

UNIVERZA V LJUBLJANI
FAKULTETA ZA DRUŽBENE VEDE

Jernej Škof

Japonski ples buto in evropske zgodovinske avantgarde

Diplomsko delo

Ljubljana, 2016

UNIVERZA V LJUBLJANI
FAKULTETA ZA DRUŽBENE VEDE

Jernej Škof

Mentorica: izr. prof. dr. Karmen Šterk

Japonski ples buto in evropske zgodovinske avantgarde

Diplomsko delo

Ljubljana, 2016

Japonski ples buto in evropske zgodovinske avantgarde

Naloga raziskuje povezave med ustvarjanjem Tatsumija Hijikate, utemeljitelja japonskega plesa buto, in evropskimi zgodovinskimi avantgardami. V obeh geografskih prostorih identificira ključne ideje obeh gibanj in ugotavlja, kje, kdaj in kako je do prenosa prišlo. V ta namen v drugem poglavju izpostavlja modernizem, razvoj avtonomne institucije umetnosti in razvoj avantgardnih gibanj ter ekspozicijo njihovega programa. Podrobneje v teh okvirih izpostavi plesna gibanja v weimarski Nemčiji ter avtorja gledališča krutosti Antonina Artauda. V obeh razišče njuno raziskovanje gledališča, zahteve po njegovi osvoboditvi, njuno razumevanje do telesa ter koncept izkušnje kot izhodiščne točke za ustvarjanje. V tretjem poglavju predstavi razvoj civilnodružbenih gibanj na Japonskem pred drugo svetovno vojno in po njej, posledične spremembe v družbenem telesu in oriše splošno družbeno ozračje, v katerem so ustvarjali japonski umetniki. Zadnje poglavje je namenjeno Tatsumiju Hijikati in plesu buto. Skozi razvoj umetniške poti in pregled njegovega formativnega obdobja 1958–1968 naloga prikazuje, kje in kako so vidne ideje evropske avantgarde. V njegovih delih izpostavi elemente nadrealizma, ekspresionističnega plesa in ideje evropskih avtorjev, predvsem Antonina Artauda.

Ključne besede: Tatsumi Hijikata, buto, avantgarda, ples, nadrealizem.

Japanese dance Butoh and European historical Avant-Garde

The research explores connections between creations of Tatsumi Hijikata, founder of Japanese Butoh dance and those of European historical Avant-garde. In both geographical areas it identifies key ideas of respective movements and establishes where, when and how did transference occur. With this goal, it exposes Modernism, Autonomous Institution of Art, and the evolution of Avant-Garde movements and their programme. In this framework, it particularly focuses on the exposition of Weimar dance in Germany and the Theatre of Cruelty of Antonin Artaud. It explores their engagement with theatre, their demands for its liberation, their understanding of body and the concept of experience as a starting point for creation. Third chapter presents the evolution of Japanese civil movements, before and after Second World War, the consequential changes in social body and it depicts a general social atmosphere in which Japanese artists worked. Last chapter is dedicated to Tatsumi Hijikata and Butoh dance. Following the evolution of his artistic path in the formative years from 1958 to 1968, the research pinpoints where and how the ideas of European Avant-Garde are visible. In his work, it exposes elements of surrealism, Expressionist dance and ideas of European authors, mainly those of Antonin Artaud.

Key words: Tatsumi Hijikata, Butoh, Avant-Garde, Dance, Surrealism.

Kazalo

1 UVOD	5
1.1 HIPOTEZA IN METODE	7
1.2 PODROČJE RAZISKOVANJA	8
2 EKSPozICIJA MODERNIZMA	10
2.1 ZNAČILNOSTI EVROPSKIH ZGODOVINSKIH AVANTGARD	11
2.1.1 Avtonomna institucija umetnosti	11
2.1.2 Upor avantgard	15
2.1.3 Medij gledališča in avantgarde	18
2.1.4 Gledališče krutosti	19
2.1.5 Weimarski ples	24
3 ZGODOVINSKI IN DRUŽBENI KONTEKST PLESA BUTO	29
3.1 VZPON JAPONSKIH DRUŽBENIH GIBANJ	29
3.2 AMERIŠKA OKUPACIJA	30
3.3 KULTURNA POLITIKA V POVOJNI JAPONSKI	32
4 TATSUMI HIJIKATA IN BUTO	37
4.1 ZAČETKI BUTA	37
4.2 PREPOVEDANE BARVE	38
4.2.1 Kinjiki in Tanz Theater	39
4.3 AKTUALNOST, IZKUŠNJA IN PROBLEMATIČNOST JEZIKA	40
4.3.1 Aktualnost	41
4.3.2 Izkušnja	42
4.3.3 Problematičnost jezika	43
4.4 TATSUMI HIJIKATA IN JAPONSKO LJUDSTVO – RAZVOJ LASTNEGA JEZIKA	44
4.4.1 Performans Tatsumi Hijikata in japonsko ljudstvo	47
4.5 ARTAUD, TOTALNO GLEDALIŠČE IN BUTO	49
5 ZAKLJUČEK	52
6 LITERATURA	58

1 Uvod

Težko je reči, kaj je tisto, kar me na plesu buto privlači, in kaj je tisto, kar v meni zbuja nezadržno raziskovalno radovednost. Površen pogled nanj razkrije serijo značilnosti, s katerimi ga lahko hitro opišemo nepoznavalcu. Androgina, v belo pobarvana telesa, groteskno spačene figure, ki se krčevito gibljejo skozi prostor. Ta grotesknost in androginnost podobe, pravo nasprotje kulture, ki spodbuja jasno razlikovanje po spolu, iz njega tvori prekomerno razraslo drevo pravil obnašanja in definiranja posameznikovega mesta v družbi. Pravo nasprotje hlastanja po ugledu in uspešnosti, nasprotje ugajanja in všečnosti zavoljo plezanja po družbenih lestvicah preživetja. S svojo tujostjo buto namiguje na drugo pot človeškega izkustva. V njem se skriva nekaj živalskega, nekaj primordialnega in ritualnega. Zdi se, kot bi ponujal obljubo razkritja neke grozovite skrivnosti o človeški naravi, o kateri slutimo, da ji ne moremo oporekati resničnosti, kljub »zapriseženi racionalnosti« sodobne zahodne družbe.

Privlačnost tujega in ritualnega me je gnala v prakso. Kaj se skriva na drugi strani tega skrivenčenega in spačenega telesa, je bilo vprašanje, ki me je gnalo v samoraziskovanje giba in filozofije plesa buto. Obiskal sem delavnice mojstrov buta v Sloveniji in tujini, vseh z zelo jasno linijo znanja do dveh mojstrov, utemeljiteljev buta, Tatsumija Hijikate in Kazua Ohna, in na njih spoznaval filozofijo in plesne figure, ki so se uveljavile v dobrih šestdesetih letih obstoja tega plesa. Priznati moram, da sem bil nemalokrat popolnoma zmeden ob odsotnosti elitizma, značilnega za zahodno umetnost. Na delavnicah je dobrodošel vsak, ne glede na predhodno znanje. Zasledil sem zanimiv pregovor, ki povzema to egalitarnost: od desetih učenk baleta ena postane primabalerina. Od desetih učenk plesa buto nastane deset plesalk plesa buto.

Tuj je bil tudi gib. V nasprotju z zahodnimi plesi je tu center telesa potisnjen navzdol, z nogami popolnoma vkopanimi v tla. Tuj mi je bil tudi način imenovanja samega giba. Učitelji gib spodbujajo z besedami, ki porajajo podobe, specifične za vsakega plesalca. Dopuščajo mu relativno svobodo pri interpretaciji podobe. Eden bolj znanih napotkov za koreografijo gre takole:

Vonj gozdov, mrtva telesa zveri ležijo tu in tam, v rojih muh.

Tvoj notranji občutek postaja tanjši in tanjši, do skrajne meje.

Tvoj zunanji občutek postaja višji in višji, do skrajne meje.

Megla postaja gostejša in gostejša.

Ujel se je med risanjem razcefrane gore.

Vesolje je polno hortenzij, bazen sluzi, uvelo polje koruze in nato proti jasi, gosto posejani z narcisami.

Kaj to sploh pomeni in kako se lotiti giba, navdahnjenega po takem besedilu? Zagotovo na svojevrsten način. Besede in podobe v vsakem posamezniku sprožijo vrsto iracionalnih asociacij, s katerimi usmerja svoj gib in reakcijo. Opisi situacij, v katerih se plesalec giblje, variirajo od vsakdanjih do transcendentálnih in ponekod vzbujajo arhetipske podobe in občutek rituala, komuniciranja z neopisljivim, skrivnostnim delom telesa, nezavednim prostorom psihe. Hkrati je spodbujano tudi drugačno zavedanje telesa, to je prehodno, izpostavljeno vplivom, prepihu, občuteno znotraj in občuteno od zunaj; ne-ločeno od uma. Vse te lastnosti sem spoznaval z navdušenim zanosom. Skušal sem razviti svojo prakso in raziskovati temačnosti svojega telesa. Drugačen pristop, z orodji, ki jih buto prinaša, je mogoče odkrivati nezavedne sledi, dodobra vrasle v naše gibe in obnašanje. Ponuja soočenje s sencami in preteklostjo. Če sprejmemo njegovo ponudbo, nas sooči s telesom, osnovnim in temeljnim pogojem našega bivanja, polnega družbenih pravil in potlačenih hrepenenj. Pred nami jih razpre v gosti mreži spominov in gibov, prelepljenih z družbenimi pomeni. Pravica plesne umetnosti mu daje svobodo, da jih ne poimenuje, jih le asociativno oplazi in izrazi skozi gib.

Pravica umetnosti, pravica ne-poimenovanja, prihaja v navzkrižje z akademskim pristopom analitičnega razdelka. Buto poudarja, kot pravi prof. Tanja Zgonc, »spoznavanje skozi delovanje in delovanje skozi spoznavanje« (Zgonc 2013). Ta zavezanost praksi nas usmerja v raziskovanje skozi gib, v ne-poimenovanje, v zlitje s prostorom. Na srečo so kulturne študije razvile teoretske aparate, ki skušajo premostiti razklanost med poimenovanim, jezikovnim in telesnim. Podobno nam hiter pregled literature, dostopne na internetu, v opisih predstav in kratkih zgodovín, pokaže pojme upora in izmuzljivosti telesa. Tu nastajajo mostovi med teorijo in butom, mostovi pa so vidni tudi v gibanjih zgodovinskih avantgard v Evropi.

Buto, z današnjega gledišča, v zahodni prostor prinaša drugačno tradicijo dojemanja telesa in izraznosti, s svojimi podobami zbuja skrivnostne, groteskne podobe, gledalca vabi v temačnejše prostore, kjer racionalnost odpove, zbuja občutke ritualnosti in magije. Grotesknost, spačene, arhetipske podobe v slikah najdemo tudi v evropskih avantgardnih gibanjih. Najdemo jih v weimarskih plesih, plesalke Mary Wigman. V zahtevah gledališča krutosti Antonina Artauda. Naloga pred vami bo skušala prikazati, kje se evropske avantgarde in buto stikajo in kje se razhajajo, ter sestaviti sliko povezav na primeru dela in življenja ustanovitelja buta Tatsumija Hijikate.

1.1 Hipoteza in metode

Hipoteza diplomske naloge je, da se je buto kot japonski ples razvijal v dialogu z evropskimi zgodovinskimi avantgardami in oblikoval svoje posebne umetniške metode kot hibridne, s tem pa predstavljal svojevrsten izraz japonske umetniške avantgarde. Buto je v kulturološkem smislu prevzel, predelal in prilagodil temeljne predpostavke evropskih zgodovinskih avantgard in uveljavil svojo specifiko v kritičnem trenutku japonske zgodovine po drugi svetovni vojni.

Hipotezo bomo dokazovali s pregledom zgodovinskih tokov, na sotočju katerih se v danem trenutku pojavi ples buto. Po pregledu literature smo v telesu evropskih avantgard izpostavili ključne ustvarjalce in teoretike, katerih ideje in metode delovanja zasledimo pri butu. V besedilu bomo predstavili temeljne premise delovanja evropske zgodovinske avantgarde in družbenega okolja, v katerem je nastala, na začetku z razvojem avtonomne institucije umetnosti, ki so ji avantgardna gibanja nasprotovala. Po splošnem družbeno-zgodovinskem pregledu bomo preverili, kje in kako se avantgardna gibanja odražajo v plesu in gledališču. Tako bodo bralci dobili celovit pregled o nastanku evropskih zgodovinskih avantgard. Nadaljevali bomo z orisom družbeno-zgodovinskega dogajanja v povojni Japonski, kjer izpostavljamo celostno preoblikovanje družbe, razvoj civilne družbe in splošnega družbenega vrenja. Vzpostavljeni kontekst nam bo služil za oporo pri razumevanju kraja in časa, v katerem so japonski umetniki ustvarjali, ter za primerjavo z evropskimi družbenimi premiki. Zadnje poglavje bo namenjeno zgodovinskemu in konceptualnemu pregledu razvoja plesa buto. Konkretnije smo raziskovanje omejili na Tatsumija Hijikato, utemeljitelja plesa buto, v obdobju med 1958 in 1968, ko se buto in njegove metode razvijajo. V tem razvoju so razvidne metode evropskih avantgard, ki jih v zadnjem poglavju za primerjavo ponovno izpostavljamo.

V raziskovanju smo naleteli na pomanjkanje literature o butu v slovenskem jeziku, zato je večina virov vzeta iz knjig, ki so izšle v angleškem jeziku, nekaj virov pa je spletnih. Jezikovne pregrade so nasploh predstavljale oviro pri raziskovanju. Raziskovalcu nedostopna japonščina je privedla do sklepa, da se opremo na prevode in interpretacije primarnih virov. V sekundarnih virih smo skušali locirati take, ki neposredno prenašajo besede in citate ustvarjalcev buta. Problem jezika pa se nanaša tudi na slog pisanja tega besedila. Besedo buto uporabljamo v skladu z rabo v Slovarju novejšega besedja v slovenskem jeziku, ki nam na voljo ponuja uporabo besed buto in butoh. Slednja je zgodovinsko primernejša in je v uporabi v japonskem kot tudi angleško govorečem okolju. Zaradi lažje sklanjatve in primernega stila smo se v tem besedilu odločili za rabo prve različice. Problem jezika pa se nanaša tudi na uporabo japonskih imen. Večino imen smo

poslovenili, kjer ta terjajo uporabo šumnikov. Primer je Yukio Mishima, ki ga prevajamo kot Jukio Mišima. Za tak slog smo se odločili na podlagi v slovenščino že prevedenih del (Prepovedane barve, Založba ŠKUC, 2011). iz podobnega razloga smo spremenili tudi vrstni red imena in priimka ter ga prilagodili slovenščini, kjer je na prvem mestu ime, ki mu sledi priimek.

1.2 Področje raziskovanja

- *Katere so povezave med butom in evropskimi zgodovinskimi avantgardami in kako so se kazale v delu Tatsumija Hijikate?*

Je vprašanje, ki si ga postavljamo za izhodišče diplomske naloge. Verjetno se na tem mestu poraja vprašanje, zakaj samo v delu Tatsumija Hijikate in ne buta splošno. Buto se je v šestdesetih letih svojega obstoja razširil na vse celine sveta. Na njih ustvarja mnogo različnih plesalcev buta, nekateri sledijo liniji Hijikate, nekateri favorizirajo Kazua Ohna, nekateri pa sledijo njunim učencem, ki v butu razvijajo nove pristope in metode. Gibanje buta si lahko predstavljamo kot razvejeno drevo, katerega veje se cepijo, kjerkoli nastopi nov koreograf (Zgonc 2014). V vsaki od teh točk bi lahko raziskovali mnoge vplive različnih umetniških in filozofskih idej, utelešenih v sodobne predstave buta. Hijikata in Ohno sta zgodovinsko prepoznana kot utemeljitelja ankoku-buta, plesa teme. Profesorica Tanja Zgonc na svojih predavanjih na AGRFT¹ postavi primerjavo: »Hijikata je arhitekt buta in Ohno je duša buta.« (Zgonc 2014) Ta aluzija sledi videnemu predvsem v teži ali lahkotnosti besed. Da pojasnim, primerjajmo besedi arhitektura in duša. Arhitektura poraja asociacije namernosti, teže zgradb, razmerja med telesom in podzavestjo. Duša po drugi strani predstavlja lahkotnost giba, vseprežemajočnost, prvinskost izraza. Nekako po teh linijah lahko na videz razločimo njuna stila. Kljub pomembnosti obeh za nadaljnji razvoj buta pa se v tej študiji, ki razkriva odnose in vplive, osredotočamo na Hijikato. V raziskavi skušamo odstraniti nanose barv, usedline zgodovine, razkriti pot vplivov, da bi prišli do izvora, točke, na kateri lahko vzpostavimo dovolj veliko zanesljivost za študijo vplivov med evropskimi avantgardami in utemeljitelji buta. Jošito Ohno, plesalec in sin Kazua Ohna, pravi, da je srečanje očeta s Hijikato porodilo radikalen obrat Kazujevega dožemanja plesa. Prej ga je zanimal ekspresionistični in moderni ples. Po snidenju je v njegovi koncepciji plesa postal pomembnejši koncept smrti. In kot pravi Jošito Ohno: »Pogled na življenje z gledišča pokojnih je sprožil radikalen obrat v Kazujevem odnosu do plesa in življenja.« (Ohno 2004, 134) Treba je priznati resnico, da ta pot ni bila enosmerna in sta se kasneje oba medsebojno navdihovala in oplajala. Za potrebe študije bomo vzeli to njuno srečanje,

1

spremembo v Ohnovem dojemanju, za izgovor, ki v fokus raziskovanja postavlja Hijikato. Njegovo delo, metode dela, navdihe in življenjski slog bomo pokazali v primerjavi s ključnimi evropskimi avtorji na področju avantgardnih uprizoritvenih in plesnih umetnosti v Evropi. Tu se bomo opirali predvsem na razpoložljive zgodovinske vire. Kategorije vplivov je smiselno razdeliti na dva dela, in sicer: do leta 1965 in po letu 1965. V tem letu je na Japonskem izšel prevod dela Gledališče in njegov dvojnik, Antonina Artauda, ki je na Hijikatovem delu pustil krepak vtis. V študiji bomo pokazali podobnosti med temeljnimi koncepti Artauda in Hijikate. V obdobju pred izdajo japonskega prevoda Artaudovega dela pa se bomo osredotočili na zgodnje formativne vplive, predvsem na smeri plesne izobrazbe, družabnih krogov, v katerih se je gibal, prvih performansov in odzivov nanje, ter v njih skušali prepoznati vplive zahodnih avantgard.

Kaj sploh mislimo z vplivi? Vplive bomo tu definirali kot konceptualne metode, ki vplivajo bodisi na miselni bodisi na telesni pristop v umetniškem ustvarjanju. Da bi jih prepoznali kot vpliv, morajo vsaj večinoma ohraniti konceptualno celovitost ali vsaj vidne značajske poteze. Tako lahko na primer izpostavimo podobnosti med weimarskim plesom Mary Wigman in butom. Oba sta na oder priklicala skrivnostne, srhljive podobe, vzete iz predmodernih časov. Vsekakor je ta primerjava nekoliko površna in bi v takem sklepanju lahko povezovali vplive kar povprek. V zagovor teh povezav bomo predstavili zgodovinsko prepoznane vplive, navdihe in linije učiteljev, ki so potekale med vzhodom in zahodom. Umetnikov, umetnic, ki so se navdihovali v umetnosti vzhoda, v umetnosti zahoda, ideje povzeli in jih ustvarjalno preobrazili v svoj umetniški izraz.

Vplivi, povezave, metode in umetniški izrazi med evropskimi avantgardami in butom, vsa ta premikanja, prenašanja med kulturno zelo različnimi okolji opozarjajo na družbeno-zgodovinsko okolje, v katerem so bili ti prenosi možni. Opozarjajo na podobnosti med obema civilizacijama. Weimarski ples je nastajal na vojnih ruševinah po prvi svetovni vojni. Avantgarde so se soočile s silnim razočaranjem nad človekom, ljudmi, ki so bili zmožni povzročiti morijo prve svetovne vojne. Še hujše je bilo razočaranje nad razdejanjem druge svetovne vojne. Umetnost ni več hotela biti v službi morilskih vladarjev, ločena v svoji vrednostni sferi, želela je nazaj med ljudi in ustvariti novo prihodnost človeštvu. Kakšna pa je zgodba modernizma, vojne in umetnosti na Japonskem, kakšne so okoliščine, v katerih se je porodil ples teme? Začetek te študije bo namenjen predstavitvi družbeno-zgodovinskih dejavnikov. Najprej bom izpostavil značilnosti evropskega modernizma, tem bo sledila predstavitev razvoja dogodkov na Japonskem, ki pojasnijo, v kakšnih razmerah se je razvijala japonska avantgarda.

2 Ekspozicija modernizma

Modernizem je družbeno-zgodovinski okvir, v katerem se porajata oba predmeta raziskovanja. Evropske umetniške avantgarde so nastale iz upora modernistični racionalizaciji, tendenci po razčaranju sveta, v želji ponovne vzpostavitve celostne človeške izkušnje. Podobne želje zasledimo tudi v butu. Zgodovino modernizma in njegov razmah večinoma pripisujemo in proučujemo v okvirih zahodne atlantske civilizacije. Tu se je razvil v specifičnih razmerah meščanske revolucije in emancipacije, sočasno z razvojem razsvetljenske miselnosti in novih produkcijskih načinov. Lahko bi rekli, da je modernizem miselni odziv na modernost. Seveda je ta pljusnil prek obal Atlantika in drugih kontinentov v tokovih kolonizacije. Kolonizirana ozemlja in družbe so postale podrejene in zato postavljene v povsem drugačen način delovanja v primerjavi z imperialističnimi evropskimi silami, v katerih so družbe razvijale nove politične in produkcijske odnose. Svetovna izjema v tej zgodbi je bila Japonska. Ta se je ob grožnji lastne podvrženosti kolonizaciji zavedela svoje šibkosti proti atlantskim silam. S hitro adaptacijo države, po vzoru takrat novih evropskih nacionalnih držav, je vpeljala modernizacijo političnega in produkcijskega sistema in postala ena izmed modernih velesil. Nasilna modernizacija pa je povzročila nemalo konfliktov znotraj njihove kulture. Iz podobnih konfliktov v obeh družbah so se razvila avantgardna gibanja s svojimi radikalnimi zahtevami po prelomu z uveljavljeno smerjo družbenega toka.

Pri premisleku o butu in njegovi umeščenosti v kompleksnost modernizma moramo upoštevati tudi časovne razlike in jezikovne prepreke med obema kulturama. Buto se je pojavil po drugi svetovni vojni, v poznih petdesetih, ko je po Japonski in zahodu že uspeval korporativni kapitalizem in pospešeno razkrajal javno sfero. Tu se pred nami razgalja očitno razhajanje. Evropske avantgarde so se bohotile v medvojnem času, buto pa po vojni. Primerjavo lahko utrdimo v skupnih ciljih, povzetih v naslednjem sestavku: »Umetniški vzgib zgodovinske avantgarde je namreč temeljil na radikalnem odklanjanju tako predhodnih umetniških slogov znotraj meščanske institucije umetnosti kakor tudi institucije umetnosti v celoti.« (Debeljak 1999, 144). Časovnim razlikam so botrovale tudi jezikovne prepreke, saj je bilo ogromno za zgodovinske avantgarde aktualnih avtorjev v japonščino prevedenih po drugi vojni. V naslednjem poglavju bomo podrobneje opisali zgodovino naglih japonskih družbenih sprememb, družbeno vrenje in tenzije, ki so botrovale pojavi buta. Tu pa bomo izpostavili značilnosti evropskih zgodovinskih avantgard, s katerimi bomo lažje primerjali pohod buta skozi geografske, miselne in časovne mreže.

2.1 Značilnosti evropskih zgodovinskih avantgard

2.1.1 Avtonomna institucija umetnosti

Avantgarde so si za svoj cilj postavile rušenje institucije avtonomne umetnosti in njeno ponovno vpeljavo v življenje. Da bi bolje razumeli to željo, si pogledajmo, kaj institucija avtonomne umetnosti sploh je in kako je nastala. Aleš Debeljak v knjigi *Na ruševinah modernosti* s sklicevanjem na Bürgerja institucijo umetnosti definira »... kot pojem (,ki) vsebuje ne le norme in konvencije, ampak tudi součinkovanje med stopnjo materialne proizvodnje in splošno prevladujočimi idejami o družbeni funkciji umetnosti.« (Debeljak 1999, 3) in doda avtonomijo, »ki se nanaša na družbeni položaj umetnosti in izrecno zavrača upoštevanje posameznih umetniških del, predpostavlja, da je bila umetniška proizvodnja osvobojena realnosti družbenega življenja in odgovarjajoče namenske racionalnosti.« (Prav tam)

Taka »svobodna« umetnost, osvobojena namenske racionalnosti ali povečevanja boga, je za svoj obstoj v družbi potrebovala legitimizacijo v odnosih do drugih družbenih elementov. »... družbeni odnosi se obravnavajo kot legitimni, kolikor se predpostavljajo in sprejemajo kot pravični, pristni in vredni podpore posameznikov, združenj in skupnosti v danem zgodovinskem obdobju.« (Debeljak 1999, 14) Max Weber navaja tri vrste oblik legitimizacije oblasti v družbah. Na njihovi podlagi lahko razločimo različne oblike strategij legitimizacij odnosov in vzpostavimo razlike med institucijami umetnosti, ki se v njih pojavljajo. Legalna svojo legitimnost črpa iz sprejetih zakonov, osnovanih v logiki smotrne racionalnosti. Tradicionalna temelji na tradicijah, krvnih linijah in njihovi legitimnosti v božanskem. Tretja, karizmatična, pa izvira iz fascinacije nad osebnostjo vodje, njegovih obljub, morebitnih razodetij, magnetičnosti njegove osebnosti. (Weber 1990)

Predvsem nas zanima razvoj moderne institucije, ki se poraja v racionalnem tipu oblasti, zato jo tu postavljamo ob bok tradicionalnemu tipu oblasti oziroma tradicionalni instituciji umetnosti. Slednjo definiramo kot heteronomno, njena legitimizacija leži zunaj nje, v aristokratskih dvorih in vseprežemajoči cerkveni prevladi nad razumevanjem sveta in družbe. Ti miselni vzorci so prevladovali v taki meri, da v srednjem veku ni bilo mogoče misliti »pojma človeške kreativnosti kot posebne oblike creatio ex nihilo.« (Debeljak 1999, 70) Ustvarjalnost, v kakršnikoli pojavnih oblikah, je pripadala najvišjemu bitju, stvarniku nebes in zemlje. Prevladujoča miselnost je pomembna z dveh gledišč. Prvič, umetniki niso razvijali avtonomne misli, s katero bi skušali izraziti svoja videnja, niti niso dojemali sebe kot avtonomnih subjektov. Drugič, prav ta miselnost je vodila tudi naročnike umetniških del, cerkvene veljake in aristokrate, ki so razpolagali z močjo nad

produkcijskimi sredstvi, od katerih je bilo odvisno preživetje umetnikov. Tretjič, miselnost je vplivala tudi na gledanje umetnosti. Z lahkoto si predstavljamo, da bi bila dadaistična umetnost za mecene v srednjem veku celoma nerazumljiva, romantična pa drastično blasfemična. Odnosi moči so se eksplicitno zrcalili v sami podobi umetniških del, ki so povzdigovala plemstvo v okolju s predmeti, ki so izžarevali njihovo moč in pravico do vladanja. Vse srednjeveške slike so bile narejene »... en face, torej v maniri vizualnega predstavljanja, ki je ustrezala obveznemu frontalnemu pogledu«, s čimer so pri občinstvu sugerirale občutke strahospoštovanja. (Debeljak 1999, 73) Poleg figuralne forme so meceni izbirali ostale detajle, predmete, ki so jih povečevali, od njih so bili odvisni uporabljeni materiali (platno, barve, okvirji), samo delo je moralo biti prilagojeno zahtevam, ki »so jih vsiljevali arhitekturna ureditev, oblikovanje, dimenzije razstavnega prostora za družinske portrete, prostor na zidovih palače, viri svetlobe v kapeli in drugo.« (Prav tam) Vsi ti dejavniki in okoliščine, med katerimi so morali svoje delo opravljati umetniki, dokazujejo heteronomno legitimizacijo. Pokrovitelji, ki so se skozi čas med 14. in 16. stoletjem rahlo spreminjali od rimskokatoliške cerkve, kraljevega dvora do širše aristokratske elite, so povzročili bolj ali manj homogeno obliko umetnosti. Kljub temu bi bilo nepravilno trditi o popolni homogenosti umetnosti, mnogi pokrovitelji so sledili svojemu okusu in spodbujali eksperimentiranje. (Debeljak 1999, 74)

Moderna institucija umetnosti se je razvila v osemnajstem stoletju s premikom od zunanjih (heteronomnih) k notranjim (avtonomnim) zahtevam po legitimnosti. K premiku so posredno pripomogli: »... kapitalistični način proizvodnje in ekstenzivne družbene delitve dela; prihod industrijske revolucije, ki mu je sledil razvoj novih proizvodnih sredstev; razpad absolutističnega družbenega in političnega reda, ki je posledično omogočil vzpon parlamentarne demokracije.« (Debeljak 1999, 76) V tem širokem kontekstu radikalnih družbenih sprememb se je umetnost izmaknila prisilam verske legitimizacije in s to potezo naredila glavni korak k razvoju svoje avtonomije. In ne samo, da se je osvobodila legitimizacije v aristokratsko-religioznem svetu, v novi meščanski družbi je deloma celo prevzela funkcije, ki jih je do tedaj opravljala religija. Debeljak nadaljuje, da se je ta osvoboditev »pojavi hkrati z intelektualnimi poskusi oblikovanja prve kritike smotrne racionalnosti, ki je po Webbru prevladujoče načelo meščanske kapitalistične družbe.« (Prav tam)

Preden nadaljujemo z razpravo o novi vlogi umetnosti, si še oglejmo to novo prevladujoče načelo smotrne racionalnosti. »Smotrno-racionalno (Zweckrational) vedenje v bistvu temelji na pričakovanjih v zvezi z vedenjem drugih in uporabi teh pričakovanj kot sredstev (pogojev) za uspešno doseganje lastnih ciljev oz. smotrov.« (Adam 1990, 21) V načelu se nakazuje hladnost in

preračunljivost meščanske družbe, ki fokus človekovega delovanja oži na doseganje ciljev v službi meščana ali države.

Meščansko družbo je zaradi novih produkcijskih procesov, posameznikovih osebnih okusov in interesov, vzpona racionalne miselnosti zaznamovala naraščajoča fragmentiranost. Oziroma, če obrnemo zrcalo, odmikala se je od organskega totalnega pogleda na svet, v katerem je bil svet popolnoma jasno strukturiran. Kartezijanski obrat je povzročil alienacijo, zahteval je odmik od izkušnje in motrenje sveta premaknil v um. V novem racionalnem svetu so umetnost na splošno začeli »pojmovati kot edino področje, na katerem je sploh še možno najti izgubljeno celoto tradicionalnega sveta.« (Debeljak 1999, 77) Torej, kar je izgubila religija, verjetje v predstavo totalnega sveta in človeka v njem, je v dobi kapitalistične racionalnosti začela nadomeščati umetnost. V njej je meščan našel univerzalnost svojega obstoja, povezavo z naravo in duhom, v skladu z novimi racionalnimi načeli, v katere so tedaj verjeli. Poenostavljeno je umetnost postala prostor benigne kritike hladnih kapitalističnih delovnih odnosov, ki pa ni ponujala potenciala upora, nasprotovanja, temveč je meščanom dajala možnost refleksije in poenotenja svoje osebnosti.

Konkretnije so novi produkcijski procesi in miselni obrati spremenili delovanje posameznega umetnika, njegov položaj ni bil več samoumeven v dvorni hierarhiji, odnos med naročnikom in izvajalcem ni več potekal v obliki ena na ena, temveč se je umetnik sedaj predstavljal anonimnemu občinstvu, pri katerem je moral zbuditi pozornost in prodati svoje delo. Ta depersonalizirani odnos med proizvajalci in kupci, poblagovljenje in komercializacija umetnosti so spodbudili nastanek novih struktur, ki so umetnost razlagale in prodajale. Predstavljajmo si osebo, podjetnega meščana, ki vlaga v svojo izobrazbo in razvoj svojega trgovskega posla. Vlaganje v svoj razvoj, bolje rečeno profesionalizacijo na svojem področju, terja mnogo časa in preprečuje profesionalizacijo na drugih področjih. Z umetnostjo ta oseba prihaja v stik na družabnih srečanjih, v salonih, kjer jo občudujejo in je statusni simbol meščanove razgledanosti, človeške širine in okusa. Tudi on si želi istega občudovanja someščanov, želi ustrezati podobi uglednega meščana, zato investira v nakup umetnin. Preden pa nakup opravi, mora biti prepričan, da bo ta umetnina res dobra umetnina, da bo cenjena med publiko. Na žalost ne poseduje potrebnega znanja, s katerim bi to lahko precenil, konec koncev bi nakup slabe umetnine pričal o njegovem slabem okusu. Na tem mestu vstopijo omenjene posredniške strukture, ki znajo preceniti umetnost glede na zgodovino, umetniški slog, splošni estetski okus in vrednost na trgu. Potrebni so, prvič, zaradi pomanjkanja znanja na strani kupca in, drugič, zaradi podobnega procesa profesionalizacije umetnikov na svojem področju. Odnos, ki ga opisujem, ima dodatne posledice za umetnika in meščansko družbo. Posredniške ustanove, konkretnije jih predstavljajo kritiki, uredniki, založniki, trgovci z umetninami, postanejo

bistveni za razumevanje umetnosti, še več: utemeljijo jo v zgodovinski perspektivi, ji omogočajo in spodbujajo stik z javnostjo, razlagajo čudaštvo novih del in ustvarjajo kontinuiteto med preteklim in šele prihajajočim. (Hauser 1982, 464) Prvič po srednjem veku je »splošnemu« meščanskemu občestvu umetnost dostopna javno v večjem razmahu kot kadarkoli prej. K širjenju konverzacije o pomenu umetniških del pripeva tudi razmah tiskanih medijev. Ti svoje bralce razumejo enakovredno usposobljene za razumevanje splošnih debat, ki potekajo v fizičnih javnih prostorih, kavarnah in salonih. Na drugi strani pa je odnos med umetniki in posredniki:

Osebnost lojalnost tradicionalnega umetnika do pokrovitelja, ki so jo poudarjali kodeksi moralnega spoštovanja, družbeni običaji in izkušnja takojšnjega priznanja, je v tem kontekstu zamenjala instrumentalna, formalizirana in pogodbena zavezanost tržnim odnosom. Tradicionalni pesnik na primer, ki je slavil in idealiziral določen dvor ali aristokratsko domovanje, je v modernem kapitalizmu postal uslužbenec knjižnega založnika. Ta je podpiral, spodbujal in drugače omogočal proizvodnjo umetniških del, če jih je lahko prodal na tržišču. (Debeljak 1999, 83)

Umetniki so bili s strani posrednikov odrinjeni iz komunikacije s publiko, izrinjeni iz procesov distribucije in recepcije. Po eni strani so postali proizvajalci blaga, s katerim se je meščanska družba kitila, po drugi pa so bili vedno bolj odrinjeni iz družbenih procesov. Umetnina je postala avtonomna v smislu odrinjenega umetniškega ustvarjanja in blago, s katerim se je dalo trgovati. (Debeljak 1999, 85–86)

Nove družbene institucije in razmerja so vzpostavljali zaradi boja za osvoboditev buržoazije izpod aristokracije. Umetnost kot legitimizirajočo simbolno dejavnost je buržoazija z razvojem notranje logike umetnosti izmaknila aristokraciji, ki je umetnost razlagala po svoji rodni pravici. Novi razred jo je utemeljil na argumentih, razumu, ki je po novem splošni sprejeti način delovanja in seveda tudi način osvoboditve izpod *ancien régime*. V tem duhu je umetnost postala ločena vrednostna sfera in novi poznavalci umetnosti »so pripomogli k napredovanju zavedanja, da umetniška dela delujejo s specifično notranjo logiko in specifičnimi zakonitostmi, ki se brez nasilnega prestopanja ne morejo nanašati na druga vrednostna področja, kakršna so religija, politika ali etika.« (Debeljak 1999, 93) Ločena vrednostna sfera s svojo ponotranjeno logiko in razvoj specifičnega znanja, tako med strokovnjaki kot med umetniki, sta terjala vzpostavitev institucij (v klasičnem smislu), ki bodo delovale za razvoj in prenašanje znanja. Razvili so umetniške akademije, v katerih sta se srečavala praksa in teorija, v njih so se srečali umetniki s teoretiki in skupaj tvorili diskurz avtonomne umetnosti. V akademskih predavalnicah in knjižnicah so razvili razumevanje osrednjih kategorij estetike kot tudi zgodovino umetnosti. »Moč boljšega argumenta, ki naj bi bila v rabi v javni sferi,

se je na ta način profesionalizirala in našla učinkovito kritje v moči družbene institucije.« (Debeljak 1999, 94) V navdušenem akademskem razpoloženju so potekale razstave, tečaji in predavanja, ki so posledično tvorili generacijske sloge in raziskave umetniških medijev.

Na tem mestu pa Debeljak že nakazuje kontradikcije novega meščanskega sistema, nasprotja, ki so jih napadale avantgarde in so postale dušече kmalu po tem, ko se je lava meščanske revolucije začela ohlajati in strjevati v novi konsolidirani družbeni red, kjer je bila aristokracija v luči dejanske moči že zdavnaj pozabljena. Buržoazna družba se je začela ukvarjati sama s seboj, z odnosi moči v njej, pospešeno individualizacijo in novimi grožnjami revolucije, tokrat proletariata, v kasnejšem obdobju razvitega kapitalizma. Ta nasprotja so se pokazala v novi proizvodnji umetnosti. Pokrovitelje so nadomestile institucije, zato, če želimo nove meščanske estetske sodbe razumeti kot »rezultat dejavnosti strateško lociranih posameznikov in skupin, je treba upoštevati mehanizme družbenega proizvodjanja estetskega okusa.« (Prav tam) Nadaljuje, da je v taki luči nemogoče razumeti koncept umetnika, ki je popolnoma svoboden. »Estetsko nagnjenje je bilo 'brezinteresno' v toliko, kolikor je skušalo zamegliti konkretne družbene in zgodovinske interese, ki so usmerjali umetnostno proizvodnjo.« (Debeljak 1999, 94) Umetniki nikakor niso bili svobodni, kljub temu da so se usmerjali v nepolitično umetnost, s katero so zadovoljili okuse meščanskega kupca. Ti so se osredotočali na »čutno ugodje, osebno vedoželjnost in racionalno odkrivanje relativno avtonomne narave umetniških del.« (Prav tam) V prikazanem razmerju že lahko čutimo, kakšne tenzije so naslavljal avantgarde, ki so zahtevale osvoboditev umetnosti izpod službe ustaljenemu družbenemu redu. In v paradigmah usmerjanja estetskega okusa že najdemo razloge za Hijikatovo raziskovanje »družbenih usedlin« v umetniških formah, pri njem konkretno v raziskovanju teh usedlin v telesu. Usedlin in nanosov, ki so se prikradli v umetnost pod pretvezo avtonomije.

2.1.2 Upor avantgard

V podpoglavju pred vami bomo predstavili značilnosti avantgard in osnovne premise njihovega delovanja. Navezali jih bomo na razumevanje telesa in gledališča v tistem obdobju, s čimer bomo pokazali osnovne nastavke za raziskovanje zgodovinskih linij, ki so vodile do buta in so bile kasneje praktično uporabljene v Hijikatovih plesnih stvaritvah.

Zgodovinska avantgarda se je razmahnila v dvajsetih letih 20. stoletja. Najlažje jo prepoznamo po imenih njenih ideološko raznolikih gibanj: nadrealisti, konstruktivisti, dadaisti, futuristi in podobno. Vsem je bilo skupno nezadovoljstvo s trenutno družbeno situacijo. Zgledovali so se po svojih

vizijah prihodnosti in po njih krojili strategije delovanja v sedanjosti. »Ne smemo pozabiti, da bi bil, vsaj kar zadeva družbeno zgodovinske okoliščine, obstoj avantgardnih gibanj nekaj povsem nepredstavljivega brez nekaterih posebnih pojavov: množične urbanizacije, neizmerne opustošenja med prvo svetovno vojno in idej o družbeni revoluciji in reformi v Evropi.« (Debeljak 1999, 150) Razočaranje nad okrutnostjo in razčlovečenjem po prvi svetovni vojni, v kateri so ljudje, telesa postala pogrešljiva, skoraj enačena s stroji, je bilo prehudo, da bi umetniki še naprej ustvarjali v svojem tihem avtonomnem odmiku. Uprli so se tako nečloveški civilizaciji, ki je dopustila take grozote, ta si ni zaslužila njihove odveze, saj je izgubila vso svojo verodostojnost. Publika so dražili z na videz nesmiselnimi predmeti »belolasi revolverji, lezbične sardine, cepljeni kruh in bliski ... Dadaisti in nadrealisti so hoteli vtihotapiti kaotični svet, da bi razdejali vse njegove obstoječe vzorce, vso v njem nakopičeno resnico, naj je bila še tako obvezujoča in oblastna.« (Gablik 1984, 115)

Prejšnje poglavje je jasno pokazalo, da je umetnost kljub novo pridobljeni ustvarjalni in slogovni svobodi še vedno ostajala v službi gospodstva. Tokrat buržoazije, ki je s svojimi vzvodi oblasti pravzaprav tudi povzročila vojno, do takrat nevidenih razsežnosti in grozot. Zadovoljevala je njihove okuse, se skrivala v magičnih jezikih simbolizma in romantike. V teh jih je sicer kritizirala, kritizirala je razdrobljeno in razosebljeno izkušnjo človeka, ujetega v hladni kapitalistični proces, ki ga poganja smotrna racionalnost meščanstva. Sedaj to ni bilo več mogoče. Umikanje v svoj svet lepote, stran od bolečega realnega sveta, bi bilo dejanje samokapitulacije. Če si sposodimo prisposodbo bazena, ki naj predstavlja institucijo umetnosti v tistem času, si zamislimo, da sta se v ta bazen od vzpona hladne racionalnosti meščanske družbe stekala kritika in čustveni naboj vedno bolj razdrobljenega človeka. Po koncu vojne so se evropski umetniki zavedali situacije, v kateri so se znašli. Zidovi bazena, v katerega so stoletja nalagali, kar je ostalo od totalne izkušnje človeka, so razpadli. Umetniki so na vse načine iskali poti, kako se izmakniti služenju gospodstvu, kako uničiti samo umetnost, ki je služila za legitimizacijo buržoaznega družbenega reda. Umetnost sama je zavrnila svojo ločeno vlogo in stopila v življenje, oziroma bolje rečeno, je aktivno stopila v ustvarjanje radikalno novega družbenega sveta. V nasprotju z esteticizmom in simbolizmom, ki sta se odločila za umik v samo avtonomno institucijo umetnosti in v njej raziskovala njena nasprotja, se je avantgarda »zavestno podala v iskanje poti do vnovičnega zlitja umetnosti z družbenim svetom, kar je bil del njenega boja za družbeno spremembo in hkratno preobrazbo življenja v estetskem smislu.« (Debeljak 1999, 152)

»Zgodovinska avantgarda ni le osvobodila umetnika utesnjujoče zavezanosti določenemu slogu ali obvezne rabe določenih postopkov, ampak je razvila tudi nov pojem umetniškega dela.« (Debeljak

1999, 156) Da bi se prilagodila sodobni aktualnosti, je umetniško delo povsem preobrazila. Prej je morala umetnina odsevati totalnost človekovega obstoja, ki je na drugi strani realno manjkala. Meščanu je kazala celostno in organsko sliko, v katero se je lahko zatekel pred raztreščenim racionalnim življenjem. Do tega trenutka je bila umetnina sestavljena skladno, njeni notranji deli se pomensko nanašajo drug na drugega.

Zgodovinska avantgarda [je] pripravila tla za pojav koncepta ne-organske, fragmentarne, izkrivljene umetnine. Njen notranji pomen ne izhaja več iz hermenevitično skladne zunanje totalnosti. Do njega se je potrebno prebiti skozi konstrukcijo načela, ki upošteva fragmentarno naravo sestavnih delov umetnine. Le fragmentarno umetniško delo lahko zrcali razdrobljeno meščansko družbo in blodnje njene zavesti. Razumevanje 'pomena' takšne umetnine predpostavlja aktivno spoznavno in domišljijско sodelovanje udeleženega občinstva, kar tradicionalni, pasivni način sprejemanja obsoja na pozabo, kakršne si je tako želela avantgarda. (Prav tam)

Fragmentiranost je ključni pojem avantgardnega umetniškega ustvarjanja in razkriva principe delovanja nadrealističnega gibanja. Sestavni deli umetnine so postali enakovredni med seboj in tvorijo umetnino z medsebojnimi odnosi. Včasih naključno izbrani, včasih namerno primerjani delci med seboj lahko vzpostavljajo napetosti ali harmonije, vsekakor pa odnosi razkrivajo in izpostavljajo nove vidike realnosti. Za tako delo je bila potrebna dekonstrukcija sveta, razgradnja, ki je razkrila delce take, kot so v svoji aktualnosti zunaj grandioznega narativa totalnega razumevanja sveta, da bi jih potem ponovno sestavili in razkrili njihova nevidna razmerja. K temu dogajanju so krepko pripomogli tehnična revolucija, mehanizacija in razvoj novih oblik umetnosti, filma, fotografije in izguba avre umetnine, pojma, ki ga je vpeljal Walter Benjamin. Razčaranost umetnin in razčaranost delcev je bila osnova za ohranjanje kritične izkušnje vsakdanjega življenja, saj se umetnost le tako lahko osvobodi svoje kultne funkcije in vodi do »profane iluminacije«, ki označuje »proces osvobajanja oblik tradicionalnega ustvarjalnega duha od mitskega polja sile, ne da bi ob tem sâma podlegla negativnemu pojmovanju tradicije, po katerem naj bi vir imanentne moči preprosto presahnil.« (Debeljak 1999, 147–148). Profana iluminacija je razkrivala predmete v njihovi aktualnosti, pomembnosti za sodobnost, in iz njih tvorila nove zgodbe, ki razkrivajo njihovo naravo zunaj diskurza meščanske družbe. Posledice izgube kulturnosti umetnosti so se prav tako odražale v odnosu med umetnino in publiko. Spoštovanje in razdalja med njima sta se zmanjšala. Gledalci so jo brali v novem kontekstu, ki je bil bližji njihovi realni izkušnji sveta, kar je bil eden izmed glavnih političnih ciljev zgodovinske avantgarde. Aktivno udeležbo gledalca pri tvorjenju pomena umetniškega dela, ki odseva človekovo psihično in družbeno fragmentiranost. Aktivna udeležba predpostavlja izkušnjo gledalca, ki v weimarskem plesu, avantgardnem gledališču in butu

postane ena temeljnih premis pri ustvarjanju in razumevanju umetniškega dela.

2.1.3 Medij gledališča in avantgarde

Medij gledališča, še posebej pa plesa, je v avantgardnem gibanju kot druge umetniške zvrsti doživel temeljito preobrazbo. V tem obdobju lahko sledimo trem linijam razvoja gledališča: naturalističnemu gledališču Konstantina Stanislavskega, epskemu gledališču Bertolta Brechta in gledališču krutosti Antonina Artauda. Vsak od njih je skušal ujeti aktualnost sodobnega trenutka na različen način in vsak od njih je radikalno vpeljal nove metodologije za ustvarjanje v tem izmuzljivem mediju, ki mu pravimo gledališče. Stanislavski je utemeljil svojo sedaj slavno igralsko metodo, po kateri se mora igralka popolnoma vživeti v karakter, inspiracijo za portretiranje lika črpati iz svojih lastnih preteklih emocionalnih stanj. S tem prepriča publiko o pristnosti njenega lika. Njegovi smeri pravimo gledališče socialnega realizma, ki se po drugi svetovni vojni razvije v psihološki realizem v Združenih državah Amerike. »Podobno kot Stanislavski je Brecht preziral oholi spektakel, manipulativne zaplete in pretirana čustva v melodrami; ampak kjer je Stanislavski skušal v igranju utelesiti pristno človeško vedenje, s tehnikami Stanislavske metode, in publiko popolnoma absorbirati v fikcijski svet drame, je Brecht njegovo metodo dojemal kot produkcijo eskapizma.« (Wikipedia 2016). Brechta tako veliko lažje umestimo v polje avantgardnega gledališča, ki je v skladu s političnimi cilji avantgarde skušal gledališče popeljati izven polja avtonomne institucije umetnosti. Njegovo gledališče je najbolj poznano po metodi alienacije, s katero je želel publiko jasno prikazati, da je gledališče le iluzija, ukinil je tako imenovano četrto steno in publiko prepričal poistovetenje z igralci in dogajanjem na odru. Tako je učinkovito prepričal uporabo gledališkega medija za nekritično obravnavo aktualnosti. Vzporednice lahko rišemo z Benjaminom in njegovim pojmom profane iluminacije. V epskem gledališču je ta prišla do radikalnega izraza, prakse, ki so v gledališču po navadi skrite, kot so premikanje scene, priprava na naslednji prizor in podobno, so bile tu razkrite javnosti, kar je avtomatično razdiralo gledališko iluzijo. Brechtov socialni politični fokus pa ga je odmaknil tudi od nadrealističnega gibanja in »gledališča krutosti, ki ga je v svojih pisanjih in dramaturgiji razvil Antonin Artaud, ki si je želel na publiko vplivati dobesedno, psihološko, fizično in neracionalno.« (Wikipedia 2016) Slednji nas v okviru te naloge tudi bolj zanima. Njegove metode tesno izvirajo iz nadrealističnih krogov, njegova utemeljitev gledališča kot samostojnega medija, osamosvojenega teksta in pisca, posledično služenja drugemu narativu kot svojemu, je uporabna pri razumevanju plesnega gledališča v weimarski Nemčiji, ki je vplivalo na japonsko plesno sceno. Pomemben pa je tudi njegov direktni vpliv na Hijikato preko svojih pisanih del in nadrealističnih krogov na Japonskem. Plesnemu

gledališču in umetniškemu vrenju med obema vojnama v Nemčiji namenjam posebno podpoglavje, saj predstavlja avantgardno eksperimentiranje v performativnih umetnostih, se izmika zunanjemu narativu, postavlja telo, človekovo osebno in socialno izkušnjo v samo središče umetniškega ustvarjanja. V njem se stekajo tako premise avantgard, ki želijo rušiti avtonomno institucijo umetnosti, z uporabo novih tehnik gledališča, novih oblik sodelovanja s publiko, uprizarjanjem v za gledališče do takrat neposvečenih prostorih, kot so klubi in lokali, kot tudi modernistične premise razvoja avtonomnega medija gledališča, torej v primeru tanztheatrovega osnovnega medija, telesa, kot temeljne človeške izkušnje.

2.1.4 Gledališče krutosti

Artaud je bil, umetniško gledano, izjemna in kontroverzna oseba. Živel je med letoma 1896 in 1948. Potomec grških staršev iz Izmirja, ki so se naselili v Marseillu. Znan je po svojih udejstvovanjih v francoskih nadrealističnih krogih kot pisatelj, pesnik, dramatik in režiser. Njegovo delo je bila inspiracija mnogim umetnikom, med drugim tudi Daliju in Bunuelu pri njunem filmu *Andaluzijski pes*, njegova pisanja pa so in še vedno vplivajo na gledališke, glasbene in druge ustvarjalce po svetu. Temeljni tekst, ki vpliva na druge in utemeljuje njegovo videnje gledališča, je esej *Gledališče krutosti*, za katerega naj bi inspiracijo dobil ob gledanju balijskih plesalcev na pariški kolonialni razstavi leta 1931. Predstava ga je popolnoma prevzela. O njej je zapisal, da nima popolnoma nič skupnega z gledališčem, na katero je navajen zahodnjak, in nima prav nobene zveze z razvedrilom, neuporabnostjo ali večernim kratkočasenjem. Prav nasprotno, v njej najde samo srčiko materije, življenja in realnosti:

V njej je nekaj, kar ima ceremonialno lastnost verskih obredov, v smislu, da v očeh opazovalca pokonča vsako idejo pretvarjanja, vsako ceneno oponašanje stvarnosti. Ta zapletena podrobna gestikulacija ima en cilj, neposreden cilj, h kateremu se približuje z učinkovitimi sredstvi, tako učinkovitimi, da jo izkusimo takoj. Misli, v katere je uperjena, duhovna stanja, katera želi ustvariti, mistične rešitve, ki jih predlaga, so vzbujene in pridobljene brez odlašanja ali ovinkarjenja. Vse skupaj zgleda kot eksorcizem z namenom, da naši demoni poletijo. (Artaud 1958, 60)

Čeprav se v tekstih pogosto sklicuje na to predstavo, smo mnenja, da je k formaciji njegovih idej mnogo prispevala tudi nadrealistična misel, ki se je v njem že prej razvijala, saj podobne trditve, kot jih omenja on, najdemo tudi v nemškem prostoru v približno istih letih. Balijska predstava pa mu je z uporabo svojih tradicionalnih tehnik, evropskemu očesu skoraj mističnih in predvsem novih, ponudila strategije, praktični navdih, s katerimi je razvijal svoje gledališče krutosti.

Artaud v svojem delu ostro napade evropsko gledališče, ki je po njegovem suženj dramatika, konkretnije teksta. Gledališče obsoja z dejstvom, da to le posnema realnost, da je oropano svoje prave vrednosti, da kot medij ne živi, je mrtvo in posnemovalno. Po njegovem bi se moralo ponovno roditi kot samostojen medij, ki mu vlada gesta, kakršnakoli že naj bo, gib ali glas, le da ni v službi teksta. Nasprotno, tekst (če je že uporabljen) mora biti gesta in v službi gledališča. Gib in glas sta izrazni lastnosti telesa in Artaud v središče novega gledališča postavi telo. »Teatralnost mora prečiti ter skozi in skozi obnoviti 'eksistenco' in 'poltenost'. O gledališču bomo torej povedali to, kar govorimo o telesu. Vemo, da je Artaud živel jutrišnjost neke razlastitve: njegovo lastno telo, lastnost in čistost njegovega telesa mu je od njegovega rojstva ukradel tisti tatinski bog, ki je sam rojen 'za to, da bi se izdajal / za mene samega'.« (Derrida 1996, 82) Artaud izpostavi eksistenco in poltenost, da govori o telesu in na koncu še o tatinskem bogu, ki mu je ukradel telo, da bi se izdajal za njega samega. Toda kdo je ta tatinski bog, ki krade telesa in zakaj? Še prej Gledališče krutosti definira kot »afirmacijo / grozovite / in sicer neizogibne nujnosti«. (Prav tam) V tem primeru vzemimo prispodobo gledališča za okolje, kontekst, v katerem se izpostavlja ta napetost med telesom (človekom) in tatinskim bogom. Bog za Artauda predstavlja po eni strani abstraktno strukturo, ki nam krade telo za svoje lastno predstavljanje. To lahko razumemo kot zahodno družbo, ki s procesi poimenovanja, pripisovanja pomenov telesu in misli, vzpostavlja odnose moči, preslikane v družbene položaje in ureditve. Iz razmerja med telesom in bogom lahko izpeljemo odnos moči; odnos med smrtnim in nesmrtnim; odnos med vseмогою in v moči skrajno omejenim.

Francoski filozof Michael Foucault govori o tehnikah, s katerimi nam pomaga razumeti načine delovanja moči v sodobnem svetu. Govori o štirih kategorijah tehnologij:

- (1) Tehnologije proizvodnje, ki nam dopušča, da proizvajamo, spreminjamo in manipuliramo s stvarmi;
- (2) tehnologije znakovnih sistemov, ki nam dovolijo uporabo znakov, pomenov, simbolov in označevanj;
- (3) tehnologije moči, ki opredeljujejo obnašanje posameznikov in jih podrejajo določenim ciljem ali nadvladi, gre za objektivizacijo subjekta;
- (4) tehnologije jaza, ki posameznikom dovolijo, da svojimi sredstvi ali pomočjo drugih izvedejo določeno število posegov na svojih telesih in dušah, mislih, obnašanju, načinu bivanja, da spremenijo same sebe z namenom pridobitve določene ravni sreče, čistosti, modrosti, popolnosti ali nesmrtnosti. (Foucault 1988, 18)

Vse štiri tehnologije, še posebej pa tretjo, ki posledično uporablja tudi preostale tri, lahko razberemo v Artaudovem razumevanju telesa, gledališča in sveta. Telo in gledališče sta tako

podrejena bogu, ki preko druge kategorije pripisuje pomene našemu bivanju, nadzoruje sredstva proizvodnje in vzpostavlja okoliščine, ki se jim mora človek, da je njegovo bivanje znosno, sam v sebi in s svojimi dejanji prilagoditi. Pomembno je, da razlikujemo med nivoji, na katere se sklicuje Artaud in jih razume zrcalno. En nivo je položaj človeka v svetu, tega pa preslikuje v položaj gledališča v svetu. Oba sta namreč ujeta v mreže delovanja moči in oba je treba osvoboditi iz teh mrež, razgraditi in na novo sestaviti, da bosta doživela svojo neomejeno totalno izkušnjo. »Gledališče krutosti preganja boga z odra.« Vendar na oder ne postavlja drugih bogov ali ateističnega diskurza, filozofij, ki »bi na našo največjo utrujenost še enkrat razglašala smrt Boga. Gledališka praksa krutosti je tista, ki v svojem dejanju in strukturi prebiva v neteološkem prostoru, ali bolje, producira neteološki prostor.« (Derrida 1996, 85) Za razlago Boga smo si sposodili Foucaultove teorije o tehnologijah moči, zato si zdaj še natančneje pogledajmo, kje se te tehnologije odražajo v gledališču. Gledališče lahko razumemo kot sistem znakov, ki označujejo realne označence, katere predstavljajo na odru. Ti znaki so raznolika množica; od samega igralca, gest, glasu, scenografije, režije in teksta. Kdaj je torej gledališče osvobojeno boga, kdaj mu vsi ti znaki ne služijo, oziroma še boljše vprašanje je, kdaj je gledališče neteološko?

Oder je teološki toliko, kolikor mu vlada govor, volja do govora, obris prvega *logosa*, ki – ne da bi pripadal gledališkemu mestu – mu vlada na razdaljo. Oder je teološki, kolikor njegova struktura vsebuje, sledeč celotni tradiciji, naslednje elemente: pisca – ustvarjalca, ki, odsoten in od daleč, oborožen z besedilom, bedi, zbira in usmerja, čas ali smer predstave, dopuščajoč ji, da ga predstavlja v tistem, kar imenujemo vsebina njegovih misli, namenov in idej. Predstavljati prek predstavnikov, režiserjev ali piscev, zaslužjenih interpretov, ki predstavljajo osebe, ki, najprej s tem, kar te pravijo, bolj ali manj neposredno predstavljajo misel 'stvarnika'. (Derrida 1996, 86)

Srž zahodnega gledališča, ki tako moti Artauda, je odvisnost gledališča od teksta, boga, *logosa*, ki ga je ustvaril in zaslužnil, da ne proizvaja več svojega pomena v sebi lastnem jeziku, temveč je ukradeno in podrejeno bogu. Spet si lahko pomagamo s Foucaultom in *tehnologijo znakovnih sistemov*. Zahodno gledališče si lahko predstavljajmo kot ujeto, vpreženo žival, ki le izvaja ukaze svojih gospodarjev, boga ali tekstopisca. Kot prostor, v katerem ta predstavlja svoje ideje in ideje meščanske družbe, jo lahko kritizira, a še vedno ostaja njen legitimator, v smislu institucije avtonomne umetnosti. Konec koncev nam tako gledališče nudi popolno analogijo za človeka v fragmentirani meščanski družbi. Na odru je od zunaj posredovana zgodba, kot so tudi življenjski napotki meščanu. Odrski jezik, v vseobsegajočem smislu, besed, gest, kostumov in scenografije, je v tem primeru simbolni jezik meščanstva, predstavlja njihovo življenje, vedno samo fragmentirano, njegova gonilna sila pa je tista smotrna racionalnost, ki ji avantgarda sovražno nasprotuje. Znakovni

sistemi meščanske družbe tako obvladujejo oder. Na drugi strani Artaud zagovarja gledališče, v središču katerega bo telo, predstava ne bo več predstavljala družbenega logosa, temveč »*produktivno izkustvo svojega lastnega prostora*«, razvila bo svoj prostor in svoj čas, »ki je noben govor ne bi mogel povzeti ali razumeti, predpostavljajoč najprej njo samo in tako sklicujoč se na čas, ki ni več čas tako imenovane fonetične linearnosti; ...« (Derrida 1996, 88) Predstava bo tako prostor in čas totalne, ne-fragmentirane, človeške izkušnje.

Kakšno je torej gledališče, v katerem bo človek izkusil totalno in polno izkušnjo, v realmu telesa in realmu psihe? Če je ves znakovni sistem gledališča prežet z ideologijo meščanske družbe, kakšen znakovni sistem, kakšne gledališke tehnike predlaga Artaud? Govor in pisava, najvišja predstavnika 'stvarnika', »... bosta ponovno postala gesti: logična in diskurzivna intenca bo [v predstavi] reducirana ali podrejena, ...« (Derrida 1996, 90) in vrednostno izenačena z drugimi znaki. Tako bosta razkrita v svoji transparentnosti, kot del totalnega izkustva aktualnosti, v kateri se nahaja človek. Razgaljena bosta kot gesti, v razsežnostih zvočnosti, intonacije, intenzivnosti in »... krik[a], ki ga artikulacija jezika in logike še ni povsem zatrla, tisti kar znotraj vsakega govora ostaja zatirana gesta, ...« (Prav tam) Beseda se v novem gledališču bliža temu, čemur pravimo onomatopeja, glosopoeza, beseda, ki fonetično poudarja zvoke, ki jih asociativno povezujemo z označencem. Taka beseda nas pripelje na:

... rob momenta, v katerem beseda še ni rojena, ko artikulacija ni več krik, toda ko še ni diskurz, ko je ponavljanje skorajda nemogoče, z njim pa tudi jezik na splošno: ločitev pojma in zvoka, označenca in označevalca, pnevmatičnega in gramatičnega, svoboda prevajanja in tradicije, gibanja interpretacije, razlika med dušo in telesom, gospodarjem in hlapcem, Bogom in človekom, piscem in igralcem. To je predvečer izvora jezikov in tistega dialoga med teologijo in humanizmom, katerega metafizika zahodnega gledališča je vselej zgolj skrbno varovala neutrudno prisvajanje. (Derrida 1996, 90–91)

Razgaljenemu govorjenemu jeziku, odvezanemu nasilnih družbenih konvencij, skuša Artaud vrniti »čarno učinkovitost, njegovo vseobsegajočo uročevalno učinkovitost«. Govorice, postavljene na enakovredno mesto v redu znakov, ne bo omejevalo pojmovanje besed, »pokrivala bo celotno polje te nove govorice: ne le fonetične pisave in transkripcije govora, temveč hieroglifsko pisavo, ..., v kateri se fonemski elementi skladajo z vizuelnimi, slikarskimi, plastičnimi elementi.« (Prav tam) Hieroglifsko pisavo je središčni pojem Artaudove tehnike proizvodnje elementov v gledališču in se razteza počez čez vse vrste znakov, je jezik krikov, onomatopej, svetlobe, oseb in predmetov. Iz njih izvabi simboliko, ki vpliva na vse človekove organe, tako gledalca kot igralca. Jacques Derrida, francoski filozof, znan zaradi svoje semiotske analize, ki jo bolj poznamo kot dekonstrukcija, nam

novo nastalo odrsko situacijo pomaga razložiti s pomočjo psihoanalitičnega pristopa k sanjam. »Na prizorišču sanj, kot ga opisuje Freud, ima govor enak status.« (Prav tam) Govor je le eden izmed elementov in se v skladu z ekonomijo sanj pretvarja »v – pretežno vizualne – podobe, besedne predstave so torej zvedene nazaj na predstave reči, ki jim ustrezajo povsem tako, kot da bi bil proces podrejen nekakšnemu upoštevanju upodabljivosti.« (Prav tam) Artaud nam razkriva naravo te nove govorice, ki, kot vidimo, mora zbujaati reakcije tako na zavednem kot na nezavednem polju, na poljih psihe in pokrajinah telesa, še več: reakcijo gledalcev mora zbuditi v vseh telesnih organih. Posledično mora biti teater afirmacija grozovite in neizogibne nujnosti, zato mora razviti svoj jezik, gledališki jezik gest in glasu, jezik telesa, s katerim bo pokazal to krutost, grozovitost človeške izkušnje.

Po hitrem pregledu teorij gledališča krutosti je za nadaljnjo razpravo treba izpostaviti (1) kontekst nadrealizma in (2) idejo totalne izkušnje. Artaudove metode reduciranja govorjene besede in drugih gest na hieroglif, konkretnije na enakovredne elemente predstave, ki spominjajo na tehniko kolaža in fragmentiranega umetniškega dela, ki se takrat uporabljajo v slikarstvu in poeziji. Enako-veljavni elementi med seboj ustvarjajo napetost, nadrealisti pa so to tenzijo izpostavljali za razkritje relacij med elementi. Naključno ali namerno so jih združevali in postavljali v razmerja, s čimer so razkrili zaradi privajenosti konvencijam nevidna, zakrita razmerja. Kasneje bomo videli, da je Hijikata prav tako uporabljal to tehniko in sestavljal nove jezike, sestavljene iz 'hieroglifov', ki so ustrezali ali bolje črpali svoj naboj tako iz lokalnih japonskih kot iz mednarodnih kulturnih kodov. Podobno kot Artaud, verjetno je prav on izvor njegove inspiracije, je razvijal svoj jezik telesnosti, jezik, ki ga je skušal osvoboditi smotrne racionalnosti, te prežemajoče miselnosti kapitalistične meščanske družbe, ki je po drugi svetovni vojni pridobila še razsežnosti korporativizma. Oba sta si za cilj postavila razkritje totalne človeške izkušnje in iskala strategije, razvijala tehnike za dosego tega cilja.

Pojem izkušnje sicer v Artaudovih tekstih ne nastopa v samem ospredju, se pa nenehno giblje tik ob vrhovih njegove argumentacije in je prav tako pomemben za razpiranje razumevajočega pogleda v principe prakse takratnih performativnih umetnikov. Kako deluje telo v središču gledališča krutosti? Če želi igralec izvesti te geste glasu in giba, se mora na ravneh psihe in telesa popolnoma prepustiti njihovem izkustvu, izkustvu svojevrstnega časa in prostora, v katerem se izraža s sebi lastnim jezikom. Ne glede na vse upe o razkritju prave aktualnosti človeka, do katere se je treba dokopati skozi znake, oblepljene s kulturnimi pomeni, pa se to razkritje še ni zgodilo. Mreža kulturnih kodov je z gledišča telesa na videz brezmejna. Umetniki tistega časa so se prekopavali skozi in v svojem jeziku uporabljali aktualne kulturne kode, jih zlagali v nova razmerja. Z njimi so izzvali energijo, odziv občinstva, ki jo premore simbol. Izkušnja in nadrealistični pristopi kasneje pri Hijikati

sestavljajo dve temeljni vodili. Princip izkustva je bil prevladujoče vodilo v nemškem ekspresivnem plesu, ki predstavlja drugi vir evropskega znanja, ki zgodovinsko vodi do razvoja plesa buto.

2.1.5 Weimarski ples

Na izkustvo kot temeljni princip umetniškega ustvarjanja v gledališču in plesu med obema vojnama naletimo tudi zunaj Francije. Weimarska republika je morala biti izkušnja sama po sebi. Poražena v vojni, propad imperialne nacionalne identitete in njeno razčaranje, vrnitev pohabljenih vojakov, vojne reparacije in še bi lahko naštevali, so pripeljali do edinstvenega družbenega vrenja, eksperimentiranja v umetnosti, znanosti in razmah družbeno kritičnih teorij. V marsičem lahko to situacijo Nemčije primerjamo z Japonsko po drugi svetovni vojni. Obe sta bili v vojni poraženi, obe sta v taki ali drugačni obliki nase sprejeli vojne kazni, obe sta se znašli v močno omejeni nacionalni suverenosti. Posledice so bile podobne, čeprav z različnim izidom. Sama izkušnja ljudi je bila v marsičem podobna: soočiti so se morali z izgubo svoje vsemogočnosti, razkrojem imperialnega vrednostnega sistema, z vojno škodo, gospodarsko krizo. Morali so pluti med razburkanimi valovi negotovosti, fizično preživeti v novem svetu in na novo vzpostaviti vrednostni sistem, ki bi odseval novo stanje. To je od njih terjalo izpraševanje skoraj popolnoma vsega, države, družbe, posameznika. V motnih vodah nove družbe ni bilo več samoumevnosti in stabilnosti. Nenehno družbeno vrenje, pogosto v spremstvu nasilja, je vzpostavljalo situacijo, v kateri je bilo treba eksperimentirati z novimi oblikami družbenega, umetniškega in znanstvenega delovanja, da bi morda odkrili novo stabilnost. Nemška država je bila talka različnih ideologij in se je znašla med tako desnimi kot levimi skrajnimi gibanji, državljani pa so izbirali med njimi. V kontekstu medvojne Nemčije nas bosta najbolj zanimala telo in izkušnja, ki se kažeta v weimarskem plesu in ju najdemo tudi v plesu buto. V nasprotju z Artaudom, ki ponuja vizijo totalnega gledališča, nam nemški ekspresionistični ples ponuja otipljiva orodja, nenehno delo s telesom in konec koncev plesne tehnike, ki jim zgodovinsko pravimo Ausdrucks- und Tanz, v tistem času pa Neue Tänze. Hijiata je moderni ples spoznal preko Katsuka Masumure, učenca Takaye Egučija ki je ples študiral v Nemčiji in bil učenec ene od osrednjih osebnosti Neues Tanza, Mary Wigman. Opisane medosebne poti prenosov znanja in idej med kulturami nam nakazujejo zgodovinske poti konceptov, ki so se razvijali v podobnih družbenih okoljih, v časovnem sosledju. V Nemčiji razviti umetniški in teoretični operativni koncepti so tako na voljo za uporabo v podobno raztrešeni povojni Japonski.

Preden se vrnemo na Japonsko, si moramo pogledati, kako je v Nemčiji funkcioniralo telo, zakaj je tedanjim umetnikom predstavljalo vir izkustva in kako so novi ples brali gledalci. Slednje je ključno

za razumevanje našega raziskovanja, do katerega lahko dostopamo le preko arhivskih virov, interpretacij kritikov in teoretikov. Da je občinstvo razumelo umetniška dela 'novega plesa', je moralo poznati določen kulturni kod, skozi katerega jih je bralo. Skozi tega so pogojevali tvorjenje pomenov, ki so jih pripisovali bodisi telesu, bodisi umetnici, bodisi samemu kraju izvedbe, najpogosteje pa kombinaciji vseh treh. »To sta bila še posebej vročična čas in prostor za gledanje vseh teles, čas, ko se je občinstvo naučilo brati telesnost skozi pomene, ki jih je pridobilo zunaj gledališkega prostora in v istem času, ko je plesni teater pozornost usmerjal k mediju telesa kot plesnega surovega materiala.« (Elswit 2014, xiii) Te pomene je občinstvo pridobilo iz takratnih množičnih medijev, časopisov in revij, ki so bili temeljno sredstvo družbene komunikacije. Podobno kot danes, se je v tistem času pojavila poplava besedil, slik in knjig za samopomoč, v katerih so bila navodila za negovanje telesa, njegov razvoj in njegovo preoblikovanje. Telo je bilo surov material vsakega posameznika, ki ga je lahko preoblikoval, gojil, v želeno obliko, da bi lahko izražal svojo izkušnjo ali, bolje rečeno, prilagodil telo in psiho novim vrednotam. Nova povojna telesa, voljna za spremembe, lahko po eni strani razumemo v senci teles pohabljenih vojakov, ki so se vračali s front. (Whitney 2010) Njihova telesa, poškodovana v vojnem nasilju, so bila predmet popravljanja, medicina jih je skušala vrniti v funkcionalno stanje, so bila najvidnejša točka možnih prilagoditev in spreminjanj telesa. Zavedati se moramo, da je bilo teh za takratne razmere ogromno in pohabljeni vojaki so bili vidnejši kot v prejšnjih vojnah. S seboj pa so nosili še en temačnejši pomen. Simbolično so jih enačili z nemškim nacionalnim telesom, pohabljenim in nefunkcionalnim. Po drugi strani pa najdemo to željo po nadzorovanem gojenju svojega fizičnega in družbenega telesa v nemškem naturizmu, ki spodbuja fizično aktivnost, atletskost in lepoto zdravega telesa. Zato morda sploh ni čudno, da se je pojavila poplava navodil in knjig za samopomoč, v katerih so priporočali pravilno držo pri likanju in drugih vsakdanjih opravilih, razkrivali so različne pomene, ki jih oddaja telo. Tako leta 1933 naletimo na članek o skritih pomenih, ki jih drugim razkrivajo naše ustnice, četudi smo tiho. Članek govori o tako imenovani lipologiji, znanosti o razbiranju osebnostnih lastnosti iz naših ustnic. Ni treba razlagati o površinskosti takih sodb in iz njih izvirajočih zmot. Je pa odličen primer, ki ponazarja poljudnoznanstvene pristope v razumevanju telesa, skozi katere je tedanja publika tvorila pomene telesa v družbi. S prepričanji, nastalimi zunaj gledališkega prostora, je tedanja publika zavedno ali nezavedno vstopala tudi v prostore gledališča in ta so posredno oblikovala njihovo branje plesa. »V tem času in prostoru so bila za plesni teater posebej kultivirana telesa gledana kot človeška telesa, katerih telesnost je tvorila pomene na načine, ki so bili tako namerni kot nenamerni, produkti proizvodnje in recepcije, ...« (Elswit 2014, xiv)

Med vsemi telesu pripisanimi družbenimi pomeni je za takratne plesne umetnike in njihove gledalce pomembno prepričanje, da človeško telo ne laže. Še več – ne samo, da ne laže, če ga gledamo v luči

Artauda, ki predlaga razvoj gledališkega jezika v formi hieroglifov, ima potencial za razvoj svojega lastnega jezika, ki ga preveva univerzalnost. Madžarsko-nemški filmski teoretik in ustvarjalec Bela Balasz v svojem pogledu na nemi film izpostavlja, da ima ta možnost »človeka narediti spet vidnega izpod gor besed in konceptov, da zaradi svoje fizične ekspresivnosti nosi utopični potencial za mednarodni jezik gest in obraznih izrazov.« (Elswit 2014, 5) Nemi film nam zaradi svoje neme narave, ki v ospredje postavlja ekspresijo telesa in je eden od izvorov proizvodnje znakov, skozi katere beremo ekspresivni ples, pomaga razumeti ustvarjanje weimarskih umetnikov.

Poglejmo si še, kaj se dogaja z izkustvom in zakaj je tako pomembno za Ausdrucks Tanz, nemška beseda za ekspresionistični ples, za razumevanje telesa v luči modernizma in avantgard. Zakaj je bilo telo pomembno za avantgarde. Med vsemi umetnostmi, pri čemer imamo v mislih najbolj prisotne in razširjene zvrsti: slikarstvo, film, glasbo in gledališče, je telo tisti medij, ki predstavlja zadnjo mejo v avantgardnem programu, da bi lahko umetnost ponovno vpeljala v življenje. V mnogih delih v prvih dveh desetletjih dvajsetega stoletja zasledimo idejo o prednostih telesa kot medija zaradi »njegovega privilegiranega 'direktnega' in 'ne-posredovanega' odnosa do sfere človeške izkušnje.« (Prav tam) Paul Nikolaus, nemški novinar, nadaljuje misel in v njej poveže izkustvo z ekspresijo, besedo, ki zaznamuje to ustvarjalno obdobje, s primerjavo s prejšnjimi umetniški dobami. »V impresionizmu je morala 'čistost čustev' peljati skozi 'obvoz', ekspresionistični ples (expressionistischer Tanz) ni potreboval tega odvečnega dela: „duševna izkušnja postane večno veljavna ekspresija (Ausdruck)“ brez posredovanja, ki ga potrebujejo drugi mediji.« (Prav tam) Telo je torej medij, preko katerega lahko dostopamo do prvinske človeške izkušnje, ima svoj univerzalni jezik in zaradi primarne izkušnje je njegova izraznost povsem legitimna. V umetniškem smislu je bilo to obdobje njegovega osvobajanja. Nikolaus k osvobajanju telesa pristopi še ortodoksneje in išče način, kako naj bo telo osvobojeno družbenih usedlin na poti do svoje univerzalnosti. Trdi, da se »[plesalec] gledalcu ne sme kazati kot osebnost« (Prav tam), naj bo raje kanal, saj »je le medij in služabnik čustva« (Prav tam). Te trditve in napotki ilustrirajo, kar so takrat imenovali absolutni ples, ples osvobojenega telesa. Mary Wigman, plesalka, koreografinja in osrednja osebnost ekspresionističnega plesa, ta absolutni ples definira »kot neodvisnega od vse literarno interpretativne vsebine; ono ne predstavlja, ono je; v bistvu je [naloga] na gledalcu, ki je povabljen, da izkusi plesalkino izkušnjo na mentalni in motorični ravni, vzbujajočo in ganljivo.« (Elswit 2014, 6) Iz tega lahko izluščimo dve pomembni ideji, s katerima mislimo weimarski ples. Prvič, »da je gibajoče se telo primarni pripovedovalec zgodbe, nič več podrejen stiskam glasbe in teksta;« in drugič, »da mora celotno razumevanje plesa priti ne samo iz gibanja, ampak tudi iz plesalkine izkušnje plesa.« (Prav tam)

V sliki, ki jo bralec lahko dobi iz zgornjih dveh odstavkov, se nam morda zdi, da je tak ples popolnoma abstrakten, odmaknjen od otipljivih in artikuliranih izrazov, na katere bi lahko gledalec lepil pomen. Ples moramo spet postaviti v kontekst takratne družbene dinamike in nanj pogledati skozi lečo avantgardnih gibanj. Omenili smo že, da je avantgarda zgodovinsko opravila s konvencijami, razdrla dogovore, ki so veljali za posamezno umetniško disciplino, in odprla polje disciplin k medsebojnemu oplajanju. A kljub temu je moralo gledališče postati samostojno, da je tako postalo, je moralo apropiirati druge umetniške forme v svoje veselje, kjer so vsi elementi postali enakovredni. Weimarski umetniki so se še predobro zavedali ujetosti gledališča v funkcijo meščanske družbe, pod vplivom tako Brechta kot Artauda. Absolutni ples sam po sebi bi pritrdjeval instituciji avtonomne umetnosti, v svojem trpljenju bi se samotno razvijal in samo-preiskoval. Nasprotovanje instituciji, tokrat plesne umetnosti, je izrazito vidno v koreografskih in produkcijskih strategijah Rudolfa Labana, plesalca in teoretika, ki je v svojih produkcijah zavračal baletne plesalke. Ugotovil je, da zaradi svoje institucionalne izobrazbe niso sposobne izvesti »improvizacijskih in ekspresivnih gibov, ki jih je želel. Zato je v svoje koreografije raje vključeval amaterje.« (Whitney 2010, 244) Podobno, a še malo bolj egalitarno, vsakemu telesu dostopen moderni ples je opisala Mary Wigman. Plesati je začela šele pri sedemindvajsetih letih in posledično njeno telo ni bilo grajeno baletno. »Za moderni ples ne potrebuješ zračnega telesa, drobnih in okretnih nog ali nenavadno prožne hrbtenice. Ni nikakršnih spon tradicije, nobenih okostenelih konvencij, nobene „šole misli“. Namesto da študiraš ples preko diagramov plesalcev, ki so plesali pred teboj, sam potuješ skozi svetove plesa, sam s svojim telesom.« (Wigman 1975, 53) 'Amaterskost' in sposobnost vsakega telesa, da se vključi v ekspresivni ples, v sebi nosi avantgardno premiso vstopanja umetnosti v življenjski prostor. »Integrirati so želeli plesalčevo izkušnjo vsakdanjega gibanja s plesno predstavo in tako povzdigovali zavedanje telesnosti, da bi se uprli vedno bolj naraščajoči mehanizaciji, fragmentaciji in odtujitvi telesa v moderni.« (Whitney 2010, 242)

Avantgardna iskra jih je spodbudila k iskanju nove forme gledališča, ki je kmalu dobila ime Tanz Theater, plesni teater. »Plesni teater je predlagal ples, ki je stal sam po sebi, kot oblika gledališča, kompromis med absolutnim plesom, ki je bil uokvirjen s svojimi lastnimi zakoni komponiranja, in gledališkim plesom opernih odrov, kjer je ples v službi od zunaj generiranega narativa.« (Elswit 2014, 6) Weimarski plesni ustvarjalci so se hitro poslužili te forme, ki preči mostove med gledališčem in plesom, utečenim v avantgardne premise, enakovrednost vseh elementov v novem gledališču, ki smo ga prej spoznali pri Artaudu. Med njimi tudi Mary Wigman, ki je v svojih predstavah uporabljala značilno kostumografijo, v kateri je telo pridobilo pridih svečanosti, in rekvizite, in sicer v azijskem gledališču navdahnjene maske.

Eguči Takaja, eden prvih japonskih plesalcev, ki so spoznavali ekspresionistični ples in ga kasneje tudi utemeljili v japonskem prostoru, je izviral iz šole Tanz Theatra. Točneje se je dvajsetih letih dvajsetega stoletja izobraževal v šoli Mary Wigman. Na Japonsko je ponesel znanje in principe delovanja ter jih prenesel na svoje učence, med njimi Hijikato. (Lunberry 2006) Ta vez predstavlja praktično in dejstveno oporo pri risanju zemljevida vplivov evropskih avantgard na razvoj plesa teme. Za razliko od Artauda, za katerega menimo, da je na Hijikato vplival direktno preko svojih tekstov, te pa je bral po letu 1965, ko je izšel japonski prevod Gledališča in njegovega dvojnika, je vpliv Egučija posredovanje izkušnje avantgardnega vrenja in plesnih tehnik Mary Wigman v izjemno praktični maniri. Zato podrobneje pogledajmo bistvene ideje, ki smo jih izpostavili v tem poglavju. Telo je primarni medij, ki ne potrebuje posredovanja, kot ga potrebujejo drugi mediji. Zaradi tega je pri prikazovanju aktualnosti vedno legitimno, seveda z upoštevanjem pogoja, da plesalka (za opisovanje nedoločenega izvajalca uporabljam menjavo med moškim in ženskim spolom, op. a.) kanalizira svojo primarno mentalno in fizično izkušnjo telesa. Izkušnja je temeljna plesna tehnika, v kateri se razkriva plesalkino telo, in je ideja, s katero so v weimarskem obdobju mislili plesni izraz. Ideja se pojavlja, četudi v drugem planu, pri Artaudu in v prvem planu pri butu. Telo je univerzalni medij in ima skozi geste, mimiko, glas, možnost ustvarjanja sebi lastnega, a zato toliko bolj primarnega univerzalnega jezika, razumljivega gledalcem. Gledalci po drugi strani so svojevrsten fenomen v gledališču. Brez njih ga ni in šele skozi njihove vtise in pričevanja lahko razumemo, kaj se je sploh dogajalo na odru v tako oddaljenem času, o katerem obstajajo le kratki posnetki slabe kvalitete. Obstajajo pa njihovi zapisi o predstavah in zapisi o reakcijah občinstva nanje. V poglavju smo pokazali, da je njihovo branje gledališke ali plesne predstave odvisno od kulturnega koda vrednostnih sodb, s katerimi tvorijo pomen. Kulturni kod vsebuje tako prepričanja o množici družbenih realnosti kot tudi prepričanja o telesu, njegovih (nes)končnih zmožnostih, na odru in zunaj njega, ter prav tako prepričanj o samem gledališču. Gledalce in njihovo muhavo gledanje so morali umetniki vračunati v svoje ustvarjanje, da so lahko z njimi vstopili v dialog. To pomeni, da so morali uporabljati taktike, gesto v splošnem smislu gledaliških elementov, ustvarjati razumljive in posledično zanimive predstave, s katerimi so gledalca presunili, mu vzbudili čustva ali pa zgolj vzbudili nezadržno zanimanje, na podlagi obstoječega koda pomenov takratne družbe, ki so si ga delili z gledalci.

3 Zgodovinski in družbeni kontekst plesa buto

Po kapitulaciji v drugi svetovni vojni je Japonska s sprejetjem nove ustave, ki jo je sestavila okupacijska zavezniška uprava pod poveljstvom generala Arthurja C. Douglasa, vzpostavila nov sistem družbenega delovanja. Ta sistem je bil v celoti drugačen od predhodnega in je od japonske družbe terjal prilagoditev v vseh družbenih odnosih. Zavezniške sile so v ustavi prvenstveno želele preprečiti ponoven vzpon japonskega nacionalizma v katerikoli obliki. Tako so zrahljale cesarsko oblast in ji odvzele božanske kvalitete. Oblast zdaj temelji na volji ljudstva. Njen sistem je klasično zahodnjaški, ima tri veje oblasti, ki se med seboj nadzirajo. Poleg splošne politične arhitekture so zavezniki v ustavo vpletli idejo demilitarizirane in pacifistične Japonske, ki državo umika daleč stran od njene imperialne zgodovine in širitvenih teženj. Po novi ustavi je bila namreč prepovedana ustanovitev oboroženih sil, z izjemo samoobrambnih. (Vrtač 2006)

Nastal je povsem nov politični sistem z jasno artikulirano ideologijo univerzalnega pacifizma in po drugi strani ostrega nasprotovanja nacionalizmu, kar se je izrazilo v podrejeni zakonodaji na področju prikazovanja kulturne produkcije. Dober primer je film Akire Kurosawe *Teptači tigrovega repa*² (*Tora no o fumu otokotachi*), ki je bil po vojni prepovedan zaradi poveličevanja japonskega fevdalizma. Ironično je bil med vojno prepovedan in označen kot »preveč demokratičen«. (Moore, Shannon Caithlin 2003).

Ta radikalna obrata, torej druga svetovna vojna in povojna okupacija, sta radikalno preoblikovala japonsko družbo. Za namen te naloge in opis okoliščin, v katerih je nastal buto, nas je zanimalo obdobje po drugi svetovni vojni, ko so se na Japonskem razvila raznovrstna družbena gibanja, od sindikatov do emancipacijskih gibanj diskriminiranih manjšin. Na splošno gledano je to obdobje znano kot obdobje družbenih nemirov, v katerem so se med seboj prepletala različna gibanja, ki so svoj vrhunec dosegla v letu 1960 z velikimi demonstracijami proti Ameriško-japonskemu varnostnemu sporazumu (ANPO).

3.1 Vzpon japonskih družbenih gibanj

Obdobje pred drugo svetovno vojno je zaznamoval nagel vzpon japonske države med svetovne velesile. Manj kot stoletje prej se je Japonska, ob spoznanju svoje šibkosti v primerjavi z zahodnimi državami, podala v pospešeno modernizacijo družbenega sistema. Opuščen je bil fevdalni sistem in

² Vir prevoda: https://sl.wikipedia.org/wiki/Akira_Kurosawa

vpeljana centralizacija države. Z novo ustavo je Japonska, prvič v zgodovini, dobila parlament in osrednjo vlado, ki sta bila podrejena cesarju. Ljudstvo ni bilo več razdeljeno med fevdalne gospode, temveč podrejeno centralizirani cesarski vladi.

Z novim političnim sistemom so se začela pojavljati tudi družbena gibanja za pridobitev državljskih svoboščin. V poznem 19. stoletju so se pojavili prvi sindikati, gibanje za splošno (moško) volilno pravico, kratkoživi komunistična in socialistična stranka, pojavili pa se tudi množični protesti. Ti so naslavljali vrsto težav, od delovnih nesporazumov, nasprotovanja mirovnemu sporazumu z Rusijo do t. i. riževe krize kot posledice inflacije. (Saruya 2012, 42–43)

Vladi, ki si je za cilj postavila modernizacijo države, je razmah gibanj bolj ko ne oviral zastavljeno gradnjo imperija. V začetku stoletja je uvedla strog Zakon o javnem redu in policiji, v katerem so omejili svobodo druženja in združevanja v protivladne politične skupine. Policija je dobila pooblastila za razpršitev shodov in razpuščanje političnih organizacij. Zakonodaja je bila v prvi vrsti namenjena omejitvi delovanja sindikatov. Na političnem področju pa je bila uporabljena za razpustitev obeh levih strank, komunistične in socialistične. Od 1911 naprej je zakonodaja postala še strožja. Z omenjenim letom so uvedli *Posebno visoko policijo*³, ki je opravljala nadzor nad celotnim političnim in družbenim aktivizmom. Kasneje je zakonodaja postala neprizanesljiva. Za politična subverzivna dejanja je bila zagrožena smrtna kazen. Japonska je tako vstopila v obdobje splošnega družbenega nadzora in vsaka »Ideologija ali nameni delegitimizacije cesarja so bili še posebej strogo kaznovani. Legitimnost moderne japonske države je bila namreč osnovana na ideji nacionalnega telesa (*ang. polity, jap. Kokutai*), v središču katerega je cesar, izvor suverenosti od rojstva Japonske naprej.« (Saruya 2012, 44) Ta paradigma se je radikalno spremenila s koncem druge svetovne vojne in začetkom ameriške okupacije.

3.2 Ameriška okupacija

Ameriška okupacija si je za cilj postavila popolno preobrazbo japonske družbe, popolno izkoreninjenje nacionalizma, fevdalizma in kakršnihkoli avtoritarnih elementov, ki bi lahko kadarkoli in kakorkoli povečevali japonski imperializem. V ta namen so načrtali načrt sistematičnih sprememb na področju vojske, civilne oblasti in civilne družbe. Še prej pa so v temelju spremenili osrednjo institucijo japonske države – cesarja. S sprejetjem nove ustave je bila cesarju odvzeta božanska lastnost. To simbolno dejanje je imelo dve posledici. Japonski državi je odvzelo večvrednost, jo prizemljilo v sekularni svet in jo vrednostno izenačilo z drugimi državami.

³ Neposreden prevod: Special Higher police, vir: Saruye, Hiroe, *Protests and Democracy in Japan*

Ohranitev institucije cesarja pa je po drugi strani prispevala h kontinuiranemu prehodu v nove družbene odnose. Z uradno podporo cesarja so reforme uživale legitimnost v japonskem pravnem in političnem sistemu. Japonska vojska je bila razpuščena, na njenem mestu pa so nastale japonske samoobrambne sile, ki so, kot pove samo ime, imele pooblastila izključno za varovanje japonskega ozemlja.

Septembra 1945 je vrhovni poveljnik zavezniških sil izdal ukaz o sprejetju nove ustave, s katero se odpravljajo vse omejitve svobode govora, združevanja in političnega delovanja, podeljena je bila splošna volilna pravica (Saruya 2012, 45). Poseben poudarek je namenil krepitvi civilnodružbenih organizacij, še posebej sindikatom in levim političnim strankam, katerih predstavnike so izpustili iz zaporov. Japonska vlada je sicer želela uvajati spremembe počasneje in nekoliko bolj konservativno, vendar so okupacijske oblasti zahtevale in uveljavile takojšnjo liberalizacijo odnosov, zlasti sprostitev državljskih svoboščin. Vlada se je morala temu ukloniti. Med njo in ameriško oblastjo je kljub uradni avtonomiji vladal absolutističen odnos in zadnjo besedo je vedno imelo Vrhovno poveljstvo zavezniških sil. S tem se je odprl širok prostor družbenega delovanja, kateremu je bilo prej prepovedano delovanje.

Sindikati so močno okrepili svoje članstvo in postali osrednja družbena gibanja. Reformirano sindikalno organiziranje je bilo eden od temeljnih ciljev ameriške okupacije. Do konca vojne so sindikati namreč opravljali nalogo mobilizacije delavstva za potrebe japonskega nacionalizma in imperializma (Saruya 2012, 47). Po novem pa so prevzeli vlogo zagovorništva delavcev, njihova krepitev pa je pripeljala do antagonističnih in napetih družbenih odnosov med liberalno stranko in socialistično opozicijo, kateri so v večini pripadali sindikati. V letih 1945–1947 so organizirali množične demonstracije, na katerih so zahtevali odstop liberalne vlade in sprejetje ukrepov za končanje povojne lakote, ki je pestila večino prebivalstva. Poleg demonstracij so organizirali splošne stavke.

Konflikt med antagonisti je dosegel vrhunec leta 1947, ko so sindikati hoteli organizirati splošno stavko v javnem sektorju in s tem ohromiti vladno delovanje. Intervenirala je okupacijska oblast in stavko prepovedala. Prvič so okupacijske oblasti izkazale, da dopuščajo civilno svobodo le do mere, ki jim je ustrezala – oziroma do koder ta ne bi ključno destabilizirala države. Kljub intervenciji pa je svobodomiseln okupacijska uprava razprla prostor za civilno udejstvovanje (Saruya 2012, 50).

Spodbujanje sprostitev civilnih odnosov je imelo posledice na vseh področjih družbenega življenja in sledilo je obdobje množične samoorganizacije interesnih skupin, ki so zahtevale spremembe ali

pravice. Z deklarirano podporo okupacijske oblasti so gibanja od vlade zahtevala spremembe na področjih delovne zakonodaje, pomanjkanja hrane, kvalitete življenja, pojavile pa so se tudi zahteve po odpravi tako imenovanih kulturnih diskriminacij manjšin. Svoje enakopravno mesto je zahtevalo ljudstvo Ainu, doma s severnega otoka Hokaido, ki ga je Japonska v obdobju modernizacije Meiji s podelitvijo državljanstva pojapončila. Zahtevali so priznanje sebe kot avtohtone manjšine na severnih delih otočja. Podobno je enakopravnejše mesto iskala socialna manjšina burakuminov, ki je bila tradicionalno diskriminirana po japonskem kastnem sistemu in zaznamovana s »kegare« – nečistostjo. Po japonski tradiciji so namreč tisti, ki pridejo v stik s smrtjo, po lastni volji ali ne, duhovno umazani. To je sicer veljalo za vse kaste, vendar so se višje kaste hitreje očistile umazanije. Najnižjo kasto »umazanih« so sestavljali mesarji, rablji, usnjarji in sorodno. Ti so zahtevali odpravo družbene stigme. S podelitvijo splošne volilne pravice ženskam so te postajale političarke, hkrati pa organizirale ženska društva, ki so delovala na različnih področjih, od gospodinjskih opravil do nasprotovanja atomskemu orožju. Družbenega dogajanja v civilni sferi pa niso vodila samo gibanja. Prostovoljci so organizirali različne »krožke«, na katerih so razpravljali o kulturi in politiki. (Saruya 2012, 53–54)

3.3 *Kulturna politika v povojni Japonski*

Po vojni so med ljudmi potekale debate, s katerimi so želeli ponovno osmisliti in zgraditi svojo nacionalno državo. Za razprave so bili značilni pridevniki »novo«, »svetlo«, »kultura« in »znanost«, mir in demokracija pa temeljna koncepta, s katerima so v njih operirali (Saruya 2012, 59). Ameriška uprava je spodbujala te razprave in jih skušala usmerjati v splošen kontinuiran zgodovinski diskurz sproščanja družbe z ohranjanjem osrednjih državnih simbolov, kot sta cesar in spremljajoči protokol. Večina Japoncev je razumevala povojni sistem kot popolnoma nov in prelomen od predvojnega, tako v delovanju institucij kot v poteku družbenih odnosov (Saruya 2012, 61). To je pomembno za našo tezo, predvsem za lažje razumevanje situacije, v kateri so se znašli povojni umetniki, ki so skušali osmisliti novo kulturno polje svojega delovanja v mejah japonske družbe.

Vsakodnevno uveljavljanje demokracije je potekalo tudi na ravni kulture, seveda pa se tu niso mogli izogniti medkulturnemu mešanju. Okupacijska uprava je Japonski predstavljala svojo kulturno vizijo oziroma simbole demokracije. »Ameriške kulturne in komercialne dobrine – džipi, žvečilke, čokolada, jazz, baseball, hladilniki in najlonske nogavice – so označevali svetlo, novo, napredno življenje in ne le življenjskega stila. Ameriški filmi in risanke so služili kot medij, s katerim so se Japonci naučili značilnosti idealizirane verzije ameriške demokracije.« (Saruya 2012,

Publiki so predstavljali izključno pozitivne vidike ameriške kulture, zlasti učinkovito skozi filme. Japonci so tako lahko izbirali med filmi, kot so: *Madame Curie* (1943), *His Butler's Sister* (1943) in *Abe Lincoln in Illinois* (1940). Preko stripov v tiskanih medijih so spoznavali dogodivščine in življenjski slog tipične ameriške družine srednjega razreda – *Blondie*. V japonskem prevodu je izhajal *Reader's Digest*, ki se je leta 1949 prodal v 1.400.000 kopijah. Zamolčali oziroma samocenzurirali pa so se pri vseh filmih tistega obdobja, ki so na kakršenkoli način odpirali za Američane neprijetne teme. V *vrtincu* (1939), ki tematizira rasizem, *Državljan Kane* (1941), na temo korupcije, in *Veliki diktator* (1940), na temo vojne, so si Japonci lahko ogledali po letu 1960. (Saruya 2012, 64)

Podobno politiko so imeli tudi glede japonske kulturne produkcije. Tudi to so usmerjali, naj spodbuja ideale demokratičnosti in pacifizma. Cenzura je potekala v dveh smereh in utelešena v dveh agencijah okupacijske uprave. *Sekcija za civilne informacije in izobraževanje* je spodbujala in predpisovala teme, medtem ko je *Sekcija za tisk, slike in predvajanje*, pri Oddelku za cenzuro, prepovedovala predvajanje ali izvajanje naknadno (Jortner 2014, 131–132). Interes cenzurnih oddelkov je bil prvenstveno usmerjen v množične medije, film, gledališče, tisk in založništvo.

Gledališče kabuki je bilo do konca vojne ena bolj priljubljenih umetniških zvrsti z množičnim občinstvom in zato ena od prvih tarč reformiranih cenzorjev. Ti so ga videli kot orodje, s katerim bodo izobraževali množice o »novem svetlem svetu«. Nemudoma po vojni se je večina ustvarjalcev v japonskem gledališču zedinila, da ga je treba vsebinsko reformirati. V osrednjem časopisju je izšel uredniški uvodnik, v katerem so pozivali k popolni prenovi gledališča, od zgoraj navzdol, h gledališču, ki bi odsevalo gradnjo povojne Japonske. Ta odnos in popolno prilagajanje novim vsebinam pa je v krogih kabukija naletel na odpor. Še preden so na Japonsko stopili ameriški vojaki, so se upravniki gledališkega podjetja Šočiku javno opredelili proti amerikanizaciji in opredelili kabuki kot branik kulture porušene Japonske. (Brandon 2014)

To je bila ena od prvih točk odpora proti ameriški okupaciji na polju kulture. Tu je ne želimo predstavljati kot dobre v smislu upora proti vsiljeni »demokratičnosti« ali kot slabe, ki bi povečevala japonski imperializem, čeprav tega zgodovinskega konteksta ne gre popolnoma zanemariti. Izpostavljamo jo kot eno izmed bodočih točk upora, v katerih se poraja iskanje novega japonskega umetniškega izraza in v katerih se dogaja izpraševanje le-tega v polju zgodovine. Umetniki so bili namreč soočeni z dvema poljema idej. Prvega, premaganega imperialističnega, so

želeli ali bili primorani zapustiti, saj ni več odseval realnega stanja. Po drugi strani pa so bili soočeni z drugim, »svetlim in demokratičnim«, ameriškim in potrošniškim poljem idej, do katerega so imeli zadržke, saj ni odseval realnega stanja japonske »duše«. O slednji lahko varno predvidevamo, da je bila v povojnem času potopljena v stisko in zmedo.

Odmik v iskanje tretjega polja, v katerem se japonska duša lahko giblje z občutkom pristnosti in iz katerega bodo izhajali novi japonski umetniški izrazi, se začne pojavljati v vsebini novih dramskih besedil v gledališču kabuki, v prvih mesecih okupacije. Besedila niso bila usmerjena proti ameriškim silam; te so bile iz njih bolj ko ne izvzete. Tematizirali so zasebne in domske povojne situacije, vrnitev v domače okolje po sodelovanju v vojaških operacijah, iskanje svojega smisla v porušeni Japonski (Brandon 2014).

V luči navodil cenzure ni presenetljivo, da je bila v tem času prepovedana tematizacija atomske bombe in razdejanja, ki ga je povzročila. Predstavljamo si lahko, kako travmatičen dogodek je bil to za prebivalce Hirošime in Nagasakija. Obujanje ali soočenje z njim bi povzročilo kar nekaj škode diskurzu, ki ga je želela okupacijska uprava uveljaviti. S travmo, ki je dotlej ležala skrita pod poplavo novih kulturnih simbolov, so se lahko soočili šele po letu 1952, koncu okupacije.

Za umetnost v tem obdobju lahko rečemo, da se ukvarja predvsem s povzemanjem telesnosti vojne in povojne izkušnje, prilagajanjem novim delovnim in družbenim odnosom. V tem času je odrasla tudi prva generacija umetnikov, ki je odločilno zaznamovala družbeno vrenje v obdobju 1952–1960. Poleg pomanjkanja življenjskih dobrin so odrasli ob spremljanju ameriške kulturne produkcije in nekoliko medle domače. Modni oblikovalec Yamamoto Yohji o svojem otroštvu v tem času pravi, da je bilo »nerodno, brez lastne kulture, brez percepcije sebe kot Japonca ... bili smo 'trava brez korenin'.« (Yamamoto Yohji v Moore 2003, 263). In ravno ta generacija je skrivala v sebi zagon, energijo, ki je kulminirala in izbruhnila v silovitih družbenih protestih, nasprotovanju podpisu varnostnega sporazuma z ZDA (ANPO) v letu 1960.

Novi diskurzi, ameriški, demokratični, komercialistični, ali pa marksistični, niso zmogli odgovoriti na potrebe nove povojne generacije. Japonska inteligenca se je znašla pred izjemno nalogo odkrivanja te identitete. Med prvimi koraki je bila vpeljava pojma subjektivnosti (*shutaisei*), ki v polju znanosti in kulture deluje kot konvergentna točka predvojnih in marksističnih diskurzov, proletarske literature, liberalizma in družbenih ved (Moore 2003, 263). Subjektivnost, jaz, je postajal eden ključnih pojmov za izraz umetniške in intelektualne svobode zunaj polj uradnih s cenzuro usmerjenih diskurzov.

K formiranju pojma jaza v tem obdobju je bistveno prispeval literat Honda Šugo, znan po svojem preučevanju t. i. »ideoloških obratov (tenkou)« (Moore 2003, 265). Primere teh najdemo v predvojni zgodovini, ko so mnogi marksistični intelektualci, politiki, opustili socialistično prepričanje v prid nacionalni enotnosti (Wikipedia 2016). Kritičen do teh obratov, je umetnikom sporočil, da »je umetnost tisto, kar najbližje popolnosti zaobjame točnost bitja (umetnikovega, op. a.) srca. Zato se je popolnoma nesmiselno podrežati diktatu *messhi houku* (javni oblasti). Umetniki ne smejo nikdar podrediti jaza!«⁴ (Koschmann v Moore 2003, 265) Njegov poziv je bil eden izmed mnogih v njegovi generaciji, ki je iskala svojo identiteto, svoj pristni izraz. Pojem Jaza pa izjemno koristno konceptualno orodje. Če si Šugov citat skušamo preslikati v stvarnost, ta osvobaja in poziva umetnike k svobodnemu izražanju misli, pa tudi k introspekciji, s katero naj preverijo, kje in kako jih oblasti omejujejo v njih samih. Generaciji, ki je odraščala v časih otipljive cenzure, to ni bilo težko. Zdi se, da njegove besede povzemajo duha šestdesetih let, ko je Japonska, poleg naelektrenega družbenega ozračja, vrela tudi v umetnosti. Vendar pa je koncept svobodnega umetniškega jaza le konceptualno orodje. Res je, da umetnike tokrat postavlja naravnost nasproti razpršeni oblasti, ne daje pa jim tematik, s katerimi bi lahko operirali, jih uporabljali za umetniško gorivo in interpretacijo. Soočeni z odtujitvijo od nove svetle Japonske, katere simbol so bile hitro rastoče stolpnice, jezo, za katero niso vedeli, kam naj jo usmerijo, in vesplošnim soglasjem, da nihče ne ve, kaj pomeni biti Japonec, so se obrnili k predvojni kritiki modernizacije. (Moore 2003, 1. pogl.)

Nekateri umetniki so se obrnili k delom utemeljitelja japonske etnologije, Kunia Yanagite (1875–1962), ki se je zanimivo ukvarjal s podobnimi problemi. Tudi on je nasprotoval modernizaciji, ki jo je spodbujala takratna vlada. V primerjavi s sodobnimi prijemi »demokratizacije« so takratni posodablajoči paradigmi odkrito rekli »evropeizacija«. Država je spodbujala razvoj kapitalizma na eni strani in na drugi skušala normirati, če ne izkoreniniti prakse, ki jih ni zmogla obvladovati. Tako so okoli leta 1910 združevali različna šintoistična božanstva v skupne templje. S podeželja je izginjal način življenja, prežet z nadnaravnim, onstranskim. Yanagita je temu odločno nasprotoval in se tej politiki javno zoperstavil. V bran podeželskih življenjskih praks je začel popisovati krajevne pripovedi in legende. Zbral jih je na tisoče in jih pazljivo, z dodelano metodo, uredil. To je bila osnova za začetek njegove etnološke šole. K privlačnosti njegovega dela je prispevalo njegovo spretno, skoraj literarno izražanje, s katerim je pričaral lepote »naravnih« vasi, idiličnega življenja. Vedno bolj je iskal izmišljeno Japonsko med »ljudstvi gora in potmi morja«. Njegovo prizadevanje

⁴ Originalno besedilo: For the artist, art is that which most perfectly satisfies the promptings of the heart. Therefore it is nonsensical to adhere to dictates of *messhi houku* (obliterate the self, serve public authority). Artists must never suppress the self.

je obujalo prakse japonskih učenjakov 18. stoletja, ki so na vsak način želeli Japonsko osvoboditi tesnobnih kulturnih vplivov Kitajske. Odkrito je svojo filozofijo poimenoval »neonativizem«, s katero bi Japonci lahko obranili svojo kulturo pred v vasi vdirajočim kapitalizmom in prav tako »razdiralnim« marksizmom (Barshay 2007, 44–46).

Niso pa se vsi povojni umetniki obračali k temu imaginariju dobre, stare, predmoderne Japonske. Praznina, ki je nastopila v pojmovanju družbenega telesa in posameznika v njem, je nekatere umetnike, japonske avantgardiste, ki jih obravnavamo v povezi s Hijikato, spodbudila v iskanje imaginarija drugje. Denimo v delih evropskih avantgardnih mislecev, Artauda, Bretona, Lautremonta, Batailla, Baudelaira, de Sada in Geneta (Lunberry 2006), ki so se v Evropi postavili na samo obrobje in artikulirali svoj temachejši pogled na družbo, ki je razkrival njeno zlaganost in odnose moči na njenih najšibkejših članih. Inspiracijo so našli v tudi antiherojih, ki so družbo, njeno hladno, smotrno racionalnost zavračali. V evropskem avantgardnem ali japonskem tradicionalnem so našli navdih, iz katerega so črpali. Našli so kulturni imaginarij, ki ni bil pogodu oblasti, njenemu spodbujanju individualizma in kapitalističnih produkcijskih odnosov. Postavili so klasične zahteve avantgarde: zavržimo staro in postavimo novo. (Goodman 2006)

Za svoje umetniško gorivo so reinterpretili elemente, ki so preživel na obrobju družbe. Odrinjeni, prezrti, zamolčani, še posebej v uradnem govoru, in ne nazadnje temachi. Umetnost japonske avantgarde je kanalizirala glas marginaliziranega, starega, deviantnega, grdega, revnega, kriminalnega Japonca, ki ne ustreza novi družbeni paradigmi in je odrinjen na njen rob. Raziskovali so temache resnice, ki so se skrivale v narodni podzavesti. (Moore 2003, 1. pogl.) V teh idejnih prostorih, temachnih kamrah, polnih arhetipskih podob, se je formiral Ankoku Buto, ples teme.

4 Tatsumi Hijikata in buto

Hijikato nekateri učenci opisujejo kot »genialnega umetnika, z močno osebnostjo, skoraj kot pradačni šaman.« (Nakajima 2016) Opise njegove magnetske karizmatične osebnosti najdemo še v marsikaterem drugem viru. K šamanski podobi je veliko prispeval sam. Pri interpretaciji zgodovine po svojih spominih ni bil toliko pozoren na samo faktičnost zgodovinskega dogodka kot na svojo izkušnjo dogodka ali še raje izkušnjo spomina. Zato so njegova pričevanja v prvi vrsti subjektivne narave in daleč od faktografskih načinov opisovanja svoje zgodovine, kakršnih smo vajeni v splošno sprejetih CV-jih. Kljub temu je zgodovinarjem uspelo sestaviti njegovo življenjsko zgodbo z izpostavitvijo ključnih dogodkov in njihove časovne umeščenosti.

4.1 Začetki buta

Tatsumi Hijikata se je rodil v prefekturi Akita, ki leži na severnem delu otoka Honšu, največjega in osrednjega otoka Japonske. Omejena z gorovji je bila dolgo ločena od osrednjih centrov trgovine in politike na Japonskem, ti so namreč locirani predvsem na južnem delu otoka v okolici mest Kjota in Tokia. V cesarstvo je bila vključena okoli leta 658 z zasedbo lokalnih plemen in skoraj stoletje kasneje, leta 733, z izgradnjo vojaške utrdbe in cest povezana v cesarstvo. Kljub modernizaciji še danes ostaja obrobna prefektura v japonski državi. Ekonomijo sestavljajo tradicionalne gospodarske panoge: kmetijstvo, ribištvo in gozdarstvo. Stagnacija gospodarskega razvoja je spodbudila veliko prebivalcev k migraciji v večja in osrednja mesta. Še danes je na najvišjem mestu po odseljevanju prebivalcev in beleži najnižjo rodnost. Po drugi strani je znana po pridelavi riža, varjenju sakeja in njegovi največji porabi. (Wikipedia 2016)

Hijikata se je rodil leta 1928 z imenom Kunio Yoneyama, deseti od enajstih otrok. Njegova razširjena družina je bila eden od temeljev akitske skupnosti in v danih razmerah pokrajine relativno dobro preskrbljena. Sam trdi, da se je že v petem razredu udeležil plesnih recitalov Išija Bakuja (1866–1926), pionirja sodobnega plesa na Japonskem. Z osemnajstimi leti se je pridružil plesnemu studiu Masumure Katsuko, učenke Eguchija Takajaje in Mije Soka, ki sta v Nemčiji v šoli Mary Wigman študirala ekspresionistični ples. Med letoma 1947 in 1952 je živel med Akito in Tokiem, kjer je leta 1949 prvič videl nastop Kazua Ohna. Po letu 1952 se je za stalno naselil v Tokiu, se preživljal s priložnostnim delom in negoval stike predvsem s plesno sceno. Med letoma 1953 in 1958 je poglobljal svoje znanje v jazzu, baletu in sodobnem plesu ter se pridružil studiu Anda Mitsuka. Vztrajnost se mu je obrestovala in plesalci so ga vključevali v svoje produkcije. Med tem

časom je nastopal v vsaj sedmih plesnih recitalih in v enem filmu. (Kurihara 2000) To obdobje je bilo za Kunia formativno, v tem času je razvijal svoje umetniško ime in v zapisih lahko zasledimo imena: Hijikata Kunio, Hijikata Genet, Hijikata Nue (kimera), Hijikata Nero. Leta 1958 se je umetniška aktivnost Hijikate še okrepila, študiral je pantomimo, spoznal nove učitelje in nastopal v več produkcijah. Spoznal je svojo ženo, plesalko Akiko Motofuji, in prvič uporabil ime Tatsumi Hijikata. (Baird 2012, 11–12) Ime, ki ga bo uporabljal do konca svojega življenja. Prišli smo do leta 1959, ki ga pojmujeemo za zgodovinski trenutek nastanka plesa buto. V tem letu je Hijikata prvič nastopil kot koreograf in predstavil svoje avtorsko delo javnosti.

4.2 Prepovedane barve

Kinjiki ali v prevodu Prepovedane barve je delo japonskega pisatelja Jukia Mišime – ključnega akterja v kariernem razvoju Tatsumija. Mišimov roman, izšel leta 1951, je bil objekt kontroverznosti in škandala. V njem avtor opisuje homoseksualnost, glavnega junaka, ujetega v mrežo starejšega pisatelja, ki izkorišča svojega vajenca za mizogine spletke. Beseda Kinjiki je prav tako japonski evfemizem za homoseksualnost. Knjiga je izšla dobro desetletje pred začetkom sodobnega gejevskega gibanja in še mnogo let več, preden je sodobno razumevanje pojava homoseksualnosti doseglo japonsko družbo. (Wikipedia 2016) V luči teh dejstev si lahko predstavljamo škandaloznost izida take knjige. Vrnimo se k Hijikati.

Plesna kompozicija Kinjiki je premiero doživela na plesnem festivalu 24. maja 1959. Hijikatov début »je v občinstvu, vajenem na zadržano stilizacijo kabukija, gledališča no ali baleta, povzročil silen šok.« (Moore 2003, 693) V predstavi nastopa z Jošitom Ohnom (sinom Kazua Ohna, soustanovitelja buta in Hijikatovega tesnega soustvarjalca), ki nakazuje na spolni odnos. Ta je nakazan s počasnim dušenjem piščanca, ki mu ga prinese starejši moški (ta z odra hitro odide) in ki ga bolj in bolj stiska med nogami. Na odru se mu spet pridruži starejši moški (Hijikata), ki spolno nadleguje mlajšega. Oder je pridušeno osvetljen, vidimo le še obris figur in topotanje nog, ki prehaja v globoko vzdihovanje obeh moških. Nasilje nad piščancem, njegove usode ni več moč zagotovo razbrati, nekateri pravijo, da je poginil, drugi, da ne, in homoseksualnost sta bila odločno preveč za organizatorje festivala. Posledica šoka je bil izgon Hijikate iz Društva za sodobne uprizoritvene umetnosti, ogromno članov je grozilo z izstopom, če bo zveza še naprej finančno podpirala take uprizoritve. Buto je takrat obveljal za nevaren ples in bil odrinjen na obrobje družbe. (Prav tam) Škandal, ki ga je povzročil, mu je odprl pot do izjemne prepoznavnosti. »Skoraj vsa zbrana mnenja vsebujejo reference na zgrožene ljudi, ki so zapuščali dvorano, ter kolektivno vzdihovanje in ječanje, ko je mladi mož zadušil piščanca. ... eden od glavnih namenov tega plesa je

bil šok. Šok je bil dosežen s prekoračenjem socialne norme, ki je na odru preprečevala odkrito seksualnost (še posebej homoseksualno) in nasilje.« (Baird 2012, 21) Za Hijikato je to imelo dve konkretni posledici. Prvič, izgnan je bil na obrobje in je moral poiskati novo občinstvo in tudi stanovske kolege. Drugič, vzbudil je pozornost Jukia Mišime. Za uprizoritev njegovega dela namreč ni imel avtorskih pravic.

Mišima je ob novici, da je bilo njegovo delo »zlorabljeno«, odšel v Hijikatov studio, se z njim soočil in zahteval, ker plesa ni videl, da ga zanj ponovno odpleše kar v studiu. Nad plesom je bil navdušen in kmalu sta postala prijatelja. Mišima je pogosto obiskoval Hijikatov studio, ki je z njegovo pomočjo postal središče druženja različnih umetnikov, Mišimovih znancev. (Baird 2012, 32) Tako se je Tatsumiju odprla pot do novih umetniških krogov, literarnih, glasbenih in slikarskih, z njimi je vzpostavil nova sodelovanja, ki so pripeljala do medsebojnega oplajanja. V performansih buta so odtlej sodelovali slikarji kot scenografi, glasbeniki ter literati, ki so na plesnih recitalih prispevali svoje eseje s pogledi na ples, telo, jezik, družbo. Novi krogi so Hijikati omogočili ali pa ga morda prisilili, da je razvil nove oblike plesa, ki je bil tem krogom razumljiv. Ljudje v teh krogih so pripadali večinoma nadrealizmu in neodadaizmu. Po drugi strani pa se je lahko osvobodil konvencij, ki so prevladovale na plesni sceni, in kulturnega koda, ki ga je za branje plesa uporabljala plesna publika, ter s tem razvil izviren ples. (Prav tam) Z novo umetniško družbo je prišla tudi nova publika. Ta ni bila vajena gledati plesa in večina si je predstavljala, da je »ples dolgočasen – samo Čajkovski, tutuji in baletni čevlji – a ko so videli ples Hijikate, so bili presenečeni nad tem, kako je močan, svež in nov.« (Prav tam) Hijikata si je tako razvil novo publiko, publiko, ki je sledila avantgardnim umetnostnim, in se z njo še desetletja pogovarjal.

4.2.1 Kinjiki in Tanz Theater

V Prepovedanih barvah lahko razberemo vplive plesnega gledališča in weimarskih avantgardnih pristopov, ki so na Hijikato verjetno prešli prek učiteljev. Ena od vidnejših metod je bila angažiranje občinstva oziroma prej siljenje občinstva k aktivnemu sodelovanju v predstavi z uporabo odrskih tehnik in šokantnih vsebin. Omenili smo že, da je bil oder močno zatemnjen, zato je bilo težko razločiti vse dogajanje. Osvetljen je bil le Jošito Ohno s piščancem, starejši moški pa le enkrat. Glavnina njune interakcije, topotanje nog, padec in vzdihovanje, se je dogajala v temačnejšem delu odra, gledalci so morali na vso moč napeti oči in angažirati misli, da so prepoznali, kaj se dogaja na odru. »Kombinacija šoka in prisile občinstva k delu je čudna in morda kontradiktorna. Šok bi moral premagati občinstvo, ga odgnati stran, ampak gledalci ne morejo biti šokirani nad nečim, česar ne

vidijo.« (Baird 2012, 22) Tako je Hijikata mojstrsko ublažil šok občinstva in mu kljub videni zadušitvi piščanca vzbudil zanimanje za nadaljnje gledanje. »Seveda pa je možno tudi, da je bilo občinstvo še bolj presenečeno in šokirano, ko je končno ugotovilo, kaj se na odru dogaja.« (Prav tam)

Druga značilnost plesnega teatra pa je narativna zgradba predstave. V poglavju o weimarskem plesu smo omenili težnjo tedanjih umetnikov po kompromisu med absolutnim plesom, ki je stal sam po sebi, kot gledališče, in plesom opernih gledaliških odrov. Torej absolutni ples v dialogu z narativom. Slednji je razviden iz zgradbe zgodbe, dramskega trikotnika. »V bistvu bi lahko rekli, da je Hijikata ustvaril ballet d'action ali nemški ekspresionistični ples, podoben Zeleni mizi Kurta Jossa.« (Baird 2012, 23) Tu je razviden Hijikatov trening in prevladujoč ekspresionistični vpliv na plesni sceni. »... začetna formacija avantgardnega plesa je bila kombinacija nemškega ekspresionizma in pantomime.« (Prav tam) Skoraj se pojavlja občutek, da so odkrivali »toplo vodo«, vendar je treba priznati, da večina plesalcev ni neposredno poznala in izkusila weimarskega plesa. »Ekspresionistični ples je zagotavljal oba, narativ in pantomimo, ter hkrati poudarjal intenzivno čutenje in čustva.« (Prav tam)

4.3 Aktualnost, izkušnja in problematičnost jezika

Komaj leto za svojim škandaloznim prebojem v javnost je Hijikata priredil *Hijikata Tatsumi PLESNA IZKUŠNJA srečanje*⁵. Predstavljeni plesi so se v mnogem razlikovali od Prepovedanih barv, vendar je ta dogodek za nas pomemben še iz drugega razloga. Omenili smo, da je bil Hijikata s prelomom s plesno sceno primoran poiskati nove umetniške kroge. Našel jih je v nadrealističnem in neodadaističnem gibanju. Slikarji in literati so pričeli aktivno sodelovati v njegovih »happeningih«, bodisi s scenografijo in kostumografijo ali s prispevanjem besedil. Ob tem srečanju so izšli trije eseji, *Notranji material* in *Material* je napisal Hijikata, *Krizni ples* pa je prispeval Mišima. V njih nam Hijikata razkrije svoj odnos do obstoječe umetnosti in cilja njegovega plesa, Mišima pa opozori na problematičnost jezika. Eseji nam razkrivajo teoretske nastavke in umetniška hotenja v tem odločilnem zgodovinskem obdobju, ko se buto pojavi in Hijikata stopi na novo pot zunaj plesnih krogov.

⁵ Naslov ohranjam v originalni obliki zaradi jasne vidnosti treh elementov. Hijikata Tatsumi nakazuje avtorsko vodilo. Plesna izkušnja daje poudarek sami izkušnji, koncept vgrajen v ples 20. stoletja. Srečanje razglaša, da bo na dogodku sodelovalo več različnih umetnikov v smeri, ki jo je začrtal Hijikata.

4.3.1 Aktualnost

Aktualnost ali dejanskost je cilj japonskih avantgardnih umetnikov, kot je bila tudi evropskih. Vsi so želeli telo osvoboditi njegove ujetosti v meščansko družbo, z njega drugo za drugo odstranjevati plasti družbene moči, ki so jo jemali za nepravilno. Telo so skušali pokazati takšno, kot je, vir totalne človeške izkušnje, in postaviti na laž korporativno kulturo. Hijikata v svojih esejih tematizira svojo lastno prakso in krog sodelavcev. Razloži nam orodja in pristope, s katerimi se bo boril proti novi korporativni družbi, ki je prevzela Japonsko. V Notranjem materialu o svojem plesu zagotovi: »Ne obstaja pot, da bi iz svojih plesov odstranil nevednost in trpljenje, nočem pa, da se ljudje učijo iz dednih bolezni, kot se je gospodična Margaret.« (Hijikata v Baird 2012, 41) Tako nam razgali naravo trpljenja v svojih plesih. Trpljenje in nevednost ne izvirata iz podedovanih lastnosti; njegova umetnost za navdih uporablja najbolj krute primere družbene ignorance, trpljenje osramočenih in zavrženih ljudi. Kar je dednega v telesu, je stvar telesa v njegovi totalnosti. Moti ga družbeno nasilje in nasilje je tista točka v predstavah, ki razkriva aktualnost njegovega življenja v tej družbi. Seciranje družbene realnosti nadaljuje in razloži, kje se to trpljenje loči od invazivnega, v vse pore pronicajočega, novega produkcijskega sistema, ki na prvo mesto postavlja učinkovitost. O naravi svoje umetnosti razglasi: »Tragediji mora biti dana prednost pred produkcijo, če ne, je [umetnost] preveč banalna.« (Hijikata v Baird 2012, 42) Baird, ameriški raziskovalec japonskih avantgard in buta, zagovarja tezo, da se produkcija nanaša na povojno paradigmo kapitalizma in vdora ameriške menedžerske logike v japonska podjetja, katere cilja sta produkcija in rast. (Baird 2012, 42) Ta teza je zelo verjetna, saj produkcijo težko razumemo, kot produkcijo njegove predstave, ki je potekala po sebi lastnih zakonitostih ustvarjanja plesa. Se je pa vseh umetnikov nova gospodarska miselnost zagotovo dotaknila v vsakdanjem življenju, z njo so se srečavali na vsakem koraku na svoji misiji po preživetju. Nahajali so se na robu, zato je bil njihov pogled na mainstream še toliko bolj izostren in kritičen. Baird ocenjuje, da »v tem trenutku svoje kariere stremi za nekakšno neproduktivno tragedijo, brez katere teater zanj postane neresen.« (Prav tam) Z zavestno uporabo neproduktivnosti začrta svojo avantgardno pot, ki bo usmerjena stran od splošne družbene paradigme učinkovitosti, njegove predstave predstavljajo aktualnost izkušnje japonskega telesa, ki ga gre tukaj razumeti kot podružbljeno. Prava narava družbe se pokaže v odvrženih telesih, ki izražajo bolečino, telesa homoseksualcev, prostitutov, delavcev. »Pravico imamo zahtevati garancijo aktualnosti med naključnim hrupom in slabim okusom, ki sta enaka neobdelanemu materialu.« (Hijikata v Baird 2012, 42) Torej zahtevati garancijo po umetnosti, ki je aktualna, dejanska in ne ujeta v mrežo družbenih razmerij produktivnosti. Tako gledališče zahteva tudi publika, ki obiskuje njegove predstave. O njej trdi, da je publika, ki hoče kri, in pojasnjuje: »Da bi izkoreninili zlo, ga moramo vedno bolj in bolj oživljati iz samih notranjih človekovih vzgibov.

Zatorej nameravam namerno strmeti v zlo in seks, ki sta esenci človeka.« (Hijikata v Baird 2012, 43) Če primerjamo te izjave z izvedbo Prepovedanih barv, lahko ugotovimo Hijikatovo naklonjenost šoku. Želi nas šokirati in stresti po vsem telesu, da bi uvideli dejanskost naše človeške realnosti, ki v resnici ne stremi k produktivnosti. Stremljenje k produktivnosti in učinkovitosti lahko primerjamo s pojmom smotrne racionalnosti, ki jo je v evropskem prostoru napadala avantgarda. Proti njej se Hijikata bori. V pravi avantgardistični maniri razglasi: »Moj ples leži v nenehni človekovi revoluciji. Utopija prihodnosti se zrcali v moji retini. Za pojavitev idealne družbe obstaja samo ena metoda – preoblikovanje človeka« (Hijikata v Baird 2012, 44), in napove pot, na kateri bo razvijal celostno telo, ga okrepil, mu razširil obzorja in gib, ga pripravil za novo idealno družbo.

4.3.2 Izkušnja

Koncept izkušnje smo srečali pri Artaudu, ki govori o totalni izkušnji, in v weimarskem plesu, ki nas uči o ne-posredovani izkušnji plesalca. V približno istem obdobju jo najdemo tudi v japonski misli. Artikuliral jo je Kitaro Nishida v knjigi *Zen no kenkyu (Študija dobrega)* leta 1911 in je kasneje postala osrednja misel, ki je vodila umetnike in Hijikato na poti do razkritja aktualnosti človekove realnosti. Na razpolago jim je dala metafizičen princip, na katerega so se oprli pri razvoju svojih del, pri razvijanju strategij do občinstva in razvijanju medija telesa. (Baird 2012, 44) Nišida je razvil sistem misli na podlagi pojmovanja izkušnje v zen budizmu ter jo opisal z zahodnjaškimi termini. Izpostavil je koncept »čiste izkušnje«, ki presega dihotomijo med subjektom in objektom. Čista izkušnja kognitivno presega »nasprotja, med objektom in subjektom, telesom in umom, časom in prostorom«. Teoretsko je odprl pot do nove metafizične izkušnje v sintezi zahodne in vzhodne misli, pot do razumevanja čiste izkušnje, »v kateri je odsotna intervencija obojajoe refleksijske.« Čisto izkušnjo je imel za aktualizacijo pravega jaza človeka. (Wikipedia 2016)

Vprašanje, ki si ga moramo zastaviti zdaj, je, kako se to preslikava na polje umetnosti. Akira Amagasaki govori o novem trendu v umetnosti v petdesetih in šestdesetih letih, ko umetniki postopoma prehajajo od fokusa na ekspresijo k skrbi za izkušnjo občinstva. Definira tri vrste izkušnje umetniškega dela. »Prvič, ustvarjanje umetniškega dela [sem spadajo faze zasnove, kadar govorimo o plesu] je umetnikova izkušnja. Drugič, plesalec ima izkušnjo med ustvarjanjem in uprizarjanjem [giba]. In tretjič, občinstvo je doživelo izkušnjo med izvedbo in tako participiralo v ustvarjalnem procesu.« (Baird 2012, 45) Torej tri izkušnje, ki morajo biti čiste, da v njih gledalec in plesalec doživita kognitivno združitev uma in telesa, da presežeta razkol med objektom in subjektom. To je klicalo po uporabi jasno oblikovanih strategij za zasnovo in izvedbo umetniškega

dela.

Filozofija izkušnje je bila posledica in je obstajala hkrati s filozofijo strukturalizma, ki trdi, da obstajajo temeljne izkušnje, ki so si jih v nekem času delili vsi ljudje – in nekatere družbe ali deli njih do njih še vedno dostopajo. V primeru zahodne družbe je zaradi socializacije, metafizike in razsvetljenstva dostop do njih zamazan – do teh izkušenj lahko pridemo le z nekim mehanizmom, s katerim posameznik zareže v plasti civilizacije, dokler ne pride do točke, kjer se te izkušnje pokažejo neskalsljene. (Baird 2012, 47)

Kakšne metode torej lahko uporabi umetnik, da prereže zaraslo tkivo socializacije telesa, in kako vzpostaviti popolno izkušnjo za gledalce, ki si z umetniki socializacijo delijo? Hijikata se je v svojih strategijah oprl na dva evropska misleca izkušnje, Jeana Geneta in Georges-a Bataillea. Prvi je uporabljal termin izkušnje za označevanja nečesa, skozi kar gre človek pri doživljanju dogodka. Spet drugič pa se nanaša na ekskluzivne izkušnje, do katerih imajo dostop le redki, na primer dejanje umora. »Bataille je raziskoval raztapljanje jaza, ki se zgodi v erotičnih dejanjih in mističnih izkušnjah. Ta pogled na izkušnjo predpostavlja prvinsko ali osnovno mentalno stanje, ki je na voljo komurkoli – četudi se mehanizmi razlage, artikuliranja pomembnosti ali vzroka razlikujejo od družbe do družbe.« (Baird 2012, 45) Besede, ki jih uporabljata avtorja, močno rezonirajo s Hijikato in njegovim delom. Prej smo omenili, kako je v svojih prvih delih tematiziral prostitucijo, homoseksualnost in zasramovana telesa. Da bi se približal ideji »čiste izkušnje«, je Hijikata uporabil šok. Šokiral je svoje gledalce z omenjenimi temami. Kaj pa se dogaja s telesom v šoku? Šok prisili posameznika, da za trenutek preseže dihotomijo med subjektom in objektom. Mentalna meja ne obstaja več in gledalec je popolnoma potopljen v izkušnjo. To nam da misliti, da morda popolna abstraktna izkušnja ne obstaja, saj obstaja le izkušnja, ki jo doživimo v reki prostora-časa, v samoti ali družbenem okolju. In to želijo avantgardni umetniki predstaviti na odru. Razgaljeno izkušnjo, v kateri bodo gledalca in plesalca pretresli do te mere, da bo izgubil zmožnost kritične kognitivne presoje in se popolnoma potopil v izkušnjo. Zanimivo je, da se tu že zelo bližamo idejam gledališča krutosti, čeprav na Japonskem še ni težko pričakovanega prevoda, njegove ideje pa verjetno prihajajo skozi korespondenco med Evropo in Japonsko drugih avtorjev.

4.3.3 Problematičnost jezika

Tretji esej, *Krizna telesa*, ki nam ponuja vpogled v začetne krče buta, je Mišimov. V njem vzpostavi razlike, ki ločijo avantgardni ples od klasičnega baleta. Postavi tezo o nenehni krizi človeka, kriza

je naravno stanje. Poda se v zgodovino in prvič definira krizo, grozo pred vsemogočnostjo narave in na drugi strani nebogljenost človeško podvrženost njeni neusmiljeni krutosti. Človeštvo za sprijaznjenje, komuniciranje z naravo razvije rituale, s katerimi se s to grozo poveže. (Baird 2012, 49) Te ceremonije se kasneje razvijejo in oddaljijo od svojega pravega namena. Z vzponom razsvetljenstva, tehnologije, fragmentiranosti se od pravega cilja, dostopa do krize, vedno bolj odmika v tolikšni meri, da ponovno potrebuje krizo. Avantgardni ples po njegovem to krizo izraža neposredno. »Na primer, Mišima zagovarja, da balet uporablja baletne čevlje za ustvarjanje umetnega občutka krize za grajenje svoje lepote, medtem ko si avantgardni ples prizadeva zdrgniti stran navade in predstaviti krizo neposredno.« (Prav tam) Neposrednost in predstavljanje aktualnosti, po mnenju Mišime, pa še zdaleč nista tako lahko dosegljiva, kot si avantgarda predstavlja. Telo je zanj bolj kot besede, bolj kot katerikoli drug medij podvrženo tisočletnim običajem in praktikalnosti, uporabnosti, mimo katerih se aktualnost, kriza ne bo prikazala. Mišima vidi telo kot zadnje obzorje, obzorje tistega, do česar se ne bomo mogli nikdar dokončno dokopati. Morda ima prav, do zdaj so se še vsi poskusi doseči aktualnost telesa izjalovili in nikakor se ni zmoglo otresti svojega podružbljenja. A to niti ni toliko pomembno, kot je pomemben cilj umetnikov, da aktualnost razkrijejo. Uporabljene strategije razkrivanja in identificiranja družbenih usedlin lahko analogno povežemo s fenomenološko redukcijo, ki prav tako skuša priti do dejanskosti objekta. In avantgarda, kot tudi fenomenološka redukcija, nam razkrivata ravno usedline, ki se jih z grozo vedno znova in znova zavedamo. Poskusi doseganja aktualnosti so kot majhni koraki, vsaka generacija umetnikov razkriva nove usedline in nobena naslednja generacija ne more zanikati ugotovitev prejšnjih, na katerih gradi. Za Hijikato pa je ta esej pomenil še eno ključno dejanje v njegovi ustvarjalni karieri. Naslednji dve desetletji in pol je razvijal telesu lasten jezik in se s tem močno približal Artaudovim željam.

4.4 Tatsumi Hijikata in japonsko ljudstvo – razvoj lastnega jezika

Hijikata je nadalje gojil sodelovanje z nadrealističnimi krogi in prirejal še več plesnih recitalov, srečanj, na katerih so se umetniki različnih zvrsti medsebojno oplajali. Temeljna premisa teh srečanj je bila nadrealistična metoda izpostavitve naključnih elementov medsebojnemu vplivanju, v tem primeru umetnikov in njihovih del med seboj. Še leta 1960 je priredil recital 6 *avantgardnih umetnikov*. Šlo je za kombinacijo različnih del, ki so stala vsako zase in upravičevala opisano nadrealistično metodo izpostavljanja in vplivanja drugo na drugo. »Umetniki niso delali skupaj s ciljem, da bi ustvarili uniformno delo (eden priskrbi zvok, drugi luči, eden zgodbo, eden

koreografijo itd.), ampak je vsak predstavljal svoje samostojno delo.« (Baird 2012, 60) Tako je publika videla vsakega samostojno, a v zaporedju, vsi skupaj so bili opisani na istem programu, s čimer so med seboj tvorili nov kontekst gledanja na svoja dela. Dinamiko najbolj opiše parabola Andréja Bretona, vodilnega francoskega nadrealista, o srečanju dežnika in šivalnega stroja na operacijski mizi. Oba sta zunaj svojega naravnega okolja, in ko se znajdeta na operacijski mizi, z njo vred tvorita novo mrežo pomenov. Novi pomeni pa nam lahko odkrijejo nove povezave med njimi in tako razkrijejo prej neviden del realnosti (prav tam). To so Hijikatova formativna leta in metoda medsebojnega izpostavljanja elementov nanj vpliva odločilno. Vpliva na njegovo razumevanje telesa, ki ga izpostavlja drugim elementom, in vpliva na njegovo razumevanje same narave umetnosti. O naravi slednje lahko razberemo iz esejev takratnega srečanja, ki so jih prispevali Mišima, Takiguchi, prevajalec nadrealističnih tekstov in sam umetnik, ter Shibusawa, specialist za francosko literaturo in prevajalec De Sada. Takiguchi je izrazil »upanje, da bodo umetniki, v procesu drgnjenja, pogajanja in sodelovanja, opravili boljše delo v prostorih komunikacije in prezentacije [v načinih], katere je družba do zdaj že sprejela in prosto uporabljala.« (Baird 2012, 61) Išče torej elemente v običajni rabi, jih sprevrča v novih povezavah, da razkrijejo njihovo pravo naravo v prostorih nelagodja. Shibusawa v pravi desadovski maniri poudarja, da »imata človeška družba in psiha podobno strukturo. Obe lahko zaznamujejo šokantni ali škandalozni dogodki. Torej se umetniki vtisnejo v zgodovino preko škandala, po Shibusawi, dogodek postane del zgodovine samo, če šokira sistem.« (Baird 2012, 22) Iz zapisanega sta razvidni vsaj dve premisi. Ena je metoda izpostavljanja, ki razkriva nova dejstva med stvarmi in posledično nakazuje na mrežno strukturo sveta, v katerem so predmeti, ideje, telesa bolj ali manj medsebojno povezani, le da tega ne vidimo zaradi navajenosti na ustaljene odnose. Druga premisa nam nakazuje nagnjenost k šoku kot metodi, ki po eni strani omogoča vpis v zgodovino in po drugi strani združi objekt in subjekt v enovito pozicijo čiste izkušnje. Pri Hijikati obe stopata z roko v roki, konec koncev morajo njegova dela razkrivati tako nove povezave med različnimi pozicijami, s katerimi raziskuje aktualnost, kot biti zanimiva za gledalce, ki jim šok vzbudi pozornost in omogoči čisto izkušnjo. Za nadaljevanje razprave bo za nas pomembna prva. V luči raziskovanja telesa medsebojna povezanost vseh stvari Hijikato usmeri na novo pot. V njem namreč zbudi zavedanje, ki mu ga je v prvem recitalu izpostavil Mišima. Telo je onesnaženo s stoletji družbenih usedlin, ki so težko razberljive.

Hijikata je do tedaj raziskoval teme, navdahnjene v Genetu, Lautremontu in de Sadu. Ti tvorijo določen imaginarij, zahodni imaginarij, ki je bil prisoten tako na plesni sceni kot tudi v moderni umetnosti. Smiselno je opozoriti, da se nikoli ni posluževal učenja veščin tradicionalnega japonskega gledališča kabuki in no. Zgodaj je zapustil svojo pokrajino Akito in odšel v Tokio. V

tem pogledu mu zlahka pripišemo mladostno averzijo do lokalne kulture, zaspanosti, monotonosti in nazadnjaškega okolja, v katerem se je rodil. (Lunberry 2006) Za mladega človeka, ki ga zanima umetnost, ples, je veliko bolj privlačen soj mestnih luči, prepojen z urbanim napredkom, in koncentracija podobno mislečih vrstnikov ter še posebej idolov. Zdaj v letu 1965, po petih zaporednih letih raziskovanja jezika telesa, odrskih strategij, obvladovanja metode primerjave različnih elementov, pride do novega spoznanja. Če so vse stvari medsebojno povezane in je telo zadnje nedosegljivo obzorje na poti do aktualnosti, popolnoma zasičeno z usedlinami, je treba ugotoviti, kaj so te usedline. To niso samo vedno bolj grozeča nova gospodarska paradigma, ali bolje kar paradigma smotrne racionalnosti. Usedline v nas pusti tudi okolje, v katerem smo odrasli, v Hijikatovem primeru podeželje in ljudje, s katerimi je odraščal. Počasi se bližamo novemu obdobju v Hijikatovem ustvarjanju, zrelemu obdobju, v katerem stopi v dialog z japonskim ljudstvom in v svoje predstave začne vključevati japonski imaginarij. To obdobje se začne s premiero predstave *Hijakata Tatsumi in japonsko ljudstvo: Upor telesa*, leta 1968.

Priprave, morda popolnoma neslutene, na ta prelomni dogodek so se začele tri leta prej. Fotograf Eiko Hosoe ga je povabil k sodelovanju in skupaj sta obiskala pokrajino Tohoku, severni del osrednjega otoka, kjer je njegova rodna prefektura Akita. Hosoe je tam preživel zadnja leta vojne, skrit pred bombnimi napadi na Tokio. To je bila zanj mučna izkušnja, mestni otrok, nevajen podeželja, je pogosto prihajal v konflikt z drugimi otroki, prav tako nevajenimi mestnih ljudi. Bila pa je to tudi pokrajina, kjer se je rodila njegova mati. Zapisal je, da medtem ko je zaradi ljudi sovražil to deželo, je imel hkrati čuden občutek, da ne bi smel sovražiti pokrajine, kjer se je rodila njegova mati. Če bi jo sovražil, bi sovražil tudi svojo mater. (Baird 2012, 106) Ti ambivalentni občutki so ga gnali k ponovnemu soočenju z deželo. Hijikata je sodelovanje verjetno sprejel zaradi navdušenosti nad njegovim delom, ki ga je občudoval že leta 1960. Na fotografijah, ki sta jih posnela, je Hijikata kot glavni akter v interakciji z okoljem in lokalnim prebivalstvom. Podobe vključujejo Hijikato, »ki teče čez strnišče riževega polja z dojenčkom v rokah, videti je, kot da bo pojedel mlado dekle med plevelom in cveticami, na drugi skače v zrak pred začudenimi otroki.« (Baird 2012, 107) Otroci in odrasli so ju sprejeli prijazno in na slikah so videti veseli. Na nekaterih je sam, v hiši, s kladivom v roki, ne vemo, kaj počne, popravlja ali ruši. Na drugih gol pozira v stoji, na polju, oblitom z mesečino. Nekje povleče žensko, oblečeno le v krilo, v manjšo uličico. Projekt je trajal tri leta in pisci o butu ga pojmujejo za odločilnega v razvoju Hijikatovih strategij za angažma z Japonsko.

Že prej je bil zaposlen s kritiko različnih elementov japonske družbe ali njenih konvencij, posredno pa tudi tekmovanja in konflikta v družbenem ozadju. To potovanje je bilo začetek tega procesa in je

Hijikato naučil dveh stvari. Če želi zarezati v Japonsko, ... se mora z Japonsko spopasti. Dokler ustvarja ples temelječ na Lautreamontu in Genetu, ... bodo razumljeni kot nepovezani z Japonsko in Tohokom. Pa tudi, čeprav se ni želel spustiti v napor za spoprijemanje s sorodniki in bivšimi prijatelji in čeprav mu je vzelo dolgo časa, preden se je izpostavil ljudem iz zgodnjega življenja, je spoznal, da gre lahko v Tohoku in ga zareže – začne postopek njegove transformacije – in če je v tem procesu tudi sam porezan, je to tveganje, ki ga je vedno bolj pripravljen sprejeti. (Baird 2012, 111)

V tem obdobju je Hijikata pričel razlagati in pisati o svoji družini, kako je skoraj umrl, se utopil, kako je oče pretepal mater in ji sosedje niso pomagali, ko je bežala iz hiše, o svoji mrtvi starejši sestri, ki so jo prodali v prostitucijo zaradi revščine itd. Nobene od teh zgodb zgodovinarji ne morejo zagotovo potrditi, so le bolj ali manj verjetne. (Baird 2012, 111–112) Pomembnejše so zaradi Hijikatovega angažmaja z njimi, zaradi ozaveščanja spominov, ki so po definiciji subjektivni, in njihove identifikacije kot družbenih usedlin. Dodatno so pomembne zaradi vsebinskega naboja. Preko njih se pletejo podobe družinskega nasilja, revščine, prostitucije, težkega življenja, tlake, starosti. Preko njih identificira nove osebe, karakterje, uvidi razmerja v širši japonski družbi, o kateri je le slutil, da je skrita za soji mestnih luči. »Specifična ideja spoprijemanja in rezanja v prostor se ni porodila iz nekritične nostalgije do svoje mladosti. Izvirala je iz globoko zavednega kritičnega duha, brez interesa po samohvali. Hijikata je bil zaprisežen razkrivanju bolečine in trpljenja, skritega ali na modni pisti Japonske, in se mu potem upreti.« (Baird 2012, 115) S tem pa v svoj ples vključi imaginarij, ki ustreza japonski kulturni kodi, skozi katero japonski gledalci lažje berejo njegova dela.

4.4.1 Performans Tatsumi Hijikata in japonsko ljudstvo

Preden se vrnemo k interpretaciji in razvoju Hijikatovih idej, si pogledajmo, kako je ples sploh potekal. Sestavljen je bil iz devetih delov, ki jih ločimo po menjavi kostumov. Prične in konča se s procesijo, Hijikato nosijo na oder na nosilih, občinstvu maha kot kralj ali kraljica. Med predstavo menja karakterje in prehaja med moškimi in ženskami. Prvi karakter je oblečen v belo, morda svečenik, ta se sleče in razkrije mišičasto telo z zlatim nabrekli falusom. Vrti se okoli sebe, potiska boke naprej in nazaj, falusa se znebi in z njim stega medeninaste plošče, ki visijo v ozadju odra. Sledi karakter v rdeči obleki za flamenko in s črnimi gumijastimi rokavicami. Ples spominja na flamenko, vendar ga pleše z gibi, ki spominjajo na mišično atrofijo ali otroško paralizo. Naslednji karakter spominja na dekliško šolsko uniformo, sicer oblečen samo v krilo in športne nogavice, gibanje ostaja enako prejšnji figuri. Približa se medeninastim ploščam v ozadju, na ude mu privežejo vrvi in ga razpnejo nad občinstvom, v zraku se zvija, spustijo ga na tla, posadijo v

nosila in s procesijo odide z odra. (Baird 2012, 116–120)

Poglejmo si še naslov predstave, ki nam pomaga interpretirati vsebino. Gledati ga moramo v luči nadrealistične metode primerjave različnih elementov med seboj. Sestavljen je iz štirih delov: (1) Hijikata Tatsumi, (2) japonsko ljudstvo, (3) upor in (4) telo. V luči uvoda v to poglavje in njegovega raziskovanja podeželja, japonskih teles, si lahko zamislimo odnose med temi elementi. Gledano skozi prvi element, lahko predstavljeni karakterji predstavljajo različne osebnosti v Hijikati in v kombinaciji z uporom, izpeljemo, da gre za upor proti družbi, ki zahteva poenotenje posameznika v eno identiteto. Po drugi strani lahko na karakterje gledamo skozi »japonsko ljudstvo«. Tako so lahko to ljudje, ki so na Hijikato vplivali, neposredno ali posredno, morda preko spominov. (Baird 2012, 122) Beseda upora nakazuje nasprotujočo tendenco, telo označuje medij. Beremo ga lahko tudi kot Hijikatov upor proti japonskemu ljudstvu. Kakorkoli, kombinacij je mnogo, zagotovo pa vemo, da se giblremo v okviru teh štirih elementov. Dodatno luč nam priskrbi podatek, da se je Hijikata v predstavi skliceval na tekst Antonina Artauda Heliogabalus. (Prav tam)

V Artaudovi viziji vidimo Heliogabalusa, travestitskega, samo-prostitutirajočega, biseksualnega vladarja, ki želi spodkopati prav tiste institucije, ki so ga podpirale na poti do moči: policijo, legislaturo, vojsko, aristokracijo in samo karizmo svoje funkcije. Za vodjo policije imenuje plesalca, skuša ponižati monarhijo, iz senata izžene moške in jih nadomesti z ženskami, odreče se vojni, razkrije se vsem očem (tako razprši vso mističnost, ki bi mu lahko pripadala kot cesarju), opomni senatorje, da so le sužnji v togah, kastrira in prebiča plemiče, aristokrate in druge parazite v palači. (Baird 2012, 124)

Eno od poglavij knjige nam opisuje ravno procesijo Heliogabalusa in njegovih podpornikov na poti na kronanje. Predvidevamo, da je tega Hijikata vzel za zgled pri zasnovi svojega performansa. Z Artaudom se srečujeta v jeznem naporu, s katerim Hijikata napade »spolne vloge, družbene norme, politične strukture, nacionalno identiteto, odnose med narodom in državo in jim grozi s temeljito preobrazbo ali celo uničenjem.« (Prav tam) Na svoj način se je z uporabo Artaudovega dela soočil z Japonsko, ki je bila na vrhuncu družbenega vrenja. Leta 1968 so namreč potekali množični protesti proti obnovitvi ameriško-japonskega varnostnega sporazuma (ANPO). Hijikatovo delo težko politično opredelimo ali prek njega iščemo politična stališča. Zdi se, kot da vidi družbo kot sovražnico, v njej odnose moči, ki jim nasprotuje. Ko Morobushi, plesalec buta, najbolj pomni figuro moškega z zlatim falusom, prizor, ki naj bi trajal najdlje. Po njegovem je bil to komentar na v japonski družbi trenutno prevladujočo idejo o demokraciji kot nenehni revoluciji. Če je bilo tako, se postavlja vprašanje, kaj je Hijikata mislil z dejanjem odstranitve falusa in njegovo uporabo za

tepenje medeninastih plošč. Baird skuša dejanje interpretirati skozi nadaljevanje performansa, ko Hijikata prevzame druge karakterje, in iz tega sklepa o sporočilnosti, da za revolucijo potrebujemo še druge ljudi, vključiti navijačice, umetnike in druge v revolucijo. Morda Hijikata kaže potencialne zaveznike v uporabi proti družbenim normam, telesa na robu. (Baird 2012, 125) Kakorkoli že, je za nas pomembno spoznanje, da so gledalci dojemali buto aktualno v povezavi z družbenim in umetniškim dogajanjem, idejami in konflikti.

4.5 Artaud, totalno gledališče in buto

Artaudovo delo Gledališče in njegov dvojnik je bilo prevedeno v japonščino leta 1965 in je imelo velik vpliv na japonske umetnike (Lunberry 2006). Vendar pa se gledano skozi nagnjenost »Hijikate in njegovih pajdašev k zmanjševanju razdalje med njimi in občinstvom, skozi idejo totalnega gledališča šokiranja, uporabe veččutnih pristopov v performansu (zvok, luči, vonj), zdi, da so se Artaudovih del zavedali že prej.« (Baird 2012, 124) Ostala dela, *Heliogabalusa: okronanega anarhista* in druga, je že leta 1962 prevedel Shibusawa, ki se ga spomnimo iz eseja za performans 6 *avantgardnih umetnikov*, v katerem je zagovarjal idejo o podobnosti zgodovine in človeške psihe ter uporabo šoka, škandala za vtis vanjo. Tako lahko sklepamo iz drugih performansov zgodnjega plesa buto o pristnosti Artaudovih idej pri ustvarjanju plesa buto in v širšem nadrealističnem okolju, v katerem je ta nastajal. Zaznamovali so ga nenehno dogajanje na odru, šokantna dejanja, akcije in vsebine, gibanje, zvok, občinstvu niso pustili dihati, ustvarjali so gledališče spektakla, ki je gledalca »ustoličil«, kot bi rekel Artaud, ga postavil tu in zdaj in tako dosegel čisto izkušnjo.

V središču pozornosti Hijikate pa je bilo poleg teh strategij pristopov do publike samo telo. Večkrat smo omenili njegovo ujetost v družbene vezi, Mišima ga je pojmoval za zadnje, a nedosegljivo obzorje, njegovo nezmožnost ulti družbenim konvencijam. Ta misel Hijikati ni dala miru in gledano skozi Artauda, ki je zagovarjal razvoj gledališču lastnega jezika, hieroglifov, močnih simbolov, je prvi storil prav to.

Od tega performansa (Tatsumi Hijikata in Japonsko ljudstvo: Upor Telesa, op. a.) so o Hijikati trdili, da je našel dostop do čistega primarnega telesa. Takashi Morishita zapiše, da je leto kasneje Mieko Kanai bral Hijikatovo trzanje in izvijanje v luči fenomenologije Merlau-Pontija in zagovarjal tezo, da Hijikata skuša izvesti fenomenološko redukcijo telesa, da bi ga vrnil v neomadeževano stanje, preden so se na njem zarasle družbene konvencije. (Baird 2012, 126)

Hijikata je v svojih grandioznih željah za ta performans zapisal, da »gre za redukcijo k čistemu

telesu.« (Baird 2012, 127) V njem je želel uporabiti množico srednješolcev in ne teles plesalcev, ki s svojim plesnim znanjem že nosijo konvencije moči, uveljavljene tehnologije znakov, kot bi rekel Foucault. Nasploh je zavračal in napadal kakršnekoli plesne konvencije giba in gib iskal v telesih »navadnih« ljudi. Spomnimo se, da sta se podobnih načel držala tudi Rudolf Laban in Mary Wigman. (Whitney 2010, 244) Kljub temu mu taka vizija uporabe ogromnega števila srednješolcev ni uspela in v predstavah so še naprej nastopali plesalci. Zanje je Hijikata razvil svojo metodo in jih podvrgel rigoroznemu fizičnemu in psihičnemu treningu, da bi iz njih iztresel še zadnje ostanke družbenega telesa. Buto je znan po nenavadnem gibanju, tresenju, zvijanju, izpodrivanju sklepov iz stabilnega stanja in nasploh postavljanju telesa v točko nestabilnosti, nenehne krize. »Tudi gibi, ki jih imamo za najbolj naravne – kot je na primer način obračanja rame v ramenskem sklepu – so predmet kulturnih in družbenih pritiskov, da se jih osvobodimo, je potreben skupen trud, plesalec mora postati objekt.« (Baird 2012, 129) To pomeni, da se mora telesu, ki je zdaj postavljeno v nestabilen položaj, pustiti svojo pot za raziskovanje in preživetje krize, v kateri se je znašlo.

Sposodimo si še malo fenomenološko redukcijo in metodo, s katero odkrivamo fenomen, tako da plast za plastjo odstranjujemo naša prepričanja in sodbe, da bi se dokopali do prave izkušnje in/ali resnice o obstoju objekta raziskovanja. V tem primeru telesa. Zgoraj smo omenili, da je Hijikata skoraj vsak gib dojemal v optiki družbene pogojenosti. S postavitvijo telesa v nenavadne položaje ga je razgrajeval in iz njega razvil novo gibanje, ki je izhajalo iz telesa samega. Telo v krizi lahko beremo kot telo v šoku, šok pa je eno od sredstev za doseganje čiste izkušnje, kjer padejo meje med objektom in subjektom. Iz tega čistega, kriznega gibanja je nato sestavil, kar so želeli ekspresionistični plesalci in Artaud, katalog gest in izrazov, s katerimi je komuniciral s publiko na nivoju gest telesa. Ko so bili gibi in izrazi tako fragmentirani na osnovne delce, jih je z nadrealističnimi metodami primerjave in prekrivanja sestavil na novo, če si sposodimo izraz pri Artaudu, tako imenovane hierogliffe.

V nenehni komunikaciji s svetom okoli njega je razvil, kar je danes poznano kot Hijikatova metoda. Z njo črpa gibe iz vizualne umetnosti, starejših ljudi, živali in jih prevaja v geste. Vizualno umetnost lahko v tem kontekstu razumemo kot simbole, hierogliffe, napolnjene s pomenom. Če omenimo le enega, za katerega iz zapiskov vemo, da je po njegovih delih nastala predstava. Dela Francisa Bacona, Glava II, Študija Velazquezovega portreta papeža Inocenca X., Portrete Georgea Dyerja in Luciana Freuda ter tako naprej. Med drugim je inspiracijo iskal še v Boschu in drugih nadrealističnih slikarjih, v slikah katerih je našel potreben naboj. Sam prevod v gib pa je bil skoraj neprepoznaven, težko razberljiv. Uporabil ga je le za inspiracijo. To je postavil v kombinacijo s psihološkim delom plesalca, ki je moral razviti popolno predajo telesa, da je postal to, kar je

uprizarjal, se popolnoma prepustil notranjim impulzom telesa. Metodo, ki postane temeljno izhodišče tega, kar danes imenujemo ples buto, lahko povzamemo v treh segmentih: nestabilno telo, postajanje oziroma psihološka transformacija v lik (plesalec ne posnema figure, temveč postane figura s svojim lastnim telesom) in jemanje inspiracije iz slik ali giba person, ki ga fascinirajo. Nadaljnji razvoj buta in Hijikatove metode, čeprav fascinanten, za nalogo ni toliko pomemben kot ravno ta Hijikatova formativna leta.

5 Zaključek

Evropske zgodovinske avantgarde in buto si, časovno gledano, sledijo v sosledju. Narava časa nam namiguje na možno povezavo, v nalogi pa smo ugotovili več kot to. Po primerjavi obeh družbenih okolij, v katerih sta gibanja delovali, smo ugotovili, da sta si relativno podobni, prav tako njuni cilji. Zato lahko trdimo, da je prišlo do vpliva evropskih avantgard na formacijo Hijikate in plesa buto. Pa vendar te povezave niso neposredne, saj je Hijikato od evropskih avantgard ločila časovna, geografska in jezikovna razdalja. Vsekakor je bil mnogo premlad, da bi se neposredno spoznal z evropskimi ustvarjalci in misleci. Daleč je to pred časom današnje tehnološke razvitosti, ki premošča razdalje v zelo kratkem času in informacija potuje instantno ter neprimerljivo ceneje. Jezikovna pregrada med Japonsko in zahodom je v veliki meri nepremostljiva še danes. Razlika v razumevanju drug drugega in dostop do primarnih virov za raziskovalce obeh dežel še vedno terjaja ali veliko mero potrpežljivosti, zaupanja v prevode ali veliko časa za obvladanje jezikov drug drugega. Povezave med butom in evropskimi avantgardami so bile posredne. Glede na opisane praktične razmere, prenose idej preko učiteljev in tekstov, lahko mirno rečemo, da je buto ena izmed stopenj v medsebojnem občudovanju zahoda in vzhoda. Obe kulturi sta v danem zgodovinskem trenutku iskali in našli fascinacijo druga v drugi. Ta fascinacija nad tujimi kulturnimi produkti je bila dokaj površinska, saj nobena od oseb v tej nalogi ni bila podrobno seznanjena z realnostjo življenja v drugi kulturi. Kulturne artefakte, s katerimi je razvijala svojo umetniško pot, je razumela z lastnega gledišča in na njih lepila lastna prepričanja. (Lunberry 2010) Tako je Artaud našel inspiracijo v balijski predstavi in na njej zgradil teorijo novega evropskega gledališča, ki je odgovarjalo trenutnemu stanju evropskega človeka. Podobno je Hijikata storil z evropskimi avtorji, Genetom, Baudelaierom, Bataillom, de Sadom in drugimi. V svojih delih jih uporablja z vsebinsko in metodološko inspiracijo, s katero zareže v nov povojni japonski svet.

Kljub časovnim in geografskim preprekam pa se je naša hipoteza, da se je buto kot japonski ples razvijal v dialogu z evropskimi zgodovinskimi avantgardami in oblikoval svoje posebne umetniške metode kot hibridne, s tem pa predstavljal svojevrstni izraz japonske umetniške avantgarde, in da je buto v kulturološkem smislu prevzel, predelal in prilagodil temeljne predpostavke evropskih zgodovinskih avantgard in uveljavil svojo specifiko v kritičnem trenutku japonske zgodovine po drugi svetovni vojni, izkazala za pravilno.

Za razvoj avantgardnih gibanj je bila potrebna specifična zgodovinsko-družbena dinamika. Družbeni kontekst, v katerem se pojavljajo buto in evropske avantgarde, je do neke mere podoben, vsaj če primerjamo japonski in nemški prostor. Obe državi sta se, Nemčija po prvi in Japonska po

drugi svetovni vojni, znašli na strani poražencev. Obe državi sta pred tem vzdrževali močno in dokaj stabilno družbeno strukturo, ki je bila prežeta z imperialno nacionalno identiteto. Po vojni se je situacija radikalno spremenila. Obe sta bili podvrženi kapitulaciji in pogojem, ki so jim jih vsilile zmagovalne sile. Zgodil se je radikalen preobrat in destabilizacija družbe. V nekoč močni državi so se zdaj vračali pohabljeni vojaki, gospodarstvo je nazadovalo in razkrojila se je politična stabilnost. Politični antagonizem je iz institucionalnih okvirov prešel na ulice, v obliki protestov, ki so nabiti s čustvi kdaj pa kdaj izbruhnili v nasilje. Nemec in Japonec sta se znašla v turbulentnih časih razkroja vrednostnega sistema in primorana sta bila iskati nove strategije za osmišljanje sveta. V prvem poglavju smo omenili, da »... družbeni odnosi se obravnavajo kot legitimni, kolikor se predpostavljajo in sprejemajo kot pravični, pristni in vredni podpore posameznikov, združenj in skupnosti v danem zgodovinskem obdobju.« (Debeljak 1999, 14) V povojnem razkroju nacionalnih imperialnih identitet ti odnosi nikakor niso bili več dojeti legitimno. Umetniki in njihova publika so raziskovali možne nove odnose, ki bi lahko pripeljali do nove pravičnejše, bolj humanistične družbene ureditve. Preden so lahko sestavili vizijo take prihodnosti, so morali razgraditi stare družbene odnose. Nikakor pa si ne smemo predstavljati, da so ti stari družbeni odnosi kar prenehali obstajati in ljudem prepustili prosto pot. Kapitalizem je z novim zagonom, po obeh vojnah podkrepjen s silovitim tehničnim razvojem, krepil svoj razmah, koloniziral nova področja človekovega življenja. Podprt z logiko smotrne racionalnosti meščanskih družb je povečeval funkcijo učinkovitosti, ki je postajala vrednota sama po sebi. Ta funkcionalnost se je prelila na vsa pomenska področja in hodila z roko v roki tudi pri razumevanju družbene funkcije posameznega telesa. Vedno bolj je telo postajalo gradnik nove družbe in vedno bolj je bilo podvrženo državnim in korporativnim tehnologijam moči. Podobno funkcionalnost pa zasledimo tudi na ravni posameznika, kjer je telo postalo orodje posameznika za doseganje ciljev. Iz funkcionalnega telesa so zrasli novi pomeni, zbrani v kulturni kodi, skozi katero so ljudje na novo brali svoje in telesa drugih. Funkcionalno delovanje telesa v družbi nujno zahteva neke vrste odtujitev jaza od telesa, s čimer slednje postane orodje za doseganje smotra. To je zgodovinski vrhunec klasičnega meščanskega razreda in njegove ideologije smotrne racionalnosti. In tudi njegov prehod v korporativizem. S klasičnim mislimo na meščanski razred, ki je za svojo osvoboditev vzdrževal jasne ločnice med javno in zasebno sfero, na principu racionalnosti utemeljil družbeno delovanje, ločil družbeno legitimnost od krvi in jo prestavil na podlago argumenta ter z njim razvil ločene sfere etike, umetnosti in znanosti, od katerih vsaka deluje po svoji lastni notranji avtonomni logiki. Kljub osvobodilnemu potencialu, s katerim se je meščanstvo uspešno uprlo aristokraciji, zdaj vladajoči razred ne uresničuje več obljube osvoboditve in blaginje. Prav nasprotno, totalna izkušnja človeka je zdaj popolnoma podvržena smotrni racionalnosti in posledično odtujena in fragmentirana. Vsesplošno uničenje, pohabljenje, je razkrilo laž in odnose moči, skrite za hladno argumentacijo,

uporabljeno za vzdrževanje družbenega reda. Med smotrno racionalnostjo in človekovo izkušnjo se je dokončno razkril prepad. Na Japonskem sicer težko govorimo o osvoboditvi meščanskega razreda s tako elaborativnim razvojem ločenih družbenih sfer kot v Evropi, saj se je modernizacija začela šele z letom 1868. V želji po razvoju močne imperialne države, ki lahko suvereno stopa ob boku evropskih sil, je šlo bolj za vsiljeno in pospešeno modernizacijo. Če že ne moremo popolnoma enačiti družbenega razvoja, pa imata Evropa in Japonska skupno razvojno točko v produkcijskem sistemu, kapitalizmu, prežetem s smotrno racionalnostjo. Pogubnost prve polovice dvajsetega stoletja je državljanke obeh držav pripeljala do soočenja z realnostjo, kar se je odrazilo v njihovih umetniških gibanjih. Umetniki niso več hoteli sodelovati v družbenih ureditvah, ki so pripeljele do vojnega razčlovečenja, njihovim političnim in produkcijskim sistemom niso več hoteli dajati legitimnosti s svojim ustvarjanjem, temveč razkriti njihove laži, ki so se skrivale pod svetlimi obljubami demokracije, kulture, znanosti in razvoja. Igranje s pomeni objektov, njihova primerjava, medsebojno izpostavljanje v iskanju nevidnih pomenov, z namenom razkritja dejanskosti, aktualnosti, je postalo osnovno orodje nadrealistov in dadaistov. Uporabljene metode in nastala umetniška dela so zrcalili fragmentiranost človeka v meščanski družbi. V teoriji o tehnologijah moči je Foucault definiriral tehnologijo znakovnega sistema, sistema znakov, simbolov in označevanj. Umetniki so napadali prevladujoči sistem znakov, kulturno kodo, skozi katero se je v družbi bralo vse, družbeno dogajanje, umetnost in telo samo. Želeli so razkriti za njimi skrite intence oblasti, znakovni sistem razgraditi in sestaviti nov jezik, s katerim bi oblikovali novo družbo. Oblast v družbi so razumeli podobno kot Foucault, videli so jo v odnosih, v mreži, ki povezuje vse elemente človeške družbe. Na kratko, borili so se proti oblikam moči, »ki so želele prilagoditi telo novim oblikam produkcije« (Baird 2012, 7), umetnost ponovno vpeljati v življenje in zavrnili njeno institucijo, vlogo v meščanski družbi.

K dialogu med butom in evropskimi zgodovinskimi avantgardami je tako odločilno prispeval družbeno-zgodovinski kontekst, v katerem se je znašel tedaj popolnoma fragmentiran človek. Avantgarde v Evropi so, v zavračanju avtonomne institucije umetnosti, razkosale iz nje izhajajoče konvencije umetniškega ustvarjanja. V nadrealističnem gibanju je zahodno gledališče močno napadel Antonin Artaud, to je zanj suženj tekstopisca in tatinskega boga, ki smo ga v tej nalogi opredelili za simbol prepletene mreže družbene moči. Pod vplivom fasciniranosti nad balijskimi plesalci se mu v zlaganost in v podrejen odnos vpreženo gledališče, ki na odru le predstavlja in ponavlja tekst, prikaže kot popolnoma neprepričljivo. Balijsko gledališče prav nasprotno ne predstavlja, ampak na oder priklične močna psihična stanja, za katera publika ne potrebuje racionalnega pristopa, da jih razume, temveč jih začuti z vsem svojim telesom v celotni in totalni izkušnji, ki si jo deli z nastopajočim. Weimarski plesni, gledališki in filmski ustvarjalci so podobno

zavračali ujetost gledališča in plesa v institucijo meščanske družbe. V središču obeh so jasno videli telo in ga skušali, analogno gledališču, osvoboditi spon konvencij, ga očistiti družbenih usedlin, ki so se v njem nabirale skozi stoletja potekajoče fragmentacije. Izkušnja je v koncipiranju plesnih predstav, nemega filma, predstavljala temeljni pojem. Telo ima, po njihovo, privilegiran in neposreden dostop do sfere človeške izkušnje. Je kanal, skozi katerega plesalec z občinstvom deli svojo izkušnjo plesa, čustev in osebnosti. V novem plesu je sam ples osvobojen vsakršne literarno interpretativne vsebine, telo pa na odru ne predstavlja, ampak je. Popolnoma prisotno v izkušnji sedanjosti trenutnega časa in prostora, torej se ne pretvarja, da je v drugem času-prostoru, ki ga generira zunanji tekst. Konvencij gledališča in baleta pa je osvobojen tudi sam gib, z namenom, da bi združili vsakdanji gib s plesno kompozicijo in v telesu odkrili nove njemu lastne gibe. Veliko o tem nam pove podatek o vključevanju amaterjev v produkcije in zavračanju izurjenih baletnih plesalcev, ki niso bili zmožni pozabiti svoje izobrazbe. Gledališče, ples in telo so se znašli na novih umetnostnih obzorjih. Osvobojenost umetniškega področja je obljubljala nov vznemirljiv razvoj sebi lastnega, a univerzalnega gestikularnega jezika, ki je zmožen povzeti in komunicirati totalnost človeške izkušnje.

Na novem obzorju se znajde tudi japonsko telo v butu, kot ga je zastavil Tatsumi Hijikata. Poenostavljeno rečeno je njegov umetniški program vseboval večino zahtev evropske avantgarde. Telo je želel osvoboditi družbenih usedlin, ki pogojujejo njegovo gibanje, in razkriti dejansko trpljenje telesa, človeka, ujetega v odnose moči in razosebljenega v funkciji korporativnega kapitalizma. Tako imenovane družbene usedline je definiral kot družbeno nasilje nad telesom, privzgojeno ali vsiljeno, ter ga ločil od dednega. Tako so jasno vidne avantgardne želje po osvoboditvi telesa in razkrivanju družbenega delovanja v njem. Hijikata izpostavlja pomembnost tragedije pred produkcijo, s čimer izpostavlja pomembnost silovitega čutenja, ki nas prevzame ob izbruhih emocij in giba na odru, silovite sile, ki nas popolnoma prevzame brez potrebe po racionalnem razpredanju vidnega. Zanj je predstava brez silovitega izbruha banalna, ne odraža duha časa. Siloviti izbruhi zahtevajo od plesalca popoln potop v izkušnjo, ki je ena od temeljnih pojmov japonskih in evropskih nadrealistov. Koncept čiste izkušnje je temeljito razdelal in razvil japonski mislec Kitaro Nishida in jo opredelil kot preseganje dihotomije subjekta in objekta, uma in telesa, časa in prostora. Tragedija in šok sta bila strategija Hijikate za doseganje te čiste izkušnje, tako pri plesalcu kot pri gledalcu. Pri razvijanju odrskih strategij za odpiranje prostora, v katerem bomo preko čiste izkušnje izkusili tragedijo, šok ali druga silovita občutenja naše aktualne eksistence, se je opiral na evropske avtorje Geneta, Lautremonta, Batailla, de Sada in druge avtorje, ki so tematizirali družbeno obrobje, zverinsko strast in trpljenje ter povzdigovali odpadnike v heroje. V predstave je vključeval teme in telesa z družbenega obrobja: homoseksualce, prostitute,

delavce in bolne. Na odru je publika slutila umor, seks in nasilje. Ob gledanju teh teles je občinstvo občutilo tako šok kot tragičnost. Tematiko je podkrepil z nenavadnimi gibi, trzanji in zvijanji, spominjajočimi na telesa, podvržena skoliozi in otroški paralizi. Na oder je postavil totalno izkušnjo v družbi zavrženega in nasilno zmaličenega telesa in s tem razkrival dimenzije družbenega nasilja, v katerem se telo nahaja. Podobno kot evropski avantgardisti je to nasilje družbenih odnosov videl tako v vsakdanjem gibu kot umetniških dogovorih uveljavljenih oblik plesa. Zavračal je plesne konvencije, ki jih je imel za naučene, balet, kabuki, no in celo moderni ples so zanj predstavljali simbol udejanjenih družbenih odnosov. Telesu je pomagal razviti svoj univerzalni jezik, a je hkrati ugotovil, da preden se do njega dokoplje, se mora prekopati skozi mrežo pomenskih vsebin v lastnem japonskem telesu. Pričel je raziskovati gib in življenje japonskega podeželja, ki je še vedno predstavljalo pomensko polje, v katerem je bilo socializirano njegovo telo, ter mnogo drugih teles, ki so zapuščala podeželje in se podala v korporativno urbano okolje iščoč svetlejšo prihodnost. Spomine in njihove podobe je ubesedil v koreografska navodila, ki spominjajo na poezijo, in jih prevajal v gib, oziroma gib plesalcev, ki so koreografijo izvajali. Taka metoda je omogočala, da vsak plesalec izhaja iz istega izhodišča, lastnega spomina, ki ga izrazi preko sebi lastnega giba. Japonski kritik Nario Goda, ki je Hijikato spremljal od predstave Kinjiki, takole povzame njegovo metodo: »V principu ni razlik med telesom enega in telesi vseh drugih. So pa razlike v načinu, kako plešemo.« (Goda v Fraleigh 1999, 173)

Iz opisanega je razvidno, da lahko potrdimo hipotezo, ki smo jo postavili. Razvidno je, da je Hijikata v svoje umetniško ustvarjanje vključeval ideje evropskih avtorjev. V samem pristopu h gledališču pa se je skliceval tudi na Antonina Artauda in njegove ideje gledališča krutosti, totalne izkušnje in razvil metodo za raziskovanje telesa lastnega gestikularnega jezika, podobno kot je Artaud predlagal razvoj hieroglifov. Preko tekstov Artauda, Geneta, Battaila in drugih lahko z gotovostjo trdimo o vplivu evropskih avantgard na Hijikato. Vpliv lahko zasledimo tudi v praksah in idejah weimarskega plesa, ki smo jih videli v njegovih delih, predvsem v pristopu do giba, odnosu do uveljavljenih plesnih in gledaliških oblik ter kanaliziranju izkušnje z odra, ki se nahaja tukaj in zdaj. Med Hijikato in nemškim prostorom pa so potekale še tesnejše povezave preko njegovih prvih plesnih učiteljev. Tu lahko rišemo linijo med nemškim plesnim teatrom, ki je uspeval med obema vojnama, in japonskimi plesalci, ki so v Nemčiji pridobili znanje in kasneje postali utemeljitelji modernega ekspresionističnega plesa na Japonskem. Doma so poučevali ples, njihovi učenci pa so bili učitelji Hijikate. Načela ekspresionističnega plesa so torej tista, ki so prva vplivala na razumevanje telesa in plesne umetnosti pri Hijikati. Značilnosti ekspresionističnega plesa zasledimo tudi v njegovi prvi samostojni predstavi Kinjiki. Prepoznamo lahko vsaj tri. Z odrskimi tehnikami in strategijami so občinstvo prisilili k angažmaju, k aktivnemu mišljenju vsebine in

razpoznavanju dogajanja na odru. To so naredili z delno zatemnitvijo odra, s čimer so zakrili del dogajanja in občinstvu prepustili dejanje spekulacije. Druga značilnost je narativna zgradba predstave z dramskim trikotnikom. Ima začetek in konec, dejanja si sledijo v logičnem sosledju, podobno tudi v Tanztheatru. In tretja je uporaba ekspresivnih tehnik in pantomime, tehnik, ki so osnovane na premisi, da »duševna izkušnja postane večno veljavna ekspresija (Ausdruck) brez posredovanja, ki ga potrebujejo drugi mediji.« V kombinaciji s pojmovanjem telesa v weimarskem prostoru kot medija, ki ima dostop do ne-posredovane izkušnje, in pregledom ustvarjanja Hijikate v formativnih letih je kasneje posredni vpliv nemških umetnikov nanj očiten. Lahko trdimo, da je poglobil raziskovanje telesa, ga z redukcijami raziskal, razkosal, spodnesel, ga ponovno sestavil in tako na samosvoj način nadaljeval želje, vtisnjene v weimarske ideale.

Ob zaključku lahko sklepamo na jasne podobnosti med evropsko avantgardo in njeno japonsko različico, v katero spadata buto in njegov začetnik Tatsumi Hijikata. Intence so podobne, prenos znanja iz Evrope na Japonsko je razviden iz pregleda del in inspiracij japonskih umetnikov. Med njima je definitivno potekal prenos idej in strategij za aktivno osmišljanje sveta od vojn razočaranega človeka, v luči razkritja hladne logike meščanske smotrne racionalnosti, ki je, v službi partikularnih elit, vojne pravzaprav povzročila. Plesni kritik Goda o teh povezavah pravi: »Buto je mednarodna mešanica elementov, izhaja iz vprašanj: kaj je eksistenca, kaj je telo? Telo je vez.« (Goda v Fraleigh 1999, 173)

Butu, Hijikati in japonski avantgardi pa bi naredili krivico, če ne bi omenili, da je sama razvila izjemna umetniška dela in moramo nanjo gledati kot na samostojno umetnostno gibanje, z močnim ustvarjalnim, inovativnim in osvetljevalnim nabojem. Celotno situacijo prenosa kulturnih idej iz evropske v azijsko civilizacijo lahko razumemo šele ob razumevanju narave premikov kulturnih simbolov in pomenov. Ko v neki družbi nastopi pomanjkanje, oziroma ko obstoječi kulturni imaginarij ne zmore več zadovoljiti posameznika v določeni družbi, se ta obrne k drugim kulturam v iskanju inspiracije, idej, vizij, s katerimi bo ponovno vzpostavil nefragmentirano, celostno, človeško izkušnjo. Tako sta za nas pomembna evropska umetnika Mary Wigman in Antonin Artaud inspiracije za svoja dela in ideje deloma pridobila iz azijskega gledališča, njihovih gledaliških strategij, simbolov in gest, ki so bile tako močne, da so lahko ponovno napolnile družbeni kulturni imaginarij zahoda in nagovorile, če si sposodimo izraz pri Jungu, numiozno v človeku. Ta kulturna kroženja potekajo nenehno skozi zgodovino in v določenem družbenem prostoru in času izbruhnijo v nove izjemne umetnosti in človeške izraze.

6 Literatura

1. Adam, Frane. 1990. Pojem racionalnosti pri Maxu Weberu. *Družboslovne razprave VII (9)*: 18–28.
2. Artaud, Antonin. 1958. *Theather and Its Double*. New York: Groove Press.
3. Baird, Bruce. 2012. *Hijikata Tatsumi and butoh: dancing in a pool of gray grits*. Hampshire: Palgrave Macmillan.
4. Barshay, Andrew E. 2007. *The Social Sciences in Modern Japan : The Marxian and Modernist Traditions*. Berkeley: University of California Press. Dostopno prek: *eBook Collection (EBSCOhost)*
5. Brandon, James R. 2014. "'Democratic kabuki' for a 'democratic Japan': 1945–1946." *Asian Theatre Journal* 1: 103.
6. Debeljak, Aleš. 1999. *Na ruševinah modernosti : institucija umetnosti in njene zgodovinske oblike*. Ljubljana: Znanstveno in publicistično središče.
7. Derrida, Jacques. 1996. Gledališče krutosti in zapora predstave. V *Prisotnost, predstavljanje, teatralnost; Razprave iz sodobnih teorij gledališča*, ur. Emil Hrvatin 82–103. Ljubljana: Maska.
8. Elswit, Kate. 2014. *Watching Weimar dance*. New York: Oxford University Press.
9. Foucault, Michel. 1988. Technologies of the Self. V *Technologies of the Self: A Seminar with Michel Foucault*, ur. Luther Martin, 16–49. Amherst: University of Massachusetts Press.
10. Fraleigh, Horton. Sondra. 1999. *Dancing Into Darkness: Butoh, Zen and Japan*. Pittsburgh: University of Pittsburgh Press.
11. Gablik, Suzi. 1984. *Has Modernisem Failed?* London in New York: Thames and Hudson.
12. Goodman, David G. 2006. Angura: Japan's Nostalgic Avant-Garde. V *Not the Other Avant-garde : The Transnational Foundations of Avant-garde Performance*, ur. John Rouse in James Martin Harding. Ann Arbor: University of Michigan Press. Dostopno prek: *eBook Collection (EBSCOhost)*.

13. Hauser, Arnold. 1982. *Sociology of Art*. Chicago: University of Chicago Press.
14. Jortner, David. 2014. Imposing the Standards of Boston on Japan. *Theatre History Studies* 33: 130–150.
15. Lunberry, Clark. 2006. East Meets West: Dreaming Japanese Butoh. V ***The Avant-garde and the Margin : New Territories of Modernism***, ur. Marinos Pourgouris in Sanja Bahun-Radunović, Newcastle: Cambridge Scholars Publishing. Dostopno prek: *eBook Collection (EBSCOhost)*.
16. Mišima, Yukio. 2011. *Prepovedane barve*. Ljubljana: Založba Škuc.
17. Moore, Shannon Caitlin. 2003. ***Ghosts of Pre-Modernity; Butoh and the Avant-Garde***. Austin: University of Texas. Kindle edition.
18. Nakajima, Natsu. 2016. *Butoh masters: Natsu Nakajima & Ankoku Butoh*. Dostopno prek: <http://www.butohchannel.com/natsu-nakajima-ankoku-butoh/> (3. avgust 2016).
19. Nanako, Kurihara, and Jacqueline S. Ruyak. 2000. Hijikata Tatsumi Chronology. ***TDR: The Drama Review* 44 (1): 29**. Dostopno prek: *eBook Collection (EBSCOhost)*.
20. Ohno, Kazuo, in Yoshito Ohno. 2004. *Kazuo Ohno's world from without and within*. Middletown: Wesleyan university Press.
21. Saruya, Hiroe. 2012. *Protests and Democracy in Japan: The Development of Movement Fields and the 1960 Anpo Protests*. Michigan: University of Michigan.
22. Slovar novejšega besedja slovenskega jezika. 2014. Dostopno prek: <http://www.fran.si/131/snb-slovar-novejsega-besedja> (22. avgust 2016).
23. Vrtač, Špela. 2006. *Politični sistem in upravna ureditev Japonske*. Ljubljana: Univerza v Ljubljani, Fakulteta za družbene vede.
24. Weber, Max. 1990. Trije čisti tipi legitimne oblasti : Legitimnost oblasti; temelji legitimnosti. *Aktualnost misli Maxa Webra* VII (9): 126–133.
25. Whitney, Allison. 2010. Etched with the Emulsion: Weimar Dance and Body Culture in

German Expressionist Cinema. *Seminar -- A Journal Of Germanic Studies* 46 (3): 240–254.

26. Wigman, Mary. 1975. *The Mary Wigman Book: Her Writings Edited and Translated*. Middletown: Wesleyan University Press.
27. Wikipedia. 2016a. *Forbidden Colors*. Dostopno prek: https://en.wikipedia.org/wiki/Forbidden_Colors (19. avgust 2016).
- 2016b. *Akita prefecture*. Dostopno prek: https://en.wikipedia.org/wiki/Akita_Prefecture (3. avgust 2016).
- 2016c. *An Inquiry into the Good*. Dostopno prek: https://en.wikipedia.org/wiki/An_Inquiry_into_the_Good (3. avgust 2016).
- 2016č. *Epic theatre*. Dostopno prek: https://en.wikipedia.org/wiki/Epic_theatre (23. julij 2016).
- 2016d. *Tenkô*. Dostopno prek: <https://en.wikipedia.org/wiki/Tenk%C5%8D> (29. april 2016).
28. Zevnik, Polona. 2007. *Spremembe japonskega političnega sistema v času ameriške okupacije*. Ljubljana: Univerza v Ljubljani, Fakulteta za družbene vede.
29. Zgonc, Tanja. 2014. Predavanje o butu na AGRFT. Ljubljana: interno gradivo