

## **Uwagi na temat Ciała-Butoh Toshiharu Kasai\***

### **Streszczenie**

Taniec Butoh - awangardowa forma tańca zapoczątkowana w Japonii w latach 1950-tych przez Tatsumiego Hijikate, jest sztuką performatywną, ale również sposobem zgłębienia związków i zależności między ciałem i umysłem. Przykładem tego może być Metoda Tańca Butoh opracowana przez T. Kasai (1998), który tworzył ją z perspektywy psychologii somatycznej. Kluczowym terminem, niezbędnym do zrozumienia tańca Butoh jest „ciało Butoh” - japońskie „butoh-tai” - które oznacza fizyczne i psychiczne nastawienie, mające na celu re-integrację elementów dychotomicznych. Pary tych elementów to m.in. świadomość vs. podświadomość, podmiot vs. przedmiot. Pierwsza z dychotomicznych par związana jest z wielopoziomowością naszej świadomości, druga zaś wiąże się z uprzedmiotowującą funkcją umysłu.

Mimo, iż zaobserwować można proces systematycznego rozprzestrzenia się i rozwoju tańca Butoh na całym świecie, należy podkreślić, iż niezależnie od japońskich czy orientalnych cech zewnętrznych spektakli tańca Butoh, esencja tego tańca nie została całkowicie zrozumiana ani na świecie, ani w Japonii. Powodem tego jest fakt, iż psychologiczne i filozoficzne elementy Butoh były i nadal są całkowicie ignorowane. Poniższy tekst ma na celu wyjaśnienie wybranych psychologicznych i filozoficznych aspektów Butoh, autor proponuje przyjrzeć się Butoh z perspektywy struktury ludzkiej świadomości oraz pełnionych przez nią funkcji.

### **1. Międzynarodowe dyskusje na temat Butoh**

Podczas Butoh Dance Project „Ex...it” ’99 [1] organizowanego w Schloss Broellin w Niemczech, odbyło się forum poświęcone tańcu Butoh, w którym uczestniczyli tancerze i choreografowie. W ramach projektu „Ex...it” ’99 odbyło się również międzynarodowe sympozjum na temat Butoh, na które zaproszeni zostali krytycy tańca i filozofowie z Niemczech, Anglii, Włoch, U.S.A. i Japonii. Sympozjum obfitowało w niezwykle interesujące i wartościowe dyskusje wokół tańca Butoh, a jedną z najbardziej problematycznych tematów było „ciało Butoh”.

W początkowej fazie sympozjum „Ex...it” ’99, powszechnie przyjętym było przekonanie, iż określenie „ciało Butoh” odnosi się do fizycznego ciała tancerza Butoh lub inaczej do fizycznego ciała w tańcu Butoh. Autor niniejszej pracy poddał w wątpliwość prawdziwość tego twierdzenia, zaznaczając, iż japońscy tancerze Butoh nigdy w nie używali terminu „ciało Butoh” (jap. „butoh-tai”) w takim kontekście. Podczas sympozjum T. Kasai podkreślił, że przez japońskich tancerzy „Butoh-tai” rozumiane jest raczej jako stan umysłu, czy stan świadomości w tańcu Butoh. Kolejną kwestią podważającą opaczne rozumienie „ciała Butoh” jako ciała fizycznego, jest kwestia nie-uprzedmiotowiania ciała w tańcu Butoh (patrz niżej). Mimo iż nie-uprzedmiotowianie to termin filozoficzny, wiąże się ono z „Butoh-tai” ponieważ stanowi istotny element stanu ciała-umysłu (ang. body-mind) w tańcu Butoh; w spektaklu tańca Butoh dochodzi do integracji dychotomii świadomość vs. nieświadomość oraz do integracji podmiotu pragnącego poruszać częściami ciała i uprzedmiotowianego ciała. Termin „uprzedmiotowianie” został zaproponowany przez jednego z uczestników sympozjum – Rolfa Elberfelda – niemieckiego filozofa, jednakże dyskusja wokół tego terminu była zbyt trudna dla większości uczestników sympozjum.

Akaji Maro, jeden z uczniów Hijikaty oraz lider grupy Dairakudakan, często przywoływał pytania, które zadawał mu Hijikata: „Co to jest ręka? Co to jest noga? Co to jest chodzenie?”. Te pytania, jak mówił Akaji, były jak enigmatyczny dialog z mistrzem Zen. Książki Hijikaty pełne są polifonicznych słów i obrazów splatających się w niesamowite kombinacje opowieści, wobec których zmuszeni jesteśmy do odrzucenia prostego postrzegania i rozumienia. W celu zrozumienia słów Hijikaty i samego tańca Butoh należy w pierwszym rzędzie rozpatrzeć twórcze aspekty Butoh.

## 2. Twórcze aspekty Butoh

Na wstępie autor pragnie wprowadzić alegorię porównującą taniec do opowiadania mającego przenośne znaczenie: tekst literacki składa się ze zdań, a zdanie jest zbiorem wyrazów i grup składniowych (fraz) zbudowanych ze zgłosek. W tańcu, prosty fragment ruchu możemy porównać do zgłoski, a sekwencje ruchów do wyrazów i fraz, które tworzą w rezultacie ruchowe „zdanie”.

W ściśle skodyfikowanych technikach i stylach tańca, ruchowe „zdanie” [sekwencja ruchów/fragment choreografii – przyp. tłum.] jest całkowicie ustalane przez choreografa, w gestii tancerza pozostaje więc opanowanie podanego „zdanía” na drodze dosłownej interioryzacji (akomodacji w ciele) każdego „słowa” i „frazy”, a następnie odtworzenie ich przed publicznością. Należy jednak pamiętać, iż ze względu na indywidualne właściwości fizyczne i umysłowe poszczególnych tancerzy, niemożliwe jest perfekcyjne wykonanie instrukcji choreografa. Dlatego też każde kolejne przedstawienie będzie zawsze inne od poprzedniego i od pierwotnej choreografii, mimo, iż zawierać będzie te same słowa, zdania, czy rozdziały. Dzięki temu publiczność, nawet jeśli nie zdaje sobie z tego sprawy, może czerpać ze spektaklu w dwojaki sposób - doświadcza bowiem jednocześnie autentycznej (pierwotnej) opowieści zawartej w ruchowych-rozdziałach oraz z dewiacji (dewiacja rozumiana jako odejście od pierwotnej wersji choreografii/sekwencji ruchów zadanej przez choreografa) obecnych w każdym z komponentów tej opowieści.

W stylach tańca, w których zasady nie są tak sztywne jak w technikach ściśle skodyfikowanych, nawet najmniejszy komponent „zdanía” – „zgłoska” - nie jest do końca określony i ograniczony, może tym samym zawierać cielesne odruchy bezwarunkowe – drgawki czy zniekształcenia formy ciała. W „luźnych” technikach tańca, ruchowe „słowa” nie zawsze są ściśle ustalone, przez co ruchowe „zdanie” przypomina obcy język, którego nikt – nawet sam tancerz/tancerka, nie rozumie i nie jest w stanie ponownie odtworzyć w tej samej formie. Co więcej, w przypadku „luźnych” technik tańca, zgłoska ruchowego „słowa” może nie być ruchem w powszechnym rozumieniu tego słowa. Wyobraźmy sobie skrajną sytuację, w której tancerz/tancerka nie porusza się, lecz przy pomocy niezauważalnych ruchów stara się przemieszczać powietrze z prawego płuca, przez tchawicę, do lewego płuca. Gdybyśmy zastosowali tradycyjną definicję tańca, zakładającą, iż taniec to ruch w przestrzeni, powyższa skrajna sytuacja wykorzystująca mikroruchy nie zostałaby zakwalifikowana jako taniec. Jednakże Butoh pozwala na takie odstępstwo i nawet minimalistyczny ruch definiuje jako taniec.

Pomocnym w naszych rozważaniach będzie wprowadzenie nowego terminu: „nie-taniec” (ang. „un-dance”), który zdefiniujemy jako taniec wykonywany w nie-zwyczajny i nie-zwyczajowy sposób, a tym samym odbiegający od potocznego rozumienia tańca. Porównanie tańca Butoh do „umarłego człowieka stojącego w desperacji” stworzone oraz wyrażone w tańcu przez Tatsumiego Hijikate, wiąże się z charakterystyczną cechą Butoh – faktem, iż jest to „nie-taniec”.

Jeśli kreatywność oznacza zdolność tworzenia rzeczy nowych, które nigdy wcześniej nie powstały, wówczas w tańcu, który pragnął będzie być tańcem twórczym, kwestią kluczową będzie zanegowanie wcześniej istniejących ustalonych ruchów określanych jako styl lub technika tańca. Kiedy ruchowa „zgłoska” – podstawowy komponent tańca - przestaje być jedynie ruchem fizycznym, wówczas pojawiają się całkowicie nowe działania fizyczne, które nie mogą

jednoznacznie zostać zaklasyfikowane jako taniec. Autor uważa, iż Tatsumi Hijikata stworzył nowy „nie-taniec”. Kiedy Hijikatę zapytano dlaczego po sukcesie Butoh przestał tańczyć i poświęcił się choreografowaniu swych uczniów, odpowiedział, że podjął taką decyzję, gdyż gdy tańczył, nikt tego nie zauważał.

Jeśli wartość tańca zależy od tego, czy jest on widoczny dla obserwujących go, wówczas jeśli zanegujemy tę zasadę, zrodzi się kolejny rodzaj „nie-tańca”. Istnieją dwa rodzaje „nie-widzialnego tańca”: 1) gdy nie ma publiczności oglądającej tańczącego tancerza oraz 2) gdy ruchy nie są wyraźnie widoczne i skierowane niejako na zewnątrz tancerza, lecz są wewnętrzne lub/i umysłowe. [3]

Powietrze przemieszczające się między prawym i lewym płucem jest przykładem drugiego z wyżej wymienionych typów „nie-widzialnego tańca”. Do tej kategorii należą również utajone lub instynktowne zachowania inicjowane przez stany umysłu. Emocje nie są domeną umysłu, lecz zbieżnością umysłowo-fizyczną posiadającą widoczne lub niewidoczne odbicie w ciele. Konwulsje lub tiki są widoczne i wyraźne, aczkolwiek ich źródłem są niewidoczne minimalne drgania wzbudzone przez fizyczny lub umysłowy bodziec. (Opierając się na obserwacji wzrokowej bardzo trudno jest ocenić, czy ciało człowieka jest spięte czy nie. Sposobem zlokalizowania niewielkich napięć mięśniowych oraz minimalnych reakcji jest dotyk – ta metoda wykorzystywana jest przez nauczycieli Techniki Aleksandra.)

Na tym etapie wywodu jasną staje się ścisła zależność między Metodą Tańca Butoh (Kasai, 1998) [4] i poszukiwaniami psychosomatycznymi: taniec Butoh – taki jakim opisał go autor w powyższych paragrafach – nie jest zbiorem ustalonych ruchów, daje więc tancerzowi możliwość uświadomienia sobie tego, jakie procesy zachodzą w jego ciele i umyśle. To charakterystyczne dla Butoh ukierunkowanie uwagi do wewnątrz jest odwrotnością tego, co obserwujemy w większości stylów tańca, gdzie nacisk położony jest na wierne odtworzenie przed publicznością wcześniej ustalonych ruchów.

Ruchy nowe i dziwne, takie, których generalnie nie wyobraziłibyśmy sobie jako elementów choreografii innych stylów tańca, są w Butoh dozwolone. Tym samym Butoh oferuje tancerzom całkowitą wolność twórczą na trzech poziomach: a) na poziomie zgłosek – fragment ruchu, najmniejsza jego część, nie ogranicza się do ruchów o wyraźnej manifestacji fizycznej (również „mikroruchy” i ruchy „w umyśle” traktowane są jako „zgłoski” tańca), b) na poziomie słów – ruchowe „słowo” niekoniecznie posiada znaczenie i niekoniecznie musi być sekwencją ruchów, c) na poziomie zdań – fabuła spektaklu nie musi być świadomie programowana i przedstawiana przez tancerza, nie musi on także cały czas jej towarzyszyć (tzn. tancerz może w swojej improwizacji wykraczać poza ramy fabuły spektaklu).

Dla tancerzy przywykłych do sztywnych reguł i ograniczeń innych stylów tańca, pierwsze zetknięcie się z wolnością twórczą obecną w tańcu Butoh jest absolutnie fascynujące. Jednak z czasem, adepci sztuki Butoh zaczynają zdawać sobie sprawę z tego, że głównym elementem ograniczającym w tańcu jest sam tancerz. Każdy z nas jest w jakiś sposób uwarunkowany, posiadamy specyficzne możliwości fizyczne i umysł, który nosi na sobie piętno prywatnej historii i tej kulturowo uwarunkowanej. Nie dziwi więc fakt, iż tancerze Butoh tak diametralnie różnią się od siebie. Rezultatem tego są odmienne style tańca Butoh. Przeciwnie niż w konwencjonalnym tańcu tancerze Butoh nie starają się odtworzyć wychoreografowanej opowieści. Dążą raczej do ukazania swego wnętrza, swej istoty, życia, ciała, umysłu, z których każdy jest niepowtarzalny, a jednocześnie kulturowo zdeterminowany.

### 3. Międzykulturowy aspekt Butoh

Dla potrzeb przeprowadzenia wywodu na temat różnic kulturowych oraz międzykulturowego aspektu Butoh, konieczne jest przedstawienie precyzyjnej terminologii klasyfikującej ten taniec. W poniższej pracy, termin „pierwotne Butoh” odnosi się do spektakli

Butoh wykonywanych i choreografowanych przez Hijikata. Termin „klasyczne Butoh” obejmuje spektakle Butoh tańczone przez uczniów Hijikaty - jest to drugie lub trzecie pokolenie tancerzy Butoh pochodzących głównie z Japonii lub posiadających silne japońskie tło kulturowe. Termin „Butoh” odnosi się do każdego spektaklu tańca Butoh, niezależnie od tego z jakiego kręgu kulturowego wywodzi się tancerz lub tancerze wykonujący spektakl i niezależnie od kwestii ich „pokrewieństwa” z Hijikata.

Od czasu gdy Hijikata w późnych latach 1950-tych stworzył taniec Ankoku Butoh, Butoh rozwinęło się w wielu krajach, w których tancerze posiadali inne niż od japońskie tło kulturowe i inne niż Japończycy warunki fizyczne. Pamiętajmy, że w pierwotnym i klasycznym Butoh zasadniczymi elementami spektakli Butoh były typowo japońskie elementy kulturowe i fizyczne\*\*. Jednakże gdyby Butoh było tańcem ograniczonym kulturowo i tańczonym jedynie przez japońskich tancerzy, wówczas pozostałoby egzotycznym tańcem orientalnym i nie miałoby tak wielkiego wpływu na tancerzy Zachodu. Orientalna egzotyczność Butoh była zapewne elementem, który przyczynił się do rozpoczęcia procesu importowania Butoh poza granice Japonii, jednakże najistotniejszą rolę w rozwoju Butoh w Zachodnim świecie tańca odegrała esencja tego tańca.

Autor mniema, iż powodem dla którego pierwszy projekt tańca Butoh „Ex...it!” (1995) zorganizowany w Niemczech nie uwzględnił japońskich tancerzy Butoh, był fakt, iż zachodni tancerze starali się zmaterializować swoje własne umiędzynarodowione i „u-zachodnione” Butoh. To zdarzenie potwierdza, iż dyskusja dotycząca definicji Butoh była i nadal jest aktualna. Dla zachodnich tancerzy materializacja i swoiste uprawomocnienie własnego Butoh było kwestią niezwykle istotną. Taka sytuacja zaistniała w dużym stopniu ponieważ grupa japońskich tancerzy Butoh i krytyków zaprzeczała jakoby zachodni tancerze umieli, czy mieli predyspozycje do tańczenia Butoh. Japończycy tłumaczyli to fizycznymi, umysłowymi i kulturowymi brakami zachodnich tancerzy.

Z punktu widzenia definicji, „u-zachodnione” Butoh nigdy nie będzie pierwotnym czy klasycznym Butoh. Aczkolwiek jeśli te trzy typy tańca są charakterystycznym dla Butoh odstępstwem od tańca - w tradycyjnym rozumieniu tego słowa - ku „nie-tańcowi”, wówczas jasno widzimy, iż „u-zachodnioną” wersję Butoh możemy zaklasyfikować jako pod-kategorię japońskiego Butoh. W „u-zachodnionym” Butoh wyraźne jest dążenie do przekroczenia ograniczeń tradycyjnych form tańca. Dążenie to zdaje się być próbą naśladowania tego, co Hijikata osiągnął w Japonii niszcząc konwencje japońskich i zachodnich stylów tańca i tworząc własny „nie-taniec” – Butoh.

Na świecie działa wielu tancerzy Butoh, którzy posiadają swój niepowtarzalny styl i nie mają silnie japońskiego tła kulturowego. Jest także wielu japońskich tancerzy Butoh, którzy nie mieli żadnej styczności ani z Hijikata, ani z jego uczniami. Jednakże jeśli ci japońscy i zachodni tancerze zrozumieją esencjonalne elementy Butoh o których autor tu wspomina i będą starać się je urzeczywistnić, wówczas ich spektakle będziemy klasyfikować jako Butoh. Pamiętajmy także, iż każdy spektakl będzie mieścił się gdzieś pomiędzy dwoma wyraźnymi biegunami Butoh: 1) spektakl Butoh bez lub z niewielką ilością japońskich elementów kulturowych, lub 2) powielanie pierwotnego lub klasycznego Butoh bez lub z niewielkim staraniem by poddać je dekonstrukcji.

Japońscy krytycy Butoh twierdzą, iż zagraniczni tancerze nie są w stanie odtworzyć tradycyjnego Butoh ponieważ nie posiadają takich cech fizycznych, jak pałakowate nogi „ganimata” [tu autor ma na myśli drugie znaczenie tego słowa – jako fizjologicznego uwarunkowanie Japończyków – patrz. przypis \*\*] oraz nie mają japońskiego „zaplecza” kulturowego, którego istotnym elementem jest postrzeganie człowieka jako jedności ciała i umysłu. Jednak na przestrzeni ponad 30 lat od czasu kiedy Butoh zostało zapoczątkowane przez Hijikata, esencja Butoh stopniowo stawała się coraz istotniejsza dla zachodnich i japońskich tancerzy Butoh.

[5]

Istnieje prawdopodobieństwo, iż „u-zachodniona” wersja Butoh straci jakości charakterystyczne dla pierwotnego czy klasycznego Butoh i w rezultacie nie będzie już nazywana

„Butoh”, lecz czymś w rodzaju „hiper-tańca”. Takie niebezpieczeństwo nie istnieje jeśli chodzi o japońskie Butoh, które ze względu na swój orientalny charakter (opisany poniżej) nigdy całkowicie nie zmieni się w „hiper taniec”.

#### 4. Stan fizyczny i umysłowy

Termin „ciało Butoh” to dosłowne tłumaczenie japońskiego terminu „butoh-tai”, jednakże podstawowe znaczenie słowa „tai” nie jest związane z ciałem fizycznym, lecz ze stanem umysłu lub nastawieniem. Japońscy tancerze Butoh rozumieją „tai” jako umysłowo-fizyczne nastawienie lub stan psycho-fizyczny. Człowiek jest bowiem istotą psycho-fizyczną i obydwa aspekty naszego istnienia (ciało i umysł) są ze sobą ściśle powiązane. Prosty sposób ukazania ścisłej relacji między ciałem i umysłem jest zadanie następującego pytania: Kiedy ulegniemy wypadkowi, co nas boli – ciało czy umysł? Zgrabna odpowiedź brzmiałaby „cierpię” (ang. „I am in pain”), która sugeruje, iż ciało i umysł nie bolą oddzielnie, lecz jednocześnie.

Jak już powiedzieliśmy, Butoh to „nie-taniec”, w którym raczej nie spotyka się rygorystycznie ustalonej i niezmiennej choreografii. Dlatego też w Butoh ważną kwestią będzie to, w jaki sposób tancerz inicjuje taniec. Odpowiedź na to pytanie jest kluczem do tajemnicy „butoh-tai”. Problemem przed jakim staje tancerz Butoh jest pytanie o to, w jaki sposób złamać ustalone sekwencje ruchów; przypomnijmy tutaj opisane wyżej poziomy dekonstrukcji tańca (a, b, c), które podobnie jak w Technice Aleksandra mają doprowadzić do wyjścia poza utarte schematy poruszania się (porównując Butoh do Techniki Aleksandra nie zapominajmy, iż Technika Aleksandra jest techniką terapeutyczną, skupiającą się głównie na docieraniu do zbędnych napięć ograniczających nasze możliwości ruchu i zachowań i świadomym eliminowaniu ich, ku efektywniejszemu funkcjonowaniu fizyczno-umysłowemu i emocjonalnemu). [6]

W tym miejscu autor pragnie również wprowadzić następujące terminy – „stan ciała” (ang. „the body set”) oraz „stan umysłu” (ang. „the mind set”). To, że w jakiś sposób jesteśmy nastawieni oznacza, iż nasz umysł jest na coś/kogoś ukierunkowany, a nasze ciało, bez większych widocznych zmian zewnętrznych (czyli bez fizycznego manifestowania wewnętrznego umysłowego ukierunkowania), jest wewnętrznie gotowe. Dla tancerza Butoh, stan gotowości – specyficzne nastawienie ciała-umysłu - odgrywa rolę ramy dla ruchów i przygotowuje przestrzeń fizyczno-umysłową na pojawienie się nie ustalanych wcześniej ruchów i stanów ciała i umysłu. „Butoh-tai” to stan gotowości – rodzaj psycho-fizycznego nastawienia tancerza w stosunku do siebie samego oraz w stosunku do przestrzeni, czy środowiska [tu środowisko w znaczeniu zewnętrznych warunków, w jakich tancerz się znajduje podczas tańca – przyp. tłum.]. Jeśli chodzi o ruch, istnieją cztery podstawowe kategorie nastawienia ciała-umysłu: 1) tancerz inicjuje ruch, 2) środowisko zewnętrzne lub/i wewnętrzne mechanizmy pobudzają ruch tancerza, 3) tancerz oraz środowisko zewnętrzne/wewnętrzne mechanizmy współdziałają inicjując ruch, 4) tancerz, środowisko zewnętrzne i ruch nie są od siebie oddzielone. Trzecia kategoria wskazuje na to, iż osoba tańcząca jest wysoce samoświadoma i zintegrowana, natomiast czwarta kategoria jest stanem mistycznego połączenia lub inaczej nieistnienia podziału na przedmiot i podmiot, gdzie dychotomiczna zależność między kontrolującym i kontrolowanym została przekroczona.

#### 5. Wielopoziomowość i wieloaspektowość świadomości

Odkąd William James [7] po raz pierwszy napisał o wielorakości świadomości (czy inaczej o wielu poziomach i stanach świadomości), naukowcy reprezentujący różne dziedziny psychologii zaczęli zwracać uwagę na kontrast pomiędzy świadomością i nieświadomością oraz proponować terminy takie jak: „wyraźnie zmienione stany świadomości” [8], „ukryty obserwator” w hipnotycznej dysocjacji [9]. Rozpoczęto także badać zaburzenia nazwane „rozszczerzeniem osobowości” i „oddzieleniem tożsamości” [10]. Jako przykład potwierdzający fakt istnienia

wielopoziomowej świadomości może posłużyć prosty eksperyment badający wspomnienia: ponieważ każde wspomnienie związane jest z konkretnym odrębnym stanem umysłu, najłatwiej przywołać wspomnienie w sytuacji, która jest identyczna z tą, w której zostało ono zapamiętane. Oznacza to, iż z perspektywy pamięci i możliwości przywoływania wspomnień, każdy stan umysłu jest wyraźny i odrębny od stanu następnego. Tym samym prawdziwą jest teza o złożoności i wielopoziomowości naszego wewnętrznego świata.

Ojciec socjologii fenomenologicznej, Alfred Schutz, zaproponował teorię wielu światów (ang. multiple reality), według której jesteśmy w ciągłym ruchu pomiędzy wieloma „prowincjami skończonego znaczenia” [11]. Każda z prowincji jest podzbiorem naszej społecznej tożsamości ze specyficzną rolą społeczną, którą stopniowo przyjmujemy. Prowincja w sposób sekwencyjny konstruuje i aktualizuje naszą rzeczywistość.

Świadome „ja” tworzy „nadrzędną rzeczywistość”, która dla świadomości jednostki wydaje się być najbardziej rzeczywistym światem. Jednakże w tym samym czasie kombinacja świadomości i pod/nieświadomości bierze udział w równoległym procesie, w którym mnogie poziomy konstruuje poszczególne światy, z których każdy może być odpowiednikiem drugiego jako „świat rzeczywisty”. Przypadki rozszczepionej osobowości, czy oddzielonej tożsamości, ukazują niezliczone przykłady relacji odpowiedniości pomiędzy pojedynczymi warstwami oddzielonego świadomego ego i rzeczywistością ego.

Świadomość można porównać do syntagmatycznej relacji istniejącej w języku. Zdanie jest linearną sekwencją słów, podobnie świadomość jest linearną sekwencją doświadczeń. Nim dane słowo zostanie wybrane i umieszczone w zdaniu, istnieje wiele możliwych kombinacji użycia jednego słowa zamiast drugiego. Ta paradygmatyczna zależność [12] między pojedynczym komponentem słownym a słowem, którym może być on zastąpiony pozostaje zazwyczaj ukryta i nie zrealizowana w zdaniu. Jest to rodzaj ukrytej, niezrealizowanej możliwości. Jeśli odniesiemy tę zasadę do struktury świadomości, zauważamy prawidłowość: jedna z równoległych warstw naszej wielopoziomowej struktury (pod/nie)-świadomości (będąca swoistą ukrytą możliwością) może być przez nas doświadczona przypadkowo, lecz ta warstwa, która została wybrana (podobnie jak wyraz, który w rezultacie selekcji wstawiamy do zdania) staje się naszym życiem [czyli „nadrzędną rzeczywistością” uznawaną przez świadomość jako najbardziej rzeczywisty świat – przyp. tłum.]. Paradygmatyczna struktura naszej świadomości nie jest jedynie lingwistyczną metaforą, lecz rzeczywistym mechanizmem pozwalającym na przechodzenie z pierwszego planu świadomości na jej tło, podobnie jak w zabiegach językowych. Przechodzenie z pierwszego planu do tła świadomości związane jest z przeniesieniem uwagi, które jest podstawą Ericksońskiego systemu wprowadzania w stan hipnozy [13], w którym podmiot, poprzez umiejętną manipulację swoją uwagą, w sposób naturalny ulega hipnozie.

Zwykle świadome dyktowanie ciała co ma robić nie może być drogą ku integracji złożonego systemu równoległych warstw świadomości. Otwartość wobec każdej odrębnej warstwy naszej istoty, to jedyny sposób integracji, który bezpośrednio związany jest ze stanem umysłu nazywanym „Butoh-tai”.

## **6. Uprzedmiotowiająca funkcja świadomości**

Uprzedmiotowianie związane jest z kontrolującym aspektem naszej świadomości, która zawsze jest świadomością ukierunkowaną na istniejący przedmiot. Uprzedmiotowianie automatycznie wprowadza dychotomię uprzedmiotowianego przedmiotu i uprzedmiotowiającego podmiotu. W przypadku relacji ciało – umysł, ta nadrzędna struktura wprowadzająca dychotomię ma swój wyraz w tym, iż ciało traktowane jest jedynie jako narzędzie używane przez podmiot. Ta sytuacja porównywana jest do jazdy na koniu: jeździec i koń – to stara analogia dychotomii kontroler – kontrolowany.

Mimo, iż dla świadomego ego dychotomia kontroler - kontrolowany wydaje się być całkowicie prawdziwa, zależność między ciałem i umysłem nie jest wcale tak prosta i niezmienna. Świetnym dowodem na to jest fenomen ruchów ideomotorycznych: wahadełko trzymane w dłoni powoli zaczyna się kołysać jedynie dlatego, że osoba trzymająca je – bez wykonywania żadnych ruchów - pomyśli o tym by zaczęło się ono ruszać. Neurofizjologowie dowiedli, że samo pomyślenie o ruchu daną częścią ciała wywołuje motoryczne pobudzenie nerwów i w rzeczywistości minimalnie inicjuje ruch bez świadomej decyzji o wykonaniu go. W Technice Aleksandra, głównym obszarem który się bada są automatyczne i nawykowe reakcje fizjologiczne. Analizuje się je pod względem tego, czy powodują nieefektywne ruchy lub/i złe postawy ciała

Ponieważ uprzedmiotowianie jest podstawową funkcją naszej świadomości, próby przerwania lub wykroczenia poza tę dychotomizującą relację od lat są obecne na różnych polach działalności człowieka, włączając religię i mistycyzm: Jogini próbowali „powstrzymać działanie świadomości”, Sufici dążyli do zjednoczenia z Bogiem poprzez nie-uprzedmiotowianie go, Buddyizm Zen odrzucił uprzedmiotowianie i werbalizację, również na polu filozofii widoczne są podobne tendencje do nie-uprzedmiotowiania – np. w fenomenologii Edmunda Husserla czy w teorii „czystego doświadczenia” (ang. „pure-experience”) Kitaro Nishidy [14].

Poniżej podane są kluczowe słowa i zwroty wyrażające esencję Butoh. Autorem listy jest dr Rolf Elberfeld [15] – niemiecki filozof specjalizującego się w fenomenologii, japonistyce, sinologii i historii religii. T. Kasai pozwolił sobie na pewne zmiany redakcyjne. [Słowa w nawiasach są japońskimi odpowiednikami terminów, natomiast w nawiasach kwadratowych podane są oryginalne angielskie terminy – przyp. tłum.]

-1. Czyste doświadczenie [Pure experience] (junsui keiken): Nishida w swej książce „Zen no kenkyu” ukazuje, iż fundamentalnym sposobem doświadczenia jest nie-uprzedmiotowiające „czyste-doświadczenie”, z którego może narodzić się jednostka. Proces czystego-doświadczenia to ruch samej rzeczywistości.

-2. Miejsce [Place] (basho): W tańcu Butoh, to nie tancerz jako podmiot tańczy, ale miejsce, w którym ów tancerz się znajduje – to miejsce tworzy tancerza.

-3. To-co-jest-pomiędzy [„Inbetween-ness”] (aida): Według dr Rolfa Elberfelda, w tańcu Butoh „to-co-jest-pomiędzy” oddziałuje na ciało i ruch powodując, że są to fenomeny wciąż zmieniające się.

-4. Rezonans [Resonance] („o” w „rinki-ohen”): Sposób w jaki miejsce – rozumiane jako natura i otoczenie tancerza - oraz tancerz są ze sobą połączeni; jest to wzajemny rezonans, w którym wszystko ma swoje znaczenie.

-5. Samoistność [Self-so-ing] (jinen): Jakość ruchu wynikająca z istnienia wyżej wymienionych fenomenów, to jakość „jinen” – co oznacza, że wszystko jest w nieuprzedmiotowiający i nieuprzedmiotowiany sposób samo z siebie tym czym jest (sosno mama) (ang. „the thing in itself”).

-6. ŻycieŚmierć [LifeDeath] (shoji): W tańcu Butoh każdy moment jest przejawem, unaocznieniem życia i śmierci. Jeśli tancerz będzie w stanie urzeczywistnić-ucieleśnić samo źródło ruchu, wówczas życie i śmierć będą jawić się jako jedno.

Autor użył określenia „esencja Butoh” bez jednoznacznego wyjaśnienia co termin ten oznacza. Wyżej wymienione słowa-klucze i zwroty autorstwa Elberfelda dają wgląd w to, czym jest „esencja Butoh”, niestety szczegółowe wyjaśnienie znaczenia każdego z nich wykracza poza ramy

tego artykułu. W skrócie skomentować można je w następujący sposób: 1) słowa-klucze historycznie wywodzą się z kultury Japońskiej i Orientalnej, 2) następuje w nich integracja podmiotu uprzedmiotowiającego i przedmiotu uprzedmiotowiania, 3) taniec Butoh w szczególnie sposób nasycony jest elementami zawartymi w słowach-kluczach i pobudza je w ciele-umyśle (ang. mind-body) tancerza i publiczności, 4) mimo, iż słowa-klucze mają Orientalny charakter, fundamentalnie są uniwersalne i między-kulturowe.

## 7. Ciało-Butoh i nie-uprzedmiotowianie

Uprzedmiotowianie ciała oznacza, że świadomość kieruje ciałem, które staje się przedmiotem kontrolowanym i poruszonym za sprawą woli. Rezygnacja z używania luster podczas zajęć, to jedna z metod uniknięcia uprzedmiotowiania ciała na poziomie wzrokowym. Po usunięciu luster ludzie z początku przez jakiś czas pozostają w stanie wizualizacji swego ciała, z czasem jednak zaczynają odbierać doznania czuciowe (ang. proprioceptive sensation, i.e. superficial sensory sensation) i uruchamiają wewnętrzny zmysł fizyczny. Ten rodzaj postrzegania jest dalece różny od rozumienia ciała, które to rozumienie oparte jest na wizualizacji ciała, czy na uprzedmiotowianiu go. W tym punkcie warto wspomnieć o Noguchi Taiso (ćwiczenia fizyczne opracowane w Japonii przez Michizo Noguchiego w latach 1970-tych), które są metodą nieuprzedmiotowiającej psychosomatycznej eksploracji (jak opisane w tekście T. Kasai [4]) ponieważ odrzucają wizualizujące postrzeganie ciała.

Robocza definicja „Butoh-tai” przyjęta w tej pracy brzmi następująco: „butoh-tai”, to stan umysłu, w którym kluczowe jest unikanie uprzedmiotowiania ciała i utrzymanie wysokiego poziomu świadomości ciała-umysłu. Słowa-klucze wymienione podpunkcie 6. są komponentami „butoh-tai”, dlatego też stan „butoh-tai” można porównywać do stanu osiąganego w niektórych praktykach religijnych czy ćwiczeniach ascetycznych, których celem jest osiągnięcie mistycznego stanu istnienia. Czasem słyszy się opowieści o tym, jak tancerze Butoh pościli podobnie jak Budda przed osiągnięciem oświecenia; Hijikata nakazał swemu uczniowi przetrwać okres 6 miesięcy jedząc tylko jedno jabłko dziennie; na początku swej działalności tancerze Sankaijuku (podobnie jak kilka innych grup tańca Butoh) stosowali zasadę nie jedzenia na kilka dni przed spektaklem. Oczywiście dobrze jest pozbyć się zbędnej wagi, jednakże praktyki postne osiągają poziom zupełnie irracjonalny, jeśli tancerz zupełnie nie ma sił, by się poruszać.

Ekstremalne stany fizjologiczne, osiągnane przez poszczenie lub bardzo intensywny trening, powodują rozluźnienie cugli świadomości i mogą prowadzić do fuzji przedmiotu i uprzedmiotowiającego podmiotu, która ma miejsce np.: w odmiennym stanie świadomości. Fizjologicznie ekstremalne stany mogą doprowadzić do stanu hipnozy, transu lub rozszczepienia świadomości, a pozytywne aspekty tych procesów stanowią sedno „butoh-tai”.

Semimaru, członek grupy tańca Butoh Sankaijuku, powiedział kiedyś, że gdy tańczy, na scenie istnieją przynajmniej trzy „ja”: „ja” tańczące - które ogląda i uprzedmiotawia ciało, drugie „ja” – to widziane przez publiczność oraz trzecie „ja” - które widzi z góry „ja” tańczące i scenę. Semimaru podkreśla, że jego doświadczenie jest siatką obustronnych zależności między uprzedmiotawiającym „ja” i „ja” uprzedmiotowianym. Mimo, iż moment uświadomienia sobie istnienia trzech „ja” jest równocześnie auto-uprzedmiotowianiem, jest to przykład dysocjacji jaźni podczas spektaklu. W technikach sztuk performatywnych dobrze znana jest sytuacja rozszczepienia jaźni aktora grającego rolę. Jednakże w Butoh, ponieważ odrzuca ono przekaz werbalny i werbalizację doświadczeń, mamy do czynienia z dodatkowym jednym lub dwoma czynnikami związanymi z dysocjacją jaźni. Jeśli tancerz i publiczność umieją po spektaklu słownie opisać ruchy lub całe przedstawienie znaczy to, iż podczas spektaklu ani u tancerza, ani u publiczności nie nastąpiła dysocjacja jaźni, tym samym spektaklu tego nie można uznać za taniec Butoh. Jeśli podczas spektaklu tańca Butoh tancerz i/lub publiczność doświadczyli dysocjacji jaźni, wówczas



odzyskanie wspomnienia spektaklu tańca Butoh powinno być trudne; jest to przykład pamięci związanej z konkretnym stanem umysłu lub naturalnej amnezji [tzn. zgodnie z teorią przedstawioną w części 5. pt.: *Wielopoziomowość i wieloaspektowość świadomości*, wspomnienie spektaklu może być przywołane wówczas, gdy zaistnieje sytuacja identyczna z tą, w której został on zapamiętany]. Jeśli tancerz/-e i widzowie byli podczas spektaklu w stanie dysocjacji jaźni, wówczas po spektaklu tak tancerzowi/-om, jak i publiczności z trudnością przychodzi wy tłumaczenie jaki był ten spektakl, trudne jest także znalezienie odpowiedniego słownego sformułowania na określenie go (innymi słowy tancerz nie pamięta dokładnie i nie jest w stanie zwerbalizować sekwencji ruchów, które podczas spektaklu wykonywał, ani pojawiających się w nim odczuć/emocji/bodźców/obrazów etc., również publiczność po spektaklu nie pamięta dokładnie i nie jest w stanie zwerbalizować sekwencji ruchów, które zobaczyła podczas spektaklu, ani odczuć/emocji/bodźców/obrazów etc., których doznała podczas spektaklu).

Jeśli mamy do czynienia z najbliższym „esencji” spektaklem Butoh, wówczas to, co widzowie widzi nie jest ciałem tancerza, ale nie-materialnym światem. To tak, jakby ciało tancerza Butoh stało się pryzmatem umożliwiającym publiczności ujrzeć tego, co jest ukryte poza tancerzem. To, czego tancerz Butoh doświadcza podczas spektaklu jest jak sen, po spektaklu tancerz w głębi serca zauważa duchowy spokój i nie do końca rozumie dlaczego się on tam pojawił. Ten duchowy spokój jest dowodem na przywrócenie lub ustanowienie równowagi i integralności tancerza, powracającego z pielgrzymki wiodącej przez oddzielone części jaźni.

### Przypisy

\* Wydział Nauczania Ogólnego, Instytut Technologii Hokkaido

\*\* Mówiąc o typowo japońskich elementach kulturowych i fizycznych, autorowi chodzi na przykład o wykorzystywanie przez Hijikate, a następnie przez jego uczniów i innych tancerzy Butoh tzw. „ganimata” (ang. „bandy-legged style”, zwany także „o-legged style”) – sposobu poruszania się na pałkowato wygiętych nogach. Pierwotnie Hijikata zaczerpnął ten sposób poruszania się od rolników z niższych warstw społecznych, którym przyglądał się, gdy pracowali na polach w jego rodzinnym Tohoku. – przyp. tłum].

Wielu z Zachodnich tancerzy Butoh stara się naśladować postawę ciała i sposób poruszania się „ganimata”, ale jak podkreśla Kasai, „ganimata” to rdzennie i całkowicie japoński element Butoh. Kasai zwraca uwagę, iż „ganimata” to: 1) postawa ciała i sposób poruszania się typowy dla rolników z niższych warstw społecznych, którzy pracują w polu, 2) pałkowate nogi „ganimata” są u Japończyków uwarunkowane anatomicznie - ich kości piszczelowe mają anatomiczną tendencję do wyginania się w pałak tak, że nogi Japończyków tworzą kształt litery „O”. W 1) znaczeniu „ganimata” symbolizuje niższą warstwę społeczną, w 2) fizyczne znamię. – przyp. tłum.

[1] Toshiharu Kasai / Itto Morita “2nd International Butoh Dance Project Ex...it!’99 – Forum and Symposium Reports” („2-gi Międzynarodowy Projekt Tańca Butoh Ex...it!’99 – Raporty z Forum i Sympozjum”, drukowane w prasie), 1999

[2] Tatsumi Hijikata „Yameru Maihime (A Sick Dancing Princess)” („Yameru Maihime (Chora Tańcząca Księżniczka)”), 1983,

„Biboh no Aozora (The Blue Sky of Beauty)” („Biboh no Aozora (Niebieskie Niebo Piękna)”), 1987 (obydwa teksty są w języku japońskim)

- [3] W tekście [4] autor zdefiniował taniec Butoh wykonywany bez udziału publiczności to – Poziom 1 tańca Butoh. Podczas sympozjum Rolf Elberfeld użył terminu „ukryty taniec/spektakl”.
- [4] Toshiharu Kasai „A Butoh Dance Method for Psychosomatic Exploration” („Metoda Tańca Butoh dla celów Psychosomatycznej Eksploracji”) [w:] Pamiętniki Instytutu Technologii Hokkaido, tom. 27, 1999, ss.309-316. (dostępne na internecie pod adresem: <http://www.ne.jp/asahi/butoh/itto/>)
- [5] Akiko Motofuji, żona Hijikaty, która razem z nim była współzałożycielką tańca Butoh, wyrażała się bardzo krytycznie na temat powszechnej tendencji wśród zagranicznych uczniów uczęszczających na jej lekcje Butoh, którzy nauczywszy się niektórych tradycyjnych ruchów i póz Butoh nazywali siebie tancerzami Butoh.
- [6] Wilfred Barlow „The Alexander Technique” („Technika Aleksandra”), 1973
- [7] William James „The Principles of Psychology” („Zasady Psychologii”), tom 2, 1890
- [8] Charles Tart „Altered States of Consciousness” („Zmienione Stany Świadomości „), 1969
- [9] Ernest R. Hilgard „Divided Consciousness” („Świadomość Podzielona”), 1977
- [10] Zaburzenia zwane rozszczepieniem osobowości zostały uznane jako zaburzenia psychiczne zamieszczone na liście DSM-III (1980) publikowanej przez Amerykańskie Stowarzyszenie Psychiatryczne.
- [11] Alfred Schutz „The Problems of Social Reality, Collected Papers - I” („Zagadnienia Rzeczywistości Społecznej, Dzieła Zebrane –I”), 1962
- [12] Ferdinand de Saussure „Cours de Linguistique generale” („Kurs Językoznawstwa Ogólnego”), 1916
- [13] „A Teaching Seminar with Milton E. Erikson” („Seminarium Naukowe z udziałem Milтона E. Eriksona”), Redaktor wydania – Jeffrey K. Zeig, 1980
- [14] Kitaro Nishida „Zen no kenkyuu”, 1911
- [15] Prywatne konsultacje autora z Dr Rolfem Eberfeldem (Philosophische Fakultät, Universität Wuppertal, Niemcy), 1999

### **Podziękowania**

Tłumacz tekstu: Katarzyna Julia Pastuszek pragnie podziękować Pani Agnieszce Kamińskiej za wartościowe konsultacje dot. tłumaczenia.

*Instytut Technologii Hokkaido (adres: Maeda 7-15-4-1, Teine-ku, Sapporo 006-8585, Japonia)*

