

Magdalena Zamorska

## **Taniec Okrucieństwa. *Butō* jako realizacja projektu Antonina Artauda**

[PREPRINT]

[94]<sup>1</sup> Jeszcze przed wybuchem drugiej wojny światowej francuski awangardowy twórca i teoretyk teatru Antonin Artaud przedstawił radykalną ideę teatru. Nakreślił swoją wizję Teatru Okrucieństwa w kilku poetyckich artykułach, manifestach oraz listach, które zostały wydane we Francji w 1938 roku pod zbiorowym tytułem *Teatr i jego sobowtór*. Ta publikacja do dziś stanowi inspirację dla twórców teatralnych dążących do przywrócenia pierwotnej, transformatywnej mocy sztukom widowiskowym.

Ale jego propozycja przekroczyła ramy teatru i po latach okazało się być prekursorska nie tylko dla performansu artystycznego—Marvin Carlson analizuje to zagadnienie w książce *Performans*<sup>2</sup>—ale również tańca. Wizja Artauda była znana [95] twórcy *butō*, Tatsumiemu Hijikacie: pozycja *Teatr i jego sobowtór* została wydana w Japonii w 1965 roku.

### **Antonin Artaud i Tatsumi Hijikata**

Antonin Artaud urodził się w 1896 roku. W latach dwudziestych był aktywnym uczestnikiem francuskiego ruchu nadrealistów. Ale inspirację dla jego wizji Teatru Okrucieństwa stanowiły również występy teatru z Bali (1931), podróż do ludu Tarahumara (Meksyk, 1936) oraz wyrosłe na gruncie porównawczym (z uwzględnieniem tradycji ezoterycznych, np. kabały) przemyślenia dotyczące kształtu kultury zachodniej, ze szczególnym uwzględnieniem teatru.

Artaud był niespełnionym praktykiem. Choroba psychiczna—schizofrenia—odebrała mu moc sprawczą, stając na drodze do scenicznej realizacji wizji i doprowadzając do degradacji psychofizycznej i śmierci w przytułku dla obłąkanych (1948). Dopiero po drugiej wojnie światowej twórcy teatralni, wśród nich Jerzy Grotowski, na różne sposoby zaczęli przekuwać jego słowa w formę sceniczną.

Tatsumi Hijikata (prawdziwe nazwisko Kunio Yoneyama) był twórcą *Ankoku butō*, Tańca mroku. Hijikata przyszedł na świat w 1928 roku, w rolniczej wiosce w prefekturze Akita: północnej, zacofanej gospodarczo i cywilizacyjnie części Japonii. Atmosfera prowincji, gdzie człowiek jest szczególnie silnie związany z otoczeniem i naturalnymi

---

<sup>1</sup> W nawiasach kwadratowych numery stron w wersji drukowanej publikacji.

<sup>2</sup> Por. M. Carlson, *Performans*, PWN, Warszawa 2007, s. 152, 206-209.

cyklami, których etapami są narodziny i śmierć, odcisnęła ślad na stworzonej przez Hijikatę wizji ciała i ruchu. W 1952 roku, w wieku dwudziestu czterech lat, przeniósł się do Tokio, gdzie poruszony tańcem Mitsuko Andō i Kazuo Ōno, rozpoczął naukę tańca współczesnego u Takaya Eguchi i Andō. Aleksandra Capiga-Łochowicz, tancerka butō, japonistka, opublikowała w 2009 roku książkę *Bunt ciała. Butō Hijikaty*<sup>3</sup>, w której popularyzuje jego bogaty życiorys, idee artystyczne oraz warsztat sceniczny. Idee Hijikaty, zarówno te dotyczące istoty tańca, jak i funkcjonowania człowieka w rzeczywistości społecznej ukształtowały nową na gruncie japońskim formułę działalności scenicznej—taniec *butō*. Poprzez *butō* Hijikata odkrywał cielesność, kontestując stosowane praktyki kulturowe.

Taniec określany był w dawnej Japonii zwrotem *kami-asobi*, „zabawy bogów”, pod koniec XIX wieku wszedł w użycie termin *buyō*, „taniec”<sup>4</sup>. Natomiast *butō* (舞踏) to określenie stosowane wobec tańców importowanych z Zachodu<sup>5</sup>. „*Ankoku* znaczy mrok, *an* to ciemność, a *koku* to czerń”<sup>6</sup>. Pierwotnie Hijikata używał [96] określenia *Ankoku buyō* później zamienił ten ogólny termin na *butō*. Poprawna nazwa tańca znanego jako *butō* brzmi więc *Ankoku butō*. Tej nazwy własnej do dziś używają Japończycy.

Pierwszy spektakl *Ankoku butō*, *Zakazane kolory*, miał premierę w 1959 roku. W rozwoju tej formy scenicznej badaczka Katarzyna Julia Pastuszek wyróżnia dwa etapy: okres pre-historii notacyjnego *butō* (1959-1972), oraz okres notacyjnego *butō* (1972-1985)<sup>7</sup>. Mianem „notacyjne *butō*” określa się tu taniec stworzony na bezie *butō-fu*, czyli poetyckiej (zapośredniczonej przez obrazy) formy zapisu choreografii spektaklu. Do zagadnienia notacji jeszcze wróćę.

Gdy w latach siedemdziesiątych na scenę wkroczyła druga i trzecia generacja tancerzy *Ankoku butō*, okazało się, że mroczny wydźwięk tej etykiety stał się zbyt ograniczający—nazwę gatunku skrócono do *butō*<sup>8</sup>. W dalszej części artykułu będę używać tej skróconej, popularnej na Zachodzie nazwy. Należy jednak pamiętać, że pierwsza dekada twórczości pod szyldem *butō* „była bardzo silnie związana z mroczną (*ankoku*) stroną życia, pełną przemocy,

<sup>3</sup> A. Capiga, *Bunt ciała. Butoh Hijikaty*, Muzeum Sztuki i Techniki Japońskiej manggha, Kraków 2009.

<sup>4</sup> E. Żeromska, *Japoński teatr klasyczny. Korzenie i metamorfozy*, t. 1, TRIO, Warszawa 2010, s. 37.

<sup>5</sup> Por. J. Viala, N. Masson-Sekine, *Butoh - Shades of Darkness*, Shufunotomo Co., Ltd., Tokyo 1988, s. 64.

<sup>6</sup> Por. T. Kasai, *New Understandings of Butō Creation and Creative Autopoietic Butō – From Subconscious Hidden Observer to Perturbation of Body-Mind System*, „Bulletin of Faculty of Humanities” 2009 nr 86, Sapporo Gakuin University, s. 21-36.

<sup>7</sup> K.J. Pastuszek, *Ankoku butō Hijikaty Tatsumiego teatr ciała-w-kryzysie*, dysertacja doktorska pisana pod kierownictwem prof. dr hab. Michała Błażejewskiego, Uniwersytet Gdański, Wydział Filologiczny, Katedra Kulturoznawstwa, Gdańsk 2010.

<sup>8</sup> Por. S.B. Klein, *Ankoku Butō: the Premodern and Postmodern Influences on the Dance of Utter Darkness*, Cornell University East Asia Series, New York 1988, s. 2.

groteski i szaleństwa”<sup>9</sup>. Ten właśnie mroczny etap kształtowania się tańca *butō* jest najbliższy frenetycznej koncepcji Teatru Okrucieństwa Artauda.

### **Krytyka kultury zachodniej**

Artaudowska krytyka teatru zachodniego jest pochodną jego krytyki kultury (a w szczególności sztuki) zachodniej, diagnozowanej jako „bałwochwalczy kult arcydzieł”. Taka kultura bazuje na intelekcie, myśli (Artaud nazywa to „duchowym kalectwem zachodu”) i tym samym oddziela się od życia. W ten sposób powstaje „pęknięcie między rzeczami, a słowami, ideami, znakami, które przedstawiają rzeczy”<sup>10</sup>. Teatr zrodzony w tej szczelinie jest podporządkowany słowu, tekstowi, zajmuje się mialką codziennością, psychologizuje i racjonalizuje. Jest wyrazem mieszczańskiego konformizmu i pseudoelitarności, a jego estetyzm stanowi alibi dla podglądactwa. „Teatr współczesny zdaje się śmierdzieć ropą i dekadencją”<sup>11</sup>; jest kolonialny, elitarny, egocentryczny, ponieważ odciął się od kontaktu z absolutem, od mistycznych podstaw, sił kosmicznych.

Teatrowi zachodniemu Artaud przeciwstawia teatr totalny, czysty, alchemiczny. Zgłasza kilka kluczowych postulatów. Po pierwsze, teatr ma powodować organiczny wstrząs, odciskać piętno. Po drugie, teatr należy umieścić w kontekście sakralnym i metafizycznym, ponieważ czerpie swą moc z energii [97] kosmicznej. Po trzecie wreszcie, słowo ma być samoistną, żywą siłą trafiającą bezpośrednio do duszy. „Teatr powinien dążyć wszystkimi środkami do podważenia i poddania w wątpliwość wszystkich wyglądów nie tylko świata zewnętrznego, obiektywnego i opisywalnego, lecz również świadomości wewnętrznej, to znaczy człowieka rozpatrywanego metafizycznie”<sup>12</sup>, a ostatecznie do poddania w wątpliwość samego człowieka.

Artaud proponuje stworzenie widowiska totalnego, które bazowałoby na „paroksyzmie”, czyli maksymalnym zagęszczeniu komunikatu, barokowym bogactwie bodźców zmysłowych. Tej formule towarzyszy zasada jedności, obejmująca współdziałanie wszystkich zmysłów, a także jedność ducha i ciała oraz konkretności i abstrakcji. Teatr czysty to „teatr kwintesencji, gdzie rzeczy wykonują osobliwe obroty, przechodzą przez dziwne

---

<sup>9</sup> P. Roquet, *Towards the Bowels of the Earth. Butoh Writhing in Perspective*, praca magisterska obroniona na Pomona College 2003, s. 31.

<sup>10</sup> A. Artaud, *Teatr i jego sobowtór*, przeł. J. Błoński, Wydawnictwa Artystyczne i Filmowe, Warszawa 1978 [1938], s. 33.

<sup>11</sup> Tamże, s. 13.

<sup>12</sup> Tamże, s. 109.

przekształcenia, zanim powrócą do abstrakcji”<sup>13</sup>. To teatr idealny, którego formuła przetrwała według Artauda jedynie w teatrze balijskim i japońskim. Jego cechą charakterystyczną jest eliminacja słów i zastąpienie ich mimiką, gestami. Symboliczne znaczenia są odbierane intuicyjnie—intelektualna analiza jest zbędna.

W podobnym tonie kulturę zachodnią krytykował Hijikata. Jego spektakle były wymierzone przeciwko odbiorowi, którego istotą jest przyjemność estetyczna. Sednem *Ankoku butō* jest powrót do ciała pierwotnego, przedkulturowego, osiągniany poprzez pozbywanie się cielesności codziennej. Poszukiwanie ciała pierwotnego wiąże się z dotykaniem sfery mroku: wypartych aspektów rzeczywistości, tego, co kryje się za fasadą codziennej elegancji. Dlatego ciemność przesycającą *Ankoku butō* można interpretować jako wywrotową potrzebę zaakcentowania istnienia ciała tabuizowanego przez kulturę.

Konsekwencją postulatu powrotu do ciała pierwotnego, przedkulturowego są charakterystyczne dla *butō* figury ciała bezpłciowego i ciała niewinnego. Pobielone ciała tancerzy *butō* i ich ogolone głowy powodują zacieranie atrybutów płci, oni sami zaś zmieniają się w postaci androgyniczne. Na obszarze ich ciała dokonuje się swoista transgresja płci<sup>14</sup>. Nagość paradoksalnie pozwala tancerzowi pozbyć się atrybutów płci społecznej. Jednolity biały makijaż – całun, kokon – ułatwia metamorfozę ciała. Hijikata pokazywał też ciało niepewne, rozmakające, chłonna i tym samym powracające do swego początku: ciało niewinne. Ukazując proces cofania się ciała w czasie, odwołał się do idei poszukiwania w sobie dziecka.

Inną kluczową dla *Ankoku butō* figurą jest ciało japońskie, ciało sprzed dominacji kulturowej Zachodu. Postulaty Hijikaty współgrały z panującą ówczesnie wśród japońskich twórców awangardowych tendencją: powrotu do japońskich tradycji, obyczajów i wierzeń. Te natywistyczne idee Susan Blakely Klein określa mianem zwrotu w kierunku tradycji przednowoczesnych (*premodern*)<sup>15</sup>, [98] który zakłada przywrócenie łączności z tym, co nieracjonalne, nieświadome, czerpaniem z rezerwuaru pierwotnej, seksualnej energii, z treści kolektywnej nieświadomości. W twórczości pojawiają się takie zagadnienia jak przemoc, rytualna ofiara, ekstaza. Wiąże się również z ożywieniem popularnych ludowych formuł, jak

<sup>13</sup> Tamże, s. 86.

<sup>14</sup> J. Hoczyk, *O cielesności w japońskim tańcu butō*, „NowyTaniec.pl”, 2009, [www.nowytaniec.pl/czytelnia/Julia\\_Hoczyk\\_O\\_cielesnosci.pdf](http://www.nowytaniec.pl/czytelnia/Julia_Hoczyk_O_cielesnosci.pdf), 04.01.2010.

<sup>15</sup> S.B. Klein, *op.cit.*, s. 14.

również form widowiskowych teatru ludowego XX wieku, które miały wpływ na japońską awangardę: opery Asakusa, para-cyrkowych spektakli Misemono, czy wodewilowego Yose.

W roku 1967 Hijikata odbył wyprawę w rodzinne strony (północna prowincja Tōhoku), która ożywiła wspomnienia z dzieciństwa. Z nich właśnie czerpał wiedzę na temat postaw i gestów cielesnych<sup>16</sup>, typowych dla żyjącej w bardzo trudnych warunkach ludności wiejskiej. Ciało japońskie, o jakim mówił, zostało ukształtowane w rolniczej przeszłości. Charakteryzował je następująco: stopy wykoślawione, kabłąkowate wygięte nogi, krótkie kończyny i duża głowa, środek ciężkości osadzony niżej. Kroczenie na zewnętrznych krawędziach stóp, powodujące wykoślawienie nóg i obniżenie korpusu nosi miano *ganimata*. „Taniec zachodni zaczyna się od stóp mocno osadzonych w podłożu, *butō* zaś zaczyna się tańcem, w czasie którego tancerz daremnie usiłuje odnaleźć własne stopy”<sup>17</sup>.

### **Trans, konwulsja, groteska**

Artaud nie opracował spójnej metody aktorskiej organizacji pracy: liczyły się spontaniczność i konwulsyjność wyrazu, co w pewien sposób zbliża go do praktyków ekspresjonistycznego aktorstwa niemieckiego. W artykułach i listach kładzie nacisk na konieczność ciągłej autoanalizy, drażenia podświadomości i poznawania „mistycznej mechaniki” własnego ciała, a celem tych działań miało być „uzyskanie dostępu do źródeł życia, powrót do życia, które przemawia przez ciało i gest aktora”<sup>18</sup>. Artaud „nauczył nas badać siebie i (...) poświęcać siebie na rzecz owego badania”<sup>19</sup>.

Prawdziwy performans jest rytuałem, zatem aktor staje się szamanem, uzdrowicielem, a nawet demiurgiem – stwórcą<sup>20</sup>. Kontakt z kosmicznymi siłami następuje w specyficznym stanie umysłu: „Aktor, występując w imieniu społeczności, a więc w roli kapłana, wprawia siebie (i pośrednio publiczność) w stan transu”<sup>21</sup>. Artaud protestuje „przeciw obłąkanemu zawężeniu idei kultury”, twierdząc, że „prawdziwa kultura działa swą siłą i zdolnością wprowa[99]dzania człowieka w stan egzaltacji, zaś europejski ideał sztuki dąży do

---

<sup>16</sup> Doświadczenie cielesności będące udziałem rdzennej ludności wiejskiej Japonii: por. T. Hijikata, 1969, *From Being Jealous of the Dog's Vein*, „The Drama Review”, 2000, vol. 44.1 (wiosna), s. 56-59; T. Hijikata, 1985, *Wind Daruma*, „The Drama Review”, 2000, vol. 44.1 (wiosna), s. 71-79.

<sup>17</sup> Tamże.

<sup>18</sup> S. Hanff, *Aktor obdarty ze skóry*, w: strona domowa Teatru Limen, <http://limenbutoh.net/index.php>, zakładka *Teksty*.

<sup>19</sup> O. Aslan, *Aktor XX wieku*, Państwowy Instytut Wydawniczy, Warszawa 1978, s. 237.

<sup>20</sup> A. Artaud, *op.cit.*, s. 22.

<sup>21</sup> Tamże, s. 20-21.

rozdzielania siły i umysłu, który przypatruje się tylko egzaltacji<sup>22</sup>. Jego teatr totalny reaktywuje obrazy i środki wywołujące trans, dociera się do człowieka-całości. „Uniesienie pytyjskie znajduje wyraz w zagadce. W owej zagadce objawia się więź istniejąca między ekstazą a rozumem. Teatr Okrucieństwa nie miałby być ani dionizyjską zaturą, ani oddaniem się pod zbawienną opiekę Apolla traktowanego, jako symbol estetyzmu sztuki zachodu, ale oddaniem się pod opiekę (szamańskiego) Apolla Hiperborejczyka. (...) Tutaj aktor staje się hierofantem, a widz świadkiem uświęconego dramatu gotowym do okrutnego obdarcia ze skóry<sup>23</sup>”.

Aktor przestaje pełnić funkcję nośnika znaczeń i „stale tworzy gesty, miota się, budzi ruch—i niewątpliwie zadaje gwałt formom<sup>24</sup>. Ruch aktora to „taniec frenetyczny, lecz pełen jednocześnie sztywności i ostrych kątów, w jakich znać, że lada chwila duch pójdzie na dno i zginie<sup>25</sup>. Ten ruch i taniec przywracają zapomnianą „pierwotną zdolność ekstazy<sup>26</sup>. Gwałtowność jego gestu prowadzi do sublimacji. Artaud „domaga się gestów oczyszczonych z codzienności, głosząc powrót do reakcji pierwotnych – by nie rzec: zwierzęcych<sup>27</sup>. Aktor używając własnego ciała ma drażnić zmysły widza, „obala schematy sposobu percypowania wzrokowego, słuchowego etc. Jego działanie nie polega jednak na oszołomieniu, ale na wprowadzeniu perwersyjnej wrażliwości<sup>28</sup>. Aktor musi odkryć we wnętrzu własnego ciała impuls, z którego rodzi się gest, a następnie nauczyć się z pomocą oddechu panować nad impulsami, by spontanicznie wykonywać, a nie naśladować, ruchy, gesty i pozy.

Hijikata, podobnie jak Artaud uważał, że artysta powinien korzystać z wszystkich dostępnych środków, dzięki którym tancerz będzie mógł „zaatakować” zmysły widza, przedzierając się w ten sposób przez jego nawyki percepcyjne. W tańcu butō budowanie precyzyjnych, dynamicznych i skondensowanych obrazów jest podstawową strategią sceniczną. To widz samodzielnie dokonuje montażu tych obrazów. Poetyka senna jest fundamentem butō.

By pobudzać i drażnić zmysły widzów Hijikata wprowadził niepokojący i groteskowy element, *besimi kata*, „nieustannie zmieniający się grymas twarzy i wykrzywienie ciała; nie mamy tu do czynienia z «zamrożeniem ciała», uchwyceniem go w jednej pozycji i formie,

---

<sup>22</sup> Tamże, s. 36.

<sup>23</sup> S. Hanff, *Aktor obdarty ze skóry*, w: strona domowa Teatru Limen, <http://limenbutoh.net/index.php>, zakładka *Teksty*.

<sup>24</sup> A. Artaud, *op.cit.*, s. 38.

<sup>25</sup> Tamże, s. 85.

<sup>26</sup> Tamże.

<sup>27</sup> O. Aslan, *op.cit.*, s. 234.

<sup>28</sup> S. Hanff, *op.cit.*

lecz ciągłym przepływem form”<sup>29</sup>. W początkowym, drapieżnym i rewolucyjnym okresie rozwoju *butō* na scenie często pojawiał się też *cross-dressing*, jak również elementy homoerotyczne. W przeciwieństwie do zaakceptowanej kulturowo roli *onnagata* (aktorów-męż[100]czyzn, grających w teatrze kabuki kobiece role), artyści *butō* występowali, jako społecznie niepoprawni kontestatorzy. Zabawa tożsamością płciową była w ich wykonaniu celowo kontrowersyjna i szokująca.

U Hijikaty spontaniczność była naturalną konsekwencją umiejętności pozbycia się ego. W *butō* pojawiają się odniesienia do sytuacji tancerza w transie opętania (element pojawiający się już w starojapońskiej praktyce boskiego opętania – *kamikagari*): tancerz musi pozbyć się własnego ego, którego miejsce zajmują wcielane wyobrażenia. „W transie jest się zarówno osobą zrelaksowaną, jak i pełną energii<sup>30</sup>”, doświadcza się zaniku granic między sobą, światem i innymi. Techniką ułatwiającą osiągnięcie tego stanu jest doprowadzenie ciała bądź psychiki do skrajnego wyczerpania. W stanie fizycznego wyczerpania i psychicznej rezygnacji tancerz/performer przestaje działać z pozycji ego i dopiero wtedy jest zdolny wcielać obrazy świata w procesie spontanicznej wewnętrznej ciągłej metamorfozy. Jak mówi Goda Nario: „Jedynie odrzucając ciało i przekraczając cierpienie można stworzyć prawdziwy taniec...*butō* zaczyna się od pozbycia się własnego ja”<sup>31</sup>. Ruch tancerza *butō* omija wszelkie nakazy woli, przejawiając się w przedrefleksyjnej, niekonwencjonalnej formie.

Z pozbyciem się ego wiąże się też specyficzny stan umysłu – totalna obecność. Analogiczny stan umysłu, jako pożądaný owoc doświadczenia kontemplacyjnego został opisany przez Toshihiko Izutsu w artykule *Metafizyczne tło teorii nō*<sup>32</sup>. Jedną z technik pomagających w *butō* osiągnąć stan obecności totalnej można określić jako „spojrzenie rozproszone”. „Wielokrotnie we frazach Hijikaty powraca oko patrzące z góry, oczy patrzące z boku. Po to, by tę świadomość jakoś rozproszyć. To nie jest brak świadomości, ale zupełnie inna świadomość”<sup>33</sup>. W stanie całkowitego rozluźnienia tancerz napina nieznacznie jedynie mięśnie lekko ugiętych nóg, podwija kość ogonową, obniża nieco środek ciężkości (okolice miednicy). Jego ręce opadają swobodnie wzdłuż tułowia, są miękkie. Stopy dotykają podłogi całą powierzchnią (może sobie wyobrazić, że stoi się na piłce). Patrzy prosto przed siebie, nie

<sup>29</sup> J. Hoczyk, *op.cit.*

<sup>30</sup> R. Schechner, *Performatyka. Wstęp*, przeł. Kubikowski, Tomasz, Ośrodek Badań Twórczości Jerzego Grotowskiego i Poszukiwań Teatralno-Kulturowych, Wrocław 2006, s. 222.

<sup>31</sup> S.B. Klein, *op.cit.*, s. 34.

<sup>32</sup> Por. T. Izutsu, *Metafizyczne tło teorii nō. Analiza „Dziewięciu etapów” Zeamięgo*, w: Wilkoszewska, Krystyna (red.), *Estetyka japońska. Antologia*, Universitas, Kraków 2001, s. 71-88.

<sup>33</sup> K.J. Pastuszek, wywiad z tancerkami Teatru Amareya (Katarzyna Julia Pastuszek, Agnieszka Kamińska, Aleksandra Śliwińska) przeprowadzony przez autorkę tekstu, Gdańsk, 05.08.2010.

skupiając na niczym wzroku. By to osiągnąć może wykonać następujące ćwiczenie: wyciąga przed sobą dłonie, zgina nadgarstki do góry, wystawia palce wskazujące do góry, następnie utrzymując gest powoli rozsuwa dłonie w przeciwnych kierunkach. Cały czas patrzy na obydwie kciuki, aż znajdą się na skraju pola widzenia. Opuszcza ręce. Przyzwyczajony do tej nieruchomej pozycji tancerz uczy się powoli przemieszczać, chodzić. Rozluźnione stopy suną po podłodze małymi krokami. [101]

### **Dżuma, okrucieństwo, kryzys i mrok**

Artaud wiąże narodziny teatru z przypadkiem, bezinteresownością, społeczną bezużytecznością, szaleństwem, obłędem, epidemicznością; „jest tak, jakby dzięki dżumie opróżniał się olbrzymi ropień moralny czy społeczny; i – podobnie jak dżuma – teatr służy do zbiorowego oczyszczania ropni”<sup>34</sup>. Każdy prawdziwy teatr jest mroczny i krwawy.

Dlatego najważniejszym aspektem teatru jest okrucieństwo, pojmowane jako bezwzględność życia, jako bezinteresowne przejawianie się wszystkich (!) aspektów życia. Poprzez okrucieństwo prześwituje podświadomość, dzięki okrucieństwu można dostrzec własny Cień. W Teatrze Okrucieństwa nie chodzi o międzyludzkie okrucieństwo, sadyzm, krew czy grozę, ale „o wiele konieczniejsze i bardziej straszliwe, którego dopuszcza się na nas świat”<sup>35</sup>, okrucieństwo czyste, pozbawione cielesnego rozdarcia.

Okrucieństwo jest atakiem na narządy percepcji, skrajnym pobudzeniem wszystkich zmysłów. Przestrzeń zostaje wypełniona: obrazami, chwilami, pustką i milczeniem. To widowisko totalne jest świętem i rewolucją, reanimuje mit; skupiając się na tym, co skrajne, wykorzystuje senną intensywność obrazów. Widowisko Teatru Okrucieństwa, to „spektakl, gdzie środki bezpośredniego działania użyte będą w swojej całkowitości, a więc widowisko, które nie będzie się obawiało pójść tak daleko, jak trzeba, w badaniu naszej pierwotnej wrażliwości, a to dzięki rymom, dźwiękom, słowom, echem i rezonansom, których jakości i zdumiewające połączenia wchodzi w skład techniki, jakiej nie należy wyjawiać”<sup>36</sup>. Teatr ma dostarczać „stratów marzeń sennych”, do których Artaud zalicza „zamiłowanie do zbrodni, natręctwa erotyczne, dzikość, chimery, utopijny zmysł życia i rzeczy, ludożerstwo nawet”<sup>37</sup>. „Z punktu widzenia umysłu, okrucieństwo oznacza surowość, rygor, staranność oraz nieodwołalną decyzję, absolutne zdecydowanie. (...) Okrucieństwo jest przede wszystkim

<sup>34</sup> A. Artaud, *op.cit.*, s. 54.

<sup>35</sup> Tamże, s. 98.

<sup>36</sup> Tamże, s. 105.

<sup>37</sup> Tamże, s. 108.



trzeźwe, jest to rodzaj sztywnego wskazania, poddania konieczności”<sup>38</sup>. Okrucieństwo jest uczuciem czystym i bezinteresownym, jest samym życiem, przechodzącym nad wszystkim do porządku dziennego.

Artaud kładzie nacisk na konieczność wyrwania metafizyki z kontekstu filozoficznego i wrzucenia jej w świat – aktor ma ucieleśnić metafizyczny lęk leżący u źródeł teatru. Teatr nie istnieje po to, by grać sztuki, ale „by dotrzeć do wszystkiego, co – ciemne, ukryte, nieobjawione w umyśle – objawia się na zewnątrz w rzeczywistej, materialnej projekcji”<sup>39</sup>. Na scenę zostają przeniesione sny, przeczucia, prorocтва, wieszczby, tajemnice, czynności omyłkowe, złudzenia: to, co podświadome<sup>40</sup>. Artaud porównuje teatr do dżumy: plagi [102] powodującej rozpad struktur społecznych, wywlekającej wszystkie brudy, zło i okrucieństwo, prowadzącej do buntu, chaosu i anarchii, której zwieńczeniem jest powszechny kryzys. „Teatr jak dżuma jest kryzysem, który rozwiązuje się śmiercią lub wyzdrowieniem”<sup>41</sup>.

Hijikata poprzez *Ankoku butō* realizował te postulaty. Jego spektakle taneczne powstawały z inspiracji mroczną i „dekadencką” twórczością literacką Geneta, Lautréamonta, Markiza de Sade czy rysownika Aubrey’a Beardsley’a<sup>42</sup> – twórczością, która zgłębiała pierwotne przedkulturowe Ja człowieka, określane we freudowskiej psychoanalizie mianem *id*. Istotą *butō* jest „oswojenie i wykorzystanie własnego mroku. Co go stanowi? Strach, ból, bezsilność, nienawiść”<sup>43</sup>.

Jak już wspomniałam, Hijikata po powrocie z Tōhoku stworzył taniec, który miał sięgać korzeniami jego doświadczeń z okresu dzieciństwa, spędzonego w tym zimnym, opuszczonym, wiejskim rejonie Japonii. Równocześnie odwoływał się do pewnych jawnych i ukrytych założeń pierwotnego, nieoswojonego kabuki, a także nawiązywałaby do środków oraz stylistyki tej formy scenicznej. Nazwał ten taniec *Tōhoku Kabuki*. Na tradycję, której kontynuacją był teatr kabuki składały się „rytuały inwersji, groteski i błazeństwa, które krytyk Masakatsu Gunji określił mianem *shuaku no bi*, czyli estetyki brzydoty”<sup>44</sup>, „opierającej się nie na dążeniu do estetycznej wzniosłości, lecz na obnażaniu ułomności człowieka, ukazywaniu

---

<sup>38</sup> Tamże, s. 118.

<sup>39</sup> Tamże, s. 175.

<sup>40</sup> Por. Tamże.

<sup>41</sup> A. Artaud, *op.cit.*, s. 20.

<sup>42</sup> Por. S.B. Klein, *op.cit.*, s. 2.

<sup>43</sup> A. Capiga, *op.cit.*, s. 82.

<sup>44</sup> G. Janikowski, *Tańcząc w stronę korzeni*, „Kultura enter”, wrzesień 2008, <http://www.kulturaenter.pl/02t2.html>, 15.04.2009.51.

go przez pryzmat śmieszności i banalności jego natury”<sup>45</sup>. Zadaniem tych rytuałów było przywołanie mrocznych aspektów życia, obnażenie skrywanych i wypieranych pragnień oraz sięgnięcie w głąb ludzkiej nieświadomości—nasuwa się skojarzenie z bachtinowską kategorią dołu materialno-cieleśnego<sup>46</sup>.

Analogicznie do idei dżumy, u Hijikaty mamy do czynienia z ideą ciała w kryzysie. Kryzys rodzi się z uwikłania pierwotnego ciała w konwencje społeczne. W wyniku ich oddziaływania, ciało wykraczające poza normę i nie poddające się presji inkulturacyjnej, podlega tabuizacji. Sednem butō Hijikaty jest kontestacja, afirmacja tego, co odrzucone. Hijikata „wnosił na piedestał wszystko, co dla ogółu wartością nie było – a więc kobiecość, kalectwo, szaleństwo i w końcu śmierć”<sup>47</sup>. Kryzys wyraża często pojawiająca się w butō pozycja ciała: bunt przeciw niemej oglądzie zsocjalizowania wyraża się w „pełnym napięcia balansowaniu na wykrzywionych karykaturalnie nogach”<sup>48</sup>. Taniec powstaje z braku [103] komfortu, z niewygody, jest kinestetycznym wyrazem bycia na krawędzi, sposobem przejawiania wypartych form cielesności. Wszystkie techniki butō pochodzące od Hijikaty powstały, by postawić ciało tancerza w sytuacji kryzysu.

### **Sobowtór, metamorfoza i wcielanie obrazów**

Dla Artauda teatr jest odzwierciedleniem, sobowtorem innej, archaicznej rzeczywistości: otchłannej, nieludzkiej, kosmicznej. Jest odzwierciedleniem wszechświata, uwewnętrznieniem świata widzialnego, ale równocześnie uzewnętrznianiem lęków oraz natręctw psychiki; bazuje na czymś, co Artaud określa jako „nagłe, nieobliczalne przejście obrazu myślanego w obraz prawdziwy”<sup>49</sup>.

Teatr jest pierwotny—obejmuje dramat pierwotny: poetycki, a nie filozoficzny. Nie może więc być społeczny ani psychologiczny. Bazuje na „stanach duchowych o tak nasyczonej intensywności i ostrości tak absolutnej, iż czujemy przez drżenie formy i muzyki podziemne groźby chaosu”<sup>50</sup>. Autentyczny teatr przechwytuje *mana*, czyli „siły, co śpią we wszelkiej formie i nie mogą zostać wyłonione przez kontemplację form, podziwianych dla nich samych,

<sup>45</sup> A. Berestecka, *Butoh – nagie ciało w przestrzeni sceny*, „Autoportret”, 2009 nr 19, [http://autoportret.mik.krakow.pl/\\_files/artykuly/053b7f151a8ba548cd7fede08e1dce15.pdf](http://autoportret.mik.krakow.pl/_files/artykuly/053b7f151a8ba548cd7fede08e1dce15.pdf), 06.11.2009.

<sup>46</sup> M. Bachtin, *Ludowe formy świąt karnawałowych*, w: *Antropologia widowisk*, Kolankiewicz Leszek (red.), Wydawnictwo Uniwersytetu Warszawskiego 2005 [1940], s. 383.

<sup>47</sup> A. Capiga, *op.cit.*, s. 76.

<sup>48</sup> Tamże, s. 77.

<sup>49</sup> A. Artaud, *op.cit.*, s. 6.

<sup>50</sup> Tamże, s. 71.

ale przez magiczne utożsamienie z tymi formami”<sup>51</sup>. Teatr jest wyjściem poza codzienność w czas sakralny, jest aktem transgresji—przekraczaniem tabu, miary, przepisu. Przedstawia dramat kosmiczny, „esencjalny dramat stworzenia”<sup>52</sup>, a nie żalosne (z kosmicznego punktu widzenia) ludzkie perturbacje. To forma oczyszczenia, wypłucia na powierzchnię „ropy”, zanieczyszczającej tkankę społeczną: teatr ma działanie lecznicze.

Teatr to przemiana i przeistoczenie idei w rzeczy, a nie uczuć w słowa; „jest sprawą sceniczną materializacji, urzeczywistnienia, ponieważ żyje tylko urzeczywistnieniem”<sup>53</sup>. Odtwarza, poprzez gesty, onomatopeje, krzyki i pozy, drogę prowadzącą do powstania słowa, ale biorąc pod uwagę „światy odrzucone”. Teatr wiąże się z magią, z zagadkowymi mocami, „starożytnymi siłami”, jest sztuką czarnoksięską. Działa jak formuła alchemiczna – jego zadaniem jest stworzenie „człowieka pełnego”, które nie odzęgkuje się od nietolerowanych społecznie elementów siebie. Poprzez oczyszczenie i transformację powstaje nowy człowiek, który jest czymś więcej, niż tylko wcielonym rozumem. Opus magnum alchemii i teatru spełnia się według Artauda najpierw duchowo, w symbolach. Teatralna alchemia oferuje duchowe środki transformacji materii.

Aktor jest „elementem o najwyższym znaczeniu (...) i elementem biernym jakby, neutralnym, ponieważ odmówiona mu zostaje wszelka jednostkowa inicjatywa”<sup>54</sup>. Staje się narzędziem dramatu kosmicznego. Uczestnicząc w życiu kosmosu poprzez praktykę likwiduje metafizyczną sprzeczność pomiędzy ciałem i duszą (Hanff określa to jako „rewindykację cielesności poprzez zniesienie [104] dychotomii duszy i ciała”<sup>55</sup>), bo „to co pomyślane przez twórcę widowiska (...) zaczyna istnieć dopiero wcielone w działanie aktora”<sup>56</sup>. Istotę teatru stanowi urzeczywistnianie, wcielanie<sup>57</sup>, dokonujące się dzięki jedności psychosomatycznej człowieka i dlatego nieuchwytnie dla intelektu (słów) poruszającego się jedynie po ograniczonej płaszczyźnie rozumu.

Artaud zmusza aktora do „zniszczenia tożsamości, transgresji granic świadomości, istnienia będącego dezintegracją człowieka. Poprzez wyłączenie z cielesnej integralności, Artaud chciał osiągnąć stan najwyższej jasności myśli i powołać Sobowtóra (...)”<sup>58</sup>, czyli podmiot pozbawiony tożsamości. „Aktor jest atletą uczuć”—to najpopularniejszy cytat z

---

<sup>51</sup> Tamże, s. 37.

<sup>52</sup> Tamże, s. 23.

<sup>53</sup> Tamże, s. 124.

<sup>54</sup> Tamże, s. 114.

<sup>55</sup> S. Hanff, *op.cit.*

<sup>56</sup> A. Artaud, *op.cit.*, s. 18.

<sup>57</sup> Tamże, s. 18.

<sup>58</sup> S. Hanff, *op.cit.*

Artauda. Aktor posiada muskulaturę uczuciową (fizyczne umiejscowienie uczuć), organizm uczuciowy będący sobowtórem organizmu atletycznego. W jego mięśniach umiejscowione są uczucia. Aktor i atleta wykorzystują te same fizyczne punkty oparcia<sup>59</sup>. „Znać z góry punkty ciała, których należy dotknąć – to wtrącić widza w magiczny trans”<sup>60</sup>. Sobowtórowi będącemu plastyczną materią aktor narzuca kształty i obrazy własnej wrażliwości.

Idea przeistaczania i tworzenia Sobowtóra została zrealizowana pół wieku później w *Ankoku butō*: esencją tego tańca jest wcielanie wyobrażeń (obrazów mentalnych) i transformacja. Nie przez przypadek bezustanne transformowanie stanowiło esencję techniki twórcy butō: „dążył do uchwycenia życia bezpostaciowego, odpornego na wtłaczanie w sztywny schemat”<sup>61</sup>. Język japoński jest wręcz stworzony do takiej formuły pracy, bo przysłowki to często onomatopeje. „Dla Hijikaty ciało było metaforą słów, a słowa metaforą ciała”<sup>62</sup>.

Hijikata w tekście *Wind Daruma* opublikowanym w 1985 roku mówi: „podglądałem gesty (...). Następnie umieszczałem je wszystkie we wnętrzu mego ciała”<sup>63</sup>. Ciało jest zmuszone do przekształceń. Jego codzienna (ludzka) forma zostaje wymazana. Stan totalnej obecności pozwala tancerzowi wcielać dowolne obrazy mentalne: ruch ciała jest jedynie wyrazem stanu psychofizycznego związanego z danym wyobrażeniem. Zachowując niewymuszoną uważność oraz specyficzny stan ciała-umysłu, tancerz porusza się, tańczy.

Człowiek składa się zarówno z tego, czym *jest*, jak i z tego, czym *może być*. Może być przestrzenią graniczną, liminalną, progiem pomiędzy dwoma rzeczywistościami, może stać się „żyjącymi zwłokami” (*dead body standing*). To [105] właśnie z tym stworzonym przez Hijikatę obrazem mentalnym możemy skojarzyć opisaną wcześniej pozycję zero, którą przyjmuje się podczas treningów i warsztatów.

### **Notacja, kod sceniczny i *butō-fu***

Teatr jest przestrzenią sakralną, skonstruowaną we właściwy—symboliczny—sposób. Wypełniają ją elementy znaczące. Teatr posługuje się wszelkimi formami wyrazu: „gestem, dźwiękiem, słowem, ogniem, krzykiem, umiejscowiony jest dokładnie w punkcie, gdzie duch,

<sup>59</sup> Por. A. Artaud, *op.cit.*, s. 143.

<sup>60</sup> Tamże, s. 149.

<sup>61</sup> A. Capiga, *op.cit.*, s. 55.

<sup>62</sup> N. Kurihara, *Hijikata Tatsumi. The Words of Butoh*, “The Drama Review” 2000, vol 44, wiosna, s. 12-28.

<sup>63</sup> T. Hijikata, *Wind Daruma*, „The Drama Review”, 2000 [1985], vol. 44.1 (wiosna), s. 75., w: A. Capiga, 2009, *Bunt ciała. Butoh Hijikaty*, Muzeum Sztuki i Techniki Japońskiej manggha, Kraków, s. 86 (własne tłumaczenie z języka japońskiego).

by się objawić potrzebuje języka”<sup>64</sup>. Artaud postulując odejście w teatrze od słowa, nie ma na myśli dosłownego pozbycia się formuł werbalnych. „Nie idzie o to, by usunąć mowę artykułowaną, lecz o nadanie słowom takiego mniej więcej znaczenia, jakie mają w snach”<sup>65</sup>.

Teatr Artauda nie dąży do jasności przekazu, bo „jasne idee są w teatrze jak wszędzie, ideami martwymi i skończonymi”<sup>66</sup>. Teatr ma być „obrazem, alegorią, figurą, która maskuje to, co ma objawić”<sup>67</sup>. Nowy język teatru to język konkretny, fizyczny, spoisty, twardy, materialny, różny od słowa i przekraczający uczucia. „Przedmioty, akcesoria, nawet dekoracje, które znajdują się na scenie, będą rozumiane w znaczeniu natychmiastowym, bez żadnej transpozycji; nie za to będą brane, co przedstawiają, ale za to, czym rzeczywiście są”<sup>68</sup>. Ten język musi mieć wartość ideograficzną: wykorzystywałby znaki, postawy, a przede wszystkim gesty (rytualne i absolutne). Takie teatralne znaki i symbole miałyby swoje odbicia: lapsusy językowe czy nieudane wypowiedzi, które zostałyby podniesione do rangi równoprawnych elementów widowiska. Bo „obrzędowi wystarczą hieroglificzne postacie, rytualne kostiumy (...), przedmioty o nieznanym kształcie i przeznaczeniu”<sup>69</sup>.

Artaud proponuje stworzenie nowego kodu scenicznego, zbliżonego do szyfrowanego zapisu lub notacji muzycznej. Jako nowe „znaki teatralne” proponuje hieroglify ciała: cielesne ideogramy wiążące wyraz cielesny z symbolicznym znaczeniem. Te znaki nie odsyłałyby do rzeczywistości istniejącej poza widowiskiem. Artaud dąży do ustanowienia anarchicznej, nadrealistycznej poetyki widowiska, która podałaby w wątpliwość związki i relacje rzeczy, znaczeń, form i pojawia się jako skutek nieporządku.

Hijikata po 1972 roku opracował technikę komunikowania obrazów za pomocą słów: system notacji *butō-fu*. „Ciało schwyte przez słowa, ubrane w nie, zaczynało funkcjonować jako jeden ze znaków *butō* nazywanych również przez Hijikatę wyobrażeniami, którymi posługiwał się w pracy z tancerzami, tworząc choreografię. (...) W rezultacie [tancerz] mógł stać się wszystkim, od kamienia [106] po gradową chmurę, mógł ucieleśnić wszechświat. (...) Tancerz nie miał naśladować rzeczy, lecz winien się nią stawać. Wcielenie było zaś możliwe jedynie wtedy, gdy ciało zostało odarte z indywidualności, z osobowości”<sup>70</sup>, czemu służyła między innymi opisana wcześniej technika.

---

<sup>64</sup> A. Artaud, *op.cit.*, s. 38.

<sup>65</sup> Tamże, s. 110.

<sup>66</sup> Tamże, s. 62.

<sup>67</sup> Tamże, s. 91.

<sup>68</sup> Tamże, s. 175.

<sup>69</sup> Tamże, s. 114.

<sup>70</sup> A. Capiga, *op.cit.*, s. 53.

„Jego [Hijikaty] podstawowym założeniem było to, że ożywiający ciało duch przekształca się w inne formy bytu pozostawiając pustą skorupę ciała, która reaguje na bodźce zewnętrzne (...). Ponieważ butō jest indywidualną formą wyrazu, nie posiadającą uniwersalnej postaci, ważne jest, by każdy tancerz butō odnalazł rzeczywistość, w jakiej ciało żyje w danej chwili—odkrył własną formę istnienia”<sup>71</sup>.

\*\*\*

Teatr Okrucieństwa Artauda i *Ankoku butō* Hijikaty są wyrazem buntu wobec zachodnich założeń sztuki scenicznej, które degradują człowieka i uśmiercają żywą tkankę performansu. Sprzeciw Artauda dotyczył formuły teatru mieszczańskiego, który w imię kultury pochłonał życie. Hijikata buntował się przeciw okiełzrywaniu ciała tancerza i nadawaniu mu, za pomocą sztywnych kodów, formy, odpowiadającej preferencjom perfekcyjnie zsocjalizowanego społeczeństwa.

Obaj chcieli przywrócić scenom ciało pierwotne: Artaud powoływał się na tradycje misteryjne, starożytny teatr symboli, natomiast Hijikata odwoływał się do pierwotnej natury człowieka, zagrzebanej pod warstwami kulturowego nalotu. Obaj cenili nadrealistyczną grę znaczeń i poetykę senną, obaj też opierali estetykę swoich potencjalnych (Artaud) i aktualnych (Hijikata) spektakli na archetypie Cienia – indywidualnego i kolektywnego.

**Magdalena Zamorska**

#### **Dance of Cruelty. Butō as an Embodiment of Antonin Artaud's Project**

**Summary:** Antonin Artaud's Theatre of Cruelty and Tatsumi Hijikata's dance *Ankoku butoh* are both expressions of the revolt against the Western assumptions of stage art which degrade a human being and kill the lively texture of the performance. Artaud's protest aimed at the formula of the bourgeois theatre which absorbed life in the name of culture. Hijikata revolted against restraining of the dancer's body and imposing through a set of rigorous codes, a form which suited the preferences of a perfectly socialized society. Hijikata seems to be the direct inheritor of the way of thinking about the meaning of the stage practice which Artaud presented in the collection of articles published in his *The Theatre and It's Double* almost half a century earlier.

---

<sup>71</sup> A. Tachiki, *Absolute Butoh*, w: „ballet international/aktuell tanz”, 1999 nr 11.