http://dx.doi.org/10.18778/8088-820-3.09

Katarzyna Pastuszak

DIALOG Z HIJIKATĄ TATSUMIM I JEGO *ANKOKU BUTŌ* – POLSKO-JAPOŃSKI PROJEKT *KANTOR_TROPY: COLLAGE* I POSZUKIWANIE RIZOMATYCZNEJ STRATEGII CHOREOGRAFICZNEJ

Wstęp

Przez ostatnich 14 lat działalności jako tancerka-badaczka i liderka zespołu Amareya Theatre & Guests[1] koncentrowałam się w dużej mierze na Hijikacie Tatsumim (1928–1986) i jego *Ankoku butō*. Dysertacja doktorska zatytułowana *Ankoku butō Hijikaty Tatsumiego – teatr ciała-w-kryzysie*, opublikowana w wersji książkowej w 2014 roku, była podsumowaniem dziesięcioletniego procesu badań prowadzonych przeze mnie w Japonii i Europie, które skupiały się na Hijikatiańskiej koncepcji *ciała-w-kryzysie* i wypracowanej przez niego metodzie choreograficznej i treningowej określanej mianem „notacyjnego *butō*"[2].

Po opublikowaniu doktoratu, narzucającego specyficzny rodzaj analizy i narracji, moje zainteresowanie *Ankoku butō* Hijikaty przeobraziło się w bardziej twórczy dialog z Hijikatą i jego dorobkiem. Pamiętam ten moment, gdy trzymałam książkę w dłoniach, czułam jej fizyczny ciężar, jak i ciężar intymnej relacji z jej zawartością, i nagle poczułam się wolna i otwarta na to, by wejść w nowe obszary doświadczenia tanecznego i choreograficznego w obrębie gatunku *butō*, jak i poza jego granicami; aby na nowo spojrzeć na *butō* Hijikaty w procesie cielesnego doświadczenia uzupełnionego nowymi perspektywami proponowanymi przez teorię krytyczną, aktualne badania z zakresu fenomenologii tańca oraz przez moją osobistą historię i pamięć ciała.

W poniższym tekście przedstawię i zanalizuję wybrane elementy procesu pracy nad choreografią spektaklu *Kantor_Tropy: Collage*[3], który powstał dzięki współpracy zespołu Amareya Theatre & Guests i tancerzy z Japonii i Polski. Mój wywód będzie dotyczyć przede wszystkim procesu tworzenia choreografii, w którym podczas pracy nad materiałem ruchowym wykorzystaliśmy instrukcje choreograficzne *butō-fu* Hijikaty, a także zderzyliśmy główne koncepcje Hijikaty

dotyczące choreografii i pracy z ciałem z naszymi technikami. Proces ten pozwolił na cielesne doświadczenie i poznanie złożonego charakteru skodyfikowanego *butō* Hijikaty i doprowadził nas także do wypracowania metody, którą można określić mianem „rizomatycznej strategii choreograficznej". Jako praktyka cielesna połączona z krytycznymi poszukiwaniami teoretycznymi strategia ta pozwala wprowadzić spuściznę Hijikaty do najnowszej transkulturowej praktyki choreograficznej i performatywnej.

„Notacyjne *butō*" Hijikaty i instrukcje choreograficzne *butōfu*

Pod koniec lat 60. Hijikata Tatsumi był w trakcie krystalizowania swojego „notacyjnego *butō*". W tym okresie stworzył artystyczne narzędzia pozwalające mu wykreować skodyfikowaną technikę tańca zakorzenioną w jego wcześniejszych eksperymentach i w jego fascynacji figurą *ciała-w-kryzysie*[4], problematyką ucieleśnienia i przemocy systemowej. Narzędzia, którymi Hijikata się posługiwał, to notatniki *butōfu* i instrukcje choreograficzne *butōfu*[5].

Notatniki *butōfu* (jap. *Butō no tame no sukurappubukku*)[6] to prywatne zeszyty robocze Hijikaty, z których większość powstała w latach 1965–1972. Każdy z nich nosił swój tytuł; Hijikata wklejał zdjęcia, reprodukcje obrazów i ich fragmenty wycięte z magazynów artystycznych, a także wycinki z gazet codziennych i robił szkice oraz odręczne notatki. Każdy z notatników powstawał w sposób intuicyjny i był metodą poszukiwania przez Hijikatę „wskazówek *butō*" (Wurmli 2008, s. 103) – tj. surowego multisensorycznego materiału, który następnie wykorzystywał do tworzenia choreografii i komponowania spektakli. Notatniki *butōfu* były dla twórcy narzędziem weryfikacji pomysłów i koncepcji, które następnie stały się centralnym elementem nowej metody notacyjnego *butō* i źródłem indywidualnej ekspresji wizualnej i cielesnej (Wurmli 2008, s. 112). Hijikata wykorzystywał obrazy zebrane w zeszytach do budowania instrukcji choreograficznych, obrazów i postaci scenicznych oraz linii fabularnych. Podczas uzupełniania notatników posługiwał się takimi technikami artystycznymi jak kolaż, montaż, pastisz. Stały się one także głównymi zasadami determinującymi sposób, w jaki twórca komponował choreografie i spektakle.

Oprócz obrazów zebranych w notatnikach Hijikata posługiwał się także instrukcjami choreograficznymi *butōfu*. Instrukcja *butōfu* to sekwencja „słów Hijikaty" (Kurihara 2000), które przekazywał tancerzom/uczniom podczas prób, sesji treningowych i warsztatów organizowanych w studio *Asbestoskan*[7]. „Słowa choreografii" wypowiadane przez Hijikatę są rodzajem „fizycznego języka" (Waguri 1998, s. 11) stymulującego konkretny ruch, stan ciała i/lub relację z przestrzenią. Każde słowo instrukcji *butōfu* odnosi się do konkretnego ruchu, sekwencji ruchów, „typu ruchu" (Kurihara 1996, s. 133), jak i do relacji pomiędzy ciałem, ruchem i przestrzenią. Tym samym instrukcja *butōfu* jest zbiorem

„niezbędnych warunków" (Waguri 1998, s. 11) determinujących konkretną formę fizyczną i proces transformacji, który ta forma przechodzi. Jak mówi Waguri Yukio, słowa instrukcji *butōfu* prowokują „ucieleśnienie obrazów" (Waguri 1998, s. 12) wpisanych w nie.

Nakajima Natsu, tancerka Hijikaty, podkreśla, że instrukcje *butōfu* powinny być odczuwane i doświadczane przez tancerza w „przestrzeni ciała" (jap. *karada-toiu-basho*) (Nakajima 1997, s. 7), a nie tylko rozumiane na poziomie intelektualnym. Ucieleśnienie obrazów zawartych w instrukcjach *butōfu* powinno odbywać się za pośrednictwem procesu „kinestetycznej empatii" (Nakajima 1997). Tancerz miał za zadanie uruchomienie i wykorzystanie zmysłowych „czułków" (ang. *antennae*) znajdujących się w ciele, aby uchwycić i zrozumieć słowa instrukcji (Nakajima 1997). *Butōfu* trzeba czytać „uchem, włosami, nosem, nogami, brzuchem i innymi organami wewnętrznymi" (Nakajima 1997). Jak zauważył japoński filozof Uno Kunichii, w technice dojrzałego *Ankoku butō* Hijikaty tancerze posługują się „niezliczoną ilością słów, którą się wypełniają. (…) Ciało tancerza *butō* wydaje się złożone z tysięcy cząsteczek słów" (Uno, cyt za: Nakajima 1997, s. 7). Zamiast wyzwalać ciało z języka, Hijikata oplatał ciało słowami, przekształcając je w przedmiot (Kurihara 2000a, s. 17). Stając się morfującym „ciałem-przedmiotem", tancerz mógł wymknąć się ograniczeniom znaczeń słów i wyrazić coś pozajęzykowego, coś, co można wyrazić tylko mięsnością ciała.

Fascynacja Hijikaty bólem, kryzysem, deformacją, odmiennością osiągnęła apogeum w okresie „notacyjnego *butō*". Instrukcje choreograficzne *butō-fu* pozwalały przeprowadzić tancerza przez proces transformacji charakteryzujący się dekonstrukcją, rozpadem i osłabieniem ciała. Podczas niego 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. Próbuję znaleźć sposób przekształcenia ludzkiego ciała [*nikutai*] w cokolwiek innego, ze zwierzętami i roślinami włącznie, jak i przedmiotami martwymi. To jest główna zasada butō" (Hijikata 1972 cyt. w: Mikami 2002, s. 86).

Ankoku butō było dla Hijikaty próbą stworzenia teatru *ciała-w-kryzysie*, w którym tancerz/performer doświadcza bólu i zagrożenia, stając się dzięki temu ciałem/mięsem zdolnym do wzbudzenia w widowni głębokiego szoku. We wczesnym okresie *Ankoku butō* Hijikata generował kryzys na scenie, posługując się takimi elementami jak ból fizyczny i ograniczanie możliwości poruszania się tancerzy przy użyciu kostiumów i elementów scenografii oraz wzbudzając w nich psychologiczne poczucie wstydu i niemocy poprzez wydawanie im sprzecznych poleceń. W okresie „notacyjnego *butō*", gdy technika *Ankoku butō* była już skrystalizowanym systemem, ból i kryzys został wpisany przez Hijikatę w instrukcje *butōfu* i przy ich użyciu wydobywany z ciał tancerzy. Hijikata wprowadzał ele-

menty kryzysu i zagrożenia także za pomocą multiplikowania zadań wpisanych w instrukcje i zderzania ze sobą różnych jakości ruchu i różnych typów ciał. Wiele instrukcji *butōfu* zawiera takie postaci jak żebracy, paralitycy, niepełnosprawni, trędowaci, prostytutki, staruszkowie. Postaci te były dla Hijikaty swoistymi „prototypami" *ciała-w-kryzysie*.

Zakres tego artykułu nie pozwala mi niestety na szczegółowe omówienie procesu, który doprowadził Hijikatę do „notacyjnego *butō*". Ponieważ zaś w interesującym mnie tu procesie pracy nad choreografią spektaklu *Kantor_Tropy: Collage* korzystaliśmy z instrukcji *butōfu* i obrazów z notatników *butōfu*, uważam za konieczne przedstawienie syntetycznego opisu tego procesu, który doprowadził nas do stworzenia rizomatycznej strategii choreograficznej.

Tropem Hijikaty

W 2015 roku, wraz z grupą tancerzy z Polski i Japonii, zrealizowałam projekt *Kantor_Tropy: Collage*, który okazał się złożonym wielowarstwowym dialogiem artystycznym z Hijikatą Tatsumim, Tadeuszem Kantorem (1915–1990) i ich spuścizną artystyczną. Dialog ten był prowadzony z perspektywy naszej współczesności, poprzez zderzenie kulturowych plateau.

Zainicjowałam projekt *Kantor_Tropy: Collage*, aby zbadać wspólne tropy w praktyce dwóch awangardowych artystów – Kantora i Hijikaty, oraz zderzyć je ze sobą: sprowokować sytuację, w której ich koncepcje będą ze sobą dialogować, aby lepiej zrozumieć znaczenie ich dokonań w kontekście tradycji tańca/teatru, do której należeli, ale i w kontekście ponowoczesności i aktualnego dyskursu dotyczącego ciała politycznego w tańcu.

Działając w oddaleniu geograficznym, Hijikata i Kantor podejmowali tematy pamięci, śmierci, rozkładu, znikania. Kantor za pośrednictwem śmierci wydobywał życie – Hijikata w swoim *Ankoku butō* starał się ucieleśnić społeczny i ontologiczny kryzys współczesnego człowieka i szukał nowych sposobów wyrażenia krytyki komodyfikacji ciała i kultury. W nader precyzyjnie skomponowanym obrazie scenicznym obaj próbowali wskrzesić coś, co przeminęło, i ukazać kruchość człowieka stojącego wobec nas – tu i teraz. Co więcej, obaj – mimo że działali w odmiennych kontekstach kulturowych – dogłębnie eksplorowali proces przekształcania ciała performera w przedmiot. Idąc śladami Kantora i Hijikaty, szukaliśmy punktów stycznych dla nas, osób urodzonych na przełomie lat 70. i 80., by móc je następnie wpleść w polimorficzną kłączastą strukturę procesu pracy nad *Kantor_Tropy: Collage*.

Proces pracy nad spektaklem rozpoczął się we wrześniu 2014 roku. Zespół artystyczny składał się z trójki japońskich tancerzy *butō* (Kawamoto Yuko i Ishimoto Kae – obie uczyły się metody Hijikaty od jego tancerza Waguriego Yukio (1952–2017), oraz Ishihara Rui – uczył się *butō* m.in. od Ōno Kazuo (1906–2010)),

trzech polskich tancerek wywodzących się z Teatru Amareya – posiadających wykształcenie w zakresie *butō*, tańca współczesnego i teatru fizycznego (Katarzyny Pastuszak, Aleksandry Śliwińskiej, Agnieszki Kamińskiej), polskiej tancerki (Danieli Komędery) i tancerza/aktora/mima (Jana Grządzieli). Próby były prowadzone w trzech językach – angielskim, japońskim i polskim.

Na początku czterotygodniowego okresu prób, które odbywały się w sali widowiskowej Nowej Synagogi w Gdańsku-Wrzeszczu, zawęziliśmy nasze pole zainteresowania do kilku koncepcji artystycznych, które włączyliśmy w proces budowania materiału choreograficznego. Od Hijikaty Tatsumiego zaczerpnęliśmy choreograficzną strategię opartą na kolażu i zderzaniu różnych jakości ruchu i typów ciał oraz koncepcję *ciała-w-kryzysie*, rozumianego jako procesualne „puste ciało", przechodzące od stawania się niczym (jap. *mu-ni-naru*) do stawania się czymś (jap. *nani-ni-naru*). Jest to ciało ucieleśniające Innego, „ciało wielu możliwości" (jap. *kanōtai*). Tadeusz Kantor natomiast zainspirował nas przede wszystkim swoją koncepcją ambalażu i swoim zainteresowaniem pamięcią, utratą i śmiercią („klisze pamięci").

Podczas pracy nad spektaklem wybraliśmy także trzy daty istotne dla pokolenia naszych rodziców i dla nas, odciskające piętno na naszych ciałach, umysłach, wrażliwości, światopoglądzie, wyborach. Te daty to lata 1945, 1986 i 2011. Zadaliśmy sobie również pytanie: jakie ucieleśnienia/figury *ciała-w-kryzysie*, analogiczne do tych, które podejmował Hijikata w swoich tekstach i za pośrednictwem choreografii, możemy znaleźć w naszej rzeczywistości (prywatnej i/lub publicznej), by następnie ucieleśnić je na scenie? 1945 – bomba atomowa zrzucona na Hiroszimę i Nagasaki, 1986 – katastrofa w Czarnobylu, 2011 – trzęsienie ziemi Tōhoku i tsunami, katastrofa w elektrowni jądrowej w Fukuszimie, początek kryzysu uchodźczego. Wszystkie te daty były powiązane z historiami rodzinnymi tancerzy, ich prywatnymi doświadczeniami i/lub doświadczeniami ich bliskich. Stanowiły one istotny punkt wyjścia do analizy relacji między nimi w świetle koncepcji Hijikaty i Kantora, co było jednym z istotnych elementów pracy nad materiałem choreograficznym.

Niestety zakres artykułu nie pozwala mi przeprowadzić szczegółowej analizy wszystkich powiązań między koncepcjami Hijikaty i Kantora a naszymi prywatnymi historiami, które badaliśmy podczas prób. Postaram się jednak omówić to, w jaki sposób wspomniane wydarzenia i związane z nimi prywatne wspomnienia tancerzy biorących udział w projekcie zostały podczas pracy nad materiałem choreograficznym zderzone z obrazami kryzysu wpisanymi w instrukcje *butō-fu* Hijikaty, których używaliśmy, tworząc spektakl.

Proces formowania materiału ruchowego, który następnie został wmontowany w poszczególne sceny spektaklu, prowadziliśmy, korzystając z instrukcji choreograficznych *butō-fu* Hijikaty.

W pracy nad choreografią wykorzystywaliśmy także ćwiczenia improwizacyjne, których celem było przede wszystkim charakterystyczne dla *butō* „opróż-

nienie ciała" i uwrażliwienie go na zewnętrzne i wewnętrzne bodźce pochodzące z konkretnych obrazów zawartych w improwizacjach. Materiał ruchowy powstawał również w procesie wykonywania zadań improwizacyjnych, wykorzystujących kombinacje prostych słów, obrazów (zdjęć, reprodukcji dzieł malarskich), fragmentów wierszy. Miały one ewokować w tancerzach wspomnienia, które każdy z nich na swój sposób abstrakcyjnie przekładał na ruch. Zadania te były nacechowane swoistym strukturalnym kryzysem w tym sensie, że wymagały od tancerzy poruszania ciała-umysłu w różnych, często przeciwstawnych kierunkach. Wymagały również łączenia ze sobą różnych technik tanecznych (np. fragmenty choreografii oparte na *butō-fu* Hijikaty łączyły się w wielu punktach z sekwencjami opartymi na technice *floorwork* znanej z tańca współczesnego). W wyniku improwizacji powstawały także sekwencje ruchowe będące cielesną reakcją/interpretacją wielowymiarowych rizomatycznych struktur wyobrażeniowych, złożonych z obrazów, osobistych wspomnień, słów, koncepcji.

W trakcie pracy z instrukcjami Hijikaty niezwykle wartościowe okazały się momenty kryzysu komunikacyjnego, które destabilizowały cały proces. Gubiliśmy się w słowach rozmów i w słowach instrukcji choreograficznych – w tych złożonych wielowymiarowych i poliwalentnych elementach, które nawigowały nasze ciała-umysły w procesie poszukiwania spętanej słowami i jednocześnie od-językowionej obecności i materiału ruchowego. Gubiliśmy się wyjaśnianiu i w niemożliwości przekładu słów Hijikaty i ten rodzaj destabilizacji nadawał całemu procesowi pracy nad choreografią *Kantor_Tropy: Collage* nowy wymiar – kolejne *plateau*.

Wybrane instrukcje *butōfu* Hijikaty były przekazywane nam podczas prób przez Kawamoto Yuko[8]. Najpierw czytała ona wybrane zdania instrukcji, a następnie fraza po frazie prezentowała ich wykonanie. Kawamoto podkreślała, że dla każdego tancerza proces transformacji powinien być indywidualnym doświadczeniem. Jednak mimo pewnego marginesu dowolności zafiksowane instrukcje Hijikaty prowadziły do stałych powtarzalnych pozycji/póz/jakości, które winny pojawić się podczas ich wykonania (tj. przechodzenia przez proces transformacji zainicjowany przez słowa *butōfu*). Posługując się ucieleśnioną wiedzą na temat *Ankoku butō*, Kawamoto uzupełniała każdą frazę instrukcji dodatkowymi wskazówkami, dotyczącymi sposobu wykonania, jakości ruchu, jego kierunku, zakresu, jakości tworzywa, które mieliśmy ucieleśnić w procesie transformacji, pożądanej pozycji/pozy, która miała być efektem procesu transformacji (niektóre z tych wskazówek zostały przytoczone poniżej w nawiasach kwadratowych). Ruch powstały w oparciu o instrukcje Hijikaty charakteryzował się nieustającą transformacją ciała, byciem poza równowagą, intensywnym napięciem mięśni, poruszaniem się w wielu kierunkach jednocześnie, rozproszeniem uwagi i akumulacją instrukcji, prowadzącą do przeładowania i frustracji (psychologiczny i fizyczny kryzys tancerza przytłoczonego ilością bodźców zawartych w instrukcjach).

Wybrane frazy instrukcji *butōfu* „Auschwitz”[9]:
Wstęp: Ludzie w Auschwitz – komora, w której spala się zwłoki, wiele martwych ciał płonie razem, płonące ciała stapiają się ze sobą i stają się jednym ciałem; 20 ciał stapia się w jedno ciało. Ciało powstałe ze spalenia i stopienia 20 ciał nie może poruszać się normalnie, ma trzy nogi i dwie twarze.

1) robaki wspinają się w górę nogi, zaczynają od stopy i idą w górę, a potem wyżerają wnętrze twojego ciała[10]
2) ciało pochowane wewnątrz ściany
3) organy wewnętrzne są poparzone i suche, twój oddech jest suchy
4) chodzenie w kółko bez sensu
5) chodzenie w przestrzeni o napięciu 10 000 voltów [jak uderzenie błyskawicy]
6) poza granicami ust wszystko jest niebem
7) lokomotywa przemyka przez ciało [przecina ciało i dzieli je na dwie części – górną i dolną, odczucie delikatnej ekstazy]
8) samotny podkład pod szyną kolejową [ciało staje się jednym z drewnianych podkładów pod szynami kolejowymi torów biegnących do Auschwitz]

Instrukcje choreografii twarzy:
Mechanizm światła [głowa jest żarówką]:
1) światło się zapala [głowa żarówka się zapala, oczy szeroko otwarte]
2) połowa żarówki gaśnie [prawe oko i prawa część twarzy gaśnie]
3) cała żarówka gaśnie [cała twarz gaśnie, lewe oko i lewa część twarzy dołącza do prawej]

Mechanizm słuchu:
1) ktoś słucha twoich uszu [uszy wchodzą do wnętrza ciała]
2) uszy chcą słyszeć wszystko, co jest wokół
3) kwiat z papieru na prawej skroni kasa-kasa-kasa[11]
4) skrzydełka robaka dźwięczą na twoich plecach, chcesz ich posłuchać

Mechanizm węchu:
1) wąchasz coś, co znajduje metr przed tobą [głowa przesuwa się do przodu – nos podąża torem wyznaczonym przez literę „S”]
2) twoje ciało śmierdzi, jest zgniłe w środku [twarz się marszczy i wykrzywia z powodu smrodu, głowa i klatka piersiowa wracają do pozycji wyjściowej]
3) zapach gazu [głowa cofa się na 1–2–3 w trzech ruchach, ciało staje się twarde]

Mechanizm twarzy:
1) zęby zmieniają się w owoce granatu [promienie słońca odbijają się od zębów, z których każdy jest ziarnem obrośniętym miąższem z wnętrza granatu, górna szczęka przesuwa się nad dolną szczękę, zęby górnej szczęki zakrywają dolną wargę; twarz odchylona do tyłu, jakby nastawiała się do słońca]
2) prawa dłoń jest liściem klonu, jak dłoń dziecka [prawa dłoń podniesiona, znajduje się na wysokości twarzy]

3) prawa dłoń trzyma kulę z marmuru, dotyka kuli [dłoń odwrócona tak, jakby trzymała kulę]
4) palce prawej dłoni chwytają i urywają płatek kwiatu [palec wskazujący i kciuk chwytają płatek, ruch po łuku]
5) sztuczny ogień w prawej dłoni [zmiana pozycji dłoni, praca nadgarstka]
6) pomiędzy palcami prawej dłoni są perły [dłoń uniesiona w pozycji z pierwszej frazy]
7) czaszka odwzorowuje ruch dotykania konturu liścia klonu [odrysuj ten ruch wewnątrz czaszki]
8) twarz nawarstwia się [ciężka twarz]
9) mały ptaszek przelatuje pod nosem od prawej do lewej strony, włoski w nosie powiewają [niewielki ruch głowy po linii od prawej do lewej]

Przywołana powyżej instrukcja choreograficzna *butōfu* „Auschwitz" oraz instrukcje *butōfu* związane z mechanizmem światła, słuchu, węchu i twarzy należą do instrukcji obsługujących zafiksowane frazy choreograficzne.

W pracy nad *Kantor_Tropy: Collage* wykorzystywaliśmy także „otwarte" instrukcje *butōfu* („otwarte" – tj. dające większe pole do improwizacji niż zafiksowane *butōfu*). Korzystając z „otwartych" instrukcji *butōfu*, uzupełnialiśmy je o materiał wizualny zebrany na potrzeby prób. Większość z obrazów, które stanowiły uzupełnienie pracy z „otwartymi" instrukcjami *butōfu*, wiązała się ze wspomnianymi wyżej trzema datami (1945, 1986, 2011), a także z aktualnymi przykładami systemowej przemocy, kryzysu, wypieranej i/lub represjonowanej inności. Naszym zamiarem była próba zbadania, uchwycenia, ucieleśnienia i empatyzacji z figurami *ciał-w-kryzysie* obecnych w realnej codzienności i przeszłości, w naszych prywatnych historiach rodzinnych, w naszych społecznościach, ich wspomnieniach i przeżyciach. Praktykowaliśmy proces stawania się *ciałem-w-kryzysie*, ucieleśniającym różne typy bólu i deformacji.

Korzystając z zafiksowanych instrukcji *butōfu* Hijikaty, zbudowaliśmy zafiksowane sekwencje ruchowe, które połączyliśmy z sekwencjami powstałymi w oparciu o „otwarte" instrukcje uzupełnione obrazami z literatury, fotografiami prasowymi, prywatnymi wspomnieniami. W ten sposób powstała wymagająca kłączasta struktura choreograficzna, stawiająca tancerzom wiele zadań i ograniczeń związanych z procesem ucieleśnienia. Rizomatyczna struktura choreografii stanowiła pączkującą sieć bodźców stymulujących ruch.

Wychodząc od tekstów teoretycznych Deleuze'a i Guattariego na temat zjawiska kłącza oraz eseju Petry Kuppers zatytułowanego *Butō Rhizome*, definiuję rizomatyczną choreografię jako nagromadzenie, mnogość powstałą z nawarstwienia wielu plateau – „ciągłych regionów intensywności" (Deleuze, Guattari 2015, s. 9) zbudowanych z sieci połączeń powstałych poprzez zderzenie odmiennych reżimów stanów znaków i nie-znaków zakorzenionych w naszych indywidualnych i kolektywnych historiach/krajobrazach/kulturach/społeczeństwach.

Trawestując rozważania Macieja Dajnowskiego na temat koncepcji kłączowatości Deleuze'a, możemy powiedzieć, że rizomatyczna choreografia, rozumiana zgodnie z modelem kłącza, „wchodzi w wielopiętrowe i wielokierunkowe relacje z rzeczywistością, odbiorcą, kodami kulturowymi", które widz „(…) wnosi do niej w procesie interpretacji, z innymi tekstami, z którymi może być zestawiana, porównywana etc. Choreografią jest w świetle tego rodzaju refleksji (…) efekt interpretacyjnych zmagań, których ta pierwsza jest jedynie polem" (Dajnowski 2016, s. 23). Choreografia-kłącze to zatem „wszelka wielość dająca się złączyć z innymi, by utworzyć kłącze" (Banasiak 2010).

Gdy posługiwaliśmy się Hijikatańskimi instrukcjami choreograficznymi, niezwykle istotne było dla nas krytyczne podejście dyskursywne, mające na celu pogłębioną analizę relacji między koncepcjami i metodami Hijikaty i aktualną problematyką podmiotowości i widowiska. Uzupełnieniem poszukiwań ruchowych były długie dyskusje, podczas których badaliśmy to, w jaki sposób koncepcje i metody Hijikaty rezonują ze współczesnymi reprezentacjami przemocy, kryzysu, znikania podmiotu, niepełnosprawności. Stawialiśmy pytania o formę, treść i znaczenie instrukcji Hijikaty, by zweryfikować to, czy i na ile jesteśmy w stanie w twórczy sposób z nich skorzystać – nie imitować formy *butō* Hijikaty, lecz potraktować jego instrukcje jako rizomatyczny element choreograficzny, który może łączyć się z wielością innych elementów, bez nadawania żadnemu z nich nadrzędnego miejsca w hierarchii systemu, jakim jest choreografia, lecz z uwzględnieniem zasad dotyczących cytowania.

Ten proces polidyskursywnego budowania materiału ruchowego zainspirowany instrukcjami Hijikaty i jego *Ankoku butō* doprowadził do wypracowania otwartego systemu rizomatycznej choreografii. System ten opiera się na zasadach kłącza wymienionych przez Deleuze'a i Guattariego, stąd też mimo ogromnego szacunku dla źródeł, z których czerpie (mówię głównie o instrukcjach i koncepcjach Hijikaty), sprzeciwia się zasadzie genealogii rozumianej w sensie genetycznym i hierarchiczności oraz wyłączności promowanej przez japońskich tancerzy *butō*. Duża część z nich uważa, że ludzie Zachodu nie są w stanie, a nawet nie mają prawa, ze względu na różnice kulturowe i niefunkcjonowanie w obrębie japońskiej genealogii *butō* (relacja „mistrz–uczeń", spadkobierca itp.), zrozumieć *butō* Hijikaty i że ich korzystanie ze spuścizny Hijikaty jest rodzajem profanacji. Rizomatyczny system choreografii, który proponuję, zakłada demokratyczne podejście do korzystania ze źródeł i cytowania.

Jak sugeruje Kuniyoshi Kazuko, *butō* „to nie tylko widowisko, ale także ucieleśnienie jednego z najwyraźniejszych nurtów krytycznych w historii świadomości ciała" (Kuniyoshi 1991, s. 6). Idąc tym tropem, warto przywołać esej Ichikawy Miyabiego, w którym zwraca on uwagę na związek pomiędzy problematyką współczesnego podmiotu żyjącego w społeczeństwie informatycznym (jap. *jōhō shakai*) i charakterystycznymi elementami techniki *butō* Hijikaty – takimi jak transformacja i fragmentacja ciała oraz wielopoziomowe rozproszenie/rozszcze-

pienie uwagi. Jak twierdzi Ichikawa, ciało w społeczeństwie informacyjnym jest ograbione ze swojej indywidualności i tożsamości, poddane jest homogenizacji. Ichikawa dodaje, że ciało to zmuszane jest do produkowania i konsumowania ogromnych ilości informacji, powodujących jego ciągłą metamorfozę i zmuszających świadomość podmiotu do poruszania się w tym samym czasie w wielu często przeciwstawnych kierunkach. W świecie pełnym znaków i impulsów indywidualny podmiot znika i ten głęboki kryzys, jak twierdzi Ichikawa, stał się tworzywem *Ankoku butō* Hijikaty (Ichikawa 1991, s. 71). W momencie, w którym „Japonia spółka z o.o." (Baird 2012, s. 6–7) zaczęła wymagać od swoich obywateli, aby produkowali i konsumowali zgodnie z zasadą „performuj albo…", Hijikata praktykował ze swoimi tancerzami technikę *ciała-w-kryzysie*, korzystając z zasady „performuj, i, i, i…", która utrzymywała tancerza w ciągłym fizycznym i psychologicznym napięciu, wynikającym z nieustannego ucieleśniania, obserwacji i reakcji na nieprzerwaną interakcję między elementami i płaszczyznami choreografii[12]. W tym świetle technika Hijikaty jawi się jako niezwykle płodna technologia konstruowania podmiotowości-w-procesie i nowa technika bycia w świecie przeładowanym informacjami (Baird 2012, s. 3–7). Transformację będącą sednem *Ankoku butō* możemy tym samym rozumieć jako etycznie i politycznie zaangażowany proces ucieleśnienia doświadczenia fragmentarycznej rzeczywistości.

Podążając tym tropem czytania *Ankoku butō* Hijikaty, w naszej pracy nad materiałem choreograficznym do spektaklu *Kantor_Tropy: Collage* skupiliśmy się na budowaniu cielesnej reakcji na globalną i lokalną sytuację ciała i podmiotu. Wykorzystując koncepcje i narzędzia Hijikaty jako punkty odniesienia, łączyliśmy je z innymi grupami znaków i nie-znaków zakorzenionych w naszych indywidualnych historiach/krajobrazach/kulturach/społeczeństwach. Korzystając z instrukcji Hijikaty, staraliśmy się uchwycić i ucieleśnić krytyczny moment znikania podmiotu, wzmocnić go i doprowadzić do momentu transgresji, w którym kryzys ciała sprawiłby, że zarówno widownia, jak i sam tancerz doświadczą materialności/mięsności ciała.

Ten proces pozwolił na głębsze, cielesne zrozumienie złożoności *butō* Hijikaty, a także doprowadził nas do wypracowania transkulturowej rizomatycznej strategii choreograficznej. Jako cielesna praktyka połączona z krytycznym dyskursem pozwala ona na świeże odczytanie koncepcji Hijikaty i nowe wykorzystanie jego narzędzi choreograficznych, a także włączenie ich we współczesną transkulturową praktykę choreograficzną i performatywną.

Bibliografia

Banasiak B. (2010), *Gilles Deleuze – nomadologia*, „Hybris. Internetowy magazyn filozoficzny", nr 1, http://bbogdan.w.interiowo.pl/Nomadologia.pdf (dostęp: 10.05.2017).

Capiga A. (2009), *Bunt ciała. Butoh Hijikaty*, Biblioteka Muzeum Manggha, Kraków.

Dajnowski M. (2016), *Mapy literackie – kłącze, fałdy i „efekt przedpokoju"*, „Białostockie Studia Literaturoznawcze", t. 8.

Deleuze G., Guattari F. (2015), *Tysiąc Plateau*, tłum. praca zbiorowa, Fundacja Bęc Zmiana, Warszawa.
Greiner C. (2008), *Du corps mort vers la vie: le butō selon Hijikata*, „Ebisu", nr 40(1).
Ichikawa M. (1988), *Butō Josetsu (A Preface to butō)*, [w:] S.B. Klein, *Ankoku butō: The Premodern and Postmodern Influences on the Dance of Utter Darkness*, Cornell East Asia Papers, Cornell University, Ithaca.
Keng L.C. (1998), *Hijikata Tatsumi and Ankoku Butoh: A Body Perspective*, National University of Singapore, Singapur.
Klein Blakeley S. (1988), *Ankoku Butō: The Premodern and Postmodern Influences on the Dance of Utter Darkness*, Cornell East Asia Papers, Cornell University, Ithaca.
Kuniyoshi K. (1991), *Butoh in the Late 1980s*, „Notes. Maandblad over theaterdans en mime", nr 11.
Kurihara N. (1996), *The Most Remote Thing in the Universe: Critical Analysis of Hijikata Tatsumi's Butoh Dance*, New York University, New York.
Kurihara N. (2000), *Hijikata Tatsumi: The Words of Butoh*, „The Drama Review", nr 44(1).
Morishita T. (2004), *Hijikata Tatsumi no butō: Nikutai no shururearisumu, shintai no ontorojī*, M. Takashi (red.), Keio University Press, Tokio.
Nakajima N. (1997), *Ankoku Butoh*, Lecture delivered at Fu Jen University decade conference „Feminine Spirituality in Theatre, Opera, and Dance", University of Taipei, Taipei.
Pastuszak K. (2014), *Hijikata Tatsumi's Ankoku Buto – theatre of body-in-crisis*, Universitas, Kraków.
Takashi M. (2000), *About Hijikata Tatsumi's Method of Creating Butoh (Hijikata Tatsumi no Butoh souzou no houhou o megutte)*, [w:] *Genetic Archive Engine*, Keio University Art Centre, Tokio.
Takashi M. (2015), *Hijikata Tatsumi's Notational Butoh. An Innivational Method for Butoh Creation*, Keio University Art Centre, Tokio.
Waguri Y. (1998), *Buto Kaden*, Justsystem, Tokio.
Warburton E.C. (2011), *Of Meanings and Movements: Re-Languaging Embodiment in Dance Phenomenology and Cognition*, „Dance Research Journal", nr 43(2).
Wurmli K. (2008), *The Power of Image: Hijikata Tatsumi's Scrapbooks and the Art of Butō*, University of Hawaii, Honolulu.
Zamorska M. (2013), *Butō-fu – obraz w umyśle, obraz w ciele*, „Zeszyty Naukowe PWST", nr 5.

Summary

In this article I want to outline and analyse chosen elements of the artistic project entitled *Kantor_Traces: Collage.* In my discussion I focus mainly on the rehearsal process, in which we made use of Hijikata's "notational *butō*" method for developing movement material and juxtaposed his main concepts with our own choreographic approaches. Using hijikatian tools in a critical manner and with a proper discursive approach enabled us to recognise the cultural specificity and originating impulses of *Ankoku butō* and Hijikata's concept of *body-in-crisis* and "notational *butō*".

It also led us towards developing a kind of "rhizome-choreographic-strategy", which I define and analyse in my article taking as a theoretical point of reference Deleuze and Guattari's writings on the rhizome and Petra Kuppers' essay entitled – *Butō Rhizome.* I argue that "rhizome-choreographic-strategy" – being a corporeal practice combined with intellectual research – enables bringing Hijikata's legacy into the 21st century transcultural performative practice.

Przypisy

1 Amareya Theatre & Guests – międzynarodowy kolektyw taneczny prowadzony przez Katarzynę Pastuszak i stworzony w 2012 roku jako poszerzenie formuły Teatru Amareya (zał. w 2003 roku w Gdańsku). Aktualnie do kolektywu należą: Katarzyna Pastuszak, Aleksandra Śliwińska, Agnieszka Kamińska, Joanna Duda, Louise Fontain, Yuko Kawamoto, Kae Ishimoto, Rui Ishihara, Ichi Go, Magda Jędra, Monika Wińczyk, Barbara Szamotulska-Dziubich, Jan Grządziela, Daniela Komędera, Przemysław Jurewicz, Bartosz Cybowski.

2 „Notacyjne *butō*" – termin odnoszący się do okresu twórczości Hijikaty, w którym *Ankoku butō* stało się skrystalizowanym *quasi*-skodyfikowanym systemem notacji tańca i techniką choreograficzną wykorzystującą instrukcje *butōfu* i obrazy zebrane w prywatnych zeszytach *butōfu* Hijikaty (proces krystalizacji „notacyjnego *butō*" rozpoczął się w 1972 roku i zakończył w 1976). Używając terminu „notacyjne *butō*", musimy jednak pamiętać, aby nie traktować go dosłownie, gdyż notacja w *butō* Hijikaty znacznie różni się od systemów takich jak notacja Labana (Wurmli 2008, s. 132–143; Pastuszak 2014, s. 321–322).

3 *Kantor_Tropy: Collage* – produkcja zespołu Amareya Theatre & Guests, prem. 14.10.2015, Nowa Synagoga Gdańsk. Reżyseria Katarzyna Pastuszak; Wykonanie: Kawamoto Yuko, Rui Ishihara, Katarzyna Pastuszak, Aleksandra Śliwińska, Daniela Komędera, Jan Grządziela, Przemysław Jurewicz, Ichi Go, Kae Ishimoto; Obiekty: Adriana Majdzińska, Grażyna Tomaszewska-Sobko; Kostiumy: Daisuke Tsukuda; Reżyseria świateł: Bartosz Cybowski; Muzyka: Joanna Duda.

4 *Body-in-crisis* – złożony fenomen stanowiący jeden z głównych elementów *Ankoku butō* Hijikaty, powiązany z fascynującymi go artystycznymi, społecznymi i politycznymi dyskursami. Jak sugeruje Pastuszak, to, jak Hijikata rozumiał znaczenie ciała w tańcu (osobista ofiara tancerza), jego innowacyjna metoda tworzenia choreografii przy użyciu instrukcji *butōfu* prowadzących tancerza przez proces ucieleśniania bólu i kryzysu, a także bliski związek pomiędzy *Ankoku butō*, japońskim teatrem *angura* i japońskim kontrkulturowym ruchem teatralnym lat 60. z typowymi dla niego metodami problematyzowania i przedstawiania rewolty i kryzysu ciała i podmiotu – to wszystko pozwala nam postrzegać *Ankoku butō* jako formę „teatru *ciała-w-kryzysie*" (Pastuszak 2014, s. 55–152, 264–265).

5 Instrukcje *butōfu*/*butō* notacje – słowa spisane przez Hijikatę w jego prywatnych notesach (16 woluminów formatu B5), a także na luźnych kartkach tzw. *mozousi* (papier dużego formatu), i wykorzystywane podczas choreografowania i trenowania tancerzy. Podczas prób i treningów w *Asbestoskan* Hijikata ustnie przekazywał tancerzom słowa *butōfu*, używając przy tym także małego japońskiego bęben-

ka *uchiwa daiko*. Ponadto każdy z tancerzy posiadał swój własny notes, w którym zapisywał słowa Hijikaty (Morishita 2015, s. 17). Dźwięki *uchiwa daiko* i sposób, w jaki Hijikata wypowiadał słowa, sugerował zmiany pozycji ciała, przejście z jednej frazy/sekwencji do kolejnej, tempo transformacji i jakość ruchu (Pastuszak 2014, s. 319–494).

6 *Notatniki butōfu* (jap. *Butō no tame no sukurappubukku*) – 16 woluminów prywatnych zeszytów Hijikaty, które w 1998 zostały przekazane przez wdowę po Hijikacie – Motofuji Akiko (1928–2003) Archiwum Hijikaty Tatsumiego na Uniwersytecie Keio w Tokio do publicznego użytku. W swoich notatnikach Hijikata zgromadził ok. 500 obrazów – reprodukcji znanych dzieł malarstwa i ich fragmentów, wycinków z gazet, zdjęć. Amerykański badacz Kurt Wurmli zdołał zidentyfikować 465 z 500 obrazów; 90% zidentyfikowanych obrazów pochodzi z dwóch japońskich magazynów artystycznych: *Bijutsu Techō* (260) i *Mizue* (80). (Wurmli 2008, s. 122–131).

7 *Asbestoskan* – (jap. *Siatā asubesuto kan* – dosł. „sala teatralna asbestoskan"), studio taneczne, które znajdowało się w dzielnicy Meguro (Tokio), będące od ok. 1960 r. własnością Hijikaty i jego żony Motofuji Akiko. Wcześniej należało do tancerza i choreografa Tsudy Nobutoshiego (1910–1984), który prowadził w nim szkołę (jap. *Tsuda kindai buyō gakkō* – Szkoła tańca współczesnego Tsudy) (Pastuszak 2014, s. 157). Hijikata i Motofuji zmienili nazwę na „Asbestoskan", aby uczcić pamięć zmarłego ojca Motofuji, który działał w branży azbestowej i sfinansował budowę szkoły Tsudy (Schwellinger 1998, s. 51). *Asbestoskan* składało się z sali prób, sceny, pokojów mieszkalnych, baru i pomieszczenia gościnnego (Pastuszak 2014, s. 265–266; Schwellinger 1998, s. 51, 83).

8 Kawamoto Yuko (ur. 1973) – tancerka *butō*, choreografka. W latach 1991–1999 tańczyła w zespole *Yukio Waguri + Kohzensha butō* prowadzonym przez Waguri Yukio (1952–2017) – bezpośredniego ucznia i tancerza Hijikaty. W 2000 roku stworzyła własny zespół *Shinonome Butō*. Od 2005 roku regularnie współpracuje z Amareya Theatre & Guests.

9 Pełna wersja instrukcji „Auschwitz" spisana podczas prób z Hijikatą przez Waguriego Yukio znajduje się w publikacji *Butō Kaden*, a tłumaczenie pełnej wersji na język polski w książce K. Pastuszak (Pastuszak 2014, s. 470–472).

10 Robaki (jap. *mushi*) – element często pojawiający się w instrukcjach Hijikaty.

11 *Kasa-kasa-kasa* – przykład japońskiej onomatopei, sugerującej odgłos gniecionego papieru. Onomatopeja odgrywała istotną rolę w Hijikatańskiej metodzie choreografowania przy użyciu słów *butōfu* (Kurihara 2000, s. 15).

12 Trawestuję i łączę w tym miejscu wstęp książki Bruce'a Bairda zatytułowany *I, I, I…* oraz tytuł książki Jona McKenziego *Performuj albo…* w celu podkreślenia relacji między charakterem techniki *Ankoku butō* nastawionej na realizację wielu, często sprzecznych zadań performatywnych a aktualnym dyskursem dotyczącym „globalnego performansu" (Baird 2012, s. 6–7; McKenzie, 2011).