

Obecni ciałem

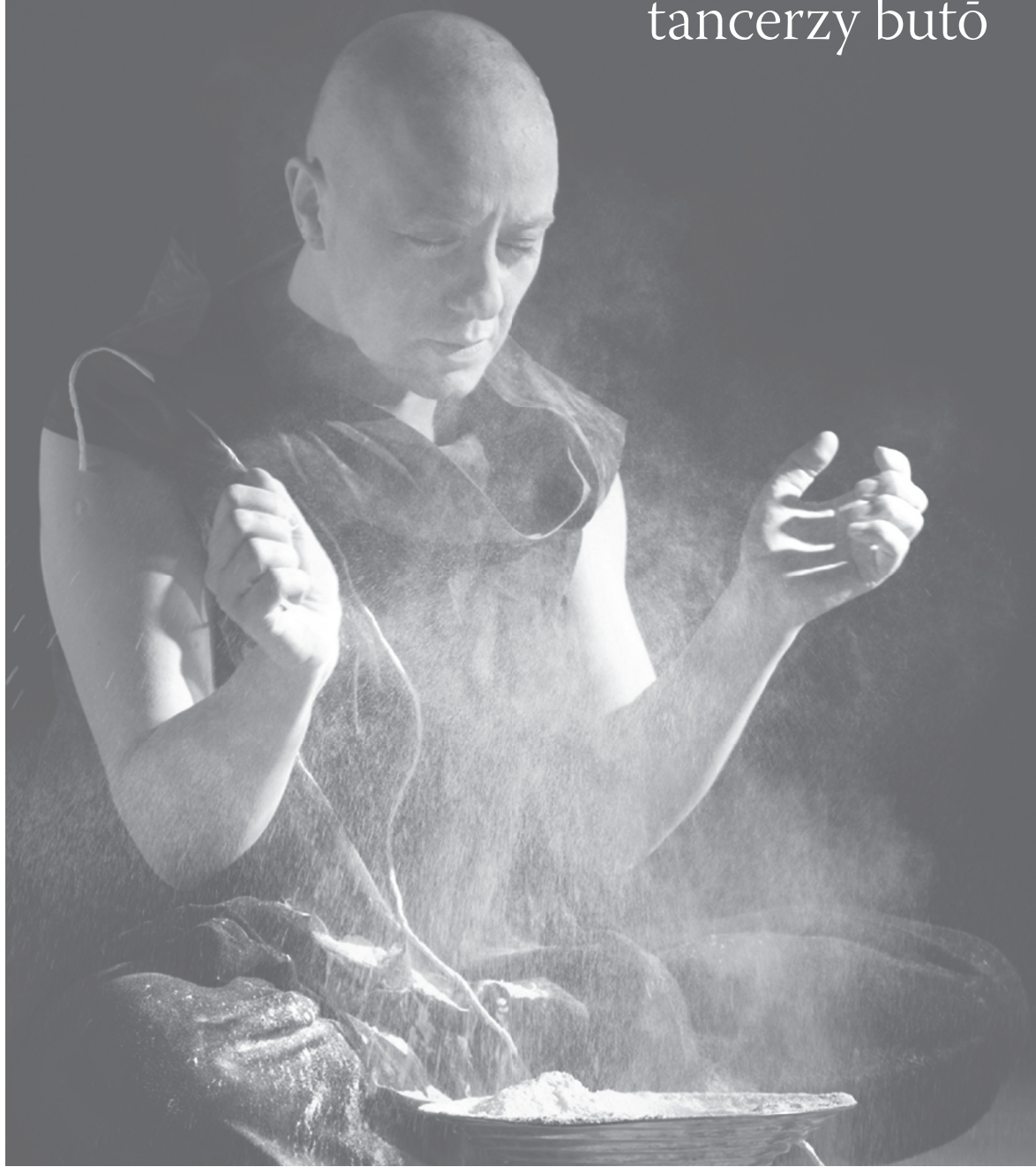
Warsztat polskich
tancerzy butō



Magdalena Zamorska

Obecni ciałem

Warsztat polskich
tancerzy butō



© Copyright by Magdalena Zamorska & Wydawnictwo LIBRON
Kraków 2014

ISBN 978-83-64275-65-4

Recenzenci:
prof. dr hab. Mirosław Kocur
prof. dr hab. Dariusz Kosiński

Redakcja: Zuzanna Bochenek
Korekta: Elżbieta Krok
Projekt okładki, skład: Joanna Bizior

Fotografia na okładce: Sylwia Hanff, *8 pustyni*, fot. Arkadiusz Rączka

instytut muzyki i tańca



Pierwsze wydanie publikacji pt. „Obecni ciałem. Warsztat polskich tancerzy buto”
zostało zrealizowane we współpracy z Instytutem Muzyki i Tańca w ramach
„Programu wydawniczego 2014”



Wydawnictwo LIBRON – Filip Lohner
al. Daszyńskiego 21/13
31-537 Kraków
tel. 12 628 05 12
e-mail: office@libron.pl
www.libron.pl

Spis treści

Podziękowania	7
Wstęp	11
ROZDZIAŁ PIERWSZY. BUTŌ	21
Przednowoczesne elementy butō	25
Tatsumi Hijikata. Struktura	33
Kazuo Ōno. Improwizacja	40
Konteksty. Taniec, sztuka performansu, teatr fizyczny	41
Transkulturowość butō	46
ROZDZIAŁ DRUGI. WARSZTAT BUTŌ	49
Butō jako sposób tworzenia siatki połączeń nerwowych (Kayo Mikami)	52
Butō jako droga do <i>subbody</i> (Rhizome Lee)	54
Butō jako metoda poszukiwań psychosomatycznych (Toshiharu Kasai)	56
Butō jako proces alchemiczny (Sondra Horton Fraleigh)	62
Polskie badaczki warsztatu butō	64
ROZDZIAŁ TRZECI. BUTŌ W POLSCE	67
Paweł Dudziński. Rytuał intuitywny	71
Justyna Jan-Krukowska. Uwrażliwianie sensoryczne	81
Sylwia Hanff. Przekraczanie kodu ciała	89
Krzysztof Jerzak. Doświadczenie szczytowe	100
Teatr Amareya. Ciało w kryzysie	111
Tomasz Bazan. Formy prowadzenia ciała	124
Aleksandra Capiga-Łochowicz. Archeologia ciała	139
TO-EN. Ciało przyjmujące materię	151
Irena Lipińska. Choreografowanie improwizacji	158
Katarzyna Żejmo, Iwona Wojnicka, Miho Iwata i Rui Takayuki Ishihara	168

ROZDZIAŁ CZWARTY. CIAŁO	195
ROZDZIAŁ PIĄTY. PROCES TRENINGOWY	207
Intro	209
Trening wytrzymałości	210
Trening uważności	213
Obecność totalna	215
Podążanie	219
Pamięć ciała	220
Zmiany somatosensoryczne	222
Treści abiektałne	224
Wcielanie	228
<i>Butō-fu i omoi</i>	228
Ideokineza	232
ROZDZIAŁ SZÓSTY. TRANSFORMACJA TANCERZA I WIDZA	237
Performatywność treningu	240
Współdoświadczenie	245
Empatia neurobiologiczna	246
Podsumowanie i wnioski	249
Aneks 1. Terminy	253
Aneks 2. Biogramy osób wymienionych w tekście	265
Aneks 3. Spektakle polskich tancerzy butō	273
Bibliografia	283
Summary	301

Podziękowania

Podstawę niniejszej książki stanowiła moja dysertacja doktorska, którą obroniłam na Uniwersytecie Wrocławskim w kwietniu roku 2012. Jej promotorem był profesor Mirosław Kocur, któremu bardzo dziękuję za opiekę naukową i wsparcie. Chciałabym również podziękować recenzentom, profesor Annie Grzegorzczak z Uniwersytetu Adama Mickiewicza w Poznaniu oraz profesorowi Dariuszowi Kosińskiemu z Uniwersytetu Jagiellońskiego, za przychylne opinie oraz wiele bardzo trafnych i przydatnych uwag.

Ważnym elementem procesu badawczego był nie tylko mój udział w warsztatach tańca butō, ale przede wszystkim długie i wyczerpujące wywiady z polskimi artystami, którzy w swojej praktyce twórczej zwrócili się ku tej formie artystycznej. Dziękuję im za otwartość, poświęcony mi czas i gotowość do dzielenia się swoimi doświadczeniami i wiedzą.

I w końcu praca ta nie powstałaby bez wsparcia osób bliskich, za które równie gorąco dziękuję Marcinowi, Rodzicom i Bratu.

Książka została wydana dzięki funduszom Instytutu Muzyki i Tańca w Warszawie.

Jest naprawdę wolny, bowiem jest w pełni dzieckiem teraźniejszości. Żyje z momentu na moment, bierze życie, jakim jest, i godzi się z każdym jego przejawem. Żyje tak dokładnie w duchu tego, co Tu i Teraz, że unika miazdzącego ciężaru Czasu i Przestrzeni. [...] jest w stanie osiągnąć przedziwną duchowość eterycznego rozproszenia, które zdaje się mieścić w sobie sylwety Czasu i Przestrzeni, nie poprzez próżne sięganie po wieczność czy nieskończoność, lecz przez rozbicie ich na niezliczoną ilość atomów i łączenie się po kolei z każdym z nich w miarę ich przepływu. Rezultatem jest osiągnięcie panteistycznego wytchnienia, jednocześnie immanentnego i transcendentnego – jak ryba nieruchomo spoczywająca na grzbiecie fali bądź ptak, co daje odpoczynek swym skrzydłom niesiony prądem powietrza, wznoszący się i opadający w harmonii ze zmianami ciśnienia atmosferycznego. W oczywistej nieruchomości pozycji jest pewna elastyczność, która sprawia, że słowo statyczny jest zupełnie nieodpowiednie do opisu subtelných związków tam zachodzących.

Lin Tung-chi (1988: 12–13; o taoistycznym pustelniku)

Wstęp

Rok 1989 stanowi ważną cezurę. Zmiana systemu politycznego przyniosła daleko idące przeobrażenia w obrębie sztuk wizualnych i performatywnych. Taniec *butō* pojawił się w praktyce polskich artystów jako jeden z przejawów fermentu artystycznego towarzyszącego przemianom politycznym.

Po pierwsze, na terenie sztuk wizualnych wykształcił się najważniejszy kierunek artystyczny lat dziewięćdziesiątych, czyli sztuka krytyczna (por. Kowalczyk 2000, 2006; Piotrowski 1999).

Z pewnością ten nurt w sztuce polskiej można powiązać z nurtami, które pojawiły się już wcześniej i rozwijały się w tym samym czasie w Stanach Zjednoczonych i na Zachodzie Europy. Chodzi o takie zjawiska, jak „post-modernizm oporu”, „sztuka ciała” czy *object art* (Kowalczyk 2006: 1).

Artyści tworzący w tym nurcie performatywnie używali swoich ciał, będących równocześnie podmiotem i przedmiotem (tworzywem) działań artystycznych. Za ich pośrednictwem w świadomości publicznej zaistniał radykalny *body art* wraz z zagadnieniem dyscyplinowania ciała za pomocą matryc kulturowych. Piotr Piotrowski określił sztukę krytyczną jako taką, która „wytrąca nas z automatyzmu patrzenia i myślenia” (Piotrowski 1998).

Automatyzm posługiwania się ciałem stanowił także przedmiot artystycznej interwencji Tatsumiego Hijikaty, twórcy gatunku *butō*, który powstał w Japonii czterdzieści lat wcześniej, również na fali gwałtownych przemian społeczno-politycznych. Hijikata odnosił się krytycznie do ówczesnych trendów panujących na japońskiej scenie tańca artystycznego – do prób odtwarzania modelu tańca współczesnego „importowanego” z Zachodu – ale równocześnie wykorzystywał nowe formuły sztuki zachodniej (*happening* i sztukę performansu) ze szczególnym uwzględnieniem sztuki

ciała. Należy podkreślić, że podobne tendencje można zaobserwować u innych artystów japońskiej sztuki tamtego okresu, chociażby w działaniach grupy Gutai. Taniec butō, choć zaadaptowany z innego kręgu kulturowego, doskonale się wpisał w nurt somatyzacji obecny w polskiej sztuce lat dziewięćdziesiątych.

Po drugie, na przełomie XX i XXI wieku w Polsce zaczął się rozwijać nowy nurt tańca współczesnego (por. Grabowska, Szymajda 2009). Jego reprezentanci, odżegnując się od estetyki teatru tańca, rozpoczęli własne formalne i koncepcyjne poszukiwania, inspirując się często tańcem *postmodern*, minimalistycznym, fizycznym, conceptualnym i krytycznym. Wcześniej eksperymentalne metody scenicznego posługiwania się ciałem wypracowywano w Polsce jedynie w ramach poszukiwań prowadzonych w niezależnych laboratoriach teatralnych¹. W 2004 roku narodziła się jedna z ważniejszych inicjatyw tanecznych, Alternatywna Akademia Tańca, cykliczny program, dzięki któremu młodzi polscy tancerze mogą poznawać nowe metody choreograficzne i taneczne podczas coachingów z uznanymi choreografami z całego świata. Równocześnie po wstąpieniu Polski do Unii Europejskiej (2004) pojawiła się możliwość studiowania tańca i choreografii za granicą. Dwa lata później powstał Solo Projekt, jeden z najważniejszych w Polsce programów rezydencyjnych oferujących wsparcie finansowe i zaplecze eksperymentującym przedstawicielom sztuki tańca. Obydwa projekty są do tej pory realizowane przez Stary Browar Nowy Taniec² w Poznaniu pod kuratelą Joanny Leśniewskiej. Dwoje polskich tancerzy zajmujących się butō, Tomasz Bazan (2008) i Irena Lipińska (2011), to stypendyści Solo Projektu.

Wspomniane przemiany doprowadziły do otwarcia granic (także mentalnych) na wpływy z wielokulturowego, zglobalizowanego świata. Zaczęto zapraszać do kraju różnych choreografów i tancerzy. Dzięki temu również osoby zainteresowane tańcem butō mogły zacząć poznawać to zagadnienie nie tylko poprzez studia teoretyczne, ale również dzięki praktyce warsztatowej.

Po trzecie, w ostatniej dekadzie XX wieku popularność zyskały angażujące ciało i umysł pozaeuropejskie praktyki i techniki rozwojowe, a Polskę zaczęli

¹ Np. w Teatrze Laboratorium Jerzego Grotowskiego we Wrocławiu.

² <http://www.starybrowarnowytanec.pl> [15.07.2011].

odwiedzać nauczyciele medytacji, jogi, sztuk walki i prowadzili warsztaty – prężnie rozwijającą się od lat dziewięćdziesiątych formę niezinstytucjonalizowanej edukacji w zakresie pracy z ciałem. Równocześnie pojawiły się artykuły i pozycje książkowe dotyczące terapeutycznych praktyk somatycznych oraz terapii ruchem (np. technika Alexandra, zasady Bartenieff, *Body Mind Centering*, metoda Feldenkraisa, ideokinezyjologia), a w ślad za nimi – trenerzy różnych technik i metod. W efekcie polscy artyści uzyskali dostęp do wielu *mind-body disciplines* (por. Nancy 1999): zarówno pozaeuropejskich dyscyplin pracy z ciałem-umysłem, jak i dokonań dwudziestowiecznych zachodnich teoretyków i praktyków pracy z ciałem.

Taniec butō stał się częścią praktyki polskich artystów na początku XXI wieku dzięki (1) popularności sztuki krytycznej osławiającej widza z performansem nienormatywnych ciał, (2) rozwojowi eksperymentalnych form tańca współczesnego, związanemu z dostępem do międzynarodowych laboratoriów technik tanecznych i choreograficznych, a także (3) popularności dalekowschodnich i zachodnich technik oraz metod pracy z ciałem i umysłem.

Zaintrygował mnie transkulturowy potencjał tego gatunku, który ujawnia się w uniwersalności psychosomatycznego treningu. Istotę butō stanowi poszukiwanie ciała pierwotnego, „nieskażonego kulturą”, w którym na kolejnych etapach procesu twórczego zakotwicza się obrazy mentalne.

Uważam, że estetyka kojarzona z butō, czyli „krok na wykrzywionych w pałąk nogach, groteskowe grymasy, ciało pomalowane na biało oraz wywrócone białka oczu” (Capiga 2009: 46), nie jest warunkiem *sine qua non* tego gatunku tańca. Tak zwana estetyka butō nie pojawia się w wyniku reprodukcji zapożyczonych estetycznych wzorów, ale jest w dużej mierze efektem ubocznym określonych doświadczeń i treści uruchamianych podczas treningu. A zatem istotę butō stanowi specyficzny sposób pracy z ciałem-umysłem. Wiąże się on z zastosowaniem technik służących zmianie percepcji siebie i otoczenia, jak również z praktykami wydobywania z pamięci ciała lub ucieleśniania specyficznych treści/obrazów.

Ponieważ w procesie badawczym próbowałam zrozumieć i opisać fenomen polskiego butō oraz skonstruować model treningu stosowanego przez polskich tancerzy, przedmiotem badań uczyniłam nie performanse taneczne, ale „formy pracy z ciałem”, techniki pozwalające wywołać (lub przywołać) u tancerza specyficzne doznania oraz stany ciała i umysłu. Trening i proces twórczy, podczas których tancerzowi nie towarzyszy widz, określam mianem

performansu prywatnego, niewymagającego obecności widza – proces autotransformacji uważam za rodzaj performansu³.

Badany przeze mnie performans prywatny butō odgrywa fundamentalną rolę zarówno w późniejszym tematyzowaniu spektakli, jak i w tworzeniu się wspomnianej wcześniej specyficznej estetyki. Trudno jednak gatunek ten analizować w kategoriach klasycznej estetyki, rozumianej jako dziedzina nauki, której przedmiot stanowi tzw. sytuacja estetyczna (por. Gołaszewska 1985), a elementami analizy estetycznej są artysta (twórca), proces twórczy, dzieło sztuki, odbiorca, proces percepcji sztuki oraz wartości estetyczne. Ponieważ istotą butō jest proces, obejmujący twórcę/dzieło/odbiorcę, zdecydowanie bardziej użyteczna i adekwatna wydaje się analiza prowadzona z perspektywy estetyki performatywności Eriki Fischer-Lichte. W ujęciu autorki odbiorca zamiast się dystansować, uczestniczy w procesie twórczym również na poziomie fizycznym i biologicznym. Wykształcona przez tancerzy butō na etapie performansu prywatnego umiejętność modyfikowania stanów fizjologicznych, motorycznych, afektywnych i energetycznych (por. Fischer-Lichte 2008a: 67) pozwala już na etapie performansu publicznego (spektaklu, scenicznej improwizacji) oddziaływać bezpośrednio na ciała fenomenalne widzów. Dzięki empatii neurofizjologicznej proces transformacji wewnętrznej tancerza staje się udziałem widza.

Książka *Obecni ciałem. Warsztat polskich tancerzy butō* stanowi podsumowanie trwającego trzy lata projektu badawczego. Przedmiotem moich badań były techniki butō wpisane w kontekst praktyk cielesno-umysłowych stosowanych przez polskich tancerzy. Nie analizowałam problemu transferu gatunku, który można uznać za silnie zakorzeniony kulturowo. Interesowało mnie natomiast to, jak polscy artyści rozumieją i definiują butō, a także jakie praktyki psychofizyczne oraz techniki butō (np. *zero walk*, praca z *butō-fu*, obrazami mentalnymi) wykorzystują. Za kluczowy uważam wgląd w funkcjonowanie ciała i umysłu uzyskiwany podczas bardzo specyficznego treningu,

³ Bliższe jest mi prezentowane przez Jona McKenziego rozumienie performansu jako rodzaju działania/procesu związanego ze skutecznością, wydajnością i sprawnością niż szeroka, ale zakorzeniona w perspektywie teatralnej/widowiskowej analiza zagadnienia przeprowadzana przez Richarda Schechnera w ramach performatyki. Z tego samego powodu „performatywność” Eriki Fischer-Lichte próbuję w dalszej części pracy „przepisać na nowo”, interpretując stosowane przez nią kategorie w kontekście treningu, czyli nie-przedstawienia.

który poznałam podczas wielu przeprowadzonych przeze mnie wywiadów i którego doświadczyłam, uczestnicząc w warsztatach.

Używam określeń „polscy tancerze butō” lub „polscy butocy” (*butō-ka*, osoba praktykująca butō), mając na myśli tych artystów, którzy w swojej pracy twórczej korzystają z technik charakterystycznych dla butō, co łączy się zwykle z odbyciem warsztatowej praktyki pod okiem tancerza butō o ugruntowanej praktyce. Polscy artyści od końca lat dziewięćdziesiątych mieli okazję intensywnie uczestniczyć w warsztatach tej metody, przyswajając sobie zasady pracy z ciałem-umysłem i przygotowując pierwsze spektakle, jak również ucząc kolejne generacje tancerzy.

Tatsumi Hijikata, jeden z dwóch twórców butō (drugim jest Kazuo Ōno), oraz jego uczniowie podkreślali odmiennność japońskiego ciała. Dlatego, stawiając sobie za cel zbadanie praktyki butō „osadzonej” w niejapońskim ciele, nie uwzględniłam działań twórczych Japończyków żyjących w Polsce, takich jak Miho Iwata czy Rui Takayuki Ishihara. Nie objęłam też badaniami interesującej działalności warsztatowej i artystycznej Katarzyny Żejmo, adeptki założonej przez Rhizome’a Lee Subbody Resonance Butoh School Himalaya w Indiach Północnych, ponieważ etap badań wstępnych zakończyłam, zanim artystka rozpoczęła swoją aktywność warsztatowo-artystyczną w Polsce. Nie pojawia się w mojej pracy również rozdział poświęcony Iwonie Wojnickiej, która obecnie zajmuje się głównie animowaniem działań warsztatowo-scenicznych. Bohaterami tej książki są więc Paweł Dudziński, Justyna Jan-Krukowska, Sylwia Hanff, Krzysztof Jerzak, Teatr Amareya (Katarzyna Julia Pastuszek, Agnieszka Kamińska, Aleksandra Śliwińska), Tomasz Bazan (Teatr Maat Projekt), Aleksandra Capiga-Łochowicz, TO-EN (Anna Brałkowska) i Irena Lipińska.

Celem moich badań jest stworzenie modelu treningu butō opartego na procesie wewnętrznym. Proces ten stymulują techniki butō i inne praktyki psychofizyczne. Przedmiotem moich badań są trening podstawowy i improwizacja treningowa. Rezultatem może być zarówno ustrukturyzowany spektakl, jak i improwizacja. Nie istnieje nic takiego jak uniwersalna „metoda butō”, ale pewne techniki są wykorzystywane przez wielu tancerzy butō. Techniki te służą osiągnięciu stanu umysłu, w którym ciało tancerza rezonuje zarówno z procesem mentalnym i emocjonalnym, jak i bodźcami zewnętrznymi, są one także wykorzystywane do badania zapisu w pamięci ciała i ucieleśniania obrazów mentalnych.

Tworząc model treningu butō, opierałam się na wiedzy uzyskanej podczas wywiadów z polskimi tancerzami/praktykami butō oraz podczas uczestnictwa w warsztatach butō. Bazowałam również na modelach treningu butō skonstruowanych przez innych badaczy. Znalazłam analogie pomiędzy strukturami poszczególnych warsztatów. Porównując kolejne działania w ramach treningu różnych tancerzy, wyodrębniłam wspólny, stanowiący oś treningu proces⁴. Etapy tego procesu stanowią bazę modelu treningu butō. Należy podkreślić, że w praktyce warsztatowej ustrukturyzowanie treningu (wyszczególnienie kolejnych etapów) jest zgodne z zachodnim modelem pedagogicznym. Do zagadnienia przenoszenia warsztatów butō na grunt zachodni odniosła się Katarzyna Julia Pastuszek, tancerka, ale również badaczka butō, podczas przeprowadzonego przeze mnie wywiadu:

Tancerze japońscy, którzy przyjechali pracować do Europy, przekształcili warsztat na potrzeby europejskich uczniów. Być może w inny sposób pracowaliby z uczniami w Japonii; być może ich warsztat nie byłby ustrukturyzowany: najpierw rozgrzewka, a potem to, to i to. Uczniowie na Zachodzie oczekują intelektualnego porządku – i o tym tancerze mówią otwarcie. Na przykład na warsztacie Yukio Waguriego najpierw odbyliśmy rozmowę na podłodze, a zaraz potem prowadzący zaczął uderzać w bębenek – i zaczął się taniec. Yoshito Ōno prowadzi warsztat bardzo podobnie [...] Jesteśmy inni niż Japończycy, bardziej intelektualni. Potrzebujemy struktury, żeby w coś „wejść”. [...] W Japonii nie tłumaczy się wszystkiego, nie opowiada się: teraz będzie to, a później tamto. Waguri przekształcił warsztat na potrzeby Zachodu. Jeździł dużo do Stanów Zjednoczonych, również po to, by przekazać spuściznę Hijikaty; stworzył *Butoh Kaden*. Nie mówił, co będziemy robić – po prostu robiliśmy (WTA, Pastuszek).

Interesował mnie proces wewnętrzny tancerza, dlatego moja metoda badawcza (2009–2011) nie ograniczała się do bycia widzem spektakli, ale objęła również wywiady z artystami i aktywny udział w warsztatach metody butō. Praktyka własna była ważnym źródłem wiedzy i pozwoliła mi skonfrontować informacje uzyskane podczas wywiadów z własnym doświadczeniem. Uczestniczyłam w warsztatach butō prowadzonych zarówno przez polskich,

⁴ Ten często wewnętrzny i niewidoczny proces jest źródłem obserwowalnych ruchów tancerza.

jak i japońskich tancerzy (Sumako Koseki, Kayo Mikami, Daisuke Yoshimoto), zyskując możliwość porównania metod warsztatowych.

Konstruując model treningu butō, zastosowałam podejście interdyscyplinarne, które najpełniej pozwala oddać wielopoziomowość metody butō. „We współczesnej nauce zachodzą bowiem coraz wyraźniejsze procesy przenikania się różnych obszarów i metod badawczych. Zacierają się między nimi tradycyjnie wyznaczone granice i powstają hybrydowe dziedziny wiedzy, takie jak kognitywistyka, neuronauka lub nowa humanistyka” (Francuz 2007: 17). Wiedza uzyskana podczas procesu badawczego nie była oczywiście wyczerpująca, dlatego poszukując szerszego kontekstu, wykorzystałam wiele (głównie anglojęzycznych) publikacji książkowych, artykułów w pismach naukowych, notatek w dziennikach lokalnych, rozpraw naukowych oraz publikacji internetowych.

Najważniejszym kontekstem interpretacyjnym były teorie performatyczne oraz neurokognitywistyczne.

Performatyka (*performance studies*) bada świadomie podejmowaną aktywność ludzką pod kątem ekspresji, działania, procesu, a nie logiki, dyskursu czy wytworu⁵. Studia performatywne podkreślają znaczenie cielesności (ucieleśniania) i fizyczności działań, a także otwartość na zmieniające się okoliczności oraz zdolność rezonowania z bodźcami zewnętrznymi i wewnętrznymi podmiotów uczestniczących w szeroko rozumianym performansie⁶. Ważnym kontekstem mojej analizy są dociekania Eriki Fischer-Lichte przedstawione w książce *Estetyka performatywności* (2008b). W ujęciu badaczki performans to zdarzenie, którego esencją jest twórcze, wzajemne oddziaływanie na siebie uczestników. W części poświęconej treningowi butō przedstawiam interpretację fundamentalnych dla jej teorii kategorii badawczych w kontekście praktyk treningowych (performansu prywatnego). Natomiast Jon McKenzie (2011) analizuje pojawienie się i gwałtowny rozwój myślenia w kategoriach performansu na wielu polach aktywności ludzkiej. W ujęciu

⁵ W języku polskim główne jej założenia zostały przedstawione w następujących pozycjach: Schechner 2006; Carlson 2007; McKenzie 2011.

⁶ Wąsko rozumiany performans to sztuka performansu (*performance art*), eksperymenty twórców działających w ramach sztuk performatywnych i wizualnych mające początek w latach pięćdziesiątych XX wieku. Artyści ci, czyniąc własne ciało przedmiotem sztuki, świadomie przekraczali zarówno podział na twórcę, dzieło, odbiorcę, jak i granice pomiędzy poszczególnymi dziedzinami sztuki.

autora performans wiąże się ze skutecznością, wydajnością i sprawnością. Ten kontekst znaczeniowy terminu wydaje mi się szczególnie ciekawy, zwłaszcza że autor kontrastuje wcześniejsze ujęcia performansów jako działań liminalnych, związanych z różnymi formami oporu, z późniejszymi ujęciami tego pojęcia jako siły normatywizującej. To, co liminalne, bardzo łatwo i szybko zamienia się w swoje przeciwieństwo. Taniec butō, który narodził się w końcu lat pięćdziesiątych jako działanie awangardowe, przekształcił się w ciągu półwiecza w jeden z cenionych gatunków twórczości artystycznej, stając się jedną z wielu pozbawionych potencjału wywrotowego form estetycznych. Choć butō zostało zaakceptowane jako gatunek tańca (i estetycznie sformalizowane), być może właśnie w praktyce treningowej zachowała się jego pierwotna liminalna i subwersywna siła.

Poszukując wyjaśnienia subiektywnie doświadczanych stanów, różnych procesów i zjawisk pojawiających się w treningu butō, korzystałam z koncepcji wypracowanych na gruncie neuronauki i jej poddyscyplin (neuroestetyki, neurofenomenologii), psychologii poznawczej oraz kognitywistyki. Reprezentanci tych nauk badają procesy biologiczne leżące u podłoża różnych doznań i doświadczeń. Badania neurobiologiczne (szczególnie z dwóch ostatnich dekad) prowadzone z użyciem EEG, analiz biochemicznych krwi oraz przede wszystkim współczesnych metod neuroobrazowania (MRI, fMRI, PET)⁷ wydatnie przyczyniły się do poszerzenia wiedzy na temat funkcjonowania człowieka. Do ważnych badań nad umysłem należy poszukiwanie neuronalnych korelatów świadomości, w ramach których próbuje się „ustalić analogię pomiędzy doświadczeniem podmiotu a stanami jego mózgu” (Jack i Roepstorff, za: Jędrzejczak 2010: 28). W obrębie kognitywistyki (zwłaszcza w nurcie enaktywizmu) buduje się modele funkcjonowania człowieka (umysłu ucieleśnionego) w relacji ze środowiskiem. Zajmując się procesami percepcyjnymi, poznawczymi i motorycznymi, nie mogłam zignorować dokonań na polu tych dwóch dyscyplin.

W książce staram się precyzyjnie wyznaczać pole semantyczne używanych terminów. Wszystkie specyficzne pojęcia albo definiuję w głównym tekście rozprawy, albo umieszczam w aneksie *Terminy* (do którego odsyłam).

Niektórych kluczowych terminów japońskich nie sposób oddać w językach indoeuropejskich. Pojęcia wymagające szczegółowych wyjaśnień z zaznacze-

⁷ Omówienie metod neuroobrazowania: np. Jędrzejczak 2010: 131–134; Boleyn-Fitzgerald 2010: 20–21, 25.

niem kontekstu kulturowego i mentalnych uwarunkowań (np. *ma*) przybliżam w tekście rozprawy. Pozostałe zamieszczam w aneksie *Terminy*.

Ważnym problemem jest także wybór metody transkrypcji japońskich terminów, choćby zapisu kluczowego w tej pracy terminu 舞踏 (*butō*). Stosuję międzynarodową i obowiązującą w Polsce transkrypcję języka japońskiego *Hēbon-shiki-rōmaji* opracowaną przez amerykańskiego misjonarza Jamesa Curtisa Hepburna (Żeromska 2003: 15) (np. litera *ō* służy do oznaczania przedłużonej zgłoski *o*)⁸. W niniejszej rozprawie ta forma transkrypcji obowiązuje dla wszystkich słów pochodzenia japońskiego. Formę *butoh* pozostawiam jedynie w oryginalnych sformułowaniach przytaczanych w języku angielskim (np. nazwy grup, festiwalu). W przypadku popularnych i spolszczonych terminów obcojęzycznych (np. aikido) nie stosuję kursywy. Niepopularne wyrazy obcego pochodzenia zapisuję kursywą.

Ważnym zagadnieniem jest również formalnie określony sposób zapisu imion i nazwisk japońskich. Tradycyjnie w alfabecie *kanji* nazwisko umieszcza się przed imieniem. Ponieważ jednak rozprawa została napisana w języku polskim z zachowaniem gramatyki języka polskiego, zdecydowałam się zapisywać imię przed nazwiskiem. Choć jest to niezgodne z tradycją japońską, również wielu współczesnych twórców *butō* rezydujących w krajach zachodnich stosuje tę kolejność. Dlatego pozwalam sobie wprowadzić właśnie tę formę zapisu i konsekwentnie jej używać.

⁸ Pisownia *oh* (np. w *butoh*) pochodzi z transkrypcji języka japońskiego przyjętej w języku angielskim.

