

Granice w kulturze

Redakcja

Andrzej Radomski, Radosław Bomba



Wydawnictwo Portalu Wiedza i Edukacja

www.wiedzaiedukacja.eu

ISBN 987-83-61546-16-0

Lublin 2010

Magdalena Zamorska

Butō: rubieże kultur, pogranicza dyscyplin, transgresje ciał

[353]¹ Estetyka butō jest powszechnie rozpoznawalna, ale to nie ona jest źródłem specyfiki tego tańca. Jego esencję stanowi *butō-tai*, dosłownie ciało butō. Osiągając ciało butō tancerz przekracza uwarunkowaną społecznie cielesność oraz dualistyczne myślenie, każące mu traktować ciało jako narzędzie, a siebie jako oddzielony, niezależny podmiot.

Taniec butō (klasyfikowany czasami jako teatr tańca, taniec nowoczesny lub nawet postmodernistyczny), stworzony w końcu lat pięćdziesiątych przez awangardowego japońskiego artystę, Tatsumiego Hijikatę, formował się jako wyraz buntu wobec powojennej japońskiej polityki zbliżenia ze Stanami Zjednoczonymi i nowej ideologii konsumeryzmu. Awangardowi twórcy Japonii lat sześćdziesiątych i siedemdziesiątych w kreatywny sposób wykorzystali wzory zaczerpnięte z kultury zachodniej, równocześnie reaktywując wyparte i zapomniane elementy popularnej ludowej kultury japońskiej.

Taniec butō narodził się jako forma graniczna: „Staraliśmy się tworzyć więzi i połączenia po to, by zbudować pomost między nowoczesnym tańcem zachodnim i tradycyjną kulturą japońską, a równocześnie między teatrem i tańcem”², mówi tancerka Natsu Nakajima. Definiując założenia leżące u źródeł tego tańca, autorka cytatu wskazuje na dwie granice, które artyści butō stale kwestionują: granicę kultur i granicę dyscyplin. Równocześnie tancerze postulują odwarunkowanie, desocjalizację ciała: transgresję cielesności.

Butō funkcjonuje na rubieżach kultur, pograniczu dyscyplin i obrzeżach cielesności.

W artykule *Transkulturowość butō. Welsch, Japonia i pytania o tożsamość* sformułowałam pytanie: „w jaki sposób pozbywając się tożsamości społecznej można wykorzystać doświadczenia kulturowe, czy może raczej transkulturową płaszczyznę komunikacji, by stworzyć, dzięki technice eksploracji ciała i umysłu, nową formę wypowiedzi artystycznej?”³. Założyłam, że możliwe jest pozbycie się na jednym z etapów [354] procesu poznawczo-twórczego (trening) uwarunkowanych społecznie sposobów używania ciała i wykorzystanie odniesień kulturowych na etapie kolejnym (performans).

¹ Początek kolejnych stron w monografii.

² N. Nakajima, *Butoh – pomiędzy teatrem a tańcem*, „Opcje”, nr 3 (22), 1998, s. 48-49.

³ M. Zamorska, *Transkulturowość butō. Welsch, Japonia i pytania o tożsamość*, „Kultura-Historia-Globalizacja”, nr 6, 2010, s. 1.

Desocjalizacja ciała to jeden z głównych postulatów twórcy butō. Hijikata chciał, by taniec przywrócił człowiekowi zapomnianą dziecięcą umiejętność spontanicznej gry z własnym ciałem – temu właśnie ma służyć wyzbycie się nabytych w procesie socjalizacji nawyków. Tancerz w procesie inkulturacji przejmuje techniki posługiwania się ciałem, traktując je jako naturalne. Odwrotny proces to dekulturacja czyli desocjalizacja ciała. Ten proces ma miejsce w ramach aktywności trenigowo-warsztatowej, podczas której stosuje się rozmaite techniki, mające za zadanie doprowadzić tancerza do stanu, który można uznać za odmienny stan świadomości: do *butō-tai*. Celem tego etapu jest ogołocenie ciało-umysłu z wszelkich wcześniejszych zapisów. Dopiero wtedy, jako *tabula rasa*, jest gotów przyjąć nieskończone bogactwo treści.

Techniki służące desocjalizacji ciała są uniwersalnym kluczem pozwalającym wniknąć w świat butō. Ale równie ważna jest umiejętność wykorzystywania własnych doświadczeń kulturowych. Dlatego butō powstające w ciałach kolejnych generacji tancerzy zamieszkujących cały glob przyjmuje tak różne formy. Ojcowie butō w przekorny sposób wykorzystali techniki wypracowane w ramach tradycyjnego teatru japońskiego, popularnych ludowych praktyk religijnych, jak również motywów kojarzonych z estetyką japońską, poddając je oczywiście awangardowym przetworzeniom⁴.

Hijikata, odwoływał się do ciała japońskiego, które charakteryzował następująco: stopy wykoślawione, kabląkowate wygięte nogi, krótkie kończyny i duża głowa. Taka budowa ciała przyczynia się według niego do tego, że środek ciężkości jest u Japończyków osadzony niżej niż u Europejczyków czy Amerykanów. Ta pozycja ma swoją nazwę: *ganimata*. Naturalny dla ciała japońskiego sposób poruszania się wpływa na estetyczną specyfikę tańca butō. Inną inspiracją butō w zakresie stylistyki ciała jest *shuaku no bi*, czyli ludowa estetyka brzydoty pojawiająca się również w miejskim teatrze kabuki. Charakterystyczne dla niej są inwersja, groteska, obnażanie ułomności i śmieszności człowieka: karnawałowość dołu materialno-cielesnego w bachtinowskim rozumieniu. Butō wykorzystuje elementy popularnej obrzędowości ludowej, takie jak trans opętania w rytuale *kamikagari* przeprowadzanym przez szintoistyczną kapłankę *miko* czy też transowy taniec *okina-mai*. Z klasycznego teatru *nō* butō zapożycza strategie aktorskie. Aktor teatru *nō* trenuje „starożytną umiejętność wcielania rzeszy żywych istot, które są przenoszone z prehistorii

⁴ Rozwijam temat transkulturowości w: *Transkulturowość butō...*; a inspiracji japońskich w: *Strategie ciała i umysłu. Polska scena butō*, praca doktorska powstająca pod kierunkiem dr hab. Mirosława Kocura w Instytucie Kulturoznawstwa Uniwersytetu Wrocławskiego.

pamięci rodzaju ludzkiego do wnętrza ciała aktora”⁵. To samo założenie towarzyszy tancerzowi butō ucieleśniającemu wyobrażenia zapisane w postaci *butō-fu* (zapisków, rysunków, zdjęć), czyli choreo-skryptu. Pozycja *kamae* (obniżony środek ciężkości, ciało lekko pochylone w przód) oraz krok *suriashi* (posuwisty ruch bez odrywania stóp od podłoża) wpłynęły na ruch sceniczny w butō – zwłaszcza tzw. pozycję zero. W tej ostatniej dostrzec też można odwołanie do techniki osiągnięcia tzw. spojrzenia z zaświatów, spojrzenia oderwanego (*riken-no ken*). W teatrze nō techniką przekazywania treści jest swobodny montaż – również w butō widz ma zwykle do czynienia z ciągiem żywych obrazów: interkomunikowalnych, choć interpretowanych subiektywnie.

Ważną strategią konstruowania obecności scenicznej jest zastępowanie twarzy [355] zdepersonalizowaną maską (teatr nō). Z kolei w teatrze kabuki stosuje się intensywny makijaż *kumadori*. Celem maski i makijażu jest pozbawienie postaci jednostkowych rysów twarzy – malunek komunikuje widzowi status społeczny postaci odtwarzanej przez aktora, jej płęć, cechy charakteru czy nawet nastrój. Często spotykany w butō biały malunek (makijaż) całego ciała odzmysławia i odcieleśnia tancerza, neutralizuje cechy płciowe i być może jest mniej lub bardziej świadomym wykorzystaniem symboliki bieli: koloru tradycyjnie związanego z zaświatami. Innym elementem zaczerpniętym z kabuki są pozy *mie*: groteskowe grymasy, powykrzywiane układy ciała, wykoślawienia członków, zaskakujące miny i wybałuszone oczy. W kabuki aktor zastygał, podkreślając kulminacyjny moment akcji; w tańcu butō strumień surrealistycznych pozycji i min (*beshimi kata*) jest odzwierciedleniem form, które w procesie ciągłych zmian przyjmuje świat. Jeszcze inną techniką gry z cielesnością w kabuki są kobiece role grane przez męskich aktorów *onnagata*, którzy nawet poza sceną często identyfikują się z żeńską płcią. Także twórcy butō dokonywali transgresji płci: radykalne obchodzenie się z ciałem, występy w porno-klubach i sceniczne kostiumy (między innymi stroje noszone przez płęć przeciwną) służyły przekraczaniu społecznych tabu i performatywnemu przetwarzaniu genderowo uwarunkowanych zachowań.

Równocześnie należy pamiętać o tym, że obydwaj ojcowie założyciele butō, Tatsumi Hijikata i Kazuo Ōno „byli ludźmi kształconymi w technikach nowoczesnego tańca zachodniego”⁶, głównie przez spadkobierców tradycji niemieckiego ekspresjonistycznego *Neue Tanz* z lat 20- i 30-tych, np. „Haralda Kreutzberga, który był w Japonii w 1939 roku (...) Takaya Eguchiego, który studiował u Mary Wigman w Niemczech. Duży wpływ wywarł

⁵ J. Rodowicz, *Boski dwumian. Przenikanie rzeczywistości w teatrze nō*, Instytut im. Jerzego Grotowskiego, Wrocław 2009, s. 9.

⁶ Por. N. Nakajima, *Butoh...*, s. 48.

także nauczyciel Kazuo Ōno – Baku Ishi”⁷. Dopiero później odrzucili stylistykę tańca współczesnego, estetykę i podłoże ideowe tańca ekspresjonistycznego oraz ideę układu choreograficznego. Spektakle butō z lat sześćdziesiątych programowo deptały społeczne tabu, a tancerzy inspirowała lektura Markiza de Sade, Jeana Geneta oraz amerykański happening. Pojawiły się też postulaty zawarte w manifestach Antonina Artauda, twórcy idei Teatru Okrucieństwa, egzystencjalistyczny Teatr Absurdu, założenia surrealizmu (sztuka jako wyraz procesów nieświadomych)⁸. Artyści kolejnych generacji przyznają się do wielu innych wątków, które zostały następnie przetworzone w ich tańcu: na przykład Akira Kasai zainteresował się steinerowską antropozofią i jego teorią ruchu, zwaną eurytmią, natomiast Daisuke Yoshimoto zetknął się z teatrem i ideami Jerzego Grotowskiego oraz Teatrem Śmierci Tadeusza Kantora.

Narodziny i rozwój tańca butō (lata 60 i 70) zbiegają się z falą intensywnych przemian w dziedzinie sztuk performatywnych (ang. *performing arts*) w Europie i Stanach Zjednoczonych. Nie przypadkiem pierwszym poruszonym przeze mnie zagadnieniem było ciało butō: taniec butō zagościł w latach osiemdziesiątych na scenach świata zachodniego doskonale wpisując się w popularny w tym czasie nurt powrotu do cielesności. Ciało jako fenomen pojawiło się w sztukach performatywnych za sprawą performansu artystycznego, którego początki wiążą się z *body-artem*⁹. [356] Już wtedy utraciło rangę scenicznego medium dla znaczeń. Dla performerów eksploracja ciała jest wartością samą w sobie, jest aktem autotelicznym. Równocześnie rozwinął się nurt tzw. teatru fizycznego: jego rdzeń stanowią poszukiwania psychosomatyczne, a aktor „myśli ciałem, a więc ucieleśnia umysł”¹⁰.

Z kolei taniec współczesny płynął na fali przewartościowań i eksperymentów. Eksperymenty tańca modern w dużej mierze bazowały na rozmaicie pojmowanej idei czystego ruchu, a przynajmniej ruchu wyzbytego konieczności wspierania czy potwierdzania jakiejś narracji. Podział tańca na modernistyczny i postmodernistyczny wciąż nie jest jednoznaczny. Zdaniem Sally Banes¹¹ taniec eksperymentalny początku lat sześćdziesiątych sięgał zarówno po idee minimalistyczne, jak i kakofonię multimedialną, zbliżając się w latach osiemdziesiątych i dziewięćdziesiątych do tego, co w innych sztukach określano mianem

⁷ Janikowski, Grzegorz, *Tańcząc w stronę korzeni*, „Kultura enter”, wrzesień 2008, <http://www.kulturaenter.pl/02t2.html>, 26.05.2009.

⁸ Więcej o inspiracji artystów butō doświadczeniami zachodniej awangardy w moim artykule: *Transkulturowość butō. Wolfgang Welsch, Japonia i pytania o tożsamość*, w: „Kultura-Historia-Globalizacja”, nr 6, 2010

⁹ M. Carlson, *Performans*, przeł. E. Kubikowska, Wydawnictwo Naukowe PWN, Warszawa 2007, s. 166.

¹⁰ W. Mond-Kozłowska, *Teatr fizyczny*, „alma mater”, nr 51, 2003, <http://www3.uj.edu.pl/alma/alma/51/01/13.html>.

¹¹ Por. M. Carlson, *Performans...*; cyt. za: S. Banes, *Is It All Postmodern?*, “The Drama Review”, 1992, nr 36, s. 59-62

postmodernizmu. Taniec postmodernistyczny podobnie jak performans artystyczny odżegnuje się od technik i konwencji, których celem byłoby obarczenie ciała i ruchu naddanym znaczeniem.

Twórczość drugiej połowy XX wieku była dla świata akademickiego potężnym wyzwaniem: rozszczepiające się dyscypliny, twórczość rozmywająca się na granicy teatru, tańca, plastyki, nowe media oraz panestetyzacja. Narodziny performansu artystycznego i zwrot performatywny mający miejsce w naukach humanistycznych (i nie tylko) otworzyły nowe pole badawcze, poszerzone o mariaż sztuk wizualnych i performatywnych. Koniec dwudziestego wieku stoi pod znakiem zwrotu performatywnego: wcześniejsze dosłowne czytanie zjawisk kultury i interpretowanie ich w duchu semiotycznym zostało zastąpione przez analizy performatywne. Liczy się w nich sam proces, dzianie się, relacje, zwroty i pętle (zapętlenia), a nie „sprezentowane” badaczowi ostateczne, gotowe dzieło. Performatyka ukształtowała się w latach siedemdziesiątych stając się samodzielną dyscypliną. Przedmiotem jej zainteresowań jest zawsze akt; zamiast jednokierunkowego komunikowania znaczeń badaczka zajmuje autopojetyczna pętla *feedbacku* i proces budowania performansu poprzez współuczestnictwo.

Równocześnie rozwinął się nowy nurt badań teatralnych: antropologia teatru. Międzynarodowa Szkoła Antropologii Teatru (ISTA) Eugenia Barby od lat osiemdziesiątych wypracowywała w procesie żywych doświadczeń międzykulturowych uniwersalną metodę badawczą i teorię dotyczącą sztuki aktorskiej/performerskiej. Zadaniem antropologii teatru jest analiza lokalnych tradycji pracy z ciałem i docieranie do uniwersalnych, wyabstrahowanych z kontekstu kulturowego zasad rządzących działaniami aktora. Teatr jest tu rozumiany szeroko: jako aktywność performatywna bazująca na energii preekspresywnej oraz dynamice pozacodziennych technik używania ciała. Te nowe dyscypliny, performatyka i antropologia teatru, były odpowiedzią na zamazywanie się granic pomiędzy teatrem, tańcem i sztukami wizualnymi.

Innym wyzwaniem dla naukowców oraz krytyków stała się postmodernistyczna transdyscyplinarność, skłonność do cytatów, zapożyczeń i hybrydyzacji oraz charakterystyczne dla postmodernizmu brak zakorzenienia, niedookreśloność. Sztuki wizualne (ang. *visual arts*) w instalacjach i poprzez twórcze wykorzystanie nowych mediów wzbogaciły się o wymiar performatywny, natomiast sztuki performatywne (ang. *performing arts*) eksplorowały autoteliczne działania cielesne i estetykę nowych mediów. Konieczny stał się zupełnie nowy model pracy akademickiej: wspólnota idei/zapatrywań zamiast podziału nauki na dyscypliny. Tym wspólnym punktem [357] odniesienia stała się re-animacja ciała.

Tym samym, to ciało znalazło się w centrum zainteresowania, a istota cielesności poddana została wielorakim redefinicjom.

Ciało performujące może być ciałem semiotycznym, ciałem fenomenalnym, ciałem totalnym lub ciałem skutecznym. Rozróżnienie jest płynne: dominują graniczne sposoby funkcjonowania ciała lub symultaniczność, która pojawia się, gdy konstrukcja performansu umożliwia odbiór zgodny z przygotowaniem lub preferencjami odbiorców.

Ciało semiotyczne jest nosicielem znaczenia, odsyła do czegoś, co znajduje się poza nim, na co ciało jedynie wskazuje. W sztukach performatywnych z ciałem semiotycznym mamy do czynienia w przypadku form skodyfikowanych, gdzie gesty odsyłają do denotowalnych znaczeń. Są to formy choreografowane, reżyserowane, mające przeważnie zamkniętą kompozycję. Często ich podstawą jest inscenizowany tekst, ułatwiający semiotyczną analizę. Ciało semiotyczne otwiera się na wszelkie konotacje, skojarzenia, interpretacje. Jego rację bytu stanowi interkomunikowalność przekazu, a niezdolność odbiorcy do jego odczytania jest dowodem nieudolności twórcy.

Zupełnie czym innym jest ciało fenomenalne. Charakteryzuje je szczególny rodzaj obecności „tu i teraz”, widoczne są jego stany fizjologiczne, motoryczne, afektywne i energetyczne¹². To ciało jest autoteliczne – procesy, w których uczestniczy do niczego nie odsyłają. Jest natarczywie obecne. Erika Fischer-Lichte pisze o autopojetycznej pętli *feedbacku*: działania sprawców performansu i angażującej się publiczności wzajemnie na siebie wpływają, modyfikując się i czyniąc z wszystkich uczestników wydarzenia performerów, powołując do życia będące wynikiem tej interakcji emergentne zjawiska. W performansie mamy do czynienia z procesem ucieleśniania, który można opisać jako „cielesny proces, dzięki któremu fenomenalne ciało może się nieustannie tworzyć jako coś specyficznego i zarazem wytwarzać swoje specyficzne znaczenia. Aktor w specjalny sposób wystawia na pokaz swoje ciało fenomenalne, które zwykle bywa doświadczane jako fakt jego obecności i równocześnie jako dramatyczna postać (...). Tak obecność, jak postać nie istnieją poza specyficznymi procesami ucieleśniania, dzięki którym aktor może je pokazać w czasie przedstawienia; tak jedno, jak drugie zostaje przez niego faktycznie powołane do istnienia”¹³. Performans powstaje zatem w wyniku przenikania się ciała semiotycznego z ciałem fenomenalnym.

¹² E. Fischer-Lichte, *Czym jest przedstawienie w kulturze performansów? Próba definicji*, „Didaskalia”, nr 67, grudzień 2008, s. 67.

¹³ Por. E. Fischer-Lichte, *Czym jest...*, s. 67.

Wyróżniam jeszcze dwa inne sposoby istnienia ciała: ciało skuteczne i ciało totalne. Z ciałem skutecznym mamy do czynienia tam, gdzie fizyczność ciała jest wykorzystywana do diagnozowania stanu człowieka postrzeganego w sposób holistyczny. Mówimy wtedy o ciało-umyśle (ang. *bodymind*). Poprzez działania na poziomie ciała wpływa się na funkcjonowanie ciała, psychiki i umysłu. Ciało skuteczne jest obiektem zabiegów ze strony takich dyscyplin jak: psychologia somatyczna, pracująca z całością komunikacyjną jaką tworzy soma i psyche (somatopsychologia, psychosomatologia), różnych metod pracy z ciałem oraz psychoterapii ciała/somatoterapii (podejście reichiańskie, bioenergetyka Lowena, biosynteza Boadelli, technika Alexandra, metoda Feldenkraisa, rolfing, czyli integracja strukturalna Idy Rolf, świadomość sensoryczna, Body Mind Centering, Gyrokinesis, Bodyart, Cantienica, Noguchi Taiso, jak i tradycyjne [358] techniki takie jak joga, *tai-chi*, *qi-gong*, *aikitaiso*), kinezyterapii (element fizjoterapii) czy choreoterapii, terapii tańcem i ruchem.

Zarówno ciało skuteczne, jak i ciało totalne mogą być dla performerera punktem wyjścia. Doświadczenia liminalne, transgresja ciała i odmienne stany świadomości to domena ciała totalnego. Z kartezjańskiego, dualistycznego punktu widzenia możemy mówić o umyśle wcielonym: „Umysł można zobaczyć tylko jako wcielony w konkretne ciało. W przedstawieniu nie sposób myśleć o człowieku jako istocie złożonej z ciała i umysłu, trzeba postrzegać go jako ucieleśnioną świadomość, jako *embodied mind*”¹⁴. Natomiast ciało totalne pozwala doświadczać świata na sposób niedualny, gdzie świadomość nigdy nie była odcieleśniona: poprzez stany graniczne, stany szczytowe, stan *flow*, głęboką relaksację, trans, opętanie, hipnozę, halucynacje czy przejrzyste sny. Także na tym poziomie uruchamia się pamięć ciała. Dzięki odmiennym stanom świadomości można dotrzeć do pogrzebanych w niepamięci traumatycznych wydarzeń, które ożywają wtedy, gdy organizm osiąga stan psychofizyczny analogiczny do stanu, w jakim był w ich trakcie (tak zwana pamięć związana z określonym stanem, ang. *state specific memory*). Poprzez badanie personalnego mitu performerera odsłania się wyparte i zapomniane fragmenty biografii, które w performansie przyjmują formę znaków cielesnych.

Butō to akt performatywny, w którym tancerz pokazuje swoje ciało fenomenalne równocześnie prezentując ciało semiotyczne. Jest to równocześnie metoda eksploracji psychofizycznej, której przedmiotem jest ciało fenomenalne i ciało skuteczne, a celem: ciało totalne.

¹⁴ Por. E. Fischer-Lichte, *Czym jest...*, s. 67

Widz spotyka się z tańcem butō prezentowanym jako mniej lub bardziej otwarta forma artystyczna. Jednak istoty butō nie należy szukać w specyficznej estetyce kojarzonej z tym tańcem (np. niemal niedostrzegalny lub, przeciwnie, szarpany ruch, pobielone ciało, wywrócone oczy i powykrzywiane twarze, niepokojąca muzyka). Butō to przede wszystkim metoda eksploracji własnego ciała i umysłu, przy założeniu, że pojęcia te opisują niepodzielną, autopojetyczną całość – ciałoumysł, będący narzędziem rozwoju i psychosomatycznych poszukiwań. Jego też dotyczą zabiegi dokonywane w procesie psychoterapii ciała lub choreoterapii.

Nie przypadkiem pierwszym poruszonym przeze mnie zagadnieniem było *butō-tai*: taniec butō zagościł w latach osiemdziesiątych na scenach świata zachodniego doskonale wpisując się w performatywny nurt powrotu do cielesności. Ciało butō jest rusztowaniem, na którym opiera się ruch. Jest przestrzenią, w której może zaistnieć to, co jest przywoływane przez tancerza: wyobrażenia, zapomniane fragmenty własnej biografii, zapiski pamięci ciała czy światy równoległe, jakkolwiek by je rozumieć. „W ponowożytnym świecie stale zmieniających się reguł procedury pozbywania się społecznej tożsamości pozwalają zwrócić się w kierunku cielesności przeźroczystej – ciało jest tu wszakże pustym naczyniem, wypełnianym przez rozmaite treści”¹⁵. Osiągnięcie takiej gotowości i otwartości oznacza zdolność integrowania elementów, które potoczna świadomość rozdziela (np. ciało i umysł, podmiot i przedmiot). Ciało butō jest ciałem totalnym.

[359] W butō akt performatywny jest równie ważny, jak proces wewnętrzny, stanowiący istotę treningu i przygotowań warsztatowych. W tym procesie ciało ulega desocjalizacji: dopiero jako pusta forma staje się podłożem artystycznego zapisu. Choreografię stanowi zwykle ciąg wyobrażeń, które zostają w tańcu ucieleśnione. Zarówno obrazy mentalne, jak i estetyka performansu butō odwołują się do elementów obecnych w danej kulturze. Mamy więc do czynienia z bezustannym przenikaniem się uniwersalnych technik pracy z ciałem i kontekstualnego wykorzystywania zapisów kulturowych.

Butō jest formą performatywną, balansującą na granicy tańca, teatru, performansu artystycznego. Można w niej odnaleźć zarówno modernistyczne poszukiwanie esencji, jak i postmodernistyczną simultaniczność, grę cytatów, zapożyczeń, wieloznaczność. Butō to forma artystyczna, a równocześnie narzędzie wewnętrznej eksploracji. Performatywne

¹⁵ M. Zamorska, *Neozakorzenie. Butō jako ponowoczesna strategia*, „Barbarzyńca. Pismo antropologiczne”, nr 3-4 (16-17), 2009

współgranie ciała fenomenalnego i semiotycznego zostaje uzupełnione o nowe możliwości: działanie z użyciem ciała skutecznego i poszerzoną percepcję, którą umożliwia ciało totalne.

Butō to sztuka doprowadzania ciała i umysłu do granic możliwości... i nie przekraczania ich.

Bibliografia:

Carlson, Marvin, *Performans*, przeł. E. Kubikowska, Wydawnictwo Naukowe PWN, Warszawa 2007.

Fischer-Lichte, Erika, Czym jest przedstawienie w kulturze performansów? Próba definicji, *Didaskalia*, nr 67, grudzień 2008.

Janikowski, Grzegorz, Tańcząc w stronę korzeni, *Kultura enter*, wrzesień 2008, <http://www.kulturaenter.pl/02t2.html>, 26.05.2009.

Mond-Kozłowska, Wiesna, Teatr fizyczny, *Alma Mater*, nr 51, 2003, <http://www3.uj.edu.pl/alma/alma/51/01/13.html>, 15.09.2009.

Nakajima, Natsu, Butoh – pomiędzy teatrem a tańcem, *Opcje*, nr 3 (22), 1998.

Rodowicz, Jadwiga, Boski dwumian. Przenikanie rzeczywistości w teatrze nō, Instytut im. Jerzego Grotowskiego, Wrocław 2009.

Zamorska, Magdalena, Neozakorzenianie. Butō jako ponowoczesna strategia, *Barbarzyńca. Pismo antropologiczne*, nr 3-4 (16-17), 2009.

Zamorska, Magdalena, Transkulturowość butō. Welsch, Japonia i pytania o tożsamość, *Kultura-Historia-Globalizacja*, nr 6, 2010.