

## Masteroppgave

**NTNU**  
Norges teknisk-naturvitenskapelige  
universitet  
Fakultet for samfunnsvitenskap og  
teknologiledelse  
Sosialantropologisk institutt

Cathrine Solem

# Kroppen er ikke deg. Den kan bli til hva som helst!

En fenomenologisk studie av kropp i butoh

Masteroppgave i sosialantropologi

Trondheim, våren 2013

"Kroppen er ikke deg. Den kan bli til hva som helst!"

En fenomenologisk studie av kroppen i butoh

Masteroppgave våren 2013

Cathrine Solem



## Takk til

Først og fremst vil jeg takke min veileder Liv Haram. Jeg vil takke for konstruktiv kritikk og for god hjelp i skriveprosessen. Denne masteroppgaven ville ikke vært det samme uten din veiledning. Jeg vil også takke administrasjonen for hjelp etter at jeg brått måtte reise hjem fra feltarbeidet.

Jeg vil også takke mine informanter, da spesielt Yuriko, Arihiro, Akiko og Natsumi. Deres informasjon og hjelp under feltarbeidet har vært av stor betydning for meg og oppgaven. Takk til mine klassekamerater for oppmuntring, refleksjoner og gode tips. Jeg vil også takke mine venner - Veronika, Erle og Eirik - for hjelp med språkvask og korrekturlesing.

Til slutt vil jeg takke min samboer Fredrik Solvi Hoen for hjelp og råd gjennom hele prosessen - fra organisering av feltarbeidet til litteraturliste til korrekturlesing. Takk for din tålmodighet og for at du alltid stiller spørsmål, selv om det kan være irriterende der og da.



"Og poenget med denne fortellingen er?" spurte Sumire.

"At det som teller, er å være oppmerksom, tror jeg. At man ikke skal bestemme seg på forhånd at ting er slik og sånn, men hele tiden prøve å være mottakelig og lytte med et åpent hjerte og sinn."

*Elskede Sputnik - Haruki Murakami*



## Innhold

Innhold .....	1
Kapittel 1 Introduksjon .....	3
Hvordan oppstod butoh? .....	6
Teoretisk fokus .....	9
Metode .....	12
Tilgang til feltet .....	12
Kvalitative samtaler .....	14
Å gjøre feltarbeid i Japan .....	14
Komplikasjoner under feltarbeidet .....	15
Oppgavens struktur .....	16
Kapittel 2 Kroppen som symbol .....	19
Innledning .....	19
Kroppen som bambus: en japansk myte .....	21
Dualistisk og holistisk perspektiv på kropp .....	22
Begreper brukt i instruksjon .....	25
Å være "plantet" .....	26
Balanse .....	30
Tom kropp .....	32
"KI" .....	35
Konkluderende bemerkninger .....	37
Kapittel 3 "Det er forskjell på "wakarimashita" og "wakarimashita"!" .....	39
Innledning .....	39
Empirisk Innledningseksempel .....	40
Å skape "de andre" .....	41
Innbilte felleskap .....	41
Fellesskap i myter og symboler .....	44



Kroppsliggjøring av kultur .....	47
Oppsummering.....	51
Kapittel 4 Fenomenologi som metode .....	53
Hvordan studere dans? .....	55
Fenomenologi som metode .....	55
Mentale bilder .....	59
Å være beveget av noe annet enn seg selv .....	60
Tilbake til naturen .....	64
Mentale bilder og improvisasjon i kreativt arbeid .....	68
Konkluderende bemerkninger .....	73
Noen avsluttende ord.....	77
Litteraturhenvisning .....	79

# Kapittel 1

## Introduksjon

---

Mitt første møte med butoh fikk jeg på NTNU da jeg tok et emne i drama og teater høsten 2009. Vi hadde en gjesteforeleser, Guro Schei Johansson, som foreleste fra sin masteroppgave hvor hun hadde studert danse/teaterformen butoh og den "autentiske kroppen" både i Japan og i Danmark. Dette fanget raskt min interesse, siden jeg da hadde vært fascinert av Japan og japansk populærkultur i en del år. Gjennom forelesningen fikk jeg et inntrykk av butoh som utfordret min forestilling av japansk kunst, som på dette tidspunkt i hovedsak bestod av to motpoler hvor på den ene siden var elegant og tradisjonell som de klassiske teaterformene kabuki og noh og på den andre siden var hyperkommersiell og "kawaii" (japansk for søt) gjennom fenomener som "Hello Kitty", "cosplay" og synkrondansende gutte/jenteband. Med andre ord ganske ufarlige fenomener. Det ene var det tradisjonelle – elegant og minimalistisk. Det andre var det moderne – maksimalistisk og "kitch", med glorete farger og tilsynelatende uten særlig substans. Butoh passet ikke inn i mine forestillinger om japansk kunst og populærkultur. Jeg ble derfor umiddelbart fascinert av det visuelle uttrykket, som var både mørkt, grotesk, konfronterende og til tider surrealistisk. Det var hvitmalte, halvnakne kroppar med bisarre ansiktsuttrykk danset på en måte jeg ikke hadde sett før. Men det fantes også en lysere og mer spirituell side ved dansen. Det å utforske grenser var et uttalt mål med dansen. Derfor tok de også opp tema som hadde vært tabubelagt i Japan, som død og homofil sex, men også spiritualitet og kulturell identitet.

Johanssons forelesning var baserte på hennes studie rundt butoh og det hun kaller "den autentiske kroppen". Hun hadde gjennom sitt feltarbeid på ulike butohworkshops studert hvordan butoh har som målsetning å søke tilbake til det som i hennes oppgave blir beskrevet som en opprinnelig kropp med et naturlig bevegelsesmønster, frigjort fra siviliseringens prosesser (Johansen 2008). Norbert Elias (referert til i Shilling 1993) er inne på noe av det samme når han drøfter hvordan kroppen har blitt "sivilisert" over tid. Elias definisjon av kroppen er at den er en uferdig sosial og biologisk enhet som krever en lang prosess av

utdanning før den blir akseptert av samfunnet. Et eksempel på dette kan være internalisering av barn i skolen. I butoh ble også tabuer og estetiske normer utfordret. Det "stygge" ble sett på som "vakkert" fordi det var naturlig (Hassel 2005).

Etter forelesningen ga foreleseren oss studenter en liten praktisk oppgave. Vi skulle gå gjennom korridoren på Dragvollbygget til NTNU, tunge i kroppen og tomme i blikket, nesten som i en transe. Da vi hadde kommet til veis ende skulle vi samles og danne en felles formasjon i forskjellige nivåer, noen ble stående å strekke seg og andre ble i posisjoner mot bakken mens noen ble viklet mellom andre mennesker, snikende over eller under andres armer og bein. Mange av medstudentene jeg snakket med i etterkant, uttalte at dette var en spesiell opplevelse og man kunne nærmest si at den virket samlende for gruppen.

I etterkant av denne forelesningen satt jeg igjen med mange spørsmål. Noe av som interesserte meg mest var uttrykket "den autentiske kroppen". Hva var det som lå i dette uttrykket? Min umiddelbare tanke var at dette var noe som stod i kontrast til det moderne og populærkulturelle Tokyo jeg hadde sett på bilder. I uttrykket tolket jeg en lengsel etter noe uskyldig som hadde gått tapt og et ønske om å gjenoppdage av dette. Jeg stilte meg spørsmål om hva som kunne ligge bak et behov for å finne tilbake til noe opprinnelig ved sin kropp? Kunne det ha noen sammenheng med det japanske samfunnet for øvrig? I uttrykket tolket jeg også en oppfatning av at man innenfor butoh-miljøet mener at kroppen har utviklet seg i "feil" retning, vekk fra noe opprinnelig og naturlig. Kan denne oppfatningen om kroppen si noe om en større sammenheng? Kan deres omtale av kroppen ha en sammenheng med deres oppfatning av Japan for øvrig? Et annet spørsmål som interesserte meg og som var temaet for Johanssons studie, var hvordan det var mulig å erverve den autentiske kroppen. Jeg bestemte meg etter denne forelesningen for at dette var noe jeg ønsket å studere nærmere.

Da jeg senere dro ut på feltarbeid til Tokyo ett år senere var spørsmålene jeg hadde notert meg etter forelesningen fortsatt noe jeg ønsket å finne ut av. Metodiske spørsmål ble særlig relevant i denne sammenhengen. Jeg ønsket å vite hvordan instruktørene snakket om og formidlet denne kroppen til sine deltagere på butohworkshop. Hvem var deltagerne og hvilke forventninger hadde de? Hvilke øvelser ble brukt? Et annet spørsmål som dukket opp var om denne oppfatningen av den autentiske kroppen var universell. Ville det være en

forskjell på hva som ble oppfattet som en autentisk kropp blant deltagerne på butohworkshop i forhold til hvordan oppfatter kropp i vesten? Og ikke minst – hvordan skulle jeg studere dans? Jeg tenkte det kom til å bli en utfordring å studere et ikke-verbalt fenomen. Hvordan skulle jeg beskrive dette?

Jeg stilte meg også spørsmål rundt min egen opplevelse av den praktiske øvelsen vi hadde gjort i forelesningen. Jeg hadde opplevd at jeg var veldig tilstede i det som skjedde. Og at det var som om det var en slags energi mellom deltagerne oppstod og grensen mellom oss ble forandret. Hva hadde skjedd? Dette var spørsmål jeg ønsket utforske nærmere da jeg dro på feltarbeid til Tokyo, Japan i januar 2011 og som vil være sentrale tema for masteroppgaven. Det skulle senere vise seg at det ikke var noen på workshopene jeg studerte som snakket om den "autentiske kroppen", i hvert fall ikke slik jeg kunne forstå. Det som derimot ble snakket om var "den japanske kroppen" og "det japanske", noe som genererte nye spørsmål. Hva var den japanske kroppen? Hvordan skiller denne forståelsen av kroppen seg fra den vestlige dualistiske forståelsen hvor kropp og sinn er to enheter? Hvordan blir den formidlet i instruksjon og er det mulig å forstå hva som menes med en japansk kropp gjennom å delta i øvelsene på workshopen? Og hvorfor er det så viktig for instruktører og deltagere å formidle at det er en japansk kropp det er snakk om? Dette er spørsmål jeg stilte meg under feltarbeidet og som jeg ønsker å drøfte i denne oppgaven.

I denne oppgaven ønsker jeg å drøfte hvordan instruktørene og deltagere på workshop i den japanske danseformen butoh, kommuniserer sin forståelse av hva det vil si å ha en japansk kropp og at dette er noe annet enn en vestlig kropp. Min empiri baserer seg på observasjon og deltagelse i praktiske øvelser og instruksjoner gitt på disse butohworkshopene og danseøvelsene. Vi skal se på hvordan "den japanske kroppen" blir formidlet både ved direkte utsagn og også gjennom bruk av begreper, metaforer, redskaper og praktiske øvelser. Gjennom å studere måten "den japanske kroppen" blir kommunisert blant danserne i butohmiljøet, gir det oss en mulighet til å diskutere hva det er som skiller forståelsene av kropp i øst og vest. Gjennom å vise til ulike empiriske eksempler ønsker jeg å se dette i en større sammenheng. Hvorfor er det viktig for disse danserne å kommunisere at det er en japansk kropp det er snakk om? Kan denne kroppen være et symbol på noe annet? Kan den fortelle oss noe om det japanske samfunnet? Dette er spørsmål jeg vil gå nærmere inn på i

kapittel tre. Før jeg går videre for å analysere disse spørsmålene nærmere vil jeg først vil jeg gi et bilde av hva butoh er.

## Hvordan oppstod butoh?

Jeg vil nå gi et kort innblikk i butohs historie. Det kan være relevant å se på noen av de historiske og sosiale faktorene som har hatt en medvirkende årsak til at fenomenet butoh oppstod på slutten av 50-tallet. Man kan selvsagt nevne en rekke faktorer og kilder til inspirasjon på denne tiden – som atomtrusler, kilde til ny kunnskap gjennom okkupasjonen, studentprotester, politikken rundt den kalde krigen, økonomisk vekst, vestlige artister som søkte inspirasjon hos klassisk japansk kunst. Men dette var ikke unikt for Japan, mange andre land opplevde usikkerhet i forhold til hvilken retning samfunnet skulle ta - både politisk, økonomisk og kunstnerisk. Innen kunstfeltet var surrealismen, neo-dadaismen og ekspresjonismen igjen i vinden. Etterkrigstidens sosiale omveltninger og demonstrasjonene mot USAs politiske og økonomiske hegemoni spilte en stor rolle (Fraleigh 2006). På dette tidspunkt var Japan fortsatt okkupert av USA og spørsmål rundt japansk identitet i et land som for dem virket stadig mer "vestliggjort" ble tatt opp i Japans kunstmiljø.

Vestliggjøringen, i følge Green (2003), eller kanskje mer spesifikt amerikaniseringen av Japan, startet allerede i 1853 da Japan ble tvunget til å åpne sine dører til resten av verden da admiral Mathew C. Perry fra U. S Navy seilte inn til Tokyos havn og forlangte den åpen. Til da hadde Japans dører vært stengte for resten av verden og inntrengere ble straffet med døden. Meiji-perioden som begynte i 1868 innledet Japans nye forhold til verden utenfor. Med Japans nederlag etter andre verdenskrig og den amerikanske innovasjonen i etterkant akselererte vestliggjøringen (Green 2003). Dette mener Fraleigh (2006) naturligvis førte til spørsmål om i hvor stor grad man skulle la seg påvirke av impulser fra en kultur utenfra og et av spørsmålene som opptok utøvere innenfor teater og dansefeltet var hvordan en skulle bevare den japanske kroppen fra den vestlige dualismen (Fraleigh 2006). På samme tid var man, som ellers i verden, opptatt av å skape alternativer til det etablerte og små, nyskapende teatre fikk etterhvert en liten plass i "mainstreamen" som en alternativ stemme mot det store inntoget av massemedia (Sugimoto 2003). Japansk kunst etter andre

verdenskrig var opptatt av handling og behandlet tema som kropp og sted og relasjonen mellom disse.

Det er vanskelig å beskrive hva det er som kjennetegner butoh, siden det ikke er en tydelig sjanger. Jeg vil derfor gi en oversikt over de viktigste aktørene som har vært med på å forme butoh de siste 60 årene og som har vært spesielt viktige for gruppene jeg gjorde feltstudie med. Selv om det kan være uenighet i hvilke faktorer som har hatt størst innflytelse på selve skapelsen av butoh og hva som egentlig kjennetegner dansen, er det visse ting en kan slå fast. Butoh er en avantgardistisk form for dans og ordet "butoh" i seg selv betyr rett og slett dansesteg. Butoh har sine røtter til danserne Hijikata Tatsumi og Ohno Kazuo som begynte sitt samarbeid i 1959 (Baird 2006). Sammen med Kazous sønn Yoshito utviklet de det som blir regnet som den første butohforestillingen, Kinjiki, eller Forbidden Colors som er den engelske tittelen. Forestillingen tok opp tabubelagte emner som homoseksualitet og inneholdt blant annet en levende kylling og til tider svært lite klær. Forestillingen skapte mye oppstyr, både blant publikum og innenfor den etablerte dansescenen. Ønsket var at butoh skulle utfordre rasjonalitet, konvensjonell estetikk og sosiale normer – det portretterer erotikkens tabu og skambelagt sider. Vold, det ubehagelige og "stygge" var også temaer de ønsket å uttrykke, og den estetiske siden beveget seg mellom ødemark og ukjente verdener. Hva mange i dag regner som butoh er et produkt av utviklingen til dansemetodologien som ble skapt av Hijikata Tatsumi på 60 og 70-tallet (Ibid ). Tatsumi sies å være mer opptatt av show og den visuelle siden, mens Ohno ville gjenoppdage kroppen og dens forhold til tid og sted. Hijikata, som mange andre japanske kunstnere på denne tiden, ønsket samtidig å vise motstand mot den vestliggjøringen som var blitt en realitet etter 2. verdenskrig og måten dette påvirket synet på kroppen (Fraleigh 2006). Andre verdenskrigs grusomheter var også et tema som ble utforsket og det har blitt trukket frem at det nye fokus på kroppen innenfor kunstfeltet stammer fra de kroppslige ødeleggelsene under andre verdenskrig (ibid., Velez 1989). Hijikata Tatsumi og Kazuo Ohno, som blir regnet som butohens opphavsmenn, hadde begge direkte erfaringer med krigen. Kazuo Ohnos sønn, Yoshito, fortalte meg at hans far var krigsfange på en stillehavsøy og opplevde at mange av hans venner døde. Dette, i følge Yoshito, preget han veldig som menneske og danser. Han snakket sjelden om dette, men brukte det i dansen. Både Hijikata og Ohno hadde gått i lære hos tyske danselærere. Det kan være interessant å sammenligne den japanske dansescenen med den ekspresjonistiske

dansescenen som vokste frem i Tyskland på omtrent samme tid. Ikke bare fungerte dette som kunstnerisk inspirasjon. Det er i begge tilfellene snakk om et nytt fokus på kroppen etter krigens grusomheter – atombombene i Nagasaki og Hiroshima for Japans del og for Tyskland de utsultede kroppene fra konsentrasjonsleirene.

I mitt feltarbeid studerte jeg to ulike workshoper som begge har røtter tilbake til butohens opphavsmenn. Den ene workshopen var i studioet til Yoshito Ohno, som sammen med Hijikata Tatsumi og sin far Kazou Ohno fremførte, som nevnt, det som regnes som den første butohforestillingen. Studioet som jeg besøkte lå i hagen til det som tidligere hadde vært hans fars hus inntil hans død i 2010. Huset og studioet var lokalisert i et typisk forsted i Yokohama, Japans nest største by som ligger halvannen time unna Yoyogi, hvor jeg bodde Tokyo. Siden studioet lå så pass usentralt til og kunne være vanskelig å få øye på, var det for det meste lokale deltagerne samt noen "pilegrimer" som bodde ulike steder i vest-Tokyo. En brasiliansk kvinne som jobbet som teaterinstruktør var den eneste ikke-japanske deltageren foruten meg selv på denne workshopen. Hun hadde fått et stipend for å jobbe med en forestilling basert på fysisk teater og jeg møtte henne på alle workshopene til Ohno som jeg deltok på. Som sin far var også Yoshito opptatt av det spirituelle ved å danse og hvordan dansen er et uttrykk for alle livets sider. Som jeg skal drøfte i kapittel 2, var bevegelsene her tunge og flytende. Yoshito var den av instruktørene som snakket mest om "den japanske kroppen".

Den andre workshopen var med Dairakudakan. Det var denne workshopen jeg deltok mest på og hvor jeg fikk snakket med flest informanter. Dairakudakans workshop lå i Kichijoji, et område vest i Tokyo kjent for å tiltrekke seg kunstnere, hippier og bohemer. Ved siden av en kiosk hang det en hjemmelaget plakat skrevet med sprittusj som informerte om at det var butohworkshop som var åpen for alle. De fleste deltagerne var unge mennesker fra områdene rundt. I motsetning til hos Ohno var flertallet her jenter. Enkelte av deltagerne hadde gått på workshopene i flere år og håpet en dag å bli en del av Dairakudakans dansekompani. Dairakudakan ble startet av Maro Akaji i 1972, etter at han hadde vært elev av Hijikata Tatsumi. Dairakudakan er kjent for å være mer fokusert på den visuelle siden og jobbet i større grad med kontraster i bevegelsene og tabuer på de workshopene jeg deltok på. Showene deres er kjent for å være spektakulære. Denne workshopen var også den fysiske mest krevende. Som vil vi se i oppgaven har workshopene mye til felles når det gjelder

begreper brukt i instruksjoner og hvilket perspektiv på kropp som ble kommunisert. Mange av posisjonene var også like og utgangsposisjonen – hvor man står med bøyde knær og tung og stødig mot bakken - var den samme hos begge workshopene. Dairakudakans workshop kan sies å være både mer ekspressiv og fysisk krevende. På denne workshopen var det mer fokus på koreografi og å jobbe selvstendig med improvisasjon. Ohnos workshop hadde større fokus på det spirituelle og instruksjonene inneholdt anekdoter om livet og det å være menneske.

Mye har skjedd de siste 60 årene og uttrykket har beveget seg i mange retninger. Den yngre generasjonen sies å ville bort fra kjente virkemidler som vold, hvitmalte kropp og barbert hode og har mer likhet med moderne, avantgardistisk dans. Det handler fortsatt om å utforske grenser, og det er noe jeg ønsker å gå nærmere inn på i denne oppgaven.

## Teoretisk fokus

Butoh er et lite utbredt studiefelt innenfor antropologisk forskning. Forskning som innbefatter dans og kunst har, i følge Wendy James (2003), fått lite oppmerksomhet i antropologien siden dette ofte er abstrakte og ikke-verbale kommunikasjonsformer og antropologi har en sterk litterær tradisjon. I norsk sammenheng kjenner jeg til to masteroppgaver innenfor feltet. Som vi har sett introduserte Guro Schei Johansson (2008) meg for butoh under en forelesning i Drama og Teater ved NTNU hvor hun foreleste om sin masteroppgave "Den autentiske kroppen. En litterær og praktisk opplevelsesanalyse av butoh-dansen". Den andre er Tara Ishizuka Hassels (2005) masteroppgave i japanstudier ved Universitetet i Oslo.

La oss nå se på hvordan kroppen har blitt studert innenfor antropologien. Kroppen som studiefelt innenfor antropologien og sosialvitenskapen har lenge vært preget av et dualistisk perspektiv. Denne tanken har sitt opphav fra René Descartes (Shilling 1993) og kalles det kartesianske skillet. Han hevdet at kropp og sinn var to enheter, hvor kropp er en underordnet enhet som kan og bør manipuleres og kontrollere, akkurat slik som naturen. Fundamentet for mennesket er dets evne til å tenke og være bevisst, et subjekt med



psykologiske funksjoner. Kroppen var kun noe som opptok verden med sin romlige flate. Selv om disse dette perspektivet har sitt opphav fra 1600-tallet, har det vært vanskelig for vestlige tenkere å frigjøre seg fra dette perspektivet. Fra dette perspektivet har vi også fått tanken om et dikotomisk forhold mellom natur og kultur. Ideen om å dissekere kroppen samt at vi kan kontrollere, manipulere og sivilisere oss selv og andre har også opphav i tanken om dualisme (Shilling 1993). Det har vært mange ulike kropper som har vært diskutert innenfor antropologien. En av dem har vært den naturalistiske kroppen, som fokuserer på de biologiske forskjellene. Dette perspektivet har vært brukt til å diskutere spørsmål relatert til feminisme, homofili og rase og ofte brukt til å forklare undertrykking. En annen måte å diskutere kroppen har vært som sosialt konstruert. Med dette menes at en kulturs perspektiv på kroppen sier noe om deres livsverden og de underliggende maktstrukturene i et samfunn. Vi skal komme nærmere inn på dette både i introduksjonskapittelet og i kapittel 2.

En utbredt diskusjon har omhandlet kroppen som subjekt og objekt, eller det å være en kropp eller å ha kropp (Mearleau-Ponty 1947). Bryan Turner (referert til i Shilling 1993) mener at sosialvitenskapen har vært for opptatt av kartesiansk tankegang og en kropp/sinn-dikotomi. I de siste tiårene har vi sett en brytning i den dualistiske tankemodellen og det har vært forsøk på å overkomme gapet mellom subjekt og objekt og kropp og sinn. Fenomenologien, med Mearleau-Ponty i spissen, har fungert som en brobygger mellom vestens dualisme og østlig holisme. Dette perspektivet vil være relevant for min studie av butoh.

Sondra Horton Fraleigh har, som jeg også vil gjøre i denne oppgaven, fokusert på metoden i butohdansen, som har fått navnet butoh-fu. Hun hevder at det er noe av det som gjør butoh unikt og får støtte fra Bruce Baird (2006) som også har skrevet en del om butoh-fu. Butoh-fu er en metode som består av ord som Baird mener inneholder kulturelle artefakter og henter inspirasjon fra en rekke kunstsjangere og epoker. Derfor stiller han spørsmål ved at det kan være snakk om noe naturlig og japansk. Dette stiller seg i kontrast til hvordan jeg og Fraleigh oppfattet instruksjonene og vil bli diskutert nærmere i kapittel fire. Jeg vil vise at å bruke ord i instruksjonen som kan være kulturelt betinget, ikke nødvendigvis er en motsetning til å erfare "den japanske kroppen".

Hvorfor er det nyttig å studere dans? Anya Peterson Royce (2002) peker på at man gjennom å studere disse feltene vil få tilgang til informasjon som ikke kan sies med ord. Gjennom dans viser vi vår kroppsliggjorte forståelse av verden og det forteller oss også om våre holdninger til verden gjennom bevegelse. Gjennom å lære seg å danse butoh vil man dermed lære seg noe om virkeligheten som ikke kan beskrives med ord. Royce mener at språket kan bli en begrensning for uttrykke seg. Hvordan stiller denne uttalelsen seg i forhold til butohens metoder og instruksjoner som jeg har observert i mitt feltarbeid? Det er en enighet i butohmiljøet om at butoh ikke kan forstås kun gjennom en teoretisk tilnærming. Man må delta i dansen for å forstå. Å danse butoh gir altså meg en annen viten om det japanske. Jeg forstår mine informanternes verden bedre ved å delta fysisk i deres verden. Ravn (Broberg og Lauritsen 2009) sier også at man gjennom dans kan få tilgang til en annen informasjon om hvordan man oppfatter og sanser verden. Det kan være fruktbart å se til Ravn og Legrand (2009) når man skal studere butoh. I en studie sammenligner de hvordan dansere i ulike sjangere opplever sin kropp både som subjekt og objekt og samspillet som oppstår mellom det indre og det ytre rom under dansen. Studiet sammenligner tilnærming og metode i ballett, moderne dans og butoh. Det essensielle er erfaring av kroppen i bevegelse, hvor man plasserer fokus og hvordan man oppfatter sin egen kropp i forhold til sine omgivelser. Som vi skal se er flyt i bevegelsene viktig i butoh, men metoden for å oppnå dette skiller seg fra de to andre dansene. I butoh ligger fokus på andre steder i kroppen – ikke bare på muskler og proporsjoner, men også indre organer. Gjennom å studere metodene til de ulike dansesjangrene får man innsikt i ulike perspektiver ikke bare på kroppen i seg selv, men også kroppen i omgivelsene. Jeg vil vise empiriske eksempler på dette underveis og temaet vil bli diskutert nærmere i kapittel fire.

## Metode

Jeg ønsker i denne delen av kapittelet å diskutere ulike metodiske utfordringer ved å studere dans og det å gjøre feltarbeid i Japan.

## Tilgang til feltet

Da jeg reiste til Japan for å gjøre feltarbeid, var min kjennskap til butohmiljøet i Tokyo og omegn relativt begrenset. Jeg kjente til de historiske linjene og de viktigste bidragsyterne gjennom litteratur jeg hadde lest i etterkant av Johansens forelesning. Jeg hadde gjort research på nett på forhånd om hvilke grupper som fortsatt var aktive og forsøkt å ta kontakt med dem med varierende utfall. Noen grupper svarte aldri på epost og andre, som Min Tanaka, svarte at han ikke lenger drev med workshops. Jeg hadde på forhånd bestemt meg for å besøke workshopen til Natsu Nakajima, men fikk vite av henne da jeg kom til Tokyo at hun ville være bortreist de første månedene grunnet workshops og forestillinger i Mexico. Den første tiden i Tokyo opplevdes som frustrerende, siden jeg ikke hadde fått oversikt over miljøet og visste ikke hvor jeg skulle begynne. Jeg tok derfor mange turer rundt i Tokyos museer og gater for å forsøke å sette meg inn i den japanske kulturen. Jeg hadde også en japansk venninne Yuriko som jeg ofte møtte på kafé for å stille spørsmål om alt jeg lurte på ved den japanske kulturen. Jeg hadde også meldt meg på språkkurs som jeg deltok på to ganger i uken. På språkkurset ble jeg også bedre kjent med den japanske kulturen og jeg kunne også diskutere refleksjoner og erfaringer jeg hadde gjort meg i hverdagen med de andre deltagerne over en middag etter timen. Det skulle ikke gå lang tid før jeg fikk oversikt over butohmiljøet i Japan. Etter en knapp uke begynte det endelig å løsne litt. Min samboer i Trondheim hadde kommet over bloggen til en amerikansk jente som hadde vært i Japan og jobbet med butoh i forbindelse med et prosjekt hun hadde på college. Jeg tok kontakt med henne og hun ga meg en timeplan over ulike workshoper i Tokyo og omegn. Jeg sendte en epost til et knippe av dem og fikk svar om at jeg var hjertelig velkommen til å delta og at jeg ikke trengte noen forkunnskaper eller spesielt utstyr. Jeg bestemte meg for å delta på workshopene til Dairakudakan i Kichijoji og Yoshito Ohno i Yokohama, som ligger ca

halvannen times togtur unna der jeg bodde. Jeg valgt ut disse to workshopene fordi jeg visste de kunne relateres til de to personene som regnes for å ha utviklet det som i dag kalles butoh. Jeg visste at de to workshopene hadde ulike stiler og fokus og ønsket å se hvilke fellestrekk jeg kunne finne. Jeg sjekket hjemmesidene deres og fant hjemmetegnede kart, veibeskrivelser og adresser. Dairakudakans workshop var den jeg besøkte mest, de hadde workshop hver lørdag og søndag fra 10.00 til 13.00. Det var på denne workshopen jeg fikk best innpass både blant deltagerne og instruktørene. På workshopen deres var det flere instruktøren som hadde ulikt ansvar. En kunne ha ansvar for oppvarmingen, en annen for koreografien. Flere av de andre instruktørene gikk rundt og assisterte deltagerne underveis med øvelsene. Det var slik jeg ble kjent med Akiko. Hun ble min assistent under workshopene, siden hun hadde relativt gode ferdigheter i engelsk. Akiko var lett å snakke med og svarte så godt hun kunne på de spørsmålene jeg hadde om både butoh og Japan. Hun ble en viktig informant. Jeg snakket også med mange andre av instruktørene og deltagerne. Jeg ble spesielt godt kjent med en ung kvinne som het Natsumi etter at hun ved et uhell presterte å sparke meg i hodet under en koreografiøvelse. Vi oppdaget at vi delte den samme interessen for kunst og musikk og det ble derfor lettere å dreie samtalen videre mot spørsmål jeg hadde angående butoh og kunst i Japan. En felles referanseramme og interesse innenfor musikk og kunst skulle vise seg å være en døråpner også på Yoshito Ohnos workshop også. Ohno hadde workshop hver onsdag fra 20.00 – 22.00 samt hver lørdags ettermiddag. Jeg deltok kun på onsdager, da lørdager ble utfordrende både for kroppen og logistikken etter å ha deltatt på Dairakudakans workshop tidligere på dagen. Her ble mine viktigste informanter Jean, en brasiliansk teaterinstruktør som interesserte seg for fysisk teater og Arihiro, en mann på rundt 25 som hadde studert filosofi og som var perkusjonist. Han bodde i samme bydel som meg og hadde tips angående forestillinger jeg burde gå på og mennesker jeg kunne ta kontakt med. Dette er et eksempel på det Pål Repstad kaller "snøballprinsippet" (Repstad 1993:41). Med det mener jeg at når man først kommer i kontakt med et par informanter, "baller det på seg" og man får via dem lettere innpass andre steder.

## Kvalitative samtaler

For å kunne oppnå en bedre forståelse av fenomenet butoh, den japanske kulturen og deres definisjon av kropp så jeg det som relevant å gjennomføre samtaler med instruktørene og deltagerne i tillegg til å observere og delta (Briggs 1986). Jeg hadde før jeg dro planlagt å gjennomføre kvalitative intervju etter hvert som jeg fikk bedre innpass i miljøet. Dessverre fikk jeg ikke gjennomført disse intervjuene slik jeg hadde planlagt, grunnet komplikasjoner i felten som jeg vil beskrive snart. Jeg hadde derimot en rekke uformelle samtaler med instruktører, deltagere og andre japanske venner både på workshop og utenfor. Noen ganger hadde jeg notert ned alt jeg ville snakke om på forhånd og andre ganger dukket det opp ting underveis som jeg fattet interesse for og ville vite mer om. Jeg forsøkte som antropolog å ha en åpen og fleksibel holdning til hvordan disse samtalenes utartet seg. Jeg forsøkte også å være bevisst på hva en kan og ikke kan snakke om med japanere.

## Å gjøre feltarbeid i Japan

Å snakke med japanere skulle vise seg å være et mindre problem enn det jeg hadde forestilt meg på forhånd. Min venninne Yuriko hadde bodd i Norge for noen år siden og husket fortsatt imponerende mye norsk. Ellers opplevde jeg unge japanere som svært interessert i å snakke engelsk og de synes det var morsomt at jeg ønsket å lære meg å snakke japansk. De var tålmodige med min stotring på japansk og jeg var tålmodig når de lette etter de riktige ordene på engelsk. Samtidig var jeg bevisst utfordringene ved å bruke og å oversette et språk som verken er morsmålet for meg eller informantene mine. Jeg hadde dessuten liten mulighet til å lytte til det som ble sagt mellom informantene mine, siden jeg ikke snakket japanske så veldig godt. Dessuten, som vi skal se i kapittel 2, er det ikke alle som lar seg oversette direkte fra en kultur til en annen. Borchgrevink (2003) påpeker at det er flere utfordringer ved oversettelse av kultur. Det fins mange ulike måter å oversette en setning på. Språk er ofte sammenflettet med kulturelle ideer og sosiale interaksjoner og kan være et uttrykk for bestemte livsverdener. I tillegg kan språket uttrykke symbolsk makt og lingvistisk kapital (Bourdieu referert til i Borchgrevink 2003). Koder for hva som kan uttrykkes eksplisitt

og implisitt og med hvem og hvor er iboende sosialt og kulturelt (Bourdieu referert til i Borchgrevink 2003). Som vi skal se i kapittel 3 eksisterer det ulike tiltalemåter i det japanske språket og dette er avhengige av statusen til de involverte i samtalen. Men jeg vil også påpeke at de ordene og begrepene som ikke lot seg oversette like godt var også en kilde til nysgjerrighet hos meg. I stedet for å la de passere forsøkte jeg å dvele rundt dem og stille ytterlige spørsmål til informantene mine. Jeg skrev dem ned slik at jeg kunne undersøke hvilken betydning de hadde i den japanske kulturen når jeg fikk tid senere.

### **Komplikasjoner under feltarbeidet**

Min plan da jeg reiste på feltarbeid var å være i Japan fra januar 2011 til juni 2011. Dessverre skulle det ikke bli slik. 11.mars 2011 ble Japan utsatt for en tsunami, jordskjelv og atomulykke på samme tid. Selve jordskjelvet i Tokyo opplevdes som ganske ubehagelig. I etterkant av dette oppstod både forvirring og usikkerhet blant både japanske innbyggere og internasjonale gjester. Butikkene var tomme for mat, kollektivtrafikken var avstengt og flere bedrifter og arbeidsplasser<sup>1</sup> holdt stengt fordi myndighetene hadde gitt beskjed om at folk burde holde seg inne i tilfellet det ble "acid rain" og for å holde energibruket på et minimumsnivå. Mediene var fulle av kontrabeskjeder og mine pårørende i Norge var bekymret. Da jeg fikk beskjed fra Royal Norwegian Embassy in Japan og at de anbefalte alle som oppholdte seg i Tokyo å reise hjem, fulgte jeg deres råd og avbrøt feltarbeidet etter to måneder. For min del var det ikke aktuelt å reise tilbake senere, grunnet økonomi og den stressfylte avslutningen på feltarbeidet. Oppgaven er derfor basert på et to måneders langt feltarbeid.

---

<sup>1</sup> Deriblant språkkurset som jeg deltok på.

## Oppgavens struktur

Vi har nå sett litt på hva butoh er og jeg har presentert litt bakgrunnsinformasjon om fenomenet og feltet jeg har valgt å basere min masteroppgave på. Jeg vil nå belyse oppgavens hovedpunkt og hvordan jeg vil knytte teori til dette. Oppgavens hoveddel vil bestå av tre kapitler.

Kapittel 2 vil handle om kroppen i ulike kulturer og at det kan være et symbol for hvordan vi oppfatter vi oppfatter verden. Jeg vil vise til eksempler fra felten hvor måte kroppen ble kommunisert på kan vitne om en spesifikk måte å se verden på. Er kroppen noe mer enn biologi? Kan man tolke ulike verdier og samfunnsstrukturer gjennom hvilke perspektiver en har på kropp? På butohworkshopene jeg deltok på ble det ofte snakket om hvordan en tradisjonelt har sett på kropp i Japan og gjerne i forhold til det moderne. Er det i det hele tatt mulig å snakke om en naturlig kropp? I følge Mary Douglas (1996) har kroppen en større betydning enn den rent anatomiske. Hun mener kroppen er et symbol for en kulturs verdier og perspektiv på verden. Instruksjonene som ble gitt på butohworkshopene forteller oss noe om japanernes perspektiv på kroppen som skiller seg fra et tradisjonelt vestlig perspektiv på kroppen. Ved å se nærmere på disse instruksjonene får vi også innblikk i hvordan disse blir kommunisert gjennom metaforer, redskaper og praktiske øvelser. Pierre Bourdieu (2002) argumenterer, i likhet med Mary Douglas, for at kroppen kommuniserer våre virkelighetsoppfatninger. Dette er oppfatninger som læres gjennom kroppslig bevegelse og etter hvert oppfattes som naturlig. Kan vi knytte butohs metoder til Bourdieus teori om hvordan habitus reproduseres? Hvordan kan man gjennom butohs metoder lære noe om den japanske kroppen? Og hva kan den japanske kroppen fortelle om et japansk verdensbilde? Dette er noe jeg vil diskutere i dette kapitlet.

Kapittel 3 vil se nærmere på instruksjonene på workshopene hvor "det japanske" ble fremhevet, gjerne som motsetning til "det vestlige". Hvorfor kan det være så viktig for japanerne å fremheve dette? Jeg vil vise hvordan instruktørene er med på å skape det Benedict Anderson (1983) kaller "innbilt fellesskap" gjennom å benytte seg av myter og nøkkelsymboler i sine instruksjoner. Den japanske kulturen ble i særlig grad vektlagt som en motsetning til "det vestlige". Gjennom denne måten å kommunisere på er de med på å

skape "de andre", som de benytter i en dikotomisk ramme for kategorisering. Som vi har sett tidligere i kapittelet har nasjonalismen i etterkrigstiden hatt innvirkning på butoh som sjanger. Hvordan kommer dette til uttrykk i instruksjonene? Jeg vil vise at ved å benytte fysiske redskaper og hjelpemidler er deltagerne med på å skape en kroppsliggjøring av kultur, og at det blir kommunisert fysiske/kulturelle forskjeller mellom av "det japanske" og at dette blir fremstilt som en motsetning til "det vestlige". Jeg vil her trekke videre på Bourdieus begreper "habitus" og "doxa" for å diskutere hvordan kropp og bevegelse kommuniserer underliggende strukturer i et samfunn. Hva er det butoh ønsker å kommunisere om det japanske samfunnet?

Det siste kapittelet, kapittel 4, vil undersøke hvordan man som antropologer kan studere dans som felt. Gjennom dans kan deltagerne erfare og uttrykke den virkeligheten de lever i. Som nevnt har ikke dans og kunst vært områder som er blitt viet oppmerksomhet i større grad, da antropologi oftest har hatt et verbalt fokus. Men hva er det vi kan observere gjennom å studere områder som kunst og dans? Anya Peterson Royce (2002) peker på at man gjennom å studere disse feltene vil få tilgang til informasjon som ikke kan sies med ord. Gjennom dans viser vi vår kroppsliggjorte forståelse av verden og det forteller oss også om våre holdninger til verden gjennom bevegelse. Kan man se en sammenheng med Bourdieu når han diskuterer begrepet habitus og hvordan man tilegner seg kroppsliggjort viten? Gjennom å lære seg å danse butoh vil man dermed lære seg noe om virkeligheten som ikke kan beskrives med ord. Royce mener at språket kan bli en begrensning for uttrykke seg.

Kapittelet vil i hovedsak ta opp metode og metodiske utfordringer i forhold til mitt feltarbeid. Fenomenologisk metode vil bli diskutert. Det er en enighet i butohmiljøet om at butoh ikke kan forstås kun gjennom en teoretisk tilnærming. Man må delta i dansen for å forstå. Å danse butoh gir altså meg en annen viten om det japanske. Mearleau-Ponty (1947) har argumentert for at man må studere tingene i seg selv. Derfor har jeg forsøkt å tilegne meg kunnskap om den "japanske kroppen" ved erfaring gjennom deltagelse. Michael Jackson (1996) mener at man ved deltagelse i felten får innsyn i informantenes *livsverden*.

Under workshopene ble det benyttet mentale bilder som en del av instruksjonene. Man engasjerer både kropp og sinn. Denne læringsmetoden vil bli diskutert med bakgrunn i fenomenologi. Bruce Baird (2006) mener at det som er med på skille butoh ut fra annen



dans, er i stor grad metodisk. Han stiller likevel spørsmål ved at butohs metode skal føre til en mer "naturlig" kropp. Jeg vil argumentere mot denne påstanden ved å vise til at man må ta i betraktning et holistisk perspektiv når man skal analysere butohs instruksjoner og metode.

# Kapittel 2

## Kroppen som symbol

---

### Innledning

I dette kapittelet vil jeg vise til diskusjoner rundt ulike perspektiver på kroppen innenfor sosialantropologi. På en av workshopene jeg deltok på og studerte ble det ofte snakket om at kroppen skulle være som bambus. Mary Douglas (1996) har studert hvordan ulike kulturer benytter det hun har kalt "naturlige symboler". Med dette mener hun symboler som blir gitt mening i en samfunnskontekst og som ikke er naturlige i seg selv. Symbolets betydning i en kultur kan fortelle oss noe mer om denne kulturen. Douglas argumenterer for at også kroppen kan være et naturlig symbol. Kroppen sier noe om hvordan en kultur oppfatter verden og hvilket verdensbilde en har. Marcel Mauss (referert til i Douglas 1996) mener at det ikke er mulig med begrep som "naturlig kropp", siden det fins så mange ulike kulturelle oppfatninger om hva en kropp er, også når det gjelder å oppta et fysisk rom. Jeg mener Douglas sin teori kan være relevant for å studere hvordan instruktørene snakker om kropp på butohworkshop. Kan bambus være et "naturlig symbol" for den japanske kroppen som man snakker om i dansen? Jeg vil i kapittelet vise hvordan det blir snakket om og kommunisert rundt kropp og hvordan dette kan knyttes til det vi forbinder med bambus sine egenskaper.

På butohworkshopene jeg deltok på og studerte ble det kommunisert at det å bevege seg med en japansk kropp og det å være japansk, skiller seg fra deres oppfatning av hvordan man i vesten beveger seg og er. Yuasa (1987) har utforsket hvordan forståelsen av kropp i øst og vest differensierer seg fra hverandre. Han forklarer at det tradisjonelt har vært delt mellom henholdsvis holisme og dualisme. Dette er noe jeg vil gå nærmere inn på i kapittelet, men kort forklart innebærer et holistisk perspektiv en oppfatning om noe helhetlig som

inneholder mer enn bare summen av ulike deler. Dualisme, på den andre siden, betyr todelt og henviser til en oppfatning om ulike bestanddeler som er forskjellige og ikke lar seg forene. Dette er begreper som ofte er brukt i diskusjoner rundt kropp- sinn, men også om ulike verdensbilder. Begrepene vil være relevante når vi skal studere hvordan kropp blir kommunisert under workshopene og for å forstå konteksten rundt. Butohs målsetting har vært å sette nytt fokus på kroppen gjennom til tider surrealistiske elementer, på samme tid som det også er snakk om å finne tilbake til en "opprinnelig kropp". Jeg vil vise at det å snakke om en opprinnelig kropp er nært knyttet til den japanske, holistiske forståelsen av kroppen.

Bourdieu (2000), argumenterer også, i likhet med Douglas, for at kroppen kommuniserer våre virkelighetsoppfatninger. Men der Douglas fokuserer på symboler og hva en kan forstå av en kulturs verdensbilde gjennom å studere symboler, har Bourdieu fokusert på hvordan kropp kan være med på å reprodusere underliggende samfunnsstrukturer. Våre virkelighetsoppfatninger tar bolig i våre kropper og blir til det Bourdieu kaller kroppsliggjort viten. "Habitus" og "doxa" er begreper han benytter for å utdype sin teori. Habitus er begrepet benyttet for å beskrive nettopp denne kroppsliggjorte viten – det vil si hvordan vår historie tar bolig i vår kropp og kommuniserer hvem vi er. Doxa er de sosiale reglene samfunnet vårt er styrt av. Bourdieu har brukt denne teorien for å forklare hvordan forskjeller i kjønn reproduseres, men påpeker at teorien er overførbart til andre områder. Jeg mener at teorien er overførbart i den form at den beskriver prosesser hvor man tilegner, eller lærer seg, å bli en kropp. Dette mener jeg er relevant både i forhold til hvordan man "lærer" å innpasse sin kropp i en kultur. Hvordan tilegner man seg en japansk kropp? Jeg ser også teorien relevant i forhold til hvordan man gjennom symbolbruk og praktiske øvelser lærer seg å bli en ny kropp gjennom dans.

I andre del av kapittelet vil jeg gå nærmere inn på de empiriske begrepene å være "grounded", i balanse, "tom kropp" og ki som alle gikk igjen i workshopene. Dette er empiriske begreper som ble benyttet som en del av instruksjonene. Dette er også begreper som benyttes i Japan for å snakke om kropp. Jeg vil vise til empiriske eksempler på hvordan man snakker om kropp. Gjennom å studere disse begrepene, hvordan det snakkes om kropp på workshopene og i hvilken kontekst, kan vi forstå hva som ligger i japanernes forståelse av kropp. Håkon Fyhn (2011a) har beskrevet enkelte av disse begrepene nærmere i sin

doktorgradsavhandling om den japanske kampsporten aikido og jeg vil støtte meg til disse. Hans begrep og analyse gir resonans til det jeg erfarte i min studie av butoh.

## **Kroppen som bambus: en japansk myte**

I denne delen av oppgaven ønsker jeg å se på hvordan det ble snakket om kroppen på de ulike workshopene, og at hvordan man snakker om kroppen kan vise ulike perspektiver på kroppen. Noen av begrepene som gikk igjen for å snakke om kropp var "bambus" og "tom kropp". Disse begrepene vil bli presentert og analysert nærmere i kapittelet, men jeg vil først innlede med et eksempel hvor begge begrepene kommer til uttrykk i dansen.

"Hva er en kropp?", spurte Yoshito Ohno på den første butohworkshopen hans jeg deltok på i studioet hans i Yokohama. Han hadde hatt en liten introduksjon for oss deltagerne før han kom med dette spørsmålet. Han så utover deltagerne. Deltagerne så konsentrerte ut og flere av dem så ned i bakken. Ingen svarte. Jeg hadde på dette tidspunktet ikke helt skjønt relasjonen mellom lærer og elev og når det var meningen at man skulle snakke. Jeg skjønnte etter hvert at Ohno stilte spørsmål som deltagerne ikke skulle svare på der og da. Jeg prøvde meg på et svar. "Øøøh.. noe slags fysisk tilstedeværelse?". Jeg fikk ingen tilbakemelding på om dette var riktig eller galt. Jeg tenkte at det muligens var litt av poenget, at det ikke fantes noe fasitsvar. Assosiasjonene mine gikk til det som innenfor zenbuddhismen kalles koan. Dette er gåter, eller spørsmål, som blir stilt av zenmestere til studenter av zen og som ikke har et fasitsvar, men som det blir mediterert over. Et kjent eksempel er "hva er lyden av en hånd som klapper?" (Fyhn 2011b:1). Koan kan, som butoh, til tider fremstå som surrealistisk. Peter Harvey (2013:347) sier: "In order to engage in it, the practitioners must transcend his/her normal conceptual mind and go into a different mental gear". Jeg visste ikke hva som var forventet av oss. Skulle vi gå i gang med en diskusjon?

Isteden begynte vår instruktør å fortelle fra en historie, som han sa var fra en flere tusen år gammel japansk myte. Han tok frem en bok og bladde frem til et bilde av bambus. Han fortalte at bambus alltid hadde hatt en viktig betydning i Japan og har hatt en rituell funksjon ved barnefødsler. Man kuttet da et stykke bambus som skulle symbolisere barnets "tomme

kropp". Dette skulle vise at barnet var upåvirket av samfunnet rundt, sa han. Vi kan se det nye barnet som var født som "tabula rasa", det var rent og uskyldig og kunne formes til hva som helst. Men mennesket mistet denne kroppen ved pengers inntog, fortsatte han. De ble da fylt med følelser som sinne, tristhet og begjær. Alle er eksempler på negative følelser. Vi kan tolke dette utsagnet som om pengers inntog settes i sammenheng med et tap av uskyld. Vi kan også se det som å fjerne seg fra "det naturlige" og et ønske om å søke seg tilbake til noe opprinnelig. Kan dette være en metafor for vestliggjøringen og den prosessen som fulgte etter andre verdenskrig? Dette kan sammenlignes med det James Mooney (Royce 2002) kaller en revitaliseringsprosess. Med det mener han grupper som søker seg tilbake til en gyllen tid, en ubestemt fortid hvor alt var urørt og rent og Pandoras eske ennå ikke var åpnet. Dette forekommer oftest blant urbefolkninger og kjennetegnes av blant annet mytiske skikkelser og ekstasedans. Vi kan til en viss grad se dette i sammenheng med butoh og deres fokus på japanske myter i instruksjonene. Dette er noe vi skal se nærmere på i neste kapittel. Det jeg ønsker å sette lys på ved å vise til dette eksempelet er instruktørens vektlegging av den "tomme kroppen" og at dette er nødvendig for å danse butoh. For å gi oss en bedre forståelse av hva dette innebar, ga Ohno hver deltager en bambusstav som vi skulle benytte i neste øvelse. "Se – den er tom på innsiden! Det var slik kroppen vår opprinnelig var." "Karada", sa han. "Det betyr både kropp og ingenting på japansk".

## Dualistisk og holistisk perspektiv på kropp

I følge Douglas (1996), mente Marcel Mauss at det ikke var mulig å snakke om noen "naturlig kropp" siden vår forståelse av kropp er styrt av hvilken kultur vi har tilknytning til. Det som oppfattes som "naturlig" eller "tabu" i forhold til kroppens fremtreden i en gitt kultur kan fortelle oss om hvilke verdier og moral som er viktig i kulturen. I følge Mary Douglas (1996) er det en sammenheng mellom hvordan man oppfatter kropp og hvilket verdensbilde en har. Douglas argumenterer for at ordet "kropp" har en større betydning i en kultur enn det rent anatomiske. Kroppen blir et objekt for metaforer og symbolske betydninger som implisitt gir uttrykk for et verdensbilde. Tankene om kroppen kan fortelle oss noe om livsverden

vedkommende befinner seg i. Symboler fremstår ofte som noe naturlig i en kultur. Med det mener Douglas at et symbol ikke har noe betydning i seg selv, det er kulturen som tillegger objektet betydning gjennom å knytte det opp til bestemte verdier som står høyt i den gitte kulturen. Objektet blir på den måten inkludert i kulturens oppfatning av seg selv og dermed "tatt for gitt" og fremstår dermed som et "naturlig symbol. Symboler kan i utgangspunktet være hva som helst, men fordi en kultur knytter ulike myter og verdier opp til dette objektet fremstår valget som logisk og naturlig.

Hva vil det si at butohinstruktørene sammenlignet kroppen med en bambus eller sa at den "skal bli tom"? Hva slags perspektiv på kroppen kan disse begrepene vitne om? Andre begreper som vil bli analysert er "å være grounded", balanse, "tom kropp" og ki. Hvilken mening gir dette for deltagerne på butohworkshop og hvorfor er dette relevant når man skal lære å danse? Jeg vil i dette kapitlet vise at det er en sammenheng mellom disse begrepene og japaneres verdensbilde og perspektiv på kropp. Når de bruker disse begrepene er det i begge sammenhenger - de samme begrepene som brukes til å snakke om både kropp og verdensbilde. Jeg vil også vise hvordan perspektivet på kropp skiller seg fra et tradisjonelt vestlig verdensbilde.

Pierre Bourdieu (2000) argumenterer også for at vi gjennom vår kropp kommuniserer våre oppfatninger av den virkelighet vi lever i. Denne prosessen foregår gjennom at vi ubevisst tilegner oss bevegelser som uttrykker den verden vi lever i og hva som er akseptabel adferd for mennesker av ulik status, kjønn og kultur. Vi "lærer oss" en kropp gjennom å tilpasse oss samfunnets underliggende strukturer. Dette kaller Bourdieu doxa. Habitus er måten vi uttrykker denne kroppsliggjorte viten på. I dette kapitlet vil jeg i hovedsak bruke Bourdieus begrep habitus for å studere hvordan man gjennom butohs øvelser kan tilegne seg kroppsliggjort viten om den japanske kroppen. I neste kapittel vil jeg gå nærmere inn på doxa og de underliggende strukturene som uttrykkes gjennom butohdansen.

Hva er det som menes med den japanske kroppen? Hva slags perspektiv har man tradisjonelt hatt på kroppen i øst og hvordan skiller det seg fra et vestlig perspektiv? Yuasa (1987) har utforsket japanske tenkeres tilnærming til kropp og sett på hvordan dette differensierer fra deres kollegaer i vest. Dette skillet er også knyttet til hvordan vi forstår og analyserer

mennesket og verden i seg selv. Det representeres i hovedsak av to "motpoler" - det vestlige som argumenterer for et dualistisk perspektiv hvor kropp og sinn er to isolerte enheter og hvor sinnet bør være det som kontrollerer kroppen. På den andre siden finner vi det østlige perspektivet hvor holisme har en sterk tradisjon. Her ses kropp og sinn på som ett. Følger vi Douglas sitt resonnement kan vi si at et dualistisk eller holistisk syn på kropp speiler et tilsvarende verdensbilde. Douglas mener det er en sammenheng mellom hvordan en kultur oppfatter kropp og hvordan det oppfatter seg selv. Dette vil jeg diskutere nærmere i kapitlet med empiriske eksempler hentet fra butohworkshopene.

Kritikken fra de østlige tenkerne har i hovedsak rettet seg mot Descartes (ibid.) og det kartesianske kropp –sinn-sillet, som mange mener er utgangspunktet for vestlig tenkning rundt kropp. Descartes så kropp og sinn som to enheter, i et hierarkisk forhold. Sinn hadde en viktigere posisjon enn kropp, han vektla bevisstheten og derfor er kroppen bare en forlengelse av dette, noe som opptar romlig volum. Dette stammer fra en kristen kroppsdiskurs. I kristendommen ble kroppen sett på som svak og syndig og det hadde derfor behov for streng kontroll og regulering. Dette var det sinnet som tok seg av og som skulle vise at et individ kunne utøve selvdisciplin. Kropp, seksualitet og emosjoner ble alle sett på som potensielle ukontrollerbare krefter som kunne forstyrre selvdisciplinen og var derfor en kilde til stor bekymring. Hovedvekten av kritikken fra japanske filosofer er rettet mot Descartes og Kant, som de mener ikke ser på mennesket i et helhetlig perspektiv. Det er selvfølgelig skjedd en stor utvikling i vestlig tenkning rundt kropp siden 1500-tallet. Etter reformasjonen fikk man et mer individualisert forhold til gud og med det også til kropp. Dumont (referert til i Carrithers, Lukes, Collins og Mauss 1985) fremhever individualisme som noe unikt for vesten. At noen er et individ vil si at de er et objekt og at de har en verdi. Han trekker frem individualisme som en motsetning til holisme.

Yuasa påpeker at det fortsatt er større forskjeller mellom østlig og vestlig perspektiv enn det er innad i vestlig historie. Det er med andre ord en viss kontinuitet innenfor disse tankerammene. Som en motsetning til det kartesianske skillet finner man altså, i følge både Yuasa og Dumont, holisme. I Østen er enheten av kropp og sinn et gammelt uttrykk som har sitt opphav fra zenmesteren Esai under middelalderen, da han forsøkte å sette ord på den indre opplevelsen ved å meditere (Yuasa 1987). Dette uttrykket brukes nå i japansk kunst, teater og kampsport, som for eksempel aikido. Enheten av kropp og sinn blir i Japan vektlagt

både i innadvendte aktiviteter som meditasjon og i aktiviteter som retter seg utover, som kampsport og dans. Jeg vil i dette kapitlet vise at det holistiske perspektivet på kropp er viktig å forstå for å lære butoh. Samtidig har det å basere en dans rundt et tradisjonelt japansk perspektiv vært viktig for selve dannelsen av danseformen. Perspektivet på kropp blir viktig for deres forståelse av dem selv som japanere.

## Begreper brukt i instruksjon

Jeg vil nå gi noen empiriske eksempler fra butohworkshopene jeg deltok på og studerte, for å vise hvilke virkemidler instruktørene benyttet for å kommunisere butohkroppen og hvordan en kan tilegne seg den. Jeg vil ta utgangspunkt i fire empiriske begreper – "å være grounded", balanse, "tom kropp" og ki – for å vise at instruksjonene som ble benyttet inneholdt en rekke metaforer for den japanske forståelsen av kroppen. Gjennom å se nærmere på disse og hvordan man bruker symboler for å beskrive kroppen kan vi som antropologer få en bedre forståelse av hvordan en kultur tenker om kropp, men også hvordan kroppen kan si noe om det japanske samfunnet og deres verdensbilde. Jeg vil vise at deres holistiske verdensbilde er av stor betydning for å forstå instruksjonene i selve dansen. Douglas (1996) peker på at på engelsk har ordet "body" flere betydninger – det kan bety en individuell kropp, men også samfunnet i sin helhet. Jeg vil også vise at gjennom kroppslige øvelser med konkrete redskaper og verbale instruksjoner, kan deltagerne få ta del i den kroppsliggjorte viten om hva en japansk kropp er, og også om det japanske samfunnet. Jeg vil diskutere hva vi kan lære om den japanske samfunnskroppen ved å se på hvordan den japanske kroppen kommuniseres under butohworkshopene.



## Å være "plantet"

Et av de første begrepene jeg ble kjent med gjennom butoh, var å være "plantet" eller "grounded" som var begrepet Ohno brukte selv. Jeg vil i oppgaven bruke begrepet slik han brukte det. Begrepet kom til uttrykk på flere måter. Først og fremst er beinstillingen viktig, som er utgangsposisjonen for butohdansing. Man står da med hoftebreddes avstand i beina og en liten svikt i knærne. Beina og lårene skal være sterke, men bevegelige – det skal være mulig å kunne svaie frem og tilbake på fotsålene samtidig som man beholder en stabil posisjon. Overkroppen skal være rett, men avslappet. Dette er en posisjon som retter seg mot bakken, lik en bambus som er plantet i jorda.

Denne posisjonen var det Yoshito Ohno startet med å introdusere meg for etter vårt første møte. Han tok frem ei bok og viste oss bilder av shintoistiske<sup>2</sup> gudestatuer som var plassert i naturen. De stod støtt som en grunnmur, de hadde stått der i århundrer og blitt en del av naturen, sa han. Planter vokste og slyngtet seg rundt statuene. "Vi lager dans på denne måten", sa Ohno. Vi fikk utdelt hver vår bambusstav. Ohno sa vi skulle danse med denne staven, vi skulle lage grunnmur. Denne staven var omtrent to meter høy, og hadde en diameter på to-tre cm. Staven var veldig lett og vanskelig å balansere. Øvelsen gikk ut på at vi skulle vokse med staven, strekke oss opp mot himmelen mens vi holdt lett rundt staven. Etter på skulle vi ned mot jorden igjen, med knærne bøyd, som en slags veldig dyp knebøy. Ohno sa at her skulle vi føle tyngden av livet selv for å komme inn i øvelsen. Vi klatret opp og ned med denne staven og det ble etterhvert en ganske tung øvelse fysisk sett. Forskjellene mellom å strekke seg mot himmelen og å stå stødig plantet i bakken var noe deltagerne ble bevisste på under denne øvelsen. Ohno fortalte etterpå om en episode om sin far, Ohno senior. Han hadde møtt en legendarisk danser fra det tyske ekspresjonistiske Neue Tanz - kompaniet som hadde bedt Ohno om å hoppe. Men Ohno senior kunne ikke hoppe, han fikk bare rykninger i kroppen. Fordi kroppen hans var "grounded" - plantet i bakken.

Vi kan tolke det at Ohno innleder med å vise oss et bilde av noen overgrodde statuer etterfulgt av utsagnet om at det er slik vi skaper dans som et uttrykk for at vi må jobbe

---

<sup>2</sup> Shinto er en av Japans tre største religioner. Den er en av de eldste religionene og har blant annet en opphavsmyte for å fortelle hvordan Japan og dens åtte øyer ble til.

sammen med naturen og omgivelsene våre. Vi skal strekke oss rundt bambus og bli i ett med dette redskapet. På samme tid er bambus også en metafor for noen kroppslige egenskaper man jobber mot i butoh. Gjennom å benytte seg av dette redskapet lærer man seg også en ny forståelse av kropp som tar bolig i deltagerens kropp. Vi får vite at dette er en annen kropp enn for eksempel den tyske kroppen, siden den er tung og vil mot jorden istedenfor å hoppe. Hva forteller det å være "grounded" oss om den virkeligheten japanere lever i?

Ohno forklarte at japanerne tradisjonelt har jobbet på rismarker under harde forhold og vær, og av den grunn beveger seg tungt og mot jorda. Derfor finner man ikke de samme lette og hoppende bevegelsene hos japanere. Deres virkelighet og omgivelser har tatt bolig i kroppene deres. Det å være tunge i kroppen og kjenne på livets tyngde blir da et symbol for de forholdene de har levd under, både når det gjelder klima, arbeid og hvordan de har oppfattet sin egen tilværelse.

Å være grounded begrenser seg ikke bare til å stå stødig mot jorden. Andre øvelser gikk ut på å kjenne på tunge objekter som presser kroppen mot jorden. Før den neste øvelsen fortalte han at i japansk dans er man ikke lett og flytende som i vestlig dans. Han hoppet lett på tå rundt over gulvet mens deltagerne lo litt av den komiske og plutselige karakterforandringen. Med den lette og grasiøse *chasséen* var det tydelig at det var ballett han først og fremst mente. Ballett ble også ofte trukket frem som en kontrast til butoh.

Til den neste øvelsen tok han frem tre tunge bøtter med vann og plasserte dem foran oss på gulvet. Disse bøttene skulle vi bære over hodene våre mens vi gikk over gulvet. Vi fikk ingen videre instruksjoner. Vi bestemte det slik at mennene skulle gjøre øvelsen først. Det var på dette tidspunktet tre av dem – Takafumi som var den yngste av dem på ca. 25 år, Hirose som nok var ti år eldre og Yamashita som var rundt 60 og den eldste av deltagerne. Kvinnene, som ville si Jeane – en brasiliansk teaterinstruktør og meg, observerte. Jeg hadde ikke selv kjent på disse bøttene på forhånd, men jeg forstod ut i fra kroppsspråket at dette var svært tungt. Det var kun en av disse tre som faktisk løftet bøtta over hodet under hele øvelsen. Dette var en individuell øvelse og det at flere av deltagerne utførte den på samme tid, var med på å forsterke hver dansers egenart. Det var også mulig å se det slik at de til og med utfylte hverandre med sitt forskjellige uttrykk. Yamashita var tydelig sliten og gjorde ikke mer enn det som i danseverden kalles å markere, det vil si å gjøre en øvelse eller etterligne

stegene uten veldig stor innlevelse. Han gjorde det han ble bedt om – holdt bøtta over seg mens han småløp over til andre siden av lokalet.

Som observatør var det med stor fascinasjon at jeg noterte meg kontrasten mellom Takafumi og Hiroses uttrykk. Takafumi, som var en ung mann som var både høy og muskuløs benyttet seg av et større spillerom der han holdt bøtta oppe med en hand. Han beveget seg på undersiden av bøtta mens han holdt den over hodet med en hånd, lekte med ulike nivå på både seg selv og bøtta i takt med musikken som til denne øvelsen var eksperimentell jazzelektronika og fikk det hele til nesten å se lett ut. Uttrykket hans kunne beskrives som flytende og dynamisk. Det var mye energi i bevegelsene uten at uttrykket ble eksplosivt. Ved hans høyre side gikk Hirose. Hans uttrykk varierte fra sidemannen ved første sekund. Hans bevegelser var langsomme, nesten som kroppen var limt til gulvet eller at han beveget under vann. Han gikk ikke, men slepte seg bortover gulvet. Det så nesten ut som han var i en transe, øyene var bare halvveis åpne. Lyset ble slått av, det var kun spotlight på utøverne. Selv om dette var en individuell øvelse uten koreografi var det interessant for et publikum å se på fordi det er mange uttrykk som uten intensjon korresponderer med hverandre. Jeg fikk selv bekreftet at dette var en tung bømte da det ble min tur. Av redsel for å miste taket slik at alt vannet skulle renne over meg, valgte jeg å holde bøtta foran meg i denne omgang. Ved å bære denne "byrden" gjorde det utøveren i veldig liten stand til å bevege seg fritt og lett som tidligere demonstrert ved Ohnos parodiering av ballett. Det var helt stille, bortsett fra musikken fra anlegget. Helt mørkt. Det var umulig for meg å løpe, umulig å ta store skritt. Spotlighten ble slått på over oss og det ble varmt og enda tyngre å gjennomføre. Lyset svei litt i øynene, det var ikke mulig å holde dem helt åpne lengre. Kroppen ble døsig, nesten som i en transe. Fra de andre deltagernes side, som nå observerte oss, kunne man se to kvinner som slepte seg gjennom gulvet holdende på hver sin store bømte. Alt gikk ekstremt sakte, det var nesten som om tiden stod stille. Når dette var ferdig var det nesten umulig å si hvor lang tid selve øvelsen har tatt. To minutter? En halv time? Ohno sa at dette er butoh – å være tung i kroppen.

Generelt bestod øvelsene på workshopene av posisjoner som var spesielt tunge for bein, der hovedvekt lå på nedre del av kroppen. Men det ble ikke bare brukt instruksjoner om fysiske positurer eller redskaper (som bømter) for å hjelpe deltagerne til å føle seg tunge. Det emosjonelle spilte også en rolle. Det å føle seg trist, at livet er tungt og å føle hele verdens

sorg på dine skuldre gjorde også at man følte seg tung i kroppen og at den trakk seg mot jorden.

En butohworkshop som jeg gjerne skulle deltatt på er hos den kjente butohdanseren Min Tanaka som han har holdt på sin gård i Yamanashi om sommeren. Jeg fikk dessverre ikke muligheten siden han akkurat hadde pensjonert seg som workshopleder da jeg dro på feltarbeid våren 2011. Tanakas filosofi går ut på hans tro på at dans har en sammenheng med hvordan mennesker har jobbet med jordbruk ([www.min-tanaka.com](http://www.min-tanaka.com)). Derfor har hans workshoper blitt holdt på hans gård, hvor halve dagen blir brukt til å danse butoh (eller avant-garde som han selv bruker som begrep, siden han er kritisk til å se på butoh som en egen sjanger) og resten av dagen til å jobbe på nettopp rismarker og å dyrke sin egen mat. Dette blir regnet som en svært krevende workshop både blant japanere og andre.

Deltagerne får virkelig komme inn i riktig beinstilling her!

Vi kan knytte dette begrepet "grounded" opp til Ohnos fortelling om bambus som jeg drøftet tidligere i kapittelet. Akkurat som bambus skal danseren være "grounded" eller godt plantet i bakken. Selv om livet, eller dansen, byr på tunge stunder skal man være sterk nok til å riste dette av seg og stå støtt på begge beina. Som nevnt gjorde deltakerne øvelser som gikk ut på å kjenne på ulike former for tyngde, både emosjonelt og fysisk, og la denne føre kroppen ned mot jorden. Kroppen blir da som bambus resistent for motstand. Akkurat som under vinteren når bambus bøyer av for snøen som dekker den, og reiser seg igjen når våren kommer. Japanere anser dette som et tegn på ydmykhet, å kunne bøye av for livets tyngre sider for så å på nytt reise seg. Dette er et ideal som står høyt i deres kultur (Buruma 1984). Jeg mener også det kan tolkes som utholdenhet, siden øvelsen er fysisk tung og krever sterke bein for å gjennomføre. Som jeg var inne på mener Douglas at man gjennom å studere hvordan en kultur ser på kroppen, kan man også forstå noe av hvordan man ser på samfunnet. Gjennom å vise til øvelser hvor fysisk styrke og utholdenhet er viktig, kan man også tenke at mental styrke og utholdenhet er viktig. Ikke minst når vi nå har sett på at man i Japan ikke har det samme skillet mellom kropp og sinn som i vesten. Vi kan også se dette kroppslige idealet som noe som representerer en verdi i samfunnet for øvrig. Å utvise utholdenhet og styrke forteller om en holdning overfor livet og de utfordringene det bringer - om det er det harde klimaet i Akita hvor Hijikata Tatsumi vokste opp, Kazuo Ohnos erfaringer som krigsfange under 2. verdenskrig eller en tsunami som skyller inn over landet.

Gjennom en aktivitet som dans får deltagerne lære å tilegne seg det Bourdieu kaller kroppsliggjort kunnskap om "den japanske kroppen", både som en fysisk kropp og det vi kan kalle samfunnskroppen. Ved å "klatre" opp og ned langs stammen til bambusstaven, erfarer danseren hva det vil si å stå på tærne og svaie og å stå stødig med begge beina dypt plantet i bakken. Bambus blir ikke bare et symbol for hvordan en butohkropp skal være, med også et redskap som gjør det mulig for danseren å kroppsliggjøre dette.

## Balanse

Balanse var, som det er i all dans, svært viktig under utførelsen av butohøvelsene. Jeg vil vise at begrepet i denne sammenheng har en større betydning enn den rent fysiske. Å være i balanse er ikke begrenset til en fysisk likevekt, men balanse mellom kropp-sinn, og det er også en livsstil og et perspektiv på verden. Balanse i denne sammenheng kan knyttes til det Yuasa omtaler som japaneres holistiske verdensbilde og som jeg drøftet tidligere i kapittelet.

Akiko, en av instruktørene og min "assistent" under Dairakudakans workshop, spurte meg om jeg kjente til tanden. På dette tidspunktet forsto jeg det som senter eller kjernemuskulatur, et fysisk punkt i kroppen. Jeg hadde hørt om dette da jeg trente yoga og dans før jeg dro på feltarbeid. Under en yogatime i Norge et år etter at jeg hadde vært på feltarbeid slo det meg at dette kan ha en flertydig betydning. Instruktøren ønsket velkommen til timen og sa at denne praksisen skulle fokusere på senter eller kjernen. Hun snakket videre om at i en østlig, holistisk forståelse av kropp har dette en dobbel betydning. Man skal ha et sterkt senter fysisk sett for å holde kroppen oppe. Men det er også snakk om et sterkt senter i sinnet, å kunne stole på seg selv. I følge Fyhn (2011a) er dette, som i yoga kalles manipra chakra, ikke helt det samme som det tanden seiki som Akiko snakket om og som han har erfaring fra gjennom kampsporten aikido, selv om det til en viss grad kan sammenlignes. Han mener at dette punktet i japansk filosofi ligger litt lengre inn i kroppen og brukes på en litt annen måte enn i yoga. Å "holde tanden" var et gjennomgående uttrykk både hos Dairakudakan og hos Ohno, spesielt når det var snakk om øvelser som var ekstra utfordrende fysisk. La meg presisere at tanden, eller senter, altså ikke er et fysisk punkt som man finner om man skulle ta et røntgenbilde eller dissekere en kropp. Det er et følt punkt

som skal ligge litt under navlen og noen cm inn i kroppen, et slags usynlig senter. I følge Peter Harvey (2013:362) er tanden punktet hvor energien kommer fra og fordeler seg ut i kroppen. Grunnen til at jeg trekker frem dette punktet er at det er det som skal holde kroppen i balanse, gjennom å tenke på dette punktet midt i kroppen holder vi fokus. Tandens er punktet som befinner seg midt i kroppen, kroppens sentrum. Balansen vår er avhengig av hvor tyngdepunktet befinner seg og det er derfor også essensielt for flyten av ki. Mister man oppmerksomheten på senteret, mister man også balansen. Men som min yogainstruktør sa, er balanse og senter også noe mer enn bare et fysisk punkt og det kan forstås på flere nivåer. Balanse er også en mental øvelse, som er nødvendig for å skape mentale bilder under butohøvelsene. Man roer sinnet og finner fokus i senteret, hvor sinn, kropp og ki forenes (Fyhn 2011a).

Hva kan vektleggingen av fysisk balanse fortelle oss om det Douglas kaller samfunnskroppen? For japanere er balanse også forbundet med livsstil. Å være i balanse vil si å sette av tid både til arbeid og avslapping. Å bli det som kalles kenko sugiri, eller "for sunn", er noe man prøver å unngå (Spielvogel 2003). Årsaken til det er at man da tror at man vil bli rammet på et område i livet, for å opprette balansen. Derfor er det bedre om man velger å leve litt usunt.

Jeg ble, under den første butohworkshopen jeg deltok på, overrasket over hvor mange som røykte i pausen. Dette gjaldt til og med instruktørene! Jeg er vant med at mennesker her i Norge som er spesielt opptatt av en naturlig, eller sunn, kropp også er opptatt av helse på andre områder. Det blir som en hel "pakke" eller livsstil hvor man for eksempel holder på med yoga, er opptatt av å spise sunt eller følge en eller annen diett, drikke nok vann, avstår fra røyking og har et moderat forhold til alkohol. Beck (referert til i Shilling 1993:5) har uttalt at kroppen i den vestlige delen av verden, og særlig blant middelklassen, blir sett på som et "prosjekt", hvor målet er å konstruere en sunn og "fit" kropp. Et viktig poeng er også å unngå risiko og sykdom ved å holde seg til et regime bestående av riktig mat, trening og å avstå fra å røyke. Å røyke i Japan er svært vanlig, selv om det i offentlige rom (togstasjoner, utenfor kjøpesenter, åpne plasser) fins avgrensede områder for dette. Det er ikke innført røykelov på restauranter og utesteder slik det nå er i mange europeiske land og i USA. Jeg reagerte også på hva deltagerne spiste i pausen. Hos Ohno ble det servert grønn te (matcha) og søtsaker til. Jeg synes dette var en underlig kombinasjon – å bruke flere timer på å fokusere på

trening og komme i kontakt med kroppen vår for så å spise godteri etterpå? Jeg trekker paralleller til enkelte av Laura Spielvogels (2003) observasjoner i hennes studie fra fitnessmiljø i Japan. Hun forteller om instruktører som røyker sigaretter for å slappe av etter en treningstime og som blir med medlemmer ut for å drikke alkohol etter stenetid. De rasjonaliserer dette "bristet" med at de røyker, eller drikker, fordi de jobber på et treningssenter – de er sunnere enn gjennomsnittsbefolkningen og kan derfor unne seg å røyke.

Vi ser her at balanse er noe mer enn bare fysisk likevekt for japanere. Det er også forbundet med relasjonen sinn-kropp. For å holde fokus i kroppen må også sinnet være fokusert. Balanse har også en betydning utover kroppen – balanse i det livet man lever og i omgivelsene man befinner seg i. Vi kan trekke dette begrepet opp mot avsnittet om bambus. Bambusens egenskaper blir en metafor for egenskapene man søker hos danseren. Kroppen skal, ved hjelp av kjernemuskulaturen, klare utfordringer uten å la seg vippe av pinnen. Jeg ser denne øvelsen i lys av Min Tanakas (og Ohnos) uttalelser om at det var en sammenheng mellom dans og hvordan mennesker forholdt seg til naturen og jordbruk. Skal man vende kroppen mot jorden og stå imot utfordringer som vær og vind, er man nødt til å ha en god balanse og ha en sterk kjerne og et mentalt fokus. Ikke minst må man spille på lag med sine omgivelser.

## Tom kropp

"Tom kropp" var et begrep som var sentralt i øvelsene hos både Dairakudakan og Yoshito Ohnos workshoper. Det fins mange eksempler på hvordan dette begrepet ble kommunisert som spesielt viktig, men jeg kommer her til å konsentrere meg om noen eksempler på| hvor dette er nevnt og spesielt vektlagt. Jeg vil vise at også dette begrepet kan knyttes til bambusens egenskaper som vi har sett på.

Da jeg sto klar for å forlate workshopen til Ohno etter vårt første møte, var noe av det siste han sa til meg at jeg måtte lære meg "empty body". Hverken han, eller de andre deltagerne,

utdypet ikke dette noe videre. Jeg spurte min japanske venninne Yuriko om dette noen dager senere. Hun var ikke helt sikker på betydningen av dette, men tenkte det kanskje hadde noe med wabi sabi å gjøre, en estetisk og filosofisk retning med røtter i buddhistisk lære hvor idealet er en minimalistisk og enkel stil. Hun fortalte også at denne læren vektla fraværet av selvet. Men hun måtte innrømme at hun aldri hadde hørt om det uttrykket før. Jeg tenkte at det kunne dreie seg om en oversettelsesfeil eller en nyansesforskjell i språket. Men det var ikke første gang jeg hørte dette bli vektlagt. Første gang jeg fikk høre om dette begrepet var også mitt første møte med butoh i Japan. Dette var under en av oppvarmingsøvelsene til Dairakudakan. Øvelsen gikk ut på at man skulle stå med en svikt i knærne, hofta løs og hele overkroppen hengende nedover – eller som instruktørene sa "kroppen din er nå helt tom, som om all vann har rent ut av den. Du henger slapt ned mot gulvet". Videre skulle man kjenne at vannet kryper opp gjennom kroppen, at den gradvis blir fylt av vann og reiser seg/ruller opp. Etterpå skulle man kjenne at vannet rant fort ut av kroppen igjen, man ble igjen tom og overkroppen hang ned mot bakken. Gjorde man dette repetitivt og med en jevn, rask rytme var effekten at kroppen ble som en bølge, både som opplevelse av danseren selv og som visuell effekt.

Begrepet "tom kropp" gjorde meg nysgjerrig, siden jeg ikke hadde hørt lignende beskrivelser av kropp før og hadde vanskelig for å skjønne hva dette innebar. Jeg tenkte ikke på det som noe mer enn et ord for å være avslappet, løs og ledig som man kunne sagt med norske ord. Det var også dette jeg observerte blant de andre deltagerne da jeg så meg rundt i lokalet. Alle deltagerne stod med svikt og knærne og overkroppen som hang nedover. Men jeg skjønnte etter hvert at ordet innebar mer enn det jeg først hadde antatt. Da vi møtes neste uke for workshop igjen, spør Akiko om jeg synes det var fysisk tungt å drive med butoh og om jeg hadde blitt sliten. Jeg svarte at jo, jeg synes det var ganske tungt til tider og hun sa seg enig i det og rådet meg til følgende - "Det er lettere hvis du forestiller deg et bilde. For eksempel at du er beveget av noe annet enn deg selv. "Do you know tanden?" Akiko tegnet og forklarte og jeg forsto det på dette tidspunktet sånn at det var det samme som senter eller kjernemuskulatur. Jeg spurte videre hva hun mente med en "tom kropp". "Relaxed?" spurte jeg. "Hai. No power." "Like a box?" spurte jeg, og tenkte på noe som har en overflate men som er tom på innsiden. "Nei... Kroppen er ikke deg. Den kan bli hva som helst. Wakarimasuka? (= forstår du?)". Akiko tok frem pennen igjen og skrev ned noen kanjitegn-



体. Karada stod det under med romanske bokstaver (romanji). Det består av to tegn som hver for seg betyr ingenting og kropp, men som er det ordet som generelt brukes om kropp. Ordet karate har samme opphav og betyr tom hånd, beskrivende nok.

I begge workshopene var "tom kropp" noe som ble kommunisert som spesielt viktig når en skulle danse butoh. Dette skjedde på flere forskjellige måter. Enkelte ganger ble det bare nevnt såvidt, som når vi skulle gjøre en øvelse hvor vi skulle være avslappet og tunge i kroppen. Men dette blir en for enkel måte å beskrive begrepet. Som min informant Akiko sa, brukes dette når en skal gå fra en tilstand til en annen, som med eksemplet fra oppvarmingen hvor vi skulle "tømme kroppen" for så å bli fylt av noe annet. Ofte skulle man holde på et mentalt bilde om at kroppen ble fylt med vann. En tom kropp er i dette tilfellet noe som er mellom to tilstander, enda ikke fylt med innhold eller intensjon. Som Akiko sa, er du ikke deg selv, men du er heller ikke på dette tidspunktet blitt fylt av noe annet. Ohno fortalte at karada er det ordet som brukes om kropp, men at det direkte oversatt betyr "tom kropp". Det var slik kroppen opprinnelig var, i en udefinert fortid.

Også dette begrepet kan knyttes opp mot bambus som metafor for butohkroppen. Man ønsker å "tømme kroppen/sinnet" for å gi slipp på seg selv og sine forestillinger, slik at man er mottakelig for ny kunnskap og erfaring. Som Akiko sa "kroppen er ikke deg". For å lære noe nytt må man tømme seg selv for tidligere kunnskap og forestillinger om hva ting er, bli hul og tom som en bambus. Man skal ikke være fylt av seg selv og sine egne konklusjoner, da blir det lite plass til noe nytt. Dette gjelder nok også antropologer og mitt eget eksempel i innledningen illustrerer dette. Da Ohno spurte hva en kropp var, var jeg den eneste som forsøkte på å gi et svar på spørsmålet. Jeg ventet en stund etterpå for å høre om det var riktig eller galt, men det kom ikke noe videre forklaring. I stedet satte vi i gang med en ny øvelse. Min brasilianske venninne Jeane forklarte på togturen hjem at hun hadde gjort akkurat samme "feilen" på de to første workshopene, men at hun etterhvert hadde skjønnet litt mer av hva som var riktig å gjøre. I ettertid skjønte jeg at det ikke var meningen at deltakerne skulle gi et klart formulert svar, og at det i denne sammenhengen til og med virket litt uhøflig å komme med en "konklusjon" på den måten. Dette er noe vi skulle erfare gjennom å danse. I dette tilfellet kan det sies at jeg, som antropolog og danser, på forhånd var full av forestillinger og konklusjoner som gjorde at det ble vanskelig å lære noe nytt eller forstå. Jeg tok det for gitt i mange tilfeller at jeg visste hva disse begrepene og ordene betød,

fordi jeg hadde lest om dem eller såvidt hørt om dem gjennom yoga og dans hjemme i Norge. Det skulle vise seg at en teoretisk tilnærming ikke var i nærheten av nok. Innenfor butohmiljøet mener man også at språket kan være en begrensning, det kan ikke gi svaret på alt. Mulig var det derfor Ohno ba meg lære om "tom kropp" før jeg dro. Jeg fikk ikke noe mer svar på hva dette skulle være eller hvordan man lærer det. Jeg skjønner i ettertid at det hadde vært selvmotsigende hvis han skulle gitt meg forklaringen på forhånd. Da hadde jeg allerede hatt forestillinger om hva dette ville være, hva jeg skulle oppleve og jeg kunne da ikke bli tom. Bambus symboliserer et ideal om denne "tomme kroppen". Med dette menes at man er åpen for forandringer og kunnskap. Som min informant sa kan gjennom å tømme kroppen kan man bli hva som helst, også tilegne seg en ny kropp.

## "KI"

Ki er et japansk ord for det som på kinesisk kalles qi. Oversatt til norsk sier man ofte at ordet betyr energi, livskraft eller rett og slett bare pust eller luft. Ki er et sentralt begrep i former for "aktiv meditasjon" som for eksempel qi qong/tai chi (se Thomas Ots 1996) eller kampsport som aikido (se Håkon Fyhn 2011a). Selv om dette er et begrep jeg hadde hørt endel ganger før gjennom litteratur som omhandler østlig filosofi, var det likevel vanskelig å vite hvordan dette skulle forstås i praksis, siden dette er et kulturelt begrep som det er vanskelig å oversette direkte. Jeg vil først gi noen eksempler fra feltet hvor dette ble brukt for å vise hva det kan være.

Under en av de første oppvarmingsøvelsene, skulle vi stå i en bredbent posisjon og kaste ki ut i rommet for så å fange det igjen og sende det tilbake til utgangspunktet. For en utenforstående kan dette se ut som man står med bøyde knær og lar armene gå kontrollert ut i rommet fra side til side. Men kan det være noe mer som er hensikten med denne øvelsen, utenom å bli veldig støl i bein og kjernemuskulatur? Oppvarmingen på butohworkshopene, spesielt hos Dairakudakan, kunne være veldig krevende fysisk. Som nevnt tidligere sa min assistent Akiko (etter å ha sett meg veldig sliten) at det blir lettere hvis man forestiller seg at man er beveget av noe annet. Men hva er dette annet og hvordan fungerer det? Fyhn (2011a) beskriver noe lignende i hans praksis med aikido. Han hadde

vært igjennom en spesielt krevende oppvarming hvor han skulle gjøre mange tunge løft og kast etter hverandre. Han kjente seg veldig sliten etter en stund og ble derfor nødt til å slippe opp og "la seg styre" av det han kaller aiki og la kroppen følge intensjonen eller målet. Etter det jeg forstår av denne beskrivelsen, kan det sammenlignes med en slags flyt hvor kropp-sinn er i samspill om en bestemt oppgave. Jeg vil komme mer innpå dette i kapittel 4. Fyhn beskriver det å blande seg med angriperens ki i aikido som "to som danser til samme melodi", hvor melodien er den tause ki-flyten de to er en del av og vender sin oppmerksomhet mot. Eller som Ohno uttrykte det "det er ikke mennesket som beveger dansen, men dansen som beveger mennesket".

Under min introduksjon til butoh her på NTNU, fikk jeg så vidt komme litt nærmere følelsen av ki og flyt. Masterstudenten som hadde hatt en liten forelesning om butoh, ga oss dramastudentene en liten praktisk oppgave etterpå. Som nevnt tidligere skulle vi gå gjennom "gata" på Dragvoll, tunge i kroppen og tomme i blikket, nesten som i en transe. Da vi hadde kommet til veis ende skulle vi samles og danne en felles formasjon i forskjellige nivåer. Mens noen ble stående å strekke seg, ble andre værende i posisjoner mot bakken og noen få ble i posisjoner mellom andre mennesker, snikende over eller under andres armer og bein. Størsteparten av dem jeg snakket med i etterkant, hadde syntes at dette var en spesiell opplevelse og man kunne nærmest si at den virket samlende for gruppen. Hva hadde skjedd? Lignende episoder møtte jeg igjen i Japan, under øvelser hvor vi skulle jobbe sammen to eller flere, at man på en måte "justerte seg inn" mot dem man skulle jobbe med. Et konkret eksempel kan være fra en øvelse hvor jeg og en av de andre deltagerne på Ohnos workshop, Takafumi, skulle plassere hendene våre i bøtter med iskaldt vann. Under øvelsene skulle man ikke snakke mens hendene våre roterte rundt og "danset" i vannet. Dette ble en måte å kommunisere på, en måte som krevde at vi begge var tilstede og kunne justere oss etter den andres intensjon og bevegelser. Fyhn (2011a) sier at gjennom å studere aikido vil man reise spørsmål ved den dualistiske forståelsen ved at det alltid vil være en "metafysisk" avstand mellom to mennesker og at menneskets hud er den absolutte grense for hvor nært det er mulig å komme et annet menneske. I et holistisk perspektiv finner man ikke den samme inndelingen av objekt-subjekt, eller subjekt og omgivelser. Dette vil bli nærmere diskutert i fenomenologisk perspektiv i kapittel 4. Han sier videre at form gir dualitet og kommer med et eksempel hvor en betrakter ser på et objekt og hører sin indre stemme

kategorisere dette samt gi kommentarer om objektets egenskaper. Dette blir en tolkning av virkeligheten som allerede er definert, det vil si allerede formet til objekter med bestemte egenskaper og dermed blir grenser trukket. Non dual tenkemåte forholder seg til en virkelighet der grensene mellom ting ikke er absolutte. Dette eksempelet kan ses i sammenheng med diskusjonen som omhandlet forskjeller i perspektivet på kropp, hovedsakelig dualistisk og holistisk. Denne holistiske tankegangen strekker seg utenfor kroppen og inkluderer det vi omgir oss med, menneskene vi danser sammen med og rommet vi beveger oss i. Ki er dermed både et begrep for japanerne for noe som eksisterer i kroppen og som er i våre omgivelser.

## Konkluderende bemerkninger

Vi har i dette kapittelet sett på hvordan bambus kan sies å være et symbol for butohkroppen. Kropp er i følge Mary Douglas noe mer enn bare det vi kan studere biologisk. Hvordan vi ser på kroppen forteller også noe om verdier og moral i en kultur. Vi har sett på fire begreper som ble benyttet ofte i instruksjoner på butohworkshop og som alle kan knyttes opp til bambusens egenskaper. Begrepene å være "grounded", balansert, å ha en "tom kropp" eller være fylt av ki forteller oss noe om et kroppslig ideal. Dette er begreper man kan si inngår i et østlig, holistisk perspektiv på kropp. Begrepene kan også knyttes til idealer og verdier i samfunnet for øvrig. Å svaie i vinden slik som bambus gjør er et tegn på ydmykhet. Ydmykhet er et ideal som står høyt i Japan. For å lære noe nytt må man tømme seg selv for tidligere kunnskap og dermed også forestillinger om hva ting er. Den hule innsiden på en bambus skal minne oss om at vi ikke må være fulle av oss selv og våre egne konklusjoner, da blir det ikke plass til noe nytt. Når man tømmer kroppen/sinnet blir man åpen for forandring og nye opplevelser og perspektiver. På samme måte som bambus må man søke å være i konstant vekst og utvikling. Kroppen blir dermed et mikrokosmos av samfunnet.

Bambus blir et symbol for butohkroppen samtidig som det blir et virkemiddel for å oppnå den. Egenskapene man forbinder med treet er også egenskaper man ønsker å utvikle hos

danseren. I følge Bourdieu, er habitus kroppsliggjort viten om samfunnets strukturer og verdier. Han kaller dette for doxa. Det internaliseres gjennom dans, lek og ritualer til de blir en naturlig del av oss. Gjennom å gjenta øvelser igjen og igjen i butoh kan man tilegne seg kroppsliggjort viten om den japanske kroppen og strukturer og verdier i den japanske kulturen. Dette er noe jeg vil gå nærmere inn på i neste kapittel.

# Kapittel 3

## "Det er forskjell på "wakarimashita" og "wakarimashita!"

---

### Innledning

I dette kapittelet skal vi se på hvordan instruktørene på butohworkshopene snakker og kommuniserer rundt "det japanske" gjennom øvelsene vi jobbet med. Ofte ble "det japanske" uttrykt direkte og i kontrast til "det vestlige". I andre tilfeller ble "det japanske" uttrykt gjennom fortellinger og bruk av symboler, som for eksempel en stor rød sirkel. Som vi så i forrige kapittel, kan også kroppen være en måte å kommunisere kultur på. Jeg vil i dette kapittelet vise at instruktørene vektla "det japanske" og "den japanske kroppen" og det ble fremhevet at det var en motsetning til "det vestlige". I dette kapittelet skal vi se på hvordan dette kommer til uttrykk i butoh og dernest forsøke å forstå hvorfor dette blir lagt vekt på.

Vi kan skape en felles identitet via referanserammer som nedarvede myter og symboler. Dette er noe av det jeg vil se nærmere på i første del av kapittelet. I følge Anderson (1983) blir fellesskap definert ut i fra hvordan de blir forestilt og ikke gjennom slik de opptrer i realiteten, som reelle eller falske. Han kaller dette for "innbilte fellesskap". Jeg mener begrepet er fruktbart i analysen av butoh og hva som ble kommunisert i enkelte av instruksjonene på workshop. Dansen oppstod som nevnt tidligere etter 2.verdenskrig og det var på dette tidspunktet viktig for Japan å bygge opp sin nasjonale identitet igjen. Japan var også okkupert av USA i etterkrigsårene. Innenfor ulike kunstgreiner var dette et sentralt tema og det var mange som ønsket å vise motstand mot denne okkupasjonen og vestlige verdier (Hassel 2005). Hva som var "autentisk" japansk ble vektlagt og med på å skape en japansk identitet. Med andre ord - skape et "oss og "de andre". Hvordan kommuniseres dette i butohworkshops i dag?

Hovedvekten i dette kapittelet vil ligge i andre del. Her vil jeg forsøke å vise at man gjennom bevegelse og dans, kroppsliggjør den kulturen vi er en del av. Jeg vil gå videre inn på Bourdieus (2000) argumenter som vi så på i forrige kapittel. Han argumenterer for at vi, ubevisst, kroppsliggjør underliggende strukturer i samfunnet. Disse strukturene kaller han doxa. Gjennom å analysere kroppslige gester, eller det Bourdieu kaller habitus, kan man forstå noe om maktstrukturene i den kulturen vi studerer. Som nevnt bruker Bourdieu teorien for å beskrive hvordan maktrelasjoner mellom kjønn reproduseres, men teorien er også overførbart til hvordan kultur kroppsliggjøres gjennom å kommunisere forskjeller. I det forrige kapittelet ønsket jeg å vise hvordan "den japanske kroppen" tilegnes gjennom ulike verbale instruksjoner, symbolbruk og redskaper. I dette kapittelet vil jeg se på hvordan det å kommunisere og uttrykke "den japanske kroppen" skaper en felles identitet for japanere og et skille mellom "oss" og "de andre". Jeg vil også diskutere hvorfor de mener dette er viktig. Anya Peterson Royce (2002) mener at man gjennom dans kommuniserer underliggende strukturer i et samfunn. Dans uttrykker også det som ikke kan sies med ord. Butoh ønsker, i følge Velez (1989) å utforske hva det betyr å være japansk i en verden som bare blir mer og mer fragmentert. Velez mener også at det er et uttrykt ønske å ta opp tabuer, både rundt 2. verdenskrig, men også rundt forståelse av hva et menneske og en kropp er. I et samfunn hvor ydmykhet er et høyt ideal er det kanskje lettere å kommunisere holdninger til vanskelige tema, som krigens grusomheter og nasjonal identitet, gjennom dans?

Før jeg går nærmere inn på dette vil jeg vise et eksempel på hvordan en instruktør ved en av butohworkshopene fremhever den japanske kroppen ved å snakke om kulturelle forskjeller ved det å gå.

### **Empirisk Innledningseksempel**

Jeg kom inn til Ohnos workshop. Dette var andre gang jeg besøkte workshopen. Han startet timen med å ta frem en bok. De fire deltagerne som var kommet til nå, inkludert meg selv, samlet seg rundt læremesteren for å begynne timen. Ohno hadde tatt frem en av de mange bøkene som stod i hyllene i studioet. Han viste oss bilder fra japansk natur. Bildene var av

statuer i overgrodde og frodige hager. Så forklarte han på gebrokkent engelsk at det var forskjell på hvordan man gikk i Japan og vesten. Han demonstrerte først den vestlige måten å gå på. I følge Ohno gikk man i vesten veldig bestemt og rett frem. Han demonstrerte dette med å gå stivt frem med raske skritt. Japanere derimot, gikk i følge han rett frem som en masse av tomme kropper. De er beveget av noe annet enn dem selv. De er én. Han viste dette ved å gå sakte, nesten flytende, over gulvet.

## Å skape "de andre"

I eksempelet ovenfor leser vi at Ohno skaper et skille mellom "oss", som er japanere, og "de andre", som innbefatter vestlige. Måten han viser dette på er å komme med eksempler på forskjeller i å bevege seg på og på forskjellige måter å gå på. Han fremhever forskjeller mellom to ulike kulturer ved å vise til forskjeller som sitter i kroppen. Som vi skal se i kapitlet kommuniserer man gjennom kroppen underliggende strukturer i et samfunn, også oppfatninger av hvem man er og hvem som inngår i samme gruppe. Med andre ord kan oppfatninger om "oss" og "de andre" uttrykkes gjennom kropp og bevegelse. Jeg vil nå vise hvordan forestillinger om et felles "oss" skapes og hvorfor dette er relevant for å forstå bakgrunnen for butoh.

## Innbilte fellesskap

Som kort nevnt ovenfor, mener Anderson (1983) blir fellesskap definert ut i fra hvordan de blir forestilt og ikke gjennom slik de opptrer i realiteten, som reelle eller falske. Alle samfunn av en viss størrelse, hvor kontakten strekker seg utover ansikt-til-ansikt kontakt opererer med det Anderson definerer som "innbilte fellesskap". I dette legger han et samfunn der hvor medlemmene føler et fellesskap til tross for at de aldri vil møtes eller få kjennskap til hverandre. Dette er et fellesskap som er følt, eller sitter i hodet til medlemmene, og man tar det for gitt at medlemmene som er innenfor de samme rammene (for eksempel et lands



grenser) deler en felles forståelse av for eksempel verdier og tradisjoner. På de to workshopene jeg deltok på ble det å være japansk kommunisert eksplisitt som en del av instruksjonene. Dette ble gjort på ulike måter, både gjennom å referere til en japansk kropp, en felles historie eller myter. Det jeg nå ønsker å få frem er hvordan disse blir brukt for å skape et fellesskap og en felles identitet hos danserne og hvordan denne distanserer seg fra det å være vestlig, eller å ha en vestlig kropp. Slike fortellinger og myter som Ohno benyttet i sine instruksjoner kan fungere samlende for en gruppe gjennom å skape en felles referanseramme som virker identitetsdannende. Dette er noe de identifiserer seg med, som er internalisert i deres selvforståelse og som gir umiddelbar gjenklang for dem. Ser vi tilbake til forrige kapittel, kan vi si at mange av virkemidlene som instruktørene benytter for å skape et fellesskap, fungerer som det Mary Douglas ville kalt naturlige symboler. Med dette mener jeg at det representerer en følelse av samhold gjennom å vise til noe man "tar for gitt" som japansk. Jeg skal vise dette nærmere i eksemplene som følger i dette kapitlet. I møtet med "de andre", blir dette fellesskapet og den felles identiteten som japanere forsterket og satt som en motsetning til det vestlige. Dette kan være et resultat av min egen tilstedeværelse som antropolog fra et vestlig land. Jeg har ingen forutsetning for å komme med uttalelser om hvordan denne kommunikasjonen foregikk uten min observasjon. Jeg synes allikevel dette er interessant, siden fellesskap og identitet ofte blir uttrykt mer eksplisitt i møte med andre. Eller sagt med andre ord – vi er ikke dem vi er i kraft av oss selv, men i kraft av våre relasjoner til andre (Goffman 1992).

Ut i fra Andersons argumentasjon kan vi forstå et nasjonalt fellesskap som ikke reelt. Det er ikke et fellesskap som baserer seg på virkelige og direkte relasjoner, men at medlemmene forestiller seg et fellesskap gjennom det å ha et felles språk og felles myter og historier. Anderson tar først og fremst for seg Europa og nasjonsdannelsen i sin teori, og peker på viktigheten av språk og territorium i denne prosessen. Han går inn på den historiske bakgrunnen og prosessene hvor landområder ble inndelt i nasjoner som nå skulle fungere som enheter. Eller, som han sier, "I have tried to delineate the processes by which the nation came to be imagined, and once imagined, modeled, adapted and transformed" (1983:141). Samtidig som Anderson mener det foregikk en nasjonsdannelse i Europa var, som vi har sett, Japan en lukket nasjon. Som vi var inne på, er det i møte med andre man blir bevisst sin egen identitet. Japanerne ble da nødt til å forholde seg til verden utenfor

øygruppene som danner nasjonen. Dette har også påvirket deres egen oppfatning av seg selv. Japans nasjonalisme har sitt utgangspunkt etter at Japan for alvor ble åpnet for omverden i 1845 av Matthew C Perry. Å skape en følelse av samhold og felles identitet ble viktig i årene som fulgte og spredningen av nasjonalisme foregikk gjennom skolesystemet og oppbygningen av andre institusjoner (Bruaset 2005). Grunnet Japans selvpålagte isolasjon er det lett å tenke at det er snakk om et monokulturelt samfunn og det er ofte dette bildet som selges til omverdenen. Et eksempel som Wegard Kyoo Bergli (2012) viser til er da tidligere statsminister Taro Aso holdt tale under åpningen av et nasjonalt kunstmuseum, det første om Japans kulturutveksling med andre asiatiske land som Kina og Korea. Han uttalte her at "det fins ingen andre land enn Japan som har én kultur, én sivilisasjon, ett folkeslag og ett språk". Bergli viser til offisielle tall hvor bare 1,5 % av Japans befolkning regnes som minoriteter, og kinesere og koreanere utgjør de største gruppene her. De tre minoritetsgruppene ryukyu-folket i Okinawa (1,3 millioner), ainu-folket i Hokkaido (20000) og den største burkamin (2,1 millioner) er ikke tatt med i disse beregningene. Bergli trekker frem "nihonjinron" i denne sammenheng – som er en samlebetegnelse for ulike teorier om det unike ved den japanske kulturen. I følge nihonjinron var det japanske samfunnet basert på enighet, gruppekultur og fravær av individualisme. I tillegg ble det gjort et poeng av at Japan var unikt homogent. En rekke politikere (også vestlige) har trukket frem dette som en årsak til den økonomiske veksten, deriblant Yasuhiro Nakasone, statsminister i andre halvdel av 80-tallet.

Selv om dette er en nasjonalisme som skiller seg veldig fra den type nasjonal stolthet som jeg møtte på butohworkshops, gir det oss en pekepinn på hvor viktig nasjonalfølelse har vært for japanere og hvorfor dette har vært viktig for dem. Det at det eksisterer en samlebetegnelse for ulike teorier om det unike ved den japanske kulturen er også verdt å merke seg. Utsagnet over illustrerer også hva som ligger i "oss", hvem dette inkluderer og hvordan dette "vi" forholder seg til andre kulturer.

Butoh oppstod på slutten av 60-tallet, og Yoshito Ohno var, sammen med sin far, med på å legge grunnlaget for denne danseformen. Det er grunn til å tro at dette var særdeles viktig etter Japans nederlag etter andre verdenskrig, spesielt med tanke på de massive ødeleggelsene etter atombombene i Hiroshima og Nagasaki. Gjennom eksemplene ovenfor forstår vi at det i en nær fortid har vært viktig for japanere å se seg selv i et fellesskap i form

av en unik nasjon. Dette er holdninger som også kom til uttrykk gjennom instruksjonene i workshopen, at det å være japansk er å være en del av et unikt fellesskap som skiller fra andre nasjoner og da er "vesten" ofte trukket frem som et eksempel på en motsats til dem selv. Dette ble på ingen måte uttrykt like ekstremt som for eksempel Taro Asos uttalelser, selv om enkelte av instruksjonene kan vitne om en forestilling av Japan som noe unikt. Vi kan dermed forstå det slik at dette er en del av japaneres oppfattelse av seg selv.

## Fellesskap i myter og symboler

Vi skal nå se på noen empiriske eksempler fra begge workshopene som viser at virkemidler som symboler, metaforer og myter ble brukt i instruksjonen for å fremheve "det japanske". Noen av det som ble trukket frem ble satt i kontrast til "det vestlige". Enkelte av eksemplene har vi allerede sett på i forrige kapittel. De vil nå bli diskutert med en annen innfallsvinkel.

På en av de første workshopene spurte Ohno deltagerne "hva er tid?". Jeg hadde nå skjönt at dette ikke var et spørsmål deltagerne skulle svare på. Han fortsatte med å snakke om tiden som gikk og at den hang sammen med sol og måne. Den neste øvelsen gikk ut på at vi skulle snu oss som timene i døgnet, mens vi så mot skuldra. Dette var skulderens dans – dette var butoh, sa han. Deltagerne danset hver for seg i mørket, konsentrerte om å snurre rundt i mørket mens en melankolsk 50-talls jazzinspirert låt spilte i bakgrunnen. Jeg så meg mot høyre mens jeg sakte vred meg rundt. Da flere av deltagerne hadde kommet halvveis i øvelsen, stoppet Ohno musikken og tok frem en stor rund treplate som var malt rød på den ene siden, akkurat som solen i det japanske flagget. Han fortalte at denne planten var hans læremester. Han snurret rundt sammen med treplaten for å demonstrere at planetenes gang påvirker dag og natt, og skapte lys og mørke. Treplaten skapte skygge alt etter som hvor den befant seg i forhold til spotlights som var festet høyt i et hjørne av rommet. Han sa at det var dette det handlet om, lys og mørke. Han fortalte at i motsetning til i den vestlige delen av verden, så var japanere glade i fullmåne. I vesten trodde man at det er da ondskap skjer. Men for japanere er dette lyset et godt tegn. Ohno avsluttet med å si at vi måtte danse vårt liv, og at dagliglivet er den beste læreren. Det er vanskelig, tungt og trist, men også helt fantastisk.

Vi ser her et eksempel hvor instruktøren tar i bruk mytologiske referanser for å skape et skille mellom "oss", som er japanere og "de andre", de vestlige. Han trekker frem fullmåne som noe vi skal hente inspirasjon fra i dansen, som skal være vår "læremester". Å bruke fullmåne som læremester gir forskjellige assosiasjoner for de ulike deltagerne, alt etter hvor de har sitt kulturelle opphav. For meg og deltageren fra Brasil kan det oppstå helt andre tanker enn det som hadde vært intensjonen til Ohno. Det kan være årsaken til at han velger å trekke frem at det er forskjeller i hvilke betydning man legger i symboler og begreper i ulike kulturer. For de japanske deltagerne gir dette positive assosiasjoner. Da er det lys i mørket som for det første er med på å danne skygger. Skygger har en helt spesiell posisjon hos japanere. I disse skyggene finner man tomrom, eller "ma" som det heter på japansk. Her finner man en grenseløs åpenhet hvor alt er mulig. Et rom der alt kan oppstå (Petterson 2011). For det andre bringer lys og skygge balanse. I forrige kapittel, der vi drøftet begreper som ble bruk i instruksjoner på workshop, så vi at balanse var viktig for japanere. I vesten derimot, i følge Ohno, forbinder man mørke og fullmåne med ondskap. Det fins en rekke eksempler fra myter og fortellinger om fenomener som oppstår rundt fullmåne. Populærekulturelle fenomener som tv-serien "True Blood" og "Twilight"-bøkene/filmene er eksempler på hvordan man fortsatt lar seg fascinere av disse mytene.

Vi så også at Ohno tok frem en stor, rød og rund treplate for å demonstrere hvordan skygge oppstår ved at planeter roterer. For ikke-japanske trenger ikke denne platen være noe mer enn det fysiske objektet, men for japanere representerer den noe mer og dette er nok tilsiktet fra instruktørens side. Denne treplaten minner dem om solen i Hinomaru, det japanske flagget, som betyr solskive. Flagget har hatt en spesiell posisjon i Japan etter andre verdenskrig og nasjonalismen i etterkrigsårene (Bruaset 2005), Som vi ser har fullmåne ulik betydning avhengig av hvilken kulturell kontekst den opptrer i. Dette støtter Mary Douglas' teori som vi så på i forrige kapittel om at symboler ikke er universelle og naturlige, men avhengig av hvilken kultur de opptrer i.

I instruksjonene under koreografien til Dairakudakan fikk deltagerne beskjed om å "være et japansk villdyr" (beast), "være en japansk tiger" eller "være en japansk bestemor" (obaasan). Ved å sette ordet "japansk" foran disse markerer de at dette er en spesiell type tiger eller bestemor, som skiller seg fra andre typer tigrer eller bestemødre. Karakterene som benytter er altså ikke tilfeldig, men har en spesiell plass og betydning i Japans forståelse av seg selv.

Ved å benytte disse karakterene, og sette "japansk" foran, forsterkes viktigheten av det japanske.

Som vi har sett i disse eksemplene benyttet instruktørene på begge butohworkshopene ulike virkemidler for å fremheve "det japanske". Dette var ofte trukket frem som en motsetning til "det vestlige". I instruksjonene ble det brukt symboler, metaforer, redskaper og fortellinger for å kommunisere "det japanske". Dette er, følge Anderson, med på å skape det han kaller et "innbilt fellesskap" for medlemmene. Deltagerne følte en tilhørighet til gruppen og en identitet som japanske. Ved å trekke frem kulturelle symboler og en felles historie spiller instruktørene på assosiasjoner som er lettere å gjøre om en har japansk bakgrunn eller har kunnskap om kulturen. Det er lett å tenke seg hvorfor å fremme det unike ved den japanske kulturen har vært spesielt viktig etter krigen. Selv om "det japanske" ble trukket frem flere ganger og ofte satt i kontrast til min egen vestlige kultur, opplevde jeg ikke dette som utelukkende ekskluderende. Instruksjonene ble gitt på engelsk, et språk som begge parter kunne forstå, etter at de skjønnte at jeg ikke snakket japansk flytende. Enkelte av uttrykkene ble forsøkt forklart til meg og jeg kunne bli igjen hos Dairakudakan og stille spørsmål etter at workshopen var over. Først tolket jeg det at jeg ble fortalt myter og historier fra instruktørene som en invitasjon til kulturutveksling først. Men det var ingen som spurte meg om hva som var den norske eller vestlige måten å gå på. Instruktørene hadde definisjonsmaktene på hva som var japansk og hvem og hvordan "de andre" var. Gjennom å bruke japansk kultur, myter og dagligliv skapes en bevisstgjøring rundt "det japanske". Med andre ord er det "den japanske" oppfatningen av det japanske vi får høre om. Jeg vil senere i kapittelet vise at når denne bevisstheten rundt "det japanske" skapes, er det også på en japansk måte.

Det er nærliggende å spørre hvilken relevans fokuset på "det japanske" har for de yngre deltagerne på butohworkshopene, som ikke har opplevd verken krig, etterkrigstid eller okkupasjon. Som vi har sett tidligere i kapittelet, er det i dag fortsatt fokus blant japanere på det unike ved deres kultur. Av deltagerne jeg snakket om var det mange som var opptatt av å utforske ulike måter å arbeide med kroppen. En av deltagerne, Arihiro som var perkusjonist, uttalte at det var nettopp det å finne frem til en opprinnelig og naturlig kropp han håpet å oppnå. Andre igjen var ikke opptatt av butoh på et generelt plan – de ønsket å være en del av Dairakudakan. Det var dette fellesskapet de søkte, de ønsket å være en del av

en bestemt gruppe. På Ohnos workshop var det også et par deltagere som jeg vil anta led av psykiske problemer. På veldig mange butohworkshops ønsker man å inkludere mennesker fra alle lag og workshopene er åpen for alle. Essensen er at selv om ikke alle deltagerne i dag identifiserer eller bryr seg med nettopp "det japanske", ligger tanken om et fellesskap fortsatt bak workshopene.

## Kroppsliggjøring av kultur

Som vi så i forrige kapittel, argumenterer Bourdieu (2000) for at kroppen er med på å kommunisere våre virkelighetsoppfatninger. Kroppsliggjort viten er da en dypere sosial struktur som uttrykker det som ikke kan ses eller snakkes om i ord. For å forstå hvordan bevegelse relaterer seg til samfunnsstrukturer, skal vi se nærmere på Bourdieus (2000, Wilken 2008) begrepene "habitus" og "doxa". Bourdieu knytter først og fremst disse begrepene til teorier som omhandler ulikheter mellom kjønn, men jeg vil vise at begrepene til en viss grad også kan være fruktbare når det kommer til opprettelsen og reproduksjon av "de andre" gjennom kroppen. Med doxa menes de sosiale reglene som våre samfunn er strukturert etter. Doxa vedlikeholdes av den maskuline dominansen som ligger i de kjønnede kategoriene. Fordi disse forskjellene og hierarkiet mellom dem utgir seg for å være naturlig, stilles det ikke spørsmål ved dem. Vi ser på forskjeller i kropp som noe biologisk og ser dermed de symbolske kategoriene som skiller oss som noe naturlig. Habitus er kroppsliggjøring av doxa. Med andre ord begrepene vi tok opp i forrige kapittel – å være plantet i bakken, balanse, tom kropp og ki. Det er noe av det som japanere knytter opp til sitt eget bilde av seg selv. Det er en del av deres habitus. Ohno omtalte den vestlige kroppen som noe hoppende, lett og raskt. Han ønsker å formidle at deres kroppslige kultur står i motsetning til disse.

Hvordan blir denne habitus skapt i følge Bourdieu? Som barn gjentar våre kropper de voksnes kroppsspråk helt til disse bevegelsene tar bolig i vår egen kropp og føles naturlige. Dermed reproduseres habitus og internaliseres i kroppen. Etter hvert blir dette noe som ligger "naturlig" i kroppen, men som en ikke nødvendigvis har et bevisst eller reflektert

forhold til. Dermed vedlikeholdes doxa uten at noen stiller spørsmål eller protesterer. Men habitus trenger ikke kun omhandle maskuline eller feminine kategorier, det forholder seg til hvordan "kultur" internaliseres i individer og naturliggjør deres forståelser og handlinger. Kroppen formes altså etter habitus, og kroppen uttrykker habitus. Habitus fungerer både individuelt, sosialt og samfunnsmessig. Man kan si at et innbilt fellesskap sitter i hodet, mens habitus er en kroppstilstand. Dette er synlige, dog ikke nødvendigvis bevisste, kroppslige faktorer og gester som er kulturelt betinget. Dermed kan habitus være med på å skape de andre.

Jeg vil nå vise et eksempel på en øvelse som kan illustrere dette. Ohno ga hver av deltagerne en rose som vi skulle bruke i dansen. Vi skulle, som i eksempelet jeg har beskrevet med den røde treplaten, snu oss sakte rundt mens vi kjente på følelsene som livet innebar, både det triste og det fantastiske. Rosen skulle være vår læremester. Vi skulle være i ett med den. Deltagerne snudde seg sakte rundt mens de holdt rosa i hånden. Etterpå fortalte Ohno at han selv faren hans, Kazuo Ohno, hadde gitt han den samme øvelsen da han var yngre. Han hadde holdt den i hånden i mange år og forsøkt å danse som den. Til slutt skjønnte han at han måtte være den – han måtte danse rosa. Da han skjønnte det kunne han endelig kaste den vekk. Det vi ser her er at Ohno gjentar øvelsene til de blir en del av hans kropp. Gjennom dans gjør han bevegelsen naturlig og til noe som tar bolig i hans kropp.

Det finnes mange ulike definisjoner på dans innen antropologien. En ting man kan si helt sikkert er at det involverer menneskelig bevegelse og uttrykk gjennom kropp. Om kropp kan kommunisere våre virkelighetsoppfatninger, hva med dans? Royce (2002) argumenterer for at å kommunisere gjennom dans er å kommunisere holdninger og følelser man ikke kan si med ord. Hun viser til et eksempel hvor Julie Taylor forteller at når hun skulle lære seg å danse tango begynte hun med å gjenta instruktørens bevegelser. Hun gjentok disse bevegelsene til de tok bolig i kroppen hennes og hun begynte å føle at de var hennes egne. For Taylor hadde hennes kroppslige bevegelser lært henne noe om virkeligheten som hun ikke klarte å beskrive med ord. I butoh etterligner man ikke instruktørens bevegelser på samme måte. Dansen er basert på improvisasjon med en egen metode som har fått navnet butoh-fu. Man bruker ulike redskaper og mentale øvelser som man gjentar igjen og igjen til de tar bolig i kroppen. Dette kan sammenlignes med eksemplene Bourdieu benytter for å belyse hvordan man som barn internaliseres inn i kjønnete strukturer gjennom å parodierte

bevegelser og fakter til de til slutt blir en del av ens egen habitus. Bourdieu viser hvordan kroppslig adferd internaliseres og blir gjort naturlig gjennom å utføre oppgaver, men også gjennom lek og ritualer sosialiseres man ved å legge begrensninger på kropp. Her kan også dans spille en viktig rolle. Dans reflekterer menneskelig adferd og gjenspeiler strukturer (Royce 2002).

Hva er det vi kan observere gjennom å studere instruksjoner i butoh? Som vi har vært inne på tidligere i kapittelet, skapes en bevissthet rundt "det japanske" gjennom å benytte japanske myter og symboler. Det er deres egen oppfatning av hva det japanske er som vi blir kjent med. Hvis vi skal se på hvordan habitus uttrykker doxa i butohsammenheng, kan vi studere dette i to lag. Instruktørene bruker bevisst virkemidler og begreper som fremhever det japanske. Dette blir ofte satt opp mot "det vestlige", i eksempler på hvordan man går og beveger seg. Instruktørene bruker elementer fra myter og karakterer som er velkjente for japanere. Når en instruktør gir beskjed om at vi skal krype rundt på gulvet som en japansk tiger eller synke sammen til en japansk bestemor, er dette instruksjoner som gir mening for de japanske deltakerne. Dette er et fellesskap de allerede er en del av. Når Ohno tar frem et stort rundt, rødt trebord trenger man nødvendigvis ikke tillegge dette noe mer mening enn at dette er et hjelpeverktøy som skal forestille solen. Men for de japanske medlemmene kan dette virke samlende for dem. Dette er symboler på nasjonal identitet. Som vi har sett oppstod butoh i en tid hvor det i Japan var stort fokus på nasjonal identitet, grunnet det fatale utfallet av andre verdenskrig, samt den påfølgende amerikanske okkupasjonen. Behovet for å finne et fellesskap var også viktig innenfor kunst, og det var et uttalt mål for butoh å bedrive en "exploration of national roots" (Velez 1989). Ønsket var å uttrykke disse nasjonale røttene gjennom kropp og dans. En av målsettingene for en av opphavsmennene til butoh, var å skape en dans tilpasset den japanske kroppen, etter at han hadde danset ballett og gjort seg en mening om at dette ikke var en dans tilpasset en japansk kropp. De begynte dermed å stille seg spørsmål rundt hva en japansk kropp er. Den kroppen som ble uttrykt gjennom instruksjonene på butohworkshop, var i hovedsak en holistisk og japansk kropp. Gjennom ulike øvelser og dansemetoder skapte man bevissthet rundt hva som lå i dette perspektivet. Dette er noe av det jeg vil gå nærmere inn på i neste kapittel.

Vi har nå sett på hvordan "det japanske" og "den japanske kroppen" uttrykkes bevisst. Hva med måten dette blir kommunisert på? Kan man si at "det japanske" blir formidlet på en



japansk måte? Jeg var i forrige kapittel inne på relasjonene mellom elev og mester under workshopen. Ohno hadde gitt meg beskjed om at i Japan var det ikke vanlig å se rett på læreren og snakke entusiastisk tilbake. Han ville helst ikke at jeg skulle gjøre det, siden det virket veldig distraherende for han. I Japan, sa han, er elevene ydmyke ovenfor læreren og ser ned i bakken. De snakker ikke med mindre akkurat de blir spurt. Jeg hadde tidligere fått erfare at det er ikke nødvendigvis slik at spørsmål som ble stilt skulle besvares der og da. Spørsmålene skulle man reflektere over for seg selv. Mitt poeng her er at det i bevisstgjøringen av "det japanske" er enkelte ting som blir "tatt for gitt". Dermed blir ikke dette en del av bevisstgjøringsprosessen på samme måte. Instruktørene forsøker å reprodusere forestillinger om det japanske og den japanske kroppen, samtidig som de reproduserer relasjonen mellom lærer og elev mens de gjør det. Hvilket kroppsspråk man har som elev ovenfor læreren på workshop uttrykker en maktrelasjon mellom dem. I Japan gir alder, kjønn og posisjon, som lærer, status på en annen måte enn i Norge. Japan er et mer hierarkisk samfunn og hvilken status din samtalepartner har avgjør hvordan du skal tiltale vedkommende (Rygg 2005). Vi ser at også i denne situasjonen uttrykker habitus doxa, hvordan vi uttrykker oss med kroppen forteller noe om underliggende strukturer i en kultur. Dette er et eksempel på det Bourdieu kaller kroppsliggjort viten. Vår viten om reglene i samfunnet vi lever i kommer til uttrykk gjennom kroppen. Denne viten internaliseres og "naturliggjøres" gjennom oppgaver, lek, ritualer og dans. Å høre noen snakke om den japanske kroppen er ikke det samme som å forstå gjennom kroppen hva det er. Eller for å bruke et eksempel fra workshop – etter at vi hadde gjennomgått en øvelse som jeg trodde jeg hadde forstått hva gikk ut på så Ohno ut over deltagerne. "Det er forskjell på wakarimashita (japansk for å forstå)", sa han og pekte på hodet, "og wakarimashita". Denne gangen hadde han lagt hendene over brystet for å vise at han mente hele kroppen. "Vestlige har ofte en tendens til å kun forstå med bare hodet, mens japanere forstår med hele kroppen".

## Oppsummering

I dette kapitlet har vi sett på hvordan instruktørene på butohworkshopene jeg studerte kommuniserte "det japanske" i øvelsene vi jobbet med. Måten de gjorde det var å benytte myter og fortellinger, redskaper og begreper som var knyttet til japansk identitet. Ofte var dette satt i kontrast til "det vestlige". I følge Anderson er det nettopp slike ting som er med på å forsterke en forestilling om et fellesskap. På grunn av det som skjedde under og særlig i slutten av krigen, har det vært svært viktig for japanere har, men oppfatningen av dem selv som en unik kultur står fortsatt sterkt blant enkelte i det japanske samfunnet. En slik forestilling kan også skape en idé om "oss" og "de andre". Vi har sett på hvordan man gjennom kroppen kan kommunisere kulturelle forskjeller og underliggende maktstrukturer i samfunnet. Gjennom habitus uttrykker vi doxa. Instruktørene forsøker å skape en bevisstgjøring rundt "det japanske" i butohdansen, men samtidig er det underliggende strukturer som "slipper unna" i prosessen fordi de blir tatt for gitt. Flere av ordene og begrepene som benyttes i instruksjonene kan ses på som kulturelle symboler. Er kroppen som blir kommunisert i butoh dermed redusert til en serie posisjoner basert på japanske kulturelle symboler? Dette er noe av det jeg vil gå nærmere inn på i neste kapittel.



# Kapittel 4

## Fenomenologi som metode

---

I kapittel to så vi på instruksjonene som ble formidlet på butohworkshopene. Vi studerte begreper som ble vektlagt og kunne knyttes til butohkroppen. De to første kapitlene har hatt fokus på ordene og begrepene som ble brukt under instruksjon, hvilken betydning de har og hva valget av ord og begreper kan fortelle oss om den japanske kroppen og det japanske verdensbilde. I dette kapitlet vil vi gå nærmere inn på hvordan man kan studere dans i antropologisk perspektiv. Metode og metodiske problemstillinger for å studere dans vil være et sentralt tema og jeg vil reflektere rundt mine egne erfaringer fra feltarbeidet. Der de to forrige kapitlene har tatt for seg observasjon av øvelser, relasjoner og begrep som har blitt poengtert i workshopene, vil jeg i dette kapitlet studere hvordan man som antropolog kan delta i feltet. Jeg vil drøfte hvordan jeg - gjennom deltagelse i øvelsene - kunne erverve kunnskap om den japanske kroppen og butoh ønsker å formidle. Jeg vil forsøke å vise hvordan begrepene jeg har presenter i de tidligere kapitlene brukes til improvisasjon og kreativt arbeid i butoh.

Som nevnt er studie av dans et lite utbredt felt innenfor antropologien. Noe av årsaken til dette, i følge Royce (2002), kan være at dans har blitt sett på som et "vanskelig studiefelt" i forhold til hvordan man skal studere og, ikke minst, hvilke metoder som skal benyttes både for å beskrive og nedskrive ulike menneskelige bevegelsesmønstre. Det har likevel vært en del metoder som har vært utforsket gjennom tidene. Mange av disse metodene, blant annet Rudolph Labans metode består i å utvikle systemer for å notere dans og dansesteg (Royce 2002). Dette har vist seg å være utfordrende, siden det er vanskelig å stoppe opp og notere underveis hvis man er deltagende i dansen. Denne metoden vil nok passe best for antropologer som allerede er kjent med den formen for dans de studerer, men ikke like godt hvis det er ens første møte med dansen. Jeg tror også at det kan også være vanskelig å få med seg alle steg og detaljer i dansen hvis man observerer og man har sjelden mulighet til å påvirke tempo og gjentakelser. Hvordan jeg skulle studere butoh og dans var spørsmål jeg stilte meg selv før jeg dro ut i felt.

Siden butoh ikke er en dans som først og fremst baserer seg på et bestemt mønster av steg , men heller på improvisasjon og danserens egne tolkninger og mentale bilder, synes jeg ikke notering av dansesteg var det mest fruktbare. Jeg bestemte meg for en kombinasjon av intervjuer med deltagere og instruktører og observasjon. Dessverre ble det ikke så mange muligheter til formelle intervju grunnet komplikasjoner i felten, med tsunami og jordskjelv og atomulykke som jeg beskrev innledningsvis og som gjorde at jeg måtte reise fra Japan etter to måneder. Dessverre skjedde dette så fort at jeg ikke fikk med meg alle feltnotatene mine tilbake til Norge. Jeg hadde heldigvis rukket å ha en del uformelle samtaler med deltagerne både på workshop og i andre sammenhenger. De fleste av disse samtalene var nedskrevet i notatboken.

Innad i butohmiljøet sies det at man ikke kan forstå butoh fullt ut med mindre man danser. Dette kan tolkes som et ønske om å ha kontroll over feltet, men også en invitasjon for deltagelse. Jeg var derfor innstilt på å delta i størst mulig grad i øvelsene på workshopene. Det kan være vanskelig å formidle hvordan disse øvelsene utføres, men som Kaeppler (Royce 2002) sier er det stor nytte i å utføre disse selv: "For å kunne notere ned dans korrekt er det nyttig, om ikke høyst nødvendig, for forskeren å være i stand til å utføre disse bevegelsene selv for å kunne analysere akkurat hva de forskjellige delene av kroppen gjør og i hvilke sekvenser de utføres" (Royce 1977:18, min oversettelse). Det at jeg var deltagende i øvelsene gjorde også at det var lettere "å ta de med seg hjem", fordi kroppen fortsatt husket øvelsene og gjennom å se på stikkord jeg hadde notert ned kunne jeg utføre dem mange måneder etterpå. Da jeg kom tilbake til Norge og skulle begynne arbeidet med oppgaven var det fortsatt flere av øvelsene som "satt i kroppen".

Jeg ble også oppmuntret til å delta så mye som mulig i øvelsene, spesielt fra Dairakudakan. Gjennom å delta i disse øvelsene fikk jeg som antropolog tilegnet meg informasjon som jeg ikke kunne tilegnet meg ellers. Jeg valgte derfor å benytte Mearleau-Ponty (1947) og fenomenologi som metode fordi jeg ønsket å utforske hvilken informasjon og kunnskap om felten man kan tilegne seg gjennom deltagelse med egen kropp. Hvilke muligheter og begrensninger møter man gjennom fenomenologi som metode? Jeg ønsket også å studere hvordan butoh oppleves og erfares av den dansende. Jeg så også paralleller mellom Mearleau-Ponty perspektiv på kropp og det tradisjonelle japanske perspektivet på kropp, som i min oppgave representeres av Yuasa (1987). Begge ønsker å bryte med ideen om det

kartesianske kropp-sinn skillet som vi har vært inne på i kapittel 2. Både fenomenologer og tilhengere av et holistisk perspektiv mener at verden kan oppleves gjennom kroppen. Dette er noe av det jeg ønsker å diskutere i dette kapitlet.

For å beskrive min deltagelse under butohworkshopene vil det være relevant å se litt nærmere på metodene som ble benyttet hos Dairakudakan og Ohno. Metoden kalles "butoh-fu" og ble omtalt i innledningskapitlet. Bruce Baird (2006:93) med flere hevder at det er metoden som benyttes i butoh som er noe av det som gjør danseformen unik. Blant metodene som ble benyttet var mentale bilder, eller "transformasjon". Det ble gjentatt både på Ohnos og Dairakudakans workshop at det var viktig ikke å danse som noe, men å *være* det man danset.

### **Hvordan studere dans?**

Men hvordan kan vi som antropologer tolke disse kroppslige bevegelsene? Hva kan man observere gjennom å studere dans? I følge Anya Peterson Royce (2002) uttrykker vi gjennom dans det som ikke kan sies med ord. Vi viser vår kroppsliggjorte forståelse av virkeligheten når vi danser. Dette er i tråd med Bourdieu (2000) som argumenterer for at kroppen kommuniserer våre virkelighetsoppfatninger. Som vi så i kapittel 2, er dette virkelighetsoppfatninger som blir lært gjennom kroppslig bevegelse og blir gjentatt til de etter hvert føles naturlige og blir en del av vår habitus (ibid.).

### **Fenomenologi som metode**

Under hele mitt feltarbeid hadde jeg med meg en notatbok som jeg alltid hadde med meg i veska hver gang jeg gikk ut. Jeg noterte ned ulike observasjoner overalt hvor jeg reiste i Tokyo og kunne skrive ned spørsmål og ting jeg ville finne mer ut av umiddelbart. Jeg hadde også med meg denne boken da jeg hadde samtaler med informanter. Jeg hadde planlagt å bruke båndopptaker til intervjuene etter hvert, men inntil da brukte jeg notatboken og

noterte underveis i samtalen. Jeg kunne også på denne måten få informantene til å skrive ned begreper, tips og annet i boken min. Jeg hadde også denne notatboken med meg under workshopene. Der noterte jeg ned ulike ord og begreper som ble benyttet under workshopen. Dette var ord som for meg virket å være av spesiell betydning og relevans for å kunne forstå hva butoh var. Jeg forsøkte å være oppmerksom på ulike sammenhenger hvor disse begrepene ble benyttet, hvordan ble de brukt og om de ble gjentatt ofte. Jeg noterte ned disse ordene i pausene og når jeg hadde et ledig øyeblikk. Jeg ble ofte sittende sammen med instruktørene eller andre deltagere i pausen for å diskutere og stille spørsmål rundt ord og begreper som gjorde meg ekstra nysgjerrig. Jeg satt også igjen etter workshopene for å snakke med dem om ulike tema, ofte om butoh, kunst eller annet de var opptatt av. Jeg forsøkte å danne meg et bilde av hvem deltagerne var. Det var for øvrig mange andre dansere som hadde med seg notatbøker for å skrive ned øvelsene, så jeg skilte meg ikke ut ved notere i pausene. Jeg stilte som regel spørsmål rundt begreper jeg ikke hadde hørt om før eller hadde lite kjennskap til. Det var ikke alltid like lett for mine informanter å gi klare svar på det jeg spurte om. Dette tror jeg har mye med oversettelse å gjøre. Mange av uttrykkene er vanskelig å oversette fra japansk til engelsk. De blir tatt ut av sin kulturelle kontekst. Det var heller ikke alltid at informantene var veldig stødige i engelsk, selv om de alltid var interessert i å praktisere sine ferdigheter. En annen årsak kan, som vi har vært inne på med Douglas i kapittel 2, være at dette er begreper og symboler som er sett på som naturlige i den kulturelle konteksten og dermed "tatt for gitt". Begrepene blir dermed vanskelig å sette ord på, selv om "alle" har en forståelse av hva de innebærer. Ofte når informantene mine sto fast i sine forklaringer, fikk jeg bare beskjed om "Bare prøv!".

Da jeg gikk fra workshopene dro jeg som regel innom en kafé i nærheten, eller i Inokashira-park hvis været tillot det. Der gikk jeg igjennom øvelsene vi hadde gjort og så over notatene jeg hadde gjort underveis og forsøkte å skrive et slags referat fra timene og gjorde plass til refleksjoner og spørsmål og forsøkte å se sammenhenger og mønstre i det som tidligere var blitt gjennomgått. Jeg forsøkte også å skape en bevissthet rundt øvelsene ved å gå mentalt igjennom dem og huske dem med kroppen. Siden jeg hadde deltatt i øvelsene, hadde jeg kunnskapen lagret i kroppen min. Jeg kunne derfor senere "være min egen informant" og gå igjennom dem selv ved senere anledninger. Jeg har brukt denne metoden når jeg har notert ned empirien jeg har brukt i oppgaven og skulle beskrive hva som skjer i kroppen under de

ulike øvelsene. Fordi jeg deltok i butohworkshopene husket kroppen min øvelsene. Jeg hadde tilegnet meg kroppsliggjort viten om butohkroppen.

Dette er en av flere grunner jeg mener deltagelse i felten har vært av stor betydning for min oppgave. Det å være deltagende i informantenes liv og handlinger er noe av det som gjør sosialantropologi unikt. Deltagende observasjon er en spesiell metode innenfor antropologien som av mange blir regnet som det grunnleggende ved faget. Det er gjennom denne metoden at vi får innsikt i hvordan informantene våre opplever verden (Frøystad 2003:42). Gjennom deltagelse blir kunnskap kroppsliggjort og man får tilgang til en annen type kunnskap om informantene. Jeg mener derfor det har vært relevant for meg å benytte en fenomenologisk metode. I følge Merleau-Ponty, som tar utgangspunkt i Husserl, bør man streve etter å studere "ting i seg selv". Merleau-Ponty stiller spørsmål ved vår oppfatning av objektivitet. Han påpeker at når vi studerer noe, er våre perspektiver alltid et perspektiv fra et sted – akkurat som når vi betrakter et hus. Vår posisjon har betydning for hvilket perspektiv vi får på huset. Det som oppfattes som den naturlige verden er altså egentlig konstruksjoner. Man bør derfor streve etter å studere tingene i seg selv og samtidig være bevisst sin posisjon og konteksten fenomenet opptrer i.

Michael Jackson (1996) mener at vi som antropologer bør ta del i erfaringene og opplevelsene til informantene selv gjennom vår egen kropp. Jackson er samstemt med Merleau-Ponty når han skriver at vi må bestrebe å studere "ting i seg selv" og delta i informantenes livsverden for å få innsikt i informantenes virkelighet. Han reflekterer over hvordan man som antropolog kan tilegne seg kunnskap om menneskene vi studerer. Han mener man må legge fra seg språket og det man tidligere har lært. Gjennom å delta i danseøvelsene får danseren ikke kun en opplevelse av sin egen kropp, men også en opplevelse av sin kropp i den verden man lever i og det er det som gir verbale instruksjoner mening. Kroppen blir satt i sammenheng med sine omgivelser. Å være kropp betyr, som vi har sett, å være knyttet til en bestemt verden. Kroppen er *både* noe man har og er. Sagt med Merleau-Pontys ord: "To be born is to be born of the world and to be born into the world" (1962:453). Siden det er kroppen som er dansen, synes jeg at det ble viktig å delta med min egen kropp i feltet. Jeg mener at for å få en bedre forståelse av hva det innebærer å danse den japanske kroppen og deres livsverden er det viktig å delta og å tenke med kropp og bevegelse.



Maxine Sheets-Johnstone (1999) har studert hvordan man endrer mentalt fokus i danseimprovisasjon. Hun forklarer at i improvisasjon endres måten man oppfatter seg selv på i omgivelsene. Hun bruker betegnelsen "å tenke i bevegelse". Med dette mener hun ikke å tenke ut ulike dansesteg som hun skal igjennom, som om det er hjernen som gir beskjed til kroppen om hvilke kroppsdelene den skal bevege og når. Hun mener at en slik antakelse vitner om en oppfatning av kropp og sinn som to enheter og å tenke er bare noe som hjernen er i stand til, mens kroppen bare handler eller beveger seg. Det er snakk om et mentalt skifte i hvordan man oppfatter kroppen og at det er en annen måte å tenke på. Man må skille mellom å tenke *i* bevegelse og å tenke *på* bevegelse. Jeg synes hennes fenomenologiske teori er spesielt fruktbar for å diskutere metode i butoh, med bruk av mentale bilder, som vi skal drøfte i dette kapittelet.

Vi kan se en likhet mellom den fenomenologiske tilnærmingen til kropp og et tradisjonelt østlig perspektiv som vi har sett på tidligere i kapittel 2. Begge perspektivene ønsker å utfordre ideen om det kartesianske skillet og kropp – sinn dualismen. De har begge en holistisk tilnærming til kropp, sinn og omgivelser. De tar avstand fra filosofien om at sinnet er overlegent kroppen og at det er sinnet som gir ordre til kroppen om hva den skal gjøre og at kroppen bare responderer på denne kommandoen. Både fenomenologi og østlig filosofi argumenterer for et samspill mellom kropp, sinn og den verden den befinner seg i. Både fenomenologien og det holistiske perspektivet drøfter hvordan en tar del i sine omgivelser. Som Jackson (1996:32) sier:

"Phenomenology does not claim that human beings never experience themselves as disembodied, or never experience their bodies as inert objects or physical encumbrances; rather, it argues against reducing all human experience to them".

Dette kan tolkes som at Jackson mener at fenomenologien ikke bestrider at mennesker kan oppleve kroppen ut i fra et dualistisk perspektiv, men at de ønsker å utforske ulike perspektiver på menneskelig erfaring og opplevelse av seg selv i forhold til sine omgivelser.

Ravn og Legrand (2009) har sammenlignet butohs metode med metode og tilnærming i både ballett og moderne dans. I sin studie peker de på forskjeller mellom de ulike sjangrene i forhold til det å oppleve kroppen både som subjekt og objekt og hvordan kroppen forholder seg til det ytre og det indre rom under dansen. Essensen er hvordan man opplever kroppen i bevegelse og hvordan den forholder seg til sine omgivelser. I butoh er ikke fokus konsentrert til kroppens evne til å innta ulike fysiske posisjoner, som Ravn og Legrand mener er tilfellet med ballett. Fokus i butoh finner også sted inne i kroppen, i de indre organene, og i omgivelsene rundt. Gjennom å studere metodene til de ulike dansesjangrene får man innsikt i ulike perspektiver ikke bare på kroppen i seg selv, men også kroppen i omgivelsene. Dette kan være interessant å merke seg når man skal diskutere kroppens fenomenologi. Dette er noe jeg ønsker å se nærmere på videre i kapittelet. Hvilken innsikt i perspektiv av kropp kan man tilegne seg gjennom å delta i dans? Dette vil jeg drøfte i kapittelet.

## Mentale bilder

En viktig del av butohs metode består i å hjelpe danseren å skape mentale bilder. Disse bildene består ofte av en forandring som skjer med danserens kropp innefra, eller at danserens kropp blir beveget av et element utenfor og må dermed gi fra seg kontrollen over egen kropp til noe annet og være til stedet i det som skjer. Butohs instruksjoner spiller på en holistisk forståelse av kropp, som er i tråd med det tradisjonelle perspektivet i Japan. Butoh, og fenomenologien, tar avstand fra det kartesianske skillet mellom kropp og sinn. Det er dermed ikke det samme skillet mellom de mentale bildene danseren skaper seg og det fysiske resultatet. Det er en del av den samme prosessen. Det er derfor svært vanskelig å bare benytte seg av observasjon når man skal studere butoh og dens metode, siden det er umulig å tilegne seg kunnskap om hvordan perspektivet på relasjonen sinn-kropp er innenfor butohmiljøet uten å delta med egen kropp (og sinn). Jeg har også snakket med deltagerne i etterkant av øvelsene.

Instruksjonene involverer også omgivelsene danseren er en del av når de peker på at man må huske å fokusere på "ki" eller kjenne at man blir beveget av noe annet enn seg selv.

Instruksjonene inneholder også, som vi har gått inn på tidligere og som jeg vil vise mer inngående i dette kapittelet, begrep som kan knyttes til det å være japansk og bo i japanske omgivelser. Instruksjonene tar del i dansernes "livsverden".

Jeg vil ta utgangspunkt i eksempler fra workshopene hvor instruksjonene bestod av mentale bilder og argumentere for at jeg som antropolog fikk tilegnet meg en annen type kunnskap om den japanske kroppen og livsverden gjennom deltagelse og den fenomenologiske metoden.

### Å være beveget av noe annet enn seg selv

Jeg satt sammen med Akiko, en av instruktørene som hadde hjulpet meg med ekstra assistanse og oversettelse under workshopene til Dairakudakan. Det var pause og jeg hadde tatt frem notatboka for å skrive ned øvelsene. Vi hadde akkurat hatt oppvarming i en time og etterpå var det på tide å gå i gang med det kreative arbeidet. Hun spurte om jeg synes det var tungt å holde på med butoh. Jeg svarte ja. "Det er lettere å utføre øvelsene hvis du forestiller deg at du er beveget av noe", sier hun. "At kroppen din blir beveget fremfor at det er du som beveger kroppen".

Akiko snakket om en metode i dansen som innebærer å forestille seg og skape et mentalt bilde mens man danser. Hun påstår det vil være lettere å utføre tunge danseøvelser hvis man engasjerer både kropp og sinn. Det er denne metoden som blant annet Bruce Baird (2006) hevder er med på å gjøre butoh unikt som danseform. Man benytter mentale bilder i stedet for å ha en struktur med fastbestemte dansesteg som man skal igjennom. I tillegg sier hun at det vil være lettere å utføre dansen hvis man lar kroppen bli beveget fremfor at det er danseren som styrer kroppen. Man kan trekke paralleller til Sheets-Johnstone (1999), hvor hun påpeker at i improvisasjon tenker man *i* bevegelse og ikke *på* en bevegelse. Akiko sa ingenting spesifikt om hva det var som skulle bevege kroppen, men i tidligere instruksjoner ble det vektlagt at man måtte være bevisst "ki", og bruke den energien i øvelsene. Jeg vil anta at Akiko i dette tilfellet tenkte på noe av det samme som det hun tidligere har omtalt som "ki". Vi kan da se det som at hun mener at danseren må engasjere seg i omgivelsene

sine, være en del av dem. Gjennom bruk av mentale bilder, samt å skape bevissthet på sin kropp i omgivelsene blir den dansende både subjekt og objekt – den har en kropp og er en kropp i sine omgivelser.

Instruksjonen jeg hadde fått i denne oppvarmingen skilte seg fra det jeg har vært vant til fra annen dans jeg har holdt på med tidligere. Jeg har i hovedsak erfaring med jazzdans og hip hop. Oppvarmingen i disse to danseformene har mye til felles. En typisk oppvarming kan være slik: man går igjennom ulike kroppsdelene - fra hodet, skuldrene og bekkenet for å skape bevissthet rundt disse kroppsdelene. Disse strekkes, varmes opp og "isolereres". Det vil si at man bare har fokus på den ene kroppsdelene som beveges mens resten er i ro. Et eksempel kan være å bare bevege skuldrene fra side til side. Når en ny koreografi skal innlæres, går man igjennom hvilke kroppsdelene som skal beveges til hvilken telling eller hvilke steg man skal ta på en telling som ofte går til åtte. For å få frem det riktige uttrykket kan instruktørene si, for eksempel, at en bevegelse skal være eksplosiv, elegant eller utføres "med attitude". Instruksjonene jeg møtte i butohmiljøet kan sies å være i en mer poetisk tone enn det jeg tidligere har møtt gjennom jazzdans og hip hop. I stedet for å gi konkrete instruksjoner som for eksempel å be oss om å tippe hodet til høyre, så over til venstre eller å strekke halsen frem og så lage en sirkel, kunne instruksjonene lyde slik: "Forestill deg at du har en usynlig tråd festet i nesen din. Så begynner noen å dra i denne tråden, rett fremfor deg". Ansiktet beveger seg naturlig nok sakte fremover. "Så er det noen som trekker på høyre side av kjeven... Så venstre... Og til slutt går tråden fra nesa di igjennom hodet ditt og trekker deg bakover. Og så blir nesa di trukket i denne tråden rundt ditt eget hode".

Som vi ser er denne instruksjonen svært lik det å strekke frem halsen og lage en sirkel, men i stedet for å gi denne instruksjonen valgte instruktøren en annen tilnærming. Gjennom å fokusere på at det er noe annet som beveger kroppen med våre mentale bilder blir vi oppmerksomme på hvordan kroppen beveger seg i forhold til hvis man allerede hadde bestemt seg for hvordan kroppen skulle bevege seg og ga den ordre om dette.

Vi fortsatte med den samme øvelsen på andre kroppsdelene og jobbet oss igjennom skuldrene, brystet, hofta og bekkenet med samme metode. Etterpå skulle vi gjøre en øvelse hvor vi skulle skape et mentalt bilde av en edderkopp som kryper rundt i kroppen vår i sirkler inntil den til slutt popper ut av munnen. Jeg må innrømme at jeg ikke hadde studert så

mange edderkopper i mitt liv og var derfor veldig usikker på hvordan en edderkopp som beveger seg på innsiden av en kropp så ut eller hvordan det ville føles og jeg fikk ikke helt tak på øvelsen, så jeg så på de andre deltagerne og forsøkte å gjøre det samme som dem. Øvelsen gikk som følgende: Edderkoppen skulle komme inn under foten og bevege seg i sirkulære bevegelser oppover i kroppen mens den individuelle deltager skulle følge med og bli beveget av dette. Til slutt stod deltageren på tå mens denne imaginære edderkoppen kryper ut av munnen på en. Øvelsen skulle foregå hurtig og kroppen beveges fra side til side som i en virvelvind man ikke har kontroll på, før denne edderkoppen popper ut som en overraskelse. Jeg gjorde et forsøk med øvelsen mens jeg smugtittet på de andre deltagerne, men ble møtt av et leende publikum. Den samme reaksjonen fikk mitt andre forsøk. Jeg er ikke sikker på om det var fordi jeg, på dette tidspunktet var den eneste utlendingen, så veldig merkelig ut eller om det var fordi øvelsen var komisk i seg selv. Jeg tror årsaken til latteren kan komme av at dette var mitt første møte med denne typen instruksjon og at det var tydelig at jeg var usikker på hva jeg skulle gjøre. Jeg fikk likevel ingen klar instruks på hvordan denne øvelsen skulle utføres. Som Hassel (2005: 57) sier: "A butoh teacher cannot tell a pupil how to move, his task is rather to help the latter develop a sensory awareness so that he or she will be open to the stimulus of the butoh-fu".

Vi ser her nok et eksempel på viktigheten av å være beveget av noe annet i dansen. I eksempelet over bestod øvelsen i å holde fast på et mentalt bilde av en edderkopp som kryper rundt i kroppen vår og kjenne etter hva som skjer i kroppen. Susanne Ravn (Broberg og Lauritsen 2009) har sammenlignet butoh med ballett og jazzdans og argumenterer for at butoh er den eneste av dansene som også fokuserer på hva som skjer på innsiden av kroppen, både når det gjelder indre organer og mental trening. Som vi ser i eksemplet beskrevet, ble jeg møtt med en uventet reaksjon på min tolkning av øvelsen. Jeg hadde problemer med å skape et mentalt bilde av en edderkopp på innsiden av min kropp og ble derfor usikker. Dette førte til at jeg noe usikkert så meg rundt på de andre og dermed mistet "min indre edderkopp". Uttrykket ble ikke "autentisk". Når jeg har danset tidligere har jeg forholdt meg til andre former for instruksjoner, for eksempel noe jeg skal etterligne eller gjøre med et visst uttrykk. Denne øvelsen var mitt første møte med bruk av butohs metode og mentale bilder. Jeg var usikker på hvordan man utførte slike øvelser og ble stående å se på de andre samtidig som jeg forsøkte noe usikkert å gynge kroppen fra side til side. Jeg fikk

erfare en, for meg, ny type instruksjoner som involverte både det mentale og det fysiske, isteden for instruksjoner hvor sinnet gir ordre til kroppen om hvilke kroppsdelene som skal beveges.

Vi kan studere valget av å bruke "edderkopp" i en instruksjon nærmere. Edderkopp er noe som ganske mange tenker på med ubehag og i stedet for å gi en instruksjon hvor man sier "tenk på noe ekkelt", gir det å tenke på noe spesifikt større effekt. I tillegg er en edderkopp veldig bevegelig, den har mange ben og kan bevege seg raskt og smidig. Det å forestille seg en edderkopp på innsiden av kroppen skaper en bevissthet rundt også indre organer.

Et begrep som ofte gikk igjen i instruksjonene og som har blitt undersøkt mer inngående i kapittel 2, var "ki". Begrepet ble omtalt som noe vi skulle være oppmerksomme på og bruke i øvelsene. En øvelse som fulgte i oppvarmingen jeg har beskrevet var å kaste "ki" fra side til side. Utgangsposisjonen, som alltid i butoh, var at man skulle stå med bøyde knær i en bredbent stilling. Man skulle kaste fra seg "ki" til den ene siden og så hente og "skyve" det tilbake til utgangspunktet.

Instruksjonene forsøker i eksempelet å involvere omgivelsene og det som befinner seg utenfor danseren i øvelsen. I følge min informant Akiko vil det være lettere å danse de tunge øvelsene hvis man forestiller seg at man er beveget av noe fremfor at det er kroppen som beveger seg i omgivelsene. Man må være i stand til å forestille seg at kroppen og omgivelsene "smelter sammen" i handlingen. Ved å bruke et begrep som "ki" blir vi også en del av noen bestemte omgivelser, en bestemt livsverden.

"Å være beveget av noe annet" er et begrep som vitner om japanernes holistiske livsverden. Begrepet sier noe om hvordan de oppfatter kroppen i bevegelse og hvordan man kan forholde seg til sine omgivelser. I følge min assistent Akiko, var det lettere å forestille seg at man ble beveget av noe annet om man følte at en øvelse var spesielt tung fysisk. Man "spiller på lag med" omgivelsene sine og energiene som fins rundt oss. I et holistisk perspektiv finner man ikke de samme forestillingene om metafysiske skiller som man gjør i vesten. Dermed er det i et japansk perspektiv mulig å være beveget av "ki" når en skal gjøre en øvelse som er ekstra tung. I vestlig perspektiv er kroppen individuell og et objekt som opptar romlig plass,

som Descartes uttalte (Yuasa 1987:43). Kroppen i vestlig perspektiv er noe som er i rommet og ikke en del av det. I denne delen av kapittelet ser vi eksempler på hvordan dette perspektivet har blitt kommunisert til meg som utenlandsk deltager og antropolog fra butohinstruktørene. Instruktørene brukte ulike øvelser hvor kroppen skulle "være beveget av noe annet". Gjennom å oppleve det å ikke forstå uttrykk og øvelser ble jeg nysgjerrig og stilte spørsmål ved det som ble gjennomgått. Dette har, mener jeg, ført til innsikt i forskjeller rundt perspektiver på kropp i Japan og i vesten. Det å delta i øvelsene har også gitt meg kroppslig viten om hva disse begrepene innebærer og deres måte å tenke kropp på kommer til uttrykk i kroppen. Dette kan tyde på at japanere snakker om kropp og bevegelse på en måte som inkluderer noe annet enn det en gjør i vesten. Måten en snakker om kropp sier noe om den virkeligheten man lever i. Fordi kroppen inkluderer noe annet i et holistisk perspektiv, er det essensielt å delta med kroppen for å tilegne seg kunnskap om deres livsverden. I holistisk perspektiv er kropp og sinn ett: det er ikke slik at mentale bilder fører til bevegelse eller at bevegelse skaper de mentale bildene. Bevegelse er de mentale bildene uttrykt i rommet og bildene er bevegelsene uttrykt i sinnet.

## Tilbake til naturen

De aller fleste av instruksjonene gitt på workshopene inneholdt element fra naturen. Jeg har til nå nevnt både bambus og edderkopper. Et annet element som gikk igjen var vann. En øvelse vi gjorde ofte begynte med at vi sto i bredbent posisjon med litt svikt i knærne<sup>3</sup>. Vi skulle forestille oss at alt vannet plutselig fosset ut av kroppen vår, vi ble "tom" og overkroppen hang livløst ned. Så skulle kroppen sakte bli fylt av vann igjen og rulle opp til oppreist stilling, slik at det fosset ut igjen. Dette gjentas i hurtigere og hurtigere tempo og resultat er at kroppen blir "i bølge". Vi kan trekke paralleller til eksempelet med bambus som vi så på i kapittel 2, hvor man søkte å bli tom som bambus for å kunne fylles og tilegne seg ny

---

<sup>3</sup> Denne posisjonen er grunnposisjonen er kan vel sies å være en av de få "teknikkene" som jeg fikk demonstrert på butohworkshop. Posisjonen er ikke skapt med mentale bilder, men ble demonstrert av instruktørene. Posisjonen er bredbent med litt svikt i knærne. Man skal være tung, men avslappet i kroppen og beina skal være godt plantet i bakken.

kunnskap. Hadde man en "tom kropp" kunne man, i følge min assistent Akiko, bli hva som helst.

Andre øvelser bestod i "å bli dyr/beast". Vi gikk igjennom en øvelse etterpå som skulle forberede oss til koreografien vi skulle jobbe med. Det begynte ned på gulvet, på alle fire. Instruktøren sa "Forestill deg en ball som kommer rullende gjennom kroppen din, fra setet, over korsryggen, mellom skuldrene og så kommer den poppende ut gjennom munnen din, langt fremfor deg. Se etter ballen og se den rulle hele veien tilbake til deg under kroppen din og tilbake til setet. Hele bevegelsen skal være som en bølge, dynamisk". For å gi en beskrivelse som folk kan relatere seg til både fysisk og billedlig, så var denne øvelsen litt som å kaste opp mens man står på alle fire med armene i en bredere stilling enn beina. Vi fikk beskjed om å gå fremover på samme måte, med håndflatene knyttet og annenhver arm skal fremfor oss, i kryss. "Nå bøyer dere hodet ned, men ser opp. Dere skal gå som om dere har horn på hodet deres og er klare til kamp. Dere er ville dyr (beast). Tenk på en japansk tiger". Jeg tenker at en sammenligning kan være vårt forhold til norsk brunbjørn. Fra vi er små lærer vi, gjennom lek og sang<sup>4</sup>, hvordan en bjørn beveger seg.

Å bruke mentale bilder av dyr for å skape en transformasjon i kroppen kan tolkes som et uttrykk for en søken etter det prelingvistiske. Danseren Simone Forti (Fraleigh 2004) har utviklet et eget uttrykk i sin dans hvor hun lar seg inspirere av dyrs og planters "naturlige bevegelser". Hun mener disse har et mer naturlig bevegelsesmønster siden de ikke er påvirket av siviliseringens prosess på samme måte som mennesker. Bevegelsene blir derfor krypende lik dyr, svaiende som planter osv.

Hun representerer en avvisning av det hun anser som en opptrapping av fokus på tekniske ferdigheter. Dette var også noe av filosofien bak butoh og dens metode. Hijikata ønsket ikke å vektlegge en spesiell fysisk teknikk. Etter å ha studert ballett og funnet ut at hans egen kropp ikke passet til denne dansen, ønsket han å lage en dans som var tilpasset hans egen kropp. Han ønsket ikke å tilpasse kroppen etter en bestemt mal men valgte å skape en dans som var tilpasset hans kropp. Hijikata, som mange andre japanske kunstnere på denne tiden, ønsket samtidig å vise motstand mot den vestliggjøringen som var blitt en realitet etter 2. verdenskrig og måten dette påvirket synet på kroppen. Hensikten med Hijikatas metode kan

---

<sup>4</sup> For eksempel "Bjørnen sover".



ses som et ønske om å skape en form for politisk motstand gjennom dansen ved å tilbake sin japanske identitet gjennom å fokusere på den japanske og holistiske kroppen. I den sammenhengen kan det virke relevant å studere bevegelsene til dyr og andre elementer fra naturen og hvordan de påvirkes av sine omgivelser. Dyr er heller ikke påvirket av siviliseringens prosess på samme måte og vil dermed heller ikke være bærere av en kulturell kropp, selv om et dyr eller annet element fra naturen kan stå som et symbol i en kultur. Ved å "transformeres" til dyr gjennom disse øvelsene kan kanskje komme i kontakt med den opprinnelige kroppen som er mye omtalt i butohmiljøet. Hijikata mener også at språket (Hassel 2005) blir en begrensning når det gjelder å uttrykke seg. Eller som Jackson påpeker: "culture defined the emergent properties of mind and language which separated humans from animals" (1996:18). Sheets-Johnstone (1999) påpeker at det eksisterer en forestilling om at det å tenke er knyttet til språk og at det er kun gjennom språk en kan uttrykke sine tanker og videre at det å tenke og språk er knyttet til rasjonalitet. Hun mener dette er feil og at det vitner om et begrenset måte å tenke rundt kropp-sinn.

Bruce Baird (2006) har diskutert butohs metoder og spesielt Hijikatas bruk at det som har fått navnet "butoh-fu" i bruk i koreografi. Han påpeker at butoh siden 50-60-tallet har vært gjennom en lang prosess. Mye av det som har kjennetegnet danseformen estetisk, som hvitmalt kropp, barberte hoder og et tidvis homoerotisk uttrykk, har ikke like stor plass i "sjangeren" i dag. Hva er det da som gjør at vi kan klassifisere butoh som butoh? Dette har, i følge han, vært vanskelig å svare på. Baird mener det i hovedsak handler om den metodiske tilnærmingen. Mye av det som er blitt skrevet om butoh, deriblant Fralieg (2006), trekker frem butohs fokus på kropp. Baird mener at det ikke handler om et nytt fokus mot en naturlig kropp. Dette begrunner han med at instruksjonene inneholder store mengder av ord og at instruksjonene dermed appellerer først og fremst til et intellekt eller sinn. For meg kan det virke som at Baird ikke har tatt til etterretning det japanske perspektivet på kropp – sinn. Instruksjonene inneholder ord, og ordene er med på å skape mentale bilder i danserens sinn og bevegelse i dens kropp. Ordene er ikke instruksjoner hvor danseren får konkrete beskjeder om hvilke kroppsdelene som skal beveges og kroppen responderer på sinnets vilje. Det er ikke snakk om en enveis relasjon, men heller at det ikke er noe skille mellom kropp-sinn. De er ett og handler sammen.

Ved å delta i øvelsene hvor deltagerne skal enten "transformeres" til dyr eller andre elementer fra naturen eller bruke dette som sin læremester, skapes en bevissthet hos danseren om hvordan for eksempel en japansk tiger eller en bambus beveger seg og "kommuniserer" og er en del av omgivelsene de befinner seg i. Når man deltar i øvelsene får man en annen type forståelse for hva det innebærer "å være som" bambus. Hijikata uttalte, som vi har sett, at språket blir en begrensning for å uttrykke seg. Han ønsket å skape en dans som uttrykket det animalske ved kroppen og å vise de mørkere, til tider tabubelagte, sidene ved det å være et menneske. Baird (2006) peker på at det er et paradoks at man anser butoh for å søke tilbake til det prelingvistiske i dansen, siden dansen består av verbale instruksjoner. Mange av disse ordene og begrepene er, som vi har sett, kulturelt betinget og vitner om en bestemt, japansk livsverden. Bairds poeng er at ved å benytte disse begrepene kan det ikke være snakk om noen form for naturlige bevegelser, fordi ordene og instruksjonene er en del av kulturelle kategorier. Han sier følgende for å illustrere sitt poeng: "One of the above instructions was "left hand has a bottle with deadly poison". A bottle of poison is already a cultural artifact; one can not hold it in any non-culturally- mediated way. This is just one instruction of many, but it allows us to insist that butoh is not a prelinguistic art form, nor is it a return to a more natural body. On the contrary, Hijikatas butoh comes equipped with a vertible wash of words words words to help the mind take the body to new twists and contortions never before conceived" (2006:97). Jeg mener at dette utsagnet viser at Baird har misforstått instruksjonene og hensikten med disse. Det Baird ikke har tatt til etterretning, er at det som blir regnet som en "naturlig kropp" i et japansk holistisk perspektiv ikke nødvendigvis er det samme som i vesten. Han viser til at instruksjonene består av en stor mengde ord som skal hjelpe sinnet til å få kroppen til å utføre bevegelser. I et holistisk, japansk perspektiv på kroppen er det, som vi har sett, ikke sinnet som "gir beskjed" til kroppen hvilke deler som skal beveges. Som vi har sett tidligere i kapittelet er det ikke butohinstruktørens oppgave å "rette" på deltagerne, men heller å stimulere dem til sanselig bevissthet gjennom butohs metode. Om jeg ikke vet hva en bambus er eller hvordan en edderkopp beveger seg kan jeg likevel danne meg et mentalt bilde av dette og kjenne hvordan dette beveger kroppen. Selv om deltagerne vil ha ulike mentale bilder basert på sin erfaring og dermed ulike estetiske uttrykk, vil det allikevel være et "naturlig" uttrykk. Som Edin Velez nevner i sin dokumentarfilm "Dance of Darkness" (1987) : "Cultural exchange starts with misunderstandings. We are not afraid of misunderstanding". Som vi så i kapittel

2, var begrepet "å tømme kroppen" noe som ofte ble nevnt på butohworkshop. Med dette menes å legge fra seg det man tror man allerede vet og åpne seg for ny kunnskap og erfaring. Dermed vil ikke det at bambus eller andre kulturelle symboler benyttes nødvendigvis være et hinder for en "naturlig" eller japansk kropp fordi kroppen i butoh ikke reduseres til kulturelle tillærte bevegelser. Det er selve metoden hvor relasjonen mellom kropp, sinn og omgivelser som representerer det holistiske japanske perspektivet og er den naturlige kroppen det er snakk om.

## **Mentale bilder og improvisasjon i kreativt arbeid**

Ovenfor har vi sett på mentale bilder som en viktig del av butohs metode for å hjelpe danseren å engasjere hele kroppen i dansen. Bildene ble brukt i oppvarming og som metode for å lære koreografi. Jeg vil nå vise hvordan denne metoden ble brukt i det kreative arbeidet av deltagerne selv. De mentale bildene ble ikke kun gitt til deltagerne gjennom instruksjoner. Det kreative arbeidet, hvor deltagerne selv skulle jobbe med koreografi, la også vekt på arbeid med mentale bilder. Da var det deltagerne som skulle skape disse selv.

På en workshop med Dairakudakan fikk vi etter oppvarming og pause utdelt et ark med ulike temaer som stod skrevet med kanji, et av Japans tre skrifttyper. Jeg var ikke akkurat stødig i kanji så jeg fikk ekstra assistanse for til å gå igjennom oppgaven. På dette tidspunktet, etter nesten to måneder i Tokyo, var det kommet en deltager fra Nederland. Hun var ca 50 år og hadde vært danser hele livet. Vi satt i en gruppe med to av instruktørene for å oversette. Arket var delt inn i ulike kategorier av stikkord, og disse ordene skulle hjelpe oss med å tenke over hvem vi er og hvordan man kan uttrykke seg selv gjennom dans. Stikkordene som stod på arket var årstid, farge, lukt, dyr, blomst og størrelse. Alt kunne relateres til naturen. Oppgaven gikk ut på at vi skulle tenke oss selv som noe annet enn det vi er til daglig, samtidig som det skulle uttrykke noe om oss selv. Vi skulle bruke disse stikkordene som hjelp til å lage et improvisert solonummer. I stedet for å tenke ut hvilke bevegelser vi skulle gjøre skulle vi sette oss ned og finne noen mentale bilder vi skulle fokusere på under dansen og la kroppen transformeres til dette. De mentale bildene skulle ha utgangspunkt i de stikkordene

vi hadde fått på arket. Vi fikk beskjed om at vi ikke skulle mime disse bildene, vi skulle være dem og kommunisere dette til publikum. Vi fikk 25 minutter til å lage denne dansen som skulle ha en varighet på omtrent fem minutter.

Danserne satte seg hver for seg og begynte å jobbe med oppgaven. Det var mange ulike tilnæringsmetoder. Noen begynte med å sitte på gulvet og tegne bilder og lage stikkord og piler på arket mens andre var oppe på gulvet for å improvisere og jobbe fysisk. Selv fant jeg det litt vanskelig å starte med det fysiske og holdt meg sittende ned på gulvet hvor jeg forsøkte å analysere meg selv ut i fra de gitte stikkordene og notere. Jeg gikk igjennom hvert tema og forsøkte å tenke på en logisk oppbygning for historien i seg selv, en slags rød tråd. Jeg forestilte meg ulike planter og dyr, og hvordan de ville bevege seg og forsøkte å kjenne etter i kroppen hvordan den reagerte. Etter hvert som jeg kom frem til min egen historie, synes jeg det ble vanskeligere og vanskeligere å holde seg i ro når jeg skulle jobbe med dansen. Jeg hadde behov for å vite hvordan dyret jeg hadde valgt beveget seg og kjentes ut. Det ble vanskelig å bare tenke på det.

Tjuefem minutter gikk. Nå var det tid for å gå opp på scenen for å improvisere en solodans hver etter tur. Jeg var litt nervøs, for jeg følte meg litt dårlig forberedt uten at jeg helt skjønte hvordan jeg eller noen av de andre deltagerne kunne vært bedre forberedt. De andre deltagerne viste stor variasjon i sine danser og det var mange forskjellige uttrykk. Da jeg snakket med danserne etterpå fortalte de at de hadde laget mentale bilder om at de var ild, fargen rød, kattepus. En fortalte at de var en fugl som fløy over byen og en annen fortalte at hun var en "teblomst" - en blomst som består av teblader som er knyttet sammen til en kule som skal utvide seg til en blomst når det kommer i varmt vann som eksploderer i et glass. Dette er en prosess som i begynnelsen er svært langsom, før den plutselig popper ut i full blomst. Det var interessant å høre hvilke bilder som lå bak de ulike uttrykkene jeg nettopp hadde observert.

Men jeg synes ikke observasjon var tilstrekkelig metode for å forstå hvordan denne prosessen foregikk. Så jeg bestemte meg for å delta med mitt solonummer. Jeg hadde basert min dans på mentale bilder som handlet om en elefant som forsøkte å krype under et gjerde og som svømmer "til den andre siden". Jeg hadde tenkt ut de fleste bildene jeg skulle fokusere på på forhånd. Så lenge jeg klarte å holde på de mentale bildene synes jeg det

virket som om kroppen også holdt fokus og jeg tenkte ikke på at jeg hadde et publikum. Jeg forsøkte også å ta i bruk de begrepene jeg hadde lært, fokus på ki og energier, at du er beveget av noe annet. Men et eller annet sted på slutten gikk jeg "tom" for mentale bilder og jeg visste ikke hva jeg skulle tenke på. Jeg begynte derfor å skifte fokus til kroppen og ulike kroppsdelene og hvordan de "burde" bevege seg. Resultatet ble at jeg da skiftet til et mer "objektivt blikk" på meg selv og dette gjorde meg mer kritisk og usikker. Mens kroppen min gjerne ville danse mer, var det som om hodet mitt "ga beskjed" om at det var nok, nå var jeg ferdig.

Da jeg satt sammen med de andre deltagerne etterpå fortalte jeg hva jeg brukte som mentale bilder mens jeg danset, om elefanter og gjerdene og vann. De andre lyttet interessert. Responsen jeg fikk etterpå fra en av instruktørene var "Veldig interessante bevegelser. Ikke som et menneske!" Jeg synes denne kommentaren var litt overraskende og visste ikke helt hvordan jeg skulle respondere til utsagnet. Som vi har sett på i forrige kapittel, kan relasjonen mellom elev og lærer være nokså hierarkisk og jeg følte i denne situasjonen at det ikke var korrekt å be instruktøren om å utdype dette. Jeg mener vi kan tolke dette utsagnet i sammenheng med butohs uttalte mål om å finne tilbake til noe opprinnelig og naturlig i hvordan man beveger kroppen. Som vi så med eksempelet med danseren Simone Forti som hadde utviklet en stil inspirert av planter og dyr, handlet dette om å finne tilbake til en opprinnelig måte å bevege seg på, som var mindre påvirket av siviliseringens prosess. Dette kan ses som en søken etter et prelingvistisk uttrykk. Dette kan ses i sammenheng med Hijikatas utsagn om at språket var en begrensning i forhold til å uttrykke seg. Dyr kommuniserer ikke gjennom bruk av ord og må kommunisere gjennom lyder og kropp. Uttalelsen om at min dans var "not like human" kan da tolkes til at jeg tilsynelatende hadde lyktes med å kommunisere med kroppen, slik dyr gjør.

Men la oss nå gå tilbake og se litt nærmere på prosessen ved å improvisere. Underveis i dansen skiftet jeg fokus fra det å delta i dansen og være tilstede i det jeg holdt på med og til å observere meg selv utenfra. Vi kan se et skifte fra et objektivt til et subjektivt perspektiv. Eller som Ravn (2009) sier "Når man danser, får man en oplagt mulighet for å reflektere aktivt over seg selv og sin kropps bevegelser. Eksempelvis for en helt særlig innsikt i samspillet med det rum, man agerer i". Hun sier videre at dansere som arbeider med improvisasjon ofte beskriver hvordan de er med rommet til forskjell fra å være i rommet. I eksempelet jeg

viste ovenfor med min erfaring fra improvisasjon under Dairakudakans workshop, forsøker jeg å formidle noe av min erfaring med nettopp dette. Når jeg var fokusert på de mentale bildene jeg på forhånd hadde bestemt meg for å bruke, opplevdes det ikke som om hodet mitt måtte "fortelle" kroppen hvordan den skulle bevege seg og hvor i rommet den skulle befinne seg. I de første minuttene av dansen opplevde jeg å være i en slags "flyt" hvor jeg var i étt med kropp, sinn og omgivelser. Omgivelsene var en del av dansen og at det var publikum til stedet var ikke i tankene mine. Jeg hadde heller ikke, som ved et tidligere eksempel jeg beskrev, noen forestilling om hvor lang tid det hadde gått mens jeg danset. Det var, for å bruke Ohnos ord, som om dansen beveget meg og ikke jeg som beveget dansen. I følge Ravn er det ikke nødvendig å være profesjonell danser for å oppnå en fornemmelse av kroppens samspill i rommet. Med dette mener hun samspillet som går ut over den vanlige forestillingen om kroppens fysiske begrensning. Vi kan trekke paralleller til det holistiske perspektivet vi har sett på i de forrige kapitlene. Som vi har vært inne på inkluderer et holistisk perspektiv både kropp, sinn og omgivelser. Som Fyhn (2011a) poengterer finner man i et holistisk perspektiv ikke det samme skillet mellom subjekt og objekt, eller subjekt og omgivelser. Dette kan sammenlignes med min erfaring av improvisasjon på butohworkshopen. Men i andre halvdel av dansen skjedde det noe. Jeg mistet fokus på de mentale bildene og ble bevisst min egen kropp og hvordan den bevegde seg og at jeg hadde et publikum jeg måtte "underholde" og kommunisere med. Jeg forsøkte å kontrollere situasjonen med å la hodet mitt fortelle kroppen hvordan den skulle bevege seg. Kan vi tolke denne opplevelsen som et "brudd" med den holistiske tankegangen midt i dansen? Jeg opplevde at min opplevelse gikk over fra å være i étt med kropp, sinn og omgivelser til å forsøke å få kontroll over kropp og omgivelser. Dette kan minne om et dualistisk perspektiv. Som vi så tidligere i kapitlet, mener Jackson at fenomenologien ikke benekter at man som menneske kan ha en opplevelse av kroppen som dualistisk, men at man i fenomenologien velger å ikke redusere all menneskelig erfaring og opplevelse til dette perspektivet. Elias (Shilling 1993:166) sier at ideen om selvet slik det har forekommet i vestlige filosofiske tradisjoner oppleves for mennesker som ekte. Mennesker i vesten ser på seg selv som individer som er separate fra andre. Kroppen er kun en beholder for selvet.

Det jeg ønsker å formidle her er at verken et holistisk eller dualistisk perspektiv på kropp og omgivelser er mer riktig eller sant enn det andre. Det handler om forskjellige måter å

oppfatte og tenke rundt kropp. Begge perspektivene er reelle for dem som oppfatter dem. Min erfaring fra feltarbeidet er at kroppen responderte på de forskjellige mentale forestillingene jeg hadde på forhånd. Der jeg tidligere har danset hip hop og på forhånd bestemt hvilke steg og posisjoner som kroppen min skal utføre, lar jeg sinnet kontrollere kroppen gjennom å gi beskjed til den om hva som skal gjøres og kroppen responderer. Gjennom butoh har jeg erfart samspillet mellom kropp, sinn og omgivelser ved å fokusere på mentale bilder og la kroppen beveges av dette. Da jeg åpnet meg for en holistisk forståelse av kropp og omgivelser, var jeg i stand til å selv erfare hva dette innebar. Dette er eksempler på ulike opplevelser av kroppen som jeg har fått innsikt i gjennom å delta i butohøvelser. Som vi var inne på, mener Sheets-Johnstone at det er snakk om forskjellige måter å tenke rundt kroppen på. Som vist tidligere i kapittelet mener hun at i dansimprovisasjon tenker man *i* bevegelse og ikke *på* bevegelse. Sheets-Johnstone nevner også mentale bilder i sitt studie. Dette er interessant, men bruken av mentale bilder hos henne differensierer fra det vi har møtt på workshop i butoh. Det hun beskriver er mentale bilder som omhandler en mer eller mindre konkret fysisk aktivitet og ikke kroppen i samspill med omgivelser, sinn og fantasi. Sheets-Johnstones mentale bilder forholder seg til det vi kan sanse av de faktiske omgivelsene, mens man kan si at i butoh forsøker man å sanse *både* den virkelighet som er reell og som eksisterer i sinnet.

Poenget mitt er at verken det ene eller det andre perspektivet er en sannhet, men ulike tilnæringsmetoder for å forstå kropp. Disse tilnærmingene er kulturelle forestillinger. Kort sagt kan man si at i vesten har man lært kroppen at den skal følge sinnets befalinger og "ordre". I øst er det et holistisk perspektiv og kropp og sinn er ikke to adskilte enheter. Dette kan sammenlignes med det Bourdieu kaller habitus. Disse forestillingene om kroppen er sosiale konstruksjoner, de er et uttrykk for de sosiale reglene i et samfunn og blir kalt doxa. Som vi har sett i kapittel 2, argumenterer Douglas for at kultur konstruerer våre verdensbilder og dermed også vår forestilling rundt kropp. Jeg vil, med eksemplene vi har sett på i dette kapittelet, argumentere for at disse forestillingene blir sanne gjennom våre opplevelser. Gjennom disse opplevelsene blir våre forestillinger om verden og kropp bekreftet og de blir sanne i oss.

## Konkluderende bemerkninger

I dette kapitlet har vi drøftet hvordan man som antropolog kan studere dans. Jeg har diskutert ulike tilnæringsmetoder for å studere dans antropologisk. Jeg har redegjort for mitt valg av metode for å studere butoh. Grunnet metoden som benyttes i danseformen, som mange mener er noe av det som gjør den unik, virket det mest relevant å benytte fenomenologisk metode da jeg dro på feltarbeid. Vi har sett hvordan man gjennom fenomenologi som metode kan få tilgang til en annen, kroppsliggjort, viten om informantene og det som Jackson kaller *livsverden*. Ved å delta i de samme øvelsene som de andre deltagerne på butohworkshopnene, blir begrepene vi så på i kapittel 2 noe mer enn bare ord. De blir erfaringer og opplevelser som tar bolig i ens kropp. Metoden som vi har sett på i dette kapitlet kalles butoh-fu og består i stor grad av å danne seg mentale bilder som påvirker relasjonen kropp-sinn. Jeg mener, i motsetning til Baird, at det er dette som ligger i begrepet "naturlig" og "japansk kropp" fordi denne metoden beveger både sinnet og kroppen. Dermed blir opplevelsen av kropp noe annet enn hvis man skulle etterligne poseringer og bevegelse.





# Kapittel 5

## Konkluderende bemerkninger

I denne oppgaven har jeg forsøkt å drøfte hvordan man som antropolog kan studere dans. Jeg har argumentert for at ved å bruke deltagelse som metode når man studerer dans kan man få tilgang til en annen type kunnskap om kroppen. Jeg har drøftet mine informanternes forståelse av hva som ligger i "den japanske kroppen" og hvordan vi som antropologer kan tilegne oss kunnskap om denne.

Opgaven har vært sentrert og inndelt rundt følgende spørsmål - "Hva er "den japanske kroppen" og hva som skiller denne fra "den vestlige kroppen" i følge informantene?", "Hvorfor er det relevant å studere butoh for å lære noe om "den japanske kroppen"?" og "Hvordan kan vi som antropologer tilegne oss kunnskap om "den japanske kroppen"?". Disse spørsmålene har vært tema for hver av analysekapitlene. Det metodiske har vært essensielt for å besvare disse spørsmålene og som vi så i kapittel fire har jeg lagt stor vekt på fenomenologisk metode. Gjennom å delta i øvelsene på butohworkshop, har jeg for det første kunne gitt en bedre beskrivelse av øvelsene og hvordan de utføres. Jeg mener det har vært viktig å kunne involvere meg i aktivitetene informantene tok del i. For det andre har seg kunne erfare å oppleve kroppen på ulike måter ved å delta i ulike øvelser. Dermed ble butoh-kroppen noe jeg fikk erfare. Da jeg reiste hjem, var denne kunnskapen "lagret i kroppen" Dette har blitt diskutert mer inngående i kapittel 4.

I kapittel 2, "*Kroppen som symbol*", så vi på hvordan informantene kommuniserer deres forståelse av "den japanske kroppen" gjennom begreper som ble brukt i butohlærernes instruksjon og gjennom praktiske øvelser. Vi fikk i dette kapitlet, ved hjelp av Douglas (1996) begreper "naturlige symboler", innsikt i hvordan dette perspektivet på kropp kan relateres til japanernes verdensbilde. Hun påpeker at kropp ikke bare er et biologisk fenomen, men at vi også kan snakke om en kulturell kropp. Det jeg erfarte og observerte på butohworkshop, var at ordene og begrepene som ble benyttet i instruksjonene vitnet om en annen forståelse av kropp en den vestlige forståelsen som jeg med min bakgrunn hadde kjennskap til. Vi gjorde oss kjent med begreper som "å være plantet", "balanse", "tom

kropp" og "ki". Dette er begreper som jeg har forsøkt å vise inngår i en holistisk forståelse av kroppen og av verden. I et holistisk perspektiv - her representert av det butoh-japanske, i motsetning til det vestlige perspektivet dualisme, er man ikke tilhenger av de metafysiske skillene mellom for eksempel subjekt og omgivelser eller kropp og sinn.

I kapittel 3, *Le tittel*, har jeg argumentert for hvorfor det å fremheve "den japanske kroppen", ofte som en motsetning til "den vestlige kroppen", har vært relevant for å forstå butoh. Vi har sett på noen av de historiske og sosiale faktorene som har vært viktige for butoh som sjanger. Jeg har argumentert for at det etter andre verdenskrig var viktig for japanerne med fellesskap og det å søke etter en felles identitet. Anderson (1983) mener at et slikt nasjonalt fellesskap skapes gjennom felles referanserammer som myter, historier og språk. Jeg, med Bourdieu (2000), mener at kulturell identitet også er noe som sitter i kroppen. Vi har sett på Bourdieus begrep habitus og hvordan man gjennom for eksempel lek, ritualer og dans kroppsliggjør underliggende maktstrukturer. Vår kroppsliggjorte viten om den virkeligheten vi er en del av og vår plassering i den reproduseres gjennom vår habitus. I kapitlet har jeg sett på instruksjoner hvor "det japanske" og "den japanske kroppen" har blitt særlig kommunisert og uttrykt. Jeg har sett på hvordan øvelser basert på et holistisk perspektiv er med på å reprodusere en japansk forståelse av kropp. Gjennom å fokusere på et japansk, holistisk perspektiv på kropp er man også med på å skape "de andre".

Det siste kapitlet, kapittel 4 - "*Fenomenologi og metode*", problematiserte hvordan vi som antropologer kan studere dans. Kapitlet drøftet fenomenologi og deltagelse som metode og hvilken kunnskap man kan tilegne seg om butoh og den japanske kroppen. I følge blant annet Hijikata Tatsumi er språk en begrensning for menneskelig uttrykk og deltagelse blir sett på som viktig for å forstå fenomenet butoh. Jeg har forsøkt å trekke trådene videre fra kapittel 3, *Le tittel*, og vist at gjennom å danse uttrykker vår habitus de omgivelsene vi er en del av. Jeg har vist at ved å bruke mentale bilder som en del av instruksjonen, oppnår man en annen bevissthet rundt kroppen. Sheets-Johnstone (1999) kaller dette "å tenke i bevegelse". Mitt viktigste poeng i dette kapitlet har vært å vise til at opplevelsen av kropp ikke først og fremst er biologisk. Ved å delta i ulike butohøvelser, fikk jeg erfare ulike måter å oppleve kroppen på. Mine funn får gjenklang i Jacksons (1996) uttalelse om at fenomenologien ikke motsetter seg ideen om at mennesker kan oppleve sin egen kropp som bestående av to enheter, men at de ikke kan redusere all menneskelig erfaring til dette. Jeg

mener hverken det ene perspektivet er mer riktig enn det andre. Gjennom å benytte instruksjonene som de gjør i butoh, skaper man en bevissthet rundt "det japanske" og "de andre" og en kroppslig og mental bevissthet rundt "den japanske kroppen".

I oppgaven har jeg sett på hvordan ulike perspektiver på kropp kan oppleves og erfares. Hvordan kroppen erfares og forstås kan knyttes til et skifte i bevisstheten. Denne bevisstheten er både kroppslig og mental. Dette skiftet er noe som man kan oppleve uavhengig av kulturelle kategorier, eller - det kan ikke nødvendigvis reduseres til kulturelle kategorier slik som Baird (2006) argumenterer for. Gjennom å studere butoh har jeg fått erkjennelse, gjennom deltagelse, om den japanske kroppen. Butohs metode vektlegger deltakelse og stiller spørsmål til hva en kropp kan være. Som antropolog er det interessant å studere ulike perspektiver på kropp og å få en utvidet forståelse for hva dette innebærer. Jeg har forsøkt i min oppgave å vise at den filosofiske forståelsen av kropp hanger sammen med det man opplever og at det ikke kan reduseres til kulturelle kategorier.

## **Noen avsluttende ord**

I denne oppgaven kunne det også vært interessant og relevant å ha sett videre på hvordan lidelsesperspektivet virker inn både i butohs filosofi og estetikk. Med dette mener jeg det som i enkelte instruksjoner ble kommunisert, med instruksjoner som gikk på smerten og tyngden i livet. Dette kunne være et eksempel fra det tradisjonelle japanske livet hvor risbonden jobbet under harde forhold på markene, det kunne være et eksempel fra Hijikatas oppvekst i fattige kår, det harde klima eller en historie fra da Ohnos far var krigsfange under andre verdenskrig. Slike typer instruksjoner ble brukt for å skape mentale bilder og kjenne en forandring i kroppen i dansen. Det hadde vært interessant å studere dette nærmere. Et estetisk perspektiv på samme fenomen kunne også vært fruktbart. Det å bruke grusomme hendelser fra andre verdenskrig, samt tabuer og de mørke sidene ved tilværelsen og gjøre dette om til estetikk synes jeg er svært interessant. Butoh har også etter hvert blitt et globalt fenomen. Det fins butohworkshoper også i land utenfor Japan - både i Asia, Europa og Nord-

og Sør-Amerika. Som Velez (1989) sier i sin dokumentarfilm: "Butoh is like a virus spreading through the world, it will become global". Det kunne vært relevant å gjøre en komparativ studie, hvor jeg sammenlignet metodene som brukes ved for eksempel en workshop i Italia, Mexico eller Nordic School of Butoh som ligger i Danmark. Hvordan snakker man om kropp her til forskjell fra i Japan? Hvordan inkorporeres "det japanske" i en annen kultur? Blir butoh-kroppen annerledes? Dette hadde vært interessant å studere videre.

# Litteraturhenvisning

---

Baird Bruce 2006: "Structureless in Structure: The Choreographic Tectonics of Hijikata Tatsumi's Buto" i *Modern Japanese theatre and performance* (edt Jortner, McDonald og Wetmore jr). Lanham, Md. ; Lexington Books,

Bergli Wegard Kyoo 2012: "Mytene om Japan" i *Aftenposten Innsikt* nr 04, 2012.

Borberg Peter og Lauritsen Thorsten Asbjørn (20. April 2009): "Dansere husker med kroppen". Artikkel i Videnskab.dk (<http://videnskab.dk/krop-sundhed/dansere-husker-med-kroppen>)

Borchgrevink Aksel 2003: "Silencing the language: Of Anthropologists and Interpreters" *Ethnography*:04

Bourdieu Pierre 2000: "Den maskuline dominans"; Oslo, Pax forlag.

Briggs Charles 1986: "Learning how to ask: a sociolinguistic appraisal of the role of the interview in social science research". Cambridge; Cambridge University Press

Bruaset Marit 2005: "Nasjonalisme i etterkrigstidens Japan - Med skolen som hovedarena" i *Vinduer mot Japan* (red Terje Grønning). Trondheim; Tapir Akademisk forlag

Buruma Ian 1984: "Behind the mask: On Sexual demons, sacred mothers, transvestites, gangsters, drifters and other Japanese cultural heroes". New York; Pantheon

Dumont, Louis 1985: "A modified view of our origins: The Christian beginnings of modern individualism" i Carrithers Michael, Lukes Steven, Collins Steven og Mauss Marcel: *The Category of the person: anthropology, philosophy, history*. Cambridge; Cambridge University Press.

Douglas, Mary 1996: "Natural symbols. Explorations in cosmology". New York: Routledge

Fraleigh, Sondra og Nakamura, Tamah 2006: "Hijikata Tatsumi and Ohno Kazuo "New York :Routledge,

Frøystad, Kathinka (2003) "Forestillinger om det "ordentlige" feltarbeid og dets umulighet i Norge" i Marianne Rugkåsa og Kari Trædal Thoresen (red.) *Nære steder, nye rom. Utfordringer i antropologiske studier i Norge*. Oslo; Gyldendal Norske Forlag.

Fyhn, Håkon 2011: "Møte med tilstedeværelse: møte mellom form og tomhet i produktutvikling, aikido og antropologisk erkjennelse". Doktorgradavhandling ved NTNU. Trondheim ;NTNU trykk.

Goffman, Erving 1992: "Vårt rollespill til daglig. En studie i hverdagslivets dramatik". Oslo; Pax.

Green, Michael 2003: "Japan's reluctant realism: Foreign Policy Challenges in an Era of Uncertain Power", New York; Palgrave

Hassel, Tara Ishizuka 2005: "Butoh: on the edge of crisis? : a critical analysis of the Japanese avant-garde dance form in a postmodern perspective", Masteroppgave i Japanstudier, Universitetet I Oslo,

Harvey Peter 2013: "An introduction to buddhism. Teaching, history and practices". Camebridge; Camebridge University Press.

Jackson Michael 1996: "Things as they are. New directions in phenomenological anthropology". (edt Michael Jackson). Bloomington; Indiana University Press.

James Wendy 2003: "The Ceremonial Animal. A new portrait of Anthropology". New York; Oxford University Press

Johansson Guro Schei 2008: "Den autentiske kroppen. En litterær og praktisk opplevelsesanalyse av butoh-dansen". Trondheim; NTNU trykkeri

Legrand Dorothée og Ravn Susanne 2009: "Perceiving subjectivity in bodily movement: the case of dancers". Springer Science + Business Media Published online 16.juni 2009

Murakami Haruki 2011: "Elskede Sputnik". Oslo; Pax forlag

Ots Thomas 1996: "The silenced body - the expressive Leib: on the dialectic of the mind and life in Chinese cathartic healing" i *Embodiment and experience* (edt Thomas Csordas). Cambridge; Cambridge University Press.

Petterson Anna 2011: "High Fashion och Tesermonin" i *Personae* 3 + 4 2011

Repstad Pål 1993: "Mellom nærhet og distanse: kvalitative metoder i samfunnsfag". Oslo; Universitetsforlaget.

Royce, Anya Peterson 2002: "The anthropology of dance". Hampshire; Dance Books Ltd

Rygg Kristin 2005: "Kommunikasjon med japanere: Reelle eller tillærte forskjeller?" i *Vinduer mot Japan* (red Terje Grønning). Trondheim; Tapir Akademisk forlag

Sheets-Johnstone Maxine 1999: "The Primacy of movement". Amsterdam; John Benjamins Publication.

Shilling Chris 1993: "The Body and Social Theory". Sage Publications; Surrey.

Speilvogel Laura 2003: "Working out in Japan. Shaping the female body in Tokyo fitnessclubs". Durham; Duke University Press

Sugimoto, Yoshio 2003: "An introduction to Japanese society". Cambridge UK; Cambridge University Press.

Valentine James 1998: "Models of performance: Space, time and social organisation in Japanese dance" i *Interpreting Japanese Society: Athropological Approaches* Hendry, Joy (edt), London New York; Routledge,

Velez Edin 1987: *Dance of Darkness* (film)

Wilken Liseanne 2008: "Pierre Bourdieu". Oversatt av Vebjørn F. Andreassen. Trondheim; Tapir Akademiske forlag

[www.min-tanaka.com](http://www.min-tanaka.com)

[www.nordicbutoh.dk](http://www.nordicbutoh.dk)



Yuasa Yasuo, Kasulis Thomas P. 1987: "The body: Towards an Eastern mind-body theory".  
Albany; State University of New York Press

