

UNIVERZA V LJUBLJANI
FAKULTETA ZA DRUŽBENE VEDE

Maja Slanc
Buto skozi oči budizma
Diplomsko delo

Ljubljana, 2016

UNIVERZA V LJUBLJANI
FAKULTETA ZA DRUŽBENE VEDE

Maja Slanc

Mentor: red. prof. dr. Peter Stanković

Somentorica: red. prof. Tanja Zgonc

Buto skozi oči budizma

Diplomsko delo

Ljubljana, 2016

Atu...

Zahvaljujem se mentorju red. prof. dr. **Petru Stankoviću** za pomoč in usmerjanje pri pisanju diplomske naloge.

Zahvaljujem se moji prvi učiteljici buta in somentorici diplomske naloge **Tanji Zgonc** za vsebinsko pomoč pri diplomski nalogi in predvsem, ker me je spoznala z butom.

Zahvaljujem se **Tini Rojec** za vso pomoč pri diplomski nalogi in ker vedno verjameš vame. Rada te mam!

Še posebej bi se rada zahvalila **mami** za lektorsko pomoč, **očiju** za vsebinsko pomoč, **Maticu** za prevajalsko pomoč in **Luni** za potrpežljivost. Vsem vam se zahvaljujem za podporo, ker vedno verjamete vame in me spodbujate – najrajš vas mam!

Buto skozi oči budizma

Buto je alternativna oblika plesa, ki se je pojavila v 60ih letih prejšnjega stoletja na Japonskem. Mnogi gibanje opisujejo kot groteskno, erotično in neprijetno, vendar je buto mnogo več kot zgolj gibanje. Z butom se lahko nastopajoči izraža na popolnoma osvobojen način, saj buto ni omejen s tehniko ali obliko. Buto performans *Tulkudream* predstavlja budistično razumevanje smrti in ponovnega rojstva tulkuja, ki velja za izjemno razsvetljenega posameznika. Performans vključuje simbole smrti, ločevanja duše in telesa, karme, trpljenja, sreče in reinkarnacije tulkuja. V butu se budizem lahko prikazuje na različne načine. Z gibanjem lahko izražamo zgolj čustvo ali pa zgodbo. Kljub temu, da je buto nastal na Japonskem, kjer je budizem močno vključen v družbo, buto ni odvisen od budizma. Buto performansi ne temeljijo na določeni tehniki, obliki ali filozofiji, temveč na posameznikovem razumevanju in izkušanju buto gibanja, ki se poveže v zgodbo. Buto osvobojena forma umetnosti, ki je dobila globalne razsežnosti.

Ključne besede: buto, *Tulkudream*, performans, budizem, karma, trpljenje, tulku.

Butoh through the eyes of Buddhism

Butoh is an alternative form of dance that has started in the 60s in Japan. Many describe the movement as grotesque, erotic and uncomfortable, but butoh is much more than just movement alone. Through butoh a performer can express himself in a completely liberated way, as butoh is not limited with technique or form. Buto performance *Tulkudream* represents Buddhist understanding of death and rebirth of a tulku, which is considered to be an extremely enlightened individual. The performance includes symbols of death, the separation of body and soul, karma, suffering, happiness and reincarnation of Tulku. In butoh Buddhism can reveal itself differently. Through movement a single emotion can be expressed or even a whole story can be told. Though butoh was formed in Japan, where Buddhism has a strong influence on society, butoh does not depend on Buddhism. It is a liberated form of art, which gained global dimensions.

Key words: butoh, *Tulkudream*, performance, Buddhism, karma, suffering, tulku.

KAZALO

1 UVOD	6
2 BUTO	8
2.1 Hijikata Tatsumi	10
2.2 Kazuo Ohno.....	12
3 BUDIZEM.....	14
3.1 Karma	15
3.2 Štiri plemenite resnice	16
3.3 Tulku	20
4 SEMIOTIKA	24
5 EMPIRIČNI DEL.....	27
6 SEMIOTIČNA ANALIZA	29
6.1 Denotacija.....	30
6.2 Konotacija	31
7 SKLEP IN ZAKLJUČEK	36
8 LITERATURA.....	39

1 UVOD

Buto je alternativna oblika umetnosti, ki se je pojavila v 60ih letih prejšnjega stoletja na Japonskem. Temelji na raziskovanju sebe, svojih občutkov, čustev, pogledov na svet in svoje duše. Eden izmed ustanoviteljev, Hijikata Tatsumi, je raziskovanje svojih telesnih sposobnosti peljal v ekstreme. Svoje telo je izpostavljaval fizično napornim situacijam in ugotovil, da se na ta način telo in duša transformirata ter lahko tako doseže nov pogled in razumevanje sebe. Drugi ustanovitelj, Kazuo Ohno, je idejo raziskovanja sebe in svojega telesa uporabljal v bolj duhovnem smislu. Veliko njegovih predstav je temeljilo na bolečih izkušnjah, ki jih je doživel v svojem življenju. Buto se je tako razvijal v dve smeri, ki sta med seboj zelo prepleteni. Mnogi, ki so buto izkusili, so mnenja, da je buto neke vrste samopomoč, saj so znotraj fizičnih naporov dobili nove poglede in razsežnosti njihovih osebnih bolečin in težav. Osebno sem izkusila buto na delavnicah Tanje Zgonc, ki je svetovno priznana butuistka že več kot 25 let. Spoznala sem osnove buto tehnik in možnosti kaj vse lahko s tem načinom gibanja počnem. Sicer izhajam iz sodobnega plesa, zato mi gibanje in fizični napori niso tuji, vendar mi je buto odprl popolnoma drugačen način gibanja. Gibanje je zelo natančno določeno in ga mnogi označujejo kot grotesknega, erotičnega in grdega. Sama buto vidim kot vse naštetu in tudi lepo, nežno, osvobajajoče in ukleščeno ter še vse kaj drugega. Gibanje je tako zelo nedefinirano in nima določene oblike, da ga je težko opisati z besedami. Buto je potrebno izkusiti, da ga lahko razumeš.

Leta 2013 sem se udeležila predstave *Tulkudream* butoistke Tanje Zgonc. Takrat sem se prvič srečala z butom. Vsebine predstave nisem razumela, me je pa prevzelo gibanje avtorice, ki je bilo zelo drugačno od poznanega. Najbolj me je navdušilo, kako lahko z gibi, ki delujejo grdi in težki za izvajanje, ustvariš tako močne emocije, ki vplivajo na celo dvorano gledalcev. Predstavo sem si ogledala še enkrat leto kasneje, ko sem že imela nekaj izkušenj z butom. Takrat me je predstava še bolj prevzela, saj sem v gibanju videla nešteto emocij, ki so tudi v meni vzbudile spomine in čustva. Zaradi vrhunske izvedbe avtorice Tanje Zgonc sem v predstavi podoživela bolečino in jok ter srečo in smeh.

Zato sem se odločila predstavo bolj podrobno analizirati. Ker predstava temelji na budističnem razumevanju smrti in ponovnega rojstva, me bo zanimalo predvsem kako budizem vpliva na buto in kakšni simboli so bili uporabljeni v predstavi *Tulkudream*. To sta

tudi dva raziskovalna vprašanja, ki jih bom raziskovala v tej diplomski nalogi. Prav tako me bo zanimalo kako se buto izkazuje v performansu. Torej na kakšen način lahko buto vključimo v performans.

Najprej bom teoretsko predstavila buto. Nato bom na kratko opisala budizem in izpostavila ključna razumevanja izrazov tulku, karma in štiri plemenite resnice, ki izvirajo iz budizma in so prisotni v predstavi *Tulkudream*. Za analizo predstave bom uporabila semiotično analizo, zato bom v 4. poglavju definirala semiotiko in izbrane izraze znotraj nje. V empiričnem delu bom opredelila svoja raziskovalna vprašanja in metodo ter na kratko opisala predstavo. V analizi bom izpostavila zgodbo predstave in njen pomen. Prav tako bom izpostavila budistične simbole, ki so vključeni v predstavi in jih analizirala znotraj le te. V sklepu bom predstavila svoje ključne ugotovitve na podlagi semiotične analize in jih v zaključku povezala s teorijo.

2 BUTO

Buto je način izražanja, plesa in gibanja, ki nima forme, saj ni omejen s tehniko ali pravili. Dopušča vse gibe in zvoke. Prav tako ni ene tehnike buta. Buto tehnik je toliko kot je buto plesalcev. Vsak plesalec ima svoj način gibanja, ritem, izvor in zgodbo svojega gibanja. Pogosto ga definirajo kot grotesknega, krutega in erotičnega, saj gibanje pogosto izvira iz bolečine in trpljenja ter je nenavadno in šokantno. Vsekakor pa to ni edini aspekt buta. Buto je lahko tudi lep, vesel, prijeten in očem prijazen. Je pa res, da običajno butoisti izhajajo iz sebe in pogosto uporabljajo temačne teme. Takšni performansi so tudi bolj odmevni, ravno zaradi privlačnosti grotesknega gibanja. Buto je zaradi nedefiniranosti svoje forme izredno težko opredeliti. Zelo groba definicija bi lahko bila, da je buto gibanje, ki izhaja neposredno iz plesalca samega. Anna Kisselgoff, plesni kritik za *The New York Times*, buto opisuje kot spajanje lepega in grotesknega, poetičnega in morečega, strogosti in erotike (Kisselgoff 2005).

Ker buta ne moremo definirati zgolj kot ples, bom v nadaljevanju uporabljala izraz gibanje, saj zajema širše elemente premikanja. Ples je umetniška forma, kjer gibanje postane medij za komuniciranje in odkrivanje občutij. Definicija plesa zajema elemente gibanja in premikanja v predpisanem ritmu, ki ga določa glasba (SSKJ 2000). Ples je estetsko gibanje, ki plesalcu omogoča sproščanje emocij, sporočanje zgodbe ali ideje in eksperimentiranje s svojim telesom. Pogosto je ples lahko improviziran, brez določenih gibov ali pomena, lahko pa je natančno določena koreografija z zgodbo, ki kot celota oblikuje ples. Ples je prisoten od začetka zgodovine človeške družbe in se spreminja s spreminjanjem družbe. Gibanje je širši element premikanja, kot ples. Definicija gibanja je premikati se (SSKJ 2000). Gibamo se ves čas, dokler smo živa bitja, se gibljemo. Ker buto ni določena forma, je znotraj buta mogoče uporabljati katerekoli gibe v kateremkoli ritmu. Prav tako buto ni odvisen od glasbe, kar je še dodaten razlog zakaj razumem buto kot gibanje in bom v nadaljevanju uporabljala izraz gibanje.

Na tej točki bom poskušala čim bolj definirati še izraz performans. Performans je namreč izjemno odprta oblika javnega nastopanja, ki se ga ne da enolično definirati. Znotraj performansa je mogoče plesati, igrati, improvizirati, gibati in premikati se, stati pri miru, govoriti, kričati...skratka početi karkoli si performer želi. Gašper Troha, ki je v članku *Med*

naturalizmom in performansom razlikoval med uprizorjeno igro in performansom, pravi: "Performans je namreč nastal kot poskus, da bi gledališče potegnili v življenje in mu s tem podelili status resničnosti. Performerji zato ne igrajo likov, ampak sami sebe in predstavljajo lastna razmišljanja, prakse /.../" (Troha 2004, 6). Performans ni omejen na prostor. Lahko se dogaja v gledališču na odru, na prostem, na ulici, v javnem stranišču, v knjižnici, v mestni hiši, na osnovni šoli, v religijski ustanovi itd. Prav tako ni časovno omejen. Zaradi teh faktorjev je zelo težko definirati kaj performans je. Najbolj groba definicija je ta, da performans vključuje nastopajočega in občinstvo. Drug aspekt težavnosti definiranja izraza performans pa je ta, da vsak nastopajoči po svoje razume in uporablja ta izraz. Izpostavila bom eno izmed najbolj odmevnih umetnic izrazne umetnosti danes, Marino Abramović, ki pravi: "Performans je mentalna in fizična struktura, ki jo umetnik ustvari pred gledalci v fiksnem času in prostoru. ... Kot performer je nemogoče pojasniti kaj resnično počnemo" (TATE 2009). Odločila sem se za uporabo izraza performans, ker se ga dandanes v slovenski plesni sceni uporablja tako v pogovornem jeziku kot tudi v strokovni literaturi.

Buto je nastal v 60ih letih kot gibanje kontrakulture, ki je temeljila na uličnem gledališču in plesnih dejavnostih. Leta 1959 se je prvič javno pojavil na Japonskem kot odziv na zahodno kulturno in politično prevlado. Danes se buto performans ne povezuje več samo z družbeno ali politično sfero, temveč bolj kot metoda samopomoči ali kot žanr globalnega sodobnega plesa. Tamah Nakamura v članku *Fukuoka Butoh: Self-Reflective Identities* buto označi kot globalno socialno gibanje, saj je buto gibanje, ki se je razširilo po vsem svetu in je bil ustvarjen za ljudi (Nakamura 2012, 2). Sondra Horton Fraleigh pravi, da je buto brezmejna umetnost (Fraleigh 2010, 1). Buto ni omejen s pravili, tehniko ali načinom izvajanja. Osebi, ki izvaja buto, omogoča, da resnično izhaja iz sebe in se giblje, kot sam čuti in želi. Buto performans ni namenjen zgolj gledalcem, temveč tudi vsem, ki so bili vpleteni v proces nastajanja performansa. Najbolj pa je buto namenjen tistim, ki ga prakticirajo. Buto se v praksi kaže skozi performanse, plesne delavnice, različne projekte itn. Tisti, ki se z butom veliko ukvarjajo, pa je buto njihov način življenja. Mnogi si skozi buto prakse pomagajo pri svojih osebnih težavah, zato lahko na buto gledamo tudi kot na obliko samopomoči.

Beseda "butoh" je nastala z izraza »ankoku buyo« v začetku leta 1960. "Ankoku" pomeni "popolna tema" in "buyo" izraz za ples. Hijikata, leta 1960 razvije pojem "ankoku butoh«, kozmološki ples, ki je popolnoma oddaljen od obstoječih plesov in raziskuje najtemnejšo plat človeške narave (Kurihara 2000, 12).

Najbolj opazna značilnost, poleg grotesknosti gibov, je depilirano telo nastopajočega, ki je pobarvan z belo bravo. To simbolizira ne-osebnost oz. razosebi nastopajočega. Nastopajoči ne predstavlja sebe kot osebo, temveč telo, ki nima osebnosti, spola ali človeške oblike (razen kadar predstavlja točno določeno osebo).

Nanako Kurihara v svoji kritični analizi buta poudari, da buto odraža temne emocije, kot so trpljenje, strah, jezo in bes, in sicer pogosto skozi nasilje, pretresljive akcije in obrazno izražanje, ki spominja na maske. Obrazna mimika se lahko hitro transformira iz ene emocije v drugo (Kurihara 2000, 16).

Hijikata Tatsumi (1928 – 1986) in Ono Kazuo (1906 – 2010) sta ustvarila revolucionarno inter-kulturno umetniško formo plesa oz. gledališča. Čeprav sta oba ustanovitelja buta, se njuni pristopi močno razlikujejo. Hijikata Tatsumi se poslužuje tako imenovanega "črnega buta", ki velja za bolj fizično naporno tehniko in uporablja emocije kot so žalost, bolečina, trpljenje in strah. Ono Kazuo pa se poslužuje "belega buta", ki temelji bolj v duhovni smeri. Poimenovanje črni in beli buto je nastalo zaradi lažjega razumevanja in interpretiranja obeh gibalnih tehnik.

2.1 Hijikata Tatsumi (1928 – 1986)

Hijikata Tatsumi je svojo mladost preživel v svojem domačem kraju Asahikawa na severu Japonske. Druga svetovna vojna je v njem prebudila zanimanje za temno plat življenja – smrt. Kot mladostnik se je zanimal za ameriški jazz ples. Po koncu vojne se je odločil, da bo postal eksperimentalni plesalec. Takrat se je že spoznal z evropskim, predvsem nemškim (Ausdruckstanz) in ameriškim eksperimentalnim plesom. Glavno mesto japonske eksperimentalne kulture tistega časa je bilo Tokio, kjer je Hijikata preživel večino svojega življenja (Barber 2006, 16–21).

Ko buto leta 1980 prispe na zahod, navduši občinstvo, ki je navajeno na formalistično, čustveno umirjen slog zahodnega modernega plesa. Zato je bil buto takoj imenovan kot nova oblika sodobne umetnosti. Hijikata je poskušal ustvariti ples, ki bi spremenil človeško telo in um. Njegove tehnike uporabljajo metaforični jezik, da se plesalec bolje zaveda svojih telesnih občutkov in da se lahko mnogo bolj poglobljeno izraža občinstvu. Ni se bal grdega, deformiranosti, podob smrti in boleznim. Njegovo gibanje je bilo nerodno in za naše predstave

izjemno ne-elegantno. Hijikata je verjel, da se je človeško telo pretirano "udomačilo" v sodobni družbi. Da bi se otresel teh vzorcev, je moral doseči stanje kaosa. To je poskušal s ponavljajočim mešanjem grdega in lepega, življenja in smrti, erotike in odvratnega, moškega in ženske (Kurihara 2000, 16).

Barber poda zanimivo razmišljanje Hijikatinega gibanja, in sicer pravi, da je neskončna skrivnost, ki ustvarja lasten jezik, ki je zgubljen v mejah vidljivosti in razumevanja, medtem ko se istočasno ustvarjajo kretnje znotraj surovega telesa. Hijikata je ugotovil, da se, ko se kretnje telesa raztrgajo in razdrobijo v ekstremnih pogojih, pojavi novo telo, ki teži k ekstazi in kolapsu. Tako gibanje razveljavi pogled, medtem ko se gibanje samo transformira. Hijikata je svoje telo postavljajl v ekstremne situacije. Raziskoval in preizkušal je možnosti plesa izključno znotraj pomena smrti. Igral se je z vizualnimi efekti, časovno neomejenostjo in krhkimi momenti razpadajočega telesa. Gibanje smrti je delovalo kot sprostitvev človeškega telesa (Barber 2006, 1–2).

Hijikata je umrl 21. januarja 1986 v 57. letu starosti. Menda je nekoč rekel: *"Jaz morda ne poznam smrti, vendar smrt pozna mene"* (Barber 2006, 7–10).

Hijikata je za sabo pustil ogromno odprtih neraziskanih oblik gibanja in izražanja. Po večkratnih poskusih ponovnega raziskovanja Hijikatinega razumevanja filozofije buta in tudi samega sebe, so se odprla nova spoznanja in vprašanja. Kurihara Nanako poudari, da smo šele na začetku ocenjevanja Hijikate, njegovega buta in njegovih ciljev (Kurihara 2000, 13).

Hijikata je Kazuo Ohno-a prvič videl na odru leta 1949, ko se je udeležil njegove predstave v Tokiu. Hijikata in Ohno sta imela določena dolgotrajna nestrinjanja znotraj buta. Pogosto sta ste sporekla glede vprašanja ali mora biti kretnja vnaprej določena ali improvizirana, da je lahko resnično realizirana. Prav tako se nista strinjala glede odnosa do občinstva. Hijikata je vedel kaj hoče doseči pri gledalcih, ko bodo gledali njegovo predstavo. Improvizacije ni uporabljal, temveč je vnaprej natančno določil gibe, ki jih je uporabil v predstavi. Ohno pa je zagovarjal improvizacijo in je bil mnenja, da ples ne bi smel biti fiksirana, temveč svobodna forma. Ni ga zanimalo kako njegove predstave vplivajo na občinstvo, zato svoje predstave ni prilagajal občinstvu. Teh sporov nista nikoli razrešila (Barber 2006, 42–47).

2.2 Kazuo Ohno (1906 – 2010)

Kazuo Ohno je sledil bolj improvizacijski liniji buto umetnosti. Sebe in svoje plesalce je usmerjal s svojo poetičnostjo. Njegova filozofija buta je, da se buto direktno povezuje z lastnimi življenjskimi izkušnjami. Nakamura v članku izpostavi intervju s sinom Kazuo-a, Yoshito Ohno, ki je bil tudi njegov plesni partner, kjer Yoshito pojasni, da se je Kazuo opiral na govorjene in pisane besede ter tako ustvaril svoje gibanje (Nakamura 2012, 1–3).

Yoshito Ohno, soavtor knjige *Kazuo Ohno's World from without and within*, izpostavi, da je Kazuo svoje ideje za performanse črpal predvsem iz spominov na vojno. Yoshito verjame, da je njegov oče po vojni ostal travmatiziran do konca svojega življenja. *The Jellyfish Dance* je eden izmed njegovih najbolj znanih nastopov, ki so povezani z vojno. Yoshito pravi, da Kazuo ni veliko govoril o vojni, saj verjetno ni znal izraziti svojih občutkov skozi besede. Je pa povedal tole: "*To je razlog, da plešem*" (Ohno in Ohno 2004, 110–114). S tem je povedal, da s plesom izraža svoje občutke, ki jih ne more govoriti in da zaradi buta lahko živi s spomini, ki so nepredstavljivo grozljivi in so ga tako močno zaznamovali.

Sondra Fraleigh je v knjigi *Butoh Metamorphic Dance and Global Alchemy* zapisala, da je bil Kazuo Ohno enako vesel, ko je nastopal na odru ali kjerkoli drugje (npr. v bolnici) (Fraleigh 2010, 34). Ni mu bilo pomembno kje nastopa in komu govori oz. izraža zgodbo ali svojo pripoved, pomembno mu je bilo, da jo izraža. In to je pomemben del buta, saj ko resnično plešeš buto, je vseeno ali si na odru pred publiko, ali si sam v plesni dvorani.

Sondra trdi, da buto nikoli ni bil čista oblika, ki bi se morala zaščititi pred spremembami. Buto omogoča gradnjo mostov med drugimi oblikami plesa ali teatra in znotraj buta samega. Pravi, da se je v različnih plesnih krogih naučila, da ni nič univerzalno, če le iščeš dovolj globoko. Skozi buto je spoznala ravno nasprotno – bolj kot se je poglobila, več univerzalij je odkrila (Fraleigh 2010, 34).

Buto je torej odprta forma plesa, ki dopušča vse vrste gibanja in interpretacije. Spaja pomene lepega in grdega ter premika meje globalne umetnosti oz. nakazuje, da teh meja ni. Dovoljuje načrtovane gibe in improvizacijo. Gibanje je lahko nežno in lepo ali pa groteskno, ki plesalca sili v ekstreme. Omogoča ples na odru, ulici, doma, na riževih poljih, naravi... Buto nima meja in ravno to ga naredi globalnega, neskončnega ter večnega. Dodatna vrednost k umetnosti pa

je buto kot oblika samopomoči, ki je pogosto razlog, zakaj ga prakticira vedno več ljudi.

3 BUDIZEM

Budizem je ena izmed največjih in najstarejših religij na svetu, ki je dosegla globalno razsežnost. Karl Marx je pogosto navajal svoja opazovanja religije, in sicer je trdil, da je religija opij za množice ter vztrajal, da bi bilo treba religije ukiniti (Matsuo 2007, 2-3). Kenji Matsuo meni, da je religija več kot zgolj droga, kot jo poimenjuje Marx, temveč neke vrste rešitev ali zdravilo za ljudi, ki trpijo. V knjigi *A History of Japanese Buddhism* zapiše, da religija svojim vernikom zagotavlja usmeritev in podporo v njihovem življenju. Ljudje smo bitja, ki iščemo smisel in pomen življenja (Matsuo 2007, 3). Sprašujemo se: Kako naj živim? Kaj naj počnem? Zakaj se soočam s to usodo? Kaj se zgodi po smrti? Vsa ta vprašanja nas spremljajo skozi celotno človeško zgodovino. Religija je ena izmed načinov razreševanja teh vprašanj. Omogoča nam odgovore, ki niso otipljivi ali znanstveno preverljivi, vendar vernikom zagotovijo pomiritev, hkrati pa jih usmerjajo in vodijo skozi življenje. Aleš Črnič v članku *Teorija in praksa definiranja religije* predstavi svoj pogled na religijo: "*Religija je specifična človekova proizvodnja in se, podobno kot vsaka druga človekova dejavnost, s spremembami družbe spreminja. Tako bi težko trdili, da religija iz modernih oz. postmodernih družb izginja*" (Črnič 2001, 1004).

Budizem se, v primerjavi z drugimi religijami, najbolj oblikuje kot sistem mišljenja, misli in razmišljanja. Ponuja celostno filozofijo, ki temelji na popolni odkritosti in ima izrazito anti-metafizične težnje. Paul Carus v članku *The Mythology of Buddhism* pravi, da je budizem religija odrešenja skozi razsvetljenje (Carus 1897, 415). V budizmu prevladujejo moralni zakoni, ki določajo kaj je prav in kaj ne ter usmerjajo vernike na svoji življenjski poti.

Budova učenja so zbrana v različnih zbirkah svetih pisem. Zbirke vsebujejo zapise tradicij po ustnem izročilu iz časa Bude. Najstarejši ohranjen zapis je The Pāli Canon, ki je zapisan v ljudskem jeziku imenovanem pali jezik. The Pāli Canon je nastal 100 let pred našim štetjem na Šrilanki in je razdeljen na tri dele: 1) Diskurzi oz. pridige Bude (*Sūtra Piṭaka*), 2) Meniška pravila (*Vinaya Piṭaka*), 3) Sholastične razprave (*Abhidharma Piṭaka*). Budistični miti in legende izhajajo iz štirih bistvenih dogodkov Budovega življenja: njegovo rojstvo, razsvetljenje, prva pridiga in njegova smrt (Prebish in Keown 2010, 53–55).

V nadaljevanju bom izpostavila zgolj tri bistvene elemente budistične filozofije in njenih praks: karma, štiri plemenite resnice in tulku. Za te tri elemente sem se odločila, ker se mi zdijo najbolj pomembni za razumevanje budističnih praks. Prav tako jih bom uporabila pri semiotični analizi buto predstave Tulkudream.

3.1 Karma

Karma je mehanizem, ki usmerja in vodi dušo iz enega življenja v drugega. Charles Prebish in Damien Keown sta delovanje karme ponazorila z delovanjem dvigala. Tako kot se dvigalo dviga in spušča po stavbi, naj bi karma dvigala in spuščala dušo na podlagi dejanj v prejšnjem življenju. Dobra dejanja dvignejo dušo višje, slaba dejanja pa jo spustijo nižje (Prebish in Keown 2010, 39–40).

Dandanes se izraz "karma" pogosto uporablja kot sreča ali nesreča, vendar je to izredno posplošeno razumevanje pomena karme. Izraz je dosegel globalne razsežnosti in se ga uporablja v vsakdanjem pogovornem jeziku. Zaradi preveč splošnega razumevanja izraza in splošne rabe po celem svetu, je izraz dobil veliko različnih pomenov. Večina ga razume kot dobre ali slabe stvari, ki se dogajajo posamezniku. Ker mnogi ne verjamejo v ponovno rojstvo, menijo, da karma vpliva na sedanje življenje posameznika. Vsekakor izraz nosi bistveno večjo težo v budizmu, od koder izvira.

Karma so kompleksne in medsebojno povezane ideje, ki zajemajo tako etiko kot tudi vero v ponovno rojstvo. Doktrina karme se navezuje na etične posledice Budovega učenja oz. *Dharme*. Karma je povezana z moralno dimenzijo *Dharme* in označuje predvsem posledice moralnega obnašanja. Budisti karme ne dojemajo kot sreče ali naključja, niti je ne povezujejo s sistemom nagrade in kaznovanja. V grobem karmo dojemajo kot kompleksno naravno zaporedje vzrokov in učinkov (Prebish in Keown 2010, 40). Torej ne vidijo karme kot nek višji zakon, ki preži na naša dejanja in nas na podlagi le teh nagrajuje ali kaznuje. Za budiste je karma logičen in naraven proces razvoja naše duše, ki je odvisen od naših dejanj. Thulku Thondup v knjigi *Incarnation: The History and Mysticism of the Tulku Tradition of Tibet* opiše karmo kot zakon cikla vzroka in učinka. Vsako namerno dejanje zagotavlja sorazmeren učinek v obliki prijetnih ali neprijetnih posledic. To je neizbežen zakon življenja vseh navadnih bitij v konvencionalnem svetu. Vse izkušnje v našem življenju so reakcije in posledice na zaznavanja v našem miselnem toku. Thondum pravi, da z našimi dejanji

vzpostavljamo karmične povezave v nezavednem delu naših misli. Z vsakim novim dogajanjem v našem življenju karmične povezave napredujejo (Thondup 2011, 3. pogl.).

Kako torej ločimo dobra in slaba dejanja? V budistični filozofiji je glavni kriterij svobodna volja. Budisti poznajo tri osnovne vrste motivacije, ki imajo dobre in slabe oblike. Slabe oblike dejanj so dejanja, ki nastanejo na podlagi pohlepa, sovraštva in zablod ali iluzij. Dobre oblike dejanj pa so dejanja, ki nastanejo zaradi ne-navezanosti, dobre namere in razumevanja. V budizmu je pomembno, da so dejanja posameznika vedno dobronamerna, saj je to edina pot, da duša napreduje po poti do razsvetljenstva (Prebish in Keown 2010, 41).

Budisti verjamejo, da se vsako naše dejanje udejstvuje skozi karmo na naši duši, ki skuša doseči najvišjo stopnjo svoje poti, stopnjo razsvetljenstva. Karma deluje po principu akcije – reakcije, ki skozi različne oblike življenj naše duše vpliva na razvoj poti duše.

3.2 Štiri plemenite resnice

Štiri plemenite resnice so svete resnice trpljenja (*duḥkha*). Govorijo o tem, da je trpljenje prisotno v življenju vseh ljudi, da obstaja izvor trpljenja, da se trpljenje enkrat konča in da obstaja pot do konca trpljenja. Prebish in Keown obrazložita, da plemenite resnice zagotavljajo sofisticirane in napredne formulacije Budovega učenja. Oblikujejo temelj Budove doktrine in zajamejo Budovo razumevanje človeške zmote in rešitev za človeško nevednost (Prebish in Keown 2010, 77).

Štiri plemenite resnice pravijo, da: 1) je v življenju prisotno trpljenje, 2) trpljenje povzroča hrepenenje, 3) ima trpljenje svoj konec, 4) obstaja pot, ki vodi h koncu trpljenja. Prebish in Keown trdita, da štiri plemenite resnice na nek način omogočajo diagnozo vzrokov, ki vplivajo na človeštvo in rešitev za "bolezen", ki je prizadela vso čutno življenje (Prebish in Keown 2010, 77–78). Čutno življenje nam povzroča bolečino in trpljenje. Ko zadostimo čutno potrebo, si nemudoma ustvarimo novo željo. Budo naj bi pogosto primerjali z zdravnikom, njegova poučenja (*Dharma*) pa z zdravilom. Oblikovanje štirih plemenitih resnic sta Prebish in Keown opisala kot zdravstveni pregled. Najprej se postavi diagnoza – trpljenje, nato se poišče vzrok – hrepenenje, na podlagi vzroka zdravnik določi prognozo zdravljenja – trpljenja bo konec, na koncu se določi način zdravljenja – pot h koncu trpljenja (Prebish in Keown 2010, 78).

Prva plemenita resnica: trpljenje

Duḥkha je izraz, ki ima različne pomene, vendar vsi označujejo okoliščine ali situacije, ki so na nek način neprijetni ali pa v nasprotju z našo voljo. Prevod izraza *duḥkha* je lahko bolečina, trpljenje, bolezen, neprijetnost, nadloga, stres, težave, napake in vrsta drugih sopomenk (Prebish in Keown 2010, 78–79). Za vsakega posameznika lahko pomeni nekaj drugega in se kaže v drugi obliki, bistvo pa je, da je neprijetno in nezaželeno. Zgolj začasno trpljenje ni tako zelo problematično. Prebish in Keown pravita, da problem nastane, ko se trpljenje vedno znova ponavlja in ker ga doživljajo tudi posamezniki, ki so nam blizu (prav tam).

Carus prepoznava obstoj trpljenja kot resnično in ne naključno lastnost življenja (Carus 1897, 416). Trpljenje torej ni naključno, temveč je prisotno pri vsakemu nevednemu posamezniku, ki ga doživlja v celoti. Nevedni posamezniki smo navadni ljudje, ki se ne znamo ali pa ne želimo odreči čutnim potrebam in smo ujeti v začaranem krogu trpljenja.

Buda je ločeval fizično in čustveno trpljenje. Fizično trpljenje zajema bolezni, fizične bolečine, smrt itd., čustveno pa pomanjkanje nečesa ali nekoga, ki ti je blizu. Pod čustveno trpljenje spada tudi početje stvari, ki nam niso prijetne (npr. opravljati delo, ki nam ni všeč). Iz tega lahko sklepamo, da je nemogoče biti popolnoma srečen ali izpopolnjen, saj je narava ustvarila človeka tako, da ves čas nekaj potrebujemo, kar nam povzroča pomanjkanje in s tem tudi trpljenje (Prebish in Keown 2010, 78–82). Tudi naš način življenja je v družbi urejen tako, da se posameznik ves čas prilagaja in odpoveduje svojim željam. Če želimo preživeti v sodobni družbi, moramo hoditi v službo in služiti denar. Pogosto služba ni idealna in nam povzroča veliko stresa ter vzame veliko časa. Tako nimamo časa in energije za stvari, ki si jih želimo početi. Poleg obveznosti in stresa, ki so povezana s službo, smo ujeti v krogu potreb materialnih dobrin. Z vseh strani nam mediji zapovedujejo kaj potrebujemo za bolj srečno življenje. Potrošniški način življenja je v sodobni družbi nekaj povsem normalnega, ki ustvarja vedno nove potrebe in želje. Budistični menihi pa se potrošnji popolnoma odpovejo in se posvetijo zadovoljevanju potreb, ki jih narekuje duša (pot duše k razsvetljenju).

Budisti trpljenje ločujejo v tri kategorije (prav tam):

1. *duḥkha-duḥkha*, ki pomeni enostavno in preprosto trpljenje. Vključuje vse primere trpljenja, ki nastajajo zaradi naravnih vzrokov: rojstvo, bolezen, staranje, smrt.

2. *vipariṇāma-duḥkha*, ki pomeni trpljenje zaradi spremembe. Pomeni, da vse kar nastane se tudi konča in je osnovno načelo budističnih misli. Nič ni večno in vse se ves čas spreminja. Zaradi te temeljne nestabilnosti nikoli ne vemo kaj sledi in kaj bomo doživeli, zato ne moremo zagotoviti koliko časa bo naša sreča trajala. Zato trajno zadovoljstvo ali izpopolnitev ni mogoča.
3. *saṃskāraduḥkha* govori o trpljenjih, ki so sestavljena iz drugih sestavnih delov. Budizem uči, da je celoten svet sestavljen iz drugih elementov oz. koščkov in da vse kar je sestavljeno, bo nekoč razpadlo.

Druga plemenita resnica: izvor trpljenja

Druga plemenita resnica pojasnjuje, da je vzrok trpljenja hrepenenje (*trṣṇā*). Na tej točki Prebish in Keown opozarjata na napačno prevajanje in razumevanje hrepenenja. Hrepenenje namreč nima enakega pomena kot želja, s katerim se pogosto zamenjuje pomen hrepenenja. Zato prihaja do napačnega razumevanja, da budisti dojemajo vsakršno željo kot slabo. Takšno razumevanje pa vodi v paradoksičen zaključek, da morajo budisti iskati razsvetljenje brez želje, da bi ga našli. Prevod besede *trṣṇā* vključuje zgolj negativne želje in odvisnosti, ki so sebične, pretirane ali bolezenske narave. Zato se uporablja izraz hrepenenje, ki je bolj primeren glede na njegov pomen. Prebish in Keown v skupino negativnih želja vključujeta: prizadevanje za užitek, hrepenenje, poželenje in zaslepljenost vseh sebičnih misli. V knjigi pojasnjujeta vpliv hrepenenja na posameznika: "*Hrepenenje je kot lepilo, ki nas naveže na stvari in ko smo enkrat navezani, se ne moremo enostavno odlepiti od njih /.../*" (Prebish in Keown 2010, 83). Odpovedati se hrepenenju je boleče in težko, vendar se tako znebiš odvisnosti (npr. cigarete, droge, alkohol). Takšnim željam ni konca, vendar se je pomembno zavedati, da je zadovoljstvo, ki ga zagotavljajo takšne želje, kratkotrajno. Takšne želje je potrebno ozdraviti s terapijo, ki omogoča notranji pogled in razumevanje ter ukinitve močne čustvene navezanosti na škodljive stvari (Prebish in Keown 2010, 84).

Tretja plemenita resnica: prenehanje trpljenja

Tretja plemenita resnica je posledica druge plemenite resnice. Če je hrepenenje (*trṣṇā*) vzrok trpljenja, lahko sklepamo, da če se hrepenenje preneha, se preneha tudi trpljenje. Stanje brez trpljenja je osnovni cilj budistične poti in ga poimenujemo *nirvana*. S prenehanjem hrepenenja se prenehajo trije strupi, kot jih imenujeta Prebish in Keown, in sicer: pohlep, sovraštvo in iluzija oz. zabloda. Najsplošnejša definicija nirvane je: "*...konec pohlepa, sovraštva in zablod*" (Prebish in Keown 2010, 87). Dokler je prisoten katerikoli izmed teh

treh elementov v našem življenju, bomo ujeti v začaran krog hrepenenja, ki nas obdaja s čutnimi užitki (prav tam).

Četrta plemenita resnica: pot

Četrta plemenita resnica pripoveduje o poti, ki nas pripelje do konca trpljenja, kjer se doseže stanje nirvane. Nakazuje nam način kako lahko pridemo do nirvane. Vključuje osem faktorjev, ki so razdeljeni v tri kategorije: modrost (*prajñā*), morala (*śīla*) in meditacija (*samādhi*) (Prebish in Keown 2010, 91).

Modrost (*prajñā*) (Prebish in Keown 2010, 91–92):

1. Pravo videnje, ki v svoji esenci pomeni razumevanje in sprejemanje štirih plemenitih resnic.
2. Prava rešitev vključuje razvoj pravih stališč do želja, prijaznosti in sočutja ter s tem izključitev sovraštva, čutnih užitkov in povzročanja bolečine drugim.

Morala (*śīla*) (Prebish in Keown 2010, 92):

3. Pravi govor zagovarja opustitev laži in govora, ki povzroča sovraštvo med ljudmi. Posameznik se mora izogibati ostrega govora, ki namerno žali ljudi. Prav tako ni zaželen neresen govor, kot npr. trači in govorice.
4. Pravo dejanje prepoveduje kriva ravnanja, kot npr. ubijanje, kraja, neprimerno obnašanje.
5. Pravi način življenja nakazuje na izogibanje dejavnostim, ki škodujejo ali povzročajo trpljenje drugim živim bitjem (ljudem ali živalim), kot npr. trgovanje z orožjem, živimi bitji, mesom, alkoholom ali strupi.

Meditacije (*samādhi*) (Prebish in Keown 2010, 92–93):

6. Pravo usmerjanje energije pomeni razvoj posameznikove miselnosti s prakticiranjem usmerjene pozornosti. Vključuje počasno preobrazbo posameznikove miselnosti z nadomeščanjem negativnih s pozitivnimi misli.
7. Prava miselnost pomeni razvijanje stalne zavednosti na štirih področjih: v relaciji s telesom, počutjem, čustvi ali mentalnim stanjem in mislimi. Prav tako vključuje odstranjevanje negativnih vzorcev (npr. skrb in nemir).
8. Prava meditacija se nanaša na razvoj jasnosti in mentalnega miru s koncentracijo misli skozi meditacijske vaje.

Na tej točki bom pojasnila rabo besede "*prav*", ki se namenoma ponavlja in izpostavlja v zgoraj naštetih faktorjih. Do osvoboditve, o kateri govori četrta plemenita resnica, ne pripelje vsako prizadevanje, četudi je dobronamerno. Samo tisto prizadevanje, ki temelji na resničnem poimenovanju narave obstoja, je pravo prizadevanje, ki vodi do osvoboditve trpljenja. To je razlog, da se ta beseda ponavlja v vsakem faktorju. Carus trdi, da si nič na svetu ne zasluži naše navezanosti, saj nič ni trajno, niti bogovi. Tudi človek ni trajen, saj njegova duša ni sestavljena iz trajnih komponent, temveč je spremenljiva oblika (Carus 1897, 416).

Po Budovem učenju je to način po katerem lahko vsak pride do rešitve svojih problemov in konca trpljenja. Če slediš poti, ki jo je zapovedal Buda, se obnašaš kot Buda in postopoma postaneš Buda. Pot je pravzaprav transformacija posameznika, ki preoblikuje njegovo duševnost in preobrazi navadnega nerazsvetljenega posameznika v Budo (Prebish in Keown 2010, 94).

Skozi štiri plemenite resnice se kaže pot, ki pripelje do razsvetljenstva in h koncu trpljenja. Trpljenje je prisotno v življenju vsakega nevednega posameznika. Vsak izmed nas se je že večkrat srečal s trpljenjem. Morda lahko trdim, da se zelo pogosto ali celo vsakodnevno srečujemo z neko obliko trpljenja. Buda je pokazal pot, ki vodi do srečnega življenja, brez trpljenja, vendar ni dovolj, da jo zgolj poznamo. Budisti verjamejo v uresničitev nirvane, vendar samo, če si to resnično želiš in se striktno držiš Budovih načel.

3.3 Tulku

Tulku je izraz, ki pomeni inkarnacijo, reinkarnacijo ali ponovno rojstvo. Pogosto se prevaja tudi kot živi Buda (Thondup 2011, 4. pogl.). Dobesedni pomen je "očitno telo", ki je fizična manifestacija Budinega telesa. Vsak tulku naj bi bil manifestacija Budovega božanstva ali izjemno dobrega in duševnega učitelja (Logan 2004, 15). Tulkuji niso omejeni na spol, raso, nacionalnost ali vrsto živega bitja. Tulkuji so lahko moški, ženske ali živali. Reinkarnira se lahko v Tibetu ali pa v Sloveniji. Prostor in čas nista omejitvi za dušo tulkuja.

Tulkuji so glavni nosilci budistične tradicije in izvajalci spiritualnega ter socialnega vodenja posvečenih ljudi in laikov. Izvorno so tulkuji manifestacije razsvetljene moči Bude ali

izjemnih adeptov¹, vendar je tibetanski budizem sprejel ta izraz in koncept tudi za ponovna rojstva tulkujev in izjemnih lam. Verjamejo v ponovno rojstvo budističnih mojstrov in ostalih bitij.

Zaradi vpliva karme je ponovno rojstvo neizbežno za navadna bitja in tudi za nekatere že uspešne mediatorje. Budizem ne verjame, da je smrt konec življenja. Fizično telo se sicer ponovno vrne v elemente oz. se razgradi na več elementov, vendar se bosta naš um ali zavest, ki je tudi naša resnična identiteta, ponovno vrnila skozi novo rojstvo, ki bo posledica karme prejšnjih življenj. Veriga naše duše se bo nadaljevala v zaporedju smrti in rojstev, dokler ne dosežemo razsvetljenstva (Thondup 2011, 3. pogl.).

Znotraj tibetanskega budizma se je vzpostavila institucija iskanja tulkujev. Budisti že več kot tisočletje skrbno sledijo tradiciji iskanja, prepoznavanja, poučevanja in čaščenja tulkujev (prav tam). Ko tulku umre, se skliče višji odbor lam in se prične postopek iskanja nove reinkarnacije tulkuja (Logan 2004, 15–16). Lame iščejo namige, ki bi jih usmerjali pri iskanju nove reinkarnacije umrlega tulkuja. Lame sprašujejo bližnje prijatelje tulkuja kaj je tulku govoril nekaj dni pred smrtjo. Pomembni so tudi najmanjše podrobnosti, ki bi lahko pomagale pri iskanju. Lahko se zgodi, da ima eden izmed pomembnih lam sanje, ki razkrijejo podrobnosti lokacije in celo družine, kjer se nahaja otrok, ki velja za reinkarnacijo tulkuja (Logan 2004, 16). Ko je reinkarnacija tulkuja uspešno najdena, je potrebno tulkuja premestiti v samostan, kjer ga pod vodstvom glavnega tutorja in ostalih učiteljev vzgajajo in usmerjajo. Kot otrok se mora tulku veliko učiti o budistični filozofiji in praksah ter podrediti striktnemu režimu v samostanu. Redko sme oditi izven samostana, ima morda enega prijatelja svojih let in nima veliko igrač. Običajno se v samostan preseli tudi eden izmed bioloških staršev in brat, če ga ima. Oba pomagata pri opravih v samostanu (prav tam). Otroku je verjetno veliko lažje sprejeti novo okolico in strog režim, če ima ob sebi nekoga, ki ga pozna in mu zaupa.

Logan zapiše, da je otrok, ki je reinkarnacija tulkuja, že na prvi pogled zelo drugačen od ostalih otrok. Pravi, da otrok žari. Vsi strmijo v tulkuja in ga častijo. Če tulku prosi za neko stvar, morajo takoj ustreči njegovim željam. Če naredi napako, ga takoj opozorijo (prav tam). Čeprav otroka vsi častijo in mu ustrezajo v vseh njegovih željah, dokler so v skladu s pravili,

¹ **adépt** -a m (e) knjiž. **1.** *kdor se uvaja v kako vedo*: muzikalno znanje tega adepta kompozicije je premalo poglobljeno; mladi adepti modernistične šole **2.** *goreč pristaš kake ideologije*: adepti panslavizma / eden najbolj vdanih adeptov umetnosti (SSKJ 2000).

je tulku pod velikim pritiskom strogega režima, ki se ga mora držati. Otrok ne postane razvjen in vzvišen. Ravno nasprotno, tulku je skromen in se zaveda svojega položaja in dolžnosti, predvsem služiti navadnim bitjem.

Največkrat tulku sprejme zaobljube v meniško življenje, čeprav to zanj ni obveza. Logan izpostavi, da se od tulkuja nič ne zahteva. Ne glede na to ali nosi meniške halje ali ne, ali ostaja v samostanu ali ne, ali se drži zaobljub ali ne, tulku bo vedno ostal tulku. Tudi če bi se odpovedal svoji utelešeni identiteti in se pridružil navadnim ljudem, bi še vedno ostajal tulku in meniška predanost njemu se ne bi spremenila (prav tam).

Tulku, ki je bil vzgojen v samostanu lahko postane lokalni gospodar, opat² samostana in upravlja s samostanskimi religijskimi dejavnostmi, lahko se preda poučevanju navadnih ljudi ali pa se prepusti preprostemu življenju in svoje znanje predaja ob bolj slavnostnih priložnostih skozi recitacije. Nobena ustava ali zakon ne zapoveduje katero delo naj opravlja tulku. Ne glede na to za kateri način življenja se tulku odloči, bo v Tibetu vedno ostal glavna zvezda. Logan pravi, da če tulku hodi po ulici, je povsem normalno, da k njemu pristopi več sto ljudi in mu izkažejo svoje spoštovanje. V zameno jim tulku z dotikom poda svoj blagoslov. Vsekakor tulkuju ne manjka denarja, hrane, daril ali spoštovanja (Logan 2004, 16–17).

V književnosti in zgodovini tibetanskega budizma lahko zaznamo tri kategorije tulkujev: produkt ali posledica različnih reinkarnacij Bude, manifestacija visoko uresničenih adeptov in ponovno rojstvo zelo uspešnih učiteljev ali duhovnih prijateljev (Thondup 2011, 4. pogl.).

Manifestacije Bude so tulkuji, ki se pojavijo navadnim bitjem in jim služijo s svojim razsvetljenjem. Adepti so tulkuji, ki se pojavljajo v različnih oblikah in služijo skozi svojo izjemno modrost. Učitelji so tulkuji, ki izpopolnjujejo svoje duhovne cilje in služijo drugim z dobronamernimi dejanji. Večina tulkujev naj bi pripadala tretji kategoriji in spadajo pod izjemne učitelje ali lame (prav tam).

Budisti verjamejo, da je ogromno tulkujev, ki se prikazujejo v različnih oblikah in služijo nevednim bitjem. Vendar ni mogoče prepoznati in priznati prav vse tulkuje, kljub sistemu za njihovo prepoznavanje in iskanje. Vsekakor pa bo vsak tulku mnogo pridobil v tem življenju, kar bo vplivalo na naslednjega (prav tam).

² **opat** -a m (â) rel. *predstojnik večjega samostana, zlasti benediktinskega, cistercijanskega*: postati opat; stiški opat (SSKJ 2000).

Tulku ima največjo odgovornost do svoje religijske skupnosti (*sangha*). V današnjem Tibetu se budistične prakse spremljajo tudi v Uradu za verske skupnosti, ki je podružnica kitajske vlade. Tu morajo biti tulkuji pazljivi in skrbni pri dogovarjanju glede konfliktnih zahtev, kot npr. dovoljeno število menihov v samostanu. Pazljivo morajo pristopati k prošnjam vladnih organizacij, ki jih pogosto naprošajo naj ljudstvo nagovorijo v prid njihove organizacije. Vendar Logan prepričljivo argumentira, da se tulkuji ne obremenjujejo z vladnimi dolžnostmi, saj večino svojega časa posvetijo tradicionalnim odgovornostim (Logan 2004, 17–18).

Tulku je skozi prejšnja življenja pridobil dovolj izkušenj in si nabral dovolj pozitivne karme, da je pridobil nekatere izjemne lastnosti. Kljub temu, da tulkuji ne živijo v pomanjkanju in imajo izjemen sloves med svojimi privrženci, so zelo prizemljeni in skromni v svojih potrebah. Njihova prisotnost ima zelo pozitiven vpliv na vernike okoli njega. Svoje življenje posveča razsvetljevanju in usmerjanju drugih ljudi in si s tem omogoča dostop do najvišje stopnje duhovne poti – nirvane.

Bistvo budizma je delati dobra dejanja in si s tem zagotoviti dobro karmo, izogibati se čutnim potrebam in s tem zmanjšati trpljenje ter verjeti v neumrljivost duše. Budovi nauki nas bodo pripeljali do bolj srečnega življenja, dušo pa do nirvane.

V naslednjem poglavju se bom posvetila teoriji semiotike. Opredelila bom semiotiko in rabo določenih semiotičnih izrazov.

4 SEMIOTIKA

Za semiotično analizo performansa *Tulkudream* sem se odločila, ker sem med gledanjem predstave opazila veliko simbolov. Ker je buto zelo specifičen način gibanja, verjamem, da nepoznavalci iz tega načina izražanja niso uspeli razbrati pomena in zgodbe predstave. Zato sem se odločila, da skozi analizo pojasnim zgodbo, ki jo je predstavljala avtorica performansa. V tem delu diplomske naloge bom na kratko definirala semiotiko in semiotično analizo.

Izraz semiotika izhaja iz grške besede *sēmeíon*, ki pomeni znak. Koncept semiotike se nanaša na teorijo znakov. Obstaja več različnih vej semiotike. Tako imenovana panoga pariške šole se pogloblja v odnos med znakom oz. simbolom in načinom ustvarjanja pomenov znotraj teksta ali diskurza. V primerjavi z ameriško vejo semiotike, na katero je imel velik vpliv Charles Sander Peirce, je pariška šola bolj razvejana. Ameriška veja semiotike se osredotoča na logiko in pomen ter razlikuje med pomeni ikone, indeksa in simbola. Pariška šola pa se osredotoča na bolj praktično uporabo semiotike. Bistvo semiotike je raziskovanje ustvarjanja označevanja oz. significiranja (Bronwen in Felizitas 2006, 1–2). Znake in simbole uporabljamo vsi in postajajo vedno bolj pomembni v svetu digitalizacije in tehnologije, saj je globalna komunikacija postala zelo enostavna. Zato je zelo pomembno razumeti simbole in njihov pomen, saj so pomeni mnogih znakov in simbolov univerzalno določeni. V knjigi *Key Terms in Semiotics* sta Martin Bronwen in Ringam Felizitas semiotiko označila za orodje in način izražanja družbene pripadnosti, ki določa vrednote današnje družbe (Bronwen in Felizitas 2006, 2). Poznavanje znakov nam omogoča medsebojno komunikacijo, ki nas uvršča v določeno družbeno skupino. Tako, poleg načina komunikacije, sporočamo tudi svojo pripadnost določeni družbeni skupini.

Ferdinand de Saussure, ki velja za ustanovitelja moderne lingvistike oz. jezikoslovja, opozarja na napačno razumevanje pomena besede. Beseda ni simbol, ki ustreza objektu, temveč je znak, ki je sestavljen iz dveh komponent: 1) zvočna slika, ki se nanaša predvsem na senzoričen svet in 2) koncept, ki ga povezuje z idejo ali konceptom, ki je izražen preko ikone ali zvoka. Komponenti sta med seboj povezani in ne obstajata ena brez druge (Bronwen in Felizitas 2006, 246–247).

Izraz analiza v semiotiki označuje postopek oz. način opisovanja semiotičnega pomena nekega simbola oz. znaka (Bronwen in Felizitas 2006, 27). Torej na kakšen način je potrebno določeno besedo opisati, jo analizirati in ji dodeliti simbolni pomen.

Denotacija se nanaša na postopek, ki definira pomen besede na ravni slovarja. Konotacija pa temu pomenu doda dodatni pomen, ki je odvisen od konteksta v katerem se beseda uporablja (Bronwen in Felizitas 2006, 62–63). Na primer, besedo *buto* bi v denotaciji opredelili kot oblika japonskega teatra. S konotacijo pa bi *buto* imel več pomenov: oblika samopomoči, *buto* performans, raziskovanje samega sebe itn. Torej glede na kontekst doda simbolni pomen. Denotacija se nanaša na osnovni oz. primarni znak jezika. Konotacija pa na podlagi konteksta pridobi dodatne pomene (Bronwen in Felizitas 2006, 51–63).

Zaradi analize performensa bom definirala neverbalno komunikacijo, saj je neverbalna komunikacija temeljen način izražanja v *buto* performansu *Tulkudream*. Poleg jezikovnega komuniciranja ves čas uporabljamo tudi neverbalni jezik. Neverbalni jezik pomeni komunicirati brez besed. Šele celota obeh načinov komuniciranja, verbalnega in neverbalnega, daje komunikacijski učinek. Mirjana Ule v knjigi *Psihologija komuniciranja* pojasni, da so neverbalna sporočila čustveno močnejša od verbalnih, saj je zelo težko prikriti svoje resnične občutke in čustva. Pravi, da imajo neverbalna sporočila močan univerzalni pomen, saj so pogosto biološko določena. Meni, da so izrazi na obrazu najbolj univerzalni signali. Čustva in medosebne odnose običajno izražamo z izrazi na obrazu. Neverbalno komuniciranje je sestavljeno iz kombinacije številnih signalov. Sprejemamo in oddajamo jih na več različnih načinov, npr. kombinacija pogledov, kretenj, glasov itd. (Ule 2005, 194–206). Yoshihiko Ikegami v knjigi *The Empire of Signs: Semiotic Essays on Japanese Culture* neverbalno komunikacijo opredeli kot način komuniciranja, kjer posamezniki komuniciramo preko svojih gest, telesnih drž oz. poz, obrazne mimike, očesnega kontakta, fizičnega kontakta, glasu itd. (Ikegami 1991, 181–182). Neverbalni jezik je glavni način komuniciranja plesalcev in gibalcev. *Buto* temelji na izražanju čustev, občutij in zgodbe z gestami, kretnjami in različnimi gibi. Včasih so čustva tako močna, da jih ni mogoče ubesediti, zato je gibanje odlično orodje za izražanje.

Semiotične analize *buto* performansa, ki vsebuje budistične simbole, nisem zaznala. Zato lahko rečem, da z diplomsko nalogo odpiram novo področje raziskovanja v *buto*. Preden se

lotim analize, bom opredelila raziskovalna vprašanja in na kratko opisala avtorico buto performansa *Tulkudream*.

5 EMPIRIČNI DEL

V empiričnem delu diplomske naloge bom predstavila kaj bom raziskovala, raziskovalna vprašanja in metodo.

Performans *Tulkudream*, avtorice Tanje Zgonc, mi je odprl nov pogled na performans, gibanje in budizem. Odločila sem se za raziskovanje povezave buta in budizma. Zanimalo me je kako budizem lahko vpliva na buto, na kakšen način lahko buto uporabimo v performansu in kako lahko budizem vključimo v performans.

Raziskovalna vprašanja:

1. Kako budizem vpliva na buto?
2. Kako se buto izkazuje v performansu?
3. Kateri simboli budizma se kažejo v buto performansu *Tulkudream*?

Odločila sem se za semiotično analizo buto predstave *Tulkudream*, avtorice Tanje Zgonc. Tanja Zgonc je koreografinja, plesalka in profesorica umetnostnega giba na Akademiji za gledališče, radio, film in televizijo. Na slovenski in tuji plesni sceni deluje že več kot trideset let. Z butom se je spoznala že pred več kot petindvajsetimi leti in je sodelovala s priznanimi buto ustvarjalci. Sama je ustvarila številne buto performanse in sodelovala s priznanimi režiserji po svetu. Skozi spoznavanje buta je razvila lastno gibalno tehniko, ki temelji na gibanju hrbta (Plesni teater Ljubljana 2013).

Tulkudream je buto performans, ki temelji na budističnemu razumevanju reinkarnacije tulkuja. Avtorica na odru ponazarja tulkuja in njegovo inkarnacijo, reinkarnacijo oz. ponovno rojstvo duše. Smrt tulkuja se razvije v nekakšne sanje, ki postanejo resničnost, o procesu ponovnega rojstva tulkuja. Tanja o performansu pravi tole: "*... utelešam razcep na človeško bivanjskost, ki je zavezana rojstvu, spremembam, minljivosti in smrti, in na bivanjskost budističnega mistika Tulkuja, ki se ob vsem, kar življenje prinaša in odnaša, zgolj nasmiha*" (Zgonc 2015). Plesni teater Ljubljana je o performansu zapisal, da govori o bivanjski razpetosti med radostjo in bolečino, željo in razočaranjem, uspehom in porazom, strahom in poumom ter med nesmisлом in razumevanjem (Plesni teater Ljubljana 2013). V performansu se prelivajo čustva in občutki, ki jih avtorica odlično poveže z zgodbo tulkujevih sanj.

Performans sem si ogledala v Plesnem teatru Ljubljana v letu 2013 in ponovno v letu 2014. Predstava me je zelo navdušila, saj je v meni vzbudila različne emocije (žalost, sreča, veselje, neugodje, gnus, strah...). Vsekakor sem bila navdušena nad gibanjem, ki je bil zame nekaj povsem novega in nerazumljivega. Ko sem predstavo videla prvič, zgodbe sicer nisem razumela, me je pa prevzelo nenavadno, groteskno in grdo gibanje. Izjemno me je navdušilo, ker je gib, ki bi ga lahko definirala kot neestetski oz. grd, postal lep in logičen s telesom. Gibanje v performansu na prvi pogled sicer deluje neskladno s običajnim gibanjem telesa. Gledalec dobi občutek, da se avtorica giba v nasprotju s svojim telesom. Vendar ko sem se bolj osredotočila na gibanje samo in čustva, ki jih izraža avtorica, sem bila presenečena kako zelo se gibanje sklada s telesom in gibanje je postalo resnično lepo.

V semiotični analizi sem si pomagala s posnetkom performansa. Na posnetku je sicer mogoče performans videti in jo analizirati, vendar je doživetje performansa v živo neprimerljivo s posnetkom. Predstava je polna emocij, ki jih avtorica ne le izraža, temveč tudi ustvarja v gledalcih. V dvorani je bilo moč čutiti napetost, žalost in veselje. Avtorica je zelo uspešno izražala čustva in pustila močan vtis na gledalcih. To je bistvena prednost gledanja performansa v živo, ki ga posnetek nikakor ne more zaobjeti.

Uporabila bom metodo semiotične analize, saj performans temelji na neverbalnem izražanju zgodbe. V analizi sem poskušala opredeliti pomen performansa, torej kakšen je pomen predstave, koga poseblja avtorica in odnos avtorice na odru z video posnetki, ki so del performansa. Iskala sem pomene gibov, obrazne mimike, okolice in odnosa telesa do okolice ter drugih teles. Ker je buto zelo abstraktna umetnost in uporablja nedefiniran način gibanja, je razumevanje performansa lahko zelo težavno. Z buto gibanjem sem se že spoznala na raznih delavnicah pri avtorici performansa Tanji Zgonc in tudi v tujini. Svojemu praktičnemu znanju sem dodala tudi teoretsko razumevanje nastanka buto umetnosti in še bolj začutila razsežnosti in univerzalnosti buto gibanja. Zato menim, da imam dovolj dober vpogled in razumevanje za analizo performansa *Tulkudream*.

6 SEMIOTIČNA ANALIZA

Tulkudream je buto performans, ki temelji na budističnemu razumevanju reinkarnacije tulkuja. Izraz tulku pomeni osebo, ki se je ponovno utelesila v svet in je fizična manifestacija Budovega telesa ali izjemno razsvetljen učitelj. Ponazarja inkarnacijo, reinkarnacijo oz. ponovno rojstvo duše. Smrt tulkuja, ki ga poseblja avtorica, se razvije v nekakšne sanje, ki postanejo resničnost, o procesu ponovnega rojstva tulkuja.

Performans je sestavljen iz dogajanja na odru, kjer avtorica z gibanjem sporoča zgodbo in dogajanja na posnetku, ki se predvaja na velikem platnu v zadnjem delu odra. Posnetek vključuje 5 različnih prizorišč, ki vsaka zase govorijo zgodbo. Na posnetku so prisotna bela gola telesa, ki simbolizirajo različne elemente oz. entitete duše. Vsaka entiteta v sebi nosi izkušnje in znanje svojega življenja, ki ga predstavlja.

Performans se v grobem deli na 3 dele: 1) smrt tulkuja, kjer je prikazan proces ločevanja duše in telesa ter razgradnja telesa, 2) pot duše, kjer avtorica prikazuje kako duša preučuje vsa prejšnja življenja tulkuja, 3) ponovno utelešenje duše in novo rojstvo tulkuja, kjer je prikazan proces ustvarjanja in oblikovanja nove entitete ter spajanje oz. utelešenje duše in novega fizičnega telesa.

Vsa telesa v performansu so gola in pobarvana z belo barvo. V butoju je tak način nastopanja prisoten že od samega začetka. Hijikata Tatsumi in Kazuo Ohno sta v svoje performanse običajno vključevala golo in belo telo. Bela barva razosebi nastopajočega, tako nastopajoči lahko predstavlja karkoli – v tem primeru tulkuja. Sicer pa je prisoten tudi vizualni efekt bele barve. Bela barva na telesu izpostavi vsak minimalen gib, kar doda k vizualni estetiki gibanja telesa. Avtorica si kasneje v performansu nadene belo prosojno obleko, ki se na koncu zvije v kepo. Kepa ponazarja trpljenje tulkuja, ki je prisotno čez celoten performans.

Gibanje avtorice in soustvarjalcev na posnetku izhaja iz buto tehnike gibanja. Gibanje se spreminja iz hitrih, ostrih in kratkih gibov v počasne in mehke gibe. Vsak gib je zelo nadzorovan in natančno izveden. Obrazne mimike se hitro spreminjajo iz ene emocije v drugo. Emocije so zelo močne in pristno izvedene. Avtorica na neki točki s smehom spravi

celotno dvorano v smeh. Čez celotno predstavo so oči večinoma zaprte ali priprte in to izpostavlja, da je pomemben notranji pogled duše.

Celotni performans ni postavljen v določen čas ali prostor, saj je to za dušo tulkuja irelevantno. Budisti verjamejo, da se duša nahaja v drugi dimenziji, kamor navadni ljudje nimamo vpogleda. V skladu s tem je celotna predstava v belo-črnem kontrastu. Vsa telesa (telo na odru in telesa na posnetku) so bela, ozadje (oder in ozadje na posnetkih) pa je črno. To nakazuje na drugo dimenzijo, kjer je okolica nepomembna, pomembna je vsebina duše in njenih entitet, torej vsebina tulkuja.

6.1 Denotacija

V ozadju odra je postavljeno veliko platno na katerem se predvaja posnetek. Desno in levo od odra je od stropa do tal pripeta črna folija. Na levi strani odra je na tleh v spiralo položena belo blago, ki je na koncu zvito v kepo. Telo na odru je pobarvano na belo barvo. Pobarvano je celotno telo, tudi obraz in lasje. Telo je golo, z belim blagom je pokrit zgolj intimni predel. Telo se po odru premika počasi in uporabi celoten oder, ki je na razpolago. Tla odra so črna, opazne so bele sledi barve.

Posnetki so črno beli. Vsa telesa so pobarvana na belo, tudi obraz in lasje. Zaradi kontrasta in črno belega posnetka so ustne votline teles črne. Posnetek je sestavljen iz petih različnih prizorišč:

- 1) Telo, ki visi na glavo, privezano za noge z vrvjo. Telo je golo in belo, okoli telesa je črnina. Kader se menja in zaobjame vse perspektive ter se zoži v portretni format.
- 2) Ogromen travnik, kjer je razporejenih okoli 50 belih teles. Kader je širok in je postavljen nekje vmes med ptičjo in zgornjo diagonalno perspektivo (skoraj ptičja perspektiva). Kader se nekajkrat zamenja v žabjo perspektivo in se zoži v portretni format oz. se približa obrazu.
- 3) Telo, ki je privezano za eno nogo in obe roki. Postavljeno je vertikalno in visi v zraku. Telo je belo, okoli telesa je črnina. Kader se menja in zaobjame vse perspektive ter se zoži v portretni format.
- 4) Tri bela telesa, ki so prepletena z vrvjo. Telesa so gola, z belim blagom je zakrit intimni predel. Kader je v ptičji perspektivi in se zoži v portretni format (približa se k obrazu). Telesa se od ostalih teles na posnetku razlikujejo po tem, da niso gladka. Po telesu lahko opazimo nekakšne grudice, ki so neenakomerno prilepljene na telo.

- 5) Belo telo na odru. Telo je golo, z belim blagom je zakrit intimni predel in kolena, ki so povita z belim blagom. Kader se iz žabje perspektive zoži v portretni format in v kader, ki zajema zgornjo polovico telesa.

Predstava je polna različnih zvokov, vendar ne vsebuje glasbe. Vključeni so zvoki telesa na odru, in sicer dihanje in zvoki telesa med gibanjem. Tu lahko poudarim, da zvokov telesa med hojo ni mogoče zaznati, so pa prisotni šumi, ki nastanejo med premikajočim se telesom in odrom. Zvoki na posnetku so predvsem neartikulirani zvoki, zvoki premikajočih se teles in različni šumi. V predstavi so prav tako prisotni zvoki oz. ritmi, ki delujejo za ozadje. Prisotna sta tudi smeh in kričanje.

Telo na odru se kasneje prikaže v nekakšni obleki, ki je bila na začetku predstave postavljena na levi strani odra. Je bele barve in zelo prosojna. Obleka je zelo dolga in se vleče po tleh. Na koncu je obleka zavita v kepo, ki je del obleke.

Čez celotno predstavo je opazen belo-črn kontrast. Telesa so bela, črna sta ozadje in oder. Ta kontrast je prisoten tako na odru, kot tudi na posnetku.

6.2 Konotacija

Telo na odru: simbolizira tulkuja oz. dušo po smrti tulkuja. Duša je sestavljena iz različnih elementov oz. entitet. Vsaka entiteta v sebi nosi izkušnje in znanje svojega življenja, ki ga predstavlja. Vse entitete pripadajo isti duši oz. tulkuju.

Dogajanje na posnetkih je sestavljeno iz petih različnih prizorišč, ki so opisani v denotaciji. Telesa predstavljajo različne entitete, ki vključujejo izkušnje iz prejšnjih življenj. Dogajanja niso postavljena v določen prostor ali čas, saj je duša brezčasna in se nahaja v drugi dimenziji, kjer sta prostor in čas irelevantna.

Vsa telesa so gola in pobarvana z belo barvo. To je tradicionalno v buto predstavah, vendar lahko to v tej predstavi povežemo, da so entitete čiste in gole v smislu, da nič ne skrivajo, saj ni smisel v tem, da bi kaj skrivali ali se izdajali za nekaj kar niso. Vsaka izkušnja je pomembna, tudi slabe in grozne.

Zvoki v predstavi neartikulirani. Ponazarjajo, da telesa niso v nam običajnem prostoru oz. da prostora ni. Nakazujejo na drugo dimenzijo realnosti.

Na začetku predstave vidimo posnetek na velikem platnu, na katerem je telo, ki visi v zraku in je privezano za noge. Okoli telesa je črnina, ki simbolizira, da telo ni v določenem prostoru ali času. Telo in gibanje telesa ponazarja trenutno obstoječo oz. utelešeno entiteto duše. To je duša trenutnega življenja, ki je utelešena v umirajočem telesu.

Nato se pokaže telo na odru, ki simbolizira dušo. V tem delu predstave avtorica skuša prikazati nerazumno razsežnost duše. Z gibi in hlastanjem za zrakom ponazarja, da je duša nekaj kar je našemu razumevanju nedostopno. Sledi glasen krik telesa na odru, kar predstavlja trpljenje ob procesu umiranja fizičnega telesa. Gibi ponazarjajo bolečino in ločevanje duše od fizičnega telesa.

V naslednjem delu predstave na posnetku vidimo ogromen travnik na katerem je razporejenih okoli 50 belih teles. Telesa predstavljajo različne entitete, ki vključujejo izkušnje iz prejšnjih življenj. Tu lahko opazimo več različnih povezav z budizmom: tulku, karma, reinkarnacija. Tulku kot celota vseh entitet. Karma je vedno prisotna in opravlja naravno selekcijo dobrih in slabih dejanj posamezne entitete ter tako vpliva na naslednja življenja tulkuja. Reinkarnacija je očitna, saj je prisotnih več entitet oz. življenj tulkuja, kar ponazarja vedno vnovično reinkarnacijo tulkuja.

Telo na odru se počasi premika po tleh in s svojimi gibi nakazuje na delovanje karme. V tem procesu se preučuje in določa dobra in slaba dejanja. Gibanje spominja na premikanje po vesolju ali maternici, kar nas asociira na brezčasni prostor. Iz tega lahko sklepamo povezavo na ponovno rojstvo oz. na proces ustvarjanja ali določanja novega življenja. Telo na odru in telesa na posnetku se na neki točki premikajo sinhrono, kar simbolizira, da se karmični proces in ponovno rojstvo dogajata istočasno.

Kasneje gibanje telesa na odru nakazuje na trpljenje. Gibi so kratki in hitri, telo se trese in si samo povzroča fizično bolečino (udarci po prsnem košu). Trpljenje je torej tudi fizično, vendar ni jasno ali izvira iz čustvene bolečine ali je trpljenje izvorno fizično. Iz tega lahko sklepamo, da je v procesu umiranja telesa in ločevanja duše od fizičnega telesa to nepomembno oz. sta čustveno in fizično trpljenje prepletena. V nadaljevanju telo na odru poskuša trpljenje obvladovati skozi dihanje, sprejemanje bolečine in razumevanjem trpljenja. Gibanje vključuje ogromno dihanja (vsak gib se zgodi v skladu z dihanjem), minimalnih

korakov in sprejemanje energije skozi celotno telo. To nakazujejo gibi celotnega telesa – skozi roke sprejme energijo in jo pošilja po telesu.

V naslednjem delu predstave je bistveno dogajanje na posnetku. Fizično telo je v tem delu na levi strani odra v sedečem položaju. Posnetek preskakuje iz enega prizorišča v drugega, in sicer:

- 1) Telo, ki je privezano za eno nogo in obe roki. Postavljeno je vertikalno in visi v zraku. Okoli telesa je črnina, kar simbolizira, da ni v prostoru ali času.
- 2) Tri bela telesa, ki so prepletena z vrvjo. Po telesu lahko opazimo nekakšne grudice, ki so neenakomerno prilepljene na telo, kar predstavlja razkrajanje fizičnega telesa.

Prvo prizorišče nakazuje na zmedeno entiteto, ki ne razume dogajanja (proces umiranja in ločevanja duše od telesa). Entiteta si ogleduje okoli sebe in ugotovi, da je v črnini. Očitno je, da trpi, saj poskuša priti iz te situacije, vendar ji ne uspe. Gibanje vključuje zvijanje telesa in začudenost na obrazu. Drugo prizorišče predstavlja razkrajanje telesa na več elementov. Gibanje treh teles je najprej bolj mirno in povezano med seboj (tudi z vrvjo), nato pa postane vedno bolj ločeno (vsak element zase). Tudi budizem govori o razkrajanju fizičnega telesa na več elementov. Naše telo se po smrti razkroji na več elementov, vendar budisti verjamejo, da se naš um ponovno utelesi v novo življenje. Preskakovanje iz enega prizorišča v drugo simbolizira ločevanje fizičnega telesa in duše.

Telo na odru je v sedečem položaju, ki ga lahko poimenujem položaj sedeče Bude, saj ima prekrižane noge in roke položene na kolena, obrnjene navzgor. Predstavlja dušo ali tulkuja, ki opazuje dogajanje procesa razkroja duše in telesa. V dogajanje se ne vmešava.

Nato sledi komunikacija vseh entitet (posnetek) in duše (telo na odru). Telesa, ki predstavljajo entitete, sedijo na tleh in gledalcem kažejo hrbet. Gibanje temelji na premikanju hrbta, ki ponazarja komunikacijo entitet. Vsaka entiteta govori svojo zgodbo, opisuje svoje izkušnje in predstavlja del duše. Gibi so kratki in hitri. Kasneje se komunikacija premakne na obrazno mimiko, ki se hitro spreminja. Telo na odru, ki predstavlja dušo, se premika počasi in mirno. Premika se vzvratno iz leve strani odra na desnega, kar lahko razumemo kot pogled na začetek poti duše, torej v prvo življenje tulkuja.

Bistven del predstave je pot duše. V tem delu predstave lahko vidimo, da duša kot celota preuči vsa svoja življenja, izkušnje in stopnje, ki jih je dosegla. Znotraj vsakega življenja preučuje vsa dejanja, dobra in slaba. Tu si telo na odru obleče belo prosojno obleko, ki je sicer bila položena na levi strani odra. Obleka je dolga in se na koncu zviže v kepo. Kepa predstavlja trpljenje, ki je prisotno čez celotno predstavo. V tem delu se telo giba počasi proti sprednjemu delu odra. Gibi rok nakazujejo na dobra in slaba dejanja, ki se med počasnim gibanjem naprej premikajo gor in dol, kar simbolizira koliko je bilo dobrih in koliko slabih dejanj ter katera dejanja so prevladala v katerem življenju. Lahko bi tudi rekli, da so roke nekakšna tehtnica karme, ki tehtajo dobra in slaba dejanja. Vsak korak predstavlja eno življenje. Opazno je tudi minimalno gibanje telesa gor in dol, kar simbolizira pot duše in karmične posledice. Če je eno življenje prežeto z dobrimi dejanji, duša napreduje stopnjo višje proti nirvani - telo se minimalno premakne malo višje. Če je bilo v določenem življenju veliko slabih dejanj, karma dušo potisne stopnjo nižje – telo se minimalno premakne navzdol, tako da malo pokrči kolena. Premikanje gor in dol simbolizira delovanje karme, premikanje naprej simbolizira različna življenja tulkuja, premikanje rok pa simbolizira karmično tehtnico. Obraz se spreminja v skladu z dejanji, najprej je na obrazu nasmešek, nato začudenje in žalost, nato spet nasmešek. Oči so večinoma zaprte, saj ni pomemben pogled navzven, ker je zunaj samo črnina, temveč notranji pogled, ki preučuje globino duše. V določenem momentu se obrazna mimika drastično spremeni v žalost. Nakazuje na trpljenje, slabe in neprijetne dogodke. Nato se obraz mimike spremeni v smeh. Smeh je tako pristen in močan, da ga lahko imenujem krohotanje. Tu nakazuje, da se duša smeje vsem svojim prejšnjim izkušnjam in dogodkom, saj je spoznala, da so precenjena. Po drugi strani pa duša razume, da so vse izkušnje in znanja pomembna za njeno napredovanje do razsvetljenstva. Na tej točki bi rada poudarila, da sta obe čustvi bili tako zelo pristno izvedena, da smo jih začutili vsi v dvorani. Marsikdo je potočil solzo ob gledanju žalosti. Pri smehu pa je avtorica spravila v smeh celotno dvorano.

V naslednjem delu predstave vidimo telo na posnetku, ki predstavlja nov element prihajajočega življenja. Izpostavljeno je gibanje hrbta, ki simbolizira hrbtenico novega življenja. Na tej točki je nov element v procesu izoblikovanja novega telesa. Gibanje nakazuje na spajanje novega telesa in entitete, torej proces utelešenja duše v fizično telo. Lahko simbolizira čas nosečnosti oz. ustvarjanja novega življenja.

Konec predstave je posvečen novemu rojstvu tulkuja. Gibanje telesa na odru ponazarja uravnovešanje energij, umiritev in priprava duše in telesa na novo življenje. Na posnetku se prikaže prazen travnik, ki lahko simbolizira dvoje: 1) prazen prostor za nove dogodke in dejanja (kot prazen list papirja, ki dopušča, da se identiteta oblikuje po svoje), 2) dušo, ki se ne zaveda reinkarnacije in ostalih entitet, kar nakazuje na novo rojstvo tulkuja.

Predstava se konča s posnetkom na katerem po praznem travniku hecno teče telo, kar simbolizira prvo izkušnjo dojenčka, torej rojstvo tulkuja.

Predstava je polna emocij, ki jih avtorica spretno vključi v gibanje in zgodbo. Čez celotno predstavo je bilo mogoče čutiti čustva avtorice, ki gledalce popelje v lastne spomine in čustva. Tako gledalec čuti bolečino, ki je prikazana na odru in srečo ter se skupaj z avtorico smeje iz srca.

Povezava z budizmom je očitna, saj je sam koncept budističen. Glavni akter performensa je tulku, ki izhaja iz budistične filozofije. Celotna zgodba je sestavljena iz njegove smrti in procesa ponovnega rojstva, ki se sklada z budističnim prepričanjem. V performansu lahko zaznamo tulkuja, ločevanje duše in telesa po smrti tulkuja, trpljenje, bolečino, srečo, smeh, pot duše, karmo, različne entitete duše, proces ustvarjanja nove entitete in ponovno rojstvo. Vse to so elementi budizma. Performans pravzaprav temelji na budistični filozofiji in prepričanju.

7 SKLEP IN ZAKLJUČEK

Diplomska naloga je temeljila na raziskovanju povezav budizma in buta. Pri prvem raziskovalnem vprašanju – Kako budizem vpliva na buto? – sem ugotovila, da kljub temu, da je buto nastal na Japonskem, kjer je budizem močno vključen v družbo, buto ni odvisen od budizma. Pravzaprav sem prišla do zaključka, da buto ni odvisen od ničesar. Buto je samosvoj način izražanja, ki se orientira po posamezniku, ki ga izvaja. Drugače rečeno, posameznik je tisti, ki ustvarja gibanje in pomene znotraj buta.

Drugo raziskovalno vprašanje – Kako se buto izkazuje v performansu? – lahko povežem s prvim. Buto performansi ne temeljijo na določeni tehniki, obliki ali filozofiji, temveč temeljijo na posameznikovem razumevanju in izkušanju buto gibanja, ki se ga poveže v zgodbo. Nekateri izhajajo iz lastnih življenjskih izkušenj, ki so lahko boleče, prijetne ali oboje. Buto performans pa lahko temelji tudi na zgodbi, ki ni povezana z življenjem posameznika. Lahko se poistovetijo z določeno vlogo, čustvom ali osebo (podobno kot igralci) in predstavljajo svoj pogled in razumevanje le tega.

Tretje raziskovalno vprašanje – Kateri simboli budizma se kažejo v buto predstavi *Tulkudream*? – sem raziskovala v zadnjem delu diplomske naloge, in sicer z analizo performansa. Ugotovila sem, da je performans temeljil na budističnem razumevanju smrti in ponovnega rojstva. Ključni budistični simboli so: tulku, karma, reinkarnacija, pomen duše in trpljenje. Performans je skozi zgodbo prikazal smrt tulkuja, ločevanje duše od telesa, karmično delovanje v procesu preučevanja dobrih in slabih dejanj, ustvarjanje nove entitete duše in ponovnega rojstva tulkuja.

Ker je buto tako zelo odprta forma plesa in dopušča vse vrste gibanja in interpretacije, lahko v buto vključimo budizem (ali katerokoli drugo religijo). V butu se budizem lahko prikazuje na različne načine. Z gibanjem lahko npr. ponazarjamo trpljenje. Mnogi buto gibanje pogosto opisujejo kot grotesknega, saj običajno zaradi kratkih in zakrčenih gibov deluje, kot da oseba, ki izvaja buto trpi. Lahko pa je gibanje elegantno in lepo, kar bi lahko interpretirali kot veselje. Vsekakor pa to niso edine možne interpretacije. Tudi zakrčeno gibanje lahko ponazarja srečo in veselje. Predvsem je odvisno od nastopajočega kako izvede gibe in od gledalca kako gibe interpretira.

Hijikata Tatsumi in Kazuo Ohno sta za sabo pustila ogromno nerešenih vprašanj. Med drugim tudi njun spor glede definirane ali improvizirane tehnike gibanja na odru in odnosom med nastopajočim in gledalci. Kazuo je rad eksperimentiral in raziskoval znotraj performansa samega in je dopuščal improvizacijo na odru. Hijikata Tatsumi pa je trdil, da morajo biti gibi natančno določeni in je svoje raziskovanje opravil v procesu nastajanja performansa. Morda je ravno ta nerešen spor omogočil butu, da ostaja tako zelo nedefiniran in svoboden v svojem gibanju. Gibanje v butu ni omejeno s tehniko in formo. Edina omejitev je človek sam. Posameznik skozi raziskovanje samega sebe in premikanjem mej svojih zmožnosti, ugotavlja do kam se bo odločil iti in kaj bo pokazal na odru oz. občinstvu. Tanja Zgonc je v performansu zelo natančno določila svojo zgodbo in gibe, ki so sledili zgodbi. Časovni okvir je od nje zahteval izjemno pozornost in natančnost v izvedbi.

Tulkudream je performans, ki vključuje osnovna budistična razumevanja pomena naše duše. Budisti dušo ločujejo od fizičnega telesa in ne verjamejo v konec življenja duše po smrti telesa. Tanja v performansu lepo prikaže pot duše tulkuja, ki izvira iz budizma. Budizem izraz tulku uporabljajo za izjemno razsvetljene osebe. Budistični sistem vključuje tudi institucijo, ki se ukvarja z iskanjem ponovno utelešenih tulkujev. Tanja je predstavila svoj pogled procesa smrti in ponovnega utelešenja tulkuja. Po smrti se entiteta duše in telo ločita. Telo se razkroji na več elementov. Budisti verjamejo, da je vse, kar je materialno, sestavljeno iz več elementov. Po smrti se telo ponovno vrne v elemente. Ko sta telo in entiteta ločena, se prične karmični proces. Karma je naravni proces vzrokov in posledic. Vzroki so dobra in slaba dejanja v življenju, posledica pa je vpliv karme, ki dušo popelje višje ali nižje od primarnega cilja duše. Cilj duše je popolno razsvetljenje, ki ga lahko doseže skozi nabiranje izkušenj in znanja skozi različna življenja. Budisti verjamejo, da z dobrimi dejanji karma popelje dušo bližje k razsvetljenju. Razumevanje karme sta Charles Prebish in Damien Keown ponazorila z delovanjem dvigala, ki dviga ali spušča dušo. Tanja Zgonc je v performansu uporabila gibanje, ki nakazuje na karmično tehtnico, ki tehtta dobra in slaba dejanja. Prav tako je z gibanjem telesa gor in dol ponazorila bližanje in oddaljevanje duše od svojega cilja. Ta del predstave je vključeval tudi veliko različnih emocij, ki so simbolizirale dobra in slaba dejanja v določenem življenju. Po končanem karmičnem procesu se prične nov proces, in sicer ustvarjanje nove entitete, kjer se vključi posledice delovanja karme in utelešenja duše. Performans se zaključi z novim rojstvom ponovno utelešenega tulkuja. Potek performansa

zelo dobro prikaže budističen pogled na smrt in ponovno rojstvo. Avtorica je zelo dobro prikazala elemente budizma in jih povezala v buto gibanje.

Moje izkušnje z butom niso bile povezane z duhovnostjo. Sama sem bolj raziskovala lastne fizične sposobnosti in trmo, da želim nekaj doseči. Tanja me je v buto delavnicah poleg fizičnega trpljenja popeljala v raziskovanje čustvenega trpljenja. Pokazala mi je pot, kako stvari, ki so ostale nerešene in potlačene, ponovno preučim. S tem mi je pokazala način kako si lahko sama pomagam.

Vsak, ki je izkusil buto, ima nek svoj pogled in razumevanje kaj buto je in kaj vse je znotraj njega dovoljeno. V butu ni nič prav ali narobe. Buto tehnik je toliko kolikor je buto izvajalcev.

8 LITERATURA

1. Barber, Stephen. 2006. *Hijikata: Revolt of the Body*. Chicago: Chicago University Press, Solar Books.
2. Brownwen, Martin in Ringham Felizitas. 2006. *Key Terms in Semiotics*. London: Continuum.
3. Carus, Paul. 1897. The Mythology of Buddhism. *Oxford University Press* 7 (3): 415–445.
4. Črnič, Aleš. 2001. Teorija in praksa definiranja religije. *Teorija in praksa* 38 (6): 1004–1016.
5. Fraleigh, Sondra. 2010. *Butoh Metamorphic Dance and Global Alchemy*. Urbana, Chicago, in Springfield: University of Illinois Press.
6. Ikegami, Yoshihiko. 1991. *The Empire of Signs: Semiotic Essays on Japanese Culture*. Amsterdam: John Benjamins Publishing Company.
7. Kisselgoff, Anna. 2005. Thoughts on the Once and Future Dance Boom. *The New York Times*, 6. januar. Dostopno prek: <http://www.nytimes.com/2005/01/06/arts/dance/thoughts-on-the-once-and-future-dance-boom.html> (28. avgust 2016).
8. Kurihara, Nanako. 2000. Hijikata Tatsumi: The Words of Butoh. *The MIT Press* 44 (1): 10–28.
9. Logan, Pamela. 2004. Tulkus in Tibet. *Harvard Asia Quarterly* 8 (1): 15–23.
10. Matsuo, Kenji. 2007. *A History of Japanese Buddhism*. Anglija: Global Oriental LTD.
11. Namakura, Tamah. 2012. Fukuoka Butoh: Self-Reflective Identities. *Japan Studies Association Journal* 10: 1–16.
12. Ohno, Kazuo in Yoshito Ohno. 2004. *Kazuo Ohno's World: from without & within*. Wesleyan: Wesleyan University Press.
13. Plesni teater Ljubljana. 2013. *TULKUDREAM*. Dostopno prek: <http://ptl.si/september/2013/9/7/26-28-29-30-9-2013-2000-tulkudream-premiera-ptl> (28. avgust 2016).
14. Plesni teater Ljubljana. 2014. *TULKUDREAM*. Dostopno prek: <https://vimeo.com/88631590> (28. avgust 2016)
15. Prebish, Charles in Keown, Damien. 2010. *Buddhism – the eBook, An Online Introduction*. ZDA: Journal of Buddhist Ethics Online Books. Dostopno prek: eBooks.

16. Slovar slovenskega knjižnega jezika. 2000. Ljubljana: Slovenska akademija znanosti in umetnosti, Znanstvenoraziskovalni center Slovenske akademije znanosti in umetnosti, Inštitut za slovenski jezik Frana Ramovša ZRC SAZU, Založba ZRC. Dostopno prek: <http://bos.zrc-sazu.si/sskj.html> (28. avgust 2016).
17. TATE. 2009. *Meet the Artist: Marina Abramovic*. Dostopno prek: <http://www.tate.org.uk/context-comment/video/meet-artist-marina-abramovic> (28. avgust 2016).
18. Troha, Gašper. 2004. Med naturalizmom in performansom. *Slovensko društvo za primerjalno književnost* 7 (1): 145–151.
19. Tulku Rinpoche, Thondum. 2011. *Incarnation: The History and Mysticism of the Tulku Tradition of Tibet*. Boston in London: Shambala Publications, Inc.
20. Ule, Mirjana. 2005. *Psihologija komuniciranja*. Ljubljana: Fakulteta za družbene vede.
21. Zgonc, Tanja. 2015. *Tanja Zgonc*. Dostopno prek: <http://outsider.si/tanja-zgonc/> (28. avgust 2016).