tego, czego wymaga się w Polsce, gdzie kobieta od dziecka słyszy: broda do góry, pierś do przodu, wciągnij brzuch (a w domyśle – górną jego część, na wysokości żołądka). Ciało zachodniej kobiety pełne jest wygięć, wypukłości i wklęśłości, ustawione w kontrapoście. Wyrażana przez ciało „buyowe” kobiecość dąży do tak zwanej figury krewetki, w której jedynym widocznym zagięciem jest to, które powstaje po wewnętrznej linii kolan przy nisko opuszczonych biodrach.

Moje zmagania w początkowym okresie nauki tańca wiązały się więc nie tylko z próbami pozbycia się zachodnich przyzwyczajeń i nauką japońskości. Przez trening fizyczny musiałam na nowo stać się kobietą, gdyż to, co do tej pory postrzegałam jako kobiece, w *nihon buyō* okazało się bliższe męskości. Miałam silne poczucie nieadekwatności mojej tożsamości płciowej do oczekiwanych sposobów jej wyrażania. Na pocieszenie powiedziałam więc sobie, że jestem jak aktor *onnagata*, który w teatrze kabuki specjalizuje się w rolach kobiecych. Opanowana do perfekcji technika taneczna, która stanowi podstawę jego warsztatu aktorskiego, sprawia, że postrzegany jest on jako bardziej kobiecy od kobiety. Starość, zmarszczki, a czasem również widoczna nadwaga największych mistrzów tego fachu zupełnie znikają pod perfekcyjnie opanowaną techniką taneczną. Gdy Onoe Baiko VII, mimo swojego podeszłego wieku i wyraźnie rysującego się drugiego podbródka, wcielał się w tańcu *Fujimusume* w ducha wisterii uosabianego przez młodą dziewczynę, widz zapominał o jego cechach fizycznych i zamiast osiemdziesięcioletniego starca widział uroczą szesnastolatkę. Skoro więc *nihon buyō* daje japońskim mężczyznom narzędzia do przeistaczania się w kobiety, a dokładniej rzecz ujmując: do stawania się reprezentacjami ewoluujących i nakładających się na siebie przez ostatnie czterysta lat fantazji na temat kobiecości, to dlaczego tego samego nie miałyby zrobić ze mną?

Podczas wielogodzinnych ćwiczeń z mistrzynią, a potem samotnych prób w domu przed lustrem próbowałam pozbyć się swojego ciała, aby otworzyć przestrzeń na ukształtowaną przez tradycję „buyową” kobiecość. Podczas gdy moje koleżanki rozpoczynały naukę, operując przyswojonym we wczesnym dzieciństwie i niepoddawanym refleksji aparatem ruchowym ciała japońskiego, ja musiałam najpierw wyrugować swoje nieprzystające do tej kultury przyzwyczajenia

cielesne. Był to długi i bolesny proces. Najbardziej czuje się uda i brzuch, ponieważ poruszając się dłużej na mocno ugiętych kolanach, to właśnie tych części ciała należy używać do utrzymania pozycji. Po jakimś czasie ból pojawia się też w stopach nieprzyzwyczajonych do takiego ułożenia. Utrzymanie pozycji wiąże się z wysiłkiem napinania mięśni barków, które przecież powinny być zrelaksowane. Próbując objąć uwagę poszczególne partie mięśni, stawy i kończyny, a jednocześnie zmagając się z bólem, człowiek zapomina o konieczności rozluźnienia reszty ciała. Na twarzy, która powinna być pełna spokoju, pojawia się grymas bólu i frustracja. Kiedyś moja mistrzyni zbesztła mnie publicznie, wykrzykując: „Nie myśl! Masz nie myśleć, tylko powtarzać to, co robi *sensei!*”. Innym razem usłyszałam, że tańcząc, należy myśleć nie głową, lecz biodrami. Żeby skutecznie przetłumaczyć sobie jedną kulturę na drugą i nauczyć się operować językiem tańca *buyō*, trzeba to robić nie umysłem, ale całym ciałem. Prawdziwa praca nad wykonaniem tańca rozpoczyna się dopiero wtedy, kiedy ciało potrafi już samodzielnie i w sposób automatyczny poprawnie odtworzyć skomplikowaną sekwencję ruchów. Tam, gdzie kończy się myślenie o ciele, zaczyna się jego rzeczywiste przeżywanie. Możemy wreszcie skupić się na tym, co w tańcu najważniejsze: na oddechu, na przeżywanych za pomocą ciała emocjach, na wyobrażeniach o przestrzeni, czynnościach czy relacjach międzyludzkich, które nadają naszym ruchom autentyczności.

Benjaminowska metafora rozbitego naczynia nasuwa skojarzenie z tradycyjną japońską metodą sklejania rozbitej porcelany za pomocą złota. Sztuka *kintsugi*<sup>23</sup> wydobywa urok niedoskonałości. Ślady gwałtownego upadku, blizny łączące roztrzaskane skorupy stanowią kanwę dla pięknego i jedyne w swoim rodzaju złotego wzoru, spajającego potłuczone naczynie. Linia styku potłuczonych skorup, która dla Benjamina stanowi metaforę przekładu literackiego, dla przybywającej z innej kultury tancerki *buyō* powinna wskazywać na istotę jej praktyki tanecznej. Żmudny proces rozbijania swoich dotychczasowych nawyków ruchowych i przekształcania własnego ciała tak, aby przystawało do formy wymaganej przez technikę japońskiego tańca klasycznego, nabiera głębokiego sensu dopiero wtedy, kiedy przez tę właśnie formę dotrzemy do leżących u jej podstaw przeżyć, które objawiają się w organicznych procesach w ciele. Oddech, bicie serca, ledwo zauważalne impulsy w ciele rozświetlają wówczas złotymi spoiwami linie styku dwóch odległych kultur.

## BIBLIOGRAFIA

Barba, Eugenio, Nicola Savarese. *Sekretna sztuka aktora. Słownik antropologii teatru*. Tłum. Grzegorz Godlewski. Wrocław: Ośrodek Badań Twórczości Jerzego Grotowskiego i Poszukiwań Teatralno-Kulturowych, 2005.

Benjamin, Walter. „Zadanie tłumacza”. *Literatura na Świecie* 5–6 (2001).

Deren, Maya. *Taniec nieba i ziemi. Bogowie haitańskiego wudu*. Tłum. Małgorzata Wiśniewska, Zbigniew Zagajewski. Kraków: Wydawnictwo A, 2000.

<sup>23</sup> *Kintsugi* – jap. 金継ぎ, łączenie złotem. Ponieważ porcelana jest w tradycji shintoistycznej kojarzona z boskim rzemiosłem, szacunek do porcelanowego naczynia nakazuje nadać mu nowe życie nawet po tym, gdy ulegnie rozbiciu. Często przyczyną rozbijania się naczyń były trzęsienia ziemi, rozbite naczynie kojarzy się więc z gwałtownym wypadkiem, na który człowiek nie ma wpływu.

- Hahn, Tomie. *Sensational Knowledge. Embodying Culture through Japanese Dance*. Middletown: Wesleyan University Press, 2007.
- Hanayagi, Chiyo. *Fundamentals of Japanese Dance. Kabuki Dance*. Tłum. Leonard Pronko, Tomono Taoko. Tokyo: Kadansha Shuppan Service Center, 2008.
- Hastrup, Kirsten. *Droga do antropologii. Między doświadczeniem a teorią*. Tłum. Ewa Klekot. Kraków: Wydawnictwo UJ, 2008.
- Hattori, Yukio. *Nihon no dentō geinō kōza: buyō, engeki*. Tokyo: Tankosha, 2009.
- Huszczka, Romuald. *Honoryfikatywność. Gramatyka, pragmatyka, typologia*. Warszawa: Wydawnictwo Naukowe PWN, 2006.
- Klimczyk, Wojciech. *Wirus mobilizacji. Taniec a kształtowanie się nowoczesności (1455–1795)*. T. 1. Kraków: Universitas, 2015.
- Lévi-Strauss, Claude. „Jan Jakub Rousseau, twórca nauk humanistycznych”. Tłum. Leszek Kolankiewicz. *Twórczość* 6 (1984).
- Rodowicz, Jadwiga. *Aktor doskonały. Traktaty Zeamiiego o sztuce nō*. Gdańsk: Wydawnictwo Słowo/obraz terytoria, 2000.
- Shusterman, Richard. *Myślenie ciała. Eseje z zakresu somaestetyki*. Tłum. Patrycja Poniatowska. Warszawa: Instytut Wydawniczy „Książka i Prasa”, 2016.

Data wpłynięcia: 27 lipca 2020 r. Data zatwierdzenia do druku: 28 października 2020 r.

### GOLDEN BINDERS. TRANSLATION IN DANCE ON THE EXAMPLE OF THE JAPANESE CLASSICAL DANCE

In his essay *The Task of the Translator*, Walter Benjamin compared literary translation to fragments of a broken vessel that need to be put together. Applying Benjamin's metaphor to the world of dance, this article proposes to look at the practice of the Japanese classical dance as a translation process that occurs at the level of the body. Kirsten Hastrup's anthropology of experience is proposed as the methodological perspective. Basing on her own body and many years of personal experience with *nihon buyō* as the field of her ethnographic research, the author reflects on her dual role of a dancer and a researcher, and her double – half-Japanese and half-Polish – identity. Reconstructing her experience of learning the dance, primarily the mistakes she made at the early stage, she looks into the process of transforming the body. With the dance recognised as a kind of a language, she proposes to approach it and its practice like a form of reading. Through a detailed analysis of different positions of the body and putting the body in motion, she searches for the possible ways to understand the dance and its translation. While doing so, she highlights this long-term process as a prerequisite for such a translation to occur.

**SŁOWA KLUCZOWE:** taniec, *nihon buyō*, Japonia, translacja, antropologia doświadczenia

**KEY WORDS:** dance, *nihon buyō*, Japan, translation, anthropology of experience