didaskalia
gazeta teatralna

Z numeru: **Didaskalia 187/188**
Data wydania: czerwiec – sierpień 2025
Źródło: https://didaskalia.pl/pl/artykul/biale-plamy

/ TANIEC

# Białe plamy

Zofia Kowalska

Festiwal Sakura. IV Wrocławskie Dni Japońskich Inspiracji, 5–11 maja 2025

W ramach tegorocznej edycji organizowanego przez Fundację Zarzewie, Studio Kokyu oraz Instytut im. Jerzego Grotowskiego we Wrocławiu festiwalu Sakura odbyły się trzy premiery teatru tańca butō: *Cup of Rhythm*, *Most* i *Farewell Little Boy*. Wszystkie te spektakle to luźne, wrażeniowe i silnie metaforyczne reinterpretacje *Antygony* Sofoklesa. Mit o wojnie i jej konsekwencjach, przepracowywaniu żałoby po stracie i indywidualnego żalu oraz niemocy wobec własnego i cudzego cierpienia staje się nie tyle kanwą performansów ilustrujących antyczną historię, ile impulsem do bardzo osobistego opowiedzenia o współczesnych konfliktach zbrojnych. A że w butō w opowieści angażuje się całe ciało-umysł, wypowiedzi artystyczne (szczególnie w takiej tematyce) zyskują jeszcze bardziej dojmujący charakter.

W butō osoba tańcząca każdy moment przeżywa bezgranicznie, a wydarzenia

powstające w jej ciele filtrowane są zarówno przez jej motorykę, emocjonalność, jak i zapisaną w ciele zbiorową pamięć pokoleniową. Tancerz rezonuje ze wszystkimi elementami otoczenia, stając się jego częścią, porzuca swoją społeczną maskę indywidualności i składa ofiarę ze swojego lęku i wstydu, dążąc do oczyszczenia – w sobie samym i w widzu. Wydarzenia w tańczącym ciele, wywołane skrajnym wysiłkiem, ekspozycją na bodźce czy intensywnymi emocjami wprowadzają performera w swoisty rodzaj hipnotyzującej uważności.

Jak pisze Aleksandra Capiga:

> Źródłem butō jest pamięć. Jest ono generowane gdzieś w niższej warstwie podświadomości, w mrocznych obszarach osobistej prehistorii, a zatem rodzi się poza myślą racjonalną. Zaczyna się w ciele spontanicznie, bez scenariusza. Dlatego poszukiwanie przez tancerza odpowiedzi na najistotniejsze pytania przypomina stan transu, w którym doświadcza on samego siebie jako medium sił potężniejszych niż jego własna świadomość. Jego przewodnikami są przodkowie oraz Matka Ziemia. Pod ich wpływem pragnie zmieniać codzienne życie, usuwać z niego ograniczające szablony gestów i zachowań, by stworzyć przestrzeń dla ciała autentycznego zachowującego pamięć natury (2009, s. 19).

Butō konstytuowało się jako odrębna sztuka sceniczna w latach pięćdziesiątych i sześćdziesiątych XX wieku w Japonii i było w pewnym sensie reakcją na sytuację społeczno-polityczną tamtego czasu. Silnie związane jest z doświadczeniem ataków atomowych na Hiroszimę i Nagasaki oraz ich pokłosiem; jednocześnie było kontrkulturowym wyrazem sprzeciwu

wobec wdarcia się do tradycyjnej kultury Japonii kultury Zachodu. W butō tematem staje się konflikt kultura-natura oraz pozycja człowieka w świecie ograniczonym społecznymi konwenansami.

We współczesnym świecie stojącym na progu trzeciej wojny światowej, z konfliktami zbrojnymi w miejscach, o których nie usłyszy się w wiadomościach TVN-u, butō staje się narzędziem radzenia sobie z całym tym okrucieństwem. Na tym gruncie Kei Ishikawa, Shiyu Ishikawa, Ritsuko Takahashi i Fumihiro Yoshino wytańczyli swoje niezrozumienie absurdu wojny i sprzeciw wobec niej. Przeżycie skrajnych emocji w ramach spektaklu rozumiem jako próbę nie tyle ich zrozumienia, ile oswojenia.

Niniejszy tekst to zapis mojego doświadczenia, przeżywania, asocjacji, które przypływały do mnie, budując potem intelektualne refleksje. Sposób operowania znakiem jest we wszystkich tych trzech realizacjach wysoce symboliczny. Zapisuję tutaj mój intuicyjny sposób rozkodowania sensów ze świadomością, że translacja na słowo pisane pojemności symboli i skojarzeń, jakie niosą ciała tancerek i tancerza, jest rodzajem trawestacji.

## *Cup of Rhythm,* Kei Ishikawa i Shiyu Ishikawa

Z mroku powoli wyłania się sylwetka dziecka. Stoi tyłem. Słychać miarowe uderzanie piłeczki w kendamie – tradycyjnej japońskiej zabawce zręcznościowej. Grze z czasem zaczyna towarzyszyć śpiew, to może wyliczanka, a może rymowanka. Z głośników dobiega ryk, narasta, narasta, aż się urywa. Wyciemnienie. Beztroskę dziecięcej zabawy przerywa wojna.

W głębi sceny, w monstrualnej konstelacji leżą na sobie dwa ciała, dziecka i kobiety. Z początku nie mogę rozróżnić ręki od nogi ani jednego ciała od drugiego. Ciała stapiają się w jedno, przy czym dziecko jest nieruchome, leży

na tancerce. Ciała poruszają się w powolnym tempie, niemal niezauważalnie, jak w gęstej smole. Od razu przychodzą na myśl obrazy stosów martwych ludzi i historie tych, którzy przeżyli, wyczołgujących się spod trupów. Scena trwa długo. Performerka rozciąga dłonie, palce, napina mięśnie nóg i stopy, kołysze ciałem, roluje, jakby budziła się, rodziła czy powstawała z martwych. Bezwładne ciało dziecka, Shiyu Ishikawy, kojarzy mi się z wizerunkiem Alana Kurdiego, trzyletniego syryjskiego uchodźcy, który utonął wraz z matką i bratem podczas próby przekroczenia Morza Śródziemnego. Jego zdjęcie obiegło w 2015 roku media i stało się symbolem nieludzkiego traktowania osób uchodźczych.

Perkusja. Ostre, czerwone światło punktowe. Tancerka krzyżując nogi, stoi na ułożonej z kawałków czarnej folii stercie. Balansuje, próbuje utrzymać równowagę. Z tego wysiłku wyprowadzone jest drżenie. Ishikawa ma na sobie obszerną tiulową obręcz, która w trakcie spektaklu zmienia swoje funkcje. Tutaj nosi ją na głowie. Ubrana w półprzezroczysty materiał wygląda jak grzyb atomowy, ale i piękny czerwony kwiat. Gdy unosi głowę po raz pierwszy, widzę jej wielkie, mokre oczy, hiperobecne. Napięcie w jej ciele wybucha i rozpoczyna się sekwencja szaleńczego, obłąkańczego tańca. Ishikawa wraz z dzieckiem rozkopują, rozrzucają po całej scenie skrawki folii w transowo migającym świetle stroboskopu, kreując na scenie wielką mogiłę.

Teraz Ishikawa stąpa przez pole minowe w nienaturalnych pozach. Stopniuje ruch – raz jest ostrożny i delikatny, raz paniczny i gorączkowy. Słychać stąpanie tancerki i szelest podrzucanej i opadającej folii. Ishikawa przekopuje ziemię w poszukiwaniu zmarłych, a może sama jest jednym z tańczących ciał zza grobu. Tiulowy kołnierz jest teraz czymś w rodzaju krzywo założonej baletowej spódnicy. Ale taniec Ishikawy nie jest piękny, nie może być piękny, jeżeli ma być wyrazem wnętrza poturbowanej przez wojnę

postaci – jest dziwaczny, wykrzywiony. Ishikawa pada w niemocy na podłogę i dyszy.

Spektakl wieńczy scena wspólnego ruchu kobiety i dziecka. Opierają się o siebie plecami i kołyszą w jazzowym rytmie piosenki Diany Krall *Stop this World*. Rozumiem to jako gest pozagrobowego kontaktu ze zmarłym-dzieckiem, a tekst utworu w tym kontekście nabiera antywojennego charakteru.

## *Most,* Ritsuko Takahashi

W przeciwieństwie do *Cup of Rythm*, *Most* jest ascetyczny. Tylko ciało tancerki i sensy, jakie niesie kostium i jego zmiany. Tancerka rozpoczyna spektakl w pozycji siedzącej. Ma na sobie skromną czarną sukienkę. Zaczyna od drobnych ruchów rąk, jakby powoli ożywała kamienna rzeźba. Takahashi jest w parterze, przy podłodze. Przyjmuje pozycje niemal modlitewne, błagalne, uległe, zgięta w pół, kładzie policzek na ziemi. Jej działanie ma wymiar medytacyjny, spokojny, ale pełne jest goryczy i rozpaczy. Czuję, że zaczynam wolniej oddychać. Performerka sunie po ziemi na czworakach, rozprostowuje ramiona i nogi, które powracają zaraz do poprzedniej pozycji. Przypomina w tej pozycji zwierzę, owada albo potwora. Z wyrazem tęsknoty wpatrzona jest w światło reflektora podłogowego, który świeci jej prosto w twarz. Lgnie do niego. Zakres jej ruchów powoli się poszerza, Takahashi wstaje, najpierw do pozycji kucającej, a potem do pionu, nieustannie napinając mięśnie nóg i rąk, widać, że dużo ją to kosztuje emocjonalnie, ale i fizycznie.

Gdy tancerka kroczy w głąb sceny, pozostawia białe odciski stóp i innych części ciała, które kontrastują z czernią podłogi. Osoby tańczące butō

tradycyjnie malują swoje ciała na biało, aby pozbawić je cech indywidualnych, uczynić przezroczystymi. To sprawia, że wyglądają trochę jak zmarli, jak duchy, zjawy.

Takahashi dochodzi do wielkich drzwi, które są częścią architektury sali Studia na Grobli. Otwiera je. Rozumiem ten akt jako moment przejścia, przekroczenia, zmiany. Od tego momentu Takahashi zaczyna tańczyć transformację procesu żałoby – aż do momentu akceptacji utraty. Wyrazem tego jest także zmiana kostiumu. Tancerka wyciąga spod sukienki, jakby ze swojego serca, biały materiał. Okazuje się, że pod spodem cały czas miała drugi kostium, już nie tak skromny – białą, obszerną suknię z rozciągliwego materiału. Czarny kostium staje się niejako znakiem postaci, synekdochą ciała utraconej zmarłej osoby. Takahashi tuli sukienkę, ale jest w tej choreografii widoczne przejście w godzenie się ze stratą, ze śmiercią jako naturalną konsekwencją życia. Opozycja czarny-biały symbolizuje cykl przemiany i odnowy, odrodzenia.

Taniec Takahashi w białym kostiumie jest nieco bardziej ekspresyjny i wolny, ale niepozbawiony ciężaru obecnego w pierwszej połowie spektaklu. Twarz performerki wykrzywiona jest w grymasach smutku. Takahashi tańczy smutek, ale w sposób już nieograniczony konwencją żałoby. Utrata przedstawiona jest jako ambiwalentna. Nie dzieje się ona w głowie, a ogarnia całe ciało, jakby dopiero wtedy mogła wydarzyć się w pełni. Akceptacja, o której piszę, nie likwiduje bólu, raczej go utula, pozwala mu zaistnieć w nierepresyjnej formie. Takahashi pantomimicznie powtarza gest obejmowania czarnej sukienki. Ta strata zawsze będzie istnieć, ale w ostatnich sekwencjach od tancerki wydaje się bić dumny spokój.

## *Farewell Little Boy,* Fumihiro Yoshino

Dwa poprzednie spektakle są w moich oczach bardzo kobiece. Perspektywa spojrzenia na wojnę zależy od płci. Butō Fumihiro Yoshino jest inne. Być może ze względu na zestawienie z pozostałymi realizacjami, a być może przez sugestywny tytuł, odczytuję spektakl jako mówiący o męskości w obliczu wojny.

Ta choreografia również zbudowana jest wokół niosącego znaczenia kostiumu. Yoshino ma na sobie płaszcz, narzutę zrobioną z przetykanych skrawków materiału, frędzli, czarnych, szarych i czerwonych. Wokół szyi ma tiulowy kołnierz przypominający trochę kryzę. Kojarzy mi się z Hamletem albo innym tragicznym bohaterem. Yoshino jest osobą przeżywającą żałobę i tą, po której przeżywa żałobę. Umiera i zmartwychwstaje.

Taniec Yoshino oparty jest na dualizmach. Jego ciało raz wydaje się bardzo stare, przygarbione i bezwładne. Chodząc, powłóczy nogami, jest statyczny. Momentami jednak jest w nim coś z dziecka, zarówno w zachowaniach, przyruchach, jak i mimice. Nagle ze zgarbionego starca staje się skurczonym w pozycji embrionalnej bezbronnym małym chłopcem. Jego męskie ciało funkcjonuje w przestrzeni scenicznej inaczej niż ciała kobiet. Wiele ruchów jest mocniejszych, toporniejszych. Używa więcej tupania, stąpania, ma jakby mniej gracji. Eksploruje różnice pomiędzy ciałem wyprostowanym a ciałem przykurczonym, skulonym, jak gdyby dwoma wojennymi „męskościami”, tą czyniącą przemoc oraz tą kruchą, na której przemoc jest dokonywana.

Obiektem, który narracyjnie spaja choreografię, jest długa czerwona nitka, z początku wpleciona w kostium na wysokości piersi, po lewej stronie. Nić życia, wypruta żyła, krew. Tancerz bawi się frędzlami swojego kostiumu.

Chowa się w nim, kładąc się na plecach i unosząc nogi za głowę. W pewnym momencie wyciąga z narzuty czerwoną nitkę. Wkłada ją sobie do ust, napina. Zawiązuje wokół kostki. Kiedy w finale pozbywa się formy-kostiumu i tańczy praktycznie nago, nitka zostaje. W metamorficznym tańcu nitka stanowi tożsamościowy rdzeń znaczący, przypominający o człowieczeństwie. Choć *Farewell Little Boy* jest, jak w tytule, o pożegnaniu, pożegnaniu zmarłych, ale też pewnych cząstek siebie, które pod naporem przemocy giną, pozostaje coś, co zostanie przekazane dalej, następnym pokoleniom, coś, czego nie można zabić w człowieku.

***

Po ostatnim pokazie wszyscy performerzy zatańczyli razem quasi-improwizowany fragment z baletu *Jezioro łabędzie*. Butō to taniec śmierci, ale i odnowy. Tym gestem przypominają, że na grobach zmarłych wyrosną kiedyś kwiaty.

Wzór cytowania:

Kowalska, Zofia, *Białe plamy*, „Didaskalia. Gazeta Teatralna” 2025, nr 187/188, https://didaskalia.pl/pl/artykul/biale-plamy.

## Autor/ka

Zofia Kowalska

**Zofia Kowalska** – studentka reżyserii teatru lalek we wrocławskiej filii Akademii Sztuk Teatralnych w Krakowie, absolwentka wiedzy o teatrze na Uniwersytecie Jagiellońskim.

# Bibliografia

Capiga, Aleksandra, *Bunt ciała. Butō Hijikaty*, Muzeum Sztuki i Techniki Japońskiej Manggha, Kraków 2009.

---

**Źródło:** *https://didaskalia.pl/artykul/biale-plamy*