

---

## WPROWADZENIE

W swoim opracowaniu poświęconym teatrowi postdramatycznemu Hans-Thies Lehmann zauważył przed laty, że teatr tańca przeżywa „nieustającą koniunkturę”. Pisał: „Teatr tańca odsłania zasypane ślady cielesności. Wzmacnia, przesuwa, kreuje impulsy ruchu i gesty ciała, a w ten sposób przypomina potencjalne, zapomniane, niewolnione dotąd możliwości języka ciała”<sup>1</sup>. W czasach, gdy słowa w coraz mniejszym stopniu niosą jakikolwiek sens, a w ustach kuglarzy stają się narzędziem opresji, teatr tańca wskazuje nam drogę odwrotu i miejsce schronienia. Uzmysławia nam, że od słowotoku i bezsensu można skutecznie się odizolować, a także szukać sprawniejszych, pozawerbalnych sposobów komunikowania się. Mój monograficzny projekt zapoczątkowany piętnaście lat temu, podczas pierwszej wizyty badawczej na Tajwanie, jest próbą pokazania, że warto zagłębiać w taneczne obszary cielesności, ciszy, milczenia oraz kontemplacji, bo tam skryły się często odrzucane w naszym nowoczesnym świecie wartości i postawy: dążenie do solidnego rzemiosła, artystyczna rzetelność, pragnienie samodoskonalenia fizycznego i duchowego. Teatr tańca nakierowuje naszą uwagę na delikatne piękno przemijającego ludzkiego ciała i wizualną urodę kreowanych przez tancerzy efemerycznych scenicznych światów.

W mojej monograficznej serii przedstawiam najbardziej wysublimowane współczesne formy tajwańskiego teatru tańca i teatru ruchu stworzone przez choreografów oraz reżyserów urodzonych na Tajwanie w późnych latach czterdziestych lub pięćdziesiątych ubiegłego wieku, których apogeum twórczości przypada na przełom tysiącleci. Wszyscy oni od dawna cieszą się na całym świecie zasłużoną sławą budowaną latami ciężkiej pracy i doskonalenia własnego warsztatu choreograficznego oraz techniki tancerzy prowadzonych przez nich zespołów. Twórców

---

<sup>1</sup> Hans-Thies Lehmann, *Teatr postdramatyczny*, przeł. D. Sajewska, M. Sugiera, Kraków 2004, Księgarnia Akademicka, s. 150.

tych form teatru tańca i teatru ruchu łączy również to, że tworząc swoje awangardowe spektakle, odwołują się do tradycji, zarówno wyspiarskiej tajwańskiej, jak i chińskiej kontynentalnej. W niniejszym opracowaniu obiektem moich analiz są dzieła Liu Jingmin (Liu Ching-Ming)<sup>2</sup> i jej You Juchang (Youren Shengu, U-Theatre), Lin Lizhen (Lin Lee-Chen) oraz Wugou Wudao Juchang (Legend Lin Dance Theatre), a także innych tancerzy i choreografów, którzy zwłaszcza w latach dziewięćdziesiątych zwrócili się ku filozofii ciała w tradycji dalekowschodniej i wyciągnęli ze studiów nad nią praktyczne wnioski, jak chociażby Liu Shaolü (Liou Shaw-lu). Dokonania Lin Huaimina (Lin Hwai-Min) i Yunmen Wuji (Cloud Gate Dance Theatre) zostaną, ze względu na ogrom dzieła, przedstawione w osobnym opracowaniu monograficznym, które ukaże się już niebawem.

Zastanawiające może się wydawać powstanie w drugiej połowie XX w. na małej wyspie położonej u brzegów olbrzymiego kontynentu, w miejscu mającym przecież dość ubogą tradycję *modern dance*, tak wielu zróżnicowanych teatrów tańca i ruchu, które osiągnęły niezwykle wysoki poziom artystycznego rzemiosła. Bliższe przyjrzenie się zjawisku pozwala dostrzec, że za światowym sukcesem tajwańskich tancerzy i choreografów stoją – przynajmniej na początku, ale często i później – bardzo skromne środki finansowe, niebywała determinacja i wybitny talent poszczególnych jednostek, które potrafią skupić wokół siebie poszukujących i twórczych artystów.

Początki tańca nowoczesnego w Chinach kontynentalnych i na Tajwanie wyglądały u progu XX w. podobnie, ale w połowie tego stulecia ich drogi rozeszły się na dobre. Pierwsze zwiastuny nowego rodzaju tańca pojawiły się w Chinach w ostatnich latach panowania dynastii Qing (1644–1912). W roku 1902 Yu Rongling – córka chińskiego ambasadora w Paryżu, która pobierała nauki u samej Isadory Duncan<sup>3</sup> – wystąpiła w pałacu przed cesarzową wdową Cixi (1835–1908) w *Tańcu greckim* (*Greek Dance*). W latach dwudziestych minionego stulecia, a zatem już w okresie

---

<sup>2</sup> W całej pracy stosuję zasadniczo obowiązującą obecnie transliterację chińskich znaków zwaną *pinyin*, ale zwłaszcza w przypadku nazwisk tajwańskich zapisuję je przy pierwszym użyciu zarówno w *pinyin*, jak i używanej na Tajwanie transliteracji zbliżonej do systemu Gilesa-Wade'a, a w dalszym toku wywodu w taki sposób, jaki jest preferowany przez tajwańskich autorów publikacji naukowych, na które się powołuję w odniesieniu do ich własnych nazwisk.

<sup>3</sup> Isadora Duncan (1877 lub 1878–1927) – amerykańska tancerka, która zrewolucjonizowała taniec, wyzwalając go z okowów baletu klasycznego; opierała swoje kompozycje taneczne na bardziej naturalnym rytmie i ruchu; stała się zwiastunką nowego ekspresjonistycznego stylu tańczenia, torując drogę takim twórczyniom tańca nowoczesnego, jak Mary Wigman i Martha Graham.

Republiki, w Chinach wystąpił między innymi amerykański zespół Denishawn<sup>4</sup> (1925), a także Irma Duncan<sup>5</sup> (1928)<sup>6</sup>.

Jednak to nie amerykański, ale niemiecki taniec nowoczesny zaszczepiali na rodzinnej ziemi chińscy pionierzy sztuki tanecznej. Jednym z nich był Wu Xiaobang (właśc. Wu Zubei, ur. 1906), który miał przybrać imię Xiaobang ku czci polskiego kompozytora i pianisty Fryderyka Chopina<sup>7</sup>. Wu jako dwudziestoparolatek udał się na studia muzyczne do Japonii, lecz tam zafascynował go taniec. Wkrótce po przybyciu (1929) wstąpił do Instytutu Tańca Masao Takaty (1895–1929), by tam studiować balet klasyczny. Masao Takata, która uczyła się w Paryżu u Isadory Duncan, wprowadziła pod jej wpływem nowatorskie elementy do nauki baletu: naturalność ruchu i kreatywność tancerzy. Wu Xiaobang miał okazję zobaczyć w Japonii również występy Ishii Baku<sup>8</sup> i jego koreańskiego ucznia Chai Sung-Hui, co nie pozostało bez znaczenia dla jego dalszych wyborów artystycznych<sup>9</sup>. W kolejnych latach kilkakrotnie powracał do swej ojczyzny, a następnie do Japonii. W Chinach, w kosmopolitycznym Szanghaju próbował otworzyć szkołę tańca, a także występować solo. W połowie lat trzydziestych, nawet w tak otwartym na zachodnie trendy wielkim mieście jak Szanghaj, uprawianie zawodu tancerza wiązało się z dużym ryzykiem, nie było ani zajęciem respektowanym, ani przynoszącym finansową stabilizację. Na przedstawieniach Wu zjawiali się pojedynczy widzowie, a jego szkoła wkrótce zbankrutowała. Tancerz nie dawał jednak za wygraną. Jeszcze dwukrotnie wyjeżdżał do Japonii, by dalej się doskonalić. W Instytucie

---

<sup>4</sup> Denishawn School of Dancing and Related Arts – założona w USA przez Ruth St. Denis i Teda Shawna w 1915 r.; działała do roku 1931, tworząc podwaliny amerykańskiego tańca nowoczesnego (Martha Graham, Doris Humphrey, Charles Weidman). Szkoła kształciła w zakresie różnych technik i tradycji (balet klasyczny, tańce orientalne, hiszpańskie, taniec nowoczesny według technik wypracowanych przez Rudolfa von Labana i Émile’a Jacques’a-Dalcroze’a). Zespół występował nie tylko w USA, ale również na Dalekim Wschodzie (1925–1926); miał w repertuarze występy solowe tancerzy i widowiska wielkoformatowe bazujące nierzadko na orientalnych motywach (zob. *Cyclopaedia Britannica*, 2002, britannica.co.uk, zapis CD).

<sup>5</sup> Irma Duncan (1897–1977) – adoptowana córka Isadory Duncan, tancerka i nauczycielka tańca; debiutowała jako dziecko w 1905 r., karierę zakończyła w roku 1930. Kształciła się w szkole przybranej matki, później uczyła w jej szkołach tańca i współzakładała z nią owe szkoły. Jako artystka była szczególnie aktywna w drugiej i trzeciej dekadzie XX w. Występowała w Niemczech, Francji, USA, Chinach. W 1930 r. osiedliła się w USA.

<sup>6</sup> Ou Jian-Ping, *From ‘Beasts’ to ‘Flowers’: Modern Dance in China*, [w:] *East Meets West in Dance. Voices in the Cross-Cultural Dialogue*, eds. Ruth Solomon, John Solomon, Australia 1995, Harwood Academic Publishers, s. 30.

<sup>7</sup> Tak wymawiane i transkrybowane było wówczas nazwisko Chopina.

<sup>8</sup> Ishii Baku (1886–1962) – japoński tancerz i choreograf tworzący pod wpływem nowego tańca Isadory Duncan; w latach 1922–1925 występował w Europie i Stanach Zjednoczonych; po powrocie do Japonii otworzył własną szkołę tańca.

<sup>9</sup> Ou Jian-Ping, *From ‘Beasts’ to ‘Flowers’...*, s. 30–31.

Masao Takaty pogłębiał swoje umiejętności w zakresie baletu klasycznego, a podczas letnich warsztatów wraz z Takaya Eguchi (1900–1977) i Misako Miya (1907–2009) zdobywał umiejętności w dziedzinie niemieckiego tańca nowoczesnego. Jego technikę i styl tańczenia tak oto ujęła Helly Minarti: „Wu wyprowadzał swoje ruchy z życia codziennego i sztuk walki. Wzorował się również na jakości uczucia, siły i kierunku Labana oraz idei wizualnych aspektów tańca Shijingmo [naśladowcy Rudolfa von Labana – I.L.]”<sup>10</sup>. Podczas wojny chińsko-japońskiej (1937–1945) Wu Xiaobang występował w solowych tańcach o patriotycznym wydźwięku, a także kształcił uczniów. Jego taneczną działalność przerwała „rewolucja kulturalna” (1966–1976). Taniec nowoczesny jako forma sztuki przejęta z Zachodu nie był mile widziany w dobie komunistycznej dyktatury mas, które to masy czuły się nieswojo w obliczu tej elitarniej, ekspresyjnej i kultuwującej kreatywność oraz indywidualizm formy sztuki.

Podobny los spotkał Dai Ailian (1916–2006), która najpierw studiowała w Royal School of Ballet i była uczennicą Antona Dolina<sup>11</sup> i Margaret Craske<sup>12</sup>, by później zetknąć się ze szkołami tańca Mary Wigman<sup>13</sup> i Kurta Jossa<sup>14</sup>. Dai Ailian koncentrowała się jednak głównie na balecie klasycznym. Po zakończeniu wojny stanęła na czele Pekinńskiej Szkoły Tańca, która kształciła tancerzy baletu. Sporadycznie opracowywała w niezwykle nowatorski sposób chińskie tańce ludowe oraz tańce mniejszości etnicznych. Jej karierę artystyczną przerwało na długie lata zesłanie na wieś podczas „rewolucji kulturalnej”. Po jej zakończeniu wróciła jednak do nauczania baletu.

Ou Jian-Ping umiejętnie podkreśla różnicę w podejściu do edukacji tanecznej przez Wu Xiaobanga i Dai Ailian. O ile Dai musiała poddać

---

<sup>10</sup> Helly Minarti, *Transculturating Bodies: Politics of Identity of Contemporary Dance in China*, [www.asianscholarship.org/asf/ejournal/articles/helly\\_m.pdf](http://www.asianscholarship.org/asf/ejournal/articles/helly_m.pdf) [dostęp: 27.12.2012].

<sup>11</sup> Anton Dolin (1904–1983) – brytyjski tancerz baletowy i choreograf. W latach dwudziestych XX w. tancerz Ballets Russes S. Diagilewa. W latach trzydziestych i czterdziestych tańczył kolejno w Vic-Wells Ballet i Ballet Theatre.

<sup>12</sup> Margaret Craske (1892–1990) – brytyjska tancerka baletowa, nauczycielka tańca i choreografka; uczennica Enrica Cecchettiiego; rozwijała jego metodę w Anglii i Stanach Zjednoczonych. W latach 1950–1980 uczyła w American Ballet Theatre, Metropolitan Opera Ballet School i Manhattan School of Dance. Do jej uczennic należała Margot Fonteyn.

<sup>13</sup> Mary Wigman (1886–1973, właśc. Marie Wiegmann) – niemiecka tancerka i choreografka, pionierka nowoczesnego tańca ekspresjonistycznego, uczennica Émile’a Jacques’a-Dalcroze’a i Rudolfa von Labana; debiutowała w 1914 r. W okresie międzywojennym wpłynęła na taniec nowoczesny w Europie Środkowej i Stanach Zjednoczonych. Wśród jej uczniów byli najwybitniejsi tancerze XX w.: Harald Kreutzberg, Yvonne Georgi i Hanya Holm.

<sup>14</sup> Kurt Joss (1901–1979) – niemiecki tancerz baletowy i choreograf; uważany za jednego z twórców teatru tańca (*Tanztheater*); umiejętnie łączył elementy baletu klasycznego z teatrem. Był założycielem słynnego Folkwang Tanztheater w Essen oraz współzałożycielem znanej szkoły tańca w Darlington Hall w Devon.

się dyktatowi sowieckich ekspertów baletowych, o tyle Wu ocalił swoją artystyczną i edukacyjną wolność: „Wolał, by szkoła kształciła na swój (chiński) sposób, z jakimś wsparciem niemieckiego tańca nowoczesnego, który mógł skutecznie nauczyć studentów tworzyć na swój własny rachunek”<sup>15</sup>.

Wydawać by się mogło, że po zakończeniu „rewolucji kulturalnej” taniec nowoczesny, podobnie jak sztuki piękne, film czy teatr eksperymentalny, rozwinię się z impetem jako jedna z najbujniej kwitnących dziedzin współczesnej sztuki światowej, zwłaszcza na fali ogólnochińskiej debaty o kryzysie sztuki i potrzebie jej odnowy w ósmej dekadzie minionego wieku. Tak się jednak nie stało. Helly Minarti zauważyła wręcz odwrotną tendencję: „Co dziwne, taniec współczesny został *wykluczony* z dyskursu o reformie – podobnie jak muzyka rockowa – jedno i drugie postrzegano jako *niebezpieczne*, a co więcej, nie uważano ich za reprezentatywne dla chińskiej nowoczesności”<sup>16</sup>. Taniec nowoczesny, ze względów politycznych, ideologicznych był formą sztuki skrajnie podejrzaną, obcą chińskim gustom wypaczonym przez komunistyczną propagandę, nie miał wybitnych tancerzy i pedagogów, a także kontaktów z nowoczesnym tańcem na Zachodzie, a genetyczna wręcz dla tej sztuki skłonność do przekraczania granic i łamania tabu, niczym niepohamowane poczucie wolności, improwizacyjne podejście i techniczna wszechstronność z jednej strony budziły przerażenie, a z drugiej były nieosiągalne dla chińskich tancerzy okresu porewolucyjnego. Długoletnia indoktrynacja, by nie powiedzieć tresura, skutecznie zniszczyła w Chińczykach głębokie pokłady kreatywności. Na przeszkodzie rozwojowi tańca nowoczesnego w Chinach stały także wszechpotężna cenzura, nieustanna ideologiczna kontrola i polityczny nacisk. Również chińscy krytycy oraz historycy tańca podejmowali próby określenia przyczyn jego tak późnego startu. Ou Jian-Ping wskazuje na bardzo zróżnicowane czynniki ekonomiczne, społeczne, ideologiczne, edukacyjne, estetyczne i techniczne. Zarówno konfucjański, jak i maoistowski autorytaryzm nie promowały indywidualizmu i poczucia wolności stojących u źródeł tańca nowoczesnego. Rygory, szablony i schematy baletu klasycznego lepiej pasowały do chińskiej mentalności: „(...) balet, chociaż pod względem estetycznym może być przeciwny autentycznej chińskiej tradycji, to pod względem ideologicznym, wraz ze swą wysoce rozwiniętą formą wymagającą absolutnej jedności myślenia i ruchu, wychodził naprzeciw potrzebom Mao Zedonga, który zamierzał

---

<sup>15</sup> Ou Jian-Ping, *From 'Beasts' to 'Flowers'...*, s. 32. Wszystkie tłumaczenia pochodzą od autorki niniejszej monografii, o ile nie zaznaczono inaczej.

<sup>16</sup> Helly Minarti, *Transculturating Bodies...*

ściśle kontrolować Chiny”<sup>17</sup>. Ou Jian-Ping uważa, że taniec nowoczesny rozwinął się głównie tam, gdzie panował duch demokracji.

Nie ma wątpliwości, że na dziejach tej formy tańca w Chinach XX w. zaważyła polityka. Znamienny jest przypadek tancerza Guo Mingda, który w połowie minionego stulecia studiował w USA techniki tańca *modern* przez osiem lat. „Co tragiczne, kiedy powrócił do Chin w 1956 r., stał się ofiarą antyamerykańskiej gorączki tamtych czasów i został zesłany do prowincji Guizhou, miejsca położonego daleko od Pekinu – kulturalnego centrum Chin. Podczas *rewolucji kulturalnej* został wezwany do Pekinu i zmuszony do dezinformowania na temat tańca nowoczesnego, krytykowania go jako *stylu dekadentckiego i szalonego, jako pesymistycznego, przygnębiającego mistycyzmu reprezentującego brak wyjścia i beznadziejną walkę amerykańskiej reakcyjnej klasy rządzącej* itd.”<sup>18</sup>. Czytając te absurdalne oskarżenia, można jedynie zastanawiać się, jak wyglądałyby koleje tańca nowoczesnego w Chinach, gdyby nie dyktat polityków i cenzorów spod ciemnej komunistycznej gwiazdy. Okazuje się jednak, że gdy dyktatorskie zapędy na moment słabną, determinacja jednego wybitnego i upartego tancerza, choreografa i pedagoga może odmienić bieg historii sztuki tanecznej. W roku 1985 na czele kantońskiej Akademii Tańca stanęła znawczyni tradycyjnego chińskiego tańca ludowego – Yang Meiqi. Dzięki jej odwadze i uporowi taniec nowoczesny mógł ponownie zaistnieć w Chinach po wielu dekadach przerwy i nader skromnych początkach.

Yang Meiqi doskonale zdawała sobie sprawę z kryzysu ówczesnego chińskiego tańca oraz baletu i upatrywała jego przyczynę w jednostronności kształcenia i destrukcyjnym wpływie sowieckiego systemu edukacji baletowej na chińskich tancerzy. Mówiła otwarcie i dosadnie:

Przez wiele dekad dla kilku generacji studentów była to tylko kwestia powtarzania bez końca tych samych starych rzeczy. Ten taniec był bardzo jałowy i przewidywalny; nawet jak się zamknęło oczy w środku kawałka, wiadomo było, co się dzieje na scenie. Wszystkie ruchy były jednakowe. Tancerze nawet nie pamiętali, o co chodziło w ich tańcu; nakładali na twarz krzykliwy makijaż oraz piękne kostiumy i wykonywali na scenie ruchy według ustalonego schematu. Chodziło tylko o sztuczny uśmiech i próbę projekcji wcześniej określonych emocji, które nie miały nic wspólnego z realnym życiem<sup>19</sup>.

Warto przypomnieć, że najwybitniejsi tancerze i choreografowie zachodniego tańca *modern* XX i XXI w. najczęściej mieli gruntowne wykształcenie baletowe. Lata rygorystycznego treningu i poznanie technik baletowych

<sup>17</sup> Ou Jian-Ping, *From 'Beasts' to 'Flowers'...*, s. 33.

<sup>18</sup> Ibidem, s. 34.

<sup>19</sup> Yang Mei-Qi, *Bringing Modern Dance to China*, [w:] *East Meets West in Dance...*, s. 38.



nie przeszkodziły im w wykształceniu nowatorskich technik tańca nowoczesnego, po prostu dlatego, że potrafili przemyśleć lekcję udzieloną im przez balet klasyczny i zastosować ją do indywidualnych poszukiwań. Chińskiego fiaska w zetknięciu z baletem klasycznym w rosyjskim wydaniu upatrywać należy raczej w bezmyślnym przejęciu jego schematów, bez poddania ich rewizji i reinterpretacji, bez przefiltrowania przez dalekowschodnią filozofię ruchu i lokalną specyfikę ciała. Chińscy tancerze oraz choreografowie doby maoistowskiej nie ośmielali się nawet pomyśleć, że ich ciało jest ich prywatną własnością, a perfekcyjnie i wszechstronnie wykształcone może stać się sprawnym narzędziem indywidualnej ekspresji.

Okazją do gruntownych analiz, szukania sposobów reformy systemu edukacji tanecznej i wytyczania nowych szlaków dla chińskich tancerzy przyszłości stała się wyprawa Yang Meiqi do Nowego Jorku w latach osiemdziesiątych XX w., kiedy to Chiny powoli otwierały się na Zachód. W Ameryce dane jej było obejrzeć różnorodne rodzaje tańca nowoczesnego, odwiedzić szkoły zajmujące się kształceniem tancerzy oraz przyglądać się tanecznym warsztatom. Po powrocie do kraju relacjonowała:

Było to niezwykle wyzwalające; moje rozumienie tego, co stanowi istotę tańca, bardzo się poszerzyło. Zobaczyłam, że taniec dzieje się poprzez ciało, którego właścicielem jest osoba. A zatem jest to forma sztuki służąca bardzo prywatnemu rodzajowi ekspresji. Nie powinna być ona kontrolowana przez żadnego zewnętrznego pośrednika, który kierowałby nią w taki czy inny sposób. Zwłaszcza jeśli chodzi o edukację taneczną, istotne jest rozpoznać, że trening nowoczesny nie tylko koncentruje się na źródle energii albo ważności tylko jednej części ciała. Dotyczy on całościowej koncepcji ciała w czasie i przestrzeni. Odkryłam, że lekcje tańca nowoczesnego wymagają więcej siły umysłu niż energii fizycznej, to było dla mnie bardzo cenne<sup>20</sup>.

Yang Meiqi dostrzegła, że wyuczoną taneczną technikę trzeba wesprzeć umiejętnościami improwizacyjnymi, nowym podejściem do przestrzeni oraz własnego ciała. Po wielu trudach, przewyciężeniu oporów lokalnej biurokracji i aparatu partyjnego, ominięciu zawirowań oficjalnej polityki kulturalnej w tamtym czasie, których wyrazem była między innymi kampania przeciw burżuazyjnemu liberalizmowi (1986–1987), czyli Zachodowi, Yang Meiqi udało się urzeczywistnić we współpracy z amerykańskimi tancerzami program edukacyjny w zakresie tańca nowoczesnego (1987), a następnie powołać do istnienia pierwszy profesjonalny zespół tańca nowoczesnego w Chinach – Guangdong Xiandaiwu Tuan (Guangdong Modern Dance Company, GMDC, 1992).

Z wielu powodów było to niezwykle trudne i pracochłonne zadanie, nie tylko pod względem organizacyjnym. Pierwsza eksperymentalna klasa

---

<sup>20</sup> Ibidem, s. 39.

tańca nowoczesnego liczyła osiemnaście osób. W wywiadzie udzielonym w 2004 r. Yang Meiqi mówiła: „Wielu było już profesjonalnymi tancerzami, a zatem nie było łatwo wprowadzić nowe słownictwo [taneczne – I.Ł.] do ich już wytrenowanych ciał”<sup>21</sup>. Zachodni nauczyciele zauważali jeszcze inne bariery i przeszkody. Lucas Hoving narzekał: „Azjatyccy uczniowie uczą się przez kopiowanie. Małych, subtelných szczegółów – posługiwania się rękoma i temu podobnych – uczą się poprzez naśladowanie, przez powtarzanie. Trudno jest dotrzeć do ich indywidualności”<sup>22</sup>. Motywacje, które kierowały uczniami pierwszych klas tańca nowoczesnego, były różnorodne. Nie wszyscy trafili na nie „z czystej miłości” do nowej formy tańca. Dla niektórych pobyt w Kantonie stawał się okazją do zarobienia dodatkowych pieniędzy w show-biznesie. Inni liczyli na możliwość wyjechania na zagraniczne stypendium oferowane przez szkołę dla najbardziej utalentowanych (casus Jin Xing, o którym / której będzie mowa dalej). Nie wszyscy też obserwatorzy czy krytycy tańca w Chinach byli optymistycznie i bezrefleksyjnie nastawieni do kiełkującego tam tańca nowoczesnego. Wyrażali na przykład obawę, że stanie się on – wzorem tańców ludowych – stereotypową formą tańca, która na profesjonalnej scenie straci swoją różnorodność, dynamikę i barwność<sup>23</sup>. Realnym zagrożeniem dla funkcjonowania w późniejszym czasie zespołu kantońskiego tańca *modern* były także powtarzające się przypadki emigrowania dopiero co wyszkolonych tancerzy do USA. Młodzi tancerze wyjeżdżali z Chin w poszukiwaniu możliwości pogłębienia swoich umiejętności, innej jakości życia i w nadziei na uwolnienie się od opresyjnego reżimu. Claudia Gitelman odnotowała:

Zespół odwiedził Stany Zjednoczone latem 1991 r. i tuż przed wyruszeniem w drogę jego dyrektorka, Yang Meiqi, która twierdzi, że nie jest osobą religijną, złożyła w świątyni buddyjskiej ofiarę i modliła się za sukces amerykańskiej premiery oraz powrót wszystkich tancerzy. Podróż zespołu została tak starannie zaplanowana, by tancerze nie mieli okazji nawiązywać kontaktów w USA. Jeden z członków grupy pozostał w Chinach, ponieważ – jak mi powiedziano – władze miały podstawy, by sądzić, że był związany z demonstrantem na placu Tiananmen<sup>24</sup>.

Do pierwszej eksperymentalnej klasy tańca nowoczesnego w Kantonie trafił między innymi Jin Xing, wówczas czołowy tancerz Narodo-

---

<sup>21</sup> Helly Minarti, *Transculturating Bodies...*

<sup>22</sup> *A Lifetime in Dance, a Moment in Guangzhou* [An Interview with Lucas Hoving], [w:] *East Meets West in Dance...*, s. 63.

<sup>23</sup> Claudia Gitelman, *Some Reflections on Modern Dance in Guangzhou*, [w:] *East Meets West in Dance...*, s. 57.

<sup>24</sup> *Ibidem*, s. 54.



wego Zespołu Tańca mający klasyczne wykształcenie baletowe. Jako najwybitniejszy tancerz grupy otrzymał stypendium amerykańskie, które umożliwiło mu kontynuację nauki w USA. Studiował u wielu wybitnych amerykańskich tancerzy i choreografów. Jednocześnie tańczył w amerykańskich zespołach, zaczął sam choreografować, a w kolejnych latach nauczał w europejskich szkołach tańca<sup>25</sup>. Po powrocie do Chin poddał się operacji zmiany płci. W tym czasie, a dokładnie w roku 1993, Pekijska Akademia Tańca (Beijing Wudao Xueyuan) utworzyła profilowaną klasę tańca nowoczesnego. Dwa lata później przy szkole tej powołano Beijing Xiandaiwu Tuan (Beijing Modern Dance Company, BMDC), na czele którego stanęła Jin Xing. Według artystki zespół ten nie otrzymywał państwowych dotacji, akademia oferowała jedynie salę do ćwiczeń i akademiki dla tancerzy. Przez trzy lata Jin Xing – wedle własnych relacji – zmagiała się z personalnymi atakami, intrygami krytyków, ingerencją cenzury, by ostatecznie zrezygnować z kierownictwa artystycznego. Przeniosła się do Szanghaju i tam założyła w 1999 r. prywatny Jin Xing Wutuan (Jin Xing Dance Theatre). Kierownictwo BMDC przejął znany choreograf z Hongkongu, Willy Tsao, związany od lat z tamtejszym Chengshi Dangdai Wudao Tuan (City Contemporary Dance Company, CCDC), a od 2004 r. kierujący ponownie również Guangdong Modern Dance Company. Wówczas Yang Meiqi przeniosła się do Pekijskiej Akademii Tańca, by pokierować czteroletnim kursem tańca *modern* we współpracy z Amerykanami (American Dance Festival, Asian Cultural Council) i Francuzami. Pozyskała zagranicznych pedagogów nauczających różnych technik (Graham, Cunningham, Limón), a także wzbogaciła program nauczania o ćwiczenia chińskiej tradycyjnej gimnastyki i wprowadziła multimedia<sup>26</sup>.

W 2004 r. Andrew Kimborough, dokonując podsumowania dwunastolecia – liczonego od chwili powołania pierwszego zespołu tańca nowoczesnego w Kantonie w roku 1992 – zauważył, że w Chinach działało wtedy zaledwie pięć zespołów tańca *modern*<sup>27</sup>. Do dzisiaj istnieje on głównie dzięki wysiłkowi i uporowi jednostek. Chociaż ma swoją elitarną, wykształconą publiczność, nie może raczej liczyć na państwowy sponsoring. Nieustannie musi też zmagać się z partyjną biurokracją i cenzurą. Helly Minarti wskazuje też na inną przyczynę ograniczonego oddźwięku tańca nowoczesnego w dzisiejszych Chinach: „Zaznajomienie publicz-

---

<sup>25</sup> Między innymi u Marthy Graham, Merce'a Cunninghama, Joségo Limóna, Alvina Ailey, Paula Taylora i w Nikolais / Louis Dance Lab. Zob. *Jin Xing in the New China. Redefining the Mainstream* [An Interview by Andrew Kimborough], „The Drama Review”, Spring 2004, s. 112–115.

<sup>26</sup> Helly Minarti, *Transculturating Bodies...*

<sup>27</sup> *Jin Xing in the New China...*, s. 106.

ności z estetyką baletową i jej zaciekawienie unowocześnionymi tańcami mniejszości etnicznych sprawia, że dzieła tańca współczesnego – uznane za zbyt złożone, z *dziwnymi* ruchami zaczerpniętymi z życia codziennego, z brakiem linearnej narracji – wydają się czymś obcym<sup>28</sup>. Dla przeciętnego widza, przyzwyczajonego do obcowania z popularnymi formami widowiskowymi, przyjemnymi dla oka i niewymagającymi głębszej refleksji intelektualnej, taniec współczesny jest zbyt trudny i zbyt abstrakcyjny, skazany na bycie teatrem dla wybranych.

Zespoły tańca nowoczesnego zakładały w tamtym czasie osoby, które edukację taneczną zdobyły w Kantońskiej lub Pekińskiej Akademii Tańca i tam uczęszczały na kursy tańca nowoczesnego i/lub tańczyły w afiliowanych przy nich zespołach. Jedną z bardziej interesujących grup tanecznych lat dziewięćdziesiątych XX w., powstała na fali sztuki awangardowej przełomu ósmej i dziewiątej dekady, było założone w 1994 r. przez choreografkę Wen Hui i filmowca Wu Wenguanga Living Dance Studio (LDC). W tworzeniu spektakli studia uczestniczyli zarówno amatorzy, jak i profesjonaliści – przedstawiciele różnych dziedzin sztuki: tancerze, muzycy, pisarze, a ich kreacje były syntezą tańca, teatru i sztuk wizualnych. Studio działało na zasadzie warsztatu artystycznego łączącego różne poszukiwania artystyczne i umiejętności osób w nim uczestniczących. W swoich kompozycjach (*Report on the Body*, 2002) autorzy spektaklu koncentrowali się na kwestii ciała i cielesności w dzisiejszych Chinach. Przedstawiali ludzi współczesnych, dotkniętych obsesją ciała charakterystyczną dla szybko urbanizującego się i bogacącego społeczeństwa, które po latach uwięzienia w siermiężnych i ascetycznych realiach Chin maoistowskich zaczyna nadmiernie gustować w czysto fizycznych przyjemnościach: masażach, kąpielach, jedzeniu i piciu. Taniec, wzbogacony słowem, działaniami aktorskimi, zderzony z wyświetlanym obrazem wideo, ukazywał ludzi o zdeformowanych kostiumem, „wypchanych” ciałach, poruszających się niczym roboty i tonących wśród ubrań wdziewanych, zdejmowanych i tworzących sterty. Nadmiar ubrań dodatkowo podkreślał obsesyjne zainteresowanie ludzkim ciałem typowe dla dzisiejszych Chin<sup>29</sup>. Nie bez powodu Helly Minarti wspomniała Pinę Bausch<sup>30</sup> jako tę, która zainspirowała Wen Hui swoimi warsztatami i spektaklami. Wzorem niemieckiej mistrzyni twórcy

---

<sup>28</sup> Helly Minarti, *Transculturating Bodies...*

<sup>29</sup> Ibidem.

<sup>30</sup> Pina Bausch (1940–2009) – niemiecka tancerka, choreografka i nauczycielka tańca. Ukończyła prowadzoną przez Kurta Jossa Folkwangschule w Essen. Przez ponad trzy dekady kierowała Tanztheater Wuppertal Pina Bausch. Stworzyła unikatową formę teatru tańca, którą cechowała surrealna wyobraźnia, krytyczne spojrzenie na męsko-damskie relacje i charakterystyczna powtarzalność ruchu. Jej prace były połączeniem tańca, dialogu, muzyki, multimediiów i niezwyklej wypracowanych dekoracji.

LDC łączy bowiem teatr, taniec i sztukę wideo, odwołują się do codziennego gestu i nie stronią od prześmiewczej krytyki współczesnego świata, jego mód, dziwactw i absurdów.

\*

Zupełnie inaczej potoczyły się dzieje tańca nowoczesnego na Tajwanie, zwłaszcza od połowy XX w. Pięćdziesięcioletni (1895–1945) okres kolonizacji Tajwanu przez Japonię był nie tylko czasem okupacji i wyzysku, ale także wielkiej modernizacji wyspy w sensie politycznym, ekonomicznym i kulturowym. Procesy modernizacyjne objęły sferę edukacji, literatury oraz sztuki, w tym muzykę i taniec. Chen Ya-Ping przypominała, że na początku kolonialnych rządów Japończyków prawnie zakazano „niecywilizowanego” chińskiego zwyczaju krępowania kobietom stóp (1915), a także rozpoczęto akcję promowania edukacji, co przyczyniło się do fizycznego i mentalnego wyzwolenia Tajwanek z nastaniem wieku XX<sup>31</sup>. W programach szkół podstawowych znalazły się oprócz kursów literatury, arytmetyki, nauk przyrodniczych także kursy śpiewu, gimnastyki i rytmiki w stylu zachodnim. „Rytmiczne ruchy wraz z gimnastyką i innymi sportami, które oferowano w szkołach, stanowiły wyzwanie dla umysłów Tajwańczyków czujących się nieswojo, jeśli chodzi o zbyt intensywny ruch ciała. Przygotowało to scenę na akceptację tańca w późniejszych latach”<sup>32</sup>.

Spółeczna akceptacja nowoczesnego tańca jako formy widowiska nie przychodziła jednak łatwo i szybko. Potrzeba na to było kilku dziesięcioleci. W latach trzydziestych i czterdziestych XX w. pierwsze Tajwanki pochodzące z wyższych warstw społecznych oraz nieliczni Tajwańczycy zaczęli udawać się na dalszą edukację taneczną do Japonii. Jednymi z pierwszych były tancerki: Ts'ai Juei-Yüeh (Cai Ruiyue, 1921–2005) oraz Li Ts'ai-Er (Li Cai'e, 1926). Po powrocie na wyspę niektórzy z nich zakładali prywatne szkoły tańca, w których uczono przede wszystkim baletu klasycznego, ale sporadycznie oferowano także kursy tańca nowoczesnego i tradycyjnego. Była to jednak forma edukacji artystycznej adresowana przede wszystkim do tajwańskich elit, do ludzi zamożnych. Pierwsze tego rodzaju szkoły założyły w latach czterdziestych na Tajwanie Ts'ai Juei-Yüeh, Li Ts'ai-Er i Lin Hsiang-Yun (Lin Xiangyun). Lin

<sup>31</sup> Chen Ya-Ping, *Colonial Modernity and Female Dancing Bodies in Early Taiwanese Modern Dance*, [w:] *Identity and Diversity. Celebrating Dance in Taiwan*, eds. Wang Yunyu, Stephanie Burridge, London–New York–New Delhi 2012, Routledge, s. 44–49.

<sup>32</sup> Ann Juan Tai, *Modern Dance in Taiwan: A Brief Historical Review*, s. 38. Powołuje się ona na Patricię E. Tsurumi, *Colonial Education in Korea and Taiwan*, [w:] *The Japanese Colonial Empire, 1895–1945*, eds. R.H. Myers, M.R. Peattie, Princeton 1984, Princeton University Press, s. 275–311, [www.203.68.1846:8080/dspace/beatstream/98765...](http://www.203.68.1846:8080/dspace/beatstream/98765...) [dostęp: 03.05.2013].