

Japoński teatr tańca *butō* a buddyzm zen

Michał SOKOŁOWSKI

Streszczenie

Butō to powstały pod koniec lat 50. XX w. japoński awangardowy teatr tańca. Jego głównymi przedstawicielami byli Hijikata Tatsumi (1928–1986) oraz Ōno Kazuo (1906–2010). Hijikata krytykował sztywny podział na teatr i taniec, negował wszelkie formy ścisłej kodyfikacji tańca, odrzucał również pojęcia techniki i metody. Również dla Ōno sztywne ramy dotychczasowych gatunków tańca okazały się niewystarczające i stworzył własny taniec, oparty na strukturalnej improwizacji. Obaj zaczęli od tańca współczesnego, zafascynowani jego możliwościami, by na koniec stworzyć własną formę. Kluczowa dla ich tańca była intuicja, spontaniczność i zdolność do transformacji. Część badaczy łączy *butō* z zen, postrzegając go jako medytację w ruchu, polegającą na oczyszczeniu ruchów z intencji i uwalnianiu od siebie. Stanowisko łączące *butō* z zen bywa krytykowane i przedstawiane jako jego nieuzasadniona stereotypizacja. Celem artykułu jest przyjrzenie się kwestii podobieństw i związków pomiędzy *butō* a filozofią buddyzmu zen.

Słowa kluczowe: Japonia, zen, taniec, *butō*

Michał SOKOŁOWSKI Absolwent Porównawczych Studiów Cywilizacji (2014, praca magisterska poświęcona sztuce ceremonii herbacianej w Japonii), doktor nauk humanistycznych w zakresie kulturoznawstwa (2019, dysertacja doktorska poświęcona znaczeniu mitu „sztuk zen” dla kształtowania się kultury artystycznej Japonii). Jego zainteresowania naukowe koncentrują się wokół, pozostającego pod wpływem klasycznej cywilizacji chińskiej, kręgu kulturowego Azji Wschodniej, ze szczególnym uwzględnieniem Japonii oraz epok Kamakura, Muromachi i Edo.

E-MAIL: michal.sokolowski@doctoral.uj.edu.pl

1 Wprowadzenie

*Butō*¹ to teatr tańca, który narodził się na gruncie japońskiej awangardy pod koniec lat 50. XX w. Jego głównymi przedstawicielami byli Hijikata Tatsumi (1928–1986), twórca podstaw idei i stylistyki *butō* oraz Ōno Kazuo (1906–2010). Hijikata krytykował sztywny podział na teatr i taniec, traktując *butō* bardziej jako specyficzną jakość niż konkretny gatunek tańca. Negował wszelkie formy ścisłej kodyfikacji tańca, odrzucał również pojęcia techniki czy metody, uznając *butō* za niekończący się proces „odkrywania ograniczeń płynących z uspołecznienia ciała i wydobywania w procesie transformacji jego wewnętrznej ciemności”². We wczesnych latach 60. Hijikata opracowaną przez siebie formę tańca nazywał *ankoku buyō*, gdzie *ankoku* oznacza „ciemność”, a *buyō* – taniec. Zdaniem Aleksandry Capigi-Łochowicz:

Nazywając tak stworzoną przez siebie formę tańca, Hijikata sygnalizował, że eksploruje ona ciemną stronę natury ludzkiej i odbiega zupełnie od wcześniejszych form. Artysta nie chciał też kodyfikować zasad *butoh*, podkreślając wagę improwizacji³.

Nie byłoby *butō* bez tańca współczesnego i idei tańca jako twórczej interakcji między formą a treścią wyrażającą ducha czasów. Było to ujęcie zupełnie odmienne od dotychczasowego rozumienia ekspresji tanecznej – jako interpretacji istniejących form (taniec klasyczny) oraz jako mowy gestów (balet klasyczny). Pionierzy *butō*, Hijikata i Ōno, zaczynali od nauki tańca współczesnego, zafascynowani jego możliwościami – ruch wynikał tu bezpośrednio z emocji, nie był podporządkowany szablonom – by na koniec, jak pisze Capiga-Łochowicz, odrzuciwszy jego reguły, stworzyć własną formę, pozbawioną techniki, przepojoną buntem i oddać głos ciału japońskiemu z całą jego ciemnością i brzydotą⁴. Celem artykułu jest przyjrzenie się kwestii związków *butō* Hijikaty i Ōno z buddyzmem zen, analizując ich artystyczne postawy oraz opinie badaczy i specjalistów.

¹ J. Termin *butō* (舞踏) składa się z dwóch ideogramów, z których pierwszy – *mau* – oznacza „tańczyć”, a drugi – *fumu* – „stąpać”.

² K. Pastuszek, *Ankoku butō Hijikaty Tatsumiego. Teatr ciała-w-kryzysie*, s. 74.

³ A. Capiga, *Bunt ciała. Butoh Hijikaty*, s. 18.

⁴ *Ibidem*, s. 14. Początkowo Hijikata terminy *buyō* oraz *butō* stosował zamiennie, w drugiej połowie lat sześćdziesiątych definitywnie przeszedł jednak na używanie drugiego terminu. Współcześnie termin *ankoku butō* odnosi się ściśle do techniki i stylu samego Hijikaty, jego uczniów i kontynuatorów.



2 Hijikata Tatsumi oraz Ōno Kazuo

Tematami, po które Hijikata sięgał najchętniej był homoseksualizm, transseksualizm i szeroko rozumiana seksualność, a także przemoc, śmierć, choroby i upośledzenie. Jak pisze Katarzyna Pastuszak:

Hijikata i jego tancerze reagowali nie tylko na fragmentaryczną ponowoczesność, ale przede wszystkim na przemiany zachodzące w społeczeństwie japońskim, mające na celu realizację planu, jakim była nowa »Japonia – spółka z o.o.« – państwo nastawione na maksymalną produkcję i konsumpcję⁵.

Sondra Fraleigh pisze o nim jako po części szamanie, a po części burzycielu, który szukając po omacku nowej formy tańca, mogącej połączyć sztukę popularną z ezoteryczną, opłakiwał jednocześnie śmierć Japonii⁶.

Capiga-Łochowicz podsumowuje:

System wartości Hijikaty afirmował to, co negatywne, wynosił na piedestał wszystko, co dla ogółu wartością nie było – a więc kobiecość, kalectwo, szaleństwo i w końcu śmierć. Im bardziej ktoś odstawał od normy, tym ważniejszy, tym autentyczniejszy stawał się dla Hijikaty⁷.

Hijikata starał się również realizować swoją wizję tańca nie na pokaz, powtarzając, że „taniec wykonywany z myślą o tym, jakie zrobi wrażenie, musi zostać wyrugowany”⁸. Od swoich uczniów wymagał całkowitego podporządkowania się; wejście do jego pracowni i studia, oznaczało, jak pisze

⁵ K. Pastuszak, op. cit., s. 80.

⁶ S. Fraleigh, *Tańcząc w stronę mroku: butō, zen, Japonia*, s. 23.

⁷ A. Capiga, op. cit., s. 76. W późniejszych latach Hijikata Tatsumi odszedł od skandalizowania, rzadziej również sam występował. W eseju z 1969 roku *Inu no jomyaku ni shittosuru koto kara* (Z zazdrości o psie żyły) skupia się na swoich wspomnieniach z dzieciństwa, pisze o żyjącej w nim siostrze, będącej jego nauczycielką butō (T. Hijikata, *From Being Jealous of a Dog's Vein*, s. 56–59.) W *Kaze Daruma* (Wiatr Daruma) pisze o tym tak: „I mówię do mnie te słowa: »Czy nie jest tak, że choć wszystkie swe siły wkładasz w taniec i ekspresję, udaje ci się wyrazić coś tylko wtedy, gdy niczego nie wyrażasz?« Po czym cichutko znika. To nauczyciel; zmarła osoba jest mým nauczycielem butoh” (T. Hijikata, *Wind Daruma*, s. 77, [przekład za:] A. Capiga, op. cit., s. 90.

⁸ T. Hijikata, *Naka no sozai*, s. 32 [za:] ibidem, s. 33.



Pastuszek, odrzucenie każdego innego aspektu życia, odrzucenie swojej tożsamości społecznej, przynależności do rodziny, a przede wszystkim indywidualności⁹. Tancerze, pozbawiani nawet imienia, mieli dojść do stanu, w którym wyeliminowane zostałyby wszelkie przejawy ego – dopiero wówczas, gdy tancerz „spłonął i został złożony jako ofiara” – mógł być dopuszczony „do niebezpiecznego miejsca zwanego *butō*”¹⁰. Tancerze nie byli wcześniej informowani o godzinach prób (które mogły mieć miejsce nawet w środku nocy) ani wykładów i musieli się całkowicie dostosować do trybu pracy Hijikaty. Mimo niesamowitego rygoru i wręcz militarno-monastycznego trybu życia, większość tancerek współpracujących w późniejszych latach z Hijikata nie wypowiadała się o tym czasie krytycznie. Fraleigh po rozmowie z tancerkami Natsu Nakajimą i Kayo Mikami stwierdza:

Kochały Hijikata, gdyż on je kochał. Każda osoba była dla niego ważna. Uczył *buto* jako sposobu życia, który polegał na pełnym uczestnictwie w czasie terażniejszym. „*Butō* jest teraz, zawsze teraz”, tak to tłumaczy Mikami¹¹.

W swoich instrukcjach dla uczniów Hijikata stopniowo odchodził od precyzyjnego programowania ruchu tancerzy w stronę coraz większej poetyckości i abstrakcji¹². Jak powiedział Kino Kiruko, „Hijikata skupił swoją uwagę na improwizacji, a nie zafiksowanej formie ciała i ruchu”¹³. Hijikaty nie interesowała także zwykła psychologia czy historia postaci, nie fabularyzował także sekwencji ruchowych (uproszczona linia fabularna stanowiła podskórny poziom choreografii, nieznaną widzowi) tylko usceniczniał ciała różnych typów postaci¹⁴. Mikami Kayo w taki sposób opisuje fragmenty jednego z treningów *butō*:

[Hijikata] poprosił mnie, żebym stała się sparaliżowanym żebrakiem. Z całego serca próbowałam ‘stać się’ (ang. *become*) tym sparaliżowanym żebrakiem. Hijikata uderzał w bębenek, mówiąc:

⁹ K. Pastuszek, op. cit., s. 400, 401.

¹⁰ T. Hijikata, [w:] K. Mikami, *A Study of Tatsumi Hijikata: and Analysis of Ankoku Butō Techniques*, s. 89. – za: K. Pastuszek, op. cit., s. 401

¹¹ S. Fraleigh, *Tańcząc w stronę mroku: butō, zen, Japonia*, s. 140.

¹² Ibidem, s. 461.

¹³ Hino Hiruko, wywiad 30.07.2008, Tokio, [za:] K. Pastuszek, op. cit., s. 461.

¹⁴ Ibidem, s. 364.



‘Jesteś oszustką, oszustką, oszustką. [...] Żyłas dotąd sprytnie posługując się słowami i czymś pokrętnym. Przestań’¹⁵.

Sam Hijikata Tatsumi mówił tak:

Mój taniec nie jest antytezą tańca klasycznego. To co osiągnąłem, to poszerzenie koncepcji człowieka. Próbuję znaleźć sposób przekształcenia ludzkiego ciała w każdy możliwy byt, włączając zwierzęta, rośliny i przedmioty nieożywione. To jest główna zasada *butō*¹⁶.

Jak podkreśla Pastuszak, transformacja jako główna podstawa technik *ankoku butō* polegała na drodze od wymazania indywidualności tancerza i opróżnienia ciała rozumianego jako „stawanie się niczym” (*mu-ni-naru*) do etapu stawania się czymś (*nani-ni-naru*)¹⁷. Warto podkreślić, że użyte tutaj pojęcie *mu* (無), jako negacja, dzięki obecności w słynnych *kōanach*, ma ścisłe konotacje z buddyjską nauką o pustce.

3 Ōno Kazuo

Również dla Ōno Kazuo – drugiego z kluczowych twórców *butō* – sztywne ramy dotychczasowych gatunków tańca okazały się jednak niewystarczające i stworzył własny taniec, w którym swobodna improwizacja funkcjonowała w pewnych określonych ramach. Julia Holczyk pisze o *improwizacji strukturalnej*, w której wypracowane metody pozwalały, uwielbiającemu żywioł improwizacji, Ōno na powtarzanie tych samych sekwencji i utrwalanie spektaklu jako konkretnego dzieła¹⁸.

Jego syn Yoshito wspomina, że pierwsze spotkanie ojca z Hijikata miało miejsce w 1954 roku. Zaznacza, że spotkanie z nim zmieniło ojca, który

¹⁵ T. Hijikata, [za:] K. Mikami, *A Study of Tatsumi Hijikata: an Analysis of Ankoku Butō Techniques*, s. 2. Trening miał miejsce w 1978 roku niedługo po tym, jak Mikami Kayo trafia do studio Hijikaty. [Za:] K. Pastuszak, op. cit., s. 373.

¹⁶ T. Hijikata, „Nikutai no Fuan ni tatsu Ankoku Buyo” (Taniec ciemności stanie na lęku ciała) – wywiad z Sato Shigeomim i Furosawą Toshimim, *Eiga Hyoron*, Shin-Eiga, Tokio listopad 1972, w: *Ekoda Bungaku*, nr 17, Ekoda Bungaku-kai, Tokio styczeń 1990, s. 84, za: K. Mikami, *A Study of Tatsumi Hijikata”an Analysis of Ankoku Butō Techniques*, op. cit., s. 86. Za: K. Pastuszak, op. cit., s. 449.

¹⁷ K. Pastuszak, op. cit., s. 449.

¹⁸ K. Ohno, Y. Ohno, J. Holczyk (wstęp), *Świat butoh Kazuo Ohno*, s. XXVI, XXVII.



wcześniej zajmował się tańcem współczesnym i ekspresjonistycznym, a jego taniec był pełen życia, po spotkaniu z Hijikatą zaś zaczął zgłębiać w tańcu „śmierć”¹⁹. Mimo to, *butō* Ōno w przeciwieństwie do ciemnego *ankoku butō* Hijikaty nazywane bywa, jak pisze Holczyk, świetlistym. „Ten dychotomiczny podział, odpowiadający zachodniej skłonności do porządkowania, nie do końca oddaje istotę ich twórczości, ale z pewnością ujmuje najważniejsze różnice”²⁰ – dodaje.

Inną różnicą między Hijikatą a Ōno była religia – Ōno był chrześcijaninem, protestantem. Jego syn wspomina, że stało się to za sprawą głęboko wierzącego dyrektora szkoły Kantō Gakuin, gdzie przez jakiś czas pracował:

Uważam, że wiara musi być przekazywana przez ludzi. Ktoś ma wiarę w sobie i sprawia, że my też zaczynamy wierzyć. Akurat w tym wypadku zdarzyło się, że ten ktoś był protestantem²¹.

Dodaje również, że choć jego ojciec był chrześcijaninem, zamiast się modlić mówił: „wszystko tańczy, swoją wiarę, swoją sztukę, taniec staje się modlitwą”²². W szczególny sposób o swojej religii mówił również sam Kazuo:

Kiedy jestem w kościele, dostrzegam siebie. Nie bardzo wyrażnie... Przyglądam się swojemu wnętrzu, nie zwróciłem na to uwagi. Odkrywam to, na co nie zwracałem uwagi, wymądrzając się. Jeśli nie patrzymy w głąb siebie, nie będziemy tańczyć. Chmury piętrzą się na niebie, wysoko, chmury, niebo, jeśli chmury staną się niebem, oznacza to, że spojrzeliśmy w głąb. Jeśli tego nie zrobimy, nie będziemy tańczyć.²³

Z uwag tych można odczytać, że, chrześcijaństwo miało dla niego dodatkowy, bardziej uniwersalny wymiar – było formą, w jaką mógł ubierać swoją religię uważności i całkowitego oddania się chwili obecnej poprzez taniec. Kazuo w innym miejscu stwierdza: „Myślę, że to właśnie w ten sposób ‘ce ni się życie’. Całkowicie oddając się czemuś”²⁴. Toshio Mizohata z Instytutu Badań Twórczości Ōno Kazuo powiedział w 1999 roku:

¹⁹ Ibidem, s. 113.

²⁰ Ibidem, s. XXV.

²¹ Ibidem, s. 95, 96.

²² Ibidem, s. 132.

²³ Ibidem, s. 238.

²⁴ Ibidem, s. 204.



Po co Kazuo Ohno tańczy? Żeby istnieć. To, że w wieku siedemdziesięciu jeden lat wystawił kluczowy dla siebie spektakl i że teraz, w wieku dziewięćdziesięciu dwóch lat, nadal tańczy, nie jest przypadkowe, ale wynikowe. Kazuo Ohno będzie tańczył nawet w wieku stu lat²⁵.

Szczególne zaangażowanie i poświęcenie życia tańcu przez Ōno przebija również z wypowiedzi z 1997 roku Toshio Mizohata z Instytutu Badań Twórczości Ōno Kazuo. Opisywał on, iż Ōno ćwiczy w sali zbudowanej bezpośrednio obok jego domu na przedmieściach Jokohamy. Biała sala treningowa jest w niemal ciągłej budowie, a pod ścianami leżą potrzebne tego dnia przedmioty i stroje. Nie ma luster ani poręczy, a skład trenujących za każdym razem się zmienia – nikt nie jest wypytywany o umiejętności ani doświadczenie. Ōno każdemu oznajamia, że nie ma nic takiego, czego mógłby nauczyć²⁶. Interesujący jest także opis zajęć tanecznych u Ōno, autorstwa Fraleigh:

Zanim słuchacze zaczęli improwizować, Ohno wstał i kazał im przypomnieć sobie taniec w łonie własnej matki. Mieli nie myśleć, ale ruszać się „doświadczając tego”. Podkreślał doskonałą wolność płodu, był to wątek, do którego wracał później w czasie improwizacji. Treść tańca, mówił, nie jest ważna. „Nie myślcie, co powinienem zrobić? Wykonując ruch kierujcie się przypadkiem i intuicją”. By pokazać, o co mu chodzi, chwycił nagle leżący blisko niego list i zacisnął go mocno. „Nie muszę zaglądać do tego listu, by zobaczyć, co jest w nim napisane. Jeśli posiadam bezwzględność, zrobię z nim co zechcę. Zamiast przeczytać mogę go zjeść”. Po czym ugryzł list wywołując spontaniczny śmiech wśród swoich uczniów. Tym samym przełamał nastrój napiętej uwagi i uwolnił w nich postawę oddania się²⁷.

Inny wyróżnik stanowiła szczególna zdolność improwizacji, na którą zwraca uwagę Yoshito²⁸. Formy przechodzą płynnie, jedna w drugą, tak że

²⁵ Ibidem, s. 5.

²⁶ Ibidem, s. 152.

²⁷ S. Fraleigh, op. cit., s. 67.

²⁸ „Zdarzyło się Kazuo pomylić kroki podczas spektaklu. Normalnie, kiedy zdamy sobie sprawę, że coś nie wyszło, zmieniamy kroki. Kazuo inaczej, kiedy coś mu nie wyjdzie, chwytą ten omyłkowy ruch i dzięki intuicji wyrusza w nowy wszechświat. Tak dzieje się także w teatrze, kiedy otwiera się przed nim nieprzewidywalna przestrzeń. Nie szacuje. Kiedy idzie



nie sposób ich nawet od siebie oddzielić²⁹. Sprawę tę dodatkowo naświetlają wypowiedzi samego Kazuo:

Co to jest technika? To coś, co rodzi się pośród trudności. Ze zdroworozsądkowego punktu widzenia to coś, co stopniowo staje się coraz łatwiejsze. Ale ja uważam, że to coś, co sprawia tym więcej trudności, im dłużej to robimy. Gdybym chciał opisać swoją technikę, nie udałoby mi się. To coś, czego nie da się opisać³⁰.

Kiedy przestaniemy próbować tańczyć do muzyki, kiedy się od niej oddzielimy, ona zacznie nami poruszać. Kiedy przestanę dopasowywać swój ruch do muzyki, odpuszczę, czuję, jakbym trafił równowagę, jakbym był bliski upadku. W takim granicznym momencie zapominamy o muzyce, zapominamy o formie³¹.

Wydaje się, że kluczowa dla tańca Kazuo była spontaniczność i zdolność do nieustannych transformacji. Nie chodzi jednak o całkowitą dowolność: Yoshito stwierdza, że robienie czegoś spontanicznie, nie oznacza bezmyślności, gdyż jakaś część nas musi pozostać przytomna. Yoshito pisze, że Kazuo, tańcząc, jednocześnie „jest przytomny, bardzo świadomie obserwuje świat, ale też zwrócony jest ku nieświadomości. To z takiego stanu rodzi się spontaniczność. Tak skonstruowane jest ciało. Kiedy jesteś do czegoś przywiązany, rozmyślasz o różnych rzeczach, nie dotrzesz do rzeczy najważniejszych”³². Przykładem tego podejścia, zdolności stawania się różnymi innymi formami, tak ożywionymi, jak i nie, jest spektakl Ōno Kazuo *Moja matka*. Sam w następujący sposób opisuje jego fragment:

Kwiat kwitnie. Jeżeli próbujemy coś takiego pokazać tylko z zewnątrz, nie uda się nam [...] Co trzeba zrobić, żeby to przedstawić? A gdyby tak stracić panowanie nad sercem, gdyby spróbować zatańczyć bez żadnego zastanowienia. Teraz możecie mó-

w drugą stronę, pozostawia za sobą pustą przestrzeń. Ta przestrzeń pęka. Taniec Kazuo to nie jest po prostu ruch”, za: K. Ohno, op. cit., s. 53.

²⁹ „Kiedy patrzę na formy Kazuo Ohno, nie jestem w stanie przewidzieć, jaka będzie następna. Najpierw jest jedna. Jedna forma. Wszystko jest jedną formą. Raz, dwa, trzy, cztery, pięć, jedna forma, a jednak ruchy układają się w sekwencje”, [za:] Ibidem, s. 50.

³⁰ Ibidem, s. 181.

³¹ Ibidem, s. 172.

³² Ibidem, s. 15.



wić do woli, ale nie możemy myśleć. Wypełnijcie duchowo całą tę przestrzeń i improwizujcie³³.

Ponieważ kwiat jest ładny, wyrażę swój zachwyt – nie o to chodzi w tańcu. Ty, tymi oczami, tą duszą możesz pokazać kwiat, ale pod warunkiem, że wypalisz całą energię, wszystko co do tej pory robiłeś na zajęciach [...]. Tylko w ten sposób stworzysz kwiat³⁴.

Wypowiedź ta, poza naświetlaniem problematyki transformacji w *butō* i ukazywaniem głęboko uduchowionego stosunku do tańca samego Ōno, rezonuje z cytatem mistrza zensōtō Suzuki Shunryū:

Aby nie pozostawić żadnych śladów, kiedy coś robicie, powinniście robić to całym waszym ciałem i umysłem, powinniście być skoncentrowani na tym co robicie. Powinniście robić to do końca, tak jak spala się dobre ognisko. Nie powinniście być dymiącym ogniem. Powinniście spalać się całkowicie. Jeśli nie będziecie się spalali całkowicie, na tym, co zrobicie, zostanie wasz ślad. Coś w was pozostanie, coś co nie jest całkowicie spalone. Działanie zen jest działaniem, które spala się całkowicie, nie pozostawiając niczego prócz popiołów. To jest cel naszej praktyki³⁵.

Witold Wybrański pisze, iż celem w *butō* jest „ukazanie na scenie tej części ludzkiej duszy, którą rządzą instynkty, która nie poddaje się prawom społecznym i logicznym zachowaniom”³⁶, gdzie ciało nie stanowi – jak w przypadku tańca klasycznego – środka zastępującego słowną ekspresję, lecz cel sam w sobie. O ile tancerz reprezentujący taniec klasyczny, otrzymawszy zadanie przedstawienia kwiatu prawdopodobnie skupiłby się na oddaniu jego wyglądu zewnętrznego, delikatności i ruchów, o tyle dla tancerza *butō* nie jest istotne fizyczne podobieństwo do rośliny, lecz odrzucenie ludzkiej perspektywy i przyjęcie punktu widzenia rośliny; tak, aby samemu poczuć się kwiatem³⁷.

³³ Ibidem, s. 184.

³⁴ Ibidem, s. 178.

³⁵ S. Suzuki, *Umysł zen, umysł początkującego*, s. 88.

³⁶ W. Wybrański, *Butō – japoński teatr tańca mroku*, s. 214.

³⁷ Ibidem, s. 214.



4 *Butō* a zen

Podejście do tańca zarówno ze strony Hijikaty, jak i Ōno niewątpliwie było pełne pasji, czemu towarzyszyło niemal religijne oddanie i uduchowione podejście. Opierając się jednak na ich twórczości, łączenie *butō* z zen wydaje się nadużyciem: żaden z nich nie był związany instytucjonalnie z buddyzmem zen, nie odwoływali się też do niego w swoim nauczaniu. Mimo to Fraleigh, wybitna amerykańska tancerka oraz teoretyk tańca, w zdecydowany sposób łączy *butō* z buddyzmem zen. Pisze, iż „czas w *buto*, podobnie jak w medytacji, to wieczne teraz”³⁸, zwracając jednocześnie uwagę na jego uniwersalność:

Buto może być wyszukane, ale częściej bywa proste w stylu, celowo nieśpieszne i zaskakujące. Podobnie jak w zen, jego powolna cierpliwość może zadziwiać. Choć japońskie z genezy, nie jest kulturowo przywiązane do obrazowości japońskiej. Przekracza granice kulturowe, demaskując ciało zmanierowane kulturowo³⁹.

Zen jest przez Fraleigh postrzegany w specyficzny, uniwersalizujący i odrywający go od historycznych korzeni, sposób:

zen toleruje irracjonalność i nie jest przestrzegany jako religia z określonym dogmatem. To w gruncie rzeczy praktyka medytacyjna. Wyznawcy zen lubią mówić: „Nie jesteśmy pewni czy mamy religię. Tańczymy”⁴⁰.

Sondra Fraleigh – traktując taniec *butō* jako medytację w ruchu – również odnajduje tam odpowiednik *kōanów*:

Hokotai, nieosobowe (uogólnione) „chodzące ciało” tkwi u korzeni *buto*. Jego wdzięk rodzi się dzięki metodzie polegającej na oczyszczeniu ruchu z intencji i uwalnianiu (lub opróżnieniu) od siebie. Kiedy wykonuję krok *buto*, to poprzez medytacyjny sposób poruszania się doświadczam pytania zen: Co to jest *mu*? (Czym jest pustka?)⁴¹.

³⁸ S. Fraleigh, op. cit., s. 33.

³⁹ Ibidem, s. 33.

⁴⁰ Ibidem, s. 36.

⁴¹ Ibidem, s. 175.



Z praktyką *zazen* związana jest również wiara w możliwość doświadczenia *satori*. Wprawdzie nie powinno ono stanowić otwartego celu praktyki (gdyż każdy cel odsuwa realizację w przyszłość i odrywa nas od faktycznego doświadczenia „tu i teraz” oraz zakłada intencjonalne działanie), *satori* pozostaje nierozdzielnie związane z praktyką zen. Również ten element Sondra Fraleigh zestawia z tańcem *butō*:

Buto i zen łączy to samo egzystencjalne założenie, które Shunryu Suzuki nazwał „umysłem początkującego”. Buto także dąży do osiągnięcia stanu Pustki (*Mu*), który sprowadza irracjonalny moment nagłego samoprzypomnienia siebie i spontanicznego odrodzenia⁴².

Jednocześnie dla Sondry Fraleigh zen łączy się nie tylko z *butō* – ale z tańcem jako takim. Píše, iż „skupienie się na czasie terazniejszym dodaje tańcowi mocy estetycznej i siły fizycznej”⁴³, zwraca również uwagę na coś głębszego – odnajdywanie poprzez taniec samego siebie, poprzez odrzucenie jednostkowej jaźni:

Taniec, podobnie jak zen, nie ma nic wspólnego z logiką. I jak zen, taniec nie polega na wykonywaniu ruchu, ale na byciu wprawianym w ruch. Taniec wyrasta z naszego ciała i emocji, ale kiedy zestroi się z naszą prawdziwą naturą, to je całkowicie porzuca. W tym momentach ogołocenia, kiedy tancerz jest zagubiony w burzy swojego *ja*, to nie on tańczy, ale jest tańczony⁴⁴.

Taniec nie pochodzi od *ja*, ani z chęci samoobrony czy też samoekspresji, jak często się to nazywa. Taniec służy raczej do przekroczenia granic *ja* w celu osiągnięcia wolności w znaczeniu egzystencjalnym i w rozumieniu szkoły zen. [...] W zen tańca odkrywamy (odslaniamy) naszą ludzką naturę błogosławiąc terazniejszą chwilę życia, wieczność w terazniejszości⁴⁵.

Tak zdecydowane łączenie tańca *butō* – oraz tańca jako takiego – z zen może budzić uzasadnione wątpliwości czy nie dochodzi tu do pewnego rozmycia i osłabienia pojęć. Postrzeganie swojej dziedziny sztuki jako drogi ży-

⁴² Ibidem, s. 52.

⁴³ Ibidem, s. 28.

⁴⁴ Ibidem, s. 177.

⁴⁵ Ibidem, s. 183.



ciowej czy sposobu na poznanie samego siebie, szczególnie, osobisty kontakt z uczniami, nakierowujący nie tyle na przekazanie im zestawu określonych prawd, lecz na obudzenie do własnych poszukiwań i pracy nad sobą – wszystko to cechy, które mogą kojarzyć się z podejściem mistrzów zen – nie są jednak przypisane do buddyzmu zen na wyłączność. Szczególna relacja mistrz–uczeń jest charakterystyczna dla kultury japońskiej, nie tylko tej związanej z zen, podobnie jak głębokie zaangażowanie i ideał doskonalenia się przez całe życie. Z kolei, akcentowanie znaczenia „tu i teraz”, pełnej koncentracji na chwili obecnej, czy znaczenia spontaniczności, może być związane z procesem twórczym i sztuką niezależnie od szerokości geograficznej i religii. Również Pastuszak uczula na stereotypowe próby odczytania *butō*, wśród klisz przytacza ona za Kuriharą między innymi⁴⁶:

kreślenie paraleli między filozofią i praktyką *butō* Hijikaty a buddyzmem zen oraz innymi elementami określanymi przez autorkę jako „japońskie” i „wschodnie”, mające „orientalizować” *butō*⁴⁷.

Mimo to, Fraleigh, która postrzega *butō* jako coś więcej niż styl czy gatunek tańca, za kluczowe w nim uznając określony stan umysłu oraz odejście od myślenia dyskursywnego i porzucenie ego – nie jest w swojej interpretacji zupełnie odosobniona. Widać to w wypowiedzi Akiry Kasai, tancerza *butō* współpracującego zarówno z Hijikatą jak i Ōno:

tak naprawdę *butō* nie jest żadnym gatunkiem. *Definiuje totalną terażniejszość*. Dlatego moim zdaniem Waclaw Niżyński i Isadora Duncan byli tancerzami *butō*, także *Taniec więdzmy* Mary Wigman to teatr *butō*⁴⁸.

Interpretacja *butō* jako zjawiska wykraczającego poza formalne ramy jakiegokolwiek gatunku, a definiowalnego jedynie poprzez szczególny rodzaj

⁴⁶ Pozostałymi są postrzeganie *butō* jako gatunku esencjonalnie japońskiego, związanego ściśle z biografią Hijikaty lub jego pochodzeniem z Tohoku, silne łączenie genezy powstania ze zrzuceniem bomby atomowej na Hiroszimę i Nagasaki. Ewa Janicka łączy tego rodzaju interpretacje z dyskursem *nihonjinron*, zob. E. Janicka, *Transkulturowy charakter japońskiego tańca butō*, niepublikowana praca doktorska napisana pod kierunkiem dr. hab. Juliusza Tyszyki w Zakładzie Performatyki Uniwersytetu Adama Mickiewicza w Poznaniu, 2012, [www.01] (data dostępu: 04.05.2018), s. 100–105.

⁴⁷ K. Pastuszak, op. cit., s. 87.

⁴⁸ S. Fraleigh, op. cit., s. 230.



podejścia czy nastawienia, niewątpliwie współgra z ujęciem „zen uniwersalnego” Thomasa Mertona. Oddzielał on niejako „czysty zen” od zen religijnego, osadzonego w określonym kontekście kulturowym. Łączyło się to z innym czynionym przez Mertona rozgraniczeniem – między „buddyzmem zen” a wyłącznie „zen”. Zdaniem Mertona, zen można „zrozumieć” tylko o tyle, o ile traktujemy go jako część szerszego kompleksu społeczno-religijnego, jednak definiując zen poprzez pryzmat struktury tracimy to, co stanowi o jego istocie. Merton pisze, iż zen:

Jest świadomością ponadkulturową, ponadreligijną, świadomością przekształconą. Jest w pewnym sensie – ‘pusty’. Może jednak rozbłysnąć zza tego czy innego systemu religijnego bądź niereligijnego, podobnie jak światło może rozbłysnąć za szkłem błękitnym, zielonym, czerwonym lub żółtym. Jeśli zen żywi do czegoś upodobanie, to do gładkiego, bezbarwnego szkła, które jest »po prostu szkłem«⁴⁹.

Zestawić to można z następującą opinią o *butō*, przytaczaną przez Capigę-Łochowicz:

Butoh nie jest religijne ani niereligijne. Nie jest humanistyczne. *Butoh* nie wyznaje niczego: ani kultu osobowości, ani tej czy tamtej ideologii, żadnego »izmu«. *Butoh* nie wyznaje. *Butoh* nalega bez przerwy: pozwólcie nam dotrzeć do prawdy. Nic innego, nic poza prawdą... Świadomość domaga się prawdy, by uwolnić się od choroby. Kontemplacja *butoh* zaczyna się w tym punkcie⁵⁰.

Tego rodzaju ujęcie *butō* z jednej strony wyklucza łączenie go z buddyzmem zen – jako konkretną filozofią i religią. Z drugiej strony zbliża do Mertonowskiego ujęcia zen jako pozasystemowego i pozastrukturalnego, ponadreligijnego zjawiska, dążącego jedynie ku odkryciu prawdy, doświadczanej w akcie oświecenia.

Uniwersalizujące ujęcie tańca *butō*, które przedstawia Fraleigh niewątpliwie współgra z równie specyficznym ujęciem zen przez Mertona. Jeśliby uznać za istotę zen poszukiwanie bezpośredniego i czystego doświadczenia,

⁴⁹ T. Merton, *Zen I ptaki żądzę*, s. 12.

⁵⁰ H. O’Moore, *Afterword* [cyt. za:] M. Holborn and E. Hoffman, *Butoh: Dance of the Dark Soul*, s. 128., [za:] A. Capiga, op. cit., s. 13.



wolnego od słów i pojęć, taniec *butō* – jako szczególny rodzaj tańca nastawiony na szukanie prawdy, wykraczający poza wszelkie „izmy” – mógłby być formą praktyki.

Inną badaczką łączącą *butō* z zen jest Vicki Sanders, opisująca je przy pomocy japońskich kategorii estetycznych, takich jak *mono no aware* czy ściśle kojarzonych z estetyką zen, *yūgen* i *ma*. Przez pryzmat kategorii tajemnej głębi *yūgen* postrzega improwizacje Ōno, zestawiając go jednocześnie z aktorami teatru *nō*⁵¹, stwierdzając także, iż tancerze *butō* widzą w swojej pracy podobny wymiar duchowy, jak ten zawarty w traktatach Zeami⁵². Zdaniem tej badaczki można powiedzieć, iż przedstawienie *butō* istnieje w „miejscu nicości” (*mu no basho*), w którym króluje nie-umysł *mushin*⁵³. Pisząc o roli pustej przestrzeni *ma* w teatrze *buto*, powołuje się na Bonnie Sue Stein, która pisze:

każda chwila zdaje się wypływać ze skupionego bezruchu, który inicjuje następny krok... Pustka ta nie jest próżnią, lecz ogromną przestrzenią, pełną możliwości, wrzących razem do momentu, kiedy pojawi się jedna prosta idea. Tancerze *butō* czekają aż nadejdzie właściwy moment, wówczas wkraczą z akcją⁵⁴.

Stein cytuje, mające podobny wydźwięk, słowa Ōno Kazuo:

Pusta scena, naga scena, na której się pojawiaasz, bez żadnego przygotowania, nie oznacza, iż w tym się nic nie zawiera [...]. Wolna przestrzeń jest stopniowo zapełniana i na końcu coś tam zostaje zrealizowane (...) Może to być coś, czego nauczanie się zajmuje całe życie – w moim przypadku od początku wiedziałem, że pusta przestrzeń w rzeczywistości jest wypełniona i tańczyłem z radością i ekscytacją⁵⁵.

W podsumowaniu Sanders stwierdza, iż wprowadzie Hijikata odrzucił zachodnie formy, a także wiele japońskich, wyrafinowanych wartości estetycznych, uznając je za restrykcyjne i nieistotne, jednak elementy tradycyjnej japońskiej estetyki – nawet wbrew intencji Hijikaty – pozostały w *butō*⁵⁶.

⁵¹ V. Sanders, *Dancing and the Dark Soul of Japan: An Aesthetic Analysis of Butō*, s. 151.

⁵² Ibidem, s. 159.

⁵³ Ibidem.

⁵⁴ "Sankai Juku: Out of Darkness – Butoh, Part II, *Dancemagazine*, April, 1986, s. 64–68, [za:] V. Sanders, op. cit., s. 161.

⁵⁵ B. S. Stein, "Twenty Years Ago We Were Crazy, Dirty, and Mad", s. 120.

⁵⁶ V. Sanders, op. cit., s. 162.



Również Susan Klein w swojej analizie *butō* podkreśla, iż wprowadzie Hijikata dążył do przewartościowania tradycyjnych wzorców, jednak japońscy artyści awangardowi wracali do niektórych tradycyjnych technik i wartości, w skodyfikowanych gestach *kata* widząc opozycję do zachodniego modelu teatru. Sam Hijikata zapożyczał *kata*, by je dekonstruować i przekształcać w nowe taneczne idiomy⁵⁷. Zaznacza również, iż wprowadzie przedstawienia *butō* niekoniecznie bezpośrednio odnoszą się do tradycyjnej konstrukcji *jō-ha-kyū*, dostrzegalne są jednak analogie między tą strukturą a nową formą ekspresji⁵⁸.

Jeszcze innym głosem łączącym *butō* z buddyzmem – nie tylko zen – jest opinia Juliette T. Crump, która stwierdza, iż za ekspresją *butō* stoi buddyjski ideał współczucia⁵⁹. Crump posuwa się nawet do zestawienia ze sobą częstego wcielania się na scenie w kobietę przez Ōno do wizerunku bodhisattwy Awalokiteświary w japońskiej ikonografii w żeńskiej postaci jako bogini Kannon. W stosowaniu białego makijażu widzi z kolei symbol oświeconego umysłu, a w – mającym stanowić serce *butō* – połączeniu boskości z groteską, dążenie do dekonstrukcji „zwykłej świadomości”⁶⁰. O tańcu *butō* pisze, iż „wypełnia pustkę, zastępując pożądanie, chciwość i konsumpcję w postmodernistycznej, wirtualnej kulturze, współczuciem dla wszystkich istot w cierpiącym świecie”⁶¹.

Dr Rolf Eleberfeld z kolei, niemiecki filozof, japonista, sinolog i religioznawca, wśród kluczowych dla *butō* terminów – którym Toshiharu Kasai przypisał japońskie odpowiedniki⁶² – wymienia między innymi „czyste doświadczenie” (*junsui keiken*), pierwotne względem jednostkowej świadomości, mające być stanem jedności podmiotu i przedmiotu poznania⁶³.

⁵⁷ S. Klein, *Ankoku Butō: The Premodern and Postmodern Influences on the Dance of Utter Darkness...*, s. 20, [za:] Janicka, op. cit., s. 117.

⁵⁸ Ibidem, s. 44, [za:] Janicka, op. cit., s. 119, 120.

⁵⁹ J. T. Crump, „One Who Hears Their Cries”: *The Buddhist Ethic of Compassion in Japanese Butoh*, s. 61–73.

⁶⁰ Ibidem, s. 68, 69, 70.

⁶¹ Ibidem, s. 71.

⁶² Prywatne konsultacje Toshiharu Kasaia z dr. Rolfem Eberfeldem (Philosophische Fakultät, Universität Wuppertal, [w:] T. Kasai, *A Note on Butō Body*, „Memoir of Hokkaido Institute of Technology”, vol. 28. Sapporo 2000., [za:] A. Capiga, op. cit., s. 20, 21.

⁶³ A. Capiga, op. cit., s. 20, 21.



5 Podsumowanie

Butō, upowszechniając się, stało się sztuką międzynarodową, współtworzoną przez choreografów i tancerzy z całego świata. Co równie istotne, współczesne *butō* wykracza daleko poza dziedzictwo Hijikaty czy Ōno. Jak pisze Capiga-Łochowicz:

Każdy tancerz ma własną koncepcję *butoh*, zazwyczaj różniącą się od innych szczegółami warsztatowymi. Istnieją jednak pewne elementy wspólne, ponieważ niezależnie od licznych definicji, zasadnicze pytania *butoh* pozostają niezmiennie: Co czuliśmy, będąc w łonie matki? Jakie było nasze dzieciństwo? Czym jest dla nas Ziemia? Kim są przodkowie, którym zawdzięczaliśmy życie?⁶⁴.

Współczesne *butō*, ujmowane całościowo, jest nurtem zbyt rozległym i zróżnicowanym, by w rzetelny sposób odpowiedzieć na pytanie o jego ewentualne związki z zen. Interpretując z kolei *butō* Hijikaty i Ōno, bezpośrednio łącznie go z zen wydaje się nieuzasadnione. Tym niemniej, nie sposób odebrać *butō* pewnego szczególnego rysu – tendencji zaznaczającej się w próbie wyjścia poza ustalone formy i ramy, zamiłowania do spontanicznego i intuicyjnego działania, zanurzenia w teraźniejszości, głęboko uniwersalistycznego wymiaru poszukiwania prawdy o samym sobie, połączonego z odchodzeniem od „ego” i odrzucaniem przywiązania do określonych form – w tym formy samego siebie.

Co więcej, Capiga-Łochowicz podkreśla, iż w *butō* obok istnienia scenicznego, przeznaczonego do wykonywania przed publicznością istnieje *butō* praktykowane poza sceną, „skoncentrowane na głębokiej „obserwacji” własnego ciała i umysłu”⁶⁵. Jak pisze, treningowe oblicze *butō* jest kluczowe dla zrozumienia tej formy tańca, dla której wyrażenie wcale nie jest głównym celem, a u podstaw leży doświadczenie własnego ciała-umysłu, prowadzące do integracji psychosomatycznej, co sprawia, iż *butō* może być kluczem do lepszego samopoznania⁶⁶. Stwierdza też wprost, iż

⁶⁴ J. Bergmark, *Butoh. Revolt of the Flesh in Japan and a Surrealist Way to Move*, Stockholm 1991., [za:] Eadem, s. 18.

⁶⁵ A. Capiga-Łochowicz, *Tańcząc w głąb siebie – od tańca butō do psychoterapii tańcem i ruchem*, s. 243.

⁶⁶ *Ibidem*, s. 244.



konkretne ułożenia ciała funkcjonujące w tańcu *butō* mogą być punktem wyjściowym do poszukiwania autentycznych emocji i przeżyć, które nierzadko prowadzą do *katharsis*⁶⁷.

W treningu często powtarza się jeden gest, co może budzić zniecierpliwienie, jednak

nieustanne wykonywanie tego samego ruchu prowadzi także do tego, że umysł przestaje rejestrować tę automatyczną czynność, a wtedy do tańca włącza się nieświadomość. Charakterystyczne jest tu także świadome zniekształcanie części ciała, które może rodzić spontaniczną reakcję innej jego części: tik, szarpnięcie czy drżenie, a te z kolei mogą przynieść wyzwolenie i prowadzić do samopoznania

– łatwo skojarzyć to z mozolną nauką *kata* w sztukach japońskich, która to właśnie prowadzi do automatyzacji, pozwalającej na pełną koncentrację „tu i teraz”, osiągnięcie pożądanego stanu umysłu i skupienie się na tym, co w danej sztuce najważniejsze. Samopoznanie, o którym pisze Aleksandra Capiga-Łochowicz, związane jest z integracją psychosomatyczną, nie zaś z doświadczeniem *satori*, jednak narzucają się pewne podobieństwa do opisów wpływu *kōanów*, nawet jeśli jest to podobieństwo częściowo pozorne. Tym niemniej, zaznacza Aleksandra Capiga-Łochowicz, iż metodę tańca *butō*, dzięki jej terapeutycznemu potencjałowi można używać również w „medytacji w ruchu służącej samopoznaniu”⁶⁸.

Teatr tańca *butō* nie jest sztuką wyrosłą na gruncie filozofii buddyzmu zen, może jednak pozostawać w pewnej relacji do zen, relacji, która nie musiała być zamierzona przez twórców, lecz jest wynikiem działania w określonym miejscu, pewnych inspiracji i późniejszych interpretacji. Fakt istnienia interpretacji łączących *butō* z zen przekazuje coś istotnego zarówno na temat *butō*, jak i o zen – być może najwięcej jednak mówi o wizerunku kultury japońskiej, wykreowanym w dużej mierze, przez jej głównego popularyzatora na Zachodzie, Suzukiego Daisetsu Teitarō, zdaniem którego, buddyzm zen w Japonii całkowicie przeniknął i uformował jej kulturę. Siłę tego dziedzictwa – niezależnie od poglądów Suzukiego, którego różne tezy w ostatnich dekadach spotkały się z krytyką – pokazuje dopasowywanie stworzonych

⁶⁷ Ibidem, s. 248.

⁶⁸ Ibidem, s. 250.



przez niego kategorii interpretacyjnych nawet do współczesnej, awangardowej sztuki japońskiej.

Bibliography

1. CAPIGA A., *Bunt ciała. Butoh Hijikaty*, Biblioteka Muzeum Manggha, Kraków 2009.
2. CAPIGA-ŁOCHOWICZ A., *Tańcząc w głąb siebie – od tańca butō do psychoterapii tańcem i ruchem* [w:] B. Kubiak Ho-Chi, I. Rutkowska (red.), *Dwa filary japońskiej kultury: literatura i sztuki performatywne*, Polska Fundacja Japonistyczna, Warszawa 2014, s. 255–279.
3. CRUMP J. T., "One Who Hears Their Cries": *The Buddhist Ethic of Compassion in Japanese Butoh*, *Dance Research Journal*, Vol. 38, No. 1/2 (Summer – Winter, 2006), s. 61–73.
4. FRALEIGH S., *Tańcząc w stronę mroku: butō, zen, Japonia*, Wiesna Mond-Kozłowska (tłum.), Universitas, Kraków 2004.
5. HIJIKATA T., *From Being Jealous of a Dog's Vein*, *TDR* (1988–), The MIT Press Vol. 44, No. 1 (Spring, 2000), s. 56–59.
6. HIJIKATA T., *Wind Daruma*, *The MIT Press TDR* (1988–), Vol. 44, No. 1 (Spring, 2000), s. 71–81.
7. JANICKA E., *Transkulturowy charakter japońskiego tańca butō*, niepublikowana praca doktorska napisana pod kierunkiem dr. hab. Juliusza Tyszki w Zakładzie Performatyki Uniwersytetu Adama Mickiewicza w Poznaniu, 2012, [www 01] (data dostępu: 04.05.2018).
8. MERTON T., *Zen i ptaki żądzy*, Adam Szostkiewicz (tłum.), Instytut Wydawniczy PAX, Warszawa 1988.
9. OHNO K., OHNO Y., *Świat butoh Kazuo Ohno*, I. Rutkowska (tłum.), Fundacja Pompka, Warszawa 2014.
10. PASTUSZAK K., *Ankoku butō Hijikaty Tatsumiego. Teatr ciała-w-kryzysie*, Universitas, Kraków 2014.
11. SANDERS V., *Dancing and the Dark Soul of Japan: An Aesthetic Analysis of Butō*, *University of Hawai'i Press Asian Theater Journal* Vol. 5, No. 2 (Autumn, 1988), s. 148–163.
12. STEIN B. S., "Twenty Years Ago We Were Crazy, Dirty, and Mad", *The MIT Press The Drama Review: TDR*, Vol. 30, No. 2 (Summer, 1986), s. 107–126.



13. SUZUKI S., *Umysł zen, umysł początkującego*, Jacek Dobrowolski (tłum.), Elay, Jaworze 2010.
14. WYBRAŃSKI W., *Butō – japoński teatr tańca mroku*, [w:] E. Pałasz-Rutkowska (red.), *Polska i Japonia. W 50. Rocznicę wznowienia stosunków oficjalnych*, Wydawnictwo Uniwersytetu Warszawskiego, Warszawa 2009, s. 201–234.

Wykorzystane źródła internetowe:

[www 01] <https://repozytorium.amu.edu.pl/bitstream/10593/3511/1/E.Janicka%20PHD.pdf>



Abstract, keywords, about the author

Abstract

Butoh is, created in the late 1950s, a Japanese avant-garde dance theatre. Its main representatives were Hijikata Tatsumi (1928–1986) and Ōno Kazuo (1906–2010). Hijikata criticized the rigid division into theater and dance, denied any form of strict codification of dance, and also rejected the concepts of technique and methods. Also for Ōno rigid frame of existing dance genres turned out to be insufficient and he created his own dance, based on structural improvisation. They both started with contemporary dance, fascinated by its possibilities, and finally created their own form. Intuition, spontaneity and the ability to transformation were the key to their dance. Some researchers connect *butoh* with Zen, seeing it as a meditation in motion, involving cleansing of motions from intentions and release from oneself. The position that links *butoh* with Zen is sometimes criticized and presented as its unjustified stereotypization. The aim of the article is to look at the similarities and relations between *butō* and the philosophy of Zen Buddhism.

Keywords: *Japan, Zen, dance, butoh*

Michał SOKOŁOWSKI A graduate of Comparative Studies of Civilizations (2014, master's thesis on the art of tea ceremony in Japan), PhD in humanities in the field of cultural studies (2019, doctoral dissertation dedicated to the significance of the myth of "Zen arts" in forming the artistic culture of Japan). His research interests centre on the East Asian cultural sphere, being influenced by the classical Chinese civilization, with special regard to Japan and the periods of Kamakura, Muromachi and Edo.

E-MAIL: michal.sokolowski@doctoral.uj.edu.pl

