

## ***THE DANCE OF DARKNESS (BUTOH), SOURCE OF DIRECTING CONCEPT***

**Alba Simina Stanciu, Assist. Prof., PhD, "Lucian Blaga" University of Sibiu**

*Abstract: A theatrical phenomenon with ritualic qualities, an avangarde performance who violently stimulates instincts and sensitivities, offering one of the most shocking scenic images in the XX-th century theatre, the butoh performance suffers transformations through combinations with unique genres of the contemporary art. The contemporary dance and performance art continuously redefine the scenic texture, without altering the authentic style. In spite of its changeable qualities, this Japanese performance who makes its debut in 1959 (Tatsumi Hijikata) is an example of balanced entity between stability and permissiveness for any kind of performative style.*

*Keywords : ritual, performance art, form, choreography, theatricality.*

Dacă la începutul secolului XX arta europeană este puternic „zdruncinată” de avangardele care absorb arta asiatică, iar spectacolul de teatru este influențat de artiștii orientului îndepărtat (Sada Yacco, Hanako, etc.), reformele regizorilor europeni, curente din artele vizuale și controversatele formule *performance art* din anii ‘50 și ‘60 contaminează artele de avangardă japoneze. *Butoh* este un fenomen teatral indefinibil și codificat, rămâne o entitate în continuă transformare în pofida eforturilor analiștilor de spectacol de a-i fixa repere stabile.

Spectacolul *butoh* este un gen scenic ce nu se raportează doar la arta japoneză (tradițională sau de avangardă), ci s-a infiltrat treptat - în ultimele două decade - în genurile scenice occidentale deschise nonconformismului creativ al regiei postmoderne. Cei mai mulți performeri europeni *butoh* excelează în spectacole solistice. *Butoh* este mereu aliniat orientalismului, însă nu poate fi evaluat fără investigația aprofundată asupra avangardelor anilor ‘60, dezvoltate pe teritoriul nord-american și european. Debutând ca artă periferică, cu un succes accelerat în anii ‘70, imaginea *butoh* este sinonimă cu un spectacol anti-teatral, improvizație și abandonare totală în impulsul fie interior, fie exterior, ca un „teren de pasaj” între lumi, între carnal și mineral, un univers populat de figuri mutilate unde trauma și instinctul trăiesc corpul. Cercetătoarea Sondra Horton Fraleigh în *Butoh : metamorphic dance and global alchemy*, se referă la *butoh* ca la o formulă de spectacol în care sunt depășite orice limite artistice, cu combinații între registrele teatralității sau amestecuri de influențe, trecut și prezent, avangardă și tradiție. În lucrarea *Modern Japanese Theatre and Performance*, autorul eseului *Structureless in Structure : The Choreographic Tectonics of Hijikata Tatsumi’s Buto*, Bruce Baird (University of Pennsylvania) accentuează problema formei și a raportului între improvizație și trasee fixe în acest tip de teatru-dans, a procesului de transformare a corpului în spectacol. Subliniază ideea de produs compozit, în *corpus*-ul căruia se întretaie nenumărate tendințe estetice.

*Butoh* nu poate fi extras din formula de teatru japonez chiar dacă este inclus în alte produse artistice. Siluetă „posedată” sau marionetizată, corpul performerului este o expresie a ne-umanului. Spațiul preferat de desfășurare a acestor tipuri de spectacole este clubul sau cabaretul, datorită caracterului minimalist al spectacolului și a alurii intens erotice pe care îl

au multe dintre show-uri mai ales în perioada de debut (anii '60 – '70). *Butoh* combină dansul și teatrul, creează imagini abstracte și simbolice, manevrează în mod complicat registrele teatralității, dar prioritatea absolută a spectacolului este corpul, supus unei stranii tehnici de contorsionare și expresie. Este totodată un *performance* al „crizei” (după mărturisirile lui Tatsumi Hijikata, inițiatorul acestui stil în 1959), simbolizează atât o criză socială (perioada în care ia naștere teatrul *butoh* în Japonia este plină de zvârcoliri și revolte) cât mai ales o criză a conștiinței umane, dezorientată, supusă derutei și confruntării cu repere valorice diverse și confuze.

Fenomenul este declanșat de scriitorul Yukio Mishima și de artistul Tatsumi Hijikata. Alte indicii trimit la alte surse de inspirație, ca efectele bombelor atomice de la Hiroshima și Nagasaki, la peisaje post-apocaliptice în care se zvârcolesc cadavrele vii, corpuri în stare de putrefacție. Doar prima impresie a expresiei corporale a performerului trimite către o subtilă legătură cu tradiționalele *noh* și *kabuki* (unde dansul este egal cu teatrul) și la lentul exercițiu chinezesc de armonizare a minții cu corpul, *tai chi*. Pe de altă parte, apariția spectacolului *butoh* vine pe fondul reformelor artistice asiatice care culminează în anii '60, *Noul Teatru japonez*, a curentului *Shingeki* care aduce în atenția artiștilor japonezi, experimentele regizorilor din prima jumătate de secol din Europa și repertoriul clasic european pe care îl supune prelucrărilor japoneze, și mai ales nume noi din prim-planul artistic din anii '50-'60 care creează veritabile curente ce îndeamnă expresia artei către izbucniri violente.

Sculptura și grafica sunt transferate în imaginea scenică creată prin corp. În anii '70 (Sankai Juku) este studiat cu minuțiozitate fiecare aspect al luminii, al detaliului sculptural, este anticipat efectul emoțional creat de formă. Acest limbaj, prin excelență vizual, ia naștere din corespondențe între toate registrele teatrale, din combinații de sensuri și mai ales din recompuneri ale anatomiei umane. Prin acest teatru-dans sunt create „fragmente” ale fragilității umane redată scenic prin apariții carnavalesci sau formule antropomorfe executate din lut plasate în compoziții macabre. Este urmărită expresia agoniei umane, care tratează la rang egal atât elementele esențiale ale cursului vieții cât și cele mai neesențiale clipe, lupta unui corp șubred cu natura, ultimele pulsuni și spasme vitale ale unei plante în apropierea morții sau imagini „toxice” ale subconștientului. *Butoh* va căuta reminiscențe ale sensibilității și grației în cele mai abjecte și degradante aspecte ale realității.

Structura montărilor este fragmentară. Scenele și situațiile sunt construite ca și colaje de elemente contrastante, fără a se urmări o corectitudine coerentă din punct de vedere dramatic. Este favorizat un limbaj anti-logic, abstract. Folosind fie corpul gol (Min Tanaka), fie costume încărcate (Sankai Juku), de la spații austere la scenografii fabuloase, fiecare artist refefinește *butoh*. Formula vizuală se împletește cu varietatea stilistică a suportului sonor (voce umană, fond muzical, ritm), dar mai ales ca întâlnire echilibrată între Artaud (un „teatru al cruzimii”) și Brecht (dimensiunea politică a artei), ca o îmbinare a extremelor, între orient și occident, dans, teatru, pantomimă, artă plastică. Fie că se manifestă ca artă a străzii, fie ca artă a spațiului limitat, spectacolul *butoh* este atât „haos” cât și detaliu meticulous. Obiectivul prioritar al artistului este investigația asupra subconștientului, dezlănțuirea „abisului” interior din care pornesc instinctele. Revărsarea acestor pulsuni instinctive dau naștere la convulsii, la deliruri prin care sunt exprimate aspectele „interzise” și „rușinoase”, fobiile, traumele, malformațiile mentale, atracțiile sexuale stranii și ascunse. Ochii performerului *butoh* sunt expresia posesiunii, a transei, etalează mai mult zona albă.

Corpul este elementul central. Ohno Kazuo vorbește despre corpul performerului ca și „corp mort”. Imaginile și cuvintele sunt vitalizate prin această consistență a corpului-cifru, care dilată sau accelerează dimensiunea temporală a spectacolului, alternând perioade de introspecție cu cele de delir. Performanțele sale fizice prin care sunt construite apariții

carnavalesți cu specificitate asiatică militează pentru repingerea prezenței scenice „frumoase”. Gestul și forma exprimă simboluri, „interpretarea” actorului este compatibilă cu momente de exorcism. Orice tip de corp este acceptat, este eliminat orice „standard” de frumusețe fizică sau mișcare scenică antrenată. Fiecare individ în orice moment al vieții poate deveni performer și artist în acest spectacol. Tehnica actorului mizează pe eliminarea „rațiunii” în momentul *performance*-ului, apelând la emoție, traumă, reacție internă sau stimul exterior care manevrează, remodelează și transformă forma umană care se abandonează în totalitate în această compoziție. Mimica este extinsă peste limitele firești.

*Ankoku Butoh* (Dansul întunericului) este punctul de debut al unei noi ere teatrale care se dezvoltă în Japonia, și are consecințe din ce în ce mai evidente în spectacolul occidental. Fenomenul energizează arta periferică, declanșează creativitatea artiștilor nonconformiști mai ales din zona artelor vizuale. Apar ritualuri ale transformării, poetici de artă a „cruzimii”. Personajele „pilon”, Tatsumi Hijikata și Kazuo Ohno aduc în vâltoarea avangardei japoneze din anii ‘60, efecte ale expresionismului german, mixaje între prelucrarea corpului scenic și mimă. Hijikata concepe un limbaj scenic cu valențe de imagine poetică. *Butohfu* poate fi privit ca o gramatică metaforică cvasi-echivalentă cu notația dansului (Rudolf Laban). Momentele imobile (poze) apar ca și coduri care devin automatisme, ca un limbaj cifrat în complexul ansamblu de „scriere scenică”. Construcția de caracter se derulează paralel cu mecanismele mișcării, etalate în cele mai mici detalii, de relații, de particularități stilizate. *Butohfu* vizează imaginea simbolică. Ideea de bază este mișcarea ce declanșează formă care înseamnă imagine. Este o metodă de inițiere și „gravare” a experienței performerului în momentul „dansului”.

Pot fi sistematizate două etape majore ale creației lui Hijikata. Este vorba de momentul crucial *Kinjiki* (*Culori insterzise*) din 1959 și de o tendință către arta coregrafică începând din decada ‘70, când scena *butoh* cunoaște o tendință accelerată de teatralizare și estetizare, prin efecte de lumină, de sunet, *design* și costum. Spectacolul *Kinjiki* - după romanul lui Mishima - este o formulă aproape artaudiană a teatrului japonez, cu asemănări substanțiale cu controversatul poem radiofonic *Pour en finir avec le judgement de Dieu*. Tema dominantă redă existența într-un infern atât social cât și uman. Există dificultăți în sugerarea unei posibile „dependențe” a spectacolului lui Hijitaka de lucrarea *Teatrul și dublul său* de Antonin Artaud, întrucât aceasta este publicată în Japonia în 1965. Există doar materiale comparative susținute de studii ce invocă faptul că artiștii erau la curent cu formulele de avangardă europeană. Apar inserate combinații inedite cu elemente de *happening* și *performance art*. Intervin imagini tradiționale japoneze (costume de tip *kimono* feminin), acțiuni directe asupra audienței. Sunt aduse animale vii, într-un ritual al răsturnării simbolurilor dionisiace occidentale. Alura spectacolelor menține trăsăturile unor procesiuni arhaice mixată cu mentalitatea artistică a anilor ‘60, cu combinații dintre toate materialele și simbolurile posibile.

Prima etapă a teatrului *butoh* aparține interpretării masculine. Însă Ashikawa Yoko este continuatoarea feminină a performance-ului *butoh* din direcția lui Hijikata, marcând o nouă etapă a stilului. Intervine expresivitatea și energia feminină, obsesiile legate de corpul masculin. Artista este formată în domeniul artelor vizuale, film și artă fotografică, în perioada controversaților ani ‘50 japonezi. Este atrasă ulterior de filmul experimental, de colaborările cu *Demokrato* (grup de avangardă), de combinații din domenii extravagante și diverse. Imaginea spectacolului său este dominată de proiecții cu fantasmă prin care materializează poveștile de groază ale Japoniei rurale. Ca și în cazul lui Hijikata, creațiile sale au ca bază romanele lui Mishima. Stilul grotesc al spectacolului său își găsește un spațiu adecvat jocului (cabaret) cu simbolurile morții. Procesul de transformare al performerului în alte substanțe

care construiesc natura și fenomenele sunt conturate din ritm, sunet, formă abstractă, meditație și spirit.

A doua etapă, reprezintă momentul de strălucire și confirmare internațională a stilului *butoh*. Anii '70 înseamnă afirmarea companiei Sankai Juku, de câștigare a atenției criticii în special în perimetrul nord american. Urmează un proces de stilizare și îmblânzire a violenței inițiale, iar latura vizuală plastică se întrepătrunde cu coregrafia contemporană. Sunt explorate formele create din grup de performeri, dansul primește calități picturale. Anii '70 înseamnă un moment de turnură al teatrului dans *butoh*. Alături de imagine este urmărit suportul sonor, ce menține armonii stridente și o alură improvizatorie. Sankai Juku și regizorul Amagatsu Ushio dezvoltă tema imponderabilității, căderile corpului sau ale obiectelor. Sunt compuse mișcări anti-dinamice, este dezvoltată ideea de corp „static”, compoziția pietrificată (la fel tratează și mimica), costume stilizate, materiale ce exprimă prețiozitatea texturii, preocupări pentru imaginea totală. Mizează pe starea de hipnoză cauzată de mișcarea lentă, în contrast cu spasmele, intervențiile bruște de reacții și modificări de ritm. Componenta vizuală este esențială, obținută ca urmare a manevrării - după rațiuni plastice - a relației grup-spațiu. Performerii folosesc o mimică extremă, cu simulări de urlet, spaimă, chipuri împietrite. Compozițiile sunt organizate sub semnul simetriei și echilibrului, în cerc sau semicerc, iar coreografiile urmăresc geometria spațială (scenografie și plantarea performerului în planul scenei) atât în plan cât și în înălțime. Chiar în cazul gândirii asimetrice, rezolvarea înseamnă revenirea în cerc, și la „punctul central” al scenei. Scenografia subliniază traseele circulare prin planuri rotunde, care fixează direcții fixe fie destinate grupului, fie intervențiilor solistice. Imaginea spectacolului Sankai Juku este atent elaborată. Sunt prezente nenumărate influențele artistice, de la *art nouveau*, sau formule spațiale ce redau austeritatea ritualică, susținută de efecte diafane de lumină, de manevre dramatice ale luminii. Violența este interioară, expresia pulsionilor auto-distructive nu este exprimată prin acțiune, ci rămâne în plan mental, emoțional. În anii '80, compania Sankai Juku va „fixa” imaginea definitivă asupra spectacolului *butoh*. Stilul său unic este produsul capacității de adaptare a grotescului scenic în compoziții suprarealiste. Amagatsu Ushi (direcția dansului: formare ca și coregraf) caută formule artistice, plasează performerul în spațiul vertical, urmărește zborul, formule anti-gravitaționale. Concepția sculpturală a compozițiilor are calități de natură static, animată de o „energie imobilă”. Spectacolul degajă un efect de hipnoză datorat lentorii și încremenirii situaționale, în care intervin formule ritmice egale atât la nivel de mișcare cât și de echilibru visual-spațial. Structura se derulează sub semnul fragmentarismului, a repetiției, ca un ritual al formei, al formulelor montate într-o compoziție colaj (reminincente ale avangardelor anilor '60 și '70). Apar jonglări cu materialul muzical, cu pauzele, cu pulsul ritmic, cu accelerările, ca o veritabilă dramaturgie a silențiozității, subliniată de momente încremenite care aprofundează substanța ritualică. Este invocată în permanență legătura cu lutul prin care este exprimată relația între moarte și viață, nașterea și distrugerea, omul în stare nedefinită, redus la stadiul de larvă, animat doar de spasme vitale.

Un alt performer *butoh* de referință este Tanaka Min, cu al său „corp vreme” care exprimă sensibilitate și spirit. Artistul oferă cele mai multe materiale documentare, mai ales *video*. Este unul dintre cei mai „analizați” actori ai acestui stil datorită formulei „frumoase” în care transformă spectacolul *butoh*. Tanaka impune o modalitate unică de a include corpul în materialul spațiului. Substanța sa împrumută consistența solidă sau fluidă în funcție de particularitățile materialului înconjurător. Curburile corpului se topesc în peisajele minerale sau vegetale. Acesta invocă presiunea atmosferică, vaporii, curenții de aer care substanțiază materialul carnal, spiritul, accelerează un straniu ritual al simbolului și austerității. Min Tanaka creează un laborator de cercetare pentru dezvoltarea acestor idei performative. Dansul

său este permisiv atât interpretărilor cât și unei atitudini doar contemplative din partea audienței. Dar întotdeauna rămâne evident dialogul între instinctul vieții și agonia morții, ambele tratate într-un echilibru perfect și deschis experimentului continuu. Creează improvizații pe instalațiile artiștilor Joseph Beuys și Ilya Kabakov (*Wirtschaftsewerte* și *die Toilette*) în 2000, ceea ce demonstrează deschiderea către artele vizuale. Dansul său înseamnă frumusețe, grație, eleganță și perfecțiune tehnică.

Anii '90 și fantezia lui [Koichi Tamano](#) este provocată de spațiul înalt, artistul construind un spectacol ce implică elemente de risc. Reprezintă a doua etapă a stilului *butoh* (prima îi aparține lui Hijikata). Prezența scenică a performerilor coordonați de el este amplă, cu costume largi, peruci uriașe, cu trimeri la vechile gravuri cu figuri mitice japoneze. Cariera lui Tamano ia amploare în anii '70. Însă va deveni cunoscut în 1993 cu spectacolul *Palatul plutește pe cer*. Debutul din 1965 cu *Batairo dance* (Dansul colorat în roz) creează imagini explicit sexuale. Colaborează cu artistul Yasunao Tone, îndreptând întreaga concepție scenografică a spațiului spre latura erotică, menținând ideea principală a spectacolului *butoh*, relația cu moartea. Spectacolele sunt dominate de imagini provocatoare, cu sexualitate expusă în mod violent. În 1972, odată cu crearea grupului *Harupin Ha*, Tamano orientează spectacolul *butoh* spre *performance art*. Spațiile de joc devin galeriile de artă, datorită legăturii cu artiștii de avangardă din Japonia (Masanobu Yoshimura), iar expozițiile sunt unite cu spectacolul. O colaborare memorabilă este aceea cu Isamu Noguchi - designerul scenei și costumelor Marthei Graham – la Muzeul de Artă Contemporană de la San Francisco. Dansul se adaptează formulei de instalație a lui Noguchi, se armonizează cu materialele spațiului artistului vizual, marmură, plasă, lemn, etc.

Teatrul *butoh* desfășurat după anul 2000 nu înregistrează schimbări substanțiale ale stilului. Acesta apare mai mult ca extensie a formulei din anii '70-'80, în sensul menținerii simplității și austerității, a minimalismului de mijloace scenice. Și Gyohei Zaitso - franco-japonez – este un apropiat al artiștilor din artele vizuale, pictori, sculptori, graficieni. Artistul excelează în spectacole solistice. Spațiile destinate *performance*-ului sunt cadrele naturale sau locurile urbane. Promovează un teatru-dans ca spectacol solistic, rar în formulă de grup. Mesajul artei sale vorbește despre singurătate, despre o parodie a figurii umane pierdută, insignifiantă, ca deșeu în mijlocul oamenilor. Poartă tradiționalul machiaj alb al corpului și al feței, este înfășurat în bandaje (amintește de Günther Brus și *Acțiunismul Vienez*), deturneză sensurile valorilor umane, exprimă emoții fundamentale, pulsul vital trecut neobservat de omul civilizat, de metropolă. Are o relație sensibilă cu cadrele naturale, cu elemente ca apa, vântul, pământul, nisipul. Dansul său poate avea loc oriunde (străzi, metrouri, locuri cu maximă densitate umană). Nu există limită spațială. Este prioritară improvizația, impulsul de moment, expresia formei, unirea cu solul sau cu orice modulație spațială a cadrului de joc. Creează corespondențe inedite cu limbajul muzical, cu caracterul atonal-improvizatoriu, întâlniri între corp și sunet în compoziții ce pun problema momentului actual al artei *butoh*, al traseului *performance art*. Muzica devine deseori regia și scenografia.

Noua generație de dansatori *butoh* răstoarnă imaginea care a însoțit punctul de pornire creat de Hijikata. Este vorba de a treia etapă a acestui stil performativ, care se îndreaptă și accentuează mișcarea și compozițiile vizuale din dansul contemporan. Performerii evită prezențele scenice tradiționale. Apare o investiție expresivă în arta mișcării, cultivată în zona occidentală, o reîntoarcere către alte dimensiuni ale expresiei. *Butoh* este folosit pentru expresivitatea intensă și tragică în operă, în spectacolul de teatru-dans a lui Joseph Nadj, la fel ca și pentru antrenamentul actorului. Stilul rezonază cu cercetările făcute de maestrul european în scopul de a debarasa corpul și fața actorului de inhibiții. Europeanii aduc modificări acestui stil. *Butoh* devine un melanj între *body art* sau *performance art*.

Așadar practicienii sunt atrași de *butoh* fie din direcția dansului contemporan, fie din aceea a artelor vizuale, sau cel mai mult din ambele direcții în mod simultan. Este cazul lui Marie-Gabrielle Rotie care studiază prin *butoh* corpul animal, membrele, brațele devin extensii (coarne de cerb, coadă, ramuri de copac, frunze, etc). Spectacolul menține mimica și expresia contorsionată a corpului, însă redă un obiectiv clar tematic. Teatralitatea corpului este obținută din cele mai mici detalii, până la vârfurile degetelor. Rotie este fascinată de creșterea unei plante în diverse medii. Marie-Gabrielle Rotie este formată în domeniul artelor vizuale, este interesată de instalații, ceea ce se reflectă în concepția regizorală a montărilor ei. Spectacolul său este o entitate complexă care antrenează nenumărate laturi ale artelor vizuale, în centrul căreia plasează mișcarea *butoh* cu nuanțe de arte marțiale. De asemenea daneza Kitt Johnson creează iluzii optice cu propriul său corp, prin fragmente anatomice care primesc rol solistic. Sunetul este de cele mai multe ori ne-muzical, gândit ca un fond sonor voit strident, care agresează întreaga sensibilitate a audienței. Și regizorul canadian Robert Lepage aplică formulele performative din artele asiatice, creează un complex limbaj teatral, îmbinat cu spectacolul *multimedia*, conjugă culturile, absoarbe orice obiect expresiv, orice inflexiune muzicală, cele mai stranii și hibride limbaje performative corporale. Lepage promovează un teatru inter-cultural, speculează specificitatea spiritului japonez, uriașul „spațiu interior”, exprimarea cifrată și în același timp concretă, cu obiective foarte precise.

*Butoh* intră în zone teatrale diverse, este supus unor ingenioase mixturi stilistice. Textura stranie și densă a dansului multiplică nivelurile de sens ale spectacolului teatral și mai ales muzical. În opera-oratoriu a lui Igor Stravinski regizată de Julie Taymor, *Oedipus Rex*, dimensiunea ritualică se împletește cu corporalitatea din teatrul *butoh*. Corpul este supradimensionat de structura armonică creată din pasaje disonante, de asperitățile sonore. Grupurile de performeri *butoh*, mișcărilor și stilul interpretativ sunt „aliniată” greutatea și tensiunii sonore a aparatului orchestral. Textul latin al corului este accentuat de „spasmele” specifice stilului japonez devenind un compus organic creat din cuvânt (nerostit de performer dar existent la nivelul corului) și gest.

Formulele de teatru-dans combinate cu *performance art* se îndreaptă spre concepții reprezentative pentru ceea ce presupune calitatea postmodernă a spectacolului teatral (Joseph Nadj, *Asobu*). Mai mult, coregraful [Maureen Fleming](#) manevrează prin *butoh* dimensiunea temporală a spectacolului, cu compoziții „nefirești”, cu materiale transparente, vapoase, în care domină eleganța diafană. Efectele teatrului *butoh* pătrund în forme inedite de spectacol, de la dansul ca vis al lui Fleming până la Edoheart, interpreta de culoare, care renunță la machiajul alb, însă menține tehnica de interpretare, transa, expresivitatea feței și corpului care trăiește experiențe extreme, plasate la limita dintre viață și moarte. Aceasta face trimiteri directe către simbolurile creștine prin prisma apelului la disponibilitățile emoționale ritualice ale perimetrului negru sau creol. Spectacolul actriței nigeriene este un exemplu de interdisciplinaritate și dialog intercultural postmodern, în sensul implicării masive a nonconformismului *performance art*, a melanjului între elemente culturale din perimetre asiatice, indiene, elemente de dans *kathakali*, coduri gestuale cu referințe precise. Ea intervine în acest fenomen cu o formulă avansată, *Butoh Vocal Theatre*, unde performerul este totodată interpret cu vocea ce însoțește prestația corporală. Sentimentul religios este puternic afișat, spre deosebire de variantele japoneze ale acestui dans care îl evită. Intervine cu dansul african, cu ritmul ritualic. Edoheart joacă în muzee de artă, corpul ei devine compatibil și „confundabil” cu sculptura postmodernă (Museu Brasileiro da Escultura).

Este evident faptul că *butoh* rămâne un spectacol de interes major pentru regizorii cu tendință de combinare a culturilor, de suprapunere a stilurilor și tehnicilor corporale pentru sublinierea unor expresivități noi. *Butoh* este emblematic pentru spectacolul postmodern, în

sensul permisivității și deschiderii către orice formulă vizuală, muzicală sau teatrală. Acesta demonstrează faptul că nu își alterează substanța și specificul cu care a debutat în anul 1959 odată cu tatsumi Hijikata, rămâne recognoscibil indiferent de fanteziile regizorale în care este absorbit, lăsându-și amprenta stilistică în orice formulă peformativă.

**Bibliografie :**

1. DUNDJEROVIC, Alexandar Sasa, *Robert Lepage*, Routledge, 2008.
2. FRALEIGH, Sondra, *Butoh: Metamorphic Dance and Global Alchemy*, University of Illinois Press, 2010.
3. JORTNER, David, MCDONALD, Keiko I., WETMORE, Kevin J., *Modern Japanese Theatre and Performance*, Lexington Books, 2007.
4. STANCIU, Alba Simina, *Oedipus rex. Ritual și mască*, Revista *Tribuna*, nr. 267, pag. 33.
5. STANCIU, Alba Simina, *Spectacolul de teatru-dans, de la artă corporală la artă vizuală*, Revista *Colocvii Teatrale*, nr 17, 2014, pag. 7.