

---

## PERCEPCIJA TELESA V BUTU

---

Nataša Visočnik

161

---

### IZVLEČEK

Prispevek se v kratkem pogledu v polje antropologije telesa dotakne razmišljanj o telesu v povezavi z družbeno strukturo in poudari poseben odnos do telesa, ki se je izoblikoval na Japonskem. Skozi teorije plesa in pomena plesa kot načina neverbalne komunikacije se poskuša približati vzrokom in posledicam pojava buta na Japonskem. Poseben poudarek v razpravi je tako namenjen percepciji telesa, t. i. buto telesa, ki je dejanski temelj buto izražanja in estetike. Buto, ki ga ne uvrščajo niti med ples niti med gledališče, povezujemo tudi s performansom, katerega izvore lahko iščemo v ritualu in je kot tak odraz družbene strukture.

**Ključne besede:** telo, ples, buto, percepcija, performans, rituali

### ABSTRACT

Following a brief survey of the anthropology of the body, the article addresses reflections on the body in connection with social structure and emphasises the special attitude to the body that has developed in Japan. Through an analysis of dance and the meaning of dance as a method of non-verbal communication, it attempts to shed light on the causes and effects of the butoh phenomenon in Japan. Special emphasis in this article is therefore given to the perception of the body, that is the butoh body - the actual foundation of butoh expression and aesthetics. Butoh, which is classified neither as dance nor as theatre, is then associated with performance, whose origin may be found in rituals, and as such it is a reflection of social structure.

**Key words:** body, dance, butoh, perception, performance, rituals

Japonska družba goji poseben odnos do telesa, saj Japonci uporabljajo telesno govorico (npr. natančno kodificirane stopnje pozdravnega poklona) veliko bolj kot verbalno. Tako je telo pogosta tema v sodobnem teoretskem in filozofskem razpravljanju na Japonskem, ki se je pojavila v okviru družbenih in tehničnih sprememb. V tem razpravljanju je v ospredju problem teorije telesa, ki se je ujela v razmejevanje in raziskovanje telesa med resničnim in virtualnim (Gržinić 1999: 66). Pojavili so se številni poskusi, kako na novo izumiti paradigmo telesa na področju teorije in umetnosti.

Poseben odnos do telesa v japonski družbi lahko spremljamo skozi več primerov. Enega izmed njih je predstavila Joy Hendry, ki vidi v zavijanju telesa najbolj očiten način za izmenjavo informacij z drugimi, čeprav tega ne počnemo popolnoma zavedno (Hendry 1993: 70). Komunikacija tako poteka skozi uporabo japonskega oblačila (*kimono*)<sup>1</sup>, ki dobesedno zavija telo, včasih tudi v več plasteh, njihovo obliko pa vzdržujejo pasovi (*obi*), oblikovani v zapletene oblike odvisne od priložnosti. Končni rezultat zavijanja nudi estetski užitek, predvsem pa višjo stopnjo vljudnosti in formalnosti, saj kimono ne omogoča neformalnega gibanja telesa (isti: 75).

162 Tudi celotna filozofija borilnih veščin je razvila poseben režim telesa, ki nam ga prikazuje učenje *buda* (*budo*) kot borilne veščine, ki daje velik poudarek na neverbalnem treningu telesa, mišljenja in duhovnih močeh, in kot pravi Richard Schimdt: »Zen metoda učenja odseva poudarek na neverbalnem, intuitivnem pristopu bolj kot racionalno intelektualnem. Učenca se vzpodbuja, da “razmišlja s svojim telesom” in ne s svojim umom« (Levine 1991: 213).

Podoben odnos do telesa pa lahko zabeležimo tudi v gledališču in plesnih tehnikah, ki so se razvile na Japonskem, med njimi so ritualni plesi, ljudski plesi, balet in sodobni plesi. V okviru sodobnega plesa predstavlja sodobno telesno izražanje tudi buto (*butō*), za katerega Mojca Puncer (2002: 271) pravi, »da ni zgolj le plesno-gledališka oblika, temveč je tudi specifična metoda zlitja telesa in duha v enovito entiteto, pripravljeno za ustvarjalno gibanje«.

V članku se bom torej osredotočila na vprašanja in razmišljanja o telesu znotraj antropologije telesa, s pomočjo katere se bom ukvarjala z dožemanjem telesa na Japonskem in njegovim izražanjem skozi ples. Antropologija je razvila teorijo telesa zato, ker je v predmodernih družbah telo zelo pomembna površina, na kateri se javno razkazujejo znamenja družbenega in družinskega statusa, plemenske zveze, starosti, spola in religioznega stanu (Turner 1991: 8). Nadalje se bom skozi teorije plesa poskusila približati tudi vzrokom in posledicam pojava buta na Japonskem in njegovo razumevanje v evropskem prostoru, saj sem kot udeleženka delavnice buta, leta 2002 v Ljubljani, skozi različne metode (video, predavanje, gibalna delavnica ...) dobila površen pogled na celoten koncept te plesno-gledališke oblike. Prvi vtis o njeni nenavadnosti me je vzpodbudil k razmišljanju, od kod ideje za takšno plesno obliko in vzrok za takšen način izražanja. V primerjavi z mojimi dotedanjsimi plesnimi izkušnjami v jazz baletu in sodobnih plesih smo se znašli v popolnoma drugi izrazni sferi, v kateri smo se potopili v neznano. Pomen gibanja ni bil v telesnem izražanju notranjih občutkov, ampak osvoboditev naših teles vsakršnih občutkov in potez osebnosti. Poseben poudarek v razpravi je tako namenjen percepciji telesa, ki je dejanski temelj buto izražanja in estetike. V povezavi s telesom in butom želim eksplicirati tezo, da je tudi buto lahko performans, s katerim imata skupne izvore v iskanju ritualizacije in značilnosti ter sta odraz družbene strukture.

<sup>1</sup> Besede ležeče v oklepaju so originalni zapisi v Hepburnovi transkripciji japonskih besed (op. a.).

## Problemi sodobnega telesa

V sodobnosti se raziskovalci telesa srečujejo z najrazličnejšimi problemi v pojmovanju telesa. Telo nastaja znotraj kulture, ki ga oblikuje, na drugi strani pa je kultura skupek teles posameznikov, ki živijo znotraj nje. Posameznikovo telo sprejema vplive iz okolja in izraža svoja občutenja, mišljenje na različne verbalne in neverbalne načine. Na način izražanja telesa in naš odnos do njega sta predvsem v 20. stoletju zelo vplivala sodobna medicina in kapitalizem, ki sta izostrila vprašanje telesa v teoriji družbenega. V sodobnosti, ko se svet srečuje z intelektualno krizo postmodernističnega obdobja, se je tudi telo znašlo v podobnem položaju, v katerem se vsi ukvarjajo z vzroki in posledicami pojavov, kot so razvoj potrošniške kulture, postmodernizem v umetnosti, feministično gibanje, »biopolitika« (Turner 1993: 22). Razprave o telesu so prepuščene razmišljanju o odnosu med telesom in naravo, telesom in družbo, o telesu kot stroju, za katerega je treba skrbeti v skladu s podobami, ki nas obdajajo v javnosti, ter ga uskladiti med javnimi zahtevami in osebnimi željami. Tako se telo v javnem prostoru pogosto giblje med dvema skrajnostma, kot prikazuje primer Japonske, kjer je »na eni strani nešteta množica spečih, ohromelih t. i. zombijevskih teles na podzemnih vlakih, na drugi strani pa skrajno skrbno naličena in urejena telesa vseh starosti in obeh spolov« (Gržinič 1999: 66).

163

Človeško telo je bilo predmet raziskav v antropologiji vse od 19. stoletja naprej. Raziskovalci so se lotevali raziskovanja telesa iz najrazličnejših vidikov, vse od filozofske antropologije in univerzalnega bistva človeštva do iskanja povezav v odnosih med kulturo in naravo ali do razvoja konceptov o telesu skozi evolucionizem do antropologije (Turner 1991: 1–3). V antropoloških raziskavah so tako začeli razlikovati med fizičnim, družbenim in političnim telesom. Fizično telo je pokrivalo področje izkušnje lastnega telesa in teles drugih ter se teoretično in analitično še najbolj pokriva s fenomenologijo. Družbeno telo je postalo pogosta tema tistih antropologov, ki se ukvarjajo s simbolizmom in strukturalizmom. Tako telo predstavlja družbo in odnose med naravo, družbo in kulturo. Tretje telo je politično, kjer gre za institucionalno urejevanje in kontrolo teles (posameznikov in skupnosti), kaznovanja in razlike med spoloma predvsem v poststrukturalizmu, feminizmu in postmodernizmu (Telban 2002: 23). Tako je bil zakoličen poseben pristop, ki človekovega telesa ne razlaga v prvi vrsti kot biološki organizem. Človek živi svoje telo zavestno, doživlja svojo telesnost tudi tako, da ji pripisuje smisle in pomene. Svoje telo prilagaja družbenim predstavam in ga reflektira skozi svojo družbenost (Južnič 1998: 7).

Skozi pregled antropološke literature<sup>2</sup> je mogoče ugotoviti, da se je antropološko telo spreminjalo na mnogih »področjih«, v skladu z napredovanjem znanja, vedenj in znanosti, ki se ukvarjajo s človekom. Predvsem pa se je spreminjal

<sup>2</sup> Z naraščajočo popularnostjo Foucaulta (analize spolnosti in telesa kot sedeža poželenja, iracionalnosti, čustvenosti in spolne strasti), z oživitvijo zanimanja za Nietzscheja (kritika moralizirajočega in degradiranega nemškega srednjega razreda) in s stalnim Heideggerjevim (puritanizem, odpor do uživanja) vplivom je v zadnjih letih nastala poplava knjig o telesu (Turner 1991, Šuvaković 2001).

družbeni kontekst, v katerem nastopajo antropološke razlage telesa. Znotraj tega polja lahko ugotovimo, da je telo socialni konstrukt, saj se spreminja glede na družbene okoliščine, določa ga družba in iz nje izhajajo domneve o njem (Južnič 1998: 12). Povezanost telesa z družbo je poudaril tudi Bourdieu, ki je povezal pojmovanje telesa s praktičnim čutom, »kar je opredelil kot družbeno nujnost, naravo, pretvorjeno v motorične sheme in telesne avtomatizme kot vzrok za razumevanje prakse« (Bourdieu 2002: 118).

Seveda pa telesa niso le družbene konstrukcije, pač pa tudi biološke entitete. Človek je in ima specifično telo, ki ga poudarja in primerja s telesi drugih živih bitij. Specifično je predvsem po načinu, kako človek svoje telo živi, doživlja in se 164 ga zaveda. Zavest je namreč sposobnost povezati dogajanje s telesom in v telesu z duševnimi dogajanjem, ki jih uravnavajo možgani in živčni sistem (Južnič 1998: 10–11). Človekovo občutenje lastnega telesa je bistveni vidik njegovega samozavedanja, ki je povezano z obstajanjem drugih teles. Telo je tudi temeljni vložek človekove identitete. V njem se mora istovetiti in komunicirati z drugimi. Tudi to je razlog, zakaj ga želi obvladovati in nadzorovati, zlasti ko želi lastno telo prilagoditi družbenim normam (isti: 28). Telo je s svojimi čuti(li), zaznavami in dojemami vir človekovih izkušenj, ki jih zbira, preverja in primerja z izkušnjami drugih ljudi ter jih izraža na najrazličnejše načine.

## Plesno izražanje telesa

Telo je nedvomno najstarejše izrazno in komunikacijsko sredstvo (Telban 2002: 23), saj človek z najrazličnejšimi načini izražanja telesa prikazuje svoje udejstvovanje v neki družbi. Telo namreč preko posredovanja sprejema veliko vplivov iz okolice in jih predelane ali nepredelane tja tudi vrača. Človek se zaveda, da ima možnost instrumentalizacije telesa, pa ne le lastnega, marveč tudi drugega, in pri tem ima skoraj brezmejno in bujno domišljijo. Svojo telo pripravlja in trenira, da ga lahko postavi na ogled in ga razkazuje na različne načine: od plesa, razkazovanja telesnih zmogljivosti in vzdržljivosti v tekmovalnih igrah do lepotnih tekmovanj (Južnič 1998: 32–34).

Za izražanje svojih misli in čustev človek uporablja tudi glasbo in ples, ki sta neločljivo povezana. Kot pravi Telban, je »ples izpeljan iz življenja samega, je namreč dejavnost celote človekovega telesa. Dejavnost je prenesena v določen svet, v nekakšen prostor in čas, ki nista povsem ista kot prostor in čas praktičnega življenja.« (Telban 2002: 3). Ples je simbolična oblika, skozi katero se ljudje predstavljajo samim sebi in drugim, je znak samega sebe in tudi sredstvo za samopredstavljanje (Barnard in Spencer 1996). Prisoten je v vseh kulturah in družbah, saj je po eni strani njihov odraz, po drugi strani pa njihov oblikovalec. Pri plesu se o svetu razmišlja na drugačen način, to je skozi gib, ki povezuje telo in psiho tistih, ki plešejo. To pomeni, da gre pri plesu predvsem za uporabo plesnih tehnik, »za praktični čut in občutek za igro (Bourdieu), za koncept, ki ga je Aristotel poimenoval praktična modrost in je odvisen predvsem od človekovega osebne doživetja« (Telban 2002: 3–4). Razumevanje plesa se doseže predvsem skozi plesalčevo izkušnjo, ki se težko

izrazi z besedami in se še težje intelektualizira. Zaradi različnih dimenzij plesa je ta v mnogih skupnostih odraz neke vrste kulturne senzibilnosti in družbene kohezije, ki se skozi ples stalno poustvarjata (isti: 4).

V antropološkem slovarju je ples definiran kot »kreativna uporaba človekovega telesa v času in prostoru znotraj kulturno specifičnih sistemov gibalnih struktur in pomenov«. Plesno izražanje uporablja enake osnovne možganske funkcije za konceptualizacijo, kreativno izražanje in spomin kot jezikovno izražanje in je pomemben člen v komunikaciji (Barnard in Spencer 1996). Tudi če so se posamezni, morda izvirni pomeni izgubili, je ples kot gibanje še vedno pripovedovalec o človekovih vezeh s preteklostjo, aktivnega udejstvovanja v sedanjosti in hrepenenj po prihodnosti. Znotraj določenega habitusa je ples tako produkt kot sredstvo za uresničevanje namenov in želja posameznikov in skupnosti (Telban 2002: 28). Iz plesalčeve perspektive pa je ples oblika človekovega vedenja, ki vsebuje namerne ritmične sekvence neverbalnih telesnih gibov, ki so del kompleksne fizične, čustvene in kognitivne aktivnosti, ki temelji na vzorcih kulture, znotraj katere se izvaja (Barnard in Spencer 1996).

Plešočega telesa pa se ne zavedajo samo plesalci, ampak tudi gledalci. Telban (2002: 25) je poudaril razliko med zahodnim pogledom, ki je plešoče telo objektiviziral in ga označil kot telo, ločeno od plesalca, ter med pogledi mnogih neevropskih kultur, kjer sta plesalec in telo ena sama entiteta. V Evropi se na telo plesalca gleda kot na stroj, instrument, ki ga moramo obvladati tako, da bo zadovoljil pričakovanja določene predstave. Telo je v večini primerov ločeno od razuma in od osebe, ki pleše. Tak pogled pa izraža neskladje s pogledom in doživljanjem samega plesalca, katerega telo v plesu je on sam, ne pa nekaj, kar bi bilo od plešočega odmaknjeno. S tem je telo »medij za izražanje notranjega doživljanja plešočega v svetu, ne le pri modernem ali izraznem plesu, pač pa tudi pri rejvu, pri pustnem karnevalu ali pri plesu otrok, ki svet šele spoznavajo in ga posnemajo« (isti: 25–26).

Humanistične vede so odkrile središčno mesto telesa v produkciji diskurza in družbenega nadzora. Z odkrivanjem telesnih tehnik, stereotipov in fantazem telesa, ki jih proizvajajo različni kulturni in ideološki konteksti, je ples postal predmet teh disciplin prav z lastno refleksijo usedlin telesnega spomina. Hrvatini plesne študije pojmuje kot »hibridno polje, ki ga konstruirajo zgodovina plesa, antropologija plesa<sup>3</sup>, estetika plesa, kulturne študije plesa ter psihoanalitični, semiotični, poststrukturalistični in feministični pristopi« (Hrvatini 2001: 8–10). Sodobna antropologija pa se bolj posveča plesu kot mediju, skozi katerega se izražajo, preurejajo in spodbijajo mnogotere ideologije osebe, spola, generacije, družbenega sloja in etničnosti (Telban 2002: 7).

Zgodovina sodobnega plesa se začinja v začetku 20. stoletja, ko so plesalci začutili potrebo po osvoboditvi izpod jarma klasičnega baleta, strogo zakodirane plesne tradicije, in prestopili v raziskave giba v njegovih mnogoterih razsežnostih. S teorijo sodobnega plesa je prišlo do artikulacije širšega humanističnega diskurza

<sup>3</sup> Več o razpravah o antropologiji plesa glej: Peterson Royce, Anya 2001 (1977). *The anthropology of dance.* (op. a.)

v polju plesnih študij, v katerem se telo vzpostavi kot temeljni subjekt sodobnega plesa. »Telo ni več instrument in »stroj za proizvodnjo lepote«, prav tako ni semiotični reprezentacijski korpus, marveč razgrajena kompleksna gmota, ki se vedno znova vzpostavlja kot plesni subjekt« (Hrvatina 2001: 8–10).

Iz teh postmodernističnih postavk pa izhaja tudi plesna oblika, ki se je pojavila na Japonskem v povojnem obdobju, t. i. buto. Buto je bil kot predmet raziskave zanimiv predvsem zgodovinarjem, filozofom, o njem so pisali izumitelji, plesalci, publicisti, ki so razpravljali o njegovem izvoru, vzrokih nastanka, družbenem ozadju, posameznikovih krivih za nastanek takšnega izražanja, pomenih, vzajemnih vplivih z drugimi umetniškimi praksami itd.

166

## **Buto kot reakcija na družbeno stanje**

Povezavo med telesom in družbo lahko opazimo v konceptualizaciji ali izoblikovanju pojmov, ki se uveljavljajo v označitvi družbenih dejavnosti in v funkcioniranju družbe kot »organizma«. Obstaja izjemna količina analogij, ki jih najdemo v opisu politike kot družbene dejavnosti, s katero se določajo in tudi urejajo tako položaj posameznika kot družbenih skupin (Južnič 1998: 146). Preko telesa so znotraj funkcionalističnih pristopov na ples gledali kot na element družbene kontrole, v njegovi izobraževalni vlogi, v vlogi druženja in ohranjanja nekih skupnih čustev, simbolov, vrednot, morale in harmonije. Ples, vsaj z antropološke perspektive, ustvarja pomene, ki so odraz družbenih odnosov in dogodkov nekega časa, pri čemer pa se mora upoštevati tudi kreativnosti posameznikov in koreografov. Zaradi tega so študije plesa v obrednem kontekstu relevantne predvsem za analizo družbene organiziranosti in družbene kontrole, ki se kaže skozi percepcijo telesa, telesnih gibov, časa in prostora (Telban 2002: 14, 28).

V okviru krize teorije družbe in telesa na Japonskem je Gržinićeva (1999: 66–67) v svojem članku predstavila nekaj ustvarjalcev, ki se vsak na svoj način lotevajo raziskovanja in predstavljanja telesa. Med ustvarjalci na filmskem področju, na področju videa in robotike ter raziskovalci virtualne realnosti se dotakne tudi plesalca buta Tetsura Fukuhare. Plesalec Fukuhara se ukvarja s tehnološko nadgradnjo neslišnega buto telesa, ki ga je med drugim obdal z zvočnimi senzorji. Fukuhara, za katerega je telo arhitektura, je poudaril, »da ko se arhitektura prostora zares prepoji s telesom, pomeni to njegovo smrt, ničto točko ali smrt samega plesa buto« (Gržinić 1999: 67). Štirideset let po nastanku buta se je Fukuhara zavzel za ponovno, čeprav skozi nove medije in arhitekturo, refleksijo plesa buto.

Začetke buta torej iščemo štirideset let pred ustvarjanjem Fukuhare, in sicer v poskusih Tatsumija Hijikate, da bi razvil čisto japonsko obliko, ki bi preseгла vplive vdirajočega zahodnega modernizma kot tudi močno stilizirane japonske tradicije. V njegovih začetkih je buto izražal izrazito družbeno kritiko skupaj z japonsko avantgardo kot upor proti zahodni kulturni in politični dominaciji (Pucer 2002: 272) ali predstavljal »inertno dinamiko telesa in razuma, ki je najbolj natančno utelesila reakcijo Japoncev na holokavst atomske bombe« (Gržinić 1999: 67). Telo je prisposodba za vsakovrstno organiziranost in mnogovrstne organizacije, ki jih je

človek ustvaril v družbi in kulturi (Južnič 1998: 106), in ustvarjalci buta so želeli to prisposodobiti. Rutar (1995: 97) je poudaril, da se regulacija družbenega polja v 20. stoletju dogaja predvsem prek medicine in biotehnologije, skozi vzpon kapitalizma. Medikalizacija telesa je komplementarna zahtevi kapitala po zdravi delovni sili, ki naj bi prek diet, discipliniranja in utrjevanja telesa ter treningov zadostil zahtevam delovnega mesta. Ves ta nadzor in regulacija družbe nad telesom je predstavljala pionirjem buta izziv, ki bi privedel do zanikanja sodobnega telesa na eni strani in spremembo okorele tradicionalne japonske umetnosti na drugi.

Rojstvo tega nenavadnega plesa izhaja iz povojne Japonske, natančneje – prva predstava *Kinjiki*<sup>4</sup> (Prepovedane barve) je bila leta 1959. Od takrat velja buto za »šokatnega, provokativnega, fizičnega, duhovnega, erotičnega, grotesknega, nasilnega, kozmičnega, nihilističnega, katarzičnega, misterioznega« (Sikkenga 1994). Njegov nastanek povezujemo s Tatsumijem Hijikato, Kazoum Ohnom, Yukiom Mishimo in drugimi, ki so uveljavili pojem teme. Hijikata pa je bil tisti, ki je predstavil sintagmo *ankoku buto* ali ples teme, ki so jo kasneje skrajšali na *buto*<sup>5</sup>. *Ankoku buto* je nasprotje »ekstrovertnega, artikularnega in z lučjo napolnjenega klasičnega japonskega plesa« (Zgajšek - Wetter 1992: 90). Nasprotoval je ideji optimizma in racionalizma, torej vrednotam, ki so podpirale povojno japonsko družbo. Na poimenovanje je vplival Hijikatov rojstni kraj; rojen je bil v mestu Akita v severnem delu Japonske. Prebivalci jugozahodnih pokrajin so namreč v severovzhodu videli »nikogaršnjo pokrajino, kjer strašijo demoni«, ki so jo zaradi dolgih zim imenovali tudi »temna dežela«. Hijikata se je čutil povezanega s kmečko poljedelsko skupnostjo, ki je skozi stoletja gojila obliko naravnega žrtvovanja, povezanega z budizmom. Buto se je najprej imenoval »severni ples teme«, kasneje pa *ankoku buto* ali ples teme (isti: 90).

Hijikata je v ples uvedel nove oblike, kot so groteskne slike smrti, hermafroditizem, sunkoviti, obsesivni gibi (ritualizacija), skrivičenost, ekstatičnost (trans), meditativnost, pobeljena, večkrat tudi gola telesa, zaprte, polzaprte ali navznoter obrnjene oči (belo oko, notranje oko). Motive je povzemal iz vsakdanjega življenja (sejanje riža, oponašanje živali, mrtva telesa), značilne so metamorfoze, kaotičnost, histerična, skorajda invalidna obrazna mimika (Haerdter in Sumie 1986). Telo plesalca je predstavljalo »nekaj podobnega kot da bi gledali umrlo in mumificirano človeško spako z izpahnjeno spodnjo čeljustjo in izvotljenimi očmi«. (Sikkenga 1994)

Na drugem nivoju je buto zavračal standardiziran sistem gibanja, ki prihaja od zunaj, oz. metodologijo, na kateri sloni tradicionalen trening plesalca. Min

<sup>4</sup> *Kinjiki* je bilo kratko delo, brez glasbe ter škandalozno, saj je imelo izrazito erotično konotacijo, s poudarjeno homoerotiko (mlad fant Yoshito Ono in Tatsumi Hijikata) in elementarno seksualno slo (spolni odnos s piščancem, ki ga Ono na koncu zaduši s stegni) (Sikkenga 1994; Puncer 2002).

<sup>5</sup> Termin *buto* izhaja iz besed *bu* ali ples ter *to* (*tô*) ali korak, kar bi lahko dobesedno prevedli kot cepetajoči ali teptajoči ples. V stari Japonski se je termin uporabljal za označevanje ritualnega plesa, v obdobju Meiji (1868–1912) pa je označeval zahodne dvoranske plesse. Do sredine 20. stoletja je uporaba besede zatonila, vse dokler ji koreograf in plesalec Tatsumi Hijikata ni dal novega pomena (International encyclopaedia of dance 1998: 17).



Tanaka, eden izmed sodobnih plesalcev buta, pravi, »da imajo druge vrste plesa uniformirano metodologijo gibanja od zunaj in trenira plesalca tako, da ukroti in udomači telo. Moja pot je točno nasprotje. Vedno uporabim moč, da se osredotočim na svoj izgubljeni in tavajoči jaz.« (po Zgajšek - Wetter 1992: 90) Takšna metodologija plesa je komajda plesna tehnika. Bliže je orientalski filozofiji meditacije in zena, skupno jim je predvsem »osredotočenost mišljenja na sedanji trenutek, očiščenje misli do praznine« (Puncer 2002: 274). S tem je buto tudi nasprotoval ideji Jamesa Valentina, ki je model zavijanja (Hendry 1993) opisal kot model družbene realnosti in ga prepričljivo prenesel na vrsto japonskega plesa znanega kot *nihon buyō*. Razdeljen fizični prostor, ki so ga začrtale ženske s svojim gibanjem, je videl kot simbol njihovega omejenega kulturnega prostora, model ženske družbene vloge, hkrati pa tudi igranje modela za ženske, krepitev omejitev in samokontrole. Nekatere ženske so se začele ukvarjati s to prakso, da bi kontrolirale tako telo kot emocije zavoljo elegantne ponižnosti (isti: 72).

Surova energija iz začetka se je transformirala v sedemdesetih letih 20. stoletja, ko se je Hijikata obrnil k svojim koreninam, japonski folklori ter oblikoval nekakšen prototip buto estetike. Njegovo takratno delo odseva idejo, da je skozi izvajanje buta sodobno telo zmožno prepoznati telo tradicije ter obuditi staro japonsko senzibilnost, izraženo s podobo japonskega kmeta, ki se sklanja na riževem polju (Puncer 2002: 275–276).

Podobnost v vrnitvi k svojim koreninam lahko najdemo v delih začetnika etnografije in folkloristike na Japonskem Kunia Yanagite (1875–1962). V obdobju modernizacije je poskušal raziskovati Japonsko z vidika, ki je blizu realnemu japonskemu življenju<sup>6</sup> brez prevelikih vplivov z Zahoda (Kawada 1993: 1–3). Hijikatova ideja o telesu kot skladišču spomina je postala eno od vodil v razvoju buta. Nostalglično so iskali sled, ki bi povrnila buto k primarnim koreninam plesa, k predmodernim oblikam pred odprtjem Japonske. Ekspresivna moč takšnega plesa je črpala iz vezi z iracionalnim, kar spominja na svojevrstno sožitje z naravo v primarnih skupnostih (Puncer 2002: 275–276). Tukaj lahko najdemo vzporednice tudi s študijami Kunia Yanagite, ki je enako nostalglično iskal prvotne načine in vzorce življenja ljudi iz obdobja Jōmon (10.000–300 pr. n. št.), starih prebivalcev japonskih vasi. Seveda jih v obdobju modernizacije ni bilo več, stvari so se spremenile (Fukuta in Miyata 1983). Hijikatov buto je želel seči onstran kulture, h koreninam golega telesa, očiščenega vsakršne humanistične in izrazne reference, s čimer je bil postmoderen (Pavis 2001: 220).

Kot pravi plesalec Min Tanaka, tipični buto v predstavah ni bela barva, gola telesa ali odprta usta, ampak postavljanje vprašanja o izvoru in pomenu plesa: »Ni vprašanje, ali lahko plešes pokrajino, ali jo lahko uporabiš v plesu. Bolj pomembno

<sup>6</sup> Primer takšne raziskave je opis načina življenja ljudi v gorski vasi Yamaguchi, v skupnosti Toono, kjer se je udeleževal njihovih šeg in navad ter opisoval njihov vsakdan, ki se je precej razlikoval od takratnega življenja v večjih mestih. Zanimalo ga je njihovo preživljanje, bivalna kultura, plesi, petje, njihovo ljudsko izročilo, predvsem pa je opazoval spremembe, ki so se dogajale v tej vasi zaradi zunanjih vplivov modernizacije (Yanagita 1992).



je vprašanje, kaj je ples. Potrebno se je osvoboditi konvencionalnih definicij plesa z namenom razširiti ga, približati ga življenju samemu.« (Sikkenga 1994) Tako so predstave v bistvu iskanje izvora plesa, ki daje butu možnost vrnitve sodobnih teles nazaj v izvorno stanje in jih uskladiti s posameznikom in s svetom okrog njega. Bistvo buta tako iščemo v mehanizmu, skozi katerega plesalci nehajo biti oni sami in postanejo nekdo drug ali nekaj drugega, pomembna je transformacija samega sebe, metamorfoza (isti). To je drugačen koncept plesa od konvencionalnega, kjer telo plesalca izraža občutke ali abstraktno idejo. Buto povezuje zavedno z nezavednim. Gibanje ni določeno od zunaj, ampak se pojavi kot interakcija med zunanjim in notranjim svetom.

Iskanje prvinskosti je tudi vračanje k ritualizaciji, kar je skupni imenovalec gledališča in plesa na sploh. Rojstvo gledališča<sup>7</sup> lahko iščemo v ceremonijah, v katerih so imeli pomembno vlogo rituali, ki jih Turner (1987, 1988) deli na družbene, religiozne in estetske. Ritualni so duša skupnosti, kjer se lahko srečajo vrednote in moralne kode in so tesno povezani s telesom. Zgodovina plesa pa nam kaže pojevanje teh ritualov. Skupaj s pripovednimi baleti se je pojavil moderni ples z butom, ki je postal vedno bolj abstrakten in bolj osredotočen samo na čisto gibanje. V njem je zelo izrazito iskanje za »zelo starimi oblikami umetnosti, kjer ritual in umetniška ustvarjalnost nista bila okvirjena« (Sikkenga 1994). Tudi Tanja Zgonc, slovenska plesalka buta, je v opisu plesa, ki ga pleše s skupino Ko-Murabuchi dance company, poudarila, da plešejo samo tradicionalni<sup>8</sup> buto. Pred vsakim nastopom imajo ritual, v katerem se moški pobrijejo, ženske in moški se posujejo z belim riževim prahom; namen tega rituala je, »da se fizično približaš Niču in potem lahko postaneš Vse« (Zgajšek - Wetter 1992: 91).

Ritualni ali sveti elementi oblikujejo velik del treh pomembnih kategorij japonskega plesa, kot jih je definirala folklorist Yasuji Honda (*kagura*, *dengaku* in *furyū*)<sup>9</sup>. Glede na to, da Schullerjeva vidi predhodnike performansa v arhaičnih plemenskih ritualih, srednjeveških pasijonskih igrar in v bogatih renesančnih dvorskih spektaklih kot tistih oblikah človekove ustvarjalne dejavnosti, ki so na specifičen način ustvarjale prostor za umetnika v družbi (Schuller 2001: 604), lahko povežemo performans tudi z butom. Podoben izvor pa ni edina skupna značilnost, tudi performans kot umetniška praksa se je v svojih začetnih obdobjih (sedemdeseta leta 20. stoletja) izoblikoval kot nasprotje tradicionalnemu gledališču.

<sup>7</sup> Antropološke raziskave vedenjskih vzorcev v arhaičnih in tudi v sodobnih neurbanih družbah so pripeljale do močnega zblizanja z gledališčem. Antropologi, kot so Arnold van Gennep, Victor Turner ter Johan Huizinga in Roger Callois, so skušali definirati funkcijo igre v človeški kulturi; razvijali so modele, po katerih bi lahko analizirali t. i. rituale prehoda, ki uravnavajo tranzicijo posameznikov iz ene družbene situacije v drugo. Antropološki termin socialna drama pomeni neko situacijo, ki nastopi med dvema določenima življenjskima pozicijama. Predstava je tisto, kar poseeblja tranzicijo; je vmesno stanje, v katerem se na simboličnem nivoju odigra prehod med dvema konvencionalnima fazama v človeškem življenju (Schuller 2001: 611).

<sup>8</sup> Oblikovalo se je že toliko različnih oblik buta, da lahko govorimo o tradicionalnem, to je tista prvotna oblika, ki so jo ustanovili prvi plesalci te plesne tehnike (op. a.).

<sup>9</sup> Več o oblikah japonskega plesa glej v: International encyclopaedia of dance, Vol.2.

Tako pri butu kot pri perfomansu<sup>10</sup> lahko vidimo prvoten surov namen nasprotovanja vsem dotedanjim praksam, njegov nadaljnji razvoj pa je pokazal, da razmerje buta in preformansa do gledališča (Schuller 2001: 604) presega navidezno polarno nasprotnost, ki so jo poskušali uveljaviti prvi pobudniki teh slogov.

## Percepcija telesa v butu

170 V butu se je razvil poseben odnos do telesa, ki je prišel do izraza predvsem v drugi fazi Hijikatovega ustvarjanja, ko je poudarjal posebnosti japonskega telesa kot izhodišča za razvijanje butu lastnega gibalnega besednjaka. Zanj je bilo najboljšje telo za plesalca buta »truplo«, »mrtvo telo«. Puncerjeva je poudarila, da je temelj buto estetike »buto telo«, ki ga lahko premotrimo s treh vidikov: fizično telo (oblika, proporci), eterično ali vzvišeno telo (zadeva duha ali jaza, podob, energije) ter dekorirano telo in njegova vizualna podoba z barvnimi nanosi in rekviziti (Puncer 2002: 273). Min Tanaka pa pojmuje telo »kot neorgansko snov, kot telesno pokrajino, izpostavljeno v naravnem okolju« (Pavis 2001: 221). Telo ni več individuum, v njem ni več človeške razsežnosti – psihološke, kulturne, zgodovinske –, ni več telesne tehnike, pridobljene z urjenjem ali navadami, morda le zgolj tisto, kar si je telo skozi leta prisvojilo nezavedno in neposredno (isti: 221). Ob tem je potrebno poudariti tudi transvestitsko telo, ki ga predstavlja Tetsura Fukuhara, saj v večini svojih predstav buta nastopa kot ženska. Še bolj natančno je Gržinićeva poimenovala njegovo telo hibridno telo in ga s tem vpeljala v bolj pomemben novi val t. i. postkolonialnega diskurza na področju teorije, ki telo in kulturo v azijskem kontekstu pojmuje predvsem kot hibridno telo in ne kot entiteto nasprotujočih si dualnosti: moški-ženska, telo-razum, notranje-zunanje, kar je temeljna značilnost zahodne filozofske misli (Gržinić 1999: 67).

Telo in ples pri butu nimata poslanstva kot pri izraznem plesu, da pozunanjata in izrazita predhodno psihično vsebino: telo je zgolj »prazna pločevinka«, ki problematizira razlikovanje med notranjim in zunanjim (Pavis 2001: 221). Telo ni vdeto v okolje, ki ga opredeljuje, temveč okamnelo, ogroženo v svoji identiteti živega bitja, je gibajoče se telo, ki se skuša na vse načine upreti antropomorfizaciji in humanizaciji. Izvajalčeva negibnost ali otrpla gibljivost pri opazovalcu izzivata vznemirljivi občutek tujosti<sup>11</sup>. Pavis (2001: 220) je opredelil tisto, kar nam telo ponuja v branje in izkušnjo, kot vrnitev modernosti po postmoderni, restavracijo telesnega reda, zasidranega v zgodovino – po utopiji nadčasovne in multikulturne izraznosti.

<sup>10</sup> Začetne značilnosti performansa so ustrezale temeljnim novacijam, ki so jih v umetnost z uprizarjanjem besedil uvedli avantgardisti: prelom s tradicionalno umetnostjo, zavrnitve klasičnega meščanskega teatra ... Pozornost so usmerili na telo, prostor ni več gledališče, poudarek je na poziciji umetnika v družbi, z ironijo, provokativnostjo in kritičnostjo do okolice, izraža se improvizacija, neinstitucionaliziranost, provokacija in participacija občinstva (Schuller 2001: 608).

<sup>11</sup> Min Tanaka razlaga razumevanje telesa v svoji predstavi: »Kamen in ta, ki leži na njem, sta nam domača, toda povezava groba in živega je nenavadna in srhljiva. Ko se začne truplo počasi dvigati, se nam dozdeva, da smo priče nekemu obredu, katerega pomena ne razumemo, da smo navzoči pri nekem etničnem plesu, ki pa ni vezan na določeno ljudstvo in je nadčasoven«. (Pavis 2001: 222)

V nadaljnjih razvojnih fazah buta naj bi bilo telo več kot le fizično golo, belo pobarvano telo z obrito glavo, ampak naj bi tudi podajalo posebne estetske poteze, ki se razlikujejo od drugih plesnih oblik, in naj bi izhajalo iz degradacije in zanikanja telesa iz prve dekade Hijikatovega ustvarjanja. Beljenje telesa naj bi bilo izvorno navezano na ritual, ki razosebi plesalca in simbolizira razkroj, nič, praznino (Puncer 2002: 273), vendar lahko tukaj potegnemo povezavo tudi s tradicionalnim japonskim gledališčem ter barvanjem obraza in telesa v gledaliških predstavah. Pri butu želijo s pobarvanimi telesi odstraniti vsakršno vlogo, osebnost in spolno razliko, s čimer vzbujajo vtis androgynosti ali pa sprevrta telesa v spačene podobe individualnih teles. Pot skozi fizično telo kot objekt je pot k telesu kot subjektu, k »eteričnemu telesu«, ki predstavlja telo v njegovi dvoumnosti, nejasnosti. Telo je hkrati duhovno in snovno, notranje in zunanje, vidno in nevidno (isti: 274).

171

Znotraj upora proti moderno urejeni Japonski in estetiki telesa, gibanja in oblačil pa je Gržiničeva opozorila na drugačnost, ki jo hoče buto izpostaviti. V polno zasedeni dvorani na predstavi *Hoo ge* plesalca Iwa Shite Toora je njeno pozornost pritegnilo za japonske razmere neverjetno število mongoloidnih in telesno prizadetih otrok. To je zelo nenavadno, kajti na javnih prireditvah na Japonskem so otroci zelo redko občinstvo, še redkeje pa lahko na kakšni prireditvi vidimo prizadete ljudi. Prizadetosti, telesne in duševne, se sramujemo, zato jo skrivamo javnosti. Celotna predstava, ki je svojo askezo (brez glasbe ali elektronskih šumov, nespremenjena svetloba) črpala iz budistične tradicije, je bila torej oda prizadetemu telesu. Ples buto je temelječ na improvizaciji telo plesalca spremenil v nekakšno sprejemajočo opno ali medij, ki energijo, navdih in gibanje črpa iz občinstva (Gržinič 1999: 68).

Takšen poudarek o telesu nas opozarja na dejstvo, ki se ga ne zavedamo pogosto: da le zdravo telo predstavlja organsko celoto. Bolno telo je pa tisto, ki predstavlja model motnje v družbenem ravnotežju, konflikt in propad. Prav tako pa družba – bolna ali zdrava – predstavlja model za razumevanje teles (Telban 2002: 23). Bolno ali hendikepirano telo predstavlja grožnjo vsaki harmoniji, je na obrobju, saj ni dovolj produktivno, zelo težko pa tudi vzpodbudi katerega od pozitivnih ideoloških mehanizmov, ki bi v njem lahko videlo izziv. Odnos do hendikepiranega telesa je zato negativen in pri identifikaciji hendikepiranega telesa omogoča razvoj podob lepega, zdravega in produktivnega telesa. Hendikepirano telo je na margini tudi zato, ker je identiteta posameznikov odvisna od imaginarnega jaza in ne od subjekta. Imaginarni jaz pa je odvisen od podobe, saj je tudi sam podoba. Podoba pa je najprej podoba telesa, ki ima pri oblikovanju identitete ključno vlogo natanko zato, ker predstavlja njeno sidrno mesto (Rutar 1995: 135–6).

Pri takšnih odnosih do telesa imajo pomembno vlogo »podobe telesa«, subjektivne predstave, ki se v glavnem izoblikujejo na podlagi predstave telesa, kot jo ustvarjajo in zrcalijo drugi (Bourdieu 2002: 124). Podobe, ki nas obkrožajo, so vedno številnejše in zelo skrbno določene. Z izmenjavo podob in besed se oblikujejo identitete tistih, ki si jih izmenjujejo in si jih medsebojno priznavajo. S podobami

telesa<sup>12</sup> so tesno prepleteni estetski kriteriji. Produkcija podob telesa ob koncu 20. stoletja je tesno povezana z bojaznijo ljudi pred propadanjem, smrtjo, izginotjem. Telo skozi podobe zastopa tudi problem regulacije občestva in družbenega polja. Ker je telo ovrednoteno z estetskimi merili, evaluacijo spremljajo kulturno vzpostavljena pravila o »primernem« oziroma »neprimernem« telesu. Da bi telo človek prilagodil svojim predstavam o idealnem telesu oziroma zadostil družbenim in kulturnim normam, ga prireja, celo potvarja na različne načine (Južnič 1998: 48–55).

172 Telo je medij (Rutar 1995: 96), prek katerega se oblikujejo vzorci obnašanja, ki tako zastopajo koncepte o telesu. S podobami preplavljeno vsakdanje življenje ljudi je tako predvsem transformacija njihovih teles, kar pomeni, da se skozi različne praktike regulacije teles realizirajo in uveljavljajo imaginarni koncepti, katerih funkcija je zlasti racionalizacija življenja. Če vsa ta razmišljanja prenesemo v bližino buta, opazimo, da jim je popolnoma nasproten oziroma je njegova želja te predpostavke zanikati in ustvariti drugačno telo. To telo naj bi bilo popolnoma neodvisno od vrednotenja sodobne potrošniške družbe, s svojo metamorfozo naj bi postalo »japonsko telo«, ki nima nič skupnega z množico teles na japonskih ulicah, medijih. Tako so s poseganji v telo in njegovim prenavljanjem želeli doseči nek imaginaren diskurz s sodobnim svetom in na takšen način predstaviti svoje utelešene koncepte o telesu in svetu.

## Realnost buta

Buto, ki je prišel iz Japonske v Evropo v šestdesetih letih 20. stoletja in cvetel na evropskih odrih v osemdesetih in devetdesetih letih, je odražal silovito reakcijo na tragičnost časa. Od tedaj, ko je bil buto nekaj, kar izvira iz Japonske, predstavlja odvrčanje od kapitalistične ujetosti telesa v podobe in vračanje h koreninam, je minilo že veliko časa. Postal je samostojna tehnika, ki se je nato razvijala naprej v Nemčiji in na Švedskem. Če se ozremo v preteklost, lahko rečemo, da Japoncem tisto, iz česar sta izšla Hijikata in Ohno in kar sta želela s tem povedati, ni uspelo. Glavni razlog za to sta močan kapitalizem in amerikanizacija. Pravi buto se danes srečuje s problemi, ki so jih na neki način rešili prav Evropejci, saj ga še vedno vidijo v prvotni obliki. Seveda je jasno, da Evropejcem ne bo nikoli uspelo narediti tako velikih in dobrih predstav kot Japoncem (Puncer in Brumen 2003: 73), ker pač ni v njih nič japonskega principa.

Buto je telo na začetku zaznaval kot surovo materijo, ki je popolnoma osvobojena ureditev in pravil družbe, v katere je ujetjo sodobno telo. Postopoma se ta groba telesnost zabriše v prid simbolnemu in idealiziranemu prikazovanju in uprizarjanju človeškega telesa, kot je vidno tudi danes. Buto je iz svoje prvotne uporniške faze prešel v fazo iskanja simbolike japonskega telesa, prvinskosti, ritualnosti in postal globalna plesna tehnika, ki ne predstavlja več razjedajočih

<sup>12</sup> Več o razpravah o podobah glej: Belting, Hans (2004) Antropologija podobe. Osnutki znanosti o podobi.

stanj in radikalnosti. Kljub temu, da se je želel upreti in odmakniti od tradicionalnosti, pa ga lahko najboljše opišemo kot mešanico elementov tradicionalnega japonskega gledališča *nō* in *kabuki* ter sodobnega izraznega plesa in mimike. Prekinja z ustaljenimi plesnimi pravili in pusti veliko prostora za improvizacijo telesa. S tem je postal ena izmed postmodernističnih umetniških oblik, ki na svoj način uprizarja zgodbo neke družbe.

## LITERATURA

BARNARD, Alan; SPENCER, Jonathan (ur.)

1996 *Encyclopedia of social and cultural anthropology*. London, New York: Routledge.

BOURDIEU, Pierre

2002 *Praktični čut*. Del 1. Ljubljana: Studia humanitatis.

FUKUTA, Ajio; MIYATA, Noboru

1983 *Nihon minzokugaku gairon*. Tokyo: Yoshikawa Koubunkan.

GRŽINIĆ, Marina

1999 *Japonska: telo, identiteta, roboti in virtualno oko*. Maska 8, št. 3–4, str. 66–68.

HAERDTER, Michael; SUMIE, Kawai (ur.)

1986 *Die Rebellion des Körpers: Butoh : Ein Tanz aus Japan*. Berlin: Alexander Verlag.

HENDRY, Joy

1993 *Wrapping culture: politeness, presentation, and power in Japan and other societies*. Oxford: Clarendon Press.

HRVATIN, Emil (ur.)

2002 *Uvod*. V: *Teorije sodobnega plesa*. Ljubljana: Maska, str. 7–12.

INTERNATIONAL

1998 *International encyclopedia of dance*. Vol. 2. New York, Oxford: Oxford University Press.

JUŽNIČ, Stane

1998 *Človekovo telo med naravo in kulturo*. Ljubljana: Fakulteta za družbene vede.

KAWADA, Minoru

1993 *The origin of ethnography in Japan: Yanagita Kunio and his times*. London: Kegan Paul.

LEVINE, Donald N.

1991 *Martial arts as a resource for liberal education: the case of Aikido*. V: *The body : social process and cultural theory*. London etc.: Sage. Str. 209–224.

PAVIS, Patrice

2001 *O butohu kot Grand Guignolu, ki se je slabo končal*. V: *Teorije sodobnega plesa*. Emil Hrvatin, ur. Ljubljana: Maska, str. 219–231.

PETERSON Royce, Anya

2002 The anthropology of dance. Hampshire: Dance Books.

PUNCER, Mojca

2002 Estetika butoha – odsev japonske tradicije in njen vstop v slovenski prostor. Borec 54, št. 598–602, str. 270–285.

PUNCER, Mojca; BRUMEN, Matija

2003 Gledalec kot božanstvo: pogovor s Tanjo Zgonc. Maska.18, št. 78–79, str. 71–73.

RUTAR, Dušan

1995 Telo in oblast: sociologija in filozofija telesa v XIX. in XX. stoletju. Ljubljana: Dan.

174

SCHULLER, Aleksandra

2001 Performans in gledališče. V: Družboslovje in humanistika : raziskovalno delo podiplomskih študentov v Sloveniji – novo tisočletje. Lobjnikar B.in J. Žurej, ur. Ljubljana: Društvo mladih raziskovalcev Slovenije. Str. 603–613.

SIKKENGA, Harmen

1994 Butoh. <[http://www.xs4all.nl/~iddinja/butoh/eng\\_1.html](http://www.xs4all.nl/~iddinja/butoh/eng_1.html)> (14. 3. 2005)

ŠUVAKOVIĆ, Miško

2001 Paragrami tela / figure. Teorija u teatru. Beograd: Colorgrafx.

TELBAN, Borut

2002 Ples kulture in kultura plesa: primeri iz Nove Gvineje in širšega Pacifika. V: Ples življenja, ples smrti. Poligrafi. Revija za religiologijo, mitologijo in filozofijo 7, št. 27–28, str. 3–30.

TURNER, Bryan S.

1991 Recent developments in the theory of the body. V: The body : Social process and cultural theory. London etc.: Sage, str. 1–35.

TURNER, Victor

1987 The anthropology of performance. New York: PAJ Publications.

ZACAJŠEK- Wetter, Irena

1992 Butoh ples teme. Likovne besede št. 21/ 22, str. 90–91.

YANAGITA, Kunio

1992 Sōdan. Tokyo: Chikuma Shobo.

BESEDA O AVTORICI

Nataša Visočnik, diplomirana etnologinja in kulturna antropologinja ter japonologinja je mlada raziskovalka na Oddelku za etnologijo in kulturno antropologijo na Filozofski fakulteti v Ljubljani. Njeno raziskovanje je usmerjeno na področja japonske kulture, nacionalne identitete, bivalne kulture, arhitekturne dediščine, posega pa tudi na področja ritualov, ritualnega prostora in antropologije plesa.

ABOUT THE AUTHOR

Nataša Visočnik has a degree in ethnology, cultural anthropology and Japonology, and is presently a junior researcher at the Department of Ethnology and Cultural Anthropology of the Faculty of Arts in Ljubljana. Her research focuses on Japanese culture, national identities, dwelling culture, and architectural heritage; she also studies rituals, ritual spaces, and the anthropology of dance.

SUMMARY

**THE PERCEPTION OF THE BODY IN BUTOH**

Japanese society cultivates a special attitude to the body because the Japanese use body language much more than verbal language. The body is therefore a frequent theme in contemporary theoretical and philosophical discussions in Japan, a theme that emerged in the context of social and technological changes. The special attitude to the body in Japanese society can be seen in many phenomena: wrapping the body in a kimono as a way of exchanging information with other people, in the philosophy of martial arts, which developed a special regime for the body with emphasis on the body's non-verbal training, thought and spiritual power. This special attitude to the body is also evident in the theatre and dance techniques, which developed in Japan, for instance in ritual dances, folk dances, ballet and modern dances. As part of modern dance, butoh (*buto*) represents modern body expression; butoh is neither dance nor theatre, but a special technique of blending body and mind into a uniform entity in motion.

Reflections on the modern body lead us to the anthropology of the body, and this helped me to address the perceptions of the body in Japan and its expression through dance. The anthropology of the body developed because of the importance of the body in pre-modern societies as surfaces on which signs of society and the individual were publicly displayed. The article also seeks to shed light, through the theory of dance, on the causes and consequences of the butoh phenomenon in Japan and how it is understood in the European space.

The causes for the origin of butoh may be found in the social and political environment of post-war Japan, and it was above all an expression of opposition to the fast modernisation and rigid traditions of Japanese society. Butoh at first saw the body as a raw matter, freed completely of society's regulations and rules that hold the modern body captive. Gradually, this raw bodiness was replaced by symbolical and idealised presentations and performances of the human body as we can see them today. From its initial rebellious phase, butoh passed to a phase of searching for symbols of the Japanese body, its pristine nature, rituality and today it has become a global dance technique that no longer represents subversive states nor radicalism. Though butoh wanted to revolt and move away from traditionalism, it can be best described as a mixture of elements from the traditional Japanese theatres *no* and *kabuki* and modern expressive dance and mimics. It departs from established dance rules and leaves the body a lot of leeway for improvisation. As such it has become a postmodern art form that stages the story of a society in its own way.