

Izabella ŁABĘDZKA 

Uniwersytet Adama Mickiewicza w Poznaniu

izalab@amu.edu.pl

TEATR TAŃCA BRAMA CHMUR W POSZUKIWANIU CHIŃSKIEJ I TAJWAŃSKIEJ TOŻSAMOŚCI KULTUROWEJ¹

ABSTRACT

Cloud Gate Dance Theatre in Search of Chinese and Taiwanese Cultural Identity

This paper shows the dynamics of topical, aesthetical and political changes in the world-known contemporary dance group – Cloud Gate Dance Theatre of Taiwan (Yunmen Wuji), created by Lin Hwai-min in 1973. Those metamorphoses are observed in a broad socio-political and cultural context, in the rapidly changing reality of Taiwan, Mainland China and the whole world at the turn of the 20th and 21st century. Short analyses of the most iconic dance compositions by Lin Hwai-min make it possible to trace the direction of the changes, starting from search for Chinese cultural identity, through the quest for definition of Taiwanese cultural and national identity, gaining the feeling of being rooted in traditional Chinese aesthetics and finally confirming the importance of local Taiwanese tradition as an equally meaningful source of creative inspiration.

Keywords: Cloud Gate, Lin Hwai-min, dance theatre, Taiwan, cultural identity

Słowa kluczowe: Brama Chmur, Lin Hwai-min, teatr tańca, Tajwan, tożsamość kulturowa

¹ Niniejszy artykuł powstał w ramach grantu badawczego Chiang Ching-kuo Foundation for International Scholarly Exchange nr RG 002-N-20 w latach 2021-2023.

Wydawać by się mogło, że współczesny teatr tańca i polityka należą do całkowicie odmiennych porządków nie tylko w kategoriach estetycznych czy intelektualnych. Zdarza się jednak, że współczesny taniec może całkiem skutecznie uczestniczyć w dyskursie dotyczącym kwestii tożsamości kulturowej czy ważnych zdarzeń historycznych. Tego rodzaju teatr tańca istniał całkiem niedawno na Tajwanie, chociaż dzisiaj jego estetyka wyraźnie się zmieniła. Jego twórcą był słynny tajwański choreograf Lin Hwai-min² (Lin Huaimin, ur. 1947), który dokładnie pół wieku temu powołał do istnienia Teatr Tańca Brama Chmur (Yunmen Wuji / Cloud Gate Dance Theatre), kierowany od 2020 roku przez artystę młodszego pokolenia, Cheng Tsung-lunga (Zheng Zonglonga), byłego tancerza tego zespołu, który wprawdzie nie odcina się od tradycji chińskiej czy tajwańskiej, ale zdecydowanie bardziej skupia się na dynamice ruchu i rytmie tańca niż na kwestiach tożsamościowych. W ciągu minionego półwiecza teatr ten stał się nie tylko potężną kulturotwórczą instytucją na Tajwanie, w której tworzy się znakomite spektakle taneczne i patronuje powszechnej edukacji w zakresie tańca, ale także najdoskonalszą wizytówką i sposobem promocji Tajwanu na całym świecie. W toku niniejszego wywodu zostaną ukazane rozmaite sposoby poszukiwania przez założyciela i lidera Yunmen Wuji początkowo chińskiej, a następnie tajwańskiej tożsamości kulturowej, a także ostatecznie jego wyjście poza ograniczenia tego typu poszukiwań i uznanie obu tradycji za równoprawne, wzajemnie się przenikające oraz jednakowo ważne dla stworzenia unikatowej estetyki tańca Cloud Gate Dance Theatre.

Swoistym paradoksem jest to, że ów niepowtarzalny teatr tańca założył nie wszechstronnie wykształcony tancerz czy choreograf – jak to zwykle bywa w świecie zachodnim – lecz utalentowany pisarz, mający z początku niezbyt wielką wiedzę i praktykę w zakresie tańca. Co więcej, Lin Hwai-min pochodził ze środowiska dość tradycyjnego, by nie powiedzieć patriarchalnego, w którym nie ceniono tańczenia jako profesji mogącej zapewnić stabilne utrzymanie czy społeczny prestiż. Urodził się na południu Tajwanu, w biednej powojennej rzeczywistości Xingang (powiat Jiayi), gdzie przed wiekami osiedlili się migranci z Chin kontynentalnych. Rodzina Lina przybyła tam prawdopodobnie w połowie XIX wieku. Należała do konfucjańskiej warstwy urzędniczej, która dbała, by jej dzieci były wychowywane w poczuciu odpowiedzialności za rodzinę i społeczność, w której funkcjonowały. Ceniła wiedzę zdobytą ciężką pracą i szanowała służbę publiczną. Dziadek Lina doszedł do zamożności jako przedsiębiorca, a jego ojciec, wykształcony starannie w Japonii – w czasach, gdy Tajwan znalazł się w pierwszym półwieczu XX wieku pod jej panowaniem – był najpierw państwowym urzędnikiem w lokalnych władzach w Jiayi, by później pełnić funkcje ministerialne za rządów prawicowej Partii Narodowej (Guomindang) pod wodzą Chiang Kai-sheka (1887-1975) w Tajpej. Od Lina oczekiwano, że podąży podobną ścieżką kariery. Ojciec chciał, by syn studiował prawo, ten jednak szybko przeniósł

² W tekście zastosowano generalnie transliterację *hanyu pinyin*, wyjątek czyniąc jedynie dla tajwańskich imion własnych.

się na wydział dziennikarstwa Guoli Zhengzhi Daxue (Państwowy Uniwersytet Nauk Politycznych) w Tajpej i tam ostatecznie zdobył tytuł bakałarza. Wcześniej jednak dał się poznać jako młodzieniec obdarzony dobrym piórem, któremu udało się opublikować dwa tomy modernistycznych opowiadań przedstawiających rozterki młodego pokolenia. Jednak jego doświadczenie taneczne nadal było w tamtym czasie niewielkie: jako uczeń brał udział w pokazach tańców etnicznych (*minzu wudao*), które w 1954 roku wprowadził do nauczania szkolnego aparat kulturalny rządzącej Tajwanem partii prawicowej, chcąc w ten sposób ugruntować wśród młodzieży więź z kontynentalną chińską tradycją. Przez jakiś czas, jako licealista, chodził także na lekcje baletu, skarżąc się jednak na brak kompetencji nauczyciela, wreszcie zachłannie oglądał występy wybitnych amerykańskich zespołów tanecznych, które w latach 60. licznie odwiedzały Tajwan i inne kraje Azji Wschodniej, przynosząc powiew artystycznej nowości i skutecznie upowszechniając amerykańską kulturę³.

Nowe perspektywy otworzyło przed Lin Hwai-minem stypendium do Stanów Zjednoczonych. W 1969 roku wyjechał na Uniwersytet Iowa, by kształcić się jako zawodowy pisarz. Jako dodatkowy przedmiot wybrał także taniec, co dało mu okazję do intensywnych ćwiczeń tanecznych, weekendowych występów, a nawet zasmakowania sztuki choreografii. Po zakończeniu studiów zapisał się na kursy w Martha Graham's School of Contemporary Dance w Nowym Jorku. Przez moment brał też lekcje u Merce'a Cunninghama (2019-2009), utalentowanego ucznia Graham (1894-1991), który jednak podążył ścieżką innego tanecznego stylu niż jego mistrzyni. Cunninghama bardziej interesowała mechanika ruchu, dynamika tańca, wertykalne wzloty, bazujące na perfekcyjnej technice baletowej, tymczasem Graham – amerykańska prekursorka tańca współczesnego – mocniej skupiała się na znaczeniu każdego ruchu, solidnym zakorzenieniu ciała w podłożu i ekspresyjności. Jednakże to ona była już wtedy ikoniczną postacią tańca *modern*, natomiast Cunningham reprezentował kolejne pokolenie poszukujących tancerzy. To ona wymyśliła alternatywną wobec baletu technikę tańca, która polegała na rozpoznaniu możliwości tkwiących we wdechu i wydechu, przekładających się na sekwencje falowych impulsów płynących przez tors ku zewnątrz i z powrotem, a którą określa się jako fluktuację napięcia i rozluźnienia (*contraction and release*)⁴. Lin Hwai-min, zaznajomiony podczas letnich kursów z podstawami tej techniki, zdecydował się powrócić na Tajwan. Wielkiego wyboru nie miał. Miał za to dwadzieścia pięć lat. Za dużo lat i za małe umiejętności, by zrobić karierę taneczną w tak pełnym konkurentów mieście jak Nowy Jork. Co więcej, w 1972 roku sytuacja Tajwanu na arenie międzynarodowej zaczęła się gwałtownie pogarszać. Wyspa straciła prawo do reprezentowania państwa chińskiego w ONZ na rzecz kontynentalnych komunistycznych Chin. Amerykanie reorientowali swoją politykę kosztem Tajwanu, który nadal miał wielkie ambicje, czuł się jedynym prawowitym depozytariuszem dawnej kultury chińskiej

³ Wiele cennych informacji dotyczących biografii Lin Hwai-mina czytelnik znajdzie w: Lin Huaimin, *Gaochu yuanliang, Lin Huaimin wudao suiyue gaobai* [Spojrzenie z wysoka. Opowieść Lin Huaimina o tanecznych sezonach], Taipei 2017.

⁴ N. Reynolds, M. McCormick, *No Fixed Points, Dance in the Twentieth Century*, New Heaven – London 2003, s. 146.

i ciągle łudził się nadzieją odbicia kontynentu i odzyskania władzy w Chinach. Lin Hwai-min powracający w 1972 roku do domu, podobnie jak większość tajwańskiego społeczeństwa miał silne poczucie rozgoryczenia i bycia zdradzonym przez potężnego sojusznika. Rozczarowany na dobre polityką, ruszył w objazd po Tajwanie z zamiarem poszukiwania tym razem nie amerykańskich artystycznych nowinek, lecz źródeł własnej kultury. Jednak nie była to wcale lokalna tajwańska kultura, budowana przez kilka ostatnich stuleci przez przybyszów z kontynentu, głównie z południowo-wschodniego wybrzeża Chin, ani tym bardziej deprecjonowana od wieków kultura Aborygenów tajwańskich, rdzennej ludności wyspy. Lin postanowił stworzyć prawdziwie chiński teatr tańca, odwołując się do wielkiej tradycji klasycznych Chin. We wrześniu 1973 roku powstał Teatr Tańca Brama Chmur.

W wyborze tej nazwy krył się patriotyczny, by nie powiedzieć nacjonalistyczny zamiar Lina. Brama Chmur umieszczona w nazwie jego zespołu była przemyślanym odwołaniem się do starożytnego rytualnego tańca plemienia, z którego pochodził legendarny Żółty Cesarz (Huangdi), uważany za mitycznego władcę, ojca wszystkich Chińczyków i twórcę podwalin chińskiej cywilizacji. Przypisywano mu wiele nadzwyczajnych cech i umiejętności wynalazczych. W istocie był zapewne jednym z plemiennych wodzów Równiny Centralnej – czyli kolebki cywilizacji chińskiej – który militarną skuteczność łączył z talentami administracyjnymi. W późniejszych wiekach przedstawiano go jako idealnego władcę, miłującego pokój i działającego z myślą o dobru poddanych. Ostatecznie stał się kulturowym bohaterem, który symbolizował jedność wieloetnicznego chińskiego społeczeństwa⁵. Taniec Brama Chmur stał się za dynastii Zhou (XI-III wiek p.n.e.) rytualnym tańcem dworskim wykonywanym podczas składania ofiar Niebu. Tajwańska badaczka, Chao Yu-ling, zauważyła, że był on precyzyjnie ustrukturuwany oraz świadczył o pozycji i prestiżu zarządzającego go arystokraty, a także jego koneksjach z dworem panującym. Włączony do konfucjańskiego programu edukacyjnego młodej szlachty przyczyniał się do umocnienia duchowej i kulturowej jedności i tożsamości grupy, która go wykonywała⁶. Chao nie miała wątpliwości, że Lin budował swój chiński mitologiczny nacjonalizm poprzez celowe przywołanie figury Żółtego Cesarza i świadome odwołanie się do tradycji chińskiego tańca, którą planował ożywić i wpisać we współczesny kontekst społeczno-polityczny. W tym czasie Lin nie utożsamiał się z tym, co tajwańskie, ale tym, co chińskie i poświadczone wielowiekową tradycją⁷.

⁵ Yang Lihui, An Deming, J.A. Turner, *Handbook of Chinese Mythology*, Oxford 2005, s. 144.

⁶ Chao Yu-ling, *Dance, Culture and Nationalism: The Socio-Cultural Significance of Cloud Gate Dance Theatre in Taiwanese Society*, London 2000, s. 24-25.

⁷ Chao Yu-ling, *Embodying Identity: The Socio-Cultural Significance of the Cloud Gate Dance Theatre Repertoire (1973-1997) in Taiwanese Society*, [w:] Lin Huaimin. *Wudao Guoji Xueshu Yantaohui lunwenji / Lin Hwai-min. International Dance Conference Proceedings 2005.8.2-3*, Taipei 2005, s. 13.

UMACNIANIE CHIŃSKIEJ TOŻSAMOŚCI KULTUROWEJ

Pierwsze lata choreograficznej działalności Lin Hwai-mina, między 1973 a 1976 rokiem, obfitowały w tańce inspirowane tradycyjną chińską kulturą, świętami, legendami i wierzeniami. Proces „sinizacji tańca współczesnego” (*sinicization of contemporary dance*) – jak to określiła Chao Yu-ling⁸ – dotyczył takich wczesnych, krótkich choreografii Lina, jak *Wulong Yuan* (1973), *Han Shi* (1974), *Na Zha* (1974), *Zemsta samotnego ducha* (*Qiyuan bao; Revenge of a Lonely Ghost*, 1974), *Opowieść o Białej Żmii* (*Baishhe zhu-an; The Tale of the White Serpent*, oryg. *Xu Xian*, 1975) czy *Mały dobosz* (*Xiao gushou; Little Drummer*, 1976). W późniejszych wielkoformatowych kompozycjach Lin odwoływał się już nie tylko do lokalnych chińskich legend i zwyczajów, lecz także wielkich dzieł chińskiej literatury klasycznej, jak w przypadku *Snu czerwonej komnaty* (*Honglou meng; Dream of the Red Chamber*, 1983) – tańca inspirowanego słynną powieścią z czasów dynastii Qing (1644-1911) czy też *Dziewięciu pieśni* (*Jiuge; Nine Songs*, 1993) – tańca bazującego na wątkach zawartych w cyklu jedenastu starożytnych szamańskich pieśni z antologii *Pieśni z Chu* (*Chuci*).

W pierwszych latach po założeniu teatru Lin Hwai-min stopniowo oswajał tajwańską publiczność, słabo obeznaną z nową formą taneczną, czyli tańcem współczesnym, łącząc konwencje gestyczne i ruchowe typowe dla tradycyjnego teatru – opery pekińskiej (*jingju*) z estetyką ruchu typową dla *modern dance*, z którym tylko pasjonaci tańca i elity tajwańskie mogły zaznajomić się w okresie międzywojennym oraz w latach 50. i 60. XX wieku. Później, kiedy już wychował sobie widzów i sam udoskonalił swój choreograficzny warsztat, śmielej zaczął łączyć filozofię ruchu i techniki taneczno-gestyczne zaczerpnięte z tak różnych źródeł, jak dawny taniec chiński, opera pekińska, taniec nowoczesny, zachodni balet, tradycyjny taniec jawański, japoński *butō*, *taijiquan* i wiele innych.

Najpierw jednak, w latach 70. XX wieku, Lin Hwai-min skupił się na zgłębianiu tajników opery pekińskiej, którą studiował pod okiem znawcy dawnego teatru, Yu Ta-kanga (Yu Daganga). Dzięki niemu zaczął chodzić na tego typu przedstawienia. Yu był światłym, nowoczesnie myślącym historykiem teatru i doskonale zdawał sobie sprawę, że chiński dramat muzyczny musi być otwarty na zmiany, by przetrwać w nowoczesnym świecie. Zachęcony przez niego młody Lin Hwai-min coraz śmielej dokonywał mariażu techniki tanecznej wyniesionej ze szkoły Marthy Graham z konwencjami gestyczno-ruchowymi typowymi dla opery pekińskiej i tradycyjnego tańca chińskiego. Dzięki temu stworzył własny, unikatowy styl tańca, a jednocześnie uchronił publiczność przed wrażeniem obcości w zetknięciu z zachodnim tańcem *modern*. Stworzył może niezupełnie chińską – jak marzył wcześniej – formę tańca, ale raczej inteligentnie pomyślaną hybrydę – fuzję elementów czysto chińskich i zachodnich; w dodatku zadbał o to, by jego taneczne historie nie traciły kontaktu z otaczającą rzeczywistością i były sprawnie opowiedziane. Sam zresztą później przyznawał, że tworząc swoje wczesne dzieła, bardziej postępował niczym pisarz niż choreograf. Między innymi dlatego

⁸ Fraza użyta przez Chan Hung Chi, cytowana przez Chao Yu-ling, por. *Embodying Identity...*, s. 7.

technika Marthy Graham tak dobrze zakorzeniła się na Tajwanie, stanowiąc przez kilka dekad podstawę profesjonalnego kształcenia tancerzy w tym rejonie Azji. Chen Ya-ping przywołała na poparcie tej tezy słowa samego Lina, które padły w jednym z wywiadów udzielonych przezeń w latach 70. Miał on powiedzieć, że taniec abstrakcyjny jest wbrew naturze Chińczyków, którzy lubią wiedzieć, o co chodzi (w tańcu), gdyż są z natury ukierunkowani na znaczenie⁹.

Jedną z takich znakomicie opowiedzianych historii była niewątpliwie *Opowieść o Białej Żmii* – taniec zainspirowany bardzo popularną zwłaszcza w epoce Ming (1638-1644) historią o żmii, która przemieniła się w piękną kobietę, zaznała ziemskiej miłości, ale za sprawą buddyjskiego mnicha została wygnana ze szczęśliwego domu i uwięziona pod pagodą nad słynnym Jeziorem Zachodnim w Hangzhou. Dopiero jej dorosły, wykształcony syn przywrócił należną matce cześć¹⁰. Owej szeroko znanej legendzie Lin Hwai-min nadał formę dynamicznego tańca nowoczesnego z elementami chińskiego tańca klasycznego, opowiadającego nowym językiem historię o pragnieniu miłosnym, miłości spełnionej, wchodzącej jednak w konflikt z bardziej ascetycznym modelem życia.

Podobną strategię choreograficzną Lin powtórzył również w wielkoformatowym spektaklu *Sen czerwonej komnaty*. Z popularnej qingowskiej powieści Cao Xu-qina (1715-1763/64) pod tym samym tytułem, o wielu wątkach i ogromnej liczbie postaci, wydestylował ten najważniejszy, dotyczący miłości dwojga głównych bohaterów i przedstawił go, wpisując w porządek przemijania pór roku: od delikatnej wiosny poczynając, poprzez dojrzałe, namiętne lato, do mglistej jesieni, aż po mroczną zimę w świecie przyrody, od wzlotu aż do upadku tradycyjnej chińskiej rodziny protagonisty, czyli od narodzin aż po śmierć w świecie ludzkim. Tematyka i poetyka tańca były wybitnie chińskie. Tajwańska badaczka, Huang Yin-ying postawiła nawet tezę, że Lin Hwai-mina zainspirowały horyzontalne zwoje typowe dla chińskiego malarstwa¹¹. Zapewne chciała w ten sposób podkreślić zarówno epicki wymiar jego kompozycji, jak i jej strukturę epizodyczną, gdzie widz podążał od jednej do drugiej sceny rodzajowej niczym w tradycyjnym malarstwie. W istocie jednak Lin okazał się i tym razem mistrzem łączenia technik i estetyk, wydawałoby się, nie do połączenia, już nie tylko pochodzących z tańca współczesnego i tradycyjnego chińskiego, ale także z zachodniego baletu, co nadało jego spektaklowi posmak elegancji, szlachetności i wyrafinowania.

Ostatnie dzieło, które pod względem tematycznej inspiracji można zaliczyć do chińskich choreografii Lin Hwai-mina, czyli *Dziewięć pieśni*, powstałe w 1993 roku, po kilkuletniej przerwie w latach 1988-1991 spowodowanej podróżami choreografa, poczuciem twórczego wypalenia i kłopotami finansowymi zespołu, zgodnie z zamysłem

⁹ Chen Ya-ping, *Dance History and Cultural Politics: A Study of Contemporary Dance in Taiwan, 1930s-1997*, New York 2003, s. 89.

¹⁰ W. Eberhard, *Symbole chińskie. Słownik. Obrazkowy język Chińczyków*, przeł. R. Darda, Kraków 1996, s. 278.

¹¹ Huang Yin-ying, *Lin Hwai-min's Dance Works Inspired by Literature: Nine Songs (1993) and Dream of the Red Chamber (1983)*, [w:] *Lin Huaimin. Wudao Guoji Xueshu Yantaohui lunwenji / Lin Hwai-min. International Dance Conference Proceedings 2005.8.2-3*, s. 49.

jego twórcy było nadzwyczaj eklektyczne. Wydawało się, jakby Lin chciał połączyć w jedno rozmaite doświadczenia ze swej kilkuletniej, dopiero co zakończonej peregrynacji po krajach Wschodu i Zachodu. Hybrydyczność tej kompozycji polegała na próbie pogodzenia zachodniego tańca nowoczesnego i wielu tradycji tańca azjatyckiego, tych dawnych i tych nowych, nie tylko konwencji opery pekińskiej, ale i jawajskiego tańca dworskiego, japońskiego *butō*, improwizacji w kontakcie (*contact improvisation*) wymyślonej w latach 70. XX wieku przez amerykańskiego tancerza Steve'a Paxtona (ur. 1939) zainspirowanego dalekowschodnimi sztukami walki. Nie mniej hybrydyczna była oprawa muzyczna tańca. Połączono w niej wokal tajwańskich Aborygenów, religijne melorecytacje buddyjskich mnichów, krzyki tancerzy, dźwięki tradycyjnej jawajskiej orkiestry oraz indyjskiego fletu. Za pomocą tak bardzo zróżnicowanych środków Lin snuł swoją niepokojącą, pełną tajemnic i niedopowiedzeń opowieść o szamańskich bóstwach, manipulacji i przemocy w świecie boskim i ludzkim. Ta różnorodność sprawiła, że nie było to dzieło spójne i harmonijne. Jego mroczny charakter także nie był typowy dla dotychczasowej estetyki prac Lina. Jednakże Huang Yin-ying dostrzegła w *Dziewięciu pieśniach* rodzaj witalności i surowego piękna typowego dla kultur prymitywnych. Uważała, że chociaż Lin zaczerpnął schemat dzieła z tradycji chińskiej, to jednak wzbogacił go o elementy nie tylko lokalnej tajwańskiej kultury, ale także wielu innych tradycji wschodnioazjatyckich¹². Wykroczył tym samym daleko poza pole tajwańsko-chińskich odniesień.

PRZEJŚCIE OD CHIŃSKIEJ DO TAJWAŃSKIEJ TEMATYKI I SYMBOLIKI

W grupie tańców inspirowanych tajwańską historią i doświadczeniami Tajwańczyków sytuują się trzy ważne prace choreograficzne Lin Hwai-mina: *Dziedzictwo* (*Xinchuan; Legacy*, 1978), *Moja nostalgia, moje piosenki* (*Wo de xiangchou, wo de ge; My Nostalgia, My Songs*, 1986) oraz *Portrety rodzinne* (*Jiazou hechang; Portraits of the Families*, 1997). Wszystkie one są wynikiem przemyśleń artysty na temat specyfiki tajwańskiej tożsamości kulturowej i stawiają pytanie, co oznacza bycie Tajwańczykiem w wymiarze tak prywatnym, jak i społecznym. W jakimś sensie Lin uczestniczył wówczas w ogólnokrajowej debacie o tej tematyce, której korzenie sięgały lat 20. i 30. XX wieku, a która ponownie podjęta została w piątej i szóstej dekadzie, a potem również u schyłku stulecia. Choreograf starał się wypracować własną opinię, dystansującą się od uwarunkowanych politycznie wypowiedzi swoich czasów¹³.

W grupie wymienionych utworów *Dziedzictwo* wydaje się najbardziej opalizujące i zmienia swój wydźwięk wraz z zachodzącymi przemianami dziejowymi i politycznymi. Opowiada bowiem historię o migracji chińskich przodków na dziką, tropikalną

¹² Tamże, s. 51.

¹³ Więcej na temat w rozdziale *W poszukiwaniu ciała tajwańskiego*, [w:] I. Łabędzka, *Zatańczyć niewidzialne. Tajwański Teatr Tańca Brama Chmur 1973-2019*, Poznań 2022, s. 97-137.

wyspę w poszukiwaniu nowego, lepszego życia, wolnego od klęsk, chorób i wyzysku, która następnie, w kontekście politycznej decyzji o zerwaniu stosunków dyplomatycznych z Tajwanem w grudniu 1978 roku, zamienia się w manifestację dumy, poczucia wolności i tajwańskości. Ów kontekst sprawił, że to właśnie ten taniec stał się kamieniem założycielskim Yunmen Wuji i przez wiele lat znajdował się w repertuarze zespołu, a w 2023 roku jego wymowne wznowienie w momencie, gdy Tajwan jest nieustannie atakowany i zastrasżany przez Chiny, celebrytuje półwiecze istnienia Cloud Gate. Chen Ya-ping słusznie zauważyła, że socjopolityczne znaczenie tego tańca daleko wykroczyło poza granice zwyczajnej kompozycji choreograficznej i na długi czas zajęło szczególne miejsce w sercach Tajwańczyków¹⁴. Po dziś dzień – można byłoby dodać. W zwrotnym momencie historii taniec dodawał siły, odwagi, wzmacniał poczucie jedności i solidarności mieszkańców wyspy niezależnie od tego, kim byli i kiedy na nią przybyli. Jednakże jego interpretacje bywały różne. Prawicowe władze ówczesnego Tajwanu odczytywały go jako przykład „zdrowego realizmu”, mimo że choreograf zbudował swoją kompozycję z wielce złożonej materii, nie tylko realistycznej, wykorzystał bowiem wiele symbolicznych gestów, rekwizytów, sposobów poruszania się. Połączył estetykę ludowych tańców ceremonialnych, ludowe formy muzyczne, elementy baletu klasycznego i taniec nowoczesny. Z kolei gdy wiele lat później zespół pojechał na występy do Chin komunistycznych, Chińczycy krytycy chwalili dzieło Lina za podkreślenie więzi z kulturą kontynentalną i tradycją dawnych Chin.

Lin Hwai-min, mimo politycznych zawirowań i dziejowych zwrotów, nigdy nie odcinał się od chińskich korzeni. Podczas pierwszych przedstawień *Dziedzictwa* w 1978 roku stał pośrodku sceny z zapaloną i wzniesioną pochodnią, otoczony przez widzów i tancerzy, którzy w pewnym momencie przekazywali mu płonące trociszki, zdejmowali swoje współczesne ubrania i ukazywali się w strojach przodków przybyłych z kontynentu¹⁵. Było to oczywiście nawiązanie do tytułu przedstawienia, jako że idiom *xin jin huo chuan*, który zainspirował tytuł spektaklu, znaczył w języku chińskim „drewno się wypala, a ogień zostaje przekazany”, co było jednoznaczne z podkreśleniem pokoleniowej ciągłości i kontynuacją rodowej tradycji. Przekazanie ognia było świadomym odwołaniem się do silnego w dawnych Chinach kultu przodków. Lin zatem nie negował kontynentalnej tradycji, przeciwnie, przejmował ją po to, by stworzyć własny mit założycielski Tajwanu i rytualno-ceremonialną opowieść o jego mieszkańcach, Tajwańczykach. Yao Yiwei słusznie nazwał taniec rytualnym dramatem (*jidianju*), a zarazem kolektywnym tańcem (*qunwu, jitiwu*), uważając, że kolektywność zawiera w sobie element rytualny¹⁶. W kompozycji rzeczywiście znajdowało się wiele zespołowych elementów choreograficznych, których zadanie polegało na wzmacnianiu idei wspólnotowego działania. Znakomitym posunięciem ze strony twórców spektaklu było

¹⁴ Chen Ya-ping, *Legacy and the Nativist Cultural Movement in 1970s Taiwan*, [w:] Lin Huaimin. *Wudao Guoji Xueshu Yantaohui lunwenji / Lin Hwai-min. International Dance Conference Proceedings 2005.8.2-3*, s. 117.

¹⁵ *Tamże*, s. 130.

¹⁶ Yao Yiwei, *Shiping Xinchuan [O Xinchuan]*, [w:] Yao Yiwei i in., *Yunmen wuhua [Rozmowy o tańcach Yunmen]*, Taipei 1981, s. 157-159.

zatrudnienie ludowego śpiewaka z Pindongu położonego w południowej części Tajwanu, Chen Da, który wykonywał charakterystycznym surowym głosem długą narracyjną pieśń opowiadającą o przybyciu na wyspę pierwszych migrantów z Chin. Podzielony na części epicki utwór został wykorzystany jako seria ilustracyjnych przerywników między ośmioma epizodami tańca. Ochrypli głos starca, w połączeniu z okrzykami tancerzy oraz ze stylizowanymi tańcami ludowymi, codziennymi, wyolbrzymionymi i zrytmizowanymi gestami, ruchami wykonywanymi przy pracy, budował niezwykle ekspresyjną dynamikę ikonicznego dzieła Lina o tajwańskich pionierach. W swoich prasowych wystąpieniach choreograf podsycił lokalny patriotyzm, z przekonaniem mówiąc o potrzebie jedności w trudnych czasach i wzajemnego wspierania się na wzór przodków sprzed kilkuset lat, jako że łódka, w której znowu znaleźli się Tajwańczycy, była miotana przez sztormowe fale¹⁷.

Dzieło *Moja nostalgia, moje piosenki* powstało niemalże dekadę później, gdy Tajwan zaczął się powoli zmieniać, procesy demokratyzacyjne nabrały impetu, a gospodarka wyspy kierowana była stopniowo na nowe tory. Tym razem zamiarem Lin Hwai-mina nie było stworzenie monumentalnej epickiej opowieści o wielkiej migracji Chińczyków z kontynentu na wyspę, ale raczej nostalgiczne wspomnienie Tajwanu czasów młodości choreografa, a zatem przełomu piątej i szóstej dekady XX wieku. Lin nadał swojej kompozycji strukturę luźno albo w ogóle niepowiązanych ze sobą epizodów, w których utrwalone zostały okruchy dawno minionego świata, nie zawsze – jak nakazywałyby poetyka sentymentalnego wspomnienia – pięknego i uładzonego. Nawiązanie do estetyki tańców Piny Bausch (1940-2009), niemieckiej choreografki i tancerki, której tańce Lin oglądał w latach 80. i z którą przyjaźnił się jeszcze później, pozwoliło mu ukazać nowe aspekty jego choreograficznej pracy, w której znalazło się miejsce na ironię, poczucie absurdu i groteski oraz umiejętność bawienia się tanecznymi konwencjami o zachodniej proweniencji.

Jeszcze inne tony wybrzmiały w powstałych dziewiętnaście lat po *Dziedzictwie Portretach rodzinnych*. Mimo że w nowym wielkoformatowym dziele Lina było nieco kontynuacji i nawiązań do wcześniejszej kompozycji, której cel stanowiło ugruntowanie mitu ojców-założycieli Tajwanu i umocnienie poczucia kulturowej i geograficznej wspólnoty, to jednak nowa praca skupiła się przede wszystkim na rozliczeniu się z dwudziestowieczną przeszłością Tajwanu, nie zawsze łatwą, a także na kwestiach tożsamościowych, które na przełomie ósmej i dziewiątej dekady – już po zniesieniu stanu wojennego w 1987 roku – zaprzętały umysły Tajwańczyków. Bezpośrednią inspiracją dla *Portretów rodzinnych* stała się wystawa fotograficzna zorganizowana w Jiayi przez Fundację Kulturalno-Edukacyjną w Xingang (Xingang Wenjiao Jijinhui). Zaprezentowano na niej około stu zdjęć przedstawiających codzienne życie miejscowej ludności w ciągu ostatniego stulecia, między końcem XIX a końcem XX wieku¹⁸. Stare fotografie,

¹⁷ Wen Manying, *Zai feng yu ru hai zhong yan Xinchuan* [Grać Dziedzictwo, gdy wiatr i deszcz przestonily mrokiem niebo], [w:] Yao Yiwei i in., *Yunmen wuhua* [Rozmowy o tańcach Yunmen], Taipei 1981, s. 189-198.

¹⁸ Więcej o tej wystawie zob. Chen Ya-ping, *Lishi de rongyan – Jiazu hechang* [Uroda historii – Portrety rodzinne], [w:] Chen Ya-ping i in., *Yunmen – Chuanqi* [Yunmen – Legenda], Taipei [s.a.], s. 124.

które Lin Hwai-min zaczął pod wpływem tej wystawy gromadzić, stały się okazją do stworzenia spektaklu multimedialnego, przedstawiającego codzienną obyczajowość i realia życia społeczeństwa wiecznych migrantów, przemieszczających się w poszukiwaniu dostatniejszego i bezpieczniejszego życia, ale też próbujących określić własną przynależność kulturową, językową i rasową. Historia współczesnego Tajwanu została zrekonstruowana za pomocą trzech diametralnie różnych systemów znakowych: fotografii projektowanych na tylny ekran sceny, głosów opowiadających z zascenia krótkie dramatyczne historie z ich osobistego życia, za którymi stała najczęściej wielka historia, oraz tańców wykonywanych przez artystów Yunmen. Ze sfragmentaryzowanej, epizodycznej struktury dzieła można było wyłować krótkie, nostalgiczne i pełne smutku prywatne świadectwa historii, jak i początkowo zabawne, ironiczne sceny, w których proste czynności mycia głów czy zębów zamieniały się nieoczekiwaniem w opresyjne, pełne przemocy akty, nasuwające skojarzenia z kolonialną, totalitarną władzą. Personifikując Tajwan i mówiąc, że wyspa jest kobietą, Lin ponownie odwoływał się do estetyki teatru tańca Piny Bausch. Kobieta-Tajwan była maltretowana, kneblowana i więziona, przemocą ubierana w tradycyjny strój, doprowadzana do obłądu. Jednakże potrafiła nieoczekiwanie przybrać figurę szamańskiej tancerki, której taniec pełen był ekspresji, mocy i wewnętrznej siły. Huang Ching-yi uważała, że dzieło Lina pokazywało przemianę tajwańskiej kobiecości z pasywnej w aktywną i wskazywało, że tajwańska tożsamość musi być definiowana przez samych Tajwańczyków, a nie przez kolonizatorów¹⁹.

WYKROCZENIE POZA OGRANICZENIA POSZUKIWAŃ TOŻSAMOŚCIOWYCH

Portrety rodzinne powstałe w 1997 roku były ostatnim dziełem, za pośrednictwem którego Lin Huai-min włączył się w powszechny dyskurs na temat kwestii historycznych, politycznych i kulturowych. Otaczający świat zaczął się gwałtownie zmieniać pod różnymi względami: swobody i szybkości przepływu informacji, upowszechnienia nowych technologii cyfrowych, zmian zachodzących w wielu dziedzinach sztuki, a także oczekiwań odbiorców wobec niej. Lin przestał się nieustannie pozycjonować względem chińskiej tradycji kontynentalnej i lokalnej tajwańskiej kultury. Kwestie tożsamościowe przestały mieć dlań tak istotne znaczenie jak do tej pory. Przez niemal dwie kolejne dekady choreograf skupił się na kwestiach czysto technicznych, dotyczących dynamiki ruchu, sposobów regulowania wewnętrznej energii przez tancerza. Swobodnie absorbował to, co było mu potrzebne w pracy choreograficznej z różnych tradycji, wschodniej i zachodniej. Studiował dalekowschodnie techniki medytacyjne i oddechowe (*qi-gong*), sztuki walki (*taiji daoyin*), prace teoretyczne na temat energii (*qi*) oraz estetykę chińskiej kaligrafii. Wypracował własny styl tańczenia, który definitywnie zrywał z zachodnią wertykalnością baletowego ruchu, kojarzącą się z marnotrawieniem energii

¹⁹ Huang Ching-yi, *Which Country Should I Love? Portrait of the Families by Cloud Gate Dance Theatre of Taiwan*, „Platform” 2009, vol. 4, no. 2, s. 65.

i wysyłaniem jej „w powietrze” w linii prostej, a nawiązywał do dalekowschodnich metod zarządzania energią, skupiania jej w ciele tancerza, mądrego jej dystrybuowania poprzez tańczenie „bliżej ziemi” i zgodnie z linią koła i spirali.

Efektom tych wieloletnich studiów teoretycznych i praktycznych było powstanie kaligraficznych serii tańców: *Kursywy* (*Xingcao; Cursive*, 2001), *Kursywy II* (*Xingcao II; Cursive II*, 2003), *Dzikiej kursywy* (*Kuangcao; Wild Cursive*, 2005), *Bieli* (*Bai; White*, 2006) i *Plam wody na ścianie* (*Wulouhen; Stains of Water on the Wall*, 2010). Wszystkie one, niezależnie od ich zróżnicowania, wyrosły z głębokiego namysłu i studiów Lina nad tradycyjną kaligrafią chińską, jej psychosomatycznymi aspektami, znaczeniem pustki i pełni, linii i tchnienia w sztuce kaligrafa i zarazem w sztuce tancerza. Przeszedł on właściwie całą kaligraficzną drogę, od adepta tej sztuki, który w pierwszej *Kursywie* uważnie komponuje kaligraficzno-taneczne kreski, wpisując je ostrożnie w figurę kwadratu, by w *Dzikiej kursywie* pozwolić sobie już na większą swobodę kompozycyjną, a w *Plamach wody na ścianie* osiągnąć prawdziwe mistrzostwo i sprawić, że tancerze zdają się unosić ponad powierzchnią sceny. W tym samym czasie choreograf podejmował eksperymenty jeszcze innego rodzaju. Nawiązanie współpracy z chińskim instalatorem światowej sławy, Cai Guoqiangiem (ur. 1957), znanym głównie z pirotechnicznych instalacji na wolnym powietrzu i obrazów „malowanych” odpalonym prochem, zaowocowało niezwykłym spektaklem *Wiatr – Cień* (*Feng – Ying; Wind – Shadow*, 2006), który był namysłem obu twórców nad naturą tytułowego wiatru oraz cienia. Z kolei *Słuchając rzeki* (*Tinghe; Listening to the River*, 2010) robiło śmiały użytek z nowoczesnych technologii cyfrowych, a dekoracje w całości miały charakter wideo-projeckcji, pozwalającej tancerzom wykonywać swoje układy na tle obrazów wody w ruchu, wyświetlanych na całej powierzchni sceny. Elementy tradycyjnej estetyki chińskiej łączyły się w tych spektaklach z cyfrowymi nowinkami i dawne rozróżnienia na to, co kontynentalnej chińskiej proweniencji, a co lokalnego tajwańskiego pochodzenia, nie miało już większego znaczenia w twórczości Lin Hwai-mina, bo jedno i drugie stanowić zaczęło immanentną tkankę jego dzieł i właściwie nie mogło już być wzajemnie przeciwstawiane. A jednak tajwańska nuta raz jeszcze zabrzmiała w ostatnich pracach Lina, jakby na pożegnanie z publicznością, przywołanie umiłowanego miejsca, ale także jako przestroga starego mistrza.

Skomponowany na czterdziestolecie istnienia zespołu *Ryż* (*Daomi; Rice*, 2013), którego przedpremierowy pokaz miał miejsce wśród pozłoczonych łąnów ryżu uprawianego na polach Chishang położonych w dolinie Huadong w środkowo-wschodnim Tajwanie, był nostalgicznym przywołaniem rajskiej, mitycznej krainy, która dla wielu mieszkańców wyspy jest ikonicznym miejscem – esencją piękna tajwańskiego krajobrazu, gdzie błękitne niebo, złocące się pola tuż przed zbiorami, okolone sinawymi górami poprzetykanymi białymi jak śnieg chmurami, gwarantują niezapomniane widoki. W lirycznym spektaklu, tworzące tło dla tancerzy wideograficzne obrazy²⁰ zmieniające się wraz z porami roku były dopełnieniem ruchu artystów, którzy tańczyli podobnie

²⁰ Autorem wideograficznych kompozycji użytych do stworzenia wyświetlanych na scenie dekoracji w ostatnich tańcach Lin Hwai-mina był Howell Hao-jan Chang (Zhang Haoran).

jak chłopci sadzący i zbierający ryż na polach, czyli blisko ziemi, bez zbędnego wysiłku, oszczędzając energię, z użyciem prostych rekwizytów. Nieszkolone głosy wiejskich śpiewaków Hakka²¹ i operowy głos Marii Callas oraz muzyka francuskiego kompozytora przełomu XIX i XX wieku Camille'a Saint-Saënsa, stanowiące muzyczną ilustrację tańca, wskazywały na dwie istotne cechy tego spektaklu, ale i dwa dopełniające się aspekty tajwańskiej rzeczywistości: większą prostotę, czasem może nawet i nieokrzesanie oraz najwyższego lotu subtelność, elegancję i wyrafinowanie. Tajwańska idylla osiągała akustyczną i kinetyczną pełnię.

Ostatnim akordem pożegnania Lin Hwai-mina z publicznością była *Formoza* (*Guanyu daoyu; Formosa*, 2017) – taniec, którego tytuł nie pozostawiał wątpliwości, co zaprzętało myśl choreografa u kresu jego twórczej kariery. Był to jednak akord zaskakująco mroczny. Lin zwrócił uwagę widzów na skrywane, niepokojące, wręcz tragiczne oblicze wyspy, powstałej z ognia i wody, skazanej na byt w „pacyficznym pierścieniu ognia”, rozdieranej wewnętrznymi konfliktami. Spektakl stał się poniekąd zwiastunem niepokojów i zamętu, które nadeszły wraz ze światową epidemią i wojną na Ukrainie. Tym razem wideograficzne dekoracje ukazywane na scenie, złożone ze znaków, które najpierw były fragmentami tekstów tajwańskich autorów piszących o Tajwanie, by w dalszej części ulec dekompozycji i rozpadowi, przechodziły nieodwracalną metamorfozę w miarę narastającego napięcia i walki między tańczącymi. Stawały się w finale odłamkami skał lub bomb, spadającymi z góry na tancerzy i zamieniającymi scenę w prawdziwe pobożewisko zdegradowanych wartości i słów. Pastoralna wizja Tajwanu z *Ryżu* została dopełniona przez choreografa apokaliptycznym obrazem wyspy, co w dzisiejszych realiach politycznych, w obliczu agresji demonstrowanej Tajwanowi przez Chiny każdego dnia, nabrało złowrogiego wydźwięku i stało się przestrożą dla nas wszystkich. Taniec nie jest polityką, ma jednak szczególną moc. Powołując do istnienia efemeryczne piękno, czyni nas wolnymi, a zarazem przypomina, że wolność jest wartością najwyższą.

BIBLIOGRAFIA

- Chao Yu-ling, *Dance, Culture and Nationalism: The Socio-Cultural Significance of the Cloud Gate Dance Theatre Repertoire in Taiwanese Society*, London 2009, City, University of London [niepublikowana rozprawa doktorska].
- Chao Yu-ling, *Embodying Identity: The Socio-Cultural Significance of the Cloud Gate Dance Theatre Repertoire (1973-1997) in Taiwanese Society*, [w:] Lin Huaimin. *Wudao Guoji Yantaohui lunwenji / Lin Hwai-min. International Dance Conference Proceedings 2005.8.2-3*, Taipei 2005, s. 3-42.
- Chen Ya-ping, *Dance History and Cultural Politics: A Study of Contemporary Dance in Taiwan, 1930s-1997*, New York 2003, New York University [niepublikowana rozprawa doktorska].

²¹ Grupa Chińczyków Han, pochodzących z południa Chin kontynentalnych, zamieszkująca Tajwan i Azję Południowo-Wschodnią.

- Chen Ya-ping, *Legacy and the Nativist Cultural Movement in 1970s Taiwan*, [w:] Lin Huaimin. *Wudao Guoji Xueshu Yantaohui lunwenji / Lin Hwai-min. International Dance Conference Proceedings 2005.8.2-3*, Taipei 2005, s. 116-135.
- Chen Ya-ping, *Lishi de rongyan – Jiazhu hechang [Uroda historii – Portrety rodzinne]*, [w:] Chen Ya-ping i in., *Yunmen – Chuanqi [Yunmen – Legenda]*, Taipei [s.a.], s. 122-147.
- Eberhard W., *Symbole chińskie. Słownik. Obrazkowy język Chińczyków*, przeł. R. Darda, Kraków 1996.
- Huang Ching-yi, *Which Country Should I Love? Portrait of the Families by Cloud Gate Dance Theatre of Taiwan*, „Platform” 2009, vol. 4, no. 2, s. 58-77.
- Huang Yin-ying, *Lin Hwai-min's Dance Works Inspired by Literature: Nine Songs (1993) and Dream of the Red Chamber (1983)*, [w:] Lin Huaimin. *Wudao Guoji Xueshu Yantaohui lunwenji / Lin Hwai-min. International Dance Conference Proceedings 2005.8.2-3*, Taipei 2005, s. 42-52.
- Lin Huaimin, *Gaochu yanliang. Lin Huaimin wudao sui yue gaobai [Spojrzenie z wysoka. Opowieść Lin Huaimina o tanecznych sezonach]*, Taipei 2017.
- Łabędzka I., *Zatańczyć niewidzialne. Tajwański Teatr Tańca Brama Chmur 1973-2019*, Poznań 2022.
- Reynolds N., McCormick M., *No Fixed Points: Dance in the Twentieth Century*, New Heaven – London 2003.
- Wen Manying, *Zai feng yu ru hai zhong yan Xinchuan [Graż Dziedziectwo, gdy wiatr i deszcz przestonily mrokiem niebo]*, [w:] *Yunmen wuhua [Rozmowy o tańcach Yunmen]*, red. Yao Yiwei i in., Taipei 1981, s. 189-198.
- Yang Lihui, An Deming, Turner J.A., *Handbook of Chinese Mythology*, Oxford 2005.
- Yao Yiwei, *Shiping Xinchuan [O Xinchuan]*, [w:] Yao Yiwei i in., *Yunmen wuhua [Rozmowy o tańcach Yunmen]*, Taipei 1981, s. 155-161.

Izabella ŁABĘDZKA – teatrolog, sinolog, komparatysta, tłumacz literatury chińskiej. Profesor sinologii Uniwersytetu im. Adama Mickiewicza. Ukończyła studia teatrolologiczne i sinologiczne w Warszawie. Studiowała język chiński i literaturę oraz odbywała staże doktorskie na Uniwersytecie Pekinśkim i na Uniwersytecie Fudan w Szanghaju (1984-1985, 1990-1991, 1996). Jest specjalistą w zakresie chińskiego i tajwańskiego teatru i dramatu, komparatystyki literackiej i teatralnej. Od 2004 roku prowadzi badania naukowe na Tajwanie w zakresie chińsko-tajwańskiej kultury, sztuk pięknych i sztuk widowiskowych jako stypendystka Centralnej Biblioteki Narodowej na Tajwanie, Chiang Ching-kuo Foundation i Ministerstwa Spraw Zagranicznych Tajwanu (Taiwan Fellowship). W ostatnim piętnastoleciu opublikowała *Gao Xingjian's Idea of Theatre. From the Word to the Image*, Leiden – Boston 2008, *Cud ucieleśnionych metamorfoz. Tajwański teatr tańca i ruchu*, Poznań 2020 oraz wydaną w 2022 roku monografię *Zatańczyć niewidzialne. Tajwański Teatr Tańca Brama Chmur 1973-2019*.