

**b  
u  
t  
ō**



b  
u  
t  
ō

MANSARDS 

Idejas autore un redaktore **Simona Orinska**  
Redaktore **Aija Lāce**  
Tulkotāja **Kintija Puzāne**  
Māksliniece **Laura Feldberga**  
Korektore **Ilze Jansone**

Izsakām pateicību:

Aijai Uzulēnai par tulkoto rakstu redakciju un tulkošanu,  
Uģim Nastevičam par japāņu vārdu pareizrakstības pārbaudi,  
Valdai Čakarei par konsultācijām Evarta Melnalkšņa raksta veidošanas gaitā,  
Ingai Pērkonei par konsultācijām Viktorijas Ekstas raksta veidošanas gaitā,  
Modrim Tenisonam par atbalstu grāmatas tapšanā

© Simona Orinska, sastādījums, 2015

© Guna Biriņa, *Tanya Calamoneri, Richard Chua*, Sanita Duka, Viktorija Eksta, *Terry Hatfield, Sonja Heller, Marianne Kirk, Motoya Kondo, Joan Laage, SU-NE (Susanna Akerlund)*, Evarts Melnalksnis, *Wiesna Mond-Kozłowska*, Simona Orinska, *Leng Poh Gee, Liana Potila*, Santa Remere, *Rita Sebestyen, Joao Roberto de Souza, Michael Sakamoto, Alise Tifentāle, Jussi Tossavainen, Наталья Жестовская*, raksti

© Laura Feldberga, dizains, 2015

© Kintija Puzāne, tulkojumi, 2015

© *Martynas Aleksa, Elena Bennati, Aurelija Čepulinskaitė, Jānis Deinats, Zenta Dzividzinska, Viktorija Eksta, Laura Feldberga, Indulis Gailāns, Jorge Gareis, Lois Greenfield, Didzis Grodzs, Mitsutoshi Hanaga, Pak Han, Terry Hatfield, Dmitry Hatov, Justine Hoegh, Eikoh Hosoe, Taika Ilola, Paulis Jakušonoks, Artūrs Jasinskis, Silvio Curado Coelho, Rūnno Lahesoo, Henriette Lykke, Vitas Luckus, Vilhelms Mihailovskis, Natasha Morokhova, Ito Miro, Tadao Nakatani, Alvis Nicoletti, Peeter Paasmae, Uldis Pāže, Linards Pēlis, Luca del Pia, Pettendi Szabó Péter, Atis Prauliņš, Vanessa Riki, Artem Ryzhykov, Līva Rutmane, Paulius Sadauskas, Laimonis Stipnieks, Gita Straustiņa, Kelab Shashin, Steirischerherbst/Manninger, Małgorzata Taraszkiewicz, Mikko Keski-Vähälä, Virppi Venell, Marco Zellman, Boaz Zippor, Kate Zolovokina, Бадам IIIмеүн*, fotogrāfijas

© *Mansards*, izdevums, 2015

Grāmata izdota ar Valsts kultūrkapitāla fonda atbalstu



Atbalsta

antalis<sup>EM</sup>  
Just ask Antalis

ISBN 978-9934-12-109-8

“Butō ir viens no nozīmīgākajiem kustību mākslas virzieniem divdesmitā gadsimta otrajā pusē. Tā bija revolūcija, kas mainīja skatuves darbības izpratni un uztveri. Butō iespaids uz laikmetīgo deju vērtējams gluži tāpat kā modernās dejas aizsācējas Martas Greiemas un ekspresionisma dejas pirmatklājējas Mērijas Vigmanes sasniegumi šī paša gadsimta pirmajā pusē. Butō būtiski ietekmējis plašu laikmetīgās kultūras lauku – deju, teātri un mākslu.”

Viala, J., Masson-Sekine, N. (edit.). (1991).

*Butoh. Shades of Darkness.* Tokyo. Shufunotomo Co., Ltd.

## Saturs

<b>Kas ir butō?</b> Simona Orinska	12
I nodaļa BUTŌ AVOTI	16
<b>Deja, kas dzimusi no dubļiem.</b> Simona Orinska	17
<b>Kā lasīt japāņu estētikas kodus?</b> Santa Remere	32
<b>Butō estētika un ķermeņa fenomenoloģija.</b> Sanita Duka	38
II nodaļa BUTŌ MULTIDISCIPLINĀRAIS RAKSTURS	46
<b>Tumšais solis laikmetīgajā teātrī? Butō un postdramatisms.</b> Evarts Melnalksnis	47
<b>Butō un kinomāksla – aizspoguļļu pārklāšanās.</b> Viktorija Eksta	57
<b>Neiespējamais butō tulkojums fotogrāfijā.</b> Alise Tifentāle	68
<b>Sadzirdēt savu ķermeni. Deju un kustību terapijas aspekti butō.</b> Simona Orinska	79
<b>Dubļos izplaukst lotoss. Butō un budisms.</b> Motoja Kondō	90
III nodaļa BUTŌ MULTIKULTURĀLAIS RAKSTURS	98
<b>BUTŌ EIROPĀ</b>	99
<b>Butō Berlīnē.</b> Sonja Hellere	99
<b>“Caur butō tiek pārstrādāta pati dzīve”: SU-EN butō trupa (Zviedrija).</b>	
Džoana Lāge un SU-EN	103
<b>Īsumā par butō vēsturi Somijā.</b> Jusi Tosavainens	106
<b>Jaunā butō mākslinieku paaudze Somijā.</b> Liana Potila	108
<b>Ķermenis dabā un daba ķermenī. Īsi par butō Dānijā.</b> Marianna Kirka	123
<b>Iedejot tumsā Polijā.</b> Vesna Mond-Kozlovska	125
<b>Ungāru butō.</b> Rita Šebeštīne	128
<b>Īsi par butō vēsturi Krievijā.</b> Natālija Žestovska	132

<b>BUTŌ ĀZIJĀ UN AMERIKĀ</b>	136
<b>Butō māksla Malaizijā.</b> Lens Po Gi	136
<b>Butō kā maska, lai pētītu telpisko šķirtni starp vīrišķo un sievišķo.</b> Ričards Čua	140
<b>Butō Taizemē.</b> Terijs Hatfilds	143
<b>Butō Brazīlijā.</b> Žoao Roberto de Souza	145
<b>Manas alkas.</b> Maikls Sakamoto	149
<b>Butō Sanfrancisko un Ņujorkā.</b> Tanja Kalamoneri	152
<b>ASV ziemeļrietumu butō.</b> Džoana Lāge	159
<b>BUTŌ BALTIJĀ</b>	163
<b>Butō un neverbālā teātra formas Baltijas kultūras kontekstā.</b> Sanita Duka	163
<b>Baltais ķermenis.</b> Guna Biriņa	180
<b>Bibliogrāfija un interneta avoti</b>	192
<b>Personvārdu saraksts</b>	198
<b>BUTŌ. IN SUMMARY.</b> Grāmatas kopsavilkums angļu valodā	207

## Neiespējamais butō tulkojums fotogrāfijā

Alise Tifentāle

individuālu mākslinieku – radošu un ar asinātu jūtīgumu apveltītu personību – drāma, reakcija uz kara šausmām un izmaiņām, kuras ienesa okupācijas varas kultūrpolitika. Savukārt butō dejas koncentrēšanās uz ķermeni un tā ekspresiju ļauj vilkt attālas paralēles ar pantomīmas popularitāti 20. gadsimta 60. gados gan Latvijā, gan citās Eiropas valstīs aiz “dzelzs priekšvara”. Transformējies no vēsturiskā komēdijas žanra caur franču mīma Marsela Marso traģikomiskā klauna Bipa tēlu līdz istam bezvārdu kļiedzienam vairākās komunistu bloka valstīs, PSRS republikās, pantomīmas žanrs šajos apstākļos varēja būt relatīvas radošas brīvības teritorija. Atrāsānās ārpus oficiālās mākslu hierarhijas ļāva izmantot kustību ekspresiju arī dramatisku un ar eksistenciālistisku filosofiju saistītu ideju paušanai, kas attāli saista butō 60. gadu Japānā un pantomīmu 60. gadu Latvijā (piemēram, ansambļa “Rīgas Pantomīma” veidotais uzvedums “Hirošima”, kam kā muzikālais materiāls tika izmantots poļu avangarda komponista Kšištofa Penderecka veltījums Hirošimas upuriem (1965, rež. Roberts Ligers)). Amatieriskais stātuss, kas padomju kultūrpolitikā tika piešķirts vairākiem mākslas veidiem, to skaitā pantomīmai, varēja sniegt arī zināmas priekšrocības – lai arī ar šīm mākslām varēja nodarboties no pamatdarba brīvajā laikā un nebija iespējams veidot pilnvērtīgu profesionālo karjeru, vienlaikus šai mākslinieciskajai pašdarbībai netika izvirzītas tik stingras prasības veikt komunistiski audzinājo darbu, kas tika sagaidīts no profesionālās mākslas.

Šajā rakstā aplūkoto vizuālās reprezentācijas jautājumu kontekstā tiek pieņemts, ka butō ir dejas māksla, un attiecīgi tās attēlojums

fotogrāfijā tiek skatīts caur dejas fotogrāfijas analīzes un kritikas prizmu. Ar butō šī raksta ietvaros tiek saprastas tā klasiskās izpausmes, galvenokārt butō pamatlicēju Tacumi Hidžikatas un Kazuo Ōno 20. gadsimta 60. un 70. gadu daiļrade.

### Butō: pretmetu saplūšana

Rakstot par dejas fotogrāfijas specifiku, Helēna Vulfa piemin kuriozu aspektu, kurš 20. gadsimta 60. gados definēts sociologa, antropologa un filosofa Pjēra Burdjē un autoru kolektīva grāmatā “Fotogrāfija. Vulgarizētā māksla”: tā kā fotogrāfa profesijai pašai par sevi nav noteikta sociālā statusa, katra fotogrāfa statusu nosaka viņa specializācija.<sup>75</sup> Dejas fotogrāfijā arī pastāv šāda iekšēja hierarhija, kas saistīta ar dejas žanru un tā popularitāti. Visaugstākais statuss piemīt baleta fotogrāfiem, kuru stilistiskās idejas ir komerciāli pieprasītākās.<sup>76</sup> Šāda aspekta iesaistīšana diskusijā par butō attēlojumu fotogrāfijā ļauj bilst, ka savos pirmsākumos, 20. gadsimta 50. gadu beigās līdz 60. gadu sākuma Japānā – ne butō dalībniekiem, ne uzvedumu fotogrāfiem nevarēja būt īpaši daudz ilūziju par savu sociālo statusu. Butō izcelsme saistāma ar pēckara Japānas pēckara avangarda mākslas scēnu, par kuru Rietumos pēdējā laikā radusies pastiprināta interese un tiek publicēti arvien jauni, kvalitatīvi pētījumi.

Ieskicējot spēles mākslu fonu Japānā pēc Otrā pasaules kara, jāatzīmē divi būtiski strāvājumi. Pirmais – šingeki (*shingeki*) – attiecināms uz reālismā balstītu Rietumu teātra prakses pārņemšanu un adaptēšanu japāņu

kultūrā. Savukārt tam pretējais – angura (*angura*) (jeb *andergrunds*) iedvesmu un avotus meklēja vietējās tradīcijās, vēsturē un kultūrā.<sup>77</sup> Butō veidojies kā īpatnējs vietējā kultūrvēsturiskā mantojuma un Rietumu modernisma ideju sakausējums (līdz ar to tajā varētu atrast ko kopīgu gan ar šingeki, gan angura izpausmēm): “Japānas teātri 20. gadsimta 60. gados būtiski ietekmēja arī kosmopolitiskās tendences. Angura piemītošā ārkārtējā spēja izkristalizēt un pārstrādāt universālas kultūras prakses ļāva tam kļūt par ietekmīgu spēlētāju plašākā 60. gadu avangarda kustībā.”<sup>78</sup> Divu krasi atšķirīgu pasaļu (šajā gadījumā – estētikas, filozofijas, tradīciju, ķermeņa kultūras) saplūšana butō notikusi uz konflikta, drāmas fona un tam raksturīga šķietami nesaistītu vai pat pretēju ideju izmantošanas un izspēlēšanas. Piemēram, Māršals piebilst, ka butō raksturīgs “dialektisks konflikts starp pamatkonceptiem – Rietumi/ Austrumi, modernisms/pirms modernisma, vīrišķīgs/sievīšķīgs, spēcīgs/vājš [..]. Butō bija [..] visaugstākajā līmenī stratēģiska, vēsturiski noteikta performatīvas pretošanās un dramaturģijas forma.”<sup>79</sup> Bonija Sjū Šteina norāda, ka “Hidžikata piejauca erotiku, kailumu, provokāciju un sociālo kritiku citiem Japānas kultūras elementiem: klasiskajai dejai, [tipiskām] japāņu ķermeņa pozām, pirmskara vulgārajām izklaidēm, viduslaiku groteskajai glezniecībai. Eiropas kultūrā viņš guva iedvesmu no Boshas, Brēgela un Goijas gleznām, no sirreālisma, dadaisma un vēlāk – 60. gadu popārta.”<sup>80</sup> Ņemot vērā ar eksistenciālistisku saistītu ideju, mākslas darbu, kinofilmu un literatūras aktualitāti visā pasaulē 20. gadsimta 50. un 60. gados, arī Japānas avangarda mākslā, kino un

75. Bourdieu, P., with Boltanski, L., Castel, R., Chamboredon, J.-C. and Schnapper, D. (1990 [1965]). *Photography, a Middle-Brow Art*. Translated by Shaun Whiteside. Stanford, Calif.: Stanford University Press.

76. Wulff, H. (2009). *Ways of Watching: Dance Photography, Performance and Aesthetics*. In *Aesthetics and Anthropology: Performing Life, Performed Lives*, edited by Ina-Maria Greverus and Ute Ritschel. Berlin: Lit, p. 210.

77. Eckersall, P. (2006). *Theorizing the Angura Space: Avant-Garde Performance and Politics in Japan, 1960–2000*. Boston, MA: Brill Academic.

78. Eckersall, p. xi.

79. Marshall, p. 95.

80. Stein, p. 116.

69. Stein, B. S. (1986). *Butoh: “Twenty Years Ago We Were Crazy, Dirty, and Mad.”* TDR vol. 2, no. 30, p. 110.

70. Fraleigh, S. (1999). *Dancing into Darkness: Butoh, Zen, and Japan*. Pittsburgh, PA; London: University of Pittsburgh Press; Dance Books, p. 6.

71. Sanders, V. (1988). *Dancing and the Dark Soul of Japan: An Aesthetic Analysis of “Butoh”*. *Asian Theatre Journal* vol. 2, no. 5, p. 150.

72. Campbell, M. B. (2006). *Utopia Now. Spaces of Utopia: An Electronic Journal* no. 1, p. 120.

73. Sanders, p. 148.

74. Marshall, J. (2001). *The Dialectics of Intercultural Performance: Towards a Historiographic Cross-cultural Praxis*. *Australian Drama Studies* no. 39, p. 95. Semiotikas skatījums uz Japānas traumatizētās sabiedrības kritiku un vērojumu butō dejā un laikmetīgajā dzejā pausts, piemēram, Orlando, P. M. (2001). *Cutting the Surface of the Water: Butoh as Traumatic Awakening*. *CSOS Social Semiotics* vol. 3, no. 11, pp. 307–324.

81. Zimīgi, ka Kōbō Abes romāni arī padomju laikā bija pieejami latviešu valodā relatīvi drīz pēc to klajā nākšanas – tā, piemēram, romāns "Ceturtais ledus laikmets" (1959) Latvijā tika publicēts 1967. gadā, bet romāni "Sieviete smiltis" (1962) un "Svešā seja" (1964) – 1970. gadā. Jāatzīmē gan, ka visi minētie izdevumi bija tulkojumi no krievu valodas, ne oriģināla. Savukārt Jukio Mišimas daiļrade Padomju Savienībā nebija vēlama. Latviešu valodā tikai 1997. gadā izdots Mišimas romāna "Zelta templis" (1956) tulkojums no japāņu valodas.

82. Eckersall, p. 14.

83. Goodman, D. G. (2010). Angura. Japan's Nostalgic Avant-Garde. In *Theater: Theory/Text/Performance: Not the Other Avant-Garde: The Transnational Foundations of Avant-Garde Performance*, edited by James M. and John Rouse Harding, Ann Arbor, MI: University of Michigan Press, p. 258. 85. Stein, pp. 116–117.

84. Stein, pp. 116–117.

85. Savarese, N. and Fowler, R. (1988). A Portrait of Hanako. *Asian Theatre Journal* vol. 1, no. 5, pp. 63–75.

86. Sk., piemēram, Sanders, p. 149.

87. Lunnberry, C. (2006). East Meets West Meets East: Dreaming Japanese Butoh. In *The Avant-garde and the Margin: New Territories of Modernism*, edited by Sanja and Marinos Pourgouris Bahun-Radunovic. Cambridge: Cambridge Scholars Press.

literatūrā ienāca dramatisms, eksistenciālu pārdzīvojumu paušana, savveida koķetērija ar ārprāta/neprāta šķietamo romantiku un fascinācija ar fizioloģisku procesu attēlojumu, tāpat arī atskaņas no Rietumu pasaules seksuālās revolūcijas, pacifisma idejas un kreiso kustību iespaids. Kā nozīmīgas personības butō pirmsākumos bieži tiek pieminēti japāņu autori Kōbō Abe un Jukio Mišima, tāpat arī tādi Rietumu autori kā Antonēns Arto.<sup>81</sup>

Raksturojot nošķirumu un pat savveida idejisku konfliktu starp šingeki un angura, Pīters Ekersols norāda, ka šingeki "tika uzskatīts par pārāk komfortablu (māksliniekiem un auditorijai), pārāk rietumniecisku, nesaistītu ar Japānas estētiskām vai politiskām niansēm, pārāk attālinātu no tautas (savās daiļajās jaunajās ēkās), pārāk intelektuālu, un sekojoši par tādu, kam pietrūkst padziļinātas sasaistes ar ikdienas pasauli."<sup>82</sup> Izklāstot angura un citu alternatīvo teātra kustību darbību Japānā 20. gadsimta 60. gados un skaidrojot to orientāciju pret t.s. moderno teātri jeb šingeki, Deivids Gudmens norāda: "Izveidojās viedoklis, ka visradikālākais un "visprogresīvākais" avangarda teātris paradoksalā kārtā būtu tas, kurš radošā veidā atgrieztos pie Japānas senā teātra mantojuma, no kura šingeki teātris bija novērsies. Šajā ziņā 60. gadu avangards bija "tradicionālistu" varā. Tas mērķēja uz vairāk vai mazāk sistemātisku modernā teātra sagraušanu un tādas alternatīvas radīšanu, kurā izpaustos pirmsmodernisma teātra galvenās pazīmes."<sup>83</sup> Šteina piekrit viedoklim, ka pastāv saikne starp butō un tradicionālām, senām Japānas dejas formām – kabuki un nō. Tomēr autore akcentē butō

protestējošo būtību – ja tiek izmantots kāds elements, tad ar mērķi protestēt vai noliegt, ne turpināt tradīciju. Kā pārmantotus elementus Šteina piemin butō raksturīgo balto ķermeņa krāsojumu, kas tiek izmantots arī kabuki, un reizēm piekoptās īpaši lēnās kustības, kuras savukārt atgādina nō tradīciju. Kā ekstrēmu piemēru Šteina piesauc butō mākslinieci Jōko Ašikavu, kura esot likusi izraut sev visus zobus, lai spētu izstrādāt daudzveidīgākas, ekstrēmākas sejas izteiksmes.<sup>84</sup> Savukārt kā kultūrvēsturisku kuriozu var pieminēt stāstu par ievērojamo japāņu dejas mākslinieci Hanako, kura pozējusi Ogistam Rodēnam un stundām ilgi spējusi noturēt saspringtu niknuma – "kā tīģeris" – izteiksmi.<sup>85</sup>

Daudzi no avotiem kā būtisku autoru piemin franču dramaturgu, "nežēlības teātra" propagandētāju Antonēnu Arto.<sup>86</sup> Klārks Lanberijs šo saikni skaidro, atsaucoties uz Arto izfantazēto Āziju – eksotiskajiem Austrumiem, kuri solīja glābiņu un izeju no drīzā gala, kas draud radošā dekadencē ieslīgušam un pseidopsiholoģisku dialogu strupceļā nonākušam Rietumu teātrim.<sup>87</sup> Balstoties uz vienreiz redzētu Bali dejotāju priekšnesumu, Arto piedāvāja savu "orientālo" vīziju, aicinot attālināties no melodramas un teātri tiekties pēc rituālas, garīgas un ķermeniskas ekstāzes/katarses, ievēdot skatītāju transā (vai tamlīdzīgā izmainītā apziņas stāvoklī). Jebkurā gadījumā Arto ideālais teātris būtu tuvāks aizvēsturiskam maģijas aktam, upurēšanai vai šamanisma praksei, ja piekritam Lanberijam.

Iespējamās paralēles starp Arto idejām un butō pamatlicēja Hidžikatas darbiem pētījis Maikls Hornblouvs, nonākot pie interesantiem secinājumiem par "dvēseles tumšās nakts"



"Hirošima. No cikla "Pantomīma".

Sudraba želatīna kopija, 30×40 cm. Autore: ģipšs. (1964–1966). Foto: Zenta Dzividzinska

nozīmi.<sup>88</sup> Sava nozīme butō estētikā ir no vācu ekspresionisma pārmantotiem elementiem. Abu butō pamatlicēju Ōno un Hidžikatas skolotājs Takaja Eguči 20. gadsimta 20. gados Drēzdenē studējis laikmetīgo deju pie slavenās Mērijas Vigmanes un tur iegūto pieredzi nodevis tālāk saviem skolniekiem. Sondra Frelī apgalvo, ka butō var aplūkot kā laikmetīgās dejas atgriešanos pie ekspresionisma saknēm.<sup>89</sup> Mākslas zinātniece Frena Loida saista angurā gan ar kreisās kustības izpausmēm un idejām, gan noteiktu seksualitātes aspektu akcentēšanu un problematizēšanu.<sup>90</sup> Savukārt Mirjama Sasa saista Hidžikatas un Ōno idejas ar starpkaru perioda franču sirreālisma ietekmi un

metamorfozēm Japānas kultūrā.<sup>91</sup> Autore norāda, ka sirreālismam un butō kopīgs ir "antifilozofisks, antikonceptuāls meklējumu ceļš, kas ved pie biedējoša izšķirošā mirkļa, pie simbolisko sistēmu nojaukšanas [...]. Abas kustības vēlas panākt parasto domāšanas sistēmu un apziņas radikālu sabrukumu [...]. Ar dažādiem līdzekļiem tās tiecas sasniegt sirrealitātes telpu."<sup>92</sup> Domājams, ka butō teorētiski varētu atrasties kaut kur pa vidu starp šingeki un angura, bet faktiski daudz vairāk asociējams ar pagrīdes scēnu un tāpat Japānas 60. gadu andergrounda jeb angura izpausmēm. Jo butō savā klasiskajā formā apvieno gan Rietumu, gan Japānas filosofijas

88. Hornblow, M. (2006). Bursting Bodies of Thought: Artaud and Hijikata. *Performance Paradigm* 2, pp. 26–44.

89. Fraleigh, S. (1999). *Dancing into Darkness: Butoh, Zen, and Japan*. Pittsburgh, PA; London: University of Pittsburgh Press; Dance Books, p. 8. Sk. arī Lunberry.

90. Lloyd, F. (2004). *Consuming Bodies: Sex and Contemporary Japanese Art*. London: Reaction Books, p. 145.

91. Sas, M. (1999). *Fault Lines: Cultural Memory and Japanese Surrealism*. Stanford, California: Stanford University Press.

92. Sas, M. (2003). *Hands, Lines, Acts: Butoh and Surrealism. Qui Parle*, vol. 2, no. 13, p. 20.

un teātra mākslas elementus un savā garā un izpausmēs paliek visnotaļ anarhistisks: "Mēs bijām traki, netīri un jukuši," – kā teicis viens no buto klasiķiem.<sup>93</sup>

### Kustība un dejas fotogrāfijas vēsturē

Dejas fotogrāfijas vēsture cieši saistīta ar kustības attēlojuma tradīcijām fotogrāfijā. Šī raksta ietvaros pievērsīsimies tikai nošķīrumam, kurš izkristalizējies fotogrāfijā – no vienas puses, skaidrs, ass un detalizēts kustības acumirkļa tvērums, un no otras – izplūdis, neskaidrs, toties ekspresīvs un izteiksmīgs kustības tvērums fotogrāfijā. Dejas fotogrāfijas pirmsākumi lielā mērā saistāmi tieši ar baletu. Tomēr līdz 19. gadsimta 70. gadu beigām, 80. gadiem tie vairāk ir portreti vai pozētas fotogrāfijas – inscenējumi izrādes tērpos un starp dekorācijām.<sup>94</sup> Jo, kā norādījis Greiems Klārks, it īpaši dagerotipijas ērā "katra kustība rezultējās izplūdušā attēlā, kas, protams, ierobežoja pilsētas skatu, cilvēku un dokumentālu ainu fiksēšanu. Pasaulei bija jāapstājas un jāastingst kameras priekšā."<sup>95</sup> Garā 19. gadsimta beigās veicināja ticību fotogrāfijas iespējām, īpaši attiecībā uz allaž diskutēto jautājumu par kustības attēlojumu tēlotājmākslā, ko tolaik spoži definējis mākslas kritiķis Juliuss Meiers-Grēfe: "Kā gan ar krāsu noklāts audekla gabals var sniegt mums objektīvu informāciju par gaisa kustību vai gaismas optiku? Fotogrāfija un spektroskops ir labāki palīgi nekā gleznotāja nezinātniskās metodes, un pārliecība, ka Tērnera glezna materiālā veidā paplašina mūsu zināšanas par Dabu, var rasties tikai diletantu prātos, kurus

varam dēvēt par viedokļu amfibijām, jo tādi dzīvo daļēji mākslā, daļēji zinātnē, bet nevienā neļūtas kā mājās."<sup>96</sup>

Viens no pazīstamākajiem skaidrā, detalizētā kustības attēlojuma fotogrāfijā pamatlicējiem ir Edvards Maibridžs. Savukārt par aizsākumu otrai kustības attēlojuma tradīcijai var uzskatīt kustības studijas jeb hronofotogrāfijas, kuras uzņēmis franču zinātnieks Etjēns Žils Marē 19. gadsimta beigās. Kā norāda Klārks, "Marē hronofotogrāfijas ar figūrām kustībā – izplūdušas un kļuvušas par daļēji abstraktiem ornamentiem – apvērta skatpunktu, no kāda raudzījās lielākā daļa deviņpadsmitā gadsimta fotogrāfiju [...] un tām ir daudz vairāk kopīga ar [Marsela] Dišāna un [Mena] Reja modernismu nekā [laikabiedra] Maibridža rūpīgi kalibrētajiem cilvēka kustības vizuālajiem pētījumiem."<sup>97</sup> Marē hronofotogrāfijās kustība šķiet it kā sadalīta secīgos posmos, kas ietverti vienā fotoattēlā – šāda kustības uztvere nav iespējama mūsu ikdienas pieredzē.

Tā kā 20. gadsimta sākumā kustības attēlojums fotogrāfijā lielākoties bija vēl visai problemātisks, apsteigt laikmetu un pierādīt šāda attēlojuma iespējamību un lietderību centās vispirms jau avangarda mākslas pārstāvji. Kā vienu no agrīniem piemēriem var pieminēt itāļu futuristus, kuriem ātruma jēdziens, paralēli tehnikas progresā nozīmei un pagātnes vērtību noliegšanai, bija būtiski modernas sabiedrības raksturlielums. Itāļu mākslinieks Umberto Bočoni 1913. gadā radīja bronzas skulptūru "Telpiskās nepātrauktības unikālās formas" (Modernās mākslas muzeja MoMA kolekcijā, Ņujorka), mēģinot statiskā trīsdimensiju tēlniecības

darbā notvert cilvēka kustībai laikā un telpā raksturīgo. Savukārt Antons Džulio Bragalja ap 1911. gadu uzsāka veidot fotogrāfiju ciklu ar kustībā tvertām figūrām, nodēvējot šo paņēmieni par fotodinamismu (darbi publicēti 1913. gadā). Šajās fotogrāfijās vienā kadrā fiksētas secīgas objekta atrašanās vietas kādā laikposmā. Būtisks fotodinamisma elements bija kustības nojausma, kuru radīja fotogrāfijai piemītošais izplūdušo kontūru efekts. Atsaucoties uz Bragaljas fotodinamismu, futurists Džakomo Balla secīgi uzņemtām un savietotām vienas norises fotogrāfijām veltīja gleznu "Saitītē piesieta suņa dinamisms" (1912, Albraitā-Noksa Mākslas galerijas kolekcijā, Bafalo). Apliecinot futuristu humora un stila izjūtu, Bragalja savukārt uzņēma Ballas fotoportretu pie minētās gleznas, lietojot savus fotodinamisma paņēmienus. Greiems Klārks norāda uz Bragaljas fotogrāfiju stilistisko tuvību leģendārajai Marsela Dišāna gleznai "Akts, kāpjot lejup pa kāpnēm nr. 2" (1912; Filadelfijas mākslas muzeja kolekcijā, Filadelfija), kura atgādina līdzīgā veidā uzņemtu fotogrāfiju. Bragaljas un Dišāna darbi, "līdzīgi kā laikabiedra Fernāna Ležē gleznas, ieskandināja jaunu izpratni par figūru kustībā un telpā."<sup>98</sup> 20. gadsimta 20.–30. gados fotogrāfi fiksējuši dažādās modernās dejas formas, kuras, balstoties laikmeta aktualitātēs, meklēja jaunas metodes un izteiksmes līdzekļus. Aisedora Dunkane, Vāclavs Ņižinskis, Anna Pavlova – leģendāras personības, kuras paralēli agrīnajām kino un operas zvaigznēm aizsāka slavenību kultūru Rietumu kultūrā – un liela daļa viņu talanta pielūdzēju pazina šīs dejas pasaules zvaigznes galvenokārt pēc

fotogrāfijām, kuru autoru vidū bija Arnolds Gente, Ādols de Meijers u.c.

Saskaņā ar Metjū Rīzona pausto, tieši Arnolda Gentes 1915. gadā uzņemtā leģendārā dejojotājas Annas Pavlovas fotogrāfija, "kurā viņa attēlota palēcienā, ir, iespējams, pirmā fotogrāfija, kurā tverta brīva kustība dejā."<sup>99</sup> Kā skaidro Rīzons, pretēji daudziem citiem agrīniem dejas fotouzņēmumiem, šī fotogrāfija vēsta par kustību plašākā nozīmē, pārsniedzot konkrētajā fotogrāfijā fiksēto momentu. Autors īpašu uzmanību pievērš izplūdušajam kontūrām – tās "rada nenoteiktību, kura rosina domāt par kaut ko kustībā esošu" un – līdzīgi kā futuristu fotodinamismā – aicina "skatītāju iedomāties vairāk, nekā redzams."<sup>100</sup> Savukārt Gjons Mili literatūrā tiek pieminēts kā pirmais fotogrāfs, kurš, tiecoties pēc iespējas precīzāka, asāka attēla dejas fotogrāfijā, 20. gadsimta 30. gados sāka izmantot sava laika tehniskos sasniegumus – zibspuldzes un stroboskopisko apgaismojumu. Turpmākās desmitgadēs šo it kā zinātnisko, Maibridža aizsāktu pieeju kustības tvērumam turpināja un attīstīja daudzi fotogrāfi, to skaitā Luisa Grīnfilda.<sup>101</sup> Grīnfildas fotogrāfijās dejojotāji bieži notverti kustībā – it kā lidojumā vai bezsvara stāvoklī neitrālā telpā uz balta fona (šīs fotogrāfijas tiek uzņemtas fotostudijā). Pretēji Mili un citu fotogrāfu praktizētajai zinātniski preparēšanai attiekmei un centieniem precīzi attēlot gaistošu acumirkli dejā, fotogrāfe Barbara Morgana runā par "garīgu vienību ar dejojotājiem", lai notvertu katrai dejai specifisko.<sup>102</sup> Frāze norāda uz zināmu mistifikāciju, ezoterisku pieeju gan savam materiālam (dejai), gan pašam darba procesam (fotografēšanai).

93. Stein, p. 107.

94. Wulff, p. 209.

95. Clarke, G. (1997). *The Photograph*. Oxford; New York: Oxford University Press, p. 15.

96. Meier-Graefe, J. (1908). *Modern Art Being A Contribution To A New System Of Aesthetics*. Vol. I. New York; London: G. P. Putnam's Sons, p. 91.

97. Clarke, p. 197.

98. Clarke, p. 197.

99. Reason, M. (2003). Still Moving: The Revelation or Representation of Dance in Still Photography. *Dance Research Journal* vol. 35/36, no. 1/2, p. 43. Zīmīgi, ka šī fotogrāfija tiek pieminēta arī citos avotos: sk. Wulff, p. 209.

100. Reason, p. 43.

101. Francis, K. (1993). *Dance Photography. The Focal Encyclopedia of Photography*, ed. by Leslie D. Stroebel and Richard D. Zakia. Boston: Focal Press, p. 183.

102. Francis, pp. 82–183.

Var pieņemt, ka daļa no vēsturiski nozīmīgākajām klasiskā butō fotogrāfijām tapušas līdzīgā "garīgā vienībā" ar dejotājiem.<sup>103</sup>

Dejas fotogrāfija nereti tiek definēta kā atsevišķs fotogrāfijas žanrs. Piemēram, viena no definīcijām pauž: "Tā vietā, lai vienkārši apturētu kustību, vislabākās dejas fotogrāfijas spēj radīt priekšstatu par kustību, izmantojot dejotāju ķermeņu izvietojumu un pozas, mērķtiecīgu un māksliniecisku formu izplūdumu vai pat vairāku kadru savietošanas tehnikas."<sup>104</sup> Helēna Vulfa ierosina iedalīt dejas fotogrāfiju ne tikai pēc funkcijas (reklāma, dokumentācija u.c.), bet arī pēc radīšanas apstākļiem: mēģinājumu un aizskatuves, uzvedumu un studijas fotogrāfijas. Butō gadījumā gan šāds dalījums nav tik aktuāls kā, piemēram, baleta fotogrāfijā. Jo klasiskajā butō nemaz nevar būt skatuves un aizskatuves dalījums – Hidžikata un Ōno savos izteikumos ļauj noprast, ka butō nav atšķirības starp skatuvi un pārējo dzīvi. "Butō ir dzīve," teicis Ōno.<sup>105</sup> Kas savukārt rosina uzdot nākamo un galveno jautājumu: vai un kā iespējams fotogrāfijā parādīt butō būtību, jēgu, noskaņu, vēstījumu?

### Četras izejas no strupceļa

Viens no secinājumiem, pie kura var nonākt caur butō estētisko un filosofisko ietekmju labirintiem – butō attēlojums fotogrāfijā nav iespējams. Vēl jo vairāk neiespējams tas ir, ja skatītājs attiecīgo deju nav pieredzējis klātienē un fotogrāfijā sastopas ar to pirmoreiz. Fotogrāfija savā ziņā objektīvi reprezentē vienu acumirkli no dejas, bet, tā kā

deja notiek telpā un laikā un tās uztverē aktīvi līdzdarbojas muzikālais pavadījums vai skaņa un citi klātbūtnes faktori, no divdimensiju un nekustīga attēla nav iespējams gūt autentisku (šajā gadījumā – oriģinālajam dejas priekšnesumam līdzīgu) priekšstatu, nemaz nerunājot par emocionālu līdzpārdzīvojumu. Lai arī literatūrā var sastapt arī tādus apgalvojumus kā "dejas tiešums padara to viegli pieejamu fotogrāfam",<sup>106</sup> tie būtu jāuzņem kritiski un jājauc – ko gan no šī "dejas tiešuma" fotogrāfija var parādīt? Daudz labprātāk var piekrist Helēnas Vulfas paustajam: "Dejas fotogrāfija ir paradokss."<sup>107</sup> Butō fotogrāfijas paradokss: tā vienlaikus atklāj, noslēpj, mulšina un atbrīvo.

### Atklāj

tādas nianse žestos, mīmikā vai kustībā, kuras skatītājam ar neapbruņotu aci nebūtu ieraugāmas, vērojot dejas priekšnesumu klātienē, jo būtu pārāk straujas, zibenīgas. Savukārt, fiksētas fotogrāfijā, šīs nianse iespējams analizēt un apbrīnot bezgalīgi ilgi, lai kādas tās arī būtu. "Fotokameras acs ir brutāla," atzinis Hidžikata.<sup>108</sup> Fotogrāfija piedāvā "noslēgtu kompozīciju no kāda noteikta skatpunkta, kas var paredzēt tuvplānu vai izcelt kādu elementu, kuru skatītājs neievērotu vai nespētu uztvert priekšnesuma laikā".<sup>109</sup> Līdzīgi kā Maibridža cilvēku un dzīvnieku kustību studijas, 20. gadsimta dejas fotogrāfija var atklāt un parādīt atsevišķu, satriecošu un neticamu – tikpat labi gan tipisku, gan pilnīgi nejaušu – mirkli no dejas priekšnesuma. Raksturīgākais piemērs – hrestomātiskās fotogrāfijas ar Kazuo Ōno



Bez nosaukuma. No fotocikla "Kamaitachi" (*Kamaitachi*). 1968.

Foto: Eikō Hosoe (*Eikoh Hosoe*)

viņa slavenajā priekšnesumā *Admiring La Argentina* ("Apbrīnojot dejotāju *La Argentina*", 1977).<sup>110</sup>

### Noslēpj

konkrētā acumirkļa vietu uzveduma dramaturģijā, konkrētās kustības mērķi, nozīmi – ko tā vēsta? Vai šis ir līdzjūtības, vai – gluži otrādi – nicinājuma žests? Vai šī izteiksme pauž izmisumu vai varbūt prieku? Saskaņā ar Metjū Rizona rakstīto: "Lai arī fotogrāfija var radīt priekšstatu par kustību, tā nevar to reproducēt. Tāpēc priekšstata radīšana ne mazākā mērā nespēj pretendēt uz mehāniska autentiskuma statusu."<sup>111</sup> Fotogrāfijas nesniedz pilnīgu priekšstatu par pašu

uzvedumu kā noteiktu kopumu ar laikā secīgi izkārtotām daļām, par tā emocionālo un idejisko slodzi. "Fotogrāfija nereproducē, nedokumentē vai neatklāj deju. Bet tā var reprezentēt mūsu uztveri, vērtības un pieredzi. [...] Lai notvertu kustības pieredzi un uztveri, fotogrāfam deja jāizgudro no jauna, speciāli savai fotokamerai."<sup>112</sup>

Viens no piemēriem par dejas radīšanu no jauna, speciāli fotokamerai, gluži vai sabalsojas ar Rizona rakstīto. Fotogrāfs un kinorežisors Eikō Hosoe ir Japānas pēckara avangarda mākslinieku loka pārstāvis, butō pamatlicēju laikabiedrs un domubiedrs. Viņš ir autors un arī režisors inscenētājam ekstravagantajam un pretrunīgajam Jukio Mišimas fotoportretu

103. Piemēram, sk. Hijikata, T. (2000). *Inner Material/Material*. TDR vol. 1, no. 44, pp. 36–42.

104. Francis, p. 182.

105. Fraleigh, p. 37.

106. Francis, p. 183.

107. Wulff, p. 207.

108. Hijikata, p. 41.

109. Wulff, p. 217.

110. Sk.: Franko, M. (2011). *The Dancing Gaze across Cultures: Kazuo Ohno's Admiring La Argentina*. *Dance Chronicle* vol. 34, no. 1, pp. 106–131.

111. Reason, p. 49.

112. Reason, p. 63.





**“Homo homini I”.**

Autortehnika (optiskā fotomontāža, maskēšana, apgrieztā lazēšana), sudraba želatīna kopija vienā eksemplārā, 60x48 cm. 1979. Foto: Vilhelms Mihailovskis

kolekcijai, kura publicēta grāmatā “Rožu nogalinātais”, kas interesentu aprindās ieguvusi kulta statusu.<sup>113</sup> Sadarbībā ar Hidžikatu 1965.–1968. gadā radīta fotogrāfiju sērija *Kamaitachi* (mītiska briesmoņa vārds japāņu valodā – “Sirpjzobu zebiekste”), kas nesēn

piezīvojusi jaunu izdevumu.<sup>114</sup> Hidžikata ir performējis speciāli fotosesijai, un reizēm darbībā tikuši iesaistīti arī ciema iedzīvotāji (lielākā daļa fotogrāfiju uzņemta laukos, Hosoes un Hidžikatas dzimtajā pusē). Ekspresija un sakāpinātas emocijas, mitoloģiskā

naratīva/ fantastikas elementi, sirreālistiska iespējamās vardarbības un baiļu atmosfēra vienlaikus ar rotaļīgu teatrālismu un groteskas piedevu – tas viss kopā veido noslēgtu un ārmalniekam nepieejamu vizuālo sistēmu. Vienlaikus fotogrāfijās rodama arī atsauce uz relatīvi universālu fotomākslas valodu, kas 20. gadsimta 60. un 70. gados bija izplatīta pasaulē un pazīstama arī Latvijā.<sup>115</sup> Saminstināties iespējams, mēģinot definēt šo fotogrāfiju žanrisko piederību: savā ziņā tā ir dejas fotogrāfija, bet tikpat labi – inscenēta fotogrāfija, performances vai hepeninga dokumentācija. Risinājums tiek meklēts diskusijās un simpozijos, kuri veltīti speciāli foto, kino vai videokamerai uzvestai dejai. Viens šāds simpozijs rezultējies secinājumā, ka dejas speciāli foto vai video kamerai var tikt uzskatīta par “autonomu mākslas formu”.<sup>116</sup>

### Mulsina

ar neskaidrām attiecībām starp laikā un telpā izvērstas dejas gaistošo dabu un divdimensiju attēla nekustīgo būtību.<sup>117</sup> Nereti nākas sastapties ar apgalvojumu, ka fotogrāfija spējot objektīvi atspoguļot realitāti. Kā secinājis Rīzons, vispārpieņemti priekšstati un kultūras konvencijas “rada spēcīgu instinktu reaģēt uz fotogrāfijām kvazidokumentālā līmenī”.<sup>118</sup> Kādas tad var būt attiecības starp redzamo realitāti un fotogrāfiju? Atsaucoties uz Zigfrīda Krakauera pieminēto medija spēku, Klārks secina, ka “fotogrāfijas nevis vienkārši kopē dabu, bet to pārveido. Vārda “pārveidot” lietojums ir fundamentāls, jo fotogrāfija šajā nozīmē ir precīzas dokumentācijas pilnīgs pretmets”.<sup>119</sup> Klārks arī atgādina,

ka “fotogrāfija ne tuvu nav vienkāršs realitātes “spoguļis”, tā ir viena no vissarežģītākajām un problemātiskākajām reprezentācijas formām. Tās parastums labi noslēpj tai piemītošo iekšējo pretrunīgumu un sarežģītību”.<sup>120</sup> Arī Rīzons uzsver: “Fotogrāfija tā vienkārši nereproducē realitāti, un vēl jāpēta kultūras instinkts, kurš uzvedas tā, it kā fotogrāfija patiesi reproducētu realitāti, vai vismaz spētu to darīt.”<sup>121</sup> Autors norāda uz dejas fotogrāfijai piemītošo paradoksu un vienu no iespējamajiem veidiem, kā šo jautājumu uzlūkot: “Deju raksturo kustība, fotogrāfiju raksturo nekustība. Lai atrisinātu šo paradoksu, es pieņemu, ka fotogrāfija attēlo kustību visveiksmīgāk tad, kad atsakās no sev piemītošā patiesību atklājošā autentiskuma.”<sup>122</sup>

Pieņemot, ka fotogrāfija daudz vairāk pārveido nekā atspoguļo (dokumentē) realitāti, sliecos ticēt, ka buto fotogrāfija pirmkārt un galvenokārt aplūkojama kā fotogrāfisks fakts (kontekstā ar citām fotogrāfijām, citiem statistiskiem vizuālās mākslas darbiem) un tikai sekundāri kā liecība vai vēstījums par šajās fotogrāfijās fiksētajiem buto priekšnesumiem. Bieži vien šīs fotogrāfijas uzskatāmas par pilnvērtīgiem fotogrāfu autordarbiem – piemēram, Eikō Hosoe veikums, kurā, protams, nenoliedzams ir dejojotāju (modeļu? līdzautoru?) ieguldījums, bet tomēr noteicošais ir fotogrāfa darbs. Kā atzinis fotogrāfs, atminoties savu sadarbību ar Hidžikatu: “Ja runājam par fotogrāfu un dejojotāju – kurš vada kuru un kādas ir attiecības šajā sadarbībā – tas nav skaidrs. Manas pieejas skaistums ir tajā, ka fotogrāfs un viņa subjekts nedz nostājas viens pret otru, nedz arī saplūst. Bet pabeigtais darbs galu galā ir viscaur mans.”<sup>123</sup>

113. Hosoe, E. (1985). *Ba-ra-kei = Ordeal by Roses: Photographs of Yukio Mishima*. New York: Aperture.

114. Hosoe, E. (2009 [1969]). *Kamaitachi*. New York: Aperture.

115. Stilistiskā ziņā iespējams vilkt zināmas paralēles ar Latvijas fotomākslinieku daiļradi 20. gs. 60. un 70. gados – piemēram, Zentas Dzividzinskas fotogrāfijām no cikla “Rīgas Pantomīma” (1964–1966), Gunāra Bīndes dramatisētājiem inscenējumiem un Vilhelma Mihailovska simbolisko vēstījumu kompozīcijām.

116. Nascimento, C. T. and J. Berson. (2000). *Dance for the Camera Symposium. Dance Research Journal* vol. 32, no. 1, p. 167.

117. Wulff, p. 208.

118. Reason, p. 46.

119. Clarke, p. 21.

120. Clarke, p. 29.

121. Reason, p. 26.

122. Reason, p. 45.

123. Hosoe, E. (2010). Interview. *Ko-e Magazine*. Sk. internetā (29.07.2011): <http://www.koemagazine.com/2010/01/hosoe-ei-koh/>

### Atbrīvo

Helēna Vulfa ir uzsvērusi, ka dejas fotogrāfijas pētījumos nākas saskarties arī ar sociāliem un kultūras kontekstiem, kuri atrodas ārpus pašas fotogrāfijas.<sup>124</sup> Šis norādījums šķiet īpaši būtisks: viena no centrālajām problēmām, cenšoties izprast butō fotogrāfijas raksturīgās īpatnības, ir psihoanalītiska “savējā” un “svešā” nodalīšana. Jo butō priekšnesums Rietumu skatītājam var būt nepatīkams, agresīvs, naidīgs, nesaprotams – tipisks “svešais”, citas kultūras produkts, kuru pilnībā izprast un par savējo padarīt nav iespējams, par spīti iepriekšminētajām attāļajām līdzībām vēsturiskajā situācijā Japānā un Latvijā pēc Otrā pasaules kara, kā arī kopīgajiem kultūras avotiem (butō aizgūtie Rietumu modernisma elementi). Turpretī fotokameras fiksētajos melnbaltajos attēlos lielākā daļa elementu, kuri veido dejas priekšnesuma uztveri (t. sk. laiks, kustība, skaņa, krāsa un gaisma, kā arī enerģija), savā ziņā padarīta nekaitīga. Svešais ir neitralizēts un padarīts par “savējo” – tā ir “tikai” fotogrāfija, viens no neskaitāmiem attēliem, kas pārstāv noteiktu ikonogrāfisku tradīciju un fotogrāfijas žanru. Tas vairāk ir fotogrāfijas vēstījums, ko pauž attēls, nevis pašas dejas vai uzveduma vēstījums. Viss ķermeniskais, kas tiek piedzīvots klātienē, var tikt uztverts sakāpināti, kā biedējošs vai sajūsminošs. Savukārt reakcija uz nekustīgu, melnbaltu divdimensiju attēlu var būt

atsvešinātāka, pieklusinātāka, mierīgāka, tā notiks vairāk teorētiski (prātā) nekā fiziski (ķermenī). Līdz ar to fotogrāfija atbrīvo no emocionālas iesaistīšanās un iespējamā pārdzīvojuma, ļaujot skatīt interesējam objektu neieinteresēta, bet labvēlīga franču enciklopēdistā vai vācu apgaismotāja acīm.

Ko līdzīgu šādam skatījumam varam sastapt japāņu fotogrāfes Mijako Išiuči darbos. Piemēram, viņas fotogrāfiju ciklu “Manas mātes lietas” (*Mother's*, 2005) veido minimālistiskas klusās dabas un atsevišķu sadzīves priekšmetu tuvplāni. Šīs lietas atradušās autore mātes dzīvoklī pēc viņas nāves. Šīs fotogrāfijas veido dialogu starp skaisto un neglīto, dzīvību un nāvi, skumjām un atsvešinātu vērojumu. Fotogrāfiju sērijas “1906 ādai” (*1906 to the Skin*) centrā – 1906. gadā dzimušā butō pamatlicēja Kazuo Ōno āda un atsevišķas ķermeņa daļas tuvplānā. Pietuvinājums reizēm ir tik liels, ka “miesa kļūst par abstraktu tekstūru”.<sup>125</sup> Autore sev raksturīgajā stilā rada pretrunīgus vizuālus tēlus, kuri ir tverami gan no estēta atsvešinātā un varbūt pat ciniskā skatpunkta, gan no cilvēciskas ziņkāres, līdzietības pozīcijām. Turklāt, kurš gan varētu iedomāties, ka astoņdesmitgadīga vīrieša kailais papēdis var kļūt par monumētālu, izteiksmīgu mākslas tēlu? Un varbūt – par butō fotogrāfiskā attēlojuma neiespējamības zīmi.

## Sadzirdēt savu ķermeni. Deju un kustību terapijas aspekti butō

Simona Orinska

### Butō un deju un kustību terapijas līdzības

Butō un deju un kustību terapijai ir vienotas saknes – tās ietiecas senajos šamaņu dziedināšanas rituālos, psihe neapzinātajos labirintos, sociāli nevēlamu emociju akceptēšanā, ļaujoties ķermeņa ierosinātai kustību plūsmai un metaforām. Abus fenomenus saista arī rašanās laiks un atmosfēra. 20. gadsimta 50. gadu beigās, 60. gadu sākumā pasaulē ne vien auga interese par neapzināto psihē, austrumniecisko, transcendentālo un šamanisko, bet arī attīstījās jaunas, neverbālas terapijas formas, un nozīmīga vieta tika ierādīta humānisma virzienam. Amerikas Savienotajās Valstīs, integrējoties humānistiskajai, uz klientu centrētajai pieejai un psihoanalītiskajam virzienam, radās deju un kustību terapija. Tās pamatnostādne balstās izpratnē par to, ka ķermenis un psihe ir savstarpēji mijiedarbīga sistēma, kas nozīmē, ka izmaiņas ķermenī un kustībās ietekmē emocionālo stāvokli, kā arī otrādi – izmaiņas psihē ierosina ķermeniskas izmaiņas. Latvijā deju un kustību terapija ir definēta kā viena no mākslu terapijas specializācijām, kur terapeitisko attiecību kontekstā izmanto deju un kustību, lai panāktu izmaiņas kustību stilā un nonāktu pie



Performance “Transformācija”. Horeogrāfe: Simona Orinska. Festivāls “Vides deja”. 2014.  
Foto: Artūrs Jasinskis

izmaiņām emocionālajā stāvoklī un domāšanas veidā, pie pilnīgākas fiziskas, emocionālas, sociālas integrācijas (Latvijas Deju un kustību terapijas asociācija, 2009).<sup>126</sup> Arī butō akcentē ķermeņa nozīmi, vēloties nevis runāt caur ķermeni, bet ļaujot pašam ķermenim runāt, tā atklājot tā patieso dabu.<sup>127</sup>

Butō, atšķirībā no citiem dejas stiliem, piemīt “ķermeņa arheoloģijas” aspekts, kas rosina atklāt dziļi apslēpto ķermeni, tas uztverams kā dzīva zīme telpā, kā nepastarpināts “vēstījums”.<sup>128</sup> Tas nozīmē, ka citās dejās eksistē apzināta darbība (ritms, noteikta rakstura repetitīvas kustības), kamēr butō balstās gan

124. Wulff, p. 208.

125. Strosnider, L. (2009). *Palpable Visions. Afterimage* vol. 36, no. 4, p. 35.

126. Mārtinsone, K. (sast.). (2011). *Mākslu terapija*. Rīga: RaKa. 300. lpp.

127. Viala, J., Masson-Sekine, N. (edit.). (1991). *Butoh. Shades of Darkness*. Tokyo: Shufunotomo Co., Ltd.

128. Kasai, T. (1999). *A Butoh Dance Method for Psychosomatic Exploration. A psychological paper of Memoir of Hokkaido Institute of Technology*. No. 27. Japan: Hokkaido. pp. 309–316.

Richie, D. (1990). *Japanese cinema: An Introduction*. New York: Oxford University Press.

Richie, D. (2007). *Different People: Pictures of Some Japanese*. Tokyo: Kodansha Inc.

#### Filmogrāfija:

Barney Matthew (1996–2003). *The Cremaster Cycle*

Byrne James (1985). *Lament*

Byrne James (1988). *Undertow*

Byrne James (2011). *Wake*

Dörrie Doris (2008). *Kirschblüten – Hanami*

Deren Maya (1945). *A study of Choreography for camera*

Huston John (1941). *The Maltese Falcon*

Iimura Takahiko (1965). *A Rose Colored Dance*

Iimura Takahiko (1963). *The Masseurs*

Ishii Teruo (1969). *Horrors of the Malformed Men*

Ishioka Eiko (2004). *Cocoon*

Nakata Hideo (2002). *Dark Water*

Nakata Hideo (1998). *Ringu*

Ozu Yasujiro (1953). *Tokyo Story*

Renck Johan (1998). *Nothing Really Matters*

Richie Donald (1962). *War Games*

Richie Donald (1959). *Sacrifice*

Rütentāls Ansis (1989). *Sonāte kontrabasam solo*

Rütentāls Ansis (1991). *Tabula Rasa*

Salles Walter (2005). *Dark Water*

Shimizu Takashi (2004). *Grudge*

Stibe Līga (2009). *Eyes Fluttering in my Knees*

Stibe Līga (2008). *Zemes saldums uz mēles*

Trier von Lars (2009). *Antichrist*

Verbinsky Gore (2002). *Ring*

Welles Orson (1958). *Touch of Evil*

Wiene Robert (1919). *Der Cabinet des Dr. Caligari*

#### Neiespējamais butō tulkojums fotogrāfijā.

Alise Tifentāle

Abe, K. (1967 [1959]). *Ceturtais ledus laikmets*. No krievu val. tulk. M. Gulbe. Rīga: Zinātne.

Abe, K. (1970 [1962; 1964]). *Sieviete smiltis/Svešā seja*. No krievu val. tulk. I. Bērzkalne, L. Rūmniece, A. Jēgers. Rīga: Liesma.

Bourdieu, P., with Boltanski, L., Castel, R., Chamboredon, J.-C. and Schnapper, D. (1990 [1965]). *Photography, a Middle-Brow Art*. Translated by Shaun Whiteside. Stanford, Calif.: Stanford University Press.

Campbell, M. B. (2006). Utopia Now. *Spaces of Utopia: An Electronic Journal* no. 1.

Clarke, G. (1997). *The Photograph*. Oxford; New York: Oxford University Press.

Eckersall, P. (2006). *Theorizing the Angura Space: Avant-Garde Performance and Politics in Japan, 1960–2000*. Boston, MA: Brill Academic.

Fraleigh, S. H. (1999). *Dancing into Darkness: Butoh, Zen, and Japan*. Pittsburgh, PA; London: University of Pittsburgh Press; Dance Books.

Francis, K. (1993). Dance Photography. *The Focal Encyclopedia of Photography*, ed. by Leslie D. Stroebel and Richard D. Zakia. Boston: Focal Press.

Franko, M. (2011). The Dancing Gaze across Cultures: Kazuo Ohno's Admiring La Argentina. *Dance Chronicle*. Vol. 34, no. 1.

Goodman, D. G. (2010). Angura. Japan's Nostalgic Avant-Garde. In *Theater: Theory/Text/Performance: Not the Other Avant-Garde: The Transnational Foundations of Avant-Garde Performance*, edited by James M. and John Rouse Harding, Ann Arbor, MI: University of Michigan Press.

Hijikata, T. (2000). Inner Material/Material. *TDR*. Vol. 1, no. 44.

Hornblow, M. (2006). Bursting Bodies of Thought: Artaud and Hijikata. *Performance Paradigm* 2.

Hosoe, E. (1985). *Ba-ra-kei = Ordeal by Roses: Photographs of Yukio Mishima*. New York: Aperture.

Hosoe, E. (2009 [1969]). *Kamaitachi*. New York: Aperture.

Hosoe, E. (2010). Interview. *Ko-e Magazine*. <http://www.koemagazine.com/2010/01/hosoe-eikoh/>. Sk. internetā: 29.07.2011.

Lloyd, F. (2004). *Consuming Bodies: Sex and Contemporary Japanese Art*. London: Reaktion Books.

Lunberry, C. (2006). East Meets West Meets East: Dreaming Japanese Butoh. In *The Avant-garde and the Margin: New Territories of Modernism*, edited by Sanja and Marinos Pourgouris Bahun-Radunovic. Cambridge: Cambridge Scholars Press.

Marshall, J. (2001). The Dialectics of Inter-cultural Performance: towards a Historiographic Cross-cultural Praxis. *Australian Drama Studies* no. 39.

Meier-Graefe, J. (1908). *Modern Art Being A Contribution To A New System Of Aesthetics*. Vol. I. New York; London: G. P. Putnam's Sons.

Mišima, Jukio (1997 [1956]). *Zelta templis*. No japāņu val. tulk. I. Beķere. Rīga: Elpa.

Nascimento, C. T. and J. Berson. (2000). Dance for the Camera Symposium. *Dance Research Journal* vol. 32, no. 1.

Orlando, P. M. (2001). Cutting the Surface of the Water: Butoh as Traumatic Awakening. *CSOS Social Semiotics*. Vol. 3, no. 11.

Reason, M. (2003). Still Moving: The Revelation or Representation of Dance in Still Photography. *Dance Research Journal*. Vol. 35/36, no. 1/2.

Sanders, V. (1988). Dancing and the Dark Soul of Japan: An Aesthetic Analysis of Butoh. *Asian Theatre Journal*. Vol. 2, no. 5.

Sas, M. (1999). *Fault Lines: Cultural Memory and Japanese Surrealism*. Stanford, California: Stanford University Press.

Sas, M. (2003). Hands, Lines, Acts: Butoh and Surrealism. *Qui Parle*, vol. 2, no. 13.

Savarese, N. and R. Fowler. (1988). A Portrait of Hanako. *Asian Theatre Journal*. Vol. 1, no. 5.

Stein, B. S. (1986). Butoh: 'Twenty Years Ago We Were Crazy, Dirty, and Mad'. *TDR*. Vol. 2, no. 30.

Strosnider, L. (2009). Palpable Visions. *Afterimage*. Vol. 36, no. 4.

Wulff, H. (2009). Ways of Watching: Dance Photography, Performance and Aesthetics. In *Aesthetics and Anthropology: Performing Life, Performed Lives*, edited by Ina-Maria Greverus and Ute Ritschel. Berlin: Lit.

#### Sadzirdēt savu ķermeni. Deju un kustību terapijas aspekti butō.

Simona Orinska

Fraleigh, S. H. (1999). *Dancing into Darkness. Butoh, Zen and Japan*. Pittsburgh: University of Pittsburgh Press.

Fraleigh, S. H., Nakamura, T. (2006). *Hijikata Tatsumi and Ohno Kazuo*. London, New York: Routledge.

Grenard, J. L. (2008). The Phenomenology of Koan Meditation in Zen Buddhism. *Journal of Phenomenological Psychology*. Vol. 39. Issue 2.

Kasai, T. (1999). A Butoh Dance Method for Psychosomatic Exploration. *A psychological paper of Memoir of Hokkaido Institute of Technology*. No. 27. Japan: Hokkaido.

Kasai, T. (2000). A Note on Butoh Body. *A psychological paper of Memoir of Hokkaido Institute of Technology*. Vol. 28. Japan: Hokkaido.

Kasai, T., Parson, K. (2003). Perception in Butoh Dance. *Memoir of Hokkaido Institute of Technology*. No. 31. Japan: Hokkaido.

Levy, F. J. (1988). *Dance Movement Therapy. A Healing Art*. Reston, Virginia: The American Alliance for Health, Physical Education, Recreation and Dance.

Vells Orsons (*Welles Orson*) 62, 194  
 Ven-Čojs Lī (*Weng-Choy Lee*) 141  
 Venela Virpi (*Venell Virppi*) 113  
 Verbinskis Gore (*Verbinsky Gore*) 64, 194  
 Verhoustinska Henrieta (*Švāne Henrieta*) 51, 193  
 Viala Džins (*Viala Jean*) 7, 20, 21, 24, 79, 192, 196  
 Vidnere Māra 80, 196  
 Vigmāne Mērija (*Wigman Mary*) 7, 24, 26, 63, 71, 155  
 Vilsons Roberts (*Wilson Robert*) 49, 50, 55  
 Vīne Roberts (*Wiene Robert*) 63, 194  
 Vulfa Helēna (*Wulff Helena*) 69, 72, 73, 74, 75, 77,  
 78, 195  
 Vuori Ero-Tapio (*Vuori Eero-Tapio*) 113

Z

Zapora Rūta (*Zaporah Ruth*) 154  
 Zēlmans Marko (*Zellman Marco*) 159  
 Ziemele Māra 184  
 Zīpors Boazs (*Zippor Boaz*) 143, 144, 145, 149, 150  
 Zolovokina Kate (*Zolovokina Kate*) 110

Ž

Ženē Žans (*Genet Jean*) 17, 26, 28, 59, 166  
 Žestovska Natālija (*Жестовская Наталья,  
 Zhestovskaya Natalia*) 8, 108, 115, 132, 133  
 Žoao Butō (*João Butoh*), Souza de Žoao Roberto  
 (*De Souza João Roberto*) 9, 145, 146, 148

## BUTŌ. In summary

BUTŌ is a unique artefact not only in the Baltic region but also worldwide. It is a collection of interdisciplinary articles and collaborative work of more than 20 authors. This publication provides a comprehensive exploration of the art of butō as a phenomenon, introducing the reader to its varying dimensions: historic, multi-disciplinary and multi-cultural, as well as formalised as deeply personal visions.

This book as a whole engages in the search for answers to such questions as: How can one perceive, experience emotionally and understand this controversial current of art, born in the late 1950s and early 1960s in Japan as the result of a collision of Eastern and Western cultures and cross-influences among the arts? How should butō be defined in the context of contemporary culture, if its emergence is related to Modernism's worldview as well as a return to an ancient, mythical, essentially Japanese perception in light of a novel, Post-modern vision?

Chapter I: THE SOURCES OF BUTŌ outlines the conceptual boundaries of butō, traces the historic emergence and genesis of this current of art and overviews the artistic biography of its founders Tatsumi Hijikata (土方巽) and Kazuo Ohno (大野一雄) (author – Simona

Orinska) and the aesthetics of butō (author – Sanita Duka), as well as the Japanese artistic and cultural context (author – Santa Remere).

Chapter II: MULTI-DISCIPLINARY CHARACTER OF BUTŌ explores the inter-relation of butō and varying artistic media, therapy and philosophical-religious trends: butō and postdramatic theatre (author – Ev-arts Melnalksnis), butō and cinematic art (author – Viktorija Eksta), butō and the art of photography (author – Alise Tifentāle), butō and dance and movement therapy (author – Simona Orinska) and butō and Buddhism (author – Motoya Kondo).

Chapter III: MULTICULTURAL NATURE OF BUTŌ turns to the exploration of aesthetic expressions of butō in various countries: butō in Europe (authors – Sonja Heller, Joan Laage, Jussi Tossavainen, Liana Potila, Marianne Kirk, Wiesna Mond-Kozłowska, Rita Sebestyén, Natalia Zhestovskaya), butō in America and Asia (Leng Poh Gee, Richard Chua, Terry Hatfield, Joao Roberto de Souza, Michael Sakamoto, Tanya Calamoneri, Joan Laage) and butō in the Baltics (authors – Sanita Duka, Guna Biriņa).

Additionally, the book consists of a summary, bibliography and list of internet sources and featured personalities. The author of the idea of this book is Simona Orinska, author of its artistic design – Laura Feldberga, editor – Aija Lāce and translator – Kintija Puzāne. We wish to acknowledge Aija Uzulēna and David Thornbrugh for the review and translation of the reproduced texts and Uģis Nastevičs for the correction of Japanese spelling, as well as Inga Pērkone and Valda Čakare for their kind assistance in

the production of several of the articles. Our particular gratitude goes to Modris Tenisons as the consultant in the process of the creation of this book.

This book will be useful to readers interested in theatre, dance and culture as a study resource addressing an art form born in the

XXth century – butō – as well as for the purpose of widening the reader's cultural horizon regarding processes of the inter-relation of forms emerging from the art of movement, which can be observed in the cultural space of the Baltics, Latvia and the wider world.

*Mansarda grāmatas internetā:  
www.apgadsmansards.lv  
un grāmatu un kultūrpreču māja  
NicePlace Mansards  
Kr. Barona ielā 21a, Rīgā*

NICE\*  
PLACE  
MAN  
SARDS

*SIA Apgāds Mansards,  
reģ. nr. 40003697813,  
adrese sūtījumiem: a/k 61, Rīga, LV-1011, Latvija,  
tāl. 26577695,  
e-pasts: info@apgadsmansards.lv  
www.apgadsmansards.lv  
Grāmata iespiesta SIA Jelgavas tipogrāfija*