

## **Percepcja w Tańcu Butoh**

### **Toshiharu Kasai\* oraz Kate Parsons\*\***

#### **Streszczenie**

W poniższym tekście autorzy postawili sobie za cel wyjaśnienie kwestii znaczenia i roli percepcji w tańcu Butoh. Na początku autorzy zestawiają ze sobą terminy „percepcja” (ang. perception) i „ekspresja” (ang. expression), sugerując również, iż tancerz, który „percepuje” (ang. perceives) i jest świadomy swego ciała-umysłu raczej niż je „wyraża” (ang. expresses), jest w swym tańcu bliższy prawdziwemu Butoh. Następnie autorzy przechodzą do omówienia kwestii związanych z używaniem wzroku; w tej części pracy skupiają się głównie na analizie stanowiska Butoh w kwestii nadmiernego wykorzystywania percepcji wzrokowej. Dalszą część pracy autorzy poświęcają bardziej szczegółowym rozważaniom na temat tego, co to znaczy percepuować i być świadomym swego ciała-umysłu i pozwalać biernej percepcji, by pobudziła ruch Butoh. W tekście autorzy tłumaczą także znaczenie terminów: „czas społeczny” (ang. „social time”) i „czas ciała” (ang. „body time”); terminy te są wykorzystywane w Metodzie Tańca Butoh usystematyzowanej przez Kasai i Takeuchi. W podsumowaniu pracy, autorzy sugerują, iż taniec Butoh i ćwiczenia proponowane przez Metodę Tańca Butoh (Kasai i Takeuchi, jak też inne metody tańca Butoh), mogą być wykorzystywane również poza granicami „świata tańca”. Kasai i Parsons twierdzą, iż taniec i trening Butoh może funkcjonować jako sposób osiągnięcia większej świadomości ciała nie tylko przez pojedyncze jednostki, ale także przez całe grupy społeczne, w których sposób poruszania się jest zdeterminowany i ograniczony przez normy kulturowe danej grupy.

#### **I. Wprowadzenie**

Ważnymi elementami Butoh - formy tańca rozwiniętej przez Tatsumiego Hijikatę w Japonii, pod koniec lat 1950-tych – jest badanie nieświadomych części umysłu, stłumionych żądz i ograniczonych impulsów. Zewnętrzna forma Butoh – pokryte białą farbą ciała tancerzy,

zniekształcony wyraz twarzy, gwałtowne ruchy i niecodzienne wygięcia ciała – jest rozpoznawana na całym świecie, jednakże jako niedostateczną należy ocenić świadomość filozoficznego znaczenia Butoh i fizjologicznych zmian, które mogą nastąpić na drodze treningu Butoh. Koncentrując się na roli percepcji w Butoh, autorzy mają nadzieję wyjaśnić specyficzny sposób w jaki w Butoh rozumiana jest relacja ciało-umysł. Autorzy pragną również, by ich tekst pełnił funkcję wprowadzenia do tematu potencjalnych terapeutycznych i transformujących efektów jakie wywołuje trening Butoh.

W swym ostatnim artykule, Kasai i Takeuchi <sup>(1)</sup> podkreślają: „W Butoh, wielką wagę przykładają się do tych aspektów ciała-umysłu (ang. body-mind), które zazwyczaj są pomijane i dyskredytowane. Drgawki, gwałtowne ruchy, grymasy, czy zniekształcona postawa ciała, upadki lub inne ruchy mimowolne są wysoko cenione jako sposoby wyzwolenia ciała-umysłu. Są one wykorzystywane jako klucze do badania pod-/nieświadomości – ta eksploracja odbywa się na drodze doświadczania niekontrolowanych reakcji lub przez wykonywanie ruchów, które są zakazane lub/i tłumione przez społeczną normę, która jest charakterystyczna dla danej kultury. Ta norma społeczna apriorycznie określa zakres ruchów społecznie akceptowanych, nieakceptowanych, czy pożądanych.”

## **II. Ekspresja i Percepcja**

Na początku, warto skonstrastować ze sobą dwa terminy: „percepcję” oraz „ekspresję”. Prawdą jest, iż celem Butoh jest odkrywanie, badanie i wyzwalamie aspektów ciała-umysłu, które zostały stłumione i ograniczone przez społeczne uwarunkowania. Jednakże błędnym byłoby definiowanie Butoh jako metody zorientowanej jedynie na „wyrażanie” (od ang. expressing) czegoś zakazanego, stłumionego, wypartego. Przedmiotem ożywionej dyskusji wśród tancerzy Butoh i naukowców badających ten taniec jest kwestia tego, na ile źródeł tańca Butoh można dopatrywać się w niemieckim „Ekspresjonizmie” <sup>(2,3)</sup> oraz w jakim stopniu można Butoh nazywać tańcem „ekspresjonistycznym”. Istnieją podejrzenia, iż ojciec tańca Butoh - Tatsumi Hijikata, podobnie jak Kazuo Ohno, kształcili się w tradycji niemieckiego Ekspresjonizmu, zanim wkroczyli w świat tańca Butoh. To historyczne powiązanie oraz improwizacyjny charakter obydwu form tańca, pobudza niektórych badaczy do zauważania i podkreślania w Butoh „ekspresjonistycznych” elementów.

Jednakże wielu tancerzy Butoh odrzuca tezę, iż ekspresja jest główną cechą tego tańca. Tancerze ci twierdzą, iż związek między Butoh i niemieckim Ekspresjonizmem opiera się jedynie na zbieżności czasowej. W wywiadzie przeprowadzonym podczas projektu Butoh

„Ex...it! '99”, szef grupy Butoh Kozen-Sha – Yukio Waguri powiedział: „ Mówi się, że Butoh to rodzaj Ekspresjonistycznego Tańca. Osobiście nie zgadzam się z tym twierdzeniem, jeśli ekspresja oznacza manifestowanie swej tożsamości ...”<sup>(4)</sup>. Waguri trafnie zauważa, iż pojęcia „tożsamości”, czy „osobowości” przysły do Japonii z „zewnątrz” (mówiąc „z zewnątrz” Waguri ma zapewne na myśli takie państwa jak Stany Zjednoczone) przez co są te terminy nieadekwatne przy omawianiu japońskich określeń pojęcia „tożsamości”. Na Zachodzie (w szczególności w Stanach Zjednoczonych) duży nacisk kładzie się w większym stopniu na tożsamość indywidualną, niż tożsamość grupową. Natomiast japońskie rozumienie pojęć „jednostka”, „osoba”, „tożsamość” są bardziej nieostre i elastyczne. Tym samym twierdzenie, iż tancerz Butoh dąży w tańcu do wyrażenia („ekspresji”) tego kim lub czym „jest” w środku, wydaje się być narzuceniem tańcu Butoh Zachodniej ideologii. W tym samym wywiadzie Waguri powiedział, że Ekspresjonizm zakłada podział na to co zewnętrzne i wewnętrzne, który jest niestosowny w przypadku Butoh: „Często mówi się ‘Masz wewnątrz, ale nie widać go na zewnątrz’ albo ‘Masz tylko powierzchowność, ale nic nie masz w środku’. Myślę, że należy zmienić taki sposób myślenia, który dzieli rzeczy na dwoje.”

Niektórzy badacze tańca nie zgadzają się z określeniem Ekspresjonizmu zaproponowanym przez Waguriego. Autorzy poniższego artykułu wstrzymują się od zajęcia jednoznacznego stanowiska w tej dyskusji. Ważniejszym dla celów artykułu jest wskazanie na fakt, iż pojęcie „ekspresji” (wyrażania) jest nieadekwatne w badaniu i próbach zrozumienia japońskich korzeni Butoh. Termin „wyrażać” sugeruje, że coś jest „wypchnięte” na zewnątrz. W niektórych sytuacjach, termin „wyrażać” oznacza, że zmusza się coś co jest wewnątrz, aby pojawiło się w sferze zewnętrznej. Prawdą jest, iż Butoh wiąże się z konfrontacją i wyzwaniem stłumionych lub zakazanych aspektów ciała-umysłu. Jednakże traktowanie tego aspektu jako jedyne celu tańca Butoh neguje znaczenie kwestii świadomości ciała-umysłu, która jest w tym tańcu kluczowa. „Ekspresjonistyczny” – to odpowiednie określenie dla procesu uwalniania przez jednostkę tego, co doświadczyła i tego, co sobie uświadomiła. Jednakże w Butoh, uwalnianie jest jedynie jednym z elementów szerszego procesu. Sondra Horton Fraleigh, która pobierała lekcje u Mary Wigman (uznawanej za jedną z założycielek tańca Ekspresjonistycznego w Niemczech), a następnie u Kazuo Ohno (którego wraz z Hijikata uznaje się za twórcę tańca Butoh), napisała: „(...) w Szkole Wigman pracowaliśmy tworząc spontaniczne improwizacje na zadane przez prowadzącą tematy i instrukcje. Następnie prezentowaliśmy efekty naszej pracy w różnych jej stadiach prowadzących od improwizacji do choreografii. Każdy prezentował swoją improwizację przed całą grupą. Nasze improwizacje były bardzo ekspresyjne, ukierunkowane na zewnętrzną manifestację i

bardziej ekstrawertyczne, niż w przypadku improwizacji, które wykonywałam na zajęciach z Kazuo Ohno. W pracy z Kazuo Ohno obserwowaliśmy wewnętrznym okiem własny ruch i samych siebie.”<sup>(3)</sup>

Opis Fraleigh sugeruje, iż w tańcu ekspresjonistycznym (a przynajmniej w tej jego formie, której Fraleigh doświadczyła podczas zajęć z Wigman) postrzeganie i świadomość ciała-umysłu definiowane są jedynie jako krok w procesie odkrywczym. W tańcu ekspresjonistycznym świadomość ciała i postrzeganie stanowią narzędzia używane w celu zewnętrznej manifestacji tego, czego doświadcza się wewnątrz. Natomiast tancerz Butoh jest zaangażowany w proces przyglądania się i „zwracania uwagi na” ciało-umysł bez kierowania swej uwagi na zewnątrz w celu zmanifestowania doświadczanych wewnątrz emocji, stanów, zmian etc. Proces posługiwania się „wewnętrznym okiem” będzie dokładnie omówiony w dalszej części tekstu. Aby wyraźnie podkreślić kontrast między Butoh a tańcem ekspresjonistycznym, jeśli chodzi o użycie narzędzi percepcji i świadomości ciała-umysłu, wystarczy powiedzieć, iż Butoh i Ekspresjonizm różnią się od siebie ukierunkowaniem „percepcji”. Tancerz ekspresjonistyczny percypuje (postrzega) ciało-umysł po to, aby następnie przekazać światu zewnętrznemu to co „zobaczył” (doświadczył) wewnątrz. Tym samym tancerz ten kieruje dużą część swojej uwagi ku otoczeniu zewnętrznemu i koncentruje się na tym, jak zamienić swoje wewnętrzne doświadczenie w jego fizyczną i widoczną dla obserwatora manifestację. Natomiast tancerz Butoh nie stawia sobie za cel „ukazywania” doświadczanego i postrzeganego przez siebie ciała-umysłu. Uwaga tancerza Butoh pozostaje skierowana do wewnątrz, tancerz skupia się na doświadczaniu ciała-umysłu i pozwala, by ten proces percepcji inicjował ruch.

### **III. Percepcja Wzrokowa w Butoh**

Percepcja zmysłowa jest obecna na wielu poziomach doświadczenia jakim jest taniec Butoh. Na początku autorzy pragną przyjrzeć się zmysłowi wzroku, który jako pierwszy kojarzy się z terminem „percepcja”. W artykule „Uwagi na Temat Tańca Butoh”<sup>(5)</sup> Kasai zwraca uwagę na fakt, iż tancerze Butoh często wywracają oczy tak, że widać tylko białka oczu. Jak twierdzi Kasai, niektórzy tancerze robią to celowo, by „wyrazić coś aspołecznego i groteskowego”. Kasai uważa jednak, iż celowe wywracanie oczu przez tancerzy Butoh zdradza ich płytkie rozumienie Butoh. W wywracaniu oczu liczy się dla nich jedynie efekt jaki ich białka zrobią na publiczności. Intencjonalność wywracania oczu zdradza ukierunkowanie skupienia tancerza na zewnątrz.

Tancerz, który stara się zgłębić i ucieleśnić esencję Butoh nie skupia się na tym jak wygląda. Dzięki temu - jak twierdzi Kasai - tancerz ten będzie silniej oddziaływał na publiczność, będzie bardziej przekonujący w swym działaniu. Załóżmy, że widz stara się znaleźć różnice między tancerzem skupionym na tym jak wygląda, a tancerzem którego uwaga ukierunkowana jest do wewnątrz i który przez to jest bardziej przekonujący. Zapewne widz ten wpadnie w rozterkę jeśli skupi się jedynie na badaniu tego, w jaki sposób tancerze ci posługują się oczami. Aby wytropić różnice między tymi dwoma typami tancerzy widz powinien śledzić to jak ruchy ciała korespondują z użyciem oczu. Tancerz, który celowo wywraca oczy, skupia na tym ruchu znaczną część swojej uwagi, co znajduje odbicie w jego ciele. Ekspert tańca Butoh, bazując jedynie na obserwacji ciała tancerza (ekspert Butoh obserwuje ciało tancerza jako całość), jest w stanie wytropić, jak i gdzie tancerz kieruje i rozkłada swoją uwagę. Kasai wyznał, iż do wejścia w świat Butoh zainspirowało go doświadczenie bycia obserwowanym przez mistrza tańca Butoh oraz szok z jakim wiązało się to doświadczenie. T. Kasai podkreśla, iż zafascynował go fakt, że mistrz Butoh potrafił czytać w myślach Kasai jedynie obserwując jego ciało. Mimo, iż doświadczenia Parsons w zakresie Butoh są niewielkie, może ona stwierdzić, iż jej pierwsza reakcja była podobna do reakcji Kasai. Kasai oraz Takeuchi (partnerka Kasai w duecie tańca Butoh - „GooSayTen”) byli w stanie poprzez obserwację rozpoznać aspekty, które Parsons określa jako swoją prywatną „osobowość”; Kasai i Takeuchi rozpoznali aspekty prywatnej „osobowości” Parsons przyglądając się jej ruchom, żywym reakcjom na dotyk lub sposobom w jakie fizycznie wyrażała swą niechęć lub stawiała opór wobec dotyku Kasai i Takeuchi. Parsons była ogromnie zaskoczona błyskotliwymi umiejętnościami, które pozwoliły Kasai i Takeuchi w tak krótkim czasie ją „odczytać”. Parsons porównuje to doświadczenie do doświadczenia klienta zaskoczonego tym, że jego psychoterapeuta wie o nim rzeczy, z których on sam z trudem sobie zdaje sprawę.

Podczas zajęć tańca Butoh unika się używania luster. Kasai zaznacza: „Jeśli podczas tańca przyglądasz się swemu ciału w lustrze, wówczas nie tańczysz, lecz analizujesz bodźce wzrokowe i możliwe, że tracisz przez to wartościowe subtelne doznania ciała.”<sup>(5)</sup> Podobnie jak tancerz, który celowo wywraca oczy, tancerz, który patrzy na siebie w lustrze podczas tańca lekceważy i odwraca swoją uwagę od posiadanych przez siebie alternatywnych sposobów postrzegania i doświadczania ciała. Alternatywne sposoby postrzegania ciała zostaną dokładnie omówione w Części IV pt.: *Postrzeganie Ciała-Umysłu w Butoh*. W tym miejscu wystarczy jeśli powiemy, że użycie luster podczas treningu lub/i tańca prowadzi do zachwiania równowagi między koncentracją skierowaną na zewnątrz i tą skierowaną do wewnątrz. Lustra kuszą tancerza, by skierował uwagę na zewnątrz, co powoduje, że umiejętność ukierunkowania koncentracji do wewnątrz pozostaje niewykorzystana. Przyglądając się swemu ciału w lustrze, tancerz polega głównie na wzroku, który jest zmysłem najczęściej przez nas używanym i trenowanym. Tym samym tancerz ten nie uruchamia i nie ćwiczy swych percepcyjnych zdolności swych pozostałych zmysłów – takich jak węch, słuch, dotyk.

Joan Laage, amerykańska tancerka i badaczka tańca Butoh, która przez kilka lat pobierała lekcje Butoh w Tokyo, pisze: „Ashikawa, Ohno i Tanaka, wciąż powtarzają swym tancerzom, że oczy nie-widzą (ang. not-seeing). Ashikawa naprowadza swoich tancerzy podsuwając im wyobrażenie głowy będącej jednym wielkim okiem lub obraz niezliczonej liczby oczu pokrywających całe ciało. Często podczas treningu Ashikawa macha gazetą przed twarzą tancerza, zacierając jego pole widzenia i powodując, że ostrość wzroku ulega rozproszeniu.” Laage twierdzi, że ten rodzaj „(...) rozproszonego, rozmytego, nie-widzącego spojrzenia pozwala, aby głowa, a przede wszystkim twarz – która na Zachodzie jest uważana jako jeden z ważniejszych obszarów ciała jeśli chodzi o funkcję komunikacyjną – stały się równorzędne z resztą ciała.”<sup>(2)</sup> [patrz także omówienie „twarzy” jako fundamentu symbolicznego porządku kultury, „twarz” jako fundament wspierający autoreferencjalny system języka, m.in. przez – E. Levinasa „Całość i nieskończoność. Esej o zewnętrzności” i S. Žižeka „Melancholia i akt etyczny” – przyp. tłum.]

Podczas rozmów między Kasai i Parsons we wrześniu 2002, Kasai tłumaczył zasadę nie-widzącego spojrzenia za pomocą przykładu widzenia peryferyjnego. W Butoh, jak mówi Kasai, tancerze dużo czasu poświęcają na rozwijanie zdolności widzenia peryferyjnego. Fizycznym efektem użycia widzenia peryferyjnego jest lekkie obniżenie powiek, rozluźnienie oczu i rozproszenie (rozmycie) ostrości wzroku. Użycie widzenia peryferyjnego nie ma na celu osiągnięcie konkretnego wyglądu zewnętrznego, ale nowego sposobu postrzegania i

doświadczenia otaczającej rzeczywistości i siebie samego. Gdy tancerz wykorzystuje widzenie peryferyjne, jest wówczas otwarty na otoczenie zewnętrzne, a rozmycie ostrości wzroku związane ze zmniejszonym skupieniem na rzeczywistości zewnętrznej, umożliwia tancerzowi głębsze doświadczenie siebie, i.e. swego ciała-umysłu. W efekcie tancerz osiąga większą równowagę między percepcją zewnętrzną i wewnętrzną oraz ukierunkowaniem uwagi na zewnątrz i do wewnątrz.

Jak twierdzi Kasai, poleganie na widzeniu peryferyjnym „szerzej” otwiera świat. Korzystanie z widzenia peryferyjnego powoduje także ograniczenie naszej tendencji do zbytniego polegania na bodźcach wzrokowych. Kasai - urodzony i wychowany w Japonii - sugeruje, iż tendencja by w bardzo dużym stopniu polegać na bodźcach wzrokowych jest szczególnie silna w kulturze Zachodu. W społeczeństwach Zachodu ludzie zazwyczaj używają oczu w „laserowy” sposób, co więcej różnice między Zachodnim – bardziej „przenikliwym” sposobem patrzenia a japońskim „rozmytym” (ang. diffused) sposobem patrzenia, wpływają na relacje między postrzegającym a tym-co-postrzegane.

W artykule „Uwagi na Temat Tańca Butoh”<sup>(5)</sup> Kasai stwierdza, że Zachodni sposób patrzenia powoduje powiększenie rozdziału pomiędzy postrzegającym a tym-co-postrzegane. Isamu Osuga, były lider grupy tańca Butoh – „Byakkosha”, podtrzymuje opinię Kasai. Osuga twierdzi, iż:

„Na Zachodzie, gdzie dominuje Chrześcijaństwo, powszechna jest perspektywa patrzenia z lotu ptaka, korespondująca z wizją wniebowstąpienia Jezusa Chrystusa, który oglądał świat z perspektywy wertykalnej. W Oriencie, powszechna jest perspektywa owada, zwierzęcia lub innego stworzenia, korespondująca z pólleżącą pośmiertną pozycją Buddy otoczonego przez swych uczniów. Zachód, który postrzega świat z zewnątrz i Wschód, który jest wewnątrz świata, posiadają zupełnie różne wektory świata.”<sup>(6)</sup>

Według Osugi, odbicie tych odmiennych punktów obserwacyjnych jest obecne także w tańcu. Rdzennie japoński taniec Butoh odwołuje się do wzorca postrzegania oraz patrząc szerzej – do tradycji, w których postrzegający jest integralną częścią otaczającego go świata. Ludzie Zachodu, którzy zaczynają praktykę tańca Butoh – tańca nie zakorzenionego w ich rodzimej kulturze - mają tendencję do oddzielania siebie (jako postrzegających) od tego-co-postrzegają.

Parsons, urodzona i wychowana w USA, zgadza się z twierdzeniem, iż typowy dla Zachodu sposób postrzegania rzeczywistości przejawia tendencję do uprzedmiotawiania. W

Zachodniej tradycji filozoficznej, perspektywa idealna czy idealny punkt obserwacji mają swe źródło w wizji „patrzenia okiem Boga” (ang. „God’s-eye view”). Jeśli rozwiniemy tę metaforę, zauważymy, iż w tym układzie obserwator jest bezcielesny, a punkt, z którego obserwuje rzeczywistość to „nigdzie” (ang. „a view from nowhere”) <sup>(7)</sup>. Parsons z przekonaniem stwierdza, iż odmienne punkty i sposoby obserwacji rzeczywistości (Zachodni vs. Orientalny) wyraźnie wpływają na to, jak ludzie z Zachodu i Japończycy, w szczególności tancerze, postrzegają siebie w relacji do przestrzeni i grawitacji. Parsons uważa jednak, że stawianie penetrującego sposobu patrzenia jako dowodu na przyjmowanie przez obserwatora typowej dla Zachodu pozycji filozoficznej, jest ograniczające, gdyż pomija jeden z istotnych aspektów tego penetrującego sposobu patrzenia – aspektu, który mniej związany jest z filozofią a bardziej z kulturowo uwarunkowanymi zasadami relacji międzyludzkich.

Na Zachodzie, ludzie zazwyczaj utrzymują kontakt wzrokowy dłużej niż czyni to przeciętny Japończyk. Dla przeciętnego człowieka Zachodu, dłuższe utrzymywanie kontaktu wzrokowego ma na celu wzbudzenie w rozmówcy zaufania i wyrażenie dla niego szacunku; relatywnie krótki kontakt wzrokowy może przez człowieka z Zachodu być odebrany jako brak szacunku lub prowokacja lub rodzaj wyzwania. Przez przeciętnego Japończyka, bezpośredni, długi kontakt wzrokowy będzie zazwyczaj odbierany jako wyraz braku szacunku lub prowokacja. Joan Laage (amerykańska badaczka) pisze: „Rozproszone lub niebezpośrednie spojrzenie jest Japończykom znane, ponieważ wykorzystują je oni na co dzień. Jest ono związane z ich niechęcią do bezpośredniej konfrontacji i podkreśla ich sposób komunikowania się poprzez gesty i język.” <sup>(2)</sup> Gdy człowiek z Zachodu będzie patrzył Japończykowi prosto w oczy, ten ostatni odczyta to jako spojrzenie uprzedmiotowiające; fenomen ten ma swe źródła w różnicach między tym, jak każda z kultur „postrzega” relację między postrzegającym a tym co postrzegane. Powyższe tezy dotyczące zależności między społecznie i kulturowo uwarunkowanymi relacjami międzyludzkimi a sposobem patrzenia nie kolidują z wcześniej wspomnianymi różnicami filozoficznymi między Orientem a Zachodem. Możemy się tu dopatrywać sugestii, iż istnieje złożona zależność między fizycznymi schematami poruszania się a różnicami kulturowymi i filozoficznymi. Autorzy twierdzą, iż w każdej kulturze istnieje związek między fizycznym sposobem patrzenia a kulturową/filozoficzną orientacją danej kultury; związku tego nie możemy jednak określić jako jednoznacznej ekwiwalencji.

Autorzy uważają, iż użycie peryferyjnego sposobu patrzenia wpływa na to, w jaki sposób dana osoba postrzega siebie w danej przestrzeni. Kasai podkreśla, iż widzenie peryferyjne nie spełnia funkcji penetracji świata zewnętrznego (tę funkcję spełnia natomiast



widzenie fovea (fotopowe) - ang. fovea vision; [jest to barwne widzenie szczegółów przy dobrym oświetleniu, które możliwe jest dzięki światłoczułym receptorom siatkówki - czopkom; fovea - dołek środkowy (plamka żółta) to miejsce na siatkówce o największym zagęszczeniu czopków; obraz skupiony na dołku środkowym jest widziany z największą ilością szczegółów – przyp. tłum.]). Według Kasai, widzenie peryferyjne daje człowiekowi doznanie lub poczucie bycia w otoczeniu - bycia częścią otoczenia, powoduje upłynnienie granicy między tancerzem a powietrzem oraz między tancerzem a przedmiotami znajdującymi się wokół niego. Jeśli dana osoba przyzwyczai się do widzenia peryferyjnego, wówczas może przejść do opanowywania kolejnej umiejętności związanej ze zmysłem wzroku – umiejętności widzenia pustej przestrzeni. Zazwyczaj patrzymy na przedmioty „przyglądając się im”, aczkolwiek istnieje również sposób widzenia przestrzeni jako takiej – przestrzeni poza obiektem któremu się przyglądamy. Kwestia umiejętności widzenia pustej przestrzeni wiąże się z alternatywnymi formami percepcji wykorzystywanymi w Butoh.

#### **IV. Postrzeganie Ciała-Umysłu w Butoh**

Abstrahując od tego jak ścisła jest zależność między fizycznym spojrzeniem a kulturowo/filozoficznym spojrzeniem, autorzy uważają, że większość z nas zbyt mocno polega na percepcji wzrokowej jako głównym sposobie doświadczania świata. Powinniśmy pamiętać, iż termin „percepcja” odnosi się nie tylko do postrzegania wzrokowego, nawet jeśli rozumiemy wzrok metaforycznie. Tancerz Butoh – Min Tanaka napisał: „Żyjemy naszymi ciałami i postrzegamy świat mając oczy naszego ciała otwarte.”<sup>(8)</sup>

W zwyczajnych sytuacjach społecznych, które Kasai określa jako „czas społeczny”, schematy percepcji i ukierunkowywania uwagi są silnie zdeterminowane przez przekonania danej osoby o tym, co jest w danej sytuacji odpowiednie, czego się od niej oczekuje etc. W „czasie społecznym” niektóre bodźce, takie jak delikatne swędzenie czy delikatny powiew są przez nas odbierane, lecz nie docierają do świadomego poziomu naszej uwagi lub nie skupiamy się na nich przez długi czas. Silniejsze impulsy, takie jak np.: irytujące swędzenie, mogą absorbować uwagę w pełnym stopniu, jednak odruch poddania się denerwującemu impulsowi jest zazwyczaj tłumiony ponieważ silniejszą od poddania się mu jest potrzeba zachowywania się w sposób rozumiany jako odpowiedni i społecznie akceptowany.

Tancerze Butoh badają wpływ „czasu społecznego” na ciało. Dorastając, uczymy się jakie ruchy są akceptowane, jakich się oczekuje, uczymy się także tłumić te impulsy, odruchy, żądze i pragnienia, które są społecznie nieakceptowane, uważane za niegrzeczne lub/i te,

które stanowią tabu. Poprzez badanie ograniczeń narzucanych przez „czas społeczny” oraz nawyków cielesnych płynących z procesu uspołeczniania ciała-umysłu, tancerze Butoh starają się przestawić na coś, co Kasai nazywa „czasem ciała”. Proces, którym tancerze posługują się w celu wejścia w stan „czasu ciała”, jest dokładnie omówiony w rozdziale V pt.: *Rozluźnienie Konwencjonalnego Postrzegania i Doświadczania Ciała-Umysłu; Kultywowanie Ciała-Umysłu Butoh*. Tancerz, przechodząc od „czasu społecznego” do wolniejszego „czasu ciała”, pozwala by bierna uwaga kierowała jego ruchem. Tancerz ten pozwala również, by impulsy „wołały” go; dla większości z nas jest to nieznanne doświadczenie, jest tak ponieważ zatraciliśmy umiejętność „słyszania” impulsów, przez co nie reagujemy na nie. Niewielkie swędzenie lub tik, które ignorujemy w warunkach codziennych sytuacji społecznych, stają się głównym elementem pobudzającym tancerza Butoh do zmiany utartych matryc uspołecznionego zachowania.

Ruchy tancerza Butoh nie są zwyczajnymi ruchami: poszczególne części ciała tancerza mogą drżeć, napinać się lub wykonywać gwałtowne ruchy, wyginając i wykręcając się przy tym. W tańcu Butoh pojawić mogą się wszelkie rodzaje ruchów zdezorganizowanych i mimowolnych – od ostrych i raptownych do ruchów łagodnych i rozwijających się stopniowo. Podobne ruchy można zaobserwować w Treningu Autogenicznym (autohipnozy), w procesie zwanym „autogenicznym rozluźnieniem”, w którym ciało wykonuje rodzaj automatycznej kompensacji ruchów lub emocji, które wcześniej zostały wyparte <sup>(9)</sup>. Autogeniczne rozluźnienie to doświadczenie bierne. Dla osoby doświadczającej autogenicznego rozluźnienia, każda reakcja w ciele jest zaskoczeniem, ponieważ osoba ta nie spodziewa się lub nie planuje jej.

Jeśli podczas tańca Butoh polegać będziemy na biernej percepcji i całkowicie się jej poddamy, wówczas w diametralny sposób zmieni się nasze bytowanie; ciało-umysł wejdzie wówczas w stan podobny do doświadczeń autogenicznego rozluźnienia. Wówczas to co się wydarza jest nieprzewidywalne, jednakże to ciało postrzegającego (czyli tego, który doświadcza autogenicznego rozluźnienia) jest źródłem tej nieprzewidywalności. Kasai podkreśla, że mimo iż słowo „bierność” często budzi negatywne konotacje, w omawianym tutaj przypadku „bierność” oznacza otwartość i gotowość na pojawienie się nieznanych bodźców pochodzących z wewnątrz lub z zewnątrz. Często podczas treningu tańca Butoh lub w czasie spektaklu Butoh, uwalniają się stłumione impulsy lub wyparte emocje; u tancerza zaobserwować można wówczas ruchy autentyczne (takie, które tancerz w przeszłości stłumił, podczas gdy powinien był doświadczyć ich i je wyzwolić). Przyzwolenie na proces uwalniania stłumionych ruchów i emocji może obudzić w tancerzu fascynację tymże

procesem, może tancerza zaskoczyć, a nawet rozdrażnić, czy zdenerwować, może także poprowadzić go ku psychosomatycznej „jedności” ciała i umysłu.

#### **IV. Rozluźnienie Konwencjonalnego Postrzegania i Doświadczania Ciała-Umysłu; Kulturowanie Ciała-Umysłu Butoh**

W celu wyzwolenia stłumionych i wypartych ruchów, Toshiharu Kasai i Mika Takeuchi stworzyli Metodę Tańca Butoh<sup>(1, 10)</sup>. Metoda ta składa się z trzech faz: fazy Ruchu Swawolnego – inaczej faza Cieleśnej Zabawy, faza Relaksacji, faza Konfrontacji. Każda z faz ma na celu osiągnięcie otwartości na zewnętrzne i wewnętrzne bodźce. Zabawa i relaksacja przygotowują doświadczającego na to, by pozwolił zewnętrznym i/lub wewnętrznym bodźcom przewyciężyć lub zaskoczyć wykształcony przez doświadczającego stabilny i utrwalaony system zastanowienie-reakcja-zachowanie (chodzi o to, by przez zaskoczenie tego utartego systemu reakcji na bodźce wywołać u doświadczającego spontaniczność reagowania). Doświadczenie bycia zaskoczonym przez własne ciało może być bardzo wzbogacające, może także być denerwujące i niepokojące. Proces wyzwalaania stłumionych i wypartych ruchów może wywoływać niezliczone rodzaje emocji; dlatego też niezwykle istotnym jest, szczególnie jeśli chodzi o nowicjuszy tańca Butoh, aby przeszli przez fazy zabawy i relaksacji zanim rozpoczną fazę konfrontacji.

Kiedy Parsons po raz pierwszy doświadczała Metody Tańca Butoh, wespół z różnymi elementami Metody, trzy fazy pomogły Parsons uwolnić śmiech i wyzbyć się niepokojem (a tym samym doprowadziły do rozluźnienia napięcia mięśniowego, które blokuje głębszą eksplorację). Przede wszystkim pomogło jej w tym zaangażowanie w zabawę z innymi. Proces bawienia się – robienie tego, co dorośli mogą uważać za głupie, a co jest całkowicie normalnym elementem bycia dzieckiem – pomaga zminimalizować wagę, jaką przykładamy do tego jak powinniśmy wyglądać, czy zachowywać się. To, że wyglądamy i zachowujemy się „poprawnie” często uważane jest za wskaźnik przejścia od dzieciństwa do dorosłości; taniec Butoh, który zakłada konfrontację z ruchami, które w często niezdrowy sposób zostały stłumione lub/i wyparte, wykorzystuje i pozwala na zabawę, by wywołać i ożywić wolność poruszania się. Odkrycie ruchów i impulsów, których jako dzieci mogliśmy doświadczać bez ograniczeń, było jednym z celów ojca Butoh – Tatsumiego Hijikaty. Fraleigh opisuje Hijikatę w następujący sposób: „W jego (Hijikaty) treningu widoczne było świadome dążenie do odtworzenia dziecięcej mądrości, rodzaju niewinności, którą posiadają dzieci – szczególnie jeśli chodzi o ciało - a którą my (dorośli) zapomnieliśmy.”<sup>(3, 10)</sup>

Podczas fazy relaksacji treningu Metody Tańca Butoh osobie biorącej udział pomaga się wejść w stan, w którym może ona „zwolnić” (ang. „slow down”); oddech staje się wolniejszy i głębszy, ruch jest podtrzymywany [W fazie relaksacji treningu Metody Tańca Butoh duża część ćwiczeń polega na pracy w parach; autorzy mówiąc o „ruchu podtrzymywanym” mieli na myśli to, iż osoba sama nie wykonuje ruchu, lecz pozwala, by partner „podtrzymywał” jej części ciała i nimi poruszał, jak na przykład w przypadku ćwiczenia „rozluźniania ramienia” (ang. „arm relaxation” exercise), gdzie osoba A leży na podłodze z zamkniętymi oczami, a osoba B podnosi rękę osoby A i lekko nią porusza pomagając osobie A rozluźnić staw barkowy. – przyp. tłum.] i zminimalizowany. Jak już wspomniano, Kasai i Takeuchi opisują ten proces jako przejście od „czasu społecznego” do „czasu ciała”. Według Kasai i Takeuchi, łatwiej jest doświadczać własnego ciała, gdy jest się w stanie relaksacji. Im bardziej jesteśmy zrelaksowani, tym wyraźniej odbieramy autentyczne impulsy oraz zauważamy dysonans istniejący między impulsami a społecznie uwarunkowaną lub zaprogramowaną reakcją na nie. Tym samym uwalniamy się od zaprogramowanej potrzeby tłumienia ruchu. Przejście od „czasu społecznego” do „czasu ciała” to proces długotrwały, a osiągnięcie stanu głębokiej relaksacji może stwarzać poważne trudności dla ludzi pochodzących z innego niż orientalny kręgu kulturowego. Porównując doświadczenia prowadzenia zajęć Metody Tańca Butoh w różnych krajach, Kasai zauważa, że zazwyczaj ludzie z Zachodu mają o wiele więcej trudności w zbudowaniu zaufania do drugiej osoby i w reagowaniu na nią ciałem, podczas gdy Japończycy mają więcej trudności w odkrywaniu niepowtarzalności swojego ciała-umysłu jako odrębnego od innych.

Kiedy jesteśmy w stanie głębokiej relaksacji, może nam się wydawać, że poszczególne części naszego ciała poruszają się autonomicznie. Na przykład Kasai doświadczył, jak jego ręka porusza się i wygina w dziwny sposób. W tym procesie wyzwalań i „rozplątywania” ciała mogą pojawić się także drgawki i inne gwałtowne ruchy. Podział na „czas społeczny” i „czas ciała” koresponduje z podziałem na „siebie” (tu w znaczeniu własnego ciała i umysłu) i ciała-umysły innych. Możemy w tym miejscu wyciągnąć skrótowy wniosek, iż człowiek nie jest do końca w stanie zacząć postrzegać siebie dopóki nie zminimalizuje swojej koncentracji na innych lub na odbiciu siebie w oczach innych (to odbicie może pochodzić od rzeczywistych innych lub od zinterioryzowanych społecznych normach super-ego).

## **VI. Wpływ Procesu Auto-Percepcji w Butoh**

Butoh może na wielu poziomach wpływać wyzwalamąco na ciało-umysł. Na bardzo podstawowym poziomie, Butoh pobudza odkrywanię impulsów, które wszyscy (może nieświadomie) tłumimy: potrzebę podrapania się w niefortunnie usytuowanym miejscu, potrzebę rozwalenia się na kanapie zamiast siedzenia prosto, lub innych potrzeb, które dana kultura definiuje jako niestosowne i wobec których marszczy czoło. Jednak na głębszym poziomie, psychosomatyczna eksploracja ćwiczeń Butoh może wpływać na przemianę człowieka; Butoh pozwala ludziom „żyć ich własnymi, naturalnie pojawiającymi się emocjami, takimi jak złość, depresja, smutek, strach, radość, etc. (...)”<sup>(10)</sup>, Butoh może przynosić skutki terapeutyczne. Niektóre wyniki psychosomatycznej eksploracji Butoh są jeszcze bardziej zaskakujące: Takeuchi potwierdza, iż podczas pracy w klinice psychiatrycznej, jeden z jej klientów po przejściu fazy Relaksacji odzyskał wcześniej utracony głos. Metoda Tańca Butoh posiada ogromny niewykorzystany potencjał, który można wykorzystać dla transformacji tego, w jaki sposób ludzie się poruszają, jak rozumieją, postrzegają i odczuwają swe ciała.

Parsons wyraźnie zaznacza, jak głęboko jest poruszona ogromnym wyzwalamącym potencjałem Butoh; Butoh poprzez psychosomatyczną eksplorację pomaga wyzwolić się nie tylko pojedynczym jednostkom i ich ciałom-umysłom, ale działa uwalniająco również na poziomie doświadczeń dzielonych w grupach społecznych. Precyzując - Parsons uważa, iż potencjał Metody Tańca Butoh leży w istotnej roli jaką Butoh może odegrać w zmniejszeniu stopnia w jakim kobiety różnych kultur poddane są wpływowi obrazów propagowanych przez Zachodnie media - przede wszystkim medialnych obrazów ciała. Podczas prowadzenia na uniwersytecie zajęć z Gender Studies, Parsons zauważyła, że studentki składają różne świadectwa na temat swoich odczuć, doświadczeń i poglądów w związku z chodzeniem w wysokich obcasach. Większość studentek stwierdziła, iż wysokie obcasy ograniczają ich zdolność swobodnego poruszania się (studentki podkreślały, że obcasy powodują skrócenie kroku i że gdy je noszą, ich równowaga jest niestabilna). Jednak jak potwierdziły badania Parsons, jedynie niewielka liczba studentek zdaje sobie sprawę z tego, że noszenie wysokich obcasów jest potencjalnie szkodliwe dla zdrowia (chodzenie w wysokich obcasach powoduje wypychanie klatki do przodu i wyginanie kręgosłupa w łuk, nadmierne napięcie pojawia się w łydkach, biodrach, łydźwiach, co w przypadku długotrwałego używania butów na obcasie prowadzi do problemów z odcinkiem łydźwiowym kręgosłupa, kolanami). Po długiej i wnikliwej dyskusji, większość studentek zaczęła postrzegać wysokie obcasy jako rodzaj niesprawiedliwości - jeszcze jedna kroplę w morzu praktyk ograniczających kobiety. Jednak

te same studentki nalegają: „Ale ja nie mogę się powstrzymać, ja po prostu czuję się lepiej, gdy noszę wysokie obcasy.”

Ta wyraźna sprzeczność może mieć swe źródło w tym, iż kobiety za bardzo polegają na promowanych przez media wizerunkach tego jak powinno wyglądać kobiece ciało (mamy tu na myśli określone wzorce Zachodnie). Gdy kobiety mówią, że „czują się lepiej” w wysokich obcasach, sugeruje to, iż w ich umysłach funkcjonuje publiczny - inaczej mówiąc społeczny fenomen: owo wewnętrzne „czuję się lepiej”, którym kobieta tłumaczy fakt wyboru wysokich obcasów, jest niczym innym jak projekcją tego, co powszechnie rozpoznawane jest jako wygląd bycia bardziej „pewną siebie” i „seksowną”. Innymi słowy kobieta przekłada (projektuje) powszechną normę na własne ciało. Badane przez Parsons studentki przyznają, że w domu nie chodzą w butach na wysokim obcasie. Wnioskujemy, iż w sytuacjach, gdzie koncentracja na świecie społecznym może być rozluźniona, zmniejsza się także siła bodźca pobudzającego do programowania postawy ciała wywoływanej przez wysokie obcasy.

Fakt, iż ktoś wyznaje, że „czuje się” lepiej nosząc wysokie obcasy, to jeden z przykładów tego, jak zbytne poleganie na obrazach wizualnych blokuje naszą zdolność rozróżniania między tym, co jest autentycznie dobre dla naszego ciała i z czym lepiej się czujemy, a tym, co rzekomo wygląda lepiej. Jeśli zbyt mocno polegamy na percepcji wzrokowej, wówczas zatracona zostaje granica między tym jak ciało się „czuje” i jak „wygląda”. Zmiana tej sytuacji możliwa jest dzięki kilku intrygującym zastosowaniom treningu Butoh. Po pierwsze, odkrywanie różnic między „czasem społecznym” a „czasem ciała” i zmian fizycznych, które pojawiają się w związku z nimi, może pomóc kobietom w ponownym-nauczeniu-się (ang. re-learning), czyli przypomnieniu sobie znanej, lecz zapomnianej lub stłumionej wiedzy) doświadczania własnego ciała w sposób inny niż ten uwarunkowany społecznie. Dzięki treningowi Butoh, kobiety mogą nauczyć się postrzegać siebie nie tylko pod względem wyglądu, ale również za pomocą innych zmysłów. Noszenie wysokich obcasów to tylko jeden z wielu przykładów obsesji związanych z wizerunkiem ciała, które mogą pojawiać się z powodu zbytznego polegania na obrazach wizualnych. Poprzez kultywowanie alternatywnego sposobu postrzegania i doświadczania ciała, Butoh może pobudzić wyraźne zmiany w związku z wyżej wymienionymi obsesjami.

Niektóre z badanych przez Parsons studentek wyznały, iż sprawia im przyjemność, gdy „czują się wyższe” w wysokich obcasach. Parsons uważa, że jest to tylko częściowe uzasadnienie powodu, dla którego wybierają one buty na wysokich obcasach. Parsons opiera swe podejrzenia na tym, iż gdy zaproponowała studentkom noszenie butów z grubszymi podeszwami, studentki nie uznały tego za godną uwagi alternatywę wysokich obcasów. Jak

na ironię, jeśli takie kobiety chciałyby rzeczywiście stać się wyższe, trening Butoh jest w stanie zapewnić taki rezultat bez użycia butów na wysokich obcasach! Kasai podkreśla, iż eksperymenty dowiodły, że po ćwiczeniach relaksacyjnych wzrost człowieka jest o ok. pół cala (ok. 1,27 cm) większy. Jeśli człowiek zacznie zauważać, w jaki sposób społecznie uwarunkowana i narzucona sztywność powoduje napięcia w ciele (a przez to i w układzie nerwowym), a następnie nauczy się rozluźniać te napięcia, może dzięki temu wydłużyć swoje mięśnie.

## VII. Wnioski

Rola i znaczenie percepcji ciała-umysłu (postrzegania i doświadczania ciała-umysłu) w tańcu Butoh jest bardzo złożona. Poniższy artykuł dotyka jedynie powierzchni tego wieloaspektowego problemu w celu ukazania jego istnienia. Autorzy zauważają, że niezwykle trudno jest zrozumieć percepcję w tańcu Butoh nie uwzględniając terminu oznaczającego „ciało i umysł jako elementy zintegrowane i wzajemnie na siebie wpływające”. Aby umożliwić zrozumienie kwestii percepcji w tańcu Butoh, Kasai i Parsons posłużyli się terminem „ciało-umysł” (ang. „body-mind”), w celu zminimalizowania rozgraniczenia na ciało i umysł, silnie zakorzenionego w Zachodniej tradycji. Autorzy przyznają jednak, że i ten termin przysparza pewne trudności. Również termin „percepcja” jest problematyczny - nie ze względu na jego słownikową definicję, lecz z powodu tego, iż w przytłaczającej większości przypadków kojarzony jest z oczami. Dla większości ludzi pochodzących z kręgu kultury Zachodu, percepcja kojarzy się z percepcją wzrokową, a rozszerzenie rozumienia percepcji tak, by obejmowała ona również inne zmysły, wymaga wyobraźni i przystosowania się do nowej perspektywy.

Pomimo wyżej wymienionych trudności, autorzy uważają, że próba zrozumienia percepcji w tańcu Butoh warta jest wkładanego wysiłku. Według autorów, sposób postrzegania i doświadczania ciała-umysłu promowany przez Butoh, niesie ze sobą ogromny potencjał, który może wpłynąć na zmiany tego jak postrzegamy i doświadczamy siebie: nasze ciała i umysły. Potencjał ten może również odsłonić wiedzę o istocie człowieka i kulturze, która nie odsłonięta pozostanie niewykorzystana. Zostało dowiedzione, iż Butoh ma głęboki wpływ na transformację na poziomie indywidualnym, potencjalnie Butoh może mieć transformujący wpływ również na normatywne rozumienie ciała-umysłu przez kulturę.

## Przypisy

- (1) Toshiharu Kasai i Mika Takeuchi, „Mind-Body Learning by Butoh Dance Method” („Uczenie się poprzez Metodę Tańca Butoh”) tekst zaprezentowany na 36-ej Konferencji Amerykańskiego Stowarzyszenia Terapii Tańcem, 2001. Raleigh, N.C., U.S.A.
- (2) Joan Elizabeth Laage, “Embodying the Spirit: The Significance of the Body in the Contemporary Japanese Dance Movement of Butoh.” („Ucieleśnienie Ducha: Znaczenie Ciała we Współczesnym Japońskim Nurcie Tańca Butoh”) Rozprawa doktorska, Texas Woman’s University, 1993.
- (3) Sondra Horton Fraleigh, “Dancing Into Darkness: Butoh, Zen, and Japan.” („Tańcząc w ciemność: Butoh, Zen i Japonia”) Pittsburgh, PA: University of Pittsburgh Press, 1999.
- (4) Yukio Waguri, wywiad w: “2nd Butoh & Related Arts Symposium and Dance Exchange Project. Ex...it!’99 document” („2-gie Sympozium i Projekt Poświęcony Butoh i Sztukom Pokrewnym. Dokument z Ex...it!’99”), International Theatre Research Location, wydane przez Schloss Broellin.  
(dostępne w internecie pod adresem: <http://www.ne.jp/asahi/butoh/itto/ex-it/pamph99.htm>)
- (5) Toshiharu Kasai, “Notes on Butoh Dance,” („Uwagi na Temat Tańca Butoh”) publikacja internetowa pod adresem: <http://www.ne.jp/asahi/butoh/itto/kasait/k-note.htm>.
- (6) Isamu Osuga, wywiad w: “2nd Butoh & Related Arts Symposium and Dance Exchange Project. Ex...it!’99 document” („2-gie Sympozium i Projekt Poświęcony Butoh i Sztukom Pokrewnym. Dokument z Ex...it!’99”), International Theatre Research Location, wydane przez Schloss Broellin.  
(dostępne w internecie pod adresem: <http://www.ne.jp/asahi/butoh/itto/ex-it/pamph99.htm>)
- (7) Zwrot: „(...) punkt, z którego obserwuje rzeczywistość to „nigdzie” (który można sparafrazować – „widok z nikąd”) był i jest powszechnie używany w krytyce etycznego i epistemologicznego ideału obiektywnego, bezstronnego, wszechwiedzącego obserwatora. Twórcą zwrotu jest Thomas Nagel, “The View from Nowhere.” (“Widok z Nikąd”) New York: Oxford University Press, 1986.  
Kwestia „bezcielesnego” aspektu obserwatora, patrz. Donna J. Haraway, “Simians, Cyborgs, and Women: The Reinvention of Nature.” („Małpy, Cyborgi i Kobiety: Ponowne Odkrycie Natury”) New York: Routledge, 1991.
- (8) Ethan Hoffman i Mark Holborn, “Butoh: Dance of the Dark Soul,” (citing Min Tanaka) („Butoh: Taniec Ciemnej Duszy” – cytując Min Tanaka). New York: Aperture Foundation, 1987.



- (9) Johannes H. Schultz i Wolfgang Luthe “Autogenic Training: A Physiologic Approach to Psychotherapy,” („Trening Autogeniczny: Fizjologiczne Podejście do Psychoterapii”) New York, Grune Stratton, 1959.
- W. Luthe w ramach swojej Autogenicznej Terapii rozwinął koncepcję Autogenicznego rozluźnienia.
- (10) 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/>)
- (11) Nie należy zakładać, że badanie ruchów, które zrodziły się z dziecięcej niewinności będzie przyjemnym doświadczeniem. Dla Hijikaty często wiązało się to z doświadczaniem bólu, lęku i trwogi. Wnikliwa dysertacja na temat poglądów Hijikaty na kwestię dzieciństwa i jego prywatnego rozwoju patrz. Nanako Kurihara, “The Most Remote Thing in the Universe: Critical Analysis of Hijikata Tatsumi’s Butoh Dance.” („Najodleglejsza Rzecz we Wszechświecie: Krytyczna Analiza Tańca Butoh Tatsumiego Hijikaty”) rozprawa doktorska , New York University, 1996.

### **Podziękowanie**

Autorzy pragną podziękować Asahikawa University oraz Webster University za umożliwienie prac badawczych.

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