didaskalia
gazeta teatralna

Z numeru: **Didaskalia 181/182**
Data wydania: czerwiec – sierpień 2024
Źródło: https://didaskalia.pl/pl/artykul/falujace-wargi-lukrecji

/ REPERTUAR

Falujące wargi Lukrecji

Maria Magdalena Ożarowska

Komuna Warszawa

Rapeflower

koncepcja, reżyseria, choreografia, tekst, performance: Hana Umeda, dramaturgia: Weronika Murek, wideo: Martyna Miller, muzyka: Olga Mysłowska, reżyseria świateł: Aleksandr Prowaliński, outside eye: Joanna Nuckowska, produkcja: Olga Kozińska

premiera: 19 kwietnia 2024

„Tekst – przekazywana z pokolenia na pokolenie choreografia, w którą wpisana jest dana narracja – jest odczytywany przez tancerkę podczas każdego wykonania tańca i stanowi za każdym razem rodzaj komunikacji z poprzednimi pokoleniami tancerek oraz tancerzy, przez których ciała dokonywał się przekaz danej tradycji tanecznej” – pisała Hana Umeda (2020) w artykule poświęconym praktykom ruchowym jako cielesnym procesom translatorskim. Ciało performerskie, które bezbłędnie odtwarza sekwencje ruchowe, gesty i mimikę właściwe dla praktykowanego tańca, komunikuje się z poprzednimi wykonawcami i wykonawczyniami choreografii. Przez ten

cielesny rodzaj komunikacji jest zdolne (choć nie musi) opowiadać kilka historii naraz – tę ukrytą w symbolicznym znaczeniu ruchu, tę osobisto-afektywną poprzednich odtwórczyń choreografii oraz własną, intymną. Jeśli dana praktyka ruchowa, jak uprawiany przez Umedę tradycyjny japoński taniec *jiutamai*, jest owocem patriarchalno-mizoginicznej kultury dworskiej, to kontekst przemocy, jaka dotykała adeptki tej sztuki, uruchamia się automatycznie.

Umeda sprawnie korzysta z ambiwalentnego charakteru *jiutamai*. Taniec ten, jako jedna z niewielu performatywnych tradycji japońskich, został stworzony przez kobiety i przez nie był wykonywany. Prezentowano go jednak w niewielkich, dusznych i regulowanych społecznie przestrzeniach ku uciesze męskiego oka. Praktyka ta oparta jest na kontroli całego ciała, spinaniu mięśni, szczególnie dolnych obszarów. Tancerka chroni się przed brutalnością i gwałtownością męskiego ciała – uda powinny stykać się ze sobą, ramiona przywierać do tułowia, a ona ma poruszać się w taki sposób, aby pod kimono nie przedostała się niczyja ręka. Estetykę *jiutamai* ukształtowały choreograficzne strategie unikania molestowania seksualnego; praktyka ta jest ucieczką przed niechcianym dotykiem. Instruktaże przywoływane przez Umedę w spektaklu przypominają raczej wyestetyzowaną sztukę samoobrony aniżeli gustowny taniec przeznaczony dla arystokratów.

Choreografka dokonuje subwersji – przechwytuje taniec z jego opresyjnymi konotacjami, aby opowiedzieć własną historię. Osiemnaście lat temu wydarzyły się dwie rzeczy, które zmieniły trajektorię jej życia. Umeda rozpoczęła naukę tradycyjnego tańca oraz została zgwałcona. W pierwszej scenie *Rapeflower* tancerka leży nago pod ekranem projekcyjnym, na którym wyświetlana jest fotografia pola rzepaku. Żółte kwiaty częściowo zakrywają

jej ciało, ochraniają je, ale też wchłaniają w głąb obrazu. Performerka wstaje i zaczyna tańczyć. Lekko sunie po białej podłodze baletowej, jej ruch charakteryzuje się ostrością i precyzją. Po czasie z głośników zaczyna wydobywać się głos Umedy – zinternalizowany głos nauczycielki i przewodniczki („Profesjonalna tancerka operuje w swoich rozważaniach uwewnętrznionym spojrzeniem widza lub nauczyciela" – Umeda, 2020), który ma na celu udoskonalenie jakości ruchów oraz eksplikowanie ich znaczenia. Tancerka narzuca sobie rytm pracy i wydaje komendy. „Jeszcze raz" – wtedy schyla się, poprawia przedmiot schowany głęboko w pochwie, czyli, jak się okazuje później, wachlarz włożony w prezerwatywę, i rozpoczyna sekwencję ruchową od początku. Autopenetracja ciałem obcym obnaża dyskomfort, jaki odczuwały odtwórczynie tego tańca. Ten brutalny gest unaocznia również, że gwałt nie jest zdarzeniem z jasno wyznaczonym początkiem i końcem, a stanem zniewalającym całe ciało na lata, kształtującym doświadczenia cielesno-erotyczne nawet do końca życia.

Tańcząc nago, bez kimona, Umeda dokonuje zamachu na tradycyjną kulturę japońską – akt zniewagi pozwala jej na zmianę znaczenia *jiutamai* i wytworzenie alternatywnej narracji. Performerka, opowiadając o własnym doświadczeniu gwałtu, ucieleśnia historie przemocy seksualnej dotykającej tancerki z dawnych pokoleń. *Rapeflower* – jak pisała w programie do przedstawienia wraz z dramaturżką Weroniką Murek, „to śledztwo przeprowadzane na terenie własnego ciała". Wspomnienie osobistego traumatycznego wydarzenia uruchamia pamięć o innych kobietach z podobnym doświadczeniem. Ciało Umedy staje się białym płótnem, które ożywia postaci historyczne – projektor rzuca obraz na tułów choreografki, a ona, falując brzuchem, wprawia namalowane wargi w ruch. Zaprasza bohaterki na scenę do współudziału, daje im głos i przywraca godność. Bohaterki pochodzą z obrazów włoskiej malarki Artemisii Gentileschi, która

obsesyjnie wykorzystywała motyw skrzywdzonych i mścicielskich kobiet, aby przepracować własne doświadczenie gwałtu. Ciało Umedy eksponuje Lukrecję trzymającą sztylet nad piersią, chwilę przed popełnieniem samobójstwa. Kobieta podjęła ostateczną decyzję po doświadczeniu przemocy seksualnej ze strony Sekstusa Tarkwiniusza. Jej martwe ciało wystawiono na widok publiczny, co doprowadziło do obalenia rządów monarchicznych w Rzymie. Nawet po śmierci sprowadzono kobietę do symbolu politycznego.

Umeda już kolejny raz (po warszawskiej *Sadzie Yakko* i po szczecińskiej *Wiarołomnej*) sięga po *jiutamai*. Taniec traktuje jako narzędzie narracyjne oraz jako środek z potencjałem emancypacyjnym. Sugeruje, że taniec oparty na kontroli może pomóc w procesie rekonwalescencji – nauki na nowo akceptacji swojego ciała i odbudowywania seksualności. Może pomóc również w wyrwaniu się z tożsamości ofiary. *Jiutamai* jest zresztą nieustannie hakowany. Na wyjętym z pochwy wachlarzu umieszczono małą kamerkę. Pod koniec spektaklu na ekranie wyświetla się obraz z kamerki – zdeformowany, chwiejny, skupiony na małych fragmentach ciała. Czytam to jako metaforę zmiany, przejęcia czegoś opresyjnego i kontynuowania praktykowania tańca na własnych zasadach. Po co produkować nowe, skoro można zmieniać znaczenie starego?

Wzór cytowania:

Ożarowska, Maria Magdalena, *Falujące wargi Lukrecji*, „Didaskalia. Gazeta Teatralna” 2024, nr 181/182, https://didaskalia.pl/pl/artykul/falujace-wargi-lukrecji.

Autor/ka

Maria Magdalena Ożarowska

Maria Magdalena Ożarowska – absolwentka wiedzy o teatrze UJ, studentka AT w Warszawie.

Bibliografia

Umeda, Hana, *Złote spoiwa. Problem przekładu w tańcu na przykładzie klasycznego tańca japońskiego*, „Kultura Współczesna” 2020, nr 4.

Źródło: *https://didaskalia.pl/artykul/falujace-wargi-lukrecji*