

Panel z udziałem tancerzy zawodowych „Jakiej edukacji potrzebujemy?”

Anna Królicza: Zacznę od przedstawienia moich rozmówczyń: **Kaya Kołodziejczyk** – tancerka niezależna, choreografka; **Marysia Stokłosa** – również tancerka i choreografka niezależna, prezeska fundacji BURDAĞ; następnie **Anna Hop** – tancerka i choreografka, związana z Polskim Baletem Narodowym; **Paulina Wycichowska** – tancerka i choreografka, związana z Polskim Teatrem Tańca.

Ten panel jest bardzo szczególny, ponieważ oddajemy w nim głos osobom, których problem edukacji dotyczy najbardziej – są to tancerki reprezentujące środowisko aktywnych twórców, którzy korzystali z naszej edukacji i musieli sobie poradzić również z jej niedoskonałościami i brakami. Myślę, że nasze rozmówczynie poradziły sobie dość dobrze. Od tego właśnie chciałabym zacząć – poprosić was, żebyście opowiedziały o etapach swojej kariery, akcent kładąc właśnie na edukację. Wiem, że część z was kształciła się zarówno w Polsce, jak i za granicą, a część – jedynie poza krajem.

Paulina Wycichowska: Ponieważ w tamtym czasie w Polsce nie było żadnej możliwości kształcenia się w dziedzinie tańca współczesnego, po ukończeniu Państwowej Szkoły Baletowej w Poznaniu (17 lat temu) wyjechałam do London Contemporary Dance School w The Place. Są to studia tańca współczesnego w ramach University of Kent. Po powrocie do Polski nie miałam możliwości dalszej edukacji, z wyjątkiem samodzielnych wyjazdów na kursy doszkalające – między innymi na Tanzwochen Wien czy Summer School at The Place, corocznych propozycji podczas Międzynarodowych Warsztatów Tańca Współczesnego w Poznaniu, jak również innych festiwali w Polsce. Szkołę baletową kończyłam dosyć dawno i muszę przyznać, że to, czego się w niej nauczyłam, uległo znacznej weryfikacji po wyjeździe do Londynu. Miałam pewne braki, które musiałam nadrabiać.

Anna Królicza: Jeśli pozwolisz, wejdę ci w słowo i doprecyzuję, ponieważ podczas tej konferencji pracujemy nad tym, aby w przyszłości odpowiedzieć na pytanie o to, jaki zasób wiedzy czy umiejętności powinien mieć współczesny tancerz już po wspomianej reformie. Czy mogłabyś doprecyzować, na jakim polu odczuwałaś swoje braki będąc w londyńskiej szkole? W jakim zakresie czułaś się słabsza, mniej kompetentna, odczuwałaś niedosyt wiedzy?

Paulina Wycichowska: Myślę, że moim głównym problemem był brak przygotowania do pracy nad ruchem z wykorzystaniem pełni świadomości ciała. To pojawiało się we wszystkich technikach, których się tam uczyłam – w technice klasycznej, proponowanej w stylu francuskim, angielskim czy włoskim, jak również we wszystkich technikach tańca współczesnego, m.in. tych opartych na Marcie Graham, na Cunnighamie itd. Natomiast jeśli chodzi o wiedzę o tańcu, historię tańca, czy treści ogólnokształcące, byłam przygotowana dużo lepiej niż koledzy z wielu krajów. Jest to jednak sytuacja sprzed 15 lat.

Anna Hop: Zacznę od swojej drogi edukacyjnej, która jak do tej pory była dość krótka, ponieważ Ogólnokształcącą Szkołą Baletową w Warszawie skończyłam trzy lata temu. Od tamtej pory jestem tancerką Polskiego Baletu Narodowego i tak naprawdę zakończyła się moja edukacja taneczna w sensie instytucjonalnym. Natomiast podjęłam inne kroki – obecnie studiuję dziennikarstwo, komunikację społeczną, PR i marketing medialny na Wydziale Dziennikarstwa i Nauk Społecznych Uniwersytetu Warszawskiego. Wracając jednak do szkoły baletowej – w czasie nauki we własnym zakresie realizowałam także kursy.

Wielokrotnie uczestniczyłam w warsztatach podczas dużych festiwali w Poznaniu czy w Bytomiu (Konferencja Tańca Współczesnego), co zapewniło mi kontakt z innymi technikami tańca niż klasyka, taniec ludowy i charakterystyczny. Oprócz tego brałam udział w dwutygodniowym kursie organizowanym przez Nederlands Dans Theater w Hadze i to była moja jedyna styczność z formami kształcenia za granicą.

Chciałabym w tym kontekście powiedzieć nie tyle o brakach, ile o odkryciach, których miałam okazję dokonać, uczestnicząc w różnych formach doksztalcania poza szkołą baletową. Jednym z nich była właśnie świadomość własnego ciała, o której przed chwilą mówiła Paulina Wycichowska. Choć to nie był żaden cykl kształcenia, a krótkie dwutygodniowe kursy, jednak przyniosły mi one świadomość istnienia innych technik. Dzięki temu wiedziałam już, że świat nie kończy się na klasyce i trzech, czterech formach, które poznajemy w szkole baletowej. Odkryciem były dla mnie przede wszystkim techniki wspomagające, których w szkole bardzo brakowało. W zasadzie mieliśmy tylko akrobatykę, która jednak nie spełniała swych funkcji. Natomiast podczas dwutygodniowych warsztatów w Hadze pojawiły się zajęcia z techniki Pilatesa. Program został przygotowany specjalnie dla tancerzy klasycznych.

Marysia Stokłosa: Moja droga edukacyjna była trochę inna, ponieważ nie chodziłam do szkoły baletowej w Polsce. Mogę się przyznać, że po prostu się do niej nie dostałam, ale na szczęście zaczęły się już wtedy na polu tanecznej edukacji w Warszawie pojawiać inne możliwości, rodzaj wieczorowych form kształcenia, np. w Szkole Baletowej w Warszawie było studium taneczne, w którym zaczęłam się uczyć. Do matury korzystałam z amatorskich kursów tańca, natomiast po ukończeniu szkoły średniej wyjechałam do tej samej szkoły, co Paulina – London Contemporary Dance School. Tam przez trzy lata studiowałam taniec współczesny. Przez kolejne cztery lata studiowałam choreografię w School for New Dance Development w Amsterdamie. Kiedy słyszę o dwutygodniowych warsztatach, przypominam sobie jak jeździłam na niezliczoną ilość różnych warsztatów, najpierw w Polsce, w Bytomiu, później w Wiedniu, Bratysławie, Budapeszcie... Już wtedy zaczęłam się interesować improwizacją i starałam się jeździć na różne festiwale improwizacji. O brakach polskiej edukacji nie mogę powiedzieć nic, bo nigdy z niej nie korzystałam.

Anna Królicza: Myślę, że to dobry punkt do podjęcia dyskusji. Pytanie brzmi: czy rzeczywiście musiałaś wyjechać za granicę, aby znaleźć dla siebie odpowiednią szkołę? Czy jedyną opcją była wtedy szkoła baletowa, do której się nie dostałaś, a może w Polsce istniały jednak inne alternatywne formy kształcenia?

Marysia Stokłosa: Myślę, że wtedy, kiedy chciałam być tancerką, jeszcze przed ukończeniem 18 roku życia, fakt że nie dostałam się do szkoły baletowej, był w Polsce równoznaczny z tym, że tancerką nigdy nie będę. Sądzę wręcz, że tym, czego nauczyłam się już w pierwszej szkole tańca za granicą, było zdobycie pewności, że jednak nią będę, mimo że wiele autorytetów w kraju usiłowało mnie przekonać, że to niemożliwe. Wydaje mi się, że to się chyba również zmieniło, i że nie jesteśmy już krajem nastawionym tylko i wyłącznie na klasykę. Oczywiście stało się, że nie każde ciało odpowiada wymogom klasyki, a taniec na szczęście ma wiele form i można uprawiać go na wiele sposobów. Poza tym trzeba pamiętać, że zdałam na wyższe studia tańca współczesnego, nie ucząc się w żadnej państwowej szkole, co również dobrze świadczy o formach kształcenia dla amatorów.

Anna Królicza: Poniekąd korzystałaś z edukacji, tyle że nie publicznej, ale związanej z przestrzenią alternatywną. Mówisz, że jeździłaś do Bytomia – domyślam się, że tam również

uczyłaś się tańca współczesnego, bo gdzieś musiałaś wypracować podstawową bazę informacji i wiedzy.

Marysia Stokłosa: Jeśli chodzi o pedagogów, mogłabym wymienić tutaj szczególnie panią Urszulę Jaworską, która później zajęła się czymś zupełnie innym i jest obecnie wspaniałą działaczką na rzecz walki z białaczką; i panią Danutę Petrów – te osoby zupełnie zniknęły. Ważne było też pojawienie się w Warszawie Joe Altera, do którego chodziłam na zajęcia. On również uczył we wspomnianym studium.

Głos z sali: Który to był rok?

Paulina Wycichowska: 1996.

Kaya Kołodziejczyk: W 1996 roku odbył się w Warszawie duży festiwal World of The Dance, organizowany w Operze Narodowej oraz w Szkole Baletowej. Po jakimś czasie w Warszawie pojawiły także takie osoby jak Joe Alter czy tancerze/pedagodzy związani ze Śląskim Teatrem Tańca, np. Melissa Monteros. Ważni byli także pedagodzy przyjeżdżający na poznańskie warsztaty, organizowane przez Polski Teatr Tańca. To był początek i połowa lat 90. I na podobny czas przypada nasza edukacja.

Moje taneczne początki związane są ze szczecińskim ogniskiem baletowym i dziecięcą grupą folklorystyczną „Stawianki” w Kamieniu Pomorskim. Ponieważ, jak wspominała Marysia, pod koniec lat 80. i na początku 90. aby tańczyć należało edukować się w szkołach baletowych, najpierw trafiłam do szkoły do Poznania, a potem ukończyłam szkołę baletową w Warszawie. Na pewnym etapie mojej edukacji klasycznej stało się jasne, że nie pasuję do modelu czysto baletowego, byłam raczej tancerką charakterystyczną. Nie było jeszcze możliwości rozpoczęcia oficjalnej edukacji w dziedzinie tańca współczesnego, więc zaczęłam uczęszczać, podobnie jak Marysia, na zajęcia dodatkowe do studium baletowego na drugim piętrze Szkoły Baletowej w Warszawie. Również w Studio Buffo były organizowane zajęcia z tańca współczesnego, gdzie uczyli nauczyciele związani z musicaliem *Metro*. Edukacja czysto baletowa miała swoim absolwentom do zaoferowania wyłącznie jedną ścieżkę rozwoju zawodowego. Według tego modelu spełnienie mojego marzenia o byciu tancerką związane być musiało z wejściem do grupy baletowej, co mnie nie interesowało. Stąd pomysł na edukację współczesną. Nie było wówczas żadnych szkół wyższych, które by taką edukację oferowały, jak na przykład obecnie Wydział Teatru Tańca w Bytomiu przy PWST w Krakowie. Prawdopodobnie gdyby taka możliwość pojawiła się w latach 90., wybrałabym tę drogę. Tymczasem dostałam się do trzech szkół: The Place, Laban Center London i Performing Arts Research and Training Studios (P.A.R.T.S.) w Brukseli. Otrzymałam stypendium na studia w Belgii, gdzie dalej ukończyłam czteroletni program, tj. dwa lata treningu tanecznego i dwa lata studiów choreograficznych. Potem zaczęłam pracować. Na fali tzw. „powrotów do Polski” chciałam w Polsce uczyć na poziomie edukacji wyższej. Zostało już wcześniej powiedziane, że dokumenty z wielu szkół nie są nostryfikowane (jak w przypadku P.A.R.T.S.), nie mogłam więc np. zacząć uczyć w Akademii Muzycznej. Dlatego rozpoczęłam studia na Hochschule für Musik und Darstellende Kunst we Frankfurcie nad Menem, które skończyłam w zeszłym roku. Od tego momentu jestem dyplomowanym pedagogiem, ze 120 punktami bolońskimi, uznawanymi w całej Europie. Po ukończeniu szkoły baletowej jestem dyplomowaną tancerką, a następnie choreografem i świeżo także pedagogiem.

Braki w edukacji polskiej w latach 90. były związane z dominacją w szkołach baletowych techniki Waganowej i brakiem pedagogów tańca współczesnego. W Belgii mogłam również poszerzać horyzonty i edukować się baletowo, co na poziomie codziennego treningu oferowała szkoła. Były to spotkania z pedagogami, specjalistami pracującymi na co dzień w najważniejszych światowych zespołach, jak American Ballet Theatre, Nederlands Dance Theatre, Frankfurt Ballet czy balet Opery Paryskiej. U każdego z pedagogów mogłam przyswajać inny język, charakterystyczny dla danej techniki tańca (Balanchine, Bournoville czy Cecchetti).

Na dalszą edukację dostałam stypendia z Ministerstwa Kultury i Dziedzictwa Narodowego oraz Ministerstwa Edukacji Narodowej. Dyplom tancerza scenicznego, który uzyskałam po ukończeniu szkoły baletowej, pomógł mi jednak w zdobywaniu dalszych kwalifikacji.

Anna Królicza: Czy w programach, z którymi zetknęłyście się w zagranicznych szkołach, były zajęcia, których się nie spodziewałyście, które nie były w sposób oczywisty związane z kształceniem ciała czy świadomości ciała?

Marysia Stokłosa: Dla mnie zaskoczeniem były zajęcia „performance integration” na wydziale choreografii. Były to zajęcia, podczas których po prostu rozmawialiśmy albo o swoich projektach w toku, albo spektaklach/wydarzeniach, które widzieliśmy na festiwalach szkolnych lub też o przedstawieniach kolegów z innych roczników. Były to regularne cotygodniowe zajęcia, które trwały chyba trzy godziny. Właściwie nie było tu żadnego programu do zrealizowania, poza regularnymi rozmowami o pracy. Wydaje mi się, że jest to bardzo wartościowa nauka. To była edukacja choreograficzna. Prawdopodobnie nie każdy tancerz potrzebuje przez trzy godziny w tygodniu rozmawiać o tańcu, aczkolwiek gdyby miał taką okazję, może łatwiej byłoby mu wyrazić myśli i komunikować się z resztą świata na temat tego, co robi.

Paulina Wycichowska: Może nie dotyczyło to całych zajęć, ale improwizacji. Na jednym roku studiów, podczas jednego semestru co najmniej połowa (jeśli nie trzy czwarte) każdego zajęć poświęcona była wizualizacji. Leżąc płasko na podłodze przepracowywaliśmy zadany temat, a często były to dosyć głębokie „wycieczki” psychologiczne, z których potem powstawała improwizacja z zamkniętymi oczami. Zadawane tematy były bardzo rozmaite, co przynosiło wyjątkowe przeżycia. Zdarzały się oczywiście różne, czasem silne reakcje emocjonalne, ale dzięki temu było to ciekawe.

Kaya Kołodziejczyk: Dla mnie wielką zmianą była forma edukacji, ponieważ podczas nauki w P.A.R.T.S. pierwsze było zawsze pytanie: „co chcesz robić?”. Można było sobie wybrać przedmioty – nie było przymusu uczestniczenia na przykład w zajęciach z tańca klasycznego – ale w tym wypadku konieczne było podpisanie ze szkołą swego rodzaju kontraktu, umowy. Idea wychowania przez sztukę zależy od dojrzałości. Mogę ten model porównać do edukacji Steinerowskiej/Waldorfskiej, czy do form kształcenia charakterystycznych dla wartości rozwijanych przez twórców Bauhausu. Byliśmy traktowani równorzędnie z profesorami. Nie doświadczyłam tego w edukacji baletowej, gdzie zawsze była relacja hierarchiczna. Podobnie rzecz ma się z nauką tego, jak uczyć innych. Nadal np. w naszym modelu na Uniwersytecie Muzycznym Fryderyka Chopina, aby móc uczyć tańca współczesnego, trzeba przejść edukację dotyczącą prowadzenia zajęć w szkole baletowej. Musiałabym więc przez 5 lat uczyć się, jak nauczać tańca klasycznego, mimo że chciałabym uczyć tańca współczesnego. A we Frankfurcie nad Menem funkcjonuje model oparty na predyspozycjach: coś cię interesuje,

więc przeprowadzasz *research*, czyli rozeznanie w danym kierunku. Przeszłam więc przez dwa modele, które są całkowicie różne od modeli rodzimych.

Marysia Stokłosa: Kaya poruszyła dosyć ważny temat, bo powiedziała o istocie nauczania. Według mnie najważniejsze dla pracy artysty tańca – choreografa, jak również prawdopodobnie tancerza, jest to, że szkoła przygotowuje do pracy właśnie artystę, a nie przyszłego rzemieślnika. W Polsce jest niewiele możliwości studiowania choreografii, ale odnoszę wrażenie, że istnieje problem nawet z definicją tego słowa, ponieważ określenie „choreograf” niekiedy używane jest na równi, czy też zamiennie z określeniami „instruktor tańca” albo „pedagog-choreograf”. Jednak są to zupełnie inne zawody. Nie jestem pewna czy w trybie zaocznym możemy rzeczywiście przejść taki rodzaj życiowej przemiany, jaki przynoszą studia choreograficzne. Podobnie trudno byłoby wykształcić w trybie zaocznym reżyserów teatralnych. Sztuka to jednak tajemnica. Wydaje mi się, że gdy ludzie wychodzą ze swojego naturalnego środowiska, ze swojego zespołu i miasta, aby przez kilka lat w bardzo małej grupie intensywnie zagłębiać się w proces, to zostają wytrąceni ze swojego zwykłego życia i tylko wtedy tak naprawdę możliwe staje się głębokie zaangażowanie w tę dziedzinę sztuki. Natomiast jeżeli będąc na etacie w jakimś zespole przyjeżdżają na kilka godzin do innego miasta i wtedy zagłębiają się w choreografię, jest to trudniejsze, a na pewno jest to znacznie dłuższa droga.

Anna Królicza: Gdybyście spotkały młodą osobę, która chciałaby profesjonalnie zajmować się tańcem, jaką drogę byście jej poleciły, korzystając z własnego doświadczenia? Jakie szkoły, które pozwoliłyby jej osiągnąć taki sukces, jaki wy osiągnęłyście?

Anna Hop: Nie mam takiego doświadczenia, ale wydaje mi się, że nie ma jednoznacznej odpowiedzi na to pytanie. Zależy to wyłącznie od indywidualnych potrzeb każdego człowieka. Przy okazji chciałabym nawiązać do szkolnictwa baletowego w Polsce i do tego, co powiedziała Kaya. Dzięki autoanalizie i temu, co robię w innych sferach mojego życia, uświadomiłam sobie moje inne potrzeby i fakt, że w szkole brakowało mi swego rodzaju *coachingu*. Nikt nie zadał mi pytania: „co ty tak naprawdę chcesz robić?”, „co cię interesuje?”. W założeniach *coachingu* zawiera się przekonanie, że każdy ma swoją indywidualną drogę, zależną przede wszystkim od jego potrzeb, możliwości i potencjału. Dlatego właśnie świadomość własnych zalet, ale i wad, jest tak istotna. Czasami bardzo prostych rzeczy o sobie nie wiemy i trzeba je powiedzieć głośno. Wiadomo, że niewielki procent dzieci i młodzieży uczących się w szkole baletowej będzie tańczyć w zespołach klasycznych, a nawet w ogóle tańczyć czy uprawiać jakąś formę sztuki. Z własnego doświadczenia oraz z doświadczenia moich kolegów wiem, że w ostatnich dwóch, trzech latach nauki uczniom szkoły baletowej przydałaby się pomoc. Nie chodzi o to, aby ktoś wskazał dokładną drogę, powiedział: „ty masz iść tu, ty masz iść tam”, co byłoby ograniczaniem drugiego człowieka. Potrzebne jest raczej przyniesienie czegoś na kształt mapy, powiedzenie: „znajdź swoją drogę”, „znajdź swoje możliwości, odkryj, jakie masz wady, a jakie zalety, co chcesz tak naprawdę robić, co cię interesuje”. I w związku z tym „znajdź swoją własną drogę do określonego celu”.

Paulina Wycichowska: Czy pytanie brzmiało: jak doradzić komuś, kto by chciał tańczyć i zastanawia się, gdzie się udać?

Anna Królicza: Dokładnie tak, jak ułatwić innym osobom wybranie odpowiedniej dla nich drogi, jak mogliby skorzystać z doświadczenia swoich starszych kolegów.

Paulina Wycichowska: Kluczowa jest praca u podstaw, o której była już mowa. Promocję tańca należy zaczynać wśród najmłodszych dzieci. Dlatego takie projekty edukacyjne jak *Myśl w ruchu* to znakomite przedsięwzięcia. Dziecko wychowuje się dzięki nim ze świadomością, że taniec istnieje, i że przybiera wiele różnych form. Jeśli ktoś chce tańczyć balet, wybiera szkołę baletową, a wcześniej akrobatykę i inne techniki wspomagające. Jeśli ktoś chce tańczyć taniec współczesny, ma już dostępnych wiele dróg.

Anna Królicza: Czy poleciałabyś innym szkołę, którą wybrałaś? Próbuję wykazać różnice czy specyfikę różnych form edukacji, aby naszkicować sytuację, z którą spotykają się tancerze w Polsce. Zgadzam się z tym, co powiedziałaś – nie można nikomu niczego narzucać. Kiedy sama zaczynałam studia teatrologiczne starsze koleżanki mówiły mi: to są studia teoretyczne, jeśli chcesz poznać teatr, musisz zrobić staż u jakiegoś reżysera, chodzić do teatru i szukać bezpośredniego kontaktu ze sztuką. To były dla mnie bardzo cenne wskazówki, dzięki którym znalazłam sposób, aby niedostatki edukacji na uniwersytecie uzupełnić we własnym zakresie. Mam na myśli tego typu rozwiązania, które mogą pomóc innym w świadomym kształtowaniu swojej edukacji.

Paulina Wycichowska: Obecnie do szkoły baletowej zdaje się, aby zostać przede wszystkim tancerzem klasycznym. Istnieje już też bardzo szeroka oferta zajęć poza szkołą baletową. Chcąc zostać tancerzem współczesnym ma się do wyboru wiele dróg. Każda z nich jest równie dobra, zależnie od tego, co się komu podoba i jak jego gust będzie się zmieniał w miarę dorastania.

Marysia Stokłosa: A także od tego o czym ktoś sam marzy. Zupełnie inne wskazówki mogłabym dać komuś, kto marzy o tym, żeby zostać choreografem lub aby całkowicie zrewolucjonizować taniec, a zupełnie inne – komuś, kto chciałby pracować w zespole. Jednak nawet samo sformułowanie „być w zespole” jest niejasne, bo trzeba tu doprecyzować – w jakim zespole. Każda szkoła ma dosyć określony profil estetyczny, własną specyfikę, także narodową, co również stanowi klucz wyboru. A ponieważ obecnie niemal każda placówka organizuje tzw. letnie szkoły i intensywne kursy, które są prowadzone przez pedagogów i absolwentów tych szkół, warto po prostu pojechać do wybranego miejsca, i przypatrzeć się, aby sprawdzić, czy to na pewno jest odpowiedni kierunek. Wydaje mi się, że obecnie jest to najlepsza droga.

Kaya Kołodziejczyk: Przysłuchując się temu, co mówimy, zauważam, że chcemy, aby takie osoby myślały ogólnoeuropejsko. Już nie myślimy, że studiować możemy jedynie w Polsce. Mamy do wyboru całą Europę, wszędzie jest bliżej i nieco taniej niż np. 15 lat temu. Jednak oczywiście skupiamy się teraz na tym jak można zreformować naszą edukację po to, żebyśmy nie musieli wyjeżdżać, bo tylko niektórzy chcą to robić.

Paulina Wycichowska: Potrzebujemy wydzielenia tańca jako odrębnej dziedziny sztuki, przede wszystkim na szczeblu szkolnictwa wyższego, ale i na wszystkich niższych szczeblach. Za tym po prostu musimy lobbować wszyscy razem.

Anna Królicza: W trakcie dyskusji konferencyjnych padały różne sformułowania, między innymi pan Mirosław Różalski mówił o „tancerzu fantastycznym”. Spodobał mi się koncept tancerza fantastycznego, którego chcą kształcić szkoły baletowe. O ile dobrze zrozumiałam, zwracał uwagę na trzy aspekty. Jedną z cech takiego tancerza miałaby być wszechstronność wykształcenia, drugą – to, że tancerz miałby być partnerem dla choreografa i trzecią – to, że

umiejętności tego tancerza spełniałby oczekiwania rynku. Jak byście się do tego odniosły, szczególnie do wszechstronności wykształcenia: na ile to się udaje osiągnąć w szkołach baletowych, a także jak wy rozumiecie to pojęcie?

Marysia Stokłosa: Wydaje mi się, że nie ma czegoś takiego jak uniwersalna wszechstronność. Czy mówimy tu np. o technikach? Dla mnie wszechstronnie wykształcony tancerz to człowiek, który zna swój aparat ruchowy, wie, jak nie zrobić sobie krzywdy, ma świadomość sceniczną, co znaczy że kiedy wychodzi na scenę, jest na niej widoczny – nie tylko sylwetka, ale także twarz, oczy. Czy zna tańce ludowe? Dla mnie to nie jest istotne, ponieważ nie korzystam z takiego źródła. Dlatego wydaje mi się, że z punktu widzenia choreografa wszechstronność tancerza też jest wieloraka. Wspaniały, wszechstronny tancerz, dla jednego choreografa może być wymarzonym współpracownikiem, a dla innego nie. Osobiście wolę pracować z tancerzami, którzy są również twórcami, to znaczy mają doświadczenie tworzenia spektaklu, którzy improwizują... Mówi się o kimś takim *dance maker* – to osoba, która jest partnerem w procesie twórczym, a nie jednym z pionków, które ustawiam. Dla mnie to jest idealny tancerz.

Anna Królicza: Pan Różalski wszechstronność wymienił na drugim planie, a w pierwszym rzędzie mówił właśnie o technikach, wymieniając taniec ludowy, współczesny i klasyczny. Dlatego o to pytam, bo wydaje mi się, że tak jak ze wszystkim – ile osób, tyle opinii...

Marysia Stokłosa: Pytanie tylko, czy istnieje tancerz, który jest wspaniałym tancerzem klasycznym i jednocześnie wspaniałym tancerzem techniki *release*?

Paulina Wycichowska: Jestem zwolenniczką opinii (z którą można się, oczywiście, nie zgodzić), że aby móc porzucić technikę – trzeba ją najpierw mieć. Moim zdaniem wszechstronny tancerz powinien jakąś określoną technikę poznać, aby trenować ciało i pewną dyscyplinę poruszania się oraz myślenia. I druga rzecz, która jest dla mnie bardzo ważna – słyszeliśmy podczas konferencji o zagranicznych modelach, głównie o modelu francuskim, w którym liczy się zdolność tancerza do improwizacji, podjęcia dialogu z choreografem. Jako choreograf też najbardziej cenię partnerstwo. Obserwując absolwentów szkół baletowych, którzy przychodzą na audycje do naszego zespołu, dostrzegam, że czasem nie są to osoby samodzielne, przygotowane do tego, aby odważnie podejmować dialog z twórcą. One uczą się tego dopiero w zespole. Oczywiście nie jest to regułą, zdarzają się wyjątki. Polski Teatr Tańca wymaga twórczej pracy, w tym improwizacji, a absolwenci szkół baletowych nie zawsze mogą sprostać temu wymaganiu.

Anna Królicza: Czy mogłabyś szerzej powiedzieć o tym, czemu nie mogą sprostać? Sądzę, że to pokazuje słabości edukacji, o której dziś rozmawiamy.

Paulina Wycichowska: Przede wszystkim – improwizacja. Bywa, że absolwenci szkół baletowych boją się improwizacji, nie lubią jej, często nie są na nią przygotowani. Widać, że nie odbyli treningu, który by ich krok po kroku wprowadził w tę tematykę. W związku z tym pojawia się niechęć i opór dla takich działań.

Marysia Stokłosa: Jednak to pewien paradoks: są to absolwenci szkół baletowych, a Polski Teatr Tańca nie jest przecież zespołem baletowym?

Paulina Wycichowska: Nie jest. Ale absolwenci szkół baletowych mają także przygotowanie w zakresie tańca współczesnego, który jest częścią ich edukacji. Problemem jest to, że ilość godzin zajęć w szkole baletowej jest ogromna. Brakuje wolnych godzin, które pozwoliłyby na wprowadzenie jeszcze jakiejś techniki tańca współczesnego czy elementów improwizacji, które uczeń mógłby poznać w ramach zajęć wybranych pedagogów. To przecież całe oddzielne studium i inny sposób myślenia o ruchu. Dla mnie propozycja specjalizacji pod koniec edukacji jest dobrym pomysłem, dzięki któremu uczniowie, którzy wybiorą na przykład specjalizację tańca współczesnego, zamiast dodatkowych godzin repertuarowych, związanych z baletem klasycznym, mieliby np. godzinę improwizacji. Muszę tu przypomnieć o czymś, co nie padło wczoraj, przy omawianiu różnych tematów dotyczących edukacji artystycznej. Kiedyś w szkole baletowej w Poznaniu – i nie tylko tam – był Dział Estradowy. To mogłaby być odpowiedź na zapotrzebowanie tancerzy, którzy chcieliby na przykład poruszać się w materii musicalu. Ten czteroletni pion czy specjalizacja przygotowywała tancerzy, którzy do dziś tańczą w „Romie” czy w „Buffo”. Taka specjalizacja nie wydaje się więc złym pomysłem.

Anna Królicza: Jedno z moich pytań miało poruszyć temat wszechstronności i specjalizacji. Jak to połączyć? Czy to jest możliwe? Czy specjalizacja powinna się pojawić od początku nauki w szkole czy – jak mówiła Paulina – pod koniec?

Kaya Kołodziejczyk: Trzeba przypomnieć, że mamy także braki w edukacji wyższej; jest więcej instytucji, ale one nie są jeszcze porównywalne z instytucjami na poziomie uniwersyteckim, z których korzystaliśmy za granicą.

Anna Królicza: A czemu nie są na tym poziomie, czym się wciąż różnią?

Kaya Kołodziejczyk: Może zaczniemy od weryfikacji sfery ekonomicznej – jeżeli nie ma w Polsce funduszy na wybudowanie kilku budynków instytucji, jeżeli nie ma pieniędzy na poprawienie edukacji pedagogów, na skoncentrowanie się na lokalnej regionalnej edukacji, z jaką mamy do czynienia np. w systemie francuskim – może trzeba zacząć właśnie od tego?

Marysia Stokłosa: Może jednak problem w tym, że właściwie prawie cała instytucjonalna edukacja jest ukierunkowana na balet klasyczny – czy mówimy o ogólnokształcących szkołach baletowych na poziomie szkół podstawowych i średnich, czy o kierunku *Choreografia i teoria tańca* na UMCF w Warszawie. Gianni Malfer ze Szwajcarii mówił, że małe dzieci chcą tańczyć balet (zwłaszcza małe dziewczynki) i np. hip-hop. Natomiast styl, jaki wybieramy zawodowo, zmienia się wraz z tym jak rośniemy i zaczynają nas interesować inne formy. Dlatego może w państwowych szkołach baletowych od poziomu gimnazjum czy liceum powinny współistnieć na równych prawach różne techniki i style, albo w jednych edukacja powinna być sprofilowana pod kątem tańca klasycznego, a w innych – tańca współczesnego. Nie trzeba mieć ukończonych 18 lat, żeby zacząć się uczyć tańca współczesnego.

Kaya Kołodziejczyk: Ale już są takie projekty.

Marysia Stokłosa: Są szkoły baletowe, ale nie ma szkół tańca współczesnego pierwszego stopnia.

Anna Królca: Rzeczywiście, nie ma szkoły tańca współczesnego, którą można by zacząć w wieku 5 czy 10 lat i systematycznie uczyć się tańca współczesnego pod opieką kilku pedagogów, natomiast chyba dość dobrze, jeśli nie rewelacyjnie, działa system nieinstytucjonalny czy pozainstytucjonalny, oparty na warsztatach mistrzowskich.

Marysia Stokłosa: Ale to znowu są weekendy, a maksymalnie jeden tydzień. Jednak jakakolwiek technika wymaga 10 lat codziennej pracy – to nie jest coś, czego można się nauczyć w jedne wakacje.

Anna Królca: Nie myślałam o jednych wakacjach. Znam miejsca, gdzie przez cały rok można systematycznie chodzić na zajęcia i, jak mi się wydaje, osiągnąć dobry poziom, a potem gdzieś ewentualnie wyjechać i zrobić dyplom eksternistyczny, jeśli jest on dla kogoś niezbędnym.

Karol Tymiński (głos z publiczności): Ale trzeba wyjechać.

Kaya Kołodziejczyk: Chciałabym przywołać przykład teatru w Gdańsku – kiedyś był tu zespół baletowy Opery Bałtyckiej, a teraz mamy Bałtycki Teatr Tańca. Widać, że są to zmiany ukierunkowane na wprowadzanie do zespołu również tancerzy nieklasycznych. Wśród tancerzy są obecnie osoby, które otrzymały dyplom tancerza zawodowego wydawany przez ZASP, są osoby, które pracowały w innych teatrach w Polsce czy takie, które chodziły na zajęcia do Starego Browaru. Możliwość jest więcej. Także rynek się zmienia, więc musimy myśleć o tym jakie jest obecne zapotrzebowanie rynku i wtedy dopiero można myśleć o zmianie w procesie edukacji.

Paulina Wycichowska: I o miejscach pracy. Słyszymy, że w systemie francuskim także jest deficyt miejsc pracy – co w takim razie mamy powiedzieć w Polsce? Jeśli myślimy przyszłościowo, musimy myśleć również o miejscach pracy, które mają powstać, tak żeby ci, których chcemy edukować, mieli gdzie pracować.

Anna Królca: Czyli o studiach tańca?

Paulina Wycichowska: Nie tylko o studiach tańca, które działałyby edukacyjnie, bo ich jest coraz więcej. Mówię o miejscach, w których tancerze mogliby pracować, tworzyć spektakle. Jeśli chcemy tworzyć wszechstronnych tancerzy, to powinni oni gdzieś znaleźć swoje miejsce, a w tej chwili nawet duże zespoły nie mają łatwo. Chcemy tworzyć wspaniałych tancerzy, którzy będą tańczyli repertuarowe utwory choreografów z całego świata, ale tancerze wyjeżdżają z kraju do zespołów zagranicznych żeby móc to robić.

Anna Królca: Czyli coś takiego jak atelier...

Paulina Wycichowska: Nie. Mówię raczej o powstawaniu zespołów, które zatrudniałyby profesjonalnych tancerzy. Wiem, że nie będzie kolejnego takiego zespołu jak Polski Teatr Tańca czy Śląski Teatr Tańca – to przykłady zespołów o bardziej autorskim charakterze. Obecnie jednak powstają tylko projekty, rezydencje, gdzie tancerz może dostać się na przykład na dwa miesiące pracy. Następnie powstaje spektakl, który potem zostanie pokazany kilka razy, ale tancerz nie ma stałego miejsca. Marysia mówiła wcześniej o tym, że proces też jest ważny. Po pierwsze – proces choreograficzny, a po drugie – proces przygotowania choreografa, praca nad pewnym rodzajem stylu.

Anna Królicza: Czyli teraz rozmawiamy nie tyle o szkołach, ile o tym, co może zrobić tancerz, żeby po szkole dalej się rozwijać i zostać w zawodzie? Kiedy ma pełnię możliwości, kreatywności, ale nie ma miejsca ani potencjalnego zespołu, w którym mógłby zacząć pracę; o tym, aby powstawały instytucje, bądź systemy grantów, które pozwalałyby tancerzom i choreografom tworzyć?

Paulina Wycichowska: Systemy grantów przydałyby się jak najbardziej. Zarówno na rozwój zespołów, które chciałyby być profesjonalnymi zespołami, ale też na rozwój miejsc przeznaczonych do pracy i pokazów. Są przestrzenie, które stoją puste. W Poznaniu jest ich wiele, alez jakichś przyczyn są przyblokowane. Chodzi tylko o to, żeby istniała przestrzeń bardziej przyjazna artystom tańca.

Marysia Stokłosa: Zastanawiam się nad tym, czy istnienie wydziału, na którym zaocznie uczy się choreograf, w miejscu, które nie ma przestrzeni dedykowanej tej dziedzinie sztuki, oznacza naprawdę, że jest lepiej czy gorzej? Czy to nie jest w pewnym sensie demoralizujące, że nie uczy się młodego choreografa pewnego etosu pracy, np. tego że spektakl przygotowuje się przez 6 tygodni, że potrzeba do tego skupienia, odpowiednich warunków, a nie sali, gdzie wiele osób jednocześnie próbuje coś stworzyć przez dwie godziny, dwa razy w miesiącu. W kontekście tej konferencji myślałam o tym, że choć są rozwiązania, z których się cieszymy, np. to, że pojawiają się nowe wydziały na uczelniach wyższych, to przecież osoby, które je prowadzą narzekają na różne utrudnienia i braki finansowe. Dlatego nie wiem, czy nie lepiej, żeby ktoś jednak wyjechał za granicę i uczył się choreografii, aniżeli był w kraju dyplomowanym choreografem, który nie miał nawet warunków do tego, aby się nauczyć tego, moim zdaniem bardzo trudnego, zawodu.

Anna Królicza: Nie mam nic przeciwko wyjeżdżaniu artystów, tylko dobrze by było, gdybyście do nas, do Polski wracali.

DYSKUSJA

Ewa Wycichowska: Odpowiem konkretnie na pewne pytania i rozwinę pewne zagadnienia. Mówiłam już o rozwiązaniu, które przyniosło moim zdaniem bardzo dobre rezultaty. W poznańskiej Szkole Baletowej został utworzony Polski Teatr Tańca Dwa. Wybrane osoby z ostatnich klas podczas plenerów uczyły się nie tylko tańca. Program obejmował także grę na instrumentach perkusyjnych, malowanie, improwizację, Tai-Chi i Aikido, wschodnie sztuki walki itd. Program był w ten sposób skonstruowany, gdyż młodzież w tym wieku nie myśli jeszcze w taki sposób jak student, który wybiera sobie drogę rozwoju. Bardzo długo w szkole baletowej pozostaje się dzieckiem, które jest kierowane przez najważniejszego pedagoga – pedagoga tańca klasycznego. Nie można wymagać od dziecka w szkole baletowej żeby realizowało swoją drogę – nawet jeśli ją ma, nie zrealizuje jej, chyba że zostanie wyrzucone za to właśnie ze szkoły.

Mówiłam już o uwarunkowaniach w szkoleniu tancerza zawodowego i tancerza szkolonego do tańca współczesnego, ale przeczytam jeszcze z pracy Barbary Sier-Janik o tym, jakie wymagania stawiał współczesnemu (czyli zeszłowiecznemu, w XX wieku) tancerzowi Cunningham: „Młodzi tancerze muszą wiedzieć wszystko o tańcu, tzn. muszą znać: Balanchine’a, Robbinsa, Graham, starą klasykę. (...) wszystko jest im potrzebne (...) ale jednej techniki trudno jest nauczyć się dogłębnie. Trudno jest, znając niuanse jakiejś techniki, nagle

przerzucić się w drugą, ale trzeba by tak postępować! Jestem o tym przekonany”¹. Jako dyrektor i choreograf też jestem o tym przekonana, ale to ciągle jest z bardzo wielu względów niemożliwe.

Jednak bardzo ważna moim zdaniem jest każda próba przybliżania marzeń o tańczeniu do realiów. Zderzenie marzeń o tańczeniu z realiami bywa niekiedy straszne. Kiedy od razu po szkole, tuż po wyjściu z pewnego rodzaju inkubatora, tancerz znajdzie się w zespole, i okazuje się, że już nie tańczy wariacji, którą ćwiczył przez trzy lata, tylko tańczy w zespole. Również wtedy, kiedy nie dostanie się do żadnego zespołu i zostanie bez pracy. Do Polskiego Teatru Tańca nie są przyjmowani absolwenci świeżo po ukończeniu szkół baletowych, gdyż nie są gotowi by spełniać wymagania młodych choreografów, z którymi pracuję.

Tancerz często daje się poznać natychmiast, właśnie w krótkiej improwizacji: pokaż jak się ruszasz, a powiem ci, kim jesteś. I na tej podstawie zawodowy choreograf wybiera sobie grupę, z którą będzie chciał pracować. Ja mam ten luksus, że pracuję z tancerzami dłużej. Jednak mimo że poznaję ten zespół przez przeszło dwadzieścia lat, dobierając odpowiedni skład i co roku robiąc korektę, też do końca nie znam tancerzy. Dają się najpełniej poznać kiedy przygotowują własną choreografię. Kiedy tancerz po raz pierwszy przygotowuje coś swojego, innego niż to, co dzieje się w teatrze, nie naśladując żadnego stylu — choreografa, który przyjeżdża, ani tym bardziej lidera, który tak długo jest dyrektorem. Robi swoje rzeczy, popełnia błędy i na tych błędach najwięcej się uczy.

Wracając jeszcze do tematu Wydziału choreografii: te studia to II stopień nauki, co oznacza, że rozpoczynają je osoby z tytułem licencjata, którzy na poziomie licencjackim robili podobną specjalność (jak np. *Choreografia i techniki tańca* w Łodzi – ze względu na brak minimum kadrowego są to studia I stopnia, może w przyszłości będą studiami II stopnia). Otworzyliśmy specjalność *Choreografia i teoria tańca* na UMFC, aby dać możliwość rozwoju i kontynuacji tym, którzy już studia rozpoczęli. Ale choreografii nie da się nauczyć. Nie ma takiego zawodu jak choreograf, podobnie jak po ukończeniu polonistyki nie ma zawodu – poeta. Na pierwszych zajęciach, już na studiach II stopnia, mówię tak: „Nie dam wam recepty. Dwa razy w miesiącu dostaniecie wiedzę o spektaklu, o technikach, o sposobach, o metodach, i zapraszam do Polskiego Teatru Tańca na warsztaty”. Także na warsztaty *Metody pracy w teatrze tańca*, prowadzone przez zaproszonych choreografów, którzy przyjeżdżają na nasz festiwal. One pokazują, że dla choreografa ten zawód to jego własna droga, upór, a fakt, czy dostanie możliwość realizacji choreografii zależy od wielu czynników, nie tylko od szczęścia. Choreografem się bywa, a nie jest.

Marysia Stokłosa: W jednej sprawie nie zgadzam się z panią Ewą Wycichowską. Mówi pani, że edukacja jest w pewien sposób dostosowana do realiów, które są okropne. Uważam, że to bardzo zły pomysł, ponieważ tak jak dzieciństwo nie jest do końca tożsame z dorosłym życiem, analogicznie wydaje mi się, że edukacja daje szansę na stworzenie pewnego rodzaju utopii, w której moglibyśmy pokazać młodemu człowiekowi taki świat, jaki chcielibyśmy, aby istniał. Rzeczywistość jest przecież taka, jaką sami ją kreujemy. Mówi Pani na przykład, że podczas przesłuchania bardzo szybko, w ciągu jednej sekwencji widać, co reprezentuje sobą tancerz, który albo dostanie pracę, albo nie.

Ewa Wycichowska: Pani źle zrozumiała – audycja trwa 5 godzin.

Marysia Stokłosa: Rozumiem, tylko że znam bardzo wielu wspaniałych technicznie tancerzy, którzy w ogóle nie mają pracy, a zdarzają się gorsi, którzy mają ją cały czas, ponieważ jeden choreograf będzie szukał pewnego rodzaju wirtuozerii, a drugi chciałby, żeby

¹ Barbara Sier-Janik *Post modern-dance. Zarys problematyki – twórcy i techniki*, Warszawa 1995, s. 26.

było widać, np. że tancerz kocha to, co robi. Poza tym wydaje mi się, że nie istnieje jeden model edukacji, ponieważ jest on zależny od światopoglądu, a nawet od przekonań politycznych. Inaczej będzie wyglądać model edukacji rojalisty, inaczej – komunisty, a jeszcze inaczej – demokracji. Jedni wierzą w hierarchię, drudzy w egalitaryzm i nie można o tym zapominać. Moim zdaniem nie ma jednej, dobrej dla wszystkich matrycy edukowania, a przynajmniej być nie powinno.

Elżbieta Szlufik-Pańtak: Mówiły panie różnymi językami, ale w Pań wypowiedziach pojawiła się jeden element, który mnie zawsze boli – gdy tancerz się wypowiada na temat tego, co wcześniej robił, i mówi o brakach, które dostrzega... Dobrze, że później jednak powiedziały panie o pozytywach. Chciałabym stanąć w obronie szkół baletowych. Szkoła baletowa ma kształcić tancerzy klasycznych, a to długotrwały proces. Trudno więc oczekiwać, aby dziecko, które ma 10-11 lat było moim partnerem, żebym jako pedagog tańca klasycznego (nie jestem takim pedagogiem, tutaj abstrahuję) rozmawiała z dzieckiem na zasadzie partnerskiej. Ono musi najpierw poznać jakąś technikę, po to, żeby później ją odrzucić, czy żeby zdobyć świadomość ciała. Chciałabym porównać taniec do piłki. Istnieje piłka koszykowa, nożna, siatkowa i ręczna. Jeżeli nie będziemy traktować tańca w sposób ogólny, nigdy się nie porozumiemy. Pani jako tancerce tańca współczesnego potrzebna jest swoboda, rozmowa, improwizacja. Tancerzom klasycznym nie można dać takiej swobody – kiedy mamy wystawić *Jeziro labędzie* nie ma przecież możliwości improwizacyjnych.

Anna Królicza: Pani Elżbieto, chciałam przypomnieć, że specjalnie koncentrujemy się na tym, co nie funkcjonuje dobrze w obecnej edukacji, bo chcemy to wypracować lepszy model.

Elżbieta Szlufik-Pańtak: Ale jak może działać lepiej w szkole baletowej, skoro tam ma być klasyka, a nie inny styl tańca.

Kaya Kołodziejczyk: Mając dziesięć lat i chcąc występować na scenie mogłam wybrać jedynie szkołę baletową – istniało w całej Polsce tylko pięć instytucji, nie było prywatnych szkół...

Elżbieta Szlufik-Pańtak: Były warsztaty, kursy, regularne zajęcia.

Kaya Kołodziejczyk: To było w latach osiemdziesiątych, więc one jeszcze nie istniały. Teraz zmieniły się formy i wszyscy jesteśmy tego świadomi. Jednak mamy taką edukację, jaką mamy i również możemy ją zmienić. Nie istnieje tu odgórna recepta – to się będzie odbywało krok po kroku.

Elżbieta Szlufik-Pańtak: Braków dotyczących tego, czego nie nauczyłyście się w szkole baletowej, czego wam ona nie dała, nie powinniśmy traktować negatywnie, ale postrzegać je w kontekście modelu szkoły – taki jest model szkoły, ona pewnych umiejętności nie może dać. Tak jak mówiła pani Ewa Wycichowska – dziecko jest jeszcze za małe na samodzielność, wciąż nabiera świadomości i techniki, dopiero po szkole musi wejść w świat sceny. Oczywiście może się to zadziać już w szóstej, ósmej klasie, ale nie mogła pani już jako dziecko 10-12-letnie mieć świadomości swojego ciała, bo na to jest jeszcze wtedy za wcześnie.

Marysia Stokłosa: Może warto byłoby sobie wyobrazić taki świat, w którym są szkoły, gdzie dzieci od siódmego roku życia właśnie tarzają się po podłodze, improwizują.

Elżbieta Szlufik-Pańtak: Oczywiście zgadzam się z paniami, ale może kiedy wracacie z Zachodu, to nie narzekajcie, tylko próbujcie pomóc w ministerstwie coś wywalczyć, zdobyć...

Kaya Kołodziejczyk: Dlatego się tutaj spotykamy i dlatego chcemy dalej coś robić.

Elżbieta Szlufik-Pańtak: Jest dużo krytyki, a brak pomocy w organizacji.

Anna Królica: Pani Elżbieto, traktujemy się wszyscy jak przyjaciele, dlatego możemy między sobą szczerze mówić o naszych brakach po to, aby wypracować coś lepszego. Myślę, że wszyscy jesteśmy tego świadomi, nie rozmawiamy po to, żeby kogoś wypunktować.

Iwona Olszowska: Chciałabym zauważyć, że tak naprawdę te dwa światy można połączyć: kiedy małe dziecko się uczy, robi to zarówno drogą improwizacji, jak i naśladowania. Sądzę, że warto o tym pomyśleć i wykorzystywać w zależności od tego, jaki jest profil szkoły i jakie w jego ramach mogłyby ewentualnie być proporcje tych dwóch sposobów uczenia.

Barbara Sier-Janik: Wszystkie panie jesteście bardzo młode. Uzywacie tu słowa „kariera”, a niebezpiecznie jest w naszym zawodzie już na początku go używać. Podsumowując swoje dotychczasowe osiągnięcia powiedziałyście, że mogłyście wybrać swoją indywidualną drogę artystyczną – rozumiem, że jesteście z niej zadowolone, pomimo że wspominałyście również, że ciągle nie ma dostatecznej liczby scen i tak dalej. Chciałabym panie poprosić, żebyście w jednym zdaniu odpowiedziały po kolei: jak dojść do wysokiego stopnia profesjonalizmu w naszym zawodzie? Na całe życie zapamiętałam jedno zdanie mojego guru, Wojtka Wiesiołowskiego, które potem trochę w innym kontekście powtórzyła mi Claude Bessy, kiedy w ramach stypendium byłam w szkole Opery Paryskiej: że trzeba przede wszystkim pokochać zmęczenie. Z waszych wypowiedzi nie mogę wywnioskować, gdzie jest miejsce na osiągnięcie wysokiego profesjonalizmu drogą pewnego wysiłku. Wydaje mi się, że krytykując szkoły zawodowe naszym kraju, szukacie panie drogi na skróty, ale być może się mylę. Chciałabym więc usłyszeć od was jak osiągnąć wysoki stopień profesjonalizmu, żeby nie mieć na rynku problemów ze sprzedaniem siebie, żeby znaleźć pracę, a ponadto reprezentować najwyższy poziom sztuki?

Paulina Wycichowska: Myślę, że ta kwestia ma dwa strony. Użyję tutaj porównania do piłki, które już się pojawiło. Mówimy o piłce ręcznej, futbolu i tak dalej – co jednak łączy te dziedziny, jeśli chodzi o sportowca, który je uprawia? Sportowiec jest po pierwsze sprawny fizycznie, ma kondycję, która pozwala mu uprawiać ten sport, a po drugie – posiada technikę właściwą do wybranego rodzaju sportu. Oprócz tego najważniejsze jest, by posiadał również dostateczną świadomość tego, co robi, która pozwala mu improwizować. Wróć do tego, co słyszeliśmy o systemie francuskim. Jeśli chodzi o tancerza-profesjonalistę – uważam, że wymienione kryteria jak najbardziej przystają do naszych warunków. Są to: sprawność fizyczna (odpowiednia do obranej drogi i konieczna, ponieważ ciało to nasz instrument), świadomość ciała, ale przede wszystkim świadomość zawodu i wysiłek włożony w zdobycie tych umiejętności.

Anna Hop: Zgadzam się ze wszystkim, co zostało powiedziane, ale chciałabym jeszcze coś dodać. Odpowiadając na postawione przez panią Barbarę Sier-Janik pytanie – trzeba także dodać indywidualne cechy. Nie każdy ma w sobie dyscyplinę i nie każdy funkcjonuje w ten sam sposób. Tylko niektórzy potrafią postawić sobie cel i do niego dążyć – są to osoby, które

zazwyczaj cel osiągają, nie trzeba ich tego uczyć. Moim zdaniem to również warunkuje profesjonalizm. Druga sprawa to samodoskonalenie – aby cały czas utrzymywać się w formie, trzeba dbać o swoje ciało, a także o to, żeby cały czas polepszać i wzbogacać swoją technikę. Trzeba cały czas chcieć. *A propos* kochania bólu – myślę, że rzeczywiście trzeba lubić ten zawód. Przede wszystkim trzeba kochać taniec, żeby godzić się na te wszystkie wyrzeczenia, żeby wysiłek pod koniec dnia sprawiał satysfakcję. Może nie jestem doświadczoną tancerką, ale bardzo lubię ten zawód, pomimo tego, że boli i jest ciężko. To moim zdaniem także w dużym stopniu warunkuje profesjonalizm.

Marysia Stokłosa: Chyba opacznie zrozumiała pani to, co mówimy. Absolutnie nie uważam, że jakkolwiek droga na skróty jest sensowna i nie sądzę, aby moja droga w jakikolwiek sposób była drogą na skróty. Wręcz przeciwnie – jeśli chodzi o wysiłek (bo mówi pani, że sztuka ta związana jest z wysiłkiem) – dla mnie największym wysiłkiem, w pewnym sensie codziennym wysiłkiem, jest to, że muszę znaleźć w sobie odwagę przeciwstawienia się. Odwagę, aby publicznie powiedzieć, że żadne klasyczne formy tańca nie odzwierciedlają mojej rzeczywistości – kobiety trzydziestoletniej w tym momencie, tutaj, na tej planecie. W związku z tym muszę się odważyć, żeby odrzucić wszystko to, co szanuję i szukać własnego języka i takiej formy, która jest mi bliższa, która może stać się odbiciem tego, co uważam za ważne i co mnie zajmuje. Wydaje mi się, że to wymaga bardzo dużo wysiłku.

Kaya Kołodziejczyk: Odpowiem jednym sportowym zdaniem: pasja, zrozumienie, zjednoczenie.

Anna Królicza: Dziękuję państwu bardzo.