

KATARZYNA PASTUSZAK

NIEPOKORNE SŁOWA *BUTŌ* HIJIKATY TATSUMIEGO

Z PERSPEKTYWY PRAKTYCZKI I TEORETYCZKI TAŃCA *BUTŌ*

KATARZYNA PASTUSZAK

Doktor, tancerka/performatorka, reżyserka i dyrektor artystyczna Amareya Theatre & Guests w Gdańsku, wiceprezesa Fundacji Polka dot i prezesa Stowarzyszenia Amareya Art. Badaczka teatru i tańca, wykładowca akademicki (Uniwersytet Gdański), adiunkt Centre for Environmental and Minority Policy Studies – CEMiPoS. Autorka artykułów naukowych o tańcu i teatrze. Od 2017 kontynuuje współpracę ze Stowarzyszeniem Kobiet Ajnu (Sapporo) i CEMiPoS, tworząc spektakle z udziałem kobiet Ajnu i działając na rzecz wspierania mniejszości etnicznych. W 2019 zainicjowała projekt „Niepodległa bez granic: Pol(s)ka w Japonii”. ORCID: 0000-0002-5254-4742.

SŁOWA *BUTŌ*, CZYLI JAK CZYTAĆ HIJIKATĘ

Słowa Hijikaty Tatsumiego (1928–1986) trafiły do mnie po raz pierwszy w 2002 roku za pośrednictwem „The Drama Review”, zawierającego przekłady tekstów Hijikaty na język angielski, chronologię jego twórczości i wprowadzenie do *butō* autorstwa Kurihary Nanako¹. W tekście *Kaze Daruma (Wiatr Daruma)* Hijikata wspomina swoje dzieciństwo w Tōhoku, podkreślając wielokrotnie, że właśnie tam znajdują się korzenie jego *butō*. Opowiada o swojej fascynacji dziećmi bawiącymi się własnymi ciałami jak zabawkami, a także przywołuje wspomnienie godzin spędzonych w koszyku *izume*² na skraju pola ryżowego, na którym pracowali jego rodzice.

Hijikata pisze:

kiedyś, wczesną wiosną, poślizgnąłem się i wpadłem w takie błoto. Moje nieszczęsne dziecięce ciało unosiło się na

1 N. Kurihara, *Hijikata Tatsumi: The words of butoh*, „The Drama Review” 1(44)/2000, s. 12–81.

2 Jest to koszyk upleciony ze słomy ryżowej, wykorzystywany na japońskiej wsi do przechowywania ciepłego i zimnego ryżu oraz (dawniej) do noszenia dzieci na pola ryżowe. W swoich tekstach Hijikata wielokrotnie przywoływał wspomnienie godzin spędzonych w koszyku *izume* w oczekiwaniu na rodziców pracujących cały dzień na polu ryżowym. Dziecko, wyjęte po całym dniu z małego koszyka, miało tak zdrętwiałe nogi, że nie mogło chodzić. Hijikata wykorzystał ten obraz jako jedną z inspiracji techniki *ankoku butō*. Zob. K. Pastuszak, *Ankoku butō Hijikaty Tatsumiego – teatr ciała-w-kryzysie*, Universitas, Kraków 2014, s. 119–121, 370–373.

powierzchni. Chciałem zawołać, lecz czułem, że padły już jakieś słowa; miałem wrażenie, jakby w moim ubłoconym podbrzuszu utkwiał drewniany kolek, który coś krzyczy. Zdałem sobie sprawę, że mogę być swego rodzaju przynętą. W tej samej chwili, gdy to nieznośne wrażenie zakiełkowało w moim ciele, w brei uformował się jakiś dziwny kształt; przywozdił na myśl ciało wracające ku swemu początkowi. Uwięziony w błocie dostrzegłem wpatrzone we mnie, zmrużone, na wpół śpiące, na wpół przytomne oczy niemowlęcia. Wtem jego głowa przytoczyła się bliżej. [...] tkwiąc w błocie, dotykałem czegoś, co przypominało głowę dziecka. [...] Czy mówimy o opadających zwiędłych kwiatach dyni, czy o koniu, którego pysk staje się coraz węższy, wszystko sprowadza się do opowieści o ciele. A więc, gdy tak grzęznę w błocie, usta tkwiące na podszewkach moich stóp wsysają błoto z bulgotem; języki mułu pojawiają się między palcami stóp, które zamieniają się miejscami z głową. Ten obraz żalostnego dzieciństwa wczesną wiosną kołysze się w mej pamięci jak wierzba poruszana wiatrem. [...] moje *butō* ma swoje źródła w tym, czego nauczyłem się od błota wczesną wiosną³.

Czytając *Kaze Daruma* po raz pierwszy, czułam, że zanurzam się w błocie Tōhoku, które w mojej wyobraźni płynnie mieszało się z sierpniowym podlubelskim błotem własnego dzieciństwa. Ciało o niezidentyfikowanym kształcie i błotnych konturach, ciało-w-ruchu, którego źródło i kierunek rozpraszają się i znikają w fałdach bytów i nie-bytów, znaków i nie-znaków, ciało wielu możliwości, w którym myśli gwałtownie kiełkują i nagle toną w błocie jak przekwitłe kwiaty dyni ciężące ku ziemi. Wtedy nie pomyślałam, że przecież błoto z czasów dzieciństwa Hijikaty w Tōhoku i błoto mojego dzieciństwa z pewnością mają inną konsystencję, strukturę, zapach, smak, inne błękitne niebo⁴ patrzy z góry na ciało, które się w tym błocie topi. Czytając Hijikatę w przekładzie po raz pierwszy, zaufałam mikroruchom, które jego słowa-obrazy stworzone językiem mułu wywołały w moim ciele. W efekcie postanowiłam wejść na drogę praktycznego i teoretycznego badania *ankoku butō* Hijikaty. Przyglądałam się mu oczami skóry, wpuszczałam jego słowa i ruchy w zakamarki ciała-umysłu i pozwalałam im kiełkować, próbując jednocześnie pojąć kompleksowość zjawiska, jakim jest *ankoku butō*. Rodziło się ono w latach pięćdziesiątych w Japonii, na przecięciu wielu dyskursów.

Kilka lat później przytoczony fragment stał się dla mnie jednym z punktów wyjścia do omówienia epistemologicznych pułapek słów Hijikaty i trudności metodologicznych związanych z językiem choreograficznym *ankoku butō*. Pozwalam więc sobie do niego powrócić i potraktować go jako początek pogłębionej refleksji na temat *ankoku butō* Hijikaty i jego słów, a co za tym idzie – pogłębionej praktyki jego metody choreograficznej, wykraczającej poza biografizm, determinizm i esencjalizm.

Kaze Daruma jest częścią wykładu Hijikaty *Suijakutai no saishū* (*Antologia osłabionego ciała*)⁵, który wygłosił w 1985 roku – dwadzieścia dziewięć lat po premierze

3 T. Hijikata, *Kaze Daruma*, „Gendaishi Techō” 1985, s. 72. Cyt. za A. Capiga, *Bunt ciała. Butoh Hijikaty*, Biblioteka Muzeum Manggha, Kraków 2009, s. 83.

4 Zob. T. Hijikata, *Bibō no aozora*, Chikuma Shobō, Tokyo 1987, s. 122–129.

5 T. Hijikata, *Wind Daruma*, [w:] *Butoh: Dance of the Dark Soul*, fot. E. Hoffman, red. M. Holborn, T. Hijikata, Y. Mishima, Aperture, New York 1987, s. 124–127.

pierwszego spektaklu *butō Kinjiki (Zakazane miłości)*⁶ i rok przed swoją śmiercią. *Suijakutai no saishū* nie stanowi omówienia genezy *ankoku butō* i nie odwołuje się wprost do problemów techniki tańca, języka choreograficznego czy metodologii twórczej Hijikaty. Mimo tego *gros* badaczy *butō* potraktowało ten poetycki tekst jak inne literackie dzieła artysty⁷, jako wiarygodne źródło informacji o jego życiu i specyfice *ankoku butō*. Stały się one punktem wyjścia obszernych analiz relacji między dzieciństwem Hijikaty a kształtem jego *ankoku butō* pisanych w duchu determinizmu i biografizmu⁸.

Bez wątpienia geneza *butō* wiąże się z dzieciństwem tego artysty. Jedną z fascynacji Hijikaty była zależność między deformacją ciał mieszkańców Tōhoku a ich ciężką pracą i mroźnym klimatem tego regionu. W okresie notacyjnego *butō* (1972–1985) Hijikata przekształcił przykurczone ramiona i wykrzywione nogi rolników Tōhoku w elementy formalne *ankoku butō*⁹. Podobnie inne powracające motywy związane z dzieciństwem Hijikaty, takie jak przemoc, głód, *izume*, kradzież czyichś gestów i ruchów czy obrazy dzieci bawiących się swoimi ciałami, zostały przez artystę wykorzystane jako część szerszej strategii, której centralnym elementem było ciało-w-kryzysie. Jak podkreśla tancerka i badaczka *butō* Mikami Kayo, „słowa, których źródła leżą w doświadczeniach dzieciństwa Hijikaty, stanowią ważny element jego twórczości i klucz do *ankoku butō*. Są „manifestacją jego filozofii *butō* i filozofii ciała człowieka”¹⁰. Mikami Kayo trafnie dodaje jednak, że „Tōhoku i powyginane nogi uwięzione w błocie pól ryżowych były jedynie strategią wykorzystaną przez Hijikatę, by stworzyć autonomiczny styl poruszania się, odmienny od baletu klasycznego”¹¹. „Hijikata nie był produktem swojego otoczenia, lecz wykorzystał Tōhoku jako narzędzie w tworzeniu techniki tańca pozwalającej na komunikowanie bólu i cierpienia”¹² – pisze.

Tancerka i choreografka Nakajima Natsu, opisując swoje doświadczenia wieloletniej pracy z Hijikatą, podkreśla, że był on strategiem próbującym na poziomie techniki ciała obnażyć mechanizmy uspołecznienia. Hijikata często powtarzał, że jesteśmy uwikłani w „życie wśród masy przewrotnych symboli i systemów, używając wyuczonych ruchów jako swojego alibi”¹³. Uważał, że nasze codzienne nawyki i sposób poruszania się to oswojona i udomowiona skóra ciała, którą należy zedrzyć¹⁴. Nakajima zaznacza wyraźnie, że stworzona przez Hijikatę metoda choreografowania, wykorzystująca niezliczoną ilość słów, fragmentów obrazów, ciał,

6 Premiera *Kinjiki* – w choreografii Hijikaty, inspirowanej powieścią Mishimy Yukio pod tym samym tytułem, która odbyła się 24 maja 1959 roku – jest uznawana za początek *butō* jako gatunku. Zob. K. Pastuszek, *Ankoku butō Hijikaty Tatsumiego...*, dz. cyt.

7 Tamże, s. 100–101.

8 Tamże, s. 96–97.

9 Zob. K. Mikami, *A Study of Tatsumi Hijikata: an Analysis of Ankoku Butō Techniques* [dysertacja doktorska na Ochanomizu University, 1997], <http://w01.tp1.jp/~a150397531/Kayo%20Mikami%20PhD-1.htm> (10 lipca 2020), s. 31.

10 K. Mikami, *A Study of Tatsumi Hijikata...*, dz. cyt., s. 32. Jeżeli nie zaznaczono inaczej, cytaty w tłumaczeniu autorki artykułu.

11 Tamże, s. 31.

12 Tamże.

13 Hijikata Tatsumi, cyt. za Nakajima Natsu, zob. L.C. Keng, *Hijikata Tatsumi and Ankoku Butoh: A Body Perspective*, National University of Singapore, Singapore 1998, s. 5.

14 Tamże.

ruchów, tworzyw, jakości i bytów, była dla niego strategią krytyki i transformacji oraz konstruowania niezależnego ja, a także wywoływania współczucia zarówno w tancerzu, jak i w widzu. Tancerz i aktor Tanaka Min wspominał: „Od czasu, gdy Hijikata ukłuł moje oczy, stałem się jego synem... Hijikata nieustannie szepcze mi do ucha słowa strategii i chciałbym przedstawić go wam wszystkim, ledwie stojącego na osłabionych nogach”¹⁵. W 1984 roku strateg Hijikata, poproszony przez Tanakę Mina o stworzenie dla niego choreografii, oprócz surrealistycznych słów *butō*, za pomocą których komponował ruch, wykorzystał także pełne napięcie i erupcji wokalnno-znaczeniowych nagranie głosu Antonina Artauda czytającego *Pour en finir avec le jugement de Dieu*¹⁶. Jakby rozpoznał w Artaudiańskim „teatrze zbudowanym jedynie z dźwięków”¹⁷ siebie i siłę swojego głosu.

Mówiąc o słowach Hijikaty, Kurihara Nanako we wspomnianym artykule *Hijikata Tatsumi: The words of butoh* wskazuje na ścisłą relację między praktyką i filozofią *ankoku butō* a tym, jak Hijikata wykorzystywał słowa w swojej twórczości. „Ogromna liczba słów otacza jego taniec”¹⁸, mówi Kurihara, podkreślając, że Hijikata nie tylko dużo czytał, ale także dużo pisał, brał udział w publicznych debatach artystycznych, wykorzystywał słowa w treningu tanecznym i jako narzędzie choreografowania (instrukcje *butōfu*). Jej zdaniem, pisma Hijikaty są „dziwne, dwuznaczne i niezrozumiałe nawet dla Japończyków”¹⁹, a ich styl, który jest zbliżony do surrealistycznej poezji²⁰, nastrocza wiele problemów interpretacyjnych. Badaczka dodaje jednak, że dwuznaczność słów Hijikaty była przez niego zamierzona i, podobnie jak jego codzienne zachowanie, miała stanowić rodzaj zasłony dymnej²¹, będącej częścią strategii, za pomocą której tworzył on „mityczny obraz siebie i swojej twórczości”. Mimo to, jej zdaniem, słowa Hijikaty mogą być źródłem wiedzy na temat jego koncepcji i założeń. Kurihara zaznacza, iż prawidłowe odczytanie słów artysty możliwe jest jedynie w połączeniu z praktyką *butō*. Opisuując swoje doświadczenie nauki *butō*, mówi, iż dzięki treningowi „pozornie obce i niedostępne” słowa Hijikaty stały się dla niej „realne i zrozumiałe”²².

Badaczka zwraca uwagę na problem, który Bruce Baird określił mianem „epistemologii Hijikaty”²³. W świetle najnowszych badań *ankoku butō* Hijikaty i *butō*

15 M. Tanaka, *I Am an Avant-Garde Who Crawls the Earth; Homage to Tatsumi Hijikata* [program spektaklu *Form of the Sky*, 1985, tłum. K. Kobata], cyt. za B.S. Stein, *Butō: Dwadzieścia lat temu byliśmy szaleni, brudni i wściekli*, tłum. K. Pastuszak, [w:] *Świadomość ruchu. Teksty o tańcu współczesnym*, red. J. Majewska, Korporacja Ha!art, Kraków 2013, s. 557.

16 Sluchowisko *Pour en finir avec le jugement de Dieu*, nagrane przez Artauda w listopadzie 1947 roku i ocenzone przez francuskie radio, dotarło do Hijikaty dzięki Uno Kuniichiemu. Uno, japoński filozof, językoznawca i uczeń Gilles’a Deleuze’a, przywiózł nagranie z Francji i udostępnił je Hijikacie. Uno i Hijikata pracowali także razem nad projektem *Eksperyment z Artaudem*. Zob. S. Marenzi, *Foundations and Filiations. The legacy of Artaud in Hijikata Tatsumi*, [w:] *The Routledge Companion to Butoh Performance*, red. B. Baird, R. Candelario, Routledge, London 2019, s. 148.

17 Tamże.

18 N. Kurihara, *Hijikata Tatsumi...*, dz. cyt., s. 14.

19 Tamże, s. 15.

20 Tamże, s. 14.

21 Tamże, s. 15.

22 Tamże.

23 B. Baird, *Butō and the Burden of History: Hijikata Tatsumi and Nihonjin* [niepublikowana praca doktorska], Philadelphia University of Pennsylvania, Philadelphia 2005, s. 1–29. Zob. także B. Baird, *Hijikata Tatsumi and Butoh: Dancing in a Pool of Gray Grits*, Palgrave-Macmillan, New York 2012.

jako gatunku²⁴ nie możemy bowiem pominąć faktu, że uwielbiał on mistyfikować i hiperbolizować swoją biografię, przez co żartobliwie określany był mianem „nieznośnie niewiarygodnego”²⁵. Rozbieżność między wyznaniem Hijikaty a faktami dotyczącymi miejsca i okresu, w których dorastał, każe nam odczytywać jego słowa nie jako „zwierzenia wiejskiego chłopca z Tōhoku”, który to wizerunek sam podtrzymywał²⁶, ale jako element strategii awangardowego tancerza.

Warto także pamiętać, że teksty, w których Hijikata opisuje swoje dzieciństwo w Tōhoku, były przez niego pisane w okresie krystalizowania się metody choreograficznej określanej mianem notacyjnego *butō* i charakteryzującej się korzystaniem z wielu źródeł, w tym z notatników *butōfu*.

Trzeba podkreślić, że ciało-w-kryzysie charakterystyczne dla *ankoku butō* to figura o wymiarze polityczno-etycznym. Badaczka *butō* Kuniyoshi Kazuko pisze: „*butō* to nie tylko widowisko, ale także ucieleśnienie jednego z najwyraźniejszych nurtów krytycznych w historii świadomości ciała”²⁷. Mówiąc o świadomości ciała, podobnie jak japoński krytyk i badacz tańca Ichikawa Miyabi, sugeruje, że *ankoku butō* Hijikaty starało się uchwycić moment znikania podmiotu i cielesnego doświadczenia fragmentarycznej ponowoczesności. Ichikawa uważa, że elementy typowe dla *butō* Hijikaty, takie jak fragmentaryzacja i transformacja ciała, wiążą się z problemem statusu ciała i podmiotu w społeczeństwie informacyjnym (*jōhō shakai*)²⁸. Podkreśla też, że w społeczeństwie informacyjnym ciało poddawane jest homogenizacji i zmuszane do przetwarzania mnóstwa informacji, które powodują, że jest ono w stanie ciągłej metamorfozy, a jego świadomość porusza się w wielu kierunkach jednocześnie. W świecie pełnym impulsów i znaków, gdzie podstawowym ruchem jest ruch rozproszenia świadomości, indywidualny podmiot znika. Warto jednak podkreślić, że Hijikata i jego tancerze reagowali nie tyle na fragmentaryczną ponowoczesność, ile przede wszystkim na przemiany zachodzące w społeczeństwie japońskim, mające na celu realizację planu, jakim była nowa „Japonia – spółka z o.o.”²⁹ – państwo nastawione na jak największą produkcję i konsumpcję. Zwyczajni obywatele mieli w krótkim czasie stać się wydajnymi pracownikami/wojownikami, swoistymi performerami nowego dobrobytu. Krytykując ten proces, Hijikata stworzył technikę ciała-w-kryzysie i język choreograficzny będący „nową technologią tożsamości, a także nową techniką bycia/życia w świecie zdominowanym przez nadmiar informacji”³⁰.

24 *The Routledge Companion to Butoh Performance*, dz. cyt.; T. Morishita, *Hijikata Tatsumi's Notational Butoh. An Innovative Method for Butoh Creation*, Keio University Art Centre, Tokyo 2015; K. Wurmler, *The Power of Image: Hijikata Tatsumi's Scrapbooks and the Art of Butō*, University of Hawaii, Honolulu 2008.

25 D. Goodman [wywiad z Bruce'em Bairdem], 19 września 2003, [w:] B. Baird, *Butō and the Burden of History...*, dz. cyt., s. 16.

26 S. Fraleigh, T. Nakamura, *Hijikata Tatsumi and Ohno Kazuo*, Routledge, London–New York 2006, s. 19.

27 Cyt. za B. Baird, *Butō and the Burden of History...*, dz. cyt., s. 253.

28 M. Ichikawa, *Butō josetsu (a preface to butō)*, [w:] *Butō-Nikutai no Suriarisutotachi (Butoh: Surrealists of the Flesh)*, red. H. Mitsutoshi, Gendai Shokan, Tokyo 1983, za S.B. Klein, *Ankoku butō: The Premodern and Postmodern Influences on the Dance of Utter Darkness*, Cornell University, Ithaca 1988, s. 71.

29 B. Baird, *Hijikata Tatsumi and Butoh...*, dz. cyt., s. 6–7.

30 K. Pastuszak, *Ankoku butō Hijikaty Tatsumiego...*, dz. cyt., s. 80.

JĘZYK CHOREOGRAFICZNY HIJIKATY – INSTRUKCJE *BUTŌFU* I NOTATNIKI *BUTŌ*

Jedną z ilustracji tekstu *Hijikata Tatsumi: The Words of Butoh* Kurihary Nanako jest czarno-białe zdjęcie Hijikaty i tancerza Tamano Kōichiego. Pochodzi ono z 1972 roku i wykonane zostało przez japońskiego fotografa Hosoe Eikō³¹ w Tokio, w studiu Asbestoskan³², podczas prób do spektaklu *Nagasu kujira (Finwal)*, który inaugurował działalność zespołu Tamano Kōichiego – Harubin butōha (ryc. 1). Hijikata i Tamano, nazywani przez Hijikatę „Niżyńskim z krzywymi nogami”, uchwyceni zostali w charakterystycznej pozycji będącej elementem opracowanej przez Hijikatę techniki ruchu zwanej *ganimata kata*³³. W kontekście dyskusji o języku choreograficznym Hijikaty równie ważny jak sama pozycja ciał jest plik kartek, które trzyma on nad głową. Jak potwierdził Tamano, na kartkach spisane były instrukcje *butōfu*, za pomocą których Hijikata choreografował Tamano oraz pozostałych tancerzy i tancerki zaangażowanych w spektakl. Możemy zatem przypuszczać, że pozycja, w której choreograf i tancerz-wykonawca zostali uchwyceni, była efektem realizacji konkretnej instrukcji choreograficznej *butōfu*. Patrzymy zatem na zdjęcie przedstawiające choreografa w momencie krystalizacji metody choreograficznej określanej mianem notacyjnego *butō*, która pozwoliła mu na stworzenie przełomowego cyklu choreograficznego pokazanego kilka tygodni później.

Premiera *Nagasu kujira* miała miejsce 14 września 1972 roku w studiu Asbestoskan. Miesiąc później rozpoczęły się premierowe pokazy cyklu choreograficznego Hijikaty *Shiki no tame no nijūnanaban*³⁴, który określany jest mianem kanonicznego *butō* Hijikaty. Artysta ten reżyserował i choreografował cykl. Tańczył też główne role w czterech z pięciu choreografii. Cykl prezentowany był od 25 października do 20 listopada 1972 roku w Āto shiatā Shinjuku bunka (Teatrze Artystycznym Shinjuku) i w ciągu niespełna miesiąca obejrzało go około 8 tys. widzów³⁵. Niedługo później *Shiki no tame no nijūnanaban* otrzymał nagrodę Stowarzyszenia Krytyków Tańca i został określony mianem „kamienia milowego w historii japońskiego tańca”³⁶, a *ankoku butō* Hijikaty po raz pierwszy zostało docenione jako odrębny gatunek sztuki posiadający swój wyjątkowy język.

31 Hosoe Eikō – artysta fotografik, reżyser filmowy. W latach 1965–1968 zrealizował z Hijikatą przełomowy dla rozwoju *ankoku butō* projekt *Kamaitachi*. Współpracował także z Mishimą Yukio, z którym w latach 1961–1962 stworzył homoerotyczny cykl fotograficzny *Bara-kei (Męka róż)*. Zob. E. Hosoe, *Bara-kei. Ordeal by Roses: Photographs of Yukio Mishima*, Aperture, New York 1985.

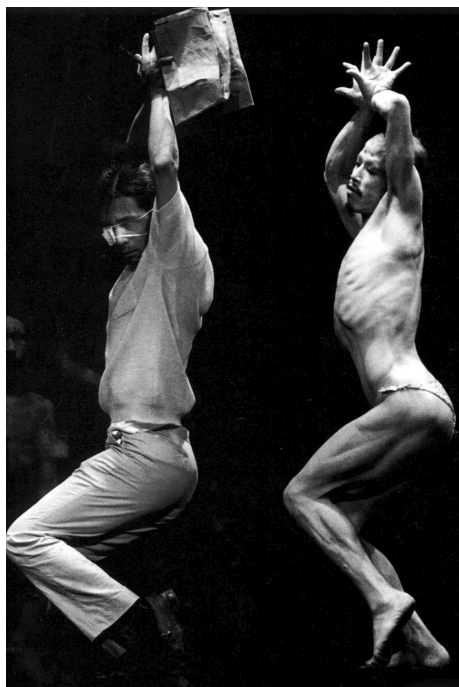
32 Asbestoskan (Siatā asubesuto kan – Asbestoskan Theatre Hall) to studio taneczne w tokijskiej dzielnicy Meguro, prowadzone przez Hijikatę i jego żonę Motofuji Akiko (1928–2003). Składało się z sali prób, sceny teatralnej, pomieszczeń mieszkalnych, baru i miejsca spotkań.

33 *Ganimata kata* – jedna z technik poruszania się stworzona przez Hijikatę, inspirowana ciałami i sposobem poruszania się japońskich rolników pracujących w trudnych warunkach Tōhoku; „elementy formy *ganimata*: zgięte kolana, nisko osadzony środek ciężkości, pałakowato wygięte nogi, kręgosłup wygięty w łuk, silny kontakt stóp z podłogą. Sposób poruszania się na pałakowato wygiętych nogach zwany *ganimata* po raz pierwszy pojawił się w 1972 roku w choreografii *Nagasu kujira*” (K. Pastuszak, *Ankoku butō Hijikaty Tatsumiego...*, dz. cyt., s. 653).

34 Pełen tytuł cyklu to *Hangidaitōkan dainiji. Ankoku butōha kessoku kinen kōen – Shiki no tame no nijūnanaban (Lustro całopalnej ofiary wielkiego tańca. Spektakl upamiętniający drugie zjednoczenie zespołu Ankoku butōha – Dwadzieścia siedem nocy na cztery pory roku)*. Cykl składał się z pięciu odrębnych choreografii: *Hōsōtan (Opowieść o ospie)*, *Susamedama (Wyzdany klejnot)*, *Gaishikō (Szklana myśl)*, *Nadare-ame (Sączący się karmielek)*, *Gibasan (Wodorostowa babcia)*. Tłumaczenia tytułów za Archiwum Hijikaty Tatsumiego.

35 K. Mikami, *A Study of Tatsumi Hijikata...*, dz. cyt., s. 73.

36 F. Tshimi, *Hisana na Yami wo hikisaku Eishō [Aria, która rozdiera okropną ciemność]*, „Nihon Dokusho Shimbun” 5/1973, cyt. za „Ekoda Bungaku” 17/1973, s. 90 i 73.

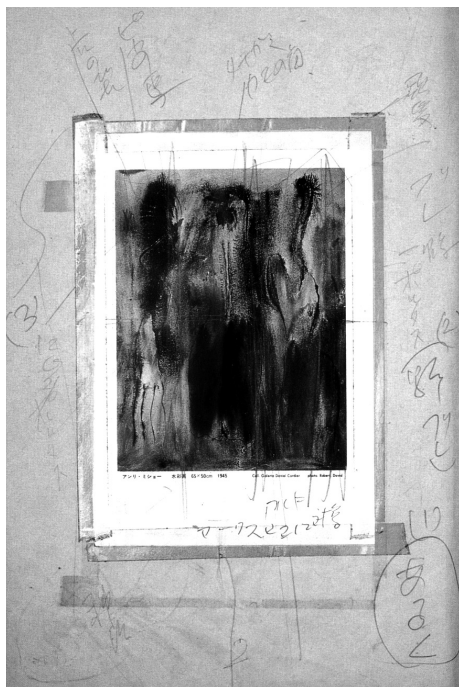


Ryc. 1. Hijikata Tatsumi i Tamano Kōichi podczas próby do spektaklu *Nagasu kujira*, Tokio 1972, studio Asbestoskan. Fot. Hosoe Eikō, zdjęcie dzięki uprzejmości Hosoe Eikō. Źródło: Archiwum Hijikaty Tatsumiego i Butoh Laboratory Japan.

Krystalizacja języka notacyjnego *butō* Hijikaty, której zwieńczeniem był cykl *Shiki no tame no nijūnanaban*, przypadła na koniec lat sześćdziesiątych. W tym okresie artysta wypracował narzędzia pozwalające skodyfikować *ankoku butō* i opracować metodę choreograficzną eksplorującą interesujące go tematy, takie jak kryzys, przemoc systemowa, problematyka ucieleśnienia. Warto dodać, że zwrot Hijikaty w kierunku notacyjnego *butō* był podyktowany nie tylko jego poszukiwaniami twórczymi, ale też praktyczną potrzebą usystematyzowania pracy choreograficznej i standaryzacji ruchów oraz sekwencji, aby móc komponować choreografie grupowe. Narzędziami notacyjnego *butō*, którymi Hijikata się posługiwał, były notatniki *butōfu* i instrukcje choreograficzne *butōfu*.

Notatniki *butōfu* (*Butō no tame no sukurappubukku*), komponowane przez Hijikatę w latach 1965–1972, były jego prywatnymi zeszytami roboczymi. Kolekcjonował w nich zdjęcia, reprodukcje obrazów i ich fragmenty – wycięte z magazynów artystycznych i gazet codziennych (ryc. 2). Robił w nich także odręczne szkice i notatki. Kolażowe kompozycje obrazów i słów Hijikaty znajdujące się w notatnikach były zapisem „wskazówek *butō*”³⁷ – surowego, multisensorycznego materiału, który twórca wykorzystywał następnie w pracy nad choreografiami. Służył on do budowania instrukcji choreograficznych, obrazów i postaci scenicznych oraz linii fabularnych. Tworząc notatniki, Hijikata posługiwał się

37 K. Wurmler, *The Power of Image...*, dz. cyt., s. 103.



Ryc. 2. Strona z notatników Hijikaty.
Źródło: *Butoh Kaden*, wydawnictwo
książkowe dołączone do płyty DVD,
strony nienumerowane.

takimi technikami artystycznymi jak kolaż, montaż, pastisz, które stały się także głównymi zasadami kompozycji choreografii i spektakli dojrzałego *ankoku butō*³⁸.

Tancerz Waguri Yukio, który zadebiutował w cyklu *Shiki no tame no nijūnanaban*, wspominał, że gdy trafił do studia Asbestoskan w 1972 roku, głównym narzędziem pracy choreograficznej Hijikaty były – oprócz notatników – słowa, określane przez tancerzy mianem instrukcji *butōfu*. Instrukcja *butōfu* to sekwencja słów Hijikaty, które przekazywał tancerzom/uczniom podczas prób, sesji treningowych i warsztatów organizowanych w Asbestoskan.

Hijikata choreografował tancerzy przy użyciu słów instrukcji i bębna *uchiwa daiko*³⁹. Słowa wypowiedane były z różnym natężeniem i intencją, aby wywołać w ciałach tancerzy transformację. Dźwięki bębna sugerowały zaś zmiany pozycji, przejścia od jednej fazy ruchowej do kolejnej, a także tempo transformacji i jakość ruchu. Odgłosy bębna w połączeniu ze słowami Hijikaty wprowadzały tancerzy w specyficzny rodzaj obecności, charakteryzującej się wzmożoną koncentracją połączoną z rodzajem „aktywnej bierności”, pozwalającej na realizację poliwalentnych instrukcji *butōfu*. Hijikata dodatkowo uzupełniał wypowiedane przez siebie instrukcje obrazami znajdującymi się w notatnikach *butōfu*.

³⁸ Tamże, s. 122 i 144.

³⁹ *Uchiwa daiko* – mały, płaski bębenek składający się z uchwytu i cienkiej warstwy skóry naciągniętej na okrągły tamborek. Kształtem przypomina liściasty wachlarz *uchiwa*. Dźwięk wydobywany jest za pomocą uderzeń drewnianej pałeczki (*bachi*).

One także były inspiracją do konkretnego ruchu, pozycji, frazy ruchowej⁴⁰. Zadaaniem tancerzy nie było mimetyczne naśladowanie obrazów, lecz potraktowanie ich jako wskazówek do ucieleśnienia procesu wpisanego w instrukcję choreograficzną. Z jednej strony, stanowiły punkt odniesienia dla formy, pozycji i kondycji ciała, z drugiej zaś były, jak określił to Waguri Yukio, źródłem „wskazówek *butō*” – „ziaren tańca”⁴¹.

Słowa choreografii Hijikaty były rodzajem „fizycznego języka”⁴², stymulującego konkretny ruch, stan ciała i/lub relację z przestrzenią. Każde słowo instrukcji *butōfu* odnosiło się do konkretnego ruchu, sekwencji ruchów, „typu ruchu”⁴³, jak i do relacji pomiędzy ciałem, ruchem i przestrzenią. Tym samym instrukcja *butōfu* jest zbiorem „niezbędnych warunków”⁴⁴ determinujących konkretną formę fizyczną i proces transformacji, który ta forma przechodzi. Jak mówi Waguri Yukio, słowa instrukcji *butōfu* prowokują „ucieleśnienie obrazów”⁴⁵, które są w nie wpisane.

Nakajima Natsu, działająca do dziś tancerka Hijikaty, podkreśla, że instrukcje *butōfu* powinny być odczuwane i doświadczane przez tancerza w „przestrzeni ciała” (*karada-toiu-basho*), a nie tylko rozumiane na poziomie intelektualnym. Ucieleśnienie obrazów zawartych w instrukcjach *butōfu* musi odbywać się za pośrednictwem procesu „kinestetycznej empatii”. Tancerz ma za zadanie uruchomienie i wykorzystanie zmysłowych „czułek” znajdujących się w ciele, aby uchwycić i zrozumieć słowa instrukcji. *Butōfu* trzeba czytać „uchem, włosami, nosem, nogami, brzuchem i innymi organami wewnętrznymi”⁴⁶. Zamiast wyzwalać ciało z języka, Hijikata oplatał ciało słowami, przekształcając je w przedmiot. Stając się morfującym ciałem-przedmiotem, tancerz mógł wymknąć się ograniczeniom wynikającym ze znaczenia słów i wyrazić coś pozajęzykowego, coś, co można oddać tylko mięsnością ciała. Nakajima Natsu określa słowa instrukcji *butōfu* mianem obrazów, a język instrukcji mianem języka pełnego obrazów (*keijiju-no-kotoba*). Każda instrukcja była ciągiem słów-obrazów, prowadzących tancerza w procesie transformacji z jednej formy w drugą. Celem notacji *butō* nie było więc jedynie zapisanie formy czy pozycji ciała, lecz – jak ujmuje to metaforycznie Nakajima – „próba nadania formy temu, co nie ma formy, i próba określenia słowami tego, czego nie można nazwać słowami”⁴⁷. Instrukcje były „działaniem słów” (*gengokatsudo*), które oddziaływały na ciało tancerza i ucieleśnione stawały się „działaniem słów ciała” (*karada-no-gengokatsudo*)⁴⁸.

40 Hino Hiruko, wywiad przeprowadzony przez autorkę, Tokio, 31 lipca 2008; Waguri Yukio, wywiad przeprowadzony przez autorkę, Tokio, 2 lipca 2008.

41 Tamże.

42 Y. Waguri, *Butoh Kaden*, Tokushima JustSystem, Tokyo 1998, s. 11.

43 N. Kurihara, *The Most Remote Thing in the Universe: Critical Analysis of Hijikata Tatsumi's Butoh Dance* [niepublikowana praca doktorska], New York University, New York 1996, s. 133.

44 Y. Waguri, *Butoh Kaden*, dz. cyt., s. 11.

45 Tamże, s. 12.

46 Tamże.

47 N. Nakajima, *Ankoku Butoh*, Conference „Feminine Spirituality in Theatre, Opera, and Dance”, tłum. na j. ang. L. Chee-Keng, University of Taipei, Taipei 1997, cyt. s. 6–7, https://uwaterloo.ca/communication-arts/sites/ca.communication-arts/files/uploads/files/ankoku_butoh.pdf (10 lipca 2020).

48 Tamże.

Instrukcje choreograficzne *butōfu* pozwalały przeprowadzić tancerza przez proces transformacji charakteryzujący się dekonstrukcją, rozpadem i osłabieniem ciała. W trakcie tancerz doświadczał uprzedmiotowienia ciała i stawania się Innym. W procesie transformacji ruch wywoływany był przez słowa i obrazy, a tancerz przechodził od opróżnienia i dekompozycji ciała ku ucieleśnianiu różnych ludzkich i nie-ludzkich stanów. Hijikata mówił: „To, co osiągnąłem, to poszerzenie koncepcji istot ludzkich. Próbuje znaleźć sposób przekształcenia ludzkiego ciała [*nikutai*] w cokolwiek innego, włącznie ze zwierzętami i roślinami, jak i przedmiotami martwymi. To jest główna zasada *butō*”⁴⁹.

Warto podkreślić, że system notacyjny wypracowany przez Hijikatę różnił się znacznie od takich systemów zapisu tańca, jak kinetografia Labana, charakteryzująca się wysokim poziomem abstrakcji symboli, czy notacja wykorzystywana w tradycyjnym tańcu japońskim *nihon buyō*, gdzie ruch przedstawiany jest w formie realistycznych rysunków, uzupełnionych opisami sposobu jego wykonania⁵⁰. Głównym zadaniem *butōfu* nie był zapis tańca w tradycyjnym znaczeniu notacji tanecznej, lecz katalizowanie procesu transformacji ciała. Tym samym analiza relacji między poszczególnymi notatnikami, instrukcjami spisanyymi przez tancerzy i spektaklami Hijikaty jest bardzo trudna, gdyż tworząc spektakl, artysta często korzystał z kilku notatników *butōfu* jednocześnie. Zdarzało się także, że zmieniał instrukcje dla poszczególnych partii choreograficznych⁵¹.

Instrukcje *butōfu*, które obsługiwały takie poziomy pracy tancerza, jak: ruch, pozycja ciała, frazy ruchowe, wielopoziomowe sekwencje choreograficzne, pozwoliły Hijikacie na formalizację ruchów, form, sekwencji choreograficznych. Podawał on je na bieżąco w trakcie prób, uzupełniając obrazami z notatników i swoim ruchem. Tancerze wykonywali instrukcje i spisywali je w swoich zeszytach⁵². Jednakże „Hijikata nie uczył tańca, systematyzując i organizując swoje *butōfu*”⁵³ w ujednolicony podręcznik *butō*⁵⁴. Każdy tancerz robił własne notatki słów choreografii Hijikaty, tym samym instrukcje *butōfu* spisane przez tancerzy Asbestoskan, takich jak: Ashikawa Yōko, Waguri Yukio, Tamano Kōichi, Kobayashi Saga czy Moe Yamamoto, różnią się od siebie. Waguri Yukio wspomina: „Liczba prób była tak ogromna, że nie sposób było zapamiętać wszystko bez robienia notatek”⁵⁵, i dodaje: „ogładając bardziej doświadczonych tancerzy [Hijikaty – przyp. K.P.], musiałem jednocześnie spisywać wszystko, czego właściwie nie nauczyłem. Tak naprawdę był to więc stan ciągłego rozdarcia. A notatki też stawały się później notacją *butō*”⁵⁶. Słowa Hijikaty stanowiły wspólny

49 K. Mikami, *A Study of Tatsumi Hijikata...*, dz. cyt., s. 73 i 86.

50 Y. Waguri, *What is butōfu?*, [w:] tegoż, *Butoh Kaden*, dz. cyt., s. 10–11.

51 K. Würmli, *The Power of Image...*, dz. cyt., s. 162.

52 T. Morishita, *Hijikata Tatsumi no butō: Nikutai no shururearisumu,shintai no ontoroji*, red. T. Morishita, Keio University Press, Tokyo 2014, s. 17.

53 Y. Waguri, *Explanation of butōfu*, [w:] tegoż, *Butoh Kaden*, dz. cyt., s. 4.

54 Tamże, s. 3.

55 Y. Waguri, *Keiō gijyuku daigaku āto sentā*, KUAC, Tokyo 1998, s. 29, cyt. za R. van Hensbergen, *Waguri Yukio's Butoh Kaden: Taking stock of Hijikata's butoh notation*, [w:] *The Routledge Companion to Butoh Performance*, dz. cyt.

56 Tamże.

język pozwalający tancerzom-wykonawcom przyswajać choreografię w bardzo szybkim tempie.

Obszar notacyjnego *butō* to zatem ogromna liczba słów instrukcji choreograficznych *butōfu*, powiązanych z obrazami w notatnikach *butōfu* i tworzących wielopoziomowy hybrydalny krajobraz, będący wyzwaniem zarówno dla badaczy, jak i praktyków *butō*. Jednakże, jak podkreśla Rosa van Hensbergen:

notacje butō wykorzystywane są w obrębie bardzo precyzyjnie wytrenowanej/ucieleśnionej praktyki, która miała funkcjonować jedynie w ramach dialogu między choreografem i tancerzem, czy też nauczycielem i uczniem, nigdy poza tymi ramami. Tym samym, gdy Waguri w Butoh Kaden sugeruje, aby „przyjąć, że to, co jest zapisane [w instrukcjach – przyp. K.P.] rzeczywiście dzieje się w ciele”, ma na myśli de facto, że „to, co jest zapisane”, może przez tancerza/ucznia zostać „przyjęte” jedynie w precyzyjnie dookreślonym kontekście choreograficznym, w którym zostało wcześniej wytrenowane na poziomie techniki ciała za pośrednictwem werbalnej wymiany [między choreografem/nauczycielem i tancerzem/ucznem]. Poza kontekstem treningu elementy notacji [butō] – zapisane przez takich tancerzy, jak Waguri, Kobayashi Saga, Moe Yamamoto, Mikami Kayo, czy też te zapisane [przez Hijikatę] w notatnikach [butōfu] lub na luźnych kartkach papieru i zebrane w Archiwum Hijikaty – mogą być przyczynkiem do niezliczonej ilości procesów twórczych. Można je wyekstrahować, odtworzyć, użyć jako tworzywa nowego kolażu poetyckiego, wizualnego, tekstów i spektakli. Ale nie można ich fizycznie zmaterializować jako choreografii Hijikaty⁵⁷.

Metoda choreograficzna opracowana przez Hijikatę przez długi czas była dostępną tylko dla wtajemniczonych, którzy pracowali z artystą. Zabraniał on swoim współpracownikom i uczniom upubliczniania instrukcji *butōfu*, a jego żona – Motofuji Akiko – miała nakaz trzymania notatników *butōfu* w takim miejscu, do którego nikt oprócz niego i niej nie miał dostępu⁵⁸.

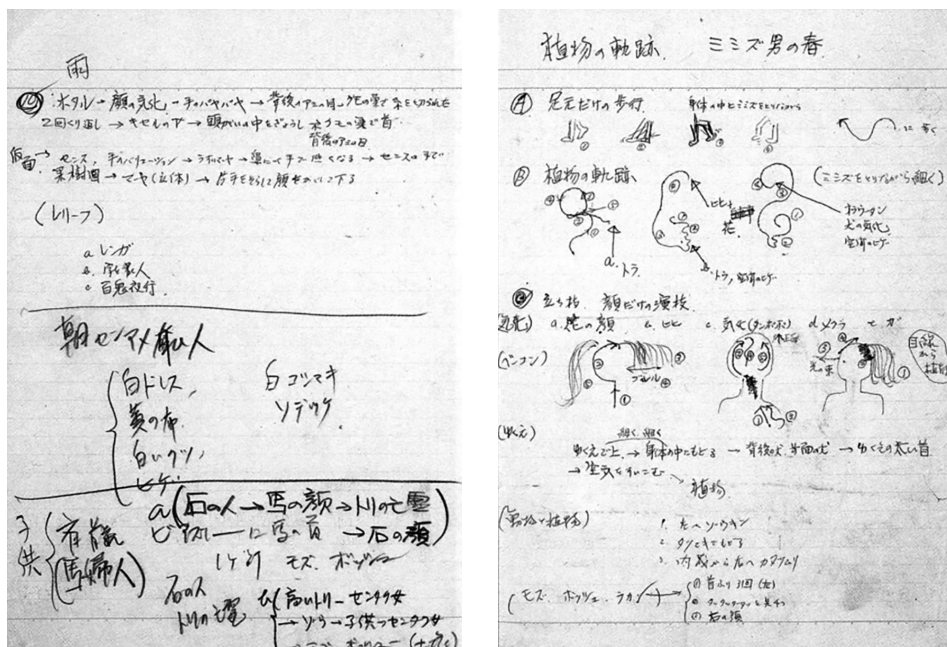
Pierwszą osobą, która podjęła się dogłębnej analizy metody choreograficznej *ankoku butō* Hijikaty i próby usystematyzowania języka jego instrukcji, była tancerka i badaczka Mikami Kayo⁵⁹. Opracowała ona metodologię badania *butō* Hijikaty, umożliwiającą lepsze zrozumienie struktury jego treningu i złożonych relacji między warstwami choreografii a *butōfu*. Szczególnie istotna w jej pracach była systematyzacja elementów strukturalnych choreografii Hijikaty i wprowadzenie opisującej ją terminologii. Pod wpływem książki Mikami Kayo *Utsuwa to shite noshintai: Hijikata Tatsumi ankoku buto giho e no apurochi* (*Ciało jako pojemnik, czyli zbliżenie do ankoku butō Tatsumiego Hijikaty*) z 1993 roku⁶⁰, a także jej dysertacji *Hijikata Tatsumi Kenkyu ankoku butō Giho no Kosatsu* (*Studium Hijikaty*

57 R. van Hensbergen, *Waguri Yukio's Butoh Kaden...*, dz. cyt., s. 430.

58 Hino Hiruko, wywiad elektroniczny z autorką, 14 listopada 2009. Zob. także M. Takemi, *Assistant Tool for Analyzing Butōfu (Choreography notations) in Hijikata Tatsumi Archive* [referat zaprezentowany podczas International Symposium on the Current Issues of Performing Arts Archives, październik 2004], University Waseda, Tokyo 2004.

59 Zob. K. Mikami, *50 years of butō* [referat wygłoszony 20 sierpnia 2009 roku w ramach konferencji Baltic Movement Conference zorganizowanej podczas Gdańskiego Festiwalu Tańca 2009 przez Klub Żak i Uniwersytet Gdański].

60 K. Mikami, *Utsuwa to shite noshintai: Hijikata Tatsumi ankoku buto giho e no apurochi*, Hatsubaimoto Nami shobō, Tokyo 1993. (K. Mikami, *A Study of Tatsumi Hijikata: an Analysis of Ankoku butō Techniques*, 2007). Zob. także K. Mikami, *The Body as a Vessel*, tłum. R. van Hensbergen, Ozaru Books, Birchington 2016.



Ryc. 3. *Butoh Kaden* – strona z notatnika Waguriego. Źródło: *Butoh Kaden*, wydawnictwo książkowe dołączone do płyty DVD, strony nienumerowane.

Tatsumiego – analiza technik *ankoku butō*) z 1997 roku tancerze, którzy współpracowali z Hijikata, zaczęli publikować swoje notatki z instrukcjami *butōfu*.

W 1998 roku ukazało się *Butoh Kaden*⁶¹ – publikacja, w której Waguri Yukio zawarł między innymi: 88 instrukcji *butōfu* Hijikaty opatrzonych przypisami i obrazami, z których korzystał Hijikata, gdy uczył i choreografował, wprowadzenie do instrukcji *butōfu* i eseje dotyczące *butō* (ryc. 3).

Również w 1998 roku Motofuji Akiko oddała 16 zeszytów *butōfu* Hijikaty do dyspozycji Research Centre for the Arts and Art Administration (RCAAA) Uniwersytetu Keiō w Tokio. W tym samym roku powstało Archiwum Hijikaty Tatsumiego. Zeszyty Hijikaty zostały zaś zebrane w *Butō no tame no sukurappubukku* (tak zwanych *Notatnikach butō*), które od niedawna są dostępne dla odwiedzających archiwum.

LEKCJA BUTŌ Z WAGURIM YUKIO

Tokio, 12 sierpnia 2008. W niewielkim studiu teatru Gekidan Kaitaisha, niedaleko stacji metra Ochanomizu, Waguri Yukio poprowadził kilkugodzinny warsztat

⁶¹ Zob. Y. Waguri, *Butoh Kaden*, dz. cyt. W przypadku *Butoh Kaden* zachowuje angielską pisownię słowa *butō* zastosowaną w tytule tej publikacji, a także w tytule portalu internetowego *Butoh Kaden*, o którym piszę dalej.

przybliżający pracę z instrukcjami *butōfu* Hijikaty. Połączenie praktyki *butō* z krytyczną analizą prowadzoną przez Waguriego było dla mnie jednym z najgłębszych i najbardziej pouczających doświadczeń podczas poznawania metody Hijikaty.

Waguri rozpoczął warsztat od kilku wskazówek dotyczących pracy z instrukcjami *butōfu*. Zaznaczył, że większość z nich jest zapisem procesu rozkładu/rozpadu/dekonstrukcji ciała. Prowadzi on tancerza od opróżnienia ciała, przez rozmycie granicy między ciałem a otaczającą go przestrzenią, do stania się przestrzenią. W procesie tym tancerz staje się także różnymi bytami, które posiadają różne formy, stany skupienia, faktury, kształty. Najbardziej podstawową instrukcją będącą zapisem tego procesu jest *Pylek*.

Podczas warsztatu Waguri nie odczytywał całej instrukcji w formie, w jakiej jest zapisana w jego notatkach z Asbestoskan, lecz kazał wykonać 20 kroków, podczas gdy sam podawał nam „niezbędne warunki” kroku pyłku: „Dwadzieścia kroków oznacza, że musi pojawić się dwadzieścia zmieniających się form i pozycji. Dwadzieścia różnych twarzy, ciał, stanów ciała. To jest proces przekształcenia ludzkiego ciała w pyłek. Musicie wciąż przekształcać swoje ciało, nie trzymajcie jednej pozycji, gdyż wtedy przerywacie proces”⁶² – tłumaczył.

Krok pyłku wykonywaliśmy najpierw w ciszy, a następnie do utworu *Bailero*, który Hijikata wykorzystywał w swoim solo podczas spektaklu *Hōsōtan*. Instrukcja *Pyłku* podawana przez Waguriego brzmiała następująco:

Pyłek

1. *Jesteś na zewnątrz przestrzeni pełnej pyłków.* [Pozycja neutralna].
2. *Następnie wchodzisz w przestrzeń pełną pyłków.* [Stopniowo unosisz się, pięty odrywają się od podłogi].
3. *Idziesz w powietrzu wypełnionym pyłkiem. Powietrze cię unosi.* [Unosisz się i zmieniasz poczucie ciała, pięty nie dotykają podłogi, rośniesz].
4. *Wdech i wydech. Pyłek wnika w ciebie i porusza tobą od wewnątrz.* [Otwierasz lekko usta, twarz powoli się unosi i linia wzroku również stopniowo się unosi].
5. *Organy wewnętrzne zmieniają się w pyłek.* [Przestrzeń ma wysokość 20 m, ty masz 20 m, potem 100 m].
6. *Twój ciężar staje się mniejszy.*
7. *Zmieniasz się w pyłek. Pyłek tworzy w powietrzu kształt człowieka.* [Po 20 krokach twoje oczy stają się całkowicie białe, rozplywasz się w powietrzu].
8. *Zatracasz siebie w pyłku.* [Jesteś nicością]⁶³.

Wyjaśniając zasadę procesu transformacji wpisanego w instrukcję *Pyłek*, Waguri podkreślał, że najważniejsze jest połączenie pomiędzy poszczególnymi częściami ciała: „Oczy muszą być połączone z piętami, klatka piersiowa z okiem, ucho z plecami i tak dalej. Kontrola połączeń między poszczególnymi częściami ciała jest bardzo ważna, aby przeprowadzić proces transformacji. [...] Nie chcę

⁶² Y. Waguri, wypowiedź zapisana przez autorkę podczas warsztatu, Tokio, 12 sierpnia 2008.

⁶³ Instrukcję *Pyłek* Waguri podaje także w *Butoh Kaden*. Zob. Y. Waguri, *Butoh Kaden*, dz. cyt. W nawiasach kwadratowych podaje dodatkowe informacje przekazywane przez Waguriego podczas zajęć.

widzieć ruchu, ale zmianę stanu waszych ciał. Nie chcę widzieć, że realizujecie moje wyjaśnienia, ale chcę widzieć proces”⁶⁴. Waguri dodał także, że praktyka kroku pyłku pomaga wypracować dwa bardzo ważne elementy techniki *ankoku butō*: koncentrację i poszerzenie – rozumiane nie tylko jako powiększenie obecności tancerza w przestrzeni, ale także poszerzenie koncepcji człowieka. Pytanie, które przyświeca tej instrukcji, brzmi: jak porzucić ludzki kształt? Przez poszerzenie Waguri rozumie także nieustanne poszerzanie granic ciała i ruchu. Dwa-dzieścia kroków transformacji musi odbywać się w każdym centymetrze ciała. Kolejna ważna zasada *butō*, o której wspominał Waguri, omawiając instrukcję *Pyłek*, to relacja tancerza z przestrzenią i powiązana z tym zasada bycia poruszającym. „Musicie czuć, że powietrze wchodzi i wychodzi z waszego ciała. To powietrze musi wami poruszać. Uwrażliwienie ciała i opróżnienie go poprzez wizualizację cyrkulacji powietrza poruszającego ciałem od wewnątrz i od zewnątrz powoduje bowiem, że oczywiste ograniczenia ciała, takie jak ciężar i ludzki kształt, przestaną mieć znaczenie, gdyż dzięki pracy wyobraźni zmieni się stan ciała”⁶⁵ – mówił.

„Waguri był spadkobiercą Hijikaty i skarbnicą *butōfu*, jego ogromnym pragnieniem było przekazanie spuścizny Hijikaty dalszym pokoleniom tancerzy i tancerek”⁶⁶. Pięć miesięcy przed śmiercią wspominał swoim przyjaciołom, że chciałby, aby jego publikacja *Butoh Kaden* z 1998 roku została przekształcona w wirtualną platformę, umożliwiającą rozpowszechnianie wiedzy praktycznej i teoretycznej na temat metody Hijikaty⁶⁷. Po śmierci Waguriego w październiku 2017 roku, zgodnie z jego życzeniem, przyjaciele i współpracownicy powołali do życia The Butoh-Kaden Website Committee. Dzięki ich wysiłkom w lutym 2020 roku uruchomiona została strona internetowa Butoh Kaden⁶⁸, aktualnie dostępna także jako aplikacja na iPhone’a.

Słowa Hijikaty i język jego choreografii zostały zapośredniczone przez jego ucznia, zapisane, przekreślone, znów zapisane i następnie poddane obróbce, były przekładane na języki ludzkie i nie-ludzkie, na różne częstotliwości, przekazywane przez serwery, zniekształcane w zależności od łącza. Głos Hijikaty zakłócony i rozproszony wielopozomową translacją odbija się od ścian pokoju mojego ciała, mówi o pisaniu, mówieniu i tańczeniu: „W kwestii pisania: staję się kompletnym łamagą, gdy widzę przed sobą białą kartkę papieru. Myślę, że gdy mówię, to jest to dość podobne do tego, jak się poruszam, ale z pisaniem jest odrobinę inaczej... Gdy mówię, to jest to dość podobne do tego, jak tańczę, i tańcząc, robię podobne rzeczy do tych, które robię, mówiąc. Mówię, bo nie rozumiem. Mam przecucie, że jeśli zrozumiem w pełni, wówczas nie powiem już nic”⁶⁹.

⁶⁴ Y. Waguri, wypowiedź zapisana przez autorkę podczas warsztatu.

⁶⁵ Tamże.

⁶⁶ T. Morishita, wywiad elektroniczny z autorką, 10 lipca 2020.

⁶⁷ Podaję za <https://butoh-kozensha.tumblr.com/> (10 lipca 2020).

⁶⁸ Butoh Kaden, <https://butoh-kaden.com/> (10 lipca 2020).

⁶⁹ T. Hijikata, *Kyokutanna gōsha [Ekstremalny luksus]*, [w:] „W-Notation” 2/1985, s. 13–14, cyt. za R. van Hensbergen, *Waguri Yukio’s Butoh Kaden...*, dz. cyt., s. 434.

BIBLIOGRAFIA

- Baird, Bruce. *Butō and the Burden of History: Hijikata Tatsumi and Nihonjin* [niepublikowana praca doktorska]. Philadelphia: Philadelphia University of Pennsylvania, 2005.
- Baird, Bruce. *Hijikata Tatsumi and Butoh: Dancing in a Pool of Gray Grits*. New York: Palgrave–Macmillan, 2012.
- Baird, Bruce, Rosemary Candelario, red., *The Routledge Companion to Butoh Performance*. London–New York: Routledge, 2019.
- Hensbergen, van Rosa. „Waguri Yukio’s *Butoh Kaden*: Taking stock of Hijikata’s butoh notation”. W: *The Routledge Companion to Butoh Performance*, red. Bruce Baird, Rosemary Candelario. London–New York: Routledge, 2019.
- Kurihara, Nanako. „Hijikata Tatsumi: The words of butoh”. *The Drama Review* 44, 1 (2000).
- Kurihara, Nanako. *The Most Remote Thing in the Universe: Critical Analysis of Hijikata Tatsumi’s Butoh Dance*. New York: New York University, 1996.
- Miyabi, Ichikawa. „Butō Josetsu (a preface to butō)”. W: Susan B. Klein. *Ankoku Butō: The Premodern and Postmodern Influences on the Dance of Utter Darkness*. Ithaca: Cornell University, 1988.
- Morishita, Takashi. „About Hijikata Tatsumi’s method of creating butoh” [Hijikata Tatsumi no Butoh souzou no houhou o megutte]. W: *Genetic Archive Engine*. Tokio: Keio University Art Centre, 2000.
- Morishita, Takashi. *Hijikata Tatsumi no butō: Nikutai no shururearismus,shintai no ontoroji*. Tokio: Keio University Press, 2004.
- Morishita, Takashi. *Hijikata Tatsumi’s Notational Butoh. An Innivational Method for Butoh Creation*. Tokio: Keio University Art Centre, 2015.
- Nakajima, Natsu. *Ankoku Butoh*. Conference „Feminine Spirituality in Theatre, Opera, and Dance”. Taipei: University of Taipei, 1997. https://uwaterloo.ca/communication-arts/sites/ca.communication-arts/files/uploads/files/ankoku_butoh.pdf.
- Pastuszek, Katarzyna. *Ankoku butō Hijikaty Tatsumiego – teatr ciała-w-kryzysie*. Kraków: Universitas, 2014.
- Waguri, Yukio. *Butoh Kaden*. Tokyo: JustSystem, 1998.
- Wurml, Kurt. *The Power of Image: Hijikata Tatsumi’s Scrapbooks and the Art of Butō*. Honolulu: University of Hawaii, 2008.

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

**HIJIKATA TATSUMI’S REBELLIOUS WORDS FROM THE PERSPECTIVE
OF A PRACTITIONER AND THEORIST OF THE BUTOH DANCE**

This article attempts to situate the language of Hijikata Tatsumi’s *butō* in a broader critical context, allowing the legacy of Hijikata to be introduced into the contemporary choreographic and performative practice. The author returns to her first encounter with the words of Hijikata, i.e. the essay *Kaze Daruma* (*Wind Daruma*), which constitutes a starting point for an in-depth reflection on Hijikata’s

ankoku butō. Her discussion of this concept extends beyond a biography study, determinism, and essentialism. The author analyses the complex choreographic method of 'notational *butō*', which uses words as the key element and a trigger of choreographic processes and structures. The article also takes the reader closer to the somatic experience of Hijikata's *butō*, thus being a methodological suggestion and an invitation to combine the somatic practice of *butō* with critical theoretical research.

SŁOWA KLUCZOWE: Hijikata, instrukcje choreograficzne *butōfu*, ucieleśnienie, transformacja, ciało-w-kryzysie

KEY WORDS: Hijikata, *butō-fu* choreographic instructions, embodiment, transformation, body-in-crisis

