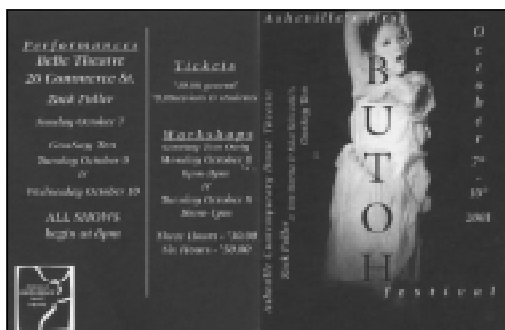


Буто — Японска гледна точка ЕЛЕНА ПАНАЙОТОВА¹

В България досега почти не е имало публикувани материали за **буто**, а малък кръг от почитатели и студенти по театър са запознати с **буто**-танц само чрез видеоматериали. След гостуването през 80-те години на Казуо Оно и по-късно групата на Мин Танака на сцената на Народен театър „Иван Вазов“, представленията на Хисако Хорикава („Вятърът с жълт пясък“ в Европейски месец на културата – Пловдив, 1999 г. и „Сардина и горещ вятър“ на Международен театрален фестивал „Варненско лято 2000“) са единствените прояви в буто-стил, с които се е запознал малък кръг българска публика. Гостуването в България на Хисако Хорикава и нейните първи работни ателиета, наречени „Климат на тялото“ бяха организирани от културна фондация „Ден Гри – X“ като част от програмата „Транскултурни театрални ситуации“ (ТТС). През 1999 г. тези ателиета се проведоха във времето на Европейски месец на културата – Пловдив с участието на 25 млади професионалисти в сферата на танца и театъра, а през юни 2000 г. с подкрепата на Japan Foundation по програмата ТТС се организираха работни ателиета в НБУ и ПУ „Паисий Хилендарски“ за над 40 студенти по театър. През 2001 г.

¹ Авторката на статията е режисьор, председател на Фондация „Ден Гри – X“ и директор на програма „Транс-културни театрални ситуации“ (ТТС).



Лятна академия за изпълнителски изкуства – София (ЛАИС) Включи в програмата си работно ателие „бяло бутото“ с водещ Масаки Ивана. По време на публичните дни на ЛАИС отново малък кръг любопитни зрители успяха да видят демонстрация по „бяло бутото“ на участниците в ателието, както и на самия Масаки Ивана. Същата година и танцово студио „Дюн“ в Бургас покани Хисако Хорикава да проведе работен тренинг с тях. В резултат на зачестилите прояви на **бутото** в културната ни ситуация се появи и първият български бутото-спектакъл „Заспало куче“ с хореограф Масаки Ивана, който спектакъл е част от програмата на Театър на последния етаж в НТ „Иван Вазов“ за сезон 2001/2002 г.

В Европа и Америка интересът към японския *бутото-танц* отдавна го е утвърдил като световно призната изпълнителска практика, оказала огромно влияние върху развитието на съвременния танц и театър от 60-те години на миналия век до днес. Появата на явлението *бутото-танц* и неговото световно влияние е пример на сблъсък между Източната и Западната театрални култури, който сблъсък продуктивно се трансформира в неочаквана изпълнителска изразност. В България този процес е по-скоро в началото си, но е очевидно, че няма да подмине процесите на формиране на българската танцова и театрална идентичност.

В края на 50-те години в Япония възниква силна съпротива срещу дезинтеграцията на японската идентичност. След войната само фолклорът

Обикновено в разговорите с *бутото-изпълнители* на преден план излиза поетиката на танца и личностната им философия, което лесно би могло да доведе до идеализиране или „екзотично“ категоризиране. За да помогна да се избегне подобна ситуация, ще се опитам с настоящата статия да дам една по-подробна историческа справка за възникването на *бутото* и прилежащите му естетически характеристики. Този материал е написан на базата на едно по-обширно изследване, с главен източник книгата „Бутото – сенки в тъмнината“ от J. V. Nourit Masson-Sekine и многократните ми разговори с *бутото-танцьорката* Хисако Хорикава, дългогодишен сътрудник на Мин Танака.

предлага възможност да се дефинира типично „японското“. По това време започва преоткриване на японската традиционна музика и нейния „ирационален характер“, както и смесването ѝ със западни техники. В театъра още от 20-те години на века съществува театралното движение Shingeki, което цели достигане на европейски стил и западен реализъм, но не е задоволено в ситуацията на следвоенна Япония. Появяват се огромно количество алтернативни групи, създава се политически и екзистенциален театър, напускат се театралните зали. По това време Tadashi Suzuki развива своя метод, също повлиян от търсенето на истинска „японска“ идентичност, което го отвежда към изследване на приликите между театър „Но“ и класическия гръцки театър. Това е и времето,

когато в Япония навлизат немският модерен танц и експресионизмът. Театралните пиеси стават екстремно сложни, използвайки техники на „театър в театъра“, мултиплицирани сюжети, колажност. Отхвърлят се конвенционалните западни концепции и се заместват с изследвания върху фолклора, традиционните и класически изкуства. Авангардът настоява за легитимността да бъдеш различен, особен, японски.

През 1959 г. започват много демонстрации, изразени чрез перформанс-акции; това е годината в която се появява и първото представление на Хигжиката (Tatsumi Hijikata) „Забранени цветове“, което шокира и оказва огромно влияние върху танцовите среди. Това представление бележи появата на стила *Ankoku Buto* (Танцът на пълната тъмнина). Думата *анкоку* буквално значи „тъмно като в рог“, а „*бүто*“ се състои от „*бу*“, което означава „да танцуващ“, и „*то*“, което означава „да стъпиш“. По-късно остава само названието *бүто*. *Бүто* и театърът през 60-те години са силно повлияни и от естетиката на художника Танганори Йоко (Tadanori Yoko), която е насочена срещу японската елитарна култура, в полза на „лошия вкус“, „грозното“, „ирационалното“. Представленията се превръщат в акт на изследване на „тъмната и непозната половина“ на човешката гуша.

Всъщност *бүто*-движението е продукт на усилието на Хигжиката и Казуо Оно (Kazuo Ohno) да създадат една специално японска танцова форма, която да премине отвъд ограниченията на западния модерен и традиционния японски танц. То се появява и като

форма на социална критика, и като отговор на разочарованието на японския авангард от западните културни и политически доминанти. *Бүто* има огромно влияние върху младите артисти и интелектуалци от 60-те години, специално в театъра.

В представлението „Забранени цветове“ (Хигжиката и Оно) *бүто*-естетиката се разкрива не само като техника, но и като реакция срещу идеята за осигуряване на приятно преживяване за публиката. Кулминацията в спектакъла е удушаването на жив петел над простряно момчешко тяло. Една от целите на Хигжиката е била чрез танца да се потисне символичната експресия на обикновените емоции и да се говори експлицитно за теми, които социалните табу са забранявали (както хомосексуалността например).

Бүто като танцова форма въстава срещу удоволствието, а танцьорите се отказват от техническа виртуозност. То се превръща в изкуство, което се опитва да измъчва тялото, за да запази „Аза“) в постоянно състояние на фрагментарност. Ранните прояви на *анкоку бүто* целят изследване чрез танца на потиснатото несъзнано на личността – надеждата е, че чрез изваждане пред публика на базовите желания за насилие и сексуалност, които предизвикват всекидневните норми на поведение, танцьорът ще осъзнае своята собствена вътрешна фрагментарност. Така ще помогне и на зрителя да разпознае собствената си фрагментарност.

Енергията и талантът на Хигжиката и Оно, както и тяхната авангардна позиция, привлича много млади изпълнители, включително Мин Танака – ос-

новател на *Лаборатория за климат на тялото* (Body Weather Laboratory). Худжиката и Оно окуражават създаването на нови групи и до средата на 70-те години вече има трето поколение буюто-танцьори. Това време бележи кулминация в разширяването на буюто – към средата на 70-те години е имало около 25 групи практикуващи из цяла Япония. Към днешна дата има по-скоро нови солоизпълнители, но не се създават нови групи.

През 80-те години буюто-спектакли са представени в САЩ и Европа, което бележи началото на изключителното влияние, което феноменът буюто ще оказва в съвременния танцов и театрален свят. Първите заселнически групи и солоизпълнители се установяват в Ню Йорк и Париж, а по-късно из цяла Европа.

В края на живота си Худжиката си сътрудничи с Мин Танака върху нова танцова форма наречена Ren'ai (Любов), която той се е надявал, че ще влее повече позитивна енергия и живот в буюто. Докато Казуо Оно отказва да се определи като буюто-изпълнител, той казва: „Аз съм човешко същество, аз съм танцьор, това е всичко“, и още: „Темите, които танцувам са живот, любов, смърт, прераждане. Целта ми е да открия своето индивидуално изкуство.“

Американската критика днес категоризира буюто-явлението като постмодерна танцова форма. Буюто-хореографите се отнасят към съществуващите танцови форми като съкровищница от техники, жестове и принципи, които могат да се присвоят без отнасяне към техния оригинален контекст и ги трансформират в „кама“

(речник от движенчески фрази). Тези „ками“ след това могат да бъдат комбинирани и рекомбинирани във формата на танцов идиом, който е по-похождащ за японското тяло (в това число се включват всякакви азиатски форми като театър Но и Кабуки, индийски жестове от Катакали, китайски бойни изкуства като Тай Чи Чуан и др.). С този стил на смесване между модерни и постмодерни, елитарни и популярни форми, без отнасяне към оригиналния им контекст, буюто отговаря на дефеницията на Ф. Джеймисън за постмодерното като „случаен канибализъм на всички стилове от миналото“. Носталгичното настроение на „случайния канибализъм“ е много ясно изразено в буюто-представленията. Не само носталгия по виталната енергия на популярните форми от началото на 19 век и кича от началото на 20 век, но още по-далеч назад към „света на тъмнината, който нашият съвременен свят е изгубил, където празнотата между гуми и неща изчезва и където съществуването се разкрива пред нас“ (Egushi Osami).

Буюто-спектаклите са проява на съпротива срещу критическата интерпретация и отхвърлят всякаква техника като наблягат на гротеската и метаморфозата. Обръсването на главите и поркиването на голото тяло с бял грим елиминира всички еблеми на личен вкус, това е една стъпка към освобождаване на танцьора от консумативната култура на капитализма. В буюто-представленията насието се ползва като метод за освобождаване на танцьори и зрители от тяхната вяра в себе си като единен субект. Буюто-изпълнителите вярват, че ако ние

успеем да разчупим Връзките, които са били Внедрени в нашите умове и условени дълбоко в нашите тела от модерното общество, ние може евентуално да добием достъп до истинската си природа. Ритуализираното насилие в *бүто* с обертонове на примитивно пожертване, помага на танцьорите за постигането на тази цел.

Както твърди критикът Ичикава Мияби (Ichikawa Miyabi): „Метаморфозите във всеки *бүто*-спектакъл се базират на постоянното преобразяване в няколко персонажа, докато границите се размият и индивидуалният субект изчезне. По този начин публиката е принудена да осъзнае крехкостта на собственото си усещане за себеединност“. За *бүто*-танцьора използването на метаморфозата помага за възстановяване на „тялото, което е било ограбено“ в процеса на социализация в съвременното общество. Хиджиката създава импровизиционни упражнения на основата на метаморфоза. В практиката един танцьор може да открие, че има повече афинитет към дадено животно или растение, или към специфичен начин на движение. „Опитвайки се да бъде различни хора и неща, танцьорът разпознава кое има най-близка връзка до неговата природа и така открива не само собствения си стил на танцуване, но и собствения си начин на съществуване в света.“

Друга основна *бүто*-техника е *ганимата*, която Года Нарю (Goda Nario) описва така: „тежестта на тялото пада върху външната страна на краката – когато човек изнесе вътрешната страна на краката нагоре, коленете се отварят навън и цялата позиция на тялото хлътва надолу. Когато тан-

цьорите приклякат, се създава една равнина на около 15 сантиметра погледната, от която те могат да преживяват гледната точка на насекомо или животно“. Независимо от приликата на *ганимата* с подобни подходи и с други танцови техники, Хиджиката развива тази поза, вземайки я от естествената позиция на японците – особено тази на фермерите, които постоянно се снисаваат в оризовите полета и които често трябва да носят невъзможно тежък багаж на гърба си. Наблягането на *ганимата* като естествена поза е свързана с вярването на Хиджиката, че тялото е хранилище на несъзнателна колективна памет и че чрез пресъздаване преживяването на определени пози тези спомени ще се реактивират, както в гледащия, така и в танцуващия чрез средствата на директен предвербален канал на обществена идентичност.

Бечими ката е друга техника, чрез която изпълнителите трансформират лицевата си мимика до такава екстремност, че стават виртуално неразпознаваеми. *Бечими ката* влияе върху публиката на едно предезиково, неинтелектуално ниво чрез освобождаването на емоции, които са дълбоко потискани в съвременното общество, и които не могат просто да се категоризират с думи като „яд“, „любов“ и т. н. Чрез пълното изкривяване на лицето отвъд всички разпознавания, „Азът“ е освободен от огромния натиск да бъде различена „личност“ и е способен да се слее обратно в усещането за духовна единност и спокойствие с природата и със себе си. Освобождаването на тялото от обществена принуда се извършва, чрез

оставяне на всяка част на тялото да конвулсира свободно, което се преживява и в ума на танцьора.

Описанието на Гога Нариро за чувствата му, докато е гледал „Забранени цветове“ е добър пример за това как *буто* постига желания ефект: „Представлението на кара тези от нас, които гледаха, да ги побият тръпки, но веднъж преминали тръпките през телата ни, остана освежаващо усещане за освобождение. Може би защото в нашите тела имаше тъмнина, подобна на тази в „Забранени цветове“, която отговаряше с чувство на освобождение. Чрез танца си Хиджиката ни принуди да преживеем не само великолепието на стила му, но и бездната на съществуването и така разви една теория за тялото за всеки бъдещ танц.“ Тъмнината в душата в *Анкоку Буто* се мисли като онова необходимо „пропагане на Аза в тъмнина“ по пътя към просветлението, което предшества светлината на мистичната едност на природата в будизма.

Танцовият стил *буто* е базиран на азиатската философия за единството на тяло и душа и се отправя назад към предмодерната епоха. В *буто* танцьорът вярва, че тялото може да се трансформира в стена, животно, друго човешко тяло или обект. Границата на тялото е възможно и трябва да бъде променяна чрез сетивността. Хиджиката създава уникална терминология като *камък, цвете, вода, светлина* – представи, които хората могат да възприемат лесно. Важно е танцьорът да разчита тези нотации като физическа сетивност, а не като знак или код. Подобна актьорска трансформация е различна от немския експресио-

низъм, където актьорът адаптира движенията си, за да симулира цвета например. В *буто* танцьорът се трансформира в цвете – така едно представление се явява не композиция от фигуративни движения, а текст, трансформиран дълбоко в тялото на изпълнителя. Изпълнителят трябва да започне да усеща с цялото си тяло, трябва да може да слезе като по стълба през своето „несъзнателно“ към дълбочината на тялото си.

Най-важният въпрос, който *буто* поставя, е: „Какво е танц?“. Отговорите се съдържат в индикациите на тялото и неговата чувствителност. *Буто* е свързан с традиционния японски стил на живот. „Преди модернизацията ние седяхме само на пода и наблюдавахме света и живота от долу нагоре – казва Накайжима (Накайжима). – Много е важно как наблюдаваш света. Японците не различават себе си от околния свят чрез погледа си към него. Когато седиш непрекъснато долу на пода, ти не можеш да имаш по-различна гледна точка от тази на животните и цветята.“ В японската култура човек трябва да отгаде цялото си съществуване на пространството, да се жертва за пространството. Човекът не е важен, той съществува само като част от природата, но не е неин център. В началото Хиджиката е нарекъл танца си „жертвен театър“, което значи „ние не знаем кои сме, но приемаме да търсим и да жертваме себе си“. В танца изпълнителят деформира тялото си, за да открие естественото му движение и красота, но продължава да е „тук“ и да присъства.

Танцьорката Хорикава описва: „Когато танцувам, възникват различни

образи в съзнанието ми – примерно образ на ходеща стара жена, която съм зърнала някога и после, оставяйки я да влезе в тялото ми, аз ставам тази жена, която като че ли си ходи от векове и никога няма да спре и тази безкрайност ставам самата аз-ходеща-стара-жена.“ В *буто* танцьорът винаги се стреми да бъде анонимен или по-скоро да се освободи от себе си – едно тяло в тишина, движено от невидима за зрителя сила. Първата стъпка е усъвършенстване на техниката „да бъдеш нищо“, а втората да се трансформираш в нещо друго, да уловиш духа и така тялото ще се движи само. „Много естествено се връщам във времето – продължава Хорикава – напускам възрастта си. Когато танцувам, в тялото ми пристига усещане на свързаност с небето, дърветата, звуците и за силно движение назад. Аз вярвам, че моето тяло съществува само сега в този живот, но то е свързано през времето с архаичния свят – всеки момент от преди е свързан с предишни тела. При тренинг понякога се случва при извършване на едно движение извън контрола на ума да се появи нещо странично, но то е различно от преживяването на шамана. Примерно ръцете ми се движат от сила извън мен – това е момент, в който танцьорът влиза в специално, несъзнателно ниво, където властват истината, любовта, танцът, екстазът. Тази техника се нарича „да бъдеш нищо“, „да си празен“. Според мен тялото съдържа памет за времето. Съществува памет след движението и памет преди него – тези спомени или клетки са умиращи и раждащи се отново в този живот, за да продължават да съществуват. Формата на човеш-

кото тяло е памет. Аз не помня, аз се движа. От тялото може да правиш свят. Тялото е чувство и можеш да направиш лов на свят. Когато се движа, появяват се думи – те също са важни. Ние вярваме, че когато духът на гумата умира, губим простотата на уникалния език.“

В *буто* танцьорите вярват, че всеки човек притежава свое уникално лично движение и те биха могли да му помогнат да изследва начина, по-който да го открие. Например работните ателиета „Лаборатория за климат на тялото“, разработени от Мин Танака, изследват експресията на тялото в определена обкръжаваща обстановка. Лабораторията е предназначена за всеки, а тренинговият подход се занимава с откриване на вътрешното движение на тялото и граници на тялото на изпълнителя.

В японската фолклорна традиция съществуват много танцови ритуали. Чрез танца се поканва определен дух и танцуващият става този дух. В подобни ритуали се съдържа и вярването, че тялото си има своя история и граница, която може да се разширява или свива. Решението, което взема *буто*-изпълнителят, е между двете – да се разшири или да се свие. Тялото е това, което окупира пространството, а жестовете го формират. Важно е как съзерцаваш тялото си и всичко, което откриваш в него – танцът вече живее там и ти само го избираш. Така тялото се превръща в текст, който поглежда на съзерцание, а неговата структура и представяне непрекъснато се ревитализират.

В представленията си през 60-те Хиджиката проявява силен интерес

към правене на танци, които измъчват тялото и дори отиват толкова далеч, че се опитат да го забравят. През този период свръхчувствителността на Хиджиката развива индивидуалността на всеки танцьор и чрез танца открива онова съществуване, което е най-верният статус на танцуващото тяло. Чрез тези средства танцът е трансформиран и задълбочен, докато достигне нивото на личностна философия за живота или епистемология. Достигане, което не се е случвало в западния танц до това време и е оказало новаторско влияние не само върху съвременния танц, но и на близките изкуства, и специално на театъра.

Така в историческото си съществуване, вече по-вече от 40 години, танцовият стил *буто* доказва, че е един от най-значимите примери за социокултурно взаимодействие, случило се и продължаващо да се случва в един скоростно глобализиращ се свят, но несъмнено отстояващо правото си да

бъде изкуство на отделната креативна личност.

*Един човек пред мен затваря очите си,
Вятърът духа,
Аз съм тук,
Отпускам се и внезапно започвам да тичам,
Сядам,
Докаато танцувам живея отвъд възрастта си,
Чудя се, къде моят танц ще проникне,
Някой започва да се смее, потънал в мисли,
Тя танцува ли?
Как танцът ще се случи между теб и мен?*

Хисако Хорикава,
Пловдив, 1999 г.

ИЗБРАНА БИБЛИОГРАФИЯ:

Masson–Sekine, J. V. N. *Butoh – Shadows in the darkness*, 1990, Tokio

Mitutoshi, Hanaga *Butoh: Surrealists of the Flesh*, 1983, Tokio

Goda, Nario *On Ankoku Butoh*, 1987, Tokio