

TANCERZA PISANIE CIAŁEM: KALIGRAFICZNE TAŃCE *YUNMEN WUJI* (CLOUD GATE DANCE THEATRE)¹

IZABELLA ŁABĘDZKA

Chińskie pismo kaligraficzne

Zgodnie z legendą, znaki pisma chińskiego miał wynaleźć Cangjie, oficjalny historiograf mitycznego Żółtego Cesarza (Huang Di), jeden z kulturowych bohaterów zamierchłej przeszłości Chin. Starożytne źródła przedstawiały go jako postać obdarzoną nadzwyczajnym talentem i przenikliwością:

Miał czworo oczu i zaraz po narodzeniu potrafił pisać. Badał konstelacje, obserwował ślady ptaków i zwierząt, studiował znaki widoczne na pancerzach żółwi, ptasich piórach, górach i rzekach, palcach i dłoniach. Dzięki tym obserwacjom pojął, że naturalne zjawiska mogą zostać rozróżnione i oznaczone za pomocą znaków piktograficznych. Bazując na tych znakach stworzył znaki pisma chińskiego. Był to tak wielki wynalazek, że po jego dokonaniu proso padało z nieba niczym deszcz, a duchy zawodziły nocą².

Cytowani badacze chińskiej mitologii i folkloru zwrócili uwagę na ambiwalentny charakter wynalazku pisma. Zdaniem jednych komentatorów ulewę prosa uważano za przejaw magicznej mocy pisma, a zdaniem innych za zapowiedź nieszczęścia. „Ludzie zaczęli zaniedbywać uprawy, swoje podstawowe zajęcie,

¹ Artykuł ten powstał w ramach indywidualnego projektu badawczego i grantu Ministerstwa Nauki i Szkolnictwa Wyższego nr N N105 022636 w latach 2009–2012.

² Zob. Hasło „Cangjie”, [w:] Lihui Yang, Deming An, Jessica Anderson Turner, *Handbook of Chinese Mythology*, Oxford University Press, Oxford 2005, s. 84. [Tłumaczenia wszystkich fragmentów prac obcojęzycznych cytowanych w niniejszym artykule zostały dokonane przez jego autorkę.]

i zajmować się głupstwami. Niebiosa wiedziały, że będą głodni, dlatego zesłano deszcz prosa. A duchy obawiały się, że zostaną oczernione ludzkim pisaniem, dlatego zawodziły”³. Dzieje słowa pisanego i jego użycia potwierdziły słuszność obaw duchów przeszłości. Pismo okazało się dla rodzaju ludzkiego tyleż błogosławieństwem, co i przekleństwem.

Do postaci Cangjie i mitu o powstaniu znaków pisma chińskiego odwołał się również współczesny badacz sztuki chińskiej, Wu Hung, który tradycji pisma i anty-pisma poświęcił osobny rozdział swego katalogu awangardowej sztuki w Chinach. Jako negatywne i złowrogie przykłady tradycji anty-pisania przytoczył postacie Pierwszego Cesarza dynastii Qin, który nakazał spalenie najważniejszych dzieł klasycznej literatury, oraz Mao Zedonga, z którego osobą wiąże się nie tylko *Czerwoną książeczkę*, ale i zniszczenie milionów książek w okresie „rewolucji kulturalnej”. Anty-pisanie – jak pisał Wu Hung – oznacza jednak nie tylko zniszczenie. Anty-pisanie miewa także pozytywne konotacje:

[...] subtelnie zatajając znaczenie tekstu pisanego piszący może uwypuklić estetyczną jakość swego pędzla. Z tego układu między formą a treścią pisania powstała sztuka kaligrafii, uważana często za najbardziej fundamentalną w estetyce uczonych-urzędników (*literati*) i za najbardziej indywidualną ze wszystkich tradycyjnych sztuk⁴.

Wu Hung wskazał te przypadki, gdy styl kaligraficzny skupiał się nie na przekazywaniu znaczenia, lecz na oddziaływaniu magią formy. Zwłaszcza w dzikiej kursywie (*kuangcao*), pędzelek kaligrafa porusza się z tak wielką prędkością, że znak pisma lawiruje na granicy czytelności i nieczytelności. Dbalność o piękno formy znaku sprawia, że jego znaczenie staje się sprawą drugorzędną. „Kaligrafia zatem przekształca dzieło kaligraficzne ze znaku dosłownego sensu w znak wizualnego sensu”⁵. Współcześni awangardowi artyści w Chinach posuwają się w swych eksperymentach ze znakiem pisma chińskiego jeszcze dalej, tworząc pseudo-kaligraficzne kompozycje. Wu Hung zauważył, że tacy artyści jak Gu Wenda, Xu Bing czy Wu Shanzhuang „[...] tworzyli liczne pseudo-kaligrafie i fałszywe teksty, w których nie tylko świadomie odróżniali formę od treści, ale w ogóle pozbywali się treści, pozostawiając formę jako jedyny znak sensu”⁶. W tego typu kompozycjach znaczenie znaku pisma chińskiego przestawało istnieć. Znak był bowiem całkowicie wymyślony przez artystę, był znakiem fałszywym, nie istniejącym w słownikach, chociaż zbudowanym z elementów znaków faktycznie istniejących lub bardzo podobnych do nich.

³ Ibidem, s. 84.

⁴ Wu Hung, *Transience. Chinese Experimental Art at the End of the Twentieth Century*, The David and Alfred Smart Museum of Art/The University of Chicago, Chicago 1999, s. 38.

⁵ Ibidem, s. 38.

⁶ Ibidem, s. 39.

Skoro znaczenie znikło, znak pisma chińskiego oddziaływał na odbiorcę przede wszystkim swoją formą wizualną.

Gry współczesnych chińskich artystów awangardowych ze znakami pisma chińskiego bywają jednocześnie grammi z tradycją, zarówno tą dalszą, jak i tą bliższą: z wielowiekową historią kaligrafii, która w dawnych Chinach została podniesiona do rangi sztuki, jak i z nadużyciem i zużyciem pisma/słowa w historii Chin komunistycznych, zwłaszcza w okresie „rewolucji kulturalnej”. Warto pamiętać, że chińscy awangardiści eksperymentujący ze znakami pisma mają zazwyczaj gruntowne wykształcenie w zakresie tradycyjnego malarstwa chińskiego, a niektórzy z nich (np. Gu Wenda) posiadają też doświadczenie w zakresie „gazetek wielkich znaków” (*dazibao*) oraz malowania plakatów propagandowych w czasie „rewolucji kulturalnej”. Tradycyjne malarstwo chińskie i sztuka kaligrafii, które od wieków otaczają znak pisany rodzajem kultu, uwarściły dzisiejszych artystów na estetyczne piękno i moc oddziaływania formą znaku. Natomiast doświadczenie „rewolucji kulturalnej” ułatwiło im zrozumienie, jak komunistyczna i wszelka inna propaganda potrafi instrumentalnie wykorzystywać słowo/znak dla własnych ideologicznych potrzeb, zniekształcać je i zakłamywać. Praktyki współczesnych awangardzistów i ich gest radykalnego usunięcia związku między znakiem a znaczeniem przez wymazanie znaczenia jest w istocie symbolicznym uwolnieniem słowa. Norman Bryson w artykule *The Post-Ideological Avant-Garde* pisał:

Dla zachodniego widza akt uczynienia języka przypadkowym może wydawać się przepracowaniem automatycznego pisania surrealistów, albo rozcinania „linii słów” przez Williama S. Burroughsa; gestem czystego woluntaryzmu językowego, utopijnym snem o ucieczce z orbity znaczącego i w konsekwencji z obszaru społecznego. To może być jeden z aspektów tych prac, ale nacisk na semantyczne wyczerpanie albo unieważnienie zdaje się mieć szczególnie znaczenie w politycznym kontekście epoki post-Maoistowskiej⁷.

Bryson konkludował swój wywód:

Treść wymyślonych książek Xu Binga, albo znaki Wenda Gu, czy też pieczęć Song Donga, są pozbawione znaczenia. Tym, co to wymazanie udratycznia w sposób piękny i imponujący, jest to, że pismo albo obszar społeczny może istnieć nie tylko jako struktura treści i idei; zamiast tego, jego spójność może pochodzić z jego własnej obowiązkowej systemowości i to na poziomach głębszych lub innych niż ideologiczne⁸.

Instalacje takie jak *Księga z niebios* (*Tianshu, Book from the Sky*) Xu Binga czy *Styl pseudo-pieczęciowy* (*Pseudo Seal Script*) Gu Wenda powstały wielkim

⁷ Norman Bryson, *The Post-Ideological Avant-Garde*, [w:] *Inside Out. New Chinese Art*, red. Gao Minglu, Museum of Modern Art/Asia Society Galleries/University of California Press, New York–Berkeley–Los Angeles–London–San Francisco 1998, s. 56.

⁸ *Ibidem*, s. 57.

nakładem pracy artystów. *Księga z niebios* była projektem, którego zrealizowanie trwało cztery lata (1987–1991) i polegało na mozolnym rzeźbieniu znaków na drewnianych matrycach, a następnie odbijaniu ich z użyciem tuszu na zwojach białego papieru. Powstała w ten sposób „niebiańska księga”, której treści nie możemy już czytać w tradycyjny sposób, bo same znaki nic nie znaczą. Możemy i powinniśmy czytać ją w sposób metaforyczny, jako wyraz indywidualności artysty, który ją stworzył i jako propozycję nowego rodzaju języka. Ten nowy język sytuuje się poza logiką i gramatyką. Zmierza on ku totalności, do znaczenia poza znaczeniem, czy raczej do znaczenia ukrytego, tajemnego, głębszego, lokującego się daleko poza zwykłym, codziennym czy słownikowym znaczeniem słowa/znaku. Podobnie jest w przypadku instalacji Gu Wenda, o której Wu Hung pisał: „Pseudo-kaligrafia Wenda Gu tworzy mistyczne wizualne otoczenie, często porównywane do taoistycznej świątyni z jej silną atmosferą rytuału i kultu. Znalazł on najlepszy materiał do tworzenia mitu w stylu staropieczęciowym – typie archaicznego pisma, które jest tak stare i trudne do odczytania, że samo w sobie stało się tajemnicą”⁹.

Tajemnicą wydaje się być chiński znak pisma również dla Lin Huaimina¹⁰, który jest zafascynowany jego pięknem, jego głębokim, utajonym znaczeniem, ale i subtelną paralełą między pędzelkiem wiedzionym dłonią kaligrafa po białej taflii ryżowego papieru, a perfekcyjnie wyszkolonym ciałem tancerza, które błyskawicznie kreśli w przestrzeni sceny zmienne figury. Droga tajwańskiego choreografa do stworzenia tanecznego odpowiednika chińskiej kaligrafii była długa i mozolna, ale u jej celu tkwiło porywające piękno i subtelna elegancja.

Księżycowa woda

*Księżycowa woda (Shuiyue, Moon Water)*¹¹ to pierwsza z choreografii wiodących do stworzenia tzw. kaligraficznej serii tańców, choć zapewne niektórzy badacze twórczości Lin Huaimina woleliby, ze względu na motyw wody pojawiający się w tym tańcu, zaliczyć ją do serii choreografii „wodnych”. Premiera *Księżycowej wody* odbyła się w roku 1998. Była to także pierwsza z szeregu kompozycji zainteresowanych czystym ruchem tancerza, zupełnie wolnych od

⁹ Wu Hung, *Transience*, op. cit., s. 41.

¹⁰ Współczesny tajwański tancerz i choreograf, założyciel słynnego Cloud Gate Dance Theatre of Taiwan (1973).

¹¹ *Shuiyue/Moon Water*, premiera: 18 listopada 1998, Taipei, Guojia Xijuyuan/National Theatre, choreografia: Lin Huaimin, muzyka: Jan Sebastian Bach (wybór z sześciu suit na wiolonczelę), oświetlenie: Chang Tsan-tao, dekoracje: Austin [Mengzhao] Wang, kostiumy: Lin Jingru. Podstawą analizy tego tańca w moim artykule jest zapis DVD *Shiyue/Moon Water, Well Go USA Inc.*, A Team Vision Co. Ltd., 2002.

jakichkolwiek pokus narracyjności i tworzenia choćby zarysów charakterów/postaci. Kolejne kompozycje taneczne utrzymane w podobnym stylu to *Kursywa* (*Xingcao; Cursive*, 2001), *Kursywa II* (*Xingcao II; Cursive II*, 2003) i *Dzika kursywa* (*Kuangcao; Wild Cursive*, 2005). Lin Huaimin tak pisał o zmianie, która zaczęła się dokonywać w języku tanecznym w pewnym momencie twórczej działalności Cloud Gate:

W początkowym okresie, tańce Cloud Gate były bardziej przedstawiające i mogły opowiadać historie, jak *Opowieść o białej żmii* (*Baishhezhuan*), *Sen czerwonej komnaty* (*Hongloumeng*), czy *Dziewięć pieśni* (*Jiuge*). W trakcie tego procesu nieustannie myśleliśmy, jak chcielibyśmy siebie zdefiniować albo nawet ponownie odkryć siebie. Kiedy dotarliśmy do *Pieśni wędrowców* (*Liulangzhe zhi ge*), teksty i wyobrażenia przedstawiająca stopniowo zniknęły. Można by powiedzieć, że minęło dwadzieścia lat, zanim pozbyłem się tekstu. Dopiero kiedy pozbędziemy się tekstu, ciało staje się wolne.

Poczynając od roku 2001 spędziliśmy pięć lat na tym, by zakończyć *Kursywę: Trylogię*. Kaligrafia w istocie była wymówką. Sięgnęliśmy po kaligrafię, jako pretekst, by zmusić nasze ciała do spróbowania pewnych rzeczy i by znaleźć nowe metody poruszania się. Co może zrobić ciało, jeśli nie jest już „podwieszony” na kaligrafii?¹²

Uwalnianie się od narracyjności, od tekstu, od języka, odbywało się – paradoksalnie – właśnie przez odwołanie się do języka w postaci znaku pisma chińskiego. Rozsadzenie języka służącego tradycyjnie do snucia spójnych, zajmujących opowieści, dokonało się poprzez przepracowanie zasad strukturalnych znaku pisma chińskiego za pomocą ciała żywego aktora. Kaligraficzny znak – jak wynikało z relacji Lin Huaimina – nie był wcale obiektem kultu, choć tancerze rzeczywiście brali intensywne lekcje kaligrafii u znawców przedmiotu, ale raczej rodzajem trampoliny, która pozwoliła tancerzom wybić się ponad ograniczenia ciała i pokonać bariery psychiczne i fizyczne. Estetyczny aspekt kaligrafii stał się zatem rodzajem pretekstu dla nowych poszukiwań w sferze dynamiki ciała tancerza. Konkretniej techniki tańczenia na nowych zasadach dostarczyła jednak nie kaligrafia chińska, a *taijiqian*¹³ oraz chińskie techniki oddechowe i medytacyjne. Radykalna zmiana estetyki tańca nie była jednak wcale czymś niespodziewanym i zaskakującym. Przygotowały ją konsekwentne zmiany, które od dziesięcioleci już dokonywały się w sztukach pięknych i widowiskowych. Porzucenie linearnej, logicznej, uporządkowanej wedle zasad przyczynowości fabuły na rzecz symultaniczności, epizodyczności i alogiczności; odejście od budowania wiarygodnych psychologicznie portretów postaci, a wreszcie ostateczny rozpad postaci; zastąpienie całości fragmentem i epizodem, skłonność już

¹² *Cai Guo-qiang and Lin Hwai-min's Wind Shadow*, red. Cathy Hong, Lesley W. Ma, Emily L.C. Wu, The Eslite Corporation, Taipei 2006, s. 28.

¹³ Rodzaj chińskiej medytacji w ruchu, który wyłonił się w XVII w. ze stylu walki wręcz/samoobrony.

to do nadmiaru i gęstości znaku, już to jego zupełnego braku, do milczenia, ciszy, pustki, statyczności, trwania, powtórzenia; uprzywilejowanie procesualnego charakteru często niedokończonego czy celowo nieustannie zmieniającego się dzieła artystycznego względem skończonego artefaktu – to tylko niektóre cechy nowej sztuki tańca, której Cloud Gate Dance Theatre musiał dotrzymać kroku, jeśli nie chciał stracić kontaktu z publicznością dnia dzisiejszego. Ważnym elementem tej nowej estetyki tańca było zastąpienie przez Lin Huaimina rozbudowanej narracji silnie oddziałującymi na widza wizualnym pięknem obrazami. W tworzeniu tych obrazów istotną rolę odgrywały już nie tylko rzeźbiarsko upozowane ciała tancerzy, lecz także mistrzowskie posługiwanie się nowoczesnymi technologiami oświetleniowymi czy też zdobyciami sztuki wideo, jak chociażby w jednej z najnowszych choreografii Lin Huaimina *Słuchając rzeki* (*Tinghe, Listening to the River*, 2010).

Ważnym etapem na drodze do zmiany estetycznego paradygmatu była *Księżycowa woda*. Źródło tytułu tańca jest buddyjskie. „Księżycowa woda” nawiązuje bowiem do buddyjskiego przekonania o iluzoryczności otaczającego świata: zarówno odbicie kwiatów w zwierciadle, jak i księżyc w wodzie jest złudzeniem. Choreografia tego tańca wykorzystywała zasadę nieustającej oscylacji między materialnością ciała i niematerialnością energii generowanej przez ciało tancerza. Bazowała ona na kontraście ciężkości i lekkości, powolności i szybkości, pełni i pustki.

W *Księżycowej wodzie* dekoracja sceny była ascetyczna, choć nie pozbawiona wyrafinowania, a przy tym doskonale zharmonizowana z charakterem tańca. Czarno-granatowa podłoga oraz ściany boczne i tylna ściana sceny to znakomite kontrastowe tło dla tancerzy w śnieżnobiałych, luźnych i zwiewnych spodniach. Półprzezroczysty, swobodnie układający się kostium potęgował lekkość, giętkość i harmonijność ich ruchów. Na ciemnej podłodze namalowane były,

niczym pędzelkiem kaligrafa, białe zygzaki, przypominające smugi piany na wodzie w momencie, gdy fala dobija brzegu. Te krzywe linie symbolicznie wyrażały taneczną zasadę *Księżycowej wody*, albowiem taniec w tym spektaklu przez cały czas odbywał się głównie po linii kolistej, spiralnej, zgiętej, rzadziej po linii prostej. W niektórych fragmentach tańca, w prawym górnym rogu sceny pojawiał się podwieszony u sufitu lustrzany panel, który odbijał postacie tancerzy wykonujących swój układ na scenie. W innych fragmentach tańca, podobny lustrzany panel pojawiał się w tle sceny zwielokrotniając figury tancerzy, na wzór odbicia w lustrzanej tafli wody. Wreszcie w finałowych scenach tańca, sceniczną podłogę pokrywała cienka warstwa wody. W niej tańczyli tancerze wzbijając bryzgi wody i odbijając się tym razem w lustrze prawdziwej wody.

Przestrzeń *Księżycowej wody* to domena ciemności, mroku. Działo się tak nie bez powodu. Księżyc wszak – zgodnie z chińską symboliką – związany jest

z żeńskim żywiołem (*yin*), woda natomiast jest jednym z pięciu żywiołów i przynależy do północy, koloru czarnego i do księżyca. Co więcej, woda jest symbolem żeńskiej prasyły *yin*. Mrok sceny, rozświetlony jedynie bielą kostiumów tancerzy i ich połyskliwymi odbiciami we fragmentach dekoracji, lokował wykonawców w nieskończoności przestrzeni i czasu. Nie była to jednak ciemność martwa. Ożywiało ją ciało tancerza, organiczna dynamika jego ruchu.

Organiczna dynamika ruchu charakteryzująca *Księżycową wodę* była efektem podjęcia w latach 1996–1997 przez tancerzy Cloud Gate szkolenia w zakresie *taiji daoyin*. *Taiji daoyin* to odmiana *taijiquan* rozwinięta przez mistrza tej sztuki Xiong Wei'a (Hsiung Wei'a) z Tajwanu, łącząca elementy filozofii taoistycznej i kilku różnych szkół *taijiquan* z Chin kontynentalnych.

Zasadniczo – pisała Lin Yatin – system ten składa się z dwunastu ćwiczeń opracowanych przez Hsiunga, po opanowaniu [przezeń] rozmaitych stylów *taichi* [*taiji*]. Oparty na zasadzie spirali, ma na celu wzmocnienie elastyczności stawów oraz przepływu energii *ch'i* [*qi*] w naszych ciałach. W istocie, *dao* i *yin* odnosi się do różnych rodzajów sterowania i ukierunkowywania, podobnie jak w przypadku strumienia wody, któremu nadaje się określony bieg¹⁴.

W dalszej części swojego wywodu Lin Yatin zwracała uwagę na odmienność *taiji daoyin* w stosunku do innych stylów *taiji*, które bardziej skupiają się na konkretnych pozach, sekwencjach ćwiczeń i swojej użyteczności obronnej:

[...] *taichi daoyin* podkreśla przepływ *ch'i* i jej swobodną wędrówkę ze źródła pochodzenia w dolnej partii brzucha (*hui-yin*), w górę poprzez każdy krąg kręgosłupa aż do kończyn. Żeby *ch'i* swobodnie płynęła, pierwszym warunkiem dla różnych stawów w ludzkim ciele jest ich elastyczność i nie napotykanie żadnych przeszkód. Dlatego *taichi daoyin* Hsiunga często zaczyna się od ćwiczeń wprawiających w rotację stawy, zwykle zgodnie z kształtem trójwymiarowej spirali¹⁵.

Z kolei Chen Ya-ping zwróciła uwagę na jeszcze dwie inne – poza spiralnością ruchu – zasady tych ćwiczeń: nieprzerwany przepływ energii i skupienie się na wzajemności relacji między napięciem (*tension*) a rozluźnieniem (*release*), ruchem (*motion*) a bezruchem (*stillness*), wnętrzem a zewnętrzem ciała (*interior and exterior of the body*)¹⁶. Powołując się na wywiad z mistrzem Hsiung Wei'em tajwańska badaczka tańca uwypukliła tajniki *taiji daoyin*.

¹⁴ Lin Yatin, *Corporealizing Taiwan's History: Cloud Gate's „Portrait of the Families” (1997) and Beyond*, [w:] Lin Huaimin – *Wudao Guoji Xueshu Yantaohui lunwenji. Lin Hwai-min. International Dance Conference Proceedings 2005.8.2–3*, Taipei 2005, s. 99.

¹⁵ Ibidem, s. 99.

¹⁶ Chen Ya-ping, *In Search of Asian Modernity. Cloud Gate Dance Theatre's Body Aesthetics in the Era of Globalization*, [w:] *Contemporary Choreography. A Critical Reader*, red. Jo Butterworth, Liesbeth Wildschut, Routledge, London–New York 2009, s. 320.

Zgodnie [z naukami] mistrza Hsiunga, ciało ludzkie ma strukturę subtelny układu dwóch przecinających się osi; każda z nich zaczyna się od koniuszka palców jednej ręki, a kończy na paluchu przeciwstawnej nogi. W *Tai-chi Tao-yin* [*taiji daoyin*], ruch wędruje wzdłuż osi w sposób spiralny; w efekcie wszystkie działania są raczej trójwymiarowe niż płaskie, jak w prostych ruchach (wywiad z Hsiungiem, 29 stycznia 2005). Podobnie jak w wygiętej linii między *yin* i *yang* w obrazie *tai-chi* [*taiji*], który symbolizuje niekończącą się przemienność i wzajemne wzmacnianie się mechanizmu zachodzącego między tymi dwoma stanami, spiralny przepływ ruchu w *Tai-chi Tao-yin* bada nieskończoną przestrzeń w ludzkim ciele – „mikrokosmos” który rezonuje „makrokosmosem” świata zewnętrznego, zgodnie z taoistyczną filozofią. Ponadto, doskonalenie *chi* [*qi*] (oddechu lub witalnej energii) umożliwia spiralnym ruchom dotrzeć do najgłębszych warstw ciała i wpłynąć na nie. W tym idealnym stanie „dogłębnej elastyczności”, *chi* wędruje po ciele bez najmniejszych przeszkód, można ją przywołać i ukierunkować swobodnie przy wykonywaniu każdego ruchu. „[Kiedy *chi*] wypełnia i rozbrzmiewa w ciele, można być miękkim jak wiosenny wietrzyk i bryza, albo tak mocnym jak grzmot i piorun”, jak stwierdził mistrz Hsiung (wywiad z Hsiungiem, 29 stycznia 2005)¹⁷.

Praktyka w zakresie *taiji daoyin* prowadziła ostatecznie do wynalezienia nowego języka tańca. Wprawdzie u podstaw tego nowego ruchu tanecznego stały uniwersalne zasady *taiji daoyin* i typowe dlań regulowanie przepływu, akumulowania i uwalniania energii, to jednak uniwersalność tych zasad nie krępowała w żaden sposób indywidualności i specyfiki ruchowej każdego tancerza. Oparte na tej nowej technice sposoby ruchowej ekspresji mogły być różnorodne i wysoce zindywidualizowane. Ciało tancerza Cloud Gate nie jest bowiem maszyną perfekcyjnie powtarzającą wyuczony schemat ruchowy, ale żywym organizmem o zróżnicowanych możliwościach kinetycznych i pamięci akumulującej wcześniej nabyte techniki posługiwania się ciałem w tańcu. W konsekwencji więc każdy tancerz tańczył w sposób sobie właściwy, a spektakl nie zamieniał się jedynie w pokaz technicznej perfekcji i zbliżania się do granicy ludzkich możliwości ruchowych.

Księżycowa woda posiadała płynną fragmentaryczną strukturę. Był to w istocie zbiór tanecznych epizodów, na które składały się występy solowe, duety, układy więcej niż dwóch tancerzy, podwójne duety oraz układy grupowe. Każdy epizod charakteryzowało staranne rozplanowanie przestrzenne. Chen Ya-ping określiła *Księżycową wodę* jako studium przemijania i przekształcania się zjawisk tego świata¹⁸. Taniec ten był nade wszystko studium sił, energii ukrytych za transformacjami natury i biegiem czasu objawiającym się nam w formach widzialnych, przestrzennych. Tancerze, czy to w ruchu, czy w bezruchu, zostawali precyzyjnie rozlokowani w przestrzeni sceny, z wycuciem zasad rzeźbiarskich, kaligraficznych i architektonicznych. Niezależnie od tego, czy

¹⁷ Ibidem, s. 320.

¹⁸ Ibidem, s. 323.

tancerze tańczyli indywidualnie, czy w grupie, w kontakcie fizycznym, czy też odseparowani od siebie, zawsze przestrzegana była zasada harmonii, tak w odniesieniu do partnera/partnerów, jak i w odniesieniu do tła/przestrzeni. Poszczególne sekwencje tanecznych nie oddzielały od siebie wyraźne granice. Jeden układ przechodził bez zakłóceń w drugi. Lin Ya-tin dobrze uchwyciła tę cechę choreografii:

Tempo tańca zachowuje płynny rytm, jest tylko parę celowo gwałtownych momentów. Postrzegany jako organiczna całość – z tancerzami wchodzącymi na scenę od strony lewej, a wychodzącymi od strony prawej, podobnie jak rozwija się chiński zwój malarski – taniec żyje swoim życiem, kiedy poszczególni tancerze pozwalają *chi* prowadzić strumień ruchu, bez okazywania nadmiernego wysiłku. Paradoksalnie, swobodna płynność ruchu bierze się stąd, że wykonują go ciała poddane ścisłej kontroli¹⁹.

Nieprzerwane przepływanie kolejnych obrazów kojarzyć można też ze spójnym przepływającą wodą. Odzwierciedlenie symboliki płynącej wody można dostrzec było również w płynnych, spowolnionych ruchach tancerzy. SanSan Kwan pisała:

Tanec sam w sobie ma charakter medytacyjny i jest skierowany ku wnętrzu; każdy tancerz zwraca wyteżoną uwagę na każdy swój ruch, każdą kończynę, każdy staw. Jednocześnie tancerze poruszają się na scenie w sposób harmonijny; momentami skupiają się, wykonują spokojne wznoszenie i znikają niepostrzeżenie. Ruch wydaje się organiczny. Tancerze pozostają blisko podłoża, zakorzenieni [w nim]; w całym spektaklu jest tylko jeden, dwa skoki. Każdy krok ewoluje z poprzedniego bez zatrzymania czy widocznego przejścia, zdając się pochodzić nie z choreografii, lecz raczej z tego, czego wymaga oddech albo *qi* – jeśli wola – tancerza²⁰.

Oddający spokój płynącej wody lub przepływającej wewnętrznej energii taniec nabierał momentami sennego, transowego charakteru. Tancerze mocno osadzeni w podłożu, wręcz w nim zakorzenieni, z szeroko rozstawionymi nogami, o środkach ciężkości obniżonych i ciężących ku ziemi, kojarzyli się z obrazem wodorostów kołysanych przez fale przepływającej wody. SanSan Kwan identyfikowała ten specyficzny dla *Księżycowej wody* rodzaj ruchu, jako wywodzący się z techniki *taiji*. Zauważała:

Tancerka stoi w dalekim wypadzie, zgina kolana, podwija pod siebie biodro, kurcząc w ten sposób brzuch i pozwalając fali energii przepłynąć przez jej tors, gdy wyprostowuje kolana

¹⁹ C. Lin Yatin, *Dancing in the Age of Globalization – Cloud Gate Dance Theatre and the Political Economy of Touring*, [w:], *Wudao yanjiu yu Taiwan – Xin shidai de zhanwang yantaohui lunwenji. Dance Studies in Taiwan: The Prospect of a New Generation*, red. Chen Ya-ping, Chao Chi-fang, National Chang Kai-Shek Cultural Center, Taipei 2001, s. 209.

²⁰ SanSan Kwan, *Vibrating with Taipei: Cloud Gate Dance Theatre and National Kinesthesia*, [w:] *Lin huaimin – Wudao Guoji Xueshu Yantaohui lunwenji*, op. cit., s. 111.

i przechodzi do następnej frazy. Stosując praktykę, która każe ruchowi płynąć wprost z centrum ciała (*dan tian*), z oddechu, z wewnętrznej energii, Lin pragnie rozwinąć formę tańca, która jest organicznie tajwańska – nową formę tańca – by tak rzec – biorącą źródło w tajwańskiej duszy²¹.

Myliłby się jednak ten, kto sądziłby, że taki rodzaj ruchu nieuchronnie musi prowadzić do monotonii. Powtarzalność była wprawdzie zasadą *Księżycowej wody*, a kinesfera tancerzy w tym tańcu nie była – jak dostrzegła SanSan Kwan – zbyt bogata. Nie byłoby jednak sprawiedliwe określenie tego rodzaju choreografii jako jednostajnej. Jej struktura oparta została na nieustającej przemienności faz statycznych i dynamicznych, ruchu spowolnionego i przyspieszonego, łagodności i gwałtowności, harmonijnego przepływu energii i gwałtownego impulsu, konwulsyjnego wstrząsu, który był jednak precyzyjnie dozowany. Nieustannie można było obserwować akcje wznoszeń i opadań, jakby ciało tancerza, mocno osadzone w podłożu, zrywało się ciągle do lotu i niewidzialną, magiczną siłą było za chwilę ściągane do dołu. Widać było naturalne pulsowanie wewnętrznej energii, jej akumulację i wyczerpanie. Taneczna linia przybierała formę sinusoidalną. Ten rodzaj ruchu doskonale współgrał z muzyką – suitami J.S. Bacha w wykonaniu Mischy Maisky'ego. „Grając wyjątkowo wolno” – pisała recenzentka *The New York Times* Anna Kisselgoff – „Pan Maisky zapewnia jedność tonu, który koresponduje ze znuansowanym przepływem energii w choreografii. Dostojne sarabandy Bacha nieoczekiwanie stają się jednością z tańcem”²².

W choreografii *Księżycowej wody* Chen Ya-ping dostrzegła głębsze zakorzenienie w dalekowschodniej filozofii. Badaczka zauważyła specyficzną grę między *yin* i *yang*, a także podważenie tradycyjnych wyobrażeń o kobiecości i męskości ruchu w tańcu nowoczesnym. Zresztą same kostiumy zacierały różnice między kobiecością a męskością: tancerze i tancerki występowali w białych, szerokich spodniach, przy czym górna część kostiumu tancerek była barwy cielistej. Opisując duet tańczący do dźwięków *Preludium z Suity nr 5* Bacha Chen pisała: „Zachowując zasadę posiadania potężnej i regenerującej energii przez tancerzy i tancerki, para równych sobie tancerzy zdaje się prezentować niezwykle popis kobiecości i męskości. Ruchy tancerki są bardziej zakorzenione w podłożu i mocniejsze, podczas gdy ruchy mężczyzny są bardziej zwiewne i liryczne. Bazując na cielesnej teksturze dwojga tancerzy, duet przeciwstawia się konwencjonalnej dychotomii płci widocznej w tańcu nowoczesnym i balecie”²³.

W *Księżycowej wodzie* ruch nie ustawał choćby na moment. Jeśli stawał się szczególnie powolny, to głównie po to, by dać wykonawcom i odbiorcom czas

²¹ Ibidem, s. 111–112.

²² Anna Kisselgoff, *The Syncretism of Tai Chi and Bach*, „The New York Times”, 20 listopada 2003 roku, [tekst udostępniono w archiwum Yunmen Wuji w Taibei].

²³ Chen Ya-ping, *In Search of Asian Modernity*, op. cit., s. 322.

na refleksję, medytację i wewnętrzne skupienie. Spektakl kończył się tańcem grupy tancerzy w wodzie. Każdy tańczył własny układ. Postacie tancerzy odbijały się w podwieszonym w prawym górnym rogu sceny lustrzanym panelu. Tancerze kładli się w wodzie, która powoli pokrywała cienką warstwę scenę. Zapadali w „sen”. Chwilami ich sen przerywał gwałtowny spazm, któremu towarzyszyło rozbryzgiwanie wody. Tancerze odbijali się równocześnie w wodzie, w której leżeli, ale także w lustrzanej powierzchni podwieszanej z tyłu sceny. Ich postacie ulegały zwielokrotnieniu. Chen Ya-ping dostrzegła w tym buddyjski podtekst filozoficzny: „Liczne odbicia w wodzie i kilku lustrzanych panelach zawieszonych pod różnymi kątami na tylnej kurtynie tworzą liczne warstwy przestrzenne, rzeczywiste i iluzoryczne, przypominając buddyjskie wersety o „tysiącu księżyców odbitych w wodzie tysiąca strumieni” – frazę traktującą o związku jednego i wielu, esencji i wyglądu”²⁴. Tancerze leżąc na podłodze sceny, poruszali się powoli w wodzie, jakby pływali. Stopniowo, jeden za drugim znikali w kulisach sceny. Muzyka milkła. Odchodziła ostatnia tancerka. Zostawiała za sobą pustą scenę. Na podłodze, w tyle sceny i w jej prawym górnym rogu widać było jedynie smugi piany na wodzie.

Kursywa, Kursywa II, Dzika kursywa

*Kursywa*²⁵ z roku 2001 rozwinęła technikę tańczenia zapoczątkowaną w *Księżycowej wodzie*. Również i tym razem struktura tańca była afabularna. Istotne było skupienie się na samym ruchu, choć oczywiście nie był to taniec pozbawiony emocji i pasji. Oddane zostawały one wszakże przez czysty ruch, a nie poprzez opowiadanie ciałem historii. Ciało tancerza „pisało” w przestrzeni sceny złożony i wysublimowany tekst, ale już zupełnie innego rodzaju niż ten, do którego Lin Huaimin przyzwyczajał widzów przez długie lata. Siłą tego pisma była precyzja każdego kroku, układu rąk, ułożenia korpusu. Podobnie jak w sztuce walki i tak jak w sztuce kaligrafii. W sztuce walki od prawidłowości wykonania każdego elementu zależała skuteczność działania, a czasem i ocalenie życia, w sztuce kaligrafii natomiast od precyzji zależał estetyczny walor tego, co napisano.

Joseph Houseal docenił u Lin Huaimina umiejętne wykorzystanie w tańcu nowoczesnym tak różnych technik i praktyk, jak i sztuki walki uczące nie tylko

²⁴ Ibidem, s. 323.

²⁵ *Cursive/Xingcao*, premiera: 1 grudnia 2001, Taipei, Guojia Xijuyuan/National Theatre, choreografia: Lin Huaimin, muzyka: Qu Xiaosong, dekoracje: Lin Keh-hua, oświetlenie: Chang Tsan-tao, kostiumy: Lin Jingru. Podstawą analizy tego tańca w moim artykule jest zapis DVD *Xingcao/Cursive*, Jingo Records 2003. W anglojęzycznych pracach krytycznych taniec ten występuje również pod tytułem *Cursive I*.

sprawności fizycznej, skuteczności w pojedynku, ale i samodoskonalenia, praktyki medytacyjne oczyszczające umysł, techniki oddechowo-ruchowe typu *qigong*, uczące utrzymania w równowadze wewnętrznej energii, czy też *taiji*, które pokazuje, jak stymulować przepływ energii zarówno w aspekcie wewnętrznym, jak i zewnętrznym²⁶. Houseal zwrócił także uwagę na mariaż zasad sztuk walki i sztuki kaligrafii, którego tajwański choreograf dokonał w swych choreograficznych kompozycjach:

Lin wybrał ten waleczny aspekt kaligrafii, by go połączyć z tradycjami ruchu, które badał już wcześniej i by nadać choreografii grację i wyrafinowanie, które kaligrafia miała udoskonalić w wojowniku. Obie energie – waleczna i dystygowana – są potrzebne, by zrozumieć pełną moc każdej z nich. Już samo wybranie tego aspektu pochodzenia kaligrafii – jako środka równoważącego i wysubtelniającego aspekty gwałtowniejsze – ukazuje rozumienie przez Lin dynamiki równowagi i opanowania²⁷.

Trzy najważniejsze elementy sztuki kaligrafii to: umiejętność posługiwania się pędzelkiem zanurzonym w tuszu, odpowiedniego trzymania go i ustawiania go w stosunku do papieru; umiejętność konstruowania poszczególnych znaków, za pomocą odpowiedniej długości i szerokości kresek, wyważenia proporcji znaku, grubości i cienkości pociągnięć pędzlem; i wreszcie umiejętność zakomponowania znaku/znaków na białej przestrzeni papieru. „By stworzyć czysty obraz w umyśle zanim zaczniesz się pisać, trzeba najpierw wyobrazić sobie przestrzenie między znakami, potrzebną siłę i subtelną modyfikację odcieni tuszu. Inne elementy, które trzeba wziąć pod uwagę, to odległość między liniami, artystyczna symetria i malowniczy bezład. Ponadto, szczególną uwagę trzeba zwrócić na wyważenie „czerni i bieli”, to znaczy na przestrzenie puste i miejsca zamalowane tuszem”²⁸. Tym podstawowym zasadom kaligrafii zasadom wierna pozostawała również choreografia *Kursywy*.

Pomysł „zatańczenia” kaligrafii miał przyjść Lin Huaiminowi już w latach 70. ubiegłego wieku. Zanim jednak możliwa stała się realizacja tej niezwyklej idei minęły niemal trzy dekady. Powstanie cyklu trzech *Kursyw* poprzedziły intensywne i wszechstronne przygotowania. Jednym z pierwszych kroków było zaproszenie do współpracy z tancerzami Cloud Gate mistrza sztuk walki, Hsu Chi i podjęcie treningu w tym zakresie, po to, by nabyć konkretne umiejętności. Jak zauważyła Chen Ya-ping:

Podczas, gdy *Tai-chi Tao-yin* [*taiji daoyin*] podkreśla „całkowitą elastyczność” ciała dzięki głębokiemu spiralnemu ruchowi i doskonaleniu *chi* [*qi*], sztuki walki za cel stawiają sobie pełną

²⁶ Joseph Houseal, *Fifteen Million Minutes of Fame*, [w:] *Lin Huaimin – Wudao Guoji Xueshu Yantaohui lunwenji*, op. cit., s. 34.

²⁷ Ibidem, s. 36.

²⁸ *China. Five Thousand Years of History and Civilization*, red. Ye Lang, Fei Zhengang, Wang Tianyou, City University of Hong Kong Press, Hong Kong 2007, s. 498.

kontrolę energii, jak również efektywną koordynację różnych części ciała przez uwypuklenie siły i stabilności *hsia-pan* (*xiaban*), dolnej części torsu, bioder i nóg, powodując duże zróżnicowanie i precyzyjne wykonanie wszystkich ruchów z właściwą szybkością i z odpowiednią siłą. Większa dynamika sztuk walki doskonale uzupełnia bardziej miękki charakter *Tai-chi Tao-yin*, wyposażając ciało tancerza w wybitnie proteuszową zdolność do przeprowadzenia z jednej strony silnego dramatycznego ataku, a z drugiej do wyrażenia płynnego liryzmu²⁹.

Następnym etapem przygotowań było zaproszenie w charakterze nauczyciela zespołu kaligrafa Huang Wei-chunga w celu zbadania związków między pisaniem, sztukami walki, technikami oddechowymi i sposobami regulacji *qi*.

Według teoretyków chińskiej sztuki kaligrafii, głęboki sens tej sztuki wykraczał daleko poza zwykłe zasady odręcznego pisania i dotykał ważnych kwestii estetycznych, samej idei piękna, osobowości i charakteru kaligrafa. Powoływali się oni na słowa Qingowskiego uczonego Liu Xizai'a, który w swym zarysie sztuki kaligrafii powiedział: „Twoja kaligrafia odzwierciedla twoją wiedzę, twój talent i twoją ambicję. Jednym słowem, twoja kaligrafia jest tobą”³⁰. Parafrazując słowa chińskiego uczonego, o tancerzach Cloud Gate tańczących w *Kursywie* i jej choreografii można byłoby powiedzieć, że ich technika pisania ciałem w tym tańcu kryła ich wiedzę, umiejętności taneczne, techniczną wszechstronność, siłę charakteru, bogactwo artystycznej osobowości. *Kursywa* to w istocie oni sami.

Przygotowania do zatańczenia trzech *Kursyw* były mozolne i starannie zaplanowane przez samego Lin Huaimina. Po stworzeniu teoretycznej, estetycznej bazy dla swoich tancerzy, Lin przystąpił do praktycznej fazy treningu. Pierwszym zadaniem tancerzy było wykonywanie improwizowanych etiud na tle wyświetlanych powiększonych kaligrafii mistrzów dawnych epok:

Początkowo tancerze mogli używać jedynie swoich torsów do naśladowania pociągnięć pędzlem. Miało to pomóc wyćwiczyć rdzeń ciała i skoordynować szyję, plecy jak również wyretynować zręczność w kontrolowaniu *chi* [*qi*] i przenoszeniu ciężaru. W drugiej fazie wolno im było używać kończyn, ale z wyraźną świadomością, że wszystkie ruchy powinny pochodzić z rdzenia ciała. Dopiero w trzeciej fazie dano im swobodę angażowania większych zasobów motorycznych do interpretowania szeregów znaków pisma chińskiego. Rygor tych środków miał zagwarantować swobodę, która pojawia się na końcu, gdy tancerze wyjdą poza zewnętrzzną formę znaku pisma chińskiego przez ucieleśnienie rytmu oddechu, innymi słowy przez „wibrację *chi*”, obecną w cieniach i liniach pociągnięć pędzla³¹.

Gdyby w krótkich słowach przyszło scharakteryzować *Kursywę*, należałoby ją nazwać tańcem o wysublimowanej elegancji. Elegancji typowej również dla

²⁹ Chen Ya-ping, *In Search of Asian Modernity*, op. cit., s. 323–324.

³⁰ *China. Five Thousand Years of History and Civilization*, op. cit., s. 496.

³¹ Chen Ya-ping, *In Search of Asian Modernity*, op. cit., s. 324. Autorka powołuje się na ustalenia Tsou Chi-mu, *Aesthetics in the White Cosmos – Cursive I*.

sztuki kaligrafii. Owa elegancja to nie tylko rezultat specyficznej techniki tańczenia, ale także efekt zminimalizowania użytych środków wyrazu i idealnego zgrania ze sobą piękna rysunku ciała tancerzy, prostych kostiumów, oszczędnej dekoracji, umiejętnego operowania światłem i doskonale dobranej do charakteru tańca abstrakcyjnej muzyki.

Tancerze ubrani w proste czarne kostiumy tańczyli w mrocznej przestrzeni sceny, którą momentami rozjaśniały biało-beżowe prostokąty pojawiające się na podłodze lub w tle sceny. Prostokąty te mogły zmieniać barwę: niekiedy przybierały kolor bardziej cielisty, innym razem szaro-biały, jeszcze innym niebieskawy lub niebiesko-szary. Na rozświetlonych poziomych i pionowych prostokątach w tle sceny pojawiały się fragmenty chińskiej kaligrafii: urywki tekstów, czasem fragmenty pojedynczych znaków. Napisane zostały w różnych stylach. Znaki kaligraficzne bywały też wyświetlane na ciałach tancerzy. Ciało tancerza było zarazem odpowiednikiem pędzelka kaligrafa, samym znakiem, ale bywało też powierzchnią, na której zostawały napisane znaki. Generalnie jednak, powierzchnią na której tancerz pisał swoim ciałem, były owe rozjaśnione prostokąty, które służyły tancerzowi za to samo, czym jest zwój papieru dla kaligrafa. Lin Huaimin, wzorem kaligrafa kreślącego kursywą tekst, „pisał” swoją choreografię w trójwymiarowej przestrzeni sceny, zderzając wygięte, organiczne linie ruchu tancerzy z geometrycznymi, płaskimi powierzchniami wyznaczonymi przez światło. Komponując *Kursywę* wykorzystywał wiedzę o pustej przestrzeni, której dostarczało tradycyjne malarstwo chińskie i kaligrafia. Pisała o tym Huang Yin-ying:

W chińskim malarstwie dokończenie dzieła nie polega na niezależnym akcie kreacji i wypełnieniu całej powierzchni, lecz na uzyskaniu harmonii i proporcji między pustymi i zamalowanymi przestrzeniami. Przedstawia to równowagę, jak ta między *yin* i *yang* w chińskiej filozofii taoistycznej. Ta pusta przestrzeń nie jest odpowiednikiem pustej przestrzeni w zachodnim rozumieniu – czyli nicości, ale w istocie sugeruje coś więcej. Poprzez zastosowanie pustej przestrzeni widzowi jest zostawionej więcej miejsca dla wyobraźni, sugeruje to zarówno ideę nieskończoności jak również ideę, że im mniej [zostaje pokazane], tym więcej [zostaje powiedziane]³².

Struktura *Kursywy*, podobnie jak *Księżycowej wody*, była epizodyczna. W poszczególnych epizodach tańczyli soliści, duety, grupy tancerzy, jak również grupy tancerzy z wyodrębnionymi solistami. Granice między poszczególnymi epizodami nie były zacierane. Przeciwnie, kolejne układy wyraźnie od siebie się różniły, podobnie jak różniły się sposoby pisania kursywą. Tę odmien-

³² 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*, op. cit., s. 48.

ność kolejnych epizodów podkreślały dodatkowo zmienne elementy dekoracyjne, zmieniająca się kolorystyka oświetlenia, wreszcie zmieniający się charakter ruchu, jego tempo i rytm. Oto kilka przykładów. W pierwszej scenie tancerka w czerni, pogrążona w czarnej przestrzeni sceny, na cielistym prostokącie wyznaczonym przez światło, przyjmowała powolnie zmieniające się pozy, ilustrujące spokojny przepływ wewnętrznej energii. Jej działania odbywały się w absolutnej ciszy. Na siedmiu świetlnych prostokątach siedmiu tancerzy wykonywało synchronicznie podobne spokojne ruchy. Chwilami rytm ulegał przyspieszeniu, ale za chwilę znowu nabierał spokojnego, wyważonego charakteru. Czarny welon z gazy poderwany przez tancerkę poziomą linią przecinał scenę i kończył tę sekwencję. W tyle sceny rozświetlał się beżowy prostokąt, na nim ręka kaligrafa, niczym na ekranie, rysowała od tyłu znak *yong* (dosł. ‘wieczny, na zawsze’). „Zaczynając od bardziej naśladowczego sposobu pisania znaku *yung* [*yong*], a kończąc bardziej swobodną interpretacją kresek znaku, Chou [Chang-ning] postępuje od użycia swojego ciała (na początku głównie ramion) jako pędzla aż do pełnego wytańczenia energii doświadczanej przez kaligrafa piszącego słowo *yung*. Później, tańczy używając całego ciała – zaczawszy od torsu – i zagarniając coraz większą przestrzeń i czas”³³ – pisała Lin Yatin. Powolność ruchów w pierwszej części tańca ustępowała miejsca gwałtowności. Ruchy ciała stawały się przyspieszone. W międzyczasie, na ekranie zmieniała się forma znaku, stawał się on nieczytelny. Gwałtowności zygzaków na ekranie odpowiadała gwałtowność ruchów tancerki. Chen Ya-ping dostrzegła w tym epizodzie pierwszej *Kursywy* powtórzenie strategii treningu tancerza zastosowanej przez Lin Huaimina podczas przygotowań do całej kaligraficznej trylogii. Tancerka ubrana w obcisły czarny bezrękawnik i czarne luźne spodnie tańczyła najpierw na tle białego ekranu, na którym pojawiały się stopniowo kreski znaku *yong* kreślone w stylu *kaishu* (pismo standardowe)³⁴. Ruchy tancerki były zsynchronizowane z porządkiem kresek malowanych od tyłu na ekranie. Po nich następowała seria szybszych, gwałtowniejszych ruchów tancerki, imitujących pisanie tego znaku kursywą (*xingcao*).

Porzucając naśladowanie kresek, tancerka przedstawia strumień oddechu, przeniesienie energii i skupienie ciężaru zawarte w pociągnięciach pędzla. Ostatecznie, jakby chcąc prześcignąć eksplozję energii w wirującym czarnym tuszu piszącym w stylu dzięki kursywy (*kuang-ts’ao*) [*kuangcao*] poprzez zgaszenie go na koniec, gwałtownie macha wkoło rękoma i wyrzuca je z wielką płynnością we wszystkich kierunkach niczym serpentynowe baty pełne falującego rytmu i płynności³⁵.

³³ Lin Yatin, *Corporealizing Taiwan’s History: Cloud Gate’s „Portrait of the Families” (1997) and Beyond*, op. cit., s. 97.

³⁴ Znak *yong* jest pierwszym znakiem kreślonym przez każdego początkującego ucznia kaligrafii, jako że składa się z ośmiu podstawowych w sztuce kaligrafii kresek.

³⁵ Chen Ya-ping, *In Search of Asian Modernity*, op. cit., s. 324.

Podobnie jak kursywa występuje w wielu odmianach, tak też poszczególne układy choreograficzne w *Kursywie* Lin Huaimina różniły się między sobą. Istnieją bowiem takie sposoby pisania stylem trawiastym, gdy znaki skreślone z wielką starannością i delikatnością nie stoją wprawdzie osobno jeden pod drugim, ale też i nie tracą wiele ze swej czytelności. Ale są też i takie odmiany pisma trawiastego, w których znaki zlewają się ze sobą, jeden znak łączy się z drugim, kreski znaku stawiane są już to zamasyżycie, grubo, jakby atakując i wgryzając się w papier, już to ledwie go muskając, jakby chciały oderwać się od jego powierzchni. Zmienność stylistyczna tańców składających się na *Kursywę* Lin Huaimina oddawała tę właśnie zmienność sposobów pisania pismem trawiastym. Oto na scenie pojawiał się tancerz, niemal nagi. Skąpa przepaska na biodrach i złotawe światło padające na tancerza uwypuklały rzeźbiarską muskulaturę jego ciała. Jego taniec naturalnie kojarzył się japońskim tańcem *butō*. Figura tancerza pojawiała się na czarnym tle sceny, na którym wyświeślały się szare znaki tekstu napisane drobnymi, starannymi ruchami pędzelka kaligrafa. Ten sam tekst na ciele tancerza wyświeślał się białymi znakami. Dołączali do niego inni tancerze, ubrani i oświetleni tak jak on. Powolność, statyczność ich ruchów wśród znaków jakby zawieszonych w przestrzeni i przyozdabiających ich ciała nadawała tej sekwencji zjawiskowy, senny charakter. Kolejny epizod był już zupełnie inny. Tancerka wykonywała swój układ na poziomym prostokątnym jasnym ekranie, na którym lekką, szybującą kreską nakreślono kilka znaków. Towarzyszył jej tancerz. Rytm ich ruchów był szybki. Taniec oddawał charakter namalowanych znaków pisma. Przypominał igraszkę, zabawę, kuszenie i uwodzenie. Radosna frywolność tańca harmonizowała z szybką, „porwaną” kreską, którą namalowano na ekranie znaki. Podobnie było w solowym występie tancerki w czarnej szacie, wyposażonej w wodne rękawy. Tancerka pojawiała się na podłużnym pomoście wyznaczonym przez smugę światła. Po prawej stronie sceny umieszczono duży ekran z namalowanym na nim grubą, zamasyżystą kreską kaligraficzny motyw. Umiejętnie manipulując długimi rękawami i wykonując przy tym szybkie obroty oraz przemieszczając się błyskawicznie po scenie, tancerka oddawała swym tańcem kaligraficzną zasadę, zgodnie z którą namalowano na ekranie znak. Stając na tle ekranu, w naturalny sposób wtapiała się w tło. Sama zamieniała się w znak pisma chińskiego.

Abstrakcyjny, eksperymentalny charakter muzyki towarzyszącej spektaklowi doskonale współgrał z choreografią, która starała się uwypuklić abstrakcyjną formę pisma trawiastego. Jej zmienny rytm pozostawał w zgodzie ze zmiennością tańca. Muzyka wspomagała ciało tancerza w wydobywaniu najdrobniejszych niuansów nastroju: napięcia, grozy, lekkości, frywolności. Pomagała również uwydatnić kontrasty, na których opierała się kompozycja całego widowiska: typową dla chińskiej sztuki kaligrafii przemienność gwałtowności i statyczności, wielką dynamiczną moc, która tkwi w przeciwstawieniu linii wy-

giętej, kreślonej z namaszczeniem, linii ostrej, szybkiej jak cięcie miecza, celowo jakby niedokończonych i zawisających w powietrzu. W *Kursywie* Lin Huaimina było miejsce na powolność, cyzelowanie każdego ruchu ciała i najdrobniejszego gestu dłoni, na najwyższe skupienie, ale było także miejsce na nagłe przyspieszenie, kontrolowane rozedrganie, zamierzone niedokończenie. Było wreszcie miejsce na ciszę, zamilknięcie i uspienie energii. *Kursywę* kończył symboliczny obraz tancerki, która w pozie wyciągniętej ręki i nogi zastygała wpisana w figurę trójkąta na tle powiększającego się za nią i rozjaśniającego w górę sceny ekranu. Jej postać to symbol energii na chwilę zatrzymanej, może i uwięzionej, ale także takiej, która nigdy nie wygasa i za moment może się ujawnić w całym swym życiodajnym pięknie i wszechogarniającej mocy.

*Kursywa II*³⁶ była widowiskiem o wielkiej urodzie wizualnej. W jasnym kręgu pojawiała się tancerka w białych luźnych spodniach z gazy. Tło było ciemne, scena pusta. Zjawiała się druga tancerka. Krąg na podłodze zmieniał kolor na niebieskawy. Taniec obu kobiet charakteryzował zmienny rytm spowolnień i przyspieszeń. Ich taneczne ruchy były ze sobą zestrojone, albo też każda tańczyła swoją sekwencję. Obie wynurzały się z niebieskawej podłogi/wody i wznosiły w ciemne otaczające je tło. Dołączały do nich kolejne dwie tancerki. W tyle za nimi rozjaśniał się biały, wąski ekran. Postacie kobiet przypominały ruchome rzeźby w ogromnej przestrzeni pustej sceny. Zachwycały giętkością i plastycznością swoich ciał. Pisały tymi biało-beżowymi ciałami na białym tle. Uwagę widza przykuwała czystość obrazu, ascetyczność przestrzeni, której przeciwstawione zostało bogactwo układów i isticie barokowy nadmiar giętkich, zmysłowych linii i kształtów rysowanych ciałami tancerek. Epizodem tym rządził rytm przyrostu i ubywania. Tancerki pojawiały się i po kolei znikwały. Najpierw jedna, potem druga i tak dalej. Wreszcie zostawała tylko jedna pośrodku sceny, wykonująca z namaszczeniem taniec powolnych ruchów, elastycznych wygięć rąk, nóg i korpusu. Za chwilę jednak pojawiała się druga tancerka i trzecia. Wszystkie wydawały się zakotwiczone w podłodze, ale też nieustannie wrywały się ku górze, opadały i ponownie się wznosiły. Pojawienie się czwartej tancerki kończyło sekwencję. Kobiety pospiesznie wybiegały.

Mając za tło ten sam jasnoszary, prostokątny ekran w tyle sceny, sześciu mężczyzn w czarnych luźnych spodniach tańczyło na niebieskawo-szarej podłodze. Tym razem kontrast uzyskany był poprzez przeciwstawienie solisty, tańczącego w centralnej części sceny, grupie pięciu tancerzy ulokowanych w prawym

³⁶ *Cursive II/Xingcao. Er*, premiera: 30 sierpnia 2003, Taipei, Guojia Xijuyuan/National Theatre, choreografia: Lin Huaimin, muzyka: John Cage [fragmenty: *Pięć 3*, *Sześćdziesiąt osiem*, *Pięć* (pierwsza wersja), *Pięć 4*, *Ryoanji*, *Pięć* (druga wersja), *Siedemdziesiąt cztery na orkiestrę*], dekoracje: Austin [Mengzhao] Wang, oświetlenie: Lin Keh-hua, kostiumy: Lin Jingru. Podstawą analizy tego tańca w moim artykule jest zapis DVD *Xingcao. Er/Cursive II*, Jingo Records 2007.

górnym rogu sceny. Drugi kontrast wynikał z przeciwstawienia faz tańca spowolnionego fazom ruchu zamaszystego i gwałtownego. Spowolnienie ruchu pozwalało na tworzenie w przestrzeni skomplikowanych, niemal rzeźbiarskich konstrukcji. Uwagę przykuwała staranność przestrzennego rozplanowania tych figur. O typie ruchu w tym układzie znowu decydowało charakterystyczne „przytwierdzenie” tancerzy do podłogi. Na scenę wbiegała z kulisy tancerka w białych spodniach. Towarzyszył jej w tańcu mężczyzna w czarnych spodniach. Pojawiał się jeszcze jeden rodzaj kontrastu: kontrast barwy. Para tańczyła mając za tło trzech innych tancerzy w czerni. Kontrasty zatem mnożyły się.

Po dość dynamicznym finale tego epizodu następowało solo tancerki, dla której tłem był niebiesko-fioletowy ekran ozdobiony delikatnymi żyłkami. Powierzchnia ekranu sprawiała wrażenie porowatej. Ekran zlewał się z niebieskawą podłogą. Na tym tle tancerka wykonywała swój taniec, który był popisem płynności, ale i ogromnej akumulacji energii. Estetykę jej tańca wyznaczały znowu fazy spowolnienia i przyspieszenia, wręcz gwałtowności i niecierpliwości. Była to jednak zawsze dynamiczność poddana kontroli, dynamiczność ruchów w najwyższym stopniu skoordynowanych.

W kolejnym epizodzie, z udziałem dziewięciu tancerzy, wykorzystany zostawał efekt spowolnienia i zupełnego zatrzymania ruchu: tancerze zastygali w bezruchu w powietrzu i na podłodze sceny. Tłem dla ich tańca stawał się cielisty ekran o spękaniach jak na tradycyjnej chińskiej porcelanie. Wraz z ich odejściem ekran zmieniał barwę na niebieskawą.

Niepostrzeżenie z prawej kulisy wylaniały się cztery tancerki. Trzy z nich tańczyły z partnerami. Ich taniec to feeria elegancji ruchu i koloru. Znowu pojawiał się kontrast ruchu i bezruchu: gdy tancerki wykonywały drobne, gwałtowne gesty, tancerze nieruchomieli. Za chwilę ruchy jednych i drugich ulegały skoordynowanemu spowolnieniu, by wraz ze zmianą charakteru muzyki znowu nabrać dynamiczności. Towarzysząca tancerzom muzyka Johna Cage’a doskonale harmonizowała z charakterem tańca i jego zmiennym rytmem, pulsacją wewnętrzną energii wykonawców.

Tłem dla kolejnego duetu był cielisty prostokąt na podłodze, wyznaczający strefę tańca i ekran na tylnej ścianie sceny, który w międzyczasie zmienił się na fragment klasycznego malowidła – na szarawym tle widać było swobodne pociągnięcie pędzla tuszem. Na tym tle atletycznie zbudowana, choć w istocie drobna tancerka, wykonywała pełen akrobatycznych figur układ. Mimo to, jej taniec cechowała lekkość i giętkość. Oto jeszcze jeden rodzaj kontrastu.

I za chwilę kolejny przykład oparcia choreografii na zasadzie kontrastu. W następnym epizodzie tańczyło pięć duetów wzdłuż linii prostej, prostopadłej względem przedniej krawędzi sceny. W początkowej fazie tańca dominowały ruchy po linii prostej, kanciaste i gwałtowne. W pewnym momencie tancerze nieruchomieli kładąc się na scenie, ułożeni równolegle względem brzegu sceny,

jakby zasnęli. Kiedy już się „obudzili” ich ruchy zdominowała linia łukowata, wygięta, płynna, momentami tylko punktowana linią prostą. Ten oniryczny epizod tańca wyzyskiwał estetykę ruchu spowolnionego, somnambulicznego. Inny jeszcze typ kontrastu uzyskiwany był przez choreografa w *Kursywie II* w partiach z udziałem dwóch lub więcej tancerzy. Tancerze byli rozpraszeni, każdy tańczył swoją sekwencję, a za moment znowu byli scalani poprzez zharmonizowanie ich ruchów, po to by za chwilę ponownie ulec rozproszeniu. Z tego rodził się szczególny rodzaj dynamiki tańca, którą można określić jako nieustającą pulsację chaosu i porządku. Dodajmy: staranie reżyserowanego chaosu lub raczej nieładu nieustannie kontrolowanego i dozowanego. Taka zresztą jest natura kosmosu, gdzie nie ma ani idealnego ładu ani totalnego nieładu, a jedynie nieustająca przemienność faz jednego i drugiego.

W pewnym momencie ekran z tyłu sceny gwałtownie zniknął. W świetlistym kręgu pozostawała jedna tancerka. Światło gasło i wraz z nim zniknęła w mroku kobieta. Na czarnym tle rozjaśniał się na tylnej ścianie sceny długi, niebieskawy, drobno splekany prostopadły ekran. Na tym tle solista wykonywał krótki, dynamiczny układ. Gdy tancerz zniknął po prawej stronie, w świetlistym trójkącie po lewej stronie sceny tańczyło trio złożone z dwóch kobiet i mężczyzny. Podłoga rozjaśniała się na niebieskawy kolor, a na tylnej ścianie sceny jedyną dekoracją był szaroniebieski ekran. Gwałtowności poprzedniego epizodu solowego przeciwstawiona była elegancja układu szóstki tancerzy i tancerek w białych szatach. Rytm znowu ulegał spowolnieniu. W podkreślaniu elegancji ruchu ogromną rolę odgrywał sposób operowania światłem. W kolejnych fazach epizodu zarówno kolor podłogi, jak i wielkość i kolor ekranu w tle nieustannie się zmieniały. Szła z tym w parze również zmiana charakteru tańca, w którym obok spowolnionych ruchów i rzeźbiarskich ustawień tancerzy w przestrzeni, pojawiały się dynamiczne, akrobatyczne ekscesy: wysokie podskoki, przewroty, salta. Po nich jednak przychodził znowu czas na uspokojenie. Rozproszenie zastępowała symetria i uważność z jaką wykonywany był każdy ruch. Dziesiątka tancerek powoli zniknęła ze sceny okrążając ją. Na tle malejącego w tle białego ekranu, umieszczonego w czerni tylnej ściany sceny, skonstrastowanego z niebieskawą podłogą, która też stopniowo ciemniała, rysowała się mroczna figura tancerki w charakterystycznym ekstremalnym wygięciu ciała w tył. Zniknął ekran, zniknęła podłoga, figura tancerki malała i całkowicie zostawała pochłonięta przez ciemność. Milnęła też muzyka. Zapadała absolutna cisza i mrok. Obraz ten uwypuklał efemeryczność tańca i znikomość samego tancerza.

Dla Chen Ya-ping seria trzech choreografii Lin Huaimina, inspirowanych chińską kaligrafią, była estetycznym i duchowym namysłem nad przestrzenią za pomocą środków takich jak ciało tancerza, dekoracja, oświetlenie, muzyka i efekty dźwiękowe³⁷. To naturalne, wszak sama kaligrafia jest sztuką prze-

³⁷ Chen Ya-ping, *In Search of Asian Modernity*, op. cit., s. 323.

strzenną. Zdaniem tajwańskiej badaczki eksperymentowanie z przestrzenią w tych tańcach było wieloaspektowe i skomplikowane: dotyczyło tyleż ciała tancerza i jego duchowej, niewidzialnej, wewnętrznej przestrzeni, co i otaczającej go materialnej przestrzeni sceny, wypełnionej światłem i dźwiękiem.

W *Kursywie I* świadomość przestrzeni jest podsuwana uwadze publiczności poprzez świetlne prostokąty projektowane na podłodze sceny. Nadając formę niewidocznej i nieuchwytniej przestrzeni, ich kształt i kolor przypomina zwoje ryżowego papieru, podczas gdy postacie tancerzy są niczym znaki kaligraficzne zapisane na nich. Wzmacniają to przekonanie reprodukcje dzieł mistrzów [kaligrafii], na tle których tańczą tancerze, pojawiające się w różnych scenach na tylnej kurtynie. Wybrane często fragmentami i powiększone do olbrzymich rozmiarów, te zapisane kursywą [teksty] zamiast przekazywać znaczenie, są raczej prezentacją pełnej życia współzależności między czarnym tuszem a białą przestrzenią w kaligrafii³⁸.

Według Chen Ya-ping idea przestrzeni uległa wzbogaceniu w *Kursywie II*, gdzie dominującą barwą w strojach i dekoracji była biel. Pozostawało to w związku z charakterem ruchów tancerzy, które nabierały miękkości i spokoju, „cielesna tekstura *Kursywy II* była bardziej zwiewna, spokojna i medytacyjna”³⁹.

Jeszcze inna była przestrzeń trzeciej części kaligraficznej trylogii *Dzikiej kursywy*⁴⁰. Ale też całkowicie inny jest charakter pisma, które określa się takim właśnie mianem, *kuangcao*. W tego rodzaju piśmie znaki zlewają się ze sobą, przechodzą jeden w drugi. Sposób stawiania kreski potrafi być bardzo swobodny, dlatego znaki sprawiają czasem wrażenie stapiania się ze sobą, albo też jest bardzo gwałtowny, wtedy znaki zachowują się – jakby powiedzieli poetycko chińscy teoretycy kaligrafii – niczym szybujące smoki i tańczące feniksy. Czasami pojedynczy znak potrafi zdominować całą powierzchnię papieru, na którym jest kreślony, kontrastując wyraźnie gwałtownością swojego charakteru ze spokojem białej powierzchni ryżowego papieru. Ten sposób pisania kryje w sobie niezwykłą dynamikę, potężną energię, która zastyga tylko na chwilę na papierze. Tylko na chwilę, bo patrząc na tak właśnie napisane znaki, mamy nieodpartą wrażenie, że zostały one zatrzymane na białej tafli jedynie na oka mgnienie, że nie można ich uwieźć tam na stałe, że zaraz oderwą się od powierzchni i poszybują w przestworza, unosząc ze sobą swoją nieposkromioną żywotność, radość, niestosowanie się do reguł. Choreografia *Dzikiej kursywy*

³⁸ Ibidem, s. 325.

³⁹ Ibidem, s. 325.

⁴⁰ *Kuangcao/Wild Cursive*, premiera: 19 listopada 2005, Taipei, Guojia Xijuyuan/National Theatre, choreografia: Lin Huaimin, muzyka: Shen Shengde, Liang Chunmei, dekoracje: Lin Huaimin, Austin [Mengzhao] Wang, Hong Huaming, światło: Chang Tsan-tao, stroje: Wang Shixin. Podstawą analizy tego tańca w moim artykule jest zapis DVD *Kuangcao/Wild Cursive* z roku 2006, przeznaczony do celów promocyjnych, udostępniony w archiwum Yunmen Wuji w Taipei.

dobrze oddawała charakter tego rodzaju pisma, które za nic ma wszelkie ograniczenia i tylko od niechcienia czasami do nich powraca; pisma, które nieustannie nam umyka i jest nieokiełznane w swoim improwizatorskim charakterze.

Dekoracje w *Dzikiem kursywie* były proste. Składały się z zestawu prostokątnych długich pionowych zwojów z ryżowego papieru o szerokości około metra każdy, do których zamocowano w górnej partii rurki. W trakcie trwania spektaklu ściekał z nich tusz, rysując na porowatej powierzchni papieru przypadkowe wzory, przypominające znaki pisma chińskiego. Kształt tych wzorów był zeterminowany przez gęstość i szybkość uwalnianego tuszu oraz struktura samego papieru. W istocie, powstałe w ten sposób wzory miały całkowicie abstrakcyjny charakter i jedynie aluzyjnie nawiązywały do estetyki *kuangcao*. Jak zauważyła Chen Ya-ping, tego rodzaju dekoracja miała wyraźnie instalacyjny charakter. Tajwańska badaczka trafnie określiła ten typ instalacji jako instalację stającą się na naszych oczach (*installation in progress*)⁴¹. W przypadku takiej dekoracji nie ma się bowiem do czynienia z czymś raz na zawsze ustalonym, niezmiennym. Dekoracja, podobnie jak i choreografia tego tańca, akcentowała cechy takie jak: procesualność, migotliwość, opalizujący charakter⁴². Liczyła się nie trwałość, a zmiana; dynamiczność, a nie statyczność; przekraczanie granic, a nie pozostawanie w ich sztywnych ramach. Zmienność, dynamizm, płynność to także cechy świata natury.

Pragnienie nieskrępowanej wolności to odwieczne ludzkie marzenie, ale i marzenie artysty. Chen Ya-ping nazwała *Dziką kursywę* świętem natury i spontaniczności (*a celebration of nature and spontaneity*)⁴³. Widać to również w warstwie dźwiękowej tego spektaklu. Taniec zaczynał się w zupełnej ciszy. Później dobiegały ciche odgłosy natury: dźwięki wydawane nocą przez owady, śpiew ptaków o świcie, szelest wiatru, uderzenia wody o nadbrzeżne kamienie, szum fal na piaszczystej plaży, odgłosy spadających kropel, odgłosy wydawane przez tancerzy, ich krótkie stłumione okrzyki, przyspieszone oddechy. Na to nakładały się dziwne, nieznanym szelesty, trzepotania, pocierania, znajome uderzenia w dzwony, pojedyncze odgłosy świątynnych dzwoneczków poruszanych przez wiatr, suche, krótkie uderzenia kołatki. Rodzaj zastosowanych dźwięków, zarówno tych naturalnych, jak i mechanicznych, tych znajomo brzmiących dla ucha, jak i niepokojąco obcych i trudno rozpoznawalnych, poprzedzielanych

⁴¹ Chen Ya-ping, *In Search of Asian Modernity*, op. cit., s. 326.

⁴² David Mead w swojej recenzji *Cloud Gate Dance Theatre „Cursive III”*, „Ballet-Dance Magazine”, grudzień 2005 (tekst udostępniono w archiwum Yunmen Wuji w Taipei) zwraca uwagę na przypadkowość wzoru kreślonego na papierze przez ściekający z rurek tusz i ulotny charakter dekoracji w tym tańcu. Zauważa, że zwoje papieru mogą być użyte tylko raz w danym przedstawieniu.

⁴³ Ibidem, s. 325.

niejednokrotnie długimi fazami ciszy, tworzył niezwykłą i chwilami nie pozbawioną grozy aurę tego widowiska. W warstwie dźwiękowej spektaklu ujawniała się te same sprzeczności co i w dekoracjach: zarazem prostota i skomplikowanie. Na tym jednak polegała zwodniczość kompozycji. Okazywało się bowiem, że była to prostota – jak zwykle u Lin Huaimina – starannie wystudiowana i precyzyjna w każdym detalu, którą można komplikować na wiele sposobów: za pomocą odpowiedniego oświetlenia (dekoracje), albo poprzez nakładanie na siebie lub zderzanie ze sobą różnych jakościowo dźwięków (oprawa muzyczna).

Początkowo scena była pogrążona w całkowitej ciemności. Z mroku wyłaniała się grupa tancerzy w czarnych kostiumach, które zlewały się z tłem. Sylwetki tancerzy były widoczne w ciemności dzięki podświetleniu nagich partii ich ciał. Później, podłoga sceny rozblyskiwała w mroku niebieskawym światłem chłodno kontrastującym z czernią tyłu sceny. Kiedy pierwszy zwój białego papieru zjeżdżał z góry na scenę, rozświetlało go jasne światło. W dalszej części spektaklu do oświetlenia zwojów używano różnej barwy światła: białawego, niebieskawego i złotawego. Kolorystyka była jednak stonowana i ograniczona do kilku chłodnych barw. Kolorem dominującym była szarawa niebieskość, która harmonizowała z czernią tła i podłogi lub z naturalną barwą podświetlonych jasnym światłem nagich partii ciał tancerzy i tancerek. Dzięki umiejętnemu operowaniu światłem tancerze albo wtapiali się w ciemne tło albo wyłaniali z niego, wyeksponowani blaskiem reflektorów. W trakcie tańca trwała finezyjna zabawa światłem, które maskowało tancerza lub wydobywało go na pierwszy plan. Światło mogło pozbawiać go materialności, wtapiając w tło lub dodawać materialności, ukazując go na kontrastowym, rozświetlonym tle. Wykorzystywane były także właściwości cienia. Dublowanie sylwetek tancerzy na podświetlonych zwojach pokazywało subtelność relacji między materialnością a niematerialnością. Czasami, w ostatniej części kaligraficznej trylogii zdarzały się także „cytaty” z wcześniejszych *Kursyw*, jak choćby figura tancerki malejącej w mroku na podświetlonym prostokącie na podłodze sceny. Natomiast przegrupowywanie zwojów samo w sobie było rodzajem przygotowania do kaligrafii, tj. przestrzennym zorganizowaniem sceny tak, by pisać na niej mogło bez ograniczeń ciało tancerza. Przegrupowywanie to związane było ze zmianą rytmu i charakteru tańca.

U początków choreografii *Dzikiej kursywy* tańca tkwiły improwizowane etiudy, poddane jednak procesowi rafinacji i ścisłej kontroli tak, by w efekcie uzyskać spójne dzieło taneczne. Również i pod tym względem *Dzika kursywa* była bliska estetyce pisma w stylu *kuangcao*. Spontaniczność, improwizatorskość, gwałtowność są w równym stopniu cechą pisma, jak i tańca. Jednak gdy trzeba, były one skutecznie poskramiane, tak by nie pogrążyć się w chaosie i braku formy. Tempo i charakter tańca nieustannie się zmieniały. Dynamiczność i gwałtowność ruchu łągodzona była fazami spowolnienia, a nawet zupeł-

nego wygaszenia ruchu. To jeden rodzaj kontrastu. Były jednak i inne. Ciało, przyciągane siłą grawitacji, nie mogło się na dobre oderwać od podłoża, ale mogło próbować siłą ciężenia przechytryć, stąd ciągle ciała tancerzy jakby zrywały się do lotu. Na chwilę wzlatywały w powietrze ruchem wirowym, skokiem, lekkim, ledwie muskającym ziemię przewrotem. Prawa grawitacji nie można wprawdzie przewyciężyć, ale można zakpić z niego stwarzając iluzję, że tancerz nic nie waży, że właściwie unosi się w powietrzu. Kiedy jednak trzeba, ciała te potrafiły być mocno osadzone w podłożu. To drugi rodzaj kontrastu. Tych sprzeczności i przeciwieństw było jednak znacznie więcej. W duecie tancerza i tancerki z 53 minuty spektaklu dostrzec można było skontrastowanie statycznego, zamaszystego i nieco usztywnionego gestu wysokiego mężczyzny ze zwinnością i szybkością ruchu jego znacznie niższej partnerki.

Choreografia całości była przemyślanym, zharmonizowanym układem tańców solowych, duetów i większych grup tancerzy. Solowe partie w wykonaniu tancerek, punktujące co jakiś czas cały układ, były jego więzadłem. Chociaż tancerze przez większość spektaklu wykonywali przeważnie indywidualne układy choreograficzne, to jednak zawsze były one przestrzennie skorelowane ze sobą i w sensie kaligraficznym układały się w spójną całość. Momentami, jakby dla podkreślenia tej spójności, tancerze, którzy przed chwilą tańczyli układ solowy, wspólnie wykonywali identyczną sekwencję ruchową. W scenie finałowej tancerze pojawiali się jako grupa poruszana jednym rodzajem energii. Dobiegający szum fal na piaszczystym brzegu morza nasuwał naturalne skojarzenie z wodą, której rytm falowania wyznaczał przypyływ i odpływ. Tancerze wykonywali mikro poruszenia, powolne, zamierające wraz ze znikaniem tancerzy. W finale na scenie zostawał tylko jeden tancerz i pojawiał się ostatni szósty zwój. Po zwoju wolniutko spływała aż ku samej podłodze strużka tuszu z trudem torująca sobie drogę na chropowatym papierze.

Tym pięknym obrazem kontemplowanym w ciszy można byłoby zakończyć te rozważania. Niech jednak domkną tę opowieść o „najpiękniejszym piśmie świata” słowa recenzentki „Die Zeit”, Evelyn Finger, zapowiadającej występy Cloud Gate i kaligraficzną trylogię Lin Huaimina w maju 2006 w Berlinie: „[Lin] naśladuje nie kaligraficzną formę, lecz ponownie ożywia wewnętrzny ducha swojej wizji ludzkości. Nie ma u niego zimnej radości baletu ani chłodu awangardy. Tancerze w swoich gładkich kostiumach ucieleśniają Piękno, które trzeba z trudem wypracowywać raz za razem (...)”⁴⁴. Kaligraficzna trylogia była triumfem ducha improwizacji i spontaniczności, ale i dowodem codziennego mozolnego wysiłku i nieustannej ciężkiej pracy, skrytych za elegancją i lekkością tanecznego ruchu.

⁴⁴ Evelyn Finger, *The Most Beautiful Writing in the World*, „Die Zeit” kwiecień 2006 (tekst udostępniono w archiwum Yunmen Wuji w Taibei).